IN SITU
FABIENNE LECLERC

DAMIEN DEROUBAIX
FEEBLE SREAMS FROM FORESTS UNKNOWN
12.01.2020 — 21.03.2020

43 RUE DE LA COMMUNE DE PARIS
93230 ROMAINVILLE FRANCE
T +33 (0)1 53 79 06 12
WWW.INSITUPARIS.FR

GALERIE IN SITU
GALERIE@INSITUPARIS.FR

Damien Deroubaix

FEEBLE SCREAMS FROM FORESTS UNKNOWN

FEEBLE SCREAMS FROM FORESTS UNKNOWN

Vue d'exposition / Exhibition view, 2020

Mutti, 2020
Bronze et peinture / Bronze and paint
195 x 77 x 75 cm

de gauche à droite /
from left to right

Sans titre, 2020
Bois gravé / Carved wood
247 x 250 x 1 cm

Mutti, 2019
Bois gravé / Carved wood
247 x 307 x 1 cm

Sans titre, 2020
Bois gravé / Carved wood
250 x 366 x 1 cm

Baum V, (Quetzalcóatl à cheval), 2019
Huile et collage sur toile / Oil and collage on canvas
200 x 150 cm

Augustine, 2019
Huile et collage sur toile / Oil and collage on canvas
200 x 150 cm

Auguste, 2019
Huile et collage sur toile / Oil and collage on canvas
200 x 150 cm

Not yet titled, 2019
Huile et collage sur toile / Oil and collage on canvas
200 x 150 cm

La branche, 2019
Huile et collage sur toile / Oil and collage on canvas
200 x 150 cm

Great American Nude, 2019
Huile et collage sur toile / Oil and collage on canvas
180 x 250 cm

The Morning After, 2019
Huile et collage sur toile / Oil and collage on canvas
100 x 80 cm

Communication breakdown, 2019
Huile et collage sur toile / Oil and collage on canvas
250 x 390 cm

Mutti, 2018
Huile et collage sur toile / Oil and collage on canvas
200 x 150 cm

LA NUIT DES TEMPS

Natacha Pugnet

Si Damien Deroubaix est avant tout peintre, il réalise aussi des installations, sculptures et bois gravés, dont l'exposition organisée en 2020 par la galerie In Situ atteste la parenté. Dans les œuvres picturales, il combine, comme Rauschenberg l'a magistralement fait en son temps, différents registres iconiques et formels, la peinture-matière-couleur venant dialoguer avec l'estampe en noir et blanc. Ce principe lui permet notamment d'explorer le jeu des répétitions et des variations qui sous-tend sa pensée plastique, donnant lieu à des associations sans cesse réinventées. L'artiste a en effet constitué un répertoire de signes et de figures que l'on retrouve de tableau en tableau, soit en totalité soit par détails, parfois jusqu'à l'abstraction. Les étranges paysages nocturnes dans lesquels sont situées les hybridations humaines, animales et végétales deviennent ainsi les théâtres d'un univers aux limites du fantastique.

Damien Deroubaix assure « épuiser » l'iconographie, d'une efficacité redoutable, qu'il a soigneusement choisie. Si le regardeur *reconnaît* certains éléments du fait de leur récurrence, c'est que l'artiste entend provoquer un sentiment de déjà-vu. La reprise est requise afin qu'entrent en résonance les signes et les œuvres et, partant, que soit déjouée toute certitude interprétative. Il en va ainsi de l'œil, qui peut référer à celui, omniscient de la Providence divine, ou qui, multiplié, n'est pas sans rappeler *Big Brother* et les dérives potentielles liées à la multiplication des caméras de surveillance dans l'espace public. Figurant sur les billets de un dollar, l'œil inscrit dans un triangle est en outre associé à l'ésotérisme franc-maçon. La diversité des contextualisations interdit toute lecture monosémique ou manichéenne. N'est-il pas tout autant l'emblème du regard que porte Deroubaix sur le monde qui l'entoure ?

En outre, sans hiérarchie aucune, celui-ci concilie le majeur et le mineur. Dans *Painter* (2017-2018), une récente série de peintures sur toile, un visage – tête coupée ou semblant le nez dans l'eau – qui découle sans doute des anciens personnages masqués de latex – se voit doté de motifs des plus éclectiques : feuillages de fougère, espèces marines (requin, orque évoquant *Les dents de la mer* et *Blackfish*), botte d'asperges (empruntée à Manet), cheval (provenant du *Guernica* de Picasso) et encore pin-up dénudée (prenant parfois un selfie), idole ithyphallique ou « fétiche à clous », sans oublier le mot « *death* »,

reprenant le logo du groupe éponyme. On a là un aperçu de l'étendue des citations et références invoquées. Et si l'appropriation implique l'effacement devant autrui, elle est également réinvention. On peut voir dans ces têtes qui, en guise de bouche, comportent une fermeture éclair, une forme d'autoportrait, le peintre faisant l'inventaire de ses obsessions – jusqu'à la seiche libérant son encre.

Tout artiste fondant son travail sur des schèmes figuratifs préexistants sait que son œuvre appelle un double regard. L'identification des sources est plus ou moins aisée, Deroubaix s'adressant aussi bien à l'amateur de *heavy metal*, au spectateur de cinéma, à qui surfe sur la toile, au voyeur d'images sado-maso, au féru de mythologie et de symbolique, qu'au connaisseur en matière d'art et d'histoire. Aussi, dès que je pense appréhender justement telle scène, le doute s'installe-t-il. Par exemple, si le corps féminin qui, urinant, dévoile sa vulve, paraît tiré des clichés exhibitionnistes fleurissant sur Internet, il renvoie également à *La femme qui pisse*, une eau forte de Rembrandt. Que voyons-nous vraiment ? L'obscénité vient-elle du sujet ou du réalisme pictural ? Brouillant les temporalités ou réactualisant un thème, le peintre en réinvente les significations. L'ambivalence de la grande figure callipyge de dos (*Great American Nude 1*, 2019), elle, résulte d'une hybridation entre deux corps, l'un actuel, l'autre emprunté à la plus ancienne Vénus préhistorique en ivoire découverte, quand sa peau semble en bois criblé de trous. Il s'avère délicat de « décoller » une image de l'autre tant elles sont fusionnées. D'autres fois, le montage iconographique et le traitement formel restent distincts, les signes, les styles et les temporalités voisinant ou s'interpénétrant. Ainsi en va-t-il des différentes « têtes coupées » déjà évoquées, dans lesquelles la reproduction mécanique des parties gravées, puis collées, coexiste avec un traitement du volume en clair-obscur, des tracés linéaires et des zones colorées largement brossées. Malgré cette hétérogénéité, ou grâce à elle, le résultat final, virtuose, atteint une cohésion propre.

Jusqu'à ces temps derniers, l'œuvre de Deroubaix était dominée par une noirceur manifeste. S'attachant à représenter « le monde pourri dans lequel on vit », l'artiste s'est logiquement inscrit dans la lignée de ceux qui entendent en saisir la cruauté et la laideur morale. Comment en serait-il autrement d'un peintre qui se veut « réaliste » ? Ou bien l'ancrage dans la réalité ne saurait-il générer que de déplaisantes visions ? Si l'Histoire, les religions monothéistes et, dans une moindre mesure, les mythes offrent pléthore d'atrocités et d'images mortifères, le monde actuel n'est pas en reste. Aux tanks en marche et camps d'extermination présents dans certaines peintures plus anciennes répond aujourd'hui l'étendard de Daesh (*Jihad*, 2018). Lorsque Deroubaix montre des corps mutilés, pendus ou des têtes masquées sur des piques, il agrège, là encore, différents genres : l'univers des pratiques sexuelles sado-maso (on songe aussi à l'ultra violent *Délivrance*[1]) et l'imagerie liée à la révolution Française.

D'aucuns jugeront certaines de ces images – croix gammées y compris – comme étant de mauvais goût, notion dont on sait la relativité historique et culturelle. Que l'on songe seulement aux *Danses macabres* du Moyen Âge, aux terrifiantes allégories de l'*Enfer* promis aux damnés, aux brutaux mutilés de guerre de Goya et d'Otto Dix, ou, plus près de nous, aux monstres qu'affectionne Jöel Peter Witkin, jusqu'aux excessifs *Hell* des frères Chapman mettant en scène Hitler peignant, l'étendue de la barbarie est vaste. Jean-Yves Jouannais oppose le « mauvais goût », « trait d'individualisme et d'originalité », au *kitsch*, lequel est « l'invention, par définition dénuée d'originalité, du plus large lieu commun possible – un art du bonheur à l'usage du plus grand nombre – et des modes de consommation qu'il induit[2] ». Si l'on suit cette distinction, alors oui, les œuvres de Deroubaix sont bien de mauvais goût. Et ce n'est qu'apparent paradoxe si leur réalisme engendre des chimères, des apparitions cauchemardesques et autres allégories.

L'iconographie religieuse autant que les mystères de la pensée mythique ou magique offrent à l'artiste maints symboles ambivalents, tels le serpent et l'arbre. Venue d'une estampe de Dürer, *Nemesis ou la Bonne fortune*, à laquelle sont empruntées les ailes, est à la fois déesse de la chance et de la vengeance. D'autres sont transhistoriques, tel l'amanite tue-mouche (le décoratif champignon des dessins animés disneyiens) utilisée dans certains rituels chamaniques, qui, étrangement, permet de mieux voir en soi grâce aux hallucinations. Habités par le *Nkisi*, l'esprit divinisé de l'ancêtre, certains « fétiches à clous » *Nkonde* sont jugés destructeurs, d'autres fortifères[3]. Si Deroubaix jongle avec ces figurations qui appartiennent au passé ou à des cultures « autres », c'est sans doute pour en interroger la capacité à signifier et l'efficace actuelles. « Pour qu'un monde formé d'un aussi grand nombre d'éléments singuliers puisse être pensable par les humains qui l'occupent, pour qu'il soit même habitable de façon pratique sans qu'on s'y sente trop prisonnier du hasard, il faut que l'on puisse relier dans un réseau de correspondances systématique les multiples parties dont il est constitué », analyse Philippe Descola[4]. Créant ses propres liaisons entre des signes exogènes, le peintre se mesure certes à ses prédécesseurs mais il nous entretient également d'histoires partagées, faites de convictions, d'aveuglements et d'espérances communes. Au fond, quelle qu'en soient les formes, s'y manifeste un désir de transcendance proprement humain.

1. Il s'agit d'un film de John Boorman, tourné en 1972.
2. Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres. I would prefer not To* [1997], Paris, Verticales, 2009, p. 159.
3. Voir Raoul Lehuard, *Fétiches à clous du Bas-Zaïre*, Arnouville, Arts d'Afrique noire, 1980.
4. Philippe Descola (dir.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Musée du Quai Branly/Somogy éditions d'art, 2010, p. 17.

À un répertoire iconographique éprouvé – dont ont quasiment disparu les crânes et autres squelettes –, Damien Deroubaix a récemment adjoint une effigie préhistorique qui vient rappeler l'ancienneté de l'art et sa fonction d'intercession. Si nous pouvons le trouver aujourd'hui quelque peu monstrueux, le corps de la Vénus de Hohle Fels, taillé dans de l'ivoire de mammouth, incarne la fertilité. De cette minuscule figurine, l'artiste a tiré différentes représentations, visibles simultanément dans l'exposition parisienne. Peinte, celle-ci revêt diverses apparences, certaines proches du modèle (si l'on fait abstraction de l'augmentation de l'échelle), d'autres modernisées en personnage féminin dévêtu sondant son être dans un miroir noir (*Not yet titled,* 2019). En fusionnant des temps et des cultures fort distants, Deroubaix révèle la persistance et la capacité de transformation de certains schèmes. De l'image gravée à même un grand panneau de bois (2019) semble sourdre une lumière, à moins que la figure ne soit éclairée par les astres se détachant de l'environnement nocturne où elle a été campée. Provenant d'un œil de la Providence situé hors-champ, un maigre faisceau linéaire vient matérialiser ce que l'on apparenterait volontiers à des rayons divins. Appartenant à un passé immémorial, cette statuette est miraculeusement parvenue jusqu'à nous, et sa puissance avec. Telle nous la fait voir le graveur.

Mutti : l'artiste a ainsi baptisé la version sculpturale de la Vénus (2019). Relativement fidèle à l'original dont elle constitue un agrandissement, celle-ci est taillée avec rudesse dans du tilleul. Certaines zones de son corps sont peintes à l'huile, les teintes lumineuses ou sombres venant accuser certains détails anatomiques. Choisir un terme enfantin, « maman » afin de désigner une sculpture n'est pas innocent. N'oublions cependant pas la terre cuite précolombienne[5] montrant une femme accouchant, plusieurs fois peinte auparavant : bien que quelque peu effrayante pour un regard occidental, elle s'offrait déjà comme la métaphore de la génération. Les images ont une histoire, elles aussi, s'originant presque toujours dans un passé lointain. Et l'on sait que Deroubaix assume pleinement la dimension généalogique de l'art.

Rempart contre l'univocité, la capacité de la métaphore à « dévoiler », pour reprendre un terme de l'artiste, a été éprouvée de longue date. Il ne s'agit ici ni de « message » à délivrer ni d'histoire à conter – les bulles qui auparavant comprenaient les mots et onomatopées qu'il y inscrivait ont du reste quasiment disparu des œuvres[6]. D'énigmatiques formes, semblant émaner des figures et les liant à l'espace de la représentation, flottent tels des fantômes[7]. Doubles immatériels, elles renvoient parfois un sombre reflet. Aux Vanités, Damien Deroubaix peut donner l'apparence des fantasmagories les plus crues, mais aussi les plus humaines.

5. Celle-ci a été photographiée par Man Ray vers 1930.
6. On pouvait notamment y lire des termes relatifs aux injonctions de la publicité, aux slogans des politiciens et au primat de l'argent qui gouvernent nos sociétés.
7. L'artiste assure s'être inspiré de *La puberté*, un tableau peint à plusieurs reprises par Edvard Munch.

de gauche à droite / from left to right

Quetzalcóatl, 2018
Huile et collage sur toile / Oil and collage on canvas
33 x 24 cm (37 x 29 cm encadré / framed)

Wunder der Natur, (17.XII.19), 2019
Huile et collage sur toile / Oil and collage on canvas
33 x 24 cm (37 x 29 cm encadré / framed)

Dickhead, 2018
Huile et collage sur toile / Oil and collage on canvas
33 x 24 cm (37 x 29 cm encadré / framed)

Vue d'exposition / Exhibition view, 2020

Vue d'exposition / Exhibition view, 2020

Étude pour Mutti (08.I.20), 2020
Crayon sur papier / Pencil on paper
190 x 122 cm

THE MISTS OF TIME

Natacha Pugnet

If Damien Deroubaix is above all a painter, he also creates installations, sculptures and engraved wood whose exhibition organized in 2020 by the In Situ gallery attests to the relationship. In his pictorial works, he combines, like Rauschenberg marvelously did in his time, different iconic and formal registers, the painting-material-color dialoguing with the black and white print. This principle notably permits him to explore the interplay of repetitions and variations that underlie his plastic thinking, giving rise to constantly reinvented associations. The artist has put together a repertory of signs and figures that are found from one picture to another, either in totality or through details, sometimes as far as abstraction. The strange nocturnal landscapes in which human, animal and plant hybridizations are situated thus become the theatres of a universe at the limit of the fantastic.

Damien Deroubaix "exhausts" the iconography, with tremendous efficiency, that he carefully chose. If the person looking at the work *recognizes* certain elements due to their reoccurrence, it is that the artist means to create a feeling of déjà-vu. This reuse is required so that the signs and the works resonate and, starting from this point, that any interpretive certainty is foiled. This is equally true for the eye, which can refer to the omniscient one of divine providence, or that, when multiplied, recalls Big Brother and the potential abuses linked to the multiplication of surveillance cameras in the public space. Appearing on one-dollar bills, the eye inserted in a triangle is moreover associated with Free Mason esoterism. The diversity of the contexts prohibits any monosemic or Manichean reading. Isn't it just as much the emblem of Deroubaix's viewon the world that surrounds him?

Furthermore, without any hierarchy, he reconciles the major and the minor. In *Painter* (2017-2018), a recent series of paintings on canvas, a face – a cutoff head or the semblance of the nose in the water – that undoubtedly stems from former characters in latex masks – sees itself as endowed with the most eclectic motifs: fern leaves, sea species (shark, orca evoking *Jaws* and *Blackfish*), a bunch of asparagus (borrowed from Manet), a horse (coming from Picasso's *Guernica*) and a bare pinup (sometimes taking a selfie), an ithyphallic idol

or "nail fetish," without forgetting the word "death," using the logo of the eponymous group. We have here a glimpse of the scope of the citations and references invoked. And if appropriation implies effacement before the other, it is also reinvention. We can see in these heads that, by way of a mouth, have a zipper, a type of self-portrait, the painter making an inventory of his obsessions – as far as the cuttlefish releasing its ink.

Any artist basing his work on preexisting figurative schemes knows that his work calls on a double view. The identification of sources is more or less easy, Deroubaix addressing the heavy metal fan as much as the moviegoer, someone who surfs the web, the sado-masochistic image voyeur, the enthusiast of mythology and the symbolic, as well as the art and history connoisseur. Consequently, as soon as I think I in fact apprehend a given scene, doubt settles in. For example, if the female body that, urinating, reveals its vulva seems taken from exhibitionist shots flourishing on the Internet, it also refers to *Pissing Woman*, an etching by Rembrandt. What are we really seeing? Does the obscenity come from the subject or from the pictorial realism? Blurring temporalities or updating a theme, the painter reinvents the meanings. The ambivalence of the large callipygian figure seen from the back (*Great American Nude 1,* 2019) results from a hybridization between two bodies, one current, the other taken from the oldest prehistoric ivory Venus discovered, when its skin seems like wood peppered with holes. It proves to be tricky to "detach" one image from the other as they are so closely merged. Other times, the iconographic montage and the formal treatment remain distinct, the signs, styles and temporalities placed side by side or penetrating each other. Consequently, the same is true for the "cutoff heads" already mentioned, in which the mechanical reproduction of the engraved, then glued parts coexists with a treatment of the volume in chiaroscuro, linear stokes and widely brushed colored areas. Despite this heterogeneity, or thanks to it, the final virtuoso result reaches a clean cohesion.

Until recently, Deroubaix's work was dominated by an obvious darkness. Bent on representing "the rotten world in which we live," the artist was logically inserted in the line of those who mean to grasp its cruelty and moral ugliness. How could it be otherwise for a painter who wants to be "realistic"? Or could the anchoring in reality be generated solely from unpleasant visions? If history, the monotheistic religions and, to a lesser degree, myths offer a plethora of atrocities and lethal images, today's world is not to be outdone. The flag of the Islamic State (*Jihad*, 2018) responds today to the rolling tanks and extermination camps present in certain older paintings. When Deroubaix shows mutilated or hanged bodies, or masked heads on pikes, he aggregates, here too, different genres: the universe of sado-masochistic practices (we can also think of the ultra-violent *Deliverance*[1]) and the imagery linked to the French Revolution.

Others will consider certain of these images – swastikas included – as being in bad taste, an idea whose historical and cultural relativity we know. We just need think of the *danses macabres* of the Middle Ages, the terrifying allegories of the hell promised to the damned, Goya and Otto Dix's brutal war wounded, or closer to us, the monsters that Joël Peter Witkin is fond of, going as far as the Chapman Brothers' *Hell* portraits showing Hitler painting, the scope of barbarianism is enormous. Jean-Yves Jouannais compares "bad taste," a "trait of individualism and originality," to kitsch, which is "the invention, by definition devoid of originality, of the broadest common place possible – an art of happiness for the use of the largest number of people – and the consumption modes that it induces."[2] If we follow this distinction, then yes, Deroubaix's works are clearly in bad taste. And this is only an apparent paradox if their realism generates chimeras, nightmarish apparitions and other allegories.

Religious iconography as much as the mysteries of mythical or magical thinking offer the artist a host of ambivalent symbols, such as the snake and the tree. Coming from a Dürer print, *Nemesis*, from which he borrowed the wings, is both goddess of chance and vengeance. Others are transhistorical, such as the fly amanita (the decorative mushroom of Disney's animated drawings) used in certain shamanic rituals that, strangely enough, make it possible to see into oneself through hallucinations. Haunted by the *Nkisi*, the divine spirit of the ancestor, certain Nyakyusa "nail fetishes" are considered destructive, others propitious.[3] If Deroubaix juggles with these figurations that belong to the past or to "other" cultures, it is undoubtedly to question their current capacity to signify and their efficaciousness. "In order that a world formed by such a large number of singular elements can be thinkable by the human beings that occupy it, in order that it is even habitable in a practical manner without us feeling too much like the prisoner of chance, we must be able to link the multiple parts of which it is comprised into a systematic network of correspondences," Philippe Descola analyzes.[4] Creating his own links between exogenous signs, the painter certainly pits himself against his predecessors, but he also speaks to us about shared stores, comprised of convictions, blindness and common hopes. Basically, whatever the forms, a desire for specifically human transcendence is shown in them.

1. John Boorman's 1972 film.
2. Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans* œuvres. *I would prefer not to* [1997], Paris, Verticales, 2009, p. 159.
3. See Raoul Lehuard, *Fétiches à clous du Bas-Zaïre*, Arnouville, Arts d'Afrique noire, 1980.
4. Philippe Descola (dir.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Musée du Quai Branly/Somogy éditions d'art, 2010, p. 17.

Damien Deroubaix recently added a prehistoric effigy that recalls the antiquity of art and its intercession function to a tested iconographic repertory – from which skulls and other skeletons have practically disappeared. If we can find it somewhat monstrous today, the body of the Venus of Hohle Fels, carved in mammoth ivory, incarnates fertility. The artist has taken different representations, simultaneously visible in the Paris exhibition, from this tiny figurine. Painted, it takes on various appearances, some of them close to the model (if we don't take the increase in scale into account), others modernized in an undressed female character probing its being in a black mirror (*Not yet titled*, 2019). By merging very distant times and cultures, Deroubaix reveals the persistence and transformation capacity of certain schemes. A light seems to emerge from the image engraved directly in a large wood panel (2019), unless the figure is lit by the stars detached from the nocturnal environment in which it was positioned. Coming from an eye of providence located outside the field, a scanty linear beam materializes what would readily resemble divine rays. Belonging to an immemorial past, this statuette has miraculously come down to us, and its power with it, such as the engraver has us see.

Mutti: this is what the artist called the sculptural version of the Venus (2019). Relatively faithful to the original of which it is the enlarged form, it is roughly carved in lime wood. Certain areas of its body are painted in oil, the luminous or dark hues accentuating certain anatomical details. Choosing a childhood term, "mama," to designate a sculpture isn't innocent. Let us not forget however the pre-Colombian terra cotta[5] showing a woman giving birth, painted several times before: although somewhat frightening from a Western viewpoint, it was already offered as the metaphor of generation. Images have a history too, almost always originating in a distant past. And we know that Deroubaix fully assumes the genealogical dimension of art.

A rampart against univocity, the metaphor's capacity to "unveil," to use the artist's term, has long been tested. The idea here is neither the "message" to deliver nor the story to tell – the balloons that earlier included the words and onomatopoeias that he inserted in them have moreover practically disappeared from the works.[6] Enigmatic forms, seeming to emanate from the figures and connecting them to the representation space, float like phantoms.[7] Intangible doubles, they sometimes have a dark reflection. Damien Deroubaix can give the Vanities the appearance of the crudest, but also the most human, phantasmagorias.

5. It was photographed by Man Ray ca. 1930.
6. Terms relative to the injunctions of advertising, the slogans of politicians and the primacy of money that governs our societies could notably be read in them.
7. The artist was inspired by *Puberty*, a picture painted several times by Edvard Munch.

Carving a Giant (22.III.19), 2019
Graphite sur papier / Graphite on paper
254 x 252 cm

Sans titre (02.IX.19), 2019
Crayon sur papier /
Pencil on paper
32 x 24 cm

Sans titre, 2019
Crayon sur papier /
Pencil on paper
32 x 23 cm

La Branche (14.XII.19), 2019
Crayon et encre sur papier /
Pencil and ink on paper
31,5 x 23,5 cm

Étude pour Melancholia (12.I.19), 2019
Crayon et encre sur papier /
Pencil and ink on paper
48 x 31 cm

Sans titre (09.IX.19), 2019
Collage et encre sur papier /
Collage and ink on paper
29,5 x 40 cm

Sans titre (Pazuzu), 2020
Crayon et encre sur papier /
Pencil and ink on paper
32 x 23 cm

Primitive Future, 2020
Crayon et encre sur papier /
Pencil and ink on paper
32 x 72 cm

En couverture :
Sans titre (détail), 2020
Bois gravé / Carved wood
247 x 250 x 1 cm

Photographies © Thomas Lannes
Conception graphique : Brigitte Mestrot
Photogravure : Les Artisans du Regard
Papier : Munken Polar

Impression : La Stipa, Montreuil-sous-Bois
Février 2020

LIFE