

Санкт-Петербургский государственный университет

***САФАРЯН Лиана Гамлетовна***

**Выпускная квалификационная работа**

***Аннулирование эстетических принципов в ситуационистском спектакле***

Уровень образования: *бакалавриат*

Направление *50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа *СВ.5045.2017 «Свободные искусства и науки»*

Научный руководитель:  
старший преподаватель кафедры  
междисциплинарных  
исследований и практик  
в области искусств,  
кандидат искусствоведения,  
Ершов Глеб Юрьевич

Рецензент:  
сотрудник научного отдела  
Музея современного искусства  
"Гараж",  
куратор,  
Котылёва Анастасия  
Александровна

Санкт-Петербург

2021

## Содержание

Введение.....	2
Глава I. Художественные истоки СИ: тезис	
§ I. 1. Предпосылки к формированию интернационала.....	6
§ I. 2. Тезисы Дебора о культурной революции и установка на преодоление искусства через его воплощение.....	12
§ I. 3. Практика "переворачивания" в индустриальной живописи Пино- Галлицио и серии "Модификаций" Асгера Йорна.....	18
§ I. 4. Схизма внутри СИ: дихотомия позиций "эстетов" и "политиков" в отношении искусства.....	27
Глава II. Политическая фаза СИ: антитезис	
§ II. 1. Распад эстетического крыла СИ и замена искусства агитационной пропагандой.....	29
§ II. 2. Популяризация ситуационистской мысли: май 1968 года.....	36
§ II. 3. Начало рекуперации СИ и распад движения.....	41
Глава III. Диалектика спектакля и рекуперации: синтез	
§ III. 1. Критический анализ рекуперации СИ в призме эстетической критики Бодрийяра.....	46
§ III. 2. Эстетическая петля обратной связи между рекуперацией и "переворачиванием": непогрешимость ситуационистской схемы.....	48
Заключение.....	52
Глоссарий.....	54
Библиография.....	55
Приложение.....	57

## Введение

В истории искусства XX век определяется как период масштабных экспериментов, подавляющее большинство которых было объединено упорным стремлением отказа от прежней эстетики классического искусства. Ситуационистский интернационал (СИ) также начал свой путь развития в середине прошлого столетия, преследуя цель нахождения путей преодоления искусства после не доведённых до конца опытов футуристов, дадаистов, сюрреалистов и других. Этот исторический период в контексте данного исследования именуется мной как "большой эстетический поворот", в котором искусство в особо явной степени начинает сливаться с революционной социальной критикой, при этом ратуя за собственное аннулирование. В то же время вместе с эстетическим поворотом происходит и неразрывно связанный с ним своеобразный "зрительный поворот", отмечающий изменения непосредственно в системе эстетического восприятия посредством коммерциализированного внедрения искусства в сферу потребительства, что отмечали Клемент Гринберг и Вальтер Беньямин в своих теориях. Этот поворот характеризовался распространяющейся диктатурой зрелищного потребления или же, говоря языком Франкфуртской школы, культурной индустрии, сумевшей возвести искусство в сферу потребления, а её потребительскую ценность в фетиш. Приравняв искусство к рекламе, максима "искусство ради искусства" начинает означать рекламу ради рекламы"<sup>1</sup>, писал Адорно. Ситуационисты же в своё время назвали этот феномен спектаклем.

В условной ситуационистской историографии принято выделять биполярную оппозицию двух периодов Ситуационистского интернационала: первого "эстетического", приветствующего художественные практики и ввиду этого в некотором смысле менее радикального, и второго "политического", с началом которого Ги Дебор, идеологический лидер движения, систематически исключил "эстетов" из организации, что в

---

<sup>1</sup> Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия: просвещение как способ обмана масс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 95.

конечном итоге привело к распаду эстетического крыла СИ и прекращению его опытов в сфере эстетики. Трактовать этот "противоэстетический поворот" в контексте ситуационистского проекта можно по-разному: возможно, Дебор после первых нескольких лет существования движения изменил свою позицию в отношении потенциала искусства в трансляции революционной мысли среди общества, что изначально и составляло главную цель ситуационистов; возможно, избавив движение от эстетической ориентации, Дебор рассчитывал на время отсрочить неизбежную и предсказанную в своей теории кооптацию ("рекуперацию") интернационала спектаклем посредством превращения элементов движения в некий культурный товар с меновой стоимостью, ввиду материальной предрасположенности художественных продуктов (искусство СИ) к неизбежной зрелищной рекуперации. Третья возможная причина такого исхода, предлагаемая мной в этой работе, строится на предположении, что разделение движения на две полярные фазы было сознательно продумано Дебором, разработавшим непогрешимый механизм действия против товарно-зрелищного аппарата, что на начальном этапе предполагает использование ситуационистского искусства для успешного внедрения в спектакль и его подрыва изнутри, доведённого до кульминации во второй фазе.

Таким образом, данное исследование ставит следующие цели:

- Последовательный анализ двух периодов СИ на основе изучения ситуационистской критической теории;
- Деконструкция поставленной задачи аннулирования эстетики и предпосылок ситуационистских эстетических практик в свете их рекуперации спектаклем;
- Примирение двух периодов СИ посредством теоретического выведения изначально предусмотренной Дебором непрерывной петли обратной связи между зрелищной критикой ситуационистов и её рекуперацией спектаклем.

Ведущая гипотеза моей работы: хотя концептуально зрелищная критика ("переворачивание") и её апроприация ("рекуперация") являются существенно противоположными, они образуют не дихотомию, а скорее континуум, находясь в процессе постоянного чередования, где рекуперация лишь подкрепляет идеи ситуационистов.

Актуальность данного исследования состоит в представлении нового угла рассмотрения исторического значения Ситуационистского интернационала, синтезирующего эстетические и политические практики, без которых майские склоки 1968 года вряд ли бы состоялись. Последствия этой несостоявшейся революции выразились не только в постструктуралистском переосмыслении социальной критики, выражающей бунтарский европейский дух того времени, но и в расширении масштабов и сферы влияния спектакля, занимающегося фабрикацией как своего исторического прошлого посредством рекуперационной реакции, так и современности, налагающей на общественность диктат технического прогресса в сферах интернета, масс-медиа и рекламы. Именно ситуационистская критика смогла проникнуть в суть исторического развития риторики спектакля и утвердить порядок его действий, сегодня выражающийся в таких набирающих популярность сферах, как медиаведение и культурология. Моё же исследование преследует цель критического анализа эстетической рекуперации ситуационистского проекта, недостаточно изученного ни в отечественной, ни в международной научной сфере, что в свою очередь предлагает новый взгляд на значимость СИ в истории искусства.

В работе использована методология диалектического анализа, выраженная в строении текста, где каждая глава последовательно соотносится с гегельянской триадой. Следовательно, первая глава представляет "тезисную" часть исследования, рассматривающую "эстетический" этап СИ как изначальный культурный объект; во второй главе в качестве "антитезиса" анализируется "политическая" стадия движения, отрицающая предидущую; тогда как третья глава, соответственно,

представляет собой синтезированное примирение двух исторических этапов СИ, утверждая гипотезу исследования. В целях большей доступности теоретической базы исследования для читателя, в работу был также включён глоссарий с определениями некоторых ситуационистских терминов.

Использованные источники по большей части представлены ситуационистскими теоретическими текстами, наиболее значимым из которых является "Общество спектакля" Ги Дебора, представляющий теоретическую основу Ситуационистского интернационала. Также теоретической базой для исследования послужили критическая теория Ж. Бодрийера, работы М. Уорк, С. Хоума, ряд статей в научных сборниках и журналах и интернет-ресурсы.

## **Глава I. Художественные истоки СИ: тезис.**

### **§ I. 1. Предпосылки к формированию интернационала**

В июле 1957 года в небольшой лигурийской коммуне Козио-ди-Арроша в результате собрания, организованного шестью мужчинами и тремя женщинами, был сформирован Ситуационистский интернационал (СИ), который впоследствии предложит основу для обновленной формы критической теории в виде критической практики, элементы которой стали знаменательными в историографической мифологии ситуационистов.

Следуя логике мифа, предпосылки к основанию ситуационистского проекта были заложены несколькими годами ранее, когда в начале 50-х годов в Сен-Жерменском квартале под предводительством румынского поэта Исидора Изу (1925-2007) зарождалось леттеристское движение. В послевоенном Париже Сен-Жермен считался эпицентром литературной богемы и публицистического общества, что определило значимость квартала для Изу, в то время занимающегося изучением и теоретизированием новых субверсивных форм в литературе и кинематографе, тогда как культурные круги квартала, состоящего в частности из интеллектуалов-"делинквентов", в особой степени поощряла подобные практики. Ради контекстуализации изначальных задач движения леттеристов стоит отметить общие суждения Изу, определявшего две фазы, характерные для эволюции любого искусства: амплическая фаза и фаза вырезания, формирующие своеобразный диалектический модус, отмеченный в эстетической теории Гегеля<sup>2</sup>, где для первой фазы характерно художественное расширение, за которым следует стадия вырезания, при которой совершенствование амплических достижений непременно приводит к их саморазрушению. Согласно теории Изу, деятельность дадаистов в поэзии приходится именно на фазу вырезания, полностью ниспровергшей слово; тогда как леттеристы преследовали цель начинания нового амплического цикла, предположительно возродив поэзию в

---

<sup>2</sup> Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: В 2 т. СПб.: Наука, 2007. Т. 1. 622 с.

обновлённой и деконструированной форме<sup>3</sup>, низведшей поэтический язык до его базового уровня — буквы (*фр.* "lettre"). Литературные эксперименты ранних леттеристов, выразившиеся в новых формах абстрактной и фонетической поэзии, сравнимы с опытом русских заумников и дадаистов.

Открытия первых леттеристов объективно помещались в общую повестку культурных делинквентов Сен-Жермена, нас же, как в своё время Ги Дебора (1931-1994), интересует непосредственно критика этой делинквентности, берущая начало с отколовшегося от проекта Изу Леттеристского интернационала (ЛИ) (1952-1957), ниспровергшего культ личности Изу в пользу коллективной критической практики, и заложившего фундамент для формирования Ситуационистского интернационала, предвосхищающе теоретизировав его ключевые задачи и практики. Дебор, являясь своеобразным "уличным этнографом"<sup>4</sup>, проводил своё свободное время в Сен-Жермене, пристально изучая обывателей квартала в поисках особых маргиналов, не только выделяющихся из общей массы богемного спектакля квартала, но и в целом заинтересованных в изменении существующего культурно-социального строя повседневности — одним словом, потенциальных ситуационистов. В манифесте 1953 года, члены ЛИ многозначно анонсируют свою программу, направленную на аннулирование и низведение искусства в повседневность; отбросив литературные стремления своих предшественников, они ставят цель практического преобразования архитектурной и городской среды, в результате которой был сформулирован ряд ситуационистских методов, каждый из которых в сущности обращался к концепции создания ситуаций — "конструирование переходных микроокружений и набора событий, формирующих уникальный момент в жизни нескольких человек"<sup>5</sup>. Известным подобным методом в частности

---

<sup>3</sup> Home S., *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*. London: Aporia Press & Unpopular Books, 1988, p. 13.

<sup>4</sup> Wark M., *The Beach Beneath the Street*. London: Verso, 2011, p. 25.

<sup>5</sup> Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985. М.: Гилея, 2018. С. 116.

являлся "дрейф", ситуационистская попытка рекламации времени досуга в развитой стадии капитализма, в сущности представленная техникой бессознательной быстрой прогулки сквозь неизведанные городские обстановки в течении неопределённого количества времени. В современной культурной индустрии досуг становится очередным субъектом потребительства, тогда как частная жизнь рабочих приобретает меновую стоимость под действием рекламы, бытовых удобств, поп-культуры и прочих удовольствий, доступных "за соответствующую плату"<sup>6</sup>. Товарный фетишизм, описанный Марксом в первой главе "Капитала", в обществе развитого капитализма приобретает повсеместный характер, кооптируя даже свободное от работы время потребителя. "Никогда не работай!", — гласит один из лозунгов Дебора; методика дрейфа, таким образом, обозначает терапевтическую практику времяпровождения, освобождающего индивида от бинарной оппозиции рабочего времени и досуга. Дрейф становится ключевым методом леттеристов в теории уличной этнографии, преследовавшей цель планирования экспериментального города, районы которого бы способствовали более беспрепятственному дрейфу, следуя притязаниям архитектуры и собственным желаниям. В свою очередь методика дрейфа принципиально ориентирована на создание многообразных ситуаций, одна из которых, к примеру, обозначена, как "техника возможной встречи", предполагающая, что в определённое время в заранее обозначенном месте человек должен оказаться один и не идти ни с кем на контакт, впоследствии чего предполагается незапланированная встреча, что, по мнению леттеристов, приведёт к интересным знакомствам.

Однако наиболее значимым изобретением ЛИ в контексте моего исследования является ситуационистская методика "переворачивания"<sup>7</sup> (*фр.* *détournement*), посредством которой ситуационисты так же стремились преодолеть отчуждение в обществе, наполняя жизнь новым смыслом через

---

<sup>6</sup> Меририлд Э. Критические биографии. Ги Дебор. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 78.

<sup>7</sup> Переворачивание (*фр.* *détournement*) — процесс обращения культурных объектов и событий в подрывные ситуации. Здесь и далее — прим. автора.

всевозможные провокационные акции и практики. Одними из многих примеров переворачивания являются граффити, незаконное заселение домов и "свободное ассоциативное" экспрессионистское искусство<sup>8</sup>, в частности интересующее меня в этой работе. Особую важность для методики представляло обращение к плагиату, то есть выворачивания и реапроприации оригинала с целью подрыва определённых представлений в сознании индивида и распространения радикальных идей в обществе: "Плагиат необходим. Его предполагает прогресс. Плагиат, пользуясь авторскими идиомами и языком, уничтожает ложные мысли, заменяет ложное правильным"<sup>9</sup>, пишет Дебор. В эстетической практике СИ "переворачивание" занимало первостепенную роль как элемент агитационной пропаганды ситуационистских идей, катализирующий направленное против эгиды спектакля общественное возмущение. К более подробному анализу методики переворачивания в своей работе я обращусь позднее.

Осенью 1953 года во время прохождения курса лечения от туберкулёза в швейцарском госпитале датский художник и бывший член экспрессионистской группировки "КОБРА"<sup>10</sup> (1948-1951) Асгер Йорн (1914-1973) узнаёт о создании Максом Биллом проекта нового баухауса ввиду открытия ульмской школы дизайна в том же году, после чего Йорн решает связаться с последним с предложением сотрудничества в форме коллаборации между архитекторами и художниками. Однако после череды писем стало ясно, что у художников существенно разошлись мнения о роли искусства в обществе: "... швейцарский архитектор Макс Билл взялся за реструктуризацию того баухауса, где преподавали Клее и Кандинский. Он желает создать академию без живописи, без исследования воображения, фантазии, знаков и символов; он лишь желает технических инструкций. Во

---

<sup>8</sup> Мерифилд Э. Критические биографии. Ги Дебор. С. 65.

<sup>9</sup> Дебор Г. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2020. С. 177.

<sup>10</sup> "КОБРА" — авангардное движение, основанное А. Йорном и др. в 1948 году. Участники ставили целью органично экспериментального сотрудничества международных радикальных группировок без догматических теорий.

имя всех экспериментальных художников я намерен создать Международное движение за имажинистский Баухаус (МДИБ)..."<sup>11</sup>, пишет Йорн в письме своему товарищу в декабре 1953 года, объявляя о создании МДИБ (1953-1957). Таким образом, проект Йорна ставил цель денонсирования функционально ориентированной теории индустриального дизайна Билла в пользу возвышения эстетики ситуации и нерациональной экспрессии в искусстве, направленном на непосредственное чувственное воздействие без особого внимания к утилитарной и структурной значимости. Летом того же года Йорн во время выставки в городе Альбиссола-Марина встречается итальянского фармацевта и по совместительству экспериментального художника Джузеппе Пино-Галлицио (1902-1964), который разделял видение Йорна о парадигмальном, этически преданном человечеству художнике, заинтересованном в археологии, кочевничестве и поп-культуре<sup>12</sup>. Вместе они основывают Экспериментальную Лабораторию МДИБ в городе Альба с целью высвобождения экспериментального потенциала в искусстве. Впоследствии о проекте узнают члены Леттеристского интернационала, чьи позиции относительно возможностей использования урбанизма сошлись с программой МДИБ, что приводит к совместному проведению "Первого всемирного конгресса освобождённых художников" в городе Альба (Италия) в 1956 году<sup>13</sup>. В выступлениях акцентировалась необходимость создания общей платформы для преодоления всех существенных кризисов в художественном творчестве: "Процесс отрицания и разрушения, который всё ярче проявляется в отношении всех прежних условий артистической деятельности, является необратимым: он является следствием появления более совершенных возможностей действий над миром"<sup>14</sup>, выносит вердикт

---

<sup>11</sup> Home S., *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, p. 24. (Авторский пер.).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>13</sup> Дебор Г. *Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985*. С. 65.

<sup>14</sup> Там же. С. 66.

современной эстетике в своём выступлении Жиль Вольман<sup>15</sup>. В результате Конгресса в Альбе издаётся декларация, отмечающая важность унитарного урбанизма для создания цельной окружающей среды, призывая к психогеографическому<sup>16</sup> синтезу совокупности искусств и современных техник с целью достижения обновлённого стиля жизни, что в ситуационистской историографии отметило знаменательный этап борьбы за новую чувственность и культуру в революционно ориентированном обществе.

Платформа Альбы дала толчок к дальнейшему сотрудничеству между членами вышеупомянутых художественных группировок, в частности стоит отметить решающую роль Йорна, Галлицио и Дебора в координации последующих совместных проектов в виде издания информационных бюллетеней МДИБ и леттеристских газет. На этом этапе окончательное объединение этих движений в единое целое являлось лишь вопросом времени. В последующем году представители ЛИ, МДИБ и малоизвестной третьей авангардистской организации — Лондонской Психогеографической Ассоциации в итальянском баре устраивают недельную конференцию, большую часть которой участники провели в полутрезвом состоянии. В ходе обсуждения были высказаны многочисленные идеи создания наиболее радикально значимых ситуаций: к примеру, было предложено окрасить Венецианскую лагуну в яркий цвет якобы для изучения процесса застоя и потока воды и для вызова общественной реакции<sup>17</sup>. Итогом конференции стало успешное голосование за объединение группировок в Ситуационистский интернационал — революционный фронт для многочисленных экспериментальных тенденций. Итак, с этого момента ситуационистский проект официально берёт своё начало.

---

<sup>15</sup> Жиль Вольман — фр. поэт и художник. Являлся членом ЛИ и СИ до момента исключения Ги Дебором в нач. 1960-х гг.

<sup>16</sup> Психогеография — изучение влияющих на поведение и эмоции индивидов воздействий городской среды, будь то сознательно или бессознательно организованных.

<sup>17</sup> Home S., *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, p. 30.

## **§ I. 2. Тезисы Дебора о культурной революции и установка на преодоление искусства через его воплощение.**

Для последующего анализа общего курса ситуационистов в отношении культуры и эстетики необходимо рассмотреть тезисы Ги Дебора, изложенные в изданном в 1957 году "Докладе о создании ситуаций и принципах организации и деятельности международной ситуационистской тенденции", документе, представленном на отмеченной конференции основания СИ, и фактически являющим собой полноценный манифест интернационала. Дебор решительно анонсирует ситуационистскую программу, заключающуюся "в использовании особых способов действия и обнаружении новых, более легко узнаваемых в области культуры и поведения"<sup>18</sup> с целью достижения конечной культурной революции, которая необходима прежде всего для преодоления несоответствия между уровнем развития современных производственных возможностей и незначительных масштабов революционно-политических действий. Под "культурой" Дебор понимает исключительно "комплекс эстетики, чувств и моделей поведения"<sup>19</sup>, по сути составляющие реакцию современной эпохи на повседневную жизнь. В стадии развитого капитализма Дебор определяет две контрреволюционные обманные тактики, присущие культурной индустрии: частичная аннексия новых ценностей и нарочито антикультурное производство, использующее средства крупной промышленности, то есть большая часть поп-культуры (фильмы, романы), тем самым господствующая идеология форсирует процесс целенаправленной интеллектуальной стерилизации молодёжи и, следовательно, опошления новых революционных идей. После подобной переработки культурная индустрия как ни в чём ни бывало распространяет изначально радикально заряженный культурный продукт в обществе в наиболее минимизированной, стерильной и политически нейтральной ипостаси. Именно такая цепочка обратной связи в свою очередь составляет процесс идеологической

---

<sup>18</sup> Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985. С. 80.

<sup>19</sup> Там же. С. 82.

рекуперации<sup>20</sup> радикальных идей в стадии развитого капитализма. Позднее Дебор предложит термин "спектакль", однако во избежание терминологической путаницы в своём исследовании я введу его определение сейчас — под спектаклем ситуационисты понимали стадию развитого капитализма, в которой "товару уже удалось добиться полной оккупации общественной жизни"<sup>21</sup>, наиболее семантически близким понятием можно считать "культурную индустрию"<sup>22</sup> в понимании теоретиков Франкфуртской школы. Спектакль, обладая монополией на видимость и вторя господствующей идеологии глобальных элит, поддерживает всемирный процесс культурного обнищания. Ситуационистская альтернатива же направлена на изменение всех культурных надстроек и подрыв господства спектакля изнутри, следовательно ситуационистская акция предполагает прямую интервенцию в спектакль: "Мы не должны отвергать современную культуру, мы должны овладеть ею, чтобы её опровергнуть"<sup>23</sup>, заявляет в докладе Дебор. Программа-минимум СИ призывает к систематическому вмешательству в область материальной среды жизни и поведенческих моделей через создание ситуаций — мимолётных жизненных обстановок, переходящих в ощущение превосходного качества<sup>24</sup>. Осуществление ситуационистской культурной революции предполагало обширное использование экспериментальных ситуационистских практик ("переворачивание", дрейф), что указывает на явно эстетический фокус раннего периода СИ. Так как визуальный медиум тогда, как и сейчас, представляется наиболее адаптированным методом для тиражированного и агитационного производства пропаганды, Дебор делал ставку на включение

---

<sup>20</sup> Рекуперация — присваивание, отоваривание и кооптация радикальных идей и объектов спектаклем с целью их лишения революционного потенциала.

<sup>21</sup> Дебор Г. Общество спектакля. С. 52.

<sup>22</sup> "Культурная индустрия", по мнению философов Франкфуртской школы, представляет собой обширный комплекс по стандартизированному производству банальных и повторяющихся объектов в сфере искусства, литературы, кинематографа и т.д.

<sup>23</sup> Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985. С. 97.

<sup>24</sup> Там же. С. 99.

революционного авангарда в программу СИ. Обращаясь к потенциально ситуационистским художникам, он пишет: "ваша роль заключается не в стенаниях об оскорблённой свободе... Вы знаете, что искусство никогда не бывает чистым. Ваша роль в том, чтобы стремиться к тому, что делает интернациональный авангард, участвовать в конструктивной критике его программы и призывать поддерживать его"<sup>25</sup>. Дебор завершает доклад в истинно марксистском духе, призывая художников и интеллектуалов всех стран соединиться и "выйти на контакт с ситуационистами для совместных действий".

В художественном историографическом консенсусе авангард стал объектом манипуляций со стороны буржуазных элит, что по сути выражает одно из наиболее отъявленных противоречий буржуазии в стадии упадка: оказывая номинальную поддержку абстрактному принципу художественного творчества, сталкиваясь с его произведениями, спектакль поначалу им противостоит, а затем их кооптирует и апроприирует в собственных целях. Такая махинация легко объясняется социально-политической необходимостью поддержания видимости присутствия критики в спектакле через рыночные механизмы культурной деятельности при условии абсолютной материальной неспособности этой критики среди радикально настроенных меньшинств, манифестируя логику рекуперации.

Прежде чем перейти к следующей части моей работы, стоит в большей степени конкретизировать перспективы СИ в отношении искусства. В целом Дебор принимает концепцию преодоления искусства, присущую раннему авангарду начала 20 века. В обществе культурного разложения существенно необходимо отрицание как господствующего искусства, так и эстетики прошлого. Дебор определяет активную фазу разложения<sup>26</sup>, продолжающегося до 1930 года — реальное разрушение старых надстроек, и фазу повторения,

---

<sup>25</sup> Там же. С. 107.

<sup>26</sup> Разложение — процесс, посредством которого традиционные культурные формы самоуничтожились вследствие возникновения превосходящих способов господства природы, использующих новые культурные методы.

господствующего по сей день. Задержка ликвидации капитализма, по мнению ситуационистов, является основной причиной задержки перехода от разложения к новым культурным созиданиям<sup>27</sup>. Следовательно, прерогативой СИ является создание такой ситуации, в которой произойдёт окончательное аннулирование разлагающегося капитализма, а значит и ему соответствующей эстетической системы, и за ним следующий диалектический оборот, возрождающий истинное искусство в обществе. Дебор представляет культурно-эстетическую революционную программу в неперенной зависимости от революционной политики, что подводит нас к ситуационистскому анализу авангардистских художественных течений, направленных на эстетическое отрицание в период до СИ. Он отмечает инновативность некоторых коллективно авангардистских групп, находящихся в неразрывной связи с политической критикой, и привнёсших в свою сферу деятельности организационные методы, свойственные революционной политике. Дебор отмечает последовательное движение авангардистского отрицания эстетики от футуризма, через дадаизм и сюрреализм к поствоенным направлениям. Однако в каждом из этих движений наблюдается стремление к тотальному отрицанию и столь же стремительный упадок, ввиду "неспособности к достаточно глубоким изменениям реального мира"<sup>28</sup>.

Итальянский футуризм, стоявший на позиции аннулирования искусства и литературы, предложив плеяду формальных новшеств, со временем пришёл в упадок из-за слишком упрощённого понимания механического прогресса, вызвавшего деградацию от национализма к фашизму. Дадаизм, предложив программу тотального отрицания ценностей декадентского буржуазного общества, так же ратуя за разрушение литературы и искусства, сумел нанести "смертельный удар по традиционной концепции культуры"<sup>29</sup>. Однако именно тотальность отрицания, на котором полностью держался фундамент

---

<sup>27</sup> Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985. С. 111.

<sup>28</sup> Там же. С. 83.

<sup>29</sup> Там же. С. 84.

движения, стал причиной неизбежного распада дадаизма. При том, что Дебор признаёт влияние духа дадаизма на все последующие движения, а также истинно дадаистскую природу отрицания как такового, именно после дадаизма культурная индустрия переходит в стадию безостановочного циклического разложения своих интеллектуально деградировавших надстроек. Спектакль поглотил отрицание дадаизма и выдал его за новый, самоутверждающийся эстетический продукт.

Сюрреалисты, связанные с французским крылом дадаистского движения, переняли его дух восстания и программу разрушения всех традиционных методов. Приобщая фрейдистскую психологию к сфере искусства, сюрреализм в течение некоторого времени смог успешно "катализировать желания"<sup>30</sup> его эпохи. Сюрреалистическая программа превознесла желание и идею о неисчерпаемом потенциале бессознательного воображения и иррационального. Дебор считает, что провал развития сюрреалистической теории лежит в её основах, на что указывает склонность основателей движения к традиционному оккультизму, практикующемуся в дальнейшем. По мнению СИ, сюрреалисты совершили ошибку, эксплицитно выражая бессознательное, так как бессознательное выражение в конечном итоге парадоксально бедно: "Всё сознательное изнашивается. Бессознательное — остаётся неизменным. Но стоит ему высвободиться, не превратится ли оно, в свою очередь, в руины?"<sup>31</sup>, цитирует Фрейда Дебор. Сюрреалистическая ставка на иррациональность через отказ от отчуждения в христианской морали привела его последователей к превознесению иррационального первобытного отчуждения, что дало буржуазии возможность растворить движение в потоке коммерческой эстетики, по сути представив революционно немощный сюрреализм в качестве высшей точки нарушения установленного порядка. Ситуационистская установка напротив

---

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же. С. 86.

направлена на рациональность — "первое условие для того, чтобы сделать мир более страстным"<sup>32</sup>.

Когда тенденции к преодолению искусства приняли более обширный характер в западном спектакле, а аннулирования искусства так и не произошло, в восточном сегменте возникла ретроградная контракция в пользу сохранения ценностей прошлого. В частности доктрина социалистического реализма оказалась наиболее твёрдой, мобилизуя развитый революционный фронт первоначальных социалистических достижений, культурная политика СССР смогла занять совершенно несостоятельную позицию: "Правильно ли мы сделали, что оставили сокровищницу классической живописи и разгромили ликвидаторов живописи? Разве не означало бы дальнейшее существование подобных "школ" ликвидацию живописи?"<sup>33</sup>, заявляет Жданов в 1948 году на конференции советских музыкантов. В то время, как западная буржуазия сумела подчинить себе радикальное движения ликвидации эстетики и системы культурных ценностей прошлого, советская культурная доктрина сделала ставку на авторитарное восстановление этих ценностей. Однако оба из этих противопартизанских методов служат лишь временной тактикой смягчения симптомов культурного разложения в условиях назревающей анти-эстетической революции, ситуационисты же были нацелены на ускорение культурного распада через создание радикальных ситуаций и конечное аннулирование искусства.

Дебор также критикует и все последующие опыты преодоления искусства художественных групп, отмеченных ранее. Таким образом, он признаёт заслугу группировки "КОБРА" в осознанной попытке формирования революционного противодействия в эпоху разлагающегося искусства, однако он отмечает отсутствие идеологической строгости, теории и достаточно развитого поля экспериментального действия в рядах движения как причину

---

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Там же. С. 89.

его провала. Движение леттеристов, считает Дебор, в агитационном плане преуспело, поставив своей целью "непрерывное создание новых форм во всех областях творчества", но основатели течения при этом не предполагали изобретения новой структуры для эстетических дисциплин, что выразилось в ничтожном числе экспериментов и самоорганизации левого крыла движения в Леттеристский интернационал. Дебор напоследок хвалит МДИБ за свой экспериментальный и антифункционалистский характер, вписавшийся впоследствии в СИ. В более поздних трудах, сравнивая опыты контр-эстетических экспериментов прошлых лет, он резюмирует главную установку ситуационистов в отношении искусства: "Дадаизм стремился упразднить искусство, не воплощая его, а сюрреализм хотел воплотить искусство, не упраздняя его. Критическая позиция, выработанная ситуационистами, показала, что и упразднение, и воплощение искусства являются двумя нераздельными аспектами одного и того же преодоления искусства"<sup>34</sup>. Следовательно, конечная цель ситуационистов — преодоление искусства, их метод — упразднение через воплощение.

### **§ I. 3. Практика "переворачивания" в индустриальной живописи Пино-Галлицио и серии "Модификаций" Асгера Йорна**

В целях реализации успешной интервенции в спектакль, ситуационистский проект предполагал определённые сценарии создания контр-эстетических ситуаций на рынке искусства. Творчество Асгера Йорна и Джузеппе Пино-Галлицио манифестировало наиболее наглядные примеры применения ситуационистских методов в области эстетики. В 1957 году, когда СИ находился на начальной стадии формирования, Ги Дебор прилагает существенные усилия для полномасштабного дебюта индустриальной живописи Галлицио на арт-рынках. Позднее предпосылки и последствия этих событий в моей работе будут анализированы критически, однако сейчас стоит обратиться к инновационной концепции Галлицио, стимулирующей революцию в области эстетики. Проект индустриальной живописи

---

<sup>34</sup> Дебор Г. Общество спектакля. С. 167.

разрабатывался под влиянием ситуационистской теории унитарного урбанизма — революционного процесса абсолютной социальной трансформации посредством синтезированного использования искусства, науки и техники<sup>35</sup>. Галлицио стремился максимально преодолеть разделение труда между художником и учёным, позиционируя себя в качестве некоего современного алхимика (Из. 1) Это стремление особо подчёркивается его ситуационистской критикой специализированной, односторонней идентификации в качестве художника или химика, предпочитая всеобъемлющее звание ситуациониста. Лаборатория в Альбе была создана специально для экспериментов Галлицио, применившего свои знания в области фармацевтики в сфере искусства. Индустриальная живопись создавалась на специальных конвейерах, по сути представляющих собой шаткие печатные столы с прикреплёнными валками, создающими впечатление пародии на механизацию — они контролировались вручную, и каждая из них содержала различные красящие вещества<sup>36</sup>. На конвейер расстилались метровые холсты, на которые впоследствии случайным и нерегулируемым способом коллектив лаборатории распылял химические пигменты (Из. 2). Абсолютно произвольное поднятие и опускание рычагов с валками гарантировало массовое производство постоянно новых и неповторимых изображений, в чём и заключалась главная мысль и новшество проекта Галлицио. В качестве материала он использовал как известные химические вещества, так и материалы собственного изобретения: например, новый вид синтетической смолы и быстросохнущие лаки, которые в сухом виде образуют зеркально-кристаллическую поверхность, способную изменять свет в зависимости от условий освещения пространства. Галлицио также отличался эксцентризмом в технике работы с материалами на холсте, причём как с обычными красителями, так и с нетрадиционно художественными веществами — глина, песок, железные опилки, сигаретный

---

<sup>35</sup> Искусство с 1900 года / Фостер Х., Краусс Р., Буа И. А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 432.

<sup>36</sup> Stracey, F. "The Caves of Gallizio and Hirschhorn: Excavations of the Present." *October*, vol. 116, 2006, p. 396. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40368426](http://www.jstor.org/stable/40368426). Accessed 7 May 2021.

пепел, пыль, грязь, а также порох и неизвестные пахучие субстанции, для нанесения которых он использовал ассортимент чистящих щёток, стальную вату, губки и деревянные палки, а иногда Галлицио даже экспериментировал, нанося определённые вещества с безопасной дистанции плетью<sup>37</sup>. Таким образом, материал и техника его нанесения образовывали грубую, липкую корку на поверхности холста, создавая привычную для индустриальной живописи фактуру (Из. 3). В каком-то смысле проект Галлицио можно назвать "псевдо-индустриальным", учитывая отмеченную самодеятельность, царящую в его лаборатории, пародийный конвейер, регулирующийся вручную, а также тот факт, что произведённые погонные холсты, как имитация обоев, резались и продавались по метру, учитывая желания потенциальных покупателей, в попытке ситуационистской сатиры на капиталистическую культуру потребления.

СИ использовал индустриальную живопись в своих ситуационистских розыгрышах с целью привлечения внимания к анти-эстетическому курсу интервенции в спектакль; к примеру, в 1958 году ситуационисты ночью расклеили стены Парижа лоскутами индустриальной живописи, как своеобразные граффити второго порядка<sup>38</sup>. Они, тем самым, даруют спектаклю продукт своей художественной деятельности в безвозмездное пользование, буквально претворяя цель внесения искусства в повседневную жизнь. В своём манифесте Галлицио далее развивает эту концепцию, теоретизируя основные её задачи: "Индустриальная живопись представляет первый успешный опыт игры с машинами, и результатом стала девальвация произведения искусства. Больше не будет гигантских марок, называемых картинами, а будут километровые ткани на улицах и рынках, позволяя людям экспериментировать с их оформлением"<sup>39</sup>. Индустриальные полотна должны были покончить со станковой живописью, предложив превосходящий во всех

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 398.

<sup>38</sup> Ibid., p. 402.

<sup>39</sup> Pinot-Gallizio, G. "Manifesto of Industrial Painting: For a Unitary Applied Art." *Not Bored*, [www.notbored.org/gallizio.html](http://www.notbored.org/gallizio.html). Accessed 7 May 2021. (Авторский пер.).

аспектах тотальный художественный проект, одновременно постоянно оригинальный ввиду отказа от метафизических репрезентаций, нерепродуцируемый, запатентованный и массово тиражируемый — "индустриальная живопись никогда не даёт сбой"<sup>40</sup>. Методики анти-эстетики прошлого оказались бессильными против эгиды спектакля и ценностей старого мира, единственной жизнеспособной моделью в товарно-зрительской экономике станет художественное перепроизводство. Галлицио предлагает модель искусственной "инфляции" арт-рынка излишком художественного творчества, что в свою очередь предполагает достижение основной цели СИ — аннулирования эстетики посредством её перепроизводства. Инфляцию Галлицио атрибутирует к эстетическим практикам древних культур, массово производящих уникальное искусство, "невозможное без включения популярных элементов"<sup>41</sup>. Идея была в производстве неповторимых картин в технике механизированных вариаций лабораторной аппаратуры, синтезируя креативное индивидуальное начало художника и серийные случайные действия машин. В каком-то смысле в теории Галлицио можно обнаружить отголоски тезисов Бенямина о технической воспроизводимости произведения искусства, "[техника], тиражируя репродукцию, заменяет уникальное проявление предмета массовым"<sup>42</sup>, соответственно лишая его ауры<sup>43</sup>. Однако индустриальная живопись обращается к механизации, ничуть не жертвуя своей оригинальностью и новшеством. Тотальное эстетическое пересыщение спектакля одновременно служило как средством преодоления искусства, так и мерой радикальной пропаганды политических идей СИ: Галлицио предлагал экономическую революцию, превосходящую пределы эстетики, в так называемом экспериментальном "анти-патентованным

---

<sup>40</sup> Bernstein, M. "In Praise of Pinot-Gallizio." *October*, vol. 79, 1997, p. 95. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/778843](http://www.jstor.org/stable/778843). Accessed 7 May 2021.

<sup>41</sup> Pinot-Gallizio, G. "Manifesto of Industrial Painting: For a Unitary Applied Art." *Not Bored*, [www.notbored.org/gallizio.html](http://www.notbored.org/gallizio.html). Accessed 7 May 2021. (Авторский пер.).

<sup>42</sup> Вальтер Б. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 79.

<sup>43</sup> "Аура", в понимании Бенямина, является уникальным ощущением дали, как бы близок ни был объект. Следовательно, аура выражает культовую значимость произведения искусства.

обществе"<sup>44</sup>, практикующем отказ от денежной системы в пользу некоего бартера между художниками, вознося каждую транзакцию в сферу художественной креативности. Эксперимент индустриальной живописи, таким образом, обращается к ситуационистской методике "переворачивания" несколько иначе: Галлицио реконструирует не готовые эстетические элементы в культурном объекте, а привычные отношения между людьми посредством эстетической инфляции в быту.

Более ситуационистским примером эстетических практик Галлицио, вероятно, является инсталляция 1959 года в галерее Рене Друэна под эзотерическим названием "Пещера анти-материи" (Из. 4). Галлицио использовал 150 метров индустриальной живописи, полностью покрывая пространство галереи, включая пол, стены и потолок<sup>45</sup>, обращая галерею в некое безграничное и непостижимое синтетическое пространство. На каждый холст были нанесены краски разных цветов, разведённых и неоднократно смешанных с другими, с явным намерением полностью дезориентировать зрителя, заключённого в монолитное пространство инсталляции. Для целостности презентации он также дополняет проект несколькими лампами, зеркалами, ароматизаторами, а также звуковым сопровождением и присутствием нескольких моделей, "функционально" облачённых в очевидно непрактичные платья из холстов индустриальной живописи (Из. 5), создавая своеобразную энвайронментальную кинестетическую парадигму, противопоставляющую материю и антиматерию<sup>46</sup>. С одной стороны инсталляция Галлицио, врываясь в один из культурных институтов спектакля, всецело "переворачивает" его пространство, трансформируя тихую и аккуратную галерею в некую игровую площадку безудержного визуального

---

<sup>44</sup> Wark, M. *Fifty Years of Recuperation of the Situationist International*. Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture, 2008, p. 14.

<sup>45</sup> Bartolozzi, G., Cucci, C., Marchiafava, V. *et al.* "A multidisciplinary approach to the investigation of "La Caverna dell'Antimateria" (1958–1959) by Pinot Gallizio". *Heritage Science* 2, 29, 2014, p. 2. *Herit Sci*, <https://doi.org/10.1186/s40494-014-0029-7>. Accessed 7 May 2021.

<sup>46</sup> Stracey, F. "The Caves of Gallizio and Hirschhorn: Excavations of the Present.", p. 90. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40368426](http://www.jstor.org/stable/40368426). Accessed 7 May 2021.

шума и хаоса. Одновременно с этим, эксперимент создания пещеры анти-материи является обращением к ситуационистской методике дрейфа в условиях ограниченного внутреннего пространства здания галереи: в отличие от уличного бродящего, зритель пещерной коробки галереи теряется в цельных рулонах индустриальной живописи, словно попадая в некую ситуационистскую контр-эстетическую засаду. Абсолютно дезориентированный зритель вынужден заново открывать и исследовать окружающее его аномальное пространство, трансформируя своё мироощущение, и следовательно непроизвольно для себя попадая в ситуационистскую ловушку художественной инфляции, демоверсию свободного от спектакля общества унитарного урбанизма.

Серии "Модификаций" (1957-1962) Асгера Йорна является первоклассным примером применения методики переворачивания в искусстве. В 1959 году в галерее Рив Гош прошла выставка Йорна под говорящим названием "Перевернутые картины" (фр. "*Peintures détournées*"), на которой были представлены переиначенные китчевые полотна, подвергнутые некому эстетическому вандализму со стороны художника. Работу над серией Йорн начал в Париже, часто посещая местные блошинные рынки и выискивая типичные модернистские полотна 19 или начала 20 веков, обычно изображающие французские сельские сцены, импрессионистские либо немецкие романтические пейзажи и буржуазные портреты. После приобретения приглянувшихся работ Йорн отвозил их в свою студию и красочно их расписывал на экспрессионистский манер. В "Париже ночью" (1959) (Из. 6) в мрачных тёмно-синих тонах представлен одинокий мужчина, загадочно облокотившийся на парапет балкона, высматривая нечто происходящее внизу, словно призывая зрителя идентифицировать своё созерцание сцены с его созерцанием ночного города<sup>47</sup>, стоит полагать, такова была идея оригинального художника. Йорн "переворачивает" изображение, покрывая верхний левый и нижний правый углы полотна собственными

---

<sup>47</sup> Искусство с 1900 года. С. 435.

небрежными деталями: сверху можно попробовать разобрать овальное лицо либо череп, тогда как нижние росписи едва ли складываются в некий сознательный образ, представляя лишь неразборчивую паутину линий и отдельных капель краски. Однако экспрессивные дополнения Йорна практически не меняют зрительское восприятие полотна за счёт сгущённой и сумеречной тональности оригинала, лишь оставляя впечатление некоего несерьёзного художественного хулиганства<sup>48</sup>.

В другой работе "Беспокойная утка" (1959) (Из. 7) модификации Йорна принимают более выраженный и трансгрессивный характер, формируясь в устрашающе гигантскую, разноцветную и поднимающуюся ввысь голову утки на первом плане на фоне тусклого пейзажа сельской местности. Однако утиная голова Йорна не призвана уничтожить сельскую идиллию — она юмористически сливается с ней, становясь участником происходящего. Противопоставление китчевого оригинала и его ситуационистского "переворачивания" выливается в некую антагонистическую игру, в которой элементы модернизма и неоавангарда одновременно подпитывают и уничтожают друг друга. Внося в привычный сюжет столь экспрессивный жест, он обращает медиум картины в игровое поле художественной борьбы между двумя историческими эпохами посредством эстетического диалога с оригинальным модернистским художником, безвольно для себя ставшим соавтором нового ситуационистского произведения искусства. В сопровождающем выставку каталоге Йорн отмечает: "Живопись кончилась. Вы можете лишь добить её. Перевернуть. Да здравствует живопись!"<sup>49</sup>, явно размышляя не о методах тотального умерщвления искусства, а о планах его потенциального воскрешения в обществе, изжившем зрелищную эстетику.

Безусловно, художественный язык Йорна отсылает зрителя к эстетическим практикам дадаистов, которые так же стремились преодолеть

---

<sup>48</sup> Gilman, C. "Asger Jorn's Avant-Garde Archives." *October*, vol. 79, 1997, p. 35. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/778837](http://www.jstor.org/stable/778837). Accessed 7 May 2021.

<sup>49</sup> Искусство с 1900 года. С. 435.

искусство. Всё же в серии Йорн преследует несколько иные цели, выходящие за пределы ситуационистской идеологической парадигмы: хотя Йорн очевидно иронизирует больше над коммерческим флёром культурной индустрии, массово производящей подобное девальвированное и отоваренное искусство, нежели над самими изображениями, его искусство "является искусством отрицания, но отрицания весёлого и улыбающегося"<sup>50</sup>, не воинственного и не дерзкого. "Модификации", в отличие от практик Дада, возносили идею не разрушения картинного медиума, а его оживления через ироничное синтезирование диаметрально противоположных форм, восходящих из абсолютно отличных друг от друга исторических контекстов, преодолевающих свои художественные разногласия в пользу критически заряженного "обоюдного маргинального сосуществования"<sup>51</sup> на едином холсте. В отличие от концептуально ориентированного художественного языка Дюшана, ратующего за преодоление материальной художественности в искусстве в пользу интеллектуального "неживотного" выражения<sup>52</sup>, Йорн не стремился к аннулированию физического модуса в искусстве, что проявляется в его художественной манере, в его выразительных и хаотичных мазках. Он транслирует собственное вдохновение жестом Дюшана в переосмысление потенциала реди-мейда в воскрешении искусства. В контрасте модернизма, китча и авангарда можно определить оппозицию идей Йорна с устоявшейся теорией Гринберга<sup>53</sup>, считавшего авангард равнозначным модернизму, противопоставляя оба феномена китчу. Соглашаясь с Гринбергом в отторжении массово произведённых, легкомысленных картин, являясь ситуационистом, Йорн всё же целостно критикует иерархическую систему высокого и низкого искусства в культурной индустрии, используя язык китча как революционное средство

---

<sup>50</sup> Kurczynski, K. *Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up*. Routledge, 2020. p. 176.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid., 178.

<sup>53</sup> Greenberg, C. *Art and Culture: Critical Essays*. Beacon Press, 1965, pp. 3-22.

социально-эстетического обращения к массам в товарно-зрительском обществе спектакля<sup>54</sup>. При этом Йорн осуждает как модернизм с его исключительными претензиями на оригинальность и автономность, так и авангардистское понимание прогресса в тотальном аннулировании искусства — догматическая позиция ситуационистов и в частности Ги Дебора.

В 1962 году Йорн представляет вторую порцию "модификаций" на выставке под названием "Новые дисфигурации", включившей более фигуративные образы. В частности в этой работе особо интересно для рассмотрения полотно под названием "Авангард не сдаётся" (1962) (Из. 8), изображающее буржуазную девочку в белом праздничном платье для конфирмации — религиозного процесса инициации во взрослую жизнь в католичестве, в руках она держит невзрачную скакалку, по всей видимости мастер оригинала пытался передать возрастной контраст в мироощущении девочки. Отдавая дань почтения Дюшану, Йорн пририсовывает девочке закрученные усы и козлиную бородку, разрушая буржуазный флёр портрета — классический провокационный жест авангарда. Однако наиболее значимой деталью картины является надпись Йорна, выведенная на заднем плане, переводимая с французского как "авангард не сдаётся". Здесь следует отметить, что к 1962 году СИ претерпел значительные кадровые изменения после нескольких исключений членов движения. За год до открытия выставки Йорн добровольно покидает интернационал, и хотя вторая партия "модификаций" всё так же обращается к формально ситуационистской технике "переворачивания", идеологический раскол между Йорном и Дебором в этой работе акцентируется в особой мере. В теории СИ Дебор заявлял о необходимости преодоления немощного авангарда, отжившего свой век — как же стоит интерпретировать эту выходку Йорна? Возможно, художник иронизировал над упрямством авангарда, отказывающегося покидать пределы спектакля, вцепившись в него когтями; однако в контексте

---

<sup>54</sup> Kurczynski, K. "Expression as Vandalism: Asger Jorn's 'Modifications.'" *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 53/54, 2008, p. 310. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/25608823](http://www.jstor.org/stable/25608823). Accessed 7 May 2021.

проделанного выше критического анализа лабирующей между теоретическими и эстетическими практиками идеологии Йорна, можно вывести его позицию в отношении искусства будущего: в обществе, преодолевшем цепи спектакля, авангард, исконно обладая революционно критическим потенциалом, всё же имеет право на существование.

#### **§ I. 4. Схизма втнури СИ: дихотомия позиций "эстетов" и "политиков" в отношении искусства**

В историографии Ситуационистского интернационала принято выделять биполярную оппозицию двух периодов движения: раннего, менее радикального "эстетического" и позднего "политического", в котором эстетические практики СИ заменяются теоретическими догматами и радикальными акциями, что неизбежно ознаменовало постепенный распад эстетического крыла группировки. Несмотря на общий радикальный консенсус в отношении необходимости аннулирования эстетики в том виде, котором она существует в спектакле, главный фактор идеологической поляризации в движении проявился в антагонизме между "политиками" и "эстетами" относительно роли искусства в пост-спектакулярном обществе. Первые, под предводительством Дебора, ратовали за абсолютное преодоление всех художественных форм, концентрируясь в главную очередь на революционном потенциале пролетариата, тогда как "эстеты", придерживаясь курса унитарного урбанизма, намеревались добиться эстетической инфляции, внося искусство в каждый аспект социальной жизни человека, не придавая особого значения революционной программе, дистанцируясь от материальных тягот радикальной организации масс и стремясь к исключительно культурной революции в обществе. Своеобразная схизма втнури движения набирает оборот с исключением Джузеппе Пино-Галлицио в 1960 году за "гнусный карьеризм"<sup>55</sup>, после того как он отказался разорвать отношения с итальянскими художественными кругами, как того

---

<sup>55</sup> Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985. С. 346.

требовали ситуационисты. Далее под догматичный прицел Дебора попадают немецкая и скандинавская секции организации: к 1962 году исключена датская группа "нашистов" в лице младшего брата Йорна Й. Наша из-за противоречий, связанных с отказом ситуационистов от художественных действий в культурном секторе в пользу непосредственно политических акций; немецкая группировка "Шпур" была исключена после конфликта о легитимности искусства как революционной силы в обществе: "Если ситуационистское искусство существует, оно функционирует лишь как невидимая модель: любое изображение является идеологическим предательством, даже когда это продукт деятельности... ситуациониста"<sup>56</sup>, пишет исключённый член "Шпур" В. Кауфман, подчёркивая категоричность политического крыла СИ в отношении эстетики.

После чреды исключений Асгер Йорн, по всей видимости, осознав крайнюю противоречивость среди двух идеологических фракций СИ и расхождение собственных позиций с догмами французских ситуационистов, добровольно выходит из организации в 1961 году, однако, несмотря на тактические разногласия, он остаётся стратегическим союзником организации, продолжая спонсировать её существование за счёт доходов от своих художественных проектов, при этом высказавшись: "То, что выражено через уничтожение, является критикой. Критика — это вторичная реакция в отношении существующего первичного объекта. Критика посредством художественного творения является прелестью жизни. Ситуационисты потеряли всякую сочувственную связь с художниками, стремящимися творить банальную радость в жизни"<sup>57</sup>, очевидно осуждая непреклонность Дебора в отношении потенциала искусства. С этого этапа эстетическую фазу интернационала можно считать завершённой — победа в идеологической полемике осталась за "политиками".

---

<sup>56</sup> Wark M., *The Beach Beneath the Street*, p. 146.

<sup>57</sup> Kurczynski, K. *Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up*, p. 183.

## **Глава II. Политическая фаза СИ: антитезис.**

### **§ II. 1. Распад эстетического крыла СИ и замена искусства агитационной пропагандой**

Фактически исключив больше половины изначальных участников СИ, Дебор полностью избавляется от художественно ориентированной части организации. Стоит попытаться рационализировать такую политику Дебора, учитывая наступившую далее политическую фазу движения, сменившую эстетическую. Для этого я полагаю целесообразным проведение последовательной деконструкции общих предпосылок ситуационистского искусства, а затем череды исключений и последующего избавления интернационала от изначально свойственного ему эстетического контекста. Следовательно, необходимо рассмотреть отмеченные аспекты сквозь призму более поздней теории ситуационистов в отношении эстетики и искусства.

В 1963 году Дебор, избавившись от всех непосредственных поборников искусства в СИ, возвращается к вопросу о преодолении искусства, отмечая, что в независимости от своей политической ангажированности и радикально-революционных перспектив, СИ позиционирует себя как явление, находящееся за пределами и политики, и искусства: "Для нас, как и для всех, кто также начинает рассматривать эту эпоху, откинув иллюзии, уже с конца тридцатых годов нигде не существует современного искусства, равно как и организованной революционной политики. И вернуться они могут лишь как их преодоление, то есть, по сути, исполнение того, что лежало в основе всех их требований"<sup>58</sup>. Стоит полагать, в этом смысле Дебор отрицает подлинный художественный потенциал искусства самого по себе и лишь расценивает его в контексте его революционного потенциала в изменении условий существования и поведенческих моделей. Однако упомянутые ранее Галлицио и Йорн очевидно придерживались изначально выделенного ситуационистского консенсуса по конечному преодолению искусства, что

---

<sup>58</sup> Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985. С. 165.

особенно проявляется в их обращении к исконно ситуационистскому "переворачиванию", следовательно, ситуационистский разлад в отношении эстетики таился в чём-то ином.

Дебор справедливо признаёт последовательную смену практического фокуса организации, отмечая изначальное ситуационистское притязание на роль авангардного искусства, а затем на роль экспериментального урбанистического исследования, и, наконец, "в качестве вклада в развитие теории и практики нового революционного протеста"<sup>59</sup>. Однако Дебор в последствии уточняет, что любое качественное преобразование в обществе и успех радикальных действий в достижении фундаментальных изменений в культуре ни в коем случае не является специализированно ориентированным и должен исходить от единого и многостороннего действия. Критика спектакля обязана быть многогранной, каждый её аспект предполагает другой, следовательно, ситуационистский проект призывает к неразрывному единству всех радикальных движений против спектакля: рабочее движение, современная поэзия, искусство, кинематограф, философия и т.д. Такая идеологическая установка также вполне соответствует практикам ситуационистских художников первой фазы движения, симпатизировавшей теории унитарного урбанизма в искусстве. "Задача авангарда заключается в объединении опытов протеста и причастных к ним людей; и наряду с объединением самих авангардных групп, в создании единых основ их общего проекта"<sup>60</sup>, так Дебор суммирует объективные цели ситуационистской организации. Впоследствии он вновь возвращается к дискурсу о роли эстетики в обществе, обозначая каким именно должно быть ситуационистское творчество в сфере культуры, отмечая необходимость создания ситуаций в жизни через унитарный урбанизм, а также неотделимости их реализации от общих революционных стремлений и политических аспектов движения.

---

<sup>59</sup> Там же. С. 164.

<sup>60</sup> Там же. С. 166.

Отмечая значимость вывода революционной борьбы из ограниченной сферы политики в "плоскость общемировой борьбы, где находится искусство"<sup>61</sup>, Дебор более подробно теоретизирует ситуационистскую интервенцию в спектакль через "критическое искусство", которое хоть и оперирует уже существующими в культуре формами выразительности, будь то в сфере кинематографа или живописи, но всё же, транслируя радикальную идеологию, способно разрушить те условия, в которых оно предпринимается. Такая установка на первый взгляд также объективно оправдывается эстетическими практиками Йорна и Галлицио, напрямую утилизирующих методику переворачивания. Однако ситуационистские догматы напрочь отрицали легитимность критического искусства, если оно не меру критично по отношению к себе и собственной форме — истинно ситуационистское искусство отныне обязано содержать собственную критику.

Главная революционная роль искусства ранее заключалась в разрушении всех условностей в творчестве, языке и поведении, однако после утвердившегося провала дадаистского проекта революционное искусство обрело клеймо культурной моды, а его формы выразительности стали "видом реакционного увеселения"<sup>62</sup> в практиках неодадаистов, делающих себе карьеру посредством воспроизведения изживших себя форм прошлого. Довольно иронично, что оптимальным примером оправдывающего себя искусства Дебор считает собственную серию из пяти картин под названием "Директивы" (1963), созданную специально для выставки "Разрушение RSG-6" в Дании. Четыре из директив представляют собой сделанные на белом фоне надписи чёрным цветом в формате таких политических лозунгов, как, например, "Преодоление искусства" (Из. 9).

Особо интересна для рассмотрения пятая директива Дебора, выполненная на метре индустриальной живописи Галлицио, поверх которой белой краской была нанесена надпись "Отмена отчуждённого труда" (Из. 10).

---

<sup>61</sup> Там же. С. 169.

<sup>62</sup> Там же. С. 170.

Дебор, однако, сразу заявляет, что серия на самом деле глумится над "вошедшим в моду помпезным стилем", старающемся установиться в живописи "чистых знаков". Сама датская галерея была преобразована в антураж противоядерного убежища, соответствия распространённым во время холодной войны опасениям возможной ядерной катастрофы. Примечательны также и другие составляющие датской выставки: во второй секции были представлены своеобразные эффигии государственных деятелей, которые вполне могли бы стать виновниками ядерной войны (Де Голль, Кеннеди, Франко, Хрущёв и Аденауэр), в виде распечатанных чёрно-белых портретов, приклеенных на мишени (Из. 11), в которые посетители галереи могли по желанию выстрелить из прилагающего к экспонатам ружья (Из. 12)<sup>63</sup> — своеобразная эстетическая ситуация инсталляционного тира, с явно выраженными политическими коннотациями — нечто, что отсутствовало в достаточно распознаваемой форме у художников первой фазы СИ.

Вторая "политическая" фаза интернационала руководствовалась идеями максимального объединённого художественного и политического выражения в искусстве, которое отныне отрицало собственную самодостаточность за счёт исключительно художественного выражения, и лишь служило средством транслирования ситуационистских революционных тезисов. Следовательно, отвержение творчества первой фазы и массовые исключения ситуационистских художников, вероятно, можно расценивать как смену политики Дебора в отношении роли и формата искусства в революционном движении культурного отрицания. Возможно, многие исключённые участники на самом деле оказались коррумпированными и поддались ворожке товарно-зрительской экономики, как это случилось с Джузеппе Пино-Галлицио. В целях большей убедительности моего последующего анализа я введу третью возможную причину такого истечения обстоятельств

---

<sup>63</sup> "Die Welt als Labyrinth" Press Release, 28 February 2018, p. 12. *MAMCO Geneva*, [mamco.ch/download/rich/1040/bd9nj9te.pdf/MAMCO\\_DP\\_27fev\\_2018\\_UK\\_12march.pdf](https://mamco.ch/download/rich/1040/bd9nj9te.pdf/MAMCO_DP_27fev_2018_UK_12march.pdf). Accessed 7 May 2021.

в истории СИ: скорее всего, Дебор, заранее предугадав неизбежную в будущем рекуперацию предметов ситуационистского творчества спектаклем, и своевременно использовав эстетический предлог для наибольшей популяризации ситуационистской идеологии в интеллектуально ангажированных кругах на начальном этапе формирования движения, попытался отсрочить открытое наступление спектакля через кооптацию идей СИ против самого себя посредством упразднения эстетического сегмента организации. В таком случае, стоит полагать, Дебор правильно рассчитал наиболее хронологически выгодный для СИ момент разложения эстетического крыла таким образом, чтобы у движения всё же осталось необходимое время для организации существенного революционного действия во второй, политической, фазе.

Дело в том, что физические предметы искусства — в случае ситуационистов, главным образом, живопись — слишком легко поддаются зрелищной рекуперации ввиду своего материального медиума. Хотя с идеологической точки зрения догматизм Дебора вполне можно оправдать практической необходимостью страхования будущего СИ, сложно упрекать ситуационистских художников в политически реакционной деятельности, исходя лишь из непосредственной связи художественного сектора со спектаклем: креативные стремления "эстетов" внутри СИ в целом сочетались с позициями "политиков", но специфика деятельности художников предполагает наличие коллекционеров искусства, для чего в свою очередь необходимы художественные дилеры — таковы минимальные условия участия в товарно-зрительском обороте культурной индустрии. Безусловно, для дилеров ситуационистского искусства прилегающая к нему радикальная идеология не представляет особой значимости, она скорее лишь придаёт продаваемым картинам некий шарм политической ангажированности, что выгодно для рекламы в обороте спектакля. "Художник, таким образом, вытасчен из сферы самого движения и

помещён в художественный мир — дилеры, коллекционеры, кураторы, критики"<sup>64</sup>, анализирует участь ситуационистских художников М. Уорк.

Действительно, вовлечение Джузеппе Пино-Галлицио и немецкой группировки "Шпур" в культурную индустрию закончилось подобным образом. Индустриальная живопись и серии "Модификаций", отвечая преобладающим в начале 1960-х годов стремлениям упразднить и преодолеть живопись ввиду её идеологической недостаточности, были задействованы в качестве существенного шага в этом направлении. Однако и проект Галлицио, и работы Йорна оказались нераздельно сопряжёнными с понятием беньяминовской ауры уникального и неповторимого произведения искусства, которое Галлицио нарёк "почтовой маркой больших габаритов"<sup>65</sup> — такое искусство ввиду своего физического живописного модуса, очевидно, было сущностно чересчур привязано к тому, что оно непосредственно пыталось преодолеть. Именно поэтому рекуперация ситуационистского творчества далась спектаклю непомерно просто.

Дебор, однако, после смерти Галлицио всё же почтил память и ценный вклад старого друга в редакционной сводке СИ: "Экспериментатор во всех областях, Галлицио был одним из тех художников, которые наилучшим образом являли собой предельный уровень творчества, достигнутый современным искусством... Первые шаги ситуационистского движения многим ему обязаны"<sup>66</sup>. Здесь особое внимание следует уделить последнему предложению: Дебор, отмечая важность эстетических практик Галлицио непосредственно для начального этапа движения, практически подтверждает обозначенную в работе гипотезу о преднамеренном, заранее рассчитанном уничтожении эстетического крыла Ситуационистского интернационала. В

---

<sup>64</sup> Wark M., *The Beach Beneath the Street*, p. 145. (Авторский пер.).

<sup>65</sup> Wark, M. *Fifty Years of Recuperation of the Situationist International*, p. 21.

<sup>66</sup> Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985. С. 327.

целях последовательности последующего анализа эта гипотеза будет принята как данное, в качестве своеобразного постулата.

Хотя на момент наступления строго политической фазы эстетика в СИ фактически считается аннулированной ввиду отсутствия исконно художественного выражения, за исключением отмеченной ранее выставки, с недвусмысленным и предельно вразумительным идеологическим посылом в "кристально понятных знаках"<sup>67</sup>, ситуационисты, придерживаясь тезисам Дебора о преодолении через воплощение, всё же не ратовали за полную контр-эстетическую эмансипацию движения: "До этого момента наша трансгрессия выражалась в формах и жанрах, унаследованных из революционных действий прошлого столетия. Я предлагаю дополнить наши агитационные акции методами, избегающими всяческих ссылок на прошлое. Я не имею в виду полный отказ от средств, используемых нами в борьбе привычного преодоления философии, воплощения искусства и уничтожения политики; мы должны выйти на территорию, доселе нами неизведанную"<sup>68</sup>, пишет в 1964 году член интернационала Рене Виэне, определяя новый курс движения, стремящийся соединить теоретическую критику современного общества с её материальным выражением в политических действиях — сделать это, безусловно, возможно лишь через "переворачивание" продуктов, выпускаемых спектаклем.

В эти годы ситуационистская эстетика мобилизуется в некоем отдалённом и эфемерном образе в радикальных акциях нового пошиба: ситуационисты обращаются к обновлённым вариациям методики "переворачивания", вознося её в среду рекламного оборота, где наиболее интенсивно сосредоточены проявления товарно-зрительского духа. СИ апеллирует к так называемым партизанским тактикам в области масс-медиа, вероятно наиболее существенной сферы культурной индустрии и по сей день. Новые средства СИ включали применение антипотребительской тактики

---

<sup>67</sup> Там же. С. 171.

<sup>68</sup> Knabb, K. Situationist International Anthology. Bureau of Public Secrets, 2007, p. 273.

"культурного глушения", призванного подорвать спектакль в медиа культуре (включая сферу рекламы) и мейнстримных культурных институтах через ироничную интервенцию в них и чёрный юмор, находящие проявления в своеобразных ситуационистских розыгрышах. В качестве примера таких акций можно привести действия радикализированных студентов в 1963 году, когда они совершили вооружённое нападение на выставку французской живописи в Каракасе, унеся оттуда пять картин, и впоследствии предложив властям обменять их на освобождение политзаключённых; "Вот образец того, — пишет Дебор, — как нужно относиться к искусству прошлого, как возвращать его в игру жизни и как определять, что действительно является важным"<sup>69</sup>. К другим образцам культурного глушения можно также отнести неоднократные случаи прерывания ситуационистами государственного радиовещания декларациями своих тезисов<sup>70</sup>. Виэне также теоретизировал развитие ситуационистских комиксов, манифестировавших единственно "истинно популярную литературу века"; утилизируя доступность данного жанра, ситуационисты, в отличие от художников поп-арта, разбивающих комиксы в отдельные фрагменты, обращаются к методу, стремясь восстановить важность содержательной составляющей этого вида литературы.

## **§ II. 2. Популяризация ситуационистской мысли: май 1968 года**

В 1967 году Дебор издаёт "Общество спектакля" — главнейший текст в историографии Ситуационистского Интернационала в качестве своеобразного теоретического манифеста. В этом тексте Дебор, развивая и модернизируя анализ Маркса, разоблачает новые рыночные стратегии и средства массовой информации, колонизирующие как сферу досуга и потребления, так и сферу производства, утверждая свой коммерческий диктат — именно этот феномен развитой стадии капитализма Дебор нарекает

---

<sup>69</sup> Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985. С. 167.

<sup>70</sup> Knabb, K. Situationist International Anthology, p. 275.

спектаклем, вытесняющим вещественную реальность театрализованным миром образов, искажённым взглядом и помрачением сознания<sup>71</sup>. В первой главе "Капитала" Маркс описывает эффект товарного "фетишизма", теоретизируя отчуждение труда<sup>72</sup>. В "Обществе спектакля" Дебор выносит вердикт о теперь уже повсеместном характере товарного фетишизма, незаметно распространившегося и на сферу досуга через агитации культурной индустрии. Новое зрелищное потребление стремится к созданию коммерческой псевдокультуры через отоваривание подлинной народной культуры, исторически порождаемой массами: "вся победоносная история культуры может быть понята, в свою очередь, как история обнаружения её неполноты и как движение к самоупразднению"<sup>73</sup>, пишет Дебор в 181 тезисе. В то же время основой существования спектакля служит продолжительное отсрочивание упразднения культуры и её элементов, включая искусство, отсюда исходят многочисленные попытки спектакля рекуперировать движения отрицания в искусстве, что произошло с ранним авангардом в лице и дадаизма, и сюрреализма. В 182 тезисе Дебор отмечает, что современный ему исторический период можно назвать фазой разлагающегося спектакля, в котором "любое достижение культуры становится предпосылкой для её разложения"<sup>74</sup>, а значит каждое истинно трансгрессивное проявление в культуре заведомо может существовать лишь ограниченное количество времени и обречено на непереносимое упразднение через зрелищную рекуперацию.

Особо примечателен в контексте данного исследования 190 тезис: "Чем грандиознее претензии движения отрицания, тем меньше эти претензии претворяются в жизнь. Такое искусство является авангардом лишь поневоле, и поэтому-то оно и не является авангардом. Его авангардизм — в его

---

<sup>71</sup> Мерифилд Э. Критические биографии. Ги Дебор. С. 73.

<sup>72</sup> Маркс К. Капитал: критика политической экономики. М.: Эксмо, 2017. Т. 1. С. 128.

<sup>73</sup> Дебор Г. Общество спектакля. С. 160.

<sup>74</sup> Там же. С. 161.

исчезновении"<sup>75</sup>. Возможно, таким образом Дебор вновь косвенно апеллирует к ситуационистскому опыту художественного выражения в начальном периоде СИ, предвещая фактическую немощность ситуационистского искусства один на один против его зрелищной рекуперации, и лишь в специализированной историографии радикальных эстетических течений такое искусство может найти историческое признание. Функцией же непосредственно спектакля является — заставить забыть эту историю в коммерческом потоке псевдокультуры через последовательную и непрерывную эстетическую апроприацию. В 184 тезисе Дебор суммирует перспективы культурной истории в будущем, выводя два возможных исхода: в первом случае произойдёт её преодоление в целостной истории — именно то, к чему стремились ситуационисты, упразднив эстетику, во втором — "она сохранится в качестве мёртвого объекта в зрелищном созерцании. Одно из этих направлений уже связало свою судьбу с социальной критикой, а другое — с защитой классовой власти"<sup>76</sup>. "Мёртвый объект", защищающий классовую власть, характеризует всякое рекуперированное спектаклем радикальное действие прошлого, к чему, в частности, можно отнести и в конечном итоге зрелищно апроприированное ситуационистское искусство.

На момент издания "Общества спектакля" СИ был полностью погружён в создание политических ситуаций внутри спектакля, что заменило эстетические эксперименты ранних ситуационистов. Так как Дебор очевидно осознавал, что для действенной социальной критики недостаточно просто отстранённо критиковать общество, он отмечал, что "только конкретные меры позволят соединить теорию с практикой и развязать тотальную войну"<sup>77</sup>. В 1966 году вдохновлённые ситуационистами австрийские студенты сформировали студенческий союз Страсбургского университета, создав наиболее благоприятную атмосферу для максимального распространения

---

<sup>75</sup> Там же. С. 166.

<sup>76</sup> Там же. С. 162.

<sup>77</sup> Мерифилд Э. Критические биографии. С. 85.

идеологии СИ среди молодёжи. В том же году на свет выходит, вероятно, наиболее популярный на то время коллективно написанный ситуационистский текст "О нищете студенческой жизни"<sup>78</sup>, растиражированный за счёт незаконного использования университетских средств студенческого союза. В день официального открытия нового академического года распечатки с текстом, а также с ситуационистскими "перевернутыми" комиками, были распространены на входе в университет, после чего об этом нелегальном манёвре ситуационистов узнали власти, и СИ получил беспрецедентно широкую огласку: "Отвергая всякую мораль и скромность, эти циники бессовестно приветствуют воровство, уничтожение науки и труда, совершенно подрывную деятельность и всемирную пролетарскую революцию с единственной целью "непатентованного удовольствия". Широкое распространение их теории как в студенческих кругах, так и среди широкой публики, в отечественной и зарубежной прессе представляет собой угрозу морали, учёбе, репутации и, следовательно, будущему студентов Страсбургского университета"<sup>79</sup>, заявлялось в официальном судебном деле. Именно этот скандал можно считать точкой невозврата в историографии СИ, отметив момент наивысшей популяризации движения среди масс.

Спустя полтора года во время оккупационных движений в мае 1968 года ситуационисты, уверенные в положительном прогнозе предсказанной ими революции, позиционировали своё движение в качестве наиболее идеологически действенного в контексте развития классового сознания среди молодёжи и, следовательно, создания революционной ситуации во Франции и во всём мире. В первую же неделю восстания ситуационисты издают бюллетень с обращением ко всем своим сторонникам, также включив в него план действий в ближайшем будущем и потенциальные пути развития протестов. Впоследствии ситуационисты оперативно учреждают так

---

<sup>78</sup> Ситуационистский интернационал. О нищете студенческой жизни. М.: Гилея, 2012. 90 с.

<sup>79</sup> Home S., *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, p. 46.

называемый комитет Бешеных-СИ<sup>80</sup>, который в свою очередь издаёт ряд лозунгов, призывая к их немедленному распространению в форме граффити, распечатанных листовок и воззваний через микрофоны: "Долой товарно-зрительское общество!", "Человечество не будет счастливым, пока последний бюрократ не будет повешен на кишках последнего капиталиста!", "Вслед за Богом умерло и искусство, которое его кюре уже не смогут вернуть! ПРОТИВ всякого выживания искусства!". Граффити манифестировали анонимное и непосредственное воплощение идефикса авангарда и СИ о внесении искусства в сферу повседневности. Окружающая среда, следовательно, перевоплотилась в игровую ситуацию, стремящуюся одновременно достичь эстетического переизбытка и идеологически поддержать восходящее революционное движение.

Наиболее существенной для моего исследования формулировкой является отрывок из расклеенных листовок Комитета по оккупации Сорбонны: "Будьте бдительны! Рекуператоры среди нас!", "Так разрушите же окончательно то, что может когда-то уничтожить вашу работу"<sup>81</sup>, — цитируют ситуационисты Маркиза де Сада<sup>82</sup>. Комитет Бешеных-СИ так же отмечает, что наиболее вероятным исходом восстаний должен был стать их постепенный упадок в случае, если волнения не выплеснутся за пределы студенческой среды, а антибюрократическая агитация не получит должной поддержки рабочего класса. Однако спектакль добрался до майских движений прежде, чем их идеи смогли укрепиться среди революционно настроенных масс, и последующий известный провал движения подтверждает очередной ситуационистский прогноз, в то время, как апелляция к де Саду оказалась пророческой в контексте будущей тотальной

---

<sup>80</sup> Комитет Бешеных-СИ был сформирован в день оккупации Сорбонны. Во время протестов комитет подготовил ряд массово тиражированных агитационных текстов, лозунгов и афиш. После провала майских событий Комитет прекратил своё существование.

<sup>81</sup> Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985. С. 251.

<sup>82</sup> Цитата из текста де Сада "Французы, ещё одно усилие, если вы желаете стать республиканцами" из кн. "Философия в будуаре" (см. Маркиз де Сад. Философия в будуаре. Миннеаполис: M. I. P. Company, 1992. С. 197).

рекуперации и событий мая 1968 года, и Ситуационистского интернационала в целом.

Ситуационисты, как никто другой, осознавали неременную опасность предварительно прерванных спектаклем радикальных действий, ведь Дебор в точности предсказывал грядущую рекуперацию искусства СИ. Общество господствующего спектакля, кичащегося своей непрерывной модернизацией, уже тогда начало зиждиться на собственном модернизированном отрицании, вторя тезисам своих же противников. В мире всеобщего интеллектуального и культурного разложения повторяющееся отрицание равнозначно рекуперации, следовательно, нетрудно догадаться, что произошло с историческим наследием мая 1968 года в последующие годы: тиражируемые коллекции фотографий и постеров, и если верить легенде, то в первые несколько дней после начала беспорядков на продажу были выставлены сувенирные булыжники. Более того, в честь двадцатого юбилея майских событий на уровне правящих элит было организовано своеобразное медийное празднество: газеты издавали ироничные заголовки, с энтузиазмом заявляющие об ожидании "следующей телевизионной революции", в которой каждый сможет участвовать, к примеру, покупая футболки с радикальными лозунгами, а ситуационисты будут "усиленно осуждать столь грандиозную рекуперацию"<sup>83</sup>. Зрелищная апроприация движения далее дала о себе знать посредством многочисленных тематических книжных изданий, приуроченных к событиям радио и телепередач, газетных статей и, быть может, наиболее зловердное, в рекламе.

### **§ II. 3. Начало рекуперации СИ и распад движения**

После громкого провала восстаний и их оперативной кооптации спектаклем многие из членов СИ поочередно покинули организацию, а оставшаяся часть впоследствии была исключена Дебором. На этом этапе дальнейшие перспективы развития СИ по большей части считались уже

---

<sup>83</sup> Plant, S. *The Most Radical Gesture the Situationist International in a Postmodern Age*. Routledge, 2006, p. 105.

предопределёнными. После отрицательного исхода революции, распад движения был неизбежен, поскольку с этого момента любое новое действие СИ лишь в ещё большей мере утвердило бы упадок ситуационистской мысли. У ситуационистов, однако, оставалась ещё одна, последняя задача своевременного уничтожения организации до наступления его тотальной рекуперации спектаклем. К 1972 году Ситуационистский интернационал насчитывал лишь троих участников, включая самого Дебора<sup>84</sup>. В том же году ситуационисты публикуют своё последнее коллективное обращение под названием "Истинный раскол в интернационале" (*фр.* "La Véritable Scission dans l'Internationale"), в котором они, сообщая об окончании ситуационистского проекта, внезапно объявляют о своей "победе над историей", предрекая обязательное возвращение и массовое распространение своих идей в неопределённом будущем, когда спектакль, в очередной раз отрицая собственную сущность, наконец окажется на грани окончательного разложения. События мая 1968 года явили собой лишь предварительную схему подлинной "ситуационистской" революции, предвосхищая радикализируя будущие поколения людей на международном уровне<sup>85</sup>, заявляют ситуационисты в 7 тезисе — следует полагать, в этом долгосрочном последствии и состоит самопровозглашенная ситуационистская победа над историей, в которую они таки смогли проникнуть. Далее они отмечают тенденцию к рекуператорству внутри самого движения среди своих же товарищей, запутавшихся в спектакле; теперь же ситуационисты обязаны прибегнуть к самокритике ввиду своей международной славы, которой они избегали на начальном этапе движения. Однако ради успеха и максимального распространения своей программы ситуационисты решили выйти на международный уровень, осознанно обрекая проект на зрелищную рекуперацию. Достигнув грандиозного выплеска своих идей в лице масштабных акций 1968 года, ситуационисты объявляют об официальном

---

<sup>84</sup> Debord, G., and Sanguinetti, G. "Notes to Serve as a History of the SI from 1969 to 1971." *Situationist International Online*, [www.cddc.vt.edu/sionline/si/notes.html](http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/notes.html). Accessed 7 May 2021.

<sup>85</sup> Debord, G., and Sanguinetti, G. "Theses on the Situationist International and Its Time." *Situationist International Online*, [www.cddc.vt.edu/sionline/si/sistime.html](http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/sistime.html). Accessed 7 May 2021.

завершении своего существования как единого объединения: "Теперь же, когда мы можем обольщаться достижением самого отвратительного статуса знаменитости среди этого сброда, мы станем ещё более недоступными и подпольными. Чем известнее станут наши тезисы, тем более скрытыми будем мы сами"<sup>86</sup>.

В то же время в Великобритании и Соединённых Штатах активно начинают появляться так называемые группировки "pro-situ", "любящие угоститься на дармовщинку"<sup>87</sup>, пресно повторяя известные ситуационистские лозунги и практики; Дебор нарекает этих дилетантов "профессиональными дезинформаторами", заявляющими, что они якобы приобщились к зрелищной критике, при этом упорно уклоняясь от каких бы то ни было конкретных радикальных действий. Для ситуационистов же, безусловно, критика спектакля без её практического воплощения является лишь некой несерьёзной игрой в идеологию. В 1988 году британский культурный аналитик Стюарт Хоум пишет книгу о СИ, представляя движение как некое юношеское баловство, полностью отрицая революционный потенциал ситуационистов на политическом поле, в частности во время майских беспорядков 1968 года, явно отвечая противопартизанской повестке спектакля. Далее последовала ещё более мощная волна рекупераций СИ, когда в 1989 году на свет выходит книга музыкального критика Грейла Маркуса "Следы помады. Тайная история XX века"<sup>88</sup>, в которой автор достаточно посредственно приравнивает проект СИ к таким популярным течениям музыкальных субкультур 1970-х годов, как панк и рок. Маркус выносит ситуационистов за пределы искусствоведческой историографии в среду неких бунтарских молодёжных движений, вновь принижая революционно политическую ориентацию СИ.

---

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Дебор Г. Общество спектакля. С. 234.

<sup>88</sup> Маркус Г. Следы помады. Тайная история XX века. М.: Гилея, 2019. 640 с.

Кульминацией зрелищной рекуперации ситуационистов можно считать прошедшую в последующие, 1989-1990-е годы передвижную выставку, совместно организованную Лондонским и Бостонским институтами современного искусства и Национальным центром искусства и культуры Жоржа Помпиду. Название ретроспективы "О прохождении небольшого числа людей через короткий промежуток времени"<sup>89</sup> отсылает к одноимённому кинофильму Дебора 1959 года, что лишь в большей степени подчёркивает издевательский характер зрелищной интервенции в спектакль. Если ранее рекуператоры пытались иммобилизовать СИ, лишив его наиболее значимого политического контекста, относя движение к некоей делинквентной субкультуре, то теперь культурные институции взялись за повторное вписание ситуационистов в историю европейского авангарда. Разумеется, ситуационисты не просто не участвовали в подготовке к этому событию, но и в принципе не давали своего согласия на его проведение. Выставка представила масштабный обзор ситуационистских документов, фотографий, публикаций, и, конечно же, ситуационистской живописи, преимущественно состоящей из работ Асгера Йорна и Пино-Галлицио. Индустриальная живопись была представлена 145-и метровым рулоном, сохранившемся с прошлых выставок; кураторы также выделили отдельную комнату для воссоздания отмеченной инсталляции "Пещера антиматерии"<sup>90</sup>. Несколько полотен Йорна из серии "Модификации" также были включены в проект. Кураторы выставки, несомненно хорошо знакомые с тезисами СИ, в своё оправдание проицательно сравнили выставку с одобряемой ситуационистами практикой плагиата<sup>91</sup>. Однако авторы выставки, видимо запутавшись в томах ситуационистской теории, просчитались, не учтя того факта, что ситуационистские культурные объекты по сути уже

---

<sup>89</sup> Пер. с англ.: "On the Passage of a Few People Through a Brief Period of Time".

<sup>90</sup> Black, B. "The Realization and Suppression of Situationism." *The Anarchist Library*, 2009, [theanarchistlibrary.org/library/bob-black-the-realization-and-suppression-of-situationism](http://theanarchistlibrary.org/library/bob-black-the-realization-and-suppression-of-situationism). Accessed 7 May 2020.

<sup>91</sup> Smith, P. "On the Passage of a Few People: Situationist Nostalgia." *Oxford Art Journal*, vol. 14, no. 1, 1991, p. 118. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1360285](http://www.jstor.org/stable/1360285). Accessed 7 May 2021.

манифестируют собой отрицание: поместив эти "перевернутые" объекты на территорию непосредственно отвергаемой СИ культурной индустрии, выставка являет собой уже не плагиат, а повторное отрицание, то есть рекуперацию в чистом виде.

Ситуационисты изначально ставили цель аннулирования эстетики, следовательно, последующая апроприация ситуационистского аннулирования, повторяя пророческие тезисы Дебора, служит не эстетическому преодолению, а лишь искусственной рециркуляции уже недействительной и безжизненной эстетики в обществе. После тщательно рассчитанного вторжения СИ в спектакль посредством ситуационистских эстетических экспериментов, логически следуя зрелищному мышлению, ответное вторжение спектакля в СИ стало лишь вопросом времени. Теперь же элементы организации были не просто кооптированы товарно-зрительской экономикой, они были кооптированы непосредственно против СИ. Итак, на данном этапе ситуационистской историографии движение можно официально пометить злосчастливым ярлыком "рекуперировано".

### Глава III. Диалектика спектакля и рекуперации: синтез.

#### § III. 1. Критический анализ рекуперации СИ в призме эстетической критики Бодрийяра

В заключительной главе своей работы я бы хотела более подробно обратиться к анализу движения эстетического отрицания в контексте его влияния на развитие философской мысли второй половины 20 века, что в свою очередь послужит важным шагом к критическому переосмыслению ситуационистской зрелищной рекуперации.

Ситуационистская теория в определённом смысле послужила предвестником к становлению социальной критики постструктурализма в философии, мыслители которого посвятили значительную часть своих работ обширному анализу и деконструкции предпосылок и последствий революции 1968 и того, как изменилось положение и перцепция общественных масс после её провала. Концепция спектакля получила особо важное место в теории постструктурализма. В частности, в анализе гиперреальности<sup>92</sup> Жана Бодрийяра можно обнаружить аллюзии к деборовским тезисам о подмене реальности потребительским мышлением спектакля: Бодрийяр отмечает, что майские события, придерживаясь схемы спектакля, вследствие своей рекуперации были подменены их зрелищным образом. Однако больший интерес для моего исследования представляет теория Бодрийяра о некоем заговоре всего художественного мира, пытающегося скрыть, во-первых, тот факт, что искусство уже по сути ликвидировано и, во-вторых, абсолютную трансэстетизацию общества в целом. Освободившись от эстетических принципов, искусство аннулировалось, продолжив своё материальное существование посредством распространения на ранее неизведанные им территории рекламы, медиа, высокой моды и политики: "Эстетизация политики теперь уже не свидетельствует о фашизме, равно как и политизация

---

<sup>92</sup> В теории Бодрийяра "гиперреальность" представляет собой искусственные реалии, замещающие объективную, подлинную реальность. В ней властвуют так называемые "симулякры", подменяющие оригинальные объекты. Таким образом, эпоха постмодернизма характеризуется утратой чувства реальности.

эстетики не знаменует никакой радикальности"<sup>93</sup>. Рекуперация авангарда дала волю новой коммерциализированной эстетике отрицания, пишет Бодрийяр, в точности повторяя тезисы Дебора об искусстве: "Искусство, разыгравшее своё собственное исчезновение и исчезновение своего объекта, всё ещё было великим деланием. Но может ли им быть искусство, которое, обкрадывая реальность без конца занимается вторичной переработкой?"<sup>94</sup>. Современное искусство, в его постструктуралистской деконструкции, претендует на ничтожность, стремясь к собственному аннулированию, тогда как оно уже является ничтожным в очередной раз зрелищно материализуясь, "корпя над собственным трупом"<sup>95</sup>. Бодрийяр считает, что уже начиная с опытов Дюшана с реди-мейдами, искусство выводится на нулевой эстетический уровень, а все последующие эксперименты с его отрицанием и преодолением занимают лишь "апроприацией банальности, отбросов, обыденности, возводя всё это в систему ценностей и идеологию"<sup>96</sup>.

Следуя теории Бодрийяра, если считать, что к середине прошлого столетия искусство уже фактически было преодолено, стоит полагать, что и ситуационистские эстетические практики изначально не были защищены от диктата спектакля, обращаясь к средствам выразительности прошлого, лишь претендовали на некое повторное художественное отрицание. Продолжая эту линию аргументации, можно предположить, что Дебор принял решение упразднить эстетическое крыло организации, осознав допущенную идеологическую оплошность, проявляющуюся в потенциально бесконечной реанимации заведомо безжизненной эстетики. Во всяком случае, такой вердикт можно было бы вынести опытам СИ, если отмеченный фатальный эстетический поворот произошёл до 1950-х годов. Однако дело в том, что в контексте общей ситуационистской историографии этот аспект едва ли

---

<sup>93</sup> Baudrillard, J., et al. *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*. Semiotext(e), 2005, p. 12.

<sup>94</sup> Бодрийяр Ж. *Совершённое преступление. Заговор искусства*. М.: Панглосс, 2019. С. 242.

<sup>95</sup> Там же. С. 260.

<sup>96</sup> Там же.

является существенным, ведь вне зависимости от того, произошёл поворот до, после или же благодаря практикам Ситуационистского интернационала, его действия в той или иной степени привели к майскому восстанию 1968 года, что в свою очередь открыло дорогу постструктуралистской критике Бодрийяра. Как уже было отмечено ранее, эстетические практики ситуационистов являлись необходимыми для громкого и успешного вторжения в спектакль через эстетическое перенасыщение арт-рынка, и следовательно, для создания потенциально революционной ситуации в 1968 году. Более того, такой сценарий вполне соответствует теории Бодрийяра о так называемой эстетической перепечатке, предполагающей, что умерщвление искусства происходит не потому, что его больше нет, а потому, что его слишком много<sup>97</sup>. Переизбыток эстетики выводит искусство за пределы музеев и галерей, в сферу банальности повседневности. Массовая эстетизация всего вокруг фактически предполагает аннулирование эстетики в принципе, за что ситуационисты и ратовали, и чего они, смею предположить, в конечном итоге так или иначе добились.

### **§ III. 2. Эстетическая петля обратной связи между рекуперацией и "переворачиванием": непогрешимость ситуационистской схемы**

Как я отметила в начале работы, конечная цель моего исследования стоит в примирении раннего "эстетического" и позднего "политического" периодов Ситуационистского интернационала посредством последовательного выведения непрерывной петли обратной связи между ситуационистским эстетическим "переворачиванием" и его зрелищной рекуперацией. В 1992 году Дебор издаёт предисловие к третьему французскому изданию "Общества спектакля", где он гордо заявляет о том, что история его оправдала, а всё происходящее в современности лишь "подтверждает и служит новой иллюстрацией к изложенной теории"<sup>98</sup>. Там же он отмечает, что не числится среди "тех, кто себя поправляет"; стоит

---

<sup>97</sup> Baudrillard, J., et al. *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*, p. 105.

<sup>98</sup> Дебор Г. *Общество спектакля*. С. 5.

полагать, что Дебор и в самом деле предварительно безошибочно просчитал каждый шаг в развитии СИ, а значит, "эстетическая" фаза движения не представляла собой аналитического упущения. Напротив, художественные практики ситуационистов были размеренно включены в их рабочую программу: спектакль зиждется на театральной созерцательности, имитировать которую возможно лишь посредством материального воплощения продуктов для зрительного потребления. В некотором смысле Дебор нарочито эксплуатировал и художественный медиум, и ситуационистских "эстетов" первой фазы движения в целом, искусно воспользовавшись их услугами на первое время становления организации.

"Если мир перевернуть с ног на голову, истина в нём станет ложью"<sup>99</sup>, так Дебор перефразировал известную максиму Гегеля в 9 тезисе "Общества спектакля". Спектакль посредством коммерческой эстетики создаёт театральную видимость реальности, ситуационисты же, стремясь вести борьбу непосредственно на территории товарно-зрительской экономики, сделали удачную ставку на интервенцию в спектакль. Играя по его же правилам, СИ представил обществу свою организацию, включая свои наиболее охотно поддающиеся апроприации практические эксперименты в виде ситуационистского искусства, зная наперёд о своей неминуемой рекуперации. Моя гипотеза строится на том предположении, что ситуационисты не просто осознавали неизбежность кооптации движения спектаклем, а рассчитывали на неё в своей программе. Безусловно, абсурдом было бы считать, что провал майских действий был запланирован ситуационистами, однако беспорядки 1968 года являются лишь одной из многих возможных сценариев создания революционных ситуаций. Высшая заслуга ситуационистов в том, что им удалось внедрить свои идеи в аппарат спектакля, а поспешный роспуск движения объясняется логическим расчётом Дебора на то, что запустив ситуационистскую мысль в спектакль,

---

<sup>99</sup> Там же. С. 35.

дальнейшая задача их распространения и рециркуляции среди масс остаётся за спектаклем.

Концептуально зрелищная критика ("переворачивание") и её кооптация (рекуперация) являются полярно противоположными, однако учитывая, что каждый из этих феноменов для реализации своего полноценного действия нуждается в существовании другого, можно предположить, что они образуют не дихотомию, а скорее континуум, представленный некой трансэстетической петлёй обратной связи. Пока спектакль, лишённый эстетических принципов и обречённый на неоднократную вторичную переработку художественных форм прошлого, находится в процессе протяжного культурного разложения, подкинутая в него подрывная ситуационистская махинация тандема рекуперации и переворачивания действует как некая бомба замедленного действия. Равно как "переворачивание" может быть рекуперировано, так и рекуперация может быть подвергнута "переворачиванию", что непременно и происходит в механизме спектакля. Дело в том, что обе концепции существуют в сфере абстракции, не совсем доступной товарно-зрелищному диктату — в когнитивном восприятии зрителей обе концепции предполагают безудержное и потенциально бесконечное чередующееся состязательное движение наперегонки. Здесь также важно иметь в виду, что теперь уже ни рекуперация, ни "переворачивание" не относятся к исключительно ситуационистским практикам, следовательно такой сценарий предполагает фактическую непогрешимость ситуационистской схемы, так как её идеологически радикальный посыл продолжает свою циркуляцию в общественном сознании.

В этом и заключается диалектическая ирония, в действительности свойственная и спектаклю и Ситуационистскому интернационалу. Рекуперация движения, начавшаяся ещё до его распада и продолжающаяся по сей день, может быть анализирована с разных точек зрения: согласно историческому консенсусу, исходя из провала майских протестов, СИ таки не сумел добиться поставленной цели изменения материальных условий в

обществе, и может быть отнесён к плеяде несостоявшихся авангардных революционных программ 20 века, с чем с объективной точки зрения, казалось бы, сложно поспорить. Следуя цели критического исследования исторической значимости СИ, я предлагаю несколько иной взгляд на рекуперацию ситуационистского художественного наследия: во-первых, эстетическое упразднение, которого добивался СИ, однозначно состоялось, если учитывать созданную ситуацию тотальной эстетической инфляции в обществе спектакля, во-вторых, рекуперацию и вовсе можно считать ситуационистской по своей натуре — неразрывно связанная с и паразитирующая на своей критике, зрелищная апроприация в конечном счёте подкрепляет и сама переходит в "переворачивание", следуя логическому круговому обороту. В этом смысле, ситуационистам удалось создать механизм, не дающий сбой: пока в мире властвует спектакль, в нём оперирует заложенная схема его же уничтожения. Ситуационизм мёртв. Да здравствует ситуационизм!<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Блэк Б. Анархизм и другие препятствия для анархии. М.: Гилея, 2004. С. 148.

## **Заключение**

Ситуационистский интернационал в своё время представил общественности революционную альтернативу правящей культуре, выраженную в новом методе критической практики, мобилизующей эстетические эксперименты и радикальные действия внутри противоборствующего ему спектакля. Поставив цель аннулирования эстетических принципов в товарно-зрительской экономике, наживающейся на искусственной реанимации эстетики, ситуационисты бросили вызов миру культурного разложения. Эта противозстетическая борьба, получив политическую ориентацию в поздний период движения, в конечном итоге выплеснулась на улицы Парижа в мае 1968 года.

Неизбежная рекуперация ситуационистской мысли спектаклем поставила вопрос дихотомии между двумя противоположными периодами СИ, где поздний "политический", по распространённому мнению, стремился преодолеть ранний "эстетический". В данном исследовании, апеллируя к теоретической базе СИ, я попыталась не просто примирить эти фазы, критически рассмотрев перспективы каждой из них, но и определить особую предварительно разработанную Ги Дебором ситуационистскую схему, предвосхищающую рекуперацию СИ. Согласно выведенной схеме, эстетический период движения был задуман Дебором для наиболее успешной реализации интервенции в спектакль, тогда как сменивший его политический период ставил задачу подрыва зрелищного аппарата уже изнутри.

Ситуационистская критика спектакля и её рекуперация, являясь диаметрально противоположными друг другу, формируют не биполярную оппозицию, а петлю обратной эстетической связи, в которой обе концепции, переходя одна в другую образуют уравнение с нулевой суммой. Следовательно, СИ удалось разгадать логику спектакля и внедрить в него фактически непогрешимый механизм его же саморазложения.

В стадии разложения, продолжающейся по сей день, паразитируя на своей же критике, спектакль банально нуждается в ней для выживания и продолжительного затягивания своего неминуемого упразднения. Нося в себе существенно ситуационистский механизм собственного уничтожения, общество спектакля буквально беременно прозревающей культурной революцией. Раскрытие данной перспективы ситуационистского проекта являлось основной задачей в моей работе, что в свою очередь представило потенциально новый угол рассмотрения вклада СИ в искусствоведческом консенсусе.

## Глоссарий

1. Культура — (в ситуационистском смысле) отражение и прообраз возможностей по организации повседневной жизни; комплекс эстетики, чувств и обычаев, посредством которого коллектив воздействует на жизнь, объективно данную ему экономикой.
2. Переворачивание (*фр.* *détournement*) — процесс обращения культурных объектов и событий в подрывные ситуации.
3. Психогеография — изучение влияющих на поведение и эмоции индивидов воздействий городской среды, будь то сознательно или бессознательно организованных.
4. Разложение (декомпозиция) — процесс, посредством которого традиционные культурные формы самоуничтожились вследствие возникновения превосходящих способов господства природы, использующих новые культурные методы.
5. Рекуперация — присваивание, отоваривание и кооптация радикальных идей и объектов спектаклем с целью их лишения революционного потенциала.
6. Ситуационист — тот, кто стремится создавать ситуации посредством теоретической и практической деятельности.
7. Созданная ситуация — момент жизни, целенаправленно и осознанно сконструированный посредством коллективной организации единой обстановки и игры событий.
8. Унитарный урбанизм — теория синтезированного использования совокупности искусств и техник с целью комплексного создания среды в динамической связи с экспериментами в области поведения.

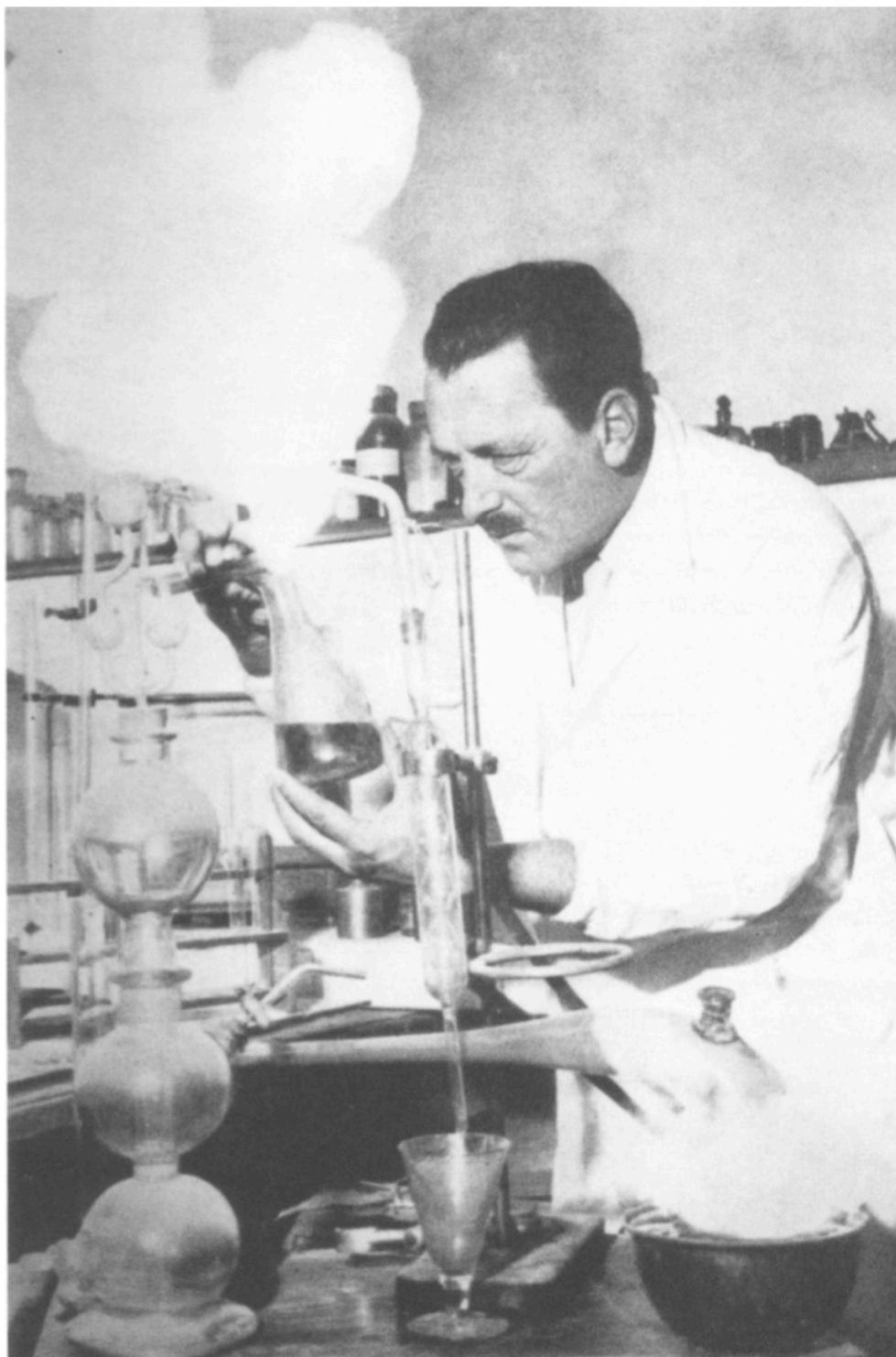
## Библиография

1. Блэк Б. Анархизм и другие препятствия для анархии. М.: Гилея, 2004. 224 с.
2. Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. М.: Панглосс, 2019. 347 с.
3. Вальтер Б. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 168 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: В 2 т. СПб.: Наука, 2007. Т. 1. 622 с.
5. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2020. 280 с. (Серия "Extremum").
6. Дебор Г. Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Статьи и декларации 1952-1985. М.: Гилея, 2018. 387 с.
7. Искусство с 1900 года / Фостер Х., Краусс Р., Буа И. А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
8. Маркс К. Капитал: критика политической экономики. М.: Эксмо, 2017. Т. 1. 1200 с. (Серия "Великие экономисты").
9. Маркус Г. Следы помады. Тайная история XX века. М.: Гилея, 2019. 640 с.
10. Мерифилд Э. Критические биографии. Ги Дебор. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 192 с.
11. Ситуационистский интернационал. О нищете студенческой жизни. М.: Гилея, 2012. 90 с. (Час "Ч").
12. Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия: просвещение как способ обмана масс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 104 с. (Серия minima; 20).

13. Bartolozzi, G., Cucci, C., Marchiafava, V. *et al.* "A multidisciplinary approach to the investigation of "La Caverna dell'Antimateria" (1958–1959) by Pinot Gallizio". *Heritage Science* 2, 29, 2014, p. 2. *Herit Sci*, <https://doi.org/10.1186/s40494-014-0029-7>. Accessed 7 May 2021.
14. Baudrillard, J., et al. *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*. Semiotext(e), 2005.
15. Bernstein, M. "In Praise of Pinot-Gallizio." *October*, vol. 79, 1997, pp. 93–95. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/778843](http://www.jstor.org/stable/778843). Accessed 7 May 2021.
16. Black, B. "The Realization and Suppression of Situationism." *The Anarchist Library*, 2009, [theanarchistlibrary.org/library/bob-black-the-realization-and-suppression-of-situationism](http://theanarchistlibrary.org/library/bob-black-the-realization-and-suppression-of-situationism). Accessed 7 May 2020.
17. Debord, G., and Sanguinetti, G.. "Notes to Serve as a History of the SI from 1969 to 1971." *Situationist International Online*, [www.cddc.vt.edu/sionline/si/notes.html](http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/notes.html). Accessed 7 May 2021.
18. Debord, G., and Sanguinetti, G. "Theses on the Situationist International and Its Time." *Situationist International Online*, [www.cddc.vt.edu/sionline/si/sistime.html](http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/sistime.html). Accessed 7 May 2021.
19. "Die Welt als Labyrinth" Press Release, 28 February 2018. *MAMCO Geneva*, [mamco.ch/download/rich/1040/bd9nj9te.pdf/MAMCO\\_DP\\_27fev\\_2018\\_UK\\_12march.pdf](http://mamco.ch/download/rich/1040/bd9nj9te.pdf/MAMCO_DP_27fev_2018_UK_12march.pdf). Accessed 7 May 2021.
20. Greenberg, C. *Art and Culture: Critical Essays*. Beacon Press, 1965, pp. 3–22.
21. Gilman, C. "Asger Jorn's Avant-Garde Archives." *October*, vol. 79, 1997, pp. 32–48. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/778837](http://www.jstor.org/stable/778837). Accessed 7 May 2021.
22. Home S., *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*. London: Aporia Press & Unpopular Books, 1988.

23. Knabb, K. *Situationist International Anthology*. Bureau of Public Secrets, 2007.
24. Kurczynski, K. *Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up*. Routledge, 2020.
25. Kurczynski, K. "Expression as Vandalism: Asger Jorn's 'Modifications.'" *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 53/54, 2008, pp. 293–313. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/25608823](http://www.jstor.org/stable/25608823). Accessed 7 May 2021.
26. Pinot-Gallizio, G. "Manifesto of Industrial Painting: For a Unitary Applied Art." *Not Bored*, [www.notbored.org/gallizio.html](http://www.notbored.org/gallizio.html). Accessed 7 May 2021.
27. Plant, S. *The Most Radical Gesture the Situationist International in a Postmodern Age*. Routledge, 2006.
28. Stracey, F. "The Caves of Gallizio and Hirschhorn: Excavations of the Present." *October*, vol. 116, 2006, pp. 87–100. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40368426](http://www.jstor.org/stable/40368426). Accessed 7 May 2021.
29. Smith, P. "On the Passage of a Few People: Situationist Nostalgia." *Oxford Art Journal*, vol. 14, no. 1, 1991, pp. 118–125. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1360285](http://www.jstor.org/stable/1360285). Accessed 7 May 2021.
30. Wark, M. *Fifty Years of Recuperation of the Situationist International*. Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture, 2008.
31. Wark M. *The Beach Beneath the Street*. London: Verso, 2011.

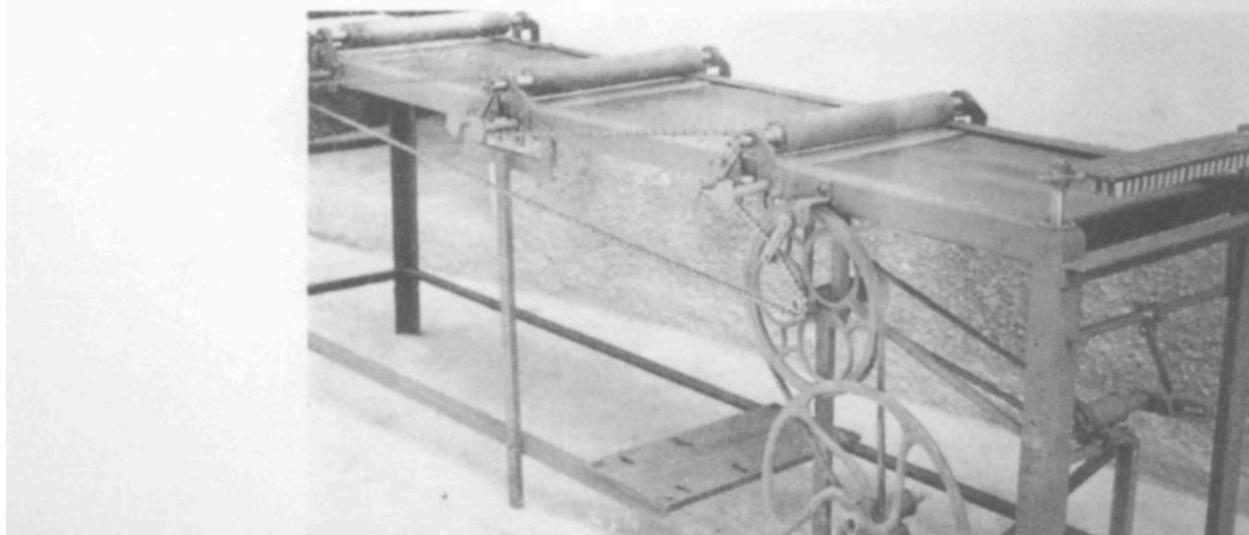
## Приложения



Из. 1. Джузеппе Пино-Галлицио, журнал "Internationale situationniste" №2, декабрь 1958.



Les premières installations rudimentaires du Laboratoire Expérimental d'Alba, en 1956.



Из. 2. "Станки" индустриальной живописи в Экспериментальной Лаборатории в Альбе, 1956. (Фотограф неизвестен).



Из. 3. Индустриальная живопись, 1958. Джузеппе Пино-Галлицио.  
Масло, акрил и топографическая тушь на полотне.  
Британская галерея Тейт,  
Лондон, Великобритания.



Из. 4. "Пещера антиматерии", 1959. Джузеппе Пино-Галлицио.  
Воссоздание инсталляции "From the Cavern to the Moon".  
Центр современного искусства Луиджи Печии, Прато, Италия.



Из. 5. "Пещера антиматерии", 1969. Джузеппе Пино-Галлицио.  
(Фотограф неизвестен).



Из. 6. "Париж ночью", 1959. Асгер Йорн.  
Холст, масло.  
Частная коллекция.



Из. 7. "Беспокойная утка", 1959. Асгер Йорн.  
Холст, масло.  
Музей Йорн, Силькеборг, Дания.

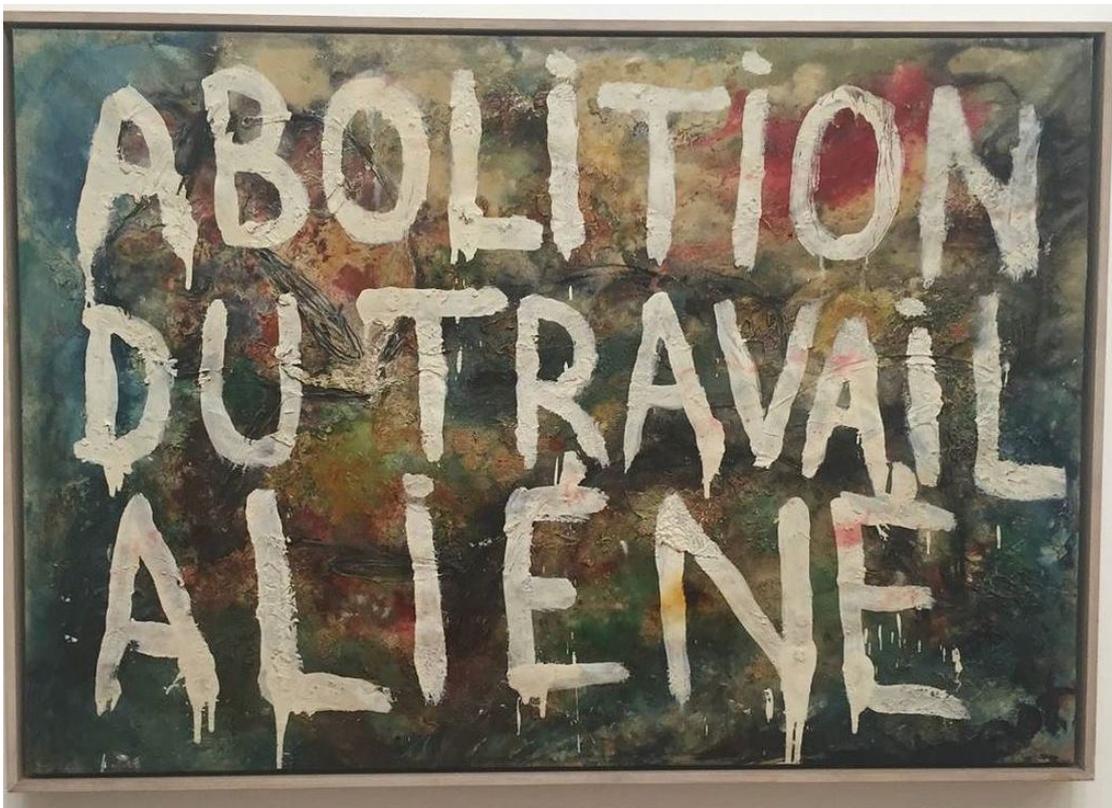


Из. 8. "Авангард не сдаётся", 1962. Асгер Йорн.  
Холст, масло.  
Музей Йорн, Силькеборг, Дания.



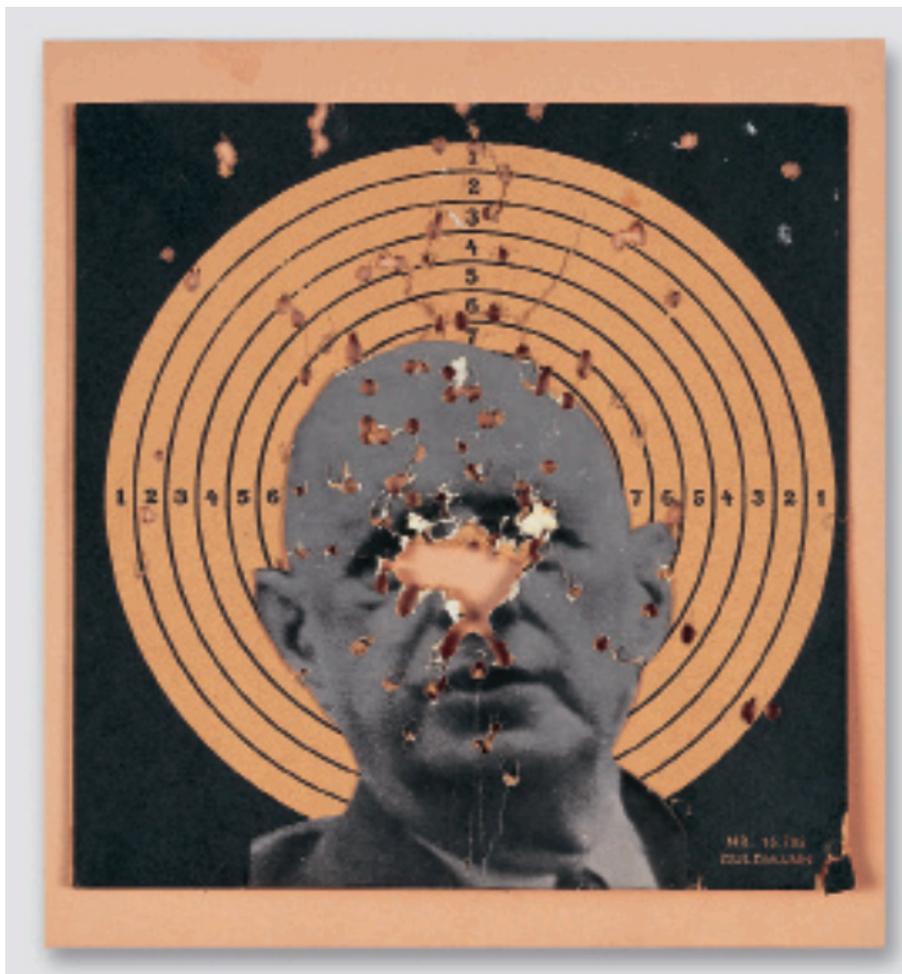
Из. 9. Директива № 2 "Преодоление искусства", 1963. Ги Дебор.  
Холст, масло.

Из выставки "Разрушение RSG-6", Оденсе, Дания



Из. 10. Директива № 5 "Отмена отчуждённого труда", 1963. Ги Дебор.  
Холст, масло.

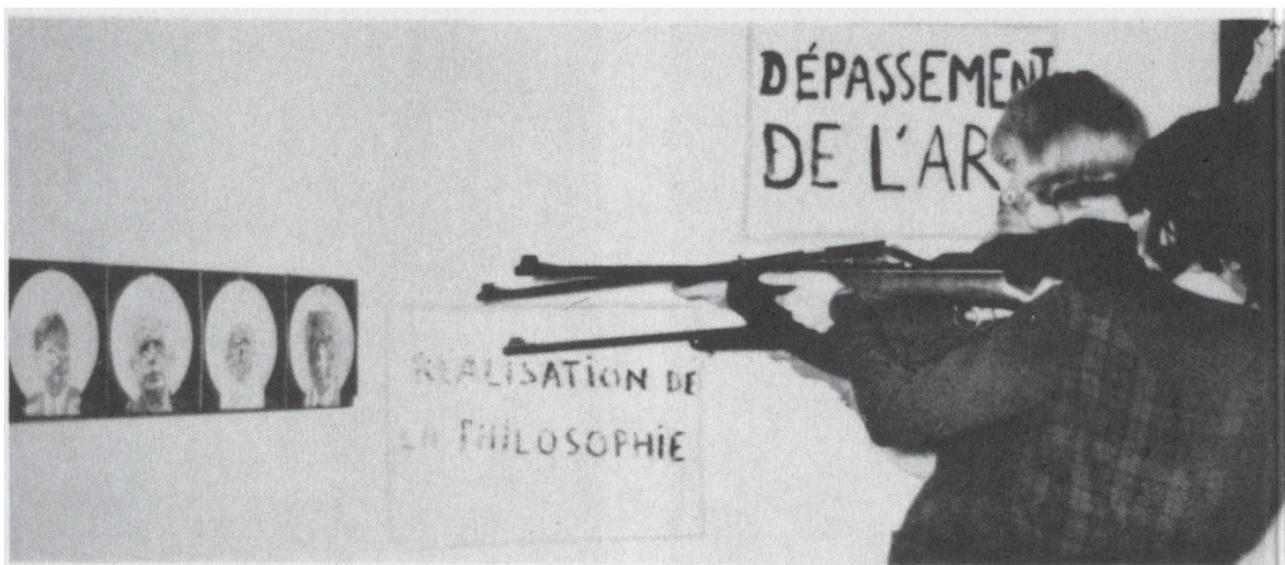
Из выставки "Разрушение RSG-6", Оденсе, Дания



Из. 11. Инсталляция "Шарль де Голль (президент Франции) на мишени", 1963.

Бумага, коллаж.

Из выставки "Разрушение RSG-6", Оденсе, Дания



Из. 12. Фотография с выставки "Разрушение RSG-6", Оденсе, Дания, 1963. На заднем плане директивы № 1 и № 2 Ги Дебора, 1963.

(Фотограф неизвестен).