

생명정치, 몽타주, 이미지의 잠재성: 조르조 아감벤과 영화

김 지 훈

(중앙대학교 영화미디어연구 부교수)

◆ 국문초록

이 논문은 조르조 아감벤의 미학 및 철학과 영화와의 관계를 세밀히 조명하는 것을 목표로 한다. 이를 통해 이 논문은 아감벤이 개입하거나 발전시키는 주요 개념인 몸짓(gesture), 매개성(mediality), 생명정치(biopolitics), 역사성(historicity), 세속화(profanation) 등이 영화의 역사적, 미학적 범주와 연결되는 방식을 설명하고 이러한 방식이 양가성(ambivalence)이라는 관념으로 요약될 수 있음을 주장한다. 한편으로 아감벤은 영화를 비롯한 19세기의 사진 및 광학기구를 몸짓의 포획과 통제를 위한 장치로 간주함으로써 시각 미디어를 자신의 생명정치 및 스펙터클에 대한 논의와 연결시킨다. 그러나 다른 한편으로 아감벤은 영화 이미지를 비롯한 이미지 일반에 몸짓을 보존하고 회복할 수 있는 가능성이 존재한다는 의견을 피력한다. 이러한 의견은 영화의 주요한 미학적, 기술적 차원인 몽타주를 세속화의 작용으로 보는 아감벤의 사유, 그리고 몽타주가 이미지의 선행적 흐름을 중단시키고 대안적 기억을 활성화하는 방식에 대한 아감벤의 벤야민적인 사유로부터 비롯된다. 19세기 및 20세기 초의 영화를 비롯한 광학기구의 발전사 및 이미지의 중단과 반복에 근거한 습득영상(found footage) 영화 제작의 사례를 제시함으로써 이 논문은 아감벤의 사유에서 중요한 지위를 차지하는 잠재성(potentialities) 개념이 영화는 물론 시각 미디어 이미지 일반에 대한 그의 논의에도 확장될 수 있음을 주장한다.

주제어 : 조르조 아감벤, 영화, 시각 미디어 장치, 몸짓, 생명정치, 스펙터클, 몽타주, 세속화, 잠재성

I. 서론

조르조 아감벤(Giorgio Agamben)의 사유는 정치철학을 중심으로 최근 몇 년 간 폭넓게 수용되어 왔다. 아감벤이 정식화한 호모 사케르(homo sacer), 예외상태(state of exception), 벌거벗은 생명(bare life), 잠재성(potentialities)과 같은 개념은 물론 그의 사유가 미셸 푸코, 발터 벤야민, 칼 슈미트 등의 사유와 대화하면서 자신의 차별점을 구축한 방식에 대한 연구 또한 지금까지 활발하게 전개되고 있다. 보다 최근에는 정치철학을 넘어 미학 및 예술의 영역에서도 아감벤을 끌어들이는 연구 또한 진행되고 있는데,¹⁾ 이는 비록 아감벤의 저작에서 많은 비유를 차지하지 않더라도 그의 사유 및 개념이 문학, 사진, 영화, 공연예술에 대한 논의와 병행하여 진화되었다는 점, 즉 아감벤의 저작이 갖는 간학제적(interdisciplinary) 성격과 호응하는 것으로 보인다.

이 논문은 지금까지 국내 관련 연구에서 본격적으로 다루어지지 않았던 아감벤의 미학 및 철학과 영화와의 관계를 세밀히 조명하는 것을 목표로 한다. 이를 통해 이 논문은 아감벤이 개입하거나 발전시키는 주요 개념인 몸짓(gesture), 매개성(mediality), 생명정치(biopolitics), 역사성(historicity), 세속화(profanation) 등이 영화의 역사적, 미학적 범주와 연결되는 방식을 설명하고 이러한 방식이 양가성(ambivalence)이라는 관념으로 요약될 수 있음을 주장한다. 영화에 대한 아감벤의 양가적 규정은 최근 영미권에서 활발해진 영화와 아감벤 간의 관련성에 대한 연구에서도 일정 부분 발견된다. 에스비외른 그윈스타드(Asbjørn Grønstad)와 헨릭 구스타프슨(Henrik Gustafsson)은 아감벤이 영화를 한편으로는 “생명을 포착하고 규율화하며 몸짓을 모델링하고 재형성하는 장치”이자 다른 한편으로는 “이미지에 생명을 되돌려주는 고고학적 방법을 제시”²⁾하는 것으로 간주한다고 말한 바 있다. 벤자민

1) 국내 관련 연구로는 다음을 참조. 노영훈, 「동시대 예술에서 장치(dispositif) 개념의 분석」, 『예술과 미디어』, 13권 2호, 2014, 53-83쪽; 조선령, 「장치 개념과 이미지 이론의 확장」, 『미학예술학연구』 45호, 2015, 219-242쪽; 김지혜, 「아감벤의 잠재성 사유와 현대미술」, 『미학예술학연구』 50호, 2017, 99-134쪽.

2) Henrik Gustafsson and Asbjørn Grønstad, “Introduction: Giorgio Agamben and the Shape of Cinema to Come,” *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and*

노이즈(Benjamin Noys) 또한 이러한 양가성을 다음과 같이 지적한다. “아감벤에게 영화는 이미지의 일반적 이율배반을 반복한다. 모든 이미지는 몸짓의 완전한 물화와 철폐, 그리고 가능태(dynamis)의 보존 사이의 양극성에 의해 구조화되는 힘의 장이다.”³⁾

이 논문은 영화에 대한 아감벤의 이러한 양가적 관점이 그의 주요 개념 및 저작에서 어떻게 전개되는가를 추적할 것이다. 이러한 양가성의 출발점은 영화에 대한 아감벤의 가장 명시적인 개입이 드러나는 “몸짓에 관한 노트(Notes on Gesture)”에서 드러난다. 한편으로 아감벤은 영화를 비롯한 19세기의 사진 및 광학기구를 몸짓의 포획과 통제를 위한 장치로 간주함으로써 시각 미디어를 자신의 생명정치 및 스펙터클에 대한 논의와 연결시킨다. 그러나 다른 한편으로 같은 글에서 아감벤은 영화 이미지를 비롯한 이미지 일반에 몸짓을 보존하고 회복할 수 있는 가능성이 존재한다는 의견을 피력한다. 이러한 의견은 영화의 주요한 미학적, 기술적 차원인 몽타주를 세속화의 작용으로 보는 아감벤의 사유, 그리고 몽타주가 이미지의 선형적 흐름을 중단시키고 대안적 기억을 활성화하는 방식에 대한 아감벤의 벤야민적인 사유로부터 비롯된다. “몸짓에 관한 노트”에 함축된 이 두 계열에 대한 논의를 전개하면서 나는 한편으로는 19세기 및 20세기 초의 영화를 비롯한 광학기구의 발전사를 병치시킴으로써 이미지의 생명정치에 대한 아감벤의 논의를 뒷받침할 것이고, 다른 한편으로는 이미지의 중단과 반복에 근거한 습득영상(found footage) 영화제작의 사례를 제시함으로써 몽타주와 세속화에 대한 아감벤의 사유를 예시할 것이다. 이러한 두 계열의 논의를 근거로 결론에서는 아감벤의 사유에서 중요한 지위를 차지하는 ‘잠재성’ 개념이 영화는 물론 시각 미디어 이미지 일반에 대한 그의 논의에도 확장될 수 있음을 주장할 것이다.

the Moving Image, eds. Henrik Gustafsson and Asbjørn Grønstad, New York: Bloomsbury Academic, 2016, p. 8.

3) Benjamin Noys, “Film-of-Life: Agamben’s Profanation of the Image,” *Cinema and Agamben*, p. 92.

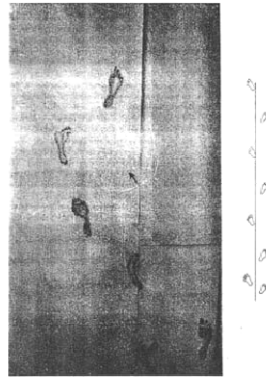
II. 이미지, 생명정치, 스펙터클

“몸짓에 관한 노트”는 영화가 생명정치적으로 작동하는 방식에 대한 고찰이다. 이에 따르면 영화는 19세기부터 사진을 비롯한 기계적 시각 장치가 도입한 신체의 포착과 기록 및 가시화 방식을 계승했다. 이와 같은 주장은 몸짓에 대한 아감벤의 독창적 정의로부터 출발한다. 아감벤은 몸짓을 목적(end)이나 수단(means) 그 어디에도 속하지 않는 특정한 종류의 행위로 정의하면서 몸짓이 “인간적인 것을 이루는 보다 적합한 장으로서의 에토스(ethos)의 장을 개방한다”⁴⁾라고 설명한다. 즉 몸짓은 신체의 활동이 어떤 목적으로 연결되는 생산(production/poiesis)이나 오로지 자기목적적인 행위로서의 실천(praxis)과는 구별된다. 정확히 말하면 몸짓은 사물이나 동물의 신체와 구별되는 언어적 표현가능성 및 소통가능성(communicability)을 함축한 신체의 역량, 그러기에 인간을 구성하는 ‘매개-내-존재(being-in-a-medium, NG 58)’ 또는 ‘언어-내-존재(being-in-language, NG 59)’의 층위를 가리킨다. 아감벤은 인간의 주체성을 근본적으로 구성하는 이러한 범주로서의 몸짓이 신체의 표현을 어떤 목적에 부속시키는 과정으로부터 해방될 때 드러난다고 주장한다. 아감벤은 마임(mime)을 몸짓이 드러나는 사례로 제시하는데, 마임에서 신체의 동작과 행위는 일상의 익숙한 목적으로부터 비롯되었지만 그 목적에 기여하지 않은 채 (혹은 그 목적의 실현을 유예한 채) 신체의 물질성과 표현적 수단으로서의 본성을 동작 또는 어떤 포즈의 지속으로 드러내기 때문이다. 이런 점에서 “*몸짓은 매개성(mediality)의 전사다. 그것은 수단 그 자체를 가시화하는 과정이다*” (NG 58, 강조는 원저자). 이런 점에서 ‘목적 없는 수단(means without end)’으로서의 몸짓은 인간의 신체가 어떤 목적에 기여하는 행위를 하기 이전에 순수 부정성(즉 ‘무엇을 하지 않음’)으로서 보유한 잠재성의 층위에 놓인다.

“몸짓에 관한 노트”에서 아감벤은 서구적 현대성의 형성과 확산을 이끈 과학-의학-기술 복합체로서의 장치가 이러한 잠재성으로서의 몸짓을 포획

4) Giorgio Agamben, “Notes on Gesture,” *Means without End: Notes on Politics*, trans. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2000, p. 57. 이하 이 글에서의 인용은 NG와 쪽수로 표기.

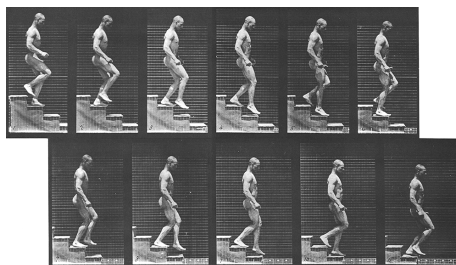
하는 과정을 언급한다. 이러한 과정으로 아감벤이 언급하는 사례는 19세기 프랑스의 의사 조르주 질 들 라 투레테(Georges Gilles de la Tourette)의 걸음 분석(gait analysis)이다. 들 라 투레테는 신체적, 언어적 발작을 겪는 환자들의 임상적 원인을 가시화하고 분석하기 위해 이들의 걸음걸이를 발자국으로 새기고 보폭과 발의 각도 등을 측정했다. 이후 그는 측정 가능한 신체적 발작의 범주를 눈의 깜빡임, 안면 근육의 비정상적 운동 등으로 확대하면서 이러한 발작을 드러내는 신경생리적 이상 상태를 투레테 신드롬(Tourette Syndrome)이라 불렀다. 여기서 아감벤이 주목한 것은 이러한 신드롬을 가진 환자들이 단순한 몸짓도 수행하거나 완결하지 못한다는 점, 그리고 그러한 환자들의 정신적 불안정성이 발자국의 기록이라는 형태로 가시화되고 측정되는 방식이었다 (그림 1). 아감벤은 시간적인 순서로 배열된 발자국의 흔적에서 에드워드 머이브리지(Eadward Muybridge)의 연속사진(chronophotography)과 유사한 논리가 드러난다는 점을 지적한다. “들 라 투레테가 출판한 발자국 복제를 살펴본다면, 머이브리지가 펜실베니아대학에서 24개의 사진 렌즈를 활용하여 같은 기간에 제작된 일련의 스냅쇼트를 생각하지 않을 수 없다”(NG 50-51). 머이브리지는 빠른 셔터 속도를 갖춘 다수의 카메라를 동시에 설치하여 인간 또는 동물의 동작 변화를 순차적으로 포착하고 분석한 연속사진 실천으로 잘 알려져 있다 (그림 2).⁵⁾ 운동하는 신체를 분절 가능한 단위로 가시화함으로써 과학적 지식의 대상으로 구성하는 머이브리지의 연속사진은 동일한 피사체의 시간적 변화를 추상적인 선으로 기록한 에티엔-쥘 마레(Étienne-Jules Marey)의 연



[그림 1]
조르주 질 들 라 투레테의
발자국 기록 기법

5) 머이브리지의 연속사진이 구현하는 인간 신체의 과학적, 합리적 가시화에 대해서는 이미 많은 연구가 있다. 그 중에서도 가장 일차적인 연구는 다음을 참조. Philip Prodger (ed.), *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, New York: Oxford University Press, 2003; Marta Braun, *Eadward Muybridge*, London: Reaktion Books, 2010.

속사진, 범죄자의 유형을 식별하고 분류하기 위한 인상학적(physiognomic) 기록을 제공한 알퐁스 베르티용(Alphonse Bertillon)의 연구, 그리고 노동 시간과 노동자의 운동 분석을 결합함으로써 노동자의 신체를 공장제 자본주의에 맞게 통제하고자 했던 테일러주의(Taylorism)의 기획과 공명한다는 점에서 생명정치적 미디어(biopolitical media)의 체계에 합류했다.⁶⁾

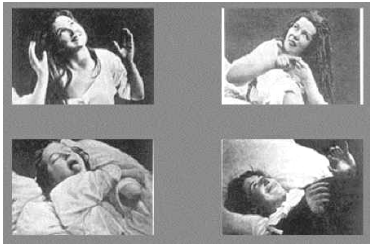


[그림 2] 에드워드 메이브리지의 연속사진, 계단을 내려오는 인간의 걸음걸이 분석

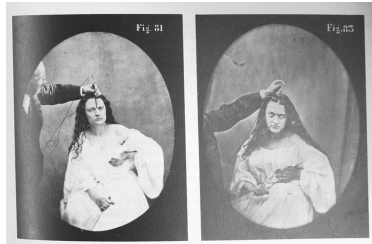
들 라 투레테의 실험 및 메이브리지의 연속사진과의 연관성에 대한 아감벤의 지적은 19세기에 사진을 비롯한 광학기구가 신체의 신경생리학적 기록에 배치된 양상과 연결된다. 아감벤이 들 라 투레테와 더불어 인용하고 있는 장-마르탱 샤르코(Jean-Martin Charcot)의 실험이 이를 입증한다(NG 51-2). 근대적 신경과학의 아버지인 샤르코는 여성 정신병자를 격리했던 수용시설인 살페트리에르(Salpêtrière) 정신병원을 근거로 사진을 비롯한 광학기구를 활용하여 환자들의 신체적 변화를 기록하는 실험을 수행했다. 들 라 투레테는 살페트리에르 병원에서 이러한 실험을 수행하던 신경생리학자 및 사진사 중 한 명이었다. 샤르코가 고용한 사진사인 알베르 롱드(Albert Londe)는 9개의 렌즈를 부착하고 전자기 셔터로 신체의 운동을 연속적으로

6) 이에 대해서는 다음을 참조. Deborah Levitt, “Notes on Media and Biopolitics: ‘Notes on Gesture,’” *The Work of Giorgio Agamben: Law, Literature, Life*. eds. Justin Clemens, Nicholas Heron, and Alex Murray, Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2008, p. 164; Allen Meek, *Biopolitical Media: Catastrophe, Immunity, Bare Life*, New York: Routledge, 2016, p. 21

촬영할 수 있는 다중 렌즈 카메라를 고안하여 히스테리 환자의 발작 증상이 나타내는 표정과 몸짓의 변화를 기록했다(그림 3). 롱드는 이러한 사진적 실험을 “증상적 신체가 갖는 가시성의 조건들을 규제함으로써 이 조건들이 기호와 신호를 낳을 수 있도록 하는 절차의 발명”⁷⁾으로 여겼다. 같은 병원에서 뒤센느 드 불로뉴(Duchenne de Boulogne)는 해부학과 생리학을 결합시키려는 목표 하에 사진술과 전기생리학적 장치를 결합했다. 그는 환자의 얼굴에 패러데이-전압 장치(voltra-padadiac apparatus)를 부착하고 전류를 충전함으로써 안면 근육의 작은 파동을 가시화하고 그 파동의 변화를 사진으로 기록했다(그림 4).⁸⁾ 드 불로뉴의 이러한 장치는 히스테리 환자의 심리적 변화가 안면 근육의 변화로 이어진다는 가설을 입증하기 위한 것이었다. 따라서 그의 신경과학적 인상은 인간의 생리적, 정신적 차원을 가시적 흔적을 드러내는 “몸의 물질성”⁹⁾으로 변환하는데 기여했다.



[그림 3] 알베르 롱드의 히스테리 환자 기록 사진



[그림 4] 뒤센느 드 불로뉴의 패러데이-전압장치와 히스테리 환자 표정 변화 기록 사진

파시 벨리아호(Pasi Väliaho)가 적절히 지적하듯, 샤르코와 동료 신경생리학자 및 사진사들의 광학기구 활용이 생명정치적인 이유는 이들이 주체를

7) Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, trans. Alisa Hartz, Cambridge, MA: MIT Press, 2003, p. 58.

8) Ibid., p. 196.

9) 이재준, 「얼굴과 사물의 인상학: 근대 신경과학과 광학미디어에서의 기계의 표현을 중심으로」, 『미술이론과 현장』, 22호, 2016, 75쪽.

“이성과 광기의 이분법에 따라 접근하는 대신, 히스테리를 해부와 치료의 장, 중국에는 규제와 통제의 영역으로 생명을 옮겨놓은 임상 신경학의 인식론적 대상으로 여겼기 때문”¹⁰⁾이었다. 이는 곧 미셸 푸코(Michel Foucault)가 말한 신경생리학적 신체(neurological body)의 창안과 일치한다. 신경생리학적 신체란 19세기 후반 샤르코를 포함한 신경생리학자들이 신체를 나름의 기능과 행동을 가진 새로운 인식론적 대상으로 취급했다는 점을 가리킨다. 생명정치에 대한 한 일련의 강의에서 푸코는 샤르코를 비롯한 신경생리학자들이 환자의 신체 내부보다는 근육, 표정, 안색의 변화를 관찰의 초점으로 삼았음을 지적하면서 이들을 신체 표면의 ‘인상적인 가치(impressionistic value)’라 부른다. “표면의 거의 인상적인 가치를 이렇게 임상적으로 재평가하는 것 이상으로, 신경학적 환자의 이 새로운 임상적 포착 내에서 - 그리고 이 포착의 응시와 장치 앞에서 신경학적 신체가 상관적으로 구성되는 것 내에서 - 중요하고도 내 생각에 결정적인 것은 신경 검사가 기본적으로 ‘반응’을 찾는 것이었다는 점이다.”¹¹⁾ 비록 푸코가 사진과 같은 광학기구의 사례를 구체적으로 거명하지는 않았지만, 룬드와 드 블로뉴가 배치하고 활용했던 시각적 장치는 명백히 환자의 반응을 정신적 이상의 징후로서 기록했다는 점, 그리고 이 사진사들은 그 반응의 흔적을 보존하고 가시화하는 사진적 이미지의 역량을 신뢰했다는 점을 알 수 있다. 조르주 디디-위베르만(Georges Didi-Huberman)이 요약하듯 “반박의 여지 없는 흔적(Trace), 반박할 수 없이 믿을 수 있고 지속 가능하고 전송 가능한 [흔적]”으로서의 사진에게는 “지식의 기억이 되는 의무, 오히려 기억으로 접근하고 기억을 지배하는 지식이 될 의무”¹²⁾가 있었다.

영화가 19세기 사진 및 광학기구와 더불어 신경생리학적 신체의 구축에 기여한 생명정치적 미디어로 기능했던 방식은 초기영화의 여러 사례에서 발견된다. 프랑스에서 수학했던 이탈리아의 신경학자 빈센조 네리(Vincenzo

10) Pasi Väliaho, “Biopolitics of Gesture: Cinema and the Neurological Body,” *Cinema and Agamben*, p. 105.

11) Michel Foucault, *Psychiatric Power: Lectures at the Collège de France, 1974-1974*, ed. Jacques Lagrange, trans. Graham Burchell, London: Palgrave Macmillan, 2006, p. 299.

12) Didi-Huberman, *Invention of Hysteria*, p. 48.

Neri)는 20세기 초 다양한 환자들의 운동 장애와 자동적 신체 반응을 사진과 영화로 기록하는 작업을 수행했다. 그가 제작한 의학 기록영화에는 의사의 지시에 따라 팔을 들고 전기자극의 반응을 견디는 환자들의 모습을 찾을 수 있다. 또한 들 라 투르테의 발자국 흔적과 유사한 흔적을 바닥에 그리고 어린 여성 환자에게 이를 따라 걷도록 지시하는 모습 또한 발견된다 (그림 5) 이 기록영화에서 환자들은 공허하게 카메라를 응시한 채 의사의 자극이나 지시에 따라 자동적인 신체 반응을 전시하며, 때로는 걷거나 팔을 들기와 같은 동작을 실패하는 모습을 보여주기도 한다. 영화장치는 신체를 응시하면서 그 신체가 수행하는 몸짓이나 표정의 변화를 자동적으로 무심하게 기록하고 재생함으로써 육체적, 정신적 이상의 기호를 포착하는 이상적인 도구가 된다. 이 점은 1917년 영국에서 제작된 기록영화 <전쟁 신경증, 네틀리 병원 (War Neuroses, Netley Hospital)>에서도 발견된다. 1차 세계대전 참전 후 외상성 신경증을 겪는 환자들을 기록한 이 영화의 가장 두드러진 순간은 한 환자가 바닥에 비스듬히 누운 채 일어나려고 시도하다가 거둬 실패하는 장면이다 (그림 6). 영화장치는 이 환자의 신체는 물론 그 신체가 반복적으로 표출하는 실패한 동작을 기록한다. 이러한 반복의 인상은 아감벤의 다음과 같은 통찰을 환기시킨다. “모두는 자신의 몸짓에 대한 통제를 상실했고 광적으로 걷고 몸짓하고 있었다. 이것은 어쨌든 우리가 마레와 튀미에르가 촬영하기 시작했던 영화를 볼 때 얻게 되는 인상이다”(NG 52-3). 여기서 중요한 것은 영화가 단순히 현대성의 출현으로부터 확산된 ‘몸짓에 대한 통제 상실’의 기록 이상을 수행한다는 점이다. 즉 영화장치는 19세기 이후 현대성의 과학적, 인식론적, 문화적 미디어 네트워크에 속하면서 주체의 신경생리적, 정동적(affective) 차원을 구성하고 가시화하고 조율하는데 기여했다. 이는 영화장치의 두 가지 역량, 즉 자신의 기계적 응시로 운동과 리듬을 기록할 수 있는 역량과 그 운동과 리듬을 기계적으로 재생할 수 있는 역량에 기인했다. 벨리아호가 적절히 요약하듯 “신경적 제스처는 신체가 영화에서의 새로운 유형의 미디어 배치에 포획되는 과정, 그리고 스스로-움직이는 이미지의 테크놀로지가 암시하는 새로운 생명 형태의 출현을 나타낸다.”¹³⁾

13) Väliaho, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and the Cinema circa*



[그림 5] 빈센조 네리의 의학 기록영화, 한 소녀가 의사의 지시에 맞춰 발자국의 흔적을 따라 걷는 장면



[그림 6] <전쟁 신경증, 네틀리 병원(1917)>에서의 히스테리성 근육 장애 환자

이미지를 생명정치(dzems)의 도구로 간주하는 아감벤의 견해는 기 드보르(Guy Debord)의 스펙터클 개념에 대한 해석 및 확장과 연결된다. 잘 알려졌듯 드보르는 스펙터클을 상품 물신의 핵심으로, 즉 소외된 사회적 관계의 형태를 스스로 생산하는 방식으로 자본주의 하에서 인간의 경험을 매개하는 이미지와 응시의 체계로 규정한다. 이에 따르면 스펙터클이 생산하고 강화하는 사회적 관계는 자본주의 생산과 소비 네트워크에서 대상과 인간 활동 사이의 근본적인 분할, 즉 대상 및 생산 수단으로부터의 인간의 소외다. 이때 스펙터클을 형성하는 이미지와 응시는 이러한 분할 또는 소외를 은폐하는 이데올로기의 환영을 구축한다. “시각은 본래 오늘날 사회의 일반화된 추상화에 가장 쉽게 적용될 수 있는 감각이다... 스펙터클은 본질상 인간 활동의 영향을 받지 않으며 어떤 예상된 검토와 수정으로 접근될 수 없다. 스펙터클은 대화의 정반대다. 그 어떤 재현이 독립적인 실존을 얻더라도 스펙터클은 규칙을 수립한다.”¹⁴⁾ 아감벤은 드보르의 이와 같은 규정을 계승하면서 스펙터클을 “자본의 이미지-되기(becoming-image of capital)”로 기술한다. 이는 “상품의 마지막 변신으로, 그 과정에서 교환가치는 사용가치를 완전히 퇴색시키고 이제 생명을 전부 지배하는 절대적이고 무책임한 주권(sovzreignty)의 위상을 성취”¹⁵⁾하는 것을 의미한다.

1900, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, p. 18.

14) Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone books, 1995, p. 17.

15) Agamben, “Marginal Notes on Commentaries on the Society of Spectacle,” *Means*

아감벤은 이미지로서의 스펙터클이 ‘생명을 지배하는 주권’처럼 기능하는 방식을 “몸짓에 관한 노트”에서의 주장과 두 가지 방식으로 연관시켜 설명한다. 먼저 자본주의는 종교(그리스도교)가 수행했던 성스러운 것과 세속적인 것의 분리를 계승하는 방식으로 사용가치와 교환가치의 분리를 유지하며, 이 과정에서 스펙터클은 미디어(매개) 장치의 일부로서 “순수 수단인 언어활동의 세속적 힘을 무력화하고 언어활동이 말의 새로운 사용, 새로운 경험의 가능성을 드러내지 못하게 하는 것을 목표로 한다.”¹⁶⁾ 두 번째는 19세기의 광학기구와 사진, 초기영화가 몸짓을 포획하고 지식의 대상으로 회수하는 방식과 유사하게 스펙터클이 인간의 신체를 특정한 방식으로 포획하고 관람의 대상으로 가시화한다는 것이다. “인간 신체 - 무엇보다도 여성 신체 - 가 오늘날만큼 광대하게 조작된 적도 없고, 광고와 상품 생산 기술에 의해 머리부터 발끝까지 상상된 적도 없다... 특정한 자연(physis)의 소통 불가능한 낯섬은 그 자연을 스펙터클로 매개(미디어화)함으로써 폐지되었다... 광고의 영광스러운 신체는 가면이 되었고, 연약하고 얇은 인간 신체는 그 가면 뒤에 자신의 불안정한 실존을 유지한다.”¹⁷⁾ 아감벤은 19세기의 에로티시즘 사진부터 현대 자본주의의 포르노그래피에 이르는 계보를 지적함으로써 스펙터클이 몸짓을 포획하고 신체를 조율하는 두 가지 방식을 뒷받침한다. 이러한 계보의 미디어에서 스펙터클로서의 이미지는 신체의 특정 부위를 절단하고 확대하여 성애적 대상으로 고양시키거나 신체의 몸짓과 포즈를 외설스럽게 과장한다.¹⁸⁾ 아감벤은 성애적 미디어가 신체를 이미지로 전환시키는 이러한 과정을 염두에 두면서 포르노그래피의 이미지가 신체를 “고독하고 필사적인 소비”¹⁹⁾에 기여하게 한다는 점을 지적한다.

without End, p. 76.

16) Agamben, “In Praise of Profanation,” in *Profanations*, trans. Jeff Fort, New York: Zone Books, 2007, p. 88.

17) Agamben, “Dim Stockings,” *The Coming Community*, trans. Michael Hardt (Minneapolis, MN: University of Minneapolis, 2007, pp. 49-50.

18) 따라서 드보르를 경유한 아감벤의 포르노그래피에 대한 지적은 대중 영화에서 클로즈업을 통한 여성 신체의 대상화를 맑스와 프로이트의 물신주의를 끌어들이어 분석하고 비판한 로라 멀비(Laura Mulvey)의 논의를 환기시킨다. 이에 대해서는 다음을 참조. Laura Mulvey, *Fetishism and Curiosity*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996.

정리하자면 생명정치에 대한 관점을 연장시킨다는 차원에서 볼 때, 이미지와 신체의 관계에 대한 아감벤의 설명은 현대적 시각 미디어가 신체의 내밀성을 넘어 신체를 외재화하고 대상화하는 과학적, 문화적 작용의 계보를 드러낸다. 이미지와 신체의 관계를 생명정치 미디어의 역사 내에 수렴시키는 이러한 계보는 두 가지 차원에서 아감벤의 보다 잘 알려진 개념과 연관된다. 하나는 푸코를 경유하여 아감벤이 발전시키는 장치(*apparatus/dispositif*)의 기능과 연결된다. 아감벤은 장치를 “특정 유형의 지식을 뒷받침하고 그 지식에 의해 뒷받침되는 힘들의 관계에 대한 일군의 전략”²⁰⁾으로 정의하면서 살아있는 존재의 몸짓, 행위, 의견, 담론을 포획, 결정, 통제하는 역량을 발휘하는 모든 것, 즉 학교 및 공장과 같은 제도뿐 아니라 언어 일반, 휴대폰과 같은 미디어 일반으로 그 범위를 확장한다. 아감벤에 따르면 이 모든 종류의 장치들은 인간을 동물과 구별하는 인간화의 과정을 포함하여 살아있는 존재의 몸짓과 표현, 사유를 통제하는 주체화(*subjectification*)를 수행한다. “우리 시대에 장치들의 경계 없는 성장은 주체화 과정 내에서의 이와 동등한 극단적 확산에 호응한다.”²¹⁾ 비록 아감벤이 영화를 비롯한 시각 기계 일반의 세부를 장치의 관점에서 논하지는 않았지만, 19세기의 광학기구와 초기영화가 신체의 몸짓과 운동을 포획함으로써 비정상적 주체의 지식을 산출하는 과정, 그리고 자본주의 사회 내에서 광고와 포르노그래피의 스펙터클이 신체와 섹슈얼리티를 대상화하고 교환가치로서의 소비 방식을 생산하고 강화하는 방식에 대한 아감벤의 설명은 장치 일반의 주체화 과정과 접속한다고 볼 수 있다.

두 번째는 19세기의 광학기구와 영화가 비정상적인 신체의 신경생리적 차원을 시각적으로 구성하는 분리의 논리와 연관되는 개념이다. 이러한 분리의 논리는 아감벤의 정치철학에서 주권이 수행하는 구성적 배제의 기능, 즉 생명을 벌거벗은 생명으로서의 조에(*zoé*)와 정치적 생명으로서의 비오스(*bios*)로 분할하는 기능과 호응하기 때문이다.²²⁾ 이러한 관점에서 아감벤은

19) Agamben, “In Praise of Profanation,” p. 90.

20) Agamben, *What is an Apparatus? and Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella, Stanford, CA: Stanford University Press, 2009, p. 7.

21) *Ibid.*, p. 15.

22) Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel Heller-Roazen,

생명정치를 벌거벗은 생명과 사회적, 심리적 신체 사이의 경계, 그리고 동물과 인간 사이의 경계 사이에 위치하는 동시에 이 경계들을 규제하고 변경하는 실천으로 간주한다. 아감벤이 말하는 수용소(camp)는 아우슈비츠와 같은 역사적으로 실존한 제도적 장소를 넘어, 이러한 경계의 규제와 변경을 수행하는 생명정치의 매커니즘 일반에 대한 은유다. 그는 수용소를 “권력이 어떤 매개 없이 순수한 생물학적 생명에만 직면하게 되는 공간”이자 “정치가 생명정치가 되고 호모 사케르가 시민과 구별 불가능하게 되는 지점에 놓인 정치적 공간의 패러다임 자체”²³⁾로 정의하기 때문이다. 이런 관점에서 보면 19세기 이후의 사진과 영화는 몸짓을 포획하고 사회적으로 코드화하는 과정에서 수용소와 구조적으로 호응하는 작용을 수행했다. 단순히 사진과 영화가 정신병원과 같은 공간, 즉 수용소와 유사한 기능을 수행하는 제도적 공간에서 작동했다는 사실만이 아니다. 한편으로 사진과 영화가 기록하고 가시화하는 신체의 특정한 몸짓과 행동은 인간의 심리적 실재와 생물학적 차원을 구별하는, 정상적 주체와 비정상적 주체를 구별하는 지표로 기능했다. 그러나 다른 한편으로 살페트리에르 정신병원에서 제작된 사진과 환자들을 기록한 초기영화는 이러한 구별만을 알려주지 않는다. 이 시각적 기록물에 재현된 신체는 그 자체로 정신적 불안정성의 내면을 직접적으로 드러내지 않으며, 적어도 외양의 차원에서 잠재적으로는 정상인과 구별 불가능하기 때문이다. 즉 이러한 사진과 초기영화가 재현하는 신체의 몸짓과 행동에서 드러나는 것은 정상인(정치적 생명)과 구별되기 이전의 지평으로 자리하는 ‘벌거벗은 생명’의 텅 빈 차원(환자들의 공허한 응시가 드러내는)이기 때문이다. 이런 관점에서 신체를 포착하는 시각 미디어가 산출하는 이미지는 수용소와 마찬가지로 구별과 구별불가능성 모두를 함축한 일종의 임계점(liminal point)으로 기능한다. 그런데 생명정치의 관점에서 아감벤이 암시한 이러한 임계점으로서의 본성은 영화를 비롯한 이미지가 가진 보다

Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.

23) Agamben, “What is a Camp?”, *Means without End*, p. 41. 같은 책에 수록된 “이 망명 중에(In This Exile)”라는 글에서도 아감벤은 수용소의 이러한 속성을 다시 한 번 지적한다. “수용소는 참으로 현대성이 시작되는 장소다. 그곳은 공적 사건과 사적 사건, 정치적 생명과 생물학적 생명이 철저히 상호 교환 가능하게 되는 첫 번째 공간이다.” (“In this Exile,” *Means without End*, p. 122).

심오한 양가성의 차원에서 보다 분명하게 드러난다.

Ⅲ. 몽타주: 기억의 이미지와 세속화

“몸짓에 관한 노트”에서 아감벤은 영화를 비롯한 시각 미디어 이미지 전반에 대한 자신의 양가적 관점을 다음과 같이 서술한다. “모든 이미지는 이 율배반적 양극성에 의해 움직인다(animated): 한편으로 이미지는 몸짓의 물화이자 말소다. 다른 한편으로 이미지는 가능태(dynamis)를 그대로 보존한다”(NG 56). 여기서 아감벤이 말하는 ‘가능태의 보존’은 우선 “영화는 이미지가 아니라 몸짓이다”(Ibid.)라는 얼핏 보기에 도발적인 구절과 연결된다. 이것이 도발적인 이유는 아감벤이 말하는 ‘가능태’가 곧 몸짓임을 가리키는 것 이상으로, ‘영화가 이미지가 아니다’라는 규정 때문이다. 이는 움직이는 이미지로서의 영화가 가진 근본적 존재론에 대한 과감한 부정처럼 읽힐 수도 있다. 하지만 여기에서 아감벤의 의도는 영화장치가 생산하는 운동 자체를 부정하는 것이 아니다. 여기서 이미지라는 것은 신체의 동작이나 몸짓을 동결시켜 이에 초월적인 가치를 부여하는 정지 이미지(예를 들어 회화 이미지를 비롯한 이미지 일반, 나아가서는 시각 이미지 일반을 정지 이미지(사진 및 회화 이미지)와 운동 이미지(영화와 비디오 이미지)로 구별하는 매체 특성성(medium specificity)의 가정에 근거한 이미지를 가리킨다.

아감벤은 이러한 가정에 도전하면서 정지 이미지 또한 가능태로서의 몸짓을 보존한다는 점을 아비 바르부르크(Aby Warburg)와 발터 벤야민을 경유하여 밝힌다. 독일의 미술사학자 바르부르크는 1924년에 시작하여 1929년 그가 죽으면서 미완성으로 남긴 프로젝트인 <아틀라스 므네모시네 (Atlas Mmenosyne, 그림 7)>에서 수 천 장의 그림을 수집하고 일정한 테마에 따라 시퀀스로 나눠 재배열했다. 이 그림은 고대 그리스에서 바로크에 이르는 서구 예술사에서 재현된 인간의 다양한 몸짓들, 그 몸짓들이 함축한 가상의 운동을 드러낸다. 바르부르크는 이러한 몸짓을 표현하는 이미지들이 감정으로 충전되었음에 주목하고 이를 파토스형식(pathosformel)으로 개념화했다. 그는 <아틀라스 므네모시네>에 적용된 이미지들의 병치와 시퀀스로의 재배열을 구상하면서 파토스형식의 존재론에 대한 두 가지 전제를 적용했

다. 하나는 파토스형식으로서의 이미지, 즉 감정으로 충전된 이미지가 단순히 정지된 것이 아니라 ‘움직임 속의 삶(bewegtes Leben/life in motion)’을 함축한 이미지라는 점이다. 다른 하나는 파토스형식이 일회적인 재현의 대상이 아니라 서구 예술사를 거쳐 역사적으로 변화하면서도 회귀해 왔다는 점이다. 그런 관점에서 바르부르크는 파토스형식의 시간성을 이후-삶(Nachleben/afterlife) 또는 잔존(survival)이라는 관점에서 바라보았다.²⁴⁾ 이때 이미지들의 병치와 시퀀스로의 재배치는 파토스형식이 예술사의 선형적 발전이라는 모델, 또는 예술사를 시대적으로 구분하는 범주(중세미술, 르네상스 미술)를 초월하여 반복적으로 회귀했음을 일깨우는 계기를 제공함으로써 파토스형식의 이후-삶 또는 잔존을 환기시킨다. 아감벤에 따르면 파토스형식의 이후-삶 또는 잔존을 일깨우는 이미지 집합으로서의 <아틀라스 르네모시네>는 “유럽의 기억을 움직여 왔고 계속 움직이고 있는 모든 에너지의 흐름을 모은 일종의 거대한 압축기”²⁵⁾다.



[그림 7] 아버지 바르부르크, <아틀라스 르네모시네> (1924-1929)

24) 바르부르크의 <아틀라스 르네모시네> 및 이에 전제된 ‘움직임 속의 삶’, ‘이후-삶/잔존’에 대한 탁월한 연구로는 다음을 참조. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. Sophie Hawkes, New York: Zone Books, 2004; Didi-Huberman, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms, Aby Warburg’s History of Art*, trans. Harvey L. Mendelsohn, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2017.

25) Agamben, “Aby Warburg and the Nameless Science,” *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford, CA: Stanford University Press, 1999, p. 94.

아감벤은 몸짓과 이미지의 관계에 대한 자신의 사유를 바르부르크의 파토스형식과 <아틀라스 르네모시네>에 대한 논의로 연장한다. 아감벤은 파토스형식을 함축한 이미지를 ‘기억의 이미지(mnemonic image)’로 규정하면서 이것이 “신체를 움직이고 교란시킬 수 있는 에너지로 항상 충전되어 있다”²⁶⁾라고 말한다. 여기서 ‘신체를 움직이고 교란시킬 수 있는 에너지’란 바르부르크의 파토스형식은 물론 아감벤이 “몸짓에 관한 노트”에서 ‘가능태를 보존하는 이미지’라고 말한 것과 일치한다. 그리고 ‘기억의 이미지’라는 관념은 일차적으로는 바르부르크가 말한 ‘이후-삶’ 또는 ‘잔존’으로서의 파토스형식을 가리킨다. 이 지점에서 아감벤은 바르부르크의 파토스형식에서 중요한 것이 그 형식이 최초로 만들어진 시간뿐 아니라 반복의 시간성임을 강조한다. “바르부르크의 파토스형식은 질료와 형태의 혼종, 창조와 수행(performance), 최초-시간성(first-timeness)과 반복의 혼종”(N 64)이다.

파토스형식이 함축한 반복의 시간성을 강조하는 아감벤의 목소리는 자신이 여러 저작에서 폭넓게 논의해 온 발터 벤야민의 역사유물론적 시간성, 그리고 이러한 시간성을 활성화하는 변증법적 이미지(dialectical image)에 대한 논의와 공명한다. 한편으로 아감벤은 벤야민이 “역사의 개념에 관하여”에서 제시한 참된 역사유물론의 기획에 대해 “무한한 선형적 시간을 따라가는 지속적인 진보의 공허한 신기루를 추구하는 것이 아니라, 시간을 중단시킬 모든 순간을 준비한다”고 말하면서, 이러한 중단이 “기억의 포착”²⁷⁾을 겨냥한다는 점을 강조한다. 다른 한편으로 아감벤은 벤야민에 대한 이러한 논의를 바르부르크에 대한 사유로 연장시킨다. 그는 “[바르부르크에게 상징과 이미지]는 에너지 충전과 감정적 경험의 결정체다. 이 충전과 경험은 사회적 기억에 의해 유산으로서 생존하고 특정한 시기의 ‘선택적 의지’와 접촉함으로써만 효력을 발휘하게 된다”라고 평가한다.²⁸⁾ 이때 ‘특정한 시기’란 벤야

26) Agamben, “Nymphs,” trans. Amanda Minervini, *Releasing the Image: From Literature to New Media*, eds. Jacques Khalip and Robert Mitchell, Stanford, CA: Stanford University Press, 2011, p. 63. 이하 이 글에서의 인용은 N과 쪽수로 표기.

27) Agamben, “Time and History: Critique of the Instant and the Continuum,” *Infancy and History: The Destruction of Experience*, trans. Liz Heron, New York: Verso, 1993, p. 105. 아감벤이 이 글에서 논의하는 벤야민의 “역사의 개념에 관하여”는 다음을 참조. Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History,” in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken, 1968, pp. 253-264.

민이 말했던 유물론적 역사가의 ‘지금-시간(jetztzeit/now-time)’, 즉 그 역사가가 느끼는 당대의 화급함과 연결된다. 또한 아감벤은 <아틀라스 르네모시네>를 벤야민이 『아케이드 프로젝트』에서 제시하고 실천한 변증법적 이미지의 구축이라는 관점에서 평가한다. 이 점은 바르부르크에 대한 저작인 『넵프』에서 『아케이드 프로젝트』를 이끄는 변증법적 이미지의 정의를 아감벤이 직접 인용한 부분에서 발견된다(N 68). “이미지는 과거가 지금-시간과의 불꽃 속에서 모여 성좌(constellation)를 이루는 지점이다. 다시 말해 이미지는 정지 상태의 변증법(dialectics at a standstill)이다.”²⁹⁾ 즉 아감벤은 <아틀라스 르네모시네>에서 파토스형식의 이후-삶을 활성화하는 수집과 재배열의 기법을 벤야민적인 의미의 ‘성좌’를 구성하는 과거 자료들의 변증법적 병치와 등가적인 것으로 간주한다. 바르부르크는 <아틀라스 르네모시네>에서 “파토스형태가 한때 포함했던 에너지와 시간성을 회복시키기 위해서는 그 형태의 사후적 삶을 포착해야 하는”(N 67-68) 역사가의 과제를 수행했다. 그런데 이러한 과제는 <아틀라스 르네모시네>를 구성한 이미지들이 주어져 있다는 것만으로는 수행되지 않는다. 이러한 역사가가 “종결되고 접근 불가능한 것처럼 보이는 과거를 다시 움직이고 다시 한 번 가능하게” 만들기 위해서는 주어진 이미지들을 다시 보게 만들고 그 이미지들 사이의 관계를 수립하여 이미지들에 대한 기억을 활성화하는, 즉 “이미지의 이후-삶”을 끌어내는 “작용(operation)”(Ibid.)을 요구한다. 몽타주는 바로 이러한 작용을 의미한다.

‘이미지의 이후-삶’을 끌어내는 ‘작용’으로서의 몽타주를 심도 있게 사유한 글이 드보르의 상황주의 영화에 대한 강의록인 “차이와 반복: 기 드보르의 영화에 관하여 (Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films)”이다. 이 글은 ‘몸짓에 관한 노트’에서 아감벤이 정지 이미지 매체(회화와 사진) 및 움직이는 이미지 매체(영화)가 몸짓에 대해 수행하는 공통적인 역할, 즉 몸짓의 포착과 보존이라는 양가적 역할이 역사의 복원 또는 기억의 활성화와 어떤 관계를 맺는가를 논의한다. 아감벤은 바르부르크가 수집하여 재

28) Agamben, “Aby Warburg and the Nameless Science,” p. 94.

29) Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 462.

배열한 회화와 퍼이브리지의 연속사진 모두가 단순한 정지 이미지가 아니라 영화의 운동-이미지와 마찬가지로 그 자체로 “운동으로 충전된 스틸, 잃어버린 한 편의 영화로부터 나온 스틸”³⁰⁾로 간주되어야 한다고 주장한다. 이처럼 운동을 함축한 몸짓을 보존하는 이미지는 역사적 경험을 제공하기 때문에 역사와 관계를 맺게 된다. 그런데 아감벤은 이때의 역사가 과거로부터 현재로 이행하는 연대기적, 목적론적 역사가 아니라는 점을 벤야민적인 관념을 빌려 분명히 밝힌다. “모든 역사적 순간은 [메시아가] 도착하는 시간이다... 모든 이미지는 각각의 순간에 역사로 충전되는데 그 이미지가 메시아가 들어오는 문이기 때문이다”(DR 315). 즉 이미지에 기록된 과거는 현재보다 선행한 몸짓 또는 사건으로만 머물지 않고 현재의 시점에서 소환되고 현재의 국면과 변증법적인 긴장을 형성할 때 비자발적 기억과 대안적 역사쓰기를 활성화한다.

아감벤은 이 지점에서 영화적 몽타주를 이미지에 역사를 충전시키는 작용으로 식별하고 몽타주의 두 가지 초월적 조건을 중단(stoppage)과 반복(repetition)으로 정의하면서, 이 둘을 바탕으로 제작한 영화, 즉 기존에 존재하는 다양한 이미지들의 발굴, 분석, 재연결을 제작의 원리로 삼는 일종의 습득영상(found footage) 영화를 범례로 삼는다. 비록 습득영상이라는 장르적 용어를 명시적으로 사용하지 않았더라도 드보르의 영화와 장-뤽 고다르(Jean-Luc Godard)의 <영화사(들) (Histoires du cinéma, 1988-1998)>에 대한 아감벤의 다음과 같은 언급은 습득영상 영화제작의 특징과 분명히 일치한다. “영화를 더 이상 촬영할 필요는 없으며 대신 반복하고 멈춰라. 그것은 영화에서 한 시대를 만드는 혁신이다...영화는 이제 영화로부터의 이미지들을 근거로 제작될 것이다”(DR 315). 이런 관점에서 보면 한편으로 중단이란 기준에 존재하는 이미지들의 흐름으로부터 특정 이미지를 추출하고 다

30) Agamben, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films,” *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, ed. Tom McDonough, Cambridge, MA: MIT Press, 2002, p. 314. 이 점은 “몸짓에 관한 노트”의 54페이지에서도 찾을 수 있는 내용이다. 이 글의 이후의 인용은 DR과 쪽수로 표기. 한편 <아틀라스 르네모시네>를 이루는 이미지의 존재론(‘움직임 속의 삶’을 함축한 이미지)과 이미지들의 병치가 영화적인 질서와 호응한다는 아감벤의 견해는 필립-알랭 미쇼, 조르주 디디-위베르만의 바르부르크 연구와도 호응한다.

시 보는 것이다. 이러한 추출과 분석의 작용은 특정 이미지가 속한 이미지의 흐름에 개입하여 그 이미지의 원래 의미를 유예시키고 그 이미지의 기술적, 형태적, 미학적 요소 자체를 드러내는 것을 의미한다. “중단의 역량[은] 이미지 그 자체로 작업하고 그 이미지를 그 자체로 전시하기 위해 내러티브의 힘으로부터 그것을 떼어낸다”(DR 317). 이런 관점에서 볼 때 중단은 자신의 언어적, 매개적 존재를 그 자체로 드러내는 ‘목적 없는 수단’으로서의 몸짓과 등가적인 역할을 수행한다. 다른 한편으로 반복이란 그렇게 추출된 이미지를 새로운 이미지와 연결하거나, 기존 이미지에는 존재하지 않는 새로운 사운드(음향효과, 음악, 보이스오버)를 덧붙이거나, 그 이미지의 형태를 변형시키거나 가속 또는 감속시킴으로써 그 이미지에 잠재된 의미를 끌어내거나 그 이미지에 (다른 이미지 또는 사운드와 연결될 때 발생하는) 새로운 의미를 더하는 것이다. 특히 아감벤은 반복의 중요성을 두 가지로 강조한다. 한편으로 반복은 “존재했던 것의 가능성을 회복하고 그것을 새로운 가능성으로 표현할”(DR 315) 때, 동일자의 회귀가 아닌 차이로서의 반복을 개념화한 니체, 들뢰즈 등의 철학적 흐름과 연결된다. 다른 한편으로 반복은 그러한 가능성을 과거에 회복시키는 기억의 작용, 벤야민적인 의미에서 “실현되지 않은 것을 실현된 것”으로, 그리고 “실재를 가능성으로”(DR 316) 변환하는 기억의 작용을 촉진한다.

총 8부작으로 이루어진 고다르의 <영화사(들)은> 영화사의 거대한 지층을 형성하는 주요 작품들은 물론 기록영화와 뉴스릴 등 다양한 영화 자료들을 비디오 편집기로 조사하고 재배열하여 영화와 20세기 역사와의 관계, 영화와 시각예술 및 철학과의 관계를 성찰하고 영화사의 주요 국면과 감독에 대한 역사를 다시 서술한 20세기 말 아카이브 영화제작의 대표적 사례다. 고다르는 이 작업의 근거를 이루는 자신의 몽타주 방법론에 대해 “벤야민을 인용하자면 그는 별들이 어떤 주어진 순간에 성좌를 이루고 과거와 현재 사이의 공명이 있다고 말했다”³¹⁾라고 언급한 바 있다. 카자 실버만(Kaja Silverman) 또한 이 점을 다음과 같이 지적한다. “고다르는 벤야민의 역사관

31) Jean-Luc Godard and Youssef Ishaghpour, *Cinema: The Archaeology of Film and the Memory of A Century*, trans. John Howe, New York: Bloomsbury Academic, 2005, p. 7.

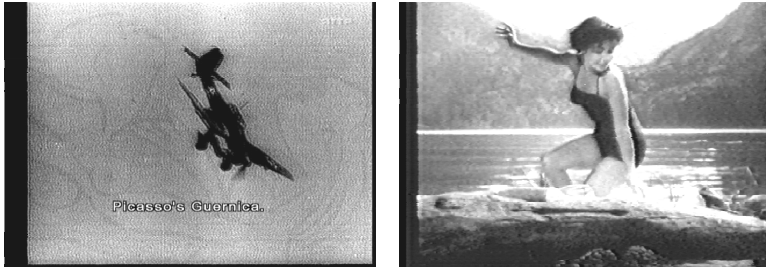
뿐만 아니라 우리를 19세기의 꿈에서 깨어나게 하는 이미지의 능력에 대한 벤야민의 믿음을 공유한다.”³²⁾ 고전영화와 뉴스릴의 이미지는 벤야민적인 의미에서 2차 세계대전과 전후 유럽의 정치적 위기 등 20세기의 역사적 폐허에 대한 알레고리로 기능한다. 예를 들어 이 작품의 1B 에피소드인 <유일한 역사(Une Histoire seule)>에서 영화의 탄생을 알리는 루미에르 형제의 <기차의 도착 (Arrival of a Train, 1895)>의 이미지는 아우슈비츠 수용소로 향하는 기차와 그 안에서 힘겹게 손을 흔드는 유대인을 포착한 기록영화의 이미지와 병치된다. 공식적 영화사에서 서로 다른 두 순간에 존재하고 상이한 의미를 가진 두 개의 기차 이미지는 고다르의 몽타주에 의해 각각의 맥락에서 이탈한다(중단). 그리고 이 서로 떨어진 이미지를 연결시키는 고다르의 몽타주는 영화 탄생의 원형적 순간이 제공했던 유토피아적 약속과 영화가 홀로코스트의 순간에 대면했을 때 발산하는 절망적 기록의 순간을 대비시켜 새로운 의미의 사슬을 구성한다(반복). 기존 두 편의 영화를 반복하는 작용은 단순히 망각된 홀로코스트의 폭력에 대한 외상적 기억의 조명을 넘어 오늘날의 관점에서 영화의 역사를 재구성하는 기획과도 연결된다. 이 작품의 1A 에피소드인 <모든 역사들(Toutes les histoires)>의 말미에서 고다르는 2차 대전 중 폭격으로 추락하는 항공기의 이미지와 아우슈비츠와 관련된 이미지를 집적하면서 이 계열의 말미에 <젊은이의 양지(A Place in the Sun, 1951)>에서 행복의 미소를 짓는 엘리자베스 테일러(Elizabeth Taylor)의 이미지를 감속하여 삽입한다 (그림 8, 9). 이미지들의 이러한 재배치 과정에서 고다르는 내레이션을 통해 <젊은이의 양지>의 감독 조지 스티븐스(George Stevens)가 아우슈비츠에 대한 기록영화를 16mm 색채 필름으로 촬영하지 않았으면 테일러가 상징하는 행복의 이미지를 관객들이 볼 수 없었을 것이라고 말한다. 이처럼 할리우드가 반복하고 변주한 세속적 행복의 이미지와 2차 대전의 재난적 이미지를 병치함으로써 고다르는 서로 무관해 보이는 두 영화적 양식(대중영화와 역사의 참상을 기록하는 아카이브로서

32) Kaja Sliverman, “The Dream of the Nineteenth Century,” *Camera Obscura*, vol. 17, no. 3 (2002), p. 5. 고다르의 벤야민적 역사관이 <영화사(들)>에 미친 영향에 대한 또 다른 탁월한 연구로는 다음을 참조. Michael Witt, *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 2013.

의 영화) 사이의 관계를 공식적인 영화사와는 다른 방식으로 사유할 가능성을 모색한다. 그런데 이러한 가능성의 모색은 스티븐스가 아우슈비츠에서 촬영한 16mm 색채영화의 필름이 부재한다는 점으로부터 출발한다. 이러한 부재는 영화 이미지에 본래 자리한 일종의 비가시성, 또는 공식적인 영화사의 맹점과 연결된다. 고다르의 몽타주는 영화 이러한 비가시성, 맹점을 이미지 자체의 조사를 위한 출발점으로 삼는다. 이를 토대로 고다르의 몽타주는 영화 이미지를 “그것을 둘러싼 비가시성에 종속시킴으로써 ‘사유하는 형태(form that thinks)’를 창조한다.”³³⁾

1980년대부터 유럽의 식민주의 및 파시즘과 관련된 기록영화를 발굴하고 조사하여 현재의 맥락에 재조명하는 아카이브 영화제작을 지속해 온 이탈리아의 예반트 지아니키안(Yevant Gianikian)과 안젤라 리치 루치(Angela Ricci Lucchi)의 최근작 <야만의 땅 (Pays Barbare, 2013)>에서도 아감벤이 말한 중단과 반복으로서의 몽타주를 발견할 수 있다. 이 작품은 2010년대에 사설 필름 보관소에서 발견된 이탈리아의 에티오피아 식민 통치와 관련된 일련의 필름 릴을 탐구한다. 이 릴은 에티오피아로 향하는 이탈리아군의 시가 행진을 환영하는 군중들의 이미지, 에티오피아에서 이탈리아군에게 훈육을 받는 원주민들의 이미지 등을 포함한다. 지아니키안과 리치 루치는 이 필름 릴을 편집기에서 프레임 단위로 확대하고 간헐적으로 저속 재생함으로써 그 이미지 자체의 흐름을 중단시킨다. 이러한 기법에 힘입어 관객은 그 이미지 자체를 형성한 기술적, 문화적 코드들은 물론 그 이미지 자체가 소비되는 방식을 성찰하게 된다. 이러한 성찰이 가장 두드러지는 장면은 에티오피아 토착 여성들이 순차적으로 제시되는 시퀀스로, 지아니키안과 리치 루치는 해당 필름 릴에서 발견된 분류 색인들을 내레이션에서 밝힌다. ‘원시적(primitive)’, ‘이국적(exotic)’, ‘야만적(barbaric)’이라는 단어들을 망라하는 이 색인들은 민속지적 영화제작의 응시와 프레임िंग이 비서구 토착민 문화를 서구에 대한 이종적 타자(서구보다 열등한 동시에 서구와는 다른 매혹을 감춘)로 대상화했던 당대의 이미지 생산-소비의 맥락을 드러낸다.

33) Trond Lundemo, “Montage and the Dark Margin of the Archive,” *Cinema and Agamben*, p. 200.



[그림 8, 9] 2차 대전 중 폭격으로 추락하는 항공기의 이미지와
(젊은이의 양지)에서의 엘리자베스 테일러의 연결.
장-뤽 고다르, <영화사(들)>, 1A, <모든 역사들>

이 시퀀스는 한 이탈리아 군인이 에티오피아 여성의 머리를 감겨주는 장면과 그 이후 미소짓는 여성의 모습이 느린 속도로 제시될 때 절정에 달한다(그림 10). 감속의 기법은 민속지 영화의 이미지가 토착민 여성의 신체를 제국주의적 지식과 쾌락의 스펙터클로 변환하는 과정을 노출한다. 이러한 과정에 대한 성찰은 감속을 통한 반복이 이러한 종류의 이미지가 생산되고 소비되는 방식에 대한 기억을 촉발하기 때문이다. 감속을 통한 반복이 기억을 촉발하는 이러한 국면은 아감벤이 비디오작가 빌 비올라(Bill Viola)의 연작 <수난(The Passions, 2000-2002, 그림 11)>에 대해 말한 부분과 호응한다. 비올라는 유럽의 중세와 초기 르네상스 성화에 묘사된 인간의 감정과 몸짓을 동시대의 배우들을 기용하여 재연하면서, 이 재연 과정을 고화질(high-definition) 비디오의 극단적인 슬로우 모션으로 재생한 일련의 작품들을 제작했다. 이 작품들에서 극단적인 슬로우 모션은 표준적인 속도의 재생에서는 놓칠 수도 있는 배우들의 표정과 몸짓을 세부적으로 드러내면서, 과거 성화에 응축된 정념에 대한 기억의 시간을 도입한다.³⁴⁾ 아감벤의 다음과 같은 언급은 비올라가 동시대에 비디오 슬로우 모션이라는 기법을 빌려 재생하는 이러한 정념이 중세와 초기 르네상스라는 연대기적 시간에만 국한

34) 비올라의 <수난>에서 활용된 고화질 디지털 비디오 슬로우 모션에 대한 상세한 분석은 다음을 참조. Jihoon Kim, "Manipulated Surface and Time: Digital Video and the "Film-Video Hybrid" in Bill Viola's 21st Century Work," *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 30, no. 2 (2013), pp. 140-158.

되지 않고 서구의 예술사에서 반복된 일종의 ‘파토스형식’임을 드러낸다. “매 순간 모든 이미지는 사실상 자신의 미래 발전을 예견하며 자신의 이전 몸짓들을 기억한다. 우리가 비올라의 비디오가 특징하게 성취하는 바를 정의해야 한다면, 그것이 시간 안에 이미지가 아니라 이미지 안에 시간을 삼입하는 것이라고 말할 수 있다”(N 61). 지아니키안과 리치 루치는 이 시퀀스의 중간에 다음과 같은 내레이션을 삼입함으로써 중단과 반복의 방법론이 원본 기록영화의 이미지를 벤야민적인 의미에서 ‘변증법적 이미지’로 전환하려는 시도임을 드러낸다. “오늘날 인종주의가 유럽에 확산되고 있다. 사람들은 가난한 자들을 몰아내고 외국인들을 방해하기 위해, 그들을 원래의 지옥으로 되돌려 보내기 위해 스스로 무장하고 있다.” 이 내레이션은 잊혀진 이탈리아 식민주의 당시의 필름을 발굴하고 재조명하는 기획이 오늘날의 인종주의라는 현재의 화급함에서 비롯되었다는 점을 밝힘으로써, 필름의 이미지를 과거와 현재의 성좌로 구축한다.



[그림 10] 예반트 지아니키안,
안젤라 리치 루치,
〈야만의 땅〉



[그림 11] 빌 비올라,
〈놀란 자들의 쿼텟(Quintet of the
Astonished, 2000)〉, 〈수난〉 연작

〈야만의 땅〉이 예시하듯, 아감벤이 말하는 기억이란 한편으로는 벤야민적인 의미에서 이미지에 기록된 과거의 흔적이 현재와 조우했을 때 활성화 되는 기억이기도 하지만 다른 한편으로는 그 이미지의 제작 및 수용 양식, 그 이미지가 장치의 일부로서 특정한 주체성을 생산하는 방식에 대한 기억이기도 하다. 말하자면 중단과 반복을 통해 본래의 맥락으로부터 분리되어 새로운 맥락에 놓이는 이미지는 그 자신의 매개성, 즉 매체로서의 위상을 노출한다. 제도적 영화를 포함한 전통적인 예술에서의 매체는 의미를 드러내

거나 대상을 지시하는 과정에서 스스로 사라지거나 투명해진다. 반면 아감벤은 “중단과 반복으로 작용하는 이미지는 자신이 가시화하는 것 안에서 사라지지 않는 매체”(DR 318)가 된다고 주장하며, “몸짓에 관한 노트”에서의 주장을 연장시켜 이때의 매체를 ‘순수 수단(pure means)’이라 부른다. 이런 관점에서 볼 때 적어도 습득영상 영화의 맥락에서 반복과 중단으로서의 몸타주는 이미지 자체의 매체적 본성을 노출한다는 점에서 아감벤이 말한 ‘세속화’의 작용으로 볼 수 있다. 아감벤은 세속화를 사물이 종교적 숭배나 자본주의적 상품화의 목적으로부터 해방시키거나 그러한 목적을 무위로 만들고, 그 사물을 새롭고 가능한 공통의 사용(common use)으로 되돌리는 것이라 규정하면서 이러한 사례를 놀이(play)에서 찾는다. 놀이로부터 “귀결되는 활동은 순수 수단.... 목적에 대한 관계로부터 해방된 실천”이 되며 이러한 실천이 목표하는 새로운 사용의 창조는 “오래된 사용을 무위로(inoperative) 만듦으로써만”³⁵⁾ 가능하다. 노이스의 적절한 요약을 따르자면 적어도 시각 예술의 영역에서 세속화란 이미지로부터 “자본주의적 감각의 매끈한 공간 내에서의 이미지의 배치를 초과하는 동시에 그 배치를 거부하는 가능태/동학(dynamis)을 그 이미지로부터 자유롭게 하는 것”³⁶⁾이다.

비록 아감벤이 상세한 분석을 전개하지는 않지만 드보르의 일련의 상황주의(Situationist) 영화들은 자본주의 하의 영화와 텔레비전 이미지를 ‘순수 수단’으로 드러내면서 그 이미지를 세속화시키는 몸타주의 작용을 예시한다. 드보르가 정식화했고 상황주의 예술의 가장 중요한 기법으로 널리 알려진 전용(détournement)은 예술과 문화를 구성하는 모든 요소를 본래의 표현적 맥락에서 분리하여 새로운 맥락 하에 재조합하는 실천을 가리킨다. 드보르는 “전용이 가장 탁월한 유효성을 획득하고 이런 측면에 관심을 둔 이들에게 전용의 가장 탁월한 아름다움을 획득하는 것은 영화의 영역”이라 믿었는데, 이러한 까닭은 “대부분의 영화가 절취되어 다른 작업들로 구성될 수 있는 장점을 가졌기”³⁷⁾ 때문이다. 자신의 저서를 영화화한 동명의 작품인

35) Agamben, “In Praise of Profanation,” p. 86.

36) Noys, “Film-of-Life,” p. 90.

37) Guy Debord and Gil J. Wolman, “A User’s Guide to Détournement,” *Les Lèvres Nues* #8 (May 1956), online at <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html> (2017년 11월 1일 접근).

<스펙터클의 사회 (Society of the Spectacle, 1973)>를 포함한 드보르의 영화는 바로 이러한 믿음을 실천한 사례다. 이 작품에서 드보르는 뉴스릴과 텔레비전 광고, 할리우드 영화의 다양한 장면들을 수집하고 자신의 동명의 저서에서 개진한 스펙터클의 존재론에 대한 논평을 보이오버와 자막의 형태로 더하여 하나의 새로운 시청각적 텍스트를 창조한다. 특히 자본주의 미디어의 스펙터클을 대표하는 여성 모델의 광고 이미지는 드보르의 논평이 더해질 때 그 본래의 효과를 상실하고, 드보르의 논평은 이 이미지가 여성의 신체와 몸짓을 교환가치로 대상화하는 미디어의 기제를 성찰하게끔 유도한다 (그림 12). 서부영화와 멜로드라마를 포괄하는 할리우드 영화의 이미지에 적용될 때, 드보르의 전용은 “상업영화를 특징짓는 이미지와 사운드의 기호학적 잉여를 지속적으로 위반”³⁸⁾하면서 그 이미지를 스펙터클 사회 비판을 위한 ‘순수 수단’으로 변환한다. 광고와 상업영화 이미지의 이러한 이중성은 아감벤이 스펙터클을 논의할 때 염두에 두었던 바이기도 하다. 아감벤은 스펙터클이 인간 신체의 소통가능성이 자본에 의해 회수된 가장 극단적인 형태라는 점을 지적하면서도, 다른 한편으로 “그와 동일한 이유로 스펙터클은 긍정적 가능성과 같은 그 무엇을 여전히 담고 있으며, 이러한 가능성을 스펙터클에 맞서 이용하는 것이 우리의 과제”³⁹⁾라고 주장하기 때문이다. 알렉스 머레이(Alex Murray)가 적절히 지적하듯, 스펙터클의 긍정적 가능성을 발굴하고 그 스펙터클을 새로운 사용으로 되돌리는 세속화의 전략은 그 스펙터클을 성찰할 수 있는 일종의 사이-공간(in-between space)을 개방한다. “이러한 사이-공간은 스펙터클에서 전시되는 이미지의 권위와 권력을 유예”시키면서 그 “스펙터클을 노출하는 대항-이미지(counter-image)”⁴⁰⁾의 가능성을 제공한다.

몽타주를 통한 이미지의 세속화는 비단 상황주의 영화뿐만 아니라 동시대의 습득영상 실험영화에도 적용될 수 있다. 독일의 실험영화감독 크리스토프 지라르데(Christoph Girardet)와 마티아스 뮐러(Matthias Müller)의 <크

38) Thomas Y. Levin, “Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord,” *Guy Debord and the Situationist International*, p. 365.

39) Agamben, “Notes on Politics,” *Means without End*, p. 115.

40) Alex Murray, “Between Spectacle and the Image: The Poetics of Guy Debord and Agamben,” *The Work of Giorgio Agamben*, p. 173.

리스탈 (Kristall, 2006, 그림 13)>은 고전 할리우드 영화와 유럽 예술영화에서 남녀 배우가 거울이 있는 방에서 서로를 마주보거나 남녀 배우 각각이 거울을 홀로 응시하는 장면들을 수집하여 일정한 극적, 정서적 모티브에 따라 재배열했다. 한편으로 이 작품을 구성하는 수집적인 몽타주는 이러한 장면들에서 배우들의 표정 및 이들의 얼굴을 투영하는 거울을 나르시시즘, 불안, 고독, 자아 분열과 같은 정서를 표현하는 상투구로 활용한 고전 할리우드 및 유럽 예술영화의 재현 양식을 드러낸다. 유사한 이미지들의 집적은 서로 다른 영화에 출연한 배우들의 얼굴 사이에 유사성을 형성함으로써 그 얼굴들이 스펙터클로 전용된 방식에 대한 기억을 환기시킨다. 다른 한편으로 이렇게 수집된 얼굴들은 본래 영화에서의 표현적 맥락으로부터 이탈하여 그 자신의 외양적인 면모를 드러냄으로써, 인간 신체를 순수 매개성(pure mediality), 또는 순수 수단으로 전시한다.⁴¹⁾ 그런 점에서 <크리스탈>의 수집적 몽타주는 “얼굴이 진리의 유일한 장소”라는, 그리고 “인간 존재로부터 숨겨진 것은 외양 이면의 그 무엇이 아니라 그들의 존재 자체가 얼굴에 다름 아닌 나타남(appearing) 그 자체”⁴²⁾라는 아감벤의 주장을 시각화한다.



[그림 12] 기 드보르,
〈스펙터클의 사회〉



[그림 13] 크리스토프 지라르데,
마티아스 뮐러, 〈크리스탈〉

41) Catherine Russell, “Dialectical Film Criticism: Walter Benjamin’s Historiography, Cultural Critique and the Archive,” *Transformations* 15 (2007), online at http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2017/01/Russell_Transformations15.pdf (2017년 10월 15일 접근).

42) Agamben, “The Face,” *Means without End*, pp. 94-95.

IV. 결론: 이미지의 잠재성

지금까지 살펴보았듯 아감벤이 현대성의 정치와 주체화 과정을 규명하기 위해 적용한 주요 개념인 몸짓, 생명정치, 스펙터클, 세속화 등은 이미지의 존재론 및 영화와 시각 미디어의 역할과 관련된 그의 양가적 입장을 구축하는데 기여한다. 한편으로 영화를 비롯한 시각 미디어는 인간 생명의 순수 매개성 또는 소통가능성을 구성하는 몸짓을 포착하고 가시화함으로써 현대성의 인식론적, 담론적, 문화적 차원에 적합하게 신체를 통제하는 생명정치적 작용을 행사하고 신체를 자본주의적 관계를 매개하는 스펙터클의 흐름에 귀속시켜 왔다. 그러나 다른 한편으로 영화를 비롯한 시각 미디어가 형상화하거나 기입하는 신체의 흔적을 포함하는 이미지는 가능태로서의 몸짓을 보존하는데, 이미지의 중단과 반복에 근거한 미학적 기법으로서의 몽타주는 이러한 몸짓에 함축된 운동과 정서에 대한 기억을 활성화하고 그 이미지를 순수 수단으로서 드러내면서 그 이미지의 본래 목적에 귀속되지 않는 다른 공통의 사용, 즉 세속화를 위한 통로를 개방한다.

나는 이미지의 생명정치에 기여한다는 점을 지적하면서도 몽타주를 통한 그 이미지의 세속화 가능성을 인정하는 아감벤의 영화에 대한 양가적 입장이 이미지의 잠재성(potentiality of the image)이라는 차원으로 연장될 수 있음을 주장한다. 잘 알려져 있듯이 아감벤은 허먼 멜빌(Herman Melville)의 『필경사 바틀비』에서 무엇인가를 하지 않는 태도를 유지하는 주인공 바틀비의 사례, 그리고 시를 쓰지 않는 시인이나 건축물을 짓지 않는 건축가의 사례를 들어 ‘할 수 있음(can/potere)’이 갖는 양가성을 성찰한 바 있다. 이러한 사례들은 ‘할 수 있음’이 사실상 ‘할 수 없음(cannot)’의 인식을 포함하고 있음을 시사한다. 아감벤은 이러한 사례들을 아리스토텔레스가 말한 ‘존재하는 잠재성(existing potentiality)⁴³⁾의 개념, 즉 무엇인가를 하지 않더라도 존재가 이미 가지고 있는 능력(faculty)의 범주와 연결시킨다. 이러한 사유에 따르면 건축가는 건축하지 않는 잠재성을 가지고 있는 한 잠재적이며 시인은 시를 짓지 않는 잠재성을 가지고 있는 한 잠재적이다. 이때 ‘-하지 않는’

43) Agamben, “On Potentialities,” *Potentialities*, p. 179.

은 비록 부정의 상태임에도 불구하고 무엇인가를 할 수 있거나 알 수 있는 능력을 갖고 있는, 다시 말해 “현실화로 이행하지(pass into actualization)”⁴⁴⁾ 않은 존재자의 양태를 가리킨다(아감벤은 이를 ‘비잠재성(impotentiality)’으로서의 잠재성이라는 역설적인 표현으로 가리킨다). 다니엘 헬러-로아젠(Daniel Heller-Roazen)이 적절히 요약하듯 “순수히 논리적 관점에서 고려될 수 있는 단순한 가능성과는 달리 잠재성 또는 역량은 무엇보다도 존재하지만 동시에 현실화된 것으로 존재하지 않는 것으로 스스로를 제시한다. 그들은 현전하지만 현재의 것들이 갖는 형태에는 나타나지 않는다.”⁴⁵⁾ 이런 관점에서 보면 아감벤이 영화 및 시각 미디어에 대해 표명한 양가성의 관점이 그의 잠재성 개념과 어떻게 연결되는가를 알 수 있다. 즉 한편으로 이미지가 신체를 대상화하고 그 신체에 특정한 주체화를 부여하는 장치의 차원에서 기능하더라도, 이러한 기능들은 그 이미지에 함축된 모든 사용은 아니다. 이미지는 비록 그러한 사용에 종속되더라도 여전히 현실화되지 않은 다른 독해와 사용을 잠재성으로서 함축한다. 몽타주는 이미지를 순수 수단으로 취급하고 그 이미지에 기입된 기억은 물론 그 이미지의 제도화된 사용에 대한 기억을 촉발함으로써 그러한 층위를 활성화한다. 즉 몽타주는 이미지의 잠재성을 발견하고 그 잠재성을 현실화하는 실천이다.

이미지의 잠재성까지도 시사하는 아감벤의 영화 및 시각 미디어에 대한 양가적 논의는 그가 몸짓의 포착과 보존을 미학을 넘어선 윤리와 정치의 문제로 사유하는 것과 연결된다(NG 59). 이러한 문제에 대한 개입의 필요성은 비단 필름 시대의 영화를 넘어 디지털 테크놀로지가 이미지의 생산과 유통, 관람성의 차원을 결정하고 인간의 신체와 정동을 재현하는 핵심적 장치로 기능하는 동시대 사회, 즉 아감벤이 “장치란 무엇인가”에서 언급한 바를 환기하자면 휴대폰이 동시대의 주체화를 수행하는 장치의 한 사례가 되는 상황에서도 제기된다. 이러한 맥락에서 볼 때 인간 신체의 순수 매개성, 또는 순수 수단으로서의 이미지의 존재론을 노출하고는 세속화로서의 몽타주는 디지털 편집과 스크린 인터페이스로도 확장된다. 독일의 영상작가이자

44) Ibid., p. 180.

45) Daniel Heller-Roazen, “Editor’s Introduction: “To Read What Was Never Written”,” *Potentialities*, p. 14.

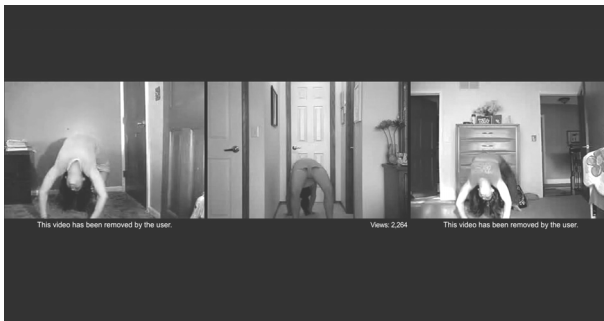
이론가인 히토 슈타이얼(Hito Steyerl)은 필름 시대의 영화와 디지털 영상 제작 모두에 있어서 편집이 이미지의 절단과 재조합을 통해 경제적 논리에 부합하는 신체를 구성해 왔음을 지적한 바 있다. 필름 시대의 영화가 공장제 자본주의에 부합하는, 부분들의 유기적인 결합에 근거한 집단적 신체를 스펙터클로서 생산했다면, 이미지의 자유로운 합성과 변형이 가능한 디지털 소프트웨어는 디지털 경제의 무한한 순환에 부합하는 유동적인 신체를 생산한다. 이러한 논의를 근거로 슈타이얼은 바로 그 동일한 이미지를 재료로 활용하고 동일한 편집 도구를 수단으로 배치하여 이미지의 재조합(recombination)에 근거한 대안적 이미지-신체를 조직할 가능성을 인정한다. “우리는 절단된 부분을 재편집할 수 있다. 전체 국가, 인구는 물론 경제적 생존력과 효용성 관념에 순응하지 않는다는 이유로 잘리고 검열된 필름과 비디오의 모든 부분마저도 재편집할 수 있다. 우리는 이들을 비일관적이고 인공적이고 대안적인 정치적 신체로 편집할 수 있다.”⁴⁶⁾

슈타이얼이 이러한 사례로서 간략히 언급하고 있는 나탈리 북친(Natalie Bookchin)의 멀티채널 영상 설치작품인 <대중 장식(Mass Ornament, 2009, 그림 14)>⁴⁷⁾은 디지털 시대에 생산되는 이미지가 어떻게 스펙터클로 전환되며 그 이미지의 재조합이 어떻게 순수 수단으로서의 몸짓을 드러낼 수 있는가를 시사한다는 점에서 아감벤의 영화에 대한 사유와도 공명한다. 북친은 유튜브에서 사용자가 자신이 좋아하는 노래를 따라 부르고 그에 맞춰 춤을 추는 장면을 스스로 촬영하고 업로드한 수백 개의 영상을 재편집하여 이를 다수의 스크린에 배치했다. 각각의 영상은 고립된 자신의 방에서 대중문화의 스펙터클에 동일화되어 자신의 몸짓과 동작을 조율하는 디지털 시대의 사적인 주체에 대한 초상으로 기능한다. 북친의 몽타주는 이러한 이미지

46) Hito Steyerl, “Cut! Reproduction and Recombination,” in *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press, 2012, p. 187. 슈타이얼의 이와 같은 논의는 지그프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer)가 킬러 걸스(Tiller Girls)를 논의하면서 이를 공장제 자본주의의 논리에 호응하는 집단적 신체로 규정한 개념, 즉 대중 장식(mass ornament)의 개념에 근거한다. Kracauer, “The Mass Ornament,” in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, trans. and ed. Thomas Y. Levin, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, pp. 75-88.

47) 이 작품은 제목과 편집 방식에서 드러나듯 크라카우어의 ‘대중 장식’ 개념과 이것이 가리키는 킬러 걸스를 디지털 시대에 맞게 재창조한 작업이다.

가 동시대의 주체를 구성하는 방식은 물론 그러한 주체화를 실행하는 기술적 장치들(웹캠과 인터넷)에 대한 기억을 환기시킨다. 또한 몽타주는 서로 멀리 떨어진 익명의 주체들이 나타내는 비일관성을 유지하면서도 이들이 공유하는 몸짓과 동작을 공통의 스크린 평면에 배열함으로써 그 몸짓과 동작을 ‘순수 수단’으로 제시하고 이들의 집합을 파편화된 네트워크 사회의 가능한 ‘정치적 신체’로 구성한다. 비록 결론에서야 이를 제시하기 때문에 비약적으로 보일 수 있다는 위험에도 불구하고 내가 복친의 사례로 이 글을 맺는 이유는, 디지털 장치의 주체화 수행 양식에 대한 기술-미학적 비판 및 이러한 비판과 동조하는 정치적 이미지-신체를 모색하는 동시대의 예술적 작업에 대한 비평이 아감벤의 사유를 영화미디어연구의 관점에서 연장시키는 작업의 중요한 향후 과제라 여기기 때문이다.



[그림 14] 나탈리 복친, <대중 장식>(2009)

■ 참고문헌

- 김지혜, 「아감벤의 잠재성 사유와 현대미술」, 『미학예술학연구』 50호, 2017, 99-134쪽.
- 노영훈, 「동시대 예술에서 장치(dispositif) 개념의 분석」, 『예술과 미디어』 13권 2호, 2014, 53-83쪽.
- 이재준, 「얼굴과 사물의 인상학: 근대 신경과학과 광학미디어에서의 기계의 표현을 중심으로」, 『미술이론과 현장』 22호, 2016, 62-85쪽.
- 조선령, 「장치 개념과 이미지 이론의 확장」, 『미학예술학연구』 45호, 2015, 219-242쪽.
- Agamben, Giorgio, “Nymphs,” trans. Amanda Minervini, *Releasing the Image: From Literature to New Media*, eds. Jacques Khalip and Robert Mitchell, Stanford, CA: Stanford University Press, 2011, pp. 60-80.
- _____, *What is an Apparatus? and Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella, Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.
- _____, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films,” *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, ed. Tom McDonough, Cambridge, MA: MIT Press, 2002, pp. 313-321.
- _____, “What is a Camp?” *Means without End: Notes on Politics*, trans. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2000, pp. 37-47.
- _____, “Notes on Gesture,” *Means without End*, pp. 49-62.
- _____, “Marginal Notes on Commentaries on the Society of Spectacle,” *Means without End*, pp. 73-90.
- _____, “The Face,” *Means without End*, pp. 91-101.
- _____, “Notes on Politics,” *Means without End*, pp. 109-120.
- _____, “In Praise of Profanation,” *Profanations*, trans. Jeff Fort, New York: Zone Books, 2007, pp. 73-92.
- _____, “Dim Stockings,” *The Coming Community*, trans. Michael

- Hardt, Minneapolis, MN: University of Minneapolis, 2007, pp. 47-52.
- _____, “Aby Warburg and the Nameless Science,” *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford, CA: Stanford University Press, 1999, pp. 89-103.
- _____, “On Potentialities,” *Potentialities*, pp. 177-184.
- _____, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.
- _____, “Time and History: Critique of the Instant and the Continuum,” *Infancy and History: The Destruction of Experience*, trans. Liz Heron, New York: Verso, 1993, pp. 89-106.
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- _____, “Theses on the Philosophy of History,” *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken, 1968, pp. 253-264.
- Braun, Marta, *Eadweard Muybridge*, London: Reaktion Books, 2010.
- Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone books, 1995.
- Debord, Guy and Gil J. Wolman, “A User’s Guide to Détournement,” *Les Lèvres Nues* #8 (May 1956), online at <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html>(2017년 11월 1일 접근).
- Didi-Huberman, Georges, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms, Aby Warburg’s History of Art*, trans. Harvey L. Mendelsohn, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2017.
- _____, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, trans. Alisa Hartz, Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
- Foucault, Michel, *Psychiatric Power: Lectures at the Collège de France, 1974-1974*, ed. Jacques Lagrange, trans. Graham Burchell, London: Palgrave Macmillan, 2006.
- Godard, Jean-Luc and Youssef Ishaghpour, *Cinema: The Archaeology of*

- Film and the Memory of A Century*, trans. John Howe, New York: Bloomsbury Academic, 2005.
- Grønstad, Asbjørn, and Henrik Gustafsson, "Introduction: Giorgio Agamben and the Shape of Cinema to Come," *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image*, eds. Henrik Gustafsson and Asbjørn Grønstad, New York: Bloomsbury Academic, 2016, pp. 1-18.
- Heller-Roazen, Daniel, "Editor's Introduction: "To Read What Was Never Written"," *Potentialities*, pp. 1-24.
- Kim, Jihoon, "Manipulated Surface and Time: Digital Video and the "Film-Video Hybrid" in Bill Viola's 21st Century Work," *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 30, no. 2 (2013), pp. 140-158.
- Kracauer, Siegfried, "The Mass Ornament," *The Mass Ornament: Weimar Essays*, trans. and ed. Thomas Y. Levin, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, pp. 75-88.
- Levin, Thomas Y. "Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord," *Guy Debord and the Situationist International*, pp. 321-453.
- Levitt, Deborah, "Notes on Media and Biopolitics: 'Notes on Gesture'," *The Work of Giorgio Agamben: Law, Literature, Life*. eds. Justin Clemens, Nicholas Heron, and Alex Murray. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2008, pp. 193-211.
- Lundemo, Trond, "Montage and the Dark Margin of the Archive," *Cinema and Agamben*, pp. 191-206.
- Meek, Allen, *Biopolitical Media: Catastrophe, Immunity, Bare Life*, New York: Routledge, 2016.
- Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. Sophie Hawkes, New York: Zone Books, 2004.
- Noys, Benjamin, "Film-of-Life: Agamben's Profanation of the Image," *Cinema and Agamben*, pp. 89-102.
- Mulvey, Laura, *Fetishism and Curiosity*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996.
- Murray, Alex, "Beyond Spectacle and the Image: The Poetics of Guy

- Debord and Agamben,” *The Work of Giorgio Agamben: Law, Literature, Life*, pp. 164-180.
- Prodger, Philip (ed.), *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, New York: Oxford University Press, 2003.
- Russell, Catherine, “Dialectical Film Criticism: Walter Benjamin’s Historiography, Cultural Critique and the Archive,” *Transformations* 15 (2007), online at http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2017/01/Russell_Transformations15.pdf (2017년 10월 15일 접근).
- Silverman, Kaja, “The Dream of the Nineteenth Century,” *Camera Obscura*, vol. 17, no. 3 (2002), pp. 1-29.
- Steyerl, Hito, “Cut! Reproduction and Recombination,” *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press, 2012, pp. 176-190.
- Väliaho, Pasi, “Biopolitics of Gesture: Cinema and the Neurological Body,” *Cinema and Agamben*, pp. 103-120.
- _____, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and the Cinema circa 1900*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- Witt, Michael, *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 2013.

❖ ABSTRACT

Biopolitics, Montage, and Potentialities of the Image:
Giorgio Agamben and Cinema

Kim, Jihoon

This paper provides an in-depth examination of the relationship between cinema and Giorgio Agamben's aesthetics and philosophy. Intersecting Agamben's key concepts including gesture, mediality, biopolitics, historicity, and profanation with historical and aesthetic dimensions of cinema, I argue for his ambivalent view on cinema and visual media. On the one hand, Agamben linked cinema and visual media to his discussion on biopolitics and spectacle as he considered them as apparatus for capturing and controlling gestures. On the other hand, he also argued that cinema could restore the image with capacity to preserve and recuperate gestures based on his consideration of montage as cinema's key aesthetic and technical component (an operation of profanation) and his Benjaminian thought on the ways in which montage suspended linear flow of images and activated an alternative memory of them. Drawing on history of cinema and optical devices in the 19th and early 20th centuries as well as examples of found footages of filmmaking predicated upon stoppage and repetition of images, I argue that Agamben's concept of potentialities can be extended into his thought on cinema and visual media apparatuses in general.

Key Words : Giorgio Agamben, cinema, visual media apparatus, gesture, biopolitics, spectacle, montage, profanation, potentialities

■ 논문접수일 : 2017. 11. 10

■ 심사완료일 : 2017. 11. 30

■ 게재확정일 : 2017. 12. 1

