

TRANS- HUMANITIES

Title : 감시: 기술과 예술 사이의 비디오

The Surveillance: Video between Technic and Art

Author(s) : 김홍기 (KIM Hong-Ki)

Source : *Trans-Humanities*, Vol. 7 No. 2 (2014), pp. 181–203

Published by : Ewha Womans University Press

URL : <http://eiheng.ewha.ac.kr/page.asp?pageid=book10&pagenum=060600>

Online ISSN : 2383-9899

All articles in *Trans-Humanities* are linked to the Homepage of KCI and
Ewha Institute for the Humanities and can be downloaded:
www.kci.go.kr & <http://www.trans-humanities.org/>



이화여자대학교
EWHW WOMANS UNIVERSITY

감시:

기술과 예술 사이의 비디오

김홍기 (파리 8대학)

I. 서론: 감시는 기술과 예술의 교차점이다

더 이상 감시는 범죄자, 환자, 광인에만 관련되는 것이 아니다. 오늘날 감시는 너무나 일반화되어서 심지어 정상적인 사회적 조건으로 여겨질 정도다. 모든 사람들이 도처에서 매순간 감시된다. 길 위에서, 버스 안에서, 운전 중에 우리는 부지불식간에 촬영된다. 마치 모든 사람이 사회적 위협-현행적이지는 않아도 적어도 잠재적인-이라도 되는 듯 말이다. 일반화된 감시의 중심에 비디오가 있다. 비디오 덕분에 감시는 모든 시민들을 자신의 대상으로 삼을 수 있다. 즉 감시 비디오¹가 문제의 핵심이다. 감시 비디오는 1942년 독일에 처음 설치되었고 오늘날까지 끊임없이 발전되고 확산되어 왔다. 예컨대 영국은 카메라에 의한 감시가 유럽에서 가장 확산된 나라인데 현재 총 4백만 개 이상의 카메라가 설치되었다고 추산된다. 결국 우리는 비디오카메라로 이뤄진 무수한 눈을 가진 '빅브라더'가 감시

1. 여기서 '감시 비디오'라는 것은 우리가 흔히 CCTV(폐쇄회로텔레비전)라고 일컫는 것을 뜻한다. 프랑스어 vidéo surveillance를 문자 그대로 옮긴 말로서 이런 번역이 갖는 장점은 이 감시 시스템이 비디오 매커니즘에 그 기반을 두고 있다는 사실을 상기시켜 준다는 데 있다. 따라서 비디오를 주제로 삼아 감시 장치를 다루는 본 논문에서는 다소 생소하더라도 '감시 비디오'라는 표현을 사용하도록 한다.

하는 세계에서 살고 있는 셈이다.

그러므로 감시는 비디오가 푸코적 의미의 장치(dispositif)로서 복무하는 주요한 것들 중 하나이다. 비디오는 감시를 위한 기술적 장치로서 지식 계열과 권력 계열을 접속시키는 기능을 한다. 다시 말해 비디오라는 기술적 토대 속에서, 한편으로는 사회통제에 대한 담론이, 다른 한편으로는 치안권력의 감시권이 수렴된다. 감시 비디오를 지원하기 위해서 이 장치가 범죄를 예방하고 사회통제를 수행할 수 있다는 담론들이 만들어지며, 치안권력은 감시 비디오 덕분에 임의의 개인들을 통제할 권리를 획득한다. 이처럼 비디오는 감시라는 주제와 관련하여 하나의 기술적 장치로 여겨진다.

그런가 하면, 또한 감시는 비디오아트 탄생 이후 줄곧 중요한 테마 중 하나로 간주되어 왔다. 감시를 대상으로 삼은 비디오아트의 선구자들 중 몇몇만 언급하자면 피터 캠퍼스(Peter Campus, 1937-), 댄 그래엄(Dan Graham, 1942-), 브루스 노먼(Bruce Nauman, 1941-)이 있다. 줄리아 셰어(Julia Scher, 1954-) 같은 동시대 비디오 아티스트들도 감시 비디오에서 착안한 비디오 설치를 선보이고 있다. 이들 각자는 각자의 고유한 방식으로 감시 비디오를 전유한다. 카메라를 자기 자신에게 겨누어 자신의 심리적, 사회적 정체성에 대해 질문하기도 하고, 관객들의 이미지를 비추어 관객들로 하여금 단지 전시공간에서뿐만 아니라 도시 곳곳에서 미지의 누군가에 의해 감시당하고 있음을 깨닫게 만들기도 한다. 이런 경우 예술가들은 비디오를 예술적 기틀(appareil)로 사용하여 비가시적인 감시 장치-역시 비디오를 통해 만들어진-를 가시화한다.

우리는 감시라는 공통주제 속에서 '기술적 장치(dispositif)로서의 비디오'와 '예술적 기틀(appareil)로서의 비디오'가 서로 결합된다고 생각한다. 이 두 '비디오'는 물리적 관점에서는 구별되지 않는 단일한 것인데, 왜냐하면 둘 다 폐쇄회로라는 동일한 시스템을 공유하기 때문이다. 그러나 탈은폐의 관점에서 바라볼 때 양자는 서로 구별된다. 기술적 장치로서의 감시 비디오는 개인들을 하이데거적인 의미의 '비품'(Bestand)으로 탈은폐하며

관찰하고 통제해야 할 매개변수로 환원시킨다. 반면 비디오아트는 비록 감시 비디오와 동일한 기술로 구성되어 있지만 그와는 다른 탈은폐, 즉 감시 장치의 흐름에 지연을 가하는 탈은폐이며, 이를 통해 감시를 그 자체로 가시화하면서 감시의 본질에 대해 되묻고 관객들의 주체성을 회복시켜 준다. 이런 맥락에서 감시라는 주제는 비디오와 관련하여 예술과 기술의 관계를 해명하기 위한 가장 탁월한 주제 중 하나이다.

II. 판옵티콘: 훈육 사회의 감시 장치

미셸 푸코(Michel Foucault, 1926-84)에 의하면, 18세기 말부터 19세기 초 사이에 권력이 지닌 두 개의 새로운 특징이 등장한다. 하나는 권력 적용의 한 양상으로서의 훈육이며, 다른 하나는 인구로 구성된 생명체 전체를 통치하기 위해 권력이 스스로 변형되는 방식으로서의 생명정치이다. 훈육과 생명정치가 주권 사회를 대체한다. 주권 사회는 죽음을 결정할 권력을 가졌던 반면, 훈육과 생명정치는 생명을 관리하는 기능을 갖는다. 이제 단지 사회를 위협하는 개인들을 뒤쫓아 그들에게 죽음을 선고-그것이 사형과 같은 실제적 죽음이든, 공동체에서 추방하는 상징적 죽음이든 간에 상관없이-하는 것만이 중요한 게 아니라 그것보다는 모든 시민들의 생명을 관리함으로써 일탈을 교정하고 예방하는 것이 더욱 중요하다. 이처럼 생명은 권력의 대상이 된다.

훈육과 생명정치는 각각 구별된 대상을 지닌다. 훈육은 한 사회의 개인들을 길들여 유순한 신체를 만드는 데 주력한다. 생명정치는 위생, 보건, 출산, 성(性) 등의 관리를 담당하는데 이때 관심의 대상은 생명체 전체로서의 인구이며 그 목적은 더욱 유용한 인구를 만들어 노동력을 향상시키는 것이다. 그러나 훈육의 대상으로서의 개인 신체와 생명정치의 대상으로서의 인구는 본질상 서로 연결되어 있는데, 왜냐하면 개인과 인구는 바로 근대성을 이루는 두 측면이기 때문이다. 즉 개인의 신체는 근대성의 분

석적 측면이며, 인구는 종합적 측면이다. 이처럼 훈육과 생명정치는 상호 보완적인 관계를 이룬다. 양자는 각각 개인과 인구의 수준에서 생명을 관리하여 구성원들이 더욱 유순하고 더욱 유용한 사회를 만들어내려 한다. 푸코는 다음과 같이 말한다.

개인 및 길들일 수 있는 신체의 발견과 동시에, 인구의 발견은 서구의 정치적 기법의 변형을 이끌어낸 또 다른 중요한 기술적 핵심이다.... 권력의 기술 내에 두 개의 커다란 혁명이 있었다. 그것은 훈육의 발견과 조절의 발견, 어떤 해부정치의 완성과 어떤 생명정치의 완성이다. (“Les mailles” 1012-13)

이런 맥락에서 푸코는 감시를 근대 권력의 기술의 전형으로 다룬다. 훈육사회에서 생명을 관리한다는 것은 지목된 개인들을 수사하는 것이라기 보다 생명 존재들을 꾸준히 관찰하고 감시하는 것이다. 감시는 활동의 결과보다는 그 과정을 통제하기 위해 수행된다. 푸코에게 훈육의 징조는 페스트가 발병한 도시에서 나타난다. 나병이 발생한 도시의 원칙은 환자-그리고 거지, 떠돌이, 광인, 폭력배-를 도시 밖으로 배제시키는 것이었다. 이와 달리 페스트 도시의 권력은 모세혈관적인 방식으로 수행되며 모든 거주자들의 지속적 등록 체계를 확립하여 그들을 일관적으로 감시하고 분석하고 위계화한다. “위계, 감시, 시선, 기입이 전적으로 관통하는 페스트 도시, 모든 개인의 신체에 뚜렷한 방식으로 작용하는 외연적 권력의 기능 속에 고정된 도시-이것이 완전하게 통치되는 도시의 유토피아이다” (Foucault, *Surveiller et punir* 200). 그러나 페스트 도시의 모델은 여전히 국지적이고 제한된 것인데, 왜냐하면 이 모델은 단지 현실적으로 위협에 처한 공간에만 적용되기 때문이며 어떤 예외 상태를 대변하기 때문이다. 이것은 폐쇄적이고 부정적인 훈육을 실현한다. 즉 사회적 ‘검역’을 목적으로 어떤 특정한 도시를 봉쇄하며 그 거주자들이 서로 접촉하고 소통하지

못하게 만든다. 그러므로 이런 유형의 훈육사회 내에서 감시는 비록 일관적이고 규제적이긴 하지만 특수하고 부정적인 방식으로 수행된다.

감시 장치는 제한적 모델(페스트 도시)에서 일반화 가능한 모델로 이행하면서 전개된다. 푸코는 일반적 감시 모델을 벤담(Jeremy Bentham, 1748-1832)의 유명한 건축적 형상인 관옵티콘에서 발견한다. 관옵티콘의 목적은 무엇인가? 그것은 중앙탑에 있는 한 명의 감시자가 탑 주위의 개별적 독방에 감금된 모든 수감자들을 관찰할 수 있게 하는 것인데, 이때 수감자들은 그들이 관찰되고 있는지 전혀 알 수 없다. “관옵티콘은 보다-보이다 사이의 짝 맞음을 분리하는 기계이다. [중앙탑] 주변의 고리 안에 있으면 [감시자에게 완전히 보이지만 결코 볼 수는 없다. 중앙탑에 있으면 모든 것을 보지만 결코 [감시자 자신에] 보이지는 않는다”(Foucault, *Surveiller et punir* 203). ‘보다’와 ‘보이다’ 사이의 이런 분리와 불평등성은 어떤 영속적인 감시의 상황을 산출한다. 수감자들은 독방 전체를 통과하는 조명에 언제나 노출되어 있기 때문에 끊임없이 감시받고 있다는 인상을 받는다. 그리고 그들은 감시자가 언제나 중앙탑에 머물러 있다는 느낌을 받는데, 왜냐하면 그들이 언제나 중앙탑 앞에 놓여 있으면서도 결코 탑 꼭대기에 있다고 여겨지는 감시자의 정체를 볼 수는 없기 때문이다.

페스트 도시의 감시와는 달리, 관옵티콘의 감시는 적극적이며(positive) 일반적이다. 왜 적극적이냐? 이제 감시는 더 이상 위협을 제거하기 위해서가 아니라 개인들이 규범을 준수하고 방정한 품행을 갖추도록 부추기면서 더욱 유용한 개인들을 만들기 위해 수행되기 때문이다. 왜 일반적인가? 관옵티콘의 감시는 어떤 특정한 감염 도시에 국한되지 않으며 오히려 훈육 권력의 일반화 가능한 모델이기 때문이다.

수감자들은 ‘보다’와 ‘보이다’가 분리된 탓에 중앙탑에 실제로 감시자가 있는지 전혀 알 수가 없다. 관옵티콘 체계는 심지어 중앙탑에 아무도 없더라도 마찬가지로 잘 작동될 것이다. 수감자들이 좋은 품행을 취하면서 더욱 유순하고 더욱 유용한 개인이 되는 것은 끊임없는 통제를 수행하는 감

시자가 언제나 있기 때문이 아니라 판옵티콘 도식이 그들에게 감시자가 실제로 있는지와 상관없이 꾸준히 감시당하고 있다는 인상을 주기 때문이다. 그러므로 권력의 담지자로서 어떤 특정한 감시자를 임명하는 게 중요한 것이 아니라 다수의 개인들에게 자신이 보이고 있다는 의식을 집어넣어 니체적 의미의 ‘양심의 가책’을 불러일으키는 것이 중요하다. 그 결과 그들은 유용하고 유순한 시민이 되어 노동력으로서 사회에 봉사하게 된다. 즉 판옵티콘이 수행하는 적극적인 역할이란 개인들의 가능한 유용성을 증대시키는 것이다.

다른 한편, 판옵티콘은 감시의 일반화 가능한 모델을 제공한다. 물론 판옵티콘은 특정한 개인들을 잘 통제하기 위해 고안된 특수한 유형의 건축물을 지칭한다. 그러나 기능적인 수준에서 판옵티콘은 훈육권력의 매커니즘을 위한 도식을 제공하며, 권력이 인간들의 일상생활에 도입되는 방식을 제시하고, 정치적 테크놀로지로서의 일반화된 감시를 표상한다. 푸코의 말을 들어보자.

판옵티콘은 몽상적인 건축물로 이해되어서는 안 된다. 그것은 이상적인 형태에 도달한 권력 매커니즘의 다이어그램이다. 모든 장애물, 저항 또는 마찰로부터 추상해낸 판옵티콘의 기능은 건축적이고 시각적인 순수 체계로서 표상될 수 있다. 사실 이것은 특정한 용도로부터 분리될 수 있고 분리되어야 하는 정치적 테크놀로지의 형상이다. (*Surveiller et punir* 207)

원래 벤담이 판옵티콘 모델을 고안한 이유는 그것을 감옥에 적용하기 위해서였다. 그러나 이 모델은 다른 여러 훈육 기관들, 예컨대 환자를 치료하기 위한 병원, 노동자를 감시하기 위한 공장, 광인을 수용하기 위한 보호 시설, 학생들을 가르치기 위한 학교 등에도 적용될 수 있다. 이처럼 이 모델은 폭 넓은 적용 가능성을 지니는데, 왜냐하면 이것이 “신체를 공간에 이식하고, 개인들을 상호 관련 하에 분배하며, 위계를 조직하고, 권력의 중

심과 경로를 확보하며, 권력의 도구와 개입방식을 정의하는 하나의 유형”(Foucault, *Surveiller et punir* 207)이기 때문이다. 그러므로 판옵티콘 체계는 상당한 수의 사람들을 감시해야 하는 모든 장소에 도입될 수 있으며, 한 사회 전체로 확산되어 훈육 권력의 일반적 원리로 승격된다.

그렇다면 판옵티콘과 연관된 권력은 어떠한가? 어떻게 판옵티콘은 정치권력의 성격을 변용시키는가? 이와 관련해서도 역시 판옵티콘은 중요한 장치인데, 왜냐하면 “이것이 권력을 자동화하고 탈개인화”(Foucault, *Surveiller et punir* 203)하기 때문이다. 권력은 과거 주권사회에서 왕에게 귀속되었던 것과는 달리 이제 어떠한 특수한 개인에게도 귀속되지 않는다. 그렇다면 판옵티콘의 중앙탑에 있는 감시자가 권력의 담지자가 아닌지 의문을 품을 수 있다. 그러나 그 감시자는 누구로라도 대체될 수 있으며 단지 권력 관계를 기능하게 만들 뿐인 하나의 대체 가능한 구성요소임을 기억해야 한다. 사실 수감자들은 누가 그들의 감시자인지 알지 못하며, 그가 누구인지 아는 것은 그들에게 전혀 중요하지 않다. 위에서 말했듯이 판옵티콘 체계는 심지어 감시자의 자리가 비어 있더라도 역시 잘 작동될 것인데, 왜냐하면 판옵티콘의 감시권력은 중앙탑에 감시자가 실제로 있어야만 작동하는 게 아니라 감시자와 피감시자 사이의 시선적 불평등성을 산출하는 건축적 배치에 의해 작동하기 때문이다. 게다가 푸코는 학교, 병원, 공장, 감옥 같은 판옵티콘적 제도들이 포섭할 수 없는 외부가 언제나 존재한다고 강조한다. 즉 판옵티콘 외부의 모든 구성원이 이 제도들이 어떻게 기능하는지 확인하러 올 권리가 있고, 결국 중앙탑의 감시자마저도 대중의 감시대상이라고 강조한다.

한 명의 감시자가 한눈에 여러 다양한 개인들을 관찰할 수 있게끔 세심하게 배열된 이런 판옵티콘은 또한 모든 사람들이 그 최소한의 감시자를 감시하러 올 수 있도록 허용한다. 그 시각기계판옵티콘은 ... 권력의 수행이 사회 전체에 의해 통제될 수 있는 투명한 건축물이 된다. (Foucault,

Surveiller et punir 209)

그러므로 훈육사회의 권력은 그 어떤 특수한 개인에게도 귀속되지 않는다. 권력은 '민주적으로' 모든 이에 의해 공유되며 동시에 그 누구에 의해서도 공유되지 않는다. 권력은 자동적으로 실행된다. 이런 식으로 일반화된 감시가 완수된다.

Ⅲ. 통제 사회와 감시 비디오

그런데 또한 푸코는 권력이 변화하는 징후를 매우 잘 알아챈다. “[권력은] 비물질화하는 경향을 띤다. 권력이 더욱 더 이 한계에 다가가서면 다가갈수록, 이런 효과들은 더욱 더 지속되고 심층적이며 결정적으로 획득되고 끊임없이 연장된다”(Foucault, *Surveiller et punir* 204). 어쨌든 판옵티콘이 감금을 주요 기술로 취하는 훈육 권력의 물리적이고 건축적인 모델에 머무른다면, 여기서 푸코가 말하는 것은 권력이 이 모델을 떠나는 와중에 있으며 더욱 비물질적인 것이 되어서 아무런 물질적 장애 없이 더욱 일관되게 기능하리라는 것이다. 그렇다면 이제는 훈육 사회에서 또 다른 유형의 사회로 이행하는 중이라고 말할 수 있지 않을까? 이것이 바로 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-95)가 푸코에 대해 언급하며 생각한 바이다. 들뢰즈는 푸코를 일컬어 “훈육사회란 우리가 벗어나고 있는 것, 이미 우리가 더 이상 머물러 있지 않은 것이라고 말한 최초의 사람들 중 한 명”이라고 하며, 덧붙여 “우리는 통제 사회로 진입하고 있는데 이 사회는 더 이상 감금이 아니라 지속적 통제와 순간적 소통에 의해 기능한다”고 말한다(“Contrôle et devenir” 236).

들뢰즈에 의하면, 훈육이 위기를 맞이하고 새로운 통제의 힘이 붙어 닥친 것은 2차 세계대전 이후의 일이다. 통제 사회란 무엇인가? 훈육 사회에서 개인이 끊임없이 한 감금 장소에서 다른 감금 장소로 이동하고 있었다

면, 통제 사회에서 개인은 말 그대로 ‘영속적 통제’에 종속된다. 통제 사회에서 권력의 실행은 더 이상 공장, 학교, 감옥 같은 감금장소에 의존하지 않는다. 통제 사회의 논리는 물리적 장소의 제약에서 벗어난 기업의 논리이다. 기업은 각 개인을 끊임없이 분석하고 평가하여 ‘성과급’이라는 변조의 원리를 부과한다. 이처럼 기업은 모든 구성원들을 결코 놓아주지 않을 영원한 경쟁으로 내몬다. 표층적인 차원에서는 기업이 과거 훈육 사회의 한 감금 장소였던 공장을 대체한 것처럼 보이지만, 이것은 단지 노동의 장소에서만 일어나는 일이 아니다. 기업은 단지 공장뿐만 아니라 그 외의 모든 판옵티콘적 제도를 대체하는 보편적 원리이다. 차라리 기업은 하나의 편재하는 매커니즘이며, 이를 통해 사회의 모든 영역에서 비물질화된 권력이 실행된다. 교육을 예로 들자면, 교육도 역시 기업의 기술을 채택하여 학교를 평생교육으로 대체하고 시험을 수시평가로 대체하는 경향을 띤다. 이런 의미에서 들뢰즈는 “기업이 하나의 영혼이며 하나의 기체(gaz)”라고 말한다(“Post-scriptum” 242). 물리적 제도들로부터 분리된 통제 권력은 마치 공기처럼 어떠한 빈틈도 없이 사회 전체를 포괄하기에 이른다. 이제 통제 권력은 자신의 ‘외부’를 갖지 않는다. 훈육사회에서 권력은 감금장소들에 의존하여 수행되었고 개인들은 한 감금장소에서 나와 다른 감금장소로 들어가기 전의 시간적 간격 동안 권력의 외부에서 어떤 해방과 비판의 거리를 확보할 수 있었다. 이와는 반대로 통제 사회는 자신의 외부를 허용하지 않으며 그 누구도 자신의 세력을 벗어나지 못하도록 애쓴다. 훈육 사회가 서로 분리되어 있지만 유비적인 다양한 감금 장소들로 이루어졌던 반면, 통제 사회는 오직 유일한 기업으로만 구성되며 이 기업이 각 개인을 더욱 잘 통제하기 위해 신속하게 와해와 변형을 반복한다.

판옵티콘이 훈육을 위한 감시 장치였던 것과 마찬가지로, 통제 사회도 더욱 비물질적인 권력을 실현하기 위해 자신의 고유한 기술적 장치를 필요로 할 것이다. 통제 사회를 위한 감시 장치는 무엇이겠는가? 분명, 들뢰즈는 “상이한 통제들은 서로 분리될 수 없는 변이들이며 하나의 가변적인

체계를 형성하는데 그 체계의 언어는 **디지털이다**”(“Post-scriptum” 242) (필자 강조)라고 말하며, 또한 “통제 사회는 제3종의 기계들, 정보과학 기계, 컴퓨터를 통해 작동한다”고 말한다(244). 이처럼 그는 통제 사회의 고유한 장치가 디지털이리라고 말한다. GPS나 전자 팔찌 같은 고도로 발전된 디지털 통제기술을 보면 들뢰즈의 주장은 더더욱 타당해 보인다.

그러나 우리는 일단 감시 비디오의 등장에 강조점을 두어야 한다고 생각한다. 감시 비디오가 설치되기 시작한 건 1940년대 중반부터인데, 이때는 들뢰즈가 말하는 통제 사회가 생겨난 시기와 거의 동일한 시기이다. 우리는 이러한 일치가 우연이 아니라고 생각한다. 왜냐하면 정치 권력이 서둘러 비물질화되고, 학교, 공장, 감옥 등과 같이 개인에 대한 권력의 행사를 가능케 하던 훈육 기관들로부터 분리된 건 바로 감시 비디오를 통해서이기 때문이다. 감시 비디오는 작고 가볍기 때문에 어디에나 설치될 수 있다. 이제 다수의 개인들을 감시하기 위해 더 이상 중앙탑도 필요 없고 고리 모양의 독방들도 필요 없다. 이처럼 비디오를 통해 감시 권력은 판옵티콘의 물리적이고 건축적인 한계를 극복한다. 권력이 더 이상 감금 장소에 의존하지 않게 되고 비물질성에 다가서게 되는 것은 감시 비디오에 빛진바 크며, 역으로 감시 비디오는 통제 사회의 영속적이고 비물질적인 권력에 대한 담론을 통해 정당화된다. 그러므로 감시 비디오는 통제 사회의 태동기에 해당하는 기술적 장치, 즉 훈육사회의 퇴장과 통제 사회의 등장이 서로 맞물리는 시기에 해당하는 장치일 것이다. 달리 말해, 감시 비디오는 두 개의 서로 다른 사회-하나를 아날로그적인 훈육 사회, 다른 하나는 디지털적인 통제 사회-를 연결시키는 경첩일 것이다. 마찬가지로 비디오 자체는 기술적 관점에서 봤을 때 하나의 중간항, 즉 최후의 국면을 맞이한 아날로그와 임박한 미래로서의 디지털을 동시에 대변하는 중간항이다.

다른 한편, 다시 푸코로 돌아가 보면, 그는 필시 기 드보르(Guy Debord, 1931-94)의 테제에 맞서 “우리 사회는 스펙터클의 사회가 아니라 감시의 사회”라고 말한다(*Surveiller et punir* 218). 드보르는 스펙터클을 “극도로

축적되어 이미지가 되어버린 자본”(32)이라고 정의하며 현대 자본주의 사회를 스펙터클로 채워진 사회라고 규정하지만, 푸코는 우리 사회를 해석하기 위해 스펙터클보다는 감시를 더욱 강조한다. 그렇지만 우리는 감시와 스펙터클이 서로 대립되지 않는다고 생각한다. 이것들은 오히려 현대 사회를 이해하기 위해 변증법적으로 고려해야 할 두 대상일지도 모른다. 프랑수아즈 파르페(Françoise Parfait)는 비디오 아트에 대한 그의 책에서 이런 사실을 잘 짚어낸다. “현대 사회가 스펙터클과 감시라는 두 개의 극 사이에 위치한 것은 대부분 재화, 인간, 정보의 교환 체계 탓이다”(Parfait 249). 왜 스펙터클과 감시는 현대 사회의 분리할 수 없는 두 극단인가? 그 이유는 그것들이 둘 다 불평등한 가시성—즉 ‘보다’와 ‘보이다’ 사이의 분리—에 토대를 두고 실현되기 때문이다. 예컨대 극장에서 스펙터클의 구조는 객석과 무대로 이루어진다. 객석에서 관객은 무대에서 일어나는 모든 일을 보지만 배우들은 관객을 보지 못한다. 무대에서 배우는 (관객에게) 완전히 보이지만 객석에 있는 사람들을 보지 못하는 것으로 여겨진다. 따라서 객석과 무대 사이의 관계는 판옵티콘의 중앙탑과 독방들 사이의 관계와 동일하다. 스펙터클의 객석에서 감시자-관객의 위치에 있건, 아니면 판옵티콘의 독방 안에서 피감시자-배우의 위치에 있건 상관없이, 감시와 스펙터클의 공통적 구조, 즉 불평등한 가시성은 변화하지 않는다. 그러므로 스펙터클은 감시와 양립 불가능하지 않다. 스펙터클과 감시는 동일한 권력 장치의 두 측면이다.

통제 사회에는 스펙터클과 감시를 변증법적으로 종합한 한 유형이 존재한다. 그것은 리얼리티 방송이다. 이것은 일종의 텔레비전 스펙터클로서 감시 비디오 기술을 사용하여 일반인이나 유명인의 일상생활을 보여주는 것이다. 리얼리티 방송 속의 등장인물들은 먹고, 산책하고, 일하고 자는 등 일상생활을 영위하는 것 외에 다른 것을 하지 않는다. 올리비에 라작(Olivier Razac)은 푸코에 대해 쓴 책에서 리얼리티 방송과 동물원 사이의 유사성을 잘 지적한다. “리얼리티 방송에서처럼 동물원에서는 평범하고

정상적인 [동물의] 현실이 선보이는데 이것이 스펙터클이 되는 것이다!” (Razac 160)² 리얼리티 방송은 통제 사회의 ‘동물원’이라고 말할 수 있겠는데, 여기서 동물들은 익명의 사람들도 대체되고 판옵티콘적 장치는 감시 비디오로 대체된다.

그런데 라작은 다음과 같이 말한다. “현실의 스펙터클은 스펙터클한 현실과 서로 영향을 주고받는데, 이 현실이 보여주는 것은 다만 서로 남들보다 더 오래 살아남기만을 바라는 생물학적 섬들뿐이다”(168). 그러면서 그는 리얼리티 방송을 인종주의, 즉 인구를 보호하기 위해 타자들을 배제하고 제거할 것을 요구하는 이데올로기와 연결시킨다. 그러나 이 지점에서 우리는 라작에게 동의하지 않는다. 물론 생존을 위한 경쟁의 형식을 차용한 리얼리티 방송들이 여러 유형 존재하지만, 생존 경쟁과는 아무런 관계가 없는 다른 종류의 리얼리티 방송들도 여럿 존재한다. 그러므로 라작의 주장은 다만 특정한 종류의 리얼리티 방송과 관련해서만 타당하다. 리얼리티 방송에 본질적인 것은 그것이 **익명의** 사람들의 일상생활을 자신의 대상으로 삼는다는 데 있다. 리얼리티 방송은 마치 예외 없이 모든 사람들이 관찰될 가치가 있다는 듯이 시청자들에게 유명인뿐만 아니라 임의의 사람들을 보여줌으로써 감시 비디오의 필요성을 은연중에 정당화한다. 감시 비디오 역시 사회에 위협을 가하는 인물들뿐만 아니라 오히려 한 사회의 모든 구성원을 자신의 대상으로 삼지 않는가. 리얼리티 방송과 감시 비디오는 통제 사회의 두 극단으로서 동전의 양면과도 같다. 물론 그것들이 경우에 따라서는 공동체에 부적절한 개인들을 배제시키는 데 활용될 수도 있다. 그러나 이것은 단지 그것들의 도구적 용법 중 하나일 뿐이다. 본질적인 것은 그것들이 서로 수렴하여 사회를 하나의 거대한 ‘인간 동물원’으로 만드는 데 있다. 이곳의 보이지 않는 철장에서 그 누구도 빠져나갈 수는 없다.

2. 뿐만 아니라 푸코도 이미 르 보(Louis Le Vau, 1612-70)가 베르사이유에 건축한 동물원과 벤담의 판옵티콘 기획 사이의 구조적 친화성을 잘 지적했다.

Ⅳ. 비디오 아트 대 감시 비디오

감시 비디오의 탄생 이후 감시 권력은 더 이상 자신의 외부를 허용하지 않는다. 감시 권력은 더 이상 판옵티콘적인 감금 공간에 의존하지 않는다. 그것은 도처에 존재하며 그 어떤 순간에도 휴식을 취하지 않는다. 이제 사회 전체가 끊임없는 감시의 흐름 속에 잠겨 있다. 이런 맥락에서 비디오아티스트들은 예술적 개입을 시도하여 감시의 흐름을 지연시키고 감시 그 자체가 무엇인지 가시화하려 한다. 그들은 감시 비디오와 동일한 기술을 전유하여 그것을 **사유와 지연**을 위한 예술적 기틀(*un appareil artistique pensif et suspensif*)로 만든다. 그러므로 그들의 작품은 기술적 장치로서의 비디오와 예술적 기틀로서의 비디오가 서로 맞붙는 일종의 전쟁터이다.

감시 비디오에 관심을 가진 초창기 비디오 아티스트들 중에는 댄 그래엄, 브루스 노먼, 피터 캠퍼스, 조안 조나스(Joan Jonas, 1936-) 등이 있다. 이들은 각자 다양한 방식으로 감시 비디오라는 주제에 접근한다. 우선 조안 조나스의 비디오 작업 *Vertical Roll*(1972)을 보자. 여기서 조나스는 여성 신체와 비디오 테크놀로지의 표상을 해체하면서 여성의 정체성을 장면화하고 있다. 그는 일종의 전자신호-이미지가 수직적으로 끊임없이 말려들어가는 오작동(*vertical roll*)-를 사용하면서 공간을 탈구시키고 이미지에 거듭 프레임을 가하면서 그것을 파손시킨다. 작품 내내 규칙적으로 반복되는 수직적 말림은 이미지를 교란시키고 비디오 장치의 물질성을 노출시킨다. 끊임없이 요동치는 프레임, 반복되는 수평줄은 관객을 끌어당기는 동시에 밀쳐낸다. 작품의 시각적 스타카토는 표면을 규칙적으로 때리는 숏가락 소리에 의해 강화된다. 이 숏가락 소리는 마치 조나스가 비디오 스크린 자체를 때리는 것처럼 공명한다. 이 작품은 어떤 감시의 상황으로 이루어진다. 즉 비디오 장치를 매개로 관객은 자신은 작가에게 보이지 않은 채 작가의 신체를 응시하는 감시자의 위치에 놓이게 된다. 여성주의적 관점에서 감시자와 피감시자의 이런 관계는 응시 주체로서의 남자와



그림 1 Joan Jonas, *Vertical Roll*, 1972.

응시 대상으로서의 여자의 관계에 중첩된다. 그러나 관객의 시선은 수직으로 말리는 이미지와 숟가락 부딪치는 소리 때문에 끊임없이 중단된다. 이렇듯 시각적이고 청각적인 작은 장애물을 도입함으로써 조나스는 감시 비디오의 흐름을 지연시켜 감시 비디오를 우리가 사유해야 할 것으로 만든다.

조안 조나스의 비디오에서 관객이 응시하는 작가의 이미지는 작가가 미리 기록하고 조작한 이미지인 데 반해, 피터 캠퍼스는 비디오 설치 작품 *Mem*(1974-75)에서 관객이 즉각적으로 스크린에 비친 자신의 이미지를 대면할 수 있도록 감시 비디오의 매커니즘을 **실시간으로** 사용하였다.³ 이 비디오 설치의 경우 얼핏 보면 텅 빈 듯한 어두운 공간만이 보인다. 좀 더 주의 깊게 들여다보면 바닥에는 조명을 받은 표면이 벽에는 사다리꼴 모양의 빛나는 형상이 있다. 관객이 한걸음씩 빛나는 원을 향해 다가서면 오른쪽에 설치된 비디오카메라가 그 관객을 촬영하고, 그 이미지가 벽에 영사된다. 그러나 이 이미지는 비스듬하게 나타난다. 이 이미지는 카메라와

3. 이 작업에 대한 묘사와 관련해서는 Patrick Javault, et al., *Vidéo topiques. Tours et retours de l'art vidéo*, Musées de Strasbourg/Paris-Musées, 2002, 96-97 참조.

그림 2 Peter Campus, *Mem*, 1974-75.

프로젝터의 위치 때문에 왜곡되어 나타난다. 이로부터 두 개의 주목할 만한 효과가 생겨난다. 첫째, 관객이 자신의 고유한 이미지에 다가서면 다가설수록 그 이미지는 오른쪽으로 흘러가 작아지다가 사라져버린다. 이것은 이상한 상황인데, 왜냐하면 우리가 거울에 다가서면 보통은 우리의 이미지와 만나게 되며 또한 그 이미지가 점점 더 커지기 때문이다. 비스듬한 영사 이미지의 또 다른 효과는 전시 공간 안의 넓이와 길이, 그리고 여러 관객들 사이의 거리가 왜곡된다는 점이다. 그러므로 캠퍼스의 전략은 관객이 비디오 카메라의 시선을 통해 자신의 현존을 의식할 수 있도록 카메라와 프로젝터의 축을 조금 어긋나게 만드는 것이다. 또한, 한 관객은 다른 관객들을 그들 몰래 응시하게 되며, 마찬가지로 그 관객은 자신도 모르게 다른 관객들의 응시의 대상이 된다. 말하자면 관객은 동시에 감시자와 피감시자의 위치에 놓이게 된다. 이런 시선의 양가성이 '보다'와 '보이다'의 관계에 대해 성찰할 기회를 제공한다. 이처럼 캠퍼스는 비스듬한 이미지의 왜곡 덕분에 이상한 거울 효과를 만들어내며 일종의 감시의 상황을 가시화한다.

덴 그래엄은 문자 그대로의 시간적 지연을 감시 비디오 장치에 도입한다. 1974년 그는 두 개의 거울, 한 대의 비디오카메라, 한 대의 모니터로



그림 3 Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 1974.

구성된 비디오 설치작업 *Present Continuous Past(s)*를 만든다. 작가는 딜레이 기술을 사용해 실시간 촬영된 이미지를 약간의 시간적 격차를 두고 모니터에 전송한다. 이 작업의 경우 시간적 격차는 8초이다. 그래엄의 말을 들어보자.

거울은 현재적 시간을 반영한다. 비디오카메라는 직접적으로 카메라 앞에 있는 것과 카메라 앞의 거울에 의해 반사된 이미지를 기록한다. 카메라가 포착한 이미지(공간 전체를 반영하는)는 8초 후에 모니터 스크린에 나타난다. 관객의 신체가 정면 거울을 향한 렌즈의 시야를 직접 가로막지 않는다면, 카메라는 설치공간이 거울에 비친 모습과 모니터에 반영된 이미지(8초 전에 촬영된 순간을 보여주는)를 기록한다. 모니터를 바라보는 사람은 8초 이전의 자기 이미지를 보게 되고, 또한 그보다 더 8초 전에 모니터에 비친 이미지를 거울 속에서 보게 된다. (186)

생방송과 녹화 방송 사이에 끼인 관객은 시선의 주체이면서 동시에 시선의 대상이다. 관객의 신체, 신체의 거울 이미지, 신체의 비디오 이미지가



그림 4 Bruce Nauman, *Live Taped Video Corridor*, 1970.

연이어 서로 중첩되고, 이를 통해 8초의 시간적 격차가 증식되어 상이한 시간들이 뒤섞여버린다. 그래옴은 감시 비디오 장치를 활용하지만 역설적이게도 **통제할 수 없는** 이미지들을 생산한다. 이 이미지들을 통해서만 관객의 시공간적 좌표를 파악해낼 수가 없다. 이처럼 그래옴은 통제 사회가 감시 비디오를 활용하는 방식과는 완전히 상반되는 결과를 만들어낸다. 주지하다시피 감시권력의 목적은 개인들의 관찰을 통해 그들이 이런저런 순간에 이런저런 장소에 있다는 것을 알아둠으로써 그들을 **통제하는** 것이니 말이다.

브루스 노먼도 감시 비디오 장치를 매번 비틀어 사용한다. 그의 1970년 비디오 설치작업 *Live Taped Video Corridor*를 보자. 10미터 가까운 거리와 50센티미터 폭의 좁은 통로 끝에 다다르면, 두 개의 모니터가 위아래로 포개어 놓여 있다. 아래쪽 모니터는 작가가 촬영해둔 텅 빈 통로의 이미지가 송출되고 있으며, 위쪽 모니터는 통로 입구의 대략 3미터 높이에 위치한 비디오 카메라가 실시간으로 전송하는 이미지를 보여준다. 통로로 들어와 모니터들 쪽으로 접근하게 되면 관객은 자기 자신의 신체 뒷면의 이미지를 보게 된다. 관객이 스크린에 가까이 다가설수록 그는 카메라로

부터 더욱 더 멀어지고, 그 결과 스크린에 비친 그의 이미지는 점점 더 작아지게 된다. 통로가 매우 비좁은 까닭에 이곳에 진입한 순간 아무도 감시 비디오의 시선에서 벗어날 수 없다. 이것은 통제 사회에 대한 훌륭한 공간적 은유이다. 사실 관객이 통로로 들어오는 순간 그는 아직 무슨 일이 일어나고 있는지 잘 이해하지 못한다. 그가 통로 끝의 모니터에 접근하는 한에서 그는 자신이 감시 비디오의 세력 하에 놓여 있으며 그의 뒤편엔 언제나 감시의 시선이 존재함을 알아차리게 된다. 그런데 누가 그를 감시하는가? 관객 자신의 이미지를 두 눈으로 응시하는 주체 역시 관객 자신이다. 그러므로 관객의 정체성은 둘로 나뉜다. 그는 동시에 감시하는 주체이자 감시되는 대상이다. 감시 주체와 감시 대상은 결코 통일되지 못하는데, 왜냐하면 위에서 말했던 것처럼 관객이 자신의 이미지에 가까이 접근할수록 그 이미지는 관객으로부터 멀어지기 때문이다. 이처럼 노먼은 ‘보다’와 ‘보이다’의 구별을 뒤엎기게 만들어 감시의 논리를 지연시키며 우리로 하여금 감시함과 감시됨의 사태에 대해 사유하도록 이끈다. 이를 통해, 아래쪽 모니터의 텅 빈 통로 이미지는 감시 비디오의 비가시적 권력에 대해 사유할 좋은 기회를 제공한다. 우리는 통로가 비록 텅 빈 것처럼 보일지라도 언제나 감시하는 시선의 끊임없는 흐름으로 채워져 있다는 것을 불현듯 깨닫게 된다.

V. 결론: 비디오 아트는 감시 비디오의 자기의식이다

마이클 러쉬(Michael Rush)는 감시 비디오에 관심을 둔 비디오 아티스트들을 다루면서 그들의 작업이 관객을 작업의 기능에 참여하도록 유도하면서 관객을 능동적으로 만들려 시도한다고 말한다. 예컨대 러쉬는 피터 캠퍼스에 대해서 이 작가가 “관객을 수동적인 관객의 역할에서 벗어나도록” 애쓴다고 말한다(33). 그리고 더욱 일반적으로 그는 관객의 능동적 역할에 대해 다음과 같이 결론짓는다.

www.kci.go.kr

관객은 능동적이게 되었으며 [작품] 체험의 필수적인 구성요소이었다. 점차 관객은 ... 상호작용적 예술의 전개 속에서 한 자리를 차지하게 되었다. 상호작용적 예술은 실질적으로 관객을 필요로 했으며 관객을 스펙터클의 중심에 실제로 위치시켰다. (36)

이런 그의 진단은 캠퍼스, 그래엄, 노먼의 비디오 설치를 체험하는 관객을 회화나 조각 전시의 관객과 비교할 때는 아마도 타당할 것이다. 그러나 이것은 비디오 아트가 감시 비디오와 맺고 있는 관계를 성찰하는 데 있어서는 충분치 못하다. 왜냐하면 관객의 능동적 참여 모델을 가지고서는 비디오 아트와 감시 비디오의 차이를 잘 해명해낼 수 없기 때문이다. 사실 통제 사회의 권력이야말로 감시 장치를 사용하면서 개인들에게 능동적이기를, 심지어 과도하게 능동적이기를 요구하는 것이다. 푸코가 잘 지적하듯 권력은 더 이상 부정적이지 않으며 오히려 적극성(positivité)을 띤다. 권력은 더 이상 단지 위협을 제거하고 불필요하거나 비정상적인 인구를 배제시키기 위해서만 실행되지 않는다. 오히려 권력은 적극적인 역할을 담당하는데, 그것은 개인들의 유용성과 효율성을 가능한 한 많이 증가시키는 것이다. 통제 사회는 개인들을 지속적인 경쟁에 투입하기 위해 감시 장치를 필요로 한다. 이런 체제 내에서 우리는 사회의 생산과정에 더욱 잘 참여하기 위해서 더욱 능동적이 될 것을 언제나 강요받는다. 더욱이, 감시 비디오의 스펙터클 버전으로서의 리얼리티 방송은 시청자들에게 능동적이기를 요구하는데, 그 능동성은 서바이벌 게임의 참여자로서의 능동성 또는 그 참여자들의 운명을 결정하는 심사위원으로서의 능동성이다.

그러므로 비디오 아트가 비판적인 관점으로 감시 비디오 장치에 개입함에 있어서 관객을 능동적이고 참여적으로 만드는 건 중요하지 않다. 왜냐하면 관객은 지속적 경쟁의 역동적 체제 안에서 이미 넘치도록 능동적이고 참여적이기 때문이다. 관객을 능동적이게 만드는 게 관건이 아니라 그들의 능동성을 지연시켜 그들이 성찰의 계기를 갖게 만드는 게 관건이다.

이런 맥락에서 비디오 아티스트들은 감시의 끊임없는 흐름을 지연시키고자 하며 관객들이 그 흐름을 목도하고 지각하게끔 유도하여 그것을 사유해야 할 어떤 것으로 만들고자 한다. 이것은 마치 몽유병자가 자기의식을 되찾게 하기 위해 그의 걸음을 지연시킬 장애물을 놓는 것과 같다. 그러므로 비디오 아트는 감시 비디오에 **지연적인**(*suspensif*) 계기를 도입하며, 이를 통해 관객은 능동적이 아니라 **사유적인**(*pensif*) 성격을 띠게 된다. 이런 의미에서 예술적 기틀로서의 비디오는 기술적 장치로서의 비디오의 자기 의식이라고 할 수 있다.

Works Cited

- Campus, Peter. *Mem.* 1974-75. Video installation. Web.
- Debord, Guy. *La société du spectacle.* 1967. Paris: Gallimard, 1992. Print.
- Deleuze, Gilles. "Contrôle et devenir." *Pourparlers.* Paris: Editions de Minuit, 1990. 229-39. Print.
- _____. "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle." *Pourparlers.* Paris: Editions de Minuit, 1990. 240-47. Print.
- Foucault, Michel. "Les mailles du pouvoir." *Dits et écrits II: 1976-1988.* 1981. Paris: Editions Gallimard, 2001. 1001-20. Print.
- _____. *Surveiller et punir: Naissance de la prison.* Paris: Editions Gallimard, 1975. Print.
- Graham, Dan. *Present Continuous Past(s).* 1974. Video installation. Web.
- _____. "Video in Relation to Architecture." *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art.* Ed. Doug Hall and Sally Jo Fifer. New York: Aperture, 1990. 168-88. Print.
- Javault, Patrick, et al. *Vidéo topiques: Tours et retours de l'art vidéo.* Paris: Paris-Musées, 2002. Print.
- Jonas, Joan. *Vertical Roll.* 1972. Video installation. Web.
- Nauman, Bruce. *Live Taped Video Corridor.* 1970. Video installation. Web.
- Parfait, Françoise. *Vidéo: Un art contemporain.* Paris: Editions du Regard, 2001. Print.
- Razac, Olivier. *Avec Foucault, après Foucault: Disséquer la société de contrôle.* Paris: L'Harmattan, 2008. Print.
- Rush, Michael. *Video Art.* London: Thames & Hudson, 2007. Print.

Abstract

The Surveillance: Video between Technic and Art

Hong-Ki KIM (University of Paris VIII)

Today we live in society of surveillance. Many CCTVs in society are a very familiar scene of contemporary cities. The reason why the theme of surveillance is interesting for us is that it is the best example showing us the ambivalent position of the video between art and technic. The purpose of this article is to make clear the relation of these two different practices of video: CCTV as a technical usage of the video and video art as an aesthetic appropriation of the video. First of all, we examine surveillance as a principal technology of modern power of politics. Studying the society of discipline of Foucault and the society of control of Deleuze, we pursue the development and change of the technology of surveillant power from panopticon to CCTV. What is then the strategy of a video art opposed to the incorporeal power of CCTV? Even though it uses the same technical mechanism of CCTV, video art suspends the flux of this mechanism for creating a space of critical thinking. In this context, we analyze the video works of Joan Jonas, Peter Campus, Dan Graham, and Bruce Nauman. Finally, with regard to the interpretation of their works, we point out the insufficiency of the model of active and participative spectator, and propose the model of suspension and thinking for arguing that the video art is a moment to make CCTV recover its consciousness of self.

Keywords: surveillance, video, panopticon, society of control, video art, suspension

Hong-Ki KIM is a PhD candidate in philosophy at the University of Paris VIII in France. He is currently working on his dissertation about the relation between video art and the philosophical notion of suspension. His

www.kci.go.kr

research interests include the theory of image and technology, and the relation between aesthetics and political philosophy. Among his articles are “A Study on the Monism between Material and Mind in the Philosophy of Bergson” (Master’s Thesis, Seoul National University, 2004) and “Space Between: The Video Image as Interval in Bill Viola” (*Journal of Korean Society of Media and Arts*, Vol. 9, No. 1, 2011).

hongkikim77@gmail.com

<p>Received: 4 May 2014 Reviewed: 22 May 2014 Accepted: 1 June 2014</p>
