

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.



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 pracownię 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, podziało 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' zawieszają 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 różnym 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 przyprawiony 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: serigrafie.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 zbiorów, papier dostarczają robotnicy z drukarni 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 szczędi 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 drukarzy⁹ etc.

W praktyce, rudymenarny 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; liternicstwo 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 szerokieму 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, wyniknęła 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 niezaprzeczną, 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 po-

zostają 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 Caen¹³ i Grenoble¹⁴ w urzędowaniu 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 wiadano, że jestem architektem. Wiem, że studentów architektury było bardzo niewiele. Ja przyciągnąłem kumpla, który znakomicie rysował. Było sporo młodzieży i niewiele 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, wydatniając 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 pomniejszych rolami pozwoliło zatem dostrzec skromne formy uczestnictwa: studentki, które spędzają tylko od czasu do czasu parę godzin w pracowni, pracownice mikroskopijnych rozmiarów, czynności niezbędne, lecz niedoceniane etc.; a dzięki temu pokazać, że w znacznym stopniu na pracownice składały się działania drobne, o ograniczonym zasięgu lub anonimowe. Nie sprawiając wrażenia wyjątkowości, pracownice 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 utożsamiać się może każdy i które zadają kłopot otaczającemu je imaginarium niezwyklej 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 działania 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

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 pracownikami 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 pracowni zaczęły działać w momencie, gdy prasa ruchu rewolucyjnego była jeszcze w powijakach, i nie jest pozbawione sensu mniemanie, że wytwarzanie plakatów miało na celu zarządzenie 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 pracowni 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, wyłądował w Akademii Sztuk Pięknych: „Ale wy nie macie tego sitodruku? Tam oni mają sprzęt do drukowania, to jest kapitalna

rzecz.” Na mnie to podziało, 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 (śmiej).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 przedmieściach²¹ czy u strajkujących w fabryce Renault we Flins.²² Zespoły wysła 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.’

Równoległe 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 plakatowi 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 plakatowi 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 imaginariu. 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 natknąć 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 pracow-

niach 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 zmateriałizowała ogromny zamysł.

Możemy więc sparafrazować słowa Jacques’a Rancière’a na temat filmu *Człowiek z kamerą* Dżigi 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 tkanekę 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 teorii 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 Gervereau, 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 Francis-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.