

【68年5月／美術】

## 1968年5月のパリ国立美術学校 ——アトリエ・ポピュレールのポスターをめぐる

齋藤 達也

(首都大学東京非常勤講師)

### 国立美術学校と5月革命のポスター

フランスの美術教育の中核をなす機関であるパリの国立美術学校（École des Beaux-Arts）は、1968年の5月革命に極めて独自の仕方に関わることとなった。国立美術学校を占拠した学生や芸術家たちは、そこで大量のポスターを制作して街頭に貼り出すことで、学生と労働者による抗議活動への支持と連帯を訴えたのである。このとき付けられたのがアトリエ・ポピュレール（Atelier Populaireは「民衆の工房」と訳せるだろう）という名であった<sup>1</sup>。アトリエ・ポピュレールには68年5月から6月にかけて、この動きに賛同する多くの美術家や学生が集まり、継続的な議論、およびポスター制作が行われた。わずか二ヶ月足らずの実質的な活動期間であったものの、アトリエ・ポピュレールは多くの参加者を引き寄せて芸術を通じ

<sup>1</sup> アトリエ・ポピュレールの活動については、関係者のインタビューを通して明らかになっている。本稿は、独自のインタビューにもとづいてアトリエ・ポピュレールを紹介した次の二点の研究を主な情報源として参照した。Pascale Le Thorel, « L'Atelier Populaire à l'École des Beaux-Arts : mai et juin 1968 », *Images en lutte : la culture visuelle de l'extrême-gauche en France, 1968-1974*, sous la direction de Philippe Artières et Éric de Chassey, cat. exp., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2018, p. 64-76 および Laurent Gervereau, « Les affiches de "mai 68" », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 11-13, 1988, p. 160-171. なお、アトリエ・ポピュレールで制作されたポスターは容易にインターネットで閲覧することができる。

て社会運動に積極的に関わる場となった。アトリエ・ポピュレールの活動は、美術と社会運動、あるいは芸術家と労働者が取り結びうる関係を考える上で極めて示唆に富んでいる。

国立美術学校でのポスター制作は、個人としての芸術家が作品を制作するのは大きく異なる様相を示していた。アトリエ・ポピュレールでは、ごく一部の例外を除いて、ポスターに署名が入れられることはなく（これはすなわち制作者が作品の権利を自主的に放棄することにつながる）、デザインとスローガンは合議制によって決定されたのである。美術学校が占拠された当日から総会（Assemblée générale）が開かれ、ここで活動方針や大学改革のみならず、ポスターそのものについても議論された。アトリエ・ポピュレールは言葉の響きとは裏腹に大規模な組織で、証言によれば約300人の芸術家が参加し、学生やその他外部の人間も含めると活動期間中におよそ一万人の参加者があった。総会の出席人数は少ないときは10人ほどである一方、多いときには300人はいたことを考えると、これほどの多人数が参加する芸術家組織が、大きな衝突を生むことなくひとつのポスターのスタイルを確立させたことは驚くべきことだといえるだろう。

総会では、作者名が明かされない完全匿名のもとポスター案を議論し、これをアトリエ・ポピュレールとして採用して印刷し、街路に貼り出すかどうかを挙手によって決定した。多くのポスター案が否決されることとなったが、それでも最終的にアトリエからは約800種類ほどのポスターが刷られることとなる。ポスターのデザイン、およびスローガンには基本方針があり、「アラビアゴムで布地を埋めて描きやすいようシンプルなデッサンで、濃淡はつけずに、平板で、一枚のポスターについて一色のみを使用しよう」とアトリエに参加した芸術家に伝えたと、中心人物の一人であるギ・ド・ルージュモンは振り返っている<sup>2</sup>。この方針はむろん総会でも堅持された上で、「政治的見解が正しいか」、そして「ポスターはその見解をしっかりと伝えているか」といった点が審議された。総会の場で、デザイン案を提出した芸術家の匿名性はむろん保たれていたものの、彼らは徐々に互いのデザイン上のスタイルを認識できるようになっていったという。アトリエ・ポピュレールには

<sup>2</sup> Laurent Gervereau, « La sérigraphie à l'école des Beaux-Arts. Entretien avec Rougemont », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 11-13, 1988, p. 180.

極めて多くの芸術家が関わったが、今日から見て、制作されたポスターに共通するスタイル（一色で刷られ、シンプルなスローガンを持つ）が認められるのは、議論という民主的なプロセスを経ていたからだといえるだろう。

ポスターははじめ、一種類につき100枚から300枚ほど刷られたが、最終的には平均すると一種類につき2000枚ほど刷られたという。昼夜問わず印刷作業は継続され、少ないときでも2台、多いときには10台の印刷機が同時に稼働していた。刷り終えたポスターは三時間ほど乾燥させると、高校生や学生のボランティアがすぐに街頭に貼り出しに行った。ポスターの中には反響を得て成功を収めるものもあり、そうしたものは印刷所の協力を得てオフセット印刷でより大量の部数を印刷した。これにより美術学校の印刷機を、他のポスターにあてることができた。外部の組織がアトリエ・ポピュレールに協力する事例はこれにとどまらない。印刷に必要なインクは協力的な版画家たちによって寄贈され、紙や印刷機は運動に賛同する企業の労働者たちからもたらされた。一例として、日刊紙『フィガロ』は輪転機を美術学校に納めたという。

こうして作られたポスターの種類は、様々な企業のストライキを支援するもの、政権を批判するもの、さらには壁新聞にいたるまで多岐にわたっており、それぞれが時々刻々と変化する社会情勢を強く映し出している。5月14日の美術学校占拠からはじまって、6月27日に警察が奪還するまでの二ヶ月と二週間の間に、総会の開催、新たな印刷技術の導入、ポスター・デザインの基本方針策定、労働者との連携、安定した大量印刷・迅速な流布の方法の確立といった事柄がつぎつぎと実行に移される様は、芸術家集団の強い意志を感じさせてあまりある。アトリエ・ポピュレールの設立から解散までを、制作されたポスターとともに時系列に沿って見てゆこう<sup>3</sup>。

<sup>3</sup> アトリエ・ポピュレールでの出来事を時系列に並べた表については、「L'Écoles des Beaux-Arts, L'Atelier Populaire. Chronologie » *Images en lutte : la culture visuelle de l'extrême-gauche en France, 1968-1974*, sous la direction de Philippe Artières et Éric de Chassesey, cat. exp., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2018, p. 57-63を主に参照した。ただし、文献により同一の出来事であっても日付が異なって記録されている場合があることに留意されたい。

## 「元国立美術学校」でのアトリエ・ポピュレールの誕生

1968年5月13日、レピュブリック広場からダンフェール＝ロシュローまで、約100万人が参加する大規模なデモ行進が行われた。同じ13日にはソルボンヌ大学が学生によって占拠されたが、美術学校では、社会学教授ブリュノ・キザンヌに率いられたストライキ委員会が建物全体を占拠する意思を表明する。翌日14日に実際に国立美術学校はストライキ委員会に大きな衝突なく占有され、新たに「元美術学校 (ex-école des Beaux-Arts)」と名付けられた。するとすぐに美術学校の学生、芸術家、そのほか外部の人間が多く集まった。事態の展開は極めて早く、占拠当日には最初のポスターがリトグラフィーによって刷られた。そこには「工場、大学、組合 (Usines, Universités, Union)」とする、学生と労働者の連帯を呼びかけるスローガンが記されていたが、これはアトリエ・ポピュレールの数多くのポスターの中でもよく知られている。わずか30部ほど刷られたこのポスターは、当初は近場のギャラリーに持ち込んで活動資金を得るために売却する予定であったが、学生たちがそのポスターを街路に次々と貼り出していったことがアトリエ・ポピュレールの活動につながることとなった。

後述するように、リトグラフィーという技法は19世紀からポスター制作に広く使われていたのだが、一度に刷れる部数が限られていたため、短期間のうちに街頭に大量のポスターを貼り出すには必ずしも適してはいなかった。ここで重要な働きを果たしたのが、アトリエ・ポピュレールの中心的人物の一人であった芸術家ギ・ド・ルージュモンである。ルージュモン自身は美術学校出身ではなかったものの、14日には早くも総会に出席しシルクスクリーン（フランス語ではセリグラフィーという）の使用を提言した。シルクスクリーンは、木や金属でできた枠に絹などを貼り、その細かい織り目を通してインクを直接重ねて刷る技法で、使用する機材がシンプルな点、平面的な仕上がりがポスターに向いている点、そして何より、安価に素早く大量に刷ることができた点で、アトリエ・ポピュレールの活動には最適であった。この技法は当時フランスでは芸術作品の用途として使われることはあまりなかったが、アメリカではすでに多く試みられていて、その代表的な作家としてアンディ・ウォーホルの名を挙げられるだろう<sup>4</sup>。アメ

<sup>4</sup> ポップアートとアトリエ・ポピュレールの関係性については以下で論じられている。Liam Considine, « Screen Politics : Pop Art and the Atelier Populaire », in *Tate Papers*, no. 24, Autumn 2015, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire>

リカ帰りのルージュモンならではの提案だったといえる。ルージュモン自身の回想によると、総会の日夕方方に町中で偶然パリのシルクスクリーンのアトリエで知り合った芸術家エリック・セイドゥーに出会い、ポスターのための用具を借りられるよう上司との交渉を頼むこととなった。すぐに了承を得ると、翌日の15日には、基本的な道具一式がアトリエ・ポピュレールに揃い始め、シルクスクリーンによるポスターの制作が始まったという<sup>5</sup>。ルージュモン自身はポスターをデザインすることはなかったが、シルクスクリーンの技術指導者として、彼がアトリエの活動にとって欠かせない人物となっていたことは想像に難くない。

同じ15日には美術学校のデモ参加者による総会が開かれ、デモの綱領を採択する。そこで批判的となったのは、「学業に常につきまとう社会的選択」、その選択を可能にする「試験やコンクールのシステム」、そして「教育内容とその教授方法」であった。綱領はさらに「経済的生産性のシステムの番犬となることが、社会が知識人に期待する役割」である現状も問題にした。言い換えれば、国立美術学校そのものに対する批判と、社会全体に対する問題意識の両方がここには表明されていた。総会という場で議論を深め、多人数で作品についても意見を出し合うという形式自体は学生にとってはこの時点でなじみのないものであった。だが芸術家協会「若き絵画 (Jeune Peinture)」において政治活動を経験していた芸術家ジェラルド・フロマンジェらの協力もあって、総会を機能させ、集団で作品について論じるというアトリエの基本的方向性は問題なく軌道に乗った<sup>6</sup>。

15日から17日頃までのポスターは主にテキストのみによるスローガンを配したデザインであった。すでに見た「工場、大学、組合」の他にも、例えば「協調、学生、労働者」と掲げるポスターもあった。だが17日に大きな変化が訪れ、初めてイメージとテキストが組み合わされたデザインが現れる。「民衆のための芸術 (Art au service du peuple)」と書かれたスローガンが、労働者の腕と金槌の一部分を構成するように、イメージの中に組み込まれたのである。19日にはド・ゴール大統領が閣議を開き、「改革は良いが、騒乱はだめだ! (La réforme oui, la chienlit non!)」

<sup>5</sup> Gervereau, « Entretien avec Rougemont », *op. cit.*, p. 180

<sup>6</sup> Laurent Gervereau, « L'atelier populaire de l'ex-École des Beaux-Arts. Entretien avec Gérard Fromanger », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 11-13, 1988, p. 184.

と語ったことがメディアで大きく報じられる。アトリエ・ポピュレールはこれに即時反応して、「騒乱とは彼のことだ！(La chienlit c'est lui!)」とするポスターを刷った。ここでもイメージが入れられ、将校の帽子をかぶったド・ゴール大統領のシルエットが浮かび上がっている。

20日には美術学校で造形芸術活動委員会が組織される。文化的機関や文化的行事は、現政権の象徴であり、さらには政権の権力を見せつけるもののだとしてボイコットを呼びかけている。同時に委員会は、芸術が流通する社会・経済的な構造に対しても異議を申し立てる。翌日の21日になると「アトリエ・ポピュレール、ウィ。アトリエ・ブルジョワ、ノン」と書かれたスローガンのあるチラシが配布されるようになる。このスローガンはアトリエの入り口にも貼り出されることとなった。

25日になるとルノーのフラン工場から初めてポスター制作の依頼を受ける。実際、5月終わり頃より、アトリエ・ポピュレールはストライキ中の企業のためのポスターを多く手がけるようになる。他にも農家、漁師、タクシー運転手、あるいはフランス国有鉄道など幅広い業種の労働者のためのポスターが制作されるようになる。フロマンジェ自身が語るところによれば、アトリエ・ポピュレールの存在はこうした企業にも知れ渡っていて、ストライキ中の労働者が訪れて来ては、必要となるポスターを依頼して行ったという<sup>7</sup>。しかしそのみならず、この種の来訪者が自ら工場などでポスターを刷れるよう、アトリエで技術指導も行われた。また彼ら自身が総会でスローガンを提案し、あるいはデザイン案を提示して、これが了承されたこともあったという。こうしてアトリエ・ポピュレールで刷られるポスターの数は5月30日頃を境にして一気に増大していった。だがこの5月30日という日は、ド・ゴール大統領が国会の解散を表明して事態の沈静化を試み、その支持者たちがシャンゼリゼ大通りを行進した日でもあった。この頃になるとまた企業も、徐々にではあるが、通常の活動を再開するようになる。その意味で、ローラン・ジェルヴローが指摘するように、アトリエ・ポピュレールの多くのポスターが6月に刷られることになったのは、ひとつのパラドクスだといえる<sup>8</sup>。

<sup>7</sup> Gervereau, « Entretien avec Gérard Fromanger », *op. cit.*, p. 185-86.

<sup>8</sup> Gervereau, « Les affiches de "mai 68" », *op. cit.*, p. 164.



《騒乱とは彼のことだ!》シルクスクリーン、43×32 cm、1968年、フランス国立図書館  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018186x>



《フランス放送協会に警察がいるのは、あなたの家に警察がいるということ》シルクスクリーン、56×45 cm、1986年、フランス国立図書館  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018200r>



《警察は美術学校におおっぴらに現れるが、美術学校は街頭に姿を見せる》シルクスクリーン、80×60 cm、1986年、フランス国立図書館<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90180588>



2018年、国立美術学校での「闘争状態のイメージ」展。写真提供：西山雄二



## 労働者との連携からアトリエの終焉まで

6月に入ると、ストライキ中の企業に警察が介入する事態が増える。フランス放送協会（ORTF）のためのポスターはまさに、警察介入後の状況を受けて、依頼の上でデザインされたもので、「フランス放送協会に警察がいるのは、あなたの家に警察がいるということ（La police à l'ORTF c'est la police chez vous）」との言葉が記されている。6月6日にはサマリテース百貨店のストライキ参加者が警察によって排除されたが、この事態の前にアトリエに依頼されていたポスターには「否、百貨店は再開しない。従業員はすべての労働者とともに闘っている（NON les grands magasins ne rouvriront pas, leurs personnels luttent avec tous les travailleurs）」とのスローガンが掲げられていた。

6月10日から20日までの間、アトリエ・ポピュレールはポスターのみならず、壁新聞（journal mural）を計5号発行する。現在進行形の事件を扱うこの簡易な新聞は、街路や大学、美術学校に貼られ、大手メディアが報じない側面を伝えた。

6月後半は企業や大学における抗議活動および美術学校自身をめぐる状況が大きく動く。6月18日頃にはルノー、シトロエン、プジョー、ベルリエといった自動車メーカーの従業員が仕事に戻る。一方でソルボンヌ大学は16日に警察によって制圧され、学生は美術学校に避難することとなった。美術学校は、こうした事態が終焉に向かいつつある中で、23日に予定される第一回国民議会選挙を批判するポスターを制作する。「フランス世論調査研究所による洗脳を拒絶しよう。（Refusez l'intoxication. IFOP）」あるいは「投票では何も変わらない。闘いは続く（Le vote ne change rien. La lutte continue）」といったスローガンがここで現れる。だがド・ゴール派が選挙で大勝利を取めた4日後の27日に、警察が介入したことで美術学校のアトリエ・ポピュレールは突然終わりを告げることになった。事前通告を受けていたためアトリエの参加者たちは抵抗することなく家に戻ったものの、一部の者は統一社会党の本部に逃れて、「警察は美術学校におおっぴらに現れるが、美術学校は街頭に姿を見せる（La police s'affiche aux Beaux-Arts, les Beaux-Arts s'affichent dans la rue）」とするメッセージを入れたポスターを刷って、この状況を批判した。警察が美術学校からデモ参加者を排除した後には、いくら探しても印刷機が見つからなかった。

フランス全土の労働者と学生の抗議活動を、芸術によって支援するという明確な

目標のもと集った参加者たちは、短い期間に極めて精力的に活動した。そのエネルギーの源泉が、社会の閉塞感を打ち破らんとする情熱にあったことは間違いない。だが同時に、ポスターの制作には、社会運動そのものを支えるという側面があったことも忘れるべきではない。つまりアトリエ・ポピュレールの活動はポスターによる抗議であると同時に、抗議運動それ自体の支援というメタレベルの活動でもあった。この「支援する」という行為によって、芸術家たちははじめて、労働者となることができるのである。芸術がこれほど社会から直接的に必要とされた場面を、アトリエに携わった芸術家は決して経験したことはなかっただろう。芸術を通して社会運動に参画しているという実感は充実感へと変わり、これもまたエネルギーの源泉となったに違いない。アトリエ・ポピュレールの活動を振り返ったジェラルド・フロマンジェの言葉は、それをよく物語っている。「実際、この直接的な、それも突然の関係が生まれたのです！ 公衆、民衆、学生、労働者、活動家、農民、街にいる人々との関係です。芸術家にとってこれは、まったく素晴らしいことでした。それに仕事をしていたのは、結局のところ私たちだけでした。とても満足いくものでした。私たちを除くと、国はストライキだったのです！ 人生でこれほど働いたことはありませんでした！」<sup>9</sup>

### 19世紀のポスター・ブームから見るアトリエ・ポピュレール

アトリエ・ポピュレールで使用されたポスターというメディアは、歴史を遡れば19世紀末にフランスで大流行を見ている。リトグラフィーによるポスター芸術の先駆者ジュール・シェレをはじめ、アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック、ピエール・ボナールなどの代表的な芸術家がポスター広告を手がけ、これが街に貼り出されて大きな反響を呼ぶこととなった。とりわけ1890年代の10年間は多色刷りのポスターに熱狂するコレクターが増えて、この現象を指して「アフィッショマニー」(affichomanie「ポスター・マニア」または「ポスター愛好」と訳してよいだろう)という語が現れる。アフィッショマニーがアトリエ・ポピュレールのポスターに対して直接影響を与えたことはおそらくないだろうが、19世紀末に大きく花開いたポスター芸術の歴史を背景にして、これを1968年の事例とあえて比較してみるこ

<sup>9</sup> Gervereau, « Entretien avec Gérard Fromanger », *op. cit.*, p. 187.

で、そもそもポスターという媒体に備わる本質が自ずと浮かび上がってくる。

1890年代にポスターが隆盛を極めた要因は複数あった<sup>10</sup>。まずは、1881年の出版自由法 (Loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse) によって、警察の認可を得ることなく自由にポスターを掲示できるようになったことが、街頭にポスターの居場所を確保した。ついで、リトグラフィーに使用する新たなインクと、短時間に大量に印刷可能な印刷機が登場したことも、流行の前提条件として欠かせない。モダンアートの歴史の流れそれ自身が、平板で明るい色彩を多用するポスターの芸術形式と親和性が高かったことも、この芸術が世紀末に受け入れられた背景にあるだろう。

1890年代のポスターは広告のためのものであった。素早く制作でき、迅速に街中に掲示可能で、一目でメッセージを伝えることができるため、ポスターは広告の媒体としてうってつけだったのである。広告としてのポスターの受容（あるいは消費ともいっていいだろう）は、産業や資本主義の発展と密接不可分であるから、アトリエ・ポピュレールの芸術家たちの理念とは相容れないに違いない。しかしながら1968年に利用されたのは、ポスターが本来的に備えている、制作と流布の迅速性とメッセージの伝達性という性格であった。この意味で、ポスターという媒体の特性は19世紀においても20世紀においてもむろん不変であって、問題はその用途を広告に見いだすのか、あるいはデモ活動に見いだすのかということにあった。

用途における決定的な差異がある一方で、1890年代のポスターと5月革命のポスターは、ともに民衆のためのものという点が共通している。19世紀においては芸術の領域まで引き上げられた質の高いポスターが、街頭という一般市民の行き交う場に貼り出されることから、これは「民衆」、「大衆」、さらには「労働者」のための芸術であるとの認識が、批評家たちにはあった<sup>11</sup>。例えばこの時期を代表する美術

---

<sup>10</sup> Ruth E. Iskin, *The Poster : Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s-1900s*, Hanover, New Hampshire, Dartmouth College Press, 2014. p. 17

<sup>11</sup> この点については以下を参照。Noriko Yoshida, « L'affiche, de l'art décoratif à l'art social : une stratégie de légitimation de l' "art publicitaire" », *Regards de critiques d'art : autour de Roger Marx, 1859-1913*, sous la direction de Catherine Méneux, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 177-186. 批評家ロジェ・マルクスの引用文についても本論文を参照のこと。

批評家ロジェ・マルクスは、「社会芸術 (l'art social)」であるポスターが、民衆の芸術的教育に資すると考えていた。当時、絵画がどちらかといえばブルジョワ階級またはエリート層に向けられたものであったのに対して、ポスターは「あらゆる年齢層に理解され、民衆に愛される」のだとマルクスは語っている。

アトリエ・ポピュレールのポスターも学生や労働者といった民衆のためのものであったが、それはもちろん19世紀のポスターと同じ意味においてはではない。彼らが鑑賞するためでもなく、芸術的感性を涵養するためでもなかった。すでに見たとおり、68年のポスターは民衆のデモ活動を支援し、鼓舞するためのものであった。だがそうした民衆との結びつきの仕方の違いを超えて、ポスターが民衆とともにある芸術メディアであることを19世紀末と1968年の事例が、時を隔てた同じパリという都市において明瞭に示してくれている。繰り返すが、それはなによりもまずポスターが街頭に掲示されて誰もが目にすることができた芸術であるからに他ならない。さらには、制作と流布の迅速性、量産性、イメージとテキストによるメッセージの高い伝達性、こうしたポスターの特性が芸術と社会との橋渡しをもたらしたのだ。

#### 参考文献

- Atelier populaire, présenté par lui-même, 87 affiches de mai-juin 1968*, Paris, Usines, universités, union, 1968.
- Mai 68 début d'une lutte prolongée : posters from the revolution, Paris, May 1968*, London, Dobson books Ltd, 1969.
- Laurent Gervereau, « Les affiches de "mai 68" », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 11-13, 1988, p. 160-171.
- Laurent Gervereau, « La sérigraphie à l'école des Beaux-Arts. Entretien avec Rougemont », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 11-13, 1988, p. 180-183.
- Laurent Gervereau, « L'atelier populaire de l'ex-École des Beaux-Arts. Entretien avec Gérard Fromanger », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 11-13, 1988, p. 184-191.
- Liam Considine, « Screen Politics : Pop Art and the Atelier Populaire », in *Tate Papers*, no. 24, Autumn 2015, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen->

politics-pop-art-and-the-atelier-populaire

*Images en lutte : la culture visuelle de l'extrême-gauche en France, 1968-1974*, sous la direction de Philippe Artières et Éric de Chassey, cat. exp., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2018.

Noriko Yoshida, « L'affiche, de l'art décoratif à l'art social : une stratégie de légitimation de l' "art publicitaire" », *Regards de critiques d'art : autour de Roger Marx, 1859-1913*, sous la direction de Catherine Méneux, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 177-186.

Ruth E. Iskin, *The Poster : Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s-1900s*, Hanover, New Hampshire, Dartmouth College Press, 2014.