

[Martin Jay, Downcast Eyes—the denigration of vision in twentieth-century french thought, p416-p434]

본문에서 논의 전개 상 불필요한 최소한의 부분이 제외되었음을 밝힙니다.
볼드체는 역자의 강조, 단락구분은 읽기의 편의를 위해 차이를 두었습니다.

푸코의 지배적 시각체제에 대한 비판이 응시의 대상이 되는 것의 규율화, 표준화 효과에 초점이 맞추어져 있다면, 기 드보르와 그의 상황주의 동료들은 **응시의 주체가 되는 것**의 위험을 강조했다. 그들에게 있어서 모던 라이프의 스펙터클의 유혹은 빅 브라더의 편제하는 감시보다 정치적으로 훨씬 더 사악한 것이었다. 더구나, 푸코와는 달리 그들은 현 질서의 유토피아적 진복-참여적 축제가 관망적 스펙터클을 대체하고, 좀더 건강한 새로운 주체가 출현하는-에 대한 줄기찬 희망을 지니고 있었다. 따라서, 그들은 현 시각체제를 그 자체와 대립하는 것으로 변화시키기 위해, 직접적으로 실천적인 방법으로 개입하려 했다.

결론적으로, 그들의 구원적인 기획이 다른 많은 기획들처럼 1968년 5월의 여파 속에서 쇠약해졌듯, 그들의 유산은 구축적constructive이라기보다 비평적critical이었던 것 같다. 20년 후에, 그토록 열렬히 삶과 예술을 통합하고 이로써 혁명을 이루고자 했던 상황주의자들은, 급진성에 있어서 그들의 선배를 능가하려는 현대운동들의 우울한 계승으로 들어가는 또다른 인정된 입구로 돌아서는 위험에 처해 있었다. 거리의 급진적인 “상황들”은 미술관의 “예술작품”으로 대체되었다. 심지어 그들의 중심 개념인 스펙터클조차, 포스트모더니스트들이 그것을 온화한 현상으로서 수치심없이 껴안아 버리거나, 20세기의 세기말을 설명하기에는 더 이상 적합하지 않다고 주장하듯, 그 비판적 힘을 잃게 되었다.

부르조아 사회를 타도하기 위한 상황주의적 기획의 복잡한 결과들이 무엇이건간에, 그것이 지배적인 시각질서를 침식하는 데 중요하게 기여했다는 것은 명백하다. 상황주의는 논의 체계모니에 도전했었던 몇가지 선행했던 운동들과 담론들에 자신의 근원을 두고 있었다. 오래된 천년왕국의/무정부주의적인 종교운동들에 궁극적 친연성이 있었다는 점은 인정되지만, 좀더 직접적인 정치적 용어로 말하자면, 상황주의는 게오르그 루카치의 1923년 저작 ‘역사와 계급의식’에 의해 시작된 전통—서구 맑시즘의 자녀였다. 상황주의자들은 루카치의 다음과 같은 입장을 공유했다. 사회적 관계들의 총체성에 대한 비판, 주체와 대상의 통일에 대한 구원적 희망, 노동자평의회에 대한 지지, 혁명적 변혁의 주요한 장애물로서 물화reification에 대한 비판. 루카치의 물화 개념이 베르그송의 시간의 공간화에 대한 맹공에 빚진만큼, 상황주의자들은 베르그송의 논의에 나타나는 반시각적 파토스를 어느 정도 흡수했다.

그들은 푸코처럼, 저항 뿐 아니라 지배의 장소로서 공간을 검토하는 것의 가치를 이해하게 되었다. 여기에는 프랑스 맑시스트 앙리 르페브르의 저작이 특히 중요하다. (상황주의자들이 그들의 공유된 개념의 우선성에 대해 그와 논쟁했었지만) **르페브르**는 1920년대 초현실주의의 일단이었으며, 교조적 스탈린주의와 맑시즘적 휴머니즘을 거쳐, 1960년대에는 신좌파를 이끄는 인물로 출현했다. Edgar Morin, Kostas Axelos, Jean Duvigneaud, Pierre Fougereyrollas 등이 참여하는 *Argument* 그룹의 일원으로서 그는 루카치의 헤겔주의적 맑시즘을 대중화하고 재구성하는 데 기여했다. 특히 상황주의자들에게 중요했던 지점은, 혁명투쟁의 장소로서 일상적 삶, 대량소비, 도시공간의 환경에 대한 그의 강조였다. 그가 “통제된 소비의 관료주의적 사회”라고 일컬은 것에서 소외는 최고조를

향하게 된다. 모렝스같은 건조하고 기능적인 신도시들은 일상적인 실존으로부터 자발성을 짜내버린다. 상황주의자들 뿐 아니라 르페브르에게 있어서 “도시에 대한 권리”를 재건하는 도시의 페스티발은, 일단 모던 스펙터클의 상품물신주의가 손상된다면, 실행될 수 있는 것이었다.

시각경험이 혁명에 있어서 주요한 전장(戰場)이 되는 것은 불가피했다. 왜냐하면, 맑스주의적이건 아니건간에, **물신주의와 우상숭배**에 대한 비판 사이에는 강력한 연관이 있기 때문이다. 상품이 인간생산에 그 근원을 두고도 이러한 사실이 잊혀지거나 억압되는 사회적 과정의 가시적인 외양인 한, 상품은 비가시적인 신 대신에 숭배되는 우상과 같은 것이었다. 게다가, 프랑스에서 스펙터클이 또한 연극적인 표현을 의미한다는 사실은, 페스티발의 안티테제로서 그것(스펙터클-역자)을 연상하는 데 있어서 르페브르와 상황주의자들이 루소와 그 이전(의 전통-역자)에서 명백하게 나타나는 연극적 환영에 대한 오래된 의혹에 접근하고 있다는 것을 시사해준다.

그들은 초현실주의의 성상파괴적 충동에 분명히 힘 입은 바, 성상파괴적 충동은 전후 정치적으로 추동된 몇가지 모더니스트 운동들에 나타났다. **코브라그룹, 이매지니스트 바우하우스, 레트리즘**이 그것이다. 코브라그룹은 1948년부터 51년까지 활동했던 그룹으로, 덴마크인 Asger Jorn, 벨기에인 Christian Dotremont, 네덜란드인 Constant Nieuwenhuys가 주도했다. 이매지니스트 바우하우스는 Jorn과 Pinot-Gallizio에 의해 조직되어 1953년부터 57년까지 활동했다. 이들은 기 드보르와 함께 57년부터 15년간 지속된 SI에 참여했다.

레트리즘은 2차대전 동안 루마니아에서 Isidore Isou에 의해 시작된 국제적 그룹이다. 다다주의적 스탠들 전통에 힘 입은 레트리스트는 프랑스 파리에서 1946년 미셸 레리의 강연을 방해하는 것으로 처음 두각을 나타냈는데, 이 강연은 바로 다다이즘에 대한 것이었다. 1931년에 태어난 젊은 드보르는 초현실주의보다는 레트리스트의 활동에 매료되었다. 그는 초현실주의의 프로이트적 무의식에 대해서는 매혹을 공유하지 않았다. 그러나 특유의 논쟁성으로 Isou와 금방 결별하고, 드보르는 1952년 레트리스트 인터내셔널이라 불리는 정치적 급진파를 조직하는데 일조했다. 그들이 발간한 저널의 타이틀이 *Potlatch*라는 것은 의미심장하다. 이것은 바타이유가 매우 유혹적이라고 파악한 시각적 호혜성과 교환 specular reciprocity and exchange의 소모적인 파괴를 환기하는 것이었다.

그러나 드보르가 주도하거나 가담한 많은 분파적 논쟁의 처음이었던 이 분열 이전에, 레트리즘은 그의 이론과 실천에 있어서 중요한 표지를 남겼다. 그것은 파열을 일으키는 미적 상황들을 만들어내는 모델에 정치적 함의를 제공했을 뿐 아니라(이쑤 자신이 루마니아의 코뮤니스트였다), 드보르와 그 동료들이 많은 다양한 매체(레트리스트 시, 회화, 영화-역자)에 나타나는 시각적 이슈들에 주목할 수 있도록 도왔다.

레스트리스트 시는 페이지 위에 나타나는 기표의 물질적 중요성을 강조했다라는 데서 주목할만하다. 이러한 경향은 그들의 작업에 모르스 부호, 점자, 깃발신호, 상형문자와 같은 비규범적 알파벳을 소개하는 것을 가능케했다. 시각적으로 지향된 “concrete poetry”에서 보는 바와 같이, 그들은 말의 기호적 투명성을 훼손하고 그것을 “hypergraphy” 혹은 “super-writing”으로 대체하고 싶어했다.

이와는 반대로, Maurice Lemaitre로 대표되는 이들의 **회화**는 글자들과 단어들, 종종

숨은 그림찾기나 픽토그램과 같은 것을 끌어들이므로써 시각적 순수성에 파열구를 내렸다. Jean Paul Curtay에 따르면, 브라크, 피카소, 클리와 같은 이전의 예술가들이 그들의 조형적 가치를 위해서 글이나 심볼을 사용하기했지만, “super-writing의 출현 이후에 비로소 비평가들은 그들의 캔버스 위의 기호들을 보기 시작했고, 그것들을 ‘시각적인 텍스트’로 읽기 시작했다. 그러므로 Isou는 예술의 패러다임을 비약시켰다. 그림을 그리는 것은 기호를 조직하는 것이 되었다.” 또한 그들의 작업은, 종종 전복적으로 제목을 바꾼 카툰과 같은 대중문화에서 나타나는, 기호/이미지의 통합을 향해 열려있었다. 이것은 상황주의자들에게 강한 충격을 주었다.

레트리스트의 시각적 실험은 실험적인, 혹은 소위 “앞뒤가 맞지 않는discrepant” 영화를 포함하는데, 이것은 1920년대와 30년대 초현실주의의 비논리적인 노작들을 넘어섰다. 1951년에 Isou가 *Treatise on Slobber and Eternity*를 만들었고, Lemaitre는 *Is the Feature on Yet?*을 제작했다. 여기서 그들은 Isou가 예술 형식의 구축적, 혹은 “확장하는amplic” 국면으로부터 “깎아내는chiseling” 국면으로의 이행이라고 부른 것을 보여주려 했다. Isou는 1952년 그의 “영화의 미학”에서, 깎아내기는 작업이 기반해 있는 매체를 직접적으로 공격하거나 심지어 파괴하는 것을 포함한다고 설명했는데, 예를 들어 영화의 필름 자체를 찢거나 흠집내는 것이 그것이었다. 사운드와 이미지가 통합되지 못하는 비연속적인 편집과 통합성을 손상시키는 사운드트랙 깎아내기를 통해, 이미지의 우월성 뿐 아니라 그것(이미지)의 가정된 투명성을 공격하는 것은, 이미지가 제공하는 재현의 환영을 깨버리기 위해 계획된 것이었다. 실제 배우들을 필름으로부터 청중이 있는 실제 공간으로 불러내는 퍼포먼스인 Lemaitre의 “syncinema”역시 그러한 계획 하에 수행된 것으로서, 수동적인 관객spectator와 그들의 응시의 대상 사이의 간극을 없애려했다. 1962년에 그는 *An Evening at the Movies*라는 작업을 발표했는데, 이것은 이미지나 hypergraph를 관객들의 몸 위로 투사시킨 것이었다.

드보르와 Isou가 결별하기 직전, 드보르는 일련의 실험적인 “필름들” 가운데 첫작품인 *Screaming for Sade*를 완성했다. 그 첫 번째 버전은 깎인 이미지들을 보여줬지만, 최종판은 관객viewer의 시각적 예상을 맹렬히 공격하는 데까지 나아갔다. 그 사운드트랙은 몇가지 무표정한 음성들에서 발생된 많은 파편적인 말들을 담고 있었다. 그들이 말할 때, 스크린은 새하얗다. 1시간 20분짜리 이 필름의 5분의 4쯤 되는 시간 동안 사운드트랙에서는 아무 소리도 나지 않는데, 이때 스크린은 새까맣다. 이 필름이 1952년 런던의 ICA에서 레트리스트가 아닌 청중들에게 처음 상영되었을 때, 별로 놀라울 것 없이, 이 사건은 드보르가 기대한 스캔들을 일으켰다. 그 이후로 드보르는 주류영화는 물론이고, 장 퉁고다르와 같이 명백히 비판적인 인물에게도 끊임없이 적대적인 태도를 견지하려했다.

토머스 레빈에 따르면, 레트리즘보다 다다에서 더 영감을 얻은 드보르의 초기 필름들은 “모순incoherence의 미메시스”라 불릴 수 있는 논리를 따른 것이었다. “모순의 미메시스”에서 세계의 무의미한 리얼리티는 비타협적으로 지독하게 복제된다. 후에 드보르는, 이미지를 완전히 제거하는 것보다 재현적 이미지들을 재작동하는 것이 영화의 정치적 기능을 더 잘 뒷받침한다는 사실을 깨달았다. 첫작품에 나타난 이미지보다 사운드를 우선시하는 입장이 바뀌지는 않았지만, 드보르의 이후 필름들은, 사운드와 함께 병치되거나 사운드에 의해 손상된, 전용(轉用)된 시각적 재료를 보여주었다.

여기서 드보르는 종종 불법적인 용도를 위한 유용(流用)diversion, 일탈deflection,

강탈hijacking을 암시하는 상황주의적 기술—*detournement*를 이끌어 냈다. 로트레아몽의 창조적 표절, 다다의 포토몽타주, 뒤샹의 레디메이드, 브레히트의 *Umfunktionierung*이 여기에 영향을 줬는데, 그것은 스펙터클을 그 자신을 발산과 대면시키고, 그것들의 일상적인 이데올로기적 기능을 전복시키는 것을 의미했다. 아스거 요른은 “detournde painting”을 요청하고 이를 실행했는데, 이전의 예술작품들로부터 추출된 요소들은 여기서 풍자적으로 가치절하되고 새로운 상상블로의 통합 속에서 참신한 의미로 다시 태어났다. 그는 또한 키치 그림에 덧그림을 그렸는데, 이것을 “변용modification”이라고 부르면서 그것의 유토피아적 잠재력을 발휘하기를 원했다. 드보르와 그의 주요 협력자들인 Raoul Vaneigem, Michele Bernstein(1954년부터 71년까지 드보르의 아내), Rene-Donatien Vignet, Attila Kotanyi는 이 기술(*detournement*)을 시각문화의 모든 국면으로 확장시켰는데, 여기에는 만화책, 벽보, 빌보드, 포르노그래피, 영화, 그래피티 모두가 속했다. “우리는 스펙터클의 폐허 위에만 건설할 수 있다.”

일상에서 예술의 유토피아적 약속을 깨닫는다는 그들의 강령과 함께, 그들은 또한 운동감각적인 용어로 스펙터클에 도전하려 했다. Ivan Chtcheglov의 “새로운 urbanism을 위한 의식서”에 따라서, 그들은 혼자, 혹은 떼지어 그들의 “심리지형적” 충동에 따라 도시를 내키는대로 누비고 다니는 것을 통해, 도시의 “진부하게 만들어버리기banalization”을 저지하려 했다. 그들이 *derive*라고 부른 것은 *flaneur*의 관음증적인 떠돌기나 초현실주의자의 무목적적인 교외 어슬렁거리기 이상이었다. Chtcheglov에 따르면, 그들이 바랬던 것은 도시공간의 숨겨진 경이(驚異)를 향해 열려있음으로써, 완전히, 자유롭게 방향을 잃는 것이었다. “이 프로젝트는 환영적 원근법[트롱페이유]의 중국과 일본의 정원-이런 정원은 그 안에 상주하도록 고안된 것이 아니라는 점에서 다르긴하다-이나, Jardin des Plantes의 어이없는 미로-아리아드네도 없이 완전히 정신없는-와 비교될 수 있다. 그 입구에는 *미로에서 게임을 하면 안된다*라고 쓰여있다.” 상황주의자들에게 있어서 미로로 변한 도시는 정확히, 상점의 쇼윈도우나 네온사인을 부셔버리는 것과 같은-게임이 벌어질 장소였다. 오직 이곳에서, 하우스만의 “대로(大路)화된boulevardized” 파리-르꼬르뷔지에의 순수한 도시환타지의 악몽같은 건조함에서 그 논리적 귀결을 맞이하는-의 억압적 시각질서는 차단당할 수 있었다. 오직 이곳에서 도시 유토피아주의의 실천은 현대의 도시경관을 해방된 지역으로 *detourne* 할 수 있었다.

1958년부터 69년까지 열 두권이 나왔던 *Internationle Situationniste*와 그들의 다른 팜플렛에서 반복적으로 환기되었던 스펙터클Spectacle 개념은 드보르의 *스펙터클의 사회* (1967년)에서 가장 심도깊게 정교화되었다. 나쉬와 같은 그의 라이벌 몇몇이 운동으로부터 추방된 몇 년후 출간된 이 책은, 초현실주의의 브르통처럼, 드보르의 역할을 상황주의의 중심 대변인으로 굳히는 데 일조했다. 이 책은 무엇보다 상황주의의 역사에 있어 일반청중에게 이 운동의 중심개념을 소개했다. *Le Nouvel Observateur* 지(紙)는 심지어 그것을 “새로운 세대의 *자본론*”이라고 부를 정도였다. 68년 5월이 결코 상황주의의 아지테이션의 성과물은 아닐지라도, 드보르와 그의 동료들의 개념이 이론적으로 영향을 끼친 것이었다.

*스펙터클의 사회*는, 재현의 환영에 대해 의혹을 던지고 신성한 이미지에 대한 숭배를 비난하는 포이어바흐의 *기독교의 본질*를 인용하는 것으로 시작한다. 드보르는 첫 부분에서 반시각적 담론을 물화와 물신주의에 대한 서구 맑스즘의 총체적 비판과 결합시켰다. 첫

단락은 이렇게 시작한다. “생산의 현대적 조건이 압도적인 사회에서, 모든 삶은 그 자신을 스펙터클의 거대한 축적으로 제시한다. 직접적인 삶의 모든 것은 재현으로 물러나버렸다.” 이러한 축적은, 삶으로부터 떨어져나온, 즉 근원적 맥락으로부터 구분된 분리적 이미지들로 구성되었고, 삶의 경험으로부터 동떨어진 자율적 세계로서 재통합되었다. “사회의 한 부분으로서 그것은 모든 응시와 모든 의식을 집중시키는 독특한 영역이다.”

드보르는 시각을 악(惡)으로 묘사하지 않으려 주의했다. 그보다 차라리 그것이 서구사회에서 기능하는 방식을 살폈다. “스펙터클은 이미지들의 집적이 아니라, 이미지들에 의해 매개되는 사람들 사이의 사회적 관계다.” 그것은 소외된 사회경제적 관계들의 물질적인 대상화이며, “사물들의 생산의 실제 반영이자, 그 생산자의 거짓 대상화”이다. 그것은 개인들을 급속히 분리시키는 것, 대화를 막는 것, 단일한 계급의식을 차단하는 것에 의해 작동한다. 수동적으로 소비하는 사람들의 생산자로서의 삶을 분리하는 것은, 생산의 지배적 양상에 의해 일반화된 국가와 사회 사이의 분열과 노동의 구분을 반영한다. 이러한 분리는 생산을 전도된 형식으로 복제한다. 그러므로 그것은 돈의 또 다른 일면이다. 이때 돈은 “사용의 총체성이 스펙터클 안에서 이미 추상적 재현의 총체성으로 교환되기 때문에 단지 주시하기만 하는 *one only looks at* 돈이다.” 요컨대, 스펙터클은 “하나의 이미지가 되는 축적이라는 점에서 자본이다.” 그것은 “상품이 사회적 삶을 총체적으로 점유하는 순간에” 성숙한 형식을 이루게 된다.

스펙터클을 이미지 자체의 폭력으로 환원하지 않을지라도, 드보르가 서술한 스펙터클은 서구사상에 나타나는 논의 전통적인 특권화를 이끌어냈다. 그것(스펙터클-역자)은 “행동 *activity* 을 이해하는 데 있어서, 보기 *seeing* 의 범주에 의해 지배되는 서구 철학의 프로젝트가 지닌 모든 허약성의 상속자다. 실로, 그것은 이러한 사상으로부터 성장한 정밀한 기술적 이성의 끊임없는 전개에 기반해 있다.”고 그는 주장했다. 이러한 전개의 전형적인 것은, 베르그송이 비난했던 시간의 끄적한 공간화와 기억의 파괴였다. 드보르는, 스펙터클은 “시간에 대한 잘못된 의식”이라고 썼다. 행동에 대한 사색의 승리 역시 특징적인데, 스펙터클의 사회가 “상품이 만들어낸 세계에서 상품이 그 자신을 사색하는 장소”가 되기 때문이다. 그러한 세계가 제공하는 쾌락이 무엇이든간에 그것은 실제 사물의 시물라크림, 즉 “그 안에 억압을 노정하고 있는 유사-환회”일 뿐이다. 일상의 신비화와 가짜 욕구에 의한 진짜 지배를 어둡게 진단하는 드보르는, 그 당시 널리 알려진 마르쿠제의 “일차원적 사회”를 상기시키면서, 그 낙관적인 안티테제를 배제하지는 않았다. 노동계급 조직의 규범형식은 파산했는지도 모른다—볼셰비즘은 “모던 스펙터클의 지배와 공모했다. 즉 노동계급의 재현이 스스로 노동계급에 급진적으로 대립했던 것이다.” 그러나 대중들이 그들을 노예화하는 환영들을 폭로하는 것을 도울 수 있는 비지배적인 전위에 대한 희망이 있었다. 목표는, 스펙터클의 공간적 분리와 수동적 사색을 저지하는 자치적 노동자평의회 비국가주의적 사회였다.

문화적 측면으로는, 예술과 삶의 구분을 큰 지양 안에서 끝내버리는 것이 그들의 과제였는데, 이것은 실로 문화의 독립적 영역을 극복하는 것이었다. 흥미롭게도 바로크에 대한 포스트모더니즘적 복권의 견지에서 보자면, 드보르는 그것(바로크-역자)을, 역사적인 것과 미적인 것을 뒤섞고 그럼으로써 분리된 영역으로서의 예술을 부정하는 데 참여했던 최초의 조류로서 칭찬했다. 좀더 근래의 아방가르드 운동은 이 프로젝트를 더 밀고 나갔으나 여전히 한계가 있었다: “다다이즘은 예술을 실현하지 않고 예술을 억압하려 했다. 초현실주의는 예술을 억압하지 않고 그것을 실현하려 했다. 이후의 비판적인 입장은,

상황주의자들이 예술의 억압과 실현이 *예술을 극복하는 것(overcoming of art)*의 분리할 수 없는 양면이라는 것을 보여줌으로써, 정교화될 수 있었다.” 이러한 극복은 단지 생각으로만 수행될 수 있는 것이 아니고, 이미지에 의해 지배되는 사회적 관계들의 급진적 재건으로 수행될 수 있는 것이다. 그때야 비로소, 인류는 소외에서 벗어날 수 있으며 “그 자신의 조건을 승리로 이끌 수 있는 힘과 대화할 수 있다”고 드보르는 결론내렸다.

드보르의 비평에서 새로운 것은, **사회가 그 전체로서 거대한 스펙터클**이 되었다는 주장이다. 여기서 상품의 가시적인 형식은 생산과 소비를 하나의 괴물같은 시스템으로 통합시켜버리고 일상을 완전히 점유해버린다. 드보르 이전에 누구도 “스펙터클” 앞에 정관사를 붙이지 않았으며 그것을 철저하게 악(惡)으로 묘사하지 않았다. 그럼에도 불구하고, 그의 분석에서 반시각적 담론의 많은 익숙한 모티프들을 구별해내는 것은 쉽다. 여기에는, 체험되고 시간적으로 의미있는 경험들, 담화의 직접성, 집단적인 참여가 다른 한편의 “죽어버린” 공간화된 이미지들, 응시의 거리두기 효과, 개인화된 사색의 수동성과 대립한다. 소외되지 않은 실존의 페스티벌 속의 행복에 대한 그들의 희망에도 불구하고, 상황주의자들의 눈 앞의 시각적 쾌락에 대한 가차없는 적대에는 “눈의 열망”에 대한 금욕적인 의구심이 존재했다. 드보르가 “혁명은 사람들에게 삶을 ‘보여주는’ 것이 아니라 그들이 살도록 하는 것”이라고 주장했을 때, 여기에는 사람들이 원하든 아니든 간에, 환영에 대해 눈 감아버리도록 요구함으로써 그들을 자유롭게 한다는 엄격한 루소주의적 강령이 느껴진다.

이미 1966년 스트라스부르그의 학생시위에 영향을 끼친 상황주의의 급진적 비판은 1968년 5월의 페스티벌에서 가장 수용적인 청중을 얻었다. 그 타이틀에 나타난 국제주의의 의미를 더했는데, 다른 나라의 분파들과 그들의 작업들은 10여개의 외국어로 번역되었다. 그러나 학생운동의 패배와 함께 그 역사적 운동도 곧 끝났다. 저널의 발간은 1969년 멈췄고, 마지막 레퍼런스는 같은 해 베니스에서 열렸다. 잇따른 내분적 논쟁과 Bernstein과 Vaneigem같은 중심인물의 사퇴로 SI는 1972년 해체했다. 그 15년의 역사 동안 사실상 단지 70명의 개인들이 공식적 멤버였으며, 잦은 분열과 축출로 인해 한번에 20명 이상의 멤버가 공존했던 적이 없었다.

드보르가 계속적으로 스펙터클에 대해 비타협적으로 비판했지만 그는 곧 잊혀져갔다. 다만 간헐적인 필름만이 대중에게 그의 존재를 상기시키는 정도였다. 같은 시기에 이데올로기에 대한 반시각적 비판으로 강한 영향을 끼쳤던 알튀세처럼 그의 운명은 맑시즘에 대한 프랑스의 열증에 매어있었다. 그것이 무너지자 그는 더 이상 현안에 적절한 것처럼 보이지 않았다. 푸코가 주장한, 편재하는 권력과 감시로부터의 불가피성에 대한 반유평파적 용인과 함께 “특수지성”은, 드보르의 총체성에 대한 비타협적 주장과 “보편지성”보다, 1970년대와 80년대의 양상을 좀 더 정확하게 포착했다. 좀더 회의적인 사상가들이 상황주의에 전유appropriation에 대한 루소주의적 환상의 혐의를 묻는 것은 쉬운 일이었다. 이러한 환상은 결국 모든 종류의 재현(이미지부터 권력의 대표자까지)에 반(反)하는 것이다. 비록 상황주의 운동의 분노와 파괴적 에너지가 펑크 락같은 대중문화 현상으로 흘러들어갔지만, 그 정치적 분석은 더 이상 흥미를 끌지 못했다.

상황주의는 처음부터 궁극적인 **좌절**을 노정했다. 놀이와 페스티벌에 대한 그들의

장조는, 역사의 주체로서 프롤레타리아에 대한 비타협적 신념과 노동자평의회에 대한 옹호와는 잘 조응하지 않았다. 이견(異見)에 대한 그들 자신의 분파주의적 조바심은, 전통적인 노동계급 정당의 엘리트주의에 대한 비난을 훼손했다. 비판과 구원적인 정치학을 통합하는 경향은, 현상태에 대한 유토피아적 전복성이 부족한 그 어떠한 것도 패배처럼 보이게 만들었다. 대중문화에 대한 비판적 전용(轉用)은 종종 젠더 이슈를 무시했고, 이러한 경향은 성차별적인 여성의 이미지를 거의 아무런 거부감없이 사용하는 것을 가능하게 했다. 그리고 결국, 예술과 삶을 지양하고 일상적 삶의 세계를 다시 매혹적인 것으로 만들고자 했던 그들의 희망은, 하버마스가 모더니티의 미완의 과정이라고 부른 것을 특징짓는 복잡한 차이들을 제대로 다루는 데 실패했다.

그러나 정치적 운동으로서 상황주의의 난파에서 살아남은 것은 스펙터클에 대한 그들의 공격이었는데, 이것은 근래 프랑스 사상에서 나타나는 시각the visual의 광범위한 쇠락과 잘 맞아 떨어진다. 그러므로 이후 Michel de Certeau와 같은 일상에 대한 비평가들은, “TV에서 신문에 이르기까지, 광고에서 모든 종류의 상업적 현현들에 이르기까지, 모든 것을 보여주는, 혹은 보여지는 능력에 따라 평가하고 소통을 시각적 여행으로 변형시켜버리는 시각의 암(癌)적인 성장이 우리 사회를 특징짓는다.”고 주장했던 드보르와 공명할 수 있었다. 또한 쉘르토는 도시를 내려다보는 고도의 “이카루스같은” 조망 대신에, 미로의 공간을 헤매는 다이달루스처럼 걷는 사람을 높이 평가했다. 모르스 블랑쇼와 같은 다른 사람들은 다음과 같이 동의할 수 있었다. “매일의 일상은 우리에게 와 닿을 수 있는 힘을 상실한다; 그것(일상-역자)은 더 이상 사는 것이 아니다. 일상은, 그 어떠한 능동적인 관계도 없이, 보여질 수 있는 것이거나 스펙터클과 설명서인 그 자신을 보는 것이다. 온 세상은 우리에게 주어졌지만, 그것은 시선a look의 방식으로 주어졌다.” 1970년대 무렵, 프랑스나 다른 어디에서도 대중문화를 교묘히 다루는 권력에 대한 어떠한 논의도 그것의 스펙터클적인 차원을 비판하지 않고는 이루어질 수 없었다.

드보르는 스펙터클로 가득찬 사회가 1920년대에 출현했다고 주장했지만, Jean-Marie Apostolides와 같은 역사가들은 정치학에 있어서 스펙터클의 역할을 루이 14세 시기까지 투사했다. 그 자신이 한때 SI의 영국 분회의 구성원이었던 T.J. Clark은 인상주의의 파리를 이해하는 데 이 개념을 사용했다. 유대인 학살의 존재를 부정하는 프랑스 파시스트들의 경향은, Alice Yaeger Kaplan에 의해 스펙터클의 사회에서 기억의 쇠락으로 비난되었다. 심지어 Jacques Ellul과 같은 신학자들조차 드보르의 “엄격하고 해석적인” 사유를 칭찬했고, 그것을 이미지에 대한 말word의 종교적 방어를 위해 사용했다.

상황주의의 중심개념을 느슨하고 포괄적으로 수용하는 것은 한 평자를 다음과 같이 의아하게 만들었다. “주요한 세가지 서구종교의 금욕적 분파에서 발견되는 이상숭배에 대한 성상파괴적 공포로부터 반스펙터클의 태도는 얼마나 떨어져 있는가. 그리고 ‘실제’는 재현될 수 없는 것인가.” 이것이 적절한 예견 아니건, 스펙터클 개념이 그 전복적인 정치적 기능에서 떨어져서, 단지 당면 문화조건을 기술하는 데 필요한 서술적 수단이 되었다는 것은 분명하다. 1980년대에 Jean Baudrillard와 같은 포스트모더니스트는 근심하기를 그만두고, 드보르와 그 동료들이 매우 문제시했던 것-지시대상물 없는 이미지의 편재성과 존재의 물화-을 받아들이고 심지어 환영하는 방법을 찾았다. “푸코를 잊어버려라”고 독자를 타일렀던 보드리야르는, 실제에 대한 “하이퍼리얼한 시뮬라크럼”을 혹평하기보다는 경솔하게 꺼안아버렸다.

어떤 해석자들은 보드리야르가 드보르의 통찰을 떠나버렸다고 비난했지만, 다른 사람들은 그가 스펙터클의 비판적 개념 너머로 이동한 것이 옳다고 주장했다: 이것은 더 이상 우리 앞에서 어렴풋이 보이는 흘러 다니는 데이터의 비가시적이고 비응고적인 세계에 적합하지 않은 것이었다. 상황주의 전성기에 Veneigem은 다음과 같이 낙관적으로 예견했다. “스펙터클의 패퇴는 사물의 본성이고, 수동성을 강화하는 죽음의 무게는 가벼워진다. 체험된 경험에 의해 나타난 저항은 (고정된-역자)역할들을 침식하고, 자발성은 마침내 비진정성과 유사-행동의 종기를 터트려버릴 것이다.” 보드리야르는 냉소적으로 답했다. 정말 패퇴한 것은 자발적인, 체험된 경험이고 남은 것은 순수한 시뮬레이션의 하이퍼리얼한 효과라고. “이 시뮬레이션의 작동은 핵과 같은 것이고 발생학적인 것이다. 더 이상 반영적이고 분산적인 것이 아니다.”