

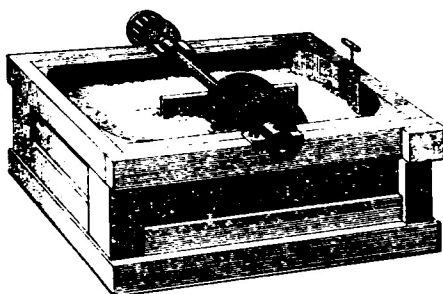
PAPIER MATIERE

L'émancipation d'un matériau

La spécificité qui émane d'une œuvre d'art est souvent déterminée par la nature du matériau choisi pour son exécution ; c'est ce caractère du matériau qui confère ses limites à l'œuvre. Ce qui peut être dit en papier est parfois inexprimable en marbre. Cette constatation implique que tout matériau possède des caractéristiques fondamentales qui, précisément, permettent l'établissement de nettes distinctions parmi les différents matériaux. L'artiste s'oriente d'après les caractéristiques fondamentales du matériau et l'expression «avoir le sens du matériau» renvoie à cette notion. Ces caractéristiques peuvent être ordonnées d'un point de vue formel et expressif. Puisque toute matière est pourvue de caractéristiques formelles et expressives, il semble essentiel de reconnaître une existence à cette dualité. Suivant que les signes distinctifs demeurent ou non apparents dans le produit fini, l'on parlera d'utilisation pure de la matière ou au contraire de sa métamorphose. Le respect de la spécificité d'un matériau, ou l'alternative de sa transformation, sont étroitement liés à l'esprit du temps. Ainsi, les sculptures laquées qu'Anthony Caro faisait dans les années soixante, appartiennent à une conception de la sculpture et, partant, de l'utilisation du matériau qui diffère notablement de celle dont semblent issues les constellations de plaques d'acier brut de Richard Serra. Dans un contexte culturel élargi, l'on peut dire que le matériau est symbole d'une attente : les matériaux lustrés de la culture chinoise classique, comme la porcelaine, le jade, la soie, la laque, expriment un idéal de bonheur.

FABRICATION/TRANSFORMATIONS

Historiquement, les principaux rivaux du papier furent le papyrus et le parchemin. Un papier de soie existait probablement en Chine ancienne dès le 2^{ème} S. av. J. C., mais c'est T'Sai Lun, haut dignitaire chinois ayant vécu vers 120 après J. C., qui est considéré comme l'inventeur réel du papier. (1) L'importation du papier en Occident s'est faite par le biais du monde musulman. C'est en grande partie grâce à l'entrée en scène de l'imprimerie que le 16^{ème} siècle verra l'éviction définitive du parchemin par le papier. Au départ, les matières premières furent la rami, le roseau, la paille de riz etc., que les chiffons devaient remplacer par la suite. Comme la préparation du papier nécessite beaucoup d'eau, les industries du papier se rencontrent généralement le long des cours d'eau ; d'où, par analogie, le terme de «moulin à papier» pour désigner la papeterie. Quelle que soit la matière première utilisée, elle sera d'abord soit moulue, soit mise à pourrir. La fabrication du papier à la main (dit aussi «à la cuve») comporte en outre les opérations suivantes : le puisage (on plonge la pâte dans une cuve qui, avec son tamis en fils de laiton au fond, est un instrument déterminant pour la qualité du papier), la couchage (au cours duquel le coucheur détache la feuille du tamis dans la cuve), le pressage (où l'eau est expulsée à l'aide d'une presse), le séchage (qui se fait sur des étendoirs en des endroits réservés à cet effet), l'encollage (qui imperméabilise la surface afin que l'encre ne pénètre pas dans la matière) et enfin le glaçage (c'est-à-dire un polissage au moyen d'un marteau hydraulique). Au 19^{ème} siècle, l'industrie du papier sera révolutionnée par Nicolas-Louis Robert, inventeur de la machine à fabriquer le papier continu (dit également «sans fin»). Si l'on veut se faire une idée des diverses possibilités de transformation du papier, il est utile d'avoir quelques notions au sujet de sa composition. Le papier est constitué de fibres, ce en quoi il s'apparente au textile. Mais là où toute matière textile se caractérise par une texture obtenue par un tissage systématique, le papier ne présente que des fibres «feutrées» sans régularité aucune, et dont l'interrelation provient de leur juxtaposition ou superposition. Si, à la déchirer, une feuille fait apparaître ses fibres, l'on en déduit qu'il s'agit de papier. Il arrive que les fibres se présentent dans un seul sens, plus particulièrement lorsque le papier est fabriqué industriellement. Dans ce cas, le sens sera parallèle soit à la largeur, soit à la longueur de la feuille. Un papier se laissera plus facilement déchirer dans le sens des fibres qu'à contre-sens ; déchirer la feuille sert à tester sa solidité et sa résistance. Du fait que le papier se fabrique sur un tamis dont la structure est un tissage de fils de laiton, la feuille témoignera — par



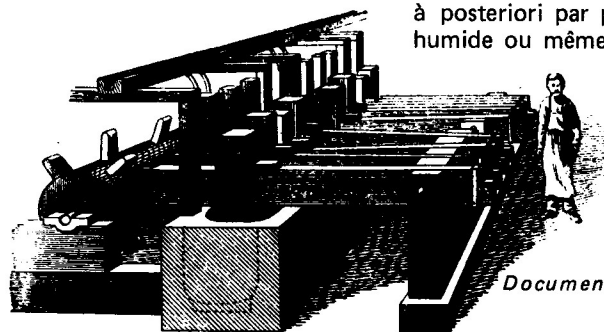
transparence — de cette même structure. Les fils de laiton sont appelés vergeures, et ceux qui apparaissent dans la feuille également, par extension. L'ensemble de la structure se dit vergé, dans le cas de papier fabriqué à la main. Le terme de velin désigne quant à lui l'aspect d'un papier fabriqué mécaniquement et ne présentant qu'un sens des fibres ou encore pas de sens du tout. Quant au filigrane, il s'obtient en plaçant au fond du tamis un objet dont la trace s'inscrit nettement dans la feuille. Le papier à la main se reconnaît encore à sa «bordure» ; celle-ci résulte d'une tendance de la pâte à passer par-dessus les bords du tamis pour se frayer un passage au travers du cadre non-fixe qui devrait en principe maintenir la pâte en place. L'épaisseur de cette bordure, que l'on peut observer aux quatre côtés de la feuille, diminue graduellement en épaisseur. L'épaisseur d'un papier est fonction de la masse des fibres. Trop d'air peut toutefois causer un épaissement de la feuille. Normalement cette épaisseur se mesure en microns, mais il est clair qu'à des fins moins scientifiques, c'est surtout au sens du toucher qu'il sera fait appel. La composition du papier détermine son poids. Un papier lisse et résistant pèse davantage qu'un papier grossier et peu dense. Le poids sert à son tour d'étalon pour la transition entre papier et carton. Le nombre de couches est responsable de la rigidité d'un papier (une feuille peut avoir un verso qui diffère du recto). L'analyse de ces couches se fait soit au moyen d'un brûlage partiel (la feuille qui se recourbe librement à une des couches dont elle se constitue) soit par déchirement. Comme le papier est fait à partir de fibres végétales, il arrive quelque fois que l'on y repère des échardes de bois. Ceci est dû au fait que pour maintenir un prix de revient suffisamment bas, l'on ajoute quelquefois à la cellulose (substance de base du papier) une certaine quantité de pulpe de bois, substance granuleuse et friable. C'est le cas du papier à journaux. Lorsqu'un papier montre en transparence une certaine inégalité et de nombreuses impuretés, c'est qu'il contient une

plus ou moins grande quantité de bois. L'imperméabilité aux graisses dépend du degré de désagrégation des fibres, qui correspond à son tour au temps pendant lequel les fibres auront été triturées au moulin. Les papiers dont la pâte aura été peu moulue seront plus opaques, tandis qu'à l'inverse d'autres papiers peuvent approcher de la transparence et ne plus absorber la moindre graisse. Une étonnante caractéristique du papier est de permettre l'inscription. Étonnante puisque le papier est un feutre de cellulose. L'on empêche la pénétration de l'encre de deux façons ; l'une consiste à ajouter une résine autour et entre les fibres mêmes, l'autre à enduire la surface de la feuille d'une colle.

La résistance au grattage (c'est-à-dire, si le grattage laisse des traces ou non) est liée à la force du papier, que plusieurs caractéristiques déterminent : la résistance au déchirement, l'élasticité, la résistance au pliage et au froissage.

Les termes de résistance à l'éclatement et d'ascension capillaire renvoient au degré de solidité que le papier conserve lorsqu'il est mouillé. Ces termes sont complémentaires de ceux de perméabilité et d'imperméabilité et en rapport avec la porosité de la surface qui détermine, avec le degré d'encollage, la pénétration des liquides et leur éventuelle absorption. Ainsi le papier hygiénique a peu de résistance à l'éclatement puisqu'il se désagrège au contact de l'eau. Un sachet filtre en a par contre beaucoup puisqu'il laisse passer l'eau sans éclater, mais l'on voit que cela n'implique pas seulement la perméabilité. Le papier possède en outre une sonorité. Le plus souvent elle est assez sourde. Cette sonorité s'entend lorsqu'on agite le papier. Suivant le degré d'encollage, la sonorité sera proportionnellement plus aigue. Un papier très encollé comme par exemple le papier à dessin, aura une sonorité aigüe.

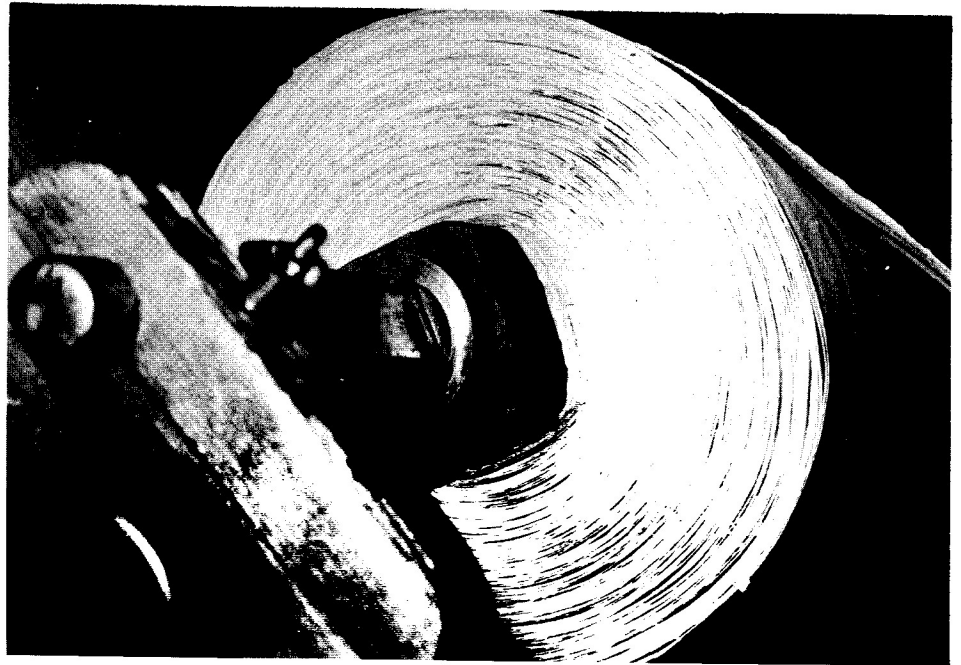
Les innombrables nuances de couleur que peuvent présenter les différentes sortes de papier peuvent être soit une couche apposée en surface sur le papier terminé, soit provenir de l'incorporation de pigments à la pâte-même, dans ce dernier cas on parle de papier coloré à la planche. Il y a les filigranes, marques vaporeuses qui se caractérisent par une densité accrue du papier à cet endroit, et dûe à l'action exercée par un objet placé au fond du tamis pendant le processus de fabrication. D'autres marques s'obtiennent à posteriori par pressage, dans le papier humide ou même déjà sec, d'un cachet.



Les papiers dits couchés ont le recto qui diffère du verso, du fait qu'une couche surajoutée confère des caractéristiques supplémentaires à la feuille. Ainsi une feuille peut avoir un recto extrêmement lisse et un verso poreux et absorbant. Le papier est l'une des premières matières artificielles jamais produites par l'homme et il est clair que ses différentes sortes forment une seule grande famille, où se répartissent les spécificités. De prime abord, le papier semble agir en tant que surface et cette qualité première le prédestine en quelque sorte à privilégier «l'improvisation». Sa nature-même incite à une manipulation rapide. Il n'empêche que le papier est moins une matière pleinement plastique qu'un matériau se prêtant à la construction, aux combinaisons, collages, assemblages etc. Il serait possible d'énumérer en détail l'éventail complet des transformations que le papier peut subir : le froissage, le fripage et l'entrelacement en font une matière plastique et spatiale ; la découpe, au couteau ou aux ciseaux, lui donne une forme aux contours clairement délimités ; le découpage en lanières ouvre la voie au tressage, à l'entrelacement etc. ; l'enroulage, ou toute opération semblable (comme par exemple passer une bande de papier sur le bord d'une table pour qu'il se recoquille) produisent l'effet d'une troisième dimension, tandis que le pliage, le déchirement subdivisent la superficie de la feuille en plusieurs surfaces.

Dans ce même cadre des possibilités d'application, il semble justifié d'évoquer l'art de l'origami japonais qui, au moyen d'une technique de pliage ingénieuse, distille formes et figures d'une seule et même feuille. (2) Il est évident que chaque transformation se juge d'après des critères particuliers : «Wenn man ein Papier sachgemäss prüfen will, so muss man sich darüber klar sein, worauf es beim Gebrauch des betreffenden Papiers ankommt». (3) Un produit en papier n'est généralement pas très durable, le papier étant éphémère et fragile. Une commission chargée d'investiguer à ce sujet devait noter en ce qui concerne la qualité du papier : «Works of great importance have been printed on perishable papers, and there is every reason to fear that the practice is affecting archives to a serious extent». (4)

Le fait que le papier soit périssable (ceci comparé à des matériaux plus précieux également utilisés en arts plastiques), le rend en quelque sorte plus apte encore à servir aux expériences. Il devient un matériau d'expression par excellence, dans la mesure où il est facile à manipuler (aucun instrument ou presque n'est requis), facile d'accès (le papier en tant que produit de consommation relativement bon marché) et qu'il est connoté en tant que produit artificiel par excellence, produit par et pour l'homme.



A «La Cellulose du Rhône». Photo Christian David

DE VICTOR HUGO A RICHARD TUTTLE

Il convient de mentionner dans cet historique sommaire des transformations artistiques du papier un art du découpage oriental, et en particulier celui des découpes florales pratiqué à Constantinople au 16ème siècle. Aux 17ème et 18ème siècles, l'Europe découvre dans le découpage du papier une possibilité d'élargir le domaine de l'illustration des bréviaires et livres de prières. Le 19ème siècle voit des artistes venus d'horizons très divers pratiquer le découpage ainsi que le collage, en tant que formes d'art : Victor Hugo, Hans Christian Andersen, le peintre Philipp Otto Runge, le peintre et pharmacien Carl Spitzweg, le poète Christian Morgenstern, et bien d'autres. (5)

Plus près de nous encore, le «papier collé» des cubistes signifie avant toute chose un très net refus des contraintes de la technique. Braque et Picasso disaient leur adhésion à «l'inimitable en peinture» à travers eux, tout en accentuant l'aspect solide et matériel de leur art. Bien que la figuralité des papiers collés fonctionnait par analogie avec l'objet existant, ces œuvres n'en avaient pas moins leur matérialité pour essence. Il s'agissait d'une matière étrangère à la tradition picturale, tangible, et mise en valeur pour la première fois.

Pris dans une acception plus large, c'est encore le collage qui permettra aux dadaïstes de propager une stratégie destructrice et subversive, et aux surréalistes d'aboutir à un état d'esprit psychologique proche du démoniaque. Ainsi, Hans Arp fit, dans un contexte dadaïste, des expériences avec de nombreuses sortes de papier, dans un but d'indétermination déterminée, comme il avait coutu-

me de le dire. Arp voyait dans le travail du papier un moyen de conserver l'anonymat susceptible de conférer à l'œuvre d'art une valeur impersonnelle et objective, par opposition au «Ich-Sucht der Olmalerei». Toujours à l'époque de Dada, Marcel Janco créait d'étranges et aliénants masques et costumes en carton. Kurt Schwitters collectionnait tout papier : vierge, imprimé, utilisé. Il estimait que la présence physique du matériau importait davantage que le fait de se fixer un but à son égard : «Nie ist ein bestimmtes Ziel erstrebt, ausser der Konsequenz des Gestaltens an sich. Das Material ist bestimmt, hat Gesetze, hat Vorschriften für den Kunstler, das Ziel nicht». (6) Les Merzbilder de Schwitters et les grandes constructions en carton et collages de papier que fit plus tard Robert Rauschenberg, témoignent d'une intentionnalité comparable. Plutôt que d'isoler l'objet, Rauschenberg s'y employait à assembler des matériaux encore capables de renvoyer au monde extérieur ; ici, le papier devenait citation et document. Le Bauhaus a largement contribué à la naissance de ce qui s'appellerait plus tard «Kunst- und Werlerziehung». Un chapitre entier du «Vorkurs» de Johannes Itten (7) est ainsi consacré à l'étude des matériaux et textures. De même, les paroles prononcées à ce sujet par Hans M. Wingler continuent à avoir une résonance actuelle : «Die Materienstudien dienen dem intuitiven Erfühlen wie auch der bewussten Erfahrung der spezifischen Eigenschaften des Materials und — im Positiven wie Negativen — seiner bildnerischen Verwendbarkeit». (8) Pourtant, le plus clair de l'importance de ces expériences résidait sans aucun doute dans l'absence totale de toute norme qui les distinguait. La confronta-

tion directe au matériau y relègue à l'arrière plan les conventions apprises. Le monde de l'art académique, ses -ismes, disparaissent au profit d'une connaissance de base, élémentaire du matériau et de ses possibilités intrinsèques.

Dans un tout autre contexte, Henri Matisse disait de ses papiers découpés qu'ils avaient pour effet de lui faire sentir la résistance du lourd papier, tandis que la tranche des feuilles était révélatrice, d'une manière immédiate, de l'action de la main. Au moment de composer, Matisse épingleait les papiers au mur sans toutefois les fixer trop, de manière à ce que le moindre courant d'air leur fasse manifester la légèreté et la maniabilité qui leur étaient propres. L'utilisation faite du carton et du papier par Claes Oldenburg fut également très conséquente. Dès 1959 il devait présenter (sous l'influence de Jean Dubuffet sans doute) sa «newspaper sculpture» construite en grossier papier-mâché. Oldenburg considérait comme normal que les œuvres soient vouées à la destruction, vu leur «perishable nature». Comme il voulait un art susceptible d'instaurer un dialogue avec «the landscape of the city, the dirt of the city and the accidental possibilities of the city», il n'est pas étonnant que ses cartons et papiers fonctionnaient comme métaphore de l'éphémère de la vie et, partant, le démembrement de toute une société.

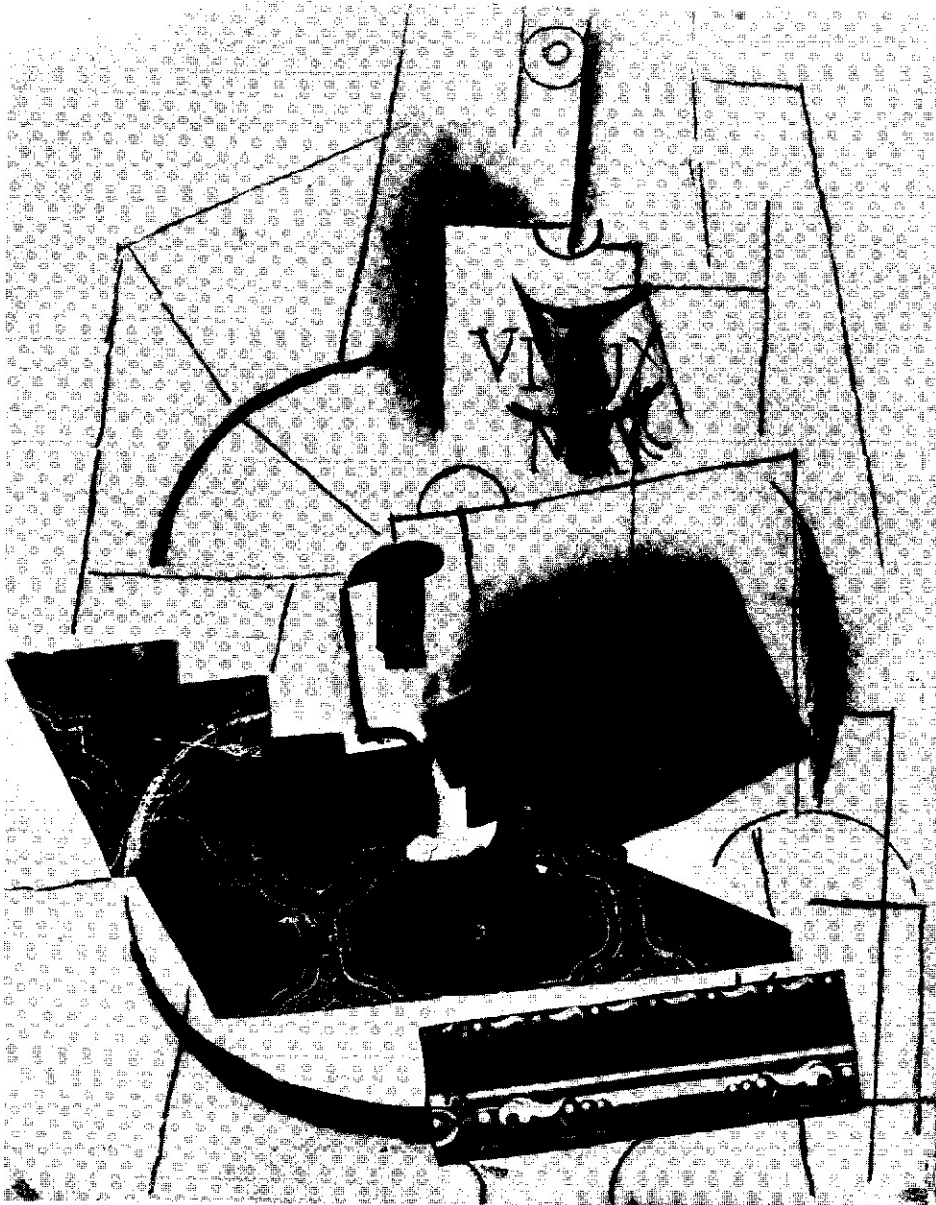
Erwin Heerich a, quant à lui, réalisé vers la fin des années soixante des sculptures constructivistes en carton, qui s'apparentent à ce que Paul Ibou et son entourage faisaient sous le sigle de «Paper Art». L'influence des récents développements d'une peinture abstraite se voulant fondamentale, élémentaire et concrète aidant, un intérêt croissant est né pour la réflexion sur le matériau. Une caractéristique de cette tendance consiste en ce que, à côté de l'intention claire et même planifiée qui y apparaît, ces œuvres témoignent tout aussi fort d'une influence du «faire». En dehors du cadre strict de la peinture, de très nombreux autres artistes se sont servis du papier comme moyen d'expression.

Sol Lewitt a ainsi exploré les qualités formalistes et matérielles du carré dans «Squares with sides and corners torn off» qui se compose de trente et un carrés entamés par déchirement. A.R. Penck a présenté en 1972 une série de «Standartmodelle» faits à partir de boîtes en carton découpés. Penck voulait que ce matériau à utilisation rapide renvoie à la pluralité d'attitudes, déterminées par association.

Joël Fisher crée du papier à la main, parfois à partir de ses propres vêtements. Les impuretés qui y apparaissent forment le point de départ pour le signe minimal qu'ensuite il y inscrira. Signe parfois agrandi dans le papier jusqu'à parcourir

la totalité du mur en tant que forme libre. C'est sans aucun doute Fisher qui a, plus que tout autre, porté l'identification romantique entre biographie et production artisanale à un point aussi extrême. Jochen Gerz a publié deux livres, en 1973, où il traite de la relation corps-papier et de cette «habitude qui consiste à toujours confier — sinon coller — au papier «des histoires».

utilisation d'une association émotionnelle; la combinaison d'une notion du fondamental en peinture et en sculpture; la conjugaison d'un constructivisme délicat et naïf, et d'une expression physique. Pincus-Witten a remarquablement cerné la nature du paradigme élu dans un texte où il déclare, à propos de Richard Serra : «Il deals with an elementarist analysis of the physical properties germane to any



Picasso. Bouteille de vieux marc. 1913. Musée National d'Art Moderne, Paris.

Richard Tuttle faisait à ses débuts de petits cubes en papier; plus tard il a réalisé ses «paper-octogons» où il aborde la notion de la pureté du papier.

Il semble justifié de considérer les récents travaux menés avec le papier comme medium, comme étant d'une veine post-minimale. Les caractéristiques générales sont, entre autres : le côté artisanal avec tout ce qu'il implique comme effets tactiles; la fréquente déduction de son

valorized finished product, but instead stresses those issues and procedures which are central to the execution of any specific act, or set of acts, in as clear and didactic a way as possible. Since the stress is on the executive act and programmatic clarity, the resultant experiences tend to be simple, and frequently repetitive». (9)

Filigrane ancien



UNE IDÉE EN ACTE

Faut-il alors voir dans ce renouveau de l'intérêt pour les matériaux une réaction contre la dématérialisation de l'art telle qu'on l'a rencontrée vers la fin des années soixante ? Ce qui semble se dégager en tout cas, est une volonté de faire au préalable apparaître un matériau sous forme d'art, avant que puisse se faire sa perception plus générale, lorsque l'art et l'œuvre en auront présenté les caractéristiques. Le produit artistique semble en outre permettre qu'en lui se profile dans une large mesure le processus matériel de la facture. Celui-ci, en tant qu'action, prime même — et non seulement sur la personne de l'artiste mais encore sur l'objet. L'on peut d'ailleurs aller jusqu'à poser que nous nous habituons petit à petit à considérer un objet comme relevant davantage de la sphère artistique à mesure qu'il présente mieux les traces de sa réalisation. L'œuvre d'art, en l'occurrence le travail du papier, se distingue de la finition pure qui caractérise le produit industriel qui, anonyme de préférence, surgit du processus de sa réalisation comme une chose parfaite et dépourvue de tout contenu émotionnel. Faire de l'art avec du papier implique un engagement vis-à-vis de ce matériau qui doit demeurer déchiffrable pour le spectateur. Tout se passe comme si le moment de la réalisation donnait à l'artiste une illusion d'auto-réalisation et que c'est précisément pour cette raison qu'il souligne le caractère structural d'un travail, quel qu'éphémère et improvisé celui-ci puisse être dans le cas du papier. Le rapport existant ainsi entre matériau et structure donne lieu à l'idée de l'objet resté manipulable et prenable, quand bien même il aura été par ailleurs accroché, exposé etc.



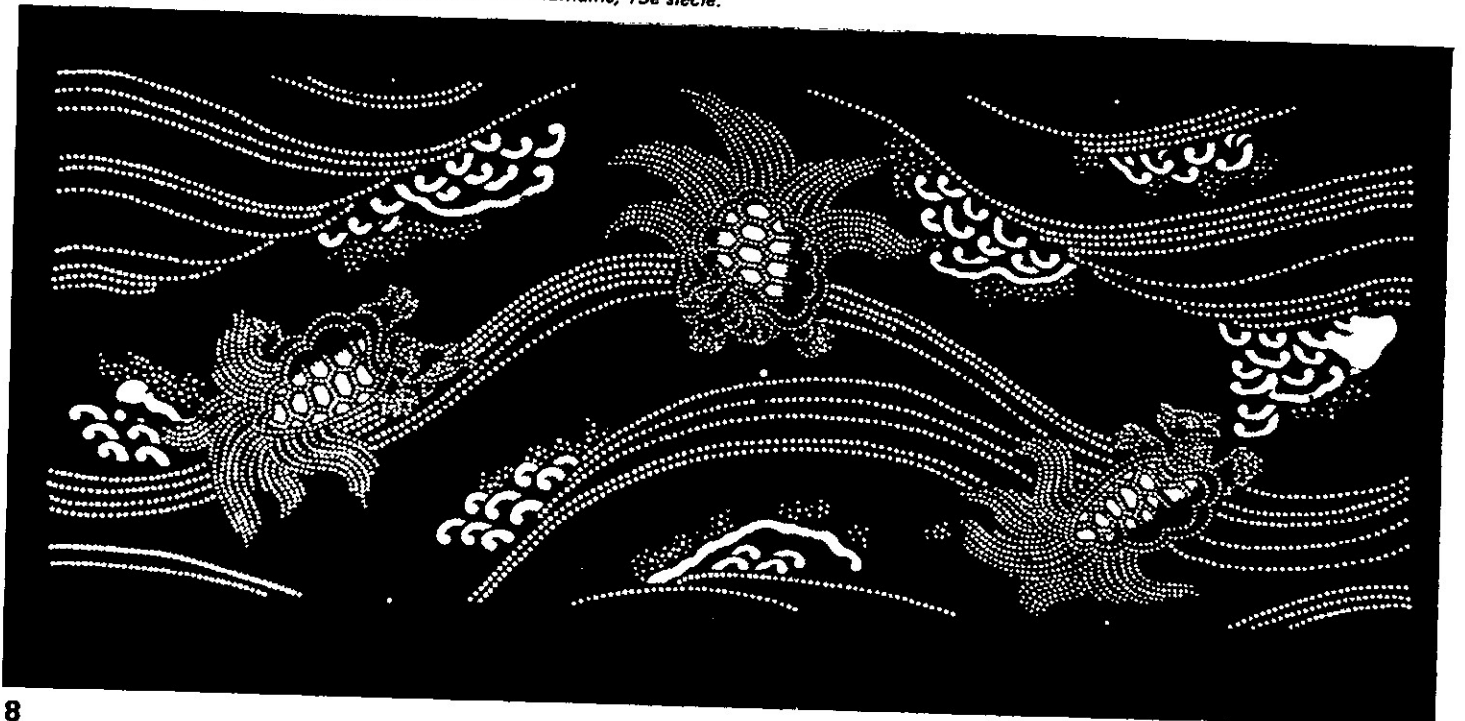
*Découpage. J.J. Hauswirth (1809-1871)
Musée du Vieux Pays d'Enhaut, Château d'Oex, (Suisse)*

L'œuvre n'est pas d'abord objet mais davantage un moment où se joue la cristallisation d'une idée en «acte».

Il n'est pas rare qu'un travail en papier ne soit rien de plus que l'organisation esthétique du matériau. «Rien de plus», parce que l'artiste n'intervient pas au niveau de la physiologie d'un matériau qu'au contraire il se contente d'arranger. Sans doute cette attitude passive est-elle liée étroitement au respect du matériau. Est-ce là l'émancipation de celui-ci ? L'orientation vers les matériaux intacts a ouvert la voie à l'utilisation de matériaux toujours plus divers. Ce besoin croissant

du matériau pur (ainsi la graisse de Beuys, l'acier brut et le plomb de Serra, le bois de Aycock, le papier de Fisher) signifie avant toute chose que ce qui se cerne dans l'œuvre sont le but spécifique et la fonction ; autrement dit, l'économie interne de chaque matériau. Cet ascétisme a des conséquences qui peuvent mener loin. Le pathétique de cette libération du matériau se montre au travers de la contrainte que la matière exerce dorénavant sur la forme. Ainsi le caractère vulnérable du papier est-il responsable de la nature de certaines transformations. «Blessé» le papier ouvre sur sa connais-

Pochoir japonais. Papier d'écorce de mûrier et cheveux humains, 19e siècle.



sance. C'est ce que Dubuffet a appelé la compréhension du caractère aléatoire de chaque matériau. Ce qui s'impose c'est le mouvement propre du matériau. Pourtant, supposant la transformation qui portera les éléments d'un contexte naturel dans un contexte artificiel, le contexte artistique. «Die Bedeutung des Materials bezeichnet das Mass des Widerstands, den die Menschen beider Aneignung der Natur erfahren». (10) S'il est ainsi que le matériau fut un jour considéré comme ayant des qualités divines et rituelles (St Augustin, la matière est moyen), il est certain aussi que par la suite il devait en quelque sorte disparaître derrière ses propres caractéristiques. Le matériau ne renvoie plus à rien. C'est ce processus d'indépendance, cette façon de délaisser une conception de la matière comme ne coïncidant pas avec la chose, qui précisément mène à une contraignante exigence de pureté du matériau. La conséquence est que l'expression, ou la pureté de la forme, en arrive à coïncider de manière absolue avec le caractère sensuel et tangible de la matière. La demande adressée au matériau (le papier) a en réalité pour destinataire l'utilisation. Une utilisation qui n'en reste pas moins assujettie à un fétichisme individuel (Schlegel disait : le souverain arbitraire de l'artiste) ne suscitant qu'une illusion de jouissance. En ce sens, l'analyse du travail artistique est aussi sa critique.

Wim Van Mulders
juin 1979

trad. française M. Verstraeten

Cet article a été écrit à l'occasion de l'exposition «Kunst met papier als arbeid, arbeid met papier als kunst», International Cultureel Centrum, Anvers (juin-août 1979).



Kurt Schwitters. Rudol 333. 1939.

Notes

- (1) Dard Hunter, Papermaking through eighteen centuries, New York, 1930
- (2) Armin Renker, Das Buch vom Papier, Inselverlag, Wiesbaden, 1950
- (3) J. Hermans, Wat is dat voor Papier?, Amsterdam, 1964
- (4) Robert Harbin, Origami, London 1974
- (5) Paul Klemm, Handbuch der Papierkunde, Leipzig, 1904, p. 215
- (6) The Durability of Paper, Report of the Special Committee set up by the Library Association, London, 1930, p. 7
- (7) Herta Wescher, Die Collage – Geschichte eines Künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln, 1968, p. 16
- (8) William C. Seitz, The Art of Assemblage, New York, 1961
- (9) Kurt Schwitters in Der Sturm 1927 aangehaald door H. Wescher, op. cit., p. 158.
- (10) Johannes Itten, Mein Vorkurs am Bauhaus – Gestaltungs – und Formenlehre, Ravensburg, 1963, p. 47-80.
- (11) Hans M. Wingler, Das Bauhaus – 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Bramsche, 1975, p. 281
- (12) Hans M. Wingler, Das Bauhaus – 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Bramsche, 1975, p. 281
- (13) Robert Pincus-Witten, Postminimalism, New York, 1977, p. 21
- (14) Dieter Hoffmann-Axthelm, Theorie der künstlerischen Arbeit, Frankfurt am Main, 1974, p. 112



Découpage. J.J. Hauswirth (1809-1871)