

Deux expositions d'art contemporain Paris/Paris à Paris, Westkunst à Cologne

Laurent Lamy

Volume 26, Number 105, Winter 1981–1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54491ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamy, L. (1981). Deux expositions d'art contemporain : paris/Paris à Paris, Westkunst à Cologne. *Vie des arts*, 26(105), 52–90.

Deux expositions d'art contemporain

Paris-Paris à Paris

Westkunst à Cologne

Pour un canadien-québécois-montréalais, il est rarement donné à voir des expositions d'envergure comme celles de PARIS/PARIS et WESTKUNST qui réunissent chacune des milliers d'œuvres d'art de centaines d'artistes importants, empruntées à de nombreux musées à travers le monde et datant toutes de l'époque contemporaine, soit de 1937 à 1970. Il faut donc, pour connaître l'art d'aujourd'hui autrement que par les revues, se rendre là où ces manifestations ont lieu.

Les grandes expositions internationales actuelles sont issues d'une longue tradition. Déjà en Italie, à la fin du XIX^e siècle, la *Biennale de Venise* regroupait dans de nombreux pavillons nationaux des artistes à qui l'on rendait un hommage quasi pre-mortem. Aujourd'hui cette Biennale a changé de vocation: elle a délaissé les artistes chevronnés pour consacrer de nouveaux artistes qui ont attiré l'attention chez eux ou ailleurs. Elle est devenue promotion de nouveaux mouvements d'art multinationaux.

Créée après la dernière guerre, la *Biennale de Paris*, comme d'autres expositions internationales, alimente galeries et musées, d'artistes de moins de 35 ans qui recevront prix et honneurs presque en début de carrière. Depuis 1970, la *Documenta* de Kassel en Allemagne ne présente pas des œuvres choisies par les pays mais expose, tous les quatre ans, sa propre sélection faite selon des critères autres que la représentativité nationale. La *Documenta* est vraiment une confrontation et non pas un point de rencontre neutre. Elle constitue un ensemble critique et prospectif de l'art actuel. Voilà une différence de taille avec les biennales conventionnelles. Toutes ces expositions vivent dans une rivalité constante, mais elles ont leur spécificité tout en affichant des similitudes et des différences. Par contre, elles ont développé un défaut commun: le gigantisme¹. On a d'ailleurs souligné² l'effort du visiteur qui fréquente ce genre de manifestation. Énergie, attention, disponibilité, perception et perceptivité sont mises à rude épreuve. Dora Vallier, dans un article d'*Art Press*, va même jusqu'à affirmer: «... pas un seul visiteur qui ait vu en entier ces expositions-là.» Ce gigantisme se répercute dans les catalogues, véritables dictionnaires d'œuvres et d'auteurs. A titre d'exemples, le catalogue de *Westkunst* pèse 1,5 kg, avec ses 523 pages imprimées en petits caractères. Celui de *PARIS/PARIS*: 2 kg, 528 pages, 42 signatures sur 80 sujets et des centaines de reproductions...

Ces catalogues se substituent en quelque sorte aux expositions. Les adeptes de l'écrit (et les paresseux) n'ont vraiment pas besoin de se déplacer pour VOIR ces expositions. Ils peuvent les LIRE pendant des heures en regardant ces énormes catalogues³. Mais peut-on vraiment percevoir ainsi une œuvre? L'œuvre d'art visuel ne se lit pas dans un livre: il faut un contact de visu.

Suscitées par les grandes manifestations internationales, ces réflexions s'appliquent aux deux expositions *PARIS/PARIS*, au Centre Pompidou, et *WESTKUNST*, à Cologne.



PARIS/PARIS 1937-1957

Tout est permis à PARIS PARIS se permet tout. L'air de Paris est, dit-on, stimulant. Capitale des arts, où est né le Siècle des Lumières, Paris: Vil(le) Lumière. Titre un peu partagé depuis les années 50, (non sans avoir perdu quelques ampoules) au profit de New-York: Vil(le) Néon.

Comme la tour Eiffel, le Centre Pompidou, situé sur un lieu historique (les Halles), est audacieux d'architecture, ouvert vers l'extérieur, sur tous les toits et sur le Tout-Paris. Paris possède donc maintenant deux tours Eiffel. Comme à la tour Eiffel, on va au Cen-

1. Couverture du catalogue de l'exposition PARIS/PARIS.

tre Pompidou. Souvent plus pour le contenant que pour le contenu. Plus pour ce qui se passe dehors⁴ que pour ce qui se passe dedans.

En moyenne, 4 000 personnes par jour entrent au Centre pour visiter, entre autres, l'exposition PARIS/PARIS 1937-1957, fin de la série⁵ présentée depuis l'ouverture du Centre, après PARIS/NEW-YORK, PARIS/BERLIN et PARIS/MOSCOU. Les noms des deux villes accolés dans ces titres d'exposition sont très significatifs: ils indiquent voyages, échanges, influences, apports, . . .

Sur la couverture du catalogue, le graphisme des deux mots PARIS/PARIS me paraît encore plus significatif que leur contenu géographique, artistique, politique, sociologique, . . .

En effet, les deux mots sont vus en effet de miroir.

Répétition inversée du même.

PARIS point de mire, se mire (avec) lui-même. S'(ad)mire.

PARIS dans un miroir. PARIS/miroir.

PARIS/speculum/spéculaire (spécule/l'homme/spécule/l'aire/l'air/l'ère)/de PARIS.

PARIS/MIROIR de la France. Les yeux du monde des arts sont rivés sur ce miroir de l'âme française. Les yeux *parisiens* surtout: **PARIS/NARCISS.**

En analysant la couverture du catalogue (voir photo 1), on se rend vite compte que dans le titre, le graphisme du premier PARIS (1937), point de départ de l'exposition, est très lisible au début, tandis que le deuxième PARIS 219A9, point d'arrivée, l'est beaucoup moins. (On dirait des caractères cyrilliques). C'est dans l'espace entre les deux, à mi-chemin, de 40 à 44, que le brouillage se produit. Surtout que le PARIS 1937 est à gauche en haut, tandis que le PARIS 1957 est à droite en bas, positions coïncidant avec le climat politique de chacune des deux années. Notons aussi que les lettres sont comme découpées en tranches, sectionnées arbitrairement, discontinues.

1937 et 1957 indiquent la période couverte par l'exposition. Les chiffres aussi sont vus en effet de miroir. Mais, ou le miroir est faussé, ou il fausse le reflet puisque les chiffres 1,9,3,7 deviennent 1,9,5,7. Que s'est-il passé pour que le 3 devienne 5 et qu'en plus, 1937 se reflète dans le sens normal de la lecture (1957) au lieu de la répétition inversée 7291? On a sans doute manipulé subtilement l'image réelle de 1937 à 1957: d'abord, à l'aide d'un miroir déformant, le 3 devient 5; ensuite, avec un deuxième miroir, l'ordre normal de lecture est rétabli. C'est ainsi que par un procédé d'optique (l'emploi des deux miroirs), on ne voit pas un vrai reflet spéculaire (spécule/l'ère) de 1937 mais une fausse image — une vision corrigée et transformée de 1937 à 1957; tandis que pour PARIS on voit une vraie image spéculaire (spécule/l'aire) (photo 1). Répétition inversée du même.

Sur la couverture du catalogue, on retrouve aussi les deux tours Eiffel de Paris (la vraie et celle de Pompidou), mais tête-bêche, en tête-à-tête comme deux sœurs acrobates. Tronquées un peu à la base mais surtout au sommet, les deux Tours reproduisent, visuellement cette fois, par le symbole touristique de PARIS, le titre de l'exposition. Comme avec les lettres (PARIS/219A9, l'aire), les images «**TOUR/RUOT**» (l'air de Paris) deviennent pour une deuxième fois, répétition inversée du même. Il n'y a qu'avec les chiffres (1937/1957, l'ère) qu'il y a eu manipulation et distorsion. Ajoutons que l'ensemble lettres-chiffres-images, sur la couverture, est comme biaisé par rapport à un angle de vision normal.

Pourquoi avoir fait cette analyse des signes graphiques et imagiques de la couverture du catalogue? Coïncide-t-elle avec le contenu de l'exposition? En faisant une analyse identique de l'exposition, en employant les mêmes termes pour rendre compte des mêmes procédés: répétition, effets de miroir, discontinuité, . . . y aura-t-il similitude entre la qualité du design de la couverture et la qualité de l'exposition elle-même?

«*Lettres découpées en tranches et sectionnées arbitrairement*»: l'exposition est aussi «*découpée en tranches*» (salles) et, comme le titre, l'exposition est «*lisible au début mais l'est moins à la fin*». Les salles, sections arbitraires, aux titres prétentieux et faussement poético-littéraires, regroupent des œuvres sous des *prétextes* faisant fi de la réalité historique et plastique. Autant les lettres du titre, bien que *discontinues*, sont liées, autant il y a absence de liens entre les salles car leurs titres sont in/signifiants, parfois incompréhensibles⁶. L'anecdote usurpe la place de l'histoire.

«*Répétitions du même*»: Comme dans la couverture, elles sont nombreuses dans l'exposition. Mais pourquoi la vingtaine de toiles de Picasso est-elle dispersée dans six salles rendant leur lecture «*discontinue*»? La «*répétition du même*», dans certains cas, est redondante et emphatique: 46 Dubuffet, 20 Fautrier. «*L'image réelle de l'époque de 1937 à 1957*» se trouve ainsi «*faussée*»,

«*manipulée*» (comme dans la couverture), surtout vers 1945-50. Car Mathieu et Hartung sont représentés par cinq toiles chacun, Soulagés et Bryen par six, Riopelle et Schneider par deux, Pollock par une. On sait toute l'importance de ces peintres dans le monde de l'art après 1945. Leur rôle historique est ainsi réduit par le petit nombre de leurs toiles figurant dans l'exposition. Comme dans la couverture, le «*miroir déformant*» projette «*une image — une vision corrigée, transformée de 1937 à 1957*».

On peut multiplier les exemples. Cette vision «*acrobate*» de l'art à Paris, de 1937 à 1957, comme les deux tours Eiffel de la couverture, se trouve «*tronquée à la base*» mais surtout «*au sommet*». En plus on a l'impression que l'histoire de l'époque 1937-57 a été revue (comme on revise régulièrement l'histoire à Moscou). Coïncidence? Dans le titre, les lettres inversées du deuxième Paris 1957 à droite «*rappellent les caractères cyrilliques*». Comme dans la couverture, il y a eu *manipulation, distorsion*, et l'ensemble de l'exposition est *biaisé par rapport à un angle de vision normal*.

Il y a dans PARIS/PARIS des PARTIS/PARIS inquiétants.

L'exposition est en fait une exposition plus de l'*écrit* que du *visuel*⁷. Peut-être a-t-elle été pensée et conçue ainsi. Si tel est le cas, elle est réussie mais très partiellement. Il manque beaucoup d'*écrits*, et des plus importants, sur l'art lui-même. Où sont les témoins de l'art vivant des années d'après-guerre, leurs écrits dans les revues, journaux, catalogues, les débats dans la presse, les bandes sonores de ces mêmes témoins? Ces écrits et paroles existent. Pourquoi les a-t-on ignorés? On trouve quelques rares textes de critiques d'art présentés sur de minables supports, noyés dans une surabondance de livres, documents, extraits, manuscrits, bandes sonores, photos d'écrivains de l'époque.

Le design de la couverture du catalogue est de haute qualité, et le bon design est présent dans l'exposition avec plus de cent exhibits⁸. Le choix des œuvres présentées dans cette section est impeccable. Comment se fait-il que le design des vitrines, bourrées de livres, etc., soit si quelconque? Comment se fait-il que l'ensemble de la présentation visuelle de l'exposition soit si sombre, si gris, si terne? Parce que le visuel (hors les pièces exposées) n'a pour les organisateurs/écrivains, aucune importance. On n'y consacre qu'une portion congrue du budget. Si on la compare aux deux Tours (la vraie et celle de Pompidou) l'exposition manque de structure, d'audace, de franchise et de couleurs! Il n'y a pas «*répétitions du même*».

Le catalogue est un chef d'œuvre d'édition. En général, le CATALOGUE est complément de l'exposition. Pour PARIS/PARIS, l'EXPOSITION est complément du catalogue.

PARIS/Miroir/PARIS

SPECULAIRE/Miroir/SPECTACULAIRE

WESTKUNST/KÖLN, 1939-1972

Köln/Cologne, comme Paris par la Seine, est traversé par le Rhein/Rhin (voir photo 2). A Cologne, ville d'Allemagne presque rasée durant la dernière guerre, contrairement à Paris, ni Halles, ni une, ni deux Tours, mais un centre d'exposition immense: le Rheinhallen. Pas un musée comme le Centre Pompidou, mais un bâtiment pour expositions temporaires de toute sorte. WESTKUNST, avec près de mille œuvres s'échelonnant de 1939 à 1972, constitue un vaste panorama de l'art contemporain, comme PARIS/PARIS de 1937 à 1957.

Les expositions de ce genre ont toujours une structure fondée sur différents critères: chronologie, affinités entre artistes, confrontation, . . . Westkunst repose sur un trépied thématique: *la Guerre mondiale et le Modernisme* (1939/45), *L'Art abstrait comme langage universel* (1944/59) et *Entre progrès et statisme* (1956/72). Les œuvres, dans les trois grandes sections de l'exposition, choisies en évitant les *ismes* de l'histoire de l'art, essaient de faire des liens entre l'avant-garde et l'histoire contemporaine. Les œuvres sont toutes de grande qualité. Pas d'œuvres mineures comme dans PARIS/PARIS (pour le Groupe Cobra, par exemple). Beaucoup d'œuvres, peu ou pas diffusées⁹.

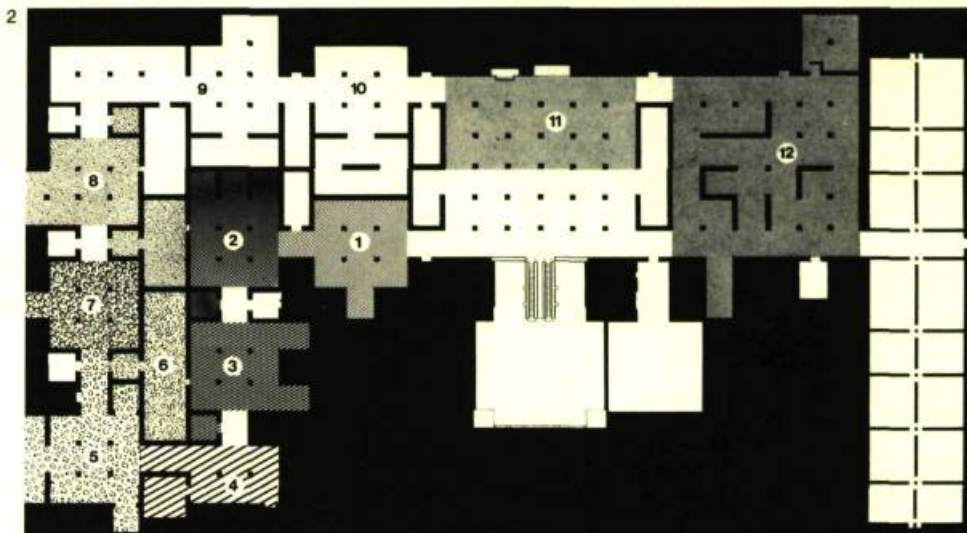
L'accrochage des toiles et l'installation des sculptures sont aérés; la présentation en vitrines de livres, catalogues, photos, manuscrits, etc. n'encombre pas visuellement l'exposition, qui est toute consacrée à l'art. Le support de l'*écrit* reste discret et sert de complément de l'exposition dont la visite, facile du début à la fin, agréable même, sans monotonie, est stimulante et rythmée. Les œuvres groupées selon les thèmes et sous-thèmes attirent, retiennent. Elles s'enchaînent, se répondent, se disputent, se soutiennent



3



4



2

2. Plan de l'exposition WESTKUNST.

3. Carte de la ville de Cologne.

4. Couverture du catalogue de l'exposition WESTKUNST.

dans leur contexte. Exposition vivante pour un visiteur intéressé à l'art qui, attentif, oublie jour, heure, temps, vie vécue, pour se noyer corps et âme dans les eaux semi-(amni)otiques de l'art, qu'elles soient claires ou brouillées.

Sol blanc, murs peints en blanc, plafond tendu de velum blanc. Tout le reste est, par contraste, formes et couleurs. Les salles numérotées suggèrent un parcours qui reste tout de même aléatoire car, grandes ou petites, elles s'ouvrent les unes sur les autres (voir photo 3). De là, le rythme à la fois lent et rapide de la visite.

Dans les grandes expositions de ce genre, tous les pays *chauvinent* un peu. PARIS/PARIS raconte visuellement l'histoire de l'art à la française, WESTKUNST raconte son histoire, façon allemande: avec une certaine force et lourdeur, mais aussi avec des pointes de finesse dans la juxtaposition inattendue de certaines œuvres.

L'exposition de Cologne couvre, en partie, la même période que PARIS/PARIS. Mais de façon plus linéaire, en coupe historique horizontale, moins chahutée dans ses choix et dans sa présentation. On retrouve les mêmes peintres dans les deux expositions. L'importance qu'on leur accorde (l'espace) et l'insistance

qu'on a mis à les montrer (le nombre d'œuvres) paraissent plus justes pour WESTKUNST que pour PARIS/PARIS. Bien qu'apparentés par l'esprit, les sous-thèmes des douze salles sont moins prétentieux, plus compréhensibles que dans PARIS/PARIS; ils sont parfois drôles: *Showplace New-York, Continuité et Contradiction, Nouvel Art en Europe et aux États-Unis, Sortir du Cadre*, etc.

Comme les mots d'un texte, les œuvres juxtaposées à WESTKUNST s'ajoutent les unes aux autres pour faire sens. La langue allemande aussi permet d'accoler deux mots pour en faire un troisième qui a un nouveau sens. Ce procédé linguistique a servi à former le titre de l'exposition: WESTKUNST (OUEST/ART). «L'art occidental», traduction française en trois mots, n'a pas la vigueur d'un seul mot comme WESTKUNST. D'ailleurs le titre est visuellement coupé en trois sections par les deux verticales du *t* et du *k* sur la couverture du catalogue (voir photo 4): Wes/tk/unst. Ces trois parties pourraient correspondre aux trois thèmes de l'exposition: histoire, langage, concept; les douze signes graphiques (tels qu'écris ici)

Suite à la page 90

Deux expositions d'art contemporain: Paris/Paris, à Paris; Westkunst, à Cologne

Suite de la page 54

pourraient figurer les douze salles de l'exposition (voir photo 3) et les neuf lettres du titre WESTKUNST, les neuf salles les plus importantes.

Sur le catalogue (voir photo 4), le titre, en rouge, ressemble étrangement à une rivière de taches de sang, alignées comme des militaires, qui traversent de part en part une mer(mère) blanche. C'est l'inverse du plan de Cologne (voir photo 2) qui, lui, est traversé mollement par une sinueuse rivière blanche dans une mer de taches de sang éparées¹⁰. Hasard/Hasard?

Le catalogue contient l'ensemble de l'exposition WESTKUNST puisque toutes les œuvres y sont reproduites, en petits formats (en plus de nombreuses grandes reproductions d'œuvres majeures). Le catalogue sert d'aide-mémoire pour revisiter l'exposition. Il ne se substitue pas à l'exposition. Mais, en exagérant un peu, toute l'exposition est aussi dans la couverture du catalogue. L'aspect visuel de la couverture est aéré, l'écrit n'encombre pas l'ensemble. Il est discret, facile à lire du début à la fin, rythmé, comme l'exposition.

Comme dans l'exposition *sol blanc, murs blancs, plafond blanc*, la couverture est blanche: *tout le reste est, par contraste, formes et couleur(s)*. Le type de caractères utilisé sur la couverture du catalogue s'impose par la force et la lourdeur massive du graphisme. Par contre, dans les trois lettres E,S,S, (du titre allemand), il y a de très petites pointes de finesse.

Comme la couverture du catalogue, l'exposition WESTKUNST apparaît plus lisible, plus linéaire, à l'horizontale, moins chahutée que PARIS/PARIS. En effet WESTKUNST est sans redondance, sans trop de manipulations abusives, sans effets de faux miroirs, comme dans PARIS/PARIS.

Si les organisateurs de WESTKUNST avaient employé ce jeu de faux miroirs, tant pour l'exposition que pour le catalogue, l'effet produit aurait été WESTKUNST/faux miroirs/TNKEWSUS.

Tandis qu'à Cologne, WESTKUNST = WESTKUNST.

1. La Biennale de Venise de 1980 présentait des œuvres dans huit lieux différents (60 000 mètres carrés), des milliers d'œuvres, sans parler des expositions annexes.
2. Cf. Laurent Lamy, *La Biennale de Venise, 1980*, dans *Vie des Arts*, XXV, 101, 15-16 et Dora Vallier, *Expositions dans Art Press*, Juin 1981.
3. «Pas un seul lecteur qui ait lu en entier ces catalogues-là», aurait sans doute pu écrire Dora Vallier. J'ajouterais: «Mais ils font de magnifiques conversation pièces!»
4. Pour voir Paris, du haut des airs, pour voir aussi les troubadours du Nouvel-Âge: buveurs d'alcools/cracheurs de feu/dormeurs publics sur verre brisé...
5. Fin de série?
6. Le drame de l'Espagne, *Figurations au delà du regard? L'homme mis à nu, Du nombre au mouvement*,...
7. Le premier chapitre du catalogue (après les préfaces) est consacré à la littérature et signé par Kristeva. Cela, en plus d'un chapitre de 64 pages sur la littérature.
8. Sous le titre *Équipement et Décoration*. La notion de Décoration est à l'antithèse de la notion du Design. Le mot «Décoration» réfère aux militaires et aux gâteaux de noces!
9. Par exemple, une série de 20 dessins sculpturaux d'Henry Moore de 1941, 5 œuvres de Beckman, 13 de Schlemmer, une série de 22 dessins de Paul Klee datant de 1940, etc. La liste pourrait être beaucoup plus longue.
10. Cologne, une des villes les plus bombardées d'Allemagne à la fin de la dernière guerre, a été presque détruite.

Le Président d'une compagnie prend des photographies

Suite de la page 61

Toronto-Dominion, après les heures de bureau, une partie de monopoly qui fut jouée avec de l'argent véritable et trouva significatif que le président de l'Université York, un philosophe, fasse faillite le premier et que les représentants du monde artistique ne fassent guère mieux, laissant le directeur de la banque et un promoteur se partager les profits.

Cet événement aurait pu lui servir d'avertissement, car, même s'il sait d'où souffle le vent, sa réputation d'artiste a considérablement surpassé sa réussite comme homme d'affaires. Néanmoins, vers le milieu des années soixante-dix, au moment où son art connaissait une période difficile, il y a toute apparence qu'il a été tenté d'utiliser son statut commercial comme moyen de passer des affaires considérées comme art aux affaires pour les affaires. Les N.E. Photographic Display Labs Ltd devinrent le plus important laboratoire de cibachrome à l'ouest de Toronto. Baxter les fonda en 1974, mais les vendit par la suite à son associé. La Netco ouvrit tout à côté du restaurant Eye Scream, une entreprise beaucoup plus ambitieuse. La décoration de la façade et de l'intérieur, où abondaient l'aluminium, les néons et les miroirs, possédait une certaine qualité esthétique, bien différente de toute la connotation artistique spéciale qu'on avait voulu évoquer en inscrivant les mots «Tile» (tuile) sur les tuiles et «Goblet» sur les verres — une auto-référence à une sorte d'art conceptuel, mais située à un niveau quelque peu inférieur à la notion de tautologie de Joseph Kosuth. On voyait de l'art sur les murs, les plats portaient des noms comme huitres Michel-Ange ou escargots Groupe des Sept et le filet mignon était disposé avec art sur des rouelles de champignons, mais la nourriture était bonne, et le restaurant fut l'objet d'articles favorables par des écrivains qui attachaient de l'importance à la nourriture. Néanmoins, ce fut un échec. Un comportement d'apparence pseudo-artistique a peut-être détourné le genre de clientèle qui pouvait se permettre de fréquenter l'établissement; de plus, le nom du restaurant n'a sûrement pas aidé. Dans le contexte de la haute cuisine, les calembours sous-entendus sur les salons où l'on sert des glaces ne pouvaient rien apporter de bon, si bien qu'à ce

moment de la carrière personnelle de Baxter, «I Scream» est peut-être le plus révélateur des lapsus freudiens.

Depuis sa formation, la N.E. Thing Co. n'a connu qu'un seul changement administratif majeur. En effet, au début des années soixante-dix, cédant à l'impact du mouvement de libération de la femme, l'ainé nomma sa femme Ingrid au poste de coprésidente. Selon lui, elle a toujours fourni une participation sur le plan des idées (ils travaillent ensemble depuis 1959), mais c'est lui qui avait la responsabilité de la réalisation des travaux. Non seulement sa femme, mais aussi des associés et des membres du personnel prennent, depuis quelques années, une part active dans le restaurant. Une œuvre de 1971, *Presidents of a Company with Egg on their Faces*, montre Baxter et sa femme, dont les têtes sont réunies et penchées sur le côté, qui mettent en équilibre des œufs frits sur leurs joues.

Des ouvrages du même genre et plusieurs autres datant du milieu des années soixante-dix tournent de manière quelque peu superficielle autour de la structure du langage et de l'image, mais ils expriment en même temps une sympathie (peut-être aussi superficielle) pour les gens qui se trouvent dans une situation difficile. *Owners [ils sont quatre] of a Restaurant Piled High and Topped with Whipped Cream and a Cherry* n'offre aucune excuse de structure pour l'absurdité de la situation, ni d'ailleurs *Co-President, N.E. Thing Co., Wrapped with Bacon* ou *A Waitress of a Restaurant Garnished with Parsley*.

Vers la même époque, des jeux de mots utilisant des noms pris dans l'annuaire téléphonique fournirent aux Baxter un prétexte pour mêler plus de trente personnes à une exposition au Musée de Vancouver. *Landscape with White Shaft and Diamond* présentait une toile peinte grossièrement sur laquelle étaient collées des photographies de gens portant le nom de White, Light, Green, Lane, Gray, Rain, Wood, Beach, Good, Yacht et Diamond. Le titre général de l'exposition était *People/Language*, et la décision d'y inclure des êtres humains plutôt que des renseignements montre que les Baxter se conformaient à une tendance générale de l'art des années soixante-dix. Au cours d'une conversation, Baxter, pensant aux définitions qu'on lui avait fait parvenir sur des cartes postales et oubliant l'engagement de sa société qui avait trait aux Informations sur la Sensibilité Visuelle, commença à dire que «l'art, c'est le peuple». Conclusion étrange pour un ancien