

QUESTION 11

**QU'EST-CE QUE L'ART
ET LE SOCIAL ONT À SE
DIRE AUJOURD'HUI ?**

CHACUN [...] POUR SOI. DIVISION DU TRAVAIL, PROFESSIONNALISATION ET ESTHÉTISATION DANS L'ART

Leszek Brogowski

La critique du système institutionnel qui borde l'art dans la seconde moitié du XXe siècle est partie intégrante des pratiques artistiques de cette époque. Pour ne prendre que deux exemples, les inserts publiés par Dan Graham dans le magazine *Harper's Bazaar* en 1986, furent, selon son aveu une « réaction contre l'expérience de la galerie¹ », et Edward Ruscha, en publiant ses premiers livres d'artistes, reconnaît se sentir libéré du poids non seulement de ce système galerie-marché, mais aussi de la tradition qu'il défend.

« Mes autres travaux sont toujours attachés à une tradition, mais je n'ai jamais suivi de tradition dans mes livres. Les livres sont un genre neutre, et c'est ce que j'aime bien en eux. C'est pourquoi je me sens libre lorsque j'en fais. [...] Quand je commence un de ces livres, je peux être imprésario du projet, je peux être le majordome, je peux être le créateur et le propriétaire total de l'ensemble des travaux, et j'aime bien ça. C'est agréable. Et je ne me mords pas les ongles pour savoir si le livre va entrer dans les hit-parades ou non². »

Les artistes ont réussi alors à incliner le fonctionnement des institutions artistiques : galeries, musées, revues ou marché. Mais, lorsque Tony Godfrey conclut en affirmant que « l'un des effets majeurs de l'art conceptuel a été de révolutionner la manière dont l'art est présenté [*exhibited*]³ », il ne mentionne ainsi qu'une des conséquences de ces pratiques critiques, à laquelle il faudrait ajouter d'abord la façon dont l'art a désormais été vendu. Sol LeWitt a été le premier à avoir imposé la vente des œuvres sous la forme d'« idées » que l'acquéreur *seul* avait alors le droit de matérialiser.

PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE ET DROIT À LA CULTURE

Avec une distance, on peut considérer que cette solution se trouve finalement en conflit avec l'esprit de l'art conceptuel qui, certes, s'opposait à l'identification de l'œuvre à l'objet, mais dont le principal combat était la réconciliation de l'art et de la vie quotidienne, et surtout pas les arrangements avec le marché de l'art⁴. Douglas Huebler l'a clairement exprimé en disant que « les œuvres [de l'art conceptuel] sacrifient même l'objet, si bien qu'il n'y a plus rien à posséder⁵ » ; à tort, l'art conceptuel a été perçu comme un nouveau « style », alors qu'il a transformé le concept même de l'art et la façon de le pratiquer. Aujourd'hui on voit clairement que la ligne d'attaque des batailles pour le *libre accès à la culture* via l'internet – à l'art, à la connaissance et à tous les autres bien immatériels – passe, précisément, par là : si la culture est un bien public, elle doit rester librement accessible pour tout usage privé, que l'utilisateur en soit simplement le lecteur ou le spectateur, ou qu'il en soit l'éditeur qui en fabrique la copie (un dessin selon le protocole de Sol LeWitt, des photocopies d'un livre, le téléchargement d'un morceau de musique, etc.).

De ces deux points de vue – critique de l'institution et économie de l'immatériel –, c'est la pratique du livre d'artiste, développée depuis le début des années 1960, qui a montré des solutions inégalement, notamment parce que, d'une part, le livre d'artistes est une modalité d'« exposition » publique, préparée par la tradition du livre, qui se passe de toute structure de type galerie ou musée d'art, et que, d'autre part, le livre préserve le droit inaliénable de l'auteur (et donc de l'artiste) sur la propriété intellectuelle de son œuvre, seule la commercialisation des exemplaires du livre au nom de l'auteur donnant lieu à une rémunération⁶. Ed Ruscha, Daniel Spoerri, Dieter Roth, Ben Patterson, Carl Andre, John Baldessari, Robert Barry, George Brecht, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Peter Downsbrough⁷, Robert Filliou, Douglas Huebler, Yves Klein, Richard Long, Sol LeWitt, et bien d'autres artistes comptent parmi les premiers à avoir eu recours à ce nouveau type d'édition dans l'art, art qui épouse non seulement la forme matérielle du livre, mais aussi sa pratique quotidienne et sa diffusion, bref : sa culture. Certains de ces artistes ont eux-mêmes fondé des maisons d'édition alternatives : Dick Higgins la Something Else

“Le livre d’artiste a ouvert une nouvelle possibilité de s’adresser au public sans passer par les institutions existantes, expression du pouvoir en place, la diffusion des livres d’artistes se faisant souvent par des réseaux indépendants et incontrôlables.”

Press en 1963, Edward Ruscha la Heavy Industry Publications en 1968, Maurizio Nannucci Exempla en 1976 ou encore herman de vries qui fonde The Eschenau Summer Press & Temporary Travelling Press en 1974.

UNE DOUBLE SÉPARATION

Cependant, la critique institutionnelle évoquée par Godfrey n’a pas servi seulement à mieux adapter le fonctionnement des galeries, des musées ou du marché de l’art aux évolutions des nouvelles pratiques artistiques. Son importance vient également du fait qu’elle a permis aux artistes de prendre conscience des limites de la définition sociologique de l’art et de la nécessité de prendre en main le destin de leur travail : au lieu de rechercher la reconnaissance institutionnelle de leur travail, les artistes de cette époque cherchaient souvent à se passer d’institutions en place pour s’adresser directement au public, l’inventer s’il le fallait, le fidéliser, etc., quitte à créer eux-mêmes – parallèlement aux institutions alternatives qui pullulent à partir des années 1960 : crèches, écoles, mutuelles, banques coopératives, etc. – les institutions d’art dont ils avaient besoin : galeries, archives, musées ou maisons d’édition, etc. Là encore, le livre d’artiste a ouvert une nouvelle possibilité de s’adresser au public sans passer par les institutions

existantes, expression du pouvoir en place, la diffusion des livres d’artistes se faisant souvent par des réseaux indépendants et incontrôlables. Ainsi l’art a-t-il entr’ouvert, dans ces années 1950-1970, la possibilité de réintroduire l’art dans la vie des gens, c’est-à-dire de surmonter les fissures qui l’ont séparé de la réalité quotidienne des individus, et que l’histoire de l’art, ainsi que la critique d’art, ont figées comme inscrites dans leurs prémisses, à savoir la séparation qui s’est progressivement installée au cours de l’histoire, d’une part entre l’artiste et le spectateur et, d’autre part, entre l’œuvre d’art et tout autre objet.

L’ARTISTE ET LE SPECTATEUR

Pourtant la théorie esthétique hérite toujours l’idéal de l’art non séparé de la vie intime de l’individu. La valeur que la société attribue à l’art repose sur la conviction que l’expérience qu’elle offre est épanouissante pour l’homme, et que l’art joue un rôle important dans la construction de sa personnalité et dans le processus d’individuation. Certes, la musique accompagne le jeune âge, on lit aux enfants et on leur fait lire les livres, on les fait dessiner... mais l’éducation artistique connaît ensuite un arrêt brutal : seuls quelques-uns, qui choisiront de se « spécialiser en artistes », conti-

nueront à avoir l’expérience créatrice de l’art, fait d’ailleurs pour un public très restreint. La professionnalisation marque donc la perte non pas tant de la valeur universelle de l’art, mais de la place de l’art dans la vie des individus. Ce hiatus entre la représentation idéologique de l’art (les convictions et valeurs fondatrices) et la réalité de tous les jours, c’est Friedrich Schiller qui l’a observé et ce, déjà à l’époque de la Révolution française. Dans les *Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme*, qui comporte une critique vigoureuse de la société marchande, il remarque qu’« il faut être un esprit peu vulgaire » pour pouvoir cultiver ses passions « sans préjudice pour sa profession⁸ ». L’art a besoin d’un temps libre et d’une disponibilité de l’esprit. Pour être *spectateur* de l’art, affirme Schiller, il faut « ouvrir les sens et le cœur, et disposer d’un esprit frais et entier, toute sa nature doit être réunie ; ce qui n’est aucunement le cas de ceux [...] qui sont fatigués par une attention épuisante⁹ », que demande le travail alimentaire auquel on consacre le meilleur temps de nos existences. Schiller n’osait même pas imaginer une société où chacun pourrait être non seulement spectateur, mais aussi artiste... mais Karl Marx et Friedrich Engels l’ont fait. En reprenant l’idéal humaniste de l’art, développé par la philosophie, mais en l’inscrivant dans les conditions concrètes

de la société capitaliste, ils ont considéré que « la concentration exclusive du talent artistique chez quelques individualités et, corrélativement, son étouffement dans la grande masse des gens, est une conséquence de la division du travail¹⁰. » Ayant sous les yeux l'idéal de l'art comme expérience épanouissante, dans laquelle s'affirme la plénitude des facultés de l'individu, Marx ne peut qu'être hostile à l'idée selon laquelle l'individu puisse être « enfermé dans les limites d'un art déterminé, limites qui font qu'il y a des peintres, des sculpteurs, etc., qui ne sont que cela, [dont] le nom à lui seul exprime suffisamment la limitation des possibilités d'activité de cet individu et sa dépendance par rapport à la division du travail¹¹. » Un pareil refus de la spécialisation et de l'étrécissement de l'horizon qu'elle entraîne est tout à fait typique pour l'art des années 1950-1980. Se revendiquer artiste et non pas peintre, photographe, cinéaste, etc., parler d'art et non pas des arts, refuser l'existence d'images ou de formes spécifiquement « artistiques », etc., tout cela a permis aux artistes de cette époque de repenser l'idée de la réconciliation de l'art avec la vie quotidienne. Ainsi ont-ils convergé vers l'horizon commun avec les écrits de Marx et Engels, à cette différence près que leur point de départ a été la pratique même de l'art et non la réflexion politique. Mais beaucoup d'artistes de cette période se retrouv(er)aient dans l'utopie qu'ils ont envisagée : « Dans une société communiste, il n'y aura plus de peintres, mais tout au plus des gens qui, entre autres choses, feront de la peinture¹² ». Mais alors que Marx et Engels y sont parvenus à travers le projet de la société qui entraînerait le travail vers une activité para-artistique [*Selbstbetätigung*], ils pensaient l'art, quant à eux, plutôt comme une possibilité de transformer la réalité quotidienne de ceux – et par ceux – qui le pratiquent.

Sensibilisé par ces idées, dans l'essai « Créateur comme producteur » Walter Benjamin observait avec enthousiasme le possible devenir-écrivain des lecteurs de la presse. À l'Institut parisien pour



Museo de la Reina Sofía, Madrid © Alice-Anne Jeandel

l'étude du fascisme, le 27 avril 1934, il dit : « Dans la mesure où la littérature gagne en largeur ce qu'elle perd en profondeur, la différenciation entre auteur et public, que la presse bourgeoise maintient de façon conventionnelle, commence à disparaître dans la presse soviétique. Celui qui lit est en effet prêt à chaque instant à devenir quelqu'un qui écrit, c'est-à-dire qui décrit, ou bien qui prescrit. Comme expert – même si ce n'est pas d'une spécialité, mais seulement du

poste qu'il occupe – il accède à la qualité d'auteur. La parole est donnée au travail lui-même¹³. L'idée de la peinture comme pratique populaire traverse également la période de la remise en cause de la culture occidentale suite notamment au désastre de la Seconde Guerre mondiale. Dans trois textes datant de 1943, très cohérents dans leur ensemble, Ad Reinhardt pose la question de la « participation sociale directe et complète de tous les gens à la culture et aux activités créatrices¹⁴ ».

Antidote à l'industrie culturelle naissante, une telle activité pourrait selon lui aboutir à une « peinture abstraite immensément libre et stimulante, qui année après année devient de moins en moins privée, impliquant de plus en plus de gens, dans une activité créative de plus en plus démocratique¹⁵ ». C'est dans un tel esprit politique, complètement effacé aujourd'hui des débats sur la « mort de l'auteur », que Reinhardt développait ces idées de Marx et Engels : son antisubjectivisme allait de pair avec la démocratisation de la pratique créatrice de tous. « L'artiste, écrivait-il, n'est pas une espèce particulière de l'être humain, mais toute personne est une espèce particulière d'artiste¹⁶ ». Ces idées n'ont jamais été abandonnées, ce dont peut témoigner l'œuvre entier de Claude Rutault d'un côté, et les recherches récentes d'Antoine Perrot sur la peinture populaire de l'autre¹⁷.

ŒUVRE D'ART ET RÉALITÉ COURANTE

Reinhardt semble pourtant surinterpréter Marx lorsqu'il écrit : « Comme Marx, Mondrian comprenait que les œuvres d'art disparaîtront lorsque l'environnement lui-même deviendra une réalité esthétique¹⁸ ». C'est en effet Guy Debord qui, le premier, a envisagé de manière cohérente que puisse disparaître la séparation entre les œuvres d'art et les objets de la réalité courante. Un tel projet n'aboutirait cependant pas à une esthétisation de la réalité, mais – comme Benjamin l'a déjà observé – à la politisation de l'art¹⁹ dans la mesure où l'art deviendrait une expérience de la formation directe de l'environnement : une action directe sur la réalité. Dans *La Société du spectacle*, Debord expose la dialectique de l'art à la fois supprimé et réalisé, qui entraîne l'abandon de deux présupposés sur lesquels s'est érigée la théorie esthétique : la séparation des individus en deux catégories, artistes et spectateurs, et l'isolement, parmi tous les objets, d'objets ayant les qualités esthétiques d'œuvres.

Conformément au premier présupposé,

ce sont les artistes qui récupèrent tous les privilèges de l'initiative créatrice et de l'action inventive, au détriment de tous les autres individus, enfermés dans une passivité contemplative des spectateurs, que ne vient nullement mettre en cause la dimension créatrice de l'interprétation des œuvres ; on entend là l'écho de Marx et de Benjamin. « La scission de la communauté inactive peut être surmontée par l'accession à la réelle communauté historique²⁰ », écrit Debord, tandis que l'art moderne « fut ce langage commun de l'inaction sociale [...] et [...] production individuelle d'œuvres séparées²¹. » Mais Debord va plus loin que Marx et Benjamin : le second présupposé propre aux théories esthétiques légitimait en effet le maintien de l'action créatrice dans les limites de la création des formes artistiques (œuvres) comme « séparées » du reste de la réalité. Faire tomber cette limite signifierait adopter à l'égard du monde l'attitude que l'artiste revendique pour son œuvre : s'en considérer l'auteur. L'artiste serait alors créateur d'un monde désaliéné : un révolutionnaire. Le premier moment de ce mouvement dialectique est la « décomposition moderne de tout art, son anéantissement formel²² », le second est le dépassement réel de l'art comme production des formes et comme valeur esthétique, qui conduirait à « posséder effectivement la communauté du dialogue [c'est-à-dire l'art comme nouveau langage commun de la société] et le jeu avec le temps qui ont été [seulement] représentés par l'œuvre poético-artistique²³. » Le « jeu avec le temps », c'est simplement le rappel que l'homme est *créateur* – et donc responsable – de la réalité sociale/culturelle/historique, alors que nos sociétés pensent le créateur de manière restreinte à la production d'œuvres d'art. La révolution de l'art qui ferait de l'art une révolution conduit donc à opposer la présence à la représentation, l'action à la contemplation (c'est-à-dire Fichte à Kant et Hegel) et ce, afin de susciter une nouvelle pratique populaire de l'art comme alternative dialectique à la fin de l'art et de l'histoire.

L'ART COMME PRATIQUE POPULAIRE

On ignore souvent, surtout en France, que la célèbre conception de l'œuvre ouverte d'Umberto Eco fut précisément une réponse, inspirée de Marx, à la problématique de l'aliénation [*Entfremdung*] de l'individu dans le monde. En effet, l'essai de 1962 « De la manière de donner forme comme engagement et prise sur la réalité », joint par Eco à la deuxième édition de *L'Œuvre ouverte* de 1965, est absent de la traduction française. Son titre est déjà suggestif de la position défendue par Eco : « l'avant-garde artistique est la seule à entretenir un rapport de signification avec le monde dans lequel elle vit²⁴ », écrit-il dans cet essai. Ses œuvres, certes, ont souvent une structure ambiguë et les références indéterminées – elles sont des *œuvres ouvertes* – car elles s'arrachent aux limites dans lesquelles l'idéologie esthétique a enfermé l'art. « L'art, écrit Eco, pour avoir prise sur le monde, se coule en lui et en assume de l'intérieur les conditions de la crise, en utilisant pour les décrire le langage aliéné même dans lequel ce monde s'exprime : mais en amenant le monde à la clarté, *en l'exposant* comme forme de son propos, il le dépouille de sa qualité de condition aliénante pour nous, et il nous rend capable de le démystifier²⁵. » Le rapport à la forme n'est alors plus le même : « donner forme », c'est façonner la réalité, la prendre en main.

Les artistes de l'époque à laquelle on se réfère ici ont souvent considéré qu'une telle action artistique directe sur la réalité doit être sortie du cadre spécialisé appelé « art » et devenir le droit et l'apanage de tous, ce qui entraîne des enjeux doublement politiques : d'une part, parce que l'art devient directement formateur de la réalité (critique de l'esthétisation de l'art), d'autre part parce qu'il est l'affaire de tous : *politeia* (critique de la division du travail et de la professionnalisation dans l'art). Ainsi, alors qu'on lui demandait s'il pouvait

confier la réalisation de ses peintures noires à quelqu'un d'autre, d'après le protocole qu'il a d'ailleurs formulé par écrit, Ad Reinhardt répondit que les autres « doivent faire leurs propres peintures pour eux-mêmes²⁶ ».

L'art n'affirme véritablement sa valeur et ne déploie son potentiel que lorsqu'on le fait soi-même. Son expérience n'a alors plus le même sens, et notamment elle montre les limites du professionnalisme et de la spécialisation qui en détruisent quelque chose d'essentiel qui fait de l'art une expérience de l'humanité de l'homme. Chacun *doit donc faire de l'art pour soi*.

Leszek Brogowski

Enseignant-chercheur à l'université Rennes 2

PUBLICATIONS DE L'AUTEUR

OUVRAGES

- ▶ *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, livre illustré avec les *cartoons* de l'artiste, Chatou, Éditions de la Transparence, 2011, 168 pages, 42 ill. n/b.
- ▶ *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2010, 352 p., 26 ill. n/b, 69 ill. coul.

ARTICLES

- ▶ « Brecht et Platon : théâtre comme révolution. Défamiliarsation vs. répétition », in *La Révolution mise en scène*, sous la dir. de F. Maier-Schaeffer, Ch. Page et C. Vaissié, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire », 2012, p. 241-254.
- ▶ « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », in *PUBLIER...EXPOSER. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes, École Supérieure des Beaux-Arts, coll. « Hôtel-

Rivet », 2012, p. 106-131, discussions : p. 179-190.

- ▶ « Passer inaperçu dans l'autobiographie. Autrui et moi dans l'*Autobiography* de Robert Barry », in *De l'autoportrait à l'autobiographie*, sous la dir. d'Alexander Streitberger et Jan Baetens, Caen, Minard, coll. « lire & voir », 2011, p. 171-184.
- ▶ « L'accessibilité de l'envers et la publicité de l'endroit. Du livre comme horizon de la peinture chez Bernard Villers », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 7, 2011, p. 92-103.
- ▶ « De 'parasites sociaux' au 'fameux sapeur' : la désobéissance civile de l'art », in *Parasite(s). Une stratégie de création*, sous la dir. de Pascale Borrel et Marion Hohfeldt, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2010, p. 129-151.
- ▶ « L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique », *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, n° 12, 2010, p. 9-13.
- ▶ « L'ardeur de l'art même. Pratiques discrètes de l'art et leurs non-lieux » *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 21, 2010, p. 2-18.

Chacun [...] pour soi. Division du travail, professionnalisation et esthétisation dans l'art

NOTE

- 1- « My Works for Magazine Pages: 'A History of Conceptual Art' », in *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham*, Cambridge, London, The MIT Press, 1999, p. 10.
- 2- « Ruscha as Publisher [or All Booked Up] », in Ed Ruscha, *Leave Any Information at The Signal*, Cambridge, London, MIT Press, coll. « October Books », 2004, p. 40-41.
- 3- Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, trad. N. Haddad, Paris, Phaidon, 2003, p. 187.
- 4- Il faut nuancer : les protocoles de Fluxus n'étaient jamais commercialisés et une partie de l'œuvre de Lawrence Weiner, par exemple, est restée dans le domaine public. Mais beaucoup d'autres artistes ont eu le même type de pratiques, comme par exemple Daniel Buren avec ses certificats d'acquisition.
- 5- « Douglas Huebler. Le Monde en jeu » [1973], in Irmeline Lebeer, *L'Art ? c'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1997, p. 111-112.
- 6- Emmanuel Kant a conceptualisé magistralement le double statut du livre, d'un côté « produit matériel de l'art (*opus mechanicum*) qui peut être imité (par celui qui se trouve légitimement en possession d'un exemplaire), [...] c'est donc là le lieu d'un droit réel », et, de l'autre, « discours de l'éditeur au public, que celui-ci n'a pas la permission de reproduire publiquement (*prestatio operae*) sans en avoir reçu mandat par l'auteur, ce qui constitue un droit personnel » (*Métaphysique des mœurs*, trad. J. et O. Masson, in *Œuvres philosophiques*, éd. F. Alquié, t. III : *Les Derniers Écrits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 552). À ce double statut correspond le double usage, privé ou public, de la propriété intellectuelle, qui laisse libre le droit à la culture et à l'art en particulier, tout en préservant le droit d'auteur.
- 7- Peter Downsbrough a publié à ce jour plus de soixante livres, le premier en 1972.
- 8- Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992, coll. « Domaine allemand bilingue », « Sixième lettre », p. 125.

- 9- Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), in *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Band III, Gütersloh, C. Bertelsmann Verlag, non daté, p. 923.
- 10- Karl Marx / Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande* [vers 1846], trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard, R. Cartelle, Paris, Éditions sociales, 1968, p. 434.
- 11- *Ibidem*.
- 12- *Ibidem*.
- 13- Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », in *Essais sur Bertolt Brecht*, trad. P. Laveau, Paris, Maspero, coll. « Petite collection Maspero », 1969, p. 113.
- 14- « [The Fine Artist and the War Effort] », in Ad Reinhardt, *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt* (1975), Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 173.
- 15- [Abstraction vs. Illustration], in *Art-as-Art*, *op. cit.*, p. 49.
- 16- « Paintings and Pictures », in *Art-as-Art*, *op. cit.*, p. 119.
- 17- Une journée d'étude à ce sujet est prévue en 2013 à l'université Paris I.
- 18- [Abstraction vs. Illustration], *loc. cit.*, p. 49.
- 19- « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français*, Paris, nrf/Gallimard, 1995, p. 171.
- 20- *La Société du Spectacle*, in Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, § 186, p. 845.
- 21- *Ibidem*.
- 22- *Ibidem*, § 187, p. 845.
- 23- *Ibidem*, § 187, p. 846.
- 24- Trad. D. Féral, *Revue d'esthétique* n° 42, 2002, p. 27.
- 25- *Ibidem*, p. 35.
- 26- « An Interview with Ad Reinhardt » par Bruce Glaser [1966-1967], in *Art-as-Art*, *op. cit.*, p. 13.