

Helena Sederholm

Intellektuaalista terrorismia

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1994

Intellektuaalista terrorismia

Kansainväliset Situationistit 1957 - 72

URN:ISBN:978-951-39-8050-4
ISBN 978-951-39-8050-4 (PDF)
ISSN 0075-4633

ISBN 951-34-0321-1
ISSN 0075-4633

Copyright © 1994, by Helena
Sederholm and University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House
and Sisäsuomi Oy, Jyväskylä 1994

ABSTRACT

Sederholm, Helena
Intellectual Terrorism. The Situationist International 1957-72
Jyväskylä: University of Jyväskylä, 1994
(Jyväskylä Studies in the Arts, 281
ISSN 0075-4633; 44)
ISBN 951-34-0321-1
Summary

The Situationist International (SI, 1957-72) was a Marxist political movement which held the view that art and artists constitute a revolutionary potential in society. The SI criticized the cultural practices of the sixties. Denying its own status as a movement, the SI rejected canonization, which was prevalent in the art-world and had burdened earlier avant-garde movements. The situationists wanted to suppress both art and (party) politics which in their view represented capitalist experience and alienation transformed into a spectacle. They set out to replace precious and consumable art objects with techniques enabling a simultaneous experience of the subjects and objects of art, without any specific mediating factors.

SI is not so well known movement, especially in Finland. As I know this book is the first Finnish research about Situationists. The analysis focuses on the Situationists' thought on art politics and the movement's relationship to the avant-garde of this century. Considering the SI in a historical perspective, it can be said to have served as an intermediary link between the Dada and Surrealist movements of the first half of this century and Punk and other more marginal movements which emerged during the latter half of the century.

The historical avant-garde and the SI had a great deal in common, however. The SI took up the avant-garde project to bring art and life in one, to make them intermingle with each other. Indeed, the SI can be considered the last avant-garde movement, because it took the project of uniting art and life theoretically farthest. The situationists did not settle for a tangential relationship between art and life, materializing only on rare occasions and in special situations, such as happenings or conceptual art. Instead, their aim was to change both life and art to the full. The SI ways of manifesting its views also connects the movement to the tradition of the radical avant-garde. Many of its ideas about art and politics came from Dada, COBRA, Lettrism and other movements. The Situationists' literary style echoed the Surrealists.

The SI deserves to be viewed side by side with poststructuralist and even postmodernist thinking. Although the Situationists never took the leap from spectacle to simulacra which Jean Baudrillard later did, they developed such ideas as changing categories of time into categories of space, which some theorists claim typical of the postmodern culture. Furthermore, the SI anticipated such phenomena as the growth of plagiarism and anonymity in cultural production in the eighties.

Key words: Situationist International; psychogeography; detournement; spectacle; avant-garde; art & politics

SISÄLLYS

Hyvästit 20. vuosisadalle	7
Ennen situationisteja	12
Dada ja surrealismi	13
COBRA	18
Lettriste Mouvement ja L'Internationale Lettriste	22
Patafyysinen College, Arte Nucleare -liike ja	
Kansainvälinen Liike Imaginistisen Bauhausin puolesta	27
Vallankumouksen etujoukko	33
He uskoivat työväenluokkaan	40
Opiskelijaelämän köyhyydestä	48
Elämä on speaktaakkeli	59
Leikkivä ihminen	67
Intellektuaalista terrorismia	79
Situaatioiden konstruoiminen	82
Yhtenäinen urbanismi	87
Dérive	98
Psykomaantiede	105
Detournement	110
Situationistien taidekompleksi	123
Taide on lakkautettava!	142
Drakabygget	177
SI modernismin viimeisenä avantgardeliikkeenä	188
Verta, leipää ja kauneutta	213
Emme ole etujoukko	219
Älä koskaan luota hippiin	226
Elä nyt, kuole myöhemmin	232
Taidelakko 1990-1993	242
Viitteet	245
Lähteet, kirjallisuus ja artikkelit	267
Summary	273



Situationistit elokuvissa. Lontoo, syyskuu 1960

Hyvästit 20. vuosisadalle

*Tämä tosi ja likainen tarina on jatkunut 200 nuorison anarkian vuotta, ja tänään on yhä jäljellä Sex Pistols. Heidän aktiivinen äärimmäisyytensä on kaikki mistä he piittaavat, sillä se on ainoa millä on väliä, kun hyppäät pois 20. vuosisadalta niin nopeasti kuin kykenet luodaksesi ympäristön, jossa voit todella juosta villinä, kirjoittivat Malcolm McLaren ja Jamie Reid *The Great Rock'n'Roll Swindle* -singlen takakanteen 1979.*

Hyvästejä tälle vuosisadalle on toivoteltu ainakin 1950-luvun lopulta lähtien. Yksi kiinnostavimmista – ja Suomessa vähiten tunnetuista – utopialiikkeistä, joka valmistautui maailman muuttamiseen seuraavaa vuosituhatta varten, oli L'Internationale Situationniste, Kansainväliset Situationistit.* Situationistit vaikuttivat ainakin kahteen tärkeään tapahtumaan: Pariisin kevääseen '68 Ranskassa ja punkkiin Englannissa 1970-luvun puolivälin jälkeen, jolloin varsinainen situationistien liike oli jo hajonnut. Mikä tahansa vähän yli kymmenen ihmisen muodostama liike ei voi ylpeillä vastaavilla saavutuksilla.

Kansainvälisten Situationistien ryhmällä ei kuitenkaan ole mitään tekemistä Situation-nimisen englantilaisen taiteilijaryhmän kanssa, joka piti laajan näyttelyn Lontoossa 1960. Tämä taiteilijaryhmä sai vaikutteita

* Englanniksi liikkeen nimi on Situationist International, ja käytän vastaisuudessa liikkeestä englanninkielistä lyhennettä SI vastakohtana *Internationale Situationniste*-nimiselle lehdelle, jonka lyhenteenä käytän IS. Ranskassa L'Internationale Situationniste-liikkeestä käytetään yleisesti lyhennettä I.S.

50-luvun amerikkalaisesta taiteesta, ja teki isoja monokromaattisia töitä. Heidän käyttämänsä 'situation'-termi viittasi katsojan esteettiseen kokemukseen maalauksen täyttäessä koko näkökentän.

Situationistit ottivat nimensä Sartren 'situaatio'-käsitteestä. Sartre kirjoitti teoksessaan *L'Être et le Néant* (1943), että vapaus on vain *situaatiossa*, ja situaation voi tavoittaa vain vapauden kautta. Situaatio ja motivaatio ovat todellisuudessa sama asia. Tämäntyyppiset huomiot ovat tarttumakohta Sartren ja situationistien yhteisen terminymmärryksen kannalta, sillä situationistit eivät kuitenkaan panneet kovasti painoa Sartren filosofialle yleensä. Esimerkiksi Sartren myöhäisemmissä kirjoituksissaan pohtima jokapäiväisen elämän laatu vieraantumisen ja epäautenttisuuden kokemuksesta vaikutti situationisteihin lähinnä sosiologi Henri Lefebvren kautta.

Situationistien liike oli eräänlainen sieni, joka imi itseensä aikansa aatevirtauksia ja sovelsi niitä enemmän tai vähemmän onnistuneesti oman utopiansa rakentamiseen. Taustalla kummitteli Hegelin, Marxin, dadan ja surrealismin lisäksi niin Frankfurtin koulukunta, 60-luvulla versonut ideologiakritiikki kuin ajan ideologianäkökulmainen elokuvatutkimuskin. Situationistien aatteellinen tausta liittyy strukturalismin ja marxilaisuuden törmäämiseen. Siinä rytkäksä katosi toimiva yksilö, ja vaikka situationistit yksilöstä ja hänen toiminnastaan puhuvatkin, yksilö on heille samanaikaisesti muokkaantuva käsite, abstrahoitunut toimivaksi subjektiksi. Situationistien liikkeessä sekoittuivat niin ikään erilaiset taiteilijoiden illuusiottomuuteen liittyvät ajatukset: COBRAlaiset ja mm. taidemaalari Heimrad Prem saksalaisesta Spur-ryhmästä totesivat useaan otteeseen taiteilijan tarpeettomuuden.

Sekä Neuvostoliiton tilanne 1930-luvulla että surrealismi oli toistanut, että taide ja politiikka eivät kykene yhteistyöhön. Etenkin surrealismi kamppaili aluksi ansiokkaasti taiteen ja politiikan välisen kuilun silloittamiseksi, mutta 1950-luvulle tultaessa se oli jo luovuttanut ja jäähmettynyt André Bretonin, äkäisen despootin, johtamaksi mystiikkaan taipuvaiseksi Taideliikkeeksi. Surrealismin kohtalo kiinnosti situationisteja, ja he yrittivät yhdistää taiteen ja politiikan uudella tavalla: hylkäämällä sekä perinteisen taiteen että puoluepolitiikan. He saivat aikaan kenties surrealistejä mielenkiintoisempia ideoita, mutta sotkeutuivat kuitenkin samaan problematiikkaan kuin surrealistit aikoinaan.

Taiteen luomia ideoita ihmisen ja maailman muuttamiseksi oli

vaikea toteuttaa käytännössä niiden utopistisen luonteen vuoksi. Situationistit olivat sitä mieltä, että taiteilijaa ja taidetta ei tarvita välittäjänä arkielämässä. Mutta politiikkakaan ei yksinomaan riitä, jos halutaan ylittää pelkkä hengissäpysyttelemisen taso. Niinpä he pyrkivät luomaan uusia tapoja muokata arkielämää niin, että jokainen voisi toteuttaa luovuuttaan, luoda merkityksellisiä hetkiä, ja sillä tavoin rikkoa vieraantuneisuude, johon palkkatyön ja vapaa-ajan passiivinen vuorottelu ihmisen saattaa.

Kansainväliset Situationistit ennakoivat jopa monia postmoderneja tendenssejä. He asettivat kysymyksiä, keskustelivat ja yrittivät löytää ratkaisuja ottaen oppia aikaisempien sukupolvien virheistä. Kuusikymmenluvun vuosien jälkeen on eletty epäpoliittisen merkitysnihilismin kausi. Nykyisin myös intellektuelleista on tullut tarpeettomia (kriitikoista ja analyytikoista, joihin situationistitkin voisi laskea). Oli myös väistämätöntä, että situationistien usko toden olemassaoloon ja sen muuttumisen mahdollisuuteen muuntui Baudrillardin simulakrumiksi: *Illuusio ei enää ole mahdollinen, koska todellisuus ei enää ole mahdollinen*. Kuitenkin nyt 90-luvulla, kun politiikka – vaikkakin erilaisin tavoittein kuin 60-luvulla – on palannut, ja etenkin taiteen ja poliittisen suhde on jälleen kiinteytynyt sellaisten polttopisteiden kuin kansallisuus, sukupuoli, seksuaalisuus, rotu ja etnisuus ympärille, niin situationistien tapa kytkeä politiikan idea luovuuteen on omalla tavallaan ajankohtainen.

Yksi situationistien keskeisiä pohdinnan aiheita oli työn ja leikin välinen konflikti. Sellainen vastakohtaisuus löytää ensimmäisenä ilmaisunsa alueella, jolla ei ole selkeää eroa työn ja leikin välillä: taiteessa. Robert Hewison on kirjoittanut 60-luvun kulttuuria käsittelevässä kirjassaan *Too Much*, että taiteella on sekä sosiaalisia että ilmaisullisia arvoja; se on yhtäläillä väline uskonnolliselle sanomalle kuin pinnalliselle viihteelle, ja kaikkein vakavin taide toimii ambivalentisti näiden ääripäiden välillä. Niinpä arvokonflikti 1960-luvun lopulla koettiin nimenomaan kulttuurin kautta. Varhaisella 60-luvulla huoli kansallisesta identiteetistä oli ilmaistu kulttuurisena debattina korkeakulttuurisen taiteen ja massatiedotuksen välillä; kun sosiaaliset ja taloudelliset jännitteet tämän huolen juuressa pahenivat, ei ole sattumaa, että ajan retoriikasta tuli kulttuurisen vallankumouksen retoriikkaa. Tosin uusvasemmistolaiset 60-luvulla eivät olleet järin innostuneita taiteesta sinänsä, siinä suhteessa situationistitkin olivat

aikansa lapsia: he yrittivät 60-luvun alun jälkeen keskittyä yksinomaan politiikkaan. Liikkeen voimakkaasti taiteelliset lähtökohdat tekivät siitä kuitenkin erilaisen, ja tämä erilaisuus säilyi aina liikkeen hajoamiseen asti.

Kansainvälisiä situationisteja on syytetty liiasta intellektuaalisuudesta, mikä johtunee siitä, että situationistien liikettä on vaikea selittää muulla kuin sen omalla kimurantilla terminologialla, kuten situationisteista kirjoittanut Sadie Plant on todennut. Situationistien ajatuksenjuoksu on todellakin sen luonteista, että itsekin olen katsonut viisaammaksi ratkaisuksi antaa ainakin ryhmän keskeisimpien ajatusten välittyä mahdollisimman alkuperäisessä muodossa. Situationistit vaikuttivat erittäin kyynisiltä, mutta he uskoivat parempaan tulevaisuuteen. Itse asiassa he uskoivat, että jos he kertovat ihmisille miten painajainen toimii, niin kaikki heräävät.

Situationistit olivat siis aikansa lapsia. Myös siinä suhteessa, että (etenkin ranskalainen) situationistiliike liittyi avantgarderyhmien naisia ylenkatsovaan, aliarvioivaan ja marginalisoivaan traditioon. Ex-situationisti Ralph Rumney toteaa eräässä haastattelussa, että situationistien ryhmässä naiset valmistivat ruoan ja kirjoittivat puhtaaksi kaikki julkaisut. Rumney mainitsee myös, että situationistien johtohahmon Guy Debordin vaimo Michèle Bernstein muotoili suuren osan etenkin poliittisista teorioista, jotka Debord kylmästi pisti omiin nimiinsä. Tämä on helppo uskoa siitä huolimatta, että tiedämme Bernsteinin eronneen alkoholisoituneesta Debordista ja menneen naimisiin Rumneyn kanssa.

Situationistit halusivat kaikin tavoin estää liikkeensä institutionalisoitumisen ja purkittamisen toinen toistaan seuraavien ismien hillohlylyyn. He onnistuivat varsin hyvin. Ranskassa liike tuli julkisuuteen vasta liki kymmenen toimintavuoden jälkeen 1966, ja vieläkin Kansainvälisistä Situationisteista ei ole kirjoitettu kovin montaa analyttistä selvitystä, vaikka liikkeen tunteminen kuuluu jo eurooppalaiseen yleissivistykseen. Liike sai julkisuutta etenkin 1980-luvun lopussa, kun Pariisissa Beaubourg-galleriassa ja Lontoon Institute of Contemporary Arts -galleriassa järjestettiin laaja situationisteja käsittelevä näyttely. Sen jälkeen jokusen britin lisäksi esimerkiksi muutama kanadalainen maantieteilijä ja yhteiskuntasuunnittelija on ollut kiinnostunut situationistien ajatuksista, mutta tämän suuntainen kehitys situationistien tutkimisessa on vasta alullaan.

Näyttää kuitenkin siltä, että erityisesti situationistien luoma psykomaantieteen käsite on antoisa postmodernille tutkimukselle. Debordin

spektaakkeliteoriaan viitataan myös sangen usein eri yhteyksissä, ja sitä on jopa verrattu Adornon teorioihin. Debord itse olisi varmasti rinnastuksesta mielissään, mutta tosiasiaa Debordin ajatusrakennelmat eivät nimenomaan teoriana ole kilpailukykyisiä. Sen sijaan Debord on spektaakkelitekstissään kiteyttänyt 60-lukulaisen, hiukan tosikkomaisen ja naiivin hengen niin hyvin, että ainakin akateemiset ex-uusvasemmistolaiset monesti viittaavat siihen. Toisaalta situationistien ajattelutavat ja toimet vaikuttivat niin paljon esimerkiksi punk-ilmioon 70-luvulla ja edelleen eräisiin 80-luvun tendensseihin, että heidän voi sanoa kytkevän suurten ikäluokkien ja tämän päivän kolmekymppisten kokemukset omalaatuisella tavalla yhteen.

Itse pidän situationistien hedelmällisimpinä mietteinä taiteen ympärillä käytyä pohdintaa, olenhan jo jonkin aikaa yrittänyt saada otetta tämän vuosisadan antitaideilmiöistä. Suoranaiseksi antitaiteeksi situationistien tekemisiä ei kenties voi luokitella, sillä he halusivat yksinkertaisesti poistaa koko taide-käsitteen – ei tappamalla sitä, vaan *todentamalla* sen: todentamalla taiteen utopian. Taidehistoriankirjoituksesta on jätetty pois paljon kiinnostavia ajatuksia, jotka on sysätty sivuun milloin antitaiteena tai nuorisokulttuurina tai muuten vain marginaalisina ajatuksina. Tällaisena sivuun sysättyinä jatkumona voi pitää sitä henkistä mentaliteettia, joka sitoo yhteen esimerkiksi vuosisadan alun dadan ja 1970-luvun punkin. Situationistit ovat tässä jatkumossa tärkeä solmukohta.

1960-luvun henkisen ilmaston ja tapahtumien uudelleenarviointi on meneillään. Tätä arviointia suorittavat myös monet kaltaiseni 60-luvulla syntyneet, joilla ei ole henkilökohtaisia poliittisia rasitteita kiihkeimmältä toiminnan kaudelta mutta joiden 70-lukulaiseen nuoruuteen vaikuttivat vielä edellisen vuosikymmenen mainingit. Oman näkökulmani lähtökohdat ovat kenties samantapaiset kuin Christopher Grayn situationistiliikkeen varhaisessa historiikissa *Leaving the 20th Century* (1974) kuvailema tilanne:

Tänään– ei mitään. Utopian kuva on haalistunut kaduilta. Vain loputon liikenne, tyhjät silmät, jotka ohittavat sinut, painajaismainen romu, jonka puolesta olemme kuolemassa. Jokainen tuntuu vetäytyneen itseensä, sulkeutuneen salapiireihinsä. Kuusikymmenlukua polttanut vallankumouksellinen kiihko on kuollut. 'Vastakulttuuri' on huono vitsi. Ei enää aggressioita, ei enää naurua, ei enää unelmia. 'Elämästä puhuminen nykyisin on kuin puhuisi köydestä hirtetyn miehen talossa.'

Ennen situationisteja

Toukokuussa 1957 Guy Debord julkaisi tekstin *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (Raportti situaatioiden konstruoimisesta ja kansainvälisen situationistisen suuntauksen organisoinnin ja toiminnan edellytyksistä). Kirjoitus valmisteli kansainvälisen situationistisen liikkeen perustamiskonferenssia, joka pidettiin Cosio d'Arroscian vuoristokylässä Italiassa heinäkuussa samana vuonna.

Debordin raportin ensimmäinen lause kuuluu: *Ennen kaikkea ajatella, että maailma pitäisi muuttua*. Tekstissä situationistien pääideologina sittemmin pidetty Debord käsitteli mm. vuosisadan alun radikaaleja avantgardeliikkeitä: dadaa ja surrealismia, sekä II maailmansodan jälkeen muodostuneita taideliikkeitä: COBRAa ja Lettrismiä. Täytyy muistaa, että vaikka situationistien liike keskittyi myöhemmin yksinomaan politiikkaan, liikkeen alkuvaiheessa mukana oli paljon henkilöitä, joiden aatteelliset juuret olivat poliittisissa taideliikkeissä. He joko uskoivat taiteen yhteiskuntaa kritisoivaan ja maailmaa muuttavaan voimaan tai olivat niin pettyneitä esimerkiksi surrealismiin ja kommunistisen puoluepolitiikan yhteiselon mahdottomuuteen, että he pyrkivät etsimään uusia keinoja politiikan ja luovuuden yhdistämiseksi.

Jotta situationistien ajattelun eräitä tärkeitä lähtökohtia ja kritiikin polttopisteitä voisi ymmärtää, lienee parasta aivan aluksi luoda lyhyt katsaus muutamiin Kansainvälisiin Situationisteja edeltäneisiin liikkeisiin.

Dada ja surrealismi

Dadan kasvualustaa oli eräänlainen määrittelemätön henkinen epätoivo ja tyytymättömyys yhteiskunnan ja moraalin tilaan; Nietzschen vaikutus oli levinnyt keskieuropalaisen nuorison keskuuteen 1890-luvulta lähtien, ja juuri Nietzsche oli kehottanut heittämään pois itsetyytyväisen ja omahyväisen yhteiskunnan luutuneet traditiot. Dada syntyi, kun joukko I maailmansotaa vältteleviä taiteilijoita oli kokoontunut Zürichiin vuoden 1916 tienoilla, ja Hugo Ball perusti sinne *Cabaret Voltaire* -nimisen kahvilan paikaksi, jossa nuoret taiteilijat saivat esitellä taulujaan, runojaan, sävellyksiään ja esityksiään. Sittenmin dadasta tuli varsin kansainvälinen liike, se levitti lonkeroitaan Zürichin lisäksi Berliiniin, Kölniin, Hannoveriin ja Pariisiin.

New Yorkin taidemaailmassa dadaa vastaava liikehdintä kehittyi suhteellisen riippumattomana eurooppalaisesta liikkeestä ja aivan eri lähtökohdista jo 1915. *Cabaret Voltaire* -nimisen ajasta lähtien manifesteista tuli dadalle luonteenomaisin ilmaisutapa; tässä dadaistit olivat saaneet vaikutteita erityisesti futuristeilta, joilta he omaksuivat myös typografian varsin vapaamuotoisen käytön lukuisissa erilaisissa pienissä omakustannejulkaisuissaan¹. Niissä kuvataide, runous, genret ja itse mediakin sekoituivat; tekijöiden persoonallisuus alistui kollektiiviseen tuottamiseen: yksi kirjoitti, toinen roiski maalia sekaan, mukaan laitettiin kuvafragmenteja ja irtokirjaimia.

Kiivaasta kaiken vastustamisesta ja protestista tuli dadassa itseisarvo ja myös sen voima, koska protestoimisen ajateltiin olevan luova toiminto. Taide oli dada-problematisoinnin lähtökohta ja polttopiste, koska taiteen ajateltiin heijastavan yhteiskunnan arvomaailmaa ja olevan yksi yhteiskunnan ideologian vankimmista tukipylväistä. Näennäisesti dada kuitenkin vastusti ajatuksia, jotka selittivät taiteen kumpuavan pohjimiltaan metafyyysisistä lähteistä. 1910-luvulla kirjoitettiin paljon neljänestä ulottuvuudesta ja *l'esprit nouveau*: esimerkiksi kubismin ajateltiin olevan pyrkimystä vapauteen ja »tuonpuoleiseen» neliulotteiseen todellisuuteen, jossa taiteilija oli täysin vapaa traditionaalisesta perspektiivisysteemistä ja olemassaolevasta visuaalisesta todellisuudesta. Tämä rohkaisi luomaan abstraktia taidetta; tuona aikana ajateltiin, että vain taiteilija intuiotensa avulla kykenee tavoittamaan totuuden – ikään kuin jalostamalla järjen avulla intuitiota.

Dadaistit halusivat palauttaa luovuuden kontrolloimattoman välittömyyden ja riisua taiteen sen kaikista konventioista: vain taiteilijan subjektiivinen aistimus kelpasi luovuuden lähtökohdaksi. Richard Huelsenbeckin mielestä dada ei kuitenkaan ollut taidetta, koska sen tarkoitus ei ollut estetisoida ympäristöään tai omaa olemassaoloaan; dada ei Huelsenbeckin mukaan tunnusta etiikkaa tai kulttuuria. Ylipäätään dadaa luonnehdittiin koulukunnista ja teorioista riippumattomaksi mielentilaksi: Dada on se perusta, josta kaikki taide lähtee. Dada on järjettömän taiteen puolella. Tämä ei tarkoita hölynpölyä. Dada on vailla merkitystä samalla tavalla kuin luonto.² Vailla merkitystä luonnon tavoin sisältää myös ajatuksen, että luonnon lailla dada on amoraalista. Dadaistien mielestä vain kaaos, ts. äärimmäinen epäjärjestys, on hedelmällinen lähtökohta, sillä juuri se on täysin avoin mahdollisuuksille. Sen sijaan äärimmäinen järjestys on sama kuin tuho, koska se sulkee pois kaikki mahdollisuudet.

Dadalla ei ollut varsinaisesti omaa tyyliä, vaan se käytti hyväkseen muiden ismien tyylejä tai toimi täysin »tyylittömästi». Dadaistiset kuvataiteilijat lainailivat suvereenisti esimerkiksi futuristeilta, kubisteilta ja ekspressionisteilta, vaikka he vastustivatkin kaikkien näiden modernististen ismien tavoitteita. Dada ei ollut lähtökohdiltaan kuitenkaan kuvataiteellinen vaan kirjallinen liike. Dadan pisimmälle viedyt ideat ilmenivät runoudessa ja dadakirjallisuudeksi on laskettava myös vuodesta 1916 noin 1920 tienoille saakka julkaistut lukuisat dadamanifestit. Tristan Tzara tehti useita manifesteja, mutta esimerkiksi berliiniläiset manifestit olivat kollektiivisesti tuotettuja – kaiken kaikkiaan dadamanifestit olivat paljon useampien ihmisten tekemiä kuin surrealistiset manifestit myöhemmin. Dada toi aivan konkreettisesti taiteeseen myös epäesteettisiä materiaaleja: monet dadaistit käyttivät esimerkiksi kaduilta löydettyjä roskia, karamellipapereita, kengännauhoja ja tyhjiä savukeaskeja teoksissaan. Sillä tavoin dada asetti kyseenalaiseksi väittämän, että taideteos on artefakti, jossa esteettisyys on keskittyneenä ja tiivistyneenä; myös antiesteettiset kvaliteetit saivat dadan käsittelyssä itseisarvon.

Dadaistit järjestivät useita iltamia, joiden ohjelmisto koostui puheista, musiikista, runoista, tanssista, kaikki enemmän tai vähemmän performanssityyppisinä yhdistelminä. Erään varhaisen dadaillan ohjelmistoon Cabaret Voltairaessa kuului mm. Hans Heusserin sävellyksiä, Emmy Henningsin runo- ja proosatekstien lukua, Hans Arpin luento hänen omista maalauksistaan, simultaanistista runoutta, kubistinen tanssi, bruitistisia runoja, Hugo Ballin pahvitötteröpuvussa resitoima *Gadji Beri Bimba* jne.³

Dadan antitaiteessa ei läheskään aina ollut olennaisinta lopullinen tuote, vaan sellaisen tilanteen luominen, joka mahdollistaa uudet tuotteet. Niinpä dada pyrki pakottamaan ihmiset esimerkiksi iltamissa joko/tai – tilanteeseen ilman järjellistä valinnanvaraa suuntaan tai toiseen. Provokaatiot pakottivat havaitsemaan tilanteen rakenteen konkreettisesti, mutta eivät antaneet mahdollisuutta ymmärtää mistä oli kysymys. Niinpä esitykset saivat aikaan yleisön taholta sangen väkivaltaisiakin reaktioita, jotka riisuiivat yleisön sen omaksumista normeista. Yleisöä ärsytti tietenkin se, etteivät sen ennako-odotukset tyydyttyneet, vaan jokainen yleisön joukosta joutui itse miettimään omaa suhdettaan taiteeseen – siihen mikä ylipäätään on taidetta. Dada vei luottamuksen taiteen ihailijoilta, ja sitä työtä situationistit halusivat jatkaa, mutta hiukan eri menetelmin. Dada oli kahviloiden, varieteen ja populaarikulttuurisen ilmapiirin tuote. Taide otettiin groteskin huumorin kohteeksi, kaikessa oli mukana runsaasti satiirisuutta ja ironiaa; olennaista oli nauru ja pilkka, olennaista oli myös 'sinfonian ja torvisoiton yhdistäminen'. Dadaismi oli myös koko ajan tietoinen omasta narrimaisuudestaan: »Otimme naurumme vakavasti; nauru oli ainut tae vakavuudesta, jolla teimme antitaidetta pyrkiessämme itsemme löytämiseen»⁴.

Dadaa on luonnehdittu epäloogiseksi hölynpölyksi. Se julisti oman olemassaolonsa mahdolliseksi vain nykyisyydessä, historiattomassa tilassa, ja juuri näistä syistä sen olemusta on vaikea määritellä ja dadaa vaikea ylipäätään luokitella miksikään; dada pyristeli varsin hyvin sitä vastaan, että se sulautettaisiin taiteen instituutioon, mutta lopulta senkin oli annettava periksi. Dadasta alkoi tulla 'salonkikelpoinen' 1921, kun Breton kirjoitti siitä maltillisen artikkelin *Nouvelle Revue Francoiseen* – dada alettiin ottaa vakavasti, ja liike hajosi samana vuonna. Tristan Tzara ja André Breton muodostivat vastakkaiset leirit. Dadan joutsenlauluksi muodostui Pariisissa heinäkuussa pidetty tapahtuma, jossa näytetty Man Rayn elokuva *Retour à la Raison* (Järjen paluu) sai aikaan mellakan.

Dadaa luonnehditaan monissa historiikeissa eräänlaiseksi surrealismin alkuvaiheeksi, mikä johtunee siitä, että surrealismista tuli dadaa tunnetumpi liike, ja monet surrealistit olivat aluksi toimineet dadaistien joukossa. Dadalla ja surrealismilla oli kuitenkin huomattavia eroja, joista yksilön ja kollektiivin suhde on merkittävimpiä. Dadaisteihin kuului joukko individualisteja, jotka tarpeen mukaan toimivat sekä yksilöinä että kollektiivisesti vailla pakkoja suuntaan jos toiseenkaan; dadalla oli eri puolella Eurooppaa erilaisia ominaispiirteitä ja toimintatapoja. Sen sijaan

André Breton yritti pitää kaikki surrealismin langat käsissään, ja surrealismin kollektivismi oli keskusjohtoista.

Ensimmäinen surrealistinen manifesti julkaistiin 1924. Sen oli kirjoittanut Breton, joka oli surrealistisen liikkeen ehdoton keskushenkilö. Manifestissa Breton ylisti Freudia ensimmäisenä unien todellisena ymmärtäjänä, tuomitsi logiikan ja realismin sekä esitti surrealismi-käsitteen sanakirjamääritelmän:

SURREALISMI, substantiivi. Puhdas psyykinen automatismi, jonka avulla koetetaan ilmaista suullisesti tai kirjoittamalla tai millä muulla tavalla tahansa ajatuksen todellinen toiminta vailla minkäänlaista järjen valvontaa ja vailla esteettistä tai moraalista kannanottoa.

Tietosanakirja. Filosofia. Surrealismin perustana on usko tiettyjen, tähän saakka laiminlyötyjen assosiaatiomuotojen ylempään todellisuuteen, unen kaikkivaltiuteen, ajatuksen pyyteettömään leikkiin. Se pyrkii romuttamaan täydellisesti muut psyykkiset mekanismit ja asettumaan niiden sijalle ratkaistaessa elämän keskeisiä ongelmia. ABSOLUUTTISELLE SURREALISMILLE vannoutuneita ovat: MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.⁵

Surrealistit viettivät aikaansa Pariisin kahviloissa pelaten keksimiään »pelejä», harrastaen automaattikirjoitusta ja vertaillen uniaan. Naisia ei kokouksissa ollut montakaan, tai jos olikin heitä ei juuri kuunneltu. Surrealistit olivat sovinisteja – ainakin julkisesti, sillä Breton ei suonut naisille sijaa, kun tuli puhe taiteesta tai psykologiasta. Surrealistit hyväksyivät hämmästyttävän suopeasti Bretonin kehittelemät säännöt, jotka edellyttivät mm. että kaikki kirjalliset tai taiteelliset tuotteet täytyi hyväksyttää ryhmällä ennen julkaisemista. Toinen sääntö oli että säännöllinen työnteko oli kielletty, etenkin, jos se saattoi johtaa menestyksekkään uran luomiseen. Enimmät surrealisteista olivat, ainakin liikkeen alkuvaiheessa, yliopisto-opiskelunsa kesken jättäneitä boheemeja.

Vuonna 1924 surrealistit alkoivat julkaista *La Révolution surréaliste* -lehteä, joka ilmestyi epäsäännöllisesti vuoteen 1929 saakka. Lehden välityksellä surrealismista muodostui kuva idealistisena, jopa mystisenä, ja anarkistisena liikkeenä. Samoihin aikoihin monet surrealisteista liittyivät Ranskan Kommunistiseen Puolueeseen. Surrealistit olivat äärimmäisen

kirkonvastaisia, uskonnonvastaisia ja useimmat heistä olivat pasifisteja. Surrealistien toisessa manifestissa, jonka Breton kirjoitti 1930, vaaditaan julkisesti että on tehtävä kaikki mahdollinen ja kaikkien menetelmien täytyy olla sallittuja, jotta voidaan tuhota sellaiset käsitteet kuin *perhe, isänmaa, uskonto*.⁶

Dadaistien tavoin surrealistit järjestivät huomiotaherättäviä skandaaleja, joista ensimmäinen oli Anatole Francen kuoleman jälkeen häntä vastaan kohdistettu hyökkäys: pamfletti nimeltä *Un Cadavre* (Raato). Surrealistien hyökkäykset kohdistuivat usein myös omia vastaan, sillä monesti despoottina kukkoillut Breton oli varsin hanakka erottamaan joukosta ihmiset, joista hän oli lakannut pitämästä ja joiden kanssa hän oli eri mieltä.⁷ Surrealistit yrittivät keskeyttää Antonin Artaud'n ohjaaman Strindberg-esityksen *Théâtre Alfred Jarryssa*, koska Artaud yritti heidän mielestään vakavasti luoda omaa teatteriuraa ja teki sen takia kompromisseja surrealististen tavoitteiden suhteen.⁸ Surrealistit eivät olleet kovin ihastuneita teatteritaiteeseen, mutta Artaud'n vastaisen hyökkäyksen perimmäinen syy lienee se, ettei Artaud piitannut liikkeen poliittisista kytkennöistä. Surrealistiset skandaalit, siitä huolimatta että niillä saattoi olla sisältö ja sanoma, olivat erittäin itsetarkoituksellisia.⁹ Skandaalien aiheuttamisen itsetarkoituksellisuus on ymmärrettävää, sillä yksi surrealismien toisessa manifestissa mainituista tavoitteista oli tuottaa mahdollisimman kattava ja syvällemenevä intellektuaalinen ja moraalinen tietoisuuskriisi.¹⁰ Sellaisen saivat aikaan skandaalien kaltaiset »häiriöt», jotka pakottivat tarkastelemaan asioita täysin uusista näkökulmista.

Surrealistit tekivät taiteellista laboratoriotyötä, he etsivät uusia ilmaisumahdollisuuksia, mutta esimerkiksi kuvataiteessa he eivät luoneet tyyllillisesti mitään kovin omintakeista. Esimerkiksi Magritten ja Dalin työt olivat varsin traditionaaliseen, enemmän tai vähemmän realistiseen tyyliin toteutettuja; ideoiden uutuus oli teosten sisällöissä, ei niinkään muodossa. Kirjallisuudessa surrealistit keskittyivät myöskin »sisältöön»: esteettisestä muodosta irrallaan oleviin automatismin avulla tehtyihin muistiinpanoihin, joiden tietynlaisen epäloogisen luonteen ajateltiin hajottavan kielellisiä konventioita. Ne kirjalliset tuotteet, joissa surrealisteille tyyppilliset absurdit rinnastukset hiottiin esteettiseen muotoon, vastaavat monessa suhteessa surrealistisen kuvataiteen luonnetta: teokset eivät keskittyneet tyylin tai rakenteen uudistamiseen.

Breton kirjoitti toisessa surrealistisessa manifestissa, että yhteiskunnallisen sitoutumisen ongelma on ainoastaan yksi osa laajempaa problematiikkaa, jota surrealismi on pyrkinyt käsittelemään eli *ihmisen kaikkien ilmaisumuotojen problemaa*.¹¹ Surrealistit halusivat luoda uudenlaisen ihmisen, uudenlaisen tietoisuuden, minkä ajateltiin olevan välttämätön edellytys onnistuneelle vallankumoukselle ja vallankumouksen jälkeiselle yhteiskunnalle. Itse asiassa Breton väitti surrealistien luoneen uudenlaisen ajattelumuodon: kollektiivisen ajattelun. Toisessa manifestissa Breton hahmotteli myös julistuksen, jonka situationistit olisivat voineet mielellään allekirjoittaa: Breton kirjoitti, että »nousemme vastustamaan kaikkia runollisen välinpitämättömyyden, viihdyttävän taiteen, akateemisen tutkimuksen, jalostuneen järkiperäisyyden muotoja vastaan, kieltäydymme olemasta missään tekemisissä hengen pien- tai suursäästäjien kanssa.»¹²

COBRA

Palattuaan Eurooppaan II maailmansodan jälkeen André Breton ei halunnut olla enää missään tekemisissä Kommunistisen Puolueen kanssa ja yritti tehdä 'maagisesta' surrealismien keskeisen idean. Heinäkuussa 1947 Breton ja hänen kannattajansa julkaisivat *Rupture Inauguralen*, joka merkitsi ehdotonta kieltäytymistä kaikista yhteistyömuodoista Kommunistisen Puolueen kanssa.¹³ Belgialainen Christien Dotremont tapasi idolinsa Bretonin Pariisissa 40-luvun lopulla, mutta heidän näkemyksensä erosivat nimenomaan suhteessa mystismiin ja Kommunistiseen Puolueeseen.¹⁴ Niinpä Dotremont päätti perustaa belgialaisten ystäviensä Paul Bourgoignien ja Jean Seegerin kanssa Vallankumouksellisen surrealistiryhmän, joka oli julistuksensa mukaan teoreettinen ja käytännöllinen yritys elvyttää surrealistinen kokeilevuus, ja vahvistaa sen riippumattomuutta, mutta tukea samanaikaisesti myös surrealististen taiteilijoiden yhteistoiminnan tarvetta, mihin kokeellisuuden täytyy alistua vain silloin kun sillä on poliittista merkitystä.¹⁵ Dotremont julisti, viitaten Henri Lefebvren vastikään julkaistuun kirjaan *Introduction à la critique de la vie quotidienne* (Johdatus

jokapäiväisen elämän kritiikkiin), että surrealistisen kokeilun täytyy tapahtua jokapäiväisen elämän kontekstissa.¹⁶ Maalaustaiteen ja runouden täytyy muuttaa sekä itseään että ihmistä yhdistymällä tietoisuutta muuntavaan kriittiseen henkeen.

COBRA-ryhmä perustettiin 8. marraskuuta 1948 Café Notre Damessa Pariisissa, missä allekirjoitettiin Dotremontin muotoileman lyhyt lausuma: »Ainoa syy ylläpitää kansainvälistä toimintaa on kokeellinen ja orgaaninen yhteistyö, joka välttää steriiliä teoriaa ja dogmatismia».¹⁷ Nimi COBRA (sekin Dotremontin keksintö) tulee kaupunkien Copenhagen, Brussels, Amsterdam alkukirjaimista. COBRA laajeni sittemmin niin, että siihen kuului kaikkiaan viitisenkymmentä maalaria, runoilijaa, arkkitehtia, etnologia ja teoreetikkoa kymmenestä eri maasta.

COBRAn piirissä jonkinasteinen luovuuden mystifiointi oli yleistä. Siinä suhteessa se ei poikennut monista muista aikakauden liikkeistä. Luovuus nähtiin jonkin kokonaan uuden ja ennennäkemättömän luomisena, mistä ei voinut etukäteen aavistaa mitään. Ryhmään kuulunut tanskalainen taidemaalari Asger Jorn kirjoitti jo 1939: »Teoksen luominen on jatkuva prosessi, jonka lopputulos on tuntematon... kun näen valmiin työni, olen aina täynnä valtavaa hämmästyä».¹⁸ Samoihin aikoihin hän kirjoitti teoksestaan *The Blue Picture* (1940): »Sommittelu syntyy itsestään. Aloin maalata yhdeltä laidalta lisäten muodon toisensa jälkeen kunnes kuva-ala oli täysi... Olin valtavan yllätynyt, että maalauksen saattoi tehdä sillä tavalla, siirtyen muodosta toiseen ja jatkaen olematta huolissaan kuvasta kokonaisuutena. Ehkäpä siinä on jotakin varsin kubistista siellä täällä, mutta se on täsmälleen kubistisen sommittelumenetelmän vastakohta.»¹⁹

COBRA julisti, että eri tyylejä ei varsinaisesti ole eikä ole koskaan ollutkaan. Tyyli on vain porvarillisen sisällön ilmaus ja sen nyansseja kutsutaan mauksi. Absoluuttista eroa kuvanveiston ja maalauksen välillä ei myöskään ole. COBRAn mukaan mitään taiteellista ilmaisua ei voi eristää luottaen sen muotoon, koska kysymyksessä ovat vain eri menetelmät, jotka pyrkivät samaan taiteelliseen päämäärään.²⁰ Tämä ajatus on ollut modernismiin juurtuneena sen alkuvaiheista lähtien, mutta erityisen voimakkaasti eri taiteenlajeja vastaan alettiin hyökätä jälleen toisen maailmansodan jälkeen. Myös muodon ja sisällön identtisyttä korostettiin voimakkaasti: »Elää visio ja luoda se kankaalle eivät ole kaksi erillistä toimintaa.»²¹ Jorn hahmotteli samankaltaisia ajatuksia kunnianhimoisena pyrkimyksenään yhdistää tiettyjä surrealismien elementtejä skandinaaviseen romantismiin

materialistisen ja marxilaisen näkemyksen raameissa. Hän määritteli materialismin suhteessa luontoon: materialistinen taide ilmaisisi ihmisen luonnonolemusta yhtäläillä kuin hänen yhteiskunnallista olemustaan. 'Materialistisen elämänasenteen' täytyy sisältää luonnollisten rytmien ja intohimojen ilmaisua pikemminkin kuin etsiä suvereenille järkeilylle alistettuja toimintoja tai antautua luonnottomaan ja orjalliseen luonnon kopioimiseen. Materialistinen taide Jornin mukaan oli siis Dionyysistä eikä niinkään Apollonista; se on festivaalin- ja leikinomaista, olennaista on spontaanisuus, eloisuus, hedelmällisyys ja liikkuvuus.²²

COBRA-ryhmän perustajiin kuulunut Constant julkaisi hollantilaisessa *Reflex*-lehdessä manifestin, jonka ajatukset kulkivat samaa rataa Pollockin sukupolven ajatusten kanssa, vaikka Jackson Pollockia, abstraktista ekspressionismista puhumattakaan, ei Euroopassa edes tunnettu. Constant painotti itse maalausprosessia. Toisaalta hän yleisti taiteellisen toiminnan käsitteen niin laajaksi, että se etäännytti varsin paljon yksinkertaisesta maalausten tuottamisen ideasta; Constant kirjoitti: »Emme voi periä edeltävältä sukupolvelta järkähtämätöntä ja muuttumatonta elämäkäsitystä emmekä taidekäsitystä. Taiteellinen ilmaisu muuttuu ajan mukana, samoin kuin kokemuksemme, ja uudet kokemukset luovat uusia muotoja».²³ Taustalla on modernismille varsin tyypillinen ajatus siitä, että paikalleen ei saa jähmettyä, vaan on herkeämättä luotava jatkuvasti jotakin uutta.

Cobran neljännessä numerossa Constant julkaisi teesejä, jotka koskivat »halua, tuntematonta, vapautta ja vallankumousta». Teesien sisältämät ajatukset tulivat myöhemmin varsin keskeisiksi situationistien ajattelussa. Constantin mielestä luovan toiminnan ainoa paikka on vallankumous. Toiveet ja halut ovat ihmiselle tuntemattomia, opimme tuntemaan ne vasta tyydyttäessämme niitä, ja perimmäiset halumme tyydyttää vain vallankumous, sillä dialektisen materialismin mukaan tietoisuus on riippuvainen yhteiskunnallisista olosuhteista. Constantin logiikan mukaan taiteilijoiden on ensin löydettävä luovuus, joka on tukahdutettu siitä asti, kun olemassaoleva kulttuuri vakiintui. Sen jälkeen on löydettävä myös vapaus ja sitten vallankumous. Vallankumous on Constantin mielestä tarpeellinen jo siksi, että nykyajan individualistinen kulttuuri on korvannut luovuuden *taiteellisella tuotannolla*, mikä ei ole tuottanut mitään muuta kuin »traagisen kyvyttömyyden symboleja ja epätoivon huutoja, jotka kumpuavat esteettisten kieltojen kahlitsemista yksilöistä».²⁴ Samoja

teemoja toisti Erik Thommensen: »... elävä kokemus ja itsensä ilmaisemisen toiminta ovat yhtä. [...] Vain kokemuksen vilpittömyys voi antaa luomiselle merkitystä ja arvoa. Kun kaikki on sanottu ja tehty, sisällön ja muodon välinen ero ja kyvyttömyys tarttua sen pohjimmaiseen yhtenäisyyteen ovat epäilemättä vain oireita ristiriidoista, joista meidän aikakautemme kärsii. Kaksi voimaa vastustavat toisiaan ja taistelevat keskenään; elämä sellaisena kuin se on, ja elämä sellaisena kuin haluaisimme sen olevan, kun luomme sen taiteessa. Tämä jälkimmäinen olemassaolon pakopaikka, joka oli aikaisemmin luonnollinen, näyttää nyt olevan meille kielletty. Sairaallinen yksilökultti, joka on leikattu irti elämästä – elämälle vihamielinen kultti, näyttää vallitsevan; kielen keimailu näyttää ihmeellisesti kukoistavan.»²⁵

Jo ennen COBRA-kauttaan, Constant oli muotoillut *Reflexin* palstoilla ennusteen, että joskus on koittava uusi vapaus, joka sallii ihmisten tyydyttää luovat tarpeensa. Prosessin tuloksena taiteilijan ammatti lakkaa olemasta etuoikeutetussa asemassa.²⁶ Jorn kirjoitti (luultavasti keväällä 1948) Constantille lähettämässään kirjeessä: »Taiteilija on nykyisin *parasiitti*, lainsuojaton, ylellisyyttä yhteiskunnalle. Me olemme vanhan systeemin jäänteitä ... poissuljettuja ...»²⁷. Situationistit tekivät sittemmin tältä pohjalta sen johtopäätöksen, että taiteilijan rooli on poistettava kokonaan.

Sosialistinen realismi ja siihen liittyvien esteettisten näkemysten muotoutuminen saivat COBRAlaiset eroamaan Kommunistisesta Puolueesta, joka kannatti sosialistista realismia enemmän tai vähemmän »viralisena» suuntauksena. Ero ei kuitenkaan heikentänyt liikkeen poliittista vakaumusta: »Kokeellisen sielun omaavan henkilön täytyy välttämättä olla kommunisti», sanoi Dotremont.²⁸ Ryhmä vastusti myös surrealismia 'puhtaana psyykkisenä automatismina', sillä yksilön luovuutta ei COBRAlaisten käsityksen mukaan voida selittää pelkästään psyykkisenä ilmiönä: »Kolme sanaa *puhdas psyykkinen automatismi* ilmaisevat käsitteen, jonka sisäinen ristiriitaisuus on mahdoton ratkaista. Itseään ei voi ilmaista puhtaasti psyykkisesti; itseilmaisun akti on fyysinen toiminto, joka sisältää ajattelun. Niinpä psyykkinen automatismi liittyy orgaanisesti fyysiseen automatismiin.»²⁹

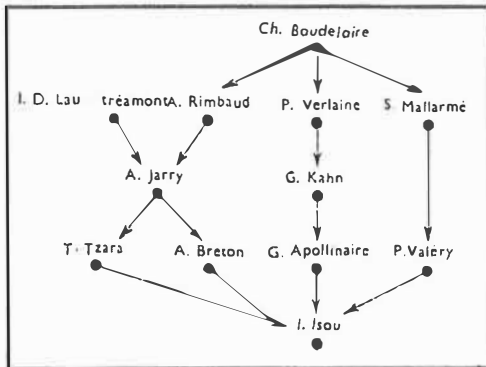
Dotremont oli ollut ryhmän kommunisteista kaikkein militanttein Constantin ja Jornin sympatisoidessa, mutta vähemmän aktiivisesti. Kävi kuitenkin niin, että Dotremont menetti kiinnostuksensa politiikkaan ja ryhtyi irrottamaan COBRAA politiikasta. Constant ja Jorn vastustivat sensuuntaista kehitystä, sillä maailmassa, jossa 'politiikka on asetettu meidän

ja Universumin väliin kuin piikkilanka', oli yhä tärkeämpää säilyttää alkuperäinen ja suora suhde taiteen ja politiikan välillä. Vain siten torjuttaisiin tyhjänpäiväiset leimat ja ideologiset ennakkoluulot. COBRA hajosi 1951. Sitä ennen ryhmä ja sen jäsenet olivat pitäneet useita näyttelyitä ja myös kirjoittaneet aktiivisesti. Viimeisin ponnistus oli kansainvälinen näyttely Palais des Beaux-Artsissa Liègeissä 1951. Osa ryhmäläisistä jatkoi muilla kokeilevan ilmaisun areenoilla, mutta osa hylkäsi kokeilevuuden ja ryhtyi luomaan COBRA-tyyliä tehden siitä lopulta muodikkaan. COBRA muuttui radikaalista avantgardeliikkeestä »normaalitaiteeksi».

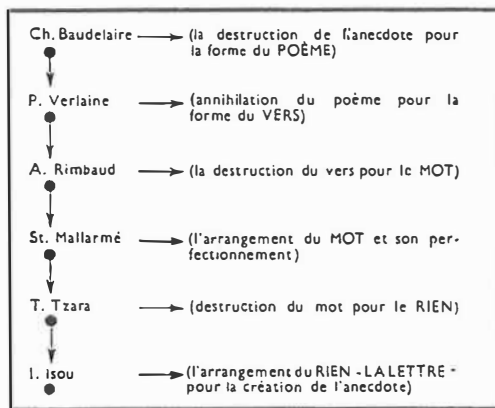
Lettriste Mouvement ja L'Internationale Lettriste

Romanialaissyntyinen Isidore Isou (Jean-Isidore Goldstein) saavutti vuonna 1946 eräänlaista julkisuutta keskeyttämällä Michel Leirisin dada-luennon Vieux-Colombier Theatressa Pariisissa. Leiris luennoi dadasta ennen Tristan Tzaran *La Fuite* (Lento) -näytelmän esitystä. Kesken luennon Isou ja joukko hänen ystäviään hyppäsivät lavalle huutaen: »Tiedämme jo kaiken tämän, sama vanha juttu kyllästyyttää! Kertokaa jotakin uutta, esimerkiksi Lettrismistä! Dada on kuollut! Lettrismi on ottanut sen paikan!» Ja Isou alkoi lausua romanialaisella aksentilla käsittämättömiä runoja, jotka kuulostivat afrikkalaisilta loitsuilta.³⁰

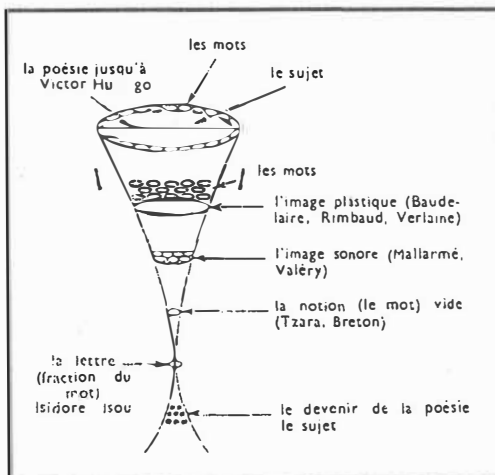
Jo aiemmin samana vuonna Isou ja Gabriel Pomerand olivat perustaneet Lettristisen liikkeen, jonka ensimmäinen julkinen tilaisuus oli 8. tammikuuta 1946. Isou oli kiistämättä liikkeen keskushahmo. Hänen suhteensa taiteeseen oli varsin elitistinen; runoutta hän piti taiteen korkeimpana muotona, ja lähtökohdaksi hän valitsi runouden kehityksen siinä mihin dadaisti Tristan Tzara sen jätti. Isou väitti, että kaikkien taiteiden evoluutio jakautuu kahteen osaan: laajentumisen ajanjaksoon ja muokkaamisen kauteen, jolloin laajentumiskauden saavutuksia viimeistellään ja lopulta tuhotaan. Laajentumiskausi päättyi Isoun mukaan Victor Hugohon. Sitten Baudelaire tuhosi anekdootin runollisen muodon hyväksi, Verlaine tuhosi runollisen muodon puhtaan rivin hyväksi, Rimbaud hylkäsi rivin sanan hyväksi, ja Mallarmé täydellisti lopulta sanan tilaksi ja ääneksi, kunnes dadaistit tuhosivat sanat.³¹



Kaavio 1: Runouden henkinen kehitys



Kaavio 2: Runouden materiaallinen kehitys



Kaavio 3: Teknisen sensibilitietin kehitys runoudessa

Isidore Isoun kehittämää kaavioita runoudesta.

Tzara oli todennut, että »Dada ei merkitse mitään». Isou kuitenkin huomautti, että 'ei mitään' on vain välivaihe, ei päämäärä niin kuin dadaistit Isoun käsityksen mukaan uskoivat. Isoun tavoitteena oli täydellistä muokkaamisen kausi ja lettristisillä 'löydöillään' aloittaa uusi laajentumisen kausi. Hän uskoi, että runouden kehitys on sellaisten sanojen varassa, jotka on palautettu olennaisimpiin osasiinsa. Olemassaoleva sana pitää poistaa täydellisesti ja runous täytyy yhdistää musiikkiin. Tuloksena on »yksi taide», jossa ei ole jälkeäkään eri taiteenlajien alkuperäisistä eroista.³²

Etsiessään sanojen olennaisimpia osia Isou päätyi yksittäisiin kirjaimiin, puhtaaseen merkkiin, näennäisen merkityksettömään, mutta tosiasiassa loputtoman hedelmälliseen osaseen. Kirjaimilla ei ole välitöntä merkitystä, mutta jokainen elementti on olemassa niin kauan kuin se sallii kuvitella toisen elementin, joka on joko olematon tai mahdollinen.³³ Lettristien kirjainrunous oli 'afoninen', mykkä systeemi, sillä osasia on mahdoton ääntää. Koska dadaisti Raoul Hausmann oli jo keksinyt kirjainrunouden heti ensimmäisen maailmansodan jälkeen (yksi hänen tunnetuimmista runoistaan on: OFFEAHBDC/BDQ), lettristit pitivät häntä plagiaattorina. Lettristit korvasivat myös sekä visuaalisen taiteen että narratiivisen proosan metagrafiikalla eli jonkinlaisilla uushieroglyfeillä, joissa lauseet oli keskeytetty tai täydennetty kuvilla ja päinvastoin. Kokonaan ei-figuraatiivista ja abstraktia taidetta he pitivät triviaalina. Ensimmäiset Lettristiset maalarit olivat Pomerand, Guy Vallot (oik. nimi Rodica Valeanu) ja Roberdhay. Isou ei kuitenkaan ollut tyytyväinen heidän tuotoksiinsa ja ryhtyi lopulta itse maalaamaan todentaakseen Lettristiset teoriansa.³⁴

Lettristinen liike loksautti hyvin sekä viime vuosisadalta peräisin olevaan uutta maailmaa haikailevaan utopistiseen traditioon että tämän vuosisadan modernistiseen avantgardeen, joka oli uskoa uutta luovaan, jatkuvaan edistykseen ja samanaikaisesti olemassaolevien (taiteellisten) muotojen kritiikkiä. Isou julisti dadan kuolleeksi ja surrealisminkin kuolleeksi; Lettrismi oli ensimmäinen Ranskassa II maailmansodan jälkeen syntynyt kirjallinen avantgardeliike – tai niin kuin Isou kirjoitti: lettristit »ovat aina avantgarden avantgarde»³⁵. Kuten useimmat vastaavanlaiset modernistiset liikkeet, Lettrismikin oli varsin elitistinen ja aristokraattinen. Se jäi myös hyvin pienen piirin liikkeeksi, pyörien lähes tyystin Isoun persoonan ympärillä. Vieux-Colombier Theatren tapahtumien jälkeisestä kohusta kiinnostuneena Gallimard kustansi 1947 Isoun Lettristisen manifestin *Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Musique*. Julkaisusta näki hyvin Isoulle

tyypilliset megalomaaniset pyrkimykset, kuten otsikot »Charles Baudelairesta Isidore Isouhun» ja »Claude Debussysta Isidore Isouhun».

Tärkeä vaihe Lettristien historiassa oli, kun Jean-Louis Brau, Gil J. Wolman ja Maurice Lemaître liittyivät Lettristien ryhmään 1950. Lemaître on Isoun ohella ehkä tunnetuin Lettristisen liikkeen hahmoista. Guy-Ernest Debord liittyi ryhmään 1951. Brau, Wolman ja Debord riitelivät Isoun kanssa jo ennen seuraavan vuoden loppumista. Ennen lopullisia välirikkoja ehdittiin kuitenkin tehdä joitakin lettristisiä elokuvia. Isoun *Traité de base et d'éternité* (Hölynpölyn ja ikuisen tutkimus) (1951) palkittiin Cannesin festivaaleilla Avantgarde-palkinnolla. Elokuvan ääniraidalla ei ollut erityistä eikä myöskään ei-erityistä suhdetta kuvaan, sitä voitiin kohdella aivan omaehtoisena tuotteenaan. Visuaalinen puoli käsitti varsin ikävyyttäviä kuvia, kuten rikottuja ja revittyjä still-kuvia. Isou määritteli lettristisen elokuvan ominaisuudeksi täydellisen antisynkronismin, joka tarkoitti kuvan ja äänen täydellistä erottamista; dialogissa tulee olla kaikki tekstilliset ansiot symbolistisista metaforista ja sisäisistä monologeista lettristisiin ideoihin. Kuvasta puolestaan täytyy erotella jokainen itsenäinen valokuvallinen osa, joka normaalisti katoaa liikkeeseen.³⁶

Lemaître teki samana vuonna filmin *Le film est déjà commencé?* (Onko elokuva jo alkanut?). Hän piirsi kirjaimia, numeroita ja muita merkkejä suoraan prosessoidulle filmille. Kun filmiä näytettiin, kangas oli verhottu esineillä, joita liikuteltiin esityksen aikana; samaan aikaan katsojien liikkeet ja puhutut ajatukset siirrettiin ääninauhaksi. Lemaîtren filmi toteutti sitä lettrististä dogmia, että elokuvan täytyy olla a-optinen tuote, ts. vulgaarin perinteisen elokuvan sijaan keskitytään yleisön reaktioihin, joista itsessään tulee konstruktivinen ja destruktiivinen teos.³⁷ Muita lettristisiä elokuvia olivat mm. Wolmanin *L'Anticoncept* (1951, ensi-ilta vasta 1952), Francois Dufrênen *Tambours du jugement premier* (Sarastuspäivärummut) (1952), Braun *La barque de la vie courante* (Nykyelämän vene) (1952), Marc O:n (Marc-Gilbert Guillaumin) *Le cinéma nucléaire* (1952) ja Debordin *Hurléments en faveur de Sade* (1952).

Isou kehitti myös teatteriteoriaa, jonka keskeisin – vaikka ei ehkä omaperäisin – ajatus oli juonen poistaminen. Tyhjänpäiväiset dialogit olivat Isoun mielestä turhia, hän kutsui lettrististä teatteria polylogiseksi. Tähän teatteriin päti sama kuin elokuvaan: jokainen esityksen yksittäinen elementti toimii erillisenä ja jokaisen yksittäisen elementin suurin mahdollinen esteettinen voima on saatava esiin. Joskin elementtien on kartettava

välittömien merkitysten ilmaisemista; teatterin osatekijöihin päti sama kuin runouteen: osasten on oltava muiden ei-vielä-olemassaolevien tai mahdollisten elementtien ilmaisuna. Tätä Isou kutsui hyperteatrismiksi.³⁸ Viisikymmenluvun puolivälissä esitettiin Pariisissa Théâtre de Pochessa Isoun kirjoittama polylogia kolmelle näyttelijälle, *La marche des jongleurs*. Teatteri ei kuitenkaan kuulunut lettristien tärkeimpiin kiinnostuksen kohteisiin.

Lettristisen liikkeen »vasemmistosiiven» edustajat häiritsivät Charlie Chaplinin Parrasvalot-elokuvan lehdistökonferenssia Ritz-hotellissa Pariisissa, lokakuussa 1952. Häiriköt jakoivat tilaisuudessa omia lehtisiään. Isou paheksui hyökkäystä Chaplinia kohtaan, tapauksen järjestäjät sen sijaan kirjoittivat avoimessa kirjeessä *Combat*-lehden numerossa 2/11/52: »Uskomme, että kaikkein paras tapa harjoittaa vapautta on idolien tuhoaminen, etenkin jos he esittelevät itsensä vapauden nimissä. Lehtisemme provokatiivinen sävy oli hyökkäys samanmielisyyttä ja nöyristelevää intomielisyyttä vastaan.» Samassa avoimessa kirjeessä ilmoitettiin myös L'Internationale Lettristen syntyneen; liike erottautui pian Isoun Lettriste Mouvementista. Lettriste Mouvement oli tuottanut kulttuuriteoksia. Niiden luomisen sijasta Kansainvälisten Lettristien aikomus oli »elää» kulttuurivallankumous.³⁹ Isou halusi korottaa taiteilijat luojina jumalalliselle tasolle, Debord halusi kiskoa luojat korkeuksista.

Tärkein Lettristinen kirjoitus koski arkkitehtuuria ja urbanismia. Ivan Chtcheglovin *Uuden kaupungin kaava*, joka oli kirjoitettu jo 1953, julkaistiin vasta 1958 *Internationale Situationniste* -lehden ensimmäisessä numerossa. Chtcheglov piti planeetan suurimpana mielenterveydellisenä ongelmana banalisoitumista. Hän hahmotteli uudenlaista arkkitehtuuria, joka ei tylsistyttäisi, vaan stimuloisi ihmisiä. Sellaisen arkkitehtuurin suurimpana edelläkävijänä Chtcheglov mainitsi Giorgio de Chiricon, joka mietti poissaolon ja läsnäolon ongelmia ajassa ja tilassa; Chtcheglovin mukaan Chiricon maalauksissa tyhjä tila luo täyden ajan. Tulevaisuuden arkkitehtuuri-ilmaisun tulisi rationaalisesti laajentua vanhojen uskonnollisten järjestelmien, tarinoiden ja ennen kaikkea psykoanalyysin alueille. Chtcheglov kuvaili yhteisöä, jossa jokainen asuu omassa persoonallisessa »katedraalissaan», missä on unelmoinnille otollisia huoneita ja huoneita, joissa ei voi muuta kuin rakastaa. Kuvaillessaan tulevaisuuden urbaania ympäristöä Chtcheglov mainitsi mm. ajatuksen tilanteiden (situaatioiden) luomisesta ja ajalehtimisen l. *dérive*-idean – näistä käsitteistä tuli sittemmin keskeisimpiä Kansainvälisessä Situationistien liikkeessä.⁴⁰

Patafyysinen College, Arte Nucleare -liike ja Kansainvälinen Liike Imaginistisen Bauhausin puolesta

Collège de Pataphysique, joka »perustettiin» 1948, ei ollut organisoitu taideliike eikä vaihtoehtoinen kasvatusinstituutti, ja siksi monet avantgarden johtavat hahmot liittyivät siihen. Sen jäseninä ovat olleet mm. Boris Vian, Juan Miro, Marcel Duchamp, Eugene Ionesco, Max Ernst, Jacques Prevert, Raymond Queneau, Jean Dubuffet, Stanley Chapman ja Asger Jorn. Patafyysinen college julkaisi lehteä *Cahiers du collège de Pataphysique*. Patafyysiikka on vuosisadan vaihteessa eläneen, *Ubu Roi* -näytelmillään tunnetuksi tulleen, dadan ja surrealismien henkisen esi-isän Alfred Jarryn kehittämä »tiede», joka käsittää kaikki maailman poikkeukset. Jarry totesi esimerkiksi, että kun ihmisiltä kysytään minkä muotoinen taskukello on, he väittävät sitä yleensä pyöreäksi, vaikka se ilmiselvästi on soikea – sivulta päin katsottuna. Patafyysiikka ei siis hyväksynyt ilmeisiä vastauksia, kuten sitä että taskukellon muoto voitaisiin aina määritellä kellon funktion mukaan: kellosta katsotaan aikaa yleensä sen pyöreästä kellotaulusta.

Patafyysiikka on vahvistanut, ettei ole olemassa metafyyssistä oikeutusta pakottaa kaikki uskomaan samaan absurdateettiin, sillä absurdateettien mahdollisuuksia on lukuisia. Yhtä lailla kuin patafyysiikka on kuvitteellinen tiede, Patafyysinen college oli jokseenkin kuvitteellinen yhteisö, jonka 44 »oppituolin» joukossa oli mm. hyödyttömien tieteiden yleinen patafyysiikka ja dialektiikka, täsmällisten ja absurdien tieteiden mytografia, erotiikka ja pornosofia, kinematografologia ja unien tulkinta, crocodilologia, lyrikopatologia ja kliinisiä luentoja retorikonotiikassa, sovellettu alkoholismi ja käytännön kepalurgia sekä sovellettu henkinen vieraantumisen ja psykiatria. Patafyysinen ohjelma itse asiassa estää minkäänlaisten patafyysisten organisaatioiden todellisen olemassaolon. Patafyysikkojen kolmas artikla toteaa, että koska ihmiskunta koostuu kokonaan patafyysikoista, Patafyysinen college tekee eron niiden välillä, jotka ovat tietoisia siitä tosiasiaista ja niiden, jotka ovat tiedottomia.⁴¹

Patafyysikot asennoituvat maailmaan pelinä ja leikkinä. He harrastivat mm. eräänlaista asioiden omimista, mikä sittemmin kuului olennaisena menetelmänä myös Kansainvälisiin Situationisteihin. Kesäkuun 2. 1953 (Patafyysisen collegen oman ajanlaskun mukaan 16. paskarattia 80 patafyysistä aikaa) vietettiin Lontoossa Markiisi de Saden 113. vuosipäivää,

jossa olivat läsnä Hänen Majesteettinsa Kuningatar ja Hänen Armonsä Canterburyn Arkkipiispa. Ohjelmaan kuului jättiläismäinen paraati ja jumalanpalvelus Westminster Abbeyssa.⁴²

Patafyysisen collegen perustaja Hänen Suurenmoisuutensa Tohtori I. L. Sandomir kuoli huhtikuussa 1956. Vain viikkoa ennen kuolemaansa hän oli organisoinut Patafyysistä Instituuttia Buenos Airesiin: »Onko välttämätöntä toivoa, että Patafyysiikka voisi olla Buenos Airesissa? Se oli siellä niin kuin se oli kaikkialla ennen kuin meitä edes oli olemassa ja se muuntaa kaiken. Se tulee aina olemaan ja aina muuntamaan kaiken. Se muuntaa jopa olemisen. Koska sen ei edes tarvitse olla olemassa.»⁴³ *Nouvelle Nouvelle Revue Francaisen* päätoimittaja Jean Paulhan kommentoi *Cahiers du collègue de Pataphysique*-lehdessä julkaistua tohtori Sandomirin kuolinuutista kirjoittamalla, että hänen suruaan kuolemantapauksen johdosta häiritsee epäily, että mahdollisesti tohtori Sandomiria ei koskaan ollut olemassakaan. Välittömästi tämän jälkeen Patafyysinen college painatti postikortteja, joissa oli teksti: Jean Paulhania ei ole olemassa (Jean Paulhan n'existe pas).⁴⁴

Paljon konventionaalisempi ryhmä oli Arte Nucleare, jonka perustivat Milanossa 1951 taidemaalarit Enrico Baj ja Sergio Dangelo. Arte Nucleare -ryhmän toisen näyttelyn yhteydessä Baj ja Dangelo julkaisivat ryhmän manifestin (*Manifeste de la peinture nucléaire*), jossa sanottiin mm. nuklearistitaiteilijoiden haluavan taistella kaikkia niitä maalaustyylien 'ismejä' vastaan, jotka riippumatta lähtökohdistaan poikkeuksetta sortuvat akateemisuuuteen. »Nuklearistit haluavat ja heillä on voima luoda maalaustaide uudelleen.»⁴⁵ Nuklearistit julistivat myös, että totuus löytyy atomista ja että nuklearistinen maalaus dokumentoi tämän totuuden etsimistä. Nuklearistit vastustivat erityisesti konkretistista ja abstraktia taidetta: »Olemme abstrakteja taiteilijoita vastaan, emme kiellä vain geometristä abstraktiota, vaan abstraktion itsessään.»⁴⁶ Nuklearistien ryhmään kuului kaiken kaikkiaan vain kymmenkunta taiteilijaa, ja he halusivat kontakteja muihin avantgarde-ryhmiin. Brysselissä he tutustuivat moniin entisiin COBRA-ryhmäläisiin. Baj ja Dangelo ottivat kirjeitse yhteyttä Asger Joriniin.

Joulukuussa 1953 Jorn kertoi kirjeessään Bajlle, että Kansainvälinen Liike Imaginistisen Bauhausin puolesta (*Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste* = MIBI 1953-57) oli perustettu Sveitsissä. Jorn perusti MIBIn vastareaktiona Max Billin Uudelle Bauhausille Ulmissa, jota Bill kehitti varsin rationaalisin perustein; hän ei esimerkiksi suostunut ottamaan

opetusohjelmaan maalaustaidetta, vaikka Jorn sitä ehdotti. Baj ja hänen ystäviään liittyi MIBlin, Jorn houkutteli mukaan myös useita ex-COBRA-laisia, mm. Dotremontin, Alechinskyn ja Appelin. MIBI julkaisi lehteä *Eristica*, josta ilmestyi vain yksi numero heinäkuussa 1956.

Baj houkutteli Jornin kesäkuussa 1954 asettumaan Abisolaan Italian rannikolle. Siellä Tullio Mazzottin vanhassa tehtaassa kesän mittaan kokoontui 'Kansainvälinen Keraamikkojen Tapaaminen'⁴⁷. Osallistujien teoksista tuli ensimmäinen MIBI-näyttely. Se oli esillä kymmenennessä Triennalessa Milanossa vuoden -54 lokakuussa. Seuraavana kesänä Giuseppe Pinot-Gallizio ja Piero Simondo pitivät näyttelyn Abisolassa, missä he tapasivat Jornin. Heidän ateljeestaan Albassa tuli MIBIn kokeellinen laboratorio sinä aikana, kun Jorn vieraili siellä. Jornin kulkiessa Alban, Abisolan, Pariisin ja Silkeborgin väliä luomassa kontakteja (mm. Lettristeihin), Pinot-Gallizio, joka oli koulutukseltaan kemisti, kokeili öljyvärien ja ruuansulatusaineen sekoitusta hiekan ja hiilen kanssa. Baj jatkoi tutkimuksiaan automismista. Ettore Sottsass tutki arkkitehtuuria, Walter Olmo kehitti musiikillisia ideoita ja Simondo ja Elena Verrone harjoittivat 'taiteellisten ongelmien' metodologista tutkimista.

Jorn kirjoitti 1957 lähtökohdista Imaginistisen Bauhausin perustamiselle. Hän totesi, että Weimarin Bauhaus perustettiin aikoinaan vastaukseksi kysymykseen millaista koulutusta taiteilijat tarvitsevat löytääkseen paikkansa koneiden aikakaudella. Jo muutamaa vuotta aikaisemmin Jorn oli huomauttanut, että Bauhaus oli ollut aikanaan vallankumouksellinen, mutta weimarilaiset olivat olleet väärässä alistaessaan estetiikan teknologialle ja funktionaalisuudelle, mikä oli väistämättä johtanut standardoitumiseen, automaatioon ja yhä säänneltympään yhteiskuntaan. Jorn perusti Kansainvälisen Liikkeen Imaginistisen Bauhausin puolesta vastaukseksi kysymykseen *mistä ja kuinka* löytää paikka taiteilijoille koneaikakaudella. Jornin mukaan Imaginistisen Bauhausin perustaminen osoittaa, että Bauhausin toteuttama kasvatus oli virheellistä. Sen sijaan MIBIn oli tarkoitus edistää yhtenäistä vallankumouksellista kulttuurinäkemystä. Abisololan kokemukset osoittivat Jornin mielestä, että kokeilevien taiteilijoiden täytyy ottaa haltuunsa teolliset menetelmät ja kyetä käyttämään niitä omiin ei-utilitaristisiin tarkoituksiinsa.⁴⁸

MIBI halusi myös statusta: Jorn vaati, että liikkeen on saatava samat taloudelliset ja käytännölliset välineet ja mahdollisuudet, jotka ovat tieteellisen tutkimuksen käytettävissä. Hän totesi, että taiteellinen tutkimus

on identtistä ihmistieteille. Taiteellista tutkimusta tekisivät nimenomaan taiteilijat tiedemiesten avustuksella. Jornin mielestä Weimarin Bauhausin kaikkein olennaisin puute oli se, että poikkeuksellisia kykyjä omaavat suuret mestarit olivat huonoja opettajia. Oppilaiden töistä tuli vain mestarien teosten jäljitelmiä. Jorn piti taiteellisen lahjakkuuden suoraa siirtämistä yksilöltä toiselle mahdottomana; niinpä MIBI hylkäsi kaiken pedagogisen toiminnan ja keskittyi kokeelliseen toimintaan; se ei ollut opettajien ja oppilaiden, vaan tasavertaisten taiteilijoiden muodostama yhteisö.⁴⁹

Ensimmäinen vapautettujen taiteilijoiden maailmankongressi pidettiin Alban kaupungintalossa 2.-8. syyskuuta 1956.⁵⁰ Kongressin organisaattoreina olivat Giuseppe Pinot-Gallizio ja Asger Jorn. Osanottajina mm. italialaiset Piero Simondo, Enrico Baj, Ettore Sottsass Jr ja Elena Verrone (MIBI), ex-COBRA muusikko Jaques Callone Belgiasta, hollantilainen Constant ja Gil J. Wolman, joka edusti (pääasiassa) ranskalaista L'Internationale Lettriste -ryhmää. Lettristien *Potlatch*-lehdessä julkaistun kokousraportin mukaan Christian Dotremontin piti myös osallistua kokoukseen, mutta hän jätti tulematta. Lehdessä todettiin, että Dotremontin läsnäolo olisikin ollut vastenmielistä suurimmalle osalle osanottajia. Arte Nuclearea edustanut Enrico Baj potkittiin ulos kokouksesta Wolmanin vaatimuksesta jo ensimmäisenä päivänä, ja kongressi irrottautui nuklearisteista julkaisemalla lausunnon, jossa todettiin, että jouduttuaan vastaamaan käyttäytymisestään tietyissä aikaisemmissa yhteyksissä, Baj lähti kongressista. Lausunnossa todettiin myös, että »hän ei pöllinyt kassalipasta»⁵¹

Bajlla ja Jornilla oli ollut erimielisyyksiä jo edellisvuodesta lähtien: Baj oli väittänyt MIBIn ja sen julkaiseman lehden *Eristica* nimiä käsittämättömiksi, liian pitkiksi ja mystisiksi kiinnostaakseen toimittajia. Syrjäytyttyään kongressista Baj erosi MIBIstä.⁵² Kongressin päätöslauselma (jonka allekirjoittivat myös Italian viranomaisten takia varsinaisesta kokouksesta myöhästyneet tsekit Pravoslav Rada ja Jan Kotik) julisti yhtenäisen urbanismin avulla saavutettavan ympäristön kokonaisvaltaisen konstruoinnin välttämättömyyttä. Julkilausuman mukaan yhtenäisen urbanismin täytyy hyödyntää kaikkia taiteita ja moderneja tekniikoita.

Kansainväliset Lettristit olivat sepittäneet termin 'yhtenäinen urbanismi' kesällä 1956, ja Alban kongressin julkilausuma oli ensimmäinen paperi, jossa termiä käytettiin julkisesti. Päätöslauselmassa kiinnitettiin myös huomiota siihen, että mikä tahansa taiteen uudistus sen perinteisissä rajoissa on väistämättä vanhanaikaista. Lisäksi haluttiin kiinnittää huomiota

yhtenäisen urbanismin ja tulevaisuuden elämäntyylin väliseen olennaiseen vuorovaikutussuhteeseen, jonka täytyy perustua suuremmalle vapaudelle ja luonnon paremmalle hallitsemiselle.⁵³ Poliittikkakaan ei unohtunut, vaan *Potlatchin* artikkelissa todetaan, että kansannousut Neuvostoliitossa, Puolassa ja Unkarissa (jonka tilanteesta artikkeli esitti huolestumisensa) sekä Algerian kapinan menestyminen ja Espanjan lakot sallivat toivoa hyvää lähitulevaisuudelta.⁵⁴

Kansainvälisen Imaginistisen Bauhausliikkeen (MIBI) ja L'Internationale Lettristen yhdistämiskonferenssi pidettiin Cosio d'Arroscian vuoristokylässä Italiassa 1957. Kolmatta avantgarde-ryhmää edusti Ralph Rumney, mutta hänen ryhmänsä nimi *London Psychogeographical Association* (Lontoon Psykomaantieteellinen Yhdistys) keksittiin konferenssin aikana lisäämään tapahtuman kansainvälisyyttä. Konferenssissa olivat läsnä Rumneyn lisäksi Michèle Bernstein ja Guy-Ernst Debord lettristeistä sekä Pinot-Gallizio, Jorn, Walter Olmo, Simondo ja Verrone MIBIstä. Konferenssi kesti noin viikon; useimmat olivat enimmänsen osan ajasta puolihumalassa. MIBIn, IL:n ja olemattoman LPA:n yhdistyminen tapahtui 28. heinäkuuta 1957, jolloin asiasta äänestettiin: viisi ääntä yhdistämisen puolesta, kaksi vastaan, yksi poissa. Ryhmien yhdistyminen ja L'Internationale Situationnistien perustaminen julkistettiin.

Useimmille edellä esitellyille liikkeille on yhteistä ainakin se, että Asger Jorn oli tavalla tai toisella yhteydessä niihin. COBRA oli selkeästi poliittinen taideliike, ja sen jäsenten, etenkin Constantin ja Jornin, muotoilemilla ajatuksilla oli suuri vaikutus situationistisen liikkeen ideoiden hahmottumiseen. Muuttaen Constantin ajatukset situationistien kielelle Raoul Vaneigem totesi esimerkiksi, että teollistuneessa yhteiskunnassa, joka sekoittaa työn ja tuottavuuden, tuottamisen pakko on aina ollut luomistarpeen vihollinen.⁵⁵ Lettrismistä situationistiseen liikkeeseen jäi perinnöksi tukku käsitteitä ja menettelytapoja, joita situationistit kehittivät edelleen. LI:sta siirtyivät situationistien joukkoon eräät sittemmin liikkeen keskeisiksi hahmoiksi nousseet, kuten Wolman ja Debord. Situationistit kunnioittivat avantgardistisen modernin taiteen löytöjä ja sen antamia lupauksia. Radikaalien avantgardeliikkeiden tavoin myös situationistit pyrkivät tekemään selvää kaikista arkikäyttäytymisen arvoista ja säännöistä. Tosin avantgarden taiteelliset vallankumouspyrkimykset joko unohdettiin tai eristettiin yleensä ennemmin tai myöhemmin museoihin; mutta yhtä kaikki, vallankumouksen itu niissä oli ollut kasvullaan.

Patafyysisellä collegella ei suoranaisesti ollut tekemistä situationistisen liikkeen syntymisen kanssa. Jarrylainen ajatuksen mutkittelu kuitenkin kiehtoi situationisteja, vaikka he olivat sitä mieltä, että patafyysikoilta, joilla oli kyllä näkemystä, puuttuivat välineet toteuttaa vallankumous. Siitä huolimatta ainakin huumori, tekemisen ja tekemättä jättämisen hämärä rajamaa sekä omimisen strategia vaikuttivat situationisteihin. Asger Jorn väitti, että patafyysikkojen tapa pelata asioilla on samaa kuin situaatioiden luominen.⁵⁶ Patafyysikot väittivät, että patafyysiikka on kaikkialla ja kaikissa, vaikka patafyysistä liikettä ei vielä olisikaan. Ihmiset eivät vain tiedä olevansa patafyysikkoja. Situationistit ajattelivat omasta liikkeestään täsmälleen samalla tavoin: situationistiset ideat ovat olleet ja ovat olemassa, mutta koska ihmiset eivät tiedosta sitä, situationistinen liike yrittää todentaa ja auttaa osoittamaan, mikä on situationistista.

Vallankumouksen etujoukko

Ja kuitenkin jokainen haluaa hengittää eikä kukaan voi hengittää ja monet ihmiset sanovat 'kykenemme hengittämään myöhemmin'. Ja suurin osa ihmisistä ei kuole, koska he ovat jo kuolleita.

- graffiti Nanterressa 1968 -

Huhtikuussa 1958 SI ryhtyi konkreettiseen toimintaan: se hyökkäsi Belgiassa pidettyä kansainvälistä taidekriitikkojen kokousta vastaan. SI julkaisi lehtisen, jossa sanottiin, että »teille kriitikoille tämä kokoontuminen on ainoastaan yksi tylsä tapahtuma lisää»¹. Lehtisessä todettiin myös, että koska moderni kulttuurijattelu on aiemman kahdenkymmenenviiden vuoden aikana osoittautunut täysin paikalleen pysähtyneeksi ja koska tämä kausi, joka ei ole ymmärtänyt eikä muuttanut mitään, on nyt tullut tietoisiksi epäonnistumisestaan, sen puolestapuhujat yrittävät muuttata toimintansa instituutioiksi. SI syytti kriitikoita vanhan maailman puolustajiksi ja vahtikoiriksi, jotka vain kerjäävät huomiota yhteiskunnalta. Kriitikot eivät ole koskaan nähneet kulttuuria kokonaisuutena eivätkä ymmärrä kokeellisia liikkeitä, jotka pyrkivät syrjäyttämään vallitsevan kulttuurin. Sen sijaan kriitikoiden kokoontuminen vaihtamaan tietämättömyytensä ja epäilystensä murenia on vain suuren keskinkertaisuuksien joukon kokoontumista. »Kadotkaa, taidekriitikot!», julistivat situationistit, ja jatkoivat, että SI ei jätä sijaa kriitikoille: »tapamme teidät nälkään».²

Lehtistä postitettiin kriitikoille, sitä jaettiin heille käteen, muutamille soitettiin ja luettiin tekstiä puhelimesta, lehtistä heiteltiin myös Pressi-klubissa yleisön joukkoon ja jalkakäytävälle ikkunoista tai autoista. Brysselin tapahtumat saivat jonkin verran julkisuutta ja kiinnittivät viranomaisien huomion. Niinpä *Internationale Situationniste* -julkaisun ensimmäisen numeron ilmestyttyä kesäkuussa 1958 Guy Debord kutsuttiin poliisikuulusteluun. Poliisilla oli tuolloin valta kieltää kumoukselliset ja rikolliset yhdistykset. Debord välttyi kuitenkin syyteiltä kertomalla, että SI on taiteellinen suuntaus.

Jo alusta lähtien oli kuitenkin selvää, että SI oli muuta kuin taideliike. Situationistien tavoitteena oli koko yhteiskunnan muuttaminen vallankumouksellisen toiminnan kautta. Jotta tavoitteeseen päästäisiin, oli ensin määriteltävä peruskäsitteistö, johon tukeutua. Situationistien mielestä liikkeen, jonka pyrkimyksenä on kieltää olemassaoleva yhteiskunta, täytyy pyrkiä poistamaan kaikki sellainen mikä on olemassa yksilöstä erillisenä järjestelmänä. Yksilönkorostus konkreettisella tasolla ilmaistiin joskus uskomattomalla naiiviudella: »Ihmisen uudet oikeudet – jokaisen oikeus elää kuten miellyttää, rakentaa oma talonsa, osallistua kaikkiin kokoontumisiin, aseistaa itsensä, elää kuin paimentolainen, julkaista mitä ajattelee (jokaiselle oma seinälehti), rakastaa pidäkkeittä; oikeus tavata, oikeus materiaaliin välineisiin halujen todentamiseksi, oikeus luovuuteen, oikeus luonnon heruuteen, hyödykeajan loppuminen, historian loppuminen itsessään, taiteen ja mielikuvituksen todentaminen jne. – odottavat vastalainsäätäjiään», kirjoitti Raoul Vaneigem.³

Nämä ajatukset liittyivät siihen Vaneigemin Henri Lefebvrea myönteillen esittämään ideaan, että ihmisen tulee voida ylittää jokapäiväisessä elämässäänkin pelkän hengissäpysytteleminen taso. Kymmenisen vuotta ennen SI:n perustamista Isidore Isou oli perustanut Lettrisminsa ajatukseen, että sosiaalisen evoluution moottorina ei suinkaan ole hengissäpysytteleminen vaisto, vaan halu luoda. Isoun mielestä Luovuus on inhimillisen toiminnan korkein muoto ja hän piti taidetta sen ytimenä: luomisen aktissa taiteilija siirtyy tiedottoman olemassaolon mudasta tietoisesti luodun historian kulkuun. Situationistien lähtökohdat olivat samat, mutta vähemmän elitistiset: he halusivat kaikille ihmisille mahdollisuuden toteuttaa luovuuttaan – idea, jota monet samanaikaiset, mutta vähemmän poliittiset taideliikkeet ja taiteilijat toistivat.

Yksilön korostaminen näyttäisi olevan ristiriidassa joukkovoimaa vaativan vallankumoussatteen kanssa, mutta situationistit eivät nähneet mitään ristiriitaa äärimmäisen individualismin ja vallankumouksen tekemisen välillä. Vain yksilö voi olla luova, ja luova voi olla vain, jos tiedostaa omat tarpeensa ja halunsa. Yhteisö – joukkovoima – syntyy tiedostavien yksilöiden muodostamasta joukosta, jossa ei ole perässähiittäjiä ja jolla ei ole johtajia, vaan jokainen tietää mitä tekee ja jokaisella on oikeus esittää mielipiteensä. Toisin sanoen situationistit kannattivat tietynlaista yhteisöllisyyttä. Heidän marxilaisuudessaan proletaariluokka ei ollut monoliittinen rakennelma, vaan yksilöistä koostuva yhteisö.

Jo liikkeen alusta asti oli kuitenkin havaittavissa viittauksia siihen, että SI:ssäkin säilyi monille avantgarde-liikkeille tyypillinen dilemma: puhutaan kollektiivisesta luomisesta, mutta tarvitaan »neroja» jakelemaan luomisohteita. Jo *Raportissa situaatioiden konstruomisesta ja kansainvälisen situationistisen suuntauksen organisoimista ja toiminnan edellytyksistä* (1957) Debord totesi implisiittisesti, että hän itse, paremminkin kuin Isidore Isou, aikoo olla se nero joka tuottaa uudet luomisen lait. Debord halusi kohottaa itsensä massojen yläpuolelle ja opastaa laumoja, vaikka hän sen julkisesti kiisti vielä SI:n aikoina. Situationistit olivat kyllä tietoisia siitä, että yksi yhteiskunnan oivallisimmista keinoista vesittää jokin kollektiivinen yritys on eristää joukosta 'tähtiä'. Omaelämäkerrallisessa tekstissään *Panegyrics* (1989) Debord jo sumeilematta liittää itsensä historian suurmiesten joukkoon.

Situationistit määrittelivät kulttuurin niiden keinojen koosteeksi, joiden kautta yhteiskunta ajattelee itseään ja näyttää itsensä itselleen ja siten ratkaisee kaikissa suhteissa saatavissa olevan lisäarvon käytön; toisin sanoen se on kaikkien yhteiskunnan uusintamiseen tarvittavien välittömien tarpeiden ylittävien asioiden organisaatio.⁴ Selkeämmin sanottuna kulttuuri on se, mikä ylittää hengissäpysyttelemisen perustarpeet. Situationistien mukaan kulttuuri kokonaisuutena voidaan luonnehtia vieraantuneeksi siinä mielessä, että jokainen toiminto, jokainen elämän hetki, jokainen idea ja jokainen käyttäytymismuoto saa merkityksensä itsensä ulkopuolelta ... utopia, sanan varsinaisessa merkityksessä, dominoi modernin maailman elämää.⁵ Situationistien perustamismanifestissa sanotaan, että se mikä on nimetty kulttuuriksi, heijastelee, mutta myös ennakoi, elämisen järjestämisen *mahdollisuuksia* tietyssä yhteiskunnassa.⁶ Kulttuuri on potentiaalinen muuttuja. Situationistit kiinnittivät huomionsa elämisen laatuun, jonka he ajattelivat jääneen aineellisen hyvinvoinnin

lisääntymisen jalkoihin. Sillä »valinnan kohdistuessa rakkauden ja sähköisen jätemyllyn välille, kaikkien maiden nuoriso on valinnut sähköisen jätemyllyn».

Situationistit tarkoittivat kulttuurin vieraantumisella sitä, että kun toiminnot, ideat ja käyttäytymismuodot eivät ole omaehtoisesti luotuja, vaan perustuvat »ylhäältä annettuihin» malleihin, kulttuuri kokonaisuutena näyttää vieraantuneena. Situationistit halusivat palauttaa omaehtoisten elämänmuotojen luomisen mahdollisuuden. He eivät kuitenkaan päässeet eroon universalistisesta ja hegemonistisesta ajattelusta: heidän mielestään oikea tietoisuus on edellytys omaehtoisuudelle. Situationistien puhe individualistisesta ja omaehtoisesta kulttuurista näyttäisi olevan lähellä postmoderneja ajatuksia pluralismista ja moninaisista rinnakkaisista diskursseista, mutta yhtäläisyydet ovat vain näennäisiä. Etenkin postmodernissa yhteiskunnassa kapitalismin tulevaisuus näyttää varmemmalta kuin koskaan. Kapitalistisen systeemin uusintaminen perustuu yksilönvapaudelle – juuri sille kuluttamisen vapaudelle, jonka situationistit määrittelivät vieraannuttavaksi ja näennäiseksi vapaudeksi. Sosiologi Zygmunt Bauman on todennut, että kapitalismin uusintaminen postmodernissa kulutusyhteiskuntavaiheessaan ei tarvitse kuin korkeintaan marginaalisesti konsensustavoitteista poliittista legitimaatiota, ideologista hallintaa ja kulttuurisen hegemonian suosimaa normien yhtenäisyyttä⁷ – asioita, joiden pohjalta ja joita vastaan situationistit rakensivat omaa politiikkaansa pääsemättä kuitenkaan niistä irti. Situationistit eivät voineet kuvitella yhteiskuntaa ilman intellektuellien etujoukkoa, joka tietää miten olisi paremmin ja kertoo miten ihmisten pitäisi toimia.

»Ideologiat on tehty maailman (uskonnollisesta tai filosofisesta) ymmärtämisestä, tulkitsemisesta ja tiedosta ynnä tietyistä määristä illuusiota, ja ne saattavat kantaa nimeä 'kulttuuri' », kirjoitti Lefebvre. Kulttuuri on myös praksista tai tapoja jakaa resursseja yhteiskunnassa ja siten ohjailla tuotannon virtaa; laajimmassa mielessä se on tuotantokeino, ideologisesti motivoitujen tekojen ja toimintojen lähde. Lefebvren mielestä tämä ideologioiden aktiivinen rooli on palautettava marxilaiseen suunnitelmaan, jotta estettäisiin sen vajoaminen filosofismiksi ja ekonomismiksi; siten tuotannon käsite saa täyden merkityksensä inhimillisen olennon omasta olemassaolosta käsin lähtevänä tuottamisena.⁸ Lefebvren mukaan tämä sisältää ensinnäkin ajatuksen, että kulttuuri ei ole hyödytöntä ylellisyyttä, vaan olemistapaan sisältyvä erityinen toiminta, ja toiseksi sen, että luokka-

intressit eivät voi yksinään taata yhteiskunnan toiminnallisen olemassaolon kokonaisuutta.⁹ Lefebvren ajatukset silloittivat näennäistä syöveriä yksilön korostamisen ja vallankumousprojektin välillä. Kulttuurin näkeminen erityisenä toimintana on kehittänyt siitä intellektuellien ideologian, mutta kulttuurin luonnetta ideologisena rakenteena voi myös yrittää hyödyntää Lefebvren kuvailemalla tavalla: liittämällä sen marxilaiseen ajatteluun tuotannosta; ja juuri siihen situationistit pyrkivät.

Raoul Vaneigem totesi, että speaktaakkeliyhteiskunnassa hallitsee onnellisuuden ja vapauden ideologia.¹⁰ Ideologia saa olemuksensa kvantitatiivisuudesta: se on yksinkertaisesti ajatus, joka tuotetaan uudelleen ja uudelleen ajassa (Pavlovilainen ehdollistaminen) ja tilassa (missä kuluttajat hallitsevat). Ideologia on sitä, että tiedotusvälineet ja kulttuuri yhä enenevässä määrin menettävät (laadullisen) sisältönsä ja muuttuvat pelkäksi määräksi. Mitä vähemmän tärkeä uutinen on sitä useammin se toistetaan, ja sitä enemmän se kääntää ihmisten ajatukset pois heidän todellisista ongelmistaan. Laatu on speaktaakkeliyhteiskunnassa hitaasti omaksumassa rajattoman määrän hahmon; kokemukset muodostavat vähitellen loputtomia lineaarisia sarjoja joiden hetkellinen loppu on aina mielihyvän kieltö, Don Juanin pohjimmainen 'can't get no satisfaction'.¹¹ Ideologialla on yhä yksi kortti hihassaan – väärien kysymysten asettaminen, väärien pulmien synnyttäminen, ja ehdollistetun yksilön, raukka paran, jättäminen selvittämään kumpi kahdesta valheesta on todempi.¹²

Vaneigem toteaa, että meille tarjotaan valtava määrä marginaalisia ratkaisuja, jotka lepäävät ei-kenenkään-maalla sallitun ja kielletyn välillä.¹³ Tämä kysymyksistä ja vastauksista muodostuva kuvio ylläpitää illuusiota todellisten vaihtoehtojen olemassaolosta. Äkkipäätään voisi luulla, että Vaneigem on luonnostellut postmodernin yhteiskunnan toimintatapoja unohtaen kuitenkin, että ihminen voisi oppia valitsemaan. Mutta Vaneigem ajatuksen ydin on siinä, että ihmisten tekemät valinnat ovat väistämättä vain näennäisiä, koska vaihtoehdot eivät ole todellisia. Näin Vaneigem liitti SI:n kulttuuriteollisuuskriittiseen vasemmistoon, joka vuosisadan mittaan on haikaillut alkuperäisyyteen ja aitoon kokemukseen sen sijaan, että kokemus rakentuisi ideologisesti pönkitetyistä valmiiksi tarjotuista kuvista. Adorno haki ratkaisua taiteesta, ja jo vuosisadan alussa dada oli demonstroinut vaihtoehtojen näennäisyyttä, kun se iltamissaan pakotti ihmiset joko/tai –tilanteeseen ilman todellista valinnanvaraa minkään reaalisen vaihtoehdon välillä.

Se mitä Vaneigem tarkoittaa ei-kenenkään-maalla sallitun ja kielletyn välillä vastaa tilaa, jossa »vapaasti» valittavana on joko kulutusyhteiskunnan logiikan sallittu »totuus» tai sen ulkopuolelle jättäytyminen, mikä merkitsee yleensä marginaalista asemaa. Ulkopuolelle jättäytyneitä hallitaan ihan konkreettisesti kielloin, markkinoille antautuneille näennäisesti kaikki on sallittua, mutta tosiasiasa molemmat ääripäät näyttävät vain mahdollisuuksina; ideologian asettamat väärät kysymykset ja vaihtoehdot asettuvat ääripäiden väliselle ei-kenenkään-maalle. Lefebvre kirjoitti, että yhteiskunnalla on taipumus taktisesti ja strategisesti pyrkiä työväenluokan integrointiin toisaalta jokapäiväisen elämän tukahduttavien organisaatioiden ja pakkojen kautta sekä toisaalta houkuttelevan kulutusideologian kautta pikemminkin kuin kulutuksen itsensä. Lefebvren mukaan proletariaatti pakotetaan kieltämään asemansa ojentamalla sille veitsi harakiria varten, mutta samalla se on myös kapitalistisen yhteiskunnan itsemurha, sillä se ei voi olla tempautumatta mukaan proletariaatin tuhoon.¹⁴

Lefebvre vaikutti situationisteihin etenkin teorioillaan jokapäiväisestä elämästä. Hänen ideansa olivat välittyneet SI:hin aiemmin jo COBRAN ja MIBIn kautta. Situationistit pitivät Lefebvrea kuitenkin mahdottomana yhteiskuntakriitikkona ja sanoutuivat lopullisesti irti hänestä, kun Lefebvre oli plagioinut erään situationistien tekstin. Situationistien ja Lefebvren ideat yhtenevät monessa suhteessa. Lefebvre julkaisi *Critique de la vie quotidiennin* kolmessa osassa: 1947, 1968, 1981. On jonkin verran epäselvää vaikuttivatko Lefebvren ajatukset situationisteihin vai päinvastoin, luultavasti vaikutteet virtasivat molempiin suuntiin; situationistien ideat näkyvät varsin selkeästi Lefebvren vuonna 1968 julkaistussa *La vie quotidienne dans le monde moderne* -teoksessa.¹⁵ Jokapäiväisen elämän kritiikissään Lefebvre analysoi modernin yhteiskunnan vieraantumista; hän väitti, että jokapäiväinen elämä, kulutustavarat ja roolit sekä diskurssit perustuvat sosiaalisiin kokemuksiin ja poliittisen alueen kiistoihin. Sekä situationisteille että Lefebvrelle jokapäiväinen elämä oli nimenomaan se alue, josta oli saatava ote. Vallankumous tapahtuu vasta sitten, kun ihmiset eivät enää kykene hallitsemaan jokapäiväistä elämäänsä, kirjoitti Lefebvre.¹⁶ Ja juuri sitä kautta tapahtuvaa vallankumousta situationistit tavoittelivat.

Lefebvre torjui yhteiskunta-analyysin, joka perustuu esimerkiksi yhteiskunnan toimintojen, struktuurin ja muotojen analyysiin: hän kysyy onko mahdollista analysoida yhteiskuntaa sen omien kategorioiden

mukaan, ja vastaa, että tietenkin on; riittää että analysoi funktioita (instituutioita), struktuureja (ryhmiä ja strategioita) ja muotoja (systeemeitä ja kanavia, informaatiivälineitä, sensuuria jne.). Lefebvren mukaan täytyy vain hajottaa yhteiskunta osiinsa samoin kuin mekaaninen objekti, esimerkiksi auto: moottoriin, runkoon, varusteisiin ja laitteisiin. Lefebvre kuitenkin totesi, että yhteiskuntaa ei voi redusoida erillisiin osiin kadottamatta siinä prosessissa sen yhtenäisyyttä. Hän halusi osoittaa, että vaikka yhteiskunnan arvioiminen sen omien standardien mukaan on mahdollista, niin siten toimiminen on virhe, koska yhteiskunnan kategoriat ovat osa sen julkista kuvaa.¹⁷ Situationistit ajattelivat siinä mielessä samalla tavalla, että he pyrkivät kokonaisvaltaiseen yhteiskuntakritiikkiin ja analysoivat yksityiskohtia vain suhteessa kokonaisuuteen. Heidän yhteiskuntanäkemysensä oli universalistinen ja totalitaristinen.

Marxilaisten ajatusten uudelleenelpyminen Ranskassa 1950-luvulla (missä Lefebvrellä oli johtava rooli) loi intellektuaalisen ilmaston, joka vaikutti siihen, että SI kehittyi poliittiseksi eikä 'vain' kulttuuriseksi liikkeeksi. Voimakkaimmin SI:hin (etenkin Debordiin ja Vaneigemiin) vaikutti 1949 perustettu ryhmä *Socialisme ou Barbarie*, johon Debord kuului lyhyen aikaa 1960. Ryhmän perustajiin kuulunut Cornelius Castoriadis pohti ja kiteytti analyseissään monia asioita, joista tuli sittemmin situationistien ajattelun lähtökohtia. Castoriadis pohti sitä miksi Kommunistisella Puolueella on taipumus tukahduttaa yksilöiden luova mielikuvitus; marxismia hän piti teoriana sosiaalisista suhteista. Piruna seinällä Castoriadis näki byrokratian, joka varsin helposti muuntuu hegemoniaksi. Poliittisen ajattelun absurdus on Castoriadiksen mielestä siinä, että se haluaa ratkaista ihmisten ongelmat heidän puolestaan, kun oikeastaan ainoa tosiasiallinen poliittinen probleema on se, kuinka ihmiset kykenevät ratkaisemaan ongelmansa itse. Vallankumouksellinen yhteiskunta on sellainen, jossa yksilön ja instituutionaalisen suhdetta kaikilla tasoilla luonnehtii jatkuva itse-kriittisyyden prosessi¹⁸ – ajatus, jolle situationistit panivat erityistä painoa.

He uskoivat työväenluokkaan

Neljännessä Situationistien konferenssissa syksyllä 1960 Saksan situationistiryhmä luki julkilausuman, jossa todettiin ettei SI:n kannata luottaa vallankumouksellisen proletariaatin olemassaoloon, vaan sen pitäisi mobilisoida ennen kaikkea avantgardetaiteilijat, jotka ovat nyky-yhteiskunnassa varsin kestäättömässä tilanteessa. Tähän Attila Kotányi muistutti työväen voimasta eli lisääntyneistä villeistä lakoista eri puolilla Eurooppaa, ja Debord kritisoi saksalaisten ajatuksia varsin tyyliä. Saksalaiset suostuivat vetämään pois julkilausumansa.¹⁹

SI poikkesi muista ajan poliittisista ryhmistä uskoessaan työväenluokan vallankumoukselliseen potentiaaliin. Tuona aikana oli muodikasta kieltää työväenluokan vallankumouksellinen kapasiteetti tai jopa koko luokan olemassaolo, ja väittää sen sijaan, että uudet vallankumoukselliset voimat muodostuvat opiskelijoista, mustista ja kolmannen maailman sorreituista.²⁰ Situationistit eivät juuri piitanneet opiskelijoista; Strasbourgin skandaalin (jota käsittelen tarkemmin tuonnempana) yhteydessä he julistivat, ettei opiskelijamiljöönä kiinnosta heitä. Suhde kolmannen maailman kysymykseen ratkaistiin huomauttamalla, että apokalyptiset pelot tai toiveet, jotka koskevat kapinaliikkeitä siirtomaissa tai puolisiirtomaissa ylenkatsovat sitä keskeistä tosiasiaa, että vallankumouksellinen projekti täytyy toteuttaa teollisesti kehittyneissä maissa.²¹ Kolmannen maailman vallankumoukselliset liikkeet voivat menestyä vain auttamalla maailmanlaajuista vallankumousta.²² Niinpä esimerkiksi Raoul Vaneigem saattoi tyystin unohtaa kehitysmaat ja kirjoittaa, että rikkaan ja köyhän todellinen välimatka on pienenemässä, ja ihmiskunta on kaventamassa eroja enimmäkseen köyhyyden variaatioiden suuntaan.²³

Työväenluokan vallankumouksellisen potentiaalın korostaminen ei ollut ristiriidassa sen kanssa, että SI halusi korvata luokka-mammutin sisäisesti moninaisella joukolla. Situationistit määrittelivät työväenluokan siten, että he pitivät proletaareina kaikkia joilla ei ole mahdollisuutta muuttaa sitä sosiaalista tila-aikaa, jonka olemassaoleva yhteiskunta myöntää heille kulutukseen (välittämättä varallisuuden eroista tai ylenemismahdollisuuksista). Valtaa pitävät ne, jotka organisoivat tämän tila-ajan tai joilla ainakin on huomattavasti mahdollisuuksia henkilökohtaisiin valintoihin.²⁴ Ammattiliittoja situationistit pitivät mekanismina, joka integroi työläisiä

kapitalistiseen yhteiskuntaan, ja toisaalta kapitalismin vahteina tehtaissa. Edustuksellinen kommunismi oli situationistien alituisen kritiikin aiheena, sillä se keskitti valtaa ja vähensi valinnanmahdollisuuksia yksilöiltä.

Situationistien näkemys kommunismista oli yhteiskunta, jossa jokainen yksilö osallistuisi aktiivisesti jokaiseen elämän aspektin ja hetken tietoiseen, harkittuun ja keskeytymättömään muuttamiseen ja rekonstruointiin.²⁵ Situationistit viittasivat argumenteissaan usein työläisten neuvostoihin, suoriin demokraattisiin ja itsehallinnollisiin elimiin, jotka olivat ilmaantuneet miltei kaikissa 1900-luvun vallankumouksellisissa tilanteissa (Pietarin neuvostot vuosina 1905 ja 1917, Saksan *Räte* 1919, Barcelonan anarkistiset kollektiivit 1936, Unkarin neuvostot vuonna 1956). Joskaan situationisteja ei kiinnostanut perehtyä tarkemmin näihin historiallisiin neuvostoihin; he puhuivat mieluummin vain ideasta. Tämä *Socialisme ou Barbarie* -ryhmältä omittu idea työläisten neuvostojen itsehallinnollisuudesta muodosti situationistien ajattelun toisen kiinnostuksen kohdan. Toinen oli avantgardistinen idea, että runouden tulee olla kaikkien luomaa, mikä tarkoitti, että vallankumouksellisen toiminnan lähtökohtana täytyy olla yksilöiden luovuus. Situationistit eivät halunneet kutsua itseään kommunisteiksi, jotta heitä ei sekoitettaisi esimerkiksi Neuvostoliiton tai Kiinan byrokraattisten työläistenvastaisten kommunismijärjestelmien kannattajiin, joita situationistit kutsuivat 60-luvun lopulla suuren vallankumouksellisen epäonnistumisen jäänteiksi. Situationistit eivät halunneet olla mikään erityinen puolue muiden »työläisten» puolueiden joukossa.²⁶ Yksilön ja luokan välinen dilemma säilyi kuitenkin situationistien ajattelussa, koska he ottivat niin ehdottoman kannan sekä individualismiin että proletariaattikäsitteeseen. Debord kirjoitti:

Vapautuminen väärän totuuden materiaaliselta perustalta – siitä koostuu aikakautemme oma vapautuminen. Tätä »historiallista tehtävää vakiinnuttaa totuus maailmassa» ei voi suorittaa eristynyt yksilö tai manipuloinnille altis atomisoitunut joukko, vaan nyt kuten aina luokka, joka kykenee vaikuttamaan kaikkien luokkien hajoamiseen saattamalla kaiken vallan toteutetun demokratian vieraantumattomaan muotoon, Neuvostoksi, jossa käytännöllinen teoria kontrolloi itseään ja näkee toimintansa. Tämä on mahdollista vain siellä missä yksilöt ovat »suoraan yhteydessä universaaliin historiaan»; vain siellä missä dialogi aseistaa itsensä tekemään tilanteestaan voittoisan.²⁷

Universaali historia, johon Debord viittasi, oli kuitenkin viime kädessä intellektuellien aluetta – sellaisten, joilla oli mahdollisuus »todelliseen» kritiikkiin, kuten situationistit. Situationistien kielenkäytössä valta on nimenomaan porvarillisen yhteiskunnan tuotetta, heidän retoriikassaan proletariaatti on syytön, keskiluokka uhri ja syyllinen, heikko lenkki; proletariaatissa on voimaa pyrkiä pois autoritaarisuudesta ja passiivisuudesta. Mutta situationistit ajattelivat myös, että määräämällä ennalta jokaisen ihmisen elämän puitteet ja elämisen tavan, porvarillinen kapitalismi on tehnyt lähes kaikista uuden proletariaatin jäseniä ja niin ollen potentiaalisia vallankumouksellisia. Valta-käsite liittyy SI:ssä ei-keskittyneeseen, henkilöimättömään ja kasvottomaan valtaan, mikä itse asiassa aiheutti vaikeuksia vallankumouspyrkimyksille, sillä kun valta on joka paikassa eikä missään erityisesti, on varsin tarkkaan pohdittava mihin vastahyökkäyksensä kohdistaa. Vastavoima nuutuu helposti päämäärättömäksi häirinnäksi tai alituisen toistuviksi nihilistisiksi eleiksi. Situationistit yrittivät ratkaista probleeman kohdistamalla hyökkäyksensä joka suuntaan ja välttelemällä samalla luokitteluja, organisatorisien konventioiden luomia määritelmiä, identifioitumista ja johtoasemaa.

SI kutsui taktiikaksi sitä, että pyritään organisoimaan luomatta hierarkiaa. Tavoitteena ei suinkaan ollut täydellinen kaaos ja epäjärjestys, eikä myöskään (byrokraattinen) organisaatio hierarkioineen, vaan jotakin siltä väliltä: toimiva, mutta muodoiltaan totaalisesitkin muuttuva yksikkö. Omassa organisaatiossaan situationistit pyrkivät kehittämään kykyä kritisoida ketä hyvänsä missä hyvänsä, he eivät halunneet muodostaa yhtenäistä rintamaa, mutta eivät kuitenkaan pystyneet käytännössä toteuttamaan oman ideaalinsa mukaista organismia.

SI yritti niin tarmokkaasti välttää laajan dominoivan organisaation syntymistä, että SI:hin oli miltei mahdotonta päästä jäseneksi. Keskimääräinen jäsenluku oli kymmenestä kahteenkymmeneen. Kaiken kaikkiaan 63 miestä ja 7 naista 16 eri maasta ovat joskus olleet SI:n jäseniä.²⁸ Tosin Vaneigem kirjoitti, ettei ole olemassakaan eristäytynyttä taktikkaa. Vain jokapäiväisen elämän taktikkojen yhteenliittymä voi kohdata vaatimukset tuhota vanha yhteiskunta. Sellaisen liiton varustaminen ja teknisten tarpeiden täyttäminen on yksi kansainvälisten situationistien välittömistä tavoitteista: strategia on yksilön jokapäiväiseen elämään perustuvan vallankumoustaktiikan kollektiivinen rakennelma.²⁹ Vaneigem kirjoitti myös, että situationistien aikomuksena on perustaa ei-materiaalisia verkostoja

(suoria suhteita, kontakteja vailla velvoitteita, sympatiaan ja yhteisymmärrykseen perustuvien vielä kehittymättömien suhteiden kehittämistä samaan tyyliin kuin punaiset agitaattorit ennen vallankumousarmeijoiden tuloa).»Omimme radikaalit eleet (toiminnot, kirjoitukset, poliittiset asenteet, teokset) itsellemme analysoimalla ne, ja pidämme selvänä, että suurin osa ihmisistä tukee tekojamme ja analyysijämme.»³⁰

SI analysoi laajasti esimerkiksi Wattsin mellakoita Los Angelesissa vuonna 1965. Analysoimansa teot tai asiat situationistit saattoivat julistaa situationistisiksi, mikäli ne sisälsivät »situationistisia» elementtejä. Elokuun puolivälissä 1965 olleessa mellakassa raportoitiin kuolleeksi 32 ihmistä, joista 27 oli mustia, yli 800 loukkaantui ja 3000 pidätettiin. Mellakalla ei ollut johtajia ja siksi se tuomittiin sekä valkoisten että mustien instituutioiden tahoilta. Situationistit moittivat mustien oikeuksia ajavia liikkeitä, kuten Kansalaisyhteisöliikettä, siitä, että se järjesti laillisia ja väkivallattomia mielenosoituksia ja asettui siten lain puitteissa vastustamaan laittomuutta, jota amerikkalainen yhteiskunta kohdisti mustia vastaan. Rauhanomainen liikehdintä oli situationistien mielestä vain potentiaalisen vastustamisen speaktaakkelia, esitys, ei muuta.

Situationistit määrittelivät Wattsin mellakat kapinaksi kulutusyhteiskuntaa vastaan, maailmaa jossa työläiskuluttajat ovat hierarkisesti alistetussa asemassa hyödykearvoille. SI:n mukaan Los Angelesin mustat ottivat kapitalistisen propagandan, sen mainokset yltäkyllyisyydestä, kirjaimellisesti; he halusivat välittömästi omistaa ja käyttää tavaroita, joiden hankkimiseen heillä ei ollut mahdollisuuksia. Wattsin alueen ryöstäminen toteutti kaikkein suoraviivaisimmin vääristynyttä periaatetta: Kaikille heidän valheellisten tarpeidensa mukaan. Näitä tarpeita tuottaa juuri se taloussystemi, jota vastaan ihmiset nousivat ryöstäen. Ne, jotka tuhoavat tavaroita osoittavat inhimillisen ylemmyytensä tavaroihin nähden. Wattsin lieskat kruunasivat kulutussysteemin, kirjoittivat situationistit. Heidän mielestään se, että ihmiset, joilla ei ollut sähköä tai joiden sähkö oli katkaistu, varastivat isoja jääkaappeja, kuvasti parhaiten hyvinvoinnin valhetta. Kun tavaraa ei enää osteta, se on alttiina kritiikille ja muutokselle, sai muutos sitten millaisen muodon tahansa. Vain silloin, kun tavara maksetaan rahalla, sitä kunnioitetaan ihailtavana fetissinä ja statussymbolina. Ryöstäminen on situationistien mielestä luonnollinen vastareaktio yltäkyllyisyyden yhteiskunnalle – ei inhimillisen ja luonnollisen yltäkyllyisyyden, vaan tavararikkauden. Tavaroihin tuhoava ryöstely pitää sisällään

myös kaiken sen tuhoamisen, mitä tavara viime kädessä implikoi: armeijan, poliisivoimat ja muut valtion aseistetun väkivallan muodot. Edellä esitetty kuvaa hyvin SI:n tapaa dramatisoida asioita omaan käsikirjoitukseensa sopiviksi. Tavaroiden ryöstely mellakoiden aikana osoitti todennäköisesti juuri päinvastaista suhtautumista niihin: haluttiin saada kahmittua fetissejä ja statussymboleja, vaikka niitä ei olisi voitu käyttääkään.

Los Angelesin mustat olivat Situationistien mukaan paremmin palkattuja kuin muut mustat Yhdysvalloissa. Heille, kuten kaikille amerikkalaisille, on luvattu pääsy amerikkalaiseen unelmaan, mutta he ovat huomanneet, että vauraus ei olekaan staattinen tila, vaan pikemminkin kuin päättymättömät tikkaat; mitä korkeammalle he kipuavat sitä kauempana he ovat huipulta, koska heidän lähtökohtansa ovat olleet heikommat kuin muilla. Situationistit totesivat, että mustan rikastuminen tuottaa vain rikkaan neekerin; mustat edustavat aina kuitenkin köyhyyttä amerikkalaisessa yhteiskunnassa. Kun mustat kuitenkin aina kipuavat muiden perässä, se teknologinen taso, jonka kaikkein etuoikeutetuimmat ovat tavoittaneet, muuttuu loukkaukseksi. Situationistit totesivat, että Wattsin mellakka on historian ensimmäinen, joka oikeutti itsensä kiistalla ilmastointilaitteiden puuttumisesta helleaallon aikana.

Situationistit siis kehittivät Patafyysisen collegen omimisstrategiaa lisäämällä siihen oman yhteiskunta-analyyttisen aspektinsa. Ja koska situationistit ajattelivat, seuraten samoja ajatusratoja kuin Patafyysisen collegen jäsenet, että situationisteja ovat kaikki maailman ihmiset, mutta toiset ovat tietoisia siitä ja toiset eivät, niin osoittamalla sormella »situationistisia» eleitä ja tapahtumia ja selittämällä mikä niissä on situationistista he pyrkivät edistämään tiedostamisprosessia. Toisaalta vallankumouksen toteuttamiseksi oli välttämätöntä koota yhteen kaikki eristetyt ja fragmentaariset vallitsevan olemassaolon kieltämisen ja vastarinnan teot ja tapahtumat. SI:n tapa analysoimisen avulla omia tapahtumia perustuu toisaalta uskoon, että tapahtumilla on merkitys ja että niiden takana on ideologia, toisaalta situationistien tekemät analyysit ovat jo reitillä poststrukturalismiin ja sitä myötä postmoderniin tilaan, jossa kaikki on mahdollista tulkita miten tahansa, koska yhtä ainoaa oikeaa merkitystä ei ole. Tällöin tuloksena on kiehtova tarinan ja todellisen tapahtuman sekamelska. Itse asiassa situationistien tekemien analyysien suhde tapahtumiin oli pohjimmiltaan samankaltainen kuin medioiden suhde skandaaleihin. Situationistit tiesivät itsekkin, ettei heidän analyysinsä kenties ollut

ainoa oikea ja että analyysit olivat tarkoitushakuisia. Koska situationistien tavoitteena kuitenkin oli asioiden toisen puolen esiinkääntäminen, he tekivät tapahtumista varsin rohkeasti sommiteltuja johtopäätöksiä. Liiottelu ei suinkaan ollut kiellettyä SI:ssä.

Raoul Vaneigem listasi asioita, joihin kaikkien vallankumouksellisten liikkeiden pitäisi ottaa kantaa tai joita pitäisi analysoida. Listassa mainitaan mm. poliittisen talouden kritiikki, yhteiskuntatieteiden kritiikki, psykoanalyysin kritiikki (erityisesti Freud, Reich ja Marcuse), leikin rooli historiassa, Marx ja Sade, romantiikan kriisi, barokki, taide ja jokapäiväinen luovuus, dadaismin ja surrealismien kritiikki, Mallarmé, Joyce ja Malevits, itseään parodioiva taide, primitiivinen taide, Meksikon vallankumous, Talonpoikaissota 1525, Espanjan vallankumous, tuntemattomat vallankumoukset, vallankumouslaulut, kybernetiikka ja valta, islamin alkuperä, anarkistiset teesit, spesialistien maailma, utopianismiteesit, kunnianosoitus Charles Fourierille, yksilöllinen ja kollektiivinen seikkailu, persoonalliset fantasiat, rakastamisen vapaus ym.³¹

Lista kuvastaa sitä kenttää, jolla situationistit poukkoilivat asiasta toiseen: mikään inhimillinen ei tuntunut olevan heille liian vierasta pohdittavaksi. Pyrkimyksenä oli laskelmoitu häirintä kaikilla rintamilla – kulttuurisella, poliittisella, taloudellisella ja sosiaalisella. Sen lisäksi luettelo sisältää runsaasti samaa ironista sävyä eri alojen spesialisteja kohtaan kuin Patafyysisen collegen listaamat oppituolit. Vaneigem kiteytti myös vallankumouksellisten ryhmien akuuteimmat probleemat, joista löytyvät situationistisen liikkeenkin pohtimat ongelma-alueet: 1) työn konkreettinen muuttaminen (ts. inhimillisten suhteiden konstruointi kaikkiin sosiaalisen elämän alueisiin vaikuttavan intohimoisen ja tietoisien käytännön keinoin) 2) vaihtotalouden konkreettinen muuttaminen (rahan arvottomaksi tekeminen: väärennetyn rahan kumouksellinen käyttö, vanhaan taloudelliseen järjestelmään sopimattomien suhteiden luominen, loismaisten alojen saattaminen konkurssiin jne.) 3) valtion ja kaikenlaisten vieraannuttavien yhteisöjen muuttaminen (situaatioiden konstruoinen kysymys, omajohtoiset yhteisöt, kaikkien vapautta rohkaisevien ja regressiivisiä suuntauksia tukahduttavien positiivisten lakien suunnittelu jne.) 4) liikkeen organisoiminen ja sen laajentaminen avainalueilta niin että vaikiintuneet järjestelyt kaikkialla altistetaan kumoukselle (itsepuolustus, suhteet vapauttamattomiin alueisiin, asetuotannon ja niiden käytön laajentaminen jne.)³²

SI:n menetelmänä oli vallitsevan yhteiskuntajärjestelmän termien kääntäminen: sen minkä yhteiskunta näkee menestyksellisenä, SI kokee epäonnistumiseksi. Ajatuksen taustalla häilyy dadaistinen kielen ja diskursusin kritiikki, ja toisaalta pyrkimys totaalisen vastustamisen asenteeseen. Situationistit eivät hyväksyneet reformeja, vaan tavoitteena oli vanhan tuhoaminen kokonaan. Situationistien ajattelua ja toimintamalleja voisi luonnehtia positiiviseksi negaatioksi. Heidän nihilismillään, kuten dadaistisella nihilismilläänkin, oli instrumentaalinen luonne, ts. kaiken kieltäminen oli vain välietappi pyrkimyksessä toteuttaa joitakin olennaisia ideoita, viime kädessä haluttiin kuitenkin rakentaa jotakin uutta. Niinpä situationisteille kaikkien legitiimoitujen kommunikaatiomuotojen täytyi sekä olla että ei olla tämän kommunikaation kieltoja: kommunikaatiota, joka sisältää oman kieltonsa; kierto, joka sisältää kommunikaation, toisin sanoen kiellon muuntamisen positiiviseksi projektiksi. Kaiken täytyi johtaa johonkin. Kommunikaation täytyi sisältää itsekritiikkiä.³³ »Emme halua omia monopolia dialektiikassa, josta kaikki puhuvat; haluamme vain saada tilapäisen monopolin sen käyttöön.»³⁴ Niinpä etenkin Debord ja Vaneigem, mutta myös muut situationistit ilmaisivat ajatuksiaan varsin yksinkertaiselta näyttävällä hegeliläisellä »dialektiikalla»: kääntämällä käsitteitä ja rinnastamalla ne, esimerkiksi 'myytin yhtenäisyys' ja 'yhtenäisyyden myytti', 'spektaakkelin hajanaisuus' ja 'hajanaisuuden spektaakkeli'.

Situationistit perivät Lettristeiltä ajatuksen lahjasta, jonka taustalla on idea ei-määrällisestä, irrationaalista ja maagisesta uhrista vaihdon välineenä. Ennen rahan käyttöön ottamista inhimilliset suhteet olivat perustuneet arkaaiselle vaihtomuodolle: pelille, jossa käytettiin uhrilahjaa, *potlatchia*; uhrin suuruus määrittäi antajan arvon. Sana 'potlatch' on peräisin Amerikan intiaanien vaihtojärjestelmästä, jossa lahjaa vastaan annettiin vastalahja, kunnes ei enää ollut jäljellä mitään annettavaa; lopulta heimon rikkain saattoi lahjottaa pois kaiken omaisuutensa. Lettriste Internationalin julkaisema lehti oli nimeltään *Potlatch*, se viittasi juuri siihen ideaaliin, että vaihtotalous voi toimia myös kvalitatiivisin perustein eikä, kuten markkinatalouskapitalismissa, siten että kaikki mitataan kvantitatiivisesti.

Uhrilahja ei yleensä ollut yhteismitallinen vastineensa kanssa olipa sitten vaikka kysymys siitä, että muinainen roomalainen lupasi uhrata kukon, jotta hänen tuleva matkansa onnistuisi. Tällainen uhri on kaukana porvarillisesta omistamisen ideasta ja lähempänä ideaa olemisesta suhteessa luontoon. Situationistien lahja-idean pohtimisen taustalla ovat

Marxin ajatukset: »Rahan määrä tulee yhä enemmän sen ainoaksi tehoavaksi, merkitseväksi ominaisuudeksi; samoin kuin raha pelkistää kaiken olemuksen abstraktiokseen, siten se pelkistyy omassa liikkeessään määrälliseksi olemukseksi » ja: »... tuotteiden ja tarpeiden laajeneminen synnyttää epäinhimillisten, liikahienostuneiden, epäluonnollisten ja luuloteltujen halujen kekseliäitä ja aina laskelmoivia orjia.»³⁵ »Yksityisomistus on tehnyt meidät niin tyhmiksi ja yksipuolisiksi, että jokin esine on vasta sitten meidän kun me omistamme sen,» Marx kirjoitti, ja jatkoi, että »Täten on kaikkien fyysisten ja henkisten aistien tilalle tullut kaikkien näiden aistien yksinkertainen vierautuminen, omistamisen aisti. [...] Yksityisomistuksen kumoaminen on näin ollen kaikkien inhimillisten aistien ja ominaisuuksien täydellistä vapauttamista; mutta se on tätä vapauttamista nimenomaan siksi, että nämä aistit ja ominaisuudet ovat tulleet inhimillisiksi sekä subjektiivisesti että objektiivisesti. Silmä on tullut inhimilliseksi silmäksi, samoin kuin sen kohde on tullut yhteiskunnalliseksi, inhimilliseksi, ihmisen ihmistä varten luomaksi kohteeksi.»³⁶ Vaneigemin mukaan rahatalouteen siirtymisen yhteydessä katosivat inhimilliset arvot ja vaihdosta sinänsä tuli itseisarvo; totaliteetti hajosi fragmenteiksi. Vaneigem vaatikin, että uudet inhimilliset suhteet on rakennettava puhtaan antamisen periaatteelle, on löydettävä uudelleen antamisen nautinto. Hän toteaa, että nuoremmat sukupolvet ovat jo tajuamassa tämän, mistä on osoituksena suuri innostus kirjojen, vaatteiden, ruuan, aseiden ja korujen varastamiseen yksinomaisena tavoitteena antaa ne pois.³⁷ Hyödyllisten ja hyödyttömienkin esineiden varastamisessa lahjoittaakseen ne pois on Vaneigemin mielestä kysymys esineiden ja kokemusten symbolisen arvon naurtavaksi tekemisestä, eleestä, joka on hyötyajattelun ja vaihtotalouden hallitsemalle yhteiskunnalle käsittämätön.

Vaikka situationistien ajatukset vaihtaloudesta ja potlatchin ilmenemisestä yhteiskunnassa tuntuivat toisinaan kaukaa haetuilta, niin ainakin he onnistuivat kiinnittämään huomiota asiaan. 1980-luvun puolivälissä ranskalainen sosiologi Michel de Certeau totesi, että vaikka raha on saanut tietynlaisen aseman ja vaihtoarvon, niin potlatch on olemassa järjestelmän sisällä merkinä toisenlaisesta (laittomasta) taloudesta. Työpaikoilla ihmiset käyttävät aineita ja työvälineitä omiin hankkeisiinsa. De Certeau mukaan instituution työntekijätasolle on ujuttautunut sosiaalisen vaihdon tapoja, teknistä kekseliäisyyttä ja moraalista vastarintaa, toisin sanoen lahjataloutta (anteliaisuutta, josta odotetaan vastalahjaa),

petkuttamisen estetiikkaa ja sisun etiikkaa (eli lukemattomia tapoja kieltäytyä hyväksymästä olemassaolevaa järjestystä laiksi, kieltäytyä antamasta sille kohtalon asemaa ja merkitystä).³⁸

Situationismin lähtökohtana oli Guy Debordin hahmottelema ajatus, että satunnaisista ideologisista ja juridisista eroavuuksista huolimatta kaikkialla vallitsee sama vieraantumisen, totalitaarisen kontrollin ja passiivisen kulutuksen yhteiskunta. Tämän yhteiskunnan yhtenäisyyttä ei voi ymmärtää ilman vapautetun luovuuden vastaprojektia ja sen asioihin perehtynyttä kaikenkattavaa kritiikkiä, mikä tarkoittaa kaikkien ihmisten valtaa omaan historiaansa ja valtaa kaikilla tasoilla.³⁹ Situationistien mukaan kaikkia inhimillisiä toimintoja hallitseva totaalinen poliisikontrolli ja kaiken inhimillisen toiminnan ääretön luomisvapaus kulkevat samaa polkua: se on modernien löytöjen yhteinen tie. Joten situationistit katsoivat kulkevansa samaa tietä kuin vihollisensa – usein kuitenkin heidän edellään. »Paras voittakoon.»⁴⁰ Situationistit eivät siis halunneet asettua ulkopuolisen tarkkailijan asemaan, itse asiassa he ajattelivat sellaisen aseman olevan mahdoton, etenkin jos teorian ja käytännön välillä ei tunnusteta olevan eroa. Vaneigemin mielestä teknologista organisaatiota ei edes voi tuhota sen ulkopuolelta, vaan sen hajoaminen seuraa organisaation sisäisestä rappeutumisesta.⁴¹ Situationistien tarkoitus oli työkkiä organisaation heikkoja kohtia siinä toivossa, että se lopulta romahtaa. Yksi situationistien heikkouksista oli kuitenkin se, että he yleistivät sodanjälkeisen Ranskan spesifin tilanteen koskemaan koko olemassaolevaa maailmaa ja näkivät esimerkiksi silloisen hetkellisen talousbuumin pysyvänä olotilana.⁴² Situationisteilla oli muutenkin taipumusta varsin rajuihin yleistyksiin ja liioitteluun, he kärjistivät omat ja lainatut ideat äärimäisyyksiin ja käyttivät retoriikkaa, joka oli yhteistä sekä modernistisille avantgardeliikkeille että esimerkiksi kiihkouskonnollisille liikkeille.

Opiskelijaelämän köyhyydestä

SI singahti ensimmäisen kerran julkisuuteen Ranskassa 1966 sekaannuttuaan Strasbourgin opiskelijaskandaaliin. Strasbourgilaiset opiskelijat levittivät lukukauden avajaisissa paikallisen opiskelijayhdistyksen osaston

(AFGES) nimissä ja Ranskan Kansalliselta Opiskelijaliitolta (UNEF) saaduin varoin painettua pamflettia *De la misère en milieu étudiant*⁴³ (Opiskelijaelämän köyhyydestä). Siitä tuli todennäköisesti laajimmalle levinnyt situationistiteksti; sitä on ollut liikkeellä yhdellätoista eri kielellä kaikkiaan puolisen miljoonaa kopiota; esimerkiksi englanninkielinen versio julkaistiin nimellä *Ten Days That Shook The University*.

Paljon huomiota ja yliopiston sisällä kurinpidollisia toimia herättänyt teksti totesi opiskelijoiden elävän skitsofrenisessä tilanteessa; heidän statuksensa opiskelijoina on matala: vaikka 80% opiskelijoista tuli työväenluokkaa paremmin ansaitsevista perheistä, 90%:lla heistä on vähemmän rahaa kuin pienipalkkaisimmalla työläisellä. Opiskelijaelämä on initiaatiota tulevaisuuden parempaa statusta varten. Köyhien opiskelijoiden elämä kuluu kuitenkin hengissäpysyttelemiseen, mistä he ovat tehneet hyveen: he ovat ryhtyneet boheemeiksi. Pamfletissa todetaan, että boheemisuus ei ylipäätään ole ratkaisu mihinkään, ja kaiken lisäksi se on mahdottomuus minkään instituution sisällä, esimerkiksi irrottautumatta yliopistomiljööstä. Mutta kiltit opiskelijat löytävät paikkansa kulttuurispektaakkelin seuraajina. Vain opiskelijat luulevat olevansa avantgardistisia, jos he ovat nähneet Godardin viimeisimmän elokuvan tai ostaneet uusimman Argumentistisen kirjan⁴⁴. Aikana, jolloin taide on kuollut, opiskelija pysyy kaikkein lojaaleimpana teatterien ja elokuvakerhojen tukijana: »Jos Kulttuurikeskuksia ei olisi olemassa, opiskelija olisi keksinyt ne».⁴⁵ Koska opiskelija ei pysty todelliseen intohimoon, häntä kutkuttavat kaikki intohimottomat poleemikot kuten Althusser, Garaudy, Sartre, Barthes, Levi-Strauss jne. sekä ideologiat, joiden funktio on todellisten ongelmien peitteleminen kirjoittamalla laajasti vääristä: humanismi, eksistentialismi, strukturalismi, uskriteikki, kybernetiikka... Opiskelija on ylpeä ostaessaan tärkeiden ja vaikeiden tekstien uusintapainoksia paperikansissa. Pamfletti kehottaa mieluummin varastamaan ne.

Opiskelijaelämän köyhyydestä -tekstissä opiskelijoita syytetään passiivisuudesta, joka tekee yliopistoista otollisen metsästysareenan kaikenlaisille manipulaattoreille Kommunistisesta Puolueesta UNEFiin. Tekstissä hyökättiin myös yliopistoja vastaan. Pamfletin tekijöiden mielestä yliopiston integroiminen sosiaaliseen ja taloudelliseen elämään tarkoittaa yliopiston sopeuttamista nykyaikaisen kapitalismin tarpeisiin. Professorien (suomalaisittain ajatellen tohtorien) liukuhihnatuotanto tekee yliopistoista tietämättömyyden pesäpaikkoja; opiskelijoiden häpeä on se, että he nielevät

kaiken mitä heille syötetään. Toisaalta spektaakkeliyhteiskunta tulkitsee kaikki nuorison kapinat vain jokaisen sukupolven nuoruuteen kuuluvana kapinointina, joka hiipuu aikuistumisen myötä.

Pamfletti mainitsi sekä Yhdysvalloissa että Neuvostoliitossa ja muualla idässä esiintyneitä vastaliikkeitä. Niiden ongelma oli se, että muualla kuin Itä-blokissa kapinointi oli mahdollista, mutta päämäärät ovat jääneet mystisiksi. Idän byrokraatioissa kapinointi on illuusiottomampaa ja päämäärät selkeitä, mutta ongelmana oli keksiä keinoja, joiden avulla päämäärät voitiin toteuttaa. Tunnustusta annetaan vain Japanin opiskelijoiden ja työläisten yhteiselle vasemmistoliikehinnälle.⁴⁶ Pamfletissa analysoitiin pitkälti sekä lännen kapitalistista byrokraatiaa että idän jähmeytyneitä rakenteita. »Stalinismi on tuhottava», julistivat pamfletin kirjoittajat, ja totesivat että bolsevismiin kannattajat kykenevät ylläpitämään illuusiota enää vain Algerian tapaisissa kehityksissä. *Opiskelijaelämän köyhyydestä* päättyy sekavaan tiivistelmään situationistisista ideoista: maailman ja elämän muuttaminen tapahtuu vieraantuneen todellisuuden arvoista vapautumisen kautta; vapaa luovuus elämän kaikkien hetkien ja tapahtumien konstruomisessa on ainoa kaikkien tekemää runoutta, josta vallankumouksellinen festivaali saa alkunsa. Iskusanat festivaali ja leikki päättävät tekstin.

Osittain pamfletin aiheuttaman kohun takia situationistit selittelivät yhteyksiään Strasbourgin skandaaliin *IS*:n numerossa 11, lokakuussa 1967. Situationistien mukaan muutama strasbourgilainen opiskelija oli tullut pyytämään heidän apuaan, sillä paikalliseen opiskelijayhdistykseen oli valittu kuusi heidän ystäväänsä siitä huolimatta, että näillä ei ollut minkäänlaista ohjelmaa ja että heidät tunnettiin Ranskan kansallisessa opiskelijajärjestössä lähinnä sen tuhoamiseen pyrkivänä äärijoukkona. Situationistien mielestä se, että nämä opiskelijat oli vaaleilla äänestetty yhdistykseen, todisti opiskelijajoukkojen apatiaa ja yhdistyksen byrokraattien kykenemättömyyttä. Situationistit totesivat ehdottaneensa neuvoa hakeville opiskelijoille, että he kirjoittaisivat ja julkaisisivat opiskelijaliikettä ja yhteiskuntaa koskevan yleisen kritiikin, jotta itsekkin pääsisivät selville tavoitteistaan. Lisäksi he kehoittivat opiskelijoita käyttämään hyväkseen mahdollisuuttaan päästä käsiksi opiskelijajärjestön rahoihin, koska niiden nonkonformistinen käyttö aikaansaisi skandaalin – kuten tapahtuikin. Opiskelijoilla oli vaikeuksia päästä yhteisymmärryksen tekstin sisällöstä, joten sen kirjoitti lopulta suurimmaksi osaksi opiskelijoita konsultoiva situationisti Mustapha Khayati.

Situationistit kielsivät jyrkästi lehdistön väitteet siitä, että he olisivat saaneet skandaalista taloudellista hyötyä tai pyrkineet propagoimaan omia ajatuksiaan opiskelijoille: »... säällittävä opiskelijaympäristö ei kiinnosta meitä», he totesivat.⁴⁷ Situationistit olivat närkästyneitä siitäkin, että opiskelijat eivät kuunnelleet Khayatin neuvoja. Moni erosi kapinoivasta joukosta, vaikka situationistit olivat neuvoneet, että skandaalin onnistuminen on ainoa suoja siihen osallistujille. Kuvaavaa situationistien tavassa käsitellä osuuttaan skandaaliin on se, että kun lehdistö kirjoitti pamfletista ensimmäisenä konkreettisenä kumouksellisenä manifestaationa, jonka tavoitteena on varsin avoimesti yhteiskunnan tuhoaminen⁴⁸, ja teki situationisteista pamfletin aatteellisen isän, nämä kavahtivat joutumisestaan uutisaineistoksi.

Situationistien pyrkimyksenä ei ollut otsikoihin pääsy ja julkisuus, sillä se altisti liikkeen sulauttamiselle: yhteiskunta saattoi lokeroida situationistit omaa järjestelmää ylläpitäviä tarpeitaan varten. Toisaalta situationistit sotkeutuivat historiansa aikana yhteen jos toiseenkin skandaaliin, ja tiesivät itsekkin tarvitsevänsä julkisuutta levittääkseen vallankumoussanomaansa. Mutta he halusivat julkisuutta omilla ehdoillaan ja omien kanaviensa kautta. SI halusi propagandistin ja provokaattorin roolin pikemminkin kuin johtajan ja organisaattorin, mikä saattoi johtua siitä, että viime kädessä he eivät halunneet vastuuta tekemistään ratkaisuista. Sen sijaan he halusivat ideoida aineksia, jonka pohjalta muut voisivat tehdä käytännön ratkaisuja. Strasbourgin tapahtumien analyysin lopussa SI toteaa, että ennemmin tai myöhemmin ymmärretään, että SI:tä ei voi arvioida tiettyjen manifestien kautta esiintulevien pinnallisesti pahennusta herättävien piirteiden nojalla, vaan sen olennaisesti pahennusta herättävän keskeisen totuuden pohjalta.⁴⁹

Pariisiin kevät 1968 on nähty situationistien ideoiden toteutumana. *Internationale Situationnisten* viimeisessä numerossa 12, syyskuussa 1969, julkaistiin teksti *Aikakauden alku*, jossa touko-kesäkuun 1968 tapahtumia analysoitiin. Tapahtumia pidettiin kaikkien vieraantumismuotojen, ideologioiden ja koko elämismuodon yleisenä kritiikkinä. Situationistit vertaavat tapahtumia festivaaliin ja leikkiin, jossa todellinen suora kommunikaatio oli ensi kertaa mahdollista. Spesialistit ja auktoriteetit, yhtäläillä valtio, puolueet ja yhdistykset kuin sosiologit ja professoritkin, torjuttiin. Vallankumouksen laajuudesta ja syvyydestä todisti situationistien mukaan naisten laaja osallistuminen. Liikehdintä nähtiin myös kulutusyhteiskunnan kritiikkinä. Tapahtumiin johti situationistien mukaan speaktaakkeliyhteis-

kunnan oma luonne; ihmiset olivat tyytymättömiä sen ikuiseen positii-
viseen julkisivuun. SI ei kuitenkaan laskenut omaksi ansiokseen kevään
1968 tapahtumien ennustamista, vaan sen että he olivat kyyneet kuvaile-
maan jo olemassaolleen tilanteen. He olivat sangen vahingoniloisia siitä,
että esimerkiksi Henri Lefebvre, joka oli 1960-luvun alussa kopioinut
Pariisin 1870 kommuunia käsittelevän analyysinsä situationisteilta, väitti
kommuuninkaltaisten kansannousujen olevan mahdottomuus nyky-yh-
teiskunnassa. Lefebvre oli syyttänyt situationisteja utopioiden rakentami-
sesta. Situationistien mielestä 1968 tapahtumat tekivät naurettavan älymys-
töstä, joka ei millään tavoin pystynyt ennakoimaan tapahtumia.

Situationistien mukaan toukokuun liikehdinnän lähtökohtana ei
ollut poliittinen teoria, joka etsi työläisiä toteuttajakseen, vaan toimiva pro-
letariaatti, joka etsi teoreettista tietoisuuttaan. Pariisin toukokuun tapahtu-
mat, yliopiston ja tehtaiden valtauksat, syntyivät spontaanisti, ei juuri min-
kään yhtenäisen ideologian pohjalta. Sorbonnen yliopiston miehittäjien
vaatimuslistalla oli mm. demokratian saattaminen yliopistoon. Valtaajat
yrittivät organisoida toimintansa yleisen demokraattisen kokouksen poh-
jalta, joka valitsee yleiskokoukselle vastuullisen vaihtuvan miehitysko-
mitean. Erilaisten poliittisten ryhmien, kuten maolaisten, puhemiehiä ei
kuunneltu, valtaa ei annettu instituutioiden byrokraateille. Miehitysko-
mitean työ oli kuitenkin hankalaa, sillä erilaiset intressiryhmät halusivat
äänensä kuuluviin. Toiminnan hajoamisvaiheessa Nanterre-Paris Enragés
-ryhmä, Kansainvälisten Situationistien komitea ja joukko työläisiä ja opis-
kelijoita perustivat *Le Conseil pour le maintien des occupations* eli Valtauksia
Ylläpitävän Neuvoston. Kiiivaimpien mellakoitten aikana paikalla oli vain
10-12 situationistia, ts. situationistista vallankumousta teki hyvin pieni piiri,
joka laski ansiokseen sen, ettei pitänyt meteliä itsestään.⁵⁰ Neuvosto jul-
kaisi julisteita ja lentolehtisiä; tärkeimmistä teksteistä otettiin kopioita
150 000 - 200 000. Sen lisäksi tuotettiin lauluja ja nelisenkymmentä sarja-
kuvaa. Tehokkain media olivat kuitenkin graffitit talojen seinillä.

Situationistit osoittivat kirjoituksissaan sekä gaullistien että am-
mattiyhdistyksien ja Kommunistinen Puolueen pyrkivän murtamaan miehi-
tykset, jotta yhteiskunnan staattinen tila säilyisi. Situationistien mielestä
esimerkiksi ammattiyhdistysliikkeen byrokraattien pyrkimyksenä on aino-
astaan työläisten integroiminen kapitalistiseen yhteiskuntaan. Työläisten
muodostamat omaehtoiset ja suoraa demokratiaa toteuttavat neuvostot
sen sijaan olisivat aito uhka byrokraattien luomalle järjestelmälle. Yksi

vuoden 1968 tunnetuimpia iskulauseita olikin: *Ihmiskunta ei ole onnellinen ennen kuin viimeinen byrokraatti on hirtetty viimeisen kapitalistin suoliin*. Enragésien ja situationistien muodostama komitea antoi työläisille ohjeita voimakkaiden neuvostojen luomiseksi: ulkopuoliset voimat on torjuttava, demokratian on oltava suoraa ja kokonaisvaltaista, päätöksenteon on oltava yhtenäistä, valtuuttajat voivat tarpeen tullen erottaa edustajansa välittömästi, hierarkia on poistettava, massoilla on oltava pysyvä mahdollisuus luovaan osallistumiseen, on laajennuttava kansainvälisesti jne. Vallankumouksellisen organisaation on opittava, ettei se voi enää taistella vieraantumista vastaan vieraantuneilla tavoilla.⁵¹ Näitä työläisten omia neuvostoja ei kuitenkaan muodostettu. Epäonnistuminen johtui siitä, että ammattiyhdistykset lopulta omivat lakot, ja vallankumouksellinen lakkoilu muuttui kylmäksi sodaksi ammattiyhdistysbyrokraattien ja työläisten välillä.⁵²

Situationistit pohtivat analyysissään voiko Pariisiin 1968 tapahtumien yhteydessä puhua lainkaan vallankumouksen onnistumisesta tai epäonnistumisesta, sillä lukuun ottamatta porvarillista vallankumousta yksikään vallankumous ei ollut vielä onnistunut; SI:n mielestä Pariisin kevät oli vain yksi muutamasta vallankumouksellisesta hetkestä, joita tällä vuosisadalla on ollut, mutta alkanutta prosessia ja sen mahdollisuuksia ei viety loppuun saakka; toisaalta situationistit olivat varsin skeptisiä siitä olisiko loppuunsaattaminen koskaan onnistunutkaan, sillä se olisi johtanut äärimmillään kansalaissotaan ja ulkovaltojen väliintuloon. Tärkeämpää olikin Pariisin kevät vallankumouksellisena eleenä: sen pelkkä olemassaolo osoitti, että spektaakkeliyhteiskunta ei ole paratiisi ja että ihmisillä on potentiaalia nousta sietämättömäksi käynnyttä tilannetta vastaan. Tapahtumien spontaani luonne osoitti myös, että usko poliittisen muutoksen mahdollisuuteen oli kadonnut, mutta epäonnistuminen johtui siitä, että tilalle ei myöskään ollut keksitty mitään. Spontaani ja pirstaleinen liikehdintä ei ollut tietoinen menneisyydestään eikä päämäärästään, niinpä 68' liike leijui irti maasta kunnes romahti.

Vain hiukan myöhemmin romahti myös Situationistien oma liike. He olivat julkaisseet useita kirjoituksia ja julkilausumia sekä saaneet aikaan skandaaleja, joiden luonne vaihteli Strasbourgin skandaalin kaltaisista tapahtumista siihen, että kyberneetikko Abraham Molesia ja kuvanveistäjä Nicolas Schöfferiä pommitettiin tomaateilla julkisella paikalla. Situationisteille oli myös ominaista jäsenten erottaminen ja eroamiset, juuri siinä SI:n hierarkisuus näkyi räikeimmillään. Jäsenten erottaminen ei toki ole tavaton-

ta tämänkaltaisille ryhmille, esimerkiksi surrealistit olivat näyttäneet esimerkkiä, ja juuri surrealistien tyyliin situationistit tekivät joistakin erottamisista suuren tapahtuman, jota pohtivat kirjoituksissaan ankarasti – kuten esimerkiksi tanskalaistaiteilija Jørgen Nashin ja hänen kannattajiensa kohdalla. SI mielsi polemiikin erottamisista tilaisuutena itsekritiikkiin. Joskin Debord totesi vuonna 1968, että erottamiset eivät ole juuri koskaan merkinneet minkäänlaista teoreettista edistystä SI:ssä: ne eivät ole tuottaneet yhtään täsmällistä määritelmää sille, mikä ei ole hyväksyttävää.⁵³ Erottamisten syyt kertovat paljon Situationistiliikkeen luonteesta ja sisäisistä valtaklikeistä, joten lienee paikallaan luetella muutamia erottamisia, eroamisia ja niiden syitä.

Jo Lettristisestä liikkeestä erottautunut L'Internationale Lettriste pisti mustalle listalle Isoun, Lemaîtren, Pomerandin, Bernan ja Braun. Sekä 1954 tienoilla Ivan Chtcheglovin, jota syytettiin vallankumouksellisen tietoisuuden puutteesta. Chtcheglovin, Bernsteinin ja Debordin välit paronivat myöhemmin, sen jälkeen kun Chtcheglov oli viettänyt viitisen vuotta mielisairaalassa. Jorn, Constant, Pinot-Gallizio, Bernstein ja Debord muodostivat Situationistisen liikkeen teoreettisen ja organisatorisen ytimen 50-luvun lopulla. 13. tammikuuta 1957 Wolman ja Jacques Fillon erotettiin lettristeistä ja samalla myös MIBIstä 'heikon luonteensa' takia. Walter Olmo, Elena Verrone ja Piero Simondo esittelivät SI:lle syyskuussa 1957 esseen *Kokeellisen musiikin käsitteestä*, jossa Olmo selosti äänikokeilujaan. Debord vastasi omalla kirjoituksellaan lokakuussa: hän syytti Olmoa ja tämän kahta tukijaa kokeilevuusprobleeman lähestymisestä liian »idealisticella asenteella» ja »oikeistolaisista lähtökohdista». Olmo, Verrone ja Simondo, jotka kieltäytyivät peruuttamasta tekstiään, erotettiin SI:stä Pariisissa 25.-26. tammikuuta 1958 pidetyssä toisessa konferenssissa.

Maaliskuussa 1958 Ralph Rumney, Italian osaston englantilainen jäsen, erotettiin. Rumneyn oman kertomuksen mukaan syynä oli hänen psykomaantieteellisen raporttinsa myöhästymisen. Hän postitti Venetsiaa koskeneen kuvaesseeensä päivää tai paria ennen kuin hän sai Pariisista kirjeen, jossa kerrottiin hänen erottamisestaan. Aviovelvoitteet, jotka liittyivät hänen poikansa syntymään, eivät kelvanneet myöhästymisen puolustukseksi. Walter Korun, jonka katsottiin olevan vastuussa SI-aktiosta Belgian kriitikkokokousta vastaan, erotettiin SI:stä lokakuussa 1958. Hans Platschek, SI:n Saksan osaston ainoa jäsen erotettiin helmikuussa 1959, kun hän oli toiminut SI:ssä vuoden. *Internationale Situationnistien* toimitus-

kuntaan kuulunut Mohammed Dahou erosi samana vuonna. Huhtikuussa 1960 Armando, Alberts ja Oudejans erotettiin liikkeestä, koska kaksi viimeksi mainittua olivat suostuneet suunnittelemaan kirkkorakennuksen. Kesäkuussa 1960 Pinot-Gallizio ja Melanotte pitivät teollisten maalausten näyttelyn sekä Stedelijk Museumissa Amsterdamissa että Notizie Galleriassa Turinissa. Heidät erotettiin syytettynä yhteistyöstä 'ideologisesti ei-hyväksyttävien' tahojen kanssa. Samaan aikaan erotettiin Italian osastosta myös Glauco Wuerich. Kesäkuussa erosi Constant, joka kyllästyi kuuntelemaan kritiikkiä siitä että oli antanut etusijan tekniselle arkkitehtuuri-muodolle sen sijaan, että olisi etsinyt globaalista kulttuuria. Situationistit kirjoittivat lehdessään Constantin tapauksesta närkästyneinä siitä, että hän oli suunnitellut tehtaiden malleja. Sen lisäksi, että oli »plagioinut pari kolme huonosti ymmärrettyä fragmenttia situationistien ideoista, tällä lipevällä luonteella ei ole esitettävänä mitään parempaa kuin toiminta PR-miehenä integroimassa massoja kapitalistiseen teknologiasivilisaatioon», situationistit kirjoittivat.⁵⁴

Jorn erosi situationisteista huhtikuussa 1961. Maurice Wyckaert erotettiin. Göteborgin viides situationistikonferenssi elokuussa 1961 lisäsi Kotányin ja de Jongin silloisen Saksan osaston julkaiseman *Spur*-lehden toimituskuntaan. Marraskuussa ilmestyi lehden numero, jota he olivat konsultoineet. Mutta tammikuussa 1962 Kunzelmann, Prem, Sturm, Zimmer, Eisch, Nele, Fischer ja Stadler julkaisivat lehden seitsemännen numeron kysymättä mitään Kotányilta ja de Jongilta. Seuraavassa kuussa *Spur*-ryhmäläiset erotettiin SI:stä. Samaan aikaan *Spur*-ryhmäläiset joutuivat poliisisyytteisiin moraalittomuudesta, pornografiasta, jumalanpilkasta ja yllyttämisestä mellakointiin. Syytteet johtivat lopulta Uwe Lausenin kolmen viikon vankilatuomioon ja ehdollisiin rangaistuksiin. Erottamisten jälkeenkin *Spur* jatkoi olemassaoloaan ryhmänä ja liittyi myöhemmin Toiseen Kansainvälisten Situationistien ryhmään, joka erosi SI:sta myös 1962. Kotányi ja Peter Laugesen erotettiin 1963, ja seuraavana vuonna erotettiin huumeidiileihin sotkeutunut Trocchi. Uwe Lausen erotettiin maaliskuussa 1965. Seuraavina vuosina SI:sta erosi ja erotettiin useita muitakin jäseniä; varsinkin Michèle Bernsteinin eroaminen joulukuussa 1967 kiihdytti SI:n uudelleenmuotoutumista.

Pariisin mellakoiden aikoihin keväällä 1968 useita jäseniä erosi liikkeestä situationistien toimintaan pettyneinä, ja ne jotka eivät eronneet, erotettiin. Raoul Vaneigem kirjoitti kirjansa *Traite de savoir-vivre a l'usage des*

jeunes generations vuoden 1972 painoksen jälkikirjoituksessa: »Jätin L'Internationale Situationnisten ja sen lisääntyvän tyhjän itsetärkeyden paino-
lastin marraskuussa 1970».⁵⁵ Vaneigem oli ollut niin tärkeä henkilö situatio-
nisteille, että hänelle ei listattu kovinkaan pitkää syntilueteloa: pääsyyte
häntä vastaan *Vaneigemia koskevassa SI:n tiedonannossa* oli passiivisuus, jonka
konkreettisin todiste oli se, että Vaneigem oli »lomaillut» Välimerellä Parii-
sin mellakoiden kiihkeimpään aikaan.⁵⁶

Situationistit pitivät kaikkiaan kahdeksan kongressia, joista viimei-
nen oli Venetsiassa syyskuussa 1969. Siellä hyväksyttiin »SI:n väliaikainen
säännöstö», joka kuvastaa liikkeen tilannetta juuri ennen hajoamista ja
»pro-situjen» aikakaudella. SI pyrki järjestämään liikkeensä säännöstöllä,
joka on paikoin varsin yksityiskohtainen, mutta väljä. Venetsiassa hyväk-
sytty säännöstö kirjaa SI:ssä jo voimassa olleita periaatteita. Säännöstössä
todetaan, että SI on kansainvälinen järjestö, sen muodostavat yksilöt,
jotka ovat osoittaneet yhtäläisiä kykyjä teoreettiseen ja käytännölliseen
toimintaan. Nämä yksilöt ovat tasavertaisia SI:n demokraattisen johdon
kaikilla tasoilla.

SI jakautuu kansallisiin osastoihin. Kansallinen ymmärretään sekä
maantieteellisesti että kulttuurisesti; on jopa suotavaa, että jokainen kan-
sallinen osasto on osittain kansainvälinen. Jokainen SI:n jäsen on ilman
muuta sen kansallisen osaston jäsen, jonka alueella hän elää ja toimii.
Kansallisilla osastoilla täytyy olla oma rahoituksellinen autonomiansa.
Jokainen jäsen on vastuussa SI-yhteisölle, ja SI on kollektiivisesti vastuussa
jokaisen jäsenensä käyttäytymisestä. Kaikkien SI:n jäsenten yleiskokous
on kaikista teoreettisista ja käytännöllisistä valinnoista päättävä voima,
mutta koska käytännössä kaikkien on mahdotonta olla läsnä, jäseniä edus-
tavat kokouksissa delegaatiot. Näillä delegaatioilla voi olla (tai voi olla että
ei ole) erityinen, velvoittava valtuus. Jos delegaation valtuudet on jätetty
avoimiksi, niiden tekemät päätökset ovat valtuuttajien taholta peruttavissa.
Jokainen kansallinen osasto päättää omalla vastuullaan alueensa toimista
ja taktiikoista SI:n hahmottamien päälinjojen puitteissa. Jos mahdollista,
osasto julkaisee lehteä, josta se vastaa itse. Osasto tai SI ei voi rajoittaa
yksilöllistä toiminnanvapautta – muutoin kuin silloin, kun projektit tai
ulkilausumat ovat SI:n vastaisia. Jokainen osasto vastaa myös liittymisistä
ja välirikoista, jotka SI automaattisesti hyväksyy elleivät ne alenna SI:n
yleistä tasoa tai saa aikaan epätasa-arvoa jäsenten kesken.

Jos osasto erottaa jonkun, sen täytyy välittömästi informoida syistä ja lähettää tarpeelliset dokumentit kaikille muille osastoille. Jos muut osastot kyseenalaistavat erottamisen, se ratkaistaan SI:n yleiskonferenssissa. Yleiskonferenssi, johon kaikki tai ainakin mahdollisimman moni jäsenistä osallistuu, kokoontuu niin usein kuin mahdollista, ja konferenssien välillä pidetään delegaatioiden tapaamisia. Jokaisella edustajalla on niin monta ääntä kuin hänet valtuuttaneita situationisteja hänen edustamassaan osastossa on. Mikäli osastossa on erilaisia näkemyksiä, edustajia valtuutetaan kunkin näkökannan puolesta, ja ääniä on kullakin edustajalla niin monta kuin hänen edustamaansa näkökantaa kannattavia valtuuttajia on. Jos jokin osasto ei voi lähettää edustajaansa kokoukseen, sen tulee valtuuttaa jonkun muun osaston edustaja. Kaiken kaikkiaan situationistit pyrkivät eräänlaiseen kollektiiviseen kontrolliin, tai niin kuin he itse halusivat sanoa: suoraan demokratiaan. Säännöstö pyrki varmistamaan sen, että itseään situationisteiksi kutsuvat, mutta liikkeeseen kuulumattomat villit yksilöt tai ryhmät eivät pystyneet »kaappaamaan» alkuperäistä SI:tä itselleen.

SI:n kansainvälisyys on sinänsä kiinnostava ja ehkä hieman surkuhupaisa asia, sillä artikkeleissaan ja julkilausumissaan SI käytti usein tyyliä: »julkilausuman allekirjoittivat Algerian, Belgian, Ranskan, Saksan, Italian ja Skandinavian osastot...» Mikä tarkoitti, että allekirjoittajina olivat esimerkiksi Khatib, Korun, Debord, Platschek, Pinot-Gallizio ja Jorn. Monien maiden osastoissa saattoi olla ainoastaan yksi tai kaksi jäsentä kerrallaan.

Situationistien liike siis koki vakavan kriisin 1969-70. Situationistit itse selittivät kriisin johtuneen siitä, että eräät huomasivat toisten lykkännen heille kaiken vastuun ja operaatioiden toteuttamisen. *Internationale Situationniste*n kirjoitettiin yhä vähemmän kollektiivisesti, ja lehden toimittaminen jäi yhä pienemmän joukon, lopulta vain muutaman jäsenen aktiivisuuden varaan.⁵⁷ SI:n Italian osasto oli 60-luvun lopussa ja 70-luvun alussa SI:n aktiivisin osasto; italialaiset suunnittelivat SI:n ajatusten yhtenäistä, manifestimuotoista julkaisemista. Jo aikaisemmin muotoiltujen ideoiden lisäksi italialaiset halusivat painottaa manifestissa amerikkalaisen kapitalismin ja yhteiskunnan kritiikkiä, myös ekologiset ajatukset ja erityisesti ekologian ja talouden suhde alkoi kiinnostaa situationisteja. Joissakin osastoissa kukoistaneesta aktiivisuudesta huolimatta Debord, Riesel ja Viénet katsoivat parhaaksi lähettää SI:n jäsenille kiertokirjeen marraskuussa 1970. Kirjeessä jäsenistöä syytettiin välinpitämättömyydestä

ja vastuun puutteesta, joka ilmeni mm. osallistumattomuutena päätöksente-
teeseen.⁵⁸ Debord totesi seuraavana vuonna, että SI:stä on ollut vaarassa tulla
toimimaton, naurettava, ja mikä pahinta, viimeinen vallankumouksellisen
spektaakkelin muoto. Vieraantuminen SI:ssä on tapahtunut klassisissa
muodoissaan: puoluepatriotismina, ylimielisenä dogmatismina, pienten
klikkien muodostumisena, ideologiana ja epärehellisyytenä. Debord totesi,
että SI on ainakin osittain epäonnistunut, ja liikkeeseen itseensä on kohdis-
tettava sama kritiikki, jonka SI on kohdistanut vallassaolevaan moderniin
yhteiskuntaan.⁵⁹

Liike oli hajoamassa – ei enää erillisiin osiin, vaan lakatakseen
vähitellen olemasta. Situationisteissa oli lopulta vain kolme jäsentä, kun
Debord ja Sanguietti julistivat voittoa historiasta kirjassa *La Veritable
Scission dans L'Internationale* (Internationaalinen todellinen hajoaminen)⁶⁰ (1972).
He totesivat, että 60-luvun lopussa situationisteista kiinnostuneiden joukko
kasvoi valtavan suureksi, mutta nämä pro-situt »harrastivat vain tyhjää
teeskentelyä, heillä oli hyviä aikomuksia, mutta ei kykyjä, he imitoivat
eikä heillä ollut mitään mahdollisuuksia päästä situationistiseen aristo-
kratiaan; itse asiassa heitä kohdeltiin niin huonosti, että he tajusivat itsekin
olevansa ulkopuolella».⁶¹ Debord ja Sanguietti käyttivät tässä yhteydessä
todellakin ilmaisua 'aristokratia', ja he rinnastavat situationistit esimerkiksi
Marxiin ja Hegeliin tavalla, joka antaa ymmärtää SI:n olleen vähintään
yhtä tärkeä ajatussuunta kuin näiden isoisten aatteet. Muutoin *La Veri-
table...* on varsin katkera kirja, joka yrittää oikeuttaa ja pönkittää SI:n toi-
minnan ja ajatukset sellaisina kuin debordilaiset ne näkivät. SI:ssä teo-
reetikkojen ja käytännön toimijoiden välillä ei ollut ristiriitoja, mutta
kirjassa myönnetään, että SI:n sisällä oli hierarkisia suhteita, joskin ne
olivat »uudenlaisia», käännteisiä tavanomaisille hierarkioille: ne jotka ot-
telivat, salasivat sen. Debordin ja Sanguietin mukaan SI on aina ollut
antihierarkinen, mutta tuskin koskaan tiennyt kuinka kannattaa tasa-
arvoisuutta. He kirjoittivat myös, että alusta asti SI on ollut paljon laa-
jempi projekti kuin vain poliittinen vallankumousliike. SI:n vallankumous
on inhimillisten suhteiden eräs muoto, koko sosiaalista käytäntöä koske-
vien universaalien intressien konflikti, ja tässä suhteessa se poikkeaa
muista konflikteista. »Konfliktin lait ovat sen lakeja, sota on sen polku, ja
sen operaatiot ovat enemmän verrattavissa taiteeseen kuin tieteelliseen
tutkimukseen tai hyvien aikomusten luetteloimiseen, kirjoittivat Debord
ja Sanguietti.»⁶²

Elämä on speaktaakkeli

Situationistien keskeisin käsite oli speaktaakkeli, jonka luomisesta Guy Debord sai kunnian. Pierre Canjuers ja Guy Debord hahmottelivat speaktaakkeliajatusta jo kesällä 1960. He uskoivat suhteellisen keskitettyyn hallintaan, joka yhteiskunnassa vallitsee. Heidän mielestään kapitalismi pyrki korvaamaan elämän tarkoituksen vapaa-ajan aktiviteeteilla ja uudelleenorientoimaan tuotantotoiminnan samalta pohjalta: Koska tuotanto on helvettä vallitsevan moraalisen järjestelmän mukaan, todellisen elämän pitää löytyä kulutuksesta, hyödykkeiden käyttämisestä. Tosiasiassa kulttuurin maailma on sovittua teeskentelyä, esittämistä, jokaisen erillis-tämisen, vieraannuttamisen ja osallistumattomuuden maailma, jota johtavat kapitalistisen systeemin organisaattorit. Suhde tekijöiden ja yleisön välillä on vain näytelmien ohjaajien ja esiintyjien välisen suhteen muunnos.⁶³ Speaktaakkelissa yleisö on karsinoitu kuten teatterissa omalle paikalleen passiivisen katsojan rooliin, mutta samalla myös näyttämölle esittämään roolia: ohjaaja tekee ihmisistä oman elämänsä katsojia (spectateurs).

Canjuers ja Debord vaativat ihmisiä kehittämään todellisia tarpeita nykyisten kompensoiden sijasta. Avantgardistit ovat toki omalta osaltaan yrittäneet kehittää näitä todellisia tarpeita, mutta Canjuersin ja Debordin mielestä kokeellisen kulttuurin etsijät eivät voi toivoa toteuttavansa ideoitaan ilman vallankumouksellisen liikkeen voittoa. Toisaalta he uskoivat, että vallankumouksellinen liike ei voi saada aikaan autenttisia vallankumouksellisia olosuhteita ottamatta huomioon kulttuurisen avantgarden ponnistuksia kritisoida jokapäiväistä elämää ja pyrkimyksiä sen vapaa-seen järjestelemiseen.⁶⁴ Tämä ajatus luonnehtii hyvin SI:n varhaiskautta eräänlaisena vasemmistopoliittisena kulttuuriliikkeenä tai päinvastoin: kulttuuri ajateltiin joka tapauksessa tasa-arvoisena ilmiönä poliittiselle so. vallankumoukselliselle toiminnalle, vieläpä niin ettei poliittisen toiminnan ajateltu johtavan mihinkään ilman kokeilevan kulttuuriavantgarden mukanaoloa. Toisaalta vain vallankumous saattaa luoda edellytykset kukoistavalle kulttuurille. Eivätkä situationistit tässä tapauksessa ajatelleet kommunistista vallankumousta »Venäjän malliin», vaan jotakin aivan muuta. Situationistit olivat varsin tinkimättömiä luodessaan uudenlaisen yhteiskunnan utopioita. Niihin utopioihin ei mahtunut sen kummemmin länsimainen hyvinvointikapitalismi kuin Idän byrokraattinen valtiokapitalismikaan.

Spektaakkeliajatuksen taustalla häilyy myös ajatus, että legiislatiivi-nen moderni/kapitalistinen malli on toteutettu yhteiskunnassa äärimmäiseen hegemoniaan asti vietynä. Sitä pohdittiin paljon 60-luvulla. Esimerkiksi Althusser pyrki osoittamaan, että hallitseva ideologia muuttuu niin itses-täänselväksi normiksi, että yksilöt alistuvat sen alaisuuteen näennäisen vapaaehtoisesti; sitä ei edes havaita ideologiaksi. Sellaiset tapahtumat kuin Wattsin mellakka 60-luvun puolivälissä ja myöhemmin kevään 1968 tapahtumat Ranskassa todistivat kuitenkin situationistien mielestä sen, että usko kapitalistiseen liturgiaan horjuu, ja juuri siinä on vallankumo-uksen siemen. Vallankumouksen uudet polttopisteet kyseenalaistivat nimenomaan vallitsevan systeemin perustan sellaisena kuin situationisti-nen analyysi sen ajatteli. Kapinat kohdistuivat hyödykkeitä, urbanismia, ideologiaa ja spektaakkelia vastaan, jolloin kumouksellisuus toimii merk-kinä tahdosta kapinoida passiivisuutta, eristäytymistä ja jokapäiväisen elämän ikävystyttävyyttä vastaan.

Spektaakkeli-käsite SI:ssä oli melko suoraviivainen uusinto Marxin vieraantumista koskevista kirjoituksista.⁶⁵ Vieraantumisen juuret olivat si-tuationistien mukaan 1800-luvun teollisessa tuotannossa, ja 1900-luvulla vieraantuminen ilmeni kulutuksessa. Myös problematiikka tuotannon ma-teriaalisten voimien ja tuotannon sosiaalisten suhteiden vastakkaisuudesta on suoraan Marxilta. Situationistisen teorian yhteydessä ristiriitaisuus tuotantovoimien ja -suhteiden välillä näyttää kontrastina toisaalta ma-teriaalisten voimien kehittymisen salliman potentiaalin ja toisaalta ole-massaolevien sosiaalisten suhteiden vallitseman todellisuuden välillä. Yhteiskunnan taloudellinen tilanne salli myös pelkän hengissäpysyt-telemistason ylittävän toiminnan, mistä tavallaan SI ja monet muut 60-luvun alakulttuuriliikkeet ovat eräänlaisina esimerkkeinä. Todellinen ti-lanne näyttää kuitenkin niin kuin situationistit itse asian muotoilivat: »kauhistuttavana kontrastina elämän mahdollisten konstruktoiden ja sen nykyisen köyhyyden välillä»⁶⁶.

Guy Debord julkaisi spektaakkeliajattelun ydinkohdat vuonna 1967 teoksessaan *La société du spectacle*.⁶⁷ Kirjansa ensimmäisessä kohdassa hän toteaa, että yhteiskunnissa, joissa vallitsevat modernit tuotanto-olosuhteet, koko elämä näyttää valtavana spektaakkeliensa kasaamana. Kaikki mikä oli suoraan elettyä on muuttunut esittämiseksi.⁶⁸ Työläinen ei tuota itsel-leen, vaan tuottaa riippumatonta voimaa. Tämän tuotannon menestyminen, sen runsaus, palautuu tuottajalle riiston yltäkyläisyytenä. Kaikki aika ja tila hänen maailmassaan muuttuu hänelle vieraaksi vieraantuneiden

tuotteiden paljouden myötä. Speaktaakkeli on tämän uuden maailman kartta, joka kattaa täsmälleen sen alueen. Juuri ne voimat, jotka pakenivat meitä, näyttäytyvät meille kaikessa vallassaan.⁶⁹ Debord tarkoittaa, että speaktaakkeli ei ole kokoelma kuvia, vaan ihmisten välinen sosiaalinen suhde, joka välittyy kuvien kautta.⁷⁰ Speaktaakkelilla on siis taipumus saada maailma näyttäytymään erilaisten erikoistuneiden välittäjien kautta sen sijaan, että se tavoitettaisiin suoraan.⁷¹

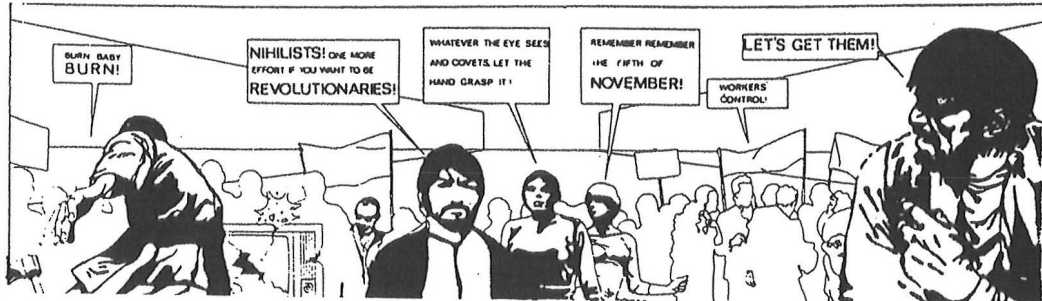
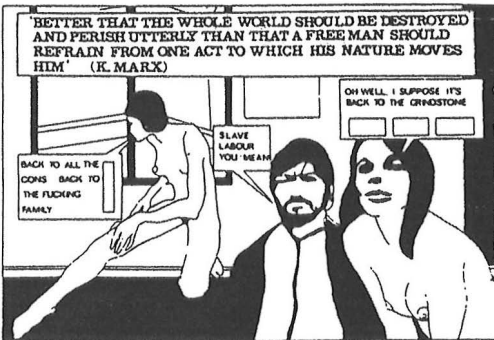
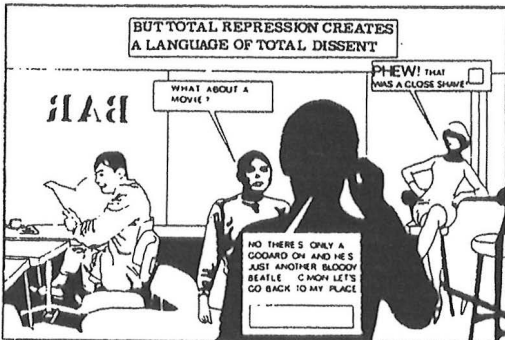
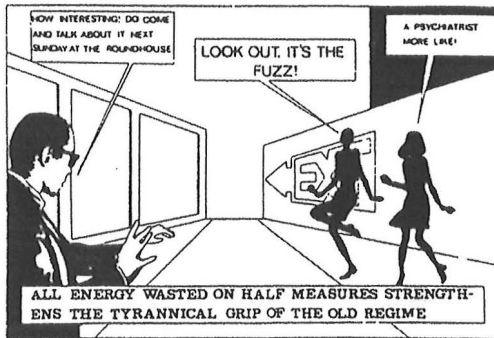
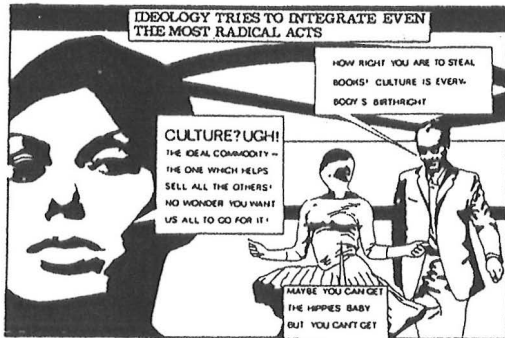
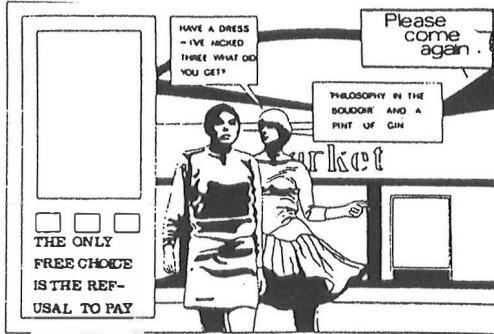
Speaktaakkeli yhteiskunnassa vastaa vieraantumisen konkreettista tuottamista. Taloudellinen ekspansio on enimmäkseen tämän erityisen teollisen tuottamisen laajentumista. Se mikä karttuu talouden ollessa itsetarkoituksellisessa liikkeessä, on juuri se vieraantuminen, joka oli talouden liikkumisen ja laajenemisen lähtökohtanakin.⁷² Ihmisten tuottamat tavarat ovat tuottajayksilöstä riippumattomia, vieraita voimia, mutta ei niin, että tämä tai tuo esine näyttäytyisi vieraantuneena tekijälle, vaan kaikki esineet ovat vieraita, ja niin ollen ne muodostavat kokonaisen maailman, joka on erillistynyt ja vieras. Tuotteestaan erillistyneenä ihminen itse tuottaa yhä kasvavalla voimalla kaikki maailmansa yksityiskohdat, ja siten havaitsee olevansa entistä erillistyneempi maailmastaan. Mitä enemmän hänen elämänsä on hänen oma tuotteensa, sitä enemmän hän on erillistynyt omasta elämästään.⁷³ Vaneigem tarkoittaa tätä Debordin esittämää ajatusta toteamalla, että kulutuksen alueella tavarat eivät ole luonnostaan vieraannuttavia, vaan ne ehdot, jotka johtavat ostajat valitsemaan ne ja ideologia, johon ne on kääritty. Tuotannon välineet ja valinnan ehdollistaminen kulutuksessa ovat petoksen peruspilareita: ne ovat välittäviä tekijöitä, jotka saavat ihmisen tuottajana ja ihmisen kuluttajana luulemaan, että he toimivat, mutta toimimisen illuusio on tosiasiasa passiivinen tila; nämä välittävät tekijät saattavat ihmisen pohjimmiltaan riippuvaiseen olotilaan. Ne erottavat yksilön itsestään, haluistaan, unelmistaan ja elämäntahdoistaan; ihmiset alkavat uskoa tarinaan, ettet voi tulla toimeen ilman näitä välittäjiä, tai valtaa, joka hallitsee niitä.⁷⁴

Vieraantunut ihminen elää oman itsensä ulkopuolella, ideaalikuviensa vankina, hän elää muiden tarkkailusta, mutta ei itse tiedä sitä. Ja niin ihmiset pysyvät puuhakkaina. Tuotannon välineitä hallitsee pääoma. Jean Baudrillard on todennut, että ensimmäisenä juuri pääoma käytti kautta koko historiansa ravinnokseen jokaisen vastaavuuden ja jokaisen inhimillisen päämäärän tuhoutumista, mikä murskasi jokaisen ideaalin eron oikean ja väärän sekä hyvän ja pahan väliltä, vakiinnuttaakseen vastaavuuden ja vaihdon lain, pääoman vallan rautaisen lain. Pääoma oli

ensimmäisenä harrastamassa pelottelua, abstrahoimista, asioiden irrottamista toisistaan, alueiden hajottamista jne.⁷⁵ Siten se saattoi muokata kulutusideologian perusedellytykset mieleisikseen. Baudrillardin mukaan pääoma vaali todellisuutta, todellisuuden periaatetta, ja se oli myös ensimmäinen, joka tuhosi sen kaiken käyttöarvon, todellisen vastineen tuotannon ja varallisuuden hävittämisen yhteydessä.⁷⁶ Itse asiassa situationistit analysoivat spektaakkeliteoriassaan juuri pääoman taipumusta samanaikaisesti sekä vaalia todellisuuden periaatetta että luoda illusorista todellisuutta. Baudrillard teki siitä sitten aikanaan varsin pitkälle viedyt johtopäätöksensä.

Olemassaoleva talousjärjestelmä tuottaa käyttäytymistapoja ja manipuloi ihmisiä pakottamalla heidät tukahduttamaan halunsa.⁷⁷ Speaktaakkeli on aluetta, jolla pakollinen raataminen on muunnettu vapaaehtoiseksi uhrautumiseksi.⁷⁸ Debordin mukaan jopa tyytymättömyys itsessään muuttuu hyödykkeeksi niin pian kuin taloudellinen yltäkylläisyys sallii laajentaa tuotantoa sellaisten raakamateriaalien prosessointiin.⁷⁹ Debord kuvailee sitä, miten ylläpidetään jatkuvaa tyytymättömyyden tilaa, joka saa ihmiset luulemaan, että on kulutettava jatkuvasti lisää onnellisuuden saavuttamiseksi. Talous ei voi lakata yllyttämästä meitä kuluttamaan enemmän ja enemmän, mutta kuluttaminen vailla helpotusta on illuusoiden vaihtamista kiihtyvällä nopeudella, mikä vähitellen hajottaa vaihtamisen illusion.⁸⁰ Lefebvre käsittelee samoja teemoja kirjoittaessaan, että kontrolloitu kulutus ei ainoastaan suunnittele kulutettavia tuotteita vaan jopa näiden tuotteiden kautta saadun tyydytyksen. Pelaaminen motivaatioilla kuitenkin kieltää ja tuhoaa motivaatiot siinä laajuudessa kuin niistä on saatu ote. Lefebvre ennakoi tästä johtuvaa levottomuutta, joka johtaa yleiseen arvojen kriisiin, ajatusten, filosofian, taiteen ja kulttuurin romahdukseen, jossa merkitykset katoavat ja tilalle tulee vain retoriikka⁸¹ – ajatus, joka on pyörinyt sittemmin poststrukturalistien ja dekonstruktionistien mielessä.

Kun yhteiskunnalla on taipumus atomisoida ihmiset eristyneiksi kuluttajiksi, se estää kommunikaation. Jokapäiväisestä elämästä tulee näin ollen yksityistä elämää, erillistymisen ja spektaakkelin aluetta.⁸² Mitään ei myöskään koeta suoraan ilman välittäviä ideoita, sillä yleinen atomisoitumistendenssi on pirstonut kaiken erikoistuneiksi tekniikoiksi kuten fysiikka, biologia, sosiologia, papyrologia jne. Samanaikaisesti kuitenkin tarve vakiinnuttaa totaliteetti on muuttunut yhä pakottavammaksi, kirjoitti Vaneigem.⁸³



Käytännön perspektiivistä katsoen jokainen fragmentti on kokonaisuus. Käytännön vieraannuttavan vallan perspektiivistä jokainen fragmentti on totalitaarinen.⁸⁴ Marx kirjoitti, että »Johtuu vierautumisen olemuksesta, että jokainen ala asettaa minulle erilaisen ja vastakkaisen mitapuun, [...] koska kukin niistä edustaa tiettyä ihmisen vierautumista ja kukin määrittää vierautuneen olemustoiminnan erikoisen piirin, kukin suhtautuu vierautuneesti toiseen vierautuneisuuteen».⁸⁵ Erikoistuneiksi, (habermaslaisittain omalakisiksi), eriytyneet alueet ja näiden alueiden pirstoutuminen erikoistuneiksi tekniikoiksi, palvelevat speaktaakkelia, koska vallassa oleva porvaristo voi sietää muutosta vain, jos se on tyhjä, abstrakti ja kokonaisuudesta irrotettu: osittainen muutos, osien muutokset, kuten Vaneigem huomautti.⁸⁶ Näennäistä mielipiteiden vastakkaisuutta, antagonismin karikatyyriä, kuvaa Vaneigemin mielestä erittäin hyvin tapa, jolla valta houkuttelee jokaisen joko puolustamaan tai vastustamaan Brigitte Bardot'ta, uusromaania, nelihevosvoimaista Citroenia, spagettia, meskaliinia, minihameita, YK:ta, klassikkoja, nationalismia, ydinsotaa ja liftaamista. Kaikilta kysytään mielipide joka ikisestä yksityiskohdasta, jotta estettäisiin heitä muodostamasta mielipidettä kokonaisuudesta.⁸⁷

Debordin mukaan speaktaakkeli on todellisen yhteiskunnan epärealistisuuden ytimessä; se on olemassaolevan yhteiskunnan utopian ydin. Kaikissa spesifeissä muodoissaan, informaationa tai propagandana, mainontana tai suorana viihdekulutuksena, speaktaakkeli on sosiaalisesti dominoivan elämän nykymuoto...⁸⁸ Sen päämäärä on vain se itse, olemassaolevan järjestyksen keskytymätön diskurssi itsestään, sen ylistelevä monologi.⁸⁹ Kulttuuriselle speaktaakkelille antaa sen ainoan merkityksen hengissäpysymisen kuluttaminen, joka johtaa aina yhteiskunnallisesti ennakoituun, suunniteltuun ja taattuun kuolemaan saakka.⁹⁰

Mutta hengissäpysymisen kuluttaminen on sisällyksetöntä ja laadutonta elämistä. Juuri siitä löytyy perusta tarpeelle tehdä jotakin muuta, konstruoida esimerkiksi situaatioita: »Mitä haluan? En hetkien sarjaa, vaan yhden valtavan hetken. Eletyn kokonaisuuden vailla kokemusta ajan kulumisesta. Ajan kulumisen tunne on yksinkertaisesti vanhenemisen tunne. Ja kuitenkin, koska elääkseen täytyy pysyä hengissä, todelliset hetket, mahdollisuudet, ovat välttämättä juurtuneet aikaan. Kun yritämme yhdistää hetkiä saadaksemme niistä mielihyvää ja vapauttaaksemme niiden elämänlupauksen, olemme jo oppineet kuinka konstruoida 'situaatioita'».⁹¹ Situaatioiden konstruointi ei ole samaa kuin elämysten pyydystäminen

viihdeteollisuuden tai taiteen tuotteista. Ihminen luo situaationsa itse, eikä hänen tarvitse maksaa siitä, että ne luodaan hänelle tavoilla, joihin hän ei voi itse puuttua. Näennäinen, mutta tosiasiasa ehdollistettu valinnanvapaus ei ole situationistien mielestä todellista vapautta, vaan juuri se tekee ihmisistä kykenemättömiä tai ainakin saamattomia luomaan itse itselleen.

Situationistit yrittivät opastaa ihmisiä käyttämään – tai pikemminkin olemaan käyttämättä – kulutustavaroita, myös esineellistynyttä kulttuuria ja vapaa-aikaa. Vasta myöhemmin on esimerkiksi sosiologiassa todettu, ettei kuluttajaa voi identifioida tai arvottaa hänen käyttämiensä kaupallisten tuotteiden mukaan, vaan tuotteiden ja niitä käyttävän yleisön välillä on kuilu, jonka ulottuvuus riippuu siitä miten tuotteita käytetään. Asiasta kirjoittanut de Certeau viittaa intiaanien tapaan suhtautua espanjalaisvalloittajien tuomiin lakeihin ja tapoihin; hänen mukaansa intiaanit metaforisoivat hallitsevan järjestyksen, ja muuttivat sen toimimaan jossain määrin heidän omiin tarpeisiinsa mukautuen.⁹² Intiaanien käyttäytyminen muistuttaa situationistien tapaa omia muiden tekoja, ja muokata niiden merkitys heidän omiin tarpeisiinsa. Toisaalta situationistit yrittivät saada ihmiset käyttäytymään spekaakkelimaailmassa omilla ehdoillaan, vaikka heidän lähtökohtansa olikin se, että kuluttaja on passiivinen ja kulutettavan tuotteen muokattavissa.

Debord mainitsee vuonna 1988 julkaistussa kirjassaan *Commentaires sur la société du spectacle*, että 1967 hän erotti kaksi kilpailevaa ja peräkkäistä spektakulaarisen vallan muotoa: keskittynyt ja diffuusi l. hajanainen spekaakkeli. Sittemmin on Debordin mukaan ilmestynyt myös kolmas spekaakkelimuoto: täydellistynyt spekaakkeli, joka on edellisten yhdistynyt muoto.⁹³ Mitä keskittämiseen tulee, niin kontrollikeskus on tullut salaiseksi: sitä ei koskaan hallitse tunnettu johtaja tai selkeä ideologia. Hajanaisella puolella taas spekaakkeli ei ole koskaan ennen merkinnyt niin suuressa mitassa melkein koko yhteiskunnallisesti tuotetun käyttäytymisen ja objektien aluetta. Edellisistä osatekijöistä yhdistyneen spekaakkelin lopullinen mielekkyys on, että se on integroinut itsensä todellisuuteen samassa mitassa kuin se kuvailee todellisuutta, ja että se rekonstruoi todellisuutta niin kuin kuvailee.⁹⁴

Lisäyksenä ja uudistuksena spekaakkeliteoriaansa Debord mainitsee uudemmassa kirjassaan myös ekologisen kriisin olevan spekaakkeliyhteiskunnan syytä, mikä on varsin loogista Debordin teoriaa ajatellen. Itse asiassa Debord päättyy *Commentaires...* -kirjassaan eräänlaisen

salaliittoteorian kannalle. Sangen suoraviivaisesti Debord sysää syyn kaikesta medioille, sillä kasvottomien vallanpitäjien työkaluna mediat – ja etenkin tietokone, johon kaikki on jo valmiiksi ohjelmoitu – ylläpitävät illuusiota parhaasta mahdollisesta, täydellisestä yhteiskunnasta. Debord uskoo myös valtiojohtoisen terrorismin ideaan. Terrorismin olemassaolo saa ihmiset uskomaan demokratian paremmuuteen. Kiinnostava yksityiskohta on se, että 1970-luvun terroristien tapaan Debord puhuu »niistä», kun hän tarkoittaa valtaapitäviä salaliittolaisia. Kaiken kaikkiaan *Commentaires...* on 60-lukulaisen tee-se-itse-vallankumouksellisen frustraattinen purkaus kak-sikymmentä vuotta liian myöhään; yrittäjä saattaa ajan tasalle speaktaakkeli-teoria, joka oli aikanaan osuvaa yhteiskuntakritiikkiä.

Täydellistynyt speaktaakkeli on mitä ilmeisimmin Debordin kömpelö mukaelma Baudrillardin simulaatioteoriasta. Debord on valmis toteamaan, että ero speaktaakkelin ja todellisuuden välillä on miltei haihtunut: enää ei ole löydettävissä todellista objektia ja todellinen merkitys on erottamaton spektakulaarisesta representaatiosta. Se tarkoittaisi myös sitä, että todellista luovuutta ei voisi erottaa sen saamista erilaisista ilmenemismuodoista eikä autenttisia toiveita voida erottaa kuluttamistarpeita varten kehitetystä valinnan ehdollistamisesta. Täydellistynyttä speaktaakkeliä luonnehtii viisi pääpiirrettä: lakkaamaton teknologinen uudistuminen, valtion ja talouden integraatio, yleinen salaperäisyys, valheet, joihin ei vastata, ikuinen nykyhetki.⁹⁵ »Nykyisyyden voi nyt välittömästi elää kuin muiston. Aika on alistettu pysyvästi saatavissa olevan nykyisyyden kuvitteelliselle järjestykselle, ja tämän ajan avaruudellistamisen kautta sekä aika että elämä ovat kadonneet yhdessä.»⁹⁶ Situationistit viittasivat esimerkiksi kaitafilmikameramainokseen, jonka teksti kuului: »*j'aime ma caméra parce que j'aime vivre*», (rakastan kameraani, koska rakastan elämää). Debord totesi kyynisesti kysymyksen olevan siitä, että kun rakastaa elämää, menee elokuvaan.⁹⁷ Speaktaakkeli kieltää mm. historian merkityksen menneisyytenä, koska esimerkiksi kameran ja elokuvien avulla kaikki on koska tahansa esitettävissä nykyhetkenä, ja käänteisesti: nykyhetki on kameran kautta elettyä samanaikaisesti jo muisto. Kasvottomat hallitsijat ovat pakottaneet ihmiset kadottamaan historiantajun, koska historia on ainoa uutuuden mittapuu. Koska yhteiskunnan kauppaamat uutuudet eivät ole todellisia uutuuksia, mittapuu on pakko hävittää, jotta petos ei paljastuisi.

Valheet, joihin ei vastata, ovat onnistuneet eliminoimaan yleisen mielipiteen, joka ensin kadotti kyvyn tulla kuulluksi ja sitten hyvin nopeasti hajosi kokonaan. Tällä on Debordin mielestä mitä ilmeisemmin merkittäviä seurauksia politiikalle, sovelletuille tieteille, lainsäädäntösystemille ja taiteille.⁹⁸ Hänestä nimenomaan nykyinen asiantuntijakulttuuri pitää huolen valheista: »Aina kun yksilöt kadottavat kyvyn nähdä asioita itse, asiantuntijat ovat valmiita tarjoamaan absoluuttisen varmistuksen.»⁹⁹ Sen sijaan, että tiede tutkisi olennaisia asioita, sitä pyydetään spekataakkeliyhteiskunnassa viipymättä oikeuttamaan kaikki mitä tapahtuu.¹⁰⁰ Monet teoreetikot ovatkin todenneet, että eksperteistä on tullut välttämätön osa systeemin uusintamismekanismia. Debord itse vastustaa asiantuntijoita hyvin vakuuttavaan sävyyn ja tarjoaa kuitenkin oikeaa tietoa ikään kuin ylhäältä päin, mutta toisaalta hän ei itse esiinny niinkään eksperttinä kuin profeettana: »Antispektakulaarinen kuuluisuus on tullut äärimmäisen harvinaiseksi. Minä itse olen yksi viimeisistä, jotka ovat säilyttäneet sen, eikä minulla koskaan muunlaista ole ollut», kirjoitti Debord 1988¹⁰¹ – hiukan katkerana, alkoholi-soituneena ja unohdettuna vallankumouksellisena.

Leikkivä ihminen

Debord ehkä nostettiin eräänlaiseksi situationistien johtohahmoksi, mutta hänen rinnallaan Raoul Vaneigem oli tärkeä situationististen ideoiden ja teorian luoja. Vaneigem liittyi situationisteihin vasta 1961, jolloin esimerkiksi Asger Jorn oli jo eronnut ryhmästä ja situationistien ensimmäinen »taiteellisempi» ja kulttuuripoliittisempi viisivuotiskausi oli päättymässä; sen jälkeen situationistien historiassa seurasi selkeästi poliittisempi ja taiteelle jopa vihamielinen jakso. Vaneigem oli teoreetikko, ei niinkään toiminnan mies, ja 60-luvun lopulla hän osallistui situationistien tapaamisiin varsin vaiteliaana taustahahmona, mistä häntä myös alituisen arvosteltiin. Vaneigemistä näkee, että hän oli pohjimmiltaan paitsi idealisti myös romantikko; hänen tekstinsä on Debordin hiukan suoraan ja jopa kömpelöön ilmaisuun verrattuna jopa kiihkeän metaforista ja runollista.

Vaneigem kirjoitti vuosina 1963-65 kirjan *Traite de savoir-vivre a l'usage des jeunes generations ja Banalites de base*, joka julkaistiin vasta 1967. *Internationale Situationnistessa* julkaistiin vuosina 1962-63 useita Vaneigemin tekstejä otsikolla *Banalites de base*. Niissä hän käsitteli mm. vieraantumisen problematiikkaa, myyttiä ja speaktaakkelia, samoja teemoja, joita hän käsitteli kirjassaan. *Jokapäiväisen elämän vallankumous ja Perusbanaliteetit*¹⁰² sisältävät useimmat niistä periaatteista, joiden pohjalta Debord kirjoitti speaktaakkeliteoriaansa. Vaneigemin ajatusten perusta on sosiaalisten suhteiden tila yhteiskunnassa, josta köyhyys on materiaalisen hengissäpysymisen nimissä poistettu mutta jossa se on syventynyt, jos katsomme tapaamme elää.¹⁰³ »Kuka haluaa maailman, jossa takuu siitä ettemme kuole nälkään saa aikaan riskin kuolla ikävystymiseen».¹⁰⁴ Situationistien ideat eivät Vaneigemin mukaan ole muuta kuin uskollisia kehitelmiä teoista, joita tuhannet ihmiset yrittävät jatkuvasti tehdä, kun he yrittävät estää uutta päivää olemast vain kaksikymmentäneljä tuntia tuhlattua aikaa.¹⁰⁵

»Tuntemme taistelukentän», Vaneigem julisti situationistien puolesta. »Ongelmana on nyt kuinka valmistautua taisteluun ennen kuin patafyysikko, aseistautuneena kokonaisnäkemyksellä ilman tekniikkaa, ja kyberneetikko, aseistautuneena tekniikalla ilman kokonaisnäkemystä, saattavat täydelliseksi poliittisen yhdyntänsä.»¹⁰⁶ Situationistit kiistivät kilpailevansa muiden näkemysten kanssa, sillä he asettivat itsensä kokonaan kaikkien muiden näkemysten ulkopuolelle ja katsoivat oikeudekseen kritisoida kaikkia näkemyksiä – myös omaansa, jota oli tarkoitus tarkistaa ja muuttaa jatkuvasti.

Vaneigemin kirja jokapäiväisen elämän vallankumouksesta sisältää pitkällisiä pohdintoja nyky-yhteiskunnan elämäntilanteeseen johtaneista historiallisista seikoista. Vaneigem pohtii herra-orja -asetelmaa ja vallan luonteen muuttumista: kun porvaristo otti vallan, vallan yhtenäisyys tuhoutui. Pyhä yksityinen määräysvalta sekularisoitui kapitalistisissa mekanismeissa. Vapautettuna vallan otteesta totaliteetista tuli jälleen keran konkreettinen ja välitön. Pirstoutumisen aikakausi ei ole ollut mitään muuta kuin sarja yrityksiä tavoittaa saavuttamaton yhtenäisyys, muodostaa uudelleen jokin pyhän korvike, jonka taakse valta voi suojautua. Vaneigem kirjoittaa, että vallankumouksellinen hetki on silloin kun »kaikki mitä todellisuus esittää löytää välittömän representaation. Kaiken muun ajan hierarkinen mahti, jolta jatkuvasti riistetään sen maagiset ja mystiset arvonmerkit, ponnistelee saadakseen jokaisen unohtamaan että totaliteetin (joka ei koskaan ole ollut muuta kuin todellisuus!) petos paljastuu».¹⁰⁷

Myytti on Vaneigemin mukaan absoluuttinen yksikkö, jossa maailman ristiriitaisuudet saavat näennäisen ratkaisun, sopusointuinen ja alituisesti harmonisoitu visio, joka heijastaa ja vahvistaa järjestystä.¹⁰⁸ Desakralisoituna ja fragmentoituna myytti kadottaa suurenmoisuutensa ja henkisyytensä. Siitä tulee köyhtynyt muoto, jolla on entinen luonteensa, mutta se paljastuu konkreettisella, karkealla ja kouriintuntuvalla tavalla. Vaneigem toteaa, että speaktaakkeli ei ole muuta kuin desakralisoitu ja fragmentoitu myytti¹⁰⁹, joka yrittää epätoivoisesti esittäytyä yhtenäisenä kuvana. Mutta sen luoman kuvan takana ei ole mitään, ei enää sitä pyhää, joka menneinä vuosisatoina suojeli hallitsijoiden ja aateliston valtaa. Situationisteille oli ominaista ajatus, että tavara speaktaakkeli muuttuneena, muuttuneena näennäisen luonnolliseksi ja itsenäiseksi, on ominut aikaisemmin uskonnon ja myytin toimittaman funktion.

Totaalisen hallinnan aikakaudella kapitalismi on tuottanut oman uskontonsa, speaktaakkelin, kirjoittivat Strasbourgin opiskelijakapinalliset syksyllä 1966. Ajatus modernista yhteiskunnasta ja etenkin taiteesta uskonnon korvikkeena on tuon tuostakin pulpahtanut esiin tämän vuosisadan teoreetikoiden teksteissä, tässä suhteessa situationistit eivät olleet mitenkään poikkeavia. Taide on tällä vuosisadalla pyhittänyt itsensä ja vaatinut oikeutta asettaa omia mittapuitaan. Esimerkiksi draamatutkija George E. Wellwarthin mukaan tällä uudella uskonnolla on omat riittinsä, joista yksi on kielen systemaattinen korruptointi; esimerkiksi taiteen autonomiaa ja estetismää julistavat iskulauseet korvaavat rukouksen. Ihminen kohtaa yhteyden kollektiivisen inhimillisen koneiston kanssa toistellessaan rituaalisesti iskulausefraaseja, joiden subjektiivinen merkitys tuhoaa objektiivisia merkityksiä, ts. mahdollisuuden tarkastella todellisuutta realistisesti ja objektiivisesti.

Vaneigem kuvailee speaktaakkelin luonnetta runollisesti näennäisyksien organisaatioksi, joka pyrkii lentävän linnun muodostaman varjon liikkumattomuuteen. Mutta tämä pyrkimys pääsee vain turhan toiveen tasolle, toiveen, joka liittyy johtavan luokan pyrkimyksiin lujittaa valtansa pakenemalla historian kulkua. Historiaton tila on ollut modernin yhteiskunnan tavoitteena, mutta ajan kulkua ei ole saatu pysäytetyksi, ei siitäkään huolimatta, että aika on alistettu pysyvästi saatavissa olevalle kuvitteelliselle nykyisyydelle, kuten Debord totesi. Vaikka kamerat säilöisivät nykyisyyden salamannopeasti muistoksi, nämä kuvat eivät jähmety lopullisesti pysyviksi, vaan ennen pitkää niille muodostuu oma historiansa.

Myytin ja sen fragmentoituneen, epäpyhän jälkeläisen, speaktaakkelin, välillä on tärkeä ero tavassa jolla kumpikin vastustaa tosiasioiden kritiikkiä.

Vaneigem ennustaa, että tulee aika, jolloin yhtenäisyyden myytti on niin kyllästetty tosiasioiden kritiikillä, että se ei voi muuntua enää takaisin koherentiksi myytiksi.¹¹⁰ Johdattelemalla historian näennäisyyksiin porvarillinen vallankumous historisoi näennäisyydet ja tekee siten väistämättömäksi siirtymisen speaktaakkelin hajanaisuudesta hajanaisuuden speaktaakkeliin.¹¹¹ Itse asiassa Baudrillard viittaa tähän simulaatioteoriasaan: Kun todellisuus ei enää ole sitä mitä se oli, nostalgia saa täyden merkityksensä. Myytit alkuperästä ja todellisuuden kuvista, käytetystä totuudesta, objektiivisuudesta ja autenttisuudesta lisääntyvät nopeasti.¹¹² Myyteistä tulee historiaa, mutta koska todellisuus ei enää ole ennallaan ja myytit muuttuvat vaihtoehtoisiksi ja päällekkäisiksi, ne myös pirstoutuvat fragmentaariseksi: yhtenäinen maailmankuva hajoaa. Kaiken lisäksi speaktaakkelin rakenteet ovat kriisissä, koska niin monta palloa täytyy pitää yhtäaikaan ilmassa, kuten Vaneigem totesi. Koska speaktaakkelin täytyy olla kaikkialla, siitä tulee laimea ja sisäisesti ristiriitainen.¹¹³

Jos aiempina vuosikymmeninä taide ja elämä oli nähty toisistaan vieraantuneina, niin 60-luvulla työ ja elämä nähtiin yhtä lailla vieraantuneina toisistaan, ja mikä pahinta, elämä ja vapaa-aika olivat myös toisistaan vieraantunut pari. 60-luvun yhteiskuntakritiikki ei ollut niinkään taloudellista kuin sosiologista, köyhyydestä tai kriiseistä ei puhuttu niin paljon kuin vieraantumisen ja byrokratisoitumisesta. »Svengaavan 60-luvun» taloudelliset ongelmat koskettelivat enemmän vapaa-aikaa kuin työtä ja enemmän jakelua kuin tuotantoa. Situationisteilla oli joltinenkin osuus tämänsuuntaisten ajatusten jäsentämisessä ja nimenomaan vieraantumisen syiden analysoinnissa.

Speaktaakkeli on ominut myös vapaa-ajan, josta on tullut kulutuksen ehdoilla suoritettua toimintaa: ihmiset kuluttavat vapaa-aikaa harrastamalla esimerkiksi turismia. Situationistien utopia oli työn ja leikin yhdistäminen ja perinteisten työtä ja vapaa-aikaa erottavien kategorioiden purkaminen: työn eliminoiminen tapahtuisi *uudenlaisen vapaan toiminnan hyväksi*.¹¹⁴ Situationistit halusivat erottautua sosiologeista, jotka luonnollisesti tukevat jokapäiväisen elämän uudistamispyrkimyksiä, mutta ei niinkään eliminoimalla työ, vaan pyrkimyksillä organisoida sille hyvitystä loma-aikana, ts. sosiologit toimivat perinteisiä kategorioita säilyttäen.

SI:n vallankumouksellinen projekti ei hyväksynyt klassista pelin ideaa, joka on tilaan ja aikaan rajattua ja sääntöjen hallitsemaa.¹¹⁵ Situationistien peli ajalehtimisineen ja psykomaantieteellisine tutkimuksineen sisälsi toki joitakin itse luotuja sääntöjä, mutta se erosi pelin klassisesta käsitteestä siinä, että se kielsi jyrkästi kilpailun ja jokapäiväisestä elämästä erottautumisen elementit, jotka ovat olennaisia perinnäiselle pelin käsitteelle. Sen sijaan leikki nähtiin hierarkioista vapauttavana toimintana, jossa kielletään uhrautuvuus, roolit ja johtajat. Leikin puitteissa itseilmaisuus vapautuu ja sosiaaliset suhteet muuttuvat läpinäkyvämmiksi. Vaneigemin mukaan leikillä ja rituaalilla on se olennainen ero, että hetkenä jona uhrautumisen idea tulee esiin, peli muuttuu pyhäksi ja sen säännöistä tulee riittejä. Leikkijöille pelin säännöt muodostuvat niitä toteutettaessa kiinteäksi osaksi itse leikkiä, säännöt ovat eräänlaisia pelivälineitä, mutta Pyhän alueella rituaaleilla ei voi leikkiä, ne voidaan vain murtaa.

Vaneigemin mielestä ainoastaan leikki voi avata mahdollisuuksia täydelliseen vapauteen, sillä leikin puitteissa on mahdollista ajatella esimerkiksi Chartres'n katedraalin muuttamista huvipuistoksi, labyrintiksi tai ampumaradaksi.¹¹⁶ Rituaaleja uusintava ja ylläpitävä yhteiskunta ei kuitenkaan salli sellaisia mahdollisuuksia. Vaneigemin ajatukset perustuvat varmasti jossain määrin Asger Jornin toteamuksiin leikistä. Jorn ja Constant olivat varsin kiinnostuneita Johan Huizingan teoksesta *Homo ludens*, Leikkivä ihminen; Huizinga jäljitti leikin idean festivaaleihin ja taiteeseen, musiikin ja tanssin rytmeihin, naamioihin, toteemeihin ja ornamentaalisten motiivien maagisiin sokkeloihin. Vuonna 1948 Jorn kirjoitti, että jos leikki jatkuu aikuisilla luonnollisena elämänvoimana niin, että luova spontaanisuus säilyy, se on rituaalin sisältö, inhimillisuus ja elämä ovat sen keskeisin sisältö, ja rituaalin muoto muuttuu keskeytymättä sen elävän sisällön mukaan. Mutta jos leikistä puuttuu sen elinvoimainen tarkoitus, siitä tulee seremonia, joka jähmettyy tyhjäksi muodoksi ja jolla ei ole muuta tarkoitusta kuin sen oma formalismi, muotojen noudattaminen.¹¹⁷

Myös Lefebvre pohti festivaalin käsitettä, mutta hiukan laajemmassa mielessä, käsitteenä jossa leikki ja pelit ovat vain yksi aspekti. Vuonna 1968 hän siteeraa parikymmentä vuotta aikaisemmin julkaistua teostaan *Introduction à la critique de la vie quotidienne*: »Tyyli on degeneroitunut kulttuuriin – jakautunut massojen jokapäiväiseen kulttuuriin ja korkeampaan kulttuuriin, ero, joka johtaa erikoistumiseen ja rappeutumiseen».¹¹⁸ Lefebvre toteaa, että taide ei voi korvata tyyliä eikä festivaalia, vaan se on yhä spesialisoituneempi toimintamuoto, joka parodioi festivaalia.

Lefebvre kannatti elämän muuntamista »taiteeksi» festivaalin kautta, sillä se mahdollistaisi autenttisen kokemuksen: ihmiset saisivat kokea vapauden ja samalla tiedostaa vieraantumisen luonteen, sen leviämisen mitat ja sen valtavan voiman. Niinpä Lefebvre toteaa, että festivaali ei kuitenkaan ole tyystin kadonnut, vaan elää kokoontumisissa, juhlissa ja huvipuistoissa. Ne ovat kuitenkin vain korvikkeita. Lefebvren mielestä festivaalin elvyttämisprojekti näyttäisi olevan oikeutettu yhteiskunnassa, jolle on tyypillistä köyhyyden puuttuminen ja urbanismin kasvu – samat edellytykset, jotka situationistit määrittivät omalle projektilleen. Situationistit ovat Lefebvrelle velkaa myös ajatuksesta, että vallankumous, olipa se väkivaltainen tai väkivallaton, saa uuden merkityksen arkisesta vapautumisena ja festivaalin elvyttäjänä. Tämä vallankumous ei rajoitu vain taloudelliselle, poliittiselle tai ideologiselle alueelle, vaan sen erityisenä kohteena on jokapäiväisen elämän tuhoaminen; siirtymiskausi saa niin ollen myös uuden merkityksen jokapäiväisen elämän vastustamisesta ja sen uudelleenorganisoinnista. Kun rationaliteetin ja autoritaarisuuden naamio riisutaan, antiteesi arjen ja festivaalin – tai työn ja vapaa-ajan – välillä ei enää ole yhteiskunnan perusta.¹¹⁹

Vaneigemin käsityksen mukaan inhimillinen olento ei tee itsestään ulkopuolista suoraan, luonteensa mukaan, vaan aina tietyn Muodon kautta, ja tämä Muoto, olemistapa, tapa puhua ja reagoida, ei ole lähtöisin hänestä itsestään, vaan on laitettu häneen ulkopuolelta.¹²⁰ Alistuessaan poimimaan käyttäytymismalleja esimerkiksi televisiosta ja elokuvista ihminen uhraa todelliset halunsa. Uhrautumisen ideologia oli yksi Vaneigemin ajattelun polttopisteitä. Hänen mielestään tärkeintä on vastustaa spekaakkelia, jossa jokainen kieltää itsensä, erillistymistä, jolle yksityiselämä perustuu, ja uhrautumista, sillä hyödyllisen kärsimyksen ja vapaaehtoisen uhrautumisen periaate muodostaa aina kestävimmän perustan hierarkiselle vallalle.¹²¹

Vaneigem toteaa, että sosiaalista adaptaatiota, roolimallien omaksumista, instituutioiden kuten avioliitto, perhe jne. hyväksymistä voi kutsua uhrautumiseksi, sillä sosiaalisten mallien välittämä Muoto ja rituaalit erottavat ihmisen todellisista haluistaan. Ihmiset on asetettu renessanssirationalistien kehittämään perspektiiviin: katseiden, ajatusten ja eleiden on tuskin mahdollista paeta niitä järjestävän ja muovaavan kaukaisen pakopisteen vetovoimaa, joka sijoittaa ne spekaakkeliinsa.¹²² Vaneigemin mielestä perimmäinen syy siihen, että ihmiset arvostavat rooleja enemmän kuin omaa elämäänsä on se, että heidän elämänsä on arvotonta. Sillä

kulutussyhteiskunnan silmissä köyhyys on kaikkea sitä, mitä ei voida ilmaista kuluttamisen termein. Spektakulaarisesta näkökulmasta katsoen ihmisen alentaminen kuluttajaksi on kuitenkin rikastuttavaa: mitä enemmän tavaroita hänellä on sitä useampia rooleja hän esittää, sitä enemmän hän on.¹²³

Elämän tuntuminen »arvottomalta» voi kuitenkin johtaa myös sellaisten varsin omalaatuisten roolien hakemiseen kuin massamurhaaja tai vaikkapa uusnatsi. Silloin pääsystä julkisuuteen, kaikkien tietoisuuteen, tulee symbolinen arvo sinänsä. Monet ns. postmoderniteoreetikot ovat pitäneet esimerkiksi huliganismia ja terroritekoja eräänlaisena selviytymisstrategiana (spektaakkeli)yhhteiskunnassa. Sellaisten tekojen julkisuusarvo todellakin luo roolin, jonka avulla ihminen voi määritellä paikkaansa; syntyy kuvitteellisia yhteisöjä, jengejä, jotka siis ovat syntyneet pelkästään »rooliryhmien» perustalta. Yhteiskunnassa, joka ei kunnioita minkäänlaisia arvoja ei juuri ole väliä, vaikka rooli olisikin negatiivinen. Ovatko massamurhaajat siis sellaisen spektaakkeliyhhteiskunnan tuotteita, jossa ihminen ahdistuu ilman sopivaa roolia? Kun ihminen pakotetaan etsimään rooli, hän saattaa löytää sen siitä, että pääsee vaikka vain yhden kerran elämässä televisioon – jos ei muuten niin tappamalla tarpeeksi monta ihmistä, niin kuin monien joukkomurhaajien haastattelut Yhdysvalloissa ovat kertoneet.

Tarve identifioitua on tärkeämpää Vallalle kuin identifioitumismallit.¹²⁴ Esimerkiksi Michel Maffesolin neo-tribalismiajatuksia seuraten Zygmunt Bauman toteaa, että kuvitteellisten yhteisöjen maailmassa hengissäpysyttelemisen taistelu on myös taistelua esiinpääsystä. Niinpä katutappeluilla ennen ja jälkeen jalkapallomatsin, lentokonekaappauksilla, tarkkaan kohdistetuilla tai umpimähkäisillä terrori-iskuilla, hautojen häpäisemisellä, graffiteilla julkisten rakennusten seinillä, itsensäpaljastamisella ja muilla vastaavilla teoilla on symbolista arvoa. Aikaansaaduilla tuhoilla ei niinkään ole merkitystä, vaan teon symbolinen arvo merkitsee jotakin: se että on saatu julkista huomiota.¹²⁵

Situationistit kiinnittivät huomiota samantyyppisiin tekoihin, mutta he tulkitsivat ne spektaakkeli maailmaa vastustaviksi muodoiksi: kauppojen ikkunoiden ja neonmainosten rikkominen oli hyökkäys kulutussyhteiskunnan »samanaikaisesti sekä kaikkein symbolisimpia että haavoittuvimpia kohtia»¹²⁶ vastaan. Hyökkäykset autoja vastaan olivat itsepuolustuseleitä kulutuksen vieraantumisen keskeistä objektia vastaan.

Hyökkäykset painokoneita ja television uutisreporttereita vastaan SI näki konkreettisina reaktioina ehdollistamisvoimia vastaan.¹²⁷ Situationistit eivät itse harrastaneet näitä hyökkäyksiä laajassa mitassa, mutta he näkivät nuorison harrastamat hyökkäykset nimenomaan speaktaakkelimaailmaa vastustavina tekoina. Situationistien mielestä speaktaakkeli täytyy kohdata siellä, missä se on kaikkein spektakulaarisin: kulttuurin alueella ja symboleissaan. Speaktaakkeliyhteiskunnan kimppuun voi päästä hyökkäämällä sen symboleja vastaan, ja tehokkainta se on yhtä lailla symbolisin elein; speaktaakkeliä voi vastustaa vain speaktaakkelilla, ja speaktaakkelin voi kääntää itseään vastaan ottamalla sen kirjaimellisesti. Niinpä situationistit arvostivat poliittista teatteria, jossa symboliset eleet ovat niiden esittäjille aivan yhtä merkityksellisiä kuin todelliset teot.

Situationistien tarkoittamalla hyökkäyksillä ja julkisuushakuisilla teoilla ei ehkä ole mitään eroa silloin kun niitä tehdään. Tuskin nuoriso sen enempää kuin jalkapallohuligaanitkaan pohtivat tekojensa motiiveja; SI halusi kuitenkin kiinnittää huomiota julkisuutta tavoitteleviin tekoihin ja määrittää sen oikeutetuksi kapinoinniksi yhteiskuntaa vastaan. Situationistit eivät konkretisoineet rajoja oikeutettujen tekojen ja moraalisesti väärin tekojen välillä, mutta heidän teksteistään voi päätellä, että aineellisen tavaran tuhoaminen on oikeutettua kapinaa. Seitsemänkymmentäluvun alussa he kyllä julistivat, ettei ole mitään syytä olla tekemisissä terrorismin kanssa.¹²⁸ Ilmeisesti tämän reaktion saivat aikaan Angry Brigaden kaltaiset väkivaltaista terrorismia harrastaneet ryhmät, jotka halusivat julistautua enemmän tai vähemmän situationistisiksi. Sekä Bauman että situationistit pitivät erilaisia »laittomuuksia» symbolisina ilmaisuina, mutta ero 60-lukulaisen situationistisen (»olemme sitä mieltä, että maailma pitäisi muuttaa») ja 90-lukulaisen (postmodernin) ajattelun välillä on siinä, että situationistit halusivat löytää nuorison laittomuuksista jonkun tendenssin, vallankumouksen siemeniä, kun jotkut nykyteoreetikot sen sijaan näkevät niissä fragmentoitumista, joka johtuu postmodernin yhteiskunnan privatisoitumisesta ja saattaa lopulta johtaa (»rooliryhmien» perustalta) syntyneiden yhteisöjen keskinäiseen sotaan – kaikkien sotaan kaikkia vastaan, eikä enää suinkaan proletariaatin sotaan oletettuja valta-keskuksia vastaan.

Robert Hewison toteaa 60-luvun kulttuuria käsittelevässä kirjassaan, että undergroundin ja sen kulttuurin välillä, jota underground vastusti, keskeisin näkemys oli todellisuuden määrittelemisessä. Oliko

todellisuus länsimaisen yhteiskunnan jokapäiväistä kokemusmaailmaa, jossa nautinnot ja tuskat on tarkkaan rajattu – vai peittääkö sellainen yhteiskunta jonkin suuremman todellisuuden, joka käsittää paljon harmonisempia ihmistenvälisiä suhteita ja harmonian myös ihmisen suhteessa ympäristöönsä. Onko materiaallinen vapaus vain näennäisvapautta, kysyttiin, ja vastausta etsittiin ihmisen henkisistä voimavaroista; 60-luvulla käännyttiin sisäänpäin. Kielen nähtiin peittävän todelliset kokemukset, ja logiikan ja kieliopin ajateltiin ylläpitävän väärää todellisuutta – ajatus, jota radikaalit avantgardeliikkeet ovat pohtineet viime vuosisadan alusta saakka. Situationistien speaktaakeliteoria jäsensi juuri todellisuuden luonteesta virinnetä kysymyksiä ja toimi hyvin suhteellisen kokonaisvaltaisena yhteiskunta-analyysinä ja selitysmallina. Siitä huolimatta, että situationistitkin etsivät ratkaisuja ihmisten henkisten voimavarojen kehittämisestä, he olivat muihin aikansa underground-liikkeisiin verrattuna vähemmän sisäänpäinkääntyneitä; he eivät myöskään piitanneet sellaisista ääri-ilmiöistä kuin 60-luvun lopun hipp- ja LSD-kulttuuri.

Debordin *La société du spectacle* oli situationistien itsensä mukaan vuonna 1968 kirjakaupoista eniten varastettu kirja. Olipa se totta tai ei, niin joka tapauksessa speaktaakeliteoria vaikutti moniin ns. 60-lukulaisiin ajattelijoihin. Esimerkiksi Baudrillardin simulaatioteoria on velkaa Debordin teorialle, joskin tarkkaan ottaen simulaatioteorian voi nähdä synteesinä debordilaisesta speaktaakelistä ja Barthesin semioottisista tutkimuksista, kuten Peter Halley on eräässä haastattelussa todennut.¹²⁹ Alastair Bonnett on kirjoittanut situationisteja käsittelevässä artikkelissaan, että huolimatta situationismin ja Baudrillardin välillä olevista filosofisista siteistä, ne hajoavat kun tullaan poliittisiin ambitioihin. Kun Baudrillard, ja häntä myötäilevät taiteilijat, laativat alituisen hiuksianostattavia julistuksia todellisuuden lopusta simulakrumin aikakautena (mikä on Bonnetin mielestä Baudrillardin apaattinen versio speaktaakelistä), he eivät edes teeskentele tarjoavansa minkäänlaista vastusta tälle prosessille.¹³⁰ Baudrillardin teoria on todellakin kliinisen filosofinen verrattuna Debordin selkeästi poliittiseen teoriaan. Toisaalta Baudrillard toteaaakin, ettemme enää elä speaktaakeli-yhteiskunnassa, josta situationistit puhuivat.¹³¹ Mutta mistä sitten »alkaa» simulaatioyhteiskunta?

Baudrillard kirjoittaa, että simulaatio ei vastaa karttaa todellisuudesta, todellisuuden toisintoa tai peilikuvaa, vaan se on sellaisten todellisuuden mallien joukko, joilla ei ole alkuperää tai todellisuutta. Ero maaston

ja kartan välillä on se, mikä abstraktiossa on kiehtovinta: runous, käsitteiden magiikka ja todellisuuden kiehtovuus.¹³² Baudrillardin ajattelu poikkeaa Debordin teoriasta siinä, että Debord kirjoitti speaktaakkelin olevan nimenomaan *täsmällinen* kartta siitä ajasta ja tilasta, jonka työläinen kokee vieraana; speaktaakkeli on kuvien kautta välittyvä sosiaalinen suhde, ts. ihminen on kuvien kautta esitetyn oman elämänsä katselija. Nämä kuvat eivät kuvasta todellisuutta, mutta siinä missä Baudrillard kirjoittaa tilasta, joka ei ole tosi eikä valheellinen, Debord tekee selvän rajan totuuden ja valheen välille: speaktaakkeli on totena esitetty valhe. Joskin tällä valheella on jatkuva taipumus pyrkiä peittämään jälkensä ja eliminoimaan kaikki alkuperäiseen, oikeaan, viittaava.

Speaktaakkelilla on taipumus saada maailma näyttäytymään erilaisten erikoistuneiden välittäjien kautta sen sijaan, että se tavoitettaisiin suoraan.¹³³ Speaktaakkelissa ei ole sijaa kiehtovalle abstraktiolle, runoudelle ja käsitteiden magiikalle positiivisessa mielessä, vaan välittäjät, kuvat, esittävät ruman ja vääristyneen todellisuuden kitsiytyneenä »hyvänä ja kauniina» totuutena, puuteroituna pakettina. Baudrillardin mukaan kuva heijastaa ensin perimmäistä todellisuutta, sitten se peittää ja vääristää perimmäisen todellisuuden, sen jälkeen se peittää perimmäisen todellisuuden *puuttumisen*, ja lopulta sillä ei ole mitään suhdetta mihinkään todellisuuteen, vaan se on itsensä puhdas simulakrumi.¹³⁴ Debordin ajatus speaktaakkelistä loksahda ensimmäisen ja toisen vaiheen välille, lähemmäs ajatusta kuvasta todellisuuden peittäjänä. Debordilla on jo se ajatuksen itu, ettei paikkaansapitäviä karttoja olekaan. Pohjoista pallonpuoliskoa painottavat projektiot saavat Afrikan näyttämään paljon todellista pienemmältä, mutta Debord uskoi kuitenkin Afrikan olemassaoloon. Debord ja situationistit uskoivat siis vielä *todellisuuden* olemassaoloon ja sen tavoitettavuuteen, kun Baudrillard puolestaan toteaa varsin kyynisesti, että kuvien takana ei ole mitään.

Speaktaakkeli toimii kuten kitsch: se luo korvikkeita; sen jatkuva pyrkimys on korvata todellinen keinotekoisella. Taideteoreetikko Clement Greenberg kirjoitti jo 1939 siitä, miten totalitarismilla on taipumus sopeuttaa kansa tahtoonsa kitschin avulla. Esseessään *Avantgarde ja kitsch*¹³⁵ Greenberg toteaa, että koska kitschillä on taipumus kieltää kaikki epämiellyttävät totuudet, se tekee kitschistä erinomaisen poliittisen metodin kaikenlaiselle hegemonialle ja totalitarismille: kitsch-kulttuuriin rohkaiseminen on Greenbergin mukaan halpa keino, jolla totalitaariset hallitukset

pyrkivät hankkiutumaan alamaistensa suosioon. Greenbergin esittämiä ideoita myötäillen kirjailija Milan Kundera kirjoittaa romaanissaan *Olemisen sietämätön keveys*, että kitsch on paskan absoluuttinen negaatio.¹³⁶ Hän viittaa kommunistiseen kitschiin, paraateihin, lauluihin ja henkilöpalvontaan kiiltokuvin. Speaktaakkelin voi nähdä kokonaisuutena eräänlaisena poliittisena kitschinä – kitschinä, joka pyrkii aina olemaan moraalisesti hyvää ja täydellistä, mutta on valhekuva, joka kuitenkin esittäytyy yleisölle pöyhkeästi kaikessa komeudessaan. Kuten Debord totesi: »Speaktaakkelin päämääränä on vain se itse, olemassaolevan järjestyksen keskeytymätön diskurssi itsestään, sen ylistelevä monologi».

Jos speaktaakkeli näyttäytyikin vielä suhteellisen positiivisissa, kitschimäisissä muodoissaan, niin Baudrillardin hahmottelemassa simulaatioyhteiskunnassa ei edes rumuutta tarvitse kätkeä, vaan se kelpaa vaikkapa länsimaisessa demokratiassa toimivana totalitaristisena aspektina. Esimerkiksi poliittisia skandaaleja tuotetaan Baudrillardin mukaan sitä varten, että politiikassa, jossa ei enää ole oikeaa tai väärää, keinotekoisesti voidaan pysäyttää kausaalisuuden pyörintäliike, ja palauttaa usko poliittisen todellisuuden periaatteisiin¹³⁷, joita ei kuitenkaan enää lainkaan noudateta. Kysymys on itse asiassa pitkälle kehitetystä poliittisen kitschin versiosta, jossa puhtaaseen kuvaan tuotetaan tahroja, ja kun ne pestään pois, jälki ei ole vain puhdas, vaan syväpuhdas: paskan absoluuttinen negaatio. Samalla vastakohtaisuuksien logiikalla Disneyland esitetään kuvitteellisena, jotta uskoisimme kaiken muun, sen ulkopuolisen maailman, todeksi. Kysymys ei siis enää ole todellisuuden (ideologian) valheellisesta representoimisesta, vaan sen tosiasian salaamisesta, että todellisuus ei enää ole todellinen. Salaamisen avulla säilytetään todellisuuden periaate.¹³⁸ Debord sen sijaan ajatteli, että Disneyland on korvike, mutta situaatiot ovat todellisia. Situaatiot ovat tosin keinotekoisesti konstruoituja, mutta pohjimmiltaan ne perustuvat alunperin surrealistien esittämään ja sittemmin myös situationistien toistelemaan kehotukseen: *Take your desires for reality!* – Pidä toiveitasi todellisuutena! Se todellisuus, jota situationistit etsivät oli itse asiassa pelkkä periaate sekin: utopistinen ja epärealistinen, konstruoitu todellisuus.

Baudrillardin mukaan simulaatiota luonnehtii mallin ensisijaisuus: tosiasioilla ei enää ole omaa kehityskaartaan, vaan tosiasiat syntyvät mallien leikkauspisteestä. Tämä mahdollistaa sen, että vastakkaisetkin selitykset ovat mahdollisia, kaikki on totta siinä mielessä, että totuus on

vaihdettavissa.¹³⁹ Toisin sanoen 'totuutta' voidaan tuottaa luomalla sopivia malleja. Ajatus vastakkaisten selitysten samanaikaisuudesta totuutena ja toisaalta Baudrillardin mainitsema ajatus systeemin ja sen äärimmäisen vaihtoehdon samuudesta¹⁴⁰ muistuttavat SI:n poliittista kritiikkiä: vasemmisto ja oikeisto ovat pohjimmiltaan sama asia, ainakin tavoitteiltaan: esimerkiksi ammattiyhdistysliikkeen perusidea on työläisten sopeuttaminen yhteiskuntaan ja vallitsevan yhteiskuntajärjestelmän ylläpitäminen.

Baudrillardin mukaan representaatio lähtee siitä ideasta, että merkit vastaavat todellisuutta, jota ne kuvaavat. Simulaatio puolestaan lähtee vastaavuusperiaatteen utooppisuudesta. Kun representaatio yrittää sulauttaa simulaation itseensä selittämällä sen valheelliseksi representaatioksi, simulaatio määrittelee koko representaatorakennelman simulakrumiksi. Itse asiassa Baudrillard kuvailee simulaation toimintatavaksi anti-ideoiden omimisstrategian eli rekuperaation, joka situationistien mielestä oli yksi speaktaakkeliyhteiskunnan toimivimpia strategioita. Situationistit väittivät, että speaktaakkeliyhteiskunnalla on aina kategorioita valmiina tuomitsemaan käsittämättömyyteen ja hölynpölyyn kaikki mitä ne eivät voi sisältää. Vallan-puolesta-olemiseksi voidaan luokitella se mikä torkkuu tyhyydessä, koska sillä ei vielä ole paikkaa Järjestyksen systeemissä.

Tuttujen merkkien toistaminen on ideologian perusta¹⁴¹, ja uusi täytyy muokata tutuksi. Yrittäjä millä tavalla tahansa vastustaa vallitsevaa ideologiaa tai järjestelmää, vastustaminen joko vaietaan kuoliaaksi tai käännetään yhteiskuntaa vahvistavaksi toiminnaksi siten, että yhteiskunta ylpeilee kyvyllään suvaita myös vihollisiaan. Tämä rekuperaatio oli situationisteille tuttu käsite, sillä jo dadaistit havaitsivat ilmiön, ja situationistit ottivat usein juuri dadaistit esimerkiksi siitä, millainen mahti yhteiskunnan sulatuskyvyllä on. Zygmunt Bauman on todennut, että täysin kehittyneessä modernissa valtiossa valtiiovallan tehokkuutta ja sen osuutta systeemin uusintamisessa on mahdollista ylläpitää riippumatta siitä laajuudesta ja intensiteetistä, jolla ollaan sitouduttu 'vallitseviin arvoihin' – tai ylipäätään mihinkään arvoihin.¹⁴² Juuri tähän perustuneen rekuperaation loistava menestys: kukaan ei kysy mittapuuta tai moraalia.

Intellektuaalista terrorismia

Internationale Situationnisten ensimmäisessä numerossa kesäkuussa 1958 määriteltiin eräitä liikkeen teorialle ja käytännölle olennaisia käsitteitä:

konstruoitu situaatio Yhtenäisen ympäristön ja tapahtumien pelin muodostaman kollektiivisen organisaation konkreettisesti ja harkitusti konstruoima hetki elämää.

situationisti Tekemisissä situaatioiden konstruoimisen teorian tai käytännön toiminnan kanssa. Sellainen, joka ryhtyy konstruoimaan situaatioita. L'Internationale Situationnisten jäsen.

situationismi Edellä sanotusta virheellisesti johdettu merkityksetön termi. Ei ole olemassakaan situationismia, joka tarkoittaisi olemassaolevien tosiasioiden selittämistäjärjestelmää. Situationismin käsite on mitä ilmeisimmin anti-situationistien keksimä.

psykomaantiede Maantieteellisen ympäristön tiettyjen, tiedostetusti tai tiedostamatta organisoitujen, täsmällisten lakien tai yksilöiden tunteisiin tai käyttäytymiseen kohdistuvien määrätynlaisten vaikutusten tutkiminen.

psykomaantieteellinen Liittyy psykomaantieteeseen. Ilmaisee maantieteellisen ympäristön suoria emotionaalisia vaikutuksia.

psykomaantiteilijä Sellainen joka tutkii psykomaantieteellisiä ilmiöitä ja raportoi niistä.

dérive Urbanin yhteiskunnan olosuhteisiin liittyvän kokeellisen käyttäytymisen muoto: vaihtelevien ympäristöjen kautta luotujen tilapäisten reittien tekemisen tekniikka. Käytetään myös jatkuvan ajalehtimisen tiettyä jaksoa määrittävänä käsitteenä.

yhtenäinen urbanismi Teoria taiteiden ja tekniikoiden yhdistetystä käyttämisestä sellaisen miljööön kokonaisvaltaiseksi konstruoimiseksi, joka on dynaamisessa suhteessa käyttäytymisessä tehtyihin kokeiluihin.

detournement Lyhyesti: olemassaolevien esteettisten elementtien hyväksikäyttö¹. Tämänhetkisen tai menneisyyden taiteellisen tuotannon integroiminen paremman miljööön konstruoimiseen. Tässä mielessä ei voi olla situationistista maalaustaidetta tai musiikkia, vaan ainoastaan näiden välineiden situationistista käyttämistä. Paljon alkeellisemmassa mielessä *detournement* vanhojen kulttuurialojen puitteissa on propagandamenetelmä, metodi joka osoittaa noiden alueiden kuluneisuuden ja merkityksen katoamisen.

kulttuuri Heijastaa ja kuvastaa jokapäiväisen elämän järjestämisen mahdollisuuksia annettuna historiallisena hetkenä; yhdistelmä estetiikkaa, tunteita ja tapoja, joiden kautta yhteisö reagoi elämään jota talous ulkokohtaisesti determinoi. (Määrittelemme tämän termin vain arvojen luomisen perspektiivissä, emme niiden opettamisen.)

hajottaminen Prosessi, jossa traditionaaliset kulttuurimuodot ovat tuhonneet itsensä sen tuloksena, että on ilmestynyt yhä parempia luonnonhallitsemiskeinoja, mikä mahdollistaa ja vaatii yhä ylivoimaisempia kulttuurisia konstruktioita. Voimme erotella aktiivisen hajottamisvaiheen ja vanhojen ylärakenteiden tehokkaan tuhoamisen – mikä loppui 1930 tienoilla – ja toiston kauden, joka on ollut vallitseva siitä saakka. Viive siirtymisessä hajottamisesta uusiin konstruktioihin liittyy viiveeseen kapitalismin vallankumouksellisessa hävittämisessä.

Määritelmien tekemisen voi tulkita tietoisena ironiana sitä kohtaan, että tutkijat ovat yleensä pyrkineet jälkikäteen kiteyttämään avantgarde-liikkeet muutamiin perusmääritelmiin. Esimerkiksi *dada*-nimen synnystä on olemassa lukuisia kertomuksia ja variaatioita, ja itse ilmiötä on yritetty tulkita sen nimen antamien viitteiden kautta, tarkoittipa 'dada' sitten keinuhevosta, isää tai »kylläkyllä». Situationistit määrittivät jo etukäteen »SI-avantgarden» terminologian vetääkseen maton alta kaikenlaisilta luokittelijoilta. Ironian tajua heijastelee määritelmien tiivistetty, kapulakielinen tyyli, ja liikkeen harrastaman hierarkioiden ja organisaatioiden vastustamiseen nähden ristiriitainen määrittelemisen oli jo itsessään ironiaa. Situationisteilla oli toki myös selkeitä ohjelmallisia pyrkimyksiä. Erilaisille avantgardeliikkeille on vuosisadan mittaan ollut ominaista erilaisten asioiden määrittelemisen, etenkin jos liikkeet pyrkivät kehittämään omaa käsitteistöä. Määrittelemisessä näkyy myös voimakas itsetietoisuus, mikä situationisteilla johti usein harkittuun sarkasmiin ja leikintekoon. Lisäksi he halusivat olla tarkkoja: he eivät hyväksyneet esimerkiksi termiä 'situationismi', koska sen käyttäminen olisi purkittanut liikkeen muiden avantgarde-ismien unohdetulle hillohyllylle. Kysymykseen, miksi he kutsuivat itseään situationisteiksi, vastattiin, että mikä tahansa nimilappu on myönnytys olemassaolevassa järjestelmässä, missä asiat ovat ottaneet ihmisten paikan. Termi 'situationistit' oli liikkeen oma vastine ja rajanveto muiden käyttämälle termille 'situationismi'. He näkivät kyseisen termin sinä ainoana porsaanreikänä, jota kautta heidät voitaisiin liittää ideologiaksi muiden speaktaakkeli-ilmiöiden joukkoon.

Situationistit tarkensivat ja antoivat sisällön monille Kansainvälisten Lettristien kehittämille termeille. Esimerkiksi *détournement* (kirjaimellisesti harhautus, poikkeaminen, kiertotie rikollisuuteen ja pahantekoon liittyvine konnotaatioineen) tarkoitti lettristien mukaan Vanhan Maailman esteettisten artefaktien varastamista ja uudistamista omien tarkoituksien toteuttamiseksi – L'Internationale Lettriste -liikkeessä *détournementin* oli määrä korvata taide, ja sama tavoite säilyi SI:ssä. *Dérive* (kirjaimellisesti ajelehtiminen merenkulkukäsitteenä) avasi tietoisuuden ns. urbaanin tilan tiedostamattomuudelle; *dérive* tarkoitti yksilöllistä tai kollektiivista kulkua kaupungin katuja pitkin, antautumista ja »nautinnon kujien ja inhon bulevardien tavoittelemista», kunnes kaupungista itsestään tuli alue, jota L'Internationale Lettriste kutsui »psykomaantieteeksi». Jokainen rakennus, tie ja koristus laajeni merkitykseltään tai katosi merkityksen

puutteessa. Lettristeille *dériven* oli tarkoitus korvata työ. Se mitä lettristien ryhmän oli tarkoitus toteuttaa *détournementin* ja *dériven* kautta, totesi Debord arvioidessaan *L'Internationale Lettriste* -liikettä, oli ottaa »puhtaan kuluttamisen rooli – kaikkien menneisyyden kuvien ja sanojen täydellinen kuluttaminen, ryhmän elinympäristöjen täydellinen kuluttaminen ja viimein myös »sen ajan» täydellinen kuluttaminen».²

Situaatioiden konstruominen

Situaatioiden konstruominen oli situationistien tärkein toimintamuoto, johon viime kädessä sisältyivät sekä psykomaantieteelliset tutkimukset, ajelehtiminen että *détournementin* käyttö ilmaisumuotona. Situationistien mielestä on jatkuvasti ennakoitava maailmaa, jossa situaatioiden luomisesta tulee jokapäiväistä todellisuutta. Sellaisen maailman ennakoiminen tapahtuu yrittämällä toteuttaa se. Situationistit eivät nähneet ristiriitaa siinä, että he vaativat sellaisten situaatioiden luomista, jotka helpottaisivat vallankumouksellisen tilanteen syntymistä, minkä puolestaan on määrä tuottaa maailma, jossa situaatioiden konstruominen on mahdollista. Lettristien lailla situationistit uskoivat, että uusi tulevaisuuden sivilisaatio koostuu seikkailijoista, jotka konstruoivat tilanteita ja seikkailuja; elämää koskeva tiede oli heidän mielestään mahdollista, jos vain kykeni ylittämään arjen rutiinit.

Ensimmäinen »manifesti» situaatioiden konstruomisesta oli jo Guy Debordin *Hurlements en faveur de Sade* -elokuvassa vuonna 1952. Siinä todettiin, että psykologia, tilastot, urbanismi ja moraaliset elementit tulisi yhdistää kokonaan uudennlaiseksi tietoiseksi situaatioiden luomiseksi. »Situaatioiden konstruominen alkaa modernin speaktaakkelin raunioilla», kirjoitti Debord viisi vuotta myöhemmin tekstissä, joka oli luonnosteltu SI:n perustamista varten. Debord jatkoi, että on helppoa nähdä missä määrin speaktaakkelin periaate seurata sivustakatsojana ja olla puuttumatta toisten asioihin liittyy vanhan maailman vieraantumiseen. Käänteisesti, Debordin mielestä kaikkein olennaisimmat vallankumoukselliset kokeilut kulttuurissa ovat pyrkineet murtamaan katsojan psykologisen samautumisen sankariin saadakseen passiivisen katsojan toimintaan ärsyttämällä

hänen kapasiteettiaan vallankumouksellistaa oma elämänsä. Tässä Debord viittaa Brechtin eepin teatterin vieraannuttamismenetelmiin. Situaatioiden konstruoinen idea on hiukan pidemmälle viety sovellus Brechtin perusideasta: tilanne (situaatio) tehdään sen konstruoiden elettäväksi. Passiivisen tai sivuosaa esittävän »yleisön» roolia täytyy koko ajan pienentää. Samalla täytyy kasvattaa niiden roolia, joita ei voi kutsua näyttelijöiksi, vaan pikemminkin, käsitteen uudessa merkityksessä, »eläjiksi».³

Situaatioiden konstruointi on Debordin mukaan elämän hetkellisten ympäristöjen konkreettiseksi tekemistä. Konkreettiseksi tekeminen tarkoitti arjen rutiinien, yhtäjaksoisen lähes automatisoituneen toiminnan katkaisemista. Walter Benjamin kirjoitti Silmä väkijoukossa -esseessään jokseenkin samasta asiasta seuraavasti: »Tunne toisten varassa olemisesta, jota välttämätön tarve piti ennen vanhaan alituisesti hereillä, turtuu vähitellen yhteiskunnallisen mekanismin kitkattomassa toiminnassa. Tämän mekanismin jokainen täydellistyminen panee tiettyjä käyttäytymistapoja, tiettyjä tunneärsytyksiä ... pois viralta.»⁴ Benjamin totesi samassa yhteydessä, että »Mukavuus eristää». Tuo turruttava mukavuus on juuri Debordin mainitsemaa speaktaakkelia; se täytyy rikkoa, jotta ihmiset havahtuisivat turtumuksestaan, ja aito yhteisöllisyys ja tietyt tunneärsytykset saataisiin palautettua.

Benjamin on kirjoittanut myös vaikutelmien shokeeraavuudesta:

Mitä suurempi on shokkimomentin osuus yksittäisissä vaikutelmissa, mitä taukoamattomammin tajunta astuu taiselulentäälle puolustautuakseen kiihokkeita vastaan ja mitä suurempi on sen toiminnallaan saavuttama menestys, sitä vähemmän nuo vaikutelmat muuttuvat kokemuksen osiksi ja sitä paremmin ne sopivat elämyksen käsitteeseen. Ehkäpä shokkitorjunnan omalaatuinen saavutus on viime kädessä nähtävissä tässä: tapahtumalle on osoitettava sen sisällön integriteetin kustannuksella ajallisesti täsmällinen paikka tajunnassa. Tämä olisi reflektion huippusaavutus. Se tekisi sattumuksesta elämyksen.⁵

Situaatioiden konstruointi oli yritys poistaa shokkitorjunta ja automaatin tavoin toimiva reflektio. Sen sijaan pyrittiin (samoin kuin dadaistit aikanaan pyrkivät) palauttamaan shokkimomentin vaikutus – mutta siten että tajunta olisi kuitenkin mukana. Sillä, kuten Benjamin on kirjoittanut: »Jos tajunta pystyisi sillä tavoin vangitsemaan shokin ja jos

shokki tottelisi tajuntaa siinä määrin, antaisi se shokin aiheuttaneelle tapahtumalle elämyksen luonteen sanan painavimmassa mielessä. Tämä tekisi tuon tapahtuman steriiliksi runolliselle kokemukselle (liittämällä sen välittömästi tietoisin muistin rekisteriin)»⁶. Benjamin on artikuloinut oikeastaan sen, mistä situationistit puhuivat, kun he halusivat poistaa taiteen (runollisen kokemuksen) ja yhdistää runouden subjektit ja objektit joksikin elämyksenkaltaiseksi.

Dadaistit olivat jo vuosisadan alussa julistaneet: elämällä elämänsä tekee dadaa! Situationistien lähtökohdat olivat dadaistisissa ideoissa, mutta heidän tavoitteensa oli laajentaa ajatukset käyttökelpoisiksi jokapäiväisen elämisen tarpeisiin, ja he yrittivät kehittää täsmällisempiä metodeja toiminnalleen, jotta se ei jäisi sellaiseksi hapuiluksi ja kuriositeetiksi kuin dada oli lopulta jäänyt. *Internationale Situationnisten* ensimmäisessä numerossa kesäkuussa 1958 julkaistussa artikkelissa hahmoteltiin joitakin situaatioiden konstruoinnin edellytyksiä. Toiminnan tuli ensinnäkin olla määrätietoista: jokaisen seikkailuun osallistujan piti löytää täsmälliset halunsa, jotta voisi ne toteuttaa. Siten kyettäisiin määrittelemään ne elementit, joista situaatiot voidaan konstruoida ja samalla nämä elementit voidaan aktivoida. Konstruoitu situaatio on situationistien mukaan valmisteluisaan ja kehityksessään välttämättä kollektiivinen, vaikka saattaisi näyttää siltä, että ensimmäiset karkeat kokeiluperiodit vaativat yhden yksilön esittämään »ohjaajan» roolia.

Situationistit ottavat esimerkiksi sellaisen situaatioprojektin, jossa tutkiva tiimi on järjestänyt emotionaalisesti vaikuttavan kokoontumisen yhdeksi illaksi muutamalle ihmiselle. Silloin täytyy erotella ohjaaja tai tuottaja, joka on vastuussa tilanteelle välttämättömien peruselementtien koordinoimisesta ja laatii jopa suunnitelmia miten osallistujat sekaantuisivat tapahtumiin (joskin, situationistit huomauttavat, useat ihmiset voivat vaihtoehtoisesti suunnitella omat osallistumistapansa, vaikeivat olisikaan tietoisia toistensa suunnitelmista). Ohjaajan lisäksi tilanteessa ovat mukana ne, jotka toimivat elämällä situaatiota, he ovat ottaneet osaa kollektiivisen projektin luomiseen ja ympäristön hahmottelemiseen käytännössä. Mukana on myös passiivisia katsojia, jotka eivät ole osallistuneet konstruktiiiviseen työhön ja jotka pitää vetää mukaan toimintaan.⁷ Vaikka situationistit toteavat, ettei situaation ohjaajan ja eläjien välinen suhde saa muodostua pysyväksi työnjaoksi, vaan sen täytyy olla situationistien joukon tilapäistä alistumista kulloisestakin erityisprojektista vastaavan

henkilön valtaan, niin mitä muuta puhe situaatioiden konstruomisesta sitten on kuin puhetta peleistä, joiden johtajat vaihtuvat, tai sellaisen teatterin hahmottelemista, jossa ohjaajan ja näyttelijöiden roolit vuorottelevat. Situationistit itse julistivat pyrkivänsä täydelliseen kollektiivisuuteen, mutta havaitsivat sen käytännössä mahdottomaksi. Toisaalta ajatus roolien vaihtuvuudesta on hedelmällinen, vaikka roolit säilytettäisiinkin; se on ongelma joka yhä kummittelee esimerkiksi taiteesta puhuttaessa.

Kun situaatiot ovat keinotekoisia, siis konstruoituja, niiden kaikki osat aiheuttavat vaikutuksen. Dada toteutti samaa ideaa valmistelemalla huolellisesti erilaiset esitykset, tapahtumat ja illat; happeningit liittyvät samaan perinteeseen. Mutta tilanteiden konstruominen situationistisessa mielessä eroaa mainituista järjestetyistä tapahtumista sikäli, etteivät konstruoidut situaatiot ole niin esityksellisiä luonteeltaan kuin dadatoiminta tai etenkin 60-luvulla virinnyt happening-boomi. Vaikka situationistit puhuivat elämää koskevasta tieteestä (mikä oli heille sangen tyypillistä retoriikkaa ilman täsmällistä sisältöä), he eivät kuitenkaan pyrkineet koko elämän organisoimiseen, vaan *tietoisuuteen* siitä mitä kulloinkin tehdään ja jopa miksi. Tavoitteena oli elämysten kokeminen jopa arkisimmissa tilanteissa, ja sillä tavoin elämän tylsyyden välttäminen. Situationisteja tutkinut saksalainen Roberto Ohrt viittaa kuitenkin situaatioiden ja keinotekoisien speaktaakkeliin väliseen samankaltaisuuteen. Hän kysyy, eikö situaatioiden konstruominen olekin vain yhdenlainen protesti-intoiselle yleisölle suunnattu speaktaakkeli.⁸ Onhan kysymys todellisuuden jonkinasteisesta muokkaamisesta ja utopiasta.

Situationistit itse pitivät tilanteiden konstruomista vastakohtana taideteoksille, joiden pyrkimyksenä on hetkellisten silmänräpäysten säilyttäminen. Sen sijaan tietoisesti konstruoidut situaatiot sisältävät aina oman kieltonsa ja vastakohtansa, ne ovat alituisen muuttuvia niin, että tapahtumasta ei saa otetta eikä tilannetta voi kokonaan pysäyttää. Situaatioiden jännite syntyy siitä, että niistä löytyy jatkuvasti uusia ja yllättäviä elementtejä.⁹ Ohrt on kuitenkin aivan oikeassa väittäessään, että situaatioiden konstruomisajatus muistuttaa aika tavalla Euroopassa ja Amerikassa 1950-luvulla syntyneitä suuntauksia, jotka korostivat taiteen motiivina ja sisältönä taiteen tekoprosessia ja toiminnallisuutta. Situationistit halusivat sanoutua irti näistä suuntauksista, mutta he eivät tehneet sitä kovinkaan vakuuttavasti.

Situationistiliikkeen historiaan liittyy dadatyyppeisiä tilanteita, joista esimerkkinä mainittakoon yleisötilaisuus Institution of Contemporary Artsissa (ICA) Lontoon West Endissä neljännen SI-kongressin yhteydessä syksyllä 1960.¹⁰ Tilaisuus järjestettiin kongressin viimeisenä päivänä. Guy Atkins kuvailee tapahtumia seuraavasti. Tilaisuuden piti alkaa klo 8.15 illalla, mutta vielä yhdeksän maissa situationistit istuivat ICAn baarissa. Atkins sai ICAn johtajalta tehtäväkseen hoputtaa tilaisuuden alkua, ja lopulta illan puheenjohtajana toiminut Toni del Renzio avasi tilaisuuden kertomalla ensin joitakin historiallisia taustoja situationistisesta liikkeestä. Kun hän mainitsi Alban konferenssin, situationistien joukosta kuului äänekkäitä aplodeja, jotka vain yltyivät kun del Renzio mainitsi Cosio d'Arroscian konferenssin. Del Renzio esitteli situationistien edustajan belgialaisen Maurice Wyckaertin, joka esitelmöi ranskaksi. Atkins sanoo, että Wyckaertin valinta edustajaksi osoitti situationisteille tyypillistä mustaa huumoria: Wyckaert on kuuro ilman kuulolaitettaan, jota hänellä ei kyseisenä iltana ollut. Wyckaert aloitti haukkumalla ICAn, koska instituutti oli käyttänyt sanaa 'situationismi' lehtisessään. »Situationismia ei ole olemassakaan», hän totesi ja lisäsi, että mikäli yleisö on ymmärtänyt ettei situationismia ole olemassa, se ei ole tuhlannut iltaansa. Sitten Wyckaert ylisti situationisteihin tuolloin kuulunutta Alexander Trocchia, joka vähän aikaisemmin oli pidätetty Yhdysvalloissa huumeiden salakuljetuksesta. Sen jälkeen hän ryhtyi kritisoimaan UNESCOa, joka oli epäonnistunut kulttuuritehtävässään. Wyckaert lopetti pilkkaamalla jälleen ICAn: »Situationistit, joiden tuomareita ehkä kuvittelette olevanne, tuomitsevat jonakin päivänä teidät. Odotamme teitä kadunkulmassa». Yleisö oli hetken hiljaa ennen kuin huomasi puhujan lopettaneen. Ensimmäinen ja ainoa kysymys yleisön joukosta kuului: »Voitteko selittää mistä situationismissa täsmälleen ottaen on kysymys?» Wyckaert katsoi kysyjää ankarasti. Debord nousi seisomaan ja sanoi ranskaksi, ettemme ole täällä vastailemassa vittumaisiin kysymyksiin, ja sen jälkeen koko situationistien joukko marssi ulos salista. Atkins toteaa, että yksi illan mielenkiintoisimmista piirteistä oli situationistiyleisön yhtenäinen toiminta tilanteessa, jota ei ennakolta oltu harjoiteltu.¹¹

Yhtenäinen urbanismi

Yhtenäinen urbanismi oli yksi situationistien tärkeimmistä sloganeista. Attila Kotányi ja Raoul Vaneigem hahmottelivat yhtenäisen urbanismin ohjelmaa vuonna 1961 – yli kolmekymmentä vuotta sitten.¹² He totesivat heti teesiensä aluksi, että urbanismia ei ole, vaan se on ideologia sanan marxilaisessa merkityksessä. Arkkitehtuuri sen sijaan on olemassa; se on olemassa aivan kuten coca-cola. Vaikkakin ideologian tahmaama, se on todellinen tuote, joka pettävästi tyydyttää valheellisia tarpeita. Urbanismi on verrattavissa coca-colaan ympäröivään mainoskampanjaan – puhtaaseen spektakulaariseen ideologiaan. Urbanismin kehittyminen on tilan totuttamista kapitalismiin, sillä se edustaa yhden tietyn materialisointivaihtoehtoa ja kaikkien muiden mahdollisten poissulkemista. Urbanismia luonnehtii kaupunkisuunnittelun tasolla (yksinomaan arkkitehtuurisen tason vastakohtana) vaatimus populaarista yksimielisyydestä, yksilön vihkimisestä ehdollistamisen byrokraattiseen tuotantoon. Kaikki tämä määrätään yleishyödyllisyyden vetoavalla kiristämällä. Tämä hyödyllisyys peittää sen tosiseikan, että arkkitehtuuri ja ehdollistaminen ovat todella hyödyllisiä vain esineellistämistendenssin vahvistamiseen. Kotányin ja Vaneigemin mielestä moderni kapitalismi kehottaa ihmisiä luopumaan arkkitehtuurin kritisoimisesta vetoamalla siihen, että ihmiset tarvitsevat katon pänsä päälle, aivan kuten televisio hyväksytään sillä perusteella, että ihmiset tarvitsevat viihdettä ja informaatiota.

Situationistit yrittivätkin saada ihmiset ajattelemaan tämän kaltaisia perusteluja kriittisesti ja torjumaan passiivisesti vastaanotettavan tarjonnan. Itse asiassa situationistit havaitsivat modernia arkkitehtuuria ja kaupunkisuunnittelua analysoidessaan sen seikan, että modernismissa tilan luominen on ollut alisteista sosiaalisille ym. päämäärille. Näiden päämäärien jaloudesta huolimatta, kuten Kotányi ja Vaneigem Frankfurtin koulukunnan ajattelua peilaten kirjoittivat, ihmisiä harhautetaan ylenkatsomaan sitä tosiasiaa, että television suomaa informaatiota ja viihdettä sekä arkkitehtuurin suosittamaa asuinpaikkaa ei ole tehty heille, vaan ilman heitä ja heitä vastaan. Urbanismin suunnittelun kokonaisuus on ymmärrettävissä vain yhteiskunnan julkisuuspropagandan alueena, ts. organisaationa, jonka sisällä voi näennäisesti osallistua johonkin ja toimia, mutta johon on tosiasiasa mahdotonta päästä mukaan. Analyysi on varsin osuvaa, jos ajatellaan esimerkiksi nykyaikaista kaupunkikaavoittamista ja -suunnittelua:

ihmisiltä kysytään ja he voivat sanoa mielipiteensä, mutta vain byrokraatian omien rattaisten kautta tiettyjä sääntöjä noudattaen – sen jälkeen, kun suunnitelmat on tehty. Postmodernia tutkinut David Harvey on kiteyttänyt probleeman toteamalla, että tilan valloittamisesta ja rationaalisesta järjestämisestä on tullut kiinteä osa modernisaatioprojektia.¹³

Situationistien lähtökohtana oli, että ajan ja tilan käyttäminen ei ole yhteiskunnallisesti neutraalia, vaan tila sisältää aina sosiaalisia valtaelementtejä. Niinpä tilan uudelleenorganisoiminen on aina niiden puitteiden uudelleenorganisoimista, joiden kautta valta ilmentää itseään.¹⁴ Henri Lefebvre on todennut, että tilallisten suhteiden muutokset vaikuttavat mm. talouselämään ja johtavat hyvinvoinnin ja vallan uusjakoon. Niinpä kaikki yritykset demokratisoida ja hajauttaa poliittista valtaa edellyttävät jonkinlaista tilallista strategiaa.¹⁵ Situationistien urbanismia ja psykomaantiedettä koskevat ajatukset perustuivat juuri tähän näkemykseen. Kotányin ja Vaneigemin mielestä ihmiset on saatettu sokeiksi niille mahdollisuuksille, joita situationistit kutsuvat yhtenäiseksi urbanismiksi. Se tarkoittaa elävää kritiikkiä, joka saa polttoaineensa kaikista päivittäisen elämän jännitteistä, kaupunkien ja niiden asukkaiden manipulaatiosta. Elävä kritiikki tarkoittaa perustan luomista kokeelliselle elämälle, kaikkien niiden yhteensaattamista, jotka luovat oman elämänsä omista lähtökohdistaan. Yhtenäisyys näkyy myös siinä, että esimerkiksi vapaa-ajan toimintoja ei eroteta yhteiskunnasta ja arkipäiväisistä toiminnoista, vaan eläminen käsitetään kokonaisuutena, mikä on täydellinen vastakohta kaikenlaiselle spesialisoitumiselle.

Ranskalainen sosiologi Michel de Certeau pohti 1980-luvun puolivälissä ihmisten suhdetta urbaaniin tilaan ja totesi, että kaupunki ideologiana on eri asia kuin sen todellinen toiminta. De Certeau mukaan kaupunki muotoutuu siellä elävien ihmisten myötä: he luovat kaupungin päivittäisten toimintojensa ja liikkumisensa kautta. Tietyt kaupunkitilat koostuvat lukemattomista inhimillisten intentioiden leimaamista teoista. De Certeau pitää kaupungissa kulkemista ilmaisuna, joka muistuttaa retoriikkaa. Ohikulkijoiden kävely tarjoaa sarjan käännteitä ja kiertoteitä, joita voi hänen mielestään verrata kielellisen ilmaisun käännteisiin ja tyyllillisiin kuvauksiin; siinä on kävelemisen retoriikka.¹⁶ Käveleminen on myös paikan puuttumista. Ihmisten liikkumisen ja tekojen luoma kaupunki ei ole se staattinen ideologinen kaupunki, joksi kaupunkisuunnittelijat sen ovat pyrkineet muodostamaan, vaan itse asiassa kaupungille on de Certeau

mielestä luonteenomaista sosiaalinen kokemus tilassa, jossa ei ole tiettyjä paikkoja.¹⁷

Myös situationisteille yhtenäinen urbanismi merkitsi kaupunkitilan näkemistä leikkikenttänä, jossa kaikki ovat vuorovaikutuksessa ja jossa jokainen luo ja muuttuu jatkuvasti, ts. yksilö osallistuu urbaanin ympäristön luomiseen yhtä aikaa löytäen ja konstruoiden sitä. Baudelairin *flâneur* oli ensimmäinen taiteilijatyyppe, joka pohti modernin kaupungin julkisten tilojen ja ilmapiirin aistimista ja representoimista. Flâneurin kaupunkitutkimus oli varhainen yritys lukea modernismin olemus urbaanissa tilallisessa muodostelmassa. Baudelaire rinnasti kaupunkia kokevan flâneurin muodoista ja väreistä »juopuneeseen» lapseen; lapsi näkee kaupungin kokoelmana paikkoja ja tilanteita, joilla on myyttistä voimaa. Aikuisen kokemukseen pitäisi sulauttaa lapsen kyky kohdata jatkuvasti jotakin uutta ja valloittua siitä.¹⁸ Leikkivän ihmisen kokemus voi siis olla ideaali, kun puhutaan ympäristön aistimisesta ja kokemisesta.

Christel Hollevoet kirjoittaa, että flâneur – modernin sivustaseuraaja, joka kummitteli kaupungissa – kuljeskeli ensin kaarikäytävissä, sitten kaduilla ja väen keskellä, ja lopulta tavarataloissa. Niissä hänestä tuli kuluttaja ja hänen kokemuksena ruumiillistui tuotefetisismissä, uutuuk-sien ja erikoisuuksien etsinnässä.¹⁹ Tällainen kehityskaari olisi flâneurille luonteva, sillä jo Baudelairin flâneur oli kuluttaja, jolle mm. naiset olivat vain palvelujen tuottajia. Flâneur oli eräänlainen speaktaakkeliyhteiskunnan esi-isä. Elitismissään tyypillisen modernistinen flâneur eroaa situationistien ideoista. Hollevoet kirjoittaa, että siirtymä Baudelairin ja Aragonin flâneurista Debordin ajalehtimiseen (*dérive*) on merkittävä, koska situationistit torjuivat taide-esineet ja esteettiset merkitykset sosiaalisen todellisuuden ja elämäntilanteiden korostamisen hyväksi.²⁰ Flâneur sen sijaan estetisoi ympäristöään, hänessä on aimo annos boheemia ja dandya. Kuten Benjamin totesi, flâneur ei halua menettää yksityisyyttään, ja poikkeaa väkijoukossa kiilaavista läpikulkijoista.²¹

Sekä situationistien että de Certeau'n ajatukset näyttävät analogisilta Benjaminin *Passagen-Werk* -teoksessa esittämiin ideoihin. Benjaminin käsitys menneisyydestä ei ollut lineaarinen hetkien ja tapahtumien ketju, vaan pikemminkin sekalainen kokoelma paikkoja ja tilanteita. Benjamin näki kaupungin eräänlaisena sisätalana, asuntona, jossa naapurustot ovat kuin erilliset huoneet ja mainosjulisteet kuin kuvia olohuoneen seinällä. Yksityisessä asunnossaan Benjamin asetti massat, katujen proletariaatin,

väärän subjektiviteetin ja individualismin kahlitseman porvariston vastakohdaksi. Kaupunki oli kollektiivin tila, sen koti.

Tyypillistä situationistien ajatuskululle ja kielenkäytölle on Kotányin ja Vaneigemin huomautus, että kaikki tila on jo vihollisen miehittävä, ja vihollinen on muokannut tilan peruslait ja sen geometrian omia tarkoituksiaan varten. Autenttista urbanismia voidaan luoda, kun tietyiltä alueilta saadaan vihollinen, eli Benjaminin mainitsema porvaristo, karkotettua. Yhtenäisen urbanismin käytäntö on urbanismin koko teoreettisen valheen kartoittamista ja muuntamista vieraantumista vastustaviin tarkoituksiin. Toisin sanoen situationistit olivat tässäkin suhteessa valmiit harjoittamaan asioiden kääntämistä omiin tarpeisiinsa, analysoimaan uudelleen ja kääntämään olemassaolevat asiat pääläelleen havahduttaakseen ihmiset edes jonkinlaiseen toimintaan. Vaneigemin käsialaa lienee lause: »Meidän täytyy jatkuvasti puolustaa itseämme ehdollistamisen bardien runoutta vastaan – häiritä heidän viestejään, kääntää heidän laulunsa nurin päin». Ainoa todella hyödyllinen ja käyttökelpoinen asia on itsensä toteuttaminen ja pakeneminen eristäytyneisyydestä. Kaikki muu on käytännöllisen mystifioimista. Yhtenäisen urbanismin puitteissa olemassaoleva kaupunkisuunnittelu (tuo valheiden geologia) hylätään ja korvataan vapautta puolustavilla tekniikoilla, ja yksilöt ryhtyvät vapaasti tekemään omaa historiaansa. Ajelehtiminen ja situaatioiden konstruointi olivat situationistien suosittamia vapautta puolustavia tekniikoita. Situationistit kiistivät jo etukäteen syytteet siitä, että he halusivat ihmisten taantuvan jonnekin aikaan ennen nykyistä urbanismia – ennen nykyisenkaltaista ehdollistamista. Sen sijaan ihmisten olisi päästävä ehdollistamisen yläpuolelle. Kotányi ja Vaneigem totesivat keksineensä arkkitehtuurin ja kaupunkisuunnittelun, jota ei voi toteuttaa ilman jokapäiväisen elämän vallankumousta eli ennen ihmisten tietoisuuden muuttumista. *Teeseissä Pariisin kommuunista* (1963) kommuunin sanotaan edustaneen ainoaa toteutunutta vallankumouksellista urbanismia.

Yhtenäiseen urbanismiin ja psykomaantieteeseen liittyy läheisesti myös käsite 'commuting time' eli päivittäisiin työmatkoihin kuluva aika, joka ei ole työ- eikä vapaa-aikaa ja josta työntekijä ei saa palkkaa. Situationistit kysyivät kuka vastaa siitä, että ihmisten on pakko kuluttaa omalla kustannuksellaan tämä ylimääräinen aika, jonka muodostumisen syy on se, että ihmiset asuvat eri paikassa kuin tekevät työtä. Työmatka-aika on pois ihmisten vapaa-ajasta. Myös Henri Lefebvre puuttui problematiikkaan

toteamalla, että jos päivien, viikkojen, kuukausien ja vuosien tunnit luokitellaan kolmeen kategoriaan, *pantattu aika* (ammatillinen työ), *vapaa aika* (joutoaika) ja *pakollinen aika* (työhön kuulumattomat erilaiset välttämättömyydet, kuten työmatka-aika, viralliset muodollisuudet, jne.), niin käy ilmi, että pakollinen aika lisääntyy paljon suuremmassa mitassa kuin joutoaika.²² Ihmiset eivät yleensä ole voineet valita asuin- ja työpaikkansa suhdetta vapaasti, etenkin lähiörakentamisen aikakaudella, jolloin ero asuin- ja työpaikka-alueiden välillä korostui entisestään.

Työmatka-ajan problematiikka liittyi kiinteästi yhtenäisen urbanismin ideoihin, joita Debord tarkensi teeseissään liikenteestä vuonna 1959²³. Yhtenäisen urbanismin pyrkimyksenä on sellaisen yhtenäisen inhimillisen ympäristön luominen, jossa vastakohtaisuudet työ/vapaa-aika ja julkinen/yksityinen ovat kadonneet. Ennen kuin tähän päästään, yhtenäisen urbanismin tavoitteena on Debordin mukaan laajentaa tilaa peleille ja leikeille sen kaikissa toivottavissa muodoissa. Parhaana psykomaantieteellisenä pelitilana on aluksi vanhan kaupungin kompleksinen ympäristö. Debordin mielestä kaikkien urbanistien virhe on yksityisautojen (ja sen sivutuotteiden kuten moottoripyörien) pitäminen olennaisina kuljetusvälineinä. Debord tulkitsi sen kapitalistisen yhteiskunnan juoniman onnellisuuden julkisivuksi, jonka tuottaman propagandan ydin on auto. Yksityisautoilun aiheuttamien ongelmien ydin on siinä miten se vaikeuttaa kaupunkisuunnittelua ja arkkitehtuurin uudistamista. Auto sinänsä ei ole paha, mutta sitä ei saa hyväksyä keskeiseksi teemaksi, kun puhutaan urbanismista. Debord suosittaa uusien kompleksien ja muutamien vanhojen kaupunkien keskusta-alueiden sulkemista autoliikenteeltä. Hän kirjoitti, että ne jotka uskovat auton ikuisuuteen, eivät ole tulleet ajatelleeksi muunlaisia tulevaisuuden kuljetusvälineitä – esimerkiksi tiettyjä yhdenmiehen helikopterimalleja, joita Yhdysvaltain armeija Debordin tietämän mukaan kokeili ja jotka hänen arvelujensa mukaan leviävät yleisön käyttöön parinkymmenen vuoden sisällä.

Liikenneproblematiikka kiinnosti situationisteja aivan erityisesti, sillä heidän mielestään liikennejärjestelyt ovat nykyaikaisten kaupunkien suurin ongelma. Sen ratkaiseminen imee kaiken energian, joka voitaisi muutoin käyttää kaikenlaiseen osallistumiseen. Liikennevirta on Kotányin ja Vaneigemin mukaan yleismaailmallisen eristäytymisen järjestelmä, sillä ihmisen asema määräytyy hänen asuinpaikkansa ja *oman* henkilökohtaisen kulkuneuvonsa mukaan. Ihmiset eivät elä jossakin päin kaupunkia,

vaan he elävät jossakin hierarkiassa. Liikkuvuus on vallan merkki, niinpä yksittäiset herrat yksityisautoissaan siirtyvät paikasta toiseen liikelounaille, neuvotteluihin jne.

Situationistit kytkevät kaupunkisuunnittelun varsin kiinteästi spektaakkeliin, joka ylläpitää olemassaolevia elämänedellytyksiä ja vastustaa muutoksia. Niinpä situationistisen strategian ensimmäinen vaihe on yrittää lopettaa ihmisten taipumus identifioitua ympäristöihinsä ja käyttäytymisen mallikuvioihin. Ihmiset joutuvat ehkä hyväksymään olemassaolevat kaupunkialueet, mutta ainakin heidän suhtautumistaan niihin voidaan yrittää muuttaa. Situationistit halusivat toteuttaa sen mm. levittämällä epäluuloa koreita, kirkkaanvärisiä lastentarhoja, Idän ja Lännen uusia asuntolakaupunkeja, kohtaan. Aihe oli ajankohtainen kolmisenkymmentä vuotta sitten, kun lähiörakentaminen oli lähtenyt kaikkialla voimallisesti käyntiin. Mutta ajankohtainen se on nykyisinkin, kun monet kaupunkisuunnittelijat ja arkkitehdit, Englannissa esimerkiksi Leon Krier, ovat ryhtyneet puhumaan tarpeesta saattaa urbaanien toimintojen kokonaisuus yhteen, niin että kaikki olisi kävelymatkan päässä. Yhtenäinen urbanismi tavoitteli täsmälleen sitä.

Etenkin liikkeen alkuvaiheessa SI:n kiinnostuksen kohteena oli arkkitehtuuri, joka kaikista taiteista oli lähinnä jokapäiväistä elämää ja joka liittyi psykomaantieteeseen. Situationistit muotoilivat idean siitä, millaista arkkitehtuurin pitäisi olla: sen ei tulisi perustua ensisijaisesti vapaille, runollisille linjoille ja muodoille siinä mielessä kuin ajan »lyyrinen abstrakti» maalaus, vaan pikemminkin huoneiden, käytävien ja katujen tunnelmallisille vaikutuksille, jotka liittyvät läheisesti toimintoihin, joita nämä tilat sisältävät. Joissakin huoneissa olisi suorastaan pakko rakastella, joissakin huoneissa tulisi vihaiseksi.²⁴ Arkkitehtuurissa täytyy edetä käyttämällä materiaalinaan pikemminkin emotionaalisesti vaihtelevia tilanteita kuin emotionaalisesti liikkuvia muotoja. Kokeilut tämän uuden materiaalin kanssa johtavat tuntemattomiin muotoihin. Situationistisen kaupunkirakenteen suunnittelu ponnisti siitä »psykomaantieteellisestä tutkimustuloksesta», että urbaani kaupunki heijastelee spektaakkeliyhteiskunnan rakenteita.

Vaneigem kuvaa sitä kuinka ensimmäiset kaupungit kasvoivat taivaallisen ja maallisen kohtauspaikkojen ympärille, niiden keskuksessa sijaitsi kirkko tai temppeli. Teollisuuskaupungit synkkine katuineen rakentuivat sittemmin tehtaan tai teollisuusalueen ympärille niin, että hallintokeskukset asettuivat tyhjien suorien katujen varsille. Lopulta uusimmissa

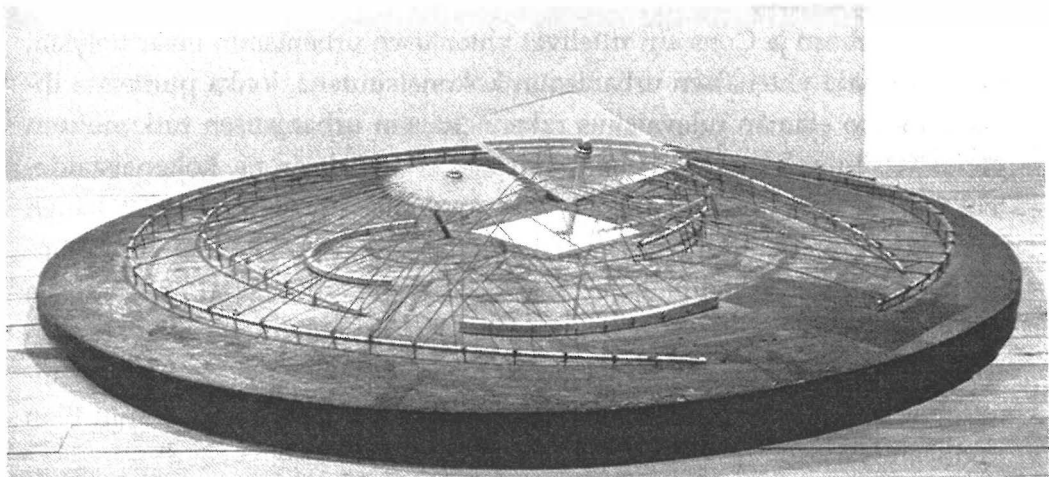
kaupunkisuunnittelun esimerkeissä keskusta ei ole lainkaan. On käynyt entistä ilmeisemmäksi, että ehdotettu kiintopiste on aina jossakin muualla: kaupungeista on tullut labyrintteja, joissa on sallittua vain itsensä kadottaminen. Ei pelejä, ei tapaamisia, ei elämistä, vain katujen verkko ja lasinen autioma. Alistaminen ei ole enää keskitettyä, koska alistaminen on kaikkialla, kiteyttää Vaneigem.²⁵

Analogia kaikkialla vallitsevaan spektaakkeliin on ilmeinen. Sittemmin Baudrillard vei näitä ajatuksia paljon pitemmälle ja päätyi toteamaan, että on tyystin mahdotonta paikallistaa mallin, vallan, katseen tai mediumin itsensä lähtökohtaa, sillä olet aina jo valmiiksi toisella puolella. Ei enää subjektia, polttopistettä, keskustaa tai periferiaa, vaan puhdasta taipuisuutta tai jatkuvan vaihtelun kierre. Ei enää väkivaltaa tai valvontaa, vain »informaatiota», ketjureaktio, hidas kokoon luhistuminen ja sellaisten tilojen simulakrum, missä todellisuusvaikutelma jatkuvasti tulee esiin.²⁶ Kysymys on siitä *kenen* näkökulmasta asiaa kulloinkin katsotaan, ts. kenen katoamispiste on todellisuuden ja merkityksen välisessä horisontissa. Vaneigem näki urbaanissa hajauttamisessa positiivisenkin aspektin: täydellisessä eristyksessä kaikkien on lopulta pakko tajuta, että heidän täytyy pelastaa ennen kaikkea itsensä ja valita itsensä keskipisteeksi niin että jokaisen omasta subjektiivisuudestaan käsin on pakko rakentaa maailma, jossa jokainen on kuin kotonaan.²⁷ Situationistien laatima vallankumous lähtee aina yksilön haluista ja niiden tiedostamisesta: kollektiivin muodostaa joukko yksilöitä.

Debord ja Constant riitelivät yhtenäisen urbanismin määrittelystä. Constant näki yhtenäisen urbanismin kokonaisuutena, jonka puitteissa ihmisten koko elämän tulevaisuus rakennettaisiin urbanistisen tutkimuksen periaatteisiin nojaten. Hänen ajatuksistaan ei myöskään ns. kokonaistaide-teoksen (Gesamtkunstwerk) idea ollut kaukana. Constant ja eräät hänen ystävänsä olivat suunnitelleet arkkitehtonisia malleja, jotka alkoivat kiinnostaa kaupunkisuunnittelijoita. Debord kavahti viriävää kiinnostusta ja ryhtyi vastustamaan käsitteen totalisoimista, hän tahtoi sen olevan vain työkalu: aivan konkreettista arkkitehtonisen toiminnan ja kaupunkisuunnittelun kritiikkiä sen sijaan, että tuotettaisiin suunnitelmia urbaanin tilan uudistamiseksi.

Constant sai situationistien arkkitehtuuriteoreetikon roolin. Hän teki Albassa viisikymmenluvun puolivälin jälkeen suunnitelmia »yhtenäisen urbanismin ensimmäiseksi liikkuvaksi arkkitehtuuriksi». Suunnitelmat olivat Pinot-Gallizion mailla asuvaa mustalaisyhdyskuntaa varten;

Constant pyrki tekemään pysyvän leirin katoksesta ja liikuteltavista osista, joiden avulla sisätiloja saattoi muunnella. Visualisoidakseen suunnitelmiaan, Constant aloitti sarjan pleksilasista ja metallilangasta tehtyjä konstruktioita, joista vähitellen kehkeytyi laajempi projekti. Constantin menetelmät etääntyivät yhä kauemmas visuaalisten taiteiden perinteisistä menetelmistä. »Todellinen valinta on kaiken luovan toiminnan hylkäämisen ja sellaisen tulevaisuuden kulttuurin tekemisen välillä, mikä on tavoiteltavaa, vaikkakaan ei vielä toteutettavissa», kirjoitti Constant, ja lisäsi, että täytyy uskoa Vallankumouksen onnistumiseen, jotta voisi valita jälkimmäisen vaihtoehdon.²⁸ Toki Constantin laajempaa projektia, vuosina 1958-60 alkuunpantua *Uutta Babylonia*²⁹ voidaan ajatella yksinomaan situationistisena taiteena, jos niin halutaan, mutta sellaisena se kuvastaa sitä mitä situationistit nimittivät taiteen todentamiseksi. Toisin sanoen taiteen utopian todentamiseksi: suunnitelmat Uudesta Babylonista ja *Vertikaalisesta kaupungista* oli tehty toteuttamista varten, mutta vasta sellaisessa tulevaisuuden yhteiskunnassa, jossa elämisen edellytykset olisivat suunnitelmien toteuttamiselle riittävät.



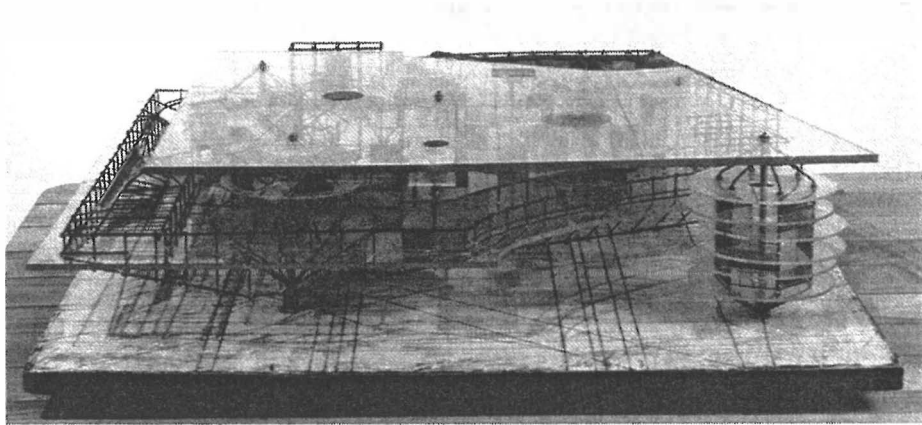
Constant: Mustalaisleirin malli 1958.



Constant: Uuden Babylonin pohjakaava 1969.

Uusi Babylon muodostuu alueista, joista syntyy eräänlainen verkosto. Rakennettujen sektoreiden välillä on rakentamatonta aluetta. Rakentaminen tapahtuu vähitellen sektori sektorilta sitä mukaa kun vanhat rakennukset kuluvat. Rakennettujen ja rakentamattomien avoimien kaisojen välillä on selkeä ero. Vapaat alueet ovat välttämättömiä levähdystiloja sektorien intensiivisille elämäntoiminnoille, ja siksi niille täytyy olla kaikille pääsy kaikkina aikoina. (Lettristit olivat jo joitakin vuosia aiemmin kritisoineet pariisilaista tapaa sulkea joitakin puistoja yöaikaan, ja siksi Constantin tarkennus on luonteva.) Periaatteessa sektoriverkko on katkeamaton kokonaisuus, joka Constantin mukaan on kuin toinen maanpinnan päälle pingotettu kuori. Constant ei halunnut määritellä sektorien konstruktiota liian tarkasti, sillä niiden lopullinen toteuttaminen oli ihmisten oma asia. Valmiiksi suunniteltu rakenne rajoittui pohjarakenteen itsessään tyhjiin horisontaalitasoihin. Maanpinta säilytetään vapaana vähäisiä rakennelman maahan ulottuvia kontaktikohtia lukuunottamatta. Muutoin sisuksen tilava alaosa on mahdollisimman vapaa kaikenlaisille muunnelmille. Constant suunnitteli, että aina asioista riippuen käytetään horisontaalitasoissa joko pönkitettyä vapaasti seisovaa tai roikkuvaa konstruktio tapaa. Constant teki

joitakin pienoismalleja ja lukuisia piirustuksia ja luonnoksia suunnitelmastaan. Uusi Babylon sisältää sekä asumistilaa että sosiaalista elintilaa. Babylon on Constantin 50-luvun lopulla suunnitteleman liikuteltavan mustalaisleirikonstruktion sukua: jokainen saa vapaasti luoda tilastaan sellaisen kuin haluaa. Constant hahmotteli spiraalimaista luovan toiminnan ketjureaktiota, jossa yksilön luova puuttuminen asioihin provosoisi välittömästi kollektiivin vastatoimintaan. Ja niin edelleen.



Constant: Uusi Babylon. Keltainen sektori 1958.

Constant luonnehti Uutta Babylonia leikkivän ihmisen maailmaksi.³⁰ Hän totesi meidän olevan siinä pisteessä, että Lautréamontin toteamus »une poésie faite par tous» on toteutettavissa. Constantin suunnitelman lähtökohtana oli täysautomatisoidun tuotannon perspektiivistä asetettu kysymys: Mikä vaikutus jokapäiväiselle elämälle on kaiken ei-luovan työn katoamisella? Kun työ automatisoituu – niin näytti käyvän nousukautta elävässä Ranskassa kolmekymmentä vuotta sitten – vapaa-aika lisääntyy, ja itse asiassa vapaa-ajasta tulee elämisen aikaa. Silloin elämä, joka ei perustu työhön, on kaikkien ulottuvilla, se ei ole enää vain tällä vuosisadalla jo äärettömän pieneksi supistuneen joutilasluokan oikeus. Situationistit

ajattelivat automaation vapauttavan työstä. Siinä suhteessa SI liittyy teknologiseen kehitykseen uskovien ja sitä ihannoivien avantgardististen liikkeiden joukkoon, vaikka SI:n suhde teknologiaan oli paljon skitsofrenisempi kuin esimerkiksi futuristien aikanaan. Asger Jorn kirjoitti 1958, että automaation käänköpuoli on siinä, ettei se salli minkään persoonallisen lisäämistä automatisoituun tuotantoon ja sen vuoksi se fiksaa kehityksen paikalleen.³¹ Constantin Babylon-suunnitelma oli kuitenkin rakenteeltaan varsin teknologinen. Sen kaltaisia suhteellisen konkreettisia situationistisia suunnitelmia tasapainottivat ideat ajalehtimisesta, psykomaantieteestä ja situaatioiden konstruomisesta.

Constantin mielestä kaikkien luova potentiaali pääsee irti elämäntavassa, jonka uudet pelimuodot jokainen luo itselleen. Constantin ja muiden situationistien luomat mallit olivat siis ainoastaan demonstratiivisia. Constantin homo ludens -idea on tavattoman idealistinen, sillä hän ajatteli leikkivän ihmisen nomadina, jonka toiminta-alue on koko maapallo. Tietotekniikan huima kehitys erilaisine virtuaalitodellisuus-ideoineen saa Constantin vision näyttämään jopa mahdolliselta todentaa. Sama aatteellinen tausta ideoilla ei kuitenkaan ole. Constantin suunnitelman ytimenä ovat funktionaalisista toiminnoista vapaat vyöhykkeet, sosiaaliset alueet, jotka toimivat luovien viettien versovarastona. Sellaisilla alueilla voi tavata toisiaan sattumalta tai suunnitelmallisesti, sinne voi ohjata kaikki ihmisen suhteensa ja tapaamisensa. Magneetin tavoin alue vetää huvittelunhaluisia puoleensa, sekä turisteja että muita vapaa-ajan ihmisiä. Leikkivä ihminen, joka alituisesti etsii tuntematonta ja uusia tavoitteita, ei kuitenkaan ole passiivinen ja odottavalla kannalla samalla tavalla kuin turisti, joka ottaa vastaan sen mitä tarjotaan. Homo ludens hallitsee paikallista lähiympäristöään ja sen teknistä välineistöä, jota hän osaa sekä käyttää että kunnostaa. Uusi Babylon ei siis ole mikään Disneylandin kaltainen turistien huvittelukeskus, vaikka Constant ei halunnut liiaksi tarkentaakaan alueen toiminnallista sisältöä.

Constantin rakennussuunnitelmat liittyivät situationistiseen labyrinthi-ideaan: rakennelmat muodostavat perustan loppumattomalle labyrinthille. Siinä missä Corbusier rationalisoi, esimerkiksi 20-luvun kaupunkisuunnitelmissaan, Constant kaotisoi perusstruktuurin: Uusi Babylon levittäytyy verkkona maisemaan; missään ei ole keskipistettä, vaan suunnitelma muodostaa eräänlaisen arkkitehtonisen kaleidoskoopin. Modernistisen arkkitehtuurin ja kaupunkisuunnittelun kaltaisia hierarkioita ei ole.

Constantin suunnitelmien varhaisina edeltäjinä voi pitää muutamia 1800-luvun sosialistisen avantgarden innoittamia utopistisia arkkitehtuurisuunnitelmia, ns. falansterioita. Henri de Saint-Simonin ja Charles Fourierin ideoista innoittunut ranskalainen arkkitehti Victor Considerant kuvaili ideaalista falansteriaa kirjoituksessaan *Considérations sociales sur l'architecture*, joka julkaistiin 1834. Falansteriat olivat laajoja komplekseja, joissa oli asuintiloja erilaisiin tarpeisiin, yhteisiä sosiaalityötiloja, keittiöitä, ruokailutiloja, lastentarhoja, kirjastoja, kouluja, hallintotiloja jne. Työpaikat sijaitsivat lähistöllä, ja rakennusten lomassa oli laajoja vapaita puistoja; koko falansteria rajoittui vapaaseen viheralueeseen. Ideana oli muodostaa tietynsuuruisten falansterioiden sarjoja. Falansterioissa ihmiset voisivat asua ja elää mielekkäämmin kuin suurissa kaupungeissa.³²

Dérive

Jo ennen situationisteja lettristit olivat tehneet erilaisia kokeita luodakseen uusia käyttäytymismuotoja. Yksi menetelmästä oli ajalehtiminen, mikä viime kädessä tarkoitti matkaa pois tavanomaisuudesta ympäristöjen nopean vaihtamisen kautta. Lettristit kirjoittivat ajalehtimisen etiikasta, johon kuuluu mm. itsensä kadottaminen, asioiden suhteellisuuden, keskeneräisyyden ja ohimenevyyden tajuaminen, rakkaus nopeuteen, usko henkisiin voimavaroihin sekä löytämisen ja unohtamisen kyky.³³

Internationale Situationniste -lehden numerossa 2, joulukuussa 1958 hahmoteltiin ajalehtimisen teoria, mikä sisälsi varsin yksityiskohtaisen säännösten ajalehtimisen harrastamiseksi. Artikkelissa todettiin esimerkiksi, että ajalehtimisen keskimääräinen kesto on yksi päivä, mikä tarkoittaa aikaa kahden nukkumisjakson välillä.³⁴ Ajalehtimisessä yksi tai useampia henkilöitä hylkäävät tietyn ajanjakson aikana tavanomaiset liikkumisen ja toiminnan motiivinsa, ihmissuhteensa, sekä työ- ja vapaa-ajan aktiviteettinsa, ja antautuvat seudun ja sieltä löytämiensä sattumusten viehätyksen viettäviksi. Yksinkin voi siis ajalehtia, mutta situationistien mukaan hedelmällisin ajalehtimistilanne muodostuu useista pienistä kahden tai kolmen ihmisen ryhmistä, joiden jäsenet ovat saavuttaneet yhtäläisen tietoisuuden heräämisasteen, sillä näiden erillisten ryhmien vaikutelmien vertailu

mahdollistaa objektiivisten johtopäätösten saavuttamisen.³⁵ Sattuman elementti on vähemmän määräävä kuin saattaa luulla: ajelehtimisen näkökulmasta kaupungeilla on psykomaantieteellinen hahmo jatkuvine virtoineen, tiettyine paikkoineen ja kurimuksineen, jotka vahvasti lannistavat menemistä tietyille vyöhykkeille tai poistumista jostakin. Ajelehtiminen sisältää sen, että vapaa meneminen sallitaan ja myös sen välttämättömän vastakohtan: sen, että psykomaantieteelliset variaatiot tiedetään ja variaatioiden mahdollisuuksien laskelmoimiseen saadaan ylivalta.³⁶ Ajelehtimisen tila saattaa siis olla täsmällisesti rajoitettu tai epämääräinen riippuen siitä onko toiminnan tavoitteeksi otettu seudun tutkiminen vai emotionaalinen harhailu.³⁷

Ivan Chtcheglov kirjoitti, että *dérive* on totaliteetille samaa kuin psykoanalyysi kielelle. Psykoanalyytikko kehoittaa antautumaan sanojen virran vietäväksi; hän kuuntelee kunnes hylkää tai muokkaa sanaa, ilmaisia tai määritelmää. Chtcheglovin mielestä *dérive* on tekniikka, miltei terapeutinen tekniikka.³⁸ Hän varoittaa, että *dérive* voi olla jatkuvaa vain tietyn rajatun ajan, muuten se muuttuu vaaralliseksi.

Situationistit eivät yrittäneetkään väittää, että tietoisuus voitaisiin tyystin eliminoida ja sitten kokea jotakin välittömästi. He eivät uskoneet puhtaaseen sattumaan menetelmänä, jolla olisi itseisarvoa, toisin kuin uskoivat dadaistit ja surrealistit ennen heitä – surrealistit olivat myös harastaneet eräänlaista urbaania vaeltelemista. Täytyy muistaa, että mm. Asger Jorn oli hyökännyt varsin terävästi surrealistien lanseeraama psyykkistä automatismia vastaan, koska Jorn piti sen olemassaoloa sisäisesti ristiriitaisena ja mahdottomana. Si pyrki sattuman tietoiseen hyväksikäyttöön, koska sattuman oma logiikka ei tuottanut mitään muuta kuin turhauttavaa poukkoilua ennalta annettujen vaihtoehtojen välillä. Dadaisteille ja surrealisteille tästä poukkoilusta muodostui lopulta tapa, ja siksi situationistit päättelivätkin, että sattuman toiminta on luonnostaan konservatiivista: uudessa tilanteessa sillä on taipumus palauttaa kaikki vaihteluksi rajoitetun vaihtoehtojen määrän puitteissa. Situationistit kirjoittivat, että kehitys ei ole mitään muuta kuin tunkeutumista sellaiselle alueelle, missä sattuma hallitsee luomalla meidän tavoitteillemme suosiollisempia uusia olosuhteita.³⁹ Toisin sanoen situationistit saattoivat käyttää sattumaa menetelmänä, mutta he pidättivät itselleen oikeuden valikoida sattuman luomista vaihtoehtoista itselleen sopivimmat.

Dada otti kirjaimellisesti Baudelairin kysymyksen, onko mitään hurmaavampaa, hedelmällisempää ja myönteisessä mielessä jännittävämpää kuin tavanomainen? Dadaistit organisoivat Pariisissa ekskursioita tietoisesti merkityksettömiin ja tavanomaisiin paikkoihin. Ilmoitukset dada-ekskursioista kertoivat, että tarkoitus oli vieraila paikkoihin, joilla »ei ole mitään syytä olla olemassa», paikkoihin joita ei voi pitää pittoreskeina, historiallisesti merkittävänä tai sentimentaalisina. Kuten dadaistisille anti-taide-elle oli tyypillistä, ekskursiot olivat kunnianosoituksia elämälle ja banaalille, niiden oli tarkoitus mystifioida porvarillisuus hyökkäämällä sen monumentteja vastaan. Dadaistien lailla situationistienkaan tavoitteena ei ollut monumenttien historia, vaan hetkien: *»Pas le histoire de monuments, mais celle de moments»*.

Toisin kuin surrealistit erotisoidessaan kaupunkia, situationistit ottivat tyyneen ja kylmän rauhallisen asenteen. Ohrt toteaa, että heidän tavoitteenaan oli kaupunkielämän lakien selittäminen uudenlaisen geometrian suurien linjojen mukaan, jotka ulottuivat asuinkortteleista aina karttapallon napajäätiköille.⁴⁰ He varasivat runsaasti aikaa, ja kartoin, marssikäskyin ja suunnistusvälinein aseistautuneina he määrittelivät alueen mitat, tutkivat mitä toimintoja ja paheita siellä harrastettiin, mitkä rakennukset alueella rikkoivat korttelin ilmapiirin, he kertoivat missä baarissa oli heidän viimeinen tukikohtansa ja mitä ihmiset tekivät – esimerkiksi Aubervilliers'n kaupunginosassa »He odottivat vallankumousta. He soittivat kitaraa ja lauloivat».⁴¹

Viisikymmenluvun puolivälissä Debord runoutui kuvailemaan ajalehtimisen antia analogiseksi Claude Lorrainin taulujen kuvaamalle situaatiolle. Lorrainin kaksi satamakuvaa iltahämärässä muodostavat Louvressa parin, joka rinnastaa kaksi äärimmäisen erilaista urbaania ympäristöä, Debordin mielestä ne vetävät kauneudessaan vertoja Pariisin metrokartalle. Mutta ei perinteisessä plastisessa mielessä kauniina, vaan uudessa mielessä kauniina: mahdollisuuksien summan esimerkkeinä.⁴² Debord on myös raportoinut letristien ajalehtimisiä.⁴³ Hän kuvailee mm. tilannetta, jossa hän 50-luvun alussa ajautui letristi Gilles Ivainin kanssa rue Vieille du Templen lähistölle, ja he päättivät poiketa, baariin, jossa Ivain oli käynyt puolitoista kuukautta aikaisemmin Patrick Stramin kanssa ajalehtimisreissulla. Silloin Ivain oli kokenut jotakin yllättävää: Baarimikko oli hänet nähdessään osoittanut tiettyä emotionaalisuutta ja kysynyt: »Olette epäilemättä tulossa lasilliselle?» Kun miehet olivat

vastanneet myöntävästi, baarimies oli jatkanut: »Enää ei ole yhtään. Tulkaa huomenna uudelleen». Debord jatkaa kuvausta kertomalla yksityiskohtaisesti mitä baarissa tapahtui hänen ja Ivainin uudemman vierailun aikana. Havainnot toiminnoista ovat tarkkoja, mutta raportissa ei kuvata juuri lainkaan sitä miltä ympäristö tai ihmiset näyttivät.

Käytännössä ajelehtimisessä oli omat hankaluutensa, sillä etenkin lettristit huomasivat, että heillä oli taipumus ajelehtia ulos aina samasta kapakasta samaan suuntaan, niinpä he vähitellen pakottivat itsensä lähemmään vieraampiin suuntiin, ja lisäsivät siten ajelehtimisen suunnitelmallisuutta. Jotain tästä käy kenties ilmi Debordin toisesta ajelehtimiskuvauksesta. Hän oli tiistaina 6. maaliskuuta 1956 kello kymmeneltä aamulla ollut liikkeellä Gil J Wolmanin seurassa. He olivat tavanneet rue des Jardins-Paulilla ja suunnanneet pohjoiseen. Tarkoituksistaan huolimatta he huomasivat pian ajelehtivansa itään ja vaeltelevansa 11. arrondissementissa, alueella, josta Debord tekstissään toteaa, että sen kehno kaupallinen standardointi on hyvä esimerkki vastenmielisestä pikkuporvarillisesta näkymästä. Ainoa tyydyttävä kohtaaminen oli liike 160, rue Oberkampfilla: »Delicatessen-Provisions A. Breton». Tultuaan 20. arrondissementiin Debord ja Wolman ajautuivat kapeille kujille, jotka lopulta johtivat autiotuneiden tonttien ja erittäin hylätynnäköisten matalien rakennusten ohi rue de Ménilmontantin ja rue des Couronnes'n leikkauspisteeseen. Rue des Couronnes'n pohjoispuolella portaikko soi heille pääsyn samankaltaisten, mutta luonteeltaan kiusallisen pittoreskien, kujien verkostoon kuin aiemmat olivat olleet. Heidän matkareittinsä taittui myöhemmin luoteissuuntaan. Avenue Simon Bolivarin ja avenue Mathurin Moreaun välillä he ylittivät paikan, jossa joukko tyhjiä katuja risteytyi sotkuisena vyyhtenä ja julkisivujen yksitoikkoisuus oli kauhistuttavaa. Vähän sen jälkeen he yhtäkkiä saapuivat Saint-Martin -kanaalin päähän ja odottamattomasti löysivät itsensä vastapäätä vaikuttavaa Claude-Nicolas Ledoux'n suunnittelemaa rotundaa, varsinainen raunio, joka oli uskomattomassa tilassa hylättyinä ja jonka viehätys oli merkillisen lumoava korkealla kulkevan, lähietäisyydeltä ohimenevän maanalaisen kaareutuvan linjan vuoksi. Debordin mukaan siellä ajattelee Maréchal Toukhachevskyn satunnaisia, *La révolution surréaliste* -lehdessä siteerattuja suunnitelmia siitä kuinka paljon kauniimpi Versailles olisi, jos palatsin ja vesialtaan väliin rakennettaisiin tehdas. Debord ja Wolman kulkivat edelleen rue d'Aubervilliers'ia pitkin, söivät ja pysähtelivät pidemmiksi tai lyhyemmiksi ajoiksi, kunnes puoli

seitsemän aikoihin illalla saapuivat espanjalaiseen työläisten suosimaan baariin. Pimeän tullessa he päättivät lopettaa ajelehtimisen. Kun Debord ja Wolman kriittisesti pohtivat ajelehtimistään, he päätyivät siihen tulokseen, että aina samasta pisteestä lähtevä *dérive* kannatti suunnata pohjoisluoteiseen suuntaan, koska siitä näkökulmasta Pariisi on suuressa määrin tuntematonta. Niinpä senkaltaisten systemaattisten ajelehtimisten määrää pitäisi lisätä. He ajattelivat, että ajelehtimiseen kuuluva vastakohtaisuus sattuman ja tietojen valintojen välillä tasoittuu ajan mittaan.

Useissa yhteyksissä on väitetty, että *dérive* ennakoii Fredric Jamesonin käsitettä kognitiivinen kartoitus (cognitive mapping). Jameson toteaa, että vieraantunut kaupunki on tila, jossa ihmiset eivät kykene paikantamaan sijaintiaan eivätkä sitä kaupunkikokonaisuutta, jossa elävät. Tämän vieraantumisen purkamiseksi tarvitaan paikantajun valloittamista uudelleen ja muistissa säilytettävän kokonaiskuvan konstruointia. Tämän kokonaiskuvan pohjalta yksittäiset ihmiset voivat liikkuvien ja vaihtoehtoisten ratojen eri pisteissä muodostaa yhä uusia karttoja mielessään.⁴⁴ Jamesonin mielestä kognitiiviselta kartoitukselta odotetaan, että se fyysisen kaupungin päivittäisen elämän rajoissa toisi yksilön ulottuville kulloistenkin tilanteiden mukaisen representaation siitä valtavasta totaliteetista, joka muodostuu yhteisön rakenteiden kokonaisuudesta.⁴⁵ *Dérive* oli tekniikka, jolla yritettiin ottaa tilaa haltuun nimenomaan mielen tasolla, yksilön muistissa, siinä mielessä situationistien ajatuksien yhdistäminen Jamesonin ajatuksiin on luonnollista. Situationistit korostivat myös sitä, että jokainen luo oman reittinsä. Ajelehtiminen tapahtui yleensä pienissä ryhmissä, jotka loivat omia reittejään. Situationistien voi väittää ennakoineen postmodernia tribalismia siinä mielessä kuin David Harvey toteaa, että eri ryhmät viestittävät aivan erilaisia merkityksiä tavoilla, joilla käyttävät tilaa ja aikaa.⁴⁶

Kävelemistä kaupungin kaduilla voi pitää itseilmaisuna. Jo aiemmin mainitsin, että de Certeau on verrannut sitä retoriikkaan. Vaikka hänen esittämänsä analogia voi tuntua hieman kaukaa haetulta, niin hän yritti kuitenkin havainnollistaa vaeltamista ilmaisullisten valintojen ja luovan toiminnan kautta. De Certeauin mielestä kävelijä toteuttaa joitakin niistä mahdollisuuksista, joita tilallisen järjestyksen organisoimisen kautta hänelle on esitetty. Kaupunkisuunnittelun kautta on organisoitu paikkoja, joissa voi liikkua eli erilaisia mahdollisuuksien yhdistelmiä ja toisaalta myös kieltoja eli seiniä, jotka estävät etenemisen. Toiminnallaan kulkija

tuo näitä mahdollisuuksia ja kieltoja esiin ja antaa niille olemassaolon. Mutta hän myös muokkaa niitä ja keksii uusia mahdollisuuksia, hän muuntaa ja hylkää annettuja tilallisia elementtejä. Hän itse asiassa muuntaa jokaisen tilallisen merkin joksikin muuksi. Ja jos hän toteuttaakin vain muutamia konstruoidun järjestyksen määrittämistä mahdollisuuksista (eli hän tulee tänne eikä menekään tuonne), niin toisaalta hän myös lisää näiden mahdollisuuksien määrää esimerkiksi luomalla oikopolkuja, kiertoteitä ja esteitä (hän esimerkiksi kieltäytyy käyttämästä yleisesti hyväksyttävänä pidettyjä tai jopa pakollisia reittejä). Siten hän valikoi. Hän luo erillisyyttä joko valikoimalla tilallisen »kielen» merkkejä tai muuttamalla niitä niiden tapojen kautta, joilla hän näitä merkkejä käyttää. Kulkija tuomitsee tiettyjä paikkoja unohdukseen ja kokoaa toisista harvinaisia, satunnaisia tai laittomia tilallisia lauseita.⁴⁷

Situationistien ajalehtiminen näyttää passiivisemmalta toiminnalta; sen ensisijaisena ajatuksena ei ollut niinkään muokata ympäristöä kuin oppia näkemään sitä. Vasta tämän tiedostamisen jälkeen on yhtenäisen urbanismin tavoitteiden toteuttamisen vuoro. Situationistit halusivat paljon nopeampaa ja rajumpaa muutosta kuin de Certeau'n kuvaamat arkipäivän elämisen aiheuttamat pienet muutokset. Mutta molempien tahojen lähtökohtana on ajatus, että urbaani tila ehdollistaa henkistä tilaamme ja muuttuu vuorostaan halujemme, fantasioidemme ja tulkintasysteemiemme kohteeksi.

Vuonna 1992 järjestettiin Whitney-museossa New Yorkissa näyttely, jonka nimi oli *The Power of the City/ The City of Power*. Näyttelyssä yritettiin tutkia kuinka kaupunkitilan kokeminen voidaan representoida. Monet taiteilijat yrittivät analysoida ja ilmaista kaupunkien valtavien tilojen ja alitavien valtarakenteiden urbaanissa kulkijassa aiheuttamia aistimuksia. He yrittivät tutkia, kuinka usein kaupungin asukkaat kokevat valtarakenteiden epäoikeudenmukaisia vaikutuksia, ja kuinka tämä psykologisesti orientoitunut tila voidaan taiteellisesti ilmaista.⁴⁸ Esimerkiksi graffitien myötä on lisääntynyt keskustelu siitä kenellä on oikeus julkiseen tilaan ja pääsy kulttuurisen legitimoinnin systeemeihin.

Taiteilijat ovat jo 60-luvulla siirtyneet urbaanin tilan representomisesta esittämismuotoon, jossa kaupungista tulee areena paikkasidonaisille veistoksille ja performansseille. Hollevoet on todennut, että tässä prosessissa taiteilijat yrittävät korvata jo dérivén aikoinaan kiteyttämän vieraantumisen ja eksyksissä olon tunteen asettautumalla kognitiivisen

kartoituksen avulla tarkoituksellisen yhteismitattomaan tilaan ympäristön kanssa.⁴⁹ Tässä tapauksessa ero situationisteihin nähden on siinä, että taiteilijoiden puuhissa taide on tuotu korkeuksistaan kaduille – kirjaimellisesti. Joskin muutamat Whitney-museon näyttelyyn dokumentoidut teokset ovat sangen läheisiä sukulaisia situationistien ajelehtimistoiminnalle.

Douglas Huebler teki 1970 teoksen *Duration Pieces*, jossa hän tutki ajallisen keston ja tilallisen laajentumisen suhdetta kuvaamalla aikaa ja tilaa simultaanisesti. Hän ruudutti systemaattisesti pienen osan Amsterdamia ja aloitti valitsemalla satunnaisen lähtöpisteen kaupungista. Tässä pisteessä hän otti valokuvan siitä suunnasta, mihin saattoi nähdä kaikkein kauimmas. Sitten hän käveli siihen suuntaan kolmekymmentä minuuttia, kääntyi 90 astetta ja otti seuraavan valokuvan, käveli siihen suuntaan 15 minuuttia, otti valokuvan, käveli seitsemän ja puoli minuuttia jne., kunnes aikaa ei enää voinut puolittaa. Hän kartoitti kappaleen Amsterdamia; toiminnan ja dokumentaation kautta ajan ja tilan elementit synkronisoivat lähes kokonaan. Teos muistuttaa myös jossain määrin sitä mitä situaatioiden konstruoinnin ja dériveren yhdistelmä käytännössä voisi olla. Itse asiassa eräs toinen Hueblerin teoksista on kuin suora sovellus Debordin dériveren teoriasta: Huebler vaelteli Pariisin metrossa heittäen lantilla päättäkseen milloin ja missä astuisi ulos. Kun hän saapui kadulle, hän otti paikasta valokuvan.⁵⁰

Dérive on kiehtonut taiteilijoita, ja urbaania tilaa käyttävät teokset ovat lisääntyneet 1980- ja 90-luvuilla. Viime vuosina on kiinnitetty huomiota erityisesti sosiaalisiin ongelmiin. Esimerkiksi puolalaissyntyisen Krzysztof Wodiczkon taideprojektit haluavat herättää kannanottoja ja edistää ratkaisujen etsimistä kaupunkien ongelmiin: kodittomuuteen, voimattomuuteen, kommunikoinnin vaikeuteen, ekonomisen ja militaristisen vallan tyranniaan jne. Situationistit olisivat vallan hyvin voineet tehdä samantyyppisen teoksen kuin Wodiczko: hän heijasti aivan yllättäen hakaristin kuvan Etelä-Afrikan Lontoon edustuston seinään. Vuonna 1984 hän heijasti venäläiset ja amerikkalaiset ohjukset sisällissodan monumenttiin Brooklynin Grand Army Plazalla. Wodiczko käyttää aina jo olemassaolevia kuvia, ts. hän harrastaa eräänlaista detournementtia. Hän kertoo hakevansa jotakin yhteyttä paikan muodon julkilausuman ja sen välillä, miten paikka yrittää sanoa jotakin.⁵¹ Hän sanoo käyvänsä paikoissa ja katsovansa ensin mitä niistä voi oppia – vasta sitten hän käyttää, väärinkäyttää, herjaa tai häpäisee paikat. Omia teoksiaan hän kutsuu »tunkeutumisiksi arkipäivän elämään».

Aivan toisenlainen teos on Jeffrey Shawn *The Legible City* (1989), olemassaolevien kaupunkien (Amsterdam & New York) pohjakaavan mukaan tehty interaktiivinen teos, joka luo virtuaalitalan. Tässä tilassa polkupyörää polkeva matkaaja voi vaeltaa ja »ajelehtia» tahtomaansa suuntiin, toisin sanoen luoda oman reittinsä. Virtuaalikaupungin »talot» muodostuvat sanoista ja korttelit lauseista⁵², mutta suuntia valitessaan katsoja »kirjoittaa» omaa tarinaansa ja samalla hajottaa kieltä hajottamalla lauseet. Tämä kielellisen kommunikaation sääntöjen rikkominen vaeltaen samalla virtuaalisessa kaupungissa muistuttaa de Certeau'n teorioita. Teos muistuttaa myös Debordin sotapeli-ideoita: kuvitteellisessa tilassa toimitaan tietyn kaavan tai strategian mukaan, joka pelissä (ja kaupunkisuunnittelussa) näyttäytyy abstraktina (tietokoneeseen ohjelmoidun kaupunkitalan ohjelmakielinen abstraktisuus) mutta jolla on mahdollisuus todentua.

Psykomaantiede

Guy Debord toteaa eräässä artikkelissaan, että sanan 'psykomaantiede' kehitti lukutaidoton Kabyle yleisterminä sille mitä muutamat letristit tutkivat kesän 1953 tienoilla.⁵³ Lettristit määrittivät psykomaantieteen maantieteellisen ympäristön tiettyjen, tiedostetusti tai tiedostamatta organisoitujen, täsmällisten lakien tai yksilöiden tunteisiin tai käyttäytymiseen kohdistuvien määrätynlaisten vaikutusten tutkimiseksi.⁵⁴ Situationistit omaksuivat tahallaan hankalaksi muotoillun määritelmän sellaisenaan, luultavasti siksi, että se oli Debordin kehittelemä.

Psykomaantiede varsinaisena tutkimusalueena on kehittynyt vasta 1980-luvulla. Tuolloin psykomaantiede määriteltiin sosiaalisen ja fyysisen maailman tiedottomaksi konstruoimiseksi; projisoimme psyykkistä ulkomaailmaan ja käyttäydymme kuin projisoimamme olisi ulkomaailman ominaisuus. Psykomaantiede viittaa ihmisille yhteisiin psykologisiin representaatioihin, jotka muodostavat eräänlaisen kartan luonnollisesta ja sosiaalisesta maailmasta. Se tutkii tuon kartan kehittymisedellytyksiä sekä ryhmadynamiikkaa, joka muokkaa ja uudistaa yhteistä karttaa; psykomaantiede tutkii myös sitä miten ryhmät toimivat eläessään tuon kognitiivisen psyykkisen kartan mukaan.⁵⁵ Nykyinen psykomaantieteen tutkimus on enimmäkseen osaltaan kiinteästi sidoksissa psykoanalyttisiin

näkökantoihin. Situationistien esittämän ja myöhempien psykomaantiteilijöiden formuloimien määritelmien lähtökohdat ovat samankaltaiset, mutta painotukset toiset. SI vältti psykoanalyttisiä kytkentöjä.

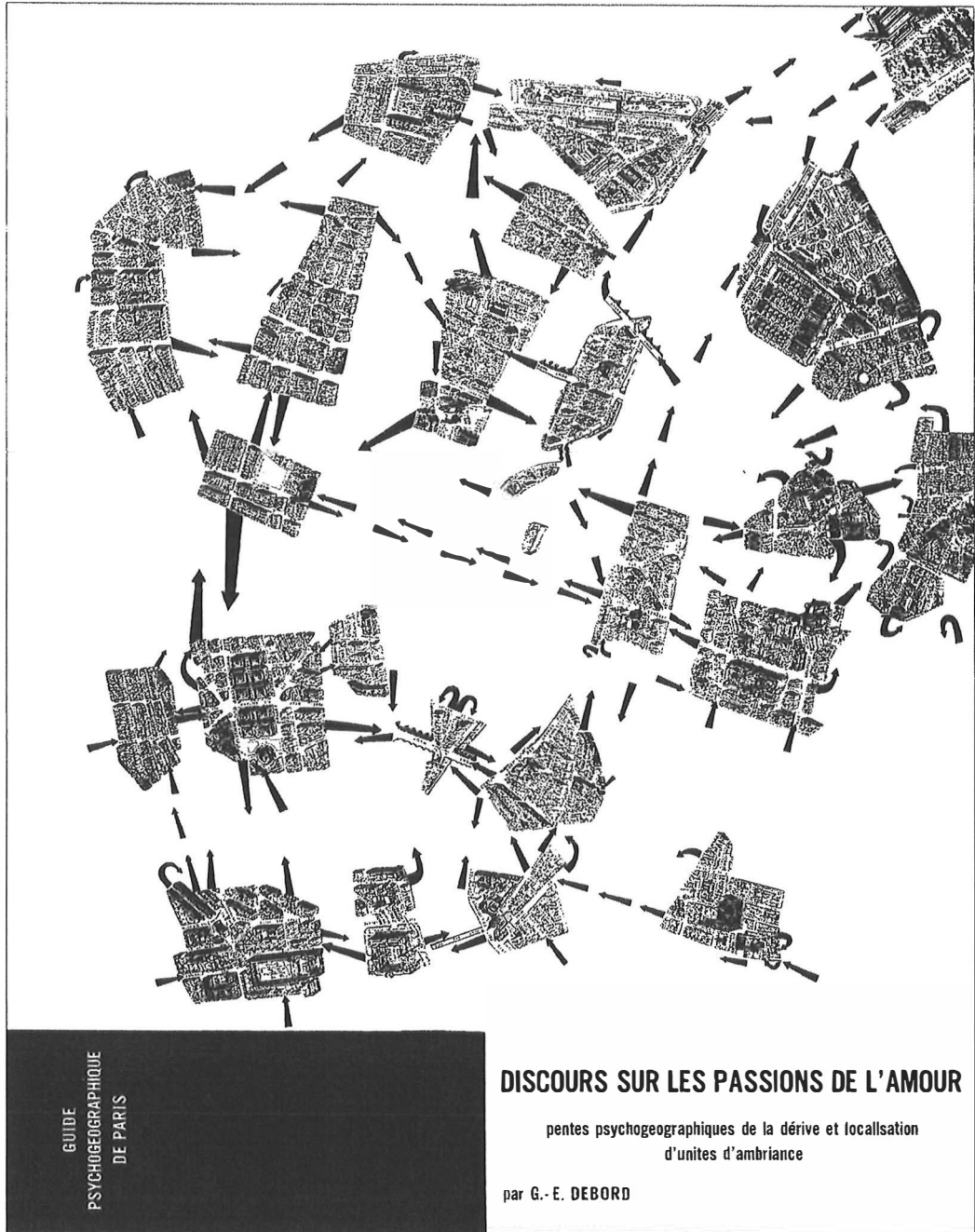
Itse asiassa situationistit olivat lähempänä sen kaltaista psykomaantiedettä kuin J. Rabanin vuonna 1974 kuvailema »pehmokaupunki» (soft city). Raban toteaa, että suurkaupungit, toisin kuin kylät ja pikkukaupungit, ovat luonteeltaan plastisia. Me muokkaamme niitä kuvitelmissamme, ja ne puolestaan muokkaavat meitä tarjoamallaan vastuksella aina kun yritämme tyrkyttää niille omaa persoonallisuuttamme. Rabanin mukaan näin ajatellen näyttää siltä, että kaupungissa eläminen on taidetta, ja niin ollen tarvitsemme taiteen kielioppia ja tyyliä kuvataksemme sen erityisen suhteen, joka on ihmisen ja materiaalisen välillä, urbaanin elämän jatkuvana luovana pelinä. Kaupunki niin kuin sen kuvittelemme: illuusion, myytin, kaipauksien ja painajaisen pehmyt kaupunki on Rabanin mielestä yhtä todellinen, kenties jopa todellisempi, kuin se kova kaupunki, jonka voi paikallistaa kartoissa ja tilastoissa, urbaania sosiologiaa käsittelevissä monografioissa, väestötieteessä ja arkkitehtuurissa.⁵⁶ Rabanin lähtökohdat esteettisine vivahteineen näyttäisivät olevan baudelairelaisessa flâneurissa. Psykomaantieteen käsite on surrealistisen kirjallisuuden looginen tuote, mutta Debord kirjoitti, että *dérive* ja situaatiot ylittävät ensinnäkin surrealistien imbesillit vaeltelut ja toiseksi näiden käsitteiden käytön eksistentialistisessa filosofiassa.⁵⁷

Yksinkertaisimmillaan situationistien harrastama psykomaantiede saattoi olla vaeltamista Saksan maaseudulla Lontoon karttaa seuraten, mutta viime kädessä tavoitteena oli se, että koko urbaanin ympäristön ja arkkitehtuurin täydellinen konstruointi olisi jokaisen vallassa. Ennen kuin tämä utopia todentuu, on aloitettava esimerkiksi siirtämällä koristelementtejä pois paikoista, joissa ne on totuttu näkemään. Kirjoituksessa *Suunnitelma Pariisin kaupungin rationaalisuuden kehittämiseksi*⁵⁸ Kansainväliset Lettristit tekivät mm. seuraavia ehdotuksia: metro on avattava yöksi, Pariisin katoista on tehtävä jalankulkuteitä – hissit mahdollistavat pääsyn sinne, julkiset puistot on avattava öiksi, katulamppuihin on laitettava katkaisijat, jotta ihmiset voivat itse päättää kuinka paljon valoa he tarvitsevat öisin, kirkot on muunnettava tai purettava – kaikki uskonnon jäljet on poistettava, hautausmaat on tuhottava samoin kuin ruumiit, museot on eliminointava – taide on sijoitettava baareihin, vankiloihin vapaa pääsy ja mahdollisuus turistikäynteihin, katuja ei saa nimetä pyhimysten tai kuuluisien henkilöiden mukaan.

Samankaltaisia vaatimuksia on esitetty aina silloin tällöin futurisista alkaen; ne kuuluvat radikaalien avantgardistien repertuaariin, mutta vaikka lettristien ehdotukset saattavatkin näyttää mahdottomilta ja naurettavilta, niihin sisältyy mielenkiintoisia ajatuksia. Lettristien ja situationistien psykomaantieteessä oli pyrkimystä muuntaa tila virtuaaliseksi, kuten Lontoon kartan kanssa Saksassa liikkuminen ja muut vastaavat tutkimukset osoittavat. Toisaalta ajelehtiminen psykomaantieteellisen tutkimuksen yhteydessä on jossain määrin analoginen Brechtin vieraannuttamisideoiden kanssa.

Situationistit olivat äärimmäisen kiinnostuneita kartoista ja niiden suhteesta todellisuuteen. Kartat ovat abstrakteja ja funktionaalisia näkökulmia tilaan⁵⁹, mutta tilasta kerrotaan myös tarinoita. Nämä kertomukset eroavat kartoista, jotka ovat »virallisia» esityksiä »hyväksytyistä» paikoista. Situationistit halusivat palauttaa tarinat. Ajelehtimisen kautta situationistit muodostivat fragmenteista kertomuksia, kuten todistaa esimerkiksi innostus Delicatessen-Provisions A. Breton -liikkeen kohtaamiseen 160 rue Oberkampfilla. De Certeau, joka situationistien tavoin otti huomioon ennen kaikkea ajallisen liikkumisen tilassa, eikä ajatellut paikkoja abstrakteina kuvina, kirjoitti että kartanpiirtämisen sinänsä hyödyllinen »latistaminen», kaksiulotteistaminen, muuntaa paikkojen ajallisen ilmaisun tiettyjen pisteiden tilalliseksi järjestykseksi.⁶⁰ Mutta tarinoita luova muisti on aina eräänlainen antimuseo, se ei ole pysyvästi paikannettavissa.⁶¹ Valta on kuitenkin aina karttojen tuottajilla, ja siksi situationistien tavoitteena oli olemassaolevien karttojen väärinkäyttö ja omien (kognitiivisten) karttojen tuottaminen.

Käyttämällä *dérivetä* tekniikkana situationistit tuottivat psykomaantieteellisiä raportteja. Yksi parhaiten dokumentoituja psykomaantieteellisiä tutkimuksia on Ralph Rumneyn valokuvaraportti Venetsiasta vuodelta 1957. Situationistit suunnittelivat myös Venetsian kanaalien värjäämistä 50-luvun lopulla. A. Khatib puolestaan tutki Pariisin Le Hallen alueen mahdollisuuksia 1958, ja päätyi ehdottamaan alueen muuntamista jatkuvasti vaihtelevaksi ympäristöksi, joka käsittäisi erilaisia ja yksittäisinä stimuloivia tilasituaatioita. Niitä olisivat suunnitelleet alueen käyttäjät peli- ja provokaatiotarkoituksiin. Khatib oli erityisen innostunut konstruoidaan valtavan labyrintin paikalla olemassaolevista rakennuksista.⁶² Ajatus valtaisasta konstruoidusta labyrintista kummitteli situationistien päässä jatkuvasti. Jossain vaiheessa tarkoitus oli rakentaa labyrintti taidemuseoonkin, mutta sen suuntaiset suunnitelmat raukesivat.



GUIDE
PSYCHOGEOGRAPHIQUE
DE PARIS

DISCOURS SUR LES PASSIONS DE L'AMOUR

pentés psychogeographiques de la dérive et localisation
d'unités d'ambiance

par G.-E. DEBORD

Situationistit, Raban, de Certeau sekä heidän lisäksi monet muut ovat pohtineet modernistista, rationaalista ja funktionaalista kaupunkitilaa. Etenkin Raban ja de Certeau ovat yrittäneet todistaa, että ihmiset eivät taivu annettuihin rationaliteetteihin, vaan muokkaavat itse omaa tilaansa – eli toimivat itse asiassa juuri niin kuin situationistit halusivat ja uskoivat ihmisten voivan toimia. Situationistit eivät halunneet estetisoida vaelteluaan, kuten *flâneur*, tai muokata sitä taideteokseksi samassa mielessä kuin Hueblerin ja Wodiczkon kaltaiset taiteilijat. Siinä mielessä de Certeau on situationistien linjoilla kirjoittaessaan, että kaduilla näkyviä eleiden met-siköitä ei voi vangita kuvaan eikä niiden liikkeiden merkitystä voi rajoittaa tekstiin. Näiden elemetsien retorinen uusiutuminen siirtää ja muuntaa urbanismin analyttisiä ja koherentteja soveliaita merkityksiä. De Certeauun mukaan kysymys on massojen tuottamasta »semanttisesta vaeltelusta», joka saa jotkut kaupungin osat katoamaan ja liioittelee toisia, vääristäen kaupunkia, pirstoen sitä ja ravistaen sen liikkumattomasta järjestyksestään.⁶³

Tunnistamattomat tuottajat, omien tekojensa runoilijat, vaiteli-aat, jotka löytävät omat polkunsa funktionaalisen rationaali-suuden viidakossa, tuottavat merkityksiä luovalla toiminnal-laan, jotakin »omia aikojaan kulkevien reittien» (*lignes d'erre*) kaltaista. He jäljittävät epämääräisiä reittejä, jotka ovat ilmei-sen merkityksettömiä, sillä he eivät mukaudu konstruoi-tuihin, kirjoitettuihin ja etukäteen valmistettuihin tiloihin, joiden kautta kulkevat. He ovat ennakoimattomina pysyviä lauseita systeemien järjestelmällisten tekniikoiden organisoimassa tilassa. Vaikka he käyttävät *materiaalinaan* vakiintuneiden kiel-ten *sanastoa* (television, sanomalehtien, supermarket-kaupun-kisuunnittelun) ja vaikka he pysyvät määrättyjen *syntaksien* (aikataulujen temporaalisten muotojen, paikkojen paradig-maattisten järjestysten jne.) puitteissa, nämä »taivaltajat» pysy-vät heterogeenisina niihin systeemeihin nähden, joihin ovat tunkeutuneet ja joissa punovat *erilaisten* intressien ja halujen ovelia juonia. He kiertelevät, tulevat ja menevät, tungeksivat ja ajelehtivat tietyllä alueella kuin meren vaahtopäiset aallot solahdellen vakiintuneen järjestelmän karikoissa ja sopukois-sa.⁶⁴

De Certeau esittää jälleen uudella tavalla runouden subjektien ja objektien samanaikaisen luomisen probleeman. Hänellä on samoja ajatuk-sia kuin situationisteilla aikanaan, mutta siinä kun SI yritti systematisoida

ajelehtimisen ja psykomaantieteelliset tutkimukset sekä kehittää sopivia menetelmiä, de Certeauun ajatukset ovat teorian tasolla. Situationistit olivat idealisteja, mutta modernin tuotteina he myös uskoivat ajatustensa jonkinasteiseen toteuttamiskelpoisuuteen. Sitä vastoin de Certeau on esteettisine teorioineen jo postmodernin ajan tuote:

Kaupungin tavalliset ammatinharjoittajat elävät »jossakin alhaalla», näkymiskynnyksen alapuolella. He kävelevät – mikä on kaupungin kokemisen perustavin muoto; he ovat kuljeskelejiä, *Wandersmänner*, joiden kehot seuraavat niitä urbaanin tekstin ohennuksia ja paksunnoksia, joita he kirjoittavat, mutta eivät kykene lukemaan.⁶⁵

SI:n psykomaantieteellisiä tutkimuksia ja dérivetä voi luonnehtia pyrkimykseksi »lukea» de Certeauun mainitsemaa urbaania tekstiä. De Certeau ei kuitenkaan kokonaan tunnusta, että postmoderni tila olisi riippumaton ja autonominen, ja muotoutuisi esteettisten pyrkimysten ja periaatteiden mukaan.⁶⁶ Hän näkee vielä jossakin organisaattorit ja valtaapitävät, vaikkakin voimansa menettäneinä. Toisin kuin modernia kaupunkia, postmodernia kaupunkia luonnehtii urbaanin perusrakenteen lisääntyvä eroosio, kirjoittaa Timothy Nye Whitney-museon näyttelykirjasessa.⁶⁷ Lettristit ja situationistit kenties vierittivät ensimmäiset kivet, ja de Certeau kollegoineen puolestaan kuvailee kolmenkymmenvuotista rapautumista.

Detournement

Vaikka SI alkuvaiheessaan pyrki toteuttamaan ideoitaan jossain määrin »taiteellisin» menetelmin, situationisteilla ei ollut varsinaisesti omaa taiteellista tyyliä, vaan he kehittivät tyylin jo olemassaolevien tai menneisyyden esteettisten elementtien yhdistelemisestä, jota he kutsuivat détournementiksi⁶⁸. Situationistien mukaan kriittistä taidetta saattoi tuottaa käyttämällä hyväksi olemassaolevia kulttuurisia ilmaisuvälineitä ts. kaikkea elokuvasta maalauksiin. Sisällöltään kriittisen taiteen tuli olla myös muodoltaan kriittistä ja kritisoida siis myös itseään – tai ainakin sisältää oman kritiikkinsä mahdollisuuden.⁶⁹

Mikä tahansa elementti, riippumatta siitä mistä se oli poimittu, saattoi hyödyttää uusien yhdistelmien luomista. Artikkelissa *Detournementin menetelmät* (1956) Guy Debord ja Gil J. Wolman totesivat modernin runouden löytöjen todistavan, että kun kaksi objektia saatetaan yhteen, olivatpa niiden alkuperäiset kontekstit kuinka etäisiä tahansa, muodostuu aina jokin suhde. Kahden tunnemaailman sekoittaminen tai kahden itseenäisen ilmaisun yhdistäminen saa ylittämään alkuperäiset elementit ja tuottaa paljon tehokkaamman synteettisen organisaation kuin pidättäytyminen sanojen omaperäiseen järjestelemiseen, mikä on Debordin ja Wolmanin mielestä tavanomaista. Kaikkea saattoi käyttää. Raoul Vaneigem nimitti *detournementia* perspektiivin muuttamiseksi: perspektiivin kääntäminen on hänen mielestään sitä, että lakkaa näkemästä asioita yhteisön, ideologian, perheen ja muiden ihmisten silmin; se on kaiken perustamista subjektiivisuuteen ja oman subjektiivisen tahdon seuraamista.⁷⁰ Koska osatotuudet hallitsevat maailmaa, perspektiivin vallankumous on Vaneigemien mielestä ainoa kokonaisvaltaisen näkökannan palveluksessa oleva tekniikka.⁷¹ *Detournement*-tekniikan ei ollut tarkoitus olla taiteellinen ilmaisutekniikka, vaikka sen juuret olivatkin dada-estetiikassa. *Detournementin* käytöllä täytyy olla vahva esittämistänsressi ja taju strategiasta, mikä tarkoittaa että *detournementia* pitää käyttää propagandatarkoituksiin.

Situationistit määrittivät *detournattujen* elementtien kaksi pääkategoriaa: *pienempi detournementti* ja *pettävä detournementti*. Pienempi *detournementti* on sellaisen elementin uudelleen käsittelyä, jolla ei ole merkitystä itsessään ja joka siten saa kaiken merkityksensä siitä uudesta yhteydestä, johon se asetetaan. Esimerkkinä Debord ja Wolman mainitsevat artikkelissaan neutraalin sanonnan, lehtileikkeen tai tavanomaisen valokuvan käyttämisen. Pettävä *detournementti*, jota voi nimittää myös ennakoivan ehdotuksen *detournementiksi*, on jo itsessään merkittävän osatekijän uudelleenhyödyntämistä niin, että tämä elementti saa uudessa yhteydessä eri ulottuvuuden. Sellainen voisi olla esimerkiksi iskulause Saint-Justilta tai jakso Eisensteinin elokuvasta. Laajennettu *detournementti* on yleensä koottu yhdestä tai useammista sekä pienemmistä että pettävistä *detournementteista*.⁷²

Situationistit muotoilivat myös neljä käyttöohjetta *detournementille*; niistä ensimmäinen on olennainen ja pätee yleisesti, loput kolme ovat käytännössä sovellettavissa vain pettävän *detournementin* elementeille:

1) Kaikkein kauimpaa haettu detournattu elementti auttaa yleisvaikutelman muodostamisessa, eivät suinkaan ne osatekijät, jotka suoraan määrittelevät tämän vaikutelman luonteen. Esimerkiksi Espanjan sisällissotaan liittyvässä kollaasissa, jossa on kuvia marssivista sotilaista ja sodan uhreista, selkeimmän vallankumouksellisen sanoman välittää kuitenkin huulipunainoksesta otettu tekstifragmentti: »les jolies lèvres ont du rouge» (sievät huulet ovat punaiset).

2) Detournattuihin elementteihin tehtävien väristelmien täytyy olla niin yksinkertaistettuja kuin mahdollista, sillä detournementin suurin voima on suorassa suhteessa tietoiseen tai epämääräisempäänkin osatekijöiden alkuperäisen kontekstin muistamiseen. Puhtaan, absoluuttisen ilmaisun idea on kuollut, SI julisti, ja se pysyy vain tilapäisesti hengissä parodisessa muodossa niin kauan kuin muutkin viholliset selviytyvät hengissä.

3) Detournementti on vähemmän tehokas mitä enemmän se lähestyy rationaalista vastausta. Esimerkkinä mainitaan ehdotus detournata fasistisen »Peace and Liberty» -organisaation Neuvostoliitonvastainen juliste, joka julistaa limittyneitten Läntisten voimien lippujen kuvalla: »Union makes strenght». Muutamien letristien idea oli lisätä julisteeseen pieni lappu: »and coalitions make war». Debord ja Wolman olivat sitä mieltä, että lisäys on liian rationaalinen ja siksi se ei erotu kyllin selvästi tavanomaisesta sukkeluudesta käyttäen vastustajan omia ilmaisuja häntä vastaan.

4) Asioiden kääntäminen päinvastaisiksi on aina kaikkein suurin ja vähiten tehokas detournement-menetelmä.

Olennaista detournementissa on, että jokaisen detournatun autonomisen elementin (aikaisempi) merkitys katoaa, ja samanaikaisesti organisoituu toinen merkityksellinen kokonaisuus, joka suo jokaiselle osalle uuden ulottuvuuden ja vaikutuksen.⁷³ Ei siis ole tarpeen tyytyä vain »korjailemaan» (taide)teoksia tai siirtämään fragmentteja vanhoista teoksista uusiin, vaan fragmenttien merkityksiä voi myös kaikilla sopivilla tavoilla muuttaa »jättäen imbesillit orjallisesti säilyttämään 'sitaattinsa' ».⁷⁴ Situationistit kohdistivat tässä yhteydessä piikkinsä kärjen mitä ilmeisimmin Marcel Duchampiin ja muihin vuosisadan (anti)taiteilijoihin, joilla oli tapana käyttää sitaatteja tai muita lainafragmentteja teoksissaan, mikä aikanaan oli varsin radikaalia, mutta sittemmin yleistyi taiteessa.

Esimerkiksi Duchampin kuuluisa teos L.H.O.O.Q. – viiksekäs Mona Lisa – säilytti alkuperäisen maalauksen (tai pikemminkin sen jäljennöskuvan) taidemaailmassa saavuttaman arvon ja merkityksen. Sen merkityksen tuntemiseen Duchamp perusti sanaleikkinsä (kirjainyhdistelmä ranskalaisittain lausuttuna tarkoittaa »hänellä on tuli perseessä») ja viiksien lisäämisen. Lainattujen osasten merkitys ei siis kadonnut mihinkään, ja uusi viesti perustui kykyyn lukea vanhat koodit. Toki Duchampkin muunsi töissään lainaamiensa fragmenttien merkityksiä, mutta oliko uuden koosteen merkitys siinä tapauksessa jotenkin perinpohjin erilainen kuin mihin situationistit omissa töissään pyrkivät?

Situationistit olivat itse todenneet, että detournementin suurin voima on sen tietoisessa tai vaikka vain aavistuksenomaisessa suhteessa alkuperäiseen kontekstiin. Yleensä detournattujen elementtien siirto tapahtuu organisesta yhteydestä kokonaisuuteen, jonka teho perustuu siihen, että kukin siirretty elementti säilyttää autonomisuutensa, eli siirto tapahtuu ei-orgaaniseen kokonaisuuteen. Sellaiseen, jossa saatetaan jopa törmäyttää täysin vastakohtaisia elementtejä keskenään, kuten situationistien mainitsema huulipunamainoksen teksti Espanjan sisällissotaa käsittelevässä kollaasissa. Esimerkissä törmäytyy sota/kauneus, runo/mainosteksti sekä punaisen merkitys sosialistisena/kapitalistisena. Sen sijaan yhtä voimakasta vastakohtaisuutta ei muodostu toisessa mainitussa esimerkissä: Union makes strenght/ and coalitions makes war. Situationistit totesivat, että alkuperäisten merkitysten hylkääminen ja vieraannuttaminen voi tapahtua jo ennen kuin uusi radikaali vastakkainasettelu tehdään.

Lettristien huhtikuussa 1952 julkaisemassa elokuvalehdessä *Ion*, sen ainoassa ilmestyneessä numerossa, oli Debordin suunnitteleman *Hurléments en faveur de Sade* -elokuvan ensimmäinen skenaarioversio, joka myöhemmin hylättiin. Mutta suunnitelma antaa erinomaisen kuvan, paitsi lettristien elokuvallisista strategioista, myös ei-orgaanisesta detournement-tekniikalla toteutetusta teoksesta. Filmissä oli tarkoitus olla äänimateriaalina sitaatteja (ja viittauksia) Dufrênelta, Marcilta ja Isoulta sekä lettristisen runouden improvisaatioita, otteita Apollinairelta, huutoja, meteliä ja Vivaldin musiikkia. Kuvapuolella oli tarkoituksena käyttää uutismateriaalia (nyrkkeilyottelusta, Ateenan kaduilla tapetuista nuorista, Intian armeijasta), kuvia Pariisista ja Debordista. Elokuvan oli tarkoitus sisältää myös paljon graafista materiaalia koskien kieltä, mustia ruutuja ja täydellisesti tuhotun rajoilla olevaa rikottua filmimateriaalia. Hetkittäin filmin oli tarkoitus olla, kuten kankaalle tavattiin: »T,e,l,l,e,m,e,n,t,v,i,d,e,à,h,u,r,l,e,r,à,h,u,r,l,e,r» eli Niin tyhjä että voisi huutaa, voisi huutaa.⁷⁵



Debordin kollaasi. Huhtikuu 1954.

Debord teki detournattuja dokumenttifilmejä, joista ensimmäinen oli vuonna 1959 valmistunut *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Muutaman henkilön vaellus melko lyhyen ajanjakson läpi), joka oli eräänlainen L'Internationale Lettriste -historiikki. Filmi on koostettu paljolti lainatusta kuvamateriaalista, siinä on kuvia pariisilaisista, japanilaisista ja englantilaisista poliiseista, pätkä de Gaullen puhetta, Anna Karina saippuamainoksessa, kuvia kolonialistien mielenosoituksesta Algeriassa jne.

Lettristi Marc,O:lla oli myös suunnitelma elokuvaksi, joka olisi montaasi maailman kuuluisimmista elokuvakohtauksista. Alunperin hän suunnitteli kohtausta, jossa Orson Welles Citizen Kanena katselee ulos ikkunasta, jossa näkyvät tsaarin armeija ja Odessan portaat. Sitten kuuluu Jeanne d'Arcin ääni ja hänen kasvonsa ilmestyvät kankaalle; Jeanne d'Arc lausuu otteen Rimbaudin Illuminationsista sekä otteita Bretonin teksteistä. Myös elokuvan tekstin oli tarkoitus olla kokoelma sitaatteja. Marc,O kertoi suunnitelmastaan Debordille, joka ehdotti parannuksia: Projektorin eteen pitäisi kiinnittää akvaario, jolloin kalat uivat Odessan verisiltä porrasaskelmilta suoraan Jeanne d'Arcin kasvoille. Eisenstein-jakso saisi kokonaan uuden merkityksen. Jeanne d'Arc nielee useita kaloja, ja hänen veden sumentamat kasvonsa avaisivat katsojalle mahdollisuuden uuteen, aavistamattomaan peliin. Tosin Debord epäili yleisön tarvitsevan uudelleen-koulutusta tällaisen kohtaamista varten.⁷⁶

Asger Jorn osteli tuntemattomien tekijöiden ja sunnuntaimaalarien maalauksia kirpputoreilta ja maalasi kuvien päälle siten, että alkuperäisestä maalauksesta tuli osa uutta teosta, tai se toimi ikään kuin lavasteena Jornin maalaamille tapahtumille. Toisin kuin Duchamp, joka polemisoi kuuluisien maalareiden teosten muuntamisella, Jorn omien sanojensa mukaan »uhrasi» valitsemansa tuntemattomuuteen jääneet maalaukset, ja teki niistä jotakin uutta. (Itse asiassa hän tuli liittäneeksi ne taidehistorian kirjoitukseen.) Jornin toiminta liittyi hyvin situationistien 50-luvun lopun ajatuksiin. Ensimmäinen sarja Asger Jornin *Modifikaatioita* oli esillä Galerie Rive Gauchessa 1959. Ensimmäisen Modifikaatio-näyttelynsä luettelossa hän kirjoitti:

Olkaa nykyaikaisia,
keräilijät, museot!
Jos teillä on vanhoja maalauksia,

älkää joutuko epätoivoon.
 Pitäkää muistonne
 mutta muuttakaa niitä
 ja saattakaa ne ajan tasalle.
 Miksi hylätä vanha
 jos sen voi uudistaa
 muutamalla siveltimenvedolla?⁷⁷

Jornin mielestä *detournement* on peli, jonka tekee mahdolliseksi arvonriistämiskyky. Kulttuurisen menneisyyden kaikki elementit täytyy uudelleeninvestoida tai niiden täytyy kadota. Toisin sanoen *detournement* kieltää ennen kaikkea aikaisemman ilmaisujärjestelmän arvon.⁷⁸ Arvonriistämiskyky on kuitenkin aina ollut vieras ihmiskunnan tekemisiä säilöville instituutioille, kuten museoille.

Jorn oli 1957 tehnyt *Fin de Copenhagen* -nimisen julkaisun, jossa oli mm. hajanaisia tekstinpätkiä ja lehdistä leikattuja kuvia väriäikkien lomassa. Vuonna 1959 Debord ja Jorn tekivät kirjan *Mémoires*, joka kokoonpantiin *Fin de Copenhaguen* tavoin enimmäkseen jo olemassaolevasta materiaalista: sarjakuvafragmenteista, asemakaavakartan palasista, lehti-leikkeistä jne. Jorn lisäili joukkoon väriäisksiä. Kirja oli eräänlainen L'Internationale Lettriste -liikkeen historiikki, joskin teoksessa ei sinällään ollut juonta tai loogisesti etenevää rakennetta: teksti juoksi sivuilla kaikkiin suuntiin, ja vuorovaikutussuhteet lauseiden välillä oli jätetty täysin avoimiksi. Lisäksi *Mémoires* oli sidottu santapaperikansiin, joten hyllyyn laitettaessa se tuhosi vieressä olevat kirjat, ja vaikutti myös sillä tavoin vanhoihin kulttuurituotteisiin.

Lettristit olivat harrastaneet ns. metagrafiikkaa (he käyttivät myös nimitystä hypergrafiikka), joka tarkoitti erilaisten kuvien ja tekstinpätkien montaasimaista yhdistelemistä; metagrafiikka oli luonteeltaan melko elokuvamaista peräkkäin asetettuine kuvineen ja »leikkauksineen». Kuten kollaasissa, metagrafiikassa eri komponenteilla oli yhteys entiseen kontekstiin. Peter Wollen on todennut lettristien *métagraphien* olleen eräänlainen välittäjä dadaistisen kollaasin ja konkretistisen runouden välillä.⁷⁹ Muotoilemassaan metagrafiikan teoriassa Isou toteaa sen tuovan kirjalliseen ilmaisuun maalaustaitteen lisäksi grafologian, kalligrafian, arvoitukset ja sanaristikot, valokuvan, äänet, elokuvan, arkkitehtuurin – itse asiassa kaikki olemassaolevat symboliset keinot, jotka yhdistyvät myös filosofiaan ja tieteisiin, merkistä kielioppiin ja painotekniikkaan matematiikan kautta.⁸⁰

Itse asiassa nykyisin kehitelty hypermedia muistuttaa Isoun metagrafiikan teoriaa.

Lettristit väittivät myös olleensa ensimmäisiä, jotka havaitsivat sarjakuvastriippien merkityksen vakavasti otettavana kommunikaatiovälineenä. Maurice Lemaître kirjoitti, että lettristit olivat ensimmäisiä, vuodesta 1947 lähtien, jotka rakastivat sarjakuvastrippejä tavanomaista kirjoittamista parempien kommunikaatiovälineiden ennakoijina. Lemaîtren mukaan lettristit puolustivat sarjakuvaa ajan taantumuksellisia taide- ja kirjallisuuskriitikkoja vastaan, jotka pitivät sitä ainoastaan lapsille ja infantiileille aikuisille sopivana ilmaisutapana.⁸¹ Sarjakuvien käsittely, esim. puhekuplien tekstin muuntaminen jne. oli yksi yleisimpiä situationistien piirissä harrastettuja *detournement*-menetelmiä. Vastakohtana sellaiselle pop-taiteelle, joka rikkoo sarjakuvat fragmenteiksi, *detournement*-menetelmä pyrki palauttamaan sarjakuville niiden sisällön ja merkityksen. Situationistien mielestä sarjakuva on ainut populaari kirjallisuuden laji tällä vuosisadalla. Sitä paitsi se toimii heidän mielestään mitä oivallisimpana propagandavälineenä. Tarkoitus oli yhdistää tunnistamisen aikaansaama shokki siihen shokkiin, joka syntyy, kun oivaltaa tunnistettujen elementtien olevan väärässä kontekstissa. Tästä piti muodostua ketjureaktio: maailma piti muuttaa kuvia muuttamalla.⁸² Situationistit muuttivat triviaalien sarjakuvatarinoiden puhekupliin esimerkiksi sitaatteja tunnetuilta kommunisteilta.

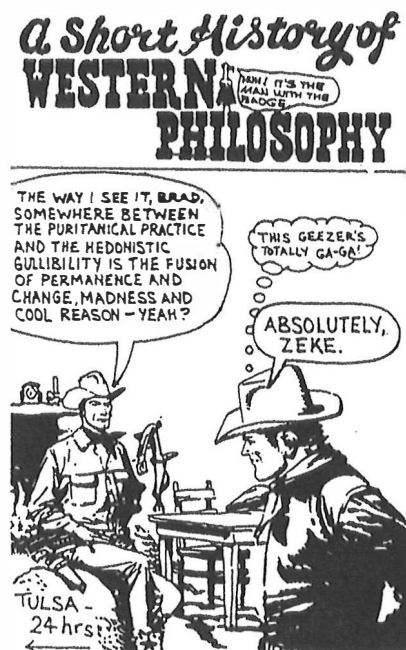
Yksi tunnetuimmista »situationistisista sarjakuvahahmoista» oli filosofoiva cowboy, jonka strassbourgilainen opiskelija André Bertrand loi vuoden 1966 skandaalin aikaan. Hänen sarjakuvassaan *Le retour de la Colonne Durutti* (Durutti-kolonnan paluu) esiintyivät kaksi elämäänsä pohittavaa cowboya:

- Mikä täsmällisesti ottaen on alasi?
- Reifikaatio
- Sehän on todella kovaa työtä isojen kirjojen ja suurella pöydällä olevien paperipinojen kanssa
- Ei, minä kävelen. Pääasiassa minä kävelen.⁸³



Cowboy-hahmot jatkoivat situationistisia seikkailujaan seuraavat pari vuosikymmentä. Keväällä 1968 Sorbonnen valtaajat todistelivat detournementin hyödyllisyyttä proletaarisena graafisena ilmaisumuotona, ja Berkeleyssä AT&T:n lakkojen yhteydessä 1971 Marxille annettiin kuudes-tilaukeava, mutta tuolloin poliittisista cowboy-hahmoista oli jo kadonnut runollisuus. Kymmenen vuotta myöhemmin pseudonyymit Chris Garrett ja Mick Kidd tekivät satiirisia sarjakuvia tuottavalle lontoolaiselle Biff-yhtiölle postikorttisarjan *A Short History of Western Philosophy*, mutta tässä vaiheessa cowboy-filosofi oli jo kääntynyt satiiriksi itsestään.⁸⁴ Pari vuotta myöhemmin Bill Barminski muutti Hitlerin, Göringin, de Gaullen ja Churchillin lehmipojiksi.

Cowboy-filosofin hahmon kehittyminen on hyvä esimerkki detournementista. Sen tyyppiset vitsit kuin vanha dadakuva Napoleonin päästä cowboyn hartioilla, Ronald Reaganin pää Rambon ruumiissa tai Hitler cowboyna ovat letkauksia, jotka perustuvat osatekijöidensä jo vakiintuneisiin merkityksiin. Nämä esimerkit ovat hyvin lähellä rationaalista vastausta lähestyvää detournementia, siis varsin ilmeisiä ja yksiselitteisiä metaforia. Sen sijaan Bertrandin cowboy-filosofi on avoimempi metafora mitä epätodennäköisimmistä ihmisistä puhumassa mitä epätodennäköisimmistä asioista, kuten Greil Marcus huomauttaa.⁸⁵ Kukaan ei voi aavistaa, mihin cowboyden välinen keskustelu päättyy.



Chris Garrattin ja Mick Kiddin suunnittelema postikortti. Biff Products, Lontoo 1982.

Perspektiivin kääntämisen menetelmä syntyi Vaneigemin mukaan jo 1910-25. Mutta silloin jokainen yritys rakentaa arvoille, joita nihilistinen kriisi ei ollut läpikotaisin puhdistanut, päättyi samalla tavalla: yhteiskunnallisen järjestelmän valtaapitävät mekanismit omivat ne.⁸⁶ Dada on erinomainen esimerkki: yhteiskunnan valtaapitävä taideinstituutiojärjestelmä jähmetti sen kuriositeetiksi historiankirjoitukseensa. Niinpä situationistit pitivät Aragonin yritystä määritellä kollaasia ja sen historiaa yrityksenä

selittää detournement-ajattelu yhteiskuntakelpoisena. Situationistien mielestä kollaasi, plastisen taiteen hajoamiskaudella kubismin tunnetuksi tekemänä, on vain yksi detournementin erityistapaus (destruktiivinen hetki): syrjäyttämistä, elementin uskottomuutta.⁸⁷

Situationistit viittaavat omassa käsitteistössään esiintyvään hajottamisen käsitteeseen, jonka aktiivisen vaiheen he katsoivat loppuneen 1930 mennessä: ennen sitä tapahtuivat taiteen ja ajattelun suuret mullistukset, sen jälkeen ennen 30-lukua keksittyjä ja kokeiltuja ideoita on vain toistettu aina lettristisen liikkeen syntyyn saakka. Kaikissa tapauksissa detournementtia dominoi dialektinen elementin arvonriistämisen/uudelleenarvioimisprosessi pyrittäessä viime kädessä yhtenäiseen merkitykseen. Kollaasi oli situationistien mielestä ollut muunnettujen esineiden modernistisessa snobismissa laajasti käytetty jo paljon ennen kuin siitä muodostui pop-taiteen sääntö, mutta pelkkä arvonriistäminen, muuntaminen tai neutraalien ja loppumattomiin asti vaihdettavien elementtien yhdisteleminen ei situationistien mielestä vielä ole sitä detournementtia, mistä he puhuivat.

Kollaasin ja detournementin ero ei ole mikään radikaali. Pikemminkin kysymys on siitä mihin tarkoituksiin kollaasitekniikkaa on käytetty; taiteen palveluksessa se ei situationistien mielestä toiminut. Esteettisestä he eivät piitanneet. Niinpä he eivät ehkä olisi antaneet paljonkaan arvoa esimerkiksi Burroughsin käyttämälle cut-up-menetelmälle teoksissa *The Soft Machine* ja *The Ticket that Exploded* (1962). Burroughs ei kokonaan heittäytynyt sattuman ja moninaisten vaihtoehtojen armoille, vaan editoi, poisti ja järjesteli omista ja muiden teksteistä poimittuja fragmentteja uuteen järjestykseen.⁸⁸ Burroughsille se oli tekstinluomismenetelmä, ja sellaisena situationistit olisivat tuominneet sen vain muodiksi. Tämän muodin orjista he mainitsevat vihaamansa elokuvantekijä Godardin, joka situationistien mielestä oli erinomaisen kyllästyttävä esimerkki asioiden yhdistelemisestä ilman kieltoa tai vahvistamista ja ilman laatua, ts. ilman tendenssiä.⁸⁹

Detournement-ajatus ei tosiaankaan ollut ihka uusi, vaan selkeästi dadaististen ja surrealististen kokeilujen innoittama. Se oli lähellä surrealistien tapaa katsoa elokuvia vaeltamalla teatterista toiseen ja katsomalla muutamien minuuttien jaksoja tuskin tietäen edes mitä elokuvia katsoivat. Situationistit kuitenkin lisäsivät surrealistiseen ideaan tietoisien ja rationaalisen aspektin. Lautréamontin lausahdus ompelukoneen ja sateenvarjon satunnaisesta kohtaamisesta leikkauspöydällä otettiin vakavasti. Itse asiassa situationistit väittivät Lautréamontin keksineen detournementin.⁹⁰ Ero

menneisyyden kokeilujen ja situationistien tavoitteiden välillä kuvastuu kuitenkin situationistien kehoituksesta: ...»antakaa sankareiden olla enemmän tai vähemmän historiallisia ihmisiä, jotka ovat lähellä meitä, yhdistäkää tolkkuttoman käsikirjoituksen tapahtumat niihin todellisiin syihin, joiden tiedämme olevan toimintojen takana, ja yhdistäkää ne myös meillä olevan viikon tapahtumiin. Tässä teillä on hyväksyttävä kollektiivinen huvittelutapa...». Vai muistuttaako tämä sittenkin Brechtiä, joka kirjoitti 1926: »Poliittista näkökulmaa soveltamalla voidaan mistä tahansa klassisesta näytelmästä tehdä enemmän kuin pelkkää muistoilla mässäilemistä»⁹¹?

Vuonna 1959 situationistit kirjoittivat, että silloisessa maailmankehityksen vaiheessa kaikki ilmaisumuodot olivat kadottamassa otteensa todellisuudesta ja pelkistymässä omaksi parodiakseen.⁹² Jo kolme vuotta aikaisemmin Debord ja Wolman olivat todenneet, että oli välttämätöntä tavoittaa parodis-vakava tila, missä detournattujen elementtien kasautuminen (minkä tavoitteena on kaikkea muuta kuin herättää närkästystä tai naurua viittaamalla johonkin alkuperäiseen teokseen) ilmaisisi välinpitämättömyyttä merkityksetöntä ja unohdettua originaalia kohtaan, ja originaaliin keskittymisen sijaan tuntisi mielenkiintoa tietyn ylevyyden tavoittelemiseen.⁹³ Parodis-vakava ilmaisee sen aikakauden vastakohtaisuuksia, jona huomaamme törmäävämmekä pakottavaan välttämättömyyteen että lähes mahdottomuuteen aikaansaada ja ylläpitää täydellisen innovatiivista kollektiivista toimintaa. Tänä aikakautena mitä suurin vakavuus edistyy naamioituna taiteen ja sen kiellon väliseen hämärään vuorovaikutukseen, jossa olennaisimpia tutkimusmatkoja suorittavat mitä hämmästyttävämmiin kykenemättömät ihmiset.⁹⁴ Situationistit viittasivat pop-taiteilijoihin, joita myös neo-dadaisteiksi kutsuttiin, sekä moniin muihin ajan taiteilijoihin, jotka etsivät taiteen ja elämän tangenttikohtia. Pop-taiteilijat jäljittelivät vuosisadan alun dadaistista antitaidetta, mutta vain sen pintaa, ei sielua.

Koska menneisyyden runouden ymmärtäminen on muuttunut yhtä lailla tiedon menettämisen kuin sen lisääntymisen takia, ja koska menneisyyden runous voidaan milloin tahansa tehokkaasti löytää uudelleen, sen liittäminen tiettyjen tapahtumien kontekstiin antaa sille paljolti uuden merkityksen.⁹⁵ Brechtin mainitseminen tässä yhteydessä ei ole kaukaa haettava. Situationistit pitivät Brechtin ajattelua ja ideoita detournementin suhteen relevantteina. Debord ja Wolman viittasivat Brechtin haastatteluun *France-Observateur*-lehdessä 1956; siinä Brecht oli maininnut käsittelevänsä

klassikkoja tehdäkseen kasvattavampaa teatteria. Debordin ja Wolmanin mukaan Brecht oli paljon lähempänä heidän vallankumouskäsitustään kuin Duchamp.⁹⁶ Luultavasti sen enempää lettristit kuin situationistitkaan eivät perehtyneet kovin tarkkaan Brechtin ideoihin, mutta hänen vieraannuttamisaja-tuksissaan on paljon samoja piirteitä kuin detournement-teoriassa. Tosin Brecht laittoi Duchampin tavoin enemmän painoa menneisyyden kontekstin muistamiselle kuin situationistit, mutta toisaalta Brechtin suositus käyttää kliseitä, tuttuja, tavoiksi ja tottumuksiksi muodostuneita eleitä vieraannuttamisen aikaansaamisessa muistutti paljon myös lettristien ja situationistien tapaa valikoida esimerkiksi elokuviinsa hyvinkin tunnettuja sitaatteja tunnetuilta kirjailijoilta tai laajalle levinneitä tuttuja mainoslauseita. Brechtin tavoin situationistit hahmottelivat sen tyyppistä ajatusta, että yhteiskunnalliset tapahtumat on vieraannutettava, jotta saadaan murrettua niiden tuttuuden tuntu ja se turtumus, joka estää noihin tapahtumiin puuttumasta. Detournementin avulla voitiin saada vieraannuttava vaikutus, mutta yhteiskunnallisten tapahtumien oiminen ja analysointi oli kenties situationisteille tyypillisin menetelmä puuttua olemassaolevaan tilanteeseen.

Jos lettristit ja situationistit olisivat piitanneet kirjaimellisemmin juuri teatterista, he olisivat saattaneet kirjoittaa kuten Brecht *Katzgraben*-muistiinpanoissaan⁹⁷:

Jos teatterilta vaaditaan vain todellisuuden tiedostamista, antoisia kuvia todellisuudesta, se ei ole kylliksi vaadittu. Meidän teatterimme on herätettävä tiedostamisen halua, organisoitava todellisuuden muuttumisesta syntyvää iloa. Meidän katsojillemme ei riitä, että he kuulevat miten kahlittu Prometheus vapautetaan; heidän on myös kouliinnuttava vapauttamisen halussa. Meidän teatterimme on opetettava keksijän ja löytäjän haluja ja iloja ja vapauttajan voitonriemua.

Detournement ei ollut pelkästään taiteellinen ilmaisumuoto, pikemminkin päinvastoin: se oli pyrkimystä irti konventionaalisista taiteen ilmaisutavoista ilmaisumuotoon, jonka avulla voidaan kritisoida ja sanoa jotakin. Viime kädessä detournement haluttiin muuntaa tavaksi operoida jokapäiväisessä elämässä, kun ihmisille haluttiin osoittaa spektaakkeli-yhteiskunnan lume. Situationistit kutsuivat sitä ultradetournementiksi. Se tarkoittaa sitä, että eleille ja sanoille voidaan antaa muita kuin niillä tavanomaisesti olevia merkityksiä, tapoja ja käytäntöjä voidaan detournata.

Situationistien taidekompleksi

Musiikin, draaman, elokuvan, tanssin, kirjallisuuden ym. alueella on paljon sellaista mitä ei lasketa taiteeksi. Niinpä taide ei ole mikään yleinen kategoria, vaan yksi alakategoria paljon laajemmalle yleiskategorialle. Esimerkiksi rock-musiikki on kyllä musiikkia, mutta kaikki eivät pidä sitä taiteena, lavatansseissa tangoaminen on toki tanssia, mutta tuskin taidetta. Roger L. Taylorin mukaan tilanne on yhteiskunnassa sellainen, koska kysymys on viime kädessä arvottamisesta. Ne, jotka uskovat taiteen toimintojen olevan ylivertaisia jonkin yleisemmän kategorian sisällä, pitävät alakategorian *taide* hengissä sosiaalisen olemassaolon erillisenä muotona.¹ Vuosisadan alussa radikaalit avantgardeliikkeet ja neljäkymmentäluvun lopulla mm. COBRA-ryhmäläiset alkoivat kuitenkin kysellä taiteen toimien ylivertaisuuden oikeutusta: Constant totesi, että individualistinen kulttuuri on korvannut luovuuden taiteellisella tuotannolla, ja Jorn kirjoitti, että taiteilija on vain parasiitti, lainsuojaton, ylellisyyttä yhteiskunnalle. Molemmat pohtivat mitä merkitystä taiteella sosiaalisen olemassaolon erillisenä muotona on, ja mitä poliittista merkitystä sillä voisi olla ihmisten elämässä. Kuten monet edeltäjänsä COBRAkaan ei kyennyt luontevasti yhdistämään radikaalipoliittisia ajatuksia ja taiteentekemistä; se tyytyi olemaan poliittinen *taideliike*.

Situationistien taidekäsitusten juuret lonkeroituivat ennen kaikkea COBRAn ja lettristien kautta vuosisadan alkupuolen radikaaleihin avant-

gardeliikkeisiin, dadaan ja surrealismiin. »Vallankumouksellinen teoria kasvaa modernista taiteesta», SI julisti. »Se kasvaa modernin taiteen syrjäyttämistä ja siitä mitä moderni taide on etsinyt ja luvannut, siitä kaikkien jokapäiväisen käyttäytymisen arvojen ja sääntöjen puhdistustyöstä, minkä se on tehnyt.»² Situationistit arvostivat modernin taiteen tavoitteita, vaikeivat he piitanneetkaan kaikesta siitä mitä moderni taide etsintäretkillään tuotti. Taiteen ajateltiin kuitenkin tällä vuosisadalla näyttäneen suunnan ja kehittäneen keinoja, joita voi soveltaa poliittisten tavoitteiden toteuttamisessa. Tämä ajatus liittyi siihen, että autonominen, avantgardistinen taide ei ollut suoraan riippuvainen kirkosta tai hallitsijoista, vaan monilla taiteilijoilla oli joko vasemmistopoliittinen, anarkistinen tai sangen neutraali suhde valtaan.

Situationistit aloittivat toimintansa taiteellisena vallankumousliikkeenä. Joskin he väittivät kaikkien ajan tietoisien ihmisten myöntävän, ettei taidetta voi enää oikeuttaa korkeampana toimintana tai edes korvaavana toimintana, jolle voi kunniallisesti omistautua.³ Taide itseisarvona, taiteellisena tavaratuotantona on hyödytöntä. Debord huomautti SI:n perustavassa ohjelmassa, että yksi porvariston ristiriitaisuuksia sen tuhoutumisen kaudella on, että vaikka se kunnioittaa taiteellisen ja henkisen luomisen abstrakteja periaatteita, se ensi alkuun vastustaa todellisia luomuksia ja sitten lopulta käyttää niitä hyväkseen.⁴ Porvaristo on epävarmaa ja tarvitsee nimilapun 'taide', jotta se voisi arvottaa, määritellä ja lopulta turvallisesti mielin omia luomustuotteita. Juuri porvaristoa vastaan lähtivät kulttuuriristiretkelle vuosisadan alussa ensin dadaistit ja heidän jälkeensä monet muut, situationistit 1950-luvun lopussa.

Situationistit tekivät selväksi, että jotakin, mikä on vain yksilöllistä ilmaisua muiden luomien rakenteiden puitteissa, ei voi kutsua luovaksi työksi. Luovuus ei ole asioiden ja muotojen järjestelemistä, vaan se on tämän järjestämisen uusien lakien keksimistä.⁵ SI:n luovuuskäsitys oli siis aika perinteinen originaalisuuteen perustuva näkemys, mutta hyvin luonteva siihen nähden, että situationistit (ja lettristit ennen heitä) olivat useaan otteeseen paheksuneet taiteen ja luovuuden vesittymistä toistoksi vuosisadan alun radikaalien avantgardeliikkeiden aktiivisen kauden hiipumisen jälkeen. Alkuperäisten mallien taisteluasemista oli kokonaan eriydytty houkuttelevasti pakattuihin ja julkaistuihin muotojen toisintoihin, aikaisemman kulttuurin palasiin ja viipaleisiin, jotka olivat tyystin irronneet todellisista merkityksistään. Näissä mielipiteissä näkyy, miten myös

situationistit olivat sisäistäneet modernistisen jatkuvan uutuuden vaatimuksen idean. Toisin sanoen aikaisemmat kiistelystä hetket ovat heidän mielestään pysyneet hengissä vain fragmentaarisesti ja kadottaneet taiteellisen (tai jälkitaiteellisen) arvonsa juuri siinä mitassa kuin ne ovat kadottaneet kiistan ytimen. Tämän ytimen kadottamisen myötä ne ovat menettäneet myös kaikki sidonnaisuudet joukkoon jälkitaiteellisia tekoja (kuten kapina ja elämän vapaa rekonstruoiminen), jotka ovat jo olemassa ja jotka ovat korvaamassa taiteen. Situationistien mielestä pop-taiteen kaltaisen ilmiön näennäinen kapina oli yksinomaan esittämistä, ei todellista taistelua asioiden puolesta. Tällainen fragmentaarinen kapina ja kiistely voi ainoastaan omaksua esteettisen aseman ja kovettua nopeasti vanhanaikaiseksi ja latteaksi estetiikaksi maailmassa, jossa on jo liian myöhäistä olla esteettinen.⁶ Niin tapahtui situationistien mukaan esimerkiksi surrealismille.

Situationistit siis hylkäsivät edeltävien 25-30 vuoden taiteen, ja olivat sitä mieltä, että vasta heidän omana aikana tultiin tietoisiksi avantgarden epäonnistumisesta. Ja juuri sen tajuaminen johti myös kritiikin institutionalisoitumiseen.⁷ Jos taiteesta tuli esteettisiä tavaroita, niin kritiikki kääri ne pakettiin. Kaikki taide on kuitenkin »sosiaalista» siinä mielessä, että sen juuret ovat annetussa yhteiskunnassa ja sillä täytyy olla jokin suhde vallitseviin oloihin tai niiden kieltämiseen. Toisin sanoen situationistien taidekäsitelmä lähti siitä, että taiteella on poliittisia ja sosiaalisia tehtäviä, ja *l'art pour l'art* on vain speaktaakkeliyhteiskunnan vieraantunut taidetta. Koska toistoksi latistunut taide oli situationistien mielestä speaktaakkelin omimaa taidetta, se oli sellaisena pakko kieltää. Vaikka taide olisi jatkuvasti uudistunutkin, niin ainakin Debord oli sitä mieltä, että se mikä muuttaa tapamme nähdä kadut on paljon tärkeämpää kuin se, mikä muuttaa tapamme nähdä maalaus.⁸

Kulttuurimuotojen vallankumouksellinen muuttaminen voi situationistien mielestä tarkoittaa vain koko esteettisen ja teknologisen välineistön korvaamista, välineistön, joka koostuu elämästä eriytyneiden speaktaakkeliyhteiskunnan yhdistelmästä. Muutoksen täytyy siis olla totaalinen. Ei pidä tuijottaa vain pintamerkityksiä, kun etsii speaktaakkelin suhdetta yhteiskunnan ongelmiin, vaan tunkeutua syvimmälle tasolle, sen *speaktaakkeliyhteiskunnan toimimisen* tasolle. Ja sen tason ymmärtämiseksi tarvitaan myös taiteen keinojen ymmärtämistä, sillä speaktaakkeli käyttää niitä hyväkseen esimerkiksi mainonnassa ja politiikassa. Situationistit ajattelivat, että on jokseenkin itsestäänselvää, että elokuva taiteena viestittää ideologiaa –

mutta olennaista on kenen eduksi. Debord on huomauttanut, että esimerkiksi kysymystä poliittisuudesta elokuvassa ei voi rajata vain kysymykseen »sisällöstä», vaan poliittisuus on aina jo representaation varsinaisessa rakenteessa ja toiminnassa. Tämä ajatus johti Debordin liittämään (jokseenkin samalla tavalla kuin *Tel Quel* -ryhmä teoreettisissa töissään) ideologisen kritiikin modernistiseen formalistiseen radikaalisuuteen.⁹ Debord erotti vääränlaista kulutusta luovan muodon sellaisesta muodosta, joka värvää, provosoi ja houkuttelee katsojan reagoimaan aktiivisesti.

Kirjassaan *La société du spectacle* Debord kertoo idean tuotefetisismistä. Myös taidemaailma vaatii tuotteita. Tuotefetismin periaatteena on yhteiskunnan hallitseminen yhtä hyvin aineettomien kuin aineellistenkin esineiden kautta; se saavuttaa absoluuttisen täydellisyytensä speaktaakkelissa, missä aineellinen maailma on korvattu valikoimalla kuvia, jotka ovat sen yläpuolella ja jotka samanaikaisesti tyrkyttävät itseään kosketeltavina *par excellence*.¹⁰ Tuote on niin ollen tosiasiallisesti illuusio, ja speaktaakkeli on sen manifestaatio.¹¹ Speaktaakkeli on rahan vastapuolella: se on kaikkien tuotteiden yleinen abstrakti vastine. Aikaisemmin raha hallitsi yhteiskuntaa yleisenä vastineen representaationa, ts. se edusti sellaisten hyödykkeiden vaihdettavuutta, joiden käyttöjä ei voi vertailla. Rahan moderniksi täydennykseksi on kehittynyt speaktaakkeli, jossa tuotemaailman totalisuus ilmenee kokonaisuutena, yleisenä vastineena sille mitä koko yhteiskunta voi olla ja tehdä. Speaktaakkeli on rahaa, jota vain *katsotaan*, koska speaktaakkelissa käytön totalisuus on jo vaihdettu abstraktin representaation totalisuuteen. Speaktaakkelilla on taipumus saada näkemään maailma erilaisten spesialisoituneiden välittäjien kautta, niin ettei siitä voi saada suoraan otetta. Näitä erikoistuneita välittäjiä edustaa myös se esteettinen ja teknologinen välineistö, joka siis on vallankumouksen avulla tuhottava. Speaktaakkeli ei ole vain pseudokäytön palvelija, se on jo itsessään elämän pseudokäyttämistä.¹²

Taide on (ainakin artefakteina) myös speaktaakkeli itsessään, sen jonkinlainen pienoismalli. Aineellisten tuotteiden lisäksi se luo aineettomia illuusioita, joiden katselijana kontemplatiivinen tarkastelija pseudokäyttää elämäänsä, sijaistaa omat halunsa ja olemassaolonsa. Debord kirjoitti, että speaktaakkeliyhteiskunnassa tuote tarkastelee itseään maailmassa, jonka se on luonut.¹³ Institutionalistisen taideteorian voi nähdä todistaneen tämän ajatuksen taidespeaktaakkelin suhteen oikeaksi. Taidemaailma on luonut arvot, säännöt, kriteerit jne. Itse asiassa Roger L. Taylorin kuvailema

tilanne kulttuurin alueella on juuri taidespektaakkelin kuvaus: laajemmista kategorioista rajataan jotakin taiteeksi tietyin kriteerein. Se aiheuttaa senkaltaisia tilanteita, kuin Roy Lichtensteinin 1960-luvun alussa maalaiden sarjakuvafragmenttien aikaansaama »shokki». Aihevalinta oli rohkea ainoastaan taidemaailman kirjoittamattomien sääntöjen puitteissa: shokin saattoivat saada ainoastaan varsin elitistisesti kulttuuriin suhtautuvat katsojat ja kriitikot. Populaarikulttuurin puolelta katsottuna Lichtensteinin touhuissa ei ollut mitään shokeeraavaa. Itse asiassa Lichtenstein on oivallinen esimerkki siitä, mitä situationistit tarkoittivat taidespektaakkelin keinotekoisuudella. Taiteilijan luomien valtaisten sarjakuvakankaiden taiteellinen aspekti on siinä, että ne ovat estetisoituja versioita alkuperäisistä sarjakuvista (Lichtenstein eristi sarjasta kuvia vain yhden kuvan tai fragmentteja, hän muunsi värejä kirkkaammiksi ja korosti rasteria niin, että se muodosti maalauksissa ornamentaalisemman struktuurin). Samojen teosten vaikutus ylikansallisen sarjakuvayhtiön populaarikulttuurituotteiden tyyliin (Marvel Comicsin toimittaja Stan Lee rohkaisi piirtäjiään kopioimaan Lichtensteinin tyyliä) ei sitten enää sopimuksia tekevän eliitin mielestä välttämättä kuulukaan taidemaailman alueeseen, joten se ei ole Lichtensteinin teoksia määrittelevän kritiikin ja taiteentutkimuksen asia. Tällaiset rajat todistavat jotakin taidetuotteiden pseudoluonteesta.

Debord kirjoittaa, että katsojan vieraantuminen tarkastellun objektin eduksi (mikä on tulosta hänen omasta tiedottomasta toiminnastaan) ilmenee seuraavalla tavalla: mitä enemmän hän katselee sitä vähemmän hän elää; mitä enemmän hän hyväksyy sen, että tunnistaa itsensä omien tarpeidensa kuvissa, sitä vähemmän hän ymmärtää omaa olemassaoloaan ja omia halujaan. Spektaakkelin ulkonaisuus suhteessa toimivaan ihmiseen näkyy siinä, että hänen omat eleensä eivät enää ole hänen omiaan, vaan toisen eleitä, joka esittää ne hänelle. Siksi katsoja ei tunne olevansa kotona missään, sillä spektaakkeli on kaikkialla.¹⁴ Vaneigem viittaa elokuvan, teatterin ja TV:n suhteisiin kirjoittaessaan taiteen vaikutustavoista spektaakkeliyhteiskunnassa: Näyttämöllä oleva näyttelijä tekee vaikutuksen yleisöön liikkeidensä suunnilla ja sillä vakuuttavuudella, jolla hän ilmaisee vuorosanansa. Mutta isolla tai pienellä kankaalla sama roolihenkilö hajoaa sarjaksi täsmällisiä yksityiskohtia, joista jokainen vaikuttaa katsojaan erillisellä ja tarkalla tavalla. Tässä meillä on eleiden koulu, oppitunti draamataiteesta, jossa tietty kasvojen ilme tai käden liike varustaa tuhannet katsojat sopivalla tavalla ilmaista tiettyjä tunteita, toiveita jne. Jokapäiväisen elämän köyhyys saavuttaa aallonpohjansa, kun se on tällä tavoin koreografisoitu.¹⁵

Ihmisille siis jaetaan stereotyyppioita, muotoja, joiden puitteissa toimia. Vaneigemin mukaan speaktaakkeliyhteiskunta löytää uusia stereotyyppioita ohjailemalla todellista luovuutta, joka estää rooleja muuntumasta vanhentuneiksi stereotyypeiksi. Toisin sanoen speaktaakkeliyhteiskunta on ominut leikistä sen rooleja muuntelevan elementin.¹⁶ Loput ihminen tekee itse: hän pirstoo päivänsä sarjaksi käyttäytymistapoja, joita hän enemmän tai vähemmän tiedottomasti on valinnut joukosta hallitsevia stereotyypppejä. Hyvinnäytellyn roolin tuottama tyydytys on Vaneigemin mukaan suorassa suhteessa ihmisen etäisyyteen itsestään, hänen itsensäkieltämisensä ja uhrautumiseensa.¹⁷ Mutta inhimillinen energia ei muutu taistelutta epäinhimilliseksi. Missä sitten on taistelukenttä?, Vaneigem kysyy, ja vastaa: »Aina eletyn kokemuksen välittömässä laajentumassa, spontaanissa toiminnassa».¹⁸

Constant oli kirjoittanut jo COBRA-aikoina, että massat, jotka ovat juuttuneet ulkopuolelta annettujen esteettisten käsitysten kunnioittamiseen, eivät tiedä olevansa myös kykeneviä luomiseen. Heidät pitäisi herättää taiteella, joka tekee ehdotuksia, mutta ei selittele ja joka herättää ja ennakoii kuvien assosioimista. Constant totesi, että koska taiteen tehtävä on luovien impulssien virittäminen, on pyrittävä mahdollisimman materiaaliseen ja suggestiiviseen vaikutukseen. Siinä mielessä luova teko on paljon tärkeämpi kuin luotu objekti.¹⁹ SI:n taidenäkemys muotoutui tämäntyyppisten ajatusten pohjalta, mutta erosi niistä joissakin ratkaisevissa suhteissa. Luovan eleen ensisijaisuutta toisteltiin useissa taideismeissä vuosisadan puolivälin jälkeen, mutta ero esim. abstraktiin ekspressionismiin oli siinä, että suuntauksen amerikkalaiset edustajat korostivat voimakkaasti taiteilijan individuaalisuutta: teos oli luovan neuron, erityisyksilön, toiminnan lopputulos: tuote. Sen sijaan situationistit näkivät spontaanin luovuuden sekä taiteilijan individualistisena tekona että samassa merkityksessä kuin Constant: kollektiivin aktiivisuuden herättäjänä. Taideteos artefaktinakaan ei saanut olla vain todiste jostakin jo eletystä, vaan sen tuli olla heräte, provokaatio toimintaan.

Vaneigem totesi, että vaikka hyväksyisimmekin akateemisuuden, niin taiteilijat eivät koskaan täydellisesti sorru esteettiseen yhdenmukaisittamiseen. Vaikka taiteilija saattaa luopua välittömästä kokemuksestaan ulkonaisten seikkojen tähden, kenen tahansa taiteilijan – ja kenen tahansa joka yrittää elää taiteilijana – täytyy myös noudattaa haluaan lisätä uusia unelmia ihmisten maailmaan. Jakamalla unelmiaan taiteilija toteuttaa kollektiivin sisällä persoonallisen itsensä toteuttamisen tehtävän. Ja tässä

mielessä luovuus on Vaneigemin mukaan olemukseltaan vallankumouksellista.²⁰ Mutta luovuuden vallankumouksellisuus ei pääse toteutumaan, jos speaktaakkeli ideologiassa, taiteessa ja kulttuurissa alituisen tekee spontaanisuuden susista tiedon ja kauneuden lammaskoiria, kuten Vaneigemin runoili. Spontaanilta luovuudelta on tähän saakka puuttunut selkeä tietoisuus omista mahdollisuuksistaan. Terveen järjen näkökulma on aina kohdellut spontaanisuutta ensimmäisenä tasona, lähtötasona, joka tarvitsee teoreettista soveltamista ja muuntamista formaalisiksi termeiksi. Tämä näkökulma eristää spontaanisuuden, kohtelee sitä omana kokonaisuutenaan – ja siten ottaa sen huomioon vain karrikoiduissa muodoissa, joita sillä on speaktaakkelissa.

Yksi eristetyn spontaanisuuden irvikuva on Vaneigemin mielestä juuri action painting. Myös Brecht on todennut, että tuottajat ovat taloudellisesti ja yhteiskunnallisesti riippuvaisia koneistosta. Juuri tämä koneisto eristää spontaanisuutta ja käyttää taiteilijoiden tuotteita vain raaka-aineena. Lopullisen tuotteen raaka-aineesta valmistaa koneisto, joka on monopolisoinut taiteilijoiden töiden vaikutuksen. Kulutuksen diktatuuri puolestaan varmistaa sen, että jokainen estetiikka romahtaa ennen kuin se kykenee tuottamaan yhtään mestariteosta; ts. kulutusyhteiskunta tekee jokaisesta esteettisestä uudistuksesta kliseen jo ennen kuin se pääsee kehittymään. Vaneigemin mielestä spontaani luovuus kantaa kuitenkin itsessään itse-riittoisen kehityksen siemeniä.²¹ Hänestä vanhan taideteoksen arvo pitäisi määrittellä siltä pohjalta, kuinka paljon radikaalia teoriaa siitä voidaan löytää sen luovan spontaanisuuden ytimen perusteella, jonka uudet luojat kykenevät vapauttamaan siitä omiin tarkoituksiinsa.²² Teokset/tuotteet pitäisi siis palauttaa raaka-aineeksi, kierrättää uudelleen käyttöön, mihin detournement-menetelmän avulla pyrittiinkin.

Debordilla oli paljon radikaalimpi ja konkreettisempi ehdotus menneisyyden taiteen kohtelemiseksi ja sen tuomiseksi takaisin kontaktiin elämän kanssa. Tammikuun 16. vuonna 1963 jokunen vallankumouksellinen opiskelija Caracasissa teki aseellisen hyökkäyksen ranskalaisen taiteen näyttelyyn ja otti sieltä mukaansa viisi maalausta, jotka he ilmoittivat palauttavansa poliittisten vankien vapauttamista vastaan. Maalaukset saatiin takaisin tulitaistelun jälkeen. Muutamaa päivää myöhemmin muutama muu toveri heitti kaksi pommia tauluja kuljettaneeseen poliisiajoneuvoon, mutta eivät onnistuneet tuhoamaan sitä.²³ Debordin mielestä edellä mainittu tapa oli esimerkillinen ja ainoa oikea tapa kohdella taidetta. Ottamalla

tapahtuman esimerkiksi taidekeskusteluun Debord samalla uudelleen-
asemoi prioriteetit: poliittinen toiminta muuttui vuodesta 1963 lähtien
SI:ssa ensisijaiseksi taiteelliseen toimintaan nähden, ja taiteellinen toiminta
pyrittiin saamaan ehdottoman alisteiseksi poliittisille tavoitteille.

Situationistinen liike ei halunnut leimautua avantgardistiseksi tai-
deismiksi; liikkeen hajoaminen 1960-luvun alussa johtui osittain pelosta,
että niin käy. Taiteella ei radikaalipoliittisempien situationistien mielestä
ollut tarpeeksi riippumattomuutta ja statusta olla vallankumouksellinen
voima. Situationistit toimivat omien sanojensa mukaan spesialisoituneen,
institutionalisoidun luovuuden ja päivittäisen elämisen maantieteellisten
rutiinien välisellä rajalla. Siinä ei-kenenkään maastossa »aktiivisesta nihi-
lismistä» tuli helposti merkityksetöntä päämäärättömyyttä ja itsetarkoituk-
sellisuutta, kuten dadan ja surrealistien esimerkki oli osoittanut. Vanei-
gemin formuloima käsite aktiivinen nihilismi tarkoitti sitä, ettei nihilisti
tyydy katsomaan, kun asiat hajoavat käsiin, vaan kritisoi hajoamisen syi-
tä nopeuttamalla hajoamisprosessia. Dadan instrumentaalinen nihilismi
oli juuri sen luonteista: dadaistien päämäärä – löytää luovuuden lähteet
– oli positiivinen, mutta päämäärään pääsemisen edellytyksenä oli kaiken
turhan raivaaminen pois tieltä, kaiken sen, mikä eristi spontaanisuuden.
Niinpä dadaistit julistivat tavoitteekseen tappa taide. Situationistit puo-
lestaan ottivat projektikseen taiteen poistamisen, mutta ei tappamalla sitä,
vaan todentamalla taide. Itse asiassa situationistit tulivat todistaneeksi ol-
leensa oikeassa, kun he väittivät, että aktiivisesta nihilismistä tulee helposti
päämäärätöntä ja itsetarkoituksellista. He itse haahuilivat omien vaihto-
ehtoisten luovuusteorioidensa verkossa, ja vaikka heitä ei yrityksen puut-
teesta voi syyttää, niin silti voisi väittää dadan onnistuneet asioiden hajot-
tamisessa hiukan paremmin.

Situationistien kielenkäytössä 'runous' vastasi jokseenkin kaikkea
taidetta, ja runouden todentamisella he tarkoittivat sitä, että samanaikai-
sesti ja erottamattomasti luodaan tapahtumat ja niiden kieli.²⁴ Toisin sa-
noen pyrkimyksenä oli »moninkertaistaa poeettiset subjektit ja objektit ja
sitten organisoida näiden poeettisten objektien pelejä poeettisten subjek-
tien joukossa».²⁵ Situationistien terminologia kuulostaa monimutkaiselta,
vaikka he yrittivät määritellä sitä: esimerkiksi 'runous' SI-termistössä on
»luovan spontaanisuuden järjestelmä, kvalitatiivisen hyväksikäyttöä sen
yhtenäisyyden sisäisten lakien mukaisesti», ts. jossain määrin analoginen
käsite taiteelle – termi, jota situationistit eivät halunneet käyttää. Runous

tarkoitti vain harvoin runoja, sillä situationistien mielestä suurin osa taide-teoksista pettää runouden. He mielsivät runouden enemmänkin radikaalina teoriana, joka ruumiillistuu täydellisesti toiminnassa. »Se on vallankumouksellinen strategia ja jokapäiväisen elämän uhkapelin korkein aste», toteaa Vaneigem.²⁶ Runoilijoita ovat ne, jotka tietävät miten saada aikaan paras vaikutus.

Kaiken tämän juhlallisen jargonian takana on idea siitä, mihin situationistit pyrkivät psykomaantieteellisillä kokeiluillaan ja konstruomalla situaatioita: taidetuotteita ei enää tarvittaisi välittämään kokemuksia, ts. subjekteja ei enää tarvitsisi taiteellisin keinoin muuntaa käsitettävissä oleviksi objekteiksi, vaan tilanne, elämys ja sen kokeminen tapahtuisivat samanaikaisesti, ja subjektien ja objektien vuorovaikutus olisi jatkuvaa, kuten esimerkiksi psykomaantieteellistä tutkimusta tekevän ajalehtijän ja urbaanin ympäristön vuorovaikutus. Poissaolevat taideteokset, mistä jo lettristit olivat puhuneet, olivat nimenomaan tätä poeettisten subjektien ja objektien peliä, jossa juuri peli itsessään oli olennaista.

Lettristit todensivat peliä antaumuksellisesti, olihan liike viime kädessä joukko oleilijoita, jotka eivät tehneet mitään ja joiden iskulauseeksi muodostui sittemmin usein toistettu: »ne travaillent jamais» ...en tee koskaan työtä. Ideaali oli »onnellisen nihilismin» harrastaminen – varsin romanttinen ajatus. Pelkästä vapaa-ajan vietosta lettristien ja situationistien puuhailut erottaa se, että he sangen touhukkaasti tekivät teoriaa sekä tekemisistään, että juuri tekemättä jättämisistään, olihan heidän ideansa kärjistettynä nimenomaan loputtoman ja ikuisen vapaa-ajan luominen. Ideoidensa manifestoimiseksi ja propagoimiseksi situationistit tarvitsivat sellaisia ilmaisumuotoja kuin *dérive*, psykomaantiede ja *detournement*. Situationistinen tapa tehdä asioita oli muuntaa niiden perspektiivi konkreettisesti: esimerkiksi monumenttien kuvaamisen sijasta olennaisempaa oli niiden näkökulmasta kuvaaminen. Kun situationistit halusivat ottaa spektaakkelia uusintaville dokumenttifilmeille vastakkaisen näkökulman, niin aina kun vaarana oli että kuvaan sattuisi jokin monumentti, he välttivät sen kuvaamisen filmaamalla sen sijaan *monumentin näkökulmasta* sen ympäristöä.²⁷ He tutkivat mitä kaduilla tapahtuu esimerkiksi Eiffelin juurelta katsottuna. Ajatuksen taustalla oli näkemys siitä, että ympäröivä elämä on pullollaan vaikutteita, joille ei ole tarpeen antaa hierarkisia arvoja, vaan vähäpätöisinkin asia on tilanteen arvoinen.

Situationistit vastustivat ehdottomasti elokuvan vajoamista speksaattieliksi, ts. ajan tilallistamista, erillisyyden esittämistä, passiivisuuteen pakottamista ja vieraannuttamista – kaikki sellainen piti eliminoida elokuvista. Tietyt historiallisesti muodostuneet elokuvailmaisun käytännöt piti tuhota, elokuva täytyi tuhota nimenomaan speksaatteliyhteiskunnan kulttuurituotannon välineenä. Debord huomauttikin, että yhteiskunta, ei teknologia, on tehnyt elokuvasta sellaisen kuin se on. Elokuva olisi voinut olla historiallista tutkimusta, teoriaa, esseitä ja muistoja.²⁸ Situationistit allekirjoittivat benjaminlaisen käsityksen, että elokuva sopii erinomaisesti poliittisten aatteiden levittämiseen. Sellaiseksi yritettiin tehdä situationistinen elokuva, jonka enimmästä tuotannosta Debord vastasi. Sekä speksaatteli- että elokuvateorioissaan Debord esittää varsin edistyksellisen ajatuksen ajan tilallistumisesta, minkä myös Fredric Jameson esitti 1980-luvun puolivälissä postmodernista kirjoittaessaan: modernistisesta ajan ensisijaisuudesta ollaan siirrytty tilan prioriteettiin.

Situationistit pitivät elokuvaa ehdottomasti tärkeimpänä taide- muotona, he rinnastivat sen arkkitehtuuriin, toiseen taidemuotoon, joka on merkityksellinen jokapäiväisessä elämässä. Situationistit kuitenkin huomauttivat, että elokuva ei ole tarpeeksi hyödyntänyt teknisten innovaatioiden suuria kapasiteetteja, vaan tyytynyt tarjoamaan vain passiivisen korvikkeen todelliselle taiteelliselle tekemiselle. Heidän mielestään elokuvasta loistavat poissaolollaan ne avantgardistiset piirteet, jotka ovat niin selkeästi vaikuttaneet plastisten taiteiden ja kirjallisuuden kehittymiseen. Syynä situationistit arvelivat olevan taloudellisten ja ideologisten esteiden lisäksi sen, että elokuva on sosiaalisen merkityksellisyyden väline: on välttämätöntä, että se pysyy hallitsevan luokan kontrollissa, kun vastavasti kuvataiteet ja kirjallisuus ovat niin pienten piirien harrasteita, ettei niiden yhtenäisempi kontrolli ole yhtä välttämätöntä.

Artikkelissa *Avec et contre le cinéma* SI peräänkuuluttaa todella kokeellista elokuvaa. On kaksi erilaista tapaa käyttää elokuvaa situationistisessa vallankumouksessa: esi-situationistisessa siirtymävaiheessa elokuva on propagandamuoto, myöhemmin siitä tulee todellisen tilanteen olennainen elementti.²⁹ Lettristit ja situationistit tekivät kokeellista (anti)elokuvaa. Debord teki jo vuonna 1952 elokuvan *Hurlements en faveur de Sade*, jonka tunnin ja kahdenkymmenen minuutin kestoista ääniraitaa oli vain parikymmentä minuuttia. Kun Wolman, Isidore Isou, Debord, Serge Berna tai Barbara Rosenthal ilmeettömällä äänellä siiteerasivat lehtileikkeistä detournattua materiaalia, Ranskan lakia, James Joycea tai otteita John

Fordin *Rio Grandesta*, kangas oli valkoinen. Muutoin kangas oli musta. Elokuvan loppukohtaus, 24 minuuttia mustaa hiljaisuutta, oli Debordin mukaan Yves Kleinin monokromaattisten maalausten inspiroima.³⁰ Väitteen voi tulkita varsin monitasoiseksi ironiaksi. Klein nimittäin tunsu jotakin lettristejä 50-luvun alussa, mutta myöhemmin Debord piti häntä kuitenkin elitistisen taidemaailman edustajana.

Situationistit vastustivat taiteen kontemplatiivisen vastaanottamisen ideaa. Jo dadaistit olivat pyrkineet objekteihin, jotka turhauttaisivat katsojan kontemplatiivisen uppoutumisen ja yllyttäisivät julkiseen närkästymiseen. Duchamp onnistui tuomalla urinaalin taidenäyttelyyn, ja dada-iltamien monitaiteinen ohjelmisto sai ainakin ärsytystä aikaan. Mutta elokuvan alueella dadafilmit eivät kyenneet toteuttamaan ideaa yhtä hyvin kuin Debordin *Hurlements*. SI-elokuvista kirjoittanut Thomas Y. Levin toteaa, että elokuvallisen tapahtuman itsessään spektakulaarinen luonne, vastaanoton tilanne: pimeä huone, kankaan nelikulmaisuus ja katsojan voyeristinen asema eristävät katsojan siten, että elokuvallisten tapahtumien epäkerronnallisuus tai filmin muodon radikaalisuus, kuten dadafilmi *Entr'actessa*, eivät toimi pelkkänä eleenä, dadatapahtumana.³¹ Sen sijaan Debordin elokuvassa oli poistettu kokonaan yksi tärkeimmistä spektakulaarisista elementeistä: kuva. Kuvan poistaminen sai aikaan samankaltaisen tilanteen kuin John Cagen pianoteos 4'33" (1952): katsoja (tai Cagen tapauksessa pikemminkin kuulija) havaitsee itsensä ja havahtuu katsomisen toimintaan, mutta äärimmäisen spesialisoitunut vastaanottamistilanne ei salli katsojalle kompensatioita, vaan suorastaan pakottaa ärsytykseen. Katsojat, jotka kohtaavat spekaakkelia kohtaan tuntemansa toiveet ja odotukset, provosoituvat aina siihen pisteeseen, että alkavat kiljua (hurler), kun heille paljastuu missä määrin he itse ovat osa spektakulaarista taloutta.³²

Thomas Y. Levin toteaaakin, että Debordin *Hurlements* on todellinen dadaelokuva: Katsojien odotukset petetään totaalisesti, ja katsojat joutuvat vastatusten odotustensa kanssa. Mitä he oikein toivoivat? Tavanomaista elokvaspekaakkelia? Juonellista kertomusta? Katsoja havaitsee olevansa osa spekaakkelia siinä vaiheessa, kun hänelle näytetään jotakin, mikä rikkoo spekaakkelin konventiot. Tosin Lontoon ICAssa järjestetyssä *Hurlements*in esityksessä katsojat eivät viskanneet yltään kaikkia spekaakkelin perinteisiä rasitteita: suurin osa yleisöstä istui tuoleissaan kiltisti esityksen loppuun asti – odottaen, jos elokuvassa sittenkin olisi jotakin katsottavaa. Kukaan ei halunnut ottaa sitä riskiä, että jotakin kiinnostavaa jäisi sittenkin näkemättä. Isidore Isoulla oli idea kokonaan olemattomasta elokuvasta:

elokuvalla olisi nimi, kutsut ensi-iltaan olisi lähetetty, julisteet tehty ja lehdistölle ilmoitettu asiasta. Mutta kun elokuvan esittämisen aika tulisi, ilmoitettaisi vain: Ei ole mitään elokuvaa. Filmin puuttuminen on tärkeä ainesosa siinä provokaatioreseptissä, jonka tarkoituksena oli radikaalisti muuntaa elokuvallinen 'situaatio' passiivisen kuluttamisen pyhäköstä aktiivisen keskustelun areenaksi, se olisi siirtymä spektakulaarisesta kriittiseen osallistumiseen.³³ Elokuvaa ei olisi mahdollista enää vain passiivisesti kuluttaa, vaan koko elokuvan käsite, sen rakenne ja ennen kaikkea institutionalistinen luonne muuttuisi tarkastelun kohteeksi; vanha ja hyväksi koettu datatapa on saada huomio kiinnittymään pintatasosta itse asiaan: taiteen tappaminen saa kysymään mitä virkaa taiteella on, taide-teosten tekemättä jättäminen saa kysymään ovatko taideteokset välttämättömiä, jne.

Debord ja Wolman olivat sitä mieltä, että juuri elokuvassa detournement-tekniikka on käyttökelpoisin ja saavuttaa suurimman vaikutuksen ja kauneuden³⁴ (sic!) – todellakin, he käyttivät sanaa kauneus, sillä käytännössä Debordillakin oli pyrkimys jonkinlaiseen esteettiseen muotoon, vaikka hän tuon tuostakin kielsi pyrkimyksensä ensisijaisuuden. Debord ajatteli, että jopa kokonaisen elokuvan voisi detournata: hänellä oli naiivi, mutta ehkä antitaiteeksi luokiteltavissa oleva idea Griffithin *Kansakunnan synnyn* käsittelemiseksi. Debordin mukaan Griffithin filmillä oli elokuvahistoriallisia ansioita, mutta se oli niin ääri-asiainen ettei sitä sovi esittää nykymuodossaan. Esityskielto olisi kuitenkin typerä ratkaisu juuri elokuvallisten ansioiden takia. Siksi Debord ehdotti, että filmi detournataisiin kokonaisuudessaan niin, että siihen lisättäisiin ääniraita, jossa voimakkaasti paheksuttaisiin imperialistisen sodan kauhuja ja Ku Klux Klanin tekemisiä, jotka ovat jatkuneet Yhdysvalloissa edelleen.

Kaikille situationistisille (taide)projekteille oli olennaista se, että teokset toimivat meneillään olevan historiallisen hetken kritiikkinä ja sisälsivät oman kieltonsa. Niiden täytyi siis jossain mielessä aina täyttää antiteoksen luonne. Kysymys *Miksi kutsua situationistista taidetuotetta?* esitettiin viidennessä SI-konferenssissa Göteborgissa 1961, missä todettiin, että eri maissa on avantgardetaiteilijoiksi haluavia, jotka tekevät teoksiaan situationistien nimissä. Erottuakseen näistä, situationistit päättivät Attila Kotányin ehdotuksesta kutsua situationistista tuotantoa '*antisituationistiseksi*'.³⁵ Vaneigem totesi konferenssissa, että situationistisessa toiminnassa ei ole kyse kieltäytymisen spekaakkelin aikaansaamisesta, vaan pikemminkin siitä, että kieltäydytään spekaakkelista. Spekaakkelin tuhoamisen

elementtien täytyy välttää olemasta taideteoksia, jotta ne voisivat olla *taiteellisia* uudessa ja autenttisessa SI:n määrittelemässä mielessä. »Ei ole olemassa situationismia tai situationistista taideteosta eikä spektakulaarista situationistia. Situationistit ovat taistelijoita kahden maailman välissä – sen jota he eivät hyväksy ja sen, jota ei vielä ole olemassakaan», julisti Vaneigem.³⁶

Antisituationistinen tarkoitti myös sitä, että taiteilijat saattoivat olla SI:n jäseniä, mutta heidän teoksillaan ei ollut mitään tekemistä liikkeen aatteiden kanssa. Debord kirjoitti sittemmin *La société du spectacle*-teoksessaan, että vain kulttuurin todellinen kieltäminen voi säilyttää sen merkityksen. Silloin kulttuuri ei voi enää olla *kulttuurista*, vaan jotakin sellaista, mikä pysyy kulttuurin tasolla, mutta jolla on täysin erilainen merkitys.³⁷ Puhe kulttuurin kieltämisestä kuulostaa perin adornolaiselta, mutta vaikka ajatukset saattavatkin olla samansuuntaisia, niiden sisällöt poikkeavat toisistaan. Debordilaisittain 'kulttuurisen'-käsitettä selkiyttäneeseen, mitä hän sanoi kriittisten reaktioiden perustyypeistä: molemmat, sekä naiivi vääristäminen että kyvytön hyväksyminen, ovat yhtäläisiä sen aseman leimaamia, mistä käsin ne puhuvat. Mikä tahansa kriitikkojen asema johonkin taiteenlajiin nähden onkin, kriitikot jäävät viime kädessä vain spekaakkelivalheen kirjoittaviksi työläisiksi.³⁸ Situationistit tiesivät, mitkä riskit vaanivat siinä, että he toimivat kulttuurin sisällä, vaikka vastustivatkin koko silloista organisaatiota ja jopa kaikkea kulttuuria erillisenä alueena. Mutta kokonaan ulkopuolellekaan ei pääse.

Göteborgin konferenssissa Heimrad Prem ehdotti puheenvuorossaan, että SI voisi osallistua näkyvämmiin olemassaolevaan kulttuuripoliittikkaan, mutta ajatusta vastustettiin kiivaasti. Konferenssissa valitettiin myös, että taiteilijoita syrjittiin SI:ssä. Premin puheenvuorosta heijastui usko taiteen mahdollisuuksiin olla vallankumouksellinen voima yhteiskunnassa, mutta poliittisemmän siiven SI-edustajat eivät siihen enää uskoneet. Attila Kotányi totesi omassa puheenvuorossaan, että situationistien täytyy vastustaa taiteellisen epäautenttisuuden hallitsevia olosuhteita. »En tarkoita, että täytyy lopettaa maalaaminen, kirjoittaminen jne., en tarkoita ettei sillä olisi arvoa», hän totesi ja jatkoi, ettei myöskään tarkoita sitä, että situationistit voisivat jatkaa olemassaoloaan tekemättä taidetta. Mutta Kotányin mielestä täytyy olla tietoinen siitä, että yhteiskunta omii itselleen kaiken sellaisen työskentelyn hedelmät ja käyttää niitä situationisteja vastaan.³⁹

Situationistit käyttivät usein käsitettä 'rekuperaatio', millä he tarkoittivat juuri sitä, että yhteiskunta vesittää, omii ja kääntää pääläelleen kaikki vallankumoukselliset teot ja ideat ja käyttää sitten näitä vesitettyjä tai omiin tarpeisiinsa muokkaamiaan ideoita niiden alkuperäistä lähtökohtaa vastaan. Speaktaakkeli-katsoja -suhde on itsessään kapitalistisen järjestelmän vankka tukija. Kaiken »vallankumouksellisen taiteen» moniselitteisyys perustuu siihen tosiseikkaan, että minkä tahansa yksittäisen speaktaakkelin vallankumouksellisella aspektilla on aina vastapainona kaikissa speaktaakkeleissa läsnäoleva taantumuksellinen elementti.⁴⁰ Toisin sanoen speaktaakkeliyhteiskunnan aukottomuus on juuri sen kärsivällisyydessä sietää antiteesejään: speaktaakkeli kykenee nollaamaan sitä vastaan kohdistetut hyökkäykset joko antamalla niille hyväksymisensä tai kääntämällä ne omiin tarpeisiinsa. Kapitalismi on ominut taiteen sopeuttaakseen ihmisiä. Toisaalta kapitalismi takaa taiteelle jatkuvia myönnytyksiä, esimerkiksi periaatteessa rajoittamattoman luovan toiminnan mahdollisuuden, mikä on alibi kaikkien muiden toimintojen vieraannuttamiselle. Kuitenkin samaan aikaan tämä »vapaalle luovalle toiminnalle» varattu alue on ainoa, jolla kysymys mitä teemme elämällä ja kysymykset kommunikaatiosta esitetään. Taiteessa on perusta partisaanien ja heidän vastustajiensa väliselle vihamielisyydelle siitä mitkä ovat hyväksytyt syyt elää. SI:n mukaan vakiinnutettu mielettömyys ja erillisyys synnyttävät perinteisten esteettisten menetelmien kriisin – kriisin, joka on yhteydessä vaihtoehtoisten elämäntapojen kokeilemiseen tai sellaisen kokeilemisen vaatimukseen.⁴¹ Dadalle kävi aikoinaan niin, että sen taiteenvastaiset ideat hyväksyttiin taiteeseen; poliittisille tavoitteille ei pantu painoa, kun liikkeestä tehtiin ismi taidehistoriaan. Vastaavanlaisia esimerkkejä toistellen situationistit yrittivät varoa, ettei heidän ajatuksiaan ja tekemisiään käännettäisi heitä itseään vastaan. Osittain juuri tästä varovaisuudesta johtuu myös heidän sekava ja itse asiassa varsin ristiriitainenkin kielenkäyttönsä. He eivät halunneet sanoa mitään, mitä olisi voitu käyttää heitä vastaan.

COBRA-liikkeen ideoita hahmoteltaessa Dotremont totesi, että työn jättäminen keskeneräiseksi on paras tapa varmistaa sen elossapysyminen.⁴² Jorn tuki Dotremontin näkemyksiä ja yritti toteuttaa ajatuksiaan situationistikautenaan: Hyvä kuva ja hyvä runo ovat aina keskeneräisiä; ne jäävät avoimiksi, epäjärjestyneiksi.⁴³ Pällemaalauksissaan Jorn yritti realisoida ideaansa: hän täydensi jo olemassaolevia teoksia ja osoitti

siten kaiken muun lisäksi niiden avoimuuden. Jorn ei suinkaan ollut ensimmäinen, joka harrasti päällemaalausta. Duchamp maalasi Mona Lisalle viikset vuonna 1919 ja surrealisti Henri Goetz on myös maalannut tauluja toisten päälle; hän »korjasi mestariteoksia» l. maalasi kuuluisien taide-teosten jäljennösten päälle, minkä Jean-Clarence Lambert COBRA-liikettä käsittelevässä kirjassaan on luokitellut postuumiksi yhteistoiminnaksi, joka ennakoii Jornin modifikaatioita, sillä se systematisoi Marcel Duchampin pilkkaeleen.⁴⁴ Parikymmentä vuotta ennen kuin ensimmäinen ryhmä Jornin *Modifikaatioita* oli näytteillä Galerie Rive Gauchessa (1959) Jorn oli kirjoittanut artikkelissaan *Kitsch-taiteen ylistys* (1941), että suurimmat taiteelliset mestariteokset ovat täysin banaaleja (»Les grands chefs-d'oeuvre ne sont que des banalités accomplies.»). Modifikaationäyttelyn luettelon esipuheessa hän totesi: »Olen pystyttämässä monumenttia huonon maalauksen kunniaksi. Henkilökohtaisesti suosin huonoa maalausta enemmän kuin hyvää».

Guy Atkins väittää, että Jornin modifikaatiot olivat hänen taiteesaan lähimpänä situationistien ajatuksia. Väite pitää paikkansa etenkin kun muistetaan, että Jornilla oli liikkeen alkuvaiheessa merkittävä rooli situationistisia ajatuksia hahmoteltaessa, vaikka hän ei SI:n piirissä paljon omalla nimellään kirjoittanutkaan. Jo COBRA-ajoilta Jornilla voi havaita ajatuksia, jotka loogistavat hänen myöhemmän liittymisensä SI:hin. Hän totesi esimerkiksi, ettei taiteen meneillään oleva prosessi ole suosion tai ihailun etsimistä niin, että taiteilija teoksineen olisi ihmeteltävänä kuin elefantti eläintarhassa, vaan taide on työkalu, jolla voidaan vaikuttaa katsojaan. Siksi taide on toimintaa eikä kuvailemista. Jorn kysyi mistä taiteilija löytää ilmaisemansa elinvoimaisuuden, ja vastasi: »ravitsemalla itseään luonnon ja inhimillisen ympäristön elämällä, sosiaalisuudella laajimmassa (kansainvälisessä) ja syvimässä (paikallisessa) mielessä».⁴⁵

Modifikaatioissa toteutui detournement-idea ja ainakin jossain määrin myös anonyymisyyden idea, käyttihän Jorn tuntemattomien tekijöiden teoksia. Molemmat olivat SI:n manifestoimia ideoita, joiden lähtökohdat olivat sellaisissa toteamuksissa kuin Dotremontin: Kuva ei ole kahden objektin vastakkainasettelua, vaan niiden välisen suhteen materialisaatio samalla tavoin kuin sana on esineen symbolinen materialisaatio. Anonyymisyyttä Dotremont oli pitänyt suurimpana hygieniana. Joskin Jornin modifikaatioiden ollessa kyseessä juuri anonyymisyydelle ei pidä asettaa liikaa painoa. Atkinsin mukaan Jorn kohteli romukaupoista ostettuja maisemamaalauksia kuin löytöesineitä, joita hän ryhtyi tahtonsa

mukaan muuntelemaan.⁴⁶ Toinen sarja päällemaalauksia, *New Disfigurations* -näyttely, oli esillä vuonna 1962 Galerie Rive Gauchessa. Jorn oli oikeastaan ainoa institutionalisoitunut taiteilija, jota situationistit sietivät piirissään, kunnes Jorn itse erosi 60-luvun alkupuolella. Jornin ura oli lähtenyt nousuun (taloudellisesti) viisikymmenluvun puolivälissä. Hänen maineensa kasvoi ja hän ansaitsi teostensa myynnillä niin hyvin, että vuodesta -58 lähtien hän rahoitti SI:n toimintaa: hän lahjoitti silloin tällöin SI:lle maalauksiansa, ja myyntituotoilla SI rahoitti mm. julkaisutoimintaa. Jorn lahjoitti maalauksiaan situationisteille senkin jälkeen, kun oli jo eronnut ryhmästä, minkä vuoksi situationistien hyökkäykset Jornia vastaan olivat laimeampia kuin muita taiteilijoita vastaan kohdistettu kritiikki.

Pinot-Gallizio teki poikansa Giors Melanotten avustuksella Teollisia Maalauksia. Ne olivat 70-90 metriä pitkiä maalattuja kankaita, joita säilytettiin rullalla, ja niitä oli aikomus myydä metreittäin kaduilla, toreilla ja kaupoissa. Pinot-Gallizio oli sitä mieltä, että hänen maalauksiinsa saattoi pukeutua, niillä saattoi istua ja niitä saattoi käyttää jopa liikkuvan arkkitehtuurin rakennelmiin. Toukokuussa 1958 avattiin Pinot-Gallizion teollisten maalausten ensimmäinen julkinen näyttely Turinissa Italiassa. Esillä oli kolme rullaa, pituudeltaan 70, 14 ja 12 metriä. Pinot-Gallizion töitä kutsuttiin teollisiksi lähinnä niiden koon, ei niinkään tuotantoprosessin takia. Kankaita tehtiin ilman ennakkosuunnitelmia ja ne olivat »maalauksellisen eleen konkreettinen ilmaus». SI näki ne anti-maalauksena, koska tuottamalla teoksia sellaisella volyymilla, Pinot-Gallizio aikoi »detournata taidemarkkinoiden rakenteen».⁴⁷

Teollisten maalausten toinen näyttely avattiin Milanossa heinäkuussa; lokakuussa teollisia maalauksia esiteltiin ensimmäisen kerran Pariisissa SI:n toimesta. Pinot-Gallizio ja Melanotte esittelivät Pariisissa myös »Antimateriaaliluola» -teoksen. Kysymyksessä oli teollisen maalauksen rullista tehty 'yhtenäinen ympäristö'. Münchenin kolmannen SI-konferenssin yhteydessä huhtikuussa 1959 oli teollisten maalausten näyttely sikäläisessä Galerie Van De Loossa. *Internationale Situationnistien* toisessa numerossa joulukuussa 1958 teollisten maalausten odottamaton kaupallinen menestys selitettiin kaupallisen taidemaailman puolustusreaktiona; taidemaailma teeskenteli hyväksyneensä teolliset maalaukset omiin mittapuihinsa pitämällä yhtä rullaa yhtenä isona maalauksena. Situationistit vastasivat tähän korottamalla kankaiden metrihintaa ja tuottamalla pidempiä rullia.



Giuseppe Pinot-Gallizio: Teollinen maalaus. Kansainvälisiä situationisteja käsittelevä näyttely: Pompidou-keskuksen modernin taiteen museo, Pariisi 1989.

Kevät 1959 oli situationisteille taiteellisesti kukoistavaa aikaa. Monet liikkeen jäsenistä pitivät näyttelyitä Euroopan arvovaltaisimmissa gallerioissa: Pinot-Gallizio ja Melanotte René Drouenilla, Jorn Galerie Rive Gauchessa ja Constant Stedelijk-museossa Amsterdamissa, jossa hän esitteli yhtenäisen urbanismin ideologiaan liittyviä rakennusten pienoismalleja.

Esimerkkinä situationistien pyrkimyksistä agitoivaan ja propagandistiseen taiteeseen voi mainita Michèle Bernsteinin 1963 tuottaman kipsiteossarjan, jossa oli lelusotilaita, autoja, tankkeja jne. Töiden nimet olivat senkaltaisia kuin *Bonnot-jengin voitto*, *Pariisin kommuunin voitto*, *Budapestin vuoden '56 työläisneuvostojen voitto*. Vaneigemin mukaan näillä teoksilla, jotka liittyivät konkreettisiin historiallisiin tilanteisiin, oli kaksi tavoitetta: työväenliikkeen historian oikaiseminen ja taiteen todentaminen. Tämänkaltaisen agitoiva taide, kirjoitti Vaneigem, avaa ovia jokaisen luovalle spontaanisuudelle. COBRAn ja MIBIn spontaanisuusideat oli siis konkretisoitu tavalla, josta taiteilijat eivät ymmärrettävästi pitäneet. Paradoksi on siinä, että nykyisin Bernsteinin työt luultavasti sulautettaisiin taide maailmaan hauskoina, ironisina ja postmoderneina teoksina. Mutta sellaisia ne eivät olleet aikanaan (mikä kertoo miten modernistinen liike SI oli).



Asger Jorn: Hämmennystä herättävä ankka, 1959.

Jakautuminen kulttuurisen ja poliittisen välillä kärjistyi, kun Jorn erosi SI:stä huhtikuussa 1961. Raoul Vaneigem liittyi SI:hin myöhemmin samana vuonna. Sittemmin Ruotsiin perustettiin toinen Kansainvälinen Situationistiliike. Yhdeksi vedenjakajaksi situationistisen liikkeen kahden vaiheen välillä muodostui myös *Internationale Situationnisten* seitsemännessä numerossa huhtikuussa 1962 julkaistu artikkeli *Huonot ajat loppuvat*. Artikkelissa painotettiin työläisten lakkotoimia ja poliittisten uudelleenarviointien tarvetta sekä viitattiin siihen, että taiteilijat identifioituvat liikaa erilliseksi kategoriaksi työläisistä, joskin jutussa todettiin, että viime kädessä kaikki kuuluvat proletariaattiin. Kirjoituksessa korostettiin myös uuden elämäntavan luomisen tärkeyttä, sitä että uusi yhteiskunta on todennetun taiteen yhteiskunta, jonka uusi tuotantomuoto on elämäntapahtumien eli situaatioiden vapaa konstruoiminen. Nimettömässä tekstissä ei hyökätty taidetta vastaan, mutta jutussa lueteltiin tarkkaan mitä valankumouksellisen projektin täytyy tehdä, toimenpiteet painottuivat lähes tyystin poliittisen alueelle. SI halusi pikkuhiljaa uskottavuutta poliittisena liikkeenä, niinpä taide ja kulttuuri mainittiin vain ohimennen. Lopulta situationistit päätyivät siihen, että taide on eliminointava kokonaan lukuunottamatta sen propagandistisia ja agitoivia muotoja.



Asger Jorn: Avantgarde ei anna periksi, 1962.

Taide on lakkautettava!

»Mikä tahansa yhtenäinen taiteellinen ilmaus ilmaisee menneisyyden yhtenäisyyttä, eli ilmaisee passiivisuutta. On välttämätöntä tuhota muisti taiteessa. Tuhota sen kommunikoimisen konventiot. Viedä luottamus sen ihailijoilta. Mikä tehtävä!»¹ Tämän tehtävän situationistit kuitenkin asettivat itselleen. Heidän mielestään kaiken taiteellisen tuotannon perikadon todiste on aivan silmiemme edessä: moderni taide.² Situationistit pitivät modernismia epäonnistuneena (taide)projektina, joka on vääristynyt alkuperäisestä tavoitteestaan pyrkiä kertomaan jotakin jokapäiväisestä elämästä. Modernismista on tullut vain houkuttelevasti pakattuja ja julkaistuja toisintoja alkuperäisistä taistelunhaluisista malleista. Nämä taistelunhaluiset mallit, joihin situationistit viittaavat, ovat dadan ja surrealismin toimintaa radikaalin poliittisen avantgarden puitteissa: nämä liikkeet uskoivat mahdollisuuden integroida taide ja elämä, ja ne kapinoivat sekä jokapäiväisen elämän alistavia piirteitä että taidemaailman rajoituksia vastaan. Dada ja surrealismi eivät keskittyneet taideteosten tuottamiseen, vaan olivat pikemminkin avantgardistisia manifestaatioita: ne kyseenalaistivat vallitsevan taidekäsitteen ja pyrkivät irrottautumaan olemassaolevan taideinstituution lähtökohdista, esimerkiksi siitä, että taide on teosten tuottamista. Etenkin dada kunnostautui taiteellisen kommunikoinnin konventioiden tuhoamisessa.

Situationistit ravistelivat dadasta ja surrealismista pölyt ja lainailivat ideoita ja niiden esittämistapoja aina kun tarvitsivat. Hyökkäys oli

ainakin dadan mielestä paras ele, mutta surrealistien avulla situationistit oppivat myös puolustautumaan. Omintakeisinta situationisteilla oli se, että he eivät päätäpahkaa ryhtyneet tuottamaan uusia ideoita, vaan keskittyivät modernistisen rikkaruohopenkin perkaamiseen.

Situationistit mainitsivat yhtenä esimerkkinä modernin taiteen degeneroituneesta ja väljähtyneestä pyrkimyksestä kapinaan elokuvaohjaaja Jean-Luc Godardin, joka oli situationisteille liian subjektiivinen taiteilija ilmaistakseen todellisia ja tärkeitä asioita. He syyttivät Godardin teoksia myös siitä, että ne vain näyttivät tyyllisesti ja aiheiltaan rohkeilta ja vapailta, mutta todellinen vapaus ja rohkeus oli niistä kuitenkin kaukana. Godardin kaltaiset taiteilijat käyttivät situationistien mielestä vapauden karikatyyriä myyvänä roskana autenttisuuden sijaan. He kirjoittivat, että Godardin työ, joka aina seuraa viimeisimpiä muoteja, kulminoituu yhtä myöhäsyntyisesti plagioidussa ja ponnettomassa tyyllissä kuin kaikki muutkin ajan teokset. Negaatio oli situationistien mielestä esitetty elokuvassa jo paljon aikaisemmin, niinpä Godard ei ollut heidän mielestään edes moderni taiteilija, sillä hän ei kyennyt vähäisimpäänkään persoonalliseen originaalisuuteen. Sen sijaan hänet on tunnustettu »menneisyyden jätetynnyreistä esiin nuuskitun pinnallisen pseudokriittisen taiteen spektakulaarisena tuottajana».³

Godardista tehtiin suorastaan kaiken degeneroituneen taiteen symboli, ja hänet kirottiin kahdesti: olihan jo taide itsessään ja niin ollen »taiteellisuus» kuollutta. Godardia vastaan suunnattu kritiikki oli paljolti väkisinkeksityn tuntuista ja itsetarkoituksellista. Se johtui Debordin henkilökohtaisista kaunoista Godardia kohtaan – olihan Godard käyttänyt hyväkseen monia Debordin kokeilemia elokuvallisen ilmaisun keinoja. Debordin vaikutus näkyy sekä temaattisella että formaalisella tasolla erityisesti Godardin myöhäisemmässä tuotannossa: hän detournasi mainoksia, virallisia dokumentteja ja sitaatteja (esim. elokuvassa *Weekend* on otteita Emily Brontëltä, Balsamolta ja Saint-Justilta). Godard käytti myös otteita muista filmeistä (*Le petit soldat*issa on jakso Johnny Guitarista) jne. Formaalisessa mielessä mustien jaksojen käyttö, ei-narratiivinen konstruktio, kieltäytyminen ääni-kuva -synkronista ja tekstiruutujen laaja käyttö olivat keinoja joita Debord, mutta myös muut lettristit, olivat kehitelleet jo 1950-luvulla. Godardista tuli tunnettu, mutta Debord ei koskaan saavuttanut suurta mainetta, mikä lienee kaunan perimmäinen syy, sillä elokuvantekijä Debord oli hyvin kunnianhimoinen mies.

SI:ssä taiteenvastainen kritiikki ja yleensä keskustelu kulttuurista ja taiteesta oli kiihkeimmillään 1960-luvun alkupuolelta lähtien. Situationistien kolmannessa konferenssissa Münchenissä huhtikuussa 1959 kärjistyivät ideologiset erot Hollannin jaoston ja Debordin välillä: Debord näki vallankumouksellisen luovuuden täysin erillisenä olemassaolevasta kulttuurista, kun vastaavasti Hollannin edustajat puolustivat yhtenäistä urbanismia merkittävänä vaihtoehtoisena keinona päästä vapautuneeseen luomiseen ja kannattivat kulttuurista vallankumousta, joka ponnistaisi olemassaolevan kulttuurin perustalta. Debordin oli pakko nähdä luovuus erillisenä vallitsevasta kulttuurista, sillä vallitseva kulttuuri oli porvarillista. Debord ei halunnut sortua samaan dilemmaan kuin surrealistit, joiden oli muutama vuosikymmen aikaisemmin ollut tavattoman vaikea sovittaa yhteen vapaata luovuutta ja poliittisia vallankumousaatteita. Debordilaiset halusivat 'todentaa ja hylätä taiteen'; he julistivat, että taide voidaan todentaa vain hylkäämällä se.

Taiteen aika on ohi. Nyt on kysymys taiteen *todentamisesta*, siitä että todella rakennetaan jokaisella elämän tasolla kaikki se mikä tähän asti on voinut olla ainoastaan taiteellinen muisto tai illuusio, uneksittu ja varjeltu yksipuolisesti. Taide voidaan todentaa vain *lakkauttamalla* se. Kuitenkin, toisin kuin nyky-yhteiskunta, joka tukahduttaa taiteen korvaamalla sen yhä passiivisemmalla ja hierarkisemmalla speaktaakkeliautatismilla, väitämme että taiteen voi todella lakkauttaa vain *todentamalla*.⁴

Taiteen todentaminen tarkoittaa situationistisessa kielenkäytössä taiteen tekemistä tarpeettomaksi, mikä tapahtuu silloin kun arkipäivän elämästä situaatioiden konstruoimisen kautta tulee niin kiinnostavaa ja antoisaa ettei taiteen kaltaista keinotekoista korviketta tarvita. Varsinaiseen ikonoklasmiin situationistit eivät sortuneet. Taide oli heidän mielestään yksi osa speaktaakkelia, joka oli tuhottava kokonaisuudessaan. Kun tavoitteena oli kokonaisvaltainen vallankumous, ei olisi ollut paljonkaan hyötyä kohdistaa tuhoamisvimma vain yhteen speaktaakkelin osa-alueeseen. He olivat varsin tietoisia myös siitä, että ikonoklasmi toimii kuin ateismi: halutessaan tuhota kuvat se itse asiassa vain vahvistaa ja tunnustaa kuvien voiman. Niinpä situationistien strategia oli rakentavampi; sen sijaan, että olisivat tuhonneet kuvia, menneisyyden taideteoksia, he ryhtyivät käyttämään niitä hyväkseen detournaamalla eli uusiokäyttämällä ne. Situationistit käänisivät

dadastrategian toisin päin. Dada yritti tehdä skandaaleja ja spektaakkeleita taiteen alueella käyttämällä taiteen ulkopuolisia materiaaleja, mutta situationistit yrittivät tehdä kokonaisvaltaista vallankumousta käyttämällä taidetta materiaalinaan. He hyväksyivät kaikista taiteenlajeista ennen kaikkea elokuvan, koska heidän mielestään se mahdollisti erinomaisesti dé-tournement-menetelmän käyttämisen. Sarjakuva oli toinen hyväksytyt taidemuoto, koska se oli »massojen taidetta». Populaarikulttuuri oli kuitenkin tavarakulttuuria, ja siksi situationistien mielestä epäautenttista. Niinpä he tekivät sarjakuville kuten Asger Jorn oli tehnyt toritauluille: liittämällä oman sormenjälkensä anonyymeihin sarjakuviin, vaihtamalla esimerkiksi puhekuplien tekstit, situationistit tekivät niistä »autenttisia». Välirikko tehtiin perinteisempiin taiteenlajeihin nähden, koska niiden katsottiin olevan elitistisiä ja eristäytyneitä.

Bernsteinin ja Debordin ehdottamalle taiteen syrjäyttämiseksi vastakkainen näkemys oli mm. Jornin ja Constantin sekä useiden muiden situationisteihin kuuluneiden ammattitaiteilijoiden kannattama usko kollektiiviseen ja ei-kilpailevaan taiteentuottamiseen, joka perustuisi kuitenkin erilliselle taiteen käsitteelle. Situationistien sisäiset kiistat 60-luvun alussa keskittyivät juuri näiden kahden näkemyksen eriävyyteen. Ensimmäisenä tammikuuta 1958 oli perustettu SI:n Saksan osasto, jonka jäsenenä oli yksinomaan Hans Platschek siihen asti, kunnes hänet erotettiin. Osasto julkisti manifestin *Nervengruh! Keine Experimente!*, jonka allekirjoittivat Platschek ja Jorn. Vuoden 1959 alussa Jorn toi SI:hin saksalaisen taiteilijaryhmä SPURin⁵, johon kuuluvilla taiteilijoilla oli paljon yhteistä juuri Jornin ja COBRAlaisten ajatusten ja taiteellisen tyylin kanssa.

SPUR oli tyypillinen esimerkki situationisteihin liittyneestä taiteilijaryhmästä: vaikka jotkut SI:n poliittisista ajatuksista kiehtoivatkin taiteilijoita, taide oli kuitenkin tärkeintä. Itse asiassa kaikki SPUR-ryhmäläiset eivät situationisteissa oloaikanaan tienneet täsmälleen, mistä oikein oli kysymys ja missä kulki raja, kun kiisteltiin esimerkiksi taiteen lakkauttamisesta. SPUR ei ollut kiinnostunut taiteen realisoimisesta ja hylkäämisestä, vaikka sen manifesteissa oli sama taiteentappava tyyli ja vire kuin situationistien teksteissä. SPUR muistutti kuitenkin suuremmin dadaa siinä suhteessa, että sen taidetta vastaan kohdistuva hyökkäys oli samalla nimenomaan taiteellisen luovuuden ylistys. Puhe kulttuurin tuhoamisesta tarkoitti nimenomaan porvarillisen kulttuurin tuhoamista, mutta raja SPURin ja situationistien ajatusten välillä jää häilymään. Kiinnostavaa SPURin

manifestissa oli myös protopostmoderni kitschin ylistys, joka varmasti oli Jornin käsialaa.

SPUR julisti manifestissaan vuonna 1960, että Eurooppa on suuren vallankumouksen, ainutlaatuisen kulttuurisen vallankaappauksen kynnyksellä. Taidetta he pitivät vapauden viimeisenä linnakkeena, joka puolustautuu kaikin tavoin esimerkiksi teknistyneen koneiston valtavaa kolossia vastaan.⁶ Samaisessa kahdeksan saksalaisen ja Asger Jornin allekirjoittamassa manifestissa sanottiin myös:

- [...]
3. [...] Vastustamme loogista järjenjuoksua, joka on johtanut kulttuurin tuhoon. Automaattinen, funktionaalinen ajattelu on johtanut itsepäiseen mielettömyyteen, akateemisuuteen, atomipommiin.
 4. Maailman uudistaminen, tapahtuipa se sitten demokratian tai kommunismin toimesta, on mahdollista vain individuaalisuuden uudistamisen, ei kollektiivisen ajattelun kautta.
 5. Jotta kulttuuria voisi luoda, se on tuhottava.
 6. Sellaiset käsitteet kuin kulttuuri, totuus, ikuisuus, eivät kiinnosta meitä taiteilijoita, meidän täytyy kyetä pysymään hengissä. Taiteen materiaallinen ja henkinen tila on niin toivoton, että maalarilta ei voi odottaa sitoutuneisuutta, kun hän maalaa. [...]
 7. Perustutkimus on puhtaasti tieteellistä, ja soveltava tutkimus on puhtaasti teknistä. Taiteellinen tutkimus on vapaata, eikä sillä ole mitään tekemistä tieteellisen tai teknisen tutkimuksen kanssa. [...] Taide perustuu vaistolle ja luoville alkuvoimille. [...]
 8. Taide on gongin kumiseva isku, sen kaiku on jäljittelijöiden parkaisu, joka häipyy kuulumattomiin tyhjässä tilassa. Se on taiteellisen kyvyn siirtyminen tekniseen mitättömyyteen.
 9. Taiteella ei ole mitään tekemistä totuuden kanssa. Totuus on asioiden välissä. Halu olla objektiivinen on yksipuolista. Yksipuolinen on pedanttinen ja tylsä.
[...]
 11. Kaikki on mennyttä, kyllästyneiden sukupolvi ja vihaisten. Nyt on vuorossa kitsch-sukupolvi. VAADIMME KITSCHIÄ,

- PASKAA, ALKULIMAA, LIKAA. Taide on lantakasa, josta kitsch versoo. Kitsch on taiteen nuori ja tuoksuva tytär, jonka äiti on ikivanha haiseva ämmä. Haluamme levittää kitschiä.
12. Vaadimme EREHDYSTÄ. Konstruktivistit ja kommunistit ovat poistaneet erehdyksen ja elävät ikuisessa totuudessa. Vastustamme totuutta, onnea, tyytyväisyyttä, hyvää omaatuntoa, täyttä vatsaa ja HARMONIAA. Erehtyminen on ihmisen paras taipumus! [...]
 13. Abstraktin idealismin sijasta vaadimme rehellistä nihilismia. Ihmisyyden suurimmat rikokset on tehty totuuden, rehellisyyden, edistyksen ja paremman tulevaisuuden nimissä.
 14. Abstraktista maalauksesta on tullut tyhjää estetismia, leikkikenttä laiskamielisille, jotka etsivät helppoa veruketta jäystääkseen uudelleen kauan sitten vanhentuneita totuuksia.
 15. Abstrakti maalaus on SATAKERTAISESTI JAUHETTU PURUKUMINPALA, joka on liistrattu pöydänreunan alle. Tänäkin konstruktivistit ja strukturalistiset maalarit yrittävät jälleen kerran nuolla tämän kauan sitten kuivuneen purukuminpalan.
 16. Abstraktion kautta neliulotteinen tila on tullut itseäänselvyydeksi. Tulevaisuuden maalaus on MONIULOTTUVUUKSISTA. Edessämme on loputtomasti ulottuvuuksia.
 17. Taidehistorioitsijat tekevät kaikista välttämättömistä henkistä vallankumouksista intellektuellien päytäkeskusteluja. ME ASETAMME TÄTÄ OBJEKTIIVISTA SITOUTUMATTO-MUUTTA VASTAAN HENGEN TAISTELEVAN DIKTATUURIN.
[...]
OLEMME TASHISMIN KOLMAS AALTO
 18. OLEMME DADAISMIN KOLMAS AALTO
 18. OLEMME FUTURISMIN KOLMAS AALTO
 18. OLEMME SURREALISMIN KOLMAS AALTO
 20. OLEMME KOLMAS AALTO. Olemmeaaltojen meri.
(SITUATIONISMI)
 21. Vain me voimme raunioittaa maailman. OLEMME TULEVAISUUDEN MAALAREITA!

SPURIN vaatimukset kohdistuivat ennen kaikkea taiteilijan oikeuteen luoda vakiintuneista järjestelmistä riippumattomana. Luomisen pahimpana esteenä ajateltiin olevan akateeminen analytyttöisyys. Toisaalta taide haluttiin säilyttää muista spesialisoituneista erikoisalueista, kuten tieteestä, erillisenä ja autonomisena. SPURIN parkaisu kuvastaa itse asiassa varsin hyvin tilannetta, josta Jorn ja Constant olivat aikaisemmin kirjeenvaihdossaan keskustelleet: vuosisadan puoliväliin mennessä taiteilijat tunsivat itsensä hyödyttömiksi: heitä ei enää tarvittu välittäjinä arkielämässä, sillä kulutusyhteiskunta oli luonut taidetta korvaavan järjestelmän, jossa taiteilijat olivat eräänlaisia zombeja. Radikaali avantgarde oli menettänyt uskonsa. Tilanne ennakoi oikeastaan sitä intellektuellien kriisiä, jonka on väitetty olevan postmodernin lähtökohta. Postmodernismin on sanottu itse asiassa ilmaisevan niiden intellektuellien kokemusta, jotka ovat joutuneet identiteettikriisiin huomattuaan ettei heidän palveluksiaan tarvita. Kriisi johtuu siitä, ettei intellektuellien legitimaatiotyö ole enää tärkeää tilanteessa, jossa suuret kertomukset on korvattu uudella tavalla kierrätettävillä fragmentaarisilla kielipeleillä.

SPURIN manifestaatiolla oli yhteistä situationistien kanssa oikeastaan vain aggressiivinen tyyli. *Spur*-lehti, jonka ensimmäinen numero ilmestyi 1959, oli ulkoasultaan graafisempi kuin *Internationale Situationniste*. Nuo kaksi lehteä osoittivat sekä ulkoasultaan että sisällöllisesti miten ideologisesti jakautunut situationistinen liike oli kaikilla tasoillaan. Siksi esimerkiksi yhtenäistä taidenäkemystä on varsin vaikea löytää SI:sta: viime kädessä vallitsevan näkemyksen valitseminen esimerkiksi SI-konferensseissa käydyissä keskusteluissa oli valtapeliä, jonka voittivat yleensä ranskalaiset: perustajajäseniin kuulunut Debord ja hänen vaimonsa Michèle Bernstein sekä heidän ympärilleen ryhmittynyt ensisijaisesti poliittisempaa suuntaa tukeva kannattajajoukko. Silti situationistit yrittivät ylläpitää jonkinlaista suvaitsevan kollektiivisuuden ja yhteisrintaman ideaa. Monet tekstit, jotka ottivat kantaa esimerkiksi taiteeseen, julkaistiin nimettöminä ja siten ikään kuin kaikkien situationistien nimissä.

Suhtautuminen modernistiseen boheemimyyttiin oli yksi niitä kysymyksiä, joista situationistit olivat periaatteessa yhtä mieltä. Mutta ilmiön kritisointi ei ollut situationisteille helppoa, olivathan he itse aikansa boheemeja kaikkein traditionaalisimpienkin määrittelyjen mukaan. Myytti boheemista taiteilijasta on peräisin viime vuosisadalta, Balzac käytti termiä

modernissa mielessä romaanissaan *Un grand homme de province à Paris* (1838). Käsitteen on ymmärretty tarkoittavan taiteilijoita ja kirjailijoita, jotka sopeutumattomalla elämäntavallaan osoittivat kuuluvansa avantgardisteihin vastakohtana porvarillisuudelle ja porvarien hallitsemille akatemioille. Vaikka monet boheemit omistautuivat taidetta taiteen vuoksi -aatteelle ja yrittivät hännätä porvaristoa, niin sangen monet ottivat osaa myös poliittiseen toimintaan keskiluokkaa häiritäkseen.

Tämän vuosisadan modernistiset taiteilijat vaalivat boheemiutta lämmöllä. Surrealistit suorastaan kehittivät sääntöjä, jotka pakottivat ryhmän jäsenet boheemielämään; eivätkä esimerkiksi SPURIN manifestissa esitetyt vaatimukset ole kaukana boheemisuuden ihailusta. Koska boheemisuuden ihailu ja harrastaminen oli niin tyypillistä situationistien karsastamassa modernistisessä taidemaailmassa, heidän oli suorastaan pakko analysoida ja kritisoida ilmiötä. Boheemisuuden positiivinen aspekti on situationistien mielestä siinä, että konkreettisuutta halajavat havaitsevat boheemisen kokemuksen olevan jokapäiväisen elämän laadullista käyttämistä, joka sulkee kaiken muun ulkopuolelleen. Boheemisuus on hetki rikkautta äärimmäisessä köyhyydessä. Mutta boheemisadun virallinen versio tarvitsee ylevän lopun: tämä puhdas laadullisuuden hetki keskellä köyhyyttä on lopulta johtava tavanomaisiin rikkauksiin. Köyhät taiteilijat ovat tuottaneet mestariteoksia, joilla ei aikanaan ollut markkina-arvoa. Mutta he ovat pelastettuja (heidän seikkailunsa laadun kanssa annetaan anteeksi ja jopa käännetään yleväksi esimerkiksi), koska heidän työnsä, joka aikanaan oli vain heidän todellisen toimintansa sivutuote, myöhemmin osoitetaan varsin arvostetuksi. Sen sijaan nöyrän älymystön tapa olla olemassa kiistää situationistien mielestä henkisen ja taiteellisen luomisen elävät arvot, ja kuitenkin tämä älymystö haluaa liioitella sosiaalista asemaansa vaatimalla eräänlaista aviollista sukulaisuutta »arvojen» luomisen kanssa. Tämä lahjottu älymystö on enemmän tai vähemmän tietoinen tästä ristiriitaisuudesta ja yrittää lunastaa itsensä taiteellisen »boheemisuuden» epämääräisellä loistokkuudella.⁷

Mutta situationistien mielestä vallankumouksellinen älymystö voi toteuttaa projektinsa vain tukahduttamalla itsensä. »Älymystöpuolue» voi olla olemassa vain puolueena, joka lakkauttaa itsensä, puolueena, jonka voitto on samanaikaisesti sen katoaminen.⁸ Kysymys on samasta asiasta kuin taiteen todentamisessa: Olemme taiteilijoita vain niin kauan kuin emme enää ole taiteilijoita: me todennamme taiteen.⁹ Situationistit siis pohtivat

tässäkin yhteydessä intellektuellien legitimaatiokriisiä. He visioivat myös tulevaisuuden taideteoksen, jonka piti olla intohimoisen elämän konstruktio. Situationistit ennustivat, että seuraava yhteiskuntamuoto ei perustu teolliselle tuotannolle, vaan se tulee olemaan *todennetun taiteen* yhteiskunta. Absoluuttisesti uusi tuotantotapa, josta he arvelivat aikansa yhteiskunnan olevan raskaana, on situaatioiden konstruoiminen eli elämäntapahtumien vapaa konstruoiminen.¹⁰ On vaikea sanoa onko tässä kysymys äärimmilleen viedystä romantiikan ihannoinnista, dandyismista vai boheemisuudesta.

Kulttuurisen ideologian kiihtyvä taantuminen on situationistien mielestä saanut aikaan pysyvän kriisin älyllisessä ja taiteellisessa arvottamisessa, kriisin, jonka dadaismi toi esiin. Dadaistit huomasivat taiteen fetisoitumisen vaaran ja yksinomaan formalistisia muotoja jäljittelevien taiteilijoiden lisääntymisen uhan. He julistivat tavoitteekseen tappaen taide, mikä itse asiassa tarkoitti vain sisällyksettömien seremonioiden, aikansa institutionalisoituneen normaalitaiteen, tappamista. Dadan pyrkimyksenä oli puhdistaa kenttä, jotta olisi päästy »puhtaan luovuuden lähteille». Kysymys oli utopiasta. Situationistien utopia oli pohjimmiltaan samanlainen: he pyrkivät myös puhtaan luovuuden lähteille, jonka he ajattelivat löytyvän jostakin porvarillisen kulttuurin ulkopuolelta. Toisin kuin dada ja monet 60-luvun taideliikkeet (esimerkiksi SPUR situationistien omassa piirissä) situationistit eivät tyytyneet vain vaatimaan luovuuden vapauttamista tietämättä mitä sillä tekisivät, vaan he myös kehittivät uusia käyttötapoja tälle uudelle luovuudelle. Taideliikkeet olivat kuitenkin aikanaan kanavoineet kaikenlaiset luovat impulssit jossain määrin perinteiseen muottiin.

SI:n mukaan porvarillisen kulttuurin loppua on selkeästi luonnehtinut kaksinainen liike: toisaalta sellaisten väärin uutuuksien levittäminen, joita autonomiset spektakulaariset mekanismit kierrättävät uusissa pakkauksissa; ja toisaalta julkinen kieltäytyminen pelaamasta mukana, sekä niiden yksilöiden porvarillista kulttuuria vastaan tekemä sabotointi, joiden pitäisi olla kaikkein kykenevimpiä uudistamaan kulttuurituotannon »laatua».¹¹ Väärin uutuuksien levittäminen perustuu siihen, että modernistinen retoriikka vaatii jatkuvasti uutta, mutta porvarillisen järjestelmän sietokyky uutuuksia kohtaan on rajallinen; porvaristo hyväksyy mieluummin vanhaa, tuttua ja turvallista, kunhan se vain on muodikkaasti kääritty uudelta näyttävään pakettiin. Monet ovat kieltäytyneet tuottamasta lainkaan uutuuksia, eivätkä ole lähteneet mukaan kulttuuriseen peliin. Situationistit mainitsevat Arthur Cravanin esimerkkinä prototyypistä, joka kulki

läpi kulttuurisen tuhon jättämättä jälkeensä tuotteita (hyödykkeitä, kauppatavaraa) tai muistoja.

Arthur Cravan oli situaatioiden konstruoimiseen ja psykomaantieteelliseen tutkimukseen tähtäävän vallankumouksen oivallinen esikuva, synnynnäinen kapinallinen. Hänet potkittiin pois lukuisista kouluista, ja hän joutui alituisen vaikeuksiin poliisin kanssa vuosisadan alun Euroopassa. Kymmenluvulla hän toimitti Pariisissa *Maintenant*-nimistä poleemista taidelehteä, jossa oli viidenteen ja viimeiseen numeroon mennessä hyökätty miltei kaikkia Pariisissa asuneita taiteilijoita vastaan. Vuonna 1916 Cravan otteli nyrkkeilyn raskaan sarjan maailmanmestari Jack Johnsonin kanssa kunniakkaat kuusi erää ennen kuin Johnson tyrmäsi hänet. Cravanin nyrkkeilyura loppui siihen, mutta hän lähti palkkiorahoilla New Yorkiin, missä liikkui taiteilijapiireissä, pääasiassa newyorkilaisten dadaistien seurassa. Cravan ehti aiheuttaa skandaalin Riippumattomien salongissa 1917; hänen piti pitää puhe, mutta puhumisen sijaan hän riisuutui yleisön edessä ja joutui jälleen kerran poliisin huostaan. Hän ehti myös mennä naimisiin runoilija Mina Loyn kanssa Meksikossa ennen kuin hän legendan mukaan astui veneeseen jossakin Karibian meren rannikolla ja katosi.¹² Cravan oli boheemi, joista SI piti, sillä hän oli taiteilija silloin kun ei tehnyt taidetta, vaan todensi sitä luomalla arkipäivän situaatioita.

»Samaan aikaan kun kaikkein perustavanlaatuisin spektakulaarinen käskyvalta turvautuu jälkidadaistiseen jäljittelyyn tuottaakseen kaikenlaisia myytäviä kulttuurituotteita, monissa nykyaikaisissa kapitalistisissa maissa on olemassa ei-taiteellisen boheemisuuden keskuksia», kirjoittivat situationistit.¹³ Niissä oleilevaa boheemijoukkoa yhdistää se käsitys, että taide on kohdannut loppunsa tai on poissa; tämä boheemijoukko ei ilmeisesti enää ota huomioon minkäänlaista taiteellista tuotantoa. Väite sopi hyvin situationisteihin itseensä, mutta puhe taiteen lopusta ja sen kuolemasta oli muutenkin suosittua tuona aikana. SI vastusti taiteen tuottamia hyödykkeitä, koska ne tukivat olemassaolevaa järjestelmää sekä taloudellisessa että ideologisessa mielessä ja lisäsivät – marxilaisittain ajatellen – ihmistä vieraannuttavien esineiden määrää. Samoihin aikoihin vuonna 1963 perustettu FLUXUS-ryhmä tuotti käsitteellisiä ei-esineitä sekä hyödyttömiä esineitä, joista tunnetuimpia lienee George Brechtin suunnittelema pullo-pullonavaaja. 60-luvun puolivälissä myös eräässä saksalaisten taiteilijoiden allekirjoittamassa manifestissa määriteltiin antiobjekti.

Avantgarden tuho on siinä että se ryhtyy tuottamaan hyödykkeitä – probleema, jota situationistit pohtivat samoihin aikoihin, kun käsite- taide syntyi. He viittasivat happeningeihin, jotka olivat heidän mielestään tuotteiksi muovattuja tilanteita. Fluxus sitä vastoin vei hyödyttömien hyödykkeiden tehtailun äärimmäisyyteen, ja kritisoi kulutusyhteiskuntaa sitä kautta. Fluxus teki varustepaketteja kaikkiin tarkoituksiin: he mm. varustivat itsemurhaajan laatikolla, joka sisälsi partakoneenterän, lasinkappaleen, köydenpätkän ja sähkökoskettimen. SI oli Fluxus-liikkeen aikalainen, mutta Fluxusta ei ranskalaiskeskeisen SI:n teksteissä mainita, vaikka Fluxus »todensi» paljon situationistisia ideoita taiteesta. Ellei sitten jonkinlaisena mainintana voi pitää tuota viittausta ei-taiteellisen boheemiuden keskuksiin.¹⁴ Sen sijaan Toinen kansainvälisten situationistien ryhmä, joka piti keskuspaikkanaan ruotsalaista Drakabyggetia, oli erittäin tietoinen Fluxuksesta: Jens Jørgen Thorsenin ideat kommunikatiivisesta taiteesta muistuttivat Fluxus-ideoita, ja Hardy Stridin taide muistutti varsin paljon Fluxus-tuotteita. Yhtenevyyksiä ranskalaisen situationismin ideoihin on löydettävissä myös Fluxuksesta. Esimerkiksi Ben Vautierin tapa signeerata ajatuksia ja ideoita sekä maailmantapahtumia omiin nimiinsä muistuttaa toki eniten Patafyysisen collegen toimintaperiaatteita, mutta siitä ei ole kaukana SI:n tapa omia tapahtumia ja aatteita analysoimalla ne.¹⁵ Fluxus pyrki harrastamaan »määrätietoista ideologista kleptomaniaa». Maciunasin vuonna 1963 esittämässä manifestissa on myös jotain sangen tuttua:

Manifesto:

Puhdistaa maailma porvarillisuuden sairaudesta »älyllisestä», ammatillisesta ja kaupallistuneesta kulttuurista, PUHDISTAA maailma kuolleesta taiteesta, jäljittelystä, keinotekoisesta taiteesta, abstraktista taiteesta, väärinkäsitetyistä taiteesta, matemaattisesta taiteesta – PUHDISTAA MAAILMA »EUROPANISMISTA»!

EDISTÄÄ VALLANKUMOUKSELLISTA VIRTAA TAI TEESSA
Edistää elävää taidetta, antitaidetta, edistää sitä että TAI TEESTA VAPAA TODELLISUUS tulee täydellisesti kaikkien ihmisten ymmärtämäksi, ei vain kriitikoiden, taiteenystävien ja ammattilaisten.

YHDISTÄÄ kulttuuriset, sosiaaliset & poliittiset vallankumoukselliset yhdeksi rintamaksi & toiminnaksi.¹⁶

Vaikuttaa hämmästyttävältä, että niin paljon toisiaan muistuttavat liikkeet kuin SI ja Fluxus eivät tehneet yhteistyötä. SI oli kuitenkin varsin yhteistyökyvytön, ja luultavasti Fluxuksen johtohahmon George Maciunasin ja Debordin välille olisi välittömästi syntynyt skisma (siitä huolimatta, että molemmat olivat vasemmistolaisia). Kaiken lisäksi Fluxus versoi taidemaailman (ja niin ollen speaktaakkeliyhteiskunnan) sisältä, eivätkä Fluxuksen jäsenet välttämättä halunneet pyrkiä pois taiteen ilmapii-ristä. Itse asiassa yhteistyömahdollisuus oli olemassa, sillä situationisteja houkuteltiin mukaan vuonna 1966 Lontoossa järjestettyyn kansainväliseen Destruction in Art Symposiumiin (DIAS), johon osallistui yli viisikymmentä taiteilijaa kymmenestä maasta.¹⁷ Mutta SI kieltäytyi kutsusta, koska DIASin kaltainen symposium edusti juuri sitä voimatonta avantgardeoportunismia, jota vastaan he olivat jo aikaisempina vuosina hyökänneet.

Samanaikaisesti kun moderni taide pyrkii materiaalinsa ja ilmaisukeinojensa radikaaliin redusoimiseen kohti vaikenemista, tämän hajoamisen tuotteiden halutaan olevan entistä hyödyllisempiä, ne asetetaan näytteille ja niistä kommunikoidaan kaikkialla, väittivät situationistit. Heidän mielestään se johtuu siitä, että modernin taiteen kehitys ilmaisee – ja vastustaa – kommunikoimattomuutta, joka vallitsee kaikkialla yhteiskunnassa. Yhteiskunta ei halua havaita eikä etenkään tunnustaa taiteen vastustavaa puolta. Niinpä elämän tyhjyys täytyy täydentää kulttuurin tyhjiydellä. Se tapahtuu käyttämällä kaikkia mahdollisia myyntistrategioita, erityisesti niitä, jotka palvelevat kaikkialla muuallakin tyrkyttämässä puolityhjiä hyödykkeitä. Jotta kulttuuri tyhjentyisi merkityksistään, on välttämätöntä peittää modernin taiteen todellinen dialektiikka ja saattaa taide sellaiseen tilaan, että se oikeuttaa oman olemassaolonsa tautologisesti enimmäkseen vain olemalla olemassa, mikä tarkoittaa sitä, että se on taatusti otettu huomioon speaktaakkelissa – speaktaakkeli on määritellyt taiteelle arvon ja paikan. Situationistit mainitsevat kaksi esimerkkiä taiteen muuttumisesta kuzlutettavaksi: happeningit ja uusrealismin eli pop-taiteen.

Happeningia voi pitää yrityksenä konstruoida eristetty situaatio, mutta situationistit olivat sitä mieltä, että happening-muodossa toimitaan materiaalisen ja henkisen köyhyyden perustalta. Vastakohtana sille SI:n määrittelemä situaatio voidaan konstruoida ainoastaan materiaalisen ja henkisen rikkauden perustalle. Tämä tarkoittaa sitä, että situaatioiden konstruoinnin täytyy olla sekä työtä että leikkiä vallankumouksellisen avantgarden piirissä, ei pelkkää esittämistä. Sen sijaan ne, jotka tyytyvät yhdessä

tai toisessa suhteessa poliittiseen passiivisuuteen, metafyyssiseen epätoivoon ja joutuvat jopa alistumaan puhtaan taiteellisen luovuuden puuttumiseen, ovat kyvyttömiä osallistumaan situaatioiden konstruointiin.¹⁸ SI:n reaktiot happeningeja kohtaan liittyvät laajemmassa mielessä siihen, että 1960-luvulla monien alakulttuuriliikkeiden pyrkimyksenä oli sisäisen maailman löytäminen, ja etsintä päätyi monesti irrationaaliin mystismiin. SI poikkesi monista muista liikkeistä siinä, että vaikka se korosti individualismia ja tarvetta muuttaa – tai itse asiassa vapauttaa – ihmisen ajattelu ja toiminta, niin mystismi ei situationisteja kiinnostanut. Keskittyminen yksinomaan metafyyssiseen oli situationistien mielestä yhtä tyhjänpäiväistä kuin oleminen poliittisesti naiivi. Heidän mielestään surrealismi oli menettänyt teränsä molemmista syistä, mutta ensisijaisesti siksi, että se oli kääntynyt sisäänpäin. Situationistit arvostelivat kärkeästi nimenomaan sellaisia happening-ryhmiä, jotka yrittivät pakottaa yleisön osallistumaan. Yleensä sellaisilla ryhmillä, kuten SI:n esimerkkinä mainitsema *Visual Art Research Group*, on tavoitteena lopettaa katsojien passiivisuus erillisinä tarkkailijoina. Katsojan passiivisuuden lakkauttaminen oli situationistienkin tavoitteena, mutta ei samalla menetelmällä kuin happening-ryhmällä, joka SI:n mielestä saattoi dialektiikan puutteensa aina siihen pisteeseen, että he vapauttivat katsojan ilmoittamalla: on »kiellettyä olla osallistumatta». »Ryhmä pakottaa katsojan osallistumaan omaan kurjuuteensa», kirjoittivat situationistit.¹⁹ Luultavasti siksi, että pelkkä esittäminen ei riittänyt, situationistit eivät juuri piitanneet teatteristakaan.

Uusrealismi eli pop, joka lähestyy vahvasti dadaismin muotoa (mutta ei sen henkeä), oli SI:n näkökulmasta katsoen anteeksipyytelevää roskataidetta. Situationistien mielestä se sopii varsin hyvin siihen pseudovapauden marginaaliin, jota tuhlaamisen ja näppärien keksintöjen yhteiskunta tarjoaa.²⁰ Heidän mukaansa tämä uudeksi julistautunut taide paljastuu myös kaikkia yksityiskohtia myöten häpeämättömän avoimeksi jäljittelyksi. Kun dada vuosisadan alussa toi populaarikulttuurin ja mainonnan sekä arkipäiväisen elämän aiheet taiteeseen ja sai sen avulla shokeerattua aikansa taidemaailmaa, pop yritti toistaa samaa shokkia, mutta taidemaailma ei shokeerautunut, vaan aplodeerasi. Drakabyggetin situationisteihin kuulunut Jens Jørgen Thorsen totesi eräässä haastattelussa, että pop yritti saada otteen modernista maailmasta klassisen maailmankäsityksen avulla ja että sen taidekäsitys oli varsin perinteinen.²¹ Dadashokin vesittyminen ja se, että pop itse asiassa levitti kulutusjuhlan

koko kirjon estetisoina ja kauniina yleisön silmien eteen, teki pop-taiteesta itsessään kulutustavaraa, puolityhjiä hyödykkeitä. Situationistien mielestä se, että pop-taide suosi ja harrasti dadaideoiden toistoa, auttoi myös eliminoimaan kaiken historiallisesta perspektiivistä lähtevän arvioimisen. Situationistit eivät toki olleet ainoita, jotka syyttivät pop-taidetta valheellisesta, akateemisesta ja konformistisesta kumouksellisuudesta. Toisaalta etenkin popin syntyvaiheessa oli paljon myös niitä taidemaailman edustajia, joille abstrakteja suuntia vastustanut realistinen pop oli kauhistus.

SI ei myöskään pitänyt sosialistista realismia taiteena, vaikka ajattelikin sillä olevan enemmän sosiaalista funktiota kuin esimerkiksi popilla. Sosialistiselle realismille loi funktiota se seikka, että Itämahtia on ylläpidetty pääasiassa ideologian myynnillä, kun vastaavasti Länsi pysyy voimissaan ylläpitämällä kulutustavaroiden myyntiä. Siten taide sekä itäisissä että läntisissä muodoissaan on ylläpitänyt ja pönkittänyt vallitsevia järjestelmiä. SI:n sosialistisen realismin vastaisuuden juuret ulottuivat surrealismiin ja erityisesti COBRA-ryhmään, jonka kautta surrealismi suodattui situationisteihin. Ranskalaisille vasemmistointellektuelleille oli 20-luvulla vaikea pala niellä se, että kommunistit pitivät vain työväenluokasta lähtöisin olevien taiteilijoiden taidetta aitona ja hyväksyttävänä. Kun sosialistisesta realismista 30-luvulla tuli dogmi, monet taiteilijat ottivat sen innokkaasti vastaan – sallihan se porvariluokastakin lähtöisin oleville taiteilijoille mahdollisuuden. Tai niin ainakin luultiin; vähitellen taiteilijat havahtuivat sosialistisen realismin asettamiin rajoituksiin. Kysymys ei ollut realismista sellaisena kuin se esiintyi taiteessa 1800-luvulla, vaan sosialistinen realismi vaati ideologisesti puhdasoppisia ihannekuvia mahdollisimman ylistävään ja siloiseen tyyliin.

Breton ja Trotski laativat vuonna 1938 Meksikossa manifestin *Pour un art révolutionnaire indépendant*²². Manifestissa syytettiin fasistisia ja stalinistisia hallituksia taiteen tukahduttamisesta ja tuhoamisesta, mutta siinä tuomittiin myös porvarillisten demokratioiden dekadenssi. Niinpä taiteilijalla ei ole luontevaa sijaa missään. Taiteilijan egon ja vihamielisen ympäristön välistä konfliktia yritettiin selvittää freudilaisittain ja marxisteja kehoitettiin kulkemaan käsi kädessä anarkistien kanssa. Ei auktoriteetteja, ei johtamista ja käskyjä ylemmältä taholta, vaan sopuisaa yhteistyötä taiteilijoiden ja tieteentekijöiden välillä vailla ulkonaisia pakkoja: tosi taide on kykenemätöntä olemaan ei-vallankumouksellista ja olemaan puuttumatta yhteiskunnan täydelliseen ja radikaaliin uudistamiseen. Manifesti vaati

taiteen vapautta: taiteellisen luomisen alueella mielikuvituksen täytyy olla vapaa kaikista rajoituksista. Manifestissa vastustettiin kuitenkin l'art pour l'art -filosofiaa.²³ Ranskan kommunistit eivät hyväksyneet manifestia ja etenkin siinä esitettyä ajatusta perustaa uusi vallankumouksellinen taiteilijaorganisaatio (*Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant eli F.I.A.R.I.*). Kommunistit osoittivat siihen sisältyvän ristiriidan: manifestissa vaadittiin täydellistä taiteellista vapautta, ja kuitenkin manifestin kirjoittajat toteavat, että tämä taiteen riippumattomuus toimii niin kauas kun se ei vastusta proletariaatin tulevaa diktatuuria.

Surrealistit uskoivat, että taide voi palvella vallankumousta, vaikka sen sisältö ei olisikaan vallankumouksellinen. Sosialistisen realismin kannattajat sen sijaan vaativat sisällön ja muodon ykseyttä: taiteen piti olla sosialistista ja realistista. Pinnisteleminen tämän dilemman kanssa tuotti konkreettisia esimerkkejä taiteen ja politiikan ristiriitaisuudesta. Merkittävintä kenties oli Tapaus Aragon, Ranskan hallituksen suunnittelema oikeudenkäynti Louis Aragonia vastaan. Aragon oli etäännytynyt vähitellen surrealisteista 1920-luvun lopulla, ja vuosikymmenen vaihteessa hänestä oli tullut militaristinen kommunisti. Hän kirjoitti innoittuneen vallankumousrunon:

Ampukaa Léon Blum
 Ampukaa Boncour Froissard Déat
 Ampukaa sosialidemokratian opetetut karhut

 Kunnia dialektiselle materialismille
 ja kunnia sen ruumiillistumalle
 Punaiselle
 armeijalle.²⁴

Ongelma syntyi siitä että runon julkaisemisen jälkeen 1931 Ranskan poliisi syytti Aragonia sekä yllyttämisestä murhaan että kapinan lietsomisesta armeijassa. Rangaistus oli enimmillään viisi vuotta vankeutta. Syytteet ovat puolusteltavissa, jos runo otetaan kirjaimellisesti, jolloin sillä on siis sanoma. Breton puolusti Aragonia toteamalla että runoilija ei ole vastuussa luomastaan, vaan on ennemminkin kuin kopiokone. Runouden ei ole kuitenkaan tarkoitus olla ajatuksien täsmällinen vastine. Jos Aragonin runoa ei tulkita kirjaimellisesti, se ei sano oikeastaan mitään – se on vain taidetta, tässä tapauksessa kommunistista fraseologiaa, huono runo.

Tämä kuitenkin sotisi sosialistisen realismin periaatteita vastaan: niiden periaatteiden mukaan runolla täytyisi olla vallankumouksellinen sanoma, sen tulisi herättää toimintaan. Ranskan hallitus närkästyi Aragonin runosta pelkästään poliittisista syistä, sen oli saatava aikaan jokin ele kommunistista puoluetta vastaan. Oikeusjuttua ei kuitenkaan nostettu. Koska surrealismissa oli ollut jatkuvasti ongelmia samantyyppisten ristiriitojen kanssa, situationistit olivat varsin pessimistisiä sen suhteen, että taide kykenisi ainakaan entisissä muodoissaan osallistumaan vallankumoukseen. Situationistit yrittivät kytkeä ilmaisun muodon ja poliittisen sisällön yhteen luomatta mitään kokonaan uutta, vierasta, ja siksi vaikeasti ymmärrettävää. Toisaalta he eivät halunneet sortua realismin banaliteetteihin. Tästä dilemmasta kehkeytyi detournement: synteettinen tekniikka, jossa yhdistyi tuttuus ja sitä kautta ymmärrettävyys sekä taiteellinen kunnianhimo aatteelliseen sisältöön.

Situationismin katkeruus neodadaisteja eli pop-taiteen edustajia kohtaan johtui varmasti myös siitä, että kaikista tämän vuosisadan avantgardeliikkeistä SI sai eniten vaikutteita dadalta ja surrealismilta. He olivat suhteellisen hyvin perillä näiden liikkeiden poliittisesta taustasta, ja halusivat välttää dadan ja surrealismien tekemät virheet. Molemmat varhaiset radikaaliliikkeet olivat olleet kiinteässä yhteydessä vasemmistopoliittisten tahojen kanssa, ja heidän toiminnassaan näkyi taiteen ja politiikan välinen dilemma, mikä askarrutti situationisteja varsin paljon. Tämä taiteen ja politiikan hankala yhteensovittaminen johtui yleensä siitä, että taiteilijat ovat tällä vuosisadalla olleet aivan liian individualistisia sopeutuakseen ääri-vasemmiston marxilais-leniniläiseen kuriin. Niinpä monet taiteilijat, joilla oli poliittisia tavoitteita, omaksuivat luontevimmin anarkismin, koska se salli yksilöllistä liikkumatilaa.

Vaikka Lenin asui Zürichissä jokseenkin vastapäätä Cabaret Voltairea ja oli arkipäiväisissä yhteyksissä tekemisissä joidenkin dadaistien kanssa, dada ei koskaan järjestäytynyt kokonaisuudessaan organisoiduksi vallankumousliikkeeksi tiettyjen aatteiden puolesta tai vastaan. Se vastusti periaatteessa kaikkia aikansa henkisen ilmapiirin ja yhteiskunnallisen todellisuuden muotoja ja rakenteita, kaikkia poliittisia ideologioita ja pikku-porvarillisuuden kaikkia ilmenemismuotoja. Toisaalta eipä Leninistäkään tullut dadaistia; jotkut ovat jopa arvelleet, että dadaistien puuhien seuraaminen sai Leninin suhtautumaan epäluuloisesti avantgardetaiteeseen. Toki dada flirttaili kommunistisen liikkeen kanssa, etenkin kun dadaideat siirtyivät rauhallisesta Sveitsistä poliittisesti levottomaan Saksaan. Berliinin

dada oli poliittisin ja kaikista dadaliikkeistä myös populaarein, minkä takia Georges Hugnet väitti eräässä esseessään, että berliiniläiset porvariston edustajat todella pelkäsivät dadaisteja.²⁵ Enimmäkseen eurooppalaiset kommunistit pysyivät kuitenkin kylmänä dadaisteille, koska näitä pidettiin liian arvaamattomina ja liian hulluina, jotta heihin olisi voinut luottaa. Joskin muutamat yksittäiset henkilöt toivotettiin lämpimästi tervetulleiksi Saksan kommunisteihin; toiminnassa olivat mukana ainakin George Grosz, John Heartfield ja hänen veljensä Wieland Herzfelde sekä Richard Huelsenbeck, joka nimitettiin vuoden 1917 vallankumousliikehännän aikoihin Kaunotaiteiden Komissaariksi. Berliinin ryhmän manifestit olivat varsin provokatiivisia, ja niissä yhdistyi usein dadaistinen hölynpöly marxilaisiin dogmeihin, kuten Huelsenbeckin ja Raoul Hausmannin laatimassa manifestissa:

I Dadaismi vaatii:

1. Radikaaliin kommunismiin perustuvaa kaikkien luovien ja intellektuellien miesten ja naisten kansainvälistä vallankumouksellista unionia.
2. Progressiivisen työttömyyden käyttöönottoa, joka saadaan aikaan kaikilla toimialoilla tapahtuvalla laajalla koneellistamisella. Ainoastaan työttömyyden kautta yksilö saa mahdollisuuden saavuttaa varmuuden siitä mikä on elämän totuus ja lopulta tottua kokemukseen.
3. Välittömästi tapahtuvaa omaisuuden pakkoluovutusta (sosialisointia) ja kaikkien kunnallista ruokkimista; edelleen sellaisten valokaupunkien ja puutarhojen rakentamista, jotka kuuluvat kokonaisuudessaan yhteiskunnalle ja valmistavat ihmistä vapauteen.

II Keskusneuvosto vaatii:

- a) Julkisin varoin kustannettuja päivittäisiä aterioita Potsdamer Platzilla kaikille luoville ja intellektuelleille miehille ja naisille.
- b) Dadaististen uskonkappaleiden noudattamista pakolliseksi kaikille papeille ja opettajille.
- c) Mitä raainta taistelua kaikkia niin kutsuttujen »hengen työläisten» [...] suuntia vastaan, heidän kätettyä porvarismiaan vastaan, ekspressionismia ja Sturm-ryhmän puoltamaa jälklassista kasvatusta vastaan.

d) Valtiollisen taidekeskuksen välitöntä rakentamista, omaisuuden käsitteen poistamista uudesta taiteesta (ekspressionismi); omaisuuden käsite on kokonaan poissuljettu dadaismin yliindividualistisesta liikkeestä, joka vapauttaa koko ihmiskunnan.

e) Simultanistisen runon käyttöönottoa kommunistisena valtiotoukousena.

f) Kirkkojen takavarikoimista brutististen, simultanististen ja dadaististen runojen esittämistä varten.

g) Dadaististen neuvoa antavien elinten perustamista elämän muuttamiseksi jokaisessa kaupungissa, jossa on yli 50 000 asukasta.

h) Sellaisen laaja-alaisen dadaistisen propagandakampanjan välitöntä organisoimista, joka käsittää 150 sirkusta proletariaatin valistamiseksi.

i) Kaikkien lakien ja määräysten alistamista dadaistisen keskusneuvoston hyväksyttäväksi.

j) Kansainvälisen dadaismin näkemysten mukaan toteutettavaa kaikkien seksuaalisuhteiden säätelyä perustamalla välittömästi dadaistinen seksuaalikeskus.

Dadaistinen vallankumouksellinen keskuskomitea.

Saksan ryhmä: Hausmann, Huelsenbeck

Liiketoimisto: Charlottenburg, Kantstrasse 118.

Jäsenhakemuksia vastaanotetaan liiketoimistossa.²⁶

Ainakaan puoluepoliittisesta kannanotosta ei manifestin yhteydessä voi puhua. Itse asiassa Huelsenbeckin ja Hausmannin manifesti tekee raakaa pilaa sekä äärikommunistisista että kaikista muistakin instituutioista, jotka yrittävät säännellä elämää uskoen tietävänsä mikä ihmisille on parasta. Sekaannuttuaan Ranskan kommunistisen puolueen toimintaan surrealistit menettivät dadalta perimänsä nauramisen, pilkkamisen sekä ennen kaikkea itsekritiikin taidot. Surrealistit suhtautuivat politiikkaan naiivisti. Situationistit seurasivat siinä suhteessa uskollisemmin dadan jalanjalkia: he säästivät koko ajan itselleen mahdollisuuden kritisoida kannattamansa politiikan käytäntöjä ja jopa omia periaatteitaan. Joskin heidän hymynsä oli toisinaan varsin hyytynyttä. Manifestien ohella dada ei tuottanut kovin poliittisia taideteoksia lukuunottamatta joitakin George Groszin yhteiskunnallisiksi luokiteltavia kuvia ja John Heartfieldin propagandistisia Hitlerinvastaisia fotomontaaseja, joiden

tyyli lienee vaikuttanut situationisteihin. Myös muiden dadatuotteiden, manifestien ja ilmoitusten »lay-out» vaikutti situationisteihin, ja heidän kauttaan mm. punk-liikkeeseen.

Surrealismi oli aluksi epäpoliittinen, lähinnä anarkistinen liike. Surrealistit eivät ihailleet Venäjän vallankumousta siksi, että se heidän mielestään oli liian järjestelmällinen, liian suoraviivainen ja, kuten Aragon totesi, liian epätäydellinen. Surrealistien idea vallankumouksesta oli paljon kunnianhimoisempi: he halusivat henkistä vallankumousta, ei pelkkiä muutoksia sosiaalisissa ja taloudellisissa rakenteissa. Situationistit perivät dadalta ja erityisesti surrealisteilta ajatuksen, että vallankumous täytyy toteuttaa kaikilla inhimillisen elämän alueilla. Breton esitti toisessa surrealistisessa manifestissa ihmetyksensä siitä, ettei vallankumouksellisia näkemyksiä haluttu ulottaa sellaisiin asioihin kuin rakkaus, unet, mustasukkaisuus, taide tai uskonto.²⁷ Tämä oli poliittisten taideliikkeiden ja yksinomaan poliittisten liikkeiden ero, sillä esimerkiksi Ranskan kommunistit korostivat perimarxilaisittain taloudellista vallankumousta. Surrealisteihin he suhtautuivat alunalkaen nuivasti. Siksi onkin aika hämmästyttävää, että surrealistit yrittivät niin hanakasti toimia Ranskan Kommunistisessa Puolueessa, vaikka esimerkiksi Breton alistettiin kerran toisensa jälkeen kuulusteluihin, joissa hän joutui vastaamaan mm. syytöksiin antikommunistisesta ja vastavallankumouksellisesta toiminnasta.

Vallankumous merkitsi surrealisteille alunperin varsin kokonaisvaltaista käsitettä. Vuonna 1925 surrealistit julistivat koko ryhmän allekirjoittamassa lentolehtisessä, jota jaettiin Pariisin kaduilla:

JULISTUS 27. TAMMIKUUTA 1925

Koskien niitä vääriä tulkintoja pyrkimyksistämme, jotka ikävästi leviävät yleisön joukossa, [...] julistamme seuraavaa: ...

1. Meillä ei ole mitään tekemistä kirjallisuuden kanssa. [...]
2. Surrealismi ei ole uusi ilmaisukeino, [...] ei edes runouden metafysiikkaa. Se on keino mielen kokonaisvaltaiseen vapauttamiseen.
3. Olemme päättäneet tehdä vallankumouksen.
4. Olemme yhdistäneet sanan surrealismi sanaan vallankumous yksinomaan osoittaaksemme tämän vallankumouksen puolueettoman, vapaan ja jopa tyystin epätoivoisen luonteen. [...]

8. Olemme asiantuntijoita kapinoinnissa. Sellaisia toimintakeinoja ei ole olemassakaan, joita ei voisi käyttää.
9. Sanomme erityisesti Läntiselle maailmalle: Surrealismi on olemassa [...] ja sen on määrä rikkoa kahleensa, vaikka se täytyisi tehdä materiaalisin vasaroin!

Surrealistisen Tutkimuksen Toimisto²⁸

Lokakuussa 1925 Breton kirjoitti *La Révolution surréaliste*n viidennen numeroon ylistävän artikkelin Trotskista, jonka harras ihailija hän oli. Breton vei surrealistiryhmän vähitellen kommunistien seuraan, joskin Ranskan Kommunistiseen Puolueeseen liittyivät ainoastaan Breton, Benjamin Péret, Aragon, Paul Eluard ja Pierre Unik. Yksi syy kommunisteihin liittymiseen oli varmasti se, että surrealistit pyrkivät välttämään itsetarkoituksellisen skandaalien aiheuttamisen kierteen, johon dada heidän mielestään sortui. Poliittiset tavoitteet toivat sisältöä tempauksille.

Surrealistit liittoutuivat aluksi pienen marxilaisen *Clarté*-julkaisun ympärille kokoontuneen joukon kanssa. Ensimmäisessä yhteisessä kokouksessa lokakuussa 1925 käsiteltävät asiat olivat:

I Ideologinen asema. Poliittinen taso, moraalinen taso.

- A) Poliittinen. Suhteessa Kommunistiseen Internationaaliin.
Suhteessa Ranskan kommunistiseen puolueeseen.
Suhteessa porvarillisiin puolueisiin.
- B) Suhteessa yksilöön, Vallankumoukseen ja muihin asioihin
(taiteellisiin, filosofisiin, uskonnollisiin).

II Luottamukseen perustuvan kurin välttämättömyys. Keinot sen varmistamiseksi: suljetun lippuäänestyksen periaate.

III Komitean muodostaminen. Sen velvollisuudet, vahvuudet, yksilön toiminnan sensuroiminen. Sen kauden pituus, kokoonpano.²⁹

Esityslista antaa jonkinlaisen käsityksen naiiviudesta suhteessa politiikkaan. Eikä vähiten siksi, että esityslistan asiat oli määrä käsitellä ja ratkaista yhden illan aikana. Surrealisteilla oli hankaluuksia sensuurikysymyksen kanssa; ei ainoastaan kommunistisen puolueen takia, vaan myös

Bretonin despoottisuuden takia: hän saattoi koska tahansa ryhtyä komissaariksi ja erottaa epämiellyttävät henkilöt – tai sitten julkisesti haukkua ne, jotka itse erosivat esimerkiksi poliittisten erimielisyyksien takia. Surrealistit määrittelivät tavoitteekseen porvarillisen kulttuurin systemaattisen demoralisoinnin. Puoluekommunistit luokittelivat surrealistit kuitenkin kuuluvaksi porvarilliseen kulttuuriin ja väittivät ettei proletariaatti voi ymmärtää surrealismia. Puoluepoliitikot eivät kuitenkaan itse tehneet mitään sen hyväksi, että työläiset oppisivat ymmärtämään. Kommunisteille oli tyyppillistä taiteen toissijaistaminen, mikä johti jopa sellaiseen yksiraitaiseen ajatukseen, että oikeaa kirjallisuutta voivat tehdä vain työväenluokasta lähtöisin olevat. Intellektuelleja syrjittiin, kunnes sosialistisen realismin kaanonin tultua voimaan muistakin luokista lähtöisin olevat saivat tilaisuutensa sikäli kun muistivat pysyä uskollisina vallankumoustaiteen ideaaleille.

Surrealistit eivät vielä 1920-luvun puolivälissä olleet niin tunnettuja, että heillä olisi ollut korvaamatonta PR-arvoa kommunisteille. Siksi osa puolueväestä hyökkäsi varsin avoimesti surrealismia vastaan. Surrealistit puolestaan yrittivät vakuuttaa lojaalisuuttaan Puolueelle ja Vallankumoukselle. He joutuivat myös selittelemään miten surrealismi ja vallankumous sopivat yhteen: Desnos väitti eräässä artikkelissaan, että pyrkiessään psyykkisen automatismin avulla poistamaan kaiken järjen kontrollin ja toimimaan erossa kaikista moraalisisista ja esteettisistä käsityksistä surrealistit itse asiassa pyrkivät vallankumoukseen, sillä järjellä tarkoitettiin Desnos'n mukaan *porvarillista* järkeä ja esteettisen ja moraalisen unohtaminen tarkoitti *porvarillisen* esteettisen ja moraalisen torjumista.³⁰ Ex-surrealisti, sittemmin äärikommunistiksi ryhtynyt Pierre Naville syytti surrealistejä siitä, että heidän skandaalinsa eivät tuota mitään rakentavaa: porvaristo ei pelkää heitä, vaan nielaisee ja sulattaa heidät helposti. Naville kysyi uskovatko surrealistit mielen vapautumiseen *ennen* materiaalisen elämän porvarillisten muotojen poistamista, vai käsittivätkö he, että vallankumouksellinen henki voidaan luoda vasta vallankumouksen jälkeen.³¹ He olivat uskoneet mielen vapauttamiseen ennen vallankumousta, mutta Naville oli alkanut epäillä sitä. Probleemaa voi verrata munan ja kanan ongelmaan, mutta siitä huolimatta enemmän tai vähemmän vallankumouksellisissa liikkeissä pitkin vuosisataa on aivan tosissaan pohdittu ratkaisua. Vajaa kymmenen vuotta Nevillen esittämän kysymyksen jälkeen Breton myönsi, että surrealistit pitävät ihmisen vapauttamista edellytyksenä mielen vapauttamiselle ja että surrealistit olettavat työväenluokan

vallankumouksen olevan ainoa tie ihmisen vapauttamiseen. Nämä kaksi probleemaa ovat olennaisesti erillisiä, ja Breton valittelee sitä, että ne on sekoitettu keskenään. Niiden sekoittamista voi hänen mielestään varsin hyvällä syyllä vastustaa, ja vastustaa myös sitä, että surrealisteja vaaditaan hylkäämään tutkimukset, joita he harrastivat, ja niiden sijaan omistautumaan runoudelle ja propagandataiteelle.³²

Vuosikymmeniä myöhemmin situationistien ryhmä omaksui Constantin COBRA-aikanaan esittämän käsityksen, että luovan toiminnan ainoa paikka on vallankumous. Constant tähdensi, että tietoisuus on riippuvainen yhteiskunnallisista oloista, joten myös hänen mielestään vallankumous on ainoa tie ihmisen vapauttamiseen. Ennen vallankumousta tapahtuvaa luovuuden tutkimista puolustaa kuitenkin ajatus, että vallankumouksen toteuduttua täytyy olla olemassa uusia ei-porvarillisia ilmaisu- ja ajattelutapoja, jotka sitten voidaan ottaa käyttöön. Situationistit tähdensivät myös propagandataiteen merkitystä. Koska surrealisteilla oli ilmeisiä vaikeuksia olla samanaikaisesti puoluekommunisteja ja taiteilijoita, heidän kokemuksistaan oppineena SI hylkäsi sekä puoluepolitiikan että autonomiaa tavoittelevan modernistisen taiteen.

Situationistit käyttivät usein taiteellista toimintaa kuvaavana yleiskäsitteenä termiä 'runous'. Runous taiteenlajina oli kenties kaikkein »hyödyttömin», ja siksi runous kelpasi ikään kuin symboliseksi käsitteeksi, abstraktioksi, jolla viitattiin kaikkeen muuhun kuin kaupalliseen luovaan toimintaan. Situationistit totesivat, että runoudesta on tulossa yhä selvemmin kulutusyhteiskunnan tyhjä alue, antimateriaa, sillä se ei ole kulutettavissa (kulutettavan tavaran modernein kriteerein; esineenä, joka on samanarvoinen jokaiselle eristyneiden passiivisten kuluttajien massassa). Sitä vastoin moderni runous (kokeellinen, alati muuttuva, tilallinen, surrealistinen tai neodadaistinen) on runouden antiteesi, se on taiteellinen projekti, jonka valta on ominut, totesi Mustapha Khayati vuonna 1966 kirjoittamassaan tekstissä *Vangitut sanat. Esipuhe situationistiseen sanakirjaan*. Valta poistaa runouden todentamatta sitä; se elää omasta jatkuvasta itsestään. Toisin sanoen runous, kuten kaikki taide, on olemassa täysin erillisenä elämästä, ja sellaisena se on helppoa eristää myös elämän koristukseksi, fetissiksi tai kaupalliseksi tavaraksi. Situationistit olivat kenties tulleet vuosien mittaan kyynisemmiksi, tai sitten kysymys oli yksilöllisistä painotuksista, mutta muutamaa vuotta aiemmin Vaneigem oli kirjoittanut, että runoutta ei voi palauttaa mihinkään määritelmään eikä

valta voi sitä omia. Se on silti vallan saartama. Valta ympäröi tyhjentymätömän ja saa otteen siitä eristämällä sen, mutta lopullinen eristäminen on mahdoton suorittaa.³³ Khayati kiteytti kuitenkin koko modernin taiteen dilemman kyyniseen toteamukseen: »Kaikki mikä ei tapa valtaa tulee vallan tappamaksi»³⁴.

Taisteltuaan ja saavutettuaan autonomian modernistinen taide on joutunut huomaamaan, että alue jonka Valta sen hallintaan luovutti onkin pieni ja arvoton; lisää elintilaa saadakseen taiteen on täytynyt tehdä kompromisseja ja pantata autonomiansa, mikä on sille itsemurhan kaltainen teko. Tavarana runous kelpaa vain hyötykäyttöön: siteerattuna runous ei ole yhtään mitään, sen voi vain detournata, palauttaa peliin. Muutoin »menneisyyden runouden tutkimus ei ole muuta kuin akateeminen harjoitus», kirjoittivat situationistit, ja jatkoivat, että »runouden historia on vain tapa paeta historian runoutta, jos emme ymmärrä tällä ilmaisulla hallitsijoiden spektakulaarista historiaa, vaan jokapäiväisen elämän ja sen mahdollisen vapauttamisen historiaa; jokaisen yksilön elämän ja sen todentamisen historiaa»³⁵: ei monumenttien historiaa, vaan hetkien. Moni muukin avantgardeliike on lausunut saman: runous on herätettävä henkiin, sen on oltava elävää. Runous ja elämä kohtaavat vasta, kun modernistinen historiattomuuden vaatimus ja pyrkimys ikuisen nykyhetken ylläpitämiseen poistetaan. Vaikka taide lakkautettaisiin, niin »poeettinen kieli on olemassa: eletyn kokemuksen kieli...», totesi Vaneigem, sillä runous saa aina lopulta mitä tahtoo.³⁶ Runouden todentaminen tarkoitti situationistien mukaan tapahtumien ja niiden kielen luomista yhtäaikaisesti ja erottamattomasti. Situationistit kirjoittivat muista modernistisista avantgardeliikkeistä, että ne ovat tyypillistä viheliäistä porvarillista mystismiä (tai detta uskonnon korvikkeena). Ne tuottavat – mutta vain yksityisen fantasian tai idealistisen teeskentelyn muodossa – voimia, jotka hallitsevat olemassaolevaa sosiaalista elämää sekä virallisesti että tosiasiallisesti: kommunikoimattomuutta, bluffia, kiihkeää pyrkimystä uutuuteen itseisarvona, keinotekoisien ja mielenkiinnostomien näppärien keksintöjen nopeaa myymistä.³⁷ Kaikki syytteitä, joita 1960-luvulta lähtien alettiin yleisemminkin liittää modernin taiteen tuotteisiin.

Situationistit erottivat ns. radikaalit, vallankumoukselliset avantgardeliikkeet ja toisaalta modernistiset avantgardeliikkeet, jotka sanakirjamääritelmän mukaan »kulkevat kehityksen kärjessä erityisesti taiteen ilmaisumahdollisuuksien hyväksikäytössä ja muodon uudistamisessa». Situationistit eivät paneutuneet sen kummemmin jaon käsitteelliseen

määrittelyyn, mutta he luokittelivat ilman muuta vallankumouksellisiin avantgardeliikkeisiin dadan ja surrealismin.

Peter Bürgerin mukaan modernismissa on vaikuttanut kolme saksalaiseen 1800-luvun autonomiaestetiikkaan kuuluvaa aspektia: 1) Nerouden käsitteelle rakentuva näkemys taiteen tuottamisesta; 2) Kontemplatiiviseksi syventymiseksi tulkittu käsitys taiteen vastaanottamisesta; 3) Ajatus taideteoksesta orgaanisena kokonaisuutena. Modernismissa on ismejä ja liikkeitä, jotka eivät aseta mitään näistä kolmesta lähtökohdasta kyseenalaiseksi, on myös liikkeitä, jotka kyseenalaistavat osan. Surrealismi horjutti kyllä käsitystä taideteoksen orgaanisuudesta ja pyrki uudistamaan etenkin teosten vastaanottoa, mutta Breton piti tiukasti kiinni neromyytistä. Antitaide esimerkiksi dadan muodossa vastusti kaikkia аспекteja. Maalaustaiteessa esimerkiksi impressionismi, symbolismi, fauvismi, ekspressionismi, kubismi ja neo-plastisismi tuottivat taiteilija»nerojen» tekemiä orgaanisia eli strukturaalisen periaatteen (sommittelun ja kokonaisnäkemysten) hallitsemia teoksia, joihin yksityiset katsojat voivat syventyä ja joita he voivat omassa yksityisyydessään tarkastella.

Modernismi oli asettautunut norsunluutorniinsa, se pyrki autonomisuuteen ja yksilökeskeisyyteen; vieraantuneena massojen suosimista kulttuurimuodoista ja nerokulttia korostaessaan se etäännytti päivittäisen elämän käytännöistä. Erillisyys elämismaailman käytännöistä, mikä on muodostanut taiteen institutionaalisen statuksen porvarillisessa yhteiskunnassa, oli tullut teosten sisällöksi, kirjoitti Bürger. Adornomaisesti ajatellen: taiteen funktio on sen funktiottomuus. Mutta Bürgerin mukaan aivan niin ei ole, vaan kosketuskohtien puute elämismaailmaan luo taiteelle sen erityismerkityksen porvarillisessa yhteiskunnassa: taide neutralisoi kritiikkiä.³⁸ Siitä on tullut alue, jolla lähes kaikki on sallittua niin kauan kuin se pysyy taiteena ja on eroteltavissa arkielämästä eräänlaisena korvikekokemusten tuottajana. Bürgerin 1970-luvun alkupuolella kehittämä ja sittemmin mainetta saanut avantgardeteoria kiteyttää saman käsityksen taiteesta kuin situationistien hieman hajanaisemmat väitelauseet. Taide, joka tuottaa pääasiassa oman arvoalueensa (esteettisin) kriteerein arvioitavia taideteoksia oli jo radikaalien avantgardeliikkeiden edustajien mielestä muuttunut kulutustavaraksi, fetissiksi, jolla ei ole mitään sanottavaa. Bürgerin mukaan radikaalit avantgardeliikkeet pyrkivät kyseenalaistamaan ja uudistamaan modernistisen taiteen periaatteet ja samalla koko modernismin ideologisen rakenteen, ei vain taiteen tiettyjä ilmenemismuotoja, edeltäneitä koulukuntia ja sisäisiä pelisääntöjä.³⁹

Bürgerin mielestä vuosisadan alun avantgarden tavoitteena oli autonomisen taiteen ja sen myötä taideteoksen kulttiaseman poistaminen, mikä tarkoittaa, että taiteen ilmiönä täytyy integroitua elämismaailman käytäntöihin eli arkielämään. Kun avantgardistit vaativat, että taiteesta täytyy jälleen tulla käytännöllistä, he eivät tarkoittaneet, että taideteosten sisältöjen pitäisi olla sosiaalisesti merkittäviä; vaatimusta ei esitetty pelkästään yksittäisten teosten sisältöjen tasolla. Pikemminkin vaatimus kohdistui siihen tapaan, jolla taide toimii yhteiskunnassa eli miten taide vaikuttaa ihmisten elämässä. Tähän kysymykseen kaatui surrealistien ja Ranskan kommunistien välinen suhde etenkin sen jälkeen, kun kommunistit olivat hyväksyneet sosialistisen realismin taiteen kaanoniksi. Surrealistit olivat tinkimättömiä siinä, että taide enemmänkin filosofisena käsitteenä, kokonaisuutena, on vallankumouksellinen voima. Breton oli ensimmäinen länsikommunisti, joka sosialistisen realismin vakiinnuttamisen jälkeen huomautti, ettei vallankumouksellista sanomaa voi välittää konservatiivisen muodon ja tyylin kautta. Mielipiteeseensä Breton sai tukea Trotskilta, mikä tietenkin ärsytti Kommunistisen Puolueen väkeä.

Situationistitkin ajattelivat vielä ennen vuoden 1962 jakautumista radikaalien avantgardistien tavoin, että taiteen pitäisi saada enemmän todellista kriittistä painoarvoa kulttuurissa nimenomaan taiteena. He hylkäsivät konservatiivisen tyylin ja muodon. Mutta kehitettyään oman uuden ilmaisumuotonsa (detournementin), situationistit alkoivat vaatia keskittymistä ennen kaikkea (poliittiseen) sisältöön. Heidän mielestään ihmiskunnan kirjallista ja taiteellista perintöä pitäisi käyttää yksinomaan propagandataroituksiin. He siteerasivat surrealisteja todetessaan, että on ylitettävä taiteelle niin tyypillinen itsetarkoituksellinen skandaalinaiheuttamisena taso. Porvarillisen taidekäsityksen ja taiteilijaneromyytin kieltäminen on jo vanha juttu, kirjoittivat Debord ja Wolman jo 1956. Heidän mielestään se, että Duchamp piirsi Mona Lisalle viikset, ei ole yhtään sen kiinnostavampi asia kuin maalauksen alkuperäinen versiokaan. Sen sijaan prosessi olisi saatettava siihen pisteeseen, että (Marxia jäljitellen) kielletään kieltokin.⁴⁰

Situationistit eivät juuri piitanneet modernistisen avantgarden taiteensisäisistä vallankumouksista, sillä ne olivat vain spektaakkelin näennäistä uudistumista. Sellaisissa vallankumouksissa on aina valmiiksi »annettuna» taidemaailma: ajankohdan kulttuuri, taiteellisen elämän, traditioiden ja käytäntöjen muodostama tausta, jota vasten taideteokset ymmärretään, kuvaillaan ja arvotetaan. Jos taiteena sitten tarjotaan jotakin,

joka ei mahdu traditioon ja jota ei voida kuvailla tai arvottaa tuttujen konventioiden, kategorioiden ja standardien mukaan, kriitikot ja yleisö ovat hämmentyneitä, jopa raivostuneita. Yleensä uutta teosta sitten puolustetaan osoittamalla jokin, ehkä hyvinkin yllättävä, suhde traditioon. Tätä vallankumousprosessia kuvaillen B. R. Tilghmanin mielestä kysymys on yhtäläisyyksien näkemisestä, mistä tuloksena on uusi tapa nähdä, ymmärtää ja arvottaa teosta, ts. teos opitaan näkemään taiteena. Samalla myös tietyt relevantit aspektit traditiossa muuttuvat ja saavat uudenlaisen merkityksen, eli myös itse traditio muuttuu.⁴¹ Mutta tämä ei suinkaan ole tottaallinen vallankumous, vaan pikemminkin rekuperaatiota puhtaimmillaan: järjestelmä sulauttaa uuden itseensä osoittamalla miten sillä on jo alunperinkin ollut (riippuvuus)suhde järjestelmään so. traditioon. Ja toisaalta järjestelmä hyötyy asteittaisesta uudistumisesta, vaikka se pohjimmiltaan pysyykin samana. Situationistien mielestä surrealistit näyttivät ylenkatso- neen sitä tosisekkaa, että Valta kääntää jokaisen spektaakkelin sisäisen pa- rannuksen tai modernisoinnin omalle koodatulle kielelleen, mihin vain sillä itsellään on avain.⁴² Jotkut pitivät pop-taidetta vuosisadan jälkipuo- liskolla merkittävänä vallankumouksena, mutta itse asiassa se ei saanut kunnolla kammettua vallasta edes sitä abstraktistien joukkoa, jota vastaan se hyökkäsi. Sitä paitsi pop-taiteen suhde dadaan oli niin ilmeinen ettei siinä ollut edes mitään yllättävää. Popin aikaansaama »vallankumous» oli yhtä väljähtynyt kuin pölykapselin näkemisen aikaansaama shokki.

Kollektiivisen avantgarden ajatus, militantteine aspekteineen, on sellaisen historiallisen tilanteen luoma, joka vaatii sekä yhtenäistä vallan- kumouksellista ohjelmaa että taistelua sellaisen ohjelman kehittelyä vastus- tavia voimia vastaan, määrittivät situationistit. Sellaiset ryhmät liittävät toiminta-alueeseensa hieman muunnellen vallankumouksellisen politiikan luomia menetelmiä, ja niiden toiminta on sen jälkeen käsittämätöntä ilman yhteyksiä poliittiseen kritiikkiin. Futurismista dadaismin ja surrealismin kautta vuoden 1945 jälkeen muodostettuihin liikkeisiin, kuten lettrismiin, on tapahtunut selvää kehitystä. Näillä jokaisella tasolla voi havaita saman totalistisen muutoksenhalun kuin poliittisilla liikkeillä – ja saman nopean poismurenemisen, kun kyvyttömyys muuttaa todellista maailmaa tarpeek- si perusteellisesti johtaa puolustukselliseen vetäytymiseen juuri niiden samojen dogmaattisten asemien suojiin, joiden puutteellisuus oli juuri pal- jastettu.⁴³ SI:n mukaan esimerkiksi futurismi omaksui kyllä ajatuksen val- lankumouksellisesta kirjallisuudesta ja kehitti formalistisia innovaatioita,

mutta se perustui äärimmäisen yksinkertaistettuun sovellukseen mekaanisesta edistyksestä; se kompastui teknologisen optimismin dogmiin.

Dada puolestaan kielsi kaikki porvarillisen yhteiskunnan arvot ja yritti tuhota taiteen ja kirjallisuuden. Sen historiallinen merkitys on traditionaalisen kulttuurikäsitteen tuhoamisessa. Situationistien mielestä dada kuitenkin hajosi juuri äärimmäiseen negaatioonsa. SI oli kuitenkin vakuuttunut siitä, että dada on vaikuttanut kaikkiin jälkeisiinsä suuntauksiin, ja sen negaatio yhdistettynä rakentavampiin ideoihin on käyttökelpoinen perusta. Surrealismikin oli samassa mielessä merkittävä, mutta sen liudentuminen spiritualismiksi vei siltä vallankumousvoiman. Situationistien mukaan surrealismien virhe oli liiallinen luottaminen alitajuisen mielikuvituksen rajattomaan rikkauteen, joka johti tyyppilliseen modernistiseen mystismiin. Kesäkuussa 1958 kirjoitettiin *Internationale Situationnisten* ensimmäisessä numerossa, että surrealismi on ollut vain alku vallankumoukselliselle kokeilulle kulttuurissa, kokeilulle, joka törmäsi loppuunsa miltei välittömästi sekä käytännöllisesti että teoreettisesti. Situationistit asettivat itselleen tehtäväksi päästä edemmäs: »Miksemme voi enää olla surrealisteja?», he kysyivät, ja vastasivat itselleen, ettei se johdu ainakaan halusta totella johtavan luokan »avantgarde»-liikkeille antamaa jatkuvaa rohkaisua, jotta nämä irrottautuisivat surrealismien skandaalinkäryisistä piirteistä. Vaan siksi, »ettemme halua ikävystyä».⁴⁴

Surrealismi kulttuurin sortojärjestelmää ja jokapäiväistä elämää vastustavan hyökkäyksensä kukoistuskautena saattoi oitis määritellä aseensa iskulauseella »runoutta ilman runoja, jos se on välttämätöntä». SI puolestaan määritteli tehtäväkseen toteuttaa runoutta *välttämättä* ilman runoja.⁴⁵ Ei ole kysymys siitä, että runous pistettäisiin vallankumouksen palvelukseen, vaan pikemminkin siitä, että vallankumous pistetään runouden palvelukseen. Vain sillä tavoin vallankumous ei petä tavoitteitaan, kirjoitettiin *IS:n* kahdeksannessa numerossa 1963. Situationistit eivät tarkoittaneet, että vallankumous olisi alistettava taiteelle, vaikka he olivat sitä mieltä ettei taidetta voi kahlita vallankumouksen palvelukseen. Se runous, jonka palvelukseen vallankumous situationistien mielestä on saatettava, ei todellakaan ole runoja perinteisessä mielessä, vaan uusi asenne arkipäiväiseen elämään, uudenlainen luovuus, joka ilmenee tavassa elää ja olla olemassa. Itse asiassa Vaneigem oli sitä mieltä, että informaatiota pitäisi korjata runouden suuntaan: uutisia pitäisi tulkita ja virallisia termejä kääntää niin,

että esimerkiksi 'yhteiskunnasta' tulisi (Vallalle vastakkaisesta näkökulmasta katsottuna) 'raketti' tai 'hierarkisen vallan alue'. Tällainen kääntäminen johtaisi lopulta sanaston tai jopa ensyklopedian luomiseen.⁴⁶ Vaneigemin mukaan Diderot oli varsin hyvin tietoinen sellaisen projektin tärkeydestä, samoin olivat situationistit.

SI ei aikonut toistaa surrealistien virhettä, sillä nämä olivat asettuneet vallankumouksen palvelukseen juuri kun se oli lakannut olemasta. Venäjän vallankumous oli ohi, ja vaikka havaittiin, ettei se ollutkaan se utopistinen vallankumous, minkä se piti olla, siitä ei haluttu oppia juuri mitään. Sitoutuneina osittaisen ja nopeasti murskaantuneen vallankumouksen muistoon surrealismista tuli situationistien mielestä sängen nopeasti speaktaakkelin uudistaja, hallitsevan speaktaakkelin tiettyjen muotojen kritisoija, joka esitti kritiikkinsä saman speaktaakkelin dominoivan järjestelmän sisältä käsin. Mutta ei ollut yksinomaan surrealistien oma vika, ettei heille annettu vapauksia rakentaa kommunistista ideologiaa. Kun puolue torjui surrealistit, heidän oli helppo hakea lohdutusta porvarissylistä, sillä surrealistinen taide oli alun alkaen ollut ja pysynyt porvariennostuksen kohteena. Debordin mielestä dadan ja surrealismien aikaisempien vallankumouksyritysten epäonnistuminen auttaa ymmärtämään sen maailman yhtenäisyyden, joka pitäisi muuttaa. Dada ja surrealismi eristettiin ja mystifioitiin taideliikkeiksi jokseenkin yhdenmukaisilla tavoilla, joskin surrealistit edesauttoivat rekuperaatiota olemalla varsin tinkimättömiä, kun kysymys oli taiteen autonomiasta.

SI ei kritisoinut yhteiskuntaa tavanomaisimmista näkökulmista: se hylkäsi marxilaisista lähtökohdista etenkin taloudellisten perusrakenteiden dogmaattisen selvittelyn. Sen sijaan situationistien kulutusyhteiskuntaa vastaan kohdistaman kritiikin ensisijainen menetelmä oli osoittaa missä laajuudessa nykytaiteilijat ovat tuominneet itsensä tekemään taidetta samalla tavoin kuin bisnestä. Situationistien mukaan he tuomitsivat itsensä hylätessään kumouksellisuuden, joka oli implisiittisesti olemassa, vaikkakaan ei täydellisesti toteutunut, kaudella 1910-1925. Sen jälkeen taiteelliset liikkeet ovat situationistien mielestä olleet vain kuvitteellisia paluukimmahduksia räjähdyksestä, jota ei koskaan ollut, räjähdyksestä joka uhkasi ja yhä uhkaa yhteiskunnan rakenteita.⁴⁷

Tuossa vuosisadan alkupuolen kumouksellisuudessa, jota radikaalit avantgardeliikkeet yrittivät toteuttaa, keskeisintä oli jo 1800-luvulta

lähtien avantgardisteja askarruttanut kieliproblematiikka. Viime vuosisadan alun Ranskassa eräitä radikaalipoliittisia ja reformistisia liikkeitä oli kutsuttu avantgardistisiksi. Näiden liikkeiden manifestointitavat ja toimintamenetelmät kiehtoivat aluksi myös taiteilijoita. Poliittisten liikkeiden ja yleensäkin intellektuellien piirissä pohdittiin paljon kielen kliseistä luonnetta, ja sen vaikutusta sosiaaliseen ja historialliseen. Yhteiskunnallinen problematiikka alkoi vaikuttaa myös kirjallisuuden ja estetiikan teoriaan; pohdittiin miten porvarillis-kapitalistinen yhteiskunta vaikutti kulttuuriin erityisesti kielen kautta. Taiteen eriytyminen alkoi, kun taiteilijat eristäytyivät vähitellen käytännön politiikasta ja yhteiskunnallisesta toiminnasta, jataide-elämän sisäinen esteettinen debatti alkoi kukoistaa. Viime vuosisadan puolivälin tienoilla syntynyt estetismi kiinnitti huomiota taiteelliseen muotoon, taiteen itsetietoisuus kasvoi, ja pyrkimykseksi tuli irrottaa taide sosiaalisesta ja moraalisesta. Modernistiset käsitykset syntyivät. Mutta tämän vuosisadan alussa radikaalit avantgardeliikkeet palauttivat hetkeksi muistiin avantgarden ja taiteen vallankumouksellisen poliittisen perinnön. Itsestäänselvästi kielen luonteen pohtimisesta tuli hetkeksi taiteen alueellakin tärkeä asia. Situationismin aikana analyttikot olivat edenneet jo sittemmin strukturalistisiksi kutsuttujen teorioiden muodostamiseen.

Situationistit olivat siinä mielessä oikeaoppinen radikaali avantgardeliike, että myös heidän kritiikkinsä polttopisteessä oli kieli. He kiinnittivät dadan tavoin huomiota kielen hallitsevaan asemaan. Situationistit totesivat, että moderni ajattelu ja taide, joka takaa vallan ja on myös itse vallan takaama, liikkuu alueella, jota Hegel kutsui imartelun kieleksi. Molemmat myötävaikuttavat vallan ja sen tuotteiden ylistämiseen, täydellistämisen esineellistämisen ja banalisoiden sen. Väittäen, että »todellisuus koostuu kielestä» tai että »kielen voi ottaa huomioon vain siinä itsessään ja sille itselleen» kielispecialistit päätyvät käsitteisiin 'kieliobjekti' ja 'sana-asia'. He hekumoivat oman esineellistämiskykynsä ylistämisellä. Esineestä tulee hallitseva malli, ja jälleen kerran hyödyke löytää toteutumansa ja sen runoilijat. Valtion, talouden, lain, filosofian ja taiteen teoriolla, kaikella, on nykyisin tämä puolustava luonne, Mustapha Khayati totesi.⁴⁸ Vallitsevan instituution sanojen käyttö riisuu samoista sanoista riippuvaisen protestin aseista esimerkiksi siten, että sana vallankumous on vakiintunut mainoskäyttöön: puhutaan vallankumouksellisista uutuustuotteista jne. Kielestä on tullut autonominen.

Dadaistit halusivat rikkoa autonomisen kielen ja kohdata sen takana olevan todellisuuden sellaisenaan; he olettivat että jossakin on todellisuus. Myös situationistit haikailivat speaktaakkelintakaista todellisuutta, jonka tavoittaminen saattoi olla mahdollista rikkomalla yksi speaktaakkelin järeimmistä aseista: kieli. »Jos olisi mahdollista käyttää kieltä niin, että se paljastaisi oman perimmäisen puutteellisuutensa ja siten karkottaisi autonomian illuusion, intuitio olisi vapaa kohtaamaan olevaisen. Tässä filosofi tarvitsee runoilijaa», kirjoitti Karsten Harries nihilismia käsittelevässä väitöskirjassaan 1961.⁴⁹ Amerikkalainen Harries ei kuulunut situationisteihin, mutta hän osasi kuitenkin osuvasti luonnehtia probleemaa, joka itse asiassa askarrutti varsin monia sisimmästään resursseja etsiviä 60-lukulaisia. Situationistit kirjoittivat innostuneesti nimenomaan dadaismin pyrkimyksistä kielen hajottamiseen, sillä he pitivät näitä pyrkimyksiä dadaismin tärkeimpänä vallankumouksellisena ideana. Vaneigem huomautti että dadassa pyrkimys eroon valheellisista merkeistä, ajatuksista ja kielestä vastasi ensimmäisen kerran kommunikaation todellista kriisiä. Kielen tuhoaminen, jota niin usein oli spekuloitu, todentui viimeinkin dadassa. Dada pyrki purkamaan merkityksiä ja siten hajottamaan kielen lait; se halusi pirstoa logiikan ja harrasti sen vuoksi hölynpölyä. Runous ja myös manifestit olivat välineitä, joiden avulla näitä pyrkimyksiä havainnollistettiin. Sikäli kun käytettiin sanoja, joilla on merkitys, ne sekoitettiin merkityksettömiksi yhdistelmiksi, tai keksittiin uusia merkityksettömiä sanoja, tai sanoista luovuttiin kokonaan ja runous palautettiin ääneen ja puhtaaseen rytmikkaan. Tristan Tzara pelasi sanoilla dadamanifesteissaan⁵⁰:

[...] Tekopyhän ulkonäön omaavien rukoushetken kuuluttajien hyasintit hypnotisoivat ja hyperestetisoivat hypertrooppisia maalareita

[...] JOS JOKAINEN SANOO PÄINVASTOIN SE JOHTUU SIITÄ ETTÄ HÄN ON OIKEASSA

DADA on neitseellinen mikrobi
 DADA vastustaa korkeita elinkustannuksia
 DADA
 rajallinen seurue ideoiden riistämistä varten
 DADAlla on 391 erilaista suhtautumistapaa ja väriä presidentin sukupuolen mukaan

Se muuttuu - vahvistaa - sanoo päinvastaista samanaikaisesti
- ei tärkeä - huutaa - menee kalaan.

Dada on nopean ja itsestään kiinnostuneen muutoksen kameleontti.

Dada on tulevaisuutta vastaan. Dada on kuollut. Dada on absurdi. Kauan eläköön dada. Dada ei ole kirjallisuuskoulukunta, parku

Yksi Raoul Hausmannin runoista kuuluu⁵¹:

SEELEN-AUTOMOBIL

Solao Solaan Alamt
lanee leneao amamb
ambi ambee enebemp
enepao kalopoo senou
seneakpooo sanakoumt
saddabt kadou koorou
lapidakal adathoum
adaneop ealop noamth.

Johannes »Oberdada» Baargeldin iskulausevarastossa oli mm. huomautus, että *Jeesus on makkara*.

Paljastamalla väärennetyn kommunikaation dada alkoi muuntaa kieltä runouden suuntaan, totesi Vaneigem⁵², ja tuli samalla hiukkasen täsmäntäneeksi situationistista runous-käsitettä. »Elämme kielessä kuin saastuneessa ilmassa», situationistit kirjoittivat, ja jatkoivat, että meidän täytyy myös ymmärtää *sanojen kapinan* ilmiö, niiden karkaaminen, niiden avoin vastarinta, joka manifestoituu kaikessa modernissa kirjallisuudessa (Baude-lairesta dadaisteihin ja Joyceen), oireena yhteiskunnan laajemmasta vallankumouksellisesta kriisistä.⁵³ Vallan kuristusote kielestä on samanlainen kuin sen kuristusote spektaakkelin totaliteetista. Vain kieli, jolta on riistetty kaikki välittömät referentit totaliteettiin, voi toimia informaation pohjana.⁵⁴ Oppositiolla on vaikeuksia ilmaista itseään kielessä, sillä jokaisesta kielen ulkopuolisesta kiellosta tulee väistämättä lopulta puhtaasti lettristinen, kieli palautuu kirjaimiin ja niiden visuaalisuuteen.

Situationistit olivat asettaneet tehtäväkseen harrastaa runoutta »välttämättä ilman runoja», niinpä he kysyivät mitä runous sitten on, jollei kielen vallankumouksellinen hetki, ja sellaisena erottamaton historian

vallankumouksellisista hetkistä ja persoonallisen elämän historiasta.⁵⁵ Mustapha Khayati väittää, että dadaistit olivat ensimmäisiä, jotka ilmaisivat epäluottamuksensa sanoihin, epäluottamuksen joka liittyi haluun muuttaa elämä. Sadea seuraten he puolustivat oikeuttaan sanoa kaiken, vapauttaa sanat ja »korvata Sanojen Alkemia oikealla kemiällä».⁵⁶ Väite sanojen viattomuudesta on siitä lähtien tietoisesti kumottu ja kieli on paljastettu »pahimmaksi kaikista konventioista», joksikin joka täytyy tuhota, demystifioida, vapauttaa. Dadan jälkeen on tullut mahdottomaksi uskoa, että sana on ikuisesti sitoutunut ajatukseen: dada toteutti kaikki kielen mahdollisuudet ja teki mahdottomaksi ajatella taidetta erillisalueena.

Khayatin mielestä kielen luonteeseen vallan välineenä liittyy myös se, että jokaisen vallankumouksellisen teorian täytyy kumota vanha valta käyttäen sen kieltä, mutta kehittämällä oma erilainen terminologiansa. Muiden termien hallitsevat merkitykset on tuhottava, ja sen lisäksi on vakiinnutettava uusia merkityksiä. Siitä johtuu, että vallankumoukselliset liikkeet ovat »aina oikeassa», kuten SPUR-ryhmän manifestissa väitettiin. SPUR ei kiinnittänyt huomiota siihen, että myös he itse »olivat oikeassa», ja etenkin SI omine termeineen halusi olla aina oikeassa. Uuden kielenkäytön määritelmät jäävät kuitenkin aina avoimiksi, sillä niillä on vain historiallista arvoa: ne ovat sopivia *annettuna aikana* yhdistettynä tiettyyn historialliseen käytäntöön.⁵⁷

Lettristit olivat kehilleet erityisen paljon omaa kieltään. Erityisesti Isoun teksteissä vilahteli sellaisia käsitteitä kuin »superkirjoittaminen», »integraalinen mekaestetiikka», »para-taiteellinen», »a-optinen ja pulveristinen plastinen taide», »supertemporaalinen taide» ja »hyperteatteri». Situationistien metodina oli muiden avantgardeliikkeiden tavoin vallitsevan kielen kritiikki, mutta täsmälleen samat metodit kuin dadalla ja surrealismissa olivat 1960-luvulla epärelevantteja, siksi SI kehitti omia painopisteitä, mm. *detournement*-tekniikan. Peli, jossa uusi järjestelmä kehittää oman kielensä ja vakiinnuttaa uusia merkityksiä on Tilghmanin kuvaaman vallankumousprosessin kaltainen. Siksi se on altis myös rekuperaatiolle. Ja siksi kieliproblematiikka ei ollut situationistien ainoa toiminta-alue.

Dada asetti myös taiteen todentamisen ongelman. Surrealismilla oli Khayatin mielestä arvoa vain niin kauan kuin se jatkoi taiteen todentamisen vaatimus ohjenuoranaan; kirjallisissa tuotteissaan se oli taantumuksellinen. Vaneigem puolestaan kehuskeli surrealistejä sen oivaltamisesta, että taiteen ainoa tehokkuus ja ylivoimaisuus on suorassa kokemuksessa,

teoksissa, joita mikään ideologia ei voi sulauttaa sisäisesti yhdenmukaiseen valheeseensa.⁵⁸ Taiteen – situationistisessa mielessä runouden – todentaminen tarkoittaa sitä, että yksilö ei voi todentaa itseään »teoksessa», vaan pikemminkin todentaa itsensä, aikakautensa.⁵⁹ Se tarkoittaa sitä, että taiteella on sanottavaa itsessään, sen pelkällä olemassaololla on merkitystä, mutta speaktaakkeliyhteiskunta on tehnyt taiteesta vain joukon tavaraa: teoksia, jotka voidaan sulauttaa ideologian palvelukseen. Tämä on lähellä dadan ja surrealismin keskeisintä ideaa sellaisena kuin Bürger radikaalin historiallisen avantgarden luonnehti. Jos dada (ja sittemmin myös lettristit) kykeni hajottamaan kielen, joka on myös taideteosten rakentamisväline, se oman ilmaisuvälineensä tuhotessaan samalla todensi itsensä.

Situationisteilla taiteen todentaminen tarkoitti itse asiassa taiteen utopian toteutumista. Heidän mielestään dada oli ollut jokapäiväisen vapauden todellisen tyhjyyden kirjaimellinen ilmaisija. Tämän »kaiken sanomisen», mutta ei minkään tekemisen taiteen äärimmäinen ilmaus on tyhjä sivu, ele, speaktaakkeli, jonka minimalismi itse asiassa toteutti 60-luvulla paljon tehokkaammin kuin dada. Situationistit eivät siihen reagoineet, sillä minimalismista tuli taidemaailman lemmikki-ismi, l'art pour l'art -aate kristallisoituneena. Se oli hyvin lähellä abstraktin modernin taiteen utopiaa. Minimalistit käsittivät absoluuttisen taiteellisen vapauden mahdolliseksi vain puhtaassa ideassa; he veivät äärimmäisyyteen mm. ne abstraktin taiteen ideat, joita Malevits ja Mondrian olivat hahmotelleet. Paradoksi syntyy siitä, että taide ei voi konkretisoida utopiaa, sillä taiteen utopian täyttyminen merkitsisi taiteen loppua. Arkkitehtuurissa pyritään häivyttämään pilvenpiirtäjien seinän materiaalisuus käyttämällä peililasipintoja, joista seinä heijastaa ympäristönsä niin ettei sitä voi havaita seinäksi. Mutta vaikka aineettomuus on ideaali, täysin aineetonta rakennusta ei voida rakentaa. Piet Mondrian esitti 1937 ajatuksen, että nonfiguratiivisen taiteen looginen päätepiste, sen utopia, tuottaa lopulta taideteoksia, joita ei voi itsessään erottaa muista esineistä. Minimalistit tuottivatkin tahallisesti teoksia, joista taiteelliset kvaliteetit oli redusoitu niin, että jäljelle on jäänyt pelkkä fyysinen kappale. Kaikkein pelkistetyimmät minimalistiset teokset olivat juuri »tyhjiä sivuja», jotka esimerkiksi gallerioissa veivät tilaa ja jopa katsojien aikaa ja joihin ulkopuolelta käsin saatettiin kirjoittaa koko joukko merkityksiä, vaikka itse teokset eivät kommunikoinneet, eivät puhuneet mitään, vaikenivat vain, ja sillä tavoin ilmaisivat äärimmäistä tyhjyyttä keskellä näennäistä täyteyttä ja materiaa.

Situationistien perustavaa kokousta varten valmistelemassaan tekstissä Debord analysoi avantgardeliikkeiden tilaa 1950-luvun lopulla ja totesi, että kaupalliset mekanismit ovat irrottaneet avantgardistiset ilmiöt sen vähemmistön ulottuvilta, joka eniten tukisi niitä. Ne avantgardea edustavat kokeilijat, joista on tullut tunnettuja, on yleisesti hyväksytty poikkeusyksilöiksi sillä ehdolla, että he kieltäytyvät tietyistä asioista. Näistä asioista olennaisin on kieltäytyminen asioiden kyseenalaistamisesta ja kiistämisestä. Ehtona on myös kieltäytyä hyväksymästä erilaisille tulkinnoille alttiita hajanaisia (eli avoimia ja ei-orgaanisia) töitä.⁶⁰ Debord analysoi sitä, minkä Donald Kuspit vuosia myöhemmin kiteytti toteamukseen, että viime kädessä antiliikkeissä ja järjestelmän vastustamisessa yleensä on aina mukana myös pyrkimystä päästä mukaan systeemiin. Se merkitsee kuitenkin jatkuvia kompromisseja ja tinkimistä omista aatteista sen järkeen, kun vastustavan asenteen, kyseenalaistamisen ja skandaalien avulla on saatu taidemaailman huomio kiinnitettyä. Etenkin Bürgerin luettelemien autonomiaestetiikan periaatteiden vastustaminen on ristiriidassa systeemin eli taidemaailman toimivuuden kanssa, ja sen vuoksi rekuperaatio toimii oivallisesti siten, että tehdään nero neromyyttä vastustavasta, tai suositetaan kollektiivista vastaanottamistapaa, joka ei perustu kontemplaatioon, esimerkiksi osallistumista edellyttävissä happeningeissa. Se radikaalia avantgardea tukeva vähemmistö, jonka Debord mainitsi, ei piittaa taiteen tuotteista tavarana. Toisaalta Debordin analyysistä käy myös ilmi se, että situationistien oma ajattelu oli varsin elitististä: he uskoivat pieneen, suppeaan ja muita tietoisempaan etujoukkoon, joka on kokeileva ja näyttävä suunnan muille, perässäseuraajille. Situationistit ovat monista ideoista ja menettelytavoista velkaa enimmäkseen surrealismille, mutta he muistuttivat paljon futuristeja, jotka myös halusivat puuttua kaikkiin elämänaloihin. SI ei kuitenkaan futuristeista piitannut, ilmeisesti poliittiset näkemyserot olivat liian suuria, tai sitten situationistit eivät olleet kovinkaan perusteellisesti perehtyneet futuristien toimintaan.

Situationistit kysyivät itseltään vuonna 1960, miksi he ovat ryhmittyneet kulttuurin alueelle, jonka olemassaolevat muodot he kuitenkin hylkäävät. Ja he vastasivat itselleen – useiden tuon ajan intellektuellien tavoin – että kulttuuri on merkitysten keskus täysin tarkoituksettomassa yhteiskunnassa.⁶¹ Toisin kuin dadaistit, jotka totesivat esimerkiksi, että dada on vain sattumalta valinnut kulttuurin olioistuaakseen (Huelsenbeck), situationistit halusivat jatkuvasti selittää motiivinsa. He halusivat edustaa

kansainvälisen vallankumouksellisen tietoisuuden korkeinta tasoa.⁶² Riippumatta siitä edustivatko he sitä, situationistit ovat olleet ainakin kulttuurin kentällä yksi itsetietoisimmista liikkeistä tällä vuosisadalla – paljon itsetietoisempi, ja voisi sanoa kyynisempi, kuin dada.

Mutta juuri tämä itsetietoisuus teki situationistit lopulta varsin kykenemättömiksi siihen toimintaan, johon he loivat teoriaa. Alituisen he varoivat tekemästä mitään, minkä yhteiskunta voisi kääntää pääläelleen, vesittää ja sulauttaa. »Ihmiset houkuttelevat meitä esittämään triviaaleja projekteja, jotka olisivat käyttökelpoisia ja vakuuttavia (ja miksi me olisimme kiinnostuneita vakuuttamaan heitä?); mutta jos tekisimme heille palveluksen, he kääntäisivät välittömästi nämä projektit meitä vastaan, joko esittämällä ne todisteina utopistisuudestamme tai rynnäten kylvämään vesitettyjä versioita niistä. Väitämme, ettei tule olemaan perusteellista kulttuurista uudistusta, joka etenisi asia kerrallaan, vaan ainoastaan *en bloc*.»⁶³ Yksi vanhan maailman aseista on situationistien mukaan muutamien ryhmän jäsenien erottaminen joukosta ja erillistäminen »tähdiksi». Situationistit arvelivat, että tätä menetelmää on ehkä eniten käytetty juuri niitä ryhmiä vastaan, jotka kaivautuvat elämänjärjestykseen yrittäen muuttaa sitä.⁶⁴ Paradoksi on, että kaikenkattava speaktaakkeli kattaa myös situationismin, mistä SI oli hyvin tietoinen ja mitä se yritti jatkuvasti väistellä. Varovaisuus oli kuitenkin viime kädessä turhaa: yhteiskunta kykeni omimaan jopa SI:n tekemättä jättämiset, kuten vuoden 1968 mellakoiden yhteydessä oli nähtävissä: sekä monet oikeisto- että vasemmistolehdet sysäsivät syyn SI:n pienen radikaaliporukan niskoille, ja väheksyivät ihmisten oma-aloitteisuutta nousta kapinaan ilman Puolueen tai ammattiyhdistysten isällistä johdatusta.

Drakabygget

PREM Was ist der Sinn der Avant Garde
THORSEN Am Anfang zu stehen.

Toinen Internationale Situationniste -ryhmä syntyi 1962¹, kun Jørgen Nash, Asgar Elde, Jacqueline de Jong, Katja Lindell, Steffan Larsson ja Hardy Strid erosivat Debordin, Bernsteinin ja Vaneigemin ympärille ryhmittyneestä pariisilaiskeskeisestä joukosta. Uuden ryhmän päämajaksi tuli Nashin maatalo Drakabygget (Bauhaus Situationiste) Örkelljungassa Halmstadin lähellä etelä-Ruotsissa.

SI teeskenteli erottaneensa ryhmän, ja nimitti luopiot »Nashisteiksi». Termi otettiin käyttöön SI:n kuudennessa kongressissa Antwerpenissä 12.-16. marraskuuta 1962; termin »virallinen»määritelmä kertoo jotakin situationistien tavasta kirjoittaa asioista: situationistit olivat itseään koskevien asioiden kanssa niin »haudanvakavia» ja »tosissaan», että heidän touhujaan ei voi ottaa täysin vakavasti – he tiesivät leikkivänsä itse keksimäänsä peliä, mutta leikkivät yhtä tosissaan kuin lapset tai muut 60-luvun äärivasemmistolaiset organisaatiot.

Nashismi (Ranskaksi: *Nashisme*; saksaksi: *Nashismus*; italiaksi: *Nascismo*): Termi on johdettu nimestä Nash, taiteilija, joka näyttää eläneen Tanskassa kahdennellakymmenennellä vuosisadalla. Pääasiassa tunnettu

yriyksestä pettää aikansa vallankumouksellinen liike ja teoria. Tämä liike detournasi Nashin nimen yleisnimeksi, joka soveltuu kaikille petteureille kamppailussa hallitsevia kulttuurisia ja sosiaalisia oloja vastaan. Esimerkki: 'Mutta kuten kaikki ohimenevät ja turhat asiat, Nashismi katosi pian.' *Nashisti*: Nashin tai hänen oppinsa kannattaja. Laajemmassa merkityksessä, mikä tahansa käyttäytyminen tai ilmaus, joka julkituo Nashismin pyrkimyksiä tai metodeja. *Nashistique*: Populaari ranskan kielen kaksoismuoto, joka saattaa olla johdettu analogiasta englanninkieliseen adjektiivin *Nashistic*. *Nashisteria*: Nashismin vallitseva sosiaalinen ympäristö. Slangitermi *Nashistouse* on vulgaari.²

Situationistit syyttivät Nashisteja siitä, että nämä olivat täysin välinpitämättömiä mistään teoriasta ja jopa konventionaalaisesta taiteellisesta toiminnasta, sen sijaan Nashisteja kiinnosti situationistien mielestä vain suurin mahdollinen kaupallinen julkisuus. Toinen Kansainvälisten Situationistien liike on jäänyt vähemmälle huomiolle kuin Debordin johtama pariisilainen liike, koska SI:n dokumentointia ja tutkimusta on tehty enimmäkseen angloamerikkalaisesta ja ranskalaisesta näkökulmasta. Jäsenistön määrä oli molemmissa Situationistisissa liikkeissä miltei sama, se vaihteli 10-15 henkilön välillä.

Myöhemmin myös saksalainen SPUR-ryhmä liittyi toiseen situationistiseen liikkeeseen, joka oli pariisilaista liikettä huomattavasti taidekeskeisempi. Jacqueline de Jong toimitti julkaisua *Situationist Times*, ja hänen aktiivisuutensa oli siinä suhteessa merkittävä asia, että situationistien ryhmässä naisilla ei yleensä ollut sanansijaa.

Asger Jorn, joka pseudonyyminä Patric O'Brian kirjoitti esipuheen kirjaan *Situationister i konsten*³, väitti, että toinen situationistiliike syntyi antitaiteen vastaisena liikkeenä. Hän väitti 1950-luvun lopun antitaiteen pitäneen visuaalista taidetta hyödyttömänä välineenä luovuudelle ja ajattelulle; taide piti sulauttaman puhtaaseen olemiseen, sosiaaliseen elämään ja urbanismiin, mitä O'Brian/Jorn piti ensimmäisen situationistisen liikkeen lähtökohtana. Sen sijaan toinen situationistiliike keskittyi (kuva)taiteelliseen kokeiluun kuvitteellisen Bauhausin hengessä, ja käyttikin Drakabyggetin keskuksena nimeä Situationistinen Bauhaus. Jørgen Nashin mukaan Drakabygget oli keskus kokeilevalle elokuvalla, maalaukselle, dekolleasille, urbanismille, runoudelle, arkeologialle ja musiikille.⁴ Ryhmä järjesti useita näyttelyitä ja workshopeja eri kokoonpanojen nimissä (Det Situationistiska Ting, Situationists in Art, Bauhaus Situationiste Tiarp), ja perusti 1964 Örestadin kokeellisen laboratorion.

Nash pohti ensimmäisen ja toisen situationistiliikkeen erilaisuutta. Hän päätyi siihen, että ranskalais-belgialainen liike perustaa ideansa samoille lähtökohdille kuin Pascal, Descartes, Croce tai Gide: toiminta edeltää tunteita. »Tunnet itsesi uskonnolliseksi vasta kun olet mutissut rukouksesi», Nash totesi.⁵ Sen sijaan skandinaavisessa situationistifilosofiassa toiminta on aina tunteiden tulos ja niistä lähtöisin.

Politiikassaan Drakabyggetin situationistit lähtivät siitä, että yhteiskunta sosialisoituu väistämättä, pidettiin sitä hyvänä tai huonona asiana. Tämän tiedostaminen auttaa ihmisiä hallitsemaan elämänsä; toinen situationistiliike kuulutti vapautta, uusia valinnanmahdollisuuksia ja itsemääräämisoikeutta. Uudenlaisen vapauden edellytykset täyttävää yhteiskuntarakennetta Drakabyggetin situationistit kutsuivat *situkraattiseksi* järjestykseksi. Sen lähtökohtana on Kierkegaardin situaatiofilosofian maallistaminen, mikä yhdistetään brittiläiseen taloustieteeseen, saksalaiseen dialektiikkaan ja ranskalaisiin yhteiskunnallisiin toimintaohjelmiin. Sopassa on uudistettua Marxia ja täydellinen vallankumous, jonka juuret ovat skandinaavisessa kulttuurikäsitteessä. Tätä uutta – sosialidemokratiaan perustuvaa – ideologiaa toisen situationistiliikkeen edustajat kutsuvat Nashin mukaan *situologiaksi*.⁶ Kaiken kaikkiaan myös toinen situationistiliike hallitsi poliittisen höllynpölyn aakkoset.

Drakabygget-lehdessä, joka alkoi ilmestyä 1962, julkaistiin mm. *Mutant-manifesto*, toisen situationistiliikkeen jäsenten allekirjoittama manifesti, jossa he kieltäytyvät menemästä atomisuojaan ja olemasta edes tekemisissä sellaisten kanssa, joilla on atomisuoja tai jotka ovat rakentaneet sellaisia. Elettiin kylmän sodan kuuminta aikaa. Nash toteaa, että situationistien taistelu on taistelemisen arvoinen, sillä sanasota on parempi kuin maailmansota (»A word war is better than a world war»?).⁷

Lähellä ruotsalaista situationistiryhmää toimi Jens Jørgen Thorsenin ideoima CO-Ritus, joka oli manifestoiva, happeningeja, konsertteja ja näyttelyitä järjestävä varsin Fluxus-henkinen ryhmä. Thorsen halusi Co-Ritus-ryhmän tuottavan modernia taidetta ja myös kansantaidetta niin, että luomisen perusta olisi rituaaleissa, jotka eivät uskonnollisten riittien tavoin rajoita ihmistä, vaan rikastavat hänen ilmaisuaan. Co-Ritus -ryhmän kommunikatiivisen taiteen manifestissa 1962⁸ todetaan, että eurooppalainen kulttuuritraditio perustuu renessanssiperspektiiviin, joka pakottaa näkemään asiat vain yhdeltä puolelta kerrallaan; joko taiteilijan tai yleisön näkökulmasta. Perspektiivin muutostyö on kuitenkin manifestin mukaan

happeningien, Tinguelyn, Fluxuksen ja uusrealismin myötä alkanut. Mainitut ilmiöt olivat kaikki SI:n kritisoimia ja torjumia. Individualismi on Co-Ritus-ryhmän mielestä utopia, mutta muodostaa eurooppalaisen kulttuurinäkemys. Se on luonut etäisyyttä yksilön ja ryhmän, ideaalin ja banaliteetin, taiteen ja antitaiteen sekä luojien ja lampaiden välille. Se on luonut katsojia, kuluttajia. Se on luonut kommunismin, kubismin, liberalismia ja fasismia. Mutta utopiat ovat mennyttä, aika on kulkenut niiden ohi, ne eivät voi enää elää, kirjoittivat manifestin tekijät. Taide toimii välitilassa, joka on ihmisten välissä ja myös ylevän ja banaalin välissä. Taiteen mekaniikka on sitä, että se on läsnä ja sitten taas menee. Co-Ritus-ryhmä tunnusti myös varastavansa ja lainaavansa aina kun se heille sopii.

CO-RITUS pesee taiteen hohtavan puhtaaksi. Se on pommi kulttuurielämän alla. Mutta meidän ei tarvitse tehdä attentaatteja. Kulttuurielämä on ollut pysähtynyttä 1850 jälkeen.⁹

Jens Jørgen Thorsen pyrki kiinnittämään huomion marxlähtöiseen vieraantumisajatteluun, jonka ydin on siinä, että ihminen vierautuu ympäristöstä johtuvan pahuuden takia. Brecht kehitteli Marxin teorian pohjalta vieraannuttamismenetelmän teatteriin. Se muodosti vastakohtan Marxin esittämälle vieraantumiselle, sillä ihmisen ollessa vieraan asemassa näyttämön tapahtumiin nähden eli vieraantunut, hän ei ole enää vieras itselleen, vaan on saanut takaisin kyvyn ajatella ja muodostaa mielipiteitä. Thorsenin mukaan Brechtin luoman eepisen teatterin sekoittuminen draamallisen teatterin kanssa on tuottanut absurdin teatterin; ja absurdin teatterin sekoittuminen zen-buddhismiin on saanut aikaan happeningien muuntautumisen ympäristöteoksiksi. Sillä zenin metodi on vieraantumisen luominen luonnon omin keinoin, ja sen tarkoitus on korkeimman tietoisuuden saavuttaminen. Thorsenin mielestä zenin inspiroimana antitaide on yrittänyt taannuttaa taidetta moraaliksi hyväksi. Se on yrittänyt tehdä taiteilijoista antitaiteilijoita ja antitaiteilijoista moralisteja. Zen-lause kehottaa: Jos tapaat Buddhan, tapa hänet. Ja jos tapaat patriarkkoja surmaa heidät jalkoihisi. Tähän lauseeseen viitaten Thorsen toteaa 1950-luvulla syntyneen uuden antitaiteen soveltavan kehotusta: Jos satut tapaamaan kaunotaiteilijoita: tapa heidät. Se, että Thorsen viittaa zenbuddhismiin uuden taiteen virikkeenä, on 1960-luvulle tyypillistä. Monet taiteilijat olivat jo aikaisemmin olleet kiinnostuneita zenistä (mm. Ad Reinhardt on todennut

mustien maalaustensa sisällön olevan buddhalaista tyhjyyttä). Juuri tämänkaltaisista sisäänpäinkääntyneistä uskonnollisista »höpinöistä» Ranskan situationistit eivät piitanneet, vaikka hekin olivat valmiita retorisesti kehottamaan taiteilijoiden tappamiseen.

Co-Ritus kielsi olevansa taiteen kuolemantuomio tai edes antitaidetta, se vain halusi osoittaa ettei kommunikaation alue ole siellä, mihin renessanssitraditio on yrittänyt sen asettaa. Niinpä taiteen kommunikatiivinen taso on Thorsenin mukaan taiteen ekspansiota. Ohjelmassa oli:

- a) katselijan muuttaminen osallistujaksi
 - b) taiteilijan muuttaminen urbanisaattoriksi
 - c) taiteen mahdollisuuksien muuttaminen sosiaalisen tilan mahdollisuuksiksi
 - d) funktionaalisen urbanismin muuttaminen kommunikatiiviseksi
 - e) yhtenäisen kuvan muuntaminen dekompositioksi
 - f) kommunismin muuttaminen kommunikatiivisuudeksi
 - g) ohimenevyyden muuttaminen CO-RITUKSEKSI¹⁰
- jne.

Viimeistä kohtaa lukuunottamatta kaikki luettelossa kuuluu myös situationistien ohjelmaan. Näkemyserot olivat kuitenkin ratkaisevia. Co-Ritus pyrki poistamaan katsojan roolin korvaamalla hänet osallistujalla, mutta SI:n hylkimällä tavalla, esimerkiksi houkuttelemalla katsojat mukaan happeningiin. Kommunikatiivinen taide, joka toimii ihmisten välisessä tilassa, kasvaa sosiaalisesta tilasta eikä niin ollen ole yksinomaan esteettisen tai filosofisen muoto. Toisin sanoen Co-Ritus asetti tehtäväksi päästä eroon kontemplatiivisesta taiteen vastaanottamistavasta. Se asetti myös tehtäväksi hajottaa kuvan orgaanisuus ja pyrkiä ainakin strukturaalisella tasolla dekompositionaalisuuteen. »Taiteilijan muuttaminen urbanisaattoriksi» oli paljolti Co-Ritus-retoriikkaa, jonka sisältämä ajatus tarkoitti sitä, että taiteilijoiden olisi omaksuttava uudenlainen rooli sosiaalisen tilan kommunikaattoreina, ja sosiaalinen tilahan on enimmäkseen urbaania tilaa. Itse asiassa urbanismista puhuminen lienee peruja lettrismistä ja välittynyt Constantin ja Jornin kautta ensimmäisen situationistisen liikkeen ohjelmista. »Taiteen mahdollisuuksien muuttaminen sosiaalisen tilan mahdollisuuksiksi» liittyy taiteen ja elämän suhteista käytyyn keskusteluun, joka pulpahti pintaan 60-luvun alussa, kun kontakti vuosisadan alkupuoliskon radikaaleihin avantgardeliikkeisiin oli saatu¹¹ Co-Rituksen ja

Fluxuksen kaltaiset liikkeet pyrkivät muuttamaan runouden toiminnaksi ja olivat siinä suhteessa situationistien kanssa samoilla linjoilla. Mutta kun situationistit halusivat muuttaa toiminnallistetun runouden arkipäiväiseksi toiminnaksi, niin edellä mainitut liikkeet – ja esimerkiksi toinen situationistinen liike sekä SPUR – toiminnallistivat runouden luomalla erilisiä tilanteita, happeningeja ja tapahtumia, joilla oli toki ei-esineellinen luonne, mutta jotka esitystapahtumina kuitenkin asettuivat vaihtoehdoksi ja vastakohtaksi jokapäiväiselle elämälle. Ajatusero runouden todellistamisessa olikin yksi kahden situationistisen liikkeen muodostumiseen johdaneista syistä.

Paras esimerkki funktionaalisen urbanismin muuttamisesta kommunikatiiviseksi on Constantin *Uusi Babylon* -projekti, jonka lähtökohdat ovat situationistien letristeiltä omaksumassa yhtenäisen urbanismin ideassa. Vieläpä kommunismin muuttaminen kommunikatiivisuudeksi on samansuuntainen idea kuin situationistien ajatus päästä eroon sanelevasta Idän ja Lännen kommunistien edustuksellisesta puoluebyrokratiasta, ja sen sijaan jatkuvasti tutkia ja uudistaa poliittisia näkemyksiä. Ohimenevyyden muuttaminen Co-Ritukseksi on vaatimus, joka liittyy suoraan situationisteihin. Thorsen ennustaa, että palveluteknologia, automaatio ja kybernetiikka ovat tulevaisuuden sosiaalisen tasapainon tukipilareita. Ne mahdollistavat taloudellisen kierron katoamisen luonteeltaan taiteellisen sosiaalisen kierron hyväksi. Sen vuoksi ranskalaisten situationistien teoria ohimenevyydestä on Thorsenin mielestä vanhentunut jo 60-luvun puolivälissä, jolloin hän analyysiaan kirjoitti. Thorsen totesi:

Guy Debordin teorian mukaan nopea kulkeminen sellaisten täysin tuntemattomien ympäristöjen lävitse, joilla ei ole mitään tekemistä ennakoitujen reittien kanssa. Ja jotka sen vuoksi ovat luonteeltaan labyrinttimaisia. Sellainen ohikulkeminen luo vieraantumista ja saa ihmiset ilmaisemaan haluaansa uutta urbanismia. Tällaiset labyrintit on nimetty Derive-Labyrinteiksi. Mielestäni tämä teoria on aina näyttänyt hölynpölyltä. Vastineeksi olemme rakentaneet spiraalilabyrintin. Vaikka ranskalainen matemaatikko Max Bucaille yritti *The Situationist Times* -lehden numerossa 3 todistaa, että spiraalilabyrintti on mahdoton. Se on mahdoton vain tasogeometrisesti. CO-RITUS alueella yleisö oli eri tavoin mukana rakennustyössä. Tarkoituksenamme ei ole koskaan ollut muuttaa katsojia ZEN-ihmisiksi.¹²

Thorsen koetti siis väittää, että Debordin jargonia ajalehtimisestä tuntemattomien alueiden kautta jälkiä jättämättömänä ohikulkuna on oikeastaan teoria passiivisuudesta. Kun ohikulkuteoria heikkenee, niin kommunikaation idea alkaa voimistua, kirjoitti Thorsen ja totesi, että Debordin teorian heikkeneminen oli situationististen ryhmien lukuisien näkemuserojen taustalla oleva ongelma. Situationistien ajatus ajalehtimisestä on passiivinen, jos sitä vertaa sentyyppiseen (tietoiseen) toimintaan kuin Co-Rituksen tavoitteena oli toteuttaa. Mutta Thorsenin analyysi oli varsin suoraviivainen, sillä situationistien ideaan kuului myös esimerkiksi tilanteiden aktiivinen konstruointi. Passiivinen ajalehtiminen, ohikulku, liittyi itse asiassa dadalta perittyyn ideaan sattumatekijän hyväksikäyttämistä. Aktiivinen tietoinen ja suunnitelmallinen toiminta ei johda sellaisiin kokemuksiin kuin ne, joita voi kokea vain sattumalta. Ranskalaisilla situationisteilla oli ilmaisutapoja tietoisien ja suunnitelmallisenkin toiminnan tarpeisiin. Ranskalaisen SI:n paradoksaalisuutta on kuitenkin liikkeen sulkeutuminen, mikä oli vastoin SI:n kannattamia ideoita. Esimerkiksi Constant erosi situationisteista, koska häntä vastaan esitettiin varsin triviaaleja syytteitä – itse asiassa samantyyppisiä kuin Breton oli aikanaan syytänyt niiden surrealisti »luopioiden» niskaan, jotka yrittivät hankkia toimeentuloaan tekemällä työtä. Constantin suunnitelmat Uudesta Babylonista olivat pisimmälle viety yritys todentaa situationistien ideoita, mutta Constantin ideat olivat lähellä myös Co-Rituksen kommunikatiivisen urbanismin ideoita.

Myös Örestadin kokeellinen laboratorio tuotti neo-urbanistisia kokeiluja, joita toteutettiin mm. Kööpenhaminassa. Thorsen, joka mainitsee näistä kokeiluista, totesi, että yleensä ne johtivat konfliktiin poliisin ja asemansa vakiinnuttaneiden valtiotaiteilijoiden kanssa. Co-Ritus-ryhmä toteutti Kööpenhaminassa 1962 luonteeltaan sangen situationistisen urbaanin tempauksen: ryhmäläiset maalasivat yöaikaan sateenkaaren värein taidetta ja kulttuuria käsitteleviä iskulauseita 300 metriä pitkään harmaaseen lautaitaan. Iskulauseissa hyökättiin mm. taiteilijoiden ja arkkitehtien specialisoituneisuutta vastaan ja vaadittiin kommunikaatiota. Teko oli tietenkin laitton, mutta herätti kysymyksiä siitä, millä ja kenen oikeudella tympeä harmaa lauta-aita pilaa maisemaa. Seudun asukkaat osallistuivat polemiikkiin keräämällä kolehdin maksaakseen Co-Ritus-ryhmäläisten sakot.¹³ Vuonna 1965 3000 ihmistä: folk-laulajia, nuoria ja Co-Ritus-ryhmää lähellä olevia taiteilijoita järjesti kenties suurimman neo-urbanistisen »kokeen», mielenosoituksen, jonka plakaateissa luki mm. »Bort med censuren» ja

lähestyy kuvantekemistä, kuvataide teatteria ja teatteri lähestyy puhdasta olemassaoloa: »Lad os gøre byen og rummet til et strålende atelier før den nye kunst».

Jørgen Nash kuului COBRAan runoilijana, hän alkoi maalata vasta 1958, ja silloin hänen tyylinsä oli varsin cobramaista. Kun Nash 1960-luvun puolimaissa pitämässään luennossa palasi muutaman vuoden takaisiin aikoihin, hän totesi, että perustaessaan 1961 veljensä Jornin kanssa *Drakabygget*-lehteä, jonka linja oli taiteen puolesta atomipommeja, paaveja ja poliitikoita vastaan, he kysyivät *Miksi?* Viittä vuotta myöhemmin Nash kertoi huomanneensa, että paavit ja poliitikot eivät ainakaan Skandinaviassa ole lainkaan niin vaarallisia kuin kulttuuripamput ja taidepoliitikot, kulttuurin hytysentoukat, jotka roikkuvat kulttuurisen ammattijärjestelmän pintajännitteessä.¹⁴ Samassa luennossaan hän lausuu arvoituksellisesti »*Konsten är helig!*» – taide on pyhää ... tai tekopyhää; Nash on aina joidenkin mielestä kerettiläinen, tarkoittipa hän kumpaa tahansa.

Esimerkkinä Nashin taiteesta olkoon alku runoelmaa *Konsumentglad nyhet om färgsänger*:

ett brev betyder så mycket
fram med kameran
knäpp till nu
lyssna, lystra
en värld av månsken
elektricitet
och musik
ki ki ki
kirje
ku
oria
oriaki
oriaku

kirjeku
oria-co-ritus
kirjekuoria

kött, riktigt saftigt oxkött
färgen på vårt hus
och på tusen ting
en skapande paus

ögonkaffe med moccaarom
en riktig kopp cirkelkaffe

cirkeln är sluten
situationisten och örestads
peripeo
o peripeo
i färgcity
i kropp och ajal
ki ki ki
luftperspektiv
linjeperspektiv
skuggperspektiv
spegelperspektiv
panorama och tintorama
co-ritus-situationer
contra depravationer

Eniten Fluxusta muistuttavat Hardy Stridin työt. Hän suunnitteli mm. täysin käsittämättömiä pelejä. Hänen lasiveistoksensa 60-luvun puolivälin Bauhaus Situationiste Tiarp -näyttelyssä olivat kuitenkin jo »taiteellisempia». Co-Ritus äänivekotin -suunnitelma vuodelta 1964 muistuttaa yhtä lailla futuristisesta melumusiikista kuin Fluxus-sävellyksistä. Osa äänivekottimen harjoituskappaleista kuulosti seuraavalta:

Ruotsi-Tanska maaottelu jalkapallossa

Pilli. Minuutin tauko. - Skål - isku. - Corus forte. -
Kolmen sekunnin tauko - Skål - viisi iskua Corus forte. -
Corus forte!

Situationistin kuolema. Kantaatti

Huutoa: Guy Debord! Guy Debord! Guy Debord!
Lyhyt yhteislaukaus konekivääreillä. - Skål -
30 sekuntia Pling plong chinoisia.

Tohvelintekemisen teollistuminen Ruotsissa. Oodi epookille

Yksi isku puikolla puukehykseen. - Plin plong chinois -
(fraseeraa!) Pling plong ja ruotsalainen juhlasoitto.
Konekivääri. Taputuksia. Pelti (eloisasti)
Pakanallinen Kirkko. Varoitus junasta. (Kaikki kiihtyvästi)
Skål! - Ruokatauko.

SPUR-ryhmäläinen Heimrad Prem tutustui Nashiin ja vieraili ensimmäisen kerran Drakabyggetissä 1961. Kun toinen situationistinen liike perustettiin, Prem tiivisti välejään skandinaaveihin. Se oli luontevaa, sillä myös Prem oli ammattitaiteilija, eivätkä SI:n taiteen lakkauttamisideat tuntuneet täydellisesti vastaavan hänen ajatuksiaan taiteesta ja luovuudesta. Joukko saksalaisia taiteilijoita julkaisi 1965 manifestin, jossa määriteltiin antiobjekti ja painotettiin teoksen syntyprosessin merkitystä ulkoisiin vaiutteisiin nähden.

Taide on aina muunnettua todellisuutta. Todellisuus itse siirtyy kuviin uusien virtauksien kautta, ja siten kuva kehittyy absurdiksi.

Skandinavian situationisteja kutsuttiin Ruotsissa kvasitaiteilijoiksi, jotka ilmaisevat taiteellisuuttaan vain parran ja likaisten vaatteiden kautta sekä teeskentelevät olevansa vihaisia nuoria miehiä – kuten Halmstadin taideviranomaiset totesivat lehdistölle¹⁵ sen jälkeen, kun Carl Magnus ystävineen oli pystyttänyt kaupungin torille »haudan», jossa luki: *Tässä lepää: Taidehalli, kulttuuristipendit, julkiset taideteokset ym.* Teksti kuvaa hyvin sitä taiteen puolesta -linjaa, jota toisen situationistisen liikkeen kannattajat puolustivat. Jos pariisilainen SI keskitti 60-luvulla käytännöllisen toimintansa enimmäkseen politiikkaan, niin Skandinavian situationistit tekivät taidetta, pitivät näyttelyitä, järjestivät happeningeja ja keskustelutilaisuuksia, joissa pohtivat taiteen ja elämän suhdetta samassa hengessä kuin monet politiikan ja taiteen parissa tasapainoilleet aikalaisliikkeensä.

SI modernismin viimeisenä avantgardeliikkeenä

Situationistit kirjoittivat 60-luvun puolivälissä ilmeisen itsetyytyväisinä menestyksensä johtuneen siitä, että liike oli torjunut sille esitetyt kompromissit. He totesivat myös ettei liike ole turhaan takertunut alkuperäiseen suuntaan antavaan ohjelmaansa, vaan on todistanut että sen ensisijaisin avantgardepiirre, muista ilmeisemmistä piirteistä huolimatta, on kyky edistyä. SI ylisti itseään myös siitä, että se on kieltäytynyt kaikista olemassaolevan järjestyksen vakiintuneissa puitteissa tarjotuista tunnustuksista ja huomionosoituksista.¹ Situationistien usko itseensä heijastuu jopa liikkeen lopullisen hajoamisen aikoihin kirjoitetusta esseestä *La Veritable Scission dans L'Internationale*, vaikka se olikin eräänlainen miksi-kävinäin-teksti.

Vastoin edellä esitettyjä lausuntoja joidenkin situationistien mielestä SI:n kaltaisille teoreettisille ja käytännöllisille toimille omistautuneitten ryhmien on mahdollista myös flirttailla poliittisen ja kulttuurisen speaktaakkelin kanssa: rooleja täytyy oppia käyttämään niin, että niitä voi käyttää suojana samaan aikaan, kun suojelee itseään niitä vastaan. Situationistit totesivat kulkevansa samaa polkua vihollistensa kanssa. Heillä oli »pitkän vallankumouksen» taktiikka: tavoitteena oli luoda paralleeli yhteiskunta, joka on vastakkainen hallitsevalle systeemille kunnes uusi luomus on kyllin vahva korvaamaan vallitsevan.² SI:lle oli hyvin tyypillistä

esittää ristiriitaisia väitteitä. Siksi liikkeestä on vaikea saada otetta. SI oli radikaalien avantgardeliikkeiden perillinen, mutta kaipuussaan yhtenäiseen todellisuuteen se oli vielä enemmän romantiikan perillinen. SI:lle ominaista oli liikkeen virtaavuus, vaihtelevuus, ristiriitaisuus sekä kieltäytyminen pysähtymästä ja juuttumasta hyväksi havaittuihin periaatteisiin. Avantgarden paradoksisuus on yleensä juuri liikkeen dogmatiikan muodostamisessa: tarkoitus on edetä jatkuvasti uutta löytäen, mutta säännöt, ryhmäkuri ja ylipäättään periaatteista kiinni pitäminen on samaa kuin rakentaisi valmiiksi raiteet, joita pitkin sitten pyrkii »uusiin ennennäkemättömiin maailmoihin». Situationistitkin totesivat, että heidän joukossaan

On jo olemassa tiettyjä ihmisiä, jotka laiskuuksissaan luulevat voitavansa jähmettää projektimme täydelliseksi ohjelmaksi, jo olemassa-olevaksi, ihailtavaksi ja sellaiseksi, ettei sitä voi kritisoida, minkä takia heillä ei ole enempää tekemistä; paitsi väittää olevansa sydämeltään yhä radikaalimpia samalla kun pidättäytyvät mistä tahansa toiminnasta sillä perusteella, että SI on jo lopullisesti sanonut kaiken. Väitämme sitä vastoin etteivät ainoastaan kaikkein tärkeimmät asettamiemme kysymysten aspektit ole jääneet SI:n ja muiden toimesta tutkimatta, vaan myös että suurempaa osaa siitä, mitä jo olemme löytäneet ei ole vielä julkaistu, mikä johtuu kaikenlaisten resurssien puutteesta.³

SI korosti, että se ei halua löytää omaa koloaan olemassaolevassa taidarakennelmassa, vaan tuhota sen perustukset. Stewart Home on todennut, etteivät Lettristisen liikkeen edustajat vielä tajunneet taidetta porvarillisenä konstruktiona, he olivat vain ylpeitä siitä, että olivat tipauttaneet surrealistit jalustaltaan.⁴ Sen sijaan SI oli hyvin tietoinen taiteen asemasta ja olemuksesta yhteiskunnassa. He kirjoittivat vuonna 1960 ryhmän jättäneistä: »Uskommeko, että jättämällä SI:n he ovat rikkoneet välinsä avantgardeen? Uskomme. Tällä hetkellä ei ole mitään muuta organisaatiota, joka olisi omistautunut näin laajalle tehtävälle.»⁵

Miten situationistit sitten mielsivät avantgarden? Kansainvälisiä situationisteja on sanottu maailman viimeiseksi avantgardeliikkeeksi, mutta mitä se tarkoittaa? Vastauksia etsiessä on palattava avantgardekäsitteen syntyvaiheisiin. Ensimmäinen, joka käsitettä käytti, oli Henri de Saint-Simon (1760-1825), ranskalainen utopistisocialisti ja modernin kommunismin esi-isä. Saint-Simonilla oli aluksi erittäin newtonilainen

maailmankäsitys, ja varhaisissa teksteissään hän rajoitti taiteilijan roolin tiedemiesten kehittelemien ideoiden popularisoijaksi. Myöhemmin Saint-Simon etäännytti mekanistisesta maailmankuvastaan, ja ryhtyi kehittämään radikaalia uskonnollista doktriinia, jota hän kutsui Uudeksi Kristillisyydeksi. Parissa viimeisimmässä teoksessaan, jotka julkaistiin hänen kuolinvuonnaan⁶ Saint-Simon yritti antaa taiteilijoille johtavan roolin tulevaisuuden paremmassa yhteiskunnassa. Hänen mielestään taiteilijoiden piti olla eräänlaisia lähetystyöntekijöitä, jotka omistautuisivat viime kädessä yhteiskunnallisten ongelmien käsittelyyn, toisin sanoen taiteilijoiden lähtökohtien täytyisi olla funktionaalisia, utilitaristisia, opettavaisia ja helposti ymmärrettäviä.

Saint-Simonin ajatuksissa oli siis kaksi suuntaa, jotka eriytyivät toisistaan vuosisadan kuluessa. Kun esteettinen debatti alkoi viime vuosisadan puolivälin jälkeen kukoistaa, taiteilijat etäännyivät yhteiskunnallisesta problematiikasta, ja taide haluttiin irrottaa sosiaalisesta ja moraalisesta. Viime vuosisadan lopulla syntyi estetismi; sitä pönkittivät sellaiset kriitikot ja kirjailijat kuin Théophile Gautier, joka halveksivasti totesi, että jos hyödyllisyydestä puhutaan, niin talossakin kaikkein hyödyllisin paikka on käymälä. Saint-Simonin ajatukset taiteilijoista uusien ideoiden lähettäläinä saivat muodon, jossa taide julistettiin uskonnoksi. Sen teki jo Saint-Simonin varhainen seuraaja Emile Barrault, joka julisti 1830-luvulla, että täten [Saint-Simonin Uuden Kristillisyyden myötä] kaunotaiteet ovat uskonto, ja taiteilija pappi. Marxilaiset puolestaan sovelsivat Saint-Simonin avantgardenäkemyksiä yksinomaan politiikkaan. Vaikka eivät sanaa *avantgarde* käyttäneetkään, Marx ja Engels kirjoittivat *Kommunistisessa Manifestissa*, että kommunistit asettavat etusijalle koko proletariaatin yhteisen edun. Ja toisaalta kommunistit ovat kaikkein edistynein ja päättäväisin osa kaikkien maiden työväenluokan puolueista. Sittenmin Lenin kirjoitti, että puolue on ajan vallankumouksellisten voimien etujoukko; hän käytti venäjän kielen sanaa *avangard*.⁷

Avantgarde-käsite siis eriytyi toisaalta puhtaasti taiteelliseksi, toisaalta poliittiseksi käsitteeksi. Sama ajatus lähetystehtävästä on sekä taiteellisen että poliittisen avantgarden taustalla. Ne radikaalit, jotka erottivat taiteen ja politiikan viime vuosisadan lopulla, olivat yleensä poliittisesti anarkistisia. He saattoivat tuoda julki poliittisia mielipiteitään, kuten Oscar Wilde, mutta he eivät sekoittaneet taiteensa tyyliä poliittisiin tavoitteisiinsa. Ne, jotka mielsivät kommunistisen puoluepolitiikan kehityksen

etujoukkona, päätyvät lopulta dilemmaan siinä suhteessa, että he hyväksyivät poliittisen avantgarden, mutta eivät taiteellista. Neuvostoliitossa ja Kiinassa taiteen dogmiksi hyväksytty sosialistinen realismi oli useiden länsimaisten kommunistien mielestä taantumuksellista sekä muodoltaan että tekniikaltaan sekä sangen akateemista hengeltään. Radikaali avantgarde siinä muodossa, kun Peter Bürger kutsuu sitä historialliseksi avantgardeksi, yritti omalla tavallaan yhdistää sekä poliittisen että l'art pour l'art -avantgarden hengen. Dada ja surrealismin vastustivat porvarillista kulttuuria aluksi vielä dadavaiheessa anarkistisen perinteen voimin, mutta surrealismin haki jo tiivistä yhteyttä Ranskan Kommunistiseen Puolueeseen.

Situationistit analysoivat tilanteen, johon dada ja sen jälkeinen surrealismin oli joutunut. Surrealismin oli pitänyt kiinni ajatuksesta, että taiteella on itsessään maailmaa muuttavaa potentiaalia, ja surrealistit joutuivat lopulta tekemään ratkaisun taiteen ja politiikan välillä. Esimerkiksi Aragonista tuli poliitikko, ja hän tinki taiteen tasosta aluksi tosin itse sitä myöntämättä. Vastaavasti esimerkiksi Breton jätti Puolueen. Aragonin tapauksessa poliittinen ideologia tukahdutti taiteen. Monien muiden surrealistien tapauksessa speaktaakkeliyhteiskunnan taideinstituutio rekuperoi taiteen. Situationistit olivat lähempänä dadaa, sillä he hylkäsivät taiteellisen avantgarden sikäli kuin se ymmärrettiin liikkeenä, jotka kulkevat kehityksen kärjessä erityisesti taiteen ilmaisumahdollisuuksien hyväksikäytössä ja muodon uudistamisessa, ja he hylkäsivät poliittisen avantgarden sikäli kuin Puolue ymmärrettiin vallankumouksellisten voimien etujoukoksi.

SI otti opikseen historiallisen avantgarden kokemuksista; liike halusi jatkaa dadan ja surrealismin avantgarde-hengessä, mutta situationistit halusivat myös poistaa aiemman sadan vuoden väärinkäsitykset. SI yritti yhdistää taiteellisen ja poliittisen avantgarden eriytyneet alueet jälleen saint-simonilaiseksi ihanteeksi, missä taiteellinen ilmaisu olisi ratkaisevassa asemassa yhteiskunnallisen heräämisen aikaansaamiseksi. Jotta tämä kuitenkin olisi ollut mahdollista, situationistien oli karistettava liikkeestään sekä porvarillisen 'taide'-käsitteen että kommunistisen 'puolue'-käsitteen vuosikymmeniä hapettunut painolasti. Niinpä situationistit puhuivat luovuudesta (termi, johon myös dadaistit turvautuivat halutessaan poistaa käsitteen taide) ja palauttivat puolueen ideaan työläisten neuvostoista. Toisin sanoen he yrittivät päästä eroon sekä taidemaailman että puolueen asemasta ideoiden välittäjinä. Situationistien kehittämät menetelmät:

psykomaantiede, situaatioiden konstruoiminen ja *detournement* olivat yrityksiä poliittisen propagandan levittämiseksi muodossa, joka ei kuuluisi suoranaisesti taiteen kategorian piiriin ja jota kaikkien olisi helppo ymmärtää.

Situationistien ei voi sanoa toteuttaneen mitään uudenlaista avantgarde-käsitystä, mutta käsitys, joka heillä oli omasta liikkeestään avantgardena ei myöskään jäännöksettä loksahda tämän vuosisadan perinteisiin avantgarde-käsityksiin. SI:n päämäärä oli vuosisadan alun radikaalien avantgardeliikkeiden keskeisten tavoitteiden toteuttaminen, ja nämä tavoitteet olivat pohjimmiltaan *saint-simonilaisia*: on mahdollista muuttaa maailma, kun yhdistetään puhtaan luovuuden lähteistä ammennettu poliittisiin toimiin paremman yhteiskunnan luomiseksi. Tässä avoliitosta kummankaan osapuolen ei ollut tarkoitus alistaa toista. Modernismin avantgardistisista periaatteista situationistit ylläpitivät etenkin jatkuvaa eteenpäinmenemisen ideaa, vaikka kritisoivatkin sellaisia pinnallisia uutuuksivaatimuksia, joita institutionalisoitunut modernistinen taide esitti. Situationistit painottivat myös aitoutta ja originelliutta: »Niiden ryhmien, jotka myöntävät vanhan politiikan perinpohjaisen (ei ainoastaan perusteellisen) epäonnistumisen, täytyy myöntää myös se, että ne voivat väittää olevansa *pysyvästi avantgardistisia* vain jos he näyttävät esimerkkiä uudessa elämäntyyliässä – uutta intohimoa. Tässä elämäntyylikriteerissä ei ole mitään utopistista.»⁸ Paradoksaalista siinä on ainoastaan se, että situationistit ajattelivat pysyvän edistyksen olevan mahdollista yhden ja saman liikkeen sisällä, vaikka he ymmärsivät erinomaisesti aikaisempien avantgarde- ja anti-ilmiöiden institutionalisointiprosessin ja ottivat sen huomioon. He kirjoittivat, että tehtävä olla vielä äärimmäisempi kuin SI lankeaa SI:lle itselleen; se on jopa sen ensimmäinen jatkuvuuden laki.⁹

Radikaalin avantgarden perinteeseen SI:n kytkee kiinteästi liikkeen tapa manifestoida. Näyttäisi siltä, että poliittis-taiteelliset aatteet tulivat SI:hin COBRAn ja erityisesti Jornin ja Constantin kautta. Mutta kirjallinen ilmaisutyyli otettiin suoraan surrealisteilta. SI:n laatimien tekstien ja analyysien lähtökohdat olivat dadan ja surrealismien sekä eräiden viime vuosisadan esteetikkojen, kuten James Whistlerin, aikanaan tekemässä pohjatyössä, analyysimetodit ja niiden ilmaisumuodot oli kehitetty jo vuosisadan puoliväliin mennessä varsin pitkälle. Sen jälkeen, kun Guillaume Apollinaire näyttelyarvosteluissaan esitti kirpeitä huomautuksia taiteilijoiden persoonasta ja jopa ulkonäöstä ja Arthur Cravan haukkui järjestelmällisesti kaikki taiteilijat *Maintenant*-lehdessään, modernismin

poleemiset tekstit ovat olleet täynnä ilkeitä huomautuksia entisistä ystävistä. Bretonin kirjoittama toinen surrealistinen manifesti (1930) on suureksi osaksi kitkerää kritiikkiä surrealisteista poisotkittuja kohtaan. Surrealisteihin verrattuna situationistit olivat tässä suhteessa oppipoikia. Tyypillistä manifesteille oli myös se, että vastapuoli haukutaan yleensä termein halpamainen, valheellinen, kaksinaamainen, muita syytetään jäljittelystä, aatteiden myymisestä ja kompromisseista. Omaa liikettä kehutaan siitä, että se on tuonut uuden sisällön maailmaa muuttavien tavoitteiden toteuttamiseksi. Situationistit esimerkiksi totesivat, että heidän taistelutapansa ovat aivan uusia ja sisällöllinen uutuus on se, että kritisoidaan olemassaolevaa maailmaa. Manifesteissa on tapana olla hyvin ylpeä omista tekemisistään, kuten Debord oli 1963 kirjoittamassaan tekstissä *Situationistit ja uudet toiminnan muodot politiikassa ja taiteessa*. Debord ylvästelee liikkeen kyvyllä torjua jo ennakolta ne intellektuellit ja taiteilijat, jotka eivät kykene todella ymmärtämään situationisteja. Hän on myös ylpeä siitä ankaruudesta, jolla on kohdeltu erilaisia vääristymiä SI:ssä, kuten nashistien kerettiläistä ryhmää. Tämänäyttöinen pröystäily liikkeen itse-riittoisuudella ja sisäsiittoisuudella oli tyypillistä myös Bretonille etenkin 20-luvun lopulla. Niin ikään spekulatiiviset sabotaasit ja skandaalit kuuluvat radikaalien avantgardeliikkeiden manifesteihin. Breton kirjoitti toisessa surrealistisessa manifestissa, että yksinkertaisin surrealistinen teko on mennä ulos kadulle revolveri kädessä ja ampua villisti ympärillä oleviin ihmisjoukkoihin. Niillä, joilla ei edes yhtä ainutta kertaa ole halua tehdä yhdellä sivalluksella loppua hallitsevasta systeemistä, alentuvuuden ja tyhmyyden pikkunokkelasta systeemistä, on paikkansa tässä ihmisjoukossa.¹⁰

Iva, ironia, satiiri ja huumori – erityisesti musta huumori – oli tyypillistä vuosisadan alkupuoliskon manifesteille. Nämä piirteet periytyivät situationisteille vain osittain. Dadaistit olivat naurun, pilkan ja tahallisen narrimaisuuden avulla vapauttaneet itsensä maailmasta, joka pakotti käyttäytymään tiettyjen normien mukaisesti. Ironisen destruktion avulla maailman ja taiteen arvot voitiin tehdä arvottomiksi, samalla taide tipahti norsunluutornistaan. Dadan touhuja ei saa aivan kokonaan sekoittaa siihen ironiaan, joka on olennainen osa modernismin estetiikkaa yleensä, sillä odottamattomuus, yllätys ja uusi konteksti, toisin sanoen vitsin peruspiirteet, olivat modernismin attribuutteja: »Saavuttaakseen välttämättömän etäisyyden, jotta voisi kohdella maailmaa enimmäkseen materiaalilähteenä esteettiselle leikille, esteetikko käyttää ironiaa»¹¹. Dada nauroi itsensä

kuoliaaksi, se ei ottanut mitään vakavasti – ei edes itseään. Sen sijaan situationisteilla oli tavoite: maailman muuttaminen vallankumouksen avulla, ja siksi heidän naurunsa, pilkkansa, ironiansa ja jopa musta huumorinsa oli laskelmoitua ja paljon ilottomampaa – niin kuin oli ollut surrealistinen naurukin. Yhtenä esimerkkinä mainittakoon ryhmän suunnitelma värjätä Seine verenpunaiseksi ja upottaa sinne muutama sata vietnamilaista ruumista niin, että ne ajelehtisivat alavirtaan Notre Damen ja L'île Saint-Louis'n ohi. Ruumiit olisivat todellisuudessa kiinalaisia, sillä yksi Pariisin johtavista lääketieteellisistä oppilaitoksista osteli kuolleita kiinalaisia leikeltäviksi. Situationistit tunsivat kylmäauton reitin ja suunnittelivat sen kaappaamista; ruumiit oli tarkoitus heittää jokeen kaupungin laitamilla. Ongelmana oli lopulta vain se valtava määrä väriainetta, mikä tarvittaisiin. Yhteyshenkilöt eivät kuitenkaan ilmestyneet sovitus, ja juttu raukesi.¹²

Situationistit jatkoivat avantgardeprojektia taiteen ja elämän yhdistämiseksi. Situationisteja voi hyvällä syyllä kutsua maailman viimeiseksi avantgardeliikkeeksi siksi, että he veivät taiteen ja elämän yhdistämisen projektin teoreettisesti kaikkein pisimmälle. He eivät tyytyneet siihen mihin monet ajan käsite- ja happeningtaiteen tekijöistä tyytyivät: ajattelemaan, että taide ja elämä erillisinä alueina ainoastaan koskettaisivat toisiaan sopivissa yhteyksissä, sulautuisivat hetkellisesti. Situationistit halusivat totaalista yhdentymistä niin että sekä taide että elämä muuttuisi. Situationisteille eräs New Yorkissa järjestetty happening olisi luultavasti ollut liian keinotekoinen ja eristynyt avantgarde-elle, vaikka siinä olikin kysymys taiteen ja elämismaailman yhtenevyydestä. Kyseisessä happeningissa galleriassa avajaisten yhteydessä verhon takaa paljastettu teos oli gallerian ikkuna, jonka läpi saattoi katsella kadun arkielämää, ja kadulla kulkijat näkivät puolestaan gallerian sisällä tuijottavan avajaisyleisön. Tällaisessa tapauksessa jäljelle jää enää puhdas instituutio: galleria ja tilanne. Situationisteille ele olisi ollut vasta kritiikin alkua, vaikka tilanne näyttäisi jossain määrin vastaavan situaatioiden konstruoimista. Sittemmin taidemaailmassa on jatkettu peliä edelleen. Belgialainen Guillaume Bijl on rakentanut museoiden näyttelytiloihin ja gallerioihin keinotekoisia tiloja, eräänlaisia simulaatioita. Vuonna 1979 hän asetti antwerpenilaisen Galleria Ruimte Z:n ikkunaan kyltin Autorijschool Z ja rakensi sisälle autokoulun toimiston, niin että ihmiset saattoivat luulla gallerian tehneen konkurssin ja uuden liikkeen tulleen tilalle. Bijl itse sanoo, että käyttämällä galleriatiloja muuhun kuin kuvien seinille ripustamiseen, hän tuo todellisuutta ei-realistiseen tilaan. Vastaavasti hän teki

vuonna 1987 Milanon Galleria Grazia Terribleen kuvitteellisen näyttelyn: keksittyjen keskinkertaisten neo-geo-amerikkalaistaiteilijoiden näyttelyn luetteloinen, valokuvineen ja elämäkertoineen taiteilijoista. Sitä Bijl kutsui epärealistisen saattamisesta realistiseen kontekstiin; tällä kertaa itse installaatio oli epärealistinen, mutta gallerian näyttelytila edusti realismia. Situationistien ajatelmien käsitys oli ehkä pidemmälle viety yritys puhdistaa myös instituutioiden osuus, minkä jälkeen situationistien tekemisiä ei enää mikään määrittele taiteeksi.

Vaneigemin mukaan sen jälkeen, kun 1910- ja 1920-luvuilla tehtiin ensimmäiset yritykset sillata taiteen ja elämän välissä, ei surrealistia lukuunottamatta ennen SI:tä saatu mitään aikaan. »Dada, Malevitsin valkoinen neliö, *Odysseus*, Chiricon kankaat – kaikki kokonaisen ihmisen läsnäolon ja esineen asemaan saatetun ihmisen poissaolon kyllästämiä. Ja nykyisin kokonainen ihminen on yksinkertaisesti vain hanke, jota suurin osa ihmisistä hautoo kielletyn luovuuden ilmiön alla», kirjoitti Vaneigem.¹³ Situationistit olivat aikanaan tilanteessa, jossa konflikti avantgarde-taiteen ja porvarillisen establishmentin välillä oli kadonnut. Avantgarde oli kadottanut sekä anarkistisen että puoluekommunistisen perinteen, ja koko käsite eli enää taidemaailman sisäisenä etikettinä. Situationistit yrittivät pitää vielä etujoukkoajattelun lippua korkealla, mutta he olivat jokseenkin viimeisiä. Enää ei edes kokonaisen ihmisen etsiminen ole taiteilijoiden hanke.

Jos vielä palaamme Guillaume Bijlleen, niin hän ilmoittaa tarkkaillevansa kulutusyhteiskuntaa ja poimivansa fragmentteja siitä galleria- ja museoympyröihin. Toisin kuin monet pop-taiteilijat Bijl ei käsittele poimimiaan fragmentteja, hän ei estetisoi niitä. Hän vain kerää lahjoituksia firmoilta, joiden nimet sitten mainitaan näyttelykatalogissa. Bijl ei koe moraalista konfliktia siitä, että firmojen joukossa on mm. Nescafé, Maggi, Knorr ja Mars. Hän poimii fragmenttinsa lainaamalla, mutta usein myös ostamalla, jolloin hän itse asettuu osaksi kulutusyhteiskuntaa ja samalla postmodernia kulttuuria. Bijl ei tunne sellaisia omantunnontuskia kuin situationistit, jotka olivat kirjan julkaistuaan sen verran häpeissään, että kehottivat ihmisiä mieluummin varastamaan kuin ostamaan sen kaupasta.

Situationistit totesivat monien halunneen tehdä avantgarde-tuotteita SI:n nimen suojissa, mutta situationistien mielestä sen salliminen palauttaisi liikkeen nopeasti vanhoihin taidekäytännön luokituksiin. Tästä syystä SI oli niin hanakka hyökkäämään nimensä »väärinkäyttäjiä» vastaan ja erottamaan taiteellisiin ambitiioihin keskittyneitä jäseniään.

Situationistien mukaan SI ei voi olla massiivinen organisaatio, eikä se halua hyväksyä kurinpitosäännöstöä kuten konventionaaliset avantgarde-ryhmät, millä tarkoitettiin varmaankin esimerkiksi surrealistien tiukkaa ryhmäkuria.¹⁴ Jos situationistien joukko olisi ollut laaja ja heterogeeninen ryhmä, kurinpitosäännöstö olisi ollut tarpeen. Nyt ongelma ratkaistiin leikkaamalla liiat versot pois.

Situationistit pitivät antitaidetta yhtä valheellisena kuin muitakin speaktaakkelin luomia kuvia. Antitaiteena on pidetty taiteen sisällä tehtyjä hyökkäyksiä taidetta vastaan. Sellaiset teokset kuin Marcel Duchampin ready-made *Fountain* (Lähde, 1917), eli taidenäyttelyyn tuotu urinaali, on yleensä luokiteltu antitaideteoksiksi. Antitaide oli modernistisen taideinstituution kääntöpuoli, speaktaakkeliyhteiskunnan itselleen luoma oppositio. Samanlaisia keinotekoisia oppositioita oli myös poliittisen alueella.

Niin pian kuin marxismista tuli ideologia, Marxin taistelu ideologiaa vastaan elämän rikkauden nimissä muunnettiin ideologiseksi anti-ideologiaksi, antispektakulaariseksi speaktaakkeliksi (samoin kuin avantgardekulttuurissa antispektakulaarinen speaktaakkeli on rajoitettu yksinomaan näyttelijöille, vain taiteilijat luovat ja ymmärtävät antitaiteellista taidetta, niin myös tämän ideologisen anti-ideologian ja ammattimaisen vallankumouksellisuuden funktion suhde leninismissä pitäisi tutkia).¹⁵

Vallankumouksellinen projekti ei voi situationistien mielestä tuottaa estetiikkaa, koska se on kokonaan estetiikan alueen ulkopuolella. Vuosisadan alun radikaalit avantgardeliikkeet todistivat tästä, sillä sen kummemmin dada kuin surrealismikaan eivät luoneet taiteellista tyyliä. Situationistien mielestä juuri tässä modernin taiteen täydellisen itsetuhon kokemuksen kirvoittama kulttuurinen kritiikki kohtaa poliittisen kritiikin, joka on lähtöisin omien vieraantuneiden organisaatioidensa tuhoaman työväenliikkeen kokemuksesta.¹⁶ SI otti selvän kannan vaihtoehtona vallitsevalle kulttuurille ja erityisesti sen niinkutsutuille avantgardemuodoille – sekä taiteellisille että poliittisille. Siinä mielessä SI:tä voi pitää nykyisen postmodernin tilan edeltäjänä. Situationistit olivat myös sitä mieltä, että heidän täytyy seurata taidetta – joka on kuollut – ja erottaa filosofinen mietiskely – jonka ruumista kukaan ei ole kaikista meneillään olevista yrityksistä huolimatta onnistunut »elvyttämään» – koska *speaktaakkeli*, joka korvaa tämän taiteen ja tämän ajatuksen, on itsessään *uskonnon* perillinen. Ja juuri niin kuin »uskonnonkritiikki» (kritiikki, jonka nykyinen

vasemmisto on hylännyt samalla kun se on hylännyt kaikki ajatukset ja toiminnan), speaktaakkelin kritiikki on tänäpäivänä edellytys kaikelle kritiikille.¹⁷

Huolimatta toisenlaisista ohjelmallisista julistuksista situationistit tuottivat antitaiteeksi luokiteltavia teoksia (esimerkiksi Asger Jornin päällemaalaukset ja Debordin elokuvat), vaikka se julkisesti kielsi (taide)teokset. Siitä huolimatta, että situationistit hyökkäsivät nimenomaan modernistista taidetta vastaan, Debord määritteli oman elokuvatuotantonsa pohjimmiltaan täysin modernistiseksi, sillä kunnianhimoisena miehenä hän kaipasi tunnustusta. Debord kirjoitti, että hänen suppea mutta 26 vuoden ajanjakson kattava työnsä elokuvan alalla näyttää todellakin vastaavan modernin taiteen pääkriteereitä: (1) sitä on alusta lähtien leimannut originalisuus ja vakaa päätös olla tekemättä koskaan samaa juttua kaksi kertaa perätysten säilyttäen kuitenkin persoonallisen tyylin ja joukon helposti tunnistettavia temaattisia asioita; (2) siinä tulee esiin nyky-yhteiskunnan ymmärtäminen, *id est* selittäen sen kritisoidulla sitä, sillä Debordin mielestä tänä aikana ei puutu niinkään puolustelijoita kuin kritiikkiä; (3) ja viimein Debord ajatteli työnsä olleen vallankumouksellista sekä muotonsa että sisältönsä puolesta, sellaista, joka seuraa kaikkia modernin taiteen »yhtenäisiä» pyrkimyksiä kohti pistettä, jossa taide yrittää ylittää itsensä.¹⁸ Näitä Debordin luettelemia piirteitä hänen teoksissaan onkin. Debordinkin kommentteista näkyy monille avantgardeliikkeille ja erityisesti juuri situationisteille tyypillinen tapa puhua ja manifestoida yhtä ja sitten väittää olevansa ja tekevänsä toista. Poliittisestikin SI:stä kehkeytyi dogmaattinen, vaikka liikkeen yksisilmäisyys peittyikin sisäisiin ristiriitoihin. Myös siinä suhteessa SI oli ristiriitainen, että se ilmensi elitististä – ja niin ollen tyypillisen modernistista – asennetta, vaikka oli karkäs juuri sen kiistämään: »On välttämätöntä kertoa massoille *mitä he ovat jo tekemässä.*»¹⁹

Situationistien lähtökohdat olivat lähellä Frankfurtin koulukunnan ajatuksia. Vaneigem ikään kuin allekirjoittaa (modernistisen) käsityksen historiasta, joka poikkeuksetta suuntautuu kohti itsensä kieltämistä. Situationistien tapana oli myös esittää yleistyksiä kiistämättöminä faktoina. Adorno käytti samaa taktiikkaa. Stewart Home on kuitenkin todennut, että situationistien kohdalla taktiikka tuotti tehokasta propagandaa, mutta huonon teorian.²⁰ Lähinnä Frankfurtin koulukuntaa on kuitenkin ajatus työväenluokan ammatillisten ja poliittisten organisaatioiden sulautumisesta yhteiskuntaan. Situationistit eivät pitäneet puolueita ja ammattiliittoja enää vallankumouksellisena oppositiona; toisaalta he eivät halunneet uskoa,

että työläisten tajunta kokonaisuudessaan olisi esineellistynyt. Vaikka Herbert Marcuse olikin muotifilosofi 1960-luvun loppupuolella, hän ei vaikuttanut SI:hin. Situationistit viittasivat Marcuseen ainoastaan tode- takseen, että ne jotka pitävät kevään 1968 liikkeen teoristina Marcusea, ei- vät edes ymmärrä häntä ja vielä vähemmän liikettä itseään. Marcuselainen *ideologia*, situationistien mielestä jo valmiiksi naurettava, liimattiin liikkee- seen kuuluvaksi samalla tavalla kuin Geismar, Sauvageot ja Cohn-Bendit nimettiin edustamaan sitä. René Viénetin mukaan jopa he myönsivät ettei- vät tunne Marcusen teorioita. »Todellisuudessa, jos toukokuun vallanku- mouksellinen kriisi osoitti yhtään mitään», kirjoitti Viénet, »niin sen, että se oli täsmälleen vastakkainen Marcusen teeseille: se osoitti ettei proletari- aatti ole integroitunut ja että proletariaatti on nyky-yhteiskunnan tärkein vallankumouksellinen voima.»²¹ Toki jotakin samansuuntaista situationis- tien ja Marcusen ajattelusta löytyy sillä tasolla, että tulevaisuuden uusi maailma nähtiin uudenlaisen sensibilitietin tuotteena: yhteiskunta näyt- täytyisi eräänlaisena luovan mielikuvituksen ohjaamana »taiteellisenä» konstruktiona. Mutta taiteen luonteesta SI ja Marcuse olivatkin sitten jo eri mieltä. Marcusen taidekäsitys oli loppujen lopuksi sangen elitistinen ja konservatiivinen.

Vaneigem kysyi: »Olemmeko avantgardea?», ja vastasi: »Jos olem- me, niin avantgardena oleminen merkitsee askeltamista todellisuuden kanssa.»²² Vastaus paljastaa piirteen, joka ankkuroi SI:n tiukasti modernis- miin: situationistit uskoivat todellisuuteen, tai tarkemmin sanottuna he olivat uskollisia perinteisen ideologia-analyysin todellisuuperiaatteelle. Modernismissä on aina ollut ajatus siitä, että jossakin on lopullinen totuus, vaikka se voidaankin ilmaista ja representoida eri tavoin. Alfred Jarry kir- joitti: *Draamaattikko, kuten kaikki taiteilijat, pyrkivät totuuteen – joka on olemassa lukuisina eri versioina.*

Modernistit uskoivat aluksi, että representaatiotavat voivat olla neutraaleja, ja niin ollen todellisuudesta voidaan ilmaista jotakin suoraan. Situationistit kyseenalaistivat tämän. He olivat sitä mieltä, että represen- taatiota manipuloidaan ja todellisuudesta ilmaistaan valheellinen versio. He ajattelivat myös samaan tapaan kuin poststrukturalistit, että kulttuuri on niin läpeensä fragmentoitunut diskursseihin ettemme kykene tavoitta- maan todellista elämää elleemme ensin tutki tapoja, joilla diskurssit muo- toilevat kokemuksemme. Jälkistrukturalistit päätyivät lopulta siihen, että mitään todellista elämää ei ole, vaan representaatiotavat ovat itsessään diskursseja – ne konstruivat myös sitä mitä ilmaistaan; Baudrillardin

mukaan ne (mallit) luovat sen mitä ilmaistaan – neutraliteetti on mahdottomuus. Jarryn lause voidaan siis ymmärtää myös niin, että itse *totuus* on olemassa useina erilaisina versioina, eikä nykyisin pyritä totuuteen, vaan totuuden erilaisten versioiden eli diskurssien tutkimiseen. Asetelmaa luonnehtii paremmin situationistien ylistämä berliiniläisen näyttelijän Wolfgang Neussin 1962 tekemä sabotaasi: Neuss osti mainostilaa laajalevikkisestä *Der Abend* -lehdestä ja paljasti siinä etukäteen kuka oli murhaaja television salapoliisisarjassa, jota kansa oli viikkokausia jännityksellä seurannut. Neussin tempausta voi verrata 30 vuotta myöhemmin tehtyyn TV-sarjaan *Twin Peaks*. Kun sarjaa alettiin esittää, »kaikki» tiesivät kuka murhasi Laura Palmerin, mutta sitä ei saanut paljastaa, vaan se oli eräänlainen simuloitu salaisuus. *Twin Peaksin* ympärille rakennettu keino-tekoinen aura liittyy postmoderniin kulttuuriin; etenkin, kun Laura Palmerin murhaajan olemus ja henkilöllisyys ei ole lainkaan niin selkeä 'totuus' kuin dekkarin murhaajan henkilöllisyys 30 vuotta sitten.

Debord ei koskaan tehnyt hyppäystä hypertodellisuuteen. Hän väitti, että hyödykkeet kiertävät *miltei* yksinomaan abstraktin ostamisen ja myymisen kehää. Sadie Plant toteaa, että situationistien teoria oli vähällä myöntää yhteiskunnan muodostuvan sisällyksettömistä merkeistä, mutta SI veti kuitenkin aina argumenttinsa todellisten ihmisten kokeman todellisen maailman vakaalle maalle.²³ Debordin esimerkit speaktaakkelin toteutumisesta ovat konkreettisia. Hän toteaa, että taipumus korvata todellinen keino-tekaisella on levinnyt kaikkialle. Liikennesaasteet ovat pakottaneet korvaamaan Concorde-aukion Marlyn hevoset ja Saint-Trophimen oven vieressä Arles'ssa olevat roomalaisveistokset muovisilla jäljennöksillä. Kaikki on kauniimpaa kuin ennen, turistien kameroille.²⁴ Kun Debord kirjoittaa näin, hän tarkoittaa edelleenkin petosta, todellisuuden väärentämistä, valhetta, jonka halpaan speaktaakkelimaailman turisteja huijataan. Baudrillard kirjoittaa, että Lascaux'n luolamaalauksista on tehty jäljennökset alkuperäisen säilyttämistarkoituksessa. Hän väittää olevan mahdollista, että muistikuvat alkuperäisistä luolamaalauksista pyyhkiytyvät tulevien sukupolvien mielestä, enää nykyisinkään ero alkuperäisen ja jäljennöksen välillä ei ole merkityksellinen: turisteille riittää, että he näkevät luolan lähistöllä olevat jäljennökset. Baudrillardin tulkinnassa vaihtoehdon mahdollisuus on minimaalisempi ja epärelevantimpi. Jonathan Crary kirjoittaa artikkelissaan *Eclipse of the Spectacle*, että Debordille, joka kirjoitti »Pax Americana» -ajan viimeisen nousukauden aikoihin 1967, hyödykkeen auraattinen läsnäolo liittyi illuusion sen ehdottomasta tavoitettavuudesta. Mutta sen jälkeen

olemme todistaneet auran asteittaisen siirtymisen omistettavista esineistä tai niiden kuvista digitoituun datavirtaan, VDT:n hehkuun ja siihen ruumiillistuneeseen lupaukseen osallisuudesta. Se on vastakkainen tila Debordin kuvailemalle prosessille, jossa näennäinen hyödykkeen itseriittoisuus oli niiden voimien jähmettymistä, jotka olivat pohjimmiltaan liikkuvia ja dynaamisia. Nyt kuitenkin, kun puhdas virta itsessään on hyödyke, uudenlaiset investoinnit tuhoavat ja korvaavat spektakulaarisen ja kontemplatiivisen suhteen objekteihin, Crary kirjoittaa. Hän toteaa myös, että enää ei ole vastakohtaa rahan abstraktisuuden ja hyödykkeiden näennäisen materiaalisuuden välillä; raha ja se mitä sillä voi ostaa ovat nyt perin pohjin samaa substanssia. Minkä tahansa markkinakielen tai valon tai sähkön binarisoitujen pulssien potentiaalinen hajoaminen järkyttää spektakulaarisen representaation kuvitteellista yhtenäisyyttä. Esittävät kuvat menettävät transparensinsia ja ne kulutetaan kuin mikä tahansa koodi.²⁵

SI ei selkeästi ilmaissut sitä, minkä Baudrillard totesi myöhemmin, että massamedia ja joukkoviestintä ovat saattaneet meidät simulakrumiin. Televisio on tämän uuden aikakauden täydellinen esine. Modernistiset käytännöt johtivat monet kriitikot etsimään nimenomaan televisiolle ominaisina pidettyjä ominaisuuksia ja artikuloimaan sen mediumina kuten maalaustaide tai kuvanveisto, (sekä myöhemmin eristämään uusi kokonaisuus, jota kutsutaan videotaiteeksi). Televisio vakiinnutettiin käsitteellisesti semioottisena systeeminä, jota voi »lukea», tai sitten ylärakenteen elementtinä, jonka kautta vallankäyttöä harjoitettiin.²⁶ Situationisteilla oli TV:stä nimenomaan se käsitys, että ideologiaa pönkittävät tuotantovoimat manipuloivat ihmisiä yleiskulttuuriseksi viestimeksi mielletyn television kautta. Craryn mielestä niin ajatellen vaarana on television totalisoiminen. Tällainen totalisoimisajattelu on lähtöisin Frankfurtin koulukunnan kulttuuriteollisuusnäkemyksistä; Crary toteaa, että esimerkiksi Adorno & Horkheimer paljastivat jokaiselta osaltaan kokonaisen ja yhdenmukaisen systeemin säälimättömän yhtenäisyyden, pakoontähtämättömän ja kyltyttämättömän verkon, joka imee ja tavarallistaa kaiken sellaisen logiikan mukaan, joka heidän mielestään muistutti liikaa fasismia.²⁷ Sama modernistinen totalisoiva näkemys oli Debordin ajattelun taustalla. Neville Wakefield kiteyttää sen: Debordin kuvaama spekaakkeli, vaikka onkin ideologisesti pakonomainen, on yhä (poliittisen) väliintulon mahdollinen alue.²⁸ Varsinainen televisiototaliteetin hajoaminen on alkanut vasta 70-luvulla, jolloin video yleistyi ja kaapeli- ja satelliittitelevio kehittyivät. Sen myötä ohjelmavirta hajanaistui, ja TV:n välittämä (maailman)kuva pirstoutui.

Baudrillardin teoria ei olisi voinutkaan syntyä 60-luvulla. Crary esittää ajatuksen, että tietokoneen piti olla keskeisessä asemassa speaktaakkelin uudelleenluomisessa tarjoamalla näennäinen kuva homogeenisestä ja neutraalista alustasta, jolla maailman sisältöjä voidaan tuntea ja manipuloida ilman viittauksia näkyvään.²⁹ Baudrillard kuvaa simulaatioyhteiskuntaa, jossa ei ole teatteria, koska ei ole enää näyttämöä, jolla sitä voitaisi esittää. Situationistista speaktaakkelin harmittelua inspiroineiden pitkäveteisten representationaalisten kertomusten sijaan löydämme ainoastaan toisiinsa yhteenliittymättömien tapahtumien tyhjän ilmentymän postmodernin valkokankaan lattealla, tasaisella pinnalla.³⁰

Postmodernin alku on sijoitettu milloin minnekin kulloisenkin postmodernikäsitteilyn luonteesta riippuen. Näyttää luonteelta väittä, että dadaista ja muista radikaaleista avantgardeliikkeistä on peräisin se »postmoderni» vire, joka on hylännyt metakertomukset kaaosta vastustavana ja järjestystä ylläpitävänä legitimaationa. Modernin kauden suurten kertomusten tärkein funktio on legitimointi. Ne pyhittävät tiettyjä toimintoja laajemman ja totalisoivan legitimaation metadiskurssin sisällä, erotellen sen muista, kirjoittaa Neville Wakefield postmoderni-kirjassaan.³¹ Niin tehdessään ne eivät toimi vain eräänlaisina valikoivina filtereinä, vaan myös epistemologisena kehyksenä, jota ilman 'ihminen'(mies), historian subjekti, ei enää ole keskipiste, ja 'maailmankaikkeus' on tuomittu uuteen pimeyden aikaan, jossa kaaosteoria saa vallan rationaalisuudesta, ja nietscheläinen visio ikuisesta paluusta ylittää valistuksen dialektiikan.

Metakertomus on Lyotardin näkökulmasta meta varsin voimakkaassa mielessä, analysoivat Lyotard-tutkijat Fraser ja Nicholson: Sen on tarkoitus olla etuoikeutettu diskurssi, joka kykenee asemoimaan, luonnehtimaan ja arvioimaan kaikki muut diskurssit, mutta ei itse ole historiallisuuden tai jatkuvuuden saastuttama, mikä tekee ensimmäisen asteen diskursseista potentiaalisesti vääristyneitä ja legitimaation tarpeessa olevia.³² Postmodernin syntyä tuskin on mielekästä ajoittaa täsmällisesti sen kummemmin 1910-luvulle kuin 1960-luvullekaan, mutta dadan kaltaiset ilmiöt osoittavat, että modernissa itsessään on postmodernia: moderni on kuin kolikko, jolla on kaksi puolta; niitä ei voi nähdä yhtä aikaa, ja nykyään on käännetty esiin se puoli, joka aikaisemmin oli enemmän piilossa. Fredric Jameson on kirjoittanut, että kaikki postmodernismin piirteet ovat mukana täysin kehittyneinä yhdessä jos toisessakin edeltäneessä modernistisessä liikkeessä.³³ Ne ovat kuitenkin merkityksiltään ja sosiaaliselta funktioltaan

erilaisia. Varsinainen postmodernin psyykkinen habitus muotoutui Jamesonin mukaan 1960-luvulla, kun taloudelliset edellytykset postmodernin muotoutumiseksi olivat rakentuneet jo edellisellä vuosikymmenellä. Sikäli SI oli yksi rajatapauksista: aatteellisesti kenties modernistinen, mutta habitukseltaan jo postmoderni.

Alastair Bonnetin mukaan situationismille ja poststrukturalisteille on yhteistä koherentin yhteiskunnallisen kritiikin hylkääminen. Ehdottamalla, että esineistymisen paha valtakunta on levinnyt kauttaaltaan yhteiskunnalliseen representaatioon, situationistit itse asiassa tulevat tehokkaasti kiistäneeksi poliittisesti merkittävän kritiikin mahdollisuuden. Ainoa vallankumouksellinen ele on silloin se, mitä Vaneigem kutsuu aktiivisen nihilismin sabotaasiksi. Vaneigem pohti aktiivista nihilismia ressentimentti-käsitteeseen liittyen. Käsitettä ressentimentti ovat alunperin tarkastelleet mm. Nietzsche ja Scheler, jonka mukaan ressentimentti asenne on mielen myrkyttämistä itse, ja sillä on tietyt seuraamukset. Ressentimentti on kestävä henkinen asenne, jonka aiheuttaa tiettyjen ihmisluonteelle normaalien tunteiden ja mieltymysten systemaattinen tukahduttaminen. Tukahduttaminen johtaa jatkuvaan taipumukseen antautua tietynlaisiin arvoharhaluoloihin ja niitä vastaaviin arvoarvostelmiin, joiden perustana olevat tunteet ovat enimmäkseen kostonhalu, viha, vahingonilo, kateus sekä halventamisimpulssi. Schelerin mukaan kostonjano on tärkein ressentimentin lähde. Ressentimenttiin asenteeseen liittyy varsin olennaisesti kaunaisuus, joka taiteentutkija Donald Kuspitin mukaan taiteessa ilmenee eräänlaisena antihumanismina taiteilijan taholta: taiteilija suhtautuu tietoisesti epähumanisti kriitikkoa kohtaan. Syynä on se, että taiteilija tuntee olemassaolonsa oikeutuksen ja laadun olevan kriitikon hallinnassa.³⁴ Toisin sanoen ressentimentin asenteen voi ajatella kehittyvän jatkuvan rekupeeraation uhan alla. Mitä enemmän pysyvä sosiaalinen paine tuntuu olevan väistämätön kohtalo, sitä vähemmän se voi vapauttaa voimia näiden olosuhteiden järkevään muuttamiseen, ja sitä enemmän se johtaa umpimähkäiseen kritiikkiin ilman positiivisia pyrkimyksiä.

Tyypillisimmillään ressentimentin kritiikin muodon voi kuvata sen tosiasian avulla, että parannukset olosuhteissa, joita kritisoidaan, eivät tuota tyydytystä – ne aiheuttavat enimmäkseen tyytymättömyyttä, koska ne tuhoavat herjauksien ja kieltojen avulla tavoitetun kasvavan mielihyvän.³⁵ Vaneigem kirjoitti, että ressentimenttinen ihminen on virallisen maailman ivakuva vallankumouksellisesta: ihminen, jolta on riistetty

tietoisuus muutoksen mahdollisuudesta; ihminen, joka ei kykene tarttumaan perspektiivin muuttamisen välttämättömyyteen ja joka kateuden jäytämänä, kaunaisena ja epätoivoisena, yrittää käyttää näitä tunteita maailmaa vastaan, joka on varsin hyvin suunniteltu hänen ahdistustaan varten. Tällainen ihminen on eristetty ihminen; täydellisen kieltäytymisen ja absoluuttisen Vallan hyväksymisen välille voimattomaksi sidottu uudistaja. Hän hylkää hierarkian loukkaannuttuaan siitä, ettei hänellä ole sijaa siinä, ja tämä tekee hänestä, kapinoitsijana, ideaalin orjan vallankumouksellisten 'johtajien' suunnitelmille. Vallalla ei ole parempaa tukea kuin petetty kunnianhimo, minkä takia se yrittää kaikkensa lohduttaakseen luopiokisan häviöjä heittämällä heille etuoikeudet heidän kaunansa maaliksi. Kun situationistien propagoima perspektiivin kääntäminen puuttuu – ja juuri sen tähden – vallan vihaaminen on vain toinen muoto alistua Vallan heruudelle. Se, joka kävelee tikapuiden ali osoittaakseen ettei ole taikauskoinen, osoittaa juuri päinvastaista. Kapinoitsija, jolla ei ole näköpiirissä muuta kuin rajoituksia, joko takoo päätään niiden muodostamaan seinään tai päätyy puolustamaan sitä jääräpäisellä tyhmyydellä. Ei ole väliä hyväksyykö vai torjuuko Vallan: jos näkee itsensä pakkojen valossa, näkee asiat Vallan näkökulmasta. Silloin ihminen lainaa Vallan kyvyttömyyttä taistellakseen valtaa vastaan.³⁶

Vaneigemin mielestä itsensä negatiivinen määrittelemisen Vallan pakkoihin ja valheisiin viitaten voi johtaa pakkojen ja valheiden omaksumiseen irvokkaan kumouksen elementtinä – yleensä vailla ripauksenkaan vertaa ironiaa, että saattaisi hengähtää. Katso maailmaa avaimenreiästä! Sitä kaikki ekspertit kehottavat meitä tekemään, ja siitä ressentimentti ihminen nauttii. Kykenemättömänä pääosaan hän ryntää hankkimaan parhaan paikan katsomosta. Ressentimentti ihminen on potentiaalinen vallankumouksellinen, mutta tämän potentiaalisuuden kehittyminen pakottaa hänet käymään läpi toukkavaiheen tietoisuuden: hänestä tulee ensin nihilisti. Ellei hän tapa ikävystymisensä organisaattoreita, tai ainakin niitä, jotka näyttävät hänestä olevan sellaisia (johtajat, asiantuntijat, ideologit etc.), niin hän päätyy tappamaan auktoriteetin nimissä, jonkun valtion esittämän syyn nimissä, tai ideologisen kulutuksen nimissä.³⁷

Paradoksi on, että: a) Suurilta nihilismin propagoijilta puuttuu olennainen ase: historiallisen todellisuuden taju, rappeutumisen, syöpymisen ja pirstoutumisen todellisuuden taju. b) Niiltä, jotka ovat *tehmeet* historiaa porvarillisen taantumisen kaudella, on traagisesti puuttunut tarkka tie-

toisuus valtavasta historiaa vesittävästä voimasta tällä kaudella. Marx epäonnistui romantiikan ja yleensä taiteellisen ilmiön analysoimisessa, toteaa Vaneigem. Lenin oli tieteen tahtoen sokea jokapäiväisen elämän ja sen taantumisen merkitykselle, futuristeille, Majakovskille tai dadaisteille. Virallisen maailman nihilistit tuhoavat jääräpäisesti jo kuolleita arvoja, joihin he teeskentelevät uskovansa.³⁸ Ressentimentti ihminen on täydellinen selviytyjä.³⁹

Vaneigemin mukaan selviytyminen, perustarpeiden tyydyttäminen so. pelkkä hengissä pysyttelemine, on todellisen elämän vihollinen, sillä silloin energia on lukkiutunut jokapäiväiseen elämään. Kun ressentimentti ihminen tulee tietoiseksi siitä kuolleesta tilasta, mitä selviytyminen on, hänestä tulee nihilisti.⁴⁰ Ressentimentista ihmisestä tulee nihilisti myös tulemalla tietoiseksi spektakulaarisesta hajoamistilasta.⁴¹ Vaneigemin mielestä tältä nollassolulta on vain kaksi tietä pois, kaksi eri tyyppiä nihilismia: aktiivinen ja passiivinen. Passiivinen nihilisti tekee kompromisseja sen kanssa, mikä on hänen oma selkeä käsityksensä kaikkien arvojen romuttumisesta. Hän tekee yhden viimeisen nihilistisen eleen: heittää arpaa päättääkseen syynsä, ja hänestä tulee sille omistautunut orja, Taiteen tähden, ja pienen leipäpalan tähden. Koska mikään ei ole totta, muutamasta eleestä tulee voitto. Vaneigemin mielestä näin ovat tehneet mm. patafyysikot, pop-taiteilijat, psykedeeliset impressaariot jne. He eivät usko siihen mitä tekevät, mutta tekevät sitä kuitenkin; he ovat tottuneet siihen ja oppineet lopulta pitämään siitä. Passiivinen nihilismi on konformismin alkusoitto. Sen sijaan aktiivinen nihilisti ei tyydy katsomaan, kun asiat hajoavat käsiin. Vaneigemin mukaan hän kritisoi hajoamisen syitä nopeuttamalla hajoamisprosessia: sabotaasi on luonnollinen reaktio maailmaa hallitsevaan kaaokseen. Vaneigem kirjoittaa, että aktiivinen nihilisti on esivallankumouksellinen; passiivinen nihilisti on vastavallankumouksellinen.⁴²

Vaneigem asettaa vastakkain kaksi spekaakkeliyhteiskunnan kieltoa: kyvyttömyyden kiellon – ts. reformismin – ja raivokkaan kiellon, tai nihilismin. Kyvyttömyyden kiellon on jokseenkin Adornon ja Horkheimerin kuvaileman Orson Welles -efektin kaltainen: Aina kun Welles teki jotain hyväksytystä poikkeavaa hänelle annettiin se anteeksi, koska näiden poikkeuksien ajateltiin olevan vain tarkkaan laskelmoituja mutaatioita, jotka pohjimmiltaan vain vahvistivat hyväksytyä systeemiä entisestään.⁴³ Ainakin radikaalin avantgarden varhaisvaihe, mutta pohjimmiltaan koko radikaalin avantgarden perintö, on Orson Welles -efektin toteutuma. SI kehittäi ideoitaan

varsin tietoisena Orson Welles -efektistä. Bonnett väittää, että etenkin Vaneigemin käsitys poliittisesta vastarinnasta on implisiittisesti ja joskus jopa eksplisiittisesti samansuuntainen poststrukturalismin kanssa.⁴⁴ Bonnett siteeraa Lyotardia: »Tässä on toiminnan suunta: karaistu, tule pahemmaksi, kiihdytä dekadenssia. Omaksu aktiivisen nihilismin perspektiivi»⁴⁵.

Usko aktiivisen nihilismin sabotaasimahdollisuuksiin on hiukan väkinäistä uskoa vallankumouksen mahdollisuuteen. Poststrukturalistien teorat sitä vastoin sängen pitkälti kiistävät vallankumouksen mahdollisuuden ja jopa todellisuuden olemassaolon, mihin situationistit kuitenkin uskoivat. Niinpä liiallisia analogioita SI:n ja poststrukturalismin välillä ei ehkä edes hyödytä muotoilla. Yhteistä on kuitenkin se, että dekonstruktii- vinen politiikka, kuten detournementkin, käyttää merkityssysteemin omia välineitä sen kumoamiseen.⁴⁶ Useiden poststrukturalististen tekstien muoto on itse asiassa hyvin situationistinen so. detournementtinen: ideat, esimerkit ja ilmaisumuodot on lainattu eri lähteistä. Poststrukturalisteihin laskettavista ajattelijoista Baudrillard on kaikkein lähinnä situationisteja. Ei vähiten siksi, että hän ryhtyi kehittämään Debordin speaktaakkeliteoriaa, mutta myös siksi, että (kuten Lyotard on huomauttanut) Baudrillardin työtä kalvaa kadonneen orgaanin yhteiskunnan paratiisinomainen representoiminen. Ja toisaalta, toisin kuin Derrida tai Lyotard, Baudrillard ei aseta teorioitaan samankaltaiseen moraaliseen tyhjiöön, vaan asettaa politiikan kamppailemaan simulakrumia vastaan autenttisuuden puolesta. Kuten situationistit, Baudrillardkin esittää tarkoituksenmukaisen poliittisen strategian, jonka mukaan muuntamalla ja nurinpäin kääntämällä sosiaalisia rooleja ja malleja voi ainakin hajottaa, vaikei ehkä ylittää, niiden autenttisuutta tuhoavaa vieraantuneisuutta. Asiat täytyy kärjistää äärimmäisyyteen, missä kaikki luonnostaan kääntyy pääläelleen ja romah- taa. Siksi simulaatiopeli täytyy viedä vielä pidemmälle kuin systeemi sallii, sillä tavoin systeemin oma logiikka muuttuu parhaaksi aseeksi sitä vastaan.⁴⁷ Eri asia on kuitenkin se, että esimerkiksi monet simulaatio- teorian omaksuneet taiteilijat ja muut Baudrillardin »oppilaat» eivät näe minkäänlaista toiminnan mahdollisuutta – ei muuta kuin totaalisen nihi- lismin.

Baudrillard ja Lyotard olivat lähtöisin samasta poliittisesta ympäristöstä kuin SI (Lyotardin poliittisena kotina oli 60-luvulla Socialisme ou Barbarie ja mouvement du 22 mars⁴⁸). Jameson on kuitenkin heitä enem- män SI:n perillinen esimerkiksi siinä suhteessa, että hän korostaa historiallista perspektiiviä. Jamesonin mukaan modernismin hiipuminen ja

sammuminen, tai ainakin sen ideologinen ja esteettinen hylkääminen, liittyy kahteen modernismin dynamiikkaa syövyttäneeseen tendenssiin. Ensimmäinen tendenssi on suurien modernististen teosten kanonisointi, vastakulttuurisen kultturoituminen ja kumouksellisuuden institutionalisoiminen – asioita, joiden ympärillä situationistienkin ajatukset askartelivat. Toinen tendenssi on Jamesonin mukaan esteettisen populismin nousu, minkä ansiona on korkeakulttuurin ja ns. kaupallisen massakulttuurin välisen rajan hävittäminen.

Situationistien strategia oli ollut sekä korkeakulttuurin että kaupallisen massakulttuurin vastustaminen. Postmoderni esteettinen populismi ei kuitenkaan ole SI:n toiveiden täyttymys, sillä rajojen hävittäminen on tapahtunut kapitalismin tarpeisiin – Jameson käsittää postmodernin kapitalismin uutena modifikaationa, vaikka hän ei kielläkään sen omalaatuisuutta. SI:n voi väittää yhtenä muiden radikaalien avantgarde-liikkeiden joukossa kuitenkin edistäneen kehitystä, joka lopulta on johtanut esteettiseen populismiin, tai kuten Jameson luonnehtii: menneisyyden tyylien sattumanvaraiseen kannibalisointiin ja tietynlaiseen camp-asenteeseen. Situationistien detournement-menetelmä ei toki ole teorialtaan samaa kuin postmodernin esteettisen populismin menneisyyden kannibalisointi, mutta käytännössä SI:n voi väittää toteuttaneen lähes samankaltaista tekstuaalista peliä, jonka Jameson kuvaa postmodernille tyypilliseksi.

Situationistien puuhissa oli paljon samaa pinnallisuutta ja syvyydettömyyttä, jonka Jameson liittää esimerkiksi Andy Warholin taiteeseen. Situationistit ehkä uskoivat uskovansa todellisuuteen, mutta heidän dilemmansa oli oikeastaan siinä, että he tiesivät vain uskovansa. Kuten aiemmin on jo todettu, situationisteja vaivasi intellektuellien legitimaatiokriisi. Kirjallisissa analyyseissaan SI toteutti Jamesonin formuloimaa dialektista syvyysmallia: olemuksen ja ilmiönsä vastakkainasettelua kaikkine virityksineen ideologiasta ja siihen liittyvästä väärästä tietoisuudesta.

Detournementin ja situaatioiden konstruoinnin käytännöt eivät kuitenkaan välttämättä kulkeneet käsi kädessä poliittisen teorian kanssa, vaan nämä käytännöt viittasivat jo voimakkaasti postmoderniin. Situationistit valitsivat esimerkiksi sangen tavanomaisista päivittäissarjakuvista latteita fragmentteja, ja niihin he liittivät poliittisia sitaatteja, joilla näyttää olevan painoarvoa mutta jotka tosiasiaassa estävät katsojaa uskomasta, että poliittisen pelipinnan alla on mitään. Situaatioiden konstruointi puolestaan muistutti monessa suhteessa Jamesonin kuvailemaa skitsofrenista

kokemusta: Ensiksikin ajallisuuden luhistuminen vapauttaa käsillä olevan hetken yhtäkkiä kaikista niistä toiminnoista ja kohteellisuuksista, jotka voisivat tarkentaa sen ja tehdä siitä käytännöllisen toiminnan tilan; siten eristettynä tuo nykyisyys yhtäkkiä nielaisee subjektin kuvaamattomalla eloisuudellaan, havainnon todella musertavalla aineellisuudella. Tapahtuma dramatisoi tehokkaasti eristetyn, aineellisen – tai pikemminkin kirjaimellisen – merkitsimen voimaa. Tämä maailman tai aineellisen merkitsimen nykyisyys tulee subjektin eteen korostuneen intensiivisenä, kantaen arvoituksellista affektilatausta, [...] jonka voisi aivan yhtä hyvin kuvitella euforian termein, korkeana, päihdyttävänä tai hallusinogeenisenä intensiteettinä.»⁴⁹ Situationistien hahmottelemat situaatiot, jotka mahdollistaisivat mahdollisimman täyden autenttisen kokemuksen voisi myös kuvailla korkeana, päihdyttävänä, hallusinogeenisenä intensiteettinä, skitsofrenisena sarjana nykyisyyksiä ajassa. Itse asiassa konstruoitu situaatio on arkielämässä vastaavanlainen skitsofreninen katkos kuin se katkos, jonka Jameson liittää taiteeseen. Toisaalta epäjatkuvuus on aina ollut yksi radikaalin avantgarden tyypillisimmistä piirteistä.

Situationistien tapa puuttua valtavaan määrään erilaisia tapahtumia ja liikkua kaikkien mahdollisten elämänalueiden detaljikossa ennakoi muodoltaan ehkä jossain määrin Jamesonin kuvailemaa »postmodernin teorian» rakentumistapaa erilaisista diskursiivisista alueista. Ennen situationisteja mm. surrealistit, lettristit ja COBRA olivat keskittäneet toimintansa painopisteet yksinomaan tietyille, esimerkiksi taiteen, alueille; heidän näkökulmansa oli selkeämmin määriteltävissä. Sisäisestikin varsin ristiriitaisena liikkeenä SI ei enää kyennyt tuottamaan kovin yhtenäisiä näkemyksiä, vaikka siihen pyrki. SI vastusti kuitenkin postmodernissa täydellistynyttä normitonta tyyllillistä ja diskursiivista specialisoituneiden alueiden heterogeenisuutta. Debord kirjoitti, että kulttuurin nykyisten muotojen vallankumouksellinen muuntaminen voi olla vain koko elämästä erillisten speaktaakkeliensa kasaama tuottavan esteettisen ja teknologisen välineistön kaikkien osasten lakkauttaminen.⁵⁰ Situationistit julistivat, että on välttämätöntä *todentaa* kulttuuri lakkauttamalla se erillisenä alueena; ei ainoastaan spesialisteille varattuna alueena, vaan ennen kaikkea sellaisen erikoistuneen tuotannon alueena, joka ei suoraan vaikuta elämän rakentamiseen – ei edes sen omien spesialistien elämän.⁵¹

Debordin 1980-luvun lopussa esittämä kuvaus täydellistyneestä speaktaakkelista on samankaltainen Jamesonin esittämien formulointien

kanssa: jos hallitsevan luokan aatteet muodostivat kerran porvarillisen yhteiskunnan vallitsevan (tai hegemonisen) ideologian, niin nykyiset pitkälle kehittyneet kapitalistiset maat muodostavat normittoman tyyllillisen ja diskursiivisen sekalaisuuden kentän. Kasvottomat valtiat sorvailevat edelleenkin olemassaoloamme kahlitsevia taloudellisia strategioita, mutta heidän ei enää tarvitse lyödä läpi puhettaan, heillä ei ole tarvetta vakuuttaa kaikkia. Debordin speaktaakkeliäjätus sisälsi ajatuksen vallan fragmentoituneisuudesta. Fragmentaarisen vallan viekkaus on siinä, että se aiheuttaa osittaisia vallankumouksia, vallankumouksia, joilla ei ole mitään tekemistä perspektiivin muuttamisen kanssa, kokonaisuudesta irrallisia, paradoksaalisesti täysin erillisiä niitä aikaansaavista työläisistä.⁵² Kun tämä fragmentoituminen on täydellistynyt, niin modernistinen ahdistuneen ja vieraantuneen yksilön käsite katoaa. Jameson toteaaakin, että kulttuurin patologian dynamiikassa on tapahtunut muutos, jonka myötä subjektin vieraantumisen on korvannut subjektin pirstoutuminen.⁵³ Tässä on yksi painava syy siihen, että SI suhtautui nurjamielisesti taiteeseen: taide on liian eriytynyt elämänalue, jotta vallankumoukset taiteen sisällä vaikuttaisivat mihinkään muuhun; ne jäävät osittaisiksi vallankumouksiksi siitä huolimatta, että ideat kantaisivat pitemmällekin. Taide symbolisoi speaktaakkeliyhteiskunnan fragmentoituneisuutta. Moderni taide erinomaisen hyvin, koska se on itsessään taidealueena pirstaleinen – yksi syy, miksi SI hyökkäsi juuri modernia taidetta vastaan.

On kuitenkin vaikea sanoa yrittikö SI kehittää subjektiä eheyttävää mallia vai selviytymisstrategioita. Vaneigem kirjoitti, että vastarinnan ja kieltäytymisen äärimmäinen pirstaleisuus kääntyy, ironisesti, vastakohdakseen, koska se uudistaa globaalisen kieltäytymisen edellytykset. Uusi vallankumouksellinen kollektiivi kehittyy ketjureaktiosta, joka syntyy kun hypätään aina yhdestä subjektiviteetista toiseen. Kokonaisista yksilöistä koostuvan ihmisyyhteisön rakentuminen saa aikaan perspektiivin muuttamisen, mitä ilman mikään voitto ei ole mahdollinen.⁵⁴ Vaneigem korosti individualismia. Taiteella voisi ajatella olevan hyvä pohja ketjureaktion aloittamiseksi, koska taide on luvallinen alue korostaa yksilön subjektiviteettia (otaksuttavasti SI ajatteli alkuvaiheessaan juuri niin). Toisaalta Vaneigem ei kuitenkaan tässä yhteydessä tarkoita solipsista individualismia, mihin taiteella on taipumusta; Vaneigem syytti esimerkiksi Artaudia siitä, että sisäisen ulkoistamisen sijasta hän pyrki pyhittämään sen, ja löytämään pysyvän myyttisen todellisuuden symbolien kankeasta maailmasta.

Vaneigemin mukaan se johtaa kyvyttömyyteen: Ne jotka epäröivät hylätä heitä sisältä käsin kalvavat liekit, voivat vain palaa, heidät voidaan käyttää vain kulutuksen lakien mukaan.⁵⁵

Situationistit pyrkivät vieraantumisen lopettamisen ja suoran kommunikaation kautta ilmaisemaan todellisia haluja, välittömiä kokemuksia, spontaaneja tunteita ja mielihyvän ja vihan todellisuutta. Sellaisenaan heidän projektinsa: pyrkimys puhtaaseen representaatioon ts. poeettisten subjektien ja objektien yhdistymiseen (jolloin itse asiassa representaatio katoaa), oli utopia. Situationisteilla oli merkittävä osuus nimenomaan käsitteen 'teos' (work) häivyttämiseen taideteoksesta (work of art). Monet SI:n aikalaiset taideliikkeet (fluxusta kenties lukuunottamatta) eivät edes kehitelleet teoksen poistamisideaa eli taiteen todentamisen ajatusta niin pitkälle kuin SI. Detournement-ajatusten mukana katosi myös tyyli – se mitä Jameson kutsuu yksilölliseksi siveltimenvedoksi. Tyylin katoaminen on Jamesonin mukaan suhteessa autonomisen yksilösubjektin katoamiseen. Jos ajatellaan subjektia monadin kaltaisena astiana, jonka sisällä asiat koetaan ja sitten ilmaistaan projisoimalla ne ulos (mikä on Jamesonin mukaan ollut modernismin tyyli-käsityksen ja avantgardeihanteiden tukipylväs) niin SI halusi muuttaa juuri tämän asetelman. SI:ssä individualismin ja kollektivismin ristiriita oli koko ajan kytemässä. SI halusi, että tämä ristiriita johtaisi teki-jän lopulliseen kuolemaan. Toisaalta situationistit halusivat säilyttää sen minimaalisen esteettisen etäisyyden, josta Jameson mainitsee: etäisyyden, joka mahdollistaa kulttuurisen teon siirtämisen pääoman massiivisen ole-massaolon ulkopuolelle. Subjektin ja objektin sulautumisidean toteutuminen saattaa nykyään olla datapuvuissa tai Disney Worldin tilasimulatioissa, mutta ne eivät vastaa sitä mihin SI pyrki, sillä niissä esteettinen etäisyys on tyystin kadonnut.

Debord näki speaktaakkelin kapitalistisena kulttuurisena dominanttina. Jameson näkee postmodernin myös kulttuurisena dominanttina, mutta vailla yhtä selkeää ideologiaa kuin Debord. Speaktaakkeliteoria perustuu kuitenkin valtamalliin, jossa ideologiakeskus ei enää ole paikannettavissa, ja siinä mielessä sen voi sanoa ennakoivan postmoderneja käsitteitä. Jameson on käyttänyt käsitteensä 'late capitalism' (myöhäiskapitalismi) synonyyminä käsitettä 'spectacle society'(speaktaakkeliyhteiskunta).⁵⁶ Hän toteaa kulttuurin autonomisen alueen kadonneen postmodernissa ja laajenneen kauttaaltaan sosiaaliseen, hän saattoi myös jo itsestään selvyytenä todeta, että esteettinen tuotanto on yhdentynyt tavaratuotantoon

yleensä. Modernismi sentään jonkin verran kritisoi tavaroitumista ja yritti muuntaa tätä tendenssiä, mutta Jamesonin mukaan postmoderni on jo silkkä tavaroitumisen kuluttamisprosessi.

Radikaalin avantgarden tavoite taiteen ja elämän alueiden yhdistymisestä on siis toteutunut varsin ironisella tavalla. Poliittinen toimintakaan ei enää kykene pysyttelemään systeemistä erillisenä, sillä mitään etäisyyttä ei enää kyetä muodostamaan, ja sen myötä myös kritiikin mahdollisuus katoaa, kuten Jameson väittää. Hän käyttää esimerkkinä punk-yhtye *The Clashia*⁵⁷, mutta sama ilmiö on nähtävissä myös lukuisissa muissa esimerkeissä. SI ennakoii jo tilannetta kamppailemalla kritiikille välttämättömän etäisyyden säilyttämiseksi. Viisitoista vuotta SI:n jälkeen on luovuttu yrityksistä säilyttää kriittinen etäisyys, (siitä enemmän seuraavassa luvussa).

Kriittisen etäisyyden katoaminen liittyy postmodernissa tapahtuneeseen ajan kategorian korvautumiseen tilan kategorialla ja historiattomuuteen, jota Debord kuvasi toteamalla, että »nykyhetken voi elää kuin muiston». Debord viittasi siihen, että nykyhetki on mahdollista välittömästi reprodusoida, jolloin se muuttuu osaksi speaktaakkelia hiukan samaan tapaan kuin Jameson kirjoittaa ns. nostalgiaelokuvista, jotka kertovat kliseistä käsitystä so. stereotyyppisiksi jähmettyneitä kuvia historiasta. Jamesonin mielestä kaikelle yhteisen tulevaisuutemme elinvoimaiselle uudelleenorientoitumiselle välttämätön retrospektiivinen ulottuvuus on itsessään muuttunut valtavaksi kuvien kokoelmaksi, lukuisiksi valokuvallisiksi simulakromeiksi. Tämän on kouriintuntuvasti todistanut se hilitön kulttuurin museointi, joka on tapahtunut käsi kädessä menneisyyden esineellistymisen kanssa. Historiasta on tullut perintö, teemapuisto, joka on korvannut museon ja kirjaston historiallisen tiedon tallennuspaikkana ja joka tuo mukanaan kokonaan uuden fantasian, nostalgian ja halun ekologian, joka löytää vastineensa Disney World -kokemuksen historiattomuudessa.⁵⁸ Jameson toteaa, että koko tämä uusi, hypnotisoiva esteettinen moodi ilmaantui pitkälle vietyinä oireena oman historiallisuutemme heikkenemisestä, elämismaailmamme heikkenemisestä mahdollisuuksista kokea historiaa jollakin aktiivisella tavalla.⁵⁹

Kompleksinen historiasuhde kulminoitui taiteessa 60-luvulla; kun ajattelun lähtökohta oli, että yhteiskunta elää abstraktioissa, irrallaan todellisesta elämästä, niin taide nähtiin yhtenä abstraktioista: historiallisuudestaan irtileikattuna käsitteenä – sen sijaan että se olisi jotakin mihin voisi

osallistua. Gallerioissa ja museoissa esineet so. taideteokset ovat korvattavissa toisilla vastaavanlaisilla, esineiden tehtävä on vain heijastella kulttuuri/taidekäsityksiä. Rainer Borgemeister toteaa eräässä artikkelissaan, että jos sovelletaan Barthesin ajatuksia, niin museo muuntaa esineensä metakielen komponenteiksi tarkoituksenmukaistamalla niiden merkityksen. Se tarkoittaa sitä, että museo riistää esineiltä niiden erikoisluonteen omassa arvosteemissään, ts. niiden historian, maantieteen, moraalin jne. Omalla alueellaan museo tekee objekteistaan subjekteja, jotka esittävät mykkiä, mutta tehokkaita ja voimakkaita kommentteja. Ts. museo vakuuttaa, että esineet ovat taidetta.⁶⁰ Kuusikymmentä luvulta lähtien ns. museokritiikki on kohdistunut tätä tilannetta vastaan. Taidetuotannon myyminen luonne jatkuvine uutuuden vaatimuksineen on tuottanut älyllisiä innovaatioita ja mielihyvää samalla, kun se itse asiassa on estänyt omien rajoitustensa huomaamisen, kirjoittaa Benjamin Buchloh, ja toteaa, että belgialaistaiteilija Marcel Broodthaersin analyttinen ja mytoklastinen projekti on vuoden 1968 jälkeen kohdistunut nimenomaan erikoistunutta visuaalista objektia, taiteen tavaramuotoisuutta, ideologista vahvistamista ja luokkasidonnaisuutta vastaan.

Broodthaers keskittyi kulttuuristen artefaktien ja niiden taiteen ja myytin kautta tapahtuvan kieltämisen suhteeseen. Buchlohin mielestä Broodthaers, dialektikko, vastaa byrokratian estetisoimiseen esteettisen byrokritisoimisella.⁶¹ Broodthaersin museokritiikki kohdistuu mm. luokitteluun: hän sekoittaa luokittelua, jotta sen itsetarkoituksellisuus ilmeneisi. Broodthaersin syksyllä 1968 alkanut projekti: Musée d'Art Moderne on »museo», joka ei perustu pysyvään kokoelmaan tai paikkaan.⁶² Itse asiassa museo on fiktio, joka on ollut olemassa enemmänkin ideana: näytteillä olleet esineet olivat enimmäkseen lainattuja. Vuonna 1972 esillä ollut Section des Figures koostui 266 yksittäisestä eri museoista lainatusta esineestä, joissa kaikissa oli kotka-aihe. Mikään muu tekijä ei esineitä yhdistänyt, ja ne oli asetettu esille vailla mitään systemaattista järjestystä. Toisin kuin Duchampin ready-madet Broodthaers käytti esineitä, joilla jo oli taattu paikkansa museossa. Liittämällä esille pantujen esineiden viereen tekstin *Tämä ei ole taideteos* Broodthaers vastaa paikan mykkiin vakuutteluihin. Itse asiassa hänen eleensä on päinvastainen kuin Duchampin: hän palauttaa esineille niiden olemassaolon tavallisina esineinä, ei taiteen glorifioimina objekteina. Broodthaersin pyrkimyksenä on viime kädessä riisua esineiltä niiden myyttisyys, historian, ikuinen nykyhetki.

Postmodernissa tilanteessa taideteoksen ei enää tarvitse olla ideologian mykkä edustaja, sillä Jamesonin mukaan koko taideteoksen käsitteen on korvannut käsite 'teksti'. Taideteoksen problematisointiprojekti alkoi vuosisadan alun radikaalista avantgardesta, ja tässä hankkeessa SI:llä oli merkittävä asema: 1950-luvun lopulla ja 60-luvun alussa korostamalla vielä taiteilijan asemaa muutosprosessissa, ja sen jälkeen luomalla yhdenlainen taiteen ulkopuolelta lähtevä utopia. Samaan aikaan taide-elämässä instituutioita testattiin sisältä käsin. Broodthaers, Mario Merz, Daniel Buren sekä Art & Language -ryhmä olivat kaikki tietoisia situationistien ajatuksista. Parikymmentä vuotta SI:n lakkauttamisen jälkeen liikkeeseen kuuluneet eivät enää itsekään olleet niin dogmaattisia; instituutio imaisi SI:n. Vuonna 1989 järjestettiin Lontoon ICAssa ja Beaubourgissa Pariisissa laaja situationisteja käsittelevä näyttely. Ralph Rumney kommentoi sitä:

Luin vieraskirjaa ja se oli hyvin mielenkiintoista. Melkein kaikki siihen kirjoittaneet olivat todenneet, että tämä on häpeällistä, situationistit museossa, mitä roskaa! Minä kuitenkin uskon, että historia täytyy tallentaa. Olen myös ruvennut uskomaan museoihin. Yksi niiden tehtävä on tuottaa ideoita ihmisten saataville. Tehdessämme työtämme viimeinen paikka missä halusimme sen nähdä oli museo. Mutta se on nyt ohi, enkä näe mitään syytä miksi sitä ei pitäisi tallentaa, luetteloida, dokumentoida jne.⁶³

Verta, leipää ja kauneutta

Our generation doesn't want or need a prophet,
Our parents generation adopted 'Che' and 'Uncle Ho',
Place you bets now!

– Mick Farren –

Raoul Vaneigem väitti, että dadassa oli idullaan mahdollisuus ylittää nihilismi, mutta dada jätti ne siemenet mätänemään. Vaneigemin mielestä dada-aktiviteetit olivat paljon radikaalimpia kuin heidän teoriansa. »Ainoat modernit ilmiöt, joita voi verrata dadaan ovat kaikkein villeimmät nuorisorikollisuuden ilmentymät. Sama taiteen ja porvarillisten arvojen halveksiminen. Sama kieltäytyminen ideologiasta. Sama elämänhalu. Sama tietämättömyys historiasta. Sama barbaarinen kapina. Sama taktiikan puute.»¹ Greil Marcus teki tästä ajatuksesta kirjansa *Lipstick Traces* (1989) punaisen langan. Liian usein unohdetaan, että esimerkiksi futurismi ja dada, lettrismistä nyt puhumattakaan, olivat aikansa »nuorisoliikkeitä», vaikka ne olivat jotakin muuta, jos niitä verrataan ns. nykynuorisoon.

Vielä ennen II maailmansotaa ei ollut erillistä nuorisokulttuuria, joka kytkeytyisi kiinteästi kaupallisuuteen ja kulutusideologiaan. Vuosidankulun alun kiivaimmat manifestoiijat olivat kuitenkin alle kolmekymppisiä. Futuristit totesivat aikanaan, että *kun meistä tulee nelikymppisiä, sallittakoon nuorempien ja uskaliaampien heittää meidät roskakoriin kuin hyödyttömän käsikirjoituksen...* Lettristien aikoihin nuorten suurin huvi oli istua Deux

Magots -nimisessä kuppilassa ottamassa selvää minkä merkkisiä savukkeita Simone de Beauvoir poltti. Niinpä, kun vuonna 1948 lettristit tapetoivat Pariisin latinalaiskorttelin julisteilla, joissa sanottiin: 12 000 000 NUORTA VALTAA KADUT JA TEKEE LETTRISTISEN VALLANKUMOUKSEN, kukaan ei piitannut niistä – nuori oli epäselvä käsite vielä tuona aikana.

Etenkin tämän vuosisadan jälkipuoliskolla radikaalit avantgardeliikkeet ja alakulttuuriliikkeet ovat olleet sikäli paradoksaalisessa tilanteessa, että niiden olemassaolo ei olisi ollut mahdollista ilman taloudellisen kehityksen tiettyä tilaa ja poliittisesti ilman kapitalistista järjestelmää, jonka toleranssi itseään vastustavia ilmiöitä kohtaan on varsin suuri. Robert Hewison toteaa 60- ja 70-luvun kulttuuria käsittelevässä kirjassaan *Too Much*, että underground-kulttuuri oli nimenomaan noususuhdanteen tuote. Ironiaa oli juuri siinä, että välineet saavuttaa sisäinen tila ja sen totuus, eli huumeet, olivat kapitalistisin periaattein toimivien diilereiden hallussa, ja underground oli niistä riippuvainen.² Toisaalta radikaalien avantgardeliikkeiden (antitaiteelliselle) kapinalle ja myöhempien tällä vuosisadalla esiintyneiden radikaalien alakulttuuriliikkeiden vastarinnalle on yhteistä se, että vallankumousta on tehty vallitsevan kulttuurin rakenteita nakertamalla. Situationistitkaan eivät halunneet asettua täysin ulkopuolisen tarkkailijan asemaan. Siinä suhteessa avantgardepohjaiset liikkeet eroavat monista mystiikkaan taipuvaisista laškoista ja esimerkiksi hippiliikkeen äärimmäisimmistä haaroista. Hewison siteeraa kirjassaan brittiläistä kulttuuritutkijaa Stuart Hallia, joka on todennut, että lähtökohta toimimisesta vallitsevan kulttuurin *sisällä* kenties selittää sitä, miksi vastakulttuuri ei kykene toimimaan omillaan poliittisena muodostelmana. Paremminkin sen hyökkäykset voi Hallin mielestä määritellä »systemaattiseksi nurinkääntämiseksi» eli sisältä päin tapahtuvaksi koko porvarillisen etiikan symboliseksi kumoamiseksi. Jotkut vastakulttuurin terävimmistä hyökkäyksistä eivät syntyneet valitsemalla toinen tie, vaan kärjistämällä nykykulttuurin vastakohtaiset tendenssit äärimmilleen – yrittämällä kumota ne sisältä käsin, kiellon kautta, Hall toteaa. Ja hänen mielestään juuri tämä saattaa myös selittää miksi »kulttuurinen vallankumous» heilahteli niin nopeasti täydellisen vastustamisen ja toisaalta liittoutumisen ääripäiden välillä.³

Lähes koko vuosisadan on siis ollut olemassa avantgardistisia negaation kautta kapinaa manifestoineita tendenssejä. Ne ovat jatkaneet

sekä poliittisen että taiteellisen avantgarden linjoilla yhdistämällä nämä eriytyneet suuntaukset. Kysymys on itse asiassa ollut esteettisen politisoinnin ja politiikan estetisoinnin erottamattomasta rytmistä. Esimerkiksi Nigel Young on yrittänyt kristallisoida tätä ajatusta kuvaillessaan vuosien 1968-69 nuorisokulttuuria, joka

... on sellaisten laulujen aikaa kuin 'Revolution' ja 'Street Fighting Man', ja monille uusi katumellakoiden väkivalta näyttäytyy enemmän itsensä ilmaisemisen kokemuksena kuin poliittisena strategiana. Moni näytti aistivan tässä epätoivoisessa tyytymättömyydessä tarpeen ylittää Tetin ja Pariisin dramaattinen väkivalta; vallankumouksellisina eleinä, kuten satunnaisina pommituksina ja tulipaloina katumellakkaepisodit on nähty osana »vastarintateatteria», joka levisi rock-musiikin verbaaliseen ja symboliseen väkivaltaan ja saavutti kliimaksin todellisenä tappavana väkivaltana Altamontin musiikkifestivaaleilla.⁴

Teatraalisen vastarinnan traditio ulottuu vuosisadan alun radikaaleihin avantgardeliikkeisiin. Se saattoi ilmetä omintakeisina muoteina: Venäjän futuristit kävelivät kaduilla sangen hillittömissä asusteissa, kasvot maalattuina, kummallisissa hatuissa, samettitakeissa, korvakorut korvissa ja retiisejä tai lusikoita napinlävissä. New Yorkissa 1915-17 tienoilla paronitar Elsa von Freytag-Loringhoven ajoi päänsä, värjäsi sen punaiseksi, asetti lintuhäkin päähänsä, teki itselleen säilyketölkin kansista puvun tai piti mustaa pukua, jossa oli pattereilla toimiva takavallo.⁵ Vastarinnan ainekset olivat olemassa myös dadan tuottamissa lukuisissa fyysisissä provokaatioissa, jotka sittemmin luokiteltiin taidekäsitteen performance alle ja sillä tavalla tehtiin vaarattomiksi. Nuorisokulttuurin ja etenkin rockin synty kanavoi tämänkaltaisia teatraalisia vastarintaeleitä. Tulevaisuuden ajattelemisen ja sen muuttamisajatusten vastakohtana rockin asenne on enimmäkseen 'älä huoli huomisesta'. Tästä perusasenteesta huolimatta esimerkiksi 1980-luvulla Metropolitan Indiansien kaltaiset ryhmät ovat jatkaneet riippumatonta toimintaa. Kasvot maalattuina he syövät kalliissa ravintoloissa jättäen ruokansa maksamatta, murtautuivat kauppoihin ja vievät sieltä täysin hyödyttömiä tavaroita... He väittävät olevansa nomadeja, eivätkä ole asettaneet toiminnalleen minkäänlaisia päämääriä. Sadie Plant liittää ryhmän dadasta ja surrealismista alkunsa saaneen satiirisen väkivallan perinteeseen.

Vaikka vastarintateatterin poliittiset tavoitteet olisivatkin olleet sekavia tai koko vastarinta rekuperoitunutta, niin ainakin monet radikaalin avantgarden uskonnonvastaisuutta manifestoivat eleet ovat kyenneet saamaan aikaan aitoa hämmennystä. Symbolisena klassikkona voinee mainita Johannes Baargeldin (joka kutsui itseään Oberdadaksi) »post-dadatempauksen» 1930-luvulla Saksassa, missä Hitlerin valtaannousun aikoihin oli lukuisia itsensä Jeesukseksi julistaneita ihmisiä. Nämä Jeesukset opetuslapsineen pitivät kongressin Thüringenin lähistöllä olevalla pellolla. Tuolloin lehtimiehenä toiminut Baargeld oli tehnyt sopimuksen Lufthansan kanssa, ja kesken kokouksen hän laskeutui taivaasta keskelle ällistyneitä Jeesuksia, jotka jäivät ihmettelemään, kun Baargeld häipyi saman tien paikalta. Painoarvoltaan merkittävämpi tapaus oli yhdeksäs huhtikuuta 1950, kun neljä nuorta miestä, yksi pukeutuneena dominikaanimunkiksi, meni Notre-Damessa järjestettyyn katoliseen pääsiäismessuun, johon osallistui kymmenisen tuhatta ihmistä eri puolilta maailmaa. Dominikaaniksi pukeutunut 22-vuotias Michel Mourre astui alttarille ja ryhtyi lukemaan julistusta, jonka pääsisältö oli se, että katolinen kirkko suuntaa ihmisten elämänvoimat tyhjän taivaan ajattelemiseen; »Jumala on kuollut, ja me oksennamme rukoilijoiden päälle; julistamme Kristus-jumalan kuolemaa niin että Ihminen voisi viimeinkin elää». Mourre raastettiin alttarilta kesken julistuksen, Sveitsiläiskaartin vartijat vetivät esiin miekkansa ja yrittivät tappaa jumalanpilkkaajan. Poliisi pidätti Mourren, joka kuitenkin vapautettiin parin viikon päästä. Sittemmin Mourresta tuli harras uskovainen, ja hän loi kirjallisen uran kirkollisena ensyklopedistina. (Myös dadan perustaja Hugo Ballista tuli aikanaan uskovainen ja hän erakoitui, mutta kenties kysymyksessä on vain yhteensattuma.) Vuosi 1950 oli otollinen tällaiselle provokaatiolle, koska kirkko kampanjoi ihmisiä piiriinsä, ja etenkin naisia, jotka sota-aikana olivat päässeet työelämään, yritettiin saattaa kotilieden ääreen ja kirkon oppien huomaan. Lehdet analysoivat nuorten miesten performanssia, mikä olikin näiden suoran toiminnan harjoittajien tavoite.

Kahdeskymmenes vuosisata on täynnä edellä kuvatun kaltaisia tempauksia, joille on itse asiassa yhteistä pyrkimys ihmisen henkisen kapasiteetin vapauttamiseen, tai niin kuin dadaistit julistivat: pyrkimys luovuuden lähteille. Spektaakkelia vastustavina eleinä tällaiset toimet ovat vastarintateatteria, mille on edellytyksenä jonkinasteinen keskiluokkaisten asenteiden ulkopuolelle asettuminen. Mutta se ei suinkaan ole tarkoittanut

asettautumista työväenluokkaan, vaan monissa radikaaleissa avantgarde-ryhmissä ja underground-liikkeissä sekä esimerkiksi situationisteissa vasemmistolaisesti ajatteleva joukko eli boheemielämää. Työväenluokan ajateltiin olevan vain osa speaktaakkelia, joka ylläpitää keinotekoisista protestanttista työn ja vapaa-ajan välistä eroa. Niinpä monet alakulttuuriset ryhmät määrittelivät suhteensa työläisiin toteamalla dadaistien tavoin, että vasta työttömyys luo olosuhteet, jossa ihminen voi olla luova. Lettristit kirjoittivat 1953 pariisilaisseinään rue de Seinellä graffitin »ne travaillez jamais», älä tee koskaan työtä, lause »Abolition du travail aliéné», vieraantunut työ on poistettava, toistui graffitina toukokuun 1968 tapahtumien yhteydessä Pariisissa, ja 1977 Sex Pistolsien kappaleessa *Seventeen* laulettiin »We don't work». Kun eräässä haastattelussa todettiin, että Pistolsit eivät pidä arvossa niitä bändejä, jotka laulavat siitä kuinka kamalaa on olla työttömyysavustusjonossa, Johnny Rotten (John Lydon) vastasi: »Se on täyttä paskaa. Hölynpölyä. Työttömyysavustus ei ole kamalaa... on hiton hauska saada rahaa siitä ettei tee mitään». ⁶ Jim Haynes on kirjoittanut 1978 pamfletin *Travailleurs du monde, unissez vous et arrêtez de travailler!* (Maailman työläiset, yhdistykää ja lopettakaa työnteko!), missä hän erotti työn elämää dominoivana raatamisena ja sellaisen toiminnan, josta ihminen voi nauttia, oli se vaikkapa ojankaivuuta.

Nautittava toiminta ei ole pakollista, ja sellaista toimintaa Haynes kutsui »fullerismiksi». 1980-luvun lopulla eräät brittiaktivistit nostivat työttömyyskorvausta voidakseen olla taidelakossa, ja Neoistit määrittelivät surrealistien tavoin liikkeeseensä kuulumisen edellytykseksi kieltäytymisen työnteosta. Kysymys ei ole niinkään jonkin originellin ajatuksen tietoisesta uusintamisesta jatkuvana perinteenä, vaan se kuvastaa tiettyä ajatusvirtausta tällä vuosisadalla, ajatuksia, jotka silloin tällöin putkahtivat esiin enemmän tai vähemmän manifestoituina ja organisoituina (avantgarde)liikkeinä, joille on yhteistä porvarillisuuden (esimerkiksi porvarillisen protestanttisen työmoraalin) tai keskiluokkaisuuden kritiikki ja vaihtoehtoisten elämäntapojen luominen. Näissä liikkeissä, dadassa, surrealismissa, lettrismissä, situationistien joukossa, punkissa ja neoismissa sekä monissa muissa, työttömyyttä ei käsitetty puutteena, olemisena vailla jotakin, vaan tavoitteena oli viime kädessä työn poistaminen siinä muodossa kuin se kapitalistisessa järjestelmässä esiintyy.

Taiteellisen ja poliittisen avantgarden yhdistäneiden liikkeiden pyrkimyksenä on ollut myös taiteen poistaminen sellaisena kuin se kapitalistisessa järjestelmässä esiintyy; radikaalit avantgardistit ovat aina

nähneet taiteen institutionalistisena ilmiönä – paljon ennen kuin George Dickie teki siitä teorian. Työn ja taiteen läheinen suhde kiteytyy Work of Art -problematiikassa: (anti)taidesuuntien ja alakulttuurien harrastama työn vastustaminen liittyy itse asiassa käsitteen 'work' poistamiseen ilmaisusta 'work of art', mikä merkitsee viime kädessä tekijän kuolemaa, tai ainakin neromyytin inflaatiota. Käsitetaiteilijat askartelivat erityisesti taiteen kaupallisuuden mahdollistavan teos-problematiikan kanssa, he palaivat Marcel Duchampin vuosisadan alkupuolella esittämään kysymykseen: mikä on sanan teos (work) merkitys sanassa taideteos (work of art), ja mikä on taiteilijan työn osuus teoksen tekemisessä. Näihin kysymyksiin etsitään vastausta edelleen – Jeff Koons ja Mark Kostabi ovat tehneet lujasti työtä sen puolesta, ettei heidän tarvitsisi työskennellä teostensa parissa. Mutta poliittisen avantgarden perinne on kadonnut postmodernin kulttuurin myötä. Siinäkin mielessä situationisteja voi kutsua maailman viimeiseksi taiteellisen ja poliittisen avantgarden yhdistäneeksi radikaaliksi avantgardeliikkeeksi.

Situationisteilla oli hengenheimolaisia jo aikalaisissa, esimerkiksi hollantilaiset Provo liitetään läheisesti situationisteihin. Amsterdamin Provo-ryhmä (jolla oli Constantin kautta yhteyksiä mm. COBRAan) aloitti 1950-luvulla ulkoparlamentaarisena anarkistisena toimintaryhmänä. Päämäärät ja toimintatavat muistuttivat paljon etenkin Drakabyggetin Co-Ritus-situationisteja. Provo julistivat ohjelmassaan olevansa »kapitalismia, kommunismia, fasismia, byrokratiaa, militarismia, professionalismia, dogmatismia ja auktoriteettivaltaa» vastaan. Toisin kuin situationistit Provo myös toteuttivat sabotaasitekoja sekä loivat tietoisesti poliittisen organisaation, ja pääsivät edustamaan monien hollantilaisten kaupunkien valtuustoihin. Heidän tärkeimpiin aloitteisiinsa kuului »valkoinen ohjelma», jossa vaadittiin mm. kuntaa järjestämään kunnallisia valkoiseksi maalattuja polkupyöriä, jotta yksityisautoilu kaupunkialueilla loppuisi. Ohjelmassa vaadittiin myös vapaata aborttia ja että savupiiput varustettaisiin paremmilla suodattimilla. Poliisit pitäisi aseistaa karamelleilla pamppujen sijaan, ja heidät pitäisi uudelleen kouluttaa autoritäärisistä lainvalvojista helläsydämisiksi sosiaalityöntekijöiksi.

Emme ole etujoukko

Missä kaksi tai kolme vallankumouksellista käyttöä
järjestäytynyttä väkivaltaa hyökätäkseen
luokkajärjestelmää vastaan ...
siellä on Angry Brigade

Situationistien ideat näyttivät toteutuvan Pariisin mellakoissa 1968, mutta tosiasiassa ryhmä jäi varsin marginaaliseen asemaan mellakkakeväänä. Situationistit olivat kuitenkin luoneet »taiteellisia» ilmaisutapoja, joita käytettiin hyväksi sellaisissa propagandajulisteissa kuin ELÄKÖÖN KOMMUNIKAATIO! ALAS TELEKOMMUNIKAATIO! KULTTUURI ON ELÄMÄ VÄÄRISTYNEENÄ. HE OSTAVAT ONNESI, VARASTA SE. Mellakat ja lakot Pariisin keväänä olivat spontaani kansannousu. Ja juuri spontaanisuutensa takia liikehdintä myös väsähti nopeasti. Sen jälkeen, kun kymmenen miljoonaa ihmistä oli lakossa, useimmat tehtaot miehitettyjä ja Ranskan liikennejärjestelmä tyystin pysähtynyt, kukaan ei oikeastaan tiennyt mitä tehdä seuraavaksi.⁷ Armeijan hajotettua Ranskan kansalaisaktiviteetin, ja muutamien maiden jäljittely-yritysten jälkeen alettiin kuitenkin pelätä, että underground-kulttuuri kykenee horjuttamaan yhteiskuntaa. Esimerkiksi aiemmin kukoistanut pienlehtien julkaisutoiminta joutui syyniin Englannissa, missä asian tiimoilta käytiin 1970 ns. OZ-oikeudenkäynti.⁸ Situationistien toiminta hiipui vähitellen, kun liikkeestä uhkasi tulla tunnettu, ja kaikki halusivat olla situationisteja, SI vetäytyi kuoreensa, ja lopulta miltei kaikki sen jäsenet erosivat tai erotettiin; liike kitui vielä vuoteen 1972.

Situationistien liike ei lopulta ollutkaan niin uudistumiskykyinen kuin se halusi olla. Kun Pariisin tapahtumien jälkeen syntyi useita situationistien ajatuksille myönteisiä ryhmiä, Debordin vetämä situationistiliike sanoutui niistä irti. Parikymmentä vuotta myöhemmin Debord yrittää selitellä tilannetta kirjassaan *Commentaires sur la société du spectacle*. Hän problematisoi disinformaation käsitettä ottamalla itselleen läheisen esimerkin: hänen mielestään poliittisessa toiminnassa vuoden 1968 jälkeen pro-situina tunnetuista kyvyttömistä rekuperaattoreista tuli ensimmäisiä disinformantteja. Debord kirjoitti, että he tekivät parhaansa salatakseen

kaikki käytännölliset julkilausumat, eli sitä kritiikkiä vahvistivat julki-
lausumat, jonka pro-situt väittivät omaksuneensa. Vailla pienintäkään epä-
röintiä kritiikkinsä ilmaisuvoiman heikentymisestä he eivät koskaan viitan-
neet mihinkään tai kehenkään, jotta luultaisiin, että he ovat itse keksineet
jotakin.⁹ Parikymmentä vuotta vuoden 1968 euforian jälkeen Guy Debord
on edelleen katkera; ensimmäisen kerran pro-situt pistettiin matalaksi
jo vuonna 1972 julkaistussa liikkeen hajoamista käsittelevässä tekstissä.
Silloinkin Debordin katkeruuden taustalla tuntui olevan tyydyttymätön
kunnianhimo.

Pro-situista olivat sangen varhain erottautuneet omiksi under-
ground-ryhmikseen brittiläiset *King Mob* ja terroristijärjestö *Angry Brigade*,
joiden tempauksien ja iskujen kohteet oli valittu usein enemmän tai vä-
hemmän kaukaa haetuin »situationistisin» periaattein.

King Mob -ryhmä otti nimensä 1700-luvun lopun *Gordon Gin*
-kapinoitsijoilta ja julisti harrastavansa aktiivista nihilismää, vaikka ei käyt-
tänytkään väkivaltaa. Jouluna 1968 he menivät joulupukeiksi pukeutuneina
Selfridgesin tavarataloon Lontoossa ja ryhtyivät jakamaan lapsille lahjoja
suoraan hyllystä. Silminnäkijäkertomukset kuvailevat, millaisia olivat las-
ten ilmeet, kun poliisi tuli paikalle, pidätti kaikki joulupukit ja riisti lasten
saamat lahjat heidän käsistään. *King Mob* -le oli lettristien hahmottele-
man potlatch-idean käytännön toteuttamista. *King Mobin* on sanottu myös
olleen vastuussa kaikkein mielikuvituksellisimmista Läntisen Lontoon
seinäkirjoituksista. Ryhmän maine meni, kun he pröystäilivät nimissään
olevalla kaupunkisissiarmeijalla, jota itse Guy Debord muka oli käynyt
katsomassa. Mainetta ei parantanut sekään, että Christopher Gray julkaisi
myöhemmin punk-graafikkona tunnetun Jamie Reidin visualisoiman kirjan
Leaving the 20th Century (The Incomplete Work of the Situationist International)
(1974), jossa olevia käännöksiä *Internationale Situationniste*stä on pidetty
sekopäisinä. Käännökset olivat ehkä huolimattomia, mutta kirja oli pitkään
ainoa englanninkielinen selvitys situationistien ajatuksista ja toiminnasta.
Gray oli kuulunut SI:n Englannin jaostoon yhdessä Charles Radcliffen,
Timothy Clarken ja Donald Nicholson-Smithin kanssa. Jaosto potkittiin
emoryhmästä, kun se puolusti newyorkilaista *Black Mask* -ryhmää vastoin
Pariisin situationistien kantaa. *Black Maskista* tuli myöhemmin *the Mother-*
fuckers, jota (samoin kuin *The Yippies*, *SLA* ja *The Weathermen* -ryhmiä) pidettiin
USA:n situationistijaoston ytimenä.¹⁰

Christopher Graylla on välittävä rooli situationisteista punkkiin
– ei vähiten siksi, että jo varhain 70-luvulla hän suunnitteli »täydellisen

epämiellyttävän antimusiikkiryhtyeen» perustamista. Idea jäi kuitenkin Lontoon Victorian rautatieaseman seinällä olevan CHRIS GRAY BAND -graffitin asteelle. Grayn SI-kirjan neljän tuhannen kappaleen painos myi aluksi hitaasti, mutta se myytiin loppuun pahimman Sex Pistols -kuumeen aikana. Jamie Reid mainitsee kirjassaan *Up They Rise* (1987), että Grayn kirjassa julkaistu kuva lähiöperheestä oli ensimmäinen julkinen kytkentä, joka esiintoi linkin SI:n ja Sex Pistolsin välillä. Sama kuva oli esiintynyt 70-luvun alussa situationistivaikutteisen Suburban Pressin tuotteissa ja se päättyi Sex Pistolsien *Holidays in the Sun* -singlen takakanteen 1977. *Suburban Press* julkaisi erilaista yhteiskuntakriittistä materiaalia ja mm. *Suburban Press* -nimistä lehteä. Välttääkseen tuotteidensa estetisointumista *Suburban Press* pyrki luomaan painotuotteita erityisiä tilanteita varten. Vuosina 1972 ja -73 kustantamo painoi tarrasarjan, joka käsitti iskulauseita erilaisiin tilanteisiin. Tarroissa luki mm. *Save Petrol, Burn Cars; Keep Warm This Winter, Make Trouble*. Ryhmä liimasi Lontoon Oxford Streetin kauppojen ikkunoihin tarroja, joissa luki *Special Offer. This Week Only. This Store Welcomes Shoplifters* (Erikoistarjous. Vain tällä viikolla. Tämä myymälä toivottaa myymälävarkaat tervetulleeksi). Reid kertoo kuinka monet hänen ystävästään varastivat näistä kaupoista varsin avoimesti, ja kiinni jäätyään osoittivat ikkunassa olevaa tarraa. Tarra, jossa luki *Lies*, valhetta, oli tarkoitettu liimattavaksi esimerkiksi julisteisiin. Idea kantoi 80-luvulle saakka: 1986 *Sunday Timesin* julisteissa luki »Britain's Brightest Newspaper» -tekstin sijaan »Britain's Brightest Lies».

Angry Brigade oli eräänlainen brittiläinen vastine Baader/Meinhofille ja »urbaaneille gerilloille» kaikkialla maailmassa. Sen jälkeen, kun oli vuonna 1971 pommittanut Biban Boutiquen High St. Kensingtonilla Lontoossa, *Angry Brigade* totesi pamfletissaan, että *muodissa kuten muissakin asioissa Kapitalismi voi vain taantua – heillä ei ole etenemistietä – he ovat kuolleita. Elämä on niin tylsää, ettei voi tehdä muuta kuin tuhlata palkkansa viimeisimmän muodin mukaiseen hameeseen tai paitaan. Tulevaisuus on meidän.*¹¹ Vuonna 1971 ryhmä iski pommisarjalla, joka oli kohdistettu tuhoamaan omaisuutta, ei ihmisiä. Kymmenisen henkilöä pidätettiin 1972, mutta ryhmän vastuuta ei voitu täsmällisesti määritellä, sillä *Angry Brigade* oli jokseenkin anonyymi ryhmä, sen jäseniä ei ollut listattu, eikä ryhmällä ollut minkäänlaista hierarkiaa. Vain viisi todettiin syyllisiksi.

Angry Brigade -ryhmän perustivat opiskelijat John Barker ja Jim Greenfield, jotka tapasivat Cambridgessa, missä he esittivät katuteatteria ja jakelivat agitoivaa kirjallisuutta ja lennäkkejä *Kim Philby Dining Clubin*

nimissä. Kim Philby Dining Club oli tietävästi Englannin ensimmäinen pro-situ-ryhmä. Barker käväisi Pariisissa vuonna 1968; hän oli yksi ulkomaalaisista opiskelijoista, jotka poistettiin maasta. Pariisin opiskelijamekkalasta innostuneena klubi järjesti lokakuussa 1968 mielenosoituksen Grosvenor Squarella, mutta tapahtumasta muodostui lattea yritystä saada aikaan jotakin Pariisin kevään tapaista. Pettyneinä flegmaattisiin tapahtumiin Englannissa Barker ja Greenlief jättivät yliopiston seuraavana vuonna. He muuttivat Lontooseen, pitivät kirjamyymälää ja menivät mukaan maanalaisiin radikaalipoliittisiin liikkeisiin. Greenfield tapasi Anna Mendelsonin ja Hilary Creekin, jotka olivat opiskelleet Essexin yliopistossa. Alkuvuodesta 1970 he kohtasivat Stuart Christien, brittiläisen anarkistin, joka oli istunut vankilassa Espanjassa räjähteiden salakuljettamisesta. Espanjalaisilla anarkisteilla oli pitkä kokemus kaupunkisissisodasta, ja he olivat toteuttaneet joukon pommi-iskuja espanjalaisiin kohteisiin Lontoossa.

Näiden kahden ryhmän välille muodostui jonkinlainen liitto, ja 1970 espanjalaiskohteiden lisäksi pommitettiin pääkaupungin poliisin päällikön ja oikeuskanslerin koteja sekä uutta poliisiasemaa. Pieni pommi oli räjäytetty Miss Maailma -kisoja seuranneen ulkolähetysauton alla marraskuussa, joskin suuremman skandaalin samassa tilaisuudessa aiheutti joukko naisia, jotka olivat aseistautuneet jauhopusseilla. Löyhät situationistiset vaikutteet voi lukea julkilausumista, joista ensimmäinen julkaistiin sen jälkeen kun Lontoon Espanjan lähetystä oli tulitettu. Hyökkäys oli sikäli epäonnistunut, että luodeista vain yksi osui lähetystöön, ja sekin löydettiin ikkunaverhon takaa vasta paria päivää myöhemmin. Angry Brigade ilmoitti olemassaolostaan iskun jälkeen joulukuun viidentenä 1970 »communiquéssa», joka lähetettiin *International Times* -lehteen.

Samoihin aikoihin Barker ja Creekin muuttivat Manchesteriin, missä he tapasivat Ian Purdien ja Jake Prescottin. Purdie oli entinen opiskelija, joka oli pidätetty bensinipommin heittämisestä erään mielenosoituksen aikana 1969. Vankilassa Purdie oli tavannut Prescottin, huumejuttuihin sekaantuneen pikkurikollisen. Tammikuussa 1971 räjähti sisäasiainministeri Robert Carrin kodin luona pommi, mistä Angry Brigade väitti olevansa vastuussa. Myöhemmin samassa kuussa Prescott pidätettiin huumesyytteiden takia, ja tutkintovankeudessa hän kertoi tekemisistään vankitovereilleen. Poliisi ratsasi eräitä kommuuneja ja paljasti laajan shekkiväärennösjutun, jonka avulla Angry Brigaden toimia oli rahoitettu.

Maaliskuussa Prescott ja Purdie pidätettiin syytettynä pommiattentaateista, muut painuivat maan alle. Pommi-iskut jatkuivat. Jotkut yrittivät underground- lehdistön avulla tehdä Purdiesta ja Prescottista sankareita. Ennen heidän oikeudenkäyntiään poliisi ratsasi asunnon, josta löytyi aseita, räjähteitä ja Angry Brigade -materiaalia, kahdeksan henkilöä pidätettiin. Purdie vapautettiin syytteistä, Prescott sai viisitoista vuotta, Barker, Greenfield, Mendelson ja Creek kymmenen. Tuomari kommentoi: »Epäilemättä kieroutunut tapa ymmärtää sosiologiaa on saattanut teidät tähän tilanteeseen». Yleisesti oltiin sitä mieltä, että oikeudessa oli – niin kuin underground-lehtiä vastaan kohdistuneessa OZ-jutussa vuotta aikaisemmin – syytettynä elämäntapa, eivät niinkään yksittäiset rikokset tai rikolliset.

Angry Brigade täytti monessa suhteessa vasemmistolaisen terroristiryhmän tunnusmerkit. He selittivät väkivallan syntyvän siitä, että ihmisillä on paha olla. Ihmisillä on paha olla, koska yhteiskunnan harastama väkivalta hyökkää heidän kimppuunsa television, elokuvien ja aikakauslehtien kautta. Ne tuottavat myös vieraantumista, ja tämä sama vieraantuminen ilmentyy myös urbaanin elämän steriilydessä.

Poliitikot, johtajat, rikkaat, isot pomot määräävät. HE kontrolloivat. ME, IHMISET, KÄRSIMME. HE ovat yrittäneet tehdä meistä vain tuotantoprosessin toimijoita. HE ovat saastuttaneet maailman tehtaittensa kemiallisilla jätteillä. HE tunkivat medioistaan roskaa alas kurkuistamme. HE tekivät meistä absurdeja seksuaalisia karikatyyrejä, kaikista, miehistä ja naisista. HE tappoivat, heittivät napalmia, polttivat meistä saippuaa, silpoivat meitä, raiskasivat meidät. Se on jatkunut vuosisatoja.¹²

Situationistivaikutteet näkyvät siinäkin, että Angry Brigade hylkäsi puollestapuhujat:

On olemassa tietynlaisia ammattilaisia, jotka sanovat edustavansa meitä; MP:t, Kommunistinen Puolue, ammattiyhdistysjohtajat, sosiaalityöntekijät, vanha vasemmisto. Kaikilla näillä ihmisillä on jotakin yhteistä. HE myyvät meidät aina. HE kaikki pelkäävät meitä. HE rukoilevat rauhan säilyttämisen puolesta ja me olemme kyllästyneitä, köyhiä ja erittäin väsyneitä rauhan säilyttämiseen.¹³

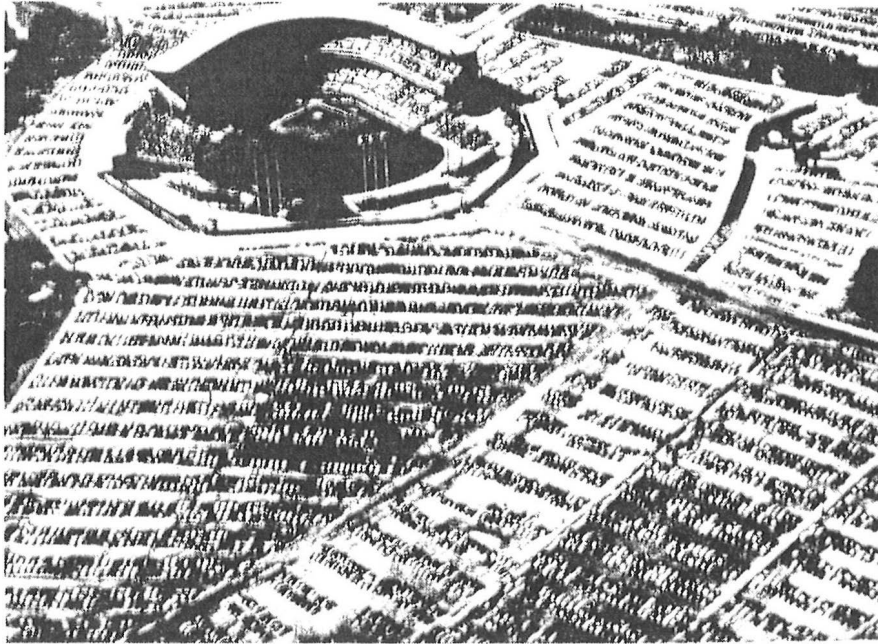
Angry Brigade julisti myös ettei se usko pommien ratkaisevan mitään tai vaikuttavan mihinkään, mutta niiden tarkoitus on tehdä HEIDÄN elämänsä hieman monimutkaisemmaksi. *Angry Brigade on vieressäsi istuva mies tai nainen. Heillä on aseet taskuissaan ja viha mielessään. Olemme pääsemässä lähemmäs. Pois järjestelmästä ja sen omaisuudesta – VALTA IHMISILLE.*¹⁴

Angry Brigade ei todellakaan kuollut vuoden 1972 tuomioihin, vaan pohti kymmenisen vuotta situationistien ajatuksia, ja palasi tietoisuuteen thatcherismin vuonna 1981. Liikkeen sävy oli hiukan muuttunut. Tällä kertaa he julistivat

EMME OLE ETUJOUKKO, emmekä halua olla johtajia tai edustaa ketään muuta kuin itseämme vastarinnassamme, joka kohdistuu nykyisen hallituksen pöyhkeyttä ja sen itsekään ja epäinhimillisen politiikan aikaansaamaa kurjuutta, turhautuneisuutta ja epätoivoa vastaan. Se tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että olemme yksilöinä lähestymässä sietokykymme rajoja. Näemme itsemme tämän nopeasti polarisoituvan yhteiskunnan uhkaavan epäonnistumisen luoman vihan, vastarinnan ja toivon ilmaisuna.

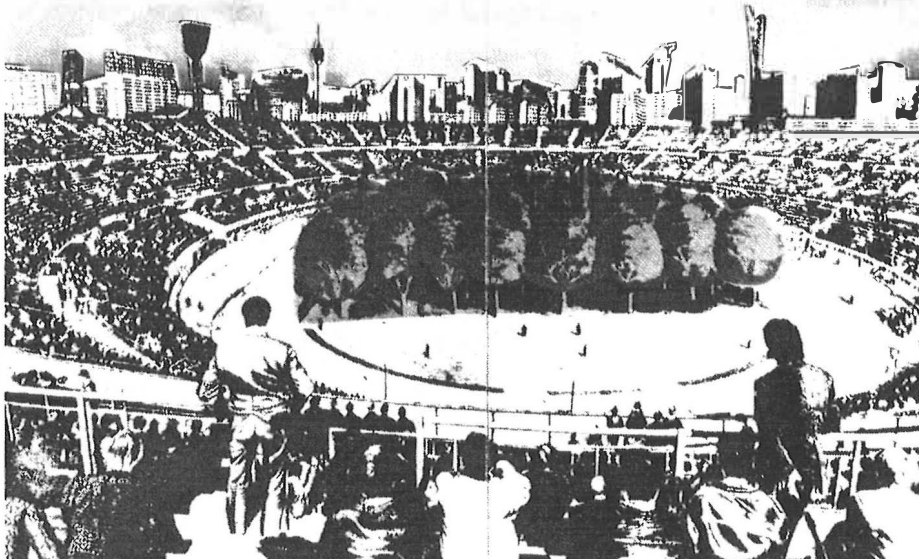
[...] Meillä ei ole mitään yhteistä Punaisen Armeijakunnan, Punaisen Prikaatin, PLO:n tai minkään muun sellaisen autoritaarisen ryhmän taktikkojen tai politiikan kanssa, jotka omistautuvat taisteluun Valtion voimasta tai vallasta kadunmiesten tai naisten kustannuksella.¹⁵

Angry Brigade II oli siis edeltäjänsä postmodernimpi ilmiö: se korosti yksilöä ja halusi irrottautua 60-lukulaisesta johtoryhmäisestä kollektiivimentaliteetista – niin kuin situationistitkin olivat halunneet. Jopa kielenkäytöstä jäi pois vielä 70-luvun alussa yleisesti käytetty »he», joka kuvasi enemmän tai vähemmän kasvottomia vallanpitäjiä ja vihollisia vastakohtana kollektiiville »me». Mutta jotakin 60-lukulaisesta käyttökelpoisimmasta idealismista oli jäljellä, sillä toinen Angry Brigade totesi yhteiskunnallisen vallankumouksen olevan ainoastaan sellaisten ihmisten rakennettavissa, jotka kontrolloivat omaa elämäänsä, vaativat riippumattomuuttaan, hylkäävät Valtion, voimapolitiikan, autoritatiiviset elämäntyyliä ja meihin syntymästä kuolemaan pakotetut kulutusyhteiskunnan kilpailuarvot.¹⁶ Ryhmän nimissä julkaistiin julistuksia vielä vuosina 1983 ja 1984, mutta toiminta oli vähäisenlaista – enimmäkseen »vihaisia sanoja», kuten vuonna 1984 julkaistun julkilausuman otsikko kuului.



Milwaukeen stadionilla on kahden baseball-joukkueen 18 jäsentä. Katsomossa on 43 000 ihmistä, joiden tyhjä autot valtaavat ympäristön. *IS* numero 3, 1959.

Nature still draws a crowd



Jamie Reidin kuvitusta Christopher Grayn kirjaan *Leaving the 20th Century*, 1974.

Älä koskaan luota hippiin

Baudelairin *ennui*, joka Ivan Chtcheglovin 1953 kirjoittamana sai muodon: »Olemme kyllästyneitä kaupungissa, enää ei ole Temppeleitä Auringossa»¹⁷ ja jonka Raoul Vaneigem puki kysymykseksi: »Kuka haluaa maailman, jossa takuu siitä ettemme kuole nälkään saa aikaan riskin kuolla ikävystymiseen» – toisin sanoen elämän tylsyyden ja ikävystyttävyyden teema – toistui myös punkissa 1970-luvun puolivälissä. »Pistolsit olivat neljä lontoolaista kidiä, jotka perustivat bändin 'täydellisen ja absoluuttisen kyllästyneisyyden' takia.»¹⁸ Manageri Malcolm McLaren pisti Sex Pistolsin esittämään kysymyksen *Mitä on tylsistymisen politiikka*. Punk-vaatekauppansa seinät McLaren ja Vivienne Westwood koristivat vuoden 1968 iskulauseilla, joista he painattivat myös T-paitoja. Samaa olivat tehneet aikanaan lettristit, jotka kirjoittivat iskulauseita suoraan housuihinsa, solmioihinsa ja kenkiinsä ja menivät norkoilemaan kadunkulmiin, jotta ihmiset voisivat lueskella heidän vaatteitaan. Vuoden 1968 iskulauseet *Ole järkevä – vaadi mahdottomia, Kieltäminen on kiellettyä, Mitä enemmän kulutat sitä vähemmän elät, Taide on kuollut: älä kuluta sen raatoa ja Katukivien alla on ranta* toistuivat vielä 1970-luvun puolivälin jälkeen. Punk-graafikko, tyylin luojana toiminut Jamie Reid toisteli situationistien luomia visuaalisia ilmaisukeinoja.

Radikaalien avantgardeliikkeiden vallankumoukselliset menetelmät toistuivat punkissa: epätavanomainen muoti, näennäisesti täysin erillisten asioiden ja käyttäytymismuotojen yhteentörmäyttäminen, taiteen ja jokapäiväisen elämän välisten rajojen hämärtäminen, yleisön tarkoituksellinen provosoiminen, shokeeraaminen ja teknisten taiteellisten kykyjen toissijaistaminen. Jotkut ovat väittäneet punkin »taiteellisen avantgarden» lähtökohdaksi tyytymättömyyden rock'n'rollin tilaan 1970-luvulla, ja niin voi toki sanoa, jos ajatellaan punkin nousseen professionalismia vastaan ja kaikille ihmisille mahdollisen vapaan luovuuden puolesta, mitkä olivat situationistienkin hartaasti propagoimia ideoita. »Punk-taide» oli halpaa ja helposti saatavissa: käsinkirjoitettuja, monistettuja mustavalkoisia fanzineita, joissa käytettiin situationisteilta omaksuttua *detournement*-tekniikkaa eli lähes yksinomaan olemassa olevia elementtejä, jotka törnäytettiin yhteen niin, etteivät ne sopineet yhteen, mutta eivät myöskään olleet yhteensopimattomia, kuten avantgardetutkija Michael Kirby on todennut.¹⁹ Tuttuja asioita liitettiin epätavanomaisiin yhteyksiin, jolloin asioiden merkityksiä saatettiin kontekstia vaihtelemalla muuttella.



Jamie Reid: Sex Pistols -singlen *God Save the Queen* mainoskuvitusta, 1977.



Atelier Populaire -juliste, toukokuu 1968. Julisteen teksti kuuluu: »Nuori jota tulevaisuus huolestuttaa liian usein.»

Punk-ilmion liittäminen radikaaleihin avantgardeliikkeisiin, kuten dadaan ja situationisteihin, ei ole mitenkään tavatonta: jo punkin kukoistuskautena ilmiötä kutsuttiin toisinaan neo-dadaksi, mitä se olikin ai-dommassa mielessä kuin pop-taide oli ollut kymmenen, viisitoista vuotta aiemmin.²⁰ Punkia lähemmin tarkastellut Dick Hebdige pitää eräänlaisina manifesteina sentyyppisiä juttuja kuin laajalle levinneessä Mark Perryn toimittamassa *Sniffin Glue* -fanzinessa oleva tee-se-itse -ohje: kuva, jossa on kolme eri sormen asentoa kitaran kaulalla, ja alla teksti: »Tässä on yksi sointu, tässä pari lisää, nyt voit muodostaa oman bändin».²¹

On väitetty, että punkin kautta situationistien ideat levisivät kaikkein laajimmalle. Punk yritti karrikoida ja kääntää pääläelleen rock-musiikin ja nuorisokulttuurin stereotyyppioita ja rooleja. Joko punk-esiintyjät olivat itsetuhoisia antiesikuvia tai heijastivat apaattisen speaktaakkeliyh-teiskunnan kuolleita, tylsistyneitä ja ohjelmoituja jäseniä robottimaisella depersonoidulla esiintymisellään, minkä voi tulkita antitaiteeksi siinä mielessä kuin anti-ilmiötä on määritelty tietoisesti antihumanismiksi yleisöä kohtaan. Punkin kaltainen pop-situationismi kiinnittää huomion omaan luomiseensa ainoana tapana olla vastustava voima hyödykeyhteiskunnassa.²² Punk ei itse asiassa tuottanut kovinkaan kulutuskelpoisia hyödykkeitä (Sen tekivät vasta punk-ilmiötä hyväksi käyttäneet liikemiehet. Monet punkin jälkeisen uuden aallon bändit kuten Talking Heads käyttivät punkkia samanlaisena raakamateriaalina kuin futuristit aikanaan sirkusta ja verieteeta, kirjoittaa Tricia Henry punkkia käsittelevässä artikkelissa.²³), ja siinäkin suhteessa se muistuttaa vuosisadan alun radikaaleja avantgardeliikkeitä.

Alastair Bonnett on kirjoittanut artikkelissaan *Situationism, geography, and poststructuralism*²⁴, että punk-liikkeen elementit jatkoivat anarkistikommunististen perspektiivien kehittämistä siinä mielessä, että laajalle levinneestä suosiostaan huolimatta punk oli viime kädessä värikäs asiaankuulumattomuus vapaamielisessä muutosprosessissa. Niinpä punk jatkoi nimenomaan niiden näkökulmien kehittämistä, jotka painiskelivat omaehtoisuuden käytännön rationaliteettien kanssa. Itse asiassa sellainen kehitys oli Bonnetin mielestä vastakkainen punkin situationistiselle etokselle, joka piti ainoana arvokkaana vieraantumisen kyseenalaistamistapana parodiaa ja spontanismia (Bonnett toteaa, että punkissa spontanismi oli alisteinen parodioimiselle), ei omaehtoisten ilmaisumuotojen tietoista kehittämistä. Lukuunottamatta kaikkia merkitysten kääntämisiä ja hajotettuja

kuvia metanarratiivisen rationaliteetin puute näissä kulttuurisen protestoinnin muodoissa salli detournemetin tulla enimmäkseen vain yhteiskunnallisuutta sisältäväksi luovaksi parkaisuksi, joka on tyhjentynyt todellisista poliittisista merkityksistä. Bonnett ottaa esimerkiksi sellaiset 1980-luvun alussa muodostetut bändit kuin ABC ja The Human League, jotka olivat äärimmäisen itsetietoisia kulutusyhteiskuntasuuntautuneita pop-tuotteita, yksi yhteen kulutusyhteiskunnan pahimpien kliseiden kanssa. Bonnett toteaa, että detournement laajentui siten varsin loogisesti sellaiseksi vastavallankumouksen muodoksi, jota Baudrillard kutsuu systeemin tiettyjen mekanismien hyperkonformistiseksi simulaatioksi, toisin sanoen mainitut bändit harrastivat kulttuuriteollisuuden detournaamista. Kielto on eleissä, jotka jäljittelevät kapitalismin suosimia muotoja niin täydellisesti, että niitä erehtyy luulemaan osaksi kapitalistisia muotoja. Bonnett kirjoittaa, että 'erehdys' ei tietenkään ole erehdys, vaikka parodia on todellinen. Toisin sanoen jäljelle jää yksinomaan vallankumouksellinen tietoisuus.

Jamie Reid väittää, että McLaren halusi vain kääriä rahaa, eikä ollut lainkaan tyytyväinen Sex Pistolsin poliittisempaan rooliin. Mikä sitten täsmällisesti ottaen oli Sex Pistolsien poliittinen rooli? Yhteiskunnan sulatuskykyä he kykenivät vastustamaan jonkin aikaa: parhaimmillaan heitä kutsuttiin samanaikaisesti sekä anarkisteiksi että fasisteiksi. Mikko Montonen siteeraa kuitenkin *Soundi*-lehden artikkelissa Steve Jonesia: »Me emme välitä politiikasta, emmekä ole koskaan välittäneet. Meitä on väitetty poliittiseksi ja sosialistiseksi bändiksi, mutta sitä emme ole – me vain olemme oma itsemme ja haluamme soittaa rock'n'rollia. Sitäpaitsi minä todella kutsun kuningatarta sellaisilla nimillä kuin »God Save the Queenilla» tehdään. Samanlaisia kusipäitä ne ovat kaikki».²⁵ Punk tuotti toki poliittisesti tietoisempiakin bändejä kuin Sex Pistols; esimerkiksi The Clash. Joka tapauksessa punk oli loistava esimerkki julkisuuden hyötykäytöstä. Se osoitti kapitalismin irvokkaan puolen näyttämällä miten situationistien paljon toistelema rekuperaatio (omiminen, vesittäminen) pelkistetyimmillään toimi: mitä enemmän yhteiskunta paheksui ja yritti rajoittaa esimerkiksi Sex Pistolsien kappaleiden soittamista radiossa, sitä paremmin punk menestyi. Suhde mediaan ja monet SI-vaikutteiset ideat näkyvät tekstissä, jonka Malcolm McLaren ja Jamie Reid hahmottelivat 1979 julkaistun Sex Pistols -singlen kanteen:

Sex Pistolsit ovat epäilemättä menestys, joka perustuu punk rokiiksi kutsuttuun ideaan. Se lähtee kuljettamaan paloa anarkian ja raunioiden polkua kulttuurissa, joka näkee parhaaksi tuhota meidät tekemällä päätökset puolestamme. Punkkarien ajatus on luoda niin paljon hälyä, tuhoa ja kiihtymystä kuin mahdollista. Rikos kannattaa meille. Punkin iskulauseet ovat – rahasta kaaoksesta – usko raunioihin – älä koskaan luota hippiin – anarkia on avain, tee-se-itse on melodia – toisin sanoen, ROT'N ROLL. Media oli apumme ja rakastajamme ja se itse asiassa oli Sex Pistolsin menestys. Sillä nykyään median kontrolloiminen tarkoittaa hallituksen, Jumalan, tai MOLEMPIEN vallan omistamista. Se on kaikki mitä tarvitaan selittämään suuri rock'n roll huijauksemme. Ideoiden todellinen huijaaminen, mikä antaa teille takaisin oikeutenne päättää omasta puolestanne.²⁶

Punkissa kiteytyi hankala tilanne, jossa vastaliikkeet yleensä ovat: jos niitä ei vaieta kuoliaaksi, ne saattavat nousta yhteiskunnan niitä vastaan kohdistamien vastareaktioiden kautta laajaan tietoisuuteen. Mutta silloin ne samalla kitschistyvät; esiin nostetaan sloganeita ja keulakuvia, joiden avulla nämä liikkeet määritellään, tiettyjä piirteitä aletaan jäljitellä – ja kaupallisuuden kautta liikkeestä tulee »ilmiö», se muuttuu osaksi spektakkelia. Niin on käynyt lukuisille radikaaleille taiteellisen avantgarden liikkeille. Bonnett kuitenkin väittää, että punk ei tyystin sulautunut kulkutuskapitalismiin, vaan sen aktiivinen nihilismi ja kulttuurinen detournement toimivat tehokkaina rakennuspalikoina itseään uusintavalle osallistumiselle kulutusyhteiskunnan valtavirtaan. Tämä aspekti on ehkä sitä, mitä Waldemar Wallenius kuvaa 1978 julkaistussa punk-artikkelissa: »Pistols sen sijaan on tuntunut kokevan, että koska roskakulttuuri kuitenkin on niin kaikenkattava ja jopa väistämätönkin, niin miksei samantien pantaisi sitä täysin överiksi (»Tämä vaate on todella kammottava, minä haluan sen, minä rakastan törkyä», on Rotten joskus sanonut managerinsa vaatekaupan edustamasta tyylistä) ja todella tuotaisi ilmi sen luonne».²⁷ Tai kuten Reid toteaa: Punk-kuva oli yksinkertainen ja suora. Sen saattoi kopioida; punk demystifioi paljon visuaalisesta ja musiikillisesta.²⁸

Punkin voi kuitenkin nähdä sen poliittisen halvaantumisen käytännön ruumiillistumana, joka oli seurausta situationistien ja post-strukturalistien taipumuksesta totalisoida yhteiskunnallisen systeemin yksitasoisuus. Punk, kuten situationismikaan, ei kyennyt täyttämään yhteiskunnalliselle vieraantumiselle asettamaansa moraalista haastetta

toteuttamalla mielekästä kulttuuripolitiikkaa, koska se ei kyennyt perustamaan haastettaan sosiaalisten merkitysten systemaattiselle muuttamiselle ja varioimiselle, väittää Bonnett. Punk-estetiikka oli varsin yhtenäinen ilmiö, ja sellaisena se loi helposti rekuperoitavaa tyyliä, ei niinkään poliittista vastarintaa. On kuitenkin liian suoraviivaista väittää, että punk ei aikaisempien avantgardeliikkeiden tavoin piitannut esimerkiksi »taiteidenvälisyydestä», vaan keskittyi yksinomaan musiikkiin. Jo ennen punkkia taiteiden väliset rajat olivat rakoilleet, ja punk miinoitti lopullisesti monia muodin, grafiikan, tanssimisen ja musiikin diskursseja, mikä oli avantgardistinen taidepoliittinen ele.

Voidaan toki esittää kysymys onko mitään mieltä ylipäättään ryhtyä luokittelemaan punkin tekemisiä jokin avantgarde-käsite ohjenuorana, vaikka, (toisin kuin situationistien kohdalla, jotka inhosivat käsitettä *situationismi* ja olivat vältelleet julkisuutta ja pyrkineet hallitsemaan sitä omilla ehdoillaan) punkista tuli tyyli, joka yhdisti aikaisempia ajatuksia ja ilmiöitä joksikin »uudeksi». On sanottu, että punk menestyi, koska se koostui enimmäkseen sitaateista, jotka oli poimittu menneistä alakulttuurisista liikkeistä aina dadaista lähtien. Toisin kuin 1960-luvulla eläneet ja sitä ennen kukoistaneet liikkeet, punk ei ryhtynyt sähläämään kommunistien kanssa eikä omaksunut dogmaattisia vasemmistopoliittisia näkemyksiä, vaikka joidenkin yhtyeiden sanoituksissa puututtiinkin anarkistiseen sävyyn yhteiskunnan ongelmiin.

Punk ei kuitenkaan ollut leimallisesti intellektuelli liike. Siksi sitä oli myös helppo jäljitellä. Kun dada saattoi loppuun Baudelairin aloittaman projektin ja toi rumuuden lopullisesti taiteeseen, punk toi sen muotiin ja kaupallisuuteen. Surrealisteilla oli ruumisjuttunsa, ja situationistit kirjoittivat, että ihmisillä, jotka puhuvat vallankumouksesta ja luokkataistelusta viitaten nimenomaan jokapäiväiseen elämään ymmärtämättä mikä on kumouksellista rakkaudessa ja mikä on positiivista välttämättömyyksi-en kieltämisessä, sellaisilla ihmisillä on ruumis suussaan.²⁹ Punk tuotti Vicious Burgerin ja sähkeen, jossa väitettiin, että jo ennen viciousburgereita syötiin deanburgereita ja presleyburgereita, ja että erittäin tärkeät henkilöt söivät hitlerburgereita heti toisen maailmansodan jälkeen. Kun taiteen ja kaupallisen kulttuurin tematiikka postmodernin myötä yhdistyi, esimerkiksi ihmisten hyväksikäyttö tuli kannibalismin muodossa esiin useissa elokuvissa viime vuosikymmenellä, esimerkkeinä mainittakoon *Kokki, varas, vaimo ja rakastaja*, *Delicatessen*, *Kannibaalit* ja brittikomedia *Eat the Rich*.

Elä nyt, kuole myöhemmin

Englannissa muutamat 70-luvulla punkissa mukana olleet ja sitä kautta radikaaleista avantgardeliikkeistä, mm. dadaistien ja situationistien ideoista, innostuneet perustivat 80-luvulla erilaisia pikkuliikkeitä, joiden toimintaideana oli sekalainen marginaalitaiteellinen toiminta ja manifestoiminen lähinnä pienlehtien kautta. Julkisuus välitti enää varsin harvoisten pikkuryhmien kuin »The Mutoid Waste Company» tai »Karen Eliot – Apocrypha» tekemisistä; punk-liikkeen jälkeen oli vaikea shokeerata entisiin menetelmin. Monet alakulttuuriryhmät säilyttivät kuitenkin esimerkiksi kaikenlaisen kulttuurihegemonianvastaisuutensa ja totesivat situationistien menetelmät käyttökelpoisiksi vastakulttuurisessa häirinnässä, jota ne harrastivat.

Houstonista Yhdysvalloista peräisin oleva taiteilijaryhmä CULTURCIDE julkaisi LP:n loppuvuodesta 1987. Levyllä *Tacky Souvenirs of Pre-revolutionary America* on neljätoista nimeämätöntä kappaletta. Nimeämätöntä siksi, että Culturcide on lainannut kaikki kappaleet hittilistoilta ja lisännyt esimerkiksi Springsteenin *Dancing in the Dark* tai Bowien *Let's Dance* -biiseihin omat meluisat kitarasoundinsa ja lauluosuutensa uusien sanoituksin. Culturciden toiminta eroaa musiikkiteollisuuden tuottamista sämplätyistä levyistä, sillä ryhmä ei tyydy fragmentteihin olemassaolevista kappaleista, vaan käyttää koko biisiä. Paul McCartneyn ja Michael Jacksonin *Ebony and Ivory* -dueton päälle Culturcide huutaa: »There is media in everyone/ Manufactured by experienced prostitutes/ Marketing smug hippie platitudes/ Stevie and McCartney in perfect whoremoney». Levyn kannessa siteerataan Lautréamontia: »Plagiarismi on välttämätöntä. Edistys sisältää sen». Sen lisäksi on teksti: »Kotinauhoitus tappaa musiikkiteollisuuden ... joten jatka sitä». Uusien sanoitusten lisääminen vanhoihin lauluihin ja siten niiden sisällön muuntaminen syntyneen kontrastin kautta toteuttaa melko puhdaspiirteisesti detournement-menetelmää. 1980-luvulla detournement liitettiin suoraan plagiarismiin niin, että detournementin ja plagiarismin välille asetettiin selkeä yhtäläisyysmerkki. Lautréamontin toteamusta plagiarismin välttämättömyydestä oli siteerattu *IS*:n numerossa 10, maaliskuussa 1966:

Ideat kehittyvät. Sanojen merkitys osallistuu kehitykseen.
Plagiarismi on välttämätöntä. Edistys sisältää sen. Se tarrautuu

kiinteästi kirjailijan sanontaan, käyttää hänen ilmaisujaan, pyyhkii pois väärän idean ja korvaa sen oikealla.³⁰

Yksi uusista 80-lukulaisista ryhmistä oli *Generation Positive*, joka yhdistyi 80-luvun puolivälissä jo aikaisemmin Glasgowssa perustettuun samanhenkiseen neoistien ryhmään. *Generation Positiven* manifesteissa vaadittiin, että kaiken taiteen täytyy perustua plagioimiseen, vasta se vapauttaa luovuuden, sillä plagiarismi esimerkiksi kirjallisena menetelmänä on tasa-arvoinen, se ei vaadi erityiskykyjä; täytyy vain valita mitä plagioi. Vuoden 1988 tienoilla järjestettiin eri puolilla maailmaa plagiarismifestivaaleja, joita oli ainakin San Franciscossa, Madisonissa USAssa (29.-30.1.1988), Braunschweigissa ja Glasgowssa (4.-11.8.1989); Stephen Perkins mainitsee plagiarismia käsittelevässä artikkelissaan myös Iowa Cityn, Montrealin, New Yorkin, Sao Paolon, Berliinin, Budapestin ja Tokion. Lontoossa festivaali pidettiin tammi-helmikuussa 1988. Plagiarismiteeman alla järjestettiin sissiperformanvoja Lontoon maanalaisen Circle Linella, fluxus-tyyppisiä esityksiä ja erilaisia video/taide -installaatioita, sekä mm. *National Home Taping Day - help kill the music industry*; Le Pissoir -bändi kopioi konsertissaan vuoden 1977 punk-klassikkoja. Festivaalin järjestäjien mukaan yksi tapahtuman tarkoituksista oli kaksikymmentäviisi vuotta aikaisemmin fluxuksessa luodun perustan vahvistaminen, sillä se perusta on äärettömän paljon parempi kuin taide-establishmentin suosima uutuuden fetisoiminen. Lontoon festivaalien ohjelmaan kuului myös Karen Eliot – Apocrypha -näyttely, joka perustui valokopiotaitteeseen. Monet näyttelyyn osallistuneista olivat detournanneet vanhoja kuvia ja maalauksia, jotkut jopa sangen 'jornilaiseen' tyyliin: 1800-luvun maisemamaalauksen päälle oli liimattu lentokoneen kuva jne. Jornin taiteen uusiokäyttöideat ovat kantaneet hedelmää. Itse asiassa 1980-luvulla detournement alkoi vakiintua ilmaisumenetelmänä, joskin »aitojen» maalausten detournaaminen oli joltisenkin eri asia kuin reproduktioiden käyttäminen.³¹

Lettristi Michel Mourren 40-luvulla muotoilema vastaliikkeiden tavoitteita kuvaava »usko raunioihin» pulpahti uudelleen esille paitsi 60-luvun opiskelijakahinoiden yhteydessä, myös Jamie Reidin Sex Pistols-sloganina ja uudelleen 1980-luvulla plagiarismifestivaalin ohjelmistoon kuuluneen *Humanity In Ruins* -näyttelyn yhteydessä. Näyttelyssä oli kyseistä näyttelyä esittelevä lehdistö tiedote 36-kertaisena suurennoksena pitkänomaisen galleriatilan molemmissa päätyseinissä. Tiedotteessa oli

näyttelyä koskevien faktojen lisäksi teksti, jossa kerrottiin että näyttely haluaa kyseenalaistaa taiteen ja antitaiteen välisen pelin aseman johtavan luokan kulttuurin pönkittäjänä. Vaikka näyttely itsessään olikin esillä taidetilassa, sen itsetuhoiset elementit estävät tiedotteen mukaan näyttelyn rekuperoinnin tuotteeksi. Edelleen näyttelyssä olevassa näyttelytiedotteessa kerrottiin, että gallerian lattia on tarkoitus peittää suurennetuilla valokopioilla kymmenen punnan setelistä, jotka vähitellen tuhoutuvat näyttelyssäkävijöiden talloessa niitä. Potentiaaliset tukijat tuuditetaan väärään turvallisuudentunteeseen Abban nauhalla »Money, Money, Money», jonka välillä keskeyttää hiljaisuus. Kaikki galleriasta johtavat ovet merkitään tekstillä *Room 101*, ja nojalleen seinää vasten asetetaan liitutaulu, jossa on taidelakkoa propagoiva julistus. Siinä todetaan mm., että taide on erityinen, kehittyvä johtavan luokan mentaalinen tila. »Romantismi, modernismi, postmodernismi – ei mitään eroa: ENNEN KUIN TUHOAMME KAIKEN ON AINOASTAAN RAUNIOITA!» Tiedotteessa mainittiin edelleen, että yksityisesti tarjoillaan teetä, ei viiniä, sillä alkoholi saa aikaan eskapismia.³²

Humanity In Ruins -näyttelyn alkuperäinen idea oli toisenlainen. Gallerian johto ei suostunut brittiläistä yhteiskuntaa kritisoivan installaation esittämiseen, koska pelkäsi oikeistolehtien hyökkäävän liian rajusti gallerian vasemmistolaisia rahoittajia vastaan. Niinpä lopullinen näyttely oli sensuurimentaliteettia vastustava reaktio, jonka tarkoituksena oli tarjota luovuuden vasemmistolaista kritiikkiä liitettynä itseilmaisun poistamiseen. Näyttelyn tekijät eivät halunneet gallerian tavoin omaksua sitä porvarillista tapaa, että sensuroidulle tuotteelle myönnetään radikaalisuuden aura samalla, kun näyttää siltä, että se ei pääse julkisuuteen. Sensuuri vain vahvistaa itseilmaisun korostusta.

Neoistien mukaan plagiarismi on keino hyökätä yksityisomaisuutta vastaan.³³ Plagiarismi on luova teko, jonka myötä plagioitu teos saa uusia merkityksiä. Plagiarismi säästää aikaa ja ponnisteluja, osoittaa yksittäisen plagiaristin omistautumisen asialleen, ja vallankumouksellisena välineenä se sopii erinomaisesti kahdennenkymmenennen vuosisadan lopun tarpeisiin, neoistit kirjoittivat. He totesivat myös Marlowen ja Shakespearen harrastaneen juonien ja ideoiden plagiointia näytelmiään varten sekä William S. Burroughsin, Tristan Tzaran ja Antonin Artaud'n olleen plagiaristeja. Plagiarismin etu on siinä, että kirjallisena menetelmänä se poistaa lahjakkuuden vaatimuksen eli perinnäisen käsityksen taiteilijasta

omaperäisenä nerona, koska ainoa mitä tarvitsee tehdä on valita mitä plagioi. Innokkaat aloittelijat voivat plagioida tämän kirjoituksen, todetaan eräässä neoistien manifestissa. Kovan luokan nihilistit voivat plagioida sen sanasta sanaan; ne jotka ovat taipuvaisia siihen harhaluuloon, että ovat taiteellisemmin suuntautuneita, haluavat kenties muuttaa sanan sieltä täältä – tai jopa muuttaa kappaleiden järjestystä.³⁴ Myös Stephen Perkins yhdistää *Version 90* -lehden plagioimassaan jutussa plagioimisen kopiointiin – aivan konkreettisesti; hän siteeraa esimerkkejä mm. Itäblokin maiden kopiointirajoituksista.³⁵

On varsin hankalaa piirtää raja ideoiden ja juonikuvioiden kopiointin ja varsinaisen tekijänoikeuslakien kieltämän plagioimisen välille. Perkinsin plagioimassa Lloyd Dunnin artikkelissa erotellaan plagiarismin kaksi tasoa. Konventionaalinen plagioiminen tarkoittaa sitä, että jotakin plagioidaan uskotellen, että se on plagioijan oma idea. Nykytaiteilijoiden harrastama plagiointi poikkeaa tästä itsetarkoituksellisuutensa takia. Huomio kiinnittyy uudelleenarvioitavien tekstien konventionaalisiin arvoihin ja kyseenalaistaa niitä. Perkins/Dunn toteaa, että se ei itse asiassa ole plagiarismia lainkaan, koska kopiointia ei salata. Hyvä plagiointiele sisältää samoja originaalisuuden, yllätyksen, totuudenmukaisuuden ja taiteellisen innovaation hyveitä kuin mikä tahansa kunniallinen kulttuuri- tai taide-tuote. Situationistien tapaan neoistit luopuivat kokonaan copyrightista omien tuotteidensa osalta. Situationistit olivat esittäneet käsityksen, että kokonaisten romaanien kirjoittaminen *detournement*-tekniikalla on hankalaa. Kahdeksankymmentäluvun plagiaristit pitivät sitäkin mahdollisena. Nykyisin plagiarismi on sulautumassa *establishmentiin* Kathy Ackerin kaltaisten kirjailijoiden myötä.

Plagiarismin avulla on mahdollista paitsi muuttaa tekstien kontekstia myös sekoittaa tekijyys. Raportissaan Lontoon festivaalista Stewart Home plagioi muiden lähteiden ohella situationisteja sekä sitaattitasolla, että ilmaisutavassa³⁶. Kirjoituksesta *Miksi plagiarismia?* Home toteaa, että sen on kirjoittanut/plagioinut hän itse, mutta Bob Jonesin nimiin. Enin osa tekstistä on peräisin Debordin ja Wolmanin *detournement*-menetelmiä käsittelevästä kirjoituksesta. Home mainitsee, että häntä kiinnostaa sellaisten tilanteiden luominen, joista kukaan ei ole erityisesti vastuussa, jotta 'yleisen vastuuttomuuden' huomaisivat nekin, jotka eivät sitä vielä ole tajunneet.³⁷ Plagiarismi-ideat siis häivyttävät tekijän ja sen myötä myös vaatimuksen teosten ja ideoiden originaalisuudesta ja autenttisuudesta.

Situationistien tyyliin Home kirjoittaa, että originaalisuus ja yksilöllisyys ovat kategorioina olennaisia kapitalismin sosiaalisten ja omaisuussuhteiden ylläpitämiselle ja että plagiarismi kulttuurisena käytäntönä on strateginen ase näiden käsitteiden hegemonian tuhoamisessa.³⁸

Generation Positive vaati, että kaikkien rock-bändien nimi pitää olla *White Colours* ja kaikki kirjallinen tuotanto pitäisi julkaista pseudonyymillä *Karen Eliot*. Helmikuusta 1984 lähtien alkoi ilmestyä *Smile*, ja sen toisessa numerossa huhtikuussa vaadittiin, että kaikkien lehtien nimi pitäisi olla *Smile*. Neoistit suosittelivat kaikkien pop-tähtien omaksuvan nimen *Monty Cantsin*, jonka eräs amerikkalainen oli keksinyt 1977. Tällaisten ideoiden takana oli yritys vetää pohja pois kulutusyhteiskunnan valheelliselta individualismilta, määritelläänhän kaikki kulttuurituotteet ja niiden arvo nykyisin »tuotenimiensä» eli tekijöiden mukaan. Neoistit ilmoittivat, että koska heitä tympii eläminen fragmentarisessa maailmassa, he haluavat etsiä yhtenäisyyttä omaksumalla yhteisen nimen Monty Cantsin. Näistä pseudonyymeistä suosituin oli Karen Eliot: nimeä on laskettu noin sadan ihmisen käyttäneen 80-luvun puolivälin tienoilla kolmen ja puolen vuoden aikana.

Punk aiheutti dadan paluun 1980-luvun kulttuuritietoisuuteen. Briteissä oli pieniä ryhmittymiä, jotka manifestoivat dadaistiseen tyyliin. Ensimmäisiä dadavaikutteisia manifesteja kirjoitti 1982 ryhmä nimeltään *White Colours*, joka juuri näissä manifesteissa julistautui Generation Positive -nimiseksi taideliikkeeksi. Generation Positiven ja sen kanssa joksikin aikaa liittoutuneen Neoistien ryhmän manifesteista voi lukea radikaaleille avantgardeliikkeille tyypillisiä antiasenteita mm. neromyyttä kohtaan: »Neoisti on sellainen, joka uskoo, että taide, pikemminkin kuin neron luomus, on enimmäkseen julkisen suhdetoiminnan harjoittelua».

Plagiarismivaatimusten oli tarkoitus saattaa loppuun jo aiemmin alkuunpantu tekijän tappaminen. *Neoistien Kulttuurinen Salaliitto* kertoi vastustavansa taiteilijakulttia, koska se on pahaksi taiteelle, mutta he myös puolustivat taiteilijakulttia, koska se on hyväksi yksittäiselle taiteilijalle. Generation Positive ja Neoistit kertoivat jo dadan ammuin esittämän pyrkimyksen kaiken mahdollistavaan kaaokseen – tai pikemminkin sekaannukseen, he korostivat jatkuvan nykyhetkessä elämisen ideaa, ja jos-sain määrin yhteistä dadan kanssa oli myös pyrkimys 'ei mihinkään', koska ei mikään on ainoa todella pysyvä tila; avantgardelle luonteenomaisesti mainitut liikkeet vastustivat kiihkeästi uskontoa ja porvarillista

liberalismia. Manifesteissa on situationisteja muistuttavia jaksoja: Neoistit ilmoittivat kuvitelmien sijasta keskittyvänsä niiden ihmisten välisiin sosiaalisiin suhteisiin, joiden elämä välittyy vain kuvien kautta. Neoismilla on enemmän tekemistä myytin sosiaalisten käyttöjen kuin yksittäisten myyttien luomistapojen kanssa:

Kapitalismi hallitsee materiaalista maailmaa nimeämällä ja kuvaamalla kohteet, joita se haluaa manipuloida. Tulkitsemalla nimitykset merkityksettömiksi Neoistit tuhoavat porvarillisen logiikan keskeisen kontrollimekanismin. Vailla luokittelujaan Valta ei kykene erottelemaan, jakamaan ja eristämään vallankumouksellisia joukkoja.³⁹

Neoistit määrittelivät itsensä futurismin, dadan, fluxuksen, situationismin ja punkin perillisiksi, liikkeeksi, joka syntyi 70-luvun lopun Mail Art -verkostosta. He sanovat tutkineensa edeltäviä liikkeitä ja oppineensa, ettei niiltä ole mitään opittavissa; ne jotka katselevat menneisyyteen, kulkevat sokeina tulevaisuuteen – ja näin neoistit tulevat liittäneeksi itsensä radikaalien vastaliikkeiden jatkumoon. He vastustivat jyrkästi kaikkea teoretisointia ja akateemisuuutta ja julistivat filosofiansa katujen, pubien ja yökerhojen filosofiaksi, jonka päätavoitteena on kommunistisen kulttuurin luominen – eivät teoreettiset abstraktiot.

Neoistien manifesteissa näkyvät etenkin situationistien retoriikan läpi filtteroituneet dada-ajatukset; logiikka ei johda mihinkään, tai parhaimmillaan se johtaa hulluuteen.⁴⁰ Neoistit asettivat historialliseksi tehtäväkseen katkoksen aikaansaamisen postmodernin kehityksen jatkumossa ja vallankumouksellisen popularismin tunkemisen tähän repeämään. Tämä popularismi on mahdollista manipuloimalla taiteen tekemiseen ja valmistamiseen liittyvää mystifiointiprosessia. Manipulointi sujuu Neoistien mukaan esittämällä erilaisia vaatimuksia manifestien muodossa. (Itse)ironiaa ei näistä manifesteista puutu: määritelmän mukaan Neoistien Kulttuurinen Salaliitto on kaikkien joka paikassa olevien Neoistien liitto, joukko sankareita, jotka pyrkivät syrjäyttämään jokapäiväisen todellisuuden ja korvaamaan sen neoistisella myytillä.⁴¹

Generation Positiven ja Neoistien ryhmien kiinnostavuus piilee siinä, että ne pyrkivät välttämään aikaisempien anti(taiteellisten) avantgarderyhmien virheitä ja yksisilmäisyyttä. Aikaisemmat vastaliikkeet ovat itse asiassa vastustaneet kapitalistista ja porvarillista traditiota varsin

yhtenäisillä periaatteilla. Niiden periaatteista on ollut paljon helpompi saada ote kuin GP:n ja Neoistien keskenään ristiriitaisista lausunnoista, joista ei suoraan voi lukea yhtenäisiä tavoitteita. Generation Positive ja Neoistit tekivät pilaa avantgardistisista manifesteista ja niiden ehdottomuudesta: »Neoistien Kulttuurinen Salaliitto haluaa syrjäyttää olemassaolevan taidejärjestelmän, jotta se voitaisi korvata vapautta rakastavalla Neoistisella Kulttuurieliitillä». »Olemme julistaneet itsemme taiteilijoiksi, koska haluamme kuuluisuutta, rahaa ja kauniita rakastajia.»⁴² Generation Positiven vaatimukseen kuului beigen ja ruskean värin kieltäminen vaatteissa ja sisustuksissa, television julistaminen laittomaksi ja Englannin kanaalin kuituttaminen, jotta Doverin ja Calaisin välillä voitaisi järjestää pyöräkilpailuja. Generation Positive vaati myös kapitalismin poistamista kello kolme iltapäivällä 24. maaliskuuta 1985.⁴³

Ironia sopi strategiaksi myös suhteessa situationisteihin. Neoistit pilailivat *derivé*-idean kustannuksella määritellesään Neoistien Kulttuurisen Salaliiton Tehtävää. Tehtävän kohdetta ei voi havaita ennen kuin on löytänyt sen – eikä sitä saata huomata sittenkään. Tehtävän muoto ovat satunnaiset junamatkat, jotka alkavat määrittelemättömästä paikasta ja päättyvät määrittelemättömiin kohteisiin. Neoistien mukaan matkat voi tehdä mihin vuodenaikaan tahansa, mutta matkojen välillä tulee olla ainakin viikko; vuodessa on tehtävä vähintään kolme matkaa, mutta kolmessa vuodessa ei saa tehdä kuuttakymmentä kahta matkaa enempää. Matka on avoin tilanne, jonka kuluessa muutokset ovat mahdollisia. Matkoista on pidettävä kirjaa – mikä ei kuitenkaan ole olennaisinta. Matkoilta on myös lähetettävä postikortteja ystäville ja tuttaville. Matkustamista ensimmäisessä luokassa suositellaan, joskin se vaatinee pitkällisiä oleskeluja junan vessassa lipuntarkastajien välttelemiseksi. Noviiseja varoitetaan syömisen, juomisen tai nukkumisen vaaroista matkan aikana. Neoistista materiaalia ei saa koskaan pitää matkalla mukana. Noviiseja varoitellaan edelleen Kulttuurisista Tullitarkastusasemista, jolloin matkajien täytyy olla minä hetkenä tahansa valmiita julistamaan Neoistista katekismusta. Matkailijat eivät ole luonnontieteen lakien alaisia ja voivat pitää vetovoimalakeja pilkkanaan, jos niin haluavat. Jos Tehtävää on alkanut suorittaa, sitä täytyy toteuttaa koko elinikänsä. Lopussa seisoo kiitos:

OLE VAROVAINEN, MONTY CANTSIN on huijari, pilailija ja varas. Kuitenkin tämän julkisivun takana on SUURI TOTUUS, joka odottaa tarkkanäköisimpiä teistä. TÄMÄ TOTUUS tulee

ÄLLISTYTTÄMÄÄN, TYRMISTYTTÄMÄÄN ja HÄMMÄS-
TYTTÄMÄÄN teidät. TÄMÄN TOTUUDEN voi paljastaa vain
niille, jotka antautuvat TEHTÄVÄLLE.⁴⁴

Generation Positive totesi, että hollannin Provot, Situationistit, King Mob ja Angry Brigade oli avantgarde-tradition joutsenlaulu. Lettrismi ja Arte Nucleare merkitsivät klassisen avantgarden loppua. Silti sellaiset ajatukset kuin vallankumouksen ja totaalisen subjektiviteetin vaatimukset – vaikka vain onttoina postmoderneina eleinä – periytyivät näiltä aikaisemmilta avantgardeliikkeiltä. Mutta vastakohtana edeltäjille GP tahtoi arvioida kapinan modernistista traditiota kapinoimalla tätä traditiota vastaan ja palaamalla esimoderneihin arvoihin. He totesivat, että enin osa aikaisemmasta taiteesta on ollut negatiivista, reaktiona tälle he toteavat enimmänsä osan töistään olevan positiivisia. *Uskomme, että tässä maailmassa on paikka kaikelle yhtä kauniille kuin rakastunut poika ja tyttö.* Generation Positive palvoo uutta kauneutta, kauneutta, jonka se on itse luonut, he kirjoittivat, ja kertoivat luovansa taidetta nimenomaan takan yläpuolelle ripustettavaksi.⁴⁵

Pluralismissaan Generation Positive ja neoistit aloittivat vastaliikerintamalla postmodernin kauden. Neoistien manifesteissa heijastellaan dadaistisia ja situationistisia ideoita, mutta toisaalta modernisteista erottautaan mm. toteamalla, että *muutos ei ole välttämättä edistystä. Uutuus riittää kuitenkin viihdyttämään massoja.* Neoistit totesivat, että taiteen avantgarde-traditio on yli seitsemänkymmentä vuotta vanha, eikä se ole tänä aikana (kaikista uutuuden vaatimuksista huolimatta) muuttunut yhtään. Ainoa tapahtunut muutos on esimerkiksi futuristien spontaanien eleiden muuttuminen toiston kautta rituaalieleiksi. Sen sijaan, että viittaisivat vallankumoukseen ne vain vahvistavat avantgarde-traditiota. Usko muutokseen on yksi niistä asioista, jotka eivät koskaan muutu. He erottautuivat avantgardisteista myös manifestiensä sisäisellä epäkoherenttisuudella: samalla kun he toteavat neoistisen projektin vallankumoukselliseksi ja maailmaa muuttavaksi projektiksi, he ilmoittavat ennen kaikkea uskovansa avioliittoon ja perheeseen vapaan yhteiskunnan olennaisina instituutioina ja haluavansa poistaa sairaan, perverssin, pornografisen ja väkivaltaisen taiteesta ja elämästä. Molemmat vaatimukset ovat toki vallankumouksellisia nykyaikanakin, jos niitä tarkastellaan 60-lukulaisesta perspektiivistä. Situationistien jo varsin äärimerkityksessä harrastaman itsereflektion 1980-lukulaiset veivät jo niin äärimmäisyyteen, että se saa tahallisen koomisia piirteitä. Generation Positive julisti etteivät he enää nykyisin ole tarpeeksi

tyhmiä kuvittelemaan, että se mitä he tekevät olisi uutta, tai että sellainen väite ei sisältäisi edistymistä – ja siten tietyn määrän alkuperäisyyttä.

Generation Positiven perustajiin kuulunut Stewart Home on perehtynyt varsin perusteellisesti tämän vuosisadan radikaaleihin avantgardeliikkeisiin ja käyttänyt niiden retoriikkaa omissa »filosofisissa» teksteissään. Pseudonyymillä Karen Eliot hän kirjoitti *Smile*-lehden kahdeksannessa numerossa 1985 olevansa kiinnostunut monista filosofisista asioista, individuaalisuuden ohella esimerkiksi totuudesta. »Tutkiakseni käytännössä totuuskysymystä levitän paikkansapitämättömiä ajatuksia ja tarkkailen huolellisesti muiden ihmisten reaktiota niihin», Karen Eliot kirjoitti. GP:n ja Neoistien manifestien filosofisempi puoli onkin Homen käsialaa. Riideltään Neoistien kanssa hän mukaili situationisteja toteamalla, että *Neoismin jättäminen on sen todentamista*, ja seuraavankaltaiset älyleikit kuuluivat nimenomaan Homen repertuaariin:

Kehittämällä teorioita lankeamme filosofian absurdiuteen.

Me emme kehitä teorioita.

a) taide on osa elämää, muttei sen tärkein osa.

b) elämällä on tarkoitus ja tämä tarkoitus löytyy moraalista.

c) individuaalisuus merkitsee jotakin vain kollektiivisuuden yhteydessä

Nämä eivät ole olettamuksia, vaan tosiasioita.⁴⁶

Omassa *Perusbanaliteetit*-tekstissään Home jälleen kerran situationistisella retoriikalla syyttää futuristien pakkomielteitä shokin, originaalisuuden ja innovaatioiden suhteen tyypillisiksi porvarillisen yhteiskunnan tuotteiksi; Home kritisoi myös dadaa, ja toteaa, että modernismissa ovat muuttuneet vain tyylit, eivät sisällöt.⁴⁷ 1980-luvun liikkeillä ei kuitenkaan ollut ideologista perustaa: liikkeiden politiikka oli epämääräistä aatteen etsintää, tyhjien kliseiden ja retoristen teemojen viskomista ympäriinsä; illuusiotonta olemista yhteiskunnassa, joka rakentuu simulaatioiden varaan. Jamie Reid totesi 80-luvun lopulla, että punkissa oli kaiken nihilismin ohella kuitenkin huumoria ja hauskuutta enemmän kuin thatcherismin kauden Englannissa, missä ilmapiiri on kielteinen ja toivoton, ja punkliikkeen tuottamat journalistit tekevät Reidin mukaan kyynisyydestään maun.⁴⁸ Generation Positiven ultimaatumit kertovat hyvin, että mitään todellisia ja konkreettisia tavoitteita ei oikeastaan voi luoda, koska ne näyttävät absurdeilta maailmassa, jossa asiat on pirstottu erillisiksi absurdeiksi kuviksi. Silti he esittivät ultimaatuminsa:

Vaadimme ENGLANNIN ottamista maailman kansainväliseksi kieleksi.

Vaadimme, että WOKING julistetaan maailman kansainväliseksi pääomaksi.

Vaadimme kansainvälisen Runopalvelun perustamista, jonka aikana kaikkia 18-20 -vuotiaita nuoria opetetaan tekemään ja esittämään BRUTISTISIA, SIMULTANISTISIA ja STAATTISIA runoja.⁴⁹

Neoistit ovat 60-luvun alkupuolella syntyneitä, sukupolvea, jolle esimerkiksi TV-sarjat ja kulttifilmit ovat olleet keskeistä kulttuuria ja kylmän sodan aika konkreettista historiaa. Mitään illuusioita heillä ei ole: vuoden '68 idealistinen iskulause muunnettiin muotoon *Katukivien alla on viemäri*, ja Neoistien Kulttuurinen Salaliitto ei esimerkiksi tunnusta väkivaltaa – ellei sen käyttö edistä Neoistien Kulttuurisen Salaliiton pyrkimyksiä.⁵⁰ Ei ole ihme, että Neoistit julistavat tulleen etäisestä galaksista valmistamaan Maan ihmisiä vuosisadan lopulla tapahtuvaan vallankumoukseen, jolloin UFOt valtaavat Maan taivaan ja johtavat maailman proletariaatin lopulliseen voittoon taantumuksellisesta porvarillisuudesta. Tämän vallankumouksen jälkeen Maan kiertonopeutta auringon ympäri lisätään niin, että matka sujuu kahdessakymmenessä neljässä tunnissa. Jokainen päivä on vuoden mittainen. Maan asukkaiden elinikä kasvatetaan tuhansiin vuosiin. Aika itsessään laajenee ja ikuisuus määritellään tunniksi nykyistä Maan aikaa.

Kysymys ei enää ole utopiasta siinä mielessä kuin situationistien utopia, joka tähtäsi maailman muuttamiseen. Viime vuosikymmenellä tiedettiin, ettei maailma muutu kovinkaan globaalilla tasolla, ja se heijastuu Generation Positiven, Neoistien, PRAXIS-ryhmän, Schiz-Fluxin, Pregropatavisticin ja muiden niiden kaltaisten ryhmien ohjelmista. Utopianismilla on ollut perinteensä ja mm. samizdat (omakustannejulkaisu) aspekti, mikä on mahdollistanut utopioita (ainakin osittain) jäämään autonomiseksi hallitsevan yhteiskunnan kulttuuristen ja kaupallisten instituutioiden ulkopuolelle. 1980-luvulla utopianismista oli jäljellä enää ainoastaan samizdat ja perinne – mutta ei utopiaa.

EI ENÄÄ SOTIA. EI ENÄÄ BOHEEMEJA. EI ENÄÄ ATEISTEJA. KUNNIOITA ÄITIÄSI JA ISÄÄSI. EI ENÄÄ TUSKAA. EI ENÄÄVIHAA. EI ENÄÄ EPÄILYKSIÄ. NYT ON AIKA OLLA ILOINEN. EI ENÄÄ ORIGINAALISUUTTA. EI ENÄÄ ANTITAIDETTA. EI ENÄÄ SANOJA.⁵¹

Taidelakko 1990-1993

Taidelakko alkoi 1.1.1990 ja päättyi 1.1.1993. Lakon pyrkimyksenä oli toimia symbolisena eleenä, performanssina, joka lopullisesti repii rajat taiteen ja ei-taiteen, taiteen ja elämän, väliltä: manifesteissa julistettiin, taidelakon pyrkivän siihen että ihmiset ajattelisivat taidetta samoin kuin perunoita.⁵² Taidelakkoa manifestoineet palasivat vuosisadan radikaalien avantgarde-liikkeiden perusideoihin: käsite taide täytyy muuntaa, jotta kaikki erot taiteilijoiden ja muun yhteiskunnan väliltä voidaan perusteellisesti hävittää. Lakon julistamisessa on kysymys käsitteen taide saattamisesta kriittisen keskustelun kohteeksi, kirjoitti James Mannox brittiläisen Art Strike Action Committeeen (ASAC) puolesta.⁵³ Huomiota haluttiin kiinnittää nimenomaan taiteen instituutioluonteeseen ja legitimointiprosessiin. Lakkolaisten lähtökohtana oli Roger L. Taylorin toteamus, että käsite taide on vain alakategoria laajemmin määriteltävissä oleville musiikin, maalauksen ja kirjoittamisen käsitteille. Onko alakäsite taide siis lainkaan tarpeen? Mihin käsitettä taide oikeastaan käytetään? Määritelmän mukaan Taidelakko on täydellinen pidättäytyminen kulttuurituotannosta kolmeksi vuodeksi (1990-1993). Kaikki taiteilijat kieltäytyvät levittämästä, myymästä ja esittämästä töitään sekä kieltäytyvät myös keskustelemasta niistä tammikuun ensimmäisen 1990 ja tammikuun ensimmäisen 1993 välisenä aikana.

Taidelakosta oli puhuttu ensimmäisen kerran toukokuussa 1968. Ajatus esiintyi Alain Jouffroy'n esseessä *What's To Be Done About Art?*⁵⁴ New York Art Strike Against War, Repression and Racism -kampanja, johon osallistui taiteilijoita, taidekauppiaita ja museotyöntekijöitä, sai aikaan mm. sen, että useita museoita ja gallerioita pidettiin suljettuina 22. toukokuuta 1970. Gustav Metzger julisti kolmivuotisen taidelakon vuosien 1977 ja 1980 väliseksi ajaksi. Metzgerin taidelakon tavoitteena oli vastustaa sitä tapaa, jolla taidemaailma on organisoitunut – ei niinkään kyseenalaistaa taiteen statusta. Metzger halusi romahduttaa taidemaailman ja saattaa taiteen tuotantovälineet taiteilijoiden itsensä käsiin. Vuoden 1979 alussa jugoslavalainen Goran Dordevic kysyi kiertokirjeessään taiteilijoilta olisivatko nämä valmiita kansainväliseen lakkoon protestoidakseen sitä vastaan, että taiteilijat eivät saa nauttia työnsä hedelmistä. Dordevicin lakkoajatus ei kuitenkaan saanut tarpeeksi tukea. Vuoden 1988 lopussa perustettiin Art Strike Action Committee (ASAC) San Franciscoon ja pian sen jälkeen Britanniaan.⁵⁵ Komiteat tuottivat runsaasti propagandamateriaalia,

mutta Mannon väittää, että lakossa todella olivat vain Stewart Home, Tony Lowes ja John Berndt.

Lakon tarkoitus ei viime kädessä ollut lakkoilu, vaan lakon arvo oli sen kehoituksessa vaieta ja propagandassa enemmän kuin itse teoissa. Kysymys oli perinteisesti enemmän eleistä kuin teoista. Taidelakko oli mainoskampanja jollekin, joka oli »ikään kuin lakko». Propagandamateriaalissa väitettiin mm. taidelakon tuovan luokkataistelun taiteen alueelle, koska tilanne on se, että kaikkein radikaaleimmatkin taiteilijat ylläpitävät kapitalistista taidejärjestelmää, vaikka näyttäisivät olevan sitä vastaan. Taustalla ovat varsin situationistivaikutteiset ajatukset taide-käsitteen perinpohjaisesta porvarillisuudesta, mutta toisaalta lakkoajatuksissa heijastuu myös se postmoderni ajatus, ettei relevantti kritiikki ole mahdollista ja että ainoa tapa päästä kapitalistisesta järjestelmästä eroon on itsemurha. Dadaistit, surrealistit ja situationistit kävivät jatkuvaa sotaa kritiikin rekuperointia vastaan, mutta joutuivat huomaamaan, että kaikki mitä he tuottivat integroitui rakennelmaan, jota he vastustivat. Tämän kaiken tietäen – mutta siitä huolimatta – taidelakkolaiset propagoivat situationistiseen sävyyn:

1. Olemme joukko herkkiä olentoja, jotka silloin tällöin ryhtyvät poeettiseen terrorismiin vapauttaakseen ihmeenomaisen ja propagoidakseen epätavanomaisuutta. Rohkaisemme täydellisen tietoiseen orgiastiseen elämään.
2. Erityisesti ESP joukkotoiminta on kohdistettu ihmisen sisäisiä ja ulkoisia kyllästymisen seiniä vastaan, kun he zombeavat tiensä yksitoikkoisen maanalaisen luolan läpi. Tarkoituksena on esittää jotakin niin hurjaa, että vain, vaikkapa hetkeksi se ravistaa jatkuvan vieraantumisen hiljaista kuhnustelua, joka kyllästää nykyisin jokaisen elämänalueen, ja se kenties ajaa katsojansa etsimään intensiivisempiä olemassaolon tapoja. [...] ⁵⁶

SI:n tavoin pyrittiin luomaan situaatioita, jotka avaisivat turtuneet silmät. Taidelakon oli tarkoitus olla senkaltainen situaatio; kuten Plant toteaa, lakko on hyvä vain epäonnistuessaan, sillä eleenä se on entistä radikaalimpaa taidetta, ja lakon merkitys on juuri siinä – taidelakon voi todentaa vain tukahduttamalla se.

Paradoksaalisesti taidelakko toisti vuosisadan alun antitaiteeseen liittyneitä seikkoja: vain taiteilija voi kieltäytyä tekemästä taidetta, sillä

jos valitsee lakkoilun, tunnustaa olevansa juuri sitä mistä haluaa päästä eroon: täytyy ensin olla taiteilija, jotta voisi lakata olemasta sitä. Kieltäytyminen taiteesta tunnustaa taiteen kategorian; taidelakko ottaa antitaideasenteen, joka vahvistaa taiteen, kuten ateismi Jumalan olemassaolon (Duchamp). Vain taiteilijalle taidelakko on taideteos: Karen Eliot toteaa dada-idea toistaen sen olevan yhden käden taputuksesta lähtevä ääni – kuten koko äänekäs radikaalin avantgarden perinne: avantgardistinen kuvio näyttää päättymättömältä...

Viitteet

Ennen situationisteja

1. Dadaistisia lehtiä olivat mm. New Yorkissa: *The Blind Man*, *Rongwrong* ja *New York Dada*; Zürichissä *Dada* ja *Der Zeltweg*; Berliinissä: dadaa edeltävät *Neue Jugend* (vasemmistolainen) ja *Die Freie Strasse* (anarkistinen) sekä dadaistinen *Der Dada*; Kölnissä: prokommunistinen *Der Ventilator*, joka hyökkäsi kirkkoa, valtiota, kaikkia järjestelmiä ja taidetta vastaan, lehden toimittajana oli Johannes Baargeld. Taiteellisempi dadaistinen julkaisu Kölnissä oli Max Ernstin toimittama *Die Schammade.*; Pariisissa: *Nord-Sud* ja *Sic*, *DADAphone*, *Proverbe*, *Cannibal*, sekä Bretonin, Aragonin ja Soupaultin julkaisema *Littérature*. 391 ilmestyi yleensä siellä, missä sen toimittaja Francis Picabia kulloinkin oleskeli.
2. Richter 1965, 37.
3. Kyseinen dadailta järjestettiin Cabaret Voltaireissa heinäkuun 14. vuonna 1916. Etenkin Hugo Ballin esitys on jäänyt historiaan: hänen resitatiivina esittämänsä *Gadji Beri Bimban* on 1970-luvun lopulla säveltänyt levyilleen mm. Talking Heads -yhtye .

Gadji Beri Bimba

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
 gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
 gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
 gadjama tuffm i zimzalla giligla wowolimai bin beri ban
 o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo
 gadjama rhinozerossola hopsamen
 bluku terullala blaulala looooo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam
 elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata
 velo da bang bang affalo purzamai affalo purzamai lengado tor
 gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögöööö
 viola laxato viola zimbrabim viola uli pajuli malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai bumbalo tuffm i zim
 gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama affalo pinx
 gaga di bumbalo bumbalo gadjamen
 gaga di bling blong
 gaga blung

4. Richter 1965, 65.
5. Breton 1924, 41-42. Alkuteos André Breton: *Manifestes du Surréalisme*. Suomentanut nimellä *Surrealismen manifesti* Väinö Kirstinä. Karisto, Hämeenlinna, 1970. Määritelmän suomenos osittain Kirstinän ja osittain minun.
6. Qvarnström 1973, 83. Kursivointi alkuperäinen.
7. Toisessa surrealistisessa manifestissa vuonna 1930 Breton toteaa, että on luvannut itselleen kuoliaaksi vaieten jättää synkän kohtalonsa huomaaan tietyn joukon yksilöitä, joiden

hän arvelee tuominneen jo itsensä tarpeeksi ankarasti: tämä koskee herroja Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault ja Vitrac, jotka mainitaan *Manifestissa* (1924) ja sen lisäksi vielä joitakin muita. (Qvarnström s.83-84.)

8. Lewis 1988, 68.

9. Esimerkkinä itsetarkoitushakuisesta skandaalista mainittakoon sattumus vuodelta 1928, jolloin kaikkiaan 83 *Ecole normale supérieuren* oppilasta allekirjoitti kannanoton kutsuntoja vastaan, mutta he peruiivat allekirjoituksensa julkisuuden pelossa. Kymmenen oppilasta allekirjoitti edellistä voimakkaamman kannanoton, mutta kun heitä uhattiin erottamisella, jos he julkaisisivat paperin, hekin perääntyivät. Breton kuitenkin raivostui, kun surrealistien inspiroima lehti *Le Grand Jeu* ei julkaissut kannottoa, vaikka toimituksella oli se halussaan; Bretonin mielestä kannotto olisi pitänyt julkaista vastoin opiskelijoiden tahtoa.

10. Qvarnström 1973, 80.

11. Mts. 96.

12. Mts. 83.

13. Lambert 1983, 19.

14. 1930-luvulla belgialaiset surrealistit eivät olleet juuri piitanneet Bretonin ja André Massonin lanseeraamasta automatismista. Belgian surrealismi oli varsin kirjallinen liike, maalareita oli vain Magritte ja kollaaseja tehnyt E.L.T. Mesens.

15. Lambert 1983, 19. Dotremontin perustaman ryhmän ensimmäinen kokoontuminen oli lokakuun 29.-31.1947 L'Horloge at Porte de Namur -nimisessä kahvilassa Brysselissä.

16. Lambert 1983, 19.

17. Home 1991 (a), 9. Taidemaalari Asger Jorn (1914-1973; alunperin Jørgensen) oli tavannut hollantilaisen maalari Constant Nieuwenhuysin (s.1920) Miró-näyttelyssä Pariisissa 1946. Miehet ystäväystyivät, ja Constantin välityksellä Jorn tutustui Dotremontiin (1922-1981). Jorn kuului noihin aikoihin tanskalaiseen *Host*-ryhmään, joka oli maalareiden, kirjailijoiden ja arkkitehtien *Helhesten*-lehden ympärille kokoontunut joukko. Jäseninä olivat mm. maalariit Jacobsen, Alfelt ja Bille sekä kirjailijat Schade ja (Jornin veli) Nash sekä arkkitehti Olsen. Constant perusti vuonna 1948 Hollantiin kokeellisen taideryhmän, joka julkaisi *Reflex*-nimistä lehteä. Ryhmän jäseninä olivat Constantin lisäksi Karel Appel ja Corneille. COBRA-ryhmän perustavassa kokouksessa Dotremontin muotoileman lausuman allekirjoittivat Constant, Appel ja Corneille hollantilaisen Reflex-ryhmän, Jorn tanskalaisen Hostin sekä Dotremont ja Noiret (pääasiassa belgialaisen) Vallankumouksellisen surrealistiryhmän puolesta.

18. Lambert 1983, 31. Siteerattu Asger Jornin esseestä *The Process of Creation*, 1939.

19. Mts.33

20. Mts. 36-37.

21. Mts. 58-59; Dotremont julkaisi osia Ejler Billen artikkelista *The Fraternity of Evolutions Cobra*-lehden 7. numerossa syksyllä 1950. *Cobra*-lehden ensimmäinen numero ilmestyi maaliskuussa 1949 Kööpenhaminassa ja viimeinen nro 10 syksyllä 1951.

22. Wollen 1989, 84.

23. Lambert 1983, 36-37.

24. Mts. 135; Constantin manifesti julkaistiin *Cobran* numerossa 4, 1949.

25. Home 1991 (a), 11.

Thommensenin ajatukset liittyvät monessa suhteessa Lefebvren ajatuksiin, vaikka samankaltaisia ajatuksia oli toki tuona aikana ilmassa muutenkin.

Lefebvre kirjoitti vuonna 1968 ilmestyneessä teoksessaan *La vie quotidienne dans le monde moderne*:

Mitä on tullut Hegelin teoriasta, joka käsittää taiteen osasysteeminä, tiivistelmänä sellaisille valikoiduille objekteille annettuja merkityksiä, jotka palvelevat aktiivisina *välittäjinä* muiden yhteiskunnan muodostavien systeemien ja alasytemien välillä (materiaaliset vaatimukset, etiikka, laki, politiikka, filosofia)? Tämän teorian mukaan osasysteemi on ainoastaan välittäjä, mutta sellainen joka paljonpuhuvien tosiasioin lisää yhteiskunnan yhtenäisyyttä. Nyt kuva suhteestamme tekniseen objektiin, 'medium' (kuvaruutu,

vastaanotin jne.), kuvan kuva, korvaa taiteen 'välittäjänä'. Kulttuuri on rappeutuva myytti, teknologian päälle rakennettu ideologia.

Teknologisten ilmaisumuotojen intensiiviseen kulutukseen voimme nyt lisätä erittäin kulutettavan hyödykkeen: estetismin, tai taidetta ja estetiikkaa kuvailevat sanat. Estetis- millä katettu teknisyys, jolta puuttuvat kaikki erityiset taiteelliset välittäjät tai kulttuuri, on yksi ilmeisimmistä oikeutuksista termille *teknologiyhteiskunta*. (Englanninkielisestä käännöksestä *Everyday Life in the Modern World*, s.49)

(Lefebvre kuitenkin torjuu käsitteen 'teknologiyhteiskunta'.)

26. Home 1991 (a), 11.

27. Lambert 1983, 78-79.

28. Home 1991 (a), 10.

29. Lambert 1983, 107; *Cobran* ensimmäisessä numerossa maaliskuussa 1949 julkaistusta Asger Jornin tekstistä *Conversation with the Penguins*.

30. Marcus 1989, 251 & Home 1991 (a), 15, viite 1.; eri lähteet kuvailevat tapahtuman hiukan eri tavoin. Greil Marcus toteaa, että vasemmistosiiven päivälehti *Combat* julkaisi tapahtu- masta etusivun jutun otsikolla '*Lettristit*' ravistelevat Tzara-luentoa.

31. Marcus 1989, 248 & Home 1991 (a), 13.

32. Home 1991 (a), 12.

33. Isou 1964, 796.

34. Home 1991 (a), 13.

35. Isou 1964, 797.

36. Sama.

37. Sama.

38. Sama.

39. Home 1991 (a), 18.

40. Ivan Chitchevlov: *Formulary for a New Urbanism*. Päivätty lokakuulle 1953. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.3-4.

41. Taylor 1960, 151.

42. Mts. 152.

43. Mts. 154.

44. Sama.

45. Lambert 1983, 205. Ryhmän toinen näyttely oli esillä Galleria Apollossa Brysselissä helmikuussa 1952.

46. Lambert 1983, 205; Bajn tekstiä.

47. Kansainväliseen Keraamikkojen Tapaamiseen osallistuivat mm. Appel, Baj, Corneille, Dangelo, Fontana, Giguière, Jaguer, Jorn, Koenig, Matta ja Scanavino.

48. Asger Jorn: *Notes on the Formation of an Imaginist Bauhaus* (1957). Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.16.

49. Mts. 16-17.

50. Kongressin yhteydessä järjestettiin Alban kaupungintalolla Futuristinen keramiikka 1925-33 -näyttely, sillä Jorn ja Pinot-Gallizio olivat solmineet suhteita muutamiin van- hoihin futuristeihin. Samaan aikaan paikallisessa elokuvateatterissa pidettiin kokeellisen laboratorion toinen näyttely; osanottajina Constant, Pinot-Gallizio, Garelli, Jorn, Kotik, Rada, Simondo ja Wolman. MIBI piti Turinin Kulttuuriunionissa 10.-15. joulukuuta 1956 näyttelyn, joka esitteli yhtenäistä urbanismia. Näyttelyyn osallistuivat Cherchi, Constant, Debord, Jacques Fillon, Pinot-Gallizio, Garelli, Jorn, Walter Olmo ja Simondo.

51. *Tha Alba Platform*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.14. Julkaistu *Potlatch: Information Bulletin of the Lettrist Internationalin* numerossa 27, 2. marraskuuta 1956.

52. Home 1991 (a), 27.

53. *The Alba Platform*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.15. Julkaistu *Potlatch: Information Bulletin of the Lettrist Internationalin* numerossa 27, 2. marraskuuta 1956.

- 54. Sama.
- 55. Vaneigem 1983, 36.
- 56. Jorn artikkelissa »Pataphysics», *Smile* 11/1989.

Vallankumouksen etujoukko

1. *Action in Belgium Against the International Assembly of Art Critics* . Lehtisen olivat allekirjoittaneet Khatib, Korun, Debord, Platschek, Pinot-Gallizio ja Jorn. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.48.
2. Mts. 49.
3. Raoul Vaneigem: *Notice to the Civilized Concerning Generalized Self-Management* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.289.
4. Canjuers & Debord: *Preliminaries Toward Defining a Unitary Revolutionary Program*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.305.
5. Mts. 307.
6. *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action* . Debordin laatima MIBIn ja LI:n yhdistävää kongressia varten kesäkuussa 1957 laadittu teksti. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.17.
7. Bauman 1992, 51-52.
8. Lefebvre 1971, 31-32.
9. Mts. 32.
10. Vaneigem 1983, 32.
11. Mts. 64-65.
12. Mts. 66.
13. Mts. 90.
14. Lefebvre 1971, 78.
15. Ranskankielisen alkuteoksen julkaisi Éditions Gallimard, Pariisissa 1968. Olen käyttänyt Sacha Rabinovichin englanninnosta *Everyday Life in the Modern World* (Allen Lane The Penguin Press, London 1971.)
16. Lefebvre 1971, 32.
17. Mts. 71.
18. Howard 1977, 269.
19. *The Fourth S.I. Conference in London* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.62. Julkaistu *Internationale Situationnistien* numerossa 5, joulukuussa 1960.
20. Shipway 1987, 160.
21. *The Bad Days Will End*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.85. Julkaistu *Internationale Situationnistien* numerossa 7, huhtikuussa 1962.
22. *Address to Revolutionaries of Algeria and of All Countries* . Algeriassa heinäkuussa 1965 päivätty pamfletti. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.150. Julkaistu *Internationale Situationnistien* numerossa 10, maaliskuussa 1966.
23. Vaneigem 1983, 53.
24. *Ideologies, Classes and the Domination of Nature*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.108. Julkaistu *Internationale Situationnistien* numerossa 8, tammikuussa 1963.
25. Shipway 1987, 159.
26. *Untitled Programmatic Statements* . SI:n Italian jaoston teesejä vuodelta 1969. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.338.
27. Debord 1987 kohta 221.

28. Knabb 1989, 376. Kts. sivun 296 toinen viite!
29. Vaneigem 1983, 204.
30. Raoul Vaneigem: *Basic Banalities* (II). Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.133.
31. Raoul Vaneigem: *Some Theoretical Questions to be Treated Without Academic Debate or Speculation*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.169.
32. Vaneigem 1983, 211.
33. *On the Passage...* 1991, 100. Thomas Y. Levin: *Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord*.
34. *Now, the S.I.*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.137. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 9, elokuussa 1964.
35. Marx 1844, 121.
36. Mts. 109.
37. Vaneigem 1983, 59.
38. de Certeau 1984, 27.
39. *On the Passage...* 1991, 148. Guy Debord: *The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art*.
40. *Now, the S.I.*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.136. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 9, elokuussa 1964.
41. Vaneigem 1983, 63.
42. Shipway 1987, 168.
43. Pamfletin koko nimi on *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel, et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier* eli Opiskelijaelämän köyhyydestä ottaen huomioon sen taloudelliset, poliittiset, psykologiset, seksuaaliset ja erityisesti intellektuaalit aspektit, sekä vaatimattomia ehdotuksia sen parantamiseksi.
44. Vuonna 1960 SI julisti boikotin kaikkia niitä vastaan, jotka ovat olleet yhteistyössä *Arguments*-nimisen lehden kanssa, sillä SI:n mielestä kyseinen lehti oli kaikkein edustavin esimerkki konformistisesta ja pseudovasemmistolaisesta älymystöstä, jolta puuttuu ideoita. SI ennusti lehden konkurssia, mikä toteutuikin jo 1962. Lehden viimeisessä numerossa julkaistiin Henri Lefebvren artikkeli Pariisin kommuunista. Artikkelin oli miltei kokonaisuudessaan kopioitu SI-tekstistä *Teesejä Pariisin kommuunista*. SI osoitti, että Lefebvren teksti oli vesitetty versio situationistien muutamassa tunnissa kirjoittamasta alkuperäistekstistä. Asiaan palattiin vielä 1968, jolloin Lefebvren vaikutusta toukokuun 1968 tapahtumiin korostettiin etenkin viittaamalla kommuuniteeseihin; SI uusintajulkaisi vastineensa *IS*:n numerossa 12.
45. *On the Poverty of Student Life*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.323.
46. Mts. 330. Kts. myös viite, jossa todetaan, että Japanin liikehdintä arvioitiin hiukan väärin. SI:llä oli yhteyksiä Japaniin.
47. *Our Goals and Methods in the Strasbourg Scandal*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.207.
48. Mts. 206. Paikallisen sanomalehden *Dernières Nouvellesin* 4. numero, joulukuu 1966.
49. Mts. 212.
50. *The Beginning of an Era*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.249. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 12, syyskuussa 1969.
51. *Address to All Workers*. Enragés-Situationist International Committee Council for Maintaining the Occupations -ryhmän 30. toukokuuta, 1968 allekirjoittama pamfletti. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.351-352.
52. *The Beginning of an Era*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.230. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 12, syyskuussa 1969.
53. Guy Debord: *The Organization Question for the S.I.*; päivätty huhtikuuhun 1968. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.300. SI:n kaikkiaan noin 70 jäsenestä 66 erosi tai erotettiin.

54. Knabb 1989, 373. Sivun 113 viite.
55. Vaneigem 1983, 215. Vaneigem erosi sen jälkeen, kun Debord, Riesel ja Viénet olivat kirjoittaneet julkilausumansa, jossa situationisteja syytettiin välinpitämättömyydestä ja passiivisuudesta.
56. Debord 1990, 137.
57. Mts. 125. *Communiqué of the S.I. concerning Vaneigem* .
Debord toteaa *Internationale Situationniste*a koskien, että numerot 1-5 olivat todella kollektiivisesti tuotettuja. Numerot 6-9 olivat vielä suhteellisen kollektiivisesti tehtyjä, enimmäkseen Raoul Vaneigemin, Attila Kotanyin ja Debordin toimesta. Mutta numerosta 10 lähtien Debord mainitsee itsellään olleen jokseenkin kaiken vastuun lehtien toimittamisesta. Vaikka hän pitikin itse toimittamiaan lehtiä kaikkein parhaimpina, hän kuitenkin erosi numeron 12 ilmestymisen jälkeen. Se jäikin *IS*:n viimeiseksi numeroksi. (Knabb s.363)
58. Debord, Riesel & Viénet: *Declaration*. Päivätty Pariisissa 11. marraskuuta 1970. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.366.
59. Debord: *Untitled Text*. Päivätty 28. tammikuuta 1971. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.368.
60. Olen käyttänyt kirjan englanninnosta *The Veritable Split in the International*, joka on julkaistu ensimmäisen kerran 1974, käyttämäni teos on kolmas painos vuodelta 1990.
61. Debord 1990, 39 & 41.
62. Mts. 68.
63. Canjuers & Debord: *Preliminaries Toward Defining a Unitary Revolutionary Program* . Päivätty 20. heinäkuuta 1960. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.307.
64. Mts. 309.
65. Tärkeänä taustana on mm. Marxin *Taloudellis-filosofiset käsikirjoitukset* vuodelta 1844, jossa Marx kirjoittaa mm.:
»Työläisen olemassaolo pelkistyy siis kaikkien muiden tavaroiden olemassaolon ehtoihin. Työläisestä on tullut tavara...» (s.15) »Tämä tosiasia ilmaisee ainoastaan seuraavan: se esine, jonka työ tuottaa, sen tuote, on vastakkain työn kanssa *vieraana olemuksena*, tuottavan työn tekijästä *riippumattomana mahtina*. Työn tuotteena on esineeksi kiteytynyt, itsensä aineelliseksi tehnyt työ, tämä tuote on työn *esineellistymä*. Työn toteutuma on sen *esineellistymä*. Tämä työn toteutuma ilmenee kansallistalouden alueella työläisen *toteutuman, arvon menetyksenä*, esineellistyminen ilmenee *esineen menettämisenä ja orjuutena sen suhteen*, ja omaksi ottaminen *vierautumisena, luovuttamisena* .» (s.65)
- Marxin *Taloudellis-filosofiset käsikirjoitukset* 1844 vaikuttivat voimakkaasti II maailmansodan jälkeiseen uusvasemmistoon. Näissä kirjoituksissa Marx korostaa myös kauneuden lakien mukaista luomista ja viittaa estetiikkaan, josta hän nuoruudessaan suunnitteli kirjoittavansa enemmänkin.
66. *Instructions For Taking Up Arms*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.64. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 6, elokuussa 1961.
67. Olen käyttänyt teoksen englanninnosta *Society of the Spectacle*, Rebel Press Aim Publications, 1987. Ranskankielinen alkuteoksen *La société du spectacle* julkaisi ensimmäisen kerran Editions Buchet-Chastel, Paris 1967. Toisen painoksen julkaisi Champ Libre, Paris 1971. Ensimmäisen englanninnoksen julkaisi Black & Red 1970, josta korjattu versio painettiin 1977. Sen enempää teoksen alkukielisessä kuin muissakaan versioissa ei ole lainkaan sivunumeroita.
68. Debord 1987 kohta 1.
69. Debord 1987 kohdat 31-33.
70. Debord 1987 kohta 4.
71. Debord 1987 kohta 18.
72. Debord 1987 kohta 32.
73. Debord 1987 kohta 33. Vrt. Marx: »Kaikki nämä seuraukset johtuvat siitä tosiasiasta,

- että työläinen suhtautuu *työnsä tuotteeseen* kuin *vieraaseen* esineeseen. Tämän olettamuksen pohjalta on nimittäin selvää, että mitä enemmän työläinen raataa kaikilla voimillaan, sitä mahtavammaksi tulee se vieras, esineellinen maailma, jota hän luo itseään vastaan, ja sitä köyhemmäksi tulee hän itse, hänen sisäinen maailmansa, sitä vähemmän kuuluu hänelle itselleen.» (Marx, s.66)
74. Vaneigem 1983, 62.
 75. Baudrillard 1983, 43.
 76. Sama.
 77. *The Bad Days Will End*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.87. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 7, huhtikuussa 1962.
 78. Raoul Vaneigem: *Basic Banalities* (II). Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology s.125.
 79. Debord 1987 kohta 59.
 80. Vaneigem 1983, 14.
 81. Lefebvre 1971, 79-80.
 82. Guy Debord: *Perspectives For Conscious Alterations in Everyday Life*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.71. Debordin puheen nauhoitus esitettiin 14. toukokuuta 1961 Henri Lefebvren johtamassa 'Jokapäiväisen elämän tutkimusryhmän' kokouksessa CNRS:n Sosiologisten opintojen keskuksessa.
 83. Raoul Vaneigem: *Basic Banalities* (II). Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology s.120.
 84. Mts. 131.
 85. Marx 1844, 127.
 86. Vaneigem 1983, 112.
 87. Raoul Vaneigem: *Basic Banalities* (II). Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.124.
 88. Debord 1987 kohta 6.
 89. Debord 1987 kohta 24.
 90. On the Passage... 1991, 156.
 91. Vaneigem 1983, 68.
 92. de Certeau 1984, 32.
 93. Debord 1990, 8. Olen käyttänyt kirjan 1990 julkaistua englanninkielistä laitosta: *Comments on the Society of the Spectacle*, jonka Editions Gérard Lebovicin 1988 julkaisemasta ranskankielisestä alkuteoksesta on kääntänyt Malcolm Imrie ja julkaissut Verso, London 1990.
 94. Debord 1990, 9.
 95. Mts. 11-12.
 96. On the Passage... 1991, 75. (IS 11 (October 1967) s.57).
 97. On the Passage... 1991, 75. Debord: *In Girum. Oeuvres cinématographiques*, s.190.
 98. Debord 1990, 13.
 99. Mts. 17.
 100. Mts. 39.
 101. Mts. 18.
 102. Käytän *Traite de savoir-vivre a l'usage des jeunes generations* -kirjasta tekijän hyväksymää englanninnosta *The Revolution of Everyday Life*, jonka käännös on Donald Nicholson-Smithin; julkaisija Left Bank Books and Rebel Press, 1983. *Banalities de base* käännettiin englanniksi aikoinaan nimellä *The Totality for Kids*.
 103. Raoul Vaneigem: *Basic Banalities*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.90. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 7, huhtikuussa 1962.
 104. Vaneigem 1983, 8.
 105. Raoul Vaneigem: *Basic Banalities* (II). Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.123.

106. Mts. 120.
107. Mts. 119.
108. Raoul Vaneigem: *Basic Banalities*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.95. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 7, huhtikuussa 1962.
109. Raoul Vaneigem: *Basic Banalities* (II). Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.121-122.
110. Vaneigem 1983, 94.
111. Mts. 93.
112. Baudrillard 1983, 12-13.
113. Vaneigem 1983, 97.
114. *Ideologies, Classes and the Domination of Nature*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.102. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 8, tammikuussa 1963.
115. *Instructions For Taking Up Arms*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.64. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 6, elokuussa 1961.
116. Vaneigem 1983, 200-201.
117. Wollen 1989, 89.
118. Lefebvre 1971, 36.
119. Mts. 36-37.
120. Vaneigem 1983, 73.
121. Mts. 31.
122. Mts. 68. Renessanssiperspektiivin ja yksilön suhde on askarruttanut monia. Voidaan ajatella myös niin, että perspektiivi on yksilöstä lähtevä näkökulma. Esimerkiksi taiteellinen ja arkkitehtoninen käytäntö muuttui renessanssiperspektiivin myötä artisaanitradiitiosta yksilön intellektuaaliseksi toiminnaksi.
123. Mts. 105.
124. Mts. 99.
125. Bauman 1992, xx.
126. *The Bad Days Will End*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.83. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 7, huhtikuussa 1962.
127. Sama.
128. Situationistien terrorisminvastaisia ajatuksia kehitti ensisijaisesti italialainen Gianfranco Sanguietti (viimeisimpiä situationisteja, joka kirjoitti *La Véritable Scission dans L'Internationale* -kirjan 1972 yhdessä Debordin kanssa). Sanguietti sai aikaan skandaalin Italiassa, kun hän pseudonyyminä Sensori julkaisi *Toden raportin viimeisestä mahdollisuudesta pelastaa kapitalismi Italiassa*. Kun teksti julkaistiin 1975, se ilmestyi ensin hallituksen ministereiden käsiin, joten kaikki luulivat kirjaa hallituksen jonkun virkamiehen tekemäksi. Skandaalin aiheutti paljastus, että kirjoittaja olikin nuori situationisti. Sanguietti kritisoi Italian institutionalisoitunutta Kommunistista Puoluetta ja väitti sitä hierarkisen kontrollin ylläpitäjäksi. Sanguietti väitti myös, että Italian salainen palvelu oli 1969 tapahtuneen Piazza Fontanan pommituksen takana. Sittemmin on myönnetty, että valtion tiedustelupalveluorganisaatiot ja oikeistovoimat ovat olleet monien sellaisten terroritekojen takana, joista on syytetty liberaaleja, anarkisteja ja vasemmistolaisia. (Kts. Plant s.127)
129. Halley 1986: *Notes on Abstraction*, Arts #61 (Summer 1986), s.39.
130. Bonnett 1991, 32.
131. Baudrillard 1983, 54.
132. Mts. 2.
133. Debord 1987 kohta 18.
134. Baudrillard 1983, 11.
135. Suomeksi Jaakko Lintisen toimittamassa *Modernin ulottuvuuksia*. Taide, Helsinki. 1989. Julkaistu alunperin *Partisan Review'n* numerossa 5, syksyllä 1939.

136. Kundera 1985, 310. Kts. myös sama teos s.328.
137. Baudrillard 1983, 31.
138. Mts. 25.
139. Mts. 32.
140. Mts. 35.
141. Vaneigem 1983, 75.
142. Bauman 1992, 15.

Intellektuaalista terrorismia

1. ransk. détournement = kavallus, ryöstö, viettely.
2. On the Passage... 1991, 127. Greil Marcus: *Guy Debord's Mémoires: A Situationist Primer* .
3. *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.25.
4. Benjamin 1986, 50.
5. Mts. 24.
6. Mts. 21.
7. *Preliminary Problems in Constructing a Situation* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.43-44.
8. Ohrt 1990, 48. Ohrt kirjoittaa situaatio-käsitettä pohtiessaan myös termin militaristisista lähtökohdista, mikä johtunee siitä, että Ohrt tunsikin hyvin Debordin kiinnostuksen erilaisiin strategisiin sotapeleihin. Debord kertoo sotapeleihin kiinnostuksestaan erityisesti omaelämäkerrallisessa kirjassaan *Panegyric*.
9. Situationistien ajatukset palautuvat Hegelin estetiikan luennoissaan esittämiin ajatuksiin. Hegelin mukaan taiteen idea on kiinnostavien ja jännittävien tilanteiden löytäminen: tapahtumattomuuden ja toiminnan välillä situaatio on eräänlainen ylittävä tila, johon ei voi jäädä, ja siten sillä on ohimenevä luonne. Kierkegaard puolestaan kritisoikin Hegeliä siitä, että tämä yhdisti liikkeen ja situaation. Kierkegaardille itselleen situaatio ei ollut konstruktion kautta tajuttavissa oleva käsite, vaan yksinomaan autonomisten ihmisten spontaanin oivalluksen kautta ymmärrettävissä. Sekä Hegelin että Kierkegaardin lähtökohdista on situaatio teatterialan käsitteenä. Kierkegaard kuvaa situaatiota teatterista kirjoittaessaan eräänlaisella paradoksilla: tilanne on sama kuin ihmisellä, joka ensi kertaa elämässään näkee itsensä peilistä, ja toteaa tunnistavansa itsensä välittömästi uudelleen. Situationistien situaatio-käsite on sekoitus Hegeliä, Kierkegaardia (Jornin vaikutuksesta) ja Sartrea. Tässä yhteydessä ei ehkä ole mielekäästä sen syvemmin kolota filosofisia kellekään. Lisää asiasta: G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Kierkegaard: *Entweder/Oder*, Sartre: *L'Être et le Néant*.
10. Lontoon kongressi pidettiin 24.-28. syyskuuta 1960 »salaisessa» paikassa Itä-Lontoossa. Osanottajia oli kymmenen: Debord, Jacqueline de Jong, Jorn, Attila Kotányi, Katja Lindell, Jørgen Nash, Heimrad Prem, Helmut Sturm, Maurice Wyckaert ja Hans-Peter Zimmer. Delegaatioille annettiin psykomaantieteellinen tehtävä paikallistaa British Sailors Society, missä kongressi pidettiin.
11. Atkins 1977, 56-57. Atkinsin kuvaus tilanteesta on tunnetuin ja yleisimmin siteerattu, mutta Ohrt siteeraa teoksessaan myös Ralph Rumneyn kuvausta ICAn tapahtumista; Rumneyn kuvaus poikkeaa hieman Atkinsin kuvauksesta, sillä Rumney toteaa viivytyksen johtuneen yksinomaan siitä ettei illan esitelmäteksiä saatu käännettyä englanniksi situationisteille mieleisellä tavalla. (Ohrt s.232.)
12. Attila Kotányin ja Raoul Vaneigemien allekirjoittama teksti *Elementary Program of the Bureau of Unitary Urbanism* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International*

- Anthology, s.65-67. Ranskalainen termi 'urbanisme' vastaa käsitettä kaupunkisuunnittelu, mutta se sisältää myös laajempia konnotaatioita.
13. Harvey 1989, 249.
 14. Erityisesti Michel Foucaultin tutkimukset käsittelevät näitä asioita.
 15. Harvey 1989, 255. Harvey viittaa Lefebvren teokseen *La production de l'espace* (1974). On vaikea sanoa kuinka paljon situationistien ajatukset ovat vaikuttaneet Lefebvreen tässä yhteydessä.
 16. de Certeau 1984, 100.
 17. Mts. 103.
 18. Baudelaire 1863, 213.
 19. Hollevoet 1992, 29.
 20. Mts. 33.
 21. Benjamin 1986, 47.
 22. Lefebvre 1971, 53.
 23. Guy Debord: *Situationist Theses on Traffic*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.56-58. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 3, joulukuussa 1959.
 24. Samanlainen idea on esitetty Dean Motterin Gilbert & Mario Hernandezin avustuksella kirjoittamassa ja Jaime Hernandezin piirtämässä *Mister X* -sarjakuvassa vuodelta 1986.
 25. Vaneigem 1983, 188.
 26. Baudrillard 1983, 54.
 27. Vaneigem 1983, 188.
 28. Lambert 1983, 218-219. Alkup. Constant: *Autodialogue*, *Opus International* no. 27, 1971.
 29. Projektin nimi *Uusi Babylon* on peräisin Kosintsevin ja Traubergin ohjaamasta Pariisin kommuunia käsittelevästä neuvostoliittolaisesta elokuvasta *Nowyi Wawilon* (1929).
 30. Künstler 20/92 s.14-15. Constantin teksti näyttelyluetteloon *New-Babylon, Imaginäre Stadtlandschaften*, Museum Haus Lange, Krefeld 1964.
 31. Asger Jorn: *Situationists and Automation*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.46.
 32. Katso lisää falansterioista Donald Drew Egbert: *Social Radicalism and the Arts*. New York, 1970.
 33. Kts. Ohrt 1990, 79. (Alkup. Internationale Lettristen 5.5.1954 päivätty vastaus René Magritten alullepanemaan kiertokyselyyn. Vastauksen ovat allekirjoittaneet Henry de Bearn, André Conord, Mohammed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Patrick Straham ja Gil J. Wolman.) sekä Marcus 1986, 91.
 34. Guy Debord: *Theory of the Dérive*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.51. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 2, joulukuussa 1958. Hieman erilainen versio samasta artikkelista oli julkaistu jo 1956 marraskuussa *Les Lèvres Nues* -lehden numerossa 9.
 35. Sama.
 36. Mts. 50.
 37. Mts. 52.
 38. Knabb 1989, 372.
 39. Guy Debord: *Theory of the Dérive*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.51.
 40. Ohrt 1990, 83.
 41. Sama. Sitaatin alkup. Jacques Fillon: »Description raisonnée de Paris», *Les lèvres nues* Nr.7, 1955.
 42. Guy Debord: *Introduction to a Critique of Urban Geography*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.7. Julkaistu alunperin *Les Lèvres Nues* -lehden numerossa 6, syyskuussa 1955.
 43. *On the Passage...* 1991, 136-139. Guy-Ernest Debord: *Two Accounts of the Dérive*.
 44. Jameson 1991, 51.

45. Sama.
46. Harvey 1989, 214.
47. de Certeau 1984, 98-99.
48. Nye 1992, 11-13.
49. Hollevoet 1992, 33.
50. Hueblerin teosten kuvaukset *The Power of The City/ The City of Power* -näyttelyn ohessa julkaistusta kirjasta.
51. Haus 1993, 154-157.
52. Olemassaolevat lauseet käsittelevät mm. kaupunkirakentamista ja urbanismia (New York -osassa muista teksteistä »detournattuja») eli teoksessa on siihen itseensä viittaava metatasa. Amsterdam-osassa on paikallisen kirjailijan teosta varten luoma teksti.
53. Guy Debord: *Introduction to a Critique of Urban Geography*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.5. Julkaistu alunperin *Les Lèvres Nues* -lehden numerossa 6, syyskuussa 1955.
54. Mts. 5. Debordin kiinnostus psykomaantieteeseen heijastaa Peter Wollenin mielestä perinteisen tieteellisen psykologian vaikutuksia. Esimerkiksi P.-H. Chombart de Lauwen teoksesta *Paris et l'agglomération parisienne* (1952) situationistit lainasivat omaan lehteensä lukuisia karttoja. (Wollen s.80, alaviite 40)
55. Stein 1987, 15 & 3. Kts. myös Stein, Howard F. & Niederland, William G. (eds): *Maps from Mind*, University of Oklahoma Press, Norman and London, 1989.
56. Harvey 1989, 5. Alkup. J. Raban: *Soft City*. London, 1974, s.9-10.
57. Hollevoet 1992, 33. Siteerattu teoksesta Martos: *Histoire l'Internationale Situationiste*, s.26.
58. Julkaistu alunperin *Potlatch*-lehden numerossa 23, 13.10.1955. LI julkaisi *Potlatch* -nimistä lehteä, jonka ensimmäinen numero ilmestyi 22.6.1954 viitenäkymmenenä kopiona. Sittemmin jokaisesta numerosta otettiin neljä-viisisataa kopiota.
59. Kts. Harvey 1989, 249-250.
60. de Certeau 1984, 35.
61. Mts. 108.
62. Bonnett 1991, 33. A. Khatibin kuvaus ideoistaan ilmestyi otsikolla *Essai de description psychogeographique des Halles*. *Internationale Situationniste* nro.2.
63. de Certeau 1984, 102.
64. Mts. xviii & 34.
65. Mts. 93.
66. Harvey väittää postmodernia tilaa tällaiseksi.
67. Nye 1992, 11.
68. Sen voisi suomentaa uudelleenhyödyntäminen tai uudelleen käsittely.
69. On the Passage... 1991, 151. Guy Debord: *The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art*.
70. Vaneigem 1983, 144.
71. Mts. 205.
72. Guy Debord & Gil J. Wolman: *Methods of Detournement*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.10. Julkaistu alunperin *Les Lèvres Nues* -lehden numerossa 8, toukokuussa 1956.
73. *Detournement as Negation and Prelude*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, 55. julk. *Internationale Situationnisten* numerossa 3, joulukuussa 1959.
74. Guy Debord & Gil J. Wolman: *Methods of Detournement*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.9. Julkaistu alunperin *Les Lèvres Nues* -lehden numerossa 6, syyskuussa 1955.
75. On the Passage... 1991, 81. Thomas Y. Levin: *Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord*.
76. Ohrt 1990, 40-41. Suunnitelma esitettiin alunperin ION-lehden ainoassa ilmestyneessä numerossa huhtikuussa 1952.

77. Atkins 1977, 65.

78. *Detournement as Negation and Prelude*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, 55. Siteeraus Jornin tekstistä *Detourned Painting* vuoden 1959 toukokuulta. Vaneigem kirjoittaa kirjassaan sivulla 205, että Jornin väite on vuodelta 1960, mutta Vaneigem ei viittaa selkeään lähteeseen, joten voi olla, että kysymys on saman perusidean toistamisesta.

79. Wollen 1989, 82.

80. Isou 1964, 796.

81. Atkins 1977, 51. Maurice Lemaître: *Le lettrisme dans le roman et les arts plastiques ...*, Centre de Crativité ([Paris] 1967).

82. Marcus 1986, 87.

83. Alkuperäinen teksti oli miltei sanatarkasti Michèle Bernsteinin 1960 julkaistusta romaanista »Tous les chevaux du roi»:

- De quoi t'occupes tu exactement?

- De la réification.

- Je vois, c'est un travail très sérieux, avec de gros livres et beaucoup de papiers sur une grande table.

- Non, je me promène. Principalement je me promène.

Tekstin kielioppivirheet ovat alkuperäisiä: »t'occupes» ja »Durutti», joka tulee anarkisti Buenaventura Durrutin nimestä. Durruti johti kolonnaa Espanjan sisällissodassa.

Christopher Gray käänsi sarjakuvan tekstin seuraavana vuonna englanniksi. Hän ei kääntänyt sanasta sanaan, vaan muokkasi tekstiä »situationistisemmaksi» ja vähemmän kirjalliseksi:

- What's your scene, man?

- Reification.

- Yeah? I guess that means pretty hard work with big books and piles of paper on a big table.

- Nope. I drift. Mostly, I just drift.

Grayn käännöksessä on mukana ajalehtiminen, ja se tuo sarjakuvaan ulottuvuuden, joka liittyy englanninkielen kliseeseen »drifting cowboy».

84. Marcus 1986, 90.

85. Mts. 91.

86. Vaneigem 1983, 206.

87. *The Role of Godard*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.176. David Harvey puhuu ajan tilallistamisesta kuvien, dramaattisten eleiden ja välittömän shokin tai montaasin/kollaasin kautta. Harveyn mukaan montaasi- ja kollaasitekniikoihin turvautuminen antoi keinot osoittaa ajan tilallistamisen ongelma, sillä eri ajoilta (vanhat sanomalehdet) ja tiloista (arkiesineiden käyttäminen) peräisin olevat erilaiset efektit voitiin yhdistää luomaan simultaanistinen vaikutelma. Tutkimalla simultaanisuutta tällä tavoin, Harvey väittää modernistien hyväksyneen ohimenevän ja muuttuvan taiteensa ytimeksi, vaikka samaan aikaan heidät kollektiivisesti pakotettiin tunnustamaan niiden samojen olosuhteiden valta, joita vastaan he reagoivat. (Harvey s.22.)

88. Burroughs kirjoitti artikkelissaan *The Literary Techniques of Lady Sutton-Smith* (*The Times Literary Supplement* No. 3,258, Thursday, August 6, 1964 s.683), että cut-up-tekniikka on valintaa: »You only use the ones that fit you know.» Kerätyt ainekset on laitettava juuri oikealle paikalleen. Samassa artikkelissa hän toteaa, että on monia tapoja käyttää cut-up-tekniikkaa, ja antaa malleja: 1. Ota sivu tekstiä ja vedä viiva tekstin poikki pysty- ja vaakasuuntiin. Sinulla on neljä jaksoa tekstiä, 1 2 3 4. Leikkaa viivoja pitkin ja liitä jakso 1 jakso on 4 ja jakso 2 jaksoon 3. Lue uudelleenjärjestelty sivu. 2. Taita tekstisivu pituussuuntaan keskeltä ja aseta se toiselle tekstisivulle. Lue nyt ensimmäinen ja sitten toinen puolisko. 3. Järjestä tekstisi kolmeksi tai useammaksi palstaksi ja lue palstojen poikki. 4. Ota mikä tahansa sivu tekstiä ja numeroi rivit. Muuta sitten vaihdellen rivien järjestystä 1 3 6 9 12 jne. Burroughsin mukaan on olemassa myös paljon muita mahdollisuuksia. Sanojen siirteily tuottaa uusia yhdistelmiä. Valinta ja käyttö on kirjoittajan asia. Burroughsin mukaan

ensimmäiset cut-upit teki Mr. Brion Gysin kesällä 1960, ja ne ilmestyivät *Minutes To Go'ssa* syyskuussa samana vuonna.

89. *The Role of Godard*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, 176.
90. Sama.
91. Brecht 1991, 48.
92. *Detournement as Negation and Prelude*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.56.
93. Guy Debord & Gil J. Wolman: *Methods of Detournement*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.9. Julkaistu alunperin *Les Lèvres Nues* -lehden numerossa 8, toukokuussa 1956.
94. *Detournement as Negation and Prelude*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.56.
95. *All the King's Men*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.117.
96. Guy Debord & Gil J. Wolman: *Methods of Detournement*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.9. Julkaistu alunperin *Les Lèvres Nues* -lehden numerossa 8, toukokuussa 1956.
97. Brecht 1991, 369.

Situationistien taidekompleksi

1. Taylor 1978, 35-36.
2. *Ideologies, Classes and the Domination of Nature*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.106. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 8, tammikuussa 1963.
3. Guy Debord & Gil J. Wolman: *Methods of Detournement*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.8. Julkaistu *Les Lèvres Nues* -lehden numerossa 8, toukokuussa 1956.
4. Guy Debord: *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.17.
5. Mts. 22.
6. J. V. Martinin, J. Strijboschin, R. Vaneigemin ja R. Viénetin 6. joulukuuta 1963 allekirjoittama *Response to a Questionnaire from the Center for Socio-experimental Art*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.144.
7. *Action in Belgium Against the International Assembly of Art Critics*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.48.
8. Guy Debord: *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.25.
9. *On the Passage...* 1991, 94. Thomas Y. Levin: *Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord*.
10. Debord 1987 kohta 36.
11. Debord 1987 kohta 47.
12. Debord 1987 kohta 49.
13. Debord 1987 kohta 53.
14. Debord 1987 kohta 30.
15. Vaneigem 1983, 96.
16. Mts. 101.
17. Sama.

18. Mts. 71.
19. Lambert 1983, 79 & 82.
20. Vaneigem 1983, 84.
21. Mts. 149.
22. Mts. 155.
23. Debord: *The Situations and the New Forms of Action in Politics and Art* (kesäkuu 1963). Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.318. Dresdenin kapinassa vuonna 1848 Bakunin ehdotti, että barrikadeille siirrettäisiin taideteoksia läheisestä museosta, mikä oli varhainen esimerkki samantapaisesta taiteenkäyttövasta.
24. *All the King's Men*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.115.
25. Guy Debord: *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.25.
26. Vaneigem 1983, 153-154.
27. On the Passage... 1991, 89. Thomas Y. Levin: *Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord*.
28. Mts. 75, viite 12.
29. Mts. 76; *International Situationniste* nro 1, kesäkuu 1958.
30. Mts. 82.
31. Mts. 84.
32. Mts. 85.
33. Mts. 84.
34. Debord & Wolman: *Methods of Detournement*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.12. Julkaistu *Les Lèvres Nues* -lehden numerossa 8, toukokuussa 1956.
35. Göteborgin konferenssissa käytiin sangen kiihkeää keskustelua siitä, voiko SI hyväksyä sellaisten taiteilijoiden toimintaa, jotka yhä uskovat taiteen positiivisuuteen. Antisituationistisen taiteen sääntö äänestettiin kaikkia SI:n jäseniä koskevaksi lähes yksimielisesti, vain Jörgen Nash protestoi loppuun saakka. Saksalainen Heimrad Prem kyseenalaisti myös SI:n kaikenkatoavan taktiikan, mutta Saksan jaosto oli keskenään jakautunut erilaisten näkemysten kannattajiin, ja Premin protesti jätettiin lopulta omaan arvoonsa. Göteborgin konferenssiin osallistuivat Debord, Ansgard Elde, Jaqueline de Jong, Attila Kotányi, Pieter Kunzelmann, Steffan Larsson, Jeppesen Victor Martin, Jörgen Nash, Heimrad Prem, Helmut Sturm, Gretel Stadler, Hardy Strid, Raoul Vaneigem ja Hans-Peter Zimmer.
36. *The Fifth S.I. Conference in Göteborg*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.88.
37. Debord 1987 kohta 210.
38. On the Passage... 1991, 100. Thomas Y. Levin: *Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord*.
39. *The Fifth S.I. Conference in Göteborg*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.88.
40. Pierre Canjuersin & Guy Debordin heinäkuussa 1960 allekirjoittama *Preliminaries Toward Defining a Unitary Revolutionary Program*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.307-308.
41. Mts. 308.
42. Lambert 1983, 16.
43. Mts. 102.
44. Mts. 17.
45. Mts. 79.
46. Atkins 1977, 67.
47. Home 1991 (a), 33.

Taide on lakkautettava!

1. *Critique of Separation* -elokuvan käsikirjoituksesta vuodelta 1961. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.37.
2. Guy Debord: *Perspectives for Conscious Alterations in Everyday Life*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.73. Äänite tästä Debordin esitelmästä kuultiin 17. toukokuuta 1961 Henri Lefebvren johtamassa konferenssissa CNRS:n sosiologistien opintojen keskuksessa.
3. *Cinema and Revolution*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.297.
4. J. V. Martinin, J. Strijboschin, R. Vaneigemin ja R. Viénetin 6. joulukuuta 1963 allekirjoittama *Response to a Questionnaire from the Center for Socio-experimental Art*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.145.
5. Saksalainen SPUR-ryhmä liittyi virallisesti Situationisteihin kolmannessa konferenssissa Münchenissä 17.-20. huhtikuuta 1959. Tuolloin ryhmän jäseniä olivat Ervin Eisch, Heinz Hofl, Gretel Stadler, Lothar Fischer, Heimrad Prem, Helmut Sturm ja Hans-Peter Zimmer. Aikana, jolloin SPUR muodosti SI:n Saksan jaoston, siihen liittyivät Dieter Kunzelmann, Renee Nele ja Uwe Lausen. Neljännen SI-konferenssin aikoihin syksyllä 1960 SPUR oli SI:n aktiivisin osasto.
6. Becker & Vostell 1965, 47.
7. *Ideologies, Classes and the Domination on Nature*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.107. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 8, tammikuussa 1963.
8. Mts. 109.
9. *Questionnaire*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.139.
10. *The Bad Days Will End*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.87.
11. *Ideologies, Classes and the Domination of Nature*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.107. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 8, tammikuussa 1963.
12. Kts. enemmän Cravanista Rudolf E. Kuenzlin toimittamasta *New York Dada*. Willis Locker & Owens, New York, 1986.
13. *Ideologies, Classes and the Domination of Nature*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.107. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 8, tammikuussa 1963.
14. Kuusikymmenluvun lopulla, kun SI:hin kuului useita pienryhmiä, joukossa toimi myös performansitaiteilija Jean-Jacques Lebel, joka kuului myös Fluxukseen.
- 15 Myös Fluxukseen kuuluneen Yoko Onon eräs käsitteellinen teos muistuttaa situationistien psykomaantieteellisiä ja ajelehtimisideoita:

Draw an imaginary map.

Put a goal mark on the map where you want to go.

Go walking on an actual street according to your map.

If there is no street where it should be according to the map, make one by putting the obstacles aside.

When you reach the goal, ask the name of the city and give flowers to the first person you meet.

The map must be followed exactly, or the event has to be dropped altogether.

Ask your friends to write maps.

Give your friends maps.

16. Sivuvälö 3, kansi. Nykytaiteen museossa esillä olleeseen Fluxus-näyttelyyn *Pää läpi seinän* 30.10.1992-3.1.1993 liittyvä lehti. Suomennos Marjatta Levanto.
17. Kts. Kristine Stiles: *Sticks and Stones. The Destruction in Art Symposium*. Arts Magazine, January 1989. Stiles on kirjoittanut symposiumista artikkeleita ja väitöskirjan: *The Destruction in Art Symposium (DIAS): The Radical Project of Event-Structured Art*. (University of California, Berkeley, 1987.)
18. *The Avant-Garde of Presence*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.109-110.
19. J. V. Martinin, J. Strijboschin, R. Vaneigemin ja R. Viénetin 6. joulukuuta 1963 allekirjoittama *Response to a Questionnaire from the Center for Socio-experimental Art*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.144.
20. Sama.
21. Teoksessa *Situationister i konsten*. (Kirjassa ei ole sivunumerointia) Kyseessä on Heimrad Premin Thorsenista tekemä haastattelu 60-luvun puolivälin tienoilla.
22. Breton oli Meksikossa luennoimassa eurooppalaisesta taiteesta. Koska Meksikossa oleskelevalla Trotskilta oli poliittinen toiminta kielletty, manifestin allekirjoittivat Breton ja Diego Rivera. Breton paljasti asian Trotskin kuoleman jälkeen 1940.
23. Breton & Trotsky 1938, 483-486.
24. Lewis 1988, 108. Louis Aragonin runo *Front rouge* ilmestyi *Literature of the World Revolution* julkaisussa 1931.

Feu sur Léon Blum
 Feu sur Boncour Froissard Déat
 Feu sur les ours savants de la social-démocratie

.....
 Gloire à la dialectique matérialiste
 et gloire à son incarnation
 l'armée
 Rouge.

25. Motherwell 1981, 148.
26. Mts. 41-42.
27. Qvarnström 1973, 89.
28. Lewis 1988, 29.
29. Mts. 42.
30. Mts. 49.
31. Mts. 56-57. Alkup. Pierre Naville: *La Révolution et les intellectuels: Que peuvent faire les surréalistes?* Pariisi, 1926.
32. Mts. 128. Alkup. Breton: *What is Surrealism?* Faber and Faber, London, 1934. s.47-48.
33. Raoul Vaneigem: *Basic Banalities II*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.123.
34. Mustapha Khayati: *Captive Words. Preface to a Situationist Dictionary*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.171-172.
35. *All the Kings Men*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.116.
36. Vaneigem 1983, 75.
37. J. V. Martinin, J. Strijboschin, R. Vaneigemin ja R. Viénetin 6. joulukuuta 1963 allekirjoittama *Response to a Questionnaire from the Center for Socio-experimental Art*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.144.
38. Bürger 1984, 13.
39. Mts. 22.
40. Guy Debord & Gil J. Wolman: *Methods of Detournement*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.9. Julkaistu alunperin *Les Lèvres Nues* -lehden numerossa 8, toukokuussa 1956.

41. Tilghman 1984, 77-78.
42. *All the King's Men*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.116.
43. Guy Debord: *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.18.
44. Gray 1974, 9. & *The Sound and the Fury*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.42.
45. *All the King's Men*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.115.
46. Vaneigem 1983, 76.
47. *Questionnaire*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.139.
48. Mustapha Khayati: *Captive Words. Preface to a Situationist Dictionary* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.172.
49. Harries 1987, 50-51.
50. Tzara 1984, 15-16, 36, 45.
51. Gordon 1987, 86.
52. Vaneigem 1983, 77.
53. *All the King's Men*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.114.
54. Mts. 115.
55. Sama
56. Mustapha Khayati: *Captive Words. Preface to a Situationist Dictionary* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.171. Khayatin tekstissä on epäjohdonmukaisuutta esimerkiksi dadan ja surrealismin tekemisten suhteen. Dadaistit väittivät harrastaneensa sanojen alkemiaa. Breton mainitsee toisessa surrealistisessa manifestissa (1930), että sanojen alkemia täytyy ottaa kirjaimellisesti. Bretonin mukaan surrealistinen tutkimus muistuttaa tavoitteiltaan alkemiaa: viisasten kivi ei ole mitään muuta kuin ihmisten fantasioiden käyttämä keino saada loistava revanssi kaikista olemassaolevista asioista. Viisasten kivi kykenee siis auttamaan pois kielen konventioiden ja diskurssien luomasta verkosta. Sanan alkemian korvaaminen oikealla kemialla on käänteinen ajatus so. pyrkimys päästä eroon sanojen hämäävästä taiasta. Alunperin ilmaus sanojen alkemiasta on Rimbaudilta.
57. Mts. 170.
58. Vaneigem 1983, 85.
59. Mustapha Khayati: *Captive Words. Preface to a Situationist Dictionary* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.171-172.
60. Guy Debord: *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.18.
61. *The Adventure*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.61. Julkaistu *Internationale Situationnisten* numerossa 5, joulukuussa 1960.
62. *Questionnaire*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.139.
63. *The Avant-Garde of Presence*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.110.
64. *The Countersituationist Campaign in Various Countries* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.113.

Drakabygget

1. Jørgen Nash kirjoittaa *The Times Literary Supplementissa* (syyskuussa 1964), että Bauhaus Situationiste Drakabyggetissä perustettiin 1961.
2. *The Countersituationist Campaign in Various Countries*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.112.
3. *Situationisten i konsten*, jonka on kustantanut Edition Bauhaus Situationiste, täydentää kiertonäyttelyä, joka oli esillä ruotsalaisissa taidemuseoissa 1966-1967. Kirja sisältää manifesteja, runoja, kuvia, artikkeleita ym. materiaalia ruotsalaisesta situationistiliikkeestä ja etenkin näyttelyyn osallistuneista taiteilijoista, jotka olivat Carl Magnus, Jørgen Nash, Heimrad Prem, Hardy Strid ja Jens Jørgen Thorsen. Teosta on painettu ainoastaan 3000 kappaletta, eikä siinä ole sivunumerointia.
4. Nash 1964, 782. Nash luettelee Drakabyggetissä työskennelleitä taiteilijoita, joiden joukossa hän väittää olleen kaksi suomalaista: Christoffer von Kraemer ja Sirkka Katila.
5. Sama.
6. Mts. 783. Kesällä 1962 julkaistiin Jacqueline de Jongin, Asger Jornin, Guy Atkinsin, Nashin ja Jens Jørgen Thorsenin kirjoittama *Kampen om det situatistiske samfund – et situationistisk manifest*.
7. Sama.
8. Julkaistu teoksessa *Situationister i konsten*. Manifestin olivat allekirjoittaneet tanskalaisen Thorsenin lisäksi hänen maanmiehensä Jørgen Nash, ruotsalainen Hardy Strid ja norjalainen Ambrosius Fjord. Teoksessa *Situationister i konsten*, joka on julkaistu 1966, manifestin väitetään olleen vuodelta 1961. On mahdollista, että Fluxus-maininta on myöhempi lisäys, sillä ensimmäinen Fluxus-festivaali järjestettiin vasta kesäkuussa 1962, ja samaan aikaan ilmestyi Fluxus-lehden ensimmäinen numero. Toisaalta George Maciunasin tiedetään suunnitelleen Fluxus-nimistä musiikkijulkaisua jo edellisenä vuonna. Todennäköisempää kuitenkin on, että ensimmäinen Co-Ritus-manifestin versio julkaistiin vasta joulukuussa 1962 Kööpenhaminassa pidetyn näyttelyn yhteydessä. (kts. Morell s.61-63.)
9. Teoksessa *Situationister i konsten* ja Morell 1981, 63. Vuonna 1962 julkaistun CO-RITUS-manifestin 11. kohta:

CO-RITUS vasker kunsten strålende ren. Den er bomben under kulturlivet. Men vi behøver ikke at gøre attentat. Kulturlivet har været i stå siden 1850.

10. Teoksessa *Situationister i konsten*.

- a) at rokere tilskueren over på deltagarens plan
 - b) at rokere kunstneren over på urbanisatorens plan
 - c) kunstens muligheder over på det sociale rums plan
 - d) den funktionelle urbanisme over på det kommunikative urbanismes plan
 - e) let fixerede billede over på det ukomponerede billedes plan
 - f) kommunismen over på kommunikativismens plan
 - g) passagen over på CO-RITUS' plan
- o.s.v.

11. Esimerkiksi Düsseldorfissa järjestettiin syys-lokakuussa 1958 laaja näyttely: *DADA - Dokumente einer Bewegung*.
12. Teoksessa *Situationister i konsten*. Teksti on sekä tanskaksi että englanniksi, mutta englanninnos ei vastaa kaikilta osin tanskankielistä tekstiä, siksi olen käyttänyt alkuperäistä tanskankielistä tekstiä, josta jakson alun huono lauserakenne on otettu suoraan.
13. Kuvaus lauta-aita-aktiosta Morell 1981, 66-70.
14. Teoksessa *Situationister i konsten*.
15. *Skånska Dagbladet* 13.4.1966 & *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 14.4.1966. Teoksessa *Situationister i konsten*.

SI modernismin viimeisenä avantgardeliikkeenä

1. *Now, the S.I.* Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.135. Julkaistu Internationale Situationnisten numerossa 9, elokuussa 1964.
2. Vaneigem 1983, 212.
3. *The Countersituationist Campaign in Various Countries* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.113.
4. Home 1991 (a), 15.
5. *The Adventure*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.60. Julkaistu Internationale Situationnisten numerossa 5, joulukuussa 1960.
6. *Le Nouveau Christianisme* (1825) ja *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825). Viittaukset Donald D. Egbertin artikkelista *Idea of »Avant-garde» in Art and Politics* , Historical review, vol.LXXIII, number 2, December 1967. *Opinions littéraires...* -teoksella on Saint-Simonin lisäksi ollut muitakin kirjoittajia.
7. Egbert 1967, 339.
8. *The Bad Days Will End*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.86.
9. *The Countersituationist Campaign in Various Countries* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.113.
10. Qvarnström 1973, 81-82.
11. Harries 1987, 53.
12. Gray 1974, 88.
13. Vaneigem 1983, 111.
14. *The Countersituationist Campaign in Various Countries* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.112.
15. Raoul Vaneigem: *Basic Banalities II*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.131.
16. Guy Debord: *For a Revolutionary Judgment of Art* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.311. Teksti on päivätty helmikuulle 1961.
17. *Now, the S.I.* Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.136. Julkaistu Internationale Situationnisten numerossa 9, elokuussa 1964.
18. On the Passage... 1991, 75 & 109. Thomas Y. Levin: *Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord* .
19. *The Class Struggles in Algeria*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.166. Päivätty Algiersissa, joulukuussa 1965. Kädestä käteen kulkenut pamfletti.
20. Home 1991 (a), 2.
21. Knabb 1989, 375. Viite s.229: alkup. René Viénet: *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Gallimard, Paris, 1968; s.153-154.
22. Raoul Vaneigem: *Basic Banalities II*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: Situationist International Anthology, s.123.
23. Plant 1992, 36-37.
24. Debord 1990, 51.
25. Crary 1984, 287.
26. Mts. 284.
27. Mts. 285.
28. Wakefield 1990, 33.
29. Crary 1984, 292.
30. Wakefield 1990, 33-34.
31. Mts. 22.
32. Mts. 22-23.
33. Jameson 1991, 4. Jameson luettelee esimerkkeinä mm. Gertrude Steinin, Raymond Rousselin ja Marcel Duchampin.

34. Kuspit 1984, 16.
35. Sama.
36. Vaneigem 1983, 132.
37. Mts. 133.
38. Mts. 135.
39. Mts. 124.
40. Mts. 135.
41. Mts. 124.
42. Mts. 135-136.
43. Adorno & Horkheimer 1977, 129.
44. Bonnett 1989, 140.
45. Mts. 141. Lyotardin *Driftworks*-kirjan takakannesta. Semiotext(e), New York, 1984.
46. Mts. 141.
47. Mts. 142.
48. Pariisin keväässä 1968 *Mouvement du 22 mars* oli situationistien inspiroimaa *enragés* -ryhmää heterogeenisempi, siinä toimi myös Daniel Cohn-Bendit, josta yritettiin sittemmin tehdä jonkinlaista ikonia kevään 1968 tapahtumille. Luultavasti juuri tämän ryhmän puitteissa Lyotard pettyi kokonaisvaltaisen vallankumouksen tekemisen mahdollisuuteen sillä tavoin kuin ajan radikaalit siihen uskoivat. Situationistit syyttivät *mouvement du 22 mars* -ryhmää *enragésien* toiminnan matkimisesta.
49. Jameson 1991, 27. Suomennos teoksesta Kotkavirta, Sironen (toim.): *Moderni/Postmoderni*. Tutkijaliitto, 1989; s.257.
50. Guy Debord: *For a Revolutionary Judgment of Art*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.310. Teksti päivätty helmikuulle 1961.
51. *The Avant-Garde of Presence*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.110.
52. Vaneigem 1983, 126.
53. Jameson 1991, 14.
54. Vaneigem 1983, 126.
55. Mts. 208.
56. Jameson 1991, xviii.
57. Mts. 49.
58. Mts. 20.
59. Mts. 21.
60. Buchloh 1988, 147. Rainer Borgemeisterin artikkelista Section des Figures: *The Eagle from the Oligocene to the Present*.
61. Mts. 90.
62. Musée d'Art Modernen osat ovat olleet: Section XIXème Siècle (Broodthaersin Brysselin asunnossa 1968), Section Littéraire (samassa asunnossa 1968-70), Section XVIIème (Antwerpenissa 1969), Section XIXème Siècle (Bis) (Düsseldorfin kaupungin taidehallissa 1970), Section Cinéma (Düsseldorfissa 1971), Section Financière (Gallearia Michael Wernerissä Kunstmarkilla Kölnissä 1971), Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis Heute) (Düsseldorfin kaupungin taidehallissa 1972), Section Publicité, Section d'Art Moderne ja Musée d'Art Ancien, Galerie du XXème Siècle (Kasselin V Dokumentassa 1972).
63. Home 1989 (b), 3.

Verta, leipää ja kauneutta

1. Vaneigem 1983, 138.
2. Hewison 1988, 149.

3. Sama.
4. Mts. 152. Alkup. Nigel Young: *An Infantile Disorder?* (1977). *Revolution* on John Lennonin ja *Street Fighting Man* Mick Jaggerin biisi.
5. Kts. enemmän Elsa von Freytag-Loringhovenista Rudolf E. Kuenzlin toimittamasta teoksesta *New York Dada*. Willis Locker & Owens, new York, 1986.
6. Punk - Rökkishokki 1978, 125.
7. Jan Mejer toteaa artikkelissaan *Les Evénements de mai-juin 1968 as a Modernity Crisis* kevään '68 tapahtumista, että on hankalaa yhtäaikaisesti toimia muodollisen organisaation ja spontaanisuuden puitteissa, ja on hankalaa yhdistää yksilöllinen kollektiiviseen. Keskitämisen ja hajauttamisen välinen suhde oli myös probleema. Kaikkein hankalinta kuitenkin oli yhdistää organisoitu (ja byrokraattinenkin) vallankumoustoiminta, jota vallankumous Mejerin mielestä vaatisi, surrealisteilta perittyihin irrationaalsiin ja mielikuvitusta korostaviin iskulauseisiin. Mejer toteaaakin, että Pariisin kevät oli rituaalinen sosiaalisuuden osoitus yhteiskunnassa, joka on pitkälle spesialisoitunut ja epäkommunikaatiivinen. Itse asiassa Mejerin mielestä koko tapahtumalla oli uususkonnollinen luonne.
8. Kts. mm. Hewison. Pienlehtien julkaisuun tartuttiin helpoimmin syyttämällä lehtiä ylenmääräisestä pornografisuudesta, mikä peitti sen seikan, että yhteiskuntaa ärsytti myös lehtien poliittinen sisältö.
9. Debord 1990, 49.
10. SI:n New Yorkin jaosto toimi 1968-1970, mutta sen toiminnalla ei ollut paljonkaan merkitystä, mainitsee Tom Ward artikkelissaan amerikkalaisesta situationismista. New Yorkin jaoston ensimmäinen ja ainoa lehti, jonka toimittivat Tony Verlaan, Robert Chasse, Bruce Elwell ja Jon Horelick, ilmestyi kesäkuussa 1969. (Kts. Ward 1985)
11. Vague 1988, 32. Angry Brigaden kahdeksannesta vallankumouksellisesta julkilausumasta.
12. Mts. 31. Angry Brigaden seitsemäs tiedote.
13. Sama.
14. Mts. 32. Angry Brigaden yhdeksännestä julkilausumasta.
15. Mts. 39. Angry Brigade II:n tiedote vuonna 1981.
16. Sama.
17. Ivan Chtcheglov: *Formulary for a New Urbanism*. Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.1. Teksti on vuodelta 1953.
18. Punk – rokkishokki 1978, 124.
19. Henry 1984, 33.
20. Suomessa Pertti »Veltto» Virtanen totesi jo 1974 dadamanifesteja uusintaen omasta bändistään: »... me emme ole MITÄÄN! Me emme ole MITÄÄN! Me olemme se, joka potkii...» (Punk - rokkishokki 1978, s.66.)
21. Henry 1984, 32. Henryn sitaatti Dick Hebdigen kirjan *Superculture: The Meaning of Style* (New York: Methuen and co., 1979) sivulta 112.
22. Bonnett 1989, 135. Bonnett siteeraa Simon Frithia: S. Frithin ja H. Hornen teoksesta *Art into pop* (Methuen, Andover, Hants, 1987) s.133.
23. Henry 1984, 35. Anekdoottina mainittakoon, että Talking heads -yhtye »käytti» raakamateriaalina myös dadaa, sillä bändin *Fear of Music* -LP:llä (1979) on osa Hugo Ballin runoa *Gadji beri bimba* kappaleen *I Zimbra* sanoina. Krediitit toki myönnetään Ballille. Tässä yhteydessä puhuminen joidenkin ilmiöiden käyttämisestä on kuitenkin hiukan kyseenalaista, sillä tämäntyyppiset bongaukset ja vaikutteiden ristivirrat ovat jo inflatorisia ja epärelevantteja luetteloida, kun pohditaan ns. postmoderneja ilmiöitä, joissa alkuperäisyyden hakeminen ei ole tärkeintä.
24. Bonnetin artikkeli on ilmestynyt julkaisussa *Environment and Planning D: Society and Space*, 1989, volume 7, sivuilla 131-146.
25. Punk – rokkishokki 1978, 133.
26. *C'mon Everybody/The God Save the Queen Symphony/Watcha Gonna Do About It* -singlen kannessa, julkaistu kesäkuussa 1979.

27. Punk – rokkishokki 1978, 28.
28. Reid 1987, 105.
29. Gray 1974, 32.
30. Mustapha Khayati: *Captive Words. Preface to a Situationist Dictionary* . Teoksessa Ken Knabb (ed) 1989: *Situationist International Anthology*, s.171.
31. Vanhojen maalausten muokkaamista yms. käytetään nykyisin etenkin mainonnassa. Homen luettelemia esimerkkejä vastaa mm. 1985 ilmestyneen The Pogues -yhtyeen *Rum, Sodomy and the Lash* -LP:n kansi, jossa on muokattu kuva Gericaultin *Le radeau de la Medusasta* l. Medusan haaksirikosta.
32. Home 1989 (a), 17.
33. Home 1991 (b) Neoistiset manifestit s.23.
34. Sama.
35. Perkins 1990, 131-132.
36. Home kirjoitti esimerkiksi eräästä festivaaliin liittyneestä näyttelystä, että *William Clark käyttää kollaasia hyökätäkseen kapitalistista systeemiä vastaan yleensä (ja erityisesti aseteollisuutta, kolmannen maailman nülinhüdün lisääntymistä &c.)*. (Home 1989 s.11.)
37. Home 1989 (a), 7.
38. Mts. 10.
39. Home 1991 (b) Neoistiset manifestit s.21.
40. Itse asiassa Generation Positiven ja Neoistien yhteinen taival jäi lyhyeksi sen vuoksi, että GP:n puuhamies Stewart Home kyllästyi neoistien epä-älyllisyyteen. Home kuvailee myös Neoistien happeningeja narsistisiksi ja pakkomielleisiksi puuhiksi, joilla oli heikko tavoite shokeerata ulkopuolisia. Homen mielestä neoistien tekemiset olisivat tyystin romah-taneet täydelliseen solipsismiin ellei osanottajilla olisi niin suuri tarve kerätä ympärilleen ihailijajoukkoa, joka aplodeeraa heidän ilveilleen. (Home 1989 s.4.)
41. Home 1991 (b) Neoistiset manifestit s.17.
42. Home 1991 (b) Neoistiset manifestit s.10.
43. Home 1991 (b) Neoistiset manifestit s.13.
44. Home 1991 (b) Neoistiset manifestit s.15-16.
45. Home 1991 (b) Neoistiset manifestit s.10-12.
46. Home 1991 (b) Neoistiset manifestit s.12.
47. Home 1991 (b) Neoistiset manifestit s.35.
48. Reid 1987, 105.
49. Home 1991 (b) Neoistiset manifestit s.13.
50. Home 1991 (b) Neoistiset manifestit s.18.
51. Home 1991 (b) Neoistiset manifestit s.11.
52. Home 1991 (b) *Art Strike Papers* s.21. Rachel Kaplanin artikkelista *Adding More Fuel to the Art Strike Fire*. Julkaistu alunperin *Coming Up!* -nimisessä julkaisussa San Franciscossa helmikuussa 1989.
53. Home 1991 (b) *Art Strike Papers*, Introduction, ei sivunumeroa.
54. Teoksessa *Art and Confrontation*, 1968.
55. San Franciscon ASACin perustajia olivat mm. Steve Perkins, Scott MacLeod, Aaron Noble; Englannissa ASACia puuhasivat Mark Pawson ja James Mannox. ASAC-komiteoita perustettiin myös Baltimoreen, Irlantiin ja latinalaiseen Amerikkaan. (*Art Strike Papers* s.3)
56. Home 1991 (b) *Art Strike Papers* s.17. *Statement of Purpose. Re: ESP Concourse Action of October 1990*. Allekirjoittajina Neal Keating, Bob Black ja Pir Fez Hafez Ad-Dajjil.

Lähteet, kirjallisuus ja artikkelit

- Atkins, Guy 1977: Asger Jorn. The Crucial Years 1954-1964. Lund Humphries Publishers Ltd. London.
- Ball, Edward 1989: »The Beautiful Language of My Century». From the Situationists to the Simulationists. *Arts Magazine*, Volume 65, No. 5, January, 1989.
- Baudelaire, Charles 1863: The Painter of Modern Life. Teoksessa Eric Warner & Graham Hough (ed.): *Strangeness and Beauty. An Anthology of Aesthetic Criticism 1840-1910*. Vol 1. Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- Baudrillard, Jean 1983: *Simulations*. Translated Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. Semiotext(e), New York.
- Baumann, Zygmunt 1992: *Intimations of Postmodernity*. Routledge, London.
- Becker, Jürgen & Vostell, Wolf (Herausgegeben) 1965: *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg.
- Benjamin, Walter 1986: *Silmä väkijoukossa*. Suom. Antti Alanen. Odessa, Helsinki.
- Bernstein, Michèle 1964: The Situationist International. *The Times Literary Supplement*, Thursday, September 3, 1964.
- Black, Bob 1990: The Realization and Suppression of Situationism. *Artpaper*, February, 1990.
- Bonnett, Alastair 1989: Situationism, geography, and poststructuralism. *Environment and Planning D: Society and Space*, 1989, volume 7.
- Bonnett, Alastair 1991: The Situationist Legacy. *Variant*, no.9 Autumn 1991.
- Brecht, Bertolt 1991: Kirjoituksia teatterista. Suomentaneet Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 14, VAPK-kustannus, Helsinki.
- Breton, André 1924: Surrealismen manifesti. I manifesti 1924. Alkuteoksesta Manifestes du Surréalisme. Premier Manifeste (1924) suomentanut Väinö Kirstinä. Arvi A. Karisto Osakeyhtiö, Hämeenlinna, 1970.
- Breton, André & Trotsky, Leon 1938: Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art. Teoksessa: Herschel B. Chipp (ed): *Theories of Modern Art*. University of California Press, Berkeley, 1968.
- Brown, Bill 1989: The Look We Look At. T. J. Clark's Walk Back to the Situationist International. *Arts Magazine*, Volume 65, No. 5, January 1989.
- Buchloh, Benjamin H. D. (ed.) 1988: *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*. The MIT Press, Massachusetts.

- Bürger, Peter 1984: *Theory of the Avant-Garde*. (Foreword by Jochen Schultes-Sasse.) University of Minnesota Press, Minneapolis. Alkuteos *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp Verlag, 1974. Vuonna 1980 ilmestyneen toisen painoksen pohjalta kääntänyt Michael Shaw.
- Burroughs, W. S. 1964: *The Literary Techniques of Lady Sutton-Smith*. *The Times Literary Supplement*, Thursday, August 6, 1964.
- de Certeau, Michel 1984: *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley. Alkuteos *Arts de faire*, kääntänyt Steven F. Rendall.
- Crary, Jonathan 1984: *Eclipse of the Spectacle*. Teoksessa Brian Wallis & Marcia Tucker (ed.): *Art After Modernism. Rethinking Representation*. The New Museum of Contemporary Art, New York & David R. Godine, Publisher, Inc., Boston, 1984.
- Debord, Guy 1987: *Society of the Spectacle*. Rebel Press Aim Publications. Alkuteos *La société du spectacle* julk. 1967 (Editions Buchet-Chastel, Paris), uusintapainos 1971 (Champ Libre, Paris). Ensimmäinen englanninkielinen käännös 1970 (Black & Red)
- Debord, Guy 1990: *Comments on the Society of the Spectacle*. Verso, London. Alkuperäinen *Commentaires sur la société du spectacle* julkaistu ensimmäisen kerran 1988 (Editions Gérard Lebovici)
- Debord, Guy & Sanguietti, Gianfranco 1990: *The Veritable Split in the International. Theses on the Situationist International and its time*. Alkuteos *La Véritable Scission dans L'Internationale*. Editions Champ Libre, Paris, 1972. Englanniksi ensimmäisen kerran 1974. Kolmas painos, Chronos, London.
- Debord, Guy 1991: *Panegyric*. Samannimisestä Gérard Lebovicin Pariisissa 1989 kustantamasta alkuteoksesta englanniksi kääntänyt James Brook. Verso, London.
- Debord, Guy 1992: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Pelagian Press, London. Elokuvakäsikirjoitus, joka on ensimmäisen kerran julkaistu ranskaksi 1978 teoksessa *Ouvres Cinématographiques Complètes*.
- McDonough, Thomas F. 1994: *Situationist Space*. October 67, Winter 1994.
- Edwards, Folke 1971: *Från spontanism till underground*. Wahlström & Widstrand, Stockholm.
- Egbert, Donald Drew 1967: *The Idea of »Avant-garde» in Art and Politics*. *Historical Review*, vol. LXXIII, number 2, December 1967.
- Egbert, Donald Drew 1970: *Social Radicalism and the Arts. Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*. Alfred A. Knopf, New York.
- *An endless adventure ... an endless passion ... an endless banquet*. *A Situationist Scrapbook*. ICA Verso, London 1989.
- Gordon, Mel (ed) 1987: *Dada Performance*. PAJ Publications, New York.

- Grauman, Brigid 1993: Guillaume Bijl. The Conspicuous Consumer. *ARTnews*, January 1993.
- Gray, Christopher (ed) 1974: Leaving the 20th Century. The Incomplete Work of the Situationist International. Free Fall Publications, London.
- Harries, Karsten 1987: In a Strange Land: An Exploration of Nihilism. (1967) U.M.I. Michigan.
- Harvey, David 1989: The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Basil Blackwell, Oxford.
- Haus, Mary 1993: The Bombs on the Building Walls. *ARTnews*, October 1993.
- Haynes, Jim 1978: Travailleurs du monde, unissez-vous et arrêtez de travailler! / Workers of the world, unite and stop working! Handshake Editions, Paris.
- Henry, Tricia 1984: Punk and Avant-Garde Art. *Journal of Popular Culture*, vol. 17, no.4, Spring 1984.
- Hewison, Robert 1988: Too Much. Art and Society in the Sixties 1960-1975. Methuen London. (First published by Methuen London Ltd, 1986)
- Hollevoet, Christel 1992: Wandering in the City, *Flânerie to Dérive* and After: the Cognitive Mapping of Urban Space. Teoksessa The Power of the City/ The City of Power. Whitney Museum of American Art, New York, 1992.
- Home, Stewart 1989 (a): The Festival of Plagiarism. Sabotage Editions, London.
- Home, Stewart 1989 (b): The Situationist International and its Historification. Ralph Rumney in conversation with Stewart Home. *Art Monthly*, no.127 June, 1989.
- Home, Stewart 1991 (a): The Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrisme to Class War. A.K. Press, Stirling.
- Home, Stewart 1991 (b): Neoist Manifestos/Art Strike Papers. A.K. Press, Stirling.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. 1977: Dialectic of Enlightenment. New York.
- Howard, Dick 1977: The Marxian Legacy. The Macmillan Press Ltd. London.
- Isou, Isidore 1964: The Creations of Lettrism. *The Times Literary Supplement*, Thursday, September 3, 1964.
- Jameson, Fredric 1991: Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Artikkelin Jamesonin samannimisestä kirjasta. Duke University Press, Durham. Artikkelin on alunperin ilmestynyt *New Left Review* -lehdessä no.146 July-August 1984.
- Jorn, Asger 1961: Pataphysics. Käännös alunperin *Internationale Situationniste* 6/1961 julkaistusta jutusta. *Smile* 11/1989.
- Jorn, Asger 1962 (a): Naturens orden. De Divisione Naturae. Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme, meddelelse nr.1. Borgens forlag.

- Jorn, Asger 1962 (b): Vaerdi og økonomi. Kritik af den økonomiske politik og udbygningen af det enestående. Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme, meddelelse nr.2. Borgens forlag.
- Jorn, Asger 1963: Held & Hasard. Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme, meddelelse nr.3. Borgens forlag.
- Jorn, Asger 1964: Ting og polis. Komplementariteten mellem sandhedskrav og retskrav i vestereuropæisk kultur. Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme, meddelelse nr.4. Borgens forlag.
- Jorn, Asger 1980: Alfa og omega. Second to none. Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme, meddelelse nr.5. Kirjoitettu 1963-64, julkaistu 1980. Borgens forlag.
- Knabb, Ken (ed) 1989: Situationist International Anthology. Bureau of Public Secrets, Berkeley, California. (Toinen painos; sama kuin ensimmäinen painos 1981 lukuunottamatta ajantasalisäystä bibliografiaan sivulla 380)
- Kundera, Milan 1985: Olemisen sietämätön keveys. WSOY, Porvoo.
- Kuspit, Donald 1984: The Critic is Artist: The Intentionality of Art. U.M.I. Research Press, Michigan.
- Künstler. *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. Ausgabe 14/1991: Heimrad Prem.
- Künstler. *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. Ausgabe 15/1991: Asger Jorn.
- Künstler. *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. Ausgabe 20/1992: Constant.
- Lambert, Jean-Clarence 1983: COBRA. Abbeville Press, New York.
- Lefebvre, Henri 1971: Everyday Life in the Modern World. Alkuteos La vie quotidienne dans le monde moderne. (Éditions Gallimard, Paris 1968) Translated by Sacha Rabinovitch. Allen Lane The Penguin Press, London.
- Lewis, Helena 1988: The Politics of Surrealism. Paragon House Publishers, New York.
- Maayan, Myriam D. 1989: From Aesthetic to Political Vanguard. *Arts Magazine*, Volume 65, No. 5, January 1989.
- Marcus, Greil 1984: »Emme halua ikävystyä». Artikkelin suomennos Timo Tamminen. *Aloha* 1/84.
- Marcus, Greil 1986: The Cowboy Philosopher. *Artforum*, March 1986.
- Marcus, Greil 1989: Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century. Secker & Warburg, London.
- Marx, Karl 1844: Taloudellis-filosofiset käsikirjoitukset 1844. Vuonna 1968 julkaistusta saksankielisestä laitoksesta suom. Antero Tiusanen. Edistys, Moskova.
- Mejer, Jan 1993: Les Evénements de mai-juin 1968 as a Modernity Crisis. *Theory, Culture & Society*, volume 10, number 1, February 1993.

- Morell, Lars 1981: Poesien breder sig. Jørgen Nash, Drakabygget & situationisterne. Det kongelige Bibliotek, København.
- Motherwell, Robert (ed) 1981: *The Dada Painters and Poets*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge. Teos ilmestynyt alunperin 1951.
- Nash, Jørgen 1964: Who are the Situationists? *The Times Literary Supplement*, Thursday, September 3, 1964.
- Nye, Timothy 1992: *Conceptual Art: A Spatial Perspective*. Teoksessa *The Power of the City/ The City of Power*. Whitney Museum of American Art, New York, 1992.
- Ohrt, Roberto 1990: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*. Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, Hamburg.
- On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: *The Situationist International 1957-1972*. The MIT Press, Cambridge, 1991.
- Perkins, Stephen 1990: *Steal This (Stolen) Art(icle)*. Fifty-one footnotes in search of an author. *Version 90*.
- Plant, Sadie 1992: *The Most Radical Gesture. The Situationist International in a Postmodern Age*. Routledge, London.
- *The Power of the City/ The City of Power*. Whitney Museum of American Art, New York, 1992.
- Punk – rokkishokki. *Soundi-kirjat 2*, 1978.
- Qvarnström, Gunnar (red.) 1973: *Moderna manifest 2, surrealism*. Almqvist & Wiksell Förlag AB, Stockholm.
- Reid, Jamie 1987: *Up They Rise: The Incomplete Works of Jamie Reid*. Teksti Jamie Reidin ja John Savagen, kuvitus Jamie Reid. Faber & Faber Ltd., London.
- Reuter, Martin 1982: *Die ästhetische und die politische Aktion: Cobra, Bauhaus Imaginiste, Situationistische Internationale*. Teoksessa *Texte zur Kunst*; 1. Galerie van de Loo, München, 1982.
- Richter, Hans 1965: *Dada, Art and Anti-Art*. Thames and Hudson, London.
- Robertson, George 1988: *The Situationist International. Its Penetration Into British Culture*. *Block 14*, Autumn 1988.
- Savage, John 1988: *City 68/77/88/2000*. *Vague*, 21, 1988.
- Savage, John 1991: *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*. Faber and Faber Ltd., London.
- Sedlmayr, Hans 1968: *Modernin taiteen vallankumous*. Suom. Marja Leena Wegelius. WSOY, Porvoo. (Alkuteos: *Die Revolution der Modernen Kunst*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1955.)
- Shattuck, Roger & Taylor, Simon Watson (ed) 1965: *Selected Works of Alfred Jarry*. Methuen & co. London.

- Shipway, Mark 1987: *Situationism*. Teoksessa: Maximilien Rubel & John Crump (ed): *Non-market socialism in the nineteenth and twentieth Centuries*. The MacMillan Press Ltd, Hampshire & London.
- *Situationister i konsten*. Edition Bauhaus Situationiste. 1966.
- *The Society of the Spectacle 20 Years Later: A Discussion*. Russell Berman, David Pan, Paul Piccone. *Telos* 86, 1991.
- Stein, Howard F. (ed.) 1987: *Developmental Time, Cultural Space*. Studies in Psychogeography. University of Oklahoma Press, Norman & London.
- Stiles, Kristine 1989: *Sticks and Stones. The Destruction in Art Symposium*. *Arts Magazine*, Volume 65, No. 5, January 1989.
- Sutherland, Roger 1991: *Intermedia*. *RÉR Quarterly Magazine* 3/1991.
- Taylor, Roger L. 1978: *Art, An Enemy of the People*. The Harvester Press Limited, Sussex.
- Taylor, Simon Watson 1960: *The College of Pataphysics. An Apodeictic Outline*. *Evergreen Review* May/June 1960.
- Tilghman, B.R. 1984: *But is it Art?* Basil Blackwell, Oxford.
- Tzara, Tristan 1984: *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Englanniksi kääntänyt Barbara Wright. John Calder (Publishers) Ltd, London. (Ensimmäinen painos 1977, toinen 1981.) *Alkuteos Sept manifestes Dada, lampisteries*. Editions Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- Vague, Tom 1988: *The 20th Century and How to Leave It: The Boy Scout's Guide to the Situationist International*. *Vague*, 16/17 1988.
- Vaneigem, Raoul 1983: *The Revolution of Everyday Life*. Left Bank Books & Rebel Press, London. *Alkuteos Traité de savoir-vivre a l'usage des jeunes générations on kirjoitettu 1963-65 ja julkaistu ensimmäisen keran Ranskassa 1967*.
- Wakefield, Neville 1990: *Postmodernism. The Twilight of the Real*. Pluto Press, London.
- Wallis, Brian & Tucker, Marcia (ed.) 1984: *Art After Modernism. Rethinking Representation*. The New Museum of Contemporary Art, New York & David R. Godine, Publisher, Inc., Boston.
- Ward, Tom 1985: *The Situationists Reconsidered*. Teoksessa Douglas Kahn & Diane Neumaier (ed): *Cultures in Contention*. Seattle, 1985.
- Wollen, Peter 1989: *The Situationist International*. *New Left Review*, no.174 March/April 1989.

Summary

Introduction

The Situationist International (SI, 1957-1972) was a Marxist political movement which held the view that art and artists constitute a revolutionary potential in society. The SI criticized the cultural practices of the sixties. Denying its own status as a movement, the SI rejected canonization, which was prevalent in the art-world and had burdened earlier avant-garde movements. The situationists wanted to suppress both art and (party) politics, which in their view represented capitalist experience and alienation transformed into a spectacle. They set out to replace precious and consumable art objects with techniques enabling a simultaneous experience of the subjects and objects of art, without any specific mediating factors.

My analysis focuses on the Situationists' thought on art politics and the movement's relationship to the avant-garde of this century, especially the sixties. Considering the SI in a historical perspective, it can be said to have served as an intermediary link between the Dada and Surrealist movements of the first half of this century and Punk and other more marginal movements which emerged during the latter half of the century. These movements have proved quite problematic for most academichistorians, who have tended to pigeonhole them either as an art historic phenomenon or as part of youth culture. I have chosen a different approach: to study them as offspring of the tradition laid down by historical avant-garde movements seeking for a union between art and politics within everyday life.

In the early years of the SI, its best-known members were the French theorist and film maker Guy-Ernst Debord, the Danish painter and former COBRA-artist Asger Jorn, and the Dutch artist Constant, as well as the French writer Michèle Bernstein. In 1962, after a period of disruption, a group split away from the SI. Asger Jorn resigned, and the whole Scandinavian section joined up with the German and a few Dutch members to found a group of their own: the Second Situationist International. The activities of the SSI were centred at the Drakabygget near Halmstad, Sweden. The division can be characterized as the result of a conflict between artists and political theorists.

After 1962 Debord became an increasingly prominent figure in the SI. Raoul Vaneigem, another French theorist, joined the group, which at that time consisted of a new generation of militants who were not professional artists. The earlier artistic goals and projects either fell away or were transposed into a more political register within a unitary theoretical system. As its main issue this theoretical or revolutionary group insisted that art could not be recognized as a separate activity with its own legitimate specificity, but must be dissolved into a revolutionary praxis.

The SI took part in the the May '68 movement. It was actively involved both in the Council for Maintaining the Occupations and the Enragés group in Paris. But the same year also marked the beginning of a rapid decline for the SI. After a number of splits, the Situationist International was brought to an end in 1972, with only three members left.

Antecedents of the SI

The SI had its ideological roots in certain political art movements, some representatives of which considered art in its various forms and manifestations capable of serving as a critic of the bourgeois society, and a revolutionary force with the potential to change the world. At the time of the emergence of the SI, a number of artists who had been involved in various movements had lost faith in the union of art and politics. New ways of mixing art and revolution were therefore sought.

The ideas of certain major movements underlay the Situationists' thinking. Dada and surrealism belonged to the historical avant-garde. The Lettrist movement was founded after WW II in Paris; the Lettrist International split off from it in the early fifties, set up by Guy Debord, Jean Louis Brau and Gil J. Wolman. The COBRA, a leftist art movement, emerged in 1948, with Asger Jorn and Constant as its members. Though they left the group after some time, it had a lasting impact on their

views and art. The College of Pataphysics was a more or less fictitious organization based on an imaginary »science« called pataphysics. The Arte Nucleare was a fairly small art movement in Italy. The nuclearists established contacts with Jorn, who in the early fifties had founded the International Movement of Imaginist Bauhaus, opposing the New Bauhaus set up by Max Bill in Ulm. Invited by Jorn, a number of ex-COBRA artists became its members.

The International Movement of Imaginist Bauhaus, the Lettrist International and the more or less hastily founded London Psycho-geographical Association joined up to establish the International Situationist in Cosio d'Arroscia, Italy, in 1957.

Substance of the SI Thought

In the Situationists' view, a movement set on denouncing existing society should do away with anything that exists separately from the individual. They were concerned with everyday life, stressing that one should unremittingly exceed the level of mere survival. For the Situationists, creativity stood out as the most important thing in human life, and in this respect all people should be given scope for self-fulfillment. The Situationists' ideas of every-day life were influenced by the writings of the French sociologist Henri Lefbvre. The SI also gave a great deal of thought to the dilemma of individual and collective, fostering the idea of collective creativity.

The Situationists believed in the revolutionary potential of the proletariat, which they did not consider a faceless mass of people but a critical collective of individuals. The French leftist movement *Socialisme ou Barbarie* had a certain impact on the SI. The notion of workers' councils (Council Communism) – of people themselves solving the problems they share – and the rejection of bureaucracy (also within the Communist movement) suppressing creative imagination exemplify thoughts adopted from the theoreticians of the *Socialisme ou Barbarie*.

The SI set out to build an organization unimpeded by hierarchy, but in this pursuit they failed. During its 15-year history, the movement had seventy members in all. However, most members resigned or were expelled because of divergent opinions. The Situationists resented the idea of their views being recuperated, or assimilated, by society. That is why they deliberately avoided unambiguous formulations of their thought. They had a strong dislike of being pigeonholed, of being defined

as an art movement or a new leftist movement, for example. Likewise, the idea of followers held no appeal for them.

Maybe the most far-reaching idea which has emerged from the Situationist circle has been Debord's theory of the spectacle society. In *La société du spectacle* (Society of the Spectacle), an analysis of culture and society Debord published in 1967, he maintains that capitalist societies complement the increasing fragmentation of everyday life with the unity of the spectacle. This involves the pursuit to make people view the world through various specialized mediations. In an abstract society, experiences are not immediate but utterly estranged. Many poststructuralist and postmodernist theoreticians still refer to Debord's theory of the spectacle. It underlies Jean Baudrillard's idea of the simulacra, for example. Fredric Jameson also points to Debord's thoughts.

Another important SI theorist was Raoul Vaneigem, who was concerned with boredom in everyday life. Vaneigem was fascinated by the nature of myths in society and the opportunity offered by ritual-free play to emancipation from an estranged existence. Like many other movements in the sixties – a time of a strong economic boom in the western countries – the Situationists gave a great deal of thought to how people could use their free time increased by automation and other advances in industry. They saw the dangers of commercialism and the reification of people's lives and especially their leisure activities. According to Debord, the spectacle is passively consumed by alienated workers. The Situationists sought to make people conscious of their alienation, after which they could set out to liberate themselves.

Intellectual Terrorism

At the early stages, the Situationists developed a number of ideas which they introduced and discussed in their journal *Internationale situationniste*. Many of these ideas had originated with the Lettrist International, but the SI carried them further. The most important tools of »intellectual terrorism« were unitary urbanism (integrated city-creation), psychogeography and *dérive* (drifting), or free play and creative activity in an urban environment, and *détournement*, which means the use of existing fragments of art and culture for making semantic shifts for propagandistic purposes.

The SI came up with a number of ways to suppress specialized art and individual art forms. The Situationists' best means were to create situations, construct encounters and experience life in specific urban

settings with an open and creative mind. One of the Situationist aims was to agitate and launch into polemic against the sterility and oppression of the environment and prevailing economic and political systems. The SI notion of constructing situations seems parallel to Walter Benjamin's remarks on Baudelaire's flâneur and the shock experience he is brought up against in the modern world. Constructing situations can be seen as an attempt to remove the repression of the shock and the automatical reflection. If the Situationists' idea works out well, the shock event instantly takes on the character of experience – without any mediating things, such as works of art. Constructing situations was a reaction against art seeking to sustain instantaneous effects. At the beginning of this century, Dadaists pursued the same idea as the SI, yet without developing exact methods, as the Situationists attempted to do.

Unitary urbanism was an approach and a praxis critical of ideologies predominant in environmental and town planning, for example. The basic view held by the SI was that time and space have never been used in ways that would be socially or politically neutral. This can be associated with some reflections of the French sociologist Michel de Certeau, who has studied human behaviour in urban settings. He claims that certain spaces in cities are filled with innumerable acts of human intention. When a person constructs routes ignoring the established town plan, the turnings and detours make up a rhetoric of walking. A city created through the acts and movements of people is not the kind of an ideologically static city that planners generally aim at, but a matter of social experience in space without distinct places.

Dérive was one of the SI methods of experiencing an urban environment and taking it in by using the faculties of mind and memory. Dérive and psychogeography can be exemplified by random excursions to unknown parts of a city. The Situationists drew up accounts of such driftings, which they called psychogeographical phenomena.

The Situationists thought that any elements, no matter where they are taken from, can serve in making new combinations. They called their technique *détournement*, which meant compiling fragments collected from various sources and altering their original meanings. The Situationists developed various rules for this. Debord used *détournement* methods quite successfully in his films; the Situationists also employed the technique in making posters and other works of art. Asger Jorn's *Modifications* (1959-62) can be taken up as examples of »detoured» paintings. Comics was a typical area for *détournement*. The Situationists took existing comic strips and replaced the original text with lines from their own Marxist propaganda.

Critical Attitude to Art

The Situationists considered the revolutionary theory an offspring of modern art, but they claimed that art had become institutionalized since the radical historical avant-garde, after the decline of Dadaism and Surrealism. The Situationists did not place much importance on revolutions inside the art world: to them they were nothing but partial reforms of the spectacle. When reflecting on the complex relationship between art and politics in the first half of this century, Dada and Surrealism serve as illustrative examples. An interesting theoretical framework is offered by the German literary critic Peter Bürger.

Unlike Dadaists, the SI did not endeavour to kill art. Instead, suppressing the bourgeois institution of art and replacing it with the methods described above was the SI movement's aim. The Situationists were particularly concerned with realizing art, implying that the ideal would be that poems, paintings, novels and other substitutes for people's own experiences proved unnecessary. The distinction between the manifests issued by Dadaists and the SI can be considered crucial at one point: while the aim of Dada was to kill the art of its time and return to pure creativity, the SI sought to realize the ultimate utopia of art. Dada was a destructive movement producing even anti-art, whereas the Situationists held the view that art had nearly fulfilled its task, which for them was realizing itself. The Situationists were not concerned with anti-art in the traditional meaning.

The SI criticized especially Pop Art and happenings as art forms which only bring about commercial products: old forms in new wrappers. In this context, certain relevant points can be made when considering the Situationists' opinions about art in the light of the spectacle theory.

As for the art activities of the SI and its members, the German section, artists belonging to a group named SPUR, was especially vigorous. There were many exhibitions and other forms of activity in Scandinavia, Holland and Italy, too. The SI did not engage very much in cultural politics, but some of the members, Constant and Asger Jorn, for example, published their reflections on aesthetics and art.

Anticipating the split in 1962, the SI decided to call the works and other products of its members »antisituationistic«, implying that no such thing as situationistic art actually existed. In the light of manifestations, the phenomenon that came closest to the SI within art was Fluxus. There was no cooperation between the two, however. Despite its manifestations, Fluxus never really ventured outside the art world.

The Second Situationist International was founded in 1962 by Jørgen Nash and a group of other artists. The activities of the SSI were centred at Nash's country house Drakabygget in Sweden. The place became a kind of experimental laboratory for artists from different countries. This group, its artistic intentions and artists is given a fair amount of attention in the present study, because very little information about this branch can be found in the Anglo-American literature on the Situationists. A group close to the Swedish SI section was the CO-RITUS, which arranged happenings, concerts, exhibitions and scandals and issued manifests. CO-RITUS wanted to do away with the contemplative reception of art and the organic picture. According to the CO-RITUS, artists should adopt a new role as communicators of social space. The Second SI and CO-RITUS joined up with each other to criticize Debordian ideas.

The SI, the Last Avant-garde Movement in the World

The SI analysed carefully the earlier historical avant-garde movements and claimed that they had failed because of their engagement in party politics subjugating art. In the Situationists' view, art as an institution had no potential for changing the world. The historical avant-garde and the SI had a great deal in common, however. The SI took up the avant-garde project to bring art and life at one, to make them intermingle with each other. Indeed, the SI can be considered the last avant-garde movement, because it took the project of uniting art and life theoretically farthest. The Situationists did not settle for a tangential relationship between art and life, materializing only on rare occasions and in special situations, such as happenings or conceptual art. Instead, their aim was to change both life and art to the full.

The SI ways of manifesting its views also connects the movement to the tradition of the radical avant-garde. Many of its ideas about art and politics came from COBRA and other movements, or, more specifically, from Jorn and Constant. But the Situationists' literary style echoed the Surrealists, although the SI humour was rather joyless as compared to that of Dada and even the Surrealists. Because the SI started as a cultural and art movement, it proved difficult for it to overstep the boundary of this field.

The SI deserves to be viewed side by side with poststructuralist and even postmodernist thinking. As a typically modernist movement

the SI believed in the existence of reality. The totalizing Marxist conception also underlay the SI. Although the Situationists never took the leap from spectacle to simulacra which Jean Baudrillard later did, they developed such ideas as changing categories of time into categories of space, which some theorists claim typical of the postmodern culture. Furthermore, the SI anticipated such phenomena as the growth of plagiarism and anonymity in cultural production in the eighties.

Influence of the SI

During this century, several more or less radical avant-garde movements which can be considered countercultural have emerged. After the second world war, youth culture, especially rock, channelled a number of quite theatrical gestures of resistance. Notwithstanding their emphatic political manifestations, many of these phenomena can best be characterized by their bohemian attitudes.

Pro-situ was the name by which the Situationists would call any group fascinated by the SI ideas. One of them was the Dutch Provo, an anarchistic group, which set up a political organization and took part in municipal politics in Holland. There was also a variety of pro-situ groups in the USA (BlackMask/Motherfuckers, The Yippies, SLA, The Weathermen) and the UK. The British underground groups King Mob and the Angry Brigade were politically radical; the Angry Brigade was in fact a terrorist group which did some sabotage in London in the early seventies.

The technique of *détournement* and many Situationist slogans from '68 came up again in British punk in the middle of 70s. The graphic designer Jamie Reid designed the visualization of Christopher Gray's book *Leaving the 20th Century* (1974), which consists of translations of the *Internationale situationniste*. Later Reid became the leading punk-graphic for the Sex Pistols, and he used many situationist-based ideas in his designs for promo material, LP and single covers, posters and T-shirts.

The radical methods of earlier avant-garde groups were renewed and they developed along certain lines in punk ideology. This radicalism underwent a change in the new wave. A number of more or less artistic culture groups emerged in England in the eighties. One of them was the Generation Positive which was concerned with plagiarism and the anonymity of production, for example. The pseudonym Karen Eliot became well-known in English subculture circles in the mid-eighties. Most of

these new groups were set up by post-punk artists and writers who were born in the sixties and have grown up with the new culture of rock, TV and comics. The groups were postmodernist in their irony and parodies of the earliest avant-garde manifestations. What these new groups succeeded in pointing out was how dogmatic the manifests of the historical avant-garde and even the Lettrists and the SI ultimately were. The Generation Positive and the Neoists were quite relativistic in their attitudes to art and culture. If earlier avant-garde movements can be considered Utopian movements, no traces of a Utopia appear to have been left at the end of the eighties.