

Redaktor naczelny / **Editor in Chief**
Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / **Managing Editor**
Anka Leśniak

Redakcja / **Editorial Board**
Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajączkowska,
Jana Orlová, Marina Gržinić.
Uczelniana Rada Naukowa – Janina Rudnicka,
Grzegorz Kłaman, Krzysztof Gliszczynski,
Roman Nieczyפורowski

Rada Naukowa / **Board of Scholars**
Ryszard W. Kluszczyński, Kristine Stiles, Anna Markowska,
Sławka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński,
Anna Szyjkowska-Piotrowska, Tomasz Załuski,
Tassilo von Blittersdorf, Tomasz Majewski, Cornelia Lauf,
Iwona Szmelter, Hanna B. Hölling, Anne Swartz,
Henar Riviere, Jin-Sup Yoon, Magda Radomska,
Paweł Leszkowicz

Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego. Dokumenty Artystów /
Andrzej Pierzgałski Gallery. Artists' Documents /
Galerie dédiée à Andrzej Pierzgałski. Documents d'Artistes
Koncepcja i prezentacja / *Idea and Form of Presentation* /
Conception et présentation
Leszek Brogowski
e.mail: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Współpraca / Cooperation
Université Rennes 2
Cabinet du livre d'artiste
Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste
<https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/>
Ce numéro d'Art & Documentation a bénéficié du soutien de
l'UR Pratiques et Théories de l'Art Contemporain (PTAC) de
l'université Rennes 2.
Niniejszy numer Sztuki i Dokumentacji został dofinansowany
przez jednostkę badawczą Pratiques et Théories de l'Art
Contemporain (PTAC) Uniwersytetu Rennes 2.



Korekta w języku angielskim / **English proofreading**
Paul Barford, Rainer Pagel, Thomas Anessi

Tłumaczenia angielskie / **English translations**
Katarzyna Podpora, David Vichnar, Russell Richardson

Tłumaczenia francuskie / **French translations**
Tomasz Stróżyński

Projektowanie, skład / **Design, typesetting**
Norbert Trzeciak
<http://www.norberttrzeciak.art>

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Wszystkie materiały publikujemy na licencji Creative Commons. Artykuły są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.
<http://www.journal.doc.art.pl>

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's website. All content is published under the Creative Commons licenses. Articles are peer-reviewed. The list of peers and the peer-review process are available on our website.
<http://www.journal.doc.art.pl>

Wydawca / **Publisher**
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku /
Academy of Fine Arts in Gdansk



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Siedziba / **Office**
Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk / Poland
Tel.: +48 530 490 904
e-mail: journal@doc.art.pl
<http://www.journal.doc.art.pl>

Dystrybucja / **Distribution**
e-mail: distribution@asp.gda.pl

Współpraca / **Cooperation**
Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SSID)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3
90-272 Łódź / Poland

Druk / **Print**
PRINT PROFIT, Koźmin 27, 59-900 Zgorzelec

nakład 300 egz. / circulation 300 copies
ISSN 2080-413X
e-ISSN 2545-0050
doi:10.32020/ARTandDOC

Wydanie pisma Sztuka i Dokumentacja w wersji papierowej
jest wersją pierwotną (referencyjną).

BOOKLET dołączony do numeru 30 (2024) czasopisma
Sztuka i Dokumentacja jest związany z wystawą *MARINA
GRŽINIĆ: HISTORIE DYSYDENCKIE. REWOLUCJE
PRZYSZŁOŚCI*, Gdańska Galeria Günтера Grassa,
8 października – 15 grudnia 2024

**BOOKLET attached to issue 30 (2024) of the
Art and Documentation journal is related to
the exhibition *MARINA GRŽINIĆ: DISSIDENT
STORIES. REVOLUTIONS OF THE FUTURE*,
Günter Grass Gallery in Gdańsk,
October 8–December 15, 2024**

Dofinansowano w ramach programu
„Rozwój czasopism naukowych”



Ministerstwo
Edukacji i Nauki

SPIS TRE- SCI

Table of Contents

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/2

4-22

George Grosz, Wieland Herzfelde,
Sztuka w Niebezpieczeństwie [tłumaczenie
z j. niemieckiego Bogusław Jasiński]
/ *Art is in Danger* [translation from German
by Bogusław Jasiński]
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/3

23-34

Bogusław JASIŃSKI, Od Idei Nowej
Rzeczowości do Rewizji Pojęcia Sztuki. Analiza
Założeń Filozoficznych / **From the Idea of
New Objectivity to the Revision of the
Concept of Art. Analysis of Philosophical
Assumptions**
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/4

35

SUMMARY. Bogusław JASIŃSKI, **From the
Idea of New Objectivity to the Revision
of the Concept of Art. Analysis of
Philosophical Assumptions**
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/5

VARIA

37-44

Jerzy LUTY, Pełnia Kiczu i Pusta Abstrakcja.
O Projekcie Malarstwa Socjologicznego Vitalija
Komara i Aleksandra Melamida *The People's
Choice* w Ujęciu Psychologii Ewolucyjnej /
**Total Kitsch and Empty Abstraction.
On the Vitalij Komar and Aleksander
Melamid's Sociological Painting Project
The People's Choice from the Perspective
of Evolutionary Psychology**

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/6

45

SUMMARY. Jerzy LUTY, **Total Kitsch and
Empty Abstraction. On the Vitalij Komar
and Aleksander Melamid's Sociological
Painting Project The People's Choice
from the Perspective of Evolutionary
Psychology**

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/7

47-65

Filip PRĘGOWSKI, Dyskurs *Post-Blackness*
i Nowe Reprezentacje Czarnej Tożsamości.
O Kilku Przykładach Twórczości Glenna Ligona /
**Post-Blackness Discourse and New
Representations of Black Identity. About
Some Examples of Glenn Ligon's Work**

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/8

66

SUMMARY. Filip PRĘGOWSKI,
**Post-Blackness Discourse and New
Representations of Black Identity. About
Some Examples of Glenn Ligon's Work**

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/9

67-92

Jana ORLOVÁ, **Czech and Polish
Performance. Common Denominator:
Proximity**

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/10

93-95

Łukasz GUZEK, List Jana Świdzinskiego
do Jiříego Valocha. Z Archiwum Morawskiej
Galerii w Brnie / **Letter from Jan Świdzinski
to Jiří Valoch . From the Archive of the
Moravská Galerie in Brno**

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/11

DOKUMENTACJA / DOCUMENTATION

97-133

DEATHSCAPES AFTERLIVES, Part 2
Red. / Edited by Marina GRŽINIĆ
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/12

134-139

THEORY CUM PRACTICE OF PERFORMANCE
ART 2023. FNAF 9 - FNAF EDU
Red. / Edited by Lenka KLODOVÁ i / and
Łukasz GUZEK
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/13

140-159

Pracownia Propagandy Społecznej w Akademii
Sztuk Pięknych w Gdańsku. Dokumentacja
wybranych plakatów / **Social Propaganda
Studio at the Academy of Fine Arts in
Gdańsk. Documentation of selected poster**
Wybór / Selected by Jacek STANISZEWSKI i /
and Edyta MAJEWSKA-ROSIŃSKA
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/14

**GALERIA im. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO. Dokumenty
Artystów 9 / ANDRZEJ
PIERZGALSKI GALLERY.
Artists' Documents 9 /
GALERIE dédiée a ANDRZEJ
PIERZGALSKI. Documents
d'Artistes 9**

doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/15

162-173

Leszek BROGOWSKI, Edycja 9 - Założenia
Programowe / **Edition 9 - Program
Assumptions** / Édition 9 - Hypotheses du
Programme
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/16

177-186

Jil DANIEL, Szlak! Szlak! O Paryskich
Pracowniach Ludowych Z Wiosny 1968 Roku,
Jeszcze
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/17

187-198

Jil DANIEL, Schlac ! Schlac ! Des Ateliers
Populaires Parisiens De Mai 68, Encore
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/18

199-201

SUMMARY. Jil DANIEL, Slop! Slap! Popular
Workshops of Paris During May 1968, Once
Again
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/19

202-233

AFISZE / AFFICHES
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/20

234-270

FAKSYMILE DRUKOW / FAC-SIMILÉS DE
DOCUMENTS IMPRIMÉS
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/21

271-284

Boris GOBILLE, Kreatywność Jako Broń
Rewolucyjna? Kształtowanie Ram Artystycznych
Rewolucji w Maju 68 Roku
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/22

285-287

SUMMARY. Boris GOBILLE, Creativity as
a Revolutionary Weapon? The Emergence
of an Artist-Based Framing of the May '68 Revolution
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/23

BOOKS

289-299

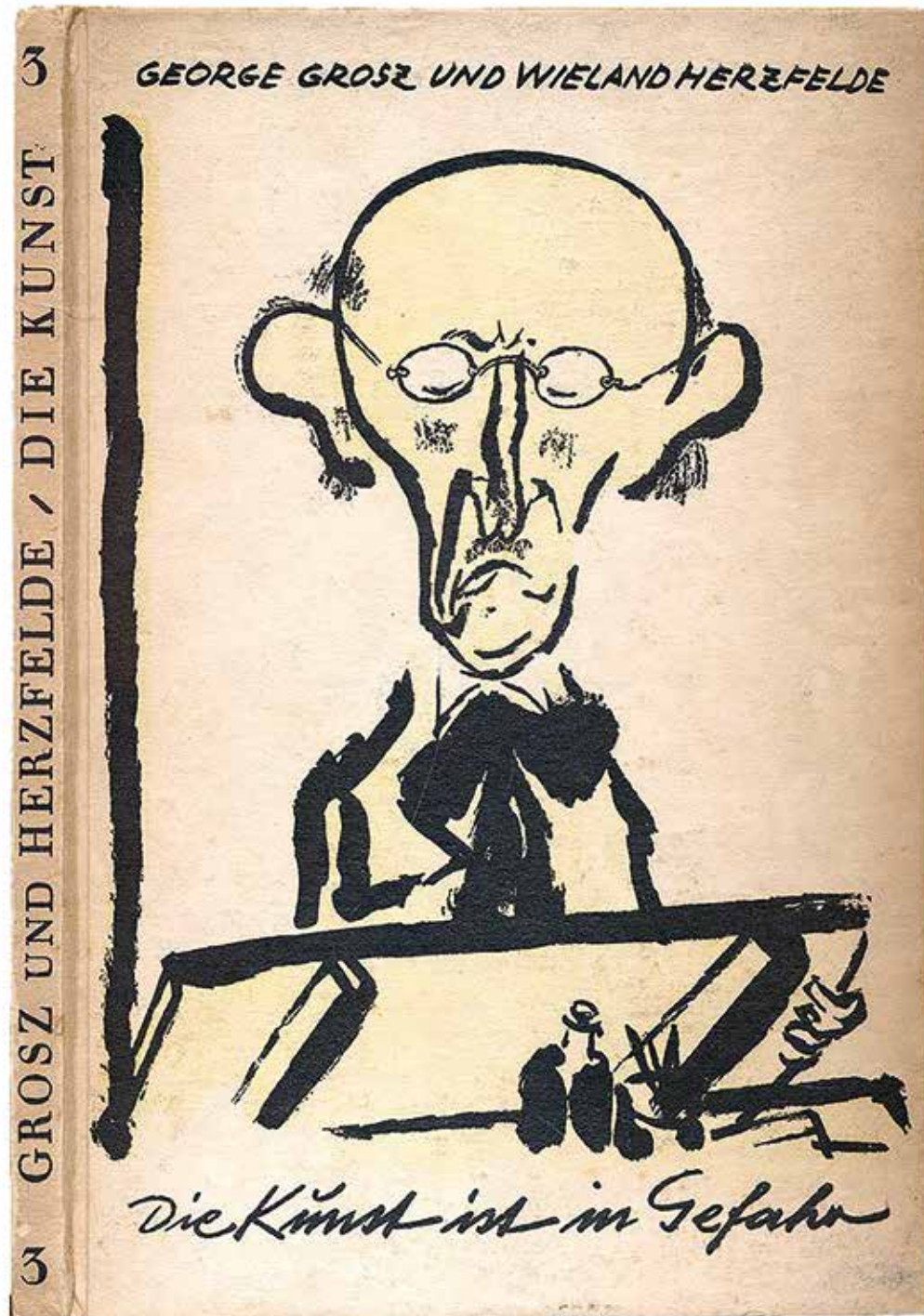
J. Slavka SVERAKOVA, O książce *Bridge
over Time. Contemporary Picture of the Past*
/ **About the book *Bridge over Time.*
*Contemporary Picture of the Past***
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/24

300-307

Łukasz GUZEK, Piotr Mikołajczak, *Egzotyczność
Pospolita* / **Ordinary Exoticness by Piotr
Mikołajczak**
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/25

308-312

Roman NIECZYPOROWSKI, O książce *Jerzy
Krechowicz: Po Śladach Awangardy* / **About the
book *Jerzy Krechowicz: In the Footsteps of the
Avant-garde***
doi:10.32020/ArtandDoc/30/2024/26



Przełożył Bogusław Jasiński

Podstawa przekładu: Georg Grosz – Wieland Herzfelde. „Die Kunst ist in Gefahr.” W *Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze. Malik-Bücherei Band 3*, 5-32. Berlin: Malik – Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1981. Pierwodruk Berlin: Herzfeld & Gumpers, 1925.

George Grosz, Wieland Herzfelde

Sztuka w niebezpieczeństwie *Próba określenia problemu*

Spróbujmy potraktować sztukę współczesną tak, jak ją odnajdujemy w jej wspa-
niałej i użytecznej materii. Nie jest łatwo jednak dojść tu do właściwych sądów.

W naszych czasach, zderzających się wzajemnie sprzeczności oraz zamierzchłych
walk wszystkich przeciwko wszystkim, w naturalny sposób pełnych konfliktów
i nawzajem wykluczających się prądów artystycznych, pytamy: jak wygląda dzisiaj
sztuka?

Na pierwszym planie

Wejdzmy zatem na arenę sztuki! – Od patosu do błazenady harcuje tu właściwy
sobie ludek, często pełen wesołości i samozadowolenia, ale też smrodu i walki, aż
do złamanego pędzla malarskiego włącznie i wykrzywionego cyrkla konstrukcyj-
nego. Zakład produkcyjny? Reklama? Hałas i zgiełk? Ale także oznaczenie chaosu,
rezygnacji i ucieczki od świata. Jednym słowem, od indywidualnej różnorodności
aż po akademicką klasykę. Języki sztuki wszelkiego rodzaju, trójkątne, kwadratowe
i podłużne – wzajemnie zwalczające się, pełne problemów i teorii. Prowadzące do
pytania: kto posiada to właściwe rozumienie sztuki? *Der Sturm*, *Der Kunstwart*,
Der Cicerone albo *Kunst und Künstler*, *G*, *Das Kunstblatt* [*Burza*, *Strażnica Sztuki*,
Cicerone albo *Sztuka i Artyści*, *G*, *Pismo artystyczne*]?

Przegląd problemów

Oto tu jakaś grupa wyrzeka się wszelkiej tradycji; w dzikiej ekstazie wymachuje własnymi środkami wyrazu artystycznego i staje się jakimś barbarzyńskim protoplastą. Inni zaś są mocno bogobojni i użytecznie katolicycy, a jeszcze inni okazują się syjonistyczni i buddyjscy. Inni jeszcze ujawniają się jako tak zwani starzy toskańczycy – wywodzący się ze starych mistrzów, w dobrym światowym stylu, lub też odwracający od nich głowę, odpukujący niejako, w lekkim paryskim sosie. Również kubiści ze swoją odwieczną muzą nie chcą wymrzeć, pomimo wejścia nowej klasyki oraz Ingres’a, Flaxmana, Poussina i Genellego, którzy jakby powstali z grobów. A nawet potem futuryści, wielbiciele im podobnych i zwolennicy wszelkiego chaosu. Inni znowu mieszają staroruskie święte obrazy i wysłodzone, kubistyczne, wielkemiejskie w jedną papkę. Niektórzy rezygnują – prawdziwie i trwale – w ogóle z jakiegokolwiek nowości i eksperymentu, pozostają zadowoleni przy dotychczasowym wikcie domowym. Są oni zwolennikami praw optyki i badania koloru u impresjonistów (jak na przykład wyrywkową metodą japońską Fushijamy), poprzez swoistą siatkę widzenia – niczym badanie puentylistyczne i neopuentylistyczne albo jeszcze nowsze. Inni przysięgają żarliwie na Leibla, Lehnbacha, Menzela lub Defreggera i pastelową kreską mącą i zakreślają następne kręgi, a w szczególności w południowych Niemczech. Następnie są malarze brył, kół, faktury, okręgów i tak zwani stuprocentowi malarze niemieccy, jak Carl Vinnen, Hans Thomas, a również wszystko potrafiący Eigenbrötler, którzy – jak przykładowo Kubin, Ensor i Doma – i to pomimo istnienia radia i samochodu, wierzą ciągle jeszcze w czarownice, wróżki, płazy i gady oraz nocne mary. Nie zapominajmy też o malarzach, którzy w rzeczywistym zamiarze robienia „wielkiej sztuki” są mistrzami wielkich portretów społeczeństw, reprezentatywnych obrazów, wiernych życiowo koni i madonn, właściwie przyozdobionych i uhonorowanych, uznanych od więcej niż tysiąclecia; otóż te pozostałe po nich panoramy i pasaże nazwane zostały właśnie jako artystyczne. A dlaczego nie? Są one przy tym dosyć ograniczone do określonego kręgu i odpowiadają równie określonym prawom.

Któż jednak ma prawo do jakiegokolwiek osądu? Który punkt widzenia to afirmuje? Jak powiadają dziś o sobie artyści, kto „lepiej czuje swoje społeczeństwo?” Jak i gdzie odczuwa się takie wpływy?

Wybrany kurs

Żaden czas nie był dla sztuki tak wrogi jak dzisiejszy i nie był jednocześnie tak obcy dla przeciętnego współczesnego człowieka, jak byśmy sądzili, a zarazem taki, że w gruncie rzeczy moglibyśmy bez sztuki żyć. Przez pojęcie sztuki jako pewne było rozumiane zawsze raczej to, że jej pierwotnym zadaniem było zaspokajanie głodu tworzenia obrazu samego życia. Obraz ten w przeważającej swej masie jest dziś o wiele bardziej różnorodny niż kiedyś oraz został przy tym jeszcze ograniczony w istotny sposób; ale nie przez to, co my oznaczamy mocniej samym pojęciem sztuki – to raczej fotografia ilustracyjna i film będą w tym wypadku prawidłowo je określać.

Chaplin uderzył w Rembrandta

Wraz z wynalezieniem fotografii rozpoczął się zmierzch sztuki. Została ona pozbawiona roli sprawozdawcy. Romantyczna tęsknota w swej przeważającej masie została w filmie znacznie ograniczona, ponieważ to w niej odnajdywano miłość, ambicję, pragnienie nieznanego i tę naturalną strawę duchową, jak też aktualny i historyczny stempel miłości, którego ceny tęsknota ta została pozbawiona: oto ojciec tej krainy z cylindrem lub bez, rozbójnik Haarmann, żongler i czciciel pomników, nasz dzielny glina – wszystko dzięki temu ma pełne cierpienia oblicze Hindenburga, które uosabia ludzkość w ogóle, ale za to bez Rembrandta i Dürera. Mięśnie Dempseya nie ukazują przecież Michała Anioła.

Lepsza połowa

Zostało tu już zauważone, że nie jest to jeszcze istotą sztuki. J a k oko artysty pokazuje i j a k tłumaczy to, co pokazuje, j a k zostaje to duchowo ukazane? Oznacza to też, iż przyznać trzeba, że dzisiejsze rozumienie sztuki tak jakby musi upaść. Muszą też państwo dojść do tego, że powinniście chcieć wiedzieć, jak świat wygląda – ale raczej w filmie, a nie w przedstawieniu artystycznym. Film jest bowiem w połowie tylko sztuką, dla większości ważniejszą połową, którą tu w swej pełni odnajdujemy. Pozostała zaś połowa pozostaje zachowana jako światło zapomniane, jako sztuka czasu naszych przodków, która w przeważającej mierze była z jednej i drugiej strony szczególną relacją o rzeczywistości.

Sztuka w puszcze

Duch ludzkości kroczy zatem rześko właśnie w technice. Ale i tak nie został włączony nawet w połowie sztuki filmowej, czyli w ramy czworokątnego ekranu. Prawdopodobnie został opakowany współczesnym dziełem sztuki w tym małym, blaszanym bębunku i działa w nim niczym jego zaleta, równocześnie w Nowym Jorku, Berlinie, Londynie, Paryżu; ale tak samo dobrze działa w dalekich prowincjonalnych miastach. Jak trudne zatem duchowo i przestarzałe okazuje się przy tym przedstawienie zwykłego obrazu olejnego – jakby poza czasowe! W filmie jest również ukazana wcześniejsza praca dokumentacji, która już nie jest tam połączona z utalentowanym wykonaniem oraz z jakąś wyjątkowością. Dzięki temu, że wiele głów przy tym pracuje, film osiąga o wiele łatwiej społeczny i użyteczny charakter niż indywidualna i ręczna praca jakiegoś artysty. Oprócz tego powiedzieliśmy tutaj, że ruch i istota problemu dokumentacji nie stwarzają w filmie trudności, których odważnie i udanie doświadczają malarze i rysownicy tylko w niedostatecznej mierze. Co jest obliczem tego wzburzonego morza filmowego, z jego naczelnym motywem i pełnym wizerunkiem? – Otóż jest to nudna okazja do lepszego lub gorszego poznania świata.

Dusza uciekła

Tylko tak ten problem wielu naszych malarzy mogło zobaczyć. Ta uznana i przeważająca zdolność techniki do reprodukcji i odbicia natury spowodowała wycofanie się z twórczych ambicji. Zanurzenie się we własnym wnętrzu, marzenie o tym świecie realnych rzeczy i wsłuchanie się w orfickie wibracje swojej duszy – oto droga, którą wybrali artyści. Dusza musiała zatem biec.

Źle się stało

Tutaj właśnie zaczynało wielu ekspresjonistów. Skromne raczej i mało głębokie towarzystwo. Kandinsky grający i projektujący muzykę duszy w swoich obrazach. Paul Klee szydełkował w swojej biedermeierowskiej estetyce delikatne, młododziewczęce prace. Wyłącznie uczucie malarza pozostawało obiektem przedstawienia tak zwanego czystego dzieła sztuki, a zatem prawdziwy malarz musiał malować przede wszystkim swoje wnętrze. Tak się właśnie zaczęły tarapaty. Efektem: 77 nurtów w sztuce! Wszyscy nagle uważają, że tylko prawdziwą duszę trzeba malować.

To zaś stworzyło grupy, którym się wydawało, że tak być nie może, jakoby dusza była całkowicie samym obrazem, dlatego zaczęły one gwałtownie się otwierać na inne problemy. Równoległość, działanie, rytm! Był to, rzecz jasna, naturalnie daremny idealizm: równoległość i działanie czyste mogło tylko nieudolnie wyrazić samą podstawę malarstwa.

Cyrkiel i linia grzebią duszę

I tak oto rozpoczyna się tu całkiem nowe poznawanie. Idźmy dalej i koniecznie konstruktywnie. W dynamice tego zagadnienia zostało powiedziane, że wkrótce poznamy, iż tylko w inżyniersko jałowej dynamice odnajdujemy bezpośredni wyraz artystyczny. Okrąg i linia usuwają bowiem duszę oraz jakąkolwiek metafizyczną spekulację. Tak oto pojawili się konstruktywiści. Widzieli oni niewątpliwie z większą jasnością swoje czasy. Nie uciekali też w metafizykę. Ich cele były wolne od przesądów staroświeckich oraz negujących postęp gospodarczy. Chcieli oni nowej rzeczowości, chcieli pracować dla rzeczywistych potrzeb. Żądali więc zawsze w pełni kontrolowanych i konkretnych celów w swej artystycznej produkcji.

Od artyści do studenta techniki

Niestety, w praktyce konstruktywiści popełniali wiele błędów – nie osiągnęli swoich celów, ponieważ nie ograniczali się do nich w większości, choć pozostawali jednak ciągle w granicach sztuki. Zapominali w zasadzie, że konstruktywistyczny model zawiera w sobie tak naprawdę tylko i wyłącznie inżynier, budowlaniec, ślusarz, stolarz, krótko mówiąc – technik. Myśleli, iż ten kierunek jest w rzeczywistości tylko ich refleksją. Najszczerzej mówiąc, stali przy tym zawsze i mimo wszystko po stronie sztuki, chociaż zaczęli podstawy konstruktywizmu łączyć z naukami technicznymi. Samo zaś szukanie przez nich pięknego słowa „sztuka” było w istocie jej ratowaniem i zarazem samokompromitacją. Meble z weimarskiego Bauhausu były przypuszczalnie dokładnie tak właśnie konstruowane, wedle podobnej zasady. I siedziało się zapewne lepiej na takim krześle, a nie na tym, które stworzył anonimowy stolarz – wtedy jest zapewne wygodniej, jako że techniczny romantyzm zakreślony został konstrukcją Bauhausu. Konstruktywizm prowadził zatem logicznie ku odbudowie współczesnych form sztuki. Prowadził także – z drugiej strony – do zawodu inżyniera, architekta i technika, czyli do faktycznego kształtu i obrazu naszych czasów. W Rosji ten konstruktywistyczny romantyzm w jeszcze głębszym sensie owe rzeczywiste i społeczne cele osiągał niż w Europie Zachodniej. Tam konstruktywizm

był po części naturalnym wyrazem umaszynowienia i odbudowy całego przemysłu. Rolnictwo było tam poddane elektryfikacji, z tymi ich czerwonymi traktorami, z jakimiś turbinami oraz z całkiem nowymi i nieznanymi urządzeniami. Nawet po platońsku pomalowane czworokątne konstrukcje nie były tam tak bezcelowe, jak w Europie Zachodniej. Siła sugestii owej maszynowej estetyki, która dla laików jest niebiańską tajemnicą techniki, będzie w przyszłości punktem wyjścia do jeszcze pełniejszego zrozumienia świata dla rządzącej większości. Artysta taki jest (najczęściej nieświadomie) środkiem oraz piewą idei rozwoju przemysłowego. Osobiście byłem przekonany, że państwowa Akademia Sztuki w Moskwie została ustanowiona po to, by statystyczni uczniowie i mechanicy mogli być nazwani w każdym wypadku artystami: studentami technicznymi.

Tak właśnie zostało w całej pełni utworzone piękno techniki wraz z artystycznym jego wpływem na rzeczywistość „konstruktywizmu.”

Lecz na Zachodzie nie mogła się taka sztuka sprawdzić. Tutaj technika od dawna nie omijała sztuki, lecz była, w ogólnym sensie, rozszerzeniem pojęcia miasta i kraju.

A więc co robić? Wszystkie nasze wcześniejsze ustalenia prowadzą tylko do jednego rozwiązania: likwidacji sztuki! Ale to rozwiązanie nas nie zadowala. Cóż bowiem w nim jest?

Kiedy nie ma dnia obecnego, co może być jutro?

Wspomniane wcześniej „wnętrze” i „dusza” w sztuce mogły pokazać jeszcze inną treść, która mogła tylko w zakurzonych głowach artystów powstać i pozostawać przy tym ciągle artystyczną. Nie jest to tylko ich kaprysem, lecz przede wszystkim prawidłowością pokoleniową, której ludzie często z gorką koniecznością się poddają, zwłaszcza jako artyści i tylko jak artyści działają. Myślą przy tym niezachwianie, że są rzekomo jeszcze takie rzeczy do powiedzenia, które mogą tylko oni powiedzieć i tylko oni powiedzieć muszą. Kiedy jednak chcą oni usłyszeć głos współczesności, to zostają nagle pocieszeni, że być może tylko przyszłość i bycie po śmierci tego całego pokolenia przechowane zostanie w ich dziełach. Tymczasem prezentacja w sztuce całego naszego wieku wymaga dziś koniecznie różnorodnych nazw dnia dzisiejszego oraz niespodziewanych i całkiem nowych wrażeń dostępnych na rynku sztuki, i do tego jeszcze w ramach „zakrzywionej,” bo artystycznej, codzienności.

Przemyślana gruntownie samoświadomość sztuki, osiągnęta tu znaczenie wartości samej wieczności nadają temu myśleniu dynamikę, pewną niefrasobliwą obojętność lub wręcz odrzucenie współbycia w świecie współczesnym. Stoi to w zaskakującej sprzeczności z tym, że jakaś liczba wysoko rozwiniętych osobników najwyraźniej pracowała bez celu w swoim życiu i tylko łączyła się w dwóch pojęciach: przyszłości i wieczności (wtedy, kiedy troska o dzień powszedni oraz o postęp stają się koniecznością, dlatego są hołubione). Szczęściarzami są tylko ci, którzy kryją się za swoimi dziełami i którzy za swojego jeszcze życia wieszają swoje dzieła w prywatnych galeriach, a być może nawet w muzeach.

Grünwald obok Cassirera

Czy powinniśmy w związku z tym starać się być podziwianymi w galeriach? Pogląd, który był wyraził Cassirer na przykładzie analizy ołtarza z Isenheim namalowanego przez Grünewalda, wyjaśnia jaskrawo położenie sztuki w społeczeństwie współczesnym.¹

W ślepej uliczce

Generalnie: cała materialność zostaje tu, w tej interpretacji, wymuszona, albowiem w większości zmierza ku idealizmowi i szczególnemu zachwytowi, wręcz z obsesją osiągnięcia wieczności w jakiejś nieodległej przyszłości.

Mistyczne spekulacje

Wychodzi na to, że – mówiąc dosadnie – nie wiemy, co artysta przedstawia pod pojęciem przyszłości (wieczność jest tu tylko jej dalszym ciągiem). Chyba jednak to, że on w swoim obrazie nie uznaje czasu bieżącego, tak jak go naprawdę rozumie. Ludzkość pozostaje zatem z takim mniemaniem o przyszłości, jakie dany artysta miał za swojego życia, pozostając tkwiący przy tym na gruncie swego wcześniej-

¹ Przywołany tu ołtarz z Isenheim jest dobrze znany historykom sztuki i zachwyca swą wystawnością i bogactwem użytych środków. Tu jednak chodzi o jego interpretację pióra filozofa Ernsta Cassirera, który zwrócił uwagę na to, że siła wizji i moc duchowego przesłania w tym wypadku dominują nad jego – nawet tak bogatą – materialną formą [przyp. tłum.].

szego, czyli przeszłego rozeznania. Musimy to jednak zmienić. Prawdą jest, że oczywistą wydaje się być niewypowiedziana nadzieja każdego artysty, który liczy na swe przyszłe uznanie, oraz że ludzie zmierzają go i jego dokonania odpowiednią miarą i odpowiednim osądem; i zapewne pomocnym będzie dla niego to, że jego osiągnięcia oraz jego dzieła zostaną w ten oto sposób odpowiednio docenione. Tak, to prawda – wszyscy są przekonani, że poprzez swoje dzieło, i do tego w jakiś mistyczny sposób, rzeczywiście to osiągną.

Wziąć to do siebie

A zatem tak właśnie wyjaśnia się ów paradoksalny stan rzeczy, że pospolici i zarazem konkretni ludzie, mieszkający w swych w pięciopiętrowych domach, i którzy – ponieważ obawiając się portierek – potrafią porzucać swoje koty pośród tych kamiennych osiedli, nie mogą już mieć więcej wątpliwości co do tego, czy ich dzieło jest postępowe.

Należy to wszystko do istoty społeczeństwa obywatelskiego. Chcemy tu pokazać rozwój tej rewolucyjnej wrażliwości, która pobudza artystę, niezależnie od pracowania przez niego współczesnego obrazu świata i zarazem działania w nim.

Ostatecznie nie pozostaje nam nic innego, jak tylko powiedzieć, iż malarz współczesny jest po prostu głupi. Ale czy musi być głupi? Nie oznacza to w praktyce, iż taki malarz jest szlachcicem swojego narodu.

Durnie i nadzieja

Czy wolno takiego „szlachcica narodu” pojmować tylko w granicach kultywowania przez niego samego jego własnych odczuć oraz, pozostawiać takiego faceta bez właściwego poznania i wiedzy? Jeśli tak, to wówczas jest owym właściwym artystą, który postanawia nagle być rewolucjonistą, zatem wystarczy wtedy tylko wymachiwać pędzlem jak co roku oraz mieć nadzieję na lepszą przyszłość. Moje zaś zdanie jest takie, że nie jest w porządku, aby artysta bezpośrednio i wprost poszerzał swoją wiedzę i swoje poznanie wyłącznie w zakresie estetyki, albowiem ponieważ jest to dla niego niebezpieczne – nie prowadzi bowiem do lepszego życia, lecz – przeciwnie – do lepszej jego nienawiści.

Z własnego doświadczenia

Powiedziałem na wstępie, że aby świat świadomie przeżyć, odkrywam wnet, że życie w całej swej różnorodności i przede wszystkim w połączeniu ze wszystkim bliźnimi, nie było nigdy tak szerokie. Kiedyś byłem jeszcze niewyraźnym idealistą i jeszcze do tego romantykiem, zamkniętym całkowicie w sobie. Nieznającym sztuki, przeceniającym sztukę, i do tego z całkiem fałszywym na nią punktem widzenia. Na obojgu swych oczach miałem jakby końskie okulary, czyli klapki. Nienawidziłem ludzi. Patrzyłem na wszystkich z wyżyn mojej pracowni. Podo mną i obok mnie żyli drobnomieszczanie oraz właściciele domów, mali sprzedawcy, którzy swą gadaniną i ideami budzili we mnie wstręt. W ten sposób właśnie pozostałem prawdziwym mizantropem i sceptycznym indywidualistą. I pomyśleć, jakże byłem nierozsądny i zdeorientowany, jak brałem w pacht jasność i poznanie, oraz jak wypełniała mnie duma, kiedy sądziłem, że poznałem się na ludzkiej głupocie, która mnie otaczała niczym mgła. Moje ówczesne rysunki były odbiciem tamtego głosu nienawiści. Rysowałem na przykład stoły w piwiarni, gdzie ludzie niczym grube, czerwone poście mięsa ukształtowani zostali przeze mnie niczym szare worki.

Niczym pleśń

Doszedłem w końcu do stylu, który drastycznie pozbawiał moje rysunki życia, ponieważ studiowałem tylko bezpośrednią manifestację artystycznego wyrazu: kopiowałem pisuary w jarmarcznych rysunkach, bo one rzekomo wyrażały według mnie najkrócej – i zarazem tłumaczyły – naprawdę mocne uczucia. Ale też moje rysunki dzieci pokazywały mi jednoznacznie przeciwieństwo tamtych. Tak oto stopniowo dochodziłem do wyrazistego własnego stylu, który wówczas w moich rysunkach próbowałem przedstawiać jako absolutne i całkowite przedstawienie człowieka, dyktowane przez moją własną obserwację. Przy tym równocześnie zmierzałem ku wyraźnemu niebezpieczeństwu, które polegało na stylizacji moich w gruncie rzeczy skostniałych rysunków.

Studia z natury

Jako przeciwwagę temu wszystkiemu pilnie skłaniałem się ku studiom natury, którą wszak przez pewien czas ignorowałem. Zachwycałem się jednocześnie Japończykami, którzy z nieskończoną cierpliwością obserwowali właśnie naturę. I tworzyli drzeworyty pełne życia; a szczególnie podobało mi się to, że przedstawiali w nich

życie codzienne. Podobnie zresztą jak Toulouse-Lautrec, który mnie wówczas również inspirował. Ale chętnie oglądałem również stare, dość prymitywne drzeworyty, w których odnajdując w nich prostą technikę i zarazem pełną zmysłowego wyrazu. Na ulicy, w kawiarni, w variété itd. robiłem notatki i szkice, analizowałem je potem w domu oraz poprawiałem dla lepszego efektu. Wtedy też, jeszcze przed wojną, planowałem duże, trzypłomowe dzieło: *Szpetota Niemiec*. Zanim jednak doszło do pierwszych ustaleń z wydawcą, to nic z tego nie wyszło, ponieważ wtedy jeszcze nie istniało wydawnictwo Malik-Verlag.

Czasowo byłem też w Paryżu. Ale Paryż nie zrobił na mnie szczególnego wrażenia i raczej nie uwielbiałem tego miasta.

Ludzie są świniami

W tych – jako się rzekło – przedwojennych czasach do tego stopnia moje poznanie świata zostało wyostrzone, że doszedłem wręcz do wniosku, iż ludzie są świniami. A zasady etyki są zwykłym oszustwem, sformułowane dla głupców. Życie zaś samo po prostu nie miało przy tym żadnego sensu, albowiem głód zaspokajany jest pożywieniem, a kobiecość – pożądaniem. Duszy natomiast nie ma. W istocie – tylko takie są proste potrzeby. Konieczne jest również w życiu rozpychanie się łokciami, rzeczywiście samo w sobie obrzydliwe. To wszystko wciskało się w moją artystyczną produkcję, co budziło silny wstręt, który – w moim mniemaniu – powinien zostać przepracowany w interesie przyszłości. Poczucie tego wstrętu było tak wielkie, że porównywałem je do upicia się.

Wielkie czasy

Wybuch wojny uczynił to wszystko dla mnie jasnym, a mianowicie: że pod wpływem prasy oraz tych militarnych napięć, entuzjastycznie podchwyconych przez ulicę, każdy pozbawiony został własnej woli. Zaś wola poszczególnych obywateli państwa z kolei była w istocie ograniczona wolą generałów. Ja zaś nie podporządkowałem się tej woli, ponieważ moja indywidualna wolność, którą do tej pory żyłem, temu się sprzeciwiała. Życzyłem sobie większego dystansu wobec ludzi i wobec ich dążeń, ponieważ to uznawałem jako niezbędne do przeżycia – wydawało mi się generalnie, że grozi mi niebezpieczeństwo, gdyż byłem zmuszony być kimś innym wobec wspólnoty wojskowej; czułem się zniechęcony przez ludzi.

W drelichu i krawacie

Moja zaś osobista nienawiść wobec wojny skoncentrowała się na tym, by do niej się nie zmuszać. Wojnę oglądałem bowiem jako jakąś potworność, formę wyzbytą sztuki i zwyczajną walkę o posiadanie. Taka walka była dla mnie w każdym szczególe już nieprzyjemna, ale nie mogłem jej przeszkadzać, bo przecież jak najbardziej podlegała mentalności pruskich żołnierzy. Moje zadziwienie nią było prawdziwe, a jeszcze bardziej dziwiłem się temu, że ludzie mogli być nią rzeczywiście zachwyceni. Byłem więc też zdziwiony tymi ludźmi. I to odbierało im nieco poczucia samotności, ponieważ się nimi interesowałem. Życie żołnierzy ożywiało moje rysunki. Niektórzy koledzy stawali się wtedy otwarcie moimi przyjaciółmi: dzielili moje uczucia; i było to też potwierdzeniem miłości jako uznania dla każdej sztuki malarstwa, albowiem oceniali mojej prace ze spekulatywnego punktu widzenia.

Zmierzcha się

Pierwszy raz rysowałem wtedy nie tylko to, co robili i tworzyli moi przyjaciele, lecz także to, co przeżywali inni ludzie, a ich przeżycia miały udział w moim sposobie widzenia. Spostrzegłem, że o wiele lepszym celem pracy było, aby podobała się sprzedawcom sztuki. Chciałem więc zostać ilustratorem lub po prostu dziennikarzem. Sztuka wyższa, która była przedstawiana jako odbicie piękna świata, interesowała mnie mniej, dlatego i pozostawiałem ją moralistom oraz malarzom tendencyjnym, takim, jak Hogarth, Goya, Daumier i różni inni podobni artyści. Aczkolwiek wówczas szczególnie ujawniała się sprzeczność pomiędzy młodymi kierunkami artystycznymi a formalnymi środkami, pobudzonymi poprzez nowe doświadczenia – nie mogłem tej ogólnej różnicy uwzględnić w społecznym widzeniu wydarzeń współczesnych. Rysowałem i malowałem głównie po to, aby w swoich pracach przedstawić tę sprzeczność w jej całej okropności, chorobie i zakłamaniu, jakie wokół siebie widziałem. Nie znalazłem jednak wspólnego mianownika dla tych wszystkich osiągnięć. I nie było dla mnie jakiegóż szczególnej nadziei, która mogłaby być wypełniona rewolucyjnością, a zawierałaby jednocześnie w sobie pewien resentyment poznania.

Wojna nie zmieniła w tym nic zasadniczo. Pozostawałem zatem całkowicie sam z tym swoim jakby niedowierzaniem całemu światu, sam przeciwko również moim przyjaciółom, albowiem nie pojmowali oni mojego światopoglądu, a ja nie chciałem mieć żadnych iluzji. Rozpocząłem od pilnego wsłuchania się w rewolucyjny

prąd, chociaż, niestety, nie byłem do niczego przekonany, aczkolwiek z drugiej też strony – nie byłem wprost jego sceptykiem: po prostu potrzebowałem tylko lepiej poznać SPD [Socjalistyczną Partię Niemiec] i otrzymać od nich kredyt na oddech przyszłości oraz możliwość stworzenia rzeczywistej wspólnoty ludzi. To jednak – jak się okazało – nie było realne. Wprawdzie choć nie otrzymałem także piekła Swedenborga i większej siły demonicznej, to jednak zaczynałem widzieć siebie jako indywidualnego posłannika piekieł i wcielonego diabła: człowiek z długimi spodniami i długą brodą, i do tego bez stosownych odznaczeń. Nadzieja niektórych przyjaciół na pokój i rewolucję nie była nigdy jasno wyartykułowana.

Cywile, którzy wówczas żyli w Berlinie, byli praprzodkami ruchu Dada i właśnie rozpoczęli czas zmian w zakutych łbach niemieckich.

Dada w grobowcu

Ten niemiecki ruch Dada miał swoje korzenie w takim oto poznaniu, że kiedy niektórzy towarzysze przyszli do mnie niemal równocześnie, to wydawało się, że byli pełni wariactwa, ponieważ byli przekonani, że to duch lub jakaś szczególna duchowość rządzi całym światem.

Jezus w okopach

Goethe w ogniu huraganowym, Nietzsche w żołnierskim tornistrze, a Jezus w okopach – tak myśleli ludzie, którzy upatrywali jakiejś szczególnej mocy w duchu i w sztuce.

Dadaizm był właśnie tym szczególnym i zasadniczym kierunkiem artystycznym w Niemczech od dziesiątek lat. Proszę się nie śmiać – w tym kierunku były wszystkie „izmy” w sztuce, załatwiające jednocześnie wszelkie dawne sprawy, od wielkich aż po małe i kameralne. Dadaizm nie był „zrobionym” ruchem, lecz organicznym produktem, powstał jako reakcja na przekształcenia społeczne i tak zwaną sztukę duchową, przy czym w dużej mierze czerpał z gotyku i kubizmu, podczas gdy przywódcy narodowi malowali samą krew. Dadaizm wywarł ogromny wpływ na sztukę, wyznaczył jej nowe barwy.

Co tak naprawdę uczynił Dadaizm? Otóż Dadaści powiedzieli, że w gruncie rzeczy jest całkowicie obojętne, czy jakiś Gepuste od nich zależy lub sonet Petrarcki, Szekspira lub Rilkego, czy też jakiś obcas będzie położony lub Madonna wyrzeź-

biona – bo wokół przecież były pociski, lichwa, głód, i dlatego postawione zostało całe to pytanie: po co ta cała sztuka? Nie było to szczytem oszustwa, kiedy przyszło nam określać tak zwane duchowe wartości; nie było niepojętą śmiesznością, nie przyjmować niczego takiego? „Ręce precz od duchowej sztuki!” – krzyczeli tymczasem przeciwnicy Dadaistów. „Sztuka jest w niebezpieczeństwie!”, „Duch został zhańbiony!” Bajdurzyli o jakimś duchu, gdzie w istocie pozbawiali samego ducha jakiegokolwiek godności, jego właściwej ceny, bo przecież równocześnie pisali: „Zaciągajcie wojenną pożyczkę!”. I to miało być uszczęśliwiającym zadaniem sztuki? To wszystko demaskowało niemal codziennie prawdziwe oblicze świata, które od roku mniej więcej 1913 uszminkowane było pięknem i wyraźną interesownością.

Dada jako nadworny łowczy

Dziś jasne jest dla mnie, że wszystko to – wraz z różnymi pionierami niemieckiego Dadaizmu – było naszym błędem, a w szczególności z naszą tak zwaną, mówiąc poważnie, sztuką w ogólności. Dadaizm był bowiem z tym swoim wrzaskiem i najwyższą kpina – w pełnym tego słowa znaczeniu – nader szczególnym i wąskim zerwaniem z aroganckim i szacownym obszarem, który szybował między klasami społecznymi w powietrzu, w żadnym zaś wypadku nie odpowiadał życiu w ogólności. Widzieliśmy przy tym obłąkane i naprawdę ostatnie już produkty panowania porządku społecznego, mogące wywoływać tylko śmiech. Ale nie wiedzieliśmy jeszcze, że ten obłąd tylko utwierdza system.

Świta

Następująca po tym rewolucja potrzebowała poznania tego całego systemu. Nie było jednak już większego powodu do śmiechu, albowiem były znacznie większe problemy niż sama sztuka. Gdyby bowiem mogła ona i zarazem powinna mieć jakikolwiek sens, to musiałyby podjąć te problemy. Tymczasem w niczym to się nie przejawiało, ponieważ tam, gdzie – jak u nas – przewyciężono frazę artystyczną, pozostał tylko Dadaizm. I to głównie w Szwajcarii i Francji, ponieważ państwami tymi o wiele bardziej wstrząsnął społeczny kryzys w ubiegłych latach – przynajmniej tak to było widać z perspektywy naszego gazetowego współżycia. Zobaczyliśmy zatem całkiem nowe i wielkie zadanie w sztuce: tę obecną w niej tendencję do służby w rewolucyjnej sprawie. Jeszcze dziś ekscytują nas wymagania tej tendencji w całej sztuce światowej, a może nawet więcej dziś niż wcześniej. Wymagania te – z jednej strony – są oburzające dla ogółu, z drugiej zaś – lekceważą sprzeczności społeczne.

Galopem przez historię sztuki

Dochodzimy wreszcie do tego, że niemal we wszystkich czasach były znaczące dzieła artystyczne, które miały tę charakterystyczną tendencję, lecz oburzająca okazała się nie sama ta tendencja, lecz jej formalne i „czysto artystyczne” jakości. To błędne koło, ale każdy okres w sztuce zawiera swą własną tendencję, aczkolwiek rzadko kiedy nazywano jasno charakter tej tendencji. Wskażmy na taki choćby przykład: Grecy propagowali „piękno człowieczeństwa,” sport, kulturę cielesną, przy czym wiązali z nimi erosa, wojowniczość, i ich religijne przejawy – jednym słowem: stuprocentowi Grecy. Gotyk zaś miał do dyspozycji całą chrześcijańską propagandę. W średniowieczu tworzyli artyści, którzy byli zależni od królów, patrycjuszy i kupców. Prehistoryczny człowiek jaskiniowy miał swoją sztukę myślistwa, swoją seksualności i swoich bożków. Dzisiaj jednak myślimy daleko bardziej precyzyjnie o świecie i o materii, zatem możemy te różnorodne tendencje lepiej odróżniać. Przykładowo: Menzel jest malarzem królestwa Prus i niemieckiego wczesnego industrializmu, Deffregger oddaje mieszczańskie, idealistyczne marzenie ojczyźniane, przyobleczone w życiową anegdotę. Delacroix zaś jest malarzem w zasadzie światowego mieszczaństwa, obejmującego całą historię i tradycję, a także w szczególności postęp i siłę samej Francji. Toulouse-Lautrec przedstawia różnorodną francuską rozrywkę, cudzoziemskie zajęcia i pejzaże, a także odsłania mieszczańską erotykę. Gauguin, idąc dalej, jest najwyraźniej zmęczony cywilizacją, a jego myślenie jest zakazane owym „lepszym dzikim,” propagując przy tym romantyczny indywidualizm. Angelo Jank maluje jeźdźców, głównie arystokratycznych panów z urodzenia. Hodler natomiast jest cały zanurzony w wewnętrznym, metafizycznym monizmie i odkrywa heroiczne namiętności. Kokoschka uprawia swoistą propagandę „wzniosłości,” a przy tym komplikując, degenerując „ostatnich mieszczan” i całą ich problematykę. Hans Thoma uwielbia pozbawionych czaru i marzeń ludzi, idealizując zaś naturę i ojczyznę, propaguje średniowieczne wartości w opozycji wobec aktualnych interesów i społecznych pytań.

Wszystko posiada swoją tendencję

Te przykłady pokazują ostatecznie, że tendencja w sztuce nie jest tylko jakimś indywidualnym założeniem, lecz czymś typowym. Zamiar artysty nie zawsze jednak jest uświadomiony w jego pracy, a nawet bywa różny wobec jego działania. Można mimo to znaleźć dla każdego artysty określone tendencje, zwłaszcza wtedy, kiedy widoczne są w jego dziełach, jak i potem w świecie, w którym żyje.

Obecnie są jednak jeszcze i tacy artyści, którzy świadomie i mocno podkreślają, że omijają każdą tendencję, zwłaszcza taką, w której odnajdują sprzeczności. W związku z tym nie podejmują żadnych problemów z tym związanych. Często myślą instynktownie, nawet bez zamiaru bycia twórczym. Skupiają się na porównywaniu różnych form natury, która bez żadnego celu używa im kryształów, roślin, kamieni, czyli wszystkiego tego, co daje formy i kolory. Ich obrazy jakże często mają w związku z tym niezrozumiałe nazwy lub wręcz tylko numery. Oczywiście u podstaw tej metody tworzenia leży pragnienie, podobne do muzyki, aby rozmyślnie dać obraz wszystkich i różnorodnych możliwości działania w świecie, po prostu czysty wdzięk.

Pielgrzymi nicości

Malarze są nie tylko twórcami form i kolorów. Czy taki artysta myśli dziś, że jego dzieło nie ma „głębszego znaczenia” lub czy też że – na odwrót – odpowiada jednak intuicyjnie jakiemuś metafizycznemu znaczeniu, i czy rzeczywiście pozostaje w całości pod wpływem jakiejś możliwej ideologii (w obszarze erotyki, religii, polityki, estetyki, moralności etc.) – takiej, którą artysta narysował, ponieważ milcząco akceptując społeczne wydarzenia. Ważne przy tym, aby zaangażowanie artysty nie było oparte na uczestniczeniu w nim, a więc aby było wolne od przeciwstawnych odpowiedzi lub – w przypadku, gdzie nie jest to możliwe – było gruntownie opracowane.

Spotykamy więc artystę w służbie przemysłu i zarazem praktykującego sztukę. Zwłaszcza wtedy, kiedy nie jest temu przeciwny. To wygląda dokładnie tak samo, jak wtedy, kiedy polityk nie uważa się za rzemieślnika. Rzecz talentu.

Brak odpowiedzi jest też odpowiedzią

Tak oto artystyczna sztuka jest swoistą literacką atrakcją i napędzana zostaje propagującymi ją jakimiś zblazowanymi różnicami, rzekomo ją wyrażającymi ją. Jako taka pozbawiona jest całkowicie indywidualnych odczuć i odpowiedzi.

Wiedza nie szkodzi

Widać tu wyraźnie, jak zostają wyrażone relacje artysty wobec świata, a ściślej – jak w jego pracy przechodzą w nieuniknioną tendencję. Kiedy zaś taką tendencję artysta jawnie odkrywa, to staje się ona uzasadniona, i poprzez określony styl od-

powiada widzeniu samego artysty. Ale bywa też i tak, że poprzez dodanie jakiegoś tendencyjnego motywu lub tytułu, artysta w gruncie rzeczy obnaża swoją niewiedzę. Wychodzi wtedy na to, że jakby ktoś inny tu się objawia, z jakimś nie adekwatnym środkiem dla wyrażenia tej tendencji. Wtedy też możemy jakby zauważyć swoiste zdziwienia samego artysty, a to z kolei przywodzi możliwości sprzeciwu wobec tendencji.

Wychodzi z tego wszystkiego kaszka propagandowa dla niemieckiego smakosza piwa lub dla braci zakonnych, tych gliniarzy chrześcijańskiego myślenia. Gdzie zatem dzisiaj eksperymentują prawdziwi przyjaciele sztuki ze swoimi pryncypialnymi zasadami lub też z sensacyjnymi wrażeniami? Nie są w żadnym wypadku krytyczni wobec pracy artysty, lecz – przeciwnie – raczej są wrogo nastawieni wobec idei, dla których w ogóle się spotykają.

Jaki chleb jem, taką pieśń śpiewam

Artysta, który niczego nie wie i wiedzieć nie chce, żyje w jakiejś wąskiej i ciągle zmiennej przestrzeni, która może być pozbawiona jakichkolwiek zasad rozwoju. Ale i również – zwłaszcza dzisiaj – nie wskazuje na walkę klasową. Również nie zakłada się tutaj przedstawienia lub też wyrażenia stanowiska partii, które porównuje, różnicuje grupy społeczne i automatycznie wspiera daną klasę, tę, która wprost ma określoną moc, jak na przykład mieszczaństwo niemieckie. Ten oczywisty i wielki cel dla artystów zostaje całkiem świadomie określony przez mieszczański porządek, a następnie zostaje poprzez konkretną pracę wyrażony.

Jak myśleć dzisiaj?

W listopadzie 1918 roku, niemalże jak liść wirujący na wietrze, pojawił się nagle na rynku sztuki zręczny pamflet, malowany czerwonym pędzlem i z czerwoną alegorią, zupełnie niezależny od światowych tendencji i od serca artysty, ale za to wyrażający pracujący lud. Wkrótce jednak pokazano właściwy porządek i pokój w kraju, a nasi artyści powrócili bez szemrania do możliwości opiewania wyższych regionów ducha. Powiadali: „Czego oni od nas chcą, my chcemy pozostać rewolucjonistami, lecz robotnicy pozostają przy swoim. Wszyscy są więc filistrami. W tym kraju nie można robić rewolucji.” I tak oto wylęgły się w ich pracowniach „rzeczywiście” rewolucyjne formy, kolory i style.

Młodzi strawią wszystko

Rewolucja formalna w naturalny sposób odrzuciła przyrodzony artyście strach. Nowoczesny mieszczanin bowiem naprawdę strawi wszystko; jego kasa pancerna jest przecież w pełni i zawsze bezpieczna. Młodzi kupcy są dziś tacy, jak za czasów Gustava Freytaga: zimni jak lód, zdystansowani, a w swoich mieszkaniach wieszają też radykalne rzeczy (wyrafinowaną legendą jest wynalezienie malarza o nazwisku „Megendorfer”). Otaczają się szybko bezmyślnymi hasłami, jak na przykład „Od zawsze tak było.” I to jest ich ostatnia autorefleksja, ot, przeciętny typ. Bez odrobiny nawet frazy o misji zawodowej, o królestwie obowiązku; nicości, rzeczowości aż do tępoty, bezmyślności, chciwym porzuceniu wszelkiej iluzji. Rozumieją tak naprawdę tylko swoje towary, a dla wszystkich innych w szczególności zamknięta jest potrzeba jakiegokolwiek filozofii, etyki, sztuki, wręcz całej kultury, w szczególności zwłaszcza mody, i nawet tego wszystkiego, co wcześniej akceptowali. Rewolucyjna forma *Wędrowców nicości* nie odcina ich przy tym wprost od tego, co mają oni wewnątrz siebie, z całą swoją różnorodnością i aroganckim pojmowaniem życia.

Przydatny czasami

Tak więc rewolucyjna sprawa robotniczej społeczności pozostaje w gruncie rzeczy bez kierunku artystycznego lub „jest piękna, lecz niestety bez rzeczywistych idei,” które mogą zadowolić, bez harmonii lub – z co najwyżej – z problematyczną formą, nie zmierzającą do opracowania jakiegoś poznania świata. Artysta będzie się więc zamęczał, by dawać wyraz idei walki robotniczej, będzie też targować się o wartość swojej pracy w społecznym jej zapotrzebowaniu, a przy tym nie będzie kontrolował indywidualnych zasad sztuki lub też otwierał się na rynkowy sukces.

Ostatnia runda

Podsumujmy: sens, zasada i historia sztuki są w prostym i bezpośrednim związku z sensem, zasadą i historią społeczeństw. Założenie poznania i znaczenia sztuki również zależą od naszego czasu, czyli od poznania rzeczy oraz związków w realnym życiu, w jego wstrząsach i napięciach duchowych. Ludzkość zagarnęła od tysiącleci wielkie możliwości rozwoju środków produkcji, by zawładnąć ziemią. Zaakceptowaliśmy dziś walkę ludzi między sobą o posiadanie i opanowanie tych środków, które człowiek w odmęcie form przyciąga do siebie. Tak jest w przypadku robotnika,

urzędnika, pracownika, akcjonariusza, kupca, finansisty. Ostatnim etapem tych obu frontów jest ta walka o byt. I tylko w połowie nazywa się to historią ludzkości, albowiem jest ona w swej ostrzejszej formie po prostu walką klasową.

Tak, sztuka jest w niebezpieczeństwie:

Dzisiejsi artyści, jeśli nie chcą być w życiu niemymi przechodniami i antykwarycznymi ślepcami, mogą wybierać tylko pomiędzy techniką a propagandą walki klasowej. W obu wypadkach muszą jednak zrezygnować z „czystej sztuki.” Wybór pomiędzy byciem architektem, inżynierem lub rysownikiem reklam włącza się w – niestety jeszcze bardziej feudalnie to organizując – masę, która poprzez przemysłową siłę rozwija i buduje świat. To zaś tylko pogłębia tę feudalną organizację społeczeństw. Artysta występuje jako strażnik i zarazem jako krytyk oblicza naszego czasu, jako propagandysta i zarazem jako obrońca rewolucyjnych idei, jako ich zwolennik, który paradoksalnie zaciąga się do wojska ciemieńców. Ci zaś walczą wyłącznie o swój udział w wartościach tego świata, i wyłącznie dla sensu takiej społecznej organizacji życia, która ich samych podtrzymuje.

Przełożył Bogusław Jasiński

Podstawa przekładu: Georg Grosz – Wieland Herzfelde. „Die Kunst ist in Gefahr.”
W *Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze. Malik-Bücherei Band 3*, 5-32. Berlin:
Malik – Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1981. Pierwodruk Berlin: Herzfeld
& Gumpers, 1925.

Bogusław JASIŃSKI

OD IDEI NOWEJ RZECZOWOŚCI DO REWIZJI POJĘCIA SZTUKI

Analiza założeń filozoficznych

Rozprawka niniejsza zawiera w gruncie rzeczy dwa niezależne ciągi dowodzenia. Pierwszy – ściśle związany z historią sztuki – próbuje ustanowić wynikanie między wystąpieniami artystów spod znaku Nowej Rzeczowości (Neue Sachlichkeit) w Niemczech (ale także przecież znanej i w Polsce) a ideą końca sztuki i zmiany sposobu istnienia samego dzieła artystycznego, czyli w istocie sięga to aż po czasy awangardy współczesnej, a nawet niektórych manifestacji performatywnych. Pewną inspiracją było najpierw zapoznanie się, a potem tłumaczenie tekstu George’a Grosza i Wielanda Herzfeldego „Die Kunst ist in Gefahr” [Sztuka jest zagrożona]. Generalnie chodziło o to, że artyści przestali wierzyć w samą sztukę oraz kreatywną rolę samych twórców. Ale przecież nawet tak ogólne sformułowanie bynajmniej nie wyjaśnia samej idei Nowej Rzeczowości, albowiem u jej podstaw tkwi określony sposób rozumienia świata. Stąd potrzeba zbadania takiego paradygmatu myślenia.

Drugi zatem ciąg naszego wywodu musi dotyczyć próby rekonstrukcji takiego sposobu poznawania świata. Jest to zadanie nader trudne, ponieważ – jak zawsze w takich sytuacjach – nie da się precyzyjnie pokazać, że dokładnie takie, a nie

inne tezy *stricte* filozoficzne stały się przesłanką takich, a nie innych manifestacji artystycznych. Takie wynikanie jest bowiem wielowymiarowe i bardzo często ma na nie wpływ cały kontekst społeczny, kulturowy, artystyczny, a nawet zwykły przypadek. Dlatego trzeba tu dokonać już na samym wstępie daleko idącej selekcji materiału i zawęzić pole naszych rozważań do bardzo określonych wątków po to, by rzeczywiście uwypuklić samo to wynikanie między konkretnymi tezami filozoficznymi a równie konkretnymi przejawami ich w samej sztuce. W przypadku Nowej Rzeczowości cała ta kwestia wydaje się raczej jasna, a mianowicie wiadomo skądinąd, że twórcy spod tego znaku nader chętnie przyznawali się do lewicowych opcji politycznych. Ale mimo to jest raczej mało prawdopodobne, aby byli zagorzałymi czytelnikami autorów instytutu frankfurckiego (chodzi oczywiście o Instytut Badań Społecznych, potocznie określany jako szkoła frankfurcka), którzy w tamtym dokładnie czasie dokonywali istotnego przełomu zarówno w czytaniu samego Marksa, jak i w całej filozofii. Ich dalsze losy różnie się układały, niektórzy wszak porzucali swe młodzięcze ideały, jak np. György Lukács, i przechodzili na pozycje raczej dogma-

tycznego marksizmu.¹ Niemniej jednak ten sposób myślenia o świecie niewątpliwie był wówczas dość powszechny, a uczestniczyli w nim zarówno artyści, jak i filozofowie. I to niezależnie od tego, czy czytali się nawzajem lub podziwiali. Chodzi zatem o rekonstrukcję tego myślenia. Staje się to ważne, ponieważ na jej podglebiu wyrastały potem manifestacje artystyczne, które wychodziły poza standardowo rozumianą sztukę i jakże często wprost ingerowały w życie społeczne. Artysta stawał się niekiedy trybunem społecznym, zrezygnowawszy z pozycji kreatora rzeczywistości czysto artystycznej.

W poniższym tekście nie przytaczam szczególnie konkretnych faktów i przykładów z historii sztuki tego okresu – pozostawiam to autorom znacznie bardziej kompetentnym, czyli po prostu historykom sztuki. Koncentruję się na wydobyciu pewnego paradygmatu myślenia, który sprawił, że sztuka płynnie wchodziła w materię życia społecznego w myśl zasady, by nie tylko je upiększać, lecz także zmieniać. Warto przy tym zauważyć, iż ów proces wtapienia się sztuki w życie społeczne był dwójako interpretowany: raz, kiedy to właśnie w nim upatrywano nowej misji dla samej sztuki, i dwa, kiedy to widziano w tym same niebezpieczeństwa dla dalszego istnienia sztuki. W obu jednak przypadkach dominującą przesłanką było widzenie sztuki w kontekście życia społecznego oraz jego przemożnego wpływu na dzieło artystyczne. Krótko mówiąc, głoszone hasło albo sztuki zaangażowanej, albo końca sztuki. Swoją drogą to naprawdę fascynujące, jak obie te tendencje ze sobą współistniały i czerpały inspiracje jedna z drugiej. Zawsze jednak w tle pozostawał obraz owego zaborczego molocha społecznego, który sztukę zawłaszczał.

I wreszcie ostatnia uwaga, która już na samym wstępie powinna ustawiać we właściwym świetle teoretycznym nasze rozważania, a mianowicie tak jak w przypadku Nowej Rzeczowości mieliśmy do czynienia z innym pojmowaniem samego przedmiotu artystycznego albo wręcz z głoszeniem hasła końca sztuki, rozumianej jako wytwarzanie określonych przedmiotów, tak też i w przypadku samej estetyki możemy zaobserwować znamienne przejście od estetyki rozumianej po baumgartenow-

sku, a więc jako analiza określonych jakości zmysłowych, do próby nakreślenia zupełnie jej nowej wizji, o wiele bardziej opartej na opisie procesów twórczych, a nie ich przedmiotowych efektów. W innym miejscu dość szczegółowo nakreśliłem taką wizję estetyki procesów twórczych.²

A zatem właściwym przedmiotem niniejszego tekstu jest w gruncie rzeczy pewien epizod z historii filozofii współczesnej, a mianowicie próba porównania niektórych wątków myśli Karola Marksa z poglądami filozoficznymi Martina Heideggera. Dodajmy jednak koniecznie: epizod, który unaocznił nowy paradygmat myślenia o świecie i o miejscu w nim sztuki. Dlaczego? Otóż właśnie tu i dokładnie w tej przestrzeni myślenia powstawał ów – wspomniany wyżej – nowy paradygmat myślenia, który zrywał z dualizmem podmiotowo-przedmiotowym w filozofii, a miast niego wprowadzał pojęcia rodem z hermeneutyki, gdzie poznające stawało się poznawanym, a wszelka obserwacja poznawanego przeistaczała się w uczestniczenie w nim. To dlatego właśnie pojawiła się kwestia zniesienia nie tylko filozofii, lecz później – także sztuki. A ostatecznie – rewizji pojmowania samej estetyki.

Zadanie to, które na pierwszy rzut oka wygląda abstrakcyjnie, okazuje się przy bliższym wejściu nader interesujące. Odsłania także nieznaną dotąd aspekty współczesnej filozofii bytu. Tradycja filozoficzna, która stoi za tymi dwoma nazwiskami, zazwyczaj postrzegana była jako sobie z gruntu obca, a nawet niekiedy przeciwstawna. Tymczasem, jeśli odrzucimy owe uprzedzenia i gotowe kalki interpretacyjne i zdecydujemy się na pogłębioną analizę, okazuje się, że – przykładowo – kategoria ideologii, rozumiana jako „świadomość fałszywa,” wykazuje zadziwiające zbieżności z pojęciem *Das Man* Heideggera, a Marksowska obsesja podejrzewania, która każe mu tropić wszelkie „świadomościowe” wypaczenia bytu historycznego, idzie w parze z Heideggerowską analizą życia nieautentycznego.

Jednym z pierwszych filozofów, który śmiało podjął te wątki, był Lucien Goldmann, autor pracy *Lukács und Heidegger*.³ Generalnie wydaje się, że o ile Marks odczytywany jako „filozof podejrzewania” może być włączany w krąg tradycji fenomenologii

Heideggerowskiej, o tyle Marks rozumiany jako namiętny agitator utopii komunistycznej z tradycji tej wypada. Z jednej strony zatem mamy Marksa jako filozofa bytu (i tu trzeba by chyba sięgać aż do presokratyków Heideggera), z drugiej zaś mamy Marksa jako filozofa świadomości – i tu widzę krąg filozoficznej utopii Ernsta Blocha,⁴ a także tę wersję fenomenologii, którą w swym idealizmie transcendentnym stworzył Edmund Husserl.⁵ W poniższym tekście interesować mnie będzie oczywiście Marks jako filozof bytu. Zadanie, jakie tu sobie stawiam, polega na rekonstrukcji tego paradygmatu filozofii bytu, w który można – o dziwo – wpisać zarówno myśl Marksa (nie ideologa oczywiście), jak i Heideggera. Pokazanie tej tezy wiedzie poprzez dwa ogniwa rozumowania: najpierw pokażę, jak filozofował w tym duchu, czyli właśnie po heideggerowsku, młody wówczas marksista Herbert Marcuse (nb. autor szkoły frankfurckiej) i jak potem zdradził samego siebie na rzecz utopii, która uczyniła go papieżem kontestacji w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku. A zatem naszą tezę główną wyartykułujemy poprzez analizę wczesnych prac autora *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*.

To właśnie w tej przestrzeni teoretycznej rozdził się ów nowy paradygmat pojmowania również estetyki i samej sztuki. Obie były odczytywane bezpośrednio w materii życia społecznego jako określone doświadczenie i tym samym były – w Marksovskim sensie – znoszone. Innymi słowy, sztuka i estetyka były całkowicie zanurzone w materii życia jako jego uczestnik, a nie tylko zewnętrzny obserwator. To zaś diametralnie zmieniało sposób ich pojmowania.

Będę referował poglądy Marcusego z dwóch jego wczesnych prac, które nieco rzadziej bywały przedmiotem analiz. Wydaje się, że prawdziwą przyczyną owego „zapomnienia” jest i było to, że w tym filozofie chciano widzieć przede wszystkim filozofa pewnej utopii, zgodnie z zapotrzebowaniem ideowym kontrkultury, a nie – myśliciela pochylającego się nad zagadnieniami bytu. Sam marksizm staje się wówczas za mało radykalny i bardziej występuje w roli sztandaru utopii niż jako jedno z wie-

lu stanowisk *stricto* filozoficznych. Chciałbym znać Marcusego jako autora przede wszystkim *Beiträge zur Phänomenologie des historischen Materialismus*⁶ oraz *Hegels Ontologie und die Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkeit*.⁷ Oba te teksty dotyczą analizy związków pomiędzy fenomenologią Heideggera a doktryną właśnie Marksa. I jeszcze raz zauważmy, że szczególne podkreślenie wagi tych związków we wczesnym okresie rozwoju Marcusego jest bardzo ważne, albowiem z perspektywy późniejszych prac tego filozofa widać zupełnie inną perspektywę jego tzw. dojrzałych prac, które wszak owoiły go legendą intelektualisty kontestacji.⁸ Znamienne jest również i to, że fakt ten mocno podkreślał sam Jürgen Habermas w znanej pracy *Theorie und Praxis*, gdy nazywał Marcusego marksistą o orientacji heideggerowskiej. Jest to istotny trop interpretacyjny dla całościowego obrazu dokonań tego filozofa, choć – niestety – niezbyt często wykorzystywany przez jego komentatorów. Spróbujmy zatem – raczej krótko – pokazać ów paradygmat myślenia, który przecież stoi – co pokazywaliśmy na wstępie – za manifestami całej sztuki z kręgu Nowej Rzeczowości.

W przywołanych wyżej pracach Marcusego wychodzi w swych rozważaniach od sprawy podstawowej – jak sądzę – dla filozofii nowożytnej, a mianowicie od zanegowania absolutnej rozłączności sfery podmiotowej i przedmiotowej. Trafnie argumentuje, że taka sterylnie czysta sytuacja epistemologiczna, w której granicach to, co poznawane, stoi **naprzeciw** poznającego, jest nierealna i wymyślna w wyobraźni samych filozofów. W rzeczywistości jest bowiem tak, iż przedmiot naszej poznawczej penetracji jawi się w polu naszego doświadczenia już wstępnie ukonstytuowany przez wzrok badacza (choćby jako przedmiot). Zależności te są oczywiście o wiele bardziej złożone i dotyczą kilku aspektów naszej percepcji. W związku z tym Marcuse proponuje za Heideggerem wprowadzić kategorię *Dasein* i dopiero na jej bazie opisuje – jak to nazywa – sytuację fundamentalną człowieka.⁹ *Dasein* staje się pierwotnym i całościowym bytem, w ramach którego podmiot stać się może przedmiotem i na odwrót. Tak właśnie – po heideggerow-

sku – rozwiązuje Marcuse tę sprzeczność. Takie nowe niejako zdefiniowanie problemu rzekomego dualizmu subiekt-obiekt oczywiście jest jako żywo rekonstrukcją koła hermeneutycznego obecnego w najnowszej tradycji filozoficznej.¹⁰ Jednak już za Heglem, a nie Heideggerem filozof nasz podkreśla znaczenie *Totalität*, owej całości, która w jego ujęciu staje się podstawową jednostką ontologiczną. Sama zresztą ontologia ma w takim ujęciu nieco odmienne znaczenie od tradycyjnie przyjmowanego, a mianowicie wchłania w siebie niejako epistemologię, i dlatego w samo istnienie przedmiotu wpisane jest jego poznawanie (jako sposób bycia). Marcuse adaptuje też na własny użytek Heideggerowskie pojęcie dziejowości (*Geschichtlichkeit* lub też jako *Geschichte* – dzieje, czy też *geschichtlich* – dziejowy) i stara się łączyć je z Marksowskim rozumieniem historyzmu. A zatem dzieje – jak pisze nasz filozof – „wydarzają się,” zataczając horyzont dziejowości, ten jedyny naprawdę realny obszar egzystencji człowieka. I choć inny da się pomyśleć, to jednak faktycznie nie istnieje. W jego granicach zarówno epistemologia, jak i inne tradycyjne działy filozofii ulegają ontologizacji, by tak rzec, to znaczy zostają sprowadzone do wymiaru bycia. Są jego swoistym *modi*. Według Marcusego jest to jedyna realna perspektywa myślenia o otaczającym nas świecie. Każda inna jest abstrakcją albo też – chociaż Marcuse jeszcze nie używa tego słowa – po prostu utopią. To tak, jak by powiedział Marks, że nie można sobie wręcz wyobrazić ani egzystencji człowieka, ani jakiegokolwiek epistemologii, ani dowolnego problemu teoretycznego bez odniesienia do konkretnego czasu historycznego, którego są one zarazem dzieckiem i niejako współtwórcą. To jest materializm historyczny właśnie. Celowo użyłem przed chwilą pojęcia utopii, przy tej właśnie okazji bowiem jasno widać znaczną rozbieżność stanowisk między tym wczesnym okresem rozwoju Marcusego a tym dojrzałym. Niemniej jednak zarówno w jednym, jak i w drugim podstawą było Heideggerowskie *Dasein*, rozmaicie tylko opisywane i – rzekłbym – w różnych językach teoretycznych. Mówiąc zaś o *Dasein*, traktuję tę kategorię jako znak wywoławczy dla całego splotu problemów, jak

dziejowość, wydarzanie się życia, egzystencja rzeczywiśta albo autentyczna itd. Stanowią one bazę teoretyczną, której Marcuse *de facto* nigdy nie opuścił, chociaż rozmaicie ją opisywał. Jest to, innymi słowy, jego punkt odbicia do niemal wszystkich własnych pomysłów filozoficznych. O ile jednak we wczesnym okresie Marcuse głównie akcentuje znaczenie analizy immanentnej, a jego wzrok badawczy sytuuje się zdecydowanie **wewnątrz** horyzontu dziejowości i tu poszukuje sprawczych mocy historii, owych konieczności, które rodzą, według niego, klasę uniwersalną, tj. proletariata, a potem czyn radykalny, tj. rewolucję, o tyle w późnym okresie swego rozwoju poszukuje transcendentnego punktu oparcia dla swych rewolucyjnych koncepcji, punktu umieszczonego tym razem na **zewnątrz** dziejów – jednym słowem, poszukuje archimedesowego oparcia, by ruszyć z posad cały świat.¹¹ I nieprzypadkowo ów dojrzały Marcuse ciągle mówi o transcendowaniu wartości, ideałów, w ogóle wszystkiego, co się tylko da, by osiągnąć efekt utopijny. Gdyż tym razem to wyzwolona z realiów myśl utopijna jest czynnikiem rozwoju dziejów. I to jest, moim zdaniem, podstawowa różnica stanowisk na przestrzeni rozwoju tego samego wszak myśliciela, to jednocześnie sprzeczność, ale i zarazem ślad przebytej ewolucji. Można też zagadnienie to daleko prościej ująć: o ile wczesny Marcuse był immanentystą i opowiadał się za tym, co realne, o tyle późny Marcuse stał się transcendentalistą i głosił pochwałę utopii. Niewątpliwie zaś momentem przełomowym były jego dociekania o roli rozumu w dziejach – to bezsprzecznie punkt zwrotny między tymi dwoma okresami.¹² W książce *Rozum i rewolucja* pokazał stopniową ewolucję w pojmowaniu roli rozumu w dziejach: od właśnie immanentnej, gdzie rozum był całkowicie zanurzony w dziejach, (gdzie można wręcz szukać analogii z kategorią *intellectus* archetypus Kanta), po całkowicie wyemancypowaną z historii i dziejów funkcję, gdzie ów czynnik racjonalny stawał się demiurgiem i zyskiwał przy tym własną przedmiotowość. Nic dziwnego, że w pracy tej Marcuse na nowo niejako odkrywa Hegła z jego panlogiczną wizją dziejów. I jeśli miałbym wartościować oba te różne wzglę-

dem siebie stanowiska w filozofii Marcusego, to zdecydowanie opowiedziałbym się za pierwszym. Myślę, że był to znakomity punkt wyjścia do ciekawych i płodnych analiz, które mogły doprowadzić do wielu odkryć – także w nurcie samej filozofii marksistowskiej. Niestety, ta szansa została przez Marcusego zaprzepaszczona. Po pewnym czasie, jak sądzę, zaczął działać mechanizm wstecznej projekcji, na mocy którego filozof nasz oceniał swe wczesne pisma z punktu widzenia dokonań późniejszych. I tak idee z lat trzydziestych i dwudziestych ubiegłego wieku były przez niego przedstawiane w świetle wydarzeń lat sześćdziesiątych – taka bywa niekiedy cena sławy i popularności.

Jakie jednak elementy filozofii marksistowskiej Marcuse szczególnie akcentował, by połączyć je z fenomenologią Heideggera? I czy w ogóle takie elementy i zbieżności istnieją? Takie podstawowe pytania muszą się mimowolnie rodzić u czytelnika, kiedy dowiaduje się o intelektualnych eksperymentach w *Beiträge zu einer Phänomenologie des historischen Materialismus*. Znajdujemy tam przede wszystkim te cytaty z Marksa i Engelsa, w których mówi się o aktywnej roli człowieka w dziejach, o znaczeniu całościowej (marksowski holizm) analizy społeczeństwa, a nie tylko pojedynczych i izolowanych faktów, o praktycznym znaczeniu wszelkiej teorii (nawet jeśli jest to niezbyt jasne dla samych teoretyków), o zmierzchu filozofii i o znaczeniu historyzmu. Nietrudno się także domyślić, że Marcuse stara się te tezy wpisać w Heideggerowską perspektywę teoretyczną, a jednocześnie deklaruje, że oczywiście jest autentycznym marksistą. I tak, przykładowo, znany fragment ze *Świętej rodziny*: „To wcale nie historia używa człowieka jako środka do osiągnięcia jej własnych celów – jak gdyby historia była jakąś odrębną osobą – historia to nic innego jak tylko działalność dążącego do swoich celów człowieka,”¹³ Marcuse konsekwentnie interpretuje w duchu Heideggerowskiego *Dasein*: bycie nie wymaga żadnego transcendentnego czynnika sprawczego, jest bowiem tylko „wydarzeniem się”, rozwój pozostaje w immanencji dziejów, dziejowość zaś zatacza jedyny realny horyzont istnienia, a widzieć go możemy tylko od środka. W takiej perspektywie

teoretycznej poznawane nieustannie przechodzi w poznające, podmiot w przedmiot i na odwrót – tak oto odrestaurowane zostaje Heideggerowskie koło hermeneutyczne. Marcuse jest całkowicie świadom tych zapożyczeń i dokładnie zaznacza, kiedy wychodzi poza *Sein und Zeit*. Mówi mianowicie, że przy całej zgodzie na taką wizję świata podkreślać trzeba nieustannie materialną bazę *Dasein* – bycie nie może być abstrakcją, lecz musi być zakorzenione w materialnych, ekonomicznych i społecznych warunkach egzystencji. Zawsze jednak punktem wyjścia Marcusego – podkreślmy to wyraźnie – jest *Dasein* umieszczone w horyzoncie dziejowości, a wszelka analiza tego fenomenu jest analizą „uczestniczącą,” immanentną. Ale i stąd także bierze się u niego przesadne niekiedy akcentowanie znaczenia *Totalität*. Nie można się jednak temu dziwić. To wszak z realnego faktu istnienia całości dziejowej Marcuse dedukuje pojęcie konieczności historycznej oraz powstanie, jak to nazywa, klasy uniwersalnej, tj. proletariatu. Tu oczywiście wchodzi w obszar myśli Marksa. Ta tendencja jest tak silna w pismach z wczesnego okresu rozwoju tego filozofa, że czasami wręcz sprawia wrażenie, iż autor w odmienny sposób uzasadnia istnienie jakiegoś fatalizmu dziejowego. A przy tym, rzecz ciekawa, kiedy pisze o owej konieczności dziejowej, ani razu nie wspomina o jej realnych, historycznych, jak by powiedział Marks, „nosicielach” (owi słynni *Träger*), i dlatego też – moim zdaniem – pozostaje przez cały czas na poziomie słów i abstrakcyjnych deklaracji.

W ramach konkretnej *Totalität* wiedza o egzystencji dziejowej sama staje się formą egzystencji i czyni to, co czynić musi, zgodnie z immanentną logiką dziejowości.¹⁴ Na mocy tejże samej logiki powstaje jedyna klasa uniwersalna, która zdobyć się może na jedynie prawdziwy czyn radykalny, tj. na rewolucję. I tu oczywiście Marcuse znów powołuje się na Marksa, kiedy ten pisał o klasie robotniczej. Tak oto marksowska sytuacja fundamentalna – jak to ujmuje Marcuse – czyli sam horyzont dziejowości, w ramach którego spełniać się mogą (czyli: wydarzać) wszelkie możliwe czyny, rodzić może czyn radykalny, właśnie rewolucję. Tu urywają się

rozważania samego Marcusego i dalej skupia się on na wynajdywaniu analogii pomiędzy Marksem a Heideggerem. Można rzec: rezygnuje z utopii, przynajmniej na razie. Ale przecież – jak wiadomo – tę wówczas przerwana w pół frazę z rozmachem uzupełnił w latach późniejszych, dlatego w efekcie stał się marzycielem, który – wbrew swoim intencjom – stanowił wygodny zawór bezpieczeństwa dla tych, których tak bardzo chciał zwalczać. Oto typowy paradoks myśli utopijnej, która legitymizuje system, w sprzeczności do którego sama niejako powstała.

W wizji filozoficznej wczesnego Marcusego analiza immanentna fenomenu dziejowości stwarza niejako pewną teorię, a ta z kolei wyzwala czyn. A wszystko to – zaznaczmy raz jeszcze – odbywa się na mocy jakiejś wewnętrznej konieczności, na której ufundowany jest porządek tego świata. I jednocześnie podkreśla ciągle, że jest to jedyny realistyczny (czytaj: w duchu Marksa, materialistyczny) punkt widzenia – nie *cogito*, lecz *sum*. To spełnianie konieczności próbuje jednocześnie interpretować w duchu Heideggerowskiego *Się* (owo *Das Man*). Pomysł ciekawy, wymaga jednak chyba osobnych analiz. Generalnie ten wątek w filozofii Marcusego można by nazwać deterministycznym – ginie on całkowicie w późniejszym okresie jego twórczości. W tym pozwólmymy sobie skonstatować, iż utopia zdobywa władzę nad analizą ontologiczną w starym stylu.

Marks, jak wiadomo, pisał, że ludzie, by mogli tworzyć historię, wpierw muszą produkować, jeść, ubierać się – jednym słowem: organizować jakoś swój byt materialny. Marcuse widzi w tym analogię do pojęcia zatroskania (*Besorgen*) Heideggera. Na kartach *Sein und Zeit* ludzie także zajmują się nieustannie sobą, swoim bytem, warunkami istnienia. Poszczególne byty, które człowiek spotyka w swoim życiu, są przez niego traktowane najpierw jako rzeczy (*Vorhandenes*), które faktycznie są obecne (*Vorhandenheit*), i to je przeciwstawia egzystencji (*Existenz*) bytu ludzkiego, a potem jako narzędzia (*Zuhandenes*). Od początku mamy do nich stosunek instrumentalny – służą jakimś celem, które wymyślamy. To z kolei jest przejawem swoistej troski (*Sorge*) o świat zewnętrzny – potrze-

by jego ułożenia. O ile jednak u Marksa produkcja dóbr jest podejmowana przez człowieka świadomie i z jasno określonym celem (por. chociażby pojęcie pracy w *Kapitale*), o tyle u Heideggera owo zatroskanie wynika wprost z samej egzystencji, albowiem jest ono jeszcze jednym, przyrodzonym jej przejawem. I dlatego Heidegger woli mówić o poręczności (*Zuhandenheit*) w naszym istnieniu – przedmioty bowiem są poręczne, gdyż dają się używać, i tym samym wpisane być mogą w ów kierat naszej egzystencji. Marcuse niestety niezbyt precyzyjnie artykułuje te różnice. Na marginesie tylko zaznaczmy, iż na podobne znaczenie Heideggerowskiego *Zuhandenheit* zwracał błyskotliwie uwagę Lucien Goldmann w pracy *Lukács et Heidegger*.¹⁵ W ogóle, rzecz ciekawa, wiele analiz Goldmanna bardzo przypomina wczesne dociekania Marcusego.

Marcuse pisze także wiele o „rzetelnej” i „nierzetelnej” egzystencji, kontynuując tym samym rozważania Heideggera o życiu autentycznym (*echte*) i nieautentycznym. Dociekania te są przy tym tak prowadzone, że mają nawiązywać do Marksowskiego pojęcia ideologii jako świadomości fałszywej. Ale Marcuse w tym miejscu wyraźnie nadużywa praw analogii i, przemilczając po prostu niektóre wątki samego Marksa. Zauważmy: ideologia jako świadomość fałszywa zestawiona jest tu bezkrytycznie z pojęciem życia nieautentycznego Heideggera oraz z pojęciem egzystencji nierzetelnej samego Marcusego i tym samym umieszczona jest – co wynika z porządku wywodu fenomenologicznego – poza horyzontem doświadczenia *Da-sein*. A zatem jest ona w tej interpretacji po prostu czymś zgoła idealnym, czymś nie mieszczącym się w granicach realnej egzystencji. Tymczasem Marks wielokrotnie podkreślał, że ideologia – choć to tylko świadomość fałszywa – to jednak w określonych warunkach historycznych stać się może całkiem realną siłą, jeśli tylko będzie w stanie porwać masy. Oczywiście tu, niejako na marginesie, powstaje fascynujące dla filozofa pytanie: co w takim razie jest bardziej realne – idea, która usprawiedliwia mordowanie ludzi w imię jakże często szczytnych celów i wartości, czy też miecz, którym zadaje się całkiem konkretną śmierć, w imię tejże idei?

Wszystkie problemy szczegółowe Marcuse zawsze odnosi do *Dasein* jako realności niejako pierwotnej. A ponieważ w jej granicach trwają nieustannie wymiana i napięcie pomiędzy sferą podmiotową a sferą przedmiotową (wraz ze wszystkimi konsekwencjami, które z tego wynikają), stąd rodzi się problem dialektyki jako swoistego samoruchu *Dasein*. Dialektyka nie jest przy tym dla Marcusego wyłącznie metodą poznawania, czy też sposobem konceptualizowania rzeczywistości, lecz wręcz prawdą samego bytu, która stopniowo odsłania się w trakcie jego rozwoju i ruchu. W rozprawie *Zur Problem der Dialektik*¹⁶ Marcuse wyprowadza Marksowskie rozumienie dialektyki z Platona i Hegla. To Platon po raz pierwszy, zdaniem Marcusego, dał w swych pismach ontologiczne rozumienie dialektyki, podkreślał przy tym, iż w naturze wszystko ze wszystkim się łączy i jedno z drugiego wynika. Natomiast formą przejawiania się dialektyki był wówczas szczególny typ dyskursu teoretycznego, w ramach którego poprzez ujawnianie sprzeczności, poprzez spór, wymianę zdań i po prostu dialog, dochodziło się do prawdy. A jednak Platon – jak zauważa nasz filozof – nie wytworzył w swoim idealizmie pojęcia historyczności, i dlatego jego rozumienie dialektyki nie mogło być zastosowane do analizy dziejów. Ten niejako błąd naprawił dopiero Hegel, który oparł swoją koncepcję dialektyki właśnie na historyzmie, a raczej – chciałoby się rzec – na odwrot: oparł całą historię na prawach dialektyki. Stąd idealizm i abstrakcyjność jego wywodów. Rzeczywistej rewolucji dokonał dopiero Marks, który postawił dialektykę „na nogi,” tzn. – jak interpretuje Marcuse ów znany fragment z przedmowy do *Kapitału* – uchwycił on rzeczywistą dziejowość ludzkiego *Dasein*, opierając ją na prawdziwie realistycznej podstawie. Hegel nie znika jednak z pola zainteresowań Marcusego. I tak znane pojęcie świadomości w *Fenomenologii ducha* interpretuje jako zwielokrotnione *Dasein* Heideggera – heglowska świadomość bowiem (a raczej po prostu ów duch dziejów) również rzekomo stanowi jedynie realny horyzont pojawiania się fenomenów tego świata. Samowiedza zatem – jeśli jeszcze w ogóle o czymś takim można tu mówić – czyni byt

rzeczywiście obecnym, a zatem samowiedza **jest**. Jeśli tak, to zapytajmy Marcusego - po co w ogóle był ten cały skomplikowany zabieg heideggerowskiej reinterpretacji Marksa, skoro, wbrew temu, co zamierzał, nadal wracamy do kręgu filozofii tradycyjnej wraz z jej dychotomicznym podziałem na podmiot i przedmiot. Podział ów bowiem wraca jak bumerang: jeśli heglowska samowiedza czyni rzeczywiście byt obecnym, a tak jest, jak podtrzymuje Marcuse, to w takim razie – mówiąc to samo, tylko prościej – świadomość po prostu ustanawia byt. Mamy zatem do czynienia z dwiema niezależnymi od siebie sferami bytu: duchową i materialną, przy czym wszelką aktywność dziejową przyznaje się jedynie pierwszej. Konsekwencje tego „niedopatrzenia” będą dla Marcusego znane: prawodawcą bytu może być tylko absolutnie wolny rozum. I dalej następują konsekwentnie twierdzenia, o których częściowo była wyżej mowa, kiedy pisałem o źródłach utopii i transcendencji u późnego Marcusego.

Odniesienie wszystkich problemów do *Dasein* nie tylko zrodziło pod piórem Marcusego problem dialektyki, lecz także problem wzajemnych zależności pomiędzy teorią i praktyką, który tradycyjnie rozważany był w marksizmie. Jego rozwiązania u naszego filozofa dają się łatwo wydedukować na podstawie chociażby tego, co do tej pory powiedzieliśmy. Używając współczesnej terminologii, możemy stwierdzić, iż Marcuse był skrajnym reprezentantem praxistycznej wykładni marksizmu, w której praktyka stawała się jedynym i podstawowym polem rozstrzygnięć teoretycznych. Nawet jednak takie sformułowanie tej myśli jest w stosunku do Marcusego za słabe. W jego zheideggeryzowanym marksizmie w ogóle nie istnieje pojęcie praktyki i teorii jako dwóch przeciwstawnych sobie sfer aktywności człowieka. Pomiędzy nimi umieścił on znak równości, a całą tę problematykę konsekwentnie widział w polu dziejowości.

Nie wszędzie jednak Marcuse bezkrytycznie powoływał się na Heideggera. Udowadniał na przykład, że autor *Sein und Zeit* wprawdzie odkrył dzieje jako jedyny horyzont realności, w obszarze którego pojawiają się wszelkie fenomeny, to jednak nie odkrył jednocześnie, choć powinno to

być prostą konsekwencją pierwszego, konieczności rewolucji – tu, zdaniem Marcusego, Heidegger się zatrzymał. I dlatego właśnie, między innymi, trzeba łączyć go z Marksem. Słabością fenomenologii było i to – jak zauważa Marcuse – że całkowicie pominięto materialne elementy dziejowości. I tym razem pomocny okazał się Marks. Jego doktryna bowiem opiera się całkowicie na dziejowości, a stąd wyprowadzić można wszystkie pozostałe kategorie. Czymże zatem jest świat w marksizmie Marcusego? Otóż świat jawi się jako szczególnie zorganizowana wiązka sensów – jest to zatem rzeczywistość zawsze dotknięta znaczącym spojrzeniem człowieka. I tylko tak może on istnieć – podkreśla Marcuse. Sensy owe nie są jednorodne, a często bywają wręcz sprzeczne nawzajem, lecz ich podstawą są materialne wyróżniki dziejowości. Tu w tok fenomenologicznego rozumowania wkracza Marks wraz z całą problematyką bazy społecznej i stosunków produkcji. I choć Marcuse przytacza w tym miejscu odnośne fragmenty z dzieł autora *Kapitału*, to jednak pozwala sobie opatrzyć je jednym, ale za to zasadniczym komentarzem. Stwierdza, że baza społeczna oraz jej elementy składowe są także dziejowe, tzn. pojawiają się w horyzoncie egzystencji człowieka właśnie jako baza, a zatem wpisane są w *Dasein*. Nawet pojęcie konieczności historycznej, które urzeczywistnia się poprzez *Dasein* i które nie zależy od woli człowieka, również pojawia się – *post factum* – w horyzoncie dziejowości. *Dasein* jest więc jedynym realnym obszarem, w którym realizuje się filozofia. Realność ta jest jeszcze u Marcusego wzmocniona wskazaniem na materialne wyróżniki dziejowości – przy pomocy oczywiście Marksa.

Rzecz ciekawą jest, jak rozpatruje nasz filozof w kontekście powyższym problem przyrody. Marcuse generalnie podtrzymuje w tej sprawie stanowisko Lukácsa z *Geschichte und Klassenbewusstsein*, nadając mu jedynie zabarwienie heideggerowskie: przyroda o tyle **jest**, o ile jawi się w horyzoncie dziejowości.¹⁷ Nie można zatem mówić o naturze poza losami człowieka. W *Beiträge zu einer Phänomenologie des historischen Materialismus* czytamy: „Przyroda **ma** dzieje, ale nimi nie **jest**. *Dasein* **jest** dziejami.”¹⁸ Wszak chodzi

przez cały czas o bycie (*Sein*), albowiem tylko ono jest realne. W efekcie znowu powracamy do podstawowego terminu – *Dasein*. Cały świat bowiem zakorzeniony jest w *Dasein* jako świat znaczeń. Przy tym zawsze rozpatrywany jest **konkretny** świat w **konkretnym** *Dasein* – fenomenologia materializmu historycznego nie może być abstrakcją.

Wyrazem zatroskania (*Besorgen*) *Dasein* są stosunki produkcji i stosunki społeczne. Marcuse podkreśla przy tym, że owo zatroskanie jest zarówno materialne, jak i duchowe. W ten sposób zaznacza, że jego marksizm porzuca tradycyjny obszar filozofowania rozdarty dualizmami podmiotowo-przedmiotowymi. Zatroskanie jest jednak powiązane w jego koncepcji z Marksowską analizą ekonomicznych podstaw społeczeństwa. Wyznacza ono swoistą „przestrzeń życiową” *Dasein*, która wypełniona jest tym, co poręczne. Przestrzeń ta nie jest czymś danym raz na zawsze, lecz, w zależności od samego *Dasein*, od stopnia jego zatroskania, może się zwięzać lub rozszerzać.

Na powyższych analogiach moglibyśmy w gruncie rzeczy zakończyć tropienie wzajemnych podobieństw i różnic pomiędzy wczesnym Marcusem a Heideggerem, z jednej strony, oraz Marksem – z drugiej. I być może ów epizod z dziejów filozofii współczesnej na tym mógłby się zamknąć, by stając się jedynie przedmiotem pracy dociekliwego historyka idei. I nie sądzę nawet, czy wyczerpaliśmy listę wszystkich problemów wartych – z punktu widzenia historyka filozofii – przedstawienia. Ale i prawdą jest to, że nie o taką perspektywę badawczą w tekście niniejszym szło. Otóż tym, co najbardziej zainteresowało autora niniejszego tekstu w owym epizodzie – jak to zostało nazwane – była próba ożywienia w myśli filozoficznej dwudziestego wieku tradycji filozofii bytu. Spróbujmy w krótkim komentarzu, i to w trybie niejako podsumowania, skreślić słów kilka.

Niewątpliwie, pisząc o wzajemnych inspiracjach między Heideggerem, Marksem a Marcusem, przez cały czas poruszaliśmy się w kręgu tego programu filozoficznego, któremu patronuje fenomenologia. Ale jednocześnie program ów wpisuje się w tradycję przełamywania dualizmu

podmiotowo-przedmiotowego w filozofii, czyli – najogólniej mówiąc – nawiązuje do dziejów nowożytnego transcendentalizmu. Ten zaś znaczący jest w historii myśli nazwiskami: Kartezjusz – Kant – Hegel – Husserl. Kartezjusz bowiem, jak wiadomo, postawił ów naczelną problem nowożytnej filozofii: właśnie zagadnienie wzajemnego stosunku myśli i bytu. Tym samym ustanowił nowożytną wersję znanego z tradycji dualizmu podmiotowo-przedmiotowego i ponadto uzasadnił ją w swoim systemie. Współczesny transcendentalizm dychotomię tę zniósł, rozbijając ją niejako poprzez rozbudowanie sfery podmiotowej. Tą właśnie drogą kroczył Kant, a do jej końca – jak się wydaje – doszedł Husserl w swym idealizmie transcendentalnym.¹⁹ Istotą tego właśnie programu filozoficznego było takie rozbudowanie sfery podmiotowej, aby poprzez nią – niejako z zewnątrz – ujrzyć cały ten dualizm podmiotowo-przedmiotowy. Ten punkt widzenia idealizmu transcendentalnego bynajmniej jednak nie zniósł całkowicie owego podziału, lecz – wprost przeciwnie – w swoisty sposób go jeszcze bardziej utwierdzał. A jego zanegowanie było czysto deklaratywne. Oto bowiem w granicach tej perspektywy teoretycznej konstruuje się takie stanowisko obserwacyjne, które jako swój przeciw-człon obejmuje zarówno podmiot, jak i przedmiot, a ściślej: relację, która je łączy. Tym samym więc zostaje odrestaurowany ów dualizm pierwotny, tyle tylko, że na innym poziomie – by tak rzec – jakościowym, gdzie z jednej strony znajduje się ów transcendentalny punkt, z drugiej zaś relacją łączącą sferę poznawaną i poznającą. Oczywiście i ten poziom również można znieść i skonstruować nowy, znacznie ogólniejszy, transcendentalny wobec poprzedniego, punkt obserwacyjny – i tak postępować można w nieskończoność, nie znosząc **rzeczywiście** owego pierwotnego dualizmu. I tak też w istocie przebiega rozwój tego nurtu nowożytnej filozofii transcendentalnej – od Kartezjusza poprzez Hegla aż do Husserla.

Niemniej istnieje także inna odpowiedź na centralny problem Kartezjusza. Jest to próba właśnie ożywienia tradycyjnej filozofii bytu, która akurat tu manifestuje się w rozsadzeniu od środka

owego dualizmu podmiotowo-przedmiotowego poprzez rozwinięcie sfery przedmiotowej. A najbardziej znanymi rozwiązaniami teoretycznymi w granicach tego nurtu filozofii nowożytnej są propozycje Marksa i Heideggera, odczytywane – przyznać trzeba szczerze – z rozmaitym skutkiem przez Marcusego. O ile idealizm transcendentalny typu Husserla rozbudował zewnętrzny punkt widzenia tradycyjnego podmiotowo-przedmiotowego podziału filozoficznego, o tyle ten nurt transcendentalizmu, który niewątpliwie wyznaczają nazwiska Marksa i Heideggera, i który – w przeciwieństwie do pierwszego – nazwać można realistycznym, charakteryzuje się wewnętrznym punktem widzenia owego podziału.²⁰ Osiąga się go zaś poprzez dowartościowanie sfery przedmiotowej. Można też krótko powiedzieć, że rozwiązanie Husserla było pozorne, natomiast rozwiązanie Marksa i Heideggera jest rzeczywiste, albowiem pokazuje i odsłania zasady ukonstytuowania się takiego dualnego sposobu myślenia o świecie. Innymi słowy, obaj ci filozofowie pokazują go jako pozorny. I chociażby z tego powodu warto było prześledzić logikę tego epizodu z dziejów filozofii współczesnej.

Ta tradycja zaznaczyła się w samym marksizmie pracami Karla Korsch, całej szkoły frankfurckiej, a potem grupy Praxis w dawnej Jugosławii. Negacja podziału na podmiot i przedmiot poznania zaowocowała przecież w tradycji niemieckiej wyodrębnieniem się tzw. *Produktionsästhetik* w opozycji do *Ästhetik der Abbildung*, czyli sporem: czy dzieło sztuki odbija świat, czy też – na odwrót – niejako go współtworzy. W tym drugim przypadku zwykło się mówić o zaangażowaniu. Na marginesie tylko dodajmy, że to właśnie było osiądłem sporu pomiędzy Bertoldem Brechtem a Györgyem Lukácssem.

Co ciekawe też, obie strony tego sporu odwoływały się do ekspresjonizmu, tyle tylko, że o ile zwolennicy teorii mimetycznej byli oczarowani możliwością odbijania rzeczywistości (stąd fascynacja nowymi technikami, jak fotografia), o tyle drudzy samą rzeczywistością byli przerażeni.

Uważny czytelnik bez trudu dostrzeże, że kwestie zaangażowania oraz zmiany sposobu ist-

nienia samego przedmiotu artystycznego dają się łatwo wyprowadzić właśnie z owego – przedstawionego wyżej – paradygmatu myślenia, który negował oddzielenie podmiotu od przedmiotu poznania, a w jego miejsce powoływał jednorodną przestrzeń wspólnego doświadczenia. *Dasein* Marcusego poniekąd tłumaczyło – z jednej strony – rezygnację z funkcji kreatywnej dzieła sztuki, z drugiej zaś – wejście samego działania artystycznego w materię życia społecznego. Jedni zatem mówili o końcu sztuki, drudzy – z zachwytem – o sztuce naprawdę zaangażowanej.

W każdym razie wszystko to zawieszone było w nowym, dopiero co wykluwającym się, paradygmacie myślenia, który wyżej przedstawiliśmy i który niczym chmura okrywał i artystów, i filozofów.

Przedstawiona powyżej rozprawa stanowi propozycję bazy interpretacyjnej tekstu-manifestu George’a Grosza i Wielanda Herzfeldego „Die Kunst ist in Gefahr.” Jest on ważnym dokumentem zmian sposobu definiowania sztuki, zainicjowanych w ruchu Dada, a mających swe konsekwencje we współczesnej teorii i praktyce artystycznej o charakterze postkonceptualnym, kontekstualnym i performatywnym. Jak bliskie jest to pokrewieństwo niech świadczy następująca anegdotka: Wieland Herzfelde, odwiedzając studio Geорга Grosza w 1916 roku, zauważył zdjęcia prasowe „głównie różnych międzynarodowych celebrytów; na każdym była dedykacja z autografem. Jedna z nich, na przykład, brzmiała:

Mojemu staremu i drogiemu towarzyszowi Chinganchukowi - jego stary przyjaciel Thomas A. Edison. (...)

Nadmierna liczba dedykacji i podobieństwo pisma sławnych ludzi doprowadziły mnie do założenia” – wspomina Herzfelde – „że wszystkie autografy były dziełem właściciela.”*

* Wieland Herzfelde, *Immergrün. Merkwürdige Erlebnisse und Erfahrungen eines fröhlichen Waisenknaben* (Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1969), 177. Dziękuję Leszkowi Brogowskiemu za wskazanie i przetłumaczenie tej smacznej anegdotki.

Przypisy

- ¹ Szczegółowo opisałem to w książce pt. *Estetyka realizmu György Lukácsa i jej przesłanki filozoficzne* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1984). A następnie w monografii pt. *Lukács* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1985).
- ² Patrz: Bogusław Jasiński, *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego* (Warszawa: Ethos, 2008), 248.
- ³ Lucien Goldmann, *Lukács und Heidegger* (Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1975); Idem, *Phenomenology and Marxism* (London: Routledge, 1984).
- ⁴ W tej sprawie por. Bogusław Jasiński, „Ernest Bloch – filozofia z ducha nadziei,” w Idem, *Droga myśli* (Warszawa: Ethos, 1997), 113-149.
- ⁵ Por. Bogusław Jasiński, *Dwie fenomenologie – Husserl i Heidegger* (Warszawa: Ethos, 1997).
- ⁶ Herbert Marcuse, „Beiträge zur Phänomenologie des historischen Materialismus,” *Philosophische Hefte* 1 (1928): 45-68.
- ⁷ Herbert Marcuse, *Hegels Ontologie und die Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkeit*. Wyd. II. Berlin -Neuwied: Luchterhand, 1968. Pierwodruk Frankfurt a/M: Luchterhand, 1932.
- ⁸ Pisałem na ten temat w pracy: *Droga myśli* (Warszawa: Ethos, 1997), 80-88.
- ⁹ W tej sprawie por. Bogusław Jasiński, „Z punktu widzenia Dasein,” w *Dwie fenomenologie – Husserl i Heidegger* (Warszawa: Ethos, 1997), 73-106.
- ¹⁰ „Hermeneutyka jest uniwersalnym aspektem filozofii, a nie tylko metodologiczną podstawą tzw. nauk humanistycznych.” Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1972), 451.
- ¹¹ Obie te metody nazwałem analogicznie *introsocficzną* oraz *ekstrasocficzną*, por. Bogusław Jasiński, *Myślenie Heideggerem* (Warszawa: Kolegium Otryckie, 1988), 12-30.
- ¹² Herbert Marcuse, *Reason and Revolution, Hegel and the Rise of Society Theory* (New York: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1941. Tłum. na j.polski Danuta Petsch, Warszawa: Książka i Wiedza, 1966.
- ¹³ MED., t. 2, 114.
- ¹⁴ Swoją drogą, jest sprawą fascynującą, że podobne spostrzeżenia, choć bez udziału najmniejszego nawet Heideggera, poczynił György Lukács w swej płomiennej pracy *Geschichte und Klassenbewusstsein*, co opisałem szczegółowo w książce *Estetyka realizmu György Lukácsa i jej przesłanki filozoficzne* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1984), 11-45.
- ¹⁵ Lucien Goldmann, *Lukacs et Heidegger*. Edited by Youssef Ishaghpour. Paris: Denoël/Gonthier, 1973 (lub wyd. niem. przytaczane wyżej), a także Idem, *Nauki humanistyczne a filozofia* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1961), oraz przede wszystkim Idem, *Phenomenology and Marxism* (London: Routledge, 1984).
- ¹⁶ Herbert Marcuse, „Zur Problem der Dialektik,” w *Schriften*, band 3 (Frankfurt a/M: Suhrkamp Verlag, 1978), 541-557. Pierwodruk *Die Gesellschaft*, vol. VII, cz. 1 (1930), vol. VIII, cz. 2 (1931).
- ¹⁷ Bogusław Jasiński, *Estetyka realizmu György Lukácsa*, 33-45.
- ¹⁸ Herbert Marcuse, „Beiträge zur Phänomenologie,” 49.
- ¹⁹ Szczegółowo opisałem to w książce *Dwie fenomenologie – Husserl i Heidegger*. Przy czym warto zauważyć, iż samo pojęcie idealizmu tu użyte niewiele ma wspólnego z tradycyjnym przeciwstawieniem idealizm-materializm.
- ²⁰ Szczegółowo opisałem to w moim Hauptwerk *Tezy o ethosofii* (Warszawa: Ethos, 1992), 30-40. Patrz także Idem, „Tezy o ethosofii,” *Studia Filozoficzne* nr 7 (1987): 153-179.

Bibliografia

- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1972.
- Goldmann, Lucien. *Lukacs et Heidegger*. Edited by Youssef Ishaghpour. Paris: Denoël/Gonthier, 1973.
- Goldmann, Lucien. *Nauki humanistyczne a filozofia*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1961.
- Goldmann, Lucien. *Phenomenology and Marxism*. London: Routledge, 1984.
- Jasiński, Bogusław. *Dwie fenomenologie – Husserl i Heidegger*. Warszawa: Ethos, 1997.
- Jasiński, Bogusław. *Tezy o ethosofii*. Warszawa: Ethos, 1992.
- Jasiński, Bogusław. *Estetyka realizmu György Lukácsa i jej przesłanki filozoficzne*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1984.
- Jasiński, Bogusław. *Lukács*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1985.
- Jasiński, Bogusław. *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*. Warszawa: Ethos, 2008.
- Jasiński, Bogusław. „Ernest Bloch – filozofia z ducha nadziei.” W Idem, *Droga myśli*, 113-149. Warszawa: Ethos, 1997.
- Jasiński, Bogusław. *Myślenie Heideggerem*. Warszawa: Kolegium Otryckie, 1988.
- Marcuse, Herbert. „Beiträge zur Phänomenologie des historischen Materialismus.“ *Philosophische Hefte* nr 1 (1928): 45-68. Przedruk m. in w Marcuse Herbert/Schmidt Alfred, *Existentialistische Marx-Interpretation*. Frankfurt a/M: Europäische Verlagsanstalt, 1973. (tłum. polskie: "Przyczynki do fenomenologii materializmu historycznego," tłum. Jerzy Łoziński, *Colloquia Communia*, nr 4-5 (9-10), Warszawa, 1983).
- Marcuse, Herbert. „Zur Problem der Dialektik.“ W *Schriften*, band 3, 541-557. Frankfurt a/M: Suhrkamp Verlag, 1978. Pierwodruk *Die Gesellschaft*, vol. VII, cz. 1 (1930), vol. VIII, cz. 2 (1931). (tłum. polskie: "O problemie dialektyki," tłum. Janusz Stawiński, *Colloquia Communia*, nr 4-5, Warszawa, 1983)
- Marcuse, Herbert. *Hegels Ontologie und die Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkeit*. Wyd. II. Berlin -Neuwied: Luchterhand, 1968.
- Marcuse, Herbert. *Reason and Revolution, Hegel and the Rise of Society Theory*. New York: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1941. (tłum. polskie, Warszawa, Książka i Wiedza, 1966).
- Lukács, György. *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Berlin - Neuwied: Luchterhand, 1968.
- Marks, Karol i Fryderyk Engels. *Dzieła*, tom 2. Tłum. Kazimierz Bleszyński. Warszawa: Książka i Wiedza, 1960.

SUMMARY

Bogusław JASIŃSKI

FROM THE IDEA OF NEW OBJECTIVITY TO THE REVISION OF THE CONCEPT OF ART

Analysis of philosophical assumptions

The content of the study is the reconstruction of the paradigm of thinking in philosophy that emerged from the early works of Herbert Marcuse and the Frankfurt School. It consisted in breaking the subject-object dualism and recreating the hermeneutical vision of epistemology. It came down to the redefinition of objectivity and subjectivity and the ontologization of all philosophy. This was followed by a new understanding of art and aesthetics. In the first case, the artistic object itself was negated and the artist became a social activist. In the second case, aesthetics ceased to be an examination of the sensual qualities of an artistic object (as in Baumgarten's work) and became to a much greater extent a reflection on the creative process itself. Both of these tendencies were visible in the New Objectivity (Neue Sachlichkeit) movement in Germany.

WVA
RITA

Jerzy LUTY

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Psychologii

PEŁNIA KICZU I PUSTA ABSTRAKCJA. O PROJEKCIE MALARSTWA SOCJOLOGICZNEGO VITALIJA KOMARA I ALEKSANDRA MELAMIDA *THE PEOPLE'S CHOICE* W UJĘCIU PSYCHOLOGII EWOLUCYJNEJ

W niniejszym artykule proponuję nowe spojrzenie na problem istnienia emocji estetycznych. Odrzucam kantowski pogląd o konieczności oddzielenia zjawisk estetycznych od innych sfer ludzkiej aksjologii. W miejsce tytułowej opozycji „pełnia-pustka” wprowadzam perspektywę psychologii ewolucyjnej, która pozwala ująć wartości pozaestetyczne (ewolucyjne) nie w oderwaniu od wartości estetycznych, lecz (w duchu Deweyowskiego pragmatyzmu lub Darwinowskiego naturalizmu) jako element kontinuum wartości użytecznych, emocjonalnych i estetycznych.

W celu zobrazowania mojego stanowiska, posłużę się analizą eksperymentu Vitalija Komara i Aleksandra Melamida. W annałach estetyki zapisał się on nie tylko jako istotny przyczynek do określenia źródeł preferencji estetycznych w malarstwie pejzażowym, lecz okazał się kluczowy do określenia złożonego charakteru emocji towarzyszącym obcowaniu ze sztuką, przede wszystkim

malarską. Wspomniani artyści przeprowadzili badania socjologiczne ludzkich preferencji estetycznych początkowo w dziesięciu oddalonych od siebie krajach, a potem na podstawie ankiet stworzyli cykl „ulubionych obrazów” ludzi z różnych części świata.¹ Poza Amerykanami w badaniach wzięli udział również mieszkańcy Chin, Danii, Finlandii, Francji, Islandii, Kenii, Rosji, Turcji i Ukrainy; projekt rozszerzono następnie na inne kraje, w tym Polskę (w 2001).²

W ramach badania pytano respondentów m.in. o ulubiony kolor, porę roku, zwierzęta, rośliny, kształty oraz postać historyczną. Okazało się, że bez względu na miejsce, w jakim badani się wychowali, zdecydowana większość wykazywała estetyczne upodobanie do obrazów przedstawiających krajobraz, zawierający przedstawienie zieleni, wody, zwierząt i ludzi. A także – otwarte przestrzenie pokryte niską (lub skoszoną) trawą, na której znajdują się kępy krzewów i drzew; w centralnym

miejscu jest widoczny naturalny zbiornik wodny (jak staw lub jezioro). Przynajmniej z jednej strony krajobraz miał obejmować otwarty, przestrzenny widok aż po horyzont. Miał także zawierać świadectwo obecności zwierząt i ptaków oraz rozmaite rośliny, w tym kwiaty i rośliny owocowe.

W 1993 roku obaj artyści zaprezentowali publiczności pierwszy obraz z cyklu zatytułowany: *America's Most Wanted*, który zgodnie z wynikami sondaży odzwierciedlał najpowszechniejsze upodobania estetyczne Amerykanów. Podobne dzieła stworzyli również dla innych krajów.³ Powstały prześmiewcze, emanujące kiczem obrazy (np. na amerykańskiej wersji obrazu George Washington pokazany był na tle Hudson River i dzielił miejsce z hipopotamem). Obrazy karykaturujące to, co można zobaczyć na niemal każdym ilustrowanym kalendarzu ściennym pod każdą szerokością geograficzną (sawannopodobny krajobraz z szeregiem powtarzających się elementów).⁴ Denis Dutton, który w swej książce *Instynkt sztuki*, szczegółowo opisuje i analizuje eksperyment rosyjskich artystów, nie ma wątpliwości, że wyniki eksperymentu to przysłowiowy policzek wymierzony sztuce abstrakcyjnej i konceptualnej:

(...) Efekt uzyskany na obrazach najmniej pożądanym przyniósł raczej złe wiadomości tym, którzy łudzili się, że abstrakcja modernistyczna może osiągnąć sukces na masową skalę. Przedstawiciele prawie wszystkich państw nie wykazywali upodobania do wzorów abstrakcyjnych, zwłaszcza tych o nierównych kształtach.⁵

Dzieła dwójki artystów wywołały ogromną dyskusję nie tylko w świecie sztuki, ale też w gronie estetyków i filozofów sztuki, skonsternowanych nie tyle niskim poziomem artystycznym „najbardziej pożądanym” dzieł czy wątpliwą jakością ujawnionych gustów estetycznych, ile stopniem ich międzykulturowej powszechności.⁶ Zaskoczeni wynikami badania byli sami artyści. W wywiadzie do książki *Painting by Numbers*, która prezentowała wyniki badań, Alexander Malamid stwierdza:

Może to się wydawać śmieszne, ale zdaje mi się, że to upodobanie do niebieskiego krajobrazu jest sprawą poważniejszą, niż początkowo sądziliśmy. Rozmawialiśmy z ludźmi z grup badawczych przed przeprowadzeniem ankiet, odbyliśmy spotkania w salach ratuszów całego kraju już po badaniach... Prawie wszyscy, z którymi bezpośrednio rozmawialiśmy – a rozmawialiśmy już z setkami ludzi – mają ten niebieski krajobraz w swojej głowie. Siedzi im tam i to nie są żarty! Ludzie widzą go w najdrobniejszych szczegółach. Zastanawiam się, czy przypadkiem ten niebieski krajobraz nie jest w nas odcisnięty genetycznie? Czy to nie jest taki raj w środku nas, że przybyliśmy z niebieskiego krajobrazu i jego chcemy... Przeprowadziliśmyankiety w wielu krajach: Chinach, Kenii, Islandii itd. – a wyniki są uderzająco podobne. Niewiarygodne, prawda? Kenia i Islandia – co może bardziej się różnić w całym tym pieprzonym świecie – i oba te kraje chcą niebieskich krajobrazów.⁷

Artysta konstatuje też, że marzeniem modernizmu było „znalezienie uniwersalnej sztuki,” która „mógłaby połączyć ludzi.” Jednak modernistyczny sen okazał się złudzeniem, a właściwie rewersem innego uniwersalizmu – wyewoluowanej ludzkiej skłonności do określonych jakości estetycznych: sawanno-podobnej błękitno-zielonej przestrzeni, otwartej po horyzont. Popularność owego niebieskiego krajobrazu stała się nie lada wyzwaniem dla badaczy.

Arthur Danto, wpływowy amerykański filozof i krytyk sztuki, zaproponował następujące wyjaśnienie tego fenomenu: jego zdaniem łącząca wszystkich powszechność gustów związana jest z powszechnością procesów globalizacyjnych. A konkretnie z globalną obecnością przemysłu kalendarzowego, który dociera do ludzi na całym świecie i determinuje to, co myślą o sztuce i obrazach wieszanych na ścianie. Pomimo lokalnych różnic kulturowych i europejskiej konwencji, przemysł ten wszczepia im zamiłowanie do określonej for-

my malarskiej, a mianowicie tej, która występuje zwykle na kalendarzach ściennych. Jak bowiem wykazały inne badania, większość Kenijczyków posiada wprawdzie w swoich domach kalendarz, ale jednak preferują oni obrazy z widokami, wyglądającymi bardziej jak te z Nowego Jorku niż z Kenii.⁸

Z kolei Ellen Dissanayake, antropolożka ewolucyjna i historyczka sztuki, której nie zadowolono kulturowe i etnocentryczne uzasadnienie Danto, podała wyjaśnienie, które tylko na pierwszy rzut oka wydawało się niedorzeczne.⁹ Na łamach czasopisma *Philosophy and Literature* argumentowała ona, że ludzkie reakcje na pejzaże ujawnione w eksperymencie Komara i Melamida, charakteryzują się zdumiewającą uniwersalnością. Wynikają bowiem z utrwalonych w toku ewolucji gatunku ludzkiego instynktów, ukształtowanych w okresie plejstocenu. Instynkty te, ukazujące głęboko zakorzenione w człowieku preferencje, miały kluczowe znaczenie dla jego przetrwania w tym okresie. Temat stał się lejtymotywnym estetyki ewolucyjnej i od jego opisu rozpoczyna się m.in. *Instynkt Sztuki* Duttona.¹⁰

Redukcjonistyczny charakter wyjaśnienia podanego przez Dissanayake mógłby być jego wadą, gdyby nie fakt, że znalazło ono potwierdzenie w badaniach przeprowadzonych kilka lat wcześniej przez Gordona Oriansa, ornitologa i ekologa oraz psycholożkę Judith Heerwagen.¹¹ W jednym z testów przedstawili oni osobom z różnych krajów i w różnym wieku kilka klasycznych rodzajów krajobrazów, m.in.: las liściasty, las tropikalny, otwartą sawannę z drzewami, las iglasty oraz pustynię. Wśród dorosłych żadna z wyżej wymienionych kategorii nie została uznana za ulubioną (wyjątkiem był krajobraz pustynny, który był najniżej w rankingu), natomiast po przeprowadzeniu eksperymentu wśród małych dzieci, wyraźnie preferowanym krajobrazem okazała się sawanna z drzewami – a dokładnie krajobraz ze Wschodniej Afryki, gdzie miała miejsce wczesna ewolucja człowieka. Poza upodobaniem do sawanny (wyniki badań stały się następnie podstawą do sformułowania tzw. hipotezy sawanny), stwierdzono również ogólną preferencję do krajobrazów zawierających wodę;

otwarte i zalesione powierzchnie (sygnalizujące miejsca do ukrycia się oraz do gry w chowanego); drzewa z rozgałęzieniami usytuowanymi tuż nad ziemią (dające możliwość wspinania się i ucieczki) z owocami rosnącymi metr lub dwa nad ziemią; z bezpośrednią obecnością lub wmieszanym się w krajobraz zwierząt łownych oraz z chmurami o zróżnicowanych kształtach. Wyniki eksperymentu wydają się nieprzypadkowe również w kontekście projektu rosyjskich artystów.

Z drugiej strony trudno nie zgodzić się z Duttonem, że eksperyment Komara i Melamida należy potraktować być może jako formę żartu. Do pewnego stopnia pozostaje on artystyczną prowokacją i to pomimo tego, że ujawnia istotny fakt socjologiczny – istnienie uniwersalnego, międzykulturowego upodobania do tego samego typu krajobrazów. Krajobrazów najbardziej pożądanym, których jednak, jak zauważa Dutton, „nikt nie chce” (*America’s most wanted, and why no one wants it*).¹² Wyobraźmy sobie, pisze autor *Instynktu sztuki*, że dwóch inteligentnych kucharzy zorganizowało badanie, które ma na celu określenie ulubionego jedzenia Ameryki. Odkryliby oni zapewne bardzo różnorodną listę dań, jednak „na jej szczycie znalazłyby się lody, pizza, hamburgery oraz czekolada, co w rezultacie doprowadziłoby do konkluzji, że najbardziej pożądanym daniem Ameryki są lody o smaku hamburgera pokryte kawałkami pizzy,” danie nieszczególnie nadające się do jedzenia, a tym bardziej do kontemplowania.¹³

Podobnie rzecz ma się z innym projektem przygotowanym przez Komara i Melamida we współpracy z kompozytorem Davem Soldierem, zatytułowanym: *The People’s Choice Music*, którego efektem było nagranie dwóch utworów: *Most Wanted i Most Unwanted*. Okazuje się, że pierwszego z nich niemal nie da się w całości odsłuchać z powodu nagromadzonych w nim pokładów dźwiękowego kiczu (oba dzieła można odtworzyć na portalu Youtube).

Hipotezę Dissanayake oraz ustalenia Oriansa i Heerwagen zdają się potwierdzać również inne teorie antropologiczno-ewolucyjne, w tym m.in. popularna koncepcja biofilii Edwarda O. Wilsona czy

zaproponowana przez Jaya Appletona (w książce *The Experience of Landscape* z roku 1975) koncepcja widoku i schronienia (*prospect-refuge theory*). W swej książce *Biophilia: The Human Bond With Other Species* z 1984 roku prekursor socjobiologii twierdzi, że za nasze umiłowanie do krajobrazów, zawierających przedstawienia zieleni oraz ślady obecności zwierząt i ludzi odpowiada wrodzony, zakodowany w naszych genach zestaw reakcji adaptacyjnych, opisywanych dziś m.in. przez psychologię ewolucyjną: „Niektóre środowiska są rzeczywiście przyjemne, z tego samego powodu, dla którego cukier jest słodki, kazirodztwo i kaniibalizm odrażające, a sporty zespołowe ekscytujące. Każda z tych reakcji ma swoje szczególne znaczenie zakorzenione w odległej genetycznej przeszłości.”¹⁴

Z kolei Appleton utrzymuje, że najważniejszym elementem atrakcyjności krajobrazu jest to, że daje on możliwość widzenia i jednocześnie nie bycia dostrzeżonym. Ludzie preferują bowiem obszary, które są częściowo odkryte (widok), a częściowo zakryte (schronienie). Lubią mieć otwarty widok, aby badać otoczenie i na przykład dostrzec w porę zagrożenie z oddali, a jednocześnie mieć poczucie bezpiecznego schronienia. Sawanna jako naturalne środowisko naszych przodków, w którym znajdowało się trochę drzew oraz dużo otwartych przestrzeni, ukształtowała w nas takie skłonności. Wskazują na to uniwersalne preferencje dla arkad i wykuszy lub innych form zadaszenia (drzew, fragmentów klifu), a także niezmienna popularność jaskini na zboczu, dziecięcego domku na drzewie, domu na wzgórzu, mieszkania na ostatnim piętrze czy pokoju z widokiem.¹⁵ Jak zauważa Dutton, również „(...) większość przedstawień krajobrazów w historii malarstwa umieszcza domyślnego widza w jakimś wybranym punkcie widokowym – na przykład na brzegu urwiska, być może typowo spoglądającego w dół na dolinę – lub jeśli znajduje się na poziomie gruntu, to zwykle na nieco większej wysokości, niż wydawałoby się to odpowiednie dla człowieka o wzroście 180 centymetrów.”¹⁶

Symptomatyczny w tym kontekście wydaje się również klasyczny eksperyment przeprowadzony przez John D. Ballinga i John H. Falka, spraw-

dzający zależność między okresem dojrzewania a reakcjami na określony krajobraz. Sześciu grupom wiekowym przedstawiono fotografie pięciu naturalnych typów krajobrazu: lasu tropikalnego, lasu liściastego, lasu iglastego, wschodnioafrykańskiej sawanny i pustyni. Założono, że najmłodsze dzieci będą najbardziej podatne na uroki krajobrazu sawanny, ponieważ ich pamięć ewolucyjna jest najmniej „skażona.” I rzeczywiście, ośmiolatki najczęściej wybierali sawannę, i to zarówno jako teren, który „chcieliby zasiedlić,” jak i taki, który „chcieliby zwiedzić,” choć nigdy wcześniej na niej nie byli.¹⁷

Ciekawe międzykulturowe badania porównawcze na temat oczekiwań czytelników czasopism wobec określonych motywów w reklamach przeprowadził w Polsce i USA socjolog Kamil Łuczaj. Większość założonych przez niego hipotez ewolucyjnych (w tym: biofilii, sawanny, widoku-schronienia i preferencji środowiskowych) potwierdziła się. Ludzie po obu stronach oceanu wolą przedstawienia „przystępnej przyrody,” akcje reklam umieszczone w środowisku naturalnym, dziejące się w trakcie dnia, wiosną lub latem, w obecności udomowionych zwierząt, roślin jadalnych lub dających się wykorzystać przez człowieka. Co ciekawe, tego typu krajobrazy wykorzystywano częściej w reklamach leków i samochodów oraz sprzętu motoryzacyjnego, a więc reklamach skierowanych do starszych odbiorców, co może sugerować, że krajobraz konotuje bardziej poważne treści i łatwiej je oswaja.¹⁸

Wróćmy do ulubionych pejzaży. Krajobraz sawanny jest preferowany, ponieważ w czasach prehistorycznych był gwarantem przetrwania – unikania drapieżników (można je było dojrzeć z oddali) i zdobywania pożywienia (zwłaszcza w okolicy cieków wodnych). A jako preferowany i pożądany zapisał się w naszej gatunkowej pamięci ewolucyjnej ciepłymi kolorami, dobrze się kojarzy i wywołuje pozytywne emocje, zwłaszcza u dzieci, nieskażonych socjalizacją i edukacją z zakresu estetyki. Jak zauważa Dutton, to właśnie elementy tego, a nie innego krajobrazu powtarzają się nie tylko w serii *Most Wanted*, ale są nieustannie powie-

lane zarówno w kalendarzach ściennych, jak i np. w projektach parków publicznych na całym świecie. Są też szczególną formą – pogardzanego przez akademików, elitarnych artystów i znawców kanonów – kiczu, objawu erozji smaku i zaniku dystansu estetycznego, który na gruncie psychologii ewolucyjnej jawi się jako pochodna pewnego wrodzonego mechanizmu umysłowego, odpowiadającego nie tylko za dobre samopoczucie naszych ewolucyjnych przodków, ale też za ich sukces adaptacyjny i reprodukcyjny. Co więcej, naturalna dziecięca skłonność do tej formy pseudoartystycznego wyrazu, jaką jest kicz, z której niektórzy z nas nigdy nie wyrastają, objawiająca się chociażby w popularności seriali telewizyjnych, kreskówek, programów w rodzaju *Taniec z Gwiazdami* czy romantycznych komedii, nie tylko nie przemija, ale stanowi mocny fundament kapitalistycznego społeczeństwa konsumpcji i wyposażenie umysłowe każdego pokolenia odbiorców mediów (tylko z niewielką przewagą pokolenia małoletnich).¹⁹

Interesujące w tym kontekście wydają się wyniki pionierskich w Polsce badań Katarzyny Podlaszewskiej na temat gustów estetycznych dzieci i młodzieży w odniesieniu do różnych odmian malarstwa. Autorka następująco streszcza kluczową tezę swych badań:

[K]ażdy z nas rodzi się z pewnego rodzaju wrażliwością estetyczną, której korzenie tkwią w epoce kamienia łupanego, gdyż są odpowiedzią na konkretne problemy adaptacyjne, na jakie natknął się nasz gatunek w przeciągu swojej ewolucyjnej historii. Owa kalotropiczna wrażliwość (upodobanie do kiczu zaprogramowane w ludzkim ewolucyjno-kognitywnym dziedzictwie) jest w późniejszym procesie socjalizacji (...) poddawana weryfikacji i przekształcaniom.²⁰

Badaczka przetestowała gusty dzieci w trzech kategoriach wiekowych: 5–7 lat, 8–13 lat oraz 14–19 lat. Pokazywała im różnego rodzaju krajobrazy – od abstrakcyjnego pejzażu Leona Tarasewicza przez obrazy Gustava Klimta, El Greca

i Vincenta van Gogha, aż po hiperkiczowate obrazy Komara i Melamida. Dzieła sztuki wysokiej (np. obrazy Jacksona Pollocka i Pabla Picassa) przez obrazy klasyczne (jak *Narodziny Wenus* Sandro Botticelliiego), aż po kicz obecny w takich obrazach, jak *Zebra* Sophie Harding czy *Psy Grające w Pokera* Cassiusa Marcellusa Coolidge’a. Jak zauważyła badaczka, skłonność do kiczu nie przechodzi badanym nawet w liceum, gdy młodym ludziom powinny zostać wpojone podstawy sztuki wysokiej, choć im dzieci młodsze, tym wybór kiczu jest bardziej powszechny. Nieco więcej licealistów niż przedszkolaków doceniało Pollocka, van Gogha i El Greca, jednak nie była to znacząca różnica.

Uniwersalistyczna interpretacja preferencji pejzażowych wywiedziona z eksperymentu Komara i Melamida stała się dla badaczy zainspirowanych antropologią ewolucyjną i naukami kognitywnymi wstępem do bardziej ogólnych rozważań na temat ewolucyjnych źródeł sztuki. Przywołując ustalenia badań dotyczących ludzkich preferencji, pragnień i skłonności, ustanowili oni tym samym kontekst nowej dyscypliny teoretycznej.

Jedno z podejść reprezentuje wspomniany Dutton, według którego ewolucyjni teoretycy sztuki, otwierając się w badaniach na naturalistyczne opisy doświadczenia estetycznego, powinni przedkładać dowód empiryczny nad czystą spekulację. Starając się dowiedzieć, dlaczego sztuka, pomimo małej wartości praktycznej, potrafi dostarczać intensywnej przyjemności zarówno twórcy, jak i odbiorcy.²¹ Ich refleksję teoretyczną, wspartą nastawieniem empirycznym, powinien wyznaczać określony horyzont problemowy, skupiony wokół następujących pytań:

- Czy dana zdolność tworzenia i odbierania tworów artystycznych znajduje się wśród uniwersalnych cech adaptacyjnych ludzkiego umysłu?

- Jeżeli jest ona częścią uniwersalnej ludzkiej psychiki, to czy stanowi składnik ludzkiej natury?

- I jak owa niezmienna natura ujawnia się w międzykulturowych preferencjach dotyczących sztuki?

Zdaniem Duttona, formułując odpowiedzi na te pytania, estetycy ewolucyjni, zamiast skupiać się na różnicach historyczno-kulturowych, dążą do znalezienia uniwersalnego, międzykulturowego podłoża różnych sztuk. Albowiem według dostępnej nam wiedzy, zachowania artystyczne są przynajmniej do pewnego stopnia wrodzone,²² będąc efektem koewolucji genowo-kulturowej, a nie – jak twierdzą kulturowi konstruktywiści – wyłącznym produktem kultury i historii – warunków, w których poszczególne jednostki dorastają, żyją i tworzą.

Przeciwko stanowisku wąskiego determinizmu kulturowego odnośnie funkcji i źródeł sztuki mogą świadczyć dwa fakty: jej powszechna zdolność do wywoływania emocji i sprawiania przyjemności (co według ewolucyjnej teorii emocji oznacza, że dana czynność ma znaczenie dla organizmu) oraz uniwersalność jej występowania.²³ To ostatnie nie oznacza bynajmniej, że wszystkie kultury winny posiadać wszystkie formy sztuki. Poszczególne jej odmiany różnią się często w zasadniczy sposób właśnie w zależności od tła kulturowego i epoki historycznej (zwykle również różnią się znacznie w obrębie tej samej kultury), co stanowi o ich swoistości i niepowtarzalności. Nie powinno zatem dziwić, że japońska ceremonia picia herbaty, powszechnie uważana za sztukę, nie ma żadnego odpowiednika na Zachodzie (angielska tradycja picia herbaty *five o'clock* to raczej tradycyjny ceremonial towarzyski), a np. mieszkańcy Sepik River w Nowej Gwinei, którzy są zapalonymi rzeźbiarzami, całkowicie różnią się od swych bliskich sąsiadów z wyżyn, którzy rzeźbiarstwem nie interesują się wcale, poświęcając z kolei wiele czasu i siły dekorowaniu swojego ciała.²⁴

Przypisy

- ¹ JoAnn Wypijewski, red., *Paintings by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art* (New York: Farrar, Straus & Giroux 1997).
- ² Najładniejszy zdaniem naszych rodaków obraz składałby się z takich oto elementów: „W słonecznym wiejskim pejzażu widać jezioro i las. Przy romantycznej chatce stoi rodzina, gdzieś niedaleko leży naga piękna kobieta. Przez pole galopują konie, na łące bawią się dzieci i zwierzęta. W tle góry, po których na nartach jedzie Jan Paweł II” (za: *Wprost* nr 18, 2001).
- ³ Vitalij Komar & Alexander Melamid, “The Most Wanted Paintings on the Web,” dostępny 18.08.2022, <http://www.diacenter.org>.
- ⁴ Dokumentację projektu można obejrzeć na stronie: <https://awp.diaart.org/km/>, dostęp: 10.08.2022.
- ⁵ Denis Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, tłum. Jerzy Luty (Kraków: Copernicus Center Press, 2019), 44.
- ⁶ Adam Chmielewski, „Piękno i obowiązek. Etyka ewolucyjna a estetyka darwinowska,” w *Ewolucja. Filozofia. Religia* 3(2010): 176–178.
- ⁷ Wypijewski, *Paintings by Numbers*, 45–46.
- ⁸ Arthur Danto, “Can It Be the »Most Wanted« Even if Nobody Wants It,” w *Paintings by Numbers*, 124–140.
- ⁹ Ellen Dissanayake, “Komar and Melamid Discover Pleistocene Taste,” *Philosophy and Literature*, vol. 22, no 2 (1998), 486–496.
- ¹⁰ Dutton, *Instynkt sztuki*, 43–51; “Aesthetics and Evolutionary Psychology,” w *The Oxford Handbook for Aesthetics*, red. Jerrold Levinson (New York: Oxford University Press, 2003), 695–696; „Znaturalizujemy estetykę,” tłum. Jerzy Luty, *Racjonalista.pl*, 6870, dostępny 13.06.2022, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6870>.
- ¹¹ Gordon. H. Orians, Judith H. Heerwagen, “Evolved Responses to Landscapes,” w *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, ed. Jerome H. Barkow, Leda Cosmides, John Tooby (New York: Oxford University Press, 1992), 555–579.
- ¹² Denis Dutton, “America’s most wanted, and why no one wants it,” *Philosophy and Literature*, vol. 22, nr 2, (1998): 530–543.
- ¹³ Dutton, *Instynkt sztuki*, 44–45.
- ¹⁴ Edward O. Wilson, *Biophilia* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 113.
- ¹⁵ Por. Dutton, *Instynkt sztuki*, 55–56.
- ¹⁶ Ibidem. 56.
- ¹⁷ Stephen Davies, *The Artful Species: Aesthetics, Art and Evolution* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 94–95; Tomasz Szlendak i Tomasz Kozłowski, *Naga małpa przed telewizorem. Popkultura w świetle psychologii ewolucyjnej* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008), 113–115.
- ¹⁸ Kamil Łuczaj, *Współczesna polska reklama prasowa. Co mówią reklamy, ich twórcy i odbiorcy?* (Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS 2016), 70–150.
- ¹⁹ Szlendak i Kozłowski, *Naga małpa przed telewizorem*, 116–117.
- ²⁰ Katarzyna Podlaszewska, *Dlaczego dzieci lubią to, co lubią? Psychoewolucyjne i socjologiczne próby wyjaśnienia upodobań estetycznych*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Tomasza Szlendaka (Toruń: UMK, 2004), 5.
- ²¹ Dutton, *Znaturalizujemy estetykę*.
- ²² „Wrodzona,” czyli ujawniająca się w sposób naturalny przy niewielkiej zachęcie ze strony otoczenia lub zupełnie bez zachęty.
- ²³ Dutton, *Aesthetics*, 695–696.
- ²⁴ Dutton, *Instynkt sztuki*, 30.

Bibliografia

- Balling, John D., & John H. Falk. "Development of Visual Preference for Natural Environments." *Environment and Behavior* 14 (1982): 5–28.
- Chmielewski, Adam. „Piękno i obowiązek. Etyka ewolucyjna a estetyka darwinowska.” W *Ewolucja. Filozofia. Religia*, red. Damian Leszczyński, 175–201. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 2010.
- Danto, Arthur. "Can It Be the »Most Wanted« Even if Nobody Wants It." W *Paintings by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*, red. JoAnn Wypijewski, 124–140. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1997.
- Davies, Stephen. *The Artful Species: Aesthetics, Art and Evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Dissanayake, Ellen. "Komar and Melamid Discover Pleistocene Taste." *Philosophy and Literature*, vol. 22, no 2 (1998): 486–496.
- Dutton, Denis. "Aesthetics and Evolutionary Psychology." W *The Oxford Handbook for Aesthetics*, red. Jerrold Levinson, 695–696. New York: Oxford University Press, 2003.
- Dutton, Denis. *Instykt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, tłum Jerzy Luty. Kraków: Copernicus Center Press 2019.
- Dutton, Denis. „Znaturalizujemy estetykę,” tłum. Jerzy Luty, *Racjonalista.pl*, dostępny 13.06.2021. <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6870>.
- Komar, Vitaly & Melamid, Alexander. *The Most Wanted Paintings on the Web*, dostępny 18.10.2021. <http://www.diacenter.org/km/homepage.html>.
- Luty, Jerzy. *Sztuka jako adaptacja. Uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*. Kraków: Wydawnictwo Aureus 2018.
- Łuczaj, Kamil. *Współczesna polska reklama prasowa. Co mówią reklamy, ich twórcy i odbiorcy?* Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS, 2016.
- Orians, Gordon H. & Heerwagen Judith H. "Evolved Responses to Landscapes." W *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, red. Jerome H. Barkow, Leda Cosmides, John Tooby, 555–579. New York: Oxford University Press, 1992.
- Podlaszewska, Katarzyna. *Dlaczego dzieci lubią to, co lubią? Psychoewolucyjne i socjologiczne próby wyjaśnienia upodobań estetycznych*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Tomasza Szlendaka. Toruń: UMK, 2004.
- Szlenak, Tomasz i Kozłowski, Tomasz. *Naga małpa przed telewizorem. Popkultura w świetle psychologii ewolucyjnej*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.
- Wypijewski, JoAnn, red. *Paintings by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1997.

SUMMARY

Jerzy LUTY

TOTAL KITSCH AND EMPTY ABSTRACTION. ON THE VITALIJ KOMAR AND ALEKSANDER MELAMID'S SOCIOLOGICAL PAINTING PROJECT *THE PEOPLE'S CHOICE* FROM THE PERSPECTIVE OF EVOLUTIONARY PSYCHOLOGY

The aim of the article is to analyze the famous artistic and sociological experiment conducted in 1993 by two Russian artists living in the USA, Vitalij Komar and Alexander Melamid, and the attempts to explain it made by philosophers of art, environmental aestheticians, ethologists and evolutionary psychologists. The experiment was titled: *The People's Choice* and involved creating "favorite images" of societies in 14 countries based on the results of surveys conducted in them. From the analysis of the discussions surrounding the project by Russian artists, a conclusion emerges that calls into question the classical view of the necessary separation of aesthetic phenomena from other spheres of human axiology, and allows us to consider non-aesthetic values as an element of the continuum of: utilitarian, emotional and aesthetic values. It also directs our attention towards evolutionary explanations, emphasizing the universal nature of aesthetic categories (*aesthetic universals*) and the influence of the evolutionary history of the human species (phylogeny) on the tastes dominant in societies across cultures and times.

Filip PRĘGOWSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Wydział Sztuk Pięknych,
Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej

DYSKURS *POST-BLACKNESS* I NOWE REPREZENTACJE CZARNEJ TOŻSAMOŚCI. O KILKU PRZYKŁADACH TWÓRCZOŚCI GLENNY LIGONA

Latem 1997 roku Betye Saar wysłała do przedstawicieli świata amerykańskiej sztuki i polityki ponad dwieście listów, namawiających ich do przyłączenia się do jej kampanii przeciw twórczości Kary Walker. Saar domagała się zakazu prezentowania prac Walker przez amerykańskie muzea i galerie. „Proszę o pomoc w budowaniu świadomości na temat negatywnych obrazów tworzonych przez młodą afroamerykańską artystkę, Karę Walker” – pisała w apelu rozpoczynającym się od retorycznego pytania: „Czy pod pozorem sztuki nie dokonuje się właśnie zdrada Afroamerykanów?” Krótko potem Saar, udzielając wywiadu Juliette Harris (piszącej wówczas artykuł o recepcji twórczości Walker i malarza Michaela Raya Charlesa wśród czarnych artystów i intelektualistów) powiedziała: „Nie mam nic przeciw Karze Walker, poza tym, że myślę, że jest młoda i głupia. Oto pod koniec tysiąclecia szukamy sztuki, która jest seksistowska i poniżająca (...) Kara nas zdradziła. (...) Ciotka Jemima wraca, by się zemścić.”¹ Ciotka Jemima to oczywiście postać z najbardziej rozpoznawalnego dzieła Betye Saar – legendarnej przedstawicielki Black Arts Movement w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku, angażu-

jącej się w zwalczanie stereotypów na temat rasy i płci. W pracy *The Liberation of Aunt Jemima* z 1972 roku Saar wykorzystywała wizerunek czarnej niani z opakowań gotowego ciasta na placki i syropu klonowego; jeden z wielu obrazów czarnych w ogromnym repertuarze amerykańskich stereotypów rasowych.² Tęga i jowialna postać kobiety została jednak wyposażona przez artystkę w karabin i emblemat zaciśniętej czarnej pięści – symbol ruchu Black Power. Właśnie te elementy pomagają zrozumieć powody, dla których artystka, związana z czarnym ruchem emancypacyjnym lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, potępiła sylwetowe obrazy znacznie młodszej Walker, nazywając je odrażającymi.³ Betye Saar wyzwoliła swoją nianię spod białej dominacji, a w każdym razie wyposażyła ją w niezbędne do tego narzędzie. W subwersywny sposób użyła jednego z wizerunków czarnych mieszkańców Ameryki, stworzonego wprawdzie przez białe, ideologiczne spojrzenie, lecz zdradzające w tym przypadku raczej protekcyjną sympatię niż nienawiść. Tymczasem, jak pisał krytyk magazynu *New York* Jerry Saltz, prace Walker nie wykorzystują oswojonych, poczciwych wizerunków Wujka Toma, rozmaitych ‘Old Black Joes’

(i, dodajmy, ciotki Jemimy) ani też nie odwołują się do heroicznego imaginarij Black Power, lecz przedstawiają poniżenie i przemoc. W tym często przemoc seksualną, doznana przez niewolników nie tylko ze strony białych plantatorów, ale także od innych czarnych. Sylwetowe instalacje pokazują, że relacje władzy obowiązują również wewnątrz grupy niewolników, ale także sugerują współdziałanie czarnej społeczności we własnym poniżeniu, wynikający z niewolniczej podległości.⁴

Artystka podjęła tym samym próbę skomplikowania i zniuansowania heroicznego wizerunku czarnej tożsamości, umocnionego w okresie rasowej i feministycznej emancypacji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w której brało udział pokolenie Betye Saar. W próbie tej istotną rolę pełni plastyczna forma prac Walker, w której czarne sylwety postaci powstały poprzez wycięcie ich kształtów z białej powierzchni podłoża. Sylwety, nazwane przez nią "dziurą w kawałku papieru"⁵ mogą być odczytane jako skazy lub po prostu czarne plamy afroamerykańskiej historii, powstałe w wyniku wyparcia wszystkich elementów, które zakłócają narrację heroizmu, niewinności i politycznej nieskazitelności.⁶ Można tym samym uznać, że prace Betye Saar i Kary Walker reprezentują niejako dwa bieguny wizji czarnej tożsamości. Po jednej stronie znajduje się tożsamość wspólnotowa i normatywna, poszukująca uniwersalnego wizerunku czarnych i, co istotne, respektująca tabu 'niewypowiedzianych' krzywd w okresie niewolnictwa. Po drugiej zaś jest tożsamość przełamująca owo tabu, uwzględniająca złożoność historii czarnoskórych oraz różnorodność ról i identyfikacji w obrębie czarnej społeczności.⁷

Post-blackness

Skomplikowana, warstwowa koncepcja tożsamości, odrzucająca uniwersalizujący schemat rasowej przynależności, stała się kluczowym elementem dyskursu *post-blackness*, obecnego wśród amerykańskiej opinii publicznej od końca ubiegłego stulecia. W artykule „Postmodern Blackness” z 1990 roku bell hooks postulowała, aby z pomocą postmodernistycznej krytyki esencjalizmu odkrywać „nowe sposoby tworzenia tożsamości i uznania własnej podmiotowości,” choć powinno to być poprzedzone zdekolizowaniem samego dyskursu postmodernizmu.⁸ „Jako praktyka dyskursywna, postmodernizm jest [bowiem] zdominowany głównie przez głosy białych mężczyzn-intelektualistów oraz/lub elity akademickie, które mówią do siebie lub o sobie, posługując się tylko sobie znanym językiem,” pisała.⁹ Jednak przewyciężając tę dysproporcję, postmodernistyczna krytyka, jak przekonywała hooks, jest w stanie wyjść zarówno poza ograniczenia białego, hermetycznego dyskursu akademickiego, jak i getta zdominowanego przez myślenie wspólnotowe i ideologizujące tożsamość.¹⁰

Dwie dekady po ukazaniu się eseju bell hooks, w opublikowanej w 2011 roku książce *Who's Afraid of Post-Blackness. What It Means To Be Black Now?* na potrzebę przewartościowania kategorii czarnej tożsamości zwrócił uwagę amerykański krytyk kultury i dziennikarz Touré (ur. Toure Neblett).¹¹ Opierając się na wywiadach przeprowadzonych z czarnymi intelektualistami, wykładowcami akademickimi, politykami i artystami, dowodził, że 'rasowy fundamentalizm' i 'rasowy patriotyzm' (właściwe pokoleniu ruchu na rzecz praw obywatelskich) są anachronizmami. I że w wyniku pozytywnych zmian ekonomicznych i społecznych, które znacznie poprawiły sytuację czarnych mieszkańców Ameryki, poszukują oni sposobów wyrażenia raczej indywidualnej, niż wspólnotowej, tożsamości.¹² Termin *post-blackness* nie odznacza jednak odrzucenia tożsamości jako takiej, lecz służy do poszerzenia jej definicji i uwzględnienia różnorodności form, w jakie może być wyrażana. Odwołując się do wypowiedzi osób,

z którymi przeprowadził rozmowy, Touré wskazywał na potrzebę uwolnienia indywidualnej ekspresji czarnej tożsamości od obowiązku reprezentowania wspólnoty.¹³ Co więcej, zwracał uwagę, że czarne spojrzenie normatywne, które ukształtowało wspólnotową tożsamość często jest po prostu negatywem białych stereotypów i uprzedzeń.¹⁴

Paradygmatyczną figurą dla książki Touré, ale także dla całej koncepcji *post-blackness* jest postać wybranego w 2009 roku na stanowisko prezydenta Stanów Zjednoczonych Baracka Obamy – zakorzenionego, jak pisał publicysta, w czarnej tożsamości, lecz przez nią nie ograniczonego.¹⁵ Postać Obamy przywołała w eseju cytowanym przez Touré także Zadie Smith. Wskazała, że z powodu swojej zdolności wyjścia poza stereotypowy wizerunek Afroamerykanina Obama spotykał się z nieufnością ze strony rzeczników tożsamości zjednoczonej i uniwersalnej.¹⁶ Za krytykę negatywnych aspektów czarnej rzeczywistości społecznej prezydent był oskarżany o zdradę czarnego getta lub przynajmniej o przejście białego protekcjonalizmu. Zaś z powodu zdolności używania języka angielskiego w różnych dialektach, w tym także ‘białych’ uważany był za kogoś, kto udaje.¹⁷ Ale to właśnie Obama ucieleśnia nieposłuszeństwo wobec apelu *Bądź sobą! (Keep it real!)* słyszanego od wielu lat ze strony reprezentującej normatywną ‘czarność.’ Intencją tego hasła było zjednoczenie i wzmocnienie wspólnoty, podczas gdy w istocie stało się ono ograniczającym, a nawet niemożliwym do spełnienia nakazem. „Dla mnie wezwanie *Keep it real!* to swego rodzaju więzienna cela o wymiarach pół metra na półtora. Jest zbyt wąska, taki jest fakt. Nie mogę wygodnie w niej żyć i już” – pisała Smith w eseju pierwotnie wygłoszonym w nowojorskiej bibliotece publicznej w 2008 roku.¹⁸

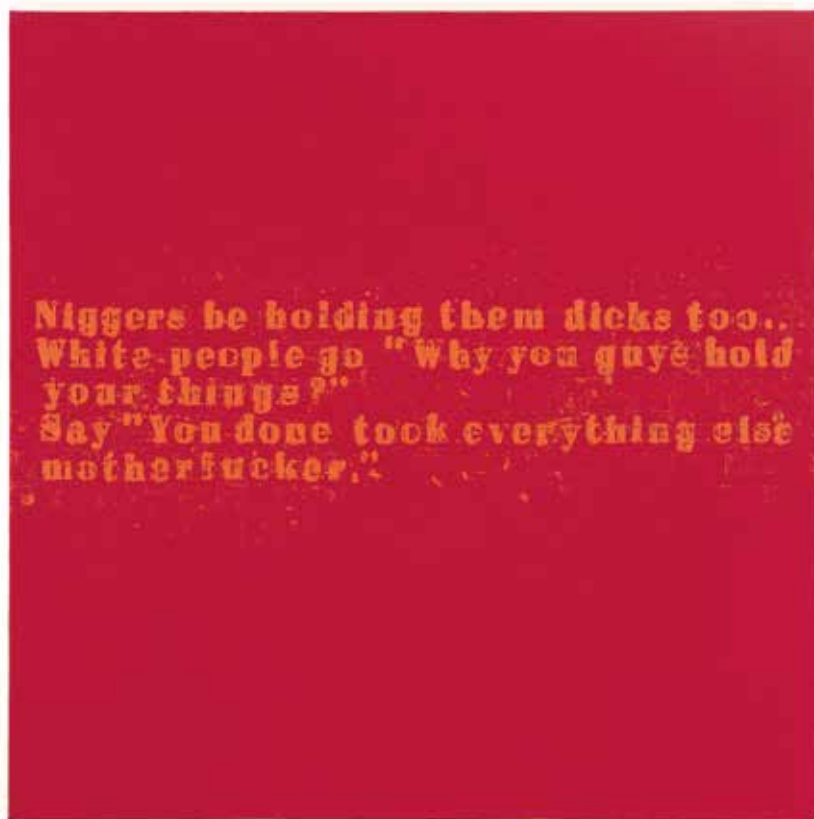
Twórczość Kary Walker, która dystansując się od wspólnotowej lojalności i „mentalności grupowej”¹⁹ również odrzuciła wezwanie *Keep it real!*, występuje w książce Touré jako prominentny przykład sztuki reprezentującej jeden z wielu aspektów dyskursu *post-blackness*. Odmawiając udziału w pocieszających praktykach egzorcyzowania doznanych przez czarnych krzywd, Walker obnaża (jak stwierdził cytowany w książce Touré

malarz Kehinde Willey) „absurdalność pojęcia rasy” i sprawia, że w jej sztuce „rozpada się ono pod własnym ciężarem (...), by następnie zostać wyzwolonym.”²⁰ Dodajmy, że z tej perspektywy wyzwolenie zaferowane ciotce Jemimie przez Betye Saar było w gruncie rzeczy pozorne, ponieważ nie uwolniło jej od własnego normatywnego modelu tożsamości.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że rozkwitająca za prezydentury Baracka Obamy koncepcja nowego (postmodernistycznego) modelu tożsamościowego Afroamerykanów, mimo, iż oferowała wyzwolenie z normatywnych klisz, od samego początku wywoływała wiele kontrowersji. Z czasem, wobec nasilającej się przemocy amerykańskiej policji wobec czarnych i powstałego w 2013 roku ruchu Black Lives Matter, idea *post-blackness* doczekała się wielu negatywnych komentarzy. Najłagodniejsze z nich określały ją mianem *politycznej utopii*, najsurowsze zaś traktowały jako przykład przyjęcia perspektywy białego rasizmu. Do tych kwestii odniosę się na końcu artykułu.

Glenn Ligon - nowe reprezentacje czerności

W odniesieniu do sztuk wizualnych termin *post-blackness* pojawił się po raz pierwszy w kontekście wystawy *Freestyle*, zorganizowanej w Studio Museum in Harlem na nowojorskim Manhattanie w 2001 roku. Założeniem wystawy była prezentacja twórczości czarnych artystów, którzy sprzeciwiają się identyfikowaniu ich sztuki wyłącznie w kategoriach rasowych, i którzy są jednocześnie zainteresowani definiowaniem złożonych kwestii czarnej tożsamości na nowo.²¹ W katalogu wystawy jej kuratorka i dyrektorka muzeum Thelma Golden wspominała, że koncepcja *post-black art* ukształtowała się w trakcie jej rozmów z artystą Glennem Ligonem. „*Post-black* stał się skrótowym hasłem dyskursu, który mógłby wypełnić tomy. Według mnie, konwersacja na temat czarnej sztuki w końcu zawsze oznacza jej jednoczesne uznanie i odrzucenie” – pisała.²² Golden podkreślała, że głównymi



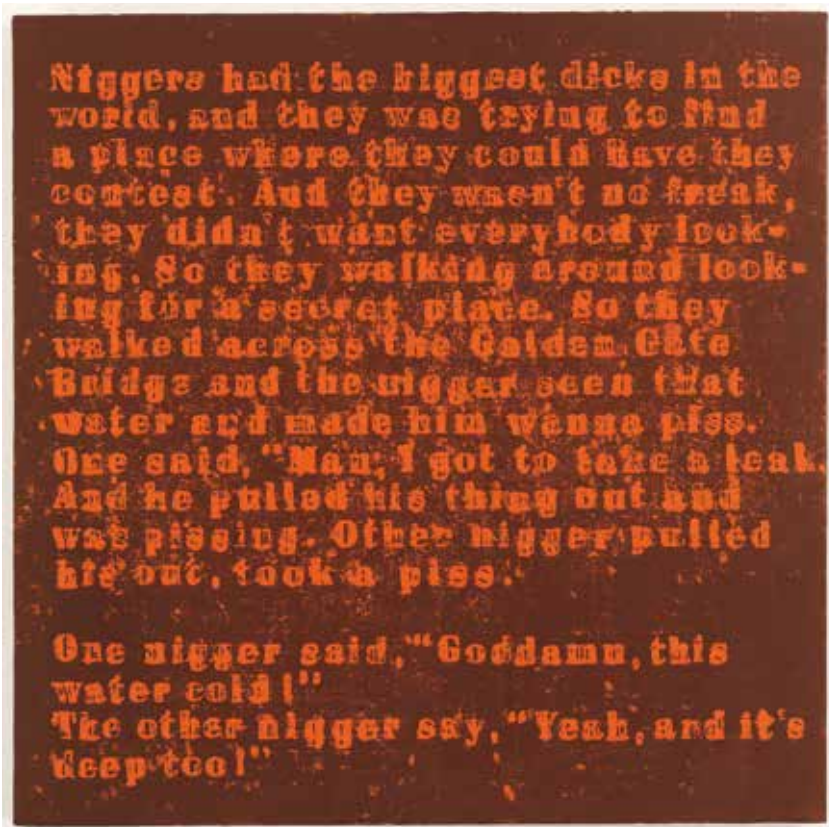
1. Glenn Ligon, *Cocaine (Pimps)*, 1993, farby olejne w sztyfcie, polimer syntetyczny i grafit na płótnie, Whitney Museum of American Art, New York

2. Glenn Ligon, *Mudbone (Liar)*, 1993, farby olejne w sztyfcie, polimer syntetyczny i grafit na płótnie

3. Glenn Ligon, *Untitled (I Am a Man)*, 1988, olej i emalia na płótnie, National Gallery of Art, Washington
fot. Ronald Amstutz

1. 2. 3. © Glenn Ligon; Courtesy of the artist, Hauser & Wirth, New York, Regen Projects, Los Angeles, London, and Galerie Chantal Crousel, Paris

1



2



3

punktami odniesienia w konstelacji elementów składających się na *post-black art* są indywidualizm, odpolitycznienie tożsamości rasowej i gra z regułami narzuconymi przez instytucje artystyczne. Dlatego też tego typu sztuki nie można traktować w kategoriach kontynuacji multikulturowości, będącej założeniem wielu wystaw w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych – wystaw, które ostatecznie okazywały się często produktem różnorodności zinstytucjonalizowanej i postkolonialnego importu sztuki.²³

Jedną z kluczowych metod dekonstrukcji pojęcia czarnej tożsamości w ramach różnych praktyk artystycznych i otwarcia go na nowe znaczenia jest badanie dialektycznej relacji między czernią i bielą. Czarna tożsamość, która odrzuca normatywne definicje, jest bowiem tożsamością inkluzywną, naruszającą granice, składającą się z wielu identyfikacji i doświadczaną zawsze w relacjach międzypodmiotowych. Artystą, który w swojej twórczości konsekwentnie bada te relacje, eksplorując różnice i niejednokrotnie odwracając wektor zdefiniowanej przez biały dyskurs psychoanalityczny *inności*, jest Glenn Ligon – urodzony w 1960 roku, mieszkający w Nowym Jorku autor prac realizowanych w formach: instalacji, malarstwa, fotografii i wideo. Ligon poddaje krytycznej analizie fundamentalne dla swojej pracy obszary zainteresowań – amerykańską historię, relacje społeczne, w tym także kwestie tożsamości i identyfikacji z jednej strony oraz tradycję nowoczesnego malarstwa i konceptualnej awangardy z drugiej. Przykład Ligona pokazuje także, że w artystycznych reprezentacjach tożsamości możliwe jest wyjście poza ilustracyjny realizm, artysta tworzy bowiem głównie sztukę abstrakcyjną, wywodzącą się z tradycji lingwistycznego konceptualizmu. Ligon nie ilustruje zatem ‘czerni’ i jej niezliczonych odcieni, lecz poddaje ją dekonstrukcji za pomocą zawłaszczania tekstów wywodzących się z różnych zakątków kultury.

W powstających od 1988 roku obrazach tekstowych artysta zawarł doświadczenie, które opisał jako permanentne przemieszczenie, wywołane obecnością wewnątrz wielu zachodzących na siebie, zróżnicowanych dyskursów.²⁴ Podejmując

grę – zarówno z konceptualizmem badającym reprezentacje językowe, jak i z tradycją malarskiej abstrakcji – artysta wkracza na teren zdominowany przez białą kulturę i dekonstruuje stworzony przez nią modernistyczny mit autonomii sztuki, definiując ją wyłącznie w kategoriach estetycznych. Prace Ligona pokazują niemożność spojrzenia pozbawionego politycznego kontekstu. Ponadto, artysta zawłaszczając i umieszczając na swoich płótnach wypowiedzi wielu autorów (nierazko w pierwszej osobie), przejmuje cudze tożsamości lub poddaje się procesowi wielokrotnej, zróżnicowanej identyfikacji. W procesie zawłaszczania białego dyskursu artystycznego w sztuce Ligona ujawnia się ambiwalencja tożsamości Innego, przywodząca cechę, którą opisał w swoich analizach dyskursu kolonialnego Homi Bhabha. Jak dowodził ten badacz, jednym z elementów kolonialnego systemu władzy i wiedzy był przymus mimikry kulturowej, któremu podlegali czarni mieszkańcy Ameryki. Proces ten ujawnił skomplikowane relacje między dominującą i podległą tożsamością. Z jednej strony narzucona mimikra była elementem złożonej strategii przekształcania, dostosowania i dyscyplinowania, w wyniku której Inny staje się ‘odpowiedni,’ zostaje ‘ucywilizowany’ i odzwierciedla narcystyczny obraz samego kolonizatora. Z drugiej zaś mimikra może przerodzić się w parodię, wyolbrzymiając tym samym różnicę, która miała być w jej wyniku ukryta i sprawiając, że obecność czarnego podmiotu staje się, jak to określił Bhabha, ‘częściowa,’ ‘niepełna,’ a on sam jest ponownie postrzegany jako zagrożenie.²⁵ Dzięki takim pracom, jak *Cocaine (Pimps)* czy *Mudboone (Liar)* z 1993 roku Glenn Ligon dociera do „rozdroża pomiędzy tym, co znane i dozwolone, a tym, co również znane, lecz skrywane.”²⁶ A zatem do tego samego miejsca, w którym niegdyś znalazł się dyskurs kolonialny, domagający się mimikry, lecz jednocześnie obawiający się parodii. W obu obrazach artysta cytuje wulgarne, operujące stereotypami żarty na temat Afroamerykanów pochodzące ze stand-upów komika Richarda Pryora, a zarówno pomysł prac, jak ich forma przywodzą na myśl serię *Monochromatic Jokes* Richarda Prince’a z końca lat osiemdziesiątych. Kluczowa jest jednak zmiana

kontekstu, dzięki której niewyszukane, lecz neutralne w kontekście tożsamości rasowej żarty cytowane przez Prince'a stają się rasistowskim ekscesem, „tym, co również znane, lecz skrywane.” W ten sposób realizuje się koszmar białych kolonizatorów, w którym mimikra zamienia się w zagrożenie, i który Bhabha określił niepozorną frazą: „prawie taki sam, lecz nie biały” (*Almost the same, but not white*).²⁷

Identyfikacje

Amerykańska badaczka dyskursów tożsamościowych Diana Fuss proponuje, by pojęcie tożsamości (*identity*) traktować jako obszar mieszczący wiele różnorodnych identyfikacji (*identifications*). O ile tożsamość jako struktura nadrzędna jest najbardziej wyeksponowaną, publiczną częścią podmiotowości, wchodzącą w relacje z innymi podmiotowościami, o tyle poszczególne identyfikacje są bardziej prywatne, intymne i mogą mieć przejściowy charakter. Identyfikacja jest mechanizmem umożliwiającym samorozpoznanie, w swojej dynamice dopuszczającym także rozpoznania błędne – z jednej strony tworzy poczucie tożsamości, z drugiej zaś nieustannie je kwestionuje.²⁸ Identyfikacja otwiera dla podmiotu przestrzeń, w której wchodzi on w skomplikowane relacje z samym sobą, i w której nieustannie staje się innym. Jest to proces wielokrotny i zróżnicowany; implikuje nie tylko relacje między podmiotami, a także relacje podmiotu do obiektu czy wnętrza do zewnątrz. Autorka odwołuje się do tekstów amerykańskiej literaturoznawczyni, Eve Kosofsky Sedgwick, zawierających spostrzeżenia kluczowe dla procesu identyfikacji badanego z perspektywy psychoanalizy. Podważają one przekonanie, że identyfikacje (i seksualność) stanowią jednorodną, monolityczną całość i zmierzają do zasadniczego wniosku, że „identyfikacja **jako**, zawsze prowadzi przez wielokrotny proces identyfikacji **z**.”²⁹

Obrazy tekstowe Glenna Ligona doskonale ilustrują ten relacyjny model tożsamości, złożonej z wielu, często wzajemnie podważających się identyfikacji. W pracy *Untitled (I am A Man)* z 1988 roku artysta wykorzystał deklarację pracowników

służb oczyszczania miasta w Memphis ze strajku w 1968 roku, będącego jednym z ważnych epizodów ruchu na rzecz praw obywatelskich (zakończono go śmiercią Martina Luthera Kinga) i uwieczniono na słynnych fotografiach Ernesta Withersa. Na każdym poziomie odczytania obraz Ligona demonstruje niepewny i niejednoznaczny status ontologiczny; sprzeczne identyfikacje i niemożność rozstrzygnięcia na korzyść którejś z nich wydają się jego zasadniczą cechą.³⁰ Z formalnego punktu widzenia praca demonstruje zarówno właściwości lingwistycznego konceptualizmu, jak i tradycyjnego malarstwa (napis nie został zreprodukowany za pomocą jednej z technik graficznych, lecz, podobnie jak wiele innych obrazów tekstowych Ligona, praca powstała w technice olejnej na płótnie). Minimalistyczna formuła zakłócona jest przez widoczne ślady ręcznego opracowania, nawarstwienia farby i nierówności powierzchni, co nasuwa skojarzenia z zamasytą techniką ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Z perspektywy semantycznej, na neutralnym i (wydawałoby się) uniwersalnym charakterze deklaracji: „Jestem człowiekiem,” cieniem kładzie się historyczny kontekst napisu na transparentach czarnych demonstrantów w okresie walki o równouprawnienie. Co więcej, napisu będącego parafrazą słynnego zdania: „Jestem niewidzialnym człowiekiem” Ralpha Ellisona, otwierającego jego słynną powieść.³¹ Jak zauważył historyk sztuki Darby English, tekstualność konfrontowana jest tu z wizualnością, abstrakcja z figuratywnością, historia z terażniejszością i wreszcie, w wymiarze symbolicznym – czerń z bielą.³² English zwrócił także uwagę na subtelne, choć brzemienne w znaczenia różnice między typografią zastosowaną na transparentach z 1968 roku, gdzie równy napis powielany z użyciem szablonu wypełniał niemal całą ich powierzchnię, a relatywnie mniejszym, pełnym drobnych nierówności odręcznego wykonania liternictwem na obrazie Ligona. Jak sugeruje badacz, różnica ta, polegająca nie tylko na zmniejszeniu oryginalnego napisu, ale także zakłóceniu jego precyzji, nadającej mu pierwotnie mocny i zdecydowany charakter, może oznaczać historyczny dystans, powodujący osłabienie jego politycznego wydźwięku. W trak-

myriad pulsations generated by minute surface changes give rise to an overwhelming chromatic sensation. The all-pervading impression is intensified by the field effect, the environmental size of the pictures, and the illusion of atmosphere generated by the thinly coated color. The subtly stained and blotted modulations of color that dematerialize both surfaces and contours transform the rectangular planes into blocks of colored ether. The blurring of the edges prevents the shapes from hardening and dislodges them, causing them to hover outward, enveloping the viewer in the luminous aura they radiate. Conversely, the rectangles also seem to recede, turning into layers of veils that shroud some mysterious presence that one is made to feel is there and to which one must penetrate. As one does in suspenseful reverie, one feels drawn into vast apparitional spaces that threaten to dissolve both the viewer and his world. At the same time the frontal parallel patterns accentuate the picture plane and counteract the sense of depth, preventing the surface from vaporizing too much. Although each eroded rectangle is dis-

Glenn Ligon, *Triumph of American Painting* (we współpracy z Bryonem Kimem), 1993, farby olejne w sztyfcie na płótnie,

© Glenn Ligon; Courtesy of the artist, Hauser & Wirth, New York, Regen Projects, Los Angeles, Thomas Dane Gallery, London, and Galerie Chantal Crousel, Paris



Glenn Ligon, *Warm Broad Glow*, 2005, neon i farba, kolekcja prywatna

© Glenn Ligon; Courtesy of the artist, Hauser & Wirth, New York, Regen Projects, Los Angeles, Thomas Dane Gallery, London, and Galerie Chantal Crousel, Paris, fot. Thomas Barratt.

cie wydarzeń z Memphis Glenn Ligon był bowiem ośmioletnim chłopcem, zatem dzieli go od nich co najmniej jedno pokolenie.³³ Zaskakujące jest to, że artysta dokonując wyboru napisu – symbolu walki o równouprawnienie Afroamerykanów – unieważnił „Inność i różnicę,” które każe w nim odczytywać postawę resentymetu. W wyniku niepozornych zabiegów dokonanych przez Ligona, historyczna deklaracja polityczna straciła swoją jednoznaczność. A jego różne identyfikacje, takie jak *artysta czarnoskóry*, *artysta czarnoskóry niezwiązany pokoleniowo z ruchem na rzecz praw obywatelskich*, *twórca sztuki konceptualnej*, *malarz* lub po prostu *artysta* stają się równoprawne.

Na polu białej estetyki

W pracy *Untitled (I Feel Most Colored When I Am Thrown Against a Sharp White Ground)* z 1990 roku Ligon zacytował zdanie z eseju *How Does it Feel to Be Colored Me* z 1928 roku, autorstwa przedstawicielki ruchu Harlem Renaissance, etnografki i pisarki Zory Neale Hurston. Wydaje się, że jednym z głównych elementów otwarcia czarnej tożsamości na nowe konteksty, którego podjął się artysta (a także wielu innych współczesnych afroamerykańskich twórców), jest poddanie próbie i zweryfikowanie tej deklaracji³⁴ we własnym doświadczeniu i własnej praktyce artystycznej. Następuje to zwykle poprzez spotkanie z białą tożsamością, w trakcie którego dochodzi do przejścia identyfikacji, i tym samym negocjowania własnej tożsamości.

Znakomitym przykładem tego typu strategii jest obraz *The Triumph of American Painting* z 1993 roku, namalowany przez Ligona wspólnie z nowojorskim artystą pochodzenia koreańskiego, Byronem Kimem. W pracy został wykorzystany fragment tekstu Irvinga Sandlera z monografii ekspresjonizmu abstrakcyjnego pod tym samym tytułem. Składający się z kilku zdań fragment dotyczy malarstwa Marka Rothko; czarne liternictwo gęsto i równomiernie wypełnia białe tło, pozostawiając niewielkie marginesy przy krawędziach obrazu. Tekst jest wnikliwą analizą formalną malarstwa

Rothko. Sandler zaobserwował m.in., że:

(...) Niezliczone pulsacje generowane przez drobne zmiany powierzchni uruchamiają przejmujące doznania barwne. Przemienne wrażenie wzmacnia efekt płaszczyzny, rozmiar obrazów przywołujący na myśl obszar natury, a także iluzja atmosfery, stworzona przez ciekawą warstwę farby. Delikatne, plamiste modulacje koloru, dematerializujące zarówno kształty, jak i kontury, zamieniają prostokątne kształty w bloki barwnego eteru. (...).³⁵

Ligon i Kim wkraczają w przestrzeń ‘białej’ etyki ekspresjonizmu abstrakcyjnego; w wyniku tej interwencji pojęcie koloru, kluczowe w definicji malarstwa barwnego pola, zostaje włączone do semantycznej gry. Jej istotę oddaje użyte przez Darby Englisha określenie nowej identyfikacji obu artystów, którzy stali się „American abstract painters of color.”³⁶ Dwuznaczności tej nazwy nie jest w stanie oddać polskie tłumaczenie. Nawiązuje ona zarówno do reprezentowanego przez Marka Rothko nurtu ekspresjonizmu abstrakcyjnego (*color field painting*), jak i rasowej tożsamości artystów, określanej zwykle jako *persons of color*. Co ciekawe, choć tekst Sandlera nie odnosi się do żadnego konkretnego obrazu, w edycji książki z 1982 roku (z której korzystali Ligon i Kim) obok cytowanego fragmentu znajduje się reprodukcja obrazu w ciemnych tonacjach czerni, szarości i brązu, nieodparcie przywołująca na myśl czarną karnację.³⁷

Co więcej, praca Ligona i Kima, wyłączająca tekst Sandlera z kontekstu i pozbawiająca go naturalnego odniesienia, jakim jest reprodukcja w książce, pozbawia go tym samym statusu opisu wobec dzieła. Dzięki temu zaś *Triumph* podważa jedność dzieła i dyskursu, w jaką wierzyła formalistyczna krytyka modernizmu.³⁸ Tekst, stanowiący literacki przekład wzniosłości projektu Marka Rothko, bez swojego desygnatu traci pierwotną moc; objawiając własny patos, zamienia się w karykaturę (wrażenie to wzmaga fakt, że cytaty urywa się w połowie ostatniego wyrazu,

a ostatnim znakiem na obrazie jest dywiz). Praca amerykańskich artystów demonstruje kruchość modernistycznego dyskursu formalizmu, który rozpada się pod ciężarem nowego, społecznego kontekstu. Odkrywa w ten sposób umowny charakter recepcji sztuki oraz rządzących nią estetyk i dyskursów, pokazując ich zmienność i zależność od wielu czynników, w tym także – rozmaitych identyfikacji i tożsamości.³⁹

Murzyński blask

Począwszy od 2005 roku Glenn Ligon zaczął realizować instalacje neonowe, w których, mimo wyboru nowego medium, kontynuował dwa podstawowe elementy swojej strategii: pracę z tekstami i szukanie relacji z białą tożsamością, stanowiącą dla niego rodzaj ekranu i będącą „zdecydowanie białym tłem,” na którym w nowy sposób wybrzmiewają kwestie czarność. Pierwszą jego realizacją tego typu była instalacja *Warm Broad Glow* (2005):⁴⁰ zamontowany na ścianie neon, składający się z dwóch wyrazów tworzących frazę: „negro sunshine.”⁴¹ Napis wykonany jest z użyciem smukłej minuskuły, stylizowanej na pismo maszynowe. Neon świeci w dość specyficzny sposób, co wynika z faktu, że jego frontalna część pomalowana jest czarną farbą, dającą neutralne, matowe wykończenie. Światło dobiegające jedynie z tylnej, przylegającej do ściany, niepomalowanej części neonu ma w związku z tym charakter delikatnej poświaty, rozświetlającej krawędzie liter, które w środku pozostają czarne.⁴² Bezpośrednim efektem zabiegu Ligona jest odwrócenie relacji między światłem i cieniem; światło, utożsamiane z bielą i widzialnością, schodzi na drugi plan, ustępując miejsca czerni, reprezentującej nieobecność i niewidzialność. Przywodzi to oczywiście na myśl dialektykę widzialności i niewidzialności, na której oparł swą powieść *Invisible Man* Ralph Ellison i z której zaczerpnięty został tytuł zbiorowej wystawy "Black Is, Black Ain't" w The Renaissance Society at the University of Chicago w 2008 roku, prezentującej między innymi instalację *Warm Broad Glow*.⁴³ Dokonując zamiany relacji między światłem i cie-

niem, Ligon w swojej odsłania ambiwalentny status czarność, zarówno obecnej, jak i nieobecnej w dominujących dyskursach amerykańskich – naświetlanej i pomijanej.⁴⁴ Tę ambiwalencję podtrzymuje także treść napisu „negro sunshine,” zestawiająca nie tylko czerń z blaskiem światła, ale także sprawiająca, że, jak zauważyła Krista Thomson, przeciwieństwa te wydają się sobie osobiście bliskie.⁴⁵ Dalszy kierunek interpretacyjnym dociekaniom nadaje informacja zdradzająca autorkę słów wykorzystanych w instalacji, a także w jej tytule. Pochodzą one z pierwszej książki Gertrudy Stein, *Three Lives*, opublikowanej w 1909 roku, a ściślej rzecz biorąc, z drugiej spośród jej trzech części, zatytułowanej *Melanctha*. Określenia „negro sunshine” oraz „warm broad glow” służą w powieści Stein do opisanego cech osobowości Afroamerykanów, które dają się wprawdzie zaobserwować, lecz pozostają trudne do zdefiniowania. Wyrażają się one w ‘słonecznym’ temperamencie, szczerzej radości i donośnym, zapamiętałym śmiechu, tworzącym „ciepłą, rubaszną poświatę” i mieniącym się „murzyńskim blaskiem.”⁴⁶ Neon Ligona wydaje się więc niemal dosłownie oddawać tę specyfikę czarnej tożsamości, nakreślona z pewną (jak się wydaje – protekcyjną) sympatią przez amerykańską pisarkę. Wyjęcie z kontekstu stworzonego przez nią i tak już enigmatycznego wizerunku czarnej osobowości, niewolnego zresztą od stereotypów, pogłębia jeszcze bardziej wieloznaczność i ambiwalencję towarzyszącą pojęciu czarność, rozsadzając tym samym wszelkie uniwersalizujące ją schematy.

Ale w „murzyńskim blasku” kryje się jeszcze jeden istotny kontekst, związany z uprzedmiotowieniem czarność. Jak bowiem zaobserwowała Krista Thompson, fraza ta przywołuje charakterystyczne lśnienie, właściwe dla wielu reprezentacji czarnego ciała. Problem ten zainteresował Ligona kilkanaście lat wcześniej, kiedy artysta zetknął się z czarno-białymi fotografiami Roberta Mapplethorpe’a, opublikowanymi w 1986 roku w albumie *Black Book*, przedstawiającymi nasycone erotyką akty czarnych mężczyzn. Przygotowując się do zrealizowania pracy *Notes on the Margin of The „Black Book”*, która powstała w reakcji na cykl Mapplethorpe’a,⁴⁷ Ligon notował własne uwagi i komentarze na mar-

ginesach stron albumu. Jedną z nich było pytanie: „Dlaczego jesteśmy zawsze natłuszczeni?” (*Why are we always greasy?*).⁴⁸ Połysk stanowi typową i od dawna obecną cechą reprezentacji czarnego ciała; na przykład w powieści Harriet Beecher-Stowe (nawiasem mówiąc od kilku dekad interpretowanej bardziej jako zbiór stereotypów rasowych, niż ważny głos na rzecz abolicjonizmu⁴⁹) czytamy o „czarnej, okrągłej i lśniącej twarzy [ciotki Chloe], tak lśniącej, jak gdyby pociągnięto ją białkiem” czy o „lśniący czarnej skórze” wuja Toma.⁵⁰ Źródeł tego połysku należy szukać w dziewiętnastowiecznych praktykach związanych z niewolnictwem lub rasistowską, uprzedmiotowiającą czarnych rozrywką. Jak pisała Krista Thompson, ciała wystawionych na sprzedaż niewolników były natłuszczane dla podkreślenia ich towarowego statusu, co przy okazji służyło także do maskowania ich niedożywienia i ran.⁵¹ Pokryte czarną farbą twarze białych aktorów, odgrywających swoje role w *minstrel shows* również błyszczały, co z kolei miało sprawić, by były lepiej widoczne dla publiczności.⁵² Ta specyficzna cecha błyszczenia przetrwała do obecnych czasów i stała się nieodłącznym elementem współczesnej fetyszizacji czarnego ciała, wymagającego specyficznych warunków, by móc w pełni zaspokoić białe spojrzenie. Angielski krytyk filmowy Richard Dyer zwrócił uwagę, że zarówno w kinie, jak artystycznej i komercyjnej fotografii dwudziestego wieku istniały specjalne wskazówki i normy oświetlenia czarnych modeli. Oprócz stosowania rozmaitych filtrów i odpowiednio długich czasów naświetlenia, zalecano także używanie balsamów dla stworzenia „efektu odblaskowego” (*reflective quality*).⁵³ „Murzyński blask” staje się zatem nieodłączną cechą czarnej tożsamości, wydobywającą ją wprawdzie z niewidzialności (by użyć metafory Ralpha Ellisona), lecz wyłącznie na warunkach białego, fetyszystycznego spojrzenia. To także wykładnik uprzedmiotowienia czarnośći przez białą kulturę konsumpcjonizmu.

Własność dyskursów

Zawłaszczając teksty pochodzące z różnych dyskursów i przestrzeni kulturowych, Glenn Ligon sprawia, że otwierają się one na nowe, nieoczekiwane znaczenia. Jednak na zadane w jednym z wywiadów pytanie, czy uważa, że wykorzystane teksty należą do niego, odpowiedział przecząco. „Porównałem to kiedyś do robienia filmowej adaptacji powieści. Medium, w którym pracujesz, ma swoje własne zasady i musisz dokonywać innych wyborów, niż wtedy, gdybyś pracował w medium oryginalnym. (...) To sprzężenie między tobą a tekstem.⁵⁴ Wątek ten jest częścią szerszej dyskusji, dotyczącej przynależności dyskursów. Praktyka artystyczna Ligona pokazuje krytyczny potencjał tkwiący w praktyce podbierania dyskursów i tym samym neguje czyjekolwiek prawo do ich własności. Jednak reakcje społeczne na działania wielu artystów, którzy postępują podobnie jak Ligon, wskazują, że obrazy reprezentujące dyskursy tożsamościowe bywają zazdrośnie strzeżone przed ‘obcymi.’ Potwierdza to przypadek amerykańskiego artysty Kelley Walkera, autora m.in. projektu *Black Star Press*, w ramach którego reprodukował na dużych płótnach za pomocą techniki sitodruku czarno-białe fotografie z manifestacji ruchu na rzecz praw obywatelskich w stanie Alabama w 1963 roku. Walker wykorzystał zdjęcia białego reportera Charlesa Moore’a, na których widać przemoc policji wobec czarnych demonstrantów. Fotografie te zostały spopularyzowane przez magazyn *Life* w 1963 roku i zyskały status symbolu epoki Civil Rights Movement, stały się też przedmiotem artystycznej interwencji Andy Warhola w powstałych rok później pracach z cyklu *Race Riots*. Walker również poddał je przeróbkom – w niektórych pracach zmienił ich orientację o 90 stopni, a we wszystkich pokrył dużymi, nieregularnymi plamami białej i czarnej czekolady. Zarówno prace z tego cyklu, jak i inne, w których artysta wykorzystał np. wizerunki czarnych modelek z okładek kolorowych magazynów, spotkały się z ostrą krytyką ze strony czarnej społeczności. Było tak przy okazji indywidualnej wystawy artysty zatytułowanej *Kelley Walker. Direct Drive*, zorganizowanej w Contemporary Art Museum St.

Louis w 2016 roku. Pokazowi towarzyszyły protesty i bojkot ze strony czarnych mieszkańców miasta, postrzegających prace Walkera jako prowokacyjne i obraźliwe. Szczególnie w kontekście zamieszek spowodowanych zastrzeleniem czarnego mieszkańca przez białego policjanta, do których doszło w St. Louis dwa lata wcześniej.⁵⁵ Kluczową kwestią dla bojkotujących był fakt, że Kelley Walker jest artystą białym. Pisał o tym Glenn Ligon (który jest nie tylko malarzem i twórcą artystycznych instalacji, ale także autorem licznych tekstów krytycznych i esejów publikowanych w magazynach o sztuce i katalogach wystaw), zauważając, że problem z pracami Kelley Walkera wynika z postrzegania obrazów dokumentujących doświadczenia czarnej wspólnoty jako jej wyłącznej własności.⁵⁶ Ligon zauważył, że wobec takiej perspektywy rodzą się pytania, które natychmiast podważają jej logikę, np. czy obrazy dokumentujące wydarzenia ruchu praw obywatelskich są ‘wystarczająco czarne,’ skoro zostały stworzone przez białego reportera. Można by też zapytać, czy ‘czarne obrazy’ stanowią własność czarnej społeczności na podobnej zasadzie, jak określenie *nigger* (albo *nigga*), które przestało być obelgą, a wręcz posiada pewien potencjał czułości, o ile nie jest używane przez białych.⁵⁷ W świetle tego typu pytań nie tylko wspólnotowe roszczenia wobec określonych dyskursów okazują się bezzasadne; pobrzmiewa tu także fikcyjność pojęcia *rasy*, posiadającego wyłącznie kulturowe i ideologiczne przesłanki.⁵⁸

Jednak mimo, iż oskarżenia o zawłaszczenie lub obrazę czarność, formułowane wobec Walkera i wielu innych artystów⁵⁹ mogą wydawać się dyskredytujące dla stojącego za nimi esencjalizmu i normatywnego definiowania tożsamości rasowej, sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana, a racje znajdują się po obu stronach sporu. Dlatego na koniec warto przywrócić się najważniejszym argumentom przeciwko *post-blackness*.

Post-blackness w kontekście

Black Lives Matter

Kluczowym elementem krytyki koncepcji *post-blackness* jest fakt, iż często bywa ona postrzegana jako nieuwzględniająca wielu czynników społecznych oraz nieadekwatna wobec narastającej przemocy policji i tendencyjności wymiaru sprawiedliwości w stosunku do czarnych mieszkańców Ameryki, a także sprzeczna z postulatami wyrosłego z tych doświadczeń ruchu Black Lives Matter. Ruch BLM zrodził się w 2013 roku po uniewinnieniu George’a Zimmermana – należącego do straży obywatelskiej zabójcy czarnoskórego nastolatka Trayvona Martina. Do zabójstwa doszło rok wcześniej w Sanford na Florydzie; Zimmerman wdał się w bójkę z Martinem, którego podejrzewał o włamanie i kradzież na patrolowanym przez siebie, strzeżonym osiedlu. W wyniku bójki Zimmerman śmiertelnie postrzelił nieuzbrojonego Martina.⁶⁰ Aktywność ruchu BLM, zarówno w postaci kampanii internetowych, jak i protestów ulicznych w całym Stanach Zjednoczonych nasiliła się w 2014 roku. Wtedy właśnie miało miejsce tragiczne wydarzenie, o którym była mowa wcześniej w kontekście wystawy Kelley Walkera. W miejscowości Ferguson, na przedmieściach St. Louis w stanie Missouri funkcjonariusz policji Darren Wilson zabił przyłapanego na kradzieży, bezbronnego nastoletniego Afroamerykanina Mike’a Browna, strzelając w momencie, gdy ów poddał się, unosząc ręce do góry. Ława przysięgłych uznała, że policjant nie przekroczył swoich uprawnień; w wyniku wznowionego jakiś czas później śledztwa również nie przedstawiono mu zarzutów.⁶¹ Kulminacyjnym, jak dotąd, momentem w historii BLM okazało się zabójstwo George’a Floyda w 2020 roku, w Minneapolis w stanie Minnesota. Floyd został zatrzymany w ramach interwencji policji po zgłoszeniu przez pracownika lokalnego sklepu próby zapłacenia za kupioną paczkę papierosów fałszywym banknotem. Czteroosobowy patrol policji obezwładnił Floyda, a funkcjonariusz Derek Chauvin zastosował wobec niego brutalny chwyt, przyciskając kolaniem jego szyję do ziemi, w wyniku czego zatrzymany zmarł.⁶²

Jak pisała Magdalena Kargul, powołując się na słowa założycielek ruchu BLM: Opal Tometi, Patrisse Cullors i Alicii Garza, powstał on jako forma „ideologicznej i politycznej interwencji w świecie, w którym czarne życia są systematycznie i intencjonalnie skazywane na zagładę.”⁶³ Pokojowe protesty w całych Stanach Zjednoczonych i dobrze przeprowadzone kampanie internetowe BLM nagłośniły po latach względnego spokoju po okresie Civil Rights Movement ciągle obecny w amerykańskim społeczeństwie problem rasizmu i przemocy wobec czarnych Amerykanów. Ruch BLM wzmocnił alternatywne w stosunku do niemalże rówieśniczej idei *post-blackness* formuły identyfikacji tożsamościowej, oparte w znacznym stopniu na poczuciu frustracji i bezsilności wobec białego aparatu przemocy.⁶⁴ Socjolog Aldon Morris, podkreślając związek między Civil Rights Movement a ruchem BLM, zauważył, że śmierć siedemnastoletniego Trayvona Martina w Sanford była dla czarnej społeczności takim samym impulsem do sprzeciwu i działania, jak brutalne zabójstwo Emmetta Tilla – zbrodnia dokonana w 1955 roku przez białych suprematystów na czternastoletnim czarnoskórym chłopcu w miejscowości Money w stanie Missisipi. Jak zauważył Morris, obie tragedie zrodziły potężne ruchy społeczne w Stanach Zjednoczonych. A słynny gest Rosy Parks, która pół roku po śmierci Tilla odmówiła podporządkowania się przepisom segregacji rasowej znaczył dla Civil Rights Movement tyle, co dla świadomości społecznej w 2013 roku znaczyły działania oznaczone hasztagiem #BlackLivesMatter, zainicjowane przez Opal Tometi, Patrisse Cullors i Alicię Garza.⁶⁵

W takiej perspektywie koncepcja *post-blackness* może rzeczywiście wydawać się postmodernistyczną grą, pozbawioną takiej legitymacji, jaką dał autentyczny lęk i sprzeciw wobec przemocy i dyskryminacji rasowej, z którego zrodził się ruch BLM. Jak dowodził w 2015 roku pisarz i eseista Rone Shavers, odrzucenie celebrowania czarnośći w żadnym stopniu nie przyczynia się bowiem do zwalczania rasizmu, a w niektórych przypadkach, poprzez kwestionowanie aktów rasowej solidarności i negowanie kulturowej specyfiki wręcz go wspiera.⁶⁶

Idea *post-blackness* doczekała się jednak jeszcze bardziej radykalnej krytyki. Dziennikarka Erin Aubry Kaplan twierdzi na przykład, że odrzucenie wyrazistych norm tożsamościowych sprawia, iż pojęcie ‘czarnośći’ zaczyna się rozmywać i tracić znaczenie, będąc stopniowo zastępowanym przez ‘inność.’ Stanowi to według Kaplan urzeczywistnienie rasistowskiego programu uczynienia czarnych niewidocznymi i tym samym pozbawia ich znaczenia, z tym, że dzieje się to nie za pomocą opresji i przemocy, lecz w przebraniu oświeceniowego rozsądku.⁶⁷ Wedle takiej optyki czarność zagrożona jest zarówno ze strony zakorzenionego w amerykańskich strukturach społecznych rasizmu i białej przemocy, jak i liberalnego projektu redefiniowania czarnej tożsamości.

Co więcej, w tych skomplikowanych relacjach pomiędzy dyskursami i modelami tożsamościowymi ujawnia się w oczywisty sposób motyw klasowy. Ofiarami przemocy policji, sądowej niesprawiedliwości i przestępstw seksualnych ze strony białych nie są bowiem zazwyczaj przedstawiciele czarnych, wykształconych elit, lecz ludzie o niższym statusie społecznym, ubożsi i gorzej wykształceni. Z ich punktu widzenia koncepcja *post-blackness* musi wydawać się całkowicie abstrakcyjna i niepowiązana z codzienną rzeczywistością. Oddają to ironiczne słowa Ishmaela Reeda, że problem nie leży bynajmniej w tym, iż wyimaginowana konspiracja czarnych nacjonalistów zabrania Touré słuchać Beethovena.⁶⁸ Literaturoznawca i współredaktor antologii *The Trouble with Post-Blackness*, Houston A. Baker Jr w posłowie do publikacji odniósł się między innymi do pytania zawartego w tytule książki Touré: „Co dziś oznacza być czarnym?” Odpowiedź Bakera jest druzgocąca. Stwierdza on, że dla Trayvona Martina i jego rodziny „być czarnym” oznacza dziś „być martwym.” Dla ubranych w bluzę z kapturem być czarnym oznacza znajdować się na celowniku policji i straży sąsiedzkiej, dla tych zaś, których stać na drogie zakupy w domu towarowym Barneys w Nowym Jorku być czarnym oznacza być podejrzanym. Dla Renishy McBride, nastolatki, która szukała pomocy po wypadku samochodowym w białej dzielnicy miejscowości Deaborn w stanie

Michigan być czarną oznaczało śmierć ze strony uzbrojonego w strzelbę właściciela posesji, który uznał, że naruszyła ona jego prawo własności nieruchomości.⁶⁹ Być czarnym dla czarnej większości w Stanach Zjednoczonych ciągle oznacza żyć krócej, wykonywać pracę niewymagającą kwalifikacji, doświadczać bezrobocia oraz rozmaitych, zawołowanych bądź jawnych obelg związanych z obecnością w określonej przestrzeni publicznej.⁷⁰

Zatem, czy wobec ponurych faktów i ciągle obecnych niepokojących tendencji społecznych projekt *post-blackness* jest skazany na porażkę? Czy może w najlepszym wypadku jest w stanie przetrwać wśród wykształconych i zamożnych elit amerykańskiego społeczeństwa? Dziś widzimy, że z całą pewnością ogłoszenie społeczeństwa post-rasowego wywołane entuzjazmem związanym z wyborem Baracka Obamy na prezydenta Stanów Zjednoczonych było przedwczesne, choćby z tego powodu, że deklarowało koniec wszelkiej dyskusji o rasizmie, który wraz z tym wyborem bynajmniej nie zniknął.⁷¹ Ale koncepcja *post-blackness* mimo wszystko jest niezwykle kusząca, ponieważ zawiera w sobie wolność oraz dekonstruuje klisze i normatywne schematy. Może więc szansą dla ugruntowania projektu *post-blackness* i dekonstrukcji czerni byłby równoległe rozwijający się projekt *post-whiteness* i dekonstrukcja bieli?

Przypisy

- ¹ Hilton Als, "The Shadow Act. Kara Walker's Vision," *The New Yorker*, 08.10.2007, dostępny 02.12.2021, <https://www.newyorker.com/magazine/2007/10/08/the-shadow-act>.
- ² Praca *The Liberation of Aunt Jemima* oraz inne przykłady twórczości Betye Saar, a także ich społeczny i polityczny kontekst zostały obszernie omówione w tekście Émilie Blanc: „Black Mirror. »You've Come a Long Way, Baby«,” opublikowanym w 24 numerze *Sztuki i Dokumentacji* (2021). Tekst francuskiej badaczki powstał w wyniku krytycznej lektury eseju jamajsko-amerykańskiej autorki Michelle Cliff, zatytułowanego „Object into Subject: Some Thoughts on the Work of Black Women Artist,” opublikowanego w 15 numerze czasopisma *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* w 1982 roku, którego reprint również zamieszczono w 24 numerze *Sztuki i Dokumentacji*. Esej Cliff jest ważnym przykładem amerykańskiej krytyki artystycznej pisanej z perspektywy feministycznej i zorientowanej na kwestie rasizmu, zainteresowanej tym samym sztuką zrodzoną z doświadczenia różnych form dyskryminacji tożsamościowej. Zob: Émilie Blanc „Sztuka i polityka w perspektywie czarnych feminizmów lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 24 (2021): 223–267. W moim tekście obraz Betye Saar, artystki o niepodważalnej roli w debacie na temat rasizmu i statusu Afroamerykanów w amerykańskim społeczeństwie oraz postaci niezwykle istotnej dla krytyki feministycznej począwszy od lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, został uzupełniony o elementy świadczące o wyznawaniu przez nią normatywnej i unifikującej wizji tożsamości rasowej, dla której tytułowa koncepcja *post-blackness* jest propozycją alternatywną.
- ³ Ibidem.
- ⁴ Jerry Saltz, "An Explosion of Color, in Black and White," *New York*, 01.11.2007, dostępny 02.12.2021, <https://nymag.com/arts/art/reviews/40277/>.
- ⁵ Hillarie M. Sheets, „Cut It Out,” *ARTNews*, 01.04.2002, dostępny 02.12.2021, <https://www.artnews.com/art-news/artists/cut-it-out-60/>.
- ⁶ Roderick A. Fergusson, "A Special Place within the Order of Knowledge. The Art of Kara Walker and the Conventions of African American History," *American Quarterly* t. 61, nr 1 (2009): 187–188.
- ⁷ Ibidem, 189, 190.
- ⁸ bell hooks, „Postmodernistyczna czerń,” tłum. Ewa Łuczak, w *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. Agata Preis-Smith (Kraków: Universitas, 2004), 436.
- ⁹ Ibidem, 430.
- ¹⁰ Ibidem, 439.
- ¹¹ Touré, *Who's Afraid of Post-Blackness. What It Means To Be Black Now* (New York: Atria Books, 2011).
- ¹² Ibidem, vii, 20.
- ¹³ Ibidem, 29.
- ¹⁴ Ibidem. Należy dodać, że przez generację urodzoną po okresie ruchu na rzecz praw obywatelskich czarność odbierana jest często jako narzędzie nacjonalistycznej i konserwatywnej polityki kulturowej, prowadzonej w imię odzyskania godności czarnych heteroseksualnych mężczyzn i tym samym kojarzona jest z patriarchalną siłą i samozwańczymi „patrolami dusz.” W tym kontekście *post-blackness* bywa więc także obszarem otwartym na nieheteronormatywną czarność; dyskursem, w ramach którego dokonuje się proces nazwany przez Dereka Conrada Murray'a określeniem *queering of blackness*. Zob. Derek C. Murray, i Mickalene Thomas, "Afro-Kitsch and the Queering of Blackness," *American Art* t. 28, nr 1 (2014): 9–15.
- ¹⁵ Ibidem, 12.
- ¹⁶ Zob. ibidem, rozdział "Keep It Real Is a Prison," 19–55.
- ¹⁷ Zadie Smith, „Mówienie językami,” w Eadem. *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*, tłum. Agnieszka Pokojaska (Kraków: Znak, 2010), 177–178.
- ¹⁸ Ibidem, 181.
- ¹⁹ Touré, *Who's Afraid of Post-Blackness*, 29.
- ²⁰ Ibidem, 36.
- ²¹ Jessica L. Horton, i Cherise Smith, "The Particulars of Postidentity," *American Art*, t. 28, nr 1 (2014): 4.
- ²² Telma Golden, "Introduction," w *Freestyle* (New York: Studio Museum in Harlem, 2001), 14–15. Kat. wyst., cyt. za: Victoria L. Valentine, "A Freestyle Take on Post-Black Art," *Culture Type*, 13.10.2013, dostępny 02.12.2021, <https://www.culturetype.com/2013/10/31/a-freestyle-take-on-post-black-art/>.
- ²³ Horton, Smith, "The Particulars of Postidentity," 4. Na temat krytycznych interpretacji multikulturowości w wystawach sztuki zob. też: Nav Haq, *The Invisible and the Visible. Identity and the Economy of Reproduction in Art w: Kerry James Marshall. Painting and Other Stuff*, red. idem (Brussels: Ludion, 2013), 155–162; oraz Irit Rogoff, "How to Dress for an Exhibition," w *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*, red. Mika Hannula (Helsinki: NIFCA, 1998), 130–149.
- ²⁴ Darby English, *How to See A Work of Art in Total Darkness* (London: Cambridge Massachusetts, 2007), 206, 217.
- ²⁵ Homi Bhabha, „Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse,” *October* nr 28 (1984): 126, 127.
- ²⁶ Ibidem, 130.

- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ Diana Fuss, *Identification Papers* (New York, London: Routledge, 1994), 1, 2.
- ²⁹ Eve Kosofsky-Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990), 61, cyt za: Fuss, *Identification Papers*, 6.
- ³⁰ English, *How to See A Work of Art in Total Darkness*, 208.
- ³¹ Gregg Bordowitz, *Glenn Ligon. Untitled (I Am a Man)* (London: Afterall Books, 2018), 86.
- ³² English, *How to See A Work of Art in Total Darkness*, 208.
- ³³ Ibidem, 209.
- ³⁴ Proponuję tłumaczenie: „Czuję się najbardziej kolorowa na zdecydowanie białym tle.”
- ³⁵ Irving Sandler, *Abstract Expressionism. The Triumph of American Painting* (London: Praeger Publishers, 1970), 183.
- ³⁶ English, *How to See A Work of Art in Total Darkness*, 225.
- ³⁷ Ibidem, 229. Darby English nie podaje tytułu obrazu. Z braku dostępu do tej edycji korzystałem z pierwszego wydania książki z 1970 roku (podobnie zresztą jak English). Na stronie poprzedzającej fragment tekstu, o którym mowa, znajduje się czarno-biała reprodukcja obrazu *Four Darks in Red* z 1958 roku.
- ³⁸ Ibidem, 229.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ Praca pokazana była między innymi na zbiorowej wystawie *Black Is, Black Ain't* w galerii Renaissance Society przy Uniwersytecie w Chicago w 2008 roku, pokazującej dzieła zróżnicowanej etnicznie grupy artystów amerykańskich, w różny sposób nawiązujące do kwestii czarnej tożsamości.
- ⁴¹ Proponuję tłumaczenie: murzyński blask.
- ⁴² Krista A. Thompson, „Negro Sunshine. Figuring Blackness in the Neon Art of Glenn Ligon,” w *Black Is, Black Ain't*, red. Hamza Walker (Chicago: Renaissance Society of Art, University of Chicago, 2008), 17. Kat. wyst.
- ⁴³ „Black is..., black ain't...” to powtarzająca się fraza z wyobrazonego przez bohatera *Niewidzialnego człowieka* kazania – „Czytania z Czerni nad czerniami,” w którym skojarzenie czarnej tożsamości z określonymi zjawiskami jest w następnych wersach kwestionowane, jak we fragmencie: ” – Teraz czern jest... – zawołał kaznodzieja. – Krwawa... – Powiedziałem, że czern jest... – Głoś to bracie... – i czern nie jest... – Czerwona, o Panie, czerwona (...)”. Ralph Ellison, *Niewidzialny człowiek*, tłum. Andrzej Jankowski (Poznań: Rebis, 2004), 34.
- ⁴⁴ Thompson, „Negro Sunshine,” 17.
- ⁴⁵ Ibidem, 18.
- ⁴⁶ Ibidem, 18.
- ⁴⁷ *Notes on the Margin of the „Black Book”*, zrealizowana w latach 1991–1993, jest instalacją składającą się ze zreprodukowanych fotografii z albumu Mapplethorpe'a oraz zaprezentowanych pomiędzy nimi komentarzy osób, z którymi Ligon rozmawiał na temat fotografii. Zróżnicowane opinie, m.in. krytyków, historyków sztuki i artystów reprezentujących różne światopoglądy, odzwierciedlają debaty toczące się w latach dziewięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych na temat rasy, seksualności i granic wolności w sztuce. Zob. Scott Tennent, „Four Questions For Glenn Ligon,” *UnFramed* 20.10.2011, dostępny 02.12.2021, <https://unframed.lacma.org/2011/10/20/four-questions-for-glenn-ligon>.
- ⁴⁸ Thompson, „Negro Sunshine,” 20.
- ⁴⁹ Zob. np. David W. Levy, „Racial Stereotypes in Antislavery Fiction,” *Phylon*, t. 31, nr 3 (1970): 265–279.
- ⁵⁰ Harriet Beecher-Stowe, *Chata Wujka Toma*, tłum. Irena Tuwim, Julian Strawiński, opr. Adam Leszczyński (Warszawa: Iskry, 1969), 38, 39.
- ⁵¹ Thompson, „Negro Sunshine,” 20.
- ⁵² Ibidem.
- ⁵³ Richard Dyer, „The Light of the World,” w Eadem, *White. Essays on Race and Culture* (New York: Routledge, 1997), 98.
- ⁵⁴ Glenn Ligon, i Adam Pendleton, „Site of Engagement,” *Flash Art*, nr 279 (2011): 85.
- ⁵⁵ Claire Voon, „Appropriated Images of Black People Spark Boycott of St. Louis Museum,” *Hyperallergic*, 22.09.2016, dostępny 02.12.2021, <https://hyperallergic.com/324466/appropriated-images-of-black-people-spark-boycott-of-st-louis-museum>.
- ⁵⁶ Glenn Ligon, „Kelley Walker's Negro Problem,” *Parkett* nr 81 (2010): 79.
- ⁵⁷ Ibidem.
- ⁵⁸ O pojęciu rasy jako konstrukcji ideologicznej zob. np. Audrey Smedley, Brian D. Smedley, „Race as Biology Is Fiction, Racism as a Social Problem Is Real. Anthropological and Historical Perspectives on the Social Construction of Race,” *American Psychologist* t. 60, nr 1 (2005): 16–26.

⁵⁹ Prócz wspomnianej krytyki ze strony Betye Saar, wymierzonej przeciwko pracom Kary Walker, ale także dezaprobaty, której doświadczyła ze strony innych recenzentów jej twórczości, podobne kontrowersje dotyczyły również niektórych prac Davida Hammonsa (chodzi na przykład o projekt *How Ya Like Me Now?* przedstawiający portret pierwszego czarnego kandydata na prezydenta Stanów Zjednoczonych Jessie Jacksona z białą karnacją, blond włosami i błękitnymi oczami) czy performanse Williama Pope.L'a z cyklu *eRacism*, w których artysta czołgał się po ulicach Nowego Jorku. Zob: Lyric Prince, "Dear Kara Walker: If You're Tired of Standing Up, Please Sit Down," *Hyperallergic*, 29.08.2017, dostępny 30.05.2021, <https://hyperallergic.com/398123/dear-kara-walker-statement-response/>; Calvin Tomkins, „David Hammons Follows His Own Rules,” *The New Yorker Magazine*, 02.12.2019, dostępny 02.12.2021, <https://www.newyorker.com/magazine/2019/12/09/david-hammons-follows-his-own-rules>; oraz Touré, *Who's Afraid of Post-Blackness*, 25–31.

⁶⁰ Lizette Alvarez, Cara Buckley, "Zimmerman Is Acquitted in Trayvon Martin Killing," *The New York Times*, 13.07.2013, dostępny 23.02.2022, <https://www.nytimes.com/2013/07/14/us/george-zimmerman-verdict-trayvon-martin.html>.

⁶¹ John Eligon, "No Charges for Ferguson Officer Who Killed Michael Brown, New Prosecutor Says," *The New York Times*, 30.07.2020, dostępny 23.02.2022, <https://www.nytimes.com/2020/07/30/us/michael-brown-darren-wilson-ferguson.html>.

⁶² Evan Hill, Alinara Tiefenthäler, Chhristiaan Triebert et al., "How George Floyd Was Killed in Police Custody," *The New York Times* 31.05.2020, dostępny 23.02.2022, <https://www.nytimes.com/2020/05/31/us/george-floyd-investigation.html>.

⁶³ Alicia Garza, "A Herstory of the #BlackLivesMatter Movement," *The Feminist Wire*, dostępny 23.02.2022, <https://thefeministwire.com/2014/10/blacklivesmatter-2/>, cyt. za: Magdalena Kargul, "Kategoria Post-Blackness jako próba współczesnej reidentyfikacji czarnej tożsamości," *Wielogłos*, nr 4 (30) (2016): 145.

⁶⁴ Zob. Kargul, "Kategoria Post-Blackness," 146.

⁶⁵ Aldon Morris, "From Civil Rights to Black Lives Matter," *Scientific American*, 03.02.2021, dostępny 23.02.2022, <https://www.scientificamerican.com/article/from-civil-rights-to-black-lives-matter1/>.

⁶⁶ Rone Shavers, "Fear of a Performative Planet. Troubling the Concept of 'Post-Blackness,'" w Houston A. Baker Jr, i K. Merinda Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness* (New York: Columbia University Press, 2015), 81.

⁶⁷ Erin Auby Kaplan, "The Long Road Home," w Baker Jr, i Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*, 190.

⁶⁸ Ishmael Reed, "Fallacies of the Post-Race Presidency," w Baker Jr, i Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*, 228.

⁶⁹ Houston A. Becker Jr, "Conclusion. Why the Lega Mask Has Many Mouths and Multiple Eyes," w Idem, i Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*, 253.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Zob. Reni Eddo-Lodge, *Way I'm No Longer Talking to White People About Race* (London: Bloomsbury Publishing, 2018), 213–214.

Bibliografia

Als, Hilton. „The Shadow Act. Kara Walker's Vision.” *The New Yorker*, 08.10.2007. <https://www.newyorker.com/magazine/2007/10/08/the-shadow-act>.

Alvarez, Lizette, i Cara Buckley. „Zimmerman Is Acquitted in Trayvon Martin Killing.” *The New York Times*. 13.07.2013, <https://www.nytimes.com/2013/07/14/us/george-zimmerman-verdict-trayvon-martin.html>.

Becker, Jr Houston A. "Why the Lega Mask Has Many Mouths and Multiple Eyes." Roz. "Conclusion." W H. A. Baker Jr, i K. M. Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*, 247–255. New York: Columbia University Press, 2015.

Bhabha, Homi. „Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse.” *October* nr 28, (1984): 125–133.

Bordowitz, Gregg. *Glenn Ligon. Untitled (I Am a Man)*. London: Afterall Books, 2018.

Dyer, Richard. "The Light of the World." W *White. Essays on Race and Culture*, 82–144. New York: Routledge, 1997.

Eddo-Lodge, Reni. *Way I'm No Longer Talking to White People About Race*. London: Bloomsbury Publishing, 2018.

Eligon, John. „No Charges for Ferguson Officer Who Killed Michael Brown, New Prosecutor Says.” *The New York Times*, 30.07.2020. <https://www.nytimes.com/2020/07/30/us/michael-brown-darren-wilson-ferguson.html>.

Ellison, Ralph. *Niewidzialny człowiek*. Tłum. Aleksander Jankowski. Poznań: Rebis, 2004.

English, Darby. *How to See A Work of Art in Total Darkness*. London: Cambridge Massachusetts, 2007.

Ferguson, Roderick A. „A Special Place within the Order of Knowledge. The Art of Kara Walker and the Conventions of African American History.” *American Quarterly* t. 61, nr 1 (2009): 185–192.

Fuss, Diana. *Identification Papers*. New York, London: Rutledge, 1994.

- Garza, Alicia. „A Herstory of the #BlackLivesMatter Movement.” *The Feminist Wire*. <https://thefeministwire.com/2014/10/blacklivesmatter-2/>.
- Haq, Nav. “The Invisible and the Visible. Identity and the Economy of Reproduction in Art.” W *Kerry James Marshall. Painting and Other Stuff*, red. Nav Haq, 155-162. Brussels: Ludion, 2013.
- Hill, Evan, Tiefenthäler Alinara, Triebert Christiaan et al. „How George Floyd Was Killed in Police Custody.” *The New York Times*, 31.05.2020. <https://www.nytimes.com/2020/05/31/us/george-floyd-investigation.html>.
- Hooks, bell. „Postmodernistyczna czerń.” Tłum. Ewa Łuczak. W *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykańistyki*, red. Agata Preis-Smith, 429-439. Kraków: Universitas, 2004.
- Horton, Jessica L., i Cherise Smith. „The Particulars of Postidentity.” *American Art* t. 28, nr 1 (2014): 2-8.
- Kaplan, Erin Aubry. “The Long Road Home.” W H. A. Baker Jr, i K. M. Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Kargul, Magdalena. „Kategoria Post-Blackness jako próba współczesnej reidentyfikacji czarnej tożsamości.” *Wielogłos* nr 4 (30) (2016): 127-150.
- Kennedy, Randall. *Sellout. The Politics of Racial Betrayal*. New York: Vintage, 2008.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve. *Epistemology of the Closet*. Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Levy, David W. „Racial Stereotypes in Antislavery Fiction.” *Phylon* t. 31, nr 3 (1970): 265-279.
- Ligon, Glenn. „Kelley Walker’s Negro Problem.” *Parkett* nr 81 (2010): 18-27.
- Ligon, Glenn, and Pendleton, Adam. „Site of Engagement.” *Flash Art* nr 279 (2011): 84-88.
- Morris, Aldon. „From Civil Rights to Black Lives Matter.” *Scientific American*, 03.02.2021. <https://www.scientificamerican.com/article/from-civil-rights-to-black-lives-matter1/>.
- Murray, Derek C. “Mickalene Thomas. Afro-Kitsch and the Queering of Blackness.” *American Art* t. 28, nr 1 (2014): 9-15.
- Prince, Lyric. “Dear Kara Walker: If You’re Tired of Standing Up, Please Sit Down.” *Hyperallergic*, 29.08.2017, <https://hyperallergic.com/398123/dear-kara-walker-statement-response>.
- Reed, Ishmael. “Fallacies of the Post-Race Presidency.” W H. A. Baker Jr, i K. M. Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*, 220-242. New York: Columbia University Press, 2015.
- Rogoff, Irit. “How to Dress for an Exhibition.” W *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*, red. Mika Hannula, 130-149. Helsinki: NIFCA 1998.
- Saltz, Jerry. “An Explosion of Color, In Black and White.” *New York*, 01.11.2007. <https://nymag.com/arts/art/reviews/40277/>.
- Sandler, Irving. *Abstract Expressionism. The Triumph of American Painting*. London: Praeger, 1970.
- Shavers, Rone. “Fear of a Performative Planet. Troubling the Concept of “Post-Blackness”.” W H. A. Baker Jr, i K. M. Simmons, red., *The Trouble with Post-Blackness*, 81-92. New York: Columbia University Press, 2015.
- Sheets, Hilarie M. “Cut It Out.” *ARTNews*, 01.04.2002. <https://www.artnews.com/art-news/artists/cut-it-out-60/>.
- Smedley, Audrey, i Brian D. Smedley. “Race as Biology Is Fiction, Racism as a Social Problem Is Real. Anthropological and Historical Perspectives on the Social Construction of Race.” *American Psychologist* t. 60, nr 1 (2005): 16-26.
- Smith, Zadie. „Mówienie językami.” W *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*, tłum. Agnieszka Pokojska, 169-189. Kraków: Znak, 2010.
- Tennent, Scott. “Four Questions For Glenn Ligon.” *UnFramed*, 20.10.2011. <https://unframed.lacma.org/2011/10/20/four-questions-for-glenn-ligon>.
- Thompson, Krista A. “Negro Sunshine. Figuring Blackness in the Neon Art of Glenn Ligon.” W *Black Is, Black Ain’t*, red. Hamza Walker, 14-25. Chicago: Renaissance Society of Art, University of Chicago, 2008. Kat. wyst.
- Tomkins, Calvin. “David Hammons Follows His Own Rules.” *The New Yorker Magazine*. 02.12.2019. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/12/09/david-hammons-follows-his-own-rules>.
- Touré. *Who’s Afraid of Post-Blackness. What It Means To Be Black Now*. New York: Atria Books, 2011.
- Valentine, Victoria L. “A Freestyle Take on Post-Black Art.” *Culture Type*, 13.10.2013. <https://www.culturetype.com/2013/10/31/a-freestyle-take-on-post-black-art/>.
- Voon, Claire. “Appropriated Images of Black People Spark Boycott of St. Louis Museum.” *Hyperallergic*, 22.09.2016. <https://hyperallergic.com/324466/appropriated-images-of-black-people-spark-boycott-of-st-louis-museum>.

SUMMARY

Filip PRĘGOWSKI

POST-BLACKNESS DISCOURSE AND NEW REPRESENTATIONS OF BLACK IDENTITY. ABOUT SOME EXAMPLES OF GLENN LIGON'S WORK

The article discusses the work of American conceptual artist Glenn Ligon, who creates paintings, video works and neon installations. Ligon in his work focuses on issues of black identity, generally challenging simple identification mechanisms and nuancing the question of belonging to a racial or cultural community. In his works, he frequently enters the field of 'white' aesthetics, initiating a dialogue with famous representatives of artistic (Mark Rothko) or literary modernism (Gertrude Stein), or playing with ambiguities in relation to the legacy of American slavery and racism. Ligon's work resonates with the post-blackness perspective promoted by the American journalist Touré, which rejects normative approach to identity. Open thinking about *blackness* that is not exclusively focused on resentment is, in turn, in line with identity discourse researcher Diana Fuss's call for the concept of *identity* to be seen as an area that accommodates multiple *identifications*. On the other hand, no matter how progressive such proposals may sound, they are difficult to accept for victims of racist violence, including the US police brutality against black American citizens, the high-profile cases of which have recently outraged public opinion worldwide. Therefore, in discussing the dilemmas of post-blackness in the context of Ligon's work, I also take up the theme of the Black Lives Matter movement, thus indicating that abandoning resentment and leaving the cultural ghetto is a demand of black elites – one that is still impossible for potential victims of violence to fulfil. In the text I refer to the work of authors such as Homi J. Bhabha, Richard Dyer, Darby English, Diana Fuss, Nav Haq, bell hooks, Irit Rogoff and Touré, among others.

Jana ORLOVÁ

Silesian University in Opava

CZECH AND POLISH PERFORMANCE. COMMON DENOMINATOR: PROXIMITY

The following study will introduce three selected Czech artists working in the field of visual performance and compare them with their three Polish contemporaries. They will always be artists who contextually depart from visual art and engage in action in real space and time, or video performance. For the sake of comparison, the author has chosen artists from different generations (the fifties, sixties, seventies, and eighties), with the selection criterion consisting of a significant similarity within their work. In the first case, the two artists know each other and, without any direct continuity, their work shows identical elements; in the second case, the two artists have met at performance festivals but have never collaborated; and finally, the third pair has organised several performances together. In my study, I assume that the reader is familiar with the work of the Polish artists, so I focus on the work of their Czech counterparts, which I then relate to their Polish colleagues.

Jiří Surůvka

Jiří Surůvka (1961) is a representative of the older performance generation. “I have to adapt to today’s specialised world and work as a film director. It also seems to me that artists often drown in the possibilities of the machine and see nothing but circles on the surface around their heads. It’s more important to be aware of the possibilities without losing the overall view of the world and getting caught up in the form, always keeping your message in mind and subordinating your chosen metaphor and form to the emotional impact of the work. Art is not information about my worldview, but about the resonance of my feelings within someone else’s feelings, emotions and subconscious, and this, in addition to the transmission of data from generation to generation through libraries and other media, is another, currently underestimated value absolutely necessary for the preservation of

humanity. And it is art that transmits these values from generation to generation,”¹ he states. Surůvka, like Darina Alster and Kateřina Olivová (discussed later in the study), emphasises personal experience and emotions, even though this may not always be apparent at first glance in his works. He shares with younger artists an intuitive and peculiar view of the world, unlike them he does not focus on the sexual dimension of identity, but the body is also important to him. The stateliness of the author’s body is a means of powerful (self-)irony, criticism and sometimes even mockery of consumer culture, institutions and, in fact, anything that is taken too seriously in society. The power of Surůvka’s statement lies in the distortion of reality (or one of the possible realities) and its transposition into a blasphemy or an intelligent joke that is a misdirection of reality. This is a strategy employed in his painting (the airbrush diptych *The Twins*, who thanks to their moustache and quiff, look like the offspring of Adolf Hitler in his younger years), in his object work (the sculpture *Fatherhood*, i.e. a blue Batman enthroned on a gynaecological chair with a newly born, also whole blue Batman) and in his performance art.

“Surůvka’s performances do not have a ritualistic function but continue the old tradition of militant irony. They are sharper, more aggressive and have a socially critical and morally critical function. [...] At the same time, his pictorial repertoire ironically paraphrases (and embodies) all representatives of power – of aggressive militarism, politics, the state, the nation, art, pop culture, sex. Surůvka is a moralist who, in a self-ironising pose, seemingly accepts the situation and drives society mad by evoking the possibility of a double evaluation.”² These words of Jana and Jiří Ševčík are still valid today, although it can be said that Surůvka’s subversive potential has been muted over the years and his actions are more disciplined and sophisticated compared to those of the 1990s. For Surůvka, the most iconic costume remains that of Batman, through which he has transformed himself into a superhero figuratively trying to save the art world, while at the same

time parodying the hypocrisy and cheapness of contemporary society.”³ At the same time, Martin Klimeš’s observation is also legitimate, namely that “Surůvka’s work was never just a momentary political appeal, it has a more general validity. It responds to current political problems of morality, reflecting in a contemporary way the dangers of war, terror, totalitarianism and crowd psychosis.”⁴

The coming to terms with violence and aggression, the need for heroism and male figures, all this is also clearly recognisable in the cabaret *The Return of the Masters of Fun*. There is the figure of the pop singer (the idol of women’s hearts), the soldier (the tough disciplined man fighting the enemy), Nicholas or ZZ Pop (parodying God), the shepherd (the ideal of the rural farmer), the dictator/leader without a left eye... and all of these are dominated by Batman as a saviour pop-culture figure. But what kind of Batman? In a costume “made of sweatpants, old bathing suits and a couch coverlet.”⁵

A hero deliberately mocked, mixed-up, admittedly cheap... Who would believe that Surůvka is serious? Surprisingly, a fair number of people. When Surůvka appears as Batman in the field, for example, when he carries Batman’s blue eggs through the streets of Brno to sell them at the Green Market (Akt II Festival, 1999), he is indeed Batman, despite his sweatpants, the significant physical disproportion to the original hero receding into the background. What Jiří Jůza has to say about Surůvka’s paintings can, in my opinion, be easily applied to thinking about his performative work: “In his visual language, he uses the rich potential of advertising, numerous paraphrases, even from art history, symbols of totalitarianism, processed in a form understandable to the general public, balancing on the edge of media decadence. [...] The power of Surůvka’s paintings is largely due to their brevity in expressing a wryly satirical idea in the simplest and most compelling way.”⁶

In his *Return of the Masters of Fun* cabaret (1984–2007) he poked fun at the entertainment industry, consciously balancing on the verge of supportability and kitsch. This cabaret⁷ was gradually created in parallel with the production of the band *Vzhůru do dolů* in the early eighties, when it was necessary to “stretch the programme” with sketches. Surůvka’s main inspiration was the Dadaist Cabaret Voltaire, and following its example, as an avid reader he began to search for suitable lyrics and, together with the then guitarist Jiří Dvořáček, reworked them with the important criteria of wit and absurdity.⁸ The band ended with Dvořáček’s death and then there was only the cabaret. The essential prop was the curtain, “to let the audience know it was over. Otherwise, they wouldn’t have known it was over, the sketches had no punchline. We had costumes from a thrift store, I had a friend who would put aside for me some bizarre, unsellable things, so we had a number of hunting suits, a military helmet, a German coat... The Second World War was conveyed to us as a generation in a second-hand way through communist propaganda and we enjoyed turning it around, making fun of it, breaking taboos. We didn’t rehearse, we used to meet once a week at The Spider pub, where we always got drunk. We couldn’t get together for rehearsals, we were always performing in an improv way. Either in clubs or at openings of illegal shows. We had a sort of itinerary, the names of the scenes, and a minimum of text, if there was one.”⁹

They repeated some of the skits and learned from the mistakes made in previous performances, also altering them as needed. Other skits were performed only once for various reasons. Various personalities of the Ostrava scene performed in the cabaret (Petr Lysáček, Ivo Kaleta, Miroslav Chudej, Hana Puchová, Jaroslav Žila, Petr Hruška, Jan Balabán, Martin Režný and others, musicians Jan Gajdica & the Počítače group, Mít'a Dostál...), the only exception being Marek Pražák, who prepared his own sketches, the only one to prepare them really carefully. As time went by, the cabaret was interspersed with purely performative shows by

Petr Lysáček and Michal Moučka (to give the others more time to dress up for the next scene). Later on, Jiří Surůvka’s students also joined the cabarets (in the early 1990s he taught at a Secondary Art School and later at the University of Ostrava). It was more or less a parody of theatre, society, war, the world...anything.

Surůvka’s other undertaking was *Duo Lozinsky*¹⁰ (*Jiří Surůvka and Petr Lysáček*), later turned into *Předkapela Lozinski* (together with Jan Holuša, Mirek Chudej...). In the 1980s, they occasionally performed either at openings or often at rock festivals in order to get free tickets.¹¹ Some festivals they even exceeded, again in a Dadaist style. “We always roughly agreed on what we were going to do and then we let it run its course. Then there was a conflict between Lysáček and myself, I wanted to move from sketches to performance, which I thought should have a clear message for people to understand, not like in cabaret, where it was mainly about mischief. ... During a shared performance at the first Malamut¹² (1994) we simply departed from the weird objects we’d brought along, with no clue till the last moment about what we’re going to do.”¹³

Since 2005 the group has been joined by František Kowolowský and changed its name to *František Lozinski o.p.s.*¹⁴ The group creates mostly video performances, which are then presented at art exhibitions. Their actions usually involve some kind of symbolic act (for example, whipping oneself in front of paintings of Czech modernism or selling one’s own fake “made in China” art at markets). Unlike Cabaret or even the early performances of *Duo Lozinsky*, the approach of *František Lozinski o.p.s.* is very conscious and conceptually oriented. “I’ve always considered our activity as part of the visual arts, and I took heed of the laws of theatre as an observer when working in the cultural centre. And it annoyed me a lot. I didn’t like the idea that an actor had to do something he didn’t want to do, we at the Cabaret always did what we enjoyed and were best at.”¹⁵

Surůvka’s activities engage in a strange coquetry with the theatre, transgressing the line



1



2



3

1. Jiří Surůvka, *Batman Goes To See The Pope*, performance documentation, Warszawa, 2020
2. Jiří Surůvka, *Fatherhood*, object, 2003
3. Jiří Surůvka, *Gotham City*, staged photography, 2003

at their leisure. Even though Surůvka's Batman¹⁶ is no typical theatre character, and often is no more than a strangely clad artist, the author accepts the role of Batman in reverse: with no screenplay, in an improvised way according to his own abilities. Unlike the archetypal characters or deities reworked by Darina Alster, Batman is highly socially activated, his mission and distinguishing features codified and well-understood across the world and social groups. While the artist subverts the Batman-saviour myth, he also accepts all its meanings and acts as if he were Batman. In this sense, his performance is theatrical, histrionic. However, other elements of theatricality are absent from his work ("performance must not be rehearsed or repeated, I'm tired of that, I just make a sketch, write down ideas and go for it"¹⁷). His work is unambiguously visual art, and as he said in an interview with Pavlína Morganová, "Performance is the fastest artistic medium in terms of transmitting a message from the artist to the viewer, and it doesn't lack feedback. This is what I lacked in other visual arts, where the reactions were mediated and delayed. It's an opportunity to test my ability for metaphor and, in my case, humour. Because I don't want to do performance art without a certain amount of fun and amusement. Performance is the queen of all arts... in the sense of the most visible discipline of the visual arts, but also the most ephemeral, the hardest to preserve, potentially legendary or manipulatable..."¹⁸

Manipulability is also related to how difficult it is to talk and write about visual performance; the appropriate language and means (or methodology) for it are still being sought. Usually, only photographic documentatio

Jerzy Kosalka

In addition to the same first name, Jiří Surůvka has a long-standing friendship with **Jerzy Kosalka** (1955). Kosalka co-founded and is still an active member of the group LUXUS (*1983 in Wrocław), which "fought" against the greyness of martial law with a pop-art turn towards the supposed promise of a better tomorrow and significantly co-created the counterculture of the 1980s with its ironic approach. During this period, Kosalka created the painting *The Batte of Klobuck Plan* (1986), which refers to a famous Polish painting *The Battle of Grunwald* (1878) by Jan Matejko, and also a bottle of Cosalcola (1985),¹⁹ which became his trademark similar to Surůvka's work with Antibatman.

He is also close to Surůvka thematically in how he likes to point out media manipulation, creates alternative histories, works with (national) myths, uses black humour and a subversive approach. And not only towards socio-political issues or the art world but also towards himself (see his exhibition *Dialogues*, in which he created "a caricature of the Western world from the position of a provincial artist"²⁰). His humour is as ironically critical as Surůvka's.

Kosalka calls himself a "trickster."²¹ From this position he devotes himself among other things to appropriating well-known artworks; famous is for example his version of the painting, *Lady with an Ermine*. In several variations, he recreated the painting into installations called *Goodbye* (2017) or *Goodbye Ladies and Gentlemen / The Lady without an Ermine* (2014), in which he liberated the ermine by placing it on the frame of the painting. As the artist himself has observed: "In Leonardo's original painting, a seated young girl is shown caressing a furry animal with her slender hands. Researchers are quite consistent that these caresses are a metaphor for the relationship between the girl and the powerful Milanese prince Federico Sforza, privately known as Ermelino. However, in the interpretation of a contemporary Polish art, the weasel seems to be fed up with the function of a metaphor; it tries to escape from

the image full of symbols, in order to experience freedom. It seems that it does not want to represent anyone and just be itself, completely independent. The idea came to the artist after Poland bought this work²². Kosalka himself works extensively with metaphors in his work, one could say that he liberates them in ways similar to what he did with that ermine. He likes to play hide-and-seek with the viewer, toying with whether his work should be taken seriously (i.e. whether his often provocative gestures hide a metaphor that the viewer arrives at through contemplation) or not. His motto is: “Kto chce niech wierzy, Kosalka Jerzy” (“Believe it or not, Jerzy Kosalka” – it rhymes in Polish).

He openly admits his inspiration by Marcel Duchamp, to whom he dedicated, among other things, the *Pardon, Marcel* (1995) series of installations, from which comes the *Mona Liza* installation, in which he attached a moustache and beard to a reproduction of Leonardo's painting and placed a shelf with shaving supplies in front of the painting. Kosalka's playfulness, which he also applied in his joint performances with Jiří Surůvka, particularly stands out in this work.

Kosalka's actions are inspired by illusionism and magic tricks. His first performance took place as part of the Luxus Group's exhibition *Display of True Luxus (Pokaz prawdziwego Luxus)* in the BWA Gallery Białystok in 1985. He was supposed to show a magic trick with a goldfish. “Raising the art of magic to the level of high art such as performance then seemed to me an act of rebellion and provocation, sacrilege to the orthodox. I was very disturbed at the time by conjuring up a goldfish which, for some reason unknown to me, died during my show. Despite the audience's applause (and a protest by one ecologist), I considered this as my failure because I really wanted to show off my newly acquired skills of a true illusionist. At that time, I thought that the fish had to be alive to confirm my technical expertise. In striving for perfection, I had not yet grasped the fact that the accident can be the essence of performance. I understood that a few years later.”²³

In one of his performances, inspired by David Copperfield, he unsuccessfully attempted to disappear (2004), in another he (successfully) transformed Coca-Cola into wine (2010, both at the BWA Awantgarda Gallery, Wrocław). A year later, a joint performance with Jiří Surůvka took place in the same gallery, in which both artists used their classical means of expression. Its description comes from the pen of Patrycja Sikora and Piotr Stasiowski: “In a Batman outfit with his inseparable dog Emil, Surůvka invited selected members of the audience to proceed behind a screen curtain placed in the gallery. With Kosalka's help, one hostage after the next was gradually led to join the others already there, behind the decoration resembling a magician's space, only visible as a shadow play. The audience observed the behaviour of the ‘prisoners’. The process was fairly long and at some point the viewer-participant proportion began to reverse – the audience was decimated at the cost of those behind the curtain, who were packed tighter and tighter. As the crowd got dense, the people began to feel like throwing a party, someone even opened a bottle of Polish vodka and served it to the other captives. Suddenly, when the density behind the curtain reached a critical point, the whole decoration fell into pieces, releasing the cheerful participants of the ‘party within the party’.”²⁴ The artists did not spare any criticism of the institutionalised gallery operation, they challenged the myth of the artist as someone special or chosen. They invited more and more people to the “VIP backstage” until the whole concept of the backstage (which is just a theatre decoration anyway) fell apart. The element of surprise, when one of the participants spontaneously opened a bottle of vodka, added a dimension of “frivolous play” to the performance.²⁵

Jerzy Kosalka and Jiří Surůvka have known each other for more than twenty years, and both have a fascination with Dadaist cabarets and a (self-)ironic approach. Both are devotees of black humour. Surůvka has been involved in performance for a much longer period of time, while Kosalka has been searching for a way to



1



2

1. Jerzy Kosatka, *CosalCa*, artist's archive
2. Jerzy Kosatka, *Cola sisters*, installation, 2000

perform, always sticking to the form of magic tricks. Surůvka represents for him something of a mentor.²⁶ Both share a predilection for playing with theatricality and absurdity.

Kateřina Olivová

Kateřina Olivová (1984) drew attention to herself as a finalist for the Jindřich Chalupecký Award in 2018. She is a personality whose look, lifestyle and opinions form an integral part of her artistic work. The boundaries between the non-artistic (personal) and the artistic are deliberately blurred in her case. She herself and her performances evoke strong emotions, which is an important strategy in her performance work. From a feminist position, she reflects on women's collective traumas, dissatisfactions and inferiority complexes arising from their lack of a perfect body. This includes her play with drag and visuality.

From this perspective, she is a certain type of heroine, as suggested by theorist Tereza Záchová: "She is one of the few who is at peace with her body. She doesn't worry about where her soft pillow will peek out or what will overflow from wherever. She treats her body as her main visual tool, as an art project, but also as a personal zone. [...] Many may be shocked by the obscenity, [...] but Olivová purposefully works with lightness and joy, self-irony, a sense of shame, and above all, physicality, eroticism, and sexuality. In this way, the artist confronts viewers with her nudity, which opens up questions about the nature of the human species – the human body, reproductive development, dictated female beauty and naked physicality in public space."²⁷ Olivová draws on and benefits from her own bodily endowment, which evokes the Venus of Věstonice, a form of the maternal aspect of the female cult, which especially in the last century has been considered something unhealthy and ugly. It is enough for Olivová to undress and the described contradiction is immediately activated. Because she is outside the contemporary ideal of beauty, her nudity is

not considered primarily erotic, nor is the author degrading herself to a prime sexual object. As a result, she has a wide range of agency and can indeed do with her body as she wishes; its very being, combined with Olivová's casual attitude, becomes a work of art.

More than the body itself, however, the artist's attitude to life is key, as she herself says: "I don't think I don't have a perfect body at all, I find all bodies perfect. I don't agree with the stereotypical view of beauty. I see beauty in bodies everywhere, also in function, for example: if my body works, has produced a child and breastfed, it cannot not be beautiful. But that's not the only way I see it. I love the specificity of all bodies and their distinctive shapes. My actions work with those specifics, as well as what my body can do, how it behaves, how it looks, how it shakes – because it's fun. The empowering is there, of course, in the sense of body positivity and no one telling me what I should or shouldn't look like. Some of my actions are very erotic and sexual, and that's totally intentional."²⁸

Standing outside the mainstream ideal defined by contemporary culture (of course, physicality and sexuality are intertwined and everyone has different sexual preferences), it arouses all the more interest in women: it creates an environment of welcoming (even therapeutic and empowering) solidarity, such as in the Belly workshop,²⁹ where she allowed women to share the frustrations of this part of their body. Such a strategy provokes a very open response even outside the art world and acts as a patch on a taboo issue.

Olivová mixes the Venus of Věstonice with pop culture, she loves colours, glitter and cat ears, which reinforce the position of lightness and fun in her work. She has something of the eternal child in her: an endless playfulness. We usually lose this in the course of life, we forget our "inner child". Olivová is an inspiring example that it is possible to play even in adulthood.

Her distinctive performance style emerged as a counter-position to the stereotypical "boring, grave, serious performance."³⁰ In one of her

early performances at the Konteksty Festival in 2012, she stripped down, stuck a lit candle up her arse and crawled naked on all fours until she reached the bars (which can be interpreted as imprisonment) and imitated the sounds of various animals (horse, cat, tiger, cow, etc.). The performance ended with her injecting herself in the abdomen with a blood thinner she was using at the time. Programmatically, she was trying to break away from the over-intellectualised form of performance and her actions were to be as “crazy” as possible. She includes playing with wildness into her performances that imprints a desire “to be able to move like an animal at least sometimes, to have animal qualities, it's also a bit of child's play... It also bleeds into my everyday life, I wear cat ears because I would like to have them.”³¹ She is fascinated by the combination of a latex, kitsch animal head with nudity, she likes the tension that shifts the body into a fantastical, almost alien appearance. She also explores how the animal in question feels without becoming it, “what I like about it is how I become nothing.”³² Typical of Olivová is the use of animal masks, butterfly wings, unicorn attributes, etc.. The wildness in her performance is exclusively playful, not dark and dangerous as in Darina Alster's work.

As she deals specifically with the female experience, she has naturally implemented motherhood into her work. Activities such as *Breastfeeding Guerrilla* or *Mothers Artlovers* (together with Darina Alster, among others) seem to be a logical development of the theme of the primordial maternal symbol, which she embodies with her appearance. Again and again, she brings it to light in various forms (even those less socially acceptable) and through her personality and body invites each individual to confront this principle. Understandably, this also provokes critical reactions. For those interested in vulgar comments, I refer, for example, to the twitter account of Radek Bartoníček,³³ a journalist working for *Hospodářské noviny*, who covered the *Breastfeeding Guerrilla* happening for the media.

She described her creative approach as follows, “I can't prepare my performances long in advance, I usually think up the action as I go along, based on my current state, the topics I'm dealing with, my current experiences, emotions, questions and problems. I like to work with a specific space, with people and props that come from the performance site. Most of the time I don't know exactly how long the event will last or how it will end. I sometimes try out the costume, or the functionality of the props, very rarely parts of the performance (for example if Lojza³⁴ can manage to carry me on horseback or not). I often find props in toy stores and sex shops and sometimes I use them repeatedly, sometimes I set them up and then don't use them, sometimes they are ordinary things and sometimes I just find them on the spot, only rarely are they irreplaceable for me and necessary for the happening.”³⁵

In addition to animal attributes, the performer is also characterised by the use of extravagant clothing and objects, which are not costumes in the traditional sense of the word: she also dresses in this way in her private life. Olivová not only consciously works with self-stylisation, but also consciously deflates it, poking fun at it. She treats self-stylisation as a child's game in which she is her own toy, princess or doll, whom she dresses in whatever comes to mind, without regard for social rules, what is currently being worn, or what would be “appropriate” to wear given her figure. To the Czech performance scene, which is more or less serious, the author brings lightness, awkwardness, she does not take herself seriously, she is unafraid of spectacularity or theatricality.

Regarding the process of creating her performances, Olivová has this to say: “You can never predict what will happen, I almost always improvise and sometimes I don't even know how the happening will end. It happens that I surprise myself and it ends up completely different than I imagined.”³⁶ ... “That's the difference between performance and acting. While an actor is always in a role, I'm myself. Even if I'm dressed as a unicorn or in a golden costume, I'm still me.”³⁷



2



1. Jerzy Kosatka,
Do widzenia [Goodbye],
installation, 2017

2. Performance Surówka
+ Kosatka, 2011, foto
Patrycja Sikora

Záchová believes that what lies behind the use of crazy costumes is narcissism: “The narcissism that Kateřina likes to thematise is also reflected in other costumes – the leopard, unicorn, butterfly, fairy, princess or beast. This colourful costume wardrobe creates a unique performative lifestyle for the artist, as well as certain roles that respond to the context of the place and the audience.”³⁸ In my opinion, these are not roles, but rather parts of her identity. If she’s wearing butterfly wings, she’s not playing that animal, she’s still the same Kateřina Olivová, wearing something more or less unusual or strange; because, as she said above, she would actually prefer such cat’s ears to be a real part of her body. What she wears mirrors her inner world. It is a world in which everything is possible, a world of dreams, the world of the inner child. This is where Olivová’s notion of “costume” differs from the theatrical one: it does not come from the need to play someone else’s role but is an expanded artistic identity.

In Olivová’s work, not only the beginning and end of the performance are unclear, but also the boundary between art and non-art, her private life. With this artistic strategy, she has managed to unsettle the Czech performance as an institution and to renew the question of the boundaries between art and performance.

Krzysztof Leon Dziemaszkiewicz

Like Kateřina Olivová, **Krzysztof Leon Dziemaszkiewicz** (1963) works purposefully with his own physicality and his performance style is very expressive. Both are similarly expressive artistic personalities, who are characterised by blurring the boundaries of everyday life and art. They met in person at the Festival of Naked Forms in Prague and also in Gdańsk.

Dziemaszkiewicz is a performer, actor, dancer and choreographer. From 1987-1995 he worked at the Expression Theatre in Tricity as an actor and assistant director to Wojtek Misiuro. During this period he also organized a number

of happenings, street events and performances. In 1995 he founded the See Mi Na Mouth (Look At My Lips Theater). After the dissolution of Expression Theatre, he collaborated on the Moving M-3 (1996-1999) theatre project in Berlin, where he also founded the theatre group, Klub Polskich Nieudaczników (Club of Polish Losers). Unlike Kateřina Olivová, he has a “traditional” theatre education and extensive experience in theatre production; his voice and movement have been trained. Apart from (alternative) theatre, he is also involved in performance, and although it bears traces of theatricality, his performance work is specific to him: it is unrepeatable, the happening always takes place only once. He currently sees himself as a visual artist. Since 2016, he has also been creating installations from recycled materials.

Grzegorz Welizarowicz characterises his work as follows, “the aim of his trans-genical and trans-sexual work is to join the opposites and ask questions on the borders between animalism and humanity. [...] He combines drag, ritual, dance and imposing the role in everyday life.”³⁹ Important for Dziemaszkiewicz is inner wildness and large-mindedness, performance for him becomes a space in which everyone can be relaxed and authentic. An important part of his work is the aesthetics of drag, with which he continues to work artistically, transforming the various clichés of this genre. This is a topic with which Kateřina Olivová also deals. However, she has transferred the drag visuality onto her real female body, creating an essential tension, and uses (or uses) the aesthetics in a subversive way. (She also organized a drag workshop for children.)

Socially critical aspects are also present in both artists’ work, as is evident in the couple of staged photographs under comparison here. In the photograph of Barbora Trnková called “Kateřina Olivová Is a Hunter” (2019), the artist is stylistically depicted as a kind of goddess of the forest, an inhuman being, a hunter who holds an air rifle in one hand and a plastic bag in the other – a designer handbag with hunted stuffed plushies. The image has a palpable environmental

appeal, drawing attention to the state of forests and nature in general. At the same time, like Dziemaszkiewicz, she collaborates with fashion designers and photographers.⁴⁰ The photograph was subsequently also used as a print of plates – as a caricature of the “hunting plates” genre.

In 2021, photographer Sylwia Makris created a series of photographs entitled *Malujcie tak aby Polska zmartwychwstała / Paint so that Poland may rise again* (a quote by the Polish symbolist painter Jacek Malczewski), in which she rearranged and updated the most famous Polish paintings. Thus, she wanted to draw attention to the problems of today’s Poland and at the same time to highlight the potential that the country has, both thanks to its rich artistic tradition and thanks to the strong and talented personalities living there today. “For a long time, I watched what was happening in Poland as I was unable to change anything. I saw how all subsequent protests and strikes failed to bring desired results. So, at one point I sat down and realized that the best I can do is this exhibition,” explains the photographer, who lives permanently in Munich. [...] For that reason, she invited to her project people of Polish culture who, apart from art, are also close to social and political issues. The group that accepted the photographer’s invitation included: Olga Tokarczuk, Jerzy Owsiak, Adam Nergal Darski, Tomasz Organek, Dorota Kolak, Czesław Mozil, and Natalia Grosiak, as well as the feminist activist Katarzyna Bratkowska.”⁴¹ Her photographs were exhibited from 6 August – 15 August 2021 at the Gdańsk Plenum.

Dziemaszkiewicz performed the painting, *Portret Bronisława Bryknera w stroju fantastycznym / Portrait of Bronisław Brykner in a Fantastic Outfit* by Kazimierz Stabrowski (1908). The artist is portrayed in the photograph as a regally flamboyant and proud member of the drag and gay community. Dziemaszkiewicz, who lives in Berlin with his partner due to a lack of personal freedom, expressed the primary human need for acceptance and tolerance of difference (whatever the difference may be) in an emotional statement

accompanying the photograph: “I would like to emphasise pride in the fact that I am a human being, regardless of my sexual orientation, social affiliation, or views. Freedom resulting from self-esteem and spiritual strength is the oxygen needed for life.”⁴²

The Czech Republic is much more open towards sexual minorities, and homosexuality as well as the LGBT community is accepted and tolerated by the general public. From the Czech perspective, Dziemaszkiewicz’s statement is self-evident. One can only hope that in Poland, too, this unnecessary pressure and ostracism will soon be relieved.

Darina Alster

In her work Darina Alster (1979) combines religion, magic, mysticism and political activism. Apart from performances she also creates installation and video art, working thoroughly with the documentation and post-production of her happenings. She chooses the medium of visual performance because her own body is the fundamental means of expression for her. She is interested in ritualism across religious and spiritual movements, and her conception is characterized by a postmodern eclectic approach to spiritual traditions. This allows her to extricate herself from mental rigidity and work with these rich sources freely and according to her topical needs.

“My work is characterised by the fact that I always work in some way with my personal life,”⁴³ said Alster in an interview for *Artyčok* magazine. Her work reflects or is directly part of the artist’s mental-spiritual development. As in Olivová’s case, the birth of a child and the transition to the life mode of a mother is an important moment for Alster. She processes her experience through archetypal images of female deities and symbolic performances that relate to pregnancy, childbirth and breastfeeding. While Olivová is more straightforward in this regard, her gestures more explicit and easier to explain, Alster’s



1

1. Kateřina Olivová, *Kateřina Olivová Is a Hunter*, staged photography by Barbora Trnková, 2019

2. Krzysztof Leon Dziemaszkiewicz, *Malujcie tak aby Polska zmarłychwstała* [Paint so that Poland may rise again], staged photography by Sylwia Makris, 2021



2

work is marked by a complexity, ambiguity and hermeticism that can also be counterproductive.

“I think my mission is precisely to bring spirituality into contemporary art. To inspire people to spirituality. Today people can combine different elements from different traditions to create their own mythology. They can be Christian, gay and use tarot and not feel stupid, or they can like other religions – Buddhism, Hinduism... I try to open up these themes in my work to bring them back into play in the contemporary world.”⁴⁴ During her performances, Alster often personifies a female deity and her actions take on the form of a ritual. The ritual character of the performances requires a greater degree of preparation and also has a more accentuated narrative, as well as clearer phases: a beginning, a certain climax and a conclusion. “The narrative is open for me, it’s not that I’m telling a story through performance. It’s more like a dream, using images, the time sequence plays no role there. Performance has its phases like a natural process, somewhere it peaks, somewhere it calms down. I think that’s also a type of narrative. Performance is a kind of moving image, narrative comes into it when someone talks about the action and describes what happens within it,”⁴⁵ the artist contends. In her case, the story is created during the performance, but it does not exist before the performance itself. “Sometimes I rehearse, sometimes I don’t. Especially when I’m collaborating with someone, before the event it’s necessary to clarify what we’re going to do and how. The important thing for me is openness, the possibility to decide at the last second to do something differently,” adds Alster. In contrast to Kateřina Olivová, she devotes a much greater amount of time and attention to preparing the space and focusing on the performance.

In performances where the artist represents the divine feminine principle, she says it is an embodiment of the archetype or an internalisation of invocations. “I can tell that it’s working by being surprised by what I’m doing, by what’s happening. I don’t rehearse anything, I just let the archetype come into me and turn off my ego.”⁴⁶ Unlike

Olivová, who is dressed as a unicorn but is still Kateřina Olivová, in Alster there is an incarnation of a chosen principle in a magical sense, or rather an attempt at such an incarnation. This is a special category in which one cannot speak of acting in the sense of presenting a character according to a script, but just as in the case of spirit possession in voodoo, for example, Alster exhibits in her performances the behaviour of the archetype she is working with. However, she does so differently than in voodoo, where the behaviour of individual loa (spirits, entities, divine figures)⁴⁷ is codified, so the possessed know how to behave within the tradition. Alster works with deities who do not have such described behaviour and their representation depends on artistic license. There is a very close (and rare) blending of magic and art in her work. A thorough knowledge of the subject matter is always essential, as well as a connection to the artist’s own spiritual life. Her work also includes often monumental costumes that can be reminiscent of the depiction of deities and demons in Noh theatre. At the same time, she works with the objectification of her (female) body, in some performances becoming an installation in space herself.

The artist describes her way of performing as transitional: “In performance, I work with certain aspects of inhumanity, where I detach myself from myself and my person and embody certain spiritual aspects. The animality in my work isn’t purely related to the animal kingdom as such, but when I perform, I enter a trance. It’s a state of mind where I perceive the presence and different aspects of the presence in relation to me and through me it speaks, I become the primordial essence that’s also beyond sexuality. In this trance, I step out of not only my normative roles but also my personality, in this trance I connect with my animal side. By performatively being in the present, we become animals or children: the only thing that exists for them (us) is the present moment.”⁴⁸

For example, in the performance *Red Agent* (2018) she tapped into female passion. Dressed all in red, she moved around a red room

specially designed for this purpose, consciously working with the aesthetic qualities of her body and environment, reciting a poetic text about burning passion, how it is powerful, how it can be dangerous without the right direction, and cannot be eliminated or normalised. It was a very intimate, self-revealing performance with intense personal and psychological input from the artist. The audience seemed to be invited into a private slice of reality, into another world, a realm of intense emotion with which they could easily identify since Alster abstracted and de-personalized it.

For Alster, it is crucial to connect to the archetype, in her performance work she strives for an authentic experience of an unrepeatable event, both for herself and for the onlookers. In addition, she also works with technology and connects it with spirituality (for example, the *Personal Tarot* project (2007) or the interactive *Tarot Reading* (2009)). An example of the connection between activism and spirituality is her performance *Non-binary Madonna / Sanctification of the Marian Column* (2020), during which the artist raised a banner dedicated to a “non-binary Madonna” in front of a controversially restored Marian column. “On 2 September 2020 at 2 p.m., we will bless the Marian Column on Old Town Square in Prague according to the traditional Christian liturgy and raise the banner of the non-binary Madonna on the site. At a time when the conservative authorities of the world flaunt religion and nation, strive to limit women’s rights, return them to ‘their place’ outside decision-making processes and rape the whole country, we want to give spirituality back its own voice. We want it to speak again for the oppressed, to speak the language of understanding and love.”⁴⁹

Justyna Górowska

Nine years younger, **Justyna Górowska** (1988) shares with Alster the theme of feminism, an activist approach and reflection on environmental issues, and an interest in the innovative use of technology and media. Both are also engaged in group performance, with Alster creating the concept of collective performances, *Theatrum Mundi* (realised 2016-2019), and Górowska presenting herself in the Czech environment in Karlín studios with the group performance *69* (2018). Górowska’s Instagram and fashion aesthetics are more accentuated, as the artist also collaborates with various fashion brands and an interview with her was published in Polish *Vogue*.

Most similarities can be found in the *WetMeWild* project, which Górowska realised in 2017 during her Art in General residency in Brooklyn. She embodied the character of Brzeginia, a seductive Slavic nymph with green hair and seductive powers. The artist’s great-grandfather reportedly saw this mythological figure with his own eyes.⁵⁰ In this form, she travelled through New York City subway stations, choosing those that were created by the drainage of underground rivers. There was a strong environmental appeal in her work, and she also drew attention to microplastic water pollution, the waste of tap water, and the appropriation of water resources by large corporations. Of course, clothing is important to her work flirting with fashion, to which the artist adds: “I don’t buy clothes, I get most of them, for example in exchange for posing for a photo shoot. I wear clothes by designers who create according to the principles of sustainable development.” Brzeginia wore a sweater by Krakow-based designer Pat Guzik and “a white, fitted miniskirt with a long fringe that she got from a friend.”⁵¹ Her project also included an app that highlighted environmental issues related to water resources.

WetMeWild also includes photographs by Tadeusz Rolke, who captured the artist in a jumpsuit inspired by the spring collection of the New York fashion house Namilia. When



Darina Alster, *Multi-Handed Woman*, videoperformance, photography Václav Bejtler, 2009



Justyna Górowska, *WeiMeWild*, staged photography by Tadeusz Rolke, 2017

we compare this photograph with Darina Alster's *Multi-Handed Woman* (2009), we find a surprising number of similarities. Regarding *Multi-Handed Woman*, the artist has this to say: "The woman in the picture resembles a cyborg in some pornographic computer game. She has three sets of arms: female, male and childish. This is a reference to the androgyny of the human spirit and my challenge to gender roles. The background is a colour-keying environment or blue screen. The character can therefore be keyed into any life situation. The woman-cyborg with her multiple arms can handle countless activities at any one time and can therefore better withstand social pressures and fulfil the high demands made upon her by her surroundings."

In both works, we see a similar neutral background, and Górowska's background could easily serve as a key. Their clothing and tight positions are slightly different: in Alster's work eroticism comes to the fore, in Górowska's it is fashion aestheticised, while both are inspired by Indian mythology. In Alster's work, montage and unreality are openly acknowledged, while Górowska works with a Photoshop-smoothed illusionism, presenting an ideal of a multi-performing contemporary woman of the managerial type, who at the same time retains her sexual side. Darina Alster has three different pairs of hands in the photograph as if to make it clear that her prototype of the cyborg woman has all levels of human experience. Both artists relate to the need for great efficiency and the ability to handle multiple things at once, i.e. the desire to have multiple hands.

The position of feminism in the Czech Republic is different than in Poland, which is still under the strong influence of the Catholic Church. The feminist movement in the Czech Republic currently focuses on issues such as breastfeeding in public, rights and relief for student-parents, and sexual harassment in schools, the latter two areas naturally also applying to the male gender. Darina Alster is currently working together with Kateřina Olivová as the head of the New Media

Studio 2 at the Academy of Fine Arts in Prague, which they see as a feminist studio: "Our vision is a non-hierarchical safe space without power roles – a studio functioning as a living organism, art as a collective phenomenon. [...] We understand art as an instrument of social change, not just a commodity. We emphasise physicality, live action, feminism, practical thinking about art, emotion, sensitivity, social and activist dimensions in art, concrete activism within the studio. Media breadth and interdisciplinarity are important to us; we want to challenge social stereotypes, explore language. We work with positive discrimination for the disadvantaged, working class, and students from various minority groups – racial, queer, maternal, and others. We disrupt the hierarchical patriarchal structure, learning from each other. [...] We subscribe to the Code of the Feminist Art Institution."⁵² The concept of this studio is absolutely unique in the Czech Republic and its successful operation is proof that change in how art studios are managed at universities is not only possible, but also realistic.

Conclusion

This text has presented three different positions of Czech visual performance, which are interconnected in several ways. First, the interest in the body or, more broadly, in physicality and the possibilities of working with it; another correlation is the close relationship between art and life, and each of the artists has created something like their own artistic cult of personality. All three of them are striking personae, all of them also work as university teachers and influence the younger generation. Jiří Surůvka and Kateřina Olivová often perform in Poland and have closer contacts there, while Justyna Górowská met Darina Alster during her Prague residency. Górowska shares with Alster an interest in symbols, mythology, magic and rituals in everyday life. Jerzy Kosalka and Surůvka are not only connected by common themes such as irony, sarcasm or mockery, but they

also performed together several times. Krzysztof Leon Dziemaszkiewicz shares with Olivová the topics of physicality, self-acceptance, queerness and immediate, vivid expression. Although the Czech and Polish performance scenes were more cohesive in the past (the 1980s, 1990s, and the beginning of the millennium), the connections, as shown in the examples used in this study, still exist today. Comparative studies have a crucial role in the contemporary discourse of art history; through them, artistic trends and tendencies can be viewed as a whole, unrestricted by the boundaries of nation-states and clustered viewpoints.

Notes

- ¹ Pavlína Morganová, “Jiří Surůvka / performance by měla být zařazena na olympijské hry,” *Fotograf Magazine*, 11 (2008): 78.
- ² Jana Ševčíková, and Jiří Ševčík, “Přednáška Jany a Jiřího Ševčíkových o osobnosti J.S.,” *Umělec*, 6-7 (1998): 2.
- ³ Tereza Čapandová, ed. *Situace Ostrava 2017 : 20.07.-20.08.17, Důl Michal* (Ostrava: Ostravská Univerzita, 2017), unpaginated.
- ⁴ Martin Klimeš, “Přes prsa si nevidí na péro,” *Ateliér*, no. 6 (2013): 6.
- ⁵ Interview with Jiří Surůvka, 15 Aug 2019.
- ⁶ Jiří Jůza, *Jiří Surůvka*. Ostrava, 2003, unpaginated.
- ⁷ The following information is drawn from my personal conversation with Jiří Surůvka, 15 Aug 2019.
- ⁸ They also used texts by e.g. Pushkin as well as their own.
- ⁹ Interview with Jiří Surůvka, 15 Aug 2019.
- ¹⁰ The Lozinsky duo originated in mid-1980s, when Surůvka was a student at the faculty of pedagogy (majoring in Czech Language and Art) and his nephew Lysáček, at Prague Academy.
- ¹¹ Interview with Jiří Surůvka at his studio, 15 Aug 2019.
- ¹² Performance festival Malamut, accessed March, 5, 2020, <https://www.facebook.com/malamutperformancefestival>.
- ¹³ Interview with Jiří Surůvka at his studio, 15 Aug 2019.
- ¹⁴ “The name refers to the common ancestor of the two older members and the symbolic adoption of the third. The second pillar of their collective identity turned into the acronym of the benefit society. Although it was never legally registered, as the artists originally wanted, it has remained a permanent part of their game with a family and corporate identity.” Jiří Ptáček, “Svatí Františkové,” *Ateliér*, no. 2 (2014): 5.
- ¹⁵ Interview with Jiří Surůvka at his studio, 15 Aug 2019.
- ¹⁶ Surůvka describes the birth of the emancipated Batman as a separate performance entity as follows: “In 1996 I needed new boots for the winter, so I thought I would buy them as part of a performance. In Gotham City, Batman is the archetype of the saviour, when nothing works in the city, Batman shows up and fixes everything. People are still used to having everything solved for them by someone from above, be it communism or later capitalism. They had no idea, and still have little idea, that they have to sort it out for themselves. So I thought that the first action I would take for myself was to buy shoes. I made an outfit, got Robin (Martin Režný) and a blue Cortina with Batman signs stuck on it, and went shopping at Baťa Square. The shoes fell apart in about three months, but anyway, I was the first one to save myself under the Batman cape. The message in the following performances was simple: Batman can’t help you, you have to help yourselves. The performances consisted of hinting at help that fails, that is ineffective, that is useless. Of course, Batman is also a sign of capitalism, which is not self-sustaining.”
- Personal conversation with Jiří Surůvka, 15 Aug 2019.
- Jan Balabán sees Batman as a metaphor for the position of the artist in today’s society: “The society is thus likened to the backwater Gotham City, the American equivalent of the Czech Kocourkov, which can only be saved from corruption and the clutches of criminals by Superman and his supermachine. “Our” superman, however, is short of breath and his car won’t start. Surůvka’s provocation, unlike many others, is also believable because the author does not hesitate to insert himself, his physical appearance and his own imperfections and weaknesses, into the depiction of general absurdity. He thus expresses his solidarity with what he criticizes, creating around him a panoptic world in which evil and dangerous social tendencies are ridiculed. In this way he achieves their demystification and subsequent catharsis.” (Jan Balabán, “Surůvka v Domě umění,” *Ateliér*, no. 10 (2003): 1.
- ¹⁷ Interview with Jiří Surůvka, 15 Aug 2019.
- ¹⁸ Morganová, “Jiří Surůvka /performance by měla být zařazena na olympijské hry,” 79.
- ¹⁹ Cosalkola or CosalCa is his fictional marketing brand, which is sensitive to the needs of its target group: when the artist was in Israel, for example, he prepared a “kosher” version of Cosalkola. From his subversive, socially critical position, he also rolled out banners, balloons and T-shirts with the Cosalkola logo. Łukasz Kropiowski, *A Sponsored Exhibition* (Opole: Galeria Sztuki Współczesnej, Opole, 2011), unpaginated. Exhib. cat.
- ²⁰ Jerzy Kosalka, *Dialogi (Alternatywna historia sztuki według Jerzego Kosalki)* (Legnica: Galeria Sztuki w Legnicy, 2020), unpaginated. Exhib. cat.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ Jerzy Kosalka, *A history in twenty chapters*. Author’s archive, unpaginated.
- ²⁴ Patrycja Sikora, and Piotr Stasiowski, “Swindlers, rascals, parasites,” w Anna Markowska, Anna, ed., *Trickster Strategies: in the Artists’ and Curatorial Practice* (Toruń – Warszawa: Tako, 2018), 215–6.

- ²⁵ The phrase, “frivolous game,” was used in connection with this performance in Kosalka’s text: Jerzy Kosalka, *A history in twenty chapters*. Author’s archive, unpaginated.
- ²⁶ Jerzy Kosalka, *A history in twenty chapters*. Author’s archive, unpaginated.
- ²⁷ Tereza Záchová, “Kateřina Olivová,” accessed August 22, 2019, <http://www.artcasopis.cz/clanky/katerina-olivova>.
- ²⁸ Interview with Kateřina Olivová, 20 Sept 2021.
- ²⁹ Saturday 8 Dec 2018, 1pm–6pm. “Břicho - Tělesný workshop pro ženy s Kateřinou Olivovou. Prožitkový workshop o vlastním těle, sebevědomí, (sebe)lásce, práce s tělesností, emocemi, v bezpečném a otevřeném prostředí. Pouze pro ženy. Kapacita 15 osob. Nutné přihlášení předem na emailové adrese info@sjch.cz. Zdarma.” Accessed August 22, 2021, <https://www.facebook.com/events/1152298768261462/>.
- ³⁰ Interview with Kateřina Olivová, 18 Sept 2021.
- ³¹ Interview with Kateřina Olivová, 18 Sept 2021.
- ³² Interview with Kateřina Olivová, 18 Sept 2021.
- ³³ See https://twitter.com/R_Bartonicek/status/1117762376680579073 (accessed August 23, 2021).
- ³⁴ Alois Stratil, Kateřina Olivová’s partner.
- ³⁵ Interview with Kateřina Olivová 12 Aug 2019.
- ³⁶ Klára Peloušková, and Anna Remešová, „Kateřina Olivová: Tělo je pro mě nevyčerpatelné téma,” accessed August 22, 2021, <https://artalk.cz/2018/09/26/telo-je-pro-me-nevyčerpatelne-tema/>.
- ³⁷ “Ráda pracuji s trapností. Šokovat se ale nesnažím, říká Kateřina Olivová nominovaná na cenu Jindřicha Chalupeckého”, https://zvt.cz/lide/lide-f38102/rada-pracuji-s-trapnosti-sokovat-se-ale-nesnazim-rika-katerina-olivova-nominovana-na-cenu-jindricha-chalupeckeho-d177528?aid_redir=1 (qtd. 22 Aug 2021).
- ³⁸ Záchová, “Kateřina Olivová.”
- ³⁹ Krzysztof Leon Dziemaszkiewicz, „POLENBEGEISTERUNGSWELLE. Portfolium,” accessed September 30, 2021, http://www.sammlung-haus-n.de/pdf/heft_30.pdf.
- ⁴⁰ The *Our Forest* bracelet made of plastic waste is the work of the designer Nicole Taubinger, photographed by Barbora Trnková / Divý tvor Studio, make-up created by artist Sara Wollasch.
- ⁴¹ **Estera** Prugar, „Malujcie tak aby Polska zmartwychwstała,” accessed September 30, 2021, <https://sylwiamakris.com/project/paint-so-that-poland-may-rise-again/>.
- ⁴² **Ibidem.**
- ⁴³ “Novodobé formy zařikávání reality,” accessed August 12, 2019, <http://artycok.tv/26557/novodobe-formy-zarikavani-realitymodern-forms-spellbinding-reality>.
- ⁴⁴ Magdaléna Šipková, and Nicolai Ivaschiv, “Rozhovor s Darinou Alster,” *Ateliér*, no. 13–14 (2014): 5.
- ⁴⁵ Personal interview with Darina Alster at AVU, 12 Aug 2019.
- ⁴⁶ Personal interview with Darina Alster at AVU, 12 Aug 2019.
- ⁴⁷ See e.g. Veronika Šulcová, *Vúdú: magie a náboženství* (Praha: Vodnář, 2013).
- ⁴⁸ Interview with Darina Alster, 20 Sept 2021.
- ⁴⁹ “Tisková zpráva: Non-binary Madonna / Svěcení Mariánského sloupu – Performance Dariny Alster,” accessed September 28, 2021, <https://artalk.cz/2020/09/01/tz-non-binary-madonna-sveceni-marianskeho-sloupu-performance-dariny-alster/>. See also Tomasz Maćkowiak, „Modlitwa zamiast profanacji. Performance Dariny Alster,” *Więź*, accessed September 28, 2021, https://wiesz.pl/2020/09/05/modlitwa-zamiast-profanacji-performance-dariny-alster/?fbclid=IwAR3r6SXD5tb4uTPX_Yr_eas1OHwZHegeB5knRZJkwljxN4VoJVBNomlGozmQ.
- ⁵⁰ Marcin Różyk, „Słowiańskie DNA. Sztuka Górowskiej w Pradze i Nowym Jorku,” *Vogue*, accessed September 28, 2021, <https://www.vogue.pl/a/slowianskie-dna-sztuka-gorowskiej-w-pradze-i-nowym-jorku>.
- ⁵¹ **Ibidem.**
- ⁵² Whole statement can be seen here: <https://www.avu.cz/taxonomy/term/223> (accessed September 25, 2021).

Bibliography

- Čapandová, Tereza, ed. *Situace Ostrava 2017: 20.07.-20.08.17, Důl Michal*. Ostrava: Ostravská Univerzita, 2017. Unpaginated.
- Dziemaszkiewicz, Krzysztof Leon. "POLENBEGEISTERUNGSWELLE. Portfolium." Accessed September 30, 2021. http://www.sammlung-haus-n.de/pdf/heft_30.pdf.
- Jůza, Jiří. *Jiří Surůvka*. Ostrava, 2003. Unpaginated.
- Klimeš, Martin. "Přes prsa si nevidí na péro." *Ateliér*, no. 6 (2013): 6.
- Kosałka, Jerzy. *A history in twenty chapters*. Author's archive. Unpaginated.
- Kosałka, Jerzy. *Dialogi (Alternatywna historia sztuki według Jerzego Kosalki)*. Legnica: Galeria Sztuki w Legnicy, 2020. Ehib. cat. Unpaginated.
- Morganová, Pavlína. "Jiří Surůvka / performance by měla být zařazena na olympijské hry." *Fotograf Magazine* 11 (2008): 78.
- Mačkowiak, Tomasz. „Modlitwa zamiast profanacji. Performance Dariny Alster.” Accessed September 28, 2021. *Więź*. https://wiesz.pl/2020/09/05/modlitwa-zamiast-profanacji-performance-dariny-alster/?fbclid=IwAR3r6SXD5tb4uTPX Yr_eas1OHwZHegeB5knRZJkwljxN4VoJVBnOmlGozmQ.
- New Media Studio 2 statement. Accessed September 25, 2021. <https://www.avu.cz/taxonomy/term/223>.
- "Novodobé formy zařikávání reality." Accessed September 24, 2021. <http://artycok.tv/26557/novodobe-formy-zarikavani-realitymodern-forms-spellbinding-reality>.
- Peloušková, Klára, and Anna Remešová. „Kateřina Olivová: Tělo je pro mě nevyčerpatelné téma.” Accessed August 22, 2021. <https://artalk.cz/2018/09/26/telo-je-pro-me-nevyčerpatelne-tema/>.
- Prugar, **Ester**. „Malujcie tak aby Polska zmrtwychwstała.” Accessed September 30, 2021. <https://sylwiamakris.com/project/paint-so-that-poland-may-rise-again/>.
- „Ráda pracuji s trapností. Šokovat se ale nesnažím, říká Kateřina Olivová nominovaná na cenu Jindřicha Chalupického.” Accessed August 8, 2021. https://zvut.cz/lide/lide-f38102/rada-pracuji-s-trapnosti-sokovat-se-ale-nesnazim-rika-katerina-olivova-nominovana-na-cenu-jindricha-chalupeckeho-d177528?aid_redir=1.
- Sikora, Patrycja, and Piotr Stasiowski. "Swindlers, rascals, parasites." In Anna Markowska, ed., *Trickster Strategies: in the Artists' and Curatorial Practice*, 215–6. Toruń – Warszawa: Tako, 2018.
- Ševčíková, Jana, and Jiří Ševčík. "Přednáška Jany a Jiřího Ševčíkových o osobnosti J.S." *Umělec*, no. 6-7 (1998): 2.
- Šipková, Magdaléna, and Nicolai Ivaschiv. "Rozhovor s Darinou Alster." *Ateliér*, no. 13–14 (2014): 5.
- "Tisková zpráva: Non-binary Madonna / Svěcení Mariánského sloupu – Performance Dariny .
- Záchová, Tereza. "Kateřina Olivová." Accessed August 22, 2019. <http://www.artcasopis.cz/clanky/katerina-olivova>.

Łukasz Guzek ■

LIST JANA
ŚWIDZIŃSKIEGO
DO JIŘÍEGO
VALOCHA

LETTER FROM
JAN ŚWIDZIŃSKI
TO JIŘÍ VALOCH

W-um 25-IV-76

Jan Świdziński

00 645 WARSZAWA

WARSZAWSKIEGO 3m50

tel. 25-09-36

Drogi Jiri.

Preparatem że nie odrywałem się wreszcie, ale po pauzie
tyle sprawi się napromadziło, że trudno było mi wrócić się
do napisania listu.

Wzrost waz chciałbym podzielić zia serdecznie gościć, a bnie
teachycałis mnie Turini zianem sztuki najnowszej.
Nie wiele znam ludzi tak autentycznie zainteresowanych
sztuką, regularnie o twich ostatnich pracach z linij,
sz, inne niż poproszenie, ale wypracie sz, konsekwencyj tego
co robisz.

Ja pracuje nad so anty-tautologiami. Rozumiem uwarim,
że należy się wypracie z języka, w którym już za długo
prabypalimy, ale nie jest to łatwe jeśli chce się wypracie
konsekwencyj a tego co się robi i nie chce się umierać
do tego w loku sztuki przed laty. Sz to problemy, o których
pisalam w książce Ant as contextual Ant. W związku z
ty książką i tym moim manifestem dostaje mi się listów
i propozycji ze świata, który mnie to, a z drugiej
strony chciałbym zrobić o wiele najbardziej krok w
svoj robie niż robiłem to do tychoz.

Na jesieni organizujemy drugi pokaz międzynarodowy
sztuki najnowszej, jest nas kilka i bardzo wspania swoj
artow. Ja i Jozek Kobakowski z Czech organizacje wiodzilibyśmy
ciabie.

Pozu tym gotyby się zainteresował? indywidualny pokaz i prajazd
mogł ci zrealizować jony z trzech godami Remont w Warszawie,
Palacyle w Wrocławiu, znale w Bielskimstoku.

Konkum ulubiony. i odkam listu od Ciebie

Jan Świdziński

List Jana Świdzińskiego do Jiřího Valocha

Pracując w Archiwum Jiřího Valocha w Moravian Gallery w Brnie, odkryłem list Jana Świdzińskiego do Jiřího Valocha, datowany na 25 kwietnia 1976. List został wysłany po pobycie Świdzińskiego u Valocha w Brnie. Zaczyna się od podziękowań za gościnę i prezentację zbiorów sztuki mail art. Rzeczywiście, zarówno kolekcja artefaktów zebranych przez Valocha, jak i archiwum jego korespondencji są ogromne pod względem ilościowym. Stanowią ważne świadectwo funkcjonowania sztuki współczesnej za żelazną kurtyną. Okazuje się, że mimo represji ze strony władzy totalitarnej, artyści znajdowali kanały komunikacji i wymiany między środowiskami sztuki na całym świecie. Każdy kontakt listowy był w tych warunkach gestem politycznym.

Świdziński pisze: „Ja pracuję nad anti-tautologiami”. Dalej przywołuje swoją przełomową publikację „Art as Contextual Art.” Dla Świdzińskiego i innych twórców tego czasu, jak Joseph Kosuth, w fazie tautologicznej sztuki konceptualnej zostało zrealizowane główne założenie modernizmu i systemu awangard: „sztuka dla sztuki”. W następnej fazie następuje przesunięcie w teorii i praktyce na kontekst społeczno-polityczny, inicjujące postmodernizm. Użycie przez Świdzińskiego sformułowania „anti-tautologie” dowodzi, że miał on świadomość historycznego momentu przewartościowań dokonujących się w tym czasie w sztuce, przy jego udziale.

Letter from Jan Świdziński to Jiří Valoch

While working in the Jiří Valoch Archive in the Moravian Gallery in Brno, I discovered a letter from Jan Świdziński to Jiří Valoch, dated April 25, 1976. The letter was sent after Świdziński's stay with Valoch in Brno. It begins with thanks for the hospitality and presentation of the mail art collections. Indeed, both the collection of artifacts collected by Valoch and the archive of his correspondence are enormous in terms of quantity. They constitute an important testimony to the functioning of contemporary art behind the Iron Curtain. It turns out that despite repression by the totalitarian authorities, artists found channels of communication and exchange between art circles around the world. Under these conditions, each letter contact was a political gesture.

Świdziński writes: "I am working on anti-tautologies." He further refers to his groundbreaking publication "Art as Contextual Art." For Świdziński and other artists of that time, such as Joseph Kosuth, the main assumption of modernism and the avant-garde system: "art for art's sake" was realized in the tautological phase of conceptual art. In the next phase, there is a shift in theory and practice to the socio-political context, initiating postmodernism. Świdziński's use of the phrase "anti-tautologies" proves that he was aware of the historical moment of revaluation taking place in art at that time, with his participation.

*

I express my deepest thanks to the team of Moravian Gallery in Brno, Archive of Jiří Valoch, for their professional help.

Łukasz Guzek

Pobył w ramach stypendium NAWA, Program wymiany osobowej studentów i naukowców w ramach współpracy bilateralnej - oferta wyjazdowa 2023-24.

DOKU
MENTA
CJA /
DOCU
MENTA
TION

DEATHSCAPES AFTERLIVES

(part 2)

Edited by Marina Gržinić

Preamble

Continuing the narrative initiated in Part 1 of the Deathscapes project, Part 2 unfolds within the pages of Art and Documentation, echoing the thematic trajectory outlined in the seminal volume "Mapping Deathscapes: Digital Geographies of Racial and Border Violence" (Suvendrini Perera and Joseph Pugliese, eds., Routledge, 2022).

PART 2 CONSISTS OF THE FOLLOWING CONTRIBUTIONS:

The short introduction by editor Marina Gržinić sets the stage for an exploration of the aftermaths of deathscapes within the context of the European Union. Gržinić's commentary underscores the significance of engaging with these narratives from an artistic, cultural, and philosophical standpoint, emphasizing the imperative of confronting the war in Ukraine and the status quo of Europe and the European Union.

A dialogue on occupied Kashmir is facilitated by the insightful perspectives of Iffat Fatima and Goldie Osuri. Their exchange serves as a powerful testament to the enduring legacies of colonialism

and resistance, shedding light on the multifaceted dynamics of oppression and resilience.

Antonio Traverso's visually evocative essay transports us to the landscapes of Chile, offering a visceral discursive, and photographic exploration of memory, trauma, and political upheaval. Through a captivating interplay of images and words, Traverso invites us to bear witness to the scars etched upon the Chilean terrain, serving as a haunting reminder of the enduring consequences of state violence.

Marziya Mohammedali's reflections on photography and absence provide a poignant meditation on the complexities of capturing loss and longing through the camera's lens. Mohammedali challenges us to grapple with the elusive nature of memory and how images can both illuminate and obscure our understanding of the past.

Finally, Yirga Gelaw Woldeyes offers a poetical exploration of grief, resilience, and the human capacity for hope in adversity. Through Woldeyes' poignant poems, we are reminded of the enduring power of art to bear witness to the profound complexities of the human experience.

Introduction

Dr. Marina GRŽINIĆ

ZRC SAZU, Institute of Philosophy, Ljubljana, Slovenia

CAN WE SIMPLY STAND
BY AND WATCH AS THE
LANDSCAPES OF DEATH
MULTIPLY BEFORE US?

At the time of writing this introduction, the ongoing war in Ukraine has prompted both the left and right in the EU to readily embrace militarization, polarization, segregation, and deportation. In June 2022, NATO Secretary-General Jens Stoltenberg announced at the first NATO summit since the invasion “the greatest overhaul of our collective deterrence and defense since the Cold War.” Following the Russian invasion, Sweden and Finland, countries with a long history of neutrality, joined the NATO alliance. In April 2023, Finland became the 31st member of NATO, while Sweden joined NATO approximately a year later, in March 2024. The United States also deployed additional military assets to Poland and the Baltic states.

These changes, overshadowed by conflicts, did not begin with the conflict in Ukraine but were a preparation for the realization that we are witnessing a redefinition of entire social, ideological, and economic structures, a restructuring of politics, sovereignty, governance, and extremely violent racial necro-capitalism. This is important because the destruction we are witnessing in Ukraine, these newly carved deathscapes around us, actually call for parallels, and these are drawn precisely with the contributions in the first and second parts of the deathscapes afterlives.

These parallels were missing when the Balkan refugee route started. In 2015, amidst the influx of hundreds of thousands of migrants into Europe, the Balkan route emerged as one of the primary entry points into the EU. For migrants on this route, technology plays a crucial role; they rely on smartphone apps and Facebook groups to communicate about route closures and openings. Some EU countries along the route, such as Hungary, vehemently oppose accepting refugees. In 2015, German Chancellor Angela Merkel adopted an open-door policy towards refugees, epitomized by the slogan “We can do this.”

The utilization of the Balkan route as a passage for migrants seeking asylum in Europe

commenced in 2012, following the European Union's relaxation of visa restrictions on Albania, Bosnia and Herzegovina, Montenegro, Serbia, and the former Yugoslav Republic of Macedonia.

However today the reality is that EU countries have adopted very restrictive approaches to refugees seeking protection and to migrant entry. The current restrictive political climate and escalating humanitarian crisis are approaching a breaking point, characterized by efforts to repel refugees, block them at the outskirts of the fortress Europe, and differentiate between those deemed acceptable and those deemed unacceptable.

The ongoing conflict in Ukraine has resulted in extensive destruction and a necropolitical (politics of death) catastrophe for both Ukraine and the EU. The conflict in Ukraine has led to human and ecological devastation in the European region, marked by bombings and environmental toxins causing widespread harm. Additionally, there has been a notable lack of commitment to protecting refugees from regions in the Global South, including Africa and Asia, accentuating the hypocrisy of neoliberal discourse on human rights. This shift underlines as well the challenge of making urgent political decisions to address and stop the ongoing humanitarian crisis in Gaza, where civilians, mostly women and children, continue to die in the hundreds daily.

IFFAT FATIMA is an independent documentary filmmaker and researcher from Kashmir. She worked in collaboration with APDP for her recent film *Khoon Diy Baarav* (Blood Leaves its Trail), which explores issues of violence and memory in Kashmir.

DR. GOLDIE OSURI is a Professor of Sociology at the University of Warwick, UK. Her current research addresses the relationship between sovereignty (political authority) and colonialism and occupation in (post) colonial contexts.

Iffat FATIMA Goldie OSURI

IFFAT FATIMA IN CONVERSATION WITH GOLDIE OSURI

FILM, POETRY AND STATE VIOLENCE.

Precious son, you are lost
all is sorrow
Noble son, you are lost
the sky is blood rimmed
The earth is torn asunder
My Yusuf, I call you
hear me
come

**Mughal Mase (MM): Dear daughter...
what else can I tell you...**

**I used to know verses and poems...
my memory fails...**

My hearts beloved
I await you
come

Have pity on me
I am in anguish
come

Why are you hiding
crescent of the new moon
I wait all day but you ignore me
My day is wasted
O, you Crescent of the New Moon...

**MM: Enough... no more... my heart
gets distressed... I feel tremulous...**

**Mughal Mase passed away on 26th
October, 2009.**

The above poetry and speech is by Mughal Mase from *Where Have you Hidden My New Moon Crescent*,¹ a short 2009 documentary film by Kashmiri filmmaker Iffat Fatima on enforced disappearances in Indian-administered Jammu and Kashmir.

The occasion for this conversation about film, poetry, and state violence with Iffat Fatima began as an idea in the debrief after the launch of the *Mapping Deathscapes: Digital Geographies of Racial and Border Violence*.² *Deathscapes*, the digital project,³ and *Mapping Deathscapes* form a counter archive linking state violence across colonial contexts. They illuminate intersecting forms of violence and struggles, or what Angela Davis might call intersectional struggles, toward transformative justice.⁴ Kashmir is one such context.

Indian-administered Jammu and Kashmir is one of the world's most militarised zones, and has been under Indian control since October 1947. Since the 1990s, an armed struggle for self-determination witnessed brutal repression and collective punishment through intense militarisation. The techniques of Indian state violence, supported by an infrastructure of laws enabling impunity for state forces, include preventative detention, extra-judicial killings, torture, sexual abuse, rape and enforced disappearances. It is in this context that Iffat Fatima's documentary films *Where Have You Hidden My New Moon Crescent* (2009), *Khoon Diy Baarav* (2015)⁵ or *Blood Leaves its Trail*, and *The Dear Disappeared* (2018)⁶ form part of a counter-archive of witnessing state violence in Kashmir.

Goldie Osuri: Iffat, *Where Have You Hidden My New Moon Crescent*, a 25 minute film, has Mughal Mase speaking to you and us through the film of her son, Nazir Ahmed Teli who was disappeared by Indian Forces. Can you tell us first a little bit about Mughal Mase and the phenomenon of enforced disappearances in Kashmir?

Iffat Fatima: Mughal Mase lived in a small house in Habba Kadal, Srinagar, Kashmir. On September 1st, 1990, her only son Nazir Ahmed Teli, a teacher, was picked up by the Indian Security Forces and subjected to enforced disappearance.

Ever since Mughal Mase has been part of the movement against enforced disappearances in Kashmir under the banner of the Association of Parents of Disappeared Persons (APDP).⁷ APDP is a collective formed in 1994 to search for loved ones enforced disappeared by India's army and paramilitary force in Kashmir.

Enforced disappearance is kidnapping, carried out by agents of the state or organized groups of individuals who act with state support, in which the victim "disappears." Authorities neither accept responsibility for the dead nor account for the whereabouts of the victim. All legal recourse remains ineffective. The objective of enforced disappearance is not simply the victim's capture and subsequent maltreatment. It creates a state of uncertainty and terror both for the family of the victim and for the society as a whole. Enforced disappearance paralyzes opposition activities by individuals as well as by society. Enforced disappearance constitutes a grave threat to the right to life and violates fundamental human rights. Enforced disappearance is widely practised as a tool of political oppression. It is recognised as a crime against humanity.

In Jammu and Kashmir, enforced disappearances started in 1989, after the armed uprising against the Indian state. The uprising was in support of the popular movement for self-determination in Kashmir. On September 10, 1990, the Armed Forces Special Powers Act had come into force in Indian-administered Jammu and Kashmir. The act enabled the armed forces to enter and search premises without a warrant, to arrest people, and to even kill if need be, anyone who might be deemed suspect of "disclaiming, questioning or disrupting the sovereignty and territorial integrity of India." The armed forces had already begun disappearing people before the Act became part of an existing legal infrastructure.

Mughal Mase was a poet surrounded by tragedy and sorrow. I met her during the monthly



Fig. 1. APDP protest, International Day of the Disappeared, August 30, 2008.



Fig. 2. Mughal Mase. Photo: Altaf Qadri, 1998.

sit-in protest organised by APDP. Mughal Mase was always present at these protests – sometimes hopeful, sometimes angry, sometimes desperate, and always in deep distress – her poetic sensibility, the ability to articulate her grief without rancour was a very special quality that drew me to her. She uses poetic language, metaphors, and landscapes to explain violence.

In April 2009, about six months before she passed away, I spent a day with her with my camera. I recorded a long conversation where she talked about herself and about the events that shaped her life – both personal as well as political. *Where Have You Hidden My New Crescent Moon* emerged organically

from Mughal Mase’s insightful recounting of the social and political events of her times and her deep longing for information about her only child Nazir Ahmed Teli who was disappeared by the Indian security apparatus in Srinagar in the 1990s. The film is a tribute to her unrequited quest for justice. She was in deep anguish but remained hopeful and resistant till the very end.

Goldie: In watching the film, I was really struck by the way that poetry is woven into the film. The poetic visuals of black and white snapshots following Mughal Mase begin the film. The film ends with her reciting the lines “noble son you are lost, the sky is blood-red, the earth is torn asunder,



Fig. 3. Mughal Mase, at her house in Habba Kadal. Photo: Altaf Qadri, 1998.



Fig. 4. Families of the enforced disappeared pinning photographs. A still from *Where Have you Hidden My New Moon Crescent*, 2009.

why are you hiding, crescent of the new moon, I wait all day, but you ignore me.”

Can you say more about how you were able to convey the psychic and emotional states through the use of poetic resources by the women of the APDP collective and Mughal Mase? Would you be able to comment on the poem that Mughal Mase recites?

Iffat: I think what really became evident for me was the way women use language to express their deepest feelings or emotions – poetic and personalised. They keep improvising on folk songs and poetry to remember their lost ones during weddings or during mourning, or even while sowing or harvesting. It gives a sense of how pervasive and how deep rooted this resistance is. It has entered the very nervous system of the society and it gets expressed in various forms.

There is a sequence in the film from an APDP gathering – I remember being part of

this gathering. The atmosphere charged/swelled with grief. The power and cruelty of the state in confrontation with the courage and sorrow of those whose loved ones remain unknown and disappeared. There was an upsurge of sorrow and courage reaching a crescendo with Parveena reciting the *Yusuf Nama*. It was evident that the recitation had the capacity to express the immediacy of grief and their deeply felt emotion, tears were rolling down.

Yusuf Nama or *Yusuf Zuleikha* is a poetic rendition of the Quranic story of Prophet Yusuf (biblical Joseph). It is a story of love and parting in the form of a Masnavi composed in the early 19th century by an outstanding Kashmiri poet Mahmud Gami, known for his lyrical and philosophic poetry, and for enriching the Kashmiri language by introducing Persian forms and compositions like the Ghazal and Masnavi. Masnavi is a poetic composition usually with anecdotes and stories with references from the Quran and Hadith. A literary masterpiece, Gami's *Yusuf Nama* is an

organic part of Kashmir's cultural fabric and is most popular amongst the women who recite it individually or collectively – to celebrate or to mourn. The end of the Masnavi is a haunting elegy as Zuleikha who intensely loved Yusuf mourns for her lover. The lyrics *Naad layo meani Yusuf o walo* (I call you my Yusuf come), lends a certain pathos and meaning to personal bereavement and grief of generations of people.

When you died
The sun hid its face
The world turned black
I call you my Yusuf come
my Yusuf
I call out
come
you are still young, don't go
my bridegroom do not yet go
your mother cries out, do not go
your sisters cry out, do not go

This deep sense of tragedy is palpable in the film as Mughal Mase sits and reflects on her life – on her son's disappearance. She is lonely and tortured by separation, realizing that she can only crave but never achieve – for that is the fate of those disappeared. She is distraught as she feels the futility of her existence, despair permeates her entire being. How does she comprehend and understand this tragedy that has struck her. Words cannot express what she feels. She finds comfort in the language and idiom of Gami's elegy, and is enveloped in a poetic embrace as she gives expression to the yearning inside her.

MM: September... the 1st... Saturday...
1st September... he left for his duty, he had to get his salary... from there...
some hawk swooped and carried him away...
the night came... he did not come... I went crazy...
wandering... searching... here there...
streets... roads... stop here, look there...
it was night... where could I go...

morning came, I went to his school...
then to the police station...
to file a report...
from there to the radio station...
then to the TV centre...
I returned... then it is oblivion...
I am still searching for him... ceaselessly...
everywhere...

O, my faithful one
I seek you everywhere
But I cannot see you
I only want to have you before my eyes
But you keep yourself hidden in countless ways
Where has the spring sleep overtaken you

The river is fathomless
I find no bridge to cross
The river of love sweeps me along

MM: I am enveloped in anguish...
When I miss him I want to tear apart rocks and mountains...
He was only 18 when he got a job...
He was a teacher...
Several times during the night I would wake up... cuddle him... tuck him in...
Where is that body now... in dust... or where else...
Last night, I dreamt of him... I was feeding him with my own hands...

My pride... And my self dignity keeps me going...

It is a deep sorrow... I crave to see him at least once...
It is heartbreaking...
My God, just once... may I look at him and he look at me... and then I close my eyes forever...

Goldie: Mughal Mase's heartbreak continues to echo long after her passing away.

And APDP's work is significant in terms of accountability for state violence. Can you say more about your work in the context of state violence?

Iffat: I got introduced to the issue of Enforced Involuntary Disappearances (EID) in Sri Lanka where I lived and worked between the years 2000 and 2005. For about 5 years of my residence in Sri Lanka, I worked on a project titled *The Road to Peace*.⁸ The objective of the project was to give voice and public exposure to what would normally go unrecorded in Sri Lanka at that point of time. Eventually, the project resulted in *The Archives: Road To Peace* film project (2002–2005), and a film *Lanka – The Other Side of War and Peace*.⁹

That film, while exploring issues of memory and political violence, traces the history of overlapping conflicts in Sri Lanka. Sri Lanka's history of violence is pervasive and protracted. The armed Janatha Vimukti Peramuna (JVP) insurrection of the 1970s and the 1980 was brutally suppressed by the Government. Communal riots aided and abetted by the Government, protracted civil war between the Government of Sri Lanka and the LTTE, are bloody episodes, wherein hundreds and thousands have been killed, tortured, disappeared and displaced.

While working on the *Road to Peace* project, I experienced the devastating impact of EID – a heinous crime on a large number of affected families who I met and interviewed.

After my return from Sri Lanka in 2006 I started working with the families of the victims of EID in Kashmir come together under the banner of the APDP. While working on the project I travelled widely all over the valley of Kashmir and closely followed a large number of people, mostly women – victims of violence, spent time with them, in solidarity, documenting their struggle, their endurance and their courage.

I intended to make a film. As I started interacting with the affected people I got drawn into their struggle – it became less about the film

and more about their struggle which was unfolding before me on a day-to-day basis. I didn't have any particular concept or plan, but I was documenting the struggle. That engagement, documentation of the living struggle, that was critical. The camera became an agent for the families. They had a clear understanding that it is a powerful tool for taking their issues forward. When they would speak to the camera, it was as though it was a validation of their struggle. Kashmir is one of the most militarized zones in the world. It has the highest number of military forces, not just on the borders but in towns and cities where people are living. So when the military is so omnipresent, things are bound to happen. Both the camera and the film subjects are constantly confronting and overcoming obstacles – checkpoints, armed personnel stopping the camera and the subjects – and I was recording that. The camera experienced and became a participant in the film subjects' experience thus becoming a direct witness to what is being recounted and remembered.

I continued working with the families participating, witnessing, and documenting their struggle over the next decade or so. *Where Have You Hidden My New Moon Crescent* (2009) is the first of a series of films made for the project followed by *Khoon Diy Baarav* (2016) and *The Dear Disappeared* (2018).

Goldie: *Khoon Diy Baarav* traces the journey of APDP as a witness to state violence and the resistance of the women's collective of the APDP. Can you say more about this film?

Iffat: "Khoon Diy Baarav" is a phrase often, very often, used by the affected people to express resistance as well as their demand for justice. It's a complex saying; translating it effectively is almost impossible. Broadly it implies that blood that is spilled will not go waste, it will extract justice. In other words, blood that is shed through oppression and violence sediments in memory and will re-emerge in the form of resistance.



Fig. 5. *Khoon Diy Baarav's* (2015) Srinagar screening. Iffat Fatima with APDP collective members, Parveena Ahangar, and Haji Appa. Photo: Goldie Osuri.



Fig. 6. APDP makes calendars every year to ensure public memory of the enforced disappeared. Calendar cover: Iffat Fatima, 2017.

Khoon Diy Baarav amplifies the voices of women by highlighting the forms of resistance that are less visible. The women in the film whose loved ones have been disappeared or killed are struggling with day to day living; at the same time they are making sure that their disappeared loved ones remains alive in a certain way in the public sphere. For decades every month, they have assembled in a public park to demand justice and information about the whereabouts of their loved ones. It's painful to do that, you'd rather forget and move on in your life. To be able to resist those pressures needs tremendous resilience.

From memory comes an empowered form of resistance. Resistance is the keyword in Kashmir where people are grappling with the impossibility of justice from the Indian state for the last sixty years, and there is little expectation of it in the near future. "The state makes our truth into lies and their own lies into truth," says Parveena Ahangar who has been leading the battle against enforced disappearances in Kashmir. The discovery of thousands of mass graves by the Jammu and Kashmir State Human Rights Commission in 2011 was a grim reminder of the reality of EID in Kashmir.¹⁰ It is difficult to compute exact figures, human rights groups estimate that about 8,000 to 10,000 persons have been subjected to EID since 1989.

As they come out into the public space demanding justice and accountability, these women challenge mainstream perspectives, particularly on gender roles in Muslim societies. They have mobilized an entire community – artists, writers, poets, musicians, students, activists, filmmakers join them in their protest and remembering. It is these women and their sustained courage and struggle that inspires and informs much of my activism, intellectual inquiry and filmmaking. Otherwise I think the whole system is geared towards forgetfulness.

In 2010, there was a paradigm shift in the movement for self-determination in Kashmir

wherein people reclaimed their struggle which was consumed by the gun. People were regularly coming out into the streets in thousands, and were being brutally crushed. As I saw young people being killed I felt that it was time to put it all together. I had hundreds of hours of material by then.

How to frame the material and put it together is quite a demanding process; I wanted to open out the experience of everyday life in a place which is highly militarized and controlled and evoke the imagination of the viewers to the travails of that life. I think an experiential engagement with the viewers is necessary if you as a filmmaker seek your viewers to challenge their own deeply held opinions or understanding through compassion and empathy.

The challenge I think for filmmakers and artists is to be able to transfer an experience. You can record narratives, but on screen they can be flat. How do you transfer and translate that experience? I think that is what one is always struggling and striving for but never seem to get quite right. The decisions and choices one makes is part of a process which is simultaneously intuitive, conscious and deliberate.

I completed *Khoon Diy Baarav* in June 2015, after working on it for about 9 years. During these years, travelling across the Indian-controlled Kashmir, I became a witness to the inevitable consequences of large-scale militarization – torture, rape, extra judicial killings, exhumations, arbitrary detention, and enforced disappearances. The film is a consequence of my bearing witness.

Goldie: Yes, the film bears witness. It is now part of an archive which gains even more significance at a time when human rights work has been criminalised. In 2019, the Indian government unilaterally revoked the semi-autonomous status of the state of Indian-administered Jammu and Kashmir under a blanket communication lockdown by abrogating Article 370 of the Indian

constitution. The state was divided into two Union Territories (thus placing them directly under Central government rule), Jammu and Kashmir and Ladakh. Between 8 – 10,000 troops were sent in, in addition to the nearly 700,000 troops already occupying the state. The communication lockdown lasted for nearly six months. There were reports of torture on the streets and thousands of civil society leaders including lawyers and business people were arrested. In 2020, India's counter terror agencies raided APDP's office and Parveena Ahangar's home seizing human rights documentation. These raids occurred alongside raids on the offices and homes of those who run the Jammu and Kashmir Coalition of Civil Society (JKCCS). JKCCS is internationally renowned for their credible documentation of human rights violations. Khurram Parvez, Coordinator for JKCCS and an international human rights defender, was arrested in November 2021 and remains in detention at the time of writing.¹¹ APDP have not been able to hold their protests as they used to. The struggle for justice continues through the counter archive of Kashmiri memory as we enter an even more chilling phase in Kashmir's history.

Notes

- ¹ Iffat Fatima, dir., *Where Have you Hidden My New Moon Crescent*, documentary, 25 min., 2009. The film is available on YouTube at https://www.youtube.com/watch?v=RZK_J96O6gQ.
- ² See Suvendrini Perera and Joseph Pugliese, eds., *Mapping Deathscapes: Digital Geographies of Racial and Border Violence* (Abingdon: Routledge, 2021).
- ³ See *Deathscapes* project at <https://webarchive.nla.gov.au/awa/20201103065140/http://pandora.nla.gov.au/pan/173410/20201103-1648/www.deathscapes.org/case-studies/index.html>.
- ⁴ Angela Davis, *Freedom is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine, and the Foundations of a Movement* (Chicago: Haymarket Books, 2016).
- ⁵ Iffat Fatima, dir., *Khoon Diy Baarav [Blood Leaves its Trail]*, documentary, 90 min., 2015.
- ⁶ Iffat Fatima, dir., *The Dear Disappeared*, documentary, 47 min., 2018. The film is available on YouTube at <https://www.youtube.com/watch?v=n6YWxopENqQ&t=750s>.
- ⁷ See Association of Parents of Disappeared Persons (APDP) at <https://apdpkashmir.com>.
- ⁸ See Pad.ma (Public Access Digital Media Archive) at https://pad.ma/grid/title/project=Road_to_Peace&project==Road_to_Peace.
- ⁹ Iffat Fatima, dir., *Lanka – The Other Side of War and Peace*, documentary, 75 min., 2005. The film is available at <https://hasp.uni-heidelberg.de/journals/dasta/article/view/19130/18645>. See also Iffat Fatima, “Lanka – The Other Side of War and Peace: Recasting Reconciliation through Culture and the Arts,” *Dastavezi* 4, no. 1 (2022): 74–86, <https://doi.org/10.11588/dasta.2022.1.19130>.
- ¹⁰ See Muzamil Jaleel, “2156 Unidentified Bodies in 38 Graves in Kashmir: State Human Rights Panel Inquiry,” *Indian Express*, August 21, 2011, <https://indianexpress.com/article/news-archive/web/2156-unidentified-bodies-in-38-graves-in-kashmir-state-human-rights-panel-inquiry/>.
- ¹¹ See FIDH, “India: Two Years of Arbitrary Detention of Kashmiri Human Rights Defender Khurram Parvez,” November 21, 2023, <https://www.fidh.org/en/region/asia/india/india-two-years-of-arbitrary-detention-of-kashmiri-human-rights>.

Bibliography

- Davis, Angela. *Freedom is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine, and the Foundations of a Movement*. Chicago: Haymarket Books, 2016.
- Fatima, Iffat, dir. *The Dear Disappeared*. documentary, 47 min., 2018.
- Fatima, Iffat, dir. *Khoon Diy Baarav [Blood Leaves its Trail]*. Documentary, 90 min., 2015.
- Fatima, Iffat, dir. *Lanka – The Other Side of War and Peace*, documentary, 75 min., 2005.
- Fatima, Iffat. “Lanka – The Other Side of War and Peace: Recasting Reconciliation through Culture and the Arts.” *Dastavezi* 4, no. 1 (2022): 74–86. <https://doi.org/10.11588/dasta.2022.1.19130>.
- Fatima, Iffat, dir. *Where Have you Hidden My New Moon Crescent*. Documentary, 25 min., 2009.
- FIDH. “India: Two Years of Arbitrary Detention of Kashmiri Human Rights Defender Khurram Parvez.” November 21, 2023. <https://www.fidh.org/en/region/asia/india/india-two-years-of-arbitrary-detention-of-kashmiri-human-rights>.
- Jaleel, Muzamil. “2156 Unidentified Bodies in 38 Graves in Kashmir: State Human Rights Panel Inquiry.” *Indian Express*, August 21, 2011. <https://indianexpress.com/article/news-archive/web/2156-unidentified-bodies-in-38-graves-in-kashmir-state-human-rights-panel-inquiry/>.
- Perera, Suvendrini, and Joseph Pugliese, eds. *Mapping Deathscapes: Digital Geographies of Racial and Border Violence*. Abingdon: Routledge, 2021.

Dr ANTONIO TRAVERSO is a Senior Lecturer in Screen Studies at Curtin University,
Boorloo/Perth, Australia

Antonio TRAVERSO

PERFORMATIVE MEMORY CULTURE IN CHILE: A VISUAL ESSAY ON OCCASION OF THE 50TH ANNIVERSARY OF THE COUP 1973–2023

The currency of critical reflection about performative memory practices in post-conflict contexts arises out of the fact that, in the words of Diana Popescu and Tanja Schult, we are currently “facing the imminent shift towards a post-witness era.”¹ In referring to global Holocaust commemorative culture, Popescu and Schult announce “an essential turning point, the disappearance of eyewitnesses, and the emergence of generations with no personal experiences of the Holocaust but who are asked to hold on to its commitments.”² Likewise, Laura Bertens points out that “as survivors of the war pass away [...] commemoration is taken over by generations who have no direct experience of the events.”³ To be sure, Popescu and Schult’s caveat about a historical “shift towards a postwitness era” also applies, with relative urgency, to more recent conflicted histories of the 20th century, such as the Chilean post-

dictatorship context. The year 2023 marked the 50th anniversary of the *coup d’état* that violently overthrew the government of Dr Salvador Allende, a shock and-awe military attack on democracy brought about by an alliance between Chile’s wealthy class and this nation’s armed forces with the patronage of the United States and the Vatican, among other prominent supporters. Over three decades after the 1990 end of the civilian-military dictatorship led by General Pinochet, as the surviving victims and other direct witnesses grow older and begin to pass away, the next generations have continued, with visible force, the struggle for public recognition, truth, justice, and reparation through a relentless collective movement of post-dictatorship memory culture.⁴

In this visual essay, the notion of post-dictatorship in Chile, a nation deeply divided by a long history of structural dispossession and

state-perpetrated atrocities, names not a delimited historiography but an unfolding process of cultural memory within which existing and new expressions acquire or lose significance in relation to the ongoing commemoration, contestation, and production of a troubled past. Understood as a critical articulation of the politics of memory in Chile, the concept of post-dictatorship includes both personal and socio-historical dimensions, whose relevance persists insofar as the expressions of a collective memory about the experiences and events of the dictatorship continue to be produced, engaged with, and re-appropriated by new generations. Indeed, an organic intergenerational movement of post-dictatorship memory culture persists in confronting this nation's historical catastrophe. Cultural activists and creative practitioners have exposed state-sponsored atrocities and their perpetrators, while recovering survivors' memories of loss, suffering and resilience. Generations of witnesses, survivors, and supporters have continued to agitate the history and memory of the dictatorship period, challenging public amnesia and denial with legal, scholarly, social, political and artistic work, while interrogating the relationship between the nation and its quarrelled and taxing modern history. The unresolved crimes and unanswered questions, the hostile dismissals and indifference of so many, the deep losses and forced silence, and the surviving victims' lasting trauma and resilience are enduring features of public life that have resisted the passage of time despite the decades lapsed in an ongoing process of confrontation between political sides in which public memory is a highly contested rather than reconciliatory domain.

Chile's intergenerational movement of memory culture has contributed to disarticulate the official account of national reconciliation institutionalised by the Chilean state. At best a controversial notion, at worst a ruined one, reconciliation in Chile is entangled within a utopian discourse that dominated the process of transitional justice from its inception. The official narrative of *transición* prescribed a restorative

version of national reconciliation as soon as the democratically elected government that replaced the dictatorship took office in early 1990. It did so through the creation by decree of official symbols and institutions of memorialisation and reconciliation, such as national apologies, memory museums, memorials to victims, and restricted truth commissions, reports, and reparations.

The discourse of reconciliation in Chile was also tarnished by the political elite's widespread endorsement of perpetrator impunity as a purported requirement within a narrative of restoring community and moving the nation forward. Chile's National Commission for Truth and Reconciliation documented in 1991 approximately 3,000 cases of citizens murdered or disappeared by the state during the dictatorship. Between 2004 and 2011 the National Commission on Political Imprisonment and Torture documented over 38,000 cases of citizens imprisoned and tortured by the state during the dictatorship period. In some accounts the number of citizens tortured in Chile increases to 50,000.⁵

In spite of the truth commissions, successful legal processes against perpetrators have been few in Chile, although these include some high-profile cases, such as the 2004 arrest of General Manuel Contreras, former director of General Pinochet's intelligence agency, who died in custody in 2015, serving prison sentences for over 500 years. By 2015, approximately 70 perpetrators had been convicted, while about 350 further cases remained blocked by Pinochet's 1978 Amnesty Law protecting military personnel.⁶ In recent years, further legal cases against perpetrators have slowly progressed, especially since the Chilean Supreme Court's removal of immunity to those charged with human rights violations, including the 2018 sentencing of eight retired Chilean military officers to 15-year prison terms for the murder of folk singer Víctor Jara in 1973. In addition to the former, retired army lieutenant Pedro Barrientos, who had migrated to the United States, was found liable for killing Víctor Jara by a Florida federal civil court jury in 2016, and, in 2023, at 74 years



Fig. 1. Estadio Nacional (National Stadium), Santiago, Chile, 11th of September 2017. Vigil on the 44th anniversary of the coup. Photo: Antonio Traverso, 2017.



Fig. 2. Estadio Nacional (National Stadium), Santiago, Chile, 11th of September 2017. Vigil on the 44th anniversary of the coup. Young mourners sit on original wooden benches where prisoners sat in 1973. Photo: Antonio Traverso, 2017.

Fig. 3. Santiago, Chile, estallido social, October 2019. Text: Dictadura 1973–2019 (Dictatorship 1973–2019). Photo: Jimmy Rojas Ramirez, 2019.



Fig. 4. Santiago, Chile, estallido social, January 2020. Wall poster with composite portrait of General Pinochet (left) and Chilean President Sebastián Piñera, with names of victims of police violence during the 2019–2020 people’s revolt. Photo: Jorge Faúndez Cornejo, 2020.

of age, was extradited to Chile to stand trial on charges of kidnapping, torture and murder. Also, there is the Australian High Court's ongoing extradition case, initiated in 2020, involving former intelligence agent Adriana Rivas, a Sydney resident since the late 1970s, who is due to face court on charges of aggravated kidnapping and torture in Chile. Yet the whereabouts of over a thousand citizens forcefully disappeared by the Chilean state during the dictatorship remain unknown. Similarly, the circumstances of many other victims of political murder and their assailants' identities remain undetermined.

I migrated to Australia from Chile in 1987 during the final years of the dictatorship. Since the end of the military regime in 1990, I have made experimental videos that interrogate the memory of the dictatorship experience, such as *Tales from the South*,⁷ published visual essays that explore survivor testimonies and experiences of memorialisation,⁸ as well as the poetics of memory,⁹ and published scholarly essays about Chilean post-dictatorship fiction and documentary cinema.¹⁰ During a visit to Chile in January 2020, I shot video of street visual and performance art produced in the context of a massive movement of civilian unrest against social inequality, named in Chile as *estallido social* (social blast), which spread throughout this nation between October 2019 and February 2020. Back in Australia later that year, I edited this video footage, along with countless still pictures by activist photographers I met whilst in Chile, into a constructivist essay film, *The Best Battle*.¹¹ The film, which documents and celebrates the culture of political street art and collective memory in Chile, takes the form of "a psychogeographical walk through the city, the camera darting across the streets, immersing the viewer in the history and energy of the events,"¹² as we see street walls and public spaces covered with demonstrators' graffiti, posters, poetry, manifestos, mural paintings, sculptures and installations. As I was editing *The Best Battle*, I became aware of the overt and consistent way in which many of the works of street art connected the memory of the

dictatorship period to the conditions and struggles of the present moment. For this reason, I decided to include in my film earlier footage, which I had shot in 2017, of a spontaneous gathering of remembrance that takes place at *Estadio Nacional* (National Stadium), Chile's principal sports precinct, in Santiago, every 11th of September on the anniversary of the 1973 coup. Between September and November of 1973, the stadium was used as a concentration camp for the interrogation and torture of prisoners. Many of them died or were executed, while others were taken to unknown locations and remain disappeared to this day. Thus, the selection of still pictures presented in this visual essay, some of which illustrate aspects of *The Best Battle*, seeks to emphasise in the depicted street art this deliberate link between the past and the present that can be defined as performative.

Often cited across diverse disciplinary fields, the concept of performativity was initially coined by the philosopher of language J.L. Austin¹³ to define speech acts or linguistic expressions that do not only describe the world but "do things," that is, perform actions that provoke changes in the world; and was later famously expanded by the feminist philosopher Judith Butler¹⁴ to define the embodied, performative nature of gender. The concept of performativity has more recently been adapted in cultural and memory studies to interrogate the public expression of memories of troublesome histories, collective suffering and political struggle. In the latter context, the descriptor performative is applied to practices and artefacts of cultural memory in two main senses: firstly, as works and acts that disavow passive spectatorship by demanding "active remembering with the aim of transforming perception, behavior and identity"¹⁵ and through which "members of the audience are [...] endowed with agency."¹⁶ In this sense, "'remembering' is better seen as an active engagement with the past, as performative rather than reproductive."¹⁷ Performative cultural memorialisation is above all, according to Liedeke Plate and Anneke Smelik, "work – creative work – doing or carrying out the

act” of remembering as “embodied performance.”¹⁸ The performative understanding of cultural practices of memorialisation is therefore opposed to the hegemonic monumentalist approach largely adopted by governments and institutions. Thus, performative memory practices and works focus “on the ‘act’ of memory, not its ‘theatre.’”¹⁹ By the same token, Bertens explains that “the monument may actively hinder the process of remembrance; in constructing monuments as ‘containers’ for memory, the danger arises of deferring the task of remembering to the inanimate object.”²⁰ In this regard, Bertens stresses that “on a cultural scale the performativity of memory means that each representation of a memory (in for instance film, literature, museums, oral history, etc.) forms part of a dynamic and ongoing construction of that very memory.”²¹ So, a performative work of memorialisation, like those depicted in the photographs in this essay, “allows its audience to not only commemorate a represented event, but at the same time become aware of this very process of commemoration.”²²

The second sense in which the adjective performative is applied to practices and artefacts of cultural memory, as a means to interrogate the public expression of memories of conflicted histories, is as works and acts that purposefully seek to connect the past they memorialise to the present in which they perform it. Referring to the respective work of memory studies scholars James E. Young and Marianne Hirsch, Popescu and Schult highlight the fact that “artefacts are performative when they construct [...] vivid and embodied connections between the past and the present.”²³ Likewise, in the volume *Performing Memory in Art and Popular Culture*, Plate and Smelik seek to investigate “how cultural practices such as art, literature and media perform the past in the present” and “explore the ways in which art and popular culture constitute performative acts of memory generating an experience of the past in the present.”²⁴ They add: “if memory is social and cultural, it is also performative, making the past present in ways that can be experienced, generating

a knowledge of the relationship between past and present that is oftentimes troubling, other times comforting.”²⁵ For Plate and Smelik, memory is “an embodied act grounded in the here and now.”²⁶

As pointed out above, Chile’s process of transitional justice after the dictatorial regime has been entrapped within a prescriptive, state-sponsored restorative notion of national reconciliation, highly reliant on perpetrators’ impunity and vigorously rejected by survivors and their supporters. Critics of the official reconciliation discourse in this nation have instead directed their attention to Chile’s highly productive grass-roots memory culture, which includes independent journalism and social research, memory sites, literature, performance, music, and visual and screen arts. Contributors to the movement of memory culture have rejected the restorative narrative of the state’s discourse and have resisted monumental versions of historical memory by confronting the painfully ambivalent, incomplete, and at times contradictory nuances of the traumatic legacy of the dictatorship. They grapple with the shifting, problematic, and interrelated dynamics of confrontation and reconciliation, ultimately contributing with their performative narrations and enactments to an agonistic process of transitional justice. Thus, as indicated earlier, the pictures of Chilean street art below, taken between 2017 and 2023, highlight a purposeful performative connection between the past and the present, a bond that is, in fact, “performed” as a continuum of repetition of structural oppression and re-emergence of collective remembrance and rebelliousness.



Fig. 5. Estadio Nacional (National Stadium), Santiago, Chile, 11th of September 2022. Vigil on the 49th anniversary of the coup. Performer clad in black clothes and hood hauls a long black cape with attached photo portraits of political detainees disappeared during the dictatorship. Photo: Fernanda Díaz Castrillón, 2022.



Fig. 6. Alameda Avenue, Santiago, Chile, 8th of March 2023. International Women's Day public rally: dancers wear portraits of women disappeared or murdered during the dictatorship. Photo: Fernanda Díaz Castrillón, 2023.

Notes

- ¹ Diana I. Popescu and Tanja Schult, "Performative Holocaust Commemoration in the 21st Century," *Holocaust Studies* 26, no. 2 (2020): 135, <https://doi.org/10.1080/17504902.2019.1578452>.
- ² Popescu and Schult, 140.
- ³ Laura M.F. Bertens, "'Doing' Memory: Performativity and Cultural Memory in Janet Cardiff and George Bures Miller's *Alter Bahnhof Video Walk*," *Holocaust Studies* 26, no. 2 (2020): 181, <https://doi.org/10.1080/17504902.2019.1578454>.
- ⁴ Some segments of this text were adapted by the author from the following publications: Antonio Traverso, "Nostalgia, Memory and Politics in Chilean Documentaries of Return," in *Dictatorships in the Hispanic World: Transatlantic and Transnational Perspectives*, eds. Patricia Swier and Julia Riordan-Goncalves (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2013), 49–78; Antonio Traverso, "La Flaca Alejandra: Post-dictatorship Documentary and (No) Reconciliation in Chile," *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* 31, no. 5 (2017): 95–106, <https://doi.org/10.1080/02560046.2017.1345970>; Antonio Traverso, "Post-Dictatorship Documentary in Chile: Conversations with Three Second-Generation Film Directors," *Humanities* 7, no. 1 (2018): 69–84, <https://doi.org/10.3390/h7010008>; Antonio Traverso, "Excavating La Moneda: Cinematic Memory and Post-Dictatorship Documentary in Chile," *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 25, no. 4 (2019): 590–606, <https://doi.org/10.1080/13504630.2018.1514168>; Antonio Traverso, "Letters from the Islands: A Visual Essay," in *The Film Archipelago: Islands in Latin American Cinema*, eds. Antonio Gómez and Francisco Hernández Adrián (London: Bloomsbury, 2021), 307–17.
- ⁵ Francesca Lessa and Vincent Druliolle, eds., *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile, and Uruguay* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 2.
- ⁶ Guadalupe Marengo, "Chile: Amnesty Law Keeps Pinochet's Legacy Alive," Amnesty International, September 11, 2015, <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2015/09/chile-amnesty-law-keeps-pinochet-s-legacy-alive/>.
- ⁷ Antonio Traverso, dir., *Tales from the South*, experimental film, Australia/Chile, 21 min., 1997. Produced, written, directed, shot and edited by Antonio Traverso. Production support by the Australian Film Commission. Official Selection and experimental film award: NextFrame International Student Film Festival, Temple University, Philadelphia, USA, September 1997. See also Antonio Traverso, "Tales from the South: A Visual Essay," *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 15, no. 1 (2009): 99–111, <https://doi.org/10.1080/13504630802693208>.
- ⁸ Antonio Traverso and Enrique Azúa, "Villa Grimaldi: A Visual Essay," *Journal of Media Practice* 10, no. 2/3 (2009): 227–45, https://doi.org/10.1386/jmpr.10.2-3.227_3; Antonio Traverso and Enrique Azúa, "Paine Memorial: A Visual Essay," *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 19, no. 3/4 (2013): 403–9, <https://doi.org/10.1080/13504630.2013.817634>.
- ⁹ Antonio Traverso, "Working Through Trauma in Post-Dictatorial Chilean Documentary: Lorena Giachino's Reinalda del Carmen," in *People, Place and Power: Regional and International Perspectives*, eds. Dawn Bennett, Jaya Earnest and Miyume Tanji (Perth: Black Swan Press, 2009), 262–90; Traverso, "Letters from the Islands."
- ¹⁰ Antonio Traverso, "Contemporary Chilean Cinema and Traumatic Memory: Andrés Wood's *Machuca* and Raúl Ruiz's *Le domaine perdu*," *IM: Interactive Media* 4 (2008), <https://researchportal.murdoch.edu.au/esploro/outputs/journalArticle/Contemporary-Chilean-cinema-and-traumatic-memory/991005545139407891>; Traverso, "Working Through Trauma in Post-Dictatorial Chilean Documentary"; Antonio Traverso, "Dictatorship Memories: Working Through Trauma in Chilean Post-Dictatorship Documentary," *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24, no. 1 (2010): 179–91, <https://doi.org/10.1080/10304310903444037>; Traverso, "Nostalgia, Memory and Politics in Chilean Documentaries of Return"; Traverso, "La Flaca Alejandra"; Traverso, "Excavating La Moneda"; Traverso, "Post-Dictatorship Documentary in Chile"; Antonio Traverso, "Transiciones en la mirada documental en Chile: Del cine de denuncia tras el golpe de estado al video activista durante la dictadura (1973–1990)," in *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*, ed. Paola Margulis (Buenos Aires: Librería Ediciones, 2020), 161–91; Antonio Traverso and Germán Liñero, "Chilean Political Documentary Video of the 1980s," in *New Documentaries in Latin America*, eds. Vinicius Navarro and Juan Carlos Rodríguez (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 167–84.
- ¹¹ Antonio Traverso, dir., *The Best Battle*, experimental documentary film, Australia/Chile, 52:16 min., 2021. Produced, written, directed and shot by Antonio Traverso. Edited by Joachim Strand. Production support by Curtin University. Official Selection: 21st Revelation Perth International Film Festival, July 1–11, 2021, Perth, Western Australia. Official Selection: FICSO2021, International Festival of Social Cinema (online), Buenos Aires, Argentina, October 6–10. Official Selection: Docs Without Borders Film Festival, Delaware, USA, January 9, 2022. Official Selection: 10th Resistencia Film Fest Tomé, Chile, June 2022.
- ¹² See Revelation Perth International Film Festival 2021 at <https://www.revelationfilmfest.org/category/events/revelation-21/>.
- ¹³ John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words* (Oxford: Oxford University Press, 1962).
- ¹⁴ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990).
- ¹⁵ Popescu and Schult, "Performative Holocaust Commemoration in the 21st Century," 136.
- ¹⁶ Popescu and Schult, 137.
- ¹⁷ Erll and Rigney cited in Bertens, "'Doing' Memory," 185–6.
- ¹⁸ Liedeke Plate and Anneke Smelik, "Performing Memory in Art and Popular Culture: An Introduction," in *Performing Memory in Art and Popular Culture*, eds. Liedeke Plate and Anneke Smelik (London: Routledge, 2013), 2.
- ¹⁹ Plate and Smelik, 3.

²⁰ Bertens, “Doing’ Memory,” 182.

²¹ Bertens, 186.

²² Bertens, 187.

²³ Popescu and Schult, “Performative Holocaust Commemoration in the 21st Century,” 141.

²⁴ Plate and Smelik, “Performing Memory in Art and Popular Culture,” 2.

²⁵ Plate and Smelik, 3.

²⁶ Plate and Smelik, 3.

Bibliography

Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

Bertens, Laura M.F. “‘Doing’ Memory: Performativity and Cultural Memory in Janet Cardiff and George Bures Miller’s *Alter Bahnhof Video Walk*.” *Holocaust Studies* 26, no. 2 (2020): 181–97. <https://doi.org/10.1080/17504902.2019.1578454>.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.

Lessa, Francesca, and Vincent Druliolle, eds. *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile, and Uruguay*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Marengo, Guadalupe. “Chile: Amnesty Law Keeps Pinochet’s Legacy Alive.” Amnesty International, September 11, 2015. <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2015/09/chile-amnesty-law-keeps-pinochet-s-legacy-alive/>.

Plate, Liedeke, and Anneke Smelik. “Performing Memory in Art and Popular Culture: An Introduction.” In *Performing Memory in Art and Popular Culture*, edited by Liedeke Plate and Anneke Smelik, 1–22. London: Routledge, 2013.

Popescu, Diana I., and Tanja Schult. “Performative Holocaust Commemoration in the 21st Century.” *Holocaust Studies* 26, no. 2 (2020): 135–51. <https://doi.org/10.1080/17504902.2019.1578452>.

Traverso, Antonio, dir. *The Best Battle*. Experimental documentary film, Australia/Chile, 52:16 min, 2021.

Traverso, Antonio. “Contemporary Chilean Cinema and Traumatic Memory: Andrés Wood’s *Machuca* and Raúl Ruiz’s *Le domaine perdu*.” *IM: Interactive Media* 4 (2008). <https://researchportal.murdoch.edu.au/esploro/outputs/journalArticle/Contemporary-Chilean-cinema-and-traumatic-memory/991005545139407891>.

Traverso, Antonio. “Dictatorship Memories: Working Through Trauma in Chilean Post-Dictatorship Documentary.” *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24, no. 1 (2010): 179–91. <https://doi.org/10.1080/10304310903444037>.

Traverso, Antonio. “Excavating La Moneda: Cinematic Memory and Post-Dictatorship Documentary in Chile.” *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 25, no. 4 (2019): 590–606. <https://doi.org/10.1080/13504630.2018.1514168>.

Traverso, Antonio. “La Flaca Alejandra: Post-dictatorship Documentary and (No) Reconciliation in Chile.” *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* 31, no. 5 (2017): 95–106. <https://doi.org/10.1080/02560046.2017.1345970>.

Traverso, Antonio. “Letters from the Islands: A Visual Essay.” In *The Film Archipelago: Islands in Latin American Cinema*, edited by Antonio Gómez and Francisco Hernández Adrián, 307–17. London: Bloomsbury, 2021.

Traverso, Antonio. “Nostalgia, Memory and Politics in Chilean Documentaries of Return.” In *Dictatorships in the Hispanic World: Transatlantic and Transnational Perspectives*, edited by Patricia Swier and Julia Riordan-Goncalves, 49–78. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2013.

Traverso, Antonio. “Post-Dictatorship Documentary in Chile: Conversations with Three Second-Generation Film Directors.” *Humanities* 7, no. 1 (2018): 69–84. <https://doi.org/10.3390/h7010008>.

Traverso, Antonio, dir. *Tales from the South*. Experimental film, Australia/Chile, 21 min., 1997.

Traverso, Antonio. “Tales from the South: A Visual Essay.” *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 15, no. 1 (2009): 99–111. <https://doi.org/10.1080/13504630802693208>.

Traverso, Antonio. “Transiciones en la mirada documental en Chile: Del cine de denuncia tras el golpe de estado al video activista durante la dictadura (1973–1990).” In *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*, edited by Paola Margulis, 161–91. Buenos Aires: Librería Ediciones, 2020.

Traverso, Antonio. “Working Through Trauma in Post-Dictatorial Chilean Documentary: Lorena Giachino’s *Reinalda del Carmen*.” In *People, Place and Power: Regional and International Perspectives*, edited by Dawn Bennett, Jaya Earnest and Miyume Tanji, 262–90. Perth: Black Swan Press, 2009.

Traverso, Antonio, and Enrique Azúa. “Villa Grimaldi: A Visual Essay.” *Journal of Media Practice* 10, no. 2/3 (2009): 227–45. https://doi.org/10.1386/jmpr.10.2-3.227_3.

Traverso, Antonio, and Enrique Azúa. “Paine Memorial: A Visual Essay.” *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 19, no. 3/4 (2013): 403–9. <https://doi.org/10.1080/13504630.2013.817634>.

Traverso, Antonio, and Germán Liñero. “Chilean Political Documentary Video of the 1980s.” In *New Documentaries in Latin America*, edited by Vinicius Navarro and Juan Carlos Rodriguez, 167–84. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

MARZIYA MOHAMMEDALI is affiliated with Edith Cowan University in Western Australia, Australia. She is a Ph.D. candidate at the School of Arts and Humanities at ECU.

Marziya MOHAMMEDALI

ABSENT PRESENCE, PRESENT ABSENCE

Within my practice as a protest photographer, one issue that repeatedly makes itself known is how to photograph the absent body. The photographer is charged with making known who is present, who is seen, but what of those who remain unseen as they are unable to be present: The incarcerated, the disappeared, the dead?

The symbolic representation of absences is an exercise in memory, posing a challenge for the photographer. How do we evoke the *presence of absence*, revealing identity in the spaces between, and after, death and life? We may turn to photographs themselves, to unveil these absences. Photographs and illustrations of the absent can be present as protest artefacts, the spectres of those who cannot be there. The images also form documentation of those absences, drawing attention to the unseen. This creates a borderland, after Gloria E. Anzaldúa (1987), where the body is made visible by its very absence, by its existence as a representation. This is a longstanding visual activist tradition, such as the use of family photographs of the disappeared in Argentinian (and other Latin American countries) protests, representing the

disappeared and the dead, and in defiance of the destruction of historical records. These images are referred to as *problemática del recorder y del olvidar* (problematic of remembering and forgetting) and form important discourses of memory (Noble, 2009), as well as being symbolically carried by the living family, often women, of those absent. It is the mothers, *Las Madres*, who resist, and the grandmothers, *Abuelas de Plaza de Mayo*, who carry their presences forward, ensuring that their children are not forgotten.

The Deathscapes captured in this photo essay reflect on this tradition, carrying forward the images and symbols of lives lost, but also presenting them as a way of magnifying the presences that are bound by absence. These images were all created on Whadjuk Noongar Boodja, the specific land of the South West of colonised Australia, but they echo the deaths that have occurred in the borderlands of immigration detention and the Australian prison system. The images, symbols, and names that are ever-present in these photographs form a reminder of the exclusion of certain bodies, the non-visibility that are inextricably linked by



narratives constructed around racialised identities – the Indigenous, the Refugee – that turn deadly at the intersections of the carceral system and the nation-state. The format of the composite visual evokes the tension of the protest scene, where the absent body is multiply presented across space. In carrying these representations forward, families and supporters display these absent bodies front

and centre, more than a public show of grief but also as a demand for justice. As a photographer, I position the act of photography absence in this sphere as that of making memory and justice visible, recalling the charge made by Arundhati Roy (1999): “Above all, to watch. To try and understand. To never look away. And never, never to forget.”

Bibliography

Anzaldúa, Gloria E. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

Noble, Andrea. "Family photography and the global drama of human rights." In J. J. Long, A. Noble & E. Welch, eds. *Photography: Theoretical Snapshots*. London: Routledge, 2009.

Roy, Arundhati. *The Cost of Living*. New York: Modern Library, 1999.



YIRGA GELAW WOLDEYES is a Senior Lecturer, multidisciplinary researcher, and writer based at Curtin University's Centre for Human Rights Education, Australia.

Yirga Gelaw WOLDEYES

“TO GROW ROOTS AND SEEDS”: POETIC REFLECTIONS ON PLACE AND BELONGING

Simone Weil said that “to be rooted is perhaps the most important and least recognised need of the human soul.”¹ My poems reflect on this struggle for belonging. To be a refugee or immigrant, to have those labels attached to oneself, is to live with a sense of permanent displacement or “otherness”. The desire to belong means that refugees and immigrants seek multiple avenues to be rooted and secure. However, many of them are deeply colonial.

In “ቀስ ብለህ ተራመድ / *Walk Slowly*,” we follow an immigrant black man who celebrates Australia Day with the old statues who dance at Boundary Road, attempting to participate in a ritual that might mark him as “belonging” to his new home. Old statues represent the colonial history of Australia and Boundary Road represents the limit of its identity.

Historically, these roads were not meant to be crossed by Indigenous Australians after a certain time in the day. The roads served as borders between the insider and the outsider.

Today, statues that honour colonial officials who took part in the destruction of Indigenous life still stand in our public spaces, and Boundary

Roads are still listed on our maps. Places hold memory, and they have the power to make us remember. They can reinvent us, teach us, and give us identity. They can also make us forget, as they become seemingly benign parts of the environment that we refuse to reflect on.

When old statues dance while the rest of us, including immigrants, celebrate with them, the indigenous birds run away in search of a peaceful place. Murry Island, the home and resting place of Eddie Mabo, represents that relatively safe space. A wise owl, representing Indigenous wisdom and knowledge, gently advises the man to remember that participating in these celebrations does not mean he belongs. Till he is able to connect to the true spirit of the place, he is asked to walk slowly. This poem is a gentle reminder that participating in rituals based on Indigenous people's oppression and dislocation will never address an immigrant's own feeling of dislocation. It is also a comment on the fact that while Indigenous people have experienced a form of dislocation from their own lands and traditions, similar to refugees and immigrants, they are still on their land and that land has other names, stories and histories.

“ከጥንቱ ዛፍ ጥላ/ *Under the Oldest Tree*” extends this reflection, looking at how one can get all the institutional or state symbols of belonging but still remain a stranger to the place where one lives. It reflects my own experience of living in Australia for over fifteen years. My late grandmother advised me to connect to the *kole*, which in rural Ethiopia is understood as the spirit of a place. One must connect with the *kole* in order to belong, and that normally occurs through respect and connection to elders and history. Growing up, I witnessed people gathering under the largest, oldest tree in my town to seek advice from elders. One did not seek belonging or comfort in the state or institutions; one sought it through connection with the community, led by the guidance and wisdom of our *shmagales* (old people).

The poem goes on to note how, in Australia, it is possible to become “a citizen to the system but a stranger to the land”. The system is set up so that refugees and immigrants are often only exposed to white Australia. Indeed, if immigrants want to succeed, they must conform to this colonial system, as is reflected in the lines “millennia of roots / under my feet / to belong, I walked over them”. In my own lived experience and in my research, I have found that true belonging cannot be found, as the poem says, “in institutions, in papers, in books”. It also cannot be found in a system that classifies anything non-white as “other”. This poem reflects on an immigrant’s earnest desire to belong, but not knowing how to achieve that when the system turns one away from Indigenous Australia, a place where the *kole* truly lives.

My final poem, “የኖንታ ባርያ/ *Your Slave*,” is a departure from this theme, but speaks to the need to document these ongoing quests for freedom and belonging through art. It is inspired by the life of Frederick Douglass, as presented in Isaac Julien’s exhibition *Lessons of the Hour* at the Perth International Festival (*A Thousand Words*, 2022). Douglass was a famous American abolitionist and statesman who lived from 1817/18 – 1895. The poem opens with Douglass “lecturing the trees that grew up on black bodies”, and goes onto the say

that the slave master was himself a slave. Whenever we think of slavery or colonialism, we often look at the enslaved as victims of violence and lament the ways in which they are being dehumanised and oppressed. The standard lens with which we view them, even if sympathetic to their condition, is the lens of the oppressor. We see and identify them with their wounds and sufferings while we identify the oppressor with his force and strength. The oppressor is always seen as a human that commits violence. His acts are sometimes theorised as reflections of the human condition, digressions from moral conduct, or acts of despotic violence that are necessary to move civilisation forward. In this way, the slave master may be seen as violent and cruel, but not as a dehumanised being.

To be free from slavery or colonialism is to live like the master or the coloniser. The poem challenges this view by drawing the meaning of being human from values that have nothing to do with power or violence. To draw the meaning of humanity from force and physical strength is to destroy its beauty and spiritual meaning. It is to offer one’s being for the creation of a materialist world that ultimately enslaves all of us.

This is because, as Aime Cesar maintains, “out of all the colonial expeditions that have been undertaken, out of all the colonial statutes that have been drawn up ... there could not come a single human value.”² The poem draws humanity from values that are being crushed by the oppressor: the spirit of ancestors or “ancient lights”, the beauty of wildflowers and “wonderous insects”, love of mothers to their babies, and the boundless freedom the air and the sea give to the eagle and the fish. This relates to Amie Cesar’s suggestion that we must also understand how colonialism decivilized the civiliser: “First we must study how colonization works to decivilize the colonizer, to brutalize him in the true sense of the word, to degrade him, to awaken him to buried instincts, to covetousness, violence, race hatred, and moral relativism.”³

When we see the slave master using the eyes of the slaves, he represents a beast enslaved by greed and cruelty; he is a monster that “flung

babies from their mother's breast". What possibly could redeem him is when and if "he sees himself through eyes that irrigate his plantation". The poem ends on the observation that the master is "a slave who digs on black bodies / to grow white cotton / for you". Here, I am inviting the reader to consider how their very lives are built on slavery and oppression. We will find what humanity means when we see the world and ourselves through the eyes of those who suffer.

Readers will note that the poems are written in two languages: Amharic and English. I have been a poet in my native language of Amharic since I was a child, and have only started translating the works recently. Something is always lost in the act of translation, so I always provide the Amharic originals. Art cannot speak to one's true lived experience if it requires the filter of translation, and so there needs to be a larger commitment in the arts to finding spaces for non-English speakers to offer their works to one another. Belonging and connection are often rooted in language, and so I offer my poems in both, hoping they can speak meaningfully to both Amharic and English speakers.



ቀስ ብለህ ተራመድ / **Walk Slowly**

አሮጌ ሃውልቶች በከተማው ያሉ
ባውንደሪ መንገድ ዳንስ ይደንሳሉ።
ወደሰማይ ፎቆች እጃችን ነስንሰን
ሃሌ ሉያ ሰንል እንኳን አደረሰን
ካካቡራ ወፎች በአካባቢው ያሉ
ወደማሪ ወደብ ይበረግጋሉ።

when old statues in the city
dance at Boundary Road
we stretch our hands to the skyscrapers
we sing Hallelujah, happy holidays!
fireworks drive kookaburras to Murray Island

ትንሽ አልፍ ብሎ አንድ ጉጉት አለ
ገላው በጨረቃ የተወለወለ
ወደሱ ሰጠጋ አይን እንዲህ አለ፡-
“ያንተን መልክ ቢመስልም የዚህ ምድር ቀለም
ትውፊትና ወጉ በደም ስርህ የለም፤
ስሙን እስክታውቀው ይህን ጥቁር መንገድ
በሰውነቱ ላይ ቀስ ብለህ ተራመድ።”

I approach an owl
polished by the moon
it says to me
your look resembles the colour of this land
yet its lore does not run in your veins
till you learn the name of this black road
walk slowly on its body

ከጥንቱ ዛፍ ጥላ / Under the Oldest Tree

አያቱ ስትመክረኝ፤
እንድትቀበልህ ይሄድህባት ቆሌ፤
ካገርህ ርቀህ ባዳ እንዳትሆን ሁሌ፤
ከአድባሩ ዛፍ ካሉት ያገር ሽማግሌ፤
ከእግራቸው ስር ወድቀህ -
ትከሉኝ በላቸው ከጥቁሩ መሬት ላይ፤
ስር ስደድ ወደታች ዘር አፍራ ወደላይ።

እንደተመከርኩት ከመጣሁ በኋላ፤
“ሽማግሌዎቹ ከጥንቱ ዛፍ ጥላ፤
የሚሰበሰቡት ከቶ ወዴት ይሆን?”
እያልሁ ብጠይቅ -
“ሳትጠይቅ ለመኖር መቻልህን አመስግን”፤
ብሎ መለሰልኝ ነጩ ባለስልጣን።
እኔም ሆንኩትና -
የመሬቱ ባዳ የሰራቱ ዜጋ፤
ወዳለፈው ታሪክ እጄን ብዘረጋ፤
ሁለት መቶ አመታት ነክቼ ተመለስኩ፤
መኖሪያ ተሰጠኝ ፈተናውን አለፍኩ።

የአልፍ አመታት ስሮች ከእግሬ ስር እያየሁ
ዜግነት ለማግኘት ዘልያቸው አለሁ።

አስራ አምስት አመታት አለፉ እንደዋዛ፤
ቆለዎን ስፈልግ፤ ከየመጻሕፍቱ፤ ከተቋማት ታዛ።
ያገር ሽማግሌቶች አውቃለሁ እንዳሉ፤
ከጥንቱ ዛፍ ጥላ የሚይነጠሉ።
መጠየቅ እሻለሁ የፈተናውን አይነት፤
ለማግኘት እንድችል ካፈሩ ዜግነት።
የቱ ጋ ልቆፍር?
የአልፍ አመታት ስሮች ከተጋደሙበት?
ከቶ ምንድን ይሆን -
ከአፈራቸው መሃል የምተከልበት?
እንግድነት ቀርቶ -
ስር የምሰድበት
ፍሬ ‘ማፈራበት’።

My grandmother told me,
‘do not remain a stranger
go to the elders
who sit under the oldest tree
fall before their feet
ask them to plant you in their soil
the *kole* will receive you
you will grow roots and seeds.’

so I asked where the elders meet
under the oldest tree
officials told me to be grateful
to live without asking
I became a citizen to the system
but a stranger to the land
I stretched my arms to the past
but only touched two centuries
took a test and earned a place
millennia of roots
under my feet
to belong, I walked over them.

fifteen years passed
I am still searching for the *kole*
not finding it in institutions
in papers
in books
I know there are elders
under the oldest tree
I am starting to ask
what test must I take
to become a citizen of the soil
where must I dig
to find millennia of roots
what must I do
to be worthy
to be planted in their soil
to not remain a stranger
to grow roots and seeds

የናንተ ባርያ / Your Slave

ካመለጥሁ በኋላ ከባርነት ቀንበር፤
 ወደዚያ እርሻ ቦታ አይኖቸን ሳማትር፤
 እያለሁ አጥንቶች ማሳው ላይ ያረፉ፤
 ነጫጭ ጥጥ ሆነው -
 ከሰውነቴ ጋር፤ አብረው የተሰፉ።፤
 የጀርባየን ቆዳ ከአፈሩ ጋር አስሮ
 የተጋደመውን የሽቦ ቋጠር፤
 ከሰው አይን ደብቄ ብቻየን ቆሜአለሁ፤
 ከጥቁር ገላ ላይ ለወፈሩ ዛፎች እንደዚህ እላለሁ፡-

እሱ ነው!
 እሱ ነው፤ እኔ አይደለሁም ቀድሞ ባርያ የሆነው
 አዎን፤ እሱ ነው።።
 ጥንታዊ ብርሐናትን፤ አላይ ብሎ የታወረው፤
 ስጋውን ብቻ አግዘፎ፤ የብረት ክምር ያረገው፤
 አበቦችን እየቀጠፈ፤ ገላቸውን ፈጭቶ፤
 ከልቦናው ግድግዳ ላይ፤ ቀለሞቻውን ቀብቶ፤
 ከጎን አድብቶ የቆመ፤ የነፍሳት ማጥመጃ ስርቶ፤
 እሱ ነው።።

እሱ ነው፤ እኔ አይደለሁም ቀድሞ ባርያ የሆነው፤
 አዎን፤ እሱ ነው።።
 ዘመኑን ሁሉ ለሰላምታ፤ እጁን ዘርግቶ ያልሰጠ፤
 ባንድ እጁ ጥቁር መጽሃፍ፤ በቆዳ የተለበጠ፤
 ባንድ እጁ ጥቁር አለንጋ፤ ዘወትር እንደጨበጠ፤
 የሰንበት መስዋዕት ብሎ፤
 አካል ዛፍ ላይ አንጠልጥሎ፤ በአደባባይ ያሰጣ፤
 ጥቁር ቆዳ የላጠ - ጥጥ ከውስጡ ሊያወጣ፤
 እሱ ነው።።

እሱ ነው፤ እኔ አይደለሁም ቀድሞ ባርያ የሆነው
 አዎን፤ እሱ ነው።።
 ንስርን በሰማይ ከመብረር፤ ነጻ ለማድረግ የመጣ፤
 አሳን ከባህር አውጥቶ፤ ኩባያ ውሃ ያጠጣ፤
 እናትና ህጻናትን፤ በፍርሃት ማእበል ያራደ፤
 ከእናቱ ጡት መንጭቆ፤ አራስ ህጻን የወሰደ፤
 የእርሻው መስኖ በሆኑ አይኖች፤ ራሱን እስኪመለከት፤
 የጥቁርን አካል ቆፍሮ፤ ለዘላለም ጥጥ እሚያመርት፤
 ዛሬም ይሁን መጀመሪያ፤
 እሱ ነው!
 እሱ ነው የእናንተ ባርያ!
 እሱ።።

After I escaped bondage
 I saw the plantation
 scattered bones of cotton
 woven into my skin
 I hid the barbed knots
 that tied my back to the soil
 and lectured the trees
 that grew on black bodies
 I told them this:

it was not me
 who was a slave first
 It was him
 he who cannot see the ancient lights
 he who created himself
 as a gigantic work of metal
 he who took flowers from the field
 painted the walls of his heart with colours
 set a trap by the side
 to catch wonderous insects

it was not me
 who was a slave first
 It was him
 he who lived with clenched hands
 one hand gripping a black leather book
 the other a black leather whip
 he brought his Sunday offerings
 bodies hung up on trees
 their skins scratched to extract cotton

it was not me
 who was a slave first
 It was him
 he who wanted to save
 the eagle from the sky
 he who took the fish from the sea
 to give it water in a cup
 women and children trembled
 as he flung babies from their mother's breast
 his bondage will never leave him
 till he sees himself
 through eyes that irrigate his plantation
 till he knows who he truly is.
 A slave who digs on black bodies
 to grow white cotton
 for you

Notes

¹ Weil quoted in Liisa H. Malkki, "National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees." *Cultural Anthropology*, 7(1), (1992): 24.

² Aime Cesaire, *Discourse on colonialism*. Translated by Joan Pinkham. (New York: Monthly Review Press, 2000), 34.

³ Aime Cesaire, 35.

Bibliography

A Thousand Words: WA Writers Respond to Isaac Julien. Perth Festival, John Curtin Gallery, 2022. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=7UzSQ--_2rE.

Cesaire, Aime, *Discourse on colonialism*. Translated by Joan Pinkham. New York: Monthly Review Press, 2000.

Malkki, Liisa H. "National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees." *Cultural Anthropology*, 7(1), 24-44, 1992.

FNAF 9 2023 – FNAF EDU

FNAF curator Lenka Klodová

FNAF Gdańsk Export curator Łukasz Guzek

FNAF 9 topic: trans - in many senses, as a transition, change, transformation, gender change, personality change, identity change, psychic trance, change of state of consciousness, translation, technology transfer and between various old and new technologies.

FNAF EDU Gdańsk Export topic: Nudity in art education. TRANS as a general topic within FNAF EDU was associated with nudity in artistic education. Nudity was and still is the basis of student education programs at Academies of Fine Arts. Contemporary living conditions in the information technology society force us to rethink nudity in the basic methods of artistic education.



Nudity in context

workshop on performance in frame of an environment

25. 8. – 1. 9. 2023

Wyspa Sobieszewska, Oliwski Ratusz Kultury, Gdańsk Oliwa

ASP Gdańsk, FaVU VUT v Brně

Prof. Mgr. A. Lenka Klodová, Ph.D., prof. ASP dr. hab. Łukasz Guzek

1. Environment: The seaside

Theory:

- history of nudism and naturism
- German Lebensreform
- nudism in the time of Nazism in Germany
- nudism during socialism – in DDR
- nudism as underground movement in Czechoslovakia
- ethical and legal questions of nudism



1. Task: performative piece including seaside and nudity



Kamila Kouřilová, Denis Baštuga and Adam Michálek



Michal Durda



Karolina Auzká



Ola August



Madalena Rozbicka

2. Environment: The forest

Theory:

- nakedness in religion
- as a sign of sin
- nudity in ecstatic religion
- Adamites, jurodivi
- nudity as rejection of civilization

Spirituální význam nahoty



Pacifistické aktivismy

Baring Witness



Spencer Tunick



2. Task: performative piece including forest and nudity



Eva Gatiaľová



Maciej Opara



Michal Durda



Kajetan Krawczyk



Ola August



Madalena Rozbicka



Kristina Štrachová



Denise Kony



Valentýna Vránová

3. Environment: The inhabited space

Theory:

- dualism of nude and naked
- creativity as sublimation of sexual energy
- S. Freud on Leonardo da Vinci
- John Berger and Kenneth Clark
- eroticism in photography
- Nan Goldin, Robert Mapplethorpe
- Miroslav Tichý, Libuše Jarcovjáčková



Sigmund Freud, Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci



Erotický akt



Libuše Jarcovjáčková



Miroslav Tichý



3. Task: performative piece including camping houses and nudity



Denis Baštuga



Eva Gatiálová



David Buriánek



Michal Durda



Kajetan Krawczyk and Maciej Opara



Ola August



Madalena Rozbicka



Karolína Auzká



Kamila Kouřilová and Adam Michálek



Valentýna Vránová

4. Presentation of performances

Oliwski Ratusz Kultury
Saturday 30. 9.
Sunday 1. 10.



opening - Andrzej Stelmachiewicz, Lukasz Guzek
and Lenka Klodová



Collective ATD



Michal Durda and Denie Kony



Karolina Auzká and David Buriánek



Ola August



Madalena Rozbicka



Kajetan Krawczyk

5. Festival of Naked Forms Export Gdańsk

3rd issue

Jiří Surůvka
Pavína Fichta Čierna
Denis Baštuga
Adam Michálek
Lenka Klodová
Emilia Rodziewicz
Anna Chabowska



Anna Chabowska



Emilia Rodziewicz



Denis Baštuga



Jiří Surůvka and Adalena Rozbicka



Adam Michálek



Lenka Klodová

Design by Lenka Klodová



Barbara Stec, 2015

PRACOWNIA PROPAGANDY
SPOŁECZNEJ, ASP W GDAŃSKU
SOCIAL PROPAGANDA STUDIO,
ACADEMY OF FINE ARTS
IN GDANSK

PROWADZĄCY / **HEAD OF THE STUDIO:**

PROF. JACEK STANISZEWSKI

ASYSTENTKA / **ASSISTANT:**

DR EDYTA MAJEWSKA-ROSIŃSKA



Justyna Holubowska

(statement programowy - fragment)

Działamy jak graficy bez granic. Stajemy po stronie osób ludzkich i poza-ludzkich, jeśli ich prawa są łamane, bądź odbierane. Nasze prace mają zmieniać myślenie oparte na stereotypach, uprzedzeniach oraz tabu. Pracownia Propagandy Społecznej wyznacza za cel propagowanie myśli istotnej i potrzebnej. Odcinamy się od postrzegania słowa „propaganda” jako rodzaj przekłamania, fałszu i dezinformacji odklejonej od realiów. Na kierunku projektowym jesteśmy jedyną pracownią, w której wszystkie poruszane i rozwiązywane tematy mają swoje realne zakotwiczenie w rzeczywistości.

(program statement - fragment)

We act as graphic designers without borders. We stand on the side of human and non-human persons if their rights are violated or taken away. Our works are to change thinking based on stereotypes, prejudices and taboos. The Social Propaganda Studio sets itself the goal of propagating important and necessary thought. We distance ourselves from the perception of the word "propaganda" as a type of distortion, falsehood and disinformation detached from reality. In the design direction, we are the only studio in which all the topics discussed and solved have their real anchor in reality.

Więcej na / **more at:**

<https://en.asp.gda.pl/faculties/faculty-of-graphic-arts/structure/department-of-graphic-design/social-propaganda-studio,224>

ZADANIA / TOPICS

Wybrane przykłady odpowiedzi studentów na zadania tematyczne stawiane w Pracowni Propagandy Społecznej pochodzą z okresu wzmożonych napięć, zarówno w polityce wewnętrznej w Polsce (wybory wygrane przez skrajną prawicę katolicką) jak i międzynarodowej (początek rosyjskiej agresji na Ukrainę).

Selected examples of student responses to thematic tasks set in the Social Propaganda Studio come from a period of heightened tensions, both in domestic politics in Poland (elections won by the Catholic far right) and internationally (the beginning of Russian aggression against Ukraine).

Wolny Tybet / **Free Tibet** 2014

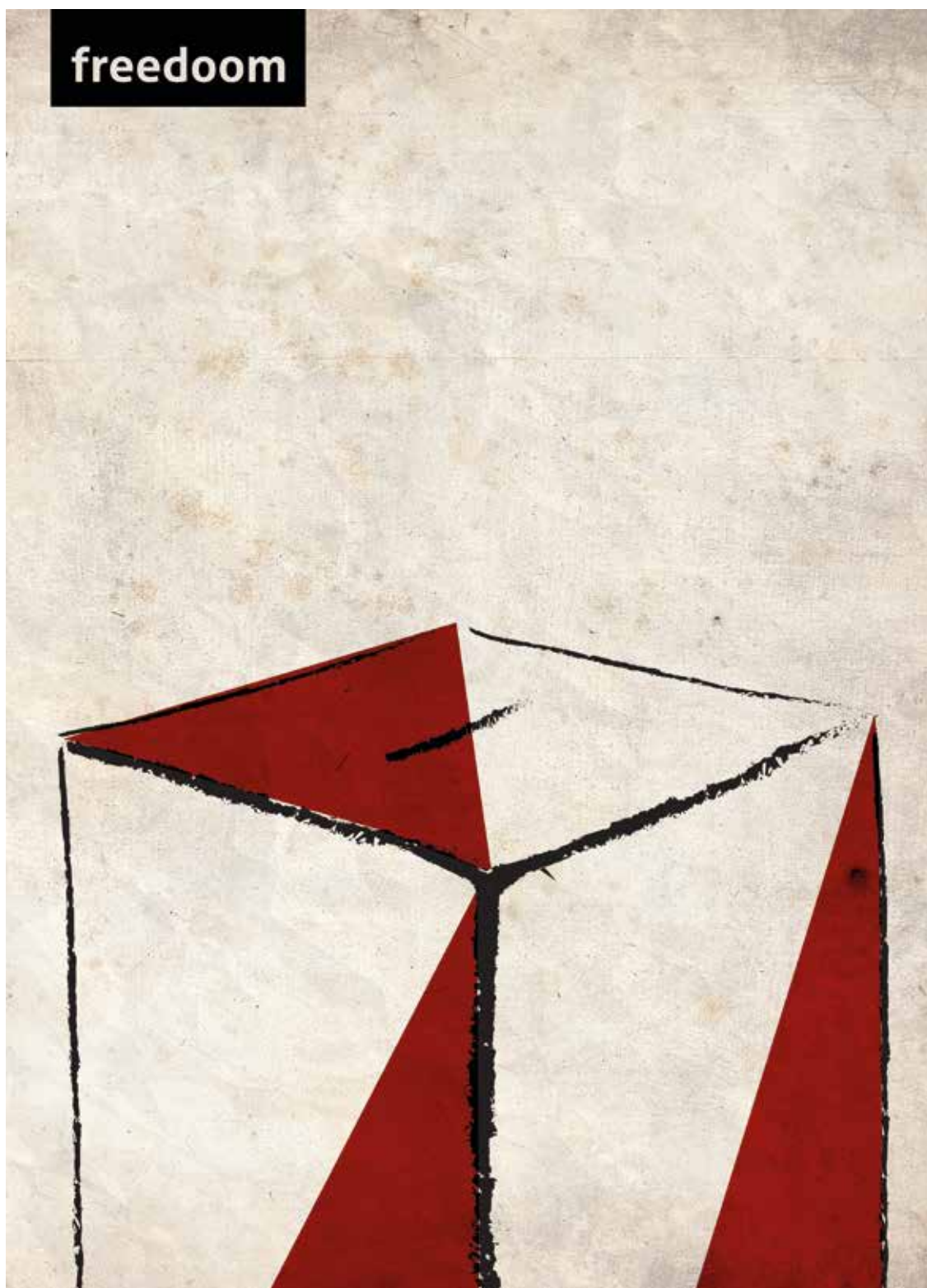
Cross Culture 2014

Tacy jesteśmy / **That's who we are** 2014

shOUT for Ukraine 2014

Wolność słowa / **Freedom of speech** 2015

Homo Polonicus 2016



freedom

Dominika Śnieg

Wolny Tybet / Free Tibet 2014

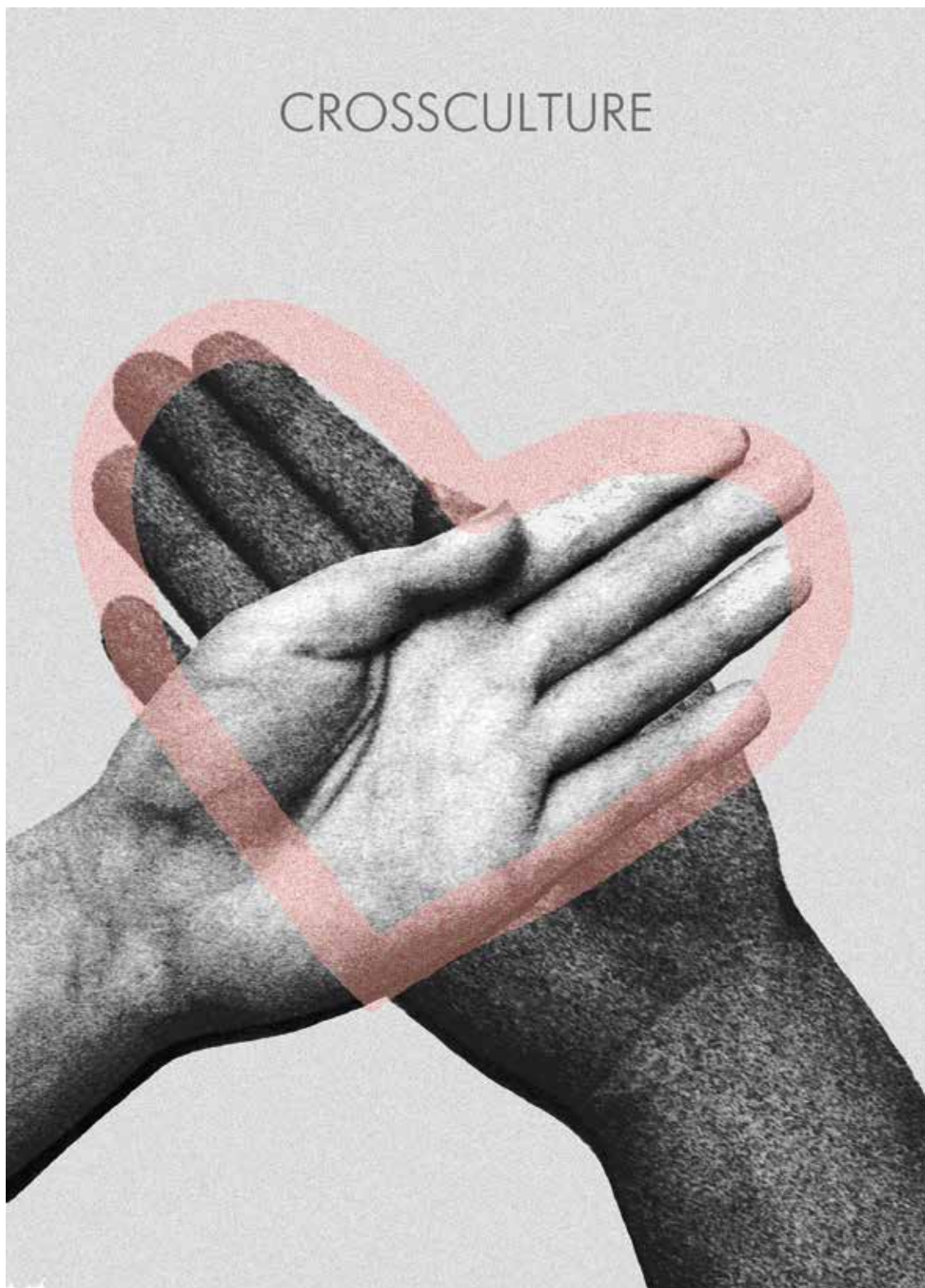


Anna Faleńczyk



Barbara Stec

Cross Culture 2014



Magda Kisielewska

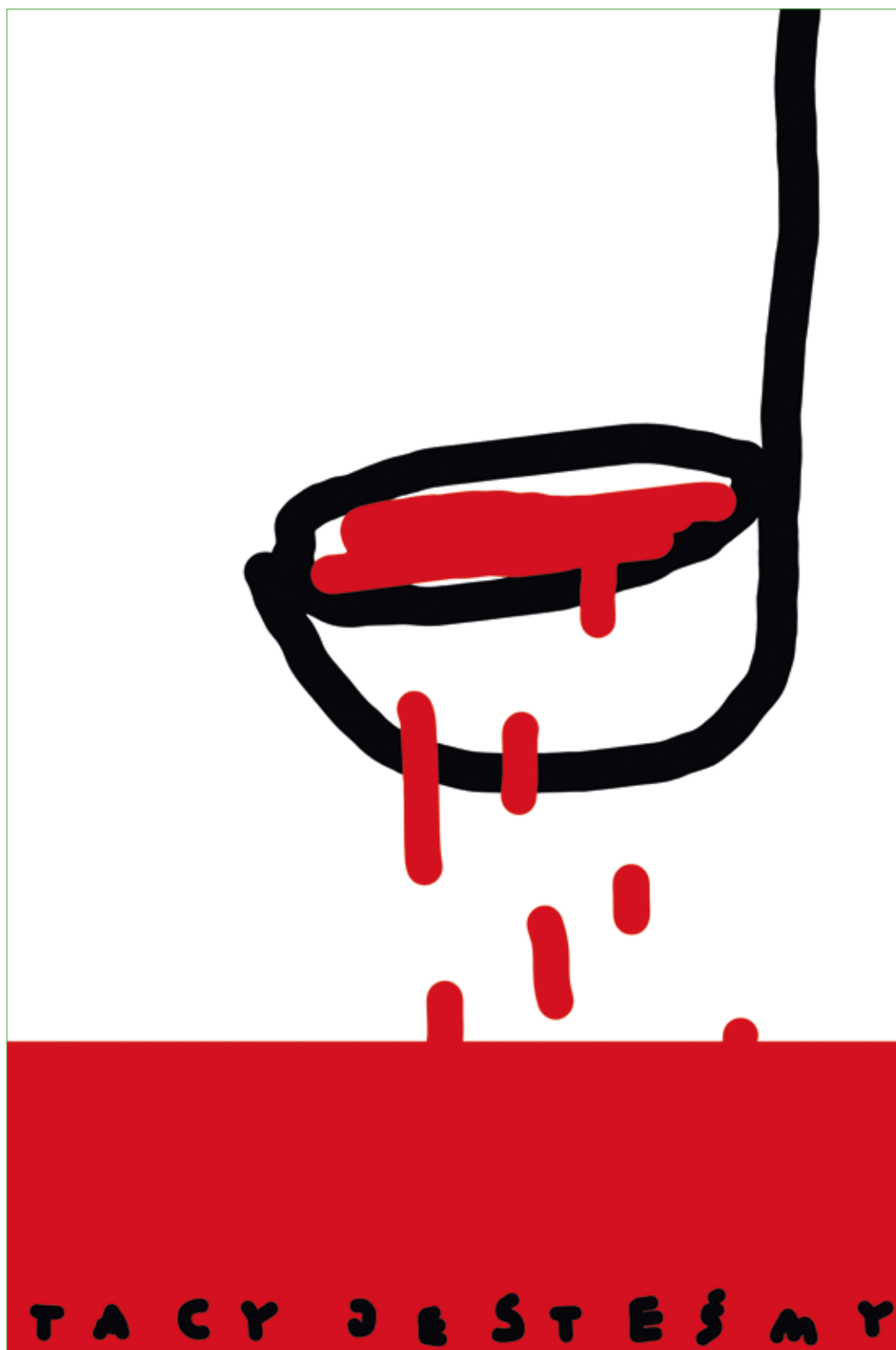


Ania Faleńczyk

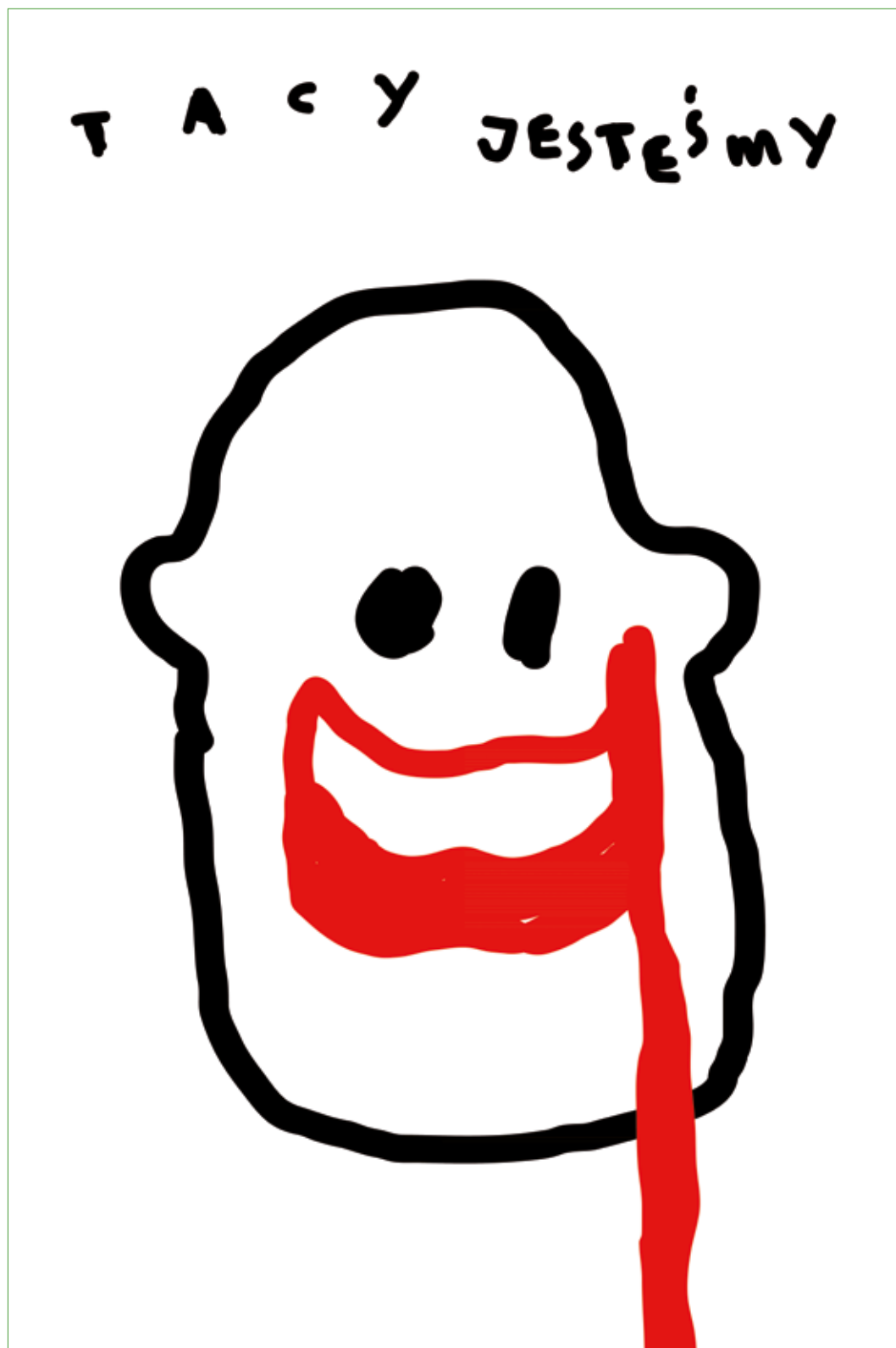
Tacy jesteśmy / That's who we are 2014



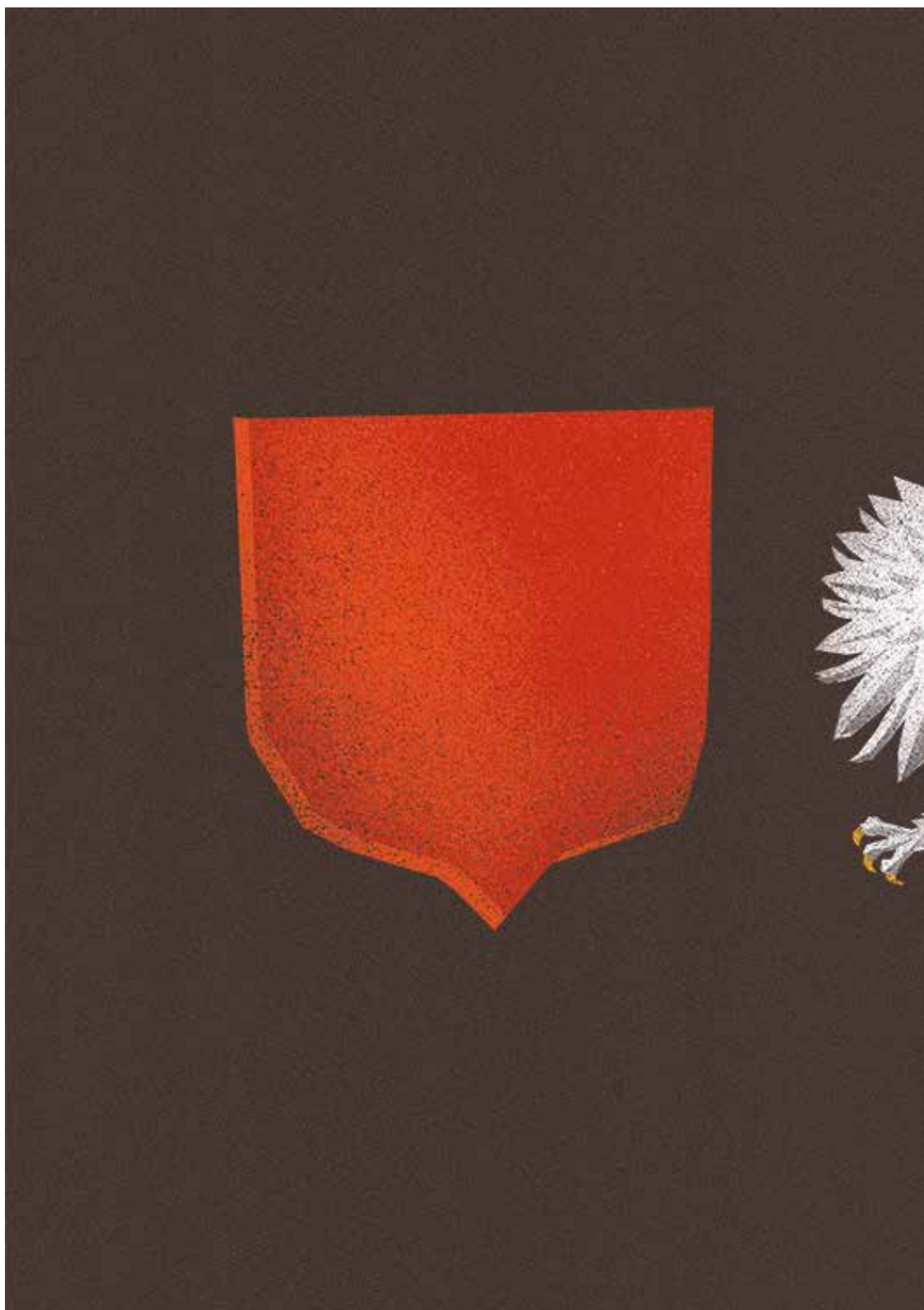
Ksawery Kirklewski



Ksawery Kirklewski



Piotr Paluch

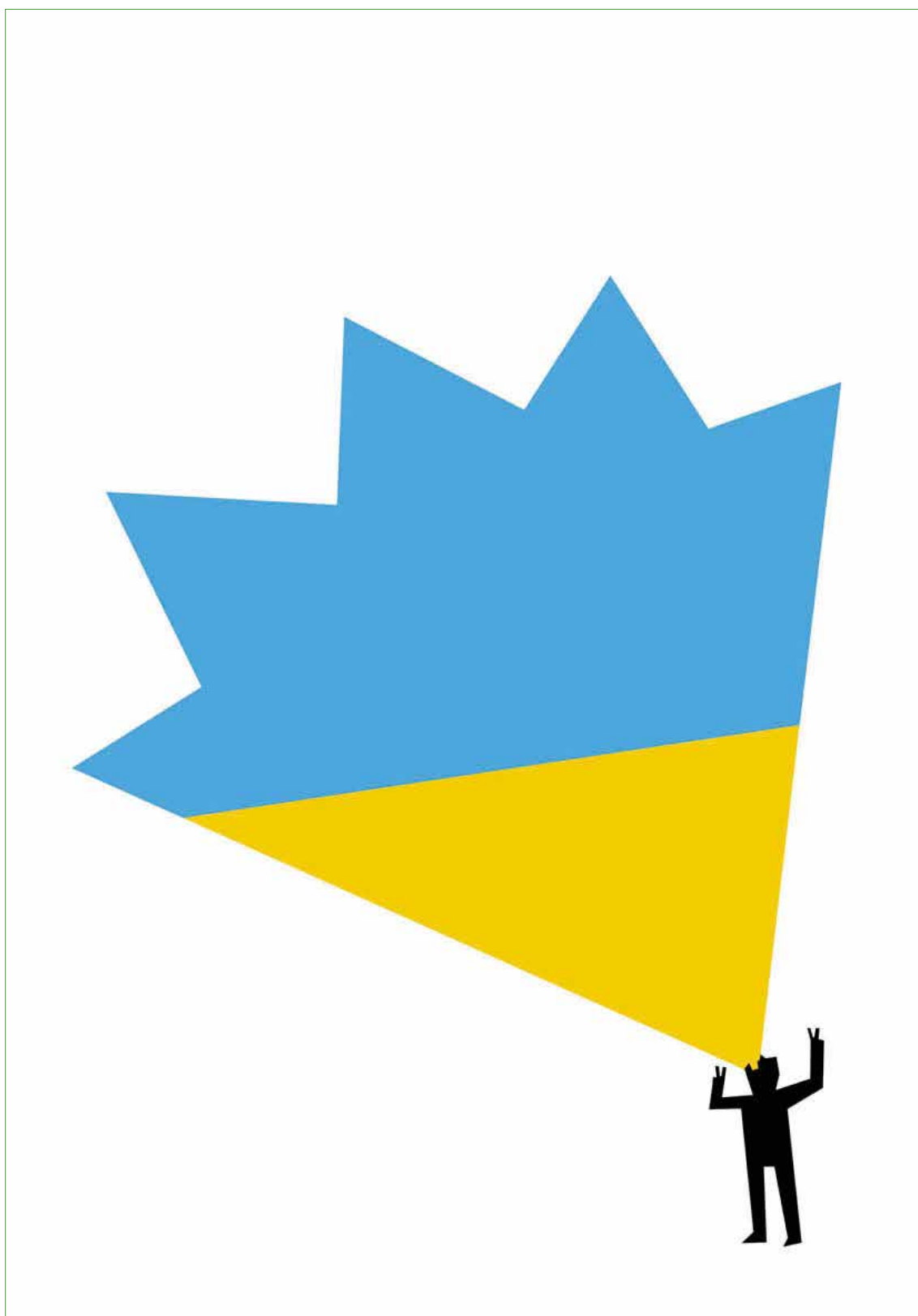


Patrycja Podkościelny

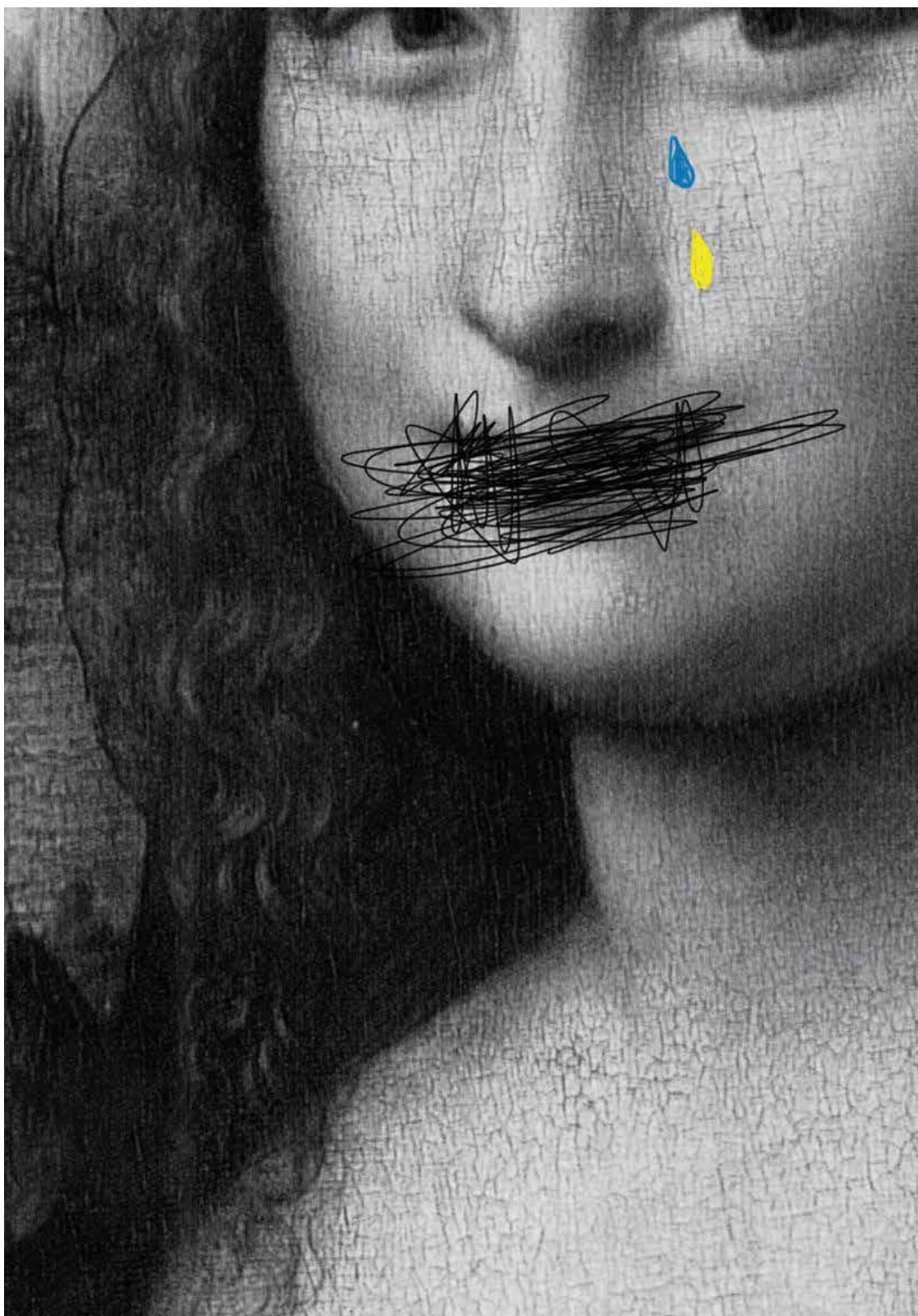
shOUT for Ukraine 2014



Gabriela Warzycka



Julia Parchimowicz



Eugenia Tynna

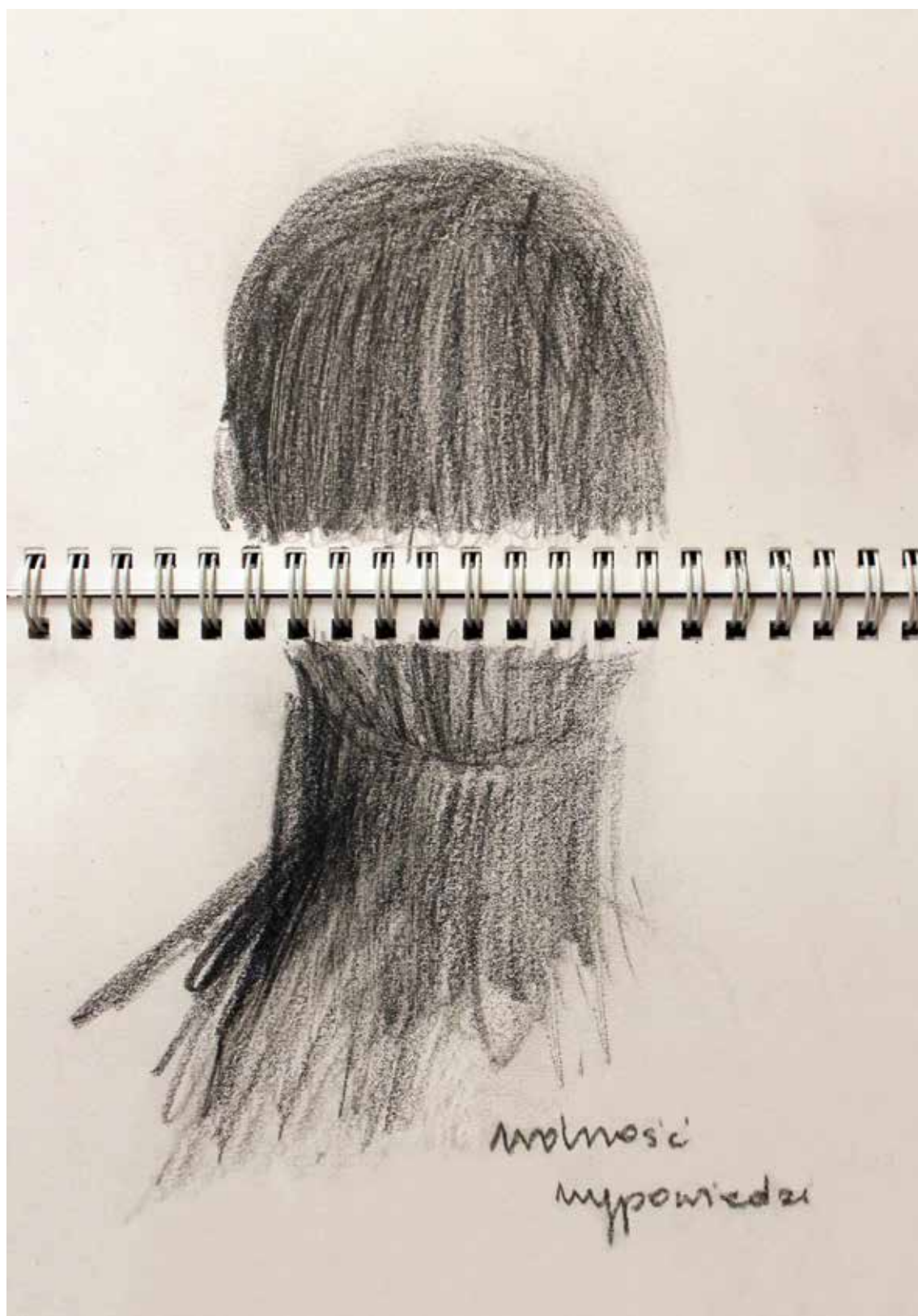


Paulina Przygoda

Wolność słowa / Freedom of speech 2015

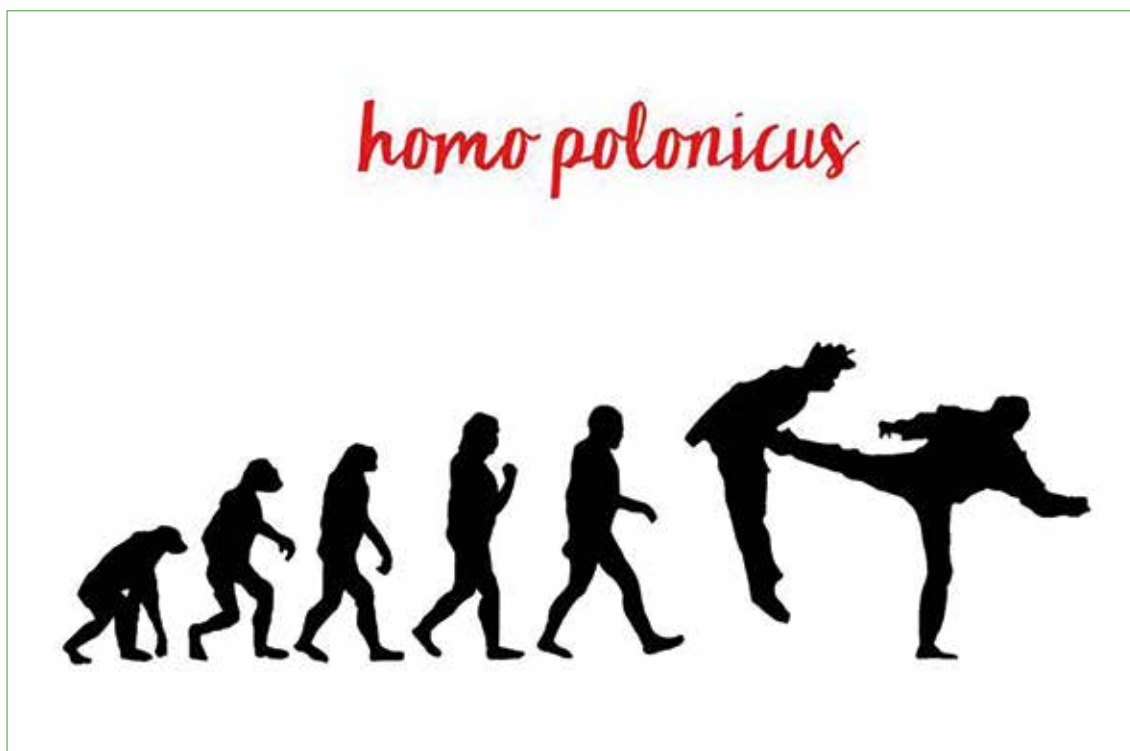


Barbara Stec

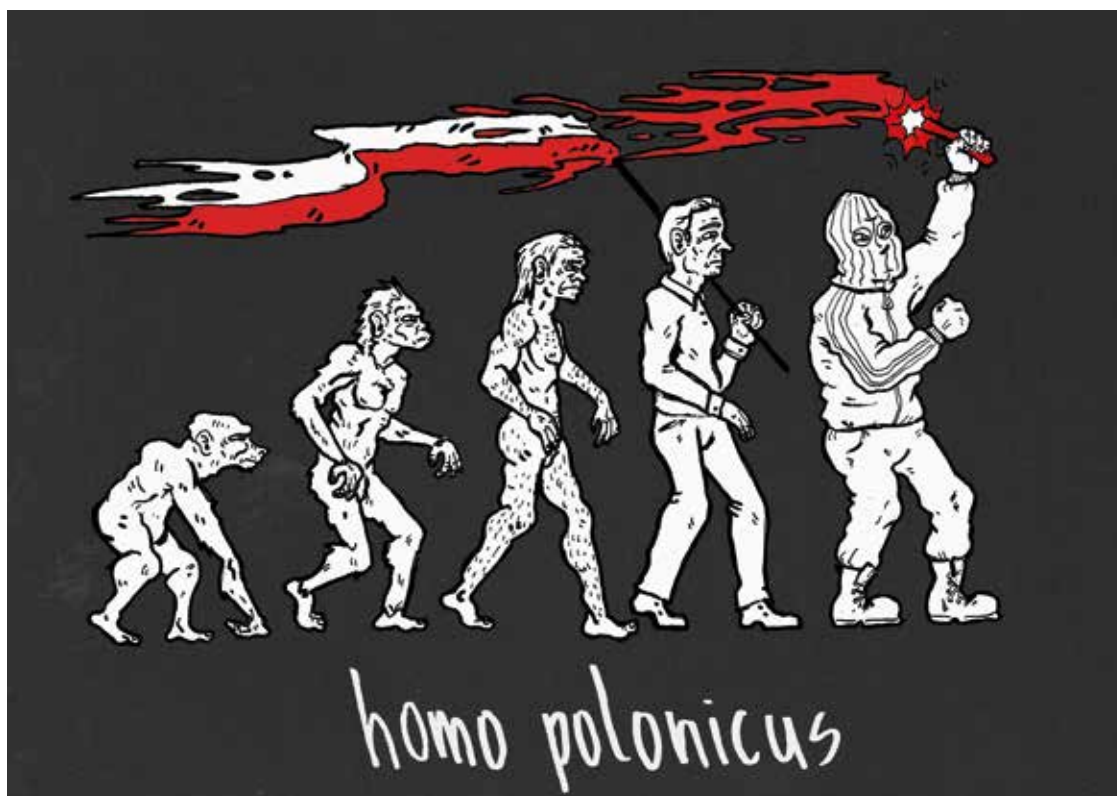


Barbara Stec

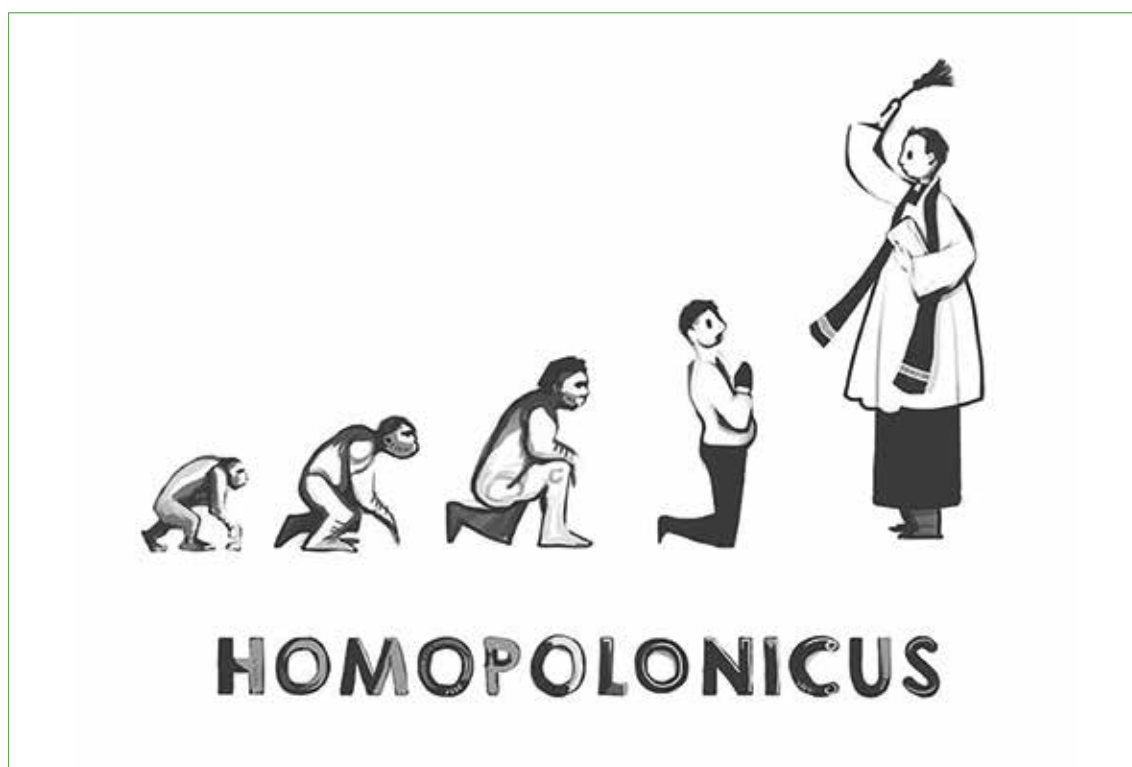
Homo Polonicus 2016



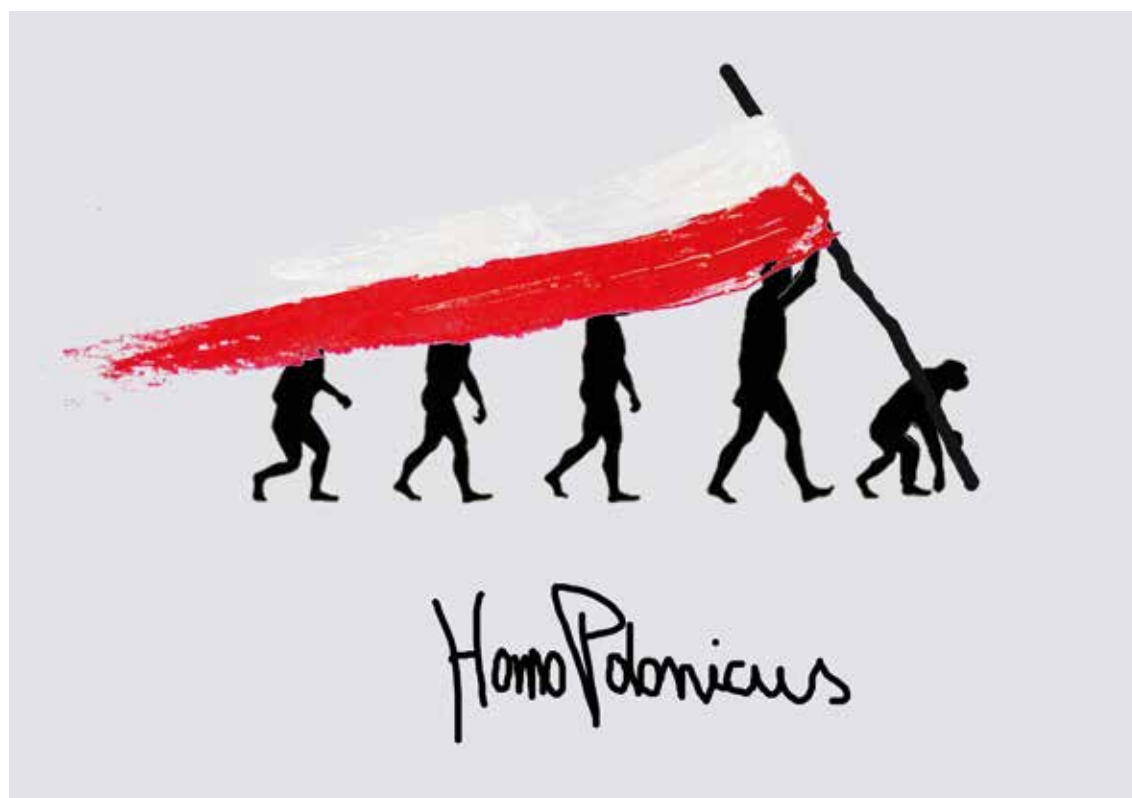
Małwina Chrościńska



Maciej Ingielewicz



Anita Kotlarska



Natalia Zalewska

GA
RE
DA

**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. „*Gry językowe* 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 drobiazgową 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 obmyśleniu 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 drzemający 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 opatrznociowego. 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.



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 szczędzi rad i służy swymi umiejętnościami,⁷ w Arts Décoratifs [L'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris - Państwa Wyższa Szkoła Sztuk Zdobniczych w Paryżu] zdobywa się papier w drukarniach *L'Humanité* lub *France-Soir*,⁸ w 'dawnej Akademii Sztuk Pięknych w Lyonie' wykorzystuje się szkolne zapasy, a oprócz tego dary 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 kłam 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, wylądował 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.

Jil DANIEL

Université Rennes 2

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

À la mémoire d'Olivier Tric

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

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

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

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

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

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

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

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

De la technique

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

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

un peu d'encre. Et nous avons installé le premier écran de sérigraphie dans l'atelier populaire.⁵

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

Aussitôt pris en charge par une militante, j'ai découvert le travail à la chaîne : affecté à l'atelier populaire, j'ai d'abord passé près d'une semaine à retirer délicatement les affiches sous le cadre de sérigraphie, deux pinces à linge dans la bouche et à les suspendre à un grand fil à linge pour que l'encre sèche.

Promotion, quelques jours après : pour une affiche destinée à soutenir les cheminots en grève (eh oui), que chacun s'accordait à trouver un peu terne, il a été décidé de colorer un feu de signalisation représenté sur l'affiche. Me voici, armé d'un pochon de belle taille et d'une petite bassine d'encre, à ajouter un feu rouge sur chaque affiche. Petit à petit, j'ai poussé et tiré de l'encre, verni la soie à partir des dessins qui avaient obtenu la validation du groupe, et suis finalement sorti de l'aventure avec une compétence nouvelle: la sérigraphie.⁶

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

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

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

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

Le caractère relativement rudimentaire du procédé sérigraphique utilisé dans les ateliers

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

De l'intérêt pour le mineur

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

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

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

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

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

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

S'il est une image récurrente dans les témoignages sur les deux principaux ateliers populaires, c'est bien celle de la ruche. Les lieux occupés sont décrits comme des espaces de circulation intense où les rencontres peuvent être fugaces, denses, détachées au moins partiellement de nombre de conventions et de pratiques de cooptations. Il faut également tenir compte du fait qu'entre le début et la fin de l'événement les parcours singuliers peuvent avoir largement évolués. Aussi, s'appuyer sur des catégories socio-professionnelles pour établir une cartographie de la répartition des gestes est une tâche qui perd (un

peu) de son intérêt. Bien sûr les déterminismes sociaux ont un poids important, ce n'est pas pour rien que les ouvriers restent rarement longtemps dans les ateliers, que les femmes disparaissent de la mémoire collective ou qu'elles s'autorisent peu à dessiner pendant que les militants ou certains artistes professionnels se placent à des postes décisionnaires ou de représentation. Une répartition qui suit, globalement, la distribution du sentiment de légitimité et celle de la reconnaissance de l'époque. Pour autant, l'une des principales formes de distinction qui s'opère dans les responsabilités à l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris est basée sur la séparation entre intérieur et extérieur. À l'extérieur on trouve les curieux qui passent voir, les grévistes qui viennent passer commande ou apprendre à sérigraphier, les militants et dilettantes qui passent à l'occasion sans vraiment contribuer à la production, les soutiens qui apportent du matériel. Tandis qu'à l'intérieur on trouve des artistes peintres, des étudiants et étudiantes architectes, plasticiens et graphistes, des jeunes de la bohème, ainsi qu'une poignée d'imprimeurs sympathisant qui s'activent de manière plus ou moins régulière.

C'est l'ouverture relative des ateliers qui fait son caractère populaire et sa capacité à déconstruire la centralité de l'artiste. Si elle est importante aux ex-Beaux-Arts et plus restreinte aux Arts décoratifs, elle est beaucoup plus dure à déterminer pour les autres ateliers du printemps 1968. Il n'en reste pas moins qu'à Rennes c'est un ancien étudiant des beaux-arts, devenu cartographe pour l'inventaire de Ministère des affaires culturelles, qui se charge de l'impression des affiches¹² tandis qu'à Caen¹³ et Grenoble¹⁴ des travailleurs des maisons de la culture aident à la mise en place d'ateliers. Dans de nombreux ateliers, on constate qu'une part importante des personnes mobilisées dans les ateliers sont des étudiants ou étudiantes en art, mais ils sont fréquemment rejoints par des amis, colocataires, compagnons, de formations différentes. Le cloisonnement des corporations est bien moins important que dans le cours habituel des activités universitaires.

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

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

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

L'intérêt pour le mineur a alors permis de voir les contributions modestes : les étudiantes qui ne passent que quelques heures de temps en temps dans l'atelier, les ateliers de toutes petites

tailles, les tâches nécessaires mais peu valorisées, etc.; et ainsi, rendre compte de combien les ateliers étaient aussi constitués de participations minimales, d'ampleur réduites ou d'anonymes. Hors d'une figure de l'exceptionnel, les ateliers populaires se révèlent alors dans leurs fragilités, dans leurs tâtonnements, dans les désaccords qui les traversent, c'est-à-dire dans une multitude de gestes et de présences auquel n'importe qui peut s'identifier et qui mettent à mal l'imaginaire de l'extraordinaire inatteignable qui les entoure.

De l'analyse contextuelle et du paysage expressif

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

Rien qu'au sein des circuits militants, il faut sans doute rappeler que l'expression politique, la «prise de la parole¹⁶», prend des formes

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

Ces emprunts mutuels entre les différents pôles d'expression du mouvement révolutionnaire sont permis parce qu'il y a une connaissance

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

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

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

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

Cependant, la dynamique générale du mouvement change à la fin du mois de mai et la crainte d'une opération d'évacuation de l'ex-l'École des beaux-arts de Paris incite les participants à cet atelier à favoriser l'ouverture d'autres lieux de productions. Outre, les formations dispensées aux ouvriers de passage dans l'atelier,¹⁹ des groupes vont enseigner les rudiments de la sérigraphie dans d'autres pôles du mouvement comme à l'Institut d'art et d'archéologie,²⁰ dans des comités d'actions de banlieue²¹ ou pour des grévistes de l'usine Renault de Flins.²² On envoie aussi des groupes ailleurs dans le pays pour former d'autres ateliers.²³

À cet effort de transmission sans médiation s'ajoute une série d'invitations et d'exhortations à constituer des ateliers populaires diffusées notamment par les titres de la presse militante proche de certains membres de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts. Le bulletin-journal de l'UJC-ml publie ainsi un article dès le 6 juin 1968²⁴ pour expliquer le fonctionnement de l'atelier, suivi le 11 juin par un article du journal *Action* intitulé «Fondez des ateliers populaires»²⁵ qui liste le matériel nécessaire et détaille les procédés techniques. Une invitation poursuivie un peu plus tard au sein des *Cahiers de mai*, un journal né

pendant le mouvement et dont le second numéro en date du 1^{er} juillet publie un article de plus de deux pages se concluant par: «Ne nous laissons pas arrêter par les obstacles techniques. Impulsons! Créons partout des ateliers populaires!»²⁶ Tous ces textes ont permis à leurs auteurs de travailler progressivement à l'élaboration d'un texte publié pendant l'automne 1968 dans le livre *L'Atelier populaire présenté par lui-même*,²⁷ lequel relate l'expérience de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris.

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

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

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

Il reste encore beaucoup de choses à dire sur la façon dont ces expériences ont pu jouer dans l'époque. On pourrait par exemple souligner combien l'anonymat, prédominant, et la pratique collective non-commercialisée, a fourni un exemple d'ampleur pour nombre d'artistes qui se posaient la question des structurations du milieu de l'art, de l'économie des artistes et de la centralité de la figure individuelle. On pourrait aussi poursuivre longuement sur les différences de pratiques dans la multitude des ateliers de la seconde vague. Ou encore chercher à voir l'influence graphique que les affiches des ateliers populaires ont pu avoir sur les

productions artistiques et militantes des années 1970. On pourrait enfin se pencher plus longuement sur la manière dont l'anonymat et la pratique collective ont travaillé personnellement les participantes et participant en redistribuant le partage du sensible. Bien que le modèle préfiguré dans ces ateliers ne se soit pas généralisé, il a néanmoins ouvert une série de questions qui ne sont pas dénuées d'actualité.

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

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

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

*

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

Notes

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

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

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

⁴ Henri-François Debailleux, « Gérard Fromanger, 28 ans, peintre. Militant actif de l'atelier populaire des Beaux-Arts.

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

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

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

⁷ Entretien téléphonique avec Claude Boyer le 17 juin 2021.

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

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

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

¹¹ Entretien téléphonique avec Fanny Vallon le 12 février 2021.

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

¹³ Entretien personnel avec Pierre Penduff le 13 mai 2018.

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

¹⁵ Entretien personnel avec Olivier Tric le 15 avril 2016.

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

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

¹⁸ Entretien téléphonique avec Claude Boyer le 17 juin 2021.

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

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

²¹ Entretien personnel avec GL, le 15 mai 2018.

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ *Ibidem*, 70.

Bibliografia/ Bibliography / Bibliographie

- Amoureux, Dominique, ed. *Le livre de l'école d'architecture de Nantes*. Nantes: Infolio, 2009.
- [Anonymes]. *Atelier populaire présenté par lui-même*. Paris: UUU, 1968.
- [Anonymes]. *May 68, Posters From The Revolution*. London: Dobson, 1969.
- [Anonyme]. *Mai 68 affiches*. Paris: Tchou, 1968.
- [Collectif]. *Art et Contestation*. Bruxelles: La Connaissance s.a., 1968.
- Collectif Le seau et la colle. *Le PSU s'affiche*. Paris: Cahiers de l'TTS, 2013.
- Artières, Philippe & Éric de Chassey, ed. *Images en lutte*. Paris : Beaux-Arts de Paris éditions, 2018.
- Artières, Philippe & Emmanuelle Giry, ed. *68, Les Archives du pouvoir*. Paris: Iconoclastes & Archives Nationales, 2018.
- Artières, Philippe & Michelle Zancarini-Fournel, dir. *68, une histoire collective, 1962-1981*. Paris : La Découverte, 2015 (2008).
- Bantigny, Ludivine. *1968, De grands soirs en petits matins*. Paris: Seuil, 2018.
- Chambarlhac, Vincent, Julien Hage & Bertrand Tillier. *Le Trait 68, insubordination graphique et contestations politiques, 1966-1977*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2018.
- Damamme, Dominique, Boris Gobbille, Frédérique Matonti, Bernard Budal, ed. *Mai-Juin 1968*, (Ivry-sur-Seine: éd. de l'atelier, 2008).
- Dary Anne & Pascale Le Thorel, ed. *Les Affiches de mai 68*. Paris: Beaux-Arts de Paris, 2008.
- Day, Hem. *Les Murs de mai*. Les Cahiers de Pensée et Action, numéro hors série. Paris & Bruxelles: Pensée et Action, 1969.
- De Braekeleer, Catherine, Marie Van Bosterhaut & Julie van der Vrecken, dir. *Mai 68. L'imagination au pouvoir*. Bruxelles: Luc Pire, 2008.
- Michel de Certeau. *La Prise de la parole et autres écrits politiques*. Paris : Seuil, 1994 (1968 pour *La Prise de la parole*).
- Désanges, Guillaume & François Piron. *Contre-cultures 1969-1989, l'esprit français*. Paris: La Maison rouge & La Découverte, 2017.
- De Smet, Catherine & Béatrice Fraenkel, ed. *Études sur le collectif Grapus, 1970-1990...* [sl]: B42 & ÉESAB, 2016.
- Dreyfus-Armand, Geneviève, Robert Frank, Marie-Françoise Lévy, Michelle Zancarini-Fournel, ed. *Les années 68, le temps de la contestation*. Bruxelles: Complexe, 2000.
- Dreyfus-Armand Geneviève & Laurent Gervereau, ed. *Mai 68 Les mouvements étudiants en France et dans le monde, Matériaux pour l'histoire de notre temps*. no 11-13, Nanterre: BDIC, 1988.
- Enragés anonymes. *Interdit d'interdire, slogans et affiches de la révolution*. Paris: L'Esprit frappeur, 2004.
- Favier, Léo. *Comment tu ne connais pas Grapus*. [sl]: auto-édité, 2011.
- Galimberti, Jacopo. *Individuals against individualism*. Liverpool: Liverpool University press, 2017.
- Gasquet, Vasco. *Les 500 affiches de mai 68*. [sl]: Balland, 1978.
- Gervereau, Laurent, David Mellor, Laurence Bertrand Dorléac & Sarah Wilso. *Les Sixties années utopiques*. Paris: Somogy éditions d'art, 1996.
- Gobbille, Boris. *Le Mai 68 des écrivains*. Paris: CNRS, 2018.
- Greilsamer, Laurent. *Fromanger, de toutes les couleurs*. Paris: Gallimard, coll. "Témoins de l'art," 2018.
- Hamel, Jean-François. *Nous sommes la pègre*. Paris: éd. de Minuit, 2018.
- Kramer-Mallordy, Antje. 1968, La critique d'art, la politique et le pouvoir. séminaire de recherche Art contemporain du programme PRISME. Septembre 2017. Rennes. URL : <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01945791/document>.
- Leblanc, Audrey. *L'image de mai 68, du journalisme à l'histoire*. thèse de doctorat. Paris: École des hautes études en sciences sociales, 2015.
- Leblanc, Audrey & Dominique Versavel. *Icônes de Mai 68*. Paris: BNF, 2018.
- Letort, Solveig. *Le Larzac s'affiche*. Paris: Seuil, 2011.
- Lord, Sam, Peter Dukes, Jo Robinson & Sarah Wilson. *Poster workshop 1968-1971*. London: Four Corners Irregulars, 2018.
- Mascolo, Dyonis. *À la recherche d'un communisme de pensée*. Paris: Fourbis, 1993.
- McGrogan, Manus. *Tout! in context 1968-1973: French radical press at the crossroads of far left, new movements and counterculture*. thèse présentée dans le cadre d'une validation de doctorat. University of Portsmouth, 2010.
- Miesseroff, Lola. *Voyage en outre-gauche*. Paris: Libertalia, 2018.

- Nahon, Marianne & Pierre Nahon, dir. *Mai 68 ou l'imagination au pouvoir*. cat. d'ex. Vence & Paris: Galerie Beaubourg & éd. de la Différence, 1998.
- Pagis, Julie. *Mai 68, un pavé dans leur histoire. Événements et socialisation politique*. Paris: Presses de Sciences Po, 2014.
- Papyart. *Les affiches en sérigraphie à la croix-rousse et sa proche banlieue*. Lyon: auto-édité, 2017.
- Parent, Francis & Raymond Perrot. *Le salon de la Jeune peinture, Une histoire 1950-1983*. [sl]: Patou, 2016 (1983).
- Perussaux, Charles, dir. *Les Affiches de Mai 68 ou l'imagination graphique*. cat. d'expo. Paris: BNF, 1982.
- Peters, Louis F. *Kunst und Revolte*. Cologne: DuMont Aktuell, 1968.
- Plante, Isabel. *Consagración de las producciones visuales y crítica institucional entre París y Buenos Aires (1962-1973)*. Thèse de doctorat. Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, 2009.
- Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.
- Rancière, Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.
- Rancière, Jacques. *Les Temps modernes*. Paris: La Fabrique, 2018.
- Sandaker Glomm, Anna. *Graphic revolt, Scandinavian artists workshops 1968-1975 Røde Mor, Folkets Ateljé and GRAV*. Thèse de doctorat. University of St Andrews, 2012.
- Simon, Damien. *La Beauté est dans la rue*. Mémoire. Institut d'études politiques de Paris, mai 2012.
- Schnapp, Alain & Pierre Vidal Naquet. *Journal de la commune étudiante*. Paris: Seuil, 1988 (1969).
- See Red Women's Workshop. *See Red Women's Workshop, Feminist Posters 1974-1990*. London: Four Corner Books, 2016.
- Scott, Victoria H. *Silk-Screens and television screens : Maoism and the poster of May and June 1968 in Paris*. Dissertation présentée dans le cadre d'une validation de doctorat. Binghamton University, 2010.
- Tempest, Gene, "Anti-Nazism and the Ateliers Populaires: The Memory of Nazi Collaboration in the Posters of Mai '68". Texte élaboré pour la validation d'un B.A, Université de Berkeley, 2006. URL : https://www.docspopuli.org/articles/Paris1968_Tempest/AfficheParis1968_Tempest.html
- Tillier, Bertrand. "Migrations de Mai-68 : de l'affiche à la bande dessinée." *Société & représentation*, no 26, 2008. URL: <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-2-page-239.htm>.
- Vallon, Fanny. « À l'atelier populaire », *Partisans*, no 43, juillet-août 1968. Paris : Maspero, 1968.
- Vermès, Philippe. *Beauty is in the street*. London: Four Corner Books, 2011.
- Wlassikoff, Michel. *Mai 68. l'affiche en héritage*. Paris: Alternatives, 2008.
- Wlassikoff, Michel. *Mai 68. l'affiche en héritage*. Éd. Rév. Paris: Alternatives, 2018.

SUMMARY

Jiř DANIEL

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

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

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

On Technique

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

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

Interest in the Unrecognized

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

Contextual Analysis and Expressive Landscape

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

Conclusion

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

AFISZE / AFFICHES

LÉGENDES DES AFFICHES

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

OPISY PLAKATÓW

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



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

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

Affiches de soutien aux ouvriers

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

Plakaty wspierające robotników

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



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

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



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

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



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

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

Affiches contres les élections

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

Plakaty przeciwko wyborom

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



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

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

**LE POUVOIR
EST TRANQUILLE**

SA MACHINE
ELECTORALE
IL L'A CONSTRUITE
LUI-MEME

BATTONS NOUS

SUR NOTRE
TERRAIN

**L'OCCUPATION
DES USINES**



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

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

Affiches contre l'expulsion des étrangers

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

Plakaty przeciwko wydalaniu obcokrajowców

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



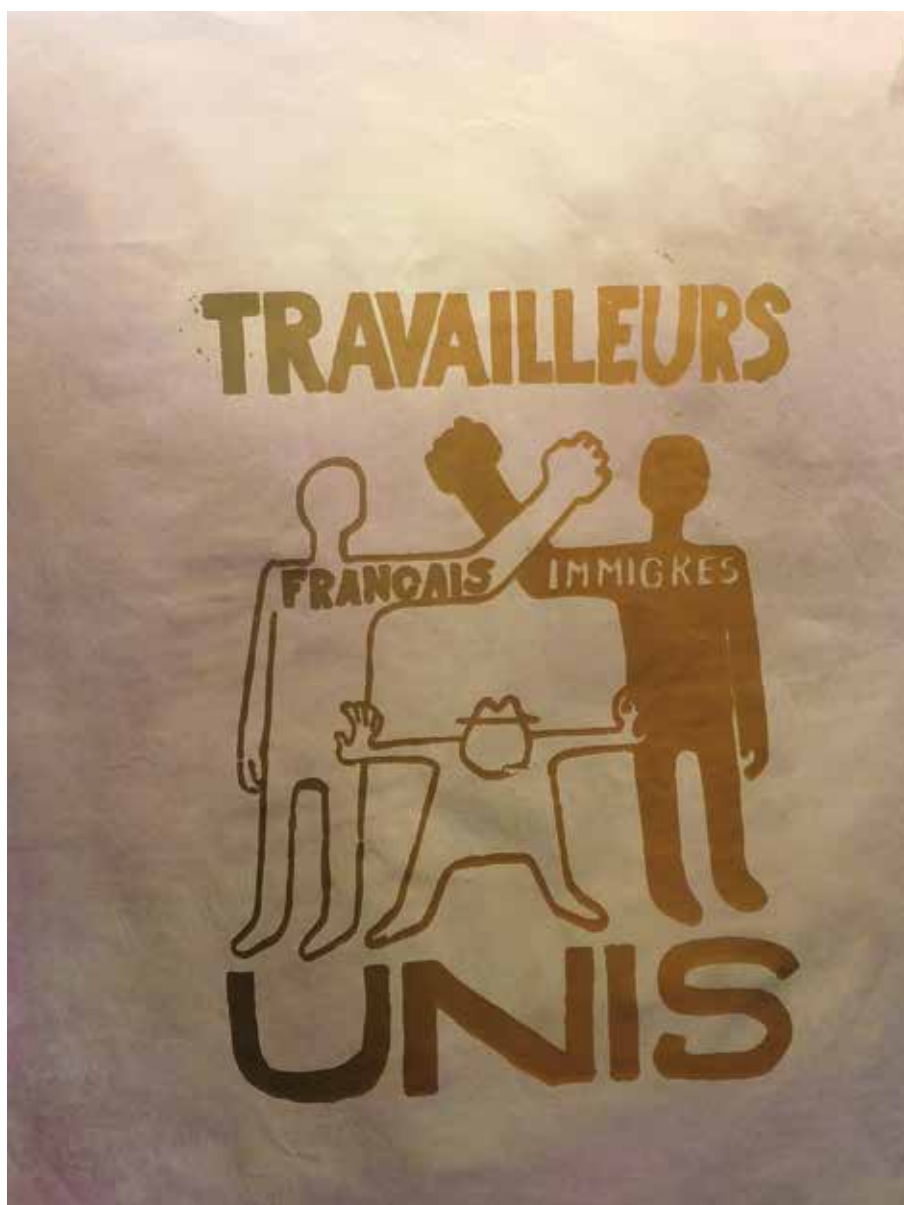
Le grand nombre de travailleurs immigrés dans les usines et le racisme manifeste dont ils sont l'objet, poussent les membres de l'atelier des ex-Beaux-Arts de Paris à réaliser une série d'affiches en plusieurs langues pour les soutenir et faire valoir leur situation spécifique tout en les liant au reste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

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



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

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



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

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

Affiches sur le mouvement général

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

Plakaty dotyczące ogólnie ruchu rewolucyjnego

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



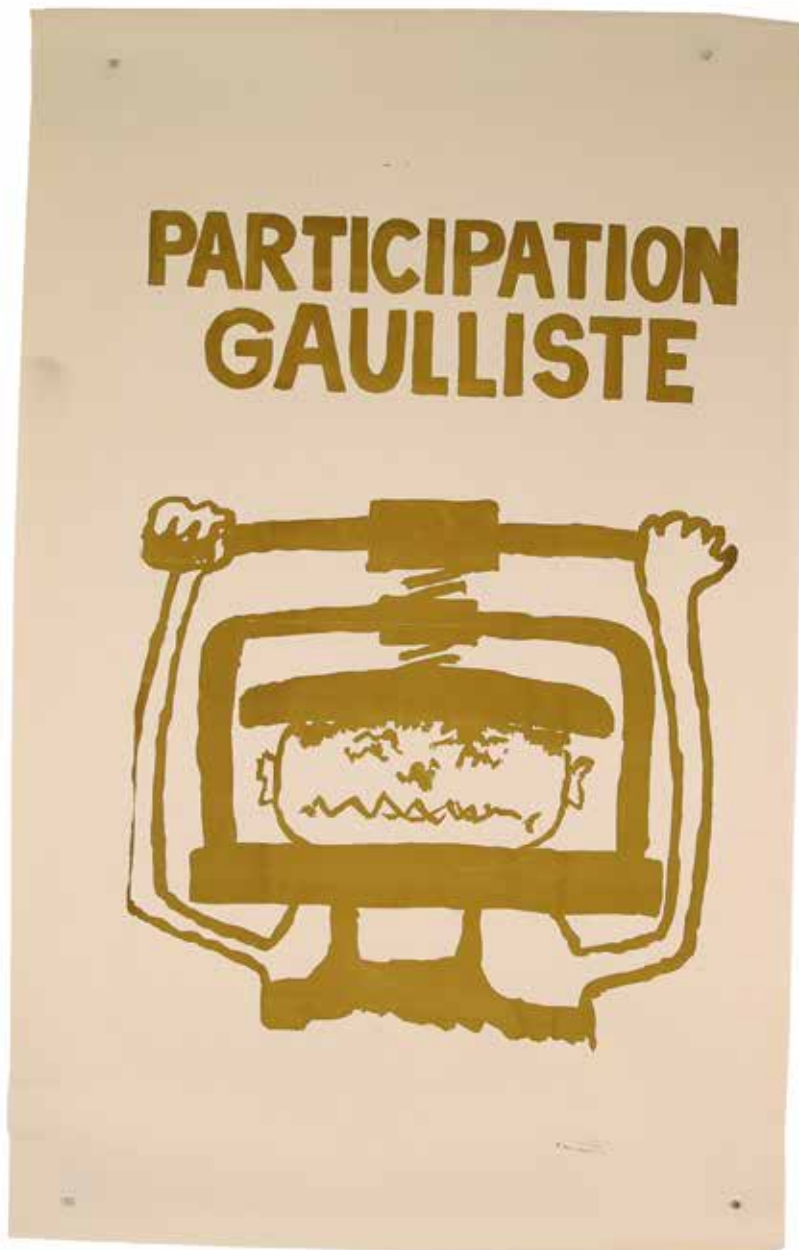
La lutte continue a probablement été imprimée à la fin mai, mais il est difficile de la dater avec précision. Le recours au poing levé et à la forme iconique de l'usine à cheminé et en toit à *sheds* illustre assez bien le recours à des signes synthétiques qui convoquent un imaginaire sans nécessairement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

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



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

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



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

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



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

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



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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

**LES MEDECINS
PEUVENT FAIRE
DES ORDONNANCES,
LES GAULLISTES NON!**

**LE RÉGIME
GAULLISTE
EST UN RÉGIME
AMAIGRISSANT**

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

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



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

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

CAMARADES OUVRIERS !
 CONTRE LES PROVOCATIONS
 PATRONALES ET POLICIERES
 CONTRE LE DEFAITISME ET
 LA CAPITULATION
 POUR LA SATISFACTION DE
 TOUTES LES REVENDICATIONS
 REJOIGNONS NOTRE POSTE
 DE COMBAT CONTRE LE CAPITAL
 L'USINE OCCUPEE !
 ORGANISONS L'AUTODEFENSE !
 NOUS VAINCRONS !

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

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

Affiches de l'après-expulsion

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

Plakaty powstałe po wyrzuceniu pracowni

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



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

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



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

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



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

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



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

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

FAKSYMILE DRUKÓW / FAC-SIMILÉS DE DOCUMENTS IMPRIMÉS

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

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

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

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

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

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



-VA L'DÉCROCHER!



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



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



DE IEFERISLUL PIRYDONGAN

A PARIS, ON JETTE LES ORDURES A LA RUE !
 Plus de poubelles, mais des sacs en papier. Depuis ce matin, les concierges de Paris...

CE JOURNAL EST UN PAVÉ

Il peut servir de mèche pour cocktail Molotov.

Il peut servir de cache matraque.

Il peut servir de mouchoir anti-gaz.

Nous sommes solidaires, et nous le resterons, de tous les enragés du monde.

Nous ne sommes ni étudiants, ni ouvriers, ni paysans, mais nous tenons à apporter notre pavé à toutes leurs barricades.

Si certains d'entre vous ont des difficultés ou éprouvent des scrupules à s'exprimer dans les journaux traditionnels, venez le dire ici : vous êtes chez vous !

Dans ce journal rien n'est interdit, sauf d'être de droite !

Aux armes, enragés, formez vos bataillons ! Marchons, marchons, un sang impur abreuvera bientôt nos sillons !

LE COMITE D'ACTION

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

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



**NOUS SOMMES TOUS
INDÉSIRABLES**



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

Le Nouvel Observateur, no 187,

12 juin 1968, p. 41-42.

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

Le Nouvel Observateur, nr 187,

12 czerwca 1968, s. 41-42.

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

désarmés. En dehors
dramatiques et de petits
puis longtemps politisés,
mes suscités par leur
leur place dans une société
mise mais ne fait rien pour
rgi en masse sans pouvoir
en quelques jours.

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

dix-sept ans, au théâtre, on
ru de comparable à l'en-
qui avait salué, à Suresnes,
la naissance du nouveau
Jean Vilar et de Gérard
a multiplication des centres
es et la difficile mise en
cinq maisons de la culture,
pas par Malraux mais par
publique, n'ont jamais ré-
un besoin qui, c'est vrai, ne
être satisfait que dans une
pable de définir sa culture.

est-être ce qu'ont enfin
ces jours-ci, certains grou-
omédiens. Tandis que les
la profession sont revenus,
ite qu'ils ont pu, à leurs
d'autres ont découvert
pourraient plus seulement
mbler selon des affinités
s. Ils ont découvert que la
théâtrale passait par la
tout court et qu'il leur
ossible de se définir comme
s'ils ne se définissaient pas,
coup, en tant qu'hommes.

GUY DUMUR

banlieue ou de pro-

quent d'être représen-
eurs de toute délibéra-
e réforme de l'enseigne-
aménagement du territoire

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

issent une réforme radi-
divers enseignements
s et dénoncent l'irres-
des cours artistiques

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

YVETTE ROMI

La peinture passe aux actes

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

L'art entre parenthèses, la pro-
pagande au premier plan » :
c'est le slogan qui s'est im-
posé peu à peu dans les milieux les
plus actifs de la peinture, à Paris.
Tout a démarré le soir du 13 mai,
à la Sorbonne, dans l'amphithéâtre
Edgar-Quinet. Beaucoup d'artistes, de
critiques, d'étudiants, voire des mar-
chands de tableaux. Les affronte-
ments sont souvent sévères, on règle
des comptes personnels, on s'enfonce
dans des débats sans issue sur l'art
et le peuple, l'art et l'argent, la cri-
tique stipendiée, etc. Le résultat posi-
tif serait nul, si on ne constatait
bientôt que toute réunion, aussi fu-
meuse soit-elle, a pour propriété de
mobiliser les individus qui la
composent.

Des milliers d'affiches

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

Belleville

LAMINAGE
CONTINU

Les ouvriers lorrains face au chômage
pourquoi la crise d'une région peut
l'échec d'un régime.

Julliard

jean
dru

DE L'ETAT
SOCIALISTE

TOME II : "ICI, MAINTENANT ET DEMAIN"

Les perspectives du socialisme
la France actuelle.

Julliard

jean
mono
LES BARJOT

"Par le constat qu'il dresse et les
qu'il pose, l'auteur semble faire écho à
que peut inspirer le malaise étu-

ROBERT HIGGINS - LE MONDE

"Passionné, le livre de Jean M
est avant tout un reportage
JEAN-FRANÇOIS REVEL - L'EXPRE

Julliard

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

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

Bâtons et transistors

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

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

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



Serge Hambourg

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

dues sur un fil par deux épingles à linge.

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

Préparer la suite

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

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

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

CHRISTIANE DUPARC

Musique

L'union et l'unisson

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

QUE RESTE-T-IL ?

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

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

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

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

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

DOCUMENT

l'atelier populaire

LA POLICE S'AFFICHE AUX BEAUX ARTS



LES BEAUX ARTS AFFICHENT dans la RUE

Le 27 juin, à 4 heures du matin, d'importantes forces de police investissaient l'école des Beaux-Arts, occupée depuis 50 jours. Elles agissaient sur ordre d'un juge près la « cour de sûreté de l'Etat ». Le prétexte avancé était une prétendue enquête sur la reconstitution du Mouvement du 22 Mars. Cent six étudiants et peintres étaient interpellés et « gardés à vue ». Mais il est probable qu'il s'agissait surtout pour le gouvernement de régler son compte à l'atelier populaire où ont été produites, à un tirage global de 500.000 exemplaires environ, quelque 350 affiches différentes, conçues et réalisées au service des travailleurs en lutte.

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

Directeur de la publication :
Daniel Anselme.

Imprimerie Béresniak
18-20, rue du Fg-du-Temple, Paris-11^e

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

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

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

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

Mercredi, 15 mai 1968, 12 h.

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

- 1) Nous critiquons la sélection sociale qui s'opère tout au long des études, du primaire au supérieur, au détriment des enfants de la classe ouvrière et des paysans pauvres.
Nous voulons lutter contre le système des examens et des concours, principal moyen de cette sélection.
- 2) Nous critiquons le contenu de l'enseignement et les formes pédagogiques de sa diffusion. Parce que tout est organisé pour que les produits du système n'acquiescent pas une conscience critique, aussi bien à l'égard de la connaissance que de la réalité sociale et économique.
- 3) Nous critiquons le rôle que la société attend des intellectuels : être les chiens de garde du système de production économique, être des cadres technocratiques. Faire en sorte que chacun se sente bien à sa place, surtout lorsque ce « chacun » est à une place d'exploité.

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

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

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

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

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

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

Cette lutte, nous devons savoir que nous ne pouvons la mener seuls. Nous ne devons pas tomber dans l'illusion que les universitaires pourront instaurer dans leurs facultés des noyaux d'autonomie réelle par rapport à l'en-

semble de la société bourgeoise. C'est aux côtés des travailleurs, qui sont les principales victimes de la sélection sociale qu'opère le système d'enseignement, que les universitaires doivent lutter. La lutte contre l'université de classe doit être organiquement liée à la lutte de l'ensemble des travailleurs contre le système d'exploitation capitaliste.

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

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

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

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

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

Tous les enseignants doivent se prononcer.

Des formes d'organisation de lutte doivent être trouvées.

COMITE DE GREVE.

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

« Usine
Université
Union ».

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

ATELIER POPULAIRE : OUI
Atelier bourgeois : NON.

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

ATELIER POPULAIRE : OUI
Atelier bourgeois : NON

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tent à son école et révisent leur point de vue en se liant aux masses.

Comment travaille-t-on ?

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

Voici comment on juge :

→ l'idée politique est-elle juste ?

— l'affiche transmet-elle bien cette idée ?

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

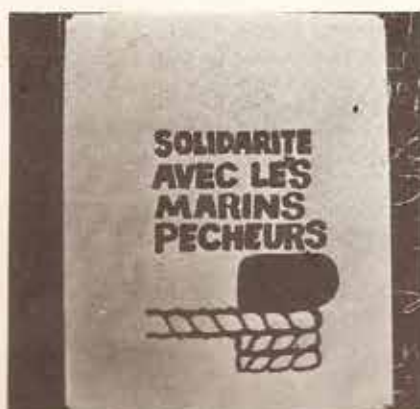
Des dizaines d'équipes de colleurs se sont constituées, rejointes par celles des comités d'Action de quartiers et des comités de grève des usines occupées, chacun relatant ses expériences. De plus en plus, les différentes couches de la population propagent par ces affiches les idées justes des travailleurs.

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

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



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



DOKUMENT

pracownia ludowa

[napis na plakacie]

Policja afiszuje się w Akademii Sztuk Pięknych

Akademia Sztuk Pięknych afiszuje na ulicy

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

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

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

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

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

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

CO POZOSTAŁO?

Trudno jest odpowiedzieć na to pytanie nim upłynie trochę czasu.

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

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

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

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

W środę, 8 maja, Akademia Sztuk Pięknych strajkuje.

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

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

15 maja walne zgromadzenie strajkujących przyjmuje następujące wspólne stanowisko:

Środa, 15 maja 1968 roku, godzina 12:00

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ideologia Prix de Rome jest nadal żywa!!!

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

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

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

- zakwestionować obecne oddzielenie E. N. S. B. A. [École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, tj. Akademii Sztuk Pięknych], od szkolnictwa wyższego;
- odrzucić wszelką formę wstępnej selekcji przy przyjmowaniu do szkoły;
- walczyć z aktualnym systemem egzaminów i konkursów;
- ustanowić w tej walce rzeczywiste relacje z robotnikami. Na temat wszystkich tych kwestii powinniśmy toczyć zupełnie swobodne dyskusje.

Wszyscy wykładowcy powinni się wypowiedzieć.

Trzeba wymyślić formy organizacyjne walki.

KOMITET STRAJKOWY

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

„Usine

Université

Union”

[Fabryka Uniwersytet Jedność]

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

PRACOWNIA LUDOWA: TAK

Pracownia burżuazyjna: NIE

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

PRACOWNIA LUDOWA: TAK

Pracownia burżuazyjna: NIE

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

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

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

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

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

- obrona ‘wolności twórczej.’ Kultura utrzymuje artystę w iluzji wolności:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jak pracujemy?

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

Oto, jak wygląda ich ocenianie:

- czy idea polityczna jest słuszna?
- czy afisz dobrze tę ideę przekazuje?

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

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

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

Dzisiaj, 22 czerwca, nasza walka wciąż trwa.

[napisy na plakatach]

Wyberzmy nasze pole walki

Czerwiec 68 początek walki długotrwałej

NIE ZNIECHĘCAJMY SIĘ

TRUDNOŚCIAMI TECHNICZNYMI.

ZACHĘCAJMY!

TWÓRZMY WSZĘDZIE PRACOWNIE LUDOWE!

Solidarność z rybakami

Jedność robotniczo-chłopska

Wspierajcie strajk pocztowców

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

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

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

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

LES MURS ONT LA PAROLE

**MOINS
DE
21 ANS**
voici votre
bulletin de
VOTE



JUSQU'À LA VICTOIRE

SALAIRES LEGERS



CHARS LOURDS



**EN MÉDECINE
COMME PARTOUT,**



**PLUS
DE
GRAND PATRON**



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

MURY PARYŻA

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

L'Événement, no 30, juillet 1968,

p. 40–47.

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

L'Événement, nr 30, lipiec 1968,

s. 40–47.

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

LES MURS DE PARIS

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

Henri Cartier-Bresson-Magnum



LES FILMS
UNE SEANCE
DE VOIX et DEBATS PUBLICS
Mardi 16 Janv. 1968
BLAKE EDWARDS
LA PANTHERE ROSE
VOIX
HILLARY - D. NIVEN
LA CARDINALE
WINNER - CAPUCINE

VOIX

PARMI

CREDIT

pour
pour
pour
pour

des inscriptions Communistes
de la section de nos représentants
une insurrection révolutionnaire
Solidarité des étudiants et des travailleurs
de la lutte
une Société démocratique contre
la voie au Socialisme
Participation des jeunes et des adultes
au COMITE D'ACTION
et au mouvement
D'ACTION DEMOCRATIQUE

PROGRAMME COMMUN
des Partis
et Organisations de Gauche
GOUVERNEMENT POPULAIRE
et Union Démocratique
P.C.I.
PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS
ARRÊTEZ - 11, rue de Paris

Tousssez
sans
entrave



NOUS SOMMES TOUS

INDÉSIRABLES

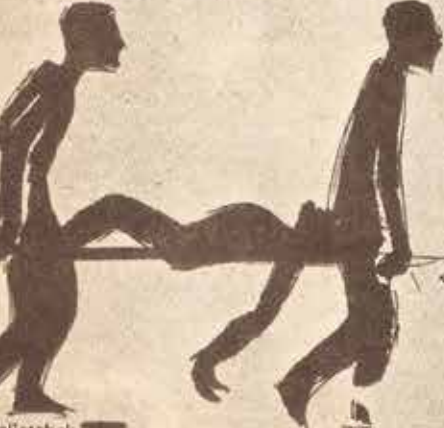


ton LEVAL
0 h. 30

QUE PAR LA VIOLENCE
ZENINE ÉTAIT IL
"GAUCHISTE"?

PHILOSOPHIQUE

L'ORDRE



RÈGNE

CRS
SS

HOPITAL PSYCHIATRIQUE



DÉNONÇONS
LA PSYCHIATRIE
POLICIERE

G. Masson

TROP TARD CRS



**LE MOUVEMENT POPULAIRE
N'A PAS DE TEMPLE**



S. Polatchek

en lutte pour
les libertés
syndicales



S. Polatchek



S. Polatchek

je participe
tu participes
il participe
nous participons
vous participerez
ils profitent

ATELIER V
EN-TOUR DES ÉLÉMENTS



CONTINUONS
LA GRÈVE!
LE CAPITAL SE
MEURT.



S. Poliathek

7 novembre d'action 13^{ème} classe

**TRAVAILLER
MAINTENANT**



**C EST
TRAVAILLER
AVEC UN PISTOLET
DANS LE DOS**

S. Poliathek

L'AISSONS LA PEUR DU BONCE
MOURIR A CORNES



**LA DETENTE
S'AMORCE**



S. Poliathek

**SOIS
JEUNE
ET
TAIS
TOI**

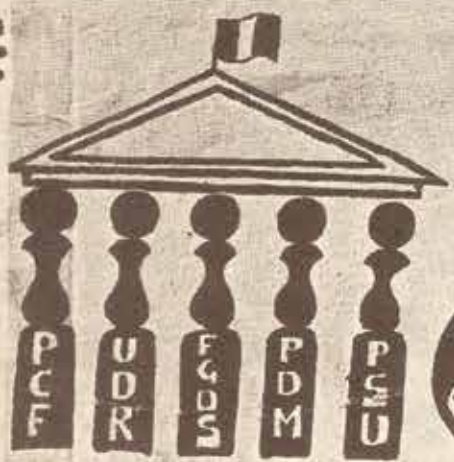


**LEURS ?
SIS**



Poliatchek

ANTE



S. Poliatchek

LEUR CAMPAGNE COMMENCE



1
a
b
2

**NOTRE
LUTTE CONTINUE**

ATLUS - POPULAIRE
MADE IN FRANCE

DEFENSE

Elections Législatives du 25 Juin 1968 - 7^e Arrondissement - 5^e Circonscription de Paris

VOTEZ TOUJOURS



JE FERAI LE RESTE

COMITE D'INITIATIVE POUR UN MOUVEMENT REVOLUTIONNAIRE
ADRESSE PROVISOIRE : 33, RUE ETIENNE MARCEL - PARIS 2^e

S. Poliathek

MICHEL

MOINS
DE
21 ANS
voici votre
bulletin de
VOTE



S. Poliathek

Noir et Blanc, no 1214, 4 juillet 1968,

p.1, 17 & 20.

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

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

Noir et Blanc, nr 1214, 4 lipca 1968,

s. 1, 17 i 20.

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

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

NOIR ET BLANC

SEMAINE DU 4 AU 10 JUILLET 1968

24^e ANNÉE — N° 1214

EXCLUSIF LES MEILLEURES AFFICHES DE LA CRISE

LA POLICE

A L'ORTF



C'EST LA POLICE
CHEZ VOUS



LA DETENTE
S'AMORCE



2 Francs

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

RETOUR
A LA NORMALE...



QUAND LA RÉVOLUTION ÉTAIT À L'AFFICHE...

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

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

Leur valeur risque d'augmenter plus de grimper qu'aujourd'hui la source est tarie. En effet, en faisant évacuer, jeudi dernier, l'École Nationale des Beaux-Arts, à Paris, par les élèves en révolte qui l'occupaient en permanence, la police a,

du même coup, fermé une véritable usine à affiches. Elles sortaient quotidiennement de l'atelier de sérigraphie (1) au rythme de trois à cinq cents exemplaires. Encore humides d'encre, elles passaient entre les mains des équipes d'affichage qui, de nuit, parcouraient les rues de la capitale et couvraient murs et arbres avec les slogans du jour, choisissant de préférence les endroits interdits à l'affichage...

DES ŒUVRES COLLECTIVES

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

depuis des années dans les cours d'arts graphiques : « un télégramme cérébral et plastique ».

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

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

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

Auparavant, notre inter-

locuteur nous avait expliqué comment naissait une affiche :

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

Chaque matin, à « l'At-

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

LA CRITIQUE QUOTIDIENNE

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

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

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

Marc BRUN



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

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



MOINS DE
21 ANS
VOICI VOTRE
BULLETIN
DE
VOTE



non !

FRANÇAIS, ME VOILA!



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



adhérez au parti
de la peur



RETOUR
A LA NORMALE...



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



SOIS
JEUNE
ET
FAIS
TOI



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

Boris GOBILLE

École normale de Lyon

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

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

konfiguracjach sprawiają, że pewne formy i rodzaje zaangażowania sytuują się między przestrzenią aktywistyczną i obszarem sztuki, unikając zarówno włączenia w służbę polityki, jak i heteronomii, przy zachowaniu pewnych relacji między nimi.

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

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

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

Spory leninowskie

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

Kiedy następują pierwsze wydarzenia studenckiej rewolty, organizacje te postrzegają zrazu sytuację poprzez ten pryzmat. Być może nie ma potrzeby wracać tutaj do stanowiska, jakie Francuska Partia Komunistyczna (FPK), a za nią 'znormalizowany' od roku 1966¹ Związek Studentów Komunistów (UE), zajmują przeciwko ruchowi studenckiemu. Organizacje pozaparlamentarnej skrajnej lewicy też spotykają się z kontestacją ze strony tych, którzy nie podzielają ich zapatrywań ideologicznych. Lecz rywalizując o pozyskanie i na-

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

jednoczyć awangardę, budować organizację rewolucyjną, organizować kadry przewodzące klasie.”⁶

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

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

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

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

Problem organizacyjny: ramy anarchistyczne versus ramy leninowskie

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

Rozdźwięk ten jest symptomem kruchości kompromisów znalezionych w sytuacji, gdy przestrzeń możliwości kurczy się, jak to dzieje się

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

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

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

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

Powszechne zabieranie głosu

Zabieranie głosu jest jednym z najczęściej zauważanych aspektów kryzysu z Maja 68 roku we Francji, zarówno dla wielu jego uczestników i świadków, jak i dla niektórych komentatorów, takich jak Michel de Certeau, według którego „zabierano głos [w maju 68 roku] tak jak w roku 1789 zdobyto Bastylię” (de Certeau 1994 [1968], 40). Temat uwolnienia słowa ma bezprecedensowy obieg społeczny. Rozchodzi się w wielu kręgach zawodowych czy instytucjonalnych. Aby się o tym przekonać, warto niewątpliwie podać kilka przykładów. Dzieje się tak w sferze religijnej. Na przykład, manifestanci żydowscy opanowują, 21 maja 1968 roku, Konsystorz Izraelitów we Francji, aby krytykować „archaiczne i niedemokratyczne struktury aktualnych instytucji wspólnotowych” (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 639). Kościół Saint-Séverin w Paryżu jest okupowany przez ‘komitet działania na rzecz rewolucji w Kościele.’ Krytyka antyautorytarna ogarnia też studentów Wydziału Teologicznego w Strasburgu, którzy zaczynają zastanawiać się nad reformą ich nauczania (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 814). Jest ona jądrem apelu Paula Blanquarta wzywającego studentów, intelektualistów chrześcijańskich, ale również księży do uczestniczenia w „zbiorowej twórczości,” w „niekończących się debatach w tłumie i w małych grupach, w których każdy może swobodnie wyrażać swoje poglądy.”¹⁶ W sferach artystycznych też częste staje się zabieranie głosu

przeciwko instytucjom artystycznym: kontestujący architektki zajmują, w nocy z 20 na 21 maja 1968 roku, siedzibę Korporacji Architektów, utworzonej przez reżim Vichy 31 grudnia 1940 roku;¹⁷ dyrektorzy ludowych teatrów i domów kultury zbierają się w stałym komitecie w Villeurbanne, 25 maja 1968 roku, aby kwestionować własne instytucje na bazie refleksji nad ‘nie-publicznością’;¹⁸ filmowcy, skupieni wokół Truffauta i Godarda, kontestują festiwal w Cannes (Linhart, i Rotman 1998) i zwołują Stany Generalne Kina, 17 maja, żeby przede wszystkim utworzyć równoległe obiegi dystrybucyjne i pracować nad „całkowitą przebudową struktur kina francuskiego;”¹⁹ pisarze okupują, 21 maja 1968 roku, siedzibę Société des Gens de Lettres [Towarzystwa Ludzi Pióra] w celu podważania ustalonego ładu literackiego (Gobille 2003). Sektor medyczny nie pozostaje w tyle. Głos zabierają przedstawiciele środowiska niepełnosprawnych.²⁰ Krajowe Centrum Młodych Lekarzy występuje z kolei, 12 maja 1968 roku, przeciwko wykluczeniu pielęgniarzek z procesu leczenia, przyznawanemu w całości lekarzowi przez społeczny podział pracy na rzecz zdrowia. Krytykuje podporządkowanie wiedzy medycznej ideologii burżuazyjnej, sprowadzającej człowieka do alternatywy ciało zdrowe/ciało chore i wykluczającej jego wymiary społeczne i uczuciowe. Proponuje rewolucyjne rozszerzenie pojęcia prewencji. Zachęca lekarzy do krytykowania własnej praktyki i niegodzenia się na to, by jej celem było wyłącznie „utrzymywanie ludności w stanie zdolności do pracy i do konsumpcji” oraz nakłanianie ludzi do „akceptacji społeczeństwa, które czyni ich chorymi.”²¹ Ruch krytyczny z Maja 68 roku stwarza też buntownikom z departamentów i terytoriów zamorskich sposobność, by tchnąć nowe życie w krytykę kolonialnej opieki ze strony metropolii, czego przykładem jest Gujana.²² Według René Viéneta (1968, 293–294, 301–303), jednego z ‘Wściekłych’ [Enragés] z Nanterre – o ile to źródło jest wiarygodne – nawet robotnicy imigranci i kluby piłkarskie regionu paryskiego domagają się prawa do zabierania głosu.

Tymczasem hasło uwalniania słowa na wszystkich piętrach społeczeństwa oraz konkret-

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

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

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

Nowe, artystyczne ujęcie problematyki rewolucji w Maju 68 roku, dotąd niespotykane ze względu na swój rozmach i formy, sytuuje się na skrzyżowaniu dwóch tradycji, których historię społeczną należałoby odtworzyć: tradycji marksizmów heterodoksyjnych, która ma swoje źródło nie tylko w podważaniu ram narzuconych działalności rewolucyjnej przez Lenina, ale również, wcześniej, w sporach o dziedzictwo toczonych wokół Marksa między pierwszeństwem przyznawanym tematowi wyzysku a pierwszeństwem przyznawanym tematowi alienacji; temat krytyki artystycznej kapitalizmu, która czerpie swe oburzenie w większym stopniu z ucisku i alienacji z jednej, a z rozczarowania i nieautentyczności połączonych z merkantylizacją wszystkich sfer życia z drugiej strony, niż z wyzysku, nędzy klas ludowych czy z egoizmu partykularnych interesów, stanowiących źródła krytyki społecznej (Boltanski, i Chiapello 1999, 81–86²⁴). Te dwie historie, w znacznym stopniu od siebie niezależne ze względu na odseparowanie od siebie, w drugiej połowie dziewiętnastego

stulecia, profesjonalizującej się sfery politycznej i uniezależniającej się sfery artystycznej, są również dwiema historiami marginalności. Heterodoksyjny marksizm²⁵ – w szczególności anarchizm, socjalizm utopijny i socjalizm wolnościowy – jest wprawdzie obsadzony teoretykami, którzy, na wzór Proudhoona, wywierają trwały wpływ na socjalizm francuski, są słyszalni w Międzynarodowym Stowarzyszeniu Robotników w latach 1864–1876, a ich koncepcje znajdują niekiedy praktyczne zastosowania, jak w czasie Komuny Paryskiej (Nay 2004, 416–418); lecz organizacje i instytucje ruchu robotniczego we Francji pozostają, na dłuższą metę, zdominowane przez Marksa jako ekonomicznego teoretyka wyzysku i materializmu. Jeśli zaś chodzi o krytykę artystyczną, to pozostaje ona strukturalnie ograniczona, w drugiej połowie dziewiętnastego i pierwszej połowie dwudziestego stulecia, do niewielkich kręgów artystycznych, a jej oddźwięk nie wykracza poza wąską elitę. Te dwie historie spotykają się w Maju 68 roku, a ich łączenie zaczyna się już w latach pięćdziesiątych, z jednej strony od kryzysu oficjalnego komunistycznego systemu odniesienia, po stłumieniu rewolty węgierskiej przez Związek Radziecki w 1956 roku, a z drugiej – przez gwałtowny wzrost liczby studentów na kierunkach humanistycznych oraz industrializację kierunków upowszechniania kultury w latach sześćdziesiątych. Sytuacjoniści stanowią najdogodniejsze pole obserwacji tego ‘ideologicznego mariażu,’ choć nie należy twierdzić, że jest on ograniczony wyłącznie do niego.

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

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

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

Niezgoda na podporządkowanie krytyki alienacji krytyce wyzysku stanowi oczywiście, dla takich ‘heretyckich’ grup jak sytuacioniści, broń przeciwko monopolowi, do którego roszczą sobie prawo tradycyjne organizacje klasy robotniczej. Dla nich bowiem „ci, którzy mówią o rewolucji i walce klas, nie odwołując się wprost do życia codziennego, nie rozumiejąc, co jest subwersywnego w miłości a pozytywnego w odrzucaniu ograniczeń, ci mają w ustach trupa” (Raoul Vaneigem, cyt. za Dumontier 1995, 53). Wymierzona zarówno w kolektywy buntu przeciwko kapitalizmowi, jak i w samego ‘wroga’ – czyli stosunki produkcji i społeczeństwo konsumpcyjne – krytyka codziennej alienacji stanowi najdogodniejszy rezerwuuar uzasadnień modeli działania, które będą dominować w maju-czerwcu 68 roku. Ahierarchiczna i abiuokratyczna forma komitetu działania (lub ‘rady robotniczej’ w retoryce sytuacionistycznej) jest bowiem postrzegana wówczas jako jedyna forma ukształtowania ruchu krytycznego, która sprawia, że bunt nie zastygnie w jakiejś organizacji biurokratycznej, i która może uczynić z rewolucji ‘nieustanne święto’ (Khayati 1966), nieustające budowanie nowych sytuacji, stanowiących zaporę przed bezwładem nawyków i nudy. Program sytuacionistyczny jest zatem na wskroś *polityczny*. Lecz pogłębia on i przekracza dziedzictwo marksizmów heterodoksyjnych. Wymyślony przez dawnych członków Internationale Lettriste, wykuty na bazie refleksji nad sztuką, architekturą i urbanistyką, inspirowany pracami Henriego Lefebvre’a na temat życia codziennego (Lefebvre 1958 i 1961²⁶), nasycy on bowiem teorię rewolucyjną problematyką i symbolicznymi systemami odniesienia przeniesionymi ze świata sztuki.

Zniszczenie stosunków produkcji związanych nieodłącznie z kapitalizmem nie może wystarczać – ta sprawa jest oczywista dla marksistów ‘heretyków’ – sama krytyka alienacji byłaby niepełna, gdyby zryw rewolucyjny nie stawiał sobie za najważniejszy cel uczynienie codziennego życia wszystkich dziełem sztuki. Nie chodzi w tej perspektywie o wykorzystywanie sztuki i artystów jako wsparcia dla działaczy rewolucyjnych; nie chodzi także o demokratyzację dostępu do dzieł sztuki – chodzi o uznanie, że stan kreatywności jest zarazem celem ostatecznym rewolucji – uwalniającym równocześnie od wyzysku i od alienacji – oraz gwarancją, że będzie ona permanentna i nieograniczona terytorialnie – ponieważ permanentny stan kreatywności implikuje nieustanne podważanie rutyny i nawyków:

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

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

Powszechna kreatywność i otwartość na zdarzenie: nowy model rewolucyjny

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Walka powinna sobie stawiać za ostateczny cel ustanowienie systemu socjalistycznego, w którym – dzięki zniszczeniu barier – twórczość każdego będzie mogła sobie dawać swobodny upust. Cel ten implikuje rewo-

lucję nie tylko w stosunkach produkcji, ale również w sposobie życia, *sposobie myślenia*, stosunkach międzyludzkich i koncepcji życia seksualnego.³⁴

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

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

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

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

W tej artystycznej ramie leninowskie ‘awangardy’ gubią się w „lekturze lub recytacji ustępu z obowiązującego kodeksu, odnoszącego się do rozpatrywanej okoliczności,”³⁹ więc zamiast tego:

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

Wiele komitetów działania dostosowuje się, w różnym stopniu, do tej artystycznej ramy, o czym świadczą *Tezy* komisji ‘Jesteśmy w drodze,’ które głoszą, że „nasze skostniałe i archaiczne struktury psychiczne muszą ulec likwidacji, aby ustąpić wyobraźni nowego świata,” że „wszystkie istniejące pojęcia są przestarzałe i wymagają przemyślenia na nowo,” że „każdy młody umysł, wolny jeszcze od nazbyt określonych ukształtowań psychicznych, może wyobrażać nowe idee i być twórczy,” że nie należy w ogóle próbować „opatrywać obecnego ruchu jakąś etykietką, on jej nie ma, on jej nie potrzebuje; ruch tworzy się sam z siebie;” i wreszcie, że „tylko rozpad naszych aktualnych metod myślenia pozwoli przemyśleć po nowemu nowy świat.”⁴¹ Lecz jeżeli gramatyków otwartości na Wydarzenie można szukać szczególnie po stronie surrealistów (a może jeszcze bardziej po stronie sytuacjonistów), to z tego powodu, że działali oni wcześniej i w sposób systematyczny; nie przestawali bowiem, od chwili narodzin ruchu surrealistycznego, celebrować przede wszystkim uwolnienia się od wszystkich więzów, wprowadzenia się w stan permanentnej kreatywności, kultywowania niepewności, ciągle-

go przeobrażania własnych struktur myślowych – przeciwko „pozycji ojca rodziny,” przeciwko „odradzającym się nieustannie barierom przyzwyczajenia i rutyny,”⁴² całej mitologii obiektywnego przypadku, szalonej miłości, spotkania – podobnie są niezmiennie przywiązani do zalecania systematycznego stosowania założeń świata natchnienia do całego postępowania w życiu i do postępowania rewolucyjnego. Kwintesencję tego sformułował już w roku 1924 André Breton:

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

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

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

Źródło tekstu:

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

Przypisy

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

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

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

⁴ Ibidem, 333.

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

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

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

⁸ Ibidem.

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

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

¹¹ Henri Weber, ibidem, 413–414.

¹² „Définition des objectifs du Mouvement,” dokument cyt. ibidem, 416–418.

¹³ Ibidem.

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

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

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

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

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

¹⁹ „Communiqué n° 1 des États-Généraux du cinéma,” cyt. za ibidem, 820.

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

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

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

²³ „La contre-révolution est une science qui s’apprend,” dokument cytowany.

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

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

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

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

- ²⁸ Cyt. za (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 146–147).
- ²⁹ „Komitet działania z ulicy Bonapartego, *Inconnus*, powstały z inspiracji sytuacjonistycznej, krytykuje na przykład „załganą i wyalienowaną kreatywność ludzi, którzy uważają siebie za awangardy artystyczne,” „Contre la pseudo-solidarité étudiants-ouvriers,” 20 maja 1968, cyt. za ibidem, 570–571.
- ³⁰ Deklaracja odmowy skierowana przez grupę malarzy do pana Anthonioza, inspektora do spraw twórczości artystycznej w Ministerstwie Kultury, który starał się z nimi spotkać, cytowana w *L'Archibras* 1968/4.
- ³¹ „Dołączenie do rewolucyjnej wspólnoty wyobraźni”, ulotka CRAC i CRI, „Sorbonne libre – Odéon,” około 11 czerwca 1968, cyt. w (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 621–622).
- ³² (Boltanski, i Thévenot 1991, 294) przypominają o tej niezgodności między wzorcami artystycznymi a leninowskimi ramami akcji rewolucyjnej, kiedy mówią o tym, że szlachetność obywatelska może, w *rewolucji*, zawierać kompromis z natchnieniem, pod warunkiem, że szlachetność obywatelska zostanie uwolniona od swoich najbardziej utrwalonych, zinstrumentalizowanych i oderwanych od osób form.
- ³³ „Ce n'est qu'un début,” tekst z 30 maja 1968, *L'Archibras* 1968/4, s. 9–10.
- ³⁴ „La révolution continue...,” Comité d'action 'Freud – Che Guevara,' około 19 maja 1968, cyt. za (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 623–626), podkreślenie nasze. Temat rewolucji w życiu seksualnym w Maju 68' zasługiwałby na osobne studium. Kreatywność jest bowiem hasłem, które dotyczy także zachowań seksualnych. Komitet działania 'Freud – Che Guevara' jest jednym z tych, które propagują tezy Fouriera, Reicha, Marcusego i krytykują tłumienie seksualności. Podobne sformułowania znajdujemy również w ulotkach Federacji Anarchistycznej, zob. na przykład „Aux travailleurs et aux étudiants en lutte!”, Fédération anarchiste française, 25 maja 1968, cyt. ibidem, 368–370.
- ³⁵ „Sur le champ de feu, défi à la servitude diplômée” [Na polu ogniowym, wyzwanie dla dyplomowanego zniewolenia], ulotka rozdawana w Lyonie 15 maja 1968 roku przez surrealistyczną grupę Ekart, cyt. w *L'Archibras* 1968/4, s. 12–13.
- ³⁶ Teza 2 (seria 3) komisji 'Nous sommes en marche' komitetu działania w Kampusie Censier, około 13–20 maja 1968, cyt. w (Vidal-Naquet, i Schnapp 1988, 634).
- ³⁷ „Pour une morale de l'ubiquité,” cyt. w *L'Archibras* 1968/4.
- ³⁸ „Discordance – Harmonie,” tekst z 8 maja 1968 roku, cyt. ibidem, 14–15.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ *Tezy* (seria 3) komisji 'Jesteśmy w drodze' komitetu działania z Kampusu Censier, około 13–20 maja 1968, cyt. w (Naquet-Vidal, i Schnapp 1988, 634–637).
- ⁴² Vincent Bounoure, „L'événement surréaliste,” tekst z 31 grudnia 1967 roku, w *L'Archibras* 1968/4.
- ⁴³ Przykładem trwający do 1 czerwca 1968 roku sojusz między JCR i Ruchem 22 Marca. Również wiele ulotek, komunikatów, manifestów wytwarzanych przez komitety działania łączy w sobie krytykę artystowską i krytykę społeczną kapitalizmu, por. (Boltanski, i Chiapello 1999, 244).

Bibliografia

- Barrau, Grégory. 1998. *Le Mai 68 des catholiques*. Paris: Éditions de l'Atelier.
- Boltanski, Luc, i Éve Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Boltanski, Luc, i Laurent Thévenot. 1991. *De la justification*. Paris: Gallimard.
- Bourdieu Pierre. 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Breton, André. 1924. *Les pas perdus*. Paris: Gallimard.
- Cefaï, Daniel. 2001. „Les cadres de l'action collective. Définitions et problèmes.” W Daniel Cefaï, i Danny Trom, red. *Les formes de l'action collective*. Paris: EHESS.
- Cefaï, Daniel, i Danny Trom, red. 2001. *Les formes de l'action collectives*. Paris: EHESS.
- Certeau, Michel de. 1994 [1968]. *La prise de parole*. Paris: Seuil.
- Chiapello, Éve. 1998. *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*. Paris: Métailié.
- Dobry, Michel. 1992. *Sociologie des crises politiques*. Paris: Presses de la FNSP (wyd. 1 1986).

- Dumontier, Pascal. 1995 [1990]. *Les situationnistes et Mai 68. Théorie et pratiques de la révolution (1966–1972)*. Paris: Ivrea.
- Gobille, Boris. 2003. *Crise politique et incertitude: régimes de problématisation et logiques de mobilisation des écrivains en Mai 1968*. Praca doktorska z nauk politycznych, EHESS.
- Gottraux, Philippe. 1997. „Socialisme ou barbarie”. *Un engagement politique et intellectuel dans la France de l’après-guerre*. Lausanne: Payot.
- Guérin, Daniel. 1999 [1970]. *Ni Dieu ni maître. Anthologie de l’anarchisme*. Tom 1. Paris: La Découverte & Syros.
- Internationale Situationniste*. 1997. Paris: Fayard.
- Khayati, Mustapha. 1966. *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier*. Strasbourg: UNEF-AFGES.
- Lefebvre, Henri. 1958 (tom 1 [1947]), 1961 (tom 2), 1981 (tom 3). *Critique de la vie quotidienne*. Paris: L’Arche Éditeur.
- Linhart, Virginie, i Patrick Rotman (reżyseria). 1998. *Mai 68. Dix semaines qui ébranlèrent la France*. Paris: France 3, Les Dossiers de l’Histoire, collection „Les brûlures de l’Histoire”.
- Mathieu, Lilian. 2004. „Notes provisoires sur l’espace des mouvements sociaux.” *ContreTemps*, nr 11, s. 51–59.
- Nay, Olivier. 2004. *Histoire des idées politiques*. Paris: Armand Colin.
- Roueff, Olivier. 2001. „Bohème radicale, radicalité musicale: un air de famille. La sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical.” *Société et représentations*, nr 11, s. 407–432.
- Société et représentations*. 2001. „Artistes/Politiques,” nr 11.
- Vaneigem, Raoul. 1992 [1967]. *Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations*. Paris: Gallimard.
- Vidal-Naquet, Pierre, i Alain Schnapp. 1988 [1969]. *Journal de la Commune étudiante. Textes et documents. Novembre 1967–juin 1968*. Paris: Seuil.
- Viénet, René. 1968. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. Paris: Gallimard.

SUMMARY

Boris GOBILLE

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

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

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

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

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

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

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

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

B
O
O
K
S

J. Slavka SVERAKOVA

ABOUT THE BOOK *BRIDGE OVER TIME. CONTEMPORARY PICTURE OF THE PAST*

The editor, Łukasz Guzek, structured the book's 433 pages into an overview of historiography (pp. 8-73) followed by the Introduction of the core subject (pp. 76-77), followed by research papers from each of the four neighbouring V4 countries (pp. 82-427), Bibliography (pp. 402-416), and a list of Contributors (pp. 418-427). Noticeable is his focus on what was at times called 'conceptual art,' and other times 'con-art' (see *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, 1988, p. 115).

When Conceptual art started, in the 1960s, there were whispers about revisiting Marcel Duchamp (1887-1968), perhaps focusing on his statement that he could turn any object into a work of art.

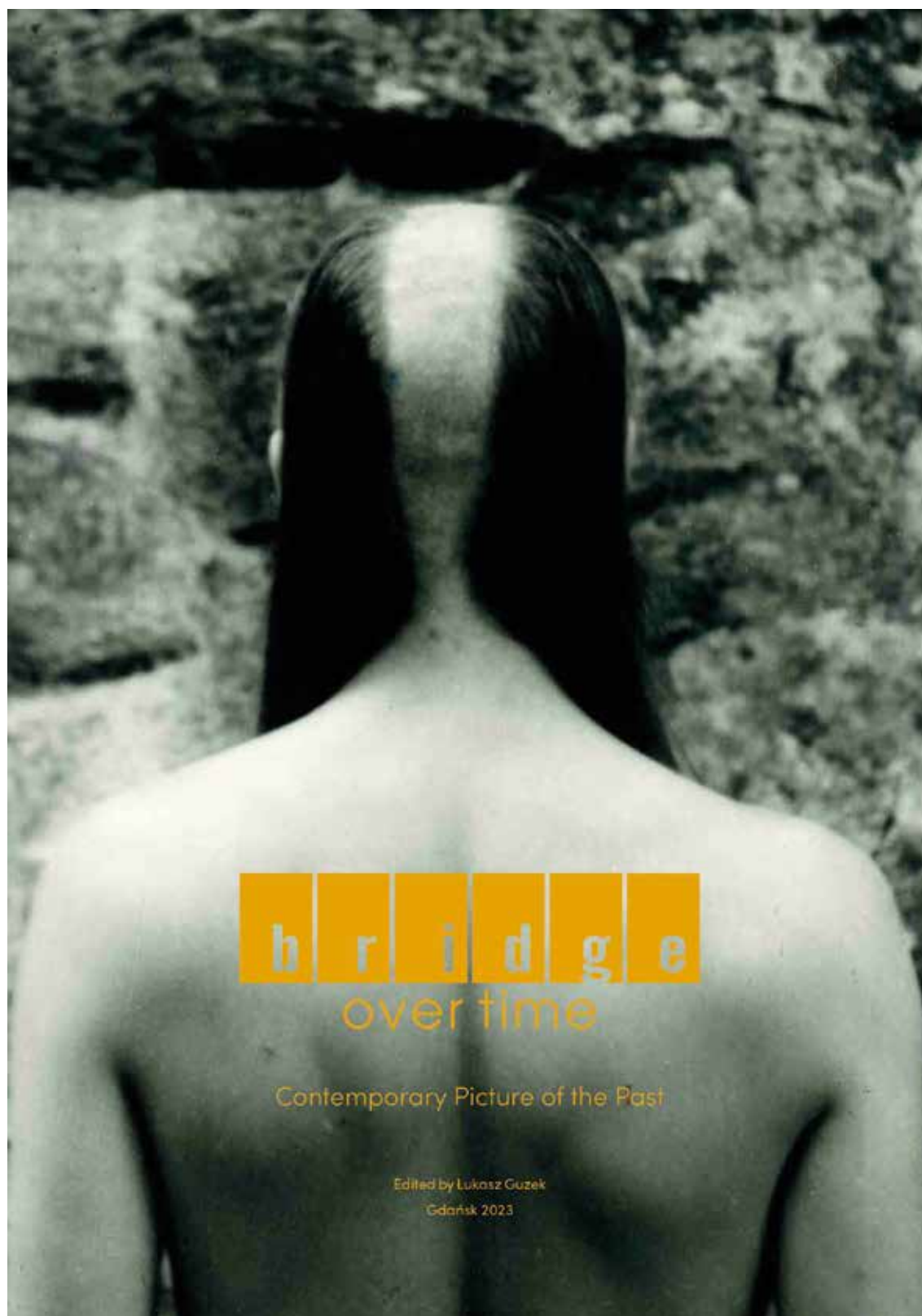
Allow me a detour:

In the early 1960s I was permitted to have a passport for a trip to Paris and back. By chance - in a gallery (Maeght) there was an exhibition by Marcel Duchamp of ordinary gardening tools and some window frames suspended from the

ceiling, some even ventured out of the door and window. The idea of life-supporting work tools metamorphosing into gallery art is reminiscent of the common experience that a concept, an idea, may trigger an aesthetic experience. Children are masters of that. As we grow older, we lose our playful side. When art attempts to remind us we prefer to straightjacket it into strict terminology.

I recall using the term 'conceptual art' during the 1960s and 1970s and soon replacing it with Fluxus, Happenings, Body art, Installation art, Performance art etc. At times the epistemological categories are applied to art loosely, even wrongly.

... 'Ideas,' 'thought,' and 'intellection' are synonymous with 'concept,' instead of 'percept' I shall often speak of 'sensation,' 'feeling,' 'intuition,' and sometimes of 'sensible experience' or of the 'immediate flow' of conscious life. Since Hegel's time, what is simply perceived has been called the 'immediate,' while the 'mediated' is synonymous with what is conceived (see William James, *Some Problems of Philosophy*, Longmans, Green, and Co, London, 1911).



Cover image: Tomas Ruller, *Byt-ci-nebyt*, 1979

This book is a formidable vademecum. Mistakes? Yes, few, the annoying distance (and not just a physical one) between words and the visuals of variable quality.

The first part organises some inherited knowledge:

Project Manifesto (pp. 8-9) interprets the admission of the V4 countries to the EU as a symbolic rebirth, and Conceptual art as the art helping to achieve it. Charles Harrison proposed that Conceptual art is a specific movement which began in the mid-1960s and was effectively exhausted by the mid-1970s (Charles Harrison, "Conceptual Art," in Paul Smith, and Carolyn Wilde, eds., *Companion to Art Theory*, Wiley-Blackwell, 2022, p. 317). Harrison is aware that "conceptual art is thought of as a kind of holding area to which new and apparently nontraditional kinds of art may be consigned" (ibidem). Guzek's paper offers a breakthrough by constructing the category of pre-conceptual and by placing the start of conceptual as a movement into the mid-1970s.

Research Exhibitions & Conference (pp. 10-13), and the *Glossary* offer the lean essential data.

The *Context Timeline* (pp. 14-23) proves how historical dynamics varied in the four countries when separated from the rest of Europe.

The Glossary of Terms (pp. 24-30) explains events and terms like: 'Prague Spring,' 'Three Torches,' 'Kadar's Three T: túr: to tolerate, tilt: to ban, támogat: to support.' And Poland's 'Solidarność' (August 14, 1980), etc.

Art Timeline(s) (pp. 31-77) are arranged in the alphabetic order of the four countries.

CZECH timescale compiled by Štěpánka Bielešová and Ladislav Daněk, in consultation

with Tomáš Ruller starts with the 1947 surrealist exhibition at the Maeght Gallery in Paris. It ends with Ruller's *Open Situation* European Project in Prague (1989).

HUNGARY compiled by Kata Balázs and approved by Zsóka Leposa, Róna Kopeckzy, and László Százados, covers the period from 1945 to 1989, every year, with only two exceptions. There is a thoughtful link to sources: Artpool Archive: <https://artpool.hu/kontextus/project.html>. An Attempt at Chronology of Hungarian Avant-garde Art between 1966-1980 (Dóra Maurer: *Künstler aus Ungarn*, Kunsthalle Wilhelmshaven, 1980): <http://www.c3.hu/collection/koncept/frame.html>. Parallel Chronologies: <https://tranzit.org/exhibitionarchive/chronologies>.

POLAND overview is written by the editor. The timescale of Poland opens with the 1st Exhibition of Modern Art in Krakow, on December 19, 1948. February 12, 1949, the beginning of Socialist Realism in Poland. The Kraków Group in 1957, 1965 first happenings. The Symposium Wrocław '70. Conceptual and Performance "mark the highest impact moment of the unofficial art institution in Poland which operated internationally based on exclusively private contacts" (pp. 59-60). In 1999 The Interakcje (Interactions) International Action Art Festival was founded in Piotrków Trybunalski.

SLOVAKIA timescale and story by Vladimíra Büngerová starts with the acquisition of the National Art Gallery and a publication of *Výtvarný Život* (1956-1995). In 1961 a new group of artists formed *Confrontations*. Then it focuses on Conceptual art that skidded into performance art etc. (was it not the other way round?), and the Manifesto HAPPSOC signed on May 1, 1965, a theoretical component of Conceptual projects Happsoc I and Happsoc II, to the exhibition *Action Art 1965-1989* at the Slovak National Gallery in Bratislava (2001).

Here the book changes character determined by the editor's decision to correct the selectivity of the research so far, this is his credo:

"Pointing out the differences enables comparison and thus a comprehensive approach to the art of the V4 region. **The key element linking the national histories is Conceptual art:** the way to it, its developed form, and its consequences." As shared by Conceptual art and Action art, "the ephemeral nature of these forms of art determined their par excellence political importance in the totalitarian countries." And specific context, "i. e. other than a regular gallery room. The articles included in the publication elaborate on the activities of the galleries and other exhibition venues that built the unofficial art scene in opposition to the official art promoted by the state authorities."

The idea that aesthetic values may belong to concepts is not new: "Aesthetic delight in the elegance or economy or consistency of mathematical theorems or scientific and philosophical theories has long been recognised." (see in *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, 1988, p. 115). The term 'conceptual art' has some legacy inside an imagined hierarchy of elements that normally appear together. The editor goes further: "The key element linking the national histories is Conceptual art: the way to it, its developed form, and its consequences." "We intend this publication to be **a factual and methodological starting point** for anyone who wants to learn about the foundations of contemporary art in the region. It is addressed to professionals, researchers, as well as critics and cultural journalists. And, last but not least, students, because the aim of the publication is also to constitute a Handbook for education and didactics in the field of contemporary art" (p. 77).

The research papers map the art made after WW2 in each of the V4 countries: Czechoslovakia (2 papers), Hungary (3 papers), Poland (2 papers) and newly formed Slovakia (3 papers).

CZECHOSLOVAKIA

Stěpánka BIELESZOVÁ, and Ladislav DANĚK, Olomouc Museum of Art, "Czech (and Slovak) Art in the Context of Normalisation During the Seventies and Eighties (The Sovinec Case)" (pp. 83-108, this paper has generous notes, a bibliography, plus 34 illustrations)

The text opens with the death of both Stalin and Gottwald as if making space for what the authors call "everyday poetry" in lens-based media grouped in terms like fine-art photography. Surrealism and Abstraction preferred to oppose the communist criterion quoted below from Protokol IX. řádného sjezdu komunistické strany Československa (= Report of the 9th Ordinary Congress of the Communist Party of Czechoslovakia), Prague, 1949):

"Currently, the criterion is the relation towards the ruling working people, the relation towards the workers, the relation towards socialism" (p. 83). While the wording is open to interpretations, there was no freedom to interpret.

The paper then mentions some artists' responses to the loss of democracy: "The older generation of artists was further developing the trends of the pre-war avant-garde. Surrealist methods and practices proved to be still fruitful" and "At the end of the fifties, a modified version of expressive and structural abstraction emerged in what was then Czechoslovakia." The authors identify exhibitions like Confrontation I and II held in private spaces as powers for renewal of development towards abstraction, the Czech Informel.

The occupation of Czechoslovakia by Warsaw Pact troops in 1968 was followed by the era of 'real socialism,' which significantly affected the whole society and, of course, influenced the cultural sphere for the next twenty years, until 1989. The occupation of Czechoslovakia by Warsaw Pact troops in 1968 started the period of 'normalisation,' and until 1989 art faced strict ideological control by the communist party.

The illegal artistic symposia Plasy (1981) and Mutěnice (1983) are mentioned. During the seventies and eighties, the village of Sovinec became a kind of spiritual centre of Czech and Slovak unofficial culture. The educator, photographer, curator, and dispatcher of the state farm Jindřich Štreit (b.1946) founded a small gallery there. “Sometime, around the mid-eighties, he met the Slovak photographer Ľubo Stacho (b.1953), who had been running a ‘living room’ gallery.” The paper offers a long list of artists in both parts of Czechoslovakia who aimed at some truth in their art - something the regime punished.

The authors' second paper “*Demonstration for All Senses. Documentation of Action Art from the Collection of the Olomouc Museum of Art (a Case Study on the Social Atmosphere in Czech Visual Arts from the Sixties to the Eighties)*” is based on the material archived in Olomouc where the Collection of Action art houses 300 items. It started during the preparation for another project, *Between Tradition and Experiment*. “... abstract and imaginative practices became predominant” (p. 111). Mail art, Land art, Body art, Action art, Project art, and Actual art are listed as their imaginative homes.

My memory woke up reading it: I did not know that the bales of hay I saw in Split at an AICA Congress, had predecessors from Zorka Saglova (1942-2003).

HUNGARY

Róna KOPECZKY, acb ResearchLab, “The Ethics of Abstraction – Un-Official Avant-Garde Artist Groups in Hungary Between 1945 and 1989” (pp. 140-159, a bibliography of 10 items, and 21 illustrations)

“Through the analysis of their theoretical and stylistic antecedents going back to the European School (1945-1948) and the Group of Abstract Artists (1946-1948), the activity of the Zugló Circle (1958-1968), and its resonance in the new painterly wave of the eighties known as the New Sensibility

(1981-1988), the paper aims to highlight how abstract art translated into an ethical position that faced the official cultural politics and aesthetical (sic!) ideology of Socialist Realism” (p. 141)

The focus is on three periods: 1945-1956, 1956-1969, and then New Sensibility 1981-1987. The strict scholarship embraces a flamboyant language that aims to capture the minutiae of the arguments concerning the legitimacy of abstraction considered by the socialist regime as bourgeois, decadent, and elitist.

The quoted major theoretical texts include both support for abstraction and attacks on it. The authors hope that “Through the analysis of their theoretical and stylistic antecedents going back to the European School (1945-1948) and the Group of Abstract Artists (1946-1948), the activity of the Zugló Circle (1958-1968) and (...) the new painterly wave of the eighties known as the New Sensibility (1981-1988), the article aims to highlight how abstract art translated into an ethical position that faced the official cultural politics and aesthetical ideology of Socialist Realism” (ibidem).

The first period *1945-1956: Aesthetical, Theoretical, and Ideological Debates Between Abstraction and Realism in Painting from the War to the Revolution* was rich in innovative ideas both about what was made visible and how to think about it, eg. a publication in 1947 drew a parallel between art and technology (p. 142) and was immediately attacked by György Lukács in *Hungarian Theories of Abstract Art* (1947).

The second period *1956-1969: The Renewal of Abstract Painting Between the Revolution and the Conceptual Turn – the Abstract Activity of the Zugló Circle, the Iparterv Generation, and the Pécs Workshop* (pp. 144-148) bursts in the seams with data and a consistent ethos.

The third period *1981-1989: The Comeback of Painting after Conceptual Art and its*

Unresolved Formal Questions from the Sixties subtitled *The Hungarian New Sensibility Between Zeitgeist and Introspection* links Hungary to the rest of Europe.

The sincerity of this scholarship is seductive: it notes that Miklós Erdély himself renounced the asceticism of Conceptual art and began to make paintings with bitumen and drawings with indigo in 1980. In 1982, Ákos Birkás arrived at the same witty conclusion: “In the West, avant-garde ceased to be because its demands were fulfilled. Here – I don’t want to say in Eastern Europe – it ceased to be because its demands were not fulfilled” (Birkás 1983, 31). A rare insight into how reality can make a style redundant.

The second paper on Hungary:

Zsóka LEPOSALÁ, Art Museum in Hveragerði, South Iceland, “Channeling Ideas: Institutional Background of Semi-Official Art in the Sixties and Seventies” (pp. 160-176, 16 pages followed by 14 items of the bibliography, and 10 illustrations)

It is a unique text: it shadows the Marxist theory that art belongs to the ideological superstructure that is determined by the economic structures of the given society - by pointing to a sophisticated entanglement: the closer to the industrial setting the freer art became. “The essay focuses on the subtle ways of transition that made it possible for abstract art to find its way from being banned to tolerated and – in some cases – even **supported** by the authorities in state socialism in Hungary” (p. 161).

That is different from the totalitarian regimes in the then Czechoslovakia and the USSR, where I witnessed both thoughtless oppression and deep fear and listened to similar testimony from China. So - Hail Hungary! Another Hungarian invention was Kadar’s slogan “Whoever is not against us is for us,” compared to the threatening

Czechoslovak and Polish versions “Who does not follow us is against us.” In 1957 the abstraction appeared publicly for the first time since the early fifties in the Spring Salon and continued its reliance on newly built architecture.

Changes in Economics contains insights by György Aczél who gave a Delphic answer to the problem: “If not by other means, it should be declared through a government” in a memorandum that anyone can create abstract artworks, as creativity is free in this country... but, at the same time: “abstraction should not be funded from public money.”

New Economic Mechanism and Its Influence on the ‘Westernization’ of Applied Arts (p.163) presents a development of artist’s presence in industrial setting. Most documents from 1966 onwards refer to new demands with regard to industry, commerce and art due to the economic reforms. In 1967, a proposal for the establishment of the Institute of Industrial Aesthetics was made.

Artists’ Workshops: Platforms of Free Experimentation and New Design (p. 165) is a list of factories offering their equipment to artists to use: eg. Stone-Sculpting Artists’ Workshop in Villány in 1967, the enamel factory in Bonyhád from 1968, and the ceramic symposium in Siklós also in 1968. Popular with the public “more than forty thousand people have seen one exhibition in the countryside” (p. 166).

Artists’ Workshops and Symposia in the Service of Society (pp.167/8) offers a quick survey of the involvement of artists in factories and symposia. *Abstract Art Becomes Widespread in Public Buildings*: “In the second half of the seventies, abstract geometrical artworks on public buildings did not need any special explanation anymore, as the demand for them became mainstream” (p.170). A lively, somewhat precise, paper on a busy art scene.

The third paper about Hungary by Kata BALÁZS, and László SZÁZADOS, acb ResearchLab / Central European Research Institute for Art History, “Venues and Publicity, Experimentation and Symposia. Notes on the Interconnectivity of Neo-Avant-Garde Tendencies and the Symposium Movement in Hungary” (pp. 178-223, a rich glossary, notes, bibliography, further reading, and around 50 illustrations, not numbered consecutively)

“We aim to present the symposia focusing on one medium, material (fabric, iron, steel, wood, enamel, ceramics etc.), or a technical genre (sculpture, graphic art etc.) that operated with state support and were connected to the handicraft traditions of a profession as a field for experimental art. The locations to be analysed – without mythicising their role – or rather the ‘types of shelter’ with less ‘representational potential’ and ‘recognition’ were situated mostly in less exposed places outside of Budapest, in rural Hungary (...)” - and in some comparison to “The Biennial of Plastic Forms in Elbląg was initially planned as the First Biennial of Socialist Art, but eventually realised as a major event of postwar Europe, especially its first edition in 1965. (...) In 1966, the Hořické Sochařské Symposium in Czechoslovakia followed the example of Elbląg, as well as the larger-scale Mezinárodní symposium prostorových forem / International Symposium of Spatial Forms in Ostrava.”

“This study can serve as a supplement to the more canonised, largely processed, and already published information about the unofficial art venues of the seventies. Earlier, in the sixties, private apartments had fulfilled the role of the reference points for unofficial culture (...). The first happening took place in a private cellar in 1966” (p. 180).

These symposia included a wide range of visual art from what William Morris called “Lesser Arts” to land art (*The Lesser Arts*, 1877). The Symposia claimed their freedom quite successfully

until the police ruined Signboard Forest half an hour after the installation (p. 193). Mail art, knitted fabric, performance art, and prints - all embraced by the Symposia at different times. It feels like a heroic period in art history, all done under that communist dictatorship.

“A bilingual book was published every second year (...)” (p. 198)

Amazing people - so many breakthroughs ...

POLAND

starts with the editor’s paper, Łukasz GUZEK, Academy of Fine Arts in Gdańsk, “The Development of Contemporary Art in Poland in Post-Yalta Conditions” (pp. 226-301, plus notes p. 266, a generous bibliography p. 267, and visual documentation pp. 268-302)

Highly structured it starts with *Assumptions and Methods* “This study presents a selection of art facts, works, and events characterised by the most radical artistic assumptions” (p. 227). Followed by *Timeline of Contemporary Art* the period from the mid-sixties to the collapse of the Communist state in 1989.

“Action art, happenings, and events, along with space-based, environmental Installation art, and site-specific art. The type of object art that was of key importance was based on the use of a ready-made. All these were pre-conceptual forms that constituted the basis for the development of Conceptual art.” Please, note the point: *a basis for CA*.

The author suggests the date when Conceptual art appeared in Poland as a movement in the mid-1970s, i.e. more than a decade after its first appearance. (*The Oxford Dictionary of art*, p. 115). The reason is said to be determined by the oppressive Soviet regime. After the growth of ephemeral, time-based work: “the process of changes leading to the *redefinition* of art culminated in Conceptualism as a broad trend encompassing many forms of artistic realisation.

Along with Action art, it was socially grounded as an alternative, independent, de facto, unofficial art institution” (p. 228).

Guzek is aware that the definition of Conceptualism (his preferred term) covers “a whole range of ephemeral practices related to installation in various spaces including landscape, ready-made objects, sound art, or Performance art.” As new art requires a new medium for new art forms, Conceptualism was defined mainly by the use of photography and film (and then video), with performance for the camera constituting the main artistic means. Making this kind of art was highly political. “I think Joseph Beuys would agree, although, he preferred other terms, eg. performance, multiples, social sculpture etc.” Conceptualism was political because of its ephemeral nature and because it occurred in unofficial institutions (p. 234).

The Dynamics of Art Trends in Poland offers an overview of the de-Stalinisation in Poland, of abandoning Socialist Realism. It was quickly replaced by connections to the earlier 20th C (= the Kraków Group), Foksal Gallery and Abstraction Creation. It recognises the pivotal role of happening, focused on the personality of Tadeusz Kantor. It is a beautiful chapter (p. 236 -) that includes Borowski’s *Syncretism*, Andrzej Matuszewski (1924-2008) in Poznań, Jerzy Bereś (1930-2012) in Kraków ... The art of the Sixties is said to be *turning away from object-making and towards more ephemeral art forms*. (ibidem)

Guzek structured his excellent research into consecutive decades: pre-conceptual art followed by *The Seventies*, *The Eighties*, and *The Nineties*. Every chapter starts with political and social context, followed by *Art Facts*, given in some detail, including a passage on *Feminist Art*. Superbly researched and written, the text inspires disagreement as well (pp. 236-265).

The tenor of this research is the truthfulness of Conceptual art *vis a vis* the context in which it is placed. I may prefer other labels for the same art, I take labels as abbreviations of explanation, however, they wiggle out of intentions “Thus, an art system was created that met the artistic, institutional, and social conditions necessary for the development of new trends. It was a political force that the authorities in Poland had to reckon with. In the other V4 countries, contemporary artists were severely repressed for creating Conceptual works” (ibidem).

The essay is followed by two dozen items in the bibliography and 32 pages of illustrations. The paper inadvertently points to a weakness of Conceptual art - it is difficult to document, and when live, it is usually seen by a small number of viewers. It also prefers to change its name. The closing passages introduce the Contextual art story (pp. 250-), contacts with Joseph Kosuth, Jorge Glusberg *inter alia*. It inspires further research not only on the slippery definition of Conceptual art, on its strengths and weaknesses, but also its accessibility, documentation, competition with other concepts of visibility, the role of material, and the role of the concept in other art as compared with Conceptual art.

Paweł LESZKOWICZ, Adam Mickiewicz University in Poznań, “Circles of Friends: Notes on the Queer History of Art Under Communism in Central Eastern Europe” (pp. 302-332, notes and bibliography pp. 325-326, followed by 14 visual documents pp. 328-301)

“The text examines how the Polish, Hungarian, and Czechoslovak counterculture and contemporary art in the sixties to eighties opened space and possibility for queer artists to express their different sensibilities and embodiments and to project an alternative vision of love, subjectivity, eroticism, and gender. It constitutes a part of a bigger research project consisting of tracing the homoerotic expression in art behind the Iron

Curtain in Central and Eastern Europe, and the crucial role of counterculture and art spaces concerning such subversions. The focus is on Polish queer art during the People's Republic of Poland with a comparative perspective applied as well as tracking of similar developments in Hungary and Czechoslovakia. Performance art plays a central role in this study" (p. 303).

It is the first time since the black and red figures on Greek vases 6-4th C BC the subject is given systematic attention. The issue of artistic / stylistic significance of the difference between two naked bodies of the same sex and say images of Adam and Eve and the various tortured saints in whatever style the image requires more work than is invested here. The distinction is political, ethical, and ideological as it is life not just an image of life, that is a subject here. Unless their sexual orientation is publicised, it may not become a part of the aesthetic experience of their work. Whereas this paper insists that it does. I expect other people to have different experiences. Yes, it is back to Timaeus.

This beautifully organised thorough paper is full of precise thoughts, careful choice of words, and disciplined belief that its subject is so extraordinary that it needs to be on a pedestal of perfection... very like the ancient Greeks...

"It is Performance art and its photographic and film documentation that captured the complex nature of sexual and gender identity and explorations of individual embodiments in Central Eastern Europe in the twentieth century." It is a primary research turned into a narrative of who, where, when, and what. In some cases even what it looked like. I may recognise someone's sexual preferences in real life, but not in their art whether they are visual artists or poets or actors or musicians... Maybe you can?

SLOVAKIA

Vladimíra BÜNGEROVÁ, Slovak National Gallery in Bratislava, "Together but Separately Group Exhibitions in Slovakia from 1968 -1989" (pp. 336-355, attached is a bibliography, 21 photographs, and two drawings).

"This study maps the turning points in the Slovak art scene in the years 1968-1989 through the lens of historically significant exhibitions of official and unofficial art with the common feature of a collective or group character and the presentation of progressive tendencies in art. Among the selected exhibitions there are various types of presentations, such as international biennials, thematically, curated exhibitions, independent short-term collective performances and multi-annual cycles of thematic exhibitions, which will allow us to look at the development of the studied phenomenon through presenting a few of these shows."

Danuvius 1968

"Although it was primarily supposed to be a display of painting, sculpture, printmaking and drawing, it was not limited to traditional media. It initiated the creation of large-scale environments and works that transcend traditional ideas about art....contributors counted 71 Czechoslovak artists and 49 international artists from 16 countries other than the Soviet Union. During the preparation of the exhibition at the Bratislava House of Arts, the Warsaw Pact troops invaded Czechoslovakia." (p. 338)

The second case study is *Polymusical Space* meant not only the synthesis of all muses but also the synthesis of modern industry, science and technology. Land art and Action art were included.

The case study on *First Open Studio* in Bratislava is healing to recall, but difficult to share. The last subject is the collaboration of archaeology with visual arts (*Archaeological Monuments and the Present*).

According to the authors of the concept, the past should lead to an understanding of the present, and "the concept of the project created space for the implementation of interdisciplinary overlaps between different types of art, as well as art and science" (Geržová 2006, p. 344)

The group exhibition *Basement* took place in April before the revolutionary events of November 1989. For Slovak art, it programmatically discovered a new medium – the site-specific installation.... For the history of visual art in general, group exhibitions as temporary exhibiting communities have represented and still represent a remarkable model of connection, communication, knowledge, confrontation...

Ján KRALOVIČ, Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, "Exhibition as a Form of Cultural and Artistic Resistance" (pp. 356-370, followed by a bibliography of 14 items, and 33 illustrations, not all equally legible)

This is a superb overview of facts as they happened. I fail to make any abbreviation of this powerful research paper covering the whole of Slovakia not just Bratislava and environ. It is structured in subchapters:

Social and Political Context (pp. 357-)

Opens the rich overview of the exhibitions in the 1960s and following decades until Perestrojka! Diligent, careful, attentive collector of facts.

Artistic Alternatives - Searching for Spaces For Realization (Interior – Exterior) (pp. 359-)

Covers the facts you may know from previous papers on Slovak art but this time in more detail.

Private Apartment Exhibitions and Presentations in Semi-Public Space (pp. 368-)

It overflows with names, places, and types of exhibits - riches of art everywhere.

But was it so different from the reality artists faced in other parts of Europe? Yes - most of it was "unofficial" - carried by personalities involved as being equivalent or better to the art approved by the communist party. A sort of mini-Gorbacevs... dreaming of enlargement of the freedom of thought. Even the reading about it raises the heartbeat.

This is a rich research almost pedantic and a source for further research. It is not only diligent and honest, but it is well written too. Unmissable. It slightly overlaps with the paper titled "Together but Separately."

The last paper in this book is by Daniela ČARNÁ, Ernest Zmeták Art Gallery in Nové Zámky, "Forms of Land Art of the Sixties and Eighties in Conceptual and Action Art in Slovakia" (pp. 386-391, a bibliography of 8 items, and 28 illustrations follow)

"In Slovakia, Land art existed within the framework of Conceptual and Action art tendencies, and reactions to nature and the suburban landscape had a firm place in the work of many artists. For some, the turns to nature were only occasional, but for many, the 'studio in nature' became a lifelong choice."

"It represented not only an escape from the city and civilization, a 'Henri Rousseauian search for a lost paradise,' but also 'a form of protest signalling the danger that this civilization brings' (Šmejkal 1990, 16)" (p. 389).

"The artistic approaches to nature at the turn of the sixties and seventies were significantly anthropocentric, with an emphasis on the physical passage to different landscapes" (p. 391).

We may also recognize these entries as an invitation to define our attitude and dialogue with the environment in which we live. Despite the many reasons for concern, they are a call to halt

and transform. For example, by simply accepting this invitation of Michal Kern written in his diary:

Touch a dewdrop with your finger and connect to a miracle with purity. This is not a 'scientific' description or a discovery in nature. It's a guide to the experience I had when I invented this situation. To write a proposal for millions of people to touch the dew and live in harmony with the law of nature.

The author closes with:

“Perhaps it is naive or maybe it is prophetic. Everyone is welcome to verify on their own”
(p. 392).

I agree. I appreciate the poetics of it all. Play and poetry.

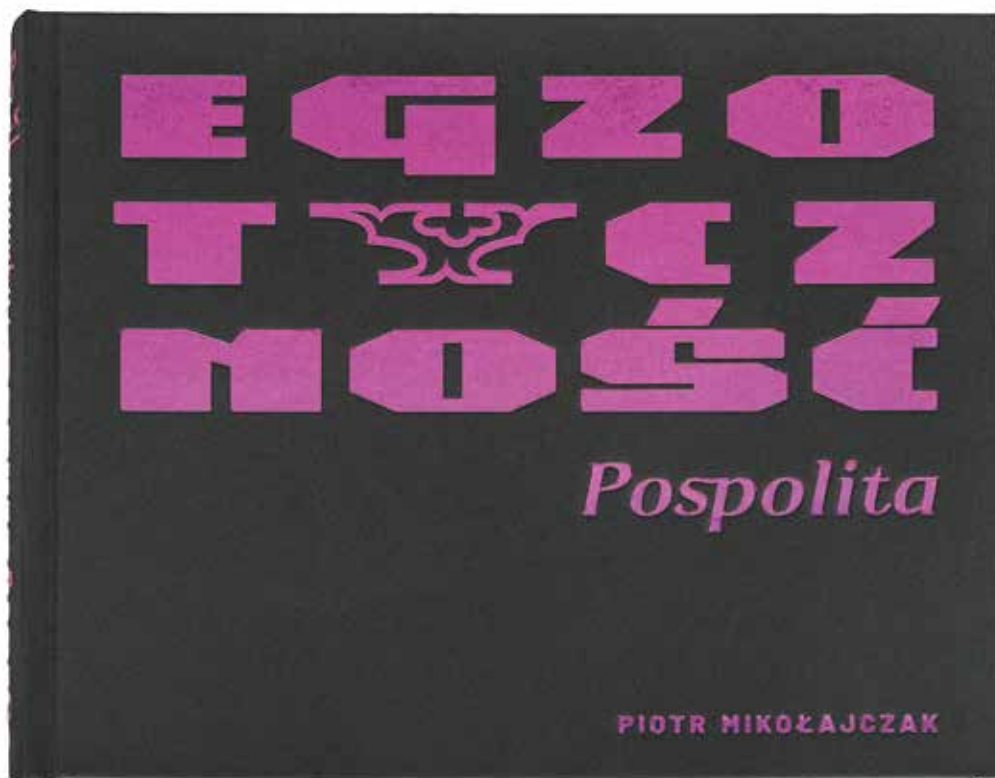
Bridge Over Time. Contemporary Picture of the Past. Edited by Łukasz Guzek. Gdańsk: Laznia Center for Contemporary Art, 2023.

Cover image

Tomas Ruller, *Byt-ci-nebyt*, 1979

Free download e-publication

<https://www.laznia.pl/ksiegarnia/bridge-over-time-contemporary-picture-of-the-past-pdf-105/>



Mikołajczak, Piotr. *Egzotyczność Pospolita*. Gdańsk: ASP w Gdańsku, 2023.

Łukasz GUZEK

PIOTR MIKOŁAJCZAK, *EGZOTYCZNOŚĆ POSPOLITA*

Książka-album Piotra Mikołajczaka zatytułowana *Egzotyczność Pospolita* stanowi sprawozdanie z projektu artystyczno-badawczego realizowanego przez ponad dwie dekady (od początku dwudziestego pierwszego wieku). Polegał on na gromadzeniu dokumentacji zdjęciowej zjawisk wizualnych zaobserwowanych podczas podróży autora po Polsce prowincjonalnej, choć także napotkanych przez niego w przestrzeni wielkomiejskiej.

Egzotyczność Pospolita jest książką artystyczną – obiektem performatywnym, ponieważ angażuje odbiorcę w trakcie lektury, zmusza go do wyborów sposobu recepcji materiału wizualnego. Dekoracyjna czcionka tytułu na okładce koresponduje z estetyką sfotografowanych motywów. Projekt graficzny jest spójny pod względem formalno-artystycznym.

Publikacja składa się z dwóch części, których odrębność została wyraźnie zaznaczona. Właściwie są to dwie książki w jednej okładce. Nie ma jednak przedniej i tylnej strony tej okładki – obie są frontami, opatrzonymi tytułem. Można więc wybrać dowolnie gdzie zacząć lekturę. Dochodząc do mniej więcej połowy musimy jednak obrócić książkę o 180 stopni, aby kontynuować jej czytanie/oglądanie. Jedna część ma 185 stron, druga – 197. Z jednej strony publikację otwiera tekst-manifest autora zatytułowany „Egzotyczność Pospolita,” z drugiej

zaś – esej krytyczny Olgi Drendy „Zagapmy się.”

We wstępie autor przyznaje się do głębokiej fascynacji prowincją; prezentuje stan badań wskazując albumy fotograficzne, które stanowiły jego inspiracje. Opisuje także własną metodę twórczą, a także środki techniczne i artystyczne, dobierane do tematów.

Drenda proponuje interpretację antropologiczną, zbudowaną wokół pojęcia „egzotyczności,” którą zestawia z „niezwykłością,” dodając „swojskość,” co prowadzi autorkę do skojarzenia z pracami Władysława Hasióra. Jednak dla Mikołajczaka, inaczej niż dla Hasióra, głównym przedmiotem zainteresowania nie jest kultura wernakularna, ale przeszczepiona na prowincję kultura globalna. Dialektyczne połączenie tych dwóch czynników tworzy miks kulturowy, którego efektem wizualnym jest uderzający kontrast wynikający ze zderzenia odmiennych estetyk.

Każda fotografia została specjalnie skadrowana w taki sposób, aby pokazać rzeczowość motywu. Nie mamy więc panoram, perspektyw, otoczenia, kontekstu. Pokazane zostały przedmioty i sytuacje same w sobie, jako ready made. Postacie pojawiają się w kadrze rzadko i pełnią rolę sztafażu. Nie mamy wątpliwości, co stanowi temat główny. U dołu każdego ze zdjęć są podane ogólne lokalizacje – najczęściej nazwy miast i miejscowości,

w których wykonano fotografie. Przedstawienie ma charakter czysto faktyczny. Autor unika sugerowania widzowi interpretacji kontekstowej.

Zebrany materiał fotograficzny autor poddaje trzem rodzajom obróbki. Po pierwsze, opracowuje kolor w taki sposób, aby zachowywać jego właściwości wizualne charakterystyczne dla danego miejsca. Po drugie, rezygnuje z koloru po to, aby przenieść uwagę widza z atrakcji wizualnej obrazu na jego temat, przy czym to w tej serii motyw jest przedstawiany z otoczeniem, zarazem się w nim roztapiając. I po trzecie, wykonuje zdjęcia częściowo nieostre, co wynika z posługiwania się rzemieślniczo wykonanym obiektywem typu tilt/shift, bądź też całkowicie pozbawione ostrości, w przypadku wykonywania zdjęć przez płytkę z otworkiem, montowaną na korpusie aparatu w miejscu obiektywu. W dwóch ostatnich rozwiązaniach używa wyłącznie analogowych aparatów i tradycyjnych klisz małoobrazkowych.

Potraktowanie motywu jako ready made wskazuje na indeksalny charakter zamieszczonych w albumie fotografii. Indeksacja, ewidencjonowanie i tworzenie baz danych przez nagromadzenie fotografii jednorodnych tematycznie, to konceptualna metoda twórcza wykorzystująca informację jako ready made.

Pierwszym tego typu dziełem sztuki była książka Edwarda Ruscha *Twentysix Gasoline Stations* (1963).¹ Zamieszczone w niej obrazy przedstawiały to, co zapowiadał tytuł – stacje benzynowe, sfotografowane podczas podróży autora z Los Angeles do domu rodzinnego w Oklahoma City. Podpisy rzeczowo określają nazwę konkretnych stacji i miejsc, gdzie się znajdują.

Projekty fotograficzne Ruscha i Mikołajczaka podobnie traktują relacje z rzeczywistością. Oba są dokumentami z podróży autora. Zapis polega na wskazywaniu wybranych motywów bez ujawniania osobistych emocji. Różnice estetyki wizualnej, zarówno w zaprojektowaniu samych książek, jak i pokazanych w nich fotografiach, nie zmieniają istoty artystycznej projektów.

Do tego typu fotografii można zastosować określenie Rolanda Barthesa² *message sans code*,

interpretacja informacji zawartych w obrazie zależy bowiem od widza – to „paradoks fotografii,” która tylko wydaje się wprost realistyczna. Z tego samego powodu Barthes mówi o „utracie ekwiwalencji” między obrazem a znaczeniem, które nie jest dane a konstruowane, a co Rosalind E. Krauss³ określa właśnie jako „indeksalność.” Projekt ma charakter performatywny także w tym sensie, że obraz jest znaczeniowo pusty, nie jest reprezentacją czy symbolem, i dlatego może zostać wypełniony dowolnym znaczeniem.

Zarówno zawartość książki Mikołajczaka, jak i sam jej projekt graficzny mają postkonceptualny charakter. Stanowią przykład wykorzystania metod konceptualnych w sztuce współczesnej. Originalność na gruncie sztuki polskiej polega właśnie na wycofaniu się autora z pozycji kreatora, przyjmującego wobec odbiorcy rolę mentora. Przeciwnie – autor pozostawia widzowi pole do samodzielnego tworzenia znaczeń. Podobnie, jak w dziełach surrealistów, jedyną wskazówką jest paradoksalna sprzeczność, tu zawarta w tytule, brzmiącym jak oksymoron: *Egzotyckość Pospolita*.

Przypisy

¹ Zob. Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* w kolekcji Tate: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>.

² Roland Barthes, "The Photographic Message," w *Image–Music–Text*, tłum. Stephen Heath; reprint w *A Barthes Reader*, red. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1977), 194–210. Pierwodruk po francusku: *Communications 1* (1961). Przekład polski: Roland Barthes, "Retoryka obrazu," w *Ut pictura poesis*, red. Seweryna Wyslouch, Marek Skwara (Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2006), 139–158.

³ Rosalind E. Krauss, "Notes on the Index: Part 1," 196–209. "Notes on the Index: Part 2," 210–219, w Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985). Pierwodruk: "Notes on the Index: Seventies Art in America." *October 3* (Spring 1977): 68–81. "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2." *October 4* (Autumn 1977): 58–67.

Przekład polski: Rosalind E. Krauss, „Notatki o indeksie. Część 1,” 201–214, „Notatki o indeksie. Część 2,” 215–224, w *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Monika Szuba (Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2011).

ORDINARY EXOTICNESS BY PIOTR MIKOŁAJCZAK

Piotr Mikołajczak's book-album titled *Ordinary Exoticness* is a report on an artistic research project carried out for over two decades (since the beginning of the twenty-first century). It consisted in collecting photographic documentation of visual phenomena observed during the author's travels around provincial Poland, but also encountered by him in urban space.

Ordinary Exoticness is an artistic book - a performative object, because it engages the reader while reading, forcing him to choose the way in which the visual material is received. The decorative font of the title on the cover corresponds to the aesthetics of the photographed motifs. The graphic design is coherent in formal and artistic terms.

The publication consists of two parts, and the differences between them have been clearly marked. It's actually two books in one cover. However, there is no front and back side of this cover - both are fronts, with a title. So you can choose where to start reading. However, when we reach about halfway, we have to turn the book 180 degrees to continue reading/watching it. One part has 185 pages, the other - 197. On one side, the publication opens with the author's text-manifesto

entitled "Ordinary Exoticness," and on the other - Olga Drenda's critical essay "Let's Stare."

In the introduction, the author admits to a deep fascination with the province; presents the state of research by pointing to photo albums that inspired him. He also describes his own creative method, as well as technical and artistic means selected for the topics.

Drenda proposes an anthropological interpretation built around the concept of "exoticness," which she juxtaposes with "extraordinaryness," adding "homeliness," which prompts the author to compare it with the work of Władysław Hasiór. However, for Mikołajczak, unlike Hasiór, the main subject of interest is not vernacular culture, but global culture transferred to the provinces. The dialectical combination of these two factors creates a cultural mix, the visual effect of which is a striking contrast resulting from the clash of different aesthetics.

Each photograph has been framed in such a way as to show things as a main motif. So we have no panoramas, perspectives, surroundings, context. Objects and situations were shown in themselves, as ready-made. Human figures appear in the frame rarely and only as staffage. We have no doubt what

the main topic is. General locations are listed at the bottom of each photo - most often, these are the names of the cities and small towns where the photos were taken. The representation is purely factual. The author avoids suggesting a contextual interpretation to the viewer.

The author subjects the collected photographic material to three types of processing. First, he develops color in such a way as to preserve the visual properties specific to a given place. Secondly, he decides not to use color in order to shift the viewer's attention from the visual attraction of the image to its subject, and in this series the motif is presented with its surroundings, at the same time blurring in it. And thirdly, he takes photos that are partially out of focus, which results from the use of a craftsman-made tilt/shift lens, or completely out of focus when photos are taken through a plate with a hole mounted on the camera body in place of the lens. In the last two solutions, he uses only analog cameras and traditional 35mm film.

Treating the motif as ready-made indicates the indexical nature of the photographs included in the album. Indexing, recording and creating databases by accumulating thematically homogeneous photographs is a conceptual creative method using information as ready-made.

The first work of this type of art was Edward Ruscha's book *Twentysix Gasoline Stations* (1963).¹ The images included in it presented exactly what the title announced - gas stations, photographed during the author's trip from Los Angeles to his family home in Oklahoma City. The captions factually specify the name of the stations and the places where they are located.

Ruscha and Mikołajczak's photographic projects treat relationships with reality in a similar way. Both are documents from the author's travels. The record consists of indicating selected motives without revealing personal emotions. Differences in visual aesthetics, both in the design of the books themselves and in the photographs presented in them, do not change the artistic essence of these projects.

Roland Barthes's term *message sans code* can be applied to this type of photography, as the interpretation of the information contained in the image depends on the viewer - this is the "paradox of photography," which only seems downright realistic. For the same reason, Barthes talks about the "loss of equivalence" between the image and the meaning,² which is not given but constructed, and what Rosalind E. Krauss calls "indexicality."³ The project is performative also in the sense that in terms of meaning the image is empty, it is not a representation or a symbol, and therefore it can be filled with any meaning.

Both the content of Mikołajczak's book and its graphic design are post-conceptual in nature. They are an example of the use of conceptual methods in contemporary art. Its originality in the field of Polish art lies precisely in the author's withdrawal from the position of a creator, taking on the role of a mentor to the viewer. On the contrary - the author leaves the viewer room to create meanings on their own. As in the works of the Surrealists, the only clue is the paradoxical contradiction, here contained in the title, which sounds like an oxymoron: *Ordinary Exoticness*.

Notes

¹ See Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* in the Tate collection: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>.

² Roland Barthes, "The Photographic Message," in *Image–Music–Text*, tr. Stephen Heath; reprinted in *A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1977), 194–210. First published in French: *Communications* 1 (1961).

³ Rosalind E. Krauss, "Notes on the Index: Part 1," 196–209. "Notes on the Index: Part 2," 210–219, in Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985). First published: "Notes on the Index: Seventies Art in America." *October* 3 (Spring 1977): 68–81. "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2." *October* 4 (Autumn 1977): 58–67.



w Wielkopolsce, okolice Lednogóry



Pszczyna



Morąg



Dziergoń



Wolsztyn



Ruciane-Nida



Bydgoszcz



Gdańsk, Jarmark Dominikański



Wałbrzych



Bielkówek



Świdnica



Koszalin



Władysławowo



Janowo koło Brzeźna Szlacheckiego



Żarnowiec



Gdańsk Zaspa



gdzieś w Wielkopolsce



nad Jeziorem Żarnowieckim



Chmielno



Gdańsk Wrzeszcz



nad Jeziorem Żywieckim



Gdańsk



Olsztyn



Krynica Morska



Roman NIECZYPOROWSKI

OMÓWIENIE KSIĄŻKI: ŁUKASZ GUZEK, RED.,
JERZY KRECHOWICZ: PO ŚLADACH AWANGARDY,
WYDAWNICTWO ASP W GDAŃSKU, GDAŃSK, 2019 (2023),
ISBN 978-83-66271-24-1 (181 STRON). RECENZENCI
WYDAWNICZY: PROF. DR HAB. WOJCIECH OWCZARSKI,
DR TOMASZ ZAŁUSKI.

Tak się dziwnie stało, że artystyczne środowisko Trójmiasta przez lata praktycznie nie istniało w opracowaniach poświęconych współczesnej sztuce polskiej.¹ Powodów takiego stanu rzeczy było wiele. Nie miejsce tu po temu, by je omawiać, warto jednak zauważyć, iż sytuacja powoli ulega zmianie, w czym wielką zasługą Elżbiety Kal² oraz Zofii Watrak.³ Warto więc odnotować pozycję, która niedawno trafiła w ręce czytelników. Mowa o książce poświęconej twórczości Jerzego Krechowicza, wieloletniego profesora i byłego rektora gdańskiej ASP: *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy*.⁴ Różnego rodzaju perturbacje wydawnicze sprawiły, że złożony w 2019 r. do druku tekst zmaterializował się dopiero cztery lata później.

Na pracę, prócz wstępu, składa się jedenaście rozdziałów/esejów, które zająwszy się tematycznie, budują logiczną strukturę narracji, kreślą portret wielopłaszczyznowej działalności artystycznej Jerzego Krechowicza. Zasadniczą część książki poprzedzona została krótkim wstępem Łukasza Guzka, w którym autor syntetycznie przedstawia sylwetkę artysty oraz wprowadza czytelnika w materię badań prezentowanych w omawianej książce.

Zasadniczą część monografii otwiera esej Martyny Groth zatytułowany „Wyobraźnia scalająca.

Jerzy Krechowicz - model osobowości twórczej," w który badaczka podejmuje się trudu szkicowej rekonstrukcji artystycznej tożsamości Krechowicza. Co niezwykle ciekawe, autorka zwraca uwagę na to, iż na wiele lat przed rozpowszechnieniem się w Polsce ideologii feministycznej, już we wczesnych latach swojej twórczej aktywności, Krechu⁵ podejmował tożsamościowe gry, które na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych musiały budzić zdziwienie, a które były jednym z etapów kulturowego budowania własnej osobowości artysty. Innym, ciekawym spostrzeżeniem autorki jest uwaga odnosząca się do stosowanej przez niego strategii fragmentaryzowania rzeczywistości, która, jak można się domyślać dała asumpt do tak „charakterystycznego dla Krechowicza myślenia kolażem.”⁶

Kolażowi, jako „generalnej cesze decydującej o formalnej stronie prac Krechowicza” poświęcony jest następny w kolejności tekst, pióra Łukasza Guzka, zatytułowany „O zasadzie kolażu.” W tym artykule kolaż został wskazany jako metazasada twórcza sztuki XX wieku, Guzek przedstawia twórczość Krechowicza na płaszczyźnie nurtów awangardowych ubiegłego stulecia. Wspominając twór-

czegoś Marcela Duchampa, László Moholy-Nagy, Richarda Hamiltona, Roberta Withmana, Cleasa Oldenburga czy Nicolasa Schöffera i pokazuje Krechowicza jako godnego ich partnera artystycznego.

Kolejnym jest tekst Grażyna Szcześniak „Od malarstwa materii do metamalarstwa materii. Obrazy, rysunki, kolaże Jerzego Krechowicza,” w którym autorka przybliżyła postać artysty na polu malarstwa. Nic więc dziwnego, iż artykuł zaczyna od skrótowego przedstawienia źródeł środowiska szkoły sopockiej, podkreślając dominujące w niej wpływy koloryzmu. W ten sposób autorka pokazała istotę wyboru przez Krechowicza pracowni dyplomowej Stanisława Borysowskiego, który w tamtym czasie tworzył w duchu malarstwa materii i którą to drogą podążył jego student. Następnie Szcześniak w kilku zdaniach charakteryzuje rysunki Krechowicza, by następnie przejść do omawiania jego kolaży, a na koniec wrócić do obrazów malowanych w ostatnim okresie twórczości gdańskiego artysty. Cenną w tym miejscu wydaje się uwaga autorki, że „materia jest dla Krechowicza prowadzącym go ku odkrywaniu nowych (...) obszarów. I dotyczy to zarówno dzieł czysto plastycznych, jak i działań z pogranicza plastyki i teatru.”⁷ Sytuuje to twórczość Krechowicza w przestrzeni inter-medialnej, dzięki czemu mógł on swobodnie czerpać z różnych tradycji i nurtów współczesnej mu sztuki postawangardowej.

W swoim, niezwykle erudycyjnym eseju, zatytułowanym „Pomiędzy sztuką a teatrem. Redefinicje kolażu w twórczości Jerzego Krechowicza,” Zofia Cielątkowska analizuje międzyobszarowe przenikanie się sztuk wizualnych i performatywnych z teatrem, choć przyznać trzeba, że odniesień do twórczości Krechowicza w tym eseju jest mało.⁸ Lukę tę po części uzupełnia artykuł autorstwa Barbary Świąder-Puchowskiej pt. „Na skrzyżowaniu sztuk. Teatr Jerzego Krechowicza,” w którym autorka wyczerpująco przedstawia szczegóły jego/Krechowicza teatralnej twórczości. Autorka przywołuje niezwykle cenną uwagę Martyny Groth, mówiącą o tym, że „w latach sześćdziesiątych audiowizualne działania Teatru Galeria były na gruncie polskiego teatru pionierskie, choć podobne

eksperymenty przeprowadzano równolegle na polu sztuk wizualnych.”⁹ Z tej uwagi wyciąga konkluzję, że „za sprawą swoich realizacji scenicznych Krechowicz był (...) nie tylko jednym z pierwszych artystów kształtujących język teatru narracji wizualnej, ale także jednym z prekursorów w stosowaniu nowych mediów w polskim teatrze, jako integralnego elementu jego instrumentarium, a nie jedynie estetycznego dodatku.”¹⁰ Swoją esej Barbara Świąder-Puchowska kończy krótką charakterystyką twórczości scenograficznej Krechowicza, zauważając w podsumowaniu, iż „niemal wszystkimi poczynaniami teatralnymi Krechowicz wyprzedzał swój czas, otwierał nowe drzwi, łamał konwencje i przekraczał dziedziny sztuki. Proponował nowy język, kwestionujący przyzwyczajenia publiczności.”¹¹

W artykule pt. „V.I.T.R.I.O.L., czyli medytacje albo wstęp do poetyki plakatów Jerzego Krechowicza” Rafał Nowakowski poddał analizie plakaty Krechowicza, stawiając ciekawą tezę mówiącą o „alchemicznej” zasadzie ich konstruowania. Swoją wywód rozpoczyna od wyjaśnienia terminu ‘alchemia.’ Następnie, przywołując Krzysztofa Dydo, wskazuje wątki surrealistyczne w polskim plakacie (w tym też plakatami Jerzego Krechowicza).¹² Po czym, analizując poszczególne plakaty autorstwa Krechowicza, Nowakowski dochodzi do wniosku, iż „wiele tropów wskazuje na to, że projekty Krechowicza są nie tyle sztuką użytkową, ile raczej poezją komunikacji wizualnej. Jego sztuką rządzą podobne reguły, co sztuką poetycką. (...) Ponadto jako dominujący aspekt projektów graficznych omawianego artysty wyróżnia się metaforyczność i wieloznaczność przekazu. Znalezienie nowych powiązań wiąże się z wykroczeniem poza zwyczajowe pole semantyczne, rozbicie skostniałych struktur intelektualnych i klisz wizualnych. (...) Dzieło Krechowicza jest takim »oknem wycelowanym w ciemność«, na którą niczym pradawni alchemicy projektujemy treści swojej nieświadomości.”¹³ W ten oto sposób, autor ukazując stosowaną przez Krechowicza strategię łączenia rozmaitych nurtów awangardowych, wiąże ją z alchemiczną zasadą łączenia znaczeń.

Kolejnym artykułem podnoszącym problem twórczości projektowej Krechowicza, jest tekst

Anny Grabowskiej-Konwent, „Plakaty Jerzego Krechowicza - osobne światy krążące na orbitach wyznaczanych jego wyobraźnią.” Podobnie jak Nowakowski, tak i Grabowska-Konwent stara się uciec od stereotypowego patrzenia na sferę projektowania graficznego Krechowicza, namawiając nas byśmy spojrzeli na nie „jak na jedną z wielu form działalności twórczej, która go zajmowała i intrygowała.”¹⁴ Na wstępie autorka zauważa, że „kolażowy, wolnoskojarzeniowy sposób organizowania płaszczyzny plakatu, zapoczątkowany w pierwszych pracach towarzyszących tworzonym przez Krechowicza spektaklom, był kontynuowany również w późniejszym okresie, gdy artysta projektował plakaty na zlecenia różnych instytucji kulturalnych.”¹⁵ Analiza plakatów artysty prowadzi autorkę do konkluzji mówiącej, że „ciągłe poszukiwania, potrzeba eksperymentu i fascynacji nowymi narzędziami, wystawiania swoich możliwości na kolejne próby sytuuje Krechowicza w grupie »najbardziej intrygujących osobowości wybrzeżowego środowiska artystycznego«.”¹⁶

Tekst autorstwa Małgorzaty Abramowicz jest próbą spojrzenia na twórczość Jerzego Krechowicza jako scenografa.¹⁷ Na wstępie autorka przedstawia okoliczności podjęcia przez artystę współpracy z teatrem zawodowym, by przejść następnie do analizy idei projektów scenograficznych, w których Krechowicz uciekał od stereotypów i utartych konwencji, poszukując ciągle nowych rozwiązań. Musiało go to emocjonalnie sporo kosztować, bo jak po latach wyznał Żurawskiemu: „Dawno rzuciłem scenografię z nienawiścią nawet pewną. Z pracy eksperymentalnej przerodziło się to w znojną pracę zawodową.”¹⁸

Niezwykle ciekawym jest tekst Martyny Groth,¹⁹ w którym autorka pokazała „Jerzego Krechowicza jako kontynuatora myślenia Moholy-Nagya o scenie jako laboratorium świetlno-kinetycznej akcji.”²⁰ Analizując poszczególne teatralne realizacje Krechowicza wskazała odniesienia do teorii Moholy-Nagya, wyraźnie podkreślając: „Krechowicz zapewne nie bez znajomości pomysłów Moholy-Nagya wszystko to zrealizował, stosując własne metody i triki.”²¹

W tekście Anny Polańskiej, opatrzonym tytułem „Zobaczyć poezję - Jerzy Krechowicz ilustratorem Wydawnictwa Morskiego” autorka skrótoowo przedstawia historię Wydawnictwa Morskiego i jego program, by na tym tle zarysować działalność projektową Jerzego Krechowicza jako ilustratora, ukazując równocześnie jego związki z lokalnym środowiskiem literackim.

Monografię zamyka tekst Jarosława Denisiuka poświęcony idei i organizacji elbląskiego Biennale Form Przestrzennych z 1965 roku, w którym wziął udział Jerzy Krechowicz.²² Rzeźbę (*Król*), którą wtedy wykonał, Danisiuk analizuje na zasadzie przestrzennego kolażu silnie, znaczeniowo powiązanego z teatrem oraz tekstem literackim.

Reasumując, zauważyć należy, że co prawda, jak we *Wstępie* zaznacza Łukasz Guzek „monografia nie wyczerpuje tematyki twórczości Krechowicza - stanowi raczej wstęp do badań, określa ich obszar oraz wyznacza możliwe kierunki,” to jednak książkę tę uznać możemy za pracę niezwykle ważną i wyjątkową. Zarówno jako zamierzenie badawcze, koncept, jak i niezwykle intelektualną próbę wieloaspektowego, intertekstualnego odczytania twórczości jednego z najciekawszych artystów polskich drugiej połowy XX wieku. Ale największym walorem tej publikacji jest wskazanie/wytyczenie nowego kierunku badań nad odkrywaniem zatartych/pomijanych zjawisk polskiej (prowincjonalnej) awangardy.

Przypisy

- ¹ Doskonale pokazuje to *Leksykon sztuki polskiej XX wieku* Andrzeja Pieńkosa (Wydawnictwo Kurpisz, 1996), w którym, poza nielicznymi wyjątkami, trudno by znaleźć informacji o większości trójmiejskich artystów.
- ² Elżbieta Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa, obrazy* (Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2009).
- ³ Zofii Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* (Gdańsk: słowo/obraz, 2001).
- ⁴ Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy*, (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019).
- ⁵ Dla tych, którzy Krechowicza pamiętają, wiadomym jest, że myślano o Nim i mówiono jako o „Krechu,” stąd jedynym, delikatnym „zgrzytem” jest dla mnie w tym wypadku błędna odmiana: „Krech”, Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 13.
- ⁶ Martyna Groth, „Wyobraźnia scalająca. Jerzy Krechowicz - model osobowości twórczej,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy*, (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 18.
- ⁷ Grażyna Szcześniak „Od malarstwa materii do metamalarstwa materii. Obrazy, rysunki, kolaże Jerzego Krechowicza”, Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 40.
- ⁸ Szkoda też, że przy omawianiu „scano-collage” artyści Cielątkowska pomija wkład Krzysztofa Idzebskiego i Piotra Tołysza, z którymi w tamtym czasie Krechowicz współpracował. Co więcej w archiwum Idzebskiego znajduje się kompletny zbiór „scano-collage” Krechowicza, łącznie z tymi nigdy publicznie nie pokazywanymi, „niedokończonymi.”
- ⁹ Barbara Świąder-Puchowska, „Na skrzyżowaniu sztuk. Teatr Jerzego Krechowicza”, Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 58; por.: Martyna Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria”, *Pamiętnik Teatralny* nr 2 (2015).
- ¹⁰ Barbara Świąder-Puchowska, „Na skrzyżowaniu sztuk. Teatr Jerzego Krechowicza,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 58.
- ¹¹ Świąder-Puchowska, „Na skrzyżowaniu sztuk. Teatr Jerzego Krechowicza,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 85.
- ¹² Krzysztof Dydo, *Surrealizm w plakacie*, Galeria Środowisk Twórczych, Bielsko-Biała, 26.09-16.10.2014., cyt. za: Rafał Nowakowski, „V.I.T.R.I.O.L., czyli medytacje albo wstęp do poetyki plakatów Jerzego Krechowicza,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 93.
- ¹³ Nowakowski, „V.I.T.R.I.O.L., czyli medytacje albo wstęp do poetyki plakatów Jerzego Krechowicza,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy*, (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 102-103.
- ¹⁴ Anna Grabowska-Konwent, „Plakaty Jerzego Krechowicza - osobne światy krążące na orbitach wyznaczanych jego wyobraźnią,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 111.
- ¹⁵ Grabowska-Konwent, „Plakaty Jerzego Krechowicza - osobne światy krążące na orbitach wyznaczanych jego wyobraźnią,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 111.
- ¹⁶ Grabowska-Konwent, „Plakaty Jerzego Krechowicza - osobne światy krążące na orbitach wyznaczanych jego wyobraźnią,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 121.
- ¹⁷ Małgorzata Abramowicz, „Scenografie Jerzego Krechowicza w teatrach zawodowych. Eksperyment przemieniony w znojną pracę,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019).
- ¹⁸ Andrzej Żurawski, „Wyspa czystej formy: o teatrze Jerzego Krechowicza,” Muzeum Historii Polskiej, <http://www.bazhum.muzhp.pl>, cyt. za: Abramowicz, „Scenografie Jerzego Krechowicza w teatrach zawodowych. Eksperyment przemieniony w znojną pracę,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 133.
- ¹⁹ Martyna Groth, „Laszlo Moholy-Nagy i Jerzy Krechowicz - akcje kinetyczne i luminescencyjne,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019).
- ²⁰ Groth, („Laszlo Moholy-Nagy i Jerzy Krechowicz - akcje kinetyczne i luminescencyjne,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 144.
- ²¹ Groth, „Laszlo Moholy-Nagy i Jerzy Krechowicz - akcje kinetyczne i luminescencyjne,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019), 147.
- ²² Jarosław Denisiuk, („Z problemów teatralizacji przestrzeni miasta. Udział Jerzego Krechowicza w elbląskim Biennale Form Przestrzennych w 1965 roku,” Łukasz Guzek, red., *Jerzy Krechowicz: Po śladach awangardy* (Gdańsk: Wydawnictwo ASP w Gdańsku, 2019).