GA
LE
RIA

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/15

GALERIA IM. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO. DOKUMENTY ARTYSTÓW 9

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY. ARTISTS' DOCUMENTS 9

GALERIE DÉDIÉE A ANDRZEJ PIERZGALSKI. DOCUMENTS D'ARTISTES 9

Tłumaczenie francuskie Tomasz Stróżyński
Traduction française Tomasz Stróżyński

Tłumaczenie angielskie Russell Richardson
English translation by Russell Richardson

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/16

Leszek BROGOWSKI
Université Rennes 2

ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE 9

Ludwig Wittgenstein wynalazł narzędzie filozoficzne, które zrewolucjonizowało antropologiczne podejście do zjawisk społecznych i kulturowych: gry językowe. „*Grą językową* nazywać też będę całość złożoną z języka i z czynności, w które jest on wpleciony."[1] Na pozór niewinny, pomysł ten pociąga za sobą poważne następstwa filozoficzne i naukowe. Zakłada on, że odtąd spotkania myśli z rzeczywistością nie trzeba już szukać w świadomości (Wittgenstein prawie nigdy nie używa tego terminu), lecz należy je opisywać na poziomie codziennych praktyk społecznych; podobnie znaczenia danego zjawiska nie konstruuje się abstrakcyjnie, lecz poprzez działanie, którego język jest najważniejszym narzędziem. Sens języka, znaczenie dzieł, interpretację obrazów etc. określa się jedynie na podstawie użytków, jakie się z nich czyni. Aby poznać użytki, trzeba brać pod uwagę rzeczywistość wraz ze słowami wypowiadanymi przez aktorów życia społecznego, historii, nauki czy kultury. Badacz powinien się interesować nie tylko tym, co zrobiono (dziełami), i tym, co się robi (zachowaniami, działaniami), lecz i tym, co się mówi, kiedy się nimi posługuje lub działa. Bez tej wiedzy, której przekazywanie ma często charakter ustny, naukowy gmach historii czy antropologii jest kruchy. „Etnologia otarła się o własną paradoksalną śmierć pewnego dnia roku 1971, kiedy rząd Filipin podjął decyzję o odesłaniu do ich pierwotnego świata, pozostającego poza zasięgiem kolonizatorów, turystów i etnologów, kilkudziesięciu Tasadajów, których właśnie odkryto w głębi dżungli, gdzie plemię to żyło przez osiem stuleci, pozbawione kontaktu z resztą gatunku ludzkiego. Odbyło się to z inicjatywy samych antropologów, którzy byli świadkami tego, jak w kontakcie z nimi tubylcy natychmiast zaczynają ulegać rozkładowi, jak mumie na świeżym powietrzu."[2] Baudrillard ma rację, wskazując ten niecodzienny epizod, chociaż wyciąga z niego inne, niż my, wnioski. Świadomość tego, w jakim żywiole językowym była zanurzona rzeczywistość owych pierwszych społeczeństw, mogłaby zaprzeczyć wiedzy konstruowanej abstrakcyjnie przez etnologię.

Mutatis mutandis, ten typ wiedzy dotyczącej pracowni ludowych, których plakaty pojawiały się od pierwszych dni okupacji Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu, pozwala podważyć zwyczajową jej interpretację. A zatem nie przypadkiem Michel de Certeau, cytowany poniżej w artykule Jila Daniela na temat plakatów wytwarzanych w pracowniach ludowych z Maja 68 roku, jako jeden z pierwszych we Francji zrozumiał doniosłość filozofii Wittgensteina i pisał o niej w książce *Wynaleźć codzienność,*[3] opublikowanej w roku 1980. Badania Jila Daniela dotyczące pracowni ludowych wyszły z założenia, że aby nadać właściwy sens wytwarzanym w nich plakatom, aby poprawnie je zrozumieć i wytworzyć na ich temat obiektywną wiedzę, nie wystarczy analizować ich formy i wpisywać je ewentualnie w kontekst historii sztuki czy grafiki; trzeba jeszcze poznać – właśnie – życie codzienne tych pracowni, to znaczy bezpośredni kontekst wytwarzania tych plakatów. Należało więc umieścić je w przestrzeni dyskursywnej, w obrębie której je wymyślano (codzienne dyskusje i głosowania na temat projektów), realizowano (techniczne szczegóły druku i zaopatrzenia) i rozpowszechniano (represje policyjne, dyskusje na scenie politycznej, w tym w niskonakładowej prasie, z której faksymilia tutaj reprodukujemy).

Wiele przykładów ilustruje takie podejście. Slogan z plakatów manifestanci skandowali nazajutrz po jego wydrukowaniu, inny odnajdujemy na plakacie

po telewizyjnym przemówieniu z dnia poprzedniego; toczone w pracowniach dyskusje polityczne nie zawsze są wiernie relacjonowane, również w drukach wychodzących z tej samej pracowni, kiedy rozmaite filtry ideologiczne (maoistowskie, komunistyczne, anarchistyczne etc.) narzucają im szczególne zabarwienia; epifenomen towarzyszący procesowi politycznemu: dążenie kolekcjonerów do posiadania plakatów etc. Suma tych szczegółów i drobiazgowa wiedza na temat przebiegu wydarzeń pozwalają Jilowi Danielowi skonfrontować rzeczywistość pracowni ludowych z instytucjami sztuki (w szerokim, foucaultowskim sensie tego terminu) oraz z dyskursem, które one zbudowały. Mówiąc w stylu Wittgensteina: autor musiał zastanowić się nad miejscem tych obrazów w grach językowych epoki.

Tymczasem w momencie, gdy Jil Daniel rozpoczynał swoje badania w 2015 roku, w ramach pracy doktorskiej z dziedziny sztuk plastycznych, finansowanej przez Uniwersytet Rennes 2, od buntu z Maja 68 roku upłynęło bez mała pięćdziesiąt lat. Kobiety i mężczyźni, którzy mieli wówczas dwadzieścia lat, zbliżali się do siedemdziesiątki. Trzeba więc było działać szybko, jeżeli ten projekt badawczy miał się zrealizować. Czytelnik docenić może dyskrecję autora, który dedykuje swój artykuł jednemu z członków pracowni, z którym zdążył jeszcze przeprowadzić wywiad. Oprócz poszukiwania śladów materialnych zachowanych w archiwach (Archiwach Państwowych, Bibliotece Narodowej Francji, instytucjach policyjnych czy archiwach prywatnych), autor przeprowadził kwerendę mającą na celu odszukanie i przepytanie członków - świadków pracowni ludowych, w ramach których te plakaty wymyślano, projektowano i drukowano. Nie tylko tego typu dokumenty już opublikowane były rzadkie, ale Jil Daniel szybko skonstatował również, że wszystkie czerpały z tej samej publikacji, mało wiarygodnej i naznaczonej nadmierną chęcią traktowania tych plakatów jako twórczości artystów, lub wręcz jako dzieł sztuki. Trzeba więc było zgłębiać temat poza tym źródłem, powielanym i cytowanym nawet w najnowszych publikacjach i wystawach;[4] trzeba było odszukać osoby wciąż żyjące za pomocą ankiety, która pozwalała posuwać się ‘od nitki do kłębka,’ od jednej osoby do innej, z którą trzeba było też nawiązać kontakt, aby uzyskać jej świadectwo, i tak dalej. Albowiem, o ile znano już wiele plakatów z Maja 68 roku, o tyle konkretne konteksty i sposoby ich wytworzenia pozostawały dość niejasne; i te drobiazgowe dociekania umożliwiły uzyskanie ustnego przekazu doświadczeń aktorów i świadków Maja 68 roku, prawdziwego źródła wiedzy na temat pracowni ludowych.

Po kilku latach badań Jil Daniel zdołał zatem odtworzyć materialne aspekty wytwarzania plakatów, sposoby ich rozpowszechniania (rozklejanie przez działaczy w przestrzeni publicznej, krążenie projektów między pracowniami, ale również reprodukowanie ich w rozmaitych oficjalnych mediach); zdołał zrozumieć kolektywny charakter owej twórczości, sposoby dyskutowania towarzyszące wybieraniu pomysłów i projektów, sposoby używania podpisu – zawsze zbiorowego, sprzyjającego swobodnemu krążeniu projektów między pracowniami, rodzącemu repliki i warianty plakatów bez fetyszyzacji aktu twórczego i wynikających zeń form. Żmudne konfrontowanie ze sobą zebranych informacji pozwoliło mu także rozpocząć tworzenie ogólnokrajowej kartografii tych pracowni, prawdziwego fenomenu społecznego; jednak oprócz dwóch najważniejszych pracowni (tej z ‘dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu’ i tej ze Szkoły Sztuk Zdobniczych w Paryżu), kartografia ta pozostaje wciąż fragmentaryczna i można tylko mieć nadzieję, że dalszy ciąg badań pozwoli ją jeszcze uzupełnić. Prowadzone przez Jila Daniela poszukiwania pozwoliły nawet odkryć niezależne życie plakatów, niezależne od zwyczajów praktykowanych przez członków pracowni ludowych: aukcje na rzecz ruchu rewolucyjnego, wycinanie, odklejanie i spekulacja przez kolekcjonerów, archiwa publiczne i prywatne, reprodukcje w prasie oraz liczne publikacje na temat wiosny 1968 roku etc.; szczegóły dotyczące tych zjawisk czytelnicy znajdą w artykule Jila Daniela. To, czego się z niego dowiadujemy na temat tych plakatów z wiosny 68 roku, które stały się jej symbolem, tożsamością wizualną i horyzontem pewnej epoki (w sensie, w jakim Hegel interpretuje piramidy egipskie), to przede wszystkim konieczność wyprowadzenia ich z ideologicznej ramy, jaką narzuca sposób rozumienia sztuki współczesnej, ze swoją

koncepcją twórczości genialnej, swoją elitarnością, swoją koncepcją dzieła i jego zadań w społeczeństwie. Te wnioski z pracy badawczej prowadzonej przez Jila Daniela pozostają zatem w korelacji z demontażem miejsca artystów w obmyślaniu i realizacji plakatów w ramach pracowni ludowych; drugie oblicze tej dekonstrukcji, to pojawienie się nowych odniesień pojęciowych, nierozłącznie estetycznych i politycznych, związanych z miejscem sztuki w społeczeństwie: anonimowość i myślenie kolektywne, metodologiczna odwaga pisania opowieści o pracowniach bez imion własnych, sztuka i twórczość jako doświadczenia dostępne każdemu etc.

Na płaszczyźnie metodologicznej można z tych doktoranckich badań wyciągnąć jeszcze inny wniosek. Nierozłączne rozpatrywanie plakatów jako twórczości artystycznej i dokumentu historycznego ujawnia całą płodność kognitywnego podejścia do sztuki i do obrazów jako komplementarnego wobec podejścia oceniającego (osąd estetyczny), nazbyt często dominującego w estetyce odbioru. Nie ignorując tej ostatniej, Jil Daniel bada również jej wymiar dokumentalny. Odpowiadając na takie pytania, jak: jakiej konkretnej rzeczywistości są one śladem? jakie informacje i jaką wiedzę niosą ze sobą? jak, przez kogo, gdzie i jakimi metodami zostały wytworzone? przez kogo i w jakim celu były wykorzystywane? etc. – wytwarza on nową wiedzę na temat Maja 68 roku oraz miejsca zajmowanego w nim przez ekspresję artystyczną. Odpowiedzi na te pytania potwierdzają fakt, że same obrazy nie wystarczają, by odgadnąć ich sens, że sens obrazów nie tkwi wyłącznie w samych obrazach, ponieważ zależy od użytku, jaki się z nich czyni. Nawet znajomość ogólnego kontekstu, kontekstu epoki czy ruchu społecznego, nie wystarcza, by uchwycić cele, jakim służą.

Aby precyzyjnie określić miejsce tych plakatów w rzeczywistości Maja 68 roku, Jil Daniel zstąpił zatem do ‘serca reaktora,’ tam gdzie słowo ma moc sprawczą, gdzie język towarzyszy działaniom i gdzie dyskurs konstruuje projekty na przyszłość; tam gdzie, w tamtym czasie, gry językowe implikowały i kształtowały owe obrazy, które stały się jej emblematem. W wątkach jego kwerendy krzyżują się i splatają ze sobą liczne, czerpane z doświadczenia, kompetencje przeżyciowe, które wzajemnie się uzupełniają, aby ponownie powiązać plakaty z rzeczywistością i formułować ostre i istotne pytania badawcze, które sprawiają, że wiedza będzie pokrywać się z rzeczywistością: kompetencje profesjonalne i techniczne, aktywistyczne i polityczne, plastyczne i percepcyjne, wrażliwościowe i naukowe. Wyraźne wtedy staje się napięcie poznawcze między zaangażowaniem badacza a obiektywnością wiedzy. Lecz, prawdę mówiąc, obiektywność jest tutaj możliwa jedynie dzięki zaangażowaniu badacza w rozmaite dynamiki rzeczywistości i różnego rodzaju wiedzę. Istotnie, zanim uzyska się wiedzę na temat jakiegoś zjawiska, choćby było ono nierozłącznie estetyczne i polityczne, trzeba je najpierw zrozumieć, gdyż zrozumienie warunkuje pytania, które ukierunkowują zdobywanie wiedzy. Ten kołowy proces określa się mianem pierścieni hermeneutycznych. Z drugiej strony, uniwersalność tak wytworzonej wiedzy akademickiej jest ograniczona przez brak dystansu badacza wobec przedmiotu badania, to znaczy pola ich relewantnych zastosowań. Zauważmy daleko posuniętą ostrożność Jila Daniela wobec wszelkiego rodzaju uogólnień, poznawczą pokorę przeciwstawną ujęciom pozytywistycznym i poszukiwaniu powszechnych reguł mogących znaleźć zastosowanie do obrazów politycznych. Jeżeli można tutaj mówić o wiedzy odpowiednio umiejscowionej, to dlatego, że obiektywizm badań jest najsilniejszy dzięki temu podejściu antropologicznemu, lecz nie rozszerzalnemu na inne zjawiska, nawet porównywalne – choćby to były rewolucje – które występowały jednak w innych okolicznościach, na innych obszarach kulturowych i w innych okresach historycznych. Wiedza wytworzona w trakcie badań Jila Daniela sytuuje się zatem bardzo blisko rzeczywistości, tam gdzie dzieją się rzeczy i działają czynniki sprawcze, lecz nieuprawnione byłoby jej odrywanie od ich konkretnego zakotwiczenia, aby odnosić ją do innych kontekstów.

Opierając się na analizie praktyk pracowni ludowych, można omówić pewną ogólniejszą kwestię: czy słuszne jest ich traktowanie jako ilustracji tez, które pojawiają się w tym samym okresie, a odnoszą się do sporu o ‘śmierć autora,’ w którym ważne wypowiedzi teoretyczne sygnowane były, od roku

1967, nazwiskami pierwszoplanowych filozofów: Rolanda Barthes'a, Michela Foucault, Michela de Certeau i innych? Czy z tekstów tych wynika nowy paradygmat twórczości bez autora? W rzeczy samej, proces wymyślania i wytwarzania plakatów, ukazywany naszym oczom przede wszystkim dzięki przekazowi ustnemu, a konkretnie rozmowom z członkami pracowni, opisuje drobiazgowo, jak potencjał twórczy drzemiący w każdym człowieku został rozbudzony przez wydarzenia buntu z Maja 68 roku i stał się prawdziwie rewolucyjną mocą. Uczynienie ekspresji ludową, udzielenie głosu wszystkim kobietom i mężczyznom – to właśnie, według historyka Jeana-Clémenta Martina, różniło Rewolucję Francuską od wielu innych rewolucji, które wstrząsały całym światem w osiemnastym stuleciu.[5] A tymczasem pojęcie talentu czy twórczości genialnej nie pasuje do praktyk demokratycznych, tak jak nie pasuje do demokracji pojęcie męża opatrznościowego. Pracownie ludowe z Maja 68 roku jawią się w pracach Jila Daniela jako miejsca doświadczeń, które podważają hierarchię ról społecznych, zwłaszcza w praktykach artystycznych, ponieważ kompetencje i prerogatywy przypisywane sobie przez artystów, którzy uczynili z obrazów swoją wyłączną domenę, są w codziennej praktyce pracowni ludowych sprawiedliwie dzielone między ich aktorów i uczestników… ale nie do końca między ich męskich i żeńskich aktorów. Badacz zwrócił szczególną uwagę na miejsce kobiet w organizacji pracowni i ujawnił dystans, jaki należy jeszcze pokonać, zanim będziemy mogli oczekiwać prawdziwej rewolucyjnej równości.[6] W rzeczywistości, danie każdemu możliwości wypowiadania się poprzez twórczość (artystyczną) i argumentację (polityczną) stanowi niejako zapowiedź zmierzchu szczególnego statusu autora, gdyż autorami są odtąd wszyscy. Wbrew temu, co zwykło mówić wielu komentatorów tych wydarzeń, plakaty nie są dziełem potęgi wyobraźni paru artystów, którym udało się wówczas ucieleśnić ducha czasu, choć przystąpienie kilku artystów do ruchu oraz poparcie, jakiego udzieliły mu środowiska artystyczne, miały swoje historyczne znaczenie. W połowie lat sześćdziesiątych, grupa artystów, którzy organizowali coroczny Salon od 1950 roku, stworzyła serię zbiorowych obrazów, a jeden z ich manifestów głosił: „Jeśli chcemy, aby sztuka przestała być indywidualna, lepiej jest pracować bez podpisu niż podpisywać nie pracując." Wielu z tych artystów było członkami pracowni ludowych, a po 1968 roku ich *Bulletin du salon de la Jeune peinture* [Biuletyn salonu młodego malarstwa] stał się forum intensywnej dyskusji na temat statusu artysty i jego pracy, procesu twórczego i jego społecznych korzeni. Podobne pytania zostały postawione przez Comité d'action étudiants-écrivains [komitet działania studentów-pisarzy] w 1968 roku. Debaty na temat „śmierci autora" przeszły zatem przez pracownie ludowe, i rzucają nowe światło na tę ważną debatę intelektualną i na jej doniosłe znaczenie, na płaszczyźnie zarówno estetycznej, jak i politycznej. Ich historia nasuwa myśl, że kreatywność jednostek, uwolniona przez te wydarzenia, nie ogranicza się do wytworów artystycznych i do konstruowania dyskursu politycznego, lecz – jakkolwiek byłaby spontaniczna – zawiera w sobie również zalążki teoretycznej zuchwałości

Przypisy

[1] Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Warszawa, PWN, 1972, s. 12.

[2] Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa, Sic!, 2005, s. 12–13.

[3] Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Kraków, Wydawnictwo UJ, 2008, t. 1: *Sztuki działania*.

[4] *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême-gauche en France (1968-1974)*, Philippe Artières, Éric de Chassey (dir.), katalog wystawy, 21 luty – 20 maj 2018, Palais des Beaux-Arts, Paris, Beaux-Arts de Paris édition, 2018, 832 s.

[5] Jean-Clément Martin, *Nouvelle histoire de la Révolution française*, Paris, Perrin, seria „Tempus", 2019, rozdział „Le temps des révolutions", s. 24–57.

[6] Jil Daniel, „«Et ces filles, elles font aussi des affiches? »". Dans l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris, printemps 1968", *Palimpseste. Sciences, humanités, sociétés. Recherches à l'université Rennes 2*, n° 8 : „Où en est le genre?", jesień-zima 2022, s. 44–47. Artykuł dostępny w sieci.

Leszek BROGOWSKI

PROGRAMME ASSUMPTIONS 9

Ludwig Wittgenstein invented a philosophical tool that revolutionized the anthropological approach to social and cultural phenomena: language games. “I shall also call the whole, consisting of language and the activities into which it is woven, 'language games'.”[1] Seemingly innocent, this idea carries considerable philosophical and scientific stakes. It posits that, henceforth, the encounter of thought with reality should no longer be sought in consciousness (a term Wittgenstein almost never uses), but should be observed and described within daily social practices. Similarly, the meaning of a phenomenon is not constructed in the abstract, but via actions for which language is a decisive tool. The meaning of language, the significance of works, the interpretation of images, and so forth, are grasped only through the uses made of them. To understand these uses, one must consider reality alongside the statements made by the agents of social life, history, science, or culture. The researcher must be interested not only in what has been made (works) and what is done (behaviors, actions), but also in what is said when using or acting upon them. Without this knowledge, often transmitted orally, the scientific edifice of history or anthropology is fragile. “Ethnology brushed up against its paradoxical death,” writes Jean Baudrillard,“ in 1971, the day when the Philippine government decided to return the few dozen Tasaday that had just been discovered in the depths of the jungle, where they had lived for eight centuries without contact with the rest of the species, to their primitive state, out of the the reach of colonizers, tourists, and ethnologists. This at the suggestion of the anthropologists themselves, who were seeing the indigenous people disintegrate immediately upon contact, like mummies in the open air.”[2] Baudrillard was not wrong in pointing out this episode, although he draws different conclusions. Knowing the linguistic bath in which the reality of these first societies was immersed would have risked contradicting the abstractly constructed knowledge of ethnology.

Mutatis mutandis, this type of knowledge about the workshops, whose posters began to appear from the very first days of the occupation of the École des Beaux-Arts in Paris, promises to undermine the usual reading of them. It is therefore no coincidence that Michel de Certeau, quoted below in Jil Daniel's article on the posters made in the popular workshops of May'68, was one of the first in France to understand what was at stake in Wittgenstein's philosophy and to discuss them in “The Practice of Everyday Life,”[3] a book published in 1980. Jil Daniel's research on the popular workshops started from the principle that to give the correct meaning to the posters produced there, to understand them properly, and to produce objective knowledge, it is not enough to analyze their forms or even possibly situate them in the context of art or graphic history; one must also know the daily life of these workshops, i.e., the immediate context of their production. They had to be inscribed in the discursive space within which they were conceived (daily discussions and votes around the initial sketches and mock-ups), made (technical details of printing and supply), and disseminated (police repression, political debates, including in the small press, whose facsimiles are reproduced here).

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Many examples illustrate this approach. Such and such a slogan from the posters might be chanted by demonstrators the day after its production; another could appear in a poster following a televised speech the night before; political debates within the workshops are not always faithfully reported even in releases coming from these very same workshops when ideological filters (Maoist, communist, anarchist, etc.) impose specific colorations on them; an epiphenomenon grafted onto the political process: the rush of collectors of the posters; and so on. The sum of these details and this fine knowledge of the course of events led Jil Daniel to confront the reality of the workshops with the institutions of art (in the broad Foucauldian sense of the term) and with the discourse they constructed to talk about them. To put it in Wittgenstein's terms: he had to question the place of these images in the language games of the time.

When Daniel's research started in 2015, as part of a doctoral thesis in Fine Arts funded by the University of Rennes 2, almost 50 years had passed since the May '68 uprising. Those participants in the events who were 20 years old at the time were approaching their seventieth birthdays. There was therefore a certain urgency if this research project was to be completed. The reader will appreciate the author's discretion in dedicating his article to one of the participants in the original workshops, whom he still had the time to interview. Indeed, in addition to the search for material traces preserved in archives (National Archives, National Library of France, police institutions, or private archives), there was an investigation aimed at locating and interviewing the participants and witnesses of the popular workshops in which these posters were conceived, drawn, and printed. Not only were documents of this type rarely published, but Jil Daniel quickly found that they all drew from the same sources. Apart from *L'Atelier populaire présenté par lui-même*, a book published by members of the ex-Beaux-Arts from 1968 onwards, it was mainly the interviews in a commemorative issue of *Matériaux pour l'histoire de notre temps* in 1988 that gave the floor to artists and graphic designers, marginalizing non-professional contributions; subsequently, it was always the same artists who were interviewed, and from then on, the discourse on the ateliers varied little. It is overly eager to treat these posters as the production of artists, if not as their "works of art." It was therefore necessary to dig beyond this source, repeated and reiterated up to and including the most recent publications and exhibitions;[4] it was necessary to find the people who were still alive through an investigation that allowed for "needle-in-a-haystack" tracing, from one person to another, to collect their testimony. Because while many posters of May'68 have already come to light, the concrete contexts and modes of their production remained relatively uncertain; these meticulous investigations have allowed for the oral transmission of the experiences lived by the actors and witnesses of May'68, the true source of knowledge about the popular workshops that gave birth to them.

After several years of research, Jil Daniel was able to reconstruct the material aspects of poster production, their modes of dissemination (activists posting in public spaces, circulation of mock-ups and sketches between workshops, but also reprints in various official media); he was able to understand the collective nature of this production, the modes of deliberation for choosing ideas and models, the uses of signatures - always collective, promoting the free circulation of models between workshops, giving rise to reworkings and variants of posters, without fetishizing the act of creation and the resulting forms. The laborious cross-referencing of the collected data also allowed him to begin drawing a national map of these workshops, a true social phenomenon; but outside the two main workshops (those of the former École des Beaux-Arts in Paris and those of the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris), this map remains fragmentary, and one can only hope that further research will complete it. Jil Daniel's investigations went so far as to discover the autonomous life of the posters beyond the uses controlled by the workshop actors: sales for the benefit of the movement; the cutting or peeling posters off the walls; speculation

by collectors; public and private archives; reproductions in the press; or the large editorial output on the spring of 1968; the reader will find details of these epiphenomena in Jil Daniel's article. What they teach us about these posters of the Spring of '68, which have become the symbols, visual identity, and icons of an era (in the manner Hegel interprets Egyptian pyramids), is that they must be extracted from the ideological framework imposed by contemporary art's understanding, with its conception of creation by the solitary genius, its elitist nature, its concept of the artwork, and its missions in society. The lessons from Jil Daniel's research are therefore correlated with the dismantling of the position of artists in the conception and realization of posters within the popular workshops; the other side of this deconstruction is the emergence of new conceptual references, inseparably aesthetic and political, related to the place of art in society: anonymity and collective intelligence; the methodological audacity to tell the story of the workshops without proper names; art and creation as experiences accessible to all, and so on.

On a methodological level, another consequence can be drawn from these doctoral research studies. Considering posters as inextricably both an artistic production and a historical document reveals the fertility of a cognitive approach to art and images as complementary to the appreciative approach, too often dominant in the aesthetics of reception. Without ignoring the latter, Jil Daniel also explores their documentary dimension. By answering questions such as: what concrete reality do they imprint? What information and knowledge do they convey? How, by whom, where, and by what processes were they produced? By whom and for what ends were they used? etc. - he produces new knowledge about May'68 and the place of artistic expression within it. These answers confirm that images alone are not enough to grasp their meaning, that the meaning of images is not entirely lodged within them, but that it depends on the uses made of those images. Even knowledge of the general context, that of an era or a social movement, is not sufficient to fully understand what is at stake.

To precisely pinpoint the place of these posters in the reality of May'68, Jil Daniel delved into the "heart of the reactor," where speech is effective, where language accompanies actions, and where discourse constructs future projects; where, at that time, language games involved and shaped these images that became their emblem. In the threads of the investigations, numerous experiential competencies intersect and interweave, complementing each other to reconnect the posters to reality and formulate incisive and pertinent research questions that allow knowledge to adhere to reality: professional and technical competencies, activist and political, artistic and perceptual, sensitive and scientific. An epistemological tension becomes apparent between the researcher's commitment and the objectivity of knowledge. But in truth, objectivity is only possible here thanks to the researcher's engagement in various dynamics of reality and the multiple knowledges that result. Indeed, before producing knowledge about a phenomenon, whether it is inseparably aesthetic and political, one must first understand it, as understanding conditions the questions that guide the production of knowledge. This process is called hermeneutic circles. However, it is the universality of the academic knowledge thus produced that is limited by the researcher's proximity to the object explored, that is to say, the field of their relevant applications.

One can appreciate the extreme caution of Jil Daniel regarding all kinds of generalizations, an epistemic humility opposed to positivist approaches and the search for general rules applicable to political images. If we can speak here of situated knowledge, it is because the objectivity of the research is strongest thanks to this anthropological approach, but it is not universalizable to other phenomena, even comparable ones—be they revolutions or not — that occurred under different circumstances, in different cultural areas, and at different historical periods. The knowledge produced during Jil Daniel's research is thus as close to reality as possible, where things happen and factors act, but it would be illegitimate to detach them from their concrete anchoring to apply them in other contexts.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

A more general question could nonetheless be discussed based on the analysis of the practices of the popular workshops: is it relevant to consider them as an illustration of the theories, emerging at the same time, related to the controversy over the "death of the author," whose important theoretical expressions were signed as early as 1967 by prominent philosophers like Roland Barthes, Michel Foucault, Michel de Certeau, and others? Do these texts imply a new paradigm of creation without an author? Indeed, the process of the invention and production of posters, laid out before our eyes, notably thanks to the oral transmission in interviews with workshop participants, describes in minute detail how the dormant creative potential in everyone was awakened by the events of the May '68 uprising and became a truly revolutionary power. Making popular expression accessible, giving a voice to everyone, is precisely what, according to historian Jean-Clément Martin, distinguished the French Revolution from a myriad of other revolutions that shook the world in the eighteenth century.[5] The notion of talent or creation by 'a man of genius' is not coherent with the practice of democracy, nor is that of the providential man. The popular workshops of May'68 appear in Jil Daniel's work as places of experiments that challenge the hierarchy of social roles, particularly in artistic practices, as the skills and prerogatives claimed by artists who had made images their private domain were fairly equally shared in the daily practice of the workshops by their actors and participants... if not entirely between men and women. The researcher paid particular attention to the place of women in the organization of the workshops, and measured the distance still to be covered before we could expect truly revolutionary equality[6]. And yet, giving everyone the opportunity to express themselves through (artistic) creation and (political) argumentation is tantamount to announcing the eclipse of the specific status of the (masculine) author, since everyone would then be an author. Contrary to the conventional discourse adopted by many commentators on these events, the posters are not the fruit of the imagination of a few artists who knew how to embody the spirit of the time, although the rallying of some artists to the movement and the support that artistic circles brought to it were historically significant. In the mid-1960s, a group of artists who had been organizing an annual Salon since 1950 were engaged in a series of collective paintings, and one of their manifestos declared: "If we want art to cease being individual, it is better to work without signing than to sign without working."[7] Many of these artists had participated in the popular workshops, and after 1968, their *Bulletin du salon de la Jeune peinture* became a forum for intense discussions on the status of the artist and their work, on the creative process and its social roots. Similar questioning took place within the Comité d'action étudiants-écrivains in 1968. Debates on the 'death of the author' thus passed through the popular workshops, which in turn now highlighted this important intellectual debate and the issues at stake, both aesthetically and politically. Their history suggests that the creativity of individuals, liberated by these events, is not limited to artistic productions and the construction of political discourse, but — spontaneous as it may be — also contains the seeds of theoretical audacity.

Notes

[1] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, P.M.S Hacker and Joachim Schulte, eds. (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009), §7, p. 8.

[2] Jean Baudrillard, *The Precession of Simulacra*, in *Simulacra and simulation*, trans. Sheila Fraser Glaser (Ann Arbor: University of Michigan, 1994), 7.

[3] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. 1: *Arts de faire* (Paris: U.G.É., coll. "10/18," 1980).

[4] *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême-gauche en France (1968-1974)*, Philippe Artières, Éric de Chassey, eds. (Paris: Beaux-Arts de Paris édition, 2018). Cat. exhib, 21 février au 20 mai 2018, Palais des Beaux-Arts.

[5] Jean-Clément Martin, *Nouvelle histoire de la Révolution française* (Paris: Perrin, coll. «Tempus,» 2019), chap. "Le temps des revolutions," p. 24-57.

[6] Jil Daniel, "'Et ces filles, elles font aussi des affiches?' Dans l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris, printemps 1968," *Palimpseste. Sciences, humanités, sociétés. Recherches à l'université Rennes 2*, n° 8: „Où en est le genre?" (automne-hivers 2022): 44-47. Online.

[7] Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati, *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* (Paris: Galerie Creuze, 1965).

Leszek BROGOWSKI

HYPOTHESES DE PROGRAMME 9

Ludwig Wittgenstein a inventé un outil philosophique qui a révolutionné l'approche anthropologique des phénomènes sociaux et culturels : les jeux de langage. «J'appellerai (…) "jeux de langage" l'ensemble formé par le langage et les activités avec lesquels il est entrelacé».[1] D'apparence innocente, cette idée porte des enjeux philosophiques et scientifiques considérables. Elle pose que, désormais, la rencontre de la pensée avec la réalité ne doit plus être cherchée dans la conscience (Wittgenstein n'utilise presque jamais ce terme), mais doit être observée et décrite à même les pratiques sociales quotidiennes ; pareillement, la signification d'un phénomène ne se construit pas abstraitement, mais à travers l'action dont le langage est un outil décisif. Le sens du langage, la signification des œuvres, l'interprétation des images, etc., on ne les cerne qu'à travers les usages qu'on en fait. Pour connaître les usages, il faut considérer la réalité ensemble avec les propos qui sont tenus par les acteurs de la vie sociale, de l'histoire, de la science ou de la culture. Le chercheur doit s'intéresser non seulement à ce qui a été fait (œuvres) et à ce qu'on fait (comportements, actions), mais encore à ce qu'on dit lorsqu'on s'en sert ou qu'on agit. Sans cette connaissance, dont la transmission est souvent orale, l'édifice scientifique de l'histoire ou de l'anthropologie est fragile. « L'ethnologie a frôlé sa mort paradoxale », écrit Jean Baudrillard, «le jour de 1971 où le gouvernement des Philippines décida de rendre à leur primitivité, hors d'atteinte des colons, des touristes et des ethnologues, les quelques dizaines de Tasaday qu'on venait de découvrir au fond de la jungle, où ils avaient vécu pendant huit siècles sans contact avec le reste de l'espèce. Ceci à l'initiative des anthropologues eux-mêmes, qui voyaient à leur contact les indigènes se décomposer immédiatement, comme une momie à l'air libre.»[2] Baudrillard n'a pas eu tort de pointer cet épisode, bien qu'il en tire d'autres conclusions que nous. Savoir dans quel bain langagier était plongée la réalité de ces sociétés premières aurait risqué de contredire les connaissances abstraitement construites par l'ethnologie.

Mutatis mutandis, ce type de connaissances portant sur les ateliers dont les affiches émergeaient dès les premiers jours de l'occupation de l'académie des Beaux-Arts de Paris promet de mettre à mal la lecture qu'on en fait habituellement. Ce n'est donc pas un hasard si Michel de Certeau, cité ci-dessous dans l'article de Jil Daniel sur les affiches fabriquées dans les ateliers populaires de Mai 68, a été un des premiers en France à avoir compris les enjeux de la philosophie de Wittgenstein et en avoir parlé dans *L'Invention du quotidien*,[3] livre publié en 1980. Les recherches de Jil Daniel portant sur les ateliers populaires sont parties du principe selon lequel, pour donner le sens juste aux affiches qui y ont été produites, pour les comprendre correctement, pour en produire un savoir objectif, il ne suffit pas d'en analyser les formes et éventuellement de les inscrire dans le contexte de l'histoire de l'art ou du graphisme ; encore faut-il connaître, précisément, le quotidien de ces ateliers, c'est-à-dire le contexte immédiat de leur production. Il fallait les inscrire dans l'espace discursif au sein duquel elles étaient conçues (discussions quotidiennes et votes autour des maquettes), réalisées (détails techniques de l'impression et de son approvisionnement) et diffusées (répression policière, débats sur la scène politique, y compris dans la petite presse, dont nous reproduisons ici les facsimilés).

Moults exemples illustrent cette démarche. Tel slogan des affiches a été scandé par les manifestants au lendemain de sa production, tel autre se retrouve dans une affiche suite à un discours télévisé

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

de la veille; les débats politiques menés au sein des ateliers ne sont pas toujours fidèlement reportés y compris dans des imprimés sortant de ces mêmes ateliers, lorsque des filtres idéologiques (maoïstes, communistes, anarchistes, etc.) leur imposent des colorations spécifiques; un épiphénomène greffé sur le processus politique: la ruée des collectionneurs sur les affiches; *et cetera*. La somme de ces détails et cette connaissance fine du déroulé des événements conduisent Jil Daniel à la confrontation de la réalité des ateliers avec les institutions de l'art (au sens large, foucaldien, du terme) et avec le discours qu'elles ont construit pour en parler. Pour le dire à la manière de Wittgenstein: il lui fallait interroger la place de ces images dans les jeux de langage de l'époque.

Or, précisément, lorsque ses recherches ont démarré en 2015, dans le cadre d'une thèse de doctorat en Arts plastiques, financée par l'université Rennes 2, presque 50 ans se sont écoulés depuis l'insurrection de Mai 68. Celles et ceux qui avaient alors 20 ans, approchaient leur soixante-dixième anniversaire. Il y avait donc une certaine urgence, si ce projet de recherche devait aboutir. Le lecteur appréciera la discrétion de l'auteur qui dédie son article à un des acteurs des ateliers, qu'il a encore eu le temps d'interviewer. En effet, à la recherche des traces matérielles, conservées dans les archives (Archives nationales, Bibliothèque nationale de France, l'institution policière ou archives privées), s'est ajoutée l'enquête visant à retrouver et à interviewer les acteurs et témoins des ateliers populaires dans le cadre desquels ces affiches ont été conçues, dessinées et imprimées. Non seulement les documents de ce type déjà publiés ont été rares, mais encore Jil Daniel a rapidement constaté qu'ils puisaient tous aux mêmes sources. Outre *L'Atelier populaire présenté par lui-même*, livre publié par les membres des ex-Beaux-Arts dès 1968, ce sont surtout les entretiens d'un numéro commémoratif de *Matériaux pour l'histoire de notre temps* de 1988 qui donnait la parole à des artistes et graphistes marginalisant les contributions non-professionnelles ; par la suite, ce sont toujours les mêmes artistes qui sont interrogés et, désormais, le discours sur les ateliers varie peu. Il est teinté d'une volonté excessive de traiter ces affiches comme production d'artistes, si ce n'est pas comme leurs œuvres. Il fallait donc creuser en deçà de ces rares sources, reprises et répétées jusqu'aux publications et expositions les plus récentes;[4] il fallait retrouver les personnes encore en vie à travers une enquête qui permettait d'aller «de fil en aiguille», d'une personne à une autre, qu'il fallait à nouveau approcher pour recueillir leur témoignage, et ainsi de suite. Car autant bon nombre d'affiches de Mai 68 ont déjà été connues, autant les contextes concrets et les modes de leur production restaient relativement incertains ; et ces minutieuses enquêtes ont permis d'assurer la transmission orale des expériences vécues par les acteurs et témoins de Mai 68, véritable source des connaissances sur les ateliers populaires qui les a vu naître.

Au bout de plusieurs années de recherches, Jil Daniel a donc pu reconstituer les aspects matériels de la production des affiches, les modes de leur diffusion (collage militant dans l'espace public, circulation des maquettes entre les ateliers, mais aussi reprises dans divers médias officiels); il a pu comprendre la nature collective de cette production, les modes des délibérations pour choisir les idées et les maquettes, les usages faits de la signature – toujours collective, favorisant la libre circulation des maquettes entre les ateliers, donnant lieu à des reprises et les variantes des affiches, sans fétichiser l'acte de création et les formes qui en résultent. Le laborieux croisement des données récoltées lui a permis aussi de commencer à dessiner la cartographie nationale de ces ateliers, véritable phénomène de société; mais en dehors des deux principaux ateliers (celui des ex-Beaux-Arts de Paris et celui des Arts décoratifs de Paris), cette cartographie reste encore fragmentaire, et on peut seulement espérer que la suite des recherches permette encore de la compléter. Les enquêtes menées par Jil Daniel sont allées jusqu'à la découverte de la vie autonome des affiches au-delà des usages maîtrisés par les acteurs des ateliers: ventes au profit du mouvement, découpages, décollage et spéculation par les collectionneurs, archives publiques et privées, reproductions dans la presse, ou encore l'importante production éditoriale sur le printemps 1968; le lecteur trouvera les détails de ces épiphénomènes dans l'article de Jil Daniel. Ce qu'ils nous apprennent sur ces affiches du printemps 68, qui en sont devenues le symbole, identité visuelle et horizon d'une époque (à la manière dont Hegel

interprète les pyramides égyptiennes), c'est surtout qu'il faut les sortir du cadre idéologique qu'impose la façon de comprendre l'art contemporain, avec sa conception de la création géniale, son caractère élitiste, sa conception de l'œuvre et ses missions dans la société. Ces leçons du travail de recherche menée par Jil Daniel sont donc corrélées au démontage de la place des artistes dans la conception et la réalisation des affiches au sein des ateliers populaires ; l'autre face de cette déconstruction, c'est l'apparition de nouvelles références conceptuelles, indissociablement esthétiques et politiques, liées à la place de l'art dans la société: l'anonymat et l'intelligence collective, l'audace méthodologique d'écrire le récit des ateliers sans les noms propres, l'art et la création comme expériences à la portée de tout un chacun, etc.

Sur le plan méthodologique, une autre conséquence encore est à tirer de ces recherches doctorales. Considérer les affiches comme, inextricablement, une production artistique et un document historique révèle toute la fécondité de l'approche cognitive de l'art et des images comme complémentaire de l'approche appréciative, trop souvent dominante dans l'esthétique de la réception. Sans ignorer cette dernière, Jil Daniel en explore aussi leur dimension documentaire. En répondant aux questions telles que: de quelle réalité concrète sont-elles l'empreinte? quelles informations et savoirs véhiculent-elles? comment, par qui, où et selon quels procédés ont-elles été produites? par qui et dans quel but ont-elles été utilisées? etc. – il produit de nouveaux savoirs sur Mai 68 et sur la place d'une expression artistique en son sein. Ces réponses confirment que les images seules ne suffisent pas pour en cerner le sens, que le sens des images n'est pas entièrement logé dans les images, car il est tributaire des usages qu'on en fait. Même la connaissance du contexte général, celui d'une époque ou d'un mouvement social, n'est pas suffisant pour en saisir les enjeux.

Afin de cerner avec précision la place de ces affiches dans la réalité de Mai 68, Jil Daniel est donc descendu au «cœur du réacteur,» là où la parole est efficiente, où le langage accompagne les actions et où le discours construit les projets d'avenir ; là où, à cette époque, les jeux de langage impliquaient et façonnaient ces images qui en sont devenues l'emblème. Dans les fils des enquêtes se croisent et s'entrelacent de nombreuses compétences expérientielles qui se complètent réciproquement pour reconnecter les affiches à la réalité et pour formuler les questions de recherche incisives et pertinentes, qui permettront aux savoirs d'adhérer à la réalité: compétences professionnelles et techniques, militantes et politiques, plasticiennes et perceptives, sensibles et scientifiques. Une tension épistémologique devient apparente entre l'engagement du chercheur et l'objectivité des savoirs. Mais à vrai dire, l'objectivité n'est possible ici que grâce à l'engagement du chercheur dans diverses dynamiques de la réalité et les multiples connaissances qui en résultent. En effet, avant de produire des savoirs d'un phénomène, fût-il indissociablement esthétique et politique, il faut au préalable déjà le comprendre, car la compréhension conditionne des interrogations qui guident la production des connaissances. On appelle anneaux herméneutiques ce processus circulaire. En revanche, c'est l'universalité des savoirs académiques ainsi produits qui se trouve limitée par la proximité du chercheur avec l'objet qu'il explore, c'est-à-dire le champ de leurs applications pertinentes. On remarquera l'extrême prudence de Jil Daniel quant à toutes sortes de généralisations, humilité épistémique à l'opposé des approches positivistes et à la recherche des règles générales applicables aux images politiques. Si l'on peut parler ici des savoirs situés, c'est parce que l'objectivité de la recherche est la plus forte grâce à cette approche anthropologique, mais non universalisable à d'autres phénomènes, même comparables – fussent-ils des révolutions –, mais qui sont advenus dans d'autres circonstances, dans d'autres aires culturelles et à d'autres époques historiques. Les savoirs produits au cours des recherches de Jil Daniel se situent donc au plus près de la réalité, là où les choses adviennent et les facteurs agissent, mais qu'il serait illégitime de détacher de leur ancrage concret pour les appliquer dans d'autres contextes.

Une question d'ordre plus général pourrait toutefois être discutée sur la base de l'analyse des pratiques des ateliers populaires: est-il pertinent de les considérer comme illustration des thèses, qui émergent à la même époque, relatives à la controverse sur la «mort de l'auteur,» dont d'importantes expressions théoriques sont signées dès 1967 par des

philosophes de premier plan: Roland Barthes, Michel Foucault, Michel de Certeau, et d'autres encore? Ces textes impliquent-il un nouveau paradigme de création sans auteur? En effet, le processus de l'invention et de la production des affiches, étalé sous nos yeux grâce notamment à la transmission orale dont les entretiens avec les acteurs des ateliers sont le lieu, décrit par le menu détail comment le potentiel créateur endormi en tout un chacun a été réveillé par les événements de l'insurrection de Mai 68 et est devenu un pouvoir proprement révolutionnaire. Rendre l'expression populaire, donner la parole à toutes et à tous, c'est ce qui, selon l'historien Jean-Clément Martin, a distingué la Révolution française d'une myriade d'autres révolutions qui secouaient le monde entier au XVIIIe siècle.[5] Or, la notion de talent ou de création géniale n'est pas en cohérence avec la pratique de la démocratie, comme ne l'est d'ailleurs pas celle de l'homme providentiel. Les ateliers populaires de Mai 68 apparaissent dans les travaux de Jil Daniel comme les lieux d'expériences qui mettent en question la hiérarchie des rôles sociaux, notamment dans les pratiques de l'art, car les compétences et prérogatives revendiquées par les artistes qui ont fait des images leur chasse gardée, sont dans la pratique quotidienne des ateliers assez équitablement partagées entre leurs acteurs et participants… mais pas tout à fait entre leurs acteurs et leurs actrices. Le chercheur a consacré une attention particulière à la place des femmes dans l'organisation des ateliers et a mesuré le chemin qui restait à parcourir avant d'atteindre une véritable égalité révolutionnaire.[6] Or, précisément, laisser à toutes et à tous la possibilité de s'exprimer par la création (artistique) et par l'argumentation (politique), c'est comme annoncer l'éclipse du statut spécifique de l'auteur (au masculin), car toutes et tous seraient alors autrices et auteurs. Contrairement au discours convenu, adopté par bon nombre de commentateurs de ces événements, les affiches ne sont pas l'œuvre de la puissance de l'imagination de quelques-uns des artistes qui ont su incarner alors l'esprit du temps, bien que le ralliement des artistes au mouvement et le soutien que les milieux artistiques lui ont apporté aient eu leur importance historique. Un groupe d'artistes qui, depuis 1950, organise un Salon annuel, pratique au milieu des années 1960 des séries de peintures collectives, et un de ses manifestes lance: «Si l'on veut que l'art cesse d'être individuel, mieux vaut travailler sans signer que signer sans travailler[7] » ; ces artistes sont nombreux à avoir participé aux ateliers populaires, et après 1968, leur *Bulletin du salon de la Jeune peinture* est devenu le lieu d'intenses discussions sur le statut de l'artiste et de son œuvre, sur le processus créateur et sur ses racines sociales. Des interrogations similaires ont eu lieu au sein du Comité d'action étudiants-écrivains en 1968. Les débats sur la «mort de l'auteur» ont donc passé par les ateliers populaires qui, en retour, projettent désormais une nouvelle lumière sur cet important débat intellectuel et sur ses enjeux, autant sur le plan esthétique que politique. L'histoire des ateliers suggère donc que la créativité des individus, libérée par ces événements, ne se limite pas aux productions artistiques et à la construction du discours politique, mais que – aussi spontanée soit-elle – elle comporte aussi les germes d'une audace théorique.

Notes

[1] Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004, § 7, p. 31.

[2] Jean Baudrillard, «La précession des simulacres», dans *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 18.

[3] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. 1: *Arts de faire*, Paris, U.G.É., coll. «10/18», 1980.

[4] *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême-gauche en France (1968-1974)*, Philippe Artières, Éric de Chassey (dir.), cat. d'exposition, 21 février au 20 mai 2018, Palais des Beaux-Arts, Paris, Beaux-Arts de Paris édition, 2018, 832 p.

[5] Jean-Clément Martin, Nouvelle histoire de la Révolution française, Paris, Perrin, coll. «Tempus», 2019, chap. «Le temps des révolutions», p. 24-57.

[6] Jil Daniel, "'Et ces filles, elles font aussi des affiches?' Dans l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris, printemps 1968 », *Palimpseste. Sciences, humanités, sociétés. Recherches à l'université Rennes 2*, n° 8 : «Où en est le genre?», automne-hivers 2022, p. 44-47. En ligne.

[7] Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati, *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, Paris, Galerie Creuze, 1965.

La Beauté est dans la rue : l'histoire d'une affiche emblématique

Réalisée à Montpellier par un atelier dont on ne sait quasiment rien, l'affiche *La Beauté est dans la rue* est absente des reproductions dans la presse de l'époque. C'est après 1968 qu'elle est devenue iconique, notamment à travers des reproductions dans des livres qui recensent des affiches de la période, puis des expositions, avant de trouver une place de plus en plus grande dans la presse. Le tirage présenté ici est en fait une reproduction offerte aux lecteurs d'un numéro spécial de *Télérama* sur les 30 ans du printemps 1968 (affiche insérée dans le numéro spécial "Oui, mai… 68," Télérama, Éditions Télérama & France Inter, 1998). Elle y est décrite, de manière erronée, comme provenant de l'atelier des ex-Beaux-Arts de Paris, et un encart précise que l'affiche est montrée dans une exposition commémorative à la galerie Beaubourg de Vence qui se tient au même moment. Une exposition particulièrement imprécise qui comportait un nombre d'erreurs important dans ses descriptions. *La Beauté est dans la rue* est aujourd'hui une des affiches les plus chères de la période sur le marché de la collection.

On relèvera que le dessin s'inspire très fortement d'une photographie parue dans le numéro 13 du 18 mai 1968 d'*Avant-Garde*, le journal de la Jeunesse communiste révolutionnaire. Une photographie probablement prise pendant les journées d'émeutes de la première moitié du mois de mai 1968.

Piękno jest na ulicy: historia emblematycznego plakatu

Wykonany w Montpellier, w pracowni, o której nie wiadomo właściwie nic, plakat *Piękno jest na ulicy* nie występuje wśród reprodukcji w ówczesnej prasie. Dopiero po roku 1968 stał się ikoniczny, przede wszystkim dzięki reprodukcjom w książkach, które zbierały plakaty z tego okresu, a następnie dzięki wystawom, co powodowało, że znajdywał coraz bardziej eksponowane miejsce w prasie. Prezentowana tutaj odbitka jest w rzeczywistości reprodukcją ofiarowaną czytelnikom specjalnego numeru *Téléramy* z okazji trzydziestej rocznicy wiosny 1968 roku („Oui, mai… 68," *Télérama*, Éditions Télérama & France Inter, 1998). Jest w nim opisana błędnie jako pochodząca z pracowni w dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu, a wkładka podaje, że plakat jest pokazywany na rocznicowej wystawie w galerii Beaubourg w Vence, która odbywała się w tym samym czasie. Wystawa była szczególnie pełna nieścisłości, zawierała mnóstwo błędów w opisach. *Piękno jest na ulicy* jest dzisiaj na rynku kolekcjonerskim jednym z najdroższych plakatów z tego okresu.

Warto zauważyć, że rysunek jest wyraźnie zainspirowany zdjęciem, które ukazało się 18 maja 1968 roku w numerze 13 *Avant-Garde*, gazety Rewolucyjnej Młodzieży Komunistycznej. Zdjęcie zrobiono prawdopodobnie podczas zamieszek, w pierwszej połowie maja 1968 roku.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

LA BEAUTÉ
EST DANS LA RUE

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/17

Jil DANIEL
Université Rennes 2

SZLAK! SZLAK! O PARYSKICH PRACOWNIACH LUDOWYCH Z WIOSNY 1968 ROKU, JESZCZE

Pamięci Oliviera Trica

> Robiłem w tamtym czasie dyplom z architektury. Byłem w pracowni architektury Leconte'a, która była dużą pracownią, a jej okna wychodziły na Sekwanę. Pewnego dnia w 1968 roku szedłem do góry klatką schodową do pracowni i usłyszałem na piętrze trochę dziwne odgłosy. Plaśnięcia. SZLAK! SZLAK! Wiedziałem, że jest to pracownia malarzy i wszedłem tam. Zamurował mnie widok rozciągniętych sznurków, jednakowych plakatów, potem wielu ram itd., no i... zostałem tam już. Zostałem tam do końca. Uległem zupełnej fascynacji. Byłem żonaty, miałem troje dzieci. Moje mieszkanie było w Bourg-la-Reine, ale nocowałem w pracowni lub w Beaux-Arts [Akademii Sztuk Pięknych].[1]

Tym, co odkrywał cytowany tutaj młody człowiek, to były początki funkcjonowania pierwszego i najważniejszego miejsca produkcji plakatów wspierających bunt z wiosny 1968 roku we Francji – pracowni ludowej w 'ex-École des beaux-arts de Paris' ('dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu'[2]). Z tej pracowni wyrósł w kraju i poza nim rozległy ruch wytwarzania sitodrukowych aktywistycznych plakatów, który trwał przez niemal dziesięciolecie, pozwalając dziesiątkom małych komórek organizacyjnych cieszyć się swobodą ekspresji.

Krótki cytat, który otwiera ten tekst, pochodzi z rozmowy, która jest ważna dla przedstawianych tu badań. Pośród tych wszystkich kobiet i mężczyzn, którzy uczestniczyli w pracowniach ludowych, zawodowi artyści mieli szerokie pole ekspresji i mogli dzielić się pamięcią swojego doświadczenia, natomiast o wiele trudniej było uzyskać wypowiedzi studentów. Rozmowa ta była pierwszą, jaką przeprowadzono w ramach niniejszej pracy badawczej z jedną z osób, które pozostawały w cieniu świadectw kilku artystów. Jak możemy tutaj przeczytać, student wyrażał swoje zafascynowanie techniką, życiem pracowni, wybiciem ze zwykłego trybu życia, które charakteryzowały rozległy ruch

społeczny, jaki wstrząsnął Francją wiosną 1968 roku. Niezależnie od tego cytatu, historia młodego człowieka, wykonującego latem plakaty wraz z komitetami z winnic działającymi na południu Francji, zostającego nauczycielem i otwierającego wraz ze swymi uczniami z Nantes nową pracownię, która działała przez blisko dziesięć lat, ukazywała geograficzne i czasowe otwarcie praktyki aktywistycznej serigrafii. Jeżeli wystarczyło, że młody człowiek usłyszał SZLAK! SZLAK! na klatce schodowej, by zaowocowało to setkami plakatów naklejonymi na murach, najpierw w Paryżu, a potem na południu Francji i w regionie Nantes, to co można sobie wyobrazić wiedząc, że przez pracownie ludowe przeszły dziesiątki osób? Tę pracę badawczą prowadziliśmy po to, by wypełnić luki w wiedzy na temat owych pracowni oraz ich kontynuacji. Niniejszy tekst ma na celu pokazanie najważniejszych osiągnięć, jakie ta praca przyniosła, a które dotyczą w szczególności trzech aspektów: tego, co wynika z zainteresowania stroną techniczną i materialną; tego, co ukazuje obserwowanie rzeczy skromnych, zwyczajnych, dyskretnych, a co bywa przyćmione przez figury sławy lub motywy wyjątkowości; oraz tego, jak analiza osadzona w kontekście pozwala zrozumieć interakcje między różnymi formami wypowiedzi, które składają się na pejzaż ekspresyjny w szerokim rozumieniu.

Wypada niewątpliwie przypomnieć na wstępie parę składników tego kontekstu. Wiosną 1968 roku generał de Gaulle, który został prezydentem w następstwie parlamentarnego zamachu stanu w roku 1958, sprawuje ten urząd od dziesięciu lat. Jego władza opiera się na pewnej formie autorytarnego kapitalizmu paternalistycznego, która zaczyna stopniowo likwidować osiągnięcia socjalne Narodowego Komitetu Ruchu Oporu (CNR). Kryzys wywołany przez wojnę w Algierii przegrupował siły polityczne. Jest to również okres, w którym otwiera się wiele uniwersytetów i demokratyzują się instytucje artystyczne. Jeśli chodzi o studentów, to są oni świadomi tego, że wywodzą się w większości z burżuazji i drobnej burżuazji, a uniwersytet przygotowuje ich do rządzenia klasami ludowymi. Odrzucenie tego mechanizmu stanie się jedną z ważnych sił napędowych ruchu studenckiego wiosną 1968 roku.

Nie omawiając szczegółowo rozwoju wydarzeń z wiosny 1968 roku, należy jednak przypomnieć, że ruch studencki i rewolucjoniści burzą się przez całą wiosnę, a represje, zarówno administracyjne jak policyjne, prowokują pierwsze zamieszki na początku maja. Oburzenie, jakie wywołały brutalne poczynania policji, podziałało jak katalizator: robotnicy i ich najważniejsze organizacje wzywają do strajku. Odzew jest masowy i do dzisiaj jest to największy strajk w historii kraju; w szczytowym momencie uczestniczy w nim siedem milionów ludzi,[3] czyli jedna piąta populacji zawodowo czynnej. Zaczynają być okupowane pierwsze uniwersytety, a zaraz potem również duże fabryki. Niektóre, jak Renault Billancourt, zatrudniają nawet trzydzieści tysięcy pracowników.

Uczestnicy tego ruchu okupacyjnego, studenci, niektórzy wykładowcy oraz profesjonalni artyści, okupują szkoły artystyczne, organizują w nich rozmaite działania i czasem zmieniają nazwy instytucji. W ‘dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu’ zawiesza się zajęcia dydaktyczne, organizuje się stołówkę, salę sypialną, komisje do spraw reformy nauczania, żłobek, izbę chorych oraz, od pierwszych dni, pracownię plakatów. Pracownia ta, która szybko zyskuje nazwę pracowni ludowej, rozwija się, zdobywa sprzęt do sitodruku, uczy się nim posługiwać i szybko zaczyna wytwarzać dziesiątki plakatów drukowanych w setkach egzemplarzy, które zalewają pobliskie ulice. Idąc za jej przykładem, inne grupy także zdobywają sprzęt i zaczynają wytwarzać plakaty. Można doliczyć się około trzydziestu zespołów produkcyjnych, z których najmniejsze wykonują pięć projektów, a te z ‘dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu’ – ponad trzysta, w okresie od połowy maja do początku lipca 1968 roku. Stanowi to pierwszą, potężną falę wytwarzania sitodrukowych plakatów zaangażowanych. Późniejsza przebudowa ruchu społecznego i organizacji rewolucyjnych umożliwi pojawienie się drugiej fali wytwarzania plakatów jako regularnej pracy u podstaw, która będzie trwać aż do połowy lat siedemdziesiątych i obejmować blisko sto

zespołów o rozmaitym okresie aktywności i różnej wielkości produkcji – od kilku dni do dziesięciu lat, od garstki projektów do przeszło setki różnych plakatów.

O technice

To, że wydrukowano taką masę plakatów i że wzrost liczby pracowni był tak szybki, wynika stąd, że niezbędny do tego sprzęt i umiejętności były wystarczająco dostępne, by stało się to możliwe. Jednakże świadectwa, które dotyczą środków będących do dyspozycji w pierwszych dniach w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu,' wskazują na początkowe ograniczenia: w przypadku pierwszych wydrukowanych projektów do wykorzystania były wyłącznie ręczne prasy litograficzne. I tak, podczas drukowania „z wielkim trudem, w trzydziestu egzemplarzach,"[4] plakatu *Usine Université Union* [Fabryka Uniwersytetu Jedność] techniką litograficzną – i zaraz potem, według innych świadectw – dyskutowano na walnym zebraniu na temat możliwości zastosowania o wiele łatwiejszej w użyciu – czyli lepiej odpowiadającej zamierzeniom pracowni wytwarzania plakatów – techniki druku.

> Więc kiedy mowa o drukowaniu plakatów, to zabieram głos i mówię, że znam szybki, łatwy, niezbyt kosztowny sposób realizacji... A moi koledzy, moi przyjaciele cedują na mnie odpowiedzialność. Mówią: „to bardzo dobrze, że to wiesz, już jutro rano przynosisz nam sprzęt i uruchamiamy pracownię sitodruku." (...) Przypadek sprawił, że wychodząc tego wieczoru z Akademii Sztuk Pięknych wpadłem na chłopaka, który był czeladnikiem w pracowni, w której niedawno pracowałem. Tłumaczę mu sytuację i pytam, czy można otrzymać sprzęt od jego szefa. Umówiliśmy się więc na następny dzień. A szef, o którym mowa, zgodził się. (...) Nazajutrz miałem sprzęt: ramę, rakle, trochę tuszu. I zainstalowaliśmy pierwszy ekran do sitodruku w pracowni ludowej.[5]

Właśnie ta technika, początkowo słabo znana studentom i używana przez niewielu spośród obecnych tam malarzy, zaczęła w końcu dominować. Pierwsze jej demonstracje gromadzą wielu uczestników okupacji, a podstawy tej techniki bardzo szybko stają się znane w pracowni. Metoda wykorzystywana w pracowniach ludowych nie jest zmechanizowana i, przynajmniej w pierwszych tygodniach okupacji, nie stosuje się światłoczułych środków chemicznych, które pojawią się później. Dlatego też prostota narzędzi i czynności czynią z niej instrument łatwo dostępny, który można opanowywać kilkoma etapami. Tak mówi o tym na przykład jeden z uczestników okupacji, trzynastoletni dzieciak przyprowadzony tam przez ojca, który też bierze udział w strajku.

> Od razu zaopiekowała się mną pewna aktywistka i poznałem pracę przy taśmie: przydzielony do pracowni ludowej, najpierw spędziłem tydzień na delikatnym wyjmowaniu plakatów spod ramy sitodrukowej, mając w ustach dwie klamerki i rozwieszając je na długim sznurze do suszenia bielizny, aby tusz wysechł. Po paru dniach awansowałem: w przypadku plakatu, który miał wspierać strajkujących kolejarzy (tak było), który wszyscy uznali zgodnie za zbyt mdły, postanowiono pokolorować widniejące na nim światła sygnalizacyjne. I oto ja, uzbrojony w dużych rozmiarów łyżkę poligraficzną, dodaję na każdym plakacie czerwone światło. Z czasem zacząłem rozprowadzać tusz, lakierować jedwab według projektów zatwierdzonych przez grupę, aż w końcu zakończyłem tę przygodę, zyskawszy nową umiejętność: serigrafię.[6]

Ze względu na łatwą przyswajalność czynności, liczba stanowisk drukarskich może rosnąć. A to pozwala pracowni ludowej w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu' drukować równocześnie wiele plakatów na osobnych stołach. Jednak szybkie tempo druku wymaga również stałego obiegu logistycznego, który zaczyna się od pozyskiwania

sprzętu i materiałów, a kończy na rozprowadzaniu nakładów. Z tego punktu widzenia serigrafia w pracowniach ludowych ma charakter na wskroś kolektywny. Podczas gdy jedni dostarczają tusze, papier, kleje, benzynę i informacje, potrzebne są też ręce do wycinania, rysowania, przygotowywania ram, drukowania i czyszczenia. Niewielkie grupy zajmują się też rozklejaniem plakatów na murach Dzielnicy Łacińskiej i okolicach Saint-Germain, okupowanych uniwersytetów i na bramach fabryk. Tusz i klej kupuje się za pieniądze uzyskiwane ze zbiórek, papier dostarczają robotnicy z drukarń prasy codziennej lub wydawcy, benzynę zapewniają osoby wspierające. Podczas gdy cały kraj stoi, a w dystrybutorach benzyny jest sucho przez dziesięć dni pod koniec maja, buntownicy mogą wciąż produkować nie tylko dzięki własnej zaradności, ale i dzięki wsparciu przyjaciół i aktom solidarności. W wielu pracowniach upowszechnił się taki oto sposób zaopatrywania się, częściowo bezgotówkowy: w Akademii Sztuk Pięknych w Tuluzie pożycza się sprzęt od zawodowego serigrafa-sympatyka, który poza tym nie szczędzi rad i służy swymi umiejętnościami,[7] w Arts Décoratifs [L'École nationale supérieure des *arts décoratifs* de Paris - Państwa Wyższa Szkoła Sztuk Zdobniczych w Paryżu] zdobywa się papier w drukarniach *L'Humanité* lub *France-Soir*,[8] w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Lyonie' wykorzystuje się szkolne zapasy, a oprócz tego dary drukarzy[9] etc.

W praktyce, rudymentarny charakter stosowanej techniki przyczynia się do określenia wyraźnych wyborów plastycznych, które będą kontynuowane później: dominuje druk jednobarwny, kreska jest najczęściej odręczna, lecz rzadko niedbała, przeważa zdecydowanie obrazowość i poszukuje się znaków wyrazistych i jednoznacznych; liternictwo dopracowuje się, by upodobnić je do zmechanizowanych form typograficznych, lecz dopuszcza się niedoskonałości kreski odręcznej. Te wszystkie cechy stwarzają iluzję wspólnego stylu całego zbioru.

Stosunkowo prosty charakter procesu sitodrukowego wykorzystywanego w pracowniach ludowych stanowi także jeden z jego najważniejszych atutów: łatwo się go nauczyć, niewiele kosztuje i zmusza do wytwarzania prostych form, co sprzyja jego szerokiemu i szybkiemu upowszechnianiu wiosną 1968 roku i pozwala nieprofesjonalistom tworzyć plakaty lub przynajmniej wspomagać pracownie.

O zainteresowaniu tym, co pomniejsze

Z decyzji, aby poważnie potraktować ludowy charakter, o który upominały się pracownie, wynikła konieczność przyjęcia w badaniach założenia równości między uczestnikami. To znaczy należało pominąć hierarchie prestiżu, które rozróżniają na przykład uznanych artystów i studentów, mężczyzn i kobiety, artystów i robotników. Takie podejście pozwoliło ukazać, po części, wkład grup, które zazwyczaj budzą niewielkie zainteresowanie historyków sztuki i grafiki.

Tak jak to zaznaczyliśmy wcześniej, w literaturze na temat pracowni ludowych poświęca się znaczną część uwagi artystom, którzy włączyli się w działalność pracowni wytwarzających plakaty, podkreślając moc sprawczą ich wkładu. Jest bowiem rzeczą niezaprzeczalną, że zawodowi artyści (szczególnie ci z salonu Młodego Malarstwa i z Zespołu do spraw Badań nad Sztukami Wizualnymi) przyczynili się do zorganizowania pracowni i że niektórzy z nich odgrywali kluczową rolę w jej funkcjonowaniu. Równie niepodważalne jest to, że wśród ważnych i stałych członków pracowni byli studenci, a inni uczestnicy i uczestniczki nie mieli żadnej praktyki plastycznej przed włączeniem się w ten proces produkcyjny.

Autorstwo niektórych plakatów przypisywane pewnym profesjonalnym artystom pozwala co najwyżej, jeżeli jest to w ogóle istotne, potwierdzić świadectwa na temat ich ważnej roli w realizacji projektów, nie dowodząc jednak ich dominującego wpływu. Wręcz przeciwnie: te atrybucje pokazują pośrednio, że większość spośród przeszło trzystu projektów wydrukowanych w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych' nie jest dziełem owych artystów. Pewien student architektury z Akademii Sztuk

Pięknych zaświadcza na przykład o znaczącym wkładzie jednego ze swoich kolegów: „Pamiętam, że w roku 68 było mnóstwo jego plakatów, które przedstawiano komisji do spraw plakatów i które były wykonywane nazajutrz. Bardzo dobrze pamiętam, że widziałem, jak projektuje ten rysunek z fabryką i kopułą – bardzo ładne rzeczy, fantastyczna eksplozja, bujność sztuki."[10]

Można też przytoczyć słowa jednej z uczestniczek, aktorki, która opowiada o zaangażowaniu innej uczestniczki:

> Jest taka dziewczyna, nie pamiętam, jak wyglądała, otworzyła pracownię litografii, ponieważ dobrze znała się na litografii. Więc to ona otworzyła ją piętro wyżej i zajmowała się nią. To ona czuwała nad sprzętem, doglądała jedno i drugie, pomagała im, uczyła też tych, którzy chcieli nauczyć się litografii. Pamiętam osobowość tej dziewczyny – która poza tym, że miała w sobie dużo uroku, była dziewczyną dość zwyczajną, w każdym razie w moich oczach – choć nie mogę sobie przypomnieć jej rysów. I zapomniałam, jak się nazywała.[11]

Te świadectwa to tylko przykłady pozwalające zilustrować wkład studentów czy kobiet artystek. A odgrywali oni niepoślednią rolę w codziennym życiu pracowni.

Jeżeli jakiś obraz powtarza się w świadectwach na temat dwóch najważniejszych pracowni ludowych, to jest to obraz ula. Okupowane miejsca opisuje się w nich jako przestrzenie intensywnego ruchu, w których spotkania mogą być przelotne, gęste, oderwane przynajmniej częściowo od wielu konwencji i praktyk werbowania uczestników. Trzeba również uwzględnić fakt, że pomiędzy początkiem a końcem tego wydarzenia losy poszczególnych osób mogły wyglądać bardzo różnie. Toteż opieranie się na kategoriach społeczno-zawodowych w celu odtworzenia schematu podziału ról jest zadaniem (raczej) mało interesującym. Wyznaczniki społeczne mają oczywiście spore znaczenie, nie bez powodu robotnicy rzadko pozostają w pracowniach przez dłuższy czas, kobiety znikają z pamięci zbiorowej lub rzadko decydują się projektować samodzielnie, podczas gdy aktywiści czy niektórzy profesjonalni artyści podejmują się funkcji decyzyjnych czy reprezentacyjnych. Ten podział odpowiada z grubsza ówczesnej dystrybucji poczucia stosowności i uznania. Tymczasem jedna z najważniejszych form dystynkcji, która cechuje podział odpowiedzialności w pracowni ludowej w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu,' opiera się na oddzieleniu tego, co wewnątrz, od tego, co na zewnątrz. Na zewnątrz mamy ciekawskich, którzy przychodzą się przyglądać, strajkujących, którzy przychodzą składać zamówienia lub uczyć się techniki sitodruku, aktywistów i amatorów, którzy wpadają ot, tak sobie, nie uczestnicząc tak naprawdę w produkcji, osoby wspierające, które przynoszą potrzebny sprzęt i materiały. Natomiast wewnątrz mamy artystów malarzy, studentów i studentki architektury, plastyki i grafiki, młodzież z bohemy, jak również garstkę sympatyzujących drukarzy, którzy włączają się w pracę mniej lub bardziej regularnie.

To względna otwartość pracowni decyduje o jej ludowym charakterze i o jej zdolności dekonstruowania centralnej roli artysty. Jeżeli jest ona duża w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych,' a bardziej ograniczona w Szkole Sztuk Zdobniczych, to o wiele trudniej jest oszacować ją w przypadku innych pracowni z wiosny 68 roku. Wiadomo jednak, że w Rennes drukowanie plakatów bierze na siebie absolwent Akademii Sztuk Pięknych, który został kartografem w dziale inwentaryzacji ministerstwa kultury,[12] podczas gdy w Caen[13] i Grenoble[14] w urządzaniu pracowni pomagają pracownicy domów kultury. W wielu pracowniach można stwierdzić, że znaczną część zaangażowanych w ich działalność osób stanowią studenci lub studentki sztuki, lecz towarzyszą im często przyjaciele, współmieszkańcy, koledzy z różnych kierunków studiów. Instytucjonalny podział ról jest o wiele słabszy niż w normalnym toku zajęć na uczelniach.

Należy też podkreślić dobrowolną anonimowość, wspólną ogółowi pracowni ludowych, w tworzeniu otwartego i bogatego imaginarium.

Wypada przy tym dodać, że w ramach pracowni można działać ramię w ramię nie znając się za dobrze, szczególnie w ‘dawnej Akademii Sztuk Pięknych,’ jak to relacjonował były student architektury:

> W moim przypadku mówiliśmy sobie po imieniu, to był ul, w ogóle nie zwracaliśmy uwagi na historię poszczególnych osób. Wydaje mi się, że wcale nie wiedziano, że jestem architektem. Wiem, że studentów architektury było bardzo niewielu. Ja przyciągnąłem kumpla, który znakomicie rysował. Było sporo młodzieży i niewielu dorosłych. Ja byłem jednym z najstarszych, a miałem wtedy prawie czterdzieści lat.[15]

Przez długi czas uczestnictwo uznanych artystów w niektórych spośród tych pracowni było na tyle dyskretne, że wykonane plakaty wydawały się być owocem masowej pracy kolektywnej, która nie pozostawiała wiele miejsca gwiazdorzeniu, nawet jeśli to umniejszało wkład tych profesjonalistów w cały proces. Takie podejście gwarantowało kolektywne autorstwo wytwarzanych plakatów, ponieważ odrzucało rozróżnienie na twórców z jednej, a współpracowników z drugiej strony. Niedawne rewindykacje i atrybucje autorstwa po części wypaczają spojrzenie na działalność pracowni, uwydatniając rolę tych, o których wiemy, że narysowali ołówkiem kilka projektów, spychając tym samym w cień tych wszystkich i te wszystkie, którzy i które wnieśli swój wkład, przenosząc rysunki na ramy, modyfikując teksty, dobierając barwy druku, organizując dystrybucję plakatów, pozyskując niezbędny sprzęt i materiały lub karmiąc całe to towarzystwo.

Zainteresowanie pomniejszymi rolami pozwoliło zatem dostrzec skromne formy uczestnictwa: studentki, które spędzają tylko od czasu do czasu parę godzin w pracowni, pracownie mikroskopijnych rozmiarów, czynności niezbędne, lecz niedoceniane etc.; a dzięki temu pokazać, że w znacznym stopniu na pracownie składały się działania drobne, o ograniczonym zasięgu lub anonimowe. Nie sprawiając wrażenia wyjątkowości, pracownie ludowe ukazują się wówczas w całej swojej kruchości, w swoich poszukiwaniach po omacku, w sporach, które się w nich toczą, czyli w mnóstwie gestów i aktorów, z którymi utożsamić się może każdy i które zadają kłam otaczającemu je imaginarium niezwykłej wyjątkowości.

O analizie kontekstowej i o pejzażu ekspresyjnym

Aby zrozumieć szybki rozwój praktyki zaangażowanego sitodruku wiosną 68 roku, na podstawie doświadczenia pierwszej pracowni ludowej w ‘dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu,’ trzeba było zainteresować się, z jednej strony, wieloma sposobami rozpowszechniania plakatów, a z drugiej – opowieściami dotyczącymi ich powstawania. Te rozmaite sposoby odpowiadają schematom właściwym trzem typom obiektów wizualnych, które są powszechnie uznawane za odrębne. W pierwszej fazie pewien krąg działaczy zajmuje się gorączkowo bezpośrednią dystrybucją obrazów i dostarczaniem materialnych środków, które umożliwiają ich wytwarzanie. W drugiej fazie obieg medialny reprodukuje obiekty wizualne i rozpowszechnia je za pomocą mediów, przy czym obrazy te mogą być postrzegane jako informacje. Wreszcie trzeci obieg, właściwy obszarom i strukturom sztuki, przeznaczony dla obiektów uznawanych za artystyczne i ewentualnie historyczne, wchłania plakaty. Te trzy obiegi opierają się w większym stopniu na odrębnych sieciach, zwyczajach i rytmach niż na różnych środkach technicznych. Są one jednak mimo wszystko przenikalne i wzajemnie ze sobą powiązane.

Już w odniesieniu do samych kręgów działaczy trzeba niewątpliwie przypomnieć, że ekspresja polityczna, ‘zabieranie głosu,’[16] przybiera rozmaite formy, które pozostają ze sobą we wzajemnych relacjach, takie jak ulotki, wiece, biuletyny, manifestacje, gazety, akcje i plakaty. Dlatego też plakaty z pracowni ludowych nigdy nie istnieją samotnie, są zawsze wkomponowane w rozległy pejzaż rozmaitych typów ekspresji. I tak prasa ruchu rewolucyjnego odgrywa w szczególności rolę inspirującą

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

w stosunku do pracowni ludowych, przekazując aktualne fakty, hasła i zdjęcia robione w różnych momentach mających istotną rolę dla rozwoju sytuacji, a wszystko to staje się tworzywem wykorzystywanym codziennie przy tworzeniu plakatów. Między pracowniami a ruchem rewolucyjnym, za pośrednictwem prasy, zwłaszcza prasy zaangażowanej powstałej wiosną 68 roku, odbywa się nieustanna interakcja. Dla zilustrowania tych obiegów można zauważyć, że plakat *La chienlit c'est lui* [Bałagan to on] został wykonany w bezpośredniej reakcji na telewizyjne wystąpienie Georges'a Pompidou, który powtórzył sformułowanie De Gaulle'a po wyjściu z posiedzenia rady ministrów. Wydrukowany nocą z 19 na 20 maja, został on natychmiast rozklejony, a widniejący na nim *bon mot* był od razu skandowany podczas najbliższych manifestacji.

Natomiast plakat *Pouvoir populaire révolutionnaire* [Rewolucyjna władza ludowa] z pracowni w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych' został stworzony na podstawie strony tytułowej *L'Humanité nouvelle* z 24 maja 1968 roku. Wreszcie plakat *La beauté est dans la rue* [Piękno jest na ulicy], pochodzący prawdopodobnie z Montpellier, zawiera rysunek, który nawiązuje do fotografii opublikowanej w 12 numerze *Avant-Garde*, gazety rewolucyjnej młodzieży komunistycznej. Ostatni przykład: dwa zdjęcia, które ukazują się w 6 numerze *La Cause du peuple*, organu maoistów ze Związku Młodzieży Komunistycznej – Marksistowsko-Leninowskiej (UJC-ml), są wielokrotnie wykorzystywane przy użyciu rozmaitych kolorów, kadrowań czy haseł. Spotyka się też w pewnych tytułach prasy ruchu rewolucyjnego artykuły pisane w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych,' które przedstawiają działalność pracowni ludowej i zachęcają do zakładania nowych pracowni.

Te wzajemne zapożyczenia między różnymi biegunami ekspresji ruchu rewolucyjnego są dozwolone, ponieważ te różne grupy wzajemnie się znają, a niektóre z nich są sobie bliskie politycznie, jak na przykład członkowie pracowni w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych' i w UJC-ml. Ale również dlatego, że każde skrzydło polityczne uruchamia poważne siły własne w celu uzyskania znacznego zasięgu oddziaływania. Wypada też przypomnieć, że pracownie zaczęły działać w momencie, gdy prasa ruchu rewolucyjnego była jeszcze w powijakach, i nie jest pozbawione sensu mniemanie, że wytwarzanie plakatów miało na celu zaradzenie temu, co na początku maja mogło wydawać się pewnym brakiem. Do tego momentu ruch rewolucyjny był zależny od mediów już istniejących. Dlatego też uruchomienie pracowni i prasy własnej ruchu rewolucyjnego następuje równocześnie, lecz nabieranie przez nie mocy dokonuje się w trochę innym czasie. Obie najważniejsze pracownie wydają się osiągać pełną wydajność nieco wcześniej niż prasa ruchu rewolucyjnego. Rozklejanie plakatów, które szybko staje się masowe, zapewniało znaczną widzialność w Dzielnicy Łacińskiej oraz wokół głównych skupisk przemysłu w zachodniej części Paryża. Toteż działalność pracowni ludowej w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych,' wspieranej na początku przez intensywną reklamę na zgromadzeniach studenckich, staje się szybko znana i do akcji rozklejania zgłasza się wielu ochotników. Stąd liczne anegdoty w relacjach ówczesnych świadków o ganianiu się z policją, o bójkach między skłóconymi grupami czy o próbach uniemożliwiania kolekcjonerom zdejmowania plakatów naklejonych na murach. Te opowieści pokazują, do jakiego stopnia w tych plakatach skupiają się odwaga i projekcje tych wszystkich ludzi.

Jednak oprócz rozpowszechniania haseł i graficznego towarzyszenia ruchowi rewolucyjnemu jednym z najważniejszych efektów owego rozlepiania jest zarażanie chęcią wytwarzania. Pewien przedstawiciel UEC (Związku Studentów Komunistów) w paryskiej Szkole Sztuk Zdobniczych stwierdził na przykład: „Sądzę, że to dlatego, że widzieliśmy plakaty na ulicach, mieliśmy ochotę je robić!"[17] W Tuluzie to dochodzące słuchy, poparte potem kilkoma paryskimi odbitkami, skłaniają do utworzenia pracowni.

> To był właśnie ten chłopak, któremu było na imię Mario, który przybył z Nanterre. Przyjechał, wylądował w Akademii Sztuk Pięknych: „Ale wy nie macie tego sitodruku? Tam oni mają sprzęt do drukowania, to jest kapitalna

> rzecz." Na mnie to podziałało, to fajna rzecz. Nie wiem dlaczego: po prostu to na mnie spadło. To do mnie przemówiło i postanowiłem się tym zająć. No i nie mogłem już przestać (śmiech).[18]

W Rennes delegaci fotografują plakaty widywane na ulicy, kiedy jeżdżą do Paryża na zebrania lub przywożą odbitki, aby podsuwać pomysły własnej pracowni.

W Paryżu również studenci szkoły Métiers d'art [rzemiosła artystycznego] czy prywatnej szkoły Penninghen dołączają do studentów 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych' lub Szkoły Sztuk Zdobniczych, aby uczestniczyć w działaniach pracowni, a mnóstwo strajkujących z całego kraju przychodzi do 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych' prosić o plakaty.

Tymczasem ogólna dynamika ruchu rewolucyjnego ulega zmianie z końcem maja, a obawa przed ewakuacją paryskiej Akademii Sztuk Pięknych każe uczestnikom tej pracowni namawiać innych do tworzenia miejsc produkcji gdzie indziej. Oprócz szkolenia robotników pojawiających się w pracowni,[19] zespoły uczą podstaw sitodruku w innych ośrodkach ruchu rewolucyjnego, na przykład w Instytucie Sztuki i Archeologii,[20] w komitetach działania na przedmieściach[21] czy u strajkujących w fabryce Renault we Flins.[22] Zespoły wysyła się także gdzie indziej, aby szkoliły inne pracownie.[23]

Do tego wysiłku bezpośredniego przekazywania dochodzi seria zachęt i wezwań do tworzenia ludowych pracowni, rozpowszechnianych przede wszystkim przez zaangażowane tytuły prasowe, bliskie niektórym członkom pracowni ludowej w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych.' Biuletyn-gazeta UJC-ml zamieszcza na przykład już 6 czerwca 1968 roku artykuł,[24] który objaśnia działanie pracowni, a 11 czerwca w gazecie *Action* ukazuje się artykuł pod tytułem „Zakładajcie pracownie ludowe,"[25] który wymienia potrzebny sprzęt i materiały oraz opisuje szczegółowo proces techniczny. Do tego samego zachęcają nieco później *Cahiers de mai*, gazeta powstała w trakcie działalności ruchu rewolucyjnego, której drugi numer noszący datę 1 lipca zamieszcza liczący ponad dwie strony artykuł, który kończy się taką konkluzją: „Nie dajmy się zatrzymać przeszkodom technicznym. Działajmy! Twórzmy wszędzie pracownie ludowe!"[26] Te wszystkie teksty pozwoliły ich autorom wspólnie wypracowywać stopniowo tekst opublikowany jesienią 1968 roku w książce *L'Atelier populaire présenté par lui-même* [Pracowni ludowej portret własny].[27] Tekst ten opisuje doświadczenia pracowni ludowej w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu.'

Równolegle do publikacji tych tekstów w prasie – zarówno codziennej, tygodniowej, ogólnokrajowej i lokalnej, przeznaczonej dla szerokiego kręgu odbiorców i bezpośrednio zaangażowanej – ukazywały się liczne reprodukcje plakatów. Reprodukcje te, w różny sposób prezentowane w zależności od tytułów, zapewniają plakatom masową widzialność. Od pierwszego numeru *L'Engagé*, który reprodukuje 24 maja jeden z pierwszych plakatów z pracowni w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu,' aż po 'unikalne' bądź 'specjalne' numery prasy ilustrowanej ukazującej się latem, które zamieszczają zdjęcia plakatów zrobione na ulicy, prasa drukowana odegrała rolę pudła rezonansowego dla pracy pracowni ludowych, pozwoliła szybko wyjść plakatom poza najważniejsze paryskie miejsca ruchu rewolucyjnego i stać się stosunkowo dobrze znanymi w całym kraju. To przede wszystkim te reprodukcje, którym towarzyszyły czasem jakieś lepsze lub gorsze teksty, zbudowały wizualną opowieść pod nazwą 'plakaty z maja 68 roku' w zbiorowym imaginarium. Opowieść, która dba nie tyle o faktograficzną ścisłość co o podkreślenie niezwykłości tego wydarzenia, zwłaszcza po to, by przywrócić poziom sprzedaży, który bardzo ucierpiał z powodu strajku drukarzy i dystrybutorów. Nierzadko można na przykład napotkać pomyłki co do pochodzenia plakatów. Zbiory reprodukowanych plakatów pochodzą z rozmaitych źródeł, a produkty pracowni ludowej z 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu' niekoniecznie są w nich najliczniejsze. Spotykamy na przykład plakaty wykonane na Wydziale Medycznym, w Szkole Sztuk Zdobniczych czy w Instytucie Sztuki i Archeologii, które mimo to często opisuje się jako pochodzące z 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych.' Latem 1968

roku, wraz z długą serią publikacji w prasie brukowej, następuje zmiana statusu zjawiska *pracownia ludowa*, które przestaje być tematem aktualnym i staje się częściowo rozbrojonym zjawiskiem historycznym. Również od tego momentu powstają pierwsze wystawy, a rynek plakatów rozwija się, przyczyniając się do włączenia plakatów z pracowni ludowych w normalny, zinstytucjonalizowany obieg sztuki; następuje *powrót do normalności* [*retour à la normale*].

A jednak – ani przeprowadzona 27 czerwca 1968 roku przez policję akcja wyrzucenia pracowni ludowej z 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu,' ani późniejsze wyrzucenie innych pracowni, ani wykorzystywanie plakatów przez popularną prasę zapowiadającą koniec walk nie kładą kresu działalności pracowni ludowych. Kiedy latem 1968 roku ma miejsce seria wydarzeń, podczas których aktywiści z całego kraju spotykają się w ramach letnich uniwersytetów, na festiwalu w Awinionie czy w gospodarstwach rolnych, to spotkania te są okazją dla kobiet i mężczyzn, którzy uczestniczyli w pracowniach, do uczenia innych podstaw sitodruku. To szerokie rozpowszechnianie, wspierane mocnym wrażeniem, jakie pozostawiły plakaty z maja i czerwca, zachęca wiele zespołów i lokalnych komórek różnych organizacji do pozyskiwania sprzętu i materiałów do produkowania własnych plakatów. Pewne jest to, że rytm produkcji drugiej fali pracowni nie jest tak szybki ani regularny, jak wiosną 1968 roku, lecz nie da się zaprzeczyć, że począwszy od wiosny 1968 roku wytwarzanie plakatów sitodrukowych stało się jedną z podstawowych form działania małych grup aktywistów.

Można by powiedzieć jeszcze sporo rzeczy na temat sposobu, w jaki te doświadczenia mogły w tamtym czasie oddziaływać. Można by na przykład podkreślić to, w jak wielkim stopniu dominująca anonimowość i zbiorowe działanie niekomercyjne stanowiły ważny przykład dla wielu artystów, którzy zastanawiali się nad ukształtowaniem środowiska artystycznego, nad stroną ekonomiczną działalności artystów oraz nad centralną pozycją twórcy indywidualnego. Można by też rozwodzić się długo na temat różnorodności praktyk w licznych pracowniach drugiej fali. Lub też dopatrywać się wpływu graficznego, jaki plakaty z pracowni ludowych mogły wywrzeć na zaangażowane wytwory artystyczne lat siedemdziesiątych. Można by wreszcie skupić się dłużej nad sposobem, w jaki anonimowość i praktyka kolektywna oddziaływały na uczestniczki i uczestników, kształtując nowego rodzaju wrażliwość. Choć wzorzec, którego prefiguracją były te pracownie, nie upowszechnił się, to wywołał on jednak serię pytań, które nie straciły na aktualności.

W sumie możemy zapamiętać to, że wystarczyła półtoramiesięczna okupacja, aby jej następstwem stało się wydrukowanie tysięcy plakatów i zapewnienie niezliczonym osobom poczucia należnego im prawa do własnej ekspresji. Ale również to, że doświadczenie wspólnoty i pracy kolektywnej opierało się na mnóstwie codziennych gestów, o wiele bardziej zwyczajnych, niżby na to początkowo wskazywała aura wyjątkowości przypisywana pracowniom ludowym. To nie tyle kilka osób z niezwykłą historią umożliwiło tę ogromną twórczość, ile masa ludzi bezimiennych i drobnych szlachetnych inicjatyw zmaterializowała ogromny zamysł.

Możemy więc sparafrazować słowa Jacques'a Rancière'a na temat filmu *Człowiek z kamerą* Dzigi Wiertowa i odnieść je do pracowni ludowych.

Pracownie ludowe są dziełem rewolucyjnym. Lecz dzieło rewolucyjne nie jest dziełem na temat rewolucji. „To działanie komunistyczne, jedno z działań, których całokształt stanowi komunizm nie jako formę organizacji politycznej, lecz jako nową tkankę doświadczenia zmysłowego."[28] To, co doświadczenie pracowni ludowych konstruuje jako możliwe, „to komunizm jako równoważność i braterstwo wszystkich gestów zręcznych dłoni."[29]

*

Artykuł powstał na podstawie rozprawy doktorskiej pod tytułem *Ateliers populaires, impression artisanale, militante, collective et anonyme pendant le printemps 1968 et ses suites* [Pracownie ludowe: druki rzemieślnicze, aktywistyczne, kolektywne i anonimowe w czasach wiosny 1968 i jej następstw], napisanej pod kierunkiem prof. Leszka Brogowskiego, laboratorium Praktyki i teorie sztuki współczesnej (PTAC) Uniwersytetu Rennes 2, i obronionej w 2022 roku.

Przypisy

[1] Rozmowa autora z Olivierem Trikiem, 15 kwietnia 2016 roku. Pracownia Leconte'a należy do grupy A studiów architektonicznych Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu. Mieściła się ona w głównej siedzibie Akademii i uchodziła za pracownię raczej konformistyczną.

[2] Należy dokonać rozróżnienia między nazwą 'École des beaux-arts de Paris' (w skrócie Beaux-Arts de Paris), która odnosi się do instytucji edukacyjnej historycznie związanej z Académie des Beaux-Arts, a 'ex-École des beaux-arts de Paris' (w skrócie ex-Beaux-Arts de Paris), która jest nazwą nadaną miejscu okupowanemu wiosną 1968 roku. Ta ostatnia nazwa została nadana przez komitet strajkowy, aby zaznaczyć różnicę między oficjalną instytucją a okupacją prowadzoną przez studentów i kilku wojujących nauczycieli. Z tekście tłumaczymy 'ex-École des beaux-arts de Paris' jako 'dawną Akademię Sztuk Pięknych w Paryżu.'

[3] Michelle Zancarini-Fournel, „L'Épicentre," w *68, une histoire collective (1962–1981)* (Paris: La Découverte, 2015 [2008]), 262.

[4] Henri-François Debailleux, „Gérard Fromanger, 28 ans, peintre. Militant actif de l'atelier populaire des Beaux-Arts, »L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art«," *Libération*, 14 maja 1988. https://www.liberation.fr/cahier-special/1998/05/14/special-mai-68-gerard-fromanger-28-ans-peintre-militant-actif-de-l-atelier-populaire-des-beaux-arts-_235995/?redirected=1

[5] Laurent Gervereau, Guy de Rougemont, „La sérigraphie à l'école des Beaux-Arts. Entretien avec Guy de Rougemont," Geneviève Dreyfus-Armand & Laurent Gerverau, red., *Mai 68. Les mouvements étudiants en France et dans le monde. Matériaux pour l'histoire de notre temps*, nr 11–13 (Nanterre 1988): 180.

[6] Philippe Pradel, „Affecté à l'atelier populaire, j'ai découvert le travail à la chaîne," świadectwo uzyskane w ramach przeprowadzonej ankiety *Mai 68 par ceux qui l'ont fait*, online, 15 czerwca 2018.

[7] Rozmowa telefoniczna z Claude'em Boyerem, 17 czerwca 2021 roku.

[8] Philippe Bissière, „L'atelier de sérigraphie des arts déco en 1968," 2017, tekst niepublikowany.

[9] Vincent Prohel, *Lyon 68, deux décennies contestataires* (Lyon: Éditions Lieux Dits, 2017), 91.

[10] Notatki z rozmowy autora z Pierre'em Aïoutzem przeprowadzonej przez Guillaume'a Roubaud-Quashie. Serdecznie dziękuję temu ostatniemu za udostępnienie mi swoich zapisków.

[11] Rozmowa telefoniczna autora z Fanny Vallon, 12 lutego 2021 roku.

[12] Rozmowa autora z Yslavem, Jacques'em i Geneviève Guichebard, w towarzystwie Francka et Marie-Laure Delaunay, 15 czerwca 2016 roku.

[13] Rozmowa autora z Pierre'em Penduffem, 13 maja 2018 roku.

[14] Rozmowa autora z Jeanem-Louisem Boissierem, 22 września 2017 roku.

[15] Rozmowa autora z Olivierem Trikiem, 15 kwietnia 2016 roku.

[16] Michel de Certeau, *La Prise de parole et autres écrits politiques* (Paris: Seuil, 1994). Tekst *Prise de parole* ukazał się w roku 1968.

[17] Laurent Gervereau, François Miehe, Gérard Paris-Clavel, „L'atelier des Arts-décoratifs. Entretien avec Françis-Mehe et Gérard Paris-Clavel," Geneviève Dreyfus-Armand & Laurent Gervereau, red., *Mai 68,* 196.

[18] Rozmowa telefoniczna autora z Claude'em Boyerem, 17 czerwca 2021 roku.

[19] Laurent Gervereau, Gérard Fromanger, „L'atelier populaire de l'ex-école des Beaux-Arts. Entretien avec Gérard Fromanger," Geneviève Dreyfus-Armand & Laurent Gervereau, red., *Mai 68,* 187.

[20] Lola Miesseroff, *Voyage en outre-gauche* (Paris: Libertalia, 2018), 122.

[21] Rozmowa autora z GL, 15 maja 2018 roku.

[22] Rozmowy telefoniczne autora z Bruno Queysanne'em, 17 i 22 września 2021 roku.

[23] Fanny Vallon, „À l'atelier populaire," *Partisans*, nr 43 (Paris, lipiec-sierpień 1968): 177.

[24] [Autorzy anonimowi], „Atelier populaire," *La Cause du peuple*, 6 czerwca 1968, nr 11, 4.

[25] [Autorzy anonimowi], „Fondez des ateliers populaires," *Action*, 11 czerwca 1968, nr 7, 3.

[26] *[Autorzy anonimowi], „L'atelier populaire," Cahiers de mai*, nr 2, 1–15 lipca 1968, 14–15.

[27] [Autorzy anonimowi], *Atelier populaire présenté par lui-même* (Paris: UUU, 1968).

[28] Jacques Rancière, *Les temps modernes* (Paris: La Fabrique, 2018), 65.

[29] Ibidem, 70.

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/18

Jil DANIEL
Université Rennes 2

SCHLAC ! SCHLAC ! DES ATELIERS POPULAIRES PARISIENS DE MAI 68, ENCORE

À la mémoire d'Olivier Tric

Alors, moi je passais mon diplôme d'architecture à l'époque. J'étais de l'atelier architecture Leconte qui était un grand atelier qui donnait sur la Seine. Un jour en 68 je montais dans l'escalier pour aller à l'atelier et j'ai entendu des bruits sur le palier un peu étonnants. Des claquements, SCHLAC! SCHLAC! Je savais que c'était un atelier de peintres et je suis rentré. Et j'ai été absolument scotché par la vision que j'ai eue des fils tendues, des affiches pareilles, puis plusieurs cadres, etc. et bah… je suis resté. Je suis resté jusqu'au bout. J'étais complètement fasciné. J'étais marié, avec trois enfants. Mon logement était à Bourg-La-Reine mais je dormais à l'atelier ou dans les Beaux-Arts.[1]

Ce que découvrait le jeune homme cité ici étaient les prémisses du premier et du principal lieu de production d'affiches soutenant l'insurrection du printemps 1968 en France : l'atelier populaire de l'ex-École des beaux-arts de Paris.[2] Partant de cet atelier, un long mouvement de production d'affiches militantes sérigraphiées se développa dans le pays et au-delà pendant près d'une décennie, permettant à des dizaines de groupes de base d'acquérir une autonomie de parole.

Le court extrait qui ouvre ce texte est tiré d'un entretien important pour la recherche présentée ici. Parmi toutes celles et tous ceux qui ont participé à ces ateliers populaires, les artistes professionnels avaient eu un espace d'expression large pour exposer leur mémoire de l'expérience, mais la parole des étudiants, elle, était beaucoup plus difficile à repérer. Cet entretien était le premier réalisé dans le cadre de ce travail de recherche avec l'un de ceux qui restaient dans l'ombre des témoignages de quelques artistes. Comme on le lit ici, l'étudiant mettait en mots la fascination pour la technique, la vie de l'atelier, la rupture du cours normal des vies, qui caractérisent le mouvement social d'ampleur qui secoua la France pendant le printemps 1968. Au-delà de cette

citation, le parcours du jeune homme, produisant des affiches pendant l'été avec les comités d'action viticoles méridionaux, devenant enseignant et ouvrant avec ses élèves nantais un nouvel atelier qui fonctionna presque dix ans, donnait à voir une ouverture géographique et temporelle de la pratique de la sérigraphie militante. S'il a suffi qu'un jeune homme entende SCHLAC! SCHLAC! dans un escalier pour que cela déclenche l'impression de centaines d'affiches posées sur les murs, du sud de la France et du pays Nantais après ceux de Paris, que doit-on imaginer quand on sait que ce sont des dizaines de personnes qui sont passées par les ateliers populaires? C'est pour essayer de combler quelques angles morts dans les connaissances portant sur ces ateliers et leurs suites que ce travail de recherche a été mené. Le présent texte souhaite rendre compte des principales avancées qu'il a permis, lesquelles concernent en particulier trois aspects: ce que l'intérêt pour les aspects techniques et matériels permet de mettre en lumière; comment l'observation du mineur, de l'ordinaire, du discret, donne à voir ce qui est éclipsé par les figures de la célébrité ou les motifs de l'exceptionnel; et combien l'analyse contextualisée permet de comprendre les interactions entre différentes formes de prise de parole qui constituent un paysage expressif large.

Sans doute faut-il d'abord rappeler quelques éléments de contexte. Au printemps 1968, cela fait dix ans que le général de Gaulle est président de la République après le coup d'État parlementaire de 1958. Le régime applique une forme de capitalisme paternaliste autoritaire qui commence, petit-à-petit à défaire les acquis sociaux du Conseil national de la résistance. La crise déclenchée avec la guerre d'Algérie a restructuré les forces politiques. C'est aussi une période d'ouverture de nombreuses universités et de démocratisation des institutions artistiques. Pour leur part, les étudiants prennent conscience qu'ils sont majoritairement issus de la bourgeoisie et de la petite bourgeoisie et que l'université les prépare à encadrer les classes populaires. Le refus de cette mécanique sera un des importants moteurs du mouvement étudiant pendant le printemps 1968.

Sans refaire dans le détail le développement du printemps 1968, on peut malgré tout rappeler que le mouvement étudiant et les révolutionnaires sont turbulents pendant tout le printemps et que la répression, administrative comme policière, favorise les premières émeutes du début du mois de mai. Le scandale que provoquent les violences policières agit comme un catalyseur : les ouvriers et leurs principales organisations appellent à la grève. Laquelle est suivie massivement et devient, aujourd'hui encore, la plus grande grève de l'histoire du pays avec environ 7 millions de grévistes au plus fort du mouvement,[3] soit 1/5e de la population active du pays. Les premières universités sont occupées et très vites de grandes usines le sont également. Certaines, comme Renault Billancourt, comprennent jusqu'à trente mille salariés.

Participant de ce mouvement d'occupation, des étudiants, quelques enseignants, et des professionnels de l'art occupent les écoles d'arts, y montent des activités diverses et changent parfois le nom des institutions. À l'«ex-École des beaux-arts de Paris» on suspend les enseignements, on organise une cantine, un dortoir, des commissions de réforme de l'enseignement, une crèche, une infirmerie et, dès les premiers jours, un atelier de production d'affiches. Cet atelier, qui prend très vite le nom d'atelier populaire, se développe, acquiert du matériel de sérigraphie, apprend à s'en servir et produit sans tarder des dizaines d'affiches imprimées à des centaines d'exemplaires qui inondent les rues alentours. Sur son exemple d'autres groupes se dotent aussi de matériel et commencent également à produire des affiches. On peut ainsi compter plus d'une trentaine de groupes de production qui produisent entre cinq modèles pour les plus petits, et plus de trois cents modèles pour celui des ex-Beaux-Arts de Paris, sur une période allant de la mi-mai 1968 à début juillet 1968. Un ensemble qui constitue la première vague, intense, de production d'affiches militantes sérigraphiées. À la suite de quoi, la recomposition du mouvement social et des organisations révolutionnaires a permis l'émergence d'une seconde vague de production, comme un travail de fond régulier qui a duré

jusqu'à la moitié des années 1970 et concernait près d'une centaine de groupes à la durée de vie et au volume de production variés : de quelques jours à près de dix ans, d'une poignée de modèles à plus d'une centaines d'affiches différentes.

De la technique

Si un tel volume d'affiches a été imprimé et si la croissance du nombre d'ateliers a été si rapide, c'est bien que le matériel et le savoir-faire nécessaires étaient suffisamment accessible pour le permettre. Pourtant, les témoignages qui rapportent les moyens disponibles les premiers jours aux ex-Beaux-arts de Paris indiquent les limites initiales : pour les premiers modèles imprimés seules des presses lithographiques manuels sont utilisables. Ainsi, pendant – ou peu après, suivant les témoignages – qu'on tirait en lithographie l'affiche *Usines Universités Union* «avec beaucoup de mal, à 30 exemplaires,»[4] d'autres discutaient dans l'assemblée de l'opportunité d'utiliser une technique d'impression significativement plus légère à mettre en place, et donc plus adaptée à l'ambition d'atelier de création d'affiche.

> Alors, lorsque j'entends parler d'impression d'affiches, je prends la parole et je dis que je connais un procédé rapide, facile, peu cher de mise en œuvre… Et mes camarades, mes amis, me responsabilisent. Ils me disent: «c'est très bien, puisque tu sais ça, dès demain matin tu nous apportes le matériel et on démarre un atelier de sérigraphie…» (…) La chance a voulu qu'en sortant des Beaux-Arts, ce soir-là, je tombe sur le garçon qui était le compagnon de l'atelier dans lequel je venais de travailler. Je lui explique la situation et lui demande si l'on peut obtenir du matériel de son patron. Nous nous sommes donnés rendez-vous le lendemain. Et le patron en question a accepté. (…) Le lendemain j'avais un peu de matériel: un cadre, des raclettes, un peu d'encre. Et nous avons installé le premier écran de sérigraphie dans l'atelier populaire.[5]

C'est cette technique, initialement mal connue des étudiants et maîtrisée par peu des peintres présents, qui s'impose finalement. Les premières démonstrations rassemblent nombre d'occupants et très vite les rudiments de la technique se transmettent au sein de l'atelier. Le procédé utilisé dans les ateliers populaires n'est pas mécanisé et, dans les premières semaines d'occupation au moins, on ne recourt pas aux chimies photosensibles, qui arriveront plus tard. Aussi, la simplicité des outils et des gestes en fait un outil accessible qu'il est possible d'apprendre par étapes. C'est par exemple ce que rapporte l'un des occupants, un enfant de treize ans, amené là par son père lui aussi partie prenante de l'occupation.

> Aussitôt pris en charge par une militante, j'ai découvert le travail à la chaîne : affecté à l'atelier populaire, j'ai d'abord passé près d'une semaine à retirer délicatement les affiches sous le cadre de sérigraphie, deux pinces à linge dans la bouche et à les suspendre à un grand fil à linge pour que l'encre sèche.
> Promotion, quelques jours après : pour une affiche destinée à soutenir les cheminots en grève (eh oui), que chacun s'accordait à trouver un peu terne, il a été décidé de colorer un feu de signalisation représenté sur l'affiche. Me voici, armé d'un pochon de belle taille et d'une petite bassine d'encre, à ajouter un feu rouge sur chaque affiche. Petit à petit, j'ai poussé et tiré de l'encre, verni la soie à partir des dessins qui avaient obtenu la validation du groupe, et suis finalement sorti de l'aventure avec une compétence nouvelle: la sérigraphie.[6]

Étant donné la facilité de transmission des gestes, le nombre de postes d'impression peut augmenter. Ce qui permet à l'atelier populaire des

ex-Beaux-Arts de Paris de pouvoir tirer plusieurs affiches simultanément sur des tables distinctes. Mais un rythme d'impression élevé implique aussi un circuit logistique constant qui va de l'acquisition du matériel à la diffusion des tirages. De ce point de vue, la sérigraphie des ateliers populaires est profondément collective. Tandis que certains s'occupent d'aller chercher encres, papiers, colles, essence et informations, il faut des bras pour couper, dessiner, préparer les cadres, imprimer et nettoyer. De petits groupes se chargent aussi de diffuser les affiches sur les murs du Quartier Latin et de Saint-Germain, sur ceux des universités occupées et sur les portes des usines.

L'encre et la colle sont achetées grâce aux quêtes, le papier est fourni par des ouvriers des imprimeries de la presse quotidienne ou des éditeurs, l'essence par des contributions de soutiens. Alors que le pays est à l'arrêt, et que les pompes à essences sont à sec pendant près de 10 jours à la fin du mois de mai, c'est non seulement la débrouillardise, mais aussi les amitiés et les dons solidaires, qui permettent aux insurgés de continuer à produire. Un mode d'acquisition, partiellement démonétisé, qui est répandu dans les différents ateliers: aux Beaux-Arts de Toulouse on emprunte du matériel à un sérigraphe professionnel sympathisant qui prodigue des conseils et savoir-faire en prime,[7] aux Arts décoratifs de Paris on cherche son papier à l'imprimerie de *L'Humanité* ou de *France-Soir*,[8] aux ex-Beaux-Arts de Lyon ce sont les stocks de l'école qui sont utilisés, complétés par des dons d'imprimeurs,[9] etc.

En pratique, le caractère rudimentaire de la technique utilisée contribue à la définition de choix plastiques marqués qui se verront perpétués par la suite: l'impression en une couleur prédomine, le trait est majoritairement manuel mais rarement lâché, la figuration domine largement et on cherche des signes explicites et univoques, les lettrages sont retravaillés pour s'approcher de formes typographiques mécanisées mais on assume les imperfections du tracé manuel. Autant de caractéristiques déterminées qui donnent l'illusion d'un style commun au corpus.

Le caractère relativement rudimentaire du procédé sérigraphique utilisé dans les ateliers populaires est aussi l'un de ses atouts principaux: il s'enseigne facilement, demande peu de moyens, et contraint à produire des formes simples, ce qui favorise son expansion large et rapide pendant le printemps 1968 et permet à des non-professionnels de l'image de produire des affiches ou en tout cas d'accompagner des ateliers.

De l'intérêt pour le mineur

Faire le choix de prendre au sérieux le caractère populaire revendiqué par les ateliers impliquait de développer la recherche à partir d'un postulat d'égalité entre les participants, c'est-à-dire, qu'il fallait se désintéresser des hiérarchies de prestige qui distinguent par exemple artistes reconnus et étudiants, hommes et femmes, artistes et ouvriers. Une démarche qui a permis de mettre en lumière, en partie, l'apport de groupes qui suscitent généralement peu l'intérêt des historiens de l'art et du graphisme.

Comme évoqué rapidement plus haut, la littérature sur les ateliers populaires consacre une part importante de son attention aux artistes qui se sont engagés dans les ateliers de productions d'affiches, en soulignant le caractère moteur de leur contribution. Il est en effet indéniable que des artistes professionnels (du salon de la Jeune Peinture et du Groupe de recherche en arts visuels notamment) ont contribué à l'installation de l'atelier et que certains d'entre eux ont joué un rôle central dans son fonctionnement. Il est tout aussi incontestable que des membres importants et réguliers des ateliers aient été étudiants, et que d'autres participants ou participantes n'avaient aucune pratique plastique avant de se joindre à la production.

La paternité de quelques affiches attribuée à certains artistes professionnels permet au mieux, si tant est qu'elle ait une pertinence, de recouper les témoignages sur la place importante qu'ils prennent dans la réalisation des maquettes, sans montrer leur prépondérance. À l'inverse, ces attributions,

montrent en creux que la majorité des plus de trois cents modèles imprimés aux ex-Beaux-Arts de Paris ne sont pas du fait de ces artistes. Un étudiant architecte des Beaux-Arts rapporte, par exemple, la contribution importante d'un de ces collègues. «Je me souviens qu'en 68, il y a eu énormément de ses affiches qui sont passées à la commission des affiches qui devaient être réalisées le lendemain. Je me souviens très bien le voir faire ce dessin avec usine et coupole: de très, très belles choses, une explosion, un foisonnement artistique fantastique.»[10] On pourra aussi citer une participante, comédienne, qui raconte l'engagement d'une des participantes.

> «Il y a une fille, dont je ne me rappelle pas le physique, elle avait ouvert l'atelier de lithographie parce qu'elle connaissait bien la lithographie. Donc c'est elle qui l'avait ouvert à l'étage au-dessus et qui s'en occupait. C'est elle qui veillait au matériel, qui regardait les uns et les autres, qui les aidait, qui apprenait aussi à certains qui avaient envie de faire de la litho. Je me souviens de la personnalité de cette fille – qui avait beaucoup de charme en plus, qui était une fille assez extraordinaire, en tous les cas à mes yeux – mais sans revoir ses traits. Et son nom je l'ai oublié.»[11]

Ces témoignages ne sont que des exemples permettant d'illustrer la contribution d'étudiants ou de femmes artistes. Celles-ci étant loin d'être négligeable dans la vie quotidienne des ateliers.

S'il est une image récurrente dans les témoignages sur les deux principaux ateliers populaires, c'est bien celle de la ruche. Les lieux occupés sont décrits comme des espaces de circulation intense où les rencontres peuvent être fugaces, denses, détachées au moins partiellement de nombre de conventions et de pratiques de cooptations. Il faut également tenir compte du fait qu'entre le début et la fin de l'événement les parcours singuliers peuvent avoir largement évolués. Aussi, s'appuyer sur des catégories socio-professionnelles pour établir une cartographie de la répartition des gestes est une tâche qui perd (un peu) de son intérêt. Bien sûr les déterminismes sociaux ont un poids important, ce n'est pas pour rien que les ouvriers restent rarement longtemps dans les ateliers, que les femmes disparaissent de la mémoire collective ou qu'elles s'autorisent peu à dessiner pendant que les militants ou certains artistes professionnels se placent à des postes décisionnaires ou de représentation. Une répartition qui suit, globalement, la distribution du sentiment de légitimité et celle de la reconnaissance de l'époque. Pour autant, l'une des principales formes de distinction qui s'opère dans les responsabilités à l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris est basée sur la séparation entre intérieur et extérieur. À l'extérieur on trouve les curieux qui passent voir, les grévistes qui viennent passer commande ou apprendre à sérigraphier, les militants et dilettantes qui passent à l'occasion sans vraiment contribuer à la production, les soutiens qui apportent du matériel. Tandis qu'à l'intérieur on trouve des artistes peintres, des étudiants et étudiantes architectes, plasticiens et graphistes, des jeunes de la bohème, ainsi qu'une poignée d'imprimeurs sympathisant qui s'activent de manière plus ou moins régulière.

C'est l'ouverture relative des ateliers qui fait son caractère populaire et sa capacité à déconstruire la centralité de l'artiste. Si elle est importante aux ex-Beaux-Arts et plus restreinte aux Arts décoratifs, elle est beaucoup plus dure à déterminer pour les autres ateliers du printemps 1968. Il n'en reste pas moins qu'à Rennes c'est un ancien étudiant des beaux-arts, devenu cartographe pour l'inventaire de Ministère des affaires culturelles, qui se charge de l'impression des affiches[12] tandis qu'à Caen[13] et Grenoble[14] des travailleurs des maisons de la culture aident à la mise en place d'ateliers. Dans de nombreux ateliers, on constate qu'une part importante des personnes mobilisées dans les ateliers sont des étudiants ou étudiantes en art, mais ils sont fréquemment rejoints par des amis, colocataires, compagnons, de formations différentes. Le cloisonnement des corporations est bien moins important que dans le cours habituel des activités universitaires.

On peut aussi souligner l'importance de l'anonymat volontaire, partagé par l'ensemble des ateliers populaires, dans la constitution d'un imaginaire ouvert et généreux. Il convient de préciser qu'au sein des ateliers aussi on peut se côtoyer sans trop se connaître, en particulier aux ex-Beaux-Arts de Paris, comme le rapportait un ancien étudiant architecte.

> Pour moi on s'appelait par les prénoms, c'était une ruche, on faisait pas du tout attention à l'histoire des personnes. Je crois qu'on savait pas du tout que j'étais architecte. Je sais qu'il y avait très peu d'étudiants en architecture. Moi j'ai traîné un copain qui dessinait très très bien. Il y avait beaucoup de jeunes et il y avait peu d'adultes. Moi j'étais un des plus vieux et j'avais à l'époque près de quarante ans.[15]

Pendant longtemps, la participation d'artistes reconnus à certains de ces ateliers était suffisamment discrète pour que les affiches réalisées apparaissent comme le fruit d'un travail collectif large ne faisant pas de place au vedettariat, quitte à minimiser l'implication de ces professionnels de l'image dans les processus. Une démarche qui garantissait la paternité collective des affiches produites, dans un geste qui refusait de distinguer des créateurs d'un côté et des collaborateurs de l'autre. Les revendications et les attributions de paternité récentes sont venues partiellement biaiser le regard que l'on peut porter au travail dans les ateliers en mettant en lumière ceux dont on sait qu'ils ont crayonnés quelques modèles, et éclipsant de la sorte toutes celles et ceux qui ont apporté leur contribution en reportant les tracés sur les châssis, en modifiant les textes, en choisissant les couleurs d'impression, en assurant une diffusion aux affiches, en rassemblant le matériel indispensable ou en nourrissant tout le monde.

L'intérêt pour le mineur a alors permis de voir les contributions modestes : les étudiantes qui ne passent que quelques heures de temps en temps dans l'atelier, les ateliers de toutes petites tailles, les tâches nécessaires mais peu valorisées, etc.; et ainsi, rendre compte de combien les ateliers étaient aussi constitués de participations minimes, d'ampleur réduites ou d'anonymes. Hors d'une figure de l'exceptionnel, les ateliers populaires se révèlent alors dans leurs fragilités, dans leurs tâtonnements, dans les désaccords qui les traversent, c'est-à-dire dans une multitude de gestes et de présences auquel n'importe qui peut s'identifier et qui mettent à mal l'imaginaire de l'extraordinaire inatteignable qui les entoure.

De l'analyse contextuelle et du paysage expressif

Pour comprendre le développement rapide de la pratique de la sérigraphie militante pendant le printemps 1968 à partir de l'expérience première de l'atelier populaire de l'ex-école des Beaux-Arts de Paris, il a fallu s'intéresser au grand nombre de modalités de diffusions des images, d'une part, et des récits qui entouraient leur création, d'autre part. Ces modalités particulières suivent des schémas propres à trois types d'objets visuels qui semblent être largement acceptés comme distincts. Dans un premier temps, un circuit militant s'affaire à distribuer les images directement, c'est-à-dire sans médiation, et à fournir des moyens matériels qui permettent leur production. Dans un second temps, un circuit médiatique reproduit les objets visuels et les diffuse par le biais de médias, ces images étant éventuellement perçues comme informations. Enfin, un troisième circuit propre aux champs et aux structures de l'art, dédiés aux objets reconnus comme étant artistiques et éventuellement historiques, s'empare des affiches. Ces trois circuits se construisent davantage sur des réseaux, des usages et des rythmes distincts que par des moyens techniques différents. Ils n'en sont pas moins poreux et interconnectés.

Rien qu'au sein des circuits militants, il faut sans doute rappeler que l'expression politique, la «prise de la parole[16]», prend des formes

nombreuses qui sont en relation les unes avec les autres, tels que les tracts, meetings, bulletins, manifestations, journaux, actions et affiches. Par conséquent, les affiches des ateliers populaires n'existent jamais seules, elles sont toujours insérées dans un paysage large de types d'expressions variées. Ainsi, la presse du mouvement, en particulier, joue un rôle d'inspiration pour les ateliers populaires en relayant des faits d'actualités, des mots d'ordres et des photographies prises à différents moments qui ont comptés dans l'évolution de la situation, le tout devenant une matière première utilisée quotidiennement pour créer les affiches. Un jeu d'aller-retour s'opère alors entre les ateliers et le mouvement via la presse, et plus particulièrement par la presse militante née pendant le printemps 1968. Pour illustrer ces circulations on peut noter que l'affiche *La chienlit c'est lui*, a été réalisée en réaction directe à une prise de parole télévisée de Pompidou reprenant une formule du général de Gaulle à la sortie d'un conseil des ministres. Imprimée dans la nuit du 19 au 20 mai elle est collée immédiatement et son bon mot est aussitôt scandé dans les manifestations qui suivent. À l'inverse, l'affiche *Pouvoir populaire révolutionnaire* de l'atelier des ex-Beaux-Arts est composée à partir de la une de l'*Humanité nouvelle* du 24 mai 1968. Ou encore, l'affiche *La beauté est dans la rue*, qui vient probablement de Montpellier, contient un dessin qui reprend une photographie parue dans le numéro 12 d'*Avant-garde*, le journal des Jeunesses communistes révolutionnaires. Dernier exemple, les deux photos qui paraissent dans le numéro 6 de *La Cause du peuple*, l'organe des maoïstes de l'Union des jeunesses communistes – marxiste-léniniste (UJC-ml), sont utilisées à de multiples reprises avec des couleurs, des cadrages ou des mots d'ordres différents. On voit aussi dans certains titres de la presse du mouvement des articles écrits aux ex-Beaux-Arts qui décrivent le travail de l'atelier populaire et incitent à ouvrir de nouveaux ateliers.

Ces emprunts mutuels entre les différents pôles d'expression du mouvement révolutionnaire sont permis parce qu'il y a une connaissance mutuelle entre ces différents groupes et des proximités politiques entre certains d'entre eux, par exemple entre des membres de l'atelier des ex-Beaux-Arts et l'UJC-ml. Mais aussi parce que chaque pôle déploie des forces propres importantes pour assurer une diffusion large. Pourtant, il faut sans doute rappeler que les ateliers se sont lancés alors que la presse du mouvement était balbutiante et il n'est pas déraisonnable de penser que la production des affiches ait eu pour objectif de répondre à ce qui, début mai, pouvait apparaître comme une carence. À ce moment-là, le mouvement dépendait des médias déjà existants. Ainsi, les lancements des ateliers et de la presse du mouvement sont concomitants mais leurs montées en puissance respectives semblent légèrement décalées. Les deux principaux ateliers semblent atteindre leur rythme de croisière légèrement plus tôt que la presse du mouvement. Le collage des affiches, rapidement massif, assurait une visibilité importante dans le Quartier Latin et autour des principaux regroupements industriels de l'Ouest parisien. Alors le travail de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts, qui est soutenu dans les premiers temps par une publicité importante dans les assemblées étudiantes, se fait vite connaître, et de nombreux volontaires se proposent de participer aux collages. Ainsi, les récits des témoins de l'époque contiennent parfois des anecdotes narrant les courses-poursuites avec la police, les bagarres entre groupes opposés ou les tentatives d'empêcher des collectionneurs de ponctionner les tirages posés aux murs. Autant de récits qui montrent combien les affiches condensent aussi les audaces et les projections des uns, des unes et des autres.

Mais au-delà de la diffusion des mots d'ordre et de l'accompagnement graphique du mouvement, un des effets principaux de ces collages c'est la transmission du désir de produire. Un représentant de l'UEC aux Arts décoratifs de Paris déclarait par exemple: «Je crois que c'est parce que nous avons vu des affiches dans les rues que nous avons eu envie d'en faire!»[17] À Toulouse, c'est le ouï-dire, appuyé plus tard par quelques tirages parisiens, qui pousse à la constitution d'un atelier.

> C'est ce garçon-là, qui s'appelait Mario, qui débarquait de Nanterre. Il est arrivé là, il a débarqué à l'école des Beaux-Arts: «Mais vous avez pas, vous, de truc de sérigraphie ? Là-haut ils ont des trucs pour imprimer c'est super. » Bon moi ça a fait tilt pour moi, c'est super. Je sais pas pourquoi c'est tombé sur moi. Voilà, moi ça m'a interpellé et j'ai pris le truc en charge. Et voilà, j'ai plus lâché (rire).[18]

À Rennes, des représentants prennent en photo les affiches vues dans la rue lorsqu'ils vont à Paris pour des réunions, ou ils ramènent des tirages pour inspirer leur propre atelier. À Paris ce sont aussi des étudiants des Métiers d'art ou de Penninghen qui rejoignent les ex-Beaux-Arts ou les Arts décoratifs pour participer aux ateliers, et une multitude de grévistes de tout le pays qui viennent demander des affiches aux ex-Beaux-Arts.

Cependant, la dynamique générale du mouvement change à la fin du mois de mai et la crainte d'une opération d'évacuation de l'ex-l'École des beaux-arts de Paris incite les participants à cet atelier à favoriser l'ouverture d'autres lieux de productions. Outre, les formations dispensées aux ouvriers de passage dans l'atelier,[19] des groupes vont enseigner les rudiments de la sérigraphie dans d'autres pôles du mouvement comme à l'Institut d'art et d'archéologie,[20] dans des comités d'actions de banlieue[21] ou pour des grévistes de l'usine Renault de Flins.[22] On envoie aussi des groupes ailleurs dans le pays pour former d'autres ateliers.[23]

À cet effort de transmission sans médiation s'ajoute une série d'invitations et d'exhortations à constituer des ateliers populaires diffusées notamment par les titres de la presse militante proche de certains membres de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts. Le bulletin-journal de l'UJC-ml publie ainsi un article dès le 6 juin 1968[24] pour expliquer le fonctionnement de l'atelier, suivi le 11 juin par un article du journal *Action* intitulé «Fondez des ateliers populaires»[25] qui liste le matériel nécessaire et détaille les procédés techniques. Une invitation poursuivie un peu plus tard au sein des *Cahiers de mai*, un journal né pendant le mouvement et dont le second numéro en date du 1er juillet publie un article de plus de deux pages se concluant par: «Ne nous laissons pas arrêter par les obstacles techniques. Impulsons! Créons partout des ateliers populaires!»[26] Tous ces textes ont permis à leurs auteurs de travailler progressivement à l'élaboration d'un texte publié pendant l'automne 1968 dans le livre *L'Atelier populaire présenté par lui-même,*[27] lequel relate l'expérience de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris.

Parallèlement à la publication de ces textes, de nombreuses reproductions des affiches ont paru dans la presse, qu'elle soit quotidienne, hebdomadaire, nationale ou locale, grand public ou militante. Ces reproductions dont les usages varient selon les titres assurent une visibilité large aux affiches. Du premier numéro de *L'Enragé* qui reproduit le 24 mai une des premières affiches de l'atelier des ex-Beaux-Arts de Paris, aux numéros «exclusifs» et «spéciaux» de la presse magazine parue pendant l'été qui montrent des photographies d'affiches prises dans la rue, la presse papier a joué un rôle de caisse de résonance pour le travail des ateliers populaires et elle a rapidement permis aux affiches de sortir des principaux lieux du mouvement parisiens pour être relativement connues dans tout le pays. Ce sont notamment ces reproductions, accompagnées parfois de quelques textes plus ou moins bien informés, qui ont construit l'objet «affiches de mai 68» dans l'imaginaire collectif. Un récit qui se soucie moins de précision que d'appuyer l'extraordinaire de l'événement, notamment pour rétablir des ventes mises à mal par la grève des imprimeurs et des diffuseurs. Il n'est ainsi pas rare de voir des erreurs d'appréciations dans l'origine des affiches. Les ensembles d'affiches reproduites proviennent de sources variées et les productions de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris n'y sont pas nécessairement les plus nombreuses. On trouve ainsi des affiches réalisées à la faculté de Médecine, aux Arts décoratifs ou à l'Institut d'art et d'archéologie qui sont pourtant souvent légendées comme provenant des ex-Beaux-Arts.

L'été 1968, et son cortège de publications de la presse à sensation, signe le changement de statut de l'objet *atelier populaire*, qui, dès lors, n'est plus un objet d'actualité et devient un objet historique partiellement désarmé. C'est aussi à partir de ce moment-là que de premières expositions sont construites et que le marché des affiches se développe, participant à la réintégration des affiches des ateliers populaires dans le giron des usages institués de l'art: *retour à la normale*.

Pourtant, ni l'expulsion de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris menée par la police le 27 juin 1968, ni celle des autres ateliers à sa suite, ni l'exploitation des affiches par la presse grand public annonçant la fin des hostilités, ne mettent un terme à la production des ateliers populaires. Alors que l'été 1968 est une séquence où les militants de tout le pays se retrouvent dans les universités d'été, au festival d'Avignon ou dans les fermes, ces rencontres donnent l'occasion à celles et ceux qui ont participé aux ateliers d'enseigner à leur tour les rudiments de la sérigraphie. Cette diffusion large, soutenue par la forte impression qu'ont laissé les affiches de mai et juin, incitent un grand nombre de groupes de base et de cellules locales de différentes organisations à s'équiper et à produire eux aussi leurs affiches. Il est certain que le rythme de production de la seconde vague des ateliers n'est pas aussi élevé ou constant que celui du printemps 1968, mais il est indéniable qu'à partir du printemps 1968 la production d'affiches sérigraphiées soit devenue l'une des activités de base des petits groupes de militants.

Il reste encore beaucoup de choses à dire sur la façon dont ces expériences ont pu jouer dans l'époque. On pourrait par exemple souligner combien l'anonymat, prédominant, et la pratique collective non-commercialisée, a fourni un exemple d'ampleur pour nombre d'artistes qui se posaient la question des structurations du milieu de l'art, de l'économie des artistes et de la centralité de la figure individuelle. On pourrait aussi poursuivre longuement sur les différences de pratiques dans la multitude des ateliers de la seconde vague. Ou encore chercher à voir |'influence graphique que les affiches des ateliers populaires ont pu avoir sur les productions artistiques et militantes des années 1970. On pourrait enfin se pencher plus longuement sur la manière dont l'anonymat et la pratique collective ont travaillé personnellement les participantes et participant en redistribuant le partage du sensible. Bien que le modèle préfiguré dans ces ateliers ne se soit pas généralisé, il a néanmoins ouvert une série de questions qui ne sont pas dénuées d'actualité.

En définitive, on peut garder en tête qu'il aura suffi d'une occupation d'un mois et demi pour générer, à sa suite, l'impression de milliers d'affiches et donner à d'innombrables personnes un sentiment de légitimité à pouvoir s'exprimer. Mais aussi, que cette expérience de mise en commun et de travail collectif s'est construite sur une multitude de gestes quotidiens bien plus abordables que l'aura d'exceptionnalité attribuée aux ateliers populaires ne le laisse penser de prime abord. Ce sont moins quelques êtres aux parcours extraordinaires qui ont permis cette production immense, que la masse des anonymes et des initiatives généreuses de petites tailles qui ont donné une existence matérielle à une ambition énorme.

On pourra alors paraphraser les mots de Jacques Rancières concernant le film *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, pour les appliquer aux ateliers populaires.

Les ateliers populaires sont une œuvre révolutionnaire. Mais une œuvre révolutionnaire n'est pas une œuvre sur la révolution. «C'est une activité communiste, l'une des activités dont l'articulation d'ensemble constitue le communisme non pas comme une forme d'organisation politique mais comme un nouveau tissu d'expérience sensible.»[28] Ce que l'expérience des ateliers populaire construit comme possible, «c'est le communisme comme équivalence et fraternité de tous les gestes de mains industrieuses».[29]

*

Le présent article s'appuie sur une thèse de doctorat *Ateliers populaires. Impression artisanale, militante, collective et anonyme pendant le printemps 1968 et ses suites*, rédigée sous la direction de Leszek Brogowski, unité de recherche Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC) de l'Université Rennes 2, soutenue en 2022.

Notes

[1] Entretien personnel avec Olivier Tric le 15 avril 2016. L'atelier Leconte fait partie du groupe A des études d'architecture de l'École des beaux-arts de Paris. Il était localisé dans les locaux principaux de l'école et avait plutôt une réputation d'atelier conformiste.

[2] Il convient de distinguer le nom « École des beaux-arts de Paris » (abrégé Beaux-Arts de Paris), qui désigne l'institution scolaire historiquement associée à l'Académie des Beaux-Arts et « Ex-École des beaux-arts de Paris » (abrégé ex-Beaux-Arts de Paris) qui est le nom que prend le lieu occupé pendant le printemps 1968. Ce dernier nom est donné par le comité de grève pour marquer la distinction entre l'institution officielle et l'occupation menée par les étudiants et quelques enseignants militants.

[3] Michelle Zancarini-Fournel, «L'Épicentre», dans *68 une histoire collective, 1962-1981* (Paris: La Découverte, coll. «Poche», 2015 [2008]), 262.

[4] Henri-François Debailleux, «Gérard Fromanger, 28 ans, peintre. Militant actif de l'atelier populaire des Beaux-Arts. "L'art, c'est qui rend la vie plus intéressante que l'art".» *Libération*, 14 mai 1988. https://www.liberation.fr/cahier-special/1998/05/14/special-mai-68-gerard-fromanger-28-ans-peintre-militant-actif-de-l-atelier-populaire-des-beaux-arts-_235995/?redirected=1

[5] Laurent Gervereau, Guy de Rougemont, «La sérigraphie à l'école des Beaux-Arts. Entretien avec Guy de Rougemont », dans Geneviève Dreyfus-Armand & Laurent Gervereau, dir., *Mai 68. Les mouvements étudiants en France et dans le monde, Matériaux pour l'histoire de notre temps,* no 11-13 (Nanterre 1988): 180.

[6] Philippe Pradel, «Affecté à l'atelier populaire, j'ai découvert le travail à la chaîne,» témoignage issu du collectage *Mai 68 par ceux qui l'ont fait*, en ligne, 15 juin 2018. https://blogs.mediapart.fr/edition/vos-temoignages-sur-mai-1968/article/150618/affecte-l-atelier-populaire-j-ai-decouvert-le-travail-la-chaine.

[7] Entretien téléphonique avec Claude Boyer le 17 juin 2021.

[8] Philippe Bissières, «L'atelier de sérigraphie des arts déco en 1968,» 2017, non publié.

[9] Vincent Porhel, *Lyon 68 deux décennies contestataires* (Lyon: Éditions Lieux Dits, 2017), 91.

[10] Notes d'entretiens de Pierre Aïoutz mené par Guillaume Roubaud-Quashie. Je tiens à remercier chaleureusement ce dernier de m'avoir mis à disposition ses notes.

[11] Entretien téléphonique avec Fanny Vallon le 12 février 2021.

[12] Entretien personnel avec Yslav, Jacques et Geneviève Guichebard, en compagnie de Franck et Marie-Laure Delaunay le 15 juin 2016.

[13] Entretien personnel avec Pierre Penduff le 13 mai 2018.

[14] Entretien personnel avec Jean-Louis Boissier 22 septembre 2017.

[15] Entretien personnel avec Olivier Tric le 15 avril 2016.

[16] Michel de Certeau, *La Prise de la parole et autres écrits politiques* (Paris: Seuil, 1994). 1968 pour *La Prise de la parole.*

[17] Laurent Gervereau, François Miehe, Gérard Paris-Clavel, «L'atelier des Arts-décoratifs. Entretien avec François Miehe et Gérard Paris-Clavel», dans Geneviève Dreyfus-Armand & Laurent Gervereau, dir., *op. cit.*, p. 196.

[18] Entretien téléphonique avec Claude Boyer le 17 juin 2021.

[19] Laurent Gervereau, Gérard Fromanger, « L'atelier populaire de l'ex-école des Beaux-Arts. Entretien avec Gérard Fromanger. », in Geneviève Dreyfus-Armand & Laurent Gervereau (dir.), *Mai 68*, 187.

[20] Lola Miesseroff, *Voyage en outre-gauche* (Paris: Libertalia, 2018), 122.

[21] Entretien personnel avec GL, le 15 mai 2018.

[22] Entretiens téléphoniques avec Bruno Queysanne les 17 & 22 septembre 2021.

[23] Fanny Vallon, «À l'atelier populaire,» *Partisans*, no 43 (Paris, juillet-août 1968): 177.

[24] [Anonymes], «Atelier populaire,» *La Cause du peuple*, 6 juin 1968, no 11, p. 4.

[25] [Anonymes], «Fondez des ateliers populaires,» *Action*, 11 juin 1968, no 7, p. 3.

[26] [Anonymes], «L'atelier populaire,» *Cahiers de mai*, no 2, 1-15 juillet 1968, p. 14-15.

[27] [Anonymes], *Atelier populaire présenté par lui-même* (Paris: UUU, 1968).

[28] Jacques Rancière, *Les Temps modernes* (Paris: La Fabrique, 2018), 65.

[29] Ibidem, 70.

Bibliografia/ Bibliography / Bibliographie

Amouroux, Dominique, ed. *Le livre de l'école d'architecture de Nantes*. Nantes: Infolio, 2009.

[Anonymes]. *Atelier populaire présenté par lui-même*. Paris: UUU, 1968.

[Anonymes]. *May 68, Posters From The Revolution*. London: Dobson, 1969.

[Anonyme]. *Mai 68 affiches*. Paris: Tchou, 1968.

[Collectif]. *Art et Contestation*. Bruxelles: La Connaissance s.a., 1968.

Collectif Le seau et la colle. *Le PSU s'affiche*. Paris: Cahiers de l'ITS, 2013.

Artières, Philippe & Éric de Chassey, ed. *Images en lutte*. Paris : Beaux-Arts de Paris éditions, 2018.

Artières, Philippe & Emmanuelle Giry, ed. *68, Les Archives du pouvoir*. Paris: Iconoclastes & Archives Nationales, 2018.

Artières, Philippe & Michelle Zancarini-Fournel, dir. *68, une histoire collective, 1962-1981*. Paris : La Découverte, 2015 (2008).

Bantigny, Ludivine. *1968, De grands soirs en petits matins*. Paris: Seuil, 2018.

Chambarlhac, Vincent, Julien Hage & Bertrand Tillier. *Le Trait 68, insubordination graphique et contestations politiques, 1966-1977*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2018.

Damamme, Dominique, Boris Gobille, Frédérique Matonti, Bernard Budal, ed. *Mai-Juin 1968*, (Ivry-sur-Seine: éd. de l'atelier, 2008.

Dary Anne & Pascale Le Thorel, ed. *Les Affiches de mai 68*. Paris: Beaux-Arts de Paris, 2008.

Day, Hem. *Les Murs de mai*. Les Cahiers de Pensée et Action, numéro hors série. Paris & Bruxelles: Pensée et Action, 1969.

De Braekeleer, Catherine, Marie Van Bosterhaut & Julie van der Vrecken, dir. *Mai 68. L'imagination au pouvoir*. Bruxelles: Luc Pire, 2008.

Michel de Certeau. *La Prise de la parole et autres écrits politiques*. Paris : Seuil, 1994 (1968 pour *La Prise de la parole*).

Désanges, Guillaume & François Piron. *Contre-cultures 1969-1989, l'esprit français*. Paris: La Maison rouge & La Découverte, 2017.

De Smet, Catherine & Béatrice Fraenkel, ed. *Études sur le collectif Grapus, 1970-1990*…. [sl]: B42 & ÉESAB, 2016.

Dreyfus-Armand, Geneviève, Robert Frank, Marie-Françoise Lévy, Michelle Zancarini-Fournel, ed. *Les années 68, le temps de la contestation*. Bruxelles: Complexe, 2000.

Dreyfus-Armand Geneviève & Laurent Gervereau, ed. *Mai 68 Les mouvements étudiants en France et dans le monde, Matériaux pour l'histoire de notre temps*. no 11-13, Nanterre: BDIC, 1988.

Enragés anonymes. *Interdit d'interdire, slogans et affiches de la révolution*. Paris: L'Esprit frappeur, 2004.

Favier, Léo. *Comment tu ne connais pas Grapus*. [sl]: auto-édité, 2011.

Galimberti, Jacopo. *Individuals against individualism*. Liverpool: Liverpool University press, 2017.

Gasquet, Vasco. *Les 500 affiches de mai 68*. [sl]: Balland, 1978.

Gervereau, Laurent, David Mellor, Laurence Bertrand Dorléac & Sarah Wilso. *Les Sixties années utopiques*. Paris: Somogy éditions d'art, 1996.

Gobille, Boris. *Le Mai 68 des écrivains*. Paris: CNRS, 2018.

Greilsamer, Laurent. *Fromanger, de toutes les couleurs*. Paris: Gallimard, coll. "Témoins de l'art," 2018.

Hamel, Jean-François. *Nous sommes la pègre*. Paris: éd. de Minuit, 2018.

Kramer-Mallordy, Antje. 1968, La critique d'art, la politique et le pouvoir. séminaire de recherche Art contemporain du programme PRISME. Septembre 2017. Rennes. URL : https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01945791/document.

Leblanc, Audrey. *L'image de mai 68, du journalisme à l'histoire*. thèse de doctorat. Paris: École des hautes études en sciences sociales, 2015.

Leblanc, Audrey & Dominique Versavel. *Icônes de Mai 68*. Paris: BNF, 2018.

Letort, Solveig. *Le Larzac s'affiche*. Paris: Seuil, 2011.

Lord, Sam, Peter Dukes, Jo Robinson & Sarah Wilson. *Poster workshop 1968-1971*. London: Four Corners Irregulars, 2018.

Mascolo, Dyonis. *À la recherche d'un communisme de pensée*. Paris: Fourbis, 1993.

McGrogan, Manus. *Tout! in context 1968-1973: French radical press at the crossroads of far left, new movements and counterculture*. thèse présentée dans le cadre d'une validation de doctorat. University of Portsmouth, 2010.

Miesseroff, Lola. *Voyage en outre-gauche*. Paris: Libertalia, 2018.

Nahon, Marianne & Pierre Nahon, dir. *mai 68 ou l'imagination au pouvoir*. cat. d'ex. Vence & Paris: Galerie Beaubourg & éd. de la Différence, 1998.

Pagis, Julie. *Mai 68, un pavé dans leur histoire. Événements et socialisation politique*. Paris: Presses de Sciences Po, 2014.

Papyart. L*es affiches en sérigraphie à la croix-rousse et sa proche banlieue*. Lyon: auto-édité, 2017.

Parent, Francis & Raymond Perrot. *Le salon de la Jeune peinture, Une histoire 1950-1983*. [sl]: Patou, 2016 (1983).

Perussaux, Charles, dir. *Les Affiches de Mai 68 ou l'imagination graphique*. cat. d'expo. Paris: BNF, 1982.

Peters, Louis F. *Kunst und Revolte*. Cologne: DuMont Aktuell, 1968.

Plante, Isabel. *Consagración de las producciones visuales y crítica institucional entre París y Buenos Aires (1962-1973)*. Thèse de doctorat. Facultad de Filosofia y Letras – Universidad de Buenos Aires, 2009.

Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.

Rancière, Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

Rancière, Jacques. *Les Temps modernes*. Paris: La Fabrique, 2018.

Sandaker Glomm, Anna. *Graphic revolt, Scandinavian artists workshops 1968-1975 Røde Mor, Folkets Ateljé and GRAV*. Thèse de doctorat. University of St Andrews, 2012.

Simon, Damien. *La Beauté est dans la rue*. Mémoire. Institut d'études politiques de Paris, mai 2012.

Schnapp, Alain & Pierre Vidal Naquet. *Journal de la commune étudiante*. Paris: Seuil, 1988 (1969).

See Red Women's Workshop. *See Red Women's Workshop, Feminist Posters 1974-1990*. London: Four Corner Books, 2016.

Scott, Victoria H. *Silk-Screens and television screens : Maoism and the poster of May and June 1968 in Paris*. Dissertation présentée dans le cadre d'une validation de doctorat. Binghamton University, 2010.

Tempest, Gene, "Anti-Nazism and the Ateliers Populaires: The Memory of Nazi Collaboration in the Posters of Mai '68". Texte élaboré pour la validation d'un B.A, Université de Berkeley, 2006. URL : https://www.docspopuli.org/articles/Paris1968_Tempest/AfficheParis1968_Tempest.html

Tillier, Bertrand. "Migrations de Mai-68 : de l'affiche à la bande dessinée." *Société & représentation*, no 26, 2008. URL: https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-2-page-239.htm.

Vallon, Fanny. « À l'atelier populaire », *Partisans*, no 43, juillet-août 1968. Paris : Maspero, 1968.

Vermès, Philippe. *Beauty is in the street*. London: Four Corner Books, 2011.

Wlassikoff, Michel. *Mai 68. l'affiche en héritage*. Paris: Alternatives, 2008.

Wlassikoff, Michel. *Mai 68. l'affiche en héritage*. Éd. Rév. Paris: Alternatives, 2018.

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/19

SUMMARY

Jil DANIEL

SLOP! SLAP! POPULAR WORKSHOPS OF PARIS DURING MAY 1968, ONCE AGAIN

At the beginning of May 1968, a vast movement of occupation of university campuses and workplaces developed, in support of the largest strike in France's history. At the École des Beaux-Arts in Paris, an artisanal printing workshop – the popular workshop – was set up almost immediately, eventually producing over three hundred different posters, flooding the streets of the Latin Quarter and the locations of the protest movement. Dozens of people were welcomed there: artists, architecture and painting students, strikers from different unions, members of the bohemian community, revolutionaries, and so on. Everyone participated to varying degrees in the production or distribution of prints. The organization was collective, individual signatures were abolished, and shared actions made for a unique way of creating. Soon, other groups followed this model and extended the production of posters throughout France.

The event permanently changed the practices of artists and activist groups, embedding artisanal printing into the repertoire of actions of grassroots social movement organizations. The purpose of this text is to outline the contours of this practice while highlighting the importance of attention to neglected minor aspects. To do this, it is necessary to understand the functioning of the workshops, their political approaches, their compositions, and the distribution of tasks within them, as well as the role they played in the broader landscape of forms of expression of the movement.

On Technique

If thousands of posters were printed and the number of workshops grew so quickly, it was because the necessary equipment and know-how were already sufficiently accessible. However, testimonies reporting the means available in the early days at the former École

des Beaux-Arts (the “ex-Beaux-Arts”) in Paris point out some initial limitations: in the first few days, only manual lithographic presses were usable. Thus, the occupants had to find a significantly less cumbersome printing technique, better suited to the ambition of a poster creation workshop. Screen printing met these needs. The first technical demonstrations in the occupied places brought together many of those involved, and very quickly the basic know-how was transmitted within the workshops. The simplicity of the tools and actions made it an accessible technique that could be learned step by step. This allowed the popular workshop at the former École des Beaux-Arts in Paris to print several posters simultaneously on different tables. However, this high printing rate also required significant logistics, from acquiring materials to the distribution of prints. In this respect, the screen printing of the popular workshops was profoundly collective. While some sought out inks, papers, glue, gasoline, and information, others were needed to cut, draw, prepare frames, print, and clean. Small groups took care of pasting the posters on the walls of the main locations occupied by the movement. The relatively rudimentary nature of the screen printing process used in the popular workshops was also one of its main strengths: it was easily teachable, required few resources, and necessitated the production of simple forms, which favored its widespread and rapid expansion during the spring of 1968 and allowed non-professionals to create posters, or at least assist in workshops.

Interest in the Unrecognized

Choosing to take the popular character claimed by the workshops seriously meant developing research based on a premise of equality among participants, that is, disregarding the hierarchies of prestige that distinguish recognized artists from students, men from women, artists from workers, which in turn highlighted the contributions of groups generally of little interest to art and graphic history. A recurring image in testimonies about the two main popular workshops is that of a beehive. The occupied places are described as spaces of intense circulation where encounters can be at least partially detached from many conventions and co-optation practices. It is also important to consider that individual paths may have significantly evolved between the beginning and the end of the event. Thus, relying on socio-professional categories to understand the distribution of actions is a task that loses (a bit of) its relevance even though social determinisms always carry significant weight. One of the main forms of distinction that occurs in responsibilities at the popular workshop at the former École des Beaux-Arts in Paris is based on the separation between inside and outside. Outside, are the curious who come to see, the strikers who come to place orders or learn screen printing, the dilettantes who occasionally drop in without really contributing to the production, and the supporters who deliver materials. Inside, we find painters, students, young bohemians, as well as a handful of sympathetic printers who work more or less continuously. Interest in the minor, usually unrecognized aspects, allowed our research to become aware of the value of modest contributions: students who only stay for a few hours, from time to time, in the workshop; the existence of very small workshops, necessary but undervalued tasks, etc.; and thus, to account for the importance of minimal or anonymous participation. Apart from the occasional exceptional figure, the popular workshops are revealed in their fragilities, their hesitations, their disagreements, that is to say, in a multitude of actions and presences that anyone could identify with, which enable an awareness of the hitherto unattainable extraordinariness that surrounds them.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Contextual Analysis and Expressive Landscape

To understand the rapid development of militant silk-screen practice, it was necessary to consider the many forms of image and narrative dissemination surrounding their creation. These modalities follow patterns specific to three circuits practicing imagery: a militant circuit is busy distributing posters directly, that is, without mediation, and providing material means for their production; a media circuit reproduces visual objects and disseminates them through media, these images possibly being perceived as information; finally, a circuit specific to art structures, dedicated to objects recognized as artistic and potentially historical, which takes up the posters. These three circuits are distinguished more by distinct networks, uses, and rhythms than by different technical means. They are nonetheless porous and interconnected. Even within militant circuits, it is important to remember that political expression takes many forms that are related to each other, such as leaflets, meetings, bulletins, demonstrations, newspapers, actions, and posters. Consequently, the posters of the popular workshops never exist in isolation; they are always inserted into a broader landscape of various forms of expression. The movement's press, in particular, plays an inspirational role for the popular workshops by relaying news, slogans, and photographs that become raw materials used to create new posters. In return, the workshops' posters are widely reproduced in the press, and the printed slogans are sometimes chanted in demonstrations.

Conclusion

In the end, it should be recalled that a month and a half occupation was enough to generate the printing of thousands of posters and give countless people a sense of legitimacy to express themselves. It should also be borne in mind that this experience of communal and collective work was built on a multitude of (small) daily actions much more achievable than the aura of exceptionality attributed to the popular workshops might suggest at first glance. It was not so much a few individuals with extraordinary talents that allowed this immense production, but rather the mass of anonymous and generous small initiatives that gave material existence to an enormous ambition.

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/20

AFISZE / AFFICHES

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

LÉGENDES DES AFFICHES

Le corpus qui sert de base à la présente sélection a été constitué avec l'objectif de préserver une partie d'un fonds constitué par un ancien membre de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris avant sa dispersion dans une vente visant à récolter des fonds pour restaurer un moulin patrimonial. Suite à un inventaire précis, quelques dizaines d'affiches, principalement des doubles et des affiches peu connues mais n'ayant aucun intérêt pour les collectionneurs, ont été conservées pour l'étude et d'éventuelles expositions futures.

OPISY PLAKATÓW

Część zbioru, zgromadzonego przez byłego członka pracowni ludowej w dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu, przed jego rozproszeniem na aukcji, której celem było zebranie środków na odtworzenie zabytkowego młyna. Po sporządzeniu dokładnego inwentarza kilkadziesiąt plakatów, głównie dubletów i prac mało znanych, lecz zupełnie nieinteresujących dla kolekcjonerów, zostało zachowanych dla celów badawczych oraz dla ewentualnych przyszłych wystaw.

© Claude Dityvon, Boulevard Saint-Germain à Paris, juin 1968

© Claude Dityvon, Bulwar Saint-Germain w Paryżu, czerwiec 1968

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Affiches de soutien aux ouvriers

Très tôt, l'atelier des ex-Beaux-Arts de Paris cherche à obtenir la participation et l'approbation des ouvriers. On missionne des militants pour aller dans les usines ou on invite les ouvriers à venir aux ex-Beaux-Arts. Si les interactions sont brèves, elles sont néanmoins nombreuses et des métiers très différents viennent. Les affiches présentées ici sont relativement tardives, elles visent souvent à soutenir des grèves en difficulté.

Plakaty wspierające robotników

Bardzo szybko pracownia w Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu (obecnie zwana 'dawną Akademią Sztuk Pięknych') zaczyna zabiegać o aprobatę robotników i udział w ich walce. Wysyła się członków pracowni z Akademii do fabryk lub zaprasza się robotników do Akademii. Jeżeli nawet te interakcje są krótkotrwałe, to jednak jest ich wiele i dotyczą przedstawicieli bardzo różnych zawodów. Reprodukowane tutaj plakaty powstały stosunkowo późno, ich celem było wspieranie słabnących strajków robotniczych.

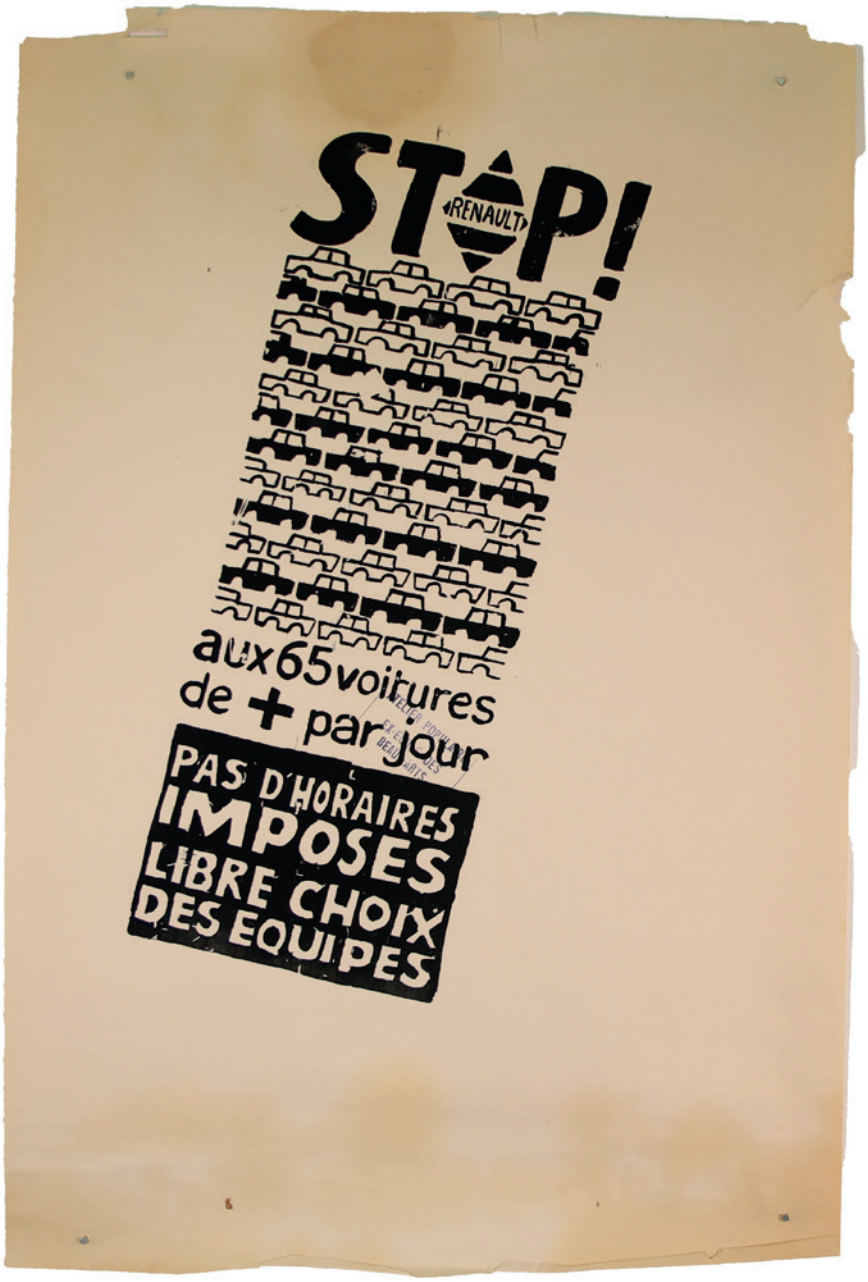
Cette affiche a probablement été réalisée par l'atelier des ex-Beaux-Arts de Paris à la suite d'une commande de travailleuses des grands magasins. Celles-ci étaient venues avec une maquette qui avait déplu aux participants à l'atelier. Ces derniers avaient alors redessiné une nouvelle image ; mais cet épisode provoqua de vives discussions dans l'atelier : fallait-il refuser les maquettes maladroites des travailleurs ou était-il préférable d'imprimer les formes de la « beauté populaire » ?

Plakat został prawdopodobnie wykonany przez pracownię w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu,' na zamówienie pracownic domów towarowych. Przyszły one z makietą, która nie spodobała się w pracowni. Narysowali więc nową ilustrację; jednak ten epizod wywołał w pracowni żywe dyskusje: czy należało odrzucać nieudolne projekty pracownic, czy lepiej było drukować formy „piękna ludowego"?

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Signe de désaccords importants, cette affiche montre le désamour important entre une partie des ouvriers grévistes et la CGT, syndicat historique du mouvement ouvrier, étroitement lié au PCF, qui cherchait à tout prix à faire reprendre le travail. Ce modèle, commandé, par des éboueurs écœurés par l'ordre de reprise du travail, était collé sur les camions-benne pour montrer leur désapprobation de la ligne du syndicat.

Plakat, będący znakiem dużych rozbieżności, pokazuje wzajemne rozczarowanie między strajkującymi pracownikami a CGT, historycznym związkiem zawodowym ruchu robotniczego, ściśle związanym z Francuską Partią Komunistyczną (FPK), który starał się za wszelką cenę doprowadzić do wznowienia pracy. Ten projekt, zamówiony przez śmieciarzy rozsierdzonych nakazem powrotu do pracy, był naklejany na śmieciarki, aby świadczyć o dezaprobacie dla linii władz związku.



Cette affiche, difficile à dater, pourrait avoir été imprimée à la demande d'ouvriers de Renault qui refusaient l'accélération des cadences exigées par les patrons pour rattraper la production retardée par la grève. Certaines usines se sont remises en grève à la fin du mois de juin pour lutter contre les différentes tactiques patronales visant à annuler les acquis de la grève.

Plakat, którego datę powstania trudno ustalić, mógł zostać wydrukowany na prośbę robotników z zakładów Renault, którzy nie godzili się na zwiększenie norm, wymagane przez pracodawców w celu nadrobienia spowodowanych strajkiem opóźnień w produkcji. Niektóre fabryki wznowiły strajk pod koniec czerwca, aby walczyć z różnymi zagraniami taktycznymi pracodawców, które miały zniweczyć dorobek strajku.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Affiches contres les élections

Dès l'annonce de la dissolution de l'Assemblée Nationale et la convocation de nouvelles élections législatives, les franges les plus déterminées du mouvement se sont opposées à ce qu'ils percevaient comme une manœuvre visant à affaiblir l'insurrection.

Plakaty przeciwko wyborom

Od chwili rozwiązania Zgromadzenia Narodowego i ogłoszenia nowych wyborów parlamentarnych, najbardziej radykalne odłamy przeciwstawiały się temu, co postrzegały jako manewr mający na celu osłabienie buntu.

Marqueur important de la stratégie des révolutionnaires, ces affiches illustrent l'opposition entre le jeu électoral des organisations politiques et le mot d'ordre de « pouvoir populaire » ou la stratégie d'occupation des usines portées par une partie du mouvement. Une autre version de la première affiche, imprimée à l'université occupée de Caen, remplace « pouvoir populaire » par « pouvoir ouvrier ». La variété des mots d'ordres indiquant en général des proximités avec différentes tendances révolutionnaires.

Będąc dobitnym wyrazem strategii ruchu rewolucyjnego, plakaty te ilustrują opozycję między wyborczą grą organizacji politycznych i hasłem 'władzy ludowej,' czyli strategii okupowania fabryk głoszonej przez część ruchu rewolucyjnego. Inna wersja pierwszego plakatu, wydrukowana na uniwersytecie w Caen, zastępuje 'władzę ludową' 'władzą robotniczą.' Różnorodność haseł wskazuje zazwyczaj na pokrewieństwo z różnymi nurtami rewolucyjnymi.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

LE POUVOIR
EST TRANQUILLE
SA MACHINE
ELECTORALE
IL L'A CONSTRUITE
LUI-MEME
BATTONS NOUS
SUR NOTRE
TERRAIN
L'OCCUPATION
DES USINES

Dans l'opposition aux élections, la position du PCF est particulièrement critiquée. En effet, l'organisation historique du mouvement ouvrier se réjouie de cette élection dont elle espère tirer profit pour gagner des sièges à l'Assemblée, tout en réduisant l'importance du mouvement de rue qui lui échappait.

Wśród przeciwników wyborów stanowisko FPK jest szczególnie krytykowane. Istotnie, ta historyczna organizacja ruchu robotniczego cieszy się z powodu tych wyborów, gdyż ma nadzieję na nich skorzystać i zdobyć mandaty w Zgromadzeniu Narodowym, osłabiając przy tym znaczenie ruchu ulicznego, który wymyka się spod jej kontroli.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Affiches contre l’expulsion des étrangers

La tradition internationaliste et anti-raciste du mouvement ouvrier contribue à mettre en lumière un certain nombre de questions portant sur les frontières et les conditions de vie des immigrés en France. Plus d’une dizaine d’affiches seront faites aux ex-Beaux-Arts de Paris sur ces sujets.

Plakaty przeciwko wydalaniu obcokrajowców

Internacjonalistyczna i antyrasistowska tradycja ruchu robotniczego przyczyniła się do naświetlenia pewnych kwestii dotyczących kontroli granic oraz warunków życia imigrantów we Francji. Tych tematów dotyczyło kilkanaście plakatów wykonanych w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu.'

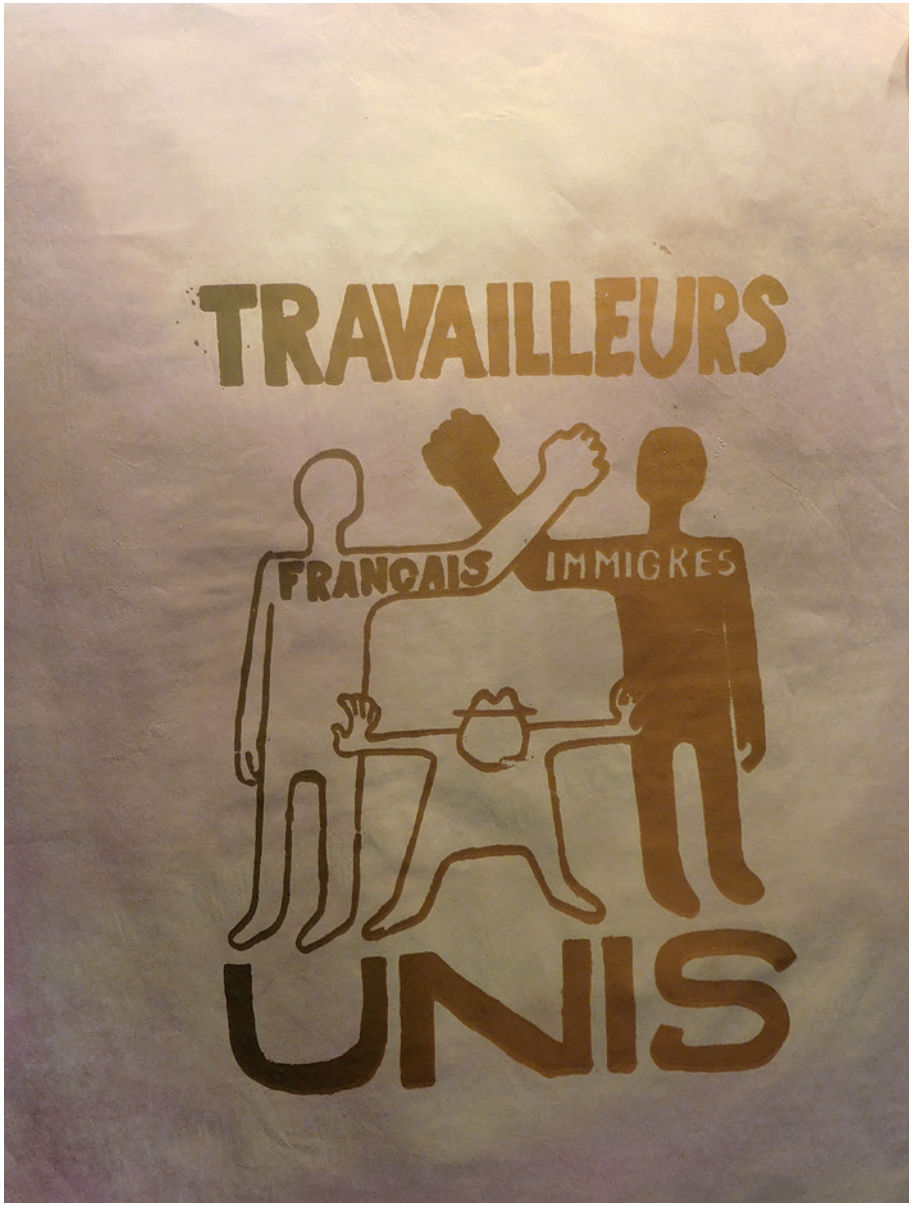
Le grand nombre de travailleurs immigrés dans les usines et le racisme manifeste dont ils sont l'objet, poussent les membres de l'atelier des ex-Beaux-Arts de Paris à réaliser une série d'affiches en plusieurs langues pour les soutenir et faire valoir leur situation spécifique tout en les liant au reste du mouvement.

Duża liczba robotników imigrantów w fabrykach i widoczny rasizm, którego doświadczają, skłoniły członków pracowni w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu' do wykonania serii plakatów w wielu językach, aby ich wspierać i uświadamiać ich szczególną sytuację, wiążąc ich tym samym z resztą ruchu rewolucyjnego.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Fin mai 1968, le gouvernement procède à un remaniement ministériel et change de ministre de l'Intérieur en cherchant une plus grande fermeté contre le mouvement. Le nouveau ministre, Raymond Marcellin, élargit l'arsenal répressif et profite d'un décret de 1945 pour faire expulser plusieurs centaines d'étrangers parmi lesquels trois peintres sud-américains et deux étudiants tunisiens qui participaient à l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris. Les cinq ayant été arrêtés aux alentours de Flins où ils se rendaient pour soutenir les ouvriers. Ils seront finalement autorisés à revenir en France quelques mois plus tard à la suite d'une mobilisation du milieu intellectuel.

Pod koniec maja 1968 roku rząd dokonuje rekonstrukcji i zmienia ministra spraw wewnętrznych, oczekując większej stanowczości w stosunku do ruchu rewolucyjnego. Nowy minister, Raymond Marcellin, rozszerza represje i wykorzystuje dekret z 1945 roku, by wydalić kilkuset cudzoziemców, w tym trzech malarzy południowoamerykańskich i dwóch studentów tunezyjskich z pracowni ludowej w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu.' Całą tę piątkę aresztowano w pobliżu Flins, dokąd udawali się, aby wesprzeć robotników. W końcu parę miesięcy później na skutek mobilizacji środowisk intelektualnych zezwolono im na powrót do Francji.



Travailleurs français immigrés unis: le mots d'ordre soutien des révolutionnaires aux travailleurs immigrés. Les différences de salaires et de traitements, ainsi que l'internationalisme du mouvement ouvrier motivaient l'expression de cette solidarité. C'est la réponse du mouvement à la tentative du patronat d'inciter les ouvriers étrangers à casser certaines grèves.

Hasło *Travailleurs français immigrés unis*: wsparcie rewolucjonistów dla pracowników-imigrantów. Różnice w płacach i wynagrodzeniach, a także internacjonalizm ruchu robotniczego, motywowały ten wyraz solidarności. Była to odpowiedź ruchu rewolucyjnego na próbę podżegania przez pracodawców zagranicznych do przerwania niektórych strajków.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Affiches sur le mouvement général

Les ateliers ont produit un certain nombre d'affiches qui traitaient des dynamiques générales du mouvement. On exhorte à la lutte, on critique les mots d'ordres gaullistes ou on exprime l'unité des différents corps en mouvement.

Plakaty dotyczące ogólnie ruchu rewolucyjnego

Pracownie wytworzyły pewną liczbę plakatów, które ukazywały ogólną dynamikę ruchu rewolucyjnego. Wzywa się w nich do walki, krytykuje hasła gaullistowskie lub wyraża jedność różnych odłamów ruchu.

La lutte continue a probablement été imprimée à la fin mai, mais il est difficile de la dater avec précision. Le recours au poing levé et à la forme iconique de l'usine à cheminé et en toit à *sheds* illustre assez bien le recours à des signes synthétiques qui convoquent un imaginaire sans nécessairement chercher à mettre le réel en image.

Plakat *La lutte continue* [Walka trwa] został prawdopodobnie wydrukowany pod koniec maja, lecz trudno jest to precyzyjnie określić. Wykorzystanie motywu uniesionej pięści oraz ikonicznej formy fabryki z kominem i szedowym dachem dość dobrze ilustruje odwoływanie się do znaków syntetycznych, które przywołują pewne imaginarium, choć niekoniecznie starają się dosłownie obrazować rzeczywistość.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

L'élan est donné pour une lutte prolongée est un mot d'ordre tardif. Imprimée autour du 20 juin, alors que la grève générale est largement résorbée et que les élections législatives se tiennent, formant des marqueurs dans le reflux du mouvement. Si la lutte s'annonce « prolongée » c'est que la possibilité d'une victoire à courte échéance s'échappe.

L'élan est donné pour une lutte prolongée [Jesteśmy gotowi na długotrwałą walkę] to późne hasło. Plakat wydrukowany w okolicach 20 czerwca, kiedy strajk powszechny już w znacznym stopniu wygasł i odbywają się wybory parlamentarne, co powoduje regres ruchu rewolucyjnego. Jeżeli walka zapowiada się jako 'długotrwała,' to dlatego, że zwycięstwo w krótkim czasie okazuje się niemożliwe.

La participation est une thématique politique importante, qui désigne l'ouverture de la gouvernance des entreprises et des institutions éducatives aux ouvriers ou aux étudiants. Chez les gaullistes et les socialistes réformistes elle est énoncée comme une perspective satisfaisante de cogestion, mais pour les révolutionnaires elle est vue comme un piège qui permet aux structures de gouvernance de se maintenir et de contrôler les possibilités de réformes.

Współudział jest ważnym zagadnieniem politycznym: chodzi o otwarcie zarządzania przedsiębiorstwami i instytucjami edukacyjnymi na robotników czy studentów. Wśród gaullistów i reformistycznych socjalistów traktuje się te kwestię jako satysfakcjonującą perspektywę współzarządzania, natomiast rewolucjoniści postrzegają go jako pułapkę, która umożliwia strukturom zarządczym trwanie i kontrolowanie reform.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

La particularité du mouvement du printemps 1968 est la conjonction des insurrections. Des corps très différents ont convergé malgré leurs calendriers et leurs revendications distincts. Cette convergence ne s'est pourtant pas faite sans mal et les rencontres entre ouvriers et étudiants ont souvent été difficiles, voire mouvementées. Bon nombre d'affiches promeuvent donc l'unité des corps.

Szczególną cechą ruchu z wiosny 1968 roku jest połączenie buntów. Bardzo różne grupy społeczne okazały się mieć zbieżne cele pomimo odmiennych agend i postulatów. Zbieżność tę udało się jednak osiągnąć nie bez trudności, a spotkania między robotnikami i studentami często bywały trudne, a nawet burzliwe. Wiele afiszów propaguje zatem jedność grup społecznych.

La RATP, entreprise qui gère le métro et les trains de banlieue parisiens, est d'une importance stratégique pour le blocage du pays et le maintien de la grève. L'affiche *RATP TIENDRA* est probablement imprimée dans les premiers jours de juin pour soutenir les cheminots qui souhaitent le prolongement de la grève contre l'avis de la CGT.

RATP, przedsiębiorstwo zarządzające paryskim metrem i pociągami podmiejskimi, ma strategiczne znaczenie dla zablokowania kraju i utrzymania strajku. Plakat *RATP WYTRWA* był prawdopodobnie wydrukowany w pierwszych dniach czerwca, aby wesprzeć pracowników kolei, którzy chcą przedłużyć strajk wbrew zaleceniom CGT.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Affiches d’ateliers autres que les ex-Beaux-Arts de Paris

Le corpus montré contient assez peu d’affiches provenant des ateliers secondaires. Il n’est pourtant pas rare que des affiches dessinées dans un ateliers soient reprises dans un autre, modifiées ou non. Plusieurs des affiches qui suivent sont dans ce cas et un certain nombre d’entre elles portent le tampon des ex-Beaux-Arts. Pour montrer la contribution des ateliers secondaires, il semblait néanmoins à propos de les mettre en valeur.

Plakaty z pracowni innych niż ta z „dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu“

Prezentowany zestaw zawiera niewiele plakatów pochodzących z pracowni drugoplanowych. Zdarzało się jednak, że plakaty zaprojektowane w jednej pracowni były powielane w innej, z modyfikacjami lub bez. Dotyczy to wielu spośród poniższych plakatów, a niektóre z nich opatrzone są pieczątką „dawnej Akademii Sztuk Pięknych.“ Aby docenić wkład pracowni drugoplanowych, ich zaprezentowanie wydało się nam rzeczą jak najbardziej stosowną.

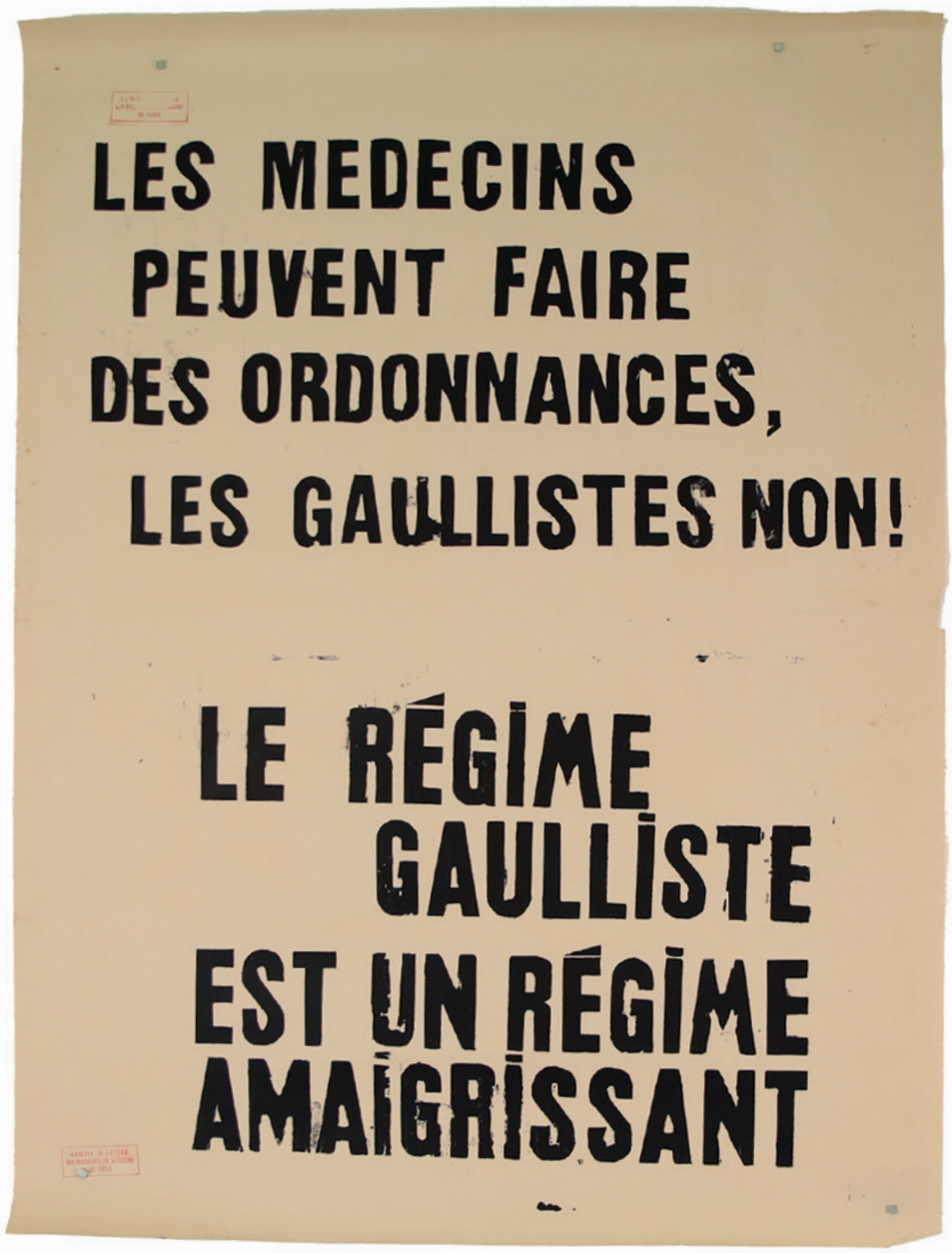
Cette affiche a probablement été imprimée aux ex-Beaux-Arts de Paris et dans un atelier clandestin près de l'usine de Flins. Des équipes mixtes, mêlant ouvriers et participants aux ex-Beaux-Arts, se sont rassemblées non loin de Flins pour constituer un atelier probablement éphémère pendant que des combats se tenaient autour de l'usine.

Plakat został prawdopodobnie wydrukowany w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu' oraz w tajnej pracowni w pobliżu fabryki we Flins. Ekipy mieszane, łączące robotników i członków pracowni z 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych,' zbierały się w pobliżu Flins, aby stworzyć tymczasową pracownię, podczas gdy wokół fabryki trwały walki.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Le contrôle de l'ORTF, organisme public de la radio-télévision, est un enjeu stratégique pour le gouvernement. Les grévistes sont privés d'antenne et l'armée surveille les émetteurs. Aussi, le comité de grève commande des affiches aux ex-Beaux-Arts puis aux Arts décoratifs, avec qui le dialogue est plus facile. Cette affiche a probablement été réalisée aux Arts décoratifs et réimprimée aux ex-Beaux-Arts par la suite.

Kontrola nad ORTF, publiczną instytucją radiowo-telewizyjną, jest strategicznym celem rządu. Strajkujący są pozbawieni dostępu do mediów, a wojsko pilnuje nadajników. Dlatego też komitet strajkowy zamawia plakaty w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych,' a następnie w Szkole Sztuk Zdobniczych, z którą łatwiej się porozumieć. Ten plakat został prawdopodobnie wykonany w Szkole Sztuk Zdobniczych i dodrukowany później w 'dawnej Akademii.'



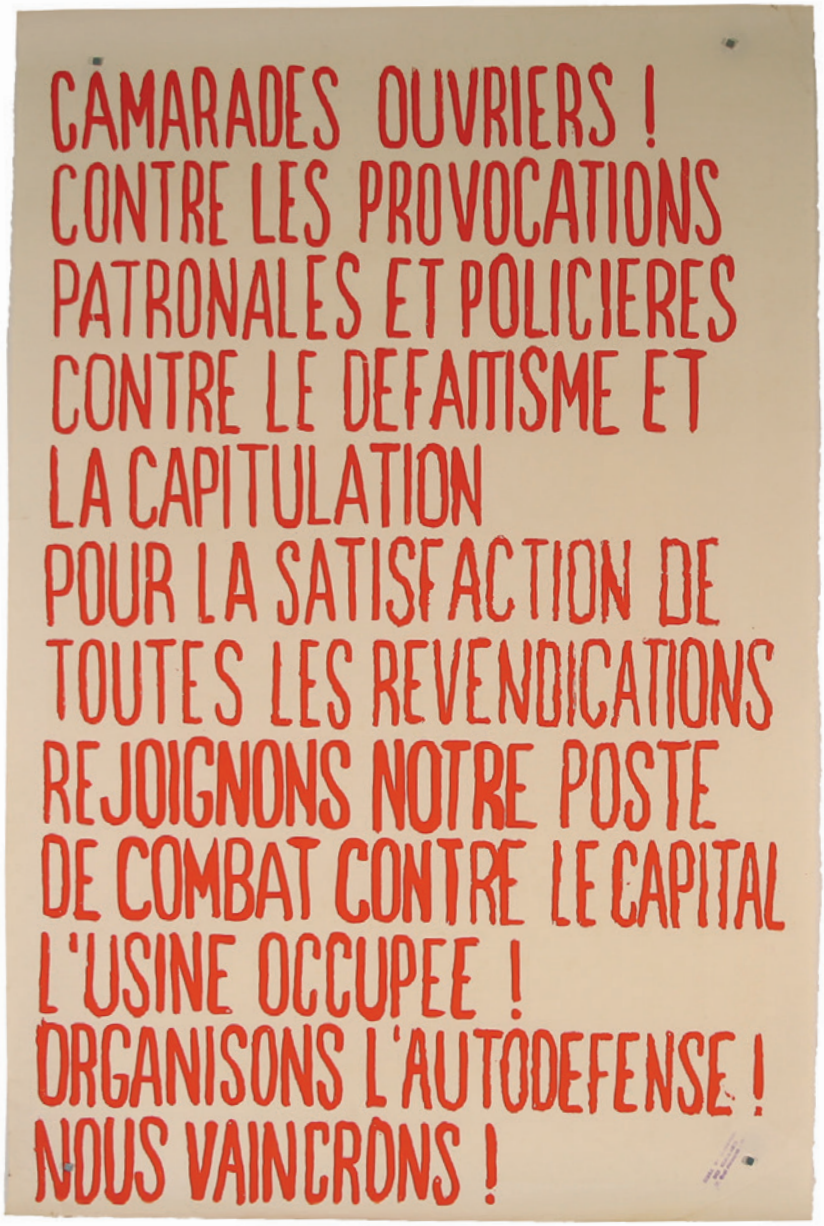
Les étudiants en médecine, dont l'école est en face des Beaux-Arts, font la navette entre les deux établissements occupés, leurs premières affiches sont imprimées aux ex-Beaux-Arts. Puis ils se dotent de matériel, apprennent la technique et montent leur propre atelier qui imprime des affiches aux références médicales.

Studenci medycyny, których szkoła mieści się naprzeciwko Akademii Sztuk Pięknych, krążyli pomiędzy tymi dwoma okupowanymi instytucjami. Ich pierwsze plakaty zostały wydrukowane w 'dawnej Akademii,' potem zdobyli oni własny sprzęt i materiały, nauczyli się techniki i zorganizowali własną pracownię, która drukowała plakaty z odniesieniami medycznymi.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Après l'expulsion des ex-Beaux-Arts, le 27 juin 1968, les occupants se sont dispersés et les plus déterminés ont continué à préparer des affiches ici et là. Un duo d'étudiants architectes, accompagnés de leurs familles, a ainsi réalisé une série d'affiches dans le sud de la France avec les comités d'action viticoles qui s'intéressaient autant aux questions agricoles qu'à la vivacité de la culture occitane.

Po usunięciu z 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych,' 27 czerwca 1968 roku, okupujący rozproszyli się, a najbardziej zdeterminowani nadal przygotowywali plakaty w przygodnych miejscach. Dwóch studentów architektury, z pomocą swoich rodzin, wykonało na przykład serię plakatów na południu Francji, wraz z winiarskimi komitetami działania, które interesowały się zarówno kwestiami rolnymi, jak i żywotnością kultury oksytańskiej.



Affiche probablement réalisée par l'atelier des Arts décoratifs: CAMARADES OUVRIERS ! / CONTRE LES PROVOCATIONS PATRONALES ET POLICIERES / CONTRE LE DEFAITISME ET LA CAPITULATION / POUR LA SATISFACTION DE TOUTES LES REVENDICATIONS / REJOIGNONS NOTRE POSTE DE COMBAT / CONTRE LE CAPITAL L'USINE OCCUPEE ! / ORGANISONS L'AUTODEFENSE ! / NOUS VAINCRONS !

Afisz prawdopodobnie wydrukowany przez pracownie Arts décoratifs: TOWARZYSZE ROBOTNICY! / PRZECIWKO PROWOKACJOM PRACODAWCÓW I POLICJI / PRZECIWKO DEFETYZMOWI I KAPITULACJI / ZA SPEŁNIENIEM WSZYSTKICH ŻĄDAŃ / DOŁĄCZMY DO NASZEGO BOJOWEGO POSTERUNKU / PRZECIWKO KAPITAŁOWI OKUPOWANE FABRYKI! / ZORGANIZUJMY SAMOOBRONĘ! / ZWYCIĘŻYMY!

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Affiches de l’après-expulsion

À l’instar des ateliers secondaires, le corpus montré ici ne contient qu’une petite quantité d’affiches provenant des ateliers postérieurs au printemps 1968. Celles-ci ne sortent pas du lot, elles montrent des formes et des sujets relativement communs, illustrant simplement l’expansion de la pratique de la sérigraphie militante à partir de l’expérience des ateliers populaires de mai et juin 1968.

Plakaty powstałe po wyrzuceniu pracowni

Podobnie jak w przypadku pracowni drugoplanowych, pokazywany tutaj zestaw zawiera niewiele plakatów pochodzących z pracowni późniejszych niż te z wiosny 1968 roku. Nie odstają one od pozostałych, ukazują formy i tematy w znacznej mierze wspólne, ilustrując po prostu upowszechnianie się praktyki zaangażowanego sitodruku od czasu doświadczenia pracowni ludowych z maja i czerwca 1968 roku.

Le tampon des ex-Beaux-Arts de Paris est utilisé plusieurs semaines après l'expulsion des occupants. Une partie des membres de l'atelier trouve ainsi refuge dans des locaux du Parti socialiste unifié (PSU) et continue à imprimer pendant plusieurs mois. Par la suite, une partie d'entre eux va constituer l'atelier de la cellule PSU du XXe arrondissement de Paris qui va produire des dizaines de modèles sur plusieurs années d'activité.

Pieczątki 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu' były w użytku przez wiele miesięcy po wyrzuceniu okupujących. Część członków pracowni znajduje na przykład schronienie w siedzibie Zjednoczonej Partii Socjalistycznej (PSU) i nadal drukuje przez wiele miesięcy. Potem niektórzy z nich utworzą pracownię komórki PSU w XX Okręgu Paryża, która wytworzy dziesiątki plakatów w ciągu wielu lat działalności.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Un très grand nombre d'ateliers de tailles et de durées variables se sont constitués dans les années qui ont suivi 1968. Certains ont repris la dénomination d'« atelier populaire » pour faire référence aux ateliers du printemps 1968. C'est, par exemple, le cas de l'atelier populaire du Havre, qui a probablement travaillé entre la fin 1968 et 1969 au moins en imprimant au moins quatre affiches.

Bardzo wiele pracowni różnej wielkości i o różnym czasie istnienia powstało w okresie po roku 1968. Dotyczy to na przykład pracowni ludowej w Hawrze, która działała najprawdopodobniej między końcem roku 1968 a rokiem 1969, drukując co najmniej cztery plakaty.

Parmi la centaine d'ateliers identifiés en fonctionnement après le printemps 1968, on trouve l'atelier populaire breton, visiblement lié au journal indépendantiste breton *Sav Breizh* (Debout Bretagne). Ces affiches, intégrées à un corpus large provenant majoritairement de Paris, illustrent aussi la circulation des tirages et les connexions entre les groupes, même s'il est difficile de déterminer la qualité de ces relations.

Wśród setki rozpoznanych pracowni działających po wiośnie 1968 roku znajdujemy ludową pracownię bretońską, najwyraźniej związaną z bretońską gazetą niepodległościową *Sav Breizh* [Powstań Bretanio]. Plakaty te, włączone z szerszy zestaw pochodzący w większości z Paryża, ilustrują także obieg nakładów i powiązania między grupami, nawet jeśli trudno jest określić jakość tych relacji.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Loin de se réduire à une pratique de la métropole française, la sérigraphie militante se répand dans les cercles révolutionnaires occidentaux. L'Angleterre, l'Italie, la Belgique, le Portugal, etc. ont ainsi vu émerger des ateliers d'ampleurs et de durée variables. À Stockholm, le *Folkets Ateljé* (atelier populaire, en suédois) constitué sur le modèle des ateliers populaires français et avec l'aide de participants à celui des ex-Beaux-Arts de Paris, a réalisé au moins une quinzaine d'affiches entre l'été 1968 et la fin 1969.

Nie ograniczając się bynajmniej do francuskiej metropolii, zaangażowana serigrafia upowszechnia się w rewolucyjnych kręgach zachodnich. W Anglii, we Włoszech, w Belgii, w Portugalii etc. pojawiły się pracownie o różnym rozmachu i czasie działania. W Sztokholmie *Folkets Ateljé* (po szwedzku pracownia ludowa), utworzone na wzór francuskich pracowni ludowych oraz przy pomocy członków pracowni w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu,' wykonała co najmniej piętnaście plakatów między latem 1968 a końcem 1969 roku.

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/21

FAKSYMILE DRUKÓW / FAC-SIMILÉS DE DOCUMENTS IMPRIMÉS

Le corpus de fac-similés présenté ici est constitué à partir des publications d'articles sur les ateliers ou de reproduction d'affiches parus dans des titres de presse très variés : magazines grand public, journaux militants, revue d'ampleur réduite, allant de certaines tendances révolutionnaires à certains titres d'extrême-droite.

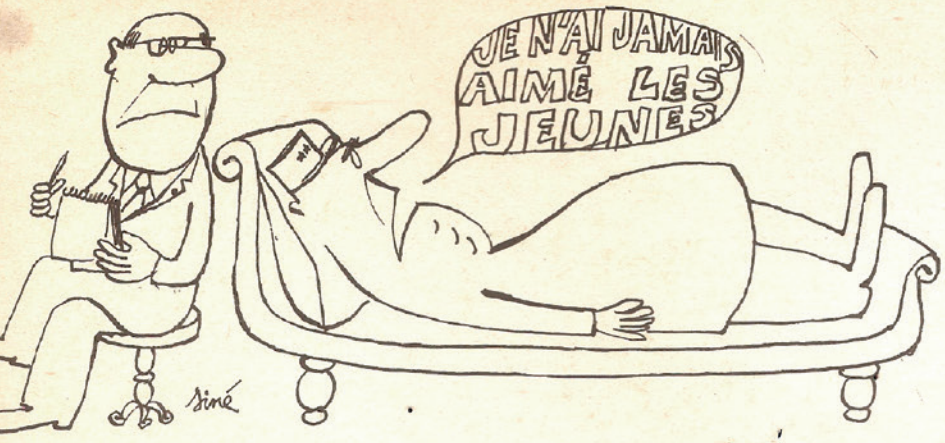
Prezentowany tutaj zestaw faksymiliów powstał na podstawie artykułów poświęconych pracowniom lub reprodukcji plakatów zamieszczonych w bardzo różnych tytułach prasowych: popularnych magazynach, gazetach zaangażowanych, czasopismach niskonakładowych, których spektrum rozciąga się od nurtów rewolucyjnych aż po niektóre tytuły skrajnie prawicowe.

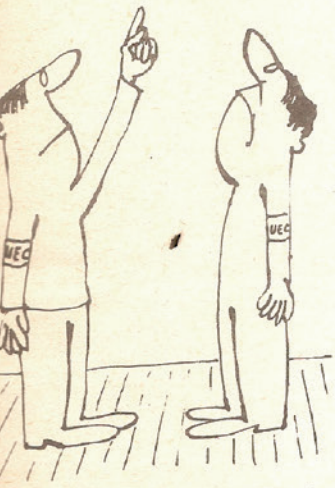
L'Enragé, no 1, 24 mai 1968, p. 3 & 6.

L'Enragé est un titre de presse satyrique né pendant le mois de mai 1968. C'est le premier journal a reproduire des affiches des ateliers populaires. Le premier numéro paraît le 24 mai 1968, soit moins de 10 jours après l'impression de la première affiche du premier atelier populaire et à peine 4 jours après la première mention des affiches dans un article du *Nouvel observateur* paru le 20 mai. L'affiche représentant Daniel Cohn-Bendit a même été réalisée le 22 mai, soit 2 jours avant la parution du journal.

L'Enragé, nr 1, 24 maja 1968, s. 3 i 6

L'Enragé [Wściekły] to tytuł z prasy satyrycznej powstały w maju 1968 roku. Była to pierwsza gazeta, która reprodukowała plakaty z pracowni ludowych. Pierwszy numer ukazał się 24 maja 1968 roku, czyli niespełna dziesięć dni po wydrukowaniu pierwszego plakatu z pierwszej pracowni ludowej i zaledwie cztery dni po pierwszej wzmiance o plakatach w artykule w *Nouvel Observateur*, w numerze z datą 20 maja. Plakat przedstawiający Daniela Cohn-Bendita został nawet wykonany 22 maja, czyli dwa dni przed ukazaniem się tygodnika.





« Pravda » : « Des gauchistes et des trotskystes »

MOSCOU, mardi (A.F.P.). — Les manifestations estudiantines de Paris sont le fait d'éléments « gauchistes » et « trotskystes », écrit ce matin la « Pravda » (organe du P.C. russe).

Les tueurs en grève : la viande fraîche risque de faire défaut

de fermeture envisagée.

A PARIS, ON JETTE LES ORDURES A LA RUE !

Plus de poubelles, mais des sacs en papier. Depuis ce matin, les concier-

CE JOURNAL EST UN PAVÉ

Il peut servir de mèche pour cocktail Molotov.
Il peut servir de cache matraque.
Il peut servir de mouchoir antigaz.
Nous sommes solidaires, et nous le resterons, de tous les enragés du monde.
Nous ne sommes ni étudiants, ni ouvriers, ni paysans, mais nous tenons à apporter notre pavé à toutes leurs barricades.
Si certains d'entre vous ont des difficultés ou éprouvent des scrupules à s'exprimer dans les journaux traditionnels, venez le dire ici : vous êtes chez vous !
Dans ce journal rien n'est interdit, sauf d'être de droite !
Aux armes, enragés, formez vos bataillons ! Marchons, marchons, un sang impur abreuvera bientôt nos sillons!

LE COMITE D'ACTION

Nous ne savons pas encore si L'ENRAGE sera hebdomadaire, mensuel, quotidien, ou interdit. Nous en ferons le plus possible et selon les besoins. Les parutions à date fixe, les abonnements, tout cela est périmé et faisait partie de l'ancien système. Si vous voulez distribuer L'ENRAGE, venez vous ravitailler au Comité : 8, rue de Nesle, Paris 6°.

En cas de reproduction, aucun droit ne sera exigé (sauf pour le Figaro).

PARENTS D'ÉLÈVES : " Discussions, oui, mais limitées aux grands et se déroulant dans le calme "

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Le Nouvel Observateur, no 187, 12 juin 1968, p. 41–42.

Dans le numéro du 12 juin 1968, on trouve tour à tour une reproduction d'affiches pour illustrer un article sur la grève à Citroën, un encadré sur l'expulsion de peintres étrangers ayant participé à l'atelier des ex-Beaux-Arts de Paris et un long article de Christiane Duparc qui suit le développement du travail dans cet atelier. C'est le premier long article publié dans la presse grand public qui focalise son attention sur le plus importants des ateliers populaires.

Le Nouvel Observateur, nr 187, 12 czerwca 1968, s. 41–42.

W numerze z 12 czerwca znajdujemy reprodukcję plakatu ilustrującą artykuł na temat strajku w zakładach Citroëna, tekst w ramce dotyczy tematu wydalenia zagranicznych malarzy, którzy uczestniczyli w pracowni w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu,' długi artykuł Christiane Duparc, który następuje po opisie przebiegu pracy w tej pracowni. Jest to pierwszy długi artykuł opublikowany w wielkonakładowej prasie, który skupia się na najważniejszych spośród pracowni ludowych.

culturelle les a trouvés
t désarmés. En dehors
dramatiques et de petits
epuis longtemps politisés,
mes suscités par leur
eur place dans une société
use mais ne fait rien pour
rgi en masse sans pouvoir
en quelques jours.

ect de la propriété privée
e des représailles, rendues
la concurrence et le chô-
empêché les comédiens
les théâtres privés, comme
t dû le faire s'ils avaient
uter à partir de positions
Aucun d'eux n'a contesté
ité des directeurs de salle
lu, comme à la Sorbonne
erre, mettre en cause cer-
tions qu'un trop long exer-
ngées en sinécures, privant
s d'une révolution perma-
ore plus nécessaire qu'ail-

dix-sept ans, au théâtre, on
vu de comparable à l'en-
qui avait salué, à Suresnes,
la naissance du nouveau
Jean Vilar et de Gérard
multiplication des centres
es et la difficile mise en
cinq maisons de la culture,
pas par Malraux mais par
épublique, n'ont jamais ré-
n besoin qui, c'est vrai, ne
tre satisfait que dans une
pable de définir sa culture.
eut-être ce qu'ont enfin
ces jours-ci, certains grou-
omédiens. Tandis que les
la profession sont revenus,
ite qu'ils ont pu, à leurs
d'autres ont découvert
pourraient plus seulement
nbler selon des affinités
s. Ils ont découvert que la
théâtrale passait par la
tout court et qu'il leur
ssible de se définir comme
s s'ils ne se définissaient pas,
coup, en tant qu'hommes.

GUY DUMUR

banlieue ou de pro-

quent d'être représen-
urs de toute délibéra-
réforme de l'enseigne-
énagement du territoire
:

dent que la place accor-
problèmes culturels soit
blement élargie dans
organes d'information,
ment à l'O.R.T.F. :

isent une réforme radi-
divers enseignements
et dénoncent l'irres-
é des cours artistiques

ent qu'une véritable poli-
turelle ne peut pas être
avec des crédits qui
ent 0,40 % du budget
alors que le taux mini-
rait être d'au moins

YVETTE ROMI

La peinture passe aux actes

*** *Mettez 1 500 « mous » dans une salle, laissez-les s'engueuler tous ensemble, il en sortira 1 000 activistes***

L'*art entre parenthèses, la propagande au premier plan* » : c'est le slogan qui s'est imposé peu à peu dans les milieux les plus actifs de la peinture, à Paris. Tout a démarré le soir du 13 mai, à la Sorbonne, dans l'amphithéâtre Edgar-Quinet. Beaucoup d'artistes, de critiques, d'étudiants, voire des marchands de tableaux. Les affrontements sont souvent sévères, on règle des comptes personnels, on s'enfonce dans des débats sans issue sur l'art et le peuple, l'art et l'argent, la critique stipendiée, etc. Le résultat positif serait nul, si on ne constatait bientôt que toute réunion, aussi fumeuse soit-elle, a pour propriété de mobiliser les individus qui la composent.

Des milliers d'affiches

Mettez 1 500 « mous » dans une salle, laissez-les s'engueuler tous ensemble, il en sort 1 000 activistes, conscients d'appartenir au parti du mouvement. C'est ce qui s'est passé soir après soir à l'amphi Edgar-Quinet puis à l'institut d'Art et d'Archéologie, rue Michelet. Toutes les dix minutes, un orateur bondissait comme un ressort et s'écriait : « *Camarades, assez de temps perdu. Passons aux actes...* » Puis tout le monde se rasseyait et le débat reprenait sur le rôle de l'art, l'éducation populaire, etc. Il y eut beaucoup d'interventions sur le thème : « *La peinture, aujourd'hui, ça se fait avec des pavés* », ou bien : « *Les seules sculptures modernes que je connaisse, ce sont les barricades* », etc. Cela aurait pu durer éternellement si, bientôt, se relayant dans les amphis, des orateurs, venus de « l'ex-école des Beaux-Arts », n'avaient enfin proposé quelque chose de concret. Dans l'ex-atelier Brianchon, un petit groupe de jeunes peintres, bousculant au passage l'autorité académique, était parvenu, dès le début de la crise, à investir l'atelier de lithographie pour y réaliser tant bien que mal des affiches de taille, certes, modeste mais qui avaient au moins le mérite d'exister. Ce que venaient dire ces activistes aux artistes rassemblés à Edgar-Quinet, c'est qu'ils avaient maintenant le moyen pratique d'ap-

→

bellevil
LAMINAGE
CONTINU
Les ouvriers lorrains face au chon
pourquoi la crise d'une région peut
l'échec d'un régime.
Julliard

jean
dru
DE L'ETAT
SOCIALISTE
TOME II : "ICI, MAINTENANT ET DEM
Les perspectives du socialisme
la France actuelle.
Julliard

jean
mono
LES BARJOT
"Par le constat qu'il dresse et les
qu'il pose, l'auteur semble faire écho a
que peut inspirer le malaise étu
ROBERT HIGGINS - LE MONDE
"Passionné, le livre de Jean M
est avant tout un reportage
JEAN-FRANÇOIS REVEL - L'EXPRE
Julliard

porter au mouvement un supplément d'imagination visuelle et qu'abstraction faite de toute querelle esthétique, ils pouvaient mettre leur talent au service des étudiants et des ouvriers.

A partir de ce moment, c'est l'exode de la Sorbonne vers les Beaux-Arts. Tous les jours, deux, trois peintres rejoignent l'ex-atelier Brianchon. On utilise des moyens techniques nouveaux (sérigraphie, imprimerie) et la production passe de quelques dizaines à plusieurs milliers d'affiches par jour. Vers ces Beaux-Arts incroyablement sales et vétustes, où rien ne semble avoir bougé depuis Zola, où les méthodes d'enseignement ont trente ans de retard sur le Bauhaus de 1920, critiques et peintres, à toutes les heures du jour et de la nuit, commencent à converger, les connus comme les inconnus, les cinétiques comme les figuratifs, les français comme les étrangers.

Bâtons et transistors

On travaille dans l'anonymat, sur de grandes tables, à des projets d'affiches qui sont ensuite exposés et soumis au vote collectif. Tout le monde a son bâton à portée de la main, un service d'ordre garde les portes et les escaliers. Toute apparition d'Occident serait accueillie comme il convient. Des transistors marchent en permanence. On commente les dernières nouvelles — par exemple celle du lynchage d'un des meilleurs graveurs de « l'Ecole de Paris », le Brésilien Piza, grand prix Bright de la Biennale de Venise 1966 qui a été ramassé au hasard par la police alors qu'il rentrait chez lui, et qui a été passé à tabac quatre fois de suite en quelques heures.

L'expérience de l'ex-atelier Brianchon, devenu « l'Atelier populaire », a permis à quantité de peintres de participer activement à un mouvement collectif dont ils auraient pu se sentir exclus. Ensuite l'élaboration en commun des affiches et des slogans (avec, chaque fois, des explications de vote et des prises de position) a contribué à élever fortement le niveau politique des participants — d'autant que les travaux correspondaient à des besoins réels immédiats et que ces affiches prenaient très vite le chemin des usines et des quartiers où elles étaient, selon les cas, bien ou mal accueillies par les ouvriers. D'où des débats très enrichissants qui ne pouvaient nullement dégénérer en palabres sans suites pour la bonne raison que les colleurs d'affiches attendaient et qu'il fallait passer aux actes dans les minutes qui suivaient.

Il y eut certes de nombreux conflits entre « révisionnistes » et « activistes », les uns proposant des slogans modérés sur les quarante heures ou les cadences infernales, les autres insistant sur la solidarité avec Cohn-Bendit et les étudiants. Où est l'avant-garde ? Dans les usines en grève ? Au quartier Latin, sur les barricades ? D'où surgira le bon mot d'ordre ? De la Sorbonne libre ? Des comités de grève Citroën ? On discutait beaucoup chaque soir, très librement, devant les affiches suspendues sur un fil par deux épingles à linge.

Serge Hambourg

DANS L'EX-STUDIO BRIANCHON
Les colleurs se font matraquer

Ces affiches, j'ai pu observer que, jour après jour, elle gagnaient en évidence graphique. Voyez par exemple : « La chienlit, c'est lui », « CRS = SS », « Usines occupées, peuple libre », « Pépé Pépègre », « Nous sommes tous indésirables ». Elles devaient bien gêner quelqu'un en tout cas puisque les colleurs bénévoles furent de plus en plus traqués par la police. Il y eut même un colleur qui, après l'habituel matraquage, fut emmené en car à 20 kilomètres de Paris, dans la campagne, et abandonné sur place. « S'il n'y avait pas cet esprit d'équipe, me disait un dessinateur, jamais je n'aurais trouvé de moi-même les affiches que j'ai proposées. Ici on est porté par un climat collectif. Même quand on ne parle pas, on travaille ensemble. »

Préparer la suite

Simultanément, sur le même palier, derrière le mur de l'atelier d'affiches, un « comité d'action des arts plastiques » s'est réuni pendant dix jours, divisé en plusieurs commissions qui discutaient tour à tour de la condition sociale de l'artiste, de la définition d'un statut du « chercheur artistique », de la constitution d'ateliers collectifs, d'éducation artistique à l'école, d'envahissement éventuel des galeries privées, du boycottage des expositions officielles, etc. Sur ce dernier point, deux thèses : pour les uns, il fallait désormais s'abstenir de toute participation aux salons et autre Biennale de Venise ; pour les autres, il importait d'occuper les lieux mais de la façon la plus gênante pour le pouvoir, avec des expositions de photos (prises pendant les barricades), de tracts, de tableaux qui fussent autant d'accusations pour le régime.

portées par l'espérance révolutionnaire, perdirent un peu de leur allant quand il apparut qu'on n'allait pas vers un changement de régime. Beaucoup de projets n'étaient concevables que dans une perspective socialiste. La réforme de l'architecture tant de fois réclamée, comment l'espérer sans changer la chaîne immense d'intérêts particuliers qui la conditionnent et qui lient étroitement l'Etat, l'Ordre et les promoteurs.

Beaucoup de petites, de fragiles espérances sont mortes avec le discours de De Gaulle.

Aujourd'hui, on ramasse les débris. On change les grands projets en revendications concrètes. On s'apprête — chez les cinéastes comme chez les peintres, les musiciens, les danseurs, dans les maisons de la culture, etc. — à sortir le dossier compact de la gabegie culturelle du régime. On ne rêve plus. Mais quelque chose d'irréversible est né. Les artistes ont pris goût à l'action. Il s'agit de préparer la suite. Et la suite, c'est peut-être pour la rentrée.

CHRISTIANE DUPARC

Musique

L'union et l'unisson

**** Un ministère de la Musique est peut-être une utopie, mais il faudrait au moins imposer une véritable « politique » de la musique***

Tout sera-t-il comme si rien ne s'était passé ? Au théâtre des Champs-Elysées, Alexis Weissenberg joue Chopin devant un public élégant et tout rassuré de retrouver ses habitudes. Rubinstein, Richter et Martha Argerich sont prévus pour cette semaine, mais eux sont étrangers, et les vrais briseurs de grève sont finalement les organisateurs des concerts.

D'ailleurs, dans toutes les corporations de la musique, on se demande quand et sous quelles conditions reprendre le travail et surtout quels objectifs communs seraient capables de faire jouer la solidarité professionnelle. Déjà, certains musiciens de cabaret et de dancing ont embrayé pendant le week-end, quelques studios d'enregistrement recommencent à fonctionner, les festivals en cours essaient de raccrocher leurs manifestations les plus prestigieuses.

C'est que la grève du silence ne gêne réellement personne. Les créateurs et les interprètes de musique ne sont pas propriétaires de ce qu'ils produisent. Qu'ils le veuillent ou non, les disques continuent de tourner, les

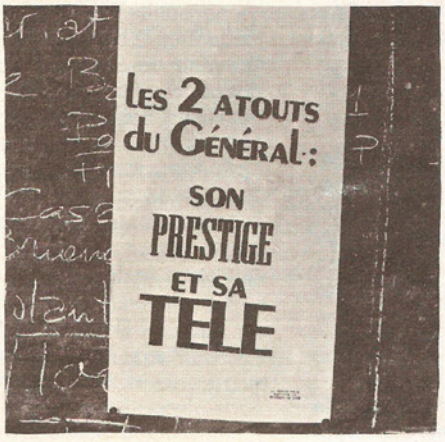
Cahiers de mai, no 1, 15 juin 1968, p. 16.

Les *Cahiers de mai* sont publiés à partir du 15 juin 1968. Journal né du mouvement, il est animé notamment par des membres du comité de grève de l'ex-École des beaux-arts de Paris proches de l'organisation maoïste Union des jeunesses communistes–marxiste-léniniste (UJC-ml). D'autres membres de cette organisation, peintres professionnels, sont actifs au sein de l'atelier populaire qui y est installé. Dès le premier numéro les *Cahiers de mai* reproduisent une série d'affiches provenant des ex-Beaux-Arts de Paris. Pendant toute la première année de fonctionnement, les seuls illustrations seront des reproductions d'affiches sérigraphiées provenant de l'atelier populaire de l'ex-École des beaux-arts de Paris.

Cahiers de mai, nr 1, 15 czerwca 1968, s. 16.

Cahiers de mai ukazują się od 15 czerwca 1968 roku. Gazeta wywodzi się z ruchu rewolucyjnego, redagują ją przede wszystkim członkowie komitetu strajkowego z 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu' zbliżeni do maoistowskiej organizacji Union des jeunesses communistes-marxiste-léniniste [Związek marksistowsko-leninowski młodzieży komunistycznej, UJC-ml]. Inni członkowie tej organizacji, profesjonalni malarze, działają w ramach urządzonej tam pracowni ludowej. Już w pierwszym numerze *Cahiers de mai* reprodukują serię plakatów pochodzących z 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych.' Przez cały pierwszy rok funkcjonowania jedyne ilustracje stanowiły reprodukcje plakatów sitodrukowych, pochodzących z pracowni ludowej w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu.'

Ces affiches sont réalisées par l'Atelier Populaire de l'Ecole des Beaux-Arts solidaire des travailleurs en lutte.



Directeur de la publication : D. ANSELME.
Gérant : Mme Marcelle FOURNIE.
Impr. BERESNIAK, 18-20, rue du Fg-du-Temple, Paris-11e

Cahiers de mai, no 2, 1–15 juillet 1968, p. 14–16.

En raison des liens entre une partie de l'équipe des *Cahiers de mai* et d'une partie de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris, ce journal est un des espaces d'expression privilégiés de l'atelier, avec *La Cause du peuple* et *Action*. Le texte publié ici est la principale base qui sera utilisée pour le livre *L'Atelier populaire présenté par lui-même* publié par des participants pendant l'automne 1968. Le texte, validé en assemblée générale, reflète particulièrement les positions de la tendance maoïste de l'atelier.

Cahier de mai, nr 2, 1–15 lipca 1968, s. 14–16.

Ze względu na związki między częścią ekipy *Cahiers de mai* i częścią pracowni ludowej w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych,' gazeta ta była jedną z najważniejszych przestrzeni ekspresji pracowni, obok *La Cause du peuple* i *Action*. Publikowany tutaj tekst jest podstawą, która zostanie wykorzystana w książce *L'Atelier populaire présenté par lui-même* [Pracowni ludowej portret własny] opublikowanej przez członków pracowni jesienią 1968 roku. Jej tekst, zatwierdzony na walnym zebraniu, odzwierciedla zwłaszcza poglądy nurtu maoistycznego pracowni.

Nous avons travaillé dans des conditions d'irresponsabilité étonnantes écrasés par un système bureaucratique à la fois impuissant et absurde.

Fonctionnaires au service de la collectivité, nous sommes devenus paradoxalement et pour beaucoup à notre corps défendant, le symbole de la paperasserie. Une conception erronée du rôle de l'Administration jointe à l'absence de concertation dans l'élaboration de décisions et dans leur mise en œuvre font qu'au lieu d'être l'élément moteur de l'Urbanisme, de l'Equipement et du Logement nous en sommes les freins que tous les usagers voudraient voir sauter.

Situation matérielle très difficile, irresponsabilité, impuissance, c'est pour remédier à cela que depuis le lundi 20 mai nous travaillons à dresser l'inventaire des problèmes et à définir les objectifs et les moyens d'une Administration rénovée. »

D'autres textes établirent les premiers principes de cette réforme de l'Administration tout en décrivant, avec la sobriété d'examens cliniques, certaines tares anciennes ou nouvelles. La place manque évidemment pour publier ces documents que liraient sans doute avec intérêt, avec un sentiment de soulagement aussi, non seulement de nombreux fonctionnaires, mais les administrés eux-mêmes. Un jour prochain, peut-être, les « Cahiers de Mai » devraient rassembler les travaux qui ont été fait sur un même sujet, en Mai, d'un bout à l'autre du pays, et publier des numéros spéciaux afin de confronter nos expériences avec tous ceux dont nous apprenons à présent, avec un grand retard, qu'ils ont eu une activité très comparable à la nôtre.

QUE RESTE-T-IL ?

C'est une question à laquelle il est difficile de répondre avant quelque temps.

Nos revendications principales — pour l'immédiat — n'ont pas été satisfaites.

Nous voulions que le principe de ces Assemblées Générales du personnel reste acquis. Elles constituent un embryon de démocratie véritable qui, aux yeux de beaucoup, pourrait se développer et transformer bien des choses. Les discussions y étaient souvent très vives mais personne n'a quitté la salle en claquant la porte.

Nous voulions aussi que nos commissions deviennent des commissions administratives. Mais là encore nous nous sommes heurtés à un refus sans appel.

Il reste que, durant ces 18 jours, quelque chose a été entrevu, ressenti comme une possibilité nouvelle. De nombreuses barrières sont tombées, notamment entre les fonctionnaires et les contractuels. Le tutoiement a gagné progressivement les uns et les autres. (Ce détail ne fera sourire que ceux qui ne connaissent pas l'Administration.) Des jeunes, qui n'avaient jamais milité dans un parti ou un syndicat, ni même parlé politique durant les heures de bureau, ont brusquement été volontaires pour distribuer des tracts dans la rue. Des fonctionnaires de vieille souche, eux-mêmes, et parfois de haut-rang, ont pressenti, après 15 ou 20 ans d'absurdité, qu'une vie différente dans une société différente était peut-être dans l'ordre des choses. Et, enfin, à côté d'une très grande solidarité envers les étudiants — et à travers cette solidarité, pourrait-on dire — il a commencé à exister un sentiment, encore diffus mais réel, de solidarité envers les ouvriers en grève. « Ces gens-là, disait-on, ces gens-là sont comme nous ».

DOCUMENT

l'atelier populaire

Le 27 juin, à 4 heures du matin, d'importantes forces de police investissaient l'école des Beaux-Arts, occupée depuis 50 jours. Elles agissaient sur ordre d'un juge près la « cour de sûreté de l'Etat ». Le prétexte avancé était une prétendue enquête sur la reconstitution du Mouvement du 22 Mars. Cent six étudiants et peintres étaient interpellés et « gardés à vue ». Mais il est probable qu'il s'agissait surtout pour le gouvernement de régler son compte à l'atelier populaire où ont été produites, à un tirage global de 600.000 exemplaires environ, quelque 350 affiches différentes, conçues et réalisées au service des travailleurs en lutte.

Nous publions ci-contre un document établi à l'intention des « Cahiers de Mai », après discussion en assemblée générale, par les camarades qui occupaient l'école des Beaux-Arts et assuraient la production de l'atelier populaire.

Directeur de la publication :
Daniel Anselme.
Imprimerie Béresniak
18-20, rue du Fg-du-Temple, Paris-11e

Le mercredi 8 mai, l'école des Beaux-Arts est en grève.

Le 13 mai, à l'appel de tous leurs syndicats, une manifestation de masse groupe travailleurs et étudiants. A l'occasion d'une répression policière au Quartier Latin, un million de manifestants clament, de la place de la République à la place Denfert-Rochereau, qu'ils ne tolèrent plus le gouvernement gaulliste, antipopulaire, responsable du chômage et de la misère, instrument de la répression patronale. (Nantes, Caen, Rhodiaceta, Redon).

Le 14 mai, à 15 heures, un comité de grève provisoire informe l'administration de l'école des Beaux-Arts que les élèves prennent possession de tous les locaux.

Le 15 mai, l'assemblée générale des grévistes adopte la plate-forme suivante :

Mercredi, 15 mai 1968, 12 h.

Pourquoi prolongeons-nous la lutte ? Contre quoi luttons-nous ? Nous luttons contre une université de classe, nous voulons organiser la lutte contre tous ses aspects :

1) **Nous critiquons la sélection sociale qui s'opère tout au long des études, du primaire au supérieur, au détriment des enfants de la classe ouvrière et des paysans pauvres.**
Nous voulons lutter contre le système des examens et des concours, principal moyen de cette sélection.

2) **Nous critiquons le contenu de l'enseignement et les formes pédagogiques de sa diffusion. Parce que tout est organisé pour que les produits du système n'acquièrent pas une conscience critique, aussi bien à l'égard de la connaissance que de la réalité sociale et économique.**

3) **Nous critiquons le rôle que la société attend des intellectuels : être les chiens de garde du système de production économique, être des cadres technocratiques. Faire en sorte que chacun se sente bien à sa place, surtout lorsque ce « chacun » est à une place d'exploité.**

Que signifient ces critiques pour ce qui est de l'école de peinture et de sculpture ? C'est bien sûr aux commissions de le définir précisément mais nous pouvons déjà le dire pour ce qui est de l'architecture :

— Nous voulons lutter contre la domination de la profession sous forme du conseil de l'Ordre ou d'autres organismes corporatifs, sur l'enseignement. Nous sommes contre le système du patron en tant que méthode pédagogique, nous sommes contre l'idéologie conformiste que le système diffuse. L'enseignement de l'architecture ne doit pas être la seule répétition de ce que fait le patron jusqu'à ce que, finalement, l'élève en soit une copie conforme.

— Nous voulons lutter contre les conditions de la production architecturale qui le soumettent, en fait, aux intérêts des promoteurs publics ou privés. Combien d'architectes ont-ils accepté de réaliser des Sarcelles grands ou petits ? Combien d'architectes tiennent compte, dans leur cahier des charges, des conditions d'information, d'hygiène, de sécurité des travailleurs sur les chantiers, et le feraient-ils qu'aucun promoteur ne répondrait à leur appel d'offre. Et l'on sait qu'il y a trois morts par jour en France dans l'industrie du bâtiment.

— Nous voulons lutter contre un contenu de l'enseignement particulièrement conservateur, particulièrement peu rationnel et peu scientifique, où les impressions et les habitudes personnelles continuent de prévaloir sur des connaissances objectives.

L'idéologie du Prix de Rome est encore vivace !!!

En deux mots, nous voulons prendre conscience des rapports réels de l'école et de la société ; nous voulons lutter contre son caractère de classe.

Cette lutte, nous devons savoir que nous ne pouvons la mener seuls. Nous ne devons pas tomber dans l'illusion que les universitaires pourront instaurer dans leurs facultés des noyaux d'autonomie réelle par rapport à l'ensemble de la société bourgeoise. C'est aux côtés des travailleurs, qui sont les principales victimes de la sélection sociale qu'opère le système d'enseignement, que les universitaires doivent lutter. La lutte contre l'université de classe doit être organiquement liée à la lutte de l'ensemble des travailleurs contre le système d'exploitation capitaliste.

Il faut donc nous engager : à remettre en cause les rapports qui régissent actuellement la profession et l'enseignement ;

— remettre en cause la séparation actuelle de l'E.N.S.B.A. avec l'enseignement supérieur ;

— refuser d'effectuer toute forme de pré-sélection à l'entrée de l'école ;

— lutter contre le système actuel des examens et des concours ;

— établir les rapports réels de lutte avec les travailleurs. Sur toutes ces questions nous devons avoir les débats les plus libres.

Tous les enseignants doivent se prononcer.

Des formes d'organisation de lutte doivent être trouvées.

COMITE DE GREVE.

Dès le 14 mai quelques élèves s'étaient retrouvés spontanément dans l'atelier de lithographie et, prenant parti pour l'action directe, tiraient une premières affiche :

« Usine
Université
Union ».

Le 16 mai, au cours d'une commission de réforme constituée le matin même, un certain nombre de participants, élèves et peintres de l'extérieur, décident d'occuper les ateliers de peinture, afin d'y mettre en œuvre directement, par la pratique, le programme de lutte défini le 15 mai. A l'entrée, ils écrivent :

ATELIER POPULAIRE : OUI
Atelier bourgeois : NON.

Sur ce principe nous nous mettons au travail. Nous commençons à produire des affiches, et nous définissons en même temps notre position en face des débats de la commission de réforme par le texte suivant (diffusé par tract quelques jours plus tard, le 21) :

ATELIER POPULAIRE : OUI
Atelier bourgeois : NON

Ce que nous avons écrit à la porte de l'atelier, si nous essayons de l'expliciter, de comprendre ce que ça veut dire, doit nous dicter naturellement les lignes essentielles de l'action nouvelle.

Cette phrase signifie qu'il ne s'agit en rien de moderniser, c'est-à-dire d'améliorer ce qui est déjà. Toute amélioration pose que, dans son fond, la ligne générale ne change pas, donc qu'elle était déjà bonne.

Nous sommes contre ce qui règne aujourd'hui. Qu'est-ce qui règne aujourd'hui ? L'art bourgeois et la culture bourgeoise.

Qu'est-ce que la culture bourgeoise ? C'est l'instrument par lequel le pouvoir d'oppression de la classe dirigeante sépare et isole du reste des travailleurs les artistes en leur accordant un statut privilégié. Le privilège enferme l'artiste dans une prison invisible. Les concepts fondamentaux qui sous-tendent cette action isolatrice qu'exerce la culture sont :

— l'idée que l'art a « conquis son autonomie » (Malraux, voir la conférence faite au moment des jeux olympiques de Grenoble).

— la défense de la « liberté de création ». La culture fait vivre l'artiste dans l'illusion de la liberté :

1) il fait ce qu'il veut, il croit tout possible, il n'a de compte à rendre qu'à lui-même ou à l'Art ;

2) Il est « créateur », c'est-à-dire qu'il invente de toutes pièces quelque chose d'unique, dont la valeur serait permanente, au-dessus de la réalité historique. Il n'est pas

un travailleur aux prises avec la réalité historique. L'idée de création irréalise son travail.

En lui accordant ce statut privilégié, la culture met l'artiste hors d'état de nuire et fonctionne comme une soupape de sécurité dans le mécanisme de la société bourgeoise.

Cette situation est celle de nous tous. Nous sommes tous des artistes bourgeois. Comment en serait-il autrement ?

Voilà pourquoi, lorsque nous écrivons atelier populaire, il ne peut s'agir d'amélioration mais d'un CHANGEMENT D'ORIENTATION RADICAL.

C'est dire que nous sommes décidés à transformer ce que nous sommes dans la société.

Précisons que ce n'est pas une meilleure mise en relation des artistes avec les techniques modernes qui les reliera mieux à toutes les autres catégories de travailleurs, mais l'ouverture aux problèmes des autres travailleurs, c'est-à-dire, à la réalité historique du monde dans lequel nous vivons. Aucun professeur ne peut nous aider à mieux fréquenter cette réalité. Nous devons tous nous enseigner nous-mêmes. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas un savoir objectif, donc recevable, ni que les artistes plus âgés, des professeurs, ne puissent pas être très utiles. Mais c'est à la condition qu'ils aient eux-mêmes décidé de transformer ce qu'ils sont dans la société, décidé de participer à ce travail d'auto-éducation.

Ainsi remis en cause le pouvoir éducateur de la bourgeoisie, le champ sera ouvert au pouvoir éducateur du peuple.

Il y a alors dix millions de grévistes en France. Les participants à l'Atelier populaire vont vers les usines occupées, les dépôts et les chantiers, afin d'apprendre des travailleurs en grève comment constituer l'arrière de la lutte dont ils sont l'avant-garde.

Ce n'est pas un travail de laboratoire. Chacun maintenant, travailleur ou étudiant, étranger ou français, vient participer dans l'enthousiasme à la production des affiches. Des ouvriers viennent proposer des mots d'ordre, discuter avec les artistes et les étudiants, critiquer les affiches produites ou les diffuser à l'extérieur.

A l'entrée de l'atelier on peut lire : « Travailler dans l'atelier populaire, c'est soutenir concrètement le grand mouvement des travailleurs en grève qui occupent leurs usines contre le gouvernement gaulliste antipopulaire. En mettant toutes ses capacités au service de la lutte des travailleurs, chacun dans cet atelier travaille aussi pour lui, car il s'ouvre par la pratique au pouvoir éducateur des masses populaires ». Les étudiants et artistes progressistes, tout en se mettant concrètement au service de la lutte du peuple, se mettent à son école et révisent leur point de vue en se liant aux masses.

Comment travaille-t-on ?

Les projets d'affiches faits en commun, après une analyse politique des événements de la journée, ou après des discussions aux portes des usines, sont proposés démocratiquement en fin de journée, en Assemblée Générale.

Voici comment on juge :

— l'idée politique est-elle juste ?

— l'affiche transmet-elle bien cette idée ?

Puis les projets acceptés sont réalisés en sérigraphie et lithographie, par des équipes qui se relaient nuit et jour.

Des dizaines d'équipes de colleurs se sont constituées, rejointes par celles des comités d'Action de quartiers et des comités de grève des usines occupées, chacun relatant ses expériences. De plus en plus, les différentes couches de la population propagent par ces affiches les idées justes des travailleurs.

La production des affiches s'amplifie. Cependant la tâche principale de l'Atelier Populaire n'est pas d'inonder à partir d'un seul point le pays, mais de susciter la formation de nouveaux ateliers populaires partout ou les travailleurs sont en lutte. Car il faut que demeurent toujours liés la lutte, le travail politique d'élaboration et la diffusion.

Aujourd'hui 22 juin, pour nous la lutte continue.

NE NOUS LAISSONS PAS ARRETER
PAR LES OBSTACLES TECHNIQUES.
IMPULSONS !
CREONS PARTOUT DES ATELIERS POPULAIRES !

DOKUMENT

pracownia ludowa

[napis na plakacie]

Policja afiszuje się w Akademii Sztuk Pięknych

Akademia Sztuk Pięknych afiszuje na ulicy

27 czerwca, o czwartej rano, znaczne siły policyjne oblegają Akademię Sztuk Pięknych [l'École des Beaux-Arts], okupowaną od pięćdziesięciu dni. Działają one na polecenie sędziego „sądu bezpieczeństwa państwa." Za pretekst posłużyło rzekome dochodzenie na temat odtwarzania się Ruchu 22 Marca. Sto sześcioro studentów i malarzy zatrzymano i „osadzono w areszcie." Rządowi chodziło jednak prawdopodobnie o rozprawienie się z pracownią ludową, w której wytworzono, w łącznym nakładzie około 600 000 egzemplarzy, około 350 różnych plakatów, zaprojektowanych i wykonanych na rzecz walczących robotników.

Publikujemy obok dokument sporządzony z myślą o *Cahiers de Mai* [Zeszyty Majowe], po dyskusji na walnym zebraniu, przez towarzyszy, którzy okupowali Akademię Sztuk Pięknych i zajmowali się produkcją w pracowni ludowej.

„Pracowaliśmy w przedziwnych warunkach braku odpowiedzialności, przytłoczeni niewydolnym i niedorzecznym systemem biurokratycznym.

Jako urzędnicy w służbie zbiorowości, staliśmy się paradoksalnie i często wbrew sobie symbolem papierologii. Błędne pojmowanie roli Administracji, połączone z brakiem koordynacji w wypracowywaniu decyzji i ich wdrażaniu, sprawiają, że zamiast być siłą napędową Urbanistyki, Infrastruktury i Mieszkalnictwa, jesteśmy ich hamulcami, których usunięcia chcieliby wszyscy użytkownicy.

Bardzo trudna sytuacja materialna, nieodpowiedzialność, niemoc – po to, by temu wszystkiemu zaradzić, pracujemy od poniedziałku 20 maja nad sporządzeniem inwentarza problemów oraz zdefiniowaniem celów i sposobów działania odnowionej Administracji."

Inne teksty określiły zasady tej reformy Administracji, opisując zarazem, z powściągliwością właściwą badaniom klinicznym, niektóre dawne lub nowe ułomności. Brakuje oczywiście miejsca, by opublikować te dokumenty, które przeczytaliby zapewne z zainteresowaniem, a także z poczuciem ulgi, nie tylko liczni urzędnicy, ale i sami administrowani. Być może pewnego dnia *Cahiers de Mai* powinny zebrać prace, które wykonano na ten sam temat, w Maju, na obszarze całego kraju, i opublikować numery specjalne, aby skonfrontować nasze doświadczenia z tymi wszystkimi, o których dowiadujemy się teraz, z dużym opóźnieniem, że działali w sposób bardzo podobny do naszego.

CO POZOSTAŁO?

Trudno jest odpowiedzieć na to pytanie nim upłynie trochę czasu.

Najważniejsze nasze postulaty – na krótką metę – nie zostały spełnione.

Chcieliśmy, aby ta zasada walnych zebrań personelu została wprowadzona w życie. Stanowią one zarodek prawdziwej demokracji, która w opinii wielu powinna się rozwijać i zmieniać wiele rzeczy. Dyskusje na ten temat bywały często bardzo gorące, ale nikt nie wyszedł z sali trzaskając drzwiami.

Chcieliśmy też, aby nasze komisje stały się komisjami administracyjnymi. Lecz i tu spotkaliśmy się ze stanowczym sprzeciwem.

Niemniej jednak w ciągu tych osiemnastu dni coś zostało zauważone, odebrane jako nowa możliwość. Padło wiele barier, zwłaszcza między urzędnikami i pracownikami kontraktowymi. Jedni i drudzy zaczęli coraz częściej zwracać się do siebie po imieniu. (Ten szczegół wywoła uśmiech jedynie u tych, którzy nie znają Administracji). Młodzi ludzie, którzy nigdy nie działali w żadnej partii czy związku zawodowym, ani nawet nie rozmawiali o polityce w godzinach pracy, nagle zgłaszali się na ochotnika do rozdawania ulotek na ulicach. Nawet zasiedziali urzędnicy, niekiedy wysokiej rangi, zaczęli przeczuwać, po piętnastu czy dwudziestu latach tkwienia w absurdzie, że inne życie w innym społeczeństwie jest być może do wyobrażenia. I wreszcie, oprócz wielkiej solidarności ze studentami – i można by powiedzieć, że dzięki tej solidarności – zaczęło istnieć poczucie, jeszcze niejasne, lecz rzeczywiste, solidarności ze strajkującymi robotnikami. „Ci ludzie, powiadano, ci ludzie są tacy sami jak my."

W środę, 8 maja, Akademia Sztuk Pięknych strajkuje.

13 maja, na wezwanie wszystkich związków, masowa manifestacja gromadzi pracowników i studentów. Z powodu policyjnych represji w Dzielnicy Łacińskiej milion manifestantów krzyczy, od Placu Republiki do Placu Denfert-Rochereau, że nie tolerują już rządu gaullistowskiego, antyludowego, odpowiedzialnego za bezrobocie i biedę, narzędzia represji ze strony pracodawców (Nantes, Caen, Rhodiaceta, Redon).

14 maja, o godzinie piętnastej, tymczasowy komitet strajkowy informuje administrację Akademii Sztuk Pięknych, że studenci biorą w posiadanie wszystkie pomieszczenia.

15 maja walne zgromadzenie strajkujących przyjmuje następujące wspólne stanowisko:

Środa, 15 maja 1968 roku, godzina 12:00

Dlaczego kontynuujemy naszą walkę? Przeciwko czemu walczymy? Walczymy przeciw uniwersytetowi klasowemu, chcemy organizować walkę z wszystkimi jego przejawami:

1) Krytykujemy selekcję społeczną, która działa przez cały okres nauki, od szkoły podstawowej po wyższą, ze szkodą dla dzieci z klasy robotniczej i biednych chłopów.

Chcemy walczyć z systemem egzaminów i konkursów, głównym sposobem tej selekcji.

2) Krytykujemy treści nauczania oraz pedagogiczne formy jego prowadzenia. Ponieważ wszystko jest zorganizowane tak, aby produkty systemu nie nabrały świadomości krytycznej, zarówno w stosunku do wiedzy, jak i do rzeczywistości społecznej i ekonomicznej.

3) Krytykujemy rolę, jakiej społeczeństwo oczekuje od intelektualistów: bycia psami podwórzowymi systemu produkcji gospodarczej, bycia kadrami technokratycznymi. Sprawiania, aby każdy czuł się dobrze na swoim miejscu, zwłaszcza kiedy ów 'każdy' zajmuje miejsce człowieka wyzyskiwanego.

Co oznaczają te krytyczne postulaty, gdy chodzi o akademię malarstwa i rzeźby? Dokładne zdefiniowanie tego jest oczywiście rolą komisji, ale możemy już stwierdzić, że jeśli chodzi o architekturę:

- Chcemy walczyć z dominacją nad nauczaniem korporacji zawodowej w postaci Rady Korporacji lub innych tego typu organizacji. Jesteśmy przeciwko systemowi mistrza jako metodzie dydaktycznej, jesteśmy przeciw konformistycznej ideologii, którą szerzy system. Nauczanie architektury nie powinno być jedynie powtarzaniem tego, co robi mistrz dopóty, dopóki uczeń nie stanie się jego wierną kopią.

- Chcemy walczyć z warunkami produkcji architektonicznej, które podporządkowują ją faktycznie interesom inwestorów publicznych lub prywatnych. Ilu architektów zgodziło się realizować duże lub małe Sarcelles? Ilu architektów uwzględnia, w swoich założeniach techniczno-ekonomicznych, warunki informacji, higieny, bezpieczeństwa pracowników na budowach, bo gdyby to czynili, to żaden inwestor nie przyjąłby ich oferty. A wiadomo, że codziennie giną we Francji w przemyśle budowlanym trzy osoby.

- Chcemy walczyć ze szczególnie konserwatywnymi, szczególnie nieracjonalnymi i nienaukowymi treściami nauczania, kiedy wrażenia i osobiste nawyki wciąż dominują nad wiedzą obiektywną.

Ideologia Prix de Rome jest nadal żywa!!!

Krótko mówiąc, chcemy uświadomić sobie rzeczywiste relacje między szkołą i społeczeństwem; chcemy walczyć z jej charakterem klasowym.

Musimy wiedzieć, że walki tej nie możemy prowadzić sami. Nie powinniśmy ulegać złudzeniu, że pracownicy uniwersytetów będą mogli stworzyć na swoich wydziałach zalążki rzeczywistej autonomii w stosunku do ogółu społeczeństwa burżuazyjnego. To u boku robotników, którzy są głównymi ofiarami selekcji społecznej, jakiej dokonuje system nauczania, powinni walczyć ludzie z uniwersytetów. Walka przeciwko uniwersytetowi klasowemu powinna być organicznie związana z walką ogółu robotników z systemem kapitalistycznego wyzysku.

Musimy zatem zobowiązać się: do kwestionowania relacji, które rządzą obecnie naszą profesją i nauczaniem:

- zakwestionować obecne oddzielenie E. N. S. B. A. [École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, tj. Akademii Sztuk Pięknych], od szkolnictwa wyższego;

- odrzucić wszelką formę wstępnej selekcji przy przyjmowaniu do szkoły;

- walczyć z aktualnym systemem egzaminów i konkursów;

- ustanowić w tej walce rzeczywiste relacje z robotnikami. Na temat wszystkich tych kwestii powinniśmy toczyć zupełnie swobodne dyskusje.

Wszyscy wykładowcy powinni się wypowiedzieć.

Trzeba wymyślić formy organizacyjne walki.

KOMITET STRAJKOWY

Już 14 maja kilkoro uczniów spotkało się spontanicznie w pracowni litografii i, opowiadając się za akcją bezpośrednią, drukowało pierwsze plakaty:

„Usine

Université

Union”

[Fabryka Uniwersytet Jedność]

16 maja, w trakcie posiedzenia komisji do spraw reformy utworzonej tego dnia rano, część uczestników, uczniów i malarzy, postanawia okupować pracownie malarstwa, aby realizować w nich bezpośrednio, w praktyce, program walki zdefiniowany 15 maja. Przy wejściu umieszczają napis:

PRACOWNIA LUDOWA: TAK

Pracownia burżuazyjna: NIE

Przyjąwszy tę zasadę, zabieramy się do pracy. Zaczynamy wytwarzać plakaty, a równocześnie określamy nasze stanowisko wobec debat komisji do spraw reformy w następującym tekście (rozpowszechnianym parę dni później, 21 maja, w formie ulotki):

PRACOWNIA LUDOWA: TAK

Pracownia burżuazyjna: NIE

To, co napisaliśmy na drzwiach pracowni, a co próbujmy objaśnić, zrozumieć, co to znaczy, powinno nam w oczywisty sposób dyktować najważniejsze kierunki nowej akcji.

Zdanie to oznacza, że nie chodzi bynajmniej o unowocześnienie, czyli ulepszenie tego, co już jest. Wszelkie ulepszanie zakłada, że w gruncie rzeczy ogólna linia nie ulega zmianie, a więc że była już dobra.

Jesteśmy przeciwko temu, co panuje dzisiaj. A co panuje dzisiaj? Sztuka burżuazyjna i kultura burżuazyjna.

Czym jest kultura burżuazyjna? To narzędzie, za pomocą którego opresyjna władza klasy panującej dzieli i izoluje od reszty pracowników artystów, przyznając im uprzywilejowany status. Przywilej zamyka artystę w niewidzialnym więzieniu. Podstawowe pojęcia, na których opiera się to izolujące działanie, są następujące:

- pogląd, że sztuka „uzyskała niezależność" (Malraux, patrz jego odczyt podczas Igrzysk Olimpijskich w Grenoble).

- obrona 'wolności twórczej.' Kultura utrzymuje artystę w iluzji wolności:

1) robi, co chce, wszystko wydaje mu się możliwe, tłumaczyć musi się tylko sobie lub Sztuce;

2) Jest 'twórcą,' to znaczy wymyśla od początku coś niepowtarzalnego, czego wartość byłaby trwała, ponad rzeczywistością historyczną. Nie jest pracownikiem zmagającym się z rzeczywistością historyczną. Idea twórczości odrealnia jego pracę.

Przyznając mu ten uprzywilejowany status, kultura unieszkodliwia artystę i działa jak zawór bezpieczeństwa w mechanizmie społeczeństwa burżuazyjnego.

W takiej sytuacji znajdujemy się my wszyscy. Wszyscy jesteśmy artystami burżuazyjnymi. Jak mogłoby być inaczej?

Oto dlaczego, kiedy piszemy 'pracownia ludowa,' to nie może chodzić o ulepszenie, lecz o RADYKALNĄ ZMIANĘ ORIENTACJI.

To oznacza, że jesteśmy zdecydowani przekształcić to, czym jesteśmy w społeczeństwie.

Uściślijmy, że to nie lepsze powiązanie artystów z nowoczesnymi technikami połączy ich lepiej ze wszystkimi innymi kategoriami pracowników, lecz otwarcie na problemy pozostałych pracowników, to znaczy na historyczną rzeczywistość świata, w którym żyjemy. Żaden profesor nie może nam pomóc w lepszym obcowaniu z tą rzeczywistością. Wszyscy musimy uczyć się tego sami. Nie oznacza to, że nie istnieje wiedza obiektywna, a więc możliwa do przyjęcia, ani że starsi artyści, profesorowie nie mogą być bardzo użyteczni. Ale pod warunkiem, że sami postanowią zmienić to, czym są w społeczeństwie, postanowią uczestniczyć w tej pracy samowychowaczej.

Kiedy edukacyjna władza burżuazji zostanie w ten sposób podważona, otworzy się pole dla władzy edukacyjnej ludu.

We Francji strajkuje wówczas dziesięć milionów ludzi. Uczestnicy pracowni ludowej udają się do okupowanych fabryk, magazynów i placów budowy, aby uczyć się od strajkujących robotników, jak budować zaplecze walki, której są oni awangardą.

To nie jest praca laboratoryjna. Teraz każdy, robotnik czy student, cudzoziemiec czy Francuz, włącza się z zapałem w produkcję plakatów. Robotnicy przychodzą proponować hasła, dyskutować z artystami i studentami, oceniać wytworzone plakaty lub rozpowszechniać je na zewnątrz.

U wejścia do pracowni widnieje napis: „Pracować w pracowni ludowej to wspierać konkretnie wielki ruch strajkujących robotników, którzy okupują swoje fabryki przeciwko antyludowemu rządowi gaullistowskiemu. Oddając wszystkie swoje zdolności na służbę walce robotników, każdy w tej pracowni pracuje również dla siebie, ponieważ otwiera się poprzez praktykę na wychowawcze oddziaływanie mas ludowych.” Postępowi studenci i artyści, włączając się realnie w służbę walce ludu, stają się zarazem jego uczniami i rewidują swój punkt widzenia, wiążąc się z masami.

Jak pracujemy?

Projekty plakatów wykonywane wspólnie, po analizie politycznej wydarzeń dnia lub po dyskusjach przy bramach fabryk, są proponowane demokratycznie późnym wieczorem, na walnym zebraniu.

Oto, jak wygląda ich ocenianie:

- czy idea polityczna jest słuszna?

- czy afisz dobrze tę ideę przekazuje?

Następnie zaakceptowane plakaty są wykonywane techniką serigrafii i litografii, przez zespoły, które pracują na zmianę dniem i nocą.

Powstały dziesiątki ekip rozlepiaczy, wspieranych przez dzielnicowe komitety działania i komitety strajkowe z okupowanych fabryk, z których każdy dzieli się swoimi doświadczeniami. W coraz większym zakresie rozmaite warstwy ludności szerzą za pośrednictwem tych plakatów słuszne idee robotników.

Produkcja plakatów staje się coraz bardziej masowa. Tymczasem najważniejszym zadaniem Pracowni Ludowej nie jest zalewanie nimi kraju z jednego miejsca, lecz inspirowanie powstawania nowych pracowni ludowych wszędzie tam, gdzie robotnicy prowadzą walkę. Albowiem walka, polityczna praca projektowania i rozpowszechnianie muszą być zawsze powiązane ze sobą.

Dzisiaj, 22 czerwca, nasza walka wciąż trwa.

[napisy na plakatach]

Wybierzmy nasze pole walki

Czerwiec 68 początek walki długotrwałej

NIE ZNIECHĘCAJMY SIĘ

TRUDNOŚCIAMI TECHNICZNYMI.

ZACHĘCAJMY!

TWÓRZMY WSZĘDZIE PRACOWNIE LUDOWE!

Solidarność z rybakami

Jedność robotniczo-chłopska

Wspierajcie strajk pocztowców

Le Crapouillot, no 3, été 1968, p. 55.

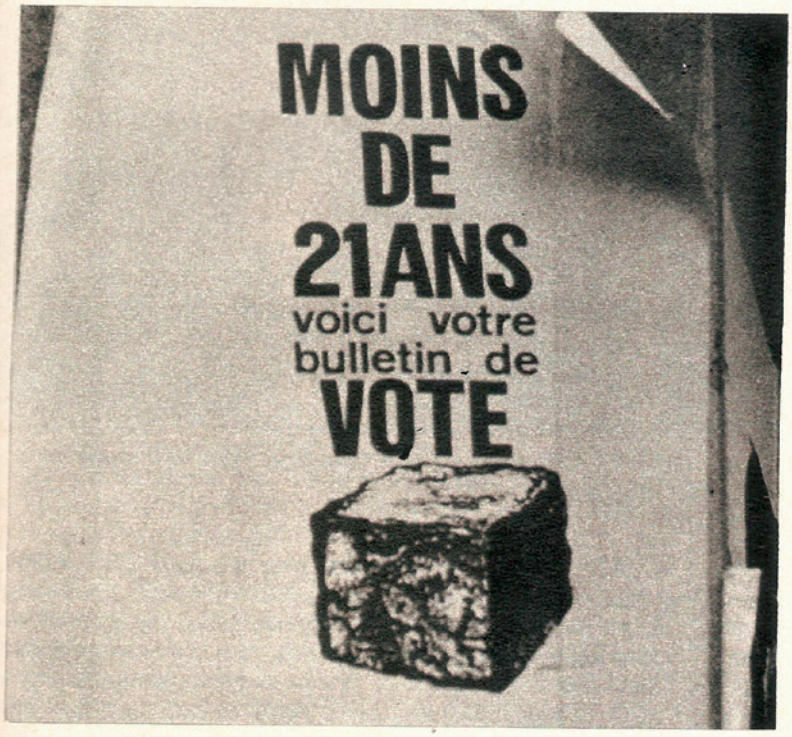
Dans sa nouvelle formule ouverte à la fin de 1967, ce vieux journal initialement d'inspiration anarchiste et pacifiste change de braquet sous la direction de Jean Boizeau pour adopter une ligne d'extrême-droite nostalgique de l'Algérie française et soutenant l'OAS. Suite au printemps 1968, il tente de capter une part des insurgés en soutenant une ligne confuse entre anti-gaullisme et moquerie de l'opposition de gauche. *Le Crapouillot* avait demandé des affiches à l'atelier des ex-Beaux-Arts de Paris pour les reproduire mais ce dernier a visiblement refusé. La rédaction reproduit malgré tout quelques tirages photographiés dans la rue en indiquant de manière erronée la provenance des affiches. Sur cinq modèles reproduits, un seul vient des ex-Beaux-Arts de Paris. Les autres ont été réalisés notamment par l'atelier des Arts décoratifs de Paris et la faculté de Médecine. Ce n'est pas le seul titre d'extrême-droite qui reproduit des affiches.

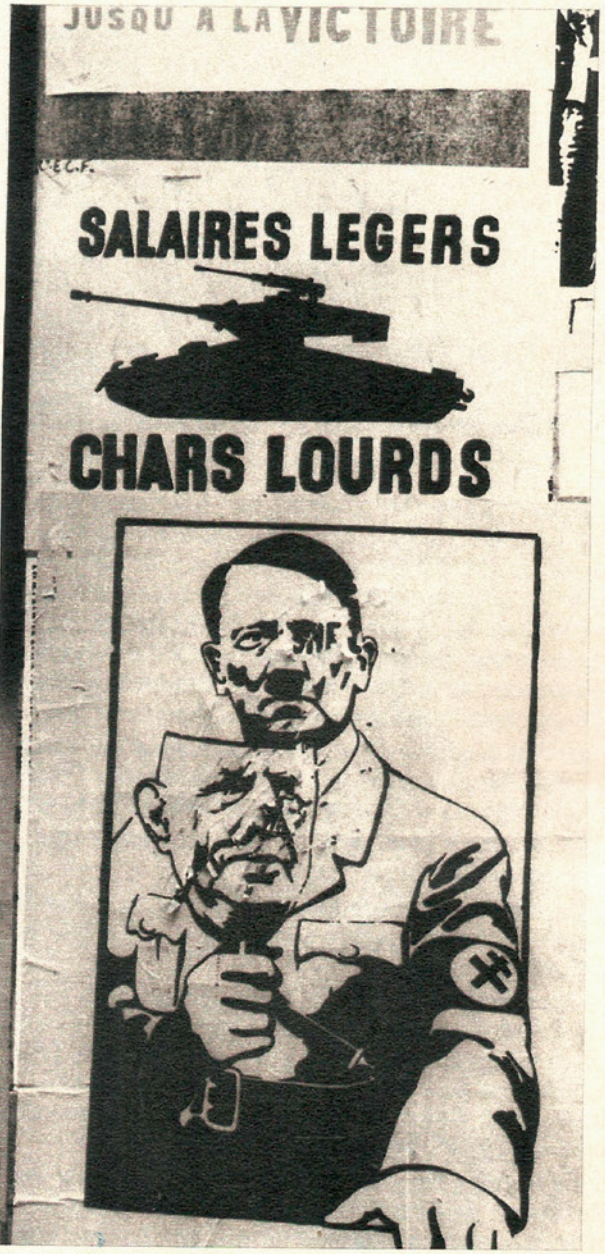
Le Crapouillot, nr 3, lato 1968, s. 55.

W swej nowej formule zainicjowanej pod koniec roku 1967, ta stara gazeta, o orientacji na początku anarchistycznej i pacyfistycznej, zaostrza ton pod wodzą Jeana Boizeau, przyjmując nową linię skrajnej prawicy tęskniącej za francuską Algierią i wspierającej OAS. Po wiośnie 1968 roku próbuje ona skaptować część buntowników, wspierając niejasną linię pomiędzy antygaullizmem a szydzeniem z opozycji lewicowej. *Le Crapouillot* zwróciła się o plakaty do pracowni w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych,' aby je reprodukować, lecz ta odmówiła. Redakcja reprodukuje mimo wszystko kilka plakatów sfotografowanych na ulicy, podając błędnie źródło ich pochodzenia. Spośród pięciu reprodukowanych prac tylko jedna pochodzi z 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych.' Pozostałe zostały wykonane przede wszystkim przez pracownie w Szkole Sztuk Zdobniczych i na Wydziale Medycznym. Nie był to jedyny skrajnie prawicowy tytuł, który reprodukuje plakaty.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

LES MURS ONT LA PAROLE





Quelques affiches de l'Ecole des Beaux-Arts pour les journaux muraux de la Révolution. Une collection complète vaut très cher aujourd'hui dans les galeries de Londres, Genève et New York.

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

L'Événement, no 30, juillet 1968, p. 40–47.

L'Événement, magazine à la durée de vie brève qui paraît de 1966 à 1969, est un mensuel politique proche des « gaullistes de gauche », tendance sociale et réformatrice minoritaire dans les soutiens du général de Gaulle. En reproduisant dans son numéro de l'été 1968 huit pages de photographies d'affiches sur les murs de Paris, le journal ne propose qu'un commentaire laconique qui condense en quelques mots ce que retient le grand public de la production des ateliers. Ces séries de photographies participent, à peu de frais, au positionnement des journaux, lesquels tâchent parfois de reconquérir leur lectorat après les grèves dans le secteur logistique de la presse en essayant de montrer leur capacité à être au contact avec le réel.

MURY PARYŻA

Na murach Paryża i jego przedmieść zakwitły plakaty. W 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych,' przekształconej w 'pracownię ludową,' sławni malarze, studenci pracują nad pomysłami, które są im najczęściej podsuwane przez strajkujących robotników. Projekty są omawiane przez wszystkich i wykonywane wspólnie. Technika jest bardzo prosta – serigrafia. Dzisiaj 'pracownia ludowa' w Akademii Sztuk Pięknych jest oblężona przez policję. Inne pracownie przejęły jej zadania. W Nowym Jorku kolekcjonerzy otworzyli 'giełdę plakatów.'

L'Événement,nr 30, lipiec 1968, s. 40–47.

L'Événement, magazyn wychodzący krótko w latach 1966–1969, był miesięcznikiem politycznym zbliżonym do 'lewicy gaullistowskiej,' mniejszościowego nurtu społecznego i reformatorskiego, wspierającego generała De Gaulle'a. Reprodukując w numerze z lata 1968 roku osiem stron fotografii plakatów na murach Paryża, gazeta zamieszcza jedynie lakoniczny komentarz, który streszcza to, co szeroka publiczność zapamiętuje z twórczości pracowni. Te serie fotografii służą, małym kosztem, określeniu stanowiska gazet, które starają się czasami odzyskać swych czytelników po strajkach w sektorze logistycznym prasy, pokazując, że są zdolne pozostawać w kontakcie z rzeczywistością.

LES MURS DE PARIS

Sur les murs de Paris et de sa banlieue, les affiches ont fleuri. Dans l'ex-école des Beaux-Arts, transformée en « atelier populaire » des peintres célèbres, des étudiants travaillent sur des idées qui leur sont le plus souvent données par des ouvriers en grève. Les projets sont discutés par tous et exécutés en commun. Le procédé technique est très simple : la sérigraphie. Aujourd'hui « l'atelier populaire » des Beaux-Arts est investi par la police. D'autres ateliers ont pris le relais. A New York les collectionneurs ont ouvert « une bourse aux affiches. »

Henri Cartier-Bresson-Magnum

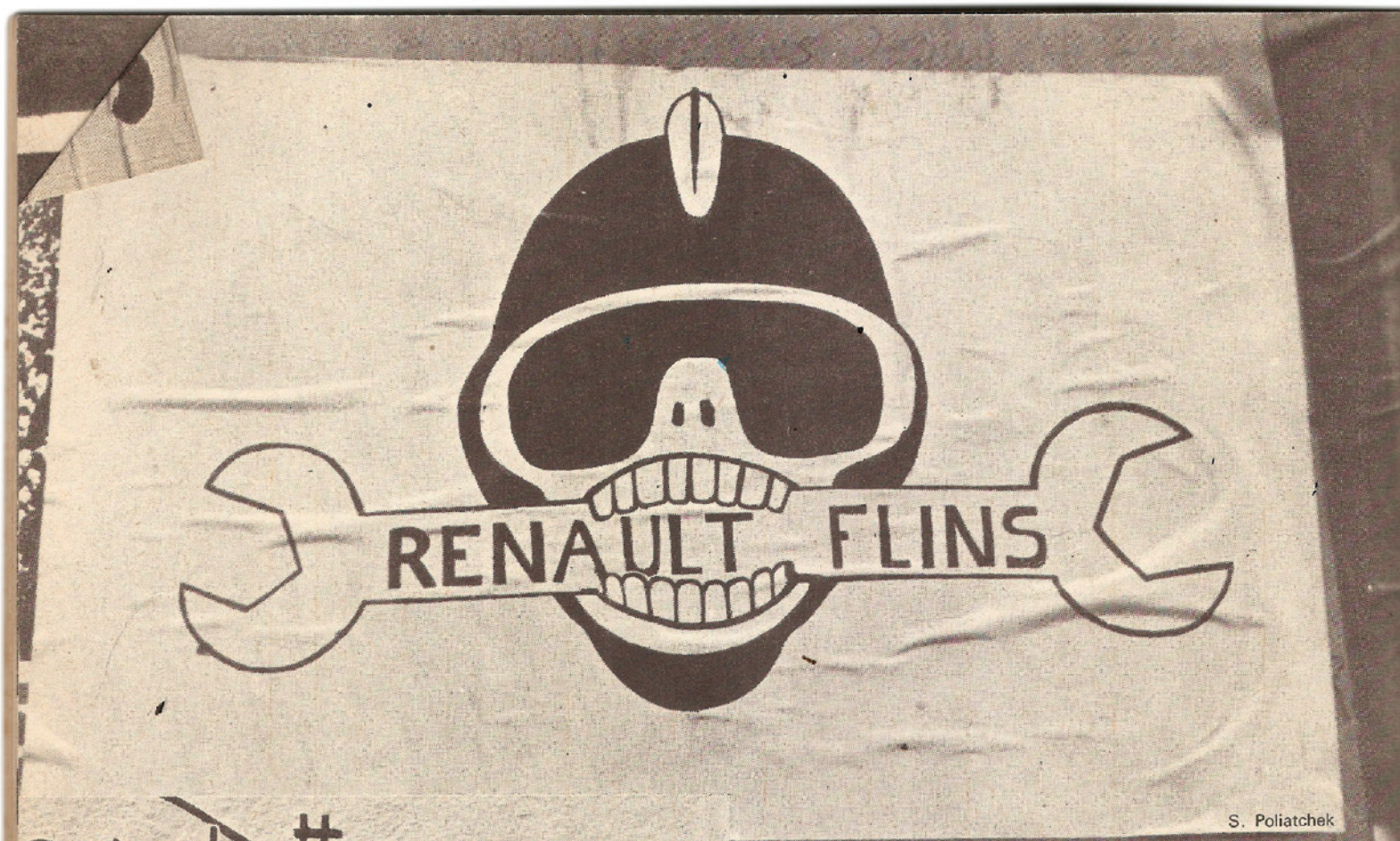
BLAKE EDWARDS
LA
PANTHERE
ROSE
UE SEANCE
VOIX
PROGRAMME COM
des Partis
GOUVERNEMENT POPU
et d'Union Democrat
P.C.
la voie au socialisme
ouverte à tous
COMITES D'ACTION
POPULAIRE
D'UNION DEMOCRATIQUE
PARNA
INEDIT
Jouissez
sans
entrav

NOUS SOMMES TOUS
INDESIRABLES

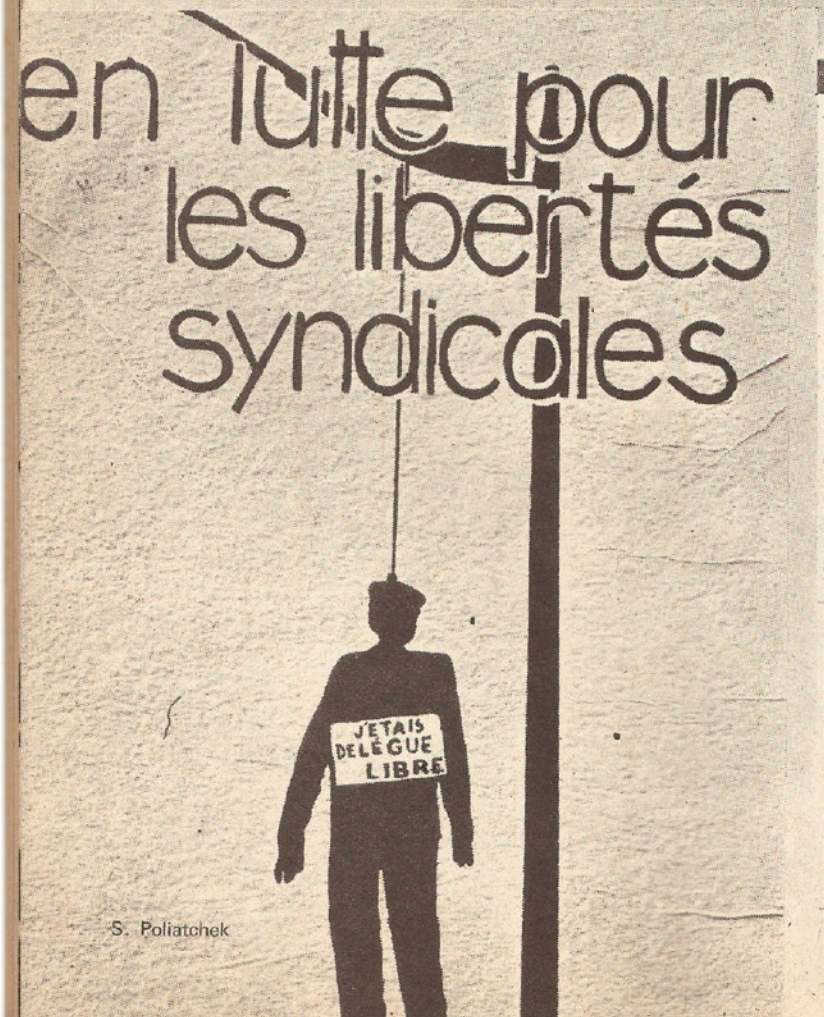
ton LEVAL
0 h. 30
QUE PAR LA VIOLENCE
LENINE ÉTAIT IL
"GAUCHISTE"?
L'ORDRE
RÈGNE
CRS
SS

HOPITAL PSYCHIATRIQUE
POLICE
DÉNONÇONS
LA PSYCHIATRIE
G. Masson

TROP TARD CRS
LE MOUVEMENT POPULAIRE
N'A PAS DE TEMPLE
G. Masson
ATELIERS POPULA

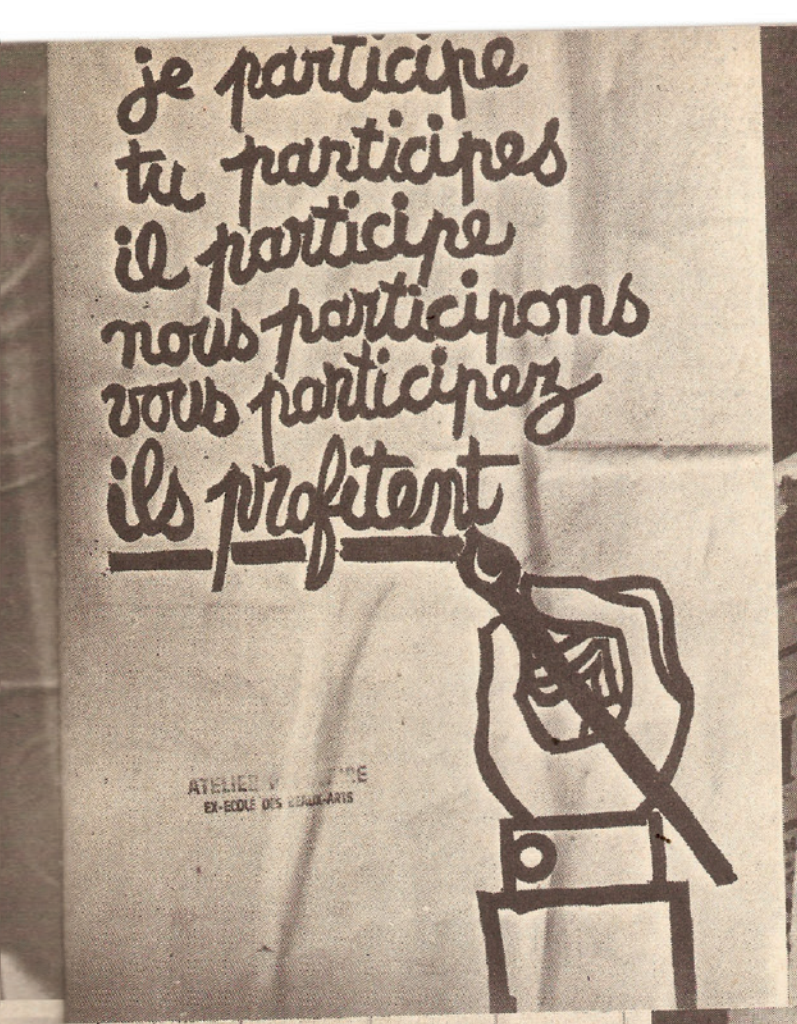


S. Poliatchek



S. Poliatchek

S. Poliatchek

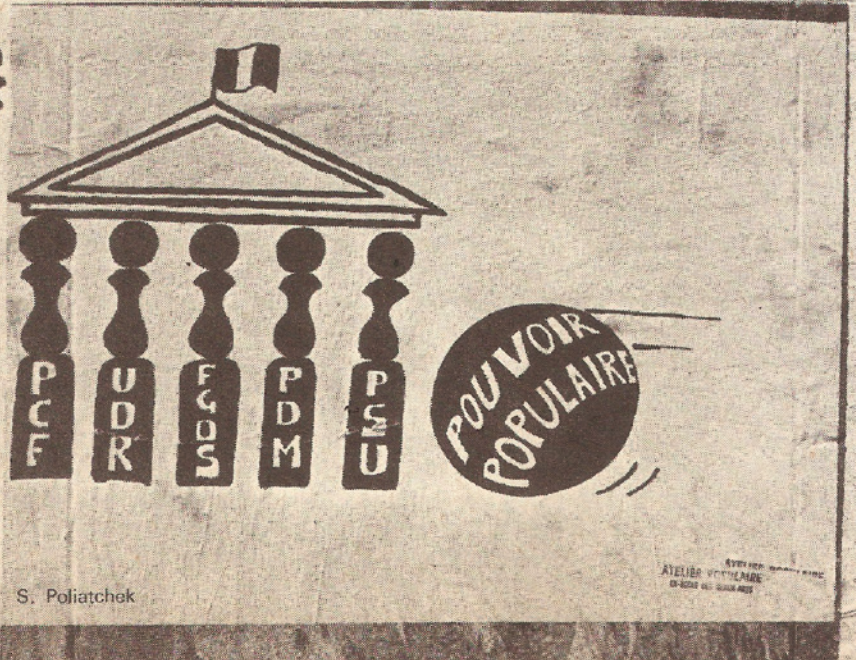


S. Poliatchek

S. Poliatchek

S. Poliatchek

Poliatchek



S. Poliatchek

S. Poliatchek

DEFENSE

Elections Législatives du 23 Juin 1968 - 7e Arrondissement - 5e Circonscription de Paris

VOTEZ TOUJOURS

JE FERAI LE RESTE

COMITE D'INITIATIVE POUR UN MOUVEMENT REVOLUTIONNAIRE

ADRESSE PROVISOIRE : 39, RUE ETIENNE-MARCEL - PARIS 2e

S. Poliatchek

MICHEL

Sztuka i Dokumentacja nr 30 (2024) | *Art and Documentation* no. 30 (2024) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Noir et Blanc, no 1214, 4 juillet 1968, p.1, 17 & 20.

Noir et Blanc est un magazine de photographie grand public qui publie pendant l'été plusieurs numéros « exclusifs » ou « spéciaux » qui font la part belle à l'insurrection. Dans le premier numéro de juillet, un article d'une page rapporte dans les grandes lignes les modes d'organisation de l'atelier des ex-Beaux-Arts de Paris. C'est l'un des seuls articles qui mentionne celui des Arts décoratifs, dont les affiches sont pourtant souvent reproduite dans la presse. Suite à l'article, trois pages complètes reproduisent une vingtaine d'affiches dont la moitié seulement provient des ex-Beaux-Arts. On voit ici l'importance du phénomène d'éclipse : la réputation de l'atelier des ex-Beaux-Arts de Paris masque le travail plus discret, mais néanmoins non-négligeable, d'une multitude d'ateliers de petite taille.

On peut noter l'exemple de l'affiche « Retour à la normale », dont il existe plusieurs versions, certaines en lithographie, d'autres en sérigraphie, d'autres encore imprimées en offset chez des imprimeurs solidaires. Elle est aussi imprimée aux Arts décoratifs, aux ex-Beaux-Arts de Paris et aux ex-Beaux-Arts de Lyon au moins, avec des variantes de format, de couleur ou de traitement.

Noir et Blanc, nr 1214, 4 lipca 1968, s. 1, 17 i 20.

Noir et Blanc to magazyn fotograficzny dla szerokiej publiczności, który latem 1968 roku publikuje kilka numerów 'ekskluzywnych' lub 'specjalnych,' które większość miejsca poświęcają buntowi. W pierwszym numerze lipcowym, artykuł zajmujący całą stronę opisuje w ogólnym zarysie sposoby organizacji pracowni w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu.' To jeden z niewielu artykułów, które wspominają o pracowni ze Szkoły Sztuk Zdobniczych, której plakaty są przecież często reprodukowane w prasie. Po artykule trzy pełne strony reprodukują dwadzieścia plakatów, z których jedynie połowa pochodzi z 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych.' Widać tutaj znaczenie zjawiska spychania w cień: sława pracowni z 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych' przesłania pracę bardziej dyskretną, lecz wcale nie mniej istotną, mnóstwa małych pracowni.

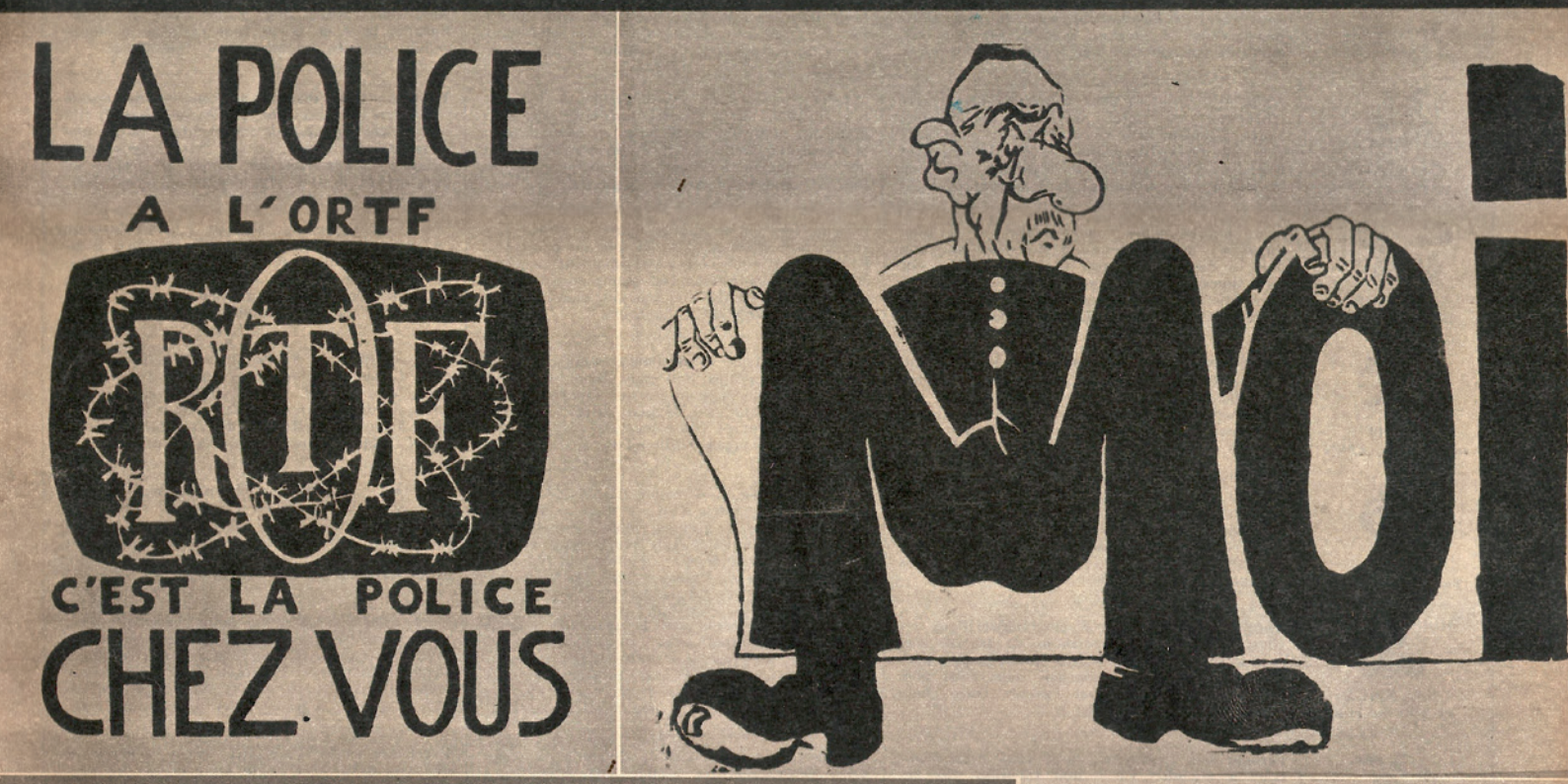
Warto odnotować przykład plakatu Powrót do normalności, którego istnieje wiele wersji, niektóre wykonane litografią, inne serigrafią, a jeszcze inne wydrukowane offsetem w solidaryzujących się drukarniach. Jest on także drukowany przynajmniej w Szkole Sztuk Zdobniczych, w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu' oraz w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Lyonie,' przy czym jego format, koloryt lub sposób obróbki ulega zmianom.

NOIR ET BLANC

SEMAINE DU 4 AU 10 JUILLET 1968

24e ANNÉE — N° 1214

EXCLUSIF LES MEILLEURES AFFICHES DE LA CRISE



2 Francs

BELGIQUE : 20 F
SUISSE : 2,50 F
CANADA : 30 Cts
ITALIE : 400 Lires

QUAND LA RÉVOLUTION ÉTAIT A L'AFFICHE...

On dit que, déjà, les amateurs de souvenirs se les arrachent à prix d'or. Aux Etats-Unis, celles qui ont franchi l'Atlantique dans les bagages des voyageurs se vendent 1 000 F pièce aux collectionneurs. Dans quelques années, elles atteindront aux enchères des sommes rondelettes. Et, qui sait, peut-être un jour feront-elles une entrée officielle au nom moins officiel Cabinet des estampes...

De quoi s'agit-il ? Des affiches que les événements de mai et leurs prolongements de juin ont fait fleurir sur les murs de la capitale et des villes de province. Affiches révolutionnaires et originales s'il en est, qui n'ont aucun lien de parenté avec les affiches publicitaires.

Leur valeur risque d'autant plus de grimper qu'aujourd'hui la source est tarie. En effet, en faisant évacuer, jeudi dernier, l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, à Paris, par les élèves en révolte qui l'occupaient en permanence, la police a, du même coup, fermé une véritable usine à affiches. Elles sortaient quotidiennement de l'atelier de sérigraphie (1) au rythme de trois à cinq cents exemplaires. Encore humides d'encre, elles passaient entre les mains des équipes d'affichage qui, de nuit, parcouraient les rues de la capitale et couvraient murs et arbres avec les slogans du jour, choisissant de préférence les endroits interdits à l'affichage...

DES ŒUVRES COLLECTIVES

Un très grand nombre de ces affiches sont d'authentiques petits chefs-d'œuvre. A la qualité du dessin s'ajoute un remarquable esprit de synthèse. Elles sont autant de « coups de poing » à l'estomac du passant qui doit tout de suite comprendre sans avoir à détailler ni à réfléchir. En cela, elles répondent parfaitement à la définition de l'affiche-type, telle qu'elle est enseignée depuis des années dans les cours d'arts graphiques : « un télégramme cérébral et plastique ».

Si les plus remarquables d'entre elles sont maintenant largement connues du public qui a pu les voir particulièrement au Quartier latin ou aux abords des usines, en revanche, leurs auteurs sont toujours restés dans l'ombre.

— C'est volontairement que nous avons gardé l'anonymat, nous affirmait un membre du comité d'occupation de l'Ecole des Beaux-Arts, devenue « Atelier Populaire », la veille du jour où, avec une centaine de ses camarades, il était chassé par la police et conduit au centre de tri de Beaujon. Et il ajoutait :

— Toutes les affiches qui ont été réalisées, aussi bien ici qu'à l'Ecole des Arts Décoratifs, sont des œuvres collectives, le fruit d'un travail d'équipe, et non pas des œuvres individuelles. Voilà pourquoi nous ne voulons pas et nous ne pouvons pas les signer.

Auparavant, notre interlocuteur nous avait expliqué comment naissait une affiche :

— Les thèmes ont été choisis en fonction des événements et des diverses manifestations. Ainsi, le slogan « C.R.S. = S.S. » a été tout naturellement inspiré par la répression policière. De même, les grèves nous ont fourni de nombreuses idées, en particulier celles de l'O.R.T.F., de Renault à Flins, de Peugeot à Sochaux, de la R.A.T.P., de la S.N.C.F. et des P.T.T. Nous avons fourni des centaines d'affiches à tous les travailleurs. Gratuitement, cela va sans dire. Cela posait de gros problèmes financiers, car nos ressources étaient plutôt maigres et provenaient essentiellement de quêtes organisées par des camarades. Bien entendu, nous nous servions du matériel d'impression de l'Ecole des Beaux-Arts. Quant au papier, nous avions les pires difficultés pour en trouver. Il a fallu se résoudre à utiliser du papier d'emballage, faute de mieux.

Chaque matin, à « l'Atelier Populaire », une assemblée générale choisissait un ou deux thèmes d'affiches parmi tous ceux qu'on lui proposait. Travaillant sur ces thèmes, des dessinateurs réalisaient aussitôt des ébauches qu'on soumettait à la critique générale. Le projet définitif était alors confié à l'atelier de sérigraphie qui opérait les tirages. Pour inventer et rédiger les slogans et les textes, il y avait une équipe spécialisée qui n'échappait pas, elle non plus, à la critique collective.

LA CRITIQUE QUOTIDIENNE

Avec toutes les affiches qui ont vu le jour depuis le début du mois de mai, on pourrait assez facilement reconstituer l'histoire précise de la crise. On y retrouve, en effet, traduits en image et en contestation, les principaux événements de cette période troublée. L'une des toutes premières affiches ne comportait que cette question : « Qui crée pour qui ? » Elle illustrait l'inquiétude, l'incertitude de l'avenir. L'une des dernières représente le chef de l'Etat en uniforme baillonnant un jeune homme, avec ce slogan : « Sois jeune et tais-toi », allusion aux mesures d'interdiction qui ont frappé les mouvements révolutionnaires.

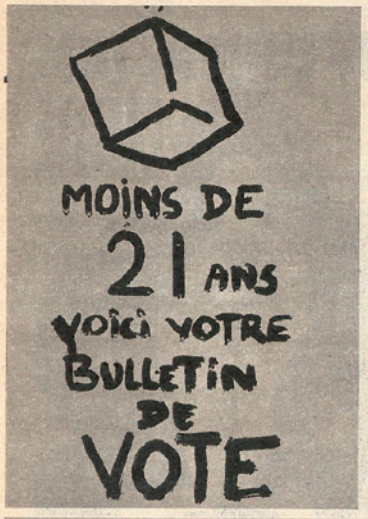
Entre ces deux affiches, il y en a des dizaines et des dizaines d'autres qui, toutes, ont trait à l'une des péripéties de la « révolution ». Nous vous présentons ici les plus significatives et les mieux réussies, en dehors, bien entendu, de toute considération politique ou polémique.

Demain ou après-demain, tous ces pamphlets en images, féroces, mordants, ironiques ou carrément injurieux, s'émietteront sous l'éponge et la raclette des équipes de nettoiement. C'est pourquoi historiens, éditeurs et collectionneurs commencent à s'arracher ces souvenirs qui déjà prennent valeur de témoignages.

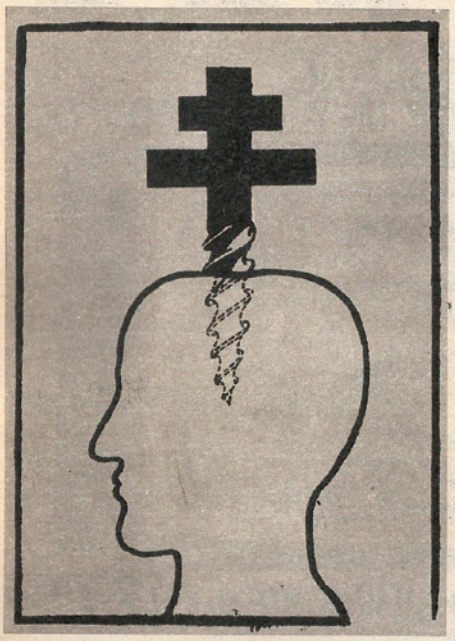
Marc BRUN

JUSQU'A CE QUE LA POLICE LA FASSE EVACUER, L'ECOLE DES BEAUX-ARTS, A PARIS, A ÉTÉ UN « ATELIER POPULAIRE ». *Les élèves qui l'occupaient l'avaient transformée en usine à affiches, où sont nés de vrais petits chefs-d'œuvre.*

(1) La sérigraphie est un procédé d'impression qui s'apparente au pochoir. Sur un tissu à mailles quadrillées (soie ou nylon), on laisse libres les mailles correspondant à l'image à imprimer et on bouche le reste avec une solution de colle. Ainsi préparé, le tissu est appliqué sur l'objet à décorer. Avec une raclette, on y étale de l'encre qui passe à travers les mailles pour se déposer sur l'objet, en l'occurrence l'affiche.



De Gaulle revient de Colombey et s'adresse au pays après avoir conféré, en Allemagne, avec des chefs militaires : encore une péripétie illustrée de la façon frappante.



Après la dissolution de l'Assemblée, l'annonce de nouvelles élections a inspiré, elle aussi, les élèves des Beaux-Arts. Ils ont exprimé leurs points de vue sur ce retour aux urnes en images très évocatrices de leurs convictions...

L'ultime création de l' « usine » des Beaux-Arts : les mouvements révolutionnaires sont bâillonnés, beaucoup de jeunes n'auront pas la possibilité de voter, car les listes électorales ne seront pas révisées.

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/22

Boris GOBILLE
École normale de Lyon

KREATYWNOŚĆ JAKO BROŃ REWOLUCYJNA? KSZTAŁTOWANIE RAM ARTYSTYCZNYCH REWOLUCJI W MAJU 68 ROKU

Związki między sztuką a ruchami społecznymi są wielorakie i zależne od kontekstów historycznych i konfiguracji społecznych (*Société et Représentations* 2001). Równie wielorakie są możliwe sposoby ich badania. Można studiować sposoby, w jaki sztuka staje się, niekiedy, wektorem kontestacji społecznej i politycznej za sprawą swoich treści, ale także swoich form, oraz tego, w jaki sposób można używać sztuki w praktykach kontestacyjnych, które znacznie wykraczają poza jej obszar. W zależności od stopnia autonomii, jaką zachowują względem siebie sztuka z jednej, a ruchy społeczne (Mathieu 2004) i sfera polityczna z drugiej strony, ich wzajemne związki mogą prowadzić do mniejszego lub większego włączania dzieł sztuki w służbę polityki, sięgającego od heteronomii – czego paradygmatycznym, choć złożonym przykładem jest realizm socjalistyczny – do zwykłego towarzyszenia rewolucji bez wciągania w nie dzieła – czego przykładem są pisarze podpisujący petycje i służący swymi nazwiskami w jakiejś sprawie. Lecz istnieje również inny możliwy typ relacji, być może mniej widoczny, którego szczególny przypadek chcielibyśmy tutaj poddać analizie: przypadek 'punktów stycznych' i 'pokrewieństw' (Roueff 2001), które w niektórych konfiguracjach sprawiają, że pewne formy i rodzaje zaangażowania sytuują się między przestrzenią aktywistyczną i obszarem sztuki, unikając zarówno włączania w służbę polityki, jak i heteronomii, przy zachowaniu pewnych relacji między nimi.

Kryzysy polityczne stanowią najdogodniejsze pole do obserwowania procesów systemowego obiegu odniesień symbolicznych, zapożyczania rodzajów zaangażowania oraz wytyczania ram zbiorowego działania pomiędzy tymi dwiema sferami. Charakteryzują się one bowiem międzysektorowymi ruchami oraz osłabieniem sektorowych definicji celów (Dobry 1992), co zmusza wiele sektorów społecznych i zawodowych do myślenia o sobie w nowych kategoriach, przeniesionych z innych sfer przestrzeni społecznej. Maj 68 roku jest pod tym względem momentem szczególnym, ponieważ nastawienie krytyczne sprzyja transferom symboliki kultury wysokiej oraz mitów twórczych w przestrzeń radykalnej polityki (Gottraux 1997, 12). Chcielibyśmy pokazać, że owe transfery można zaobserwować w sporach o przywództwo ruchu krytycznego oraz w konfliktach wokół ram działalności rewolucyjnej, które przeciwstawiają sobie zradykalizowane grupy. W maju 68 roku bowiem liczne

ugrupowania, ‘grupki,’ komitety działania, rady studenckie, które zmagając się między sobą, zmagają się przede wszystkim z następującymi kwestiami: czy sytuacja jest rewolucyjna, czym jest ‘autentyczna’ rewolucja, kim jest ‘prawdziwy’ rewolucjonista i co należy robić w tego typu okolicznościach? Grupy te uczestniczą zatem w rywalizacji o monopol na właściwą interpretację wydarzeń, rywalizacji, która zasadza się na zagadnieniu adekwatności lub nieadekwatności ich zasobów ideologicznych oraz ich aktywistycznych umiejętności w stosunku do specyficznej sytuacji wytworzonej przez ruch studencki. Tymczasem najbardziej godne odnotowania zjawisko, które charakteryzuje nastawienia krytyczne z maja-czerwca 68 roku we Francji, polega na marginalizacji leninowskich ram ‘Rewolucji,' którym odmawia się niemal monopolistycznej rangi, jaką miały w obszarze radykalnej polityki, a to za sprawą propagowania z pobudek anarchistycznych, na skalę nieznaną dotychczas, ram antyautorytarnych, antyinstytucjonalnych i antybiurokratycznych. Ograniczone wcześniej do grup wolnościowych czy marginalnych czasopism intelektualnych heterodoksyjnego marksizmu, takich jak *Arguments* i *Socialisme ou Barbarie*, ramy te zyskują w Maju 68 roku bezprecedensowy rozgłos, przyczyniając się do osłabienia leninowskiego monopolu. A jeżeli zjawisko to dotyczy szczególnie relacji między sztuką i ruchami społecznymi, to dlatego, że owe ramy oddziałują tylko przez połączenie z krytyką antyautorytarną pewnych symbolik artystycznych, które razem przyczyniają się do ukształtowania innego sposobu definiowania działań rewolucyjnych, jako ukierunkowanych na uwalnianie kreatywności wszystkich ludzi i na tej kreatywności opartych. Nie będzie zatem tutaj mowy o konkretnym zaangażowaniu artystów i pisarzy w krytyczny ruch Maja 68 roku, ani o formach artystycznych, jakie przybiera ich zaangażowanie polityczne – temat ten wymagałby pogłębionej analizy – lecz właśnie o sposobach, jakimi systemy odniesień symbolicznych właściwe obszarom artystycznym, podsycają i kształtują spory wokół właściwej definicji tego, co się wtedy dzieje oraz tego, co dotyczy zarządzania dynamiką rewolucyjną.

Od leninowskich do anarchistycznych ram rewolucji: uwalnianie słowa jako broń rewolucyjna

Spory leninowskie

‘Ramy leninowskie’ oznaczają tutaj zasób schematów rewolucyjnych uruchamianych przez grupy pozaparlamentarnej skrajnej lewicy. Mają one za punkt odniesienia Rewolucję Październikową i teorię leninowską. Proletariat jest dla nich głównym, jeżeli nie jedynym, podmiotem rewolucyjnym. Odnajdują się oni w teorii partii rewolucyjnej awangardy, w rozmaitych postaciach wielkich teoretyków Rewolucji i biorą ich za wzór (przede wszystkim Lenina, Trockiego i Mao). Chodzi tu oczywiście o kilka elementów *idealnych typów* ram leninowskich. Ramy te są w rzeczywistości o wiele bardziej zróżnicowane i podlegają niekiedy interpretacjom antagonistycznym, a przynajmniej odmiennym od wspólnego systemu odniesień. Lecz niezależnie od tych rozbieżności, walki które toczono wśród upolitycznionej młodzieży na skrajnej lewicy w latach sześćdziesiątych, na przykład w Związku Studentów Komunistów (UEC), przyczyniły się w istocie do utrwalenia centralnego miejsca leninowskiego systemu odniesień w obszarze radykalnej polityki, skoro to nadal w imię bardziej ‘autentycznego,’ bardziej ‘czystego’ ‘leninizmu’ organizacje pozaparlamentarnej skrajnej lewicy kontestują pretensje Francuskiej Partii Komunistycznej do rewolucyjnego przywództwa, jak i podważają wzajemnie, jedne w stosunku do drugich, ambicje wszelkiego rodzaju.

Kiedy następują pierwsze wydarzenia studenckiej rewolty, organizacje te postrzegają zrazu sytuację poprzez ten pryzmat. Być może nie ma potrzeby wracać tutaj do stanowiska, jakie Francuska Partia Komunistyczna (FPK), a za nią ‘znormalizowany’ od roku 1966[1] Związek Studentów Komunistów (UE), zajmują przeciwko ruchowi studenckiemu. Organizacje pozaparlamentarnej skrajnej lewicy też spotykają się z kontestacją ze strony tych, którzy nie podzielają ich zapatrywań ideologicznych. Lecz rywalizując o pozyskanie i na-

wrócenie upolitycznionej młodzieży, nie mogą zarzucać jej herezji tak skwapliwie, jak to czyni FPK. Niemniej wszystkie te partie i organizacje próbują podtrzymywać aktualność leninizmu, niezależnie od tego, czy prowadzi je to do odmawiania wszelkiej prawowitości rewolcie studenckiej, czy do wykuwania, w tej konkretnej sytuacji, kompromisów między swoim dziedzictwem teoretycznym a praktykami kontestacyjnymi, które mnożą się na ich oczach. Ilustracją tego może być kilka przykładów sporów leninowskich z Maja 68 roku. Federacja Studentów Rewolucyjnych (FER), która wyłania się 28 kwietnia 1968 roku z Komitetu Łączności Studentów Rewolucyjnych (CLER), 'lambertystycznej'[2] organizacji trockistowskiej, utworzonej w roku 1961 przez działaczy Komunistycznej Organizacji Internacjonalistycznej (OCI), podtrzymuje swe poglądy prorobotnicze, wrogie jakiemukolwiek uznaniu ruchu studenckiego za pełnoprawny podmiot rewolucyjny. Dla FER nie ma rewolucyjnego zbawienia poza budowaniem rewolucyjnej awangardy, ani poza socjalizmem naukowym i materializmem dialektycznym.[3] Krytykuje ona 'studencki mesjanizm'[4] Rewolucyjnej Młodzieży Komunistycznej (marksistowsko-leninowskiej) UJC(ml) organizacji powstałej w wyniku rozłamu dokonanego dwa lata wcześniej przez frakcję prochińską UEC; wezwanie przez tę ostatnią studentów,[5] powtarzane 'jak litania religijna,' aby stanęli 'w służbie ludu,' miało nie mieć 'nic wspólnego z naukowym rozumieniem zadań rewolucjonistów.' W trakcie wydarzeń majowych FER nieustannie przeciwstawia się wszelkiemu odstępstwu, w imię nowości sytuacji, od rewolucyjnej historii i teorii, za których depozytariuszkę się uważa. Jeżeli jej zdaniem 8 maja 1968 roku trzeba 'zawiesić starcie' i rozproszyć manifestacje, to dlatego, że „bez partii rewolucyjnej nie ma zwycięskiej walki. (...) Nie będziemy działać jak JCR, która roztapia się w rzekomym »rzeczywistym ruchu masowym,« nie przejmując się naukami płynącymi z ruchu robotniczego i bolszewizmu, na które się przecież powołuje. (...) W Nantes robotnicy okupują fabrykę Sud-Aviation. Na Sorbonie istny jarmark. Walka rewolucjonistów polega przede wszystkim na tym, by poprzez walkę jednoczyć awangardę, budować organizację rewolucyjną, organizować kadry przewodzące klasie."[6]

Stanowisko FER jest paradygmatyczne. Natomiast pogląd JCR, założonej w 1966 roku na bazie 'sektora humanistycznego' UEC, jest bardziej złożony. Jest ona bliska Ruchowi 22 marca, czerpiącego przecież inspirację z anarchizmu, lecz zaangażowana w spory, które przeciwstawiają go konkurentom leninowskim, próbuje myśleć o miejscu studentów w procesie rewolucyjnym w imię – w założeniu mniej dogmatycznej, lecz zarazem czystszej – interpretacji Lenina. Potwierdza wprawdzie 'historyczną rolę proletariatu,' lecz, w odróżnieniu od FER, która odmawia studentom jakiegokolwiek samodzielnego statusu rewolucyjnego, oraz wbrew stanowisku UJC(ml), która sprowadza ów status do wspierania ruchu robotniczego, odwołuje się do Lenina, by uzasadnić rolę intelektualistów w odwodzeniu klasy robotniczej od trade-unionizmu:

> Z punktu widzenia dobrze pojętego leninizmu (...) świadomość klasowa nie jest czymś spontanicznym i nieodłącznie związanym z proletariatem; może on ją uzyskać jedynie 'z zewnątrz.' (...) Twierdzenie dzisiaj wprost, że zadaniem postępowych studentów jest służenie robotnikom, dowodzi całkowitego niezrozumienia historycznej i zaangażowanej roli ruchu studenckiego. Już w 1902 roku pojawili się ludzie, którzy, powiadał Lenin, 'klękali, aby nabożnie kontemplować tyłek rosyjskiego proletariatu.' Załóżmy, że nasi mandaryni, którym doskwiera brak proletariuszy, nie uznają po czterdziestu latach stalinizmu zadka proletariatu francuskiego za piękniejszy od tyłka jego słowiańskiego odpowiednika.[7]

A jeżeli JCR uzasadnia odwoływanie się do Lenina w ocenie sytuacji, to właśnie z tego powodu, że dobrze pojęty leninizm pozwoliłby równocześnie zrozumieć jej aspekt historyczny i zaangażowany: „Odwołujemy się bez dogmatyzmu do Lenina. Odwołanie nie jest tutaj zwykłym zabiegiem scholastycznym, uzasadnia je sama sytuacja."[8]

Zatem, na pytanie jak rozstrzygnąć dylemat o charakterze rewolucyjnym tej nieznanej dotąd sytuacji na podstawie teoretycznych zasobów wypracowanych w innych sytuacjach historycznych, różne organizacje, od FER i UJC(ml) aż po JCR, udzielają bardzo różnych odpowiedzi. Niemniej jednak, według tych wszystkich grup, rewolucjonistę charakteryzuje przede wszystkim czystość jego teoretycznej praktyki leninowskiej. I to nawet w opinii JCR, najbardziej otwartej na ideę rewolucyjnej roli ruchu studenckiego, która 1 czerwca 1968 roku wchodzi w spór z Ruchem 22 Marca.

Problem organizacyjny: ramy anarchistyczne versus ramy leninowskie

Spór ten jest tym bardziej symptomatyczny dla uchwycenia opozycji między tymi dwoma typami ram akcji rewolucyjnej w maju 1968 roku, że angażuje dwie organizacje powiązane ze sobą od chwili ukonstytuowania się Ruchu 22 Marca, w czym działacze JCR mieli swój udział. W momencie, gdy zanosi się na niepowodzenie próby przekształcenia ruchu krytyki w rewolucję, 1 czerwca wieczorem, Daniel Cohn-Bendit, jeden z liderów Ruchu 22 Marca, oraz Daniel Bensaïd, przywódca JCR, od samego początku członek Ruchu 22 Marca, spierają się ze sobą podczas konferencji prasowej zwołanej przez Ruch 22 Marca. Konflikt dotyczy problemu ustrukturowania ruchu rewolucyjnego.[9] Podczas gdy Cohn-Bendit potwierdza swój sprzeciw wobec ustrukturowania przez 'zawodowych' działaczy oraz swoją obawę, że w takiej sytuacji znów pojawiłyby się „skostniałe formy, jakie rewolucyjne ruchy we Francji wytwarzały dotychczas,"[10] Bensaïd stwierdza, że o ile organizacyjna spontaniczność jest dobrą rzeczą w fazie wyłaniania się procesu rewolucyjnego, to nie ma mowy o tym, by z „braku organizacji uczynić stałą zasadę." Zarówno zdaniem Henriego Webera, z JCR, jak jego własnym, „trzeba wziąć odpowiedzialność, jako bojownik rewolucyjny, za przyśpieszenie procesów, które są zbyt wolne."[11]

Rozdźwięk ten jest symptomem kruchości kompromisów znalezionych w sytuacji, gdy przestrzeń możliwości kurczy się, jak to dzieje się właśnie na początku czerwca 1968 roku. Odnowiony leninizm JCR zderza się z praktyczną próbą zapoczątkowania przez Ruch 22 Marca „antyleninowskiego ruchu rewolucyjnego" (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 416). Dziedzictwo uczestników Ruchu 22 Marca należy bowiem do historii anarchizmu. Oparte jest ono przede wszystkim na pojęciach demokracji bezpośredniej, samorządności, samoorganizacji bazy, akcji bezpośredniej, walki z biurokratycznym i hierarchicznym podziałem pracy rewolucyjnej. Według niego rewolucyjna jedność powstaje bezpośrednio, w działaniu, a nie wokół jakiejś linii politycznej czy ideologii,"[12] i nie może być mowy o żadnych „*wzorcach* działania rewolucyjnego, ponieważ to zbadanie warunków lokalnych pozwala znaleźć właściwe formy działania."[13] Praktyka rewolucyjna miałaby być swego rodzaju sztuką wykorzystywania okazji, a nie stosowaniem do nowej sytuacji 'starych recept' organizacyjnych, wypróbowanych w przeszłości. Nie zważając na specyficzne cechy koniunktury, zawodowi rewolucjoniści zatraciliby się w „kultywowaniu »drobnych różnic ideologicznych«"[14] i najprawdopodobniej spóźniliby się o jedną lub kilka rewolucji. Dla Ruchu 22 Marca tylko samoorganizacja ruchu krytycznego jest w stanie zapewnić *wyzwolenie słowa*, dzięki któremu rewolucja sama odkrywa dla siebie najwłaściwszy kierunek.

> Grupki, które rzekomo 'kapitalizują awangardę,' zachowują się w sumie podobnie jak psy łańcuchowe związkowych biurokracji. (…) Już widać, że znów rozkwita reakcyjna ideologia organizacji piramidalnej, KC, BP, sekretariat, partia awangardy, organizacje masowe jako 'pasy transmisyjne' etc. Oryginalna forma organizacji rewolucyjnej szuka samej siebie poprzez walkę, ale także w demaskowaniu manewrów 'doświadczonych specjalistów' od organizacji rewolucyjnej, tych, którzy jakoby dysponują kapitałem ideologicznym, absolutną wiedzą, od których masy powinny oczekiwać wszystkiego. (…) Dzisiaj komitety podstawowe prowadzą działania na wzór partyzantki; chęć zbyt

> wczesnego ich zjednoczenia oznaczałaby z całą pewnością ich wyjałowienie. Czymś zupełnie innym jest struktura koordynująca, która pozostawia możliwość swobodnego rozrostu komitetów, a nade wszystko swobodę ekspresji…[15]

I jeżeli wezwanie Ruchu 22 Marca do całkowitego uwolnienia słowa zajmuje tak kluczowe miejsce w badaniu konfliktów wokół ram akcji rewolucyjnej w Maju 68 roku, to dlatego, że wykracza ono poza ścisły matecznik anarchistyczny, stając się bardzo szybko hasłem mnóstwa komitetów działania.

Powszechne zabieranie głosu

Zabieranie głosu jest jednym z najczęściej zauważanych aspektów kryzysu z Maja 68 roku we Francji, zarówno dla wielu jego uczestników i świadków, jak i dla niektórych komentatorów, takich jak Michel de Certeau, według którego „zabierano głos [w maju 68 roku] tak jak w roku 1789 zdobyto Bastylię" (de Certeau 1994 [1968], 40). Temat uwolnienia słowa ma bezprecedensowy obieg społeczny. Rozchodzi się w wielu kręgach zawodowych czy instytucjonalnych. Aby się o tym przekonać, warto niewątpliwie podać kilka przykładów. Dzieje się tak w sferze religijnej. Na przykład, manifestanci żydowscy opanowują, 21 maja 1968 roku, Konsystorz Izraelitów we Francji, aby krytykować „archaiczne i niedemokratyczne struktury aktualnych instytucji wspólnotowych" (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 639). Kościół Saint-Séverin w Paryżu jest okupowany przez 'komitet działania na rzecz rewolucji w Kościele.' Krytyka antyautorytarna ogarnia też studentów Wydziału Teologicznego w Strasburgu, którzy zaczynają zastanawiać się nad reformą ich nauczania (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 814). Jest ona jądrem apelu Paula Blanquarta wzywającego studentów, intelektualistów chrześcijańskich, ale również księży do uczestniczenia w „zbiorowej twórczości," w „niekończących się debatach w tłumie i w małych grupach, w których każdy może swobodnie wyrażać swoje poglądy."[16] W sferach artystycznych też częste staje się zabieranie głosu przeciwko instytucjom artystycznym: kontestujący architekci zajmują, w nocy z 20 na 21 maja 1968 roku, siedzibę Korporacji Architektów, utworzonej przez reżim Vichy 31 grudnia 1940 roku;[17] dyrektorzy ludowych teatrów i domów kultury zbierają się w stałym komitecie w Villeurbanne, 25 maja 1968 roku, aby kwestionować własne instytucje na bazie refleksji nad 'nie-publicznością';[18] filmowcy, skupieni wokół Truffauta i Godarda, kontestują festiwal w Cannes (Linhart, i Rotman 1998) i zwołują Stany Generalne Kina, 17 maja, żeby przede wszystkim utworzyć równoległe obiegi dystrybucyjne i pracować nad „całkowitą przebudową struktur kina francuskiego;"[19] pisarze okupują, 21 maja 1968 roku, siedzibę Société des Gens de Lettres [Towarzystwa Ludzi Pióra] w celu podważania ustalonego ładu literackiego (Gobille 2003). Sektor medyczny nie pozostaje w tyle. Głos zabierają przedstawiciele środowiska niepełnosprawnych.[20] Krajowe Centrum Młodych Lekarzy występuje z kolei, 12 maja 1968 roku, przeciwko wykluczeniu pielęgniarek z procesu leczenia, przyznawanemu w całości lekarzowi przez społeczny podział pracy na rzecz zdrowia. Krytykuje podporządkowanie wiedzy medycznej ideologii burżuazyjnej, sprowadzającej człowieka do alternatywy ciało zdrowe/ciało chore i wykluczającej jego wymiary społeczne i uczuciowe. Proponuje rewolucyjne rozszerzenie pojęcia prewencji. Zachęca lekarzy do krytykowania własnej praktyki i niegodzenia się na to, by jej celem było wyłącznie „utrzymywanie ludności w stanie zdolności do pracy i do konsumpcji" oraz nakłanianie ludzi do „akceptacji społeczeństwa, które czyni ich chorymi."[21] Ruch krytyczny z Maja 68 roku stwarza też buntownikom z departamentów i terytoriów zamorskich sposobność, by tchnąć nowe życie w krytykę kolonialnej opieki ze strony metropolii, czego przykładem jest Gujana.[22] Według René Viéneta (1968, 293–294, 301–303), jednego z 'Wściekłych' [Enragés] z Nanterre – o ile to źródło jest wiarygodne – nawet robotnicy imigranci i kluby piłkarskie regionu paryskiego domagają się prawa do zabierania głosu.

Tymczasem hasło uwalniania słowa na wszystkich piętrach społeczeństwa oraz konkret-

ne praktyki zabierania głosu nie tylko świadczą o oddźwięku krytyki antyautorytarnej, wykraczającym poza grupy anarchistyczne, ale i o dokonującym się, przynajmniej w humanistycznych odłamach ruchu studenckiego, przesunięciu w kierunku symboliki artystycznej, przez co hasło to przestaje oznaczać wyłącznie brak zgody na polityczne reprezentowanie przez innych, czyniąc z „kreatywności u podstaw (…) zasadniczą broń ruchu rewolucyjnego."[23] To te krzyżowe reinterpretacje rewolucji i kreatywności leżą u o podstaw wyłonienia się, w Maju 68 roku, nowej ramy działalności rewolucyjnej: otwartości na działanie i na jego nieznane dotąd właściwości.

Od anarchistycznego do artystycznego wymiaru rewolucji: uwalnianie kreatywności jako broń rewolucyjna

Heterodoksyjny marksizm i krytyka artystyczna: dwie łączące się ze sobą historie

Nowe, artystyczne ujęcie problematyki rewolucji w Maju 68 roku, dotąd niespotykane ze względu na swój rozmach i formy, sytuuje się na skrzyżowaniu dwóch tradycji, których historię społeczną należałoby odtworzyć: tradycji marksizmów heterodoksyjnych, która ma swoje źródło nie tylko w podważaniu ram narzuconych działalności rewolucyjnej przez Lenina, ale również, wcześniej, w sporach o dziedzictwo toczonych wokół Marksa między pierwszeństwem przyznawanym tematowi wyzysku a pierwszeństwem przyznawanym tematowi alienacji; temat krytyki artystycznej kapitalizmu, która czerpie swe oburzenie w większym stopniu z ucisku i alienacji z jednej, a z rozczarowania i nieautentyczności połączonych z merkantylizacją wszystkich sfer życia z drugiej strony, niż z wyzysku, nędzy klas ludowych czy z egoizmu partykularnych interesów, stanowiących źródła krytyki społecznej (Boltanski, i Chiapello 1999, 81–86[24]). Te dwie historie, w znacznym stopniu od siebie niezależne ze względu na odseparowanie od siebie, w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia, profesjonalizującej się sfery politycznej i uniezależniającej się sfery artystycznej, są również dwiema historiami marginalności. Heterodoksyjny marksizm[25] – w szczególności anarchizm, socjalizm utopijny i socjalizm wolnościowy – jest wprawdzie obsadzony teoretykami, którzy, na wzór Proudhona, wywierają trwały wpływ na socjalizm francuski, są słyszalni w Międzynarodowym Stowarzyszeniu Robotników w latach 1864–1876, a ich koncepcje znajdują niekiedy praktyczne zastosowania, jak w czasie Komuny Paryskiej (Nay 2004, 416–418); lecz organizacje i instytucje ruchu robotniczego we Francji pozostają, na dłuższą metę, zdominowane przez Marksa jako ekonomicznego teoretyka wyzysku i materializmu. Jeśli zaś chodzi o krytykę artystyczną, to pozostaje ona strukturalnie ograniczona, w drugiej połowie dziewiętnastego i pierwszej połowie dwudziestego stulecia, do nielicznych kręgów artystycznych, a jej oddźwięk nie wykracza poza wąską elitę. Te dwie historie spotykają się w Maju 68 roku, a ich łączenie zaczyna się już w latach pięćdziesiątych, z jednej strony od kryzysu oficjalnego komunistycznego systemu odniesienia, po stłumieniu rewolty węgierskiej przez Związek Radziecki w 1956 roku, a z drugiej – przez gwałtowny wzrost liczby studentów na kierunkach humanistycznych oraz industrializację kierunków upowszechniania kultury w latach sześćdziesiątych. Sytuacjoniści stanowią najdogodniejsze pole obserwacji tego 'ideologicznego mariażu,' choć nie należy twierdzić, że jest on ograniczony wyłącznie do niego.

Od chwili powołania Międzynarodówki Sytuacjonistycznej (IS) w roku 1957, sytuacjoniści starają się wykraczać poza społeczną krytykę sposobów wyzysku w imię krytyki form alienacji, którymi przesiąknięte jest życie codzienne. W roku 1967 Raoul Vaneigem pisze:

> W społeczeństwie przemysłowym, które utożsamia pracę i produktywność, konieczność produkowania zawsze pozostawała w konflikcie z pragnieniem tworzenia. Cóż pozostaje z iskry ludzkiej, to znaczy z możliwej kreatywności, u osoby wyrywanej ze

> snu o szóstej rano, tłukącej się pociągami podmiejskimi, ogłuszanej hałasem maszyn, wykończonej, zabijanej przez tempo pracy, gesty pozbawione sensu, kontrolę statystyczną, i wyrzucanej pod koniec dnia do hal dworcowych, katedr wyjazdu do piekła tygodni i maleńkiego raju weekendów, w których tłum jednoczy się w zmęczeniu i ogłupieniu? (Vaneigem 1992 [1967], 68–69).

Niezgoda na podporządkowanie krytyki alienacji krytyce wyzysku stanowi oczywiście, dla takich 'heretyckich' grup jak sytuacjoniści, broń przeciwko monopolowi, do którego roszczą sobie prawo tradycyjne organizacje klasy robotniczej. Dla nich bowiem „ci, którzy mówią o rewolucji i walce klas, nie odwołując się wprost do życia codziennego, nie rozumiejąc, co jest subwersywnego w miłości a pozytywnego w odrzucaniu ograniczeń, ci mają w ustach trupa" (Raoul Vaneigem, cyt. za Dumontier 1995, 53). Wymierzona zarówno w kolektywy buntu przeciwko kapitalizmowi, jak i w samego 'wroga' – czyli stosunki produkcji i społeczeństwo konsumpcyjne – krytyka codziennej alienacji stanowi najdogodniejszy rezerwuar uzasadnień modeli działania, które będą dominować w maju-czerwcu 68 roku. Ahierarchiczna i abiurokratyczna forma komitetu działania (lub 'rady robotniczej' w retoryce sytuacjonistycznej) jest bowiem postrzegana wówczas jako jedyna forma ukształtowania ruchu krytycznego, która sprawia, że bunt nie zastygnie w jakiejś organizacji biurokratycznej, i która może uczynić z rewolucji 'nieustanne święto' (Khayati 1966), nieustające budowanie nowych sytuacji, stanowiących zaporę przed bezwładem nawyków i nudy. Program sytuacjonistyczny jest zatem na wskroś *polityczny*. Lecz pogłębia on i przekracza dziedzictwo marksizmów heterodoksyjnych. Wymyślony przez dawnych członków Internationale Lettriste, wykuty na bazie refleksji nad sztuką, architekturą i urbanistyką, inspirowany pracami Henriego Lefebvre'a na temat życia codziennego (Lefebvre 1958 i 1961[26]), nasyca on bowiem teorię rewolucyjną problematyką i symbolicznymi systemami odniesienia przeniesionymi ze świata sztuki. Zniszczenie stosunków produkcji związanych nieodłącznie z kapitalizmem nie może wystarczać – ta sprawa jest oczywista dla marksistów 'heretyków' – sama krytyka alienacji byłaby niepełna, gdyby zryw rewolucyjny nie stawiał sobie za najważniejszy cel uczynienie codziennego życia wszystkich dziełem sztuki. Nie chodzi w tej perspektywie o wykorzystywanie sztuki i artystów jako wsparcia dla działaczy rewolucyjnych; nie chodzi także o demokratyzację dostępu do dzieł sztuki – chodzi o uznanie, że stan kreatywności jest zarazem celem ostatecznym rewolucji – uwalniającym równocześnie od wyzysku i od alienacji – oraz gwarancją, że będzie ona permanentna i nieograniczona terytorialnie – ponieważ permanentny stan kreatywności implikuje nieustanne podważanie rutyny i nawyków:

> Nie chodzi o to, by zaprząc poezję do służby rewolucji, tylko o to, by to rewolucję zaprząc do służby poezji [ponieważ] tylko w ten sposób rewolucja nie zdradza swego własnego projektu.[27]

Na wskroś sytuacjonistyczna chęć wyrwania sztuki z muzeów, z książek, z dzieł jest nieodłącznie związana z *wzajemnym oddziaływaniem życia i kreatywności*.

Powszechna kreatywność i otwartość na zdarzenie: nowy model rewolucyjny

Podglebie ideologiczne łączące ze sobą w sposób nierozłączny rewolucję i twórczość jest zatem przygotowane jeszcze przed kryzysem z Maja 68 roku, lecz pozostaje ograniczone do paru drobnych, jeszcze marginalnych teoretyków. Fajerwerki, jakim jest okupacja wieżowca administracyjnego Uniwersytetu w Nanterre, 22 marca, przez rewolucyjnych aktywistów wywodzących się z anarchizmu, z trockizmu, ale także z sytuacjonizmu – niektórzy spośród 'wściekłych,' którzy uczestniczą w okupacji, dopóki się od niej nie odetną, są lub będą z nim blisko związani – sprawia, że ta nowa rama rewolucji przekracza próg widzialności, który był nie do pomyślenia jeszcze kilka tygodni wcześniej (pomimo rozgłosu, jaki teorie sytuacjonistyczne

osiągnęły przy okazji publikacji broszury Mustaphy Khayatiego w roku 1966). 22 kwietnia 1968 roku komisja 'kultura i kreatywność' Ruchu 22 Marca ponownie formalizuje nieodzowną więź między kreatywnością nieprofesjonalną i rewolucją, czyniąc z tej pierwszej najważniejszy cel i siłę napędową tej drugiej:

> Urzeczywistnienie kreatywności każdego, a dokładniej trwały charakter tej kreatywności na wszystkich etapach życia, jest teoretyczną możliwością, do której realizacji powinna dążyć nasza rewolucja.[28]

Ruch krytyczny z maja 1968 roku nadaje bezprecedensowy rozgłos tej nowej ramie rewolucyjnej. Nawiązują do niej, często w formie aforyzmów, napisy, które pokrywają mury Paryża (*Les murs ont la parole* 1968, *Paroles de Mai* 1998), i odwołuje się do niej wiele komitetów działania. Choć wykracza ona poza ścisły ruch studencki, w doraźnych amatorskich wytworach zachowujących jej zogniskowanie na kreatywności, to jej wzorcową wersję spotykamy najczęściej wśród artystów czy w ramach komitetów wywodzących się z wydziałów humanistycznych; jest to tym bardziej interesujące, że odrzuca ona jakiekolwiek maltuzjańskie zawłaszczanie kreatywności na rzecz wyłącznie artystów i humanistów, a wręcz przeciwnie jest nastawiona na pobudzanie w celach rewolucyjnych powszechnej kreatywności, w domniemaniu tłumionej i alienowanej w systemie merkantylnym.[29] Grupa malarzy wzywa na przykład do przekształcenia „nie tylko Muzeów Sztuki Nowoczesnej i Domów Kultury, ale również ogrodów publicznych i ulic w Obszary Permanentnej Kreatywności."[30] Wspólna ulotka rozpowszechniana przez Rewolucyjny Komitet Agitacji Kulturalnej (CRAC), kierowany przez Georges'a Lapassade'a i Komanda Poszukiwawczo-Interwencyjne (CRI), formułuje wersję najbliższą oczekiwaniom świata inspiracji, sformalizowanych przez Luc Boltanskiego i Laurenta Thévenota. Przeciwko zamykaniu się w „złudnym świecie zmerkantylizowanego marzycielstwa" CRAC i CRI rzucają takie oto hasła:

> *Okupujmy* wszyscy razem obszary zarezerwowane dla prywatnych rajów alienacji kulturalnej. *Oczyśćmy* strefę tych zamkniętych miejsc, w których sprzedaje się bez ładu i składu nielicznym uprzywilejowanym konfekcjonowane lub tolerowane produkty systemu kulturalnego – teatru, kina, galerii. *Otwórzmy* ulice – uniwersytety – licea na twórczość, na inwencję. *Przyjmijmy* wszystkich wykluczonych, biednych i uciskanych przez kulturę burżuazyjną na ruinach jej Panteonów. Przekształćmy nasze getto w twierdzę wolności i wyobraźni. *Uwolnijmy* wraz z wszystkimi pracownikami siły twórcze, które nasze społeczeństwo tłumi. (...) Aby dać swobodny upust wyobraźni na ulicy (...) *narzucić* i (...) *urzeczywistnić* w nowych formach cywilizacji twórcze i rewolucyjne siły, których nosicielami są robotnicy z miasta i wsi, tłamszone i tłumione przez burżuazyjny system kulturalny. (...) Jesteśmy za zajęciem wszystkich kin, galerii i dansingów i za ich przekształceniem w bazy operacji mających na celu wzięcie w posiadanie całej przestrzeni miejskiej: murów, chodników, jezdni, rzeki i nieba jako nośnika obrazu, dźwięku i ekspresji plastycznej w gigantycznym zarysie permanentnej inwencji w służbie wszystkich. ZA PRAKTYKOWANIEM WYOBRAŹNI W SŁUŻBIE REWOLUCJI.[31]

Twórczość, inwencja, wyobraźnia u władzy, zrywanie 'okowów,' jakie krępują jednostkę i wyznaczają jej jakieś miejsce lub rolę, krytyka kulturalnej standaryzacji, zajmowanie przestrzeni publicznej jako obszaru swobodnej ekspresji twórczej, definiowanie rewolucji jako permanentnej inwencji, uwalnianie sił twórczych i sił rewolucyjnych – jest w tym cała mitologia artystyczna, która wymaga rozstania się ze wszystkim, co zamraża stosunki społeczne, więzi polityczne, działania społeczne i 'tożsamości osobiste,' utrwalając je, wpisując je w pewne zależności i łącząc je z mechanizmami odtwarzania i uprawomocniania. Wszystkie sta-

bilne formy, które stanowią przeszkody dla inspiracji i wyobraźni – moralności domowe, normy społeczne, tradycje, hierarchie, tytuły, autorytety, nawyki, rutyny (Boltanski, i Thévenot 1991, 291–296) – zostają tym samym odrzucone. I to również pod tym kątem tradycja anarchistyczna łączy się z krytyką antyautorytarną i wzorcami artystycznymi; jeżeli krytykuje się formy biurokratyczne, i ogólniej wszystkie formy nadające porządek ruchowi rewolucyjnemu, które nie opierają się na samoorganizacji u podstaw, to nie tylko dlatego, że pozbawiają one jakoby bazę prawa do głosu, lecz przede wszystkim dlatego, że paraliżują one ruch krytyczny, który – jeśli ma być autentyczny i niepodatny na skostnienie, domaga się wręcz permanentnej rewolucji 'sposobów myślenia' i 'sposobów mówienia,' nieustannej otwartości na wszystko, co nowe.[32] To w imię tej wizji surrealiści krytykują 'stary aparat' i zawodowych rewolucjonistów:

> Tyle rzeczy zestarzało się w ostatnich dniach (...) Na przykład słowa na pozór nieskazitelne, w rzeczywistości głęboko zepsute, którymi posługiwał się jeszcze rzekomo rewolucyjny język: na przykład to, które oznacza pod nazwą 'demokracji ludowej' jeden z najgorszych systemów represyjnych, jakie kłamstwo kiedykolwiek wymyśliło, lub które odwołuje się do 'sił postępu' i rozmawia wyłącznie z organizacjami 'świadomymi i odpowiedzialnymi.' (...) We wspaniałym chaosie wieców (...) rozlegał się całkiem nowy głos, (...) w niczym niepodobny do sekciarskiego kretyństwa dawnych sloganów. (...) Najważniejsze hasło towarzyszu: przekraczaj i niszcz wszelkie utarte slogany.[33]

Komitet 'Freud – Che Guevara' staje się z kolei orędownikiem rewolucji 'totalnej:'

> Walka powinna sobie stawiać za ostateczny cel ustanowienie systemu socjalistycznego, w którym – dzięki zniszczeniu barier – twórczość każdego będzie mogła sobie dawać swobodny upust. Cel ten implikuje rewolucję nie tylko w stosunkach produkcji, ale również w sposobie życia, *sposobie myślenia*, stosunkach międzyludzkich i koncepcji życia seksualnego.[34]

Każda rewolucja, która nie naruszyłaby struktur myślenia, przeniosłaby jedynie tkwiącego w każdym 'starego człowieka' w nowe struktury społeczno-polityczne. Surrealiści wzywają natomiast do „całkowitej przebudowy ludzkiego rozumu."[35] W 'najczystszych' wersjach artystycznej ramy rewolucji w maju 1968 roku nie chodzi już tylko o zastąpienie utrwalonych pewników pewnikami alternatywnymi – jak w ramach leninowskich – lecz o *obalenie samego porządku pewności*. Z tego wynika, że to już nie rewolucja struktur społeczno-gospodarczych ma być warunkiem rewolucji struktur umysłowych, lecz na odwrót, jak to głosi komisja 'Jesteśmy w drodze' komitetu działania z Campusu Censier: „Utopistami są ci, którzy sądzą, że poprzestając na zmianie struktur społecznych, zmieni się umysłowość ludzi.[36]

W maju-czerwcu 1968 roku nabiera zatem kształtów nowy model rewolucyjny, oparty już nie na zgodności z wcześniej ustalonymi wzorcami leninowskimi, lecz na usunięciu wszelkiego rodzaju pewników. Rewolucjonistę określa się wówczas poprzez jego zdolność do otwartości na rewolucyjne Wydarzenie, do uchwycenia tego, co nie daje się w nim sprowadzić do wielkich rewolucyjnych odniesień z przeszłości, podobnie jak artysta, według twórczych mitów, ma być otwarty na nagłe działanie 'Natchnienia,' składając „w ofierze formy stabilizacji i instrumenty, które w innych światach stanowią o tożsamości osoby" (Boltanski, i Thévenot 1991, 202–204). Według surrealistów prawdziwie rewolucyjny jest tylko ten, „który czyni wszystko, aby być wyrzuconym ze wszystkich oficjalnie uznanych form myślenia."[37] A to wymaga uwolnienia się od „ciężkich podeszew przeszłości" i od „walca drogowego odniesień."

> Ważne jest natomiast podkreślenie tego, czego obecny ruch nie zawdzięcza ani wcześniejszym doświadczeniom, ani teoriom,

> również tym najszlachetniejszym, najbardziej zasługującym na szacunek, najpłodniejszym. Dotyczy to zarówno Rewolucji Październikowej, jak i Komuny, zarówno psychoanalizy, jak i rozmaitych teorii socjalistycznych, Bakunina tak samo jak Marksa, Markusego jak Mao Tse-tunga, sytuacjonizmu jak i surrealizmu.[38]

W tej artystycznej ramie leninowskie 'awangardy' gubią się w „lekturze lub recytacji ustępu z obowiązującego kodeksu, odnoszącego się do rozpatrywanej okoliczności,"[39] więc zamiast tego:

> Za każdym razem trzeba znów wychodzić od chaosu, skoro żaden kodeks nie może uzyskać jednomyślnego poparcia. Za każdym razem wydarzenie domaga się przyjrzenia się mu świeżym spojrzeniem. Każdy dzień trzeba wymyślać od nowa.[40]

Wiele komitetów działania dostosowuje się, w różnym stopniu, do tej artystycznej ramy, o czym świadczą *Tezy* komisji 'Jesteśmy w drodze,' które głoszą, że „nasze skostniałe i archaiczne struktury psychiczne muszą ulec likwidacji, aby ustąpić wyobraźni nowego świata," że „wszystkie istniejące pojęcia są przestarzałe i wymagają przemyślenia na nowo," że „każdy młody umysł, wolny jeszcze od nazbyt określonych ukształtowań psychicznych, może wyobrażać nowe idee i być twórczy," że nie należy w ogóle próbować „opatrywać obecnego ruchu jakąś etykietką, on jej nie ma, on jej nie potrzebuje; ruch tworzy się sam z siebie;" i wreszcie, że „tylko rozpad naszych aktualnych metod myślenia pozwoli przemyśleć po nowemu nowy świat."[41] Lecz jeżeli gramatyków otwartości na Wydarzenie można szukać szczególnie po stronie surrealistów (a może jeszcze bardziej po stronie sytuacjonistów), to z tego powodu, że działali oni wcześniej i w sposób systematyczny; nie przestawali bowiem, od chwili narodzin ruchu surrealistycznego, celebrować przede wszystkim uwolnienia się od wszystkich więzów, wprowadzenia się w stan permanentnej kreatywności, kultywowania niepewności, ciągłego przeobrażania własnych struktur myślowych – przeciwko „pozycji ojca rodziny," przeciwko „odradzającym się nieustannie barierom przyzwyczajenia i rutyny,"[42] całej mitologii obiektywnego przypadku, szalonej miłości, spotkania – podobnie są niezmiennie przywiązani do zalecania systematycznego stosowania założeń świata natchnienia do całego postępowania w życiu i do postępowania rewolucyjnego. Kwintesencję tego sformułował już w roku 1924 André Breton:

> Porzućcie wszystko. Porzućcie Dada./Porzućcie wasze żony, porzućcie wasze kochanki./Porzućcie wasze nadzieje i wasze obawy./Zgubcie swoje dzieci gdzieś w lesie./Porzućcie zdobycz dla mroku./Porzućcie w razie potrzeby dostatnie życie,/To, co wam ukazują jako przyszłą sytuację./Wyruszcie na drogi (Breton 1924).

Niezbędne jest, by w konkluzji wskazać parę ograniczeń niniejszej, przede wszystkim opisowej i programowej pracy oraz zasugerować kilku tropów badawczych. Pierwsze ograniczenie wynika z samej metody *typów idealnych*, która przemilcza liczne rozbieżności w obrębie każdej ramy oraz fakt, że zawsze istnieją pomiędzy nimi jakieś punkty styczne i kompromisy.[43] Drugie ograniczenie jest nierozłącznie związane z każdym studium zogniskowanym na *praktykach dyskursywnych*. Jeżeli nawet wynika ono z intensywnej 'obróbki znaczenia' (Cefaï, i Trom 2001, 122; Cefaï 2001, 51–97) charakterystycznej dla sytuacji kryzysowych, to co w takim razie z konkretnymi praktykami komitetów działania, niedającymi się zapewne sprowadzić do tego, co zalecają kierujące nimi jednostki? Czy artystyczna rama rewolucji znajdowała podczas kryzysu konkretny wyraz w prawdziwym systemie działania, systemie całkowitej otwartości na Wydarzenie? A cóż powiedzieć – to trzecie ograniczenie – o społeczno-historycznych determinantach leżących u podstaw powodzenia, jakim cieszą się wówczas artystyczne imaginaria rewolucyjne? Kwestia trudna do rozwiązania: brak imiennych podpisów w komitetach działania uniemożliwia

prozopografię autorów krytyki artystycznej w czasie kryzysu. Można by oczywiście podkreślić fakt, że wzrost liczby studentów w latach sześćdziesiątych, szczególnie na wydziałach humanistycznych, poszerza automatycznie krąg odbiorców symboliki artystycznej, o ile nie tworzy wręcz bezpośrednio nowych jej wytwórców, podobnie jak nadaje większy rozgłos myśli krytycznej, antyautorytarnej i antybiurokratycznej, eksponowanej w czasopismach heterodoksyjnego marksizmu. Wczesna rola ruchu studenckiego w wywołaniu kryzysu – a w konsekwencji jego zdolność do narzucenia własnych ram sytuacyjnych oraz celu, do jakiego powinna dążyć 'rewolucja' – charakterystyczne dla zaangażowania uwspólnienie celów i sytuacyjna płynność miały wytworzyć mechanizmy jego funkcjonowania poza najbliższym mu środowiskiem młodzieży studenckiej. Jednakże, poprzestając na tych uwagach, pominęlibyśmy środki nieprofesjonalne, które go niewątpliwie w istotny sposób spopularyzowały. Tylko szerokie badanie socjologiczne rozpowszechniania się figur literackich czy muzycznych rewolty artystycznej wśród młodzieży lat sześćdziesiątych, za sprawą nauczania literatury (zwłaszcza surrealizmu), a zwłaszcza *news magazines* i prasy specjalistycznej, byłoby w stanie pokazać, jak te figury odbierano i przyswajano, jak kłusuje się na tym artystycznym imaginarium (de Certeau 1990, s. 239–255) w tendencyjnych odczytaniach, które przekazują z nich tylko 'wzorce życia,' zrywające ze szkolnymi i rodzicielskimi wymaganiami regularnego wysiłku, powagi i pracy na rzecz swojej przyszłości zawodowej, a skupiają się na uogólnieniach, które wrzucają je w polityczną przestrzeń kontestacji za sprawą kryzysu. Pod takim warunkiem byłoby możliwe pokazanie, jak połączenie krytyki antyautorytarnej i kreatywności, zarysowujące się już przecież w teoriach wychowania formułowanych przez niektórych spośród pierwszych teoretyków anarchistycznych, takich jak Stirner (Guérin 1999, 19–22), byłoby nie do pomyślenia, w takim wymiarze i w takich formach, jakie nadał im Maj 68, bez połączenia specyficznych warunków społecznych i historycznych.

Źródło tekstu:
Gobille, Boris. „La créativité comme arme révolutionnaire? L'émergence d'un cadrage artiste de la révolution en Mai 68. " W *Art et Contestation*, red. Justine Balasinski, Lilian Mathieu, 153–168. Paris : PUR, coll. „Res publica", 2006.

Przypisy

[1] Ruch studencki jest postrzegany przez FPK jako sterowany z ukrycia przez 'grupki lewackie,' 'anarchistyczne,' 'awanturnicze' i 'drobnomieszczańskie.' UEC, nawet jeśli udziela poparcia ruchowi studenckiemu już 8 maja 1968 roku (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988 [1969], 377), to jednak stosuje się do agendy i oficjalnych stanowisk ogłaszanych przez FPK (opowiadając się na przykład w czerwcu za 'rozwiązaniem wyborczym').

[2] Kierunek lambertystyczny zawdzięcza swoją nazwę działaczowi Lambertowi, aktywiście związku zawodowego Force Ouvrière (FO) z sektora Ubezpieczeń Społecznych i Zasiłków Rodzinnych regionu paryskiego i przeciwstawia się kierunkowi Pierre'a Franka, członka Komunistycznej Partii Internacjonalistycznej, z którym Komunistyczna Młodzież Rewolucyjna (JCR) jest bardzo blisko związana. Na ten temat zob. na przykład (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 314–316, 326–327).

[3] „Manifeste de la Fédération des Étudiants Révolutionnaires," cyt. ibidem, 327–338.

[4] Ibidem, 333.

[5] *La Cause du peuple*, nr 16, czerwiec 1968, drukowana ulotka, cyt. ibidem, 360–364.

[6] Claude Chisserey (jeden z przywódców FER), wyimek z *Révoltes*, nr 19, 15 maja 1968, dokument cytowany ibidem, 339–343.

[7] „Luttes étudiantes, luttes ouvrières," wyimek z *Avant-garde jeunesse*, nr 13 specjalny, 18 maja 1968, cyt. ibidem, 318–319.

[8] Ibidem.

[9] A dokładniej kwestii utworzenia 'komitetu inicjatywnego,' który nadałby strukturę całemu ruchowi rewolucyjnemu. Na temat owego 'komitetu inicjatywnego' (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 404).

[10] „Aujourd'hui ou demain, un mouvement révolutionnaire. Extraits de la conférence de presse du mouvement du 22 mars, le 1er juin en Sorbonne," *Action*, nr 4, 5 czerwca 1968, cyt. w (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 407–415).

[11] Henri Weber, ibidem, 413–414.

[12] „Définition des objectifs du Mouvement," dokument cyt. ibidem, 416–418.

[13] Ibidem.

[14] „À propos d'une expérience faite dans une usine par un groupe de camarades du 22 Mars," wyimek z *Tribune du 22 mars*, 8 czerwca, cyt. ibidem, 422–424.

[15] „La contre-révolution est une science qui s'apprend," *Tribune du 22 mars*, 5 czerwca 1968, cyt. ibidem, 511–512.

[16] Paul Blanquart, „Les étudiants et la révolution. Essai d'interprétation des événements au 16 mai," cyt. za (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 559–564). Zob. też (Barrau 1998).

[17] Comité de grève des Beaux-Arts, „Architecture et urbanisme," cyt. za (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 810–813).

[18] „Les directeurs des théâtres populaires et des maisons de la culture, réunis en comité permanent à Villeurbanne le 25 mai 1968, déclarent," fragment z *Art et Révolution*, broszury odbitej na powielaczu opublikowanej w Lyonie, cyt. za ibidem, 816–820.

[19] „Communiqué no 1 des États-Généraux du cinéma," cyt. za ibidem, 820.

[20] Union générale des aveugles et grands infirmes, Confédération générale des aveugles, sourds, grands infirmes et personnes âgées, „Vieux et infirmes eux aussi contestent. La société nouvelle n'oubliera-t-elle personne?" cyt. ibidem, 824–825; zob. też s.744.

[21] Centre national des jeunes médecins, „Médecine et répression," cyt. ibidem, 827–829.

[22] Zob. na przykład L'Amicale générale des travailleurs antillo-guyanais, l'Association générale des étudiants guadeloupéens et l'Union des étudiants guyanais, „Résolution commune de soutien au comité d'occupation de l'association »Pour la jeune Guyane«," dokument cyt. ibidem, 815–816.

[23] „La contre-révolution est une science qui s'apprend," dokument cytowany.

[24] Krytyka artystyczna kształtuje się stopniowo w czasach Monarchii Lipcowej, kiedy burżuazji udaje się przejąć władzę zarówno ekonomiczną, jak i polityczną. Skupia ona swoje ataki na 'głupocie,' ubóstwie twórczym, podporządkowaniu użyteczności, małostkowym dążeniu do sukcesu doczesnego, społecznego i gospodarczego, a te wszystkie rzeczy mają cechować 'burżuja.' Jest ona nieodłącznie związana z pewnym brakiem dbałości o sukces doczesny oraz z wynalezieniem cyganeryjnego stylu życia, arystokratycznego dandyzmu oraz mitu twórczego geniuszu (Chiapello 1998, 13–64). Jest pod tym względem współczesna i stanowi siłę napędową konstytuowania się autonomicznego pola artystycznego, funkcjonującego jak odwrócona gospodarka i zorganizowanego wokół czystej estetyki sztuki dla sztuki, etyki pozaświatowej pogardy oraz rejestru powołania (Bourdieu 1992, 75–247).

[25] To określenie jest cokolwiek anachroniczne, gdy chodzi o dziewiętnasty wiek, ponieważ używa się go najczęściej na określenie teoretycznych koncepcji powstających na marginesie oficjalnego komunizmu, które znajdują wyraz w takich czasopismach intelektualnych, jak *Arguments* czy *Socialisme ou Barbarie*, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego stulecia. Posługujemy się nim jednak tutaj z braku bardziej adekwatnej nazwy i dla jasności.

[26] Relacje między Międzynarodówką Sytuacjonistyczną i Henrim Lefebvre'em są złożone, od bliskiej współpracy do zerwania w roku 1967.

[27] *Internationale Situationniste. Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste*, nr 8, styczeń 1963, s. 31, przedruk w *Internationale Situationniste* (1997).

[28] Cyt. za (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 146–147).

[29] „Komitet działania z ulicy Bonapartego, *Inconnus*, powstały z inspiracji sytuacjonistycznej, krytykuje na przykład „załganą i wyalienowaną kreatywność ludzi, którzy uważają siebie za awangardy artystyczne," „Contre la pseudo-solidarité étudiants-ouvriers," 20 maja 1968, cyt. za ibidem, 570–571.

[30] Deklaracja odmowy skierowana przez grupę malarzy do pana Anthonioza, inspektora do spraw twórczości artystycznej w Ministerstwie Kultury, który starał się z nimi spotkać, cytowana w *L'Archibras* 1968/4.

[31] „Dołączcie do rewolucyjnej wspólnoty wyobraźni", ulotka CRAC i CRI, „Sorbonne libre – Odéon," około 11 czerwca 1968, cyt. w (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 621–622).

[32] (Boltanski, i Thévenot 1991, 294) przypominają o tej niezgodności między wzorcami artystycznymi a leninowskimi ramami akcji rewolucyjnej, kiedy mówią o tym, że szlachetność obywatelska może, w *rewolucji*, zawierać kompromis z natchnieniem, pod warunkiem, że szlachetność obywatelska zostanie uwolniona od swoich najbardziej utrwalonych, zinstrumentalizowanych i oderwanych od osób form.

[33] „Ce n'est qu'un début," tekst z 30 maja 1968, *L'Archibras* 1968/4, s. 9–10.

[34]„ La révolution continue...," Comité d'action 'Freud – Che Guevara,' około 19 maja 1968, cyt. za (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 623–626), podkreślenie nasze. Temat rewolucji w życiu seksualnym w Maju 68' zasługiwałby na osobne studium. Kreatywność jest bowiem hasłem, które dotyczy także zachowań seksualnych. Komitet działania 'Freud – Che Guevara' jest jednym z tych, które propagują tezy Fouriera, Reicha, Marcusego i krytykują tłumienie seksualności. Podobne sformułowania znajdujemy również w ulotkach Federacji Anarchistycznej, zob. na przykład „Aux travailleurs et aux étudiants en lutte!", Fédération anarchiste française, 25 maja 1968, cyt. ibidem, 368–370.

[35] „Sur le champ de feu, défi à la servitude diplômée" [Na polu ogniowym, wyzwanie dla dyplomowanego zniewolenia], ulotka rozdawana w Lyonie 15 maja 1968 roku przez surrealistyczną grupę Ekart, cyt.w *L'Archibras* 1968/4, s. 12–13.

[36] Teza 2 (seria 3) komisji 'Nous sommes en marche' komitetu działania w Kampusie Censier, około 13–20 maja 1968, cyt. w (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 634).

[37] „Pour une morale de l'ubiquité," cyt. w *L'Archibras* 1968/4.

[38] „Discordance – Harmonie," tekst z 8 maja 1968 roku, cyt. ibidem, 14–15.

[39] Ibidem.

[40] Ibidem.

[41] *Tezy* (seria 3) komisji 'Jesteśmy w drodze' komitetu działania z Kampusu Censier, około 13–20 maja 1968, cyt. w (Naquet-Vidal, i Schnapp 1988, 634–637).

[42] Vincent Bounoure, „L'événement surréaliste," tekst z 31 grudnia 1967 roku, w *L'Archibras* 1968/4.

[43] Przykładem trwający do 1 czerwca 1968 roku sojusz między JCR i Ruchem 22 Marca. Również wiele ulotek, komunikatów, manifestów wytwarzanych przez komitety działania łączy w sobie krytykę artystowską i krytykę społeczną kapitalizmu, por. (Boltanski, i Chiapello 1999, 244).

Bibliografia

Barrau, Grégory. 1998. *Le Mai 68 des catholiques*. Paris: Éditions de l'Atelier.

Boltanski, Luc, i Éve Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.

Boltanski, Luc, i Laurent Thévenot. 1991. *De la justification*. Paris: Gallimard.

Bourdieu Pierre. 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

Breton, André. 1924. *Les pas perdus*. Paris: Gallimard.

Cefaï, Daniel. 2001. „Les cadres de l'action collective. Définitions et problèmes." W Daniel Cefaï, i Danny Trom, red. *Les formes de l'action collective*. Paris: EHESS.

Cefaï, Daniel, i Danny Trom, red. 2001. *Les formes de l'action collectives*. Paris: EHESS.

Certeau, Michel de. 1994 [1968]. *La prise de parole*. Paris: Seuil.

Chiapello, Éve. 1998. *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*. Paris: Métailié.

Dobry, Michel. 1992. *Sociologie des crises politiques*. Paris: Presses de la FNSP (wyd. 1 1986).

Dumontier, Pascal. 1995 [1990]. *Les situationnistes et Mai 68. Théorie et pratiques de la révolution (1966–1972)*. Paris: Ivrea.

Gobille, Boris. 2003. *Crise politique et incertitude: régimes de problématisation et logiques de mobilisation des écrivains en Mai 1968*. Praca doktorska z nauk politycznych, EHESS.

Gottraux, Philippe. 1997. *„Socialisme ou barbarie". Un engagement politique et intellectuel dans la France de l'après-guerre*. Lausanne: Payot.

Guérin, Daniel. 1999 [1970]. *Ni Dieu ni maître. Anthologie de l'anarchisme*. Tom 1. Paris: La Découverte & Syros.

Internationale Situationniste. 1997. Paris: Fayard.

Khayati, Mustapha. 1966. *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier*. Strasbourg: UNEF-AFGES.

Lefebvre, Henri. 1958 (tom 1 [1947]), 1961 (tom 2), 1981 (tom 3). *Critique de la vie quotidienne*. Paris: L'Arche Éditeur.

Linhart, Virginie, i Patrick Rotman (reżyseria). 1998. *Mai 68. Dix semaines qui ébranlèrent la France*. Paris: France 3, Les Dossiers de l'Histoire, collection „Les brûlures de l'Histoire".

Mathieu, Lilian. 2004. „Notes provisoires sur l'espace des mouvements sociaux." *ContreTemps*, nr 11, s. 51–59.

Nay, Olivier. 2004. *Histoire des idées politiques*. Paris: Armand Colin.

Roueff, Olivier. 2001. „Bohème radicale, radicalité musicale: un air de famille. La sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical." *Société et représentations*, nr 11, s. 407–432.

Société et représentations. 2001. „Artistes/Politiques," nr 11.

Vaneigem, Raoul. 1992 [1967]. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris: Gallimard.

Vidal-Naquet, Pierre, i Alain Schnapp. 1988 [1969]. *Journal de la Commune étudiante. Textes et documents. Novembre 1967–juin 1968*. Paris: Seuil.

Viénet, René. 1968. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. Paris: Gallimard.

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/23

SUMMARY

Boris GOBILLE

CREATIVITY AS A REVOLUTIONARY WEAPON? THE EMERGENCE OF AN ARTIST-BASED FRAMING OF THE MAY '68 REVOLUTION

Using the example of the Parisian May'68 movement, the author interests himself in the relationships between art and social movements. He is aware of the diversity of such relationships depending on historical contexts and social configurations, but also of the heterogeneity of the May insurrection and the multiplicity of possible ways of studying it. In the broad spectrum of possibilities of harnessing art in the service of politics, ranging from socialist realism (subordinating art to politics) to petitions signed by writers (serving the cause without engaging their works), Boris Gobille analyzes the May events, seeking 'points of contact' and 'affinities' that cause the forms of engagement produced by this movement to circulate between the activist space and the realm of art. This circulation is facilitated by multi-sectoral mobilization, forcing the social groups participating in the movement to reimagine themselves in new categories, borrowed from other spheres of social space, particularly the confrontation of 'high culture,' its symbols and creative myths, with radical political practice. The movement's dynamics led to the questioning of the dominant Leninist concept of revolution, thanks to an anti-authoritarian critique of artistic symbolism, and consequently to another way of defining revolutionary actions as aimed at and based on liberating the creativity of all people. Therefore, the essay's topic is not the specific involvement of artists and writers in the May'68 movement, nor the artistic forms it took, but the ways in which artistic experiences fuel and transform disputes around the correct interpretation of what is happening: is the situation revolutionary? what is an 'authentic' revolution? who is a 'true' revolutionary? what is appropriate to do in such circumstances?

The analysis begins with a sketch of the complicated situation of the French left, including the French Communist Party (FCP) represented in parliament, which opposed the movement ("student messianism"); extra-parliamentary far-left groups; and even some

anarchist-oriented groups: all of them have the October Revolution and the concept of the proletariat as the main revolutionary subject as a common point of reference. Such an ideological repertoire, combined with faith in the revolutionary mission of the 'vanguard' Communist Party, in scientific socialism, and in dialectical materialism, Gobille refers to as the "Leninist revolutionary framework." The breakdown of this framework begins in confrontation with the ideology of anarchism: with the concept of direct democracy and self-management, with the practice of grassroots self-organization and direct action, with the struggle against bureaucratic and hierarchical division of labor, also within revolutionary actions. According to this worldview, the forms of revolution should emerge from action in specific, local conditions. On May 5, the 'March 22 Movement' (an organization with anarchist, Trotskyist, and Situationist orientations, from which Daniel Cohn-Bendit emerged) calls for complete "freedom of expression." Going beyond the strict anarchist repertoire, this slogan gained immense popularity in May'68.

In essence, Gobille writes, "speaking out is one of the most frequently noted aspects of the May '68 crisis in France, both for many of its participants and witnesses, as well as for some commentators, such as Michel de Certeau, according to whom 'people spoke out [in May '68] just as they took the Bastille in 1789.' The theme of liberating speech has an unprecedented social currency. It spreads across many professional and institutional circles." The author illustrates these statements with a series of surprising examples of criticism and occupation of various institutions. Jewish protesters occupy the Israelite Central Consistory of France and criticize its "archaic and undemocratic structures;" a "committee for revolution in the Church" gathers in the church of Saint-Séverin in Paris; theology students in Strasbourg University propose a reform of its teaching; dissenting architects occupy the headquarters of the Corporation of Architects; directors of theatres and cultural centres create a permanent committee to discuss the concept of 'non-audience;' filmmakers gravitating around Truffaut and Godard contest the Cannes festival and convene the 'Estates General of Cinema;' writers occupy the headquarters of the Writers' Association to challenge the established literary order; doctors and representatives of the disabled community mobilize. "According to René Viénet, one of the 'Enragés' from Nanterre (...) even immigrant workers and football clubs in the Paris region demand the right to speak out," writes the author. These examples testify to the expansion of the anarchist repertoire (refusal of political representation by others) and the placement of "creativity at the grassroots" at the heart of the Paris insurrection. "It is these cross-interpretations of revolution and creativity," we read, "that underpin the emergence, in May '68, of a new framework of revolutionary activity: openness to the event and its previously unknown properties."

The backdrop to this new approach to the problem of revolution from an artistic perspective is the gradually increasing tension created in disputes over Marx's legacy, between those who prioritize the theme of exploitation, and those who prioritize alienation. Criticism of capitalism from the perspective of art draws its indignation from alienation and disappointment with the commodification of all spheres of life, while the traditional interpretation mainly condemns the exploitation and misery of the popular classes. These two histories intersect in May'68, following the crisis of the official communist frame of

reference (Stalinism), particularly following the suppression of the Hungarian revolt in 1956. The author proposes an analysis of this intersection in the theory and practice of the Situationist International, founded in 1957. The effects of capitalist exploitation and alienation converge in the texts of Raoul Vaneigem: what remains of the creativity of a person "torn from sleep at six in the morning, crammed into commuter trains, deafened by the noise of machines, exhausted, killed by the pace of work, meaningless gestures, statistical control, and discarded at the end of the day into station halls, cathedrals of departure to the hell of the week and the tiny paradise of weekends, where the crowd unites in fatigue and stupefaction."? Inspired by the writings of Henri Lefebvre, the critique of everyday life allows revolutionary theory to be imbued with references transferred from the world of art as a de-alienating experience of creative initiative. The result would be the reconciliation of art (creativity) with everyday life, overcoming the limitations of an art confined to museums and limited to bookish knowledge.

The new revolutionary framework, based on universal creativity and openness to events (situations), rejects the "Malthusian appropriation of creativity exclusively for artists and humanists, and is, on the contrary, aimed at stimulating the creativity of everybody for revolutionary purposes, presumably suppressed and alienated in the mercantile system." "We are for the occupation of all cinemas, galleries, and dance halls," declares one leaflet, "and for transforming them into bases for operations aimed at taking possession of the entire urban space: walls, pavements, streets, rivers, and the sky itself, as carriers of image, sound, and artistic expression in a gigantic outline of permanent invention in the service of all." The new revolution is identified with the constant renewal of ways of thinking and speaking, a continual openness to everything new. "The ultimate goal of the struggle should be to establish a socialist system," reads a declaration by the "Freud – Che Guevara" committee, "in which – through the destruction of barriers – everyone's creativity will be able to flow freely. This goal implies a revolution not only in production relations but also in the way of life, way of thinking, interpersonal relationships, and everybody's preconceptions of what might constitute sexual life." May '68 becomes a project of total revolution: in the diversity of the movement, the conviction emerges that revolution cannot be – as in the Leninist concept – about replacing established certainties with alternative certainties. The issue at stake is to overthrow the very 'order of certainty.' It is not enough to transform socio-economic structures for the revolution of mental structures to take place. Transforming society means, above all, revolutionizing people's mentality, and therefore the new revolutionary framework imposes the necessity to break away from all past forms and theories of revolution. Surrealists and Situationists had previously advocated such slogans. In conclusion, the author acknowledges the methodological limitations of his analyses, while simultaneously emphasizing the limitations of biased readings of May'68 as merely "breaking away from school and parental demands for regular effort, seriousness, and work," when in fact it was an attempt to combine anti-authoritarian criticism and creativity in social practice on an unprecedented scale.