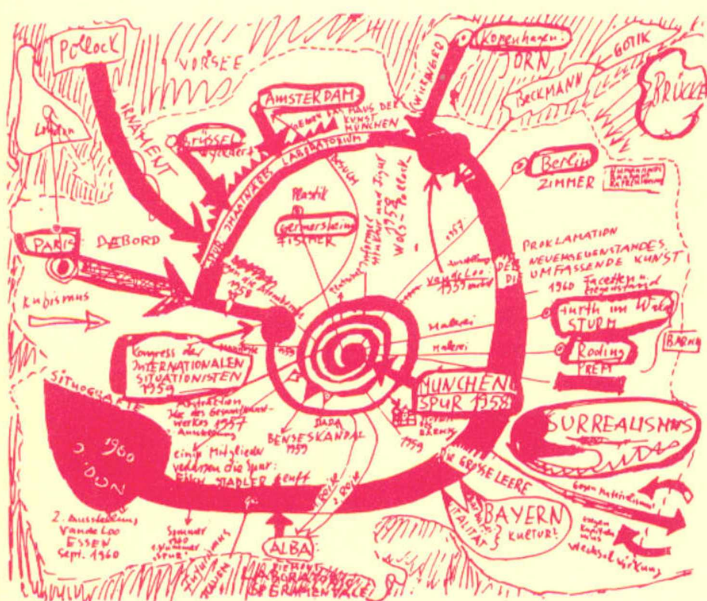


# Επιστροφή στο Μέλλον;



# Επιτροφή στο Μέλλον;

των  
κατασιασιακών

@Il Manifesto, 1989

@Via Valeriano, 1990

Discordia, Μάρτιος 1995

Η μετάφραση έγινε απ' τη γαλλική έκδοση,  
με τίτλο *Retour Au Futur; des situationnistes*,  
*Via Valeriano, 161 rue de Lyon, 13015 Marseille*

Υπεύθυνος μετάφρασης - έκδοσης: Αλέξανδρος Ζ.  
Εκδόσεις Discordia, Τ.Θ. 31807, 10035 Αθήνα

Η χρήση του κειμένου είναι ελεύθερη

Όταν, το Νοέμβριο του 1967, ο Guy Debord εξέδωσε την *Κοινωνία του θεάματος*, η μετατροπή της πολιτικής και ολόκληρης της ζωής σε μια θεαματική φαντασμαγορία δεν είχε ακόμη καταλήξει στο ακραίο μοντέλο που σήμερα μας είναι τόσο οικείο. Η αδιάλλακτη διαύγεια της ανάλυσής του είναι σήμερα ακόμη πιο αξιοπρόσεκτη.

Στην τελική του μορφή ο καπιταλισμός παρουσιάζεται σαν μια τεράστια συσσώρευση θεαμάτων μέσα στην οποία ό,τι βιώνονταν άμεσα απομακρύνθηκε σε μια αναπαράσταση και είναι μ' αυτό τον τρόπο, ριζοσπαστικοποιώντας την μαρξιστική ανάλυση, τόσο ηλιθιωδώς περιφρονημένη την εποχή εκείνη, που ο Debord συμπεραίνει τον φετιχιστικό χαρακτήρα του εμπορεύματος.

Το θέαμα δεν συμπίπτει με το σύνολο των εικόνων και μ' αυτό που σήμερα αποκαλούμε media: είναι "η κοινωνική σχέση ανάμεσα σε άτομα, με τη μεσολάβηση εικόνων", η αλλοτρίωση και η αποξένωση της ίδιας της ανθρώπινης κοινότητας. Με λίγα λόγια, "το θέαμα είναι το κεφάλαιο που έχει φτάσει σε τέτοιο βαθμό συσσώρευσης ώστε να μετατραπεί σε εικόνα". Αλλά ακριβώς γι' αυτό τον ίδιο λόγο το θέαμα δεν είναι παρά η καθαρή μορφή του διαχωρισμού: εκεί που ο πραγματικός κόσμος μετατρέπεται σε εικόνα και οι εικόνες γίνονται πραγματικές, η πρακτική δύναμη του ανθρώπου διαχωρίζεται απ' τον εαυτό της και παρουσιάζεται σαν καθαυτό κόσμος. Είναι κάτω απ' αυτή τη μορφή του κόσμου, του διαχωρισμένου και οργανωμένου απ' τα media, μέσα στον οποίο οι εικόνες του κράτους και της οικονομίας αλληλοδιαπλέκονται, που η εμπορευματική οικονομία φτάνει στο στάδιο της απόλυτης και ανεύθυνης κυριαρχίας της πάνω σε ολόκληρη την κοινωνική οργάνωση.

Αφού έχει νοθεύσει το σύνολο της παραγωγής, μπορεί στο εξής να κατευθύνει τη συλλογική αντίληψη, να δαμάζει τη μνήμη και την επικοινωνία, για να τις μετατρέψει σε ένα και μοναδικό θεαματικό εμπόρευμα, όπου τα πάντα μπορούν να αμφισβητηθούν εκτός απ' το ίδιο το θέαμα, που δεν λέει τίποτ' άλλο παρά: "ό,τι φαίνεται είναι καλό, και ό,τι είναι καλό φαίνεται".



Το Μάιο του 1988,ο Debord εξέδωσε το "Σχόλια πάνω στην κοινωνία του θεάματος" το οποίο προσθέτει σημαντικές εξελίξεις στις προηγούμενες αναλύσεις του .Ενώ στην αρχή είχε διακρίνει δύο μορφές θεαματικών κοινωνιών,μια συγκεντρωτική[ με μοντέλο την σταλινική Ρωσία και την ναζιστική Γερμανία] και μιά διάχυτη [ Ε..Π.Α. και δυτικές δημοκρατίες],μια τρίτη μορφή επιβλήθηκε σταδιακά σε παγκόσμια κλίμακα,εργαστήρι της οποίας αποτέλεσαν η Ιταλία και η Γαλλία, και που την ορίζει σαν "ενσωματωμένο θεαματικό":

Το ενσωματωμένο θεαματικό εκδηλώνεται ταυτόχρονα σαν συγκεντρωμένο και σαν διάχυτο,και μετά απ' αυτή την καρποφόρο ενοποίηση μπόρεσε να χρησιμοποιήσει σε μεγαλύτερη έκταση και τη μια και την άλλη απ' τις ιδιότητές του. Ο προηγούμενος τρόπος εφαρμογής τους άλλαξε κατά πολύ. Όσον αφορά τη συγκεντρωτική πλευρά, το διευθυντικό κέντρο έχει γίνει πλέον απόκρυφο:δεν τοποθετείται πλέον σ' αυτό ένας γνωστός ηγέτης ή μια ξεκάθαρη ιδεολογία. Όσον αφορά τη διάχυτη πλευρά,η επιρροή του θεάματος ποτέ δεν είχε σημαδέψει σε τέτοιο βαθμό το σύνολο των συμπεριφορών και των αντικειμένων που παράγονται κοινωνικά. Γιατί σε τελική ανάλυση ,η σημασία του ενσωματωμένου θεαματικού είναι ότι ενσωματώθηκε στην πραγματικότητα ενώ μιλούσε γι' αυτήν.Και ενώ μιλούσε γι' αυτήν την ανοικοδομούσε.Με τρόπο που αυτή η πραγματικότητα να μην στέκει πια απέναντί του σαν κάτι ξένο.Όταν το θεαματικό ήταν συγκεντρωμένο,του ξέφευγε το μεγαλύτερο μέρος της περιφέρειας της κοινωνίας.Όταν ήταν διάχυτο,του ξέφευγε ένα μικρό μέρος,και σήμερα τίποτα.Το θέαμα εισχώρησε σε κάθε πραγματικότητα ακτινοβολώντας την.Όπως εύκολα μπορούσε να προβλέψει κανείς θεωρητικά,η εμπειρία στην πράξη της ξέφρενης ικανοποίησης των επιθυμιών της εμπορευματικής λογικής απέδειξε γρήγορα και χωρίς καμμία εξαίρεση ότι το γίνεσθαι-κόσμος της νόθευσης ήταν επίσης και γίνεσθαι-νόθευση του κόσμου.Εκτός από μια κληρονομιά-που παραμένει σημαντική,αλλά και καταδικασμένη να μικραίνει διαρκώς,-από βιβλία και παλαιά κτήρια ,τα οποία εξάλλου επιλέγονται και χρησιμοποιούνται όλο και συχνότερα ανάλογα με τα οφέλη του θεάματος,δεν υπάρχει πια τίποτα,τόσο στην κοουλτούρα όσο και στη φύση,που να μην έχει αλλοιωθεί και μολυνθεί σύμφωνα με τα μέσα και τα συμφέροντα της σύγχρονης βιομηχανίας".

#### Το ιταλικό εργαστήρι

Είναι δύσκολο,για μας που γεννηθήκαμε μέσα στα τελευταία είκοσι χρόνια της ιταλικής ιστορίας,να μην προσυπογράψουμε τις αναλύσεις του.Αφού αποδεικνύεται, όπως το έδειξε και ο Debord και παρόλο που η τρομοκρατία προσέφερε ένα συγκαλυπτικό θέαμα μονοπωλώντας όλη την προσοχή,πως η Ιταλία υπήρξε το εργαστήρι μέσα στο οποίο,ο θάνατος των δυτικών δημοκρατιών έφτασε σταδιακά και

εγκαταστάθηκε στην τελευταία φάση της ιστορικής του ανάπτυξης.Ποτέ [ακόμα και στα χρόνια του 50,όταν τα ευρωπαϊκά κράτη έχοντας εξαλείψει το φασισμό και το ναζισμό,προσπαθούσαν να συνεχίσουν το ίδιο έργο κάτω από άλλες μορφές] δεν είχε συγκεντρωθεί σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα ένας τόσο μεγάλος σωρός νοθεύσεων σε κάθε ένα απ' τους τομείς της κοινωνικής ζωής.Μέσα σε λίγα χρόνια οι ιδεολογίες,τα θρησκευτικά πιστεύω,τα συνδικάτα,τα πολιτικά κόμματα,οι εφημερίδες μεταξύ των οποίων υπήρχαν καταφανείς διαφορές και που αντιπροσώπευαν αντίθετες παραδόσεις,συντάχθηκαν για να επαναλαμβάνουν με τις ίδιες λέξεις τον ίδιο λόγο πάνω στα ίδια θέματα,λες και ακολουθούσαν τις οδηγίες από κάποια αόρατη περγαμηνή.Και ποτέ σε κανένα ολοκληρωτικό καθεστώς,ο δημόσιος λόγος δεν υπήρξε τόσο ομοιογενής και το κυριότερο τόσο συναινετικός,όσο στην Ιταλία τα τελευταία χρόνια,όπου τα πάντα ήταν αντικείμενο συζήτησης με την προϋπόθεση να μην είναι τίποτα αντικείμενο σκέψης:και ποτέ σε καμμία δικτατορία,οι διανοούμενοι,περιορισμένοι εκούσια στο θεαματικό ρόλο του ειδικού,δεν είχαν μια τόσο περιζήτητη αποστολή όπως αυτή της αναζήτησης μιας ευρείας συναίνεσης και με στόχο των καθουχασμό μέσα από τη σύγχυση των ιδεών.Γιατί, αν το θεαματικό Κράτος είναι το ακραίο στάδιο της ανάπτυξης της μορφής του Κράτους προς την οποία, σχεδόν σπρωγμένα από μια μοιραία δύναμη, φαίνεται να πορεύονται σήμερα όλα τα κράτη του κόσμου,με το θέαμα[ με τη στενή έννοια της κυκλοφορίας της πληροφορίας απ' τα μήντια] καθίσταται πλέον αδύνατο να θέσεις τα σημαντικά προβλήματα με ξεκάθαρο τρόπο.Ομοίως και οι πολίτες δεν διαθέτουν τα μέσα για να διαμορφώσουν μια αντίθετη γνώμη πάνω σ' αυτά τα προβλήματα.

#### Αποστερημένοι απ' τη γλώσσα

Μ' αυτή την έννοια,τα βιβλία του Debord αποτελούν μια απ' τις σπάνιες περιγραφές της εποχής μας που να βρίσκεται στο ύψος του προβλήματος.Και από μια άλλη σκοπιά,είναι η μοναδική ανάλυση που θα μπορούσε να συγκριθεί, και για την αυστηρότητά της και για το νεωτερισμό της, μ' αυτή που, ακριβώς σαράντα χρόνια πριν , είχε εκφράσει ο Heidegger στις παραγράφους 25-38 στο *Είναι και Χρόνος*. Όμως, αυτό που ο Heidegger ονομάζει "αναυθεντικότητα" [uneigentlichkeit] δεν συνυπάρχει πλέον με το αυθεντικό είναι



[eigentlich] του ανθρώπου, αλλά έχοντας αυτονομηθεί, το αντικατέστησε ολοκληρωτικά καθιστώντας το ανύπαρκτο. Ομοίως, το "θέαμα" του Debord μπορεί να συγκριθεί, χωρίς μεγάλη δυσκολία, με τη φάση της υπερβολικής τεχνικής ανάπτυξης που ο Heidegger ονομάζει Gestell, και για την οποία λέει ότι είναι ο μεγαλύτερος κίνδυνος, και ταυτόχρονα, το προαίσθημα της τελικής υποδούλωσης του ανθρώπου.

Αν αυτά είναι αλήθεια, με ποιό τρόπο μπορεί σήμερα η σκέψη να αξιοποιήσει την κληρονομιά του Debord; Αφού είναι φανερό ότι το θέαμα είναι η γλώσσα, η ίδια η δυνατότητα επικοινωνίας, το γλωσσολογικό "είναι" του ανθρώπου. Αυτό σημαίνει ότι η μαρξιστική ανάλυση πρέπει να λάβει υπ' όψη της ότι ο καπιταλισμός [ή όποιο άλλο όνομα θέλουμε να δώσουμε στη διαδικασία που κυριαρχεί σήμερα στην παγκόσμια ιστορία] δεν απέβλεπε μόνο στην απαλλοτρίωση της παραγωγικής δραστηριότητας, αλλά και πάνω απ' όλα, στην αλλοτρίωση της ίδιας της γλώσσας, της ίδιας της γλωσσολογικής και επικοινωνιακής φύσης του ανθρώπου, του Λόγου που ο Ηράκλειτος σε κάποιο απόσπασμα ταυτίζει με την Κοινωνία.

Η ακραία μορφή αυτής της απαλλοτρίωσης της Κοινωνίας είναι το θέαμα, δηλαδή η πολιτική που ζούμε. Αυτό όμως σημαίνει επίσης ότι, μέσα στο θέαμα, είναι η γλωσσολογική μας φύση που έρχεται να μας συναντήσει, αντεστραμμένη. Είναι γι' αυτό το λόγο [ακριβώς επειδή έχει απαλλοτριωθεί η ίδια η δυνατότητα για ένα γενικό καλό] που η βία του θεάματος είναι τόσο καταστροφική. Εξίσου όμως το θέαμα, με τη μορφή προς την οποία η ανθρωπότητα μοιάζει να οδεύει με τυφλή βιασύνη όπως και προς την καταστροφή της, εμπεριέχει και μια έσχατη θετική δυναμική, που με κανένα τρόπο δεν πρέπει να αφήσει να της διαφύγει.

Όπως κάθε Κράτος, έτσι και το θεαματικό παραμένει στην πραγματικότητα ένα Κράτος το οποίο [όπως έδειξε και ο Badiou] θεμελιώνεται όχι εκφράζοντας την κοινωνική σύνθεση, αλλά απαγορεύοντας την δικιά του αποσύνθεση. Σε τελευταία ανάλυση, το Κράτος μπορεί να αναγνωρίσει μια διεκδίκηση ταυτότητας όποια κι αν είναι - ακόμα και μια ταυτότητα που να είναι κράτος εν κράτει, μέσα στους κόλπους του [η πρόσφατη ιστορία των σχέσεων μεταξύ τρομοκρατίας και Κράτους αποτελεί αναμφισβήτητη απόδειξη]. Να υπάρχουν όμως ατομικότητες που συσπειρώνονται

χωρίς να διεκδικούν μια ταυτότητα, άνθρωποι που συνυπάρχουν χωρίς να προτάσσουν ούτε έναν όρο γι' αυτή τη συνύπαρξη [όπως ας πούμε το να είναι Ιταλοί, εργάτες, καθολικοί, τρομοκράτες...] - να τι δεν μπορεί να ανεχθεί το Κράτος με κανένα τρόπο.

Πάντως, απ' το γεγονός ότι εκμηδενίζει και αδειάζει απ' το περιεχόμενό της κάθε πραγματική ταυτότητα, το ίδιο το θεαματικό Κράτος δημιουργεί μαζικά στους κόλπους του ατομικότητες που δεν χαρακτηρίζονται πλέον από καμμία κοινωνική ταυτότητα ούτε από κανένα πραγματικό λόγο ν' ανήκουν σ' αυτό: πρόκειται λοιπόν για κάποιες ατομικότητες

Γιατί είναι σίγουρο πως η κοινωνία στην οποία έτυχε να ζούμε είναι η ίδια όπου όλες οι κοινωνικές ταυτότητες κατέρρευσαν, όπου όλα όσα για αιώνες αποτέλεσαν τις αλήθειες και τα ψέμματα των γενεών που διαδέχονταν η μία την άλλη πάνω σ' αυτή τη γη, έχασαν εντελώς το νόημά τους. Στη μικροαστική τάξη του πλανήτη, με την οποία το θέαμα πραγματοποιήθηκε - σαν παρωδία - το μαρξιστικό σχέδιο μιας κοινωνίας χωρίς τάξεις, οι διάφορες ταυτότητες που υπέγραψαν την κωμικοτραγωδία της παγκόσμιας ιστορίας εκτέθηκαν και προσηλώθηκαν σε μια φαντασμαγορική κενότητα. Με αποτέλεσμα, αν επιτρέπεται να κάνουμε μια προφητεία πάνω στην πολιτική του μέλλοντος, αυτή δεν θα είναι ότι θα γίνει μια μάχη για την κατάκτηση και τον έλεγχο του Κράτους από νέα ή παλαιά κοινωνικά υποκείμενα, αλλά μια μάχη ανάμεσα στο Κράτος και το μη-Κράτος [ανθρωπότητα]. Και ο διαχωρισμός ανάμεσα στις κάποιες ατομικότητες και την κρατική οργάνωση θα είναι αγεφύρωτος.

Όλα αυτά δεν έχουν τίποτα να κάνουν με τις απλοϊκές διεκδικήσεις της κοινωνίας απέναντι στο Κράτος, που για καιρό αποτέλεσαν την κοινή πρόφαση των σύγχρονων κινημάτων αμφισβήτησης. Σε μια θεαματική κοινωνία, οι κάποιες ατομικότητες δεν μπορούν να σχηματίσουν μια *societas* [κοινότητα], διότι δεν διαθέτουν καμμία αξιόλογη ταυτότητα, δεν αναγνωρίζουν κανένα κοινωνικό δεσμό. Η αντίθεση γίνεται ακόμα πιο μεγάλη σε ένα Κράτος που εκμηδενίζει κάθε αληθινό περιεχόμενο, και για το οποίο μια ύπαρξη τόσο ριζικά στερημένη από οποιαδήποτε αξιόλογη ταυτότητα [παρά τις κενές διακηρύξεις για την ιερότητα της ζωής και τα ανθρώπινα δικαιώματα] είναι απλώς ανύπαρκτη.

Αυτό είναι το μάθημα που θα μπορούσε να βγει από μια πιο προσεκτική ματιά στα

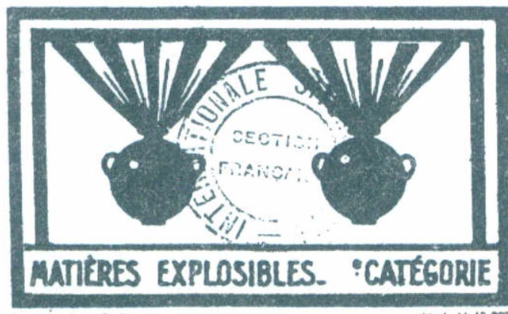


γεγονότα της Tien An Men. Αυτό που μας κάνει, στην πραγματικότητα, μεγαλύτερη εντύπωση στις διαδηλώσεις του κινέζικου Μάη είναι η σχετική απουσία συγκεκριμένου περιεχομένου στις διεκδικήσεις [δημοκρατία κι ελευθερία είναι έννοιες πολύ γενικές για να αποτελέσουν πραγματικό αντικείμενο διαμάχης, και το μοναδικό συγκεκριμένο αίτημα, η αποκατάσταση του Hu Yao Bang, ικανοποιήθηκε αμέσως]. Ακόμη πιο ανεξήγητη μοιάζει η βίαιη αντίδραση του Κράτους.

Είναι πάντως πιθανόν, η δυσαναλογία αυτή να είναι απλώς φαινομενική και οι κινέζοι διαχειριστές να αντέδρασαν, απ' τη δική τους σκοπιά, με απόλυτη διαύγεια. Στην Tien An Men, το Κράτος βρέθηκε μπροστά σε αυτό που δεν μπορεί ούτε θέλει να αντιπροσωπευθεί, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζεται σαν μια κοινότητα και μια κοινή ζωή [άσχετα με το αν είχαν συνείδηση αυτού του γεγονότος όσοι βρίσκονταν στην πλατεία]. Το να υπάρχει αυτό το αναντιπροσώπευτο κομμάτι και να σχηματίζει ταυτόχρονα μια κοινότητα χωρίς προϋποθέσεις και όρους συνύπαρξης [σαν ένα ασταθές πλήθος, σύμφωνα με τον Cantor], αυτή είναι η απειλή με την οποία το Κράτος δεν είναι διατεθειμένο να κάνει ανακωχή.

Η κάποια ατομικότητα που θέλει να επανοικειοποιηθεί την ίδια της την ύπαρξη, το ίδιο της το είναι-μέσα-στη-γλώσσα και που γι αυτό, αποφεύγει κάθε ταυτότητα και κάθε όρο συνύπαρξης, είναι ο νέος πρωταγωνιστής της μελλοντικής πολιτικής. Οπουδήποτε αυτές οι ατομικότητες θα διαδηλώνουν ειρηνικά το κοινό είναι τους, θα υπάρχει μια Tien An Men και αργά ή γρήγορα θα εμφανιστούν τα άρματα μάχης.

Όσο για μας, όπως αρμόζει, δεν έχουμε παρά να επαναλάβουμε μαζί με τον Debord τα λόγια του Marx στον Ruge: "Δεν μπορεί να πεί κανείς ότι τρέφω μεγάλη εκτίμηση στην παρούσα εποχή. Μα αν δεν απελπίζομαι, είναι απλώς γιατί η απελπιστική της κατάσταση με γεμίζει ελπίδα".



## Η ΥΠΕΡΒΟΛΗ, ΟΙ ΠΡΟΣΒΟΛΕΣ, ΤΟ ΝΑ ΑΦΗΝΕΣΑΙ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ, ΣΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΖΩΗΣ

της Luisa Passerini

Το Νοέμβριο του 1966, οι εφημερίδες αφιέρωσαν λίγο χώρο σ' αυτό που ονομάστηκε έκτοτε "το σκάνδαλο του Στρασβούργου", ένα απ' τα πρώτα σκιρτήματα της φοιτητικής εξέγερσης. Κάποιοι φοιτητές του εν λόγω πανεπιστημίου εκλέχθηκαν στο προεδρείο του Φοιτητικού Συλλόγου για την πανεπιστημιακή πολιτική, με μια μετριοπαθή στην πραγματικότητα πολιτική, με περιορισμένα καθήκοντα διαχείρισης και που λειτουργούσε μέσα στην γενική αδιαφορία της πλειοψηφίας των φοιτητών. Οι νεοεκλεγμένοι, που ήταν εξτρεμιστές και προσκείμενοι στην Καταστασιακή Διεθνή, βρήκαν σ' αυτή και ειδικά στο πρόσωπο του Mustapha Khayati ένα μέσο για να ξεγυμνώσουν το θεσμό.

Αποφασίστηκε να χρησιμοποιήσουν τα λεφτά του ταμείου του Συλλόγου για να εκδώσουν μια μπροσούρα που, κατόπιν συζήτησης και γενικής ομοφωνίας, συντάχθηκε απ' τον Mustapha Khayati, με σκοπό να διανεμηθεί στην αρχή της νέας πανεπιστημιακής χρονιάς. Επρόκειτο για το κείμενο: *Η αθλιότητα των φοιτητικών κύκλων θεωρημένη από οικονομική, πολιτική, ψυχολογική, σεξουαλική και κυρίως διανοητική σκοπιά και ορισμένα μέσα για τη θεραπεία της*. Αυτή η μπροσούρα είχε τεράστια απήχηση αφού ασκούσε-μ' αυτή τη μεγαλόπρεπη και βίαιη γλώσσα που χρησιμοποιούσαν συνήθως οι καταστασιακοί-μια ριζοσπαστική κριτική πάνω στην κατάσταση του φοιτητή, πάνω στην "αθλιότητά" του, αλλά και σε όλη την υπάρχουσα κουλτούρα καθώς και στην παράδοση του εργατικού κινήματος. Υποστηρίζοντας την αμερικανική φοιτητική εξέγερση του Berkeley και άλλων πανεπιστημίων, διακήρυττε την αντίθεσή της στην πανεπιστημιακή ιεραρχία, και αυτή την αντίθεση την αντιλαμβάνονταν ως "εξέγερση ενάντια σε κάθε κοινωνικό σύστημα που βασίζεται στην ιεραρχία και στη διακτατορία της οικονομίας και του Κράτους". Το άλλο μεγάλο παράδειγμα ήταν η οργάνωση των γιαπωνέζων φοιτητών, η Zengakuren, που ήταν ικανή να αντιμετωπίσει στρατιωτικά την αστυνομική βία.

Μέσα σ' ένα τέτοιο διεθνές πλαίσιο, ο ευρωπαίος φοιτητής περιγραφόταν ως "το πιό περιφρονημένο πλάσμα στον κόσμο, μετά τον μπάτσο και τον παπά... Ανίκανος για πραγματικά πάθη μετατρέπει τη χαρά του σε πολεμικές δίχως πάθος πάνω σε ψευδοπροβλήματα ο ρόλος των οποίων είναι να κρύψουν τα αληθινά, και τις σερβίρει ανάμεσα σ' αυτές των βεντετών της Ψευδοδιάνοησης: Althusser-Sartre-Garaudy- Barthes- Picard-Lefebvre- Levi Strauss-



Halliday- Chatelet- Antoine...", όπου οι αστέρες του τραγουδιού μπαίνουν στο ίδιο τσουβάλι με τους ηθοποιούς του θεάματος της κουλτούρας.

*Αναχωρούμε για το Στρασβούργο*

Έτσι για μένα και δυό τρείς φίλους, που πρόσφατα είχαμε πάρει τα πτυχία μας και είμασταν βουτηγμένοι σ' αυτή την "αθλιότητα" για την οποία μιλούσε η μπροσούρα, το νέο του Στρασβούργου μας φάνηκε, εκείνο το φθινόπωρο του 1966, αποκαλυπτικό και γεμάτο υποσχέσεις.

Αναχωρούμε για το Στρασβούργο, ψάχνοντας μάταια στο πανεπιστήμιο τα ίχνη των δημιουργών του σκανδάλου: τους βρίσκουμε επιτέλους το βράδυ, σε μια μπυραρία που ήταν γνωστή σαν τόπος συνάντησης των επαναστατών. Επιστρέφοντας στην Ιταλία, μεταφράζουμε την "Αθλιότητα..." για τις εκδόσεις Ferritinelli, επιβάλλοντας ως όρο -προς κατάπληξη των εκδοτών- την ξεκάθαρη άρνηση του κοπυράιτ: "επιτρέπεται η αναπαραγωγή, η μετάφραση ή και η προσαρμογή του κειμένου, ακόμα και χωρίς αναφορά στην πηγή". Δεν κράτησα αντίγραφο αυτής της μετάφρασης, που έγινε απ' τον Daniele Marin, και που κυκλοφόρησε σε 20.000 αντίτυπα. Θυμάμαι μόνο ότι γράψαμε πριν απ' το κείμενο μια μεγάλη εισαγωγή όπου αναλύαμε την ιδέα της επανάστασης σαν γιορτή. Τέσσερις από μας σχημάτισαμε μια ομάδα, με ταχυδρομική θυρίδα, και το Μάιο του 1967 παρουσιάσαμε στη Συνδιάσκεψη της Βερόνα ένα κείμενο με τίτλο "η καθημερινή επανάσταση", που βασιζόταν στις θέσεις των καταστασιακών: "Φοιτητικό κίνημα, ταξική κουλτούρα, πολιτικός αγώνας".

Αυτό το μικροσκοπικό ιστορικό στήριγμα της ιταλικής αριστεράς αποκτά μεγαλύτερη σπουδαιότητα αν αναλογιστούμε πως η μπροσούρα του Στρασβούργου είχε μεγάλο αντίκτυπο στις συζητήσεις του ιταλικού '68, κυρίως σε κέντρα όπως το Τορίνο και το Τρέντο. Εξάλλου αυτό το επεισόδιο αποτέλεσε μια απ' τις στιγμές συνάντησης των καταστασιακών με την Ιταλία, όπου, πράγματι, η Καταστασιακή Διεθνής είδε το φως της μέρας: ήταν τον Ιούλιο του 1957 στο Cosio d' Arroschia [επαρχία της Imperia], με τη συγχώνευση του Κινήματος για ένα Φαντασιακό Μπαουχάουζ, της Ψυχογεωγραφικής Επιτροπής του Λονδίνου και της Λεττριστικής Διεθνούς.

Ο κυριότερος ιταλός καταστασιακός ήταν τότε -μαζί με τον G. Melanotte- ένας ενδιαφέρων ζωγράφος απ' την Άλμπα, ο Pinot-Gallizio που εισήγαγε στο κίνημα την θεωρία του για τη βιομηχανική και σειραϊκή ζωγραφική, την μηχανή που είναι ταγμένη "στη μία και μόνη κίνηση, άχρηστη και αντικοινομηκή" [είναι όμως αλήθεια πως στα 1962 ο "ιταλικός τομέας" είχε ήδη διαγραφεί απ' την Κ.Δ.].

*Προλετάριοι σε γυαλιστερό χαρτί*

Γνώρισα τις εκδόσεις των καταστασιακών γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '60, χάρη σ' ένα φίλο και συμφοιτητή μου, το Mario Perniola, που στη συνέχεια έγραψε μια εμπεριστατωμένη ιστορία και μια διεισδυτική κριτική πάνω σ' αυτές [Agaragar, 1972, No 4].

Επρόκειτο για ένα περιοδικό, που την εποχή εκείνη του πολύγραφου και των "φτωχών" εκδόσεων, έκανε μεγάλη εντύπωση λόγω του γυαλιστερού χαρτιού του και του λαμπερού εξωφύλλου του.

Οι καταστασιακοί δικαιολογούσαν αυτή την πολυτέλεια λέγοντας πως τίποτα δεν είναι αρκετά πολυτελές για τους προλετάριους, αποκαλώντας έτσι όσους είναι αποστερημένοι απ' τη χρήση της ατομικής τους ζωής και το γνωρίζουν. Επίσης αντέκρουαν σθεναρά κάθε υπαινιγμό σχετικό με τη χαμηλή κυκλοφορία του περιοδικού στους προλετάριους, που τους αντιλαμβάνονταν σε πιά στενή έννοια: "Είμαστε απόλυτα δημοφιλείς. Ασχολούμαστε μόνο με τα προβλήματα που απασχολούν ήδη ολόκληρο τον πληθυσμό. Μέσα στο λαό η καταστασιακή θεωρία είναι όπως το ψάρι στο νερό. Σ' εκείνους που νομίζουν ότι η Καταστασιακή Διεθνής χτίζει ένα θεωρητικό φρούριο, δηλώνουμε ότι αντίθετα θα διαλυθούμε μέσα στον πληθυσμό, που βιώνει κάθε στιγμή το σχέδιό μας, και που φυσικά το βιώνει κατά πρώτο λόγο μέσα από τη στέρηση και την καταστολή. [Κ.Δ. No 7, Απρίλιος 1962].

Η "διάλυση" μέσα στον πληθυσμό εφαρμόστηκε εκ των πραγμάτων το Μάιο του 1968. Αυτή η στάση δεν εμπόδιζε, στο μεταξύ, την Κ.Δ. να διαγράφει συνεχώς κάποιο απ' τα μέλη της, χτυπώντας το με επιστολές και λίβελλους γεμάτους ύβρεις. Η τετραμελής ομάδα μας [τρείς γυναίκες κι ένας άντρας] δεν προσχώρησε ποτέ στη Διεθνή, ούτε το επιχείρησε, αφού γρήγορα ακολουθήσαμε διαφορετικούς δρόμους στη ζωή μας.

Μας είχαν προσελκύσει κάποιες ιδιαιτερότητες των καταστασιακών. Πρώτ' απ' όλα η επιμονή στην καθημερινότητα και η δυνατότητα να την ανατρέψεις, καθώς επίσης και να την εισαγάγεις στην Ιστορία πλήρως. Ο Guy Debord είχε μιλήσει για "προοπτικές για συνειδητές αλλαγές στην καθημερινή ζωή", το Μάιο του 1961, μπροστά στην ομάδα έρευνας που οργάνωσε ο Henri Lefebvre στο Εθνικό Κέντρο Κοινωνιολογικών Μελετών [Κ.Δ. Αυγούστος 1961]. Αργότερα ο Lefebvre έμελλε να λουστεί από ύβρεις απ' τους καταστασιακούς [Κ.Δ. No 10, Μάρτιος 1966], επειδή "προσπάθησε να φτιάξει μια καινούργια ερμηνεία της Κομμούνας αντιγράφοντας εσπευσμένα τις 14 θέσεις των καταστασιακών" [από την προκήρυξη Στους σκουπιδοτενεκέδες της ιστορίας, 1963] όπως και



ο Sartre που, δύο σελίδες πιο κάτω, αποκαλείται συνεχώς "ο ηλίθιος".

#### Το μίσος για τον πατέρα

Επίσης μας προσέλκυε και αυτή η γλώσσα, είτε γιατί επρόκειτο για μια απ' τις σπάνιες λειτουργίες που μπορούσε να γίνει άμεσα πράξη στην καθημερινότητά μας, είτε γιατί ικανοποιούσε το μίσος-αγάπη μας απέναντι σε όλους τους πατεράδες, κυρίως τους συμβολικούς. Ο κύριος όμως λόγος αυτής της έλξης ήταν η σύγχυση μεταξύ τέχνης, ζωής και πολιτικής, που ήταν η βάση της καθημερινής επανάστασης καθώς και της βιαιότητας αυτής της γλώσσας. Η επίκληση στην ανωτερότητα του ζωντανού, λειτουργούσε σαν μοχλός στις ελπίδες μας για ευτυχία, ενώ αποτελούσε ταυτόχρονα μια απολύτως αρνητική κριτική του υπάρχοντος: Σχεδόν όλοι αποκλείστηκαν απ' τη Ζωή και υποχρεώθηκαν να αφιερώσουν όλη τους την ενέργεια στην Επιβίωση. Σήμερα το κράτος της ευμάρειας επιβάλλει τα στοιχεία αυτής της επιβίωσης με τη μορφή της τεχνολογικής άνεσης (το αυτοκίνητο, τα κατεψυγμένα φαγητά, το Welwyn Garden City, τον Σαίξπηρ στην τηλεόραση για τις μάζες]. έγραφε ο Raoul Vaneigem στο *The totality for kids*.

Η πρόθεση να καταστραφούν οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στην τέχνη, τη ζωή και την πολιτική, προερχόταν φυσικά απ' τις καλλιτεχνικές και λογοτεχνικές αναφορές των καταστασιακών, απ' τις ιστορικές πρωτοπορίες που προηγήθηκαν του 1925. Από 'κει προερχόταν επίσης η άρνηση κάποιου "καταστασιασμού", όρος που "σαφώς προήλθε απ' τους αντικαταστασιακούς" [ποτέ δεν υπήρξε "ντανταϊσμός", μόνο Νταντά]. Αυτή η πρόθεση συμβάδιζε με την επιθυμία για το ξεπέρασμα της τέχνης, που θα έβρισκε την πιο σημαντική στιγμή του στην ιδέα της κατασκευής καταστάσεων: "Στιγμές της ζωής, κατασκευασμένες συγκεκριμένα και αποφασιστικά, με την συλλογική οργάνωση μιας ενιαίας ατμόσφαιρας και ενός παιχνιδιού συμβάντων".

#### Η περιπλάνηση των κινήσεων

Μια απ' τις πρακτικές για την πραγματοποίηση του σχεδίου, ήταν η *derive* [περιπλάνηση], μια τεχνική, σχεδόν μια θεραπεία, βασισμένη στην ιδέα του να αφήνεσαι, όχι σε λεκτικούς ερμούς, όπως στην ψυχανάλυση, αλλά στο χώρο, με πράξεις, χειρονομίες, περιπάτους και συναντήσεις. Η περιπλάνηση ήταν μια πρακτική κριτική της πολεοδομίας: Ο Ivan Shtcheglov έγραψε το 1953 το μανιφέστο *Συνταγές για μια καινούργια πολεοδομία*, με το ψευδώνυμο Gilles Ivains, το οποίο δημοσιεύτηκε στη συνέχεια στην Κ.Δ.

Αυτές οι προτάσεις έδιναν ένα νόημα και μια δικαιολογία στις αγωνίες της βιομηχανικής

κοινωνίας, έδιναν φωνή σε βαθιές ανησυχίες, που δεν εκφράζονταν απ' την πολιτική ούτε απ' την παραδοσιακή αριστερά [που ήταν περιορισμένη, σκεπτική και μπερδεμένη απ' τα κινήματα της δεξιάς και τους φασίστες]. Πρότειναν μια κριτική των σχέσεων μεταξύ θεωρίας και πράξης που η Κ.Δ. προωθούσε αναντίρρητα, χωρίς γι' αυτό να διατυπώνει τα φιλοσοφικά και πολιτικά επακόλουθά της. Στην πραγματικότητα η Κ.Δ. βρισκόταν παρά τη θέλησή της, πεδικλωμένη στις αντιφάσεις αυτής της κριτικής. Αλλά, αναμφίβολα εξέφραζαν την αδημονία για δράση που φώλιαζε σε πολλούς νέους στα μέσα της δεκαετίας του '60, ακόμα και μέσα στις υπαρξιστικές εξεγέρσεις και τις καθημερινές πράξεις, απ' την αλητεία ως τα πολιτιστικά χάπενινγκς.

Απ' τις καλλιτεχνικές-λογοτεχνικές πρωτοπορίες που εξαφανίζονταν, προερχόταν επίσης και η κριτική του σχολαστικού μαρξισμού. Οι καταστασιακοί συνδέονταν πολιτικά με θεωρητικά εγχειρήματα όπως το περιοδικό *Σοσιαλισμός ή Βαρβαρότητα*, το οποίο κατηγορούσαν, ανάμεσα σε άλλα ότι ήθελε να εξανθρωπίσει την εργασία ενώ εκείνοι πρότειναν να την καταργήσουν, μαζί με όλη τη λογική της. Απ' το *Σοσιαλισμός ή Βαρβαρότητα* ανέσυραν το πρόγραμμα των Συμβουλίων και την κριτική της γραφειοκρατίας, της καπιταλιστικής ή της λεγόμενης σοσιαλιστικής. Η θεωρία της απόλυτης εξουσίας στα Συμβούλια, δεν συνεπαγόταν για τους καταστασιακούς, την διαχείριση του υπάρχοντος κόσμου, αλλά την αδιάλειπτη ποιοτική αλλαγή του.

#### Η θεαματική οικονομία

Μερικά γεγονότα του παρόντος την ανήγγειλαν ήδη αυτή την αλλαγή, όπως για παράδειγμα η πρακτική κριτική της θεαματικής οικονομίας στην εξέγερση των γκέτο των μαύρων στο Watts τον Αύγουστο του 1965, όταν οι εξεγερμένοι κατάστρεψαν τα μεγάλα μαγαζιά του Λος Άντζελες. Ή όπως επίσης σε κάθε επιτυχημένη μεταστροφή, όπου κάθε κίνηση, γραπτό ή λόγος, εξέτρεπε απ' τον αρχικό τους προορισμό αντικείμενα και εικόνες της αστικής κοινωνίας [έργα τέχνης, κινούμενα σχέδια, διαφήμιση, πορνογραφία] με σκοπό να τα εντάξει σε μια επαναστατική προοπτική. Πρότειναν λοιπόν την γενικευμένη πρακτική της μεταστροφής και της διασκέδασης του να "εκτρέπεις" κάτι που σκοπός του είναι να δώσει αξία σ' ένα εμπόρευμα. Η πιο απλή μορφή ήταν κάποιο σκίτσο με μια φράση του Μάρξ. Το Μάιο του '68 εφαρμόστηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό η πρακτική της εκτροπής αντικειμένων, λέξεων και χώρων.

Μαζί με αυτή την αμεσότητα, αυτό το μείγμα απελπισίας και απεριόριστων ελπίδων, απλότητας και λεκτικής βίας, όλα αυτά μας προσέλ-



κυαν,παρά κάποιες δυσνόητες αντλήψεις,όπως η άρνηση να δεχτούν την "επανάσταση των υπανάπτυκτων χωρών" ως εξαρτώμενη απ' την αντίληψη των λεγόμενων μητροπόλεων.Μας προσέλκυε τέλος,περισσότερο απ'όλα τ' άλλα ,ο εκθειασμός του ριζοσπαστικού υποκειμενισμού, όπως προέκυπτε απ' τα γραπτά των καταστασιακών,και απ' τις συχνές αναφορές σ' αυτόν. Κάτω απ' αυτό το πνεύμα διαβάζαμε κυρίως την *Κοινωνία του Θεάματος* του Guy Debord, και την *Επανάσταση της Καθημερινής Ζωής* του Raoul Vaneigem. Μια σειρά γεγονότων,συλλογικών ή ατομικών,μας οδήγησε στη συνέχεια να μάθουμε ότι η υποκειμενικότητα δεν είναι απόλυτη,ότι δεν δίνει ομόφωνες απαντήσεις,και ότι υπάρχει μόνο μέσα στο πλήθος των ανθρώπινων ιστοριών,ατομικών ή συλλογικών.

## GUY DEBORD,ΑΠ' ΤΟ ΣΟΥΡΡΕΑΛΙΣΜΟ ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΕΘΝΗ

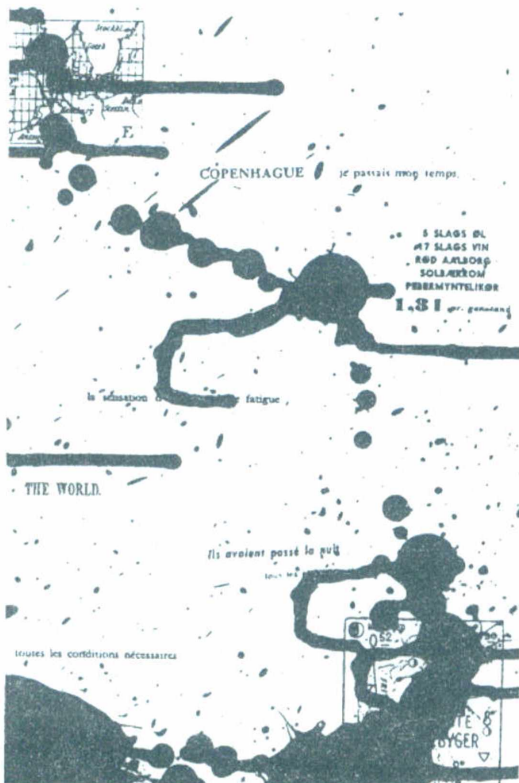
Αυτό το βιογραφικό προφίλ,είναι απόσπασμα απ' το βιβλίο της Mirella Brandini *Το Αισθητικό, το πολιτικό [απ' την Cobra στην Καταστασιακή Διεθνή, 1948-1957]* που εκδόθηκε το 1977 απ' τις εκδόσεις Officina στη Ρώμη.Πρόκειται για το πιό ολοκληρωμένο πανόραμα, εξίσου από εικονογραφικής πλευράς,του καταστασιακού κινήματος, από τη γέννησή του μέχρι την ανάπτυξή του,πριν αυτό να φωτιστεί απ' τα φώτα της δημοσιότητας στη δεκαετία του '60,πριν το μανιφέστο του Στρασβούργου, και από την επιρροή του στο Γαλλικό Μάη.

Ο Guy Ernest Debord γεννήθηκε στο Παρίσι το 1931.Μέσα στα πλαίσια της σουρρεαλιστικής κουλτούρας,γίνεται μέλος ,το 1950-51,στο Παρίσι,της ριζοσπαστικής ομάδας του Λεττρισμού του Isidore Isou.Αποσχισθείς το 1952,φτιάχνει ένα καινούργιο κίνημα, την *Λεττριστική Διεθνή*, μαζί με τη Michele Bernstein, το Gil J.Wolman και τον Mohamed Dahou.

Κατά την πρώτη αυτή περίοδο,η δραστηριότητά του είναι κυρίως κινηματογραφική,με την παραγωγή και σκηνοθεσία ταινιών,μεταξύ των οποίων και το "*Ουρλιαχτά για χάρη του Σαντ*" [1952].Παράλληλα,με άρθρα κριτικής του κινηματογράφου στην επιθεώρηση *Ion*, θέτει το ζήτημα της "κατασκευής καταστάσεων".

Διευθύνει στο Παρίσι,απ' το 1954 ως το 1957, το μηνιαίο δελτίο πληροφόρησης της Λεττριστικής Διεθνούς,*Potlach*.Μέσα απ' αυτό το δελτίο,μ' ένα στυλ που αργότερα έγινε χαρακτηριστικό των καταστασιακών,αναμινγνύοντας κριτική και πειραματική κατασκευή της καθημερινής ζωής,προσεγγίστηκαν κάποια ψυχογεωγραφικά θέματα[περιπλάνηση],για μια νέα αλληλεπίδραση ανάμεσα στην αστική αρχιτεκτονική και τις συμπεριφορές:σκληρή κριτική στη φονξιοναλιστική αστική αρχιτεκτονική,και πολιτικές θέσεις που υποστηρίζουν τους εθνικιστές της Αλγερίας.

Το 1956,γίνεται η συγχώνευση της Λεττριστικής Διεθνούς με το Διεθνές κίνημα για ένα Φαντασιακό Μπαουχάουζ που ιδρύθηκε απ' τον Asger Jorn.Όντας φίλος με το Δανό καλλιτέχνη,καθώς και με τον Pinot Gallizio και τον Constant,ο Debord επιχειρεί την ενοποίηση [των πρωτοποριακών ομάδων] του Παρισιού και της Άλμπα,με την κυκλοφορία ενός εισαγωγικού κειμένου που μπορεί να χαρακτηριστεί σαν η "κύρια χάρτα" του καταστασιακού κινήματος:Έκθεση πάνω στην κατασκευή καταστάσεων [Παρίσι,1957].Σ' αυτή τη μπροσούρα-που πρέπει να διαβαστεί απ' την οπτική γωνία της αισθητικής και πολιτικής κρίσης εκείνων των χρόνων-ο Debord προτείνει,βάσει μιας νέας ανάγνωσης του Μαρξ,τις θέσεις μιας πολιτιστικής επανάστασης,με την υποστήριξη των εργατών,που θα καταλήξει μέσα από την





αυστηρή ανάλυση του καπιταλισμού,στη δεδηλωμένη άρνηση όλων των αστικών αξιών.

Τα κοινωνικά πλαίσια,ο αστικός χώρος,είναι πάνω απ' όλα αντικείμενα κριτικής και κατόπιν κατασκευής ["καταστάσεων"]. Συνημμένα με τη θεματική της *Ενιαίας Πολεοδομίας*,ο Debord εκδίδει το 1957 τον *Ψυχογεωγραφικό Χάρτη του Παρισιού* και το *Τέλος της Κοπεγχάγης*[με κάποιες επεμβάσεις του Jorn]

Η ίδρυση της *Καταστασιακής Διεθνούς* λαμβάνει χώρα την ίδια χρονιά στο Cosio d'Arroscia [επαρχία της Imperia]και μαζί μ' αυτή αρχίζει η ξέφρενη ανάπτυξη των ιδεών,η οργάνωση απ' τους Debord,Jorn, Constant,των ευρωπαϊκών τμημάτων στο Βέλγιο,τη Γερμανία [ομάδα Spur],την Αλγερία,τη Σκανδιναβία,και η οργάνωση του ιταλικού τμήματος απ' τον Gallizio,στο *Πειραματικό Εργαστήρι της Άλμπα*.

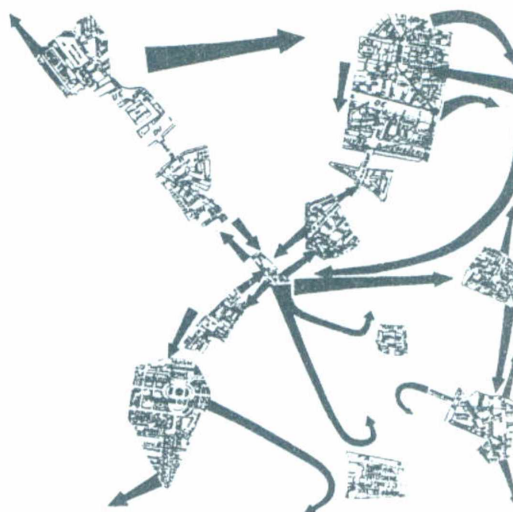
Απ' το 1958 ως το 1969,διευθύνει την επιθεώρηση του κινήματος,*Καταστασιακή Διεθνής*, που εκδίδεται στο Παρίσι.Η εξαμηνιαία επιθεώρηση,αντανακλά την πολυσύνθετη πορεία του κινήματος και τη θέση του Debord στην αριστερή Ιντελλιγκέντσια της Γαλλίας,εκείνης της περιόδου:τις σκληρές επιθέσεις του απέναντι στη κυβέρνηση του Ντε Γκώλ,την παθητικότητα του PCF[Γαλλικό Κομμουνιστικό Κόμμα] και των εργατικών συνδικάτων.Τις πολεμικές του ενάντια στο Lucien Goldmann,τον Edgar Morin [διευθυντή του Arguments], και μετά ενάντια στους Henri Lefebvre,Paul Cardan και Claude Lefort της ομάδας *Σοσιαλισμός ή Βαρβαρότητα*.

Πριν τη ρήξη, ο Debord συνδέεται φιλικά και συναναστρέφεται, στα τέλη της δεκαετίας του '50,με τον Lefebvre όταν ο Γάλλος φιλόσοφος διευθύνει το Ινστιτούτο Κοινωνιολογίας στο Πανεπιστήμιο της Nanterre [τα σεμινάρια του ,που γίνονταν με τη συνδρομή του Jean Baudrillard,παρακολουθούσαν ανελλιπώς οι Debord,Raoul Vaneigem,και Daniel Cohn-Bendit] και ενώ τελειώνει τη σύνθεση του δεύτερου τόμου της *Κριτικής της Καθημερινής Ζωής*,που εκδόθηκε το 1960.Απ' τις περιπέτειες της Κ.Δ.,ο Debord αναδύεται ως η κυρίαρχη μορφή και ως αυτός που μπόρεσε να δώσει μια διάρκεια στο κίνημα,συντονίζοντας τους διάφορους ευρωπαϊκούς και αμερικάνικους τομείς,διατηρώντας σταθερή την βασική προοπτική,χάρη στην τεχνική των διαγραφών ή εξαναγκαστικών παρατήσεων των μελών [τα οποία,το 1970,από τον μέγιστο αριθμό των 60,περιορίστηκαν,μετά και την παραίτηση του Raoul Vaneigem,στη μοναδική παρουσία του Debord και του Ιταλού Gianfranco Sanguinetti].

Μετά τη διάλυση το 1972, με μια δημόσια εγκύκλιο των Debord και Sanguinetti[*Το αληθινό σχίσμα στη Διεθνή*],μπορούμε να διακρίνουμε δύο περιόδους στην Καταστασιακή Διεθνή: η πρώτη , απ' την ίδρυσή της μέχρι το 1962, αφιερωμένη στο " ξεπέραςμα της τέχνης " από μια επαναστατική κουλτούρα που ο σουρρεα-

λισμός δεν κατάφερε να ολοκληρώσει.Η δεύτερη,απ' το 1962 ως το 1972,όπου η καλλιτεχνική πρωτοπορία έγινε πολιτική πρωτοπορία, πυροδοτώντας πολιτικές ενέργειες γνωστές στο Πανεπιστήμιο του Στρασβούργου[το σκάνδαλο του 1966],στο Πανεπιστήμιο της Nanterre[μαζί με τους Λυσσασμένους του Μάη του '68]και στο Γαλλικό Μάη που ακολούθησε.

Το κείμενό του *Η Κοινωνία του Θεάματος* [1967],οι θεωρίες του και τα εν λόγω γεγονότα επηρέασαν σημαντικά τη νέα ευρωπαϊκή και αμερικάνικη αριστερά.



### THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES  
TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE



## ΣΤΑ ΧΝΑΡΙΑ ΤΩΝ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΤΩΝ, Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ.

Tou Franco POLI

Το 1972, δεκαπέντε χρόνια μετά την ίδρυσή της στο Cosio d' Arroschia, ένα μικρό χωριό της Λυγουρίας, η Καταστασιακή Διεθνής διαλύεται σαν οργάνωση. Αυτά τα χρόνια, βάσει μιας αισθητικής και πολιτικής ιδεολογίας που πατούσε στο μαρξισμό και το σουρρεαλισμό, το κίνημα παρήγαγε μια σπουδαία ποσότητα θεωρητικών γραπτών, μπροσούρων, βιβλίων, φιλμ, καλλιτεχνικών έργων στον τομέα της ζωγραφικής και του προγραμματισμού επεμβάσεων στον αστικό χώρο. Λαμπρός ήταν κι ο ρόλος των καλλιτεχνών, κυρίως του Asger Jorn, του Constant και του Pinot Gallizio - αυτός ο τελευταίος αποπέμφθηκε το 1960 επειδή δέχτηκε να κάνει μια προσωπική έκθεση στο Stedelijk Museum του Άμστερνταμ.

Η Καταστασιακή Διεθνής γεννιέται απ' τη συγχώνευση μερικών πρωτοποριακών ομάδων: Cobra, Διεθνές κίνημα για ένα Φαντασιακό Μπαουχάουζ, Λεττριστική Διεθνής, Ψυχογεωγραφική Επιτροπή του Λονδίνου. Η καλλιτεχνικά και πολιτικά επαναστατική δράση της ομάδας Cobra είχε θέσει σαν αρχή την έννοια του τυχαίου και της ελεύθερης μελέτης, την επαναφομοίωση της λαϊκής καλλιτεχνικής και χειροτεχνιακής παράδοσης, την κριτική του σουρρεαλιστικού αυτοματισμού [που εκθειάζει περισσότερο την υποκειμενική διάσταση απ' ό,τι την κοινωνική], των ορθολογιστικών θεωριών όπως ο φονξιοναλισμός και ο νεο-κονστρουκτιβισμός, που ήταν υπεύθυνοι για την αλλοτρίωση των κατασκευών της πολεοδομίας και της κατοικίας σε σχέση με τις πραγματικές απαιτήσεις της ζωής και των κοινωνικών σχέσεων.

Το Κίνημα για ένα Φαντασιακό Μπαουχάουζ, που ιδρύθηκε το 1956 στην Άλμπα από τους Jorn και Pinot Gallizio [με τη συμμετοχή του Constant και Ιταλών καλλιτεχνών όπως οι Simondo, Olmo, Elena Verrone] επαναπροτείνει συνοπτικά τις θεωρίες της Cobra, τονίζοντας την πολεμική ενάντια στον φονξιοναλιστικό ορθολογισμό του μοντερνισμού, του οποίου ο Max Bill, διευθυντής του Bauhaus του Ulm, ήταν ο επίσημος εκπρόσωπος. Η εις βάθος κριτική αφορούσε τους κινδύνους της υποδούλωσης σε μια καπιταλιστική λογική στην καλλιτεχνική και πολεοδομική πρακτική η οποία, μέσα από διαδικασίες προντουκτιβιστικής ορθολογικοποίησης, έτεινε στην εκμηδένιση της ελεύθερης ατομικής δημιουργίας και στην απώλεια της ενεργητικής και μη αλλοτριωμένης σχέσης με την πόλη.

Με την Έκθεση για την κατασκευή καταστάσεων και τις συνθήκες οργάνωσης και δράσης της διεθνούς καταστασιακής τάσης, που εκδόθηκε το 1957, ο Guy Debord ορίζει στο πρό-

γραμμα του τις θεωρητικές βάσεις του Σιτουασιονισμού, του οποίου το κυρίαρχο θέμα είναι το ξεπέρασμα της αστικής τέχνης και της πολιτιστικής βιομηχανίας. Στο κέντρο βρίσκουμε τη θέση για μια πολιτιστική επανάσταση στο πλευρό των εργατικών κομμάτων, μέσα από μια ριζοσπαστική κριτική της καπιταλιστικής κοινωνίας.

"Για πρώτη φορά μετά το Σουρρεαλισμό - γράφει η Mirella Bandini στο εμπειριστατωμένο δοκίμιο της *Το αισθητικό, το πολιτικό* [εκδόσεις Officina, Ρώμη, 1977] - η τέχνη και η πολιτική προσεγγίζονται ταυτόχρονα με επαναστατικούς όρους, ενώ η νεορεαλιστική προσέγγιση είναι εντελώς διαφορετική". Η βασική ιδέα είναι αυτή της "κατασκευής καταστάσεων" δηλαδή της δημιουργίας επεμβάσεων που θα λαμβάνουν υπόψη τους πολύπλοκους ευμετάβλητους παράγοντες που βρίσκονται σε διαρκή αλληλεπίδραση. Η *Ενιαία Πολεοδομία*, σε συνάρτηση με τους τύπους κοινωνικής συμπεριφοράς, θα πρέπει να είναι απείρως πιο πολύπλοκη απ' την παραδοσιακή ένωση της αρχιτεκτονικής και των τεχνών, που επιχειρούν κάποιες σύγχρονες πολεοδομικές και οικολογικές επεμβάσεις. Η "ψυχογεωγραφική έρευνα" είναι θεμελιώδης. Πρόκειται για την "μελέτη των συγκεκριμένων νόμων και επιδράσεων του, διαμορφωμένου συνειδητά ή όχι, γεωγραφικού περιβάλλοντος, το οποίο επιδρά άμεσα στη συναισθηματική συμπεριφορά των ατόμων".

Στην Έκθεση, διαβάζουμε επιπλέον, μια δριμεία κριτική της καπιταλιστικής εκμετάλλευσης του ελεύθερου χρόνου, που αποκτηνώνει τους ανθρώπους με τα υποπροϊόντα της μυστικοποιημένης αστικής ιδεολογίας. Ένας καινούργιος τρόπος συμπεριφοράς πρέπει να θεμελιωθεί στην "περιπλάνηση", πρακτική μιας συγκινησιακής αποκλίνουσας πορείας με την ξαφνική αλλαγή περιβαλλόντων, που αποτελεί ταυτόχρονα και ένα μέσο για τη μελέτη της ψυχογεωγραφίας και της καταστασιακής ψυχολογίας. Ένας τύπος επεμβάσεων με χαρακτήρα παιγνιώδη και ταυτόχρονα ελεύθερο και κριτικό.

Στη ζωγραφική, αυτές οι γενικές αρχές εφαρμόστηκαν απ' τον Jorn με την μελετημένη επεξεργασία της "μεταστροφής", και απ' τον Pinot Gallizio με την "βιομηχανική ζωγραφική". Στην έκθεση με τίτλο "Είκοσι τροποποιημένοι ζωγραφικοί πίνακες", που εγκαινιάστηκε στο Παρίσι το Μάιο του 1959, ο Jorn παρουσιάζει είκοσι κοινούς πίνακες υπρεσιονιστικής τεχνολογίας, βίαια τροποποιημένους. Οι "μετατροπές" σ' αυτούς τους κιτς πίνακες, που θεωρούνταν σαν ψευτοκαλλιτεχνική παραγωγή για τις μάζες, έγιναν με κολλάζ και κηλίδες χρωμάτων, απ' τις οποίες ξεπηδούσαν τέρατα και γκροτέσκες μορφές: "Μόνο αυτός που είναι ικανός να καταστρέφει την αξία - γράφει ο καλλιτέχνης - μπορεί να δημιουργήσει νέες αξίες. Και



οι μόνες αξίες που μπορούμε να καταστρέψουμε, είναι αυτές που ήδη υπάρχουν.

Η "βιομηχανική ζωγραφική" του Gallizio, που πρωτοπαρουσιάστηκε στο Τορίνο το 1958 αποτελεί ταυτόχρονα μια ειρωνική κριτική της βιομηχανικής παραγωγής του design και της λατρείας της μοναδικότητας του έργου τέχνης. Τέρμα οι καδραρισμένοι πίνακες με το τζάμι, που εκτίθενται και συλλέγονται επιμελώς, και των οποίων η εμπορική αξία εξαρτάται απ' τη σταδιακή αύξηση της θεαματικότητάς τους, αλλά από δω και πέρα μέτρα, δεκάδες μέτρα, χιλιόμετρα ζωγραφικής, που μπορούν να κοπούν σε κομμάτια, να τυλιχτούν για να γίνουν ντιβάνια, χαλιά, ρούχα, να στολίσουν τραπέζια, να δημιουργήσουν ατμόσφαιρες. Αρκεί να χρησιμοποιείται, να καταναλώνεται και να βιώνεται, άρα να καταστρέφεται σε συλλογικές συμπεριφορές.

Το 1959, ο Gallizio πραγματοποιεί στην γκαλερί Le Drouin στο Παρίσι, το Σπήλαιο της Αντι-ύλης, ένα χώρο πλήρως ενδεδυμένο με βιομηχανική ζωγραφική, που περιβάλλει εντελώς το θεατή. Μια γυναικεία κούκλα, ντυμένη μ' ένα κομμάτι απ' το ίδιο ύφασμα διαφημίζει ειρωνικά μια απ' τις δυνατότητες χρήσης αυτής της ζωγραφικής. Μια τρίτη έκθεση, τη χρονιά του 1959, απ' τον Constant στο μουσείο Stedelijk, προτείνει τριάντα υποδείγματα πολεοδομικών κατασκευών [στο πνεύμα της Ενιαίας Πολεοδομίας], που προαναγγέλλουν τη ριζική αλλαγή του ντεκόρ μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η ζωή μας, όσον αφορά την κατοικία, την εργασία, την επικοινωνία και τη χρήση του ελεύθερου χρόνου.



## ΔΙΑΛΥΟΝΤΑΣ ΤΑ ΟΛΑ, ΓΚΡΕΜΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΤΕΤΑΡΤΟ ΤΕΙΧΟΣ ΤΟΥ ΡΟΚ

του Alberto Piccinini

Κάθε προϊόν της Factory είναι κατά κάποιο τρόπο μία απόπειρα να ταρακουνήσει την "παθητική" σχέση μεταξύ του καταναλωτή και του προϊόντος κατανάλωσης, δημιουργώντας μία κατάσταση μέσα στην οποία ο καταναλωτής εξετάζει της φύση του προϊόντος καθ' αυτό: μέσα σ' αυτό το αρχικό ξύπνημα ανακαλύπτει την θέση του μέσα στον κύκλο κατανάλωσης/παραγωγής, εργασία/ελεύθερος χρόνος, που αποτελεί την καθημερινή ζωή της κοινωνίας του θεάματος.

Θα μπορούσαμε να διαβάσουμε αυτό το κείμενο, το 1980, σε ένα διαφημιστικό φυλλάδιο της δισκογραφικής εταιρίας του Manchester, Factory Records, που ιδρύθηκε απ' τον Tony Wilson και συνδέθηκε με τη δημιουργία της φημισμένης "μεταμοντέρνας" ποπ μουσικής σκηνής στην Αγγλία: Cabaret Voltaire, Durutti Column, Joy Division, New Order.

Ο καταστασιακός τρόπος ανάλυσης της κατανάλωσης είναι εδώ προφανής, όπως και η αναφορά στον Warhol γίνεται με μια λογική καλλιτεχνική ή παραγωγική. Στην πραγματικότητα, απ' το τέλος της δεκαετίας του '70 μέχρι τα μισά του '80, υπάρχει μια πλατειά προσφυγή της χρυσής νεολαίας της αγγλικής ποπ στο λεξιλόγιο των καταστασιακών, αν και συχνά με λιγότερο ορθόδοξη μορφή.

Η παρουσία ανάλογων αναφορών στο αγγλικό ροκ της εποχής εκείνης προερχόταν απ' αυτή την αστείρευτη πηγή φαντασιώσεων και φοιτητικών ταραχών που ήταν τα "art schools" [σχολές τέχνης]. Σύμφωνα με τον κοινωνιολόγο Dave Laing "τουλάχιστον το ένα τρίτο απ' τους πανκ μουσικούς σύχναζαν σε σχολές τέχνης" ακριβώς όπως και οι μεγάλοι αδερφοί τους, της εποχής του μπιτ της δεκαετίας του 60: Lennon, Townshend, Ray Davies. Μέσα σ' αυτές τις σχολές, γύρω στα 1968, μεγάλωσε και ο Malcom Mac Laren, "εφευρέτης", μάντζερ και καλλιτεχνικός παραγωγός της εκρηκτικής κατάστασης των Sex Pistols.

Ο Mac Laren, παιδί της αγγλικής μεσοαστικής τάξης, μεγαλωμένος μέσα στο μύθο του επαναστατικού rock'n'roll, ήρθε σε επαφή κατά τη διάρκεια της θερμής εποχής της αμφισβήτησης, με την καταστασιακή ομάδα King Mob [Βασιλιάς Όχλος], που στις καλλίτερες στιγμές της αριθμούσε γύρω στα εξήντα μέλη, από σοφιστικέ διανοούμενους μέχρι τρομακτικούς σκίνχεντς.

Μαζί του ήταν επίσης ο Jamie Reid, γραφίστας των εξωφύλλων των Pistols και η στυλίστρια Vivienne Westwood.



Στην ιστορία των Sex Pistols, ο δημοσιογράφος Fred Vermorel θυμάται πως η ομάδα King Mob "καταπιανόταν με αντικαλλιτεχνικές δραστηριότητες όπως η επίθεση στο Wimpy Bar, η καταστροφή έργων ξεπουλημένων καλλιτεχνών, η δημόσια εξύμνηση του Andy Warhol, η ανατίναξη της περίφραξης κολλεγίων".

Ο Guy Debord, μετά από ένα ταξίδι στο Λονδίνο, διέγραψε αυτή την ομάδα της Καταστασιακής Διεθνούς κατηγορώντας την για ψέμματα και ιδεολογική παρέκκλιση [ο Chris Grey, αρχηγός της ομάδας, εξεπλάγη βλέποντας τον ίδιο τον Debord, ξαπλωμένο στον καναπέ να παρακολουθεί έναν ποδοσφαιρικό αγώνα στην τηλεόραση].

Εξάλλου ο Mac Laren, πρόσωπο διφορούμενο στα όρια της μυθομανίας, δεν έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την πολιτική ορθοδοξία. Αντιθέτως η δυνατότητα να τα γαμήσεις όλα με στυλ και να γκρεμίσεις το τέταρτο τείχος του ροκ, αποτελούσε τον κυριότερο πολιτικό στόχο του. Έτσι, όταν ανέλαβε την διαχείριση της φθίνουσας καριέρας τού αμερικάνικου γκρουπ New York Dolls, δεν βρήκε τίποτα καλλίτερο για να τους αναβαθμίσει, απ' το να οργανώσει την τουρνέ "Καλλίτερα κόκκινοι παρά νεκροί", κατά τη διάρκεια της οποίας το συγκρότημα εμφανιζόταν με κόκκινα κοστούμια σε μια σκηνή διακοσμημένη με σφυροδρέπανα και αφίσσες του Μάο. Το στυλ του Mac Laren απλοϊκό ή όχι, ήταν προορισμένο για να δημιουργεί καταστάσεις, να υποκινεί την αταξία στα μήντια, να διαλύει τους προκαθορισμένους ρόλους του ροκ θεάματος.

Οι ίδιοι οι Sex Pistols, που ήταν η σημαία και η αιχμή του πανκ κινήματος, δεν είχαν να ζηλέψουν σε τίποτα τους King Mob, ούτε και τον ενθουσιασμό των καταστασιακών για την "κοινή εγκληματικότητα". Ο Glen Matlock ήταν ημιαπασχολούμενος υπάλληλος στο μαγαζί ρούχων του Mac Laren. Ο Paul Cook και ο Steve Jones άνεργοι και κοινοί μικροκλέφτες. Ο Johnny Lydon σύχναζε τακτικά στο μαγαζί του Mac Laren, τρελλός για τον Alice Cooper. Ο Sid Vicious, ένας πραγματικός απροσάρμοστος, γεμάτος προβλήματα έμελλε να πεθάνει την επόμενη χρονιά από υπερβολική δόση ηρωίνης.

Ο Mac Laren τους έσπρωχνε να προσβάλλουν το κοινό και να δημιουργούν ταραχές στις συναυλίες. Τους έβαλε σ' ένα τηλεοπτικό τωκ-σώου όπου βρίστηκαν με τον παρουσιαστή. Δεν έχασε ούτε μια ευκαιρία να

εκμεταλλευτεί το σοκ που προκαλούσαν και που ενισχυόταν υπερβολικά απ' την τηλεόραση και τις εφημερίδες. Τους πούλησε αρχικά στην πολυεθνική EMI για 40.000 λίρες [όπου έβγαλαν το ιστορικό τραγούδι Anarchy in the UK], έπειτα στην A&M για 90.000 λίρες [όπου δεν ηχογράφησαν τίποτα και απλώς αρκέστηκαν στο να καταστρέψουν τα γραφεία της στο Λονδίνο], και τέλος στη Virgin Records, μέχρι την διάλυση του συγκροτήματος.

Ίσως το λιγότερο υπογραμμισμένο στοιχείο του πανκ κινήματος, που πέρασε στη σύγχρονη ιστορία μέσα απ' την εξέγερση στους δρόμους, την επανοικειοποίηση του ροκ και την επιστροφή στις ρίζες, είναι η ριζοσπαστική δομή της τέχνης των Sex Pistols. Με τη στάση τους, που σε ορισμένα σημεία συγγενεύει με τα χάπενινγκς, οι Pistols και ο Mac Laren απέδειξαν ότι το ροκ, υποτιθέμενος χώρος της νεανικής ειλκρίνειας και τιμιότητας ακολουθώντας την ρομαντική και χίππικη ερμηνεία, ήταν στην πραγματικότητα το άσπλαχνο βασίλειο του εμπορεύματος, ένας χώρος ψευτιάς και υποκρισίας. Χρησιμοποιώντας τα λόγια του Debord: "Εκεί που εγκαθίσταται η μαζική κατανάλωση, εμφανίζεται στο πρώτο επίπεδο των ψευτο-ρόλων μια κυρίαρχη θεαματική αντίθεση ανάμεσα στους νέους και τους μεγάλους".

Έτσι, άτομα σαν τον Mac Laren [και σαν το μαθητή του Bernie Rhodes, μάντζερ των Clash, που είχε όμως μια μαχητική κομμουνιστική ανατροφή], εισήγαγαν για πρώτη φορά στην ιστορία της ροκ κουλτούρας την ιδέα [ή ίσως το μύθο] ότι το θεμελιώδες δίπτυχο κουλτούρα/αγορά για νέους θα μπορούσε να στραφεί ενάντια στα ίδια τα μήντια που ήταν εκφραστές του. Το εκλεκτικό και μπαλωμένο πάνθεόν τους περιελάμβανε το dada, τον κονστρουκτιβισμό, τον Warhol, τον Eddie Cochran και την εγκληματικότητα του δρόμου. Πάνω απ' όλα όμως καλλιεργούσε το μοντέλο του χωρίς οίκτο κερδοσκόπου, του μεγαλοαπατεώνα, του καλλιτεχνικού εγκληματία, ικανού να γαμήσει τις πολυεθνικές δισκογραφικές εταιρίες σαν να ήταν αυτό το έργο τέχνης, όπως το να χαράζεις ένα πίνακα του Raphael.

Αργότερα, στις αρχές της δεκαετίας του 80, οι ίδιες ιδέες επέμβασης στην κατανάλωση, υπέβαλλαν τις τακτικές της επιτήδευσης, και του υπερεκλεκτισμού στην επόμενη φάση που είναι ο θρίαμβος του στυλ. Απο εδώ πηγάζει η επιθυμία [που ταχέως αφομοιώθηκε απ' το σύστημα] να επέμβεις στην αγορά και στο



συλλογικό φανταστικό με μια τεχνική συγγενική με αυτή των *detournements* [μεταστροφές], με την οποία οι ιστορικές προοπτικές και τα σύνορα ανάμεσα σε υψηλή και χαμηλή κουλτούρα γκρεμίζονται προς όφελος *εγχειρημάτων* που απευθύνονται όχι πια στο περιθώριο [την αβαντ-γκαρντ...] αλλά απευθείας στο κέντρο της ποπ κουλτούρας στο σύνολό της. Η σοφιστική ποπ, τα βιντεοκλίπ, το μεταμοντέρνο νεκροτομείο των ροκ γκρουπ, χρωστάνε πολλά σ' αυτή την πρακτική.

Αλλά υπάρχει ένα πρόβλημα: τα πράγματα αλλάζουν γρήγορα. Αυτό που στην αρχή ήταν ένα εγχείρημα των πρωτοποριών-να αποκλείσουν του κλασσικούς κοιμισμένους μηχανισμούς της ποπ κατανάλωσης, με την δημιουργία καταστάσεων-έγινε στις αρχές του 80 μια φυσιολογική ανάγκη του νέου συστήματος των μήντια. Η επανάσταση τελείωσε [νικήσαμε...]. Αφήνοντας, όπως γράφει ο Greil Marcus στο τελευταίο βιβλίο του, ένα ίχνος κόκκινου κραγιόν στην Ιστορία.

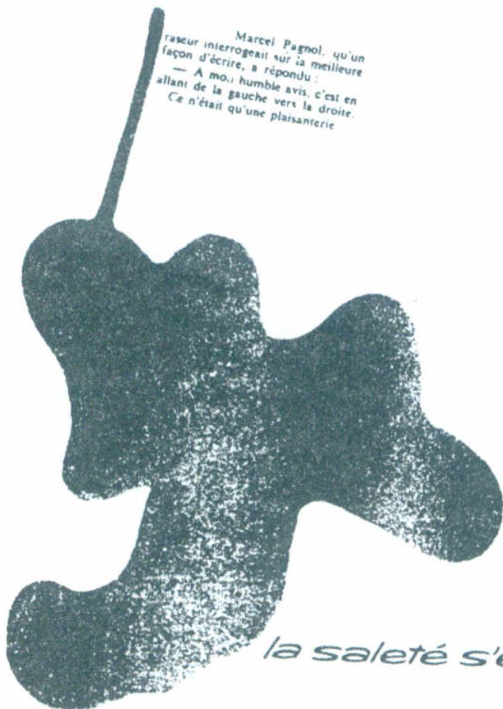
## ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟ ΜΕΛΛΟΝ του Paolo VIRNO

Και αν κάτι το καινούργιο, στο θεωρητικό και πολιτιστικό πλάνο, βρισκόταν πίσω μας, κουβαρισμένο στη ιστορία των ευρωπαϊκών κινημάτων απελευθέρωσης απ' τη μισθωτή εργασία και το Κράτος; Τώρα που όλες οι θεωρίες που είχαν κάποια απήχηση στην ταξική κοινωνία υποτιμούνται σαν "μεγάλα παραμύθια" της μεταφυσικής, θα ήταν χρήσιμο [και γιατί όχι και διασκεδαστικό] να επανέλθουμε στα κείμενα των καταστασιακών, που είχαν με ακρίβεια προβλέψει στον καιρό τους, και εναντιώθηκαν όπως μπορούσαν, σ' αυτή τη "μεταμοντέρνα" κατάσταση, στο όνομα της οποίας, πράγματι, τα πάντα μπορούν πλέον να συγκατοικήσουν κι έτσι η ριζοσπαστική κριτική χάνει την αξία της.

Το καταστασιακό κίνημα μας υποβάλλει μια διαγνωστική μέθοδο, που ασφαλώς μπορούμε να την εξετάσουμε αλλά που, αναμφισβήτητα, είναι αξιόπιστη σχετικά με τα φαινόμενα, τις συμπεριφορές, τις θεωρίες, τον θρίαμβο των οποίων παρακολουθήσαμε υποταγμένοι, τη δεκαετία του '80. Η πιο άμεση και συγκεκριμένη ευκαιρία γι' αυτή την "επιστροφή στο μέλλον" μας προσφέρθηκε απ' τον Guy Debord, με ένα βιβλίο που εκδόθηκε στη Γαλλία τον Αύγουστο του 1988, με τίτλο *Σχόλια πάνω στην κοινωνία του θεάματος*, κάτι σαν το "Είκοσι χρόνια μετά" του Δουμά, σε σχέση με το προηγούμενο βιβλίο του, το μικρό μπεστ σέλλερ του 1967, *Η Κοινωνία του Θεάματος*. Αυτή η ανεξερεύνητη αλλά και τόσο αληθινή αποστροφή για τις παρούσες συνθήκες ζωής, μπορεί αναμφίβολα να βρεί κάποια ωφέλεια σ' αυτές τις παλιές/νέες ιδέες.

Η ιστορία του σιτουασιονισμού είναι πολύμορφη και σχετικά στρωματοποιημένη. Χώνει τις ρίζες της στην άμεση μεταπολεμική περίοδο, δένεται με ό,τι έχει απομείνει απ' το σουρεαλισμό [κυρίως μ' αυτό το ν' *αλλάξουμε τη ζωή*, που ο ίδιος ο Μπρετόν πήρε απ' τον Ρεμπώ], συγκροτείται σαν καλλιτεχνικό πειραματικό κίνημα και μετά, στα τέλη της δεκαετίας του '50, προσανατολίζεται ομόφωνα προς την επαναστατική πολιτική. Μέσα στο σιτουασιονισμό λοιπόν, επιπλέον κάθε είδους "τσόφλια": απ' την ελπίδα της συγχώνευσης της έχνης με την καθημερινή ζωή, μέχρι μια κάποια αριστοκρατική δυσπιστία προς την κατανάλωση. Αλλά το σκληρό του κουκούτσι είναι άλλης φύσεως.

Όποιος νομίζει ότι η κριτική του "θεάματος" τελειώνει με κατάρες ενάντια στα μήντια, κάνει λάθος. Δεν πρόκειται γι' αυτό. Το "θέαμα" για τους καταστασιακούς, είναι η μορφή που παίρνουν η κουλτούρα και οι γνώσεις, τη στιγμή που γίνονται η κύρια δύναμη της παραγωγής γενικά. Δεν είναι ασήμαντη υπόθεση. Αντιθέτως πρόκειται για το ερώτημα γύρω απ' το οποίο,



Marcel Pagnol, qu'un  
rasseur interrogeait sur la meilleure  
façon d'écrire, a répondu :  
— A moi, humble avis, c'est en  
allant de la gauche vers la droite.  
Ce n'était qu'une plaisanterie.

*la saleté s'en va!*



γυρνά ασυναίσθητα το μεταμοντέρνο γαϊτανάκι...

Στην Ευρώπη, εκτός απ' τους καταστασιακούς, λίγοι είναι αυτοί που σκέφτηκαν πάνω σ' αυτό το ερώτημα. Κι αυτό ακριβώς είναι το δικό μας ερώτημα.



## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ - ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ

### **Κατασκευασμένη κατάσταση/situation construite:**

Στιγμή της ζωής, κατασκευασμένη συγκεκριμένα και αποφασιστικά με τη συλλογική οργάνωση μιας ενιαίας ατμόσφαιρας [ambiance] κι ενός παιχνιδιού συμβάντων.

**Κατασιασιακός/situationniste:** Αυτός που αναφέρεται στη θεωρία ή στην πρακτική δραστηριότητα της κατασκευής καταστάσεων [δηλαδή η συγκεκριμένη κατασκευή πρόσκαιρων χώρων ζωής και ο μετασχηματισμός τους σε μια ανώτερη ποιότητα γεμάτη πάθος]. Αυτός που κατασκευάζει καταστάσεις. Μέλος της Κατασιασιακής Διεθνούς.

**Κατασιασιασμός/Situationnisme:** Λήμμα χωρίς κανένα απολύτως νόημα, επινοημένο καταχρηστικά εκ παραδρομής του προηγούμενου όρου. Δεν υπάρχει κατασιασιασμός, δηλαδή μια θεωρία που να ερμηνεύει τις υπάρχουσες συνθήκες. Ο όρος κατασιασιασμός προέρχεται σαφώς απ' τους αντικατασιασιακούς.

**Περιπλάνηση/Dérive:** Πειραματικός τρόπος συμπεριφοράς που συνδέεται με τις συνθήκες της αστικής κοινωνίας: τεχνική του βιαστικού περάσματος μέσα από ποικίλες ατμόσφαιρες μιας πόλης. Συνδέεται άρρηκτα με την αναγνώριση επιδράσεων ψυχογεωγραφικής φύσης και με μια παιγνιώδη-κατασκευαστική συμπεριφορά, πράγμα που τη διαχωρίζει απ' τις έννοιες του περιπατούν και του ταξιδιού.

**Μεταστροφή/Détournement:** ή ορθότερα μεταστροφή προκατασκευασμένων αισθητικών στοιχείων. Εκτροπή ενός έργου απ' το αρχικό του πλαίσιο και ένιαξή του σε μια ανώτερη πολιτιστική σύνθεση. Μ' αυτή την έννοια δεν μπορεί να υπάρξει κατασιασιακή ζωγραφική ή μουσική, αλλά κατασιασιακή *χρήση* αυτών των μέσων.

Το λεξικό αυτό υπό τον τίτλο "Ορισμοί" βρίσκεται στο 1ο τεύχος της επιθεώρησης Κατασιασιακή Διεθνής, που εκδόθηκε στο Παρίσι τον Ιούνιο του 1958.

**Κονοιρουκιβισμός:** αισθητικό κίνημα που εκδηλώθηκε αρχικά στη Ρωσία. Βασιζόταν στην φουτουριστική προέλευσης λαιρεία της μηχανής. Οι βασικές του αρχές απέκτισαν τη σημασία κινήματος το 1921-1922 όταν οι Μοσχοβίτες αφηρημένοι ζωγράφοι διασπάσθηκαν σ' εκείνους που ιάσσονταν υπέρ της αρχής της "καθαρής τέχνης" και εκείνους που υποστήριζαν μια ωφελιμιστική και προπαγανδιστική τέχνη. Η δεύτερη αυτή ομάδα ονομάστηκε ομάδα των *κονοιρουκιβιστών*. Αργότερα επεκτάθηκαν στο πεδίο του βιομηχανικού σχεδίου.



**Φονξιοναλισμός:** ρεύμα της σχολής του Μπαουχάουζ. Αντίκρυζε με λογοκρατική νηφαλιότητα τα νέα δεδομένα της κεφαλαιοκρατικής κοινωνίας και αναπροσάρμοζε τον αισθητικό του προσανατολισμό στις απαιτήσεις της τεχνολογίας και της βιομηχανικής παραγωγής. Οι αρχές του ήταν: οικονομία, απλότητα και λειτουργικότητα. Ταύτιζε το ωραίο με τη χρησιμότητα.

**Προντουκτιβισμός:** "καθήκον της ομάδας των προντουκτιβιστών είναι η κομμουνιστική έκφραση της υλιστικής κατασκευαστικής δουλειάς... βασιζόμενη σε επιστημονικές υποθέσεις και υπογραμμίζοντας την ανάγκη της σύνθεσης της ιδεολογικής και της φορμαλιστικής άποψης έτσι ώστε να κατευθυνθεί η πειραματική δουλειά στο δρόμο της πρακτικής δραστηριότητας". Σύνθημα των *προντουκτιβιστών* ήταν το: κάτω η τέχνη, ζήτω η τεχνική.

Απ' τη Γαλλική έκδοση του παρόντος βιβλίου παραλείφθηκαν τρία κείμενα. Ένα του Paolo Virno με τίτλο *Όταν η κουλιούρα είναι το κέντρο της παραγωγής*, η ζωή είναι μια μεγάλη σκηνή, ένα του Filippo Scarpelli με τίτλο *Ο διαλυμένος κινηματογράφος* και ένα του Enrico Ghezzi με τίτλο *είκοσι χρόνια πολέμου με τη "Κοινωνία του Θεάματος"*.

Η πληρέστερη ιστορία της Κατασιακής Διεθνούς και των πρωτοποριών που προηγήθηκαν, υπάρχει στο βιβλίο του Γ.Ι. Μπαμπασάκη *"Το Βορειοδυτικό πέρασμα-Cobra, Λετρισιές, Κατασιακοί"* εκδόσεις Ελεύθερος τύπος.

Επίσης μια ανθολογία κειμένων απ' την επιθεώρηση Κατασιακή Διεθνής έχει εκδοθεί απ' τις εκδόσεις Υψίλον, με τίτλο *"I.S. Το ξεπέρασμα της τέχνης"*.

Η *"Κοινωνία του Θεάματος"* και το *"Σχόλια πάνω στην Κοινωνία του Θεάματος"* του Γκυ Ντεμπόρ έχουν κυκλοφορήσει απ' τις εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος.

**-DISCORDIA, Μάρτιος 1995-**



"Κι αν κάτι το καινούργιο, στο θεωρητικό και πολιτιστικό πλάνο, βρισκόταν πίσω μας κουβαριασμένο στην ιστορία των ευρωπαϊκών κινημάτων απελευθέρωσης απ'τη μισθωτή εργασία και το Κράτος;...

Όποιος νομίζει ότι η κριτική του θεάματος τελειώνει με κατάρες ενάντια στα μνήτια, κάνει λάθος. Δεν πρόκειται γι'αυτό. Το θέαμα για τους καταστασιακούς, είναι η μορφή που παίρνουν η κουλτούρα και η γνώσεις, τη στιγμή που γίνονται η κύρια δύναμη της παραγωγής. Δεν είναι ασήμαντη υπόθεση. Αντιθέτως πρόκειται για το ερώτημα γύρω απ'το οποίο περιστρέφεται ασυναίσθητα το μεταμοντέρνο γαϊτανάκι...

Στην Ευρώπη, εκτός απ'τους καταστασιακούς, λίγοι είναι αυτοί που σκέφτηκαν πάνω σ'αυτό το ερώτημα.

Και αυτό ακριβώς είναι το δικό μας ερώτημα"

Μια μικρή έντυπη συμβολή στη μνήμη του Γκυ-Ερνέστ Ντερπόρ, στις μελλοντικές αναστατώσεις και στους υπέροχους θορύβους των κάθετων καταστροφών και των ιστοριών γεγονότων.