

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ “СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Докторска програма: „Философия с преподаване на английски език”

КАТЕДРА ПО ИСТОРИЯ НА ФИЛОСОФИЯТА

АВТОРЕФЕРАТ

**за придобиване на образователна и научна степен „доктор” по
професионално направление 2.3. Философия, Катедра: История на
философията**

**КАТАСТРОФИЧНИ ВЪОБРАЖЕНИЯ И РЕВОЛЮЦИОННА
ЕСТЕТИКА: ПОСЛЕДСТВИЯТА ОТ СИТУАЦИОНИЗМА В
СЪВРЕМЕНОТО ПОЛИТИЧЕСКО ИЗКУСТВО**

Докторант: Наталия Атанасова

Научен ръководител: Доц. Д-р. Тодор Тодоров

София, 2024

Дисертацията се състои от 346 страници, от които 325 страници основен текст, 9 страници библиография (общо 190 източника), 7 страници приложения.

Структурата на дисертацията включва: анотация, увод, три глави, изводи и заключение, ограничения и приноси на дисертационния труд, библиография и седем страници приложения. В последните страници са включени 16 фигури.

Материалите по защитата са на разположение в Катедра „История на философията” към Софийски университет „Св. Климент Охридски“.

Анотация на дисертационния труд

Следната дисертация изследва влиянието на културното движение „Ситуационистки интернационал” (СИ) върху съвременното културно производство, фокусирайки се върху начините, по които катастрофичните представи и революционната естетика могат да преразгледат взаимоотношението между индивидите и тяхната околна среда. Вдъхновени от философи като Хегел, Маркс, Лукач, Льофевр, Бенямин и Батаи, Ситуационистите се стремят да предизвикат обрат на капиталистическите динамики на властта чрез метода на "използване на изкуството" и общата култура, в съответствие с теорията на Дебор за спектакъла (зрелището).

За Дебор "спектакълът" е исторически момент, в който системата на стоките доминира и разделя индивидите от техните създания в света.

Акцентирайки върху срещата между катастрофични фантазии, революционната естетика и Ситуационистки интернационал в съвременното културно и политическо производство, следното изследване подчертава основната роля на културата за започването на радикални промени и визуализирането на алтернативно бъдеще, което преформулира политическия и социален пейзаж на съвременното.

Следният труд също така разглежда влиянието на ситуационистките идеи върху съвременното изкуство и култура, както в цифровата (NFTs), така и във физическата сфера. В тази последна сфера се фокусира, по-специално върху изложбения проект на Банкси от 2015 г., озаглавен "Дисмаленд", в който Банкси въплъщава принципите на Ситуационистите и отразява теорията на Бодрияр за хиперреалността, като последваща фаза, след тази която дефинира Ги Дебор с концепта за спектакъл. В дисертацията се твърди, че "Дисмаленд" допълнително използва теории като "разпределението на сетивното" на Жак Рансиер (2004) като я прилага вместо политическа позиция и в същото време като рамка за организирането и подреждането на реалността, предоставяйки по този начин основата за възможност за индивидуално и колективно преживяване на света.

Закоренени в 11-ата теза на Маркс за Фойербах, Ситуационистите имат за цел да актуализират марксистката методология чрез предложените от тях тактики като детурниране (*détournement*, извъртане), дерив (*dérive*, отклоняване) и психогеография на всичко, което дефинира всекидневието.

Тази дисертация обрисова следите от субверсивните техники на Ситуационистите в съвременното изкуство и изследва новаторски основи за техния развой, включително във виртуалното пространство.

Предлагайки една генеалогия на кайротичното желание за незабавно преобразяване на социалните структури, ситуационистките теории са насочени към подпомагането на творчеството и разрушаването на сегашното, чрез "обрат на перспективата" (Ванейгем, 1967). Дисертацията доказва, че произведенията и теориите на Ситуационистите предлагат един модел за индивидуална агенция и дезалиениран подход към формирането на колективната история и култура.

СЪДЪРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| 0. Анотация на дисертационния труд..... | 3 |
| 1. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД 5 | |
| Главна Теза..... | 5 |
| Методология..... | 5 |
| Проблематика и цели | 6 |
| Въпроси разгледани в дисертацията..... | 7 |
| - <i>Защо „катастрофичните въображения“ са използвани като рамка на дисертацията</i> | 8 |
| - <i>Какво представлява революционната естетика?.....</i> | 8 |
| - <i>Защо е важно да се проследи наследството на Ситуационисткия интернационал до днес?</i> | 9 |
| Няколко важни аспекта относно Ситуационизма..... | 10 |
| 2. СТРУКТУРА И СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД 14 | |
| Първа част..... | 14 |
| Втора част..... | 16 |
| Трета част..... | 17 |
| Психогеографията като синтеза на две диалектики..... | 21 |
| 3. ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЯ 23 | |
| В една катастрофа няма нищо катастрофично..... | 28 |
| Откровение, себerealизация, и снемане..... | 31 |
| Естетическо обещание..... | 37 |
| 4. НАУЧНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИЯТА..... | 40 |
| Библиография към дисертационния труд..... | 43 |
| 5. ПУБЛИКАЦИИ ПО ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД | 51 |

1. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Главна теза

Следната дисертация анализира взаимодействието и сблъсъка между капиталистическата хегемония и катастрофичните въображения като носещи формата на „визуално мислене“ (Mirzoeff, 2015) и по този начин идентифицира появата на революционната естетика – проявление на този тип мисъл и в същото време изследва ролята на изкуството и културата, разгледана като потенциален агент към желана промяна в контекста на съвременното общество. В този труд се защитава тезата, следвайки ситуационистките теории, че господството на късния капитализъм е създадо цялост, в която доминиращата икономическа система обхваща всички аспекти на реалността, въображението и ежедневието. В отговор на тази хегемония, движението Ситуационисти Интернационал (СИ) използва катастрофични фантазии като едно от възможните средства за представа на алтернативно бъдеще и оспорване на вече съществуващия ред. Изследването разглежда критично историческия контекст на Ситуационисткия интернационал и неговия опит да разруши „спектакъла“ – който трябва да се разбира като исторически период на производство, доминиран от нормите на стоквата система. Дисертацията също така има за цел да изследва фината връзка между изкуството, политическото изобличение и кооптирането на културната критика от страна капиталистическите динамики.

Така, в дисертацията се твърди, че артистите и културните производители, прилагачи ситуационистките теории, целят да насърчат трансформативната промяна, чрез създаване на нови форми на изразяване и дискурс, съчетани с радикална преоценка на ролята на изкуството в обществото, в епоха, засенчена от „капиталистическия реализъм“.

Методология

Изследователската методология, използвана в дисертация, се уповава на критична теория, културни изследвания и текстуален и сравнителен анализ на първични източници.

Изследването разглежда двойната роля на изкуството и културната продукция в този контекст, демонстрирайки как изкуството може да бъде използвано както като инструмент за социална манипулация, така и като политическо осъждане и откритие на проблемите на съвременното общество.

Поради тази причина, моята методология се характеризира с интердисциплинарен характер на изследване, анализ на текстове и критично ангажиране с културни, политически и естетически дискурси, насочени към изследване и критика на реалността на съвременните социални проблеми.

Проблематика и цели

Дисертацията има за цел да изследва ролята на изкуството и културната продукция, използвани като инструменти както за социална манипулация в идеология, така и за декодиране и индоктриниране, но също така са инструменти за политическо изобличение, когато се използват през критична призма. Въз основа на критична теория, културни изследвания и сравнителен анализ, изследването разглежда начините, по които изкуството може да предизвика доминантните идеологии, за да създаде нови социални реалности в лицето на капиталистическото потисничество. Методологията включва задълбочен анализ на историята на Ситуационисткия интернационал, текстов анализ на първоизточници и критичен анализ на дискурса. Интердисциплинарният подход изследва пресечните точки на философията, социологията, историята на изкуството и културните изследвания, за да осигури цялостно разбиране. Чрез изследване на исторически контексти, изследване на концептуални рамки като тази на „катастрофичното въображение“ и предоставянето на емпирични примери, статията има за цел да разгледа проблематиката свързана с разпалването на желанието за социална промяна чрез нарушаване на приетите дискурси и насърчаване на трансформативни езикови и културни артефакти, базирани на предварително съществуващите елементи, които определят реалността, върху която обществото основава своите практики и разбирания. В крайна сметка, дисертацията твърди, че езикът и дискурсът, във връзка с изкуството и културата, имат силата да прекрояват реалността и да мобилизират индивида в търсене на колективни действия за оспорване на господството на късния капитализъм, като по този начин подкопават структурата на днешния „капиталистически реализъм“.

Само по този начин, значението на продължаването на преследването на трансформативни езикови и културни артефакти, следвайки ситуационистките теории може да стане действително ясно. Тези елементи предполагат, че желанието за социална промяна може да се разпали когато бъдат разрушени общоприетите наративи и следователно да бъде насърчено „преобръщането на

перспективата“ – концепция, разработена от Раул Ванейгем (1967), която е допълнително обяснена в този труд. Въпреки че капитализмът може да изглежда всеобхватен – съвкупност, която поглъща живота и живия опит – той не е имунизиран срещу силата на въображението и творческата съпротива. В тази връзка, се поддържа също тезата, че всяка идеология е безизходна и от нея или границите на езика ѝ не може се излезе. От друга страна, това което може да бъде постигнато е събуждането на обществото към тази реализация и експериментиране ориентирано към извъртане на езика на идеологията (чрез тактиката *détournement*).

Така, за ситуационистите оспорването на хегемонията на капитализма, система, която се е вкоренила дълбоко в ежедневието, изисква нещо повече от просто критикуване от икономическа гледна точка, тъй като капитализмът, според тях, прониква във всеки аспект от нашето съществуване, от доминиращата икономика към споделената култура. Следователно, следният труд разглежда езика, дискурса и изкуството като мощни инструменти, които могат да повлияят на промяната, способни да променят разбирането за реалността, да предизвикат доминиращите идеологии към коренна промяна. От друга страна, в дисертацията е отбелязано също така, как различни теории забелязват, че доминиращата култура може да кооптира субверсивното изкуство. Въпреки това, чрез проследяване на динамиката на манипулирането на колективното въображение, се напомня, че езикът и дискурсът имат силата да огъват мислимото и да сенсibiliзират обществото към неотложността за разрешаване на проблемите на настоящето.

Тъй като тези теми се изследват допълнително в контекст, изкуството и културата играят важна роля, понеже могат да бъдат използвани както за политическо осъждане, така и за създаване на нови основи за социална трансформация. По този начин става ясно как във време, в което да си представим края на света е по-лесно, отколкото да си представим колапса на късния капитализъм,¹ тъй като той напълно колонизира и поглъща всичко мислимо и изживяно.

Въпроси разгледани в дисертацията

Тази дисертация очертава историческия и теоретичния фон на движението Ситуационистки интернационал (СИ, 1957-1972) и изяснява как елементи от ситуационистката теория се използват и днес. На следващо място, дисертацията разглежда ролята на организацията на

1 Виж, Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, New York: Columbia University Press, 1994, p. xii. За да формулира теорията капиталистически реализъм (2009) Марк Фишър се оповава на Джеймсън (1994).

определен ред във връзка със създаването на реалност и манипулирането на нейния външен вид. И накрая, трудът се фокусира върху пресечната точка между ситуационисткото наследство, катастрофичните въображения сведени до „визуално мислене“ (Mirzoeff, 2015) и реализацията на естетиката, която може да допринесе за пренареждане на елементите, определящи реалността и как тези елементи засягат пряко предварително установената гледна точка към света.

За да вникне във важността на ролята на Ситуационисткия интернационал (СИ) в съвременното изкуство и култура и влиянието му върху политическата промяна, тази дисертация разглежда теориите, техниките и стратегиите, очертани от движението, които имат за цел подобряването на обществото и настоящите условия, в които то се намира.

По този начин изследването има за цел да приложи ситуационистката теория при анализиране на културни изрази, които влияят на възприятието и ръководят действията в света.

Въпросите на които дисертацията се опитва да отговори и кратките отговори са следните:

1. Защо „катастрофичните въображения“ са използвани като рамка на тази дисертация?

„Катастрофичните въображения“ в този труд се разглеждат като средство за разрушаване на настоящето, заедно с неговите условия, влияещи както на индивидуалните, така и на социалните аспекти на живота, предизвиквайки кайротично чувство за неотложност на действие в настоящето. Настоящото и неговите пространства служат като мейнфрейм и контекст за представяне на осъждането на проблематиките в настоящето и инициране на действие.

2. Какво представлява революционната естетика?

Тук „революционната естетика“ се появява като обновената и преобърната връзка на индивидите със заобикалящата ги среда и един с друг чрез културни елементи и инструменти ориентирани към опита да се обърне обичайната перспектива за света. Такъв е случаят на анализирани и споменати учени (Жан Бодрияр, 1981/1987; Фредрик Джеймсън, 1989; Марк Оже, 1995; Макензи Уорк, 2004), тъй като следвайки прозренията на Лукач за социалното съзнание, доминиращата перспектива за света е усетена и изживяна толкова „естествено“, сякаш е втора природа, когато всъщност това е природата на самата идеология. Поради тази причина термините „катастрофично“ и „революционно“ в тяхното проявление се допълват и може да наложат

същото кръгообразно движение към тяхното изпълнение. Това движение включва преобръщане, което предполага обновяване на обичайната перспектива. В този смисъл позоваването на политиката в дисертацията е в съответствие с анализа на Жак Рансиер (2004) за взаимовръзката между изкуството и политиката и организацията на пространствата.

3. *Защо е важно да се проследи наследството на Ситуационисткия интернационал до днес?*

Ситуационисткият интернационал е често пренебрегвано културно движение, тъй като се възприема като анархично и радикално движение, твърде склонно към скандали. Въпреки това, тези, които са изучавали корпуса на работата и теорията на ситуационистите, могат да видят ситуационистко влияние в езика на съвременното ангажирано изкуство и културна продукция.

Дисертацията предлага метод за откриване на следи във физически и виртуални пространства, където обществото се развива и се организира. Трябва обаче да се изясни, че в труда си не се съсредоточвам върху стриктния анализ на твърде много или дори твърде специфични произведения на изкуството, колкото съм отдала значение на „използването на изкуството“² за трансформиране на живота и културата, следвайки ситуационисткия императив и казано метафорично, по начина, по който тези техники и теории могат да бъдат използвани, за да се промени установената ос, около която е фиксирана перспективата на света.

Ситуационисткото катастрофично мислене винаги пресъздава това усещане за неотложност с непрекъснатите кайротични позиции на техните теории, които твърдят, че революцията може да се случи, когато материалните условия го позволяват (анализирано в третия раздел на дисертацията).

2 Както подчертават ситуационистите, няма ситуационистко изкуство, съществува само „ситуационистко използване“ на изкуството. Вж. Момчил Христов, превел текста „Ситуационистки Интернационал: Дефиниции (1958)“, в *Автономизъм и марксизъм: от Парижката комуна до Световния социален форум*, съставители Николай Кърков и Станимир Панайотов, София Анарес, 2013, стр. 163.

Няколко важни аспекта относно Ситуационизма

Ситуационистите, известни с акцента си върху концепцията за “détournement”³ (извъртане, пренасочване) и „dérive”⁴ (отклоняване) за трансформацията на ежедневието, могат да бъдат описани също като кайротични. Техният акцент върху „създаването на ситуации” и моменти на смущение, dérives (отклонения) винаги се базира на моменти от настоящето. Тяхната философия и действия са в съответствие с идеята за действие в „подходящия момент”, за да се преобърне преобладаващия социален ред и да се насърчи започването на нов начин на живот. Така елементът на времето става средство, с което артисти работят днес, за да създадат социално съзнание в настоящите условия.

Благодарение на движения като ситуационисткото, теоретици като Клеър Бишоп виждат времето като инструмент за оформяне на света. В основата на техния подход е решаващият елемент на времето, който изисква точно в изборът на правилния момент за постигане на целите им. Наистина, аспектът на кайротичното измерение, на навременното действие в настоящето, може да бъде открито в много текстове и теории на Ситуационисткия интернационал.⁵

В тази област времето, мястото и хората, споделящи обща съдба, са ключовите компоненти на тази рубрика. Следователно спешният им тон показва неизбежния проблем, който се нуждае от решение. Целта е да се насочи настоящият исторически пейзаж, оформен от икономическата му хронология, към напредък, изпълнение и в крайна сметка към завършека – край, предизвикан от собствената му цел. Тази идея може да резонира с акселерационистите, като Бенджамин Нойс, който въвежда термина “accelerationism” (The Persistence of the Negative, 2010) и от уелите Алекс Уилямс и Ник Срничек (Accelerate Manifesto, 2013), които предлагат да се продължи капиталистическият проект чрез разширяване на неговите методи и процеси, ускорявайки така темпото му до колапс и създавайки нова основа – нов свят за ново общество. По същия начин

3 Като превод на думата „détournement” на български, използвам „извъртане“, преведена от френски от Момчил Христов, „Ситуационистки Интернационал: Дефиниции (1958)”, в *Автономизъм и марксизъм: от Парижката комуна до Световния социален форум*, съставители Николай Кърков и Станимир Панайотов, София Анарес, 2013, стр. 163.

4 „Dérive” преведена като „отклоняване“, тук отново използвам превода на Момчил Христов.

5 Тук се взема предвид, че кайротичната реторика също е тясно свързана с апокалиптичния жанр. Например в своята „За един апокалиптичен тон, наскоро възприет във философията“ (1984), Дерида се позовава на невъзможността да се визуализира апокалипсисът или неговите катастрофални ефекти. Вместо това Дерида се позовава на неговия тон, докато визуализацията на апокалипсис и катастрофа зависи от способността да си ги представим в този тон. Подобно прозрение повдига въпроси: дали апокалипсисът, както твърди Дерида, е само изразен от тон или представлява език?

Ситуационистите предлагат да се наложи силен натиск върху текущите условия до техните граници, за да може структурата да се срине върху себе си.⁶

В този смисъл се свързвам с последното, което бих искала да поясня и тоест, че в дисертацията протестните действия и така нареченото „стачно изкуство“ (strike-art) няма да бъдат анализирани или разглеждани в тяхната специфика (въпреки, че съществува връзка между ситуационистките теории и съвременната тенденция за използване на изкуството като форма на защита към околната среда и природата). Това привеждане в съответствие със ситуационистката перспектива възниква от споделения протест срещу увековечаването на фалшиви ценности, свързани с вечното изкуство, ценности, които произтичат от далечен хоризонт, отклонявайки вниманието от належащите проблеми на настоящето. Ситуационистите, с тяхната далновидност, също се възползват от тази идея, черпейки вдъхновение от предложението на Бакунин по време на Дрезденското въстание от 1849 г. да се използват маслени картини, откраднати от музеи, като барикади или щитове по време на войни.⁷ Тази стратегия произлиза от обществената ценностна система за със сляп респект към произведенията на изкуството, служейки като тактическа и символична маневра по време на протести. За това учени като Клеър Бишоп изтъкват, че наследството на историческите авангарди и Ситуационисткия интернационал (1957-1972) е оставило на изкуството два метода за критикуване и работа със света, а именно: активистко изкуство и изследователско изкуство.⁸ Първото се занимава със създаването на прояви и възстановяването на обществено пространство и време, а второто се фокусира върху критичния анализ на теориите, които биха могли да подкрепят и засилят критичното, теоретично развитие на изкуството и неговия потенциал да информира съзнателно публиката и дори да „предложи нови начини на мислене“.⁹ Този втори подход и анализ на изкуството се преследва и в дисертацията.

Така, върху тънката и винаги оспорвана граница между репрезентация и реалност лежи вечно активният опит на авангардистите да преживеят изкуството. Всъщност ситуационистът имаше за цел да изпълни революционния проект на историческите авангарди. По-точно, както заявява Ги Дебор, обяснявайки намеренията на Ситуационисткия интернационал: „Дадаизмът се стреми

6 Guy Debord, “A User Guide to Détournement”, *Situationist International Anthology*, Ed. Ken Knabb (1981) Revised and expanded edition, Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 2006, p. 15.

7 Guy Debord, “The Situationists and the New Forms of Action in Politics and Art”, *Ibidem*, p. 404.

8 See, Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso Books, 2012.

9 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Gabriel Rockhill trans., London: Continuum Press, 2004, p. 38.

да премахне изкуството, без да го реализира, докато сюрреализмът се стреми да реализира изкуството, без да го премахне.“¹⁰

Дебор твърди, че проектът на ситуационистите е следователно да бъде премахнато изкуството, което да бъде директно трансформирано в реализиран живот – избраната тактика е „конструирането на ситуации“ и както ще бъде анализирано в историческата част на съответната дисертация, отговаря пряко на акта на съзнателно създаване на собствен живот и среда в същото време. В този смисъл си струва да се отбележи, че конструирането на ситуации няма нищо общо с артистичния хепънинг, теоретизиран от Алън Капроу през 1961 г. и повлиян от ситуационистите.¹¹ За Дебор хепънингът е една замразена ситуация, водеща до принудително участие в артистичния акт, поддържащ стокова система за институционализиране на артистичния акт – за разлика от спонтанността и случайността на ситуационистката „конструираната ситуация“. Освен това, както отбелязва Агамбен,¹² конструираната ситуация на Дебор и ситуационистите е действие, което може да бъде повторено до безкрай, подобно на хепънинга на Капроу, но присъщата уникалност на „конструираната ситуация“, дори когато бъде повторена, се състои в разликата с натрупването на опита във всяка повтаряща се ситуация. Нещо, което в случая на хепънинга, от друга страна, винаги има тенденция да живее в еднаквост, ориентиране към чисто институционализиране на формата на “събитието” като продукция.¹³ Както е показано в дисертацията, теориите и тактиките на ситуационистите, насочени към подкопаване на доминиращата идеология и нейните практики, кулминират в студентските и работнически бунтове през май 1968 г. в Париж. Както отбелязват Люк Болтански и Ив Чиापело (1990), бунтовете и протестите през май 1968 г. в Париж бележат кулминацията на ситуационистките теории и техния дух и биват напълно присвоени от така новоформирания „дух на капитализма“. Противно на това, на което ситуационистите винаги са се надявали, капитализмът въплъщава най-подривните теории, издигани срещу самия него. Както показано в дисертацията, темата за повторното присвояване и кооптиране е в пряка опозиция на ситуационистката техника на *détournement* и *dérive*.

10 Guy Debord, *The Society of the Spectacle: Annotated Edition*, Ken Knabb Ed., Bureau of Public Secrets, 2014, thesis 191. Мой превод.

11 Guy Debord, “The Avant-Garde of Presence”, *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, Tom McDonough Ed., The MIT Press, 2002, p. 147.

12 Giorgio Agamben, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Film”, *Ibidem*, p. 318.

13 Тук мисля за *Imponderabilia* (1977) на Марина Абрамович например, перформънс е винаги един и същ, дори когато времето и мястото на изпълнението са различни – при ситуационистите действието и изграждането на ситуацията са пряко зависими от всяко различно време и място, според които винаги се адаптират, развиват и променят.

Въпреки това, друг ъгъл на този дебат показва, че ситуационисткият призив за действие и активирането на агенцията на субекта може също да бъде погледната като една чиста „фантазия за участие,”¹⁴ която никога не е била превърната в материализация на теориите на Ситуационисткия интернационал. Така ситуационистите остават в сферата на тълкуването на света, а не -- както е посочено в единадесетата теза на Маркс за Фойербах – в промяната му. Гавин Гриндън, например, аргументира тази точка, твърдейки, че СИ винаги е поддържал силно оспорвана идентичност, особено във връзка с предмета на изкуството и неговото производство. За Гриндън, СИ не са успели в опита си да надхвърлят сферата на изкуството, а вместо това се ограничават до радикални изявления изказани с катастрофичен тон.

Независимо от това, дисертацията аргументира, че въпреки изчезването си като движение, ситуационистите все пак са оставили конкретни следи от своите теории, които са видими в съвременното изкуство.

14 Gavin Grindon, “Fantasies of Participation: The Situationist Imaginary of New Forms of Labourin Art and Politics”, In: *Nordic Journal of Aesthetics* 24 (49), 2015.

2. СТРУКТУРА И СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Първа част

Първият раздел на дисертацията се занимава с анализ на културния език и доказва, че той е прякото отражение на инфраструктурата на капиталистическото общество. Това изисква светът да бъде пряко отражение на неговия образ, като се фокусира изключително върху кръговото, но натрупващо се движение на капитала.¹⁵ Подобна гледна точка отваря дебат дали създаването на алтернативни, децентрализирани и виртуални пространства би могло да обхване ново общество на различна основа и откъснато от доминиращата икономическа система.

Поради тази причина първата част на дисертацията изследва връзката между капиталистическия език и артистите на деконструкцията, културни работници, които присвояват своето положение и настоящите безспорни условия в рамките на капиталистическата рамка – включително артисти, които действат като манипулатори на знаци, а не просто производители на предмети, като в случая на Джени Холцер. Препратката към *Subversive Signs* (1982) на Хал Фостър и *Into the Universe of Technical Images* (1985) на Вилем Флусер поставя на фокус динамиката на силата, присъща на манипулирането на знаци и изображения.

В областта на изкуството аз също подчертавам и обръщам внимание на централното значение на езика и знаците като елементи, които реализират и прилагат организацията на реалността – и по този начин поддържат преобладаващата реалност. Това има връзка с аргумента, че езикът, особено за СИ, е закотвен в капиталистическия свят и трябва да бъде подкорен. Развиването на такава перспектива подчертава необходимостта от техники, които да отчуждят комуникацията и да създадат дистанция, за да се противодейства на хипнотичния ефект, свързан с нея. Тази тема също е изследвана допълнително в третия и последен раздел на дисертацията, където вниманието е насочено към изложбената инсталация от 2015 г. на британския анонимен артист Банкси. Произведението е превърнато в убежище за бежанците, блокирани в лагера Кале във Франция.

Езикът не само представлява реалността, но също така влияе върху мислите и обществената роля на индивида, а практиките *détournement* и *dérive*, имат за цел да поставят под въпрос присъщото регулиране на пространството и действията на индивида. Тук Жак Рансиер (2004,

¹⁵ Например, Guy Debord, *The Society of the Spectacle: Annotated Edition*, Ken Knabb translation, Bureau of Public Secrets Publication, 2014, thesis 2.

2008) разширява тези възгледи чрез своята теория за естетическия режим и разпределението на сетивното като начини за подреждане и пренареждане на елементите, които вече присъстват в пространството – за създаване на нови методи на взаимодействие и връзка с реалността. За Рансиер пространството има политическо значение, защото „художниците запълват пространствата, които властта оставя празни“.¹⁶ В този смисъл артистите трябва да използват всяко достъпно за тях пространство, без да преговарят със силата, която диктува значението и използването на тези граници.

Така, дигиталните пространства също могат да бъдат подложени на подобен анализ, където пренасочването чрез хакерски атаки, виртуално проникване и отричане на достъп в системата е разгледано като част от това ситуационистко отклонение, както също се предлага в книгата „A Hacker Manifesto“ (2004) на Макензи Уорк и в дисертацията. Трябва да изясня, че тази изследователска тема все още се развива и предлага потенциал за задълбочен анализ на оправданието и утвърждаването на релационните пространства в дигиталния свят. В този смисъл се изследва също така потенциала за нови социални отношения и културно развитие, които да бъдат издигнати върху „руините на капитализма, както ситуационистите биха желали.“¹⁷

Разработих тези теории по време и чрез участието си в поредица от конференции, където развих идеята за дигитално пространство, което не добавя друго измерение към реалността, а се връща към реалността от позиция на дигитално отчуждение чрез дигитално посредничество, и то като „необходимо отчуждение“, което цели постигане на самосъзнание, което води до пряка и непосредствена реалност. Някои инструменти и артистични устройства, които анализирах в този контекст, са NFT (Non-Fungible Tokens, или незаменими жетони), които точно като интернет мемовите играят с поемането на контрол върху средствата за културно производство (и както е анализирано в първия раздел на дисертацията), NFT играят, взаимодействат и успяват да променят начина, по който обичайните концепции за обект, пространство и социални отношения се приемат във всекидневието, като се възползват от средствата за културно производство, генерирайки нови и провокативни мисли и социални държания.¹⁸

16 Jacques Rancière, *On the Shores of Politics*, L. Heron, Trans., New York: Verso, p. 60. Мой превод.

17 Guy Debord, “Questionnaire: Situationniste Internationale no. 9 (1964)”, *Situationist International Anthology*, Ken Knabb Ed., Bureau of Public Secrets; Revised & Expanded edition, 2006, p. 179.

18 Последното изследване беше разработено и обсъдено на конференция в Университета на Малта през ноември 2023 г., което не е включено в дисертацията. Въпреки това, този аспект ще бъде анализиран в моята работа в бъдеще, тъй като има автентичен потенциал в изкуството и може лесно да бъде свързан със ситуационистките теории за детурниране и психогеография на виртуални локали.

Втора част

Втората част на дисертацията разглежда теоретичната рамка на Ситуационисткия интернационал. Тук бих искала да добавя, че да поставя теоретичната и историческата основа на СИ във втората глава на дисертацията не е въпрос на стилистично решение. Реших да започна със съвременната ситуация, тъй като тя е това, което всеки преживява ежедневно и върху която всеки има директни впечатления от анализирания елементи, тъй като тези аспекти принадлежат на съвременната култура и нейния език. Едва след разглеждането на настоящата ситуация, представям, във втората част, историята на Ситуационисткото движение и самата причина за възникването му и първоначалните им намерения, които те изрично прокламират в своите текстове и на техните конференции, които са също разгледани в тази част. Така, в тази втора част на дисертацията са изследвани основните концепции на движението и накрая сравнени и очертани с други концепции за културни форми, които често са били тълкувани в друга литература, сякаш са идентични по форма и намерение със ситуационистките теории. Например, обяснявам как създаването на ситуация, както е замислено от СИ през 1957 г., не се различава от теорията на Жак Рансиер за разпределяне на сензитивното (2001), но тези двете, въпреки приликите на пръв поглед, са различни от концепцията на Никола Бурио за „релационно изкуство“ (1998). Това е така доколкото първите две концепции не са замислени да бъдат част от институционализиран процес на артистичното производство и представяне, докато релационната естетика на Бурио, взимствана от Ситуационизма е институционализираната форма на „конструирането на ситуации“, както се твърди в дисертацията. В тази втора част, следвайки теоретичната и историческа рамка на ситуационизма, се съсредоточих и върху концепцията на Дебор за „спектакъла“ като второ отчуждение – което сега се случва не само на работа, но и у дома – чрез свободното време на потапяне в хегемонният монолог на спектакъла. Но и тук разграничих спектакъла на Дебор от концепцията на Бодрияр, което твърдение, става една от базите за третата част на дисертацията. Следователно, твърдя, че „спектакъл“, „хиперреалност“/„симулакр“ са теории описващи форми на репрезентация на реалността в различни периоди от капиталистическата продукция и за това трябва да се разглеждат като допълващи се, а не като синоними.

Така, тази част на дисертацията, която се занимава с историята и теорията на Ситуационисткия интернационал, се твърди, че антихудожественото решение на Дебор всъщност има естетически смисъл и целта е да се постигне преконачурирането на настоящето и отношението на индивида

към него. Всъщност теорията на Дебор се отнася до формирането на настоящето, особено въз основа на „теорията на моментите“ взаимствана от френския философ и ситуационистки приятел и муза, Анри Льофевр (Henri Lefebvre,¹⁹ 1947). В този смисъл, както отбелязва, пост-ситуациониста и френски антрополог Марк Оже, човек е винаги в предимство, когато работи върху настоящето.²⁰

Това е така защото, както твърди Дебор, бъдещето е поверено на стоките,²¹ които поне обещаваат неговото евентуално изпълнение. Стоките обещаваат изпълнение, но само в един мимолетен момент -- точно преди да бъдат заменени с други, отново носещи някакво изпълняване – или по-скоро изпълването на бъдещето със съответния предмет, който ще присъства в него. Спектакълът, характеризиращ се с константното движение на неодушевени предмети – стоки, циркулиращи въз основа на възприетата от хората стойност – и монтажът, промяна на образите, изкореняват творчеството, което все повече заприличва на „разрушителния характер“ на Бенямин (1931). Така, следвайки Льофевр, ако спектакълът е натрупване на образи, отразяващи буржоазните ценности на натрупване, тогава ежедневието, характеризиращо се със своята бедност и баналност, представлява пролетариата (Lefebvre, 1949:XVII). В този смисъл, както смятат и ситуационистите, присвояването на всички средства за производство може да създаде нови възможности за самоуправление и социална трансформация.

Ситуационистките теории, които напомнят на апокалиптични разкази, пропагандират изграждането на нов свят след гибелта на стария. Те предлагат „революция на ежедневието“, която изисква въображаемо мислене и изграждане на алтернативен начин на живот. А преодоляването на логиката на капитала и преодоляването на неговите ограничения е ключът към това. В крайна сметка ситуационистите се стремят да променят всички аспекти на живота, така че хората да могат да водят автономен, смислен живот, свободен от потисническите условия на капитализма. Това включва преминаване от пасивно потребление, което се приравнява на акта на съзерцание, към активно ангажиране с културата и обществото, за да се възстанови общественото пространство и да се премахне идеята за „спектакъла“ като синоним на стоковата

19 Анри Льофевр (1901-1991) е френски философ, социолог и професор в университета Нантер, Париж. Негов асистент е буил Жан Бодриар. Льофевр повлиява на Ситуационистите с множество философски теории, които са от изключителна важност за теоретичния корпус на движението - в това число, теорията за моментите, която поставя основите на ситуационистката теория за "конструирането на ситуации". По късно обаче, Льофевр е изключен от движението, тъй като е обвинен в плагиатство от Ги Дебор.

20 Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an anthropology of Supermodernity*, Verso Books, London, 1995, p. 13.

21 See, Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, thesis 154.

система, която увековечава отчуждението и „фалшивото съзнание“. Ситуационистите вярват, че са необходими радикални, креативни и експериментални действия, за да се създаде по-добър свят, който да се адаптира към настоящата реалност. По този начин те се стремят да насърчат революционно съзнание, за да доведат до социална промяна. С техните методи на съпротива като *détournement*, *dérive* и ситуационисткия единен урбанизъм, те се стремят да сринат традиционните форми на рапрезентация на реалността и езика, който я очертава, за да създадат алтернативни пространства за политическо изразяване и мислене.

В този смисъл теориите на ситуационистите остават основни ресурси за критично мислене във връзка със съвременното изкуство и социални практики, винаги в търсене на алтернативни пространства, които предлагат начин за оформяне на света според индивидуалните ценности и желания.

Така, „катастрофичните въображения“ и „революционната естетика“ са рамките които изразяват връзката на индивида с неговата среда. Тази връзка, както и въображението винаги зависят и се базират на елементите от настоящето. Въображението е така следствие от настоящето и неговите възможности, следователно трансформацията на околностите и пространствата, които съдържат индивида, може да се приеме като опит за промяна и трансформация на личната гледната точка върху собственото ни място в реалността.

Трета част

В трета част обяснявам, как хиастичната структура може да улесни тълкуването за балансирането на неразрешено напрежение, което е в крайна сметка разрешено в цялостната структура на самия хиазъм. Тук става ясно, че ако по време на постмодернизма винаги присъства баланс между две опозиции и върху това се базира също самата идея за постмодернизъм. Тоест, в постмодернизма винаги има две крайности, които са винаги в баланс, реципрочно една към друга. В метамодернизъмът, както дефиниран през 2010 (Timotheus Vermeulin and Robin van den Akker) прокламацията на Никола Бурио, че постмодернизма е мъртъв, озаглавявайки новата епоха „Алтермодернизъм“ поражда в отговор и опозиция на Никола Бурио важната статия на двама нидерландски учени, въвеждайки терминът „метамодернизъм“. По дефиниция метамодернизъмът не е балансиран, но се балансира от постоянната осцилация между всичкчи възможни полярности. В този дисбаланс, където напрежението никога не е разрешено и ризоматичното движение което това стимулира, между

различните части – стои всъщност баланса и на хиастичната структура. В хиазъма всички полярности са в постоянно напрежение, което се разрешава вътре и от самата структура на хиазъмът, който е характеризирани от постоянно напрежение, но точно това напрежение разрешава и същевременно балансира всички елементи в тази структура.

Освен това хиастичната структура въведена и обяснена в последната част на дисертацията илюстрира връзката между катастрофичните въображения и революционната естетика. Това също има прилики с понятието „хетеротопия“, въведено от Мишел Фуко през 1967 г., което от своя страна се анализира във връзка с понятието за „не-места“ на Марк Оже (1995) и концепта за хетеротопичен хомоним на Миглена Николчина (2014).²²

В третата и последна част на дисертацията, също се твърди, че Дисмаленд, предлага място на разруха и катастрофичната реалност на съвременното, където се пресичат понятията за „не-място“, хетеротопията на Фуко и виртуално лиминално пространство, в резултат на „разрушителния характер“, както се казва в едноименното есе на Уолтър Бенджамин (1931).

Освен това, такова пространство се припокрива с прозрението на Фредрик Джеймсън за „изчезването на афекта“ (1991) в една постмодерна култура рефлектирани в апатичните културни работници в инсталацията на Банкси.

Особено в този раздел връзката между изследването на Дисниленд от Бодриар и Дисмаленд на Банкси разкрива, че те представляват смесица от реалност и катастрофично въображение, което всъщност напълно отразява реалността, но такъв тип пространство също може да помогне за справянето с разрива и тъгата от естетиката на реалността, която изглежда катастрофично. Следователно Дисмаленд е обрнат аналог на Дисниленд, негова дистопична инверсия. Представянето на катастрофични сценарии става така средство за решително откъсване от настоящето и неговите социални условия. В този последен раздел разглеждам пространството и мястото като символи в тяхната ограниченост. Както твърди Никола Бурио,²³ те са междини места (interstices) за нови отношения, които допринасят за нови форми на културно и социално производство – концепция, която Виталик Бутерин също препокрива, както е изследвано в първия раздел на дисертацията.

22 Miglena Nikolchina, “Inverted Forms and Heterotopian Homonymy: Althusser, Mamardashvili, and the Problem of “Man””, in *Boundary 2* (2014) 41 (1), Duke University Press, 2014, pp. 79–100.

23 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Simon Pleasance and Fronza Woods Trans., Les Presses du Réel, 2002, p. 16.

Съвременното изкуство елиминира предмета на изкуството от производството на изкуството, където производението на изкуството и трудът са зависими от едни и същи закони на капиталистическото производство и вместо обект, производението на изкуството поставя субекта в центъра. Чрез практиките на „реляционна естетика“ на Бурио (1998), изрично вдъхновени от теориите на ситуационистите за изграждането на ситуации,²⁴ Бурио идентифицира липсата на развитие в общителността и сътрудничеството между субектите, и насочва практиките си в изкуството към формиране на смислена и взаимозависима връзка между индивидите.

В този смисъл обаче възниква и въпросът за промяна на парадигмата, както е анализирано от Джеймсън (1991) чрез сравнението между серията картини „Чифт обувки“ на Ван Гог и принтовете на обувки от диамантен прах на Анди Уорхол като това последното е олицетворението на пасажа на модернизма към постмодернизма – реално изчезване на аурата на изкуството, след появата на техническата *възпроизводимост* на изкуството. Тук може да се помисли също така за случая на NFT изкуството, както и за Дисмаленд на Банкси, в тяхното представяне и манипулиране на реалността, чрез въображение, потенциалност, ирония и наивност и така да бъдат символ на метамодернизма, дефиниран от Вермеулен и Ван ден Акер (2010) които поставят това понятие дефиниращо съвременната епоха в контраст с понятието за „алтермодерн“ на Никола Бурио. В този смисъл, ако постмодернизмът, също според Фредрик Джеймсън, се характеризира с тенденцията си да деконструира дадените форми на обитаване и съвместен живот, в метамодернизма това се превръща в опит за реконструкция на тези преди това разтворени компоненти по отношение на собствената перспектива и спонтанни желания.

Ванейгем вярва, че революционната мисия на всеки индивид се състои в “пренасочване на историята”²⁵ към създаването на настоящето. Това включва неотложното коригиране на миналото, преформатиране и на символите, които ни заобикалят.

Като „последният авангард на 20-ти век,”²⁶ ситуационистите виждат сливането на изкуството в живота като тяхната най-важна цел, според която базират всичките си тактики и стратегии на действие. В интерес на истината може да е полезно да се отбележи тук, че терминът авангард, първоначално въведен от движението на Сен-Симонианците, като се отнася до артист, който

24 Вж. Nicolas Bourriaud,

25 Raoul Vaneigem, “Mediated Abstraction and Abstract Mediation”, *The Revolution of Everyday Life*, Donald Nicholson-Smith Trans., London, Rebel Press, 2001, p. 85.

26 Now the SI, *Christopher, Gray (Ed.), Leaving the 20th Century: The Incomplete Work of the Situationist International*, Rebel Press, 1998, p. 1.

планира и програмира обществото чрез своето изкуство. Ролята на авангарда е да програмира буржоазията и да бъде програмиран от нея, което е в съответствие с концепцията на Ванейгем за кибернетичната класа. Артистите стават неразделна част от един нов политически дизайн, който описва и представлява нови форми на власт.²⁷

Въпреки това, както е посочено в дисертацията, катастрофалните фантазии са свързани главно с желанието да се създаде нов политически ред, който чрез опустошение да премахне и изкорени всички стари ценности. Така катастрофичното мислене еволюира в един автентичен „артистичен режим“ с различни и разрушителни „начини на правене и реализиране“²⁸ на нов ред на нещата в света.

Психогеографията като синтезата на две диалектики

Интердисциплинарният характер на ситуационисткия проект, който се влия от диалектическия материализъм, има за цел да разруши поддържащата структура на стоковата система, като обедини в себе си всички възможни инструменти, които доминиращият ред използва за социално обуславяне. Интердисциплинарността също така означава и улеснява поемането на контрол върху средствата за производство и повторното им използване в услуга на човечеството чрез разширяване на границите на смисъла, езика, мисълта и действието.

Теориите на ситуационизма обаче съдържат и елементи на диалектически идеализъм, които предвиждат внезапното прекъсване на текущата ситуация и стремеж към конструиране на по-добро настояще, чрез психогеографския метод. Така в контекста на ситуационизма понятието „катастрофа“ (като необходимо скъсване със злочастното настояще) може да се разгледа като необходим компонент на революционния процес, който разрушава съществуващите социални и политически структури и създава необходимите условия за се постигне промяна.

В този смисъл наистина има пресечна точка между революция, катастрофа и ситуационизъм, която се крие зад идеята, че изкуството и културните практики могат да бъдат използвани, за да предизвикат моменти на радикална промяна и да бъдат представени алтернативни пространства, които да предизвикат преобладаващите властови структури, чрез преобръщане на първоначалната им функционалност. В този смисъл съпоставянето на тези концепции

27 По въпроса вижте и последния параграф на страница 139 от тази дисертация.

28 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Gabriel Rockhill trans., London: Continuum Press, 2004, p. 39.

подчертава ролята на културните и артистични практики при оформянето на политическия и социалния пейзаж.

По същия начин, катастрофичното, като желан разрыв с настоящето, се използва както за борба със системата на отчуждение, така и за приемане на перспективата, която би заменила комодифицираната реалност. Следователно революционният акт се състои в улавяне на възможността, както за разрушаване на „организацията на привидностите“, така и за реформирането на света. С представяне на катастрофичното, ситуационистите се стремят да повишат стойността на живота и да ускорят разграждането на това, което се смята за ненужно или вредно.²⁹

Ситуационистките теории повлияват философията на учени като Жан Бодрияр, Жак Рансиер, Марк Оже, Фредрик Джеймсън, Хал Фостър и Марк Фишър. В света на съвременното изкуство обаче, те допринасят за появата на „релационното изкуство“ на Бурио. И не само: както беше изяснено в дисертацията, ситуационистите играят значителната роля за изкуството на Банкси, повлиян както от тях, така и от концепцията на Бодрияр за хиперреалност – отново резултат от ситуационистите и Льофевр. Например работата на Банкси размива границата между измислица и реалност и въплъщава стремежа на ситуационистите да надхвърлят изкуството и да го снемат до живот. Точно за това дисертацията аргументира, че Дебордовата теорията на спектакъла се отнася до времева и пространствена рамка, на време и място ориентирани единствено към постигане на социализация на стоковата система. Казано антропологично и семиотично, Дебор и Ванейгем разглеждат комуникацията и социалния обмен, като присъщ на логоса на мита. Ванейгем, подобно на Лиотар, идентифицира мита като обединяваща идеология в архаични унитарни общества, дефинирани от тотем на принадлежност, напомнящи на фрагментарното общество на изолирания индивид в днешната капиталистическа динамика. Поради тази причина дисертацията също се опитва да установи връзка между различни начини на обмен в съвременната дигитална култура и изкуството, като го представя като открит и константен диалог, а не като непрекъснат едностранен монолог — точно както Дебор определя „спектакъла“.

29 Guy Debord, “One More Try If You Want to Be Situationists: The SI in and against Decomposition,” *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, Tom McDonough Ed., The MIT Press, 2002, p. 52.

3. ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Настоящата работа аргументира използването и създаването на революционни естетически практики като модел, насочен към постигане на алтернативна, освобождаваща житейска практика, за разлика от простото естетизиране на ежедневието, чрез разпространението и поддържането на стоки и материализирани отношения.

Такъв е особено случаят в последния раздел на дисертацията, който се развива в критичен анализ на инсталацията Дисмаленд на Банкси – визуалното повторение на хиперреален спектакъл на разпадаща се култура.

В интерес на истината, за ситуационистите отправната точка на тяхната критика беше тяхното изобличаване на една култура в разпад.

Ванейгем забеляза, че „[п]окорността не произтича вече от жреческата магия, а тя е резултат от множество р^{аздел}ен^и хипнози: новини, култура, градоустройство, публичност, механизми за обуславяне и внушение в служба на всякакъв ред, установен или да дойде.“³⁰ По подобен начин Анри Льофевр посочва как социалният аспект в индивида винаги се проявява чрез ритуали, особено чрез определени думи или изрази.³¹ В интерес на истината концепцията на Маркс за „отчуждение“ и еквивалентното понятие на Лукач за „овеществяване“ (реификация) подчертават откъсването на капитала и държавата от човешките намерения и производство. Тези същности стават автономни и се отделят от човешката сфера, трансформирайки се в извънземни продукти, които въпреки това оформят по своята прилика възприемането на света на индивида.

В този смисъл и катастрофичните въображения, и революционните естетики като практики са насочени към разкриване на определен вид връзка на индивида със заобикалящата го среда, която винаги идва в отговор на настоящите условия на живот и подредбата на видимите и живи елементи. на реалността, която днес не изключва средата, създадена от новите технологии и

30 Raoul Vaneigem, *The Revolution of Everyday Life*, The Anarchist Library, 2009, p.9.

31 Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, vol.1, USA: Verso Books, 2008, p. 72.

онлайн дигиталните пространства. Следователно катастрофалните въображения са внезапни и решителни скъсвания с настоящето и неговите елементи.

Бившият ситуационист, Асгер Йорн, твърди, че с филма си *Hurlément en Faveur de Sade* (1952) Дебор унищожаваше киното като инструмент за укрепване на покорството, като го трансформира в реакция, бунт и ярост.³² Това решение от страна на Дебор обаче не оспорва, а парадоксално потвърждава обуславящата сила на спектакъла, който според Дебор формира съзнанието и колективното въображение като такова. *Hurléments* на Debord беше възстановен от езика на киното и използван през 1959 г. с *Hiroshima Mon Amour* – един от най-критично аплодираните филми от периода. Независимо от това, този документ твърди, че наследството на SI и критиката на „спектакъла“ е идентично с критиката на стоковата система, която е основният елемент от езика на спектакъла и неговия успокояващ тон.³³ Днес колективното въображение не само се отразява в спектакъла, но само по себе си е спектакъл. В този смисъл си струва да споменем, както заявява Марио Перниола, да претендираме за свобода, забравяйки, че това, което човек мисли и прави, принадлежи на света, е голяма грешка.³⁴

Следната дисертация несъмнено приема за своя отправна точка твърдението, информирано от ситуационистката теория, че медираната реалност, както е илюстрирана от самото движение чрез тяхната представа за „спектакъла“ – разкривайки как тази медия е заменила цялото разбиране на реалността и е създала материализиран социален свят, доминиран от стоки, които укрепват доминиращите идеологии и определят субективното възприятие. Следователно, този документ се задълбочава в критичната взаимозависимост и взаимодействие между идеологията, като опосредствана реалност и фалшиво съзнание, и фундаменталната роля, която възприятията, вярванията и действията на индивидите поемат в този диалектически процес. Дисертацията се застъпва за значението на култивирането на нови перспективи за ангажиране със света, превръщайки го по хегелиански начин, отразяващ повече собствената идентичност и желания. Ситуационисткият проект, целящ да възстанови автентичността на реалността чрез повторното ѝ свързване с индивида, акцентира точно върху тази идея – идеята, че индивидите са

32 Asger Jorn, “Guy Debord and the Problem of the Accursed,” In *SubStance*, Vol. 28, No. 3, Issue 90: Special Issue: *Guy Debord* (1999), pp. 157-163, p. 159.

33 Логосът се използва от Ванейгем като означаващ идеология, той е „организацията на видимото“. Вж., Raoul Vaneigem (1963), *Basic Banalities*, The Anarchist Library, 2009, pp. 16-19; 22; 28.

34 Mario Perniola, *Art and Its Shadows*, London: Continuum Press, 2004, p. 59.

създателите на света и неговата реалност. Нещо повече, тази позиция разкрива твърдението, че индивидите до известна степен са пренебрегнали представата, че „светът“ всъщност е тяхно собствено творение, поникнало от техните съзнателни намерения.

Учените, които са били повлияни от ситуационистката теория, като Марк Оже и Жан Бодриар, са възприели подобни възгледи, тъй като това е довело до понятието на Оже за „не-места“ (1995), концепция, основана на твърдението, че „информацията формира съзнанието,“ по същия начин, по който, в марксистка гледна точка, околната среда прави съзнанието на човека. Вместо това Бодриар отклонява думата „спектакъл“, заменяйки я с понятието „комуникация“, какъвто беше случаят с неговия „Екстазът на комуникацията“ (1987) – който беше идентифициран в тази статия като последващ етап от този на спектакъла, и следвайки фазата на „симулакрума“, където според философа епохата на постмодерността се характеризира с „размножаване на знаци“ и усещане за „безобразие“, където вече няма спектакъл – и всичко е напълно видимо и прозрачно – с неприкриване на истината, тъй като такава няма. В този смисъл ситуационистското наследство е това на критика на обуславянето на субекта от тотален и включващ език на спектакъла. Както се твърди в тази статия, критиката на спектакъла, издигната от ситуационистите, е критика срещу „официалния език“ на стоковата система, спектакълът, като вместилище на доминиращата идеология и очакване на всяко нейно проявление (Раздел 1 от този документ). Това също обяснява причината, поради която категорията изкуство също е отхвърлена (особено след 1962 г.) от ситуационистите в техните теории и подривни тактики, но вместо това те поставят основен акцент върху изследването на стратегии, насочени към подтикване към незабавни действия от страна на индивидът. Тъй като художниците винаги са се опитвали да намерят нови начини, за да направят това, което е завоалирано или покрито, или недостъпно за всички, видимо по подобен начин, ситуационистите са се опитвали да покажат статуквото без необходимостта от предмет на изкуството. Но след Бодриар, който твърди, че няма нищо, което да се показва такава, каквото е, и че не е полезно да се приеме различен ъгъл на ситуацията, когато няма нищо под повърхността, проблемът все още се състои в намирането на начини да се овладеят средствата за манипулация и създаване на преживяно преживяване (както се твърди в случая с дигиталните култури, мемовите и микрообществата на криптовалутите).

Това е в края на първия раздел на тази дисертация, след като беше определено, че концепцията на Бодрияр за симулакра не трябва да се разглежда като синоним на Деборовата концепция за спектакъла, а вместо това е последващ исторически и социален етап от този на спектакъла. (дефиниран през 1967-1984 г.). Симулакрумът и след това непристойността са отделни исторически моменти, които следват Деборовата спектакъл – който от своя страна се идентифицира с фалшивия външен вид и фалшивото съзнание на света, с настояща възможност истината да бъде открита. Още не беше времето на една напълно липсваща реалност и истина за нея. Теорията на Дебор за спектакъла и последвалата концепция на Бодрияр за хиперреалност и порядъка на симулакруми се допълват толкова, колкото описват две последователни фази от развитието на капиталистическия реализъм. Първо беше обръщането на истината като фалшиво съзнание, поставено на главата ѝ, след това беше кражбата и скриването на истината под „магически воал“, за да я накара напълно да изчезне, по-късно в анализите на Бодрияр (1981/1987).

Но тъй като за Дебор спектакълът трябва да се разглежда като исторически момент, в който живее обществото, деструкцията в областта на изкуствата се отнася по този начин до унищожаването на историческия елемент в изкуството и такъв елемент винаги е присъщ на художествения продукт. Произведението на изкуството може да бъде сравнено с всеки друг обект на производство, тъй като изкуството безспорно също е резултат от неговата култура и история. Като се има предвид, че изкуството не е напълно способно да надхвърли своята историчност, проблемът е, че самото изкуство също отчуждава съзерцаващия субект, както го прави капиталистическата стока. В своите бележки на полето за обществото на спектакъла, Агамбен отбелязва как все още, докато изнасяше лекции и обясняваше Капитала на Маркс, Алтюсер предупреди аудиторията си да пренебрегне частите от тома, засягащи темата за фетишизма на стоките, смятан от самия Луи Алтюсер за „изключително вредна“ следа от хегелианската философия.³⁵ Но именно такава мистика и фантасмагория на стоката, продукт на своето време и потребности, се отразява и в аурата на едно произведение на изкуството, в неговата уникалност и безспорен исторически авторитет. В този смисъл е полезно да повторим, че поради тази причина няма ситуационистко изкуство в смисъл, че изкуството се счита за идеология, която пряко отразява буржоазното съзнание и организация, както се счита и от

35 Giorgio Agamben, (1990), “Marginal Notes on Comments on the Society of the Spectacle”, *Addendum: Letters to Giorgio Agamben, 1989-1990*, Available at: https://files.libcom.org/files/agambenmarginal_notes_on_comments.pdf

марксистката естетика. Следователно ситуационистите винаги са възнамерявали да се дистанцират от състояние на чисто отражение на илюзия, недостижима за мнозинството, и са решили да съсредоточат своите теории върху подбуждането за директно действие върху това, което се преживява. Вместо това за SI изкуството означава идеологическо господство и подчинение на буржоазно съзнание – повлияване и поквара на духа, в илюзия или „лош сън“ (теза 18, SoS). Заемането на позиция срещу изкуството, както в случая със ситуационистите, означава, че „материализирането на една идеология“ няма условията да се развие или да бъде увековечено в действителност.

Но ситуационистите в крайна сметка водят повече от диалектически идеализъм, отколкото от материалистичен подход, както посочват различни теоретици. Такъв е случаят, когато се разглежда актът на „конструиране на ситуации“, който не отива по-далеч от просто теория и желание. Ситуационистите изрично заявяват, че към момента на тяхната работа върху теорията за конструирането на ситуации те не са достигнали до момента на нейното реално осъществяване по това време. Въпреки това признанието, че няма ситуационистко изкуство, а по-скоро има „ситуационистко използване на изкуството“, се изразява във факта, че изкуството в неговата материалност е било използвано, за да върне обуславянето – манипулирано точно като инструмент за социална пропаганда. Както твърди Емили Браун, митът (или идеологията) и неговото проявление чрез масовата политика се състои от „система от образи“, използвана от елита, за да мотивира действията и да определя историята.”³⁶ И тъй като изкуството не е само показване, а налагане на доминираща перспектива на света и съвършен модел на света, класическата концепция за изкуството винаги е изисквала съзречаващ зрител.³⁷

Поради тази причина дадаизмът и сюрреализмът, както и това, което се случи с хепънингите на Алън Капроу,³⁸ през шестдесетте години, възприеха подхода за разтваряне на зрителя и

36 Emily Braun, “Mario Sironi's Urban Landscapes: The Futurist/Fascist Nexus”, in *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, edited by Matthew Affron and Mark Antliff, Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 101.

37 Ibidem.

38 Самият Деборд заявява, че „хепънинга“ не трябва да се разглежда като ситуациите. Хепънингът за Деборд принуждава индивида да участва в „замразена“ ситуация – подобно на характера на спектакъла. Вж., Guy Debord, “The Avant-Garde of Presence”, *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, The MIT Press, 2002, p. 147. Тук има нещо повече, в художествените творби на Деборд обаче могат да се разпознаят елементи, които напомнят на възгледа му за изкуството, особено във филмите му като „Hurllements en Favor de Sade“, „In girum imus nocte et consumimur igni“ и „La societe du spectacle“, Тези филми въплъщават предпочитанието на Деборд за монтажа като форма на художествено изразяване, характеризираща се с техниката

задълбочаване на последващия преход от такава фигура – и социална позиция – към тази на участник.³⁹ В това отношение, повтарящата се нагласа на арт продукцията беше ангажирана с търсене на методи за активиране на създателите в активни участници – което за повечето художници означаваше връщане на контрола върху собствения живот в техните ръце – подход, особено типичен сега за цифровите микрообщества. По същия начин, за Ситуационистите *détournement* означаваше не само поемане на контрола върху социално създадените продукти обратно в ръцете на тези, които ги произвеждат – допълнително отчуждаване на обществото – но *détournement* беше също опит за отделяне на социални продукти от времето на тяхното създаване – игра с тяхната историчност сякаш е осезаем материал, който трябва да бъде оформен и адаптиран към новите форми (потребности) на отношения и общуване в обществото. Всъщност ситуационистите вярваха, че изградената среда може да бъде трансформирана по начин, който да създаде нови форми на социално взаимодействие и че индивидите могат да бъдат освободени от ограниченията на спектакъла. Както Хал Фостър твърди, „няма привилегирована сфера на естетиката като заемането на позицията на антиестетиката“ и революционната естетика, какъвто е случаят тук, тъй като и двете са „критики на света такъв, какъвто е и какъвто изглежда, и „представата за естетиката като междинно пространство⁴⁰— вътрешно пространство, което е място на алтернативни практики и социални отношения.

В една катастрофа няма нищо катастрофично

Както заявява Бодрияр, няма нищо катастрофично в една катастрофа. Катастрофата, обяснява философът, е свързана единствено с кривата, която понятието за катастрофа предполага.⁴¹ Метафорично казано, унищожаването и изкореняването на статуквото освобождава

на непрекъснато отклонение. Освен това, Джузепе Пино Галицио е признат за подкопаване на пазарните стойности, свързани с уникалността, оригиналността и аурата на творбите на художника. Галицио поставя под въпрос конвенционалния пазарен цикъл и задължението на художника да твори без мотивация само за да поддържа прехраната си. See, Guy Debord and the Si, “The Avant-Gardes of Presence” in *Situationist International Anthology*, Ken Knabb Ed., Bureau of Public Secrets, 2006, p. 143.

39 Което за ситуационистите трябваше да се разглежда като преход от „воайор“ [гледач] към „вивьор“ [черен дроб]. Тази концепция е обяснена в първия раздел и допълнително повторена в този документ. See, Guy Debord, (1957) “Report on the Construction of Situations”, in *Situationist International Anthology*, Ken Knabb Ed., Bureau of Public Secrets, 2006, p. 41 – където Дебор заявява, че ролята на „живущия“ (*viveur*) трябва постоянно да нараства.”

40 Hal Foster, “Postmodernism: A Preface”, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Ed. Hal Foster, Washington: Bay Press, 1983, p. xv.

41 Jean Baudrillard, “The Implosion of Meaning in the Media”, Chapter 8, *Simulacra and Simulation*, 1981, p. 83

пространство за възможна промяна и реконструкция ех-ново на света.⁴² Както отбелязва Фредрик Джеймсън, повтаряйки Хайдегер, светът е човешки, съставен от социални отношения, докато земята е просто физическото пространство, което, когато е заето от взаимодействащи хора, се превръща в свят. По същия начин, краят на света винаги е краят на света „на“, който, следвайки идеята на Бенямин за разрушителния характер, винаги е ориентиран към „правене на място“ за нещо ново, което да бъде издигнато върху руините на това, което е било унищожено. Както твърдят ситуационистите, възможно е да се гради наново, „само върху руините на спектакъла“, като спектакълът отразява хипостатизираните социални отношения, заменени с каквото и да е осезаемо и разумно, и към които е организирано устройството на света. На практика унищожаването на такъв свят означава желанието той да бъде възстановен, пренареждайки пространствата му наново, за да съдържат нови типове отношения. Всъщност СИ и Дебор са били наистина повлияни от „The Pursuit of the Millennium“ на теолога Норман Кон.⁴³ Книгата на Кон предлага анализ на начина, по който обществата през вековете са си представяли края на света, за да избягат от политически или социални кризи – или като един начин за създаването на „земен рай.“⁴⁴ Така че оттук става ясно, че катастрофичните дискурси са наративи, които чрез своя тежък кайротичен тон подтикват към изграждане на общности, загрижени от същото желание за пренареждане на света и неговите елементи. Ако езикът и начинът, по който той се използва, е единственият начин да се изкриви мислимото в една реалност – катастрофичният дискурс е метод да се експериментира с различен начин на мислене, в който човек се изправя пред възможността да сложи край на света (на) и сегашните му условия, които отчайват в настоящето.

Както бе споменато в началото на тази дисертация, думите „революция“ и „катастрофа“ споделят еднакво значение. На гръцки думата „kátastrōphē“, съставена от „kata“ и „strophēin“, означава „завой надолу“, предполага присъствието на „повратна точка“ или предполага „внезапен обрат“. Същото важи и за латинската дума „революция“ – нещо което да се завърти отново.

42 Cf. Frederic Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.

43 Andrew Hussey, “Fanatics of the Apocalypse: Traces of the End in Bataille and Debord”, In: *Space and Culture*, 1(2), 85–94, 1997, p. 85.

44 Вж., Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, thesis 138.

Корелацията между катастрофа (завой надолу) и революция (завъртане назад/обратно; обръщане) разкрива обща траектория и кривина, както е предложено от Бодрияр (1981). Както катастрофалният, така и революционният сценарии изискват централна повратна точка в тяхната природа и движение – движение към възстановяване на съвкупността от техните компоненти и синтез, който прилича на решителното движение на хиастична структура. Тази присъща осцилация поддържа баланс и отразява ризоматична логика на подреждане, както се аргументира в последната глава на тази дисертация.

В съответствие с предишната гледна точка определяща хиастичната структура като логика на реда, дисертацията предлага една алтернативна интерпретация на тази повратна точка, която също отразява описанието на Ванейгем относно „крачката назад, подготвяща скока в трансцендентността.“⁴⁵ В тази дисертация катастрофата не се възприема като фетишистично ретроспективна, а е рефлексивна и възстановяваща, като един по-оптимистичен, за обществото, вариант на Беняминовият, *Angelus Novus*, който се тласка напред в прогресивно движение оставяйки разруха, но все пак обръщайки лице към миналото и гръб на бъдещето.⁴⁶ В този смисъл, концепцията за катастрофични имажинерии свързани със ситуационизма, по никакъв начин не предполага елементи на носталгия – напротив, тя представлява *контраносталгична* визия, която диалектически съпоставя упадъка и неговата трансцендентност. Това е така, защото както напомнят ситуационистите, носталгията винаги налага миналото върху настоящето, без да го коригира, а вместо това добавя оттенък на романтично въображаемо, но неизживяно преживяване на света.

По подобен начин, за разлика от носталгичното запазване на миналото и неговите вече неизживени преживявания, Ситуационистите се застъпват за неговото унищожаване чрез техниката на *détournement*, когато миналото вече не може да обслужва нуждите и условията на настоящето.

45 Raoul Vaneigem, “Separation”, *The Revolution of Everyday Life*, The Anarchist Library, 2009, p. 62.

46 Вж., Walter Benjamin, “*Theses on the Philosophy of History*”, *Illuminations*, Hannah Arendt ed. New York: Schocken Books, 1969, pp. 257-258.

Така катастрофата също се характеризира като ретроспективна, заради наложителната корекция, но както и като рефлексивна и възстановяваща: характеристики, проявени в нейната кривина – огъване, което клони към трансформация и отразява прозренията на Бодрияр за кривината на катастрофата. По подобен начин революцията въплъщава кръгово движение, което води до движение напред, защото съответства с представата на Ванейгем за „обръщането на перспективата“, необходимо за трансформацията на света, който прилича на индивида, който от своя страна прилича на света.

Поради тази причина този труд твърди, че катастрофичното въображение е доброволно и насилствено скъсване с елементите на настоящето и условията, които това настояще предлага. Метафоричната динамика, включваща катастрофични въображения, винаги означава желание за преодоляване на текущата ситуация, наложена на тези, които я преживяват – това е въображението за радикална промяна, унищожаването на един живот и въображаема цялост, напълно колонизирана от капитала. Катастрофизмът е покана да си представим края на капиталистическата организация на видимостта – единственият свят, който можем да си представим – връщайки се към думите на Фредрик Джеймсън, по-късно детурнирани и от Марк Фишър: „По-лесно е да си представим края на света, отколкото края на капитализма.“⁴⁷

Откровение, себerealизация, и снемане

В решаващ и наистина катастрофален момент за френската политика и история, Ситуационисткият интернационал достига върха на своята известност по време на революционните събития от май 1968 г. в Париж. Над осемдесет хиляди души, дълбоко недоволни от условията си на живот участват в студентските и работнически бунтове, като тук „скандалът в Страсбург“⁴⁸ служи като катализатора, вдъхновил протестите, подхранвайки желанието на хората за радикална промяна на съществуващата ситуация. Ситуационистите виждат този момент, като „узрелия момент“ за революционно действие и възможност за разруха на структурата на капитализма, представяйки си колапса му, в момент когато хиляди студенти и работници излизат на улицата, вместо да допринесат за поддържането на икономиката.

47 Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, 2009.

48 Това събитие разглеждам на стр. 165 в дисертацията.

Въпреки това е важно да се повтори, че тъй като ситуационистите не възприемат себе си като артисти, нито като де факто „ситуационисти“, тяхната цел кореспондира с създаването на пасаж за преход към очакваното ново общество. Водени от кайротичното си чувство за неотложност, те приемат май 68 г. като възможност най-накрая да постигнат преобразяването на живота. В този период, техните стремежи са ясно изразени под формата на графити по стените и фасадите на парижките улици. За съжаление обаче когато ентузиазмът на протестите се изпарява (събитие кооптирано и неутрализирано от репетицията му в медиите), също и планираната революция не се осъществява. Правителството на Де Гол възвръща силата си, студентите излизат в лятна ваканция, а работниците получават едно символично увеличение на заплатите си. Няколко години след неуспешната революция, ситуационистите спират да съществуват като движение.

Тук е важно е да повторим, че ситуационистките тактики са свързани с наследството на историческия авангард - Дада, футуризм и сюрреализъм. Тези движения вече са теоретизирали и оспорвали влиянието на изкуството върху политическата сфера, опитвайки се да подкопаят и провокират вече установените идеологии, но в крайна сметка, превръщайки се в идеология и те самите.

Тук също бих искала да повторя моята позиция свързана с темата на идеологията, която смятам, че изразявам ясно в дисертация. Моята позиция относно идеологията е, че тя функционира като “камера обскура“ - инверсия на реалността. Опитвах се да покажа как говоренето на езика на реалността, отразена от този диспозитив, е все пак неизбежно, тъй като това е единственият език, който съществува и който също определя какво е мислимо и възможно. То определя границите на логиката. Дадох и примери за факта, че наистина днес артистите говорят чрез езика на "спектакъла" --наподобяващ все повече и повече реклама или холивудски филми, но също така и чрез примера с изкуството на Холцер, което изглежда изглежда като реклама -- в действителност не рекламира абсолютно нищо и с това се противопоставя на рекламата. По този начин артистите, които използват езика на спектакъла, като го обръщат по такъв начин, кооптират същия език, който преди това е бил кооптиран от „новия дух на капитализма“ (Boltanski, Chiapello, 1999).

По подобен начин борбата на ситуационистите за социална промяна функционира чрез предложения от тях проект за „конструиране на ситуации“ като социална практика, насочена към отчуждаване на масите от съществуващите им условия на живот. Политическото изкуство, според тази перспектива, изисква активни участници [viveurs], а не просто наблюдатели [voyeurs], и се стреми да създаде осведоменост, като се занимава със социални проблеми, в които всеки може да се идентифицира. Ангажираната употреба на изкуство от страна на ситуационистите често се фокусира върху общи борби, свързани с оцеляването, и насърчава осъзнаването на собственото настояще.

Въпреки целта си да потискат традиционното изкуство, което те виждат като пречка по пътя към постигане на социално съзнание, ситуационистите открито признават и критикуват превръщането на изкуството в стока в капиталистическото общество. Отхвърляйки традиционното художествено производство, те се стремят да прекъснат цикъла и да заменят живота със съзнателно конструиране на ситуации - непрекъснат процес, подобен на създаването на собствен страстен живот. Въпреки че никога не споменава Ситуационисткия интернационал в своя анализ на авангардите,⁴⁹ Питър Бъргър отбелязва, че пълното снемане на изкуството и живота прави невъзможна критиката или корекцията на настоящите условия, възпрепятства конфронтацията с недоволството и не оставя средства за изобличаване или коригиране на тревожни аспекти.⁵⁰

Освен това, докато ситуационистите представят оригинална и влиятелна гледна точка върху обществото и културата, техните идеи и практики показват непрестанно противоречия (отричане на изкуството през 1962 и реализация на изложба през 1963). Обвинени в елитарен подход, ситуационистите изглежда дават приоритет на интелектуалното и културното експериментиране пред конкретния политически ангажимент. Това противоречие е очевидно в техния манифест, в който те подчертават необходимостта да се критикуват и поставят под съмнение социалните структури, но в същото време изключват от движението си членове които нямат същия интелектуален опит като фондаторите му. Следователно наследството на ситуационистите е не само сложно, но също така се характеризира с противоречия относно аспекти на тяхната теория и дейности.

49 See, Mikkel Bolt Rasmussen, “The Situationist International, Surrealism, and the Difficult Fusion of Art and Politics,” *Oxford Art Journal*, vol. 27, no. 3, 2004, pp. 365–87.

50 Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw, Trans., Manchester University Press, 1984, p. 54.

Ситуационистите подчертават императивът на съзнанието и използват теорията за диалектически изображения на Бенямин (Das Passagen-Werk, 1927-1940), за да предизвикат „искри на реализация“ чрез изкуство. Очертавайки марксистко изискване за събуждане на обществото от съня си и повторено от Бенямин в неговия проект на пасажите, Дебор се фокусира върху техники за събуждане от комодифициран сън, пречещ на автентичния живот да тече, докато Ванейгем цели да повиши съзнанието на индивида като потенциален агент на промяната и да насърчи сътрудничеството при оформянето на света според автентичния живот и индивидът, който го живее. Такова съзнание трябва да бъде насочено към превръщането на индивида в активен агент на историята, който полага колективни усилия.

Следите от ситуационизма все още присъстват днес, дори ако често не се споменават или осъзнават. Както отбелязва Маккензи Уорк, всеки, който има достъп до дигитални инструменти за виртуална обмяна, може, да се счита за споделящ ситуационистките ценности.⁵¹ Наследството им е да се преодолее пропастта между критичната теория и осъзнаването на собствената сила на популярното движение. Така виртуалните open-source пространства, базирани на сътрудничество, също отразяват ситуационистката практика за снемане на изкуство в живот. Въпреки че тази идея е останала недоразвита от ситуационистите, колективното действие има за цел да тласка към истината за живота ни като индивиди и част от обществото. По този начин културните артефакти могат едновременно да служат като съзнателно напомняне за потенциал и като бремене, което трябва да бъде преодоляно за да приеме формата на живот.

Въпреки това, както беше анализирано в раздела разглеждащ Дисмаленд, винаги съществува опасност от семантично пренасищане в съзнанието на индивида, където увековеченото послание губи смисъла си чрез своята вездесъщност. Докато „ненамесата“ (non-intervention) е съществена характеристика на спектакъла, което също предполага субективно отчуждение⁵² – бунтът избухва, когато субектът съзнателно се стреми да узурпира средствата за социално и културно производство, като активно нарушава предварително установените порядки и препрограмира пространството, за да отговаря на собствените си най-интимни желания за живот. Чрез подривен

51 McKenzie Wark, *The Beach Beneath the Street: The everyday life and glorious times of the Situationist International*, London: Verso, 2011, p. 42.

52 Guy Debord, "Report on the Construction of Situations", *Situationist International Anthology*, Ken Knabb Ed., Bureau of Public Secrets, 2006, p. 40.

подход тогава, в смисъла на Маларме, „нищо няма да се е случило освен мястото“ и използването на изкуството, особено *détournement*, трябва да обърне обичайната перспектива, за да създаде нов живот, точно както в консуматорското общество е изкуството манипулирани, за да променят възприятието и да поддържат непрекъснатостта на света, този път чрез подкопаване на този ред.

По подобен начин протестите и бунтовете от май 68 г. са трансформирани и се превърнати не в „отрицание на спектакъла“, а по-скоро в спектакъла на отрицанието, бидейки най-излъчвания палимпсест от новини, в Париж навсякъде във всяко домакинство. Тактиките и стратегиите на ситуационистите са кооптирани, неутрализирани и безпроблемно интегрирани в изразяването на преобладаващия ред. Така езикът и естетиката на революцията и несъгласието се превръщат в езика на спектакъла. Това винаги е бил най-големия страх на ситуационистите.

Много различните техники развити от СИ, като пародийно-сериозното, *dérive* и *détournement* са днес превърнати в туристически обиколки с екскурзовод, какъвто е случаят на *dérive* и психогеографията. Пародийно-сериозното на ситуационистите например се е стремил да отдалечи субекта от изкривената реалност и да промени възприятието ѝ, като същевременно осмива това което я дефинира. В този смисъл, скептицизмът на Бодрияр относно потенциалната ефикасност на пародията и хумора да преобърнат ефективно доминиращата система обяснява как подобни действия допълват реалността,⁵³ служейки като черупка на отсъстващата реалност и превръщайки себе си и своята подривна дейност в референт, от който никой никога не може да избяга, докато винаги поддържа жива илюзията, че парадоксално е възможна изход от „лентата на Мьобиус“.

Тази дисертация твърди, че Ситуационисткият интернационал твърдо отхвърля идеологията, защото тя има тенденция да втвърдява и фиксира мислите на индивида, предотвратявайки потенциала за емпирична промяна. По този начин доминиращата идеология, която налага адаптация без място за еволюция, се сравнява с „втора“, изкуствена природа, която не може да бъде променена, докато се възприема като естествена. Обратно, всяка съпротива срещу сляпото

53 Jean Baudrillard, “The Strategy of the Real”, *Simulacra and Simulation*, Galilee Press, 1981, pp. 21-22.

адаптиране кара човечеството да се стреми към покоряване на природата чрез изобретателност и творчество.

В този смисъл спешният призив на Ванейгем за „пренасочване на историята“⁵⁴ подчертава императива да се премислят историческите разкази за да може индивида да бъде „творец на историята“. От друга страна, съответно може да се твърди, че внимателното разглеждане и отразяване на собствената идентичност, ежедневието, социалната роля и дори визуализирането на самото общество чрез проучвания и статистики се превръща в тавтологичен процес. Прозрението на Александър Гънгов⁵⁵ например, повтаря това чувство, като посочва, че изследването на обществото или на индивиди в рамките на определена култура често потвърждава тяхната културна принадлежност, без всъщност да разкрива нищо за субективността на индивида, освен повторението на доминиращата идеология, за която самият субект се превръща в огледален образ, самият той е спекулативен образ на културата и хоризонта си, но не на себе си като неконтраминиран индивид. Поради тази причина естетиката на всекидневието, предложена от Ванейгем, превръща всеки индивид в творец, който има задачата да оформя привидно ежедневните аспекти на съществуването според собствените си чувства и желания. Така отказът от съобразяване с идеологията или дадената среда се превръща в активен стремеж за промяна на света.

В този контекст дисертацията също така твърди, че колективната собственост, възплътена от културата и знанието, не трябва да бъде твърда и неподвижна, а гъвкава и подходяща за настоящето. Един пример за това са цифровите незаменими токени (NFT), които едновременно се отказват и приемат концепциите за собственост и притежание според желанията на всеки индивид за себе си и според възможностите му.

Възстановяването на нечие пространство чрез стачки и окупации също съответства на представата на Рансиер за разпределението и реорганизацията на разумното, въпреки че в своя епилог от 1992 г. на *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967) [в дисертацията кореспондира на *The Revolution of Everyday Life*] Ванейгем подчертава как капитализмът хитро преконфигурира езика и желанията на протестиращите в „подобро консуматорство“, което преустройва както индивида, така и околната среда. Инструкцията на Ванейгем да се „действа тайно“ за да се направи революция сочи необходимостта от тайни действия в отговор на

54 Raoul Vaneigem, *The Revolution of Everyday Life*, Donald Nicholson-Smith Trans., London, Rebel Press, 2001, p. 205.

55 Александър Гънгов, *Кръговостта във Философската Логика на Континенталната Традиция*, София, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2023, стр.117.

преобладаващите условия за формиране на микрообщества, които винаги присъстват в цифровите и виртуалните пространства.

Нещо повече, крайната цел на едно творчество трябва да бъде, както твърди Свен Лутикен, да се направи невидимото и неусетното възможно най-чувствително, събуждайки отчуждения субект за едва забележимите аспекти на неговото състояние.⁵⁶ Тази задача съвпада със ситуационисткия проект да подтикнат хората да осъзнаят своя революционен потенциал - да променят условията си на живот и средата си. Следователно задачата е да се повиши осведомеността за проблемите, повдигнати от всяка творба, и да се насърчат действията пред лицето на показаното обръщане. Естетиката, както е дефинирана от Дърк Мишел Шертгс и обсъдена тук,⁵⁷ се занимава с динамичната връзка между индивида и неговото обкръжение. Раул Ванейгем твърди, че генезисът на промяната се намира на индивидуално ниво, но се простира отвъд това - процес на екстернализиране, основан на вътрешната връзка между субект и околната среда в непрекъснат разговор (con-versation).

Естетическо обещание

Естетиката изисква един деликатен баланс, който има за цел да съгласува разума с възприятията, за да изпълни „естетическото обещание“, както подчертава Свен Лутикен.⁵⁸ В контекста на този документ подобно обещание предвижда изследователска пътека, която преплита естетиката с възприемането на гниенето. В моя принос твърдя, че визуализацията на катастрофичното като средство за ускоряване на разпадането е от съществено значение за полагането на основите за нови конструкции, които да бъдат построени „върху руините“⁵⁹ на предишния ред.

В този смисъл връзката между съвременното изкуство и нормите на ситуационизма е белязана повече от следи и тенденции, отколкото от стриктно придържане към радикалните теории на ситуационизма. Наистина, в своето смесване с дадаизма, сюрреализма, футуризма и екшън живописиста ситуационистите не предписват никакви специфични естетически изисквания или външен вид. Въпреки това, както са забелязали Клеър Бишоп и Маккензи Уорк,

56 Lütticken, Sven, "Apocalypse (Not) Now", In: *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol.24, no.49-50 (2015), p. 60.

57 Dirk Michel-Schertges, "Aesthetics as the Precondition for Revolution", *The Palgrave Handbook of Critical Theory*, Michael J. Thompson Ed., New York: Palgrave-Macmillan, 2017, pp. 329-348.

58 Sven Lutticken, "Autonomy as Aesthetic Practice", *Theory, Culture and Society*, Sage Publications, 2014, pp. 1-14, p. 2.

59 Internationale Situationniste, Questionnaire SI, n.9, 1964, Available online at: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/questionnaire.html>

Ситуационистите разпространяват практиката на протест като метод за деконструиране и реконструиране на това което се заклеява. Езикът на съвременното изкуство все повече се съгласува със социалния и политически език, дори се простира в киберпространството, както е отбелязано в тази дисертация.

Но да се говори за последствия или последствия в контекста на ситуационистите предполага връщане към тяхното наследство, което е иронично в техния случай, тъй като те отхвърлят собствеността и авторството. Това отхвърляне има за цел да предотврати стагнацията и да запази колективната собственост върху културата и знанието. За ситуационистите, от друга страна, да бъдеш последният авангард означава да можеш да напуснеш 20-ти век и да прегърнеш сливането на изкуството и живота, постигнато в 21-ви век.⁶⁰

Това повдига фундаменталния въпрос: по какъв начин ситуационизма остава важен до днес? Несъзнателното отклонение и връщането към SI е оставило следи в различни културни полета. Както предлага Йорн, спомените трябва да бъдат запазени, но прекроени според времето в което ги поставяме. По ирония на съдбата и съвпадение, езикът на съвременното изкуство не се отнася до поддържане на традиция, твърде свързана с историята на изкуството – а към социален и политически език и реалността, които творческите изрази предполагат.

Клеър Бишоп например свързва останките от ситуационисткия проект със съвременното изкуство в две категории -- Research Art и Activist Art. Ситуационистите овладяват изкуството на прекъсването (interruption), намесата (intervention) и изкуството на графитите, техники, които намират резонанс в уеб хакерството и децентрализираните автономни организации (DAO) – като основни пространства на производствени отношения и производството на определени видове отношения и обмен. Наистина прекъсването, илюстрирано от действието на Дебор срещу Чарли Чаплин през 1956 г., води до основаването на Ситуационизма. Ситуационизма обаче е вдъхновен от преходността на нещата, които нямат възможност да стагнират с времето или да се кристализират в идеология, от извисени безсмъртни ценности, които не съответстват повече на настоящето и условията на живот. Любимият пример на SI за перфектно изкуство е „Homage to New York“ на Жан Тингели (1960 г.)⁶¹ – самоунищожаващо се произведение на изкуството,

60 Christopher Gray, “Now the SI”, IS no. 9, 1964”, *Leaving the 20th Century: The Incomplete Work of the Situationist International*, Rebel Press, 1998, p. 1.

61 Guy Debord, “Editorial Notes: Absence and Its Costumers”, John Shepley Trans., McDonough, Tom (Ed.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, The MIT Press, 2002, p. 79.

изхвърлено в боклука от автора след пърформънса си – препратка към ефимерно изкуство, което като артефакт не може да бъде кристализирало във фетиш.

Поради тази причина критичният анализ и сравнителното изследване на историческия контекст на ситуационисткото интернационално движение и неговия опит да разруши спектакъла на капитализма разкрива взаимозависимостта между изкуството, политическото осъждане и съвременното кооптиране на културната критика от капиталистическия механизъм за неутрализира негативното чрез гореспоменатото „фалшиво снемане“ и асимилиране обратно в динамиката на капиталистическата печалба.

Следователно пренасочването [détournement] на „общия език“ и различните форми на дискурс във връзка с преоценка на ролята на изкуството в обществото, се разглежда тук като решаващо за насърчаване на положителна промяна в доминиращите идеологии, която се случва ежедневно. В този смисъл, както учат ситуационистите, разрушаването и изграждането са два аспекта на един и същ процес на подкопаване на обичайния вид на реалността. Ситуационистите са се застъпвали винаги за важността на реорганизация на културата - така, че тя винаги да съответства на времето в което живее съвременното общество, без културата да се оттегля в далечните граници на миналото. Така и нашето въображение е винаги свързано с границите и възможностите на времената в които живеем.

4. НАУЧНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1.

Дисертацията допринася в разбирането на антиидеологическата позиция на Ситуационисткия интернационал, който подчертава своя отказ да се присъедини към или да формира идеология, включително марксизма,⁶² или да формира такава, като самия ситуационизъм. Този отказ се анализира като критика на „фалшивото съзнание“, маркирайки важен аспект от светогледа и методите на Ситуационисткия интернационал. Както е обяснено в първите страници на тази дисертация, СИ се обявяват като антиситуационисти за да отрекат всякакво обвързване с всякаква възможна идеология, дефинирайки идеологията като едно фалшиво съзнание -- обърнат, неавтентичен свят, хипостатизиран в едностранна перспектива.

2.

Дисертацията илюстрира концепцията на Раул Ванейгем за „активен nihilизъм“, подчертавайки неговото радикално отхвърляне на преобладаващия социален ред в полза на използването на творчеството като стратегия за пренареждане на субективната реалност. Дисертацията прави паралели между активния nihilизъм и революционните техники на ситуационистите като *détournement* и създаването на ситуации, разкривайки, че „активният nihilизъм“ е всъщност синоним на ситуационисткия концепт за „конструиране на ситуации“. За Ванейгем активният nihilизъм означава директното отхвърляне на съществуващия социален ред и ценностите, които му принадлежат за да изпъкне личното освобождаване от идеологически ограничения към формиране на нови социални отношения базирани на колективно желание за изграждане на по-добро общество.

3.

Концепцията за катастрофични въображения приети като вид революционна естетика се разглежда като метафора за положителна промяна. Дисертацията изследва как тези имагинарни, едновременно отчайващи и успокояващи изрази, служат като видения за подобрене. Така, реорганизацията на видимото и сетивното се предлага като средство за освобождаване на

62 Виж, Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, p. 38, теза 84, където Деборд критично твърди, че теорията на Маркс е била трансформирана в „марксизъм“ – точна наука, а не наръчник, който да инструктира начините за постигане и осъществяване на действителна революция.

пространства за ново начало чрез помиряване на катастрофичните въображения с революционната естетика. Това може да си представим под формата на една хармонична, хиастична структура, в която елементите са в постоянно напрежение помежду си, но това напрежение е разрешено в цялостния облик и природа на хармоничната и обединяваща структура на хиазъма. Катастрофичните въображения и революционната естетика се появяват едновременно в „други пространства“ на подреждане – в хетеротопиите – както се твърди в последния раздел на тази дисертация.

4.

В дисертацията се позовавам на теориите на Бодрияр, отнасящи се до втория и третия ред на рапрезентация, а именно симулакрума и хиперреалното, аргументирани като последваща фаза на спектакъла дефиниран от Дебор. Концепциите на Дебор и Бодрияр следователно не трябва да се разбират, както често се случва, като сходни или синоними, а като допълващи се в описанието на симптомите и характера на историческия период на късния капитализъм.

5.

Изследвам взаимовръзката между концепциите на Ситуационисткия интернационал, революционната естетика, катастрофичните образи в съвременното политическо изкуство и влиянието на дигиталната култура и мемовете, както и цифровото изкуство на NFT-тата. Това сближаване в областта на дигиталния активизъм се изяснява като стратегическо средство за подкопаване на преобладаващите системи на капиталистическа хегемония. Предложеният анализ разкрива връзките, залегнали в съвременните културни и политически изяви и контрибуира в развиването на областта на съвременната дигитална естетика и нейната философия.

6.

Както споменато в последния раздел на тази дисертация, предлагам ситуационистката психогеография да бъде разглеждана като синтеза на две противоположни позиции във формирането на съзнанието в диалог или в зависимост от средата/условията/живота на индивида и тяхното взаимно създаване и пресъздаване. В този смисъл твърдя, че психогеографията има хиастична структура, която балансира двете позиции – тези дихотомии поставяйки ги в баланс

чрез непрекъснато напрежение между съзнанието, който формира света, и света, който формира съзнанието. Само по този начин би могло да се постигне действие за субекта, който става осъзнатият творец на историята.

7.

След като сме установили, че катастрофичните имагинерии и революционната естетика споделят обща основа – желанието да се трансформира културният обект и неговия контекст чрез необходимото обръщане на перспективата, за да се съживи субектът и неговата среда – това твърдение също се отнася до кризата на репрезентацията и прекъсване чрез естетическото.⁶³ Такъв тип криза на репрезентацията на реалността се превръща в критика на репрезентацията и в критика на света, тъй като тези сфери се припокриват. Това твърдение се среща не само в постмодерната критика, но и в „Обществото на спектакъла“ на Дебор. В основополагащия текст на Дебор светът и неговото представяне все още не са идентични: светът, според Дебор и СИ, е представен в спектакъла, като спектакълът, тоест: представлява стоквата система и в този смисъл е един обърнат свят, който трябва да бъде изправен. Тук, на този етап, светът и неговата реалност все още не са напълно превърнати в симулакрум, какъвто е случаят с Бодрияр. Теориите на Бодрияр често са наричани постситуационистки и бележат динамично развитие в културната и естетическа мисъл. В този смисъл дисертацията установява критично припокриване между кризата на репрезентацията и концепцията за естетически разрыв, като подчертава значението и важността на тези аспекти за постмодерната критика и анализа около концепта за „спектакъл“ на Ги Дебор.

Приносите, изброени по-горе, обогатяват разбирането и изследването на ситуационисткото наследство и неговото често пренебрегвано влияние върху съвременната революционна мисъл в изкуството и културата и става израз на желанието за социална промяна, както и израз на трансформативния потенциал на колективните катастрофични въображения касаещи съвременните условия. По този начин, такъв тип революционна естетика оформя също пейзажа на дигиталния активизъм, в синхронност с развиващия се характер на представянето и естетиката на съвременните условия и на възможността да бъдат изживявани.

63 В дисертацията наричам това „aesthetic rupture” – естетическо разкъсване.

Библиография към дисертационния труд

1. Affron, Matthew and Antliff, Mark (eds.) *Art and Ideology in France and Italy*, Princeton University Press, 1998.
2. Agamben, Giorgio, *Homo Sacer*; Stanford: Stanford University Press, 1998
3. Agamben, Giorgio, “Marginal Notes on Comments on Society of the Spectacle: Giorgio Agamben”, *Means Without Ends: Notes on Politics*, Vincenzo Binetti and Cesare Casarino Trans., University of Minnesota Press, 2000, pp. 73-91.
4. Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review P, 2001.
5. Althusser, Louis and Balibar, Etienne, *Reading Capital*, London: Verso Books, 2016.
6. Aragon, Louis, *Treatise on Style*, Alyson Waters, Trans., University of Nebraska Press, 1991
7. Augé, Marc, *Non-Places: Introduction to an anthropology of Supermodernity*, Verso Books, London, 1995.
8. Barfield, *The Poetic Apriori: Philosophical Imagination in a Meaningful Universe*, Ed. Alexander Gungov, Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2019.
9. Bataille, Georges (1949) *The Accursed Share : An Essay on General Economy*, New York: Zone Books, 1988.
10. Baudrillard, Jean, “Art Between Utopia and Anticipation: Interview with Ruth Scheps 1996”, *The Conspiracy of Art; Manifestoes, Interviews, Essays*, Sylvère Lotringer Ed. translated by Ames Hodges, Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 2005: 56.
11. Baudrillard, Jean, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Telos Press, 1981.
12. Baudrillard, Jean, *The Conspiracy of Art*, London: Semiotext(e), 2005.
13. Baudrillard, Jean, *The Consumer Society: Myths and Structures*, SAGE Press, 2005.
14. Baudrillard, Jean. “The Ecstasy of Communication.” Trans. John Johnston. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, 126–134. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983. From the French “L'extase de la communication.”
15. Baudrillard, Jean, (1972) “Requiem for the Media”, *The New Media Reader, Ed. Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort*, Massachusetts: The MIT Press, 2003.
16. Baudrillard, Jean, *Fatal Strategies*, Phil Beitchman and W. G. J. Niesluchowski trans., Jim Fleming Ed., The MIT Press, 1990.
17. Baudrillard, Jean, *Fragments: Cool Memories III, 1990–1995*, trans. Emily Agar, Verso Books, London and New York, 2006.
18. Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, 1994.
19. Baudrillard, Jean. *Simulations*. Trans. Paul Foss, Paul Patton, and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e)/Columbia University Press, 1983. Partial translation of the French *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.
20. Baudrillard, Jean, “Toward a Critique of the Political Economy of the Sign,” In: *SubStance*, Vol. 5, No. 15, Socio-Criticism (1976), The John Hopkins University Press, pp. 111-116.
21. Baudrillard, Jean, “Utopia, Deferred Writings for Utiopie (1967–1978), *Semiotext(e)*, Los Angeles, New York, 2007.
22. Bauman, Zygmunt, *Community: Seeking Safety in an Insecure World*, Cambridge: Polity Press, 2001.
23. Bauman, Zygmunt, *Consuming Life*, Cambridge: Polity Press, 2007.
24. Baxandall, Lee (Ed.), *Radical Perspectives in the Arts*, Pelican-Penguin Books, 1972.

25. Benjamin, Walter and Lasic, Asja, “Naples”, In: *Reflections*, Demetz P (ed.). New York: Schocken Books, 1978, pp.163–173.
26. Benjamin, Walter, “Capitalism as Religion”, *Selected Writings Vol.1*, Belknap Harvard Press, 1921, 1996, p. 288-291.
27. Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History,” in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, New York: Schocken, 1969.
28. Benjamin, Walter, *Illuminations*, New York: Schocken Books, 2007.
29. Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, Translated and Edited by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Harvard University Press, 1999.
30. Benjamin, Walter, “The Destructive Character”, in Dick Raaijmaker’s, *The Destructive Character*, Onomatopoe 54, 2011.
31. Benjamin, Walter, *The Moscow Diary*, Gary Smith Ed., Harvard University Press, 1986.
32. Benjamin, Walter, “Theory of Knowledge”, in *Walter Benjamin, Selected Writings I*, ed. Marcus Bullock and Michael Jennings, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996,
33. Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, 1972.
34. Berna, Serge; Brau, Jean-Louis; Debord, Guy-Ernest & Wolman, Gil J, “No More Flat Fleet!”, *Situationist International Online Archive*, Available at: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/flatfeet.html>.
35. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso Books, 2012.
36. Bishop, Claire, *Participation: Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, 2006.
37. Bloch, Ernest, *Aesthetics and Politics: The Key Texts of the Classic Debates Within the German Marxism*, London: NLB Press, 1977.
38. Bolt Rasmussen, Mikkel, ‘The Situationist International, Surrealism, and the
39. Difficult Fusion of Art and Politics’, *Oxford Art Journal*, 27(3) (January 2004):
40. 365–87.
41. Boltanski, Luc, and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, trans. Gregory Elliot, Verso, London, 2007
42. Bonnett, Alastair, “Situationist strategies and mutant technologies”, *Angelaki* 4 (2):25 – 32, 1999.
43. Bormann, Albert, *Crossing the Postmodern Divide*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.
44. Bourriaud, Nicolas, *Postproduction Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Has & Sternberg, 2002.
45. Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Simon Pleasance and Fronza Woods Trans., Les Presses du Réel, 2002.
46. Bourriaud, Nicholas , *The Radicant*, James Gussen and Lili Porten Trans., Les Presses du Réel, 2009.
47. Brown, Alfie and Bristow, Dan (Eds.), *Post Memes: Seizing the Memes of Production*, Punctum Books, 2019.
48. Bunyard, Tom, “A Genealogy and Critique of Guy Debord’s Theory of Spectacle”, *Doctoral Thesis*, London: Goldsmiths University, 2011.
49. Bunyard, Tom, “History and Revolution in the Society of the Spectacle”, In: *Radical Philosophy* 2.14, 2023, [36-48].
50. Burger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw, Trans., Manchester University Press, 1984.

51. Braun, Emily. "Mario Sironi's Urban Landscapes: The Futurist/Fascist Nexus", in *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, edited by Matthew Affron and Mark Antliff, Princeton: Princeton University Press, 1998, pp. 101-133.
52. Brecht, Bertolt, *Aesthetics and Politics*, Verso Books, 2007.
53. Breton, André, 'Artificial Hells, Inauguration of the "1921 Dada Season"' (1921), In: *October*, 105trans. Matthew S. Witkovsky,, Summer 2003.
54. Breton, André, *Manifestoes of Surrealism*, Richard Seaver and Helen R. Lane Trans., Ann Arbor Paperbacks, The University of Michigan Press, 1969.
55. Briziarelli, Marco and Armano Emiliana /Eds.) *The Spectacle 2.0: Reading Debord in the Context of Digital Capitalism*, London: University of Westminster Press, 2017.
56. Cartwright, Sturken. *Spectatorship, Power, and Knowledge, in Practice of Looking: an Introduction of Visual Culture*, OUP USA, 2009.
57. Celant, Germano, "A Readymade: When Attitudes Become Form," in *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* (Milan: Fondazione Prada, 2013), 389–392.
58. Celant, Germano, *Ambiente/Arte: dal Futurismo alla Body Art* (Venice: Edizioni La Biennale di Venezia, 1977. Based on *Ambiente/Arte* exhibition, 1976 Venice Biennale); Nicholas de Oliveira, et al., *Installation Art in the New Millennium* (London: Thames and Hudson, 2003); Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, London: Tate Publishing, 2005.
59. Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, 1984.
60. Cilliers, Johan, 2010, "The unveiling of life: Liturgy and the lure of kitsch", *HTS Teologiese Studies/ Theological Studies* 66(2), Art. #815.
61. Cohn, Normann, *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*, Oxford University Press, 1970.
62. Crary, Jonathan, "Eclipse of the Spectacle", *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis Ed., New Museum, 1984, pp. 283-294.
63. Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteen Century*, Massachusetts: MIT Press, 1990.
64. Debord, Guy, *Comments on the Society of the Spectacle*, Malcolm Imrie Trans., London: Verso Books, 1990.
65. Debord, Guy, "Correspondence" (June 1957–August 1960), In: *Semiotext(e)*, trans. Stuart Kendall and John McHale, Los Angeles: 2009.
66. Debord, Guy and Sanguinetti, Gianfranco- Notes to Serve as a History of the SI from 1969 to 1971. Available at: <https://libcom.org/article/notes-serve-history-si-1969-1971-debord-sanguinetti>
67. Debord, Guy, "Introduction to a critique of urban geography," *Situationist International Anthology*. Ed. Ken Knabb (1981) Revised and expanded edition. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 2006.
68. Debord, Guy, "For a Revolutionary Judgement of Art," in *Situationist International Anthology*, edited by Ken Knabb and published by the Bureau of Public Secrets in Berkeley, 1995
69. Debord, Guy, "Howlings in favor of Sade", 1952, In: *Guy Debord's Complete Cinematic Works*. Trans. Ken Knabb, AK Press, 2003.
70. Debord, Guy, "In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni" (1978), In: *Guy Debord's Complete Cinematic Works*. Trans. Ken Knabb, AK Press, 2003.
71. Debord, *Panegyric*, Translated by James Brook and John McHale, Verso Books, 1991.

72. Debord, Guy, (1957), "Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action", Available at: <https://theanarchistlibrary.org/library/guy-debord-report-on-the-construction-of-situations>
73. Debord, Guy, "Thesis on the Situationist International and its Time, 1972," Available at: <https://www.notbored.org/theses-on-the-SI.html>
74. Debord, Guy, *The Society of the Spectacle: Annotated Edition*, Ken Knabb Ed., Bureau of Public Secrets, 2014.
75. Derrida, Jacques, "Countersignature", *Paragraph*, vol. 27, no. 2, July 2004, 7-42.
76. Derrida, "Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy", *Oxford Literary Review*, Vol. 6, No. 2 (1984), Edinburgh University Press, pp. 3-37.
77. Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, Alan Bass Trans., Chicago: University of Chicago Press, 1978.
78. Dolgoff, Sam (ed.), *Bakunin on Anarchism*, Black Rose Books, 1993.
79. Ducasse, Isidore, *Maldoror and Poems*, trans. Paul Knight. New York: Penguin Books, 1988.
80. Elsaesser, Thomas, "Myth as the Phantasmagoria of History: H. J. Syberberg, Cinema and Representation," *New German Critique* 24-25 (Fall/Winter 1981-82): 132.
81. Engels, Friedrich, "The Book of Revelation", In: *Marx and Engels On Religion*, Progress Publishers, 1957.
82. Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative*, Zero Books, Winchester, 2009
83. Flusser Vilém, *Into the Universe of Technical Images*, Nancy Ann Roth Trans., University of Minnesota Press, 2011.
84. Ford, Simon, *The Realization And Suppression Of The Situationist International*
85. *An Annotated Bibliography 1972-1992*, AK Press, 1996.
86. Foster, Hal, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington: Bay Press, 1983.
87. Foster, Hal, *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle: Bay Press, 1985.
88. Foucault, Michel, "Heterotopias, of Other Spaces", Translated from *Architecture, Mouvement, Continuité* no. 5 (1984): 46-49, Available online at: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>
89. Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, Routledge Classics, London, 2002.
90. Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Akan Sheridan Trans., New York: Vintage Books, 1995.
91. Gumpert, Sirma Soran, "Advertising Art That Advertises Itself As Art That Hates Advertising: Jenny Holzer and the Truisms of Times Square", in *Journal of American Studies of Turkey* 16 (2002) : 77-88
92. Eagles, Julian. "The Spectacle and Détournement: The Situationists' Critique of Modern Capitalist Society." *Critique* 40 (2012): 179 - 198.
93. Eco, Umberto, *On beauty: A history of a Western idea*, Secker and Warburg, London, 2004.
94. Eco, Umberto, "The Poetics of the Open Work", *Participation: Documents of Contemporary Art*, Claire Bishop (Ed.), The MIT Press, 2006, pp. 18-39.
95. Eco, Umberto, (1976) Il kitsch è la menzogna nell'arte", *Occhio critico*, 12.10.1976. RSI - Radiotelevisione svizzera di lingua italiana: excerpt from Umberto Eco's periodical television program available at: <https://www.youtube.com/watch?v=mB0lz-fnjuo>
96. Gallizio, Giuseppe (Pinot), "Manifesto della Pittura Industriale: Per un'arte unitaria applicabile", *Notizie Arti Figurative*, Torino: Archivio Gallizio, 1959.
97. Gallizio, Giuseppe (Pinot), "Discorso sulla Pittura Industriale e su un'arte unitaria applicabile", *Internazionale Situazionista* n. 3, 1959, Torino: Archivio Gallizio, 1959.
98. Gardiner, Michael, *Critiques of Everyday Life*, New York and London: Routledge, 2000.

99. Christopher, Gray (Ed.), *Leaving the 20th Century: The Incomplete Work of the Situationist International*, Rebel Press, 1998.
100. Grindon, Gavin, "Fantasies of Participation: The Situationist Imaginary of New Forms of Labour in Art and Politics", In: *Nordic Journal of Aesthetics* 24 (49), 2015, pp. 62-90.
101. Gilman-Opalsky, Richard, *Spectacular Capitalism: Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy*, London: Minor Compositions, 2011.
102. Girard, René, *All Desire is a Desire for Being*, Penguin Books, 2023.
103. Gungov, Alexander, *Circularity in the Philosophical Logic of the Continental Tradition*, Sofia: University Press, St. Kliment Ohridski, 2023. (In Bulgarian).
104. Gungov, Alexander, *The Logic of Deception*, Sofia: University Press, St. Kliment Ohridski, 2012. (In Bulgarian)
105. Habermas, Jürgen, *Legitimation Crisis*, trans. Thomas McCarthy, Boston, 1975.
106. Harvey, David, *Spaces of Global Capitalism: Towards a Theory of Uneven Geographical Development*, London: Verso, 2006.
107. Hayes, Anthony, How to misunderstand Situationists & other Social-Barbarians (& some suggestions on how better to understand them), In: *Notes from the Sinister Quarter*, 2014.
108. Hemmens, Alastair and Zacaria, Gabriel Eds., *The Situationist International Situationism: A Critical Handbook*, London: Pluto Press, 2020.
109. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *The Phenomenology of Spirit*, Yirmiyahu Yovel (editor, translator), Princeton University Press, 2005.
110. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Who Thinks Abstractly?* Kindle Edition: Newcomb Livraria Press, 2023.
111. Heidegger, Martin, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson, Blackwell Press, 2001.
112. Heidegger, Martin, *The Origin of the Work of Art: The End of Philosophy and the Task of Thinking*, in "Time and Being", trans. J. Stambaugh, New York: Harper and Row, 1972, p. 70.
113. Home, Stewart Ed., *What is Situationism? A Reader*, AK Press, 1996.
114. Hussey, Andrew, "Fanatics of the Apocalypse: Traces of the End in Bataille and Debord", In: *Space and Culture*, 1(2), 85–94, 1997.
115. Isar, Nicoletta, (2005) "Undoing Forgetfulness: Chiasmus of Poetical Mind – a Cultural Paradigm of Archetypal Imagination, In: *Europe's Journal of Psychology*, 1(3), 2005.
116. James, Paul; Steger, Manfred. "Levels of Subjective Globalization: Ideologies, Imaginaries, Ontologies", *Perspectives on Global Development and Technology*, 12 (1-2), 2013, p. 17-40.
117. Jameson, Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.
118. Jameson, Fredric, *Representing Capital: A Commentary of Volume One*, London: Verso Books, 2011.
119. Jameson, Fredric, *The Seeds of Time*, New York: Columbia University Press, 1994
120. Jappe, Anselm, *Guy Debord*, University of California Press, 1993.
121. Knabb, Ken, *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets; Revised & Expanded edition, 2006.
122. Kovalova, Mariia; Alforova, Zoya; Sokolyuk, Lyudmyla; Chursin, Oleksandr; Obukh, Liudmyla, "The digital evolution of art: current trends in the context of the formation and development of metamodernism", *Revista Amazonia Investiga*. 11 (56): 114–123.
123. Konior, Bogna, *Post Memes: Seizing the Memes of Production*, Brown, Alfie and Bristow, Dan (Eds.), Punctum Books, 2019.

124. Kunze, Donald, "Chiasmus, Artificial Memory, and the Arts of Arrangement", In: *Nexus Network Journal*, 12(3): 377-388, 2010.
125. Lazzarato, Maurizio, *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*, Los Angeles: Semiotext(e), 2014.
126. Lefebvre, Henri, *Critique of Everyday Life: The One-Volume Edition*, London: Verso Books, 2014.
127. Lefebvre, Henri, "Revolutionary Romanticism", Gavin Grindon Trans., In: *Art in Translation*, 4:3, 287-299, 2012.
128. Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, translated by Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishing Press, 1991.
129. Lefebvre, Henri, *Writings on Cities*, trans and ed. by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas, Oxford: Blackwell Press, 1996.
130. Lukàcs, György, *History and Class Consciousness*, Trans. Rodney Livingstone Trans. Merlin Press. 1976.
131. Lunenfeld, Peter, ed. *The Digital Dialectic: New Essays on New Media*, Cambridge: MIT Press, 2000.
132. Lütticken, Sven, "Apocalypse (Not) Now", In: *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol.24, no.49-50 (2015), [39-61]
133. Lütticken, Sven, "Secrets of the See-Through Factory: On Intervening in Opaque Transparency", In: *Open*, no. 22, Transparency, 2011, [100-124].
134. Lütticken, Sven, "Autonomy as Aesthetic Practice", In: *Sage Journal*, In: *Sage Journal, Theory, Culture & Society*, 2014, 31(7-8), 81-95.
135. Lyotard, Jean-François, *Libidinal Economy*, Iain Hamilton Grant trans., Indiana University Press, 1993.
136. Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Manchester University Press, 1983.
137. Lyotard, Jean-François, and Cecile Lindsay, "Notes on Legitimation." *Oxford Literary Review*, vol. 9, no. 1/2, 1987, pp. 106-18.
138. Mauss, Marcel (1925), *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, London: Cohen and West Publishers, 1966.
139. Marcus, Greil, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Faber and Faber, 1989
140. Marcuse, Herbert, *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*, London: Routledge, 1955.
141. Merli, Paola, "Evaluating the Social Impact of Participation in Arts Activities: A Critical Review of Francois Matarasso's *Use or Ornament?*", *International Journal of Cultural Policy*, vol. 8, no. 1, 2002, 107-18.
142. Michel-Schertges, Dirk, "Aesthetics as the Precondition for Revolution", *The Palgrave Handbook of Critical Theory*, Michael J. Thompson Ed., New York: Palgrave-Macmillan, 2017, pp. 329-348.
143. Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World: A Pelican Introduction*, Pelican Books, 2015.
144. McDonough, Tom (Ed.) , *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, The MIT Press, 2002.
145. McDonough, Tom (Ed.), "Guy Debord and the Internationale Situationniste: A Special Issue", In *October 79: Art, Theory, Criticism, Politics*, The MIT Press, 1994.

146. Mortensen, Torill and Jill Walker. "Blogging Thoughts: Personal Publication as an Online Research Tool." *Researching ICTs in Context*, 249-279. Ed. Andrew Morrison. Intermedia Report 3/2002, University of Oslo. 2002.
147. Mudie, Ella, "Disaster and Renewal: The Praxis of Shock in the Surrealist City Novel", In: *M/C Journal*, Vol. 16 No. 1 (2013).
148. Nikolchina, Miglena, *Lost Unicorns of the Velvet Revolutions: Heterotopias of the Seminar*, New York: Fordham University Press, 2013.
149. Nikolchina, Miglena, "Inverted Forms and Heterotopian Homonymy: Althusser, Mamardashvili, and the Problem of 'Man'", *Boundary 2* 41, no. 1 (February 2014): 79–100.
150. Nikolchina, Miglena, (2016) "Heterotopian Homonymy", Video presentation of the concept – 17 mins, *Glossary of Common Knowledge: Commons*, Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=YX-oDEmKknw>
151. Noys, Benjamin, *Malign Velocities: Accelerationism and Capitalism*, Winchester: Zero Books, 2014.
152. Perniola, Mario, *Art and Its Shadows*, trans. Massimo Verdicchio, London: Continuum Press, 2004.
153. Pippin, Robert, "Nietzsche and the Melancholy of Modernity", in *Social Research, Hope and Despair*, Vol. 66, No. 2, (Summer 1999), pp. 495-520.
154. Plant, Sadie, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, London: Routledge, 1992.
155. Pombo Fatima and Fisker, Anna Marie (2019), "Chiasmus and Sceneries for all Senses – the hidden possible at Faarborg Museum", In: *Kepes* 16(20), 153-168.
156. Raaijmakers, Dick. *The Destructive Character*, Amsterdam: Onomatopee 54, 2011.
157. Rancière, Jacques, *Aesthetics and Its Discontents*, Steven Corcoran, Trans. Polity Press, 2009.
158. Rancière, Jacques, *On the Shores of Politics*, L. Heron, Trans., New York: Verso.
159. Ranciere, Jacques, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliott, Verso Books, 2008.
160. Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Gabriel Rockhill trans., London: Continuum Press, 2004.
161. Rancière, Jaques and Slavoj Zizek, *The Politics Of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Continuum Press, 2005.
162. Richards Thomas, *The Commodity Culture in Victorian England*, London: Verso Books, 1990.
163. Rosa, Hartmut. *Social Acceleration*, Columbia University Press, 2013.
164. Schlutz, Alexander, *Mind's World: imagination and subjectivity from Descartes to Romanticism*, University of Washington Press, 2009.
165. Sironi, Mario, (1933) "The Mural Painting Manifesto", in *Art in Theory 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas*, ed.: Harrison E., Wood P., Blackwell Publishers, Oxford, 1992.
166. Stob, Jennifer, "The Paradigms of Nicolas Bourriaud: Situationists as Vanishing Point", in *Evental Aesthetics* 2, no.4 (2014): 23-54.
167. Stracey, Frances, *Constructed Situations: A new history of the Situationist International*, London: Pluto Press, 2014.
168. Stracey, Frances, "Destruktion RSG-6: Towards a Situationist Avant-garde Today", In: *Neo-Avant-Garde*, Vol. 20, David Hopkins (Ed.), 2006, [311-329]
169. Tzara, Tristan - Dada Manifesto
170. Todorov, Tzvetan, *Symbolism and Interpretation*, Catherine Porter Trans., Cornell University Press, 1982.
171. Vaneigem, Raoul, *A Warning to Students of All Ages*, NotBored publisher, 2000.

172. Vaneigem, Raoul, *Basic Banalities*, The Anarchist Alibrary publishers, 1963.
173. Vaneigem, Raoul, Strasbourg Students, *Beneath the Paving Stones: Situationists and the Beach, May 68*, Dark Star Collective Ed., Stirling: AK Press, 2001,
174. Vaneigem, Raoul, *Postface to the Communist Manifesto*, 1994, Available at: <https://libcom.org/article/observations-communist-manifesto-raoul-vaneigem>
175. Vaneigem, Raoul, Gérard Berréby, *Rien n'est fini, tout commence*, Allia, 2014.
176. Vaneigem, Raoul, *A Cavalier History of Surrealism*, Donald Nicholson-Smith Trans. London: AK Press, 1999.
177. Vaneigem, Raoul, *The Revolution of Everyday Life*, Donald Nicholson-Smith Trans., London, Rebel Press, 2001.
178. Vaneigem, Raoul, *The Revolution of Everyday Life*, John Fullerton & Paul Sieveking Trans, Available online at: <https://theanarchistlibrary.org/library/raoul-vaneigem-the-revolution-of-everyday-life>
179. Verene, Donald, *Hegel's Recollection: A study of images in the Phenomenology of Spirit*, State University of New York Press, 1985
180. Vermeulen Timotheus, Van den Akker, Robin, "Notes on Metamodernism", in *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol. 2, 2010.
181. Voyer, Jean-Pierre , *It's Crazy How Many Things Don't Exist*, Aragon Moser Publisher, 2015.
182. Home, Stewart, *What is Situationism: A Reader*, AK Press, 1996.
183. Wark, McKwenzie, *The Beach Beneath the Street: The everyday life and glorious times of the Situationist International*, London: Verso, 2011.
184. Wark, McKwenzie, *A Hacker Manifesto*, Harvard University Press, 2004
185. Wark, McKwenzie, *The Spectacle of Disintegration*, London: Verso Books, 2013.
186. Williams, Alex and Srnicek, Nick, "Accelerate Manifesto for an Accelerationist Politics", *Utopian Studies*, 24 (2):216-231, 2013.
187. Žižek, Slavoj, "The Ambiguous Legacy of 'May 68'", In *These Times*, June 2008, Available online at: <https://inthesetimes.com/article/the-ambiguous-legacy-of-68>.
188. Žižek, Slavoj, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, Seattle: University of Washington, 2000.
189. Žižek, Slavoj, *The Parallax View*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.
190. Žižek, Slavoj, *Too Late to Awaken: What Lies Ahead When There Is No Future?*, Allen Lane: Penguin Books, 2024.

5. ПУБЛИКАЦИИ ПО ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

"Transparency as a form of social organization and exchange value: authenticity, personality, democracy" in *Selected Papers, Scientific International Journal of Social Sciences, Conference Proceedings of the Xth International Conference "E-governance and e-communication"*, Technical University Sofia, 2019, pp. 247-252, ISSN 2534-852

"Non-Fungible Tokens, or: The Creation of a Social Contract in the Digital Agora", in *Conference Proceedings of the XII-th International Conference "E-governance and e-communication"*, Technical University Sofia, 2021, pp. 93-101, ISSN 2534-8523

"Tokens of exchange through the Lens of the Situationist International: The Spectacle, the Gift and the Individual, in *Sofia Philosophical Review*, Vol. 14, n.2, 2021, pp. 21-37, ISSN 1313-275X

"Manipulating Art's Digital Scarcity: Owning, Sharing and Downloading Pieces of Digital Culture, Conference Paper in Conference Proceedings, *MPEI University*, 2022 Общество с ограниченной ответственностью "Центр полиграфических услуг "РАДУГА" (Москва) pp. 411-414, ISBN: 978-5-907292-73-4.

"The Aestheticization of Relations within the Blockchain" *MPEI University*, 2022, pp. 238-253, ISBN 978-5-7046-2812-5

"Seeing the Beginning from the End: Apocalyptic dimensions", in *Colloquia Comparativa Litterarum Journal*, Vol. 9 No. 1 (2023), pp. 89-100, ISSN: 2367-7716

"Holding and Reversing the Camera Obscura", in *RUDN Journal of Philosophy, Philosophy Of Consciousness and Neuroscience*, Vol 27, No 4 (2023), pp. 858-868, doi.org/10.22363/2313-2302-2023-27-4-858-868

„Heterotopias, Non-Plase and Other Chiasmi”, in *Colloquia Comparativa Litterarum*, Vol. 10, No. 1 (2024) ISSN: 2367-7716 Pages to be announced. Paper approved for publication in June 2024.