

**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

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 wypowiedzianymi przez aktorów życia społecznego, historii, nauki czy kultury. Badacz powinien się interesować nie tylko tym, co zrobiono (działami), 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. Odkrycie 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 reproduujemy).

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 rozpoczął 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 dyskreję 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 drobiazgowo 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 reprodukcowanie ich w rozmaitych oficjalnych mediach); zdołał zrozumieć kolektywny charakter owej twórczości, sposoby dyskusowania 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 Jilę 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 Jilę 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 Jilę 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, kompeten-

cje 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 Jilę 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 Jilę 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, ukazany 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-Célémenta 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 wypowiedziania się poprzez twórczość (artystyczną) i argumentację (polityczną) stanowi niejako zapowiedź zmierzchu szczególnego statusu autora, gdyż autorami są odtąd wszyscy. Wbrew temu, co zwykle 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. Debata 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 załączki 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 lutego – 20 maja 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 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).

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.

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 equality⁶. 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 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): 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 para-

doxale », 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).

Moult 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

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, foucauldien, 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 donnaient 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-ils 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 XVIII^e 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 pein-

tures 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 travailler⁷»; 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 Chasse (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 znajdował 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.

