

감시의 시선: Ann-Sofi Sidén의 영화와 비디오 설치에 나타난 매체의 작용 방식에 관한 연구¹⁾

전혜숙(이화여대 이화인문과학원)

1. 머리말
2. 누가 누구를 감시하는가
3. between madness and non-madness
4. 영화 <QM>에 나타난 권력의 시선
5. 맺음말

1. 머리말

앤-소피 시덴(Ann-Sofi Sidén, 1962-)은 1980년대부터 개념미술의 영향 아래 퍼포먼스와 비디오 및 영화의 결합을 실행해왔다. 시덴의 작업들은 이러한 표현방법을 통해 현대 사회에서의 인간의 심리 혹은 정신을 탐구해 그려내거나 권력 구조 안에 숨은 갈등을 드러내는데, 중심 내용으로는 인간의 약점, 그것의 노출, 감시와 통제, 폭력, 정상과 비정상, 광기에 대한 재고 등을 다루고 있다.

본 논문에서는 시덴의 작업에 나타나는 감시와 통제가 카메라와 모니터라는 매체를 통해 드러내는 문제를 다루게 될 것이다. 감시와 통제의 문제를 고발하기 위해 작가 자신이 사용한 매체의 메커니즘이 다시 한 번 관람자에 대해 감시와 통제의 권력을 수행하게 만드는 것이 시덴 작품의 특징이다. 본 논문은 그녀의 작품에서 매체가 작용하는 방식의 특징과 그것이 갖는 심리적 정신분석적 관계를 고찰하는 것을 목적으로 한다. 이것은 미셸 푸코(Michel Foucault)가 “권력의 미시물리학”이라고 이름 붙인 권력과 사회적 감시 및 통제의 연결 관계로 설명될 수 있다. 푸코에 의하면 그것은 단순한 정치권력이 아니라 사회현상 속에 편재하는 권력의 그물망이며, 모든 관계는 필연적으로 권력관계이고 인간의 체 실천 역시 권력의 효과이다. 그는 이러한 권력에 대한 이해를 위해 권력을 ‘전략’으로 파악하는 새로운 시각을 제시했다.³⁾ 또한 권력과 지식은 서로를 포함하고 있어 지식의 영역과 관계를 갖지 않는 권력은 존재하지 않으며, 역으로 권력적 관련을 상정하지 않는 지시 또한 존재하지 않고 있다는 푸코의 주장은 시덴 작업의 내용들을 형성하는데 주된 배경이 되고 있다.

비디오 설치의 경우 관람자의 기대와 바라보기의 유형들에 도전하기 위한 경험들로 이끄

1) 이 논문은 2007년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(KRF-2007-361-AL0015)

2) Ann-Sofi Sidén은 스웨덴 출신의 여성미술가로서, 스톡홀름 왕립학교와 베를린 미술원을 다녔으며, 현재 스웨덴, 독일, 미국을 중심으로 활동하고 있다.

3) 미셸 푸코, 『광기의 역사』, 김부용 옮김, 1991, p.4

는 경우가 많다. 시텐은 단편적이고 편집되지 않은 다큐멘터리 같은 상태의 이미지들을 비디오 설치와 결합시켜 평범한 실제 일상적 삶의 기록이 사회, 역사, 정치적인 문제를 상기 시키게 되는 방식으로 접근하곤 한다. 그녀가 기록한 사실(fact)은 허구(fiction)와 결합되어 새로운 의미를 만들어내는데, 이는 감시용 카메라에 무방비 상태로 포착되는 현대인들의 초라한 자화상임과 동시에 극단적으로 고립되는 사회학적 초상이기도 하다.

2. 누가 누구를 감시하는가

감시의 영역과 감시 방식의 구현

역사적으로 볼 때, ‘사적인 영역(Privacy)’의 문제는 17세기 네덜란드에서 생겨나 널리 퍼지게 되었는데, “그것은 일차적으로는 일하는 장소와 구분된 가정(집)으로서의 의미이자, 좀더 친숙한 장소의 의미”⁴⁾를 지니는 것이었지만, 한편으로는 공적인 통제를 받지 않는 자유로운 공간을 의미하는 것이었다. 도시가 점점 더 커지고 근대화되면서 사적인 공간과 공적인 공간의 구분이 심화되고, 사람들은 오히려 거대해진 공적인 사회 속에서 익명성과 함께 자유로움을 느끼는 것처럼 보였다.⁵⁾ 그러나 미셸 푸코가 지적하듯이, 바로 그 시기, 즉 익명적인 군중들이 공공의 영역에서 심리적으로 자유롭게 느끼기 시작한 19세기 도시근대화의 시점부터 감시권력으로서의 ‘판옵티콘(panopticon)’ 체제가 사회전체에 구현되고 작동하기 시작했다는 것 또한 주목할 만하다.

푸코는 『감옥의 탄생, 감시와 처벌』에서 1791년 제레미 벤담(Jeremy Bentham)이 감옥 개혁을 위한 모델로 제안한 ‘판옵티콘’ 체제(도판1)에 대해 분석하였다. 관찰의 수단에 의한 강제적 메커니즘, 즉 보는 것을 가능하게 만드는 테크닉들은 권력의 효과를 유인해내는 한편, 피감시자로 하여금 자신이 항상 감시당하고 있다는 것을 인식하게 하여 그럼으로써 감시 권력, 즉 훈육의 권력이 피감시자에게 내면화된다는 것이다.⁶⁾ 판옵티콘의 권력의 눈은 보여지지 않으면서 관찰한다. 이것이 판옵티콘의 가장 교묘한 면모이다. 시각에 의한 권력의 행사, 즉 통제의 장치는 “가시적이지만 확인될 수 없다”⁷⁾는 점에서, 그리고 자동화되고 몰개인화 된다는 점에서 라캉의 응시와 마찬가지로 큰 타자의 응시라고 할 수 있다.⁸⁾ 기술의 발달과 함께 판옵티콘의 도식은 사회 전체로 확산되고 일반화된다.⁹⁾ 또한 판옵티콘은

4) Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, New York: Penguin Books, 1987.; Jean Robertson and Craig McDaniell, *Themes of Contemporary Art, Visual Art after 1980*, Oxford, 2005, p.91

5) 이는 도시가 근대화됨에 따라 익명성을 가지고 군중 속에서 소요하며 바라보는 주체를 그려낸 보들레르의 “flâneur” 개념으로도 설명될 수 있다.

6) 미셸 푸코, 『감시와 처벌, 감옥의 탄생』, 오생근 역, 1994, 나남 출판, p.297

7) 앞글

8) 주은우, 『시각과 현대성』, 2003, 서울: 한나래, pp. 355-356 참고.

9) “판옵티콘 시설의 적용은 다방면에서 이루어진다. 죄수를 교화하는 효과뿐만 아니라, 병자를 간호하고 학생을 교육하며, 광인을 가두고, 노동자를 감시하거나, 걸인이나 빈둥거리며 태만한 자를 일하게 만드는 효과를 거둔다. 그것을 하나의 전형 구실을 한다. 즉 공간 속의 신체배치, 개개인 상호간의 비교분배, 위계질서적인 조직 구성, 권력의 중심부와 전달부분의 배열, 그리고 권력의 도구와 관여방식의 규정 등 하나의 본보기가 될 수 있는 이러한 형태들은 병원이나 작업장, 학교, 그리고 감옥에서 이용될 수 있는 것이다.....이러한 도식이 적용되는 것마다 권력의 행사는 완전하게 이루어질 수 있다. 그것을 여러 방식을 통해 가능하다.”: 미셸 푸코, 『감시와 처벌, 감옥의 탄생』, p.303

하나의 메커니즘이기 때문에 권력을 행사하는 사람이나 권력행사의 대상이 되는 사람이나 모두 권력의 효과에서 빠져나올 수 없게 된다.¹⁰⁾ 이와 마찬가지로 현대사회에 일반화되어 있는 감시의 체계 역시 현대인들에게 강제로 내면화된 권력으로 기능하게 된다. 시텐은 특히 폐쇄회로(CCTV) 카메라의 손쉬운 시각적 통제방식을 이용하는 현대사회의 모습과, 그러한 제도에 개인이 미묘하고 복잡하게 얽혀있는 다양하고 다층적인 권력관계의 모습을 분석해 그려낸다.

현대의 미술가들은 다양한 방식을 통해 공적/사적 공간의 문제를 다루어 왔다. “한 공간에서 누가 통제 권력을 지니는가?”, 혹은 “누가 누구를 관찰하고 있는가?”, “사적인 공간과 공적인 공간에서의 행동 관습을 결정하는 것은 누구인가?” 하는 문제들은 중립적인 전시공간으로서의 미술관 공간을 벗어나 실제 공간을 사용하는 설치들에 종종 나타난다. 관람자가 좁은 복도 끝에 있는 모니터를 향해 걸어가는 동안 자신의 뒷모습을 모니터를 통해 보게 만들었던 브루스 나우먼(Bruce Nauman)의 비디오설치 <비디오 복도>(1971)(도판2) 이후, 카메라는 현대미술에서 교묘한 시각과 감시의 기능을 가진 것으로 암시되어왔다. 1980년대부터 카메라에 기반을 둔 현대의 감시기술과 제도적 공간과 공적 공간에서의 감시의 문제에 집중해온 줄리아 쉐어(Julia Scher, 1954-)의 <줄리아에 의한 보안(Security by Julia)>(도판3) 시리즈는 공적 장소에서 사람들의 움직임을 모니터링하는 보안카메라 및 여러 장치들의 침해를 다루고 있다. 이 시리즈는 여러 장소에 설치되어왔는데, 관람자들은 자신의 이미지를 경비 모니터들에서 보게 된다. 쉐어의 작업은 관람자들이 기계적인 눈에 의해 감시당하고 있다는 감정을 드러내고 과장한다.¹¹⁾ 이러한 점에서 시텐의 작업과 같은 맥락에 있다. 이러한 설치들의 공통점은 그것들이 명백한 불안을 만들어낸다는 점이다.

스스로 소외되는 감시자

시텐의 비디오 설치의 특징은 카메라와 시각을 둘러싼 ‘감시’라는 문제를 암시적이거나 은유적으로 드러내는 것이 아니라 직접적으로 노출시키는 것인데, 이는 시텐이 사용하는 방식, 즉 사회적, 상업적, 정치적, 미학적인 체계가 지닌 형식적 양상들에 대한 경험을 기반으로 허구적이면서도 다큐멘터리 기록같은 요소들을 나열하는 것만으로도 쉽게 드러나기 때문이다.

‘감시’를 둘러싼 시텐의 작업의 중심에는 실제 인물인 앨리스 파비안(Alice E. Fabian)이라는 정신과의사가 존재한다. 파비안 박사의 삶은 특히 정상과 비정상 사이에 의문을 제기하고, 무자비한 이성과 지식의 횡포를 고발하고자 하는 시텐의 작업에 결정적인 영향을 주게 된다. 파비안 박사의 행위와 정신 상태를 추적한 시텐의 작업은 1994년 뉴욕에서 열린 그룹전 “누가 이 구멍을 키웠을까?(Who Has Enlarged This Hole?)”의 장소였던 버려진 아파트에서 1년 전 세상을 떠난 정신과의사 앨리스 파비안의 삶과 그녀가 남긴 흥미로운 흔적들을 우연히 발견하면서 시작된다.¹²⁾ 그녀의 일기와 사진, 자신의 목소리로 녹음한 테이프들, 엄청난 양의 정신의학 서적으로 이루어진 서재, A.E.F.라고 서명된, 벽 위에 남긴 비밀스러운 메시지와 낙서들이 그것들이다.(도판4)

10) 미셸 푸코, 『권력과 지식: 미셸 푸코와의 대담』, 콜린 고든(편), 홍성민 역, 나남, 1993, p.193

11) Jean Robertson and Craig McDaniell(2005), p.92

12) 맨하탄 그리니치 빌리지 근처 53w 9th Street에 있는 버려진 타운 하우스로 이 그룹전의 장소로 사용되었다.

파비안 박사는 혼자 살면서 뉴욕 경찰의 사기와 폭행 전담반에서 범죄자들에 대한 다른 정신분석가들의 보고서를 검토하는 일을 하고 있었다. 남편의 죽음 이후 그녀는 맥카시(McCarthy)¹³⁾ 시대의 ‘보안-편집증’(Security-Paranoia)과 같은 피해망상을 갖게 되었는데, 요컨대 ‘그들’이 ‘요원’을 보내 레이저 광선이라든가 전기 장치, 전화도청 등으로 자신의 집을 비밀리에 통제하고 있다고 믿는 것이었다. 그녀는 일상생활에서조차 자신의 이웃과 동료들을 믿지 못하고 불안과 피해망상의 행동을 보여, 이웃의 움직임, 아이들의 오가는 소리, 전화 자동응답기에 녹음된 메시지들도 자신에 대한 스파이의 접근시도와 공격적인 교란이라고 생각하게 된다. 파비안은 극도의 흥분상태에서 자신의 일상생활에 대한 치밀한 관찰에 착수하여 자신에 대한 습격이라고 생각하는 모든 것을 감시하기 시작한다. 자신의 일기를 마이크로필름으로 만들어 다시 안전한 상자에 보관함과 동시에 자신의 생각을 녹음하며, 이웃과는 감시 카메라 너머로만 소통했다.

시덴의 <자신이 정상임을 확인하는 방법은 자신의 이웃을 가두는 것이다 I (It's by Confining One's Neighbor That One is Convinced of One's Own Sanity I)>(1994)(도판 5)는 파비안 박사가 살았던 그 건물에서 이루어진 설치 작품으로 일종의 장소-특정성(Site-specificity)을 가지는 작품이다. 이것은 관람자들이 그 장소에 직접 들어가는 일종의 ‘대형 다큐멘터리(walk-in documentary)’¹⁴⁾로서, 모든 창문은 파비안 박사가 남긴 정신의 학책들로 막아버리고 벽 위의 낙서를 네온으로 강조하였으며, 침실에는 그녀가 녹음한 목소리를 크게 틀어놓은 설치작품이었다. (도판6)

다음 해 시덴은 같은 제목의 작품 <자신이 정상임을 확인하는 방법은 자신의 이웃을 가두는 것이다 II>(1995)를 스톡홀름에서 전시한다. 두개의 방에는 파비안 박사의 아파트에 있던 전선들에 주물을 뜬 금속구조물들, 전기담요, 미국표준 전기미터 등이 설치되었으며(도판7), 세번째 방에는 파비안 박사의 일기 발췌 부분들과 그녀가 폴라로이드로 찍은 사진들을 설치하였다.(도판8) 그러나 세 번째 방은 거리로 향한 창문 뿐 아니라 들어오는 방문들도 모두 높이 쌓은 정신의학서적들로 차단되어 있어, 관람자들은 그 방으로 들어갈 수가 없고 감시 카메라에 연결된 흑백모니터를 통해서만 들여다 볼 수 있었다.(도판9) 또한 관람자가 보게 되는 모니터들 중 하나는 밖의 건물의 입구를 보여주고 있어, 시간 차이를 두고 관람자 자신이 들어오는 모습을 보여준다. 관람자는 자신이 보고 있는 주제임에도 불구하고 결국 보이지 않는 눈에 의해 관찰당하고 있었다는 일시적 불쾌감을 느끼게 된다.¹⁵⁾ 이와 함께 모니터를 통해 바라보는 관람자는 그 위에 나타나는 현실, 일루전, 상상력 사이에서 혼란스러워진 경계, 즉 중간상태에 놓이게 된다.¹⁶⁾

여기에서 시덴이 제목으로 사용한 “자신이 정상임을 확인하는 방법은 자신의 이웃을 가두는 것이다”라는 말은 미셸 푸코가 『광기의 역사』 서문에서 인용한 도스토예프스키의 “인간은 자신의 이웃을 감금함으로써 자신의 건전성(sanity)을 확인하는 것은 아니다”¹⁷⁾라는 말을 역으로 차용한 것이다. 푸코는 광기라는 ‘타자성’을 통해 인간은 지배적인 이성의 작용

13) 미국 공화당 상원의원 조셉 맥카시는 반공산주의 선봉을 일으켜, 1950년대 미국내 정치계와 예술계는 반공산주의 단체 결성 등 매카시즘으로 인해 몸살을 앓았다.

14) Cecilia Widenheim,, "In Between the Best of World", *Ann-Sofi Siden, In Between the Best of World, Exhibition Catalogue of Moderna Museet Stockholm*, 2004, p.78

15) Daniel Birnbaum, "Ann-Sofi Sidén, Galerie Nordenhake", *Artforum International*, No.6, February 1999, p.94

16) Cecilia Widenheim,(2004), p.99.

17) 미셸 푸코, 『광기의 역사』, p.7

속에서 자신의 이웃을 감금하고 비광기(nonmadness)라는 냉혹한 언어를 통해 서로를 인지와 교통해왔음을 고발한다. 실제로 파비안의 글들은 모두 자신이 환자들을 분석할 때 사용하는 정신의학 전문용어로 일견 객관적이고 정확하게 기록되어 있었다. 그것은 그녀가 매일 대했던 정신과의사들의 보고서에서 사용된 것과 똑같은 수사법이었다. 시덴의 두 개의 설치는 결국 현실에서는 정상인이라고 여겨졌던 한 의사의 정신적 비정상성을 다루고 있지만, 다른 한편으로는 현대인의 극단적인 소외와 고독을 오버랩 시켜 사적인 것과 직업 영역 사이, 그리고 병리학적인 것과 건강한 것 사이에서 발생하는 복잡한 상호관계로 재생산된다.

카메라의 시선 - 감시인가 엿보기인가?

시덴이 1998년 베니스 비엔날레에 설치했던 <누가 객실담당 여종업원에게 말했다?(Who Told the Chambermaid?)>(도판10)는 감시카메라의 관음증적인(voyeuristic) 단면을 상세히 보여준다. 2미터 높이의 선반 위에 수건, 화장지, 침대용 린넨천, 청소용 도구 등과 함께 놓여진 17개의 모니터는 시내 호텔의 복도, 승강기 같은 공공장소로부터 호텔방 같은 사적인 영역에 이르기까지 실시간 감시되고 있음을 보여준다.¹⁸⁾ 드러나지 않은 상태에서 모든 것을 보는 객실담당 여종업원은 원래 시각과 관련된 남성적 관음증의 의미를 뒤집어 여성의 시각에 의한 기술적인 통제의 기능을 수행한다.¹⁹⁾ 모니터들이 서로 다른 앵글로 호텔의 구석구석을 보여주는 동안 카메라 하나는 베니스 비엔날레의 전시장 입구를 비추고 있다. 역시 관람자들은 이 모니터를 통해 자신의 모습이 찍힌 것을 보게 되는데, 처음에 어쩔 수 없이 관음증적 호기심에 편승했던 관람자들은 역으로 자신들을 감시하는 숨어 있는 카메라에 대한 존재를 알게 된다.

사실상 미술관이나 화랑의 전시공간에 감시카메라가 들어온 이후, 보는 사람과 보여지는 대상 사이에는 새로운 관계가 만들어져 왔다. 즉 ‘보기’ 위해 전시의 공간으로 들어온 관람자는 자신이 ‘보여지고’ 있음을 깨닫게 되고, 그 자체로 충분히 ‘훈육적인 효과’²⁰⁾가 발생된다는 것이다. 이 작품을 통해 사생활에 대한 관음증적 시선과 중립적인 미술관 제도의 하부 구조에 숨겨진 권력을 결합시키려는 시덴의 의도는 시각과 관련된 권력 메커니즘을 노출시키는 전략으로 강화되는데, 그러한 제도비판의 방식은 대부분 관람자의 불안의 경험이 극대화되는 방향으로 실행되곤 한다.²¹⁾

이렇게 ‘모든 것을 보는 눈(the all-seeing eye)’은 시덴의 작업에서 권력의 실행에 대한 상징으로서 효과적으로 작용한다.²²⁾ 그러한 효과는 2001년 DVD 설치로 제작된 <Station

18) 이러한 감시의 기술은 “here and now”의 효과를 주지만, 이 작품에서는 부분적으로 시덴에 의해 미리 기록된 비디오 테입이 사용되었다. 시덴은 극적인 효과를 주기 위해 다소 복잡한 이야기를 혼합하거나 미술사적으로 알려져 있는 장면들 - 예를 들어 뒤샹이 누드의 여인과 체스를 하는 장면 - 을 넣기도 했다.

19) Cecilia Widenheim, (2004), p.97, 이와 관련해 우리는 여기에서 이 비디오 설치의 당사자인 시덴 또한 여성임을 주목할 필요가 있다.

20) 미술관의 감시카메라는 은행에서의 그것과 마찬가지로 일탈행위를 관찰해 방지하려는 목적을 지닌다. 이는 그 자체로 판옵티콘의 효과를 내재하는 것이다.

21) Robert Fleck, "Ann-Sofi Siden - Who Told the Chambermaid?", 1999 Venice Biennale Exhibition Catalogue, p.182

22) 감시와 통제의 시선과 관련되어 대중적으로 알려진 것으로는 ‘Big Brother’ 같은 TV 쇼를 들 수 있다. 이것은 조지 오웰의 『1984』를 바탕으로 제작한 것으로, 빅 브라더는 이 책에 등장하는 거대 전체주의 권력의 중심인 감시자를 말한다. 이 책에서는 대형텔레스크린이 등장한다. 네덜란드에서 시작된 ‘빅브라더’ TV쇼는 인간의 원초적 심리를 이용한 오락프로그램의 성격을 띠기도 하는데, 조지 오웰의 소설과 TV 쇼의 공통점으로

10 and Back Again>(도판11)에서도 나타난다. CCTV 필름으로 스웨덴 노르코핑 소방서 내부의 모습을 기록한 이 작품은 <누가 객실담당 여종업원에게 말했나?>에서처럼, 철제 선반 위에 헬멧, 호스 등과 함께 놓인 18개의 흑백 모니터를 통해 소방수들의 임무 활동 뿐 아니라 비어 있는 방, 복도 등의 이미지들이 소방서의 알람 소리, 침묵, 도움을 요청하는 예측불가능한 호출 등 소리와 함께 복잡한 연속장면의 그물망을 만들어낸다. 카메라의 시각에 의해 감시되고 기록되는 이 작품은 판옵티콘의 효과를 그대로 복제한, 과학적 경영관리법(Taylorism)²³의 궁극적인 승리, 즉 노동 현장을 통제할 수 있는 완벽한 장치를 보여준다.

시각을 통한 노동의 통제 장치와 현대적 방식의 카메라의 역할에 주목한 또 하나의 작품에서 특정장소의 의미와 매체를 결합시키는 시덴 작업의 특징이 잘 드러난다. 1999년 독일-네덜란드 국경 지역 모라비안 교구의 작은 마을에서 열린 ‘쿤스트베겐 아트 프로젝트(Kunstwegen Art Project)’를 위한 작품에서, 시덴은 역사적으로 의미와 기능이 바뀐 특정장소(site)에 대한 관람자의 반응과 움직임을 기록한 바 있다. 이 지역은 2차대전 중 나치-독일의 캠프였던 곳으로 전쟁 중에 강제로 토탄이 채굴되던 곳이었다. 마을 중심부에 세워진 ‘土炭 전망대’(Turf Cupola)는 노동장소의 감시탑을 생각나게 하는 콘크리트 구조물의 일부였다. 이 프로젝트를 위해 특별히 세운 25미터 높이의 탑에 설치된 16개의 카메라들은 주변의 풍경을 포착해 그것들을 마을 중심부의 토탄 전망대(Turf Cupola) 안에 설치된 모니터들로 전송한다. 관람자들은 그 모니터를 보는 동안 가끔 자신의 모습이 나타나는 것을 보게 됨으로써, 시각적으로나 관념적으로나 자신이 관찰하고 있다 것과 관찰당하고 있다는 것을 동시에 경험한다.

이렇게 시덴은 관람자를 일방적인 수용자의 입장이 아닌 다양한 위치에 놓이도록 만들어, 자신의 설치의 효과가 보는 방식의 정치적인 의미와 교차하도록 공간을 창출한다. 그녀의 공간들은 모든 시각이 숨어들어가 있는 장소이며, 그곳에서 관람자와 이미지, 보는 자와 보여지는 것은 혼동된 채 남아 있게 된다.

2. Between madness and non-madness

강요되는 정상성

시덴의 1996년 설치 <테프롤의 약효가 반 고흐의 귀를 구할 수 있었을까?(Would a Course of Deprol Have Saved van Gogh's Ear?)>(도판12)는 파비안 박사의 서재에서 발견된 『미국 정신의학 저널(The American Journal of Psychiatry)』에 실린 약품광고 사진들을 이용한 것이다. 이 잡지는 업계지(業界誌)로서, 1950년대부터 값비싼 향정신계 약물의 광고가 과학적 외양을 띤 논문들과 함께 실리던 잡지였다.²⁴ 많은 방식에서 이러한 광고들은 당시의 시대상을 그려낸다. 여기에 실린 광고들은 평범한 가정을 배경으로 우울증에 빠진 여성들에게 감정적으로나 가정생활에서나 소위 ‘정상(normal)’ 상태가 되도록 치료되거나 도움을 받을 수 있다고 강조하고 있다.

는, 우선 감시와 관음증을 들 수 있으며, 인간이 절대적인 권력에 대해 지극히 무력한 존재라는 사실을 드러낸다는 점을 들 수 있다.

23) 미셸 푸코, 『권력과 지식: 미셸 푸코와의 대담』, p.200

24) Daniel Birnbaum, "Shrink. Rap, The Art of Ann-Sofi Sidén ". *Artforum International*, Summer 1999, p.140

이 설치의 제목은 “데프롤은 우울증 환자의 세계를 밝게 하는데 도움을 준다”(도판13)라는 항우울제 광고에서 차용한 것이다. 이 광고는 “데프롤의 약효가 반 고흐의 귀를-혹은 아마도 그의 목숨을-구할 수 있었을까? 만약 데프롤을 복용했다면 예술가로서의 반 고흐는 약화되었을지 모르지만 인간 반 고흐는 구할 수 있지 않았을까?”라는 대답 불가능한 질문을 던진다. 여기에는 반 고흐의 두개의 그림, 즉 의자에 앉아 손으로 얼굴을 가린 <비탄에 잠긴 노인>(1890)과 노란색의 밝은 풍경인 <햇빛 가득한 들판의 농가>(1888)을 대조시키고 있어, 아마도 항우울제의 복용 전후를 그림으로 암시한 것이라고 할 수 있겠다

이 작품은 질병을 다룬다는 점에서 대미안 허스트(Damian Hirst)의 <약국> 설치작품과 비교될 수도 있겠으나, 허스트의 경우 인간의 병과 죽음에 대한 주제에 초점을 맞추는 반면, 시덴은 정신의학과 유행에 민감한 광고 마케팅의 방식으로 다루어진 향정신계 약물 사이의 만남에서 발생된 도상학과 수사학을 다룬다. 예를 들어 이 설치에 사용된 “내 가까이 오지 마세요!”(도판14)라는 제목의 광고는 알콜 중독의 제 증상을 완화시키는 약 “Sparine 을 복용하면 정신적인 흥분을 제어할 수 있습니다”라는 내용을 담고 있다. 화장대의 깨진 거울 앞에 앉은 불안한 여성을 보여주면서 알콜 중독자 혹은 정신병 환자를 피해야 할 대상, 혹은 격리해야 할 대상으로 규정지은 후 약효를 장담하는 식이다. 즉 시덴은 ‘땃땃치 못한’ 혹은 ‘정상이 아닌’ 정신병에 대한 서구사회의 인식과 그것을 이용한 광고의 표현방식들을 차용함으로써, 정신병을 둘러싸고 발생하는 광고의 수사학적 기교를 고발한다. 그것은 대부분 ‘핵가족 시대에 문제가 없는, 강건한 사람들은 어떤 대가를 치루더라도 ‘정상성’을 지켜야한다’²⁵⁾는 암시적 내용이다. 우리는 여기에서 향정신계 약물 광고가 이성에 바탕을 둔 산업 및 시장이념으로서 스스로 표명되고 있음을 목격하게 되지만, 그것보다도 더 강력하게 작용하는 것은 바로 지식권력으로서의 이성에 의해 확인된, ‘정상성’을 강요하는 사회적 분위기임을 알 수 있다.²⁶⁾

지식 권력으로서의 이성적 시각 - 정신의학

내용 못지않게 관람자의 신체 및 정신에 강한 효과를 준 것은 바로 작품이 설치되는 방식이었다. 작품이 설치된 커다란 방에 관람자가 들어서는 순간, 손잡이가 없는 그 문은 저절로 닫혀 잠긴다. 거기에다 과도하게 밝은 조명과 스스로 출구를 찾아야하는 불안감은 밀실 공포를 발생시킴과 동시에 고문실 혹은 정신병원 같은 느낌을 주게 된다. 복잡한 통제 장치 속에 암시된 존재의 불안감은 실시간 감시카메라를 처음으로 사용한 1995년의 <자신이 정상임을 확인하는 방법은 자신의 이웃을 가두는 것이다 II>에서 이미 관람자들에게 부과되었던 경험이다. 벽에 설치된 수백 개의 패넬에 인용된 정신분열, 우울증, 분노 등 각종 정신병의 증상에 적합한 약물광고를 보게 되는 관람자는 약의 판매와 광고가 지닌 현대문화의 스테레오타입 속에서, 한편으로는 각종 불안정한 인간의 정신의 세계를 경험함과 동시에, 다른 한편으로는 은연중 정상성을 강요하는 사회적 통제로서의 정신의학을 경험하게 된다.

18세기말 혹은 19세기 초에 형성된 정신의학은 처음에는 일반의학의 한 분야로 특화되지 않았다. 그것은 의학이론이나 의학적 앎의 한 분야가 아니라 공중보건의 한 특수 분야로서 기능하고 있었다. 의학의 특수 분야이기 이전에 정신의학은 사회에서 발생할 수 있는 모든 위험 또는 모든 감염 가능성에 대항하는 사회 안전의 특수 분야로서 기능하고 있었던 것이

25) Cecilia Widenheim,(2004), p.79

26) Ronald Jones, "Ann-Sofi Sidén, Moderna Museet, Stockholm, Sweden", *Frieze*, No.91, May 2005.

다. 정신의학이 얇의 제도로서, 다시 말해 정당화될 수 있고 근거가 확실한 의학적 삶으로 존속하기 위해서는 두 가지의 코드를 실현해야 했는데, 하나는 광기를 질병으로 코드화하고 광기의 무질서, 오류, 환각들을 병리적인 것으로 간주하는 일이었고, 다른 하나는 광기를 위험으로 코드화하여 많은 재난과 위험을 품고 있는 현상으로 부각시키는 것이었다. 이 이중의 코드화는 20세기에 들어와 정신의학이 전성기를 맞이할 때 동일한 담론과 분석을 지니게 된다.²⁷⁾

현대 미국사회 및 정신의학 속에 내재한 정신병에 대한 담론과 분석은 정신의학 약품광고 문구들에 그대로 나타나며, 시덴은 그것을 차용해 그 안에 내재해 있는 억압의 논리를 들추어내고자 했다. 즉 그녀는 정상과 비정상, 광기와 비-광기의 안팎을 살펴보고 그 차이에 의문을 제기함으로써, ‘광기’를 다루는 방식 속에 들어 있는 서구 이성중심 사회체계 역시 권력의 효과임을 강조한다. 미국 정신과의 세계는 시덴의 의도를 적용시킬 수 있는 비옥한 토양을 제공했다. 그녀는 파비안 박사를 발견하기 이전부터 정신의학과 인류학적, 사회학적 문제들에 관심을 가지고 있었는데, 그러한 작품들에 나타난 공통적인 특징은 지식과 권력이 상호교차되는 지점을 다룬다는 것이었다. 시덴은 푸코가 정신병과 이성의 관계에 대해 언급한 부분을 작품으로 가져온다 .

정신병의 세계에서는 근대인은 더 이상 광인과 교통할 수 없다. 한편에서는 이성의 인간은 광기에 정신과 의사를 파견하고, 그럼으로써 질병이라는 추상적 보편성을 통해서만 관계를 정당화한다. 다른 한편에서는 광기의 인간은 똑같이 추상적인 이성의 매개에 의해서만 사회와 교통한다. 여기서 이성은 질서, 물리적, 도덕적 제약과 집단으로부터의 익명성의 압력, 일치에 대한 요구로서 규정된다. 이성의 인간과 광기의 인간 사이에는 공통의 언어란 존재하지 않는다...²⁸⁾

시덴이 발견한 파비안 박사의 실제 삶은 의심할 여지없이 푸코가 말한 “냉혹한 비-광기 (merciless non-madness)”의 예로서, ‘이 의사는 정말로 의사가 필요한 상태였다.’²⁹⁾ 파비안 박사는 자신의 생활과 주변에 대해 꼼꼼히 관찰하고 자기 자신을 지속적으로 감시하고 있었으며, 사실상 그녀가 이웃들과 관계하는 방식은 본격적인 편집병이었던 것이다.

이성이 스스로 반격하고, 무엇인가 전혀 다른 것-아마도 광기-로 변할 수 있다는 것이 시덴 작업의 중심내용이다. 두렵고 얼음처럼 차가운 이성의 시각이 미친 듯이 날뛰게 되면, 이 세상은 감시와 통제의 무시무시하고 어지러운 그물망의 세계가 되어버린다는 것이 시덴이 말하고자하는 의도였다.³⁰⁾ 파비안 박사가 이성적이고 정확한 전문용어를 구사하는 정신과 의사였다는 사실은 그녀의 광기 어린 행동이 이성의 가면을 쓰고 행사되고 있었음을 말해 준다.

4. 영화 <QM>에 나타난 권력의 시선

27) 미셸 푸코, 『비정상인들, 1974-1975, 콜레주 드 프랑스에서의 강의』, 박정자 옮김, 2001, 동문선, pp.144-145참조

28) 미셸 푸코, 『광기의 역사』, p.8

29) 하이텍서가 라캉에 대해 묘사했던 말이다.: Daniel Birnbaum, "Shrink. Rap, The Art of Ann-Sofi Sidén ". *Artforum International*, Summer 1999, p.140

30) 앞글, p.139

시덴의 모든 작업을 관통하는 영화 <QM, 그녀를 QM이라고 부르는 게 좋겠다(QM, I Think I Call her QM)>(1997)는 광기와 비-광기, 정상과 비정상의 문제가 카메라의 감시의 시선 및 그 권력의 메커니즘과 만나 만들어진 그녀의 대표작이다. 토니 거버(Tony Gerber)와 공동 감독한 이 영화는, 1980년대부터 시덴이 퍼포먼스 시 분장했던 진흙인간 QM(Queen of Mud)의 모습과, 그녀가 뉴욕에서 발견한 파비안 박사의 이야기가 결합된 것이었다. 즉 원시적이면서도 과학적인 허구의 존재 QM은 실제 인물인 파비안의 삶과 만나면서 새로운 매체를 통한 표현방식에 의한 새로운 양상으로 발전된다. 이렇게 사실과 허구가 혼합되어 만들어진 28분 길이의 38mm 컬러필름 영화는, 형식적으로는 전통적인 서사적 영화서술방식을 빌려오고 있지만, 기본적으로 퍼포먼스와 비디오, 설치미술의 요소들이 교묘히 합쳐진 형식이라고 할 수 있다.³¹⁾

영화는 주인공인 정신과 의사 루스 필딩(Ruth Fielding)³²⁾이 어느날 아침 침대 밑에서 움직이는 물체를 발견하는 것으로 시작된다. QM을 정밀 검사한 후 녹음을 하는 그녀의 독백이다.(도판15)

“...그녀가 누구인지, 그녀의 목적이 무엇인지 알아내는 것이 내 임무라고 생각한다. 태생을 알 수 없고 나이도 알 수 없다.. 몸체의 피부는 매우 거칠고 포유동물 같은 형상을 하고 있다. 흠....그녀를 QM이라고 불러야겠다. 그녀와 같은 것을 결코 본 적이 없다. 분명 암컷인 것 같기는 한데....진흙으로 여러 층 뒤덮여 있는데도 잘 듣는 것으로 보아 청각이 아주 잘 발달된 것 같다. 하지만 말은 하지 않는다....”(도판16)

영화는 이렇게 시작된 여의사 필딩과 QM의 관계를 다룬다. 앞에서 파비안 박사의 삶을 통해 살펴보았듯이, 주인공 여의사는 지하에 관찰할 수 있는 방을 만들고 외부세계와는 TV 모니터와 스피커폰으로만 소통하며, 창문은 책을 높이 쌓아 올려 막아버렸는데, 이것은 시덴이 설치를 통해 보여주었던 장면들이 다시 영화에 이용된 것이었다. 이 방들은 꿈과 실제, 현실과 허구, 신화와 정신분석적 드라마 사이에서 끊임없이 변경된다.³³⁾

자신을 둘러싼 모든 것을 의심하고 감시했던 편집증 환자인 주인공은 QM을 지하 방에 가두고 옆방에서 밤낮으로 CCTV로 감시하고 행동을 기록하며 그 모든 내용을 자신의 목소리로 테입에 녹음한다. 애완동물을 대하듯 먹이를 주고, 환자를 대하듯 주사도 놓지만, 가끔 도마뱀을 넣어 QM과 같이 있게 하기도 하고(도판17), 체격 좋은 호텔 보이를 고용해 눈을 가리고 QM이 있는 방에 들어가게 하기도 한다.(도판18) 이것은 모두 실험과 자극에 대한 QM의 반응을 보고 그 행동을 관찰해 진단하기 위한 목적을 지닌 것이었다. 주인공 여의사의 행위는 관찰하고 기록하며 정리하는 유사-과학자의 행동으로 점철되지만, 그것은 또한 자신의 편집증을 합리화하기 위한 관음증자의 행동이기도 하다.³⁴⁾

여의사와 QM, 둘 사이의 관계는 의사와 환자, 감금자와 피감금자, 감시자와 피감시자, 어머니와 딸 등의 외형적 모습을 띄고 있지만³⁵⁾, 그 관계는 이 영화에서 풀어야 할 수수께끼이자 미스터리이기도 하다. 주인공은 정신의학이라는 과학적인 수사학(rhetoric)을 통해서 진흙 여인 QM에게 공포와 편견과 비밀스런 욕망을 투사하고 있기 때문이다.

31) 시덴은 영화에서도 QM으로 분장해 연기를 하였고, 여의사 역으로는 여배우 Kathleen Chalfant가 연기했다.

32) 영화에서는 Alice E. Fabian이 아니라 Ruth Fielding이라는 이름을 갖는다.

33) Lars O. Ericsson, "The Queen of Mud Strikes Again", *Siksi*, No.1, Spring 1998

34) Ronald Jones(2005).

35) "QM, I Think I Call Her QM", Exhibition Catalogue of Jiri Svestka Gallery, 12-22 Feb. 2003, np.

QM을 진흙으로 뒤덮은 것은, 남자는 스스로의 힘으로 여성의 이미지를 만들고, 여성은 그 이미지에 따라 그녀 자신을 주조한다는 의미에서, 다루기 쉬운 즉 손으로 그 형태를 쉽게 만들 수 있는 것으로서의 여성적인 것에 대한 고전적인 개념과 연관된다.³⁶⁾ 여주인공은 QM을 동등한 인간존재로서가 아니라 연구 대상으로서 다룬다. 그녀는 여성이지만 그녀가 정신과 의사로서 획득한 남성적이고 전문적인 언어를 사용한다. 그것은 객관화시키고 거리를 두는, 타자화 시키는 권력의 언어이다. 이러한 태도는 감시 카메라에 그대로 적용되어 이 영화에서 다시 한 번 카메라는 권력의 시각을 대신한다.

이 영화를 통해 시텐은 광기와 이성 사이를 갈라놓기 위해 현대 문화 속에서 사용되는 방법들에 대한 많은 단서들을 제공하고 있다. 예를 들어 배경이 되는 벽에 로르샤흐 테스트(Rorschach Test)³⁷⁾가 걸려있는 것을 볼 수 있다. 그러나 과학적 분석과 정밀한 기록은 감시 카메라를 바라보는 QM의 슬프고 민감한 응시와 대조된다.

카프카가 썼을 법한 잘 짜여진 단편소설처럼, 이 영화는 정신적으로 불안정한 정신과 의사의 정신분열현상을 그려내고 있다.³⁸⁾ 여기에는 마치 히치콕(A. Hitchcock)식 공포영화의 분위기가 주는 불편한 순간들이 존재하는데³⁹⁾, 여의사가 QM을 발견하고 권력과 지식을 동원해 분석하며 감시하는 장면 설정은 전통적인 스릴러 영화의 요소를 충분히 갖고 있다. 결국 마지막 장면에서 QM은 갑자기 사라진다.

QM은 누구인가

1988년 시텐은 한 시(詩)로부터 생각해낸 아이디어를 가지고 QM(Queen of Mud)의 이미지를 등장시킨다. 그것은 자신의 몸에 진흙을 잔뜩 바르고 사진을 찍거나 일종의 퍼포먼스를 하는 것이었는데, 1989년 이후 백화점 향수 매장이나 아트 페어(art fair)에서 대중들을 만나 ‘진흙 옷’을 만드는 과정에 대해 설명하거나 TV 쇼에 출연해 인터뷰를 하기도 했다. 시텐은 QM을 여러 상황에 놓고 거기에 맞는 상징적인 반응을 이끌어내기 때문에, 그녀의 작업에 있어서 QM은 일종의 촉매제 역할을 하는 존재였다.

시텐은 2004년 <QM 미술관>이라는 제목으로 “QM 아카이브”⁴⁰⁾(도판19)를 전시한 적 있다. <세계를 질서잡는 기술>이라는 제목이 붙은 이 아카이브는 2001년부터 2004년까지 모은 QM에 관련된 정보의 저장소 같은 것으로, 언뜻 보면 과학자들이나 다른 전문가들의 연구를 닮아 있다. 그것은 QM에 대한 최초의 영감에 관한 설명으로부터 현재에 이르기까지의 자료들과, 진흙 인간에 대한 시나리오를 담고 있는 방대한 아카이브였다. 전자 데이터베이스는 원고, 3차원 오브제, 스케치, 소리, 영화 파일 등 3500여개가 넘는 오브제들에 대한 정보를 갖고 있는데⁴¹⁾, 거기에는 QM의 배경과 역사, 영화에 사용된 QM 관련 인물과 물건 및 사진들이 포함되었으며, 신화로서, 이론적 모델로서 탐구되는 QM의 내용이 들어 있었다.(도판20) 시텐은 QM의 존재를 학문적으로 입증하기 위해 ‘존슨(Johnson)교수’와 같은

36) Lars O. Ericsson(1998).

37) 잉크의 얼룩같은 무의미한 무늬를 해석시켜 사람의 성격을 알아내는 검사.

38) Roberta Smith, "Safe Among Seanless Shadow", *The New York Times*, Nov.17, 1999

39) 히치콕은 놀라움을 넘어서는 서스펜스를 사용함으로써 관객을 급습한다. 이는 영화 속의 인물이 알지 못하거나 미처 깨닫지 못하고 있는 것을 통해 불안을 증폭시키는 방법이다. 의도적이고 인위적인 긴장감을 만들어 그것이 발생하는 순간에 효과가 극대화된다.

40) 아카이브의 작업은 Paul Giagrossi와 함께 했다.

41) Cecilia Widenheim,(2004), p.116

허구의 인물들을 만들어 QM에 대한 역사를 쓰기도 하고 QM의 성격에 대한 연구도 한다.

일종의 실험적인 연구 결과로서 아카이브에는 허구적인 요소들이 무미건조한 서류, 송장(送狀), 원고, 조악한 영화 도구들과 뒤섞여있지만, 각각의 사물과 기록, 이미지 등이 어떤 방식으로든 QM과 관련되어 꼼꼼히 조사되고 측정되며 묘사되고 분류되며 체계화되는 방식을 취한다. 즉 시덴은 QM에 대한 ‘허구적 자료들’을 인류학적이고 사회학적인 학문 혹은 지식의 체계에 따라 배열하지만, 그럼에도 불구하고 서구의 방식대로 정의될 수 없는 존재에 대한 모순성을 강조한다.

QM의 모습은 원래 시덴이 퍼포먼스에서 ‘진흙의 여왕(Queen of Mud)’으로서 자유롭게 돌아다니기 위해 요구되는 제의적 행위의 결과였지만, QM의 성격은 일관된다기보다는 상황에 맞게 변화되곤 했다. 에릭슨(Lars O. Ericsson)의 묘사대로 선사시대 ‘원시-여인(ur-woman)’의 모습과 진흙을 바른 강력한 여자 레슬러의 혼합물⁴²⁾로 보이는 QM은, 초기 단계에서는 똑바로 서 있고 말도 하고 제스처도 보이며 TV에서 인터뷰도 했다. 즉 공상과학 영화의 주인공들처럼 수퍼휴먼(superhuman)의 특징을 지니고 있었다. 이처럼 시덴이 애초에 설정한 QM은 기이한 생명체이자 모순된 인물로, 그 본성은 원시적인 특징과 현대의 고급기술을 결합한 것이었기 때문에 매우 복합적인 의미를 지니고 있었다. 즉 그것은 인류학적 의미에서 인간의 발달과정을 차츰 밟아가도록 프로그램 되어 있었지만, 시간과 공간을 가로질러 여행할 수 있는 존재이기도 했다. 진흙을 뒤집어 쓴 모습은 선사시대의 동굴인을 상기시키면서도 한편으로는 통찰력이 있고 다른 사람의 꿈에 침투할 수 있는 능력도 지니고 있었다.⁴³⁾

그러나 영화에서의 QM은 점차적으로 원시적인 존재가 된다. 바닥을 기어 다니고 언어로 소통하지 못하며 점점 더 충동적인 성격을 보이면서, 간혹 거칠지만 때로는 겁을 잔뜩 먹은 모습으로 나타난다. 그럼에도 불구하고 우리는 QM이 원시적이라거나 문명화되었다고 단정 지어 말할 수 없다. 시덴은 QM이 원시적이기 때문에 낯설다거나, 서구적인 것은 무엇이든 이성에 입각한 것이라는 이분법을 부정하면서 정의 내릴 수 없는 QM의 존재를 부각시킨다.

그렇다면 QM은 누구인가? 그녀는 현실적인 존재인가, 아니면 스스로 소외된 정신과의사의 정신분열적 상상력 속에만 존재하는 것이었는가. 그것은 결국 자신의 현실 속에서 유령처럼 따라다니는 외적, 내적 이웃들에 의해 스스로 고통을 받는 여의사의 정신병적 ‘타자(other)’인 것이다. 즉 처음부터 시덴이 자신의 분신이라고 여겼던 QM은 이제 여의사의 제2의 자아(alter ego)⁴⁴⁾, 혹은 도플갱어(doppelgänger)⁴⁵⁾의 역할을 한다.⁴⁶⁾ QM은 문명의 핵 속에 은폐되어 있는 거칠고 말이 없으며 길들여지지 않은, 언제든 등장할 수 있는 괴물 같은 존재이지만, 다루기 쉽고 위축되어 있으며, 감금과 감시의 대상이 된다.

한편 여의사의 유사-과학적 언어와 태도는 QM에게만 무기로 사용된 것이 아니라, 주인공 자신의 유리된 정신세계를 위한 일종의 지지대를 형성하고 있었다. 감정이입과 상호 관계를 배제하는 그녀의 방식은 일종의 지적인 마스터베이션으로 기능하거나 혹은 애정을 거

42) Lars O. Ericsson, "The Queen of Mud Strikes Again", *Siksi*, No.1, Spring 1998

43) Interview with Ann-Sofi Sidén: Cecilia Widenheim,(2004), p.82

44) 19세기포 초기 정신분석자들에 의해 정신분열이 처음 묘사될 때 생긴 말로, 한 사람 안에 들어 있는 제2의 인격, 혹은 persona를 의미한다.

45) 자신과 똑같은 외모의 또 다른 자아를 의미한다. 분신이기도 하며, 한 사람의 닮음꼴로서 심리적 자아 또는 실재적인 육체를 가진 분신을 말한다. 한 인물의 잠재적인 측면, 가능성의 측면, 실제적 혹은 환영적 구현이라고 보아도 된다.

46) Cecilia Widenheim,(2004), p.85

부하는 방패로 기능하게 된다. 원시-여인 QM에 대해 거리를 두는 태도를 통해, 여의사는 자기 자신의 정신적 벽장도 늘 닫아둔 것이다. 이성에 대한 비판적인 용어를 동원하지 않더라도 QM은 더 나아가 우리 자신의 소외된 일부로 상징될 수 있다. 혹은 이성이 지배하는 사회와 문화의 권력적 시선에 의해 소외된 우리 자신일 수 있는 것이다.

맺음말

이제까지 살펴보았듯이, 시덴의 작업은 지배적이고 압도적인, 거기로부터 결코 빠져나올 수 없는 판옵티콘 장치로서의 세계를 다룬다. 거기에서 정신과 의사는 감시에 대한 관심을 감시로 보는 사람이고, 미술가는 이러한 것들을 보는 탐구자이자 편집자, 관음증자의 역할을 한다. 그러므로 시덴에게 있어서 미술의 매체는 감시와 관음증을 위한 수단이 된다. 다시 말해 파비안 박사의 비정상, 즉 광기로부터 온 리얼리티는 미술/엔터테인먼트로서의 또 다른 편집증이 될 수 있다는 사실이다.⁴⁷⁾ 우리는 시덴의 작품을 통해 파비안 박사 뿐 아니라 정신의학적 훈육의 감금으로부터 자유로웠던, 즉 운이 좋았던 많은 사람들에 대해 의문을 제기해 볼 수 있다.

우리는 시덴의 작품에서 사용되는 매체들의 작용방식 속에서 현대사회에 내재한 감시의 시선들의 작용방식을 본다. 물론 사회적 통제로서의 정신의학은 낡은 모자처럼 진부한 내용일 수 있다. 그러나 시덴은 감시와 통제라는 카메라 매체의 속성, 이성을 통한 권력의 행사, 정상성을 강요하는 현대 서구사회의 분위기 등을 연관시켜 고발하되 관람자들이 그 극대화 된 상황을 경험하게 만들으로써 일시적으로 균형을 잃게 하며, 그를 통해 관람자 스스로 통제와 감시의 시선을 비판하게 만드는 방식을 사용하였다. 허구와 사실이 혼합된 시덴 작품의 등장인물들은 모두 현대 사회를 살아가는 우리의 자화상일 수 있다. 감시와 통제의 장치에 노출되어 있으나 거기에 순응하거나 그 장치의 권력화에 무력해져 있는 모습, 정상성의 보편화를 위해 정신의학 약물의 복용을 권장하고 마케팅하는 산업사회의 모습 등이 그것이다.

주제어

Ann-Sofi Sidén, 비디오 설치(Video Installation), 감시와 통제(Surveillance and Control), 판옵티콘(Panopticon), 광기와 비-광기(Madness and non-madness)

47) Peter Byrne, "Exhibiting the Mad Psychiatrist", *BMJ*, vol.320, 12 Feb. 2000, p.453

참고문헌

"Ann-Sofi Sidén: Who is invading my privacy, not so quietly and not so friendly?", Exhibition Cat. South London Gallery, 14 Jan. - 5 March 2000.

Aliaga, Juan Vicente, "Ann-Sofi Sidén, Galeria Pepe Cobo", *Artforum International*, Summer 2004

Ann-Sofi Sidén, In Between the Best of Worlds, Exhibition Cat. of Moderna Museet Stockholm, 20.11.2004-20.3.2005

Birnbaum, Daniel, "Ann-Sofi Sidén, Galerie Nordenhake", *Artforum International*, No.6, February 1999, p.94

_____, "Shrink. Rap, The Art of Ann-Sofi Sidén". *Artforum International*, Summer 1999, pp. 138-141

Byrne, Peter, "Exhibiting the mad Psychiatrist", *BMJ*, vol. 320, 12 February 2000, p.453

Ericsson, Lars O., "The Queen of Mud Strikes Again", *Siksi*, No.1 Spring 1998,

Falconer, Morgan, "Beautiful Strangers", *New Stateman*, 28 Jan. 2002

Jones, Ronald, "Ann-Sofi Sidén, Moderna Museet, Stockholm, Sweden", *Frieze*, No.91, May 2005.

Léith, Caoimbin Mac Giolla , "Trauma, Dundee Contemporary Arts", *Artforum International*, December 2001

"QM, I Think I Call her QM", Exhibition Cat. Jiri Svestka Gallery, 12-22 February 2003.

Robertson, Jean and Craig McDamiel, *Themes of Contemporary Art, Visual Art after 1980*, Oxford, 2005

Smith, Roberta, "Carnegie International: Safe Among the Seamless Shadow", *The New York Times*, 1999-11-17

Withers, Rachel, "Ann-Soifi Sidén: Hayward Gallery", *Artforum International*, April 2002, pp.147-148

푸코, 미셸, 『감옥의 탄생, 감시와 처벌』, 오생근 역, 나남, 1994

_____, 『광기의 역사』, 김부용 역, 인간사랑, 1991

_____, 『비정상인들』, 박정자 역, 동문선, 2001

_____, 『권력과 지식: 미셸 푸코와의 대답』, 콜린 고든(편), 홍성민 역, 나남, 1993

_____, 『임상의학의 탄생, 의학적 시선의 고고학』, 홍성민 역, 이매진, 2006

주은우, 『시각과 현대성』, 한나래, 2003

데이비드 카플란, 로버트 매너스, 『인류학의 문화이론』, 나남, 1994

국문초록

앤-소피 시덴(Ann-Sofi Sidén, 1962-)은 1980년대부터 개념미술의 영향 아래 퍼포먼스와 비디오 및 영화의 결합을 실행해왔다. 시덴의 작업들은 이러한 표현방법을 통해 현대사회에서의 인간의 심리 혹은 정신을 탐구해 그려내거나 권력 구조 안에 숨은 갈등을 드러내는데, 중심 내용으로는 인간의 약점, 그것의 노출, 감시와 통제, 폭력, 정상과 비정상, 광기에 대한 재고 등을 다루고 있다.

본 논문에서는 시덴의 작업에 나타나는 감시와 통제가 카메라와 모니터라는 매체를 통해 드러내는 문제를 다루게 될 것이다. 감시와 통제의 문제를 고발하기 위해 작가 자신이 사용한 매체의 메커니즘이 다시 한 번 관람자에 대해 감시와 통제의 권력을 수행하게 만드는 것이 시덴 작품의 특징이다. 본 논문은 그녀의 작품에서 매체가 작용하는 방식의 특징과 그것이 갖는 심리적 정신분석적 관계를 고찰하는 것을 목적으로 한다. 이것은 미셸 푸코(Michel Foucault)가 “권력의 미시물리학”이라고 이름 붙인 권력과 사회적 감시 및 통제의 연결 관계로 설명될 수 있다. 푸코에 의하면 그것은 단순한 정치권력이 아니라 사회현상 속에 편재하는 권력의 그물망이며, 모든 관계는 필연적으로 권력관계이고 인간의 제 실천 역시 권력의 효과이다. 그는 이러한 권력에 대한 이해를 위해 권력을 ‘전략’으로 파악하는 새로운 시각을 제시했다. 또한 권력과 지식은 서로를 포함하고 있어 지식의 영역과 관계를 갖지 않는 권력은 존재하지 않으며, 역으로 권력적 관련을 상정하지 않는 지식 또한 존재하지 않고 있다는 푸코의 주장은 시덴 작업의 내용들을 형성하는데 주된 배경이 되고 있다.

비디오 설치의 경우 관람자의 기대와 바라보기의 유형들에 도전하기 위한 경험들로 이끄는 경우가 많다. 시덴은 단편적이고 편집되지 않은 다큐멘터리 같은 상태의 이미지들을 비디오 설치와 결합시켜 평범한 실제 일상적 삶의 기록이 사회, 역사, 정치적인 문제를 상기시키게 되는 방식으로 접근하곤 한다. 그녀가 기록한 사실(fact)은 허구(fiction)와 결합되어 새로운 의미를 만들어내는데, 이는 감시용 카메라에 무방비 상태로 포착되는 현대인들의 초라한 자화상임과 동시에 극단적으로 고립되는 사회학적 초상이기도 하다.

Gaze of Surveillance: The Film and Video Installation of Ann-Sofi Sidén

Jeon, Hyesook

Ann-Sofi Sidén(1962-)is Swedish artist who have combined performance and video/film under the influence of Conceptual Art since 1980s. Her works and her portrayals of human mind resemble research projects into the history of mentality, where the recurring subjects are vulnerability, exposure, surveillance and control. She seeks out the hidden conflicts and frictional twilight zone of our contemporary power structures. Her works treat with concepts such as normality, abnormality and grasp on reality.

This essay threats with the surveillance and control in Sidén's works. Several of her works calls into question our concept of control and observation and its antitheses. They are video installations such as "Who Told the Chambermaid?"(1999), "It's by Confining One's Neighbor That One is Convinced of One's Own Sanity I, II"(1994-5), "Would a Course of Deprol Have Saved van Gogh's Ear?"(1996), and a film "QM, I Think I Call her QM"(1997). These are based on the discourse about the power and knowledge of Michel Foucault.

The video installation "Who Told the Chambermaid?"manages to transform one's experience of the entire museum apparatus at first glance, both in the case of the viewer's visual apparatus and in tue museum's organizational exhibitve structure. The thematization of hidden infrastructures and power relationships inside an apparently 'neutral' exhibition space has been one of art's greatest ambitions in the last few years. In it we can see a contribution to the unmasking of power mechanism.

The installation "It's by Confining One's Neighbor That One is Convinced of One's Own Sanity I, II" tells the story of real-life of Alice E. Fabian, a psychiatrist of New York who lived and worked alone in the townhouse, where she gradually developed a paranoia that seems sprung from the security-paranoia of McCarthy era. And the fictional figure of QM(the Queen of Mud) has been with Sidén since the late eights. She is something of a symbolic figure that contains both a creation story and a science fiction who shows all signs of being of the female gender, has both mammal features and reptilian mud-covered skin. In the film "QM, I Think I Call her QM", QM meets with the story of Dr. Fabian. The film in which fact and fiction are merged, records how she treats her as prisoner, pet, patient, and even estranged daughter, and how she use the surveillance media.

The mechanism of media that the artist uses for accusing surveillance and control, would exercise the very surveillance and control again on the viewers. It is the core of this essay that is grasping the psychological meaning of action of media(camera, video, film).

도판목록

1. 제레미 벤담, <일망감시 시설의 설계도>, 1791
2. 브루스 나우먼, <비디오 복도>, 1971
3. 줄리아 웨어, <줄리아에 의한 보안>, 1989
4. <자신이 정상임을 확인하는 방법은 자신의 이웃을 가두는 것이다 I>, 1994
5. <자신이 정상임을 확인하는 방법은 자신의 이웃을 가두는 것이다 I>, 1994
6. <자신이 정상임을 확인하는 방법은 자신의 이웃을 가두는 것이다 I>, 1995
7. <자신이 정상임을 확인하는 방법은 자신의 이웃을 가두는 것이다 II>, 1995
8. <자신이 정상임을 확인하는 방법은 자신의 이웃을 가두는 것이다 II>, 1995
9. <자신이 정상임을 확인하는 방법은 자신의 이웃을 가두는 것이다 II>, 1995
10. <누가 객실담당 여종업원에게 말했나?>, 1998
11. <Station 10 and Back Again>, 2001
12. <테프롤의 약효가 반 고희의 귀를 구할 수 있었을까?>, 1996
13. <테프롤의 약효가 반 고희의 귀를 구할 수 있었을까?>, 1996
14. <테프롤의 약효가 반 고희의 귀를 구할 수 있었을까?>, 1996
15. <QM, 그녀를 QM이라고 부르는게 좋겠다>, 1997, 영화 스틸
16. <QM, 그녀를 QM이라고 부르는게 좋겠다>, 1997, 영화 스틸
17. <QM, 그녀를 QM이라고 부르는게 좋겠다>, 1997, 영화 스틸
18. <QM, 그녀를 QM이라고 부르는게 좋겠다>, 1997, 영화 스틸
19. <QM 아카이브>, 2004
20. <QM 아카이브>, 2004