



Η Καταστασιακή Διεθνής και η κατασκευή καταστάσεων

Ο Μαρξ ή μήπως ο Μπογκντάνοφ στο Παρίσι;



Γράφουν οι ΗΡΩ ΜΑΝΔΗΛΑΡΑ* και ΣΠΥΡΟΣ ΠΟΤΑΜΙΑΣ**

Η Καταστασιακή Διεθνής αναπροσδιορίζεται ως κληρονόμος και συνεχιστής του μαρξικού έργου και μάλιστα από τη σκοπιά του εγελιανού μαρξισμού, ισχυρίζεται δηλαδή ότι το έργο της αναπτύσσεται παράλληλα και σε διάλογο με τις επεξεργασίες του Κορς και του Λούκατς. Αποτελεί όντως το έργο της και ιδιαίτερα η θεωρία της περὶ κατασκευής καταστάσεων μια προσπάθεια ανανέωσης της μαρξιστικής παράδοσης ή αντίθετα κινείται εγγύτερα –αν και δεν αναφέρεται ποτέ ρητά– στις απόψεις και τη μεθοδολογία του Μπογκντάνοφ, συνδυάζοντάς τις, εκλεκτικιστικά, με ιδέες και πρακτικές σύγχρονων (εννοιολογική τέχνη, ποπ αρτ κ.ά.) και παρελθόντων (ντανταϊσμός, σουρεαλισμός) καλλιτεχνικών ρευμάτων αλλά και με στοιχεία της φιλοσοφίας του υπαρξισμού;

Το 1953 ο Ντεμπόρ (G. Debord) έγραψε σε έναν τοίχο της οδού Σηκουάνα και κατόπιν φωτογράφησε το σύνθημα *Ne travaillez jamais* (Μη δουλεύετε ποτέ),

το οποίο έμελλε να επανεμφανιστεί και να αφήσει το ίχνος του στους δρόμους του Παρισιού κατά τη διάρκεια των γεγονότων του Μάη του '68 και του οποίου το περιεχόμενο αλλά και τον τρόπο εκτέλεσης συμπυκνώνονται οι πολιτικές, φιλοσοφικές και αισθητικές αρχές που συνθέτουν τη θεωρία και την πράξη της Καταστασιακής Διεθνούς

*** Διδάσκουσα (Π.Δ. 407/80) ΑΣΚΤ**

**** Υπ. διδάκτωρ Παντείου
Πανεπιστημίου, συνθέτης**

(ΚΔ - Internationale Situationniste): η άρνηση της εργασίας ως παράγοντα άμβλυνσης της παιγνιώδους διάστασης και της ποιητικής-καλλιτεχνικής δημιουργικότητας του ανθρώπου· η κατασκευή καταστάσεων ως μορφή εκδήλωσης μιας συμπεριφοράς που αμφισβητεί την υπάρχουσα κοινωνική οργάνωση και επιδιώκει την ανακατασκευή της· ο εφήμερος χαρακτήρας της καταστασιακής πρακτικής, μιας και το σύνθημα είναι γραμμένο με κιμωλία· η παραδοχή και η προβολή τέτοιου είδους δράσεων ως μεστών νοήματος αισθητικών γεγονότων, ως έργων τέχνης· η άρση του διαχωρισμού τέχνης και ζωής, από τη στιγμή που όλοι οι άνθρωποι μπορούν να προβούν σε αντίστοιχες καλλιτεχνικές ενέργειες· η έξοδος του καλλιτεχνικού έργου από τις *περιοριστικές* συνθήκες των αισθουσών τέχνης και η άμεση αλληλεπίδρασή του με την καθημερινή ζωή· «η παράνομη συνθήκη» (Stracey, 2014: 66) ως προϋπόθεση επιτέλεσης του καλλιτεχνικού έργου, αφού το σύνθημα αυτό αποτελεί μια πράξη *βανδαλισμού* του δημόσιου χώρου και παραβίασης του νόμου περί ατομικής ιδιοκτησίας· η μέθοδος της μεταστροφής, καθώς αυτό το *ολιγόλεκτο* (Καρούζος στο Μπαμπασάκης, 2001α: 45) αποτελεί μια παιγνιώδη μεταστροφή της επιγραφής των εισόδων των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης: *Arbeit macht frei* (Η εργασία απελευθερώνει)· η επιλεκτική επιστράτευση θραυσμάτων της παρελθούσας καλλιτεχνικής δημιουργίας, στην προκειμένη περίπτωση του στίχου του Ρεμπώ (A. Rimbaud): «*Ποτέ δεν θα δουλέψω*», χάριν της εκπλήρωσης πολιτικών και καλλιτεχνικών στόχων, χειρισμός που χαρακτηρίζει τη στάση της ΚΔ απέναντι στην πολιτιστική κληρονομιά.

Παιχνίδι ή εργασία

Σύμφωνα με τους Καταστασιακούς, το παιχνίδι, η ποιητική-καλλιτεχνική δημιουργία και η λαϊκή γιορτή αποτελούν τις θεμελιώδεις αρχές συγκρότησης της

κοινωνικής πραγματικότητας. Εμπνεόμενοι από την αισθητική θεωρία του Σίλερ (Fr. Schiller), οι Καταστασιακοί υποστηρίζουν ότι το παιχνίδι, η κατά τον Σίλερ *ορμή του παιχνιδιού* (Spieltrieb), αποτελεί φυσική, έμφυτη κλίση του ανθρώπου στη βάση της οποίας, από τη μία, παράγεται και οργανώνεται η ανθρώπινη πραγματικότητα και, από την άλλη, αυτή η οργάνωση της πραγματικότητας γίνεται καθολικά αποδεκτή. Με άλλα λόγια, ο χαώδης χαρακτήρας του ανθρώπινου κόσμου, των ανθρώπινων αισθήσεων και εμπειριών οργανώνεται, ενορχιστρώνεται και διευθετείται στη βάση αυτής της *a priori* αισθητικής αρχής, αφού αυτή βρίσκεται ήδη «*στα μυαλά όλων, του καθενός*» (Jacobs & Winks, 1975: 27), ως εγγενές χαρακτηριστικό τους· το παιχνίδι δηλαδή, αποδίδοντας μορφή στην *τυφλή ζωή*, εναρμονίζει το άμορφο, «*αλλοιωμένο και ατίθασο υλικό*» (Σίλερ, 2007: 127) της εμπειρικής πραγματικότητας με τους νόμους του *Ωραίου*, με τις κανονιστικές αισθητικές αρχές που διέπουν τον Λόγο. Παράλληλα με την ανάδειξη του παιχνιδιού ως βασικής παραγωγικής αρχής της πραγματικότητας, οι Καταστασιακοί εντοπίζουν και υιοθετούν από την αισθητική θεωρία του Σίλερ τον τρόπο με τον οποίο ο τελευταίος αντιτάσσει το παιχνίδι στην εργασία ως μια απαλλαγμένη από την αναγκαιότητα ανθρώπινη δραστηριότητα, μια καθαυτό απόλαυση και ηδονή, μια άνευ σκοπού ευαρέσκεια, αλλά και ως μια δραστηριότητα που συμβάλλει ταυτόχρονα τόσο στην ελευθερία του ανθρώπου όσο και στην ηθική του αυτοβελτίωση μέσω της οικειοθελούς υποβολής του σε έναν αυτοτιθέμενο κανόνα. Αντίθετα, η εργασία αντιμετωπίζεται από τον Σίλερ και ακολούθως από τους Καταστασιακούς ως προϊόν της στέρσης και της ανάγκης, ως αιτία της αλλοτρίωσης του πάθους για παιχνίδι και ως μέσο υλοποίησης κάποιου προκαθορισμένου στόχου, δηλαδή ως μια ένσκηπη δραστηριότητα. Έτσι, το παιχνίδι παρουσιάζεται από τους Καταστασιακούς, από τη μία, ως οργανωτική και δημιουργική αρχή της πραγματικότητας και, από την

άλλη, ως το Άλλο της εργασίας, ως εκείνη η κατάσταση του ανθρώπου κατά την οποία αίρονται η ανάγκη και ο καταναγκασμός της εργασίας, με συνέπεια να καθίσταται βατός ο δρόμος της ελευθερίας και της πραγμάτωσης των ανθρωπίνων επιθυμιών.

Η ποιητική-καλλιτεχνική δημιουργία και η γιορτή συμβάλλουν με τη σειρά τους στην οργάνωση του πραγματικού. Για την ΚΔ, η καλλιτεχνική δημιουργία, εκτός από το να αποδίδει στον κόσμο τα χαρακτηριστικά της ελεύθερης δημιουργικότητας και της χαράς του αγνού παιχνιδιού, οργανώνει τον δημιουργικό αυθορμητισμό του ανθρώπου παρέχοντας στον κόσμο ενότητα, αφού τον ορίζει σύμφωνα με τους δικούς της συνεκτικούς, ποιητικούς και εξ ορισμού παιγνιώδεις νόμους (Vaneigem, x.x.έ.: 243). Από την άλλη, η λαϊκή γιορτή, «*η τέχνη του λαού*» (Internationale Situationniste, 1999: 192), αποτελεί ένα παιχνίδι, κατά τη διάρκεια του οποίου συγκροτείται ένα συλλογικό παίζον ή περιπετειώδες υποκείμενο· ένα υποκείμενο το οποίο, προερχόμενο από τις καταπιεζόμενες τάξεις, αρνείται την επιταγή της εργασίας και διαμορφώνει την πραγματικότητα, έστω πρόσκαιρα, σύμφωνα με τις επιθυμίες του, ή, αλλιώς, διατάσσει τον ανθρωπινό κόσμο στη βάση του παιχνιδιού, της απόλαυσης και της συμμετοχής (Internationale Situationniste, 1999: 192).¹

Οι Καταστασιακοί, λοιπόν, διατείνονται την ύπαρξη ενός συλλογικού ποιητικού υποκειμένου, το οποίο στο έδαφος κάποιων έμφυτων αισθητικών

αρχών κατασκευάζει και νοηματοδοτεί τον κόσμο, συμπνέουν με τη σκέψη του Μπογκντάνοφ (A. Bogdanov), σύμφωνα με την οποία η πραγματικότητα οργανώνεται, διατάσσεται και ακολουθως κατασκευάζεται από ένα γνωσιοθεωρητικό συλλογικό υποκείμενο στη βάση των *a priori* οργανωτικών αρχών της συνείδησης που αυτό φέρει. Παρ' όλο, βέβαια, που το συλλογικό υποκείμενο του Μπογκντάνοφ είναι γνωσιοθεωρητικό, ορμώμενο από τη γνωσιοθεωρία του Καντ (I. Kant), ενώ των Καταστασιακών είναι ποιητικό ή παίζον, εκπορευόμενο δηλαδή από την αισθητική θεωρία του Σίλερ, η ομοιότητα είναι εμφανής, με την έννοια ότι και οι δύο θεωρίες αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα ως τεχνούργημα στη βάση κάποιων *a priori* αρχών που διέπουν ένα συλλογικό υποκείμενο ή, αλλιώς, ως κατασκευή ενός υπερβατολογικού συλλογικού υποκειμένου. Συνεπώς, αμφότεροι βρίσκονται στον αντίποδα της μαρξικής θεωρίας, όπου η κοινωνική πραγματικότητα συλλαμβάνεται ως προϊόν μιας αντιφατικής ιστορικο-διαλεκτικής διαδικασίας, κατά την οποία ο άνθρωπος μέσω της ένσκηπτης πράξης του, της εργασίας, μεταμορφώνει διαρκώς το φυσικό του περιβάλλον, τον εαυτό του και την κοινωνία. Η δε συνείδηση συνιστά για τον Μαρξ (K. Marx) παράγωγο αλλά και οργανικό μέρος αυτής της ενεργούς διαδικασίας αλληλεπίδρασης ανθρώπου και φύσης και όχι μια ήδη διαμορφωμένη, στο πλαίσιο κάποιας κανονιστικής αρχής, συνθήκη.

Ακριβώς αυτή η ένσκηπη δραστηριότητα του ανθρώπου είναι που εγκαθιδρύει, σύμφωνα με τον Μαρξ, τη σχέση παρελθόντος-παρόντος-μέλλοντος ως μια ιστορική σχέση αλληλεξάρτησης και διαδοχής, αφού προκειμένου να επιτευχθεί ο κάθε φορά τιθέμενος στόχος ορίζεται ένα χρονικό σημείο εκκίνησης και ένα λήξης της εργασιακής διαδικασίας με συνέπεια παρελθόν-παρόν-μέλλον να αποτελούν αναπόσπαστους διαδοχικούς κρίκους του μεταβολισμού μεταξύ του ανθρώπου και της φύσης. Αντίθετα, οι Καταστασιακοί θεωρώντας το παιχνίδι ως την ουσία του ανθρώπου και χρη-

1. Ως εκ τούτου, η εποχή του μπαρόκ, κατά την οποία «*η θεατρική γιορτή, είναι η κυρίαρχη στιγμή της [καλλιτεχνικής] δημιουργίας*» (Ντεμπόρ, 1986: 137) αναδεικνύεται από τους Καταστασιακούς ως μια ιστορική στιγμή που προανήγγειλε τη δυνατότητα κατασκευής ή, ορθότερα, ανακατασκευής του κόσμου, αποκλειστικά στη βάση της ελεύθερης δημιουργικότητας και του ξέγνοιαστου παιχνιδιού. Η ιδιαίτερη αναφορά των Καταστασιακών στο μπαρόκ αποτυπώνεται και στο γεγονός ότι ο Ντεμπόρ χρησιμοποιεί στο ηχητικό μέρος των ταινιών του συνθέσεις μουσουργών μόνο αυτής της εποχής (F. Couperin, G. F.Händel, B. Boismortier).

σιμοποιώντας το ως το αντίθετο ή την έξοδο από την ορθολογικότητα κατά το σκοπό, το παρουσιάζουν ως σκοπιμότητα άνευ σκοπού, ως ένα ενέργημα που «δεν κατευθύνεται συνειδητά σε κανένα στόχο» (McKenzie, 2011: 20), με αποτέλεσμα να αίρεται οποιαδήποτε σχέση παρελθόντος-παρόντος-μέλλοντος και η ιστορία να εκπίπτει σε ένα αέναο εδώ και τώρα, σε ένα διαρκές παρόν. Από τη στιγμή, λοιπόν, που η ΚΔ δεν αντιλαμβάνεται τη συγκρότηση της κοινωνικής πραγματικότητας ως μια ιστορικά διαμεσολαβημένη διαδικασία, αδυνατεί να κατανοήσει και την εργασία στις ιστορικές της διαστάσεις, με αποτέλεσμα να τη συλλαμβάνει με έναν πραγματοποιημένο τρόπο, να τη συλλαμβάνει δηλαδή μόνο στην αλλοτριωμένη, εμπορευματική και εμπορευματοποιημένη μορφή της, ως κάτι αιωνίως ξένο και εχθρικό προς τις δημιουργικές ικανότητες του ανθρώπου ή, με άλλα λόγια, αποδίδει στην εργασία γενικά τα ειδικά χαρακτηριστικά της καπιταλιστικής εργασίας.

Βίωμα ή αναπαράσταση

Στην αστική κοινωνία, οι κατασκευαστικές αρχές του πραγματικού μετατρέπονται, σύμφωνα με τους καταστασιακούς, σε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του εμπορεύματος ή, πιο συγκεκριμένα, το εμπόρευμα είναι αυτό που διευθετεί την κοινωνική πραγματικότητα, εφόσον έχει καταστήσει δική του εγγενή ιδιότητα την αρχή του παιχνιδιού, της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας και της γιορτής. Καθώς, λοιπόν, οι προαναφερθείσες αρχές γίνονται η φωνή του εμπορεύματος, η ουσιαστική τάση του ανθρώπου για «αυτο-εκπλήρωση, αυτο-έκφραση και απόλαυση... είναι πλέον πραγματοποιήσιμη μόνο μέσω της κατανάλωσης» (Plant, 1992: 11) ή αντιστρόφως, η πραγματικότητα υπαγορεύεται από το εμπόρευμα, μιας και είναι αυτό τώρα που αφομοιώνει, συντηρεί και προβάλλει την υπόσχεση ικανοποίησης αυτών των αρχών, μιας και είναι αυτό που θέτει τους όρους

του παιχνιδιού, της ποικιλικής δημιουργίας και της γιορτής. Σε αναλογία με τη μαρξική θεωρία της αλλοτριώσης, οι καταστασιακοί υποστηρίζουν ότι άμεση συνέπεια της αναγωγής του παιχνιδιού σε ιδιότητα του εμπορεύματος είναι το γεγονός ότι ο ανθρώπινος κόσμος, κατασκευασμένος τώρα υπό τα κελεύσματα του εμπορεύματος, προβάλλει έναντι της παιγνιώδους και δημιουργικής ικανότητας του ανθρώπου ως μια αλλότρια και εχθρική δύναμη, με αποτέλεσμα ο άνθρωπος να αδυνατεί να αναπτύξει μια παιγνιώδη βιωματική εμπειρία με το πραγματικό, να οριοθετήσει την πραγματικότητα με βάση το παιγνιώδες βίωμά του· ως εκ τούτου, το βίωμα παραχωρεί τη θέση του στη θεαματική του αναπαράσταση, «η βιωμένη ζωή υποκαθίσταται από την παθητική παρατήρηση της ζωής» (Jappe, 2007: 14) ή, αλλιώς, «το φανταστικό είδωλο του μη βιωμένου πραγματικού» (Σέρρης, 2010: 69) αντικαθιστά το πραγματικό βιωμένο. Οπότε, το θέαμα, ως η ιδεολογική γλώσσα του εμπορεύματος, επικυρώνει στη σφαίρα της συνείδησης, από τη μία, το παιχνίδι ως έμφυτη ιδιότητα του εμπορεύματος και συνεπώς αναστρέφει την πραγματικότητα, αφού αποδίδει στο εμπόρευμα το *ιδιάζον* χαρακτηριστικό του ανθρώπου και, από την άλλη, την επιβολή της αναπαράστασης της ζωής πάνω στην άμεσα βιωμένη εμπειρία, μετατρέπει δηλαδή τους ανθρώπους σε θεατές της ίδιας τους της δημιουργικής και περιπετειώδους προδιάθεσης.

Έτσι, το εμπόρευμα, αντικαθιστώντας μέσω του θεάματος το βίωμα με την αναπαράσταση, την άμεση εμπειρία με την ψευδή εικόνα του εαυτού της, αφαιρεί από τον άνθρωπο την ικανότητα να κατανόει την κοινωνική πραγματικότητα, αφού «όσο περισσότερο παρατηρεί κανείς τόσο λιγότερο ζει, ... τόσο λιγότερο κατανοεί τη δική του ύπαρξη και τη δική του επιθυμία» (Ντεμπόρ, 1986: 34). Δηλαδή, ο άνθρωπος των μοντέρνων καιρών, στερούμενος την άμεση παιγνιώδη ή, αλλιώς, την εμπειρική σχέση του με την πραγματικότητα, αδυνατεί όχι μόνο να τη διατάξει αλλά και να τη βιώσει,



να την κατανοήσει διά του αγγίγματος, καθώς τα πράγματα γίνονται «στην πολύπλοκη μητρόπολη / όλα τηλεόραση / δύσκολα γγίζεις κάτι από κοντά» (Σεφέρης, 2014: 408) και ακόμα δυσκολότερα το γνωρίζεις. Με άλλα λόγια, καθώς η ψευδεπίγραφη αναπαράσταση αντικαθιστά και εξαλείφει το αληθινό βίωμα και δεδομένου του γεγονότος ότι η αληθινή διάσταση του πραγματικού μπορεί να συλληφθεί, σύμφωνα με τους Καταστασιακούς αλλά και τον Μπογκντάνοφ, αποκλειστικά μέσω «του καθαρού παρόντος της εμπειρίας» (Dorleac, 2009: 182), ή, αλλιώς, η άμεσα βιωμένη εμπειρία –που έχει τώρα απολεσθεί– αποτελεί τον μοναδικό φορέα της αλήθειας, ο σύγχρονος άνθρωπος αδυνατεί να γνωρίσει την πραγματικότητά του.

Από τη στιγμή, λοιπόν, που ο άνθρωπος δεν βιώνει άμεσα την πραγματικότητά του αλλά την αντιλαμβάνεται αποκλειστικά διά του θεάματος – ή σύμφωνα με τον Μπογκντάνοφ, από τη στιγμή που «το βασίλειο των αστικά επεξεργασμένων μορφών σκέψης» (Vpered στο Rowley, 2017: 307) επιβάλλεται πάνω

στην καθημερινή εμπειρία του ανθρώπου – είναι αδύνατον να την γνωρίσει και συνεπώς να την αλλάξει με άξονα τις αντιφάσεις που τη διέπουν, με αποτέλεσμα η δράση του να περιορίζεται στην ανακατασκευή της στο πλαίσιο των αργισιό καταστασιακών αισθητικών ιδεών ή των αρχών της προλεταριακής κουλτούρας. Αντιθέτως, ο Μαρξ θεωρεί ότι η άμεση εμπειρία είναι καταδικασμένη να εμμένει στον χώρο του αφηρημένου, να εγκλωβίζεται στη φαινομενική έκφραση των πραγμάτων με συνέπεια να απαιτείται η κίνηση της σκέψης, μέσω της ανακάλυψης των κατάλληλων διαμεσολαβήσεων, από το φαινόμενο στην ουσία, από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο, προκειμένου να αρθεί ο φετιχιστικός χαρακτήρας του άμεσα βιωμένου γεγονότος και να αποκαλυφθεί η αληθινή φύση του πραγματικού. Μόνο μέσω αυτής της διαδικασίας, ισχυρίζεται ο Μαρξ, μπορεί η πραγματικότητα να συλληφθεί στις συνολικές της διαστάσεις. Διαφορετικά, αν η σκέψη μείνει προσκολλημένη στο άμεσα δοσμένο τότε είναι αδύνατον να συλλάβει την πραγματικότητα ως όλο,

με αποτέλεσμα η τελευταία να εμφανίζεται στον άνθρωπο ως πράγμα καθαυτό. Άλλωστε, ακριβώς από αυτή την ικανότητα του ανθρώπου να συλλαμβάνει την κοινωνία ως όλο, να κατανοεί τις ουσιώδεις αντιφάσεις της και να διαμορφώνει την επαναστατική του πρακτική στη βάση αυτών και όχι στο έδαφος κάποιων κανονιστικών αρχών, εκπηγάζει η δυνατότητα σοσιαλιστικής αλλαγής της κοινωνίας.

Ζωή ή επιβίωση

Το θέαμα, με το να αποδίδει τα χαρακτηριστικά του παιχνιδιού στο εμπόρευμα και να επιβάλλει την αναπαράσταση πάνω στο βίωμα, διχοτομεί την ανθρώπινη κατάσταση σε *ζωή* και *μη-ζωή/επιβίωση*, τον ανθρώπινο κόσμο σε *αληθινό* και *ψεύτικο*. Από τη μία μεριά βρίσκονται το εμπόρευμα, η εργασία, η αναπαράσταση, η κατανάλωση, η εξατομίκευση, η πλήξη, ως αρνήσεις της πραγματικής ζωής και, από την άλλη, το παιχνίδι, η απρόσκοπτη δημιουργικότητα, το άμεσα βιωμένο, η επικοινωνία, η κοινότητα, το πάθος και η επιθυμία, ως στοιχεία της αληθινής ουσίας της ζωής. Συνεπώς, από τη μία, προβάλλει ο θεαματικός, ιδεολογικός-ψεύτικος κόσμος του ποσοτικοποιημένου και εμπορευματοποιημένου παιχνιδιού και, από την άλλη, ο αληθινός κόσμος του ποιοτικού και αυθεντικού παιχνιδιού. Οι δύο αυτοί κόσμοι παρουσιάζονται από τους Καταστασιακούς ως δυο άνευ αντιφάσεων, απόλυτα διαχωρισμένοι και αντιτιθέμενοι κόσμοι, ως καθ' ολοκληρίαν αδιαμεσολάβητοι, καθένας εκ των οποίων είναι αφιερωμένος σε μια μέχρις εσχάτων «*νητική μάχη με τον άλλον*» (McDonough, 2002: x).²

2. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η ΚΔ διέπεται, ως προς αυτό το σημείο, από μια τραγική-υπαρξιστική προέλευσης κοσμοθεώρηση, η οποία καθορίζεται από την αρχή «είτε-είτε», δηλαδή από την αρχή της απόλυτης αντίθεσης μεταξύ της αυθεντικής και της καθημερινής ζωής, του παιχνιδιού και της εργασίας, της αισθητικής ιδέας και του μαρ-

Επομένως, όπως ο Μπογκνάνοφ αντιμετωπίζει τις ρυθμιστικές αρχές που συγκροτούν το κυρίαρχο γνωστικό σύστημα οργάνωσης του πραγματικού ως απόλυτα ασύμβατες με εκείνες που διέπουν τις υποτελείς τάξεις³ και προτάσσει την αναγκαιότητα διαμόρφωσης ενός εξολοκλήρου νέου συστήματος οργάνωσης, της προλεταριακής κουλτούρας, έτσι και η ΚΔ θεωρεί ότι απαραίτητη προϋπόθεση για τη μετάβαση της ανθρωπότητας από τον κόσμο του εμπορεύματος και της υποχρεωτικής εργασίας σε εκείνον της αφθονίας και του παιχνιδιού είναι η *κατασκευή καταστάσεων*: η συγκρότηση δηλαδή μιας αντιθεαματικής πειραματικής γλώσσας, μιας γλώσσας διαμετρικά αντίθετης και αυστηρά οριοθετημένης από εκείνης του θεάματος, η οποία θα αποδίδει στην καθημερινή ζωή άμεσα, χωρίς την παρέμβαση του εμπορεύματος και του θεάματος, τα χαρακτηριστικά του παιχνιδιού και της καλλιτεχνικής δημιουργίας, χαρακτηριστικά όπως ο πάθος για δημιουργία, έρωτα, επικοινωνία, αδιαμεσολάβητη συμμετοχή, ή, αλλιώς, η διαμόρφωση ενός εφήμερου περιβάλλοντος (*ενιαία πολεοδομία*), το οποίο επενεργώντας άμεσα στη συναισθηματική κατάσταση και συμπεριφορά

τωλού, αντι-ποιητικού κόσμου του εμπορεύματος. Ως εκ τούτου, είναι εμφανής η επιρροή της ΚΔ από το υπαρξιστικής υφής έργο του νεαρού Λούκατς Η Ψυχής και οι Μορφές, όπου ο Ούγγρος φιλόσοφος υποστηρίζει ότι στη νεωτερικότητα διαγράφονται «*αγεφύρωτα χάσματα*» χάσματα που δε δύναται να αρθούν διαλεκτικά μεταξύ της ψυχής ή της υποκειμενικότητας και του ανθρώπινου κόσμου ή της αντικειμενικής πραγματικότητας.

3. Οι Καταστασιακοί συλλαμβάνουν την ταξική διαστρωμάτωση της κοινωνίας με τρόπο ανάλογο εκείνου του Μπογκνάνοφ. Όπως ο τελευταίος θεωρεί ότι οι τάξεις συγκροτούνται στη βάση της οικειποίησης των οργανωτικών συστημάτων της γνώσης, με συνέπεια η κοινωνία να διαιρείται σε αυτούς που οργανώνουν την παραγωγική διαδικασία (διευθυντές) και σε αυτούς που υπόκεινται στις οργανωτικές ικανότητες των πρώτων (διευθυνόμενοι), έτσι και η ΚΔ διακρίνει τις τάξεις στη βάση της συμμετοχής τους στην οργάνωση του θεάματος: με αποτέλεσμα να υπάρχουν δύο κύριες τάξεις: οι δημιουργοί ή οργανωτές, οι διευθυντές του θεάματος και οι εκτελεστές ή, αλλιώς, θεατές.

του ανθρώπου θα τον ωθεί να επαναανακαλύψει την παιγνιώδη του προδιάθεση και να οργανώσει την πραγματικότητα του με οδηγό τις καταστασιακές αισθητικές αξίες. Αποβλέπει, δηλαδή, η κατασκευή καταστάσεων στην έξοδο των υποτελών τάξεων από τον ψευδή κόσμο του θεάματος μέσω της επαναφοράς εντός της καθημερινής ζωής, της χαρακτηριστικής για το ανθρώπινο είδος δημιουργικής-ποιητικής δύναμης και παιγνιώδους συμπεριφοράς ή, με άλλα λόγια, αποβλέπει στην απαλλοτρίωση από το εμπόρευμα της δυνατότητας διαμόρφωσης των όρων του παιχνιδιού και την επαν-απόδοσή της στην καθημερινή πρακτική των εργαζόμενων τάξεων, οι οποίες αφήνοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, πίσω τους τον θεαματικό κόσμο του εμπορεύματος θα εισάγονται σε αυτόν της απόλαυσης. Συνεπώς, η κατασκευή καταστάσεων ή η ενιαία πολεοδομία ως «*η συνεχής πραγματοποίηση ενός μεγάλου παιχνιδιού*» (Μανιφέστο της Λετριστικής Διεθνούς στο Μπαμπούα, 2001β: 58) επιδιώκει την ανακατασκευή της κοινωνικής πραγματικότητας μέσω τόσο του «*πολλαπλασιασμού των ποιητικών αντικειμένων και υποκειμένων*» (Ντεμπόρ, 1998: 86) όσο και της οργάνωσης των όρων που διέπουν τη μεταξύ τους σχέση, των όρων δηλαδή του παιχνιδιού.

Για ακόμη μια φορά, οι ομοιότητες της καταστασιακής θεωρίας περί της κατασκευής καταστάσεων με την *προλεταριακή κουλτούρα* του Μπογκντάνοφ είναι έκδηλες. Πρώτον, αμφότερες διαρθρώνονται στη βάση κάποιων υπερβατικών λογικών ή αισθητικών αρχών και όχι των αντιφάσεων του πραγματικού. Δεύτερον, αμφότερες λαμβάνουν χώρα στο έδαφος της αστικής κοινωνίας και αποτελούν τόσο την πηγή όσο και το τέλος της σοσιαλιστικής επανάστασης, τόσο το μέσο για τη μετάβαση στη σοσιαλιστική κοινωνία όσο και την καθαυτό ουσία της ή, αλλιώς, το πέρασμα στο σοσιαλισμό συντελείται μόνο διά της κατάκτησης των μέσων της γνώσης και της κουλτούρας ή της δυνατότητας ορισμού των όρων του παιχνιδιού και

όχι διά της απαλλοτρίωσης των μέσων παραγωγής. Τρίτον, και οι δύο θεωρίες αντιμετωπίζουν την άρνηση της ύπαρξης κοινωνίας ως κάτι το απόλυτα διαχωρισμένο από αυτήν, ως το καθαρό Άλλο της, ενώ αντίθετα ο Μαρξ παρουσιάζει την άρνηση του κόσμου του κεφαλαίου να αφορμάται από τις αντιφάσεις που ο ίδιος φέρει, ως το διαμεσολαβημένο από τις ίδιες του τις αντιφάσεις Άλλο του. Και τέταρτον, τόσο η ΚΔ όσο και ο Μπογκντάνοφ υπογραμμίζουν το γεγονός ότι η δημιουργία και η περαιτέρω διάδοση της προλεταριακής κουλτούρας όπως και η επιτέλεση καταστάσεων με την επιθυμητή εισβολή τους σε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης δραστηριότητας, απαιτεί τη συγγραφή, κατά αναλογία της *Εγκυκλοπαίδειας* των Ντιντερό (D. Diderot) και Ντ' Αλαμπέρ (J. B. d' Alembert), μιας *Νέας Εγκυκλοπαίδειας* (Μπογκντάνοφ) ή ενός *Καταστασιακού Λεξικού*, στις σελίδες των οποίων είτε συμπυκνώνονται και εκλαϊκεύονται οι αρχές της προλεταριακής κουλτούρας είτε αποδίδεται σε κάθε λέξη του θεαματικού καπιταλισμού, η *αληθινή της ερμηνεία*. Ωστόσο, η κατασκευή καταστάσεων διαφέρει από την προλεταριακή κουλτούρα ως προς το γεγονός ότι η πρώτη, αναφερόμενη στις «*μεμονωμένες στιγμές της ζωής και στην κατασκευή καθemίας από αυτές*» (Internationale Situationniste, 1999: 46), αποτελεί ένα εφήμερο, στιγμιαίας χρήσης, ενέργημα, αποτελεί δηλαδή μια «*απροσδόκητη ρωγμή*» (Gilman-Opalsky, 2017: 119) στο υπάρχον· ενώ αντίθετα, η προλεταριακή κουλτούρα συνιστά ένα πιο στέρεο και συνεκτικό οικοδόμημα, το οποίο προσδοκά να αντικαταστήσει εκ βάθρων το υπάρχον, την αστική κοινωνία.

Το ξεπέραςμα των διαχωρισμών

Ι. Η κατασκευή καταστάσεων δύναται να επιτευχθεί μέσω της χρήσης δύο βασικών ποιητικών εργαλείων ή μεθόδων, της περιπλάνησης και της μεταστρο-

φής, τα οποία αποτελούν συνάμα πρό-
τυπο κάθε παιγνιώδους συμπεριφοράς.
Η σουρεαλιστικής προέλευσης περι-
πλάνηση «*παρουσιάζεται ως μια τεχνική
βιαστικού περάσματος μεσ' από ποικί-
λες ατμόσφαιρες μιας πόλης... [κατά τη
διάρκεια της οποίας] ένα η περισσότερα
άτομα... απαρνιούνται... τους λόγους για
τους οποίους συνήθως μετακινούνται
και δρουν, τις σχέσεις τους, τις δουλειές
τους και τις συνηθισμένες διασκεδάσεις
τους, για να αφεθούν ελεύθερα όπου
τα πάει ο χώρος και οι συναντήσεις που
αντιστοιχούν σ' αυτόν*» (Internationale
Situationniste, 1999: 84). Σύμφωνα
με την ΚΔ, αυτή η τεχνική άσκοπης και
εφήμερης περιδιάβασης του άστεως
ανατινάζει τη συνηθισμένη και καθημε-
ρινή διαδρομή του κάθε εργαζόμενου
από το σπίτι στη δουλειά και πάλι πίσω,
καλώντας τον να συμμετάσχει σε μια πε-
ριπέτεια ανοικτή σε κάθε ενδεχόμενο.
αντιτάσσει δηλαδή στη μονότονα επα-
ναλαμβανόμενη ζωή των εργαζομένων,
όπως αυτή διαμορφώνεται υπό τις επι-
ταγές του εμπορεύματος, μια παιγνιώδη
εμπειρία που κινείται, έστω παροδικά,
πέρα και έξω από την ανάγκη της εργα-
σίας και τη συνήθεια της κατανάλωσης.
Μέσω, λοιπόν, της περιπλάνησης ο άν-
θρωπος κατορθώνει τόσο να οργανώσει
τη ζωή του στη βάση του παιχνιδιού
όσο και να γνωρίσει άμεσα, βιωματικά,
αποκαθαρμένα από την επιρροή του
θεάματος, το περιβάλλον στο οποίο ζει,
τις ανθρώπινες σχέσεις που αναπτύσσο-
νται εντός του αλλά και τις ίδιες του τις
επιθυμίες. Οπότε, ο καταστασιακά περι-
πλανώμενος, αναζητώντας «*το θαυμά-
σιο και το άγνωστο*» (Andreotti & Costa,
1996: 33), επανοικειοποιείται τα παιγνι-
ώδη δημιουργικά χαρακτηριστικά του
και διατάσσει τη ζωή, τη συμπεριφορά
και τα συναισθήματά του σύμφωνα με
αυτά.

Από την άλλη, η τεχνική της μεταστρο-
φής, προάγγελος της οποίας αποτελούν
τα ντανταϊστικά κολάζ, τα ready-made
του Ντισιάν (M. Duchamp) όπως και η χει-
ρονομία του ίδιου καλλιτέχνη να ζωγρα-
φίσει ένα μουστάκι σε ένα εκτυπωμένο
αντίγραφο της «Μόνα Λίζα», συνίσταται

στη δημιουργία καλλιτεχνικών έργων
μέσω της επικόλλησης, της διόρθωσης,
της μεταποίησης ή ακόμα και του πετσο-
κόμματος (Μπαμπασάκης, 2001α: 56)
διαφόρων στοιχείων της παρελθούσας
πολιτιστικής παραγωγής, συνιστά δη-
λαδή «*ένα είδος κολάζ που επαναχρησι-
μοποιεί τα ήδη υφιστάμενα στοιχεία για
νέες δημιουργίες*» (Jarpe, 1998: 67).⁴
Με αυτόν τον τρόπο, οι Καταστασιακοί
επιδίδουν να αφαιρέσουν από τα πα-
ρελθόντα καλλιτεχνικά έργα τη σημασία
που αυτά φέρουν ως δημιουργήματα
των κυρίαρχων τάξεων και εντάσσονται
τμήματά τους σε ένα καινούριο *σημα-
σιολογικό σύνολο*, το οποίο συγκροτεί-
ται διά της συρραφής και της μείξης
διαφόρων τέτοιων αποσπασμάτων, να
αποδώσουν στα παρελθόντα καλλιτε-
χνικά δημιουργήματα ένα *ανατρεπτικό
και επαναστατικό νόημα* στο παρόν, ένα
νόημα δηλαδή που να συνάδει με τις
πολιτικές και καλλιτεχνικές τους επιδι-
ωξεις και να συναρτάται με τις ανάγκες
της προπαγάνδας τους. Με άλλα λόγια,
μέσω της ποιητικής της μεταστροφής, η
οποία παρουσιάζεται από την ΚΔ ως ένα
καλλιτεχνικό άθυρμα με προπαρασκευ-
ασμένα υλικά, τα διάφορα στοιχεία της
παρελθούσας τέχνης όχι μόνο επανερ-
μνεύονται μέσω της χρήσης του ανοί-
κειου, της ειρωνείας, της παρωδίας και
της σάτιρας αλλά και επαναχρησιμοποιο-
ούνται ως όπλα ενάντια στις κυρίαρχες
τάξεις, των οποίων άλλωστε, σύμφωνα
με την ΚΔ, αποτελούν έκφραση. Η μετα-
στροφή, λοιπόν, η «*ρέουσα γλώσσα της*

4. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτεχνικού έργου εξολοκλήρου κατασκευασμένου με τη μέθοδο της μεταστροφής αποτελεί η κινηματογραφική ταινία του Ντεμπόρ *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*, της οποίας το οπτικό μέρος αποτελείται από τμήματα άλλων ταινιών όπως *Οι επισκέπτες της νύχτας* και *Τα παιδιά της Γαλαρίας* του M. Carne. Η *επέλαση της ελαφράς ταξιαρχίας* του M. Curtiz, O Ορφέας του J.Cocteau, *Ο τρίτος άνθρωπος* του C.Reed, καθώς και από φωτογραφίες μελών της ΚΔ και του ίδιου του Ντεμπόρ κ.ά., ενώ το ηχητικό της μέρος αποτελείται από αποσπάσματα κειμένων και ποιημάτων του Ομήρου, του W.Shakespeare, του C.Clausewitz, του B.Pascal κ.ά. (βλέπε Μπαμπασάκης 2001β: 188-189)

αντιιδεολογίας” (Plant, 1992: 62), χρησιμοποιεί επιλεγμένα θραύσματα της πολιτιστικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας ως ένα μέσο *προπαγανδιστικής δράσης* ή *παρτιζάνικης προπαγάνδας* και, ως εκ τούτου, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αποτελεί μια εφαρμοσμένη εκδοχή της αντίληψης του Μπογκντάνοφ περί της χρήσης της τέχνης και της κουλτούρας του παρελθόντος ως *όπλου* ενάντια στους εμπνευστές της, γεγονός που, κατά τον Μπογκντάνοφ, δύναται να επιτευχθεί μέσω του εντοπισμού των στοιχείων της πολιτιστικής κληρονομιάς που είναι χρήσιμα και κατάλληλα στο παρόν για την πολιτική προπαγάνδα των καταπιεζόμενων τάξεων.

Έτσι, θεωρώντας την παρελθούσα τέχνη αλλά και γενικότερα την παρελθούσα κουλτούρα ως καθαρή έκφραση των κυρίαρχων τάξεων, οι Καταστασιακοί, όπως και ο Μπογκντάνοφ, απορρίπτουν τόσο την αναγκαιότητα κριτικής αφομοίωσης της από τη σκοπιά των καταπιεζόμενων τάξεων όσο και τη γνωστική της αξία, τη λειτουργία της ως μέσου γνώσης της ανθρώπινης πραγματικότητας και της ιστορίας της, αρνούμενοι έτσι δύο κύριες κατηγορίες της μαρξιστικής αισθητικής. Αυτή η στάση τους οδηγεί να αντιμετωπίζουν την πολιτιστική κληρονομιά ως *ready-made*, ως ένα έτοιμο πράγμα απογυμνωμένο από κάθε αντιφατικό κοινωνικό, ιστορικό-φιλοσοφικό ή αισθητικό περιεχόμενο. Άρα, το διά της μεθόδου της μεταστροφής κατασκευασμένο έργο τέχνης δεν επιδιώκει, πάλι σε σύμπνοια με τον Μπογκντάνοφ και σε αντίθεση με τον Μαρξ, ούτε να αφομοιώσει κριτικά και να υπερβεί διλεκτικά την πολιτιστική κληρονομιά ούτε να συλλάβει ή να ερμηνεύσει τον αντιφατικό χαρακτήρα του πραγματικού· αντιθέτως, αποβλέπει στο να αναδιατάξει, υπό το πρίσμα του παιχνιδιού και της ελεύθερης δημιουργικότητας, τόσο την παρελθούσα κουλτούρα όσο και τον ανθρώπινο κόσμο ή, με άλλα λόγια, καθώς η ΚΔ επιδιώκει την παιγνιώδη ανακατασκευή της κοινωνικής πραγματικότητας, ο καταστασιακός καλ-

λιτέχνης, ενεργώντας αναλόγως και διατάσσοντας με τον δικό του ευφάνταστο τρόπο τα ήδη υπάρχοντα καλλιτεχνικά έργα, αποβλέπει στη μεταστροφή, στην αναδιάταξη, της παρελθούσας πολιτιστικής δημιουργίας.

Οπότε, μέσω των κατασκευασμένων καταστάσεων τα χαρακτηριστικά της τέχνης αποδίδονται στην καθημερινή ζωή, μιας και «ο πλούτος της ζωής τον οποίο υπόσχεται η τέχνη, όπως και οι τεχνικές εξάρσης των αισθήσεων που διακρίνουν τις καλλιτεχνικές πρακτικές» (Jarpe, 1998: 77) γίνονται συγκροτητικά στοιχεία της ανθρώπινης καθημερινότητας. Καθώς, δηλαδή, καθίσταται ποιητική η καθημερινή ύπαρξη των υποτελών τάξεων, αίρεται, υποστηρίζουν οι Καταστασιακοί, ο διαχωρισμός της τέχνης από τη ζωή, ή, αλλιώς, καταργείται η τέχνη ως ένα εξειδικευμένο και διαχωρισμένο από την καθημερινή ζωή πεδίο της ανθρώπινης δραστηριότητας, με αποτέλεσμα να επιτυγχάνεται η *πραγμάτωση* ή το *ξεπέρασμά της* αντίληψη που αποτυπώνεται με τον πιο έκδηλο τρόπο στο καταστασιακό σύνθημα του Μάν του '68: «*Η τέχνη δεν υπάρχει. Τέχνη είσαι εσύ*» (Γκόντφρεϋ, 2003: 192). Με άλλα λόγια, η τέχνη παύει να λειτουργεί ως η θεαματική αναπαράσταση, ως το εμπορευματοποιημένο υποκατάστατο των ανθρώπινων επιθυμιών και απολαύσεων μέσω της εξόδου της από «*το πλαίσιο του λογοτεχνικού [και ευρύτερα του καλλιτεχνικού] γεγονότος*» (Ντεμπόρ, 2011: 27) και της *βίαιης* εισβολής *με όλα της τα μέσα* στη ζωή, μέσω δηλαδή της μεταμόρφωσής της σε καθημερινή πρακτική και τρόπο ζωής· ανεκπλήρωτο πρόταγμα και διαψευσμένη επιδίωξη των προπατόρων της ΚΔ, των ντανταϊστών και των σουρεαλιστών. Η άρση του διαχωρισμού τέχνης και ζωής επιφέρει και την άμεση κατάλυση της διάκρισης μεταξύ ενεργού καλλιτεχνικού υποκειμένου και θεατή, αφού κάθε κατάσταση δημιουργείται και βιώνεται άμεσα από τους ίδιους τους δημιουργούς της, αφού κατά τη διάρκεια κάθε κατάστασης, σε αναλογία με το μπαχτινική ερμηνείας καρναβάλι, όλοι οι συμμετέχοντες είναι

ταυτόχρονα σκηνοθέτες, ηθοποιοί και θεατές ενός διαρκώς εξελισσόμενου και υπό διαμόρφωση έργου, στο έδαφος βέβαια κάποιων εκ των προτέρων τιθέμενων κανόνων.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο Μάνης του '68, όπως και η Παρισινή Κομμούνα, προσλαμβάνεται από τους Καταστασιακούς ως μια μακράς διάρκειας κατασκευασμένη κατάσταση, όπου η ποίηση και το παιχνίδι, τιθέμενα στην υπηρεσία της ζωής και της επανάστασης, ανατρέπουν τη λογική του εμπορεύματος, επαν-αποδίδοντας έτσι τα χαρακτηριστικά τους στην καθημερινή πρακτική του ανθρώπου και, ως εκ τούτου, επιτυγχάνοντας την ενότητα τέχνης και ζωής. Παρουσιάζεται, δηλαδή, ο Μάνης του '68 ως ένα παιχνίδι απελευθερωμένων επιθυμιών και απολαύσεων, ως ένα «*αποχαλίνωμα της παιγνιακής δραστηριότητας*» (Vienet, x.x.έ.: 70), ως μια γιορτή, στο πλαίσιο της οποίας οι εξεγερμένοι, απεγκλωβισμένοι από την εργασία, την κατανάλωση και το θέαμα, από τη μία, ξεδιπλώνουν άμεσα και αδιαμεσολάβητα τη δημιουργική τους διάθεση και ενέργεια και, από την άλλη, θέτουν οι ίδιοι τους όρους του παιχνιδιού και ακολούθως των συνθηκών της καθημερινής τους ύπαρξης, ή, αλλιώς, κατασκευάζουν οι ίδιοι την κοινωνική πραγματικότητα με οδηγό την παιγνιώδη τους ροπή. Κατ' επέκταση, η σοσιαλιστική κοινωνία παρουσιάζεται και αυτή ως μια οριζόμενη εκ του παιχνιδιού πραγματικότητα, όπου «*ο καθένας θα ζει όλη του τη ζωή μέσω του παιχνιδιού και θα ενδιαφέρεται μόνο για τα συναισθήματα που θα έχει αποκομίσει παίζοντας με τις επιθυμίες του, οι οποίες θα είναι επιτέλους πραγματοποιήσιμες*» (Pinot-Gallizio στο Dorleac, 2009: 280).

Παρόλο που η ΚΔ δηλώνει emphaticά ότι η θεωρία της περί ενότητας τέχνης και ζωής κατάγεται και αποτελεί μια μεταφορά στο πεδίο του αισθητικού της θέσης του νεαρού Μαρξ σχετικά με την *πραγμάτωση της φιλοσοφίας*, όπως αυτή διατυπώθηκε στην εισαγωγή του έργου του *Κριτική της γερμανικής φιλοσοφίας του κράτους και του δικαίου*, στην πραγ-

ματικότητα οι προσεγγίσεις τους διαφέρουν ριζικά και ουσιαστικά. Πρώτα απ' όλα, ο Μαρξ, σε αντίθεση με τους Καταστασιακούς, προβαίνει σε μια διάκριση του τρόπου με τον οποίο κάτι τέτοιο δύναται να συμβεί στο έδαφος, από τη μία, της καπιταλιστικής και της μεταβατικής σοσιαλιστικής κοινωνίας και, από την άλλη, της κομμουνιστικής κοινωνίας. Στην πρώτη περίπτωση, η τέχνη, ως ένας σχετικά αυτόνομος τομέας της ανθρώπινης δραστηριότητας, δύναται να αποτελέσει ενεργητικό παράγοντα διαμόρφωσης της κοινωνικής πραγματικότητας και της ανθρώπινης ζωής, μόνο στον βαθμό που συλλαμβάνει τις ουσιώδεις αντιφάσεις της ενεργού πραγματικότητας, αφού έτσι οι αντιφάσεις του πραγματικού εισχωρούν στο καλλιτεχνικό έργο ενώ, ταυτόχρονα, το καλλιτεχνικό έργο αξιολογώντας και ερμηνεύοντας αυτές τις αντιφάσεις συμβάλλει στην βαθύτερη κατανόσή τους από τον κοινωνικό άνθρωπο και, ως εκ τούτου, στη μεταμόρφωση του πραγματικού. Με αυτή την έννοια, το έργο τέχνης εκφράζοντας αλλά και συμμετέχοντας ενεργά στη δημιουργία της ανθρώπινης πραγματικότητας, υπερβαίνει τη διάκριση τέχνης και ζωής. Συνεπώς, ο Μαρξ σε καμία περίπτωση δεν προσεγγίζει την πραγμάτωση της τέχνης ως μια μονής κατεύθυνσης κίνηση από την τέχνη προς τη ζωή, κατά την οποία κάποια αυθαίρετα ή υποκειμενικά ορισμένα χαρακτηριστικά της τέχνης (παιχνίδι, πάθος, έρωτας, επιθυμία) μεταβιβάζονται στη ζωή. Όσον αφορά την κομμουνιστική κοινωνία, η ενότητα τέχνης και ζωής ή, αλλιώς, το όραμα του Μαρξ για τον καθολικό άνθρωπο που, απελευθερωμένος από την χρεία και τον καταμερισμό της εργασίας, θα μπορεί ανεμπόδιστα, ανάλογα με τη διάθεσή του, με πρωί να πάει για κυνήγι, το απόγευμα για ψάρεμα και το βράδυ να ασχολείται με την καλλιτεχνική δημιουργία, χωρίς όμως ποτέ να είναι κυνηγός, ψαράς ή καλλιτέχνης (Μαρξ & Ένγκελς, 1975: 154), πηγάζει σε μεγάλο βαθμό από τον ακόμμη κατατεμαχισμένο και λεπτομερώς εξειδικευμένο, τον πολυδιάστατο και



πολυπράγμονα αναγεννησιακό άνθρωπο, όπως για παράδειγμα αυτός ενσάρκωθηκε στο πρόσωπο του Λεονάρντο ντα Βίντσι (L. da Vinci), και σε ουδεμία περίπτωση το μαρξικό αυτό όραμα δεν προωθείται από την ΚΔ και τον Μπακούνιν (M. Bakounin) όταν αυτοί επικροτούν την κίνηση των εξεγερμένων της Δρέσδης (1849) να χρησιμοποιήσουν ως οδόφραγμα τα έργα τέχνης κάποιου μουσείου, θεωρώντας ότι με αυτόν τον τρόπο η τέχνη επιστρέφει στη ζωή και μετατρέπεται σε ζωτικό συστατικό της. Ούτε συνάδει, βέβαια, με την αντιστοίχου πνεύματος χειρονομία μιας ομάδας οπλιμένων φοιτητών να *απαγάγουν* πίνακες από μια έκθεση γαλλικής τέχνης στο Καράκας παρακρατώντας τους ως εγγύηση για την απελευθέρωση κάποιων πολιτικών κρατούμενων, χειρονομία μέσω της οποίας, κατά τον Ντεμπόρ, υλοποιείται το ξεπέραςμα της τέχνης.

Επί της ουσίας, οι Καταστασιακοί προκειμένου να επιτύχουν στο εδώ και τώρα την πραγμάτωση της τέχνης και δεδομένου ότι κάτι τέτοιο είναι αντικειμενικά αδύνατο χωρίς την άρση του

καπιταλιστικού καταμερισμού εργασίας, προβαίνουν στην «κατάργησή» της ή, ορθότερα, στην κατάργηση, στην απούλοποίηση του έργου τέχνης. Αυτό σημαίνει ότι απορρίπτουν την καλλιτεχνική δημιουργία ως μια διαδικασία η οποία, μέσω της γνώσης και της αφομοίωσης της ιστορίας, των μορφών, των τεχνικών και των εκφραστικών μέσων της τέχνης, αποσκοπεί στην παραγωγή ενός καλλιτεχνικού έργου, ως μια αποκρυστάλλωση της προσπάθειας και της τεχνοτροπίας του καλλιτέχνη και, μέσω είτε της σχετικά απλής τεχνικής της επαναχρησιμοποίησης των ήδη υπάρχοντων καλλιτεχνικών δημιουργημάτων είτε μιας σειράς ακτιβιστικών δράσεων, μέσω δηλαδή ενεργειών στις οποίες ο καθένας δύναται να προβεί και να συμμετάσχει, μεταπορίζουν το αισθητικό ενδιαφέρον από το αισθητικό αντικείμενο στη διαδικασία κατασκευής καταστάσεων, από το έργο τέχνης στην ίδια την πράξη δημιουργίας του. Με άλλα λόγια, άμεση συνέπεια των πρακτικών της μεταστροφής και της περιπλάνησης, πρακτικών που μπορούν να ασκηθούν από

όλους ανεξαιρέτως, χωρίς να απαιτείται κάποια γνώση, εξάσκηση ή εμπειρία στο ιδιαίτερο πεδίο της τέχνης, είναι το γεγονός ότι η πρόθεση ή η δράση του καλλιτέχνη γίνεται σημαντικότερη από τον τρόπο με τον οποίο αυτή εκφράζεται στο έργο τέχνης, ότι υποβαθμίζεται ή ακόμα και αναιρείται η «σημασία του καλλιτεχνικού αποτελέσματος υπέρ της έμφασης στη διαδικασία παραγωγής του έργου» (Δασκαλοθανάσης, 2012: 168).

II. Εν γένει, η ΚΔ, σε αντιστοιχία με την επιδίωξη του Μπογκντάνοφ να κατασκευάσει ένα απόλυτα καινούργιο σύστημα καθολικής οργάνωσης του πραγματικού, αποβλέπει στη διαμόρφωση μιας καθαρής αντι-θεματικής βιωματικής γλώσσας, η οποία αμφισβητώντας την ιδεολογική, πεζή γλώσσα του θεάματος, τον λόγο «του εχθρού [όπου] το ψέμα βασιλεύει» (Ντεμπόρ, 1995: 18) και συνεπώς την υφιστάμενη «οργάνωση του υπάρχειν» (Ντεμπόρ, 1977: 41), ανακατασκευάζει τη ζωή με γνώμονα την *αισθητηριακή, αυθόρμητη* και ποιητικά διαρθρωμένη γλώσσα του παιχνιδιού και της επιθυμίας· ανακατασκευάζει, οργανώνει δηλαδή εκ νέου την πραγματικότητα, μέσω της δημιουργίας καλλιτεχνικών γεγονότων και αισθητικής προέλευσης δράσεων. Στον βαθμό, βέβαια, που τόσο η προλεταριακή κουλτούρα όσο και η κατασκευή καταστάσεων δεν θεμελιώνονται στην αντιφατικότητα του κοινωνικού είναι, στη γνώση δηλαδή των αντικειμενικών αναγκών και δυνατοτήτων της εργατικής τάξης, αλλά σε κάποιες υποκειμενικά τιθέμενες αρχές, αμφότερες εμφανίζονται έναντι της εργατικής τάξης ως ηθικές ή αισθητικές προσαγές.

Αντιθέτως, ο Μαρξ υποστηρίζει ότι οι αντιφάσεις της αστικής κοινωνίας είναι αδύνατον να επιλυθούν αποκλειστικά μέσω του πεδίου του αισθητικού και ότι κάθε τέτοια προσπάθεια έχει ως αποτέλεσμα η πραγματικότητα να αισθητικοποιείται, να αντιμετωπίζεται δηλαδή σαν ένα μεγάλο έργο τέχνης· γεγονός που σημαίνει ότι: (α) η πραγματικότητα φενακίζεται, αφού οι αρχές της καλλι-

τεχνικής δημιουργίας ανάγονται σε διαμορφωτικό της παράγοντα, (β) μυθοποιούνται οι δημιουργικές ικανότητες του καλλιτέχνη, καθώς αυτός εμφανίζεται ως το μοναδικό εκείνο υποκείμενο που κατασκευάζει και ανακατασκευάζει την κοινωνική πραγματικότητα, σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές του ιδιαιτερότητες και επιθυμίες (γ) δεν δύναται να τεθεί το ερώτημα τόσο για την καταγωγή του υποκειμένου που δημιουργεί τον κόσμο όσο και για την ιστορική του σχέση με την αντικειμενική πραγματικότητα. Δεν δύναται δηλαδή να κατανοηθεί, αποκλειστικά στην σφαίρα της αισθητικής, ο συγκεκριμένος τρόπος με τον οποίο γεννάται και αναπτύσσεται η σχέση υποκειμένου-αντικειμένου στην αστική κοινωνία και (δ) συσκοτίζεται ο ρόλος του καπιταλιστικού καταμερισμού εργασίας, αφού αυτός παρουσιάζεται ως αποκλειστικό προϊόν καλλιτεχνικών γεγονότων και αισθητικών συμβάντων. Βέβαια, σύμφωνα με τον Μαρξ, ενώ στο πλαίσιο ενός καλλιτεχνικού έργου είναι εφικτό να επιτευχθεί η άρση των αντιφάσεων που διέπουν τους μοντέρνους καιρούς, είναι αδύνατον να καταργηθούν οι αντικειμενικές συνθήκες ανάδυσής τους, ή, αλλιώς, μέσω του καλλιτεχνικού έργου δύναται να υπερβληθούν οι αντιφάσεις στο πεδίο του αισθητικού αλλά όχι σε αυτό της καθαυτού πραγματικότητας.

Αντί επιλόγου

*Η κατασκευή καταστάσεων
ως προελούδιο
της μεταμοντέρνας τέχνης*

Σε ομοφωνία με διάφορους σημαίνοντες καλλιτέχνες και ομάδες των δεκαετιών του '60 και του '70, οι οποίοι εκφράστηκαν μέσα από καλλιτεχνικά ρεύματα όπως ο μινιμαλισμός, η εννοιολογική τέχνη, η ποπ αρτ, η άρτε πόβερα κ.ά. και σε αντίθεση με τις αξιώσεις της μαρξιστικής αισθητικής, η ΚΔ απορρίπτει τη λειτουργία της τέχνης ως *αναπαράστασης* ή *αντανάκλασης* ή *μί-*

μησης, ως μέσου γνώσης, της πραγματικότητας. Τα παραπάνω καλλιτεχνικά ρεύματα θεωρούν ότι μέσω της αναπαράστασης δημιουργείται ένας καλλιτεχνικός κόσμος πλήρως διαχωρισμένος από τον πραγματικό, ένας κόσμος ο οποίος συνιστά ψευδές απείκασμα, απομίμηση του πραγματικού, με συνέπεια «*η απομίμηση να έρχεται σε αντίθεση με την πραγματικότητα*» (Danto, 2004: 40), να προξενείται δηλαδή ένα χάσμα ανάμεσα στην τελευταία και το καλλιτεχνικό δημιούργημα, ανάμεσα στη ζωή και την τέχνη· χάσμα το οποίο φιλοδοξούν να ξεπεράσουν τόσο μέσω της εναντίωσης στη λειτουργία της μίμησης όσο και μέσω της προσπάθειας ενοποίησης της τέχνης με τη ζωή. Οπότε, τα παραπάνω καλλιτεχνικά ρεύματα αλλά και οι Καταστασιακοί, εκτός από το να απορρίπτουν την αναπαράσταση ως ιδιάζον χαρακτηριστικό της τέχνης και ως την καλλιτεχνική ουσία του αστικού πνεύματος διακηρύττουν προγραμματικά και επιδιώκουν τη συγχώνευση της τέχνης με την καθημερινή ζωή, τη μετατροπή της τέχνης σε «*ένα απλό κομμάτι της πραγματικότητας*» (Danto, 2004: 63), σε καθημερινό βίωμα και πρακτική. Έτσι, για παράδειγμα, ο μινιμαλισμός εισάγει στην τέχνη τις αρχές που διέπουν την παραγωγή βιομηχανικών προϊόντων (τυποποίηση, οικονομία μορφής, επανάληψη), η pop art στοιχεία και συμβάνα τα της καθημερινής ζωής, ο δε Μπούς (J.Beuyts) εκθέτει την ίδια του τη ζωή ως έργο τέχνης.

Όμως, αυτή η απόρριψη της αντανάκλασης ή μίμησης της πραγματικότητας ως ψευδαίσθησης (Σίλερ, 2007: 158) σημαίνει την άρνηση της γνωστικής λειτουργίας της τέχνης. Από τη στιγμή, λοιπόν, που η τέχνη παραιτείται από τον γνωστικό της χαρακτήρα, δεν της απομένει παρά να μετατραπεί σε παιχνίδι ενός επιθυμούμενου υποκειμένου· στο ηδονιστικό εκείνο παιχνίδι που «*ξαναζωντανεύει και ερεθίζει τη φαντασία*» (Ντυφρέν, 2006: 397), στοχεύοντας στην «*εξαπόλυση της απεριόριστης ευχαρίστησης*» (Vaneigem, χ.χ.έ.: 148). Σκοπός της τέχνης γίνεται πλέον η κα-

τασκευή εκείνου του «*χωροχρόνου μέσα στον οποίο όλες μας οι επιθυμίες μπορούν να πραγματοποιηθούν και όλη μας η πραγματικότητα να γίνει επιθυμητή*» (Internationale Situationniste, 1996: 129). Με άλλα λόγια, ο σύγχρονος άνθρωπος, εφόσον αδυνατεί να κατανοήσει και ακολούθως να αλλάξει τον κόσμο του, επιφορτίζει την τέχνη με το καθήκον της δημιουργίας ενός μοντέρνου *Κήπου των επίγειων απολαύσεων*, στο έδαφος του οποίου δεν επιδιώκει πλέον την υπέρβαση της κοινωνικής και συνάμα ατομικής του κατάστασης αλλά την εδώ και τώρα αυτοπραγμάτωσή του, την άμεση ικανοποίηση των επιθυμιών του· έναν κήπο, όπου το να νιώθει κανείς ευτυχής αποτελεί ήδη, σύμφωνα με το σύνθημα του Μάν, κάτι το επαναστατικό και όπου, στη βάση της επιθυμίας, τα πάντα, συλληπτά ως ready-made, ως πράγματα απογυμνωμένα από το περιεχόμενό τους, μπορούν, με έναν παιγνιώδη τρόπο, να συνδυαστούν με τα πάντα (Κονδύλης, 2007: 146-147).

Από την άλλη, καθώς η τέχνη συγχωνεύεται με τη ζωή, καθώς τα πάντα μπορούν να γίνουν ή είναι ήδη τέχνη, ρευστοποιούνται τα όρια μεταξύ του καλλιτεχνικού έργου και του εμπορεύματος ή της βιομηχανικής παραγωγής. Δεδομένου ότι «*μετατρέπονται σε έργα τέχνης ακόμα και οι διαφημίσεις από τις στάσεις των λεωφορείων*» (Danto, 2013: 157), το καλλιτεχνικό έργο εγκαταλείπει τον κόσμο του αισθητικού και εισάγεται ολοένα και περισσότερο σε αυτόν της εμπορευματικής παραγωγής και κατανόησης, παύοντας ταυτόχρονα να αποτελεί το δημιούργημα ενός καλλιτέχνη που μέσω του προσωπικού του ύφους εκφράζει ιδέες και συναισθήματα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο κόσμος του εμπορεύματος να οικειοποιείται σε αυξανόμενο βαθμό τα χαρακτηριστικά και τις αξίες της καλλιτεχνικής δημιουργίας και ο καλλιτέχνης να «*μετατρέπεται σταδιακά από δημιουργό έργων σε παραγωγό αντικειμένων*» (Δασκαλοθανάσης, 2012: 211) προς κατανάλωση.

Εν συνόλω, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, στον βαθμό που τα όρια

μεταξύ ζωής και τέχνης γίνονται δυσδιάκριτα, η ίδια η τέχνη: (α) υποτάσσεται ακόμη περισσότερο στη λογική του κεφαλαίου, (β) απαρνείται κάθε γνωστική αξία, μιας και πλέον δεν ενδιαφέρεται να γνωρίσει τον κόσμο αλλά να αποτελέσει έναν οδηγό χρήσης του ζην, όπως για παράδειγμα φαίνεται στο έργο του Ιταλού καλλιτέχνη Μαριόνι (T. Marioni) «Το να πίνεις μύρτες με φίλους αποτελεί την ύψιστη μορφή τέχνης», και (γ) αντιμετωπίζει τόσο τα δημιουργήματά της όσο και την πραγματικότητα με θρησκευτικό τρόπο, αφού η θρησκεία είναι αυτή που προβάλλει τα ποιητικά κατασκευασμένα δημιουργήματά της ως πραγματικά, την φανταστική της ουσία ως πραγματική· ενώ αντίθετα,

όπως σημειώνει ο Λένιν, η τέχνη εξ ορισμού δεν αξιώνει την απόλυτη ταύτιση των έργων της με την πραγματικότητα (Lukacs, 1981: 126). Το γεγονός ότι ο Γκολντμάν (L. Goldmann) κατά τη διάρκεια κάποιου χάπενινγκ του Λεμπέλ (J. J. Lebel) υπέστη καρδιακή προσβολή, με τους συμμετέχοντες στο χάπενινγκ να αδυνατούν να καταλάβουν αν η κατάρρευση του Γάλλου κοινωνιολόγου και φιλοσόφου ήταν πραγματική ή μέρος του χάπενινγκ, καταδεικνύει γλαφυρά τον στρεβλό τρόπο με τον οποίο «ενοποιείται» η τέχνη με τη ζωή, όταν αυτή η ενότητα δεν εδράζεται ούτε στη γνωστική λειτουργία της τέχνης ούτε στην πραγματική άρση του καπιταλιστικού καταμερισμού της εργασίας. **T**

b

- Andreotti, L. - Costa, X.** (eds.) (1996), *Situationists: Art, politics, urbanism*, Barcelona, MACBA ACTAR.
- Gilman-Opalsky, R.** (2017), *Ο θεαματικός καπιταλισμός, Ο Γκι Ντεμπόρ και η πρακτική της ριζοσπαστικής φιλοσοφίας*, Αθήνα, Ελεύθερος Τύπος.
- Γκόντφρεϋ, Τ.** (2003), *Εννοιολογική τέχνη*, Αθήνα, Καστανιώτη.
- Danto, A.C.** (2004), *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου. Μια φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης*, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Danto, A.C.** (2013), *Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη*, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Δασκαλοθανάσης, Ν.** (2012), *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα.
- Dorleac, L. B.** (2009), *Η άγρια τάξη: Βία, ανάλωση και ιερό στην τέχνη των δεκαετιών του 1950 και του 1960*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Internationale Situationniste** (1996), *Το αισθητικό και το πολιτικό. Ανθολογία κειμένων*, Αθήνα, Ελεύθερος Τύπος.
- Internationale Situationniste** (1999), *Το ξεπέρασμα της τέχνης*, Αθήνα, Ύψιλον.
- Jacobs, D. - Winks, Ch.** (1975), *At dusk: The Situationist movement in historical perspective*, Berkeley, Perspectives.
- Jappe, A.** (1998), *Γκυ Ντεμπόρ*, Αθήνα, Ελεύθερος Τύπος.
- Jappe, A.** (2008), *Το τέλος της τέχνης στον Αντόρνο και στον Ντεμπόρ*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις των Ξένων.
- Κονδύλης, Π.** (2007), *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Lukacs, G.** (1981), *Die Eigenart des Ästhetischen*, B.I, Berlin, Aufbau Verlag.
- Μαρξ, Κ.-Ενγκελς Φρ.** (1975), *Κείμενα για τη λογοτεχνία και την τέχνη*, Αθήνα, Εξάντας.
- McDonough, T. (ed.)** (2002), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and documents*, Massachusetts, MIT Press.
- McKenzie, W.** (2011), *The beach beneath the street: The everyday life and glorious times of the Situationist International*, London and New York, Verso.
- Μπαμπασάκης, Γ.Ι.** (2001α), *G. Debord (1931-1994)*, Αθήνα, Printa.
- Μπαμπασάκης, Γ.Ι.** (2001β), *Βορειοδυτικό Πέρασμα*, Αθήνα, Οξύ.
- Ντεμπόρ, Γκ.** (1977), *Ενάντια στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Άκμων.
- Ντεμπόρ, Γκ.** (1986), *Η κοινωνία του θεάματος*, Αθήνα, Ελεύθερος Τύπος.
- Ντεμπόρ, Γκ.** (1995), *Πανηγυρικός*, Αθήνα, Ελεύθερος Τύπος.
- Ντεμπόρ, Γκ.** (1998), *Έκθεση*, Αθήνα, Ελεύθερος Τύπος.
- περί κατασκευής καταστάσεων*, Αθήνα, Ελεύθερος Τύπος.
- Ντεμπόρ, Γκ.** (2011), *Η αισθητική της ανατροπής*, Αθήνα, Ελεύθερος Τύπος.
- Plant, S.** (1992), *The most radical gesture: The Situationist International in a postmodern age*, New York, Routledge.
- Ντυφρέν, Μ.** (2006), *Τέχνη και πολιτική*, στο Πούλος, Π. (επιμ.), *Έννοιες της τέχνης στον 20ο αιώνα*, Αθήνα, ΑΣΚΤ, σ. 387-398.
- Rowley, D.G.** (2017), *Millenarian Bolshevism 1900 to 1920: Empirionism, God-Building, Proletarian Culture*, New York, Routledge.
- Σέργης, Ν.** (2010), «Η ΚΔ στην εποχή της παγκοσμιοποίησης», *Νέα Κοινωνιολογία*, τεύχ. 46, Αθήνα, Παπαζήσης.
- Σεφέρης, Γ.** (2014), *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος.
- Σίλερ, Φ.** (2007), *Πα την αισθητική παιδεία του ανθρώπου*, Οδυσσεάς, Αθήνα.
- Tracey, F.** (2014), *Constructed Situations: A New History of the Situationist International*, London, Pluto Press.
- Vaneigem, R.** (x.x.έ.), *Η επανάσταση της καθημερινής ζωής*, Αθήνα, Άκμων.
- Vienet, R.** (x.x.έ.), *Μάης 1968, Λυσοσασμένοι και Σιτουασιονιστές μέσα στο κίνημα των καταλήψεων*, Αθήνα, Διεθνής Βιβλιοθήκη.