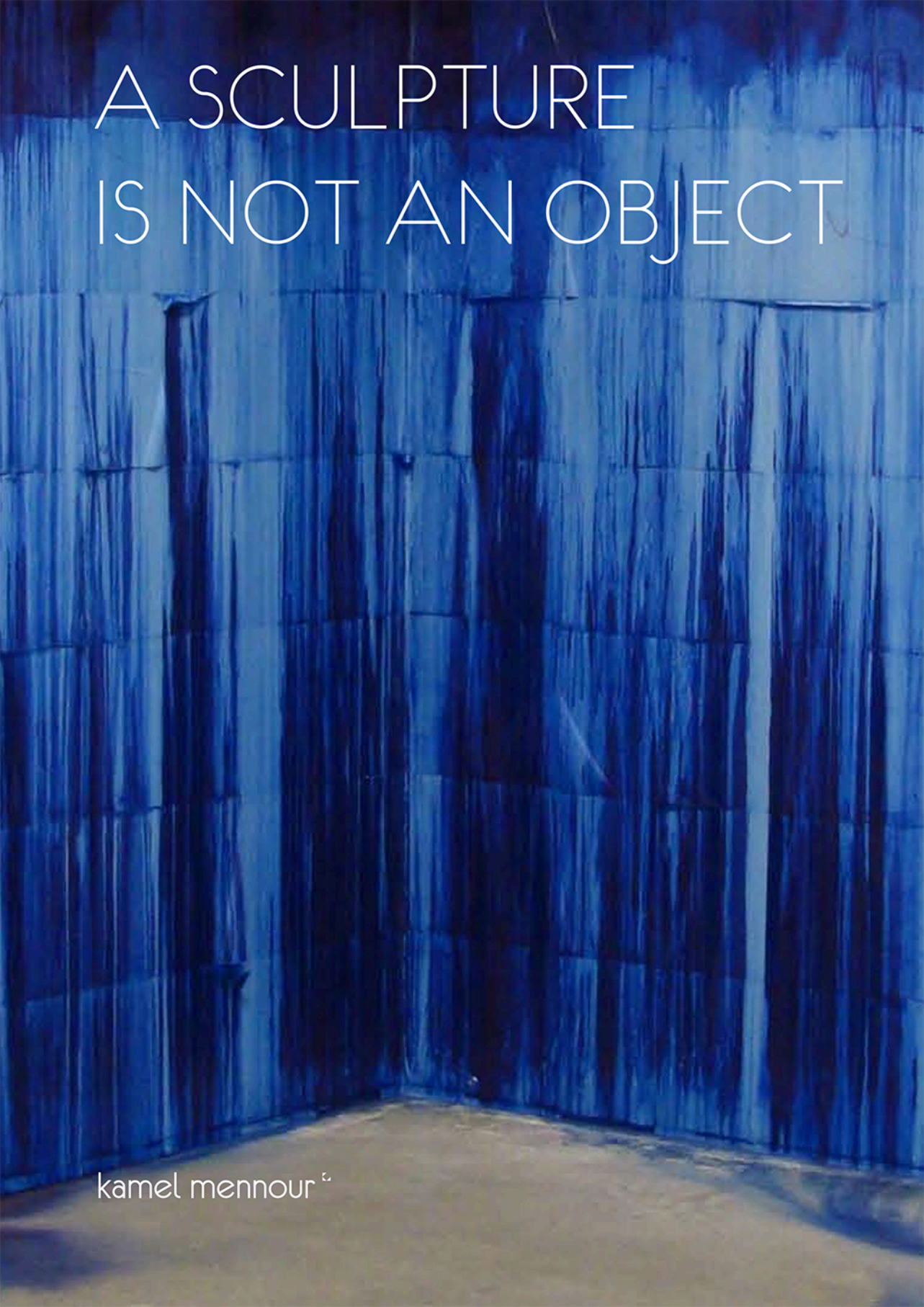
A SCULPTURE IS NOT AN OBJECT



kamel mennour

المنحوتة ليست شيئًا

لطيفة الشخش
ألبرتو جياكومتي
أنيش كابور
تاداشي كاواماتا

مشروع برعاية فيرونيك فيزنكر

A SCULPTURE IS NOT AN OBJECT

Latifa Echakhch
Alberto Giacometti
Anish Kapoor
Tadashi Kawamata

Project curated by Véronique Wiesinger

kamel mennour

"منحوتة لا تقضي أبدا على منحوتة أخرى. فالمنحوتة ليست شيئا، بل هي استجواب ، وسؤال ، وجواب .ولا يمكنها قط أن تكون منتهية ولا كاملة، ولا داعي حتى للسؤال. عند ميكال أنجلو كل شيء كرّر نفسه مع Rondanini Pietà، منحوتته الأخيرة. ولو كان ميكال أنجلو عاش ألف سنة لكان استمر ينحت Pietàsلألف سنة دون تكرار نفسه ولا العودة إلى الماضي، ولا إتمام أي شيء بل سارياً باستمرار إلى الأمام."

ألبرتو جياكومتي، مجلة *Arts*، اكتوبر 1957

"No sculpture ever dethrones another. A sculpture is not an object, it is an interrogation, a question, an answer. It can never be finished nor perfect – the question doesn't even arise. Everything recommenced for Michelangelo with the *Rondanini Pietà*, his last sculpture. And Michelangelo could have continued sculpting *Pietàs* for a thousand years without repeating himself, without returning to the past, without ever finishing anything, always going further."

Alberto Giacometti, *Arts*, October 1957

A SCULPTURE
IS NOT AN OBJECT

From its inception, sculpture has been vested with a power even stronger than paintings and other twodimensional images. Whether political or religious, the message of sculpture is linked to the very origins of humankind: fetishes, amulets, memorials or monuments. Sculpture started as a surrogate to the human body. In several creation myths the human body itself is supposed to have been molded in clay and imbued with spirit.
The aim of the exhibition is to focus on art as an irreplaceable human experience, elevating the mind and engaging the body. Sculpture still has an undisputed advantage over 2D-images at a time when its spiritual and political functions recede into the background. Sculpture resists integration to fictitious universes built up by disembodied images as it eludes easy reproduction. Experiencing sculpture is a unique encounter with a meaningful other in a specific place in a specific moment. Viewing art, even in an artfair, should not be a trivial act, but something that engages the very nature of humans as ephemeral beings gifted with exceptional capacities to relate to other beings and to objects of nature. Man inhabits the earth if a poet - to reinterpret Hölderlin.
The concept of the show is to install a few sculptures of human proportions dealing with temporality and nature in a sparse and makeshift environment - a meditation room of approx. 60 square meters providing the possibility to rest. Featured would be a bust in bronze by Giacometti (bronze being a decaying material), an alabaster piece by Kapoor thinned to play with light (alabaster being soluble in water), a cube of acrylic with a mirror effect of water by Kapoor again, surrounded by weeping walls by Latifa Echakhch.

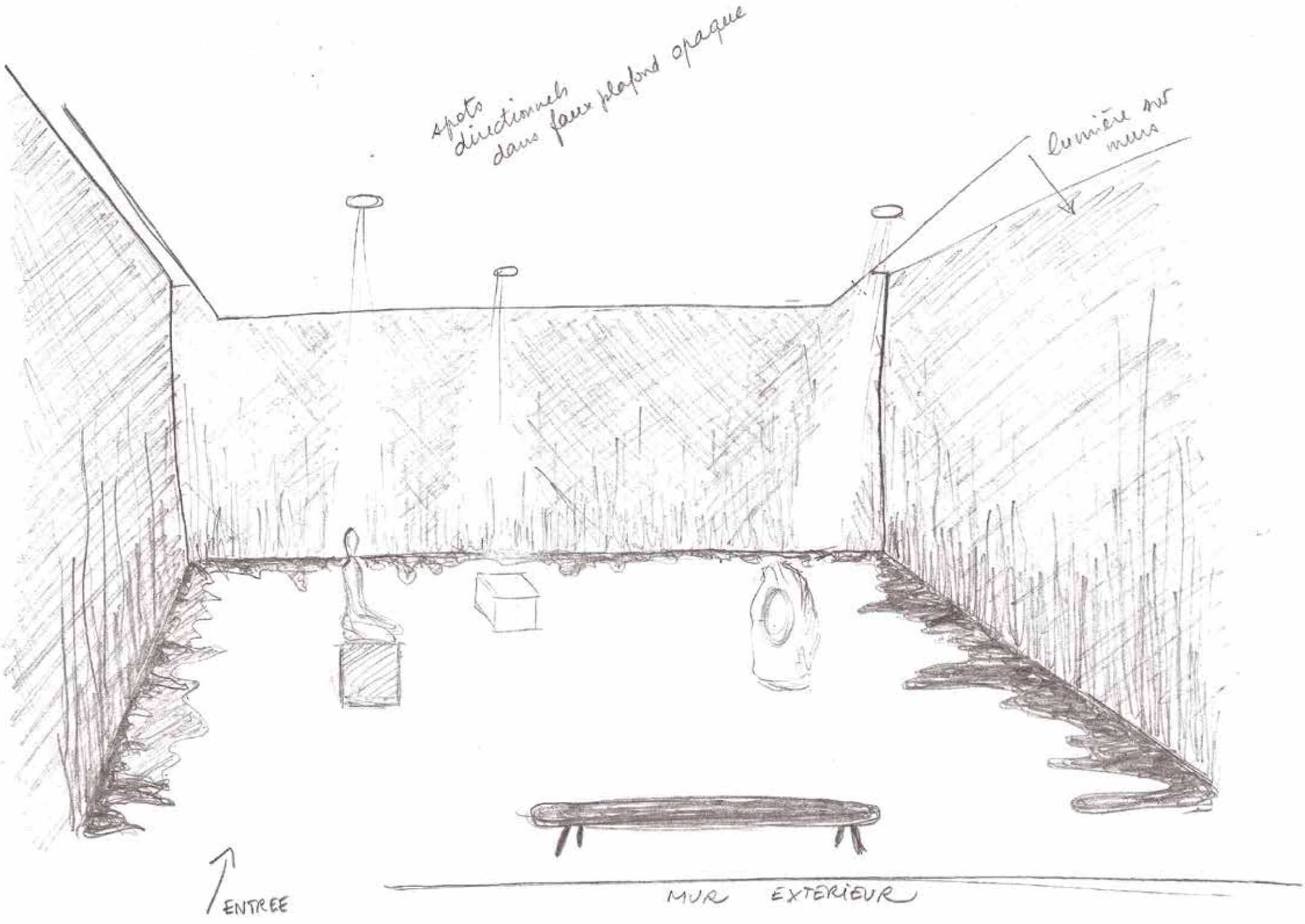
To experience art not as a commodity but as the highest production of the human genius, offered as a gift to other fellow human beings to share.
To pause and think as the ultimate luxury in today's world.
In a modest and temporary setting, on a human scale.

Véronique Wiesinger

المنحوتة
ليست شيئاً

منذ البداية، يتمتّع النحت بقوة أكبر مما في الرسوم وغيرها من الصور ذات بعدين. سواء كانت سياسية أو دينية ، ترتبط رسالة النحت بأصول الإنسان : الاوثان والتمائم، والنصب التذكارية. بدأ النحت كبديل لجسم الإنسان. وفي عدد من أساطير خلق العالم يقال أن جسم الإنسان نفسه تشكل من الطين وأشبع روح.
ان الهدف من هذا المعرض هو التركيز على الفن كتجربة بشرية لا غنى عنها، ترفع الفكر إلى الأعلى وتدفع الجسم إلى الأمام. لا يزال النحت يتفوق بميزاته على الصور ذات البعدين في وقت تنحسر فيه مكوّناتها الروحية والسياسية. النحت يقاوم الإنخراط في العوالم الوهمية التي تبنيها صور مفكّكة. كما أنه يرفض الاستنساخ الرخيص. والتعامل مع النحت من تجارب اللقاء الفريدة مع الآخر المليء بالمعاني، في مكان معيّن وفي وقت معيّن. وحتى تأمل المنحوتات في معرض فنّي لا يكون عملا تافها ، بل تجربة تحور طبيعة الإنسان بوصفه كائن زائل لكنّه موهوب بقدرات استثنائية على التواصل مع البشر ومع الكائنات الأخرى في الطبيعة. الإنسان يسكن الأرض، إذا جاز لنا ترجمة كلام الشاعر هولدرلين Hölderlin.
يجمع المعرض عدداً قليلاً من المنحوتات ذات الحجم الإنساني، تتعامل مع البعد الزمني ومع الطبيعة في بيئة متغيّرة – والبيئة توفّرها هنا غرفة للتأمّل من 60 مترا مربعا تقريبا صالحة للإستراحة. لن أما المنحوتات فهي تمثال نصفي من البرونز من إعمال جياكوميتي (كون البرونز مادة متحللة)، وقطعة المرمر التي جعلها كابور رقيقة للعب مع النور (المرمر قابل للذوبان في الماء)، ومكعّب لكابور أيضاً من الاكريليك الذي يتفاعل مع الماء للمرآة، وكل هذه الأعمال تحيط بها جدران لطيفة الشخش البكّاءة.
إذاً ينبغي التعاطي مع الفن ليس كسلعة ولكن بوصفه أعلى إنتاج من عبقريةَ الإنسان، يقدّم هديةً يتواصل من خلالها البشر.
وينبغي التوقف والتفكير وهما نشاطان منحسران في عالم اليوم.
وذلك في مجال متواضع ومؤقت، وعلى مستوى الإنسان الفرد.

فيرونيك فيزنكر


spots directionnels dans faux plafond opaque
lumière sur mur
ENTREE
MUR EXTÉRIEUR

LATIFA ECHAKHCH

Born in 1974, Latifa Echakhch subverts ordinary objects. These transformed and emblematised objects, the heirs to Marcel Duchamp's 'ready-made aided', make no claims to a cultural or ethnic affiliation; they become something else by means of a propitious polysemy. The artist's broken glass teacups (*Erratum*, 2004), whose fragments are gathered together unassumingly around the base of a wall, remind us of Land Art, or even more of Richard Serra's *Splash* – those spurts of molten then solidified lead that are among the American sculptor's earliest works. But the sharp glass might equally well evoke those walls topped off with shards that demarcate borders, or at least signify that entry to an area is forbidden.

In fact, Echakhch hollows out the essence of the objects she utilises, and this hollowing out of meaning sometimes occurs through a physical hollowing out. All that remains of the prayer rugs in the *Frames Series* (2006) are the perimeter and fringes. In the installation *Fantasia - Empty Flags* (2007), no flags fly at the end of the poles, while the blackness of the masts gives the whole piece a mournful mood.

Standing before the work entitled *For Each Stencil a Revolution* (2007), what is most striking is its undeniable painterly dimension. The electric blue is, of course, reminiscent of Yves Klein's IKB, while the drips conjure up a whole subgenre of American abstract painting (Clyfford Still, Morris Louis). But the work takes us much further… Borrowing its title from a Yasser Arafat quote, *For Each Stencil a Revolution* has been exhibited on several occasions, most notably at Tate Modern in London and at Art Basel (in the "Art Unlimited" section). The walls are covered with sheets of carbon paper sprayed with mentholated spirits. The pigment runs down to the floor, embodying an unavoidable decay. Emblematic of the slowness of a certain kind of bureaucracy, carbon paper was a device also favoured by anti-establishment youths at the end of the 1960s (notably during May 1968) for the reproduction and diffusion of political tracts. But no message is visible here, as if the words posted have been destroyed by rain and time. The ideas have been diluted by the passing of the years, and the work seems to represent the remains of a faded memory, from a time when political engagement was believed in as fervently as a religion.

لطيفة الشخش

ولدت لطيفة الشخش عام 1974, تعمل الفنّانة على استخدام الأشياء العادية على غير وظيفتها العادية، فتتغيّر وتصبح رموزاً على طريقة الأشياء المعدّة مسبقاً عند مارسيل دوشان. فهي لا تعبّر عن أي انتماء ثقافي أو عرقي، فهي تصبح شيئا مختلفاً من خلال تعدد المعاني من جرّاء مصادفة سعيدة. والفنانة عندما تكسر كؤوس الشاي (Erratum ، 2004) وتصفّ حطامها عند سفح الجدار، فإنها تستذكر الفن الأرضي Land Art بل عمل السبلاش لريتشارد سيرّا، فالرذاذ من الرصاص المصهور هو من بين الأعمال الأولى للنحات الأميركي. وقد تشير قطع الزجاج المسنّة أيضاً إلى تلك الجدران التي تعلوها كسر زجاجية المبنية على حدود بلد أو أرض للدلالة على حظر الدخول..

في الواقع ، تقوم لطيفة الشخش بإفراغ الأشياء التي تستخدم من مادتها، وهذا الاستخراج للمعنى يتحوّل أحيانا إلى إفراغ عملي. ففي سلسلة" إطارات" (2006) ، لم يتبق من سجّاد الصلاة سوى حواف وأطراف، أي مجرّد إطار. وفي نهاية التنصيب المسمّى" الفنتازيا -- أعلام خالية"(2007) ، لا يرفرف أي علم ، في حين أن سواد ساريات المراكب يعطي نغمة من الحداد للمشهد.

ما يثير الاهتمام مباشرة في "لكل استنسل ثورة" (2007) هو بعده التصويري الأكيد. لا يمكن الإنكار بإن. الأزرق الكهربائي يذكّر بالطبع بـ IKB لإيف كلاين، في حين أن القطرات تذكّر بجزء كبير من الفن التجريدي الأميركي (ليفورد، ستيلل وموريس لويس). ولكن العمل يأخذنا إلى أبعد. مع عنوانها المقتبس من كلمة لياسر عرفات، عرضت "لكل ستانسيل ثورة" في عدة مناسبات، بما في ذلك في تيت مودرن في لندن وفي مهرجان الفنون في بازل (قسم "الفن بلا حدود").

والجدران مغطّات بورق الكاربون رُشّت عليه كحول محرقة. ويقطر الصبغ حتى الأرض، مجسّداً انحلال لا مفر منه. وكان ورق الكاربون رمزا لتباطؤ البيروقراطية، وكان أيضا في أواخر الستينات الأداة المفضّلة لثورة الشباب (خصوصا خلال شهر مايو 1968) تسمح بإنتاج وتوزيع منشورات سياسية. ولكن ليس هنا أية عبرة، كما لو كانت حذفت الأمطار والوقت الكلمات المعروضة. وذابت الأفكار في رغوة الأيام ، فيبدو العمل وكأنه بقية من ذاكرة تلاشت، تعود إلى زمن كان فيه الالتزام السياسي مماثلا للدين.

For Each Stencil a Revolution, 2007
Carbon paper A4, glue, methylated alcohol
Variable dimension

Exhibition view "Speakers' corner",
Tate Modern, Bankside, London, 2008

ALBERTO GIACOMETTI

During a short career that spanned only 35 years, Giacometti (1901-1966) never ceased to question the conventions of art. During his Surrealist years, Giacometti delegated the making of his works to a cabinetmaker: eerie visions such as the *Disagreeable Objects* or the *Suspended Ball* were made from models that the artist usually destroyed. As instruments of an unknown cult or artefacts of an invented civilization, Giacometti's surrealist objects owed much to his study of the so-called "primitive" arts and in particular African art. After his parting with Surrealism in 1935, Giacometti turned to the exacting representation of what he saw, through an increasing reduction of themes: the human face and figure, cityscapes, landscapes. While using traditional media like painting and sculpture, Giacometti explored a new conception of the portrait, one separated from the notion of "genre" and its bourgeois social function. It was a portrait of our times, of the anonymity of man, of the Other in oneself, imbued with a disquieting life of its own.

From 1947 onwards, Giacometti developed two archetypes, male and female, for which his brother Diego, born in 1902 (and his assistant since 1930) and Annette, born in 1923 (and his companion since 1947), serve as referents. At the core of Giacometti's approach was the determination to capture the irreducible strangeness of the Other, despite and perhaps above all *because* of its familiarity, while locating it in a reflexive symmetry that prevented the viewer from apprehending it outside of him – or herself. Deprived of any anecdotal or psychological intent, Giacometti's portraits reflect the viewer's gaze and engage him/her in a potent intimate dialogue.

The *Seated Man Half-Length* was completed by Giacometti in the basement of the Tate Gallery in 1965, during the installation of the artist's retrospective in London. It turned out to be one of the last works to embody his quest of representing "a whole man, made of all men, worth all of them and any one of them worth him" as Sartre put it in 1964 at the end of *Les Mots*.

Véronique Wiesinger

ألبرتو جياكومتي

خلال مسيرة لم تتجاوز 35 سنة ، لم ينقطع جياكوميتى (1901-1966) عن مساءلة المعايير الفنية. خلال مرحلته السريالية، كان جياكوميتى يفوّض إنجاز أعماله لعامل أثاث : أشكال غريبة مثل "الكائنات الكريهة" أو "الكرة المعلّقة" صُنعت من نماذج كان الفنان يدمّرها عادة بعد التنفيذ. كونها أدوات لعبادة غير معلومة أو آثار لحضارة مبتكرة، تدين إعمال جياكوميتى السريالية الكثير لدرسه ما يسمى بالفنون "البدائية" ومنها الفن الأفريقى خاصة. بعد فراقه مع السريالية عام 1935، لجأ جياكوميتى إلى التمثيل الصارم لما يشاهده، وذلك مع تقليله عدد المواضيع : الوجه البشري ومشهد المدينة والمناظر الطبيعية. وفيما كان يعمل في الرسم والنحت، قام جياكوميتى باستكشاف تصورا جديدا لصورة الوجه، بعيد تماماً من مفهوم "النوع" ووظيفتها الاجتماعية البورجوازية. فأوجد صورة وجه تتناسب مع عصرنا، ومع هوية الفرد المجهولة، ومع الآخر الذي في الذات، المتشربة لحياة مثيرة للقلق من تلقاء نفسها.

من عام 1947 فصاعدا، طوّر جياكوميتى نمطين، الذكر من جهة أولى والأنثى من جهة أخرى، ملهمين الأول من شقيقه دييغو، من مواليد 1902 (وكان مساعد له منذ 1930) والثانية من انيت، من مواليد 1923 (وكانت رفيقته منذ 1947)، فكانا بمثابة مرجعيتين ثابتتين له. وكان في صميم نهج جياكوميتى ميل على التقاط غرابة الآخر غير القابلة للاختزال، على الرغم أو بالأحرى بسبب قربها، ومن ثمّ وضع الآخر في تناظر إنعكاسي بحيث لا يستطيع المشاهد فهمه من خارج الذات. وصور جياكوميتى التي تفتقد أي نية حدثية أو نفسية تعكس نظرة المشاهد وانخراطه في حوار حميم.

أتمّ جياكوميتى عمله "رجل جالس نصف جلوس" في الطابق السفلي من الت كالبري عام 1965، أثناء إعداد معرض الفنان الاستعادي في لندن. واتضح بعد ذاك أن هذا العمل كان واحدا من أعماله الأخيرة التي جسّد سعيه لتمثيل «رجل كامل، مصنوع من البشر جميعهم، بساويهم كلّهم كما هم بساووه" على جدّ تعبير سارتر في نهاية كتابه "الكلمات" (1964).

فيرونيك فيزنكر.

Homme à mi-corps, 1965
Bronze
59,1 x 19 x 32,1 cm

Coll. Fondation Giacometti, Paris

ANISH KAPOOR

Born in Bombay (India) in 1954, the British artist Anish Kapoor burst onto the international art scene at the beginning of the 1980s with his fragile pigment sculptures, strange monuments bristling with peaks. A fundamental turning-point came at the end of that same decade with the idea that the interior of a sculpture could become the exterior, and vice-versa. This concern with the negative space, or non-object was developed in his works using stone. In the late 80's he began making works of hollowed-out rocks whose openings and cavities, coated in a thick layer of dark pigment, absorbed the light like a black hole. Anyone who looks deep inside them experiences the sensation of a fathomless gulf that evokes an interminable void, an endless fall.

Ever since, Anish Kapoor has had a studio dedicated specifically to carving stone. And even though he has made use, over the years, of new materials and techniques (cement, wax, resin, PVC membrane, etc.), he returns regularly to stone, most notably with his works in alabaster. These works also continue Kapoor's interest in the self-made or auto-generated object, it is as if the forms contained within them have always been there, and it is this sense of self-generated form that can also be found in the transparent acrylic cubes. Their fabrication leaves much to chance; the liquid resin accidentally encloses a few bubbles of air that become worlds frozen for eternity. And like the negative/positive voids carved into the stone blocks, it is in their areas of emptiness and space that the object and the work are formed.

أنيش كابور

ولد الفنان الإنكليزي أنيش كابور في بومباي (الهند) سنة 1954، وبرز على الساحة الفنية العالمية في أوائل الثمانينات من القرن الماضي مع منحوتات هشّة مؤلّفة من أصباغ مختلفة، ك معالم غريبة مكوّنة من رعان وهي تشبه الستوبا البوذية وديانا الأفسسية.
وفي أواخر هذه السنين، قام بقلب فكرة النحت بحيث يصبح داخل المنحوتة خارجها والعكس بالعكس. فبدأ عندئذ سلسلة صخوره المفرّغة ذات الفجوة المليئة بالوصمات والمطلّة على طبقة سميكة من صبغة داكنة تمتص الضوء مثل الثقب الأسود. والذي يمعن النظر يرتابه شعور بأنه أمام هاوية بلا قاع تستحضر إحساس بلانهاية الفضاء الخارجي وحضور مرعب للموت باعتباره فراغ تام وسقوط لا نهاية له.

منذ ذلك الوقت ، وأنيش كابور يعمل في ورشة المخصصة بنحت الحجر. وإذا قام مع الوقت باستثمار مواد وتقنيات إخرى (الاسمنت والشمع والراتنج، والقماش وبولي كلوريد الفينيل...)، عاد بانتظام إلى الحجر، لا سيما المرمر وهو الحجر المفضل في النحت منذ العصور القديمة لقدرته على اتخاذ مظهر مصقول جميل. هذه الأعمال امتداد لاهتمام الفنان بالشيء العصامي والتلقائي حيث يبدو وكأن الأشكال التي يتضمّنها وجدت دائماً فيه. ومكعّباته المعمولة من الاكريليك الشفاف تحتوي أيضاً على الأشكال نفسها المتواجدة تلقائياً. ألاهية. فغالباً ما يخضع تصميمها للصدفة، إذ يحتوي الراتنج السائل على بعض الفقاعات الهوائية التي تصبح مجمدة إلى الأبد.

Untitled, 2007
Acrylic
70 x 70 x 69,5 cm

Exhibition view "Almost Nothing",
kamel mennour, Paris, 2011

Untitled, 2011
Alabaster
107 x 132 x 40 cm

—

تاداشي
كاواماتا

—

ولد الفنان الياباني تاداشي كاواماتا عام 1953.
وكاواماتا يصنع عادة أعماله في موقعها، ويستخدم
غالبا الخشب المتلف. إبداعاته الأثرية قصيرة الأمد
بشكل عام. لكنه بنا مرارا جسوراً وقناطراً أو مواقعاً
مُشرفة (كما في بوردو عام 2009). ونصب برجاً رائعاً
مؤلفاً من كراسي تحت قبة كنيسة الـ Salpêtrière
(باريس، 1997). وهو يتخيّل أيضا أكواخاً شعرية (*Tree*
Huts) كالتي علّقها على إحدى واجهات مركز بومبيدو
(2010)، حيث بدت كأعشاش عملاقة لطيور السنونو.
بطلب من فيرونيك فيزنكر Véronique Wiesinger ،
مديرة مؤسسة البرتو جياكوميتي ومفوضة معرض
كاليري كامل منور في أبو ظبي، أعاد تاداشي كواماتا
إحياء عمل قديم في شكل مقعد، أو بالأحرى ما كان
مقعداً بالفعل، وقد لا يزال كذلك حتى الآن. وفي
معرضه للأكواخ الشجرية في غاليري كامل منور عام
2008، أنتج تاداشي كاواماتا عدة قطع من الأثاث ذات
الأشكال البسيطة جداً، باستخدامه خشب الخردة الناتج
عن معرض سابق. والمقاعد هذه المبسطة إلى أقصى
حدّ أثارت فورا إهتمام الأشخاص المشاركة في
المشروع جميعهم ، بحيث نشأ تلقائياً مكاناً خاصاً
للجلسات الودية، يأتي إليه الجميع عفويا لتناول الطعام
وشرب القهوة وتبادل الأفكار مع الزملاء ببساطة. بعد
نحو ثلاث سنوات من العرض، لا تزال المقاعد في
الباحة عند مدخل الكاليري، وهي تدعو الزائرين إلى
وقفة تأمّل. "الفن لحظة لقاء" ، حسب فيرونيك فيزنكر.
أما جياكوميتي فكان يؤكد أن "المنحوتة ليست شيئاً".
وبالفعل، إن مقاعد تاداشي كاواماتا هي في الواقع
أكثر بكثير من مجرد أشياء، فهي منحوتات. لكنها مقاعد
أيضاً.

—

TADASHI
KAWAMATA

—

Born in 1953, the Japanese artist Tadashi Kawamata usually creates his works *in situ*, often using reclaimed timber. His monumental creations have, for the most part, an ephemeral destiny. On several occasions, the artist has created bridges, footbridges or belvederes (for example, in Bordeaux in 2009). He constructed a magnificent tower of chairs beneath the cupola of the chapel of the Salpêtrière (Paris, in 1997). More recently, he conceived the poetic Tree Huts, which he attached, most notably, to the Centre Pompidou (in 2010), where they hung from the façade, rather like a series of giant swallows' nests.

At the request of Véronique Wiesinger, director of the Fondation Alberto Giacometti as well as curator of galerie kamel mennour's exhibition stand in Abu Dhabi, Tadashi Kawamata has revived an old work that takes the form of a bench – or rather that was once a bench, and perhaps still is one. During his 2008 exhibition *Tree Huts* at galerie kamel mennour, Tadashi Kawamata created several pieces of furniture, very simple in form, by using off-cuts of wood left over from the installation of the exhibition. These benches, at once minimalist and raw, immediately seduced the various people involved in the project, so much so that they gave rise to a convivial spot where everyone could spontaneously eat lunch, drink a coffee or simply converse with colleagues. Almost three years after the exhibition, the benches are still in place in the courtyard next to the gallery entrance, giving visitors somewhere to rest. "Art", states Véronique Wiesinger, "is a moment's encounter". And it was Giacometti who asserted that a "sculpture is not an object".

Tadashi Kawamata's benches are, effectively, much more than objects: they are sculptures. And yet they are also benches.

Abu Dhabi Bench, 2011
Wood
125 x 30 x 42 cm each

This booklet accompagnies the project "A sculpture is not an object", curated by Véronique Wiesinger, at Kamel Mennour's invitation at Abu Dhabi Art, Saadiyat Cultural District, Abu Dhabi, UAE, from November 16th to November 19th, 2011.

Acknowledgements
We would like to especially thank: Véronique Wiesinger, Latifa Echakhch, Anish Kapoor, Tadashi Kawamata, Jean-François Bodin, Mercedes Munoz Arocha, Jessy Mansuy-Leydier, Mériadek Caraës, Clare Chapman, Richard Leydier, Marion De Paz, François Zabbal, Fabrice Seixas, James Curwen, Michel Pencreac'h, Christophe Pany, Hervé Woltèche and the teams of the Fondation Alberto et Annette Giacometti and the gallery kamel mennour.

© 2011 The artists: Latifa Echakhch, Anish Kapoor, Tadashi Kawamata.
© 2011 Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris / Succession Giacometti, ADAGP, Paris.
© 2011 kamel mennour, Paris.
© 2011 The author: Véronique Wiesinger.
© 2011 The photographers: Marc Domage, Latifa Echakhch, Dave Morgan, Fabrice Seixas.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced by any means, in any media, electronic or mechanical, without prior permission in writing from kamel mennour gallery.

In order to protect the environment, this booklet was printed on Munken Polar 170 g, FSC-certified, composed of wood fibers from responsible forest management.

Publishing
kamel mennour

kamel mennour

47, rue saint-andré des arts
paris 75006 france
+33 1 56 24 03 63
galerie@kamelmennour.com
kamelmennour.com

General coordination
Jessy Mansuy-Leydier

Publishing coordination
Emma-Charlotte Gobry-Laurencin

Graphic design
Éloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars
(MOSHI MOSHI Studio)

Translations
James Curwen (English)
François Zabbal (Arab)

Rereading
Michel Pencreac'h

Printing production
Seven7 – Liège
info@seven7.be

Printing
SNEL – Liège
www.snel.be