

Lunds Universitet  
Centrum för Språk och Litteratur  
D-uppsats  
Filmvetenskap  
Handledare: Lars-Gustaf Andersson

Lars Diurlin  
LIV 705  
2007-02-28



**En revolution av vardagen:**  
**Om Situationismens kritik av *skådespelssamhället* med fokus på**  
**Guy Debords (anti)-filmskapande**

# Innehållsförteckning

|                                                            |           |
|------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Inledning</b>                                           | <b>2</b>  |
| Ämnets bakgrund och arbetets syfte                         | 2         |
| Tes                                                        | 3         |
| Metod och forskningsöversikt                               | 5         |
| Disposition                                                | 8         |
| <br>                                                       |           |
| <b>1. Den totala negationen</b>                            | <b>9</b>  |
| 1.1 Debord möter lettrismen                                | 9         |
| 1.2 Mot en konst utan verk                                 | 12        |
| <br>                                                       |           |
| <b>2. Skådespelet materialiserar sig</b>                   | <b>14</b> |
| 2.1 Urbanismen och människan                               | 14        |
| 2.2 På drift mot ett nytt Babylon                          | 21        |
| <br>                                                       |           |
| <b>3. Situationistiska Internationalen tar <i>form</i></b> | <b>28</b> |
| 3.1 Situationismen och den konstruerade situationen        | 28        |
| 3.2 Kan revolutionen materialiseras?                       | 32        |
| 3.3 Debord – Godard. En kontextuell jämförelse             | 38        |
| <br>                                                       |           |
| <b>4. In girum imus nocte et consumimur igni</b>           | <b>42</b> |
| 4.1 In i skuggan                                           | 42        |
| 4.2 Reifikationens fenomen                                 | 43        |
| 4.3 Ifrån inget och tillbaka                               | 46        |
| <br>                                                       |           |
| <b>5. Forskningsområdets möjligheter</b>                   | <b>48</b> |
| <br>                                                       |           |
| <b>Sammanfattning</b>                                      | <b>53</b> |
| <br>                                                       |           |
| <b>Källförteckning</b>                                     | <b>56</b> |

## Inledning

- The point is not to recognize that some people live more or less poorly than others, but that we all live in ways that are out of our control.<sup>1</sup>

*Critique de la Separation*

### Ämnets bakgrund och arbetets syfte

I denna magisteruppsats tänker jag lägga *situationismens* teori och praktik under den akademiska luppen. Jag kommer att studera denna avantgarderörelses uppkomst under femtiotalet, dess förändringar och inre och yttre polemik under de egentliga existensåren (1957-71), och slutligen dess upplösning, efterdyningar och avtryck. Som titeln på min uppsats indikerar kommer denna studie ha som underlag de sex filmer som en av Situationistiska Internationalens grundare, Guy Debord (1931-1994), skapade i ett tidsspänn som sträcker sig från 1952 till 1978. Är då dessa filmer tillräckliga för att kunna skapa förståelse kring den situationistiska idén? Jag skulle vilja svara nej på denna fråga, men uppsatsen är dock filmvetenskaplig, så valet att ha Debords filmer som utgångspunkt är av denna anledning ganska självklar. Men man bör ha i åtanke att dessa filmiska verk endast är en liten del av den (i och för sig mycket blygsamma) totala mängd konstverk som situationisterna lämnade efter sig. Blir detta då inte en autestudie? Kruxet här är, huruvida man väljer att se situationismen som initierad, skapad, närd och upplöst av Debord eller om man lägger lika mycket tyngd på de resterande 71 personer som någon gång var officiella medlemmar inom rörelsen (om än dock ibland endast i några dagar!).<sup>2</sup> Det första synsättet är den allmänna utgångspunkten i den litteratur kring situationismen som finns ute på marknaden idag och det finns onekligen belägg för detta, exempelvis gällande det faktum att Debord var den ende som figurerade inom rörelsen under hela dess existens. Kanske än mer relevant blir det när man även ser på Debords relativa dominans inom rörelsens organ *Internationale Situationniste* (1958-1969) och det faktum att Debords bok *Skådespelssamhället* tveklöst blivit något av en grundstomme för situationismens samhällskritik och även rörelsens mest kända och spridda tryckta verk.<sup>3</sup> Även jag kommer i

---

<sup>1</sup> Guy Debord, *Complete Cinematic Works*, översättning från franskan: Ken Knabb, Edinburgh: AK Press, 2003 (1978) s. 31

<sup>2</sup> <http://www.notbored.org/members.html> 2007-01-10

<sup>3</sup> Guy Debord, *Skådespelssamhället*, översättning från franskan: Bengt Ericson, Göteborg: Diadalos 2002 (1967) Hänvisas härnäst till i sin svenska översättning för att ej sammanblandas med filmversionen med samma namn.

många och mycket utgå ifrån detta synsätt och se ovan nämnda anledningar som legitimering för detta, men även hänvisa till avgränsningsfrågan som alltid är relevant i sådana här sammanhang. I en studie av större omfång skulle varje medlems avtryck inom rörelsen kunna studeras men här kommer alltså visst fokus ligga på Debord och dennes filmiska oeuvre.

En annan anledning att studera Debords filmer, och en oerhört viktig sådan, är det ärtsoppetjocka dimmoln som ligger täckt över denna rad konstverk. Vid filmernas tillkomst visades en del oftast endast en gång och sjönk sedan snabbt undan i glömska, medan andra fick mycket begränsad biografdistribution i Paris. 1983 köpte dock Debords goda vän och producent Gerard Lebovici en kvartersbiograf, Studio Cujas ("[...] the least profitable movie house in the history of French cinema"), i Quartier Latin i Paris, där endast Debords filmer visades.<sup>4</sup> Så fortgick i ett år, till och med det brutala och aldrig uppklarade mordet på Lebovici, som ledde till en medial hetsjakt på Debord efter vilket denne valde att ta alla sina filmer ur distribution fram till sin egen död. Ett löfte som han också infriade.

Mitt syfte är således, sammanfattat i korthet, att presentera en helhetsbild av situationismens samhälls- och konstkritik med en grundläggande förklaring av de termer som är relevanta inom situationismen och ge en specifik inblick i och analys av Debords filmiska verk.

## Tes

Arbetet kommer att utföras med min tes som underlag; närmare bestämt att situationismens och Debords teorier bottnar i en Hegelsk dialektik mellan skilda motsatser. Denna tes hämtar sin grund i de källor jag använder mig av, där vi kommer att se att denna dialektik nämns sporadiskt. Min ambition är nu att sammanföra dessa diskussioner, samt mina egna teorier, till ett sammanhållet arbete med tesen som röd tråd.

Dialektiken kan som vi skall bli varse om anammas på ett otal nivåer inom den situationistiska kritiken, men cirkulerar främst inom ett antal till synes åtskilda områden. Jag ser det primära motsatsparet som *subjekt* kontra *objekt*, där subjektet kopplas till det flytande och objektet till det fasta, och menar sedan att detta följs av exempelvis:

- Mobilitet - Immobilitet
- Människan som kreatör – Människan som passiv kontemplerande åskådare
- Verkliga önskningar – Artificiellt skapade behov
- Verklighet – Avbildad verklighet (representation, kopia)

---

<sup>4</sup> Vincent Kaufmann, *Guy Debord: revolution in the service of poetry* översättning från franskan: Robert Bononno, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006 (2001), s. 240 f

- Enhet - Splittring
- Det sociala samröret subjekt emellan – Det urbana samhället som separerar och isolerar subjekten
- Konst som rörlig forskningsprocess, vilket skapar ett ständigt pågående icke avslutat avantgarde – Konst som fast objekt vilket skapar ett kanoniserat (i *skådespelet* inkorporerat) avantgarde (som således upphör vara ett avantgarde!)
- Den fria tiden bestående av ”lek” – Det alienerande arbetet, samt fritiden som *död tid*

Under uppsatsens gång kommer vi att se hur dessa motsatsspar bildar essensen i den situationistiska teorin och hur situationisterna konstant positionerar sig på det flytande subjektets sida.

Problemet, som situationismen ser det, ligger just i att dessa motsatser separeras och genom *separation*, då relationen mellan motsatsparen upphör (samt relationen mellan subjekten i sig) skapas *alienation*. Här finner vi situationismens influens av den ungerske marxisten Georg Lukács som menade att denna separationsprocess, som han kallar *reifikation*, istället skapar en relation mellan statiska ting, fetischerade varor som får en ”spöklik föremålslighet”.<sup>5</sup> Det som reifierats genomgår ett *förtingligande*, fixeras och hamnar utanför den subjektiva levande världen, och konstituerar det Debord kallar ’skådespelssamhället’ i vilket samhället övergår till att vara ”[...] en negation av livet som *har blivit synlig*”.<sup>6</sup> Andy Merrifield förlänger Debords tanke; ”Spectacular society was the hyper-reified world of separation, ’separation achieved’ [...]” och beskriver även det Lukácsianska reifikationsfenomenet på ett tillfredsställande vis; ”Reification happens when something is denied, when something is taken away from a thinking subject, displaced into an object, into a thing external to the self [...]”.<sup>7</sup> Det absolut vanligaste förekommande exemplet på reifikationsfenomenet om man ser till Lukács, är den grundläggande marxistiska tanken om att människans arbete och prestation (och således hon själv) säljs som en vara; ”[...] reifierad, mekaniskt objektiverad och noga avskild från den mänskliga personligheten som helhet”.<sup>8</sup> Jag vill här lägga in brasklappen att

<sup>5</sup> Georg Lukács *Historia och klassmedvetande* översättning från tyskan: Tomas Gerholm, Staffanstorp: Cavefors 1968 (1923) s. 140

<sup>6</sup> Debord *Skådespelssamhället* s. 24. Min förhoppning är att läsaren under uppsatsens gång skall att få en fullgod förståelse av Debords, i novisens ögon, tämligen abstrakta begrepp ’skådespelssamhället’. Jag har av utrymmesskäl valt att inte ägna ett helt kapitel för dess förklarande. Om tveksamhet inför begreppet finnes, rekommenderar jag att läsa boken i fråga.

<sup>7</sup> Andy Merrifield, *Guy Debord*, London: Reaktion Books, 2005, s. 59

<sup>8</sup> Lukács, s. 148

både Lukács och Debord anammar ett klart klassperspektiv i sin syn på samhället, ett klassperspektiv som jag i detta arbetet inte kommer att ifrågasätta, snarare själv anamma.

Dialektiken mellan ovan nämnda motsatspar måste dock på Hegelskt manér leda till en syntes. Denna syntes skall invertera reifikationsprocessen. Enligt situationisterna måste objektet subjektifieras, det immobila måste sättas i rörelse och det artificiella skådespelsamhället med sitt skapande av falska behov måste demystifieras och raderas. Och detta på totalplanet, då alienationen och separationen existerar både inom konsten, arbetet och inom vardagslivet: "No isolated discipline can be tolerated in itself; we are moving toward a global creation of existence".<sup>9</sup> Således en revolution av vardagslivet.

## Metod och forskningsöversikt

Metoden som använts för att min uppgift skulle kunna genomföras är en fokusering både på primärkällor och sekundärkällor. Å ena sidan har Debords filmer studerats, vilka är följande: *Hurléments en faveur de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la séparation* (1961), *La Société du spectacle* (1973), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'* (1975), *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).<sup>10</sup> Jag vill här indikera att jag är medveten om TV-produktionen *Guy Debord, son art et son temps* (1995) vilken Brigitte Cornand och Debord sammanställde tillsammans, och som premiärvisades strax efter dennes död. Jag har dock av utrymmesskäl valt att inte beröra denna semi-dokumentär, då den tidsmässigt hamnar tämligen långt ifrån situationismen i sig. Jag vill även, när vi talar om Debords filmer framhålla att, för full förståelse av dessa och av situationismen som sådan, bör man ha sett filmerna i fråga.<sup>11</sup> Formalistiska analyser och redogörelser för exakta scener är långt ifrån min ambition, så jag kommer således inte beskriva filmernas förlopp eller 'handling'. Den som är bekant med Debords filmer förstår också meningslösheten med eventuella handlingsreferat som bilagor!

Med detta sagt är det inte så att studien kommer behandla Debords filmer allena. De må vara tillräckliga för att få en inblick i delar av situationismens teorier, men jag vill här poängtera att vi på vägen kommer att stöta på ett antal andra viktiga karaktärer inom rörelsen

---

<sup>9</sup> Kollektiv text, "Unitary Urbanism at the End of the 1950s", *Internationale Situationniste* #3 (december 1959), översättning från franskan: Thomas Y. Levin, Sussman (red), s. 143

<sup>10</sup> På grund av de i några fall långa titlarna kommer följande förkortningar göras härnäst: *Sur le passage...*, *Réfutation de tous les jugements...* samt *In girum...*

<sup>11</sup> Flertalet av Debords filmer finns för allmän legal beskådan på hemsidan [www.ubuweb.com](http://www.ubuweb.com) (2007-01-10)

så som Raoul Vaneigem, Asger Jorn, Constant Nieuwenhuis, Ivan Chatcheglov, Attila Kotanyi, och studera deras texter samt mer eller mindre realiserade konstverk. Detta är heller på intet sätt menat att vara en biografisk studie av Debord, således ämnar jag utelämna mycket av en annars tänkbar personhistorisk bakgrund som möjligtvis skulle kunna sprida ljus över hur Debords egensinniga estetik tog sitt uttryck och utvecklades. Snaskiga och detaljerade publikationer om Debords mytomspunna och hemlighetsfulla privatliv finns det tyvärr redan gott om.<sup>12</sup> Jag vill även höja ett varningens finger för de läsare som är vana vid filmvetenskapens ofta till sitt ämne statiska arbeten. Denna uppsats ämnar på alla sätt vara en tvärvetenskaplig studie, där inte bara filmen som konst kommer att behandlas, utan även exempelvis måleri och arkitektur. Arbetet kommer även att uppvakta andra ämnesområden så som filosofi, ekonomi, samhällsvetenskap, sociologi och samhällsgeografi i sin behandling av människans förhållande till produktion och arbete, till den urbana stadsmiljön och till sitt eget vardagsliv.

Det självklara resultatet av mystiken som omhuldat Debords filmer, är att forskningen kring dessa varit väldigt sparsmakad eftersom så få faktiskt haft chans att se filmerna. I skrivande stund finns det de facto bara en längre essä som har som avsikt att endast behandla Debords filmproduktion; Tomas Y. Levins ”Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord”.<sup>13</sup> Samt den tyvärr icke till engelska översatta *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste* av Antoine Coppola.<sup>14</sup> Även Coppolas bok är tämligen kort och omfattar endast 95 sidor. Det finns med andra ord mer mark att bryta gällande Debords filmskapande.

Intressant är också att i många fall kring litteraturen om situationismen och Guy Debord (även när det gäller Levin) har forskarna endast haft tillgång till de manus som de funnit i kompilationen *Oeuvres cinématographiques complètes, 1952-78*, och har alltså inte kunnat se filmerna de försöker analysera!<sup>15</sup> Först i november 2005 lät så Debords änka Alice Becker-Ho

---

<sup>12</sup> Se exempelvis Christophe Bourseiller *Vie et mort de Guy Debord: 1931-1994* Paris: Plon 1999, Andrew Husseys *The game of war : the life and death of Guy Debord* London: Jonathan Cape 2001 samt Cécile Guilbert *Pour Guy Debord* Paris: Gallimard 1996

<sup>13</sup> Tomas Y. Levin, ”Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord”, Elisabeth Sussman (red) *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time* MIT Press: Cambridge 1989 s. 71-123

<sup>14</sup> Antoine Coppola, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste* Editions Sulliver: Arles 2003

<sup>15</sup> Guy Debord, *Oeuvres cinématographiques complètes, 1952-78* Paris: Champ Libre 1978. Enligt Levin (s. 119) har det funnits en kopia av *Critique de la séparation* (1961) på Silkeborg Kunstmuseum i Danmark som fått ses i forskningsändamål.

det franska bolaget Gaumont släppa samtliga Debords filmer på DVD och nu finns de alltså slutligen för allmänheten att beskåda, efter 20 år i limbo.

Vidare har situationistiska tryckta primärkällor studerats så som Debords tidigare nämnda och ack så viktiga *Skådespelssamhället* samt dess årsbarn, den närmast bortglömda *The revolution of everyday life* (*Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*) av Raul Vaneigem.<sup>16</sup> Samtida artiklar från *Internationale Situationniste* finner vi främst i Ken Knabbs ovärderliga antologi *Situationist International Anthology*.<sup>17</sup> Men även i andra compilationer så som *Theory of the Dérive and other situationist writings on the city*.<sup>18</sup> När det gäller tidigare primärkällor, som influerat situationismen, så är det främst gällande Lukács som det känts nödvändigt att gå tillbaka till ursprungskällan, i detta fall tidigare nämnda *Historia & Klassmedvetande* från 1923.

Sekundärkällor på engelska, som på bred front behandlar situationismen och Guy Debord, är inte flera till antalet, men än dock tillräckligt många för att ett urval har fått göras. Här har jag, efter granskning av kritiska bibliografier (exempelvis Knabbs sådan i Debords *Complete cinematic works*) samt av egen erfarenhet, sökt upp de tre intressantaste och mest välskrivna källorna. Dessa är:

- Anshelm Jappes *Guy Debord*, vilken länge ansetts som den definitiva boken i ämnet, särskilt gällande dess fokus på situationismens politiska teorier.<sup>19</sup>
- Vincent Kaufmanns *Guy Debord: revolution in the service of poetry* har ett mer estetisk fokus och kompletterar således Jappe bra. Kaufmann har även ambitionen att tolka in Debords personbiografi i dennes livsverk.
- Andy Merrifields *Guy Debord*, är också den i skrivande stund senaste boken inom ämnet. Den är dock betydligt mer rudimentär och tunnsådd än de tidigare två verken samt än mer biografiskt inriktad (vilket undertecknad ser som negativt i de flesta avseenden), men bidrar fortfarande dock med en del intressanta resonemang.

Jag vill utöver dessa tre böcker framhålla det mycket värdefulla utställningskatalogen *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time* som sammanställdes 1989 i

---

<sup>16</sup> Raul Vaneigem *The revolution of everyday life*, översättning från franskan: Donald Nicholson-Smith, London: Rebel Press 2006 (1967)

<sup>17</sup> Ken Knabb (red) *Situationist International Anthology*, översättning från franskan: Ken Knabb, Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981

<sup>18</sup> Libero Andreotti (red), Xavier Costa (red) *Theory of the Dérive and other situationist writings on the city* översättning från franskan: Paul Hammond, Gerardo Denis, Barcelona: ACTAR, 1996

<sup>19</sup> Anselm Jappe, *Guy Debord*, översättning från franskan: Donald Nicholson-Smith, Berkeley: University of California Press, 1999 (1993)

samband med utställningen med samma namn som det året tog plats i Paris, London och Boston. Gällande situationisternas stadskritik är Simon Sadlers *The Situationist city* mycket värdefull.<sup>20</sup> Jag vill även i detta avseende framhålla antologin *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*.<sup>21</sup>

## Disposition

Slutligen, innan den verkliga studien tar vid, vill jag för översiktens skull kort gå igenom uppsatsens upplägg. Arbetet är strukturerat tämligen kronologiskt och vi tar i första kapitlet avstamp i femtiotalets början då Guy Debord, tillsammans med lettristerna, utvecklade vad som skulle komma att bli situationismens film och konstkritik. I andra kapitlet beskriver jag hur lettristerna och senare situationisterna fick uppleva en stad i förändring vilket kom att forma deras tankar om skådespelet och människans alienerade position i sin egen stadsmiljö. Här kommer också, de för förståelse av situationismen grundläggande termerna: *dérive* och *psykogeografi* samt situationisternas utopiska lösning *unitär urbanism*, att diskuteras och exemplifieras. Nästföljande kapitel berör den genomgående problematiken för situationisterna; hur formge revolutionen? Här stiftar vi bekantskap med situationisternas eget stilgrepp *détournement* och jag kommer grundligt att redogöra för dess funktion både inom film och måleri och som politiskt verktyg. Här kommer vi även att gå in djupare på Debords filmer och göra en kort men givande jämförelse med Jean-Luc Godards verk. Kapitel fyra behandlar situationismens slutliga upplösning och dess funktion som avantgardrörelse och de problem som detta innebär. Vidare diskuterar jag reifikationens fenomen utifrån Lukács, Debord och Vaneigem, samt hur detta påverkar Debords syn på filmbilden. Slutligen möter vi kapitlet ”Forskningsområdets möjligheter”, vilket både fungerar som en slutdiskussion och som ett påvisande av hur man kan gå vidare inom ämnet i framtiden.

Situationismen är synnerligen ogripbar, och strävar också konstant efter att vara det. En äkta avantgardrörelse stannar aldrig upp, det säger sig självt. Med all respekt för rörelsen skall undertecknad dock nu göra ett tappert försök att om än för en mycket kort stund, bromsa upp denna rörelse, fixera den på papper, och låta världen ta del av dess än idag högst relevanta och aktuella idéer.

---

<sup>20</sup> Simon Sadler, *The situationist city* London: MIT Press, 1999

<sup>21</sup> Catherine de Zegher (red), Mark Wigley (red), *The activist drawing : retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond* New York: Drawing Center, 2001

# 1. Den totala negationen

- The arts of the future can be nothing less than disruptions of situations.<sup>22</sup>

*Hurlements en faveur de Sade*

## 1.1 Debord möter lettrismen

Guy Debord föddes i Paris 1931, men det är varken vid den tidpunkten eller i den staden som min studie tar sin början. Vi reser istället snabbt tjugo år framåt, till april 1951, och landar i vårsolens Sydfrankrike och staden Cannes, det spektakulära epicentret för filmen som kommersiell konst. Vi finner här en sökande Debord, och Debord finner i sin tur de från Paris ditresta lettristerna med den rumänske poeten Isidore Isou i spetsen.<sup>23</sup> Jag väljer att precis som Kaufmann här poängtera Debords 'andra födelse'.<sup>24</sup> Kaufmann, med sin ofta biografiska utgångspunkt, framhåller detta främst på grund av Debords mystiskt höljda barndom då det helt enkelt inte finns speciellt mycket information om dennes första tjugo år i livet. Jag väljer dock att se det mer som *situationismens* egentliga födelse. Ty det är här och nu som Debord tar ansats till avantgardescenens språngbräda. Lettristerna representerade enligt Jappe vid denna tidpunkt: "[...] the only truly groundbreaking movement in Frances postwar period", och det är vid mötet med denna grupp som Debord börjar formulera sin syn på konst och samhälle.<sup>25</sup> Begreppet *konkret situation* var ännu inte påtänkt i sin framtida mening, men konceptet som det skulle komma att innebära fanns redan närvarande 1951.

Den ungdomliga och uppkäftiga lettriströrelsen, som den närmast megalomane Isou bildade i efterkrigstidens Paris tog vid där dadaismen och surrealismen upphörde att tillföra något nytt till avantgardekonsten och kritiken av densamma. Om dadaismen, med sina onomatopoetiska deklamationer, såg som sin uppgift att bryta ner poesin till lösryckta och meningslösa men dock sammansatta 'ord', så ville Isou gå ännu längre och, som rörelsens namn indikerar, lösgöra den minsta komponenten; bokstaven, som Isou såg som länken mellan poesi, musik och måleri.<sup>26</sup> "According to Isou, Baudelaire destroyed the anecdote, Verlaine the poem,

---

<sup>22</sup> Debord, *Complete Cinematic Works*, s. 2

<sup>23</sup> Isou hette egentligen Jean Isidore Goldstein. Hans födelseår är oklart då olika källor nämner olika år. Enligt Jappe skulle det röra sig om 1924 (s. 47) och enligt Kaufmann 1925 (s. 79). Enligt den idag aktiva Lettristiska rörelsens hemsida skulle 1925 vara det korrekta året: [http://www.lelettrisme.com/pages/03\\_createurs/isou.php](http://www.lelettrisme.com/pages/03_createurs/isou.php). 2007-01-10.

<sup>24</sup> Kaufmann s. 9

<sup>25</sup> Jappe, s. 51

<sup>26</sup> Jappe, s. 47

Rimbaud the verse, and Tzara the word, which he replaced by the nothing; only Isou had the courage to reduce everything to letters, thus giving form to the nothing”.<sup>27</sup> Från dadaismen tog man även tanken om konst som idé, aktion och process snarare än som vara. Som en väg till *förändring* snarare än ett *förstelnde*. Konceptet ’skandal’ blev här likvärdigt ett konstverk i sig, och således något som lettristerna sysselsatte sig med frekvent, där skandalen vid Notre Dame de-Paris 1950 står som den mest kända. Förklädda till dominikanermunkar infiltrerade fyra lettrister en påskmessa och proklamerade från predikstolen att Gud var död.<sup>28</sup> Vi skall snart se att det är just denna sorts attacker mot ett förstelnat etablissemanng som skulle komma att influera situationismens vilja att med skapandet av *konkreta situationer* lösa upp den strömlinjeformade aktiviteten i samhället och medvetandegöra dess invånare från passivitetens sömn som Debord menar att skådespelet vakar över.

Isou var även filmskapare och hade kommit till Cannes för att se till att hans kontroversiella *Traité de bave et d'éternité* (1951) verkligen visades. Och det gjorde den, ackompanjerad av publikens ivriga burop, på sant avantgardemanér. Dock ’visades’ endast filmens fyra timmar långa ljudspår, då bildmaterialet inte färdigställdes i tid.<sup>29</sup> Detta gick dock helt i linje med filmens proklamerande att: ”Sound and image must be torn asunder” och Isous fullständiga förakt mot fotografiet: ”In an era where everyone is concerned with beautiful photographs, the point is to *destroy the image*”.<sup>30</sup> I detta påstående grundar sig den lettristiska estetiken och filmkritiken vilken Isou senare manifesterade i sin bok *Esthétique du cinéma*.<sup>31</sup> Isou framhåller två successiva tendenser, eller faser, inom samtliga konstarters utveckling; *phase amplique* (skapande fas) och *phase ciselante* (mättad fas).<sup>32</sup> Den förstnämnda utgör det stadium då en konststart förädlas och utvecklar sina många stilistiska uttryckssätt och den senare innebär det tillfälle då konststartens potential har mättats och enligt Isou endast tillför samhället en överviktig excess. Isou drar sig inte för att redogöra för detta i hårda ordalag i *Traité de bave et d'éternités* inledande teoriavsnitt:

I think first of all that the cinema is too rich. It is obese. It's reached its limits, its maximum. The moment it attempts to grow any further cinema will explode! Suffering from a case of

---

<sup>27</sup> Jappe, s. 48

<sup>28</sup> Kaufmann, s. 82

<sup>29</sup> Kaufmann, s. 17

<sup>30</sup> *Traité de bave et d'éternité* (Isidore Isou, 1951) översättning från franskan: Charles Clement. Undertecknads kursivering. Filmen finns (dock endast den nedklippta amerikanska av Raymond Rohauer distribuerade exportkopian) att tillgå på <http://www.ubu.com/film> 2007-01-10

<sup>31</sup> Isidore Isou, *Esthétique du cinéma* Paris : UR, 1953

<sup>32</sup> Levin, i Sussman (red) s. 80

congestion, this pig stuffed with fat will rip apart into a thousand pieces. I announce the destruction of cinema, the first apocalyptic sign of disjunction, of the rupture of this bloated and pot-bellied organism called film.<sup>33</sup>

När en konststart mättats skall den enligt Isou dekonstrueras och brytas ner till dess minsta gemensamma nämnare, och när det gäller filmen så framhåller Isou *le cinéma discrèpant*. Den diskrepanta filmens estetik är, som vi får erfara i *Traité de bave et d'éternités* avslutande praktiska del, ett "[...] chewing up, digesting and regurgitating of the masterpieces of the past", vilket tar sitt bokstavliga uttryck i av 'filmskaparen' mer eller mindre förstörda bilder.<sup>34</sup> Denna förmultningsprocess ter sig inte olik det stilgrepp som Debord senare var med och utvecklade kallat *détournement* som skulle komma att bli situationismens viktigaste dito. För Isou var detta stilgrepp dock än så länge endast av ickeproduktiv karaktär. Inget nytt skulle tillföras konsten, endast förstörelsen av densamma var viktig, för att sedan kunna uppfinna den på nytt och inkorporera den som en del av livet. Även denna tes skulle komma att bli en av situationismens grundstenar efter 1962. Konsten måste avskaffas som separat praktik för att syntetisera det dialektiska uppdelandet mellan människan som kreatör och människan som passiv kontemplerande åskådare och således transformera både konst och liv i denna process. Vi skall dock inte förhastna oss.

Fullständigt betagen av visningen av Isous film, väljer Debord att följa med Isou och dennes gelikar tillbaks till Paris, och bosätter sig i det sjabbiga konstnärskvarteret, till lika tillhållet för delar av Paris undre värld, Saint-Germain-des-Prés. En plats där Debord var aktiv 1951-53 och som i framtiden alltid skulle komma att symbolisera det gamla Paris. Ett av de få kvarter som något så när hade överlevt Seineprefekten baron Georges Haussmans veritabla bärsärkargång under 1850-talet, då Haussmann; "[...] blasted and brutally hacked open medieval Paris, wiping out dirty working-class neighbourhoods".<sup>35</sup> Ett arbete som övertogs av urbanistiska teknokrater så som Georges Pompidou och Andre Malraux under 1950-, 60- och 70-talen.<sup>36</sup> Allt för att bereda väg för bilen, gatunätets ständiga auktoritet samt reklamskylten, kapitalismens stöttepelare som fulländar konsumismens dekor. Spatialt likriktat och funktionellt á la arkitekten Le Corbusier. Inga oönskade element får förhindra skådespelets storebrorsliknande blick över ett naket avskalat verklighetens Alphaville. Särskilt Kaufmann

---

<sup>33</sup> *Traité de bave et d'éternité* (Isidore Isou, 1951)

<sup>34</sup> Levin, i Sussman (red) s. 80

<sup>35</sup> Merrifield, s. 45

<sup>36</sup> För vidare information om den modernistiska arkitekturens framfart och förändring av staden Paris, se Louis Chevalier *Assassination of Paris*, översättning från franskan: David P. Jordan, Chicago: University Of Chicago Press, 1994 (1977)

framhåller Debords och den tidiga situationismens ständiga förhållande till dialektiken mellan *appearance-disappearance*, där det moderna urbana samhället får stå som: "[...] the reign of generalized visibility, of the impossibility of disappearance".<sup>37</sup> Och således omöjligheten för, vare sig en konstnärlig avantgarderörelse eller ett autentiskt liv, att existera utanför skådespelet.

## 1.2 Mot en konst utan verk

Under femtiotalens första år erbjöd dock fortfarande Saint-Germain-des-Prés i varje fall till viss del möjligheten att försvinna, att gå under jorden. Ett sätt att undfly skådespelets förstenande medusablick. Denna vilja att sky rampljuset och i möjligaste mån undvika att kanoniseras skulle som Kaufmann ovan preciserar komma att bli grundläggande för situationismen i allmänhet och för Debord i synnerhet. Då skådespelet negerade livet, skulle så också skådespelet i sig negeras. Här kommer vi till varför Debord och ett antal andra inom lettristgruppen ganska omgående valde att lämna den sensationssökande och skandalomsusade Isou bakom sig. Isou syntes och ville synas, och lade stor vikt vid att lämna sin högljudda röst ekandes för eftervärlden att höra. Debord påpekade i utbrytargruppen Lettristiska Internationalens blygsamma första organ *Bulletin de l'Internationale lettriste* att; "We have fired Isou, who believed in leaving traces. Anything that maintains something helps the police in their work".<sup>38</sup>

Splittringen skulle komma att visualiseras i Debords debutverk *Hurlements en faveur de Sade* som premiärvisades vid Ciné-club d'Avant-Garde i Musée de l'Homme den 30 juni 1952 i Paris.<sup>39</sup> Det är ingen överdrift att påstå att Debords första film är näst intill så långt ifrån det i folkmun vedertagna begreppet 'film' man kan komma. Det är en anti-film. Ett anti-verk. En negation. Om Isou påstod sig kunna ge intigheten en form, så lyckades Debord i *Hurlements en faveur de Sade* gå steget längre. Filmen innehåller inga bilder överhuvudtaget, är 75 minuter lång och består av en vit bild som visas när röster hörs på ljudbandet. När det är tyst är det också helt svart. Slutscenen utgörs av 24 minuters tystnad.<sup>40</sup> Som väntat satt inte

---

<sup>37</sup> Kaufmann, s. 66

<sup>38</sup> Kaufmann, s. 85 *Bulletin de l'Internationale lettriste* utkom endast i två exemplar, och ersattes sedan 1954 av organet *Potlatch*. Konceptet "Potlatch" härstammar från nordamerikanska indianstammar där gåvan var ett tecken på makt. Den stam som donerade mest under en Potlatchcermoni var mäktigast. Se: Marcel Mauss, *Gåvan*, översättning från franskan : Marianne Ahrne, Lund : Argos, 1997 (1950)

<sup>39</sup> Levin, i Sussman (red) s. 82

<sup>40</sup> Innan Debord bröt med Isou fanns det en första ickerealiserad version av filmen som innehöll bilder. Denna version var mer lik den lettristiska filmen med förstörda bilder, bilder från journalfilmer, boxningsmatcher, bilder från Paris och på Debord själv. Med andra ord en estetik mycket lik den som Debord använde sig av i sina

publiken tyst och stilla under visningen på Ciné-club d'Avant-Garde. Filmklubbens ordförande avbröt visningen tämligen snart, men de närvarande hann i varje fall med att lyssna på filmens inledande proklamationer, upplästa av Isou: ”Just as the projection was about to begin, Guy-Ernest Debord was supposed to step onto the stage and make a few introductory remarks. Had he done so, he would simply have said: There is no film. Cinema is dead. No more films are possible. If you wish we can move on to a discussion”.<sup>41</sup> Debord hade följaktligen berövat publiken dess voyeuristiska njutningar, åsamkat ett brott i det fetischerande förhållningssätt den passive åskådaren har till representationer, till filmbilden. Där betraktaren föredrar återgivningen framför verkligheten, kopian framför originalet. Således inleder Debord en fientlig relation med denne kontemplativa betraktare av skådespelets bilder, som skulle komma att hålla livet ut. Debord summerar detta sitt förakt i sin sista film *In girum...*:

[...] this particular public, which has been so totally deprived of freedom and which has tolerated every sort of abuse, deserves less than any other to be treated gently. [...] In many ways they resemble slaves, because they are herded into cramped habitations that are gloomy, ugly and unhealthy; ill-nourished with tasteless and adulterated food; poorly treated for their constantly recurring illnesses; under constant petty surveillance; and maintained in the modernized illiteracy and spectacular superstitions that reinforce the power of their masters.<sup>42</sup>

Debords intresse för reception och åskådarproblematik som mycket av *In girum...* cirkulerar kring, fanns alltså som tema redan 1952, men Debord innehar än ingen ambition att teoretisera kring problemet. Här handlade det endast om att öppna upp för en diskussion, att väcka publiken från skådespelets sömn genom den tidigare nämnda dialektiken mellan *apperance-disapperance*. Den danske filmforskaren Mikkel Bolt Rasmussen påpekar i en artikel om Debords förstlingsverk: ”The absence of a work and an author exposed an opening in the frozen time of the society of the spectacle. It was hoped that in this opening a critical awerness would be created in the viewer”.<sup>43</sup> En veritabel väckarklocka för biosalongens somnambuler. Likt en brechtiansk verfremdungseffekt framkallad utan ett verk, endast ett plötsligt tomt mellanrum i kulturkonsumtionens annars sömlösa repetitiva framställning. Den situationistiska *konkrete situationen* hade ännu inte fullständigt teoretiskt

---

senare filmer. Se Levin, i Sussman (red) s. 81f

<sup>41</sup> Debord, *Complete Cinematic Works*, s. 2

<sup>42</sup> Debord, *Complete Cinematic Works*, s. 133ff

<sup>43</sup> Mikkel Bolt Rasmussen, ”Anti-film: Hurlements en faveur de Sade”

[http://pov.imv.au.dk/Issue\\_16/section\\_1/artic5A.html](http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artic5A.html) 2007-01-10

formulerats av Debord, så kvar att presentera fanns endast intigheten: "The arts of the future can be nothing less than disruptions of situations".<sup>44</sup>

Den Lettristiska Internationalen (1952-57) formade sig således runt konceptet att skapa *konst utan verk*.<sup>45</sup> Vad som nu tog form, var en obskyritetens estetik, en sann *levnadskonst*. "It is an art that has merged with life, a life that is only authentic (that is artistic or poetic) when it is clandestine, when it remains out of sight of the enemy, of representation, of spectacle. If a lettrist art exists, it functions as an invincible model: all representation is treason [...]"<sup>46</sup> Debords lettrister såg istället till sin omgivning och menade att människans levnadssituation i den urbana staden måste först upplevas, sedan skall dess rum förändras i sökandet efter ett nytt sätt att leva. Detta genom teorin *psykogeografi*, dess praktik *dérive* och därefter skapandet av *unitär urbanism*. Hädanefter skulle ingen konst *skapas* endast *levas*, och Debords enda bestående verk under de närmaste åren var ett med krita klottrat ställningstagande 1953, som väl summerar Debords vägran att inkorporera sig själv i marknadens maskineri; "Ne Travaillez Jamais!"<sup>47</sup>

## 2. Skådespelet materialiserar sig

- They did not see the deficiency of their city. They thought the deficiency of their life was natural. We wanted to break out of this conditioning, in search of different uses of the urban landscape, in search of new passions.<sup>48</sup>

*Sur le passage de quelques personnes à travers  
une assez courte unité de temps*

### 2.1 Urbanismen och människan

[...] om man inte splittrar eller skingrar invånarna – glömmer de aldrig friheten [...].<sup>49</sup>

ur Machiavellis *Fursten*

---

<sup>44</sup> Debord, *Complete Cinematic Works*, s. 2

<sup>45</sup> De främsta medlemmarna i den Lettristiska Internationalen var Guy Debord, Michèle Bernstein, Gil J. Wolman, Ivan Chtcheglov, Serge Berna, Jean-Louis Brau, och Mohamed Dahou (vars algeriska ursprung legitimerade rörelsens internationalism). 1954 bestämde sig dock rörelsens övre intellektuella lager (d v s de tre förstnämnda) att utesluta resterande medlemmar, med anklagelsen om allt för stark nihilism, och sökte därefter nya allierade. Se exempelvis Kaufman, s. 97

<sup>46</sup> Kaufman, s. 93

<sup>47</sup> Översatt: "Arbeta aldrig!". Se Kaufman, s. 41

<sup>48</sup> Debord, *Complete Cinematic Works* s. 19f

<sup>49</sup> Niccolò Machiavelli *Fursten* s. 28, Stockholm: Natur och Kultur, femte uppl. 2002 (1532). Även citerad i Debord, *Skådespelssamhället* s. 119

Frankrike i allmänhet och staden Paris i synnerhet upplevde under femtiotalets början som många andra städer i efterkrigstidens Europa en påtaglig förändring i både sin fysiska och ekonomiska geografi i och med modernitetens plötsliga eruption från ingenstans. Kanske var denna den moderna kapitalismens explosion som mest tydligt i Debords hemland. Mellan 1953 och 1957 ökade den industriella produktionen snabbare här än i något annat land i världen, samtidigt som hemmen fördubblade sin konsumtion av hushållsvaror.<sup>50</sup> Segregationen, uppdelningens politik, var också särskilt tydlig under de tjugo år som passerade mellan femtiotalets mitt till sjuttiotalets dito. Under denna period sker en omvälvande klasssegregering i Paris innerstad där antalet bosatta arbetare sjunker med 44 procent och *les cadres supérieurs* ökar sin närvaro med 51 procent.<sup>51</sup> Urbanismens kraftfulla centrifugalkraft slungade således ut oönskade element från centrum till *banlieues* liknande det första *grande ensemble* som 1955 konstruerades i Sarcelles norr om Paris.



**Fig. 1** Sarcelles. Då ett arkitektoniskt unikum, idag totalt inkorporerat i människans tanke om stadslandskapets 'naturligt' uniforma utseende.

Precis som konsten under efterkrigstiden populariserades och gick från att vara ett överklassprivilegium till att bli massproducerade varor för den stora massan och ett grundläggande medel för alienation, ser man här tecken på hur samhällets mest framstående arkitekter för första gången i historien inriktades på att husera underklassen, och inte endast reserverades för den härskande klassens excesser.<sup>52</sup> Städernas tidigare befolkade centrum lämnades i händerna på dekadent varudistribution och turister i inglasade bussar, satiriserade med perfektionism i Jacques Tatis film *Playtime* (1967). Den tidigare levande staden fick i

<sup>50</sup> Jappe, s. 52

<sup>51</sup> Sadler, s. 55

<sup>52</sup> Jeppesen Victor Martin, Jan Strijbosch, Raul Vaneigem, Rene, Viénet, "Response to a Questionnaire from the Center for Socio-Experimental Art", *Internationale Situationniste* #9 (augusti 1964), Knabb (red), s. 143

och med detta en närmast museal fixerad karaktär, där Paris med sitt stora utbud av historiska 'sevärdheter' i den blott 19-årige ryske invandraren tillika lettristen Ivan Chtcheglovs ögon blir till en plats där; "everyone wavers between the emotionally still-alive past and the already dead future".<sup>53</sup>

De rationalistiska och funktionalistiska svängningarna inom arkitekturen som tog fart under 1930-talet i och med kongressen Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) och dess manifesterande av den funktionella staden, må ha korrekt identifierat kapitalismens massproduktion av varor och modernismens teknologiska övertagande som motorer för kulturell förändring.<sup>54</sup> Men pudelns kärna låg i problemet huruvida förändringen var positiv eller negativ för människan som tvangs leva i denna värld? I denna fråga finner vi den stora skillnaden mellan CIAMs teknokrater, med Le Corbusier i spetsen, och lettristernas och senare situationisternas, under femtiotalet framväxande, stadskritik. Det man kritiserade CIAM för, grundade sig främst i den medvetna *separationen* av människors aktivitet inom den funktionella staden, representerat i CIAM:s fyra grundpelare "[...] living, work, recreation, and traffic circulation [...]".<sup>55</sup> Modernismens arkitekter inte bara separerade människor sinsemellan utan stakade också ut riktlinjer för deras aktiviteter, och var således kapabla till att "[...] planing people's lives by first organizing the spaces and places in which they were acted out: offices, apartment blocks, sports halls, and cars".<sup>56</sup> Merrifield redogör för separationens politik: "Spaces got hacked up and simplified, people got decanted, experience flattened. Separation meant the compartmentalization of consciousness, an inability for people to understand the totality of their lives".<sup>57</sup> Kritiken av separationens stadsplanering finner vi senare manifesterat i teorierna kring den *unitära urbanismen*, som vi skall se ta sin form och bli en av de viktigaste stöttepelarna under den Situationistiska Internationalens tidiga år.

Situationisterna menade alltså att den rådande ekonomiska ideologin materialiseras i arkitekturen. Den före detta COBRA-medlemmen och senare fullfjädrade situationisten Asger Jorns tidiga gästspel i den Lettristiska Internationalens organ *Potlatch* påvisar detta:

---

<sup>53</sup> Ivan Chtcheglov (under pseudonymen Gilles Ivain), "Formulary for a new urbanism", otryckt 1953, senare tryckt i *Internationale Situationniste* #1 (juni 1958), Knabb (red), s. 2

<sup>54</sup> Sadler, s. 22. De funktionalistiska svängningarna inom arkitekturen var ej ett isolerat franskt fenomen. Dock kanske som synligast där, i jämförelse med andra europeiska länder.

<sup>55</sup> Tom McDonough "Fluid Spaces: Constant and the Situationist Critique of Architecture", de Zegher (red) och Wigley (red), s. 96

<sup>56</sup> Sadler, s. 50

<sup>57</sup> Merrifield, s. 47

Architecture is always the ultimate achievement of intellectual and artistic evolution, the materialization of an economic stage. Architecture is the final point in the achievement of any artistic endeavor because the creation of architecture implies the construction of an environment and the establishment of a way of life.<sup>58</sup>

Allt väl så långt, men det gällde även att avläsa maktförhållandet som signifieras i arkitekturen. Situationistiska Internationalens Raoul Vaneigem och Attila Kotányi noterade krasst att: "All space is already occupied by the enemy, which has even reshaped its basic laws, its geometry, to its own purposes".<sup>59</sup> Vilket blev en genomgående situationistisk idé som Debord utvecklade ett par år senare i *Skådespelssamhället*:

Urbanismen innebär att den naturliga och mänskliga miljön tas i besittning av kapitalismen, som logiskt utvecklar sig till ett absolut herravälde och som nu både kan och måste stöpa om hela rummet till *sin egen dekor*. [...] De isolerade individerna måste åter fösas ihop som *isolerade tillsammans* genom integrering i systemet: fabriker och kulturhus, semesterbyar och höghusområden är organiserade speciellt för denna pseudokollektivism [...].<sup>60</sup>

I sin text "Critique of Urbanism" ser situationisterna Oscar Niemeyers och Lúcio Costas Brasília som den ultimata prefabricerade staden in absurdum, där arkitekterna i fråga rest en huvudstad utom räckhåll för folket. En stad draperad av ideologi och organiserad tystnad, ekandes mot kall betong. Och samtidigt förutsäger man den apolitiska generationen av idag på ett närmast synskt manér:

It can already be observed there that, where bureaucratic and planned capitalism has already constructed its décor, conditioning is so perfect, the margin of individual choice so reduced, that a practice as essential to it as advertizing, which corresponds to a more anarchic stage of competition, tends to disappear in most of its forms and supports. It may be considered that urbanism is capable of fusing together all antiquated advertizing into a single advertizing of urbanism. The rest is built into the bargain. It is equally probable that, under these conditions, the political propaganda which has been so evident during the first half of the twentieth century will almost completely disappear, to be replaced by a reflex of revulsion against any political question.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Asger Jorn "Architecture for Life", *Potlatch* #15 (december 1954), Andreotti (red), Costa (red), s. 51

<sup>59</sup> Attila Kotányi, Raoul Vaneigem "Elementary Program of the Bureau of Unitary Urbanism", *Internationale Situationniste* #6 (augusti 1961), Knabb (red), s. 67

<sup>60</sup> Debord, *Skådespelssamhället*, s. 122f

<sup>61</sup> Kollektiv text "Critique of urbanism", *Internationale Situationniste* #6 (augusti 1961), Andreotti (red), Costa (red), s. 112



**Fig 2.** Oscar Niemeyers och Lúcio Costas Brasília.

Debord och lettristerna fick under 1950-talet även uppleva hur stadslandskapet allt mer avfolkades från människor som faktiskt utnyttjade staden som den veritabla lekplats lettristerna ville ha den till. Denna evakuering av gator och torg skulle komma att bli allt mer synlig under 1900-talets senare hälft, när livet på gatan ersattes av bilens autonomi, där människan lyckas med konststycket att inuti dessa klaustrofobiska gjutna metallformar isolera sig från sin omvärld, även utanför hemmet. De lettristiska idéerna att återta gatan höll med andra ord på att bli anakronistiska redan under 1950-talet. Kanske är det just därför som Debord under hela sin livstid och speciellt i sina filmer, förhöll sig oerhört nostalgisk till denna tid och plats, och denna grupp av flyktiga *enfants perdus* på drift; "There was at that time on the left bank of the river — you cannot enter the same river twice, nor twice touch the same perishable substance — a neighborhood where the negative held court".<sup>62</sup>

Och var tog alla människor som tidigare befolkat stadens gator egentligen vägen? Skådespelet, med sina nyligen skapade domesticerade fantasier, flyttade under denna tid bokstavligt talat in i hemmet i form av diverse massmediala företeelser, och människan med dem. Här hade nu konstrueras ett artificiellt behov av att hålla sig inom hemmets isolerade härd, där man efter en dags arbete konfronteras av skådespelets 'underhållning' som likt en veritabel John Blund transformerar människans bohag till ett stilla björnide. Liksom den skotske beatpoeten och deltidssituationisten Alexander Trocci obarmhärtigt uttryckte processen:

When our man after the day's work comes twitching, tired, off the assembly-line into what are called without a shred of irony his 'leisure hours', with what is he confronted? In the bus on the way home he reads a newspaper that is identical to yesterday's newspaper, in the

<sup>62</sup> Debord, *Complete Cinematic Works* s. 156

sense that it is a reshake of identical elements...four murders, thirteen disasters, two revolutions, and 'something approaching a rape'...which in turn is identical to the newspaper of the day before that...three murders, nineteen disasters, one counter-revolution, and something approaching an abomination...and unless he is a very exceptional man, one of our million potential technicians, the vicarious pleasure he derives from paddling in all this violence and disorder obscures from him the fact that there is nothing new in all this "news" and that his daily perusal of it leads not to a widening of consciousness, to a species of mental process that has more in common with the salivations of Pavlov's dogs than with the subtleties of human intelligence.<sup>63</sup>

I detta ständigt rådande undantagstillstånd är inte situationisterna sena med att likställa de bosättningar samhället erbjuder med kapitalismens kapacitet att profitera från kalla krigets samtida dödshot, och man ackompanjerar sin text "The Geopolitics of Hibernation" i *Internationale Situationniste* #7 (april 1962) med reklammaterial föreställande skyddsrum av gör-det-självtyp. En slags familjegravar för de ännu levande, symboliserande; "[...] the omnipresent threat of a thermonuclear war that serves now, in both the East and the West, to maintain the submissiveness of the masses, to organize the *shelters of power*, and to reinforce the psychological and material defenses of the power of the ruling classes".<sup>64</sup>



**Fig. 3** De domesticerade fantasierna i var mans hem.  
Bild från *Internationale Situationniste* #8 (januari 1963).



**Fig. 4** Samtida amerikanskt reklammaterial för skyddsrum.  
Bild från *Internationale Situationniste* #8 (januari 1963).

Och på gatan utanför ekar människans frånvaro, enligt likt det dehumaniserade landskapen i Giorgio De Chiricos målningar, vilket Raul Vaneigem reflekterar över i *The revolution of everyday life*: "His deserted squares and petrified backgrounds display man dehumanized by the things he has made things which, frozen in an urban space crystallizing the oppressive

<sup>63</sup> Alexander Trocci, "Invisible Insurrection of a Million Minds", *Internationale Situationniste* #8 (januari 1963), *An endless adventure - an endless passion - an endless banquet: a Situationist scrapbook...*, Iwona Blazwick (red), London: Verso, 1989, s. 54

<sup>64</sup> Guy Debord, "The Situationists and the new forms of action in art and politics", text i utställningskatalogen *Destruction of RSG-6: En kollektiv manifestation of Situationistisk International* (Odense, Danmark: Galerie EXI, 1963), översättning från franskan: Thomas Y. Levin, Sussman (red), s. 150

power of ideologies, rob him of his substance and suck his blood”.<sup>65</sup> Se exempelvis på *En gatas mysterium och melankoli* (1913) där konstnären låter ett barn, inplacerat med tydlig diskrepans mot det kala landskapet, naivt och sorglöst skjuta ett tunnband framför sig, ännu lyckligt ovetandes om att ”[...] *Games are forbidden in the labyrinth*”.<sup>66</sup> Ariadne behöver inte längre erbjuda Theseus några garnnystan.

Gatan representerade för lettristerna en levande mötesplats för människor, inte på språng, utan på upptäcktsfärd. Rörelsens hetsiga reaktioner mot Le Corbusiers stridsrop: ”Supprimer la rue!”, var såklart uppenbara, och i *Potlatch* uttryckte man 1954 sin ilska:

But today, the prison is becoming the preferred housing type, and while Christian morality advances unopposed, Le Corbusier is trying to do *away with streets*. He even brags about it. His program? To divide life into closed, isolated units, into societies under perpetual surveillance; no more opportunities for uprisings or meaningful encounters; to enforce an automatic resignation.<sup>67</sup>

Paris har således undergått en obarmhärtig urban metamorfos. Å ena sidan verkar omgivningen stanna upp och fixeras i sterila cementblock omsorgsfullt utplacerade för att skapa korrekt geometri, och å andra sidan, motsägelsefullt nog, upplevs staden allt flyktigare. Omvärlden rör sig allt snabbare. Men åt samma förutsägbara håll. Mitt i denna oxymorona paradox av konform föränderlighet, i detta av kommersialismen härjade slagfält med sina inverterade skyttegravar i skyn; finner vi Debord och hans gelikar, förbannande det som framför deras ögon håller på att hända staden Paris. Tom McDonough anknyter i sin artikel ”Situationist Space” till denna det urbana samhällets paradox och menar att det är just detta faktum, att det kapitalistiska rummet dels är fullt av motsägelser, men samtidigt täcks över av ideologins homogeniserande yta, som lettristerna och senare situationisterna tog sig an och såg som sin uppgift att undersöka och avmystifiera.<sup>68</sup> Och likt en krigets Major Vickers, som red i bräsch mot en säker död vid Balaklava, såg Debord ingen annan utväg än att inleda en livslång kamp mot det som förvanskade det mänskliga samhället. Debord minns i *In girum...* dessa stridens inledande dagar med nog så påtaglig nostalgi;

It’s a beautiful moment when an assault against the world order is set in motion. From its almost imperceptible beginning you already know that, whatever happens, very soon

---

<sup>65</sup> Raul Vaneigem, *The revolution of everyday life*, s. 146

<sup>66</sup> Chtcheglov, ”Formulary for a new urbanism”, Knabb (red), s. 3

<sup>67</sup> Kollektiv text, ”Skyscraper by the Roots”, *Potlatch* #5 (juli 1954), Andreotti (red), Costa (red), s. 44

<sup>68</sup> McDonough ”Situationist Space”, *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*, Tom McDonough (red), Cambridge: MIT Press, 2002, s. 260

nothing will ever again be the same as it was. The charge begins slowly, picks up speed, passes the point of no return, and irrevocably collides with what seemed unassailable: the bulwark which was so solid and well defended, but which is also destined to be shaken and thrown into disorder.<sup>69</sup>

Vaneigem spådde å sin sida 1961 denna konflikts värsta tänkbara utfall; ”The last survivor will die of boredom, just as a spider dies of starvation in the middle of its web”.<sup>70</sup> Denna strid, riktad mot alienationen i skådespelet och dess kännbara uttråkning av den allt mer konforma massan, kom att få sin peripeti under våren 1968 då slagord som ”Lev utan död tid” klottrades på Paris väggar.<sup>71</sup>

## 2.2 På drift mot ett nytt Babylon

- We did not seek the formula for overturning the world in books, but in wandering. Ceaselessly drifting for days on end, none resembling the one before. Astonishing encounters, remarkable obstacles, grandiose betrayals, perilous enchantments — nothing was lacking in this quest for a different, more sinister Grail, which no one else had ever sought. And then one ill-fated day the finest player of us all got lost in the forests of madness. — But there is no greater madness than the present organization of life.<sup>72</sup>

*Ingirum imun nocte et consumimur igni*

Vaneigem proklamerade; ”Alienation is within reach: urbanism renders alienation tactile”.<sup>73</sup> Hur skulle då denna materialiserade alienation betvingas? Lettristerna menade att man måste ge sig ut i stadens vinklar och vrår och lyckas med konststycket att självmant gå vilse, och således liksom Thomas De Quinceys opiumätare försöka finna det verkliga livets nordvästpassage.<sup>74</sup> Men i den moderna stadens artificiella miljö är detta inte det enklaste, vilket Chtcheglov tidigt hävdade: ”Darkness and obscurity are banished by artificial lighting, and the seasons by air conditioning; night and summer are losing their charm and dawn is

---

<sup>69</sup> Debord, *Complete Cinematic Works* s. 178f

<sup>70</sup> Raoul Vaneigem ”Commentaries against urbanism” *Internationale Situationniste* #6 (augusti 1961), Andreotti (red), Costa (red), s. 124

<sup>71</sup> René Viénet, *Enragés and Situationists in the occupation movement, France, May '68* översatt från franskan: Richard Parry, Helene Potter, New York: Autonomedia, 1992 (1968), s. 119

<sup>72</sup> Debord, *Complete Cinematic Works* s. 172 ”the finest player of us all” som Debord här refererar till är den instabile Ivan Chtcheglov, som internaliserades på mentalsjukhus samtidigt som han exkluderades ur Lettristiska Internationalen 1954. Se exempelvis Kaufmann s. 106

<sup>73</sup> Vaneigem ”Commentaries against urbanism” *Internationale Situationniste* #6 (augusti 1961), Andreotti (red), Costa (red), s. 122 En fras delvis hämtad ifrån Debords och Jorns collagebok *Mémoires*, Paris: Allia, 2004 (1958)

<sup>74</sup> Thomas De Quincey, *Confessions of an English opium-eater and other writings*, Oxford: Oxford University Press, 1985, s. 47f (1907)

disappearing”.<sup>75</sup> Och en besviken Gil J. Wolman noterade sarkastiskt att; ”I went walking and did not get lost”, efter ett försök till *dérive* i Paris likriktade gatunät.<sup>76</sup> Kring denna tid, 1954, inriktade man sig fortfarande på den tidigare nämnda dialektiken mellan *appearance-disappearance*, ett försök att finna en plats utanför skådespelet, men ju närmare situationismen man kom ju mer övergick fokus till att på detta sätt försöka avslöja den otydliga krackelyren i skådespelets falsifierade bild av verkligheten. Finna risporna i representationen, och därigenom: ”[...] contest the retreat of the directly lived into the realm of representation, and thereby to contest the organization of the society of the spectacle itself”.<sup>77</sup>

Här utvecklades således en teori kallad psykogeografi, en praktik kallad *dérive* (som hädanefter kommer refereras till som *drift*, dock helt utan de psykoanalytiska sexuella konnotationer som det svenska ordet medför!) och en konkret arkitektonisk lösning (om än i slutändan utopisk) kallad unitär urbanism.<sup>78</sup> För förståelsens och enkelhetens skull går vi till första numret av *Internationale Situationniste* där man överskådligt definierade de begrepp som var centrala för lettristerna och senare även för de tidiga situationisterna:

- **Psychogeography**  
The study of the specific effects of the geographical environment (whether consciously organized or not) on the emotions and behavior of individuals.
- **Dérive**  
A mode of experimental behavior linked to the conditions of urban society: a technique of rapid passage through varied ambiances. The term also designates a specific uninterrupted period of dériving.
- **Unitary urbanism**  
The theory of the combined use of arts and techniques as means contributing to the construction of a unified milieu in dynamic relation with experiments in behavior.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Chtcheglov, ”Formulary for a new urbanism”, Knabb (red), s. 2

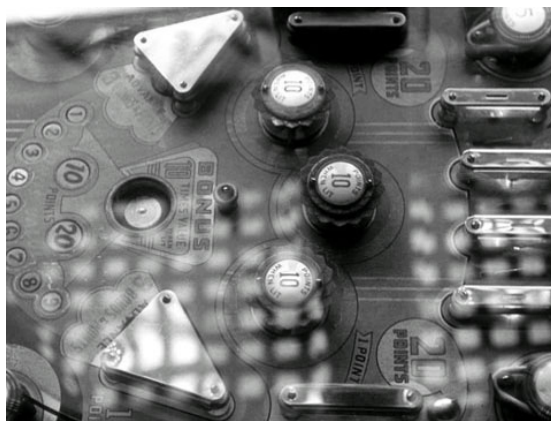
<sup>76</sup> Gil J. Wolman, ”Take the First Street”, *Potlatch* #9-10-11 (augusti 1954), Andreotti (red), Costa (red), s. 48

<sup>77</sup> McDonough ”Situationist Space”, McDonough (red), s. 254

<sup>78</sup> Andre Bretons tidiga surrealisterna sysselsatte sig med liknande stadsvandringar. För en ingående analys av dess likheter och olikheter med situationisternas *dérive* se Mirella Bandinis text ”Surrealist references in the notion of the *dérive* and psychogeography of the situationist urban movement” i Libero Andreotti (red), Xavier Costa (red), *Situacionistas : arte, política, urbanismo = Situationists : art, politics, urbanism*, översättning från spanskan, italienska etc.: Elaine Fradley, Paul Hammond, mfl. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, cop. 1996, s. 40-51

<sup>79</sup> Kollektiv text, ”Definitions”, *Internationale Situationniste* #1 (juni 1958), Knabb (red), s. 45

McDonough ser driftens praktikanter som antropologer på expedition i skådespelets egen (o)verklighet.<sup>80</sup> Således motsatsen till Jean Rouch samtida etnofiktion där antropologens etnocentriska blick omedvetet identifierar det Andra, vilket hos driften ersätts av ett omvänt perspektiv med fokus på det egna samhället, vars uppgift skall fragmentera skådespelets sömlöshet.<sup>81</sup> Driften handlade lika mycket om att försvinna utom räckhåll för skådespelets blick som att samtidigt observera den psykogeografiska reliefens textur och dess känslomässiga påverkan på människan i ett försök att; "[...] change the meaning of the city through changeing the way it was inhabited".<sup>82</sup> Flera av de faktiska *konkreta* konstverk som Debord och situationisterna skapade i den konstproduktiva fasen mellan 1958 och 1962 cirkulerar just kring driften och dess utövare, där Debords andra film *Sur le passage...* står som ett bra exempel i sin dokumentation över de tidiga lettristerna (se inledande citat till kapitel 2), men även den efterföljande filmen *Critique de la Separation* med sina upprepade flipperspelssekvenser där kulan likt en lettrist på drift låter omgivningens natur bestämma dennes rutt, liksom i den tidiga lettristiska aldrig realiserade utställningen *Thermal Sensations and Desires of People Passing by the Gates of the Cluny Museum Around an Hour after Sunset in November*; "as though drifters were like ball bearings, propelled through the city's channels by the energized 'pins' of the unities of ambience".<sup>83</sup>



**Fig. 5** Flipperspelssekvens i *Critique de la Separation*.

<sup>80</sup> McDonough, "The dérive and situationist Paris", Andreotti (red), Costa (red), *Situacionistas : arte, política, urbanismo = Situationists : art, politics*, s. 62

<sup>81</sup> Fransmannen Jean Rouch var etnolog och filmskapare känd för sina studier över etniska grupper främst i afrika. Se exempelvis: *Moi un noir* (1958) och *Jaguar* (1967).

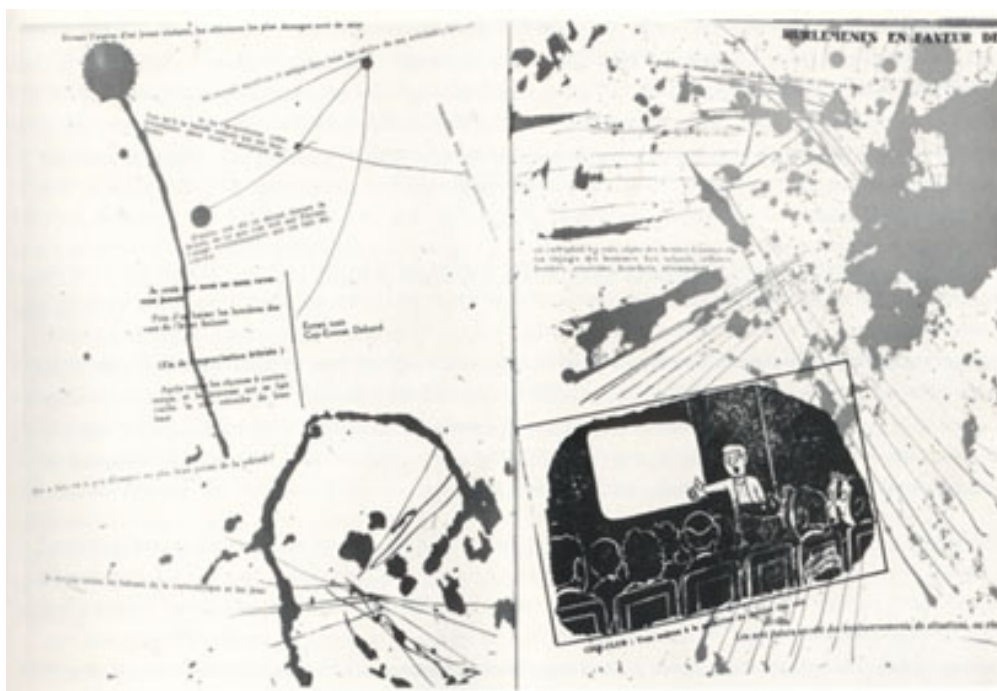
<sup>82</sup> McDonough "Situationist Space", McDonough (red), s. 262f

<sup>83</sup> Sadler, s. 91

Det bör dock understrykas att flipperspelsmetaforen kan tolkas på ett motsatt vis där den förutbestämda inglasade spelplanen, där inget egentligen händer av en slump, istället blir en symbol för senkapitalismens inrutade samhälle, och kulan den konforma, frihetsberövade människan som låter sig försas runt tills spelet är över. Något som Levin korrekt understryker i ”Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord”.<sup>84</sup>

En annan, och mer passande metafor för det psykogeografiska rummet är *labyrinten*, som skulle komma att figurera frekvent inom situationisternas teorier och konstverk. Inte minst i Debords och Jorns collagebok *Mémoires* där läsaren får kryssa mellan lekfulla strömvirvlar bestående av Jorns bläckplumpar och Debords citat från allsköns skönlitteratur och tidningar.<sup>85</sup> Griel Marcus noterar:

Look closely and Jorns seemingly blind strips of color turn into avenues, then Debord's words and pictures change Jorns's avenues into labyrinths: *Mémoires* becomes a drift from a word to its picture. A connection is made, a connection is missed, the reader is lost, the reader enters another passageway, then another; in the book's most intense moments, turning a page is like waking from a dream or falling into one.<sup>86</sup>



**Fig. 6** Uppslag ur Debords och Jorns collagebok *Mémoires*.

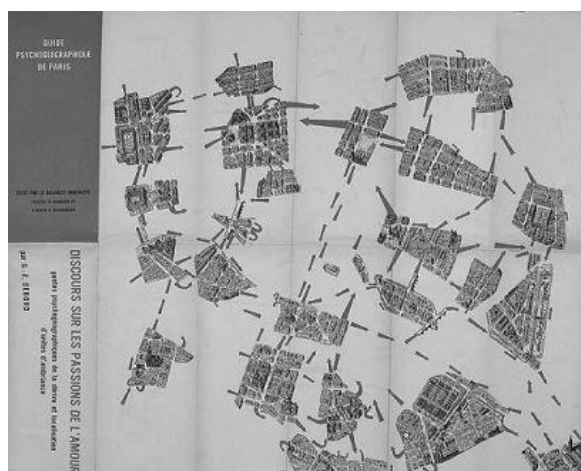
<sup>84</sup> Levin, Sussman (red), s. 95

<sup>85</sup> Guy Debord, *Mémoires*, Paris: Belle-Lettres/Pauvert, 1994 (författad 1958, tryckt 1959) *Mémoires* trycktes med ett omslag bestående av grovkornigt sandpapper, vars intention var att "[...] when placed in a bookshelf, it would destroy other books [...]". Griel Marcus "Guy Debord's *Mémoires*: A Situationist Primer" Sussman (red), s. 130

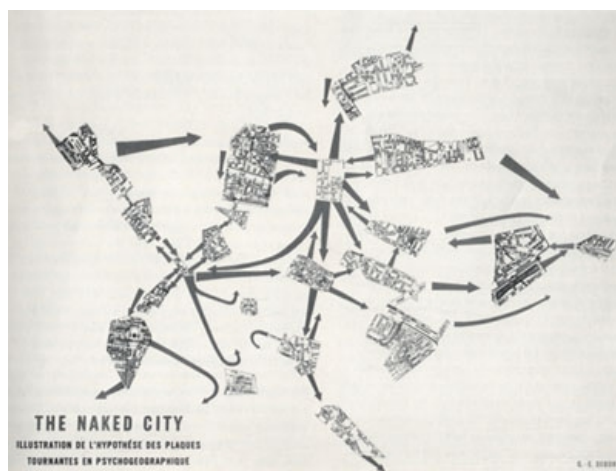
<sup>86</sup> Griel Marcus, Sussman (red), s. 128

Labyrinten som tema finner vi även i situationisten Guisepppe Pinot-Gallizios utställning *Cavern of Anti-Matter* (1959) och i den problemartade och icke realiserade kollektiva utställningen *Die Welt als Labyrinth* (1959-60) som förbereddes på Stedelijk Museum i Amsterdam och som skulle bidra till något så ickesituationistiskt som att konkret *sammanfatta* situationismens idé, därav också utställningens ödesbestämda slut.<sup>87</sup>

Vi skall avvakta en aning innan vi på allvar går in på den konkreta situationistiska konsten (om det nu fanns någon!) men jag skulle dock vilja använda mig av två verk skapade av Debord tillsammans med Jorn under Lettristiska Internationalens sista år, för att vidare illustrera teorierna kring drift och psykogeografi, nämligen *Guide Psychogéographique de Paris: Discours Sur Les Passions D'Amour* (1956) och *The Naked City: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie* (1957).<sup>88</sup> Detta är två dekonstrueringar och omkomponeringar av kartor över Paris, i psykogeografins syfte. Debord och Jorn etablerar här sina subjektiva labyrinter, sina föredragna platser och vägar att ta sig igenom Paris. Sadler beskriver dess funktion: "Its arresting, matter of fact design simultaneously mourned the loss of old Paris, prepared for the city of the future and, explored the city's structures and uses, criticized traditional mapping, and investigated the relationship between language, narrative and cognition".<sup>89</sup>



**Fig. 7** *Guide Psychogéographique de Paris: Discours Sur Les Passions D'Amour*



**Fig. 8** *The Naked City: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie*

<sup>87</sup> Kollektiv text "Die Welt als Labyrinth", *Internationale Situationniste* #4 (juni 1960), Andreotti (red), Costa (red), s. 96

<sup>88</sup> *The Naked City: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie* döptes efter Jules Dassins semi-dokumentära film *The Naked City* (1948), om polisiärt arbete i New York. För mer om jämförelsen mellan filmen och kartan se exempelvis Sadler s. 61

<sup>89</sup> Sadler, s. 60

Att förändra varje aspekt av vardagslivet, skapa aktiv spontan rörelse och en miljö bestående av "[...] the most varied sorts of always welcome debris, all thrown together in a perfect disorder [...]" liksom Debord senare uttryckte det, var honnörsorden för praktiken kring den unitära urbanismen, som skulle komma att få Jorns tidigare COBRA-kollega, den holländske arkitekten Constant Nieuwenhuis (kallad Constant) som sin främsta upphovsman.<sup>90</sup> Redan 1948, i ett COBRA-manifest, uttryckte sig Constant på ett sätt som anknyter till situationismens aversion mot passiv kontemplation; "[...] the more perfectly defined the form, the less active is the onlooker".<sup>91</sup> I teorierna kring den unitära urbanismen och Constants plan för skapandet av den situationistiska staden var det just *oordningens princip* som skulle skapa aktivitet i en disorienterad miljö, och vilken spatial anordning passar bättre in för att beskriva detta än just labyrinten? En labyrint som inte bara tillåter utan *grundar sig på lek*, men som skiljer sig från den vanliga klassiska, statiska labyrinten då denna ofrånkomligt har en destination, ett center. Med ett förutbestämt mål skulle driften vara meningslös! Jean-Clarence Lambert låter Constants labyrint, ställd mot den statiska, symbolisera den grundläggande dialektiken som de situationistiska teorierna cirkulerar kring, så som; "[...] the grand dialectic of open and closed, of solitude and communion".<sup>92</sup> I denna centrifugala *dynamiska labyrint* skulle nomadiska Homo ludens själva verka över en konstant föränderlig omgivning utan permanenta lösningar, där aktiviteterna grundar sig i spontan lekfullhet och interaktion.<sup>93</sup> En interaktionsprocess som Constants landsman samt situationist- och arkitektkollega Aldo Van Eyck 1966 humoristiskt beskrev som: "Bump! Sorry. What's this? Oh hello!" gällande sin egen labyrintartade *Arnheim Pavilion*.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Debord, "On wild architecture", först tryckt i Guy Debord, Ezio Gribaud, Alberico Sala, *Le Jardin de Albiola* Turin: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1974 Sussman (red), s. 174

<sup>91</sup> Sadler, s. 141

<sup>92</sup> Jean-Clarence Lambert, Andreotti (red), Costa (red), *Situacionistas : arte, política, urbanismo = Situationists : art, politics*, s. 96

<sup>93</sup> Se Johan Huizinga *Den lekande människan: (homo ludens)*, översättning från holländskan av Gunnar Brandell, Stockholm: Natur och kultur, 2004 (1938)

<sup>94</sup> Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth: Penguin, 1973, s. 316



**Fig. 9** Constants labyrintartade stadsutopi *New Babylon Nord* (1959)

Constants utopiska vision kom att kallas *New Babylon* och gick under devisen *une autre ville pour une autre vie*.<sup>95</sup> Arbetet med projektet kom att pågå i över ett decennium och resulterade under denna tid i hela 24 utställningar.<sup>96</sup> Det är dock inte min ambition att här redogöra vidare för hur *New Babylon* utvecklades. För fördjupning i denna fråga rekommenderar jag att läsa den välillustrerade *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*. Istället skall vi se på varför Constant snart fick trätobröder i Debord och dennes allierade (främst Vaneigem och Kotányi), och anledningen finner vi klart uttryckt i ovan nämnda devis. Constant var fullständigt ointresserad av att integrera den *existerande* världen i planerna för *New Babylon*, alltmedan Debord menade att man aldrig fick överge den faktiska verkligheten, trots skådespelets chimärer, och skriver i december 1959; "Unitary urbanism is not ideally separated from the current terrain of cities. Unitary urbanism is developed out of the experience of this terrain and based on existing constructions".<sup>97</sup> Strax därefter avgår Constant från den Situationistiska Internationalen.

Denna konflikt kan härledas i den eviga dialektiken mellan det fasta och det flytande som situationismen ständigt kretsar kring. Frågan är om man överhuvudtaget kan bygga

<sup>95</sup> Se Constants artikel "Another city for another life" i *Internationale Situationniste* #2 (december 1959), Andreotti (red), Costa (red), s. 92-95

<sup>96</sup> Mark Wigley "Chronology", de Zegher (red) och Wigley (red), s. 144ff

<sup>97</sup> Kollektiv text, "Unitary Urbanism at the End of the 1950s", Sussman (red), s. 144

revolutionsmodeller, innan man genomfört själva revolutionen? Så länge skådespelet existerar kommer modellen alltid att förbli en del av skådespelet självt. McDonough ger oss en tydlig bild över problematiken att fixera den situationistiska staden och således livet i den:

Any model of this city falsifies the project in its emphasis on precisely what is meant to be invisible, a mere framework containing the varied, unplanned activities of the inhabitants. It transforms into 'architecture' what is, after all, meant to be anti-architectural in its flexibility: architecture should in fact have nothing to say about the various activities taking place in this autodesigned city.<sup>98</sup>

I slutändan låg *New Babylon* väldigt nära Debords filmkonst i sin negationsnatur, för att inte tala om *Mémoires* som anti-bok, eller de psykogeografiska kartorna som anti-kartor. Verk som oavbrutet brottas med faktumet kring sin egen konkreta existens. *Sur le passage...* förhåller sig distanserat till sin publik och gömmer sig medvetet undan våra blickar och vägrar anamma filmens 'naturliga' gestalt: "Of course one could make a film about it. But even if such a film succeeded in being as fundamentally incoherent and unsatisfying as the reality it dealt with, it could never be more than a re-creation — as impoverished and false as this botched tracking shot".<sup>99</sup> En problematik som lyser igenom även gällande situationismen som helhet. Aldrig är den så kvicksilverartat svår att greppa som när den just antagit en näst intill veritabel form, illustrerat som bäst en bit in i Debords fjärde film *La Société du spectacle*, när plötsligt vita bokstäver mot svart bakgrund informerar tittaren om att: "Some cinematic value might be acknowledged in this film if the present rhythm were to continue; but it will not continue".<sup>100</sup>

### 3. Situationistiska Internationalen tar form

#### 3.1 Situationismen och den konstruerade situationen

More than one to whom adventures happen, the adventurer is one who makes them happen. The construction of situations will be the continuous realization of a great game, a game the

---

<sup>98</sup> McDonough, de Zegher (red) och Wigley (red), s. 97

<sup>99</sup> Debord, *Complete Cinematic Works*, s. 22

<sup>100</sup> Debord, *Complete Cinematic Works*, s. 49

players have chosen to play: a shifting of settings and conflicts to kill of the characters in a tragedy in twenty-four hours. But time to live will no longer be lacking.<sup>101</sup>

Potlatch # 7 (1954)

Tanken bakom att skriva ett kronologiskt arbete med en tidsmässig helhetssyn över situationismen är viktig och något jag verkligen föredrar framför att närstudera en viss tidpunkt under Situationistiska Internationalens existensår, och vi kommer snart också förstå varför detta tillvägagångssätt kan vara att föredra. Precis som jag i slutet av föregående kapitel förklarade så oscillerar situationismens (och även Debords) förhållningssätt till konstvärlden konstant. Ambitionen att vilja revolutionera vardagen ställer sig mot oviljan att synas. Man gör entré på scenen men väl i spotlightens sken slår det en, att publikens blick har makten att förstelna ens varande, att kanonisera ens konst, ens tankar, och således blir man med ens en del av gårdagen, och en revolution av gårdagen är fullständigt ointressant. Debord förklarar denna avantgardismens prekära problematik i *In girum...*;

Avant-gardes have only one time; and the best thing that can happen to them is to have enlivened their time without outliving it. [---] Too often have we seen such elite troops, after they have accomplished some valiant exploit, remain on hand to parade with their medals and then turn against the cause they previously supported.<sup>102</sup>

På grund av denna pendling under årens gång, mellan det fasta och det flytande, mellan det rena skapandet och den rena kritiken av skapandet, får man en skev bild av rörelsen om man endast ser till en isolerad tidpunkt eller ett enda situationistiskt verk. Hela oscilloskopets skärm måste betraktas för att uppfatta svängningarna.

Åren mellan 1957 och 1962 såg situationisternas försök att formge revolutionen. Att försöka materialisera sig utanför skådespelets konstnärliga uttryck, endast som en kritik av detsamma, inte som en del av det. Konstnärerna liknades vid professionella arbetare i revolutionens tjänst, vars främsta uppgift var att arbeta för integrerandet av konsten i vardagslivet. Detta sågs av Debord som ett steg tillbaka, och han erkänner månaderna innan Situationistiska Internationalens bildande att: "We must no longer lead an external opposition based only on the future development of issues close to us, but seize hold of modern culture in order to use it for our own ends".<sup>103</sup> Detta att ta vara på och använda sig av den redan existerade kulturen för

<sup>101</sup> Kollektiv text, "'... A New Idea in Europe'" *Potlatch #7* (augusti 1954) översatt från franskan: Gerardo Denis, Greil Marcus, Reuben Keehan, Situationist International Online: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/potlatch7.html> 2007-01-10

<sup>102</sup> Debord, *Complete cinematic works*, s. 182

<sup>103</sup> Debord, "One step back", *Potlatch #28* (maj 1957), McDonough (red), s. 25

sina egna syften kan sammanfatta *détournement*, situationisternas egna stilgrepp, som vi kommer att gå in på i detalj nedan. Debord var dock den som under dessa år förhöll sig mest tveksam av alla inom rörelsen till att genom produktion av än dock *nya konstverk* bidra till skådespelets bilder, men då rörelsen drog till sig allt fler konstnärer (som vi snart ska se då vi diskuterar bildandet av densamma), så var denna vilja dominerande. Man kan definitivt avläsa känslan av att Debord motvilligt gav med sig. Aversionen lyser klart igenom i Debords samtliga verk. Här exempelvis i *Sur le Passage...*: ”To really describe this era it would no doubt be necessary to show many other things. But what would be the point? The point is to understand what has been done and all that remains to be done, not to add more ruins to the old world of spectacles and memories”.<sup>104</sup> Rörelsen präglades dock under denna tid lika mycket av lettristernas radikala negationer som av personerna härstammandes från COBRA, vilka var aningen mer positiva till konstvärlden som helhet. Dessa två grupper skulle komma att utgöra den Situationistiska Internationalen. Låt mig först ge en historisk översikt över rörelsens bildande.

1948 formade Asger Jorn, Constant och belgaren Christian Dotremont COBRA, som grundades kring en syntes av expressionism och surrealism; “[...] the attempt to provide expression itself with the element of freedom and revolt it was assumed to possess during the hieght of surrealism”.<sup>105</sup> COBRA proklamerade även för en materialistisk konst influerad av Marx, vilket kan sammanfattas i Jorns senare uttalade: ”Art is the opium of the people”.<sup>106</sup> COBRA upplöstes 1951 och Jorn bildade 1956 tillsammans med Guiseppe Pinot-Gallizio Rörelsen för ett Imaginärt Bauhaus (MIBI), som en reaktion mot Max Bills Hochschule für Gestaltung i tyska Ulm, som hade ambitionen av ett nytt Bauhaus.<sup>107</sup> Jorn var emot den Bauhauska idén om utbildade konstnärer och standardiserade tillvägagångssätt inom konsten. Ett experimentellt laboratorium tog form i Alba i Italien, med Bauhaus som prototyp, men utan lärare och elever. Under femtiotalet hade Jorn uppfattat de övriga avantgardistiska strömningarna ute i Europa och också som nämnt samarbetat med Lettristiska Internationalen ett par gånger. Vid två tillfällen, under 1956 och 1957 förenades de två grupperna, företrädande nio nationer, vid MIBI:s laboratorium vid Cosio d’Arroscia i ett försök att hitta en gemensam plattform.<sup>108</sup> På konferensen presenterade Debord sitt manifestliknande program

<sup>104</sup> Debord, *Complete cinematic works*, s. 24

<sup>105</sup> Kaufmann, s. 132 Ordet COBRA valdes eftersom det konstitueras av de tre representerade ländernas huvudstäder, Köpenhamn, Bryssel och Amsterdam.

<sup>106</sup> Jappe, s. 57 n21

<sup>107</sup> Peter Wollen ”Bitter victory: The Art and Politics of the Situationist International”, Sussman (red), s. 45

<sup>108</sup> Wollen, s. 20

”Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency’s Conditions of Organization and Action”, som i mångt och mycket också summerar situationismens grundidé:

Our central idea is the construction of situations, that is to say, the concrete construction of momentary ambiances of life and their transformation into a superior passionate quality. We must develop a systematic intervention based on the complex factors of two components in perpetual interaction: the material environment of life and the behaviors which that environment gives rise to and which radically transform it. [...] So to speak, we have to multiply poetic subjects and objects — which are now unfortunately so rare that the slightest ones take on an exaggerated emotional importance — and we have to organize games of these poetic subjects among these poetic objects. This is our entire program, which is essentially transitory. Our situations will be ephemeral, without a future; passageways. The permanence of art or anything else does not enter into our considerations [...].<sup>109</sup>

Detta citat ger oss en anledning att lite närmare redogöra för begreppet *situation*. Situationen som koncept fann vi redan 1952 kring visningen av *Hurlements en faveur de Sade* och blev här endast en negationens hållighet vilken Debord vid den tidpunkten aldrig menade att fylla. Nu skulle dock detta tomrum bli till en medvetandegörande situation, motarbetandes den traditionella konstvärldens alla separationsförsök mellan passiv åskådare och aktiv kreatör. Den konstruerade situationen är även synonym med direktkommunikation: ”One must lead all forms of pseudocommunication to their utter destruction, to arrive one day at real and direct communication (in our working hypothesis of higher cultural means: the constructed situation)”.<sup>110</sup> En form av wagnerianskt *Gesamtkunstwerk* av totaliserad medverkan på alla plan.<sup>111</sup> I situationens fall sträcker sig detta deltagande utanför konstens sedvanligt stängda rum, så som gallerier, biografier och teatrar, och är således olik Wagners teorier om totalkonstverket. Av samma anledning kan man även utesluta jämförelser med Antonin Artauds *Grymhetens teater*, de samtida ’happenings’ som avantgardescenen i New York påbjöd eller liknande vägar konsten tagit för att involvera sin publik, vilka i slutändan alla är spatialt begränsade.<sup>112</sup> Eftersom skådespelet upptar en komplett vrångbild av samhället, måste också situationen vara av maximalistisk karaktär och skapa en ambiens där subjekt och objekt, praktik och teori är *ett*. Med andra ord *syntesen* i den hegelianska dialektiken. Detta

---

<sup>109</sup> Guy Debord, ”Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency’s Conditions of Organization and Action”, (1957, otryckt) Knabb (red), s. 22

<sup>110</sup> Guy Debord, ”Theses on Cultural Revolution”, *Internationale Situationniste* #1 (June 1958), McDonough (red), s. 65

<sup>111</sup> Kaufmann, s. 159

<sup>112</sup> Sadler, 106

rum där situationen skall ta plats har vi redan sett utopiska exempel på i kapitel två. Här skall *den totala människan* (d v s den ickealienerade) husera. Ett begrepp situationisterna hämtat från marxisten Henri Lefebvre.<sup>113</sup> Även situationsbegreppet influerades av Lefebvres liknande *moment* som denne redan 1947 redogjorde för i boken *Critique de la vie quotidienne*.<sup>114</sup> Skillnaden som David Harvey ser det, är att momentet är något man passivt upplever då de råkar uppstå, medan situationen är aktivt konstruerad.<sup>115</sup> Liksom Lefebvres boktitel antyder så var även dennes syn på vardagslivet, som en av kapitalismen koloniserad sektor, något som situationisterna anammade. Lefebvre utökade således Marx alienationsbegrepp att även inkorporera vardagslivet och inte endast produktionens och ekonomins sfärer.<sup>116</sup>



**Fig. 10** På plats vid Cosio d'Arroscia. Från vänster: Giuseppe Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, Walter Almo.

### 3.2 Kan revolutionen materialiseras?

Plagiarism is necessary, progress implies it.<sup>117</sup>

Lautréamont

<sup>113</sup> Wollen, 34

<sup>114</sup> Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne: Introd.* Paris: u.t. 1947 samt i Henri Lefebvre, *La Somme et le reste* Paris: u.t. 1959. Det är inte min ambition att här ingående beskriva Lefebvres inflytande på situationismen. För en längre diskussion angående detta, se exempelvis Jappe, s. 72-81

<sup>115</sup> David Harvey "Afterword" i Henri Lefebvre, *The production of space*, översatt från franskan: Donald Nicholson-Smith, Oxford: Basil Blackwell, 1991, s. 429f, se även Sadler s. 45

<sup>116</sup> Jappe, s. 78

<sup>117</sup> Lautréamont (pseudonym för Isidore Ducasse) i *Poésies* (1870), citerad i Merrifield, s. 18

Why reject the old if one can modernize it with a few strokes of the brush?<sup>118</sup>

Asger Jorn

- No film is more difficult than its era.<sup>119</sup>

*Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'*

”Those who wish to construct the world must fight cinema's tendency toward constituting the anti-construction of a situation (the construction of a slave ambiance, a worthy successor to cathedrals) [...]”.<sup>120</sup> Att situationisterna såg konsten som folkets opium har vi redan noterat, och i citatet ovan jämför man specifikt biografen med guds hus, dit folket vallfärdar för att rituellt tillbe den allsmäktiga filmbilden. Trots filmens förljugna natur väljer Debord att se sig själv som filmskapare, inte teoretiker eller författare.<sup>121</sup> Situationisterna förstod vikten av film och jämförde filmmediet med arkitekturen, i dess konstanta påverkan på människors vardag, något som vi berört i föregående kapitel.<sup>122</sup> Filmen fick en närmast utilitistisk roll där två faser kan utrönas. I den pre-situationistiska perioden (d v s nuet, vilket man betraktade som en övergångsperiod till dess att revolutionen inträffat) såg man endast till dess propagandistiska kvaliteter. Efter revolutionen var dess användningsområde; ”[...] its direct employment as a constituent element of realized situations”.<sup>123</sup> Film skulle således användas som ett strategiskt vapen i kriget mot skådespelet; ”[Debord] did not make films to give people something to see but to force his enemies to reveal themselves and to repulse their attacks”.<sup>124</sup> Det bästa exemplet på denna sortens polemiska strategi finner vi i Debords uppföljning av *La Société du spectacle*, kallad *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'*, och likt titeln antyder, gjord som ett rent motargument riktat gentemot de filmkritiker som Debord ansåg inte var kapabla att förstå hans film: ”Those who claim to like my film have liked too many other things to be capable

<sup>118</sup> Asger Jorn ”Detoured Painting” i utställningskatalogen *Vingt peintures modifiées par Asger Jorn* (1959), Sussman (red), s. 140

<sup>119</sup> Debord, *Complete cinematic works*, s. 117

<sup>120</sup> Kollektiv text, ”In and Against Cinema” *Internationale Situationniste* #1 (Juni 1958), översatt från franskan: Reuben Keehan, Situationist International Online: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/cinema.html> 2007-01-10

<sup>121</sup> Jappe, s. 108

<sup>122</sup> Levin, s. 76

<sup>123</sup> Kollektiv text, ”In and Against Cinema” Situationist International Online: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/cinema.html> 2007-01-10

<sup>124</sup> Kaufmann, s. 236

of liking it; and those who say they don't like it have also accepted too many other things for their judgment to have the slightest significance".<sup>125</sup> Här lyser också Debords tidigare nämnda djupa publikförakt tydligt igenom.

För filmen att bli ett didaktiskt, analytiskt och kritiskt verktyg använde man sig av stilgreppet *détournement* som man kan hävda är det viktigaste situationismen bidragit med inom konstvärlden (något som såklart inte var deras intention!).<sup>126</sup> Innan vi går in på hur just filmmediet detournerades i händerna på situationisterna skall en begreppsförklaring ta plats och vi går tillbaka till första numret av *Internationale Situationniste* för en klar definition:

- **Détournement**

Short for 'détournement of preexisting aesthetic elements.' The integration of present or past artistic productions into a superior construction of a milieu. In this sense there can be no situationist painting or music, but only a situationist use of those means. In a more elementary sense, détournement within the old cultural spheres is a method of propaganda, a method which reveals the wearing out and loss of importance of those spheres.<sup>127</sup>

Istället för att tillverka ny konst skulle man nu alltså använda sig av redan existerande verk. Med detta i åtanke tänker den konsthistoriskt beläste omedelbart på dadaisten Marcel Duchamps konstkritiska verk, så som mustaschen på Mona Lisa i *L.H.O.O.Q.* (1919) eller urinoaren transformerad till readymade-verket *Fontän* (1917). I vad ligger då skillnaden? Debord understryker att; "Since opposition to the bourgeois notion of art and artistic genius has become pretty much old hat [...] We must now push this process to the point of negating the negation".<sup>128</sup> *L.H.O.O.Q.* är med andra ord inte intressantare än originalmålningen, och med tanke på Duchamps negationers hastiga inkorporerande i borgerlig konstkanon så har också dess kraft som negation i och med detta genast avtagit och istället blivit till skådespelsmässiga visuella konsumtionsföremål, för evigt musealt förstenade. Samma konsthistoriskt beläste kanske vill att jag omedelbart nämner det postmodernistiska uttrycket i samma mening som *détournement*, men tillåt mig återkomma till resonemanget om det postmodernas relation till situationismen i kapitel fem.

---

<sup>125</sup> Debord, *Complete Cinematic Works*, s. 114

<sup>126</sup> Eftersom ingen svensk motsvarighet till franskans *détournement* finns att tillgå i detta specifika sammanhang, kommer jag att försvenska begreppet, liksom mina anglosaxiska kolleger före mig har anglofierat det (exempelvis Jappe, Kaufmann och Merrifield).

<sup>127</sup> Kollektiv text, "Definitions", s. 45f. Redan här vidrör man det inflammerade området huruvida det faktiskt finns 'situationistisk konst' eller inte, något som skulle orsaka de stora uteslutningen av rörelsens konstnärer 1962, vilket vi återkommer till senare i detta kapitel.

<sup>128</sup> Guy Debord, Gil J. Wolman "Methods of Detournement", *Les Lèvres Nues* #8 (Maj 1956), Knabb (red), s. 9

Bokstavligt är *detournement* en *omdirigering* av substansen inom ett ting för skapandet av ett nytt sammanhang med självkritiskt och subversivt ändamål. Jorns övermålade hötorgskonst i utställningen *Modifications* (1959) var det första bildliga försöket att *detournera* existerande konst (litteratur *detournerades* innan dess exempelvis i *Memoires*). För Jorn, som representerade den konstvänligaste fraktionen av rörelsen, var *detournementets* viktigaste tanke att transformera hötorgskonstens döda objekt; ”By overpainting them in his own hand, Jorn sought to restore a subjectivity to them, to reintegrate them into a circuit of communication, a dialectic of subject and object”.<sup>129</sup> Även om Jorns målningar anknyter till den dialektik jag vill presentera som grundläggande inom situationismen, så kan man tycka att så här i efterhand är det inte så mycket som skiljer exempelvis Jorns *L’Avant-garde se rend pas* (1962) från Duchamps *L.H.O.O.Q.*.



**Fig. 11** *L’Avant-garde se rend pas* av Jorn



**Fig. 12** *L.H.O.O.Q.* av Duchamp.

För Debord var *detournement* mindre ett konstnärligt instrument än ett rent politiskt verktyg i stil med när stadens gatubeläggning *omdirigerades* mot urbanismens förvaltare under revoltvåren 1968.<sup>130</sup> Ett försök att ”*exproprier*a *expropriatörerna*” som Debord uttryckte sig

<sup>129</sup> Wollen, s. 47

<sup>130</sup> Debord var inte den ende situationistiske filmskaparen. Situationistkollegan René Viénet gjorde två filmer som kan ses som närmast övertydliga exempel på filmisk *detournement*; *La Dialectique peut-elle casser des briques?* (1973) i vilken Viénet *detournerar* Kuang-chi Tus kung-fufilm *Tang shou tai quan dao* (1972) samt *Les Filles de Kamare* (1974) som mestadels består av klipp från Norifumi Suzukis *sexcapitation Kyôfu joshikôkô: bôkô rinchi kyôshitsu* (1973). Filmerna fungerar ungefär som Woody Allens *What's Up, Tiger Lily?* (*Operation Tiger Lily*, 1966) i det att de lägger ett nytt ljudspår eller nya undertexter som ger filmerna helt nya andemeningar. Knabb noterar om filmerna: ”[...] its humor comes not so much from its satire of an absurd film genre as from its undermining of the spectacle-spectator relation at the heart of an absurd society. In both its social-critical content and its self-critical form, it presents a striking contrast to the reformist whining and militant ranting that constitute most supposedly radical media. By turning the persuasive power of the medium against itself (characters criticize the plot, their own role in it, and the function of spectacles in general), it constantly counteracts the viewers’ tendency to identify with the cinematic action, reminding them that the real

gällande användandet av 'stulet' material i *La Société du spectacle*.<sup>131</sup> Det är också i denna film som detournementet ter sig allra tydligast då Debord bland annat låter scener från i för allmänheten kända filmer spelas upp, allt medan hans röst monotont läser högt ur den litterära förlagan.<sup>132</sup> Filmens bilder och orden verkar aldrig korrelera, och inget egentligt sammanhang mellan ljud och bild skapas filmen igenom. Denna genomgående medvetna diskrepans skall vi snart återkomma till.

Ser vi på Debords tidiga filmer så som *Sur le passage...* och *Critique de la separation* (och även den senare *In girum...*), så är de till viss del veritabla *objet d'art*, nostalgiska och melankoliska dokumentärer om en svunnen tid och plats, i samtliga fall lettristernas och situationisternas Paris under femtiotalet. Debord legitimerar dock detta närmande det fasta konstverket, med att filmerna inkluderar sin egen kritik, i och med självreflexiviteten i detournementprincipen. Denna dualism mellan film och kritisk anti-film är tydlig i alla Debords filmer och fungerar på så vis att Debord tar ett självreflexivt steg ut ur det minimum av dieges som byggts upp, för att sedan kritisera densamma. Tidigare nämndes hur detta tar sitt uttryck i *La Société du spectacle* och Debord påvisar här dess funktion i *Sur le passage...* som är strukturerad i två delar: "The film begins like a typical, technically ordinary documentary. Gradually it becomes less clear and more disappointing [...] The question then arises: What is the subject of this film? – which I think represents an irritating and upsetting break with the habitual spectacle".<sup>133</sup> Den italienske filosofen Giorgio Agamben klär Debords distanserande kompositionsgrepp i närmast semiotisk dräkt med sitt hävdande att ett av Debords viktigaste dito är *stoppage*, vilket innebär att; "[...] by stopping the rhythmic unfolding of words and representations, the caesura causes the word, and representation to appear as such. To bring the word to a stop is to pull it out of the flux of meaning, to exhibit it as such", och här blir även detournementets släktband med lettrismen extra tydligt, och med

---

adventure — or lack of it — is in their own lives". Ken Knabb "On René Viénet's Film *Can Dialectics Break Bricks?*", <http://www.bopsecrets.org/PS/Vienetfilm.htm> 2007-01-10. Jag väljer dock av utrymmesskäl att inte gå in djupare än så på Viénets filmer i detta arbete men rekommenderar att se dem på [www.ubuweb.com](http://www.ubuweb.com).

<sup>131</sup> Debord, "The Use of Stolen Films", *Complete cinematic works*, s. 223

<sup>132</sup> *La Société du spectacle* innehåller scener från följande filmer: *They Died with Their Boots On* (De dog med stövlarna på, Raoul Walsh, 1941), *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955), *The Shanghai Gesture* (De tusen fröjdernas hus, Josef von Sternberg, 1941), *Johnny Guitar* (Johnny Gitarr, Nicholas Ray, 1954), *Rio Grande* (John Ford, 1950) och *For Whom the Bell Tolls* (Klockan klämtar för dig, Sam Wood, 1943). I ett länge arbete skulle en diskussion kunna föras om varför Debord väljer just dessa filmer och deras eventuella relevans för tolkningen av *La Société du spectacle*. Då jag till att börja med anser att relevansen är tämligen låg, förutom att filmerna är typiska exempel på skådespelets filmbilder, samt ser en sådan diskussion som utrymmesmässigt svårlegitimerad, så väljer jag bort den analysen i denna uppsats.

<sup>133</sup> Debord, "Letter about *On the Passage*", *Complete cinematic works*, s. 214

'stoppet' som Agamben framhäver, ser vi även kopplingen mellan Debords filmpraktik och situationismens teorier om den konstruerade situationen.<sup>134</sup>

Likheten med en Brechtiansk verfremdungseffekt är utan tvekan slående och i mångt och mycket fungerar de på samma sätt. Om vi ser till Robert Stams kriterier för Brechts distanseringseffekter finner man relevans i och kopplingar till Debords verk i nästintill samtliga.<sup>135</sup> Den egentliga och grundläggande skillnaden finner vi i det faktum att precis som man menade att Duchamps negation i sig måste negeras, så kan man se Debords filmiska självkritik som även den ett steg längre på negationsskalan, bortom den Brechtianska distanseringen. Men det är uppenbart så att Brechts avtryck på situationismen inte går att tvätta bort.<sup>136</sup>



Fig. 13 & 14. Upprepade metafilmiska inslag i *Sur le passage...*

Levin fastställer två ledmotiv inom Debords filmkonst. Det första är en förgrening av den självreflexivitet vi har talat om, ett metafilmiskt tema som Levin beskriver som följer: "[...] the calculated violation and/or analysis of cinematografic convention as a means of exposing

<sup>134</sup> Giorgio Agamben "Difference and repetition: On Guy Debord's Films", McDonough (red), s. 317 [*Caesura* är en paus eller taktvila i en vers.]

<sup>135</sup> Robert Stam, *Film Theory: An Introduction*, Malden: Blackwell 2000 s. 146ff. Bland kriterierna som är relevanta för Debord, finner vi exempelvis:

- The spectator has to work out the meaning of the play of contradictory voices in the text
- Radical separation of elements, sound and image discredit one another
- A distanced style of acting between actor and part
- The rejection of the "fourth-wall convention"
- The refusal of heroes/stars
- Theater as critical yet fun
- Direct address

<sup>136</sup> En längre jämförelse mellan Debords filmer och Brecht teorier är önskvärd, men har ej plats i detta arbete.

Det finns få texter där situationisterna noterar sitt Brechtianska arv, eller diskuterar Brecht överlag. I "Methods of Detournement" finner vi dock att Debord och Wolman ser Brechts teorier som positiva, men att de fortfarande inte räcker till: "We must note, however, that in Brecht's case these salutary alterations are narrowly limited by his unfortunate respect for culture as defined by the ruling class", i Knabb (red), s. 9

the syntax – and in turn the ideological stakes – of the spectacle”.<sup>137</sup> Det problematiserande av filmmediet som Debord presenterade visuellt i *Sur le passage...* 1959, och teoretiserade kring utförligt i *Critique de la separation* 1961 kom sedan under sextioalet att bli den europeiska filmens modernisters alldeles egna skötebarn. Fellini, Truffaut, Bergman, Fassbinder, Wajda, Godard etc. Samtliga reflekterade de över den filmiska syntaxen i verk som idag ses som några av filmhistoriens främsta.

Levins andra ledmotiv kallar han *mimesis of incoherence*, vilket skulle kunna översättas som ett härmande av samhällets brist på koherens, d v s sammanhang, och här återkommer vi till den diskrepans jag talat om tidigare. Levin redogör för hur detta tar sitt uttryck i Debords filmer: “[...] the deliberate staging of confusion as both a refusal of a false and reductive pseudo-coherence of (narrative) spectacle and as a reflection of the fundamental incoherence of the reality of late capitalism”.<sup>138</sup> Detta är ett rent polemiskt stilgrepp som går ut på att påvisa den paradox av enhet och splittring som Debord menar utgör skådespelets natur. Om man förenklat ser skådespelet å sin sida och det verkliga samhället å andra sidan som ett motsatspar, så är det första en falsk homogeniserad återgivning av det andra, förmedlat med bilder, som totaliserat ockuperar människans tid och rum. En bild som har monopol på att framträda, en smickrande envägs kommunikation som aldrig får något svar. Skådespelet har genom separationen splittrat världens enhet i verklighet och bild, men kämpar ständigt för att uppvisa det “[...] fetischistiska skenet av ren objektivitet [...]”.<sup>139</sup> Att den ideologi som förkroppsligats i skådespelet inte bara är den *sanna*, utan endast *är*. “[...] En slags slätstruken positivistisk exakthet; [de ideologiska anspråken] är inte längre historiska val utan självklarheter. [...] Den förkroppsligade ideologin är utan namn, liksom den är utan ett historiskt program som går att uttala. Det vill säga att ideologiernas historia är avslutad”.<sup>140</sup> Ett antagande som efter järnridåns fall sannerligen kom att bli än mer relevant.

Om *Sur le passage...* främst problematiserade filmmediet i sig så finner vi denna samhällets avsaknad av koherens klart och tydligt redogjord för, samt förkroppsligad och avspeglad, i *Critique de la separation*, som i detta avseende också känns som en förstudie till *La Société du spectacle* i sin allt mer essäistiska stil av filmad teori.<sup>141</sup> Filmen är helt enkelt medvetet

<sup>137</sup> Levin, s. 90

<sup>138</sup> ibid.

<sup>139</sup> Debord, *Skådespelssamhället*, s. 28

<sup>140</sup> Debord, *Skådespelssamhället*, s. 149

<sup>141</sup> Just konceptet 'filmad teori' härstammar från Sergei Eisenstein, vilket situationisterna också noterar: "It is known that Eisenstein wanted to make a film of Capital. Considering his formal conceptions and political submissiveness, it can be doubted if his film would have been faithful to Marx's text. But for our part, we are sure we can do better. For example, as soon as it becomes possible, Guy Debord will himself make a cinematic

otillfredsställande i sitt uttryck därför att man endast kan påvisa samhällets egentliga bristfällighet, demystifiera och avfetischera det, medelst en otillfredsställande bild. Debord påpekar i *Critique de la separation* följande:

The function of the cinema, whether dramatic or documentary, is to present a false and isolated coherence as a substitute for a communication and activity that are absent. To demystify documentary cinema it is necessary to dissolve its 'subject matter' [...] The poverty of means is intended to reveal the scandalous poverty of the subject matter. [...] A coherent artistic expression expresses nothing but the coherence of the past, nothing but passivity.<sup>142</sup>

Levin sammanfattar det hela på ett utmärkt sätt: "Debord's cinema is not a broken mirror fragmenting a homogeneous reality but an unbroken mirror reflecting a fragmented 'reality' [...]"<sup>143</sup>

### 3.3 Debord – Godard. En kontextuell jämförelse

Situationismens teorier har olyckligtvis allt för sällan ställts i komparativ analys med representanter från den filmiska världen. Samtida filmskapares verk såsom Jacques Tatis, Michelangelo Antonionis och Dusan Makavejevs samt modernare regissörers filmer som Godfrey Reggios och Tsai Ming-Liangs, fullständigt skriker av situationistiska konnotationer, om inte som direkta influenser, så är i varje fall likheterna i många fall ofta mer än slående.<sup>144</sup>

Av denna anledning ser jag det som legitimt att beträda ett sidospår, som vi dock skall se rör sig tämligen parallellt med den situationistiska teorin. Utvikningen heter i detta fall Jean-Luc Godard, som innehar en speciell relation till situationisterna. Detta stickspår kommer dels ge oss en inblick i situationisternas förakt mot samtidens konstnärer (även de i folkmun mest subversiva), samt kontextualisera rörelsen och bredda vår inblick i dess eventuella inflytande över samtidens filmkonst.

---

adaptation of *The Society of the Spectacle* that will certainly not fall short of his book." i Kollektiv text, "Cinema and Revolution" *Internationale Situationniste* #12 (september 1969), *Complete cinematic works*, s. 220 Andra som anammade denna stil är exempelvis Laura Mulvey och Peter Wollen i *Penthesilea* (1974) och *Riddles of the Sphinx* (1977).

<sup>142</sup> Debord, s. *Complete cinematic works*, s. 29ff

<sup>143</sup> Levin, s. 92

<sup>144</sup> För en jämförelse mellan Debords stadskritik och Antonionis stadsetetik se: Lars Diurlin, "Landskap, arkitektur och objekt i sex filmer av Michelangelo Antonioni", C-uppsats Filmvetenskap vid Lunds universitet, 2004-01-15. Vad gäller Reggio, så var exempelvis dennes *Koyaanisqatsi* (1982) uttryckligen inspirerad av Debord, vilket Reggio låter synas i filmens eftertexter. Titeln betyder också på indianspråket Hopi: "ett liv ur balans" eller "ett liv som kräver ett annat sätt att leva". Något som på ett utmärkt sätt sammanfattar Debords tankar om skådespelssamhället.

Godard representerade för situationisterna en slags förborgerligad revolutionär, och denne utsattes för hård kritik i den situationistiska pressen, och kanske var det just eftersom Godard ofta behandlade samma teman som situationisterna och med liknande stilgrepp, som rörelsen såg Godards verk som undermåliga plagiat av Debords filmer, och således ett taffligt försök att kanonisera deras idéer och praktik.<sup>145</sup> Denna bedömning osagd, men likheterna mellan Godards filmers form och innehåll och Debords är sannerligen slående. Den sociologiska studien över staden Paris i *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Två eller tre saker jag vet om henne*, 1967); reifikationens fenomen och varufetischismen som tema i densamma samt ett otal andra filmer så som *Une Femme Mariée* (*En gift kvinna*, 1964) och *Masculin Féminin* (1966); utpekandet av filmens död i *Week Ends* (*Utflykt i det röda*, 1967) slutkommentar 'FIN DU CINÈMA' och viljan att börja om från noll i den efterföljande produktionen *Le Gai Savoir* (1968); den hackiga men rytmiska och spontana stil som gick emot all samtida konventionell filmisk syntax i *À bout de souffle* (*Till sista andetaget*, 1960), vars brott i den filmiska illusionen kan liknas vid små konstruerade situationer (med intentionen att bryta upp skådespelet i dubbel bemärkelse!); relationen och diskrepansen mellan ljud och bild, påtagligt i den semidokumentära *British Sounds* (1968); film som politiskt verktyg och essäfilmens estetik som präglar nästan samtliga av Godards filmer under tiden i *Dziga-Vertov Gruppen* (1968-1972), med en voice-over ofta lika torr och monoton som Debords alltid närvarande röst. Det intressantaste gemensamma temat som jag ser det finner vi dock i föraktet för *bilden*, för *representationen*, något som jag berört åtskilligt. Godard framhåller bildens förljugna kvaliteter flitigt i exempelvis *British Sounds*: "Photography is not the reflection of reality but the reality of that reflection", och likadant i *Vent d'Est* (1969) "Ce n'est pas une image juste, ce juste un image".<sup>146</sup> Men där Godard nöjer sig med medvetenheten i att konstatera att en bild är en lögn, en representation och ingenting annat, så går Debord längre sin totala aversion mot bilden. Debord framhåller i *In girum...* att bilden är "[...] a deranged imitation of a deranged life, a production skillfully designed to communicate nothing", och dess främsta uppgift är;

---

<sup>145</sup> Som en reaktion på en recension av Godards *Le Gai Savoir* i vilken reportern reagerat på Godards 'revolutionerande' användning av helt svarta bilder, svarar situationisterna inte lite missunnansamt: "This Maoist liar is thus winding up his bluff by trying to arouse admiration for his brilliant discovery of a noncinema cinema, while denouncing a sort of inevitable falsehood in which he has participated, but no more so than have many others. Godard was in fact immediately outmoded by the May 1968 revolt, which caused him to be recognized as a spectacular manufacturer of a superficial, pseudocritical, cooptive art rummaged out of the trashcans of the past. At that point Godard's career as a filmmaker was essentially over [...]", i Kollektiv text, "Cinema and Revolution" *Internationale Situationniste* #12 (september 1969), *Complete cinematic works*, s. 219f

<sup>146</sup> Yosefa Loshitsky, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Detroit: Wayne State University Press 1995 s. 30 resp. 28

”[...] to while away an hour of boredom with a reflection of that same boredom. This craven imitation is the dupe of the present and the false witness of the future. Its mass of fictions and grand spectacles amounts to nothing but a useless accumulation of images that time sweeps away. What childish respect for images!”<sup>147</sup>

Bilden är för Debord inte *juste un image* utan innehar en inneboende lockande kraft som förstenar och samtidigt förmedlar och förstärker denna oupphörliga uttråkning, denna oavbrutna alienation. Men viktigt är också att för Debord är det egentligen inte bilden i sig som kritiserar. Jappe påpekar: ”What Debord criticizes is not the image per se but the image-form as an extension of the value-form”.<sup>148</sup> Något som Vaneigem också noterar i *The revolution of everyday life*; att det inte är verktyget i sig som alienerar arbetaren, och att det inte är varan i sig som alienerar konsumenten; ”[...] but the conditioning that leads their buyers to choose them and the ideology in which they are wrapped”.<sup>149</sup> Här närmar vi oss den viktiga diskussionen gällande hur bilden draperas som fetischerad vara, de facto innehållslös. Endast pseudobehovens bytesvärde är intressant för skådespelet, den egentliga nyttan, bruksvärdet, har fullständigt fått ge vika för bildens illusion av nytta; ”Den verkliga förbrukaren har blivit en konsument av illusioner. Varan är denna verkliga illusion och skådespelet dess allmänna manifestation”.<sup>150</sup> Vi kommer att återkomma till denna diskussion i nästföljande kapitel.

---

<sup>147</sup> Debord, *Complete cinematic works*, s. 143f

<sup>148</sup> Jappe, s. 135

<sup>149</sup> Vaneigem, *The revolution of everyday life*, s. 85

<sup>150</sup> Debord, *Skådespelssamhället*, s. 42



**Fig. 14** Bildens förljugenhet kommenterad i *Critique de la Separation*. **Fig. 15** Affichen till *Deux ou trois choses que je sais d'elle* där Marina Vlady finner sig själv omringad av och påtvingad modernitetens bilder.

Om vi i jämförelsen med Godard höjer abstraktionsnivån ett steg, tycker jag mig kunna påstå att Godards hela oeuvre i sin allomfattande helhet har stora likheter med Debords, för att inte säga situationismen som sådan. Vi finner i Godard en oavbruten, ångvältliknande rörelse framåt med ögat fäst mot en utforskad cinematisk horisont, vilket skapar en levande känsla av föränderlighet och gör hans filmkonst flyktig och svårfångad. Detta hamnar mycket nära den situationistiska viljan att aldrig immobiliseras. Godards filmskapande präglas av en konstant utveckling och förnyelse av form och innehåll samt ett ofta kategoriskt självkritiskt förkastande av det gamla och man kan se på hans verk som ofärdiga förstudier till nästföljande verk, såsom *La Chinoise* (*Kinesiskan*, 1967) enligt Godard inte var en färdig produkt, utan ett verk ”i sin egen tillverkningsprocess”<sup>151</sup>, och *Le Gai Savoir* inte var den film som egentligen borde gjorts utan ”[...] a film that only suggests the future path for cinema”.<sup>152</sup> Om vi läser Levins betraktelser över specifika drag i Debords filmskapande; ”The emphasis on the disjunctive, incomplete form that calls upon the reader/spectator to articulate conclusions, the acknowledgement of the need for new means of expression, and the explicit refusal to privilege beginning and end [...]”, så skulle också samma mening tveklöst kunna spegla Godards stilgrepp.<sup>153</sup> Likheterna i uttryck och innehåll är som vi ser åtskilliga, men i

<sup>151</sup> David Sterritt, *The Films of Jean-Luc Godard*, Cambridge: Cambridge University Press 1999 s. 16 [fritt översatt av undertecknad].

<sup>152</sup> Loshitsky, s. 27

<sup>153</sup> Levin, s. 94

slutändan överskuggas de av parternas intentioner. Godards är ständig förnyelse av filmmediet, Debords lyder total negation av det samma.

Det är enligt mig tämligen ointressant att munhuggas huruvida den ene efterapade den andre eller det motsatta. Viktigare är snarare att se likheterna som likvärdiga socialt konstruerade reaktioner på ett samhälle ur balans. Filmforskaren Keith Sanborn påpekar dock att det troligaste är att Godard inte hade sett något av Debords filmiska verk förrän eventuellt *La Société du spectacle* 1973, med andra ord efter Godards politiskt tyngda period 1968-72, och långt efter situationisternas påhopp i *Internationale Situationniste*.<sup>154</sup> Godard själv har åtminstone vid ett tillfälle uttryckt sig om situationisterna, och då i positiva ordalag i en intervju 1969: "You know, I more or less agree with the situationists; they say that it's all finally integrated; it gets integrated in spectacle, it's all spectacle".<sup>155</sup> Och lyssnar vi till vad Godard senare påpekar i *Comment ça va* (1976); "[...] what is not seen is always the controlling factor in today's economically and ideologically shaped world"<sup>156</sup>, och i *Ici et Allieurs* (1976); "There are no more simple images. Only simple people. Who will be forced to stay quiet. Like an image" så ser vi tydligt hur Godards samhälls och kultursyn ekar av Debords *Skådespelssamhället*.<sup>157</sup>

## 4. In girum imus nocte et consumimur igni

### 4.1 In i skuggan

- It is a question not of elaborating the spectacle of refusal, but rather of refusing the spectacle. In order for their elaboration to be *artistic* in the new and authentic sense defined by the SI, the elements of the destruction of the spectacle must precisely cease to be works of art. There is no such thing as *situationism*, or a situationist work of art, or a spectacular situationist. Once and for all. Our position is that of combatants between two worlds — one that we don't acknowledge, the other that does not yet exist.<sup>158</sup>

Raul Vaneigem, 1962

---

<sup>154</sup> Keith Sandborn, "Return of the Supressed" Artforum, <http://www.artforum.com/inprint/id=10275&pagenum=0>, 070110

<sup>155</sup> Jean-Luc Godard, citerad i "The Blind Men and the Elephant", *Situationist International Anthology*, Knabb (red), 381

<sup>156</sup> Sterritt, s. 25

<sup>157</sup> Jean-Luc Godard, *Ici et Allieurs* (1976), vhs-utgåva, Facets, 2000

<sup>158</sup> Kollektiv text, "The Fifth SI Conference in Göteborg", *Internationale Situationniste* #7 (april 1962), Knabb (red), s. 88

Om ni läsare upplever situationisternas konstsyn som inkonsekvent i sin konsekvens, pendlande fram och tillbaka mellan faktiska produktioner och totala negationer så har ni uppfattat det hela korrekt. 1962 såg så ännu en kovändning som tog plats vid organisationens femte konferens i Göteborg, där Vaneigem höll det ovan citerade uttalandet, vilket fungerade som en viktig vattendelare inom rörelsen. Efter konferensen uteslöts också alla medlemmar som aspirerade på att kalla sig konstnärer, så som den tyska SPUR-gruppen samt den skandinaviska sektionen med Asger Jorns lillebror Jörgen Nash i spetsen. Nash kom att personifiera den av situationisterna föraktade konstnären (definierad som Nashist!), vilken man endast såg gå skådespelets ärenden.<sup>159</sup> Kvar kring runda bordet fanns Debord och dennes närmaste allierade; Vaneigem, Kotanyi, Khayati och Michèle Bernstein, med andra ord de situationistiska icke-konstnärerna, som nu endast skulle fokusera på en politiserad kritik av skådespelet, så som Kaufmann beskriver det; "[...] an art without works, an art of idleness, an art of pure critique, an art of destruction and self-destruction".<sup>160</sup> I mångt och mycket liknande den verksamhet som en gång karaktäriserade den Lettristiska Internationalen, men nu i ett mer komprimerat och utvecklat stadium, men med samma obskyritetstaktik för att undgå skådespelets blick. Det skulle också komma att vara relativt tyst kring rörelsen fram till 1967 då Debords och Vaneigems respektive magnum opus utkom, och skådespelets väggar så smått började krackelera, för att näst intill rasa samman året därpå. Situationisterna hade således åter hamnat i ljuset, och slagord hämtade från *Internationale Situationniste* målades på Paris väggar för allmänheten att fästa blicken vid, att kontempera. Återkommande uteslutningar till trots fanns det en oerhörd dragningskraft till situationismen och istället för en internationell samling konstnärer som tidigare varit fallet, bestod plötsligt rörelsen i slutet av sextioalet av en internationell samling politiska vänorganisationer. Vilka alla stolt hävdade sig som *situationister*, till Debords mycket stora förtret. Dessa *pro-situs* fann enligt Debord i situationismen "[...] not so much extremist ideas as the idea of extremism, and in the last

---

<sup>159</sup> Kollektiv text, "The Counter-Situationist Campaign in Various Countries", *Internationale Situationniste* #8 (januari 1963) s. 112 Definitionen löd som följer, på ett karakteristiskt föraktfullt men komiskt situationistmanér: "Nashism (French: **Nashisme**; German: **Nashismus**; Italian: **Nascismo**): Term derived from the name of Nash, an artist who seems to have lived in Denmark in the twentieth century. Primarily known for his attempt to betray the revolutionary movement and theory of that time, Nash's name was detoured by that movement as a generic term applicable to all traitors in struggles against the dominant cultural and social conditions. Example: 'But like all things transient and vain, Nashism soon faded away'". Att följa den av Nash bildade Andra Situationistiska Internationalen, är nog så intressant, men såklart inget som kan göras i detta arbete. Jag vill dock nämna boken *Situationister i Konsten* av Jörgen Nash m.fl., (Örkelljunga : Bauhaus situationiste, Drakabygget, 1966) där exempelvis Thorsen låter polemiken mot Debords rörelse besvaras (boken är opaginerad, därav ingen sidhänvisning).

<sup>160</sup> Kaufmann, s. 147

analysis, less the idea of extremism than the *image* of extremist heroes [...]”.<sup>161</sup> Alltså *bilden* av en revolutionär organisation. Avantgardets eviga antagonist. Situationisternas teorier hade börjat kontempleras av samhället, av akademin, av media och därmed ideologiserats. Debord såg följaktligen ingen annan utväg än dess totala upplösning, dess slutliga negation av sig själv. Vilket han några år senare i *In girum...* menar var det enda rätta, och situationismens essentiella mening: ”[...] an avant-garde was sacrificed and completely pulverized in the collision. In my opinion that was precisely its purpose. Avant-gardes have only one time; and the best thing that can happen to them is to have enlivened their time without outliving it”.<sup>162</sup> 1971 upprepas alltså samma procedur som karakteriserade 1962, fast nu med intentionen av fullständig förmörkelse; ”The more famous our theses become, the more shadowy our own presence will be”.<sup>163</sup>

## 4.2 Reifikationens fenomen

Det som kännetecknade Situationistiska Internationalen under sextiotalet var alltså en stramt hållen linje mot allt vad konstnärlig produktivitet hette, och det skulle också dröja ända till 1973 innan Debord återvände till filmskapandet i *La Société du spectacle*.<sup>164</sup> Denna närmast fobiska rädsla för rampljuset, för objektivisering, för kanonisering, för vad Kaufmann kallar avantgardets *co-optation*, är ett resultat av det Lukács kallar för *reifikationens fenomen*, vilket jag kort nämnde i inledningen, och är grundläggande för dialektiken mellan det flytande och det fasta, vilket följt som en röd tråd genom hela uppsatsen. Nu ser jag det som passande att historiskt och teoretiskt lokalisera denna rädsla som så tydligt existerar i det situationistiska medvetandet. Kaufmann klargör den prekära problematiken för oss; ”The only way an avant-garde writer could be sure of not being co-opted was – obviously – not to be read, and the only way he could be sure of this was not to write anything, or to destroy himself one way or another”.<sup>165</sup> Detta moment 22 konstituerar grunden för oscillationen mellan skapande och anti-skapande inom situationismen, men vad är det som gör att situationisterna och i synnerhet Debord som filmskapare, närmast vägrar visa sin publik några bilder

---

<sup>161</sup> Guy Debord, Gianfranco Sanguinetti, *The Real split in the International*, översatt från franskan av: John McHale, London: Pluto, 2003 (1972), s. 35 [undertecknads kursivering]

<sup>162</sup> Debord, *Complete Cinematic Works*, s. 182f

<sup>163</sup> Debord, Sanguinetti, *The Real split in the International*, s. 71

<sup>164</sup> Då denna film annonserades 1974 ser vi i ännu en oscillation i Debords syn på konstens roll som politiskt verktyg; ”Until now it has generally been assumed that film is a completely unsuitable medium for presenting revolutionary theory. This view was mistaken”. I ”On *The Society of the Spectacle* (announcement of the film)”, Debord, *Complete Cinematic Works*, s. 220

<sup>165</sup> Kaufmann, s. 94

överhuvudtaget, och hellre ser sig själv gå under än att skapa något beständigt, något att kontempera? För att en gång för alla reda ut denna frågeställning skall vi finna grunden för förevarande problematik i Lukács teorier om reifikation inom den ekonomiska sfären och se hur Debord i *Skådespelssamhället* samt Vaneigem i *The revolution of everyday life* applicerar dessa teorier på samtliga samhälleliga plan, och sedan indirekt på Debords eget (anti)-skapande och slutligen gällande dennes syn på (film-)bilden som sådan.

Grundläggande för Lukács är Marx idé om arbetarens alienation från sitt eget arbete och det som produceras. Industrialiseringen och kapitalismens profitjakt har resulterat i ett rationaliserande av varuproduktionen som följaktligen "[...] styckas upp i abstrakt rationella detaljoperationer, varigenom arbetarens förhållande till produkten som helhet upplöses och hans arbete reduceras till en specialfunktion som mekaniskt upprepas".<sup>166</sup> Denna *separation* (som är grunden för alla situationistisk kritik) sker alltså på två fronter.

Å ena sidan inom produkten i sig, där dess *enhet som vara* inte länge sammanfaller med dess *enhet som bruksvärde*, och har i och med kapitalismen förlorat sitt egentliga bruksvärde, till förmån för ett bytesvärde. Bruksföremålet har blivit till ett *varuting* med fetischkaraktär fungerande likt en ytlig maskeringseffekt som (liksom skådespelet, eller hollywoodfilmen om man så vill!), ständigt måste dölja varans egentligt splittrade natur. Ting vilka konstant reproducerar sig själv i skådespelets medvetande utan vetskap om sin egen uppkomst, in absurdum exemplifierat i räntebärande kapital. Debord fortsätter denna tanke; "Skådespelet är de pengar man enbart betraktar, ty i det har all användning växlats in mot den abstrakta återgivningens helhet. [...] Samhället i hela sin utsträckning är ett porträtt av kapitalet".<sup>167</sup> Således varornas abstrakta ekvivalent.

Likadant finner vi denna separation emellan produkten och arbetaren. Lukács hävdar att: "Till följd av arbetsprocessens rationalisering står de mänskliga egenskaperna och särdragen hos arbetaren *som rena felkällor* [...] Människan framstår varken objektivt eller i sin attityd till arbetsprocessen som dess egentliga bärare [...]".<sup>168</sup> Att människan blir en viljelös mekaniserad beståndsdel resulterar i en *kontemplativ* attityd. Det kan enligt Vaneigem aldrig finnas kreativitet skapande inom produktionen; "[...] the necessity of producing has always been an enemy of the desire to create".<sup>169</sup> Det är denna kontemplation, denna överksamhet, som situationisterna reagerar så starkt emot och som de menar präglar inte bara

---

<sup>166</sup> Lukács, s. 145

<sup>167</sup> Debord, *Skådespelssamhället*, s. 43

<sup>168</sup> Lukács, s. 147 Man talar exempelvis ofta om 'den mänskliga faktorn' när något gått fel.

<sup>169</sup> Vaneigem, *The revolution of everyday life*, s. 52

arbetsprocessen, utan hela vardagslivet. Debord påstår att: ”Det kan inte finnas frihet utanför verksamhet, och inom skådespelets ram förnekas all aktivitet [...]”.<sup>170</sup> Då kapitalismens varuproduktion ackumulerat ett överskott (vilket är situationen i västvärlden sedan länge), kräver den plötsligt samarbete från arbetaren även utanför produktionssfärens arbetstid, i vilket dennes ’fria’ tid blir konsumtionstid, och sammansatt således en oavbruten ockupation av livet. Ju mer fritid du besitter, ju mer kommer skådespelet att anstränga sig för att ockupera även denna tid, genom skapandet av prefabricerade behov, resulterande i innehållslös konsumtion och meningslös underhållning. Lukács angriper hur även *tiden* således reifieras: ”Tiden förlorar därmed sin kvalitativa föränderliga karaktär. Den stelnar till ett kontinuum, som är noga avgränsat, kvantitativt mätbart och uppfyllt av kvantitativt mätbara ’ting’”.<sup>171</sup> Tid blir sedan för Debord inget annat än ”[...] varutid i *konsumerbar förklädnad*”.<sup>172</sup> Det vill säga *tid* blir till *vara* och följaktligen till en stelnad *bild* av varandet. Debord fortsätter: ”Skådespelet är *kapital* av en sådan ackumulationsgrad att det blir till bild”.<sup>173</sup>



**Fig. 16** Kapital blir till bild i *Réfutation de tous les jugements...*

<sup>170</sup> Debord, *Skådespelssamhället*, s. 30

<sup>171</sup> Lukács, s. 148

<sup>172</sup> Debord, *Skådespelssamhället*, s. 111

<sup>173</sup> Debord, *Skådespelssamhället*, s. 33

### 4.3 Ifrån inget och tillbaka

Här börjar vi förstå varför bildskapande är ett så oerhört problematiskt område för Debord (och man undrar varför han insisterar att kalla sig filmskapare!). *Hurlements en faveur de Sades* tomma vita och svarta filmrutor fylls av en avgörande innebörd, med långt större mening är skådespelets förljunga ytmässighet, och dessa negationer kom också att återkomma i var och en av Debords efterföljande filmer som återkommande berövar oss de voyeuristiska njutningar vi vant oss vid. "Spectators do not find what they desire; they desire what they find", säger Debord i *Réfutation de tous les jugements...*<sup>174</sup> Ett påstående som fungerar i alla sammanhang där varan draperats i skådespelets åtråvärda förpackning, men dock inte vid de händelser då åskådaren finner bilden av *inget*, endast ett ickekonsumerbart svart hål, helt utan identifikationsmöjligheter. Vi behöver nämligen dessa njutningar. Vaneigem menar att ju banalare skådespelet gör arbetet, vardagen, och vår totala levnadsmiljö, ju mer måste detta kompenseras med konsumtion av bilder: "[...] lived reality comes to seem so trivial that appearances become the centre of our attention, until roles completely obscure the importance of our own lives. In an order of *things*, compensation is the only thing that gives a person any weight. The role compensates for a lack: ultimately, for the lack of life [...]"<sup>175</sup> Vi konsumerar alltså tillslut en ickeautentisk bild av oss själva, med andra ord en stereotyp, som fungerar likt skådespelets veritabla rollbesättning, modellerad efter symbolen för det skenbart upplevda; *kändisen*, som enligt Debord: "[...] framställer det samhälleliga arbetets oåtkomliga resultat genom att imitera de biprodukter som på något magiskt sätt placerats som mål bortom själva arbetet: *makten* och *ledigheten* [...]"<sup>176</sup> Men i verkligheten är det endast stereotyper vi har att välja emellan, mer lika oföränderliga löjligenfamiljenkort, dragna för livet.

Låter man denna syn på människans position i samhället prägla en, likt Debord och situationisterna lät, så är det inte utan att en viss hopplöshet ger sig till känna. Denna melankoliska känsla ekar också igenom alla Debords verk. Från *Hurlements en faveur de Sades* slutord; "I have nothing more to say to you. Once again, after all the untimely answers and the aging of youth, night falls from on high. Like lost children we live our unfinished adventures", till *In girum...*; "'Where are those merry companions of times gone by?' These are dead; another lived even more quickly, until the iron gates of insanity snapped shut".<sup>177</sup> Om man sedan kontemplerar det faktum att ingen väg ut finns ur denna statiska labyrint som

<sup>174</sup> Debord, *Complete cinematic works*, s. 114

<sup>175</sup> Vaneigem, *The revolution of everyday life*, s. 139

<sup>176</sup> Debord, *Skådespelssamhället*, s. 49

<sup>177</sup> Debord, *Complete cinematic works*, s. 11 respektive s. 189

skådespelet konstituerar, förutom den totala revolutionen av vardagen, som vi alla innerst inne vet aldrig kommer att infinna sig, så skorrar Vaneigems uppgivna, närmast suicidala ord inte längre så falskt som vid första läsningen; "[...] a life constructed with passion cannot be taken away; [...] there is more pleasure in destroying such a life than in seeing it mutilated; [...] it is better to go up in flames with a glad heart than to give an inch, when giving an inch is the same as giving up all along the line".<sup>178</sup> Pessimismen svärta lyser ännu klarare igenom i Debords senare verk så som *Comments on the society of the spectacle* från 1988.<sup>179</sup> Dialektiken som präglat den situationistiska idén ter sig låst, stelnad och immobil, syntesen mellan subjekt och objekt dömd att aldrig uppstå, och separationen således total. Debord tog slutligen sitt liv 1994.

Debord kom aldrig heller närmare den totala negationen än i sin första film. Samtliga efterföljande verk var endast futila försök att formge samma negation. Försök på förhand dömda att misslyckas. Kanske var det denna uppgivenhet som ledde Debord till att redan 1958 skriva sina *Mémoires*? Som om allt därefter endast var en upprepning av det som en gång varit. Man kan se Debords hela oeuvre som en enda cirkulär rörelse, från *inget*, tillbaka till *inget*. Indikerat i palindromen *In girum imus nocte et consumimur igni* och manifesterat i samma films sluttext: "To be gone through again from the beginning".<sup>180</sup>

## 5. Forskningsområdets möjligheter

Med detta appendixartade kapitel vill jag, när vi så nyss fått uppleva både situationismens och Debords bokstavliga självutplåning, redogöra för de vägar jag aldrig beträdde. Påvisa de vetenskapliga ljusskymtningar som kan leda oss ut ur situationismens dunkla labyrint, och vidare skapa en större kontext och nya kontaktytor som helt enkelt inte får rum i ett arbete av detta omfång. Min ambition här, är att främst ställa frågor, inte besvara dem. Jag kommer utveckla vissa stickspår mer än andra, men de bör ses som små projektskisser inför framtiden. Detta kapitel fungerar även som en slags slutdiskussion, som förhoppningsvis skall kunna ge oss ett visst idag-perspektiv på situationismens relevans.

För den filmvetenskapliga läskretsen vill jag direkt ursäktat mig själv att inte mer plats givits åt de uppenbara kopplingar som man finner mellan Debords filmskapande gentemot den

<sup>178</sup> Vaneigem, *The revolution of everyday life*, s. 110

<sup>179</sup> Guy Debord, *Comments on the society of the spectacle*, översatt från franskan: Malcolm Imrie, London: Verso, 2002 (1988)

<sup>180</sup> Debord, *Complete cinematic works*, s. 193. Den latinska palindromen översätts till svenska som: "Vi färdas runt i natten och konsumeras av eld".

experimentella filmtraditionen. Jag är övertygad om att mycket intressanta aspekter skulle kunna uppkomma om man företog sig detta arbete. Främst skulle då kanske fokus läggas på *Hurlements en faveur de Sade* och den lettristiska filmens influenser och inflytande på efterföljande filmskapare, så som Stan Brakhage, Peter Kubelka, Tony Conrad och Malcolm LeGrice, vilka enligt Levin återfinns i kölvattnet av den lettristiska filmen.<sup>181</sup> Jag skulle även vilja framhålla Bruce Conners detournerande av tidigare material i exempelvis *A Movie* från 1958 (som de facto föregår Debord i detta avseende!), samt dennes senare *Mongoloid* (1978) och *America is Waiting* (1981). Den lettristiska metoden att fysiskt bearbeta negativ, finner vi samma år i Norman McLaren's *Blinkity Blank*, vilken man i *Potlatch* menade plagierade de lettristiska stilgreppen.<sup>182</sup> Här bör dock påpekas att McLaren jobbat utifrån dessa metoder sedan 1930-talet!

Något som jag dock tycker är än mer intressant är Debords eventuella tvärkonstnärliga påverkan på bildkonstens främste minimalist Yves Klein, som var bekant med Debord, och enligt denne närvarande vid en av visningarna av *Hurlements en faveur de Sade*.<sup>183</sup> Om vi så betraktar bildrummets totala upplösning och frånvaro i Kleins monokromer *Triptych: IKB, Monopink, Monogold, IKB 75, MP 16, MG 17* från 1960, för att inte tala om samme konstnärs tomma galleriutställning 1958, så är det inte helt omöjligt att Klein hämtat inspiration från Debords tidigare ifrågasättande och negation av konsten som sådan. Vidare framhöll utställningen *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time* som hölls 1989, sjuttioalets punk-våg som något av en situationistisk avkomma, särskilt gällande konstnären Jamie Ried och dennes collageverk *Sex Pistols Mural* (1983).<sup>184</sup>

På samma sätt så vill jag även pocka på uppmärksamhet gällande Debords egna influenser. Jag har behandlat vissa, så som Lefebvre, Brecht, Isou, Marx och Lukács, men självklart är det fler personligheter vars tidigare verk mer eller mindre haft påverkan på Debords (anti)skapande. Från den litterära sidan är förslagen många. Kaufmann tar exempelvis upp landsmannen Arthur Rimbaud, boxarpoeten Arthur Cravan, poeten från Uruguay Comte de Lautréamont, den österrikiske modernisten Robert Musil, och gällande samtliga hade längre analyser av deras inflytande varit mer än legitima.<sup>185</sup>

---

<sup>181</sup> Levin, Sussman (red) s. 80

<sup>182</sup> Levin, Sussman (red) s. 78

<sup>183</sup> Levin, Sussman (red) s. 115 n57

<sup>184</sup> Elisabeth Sussman, "Introduction", Sussman (red), s. 4. Se även Dave och Stuart Wise "The revolution of everyday alienation", Iwona Blazwick (red), s. 83-84

<sup>185</sup> Kaufmann, s. 7

Något som jag dock inte stött på i mina studier kring Debord och situationisterna är några längre jämförelser mellan Debords skådespelssamhälle och Michel Foucaults analyser av diskursiv makt i *Sexualitetens historia* från 1976. Foucault beskriver en makt som är allestädes närvarande och som står över och föregår alla fysiska och konkreta rättssystem och makthavare. En "[...] makt utan kungen".<sup>186</sup> En makt vars 'talakt' sätter agendan för samhällets rådande diskurser. Något som vi även finner hos den sene Debord; "When the spectacle stops talking about something for three days, it is as if it did not exist. For it has then gone on to talk about something else, and it is that which henceforth, in short, exists".<sup>187</sup> Tveklöst börjar vi inom akademien att salivera likt Pavlovs hundar när vi stöter på sådana här uppenbart korspollinerade kontaktytor!

Man kan ha upplevt att jag i mitt arbete lade orättvist lite fokus på den 'stora situationen' i Paris 1968. Detta var ett medvetet val, då jag helt enkelt inte tyckte att dessa händelser var tillräckligt relevanta för mina studier. Jag vill dock göra läsaren uppmärksam på det problematiska (och därför det i högsta grad intressanta) gällande situationisternas inblandning i revolterna och uppviglingarna. Olika källor ger nämligen väldigt olika uppgifter, och oftast inga uppgifter överhuvudtaget! Ser vi till situationisternas egen version av händelserna sammanfattade av René Viénet i *Enragés and Situationists in the occupation movement, France, May '68* så är situationisternas initierande deltagande tämligen avgörande (självklart något man bör ta med en nypa salt med tanke på källan, men dock ett antagande som både Kaufmann och Jappe skulle kunna skriva under på). När man då istället studerar andra redogörelser över revolten så som Andrew Feenbergs *When poetry ruled the streets: the French May events of 1968* eller Daniel Singers *Prelude to revolution: France in May 1968* förvånas man verkligen över Situationistiska Internationalens totala frånvaro.

En annan diskussion, som förts något mer i det öppna, om än dock med väldigt olika resultat, är frågan huruvida situationismens *detournement* är ett postmodernt uttryck eller ej. Jag har medvetet håll mig utanför denna diskussion då jag varken vill märka Debord eller för den delen Jorn som post-modernister eller post-strukturalister, men jag kan tveklöst erkänna att deras verk sannerligen är tacksamma forskningsobjekt inom dessa diskurser.<sup>188</sup> Den överhängande hållningen i denna fråga, i den litteratur jag studerat, är att varken Debord, Jorn

---

<sup>186</sup> Michel Foucault *Sexualitetens historia Band 1: Viljan att veta* Diados 2004 (1976) s. 102

<sup>187</sup> Guy Debord, *Comments on the society of the spectacle*, s. 20

<sup>188</sup> På grund av detta avgränsningssyfte har jag valt att i uppsatsen inte använda mig av Sadie Plants *The most radical gesture: the Situationist International in a postmodern age*. Jag rekommenderar dock att läsa den om man vill fördjupa sig i frågan, då Plants åsikter skiljer sig från exempelvis Jappe eller Peter Wollen.

eller *detournementet* i sig bör sammankopplas med det postmoderna uttrycket. Om vi tar Jorns tidigare nämnda *Modifications* som exempel så menar Peter Wollen att "[...] this would be to miss their theoretical and political resolve, their emergence out of and subordinate to Jorn's general revolutionary project".<sup>189</sup> Med *Modifications* ville Jorn återinföra en subjektivitet i hötorgstavlorna, som tidigare endast varit döda objekt. Det är denna vilja och tro på ett faktiskt subjekt som man kan anse skiljer situationismen så diametralt från postmodernismen. Jappe (som starkt tar avstånd från att se Debord som tidig postmodernist) jämför Debords skådespelssamhälle med Jean Baudrillards teorier om *simulacrum*, som beskriver hur det postmoderna samhället ter sig.<sup>190</sup> Baudrillard påpekar precis som Debord att samhället tar sitt uttryck i bilder, men där Debord menar att skådespelet är en falsifierad bild av en faktisk verklighet, menar Baudrillard att det numera endast existerar bilder, kopior. Det finns helt enkelt inte längre någon verklighet, eller några subjekt att förhålla sig till. Jappe redogör för positioneringen mellan de båda teoretikerna: "[Baudrillards] supposedly critical theory really does nothing more than dream of a perfect spectacle, one delivered from any material foundation – in other words, a system of consumption un beholden to production and thus unconcerned by its contradictions".<sup>191</sup> Dialektiken mellan subjekt och objekt är således död och fullständigt meningslös. Reifikationens fenomen är fulländat i det att det endast finns objekt kvar, endast falska kopior av falska kopior. Detta enligt Baudrillard.

Denna fråga leder oss direkt in i nästa angränsande stickspår, gällande huruvida Debord menar att det finns en sanning, en mänsklig och samhällelig essens? Hur ser då denna ut? Om skådespelet nu är en förfälskning av ett faktiskt *något*, vad är då detta *något*? Dialektiken mellan subjekt och objekt blir genast en klassisk opposition mellan 'sant' och 'falskt', men Debord är väldigt noga med att redogöra för det senare, men glömmer ibland att berätta för oss vad det är vi har gått miste om. Vi kan i *Skådespelssamhället* lokalisera denna vaga sanningens essens i Debords tidsmässiga uppdelning av människans historiska existens i cyklisk tid (det agrara samhället) och pseudocyklisk tid (det industrialiserade samhället), där den cykliska tidens ofördärvade och oskuldsfulla natur tveklöst klingar starkt av Rousseau.<sup>192</sup> Att se Debord som något av vår tids Rousseau är heller inte på något sätt ett felaktigt synsätt.<sup>193</sup>

---

<sup>189</sup> Wollen, s. 55

<sup>190</sup> Jappe, s. 133

<sup>191</sup> *ibid.*

<sup>192</sup> Debord, *Skådespelssamhället* s. 93-109

<sup>193</sup> För en kort jämförelse dem emellan se Kaufmann, s. 220-224

Förutom det faktum att Debord siade att vi alla vid det här laget skulle förflytta oss medelst högteknologiska personhelikoptrar, så har historien endast påskyndat Debords teorier om skådespelet.<sup>194</sup> Varornas tyranni är mer påtagligt än någonsin tidigare och vi kan inte röra oss en meter utanför våra hem utan att vi utsätts för skådespelets egna bilder av en verklighet vi inte länge minns; ”Allt det som tidigare upplevdes direkt, har fjärmats till en återgivning”.<sup>195</sup> Huruvida den egentliga verkligheten faktiskt fortfarande existerar låter jag vara osagt. Separationen och således isolationen oss emellan är helt och fullt total i och med datorernas tidsslukande hegemoni. Dessa våra portaler till en av skådespelet tillverkad värld av enkom bilder, vars osynliga omnipotens innesluter vår jordglob likt en tunn maskerande hinna, ger Debords uttalande från 1988; ”[...] that the globalisation of the false was also the falsification of the globe”, en helt ny dimension.<sup>196</sup>

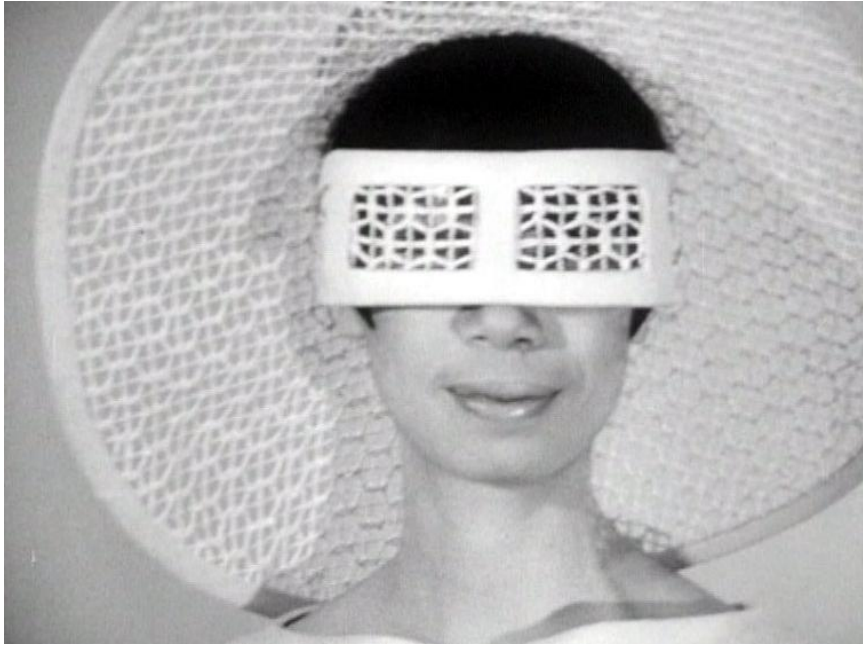
Trots denna nedslående insikt, bör vi kanske inte misströsta, utan istället påminna oss själva om att det inte är världen i sig som förfälskas och förtingligas, utan *synen* på världen, och eftersom människan idag endast uppfattar världen genom skådespelets representation av densamma, så förtingligas världen indirekt, och det är detta förstenande av upplevelsen av världen som enligt Debord måste upphävas.

---

<sup>194</sup> Guy Debord ”Situationist Theses on Traffic”, *Internationale Situationniste* #3 (november 1959), Knabb (red), s. 57. Citatet lyder: ”Those who believe that the automobile is eternal are not thinking, even from a strictly technological standpoint, of other future forms of transportation. For example, certain models of one-man helicopters currently being tested by the US Army will probably have spread to the general public within twenty years”.

<sup>195</sup> Debord, *Skådespelssamhället* s. 21

<sup>196</sup> Guy Debord, *Comments on the society of the spectacle*, s. 10



**Fig. 17** *La Société du spectacle.*

## Sammanfattning

Uppsatsens syfte är att presentera en helhetsbild av situationismens samhälls- och konstkritik med en grundläggande förklaring av de termer som är relevanta inom situationismen och skall även ge en specifik inblick i och analys av Guy Debords filmiska verk. Dessa består av: *Hurlements en faveur de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la séparation* (1961), *La Société du spectacle* (1973), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'* (1975), *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

Uppsatsens huvudtes bygger på antagandet att situationismens och Debords teorier bottnar i en Hegelsk dialektik mellan skilda motsatser. Dialektiken kan anammas på ett otal nivåer inom den situationistiska kritiken. Det primära motsatsparet är *subjekt* kontra *objekt*, där subjektet kopplas till det flytande och objektet till det fasta. Dessa motsatsspar bildar essensen i den situationistiska teorin och situationisterna positionerar sig konstant på det flytande subjektets sida. Då dessa motsatsspar separeras skapas *alienation*. Denna idé hämtar situationisterna från marxisten Georg Lukács som menade att denna separationsprocess, som han kallar *reifikation*, skapar en relation mellan statiska ting, fetischerade varor som får en 'spöklik föremålslighet'. Det som reifierats genomgår ett *förtingligande*, fixeras och hamnar utanför den subjektiva levande världen, och konstituerar det Debord kallade 'skådespelssamhället'. Situationisterna innehade en närmast fobisk rädsla för rampljuset, för objektifiering, för kanonisering. Denna rädsla går att härleda till *reifikationens fenomen* som i skådespelet förstelnar varje försök att leva utanför dess ramar.

Debord möter lettristerna och dess ledare Isidore Isou 1951. Lettristerna såg som sin uppgift att inom poesin lösgöra den minsta komponenten; bokstaven, vilken enligt Isou var länken mellan poesi, musik och måleri. Konsten måste avskaffas som separat praktik för att syntetisera det dialektiska uppdelandet mellan människan som kreatör och människan som passiv kontemplerande åskådare och således transformera både konst och liv i denna process. Debords debutverk, *Hurlements en faveur de Sade* var ett försök till *konst utan verk*. En nästintill total negation där Debord åsamkar ett brott i det fetischerande förhållningssätt den passive åskådaren har till representationer. Debord ville på detta sätt motverka passiviseringen av skådespelets kontemplerande försoffade åskådare. Redan här ser vi således grunden för vad som skulle komma att bli konceptet kring *situationen*. Något som sedan skulle anammas på samhällets alla plan. Eftersom skådespelet upptar en komplett vrångbild av samhället, måste

också situationen vara av maximalistisk karaktär och skapa en ambiens där subjekt och objekt, praktik och teori är *ett*. Med andra ord *syntesen* i den hegelianska dialektiken.

Debord och den Lettristiska Internationalen lägger sedan fokus på en kritik av urbanismens framfart, där man ansåg att modernismens arkitekter inte bara separerade människor sinsemellan utan också stakade ut riktlinjer för deras aktiviteter. Urbanismen innebär således att den naturliga och mänskliga miljön togs i besittning av kapitalismen, som nu stöper om hela rummet till *sin egen dekor* och skapar en form av pseudokollektivism. Det finns dock sprickor i skådespelets fetischerande krakelyr. Det kapitalistiska rummet är enligt Debord fullt av motsägelser, då det dels är splittrat men samtidigt täcks över av ideologins homogeniserande yta. Detta skulle lettristerna och senare situationisterna ta sig an och såg som sin uppgift att undersöka och avmystifiera.

Här utvecklade man en teori kallad *psykogeografi*, en praktik kallad *dérive* och en arkitektonisk konkret lösning kallad *unitär urbanism*. Driften handlade lika mycket om att försvinna utom räckhåll för skådespelets blick som att samtidigt observera den psykogeografiska reliefens textur och dess känslomässiga påverkan på människan. Den unitära urbanismen grundade sig på *oordningens princip* som skulle skapa aktivitet i en disorienterad miljö. Här inspirerades man av labyrinten som koncept. I den centrifugala *dynamiska labyrinten* skulle nomadiska Homo ludens själva verka över en konstant föränderlig omgivning utan permanenta lösningar, där aktiviteterna grundar sig i spontan lekfullhet och interaktion. Situationisternas utopiska arkitektoniska vision kom att kallas *New Babylon*.

Situationistiska Internationalen bildades 1957 och fram till 1962 såg situationisternas försök att formge revolutionen. Således ett försök att materialisera sig utanför skådespelets konstnärliga uttryck, endast som en kritik av detsamma, inte som en del av det. Man skapade verk som oavbrutet brottas med faktumet kring sin egen konkreta existens.

För filmen att bli ett didaktiskt, analytiskt och kritiskt verktyg använde man sig av stilgreppet *détournement* vilket innebär en *omdirigering* av substansen inom ett ting för skapandet av ett nytt sammanhang med självkritiskt och subversivt ändamål. Debord legitimerar närmandet mot det fasta konstverket, med att filmerna inkluderar sin egen kritik, i och med självreflexiviteten i *détournement*principen. Denna dualism mellan film och kritisk anti-film är tydlig i alla Debords filmer och fungerar på så vis att Debord tar ett självreflexivt steg ut ur det minimum av dieges som byggts upp, för att sedan kritisera densamma. Debords

filmer innehåller enligt Thomas A. Levin ett *mimesis of incoherence*. Detta är ett rent polemiskt stilgrepp som går ut på att påvisa den paradox av enhet och splittring som Debord menar utgör skådespelets natur. Om man förenklat ser skådespelet å sin sida och det verkliga samhället å andra sidan som ett motsatspar, så är det första en falsk homogeniserad återgivning av det andra, förmedlat med bilder, som totaliserat ockuperar människans tid och rum. Filmen är helt enkelt medvetet otillfredsställande i sitt uttryck därför att man endast kan påvisa samhällets egentliga bristfällighet, demystifiera och avfetischera det, medelst en otillfredsställande bild.

Det har gjorts mycket få komparativ analyser mellan situationismens teorier och representanter från den filmiska världen trots många uppenbara kontaktytor. Likheterna mellan Jean-Luc Godards filmers form och innehåll och Debords är sannerligen slående. Det intressantaste gemensamma temat som jag ser det finner vi i föraktet emot *bilden*, emot *representationen*. Godard framhåller bildens förljugna kvaliteter. Men där Godard nöjer sig med medvetenheten i att konstatera att en bild är en lögn, en representation och ingenting annat, så går Debord längre sin totala aversion mot bilden. Godards hela oeuvre har stora likheter med Debords, för att inte säga situationismen som sådan. Vi finner i Godard en oavbruten, ångvältliknande rörelse framåt med ögat fäst mot en utforskad cinematisk horisont. Detta hamnar mycket nära den situationistiska viljan att aldrig immobiliseras.

1962 upphörde skapandet av konstverk inom den Situationistiska Internationalen och nu skulle fokus endast ligga på en politiserad kritik av skådespelet. I mångt och mycket liknande den verksamhet som en gång karaktäriserade den Lettristiska Internationalen, men nu i ett mer komprimerat och utvecklat stadium, men med samma obskyritetstaktik för att undgå skådespelets medusablick. Under revoltvåren 1968 hamnade man åter i blickfånget och situationisternas teorier började kontempleras av samhället, av akademien, av media och ideologiserades därmed. Debord såg följaktligen ingen annan utväg än dess totala upplösning, dess slutliga negation av sig själv.

Debord kom dock aldrig närmare den totala negationen än i sin första film. Samtliga efterföljande verk var endast försök att formge samma negation. Försök på förhand dömda att misslyckas. Man kan se Debords hela oeuvre som en enda cirkulär rörelse, från *inget*, tillbaka till *inget*. En melankolisk känsla ekar också igenom samtliga av Debords verk. När man betraktar den situationistiska idén ter sig dialektiken som präglat den låst, stelnad och immobil. Syntesen mellan subjekt och objekt känns som dömd att aldrig uppstå och

separationen och således isolationen oss människor emellan är helt och fullt total i och med datorernas tidsslukande hegemoni. Dessa våra portaler till en av skådespelet tillverkad värld av enkom bilder, vars osynliga omnipotens innesluter vår jordglob likt en tunn maskerande hinna. Det som tidigare upplevdes direkt, har fjärmats till en falsk återgivning.

## Källförteckning

### Tryckt material

#### Böcker:

Andreotti, Libero (red) och Costa, Xavier (red) *Situacionistas : arte, política, urbanismo = Situationists: art, politics, urbanism*, översättning från spanskan, italienska etc.: Elaine Fradley, Paul Hammond, mfl. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona 1996

Andreotti, Libero (red) och Costa, Xavier (red) *Theory of the Dérive and other situationist writings on the city*, översättning från franskan: Paul Hammond, Gerardo Denis, Barcelona: ACTAR 1996

Blazwick, Iwona (red) *An endless adventure - an endless passion - an endless banquet: a Situationist scrapbook...*, London: Verso 1989

Bourseiller, Christophe *Vie et mort de Guy Debord: 1931-1994*, Paris: Plon 1999

Coppola, Antoine *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, Arles: Editions Sulliver 2003

Debord, Guy *Comments on the society of the spectacle*, översatt från franskan: Malcolm Imrie, London: Verso, 2002 (1988)

Debord, Guy *Complete Cinematic Works*, översättning från franskan: Ken Knabb, Edinburgh: AK Press 2003 (1978)

Debord, Guy och Gribaudo, Ezio och Sala, Alberico *Le Jardin de Albisola*, Turin: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo 1974

Debord, Guy och Jorn, Asger *Mémoires*, Paris: Belle-Lettres/Pauvert 1994 (författad 1958, tryckt 1959)

Debord, Guy *Oeuvres cinématographiques complètes, 1952-78*, Paris: Champ Libre 1978

Debord, Guy och Sanguinetti, Gianfranco *The real split in the international / Situationist International*, översatt från franskan: John McHale, London: Pluto 2003

Debord, Guy *Skådespelssamhället*, översättning från franskan: Bengt Ericson, Göteborg: Diadalos 2002 (1967)

De Quincey, Thomas *Confessions of an English opium-eater and other writings*, Oxford: Oxford University Press 1985 (1907)

Feenberg, Andrew *When poetry ruled the streets: the French May events of 1968*, Albany: State University of New York Press 2001

Foucault, Michel *Sexualitetens historia Band 1: Viljan att veta* Diadalos 2004

Guilbert, Cécile *Pour Guy Debord*, Paris: Gallimard 1996

Huizinga, Johan *Den lekande människan: (homo ludens)*, översättning från holländskan av Gunnar Brandell, Stockholm: Natur och kultur 2004 (1938)

Husseys, Andrew *The game of war: the life and death of Guy Debord*, London: Jonathan Cape 2001

Isou, Isidore *Esthétique du cinéma*, Paris: UR 1953

Jappe, Anselm *Guy Debord*, översättning från franskan: Donald Nicholson-Smith, Berkeley: University of California Press 1999 (1993)

Jencks, Charles *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth: Penguin 1973

Chevalier, Louis *Assassination of Paris*, översättning från franskan: David P. Jordan, Chicago: University Of Chicago Press 1994 (1977)

Kaufmann, Vincent *Guy Debord: revolution in the service of poetry*, översättning från franskan: Robert Bononno, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006 (2001)

Knabb, Ken (red) *Situationist International Anthology*, översättning från franskan: Ken Knabb, Berkeley: Bureau of Public Secrets 1981

Lefebvre, Henri *Critique de la vie quotidienne: Introd.* Paris: u.t. 1947

Lefebvre, Henri *La Somme et le reste* Paris: u.t. 1959

Loshitsky, Yosefa *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Detroit: Wayne State University Press 1995

Lukács, Georg *Historia och klassmedvetande* översättning från tyskan: Tomas Gerholm, Staffanstorps: Cavefors 1968 (1923)

Mauss, Marcel *Gåvan*, översättning från franskan: Marianne Ahrne, Lund: Argos 1997 (1950)

Machiavelli, Niccolò *Fursten*, (femte uppl.), Stockholm: Natur och Kultur 2002 (1532)

Merrifield, Andy *Guy Debord*, London: Reaktion Books, 2005

Nash, Jörgen m.fl. *Situationister i konsten*, Örkelljunga: Bauhaus situationiste (Drakabygget) 1966

Sadler, Simon *The situationist city*, London: MIT Press 1999

Stam, Robert *Film Theory: An Introduction*, Malden: Blackwell 2000

Singer, Daniel *Prelude to revolution: France in May 1968*, Cambridge, MA: South End Press, 2002 (1971)

Sterritt, David *The Films of Jean-Luc Godard*, Cambridge: Cambridge University Press 1999

Sussman, Elisabeth (red) *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time*, MIT Press: Cambridge 1989

Vaneigem, Raul *The revolution of everyday life*, översättning från franskan: Donald Nicholson-Smith, London: Rebel Press 2006 (1967)

Viénet, René *Enragés and Situationists in the occupation movement, France, May '68*, översatt från franskan: Richard Parry, Helene Potter, New York: Autonomedia, 1992 (1968),

de Zegher, Catherine (red) och Wigley, Mark (red) *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond New York*: Drawing Center 2001

## **Otryckt material**

### **Uppsats:**

Diurlin, Lars "Landskap, arkitektur och objekt i sex filmer av Michelangelo Antonioni", C-uppsats i Filmvetenskap, Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, 2004-01-15

**Nätresurser:** (samtliga adresser besöktes den 10 januari 2007)

Artforum

Artikel: Sandborn, Kieth "Return of the Supressed"

Webadress: <http://www.artforum.com/inprint/id=10275&pagenum=0>

Bureau of Public Secrets (Ken Knabbs hemsida)

Artikel: Knabb, Ken "On René Viénet's Film *Can Dialectics Break Bricks?*"

Webadress: <http://www.bopsecrets.org/PS/Vienetfilm.htm>

P.O.V. (Nättidskrift)

Artikel: Bolt Rasmussen, Mikkel "Anti-film: Hurlements en faveur de Sade"

Webadress: [http://pov.imv.au.dk/Issue\\_16/section\\_1/artc5A.html](http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc5A.html)

Le site officiel du lettrisme

Webadress: [http://www.lelettrisme.com/pages/03\\_createurs/isou.php](http://www.lelettrisme.com/pages/03_createurs/isou.php)

Situationist International Online

Artikel: Kollektiv text, "A New Idea in Europe" *Potlatch* #7 (augusti 1954), översatt från franskan: Gerardo Denis, Greil Marcus, Reuben Keehan

Webadress: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/potlatch7.html>

Artikel: Kollektiv text, "In and Against Cinema" *Internationale Situationniste* #1 (Juni 1958), översatt från franskan: Reuben Keehan

Webadress: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/cinema.html>

Ubuweb

Webadress: <http://www.ubu.com/film>

**Filmer:** (sorterade efter produktionsår)

*Traité de bave et d'éternités* Produktionsbolag: Films lettristes, Frankrike (1951). Producent: Marc-Gilbert Guillaumin. Regissör: Isidore Isou. Manusförfattare: Isidore Isou. Fotograf: Nat Sauffer. Klippning: Suzanne Cabon. Originalmusik: Daniel Guarigue. Med: Marcel Achard, Jean-Louis Barrault, Blanchette Brunoy, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Danièle Delorme, Daniel Gélin m.fl.

*Hurléments en faveur de Sade* Produktionsbolag: Films lettristes, Frankrike (1952). Regissör: Guy Debord. Manusförfattare: Guy Debord. Med: Serge Berna (röst), Guy Debord (röst), Isidore Isou (röst), Barbara Rosenthal (röst), Gil J. Wolman (röst)

*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* Produktionsbolag: Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni, Frankrike (1959). Regissör: Guy Debord. Manusförfattare: Guy Debord. Fotograf: André Mrugalski. Klippning: Chantal Delattre. Med: Jean Harnois (röst), Guy Debord (röst), Claude Brabant (röst)

*Critique de la séparation* Produktionsbolag: Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni, Frankrike (1961). Regissör: Guy Debord. Manusförfattare: Guy Debord. Fotograf: André Mrugalski. Klippning: Chantal Delattre. Musik: François Couperin. Med: Guy Debord (röst), Caroline Rittener (röst).

*La Société du spectacle* Produktionsbolag: Simar films, Frankrike (1973). Producent: Gérard Lebovici. Regissör: Guy Debord. Manusförfattare: Guy Debord. Fotograf: Antonis Georgakis. Klippning: Martine Barraqué. Musik: Michel Corrette. Med: Guy Debord (röst)

*Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'* Produktionsbolag: Simar films, Frankrike (1975). Producent: Gérard Lebovici. Regissör: Guy Debord. Manusförfattare: Guy Debord. Klippning: Martine Barraqué. Med: Guy Debord (röst)

*In girum imus nocte et consumimur igni* Produktionsbolag: Simar films, Frankrike (1978). Producent: Producent: Gérard Lebovici. Regissör: Guy Debord. Manusförfattare: Guy Debord. Fotograf: André Mrugalski. Klippning: Stéphanie Granel. Musik: François Couperin, Benny Colson (*Whisper Not*, framförd av Art Blakey and the Jazz Messengers) Med: Guy Debord (röst)

**I uppsatsen har följande filmer även nämnts: (sorterade i bokstavsordning)**

*À bout de souffle* (*Till sista andetaget*, Jean-Luc Godard, 1960)

*A Movie* (Bruce Connor, 1958)

*America Is Waiting* (Bruce Connor, 1981)

*Blinkity Blank* (Norman McLaren, 1955)

*British Sounds* (Jean-Luc Godard och Jean-Henri Roger, 1968)

*La Chinoise* (*Kinesiskan*, Jean-Luc Godard, 1967)

*Comment ça va* (Jean-Luc Godard och Anne Marie Miéville, 1976)

*Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Två eller tre saker jag vet om henne*, 1967)

*La Dialectique peut-elle casser des briques?* (René Viénet, 1973)

*Un Femme Mariée* (*En gift kvinna*, Jean-Luc Godard, 1964)

*Les Filles de Kamare* (René Viénet, 1974)

*For Whom the Bell Tolls* (*Klockan klämtar för dig*, Sam Wood, 1943)  
*Le Gai Savoir* (Jean-Luc Godard, 1968)  
*Guy Debord, son art et son temps* (Brigitte Cornand, 1995)  
*Jaguar* (Jean Rouch, 1967)  
*Johnny Guitar* (*Johnny Gitarr*, Nicholas Ray, 1954)  
*Ici et Allieurs* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Anne-Marie Miéville, 1976)  
*Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982)  
*Kyôfu joshikôkô: bôkô rinchi kyôshitsu* (Norifumi Suzuki, 1973).  
*Masculin Féminin* (Jean-Luc Godard, 1966)  
*Moi un noir* (Jean Rouch, 1958)  
*Mongoloid* (Bruce Connor, 1978)  
*Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955)  
*Penthesilea* (Laura Mulvey, Peter Wollen 1974)  
*Playtime* (Jacques Tati, 1967)  
*Reflections on Black* (Stan Brakhage, 1955)  
*Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey, Peter Wollen 1977)  
*Rio Grande* (John Ford, 1950)  
*Tang shou tai quan dao* (Kuang-chi Tu, 1972)  
*The Naked City* (*Storstad*, Jules Dassin 1948)  
*The Shanghai Gesture* (*De tusen fröjdernas hus*, Josef von Sternberg, 1941)  
*They Died with Their Boots On* (*De dog med stövlarna på*, Raoul Walsh, 1941)  
*Vent d'Est* (Dziga-Vertov Gruppen, 1969)  
*Week End* (*Utflykt i det röda*, Jean-Luc Godard, 1967)  
*What's Up, Tiger Lily?* (*Operation Tiger Lily*, Woody Allens, 1966)

Omslagsbild: *In girum imus nocte et consumimur igni.*