

## 建构情境与反资本主义文化体制：情境主义国际的前卫艺术实践

**摘要：**情境主义国际是20世纪五六十年代法国的一个极为重要的政治—艺术运动。虽然它对后世的贡献主要在于其对政治的介入和对社会的批判，比如揭露新型资本主义社会形态的“景观社会”理论，但其政治思想统筹下的艺术实践与观念仍然具有重要的研究价值。情境主义国际的艺术实践是德波的景观社会批判理论的一个理想实践。通过他们的前卫活动，情境的建构和真正的交流才得以实现，而以图像为中介、以表征系统为运作模式且遮蔽现实和真正欲望的景观暂时被瓦解。在这个过程中，艺术不能以与社会相脱离的姿态单独出现，它必须作为革命运动的一部分融入社会生活的实践，从而实现艺术的超越。

**关键词：**建构情境；反资本主义文化体制；前卫艺术

作为20世纪五六十年代法国的一个极为重要的政治——艺术运动，情境主义国际在总体上继承了前卫艺术的批判性遗产。以居依·德波（Guy Debord）为首的情境主义者（图1）主张建立一种新的“生活方式”，旨在达成艺术与生活的同一，而“建构情境”便是实现这种新生活方式的关键。德波在《情境主义国际》创刊号的一篇短文中对“情境”这个概念作出了明确界定：它是由一个统一的环境和事件的游戏的集体性组织所具体精心建构的生活瞬间。“情境被视为艺术作品的反面” [1]91，它具有“非景观的断层”的涵义，以及“使人们能够表达在日常生活中受到压抑的欲望和得到解放的希望” [2]769的功能。这无疑受到了萨特的存在主义思想的影响，后者认为“存在”总是处于周身环境和给定的情境之中，并且个体能够创造属于自己的情境。



图1 部分情境主义国际创始人。左起：加利吉欧、皮耶罗·西蒙多、韦罗内、米歇尔·伯恩斯坦、居依·德波、阿斯格·约恩、奥尔默（1957，意大利）

“建构情境”概念的提出最初是与“艺术的消除”这一观念交织在一起的。德波首先在伊希朵尔·伊索（Isidore Isou）领导的“字母主义运动”那里接触到了这个观念。继承了达达主义和早期超现实主义的破坏精神的伊索，决意完成由波德莱尔发起的“艺术形式的自我毁灭”。为达成这一历史性的跳跃，他必须将诗简化至最小的构成单元，即字母，以适用于拼贴和拟声的朗诵。伊索将这一程序拓展到了艺术和社会的每一处领域。形式的消解导致传统艺术的完整性被确认死亡了，而用以替代的则是伊索的另一项发明，即“异轨”。字母主义国际和情境主义国际艺术家直接

沿用了这一策略。他们通过“异轨”以及其他诸如“漂移”和“总体都市主义”等方式来“建构情境”，在文化领域里建立一种全新的交流模式，完成对资本主义文化的反拨。

### 一、阿斯格·约恩：异轨的“修正”

被著名艺术史家T.J.克拉克 (T.J. Clark) 誉为“20世纪50年代最伟大的画家”的阿斯格·约恩 (Asger Jorn) 在加入情境主义国际之前就已声名鹊起。在艺术生涯的初始阶段，他曾跟随立体主义艺术家费尔南德·莱热 (Fernand Léger) 学习，后来深受丹麦工团主义的影响，并在随后的艺术实践中始终坚定“直接行动”和“集体创作”的信仰。他系统学习并研究了黑格尔与马克思，尝试在马克思唯物主义框架之内结合斯堪的纳维亚地区的文化传统，对超现实主义的诸多元素，如魔幻、儿童艺术、原始艺术和自动主义进行重塑。他坚信艺术的角色应是针对生活态度的表达，因而艺术是充满活力的并处于无序的状态，就像大众的节日，而非一种观念生产的形式。

在这种艺术观念和“集体创作”信念的支持下，约恩等人于1948年在巴黎创建了“眼镜蛇” (COBRA) 艺术家小组，在对超现实主义进行辩证批判的同时致力于创造一种唯物主义的、充满节日氛围和生命活力的艺术。“眼镜蛇”小组意图取代称霸当时巴黎艺术界的三大主要潮流：正处于分崩离析状态的巴黎画派、正统的布勒东式的超现实主义，以及各种各样的抽象或非具象的艺术形式。强调诗意、充满梦幻的表现主义手法是“眼镜蛇”成员作品的一致特点。尤其是约恩，丹麦传统文化之中富有隐喻性的主题常常被他以略显原始和儿童趣味的半具象形式表现出来 (图2)。这种风格的形成在很大程度上源于他的政治信仰，这就要求他的艺术既不能是作为资本主义文化的最高级形式的抽象艺术，也不能是斯大林式的社会主义现实主义艺术，更不能是超现实主义。



图2 阿斯格·约恩，《令人不安的小鸭子》，1959年

由于各种原因，组织松散的“眼镜蛇”小组最终于1951年被解散了。约恩随后去了意大利并在那里组织一批老“眼镜蛇”小组的成员，联合意大利的新朋友，如“核绘画运动” (Nuclear Painting Movement) 的成员，继而成立了包豪斯印象运动国际，目的是反对瑞士艺术家马克思·比尔 (Max Bill) 所创建的“新包豪斯”计划。这个计划提供一种几何抽象的技术训练，属于一种老旧的生产主义模式的再运用。约恩对这个计划表达了强烈的不满：“马克思·比尔，一位瑞士建筑师，接受了重建原来克利和康定斯基曾任教的地方 (包豪斯) 的任务。他想复制一座取消绘画，取

消在图像、小说和符号领域进行任何研究的学校，这所学校所进行的仅是单纯的技术上的指导。” [3]45约恩所设想的是一种理想的状态，能将艺术家集中起来投入集体的创作之中。他坚决反对太过于理性而排除了自发性、不规则性和装饰性的任何形式的功能主义建筑。由于包豪斯在它产生的那个时代是革命性的，但错误地将审美卑微地屈从于技术与功能，这就不可避免地导致了标准化、自动化以及一个更加规训的社会。结果，约恩与当时正在发展“总体都市主义”理论的字母主义国际走得更近了。最终，两个组织于1957年联合成立了情境主义国际。

对情境主义国际来说，1959年是一个绝对重要的年份。因为在这一年的五月，情境主义国际实现了对艺术世界的戏剧性介入，其中一件大事便是约恩在巴黎左岸画廊举办的名为“修正”（Modifications）的展览。约恩从跳蚤市场上购买了23幅二流绘画，并用“波洛克的滴画法和杜布菲的儿童风格” [4]35对这些作品进行了重绘。比如《巴黎的夜晚》（图3），画面左上方的脸部形象和右下角的肆意挥洒的黑白蓝三色笔触，便是艺术家在原有画作上重绘的痕迹。



图3 阿斯格·约恩，《巴黎的夜晚》，1959年

《修正》系列作品被视为对情境主义国际艺术实践的精粹呈现，因为对现成绘画予以重绘体现了典型的“异轨”艺术策略。在情境主义国际的文本和宣言中，这个策略被定义为“将现在或过去的艺术生产整合为一个优越的环境的建构”，具体方法是采用已经存在的元素并重新组合它们。这种部分源自达达主义拼贴的挪用技术，将最初的元素置于新的语境中，从而衍伸出新的意义，就此超越达达主义拼贴的纯粹否定性。这同时也是一种超越资产阶级对原创性的崇拜和对思想的私人占有的方式。

对批评家来说，“异轨”很容易被理解成一种批判性的破坏形式，与达达主义和超现实主义的拼贴相类似。情境主义国际的许多文本对这个观点也表示支持，比如在《情境主义国际》第三期（1959年）中就有一篇文章这样认为：“异轨是一种因为‘去价值化’而得以存在的游戏……所有过去的文化元素都必定要消失。” [5]55-56但关于“异轨”的理解，还有一点几乎被所有批评家忽视了，引用《异轨使用手册》一文的表述即是：“想象一个严肃的滑稽模仿的阶段是必然的，在这个阶段，通过间接提到一些原始著作，远离唤醒愤慨和嘲笑引导的异轨因素的堆积，将表达我们对毫无意义和被遗忘了的原作的漠不关心，并且这些堆积的异轨因素自身参与了对崇高的描写。” [6]111因此，“异轨”除了能达到一种滑稽讥讽的效果，它还能表达对原作的“漠不关心”，也即是说，与其将原作加以否定和拆解以形成一种批判性的政治话语，还不如将这些作品都当作毫无生命的东西来挪用。总之，我们要站在“否定之否定”的

高度来理解异轨。关于这点，德波在评论约恩1962年挪用杜尚的《蒙娜丽莎》的异轨绘画《前卫没有放弃》（图4）时早有清晰的审视：“杜尚所画的长胡子的蒙娜丽莎并不比这幅画的原版更令人感兴趣。我们现在必须将这一过程推进到否定这一否定的程度。” [6]110与其说约恩的作品利用内在的碎裂以提供批判性意义，还不如说其作品的功能是作为一种中性的集合，在此过程中，前卫符号的意义被抽空而非被推翻或替代了。

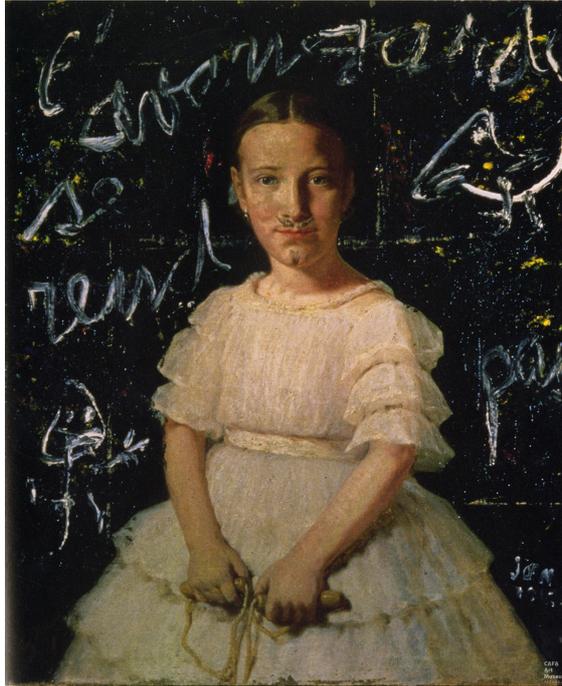


图4 阿斯格·约恩，《前卫没有放弃》，1962年

无疑，约恩的“修正”展览意在将其作品定位于情境主义国际的“异轨”策略的语境之中，但不为以往批评家关注的是，格林伯格所提出的“精英艺术与庸俗文化”两极之间的对立也是约恩作品的超越对象。在展览前言中，他强调作为客体对象的艺术作品同时也是一种主体间的交流语言和表明人之在场的关系符号，艺术所面临的威胁来自于仅仅被视作一个客体的对象。[7]140一方面，约恩认为，“‘行动绘画’所秉持的艺术观念在本质上将艺术简化为一种行为，其中，客体的对象即艺术作品仅仅作为行为的痕迹存在，而当中并没有与观众的任何交流” [7]140。行动绘画没有实现一种主体间的联系，它作为一种交往行为是毫无成效的。另一方面，约恩于跳蚤市场上购买的匿名的粗俗绘画，在本质上没有任何主观由来的痕迹，因而在历史的时空中是自由漂浮的客体对象，通过对它们进行复绘，约恩尝试恢复其主体性，并将它们重新归入一种主客体辩证法的交往程序之中。

约恩的这种艺术观点，与德波对晚期资本主义社会中“交往的分离”的批判不谋而合。德波认为，现代资本主义社会条件下工人与产品的普遍分离诞生了一种分离的经济体制，这一体制消解掉了生产者之间的全部的直接交往。如此，社会需要只能依赖单向性质的即时交往手段这个中介来满足。“分离成为景观的全部”，人在这个过程中被不断地分离成单个的主体，正如德赛托（Michel de Certeau）在对城市空间的研究中指出街道、路标以及高层建筑营造出一个个被隔离且身处权力的监控之下的居住单元一样，主体之间的交往被屏蔽或隔断了。这种分离的终极结果，便是丧失了共同体身份的人已经意识不到自己是历史主体的创造者，最终导致“人的异化”。由此，德波认为艺术应当是一种“交往的语言”。但现实的情况则是，适用于真实交往的普遍先决条件的逐渐丧失，导致语言——不管是文学语言还是具象艺术的语言——都无法达到交往的目的。从这个角度来看，约恩在艺术上的这种“异轨”实践，毫无疑问践行了德波有关打破分离、建立交往从而建构情境、解构景观的理论。

## 二、康斯坦特：“新巴比伦意象”

同样身为“眼镜蛇”小组创始人之一的荷兰人康斯坦特（Constant Nieuwenbuys）以画家身份展开他的艺术活动。他的思想与约恩相似，但更显简单。对康斯坦特而言，超现实主义采取对抗构成主义（客观形式主义）的策略是正确的，但变得过于理智化了。为了创造一种普遍的自由主义艺术，有必要去挖掘能够表现促进超现实主义发展的动力因子的新方式。在和约恩一样的绘画中，也发展了一种既不是抽象也不是现实主义的艺术风格，大量使用基于儿童艺术与神秘象征主义主题的具象形式。对他们而言，艺术是针对生活的一种态度，也是一个不断研究的过程，而不仅是完成品的生产。

作为爱尔兰共和军临时派运动的煽动者之一，康斯坦特主张在艺术与政治之间保持一种真正而直接的关系。是以，在“眼镜蛇”小组解散后，他开始脱离绘画领域，移居伦敦转而与荷兰建筑师阿尔多·凡·艾克（Aldo van Eyck）合作，开始全心投入到实验性都市主义与城市规划的研究。这种转向最终促成了他的举世闻名的总体城市规划“新巴比伦”的成型（图5），也构成了他对情境主义国际最大的贡献。德波为这个模型所起的名字极富挑衅性，因为在新教传统中，“巴比伦”意指一座罪恶之城，但作为人类未来城市之形态的“新巴比伦”，却是美好善良的代名词。这是“一个巨大的悬浮的多层网状结构，它纵向地拓展了地表空间。这个迷宫似的空间网按功能分层：底层空间专为交通、绿化和公共集会所用；顶层则用作停机坪、公共广场、运动场和空中绿地；而中层则用于居住、生产、消费和娱乐……移动的间壁进行自由组合，形成专为创造短暂的情境而设计的多变结构，人们可以根据自己的想象来自由构建空间” [8]20。

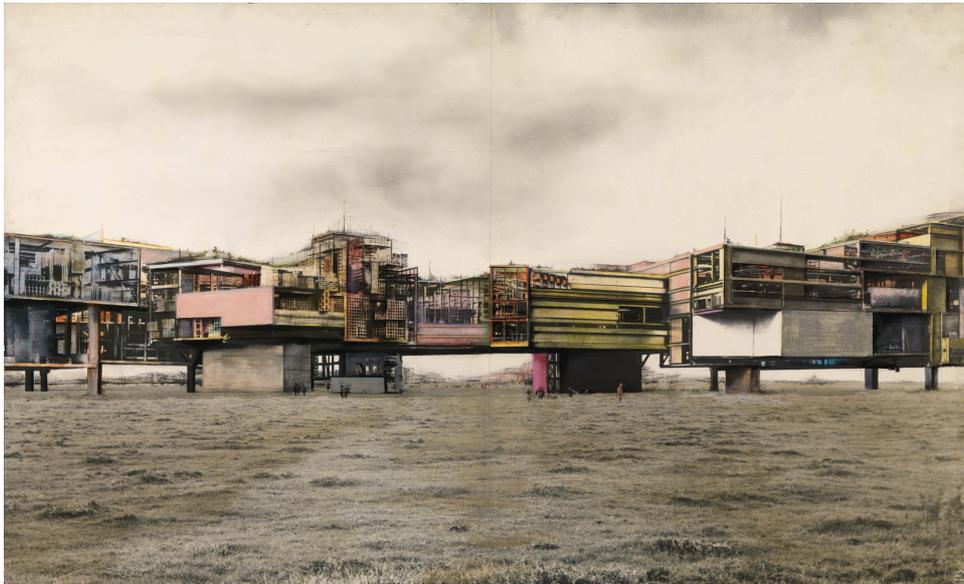


图5 康斯坦特，《新巴比伦城》效果图，1958-1961年

“新巴比伦城”（图6）仅是一种设想，它的实现有赖于高度发达的技术。康斯坦特认为，在未来城市环境的建构过程中，人类的技术发明将扮演重要的角色，而“艺术家的任务就是发明新的技术并利用灯光、声音、运动以及任何能对周遭环境产生影响的发明” [9]24。技术的进步将逐步导致生产劳动的自动化，人类劳动力的付出也就会相应减少。如此，传统资本主义劳动的异化本质将逐渐被消解，而每个人可以用全部力量发挥创造力，全身心地投入到游戏之中。作为荷兰历史学家约翰·赫伊津哈（Johan Huizinga）笔下“游戏的人”的戏剧性栖息地，“新巴比伦城”将会是一个处于无止境变化之中的领地，而且具有大量的元结构系列，每一个都能够进行内在地自由重组，从而短暂地满足使用者与创造者的欲望。 [10]55

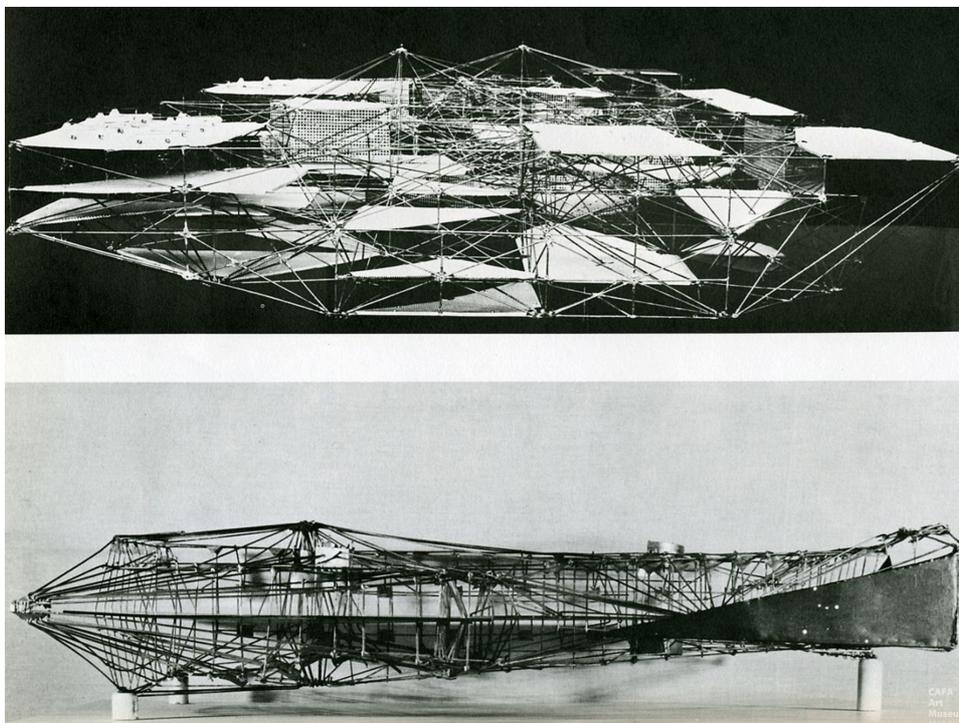


图6 康斯坦特，《新巴比伦城》结构图，1958-1961年

如此充满游戏性而反对柯布西耶式功能主义的都市规划，非常类似于字母主义国际所提倡的“漂移”策略，即一种漂移地穿越现实存在的城市，以体验环境迅速无常的变化，以及随后发生的心理变化的旅程。从康斯坦特对这个建筑的功能的描述可见，这种类似“漂移”的结构的目的，同“异轨”策略一样，也还是要建构短暂的情境。此目的与“总体都市主义”的理念紧密相连，这种理念认为“建筑会直接影响居住在建筑之中的人的存在，并且这种影响远远超乎一般的想象”[11]4。康斯坦特通过创建一种能直接满足欲望的游戏的环境，从而达到精心建构日常生活的真实的目的，即“情境的建构”。这种关于建筑的批判性审视成了日常生活批判的一条新途径，也可以说是康斯坦特的艺术观念与情境主义国际理论的接合点所在，而在其中起着勾连作用的便是列斐伏尔的“日常生活批判”理论。早在1953年，康斯坦特便发表了一篇题为“建构情境的建筑”的文章，此文的思想是建筑将容许日常现实的转变。这是康斯坦特的思想与列斐伏尔相通的地方，即创造一种能够激起新情境的创造的建筑，打破在哲学上被视为一个抽象概念的资本主义“日常性”和被认为是不可改变的日常生活。

“日常生活”是资本主义条件下的概念，人身依附关系解体之后才有个人的自由，个人才拥有支配自身的权力并产生个性。但在进入现代资本主义消费社会后，人身依附关系转变为了人对资本的依赖关系。这种关系极其隐秘，并不会让人察觉是资本在控制人，而人与资本构成了一种独特且隐晦的人身依附关系，最终导致人的本质的对象化。列斐伏尔对日常生活的研究正是在这种历史条件下应运而生的。他拓展了马克思主义的批判范畴，放弃马克思主义的宏大观点，而从各个视点深入资本主义社会内部进行分析，将生活的方方面面——但凡是有异化存在的地方，如私人生活、闲暇时间以及工作等——都纳入其中。日常生活被“描述为与历史相脱节但又没有完全斩断与历史联系的一个滞后领域”[12]135。列斐伏尔所谓的“日常生活”后来被德波想象为偶然间发生的萨特式的“情境”，是一个“殖民化的领域”。德波于1961年5月在巴黎由列斐伏尔主持的日常生活研究小组的研讨会上提交的论文《日常生活意识变更的一种视角》与同年底列斐伏尔出版的《日常生活的批判》（卷二）这两个文本之间几乎同出一源。

作为日常生活领域最具代表性的建筑和城市，康斯坦特的“新巴比伦”计划是有意识的组织和充盈创造力的极端体现。列斐伏尔将“新巴比伦”视为利用图形和想象来探索人类的可能性，同时对现实的既有问题展开批判，因而我们绝不可简单地将其视为一个抽象的乌托邦计划。此外，在某种程度上，康斯坦特的一系列方案还预示了工作（按马克思主义术语来说就是劳动）终结的开始。因为在社会高度技术化的条件下，生产劳动的完全机械化和自动化允许人们

有更多自由时间来做其他事情。这一点在理论上实现了德波于1953年提出并由“五月风暴”期间的左派人士在巴黎大街上大肆涂鸦的情境主义国际著名的街头哲学“绝不工作”。

### 三、伽利吉欧：“工业绘画”

除了约恩，情境主义国际在1959年也为艺术家朱塞佩·伽利吉欧（Giuseppe Pinot-Gallizio）举办了题为“反物质的洞穴”（Caverna Dell' antimateria）的展览（图7）。这个展览是伽利吉欧“工业绘画”（Pittura Industriale）系列实验的高峰：在长达145米的画布卷轴上，艺术家运用绘画机器和装有树脂的喷枪完成作品的绘制。这件尺幅巨大的作品被用来覆盖画廊的四壁，此种放置作品的方式引发了极大争议。而更加令人不可思议的是，伽利吉欧竟然以米为单位切割并出售他的作品，引起一片哗然。他这段时间的绘画既是对自动状态的“消遣性”的拙劣模仿，也可以被视为能够吞噬整座城市的巨幅“都市主义”绘画的一个原型。



图7 “反物质的洞穴”展览现场，1959年

伽利吉欧的“怪异”的艺术行为其实包含了深刻的思想，如要洞彻此思想便要首先了解他所创造的“工业绘画”。据他所述，“工业绘画”一词被用来描述他所在群体的艺术生产，其创作过程大致如下：先将一张表面涂有液体的化学树脂的长条状画布置于地上；随后，利用刷子或基本的农用喷雾器将草木的香味、火药和色素覆盖在画布上；最后，将画放在散热器旁晾干。期间的化学反应会营造格外生动的抽象的绘画性效果，而这一点是艺术家手工描绘很少能达到的。此外，当艺术家离开实验室而在室外绘制的时候，自然在这个不可预料的创造性过程中便成了一名参与者，因为阵阵清风会将各种各样的碎屑堆积在湿而黏的画面上。伽利吉欧之后的创作也基本以“工业绘画”这种形式展开。

（图8）



图8 伽利吉欧，“工业绘画”系列之一，1958年

但采用机器这种工业社会独有的东西来绘制作品，仅仅是“工业绘画”的一个表面含义。对伽利吉欧和情境主义国际而言，“工业绘画”最重要的意义在于它利用数量上的生产来反资本主义经济体系和艺术生产模式。伽利吉欧所谓的工业技术是以超现实主义的自动主义为基础的技术的直接延续，但以这种工业技术为基础的生产是一种数量上的生产，或者用他的话来说，就是用一种反资本主义经济的、通货膨胀的方式来生产艺术。正如字母主义者乌尔曼（Joseph Wolman）在其中一幅“工业绘画”上题写的那段涂鸦文字一样：“所有的画布都保证是‘纯棉的’”。这一讽刺性的评论似乎暗示画布比绘画本身更有价值，完全颠覆了传统意义上艺术品的经济价值观念。

对伽利吉欧而言，“工业”一词具有不同寻常的特殊含义，因为这是与他“想要创造一种能引起通货膨胀的工业艺术的欲望”联系在一起的。这种艺术服务于一种与众不同的经济逻辑，他称之为“一种夸富宴①系统”。[13]31-35伽利吉欧对这个系统的了解很显然出自字母主义国际发行的同名期刊，因为这本期刊介绍了较早对“夸富宴”进行研究的约翰·赫伊津哈。在1950年出版的《游戏的人：文化中游戏成分的研究》一书中，赫伊津哈将“夸富宴”描述为两个对立的氏族为博得面子而馈赠礼物的盛宴。“夸富宴”永远处在不对等的馈赠模式中。这种非等量的交换方式便是令伽利吉欧感兴趣的地方，因为它是对现代资本主义以“一般抽象等价物”，即货币为基础的等量的经济交换模式的颠覆。因而，伽利吉欧所寻求的创造一种能够引起通货膨胀的工业艺术，具有与“夸富宴”系统相似的功能，但呈现出其现代意义。

“夸富宴”这种经济体系即是法国人类学家马塞尔·莫斯（Marcel Mauss）在《礼物》中所表述的那种礼仪性交换，它启发了鲍德里亚的“象征交换”理论。鲍氏认为，马克思因悬置商品的使用价值而忽略了商品在现代社会已被罩上一层象征性迷雾（即符号价值）的事实。他将“象征交换”作为解决这一问题的最终方案。在象征交换中，“人与人，人与物之间的关系不再是具有经济效用的价值关系，而是复归于非功用的、无序的、本真的象征交换关系”[14]91。此时，使用价值的有用性和交换价值的价值关系都应去掉。如此，资本主义经济发展的最新体系，即由商品的符号价值形成的符码拜物教才能被终结。如此看来，伽利吉欧的“工业绘画”所体现的经济逻辑似乎已有一丝鲍德里亚的“符号政治经济学批判”的影子，虽然远不甚完善和成系统。

这种非等量的经济交换模式仅是“工业绘画”所具有的颠覆性的一个表现方面。作为一种实验艺术生产形式的“工业绘画”还通过对新技术的集体使用，扩张并解构了传统的绘画范畴。情境主义者的一个共同特点是对技术的推崇，不管是康斯坦特还是约恩，都受技术的启发并对其进行辩证的批判。德波更是以伽利吉欧为例来批判超现实主义太过于

关注原始、神秘的东西，而忽视了现代技术所具备的潜在力量。伯恩斯坦（Michle Bernstein）也对伽利吉欧使用机器创作的“工业绘画”大加表扬，认为这种绘画“不再有形式问题……不再有形而上的主题，不再生产永恒的大师，甚至不再有画家”[15]70。通过审美生产中心的转移——从人到创造性机器，从有生命的劳动到无生命的劳动，“工业绘画”喻示了作为一种传统职业的艺术家的死亡。它抛弃了传统绘画的生产模式，但它又是“唯一的”，这种唯一性指涉的是这种绘画生产的不可预料的方式与过程。这也是对工业生产线上生产出来的一模一样的商品的挑拨。因此，“工业绘画”的批判性还针对传统的艺术生产模式和资本主义工业生产方式。

德波在《情境主义国际》第九期中这样表态，作为历史之主体的人既是情境的产物，又是情境的创造者。[16]24后来他又在《景观社会》中重申了这一观点：“至于历史的主体，它可能只不过是生活的自我生产——生活的人们变成了他们自己历史世界的统治者与占有者，成为了他们自己全部意识冒险的统治者和占有者。”[17]31伽利吉欧用长达145米的“工业绘画”将整个画廊包裹起来的行为，被德波视为对画廊空间进行“异轨”，并将之转换为一个合成环境的尝试。从这个角度讲，与其说“工业绘画”是艺术品，还不如说它是用于创造能分裂日常生活的情境的技术——观念产品。

基于以上对于情境主义国际艺术实践的分析，我们可以发现，他们吸收了作为历史前卫的达达主义和超现实主义的各自优点，却又呈现出不同于两者的独特面貌。阿斯格·约恩破坏或“修正”并对具有审美价值的艺术作品进行“异轨”的尝试、康斯坦特的能够自由组合从而短暂建构日常情境的建筑、伽利吉欧的反资本主义等价交换的经济逻辑和对日常空间进行“异轨”的“工业绘画”，这些艺术活动（如果能被称为“艺术”的话）都无一例外体现了两个方面：一个是终结一切以审美预设为前提的现代艺术形式；二是在这些艺术实践中通过“异轨”“漂移”和“总体都市主义”等策略实现情境，也就是去殖民化的生活的建构。从这个角度看，艺术与生活便达成了同一。可以说，艺术在某种程度上实现了，在某种程度上又终结了，这便是情境主义国际带有一定前卫和理想色彩的艺术理论主张。

总体而言，情境主义国际的艺术实践是德波的景观社会批判理论的一个理想实践。通过他们的前卫活动，情境的建构和真正的交流才得以实现，而以图像为中介、以表征系统为运作模式且遮蔽现实和真正欲望的景观暂时被瓦解。在这个过程中，情境主义者认为，艺术不能以与社会相脱离的姿态单独出现，它必须作为革命运动的一部分融入社会生活的实践，从而实现艺术的超越。因为，在从社会生活中分离出来并成为独立的领域后，作为文化的艺术越来越具有景观的效应。可以说，情境主义国际的整个艺术活动的方向，就是要创造出一种以对当前社会进行总体批判的视野，对历史前卫的洞见进行挪用与重制的政治文化实践。

作者 | 朱橙（中央美术学院副教授，艺术设计研究院副研究员）

原文发表于《艺术探索》2017年第4期

#### 参考文献：

- 1 EDITORIAL NOTES.The meaning of decay in art[C]//TOM MCDONOUGH. Guy Debord and the Situationist International: texts and documents. Cambridge: the MIT Press, 2004.
- 2 罗伯特·戈尔曼.“新马克思主义”传记词典[M].赵培杰,等,译.重庆:重庆出版社,1993.
- 3 BANDINI.L' estetico il politico[C]//ELISABETH SUSSMAN. On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972. Massachusetts: the MIT Press, 1989.

- 4 CLAIRE GILMAN.Asger Jorn' s avant-garde archives[C]//THOMAS MCDONOUGH. Guy Debord and the Internationale situationniste: A special issue. Massachusetts: the MIT Press, 1997.
- 5 EMPHASIS MINE.Le détournement comme négation et comme prélude[C]//KEN KNABB. The Situationist International Anthology. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981.
- 6 居依·德波, 乌尔曼.异轨使用手册[M]//景观社会.王昭风, 译.南京: 南京大学出版社, 2006.
- 7 ASGER JORN.Détourned painting[C]//ELISABETH SUSSMAN. On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972. Cambridge: the MIT Press, 1989.
- 8 张春燕. 情境主义国际研究导论[D]. 杭州: 中国美术学院, 2011.
- 9 CONSTANT.On our means and our perspectives[J].the Internationale Situationniste,1958, 2(1).
- 10 PETER WOLLEN.Bitter victory: the art and politics of the Situationist International[C]//ELISABETH SUSSMAN. On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: the Situationist International 1957-1972. Cambridge: the MIT Press, 1989.
- 11 张一兵.德波和他的《景观社会》[M]//景观社会.王昭风, 译.南京: 南京大学出版社, 2006.
- 12 居依·德波.日常生活意识变更的一种视角[M]//景观社会.王昭风, 译.南京: 南京大学出版社, 2006.
- 13 PINOT GALLIZIO.Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable[J]. the Internationale Situationniste,1959, 3(1).
- 14 杨生平, 韩蒙. 鲍德里亚对马克思拜物教理论的误识及其方法论根源[J]. 世界哲学, 2012 (5) .
- 15 MICHELE BERNSTEIN.In praise of Pinot Gllizio[C]//TOM MCDONOUGH. Guy Debord and the Situationist International: texts and documents. Cambridge: the MIT Press, 2004.
- 16 GUY DEBORD.Le questionnaire[J]. the Internationale Situationniste,1964, 9(1).
- 17 居依·德波.作为主体和表象的无产阶级[M]//景观社会.王昭风, 译.南京: 南京大学出版社, 2006.

注释:

① 夸富宴 (Potlatch) 是夸扣特 (Kwakiutl) 印第安人举行宴请和送礼的一种盛大仪式, 一般在冬天举行, 形成一种炫耀财富的竞争。详见约翰·赫伊津哈《游戏的人: 文化中游戏成分的研究》, 何道宽译, 广州: 花城出版社, 2007年, 第61-64页。