博士學位 請求論文

指導教授　劉載吉

미국 페미니즘 비디오 미술 연구

- 나르시즘과 그로테스크를 중심으로 -

弘益大學校 大學院

美 術 史 學 科

金 弘 姬

1997年 12月

미국 페미니즘 비디오 미술 연구

- 나르시즘과 그로테스크를 중심으로 -

이 論文을 博士學位 論文으로 提出함

1997年 12月

弘益大學校 大學院

美 術 史 學 科

金 弘 姬

金弘姬의 博士學位 論文을 推薦함

1997年 12月

指導教授　劉載吉

弘益大學校 大學院

金弘姬의 博士學位 論文을 認准함

審査委員

審査委員長

審査委員

審　　査　　委　　員

審査委員

審査委員

弘益大學校 大學院

이 논문을 스승 백남준 선생님과
남편 천호선에게 바칩니다.

감사의 글

이 논문이 완성될 때까지 산고를 함께 한 지도교수 유재길 교수님께 감사드린다. 노구를 이끌고 심사의 총 과정을 관장해 주신 이경성 심사위원장님께 심심한 사의를 표하고, 심사위원으로 수고해 주신 성신여대의 송미숙 교수님, 미술원의 강태희 교수님, 창원대의 윤익영 교수님의 조언과 충고에 감사드린다. 그밖에 홍익대 미술사학과의 김리나 교수님과 과장 한정희 교수님의 따뜻한 배려에도 사의를 표한다.

자료 수집차 뉴욕을 방문할 때마다 면담에 응해주고 조언을 아끼지 않은 MOMA의 바바라 런던, 구겐하임의 존 핸하르트에게 감사의 마음 전한다. 비디오 테이프 구입과 관람에 도움을 준 뉴욕 EAI 소장 로리 지페이와 스티븐 비티엘로, 시카고 비디오 데이터 벵크의 민디 파버 소장과 당시 그곳에 근무하면서 실제적 도움을 준 비디오 작가 서양범씨께도 감사드린다. 아울러 수시로 필요한 자료를 뉴욕으로부터 공급해 준 재미작가 이상남씨, 영화이론에 대한 자문과 함께 관계자료를 소개해 준 영상원의 김소영 교수에게 사의를 표한다.

논문을 읽고 의견을 제시해 준 동료이자 후배인 미술사가 김현숙과 작가 양주혜, 그리고 친구이자 미술사가인 이대 김홍남 교수의 넘치는 관심과 성원이 집필의 촉진제가 되었다. 그밖에 이름을 일일이 열거할 수는 없으나 논문 작성에 수반되는 심리적 고통을 덜어주고 끊임없이 용기를 북돋아 준 고마운 친지 여러분들께 진심으로 감사드린다. 잔무를 도맡아준 홍익대 예술학과의 박신희도 큰 도움이었다.

이 자리를 빌어 가족 여러분께도 죄송스러움과 고마운 마음을 함께 전한다. 편한 마음으로 작업에 몰두하도록 보살펴주신 시댁 어른들의 배려와 친정 형제들의 열렬한 성원이 큰 힘이 되었고, 무엇보다 작년 봄 세상을 떠난 동생 홍석에 대한 애도의 마음이 끈질긴 추진력으로 작용하였다.

어려운 순간마다 힘과 희망이 되어준 아들 재승이와 딸 민정이, 그리고 평생의 반려이자 동료로서 항상 삶의 버팀목이 되어 주는 남편에게 말로 할수 없는 사랑과 감사의 마음을 보낸다. 또한 개안의 길잡이로서 학문적 영감을 불러일으켜주신 백남준 선생님께 깊은 감사드린다.

끝으로 학술장학기금 대상자로 추천, 연구비를 지원해 준 우경문화재단에 감사드린다.

1997년 12월 奎谷 김홍희

* 일러두기

본문에서 인용문은 “ ”로, 중요한 낯말이나 강조하려는 용어는 ‘ ’로 표기하였고, 전시회 이름이나 논고 제목은 < >, 책제목은 << >>로 표기하였으며, 필요한 경우에는 뒤이어 영문을 달아주었다. 외국인 이름은 한글 표기를 기본으로 하되 필요한 부분에 원명을 소개하였고, 반복적으로 등장하는 경우 성 만을 사용하였다.

참고 서적과 각주에서 외국 서적 경우 책제목은 ‘이탤릭체’로, 논고는 “ ”, 페이지는 ‘p’로 통일하였다. 국문 및 번역서 경우 책은 << >>, 논고는 < >로, 페이지는 ‘쪽’으로 표기하여 구별하였다. 각주에서 ibid에 해당되는 부분은 ‘앞글’로 통일

하였고, op. cit.는 '윗글(책)'이라는 용어 대신에 저자 이름과 책 제목을 생략형으로 다시 표기하여 주었다.

목 차

논문개요

서론 ---------- 1

I. 비디오와 페미니즘의 역사적 배경 ---------- 9
1. 비디오 ---------- 10
가. 비디오의 속성과 현상 ---------- 10
나. 비디오 미술의 발전 ---------- 20
2. 페미니즘 ---------- 35
가. 현대 페미니즘의 의미---------- 35
나. 페미니즘 미술의 전개 ---------- 45

II. 페미니즘 비디오 미술의 세대별 경향 ---------- 60
1. 제1세대 (1960년대 말-80년대 전반)---------- 66
가. 미학적 비디오: 퍼포먼스.조각/설치.비디오그래피 ---------- 66
나. 정치적 비디오: 서술적 다큐멘터리.실험적 내러티브 ---------- 105
2. 제2세대 (1980년대 후반-90년대) ---------- 128
가. 해체주의 비디오 ---------- 131
나. 레즈비언 비디오 ---------- 145

III. 페미니즘 비디오에 나타난 두가지 특성 ---------- 162
1. 1세대 페미니즘 비디오와 나르시즘 ---------- 163
가. 여성성과 나르시즘 ---------- 165
나. 나르시즘과 퍼포먼스 ---------- 177
다. 나르시즘/탈나르시즘 비디오 ----------188
2. 2세대 페미니즘 비디오와 그로테스크 ---------- 202
가. 그로테스크와 신체 ---------- 207
나. 여성적 그로테스크 ---------- 216
다. 후기신체미술과 그로테스크 비디오 ---------- 226

결론 ---------- 246

참고문헌 ---------- 256
부록: 주요 비디오테이프의 서술 전문 수록 ---------- 270
그림목록 ---------- 308
그림 ---------- 317
영문초록 ---------- 347

논문 개요

본 논문은 페미니즘 비디오 미술에 대한 연구이다. 페미니즘 비디오의 제 양상을 분석하고 주요 쟁점들을 논의함으로써 그것의 의의를 규명해보자는 것이다. 페미니즘 비디오는 포스트모던 시대의 두 담론인 비디오와 페미니즘의 만남을 의미한다. 비디오는 속성상 포스트모던 매체이지만, 예술적 실천에서는 매체의 속성을 형식화, 추상화시키는 형식주의 모더니즘에 귀속된다. 본 글의 주장은 포스트모던 매체이면서 모더니즘의 형식논리를 추종하는 비디오 미술의 이러한 모순적 상황에 개입하여 모더니즘 국면의 비디오 예술을 내용 지향적이며 사회적 맥락을 유념하는 포스트모던 예술로 전환시킬 수 있는 것이 바로 페미니즘이라는 것이다. 이것이 비디오 예술과 페미니즘의 만남의 의미이자 페미니즘 비디오의 의의이다.

본 논문의 논거를 마련하는 기본 전제는 '미학적 비디오'와 '정치적 비디오'의 설정이다. 비디오 매체의 속성을 미학화시키는 예술적 작업과, 비디오를 정보.소통매체로 활용하는 정치적 작업의 구별이 그것인데, 비디오 미술은 물론 페미니즘 비디오 역시 미학과 정치를 축으로 그 활동이 전개된다. '미학적 페미니즘 비디오'가 여성성에 기초한 본질주의 페미니즘에 입각해 있다면, '정치적 페미니즘 비디오'는 여성 문제를 쟁의화시키는 사회주의 페미니즘을 근간으로 한다. 전자가 본질론적 입장에서 나르시즘 미학을 수용했다면, 후자는 반본질주의 시각에서 나르시즘을 거부, 반/탈나르시즘을 표방하였다. 제1세대 페미니즘 비디오(1960년대 말-80년대 전반)가 미학과 정치의 이분법적 구조 위에서 구축되었다면, 제2세대(1980년대 후반-90년대)는 양자의 결합, 또는 탈이분법의 기초 위에서 개진되었다. 미학과 정치의 구분을 초월하고자 하는 2세대 페미니스트들은 나르시즘보다는 그로테스크에 주목, 그것을 미학적, 정치적 이슈로 삼았다. 그로테스크는 여성의 재현 representation을 둘러싼 '성 sexuality' 담론의 변화를 의미하며, 성의 정치학을 몸의 정치학으로 연장시키는 신체에 대한 새로운 해석에 입각해 있다. 여성 뿐 아

니라 '남성 문제 man trouble'까지 이슈화함으로써 남근중심적 주도권을 전면 해체시키고자 하는 최근의 페미니즘에 그로테스크 담론은 이론 상, 전략 상으로 강력한 돌파구를 제시한다. 페미니즘 비디오는 결국 미학/정치, 본질주의/사회주의, 나르시즘/탈나르시즘의 대립에서 출발하여 이제는 이러한 이분법들을 극복하려는 해체주의 단계에 진입해 있으며, 이는 본 논문의 논리 체계 내에서는 나르시즘에서 그로테스크로의 전환을 의미한다.

이러한 맥락에서 본 논문은 페미니즘 비디오의 두드러진 특성으로 '나르시즘'과 '그로테스크'를 쟁점화시키고 있다. 나르시즘은 로잘린드 크라우스 Rosalind Krauss에 의해 정립된 대표적인 초기 비디오 미학인 동시에, 페미니즘 비디오 뿐 아니라 여타 페미니즘 미술에 자주 등장하는 단골 소재로서 여성미학의 기초로 작용한다. 나르시즘이 1세대적 현상이라면 그로테스크는 2세대의 특성이다. 90년대의 비디오, 퍼포먼스, 신체미술을 특징지우는 그로테스크는 여성적 그로테스크와 동일시되면서 최근 페미니즘 미술의 주 논쟁점으로도 부각되고 있다. 나르시즘과 그로테스크가 개념 자체로는 새로운 것이 아니지만, 본 논문은 비디오 미학으로서의 (초성별적) 나르시즘과 여성 미학으로서의 (여성적) 나르시즘을 차별화하고, 그로테스크를 '사이보그 cyborg'에 연결시킴으로써 각 개념의 확장을 시도하였다. 나르시즘과 그로테스크를 페미니즘 비디오의 두 가지 쟁점으로 도출하고 그 개념적 확장을 시도한 것이 본 논문의 결실이라고 말할 수 있다.

여성 비디오 작가들의 활동이 그 어느 때 보다 활발한 지금 페미니즘 비디오의 의미를 평가해보는 이러한 연구가 필요하리라는 확신과 함께 앞으로 이런 주제의 논문들이 다수 발표되어 본 논문을 발전시켜 주기 바란다. 또한 이러한 연구를 통하여 페미니즘을 재인식하고 이미 현대미술 장르로 공인된 비디오 예술에 대한 재평가의 기회가 될 것으로 기대한다. 끝으로 논의의 대상 작가와 작품을 미국으로 제한한 점을 아쉽게 생각한다.

서 론

본 논문은 '페미니즘 비디오 미술'에 대한 연구이다. 페미니즘 비디오 미술의 제 양상을 분석하고 주요 쟁점들을 논의함으로써 그것의 의미를 규명해보자는 것이다. 페미니즘 비디오 미술이 아직 하나의 용어나 장르로 정착되어 있지는 않지만, 개념 상 그것은 페미니즘을 수용한 비디오 미술이거나 비디오를 사용하는 페미니즘 미술을 말한다. 어느 경우이거나 페미니즘이 내용으로 작용하고 비디오가 매체로 사용되고 있는 점에서 서로 다르지 않지만, 본 연구는 페미니즘을 수용한 비디오 미술의 관점에서 주제에 접근하고 있다.

비디오 미술은 그 자체가 비디오라는 포스트모던 매체를 사용하고 모더니즘 미술과는 다르게 형식보다는 내용과 의미를 강조하는 까닭에 포스트모던 미술, 또는 도널드 카스핏 Donald Kuspit의 표현을 빌자면 '의식 있는 미술 art of conscience'로 인정되고 있다.[1] 그러나 다른 한편으로 비디오 미술은 매체의 속성을 형식화, 추상화시키고 예술의 제도화에 가담함으로써 모더니즘에 편승하고 부계 예술 전통에 스스로를 귀속시킨다. 본 논문은 페미니즘이 비디오 미술의 이러한 모더니즘 현상에 개입하여 그것을 현실에 기반을 둔 진정한 포스트모던 미술, 나아가 탈가부장적 페미니즘 미술로 전환시킬 수 있다고 전제하고 여기에서 페미니즘 비디오의 의의를 찾고자 한다.

페미니즘 비디오의 미술사적, 비평적 의미에도 불구하고 그것을 조명하거나 평가하는 본격적 학술 연구가 제대로 이루어지지 않고 않다. 페미니즘 비디오에 대한 인식이 형성되어 있지 않은 국내는 물론, 미대륙에서 조차도 이 분야의 연구는 부진한 상태이다. 그러나 앤-사전 우스터 Ann-Sargent Wooster, 조안 핸리 JoAnn Hanley와 같은 일부 여성 이론가들은 여성 비디오의 출현에 주목하고 그것의 인식과 정립을 위해 노력하였다. 우스터와 핸리가 1993년 초기 여성 비디

---

1). Donald Kuspit, "Art of Conscience: The Last Decade," (Wright State University, 1980), exhibition catalog, n. p.

오를 재조명하기 위하여 공동 기획한 전시회 <제1세대: 여성과 비디오 1970-75 The First Generation: Women and Video 1970-75>는 이러한 노력의 결산으로서 역사적 의미를 지니는 중요한 전시회였다. 그러나 여성 작가들에 대한 찬양과 연대기적 분류에 그친 이 전시회가 말해주듯이, 초기 이론가들의 관심은 페미니즘보다는 여성 비디오에 국한된 것으로서, 이들의 활약이 페미니즘 비디오를 규정하거나 그 의미를 부각시키는 데는 미치지 못하였다.

페미니즘 비디오에 대한 평가와 그에 따른 이론적 작업은 80년 대 후반에 와서야 2세대 논자들에 의해 이루어졌다. 그 가운데 마사 게버, 크리스틴 탬블린, 로라 킵니스의 평문들이 괄목할 만한 내용을 담고 있다.[2] 다큐멘터리 페미니즘 비디오와 레즈비언 비디오의 이론적 옹호자인 게버 Martha Gever는 1990년 논고 <페미니즘 요소: 비디오와 그것의 페미니즘과의 관계>에서 비디오 미술이 공인되고 있는 반면 페미니즘 비디오는 좌익이나 급진으로만 치부되고 있음을 지적하고, 다큐멘터리 양식의 1세대 페미니즘 작업에 이어 80년대 이후에 등장한 포스트모던 비디오에 나타난 페미니즘 양상에 주목하면서 비디오와 페미니즘의 관계를 분석하였다. 같은 해 샌프란시스코 주립대 교수며 비디오 작가인 탬블린 Christine Tamblyn은 <의미 있는 타자들: 1980년대 여성 비디오에 나타나는 개인적 초상으로서의 사회적 다큐멘터리>에서 개인적 초상과 사회적 다큐멘터리를 결합시킨 2세대 페미니스트들의 작품을 분석하는 가운데 비디오가 페미니즘과 같은 내용 있는 메시지를 전할 수 있는 가장 적합한 매체임을 역설하였다. 비디오 작가이자 매체 평론가인 킵니스 Laura Kipnis는 1996년 논고 <여성적 침입>에서 현대 페미니즘 미술의 최대 전략을 '동성애 정치학 queer politics'과 '그로테스크 미

---

2). Martha Gever, "The Feminism Factor: Video and its Relation to Feminism," Doug Hall and Sally Jo Fifer eds., *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (Aperture/Bavc, 1990), pp. 226-241. Christine Tamblyn, "Significant Others: Social Documentary as Personal Portraiture in Women's Video of the 1980's," *Illuminating Video*, pp. 405-20. Laura Kipnis, "Female Transgression," Michael Renov and Erica Suderburg eds., *Resolutions: Contemporary Video Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), pp. 333-345.

학 grotesque aesthetics'으로 파악하고 그러한 시각에서 페미니즘 비디오를 연구, 분석하였다. 이 논고들이 페미니즘 비디오를 인식시키고 그에 대한 새로운 시각을 제공한다는 점에서 마땅히 평가되어야 한다. 그러나 페미니즘 비디오의 국지적 현상만을 다룸으로써 그것의 역사적 맥락과 사회적 배경을 간과하고 객관적이고 학술적인 논증을 결핍하고 있는 점 역시 지적되어야 할 것이다.

페미니즘 비디오에 대한 논의는 미술사학자보다는 작가나 평론가, 이론가에 의해 이루어지고 있는 셈이다. 이 분야에 대한 학술적 연구의 부진은 비디오 미술, 페미니즘 미술에 대한 학계의 보수적인 시각을 반영한다. 물론 예술보다는 정치로 경사 되기 쉬운 페미니즘 미술이나 테이프의 복제 기능으로 예술의 정통성을 의심받는 비디오 미술 자체의 한계가 지적되어야겠지만, 미술사학계는 비디오에 대한 미술계의 인정이나 페미니즘 미술의 성과에도 불구하고 그것을 외면하고 새로운 장르나 연구 대상으로 인정하기를 꺼려왔다. 비디오는 미술사가보다는 관계 평론가나 큐레이터의 몫으로, 페미니즘 미술은 페미니스트들의 전담 분야로 치부하는 학술 풍토에서 두 분야의 종합 장르인 페미니즘 비디오에 대한 연구가 미흡할 수밖에 없다. 더구나 초기의 비디오 논자들은 여성 비디오나 페미니즘 비디오에 특별한 관심을 보이지 않았으며, 페미니스트 이론가들 역시 페미니즘 비디오에는 크게 주목하지 않았다. 페미니즘 비디오는 결국 비디오 분야에서는 페미니즘이기 때문에, 또한 페미니즘 미술에서는 비디오이기 때문에 이중으로 소외된 '변방의 변방' 장르로 존재한 것이다.

타 장르에 비해 역사가 일천하고 전공 논문이나 관계 도서가 부족한 점이 페미니즘 비디오 연구에 있어 어려운 부분이다. 그러나 본 논문은 비디오와 페미니즘 각 분야의 이론을 토대로 하여 상기 논자들의 논점들을 수용하는 한편, 그것들을 동시대 미술사의 틀 속에 위치시키면서 새로운 시각으로 페미니즘 비디오를 재조명하고자 하였다. 이와 동시에 실제 작품을 관람하고 그것을 분석과 비평을 위한 일차적인 대상으로 삼음으로써 이론 작업을 보완하고자 하였다. (본인은 1995년에서 97년 사이 뉴욕을 3회 방문, 예술 비디오테이프 배급처인 EAI (Electronic Arts Intermix)와 MOMA의 '비디오 자료실', 바바라 글래드스톤

Barbara Gladstone 화랑에서 관련 테이프를 관람하는 한편, 주요 작품들은 EAI와 '시카고 아트 인스티튜트' 산하 기관인 '비디오 데이터 뱅크 Video Data Bank'를 통해 구입하여 분석 대상으로 삼았다.)

본 논문의 논거를 마련하는 기본 전제는 '미학적 비디오'와 '정치적 비디오'의 설정이다. 비디오 매체의 속성을 미학화시키는 예술적 작업과, 비디오를 정보.소통매체로 활용하는 정치적 작업의 구별이 그것인데, 비디오 미술은 물론 페미니즘 비디오 역시 미학과 정치를 축으로 그 활동이 전개된다. '미학적 페미니즘 비디오'가 여성성에 기초한 본질주의 페미니즘에 입각해 있다면, '정치적 페미니즘 비디오'는 여성 문제를 쟁의화시키는 사회주의 페미니즘을 근간으로 한다. 전자가 본질론적 입장에서 나르시즘 미학을 수용했다면, 후자는 반본질주의 시각에서 나르시즘을 거부, 반/탈나르시즘을 표방하였다. 제1세대 페미니즘 비디오(1960년대 말-80년대 전반)가 미학과 정치의 이분법적 구조 위에서 구축되었다면, 제2세대(1980년대 후반-90년대)는 양자의 결합, 또는 탈이분법의 기초 위에서 개진되었다. 미학과 정치의 구분을 초월하고자 하는 2세대 페미니스트들은 나르시즘보다는 그로테스크에 주목, 그것을 미학적, 정치적 이슈로 삼았다. 그로테스크는 여성의 재현 representation을 둘러싼 '성 sexuality' 담론의 변화를 의미하며, 성의 정치학을 몸의 정치학으로 연장시키는 신체에 대한 새로운 해석에 입각해 있다. 여성 뿐 아니라 '남성 문제 man trouble'까지 이슈화함으로써 남근중심적 주도권을 전면 해체시키고자 하는 최근의 페미니즘에 그로테스크 담론은 이론 상, 전략상으로 강력한 돌파구를 제시한다. 페미니즘 비디오는 결국 미학/정치, 본질주의/사회주의, 나르시즘/탈나르시즘의 대립에서 출발하여 이제는 이러한 이분법들을 극복하려는 해체주의 단계에 진입해 있으며, 이는 본 논문의 논리 체계 내에서는 나르시즘에서 그로테스크로의 전환을 의미한다.

이러한 맥락에서 본 논문은 페미니즘 비디오의 두드러진 특성으로 '나르시즘'과 '그로테스크'를 쟁점화시키고 있다. 나르시즘은 로잘린드 크라우스 Rosalind Krauss에 의해 정립된 대표적인 초기 비디오 미학인 동시에, 페미니즘 비디오 뿐 아니라 여타 페미니즘 미술에 자주 등장하는 단골 소재로서 여성미학

의 기초로 작용한다. 나르시즘이 1세대적 현상이라면 그로테스크는 2세대의 특성이다. 90년대의 비디오, 퍼포먼스, 신체미술을 특징 지우는 그로테스크는 여성적 그로테스크와 동일시되면서 최근 페미니즘 미술의 주 논쟁점으로도 부각되고 있다. 나르시즘과 그로테스크가 개념 자체로는 새로운 것이 아니지만, 본 논문은 비디오 미학으로서의 (초성별적) 나르시즘과 여성 미학으로서의 (여성적) 나르시즘을 차별화하고, 그로테스크를 '사이보그 cyborg'에 연결시킴으로써 각 개념의 확장을 시도하였다. 나르시즘과 그로테스크를 페미니즘 비디오의 두 가지 쟁점으로 도출하고 그 개념적 확장을 시도한 것이 본 논문의 결실이라고 말할 수 있다.

페미니즘 비디오의 연구는 결국 페미니즘과 비디오가 만나는 접점에 관한 연구이다. 각기 다른 전통을 가진 광범위한 두 담론을 하나로 엮어내는 일이 논문 작성 상의 난제가 아닐 수 없지만, 접점에 관한 연구인 까닭에 오히려 범위가 좁혀지고 밀도가 생길 수 있다는 기대와 함께, 논의의 범위를 안으로 좁혀 가는 구심적인 방법을 택하고 있다. 즉 본 연구는 '배경 연구'에서 출발, 그것을 기초로 '페미니즘 비디오의 양상과 사례'를 분석하고, 이로부터 '쟁점'을 도출하여 그것을 논의하는 방식으로 전개된다.

I부는 페미니즘 비디오를 성립시킨 비디오와 페미니즘의 역사적 배경에 대한 연구이다. 1장 비디오 부분에서는 비디오가 속성 상 포스트모던 매체이면서 모더니즘을 수행하는 예술적 현상에 페미니즘이 개입한다는 본 논문의 전제이자 페미니즘 비디오의 당위를 뒷받침하기 위하여 비디오가 어떠한 의미에서 포스트모던 매체이며, 어떠한 맥락에서 모더니즘을 실천하는지 그 내용을 알아본다. 다음으로 비디오 미술의 역사를 미학적 비디오와 정치적 비디오의 갈등 및 해소의 변증법으로 간주하면서 그것을 60.70년대의 1세대 비디오와 80.90년대 2세대 비디오로 나누어 개괄해 본다. 2장 페미니즘 부분에서는 우선 포스트모던 페미니즘으로 명명되는 우리 시대 페미니즘의 내용과 의미를 살펴본다. 다음으로 현대 페미니즘을 수용한 서구의 페미니즘 미술은 70년대 1세대와 80년대 2세대를 거치면서 어떻게 전개, 변화되고 있는지, 그리고 그에 내재된 미학적 문제들은 무엇인지를 탐구해 본다.

II부에서는 페미니즘 비디오 미술의 제양상과 관련 작품을 논의하기 위하여 우선 페미니즘 비디오를 제1세대(1960년대 말- 80년대 전반)와 제2세대(1980년대 후반-90년대)로 대별하여 고찰한다. 1세대 비디오를 '미학적 비디오'와 '정치적 비디오'로 분류하는 한편, 2세대는 '해체주의 비디오'와 '레즈비언 비디오'로 범주화한다. 제1세대 비디오에서는 미학적 비디오에 비디오 퍼포먼스, 비디오 조각/설치, 비디오그래피를 그 대표 장르로 상정하고 이에 나타난 페미니즘 양상을 고찰한다. 주요 대상 작가로는 퍼포먼스에 린다 벤글리스 Lynda Benglis, 조안 조나스 Joan Jonas, 조각과 설치에 매리 루시에 Mary Lucier, 시게코 구보다 Shigeko Kubota, 비디오그래피에는 몽타주에 다라 번바움 Dara Birnbaum, 프로세싱에 스타이나 바술카 Steina Vasulka를 논의한다. 정치적 비디오에서는 페미니즘 비디오를 대변하는 다큐멘터리와 내러티브 비디오를 중심으로, 서술적 다큐멘터리에 줄리 구스타프슨 Julie Gustafson, 카라 드비토 Cara deVito, 실험적 내러티브에 마사 로슬러 Martha Rosler, 허민 프리드 Hermine Freed를 집중 연구한다. 이상의 논의를 통하여 소극적 차원에서 페미니즘을 수행하는 미학적 비디오와 적극적 차원의 정치적 비디오의 차이가 부각될 것이다. 이러한 차이를 만드는 핵심 개념 가운데 하나가 나르시즘으로서, 그것을 축으로 하여, 작가의 자전적 측면과 여성적 나르시즘을 옹호하는 본질론적 입장과, 사회적 불평등과 부계적 억압을 강조하기 위하여 탈나르시즘을 표방하는 사회주의적 경향이 대별된다. 전자가 미학적 비디오, 후자가 정치적 비디오를 대변한다는 것이 본 논문의 논지이지만, 작가 또는 작품에 따라 예외의 경우도 있다.

제2세대 비디오에서는 미학과 정치를 공존시키는 절충주의 비디오, 기존의 양식과 장르 개념을 초월하는 혼성적 비디오이자, 크게는 부계 전통의 재현과 이분법에 도전하는 해체주의 비디오로 명명될 수 있는 80년대 중반 이후의 페미니즘 비디오를 논의한다. 이 2세대의 주역들 가운데 세리 밀너 Sherry Millner, 바날린 그린 Vanalyn Green, 시실리아 컨딧 Cecelia Condit, 수지 실버 Suzie Silver, 줄리 잔도Julie Zando, 새디 베닝 Sadie Benning을 대상 작가로 선정하였다. 이들은 모두가 남근중심적, 이성애적 성개념을 위협하는 위반의 미학 또는 정치학으로

서 그로테스크를 수용하는 한편, 일부 페미니스트들은 좀더 적극적인 대안으로 '동성애 정치학 queer politics'을 표방한다. 이 장에서는 우선 밀너, 그린, 컨딧의 작품을 예증으로 해체주의 비디오의 일반적 특성을 논의하고, 다음으로 실버, 잔도, 베닝의 작품을 통해 레즈비언 비디오의 내용을 분석함으로써 그로테스크 비디오의 미학적, 정치적 의미를 파악한다.

III부에서는 1, 2 세대 페미니즘 비디오에 나타난 두 가지 특성인 나르시즘과 그로테스크를 집중적으로 연구한다. 1장 '1세대 페미니즘과 나르시즘'에서는 여성성과 나르시즘에 관한 프로이트의 이론을 기초로 여성적 나르시즘을 정의하고, 그것을 기초로 여성미학으로서의 나르시즘과 비디오 미학으로서의 나르시즘을 변별해 본다. 또한 나르시즘과 신체와의 관련 맥락에서 페미니즘 비디오와 퍼포먼스에 나타나는 나르시즘, 탈나르시즘의 양상을 고찰한다. 2장 '2세대 페미니즘 비디오와 그로테스크' 부분에서는 우선 그로테스크와 신체의 관계를 파악하기 위하여 미하일 바흐친 Mikhail Bakhtin의 '카니발 carnival 그로테스크', 볼프강 카이저 Wolfgang Kayser 이론에 입각한 '언캐니 uncanny 그로테스크'를 고찰한다. 그로테스크 신체 개념을 기초로 '비천함 abjection'으로 규정되는 '여성적 그로테스크'의 의미를 살펴보고, 그것을 '사이보그 페미니즘'에 관계시킴으로써 개념적 확장을 시도해 본다. 마지막으로 '그로테스크 바디'를 90년대 '후기신체미술'의 맥락에서 재조명하면서 페미니즘 비디오 미술에 나타난 그로테스크 양상을 논의한다.

본 논문은 주요 논의 작가로 16인의 여성 작가들을 선정하였다. 이들은 대부분이 공인된 비디오 예술가들이지만, 여기서는 작가 개인의 명성이나 기량보다는 그들의 작업이 각 장르의 특성을 얼마나 잘 예증하고 있으며 장르적 특성을 통해 어떻게 페미니즘 비디오를 구현하고 있는가에 주목하면서 그 적합성을 선정 기준으로 삼았다. 그러한 까닭에 미학적 비디오를 대변하는 벤글리스, 조나스, 번바움과 같은 유명 작가들과 함께, 드 비토, 구스타프슨과 같이 일반적으로 잘 알려지지 않은 다큐멘터리 제작자들이 같은 비중으로 다루어지고 있다. 미학적 비디오의 주역들에 비해 (로슬러와 같은 예외의 경우를 제외한다면) 대부분의 정치적 비디오 작가들은 생소한 편이지만, 페미니즘 비디오에서의 이들의 역할은 매우 중요

하다. 본 논문은 또한 미학적 비디오의 범주에 루시에, 구보다의 경우와 같이 페미니즘 비디오에 비스듬히 관계되거나 스타이나와 같이 그와 무관한 작가도 포함시키고 있다. 이들에 관한 논의가 페미니즘 비디오와 직결되지는 않는다 하더라도 그 자체가 페미니즘 비디오의 복합성을 드러낼 뿐 아니라, 그것의 의미 규정에 상대적인 기준을 마련할 것이기 때문이다. 또한 여기에 선정된 2세대 비디오 페미니스트들 역시 1세대 대표 작가들에 비하면 생소한 편이다. 그러나 엄밀히 말해 이들의 작업과 함께 페미니즘 비디오의 실체가 명시된다고 볼 수 있다. 그린, 컨딧, 잔도, 베닝 등의 작업에서 감지되듯이, 2세대 특징인 해체주의가 페미니즘 비디오의 새로운 방향을 제시하고 있다. 이상 대상 작가들의 작품 선정은 대표작을 우선으로 하되, 그 가운데에서도 비교적 논의가 많았던 작품을 선택하는 한편, 실제 테이프를 관람하는 과정에서 특히 흥미로웠던 작품에 더욱 주목하였다. 또한 본 논문은 대상 작가와 작품의 범위를 미대륙으로 제한하였다. 미국이 비디오 미술 뿐 아니라 페미니즘 비디오의 중심지이기도 하지만, 유럽이나 동양 또는 한국은 희박한 작가 층과 자료 부족 때문에 일단 논외로 삼을 수밖에 없었다. 그러므로 본 페미니즘 비디오의 연구가 미국적 현상에만 국한된다는 점을 밝혀둔다.

끝으로 결론 부분에서 페미니즘 비디오 미술의 의의를 검증, 평가해 본다. 페미니즘이 비디오 미술에 개입함으로서 페미니즘 비디오를 성립시켰다면, 비디오가 매체 또는 장르로서 페미니즘 미술에 기여한 것은 무엇인가. 페미니즘 미술에서 페미니즘 비디오의 위상은 어떠한가. 좀 더 넓게는 페미니즘 비디오 미술이 현대의 정치예술로서 어떠한 미술사적 의미를 갖는가. 이러한 질문들에 대한 답을 구하면서 페미니즘 비디오 미술을 평가하고 그 전망을 조망해 본다.

I. 비디오와 페미니즘의 역사적 배경

비디오와 페미니즘은 1960년대 중반, '저항문화 counter-culture'라는 서구의 새로운 문화적 기류 속에서 태동한 동시대의 산물들이다. 전후의 후유증이 산출한 무정부주의 히피 문화, 특히 '마약'과 '성'과 '속력'을 통해 실존을 확인하고 도피적 유토피아를 표방하였던 이른바 '비트 beat' 세대의 예술적 비전이 60년대의 아방가르드를 탄생시켰고,[3] 70년대에 이르면 전 세대의 아방가르드 정신이 타자 인식과 탈구조적 비판 의식을 기조로 하는 포스트구조주의 사상에 용해되면서 포스트모더니즘이라는 새로운 문화적 패러다임을 형성하였다. 이렇게 히피.아방가르드.포스트모더니즘으로 이어지는 저항문화의 흐름 속에서, 비디오는 문화적 담론으로서, 페미니즘은 정치적 담론으로서 포스트모더니즘의 다른 영역을 점유하고 있다.

페미니즘 비디오는 포스트모던 문화현상인 비디오와 현대 페미니즘의 만남으로 성립된다. 그런데 그 만남은 비디오에 대한 페미니즘의 개입으로 이루어진다는 점에서 특별한 의미를 지니게 된다. 즉 페미니즘의 개입으로 비디오 미술의 정치화 또는 그것의 페미니즘 미술로의 전환이 이루어진다는 것이다. I부에서는 이러한 전환의 내용과 의미를 파악하기 위하여 우선 1장에서 비디오의 속성과 비디오 미술의 발전 양상, 2장에서 페미니즘의 의미와 페미니즘 미술의 전개 과정을 개괄해본다.

---

3). 비트 세대에 관하여 Lisa Phillips 외, *Beat Culture and the New America 1950-1965, (*Whitney Museum of America, 1996), exhibition catalog 참조.

1. 비디오

가. 비디오의 속성과 현상

비디오는 속성 상 포스트모던 매체로서 그것을 매체로 사용하는 비디오 미술 역시 포스트모던 미술로 인정되고 있다. 그러나 그것의 예술적 실천과 역사화의 과정 속에서 매체의 속성을 형식화, 추상화시키는 모더니즘 현상이 창출되고 있다는 사실 역시 지적되고 있다.[4] 본 논문의 전제는 페미니즘의 개입으로 이러한 모더니즘 현상이 저지되고 좀더 내용지향적이고 인식론적인 포스트모던 비디오, 궁극적으로는 정치적인 페미니즘 비디오가 산출될 수 있다는 것인데, 지금부터 이러한 전제를 논증하기 위하여 비디오가 어떤 의미에서 포스트모던 매체이며, 어떠한 맥락에서 모더니즘에 경도 된다는 것인지, 또한 비디오 미술의 모던, 포스트모던 현상이란 무엇을 말하는지 그 내용을 알아보려고 한다. 이를 위해 우선 포스트모더니즘에 대한 기본 이해와 모더니즘에 대한 개념 규정이 선행되어야겠다. 포스트모더니즘에 관한 논의는 방대한 연구를 요할 뿐 아니라 본 논문의 핵심 주제가 아니기 때문에 여기서는 비디오의 문화적 배경을 파악하는 범위로 논의의 폭을 좁혀 그 형성 과정과 기본 개념을 살펴보고자 한다. 모더니즘 역시 장황한 논의를 요구하는 대 담론이지만 여기서는 비디오의 예술적 실천과 관련하여 문제시되는 미국식 형식주의 모더니즘을 염두에 두고 논의를 전개한다.

포스트모더니즘은 60년대의 아방가르드 포스트모더니즘과 70, 80년대의 포스트구조주의 경향의 포스트모더니즘으로 나누어 생각할 수 있다. 1단계의 아방가르드 포스트모더니즘이 대중적이며 보수적인 경향을 띄는 반면, 2단계는 현학적이며 저항적인 면모를 갖는다. 안드레아스 하이센 Andreas Huyssen에 따르면, 1단계 포스트모더니즘은 포스트모던 건축과 문화적 '대중주의'가 존 케이지, 마샬

---

4). 이점은 마사 로슬러, 마리타 스터켄에 의해 강력히 지적되고 있다. 본 논문 15쪽/주16번, 60-61쪽 참조.

맥루언, 버크민스터 풀러와 같은 아방가르드의 손에서 재해석되어 연극, 영화, 무용, 미술 등의 각 분야로 퍼져나간 미국적 현상을 가리킨다.[5] 다시 말해 미국적 아방가르드는 포스트모더니즘 건축의 등장과 함께 선포된 모더니즘의 붕괴와 대중주의의 출현을 의미한다.[6] 마이클 그레이브즈 Michael Graves의 바로크 포스트모던 건축, 찰스 무어 Charles Moore와 로버트 벤투리 Robert Venturi의 로코코 포스트모던 건축, 알도 로시 Aldo Rossi의 고전적 포스트모던 건축의 역사적 암시와 양식적 혼성, 줄리앙 슈나벨과 데이빗 살리의 절충적이고 파편화된 화면들이 입증하듯이, 포스트모더니즘은 본격 모더니즘이 제외시켰던 형식 외적 요소들, 즉 장식과 은유, 형상과 이야기를 회복시켰다.

인간적 요소의 부활, 전통과 역사로의 복귀라는 대중주의 입지가 포스트모더니즘의 반모더니즘 기치를 '신보수주의'로 환원시키는 명분이 되었다. 핼 포스터 Hal Foster는 이러한 맥락에서 이 1단계 포스트모더니즘을 '신보수주의 포스트모더니즘'으로 규정하고 있다.[7] 보수적 포스트모더니스트들은 포스트모더니즘을 모더니즘의 단절보다는 계승으로 파악하는데, 모더니즘이 기본적으로 양식 논리인 만큼, 모더니즘을 거부하면서도 그것에 의존하는 신보수주의 포스트모더니즘은 무엇보다 양식에 의해 규정된다.[8] 포스트모던 '파스티슈 pastiche', 즉 '혼성모방'이

---

5). 안드레아스 하이센(1984), <포스트모더니즘의 위상정립을 위해>, <<페미니즘과 포스트모더니즘: 새로운 문화 정치학을 위하여>>, 이소영, 정정호 공편 (한신문화사, 1992) 참조.

6). 찰스 젠크스 Charles Jencks는 모더니즘의 상징적 몰락 시점을 세인트 루이스에 세워진 슬래브 빌딩 구역이 폭파되던 1972년 7월 15일 오후 3시 32분으로 잡는다. 앞글, 40쪽.

7). Hal Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985), pp. 121-32.

8). 포스트모더니즘 논쟁은 친포스트모더니즘이냐 친모더니즘이냐의 찬반론을 축으로 하여 포스트모더니즘을 모더니즘의 계승으로 보느냐 단절로 보느냐의 문제로 압축되었다. 친포스모더니스인 리오타르나 모더니즘/포스트모더니즘 모두를 거부하는 만프레도 타푸리는 모더니즘과 포스트모더니즘을 연속으로 파악하는 한편, 친포스트모더니스트인 탐 울프, 찰스 젠크스나 반포스트모더니스인 하버마스와 힐톤 크레이머는 둘을 단절로 본다. (프레드릭 제이미슨, <이론의 정치학-포스트모더니즘 논의에서의 이데올로기적 입장들>, <<페미니즘과 포스트모더니즘>>,

이 단계의 포스트모더니즘을 대변하는 양식 개념이다.[9)]

2단계의 포스트모더니즘은 60년대 미국식 아방가르드 포스트모더니즘의 국제화 현상이었다. 미국 포스트모더니즘이 70년대 말 파리와 프랑크푸르트로 전해져 리오타르와 하버마스의 포스트모더니즘 논쟁을 야기하게 되었고, 1960년대 후반부터 독자적으로 프랑스에서 형성되기 시작한 포스트구조주의는 역으로 미국에 흘러 들어와 포스트모더니즘과 포스트구조주의 사이의 공유 영역이 논의되기 시작하였다. 이 70, 80년대의 2단계의 포스트모더니즘이 이른바 '해체' 또는 '탈구조'와 등가물로 등장하게 된 국제적인 경향의 포스트구조주의적 포스트모더니즘이었다.

기본적으로 양식적 범주였던 신보수주의 포스트모더니즘이 역사성과 주체성을 고수한다면, 포스트구조주의 경향의 포스트모더니즘은 인식론적 범주로서 비역사주의, 반인본주의를 표방하였다. 신보수주의가 재현과 전통에 복귀하고 역사의 주체로서 자아를 대두시키는 반면, 포스트구조주의는 재현을 비판하고 역사를 파편화하며 통합된 주체를 의심한다. 보수적인 전자가 반모더니즘의 기치 하에 모더니즘을 계승한 아방가르드 운동이라면, 저항적인 후자는 모더니즘의 감수성과는 전혀 다른 탈모더니즘 운동이었다.[10)] 전자가 표방한 반모더니즘은 모더니즘 자

98-108 쪽). 예를 들면 리오타르는 그의 <포스트모더니즘이란 무엇인가>에서 포스트모더니즘은 모더니즘의 종말이 아니라 초기적 상태이며 모더니즘의 일부라고 주장한다.(Jean-Francois Lyotard, "What is Postmodernism," *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 79.)

9). 그러나 포스터는 파스티슈는 '내파'에 의해 재현을 붕괴시키고, 역사에 복귀함으로써 역사를 침몰시키기 때문에 신보수주의 포스트모더니즘과 후기구조주의 포스트모더니즘은 서로 양식적으로, 정치적으로는 다르지만 결국 역사적 동일성을 갖는다고 주장한다. Foster, *Recodings,* pp. 128, 132.

10). 페테 뷔르거는 그의 <<아방가르드 이론>>에서 모더니즘을 전통적 규범에 메이지 않는 순수예술과 자율성개념에 관계시키고 아방가르드를 자율성에 도전하는 새로운 힘으로 상정함으로써 모더니즘과 아방가르드를 구분하였으나, 모더니즘이나 아방가르드는 모두 전통을 거부하고 새로움과 실험을 추구하는 면에서 같은 노선을 걷는다. 모더니스트/아방가르드의 의지와는 달리 포스트모더니즘은 새로운 것과 비관습적인 것을 으뜸으로 치지 않고 다원주의를 유일한 가치로 지지한다.

체가 아니라 그린버그 식으로 경직되고 제도화된 변질된 모더니즘에 대한 도전이었다. 그린버그에 의해 주도된 미국적 모더니즘은 계몽주의에 근간을 둔 유럽식 모더니즘과는 지역과 전통에 따른 상당한 차이를 보였다. 의사소통적 이성으로 만장의 합의를 묶어내는 '보편적 합의 consensus'에 의해 인류가 공동의 해방을 달성할 수 있다는 하버마스의 계몽적 모더니즘이나, 현실과의 비판적 거리를 추구하고 예술의 자율성을 주장하는 아도르노의 아방가르드 모더니즘과는 다르게, 미국 모더니즘은 스스로를 형식주의로 환원시키면서 추상미술에서 그 논리적 귀결을 찾았다. 천재, 미술관 미술, 감식주의connoisseurship를 도출한 제도화된 미국식 모더니즘에 대한 항거로서 신보수주의자들은 비판적 아방가르드 정신을 부활시켰다. 그러나 아방가르드 정신이 한편으로는 포스트모던 대중주의, 양식적 절충주의와 결탁, 상업화, 제도화되면서 그 명분과 권위를 잃게 되었다.

반면에 70, 80년대는 아방가르드 수사학과 무관한 본격 포스트모더니즘의 시대로서, 이 당시에 모더니즘이 배제시킨 비주류와 타자에 대한 관심과 함께 여성이 새로운 힘으로 부각되었다. 실로 이 2단계 포스트구조주의 포스트모더니즘 등장 자체에 여성운동이 커다란 역할을 담당하였으며, 페미니즘 미술과 비평이 70, 80년대 포스트모더니즘의 중요한 일부로 등장하게 되었다. 포스트구조주의에 입각한 저항적 포스트모더니즘은 일체의 재현을 거부하며 '주체의 붕괴', '저자의 죽음'을 선언한다. 또한 연속성, 정체성과 같은 모던 패러다임을 붕괴시키고, 그 대신 불연속적이고 분열적인 새로운 포스트모던 패러다임을 대두시킨다. 기표와 기의가 일치하는 모더니즘의 '작품 work' 개념 대신에, 기호가 붕괴되고 따라서 의미가 불안정해지는 '텍스트' 개념을 상치시킨다. 보수적 포스트모더니즘이 '파스티슈'로 모더니즘 재현에 복귀한다면, 저항적 포스트모더니즘은 이러한 '텍스트성 textuality'의 전략으로 재현을 해체시키는 것이다.[11)]

포스트모더니즘이 미술에 본격적으로 대입되기 시작한 시기는 1970년대 후반부, 즉 2단계 포스트모더니즘 당시였다. 그러나 포스트모던 미술은 1단계의 아

Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw trans., (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) 참조.
11). Foster, *Recodings*, p. 129.

방가르드 경향과 2단계의 포스트구조주의를 동시에 수용, 보수적 진영과 저항적 진영으로 이분화 되면서 발전하였다. 미술사와 대중문화를 파스티슈 책략으로 차용하는 줄리앙 슈나벨 Julian Schnabel, 데이빗 살리 David Salle등이 보수적 포스트모던 미술의 수행자들이라면, 전통적인 매체, 수법, 장르를 떠나 멀티미디어로 해체작업을 하는 예술가들, 특히 로리 앤더슨 Laurie Anderson, 신디 셔만 Cindy Sherman, 제니 홀저 Jenny Holzer와 같이 부계 전통의 재현을 비판하는 페미니스트들이 저항적 포스트모던 미술의 대표적인 작가들이다.

비디오 미술은 포스트모더니즘의 1단계인 60년대에 출현하였다. 이 당시 미국 아방가르드는 전전의 유토피아적 모더니즘(바우하우스, 러시아 구성주의)과 아방가르드 위반정신(다다, 초현실주의)을 계승하여 반항적이고 유토피아적인 사회비평을 수행하였다.[12] 맥루언의 환상적 '글로벌 빌리지', 기술적 낙관주의, 소통이론과 시스템 이론의 등장과 함께 케이지의 다다적 반예술 문화운동이 대두되었고, 이러한 시대적 배경 속에서 "집단적 소통장치"라고 명명되었던 해프닝,[13] 그리고 그들과 함께 소통과 참여의 이상을 공유한 비디오 미술이 등장하여 '반-TV' 또는 '대리-TV'라는 구호 하에 다다이즘의 이상을 부활시켰던 것이다. 그러나 전후의 아방가르드는 이렇게 역사적 아방가르드 정신을 부활시키는 한편, 다른 한편으로는 포스트모던 대중주의에 타협, 아방가르드 비판을 공식화, 화석화시켰다. 그들은 다다의 반예술 강령이나 모더니즘 도그마에 식상하여 이제는 비모더니즘적이면 무엇이든 받아들이는 복고와 절충의 미학을 표방하였고 그럼으로써 진정한 아방가르드 비판 정신을 실종시킨 것이다. 이러한 문화적 분위기 속에서 케이지의 반예술이 저항보다는 "더 예술적인 예술"로 반겨졌고, 비디오 미술 역시 더 이상 반예술이기를 그치고 제도화, 공식화, 형식화라는 부르주아 모더니즘의 물결에 편승하게 되었다.[14] 더구나 비디오 미술은 그 반-TV라는 명제가 상업 텔레비전과

---

12). 앞글, pp. 130, 149.
13). Pierre Restany, "Happening," *L'Avant-Garde au XXe Siecle*. (Frank Popper, *Art-action and Participation* (New York: New York University Press, 1975), p. 23에서 재인용).
14). Rosler, "Shedding the Utopian Moment," p. 38-39.

예술 비디오를 구별, 오히려 저급/고급, 미학/정치의 이분법을 강화함으로써 비디오의 제도화를 촉진하였다.[15] 아방가르드가 제도를 변형시키는 대신에 제도에 의해 삼켜지는 아방가르드의 근원적 실패가 비디오 미술의 경우에도 예외는 아니었던 것이다.

비디오 미술의 제도화는 그것의 미술관화, 역사화, 형식화의 연쇄 속에서 이루어졌으며, 이는 비디오의 '모더니즘화 modernization'로 귀결되었다. 마사 로슬러와 마리타 스터켄이 강력히 주장하듯이, 매체의 형식논리에 입각하여 타 장르와 구별되는 비디오 고유 미학이 수립되었고, 이와 함께 비디오 미술이라는 또 하나의 모더니즘 미술이 탄생한 것이다.[16] 뵐플린의 '순수 형식', 클라이브 벨의 '의미있는 형식', 로저 프라이의 '순수조형', 알프레드 바의 '추상/재현 이분법' 등, 부르주아 형식 미학을 계승하여 형식주의 모더니즘을 주창한 그린버그 Clement Greenberg에 의하면 각 예술이 고유한 까닭은 매체의 고유한 특성 때문이다. 시는 내용이 아니라 시 자체의 감흥에 의해, 소설은 이야기 내용에 의해, 미술은 조형에 의해 전달된다. 그가 "아방가르드 미술의 역사는 매체의 저항에 대한 점진적 굴복의 역사"라고 선언하듯이, 모방과 원근법을 파기한 현대회화는 화면의 평면성과 물감의 물질성에 스스로를 귀속시킴으로써 모더니즘을 실천한다.[17] 비디오의 매체적 특성으로부터 미학을 도출하는 비디오 미술 역시 모더니즘의 한 현상으로서, 결국 비디오 미술은 모더니즘에 편승함으로써 그것이 극복하고자 한 전통예술, 상업예술, 형식예술로 복귀하게 된다.

비디오 미술의 이러한 모더니즘 현상은 매체 자체를 메시지로 파악하는

---

15). Maureen Turim, "The Cultural Logic of Video," *Illuminating Video,* p. 336.
16). Martha Rosler, "Video: Shedding the Utopian Moment," *Illuminating Video*, pp. 31-50. Marita Sturken, "Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History," *Illuminating Video*, pp. 101-124.
17). Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon," Francis Frascina ed., *Pollock and After: The Critical Debate* (New York: Harper & Row, 1985), p. 43. Greenberg, "Modernist Painting," Francis Frascina and Charles Harrison eds., *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (New York: Harper & Row, 1982), pp. 5-10.

맥루언의 '전자 비전'에 대한 맹목적인 추종을 반영한다.[18] 매체가 전달하는 내용보다는 매체 자체를 중시하는 모더니즘 경향에 맞서, 영국의 사회주의 매체 이론가 레이몬드 윌리엄즈 Raymond Williams는 1977년 저서 <<마르크시즘과 문학>>에서 매체의 속성을 추상화시키는 형식주의의 위험에 대해 경고하였다. 매체의 물질적, 실천적 차원을 강조함과 동시에 그것을 일종의 "사회적 조직"으로 인식하는 유물론적 사관에서 그는 매체를 문자 그대로의 '매개물'이 아니라 "필연적인 사회적 조건 속에서 특정 목적을 위한 재료"로 파악하여야 한다고 역설하고 있다. 그가 피력하듯이, 매체란 "소통적 본질의 중간이라는 발상과는 전혀 다른, 사회적 조직의 한 형식임에는 틀림없다".[19]

비디오 미술이 매체에 대한 특정 해석이나 일부 예술적 현상에서 모더니즘에 귀속된다 하더라도, 비디오 자체가 포스트모던 매체라는 점은 부인할 수 없다. 이러한 점은 이미 가장 정평 있는 포스트모던 문화 이론가인 프레드릭 제이미슨 Fredric Jameson에 의해 시사되었다. 그는 1991년 저서 <<포스트모더니즘: 또는 후기자본주의의 문화적 논리>>에서 후기산업시대의 문화적 특성을 정신보다는 물질을 추구하는 물질문화로 규정하고, 비디오가 이러한 물질문화에 가장 적합한 매체이자 지배적인 문화양식이라고 주장하였다.[20] 그가 논의하듯이, 비디오는 "시각적, 음악적, 신체적, 공간적인" 비언어적 영역을 확장시키는 맥락에서도 현재의 포스트모던 사회문화 구조에 가장 적합한 시청각 매체일 뿐 아니라, "원작 없이 복제"로만 존재하는 테이프 녹화 메커니즘에서 명백한 포스트모던 특성을 부여받는다.[21]

캐나다 매체 이론가 론 버닛 Ron Burnett 역시 비디오를 '하이브리드 hybrid', 즉 '혼성'으로 규정하면서 포스트모던 속성을 강조하였다.[22] 비디오는 전

---

18). 맥루언과 그에 관한 찬반론에 대해 본 논문 105쪽/주194번 참조.
19). Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1977), pp. 159-160.
20). Fredric Jameson, "Surrealism Without the Unconscious," *Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), p. 69.
21). 앞글, PP. 67-68.

자기술, 사진기술, 녹음.녹화기술 등, 기술의 혼합물일 뿐 아니라, 영화와 텔레비전의 후신으로서 그 양자를 함께 전승하는 혼성적인 대중매체로 인식되고 있다. 비디오의 이러한 복수 기원 때문에 영화 이론가 존 벨튼 John Belton은 비디오의 기술적 원천이 영화, 텔레비전과 같은 영상매체가 아니라 녹음과 같은 음향기술이라는 이색적인 주장까지 하게 된다.[23] 80년대 이후에는 기술의 진보와 함께 디지털화된 비디오가 멀티미디어 시대의 주요 예술매체와 소통매체로 대두되고 있으며, 매체의 혼성을 심화시키는 멀티미디어의 보급으로 이제는 전자 이미지에 관계되는 어떤 기술이든 비디오로 지칭되고 있는 실정이다.[24] 비디오의 이러한 복수 기원과 복합 양상을 강조하기 위하여 매체문화 이론가 션 큐빗 Sean Cubitt은 이미 1991년 '미디엄'이라는 단수 대신에 '미디어'라는 복수를 사용, '비디오 미디어'라는 새로운 용어를 구사하였다.[25] 그는 비디오를 "민주적 매체 문화"의 핵심으로 간주하면서, 그것을 일개의 매체로서보다는 "전자 음향과 영상을 구성하는 다양한 담론"들을 포함하는 "모든 관계의 그물망"으로 파악하였다.[26]

비디오는 이렇게 존재론적으로, 인식론적으로 모두 포스트모던 문화 양식

---

22). Ron Burnett, *Culture of Vision: Images, Media, Imaginary* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995), pp. 218-19.

23). 그에 따르면, 비디오 녹화기술은 녹음기술로부터 유래된 것이며, '암펙스'사의 레이 돌비 Ray Dolby가 비디오 시그널을 오디오 포맷인 FM시그널로 전환시킨 후 그것을 녹음하는 방법으로 비디오 리코딩을 개발한 VTR발명의 핵심 인물이다. John Belton, "Looking through Video: The Psychology of Video and Film," *Resolutions*, pp. 61-63.

24). 비디오는 텔레비전 방송 시그널의 시각적 요소를 의미한다. 그러나 60년대 중반 VTR의 발명과 함께 비디오테이프, 비디오테이프 리코더의 준말로 쓰인다. VTR, VCR 발명 후 비디오는 방송 시그널, 비디오테이프에 담긴 방송 시그널 모두를 가리키고, 70년대 말에는 뮤직 비디오, 비디오 영화 같은 미리 녹화된 전용 비디오까지 포함한다. 비디오 예술은 텔레비전과 비디오의 일상적 사용을 변용한 셈인데, 비디오 예술 대두 이후 비디오와 텔레비전의 동일화를 거부하려는 경향과 함께 비디오 예술이 비디오의 일부로 여겨지게 된다. 앞글, pp. 61, 64.

25). Sean Cubitt, *Timeshift: on Video Culture* (London and New York: Routledge, 1991), pp. 1-20 참조.

26). 앞글, p. 1.

을 대변할 뿐 아니라, 새로운 시청각 매체, 시간 매체로서 이미지 자체가 강한 포스트모던 특성을 부여받는다. 쉼없이 변화하는 유동적 이미지, 전자의 탈물질화 운동이 생성시키는 해체적 도상, 뇌파를 자극하는 전자 색채 등이 포스트모던 양식으로서의 새로운 가능성을 제시하고, 시간성, 반영성과 같은 매체의 속성으로부터 '실시간 real time', '비고정성 indeterminacy', '인터미디어 intermedia'와 같은 비모더니즘 미학개념들이 도출되었다. 일부 실험적인 미술가들은 매체의 이러한 양식적, 미학적 특성에 매료되어 비디오를 '뉴장르' 또는 포스트모던 미술의 이상적 매체로 환호하였다. 비디오가 실험 미술가들에게 호소력을 가질 수 있었던 또 하나의 요인은 매체의 민주적, 소통적 측면이었다. 큐빗도 비디오를 '민주적 미디어'로 지칭했듯이, 비디오는 텔레비전과 다르게 반복시청, 부가시청, 중도시청, 도약시청 등 시청방식이 전적으로 이용자의 손에 달린 쌍방형의 매체일 뿐 아니라, 손쉬운 작동과 저렴한 가격으로 테이프 개인 제작이 가능한 사적인 동시에 대중적인 소통매체이다. 소통매체, 대중매체로서 비디오는 예술과 삶의 통합이라는 아방가르드 목적을 충족시킬 뿐 아니라 포스트모더니즘의 대중주의 기획에도 부합하였다. 이렇게 비디오 미술가들의 관심은 한편으로는 매체의 양식적, 미학적 특성에, 다른 한편으로는 소통과 상호성에 집중되었는데, 이 두 가지 경향이 각각 '미학적 비디오'와 '정치적 비디오'로 분화, 발전하게 된다. 결국 비디오 미술은 미학적 차원에서 매체의 포스트모던 특성을 양식화 또는 미학화시키는 한편 매체가 함의하는 상호성 이슈를 정치화시킴으로써 포스트모던 미술로의 당위성을 부여받는 것이다.

비디오는 이렇게 미학과 정치 면에서, 양식과 내용에서 모두 포스트모던 매체이며 본성적으로 사회적 맥락에 관계되는 포스트모던 장르임에도 불구하고, 그것의 제도화, 형식화의 과정에서 사회 인식이 배제된 형식주의 모더니즘에 편승하게 된 것이다. 비디오 미술은 다시 말해 한 발은 포스트모더니즘, 다른 한 발은 모더니즘에 걸치고 있는 '양다리' 미술 장르로서, 하워드 폭스 Howard Fox의 논리를 빌자면, 개념미술과 마찬가지로 포스트모더니즘과 모더니즘이 교차하는 접점에 위치한다고 말할 수 있다. 폭스에 의하면 모더니즘의 산물인 개념미술의 뿌리에는 포스트모던 가치를 규정하는 "의미에의 의지 will to meaning"가 담겨있는

데, “형식, 물질성, 양식율, 시각, 독창성, 이성, 자기참조성”이 모더니즘에 관계된다면, “소통, 공동의식, 주제, 내용, 초형식, 비이성, 비예술적 경험, 상징, 알레고리”가 포스트모더니즘에 관계되는 사항들이다.[27]

비디오 미술이 모더니즘과 포스트모더니즘의 교차점에 위치하며, 페미니즘이 이에 개입하여 모더니즘 비디오를 포스트모던 비디오로 전환시킨다는 것이 본 논문의 주장인데, 이러한 요지가 미국 비디오 이론가들에 의해서도 뒷받침되고 있다. 초창기 여성 비디오의 이론적 대변자였던 조안 핸리는 남성들이 구조주의적이고 미니멀적 관심으로 매체에 접근한다면, 여성작가들은 “감정적이고, 일화적인 내용을 선호하고, 퍼포먼스에 신체와 음성을 삽입함으로써 젠더와 성에 관계되는 개인적, 정치적 이슈를 검토”하였다고 언급하였다.[28] 앤-사전 우스터 역시 초기의 여성 비디오는 비디오의 미니멀, 모더니즘 국면을 “포스트미니멀, 포스트모더니즘의 혼란스럽고, 수다스럽고, 종종 지저분한 오브제로 변형”시키는 데에 기여, “모더니즘과 포스트모더니즘 사이의 지레축” 역할을 하였다고 진술하였다.[29] 비디오 미술의 개화기인 70년대가 모더니즘과 포스트모더니즘, 보수적 포스트모더니즘과 저항적 포스트모더니즘이 공존 내지 교차하던 탈미니멀, 탈모더니즘의 시대이자, 비디오 미술 자체가 모더니즘/포스트모더니즘, 또는 보수적 포스트모더니즘/저항적 포스트모더니즘의 양면적 현상임을 상기할 때에, 페미니즘 개입의 의미와 아울러 페미니즘 비디오의 존립 당위와 그 의의를 가늠할 수 있다.

---

27). Howard N. Fox, “The Will to Meaning," *Content: A Contemporary Focus 1974-1984* (Washington: Hirshhorn Museum, 1984), pp. 14-24 및 그의 전시 관련 평문 "Modernism and the Primacy of Form" 참조.

28). JoAnn Hanley, "The First Generation: Women and Video," *The First Generation: Women and Video, 1970-75* (New York: Independent Curators Incorporated, 1993), pp. 13-14.

29). Ann-Sargent Wooster, "The Way We Were," *The First Generation,* pp. 21-22.

나. 비디오 미술의 발전

비디오 미술의 역사는 '미학적 비디오'와 '정치적 비디오'를 축으로 전개된다. 전자가 모더니즘 관점에서 매체를 메시지로 파악, 미학과 형식을 강조하는 한편, 후자는 사회적 소통에 대한 관심으로 매체를 통해 전달되는 내용을 중시한다. 영상미를 창조하는 '비디오그래피 videography', 그밖에 매체의 속성을 조형화, 개념화시키는 비디오 조각, 설치, 퍼포먼스가 미학적 비디오에 속하고, 다큐멘터리, 내러티브 양식에 의존하는 커뮤니티 비디오나 페미니즘 비디오가 정치 비디오에 속한다. 정치 비디오가 상업 텔레비전과 미학적 비디오 모두를 거부하는 일종의 '대리 비디오 alternative video'로서 미술사의 변방으로 물러나는 반면에, 비디오 속성을 미학화, 양식화시키는 미학적 비디오가 비디오 미술을 대변한다. 그러나 미학적 비디오가 감각적이고 표피적인 시각효과 만을 창출할 때에 공허한 형식주의로 흐르게 된다.

비디오의 예술적 실천을 이렇게 미학과 정치로 나누어 생각해 볼 수 있지만 그 구분이 그렇게 확연한 것은 아니다. 예술가의 사회적 경험을 그의 미학적 재현 활동과 분리시켜 생각할 수 없을 뿐 아니라, 정치 비디오도 그것이 예술인 이상 미학을 배제시킬 수 없으며 미학적 비디오 역시 그것이 순수 형식주의를 표방하지 않는 한 미학을 통해 정치적 내용을 전달할 수 있기 때문이다. 결국 미학적 비디오와 정치적 비디오는 강조점의 차이에 따른 상대적인 범주이지 절대적인 범주가 아니다. 그렇다고 하더라도 비디오 미술의 역사는 미학적 비디오와 정치적 비디오의 갈등의 역사로 파악할 수 있는데, 60.70년대가 미학과 정치의 대립의 시대였다면, 80.90년대는 양자의 절충 또는 공존의 시대라고 할 수 있다. 이러한 견지에서 비디오 미술의 역사를 60.70년대의 1세대 비디오와 80.90년대의 2세대 비디오로 나누고 그 발전 양상과 개념의 변화를 짚어보기로 한다.[30]

---

30). 본 논문은 미학적 비디오, 정치적 비디오의 구분을 염두에 두고 비디오의 역사를 60, 70년대의 1세대 비디오와 80, 90년대의 차세대 비디오의 2단계로 나누고 있지만, 불프 헤르조겐라드는 비디오와 텔레비전의 관계를 염두에 두고 그러한 관계의 변화를 일으킨 획기적인 사건을 기초로 7년별, 4단계로 구분하였다: 1963-69년

이에 앞서 비디오 미술의 기원에 대하여 잠시 살펴보자. 비디오 미술에 있어 기원의 문제는 그것이 수상기를 사용하는 오브제 예술로 출발했는지, 테이프 예술로 출발했는지, 그 원형을 규정하는 예민한 문제이다. 기원에 관한 논의는 시각에 따는 적지 않은 견해의 편차를 보이지만, 이제까지 발행된 문헌을 통하여 보면 대략 3가지 설로 압축되고 있음을 알 수 있다.[31] 첫째는 1950년대 말에서 1960년대 초, 둘째는 1963년, 마지막은 1965년 설인데, 첫 번째 설은 플럭서스 해프닝의 실험 작업을 비디오 미술의 초기 형태로 보는 견해이다. 프리드만 말쉬 Friedeman Malsch는 그 최초의 예증으로서 플럭서스 미술가 조지 브레히트 George Brecht의 1959년 작품 <텔레비전 피스 Television Piece>를 지목한다.[32]

은 백남준·보스텔의 반텔레비전 시기; 1970-77년은 비디오와 텔레비전의 융합기; 1977-84년은 77년의 카셀 <다큐멘타>를 필두로 비디오가 발전, 장르로 인정받게 된 시기; 1984년 이후는 백남준의 <굿모닝 미스터 오웰>의 해인 1984년을 기점으로 비디오와 텔레비전의 구분이 해소되고 비디오 예술의 유흥성이 인정되었던 시기. Wulf Herzogenrath, "Video Art and Television in West Germany, 1963-1984," Rene Payant ed., *Video* (Montreal: Artextes, 1986), pp. 223-226.

31). 비디오 미술의 경우는 아직 역사가 짧은 탓인지 본격적인 사적 연구가 이루어지지 않고 있다. 존 핸하르트, 데이빗 로스와 같은 대표적인 비디오 평자들도 비디오 미술이 “아직 젊은 예술이고 아직은 아무도 철저하고 국제적인 역사를 쓸만한 사람이 없다”는 이유로 완벽한 비디오 역사의 기술을 서두르지 않고 있다. Marita Sturken의 인터뷰, "The Whitney Museum and the Shaping of Video Art: An Interview with John Hanhardt, " *Afterimage* 10 (May 1983), p. 7. "An Interview with David Ross," *Afterimage* 15 (February 1988), p. 17.(강태희, <전위의 첨단 백남준>, <<미술세계>>(1989, 1월), 48-49 쪽에서 재인용). 그런 만큼 기점 문제가 첨예한 논쟁으로 대두되고 있지 않으며, 일부 논자들에 의해 제기된 기점은 특별한 사관에 의한 것이라기 보다는 비디오를 파악하는 주관적 견해에 따른 임의적인 규정이라는 인상을 준다.

32). 브레히트는 ‘이벤트’라 부르는 자신의 미니멀적 해프닝 행위를 ‘스코어’ 카드에 기술, 그 스코어 자체를 작품화하는 개념적인 작가이다. 이 작품의 스코어에서 그는 9개의 모니터로 벽을 만들고 각 모니터 이미지의 밝기와 소리의 크기를 지시에 따라 조정하도록 적고 있다. 이 스코어는 채널을 돌리라는 지시는 빠뜨리고 있는데, 말쉬가 지적하듯이, 브레히트는 텔레비전 작업에서 의도적으로 이미지의 역할을 배제시킴으로써 모니터의 사실성과 조작의 의미를 강조한다. Friedeman Malsch, "Video and Art: An Historical Outline," *3e biennale d'art contemporain*

한편, 데이빗 로스 David Ross를 비롯한 일부 논자들은, 브레히트의 개념적인 '스코어' 작업보다는, 같은 시기에 제작된 백남준과 볼프 포스텔 Wolf Vostell의 수상기 오브제 작품을 비디오 미술의 원형으로 간주한다.[33] 비디오 미술의 선구자로서 브레히트, 포스텔, 백남준이 거론되는 셈인데, 중요한 점은 누가 먼저냐 보다는 이들 모두가 플럭서스 예술가들이라는 사실에 있다.[34] 이러한 사실이 비디오 미술과 플럭서스의 관계, 구체적으로는 비디오 미술이 플럭서스 정신의 연장이라는 점, 그

---

de lyon (Reunion des Musee Nationaux, 1995), pp. 72-73. 브레히트의 상기 작품이 발표된 1959년 같은 해 백남준 역시 자신의 '액션 뮤직'에 텔레비전 수상기를 사용할 것을 구상한다. 그 해 존 케이지에게 보내는 편지에서 백남준은 자신의 신작에 "칼라 프로젝터, 두 세대의 영사막과 영화필름, 스트립 쇼, 산 수탉, 여섯살난 소녀, 작은 피아노, 오토바이"와 함께 "TV 수상기 한대"를 사용할 계획을 전하고 있다. Nam June Paik, *Nam June Paik: Video 'n' Videology 1959-1973* (Syracuse: Everson Museum of Art, 1974), n.p.

33). David Ross, "A Provisional Overview of Artist's Television in the U.S."(1976), Gregory Battcoak ed., *New Artists Video: A Critical Anthology* (New York: E.P. Dutton, 1978), p. 141. 시몬스 Allison Simmons는 백남준, 포스텔, 브레히트의 플럭서스 활동 이전에 이미 Nicholas Schoffer가 50년대 중반 방송을 위한 영화를 제작했음을 언급하면서 이것을 비디오 예술의 기원으로 삼을 것을 시사하고 있다.(Allison Simmons, "Television and Art : A Historical Primer for an Improbable Alliance," Douglas Davis and Allison Simmons eds., *The New Television: A Public and Private Art* (Cambridge, Massachusettes, and England: The MIT Press, 1977), p. 9.). 여기서 수상기 오브제 작업이란, 텔레비전 내부회로를 조작하여 방송 이미지를 변형시키는 백남준의 '장치된 TV' 연작들이나, 수상기를 매장하거나 부수어 버리는 포스텔의 파괴적인 '데콜라주 Decollage' 작업을 가리킨다.

34). 그러나 일반적으로 백남준이 비디오 미술의 선구자로 인정받고 있다. 백남준에 관한 연구는 데이빗 로스, 존 핸하르트, 불프 해르조겐라드, 에디스 데커와 같은 다수의 외국인 학자나 이론가들에 의해 진행되고 있다. 이에 비해, 한국에서의 연구는 그다지 활발치 않다. 미술원의 강태희 교수가 1988년 플로리다 주립대학에서 박사논문으로 '백남준의 초기시대' (1958년부터 1973년까지)를 발표하였고, 동 내용을 <전위의 첨단, 백남준의 예술: 초기 작품에서 비디오까지>라는 제목으로 <<미술세계>>에 5회 연재(88년 11월부터 89년 3월까지)로 게재하였다. 그밖에 고대 이용우 교수의 <<백남준>> (삼성출판사, 1992), 김홍희의 <<백남준과 그의 예술: 해프닝과 비디오 아트>> (디자인하우스, 1992) 가 있다.

리고 비디오 미술이 플럭서스나 마찬가지로 삶과 소통의 예술이라는 점을 시사한다.[35]

불프 헤르조겐라드 Wulf Herzogenrath, 빌 비올라 Bill Viola 등에 의해 제기되고 있는 두 번째 설은 백남준의 첫 개인전이자 비디오 미술의 효시적 전시회가 열렸던 1963년을 기점으로 잡는 견해이다.[36] 부퍼탈의 파르나스Parnass 화랑에서 열린 <음악의 전람회: 전자 텔레비전 Exposition of Music: Electronic Television>이라는 이 획기적인 전시회에서 백남준은 도끼로 피아노를 파괴했던 개막 퍼포먼스와 함께 3대의 '장치된 피아노 prepared piano' 와 13대의 '장치된 TV prepared TV' [그림1]를 선보였다. 왜곡된 방송 이미지나 순수 추상 이미지를 선보인 이 13대의 텔레비전은 모니터를 사용한 최초의 비디오 조각인 동시에 "왜곡 이미지의 새로운 미학"에 기초한 최초의 전자영상예술이었다.[37] 더구나 다양한 이미지들의 동시다발적 제시라는 맥락에서 선구적인 '멀티비전' 작업으로 평가되기도 하는데, 이러한 맥락에서 프레드릭 제이미슨은 백남준을 일컬어 "차이의 새 논리"를 통해 새로운 형태의 지각능력을 고양한 포스트모더니즘의 주역이라고 상찬하였다.[38]

마지막 1965년이 정설처럼 공인되고 있는 해이다.[39] 1965년은 휴대용 비

---

35). 김홍희는 <<백남준과 그의 예술>>에서 백남준의 비디오 미술을 해프닝의 연장 개념으로 파악하고 있다: '인터미디어', '비결정성', '소통의 예술' 등이 두 장르를 연결시키는 공통 개념들이다. 반면에 강태희는 플럭서스와 비디오의 관계를 근본적인 것으로 보지 않는다: "플럭서스와 비디오간의 근본적인 연관이 있는 것도 아니었다. 백은 그의 예술 경력을 전적으로 비디오나 비디오에 연관된 퍼포먼스에 바친 유일한 주요 플럭서스 미술가"였다. 강태희 <전위의 첨단, 백남준>, <<미술세계>>(1989, 1월), 39쪽.

36). Bill Viola, "History, 1 Years, and the Dreamtime," *Video: A Retrospective 1974-1984* (City of Long Beach: Long Beach Museum of Art, 1984), p. 20. Herzogenrath, "Video Art and Television in West Germany 1963-1984," p. 223.

37). Malsch, "Video and Art," p. 75.

38). A. Stephanson, "Interview with Fredric Jameson, " *Flash Art* no. 131 (December 1986/January 1987), p. 72.

39). 바바라 런던, 마리타 스터켄과 같은 비디오 초기의 이론가로부터 90년대의 패트리시아 멜렌캠프에 이르기까지 다수의 논자들이 1965년을 기점으로 간주한다.

디오 카메라 장비 '포타팩 portapak'이 개발, 시판된 해로서, 이때를 계기로 비디오 미술은 오브제 예술에서 테이프 예술로 전환된다. 백남준이 소니사의 포타팩이 시판되는 첫 날 그것을 구입하여 집으로 돌아오는 길에 택시 안에서 교황 바오로 6세의 퍼레이드 장면을 촬영, 그것을 당일 저녁 '카페 아 고고'에서 발표하였다는 일화나, 같은 해 레스 레빈 Les Levin이 뉴욕 우범지대의 거리 부랑자와 알코올 중독자를 인터뷰하여 제작한 다큐멘터리 <부랑배 Bum>[그림2]는 모두 1965년 설을 뒷받침하는 비디오의 탄생 신화들이다. 이제 비디오 미술은 수상기를 사용하는 '텔레비전 시대'에서 테이프 제작을 축으로 전개되는 본격적인 '비디오 시대'로 접어든 셈인데, 이 시점에서 보면 60년대 초 백남준과 포스텔의 수상기 오브제 작업은 비디오 발명 이전에 행해진 준비기에 해당되며, 그것은 또한 그 당시 독일에 거주하던 백남준과 독일인 행위 예술가 포스텔의 개인적 실험에 국한된 독일적 현상이었다고 말할 수 있다. 비디오 미술은 1964년 백남준의 뉴욕 행과 함께 미국으로 이전, 포타팩이 보급되는 1965년 이후 테이프 제작을 축으로 하는 본격적인 역사가 시작되었다고 볼 수 있다.

미학과 정치의 분리가 1세대 비디오의 특징이지만, 포타팩의 시대였던 초기 비디오 당시는 미학적 비디오와 정치적 비디오의 구분이 그렇게 분명하지 않았다. 비디오 미술가들이나 다큐멘터리 제작자들은 모두가 비디오의 상호적 속성에 주목, 그것을 '대리-TV Alternative-TV'를 위한 혁신적인 매체로 사용하였다.

Barbara London, "Independent Video: The First Fifteen Years," *Artforum* (September 1980), p. 38.(강태희, <<미술세계>>(1989 1월), 48쪽에서 재인용). Marita Sturken, "Video in the United States: Notes on the Evolution of an Art Form," *Video,* p. 55. Patricia Mellencamp, "Video Politics," *Indiscretions: Avant-Garde Film, Video, & Feminism* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990), p. 45. 그러나 프리드만 말쉬는 1965년 포타팩 비디오의 출현이 비디오 예술의 시초를 알리는 것은 아니라고 주장한다. 그는 포타팩은 단지 텔레비전 오브제와는 다른 비디오테이프의 탄생을 알린 것에 지나지 않으며, 비디오 예술의 시발은 어디까지나 인터미디어, 과정예술의 개념을 촉발시킨 플럭서스와 해프닝의 풍토 속에서 발견된다고 주장한다. Malsch, "Video and Art," p. 72.

일방적인 송신매체인 텔레비전과 다르게, 비디오는 시청자가 메시지를 변형시키는 변증법적 매체 또는 대화형의 매체로서 관객과의 새로운 관계를 제시하였을 뿐 아니라, 영상 채집에서 편집에 이르기까지 개인적 제작이 가능하여 애초부터 대리-TV로서의 미학적, 정치적 가능성을 보유하고 있었다. 데이빗 앤틴 David Antin이 지적하듯이, "송신이 수신을 지배하는 텔레비전의 비민주적, 비대칭적 소통 방식"이 바로 민주적이고 상호소통적인 비디오의 제작을 요구하는 동기가 되었으며, "비디오를 낳게 한 사회적 배경이 비디오의 형식을 규정하는 모체"가 되었다.[40] 이러한 맥락에서 앤틴은 비디오를 "텔레비전을 규정하는 모든 속성들의 부재"로 정의하였는데, 그의 이러한 반-TV 주장이 텔레비전에 대한 저항 담론 또는 정치 비디오로서의 초기 비디오 미술의 입지를 대변한다.[41]

비디오 전시기 pre-video의 텔레비전 작업은 물론, 휴대용 VTR 시스템을 사용하는 1965년 이후의 비디오 작업 역시 대리-TV의 실천이었다. 가격이 저렴하고 작동이 용이한 비디오 시스템은 비디오 미술가와 제작자들에게 좀더 구체적이고 실질적인 대안을 마련, 적극적인 대리-TV로 기능 하였다. 까다로운 스튜디오 제작과 방송용 2인치 테이프를 몰아낸 이른바 '1/2인치 혁명'과 함께 예술가들의 개인적 이미지의 창조가 가능해졌으며, 카메라만 가지면 누구나 비디오 미술가가 될 수 있었다.[42] 그들은 비디오 카메라를 붓과 펜으로 삼아 새로운 영상을 창출하

---

40). David Antin, "Video: The Distinctive Features of the Medium"(1975), Beryl Korot and Ira Schneider eds., *Video Art,* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976), p. 175. (John Hanhardt ed., *Video Culture: A Critical Investigation* (Gibbs M. Smith, Inc. Peregrine Smith Books, 1986), PP. 147-166에 동 논고 재수록).

41). 앞글, p. 177.

42). 스튜디오 장비가 $10만 정도 들어야 구비되었던 반면에, 포타팩과 모니터를 구입하는데 도합 $1500-2500이면 충분하였고, 테이프도 방송용이 개당 $260인 반면 1/2인치 테이프는 $18이었다. 더구나 포타팩은 바테리로 움직이기 때문에 방송요원이 불필요하고 기동력이 뛰어나는 등 여러 가지 이유로 공공방송의 중앙집권적 구조를 해체하는데 크게 기여하였다. 포타팩 발명과 그 시판에 따른 '1/2인치 혁명'의 의의에 대하여 자세한 내용은 David Ross, "A Provisional Overview of Artist's Television in the U.S.," pp. 142-43. Chris Dercan, "A Little Paragraph

는 실험 예술가들이었으며, 주류의 미디어가 소외시킨 잊혀진 영역을 촬영, 기록하는 다큐멘터리 비디오테이프의 제작자들이었다. 비디오 미술가나 다큐멘터리 제작자들은 모두가 대안적 이미지의 창조자들이라는 점에서는 마찬가지였던 것이다.

그러나 60년대 말에서 70년대 초에 이르러 대리-TV 이념보다는 미학을 내세우는 본격적인 미학적 비디오가 등장하면서 미학과 정치의 분리가 가시화되기 시작하였다. 1969년 보스턴 WGBH-TV의 <매체는 매체이다 Medium is the Medium>라는 프로그램과, 같은 해 뉴욕 하워드 와이즈 Howard Wise 화랑이 개최한 <창조적 매체로서의 TV, TV as a Creative Medium>라는 비디오 그룹전은 "다큐멘터리 비디오와 예술 위주의 비디오간의 분열이 표면화"된 최초의 상징적 사건들이었다.[43] 예술가와 다큐멘터리 제작자들의 테이프를 방영한 획기적인 방송 프로그램이었던 전자가 정치 비디오의 이념적 표출이었다면, 이미지 프로세싱과 비디오 조각 작품들을 선보인 효시적인 비디오 그룹전이었던 후자는 미학적 비디오에 대한 최초의 공식적 인정이었다.

이러한 구도 속에서 70년대의 미학적 비디오는 크게 2가지 범주로 발전하였다. 첫째는 개념적 작업으로서, 동시대 신체미술과 퍼포먼스에 근간을 둔 비디오 설치, 퍼포먼스, 특히 피드백 원리를 이용하는 폐쇄회로 작업이 이 범주에 속한다. 폐쇄회로 설치와 퍼포먼스는 비디오 반영을 거울 반영과 동일시, 비디오를 심리적인 매체로 간주함으로써 이른바 '비디오 나르시즘' 미학을 도출시킨 70년대의 대표적인 비디오 장르였다. 아이라 슈나이더 Ira Schneider, 베릴 코로 Beryl Korot, 프랭크 질레트 Frank Gillette 등은 관객과 작품의 상호 대화공간을 창출하는 폐쇄회로 설치 작업을 일종의 '사회조각'으로 확장시켰다. 댄 그래험 Dan Graham, 브루스 노만 Bruce Nauman 역시 피드백 구조의 동시반영, 시차반영 원

---

in a Text that is Missing," *Video*, pp. 220-21.

43). 강태희, <<미술세계>>(89년 1월), 51쪽. 동 방송 프로그램과 전시회에 관해 앞글 46-48, 50-52 참조. 보스턴의 WGBH를 비롯, 샌프란시스코의 KQED, 뉴욕의 WNET 등은 실험방송 프로젝트와 상주예술가 제도의 도입을 통해 다큐멘터리 테이프는 물론, 비디오 미술을 보급하는데 크게 기여하였다. 관계 논의는 Kathy Rae Huffman, "Video Art: What's TV got to do with it," *Illuminating Video*, pp. 81-90 참조.

리를 활용하는 설치 작업을 통하여 시간과 공간의 관계를 도치시키고, 그러한 비디오 환경 속에서 자신의 반영 이미지를 대하는 관객으로 하여금 시공에 대한 새로운 인식과 함께 자기애적 시선의 나르시즘을 경험토록 하였다. 피터 캠퍼스 Peter Campus 역시, 그의 <3단계 전환 Three Transitions>(1973)[그림3]이 보여주듯이, 폐쇄회로 반영과 테이프 작업을 병행하면서 관객의 심리 경험을 환기시키며 이와 함께 그들을 수동적 관객에서 능동적 참여자로 활성화시키고자 하였다.

70년대의 개념 미술가들은 전통 오브제 예술에 반발, 신체를 표현 매체로 사용하는 신체미술의 기반 위에서 비디오를 퍼포먼스의 개념적 틀로 활용하는 비디오 퍼포먼스를 대두시켰다. 이러한 비디오 퍼포먼스에서는 카메라 앞에서 수행되는 작가의 단순행위, 또는 그의 '액션'이 일종의 실존적 제스처가 된다. 브루스 노만은 "형식 문제로 고갈되는 대신에 인간과 삶에 관계되는 질서와 구조"에 대한 관심으로, 연쇄적 패턴으로 수행되는 신체의 단순 행위를 통하여 정통적 인간 실존으로서의 자신을 주제화 하였다.[44] 비토 아콘치 Vito Acconci는 자신의 반영 이미지를 대하면서 탈주체 또는 정체성의 위기를 표출하는 폐쇄회로 퍼포먼스를 통하여 고도로 형식화된 심리 드라마를 창출하였다. 벤글리스, 조나스 역시 동료 남성 작가들과 유사한 경향으로 작업하는 퍼포먼스/개념 예술가들이지만, 이들은 자아 정체성의 문제를 성적 정체성의 문제로 확장시킴으로써 개념적, 미학적 비디오에서의 페미니즘 영역을 확보하였다.

대부분 관객 없이 수행되는 비디오 퍼포먼스에서는 스튜디오 액션의 기록 테이프가 관객의 유일한 감상 대상 또는 자료가 된다. 이렇게 테이프 제작을 위해 수행되는 비디오 퍼포먼스의 녹화 테이프는, 일반 공연을 단순히 기록, 편집한 퍼포먼스 테이프와 다르게, 시청자들에게 실제로 체험하는 것 이상의 일차적인 심리적, 실존적 경험을 안겨준다. 그것은 테이프를 감상하는 시청자를 미리 염두에 둔 촬영과 편집 방식에도 기인하겠지만, 그보다는 비디오 퍼포먼스 자체가 소통과 참여의 문제를 함의하기 때문이다. 즉, 기계, 인간, 환경의 상호 교류를 시도하는 환경 실험으로서, 또한 인간의 지각 행태를 변화시키는 비디오 실험으로서 비디오

---

44). Malsch, "Video and Art," p. 79.

퍼포먼스는 일반 퍼포먼스와 다르게 관객과의 유기적 관계를 목표로 하고 있다. 댄 카메론 Dan Cameron이 지적하듯이, 비디오가 영화와 다른 점은 바로 관객의 신체가 작품에 병합되는 정도의 차이에 있다.[45] 즉 비디오 시청자는 신체와 심리의 연루감으로 인하여 영화 관객보다 능동적인 입장에 서게 된다는 것이다.

두 번째 범주는 비디오그래피 창조 작업이다. 개념적 비디오 작가들이 비디오를 심리 매체로 간주, '실시간'에 기반을 둔 환경적 비디오 공간의 창출과 관객과의 새로운 관계 모색에 유념하였다면, 비디오그래피 제작자들은 전자매체로서의 비디오의 속성에 주목, 전자 이미지의 특성을 강조하는 새로운 영상창조에 집중하였다. 비디오그래피는 촬영과 특수편집을 통하여 시적이고 환상적인 영상미를 창조하는 '이미지 작업'과, 합성기, 채색기 등을 이용하여 기존 이미지를 합성, 변형시키거나 기계적인 방법에 의해 순수 전자 이미지를 창출해내는 '프로세싱 작업'으로 구별된다. 자신이 개발한 비디오 합성기를 사용, 파편적이고 현란한 자신 특유의 고유 양식을 수립한 백남준, 비디오의 전자적 기능과 특징을 신비주의와 선사상이 용해된 상징주의로 변형시킴으로써 은유적이고도 환각적인 비디오 시의 세계를 창출하는 빌 비올라 Bill Viola 등이 대표적인 이미지 창조자 imagist들이다.

이미지 프로세싱은 전자 시그널 자체를 조형적 매체로 취급하는 작업이나 방법을 일컫는데, 전자 매체 특유의 언어를 발굴함으로써 영화미학과는 다른 비디오 영상미학을 수립한 스타이나와 우디 바술카 부부 Steina & Woody Vasulka를 비롯해, 에릭 시갈 Eric Siegal, 스티븐 벡 Stephen Beck 등에 의해 그 정초가 세워졌다.[46] 매체의 물리적 속성을 파헤치는 프로세싱과 같은 기술적 비디

---

45). Dan Cameron, "Video Art in the Information Age," *3e biennale de lyon*, p. 478.

46). 이미지 프로세싱은 키어(keyer: 프레임의 특정 부위에 이미지를 끼워 넣는 장치), 스위처(switcher: 2개의 이미지를 교대로 교차시키는 장치), 채색기(colorizer: 흑백이미지에 칼라 시그널을 첨가하는 장치), 믹서(mixer: 2개 이상의 이미지를 병치시키는 장치), 합성기(synthesizer: 이미지를 변형, 합성시키는 장치)등과 같은 기계적 장치들로 이루어진다. John Hanhardt, "New American Video Art, A Historical Survey 1967-1980," 뉴욕 휘트니 미술관 전시 팜플렛, p. 2. 그밖에 상

오는 기술에의 탐구가 지나쳐 내용이 결핍된 형식주의로 흐를 위험을 내포하고 있지만, '매체가 메시지'라는 또는 형식이 내용을 마련한다는 모더니즘 시각에서 보면, 이미지의 전자적 특성이 바로 비디오 미술의 내용을 이루게 된다고 볼 수 있다. 인상주의 회화에서 이미지는 풍경이지만 내용은 빛의 효과와 시지각적 반응이었고, 입체주의 정물화에서는 그 내용이 감상 주체와 대상간의 시공적 관계에 있었듯이, 비디오는 이미지 자체의 형식 미학 속에 시간성과 반영 원리와 같은 비디오의 속성을 근간으로 하는 내용미학을 갖추고 있다.[47]

70년대는 비디오 미술이 공인된 정착기였다.[48] 그러나 비디오 미술의 공인은 미학적 비디오의 제도화를 의미했고, 이는 정치적 비디오의 위축과 소외를 의미했다. 비디오 미술의 미학화를 거부하는 한편, 다큐멘터리 테이프 제작을 통하여 미디어 혁신을 주창했던 60년대의 '지하 비디오 Underground Video' 활동이 정치 비디오의 입지를 대변한다. '비디오프릭스 Videofreex', '인민 비디오 극장 People's Video Theatre', '글로벌 빌리지 Global Village', '레인던스 파운데이션 Raindance Foundation' 등, 지하 비디오 일원들은 초기 비디오의 대리-TV 이념을

세한 기술적 설명은 Stephen Beck, "Image Processing and Video Synthesis," *Video Art*, pp. 184-187 참조. 1970년 백남준의 '백남준/아베 비디오 신서사이저', 71년 스티븐 벡의 '다이렉트 비디오 신서사이저'와 '비디오 직조기', 에릭 시걸의 '전자 비디오 신서사이저'와 '이중 채색기 Dual Colorizer'가 발명되어 채색과 이미지의 변형, 그리고 순수 전자추상이 가능해 졌고, 이어 댄 샌딘 Dan Sandin의 '이미지 프로세서', 1973년에는 빌 에트라 Bill Etra와 스티브 루트Steve Rutt의 '루트/에트라 스캔 프로세서', 1976년 우디와 스타이나 바술카 부부의 '디지털 이미지 아티큘레이터 Digital Image Articulator or Imager' 등 자신의 요구에 맞추어 장비를 디자인하는 예술가·기술자들의 프로세서가 속출되었다. Sturken, "Video in the United States," p. 60. Simmons, "Television and Art," pp. 10-12.

47). Hermine Freed, "Where do we come from? Where are we? Where are we going?," *Video Art*, p. 211.

48). 1974년 뉴욕 MOMA에서 열린 <Open Circuit>이라는 전시회와 같은 제목의 학술 발표회, 같은 해, 1971년 최초로 비디오 부를 설립한 시라큐스의 에버슨 미술관이 조직한 <비디오와 미술관>이라는 제하의 심포지엄에 이어, 1977년 비디오 작업을 중점적으로 조명, <미디어 다큐멘타>로 불린 카셀 다큐멘타 등이 70년대 비디오 미술의 성공을 입증하는 대표적인 사건들이었다.

강화, 우범지대의 알코올 중독자, 부랑배 등, 거리의 어두운 현실을 기록하는 '길거리 테이프 Street Tapes'를 제작하였고, '뉴레프트', '에로티카' 등 일상 텔레비전이 금기시하는 주제에 접근하는 한편, '시네마 베리테'의 거친 양식을 흡수함으로써 상업방송이 결핍한 직접성과 소통을 성취하고자 하였다. 60년대의 지하 비디오를 계승한 70년대의 다큐멘터리 제작자들은 마샬 맥루언, 버크민스터 풀러에 의해 주도된 정보혁명에 힘입어 지하활동을 지상활동으로 확대, 비디오를 상업방송의 대안으로 간주하는 '대리 비디오 Alternative Video' 활동을 개진하였다.[49)]

대리 비디오는 '커뮤니티 비디오'와 '게릴라 텔레비전'으로 그 활동의 영역이 분화되었다. 1972년에 결성, 미국의 정당 집회, 비디오의 역사 등을 다큐멘터리로 제작한 TVTV(Top Value Television)의 활동이 게릴라 텔레비전의 대표적인 예이다. 이들은 방송용 다큐멘터리의 권위주의적 보도와 담화를 배제하고 비관례적인 인터뷰와 영상을 도입하는 등, 대리 비디오로서의 혁신을 도모하였다. 그러나 그들의 일차적 목표가 공공 텔레비전의 방영이었던 만큼 그들은 결국 텔레비전 방식에 동화되어 그들이 기피하고자 한 상업방송으로 흡수되는 모순을 낳기도 했다. 한편, 커뮤니티 비디오는 매체 실험이나 방송 구조의 해체보다는 사회 변혁에 목적을 둔 좀 더 정치적인 운동이었다. 60년대 지하 비디오의 직계인 '얼터너티브 미디어 센터 Alternative Media Center', '인민 비디오 극장' 등에 의해 주도된 커뮤니티 비디오의 핵심은 대화와 민주적 소통이었다. 이들은 여성, 동성애자, 흑인, 아시아인 등 복합문화 공동체와 결연, 소수 집단의 권익을 위해 투쟁하였으며, 그 가운데 페미니스트들은 커뮤니티 비디오 활동의 연장선상에서 성애, 강간, 동성애, 노동문제 등 여성의 현실을 쟁의화하였다.

80년대 이후는 기술의 발달과 팽창된 하부구조와 함께, 특히 90년대에 이르러 가속화된 멀티미디어 열풍과 함께, 비디오의 예술적, 소통적 기능이 대폭 확산되었다. 이와 함께 미학적 비디오와 정치적 비디오의 대립도 완화되었으며, 실로 2세대 비디오 미술가들에게 미학과 정치의 구분은 커다란 의미를 갖지 못했다. 예

---

49). 이하 다큐멘터리 비디오의 역사에 관하여 Deirdre Boyle, "A Brief History of American Documentary Video," *Illuminating Video,* pp. 51-69 참조.

술가들이나 다큐멘터리 제작자들이나 모두 재현과 성별의 문제를 둘러싼 새로운 이슈들에 주목하였으며, 첨단의 디지털 편집기술을 공유, 양식적으로는 거의 차이가 없는 해체주의 비디오를 제작하였다. 그러나 기술과 양식의 공유가 양 진영의 경계 자체를 해소한 것은 아니었으며, 비디오 미술의 역사는 여전히 미학적 비디오를 주축으로 형성되었다.[50]

2세대의 미학적 비디오는 전세대로부터의 다양한 양식과 장르를 계승하는 한편, 편집 기술에 의거하는 '몽타주' 또는 '클립 clip' 비디오를 대표 양식으로 등장시켰다. 몽타주/클립 비디오의 성행은 후기제작 post-production을 가능케 하는 디지털 편집 기술의 발전과 포스트모던 해체주의 감수성에서 비롯되지만, 동시에 그것은 70, 80년대 비디오 문화의 핵심인 뮤직 비디오와의 교류를 반영하는 일이기도 하다. 클립 식 뮤직 비디오가 백남준 고유의 몽타주 양식으로부터 영향을 받았고, 역으로 대중 이미지를 좀 더 적극적으로 차용하는 뮤직 비디오의 클립 양식이 비디오 미술, 나아가 미술 전반에 영향을 끼쳤다는 점은 이미 공인된 사실이다. 예술 테이프와 뮤직 비디오의 상호 영향 속에서 형성된 몽타주 양식은 그러한 까닭에 예술이냐/방송이냐/유흥이냐 하는 예민한 문화 논쟁을 야기시키기도 했다. 70년대의 비디오가 예술이냐/정치냐 하는 이념적 논쟁을 유발했다면, 이제 논쟁의 초점이 고급/저급의 이분법으로 전환된 것이다.[51]

---

50). 1983년 뉴욕 현대미술관(MOMA)의 <비디오 미술사 Video Art: A History> 전은 비디오 미술사를 정리하는 역사적인 전시회이자, 미학적 비디오의 제도화, 미술관화를 입증하는 사건이었다. 휘트니 미술관의 비디오부 큐레이터 루신다 펄롱 Lucinda Furlong은 비디오의 형태적 측면을 강조하고 사회적 측면을 도외시한 전시 개념과 "비디오의 모더니스트 미술로서의 적법성을 부여"한 전시 의도에 대해 동 전시 기획자인 바바라 런던Barbara London을 비난하였다. 강태희, <<미술세계>> (89년 1월), 48쪽.

51). 1984년 <굿모닝 미스터 오웰>로 시작된 백남준의 위성중계 삼부작 역시 예술이냐, 방송이냐의 고/저 문화논쟁을 일으켰던 80년대의 대표적인 비디오 작업이다. 비디오 예술산업을 둘러싼 '고저 논쟁'에 대해 Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* (Basic Books Inc., 1974). Hal Himmelstein, "TV Culture: Entertainment or Art," *On the Small Screen: New Approaches in Television Video Criticism* (New York: Praeger

순수예술과 대중예술, 비디오 미술과 방송 사이에서 경계적 활동을 해 온 몽타주의 대가로서 존 샌본 John Sanborn과 딘 윈클러 Dean Winkler를 들 수 있다. 특히 '페인트 박스' 사용으로 특수 전자 효과를 창출하는 존 샌본은 다수의 뮤직 비디오를 제작한 "클립 문화, 텔레비전, 미술 사이의 핵심 인물"로서, 그와 함께 "내러티브 요소를 음악에 맞는 시각적 패턴으로 혼합하면서 빨리 움직이는 파편적 이미지의 격동적 언어"를 창출하는 클립 미학의 수립이 가능하였다.[52] 70년대부터 몽타주 테이프를 제작하여 온 백남준은 80년대에는 인공위성을 사용하는 생방송 중계 작업에서 복수적 차원의 몽타주를 수행하였다. <굿모닝 미스터 오웰Good Morning Mr. Orwell>(1984), <바이바이 키플링 Bye Bye Kipling>(1986), <손에 손잡고 Wrap Around the World>(1988) 로 구성되는 그의 '우주 오페라' 3부작은 고전음악, 팝뮤직, 무술, 사물놀이, 아방가르드 퍼포먼스에 샌본의 컴퓨터그래픽까지, 과거와 현대, 동양과 서양의 모든 문화적 이미지를 총망라하는 비디오 몽타주의 총화였다. 백남준은 이 '우주적 뮤직 비디오'를 통하여 자신의 참여-TV 이상인 전지구적 사방소통을 이룩하고, 현대 미디어 문화를 비판하는 동종요법적 '메타비평'을 수행하였다. 다라 번바움의 몽타주 테이프 역시 몽타주 수법을 통한 비판작업으로서, 그녀는 70년대 말부터 <원더 우먼>, <코작> 등 텔레비전 인기프로의 주요 장면들을 발췌하는 독특한 방법으로 미디어 비평과 함께 부계문화에 대한 페미니즘 비판을 수행하고 있다.

80년대 미학적 비디오의 또 한가지 경향은 70년대로부터 전수된 개념적 비디오였다. 인간 조건에 대한 사색, 문화 상황에 대한 질문, 세상을 지각하는 구조의 조건을 탐구하는 브루스 노만, 전자 이미지와 언어의 변증법적 관계 속에서 새로운 담화 공간을 창출하는 게리 힐 Gary Hill [그림4]은 인간과 매체적 구조와의 대면이 이루어내는 기억과 그것이 창출하는 시적인 힘을 통하여 관객과의 새로운 관계를 조성하였다. 80년대 후반에는 몽타주 양식과 개념적 비디오를 결합한 새로운 절충주의 양식이 등장하였다. 정통 개념적 비디오의 극기와 미니멀적 반복

Publishers, 1981), pp. 1-18. 참조.
52). Malsch, "Video and Art," p. 83.

과는 달리 시각적 발랄함을 지니는 이 새로운 양식의 비디오는, 번바움의 후기작이 보여주듯이, 몽타주로 각인 되는 내러티브 구조 속에 작가의 실존을 투영시키는 '비디오 에세이'로 기능하였다.

이러한 절충주의 경향은 80, 90년대 포스트모던 다큐멘터리의 특징이기도 했다. 사회운동이 축소되고 사실적 다큐멘터리가 시대착오적인 것으로 인식되었던 이 시대의 다큐멘터리는 미학과 정치의 결합은 물론 양식적 혼성까지 이룩한 절충주의 비디오의 정수였다. 몽타주 편집 등 특수효과를 구사하는 이 포스트모던 다큐멘터리는 양식적으로는 개념적, 미학적 차원의 몽타주 작업과의 구별이 사실상 불가능하며, 단지 내용적으로 정치적 진술과 사회 비평을 앞세운다는 점이 다를 뿐이다. 재현과 정보체계를 해체, 분석하는 문타다스 Muntadas의 다큐멘터리가 이러한 포스트모던 다큐멘터리의 효시적 예증이며, 시실리아 컨딧, 바날린 그린 등, 예술적 실험과 개인적 서술로 다큐멘터리의 한계를 초월하고자 한 2세대 '해체주의 페미니즘 비디오' 역시 크게 보면 이 범주에 속한다.

해체주의와 함께 90년대 비디오의 특징을 이루는 것이 신체를 텍스트로 사용하는 '그로테스크'와 '동성애' 비디오이다. 신체에 대한 포스트모던적 해석으로 양성동체, 동성애, 변장, 성형수술, 성전환수술을 소재화하는 폴 맥카시 Paul McCarthy와 매튜 바니 Matthew Barney의 퍼포먼스/비디오 작업, 신체부위의 고립과 그것의 극사실주의 재현으로 환상적 드라마를 창출하는 토니 우슬러 Tony Oursler[그림5], 신체와 시체의 이야기로 초현실주의 동화를 만드는 시실리아 컨딧의 비디오 작업이 '그로테스크'를 이슈화시키는 한편, 스튜어트 마샬 Stuart Marshall의 게이/에이즈 비디오, 줄리 잔도와 새디 베닝 등의 레즈비언 비디오가 동성애를 정치화한다.

90년대는 또한 디지털 비디오의 개화기로서, 비디오가 인터넷, 가상현실과 접목되면서 새로운 차원의 '인터액티브 미술'을 성취하고 있다. 초기 비디오 시절부터 전신미술telecommunication art에 관심을 가졌던 더글라스 데이비스 Douglas Davis는 WWW를 통한 전세계적 예술적 통신망을 구축, 인터넷 예술의 선구자가 되고 있다. 백남준을 비롯한 다수의 비디오 미술가들은 과거에 아날록으로 제작된

싱글채널 테이프를 디지털로 전환시키는 디지털 편집 작업과 함께 독자적인 '홈페이지'의 개설을 통하여 멀티미디어 시대에 보조를 맞추고 있다. 디지털 비디오에서는 디지털 기술의 강력한 피드백이 새로운 인터액티브 예술의 기능성을 제시하는 한편, 디지털 복제에 의한 예술의 일상화라는 새로운 이슈가 제기된다. 소유권, 저작권이 문제시되는 새로운 정보 질서에서는 통신망에 의해 연결되는 '네트웍 담론'이나 '정보의 공유'가 일차적인 관심사로 대두되며, 전지구적 통신망에 의존하는 디지털 예술과 함께 예술의 고유성, 유일성 신화가 탈신비화된다.[53]

---

53). Timothy Druckrey, "Introduction," Gretchen Bender and Timothy Druckrey eds., *Culture on the Brink: Ideology of Technology* (Seattle: Bay Press, 1994), p. 11.

2. 페미니즘

가. 현대 페미니즘의 의미

19세기말에서 20세기 초 구미에서 일어났던 초창기 여성운동은 계몽사상과 자유사상에 입각한 인본주의 여성해방운동이었다. 부계사회에서의 성차별을 인식한 초기의 여성해방 운동가들은 성적 불평등을 해소하기 위하여 여성 참정권과 노동 권익을 위해 투쟁하였다. 그러나 이들은 여성의 권리 신장에만 주목하였지, 자신들이 성취하고자 하는 인본주의 이상이 여전히 여성에게 억압적인 부계 담론임을 깨닫지 못하였다. 가부장제의 구조적 모순을 인식하고 남성중심 문화에 도전하여 여성의 특성을 탐구하는 현대적 의미의 페미니즘이 출현한 것은 1970년을 전후해서이다.[54] 1968년 5월 학생운동으로 그 정점에 달한 반핵운동, 녹색운동, 인종운동, 히피와 같은 저항문화의 출현과 함께 페미니즘이 새로운 국면을 맞게 된 것이다. 여성들은 서구 문명의 주역임을 자처하는 백인 남성에 대항하여 여성임의 당위와 가치를 주장하고 나섰으며, 페미니즘은 이제 마르크시즘, 정신분석학에 이어 불평등과 소외를 치유하는 하나의 해방적 담론으로 제시되었다.

이렇게 출발한 페미니즘은 사조나 유행으로 그치지 않고, 70, 80년대를

---

54). 남녀평등, 참정권, 여성권익을 위한 기존의 '여성해방운동'이 1913년 페미니즘이라는 용어의 등장과 함께 의식화 운동으로 전개되었다. 낸시 콧은 페미니즘이라는 용어가 "남성과 여성의 정신적 상태를 근원적으로 변화시키는 것을 목적으로 하는 혁명적인 어떤 것"을 지칭하는 의미로 사용되기 시작한 것은 1913년경이라고 진술하고 있다. Nancy Cott, *The Grounding of Modern Feminism* (New Haven and London: Yale University Press, 1987), p. 13. 페미니즘의 사전적 정의에는 "여성 평등권 원칙"과 함께 "단순한 사회적 평등 차원을 넘어서 여성을 위한 세상을 창조할 목적으로 사회 변혁을 일으키려는 이데올로기"가 포함되어있다. Maggie Humm, <<페미니즘 이론 사전>>, 심정순과 염경숙 역, (삼신각, 1995), 316-17 쪽. '여성주의', '여권주의'라는 페미니즘의 번역어가 아직 용어로 정착되지 않은 관계로 여기서는 외래어를 그대로 사용한다.

지나면서 확고한 이념과 사상으로 자리잡게 되었는데, 그러한 배경에는 페미니즘과 포스트모더니즘의 제휴, 즉 (부계)현상을 타파하기 위한 문명비판적 공모가 깔려 있었다. 이성중심적 담론과 재현을 의심하는 포스트구조주의 또는 포스트모더니즘의 추정들이 가부장제의 모순을 극복하려는 페미니스트의 신념과 일치한 것이다. 과거의 인본주의 페미니즘이 여성의 권익을 옹호하기 위한 정치 운동이었다면, 현금의 포스트모던 페미니즘은 부계사회의 구조를 검증하고 해체하는 주지적이고 문화적인 활동으로서 문학, 미술, 연극, 영화등 각 방면에 페미니즘을 전파하고 있다.

이러한 현대 페미니즘의 특징은 여성이라는 성에 대한 관심을 바탕으로, '여성성'을 축으로 전개되고 있는 점이다. 성교의 생물학적 행위에 내포된 성차별 구조를 인식하고 그 힘의 관계를 성의 정치학으로 분석한 <<성의 정치학 *Sexual Politics*>>(1970)의 저자 케이트 밀레트 Kate Millett, <<성의 변증법 *The Dialectic of Sex*>>(1971)을 통해 임신, 출산 등이 여성 억압의 근본적 원인이기 때문에 이를 해소하고 평등을 성취하기 위해서는 "인공 출산의 제도화와 양육의 사회화"를 통해 여성의 생물학적 현실을 극복해야 한다고 주장하는 슐라미스 파이어스톤 Shulamith Firestone에 의해 여성성에 의거하는 '본질주의 페미니즘'의 정초가 다져졌다.[55] 이들의 급진 사상과 함께, 마르크시즘을 수용, 여성의 사회평등을 추구하는 '사회주의 페미니즘'이 70년대 페미니즘을 대변하였다.

80년대는 포스트구조주의, 정신분석학, 기호학을 수용한 문화적 페미니즘의 시대로서, 이 시기에 이르러 포스트모던 페미니즘의 본격적인 국면이 형성되었다. 1세대 페미니스트들이 여성성을 고정된 범주로 신봉하였던 반면에, 2세대 페미니스트들은 여성성이 본질이 아니라 사회문화적 형성물이며, 항상 '과정' 속에 있다고 주장하였다. 즉 여성은 의미화의 과정에서 산출된 하나의 기호인 까닭에 불변의 의미를 지닐 수 없다는 것이다. 여성성이 비고정적이라는 이러한 전제에서 기존의 여성성과 여성성을 고착화시키는 가부장 이데올로기에 대한 페미니

---

55). <여성학 용어사전 2, Sexuality>, <<여성과 사회>>제4호(창작과 비평사, 1993), 274-75 쪽.

즘 공격이 시작되었다. 이들의 공격은 2가지 방향으로 전개되었는데, 첫째는 여성성이 비고정적인 만큼 긍정적인 여성성을 수립할 전망을 갖고 여성의 다름을 인정하고 그 차이를 옹호하는 본질론적 입장이다. 다음으로 차이를 무효화하기 위해 남녀 이분법을 해체하는 해체주의 경향이다. 프랑스 '네오페미니스트'들과 미국의 '여성중심론자'들이 차이를 인정하는 2세대의 본질주의, 즉 '차이의 페미니즘'을 대변하는 반면에, '해체주의 페미니스트'들은 성차를 무효화하는 해체 전략으로 현 가부장제를 붕괴할 것을 목적으로 삼는다.

프랑스의 네오페미니스트들은 데카르트 전통의 이분법을 비판하고, 대립보다는 차이의 논리를 강조함으로써 '여성적 글쓰기' 개념을 발전시키고 있다. 라캉의 후계자들로서 이들은 라캉 이론이 상정하는 상징계에서 출발하는 한편, 라캉적 언어가 남근적인 언어임에 착안, 여성 신체를 여성 언어의 매체로 생각하는 '신체이론 somatic theory'을 수립함으로써 라캉에 맞서고 있다. 프로이트와 마찬가지로 성별의 근거를 '거세'에 두고 있는 라캉은 오이디푸스 콤플렉스를 성기 대신에 남근을 축으로 하는 "주체의 언어화 과정"으로 설명하고 있다. 즉 그는 모성적 국면인 오이디푸스 콤플렉스 전 단계를 자신과 엄마를 동일시하는 '거울국면 Mirror Stage'의 '상상계 Imaginary Order'로 설명하고, 부계 국면인 오이디푸스 시기를 언어와 법의 세계인 '상징계 Symbolic Order'로 상정함으로써 성의 문제를 언어의 문제로 전환시킨다. 라캉이 말하는 상징계의 언어는 기본적으로 부계적인 언어이다. 그러한 까닭에, 라캉 자신이 시사하듯이, 남근을 대변하는 성기를 갖고 있지 않은 여성에게는 언어가 존재하지 않는다: "사물의 속성, 즉 언어의 속성으로부터 제외되지 않은 여성이란 있을 수 없다".[56]

여성의 글을 여성적 리비도에 관계시키는 엘렌 식수 Helene Cixous는 남녀 생식기의 구조적 차이를 언어와 문체의 성차이로 간주, 여성의 기술은 여성의 몸으로 쓰는 것이라고 주장한다. 여성의 성기 없음을 거세와 결핍으로 상정하

---

56). Jacques Lacan, *Encore, Le Seminaire XX* (Luce Irigaray, "Cosi Fan Tutti," *This Sex Which is not One*, Catherine Porter trans., (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p. 86에서 재인용).

는 정신분석학의 대전제에 도전, '거세 콤플렉스'와 '남근 선망 penis envy'으로부터 벗어나려는 식수는 여성적 글쓰기의 원천을 모성에 관계되는 '원초적 영역'에 관계시키고 어머니 젖같은 흰 잉크로 쓴 보이지 않는 육체적 언어를 쓸 것을 요구하고 있는데, 식수는 이론화도 체계화도 될 수 없는 이러한 여성 문체의 비체계적 특성이 바로 남성 양식을 능가하는 여성 양식의 특징이라고 주장한다.[57] <<하나가 아닌 성>>(1985)의 저자 뤼스 이리가리 Luce Irigarey는 여성의 성기 형태에서 여성적 특성을 찾음으로써 남근 선망에 대항하는 '자궁 선망 vagina envy'을 대두시킨다. 돌출된 남성 성기와는 다르게 여성 기관은 비가시적이며 불완전하다. 자신의 성기같이 완전하지 않은, "아직 과정 중에 있는" 여성의 문체는 마치 둘로 갈라져 맞붙어 있어 "자동적으로 에로틱하며 비가시적이고 이중적이고 촉각적인" 자궁처럼 "복수적이고 동시적이고 촉각적이며 액체적"이다. 이렇게 비일원론적이고 비남성적인 여성의 문체가 기존의 양식과 아이디어에 저항하며, 폭발적인 힘으로 남성 담론을 해체한다는 것이 이리가리의 주장이다.[58] 줄리아 크리스테바 Julia Kristeva는 여성적 문체를 여성 리비도보다는 주체성에 관계시킨다. 언어에 의해 구조되는 주체는 불안정하기 때문에 "통합된 형이상학 주체 thetic subjectivity"를 형성하는 것이 불가능하다. 주체성은 비고정적인 언어의 효과에 지나지 않으므로 그에 의존하는 여성성 역시 비고정적이라는 것이 크리스테바의 논지이다.[59] 식수나 이리가리가 어쩔 수 없이 본질론적 결정론에 이르게 되는 것과는 달리 크리스테바는 여성성을 비고정적 범주로 파악, 전자들의 한계를 극복하고 있다.

이들의 저술 작업은 남성 언어에 의해 형성되기 이전의 때묻지 않은 여성의 본질을 상정하고, 그러한 원초적 본질을 캐내려는 작업이다. 그러나 해체보

---

57). Chris Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* (Oxford: Basil Blackwell, 1987), pp. 65-68. K.K. Ruthven, <<페미니스트 문학비평>>, 김경수 역, (문학과 비평사, 1988), 127-128 쪽.

58). Irigaray, "This Sex Which is not One," "The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine," *This Sex Which is not One*, pp. 26-30, 78-79. Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, pp. 63-65.

59). Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, pp. 68-70, 88.

다는 여성적 글쓰기에 전념하는 네오페미니스트들에 있어 여성은 추상적이고 은유적인 초역사적인 존재일 뿐이다. 식수와 이리가리는 여성적 글쓰기로 남성 담론의 해체를 시도하지만 여성성을 사회문화적 상황과 무관한 육체적 성욕과 관계시킴으로써 여성성을 생물학적 특성으로 환원시키는 본질론에 이른다. 여성적 글쓰기의 예로 조이스, 로트레아몽, 말라르메 등을 제시하는 크리스테바는 여성성을 기존의 남성 담론에서 파열하는 주변성으로 해석, 이를 아방가르드 문학에서 읽어냄으로써 페미니즘을 실종시킨다.[60] 이들이 내세우는 여성성은 부계 이데올로기가 규정한 여성성과 다를 바가 없는 것으로서, 결국 이들은 자신이 부인한 1세대 본질주의 페미니즘의 반동적 계승자가 되고 만다.

미국 페미니스트들은 라캉 대신에 프로이트를 수용하여 프랑스 이론과는 다른 여성중심주의 이론을 수립하고 있다. 이들은 프로이트의 성심리 이론에서 성정체성의 형성이 오이디푸스 콤플렉스 이후의 부계 국면에서 이루어짐에 주목하고, 오이디푸스 이전의 단계로 논의의 초점을 옮김으로써 프로이트가 규정한 여성성 개념에 도전한다. 이들은 여성 경험의 탐구에 기초하여 대상과 거리를 취하려는 남성과는 다르게 여성은 객체와 융합하려는 특성을 갖는다고 주장한다. 크리스틴 디 스테파노 Christine Di Stefano는 가족을 보살피는 가사 노동에서 대상과 친밀한 관계를 유지하는 여성적 특성을 발견하고, 낸시 초도로우 Nancy Chodorow는 심리학적 모녀관계에서 관계지향적인 특징을 찾아낸다.[61] 남아가 어머니를 타자로 인식하고 어려서부터 '거리'와 '차이'를 주장하는데 비해, 여아는 어머니와 하나임을 인정, 성인이 되어서도 사랑과 모성에 대한 의존을 벗어나지 못한다. 여성은 남성과는 다르게 심리적으로 어머니의 체질을 이어 받음으로써 어머니의 역할을 역사적으로 반복하며, 이러한 어머니 역할은 내면의 자아의식이 관계적인 여성을 만들어 낸, 대를 잇기 위한 '재생산'의 형태로 제도화된 사회관습이라는 것이다. 이와 같이 모녀관계와 모성을 강조하는 초도로우는 남녀가 동등하게 부모(엄마)노릇할 것을 촉구하는데 그럼으로써 기존의 성적 규범과 가족

60). 김영희, 이명호, 김영미, <포스트모던 여성 해방론의 딜레마>, <<여성과 사회>>제3호 (창작과 비평사, 1992), 65-69 쪽.
61). 김영희 외, <포스트모던 여성 해방론의 딜레마>, 48-49 쪽.

개념이 변화될 수 있음을 시사한다.[62] 알리스 자딘 Alice Jardine은 초도로우와는 다르게 여성성을 경험보다는 해체된 언어 공간에서 찾고 있다. 네오 페미니스트들이 상정하는 원초적 여성성은 남성 담론이 붕괴되는 바로 그 자리에서 생성되는 것인 바, 그것이 바로 자딘이 자신의 저서 <<여성창생 *Gynesis*>> (1985)에서 말하는 '여성창생'의 공간이다. 다시 말해 타자와 비지식적인 것으로 동일화되었던 여성이 이제까지 잊혀지고 숨겨진 여성 공간으로 진입하여 침묵을 깨는 것, 그것이 대서사의 위기를 극복할 수 있는 여성창생의 순간이다.[63]

그러나 여성중심론자들 역시 네오페미니스트들과 마찬가지로 본질론의 한계를 보이고 있다. 이들은 남녀 이분법은 해소하지 못한 채 '감정이입적' 여성 주체를 설정함으로써 여성성을 부정에서 긍정으로 재해석했을 뿐, 여성에 대한 고정관념을 변화시키지 못했다. 이들은 여성들 간의 공통된 특성만을 중시할 뿐 여성들 간의 차이를 무시하는 본질론자들로서, 결국 이들의 이론은, 해체주의 페미니스트들이 비판하듯이, "소박한 경험주의"에 지나지 않는다.[64]

푸코, 라캉, 데리다와 같은 포스트구조주의자들의 영향을 받은 해체주의 페미니스트들은 인식론과 이분법적 사고 그리고 정체성과 통합된 자아를 불신하고 그럼으로써 본질론자들의 오류를 피하고자 한다. 여성중심론자들이나 네오페미니스트들은 기존의 가치체계를 부인하면서도 새로운 가치를 대두시킴으로써 인식 자체를 포기하지 않았음에 반해, 해체주의 페미니스트들은 인식을 허구로 파

---

62). 빈센트 라이치, <페미니스트 비평>, 크리스틴 디 스테파노, <차이의 딜레마들-페미니즘, 모더니티, 그리고 포스트모더니즘>, 낸시 프레이저와 린다 니콜슨, <철학 없는 사회비평-페미니즘과 포스트모더니즘의과의 만남>, <<페미니즘과 포스트모더니즘>>, 각각 466-67, 351, 133-34 쪽. (Christine di Stefano, "Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity, and Postmodernism", Nancy Fraser and Linda Nicholson, "Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism", Linda Nicholson ed., *Feminism/Postmodernism* (New York and London: Routledge, 1990), pp. 63-82, 19-38. 참조).

63). Alice Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1985), pp. 24-36.

64). 낸시 프레이저와 린다 니콜슨, <철학 없는 사회비평>, 134 쪽.

악하며 진리와 절대를 불신한다. 전자들이 남녀의 대립구도를 그대로 둔 채 여성성만을 재해석함으로써 이분법 해소에 실패하였으나, 후자는 대립 항을 이루는 각 항목의 정체성을 거부함으로써 남/녀이분법을 내부로부터 해체시킨다. 푸코를 기초로 해체주의 비평을 시도하는 크리스 위든 Chris Weedon은 <<페미니스트 실천과 포스트구조주의 이론 *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*>>(1987)에서 프랑스 이론이 역사적 차이를 몰각하는 본질론이라고 비난하며, 여성 주체가 텍스트에서 구축되는 과정을 읽고 모순과 차이를 발견하는 해체주의 비평이 정치적으로 유용한 페미니즘이라고 주장한다.[65] 해체주의 비평은 통합된 자아를 상정하고 인간 삶의 진상을 진리로 간주하는 인본주의 관점을 벗어난다. 인본주의야말로 여성을 억압해 온 가부장 질서로서, 위든이 주장하듯이, 가부장제 유지에 보탬이 된 인본주의와 리얼리즘을 극복할 수 있는 가장 전복적인 페미니즘이 해체주의 페미니즘이다. 대표적인 해체주의 미술사가 영국의 그리셀다 폴록 Griselda Pollock은 미술의 사회적 문맥과 기능을 중시하는 사회주의 미술사관을 채택, 미술사를 예술과 여성과 이데올로기의 예측할 수 없는 관계의 그물망으로 파악함으로써 남성천재중심의 형식주의 미술사에 도전하고 있다. 폴록이 파커 Rozsika Parker와 공동으로 펴낸 <<여성 노대가: 여성, 미술, 이데올로기 *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*>>(1981)는 해체주의, 마르크시즘, 정신분석학을 수용, 재래미술사의 이념과 힘의 역학을 노출시킨 대표적인 페미니즘 저술이다.

정체성을 의심하는 해체주의 페미니스트들은 성이 사회적으로 형성되고 역사적으로 변한다는 사실에 주목, 생물학적 '성 sex'이 아니라 문화적 성인 '젠더 gender'를 문제 삼는 젠더이론을 대두시키고 있다.[66] 젠더이론의 출현과 함께 페

---

65). 김영희 외, <포스트모던 여성 해방론의 딜레마>, 70쪽.

66). 과거에는 sex, sexuality, gender를 같은 것으로 생각했으나 지금은 그렇지 않다. 젠더는 생리적 성인 섹스에 부과된 사회, 문화, 심리학적 개념이다. 그러나 문화적 젠더와 생물학적 섹스가 양분되기 어렵기 때문에 성의 복합적 측면을 요구하는 새로운 개념이 요구되었으며, 그것이 섹셜리티 개념을 형성한다. 섹셜리티는 성의 생물학적 차원을 넘어 사회문화적으로 구축되며, 여타의 사회규범과 제도와의 관계 속에서 작용하는 총체적이고 포괄적인 의미를 갖는다. 섹셜리티는 신체구

미니즘은 이제 여성성, 여성중심 연구로부터 남녀 젠더의 관계와 그 차이의 연구로 논의의 초점을 이전하였다. 젠더의 차이에 주목하는 젠더이론은 '성차이 sexual difference' 이론과 동일시되기도 하지만 내용적으로 다르다. 본질론자들에 옹호되고 있는 성차이 이론은 포스트구조주의나 정신분석이론의 영향으로 성을 언어, 주체성, 정체성 문제에 결부시키면서 젠더가 언어로 구축된다고 간주한다. 그러므로 언어 또는 상징계를 해체하는 일이 성차이 또는 젠더를 해체하는 일이라고 생각한다. 반면에 젠더이론은 유물론적 이론으로서 성들 간의 사회적 관계의 필연성을 강조한다. 젠더이론의 논자들은 심리, 언어의 과정에서 역사와 사회가 무시되고 있음을 지적하면서 이념 속에서 형성되는 젠더를 강조한다. 말하자면 젠더는 정신분석학의 범주가 아니라 사회적 과정으로서, 젠더를 내세우는 사회주의 계열의 해체주의 페미니스트들은 차이 뿐 아니라 권력의 문제에 유념, 성차이보다는 성의 계급구조를 문제삼는다. 결국 유물론적 해체주의 페미니즘의 과제는 문화에서 재생산되는 젠더의 이데올로기를 분석하는 일이다.[67]

그러나 해체주의 역시 논리적 모순을 내포한다. 해체 논리에 의해 페미니즘의 틀 자체, 또는 페미니즘의 주체가 붕괴되는 결과에 이르게 된다는 것이다. 여성성의 해체는 여성이라는 범주 마저 부정하게 되는데, 페미니즘은 결코 여성 범주를 포기할 수 없다. 포스트모던 페미니즘은 결국 해체주의로 여성성을 폐지시키거나, 본질주의로 새로운 여성성을 생성시키는 이율배반적 상황에 놓인 것이다. 즉 여성 범주마저 실종시키는 해체주의와 해체 후의 타자의 공간을 여성적 기호로 전환하는 본질주의 사이에서 여성성의 해체냐 강조냐 사이를 왕래하게 되는데, 이것이 포스트모던 페미니즘의 내재적 딜레마이다. 물론 해체주의가 페미니즘에 적용되는 이상 여성 범주를 떠날 수 없고, 네오페미니스트들이 상정하는 여성성은 실제 여성 경험과는 무관한 상징적 범주이므로 해체나 다름없기 때문에 해체주의와 본질주의는 서로의 경향을 공유한다고 볼 수 있지만, 포스트모던 페미

조, 심리구조, 사회규범에 의해 유지되는 복합적인 스펙트럼으로서, 섹스보다는 사회적, 개인적 경험에 의해 규정된다. <<여성과 사회>> 제4호, 270 쪽.

67). Elaine Showalter, "Introduction," Elaine Showalter ed., *Speaking of Gender* (New York and London: Routledge, 1989), pp. 2-3.

니즘은 기본적으로 여성성의 강조가 여성의 해체로 이어지고 해체된 주체가 여성으로 생성되는 이론적 난점 위에서 수립된 논리이다.

오늘날의 페미니즘은 이렇게 포스트모더니즘을 수용하여 포스트모던 페미니즘이라는 새로운 형태의 페미니즘을 수립하고 있지만 기본적으로 실천적이고 정치적인 페미니즘과 비정치적이고 철학적인 포스트모더니즘의 만남이 순조로울 수 없다. 그러한 까닭에 포스트모던 페미니즘을 둘러싸고 긍정적인 시각과 부정적인 시각이 엇갈릴 뿐 아니라 다양한 논리의 찬반양론이 대두되고 있다.[68] 이러한 시각의 차이는 결국 포스트모더니즘에 대한 시각의 차이를 반영하는데, 긍정적인 견해들은 기본적으로 포스트모더니즘을 지지하는 입장에서 출발한다. 크렉 오웬스 Craig Owens, 스티븐 화이트 Stephan K. White와 같은 친포스트모더니즘 이론가를 비롯, 제인 플렉스 Jane Flax와 같은 친포스트모던 페미니스트들은 페미니즘과 포스트모더니즘은 각각 부계적 담론을 비판하고 재현을 거부한다는 의미에서, 또한 포스트모더니즘의 기본개념인 타자가 여성으로 대변된다는 뜻에서, 그리고 포스트모더니즘의 해체론이 남/녀 이분법을 해체하려는 페미니스트의 전략으로 사용된다는 맥락에서 페미니즘을 포스트모더니즘의 일부로 보거나 동등하게 평가한다.[69] 캐롤린 알렌 Carolyn Allen, 낸시 프레이저 Nancy Fraser, 린다 니콜슨 Linda J, Nicholson 등은 페미니즘과 포스트모더니즘이 각기 정치적이고 철학적인 면에서 서로 다르지만 상호보완적으로 작용하여 포스트모던 페미니즘과 같은 바람직한 결과를 얻어낼 수 있다고 중도적인 입장을 취한다.[70] 부정적인 견해는

---

68). 페미니즘과 포스트모더니즘의 만남에 대하여 김홍희, <포스트모던 페미니즘의 이론과 실제>, <<월간미술>>(1994년 5월), 162-178 쪽 참조.

69). Craig Owens “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism," Hal Foster ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, (1983), 1989), pp. 57-82. Stephen K. White, *Political Theory and Postmodernism* (Cambridge University Press, 1991), pp 4-12, 19-30, 95-102. 제인 플렉스, <포스트모더니즘과 페미니스트 이론에서의 성별에 따른 제반 관계>, <<페미니즘과 포스트모더니즘>>, 147-181 쪽. 그밖에 Barbara Creed, "From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism," Screen Vol. 28, No. 2(Spring 1987), pp. 47-68 참조.

70). 캐롤린 알렌, <페미니스트 비평과 포스트모더니즘>, 프레이저와 니콜슨, <철

페미니즘이 기본적으로 계몽적 모더니즘의 해방적 기획과 관계되기 때문에 포스트모더니즘과는 결합할 수 없다는 친모던/반포스트모던적인 시각에서 출발한다. 예컨대 사비나 러비본드 Sabina Lovibond, 샌드라 하딩Sandra Harding은 개혁과 해방에 관여하는 페미니즘이 언어와 기표의 자유 유희에만 전념하는, 실천적으로 무기력한 포스트모더니즘을 받아들이면 방향 감각을 상실하고 포스트모더니즘과 같은 '메타담론'으로 끝나버린다고 주장한다. 한편, 낸시 하트삭 Nancy Hartsock, 토릴 모이 Toril Moi와 같은 일부 극단적 분리주의자들은 모더니즘이건 포스트모더니즘이건 배타적인 부계적 담론이기 때문에 여성의 해방서사인 페미니즘에 전혀 보탬이 될 수 없다는 주장을 편다.[71]

포스트모더니즘, 모더니즘, 페미니즘의 이러한 갈등에도 불구하고 오늘날의 페미니즘은 모더니즘보다는 포스트모더니즘에 의존하여 사상적 지평을 넓히고 있으며, 이러한 현상은 특히 포스트모던 패러다임을 적극 수용하는 미술 분야에서 두드러진다. 즉 페미니즘 미술이나 페미니즘 비디오 미술이 포스트모던 페미니즘을 기반으로 정치예술로서의 미학과 이념을 구축한다는 것이다. 이러한 맥락에서 볼 때 비디오 미술에 대한 페미니즘의 개입이란 포스트모더니즘, 페미니즘, 비디오의 3자의 만남을 의미하며, 이에 의해 부정적 의미의 모더니즘이 극복된다. 요컨대 포스트모던 현상인 비디오가 또 하나의 포스트모던 현상인 페미니즘을 수용함으로써 모더니즘 비디오를 극복, 페미니즘 비디오라는 포스트모던 담론을 성취한다는 것이다.

학 없는 사회비평>, <<페미니즘과 포스트모더니즘>>, 각각 182-219, 118-146 쪽.
71). 사비나 러비본드, <페미니즘과 포스트모더니즘>, 샌드라 하딩, <학문으로서의 페미니즘과 반계몽주의 비판론들>, 낸시 하트삭, <포스트모더니즘과 정치적 변화: 페미니스트 이론의 제문제>, 토릴 모이, <페미니즘, 포스트모더니즘, 그리고 문체: 미국의 최근 페미니스트 비평>, <<페미니즘과 포스트모더니즘>>, 각각 271-312, 407-443, 248-270, 220-247 쪽.

나. 페미니즘 미술의 전개

페미니즘 미술의 궐기는 외부적으로는 1960년대 말부터 일기 시작한 현대 페미니즘 운동의 영향이지만, 내적으로는 린다 노클린 Linda Nochlin의 1971년 논고 <왜 지금까지 위대한 여성 예술가는 없는가 ?>가 그 직접적인 계기가 되었다.[72] 예술적 성공이 작가 개인의 천재성보다는 사회문화 상황이나 제도적 요인에 의해 이루어진다는 사회사적 견지에서 여성미술의 부재 현상을 여성에게 불평등한 예술외적 여건과 결부시키고 있는 노클린의 논고는 남성본위, 천재중심, 형식위주의 서양미술사에 던져진 최초의 페미니즘 공격이었다. 이와 함께 미술계 내부의 성차별적 모순을 적발하고, 여성미술을 재인식, 재평가하려는 새로운 움직임이 창작, 비평, 미술사 각 방면에서 조성되었다.

초창기 페미니즘 미술운동은 혁명적 행위의 중요성을 인식한 마르크시즘 경향의 사회주의 운동가들에 의해 시작되었다. 뉴욕 기반의 미국 동부의 페미니스트들은 WAR (Women Artists in Revolution, 1969), Ad Hoc (Ad Hoc Committee of Women Artists, 1970) 등 여성 단체를 조직하여 여성에게 불리한 제도적 모순을 적발하고 성차별주의를 공격하는 한편, 여성 화가들을 발굴하고 그들의 작업을 재평가하는 비평 작업과 함께 여성 전시회를 조직하였다. 1973년 109명의 현존 여성 작가들을 선보이는 <여성이 뽑는 여성전>, 1976년 노클린이 해리스 Ann Sutherland Harris와 공동 기획한 <여성화가들 1550-1950>은 여성미술에 대한 인식을 고양시킨 대표적인 여성전이었다. 미국 서부에서는 제도적 비난이나 요구보다는 여성의 본질과 여성미술의 특질을 강조하는 미학적 차원의 운동이 전개되었다. 주디 시카고 Judy Chicago는 1970년 프레스노의 캘리포니아 주립대학에 처음으로 '의식고양'을 위한 '페미니즘 미술 프로그램 Fresno Feminist Art Program'을 창설하였고, 1972년에는 미리엄 샤피로 Miriam

72). Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?," *Art News* (January 1971), PP 23-39, 67-71 참조. (원래 "Why are there no great women artists ?"라는 제목으로 V. Gornick and B. Moran eds., *Women in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness (*1971), pp. 480-510에 실림).

Schapiro와 함께 캘리포니아 미술대학 '캘아츠'에 이와 유사한 페미니즘 프로그램을 유치, 유명한 <여성의 집 Womanhouse> 전시회[그림6]를 열기에 이른다. 여성적 감수성과 페미니즘 시각으로 여성의 삶과 예술을 재조명한 이 전시회는 페미니즘의 실체를 가시화한 최초의 페미니즘 미술제였다.[73] 이러한 새 물결의 여성미술운동은 1972년 넴서 부부에 의해 창간, 1977년 폐간될 때까지 여성미술의 역사와 이론 정립에 크게 기여한 <<페미니스트 아트 저널 *Feminist Art Journal*>>을 비롯, 다수의 페미니즘 미술잡지 (*Woman Artists Newsletter,* 1975; *Heresies,* 1979; *Woman's Art Journal,* 1980) 발간으로 더욱 첨예화되었다.[74]

사회주의 페미니즘에서 출발한 70년대의 1세대 페미니즘 미술가들은 그들의 미학적 기초로 본질주의 essentialism를 대두시켰다. 전통미술에 대한 페미니즘 공격은 여성미학을 도출해 내는 여성적 특성의 탐구와 제시로 완성될 수 있을 것이기 때문에 여성 작가들은 여성임의 경험과 조건을 강조하고 여성성을 찬양하는 본질주의 미학에 의해 여성과 여성미술을 동시에 해방시키고자 하였다. 이들은 여성의 심리, 신체, 사회적 경험을 나르시즘으로 표출하는 자전적 작업을 선호하였고, 여성 신체를 은유화한 여성도상을 수립하는 한편, 기존의 에로티시즘

---

73). 캘리포니아 페미니즘 미술 운동, 특히 페미니즘 미술 프로그램 및 <여성의 집>에 관하여 Arlene Raven, "A Remarkable Conjunction: Feminism and Performance Art," Faith Wilding, "The Feminist Art Movement: Southern California Style, 1970-1980," Sylvia Moore ed., *Yesterday and Tomorrow: California Women Artists* (New York: Midmarch Arts Press, 1989), pp. 242-245, 343-346 참조.

74). Thalia Gouma-Peterson and Patrica Mathews, "The Feminist Critique of Art History," *The Art Bulletin* vol. LXIX no. 3 (September 1987), pp. 326-357. 김홍희, <미술에서의 페미니즘과 한국의 여성주의 미술>, 김홍희 편, <<여성, 그 다름과 힘>> (삼신각, 1994), 186-87 쪽. 그밖에 영국 중심의 초기 여성주의 미술운동의 내용에 대해서 Rozsika Parker and Griselda Pollock, "Fifteen Years of Feminist Action: From Practical Strategies to Strategic Practices," R. Parker and G. Pollock eds., *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985* (London and New York: Pandora, 1987), pp. 3-78 참조.

을 탈신비화시키는 새로운 여성 에로티시즘을 대두시켰다. 또한 여성적 감수성과 관련하여 수예와 같은 여성 기예를 옹호하였다. 주디 시카고의 자궁 도상, 미리엄 샤피로의 수예 작업이 예증하듯이, 여성성을 정치화하는 이러한 본질주의 미학에 입각하여 '개인적인 것이 곧 정치적'이라는 페미니즘 미술의 구호가 성립되었다. 비디오 분야에서는 마사 로슬러, 줄리 구스타프슨, 카라 드비토 등에 의해 여성의 개인적, 사회적 경험을 쟁의화하는 다큐멘터리, 내러티브가 대표적인 여성 양식으로 대두되는 한편, 조안 조나스, 린다 벤글리스의 비디오 퍼포먼스, 다라 번바움의 몽타주 테이프 등에 의해 페미니즘 비디오의 정초가 다져졌다. 비디오가 퍼포먼스와 함께 페미니즘 미술의 주요 매체로 인식되기 시작한 것이다.

사회주의와 본질주의에 입각한 1세대 페미니스트들이 채택한 여성중심주의 노선이 '수정주의'와 '분리주의'였다. 린다 노클린, 노마 브루드 Norma Broude와 같은 페미니즘 미술사가들에 의해 주도된 수정주의 revisionism는 재래 미술사의 추정들을 의심하는 것으로 시작되었다. 기존의 서양 미술사는 예술이 생산된 경제사회적 요인을 간과하고 양식만을 문제삼는 형식주의 미술사인 동시에, 위대한 예술이라는 개념을 설정한 걸작 중심, 천재 중심의 미술사요, 미술에서 여성적 전형을 수립하고 차별화 함으로써 여성 화가들을 대거 탈락시킨 남성 본위의 미술사였다. 수정주의 미술사의 과업은 재래 미술사가 탈락시킨 여성 미술가를 발굴, 그들의 작업을 소개하고 재평가하는데 초점이 맞추어졌다. 1970년대 중반에 속출된 대규모의 여성 전시회들은 바로 이러한 발굴 작업의 결산이었다. 그러나 미술사의 기본 틀을 의심하지 않고 여성 화가들을 편입시킴으로써 미술사를 재편성하는 이러한 수정주의는 부계적 미술사관을 그대로 인정하게 되는 모순과 함께, 여성 재현과 여성 미술가만을 취급하는 여성 중심의 미술사를 구축하여 자칫하면 분리주의를 범하는 위험을 안고 있었다. 이러한 인식에서 그리셀다 폴록, 리자 티크너 Lisa Tickner, 캐롤 던컨 Carol Duncan과 같은 2세대 미술사가들은 가치평가적 기준을 떠나 작품의 역사적 맥락을 설명하고 이데올로기 속의 여성화가들의 위치를 검증, 분석하는 해체주의 '새미술사'를 수립하였다. 본질주의, 수정주의, 분리주의를 부인하는 페미니즘 새미술사는 구조 자체에 대한 비판적 접근

과 함께 사회주의 의식으로 미술의 사회적 양상에 관심을 기우리는 한편, 마르크시즘, 구조주의, 기호학, 정신분석학 등의 이론을 수용함으로써 기존 관념을 해체, 전통 미술사에 대한 페미니즘 간여를 수행하였다.[75]

분리주의 separatism는 한편으로는 '정치적 이념', 다른 한편으로는 '정신적 유대감'이라는 2개의 축으로 형성되었다. 과거와 현재의 여류들을 발굴, 소개하고, 여성미술 비평을 위한 반형식적인 새로운 언어를 탐구하며, 여성 미술의 새 이론과 새 역사를 창조하는 일이 전자와 관련된 기획이라면, 후자와 관련하여 페미니스트들은 여성성, 여신 이미지, 역사적 여성을 찬양하고, 여성들 간에 교류되는 "신비하고 감정적인 유대감"을 강조하였다. 이러한 토양 속에서 수잔 레이시 Suzanne Lacy는 페미니즘 미술이란 "여성들의 사회적, 경제적 위치에 관한 의식을 보여주고 . . . 여성들간의 정신적 유대감으로부터 도출되는 형태와 인식을 과시하는 예술"이라 정의하였고,[76] 모이라 로스 Moira Roth는 페미니스트 예술가는 "페미니스트 감수성을 갖고 작품에 임하며 작업실 밖에서 페미니즘 신념을 실천하는 작가"라고 규정하였다.[77]

루시 리퍼드 Lucy Lippard에 의해 주도된 분리주의 미술 비평은 '체계 없는 것'을 특징으로 삼았다. 모든 이론과 체계는 권위적인 부계적 표상인 까닭에 수립된 것 밖에서 대안을 찾는 대리 제도와 이론을 추구한 것이다. 리퍼드는 반체제를 위한 새로운 모델을 설정하였는데, 그것은 첫째 집단 제식, 둘째 시각 이미지나 공연 예술을 통한 대중 의식의 고양 및 대중과의 상호소통, 셋째 익명의 공동작업이다. 이와 같이 비개인주의적이고 반체제적인 리퍼드의 분리주의 비평은 자연히 모더니즘 시각을 벗어나는 사회주의적인 것으로 귀결되는데, 이러한 입장에서 그녀는 페미니즘을 "이데올로기, 가치 체계, 혁명 전략, 삶의 양식"이라

---

75). '새미술사'에 대하여 Lynda Nead, "Feminism, Art History and Cultural Politics," Paul Overy, "The New Art History and Art Criticism," A.L. Lees and F. Borzello eds., *The New Art History* (NJ: Humanities Press International, Inc., 1988) 참조.
76). Moira Roth, "Rosa Luxembrug and the Artist's Mother," *Artforum* vol. XIX no.3 (November 1980), p. 37.
77). 앞글, p. 38.

고 정의하였다.[78]

리퍼드가 모더니즘을 부계 담론으로 간주, “아마도 페미니즘 미술 운동의 가장 위대한 공헌은 그것이 모더니즘에 대해 아무 것도 공헌한 바가 없다는 것일 것이다”라고 단언하고 있듯이, 분리주의 비평은 사회주의의 지평 위에서 반모더니즘의 입장을 택하였다.[79] 물론 폴린 존슨, 사비나 러비본드 등, 페미니즘을 모더니즘의 해방적 기획에 관계시키는 일부 친모더니즘 페미니스트들은 페미니즘 미술에 대한 모더니즘의 적합성을 주장하였다.[80] 그러나 여성의 현실과 예술을 결합하려는 페미니즘 시도는 예술의 자율성을 요구하는 모더니즘의 순수주의 강령에 위배되며, 특히 내용을 배제한 형식주의 모더니즘이나 그 논리적 귀결인 추상미술에서 페미니즘은 불가능한 명제로 보인다.

1세대 페미니스트들이 사회주의 입장에서 반모더니즘을 표방하였다면, 2세대 페미니스트들은 해체주의 시각에서 탈모더니즘을 주창하였다. 그리셀다 폴록은 페미니즘 미술을 “모더니즘 규범이나 표준적 절차에 의해서는 파악할 수 없는” 탈모더니즘적인 것으로 파악, 여성을 배제시키는 모더니즘 미술사와 비평을 고발하는 한편, 페미니즘은 “모더니스트 실천과 그 제도 그리고 비평 구조에 대한 철저한 비판”이어야한다고 토로하고 있다.[81] 셜리 캐니다 Shirley Kaneda 역시, 모더니즘이란 그 보편성의 가장 속에 남성적 특수성을 감추고 있다는 지적과 함

---

78). Gouma-Peteson and Mathews, "The Feminist Critique of Art History," p. 343.

79). Lucy Lippard, "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 70's," *Art Journal* (Fall/Winter 1980), pp. 339-65. (Laura Cottingham, "The Feminist Continuum: Art after 1970," Norma Broude and Mary D. Garrard eds., *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970's, History and Impact* (Harry N. Abrams, INC., Publishers, 1994), p. 276에서 재인용)

80). 폴린 존슨은 모더니즘의 순수성 테제가 페미니즘에 비판적 전망을 갖는다고 주장하면서 버지니아 울프의 모더니즘 실험이 페미니즘 목표에 부합함을 논증하고 있다. 폴린 존슨, <버지니아 울프에서 포스트모더니즘으로>, <<여성과 사회>> 제3호, 86-91.

81). Griselda Pollock, "Feminism and Modernism," *Framing Feminism,* pp. 80, 104-5.

께, 모더니즘의 진실을 추구하기 위하여는 남성성과 동일시되고 남성적 기준에 의해 작용하는 남성적 모더니즘을 해체하여야 한다고 주장한다.[82] 남성적 기준과 권위를 손상시키는 이러한 해체작업을 통하여 모더니즘 미술이 소외시킨 타자들과 차이를 활성화시킬 수 있을 것이다.

본질주의와 사회주의에 입각한 1세대 페미니스트와 해체주의를 수용한 2세대 페미니스트들의 시각의 차이는 무엇보다 여성성 문제를 둘러싸고 현저하게 드러난다. 1세대 페미니스트들은 여성을 고정된 범주로 간주하였기 때문에 분리주의라는 결정론적 입장을 택하였다. 그러나 2세대 페미니스트들은 여성을 비고정적인 범주, 뤼스 이리가리의 표현을 빌면, "아직 형성되지 않은 여성 woman as the not-yet", 즉 과정 중의 존재로 파악하였다.[83] 여성의 신체와 심리를 사회문맥에 결부시키는 일레인 쇼왈터의 페미니즘 '생리비평 bio-criticism'이 제시하듯이, 언어, 사회적인 구조에 의해 제약받지 않는 신체 표현이란 있을 수 없기 때문에 실제로 '생물학적 여성'(sex)과 '문화적 여성'(gender)을 따로 떼어서 생각하기란 어려우며, 그런 만큼 여성성이 고정적일 수 없다.[84] 2세대 페미니스트들은 여성은 본질이 아니라, 사회문화적 형성물 또는 의미화 체계의 기호에 지나지 않기 때문에 여성성은 임의적, 가변적이며, 그렇기 때문에 변화 가능하다는 시각에서 여성성을 강조하는 본질주의 미학보다는 부계적 가치관을 전복시키는 해체주의 미학개념을 수용하는 것이다.

여성성은 현대 페미니즘의 중추 개념일 뿐 아니라, 여성미학과 관련하여 페미니즘 미술 논의에서 빠트릴 수 없는 최대 이슈 가운데 하나이다. 여성성이란 본질이나 속성이 아니라 여성으로서의 "특정한 성질과 특성을 부여받는 사회적 과정"으로서,[85] 이러한 여성성 개념에 의거하여 여성미술을 역사적으로, 체계적으

---

82). Shirley Kaneda, "Painting and Its Others in the Realm of the Feminine," *Art Magazine* (Summer 1991), pp. 58-64 참조.
83). Gouma-Peterson and Mathews, "The Feminist Critique of Art History," p. 347.
84). 앞글, p. 335.
85). Rosemary Betterton, "Introduction," Rosemary Betterton ed., *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (London: Pandora, 1987),

로 소외시킨 '여성적 유형 female/feminine stereotype'이라는 성차별적 범주가 설정되었다. 폴록과 파커가 그들의 <<여성 노대가>>에서 논의하듯이, 이러한 유형론에 의해 르네상스 이후 여성미술은 미술의 중심 담론으로부터 소외되어 비주류의 미술로 좌천되어 왔다. 역사화, 종교화와 같은 당대 지배적 양식이 남성들의 전담 분야로 인정되는 반면, 정물화, 초상화와 같은 풍속화 양식은 여성적 유형으로 간주되고, 내용의 의미심장함보다 부드러움, 연약함, 달콤함과 같은 표피적인 감성이 여성적 특성으로 인식되면서 여성미술의 주변화가 이루어져 온 것이다.[86] 여성의 특성을 '여성적 유형'으로 폄하시키는 부계적 편견에 맞서, 현대 페미니스트 미술가들은 여성성을 긍정으로 받아들이고 그것을 전략으로 활용함으로써 재래적인 '유형론'을 전복시키고자 하였다.

여성성은 여성의 신체가 인식되고 재현되는 방식과 직결되고 여성의 재현 이미지는 여성의 신체를 보고 파악하는 방식에 영향을 미친다. 여성성, 여성 이미지, 여성 신체, 여성 성애에 대한 갖가지 담론들은 남성 시각에서 쓰여진 '허구'일 뿐, 실제 여성의 실체와 거의 무관하다. 여성의 성 정체성은 현행되는 여성성의 코드 속에서 형성되고, 여성의 시각적 재현은 문화 형식 속에서 생산, 재생산된다. "이미지는 더 이상 현실의 재현이 아니라 그것이 현실 자체가 된다"라고 마빈 하이퍼만 Marvin Heiferman도 언급하고 있지만, 여성은 소설, 영화, 비디오, 패션, 미술, 포르노, 광고 등에 새겨지는 여성의 재현 이미지로서 존재한다.[87] 현대 이미지 문화에서는, 특히 광고 이미지에서는 여성의 신체가 상품화되고, 여성성은 나르시즘, 노출주의와 동일화되어 기존의 여성적 유형 개념을 반복한다. 존 버거 John Berger가 그의 <<보는 방식들>>(1972)에서 "남성은 행위하고 여성은

---

p. 7.

86). 폴록과 파커는 이 책에서 여성미술의 주변화 과정을 역사적으로 피력하고 있다. Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Pandora, (1981), 1987). 그밖에 김홍희, <미술사와 여성미술>, <<미술평단>> no. 31(1993 겨울), 18-44 쪽 참조.

87). Marvin Heiferman, "Everywhere, All the Time, for Everybody," *Image World: Art and Media Culture* (Whitney Museum of American Art, 1989), exhibition catalog, p. 29.

보여준다. 남성은 여성을 본다. 여성은 보여지는 자신을 본다"라고 피력하고 있듯이,[88] 시선의 주체로서의 남성은 그들의 성과 성욕을 표현할 언어와 이미지를 갖고 있으나, 단지 외모와 육체, 또한 남성과의 관계로만 존재하는 여성은 그들 자체의 언어나 재현 방식을 갖고 있지 못하다. 여성들은 그들 자신의 언어 대신에 노출, 강간, 사디즘, 마조히즘과 같은 남성적 환상을 통해서만 자신의 성을 발견하고 자신의 성욕을 표현한다. 린다 노클린의 지적처럼, "나라 없는 민족이 언어도 없듯이, 여성은 사용 가능한 이미지도, 그들의 특정 시각을 표현하고 전수할 공인된 공공 언어도 없다".[89]

미술은 여성 이미지의 보고이자, 재현을 통한 성차별의 온상이었다. 그림 속의, 특히 에로틱한 미술 속의 여성의 이미지는 시대에 따라 변하는 여성성과 여성상의 반영으로서, 실로 그림 속 여성 이미지의 역사가 여성(관)의 역사를 대변한다고 해도 과언이 아니다. 여성성을 신체의 무상함과 나약함에 관계시키는 여성 이미지의 역사는 장구하며, 그러한 역사의 변천 속에서 여성은 여신, 성녀, 숙녀로부터 메두사, 마녀, 창녀에 이르기까지 불안정한 기표로만 존재하였다. 성녀, 숙녀의 범주가 긍정적이고 바람직한 '처방적proscriptive' 여인상이라면, 마녀, 창녀는 부정의 표상이며 억압되어야 할 '추방적prescriptive' 대상이다. 그림 속의 여성은 남성의 환상과 공포를 동시에 자아내는 '팜므 파탈 femme fatale'로 등장하거나, 유순하고 복종적인 남성의 성적 파트너로 재현된다. 전자가 왜곡되고, 파편화되고, 주물화된 '가학적 이미지'라면, 후자는 남성 관객을 위해 에로틱하게 그려진 '관조적 이미지'이다.[90] 결국 여성 이미지는 위반적이고 파괴적인 환상 이미지로서 혐오되거나, 순수하고 사랑스러운 사실적 이미지로서 찬미되는, '추방'과

---

88). John Berger, *Ways of Seeing* (British Broadcasting and Penguin Books, 1972), p. 47.

89). Linda Nochlin, "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth Century," Thomas B. Hess and Linda Nochlin eds., *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970* (Allen Lane, Inc., 1973) p. 11.

90). Lisa Tickner, "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970," *Looking On,* p. 235. 그밖에 Gouma-Peterson and Mathews, "The Feminist Critique of Art History," p. 338 참조.

‘처방’의 대상이다.

그러나 기본적으로 여성은 이브적 악의 근원으로 간주되며 그것이 남성 지배를 정당화하는 근거를 마련한다. 여성 이미지는 남성 욕망의 대상인 동시에 공포와 혐오의 대상이다. 그림 속에 나타나는 여성 혐오의 극단적 예가 포르노이다. 포르노는 여성 재현과 관련하여 페미니즘의 최대 논쟁으로 대두되는데, 수잔 손탁 Susan Sontag과 같은 비페미니스트 이론가들이 그것을 하나의 예술 장르로 옹호하는 반면,[91] 로빈 몰간 Robin Morgan과 같은 페미니스트들은 “포르노는 이론이고 강간은 실천이다”라는 구호와 함께 포르노를 남성 권력의 표현이자 성 폭력으로 배척한다. 안드레아 드월킨 Andrea Dworkin은 포르노가 성에 관한 양식이 아니라 성 이데올로기의 표출로서 여성을 비하시키기 위한 남성의 재현이라고 주장한다.[92] 더구나 이러한 포르노가 글이나 그림으로 재현되는 고전적 국면을 벗어나 사진, 비디오, 영화 등 영상매체를 통해 산업화될 때, 실제 여성을 출연시킨다는 점에서 인간적 차원의 새로운 문제를 제기하고 있다. WAVAW와 같은 강경파 반포르노 페미니스트들은 남성 패권을 강화하고 영구화시키는 비인간적인 포르노를 척결해야 한다고 주장하는 한편, 로잘린드 코워드 Rosalind Coward와 같은 온건파들은 포르노를 고발하기 이전에 그것의 의미부터 캐고자 한다. 이들은 시공을 초월하는 보편적 이미지란 없으며, 포르노 역시 개인 취향, 도덕 기준, 문화적 시각에 따라 변화하는 것이지 고정된 의미를 갖는 것이 아니라는 견지에서 포르노의 의미를 재고할 것을 권유한다.[93] 여성과 마찬가지로 포르노도 남성이 구축한 재현이며 기호라면, 부계 구조를 분석하고 해체함으로써 포르노를 탈신비화시킬 수 있을 것이기 때문이다.

에로틱한 ‘광경’ 또는 포르노 재현의 대상으로서 시선을 박탈당한 여성이 억압적 재현을 회피할 새로운 여성 이미지를 창안하기 위하여 대두시킨 개념이 여성 에로티시즘이다. 여성 신체의 ‘탈식민화’를 부르짖는 페미니스트들은 여성성

---

91). 손탁의 자세한 논의는 K.K. Ruthven, <<페미니스트 문학 비평>>, 112 쪽.
92). Mandy Merck, "Pornography," *Looking On*, p. 153.
93). Rosalind Coward and WAVAW, "What is Pornography?," *Looking On*, pp. 175-181.

을 생리학적 신체에 직결시킴으로써 여성적 나르시즘과 수동성을 활성적이고 정통적인 성욕으로 전환시키고, 여성의 신체적 경험을 바탕으로 하는 새로운 여성 에로티시즘을 대두시키고자 하였다.[94] 39인의 역사적 여류들에게 헌정하는 제식의 접시를 자궁 모양으로 표현한 시카고의 <디너 파티>(1974-79)가 그 대표적인 예증이듯이, 1세대 페미니스트 미술가들이 가장 선호하였던 이미지가 '자궁 도상 vaginal iconography'이었다.[95] 시카고와 샤피로가 언급하듯이, "여성이 된다는 것은 경멸의 대상이 되는 것이며, 그것은 여성임의 낙인인 자궁의 경시"에 다름 아니다.[96] 여성 작가들은 자궁으로 국지화된 여성의 타자성을 절감, 오히려 자궁을 강조함으로써 여성 인식을 증진시키고자 했으며, 에로틱한 신체적 진술인 동시에 정치적 발언인 자궁 이미지를 통하여 프로이트적 '남근 선망'이나 '위험한 성'의 개념에 도전하고자 했다. 자궁 이미지는, 좀더 정치적인 성향의 사회주의 페미니스트들이 제기하듯이, 성차별을 강화하는 생리학적 결정론에 이르게 된다는 반론에도 불구하고, 그것을 통해 여성성을 재규정한다는 맥락에서 정치적 효력을 갖는다.[97] 자위와 월경 역시 여성 에로티시즘을 위한 주제들이었다. 베티 닷슨 Betty Dodson은 자위를 "자기애의 명상"이라고 표현하면서, 그것을 통해 성적, 정치적 해방을 얻을 수 있다고 주장하였다.[98] 월경 역시 여성성 찬양, 모계사회의 부활의 상징으로 인식되었으며, 이와 함께 '붉은 피'가 1세대 페미니즘 미술의 대표적 모티프가 되었다.[99] 시게코 구보다는 월경을 자신이 '출혈'하는 비디오테이프 제작에 비견시켰다: "남성들은 '나는 생각한다. 고로 존재한다'라고 생각한다. 여성들은 '나는 출혈한다. 고로 존재한다'라고 느낀다. 나는 최근에 비디오테이프

94). Tickner, "The Body Politic," pp. 238-39.
95). '자궁 도상'이라는 용어는 바바라 로즈에 의해 처음 사용되었다. Barbara Rose, "Vaginal Iconography," *New York Magazine* (February 1974).
96). Judy Chicago and Miriam Schapiro, "Female Imagery," Judy Chicago, *Through the Flower* (Doubleday, 1977). pp. 143-44. 원래 이 논고는 *Womanspace Journal* vol I. no.3. (1973)에 실림. (Rosemary Betterton, *Looking On*, p. 205에서 재인용)
97). Tickner, "The Body Politic," p. 242.
98). Betty Dodson, *Liberating Masturbation: A Meditation on Self-Love* (New York, Bodysex Design 1974). (앞글, p. 243에서 재인용).
99). Tickner, "The Body Politic," p. 246.

1만 피트를 출혈했다".[100]

여성적 에로티시즘과 함께 1세대 페미니스트들이 주목하였던 또 하나의 이슈는 수예와 같은 여성의 전통 기예와 그에 따른 여성미학의 가능성이었다. 여성 기예에 대한 새로운 인식은 '미술/기예 art vs craft', 즉 '고/저 high & low'의 논쟁을 야기시켰는데, 그것은 곧 성차별의 문제로 귀결되었다. 부계 가치관은 고급예술과 남성을, 수공예 또는 저급예술을 여성과 등가로 놓고 여성과 여성미술을 동시에 억압하여 왔다. 리퍼드는 성별과 계급이라는 이중의 동기로 평가절하된 여성들의 누비질이야말로 여성들 삶의 축적이자 여성문화의 '시각적 메타포'로서, 이러한 기술의 전승을 통해 여성들 간의 유대감이 전수될 수 있다고 주장하였다.[101] 실비아 보벤센 Sylvia Bovenschen 역시 수예 옹호의 흐름을 평가하면서, 자수, 직조와 같은 여성 수공예는 가부장적 기준에서 평가절하되어 왔을 뿐 예술적으로 열등한 것이 아니며, 오히려 고유한 창조 활동이라는 점을 강조하였다.[102]

미리엄 샤피로는 자신의 천작업을 과거 수세기의 여성들의 수예 전통에 귀속시키면서, 그러한 전통의 여성 양식을 남성적 콜라주에 대립시키는 의미에서 '프마주 femmage'(feminine 또는 femme (불어로 여성) + collage)라 명명하고, 그것으로부터 자신의 페미니즘 작업을 발전시켜 나갔다.[103] 노마 브루드는 샤피로의 프마주 작업[그림7]을 '아르 누보', '유겐스틸', '크래프트 운동' 등, 현대 미술의 추상 충동에 연관시키면서, 샤피로와 같은 페미니스트들은, 마티스, 칸딘스키와 같은 남성 대가들과 다르게, 민속적 모티프를 차용하면서도 그 차용의 원천을

---

100). Shigeko Kubota, "Women's Video in the U.S. and Japan," *The New Television*, p. 97.
101). Gouma-Peterson and Mathews, "The Feminist Critique of Art History," p. 333.
102). Sylvia Bovenschen, "Is there a Feminist Aesthetic?," *Feminist Aesthetics* (Ecker ed., The Women's Press, 1985). p. 47. (존슨, <버지니아 울프에서 포스트모더니즘으로>, 99쪽에서 재인용).
103). Norma Broude, "Miriam Schapiro and 'Femmage': Reflection on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art," Norma Broude and Mary D. Garrard eds., *Feminism and Art History: Questioning the Litany,* (New York: Harper and Row, 1982), p. 320.

은폐하기보다는 그것을 의미 있는 표현으로 노출시킴으로써 “예술과 삶의 연계”를 강조하였다는 점을 지적하고 있다.[104] 하모니 해몬드 Harmony Hammond는 추상미술이 페미니즘과 무관하다는 통념을 부인하고 그것이 여성의 생활을 주제화, 조형화한다는 의미에서 정치적 가능성을 갖는다고 주장하였다.[105]

이와 같이 남성의 문화 형식이 배제한 자궁, 월경, 모성, 육아, 수예와 같은 여성의 신체적, 사회적 경험을 토대로 여성미학이 수립되었지만, 그것은 해방미학으로서의 문제성을 내포하고 있었다. 예컨대 시카고를 비롯한 1세대 작가들이 재현한 자궁 이미지들이 생물학적으로 고유한 여성 이미지를 강조하려는 것인지, 정치적 의도에서 여성의 정체성을 주장하려는 것인지 그 메시지가 분명치 않다는 것이다. 더구나 자궁 이미지는 그것이 함의하는 생물학적 한계 때문에 미학적 수용에서 주의를 요구한다. 자궁 이미지가 여성을 탈성욕화, 탈대상화시키는 방안으로 사용되었다면 그것을 여성적 정체성을 규정하기 위한 대안적 이미지로서 인정할 수 있다. 그러나 그것이, 여성을 성기와 동일화시키는 남성중심 사회의 시각을 반복하듯이, 상업적 소유물처럼 재현되었을 때 오히려 유해하다. 이것이 여성에 의한 여성 이미지의 함정이다. 여성의 이미지는 정치적으로 인식되기 이전에 우선 ‘여성적 유형’으로 간주되기 쉬우며, 재현 대상이 아름다운 여성일 경우, 그러한 가능성이 더욱 높아진다.[106]

자궁이 여성해방을 위한 일차적인 재현 모티프로 인정되면서도, 부계 유통구조 속에서 포르노화하여 그 정치적 의미가 약화, 변질될 수 있듯이, 여성성에 의거한 본질주의 여성미학, 또는 ‘여성적 미학’은 그것의 본 의미가 왜곡되거나 상실될 위험을 내포하고 있다. 이러한 맥락에서 폴린 존슨 Pauline Johnson은 여성의 신체 이미지와 수예를 옹호하는 본질주의 미학은 가부장제가 규정한 여성성에 대한 비판을 포기하는 것과 다름없다고 비판하면서, 주디 시카고나 엘렌 식수

---

104). 앞글, pp. 315-32.
105). Harmony Hammond, "Feminist Abstract Art: A political Viewpoint," *Wrappings: Essays on Feminism, Art and the Martial Arts* (New York, 1984), pp. 19-28.
106). Tickner, "The Body Politic," pp. 242-44, 288.

와 같이 여성적 특성을 표현하기 위해 새로운 양식을 찾아내고자 하는 노력은 예술에서 페미니즘을 구현치 못하고 있는 경우라고 주장한다.[107] 같은 견지에서 그리셀다 폴록도 시카고의 여성 도상은 여성의 성에 대한 기존의 표상체계 속으로 흡수되기 때문에 페미니즘 실천에서 실패할 수밖에 없다고 언급한다.[108] 수예의 옹호가 전통 여성 기예를 여성에게 적합하다고 생각하는 고정관념을 조장하듯이, 꽃이나 자궁 이미지는 그것들로 대변되는 유혹적이고 억압적인 여성 이미지를 유추시킴으로써 여성, 여성성에 대한 부계 개념을 고착화시킨다는 것이다. 이러한 시각에서 보면 샤피로의 수예작업을 상찬한 노마 브루드의 견해 역시 '모던 아트'라는 부계 개념을 그대로 수용하는 수정주의 사관의 한계를 드러내고 있다. 샤피로의 '프마주'를 모더니즘의 추상 전통 속에 편입시키기보다는 그것을 모더니즘과는 전혀 다른 새로운 여성적 조형 언어의 창출로 파악하는 것이 좀 더 신중한 페미니즘 태도일 것이다. 결국 2세대 페미니스트들이 주장하듯이, 수예나 꽃 이미지가 여성성 찬양으로 그치지 않고 진정한 페미니즘 전략으로 정치화할 때에 본질주의 미학의 한계가 극복될 것이다.

이러한 자각에서 여성임에 의해 주어진 '여성적 미학feminine aesthetics'보다는 문화적, 정치적 맥락 속에서 구축되는 '페미니즘 미학feminist aesthetics'의 당위성이 요구되고 있다. 영국의 미술사가 린다 네드 Lynda Nead가 양자의 구별을 촉구하듯이, 보편적 여성성을 상정하는 본질주의 '여성적 미학'이 계급과 젠더의 내면적 관계를 파헤치는데 실패하고 역사적 변화를 창조자의 성에 종속시키는 결과를 초래하는 반면, 시각적 재현의 기능과 그 의미를 분석하는 페미니즘 미학은 예술 생산의 역사적 조건과 부계 문화에서의 여성의 자리매김에 관한 발언이 될 수 있다.[109] 그러나 여성적 미학이건 페미니즘 미학이건, 여성만의 미학이라는 것이 존재하는가. 실비아 보벤센 Sylvia Bovenschen은 1976년 <페미니즘 미학이라는 것이 존재하는가?>라는 논고에서 여성미학의 가능성 여부를 논의하였다. 그녀는 페미니즘 미술에는 형식적 기준이 없으며, 그런 만큼 예술품의 다양성

107). 존슨, <버지니아 울프에서 포스트모더니즘으로>, 98-99 쪽.
108). Parker and Pollock, *Old Mistresses,* p. 130.
109). Nead, "Feminism, Art History and Cultural Politics," pp. 123-24.

과 미술 이론에 관련하여서는 여성미학을 말할 수 없다고 주장하였다. 그러나 “미학적 인식”과 “감각적 지각의 모드”를 논의할 때는 여성미학을 거론할 수 있다고 유보적 입장을 취하는데, 그녀의 주장은 말하자면 여성미학은 이론적으로 그 수립이 불가능하더라도 최소한 감각적 인식 면에서는 여성 특성이 존재한다고 말할 수 있다는 것이다.[110] 여성적 특성을 인정하는 보벤센의 이러한 견해가 1세대 본질주의 입장을 반영한다면, 로라 멀비 Laura Mulvey의 견해는 2세대 본질주의, 즉 차이의 페미니즘을 반영한다. 멀비는 가부장제 사회에서 주체는 성에 따라 다른 특징을 갖는다는 인식에서 여성미학이 도출되어야 한다고 주장하고 있다. 즉, “남성 특유의 사회적 경험이나 지각 방식을 보편적인 것으로 표준화하려는 태도를 근절하는 것이 페미니즘의 목적”이며, 여성미학의 과제는 “가부장제 사회에서 여성성의 경험이 가지는 특수한 차이에 상응하는 표현 양식을 구축”하는 일이다.[111]

이러한 요구에 부응하듯, 80년대의 2세대 페미니즘 미술은 해체주의와 정신분석학을 수용, 여성성의 본질과 그 재현을 의심하고 공격의 대상을 남성에서 가부장제도 자체로 이동하였다. 사회주의 페미니즘에 입각, 여성적 특성을 강조하고 남성적 쇼비니즘에 대한 공격을 일차적 목표로 삼았던 1세대와는 달리, 2세대 작가들은 여성 신체의 상징적 재현을 거부하고, 여성 이미지의 새로운 도상을 찾는 대신에 언어 자체를 문제삼았으며, 시각적 재현의 성차별적 이념과 그 효과를 노출시키는 개념적이고 분석적인 작업을 수행하였다. 매리 켈리 Mary Kelly는 자신과 아들을 모델로 사회문화적으로 구축된 모성과 모자 관계를 서술하고 있는 <산후일지 Post-Partum Document>(1973-78)[그림8, 9]에서 이미지와 텍스트를 함께 사용, 젖떼기로부터 글자 익히기까지 유아 발육을 6단계로 나누어 그 과정을 기록하였다. 모성의 환상과 욕망을 통하여 언어적으로 규정되는 모자 관계를 분석하는 켈리의 이 작품을 비롯하여, 배우, 정부, 광인 등으로 변장된 자신의 모습을 통하여 여성의 성적 정체성에 관한 물음을 던지고 특히 근자에는 의

---

110). Sylvia Bovenschen, "Is There a Feminist Aesthetic?," *Heresies 1:4* (Winter 1977-78), pp. 10-12. (Martha Gever, "The Feminism Factor: Video and Its Relation to Feminism," *Illuminating Video*, p. 226에서 재인용).
111). 존슨, <버지니아 울프에서 포스트모더니즘으로>, 95 쪽.

학용 마네킹을 모델로 여성적 성욕의 '트로마'를 노출하는 신디 셔만 Cindy Sherman의 사진 작업[그림10], 성차별적 구조를 분석하고 지배체제의 기반을 약화시키는 문명비판적 차원의 페미니즘 간여를 수행하는 제니 홀저Jenny Holzer와 바바라 크루거 Barbara Kruger의 언어작업들이 상징계로 대변되는 부계적 구조를 검증하는 대표적인 해체주의 작업들이다. 비디오 분야에서는 1세대의 조나스, 벤글리스, 로슬러 등에 이어, 컨딧, 그린, 잔도를 비롯한 다수의 2세대 비디오 페미니스트들이 해체주의 비디오를 산출하고 있다. 이와 같은 예증에서 드러나듯이, 페미니즘 작가들, 특히 2세대 페미니스트들은 전통 매체보다는 사진, 비디오, 영화, 퍼포먼스와 같은 새로운 매체를 통하여 페미니즘 메시지를 전달하고자 한다. 남성적 표현 언어를 답습하지 않고 새로운 여성적 언어와 방법론을 개발하고자 하는 이들의 의지는 전통 재현 양식을 거부하기 위하여 새로운 매체를 탐구하는 포스트모던 예술가들의 실험정신과 상통한다고 볼 수 있다.

II. 페미니즘 비디오 미술의 세대별 경향

여성 비디오 미술가들이 활동하기 시작한 시기는 1960년 말에서 1970년대 초로서, 이는 비디오 미술이 탄생한지 거의 10년 후의 일이다. 전술하였듯이, 백남준은 이미 50년대 말부터 자신의 행위음악에 텔레비전 수상기를 사용할 것에 착안하였고, 1963년에는 13대의 텔레비전 수상기로 최초의 비디오 조각 전시회를 가졌을 뿐 아니라, 1965년에는 '포타팩'으로 최초의 비디오테이프를 제작함으로써 명실상부한 비디오 미술의 창시자가 되었다. 미술사상 모든 사조나 운동이 천재중심, 남성중심으로 이루어지듯이, 비디오 미술의 역사 역시 한 '남성 천재'에 의해 시작된 것이다. 그러나 비디오 미술의 '구루'로서의 백남준의 성공 신화는, 마사 로슬러가 지적하듯이, 아방가르드 전통이 기본적으로 부계적 계보로 이어진다는 사실을 일깨워 준다:

> 백남준은 무엇보다 남자였다. 이 영웅은 남성적 권위를 향해서 가부장제에 - 그것이 단지 재현을 통해서 일지라도 - 절하였다. 그의 작업은 한편으로는 여성의 몸을 실제 연주용 악기로 주물화하고, 다른 한편으로는 그것을 보완하려는 듯이 (케이지와 같은) 예술가/마술사, 또는 선지자에게 보내는 찬사로 엮어졌다.[112]

백남준은 결국 뒤샹, 케이지를 잇는 부계적 영웅이었고, 그에 의해 기본적으로 남성 담론인 비디오 미술이 탄생하였다. 뒤샹-케이지-백남준으로 이어지는 파격과 충격의 서사는 기존 가치의 부인과 새로움에 대한 갈구였을 뿐, 구조 자체를 의심하고 전복시키는 대안 담론은 아니었다.

비디오 미술이 기본적으로 부계 담론이라는 것은 그것이 남성에 의해 탄생했고 남성들에 의해 주도되었다는 역사적 사실만을 의미하는 것이 아니다. 그것은 비디오 미술이 예술로 자리잡는 제도화, 형식화, 역사화 과정에서 다른 가능성,

---

112). Rosler, "Shedding the Utopian Moment," p. 45.

즉 타자들의 담론을 억압한 의미의 계급구조를 뜻한다. 비디오 미술의 미술관화가 초래한 정치 비디오의 소외, 또는 커뮤니티/다큐멘터리 비디오의 주변화가 바로 의미의 계급구조를 반영한다. 그리고 의미의 계급구조는 성의 계급구조를 함의한다. 미술관 미술로 환영받는 비디오 조각이나 설치보다는 단일 채널 테이프 작업을 선호하고, 순수 영상미의 창조보다는 내용지향적인 다큐멘터리/내러티브 비디오를 선호하는 페미니즘 비디오는 장르간의 계급구조는 물론 각 장르에서 수행되는 성차별에 직면, 성과 계급으로 인한 이중의 소외를 겪게 되었다.

물론 비디오는 다른 매체에 비해 여성을 배제시킨 역사를 갖고 있지 않았던 까닭에 다른 분야 보다 여성에게 유리한 여건을 마련할 수 있었다. 매리 제인 제이콥 Mary Jane Jacob이 회상하듯이, 비디오를 통하여 여성들은 "서구의 남성 지배적인 페인팅 분야에서는 성취될 수 없었을 자신의 자리를 요구"할 수 있었으며, 비디오에의 접근이 "여성들과 타자들로 하여금 - 적어도 주류에 의해 주변화될 때까지는 - 동등한 음성을 갖도록 허용"하였다.[113] 크리스틴 탬블린 역시 그녀의 <장대한 비전: 비디오 아트>에서 그러한 사실을 피력하였다: "비디오 미술의 직접성과 수립된 전통의 결핍이 여성 작가들에게 그들의 관심을 시각화하고 규명할 고유한 기회를 마련하였다".[114] 더구나 비디오 매체의 특수성 자체가 여성 작가들로 하여금 전통의 부담으로부터 벗어나 새로운 미학적 실험을 할 수 있게 조장하였으며, 그들은 남성 작가들과 마찬가지로 상호성, 시간성, 반영원리와 같은 비디오의 매체적 속성을 탐구함으로써 비디오 미술 역사에, 그리고 비디오 미술의 개념 정의에 참여하게 되었다.

그러나 위에 인용한 제이콥이 "적어도 주류에 의해 주변화될 때까지는"이라는 단서를 부치고 있듯이, 여성 비디오는 비디오 미술의 제도화 과정에서 체계적으로 차별화 되고 주변화되었다. 테크놀로지, 특히 전자기술을 사용하는 테크노/

---

113). Mary Jane Jacob, ed., *Shigeko Kubota: Video Sculpture* (Seattle: University of Washington, 1991), exhibition catalog, p. 6. (Hanley, "The First Generation," p. 10에서 재인용).

114). Christine Tamblyn, "Spectacular Visions: Video Art," *Yesterday and Tomorrow*, p. 253.

미디어 예술이 여성이 접근하기 어려운 비여성적인 분야라는 통념이 여성 비디오 미술에 대한 일반적인 평가에 영향을 미칠 뿐 아니라, 실제로 여성은 기술적, 경제적으로 남성보다 불리한 입장에 처해 있어 비디오 실험에 있어 실질적인 제약을 받고 있다. 여성과 남성이 사회와 각기 다른 관계를 맺고 있으며, "그림을 그린다는 사실 자체가 성차별이 새겨지는 현장"인 예술적 현실에서 이 분야의 여성 진출은 그 자체가 페미니스트 행위일 수 있다.[115] "초기의 여성 비디오는 여성에 의한 것이라는 사실만으로도 페미니즘일 수 있다"는 조안 핸리의 진술이나,[116] "비디오 장비에 손을 대는 것 자체가 페미니즘 행동이다"라는 일렌 세갈로프의 주장을 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.[117]

예술을 구성하는 지배적 정의로부터 여성미술을 분리시키고 그것을 '여성적 유형'이라는 특정 범주로 좌천시키는 성차별 문화 속에서 수행되는 여성 비디오는 결국은 남성 중심의 모더니스트 아방가르드 역사에 대한 도전으로서, 이러한 의미에서 보면, 페미니즘 비디오 뿐 아니라 여성 비디오 자체가 단순히 여성에 의한 비디오가 아니라 남성 비디오의 안티테제로서 정치성을 띤다고 볼 수 있다. 그러나 한편으로 여성 미술가들은, 인상주의, 초현실주의, 추상표현주의 등 남성 본위의 미술운동에 가담했던 선배들과 마찬가지로, 남성들의 미학개념과 양식을 그대로 수용, 모더니즘에 편승함으로써 (남성)비디오를 연장, 계승하는 모순을 보이기도 했다. 그들은 다시 말해 남성 비디오와 동일화하려는 '추종'과 그것과의 차별화를 위한 '간여'를 동시에 수행함으로써 비디오 미술을 이념적으로, 역사적으로 재구성하는 한편, 여성 비디오라는 스스로의 역사를 구축하여 온 것이다.

여성 비디오의 역사는, 포타팩을 사용하는 초창기 비디오가 그랬듯이, 예술과 정보, 미학적 의도와 소통적 관심을 함께 수렴하는 다큐멘터리 테이프 제작으로 출발하였다. 여성 작가들은 포타팩을 여성 자신과 여성의 사회적 현실을 성찰하는 도구로 간주, 다큐멘터리 테이프를 제작하고 그것을 통해 '개인적인 것이

115). Parker and Pollock, *Old Mistresses*, p. 81.
116). Hanley, "The First Generation," p. 15.
117). Linda Podheiser, "Ilene Segalove," *Boston Review* vol. 9 no. 3 (June 1984). (앞글에서 재인용).

정치적'이라는 페미니즘의 구호를 실현할 수 있었다. 비디오는 말하자면 개인적. 집단적 차원의 심리적.사회적 탐구를 가능케 한 여성 매체, 또는 페미니즘 의식 고양을 위한 페미니즘 도구가 되었던 것이다.

그러나 포타팩으로 제작된 초기의 테이프들은, 그것이 정치적 작업이건 미학적 작업이건, 모두가 그 장비의 기술적, 기계적 한계를 노출하였다. 포타팩의 발명은 '1/2 인치 혁명'이라고 불릴 정도로 획기적인 사건이었지만, 그 기술은 지금의 기준에서 보면 기동성에서도, 이미지의 해상도에서도 수준 미달인 저급한 것이었다.[118] 일부 작가들은 포타팩 이미지에 더 이상 만족하지 않고, 좀더 시적이고 예술적인 이미지를 창조하고자 다양한 전자 영상장치를 개발하였다. 비디오 기술의 발전과 함께 여성 비디오 역시 사회적, 정치적 다큐멘터리로부터 매체의 속성을 조형화시키는 미학적 비디오로 전환되었던 셈인데, 여성들의 경우에는 이러한 기계와 기술에의 접근이 수월하지가 않았다. 스타이나 바술카, 바바라 바크너, 시게코 구보다와같이 부부관계, 사제관계로 남성들과 연계 있는 소수의 여성 작가만이 비디오 합성기를 사용, 이미지 작업에 참여하고 비디오 형식미학 수립에 기여할 수 있었다. 여성 작가들이 프로세싱보다는 다큐멘터리나 내러티브를 선호하였던 배경에는 이러한 현실적인 조건이 개입되어 있음을 알 수 있다.

미학적 비디오와 남성 대가들을 우선시하는 차별적 풍토 속에서 여성 비디오 작가들은 공동체 의식으로 한데 모였다. 페미니스트와 비페미니스트, 미학적 비디오와 정치적 비디오의 제작자들이 하나가 되어 여성 비디오의 다름과 힘을 과시한 최초의 여성 비디오 그룹 전시회가 1972년 '키친 센타'에서 열린 '여성 비디오 페스티벌'이었다. 스타이나 바술카에 의해 조직, 여성 비디오의 역사에서

---

118). 흑백 카메라로 구성되는 포타팩 시스템은 카세트 아닌 릴을 사용하는 녹화기에 그것을 충전시키는 별도의 바테리를 필요로 했을 뿐 아니라, 두개의 기계를 사용하여 동시에 녹화와 시청을 진행하는 릴 방식의 편집을 요구하였다. 비디오 작가들은 편집의 번거러움과 매끄럽지 못한 결과 때문에 많은 경우 편집을 최소화하거나 아예 생략해 버렸다. (Hanley, "The First Generation," p. 15.) 결국 기술부족으로 인한 편집의 최소화와 원거리 촬영 수법이 "지루함"의 미학을 대두시켰고, 결국 나쁜 화질의 흑백 화면과 길고 지루함이 초기 테이프의 특징이 되었다.

획기적인 사건으로 남게 된 이 페스티벌에는 스타이나 자신과 시게코 구보다의 비디오그래피 작업과 함께, 데이빗 새서 David Sasser의 <레즈비언 어머니>가 출품되어 눈길을 끌었다. 새서의 이 작품은 도시 아파트에서 공동체를 이루며 함께 살아가는 레즈비언 미혼모들이 위엄과 자긍심으로 그들의 아이들을 키우는 이야기를 담고 있는 페미니즘 다큐멘터리의 효시적인 작품이었다. 같은 해 수잔 밀라노 Susan Milano가 기획한 여성 비디오 페스티벌에는 샤를롯 무어맨 Charlotte Moorman의 퍼포먼스 기록 테이프를 비롯해, 어느 불행한 서커스 여성 단원의 이야기를 담은 밀라노 자신의 테이프가 소개되었다. 평생을 상대 남성의 관음증을 충족시키기 위해 나체의 몸으로 살아야 했던 한 여인의 불행한 이야기를 통해 밀라노는 가부장제에서 조건 지워지는 여성의 운명을 고발하고자 했다. 1973년에 열린 제2회 키친 페스티벌에는 무려 57명의 여성 작가가 참여하였다. 구보다가 이 당시를 회상하고 있듯이, 여기에는 도리스 체이스 등의 이미지 프로세싱 작업이 선보이고 있어 이제까지 남성의 영역으로만 알려진 기술 작업에 '여성적 침입'이 시작되었음을 알려주고 있었다.[119] 여성 비디오는 이렇게 남성 본위의 형식적, 미학적 비디오에 동참하고 여성 비디오의 진수라고 할 수 있는 정치적 페미니즘 비디오를 대두시킴으로써 여성 비디오의 본격 역사를 개진하게 되었다.

이렇게 출발한 여성 비디오는 남성 중심의 비디오 미술과의 변증법적 관계 속에서 미학적 비디오와 정치적 비디오의 이원적 양상을 보이며 발전하였다. 미학적 비디오는 모더니즘 관점에서 양식과 전통을 추구하며 개인의 감수성을 중시하기 때문에 비(非) 또는 초(超)페미니즘의 입장을 취하게 되지만, 작가에 따라서는 비디오 미학을 여성의 주체성 또는 성적 정체성 탐구를 위한 수단으로 활용하기도 하였다. 소통과 사회 인식을 기초로 매체의 상호성에 유념하는 정치 비디오는 그러한 사회적 관심을 성차별과 여성 억압의 문제로 확장, 의식적 차원에서 페미니즘을 수행한다. 페미니즘 비디오는 결국 미학적 경향과 정치적 경향으로 분류될 수 있는데, 전자가 소극적 차원의 페미니즘 비디오라면, 후자는 적극적인 페미니즘 비디오라고 할 수 있다. 그러나, 앞에서도 지적하였듯이, 양자의 구별이 그

---

119). Kubota, "Women's Video in the U.S. and Japan," pp. 98-99.

렇게 확연한 것도 아니며, 특히 정치적 내용과 미학 실험을 병치시키는 2세대 페미니즘 비디오에서는 정치와 미학의 구분이 무의미해진다. 더구나 페미니즘 비디오는 그것이 미학적 경향이건 정치적 경향이건 비디오를 페미니즘 목적을 위한 도구나 방편으로 사용한다는 면에서 동일하다고 볼 수 있는데, 이 점이 바로 매체 자체를 조형화, 형식화하는 비페미니스트 미학적 비디오 또는 모더니스트 형식주의 비디오로부터 페미니즘 비디오를 구별시켜주는 단서가 된다.

이제부터 페미니즘 비디오의 제 양상과 경향들을 연구하기 위하여 여성 비디오를 1세대와 2세대로 나누어 단계 별로 접근하려고 한다. 비디오 미술의 역사를 60, 70년대의 1세대와 80, 90년대의 2세대로 구분한 것과는 달리, 여기서는 1세대를 60년 말부터 80년대 전반까지, 2세대를 80년대 후반부터 90년대로 설정하고 있는데, 그 이유는 우선 여성 비디오의 출발이 10년 정도 늦을 뿐 아니라, 2세대의 해체주의 비디오가 보편화된 것이 80년대 중반 이후이기 때문이다. 1장에서 1세대 페미니즘 비디오를 미학적 비디오, 정치적 비디오로 분류하여 각각의 범주가 페미니즘을 어떻게 수행하는지 작품 분석을 통하여 그 내용을 알아보고, 2장에서 2세대 페미니즘 비디오를 해체주의 비디오와 동성애 비디오로 구별하여 그 전모를 살펴보고자 한다.

1. 제1세대 (1960년 말-80년대 전반)

가. 미학적 비디오

미학적 비디오는 기본적으로 비디오 미학의 기초 위에서 성립되는 까닭에, 그것의 페미니즘 양상을 파악하기 위하여 미학 개념에 대한 이해가 선행되어야 한다. 비디오의 대표적 미학인 영상미학과 나르시즘 미학은 각기 '시간성'과 '반영성'이라는 비디오의 물리적 속성에 기초하고 있는데, 우선 시간성의 문제부터 논의해 보자. 시간성은 비디오를 회화, 조각과 같은 공간예술로부터 구별시킬 뿐 아니라, 비디오 특유의 시간성이 그것을 영화나 텔레비전과 같은 기존의 영상매체와 구별시키는 비디오 제일의 속성이다. 비디오는 지금/여기의 현장이나 사건을 기록하는 '실시간'의 매체로서, 텔레비전이나 영화의 파편화되고 가공된(또는 준비된) 시간과는 달리 언제나 '현재시제'를 획득한다. 반복시청, 중도시청 등으로 현재가 항시 되살아오는 비디오의 시간은 실상 과거와 현재를 왕래하는 초시제 또는 복합시제의 특성을 지니지만, 현장성의 미학에 의해 현재시제로 전환된다. 브루스 커츠 Bruce Kurtz가 말하듯이, 비디오는 현장성의 '생동감 live'으로 '삶 life' 자체에 관계되며, 화면에서 재연되는 "생동감, 즉각성, 친밀성, 연루감"으로 관객에게 일종의 실존적 체험을 안겨준다.[120]

실시간으로 제작된 비디오테이프는 현재시제의 생동감을 획득하는 한편, 시간성에 의한 '지루함 boredom'을 유발시킨다. 페기 게일, 데이빗 앤틴 등 다수의 이론가들이 실시간 테이프의 시각적, 지각적 지루함과 그 의미에 대해 논의하였지만, 제이미슨은 특히 시간예술의 특성을 바로 지루함의 미학에서 찾는다.[121] 비디

120). Bruce Kurtz, "The Present Tense," *Video Art*, pp. 234-5.
121). 그는 지루함을 대상의 객관적인 속성으로 파악하는 것이 아니라 대상에 대한 주체의 현상학적 인식과 그에 따른 미학적 반응으로 풀이, 그것을 일종의 '방어 메커니즘' 또는 '도피 행태'로 설명하고 있다. Jameson, "Surrealism Without the Unconscience," pp. 71-72.

오 미술이나 실험영화는 지루함을 창출함으로써 그 존립 당위를 부여받으며, 제이미슨이 비교하듯이, 상업영화에서의 21분은 지루하지 않지만, 실험영화나 비디오의 21분은 길고 지루하다 못해 관객을 당혹시킨다.[122] 이것이 비디오와 (상업)영화의 기본적인 차이점이다. 영화의 장면은 '허구적'이기 때문에 실시간과 전혀 일치하지 않는 반면에, 비디오는 '서술적 narrative'이긴 하지만 '허구적 fictive'이 아니기 때문에 실시간의 실존 체험을 가능케 한다.[123] 이러한 맥락에서 프랑스의 비디오 이론가 레이몽 벨루르 Raymond Bellour 역시 비디오의 특징을 영화와 구별되는 "제로 상태의 픽션"에서 찾는 것이다.[124]

비디오의 시간은 현재와 과거가 공존하는 이중시제 속에 존재한다. 현재의 장면은 기억 속의 과거가 되고, 과거는 기억을 통해 현재로 재생된다. 그러한 까닭에 비디오 이미지는, 폴 비릴리오 Paul Virilio가 말하듯이, 기억에 의존하는 정신적 이미지 또는 '가상적 이미지 virtual image'가 된다. "본다는 것은 미리 보았다는 것"을 의미하며, 이러한 시각의 '이중 작용 dedoublement'은 단지 망막이 아니라 신경조직에 의한 '합성지각'을 요구한다. 이 합성지각이 바로 기억의 역할인 바, 이것이 관찰보다는 과거의 기억에 의존하는 '비시각적 비전 vision sans regard'이다.[125] 비디오 이미지는 시간과 기억의 산물이기 때문에 모방적 재현과 무관하며, 주체의 기억을 환기시킴으로써만이 재현을 완결시킨다.

비디오의 이러한 시간적 특성은 매체의 물리적 속성인 전자 입자의 탈물질화 운동에 의하여 형성되며, 이와 함께 기존의 재현이 붕괴된다. 르네 페이양

---

122). 앞글, p. 72.
123). 앞글, p. 74. 여기서 제이미슨이나 그 밖의 논자들이 언급하는 '실시간'이나 지루함의 미학은 특히 편집기술이 발달되지 않았던 초기 비디오의 특징으로서, 영화와 같이 고도의 편집기술과 '후기제작'에 의존하는 2, 3세대 비디오 작업에는 해당되지 않는다. 그러나 기본적으로 비디오 예술은 유흥이나 재미보다는 내용과 예술성을 중시, 일종의 미학적 지루함을 당연시한다는 맥락에서 이러한 구분이 여전히 유효할 것으로 여겨진다.
124). Raymond Bellour, "The Limits of Fiction," Elke Town ed., *Video by Artists 2* (Toronto: Art Metropole, 1986), pp. 49-51, 57.
125). Paul Virilio, "Image Virtuel," *Video-Video* (Paris: Revue d'Esthetique(10), 1982), pp. 33-34.

Rene Payant은 이를 가리켜 “도상적 차원의 개혁”이라고 규정하고, ‘도상적 차원’과 ‘전자활동’의 이중적 작용에 의해 창출되는 이미지의 비고정성이 주체의 지각 경험을 혼란시킨다고 말한다. 고착된 재현, 안정성과 정체성이 보장되는 과거의 재현과 다르게, 비디오 이미지는 ‘흐름’이라는 시각적 모호함을 지니는데, 그러한 모호함을 분명하게 인식하기 위하여는 주체의 지각 작용이 활성화되어야 한다. 즉, 눈이 이미지의 모호함을 분명함으로 완성시켜야 한다는 것인데, 이렇게 지각 주체의 새로운 해석과 인식에 의해서 안정, 완성되는 비디오 이미지란 결국 주체와 객체가 만나는 스크린 위에서 완결되는 주객체 상호작용의 결산이다.[126]

비디오 시간의 고유함은 그것과 공간의 관계에서 규정된다. 영화 이론가 마우린 튜림 Maureen Turim의 지적처럼, 비디오 이미지는 공간적 형태로 시간을 전시하거나, 또는 시간 단위로 경계 지워지는 공간을 전시한다. 시간과 공간의 변증법으로부터 형성되는 비디오 이미지의 이러한 특성은 비디오 편집에 의해 더욱 강화되는데, 특히 디지털 편집 방식에서는 시공적 질서의 해체가 더욱 심화된다.[127] 이렇게 시간의 공간화, 공간의 시간화라는 해체적 시스템으로부터 비디오 시간의 순간성과 동시성이 강조되는데, 모방의 역사에 도전하는 시간에 대한 이러한 비원근법적 비디오 시각은 이미 큐비즘과 미래주의의 화면에서 예시되었다. 재현 체계의 붕괴를 의미하는 시공 질서의 해체, 즉 탈자연주의라는 근대미술의 과제가 이제 비디오 미술에 이르러 실시간과 실공간의 만남으로서 성취되는 것이다.

다음으로, 반영성 역시 그것이 대상의 물리적 흔적이지 모방적 재현이 아니라는 점에서 비디오를 전통 재현예술로부터 구별시키는 단서가 된다. 사진이나 비디오 미술은 재현예술이라기보다는 대상의 물리적 흔적에 의존하는 반영의 예술이다. 재현의 붕괴라는 맥락에서 볼 때 반영은 현대미술에서 중요한 미학적 의미를 지니는데, 그것은 퍼어스 Charles Sanders Peirce의 기호 체계에 따르면 지표의 범주에 해당되는 개념이다. 기호는 그것이 가리키는 지시 대상과의 관계에 따라 ‘도상 icon’, ‘상징 symbol’, ‘지표 index’의 삼분법으로 나뉠 수 있다. 도상은

126). Rene Payant, "La Frenesie de l'Image vers une Esthetique selon la Video," *Video-Video*, pp. 18-21.
127). Turim, "The Cultural Logic of Video," pp. 338-39.

기호와 지시 대상이 서로 닮은 모방적 유사관계에 근거하고, 상징은 기호와 대상간의 계약이나 규약을 의미한다. 지표는 기호와 대상간의 물리적, 존재론적 일치를 뜻하며, 의학적 증상, 발자국, 그림자, 거울 이미지 등이 이에 속한다. 이러한 기호와 대상간의 관계에 기호를 읽는 해석자가 등장하여 기호.대상.해석자 삼자 관계로 의미화 작용이 이루어진다.[128] 크라우스가 그녀의 <지표에 관한 노트>에서 지적하듯이, 지표는 의미의 부재에 의해서만 의미를 획득한다.[129] 즉 지표와 그것의 지시 대상이 존재론적으로 일치하기 때문에 그 속에서 기표와 기의의 의미 작용이 붕괴된다는 것이다. 크라우스는 지표의 이러한 탈의미화 작용을 “의미화의 트로마”라 부르고, 마르셀 뒤샹의 ‘레디메이드’를 비롯, 지표적 반영으로 현존을 제시하는 사진, 비디오와 같은 70년대 포스트모던 미술에서 이러한 현상이 두드러진다고 말한다.[130] 이러한 지표적 반영을 비디오 반영에 대입시키고, 그것을 나르시즘으로 풀이할 때에 이른바 비디오 나르시즘이라는 비디오 고유 미학이 도출된다.

크라우스는 1976년 논고 <비디오: 나르시즘의 미학>에서 비디오 반영을 거울 반영으로 간주, 자기반영을 응시하는 주체의 시선과 나르시스의 ‘자기애적 auto-erotic’ 시선을 유추시킴으로써 나르시즘 미학을 수립하였다.[131] 반영과 자기애적 시선이 비디오 나르시즘의 전제조건이기 때문에, 크라우스의 이론은 엄밀히 말해 카메라가 피사체의 이미지를 모니터에 동시 중계하는 폐쇄회로 설치/퍼포먼스 작업에만 해당되며, 피사체가 작가이건, 관객이건 심리적 주체로서의 인간을 상정한다. 피드백 구조 속에서 자신의 반영 이미지를 응시하는 주체는 동시에 주체

---

128). Margaret Everson, "Saussure v. Pierce: Models from a Semiotics of Visual Art," A.L. Rees and F.Borzello eds., *The New Art History* (New Jersey: Humanities Press International Inc., 1988), pp. 89-90. 그밖에 미크 발과 노만 브라이슨, <기호학과 미술사>, 노만 브라이슨 외, <<기호학과 시각예술>>, 김융희와 양은희 역, (시각과 언어, 1995), 49-55쪽 참조.

129). Rosalind Krauss, "Notes on the Index, Part I," *The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myth* (Cambridge: The MIT Press, 1985), pp. 196-97.

130). 앞글, p. 206.

131). Rosalind Krauss "Video: The Aesthetics of Narcissism"(1976), *New Artists Video*, pp. 43-64.

며 객체인 이중자아, 또는 의식과 무의식, 에고와 알터에고로 양분되는 '분리자아 split-self'를 경험하게 된다. 그러나 반영은 주체와 객체의 지표적 밀착, 즉 주체의 객체로의 변형을 의미한다. 자기분열과 함께 그는 자기애적 시선으로 자신과 이미지를 동일화시키는 나르시즘 심리를 경험한다. 프로이트는 나르시즘이란 대상을 향한 '오브젝트-리비도'가 자신을 위한 '에고-리비도'로 전환되는 성적 욕망이라고 설명하는데,[132] 이와 같은 주체의 객체로의 리비도적 전환, 즉 자기애를 통한 주객체의 합일이 비디오 나르시즘의 골자이다.

크라우스의 나르시즘 이론은 결국은 동시대의 회화적 재현예술로부터 비디오 미술의 고유성을 부각시키기 위하여 마련된 하나의 이론적 장치라고 볼 수 있다. 그녀는 우선 비디오 반영의 특징을 거울 반영과 같은 물리적 현상이라는 점에서 찾는다. 모니터에 비친 주체의 이미지는 부메랑처럼 자신에게로 돌아오는 '자동반영 autoreflection'인 동시에, 시공적 맥락으로부터 절단된 현존 자체의 제시, 또는 자신의 대치물이다. 그러나 현대회화의 재현적 양상은 얼핏보면 대상의 반영처럼 동일해 보일지 몰라도 비디오의 물리적 반영과는 질적으로 다르다. 비디오 반영이 "표면적 대칭"을 이루는 물리적(또는 지표적) '반영 reflection'이라면, 재현예술은 내면적인 비대칭의 전략에 의거하는 '반사적 reflexiveness'인 현상일 뿐이다. 크라우스는 재스퍼 존스의 페인팅 <아메리칸 플랙>을 예증으로 이러한 차이점을 논증하는데,[133] 요컨대 물리적 '반영'과 '반사적' 재현의 차이는 퍼어스의 개념으로 바꾸어 말하면 '지표'와 '도상'의 차이이다. 현대회화에서는 기호와 대상간의 틈이 유지되고 해석자가 제3자로 등장하는 반면에, 비디오 반영에서는 기호, 대상, 해석자간의 틈이 해소되는 동시에 주객체의 나르시즘적 합일이 이루어진다. 비디오 반영은 결국 대상과 자신의 물리적 공간을 심리적 공간으로 압축시키고 대상을 주체로 전환시키는 환상에 의해 주객체를 결합시키는 "용해의 메커니즘"이다. 이 메커니즘이 기계 아닌 나르시즘 심리인 바, 크라우스가 주장하듯이, "비디오 미술의 진정한 매체는 기계적 장치가 아니라 심리적 상황"인 것이다.[134] 비디

---

132). 나르시즘에 관한 자세한 논의는 본 논문 174-75 쪽 참조.
133). Krauss, "The Aesthetics of Narcissism," pp. 52-53.
134). 앞글, pp. 53-54.

오 미술은 나르시즘이라는 인간 심리를 도관으로 사용하는 까닭에 매체의 순수성, 즉 기계적 메커니즘을 요구하는 모더니즘 강령에 위배된다. 비디오 나르시즘은 다시 말해 현대회화의 비대칭적, 반사적 양식에 대한 도전을 의미하는 동시에 주객체 분리에 대한 거부를 함의한다.

이렇게 보면, 비디오 반영을 활용하는 비디오 설치나 퍼포먼스는 비디오 속성을 미학화시키는 대표적인 미학적 비디오이면서도, 동시에 형식주의 모더니즘을 초월하는 심리적인 장르라고 할 수 있다. 비디오 반영을 통하여 주객체가 나르시즘적 합일을 이룬다는 것은 심리적 차원에서 참여를 의미한다. 또한 전술하였듯이, 시간성과 관련하여서도 비디오 이미지는 그것의 비고정성으로 인하여 지각적 차원에서 관객 참여를 유도한다. 영상미학에 관계되는 비디오그래피나 영상을 포함하는 비디오 조각, 설치 역시 이러한 의미에서 관객을 활성화시키는 참여예술이라고 말할 수 있다. 다시 말해 비디오는 시간성, 반영성과 같은 매체 속성으로 인식 주체와 매체간의 지각적, 심리학적 상호소통을 이룬다는 것인데, 이것이 마샬 맥루언이 말하는 '인간의 확장'으로서의 매체의 의미이며,[135] 진 영블러드 Gene Youngblood가 역설하는 "예술과 생태학의 공생"으로서의 비디오 미술의 의미이다.[136] 비디오 미술은 결국, 사회소통을 목표로 하는 정치 비디오에서는 물론, 모더니즘 국면의 미학적 비디오에서도 생태학적 차원의 소통을 이루는 셈인데, 이것이 비디오 미술을 여타의 형식주의 모더니즘 미술과 구별시키는 비디오 미술의 내용적 의미이다.

비디오를 소통혁명의 도구로 간주하는 정치적인 운동가들이 예술을 통한 사회 혁명을 시도했다면, 미학적 작업을 하는 예술가들은 미학적 차원에서 또는 기계적 은유의 방법으로 예술과 관객, 예술과 일상의 관계를 변화시키고, 이를 통해 예술의 혁신을 도모코자하였다. 여성 비디오 미술가들 역시 시간성, 반영성과

---

135). Marshall McLuhan, "The Gadget Lover, Narcissus as Narcosis," *Understanding Media: The Extension of Man* (New York: New American Library, A Mentor Book, 1964), pp. 51-54.
136). Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (New York: E.P. Dutton & Company, 1970) p. 347.

같은 비디오 속성을 탐구, 그것을 주제화 함으로써 예술과 관객의 새로운 관계를 모색하였다. 그러나 페미니스트들은 그러한 매체의 속성을 미학화시키는 한편, 그것을 페미니즘 목적을 위해 구사하였다. 이들은 매체는 도구로, 미학은 방법론으로 환원시키려는 듯, 시간성과 반영성의 원리를 활용하여 여성의 불안정한 정체성, 대상화된 여성성을 은유 하였다.

이상의 논의를 기초로 하여 이제부터 시간성이나 반영성, 또는 영상미학이나 나르시즘 미학에 기초한 비디오 퍼포먼스, 조각/설치, 비디오그래피를 미학적 비디오의 대표 장르들로 설정하고 각 장르 해당 작가들의 작품을 분석함으로써 미학적 비디오에서의 페미니즘 양상을 고찰하고자 한다.

(1) 비디오 퍼포먼스

비디오 퍼포먼스는 비디오와 퍼포먼스를 결합한 복합 장르로서, 크게 두 가지 유형으로 나뉠 수 있다. 퍼포먼스를 비디오로 기록한 '퍼포먼스 비디오'와, 비디오를 사용하거나 비디오만을 위해 수행하는 '비디오 퍼포먼스'가 그것인데, 전자가 비디오를 녹화용 촬영기로 사용한다면, 후자는 비디오를 퍼포먼스의 예술적, 개념적 요소로 사용한다. 무대나 현장 퍼포먼스를 녹화한 기록 테이프로서의 퍼포먼스 비디오와 다르게, 비디오로만 가능한 비디오 퍼포먼스에서는 퍼포먼스 자체보다는 비디오 메커니즘이 중요한 요소로 부각된다. 다시 말해 비디오 퍼포먼스는 비디오의 속성이나 원리를 퍼포먼스의 개념적 틀로 활용하는 문자 그대로의 비디오를 위한, 비디오에 의한 퍼포먼스이다. 일반 퍼포먼스는 비디오 뿐 아니라 영화로도 촬영이나 기록이 가능하지만, 비디오 퍼포먼스는 비디오로만 그 존립이 가능하다는 의미에서 고유하며, 그러한 의미에서 여타의 퍼포먼스 비디오와 구별된다.

비디오 퍼포먼스는 신체미술, 대지미술, 퍼포먼스를 포함하는 70년대 개념미술의 연장으로 파악할 수 있다. 이 장르의 주역들은 이미 개념미술가로 확립된 기성 예술가들이었고, 여성의 경우도 예외는 아니었다. 비토 아콘치, 브루스 노만, 리차드 세라, 피터 캠퍼스와 함께 조안 조나스, 린다 벤글리스는 대표적인 개념미술가들이자 비디오 미술의 선두주자들이었다. 이들은 신체 행위와 퍼포먼스를 통

해 제기되었던 확장된 미술 개념에 시간성, 반영과 같은 비디오 특유의 미학적, 철학적인 명제를 부여함으로써 비디오 퍼포먼스라는 개념미술의 새로운 영역을 개척하였다.

비디오 퍼포먼스의 기본원리는 비디오 기기와 공연자/주체와의 심리적 교류이다. 카메라 앞에 선 주체의 실존적 신체 행위와 그것으로부터 유발되는 심리경험이 비디오 퍼포먼스의 주제가 된다. 이러한 심리 상황이 고조되고 극대화되는 경우가 바로 크라우스의 나르시즘 이론을 도출한 폐쇄회로 설치나 퍼포먼스이다. 모니터에 비쳐진 자신의 이미지를 대하면서 느끼는 주체의 나르시스적 자기애와 탈자아의 경험을 전제로 하는 이러한 폐쇄회로 퍼포먼스에서는 작가 자신이 카메라와 모니터 사이의 심리적 도관으로 기능하기 때문에, 그의 신체와 그의 실존적 '액션'이 중요한 의미를 갖는다. (폐쇄회로 설치 작업에서는 관객이 지각 주체가 되기 때문에 관객의 실존과 그의 행위가 마찬가지의 중요한 의미를 갖는다.) 비디오 퍼포먼스에서는 배우가 아니라 작가 자신이 공연자가 되어 자신의 신체와 행위를 주제화하며, 이러한 맥락에서 비디오 퍼포먼스는 작가의 신체와 신체 행위를 매체로 간주하는 신체미술 또는 개념적 포퍼먼스와 직접적인 연계를 갖게 되는 것이다.

한편으로는 개념적 신체 퍼포먼스, 다른 한편으로는 반영 원리에 입각한 나르시즘 미학을 축으로 전개되는 비디오 퍼포먼스는 매체의 특성을 강조한다는 점에서 모더니즘 전통에 귀속되고, 정치나 사회적 소통 문제보다는 예술 내적 미학의 문제에 유념한다는 점에서 미학적 비디오로 범주화된다. 더구나 비디오 퍼포먼스의 기본 미학인 크라우스의 나르시즘 이론은 성별을 초월한 보편적 미학개념이기 때문에, 여기서 여성이나 페미니즘의 문제가 일차적으로 부각되지 않는다. 물론 나르시즘 자체는 여성적 나르시즘과 동일시되어 페미니즘 미술과 비평에 자주 등장하는 페미니즘과 직결되는 개념이지만, 비디오 나르시즘 미학은 나르시즘 심리를 창작 모티프로 하면서도 페미니즘보다는 자아 정체성, 탈자아와 같은 실존의 문제를 다룬다. '비디오 나르시즘'과 '여성적 나르시즘'이 동일한 나르시즘에 기초하고 있으면서도 서로 다르게 사용되는 용법과 개념상의 차이에 대하여 III부 나

르시즘 부분에서 상세히 논의하겠지만, 여기에서는 비디오 나르시즘이 비디오 고유미학으로 수립된 초성별적인 보편 개념이라는 점만을 지적하고자 한다. 그러나, 모더니즘 자체가 그 보편성의 가장(가면) 속에 그것의 기준으로 작용하는 남성적 특성을 감추고 있다는 셜리 캐니다의 지적과 같이, 보편이라는 것은 항상 남성 기준에 의해 생산, 재생산되는 남성 본위의 성별적 개념이다.[137] 비디오 미학이 보편 개념이면서도 결국은 남성적 담론인 까닭에 비디오 퍼포먼스에 대한 페미니즘 개입이 요구되는 것이다. 여성 퍼포먼스 예술가들이 비디오 나르시즘이 제기하는 정체성의 문제를 성적 정체성의 문제로 확장시키고 비디오 미학을 페미니즘 목적을 위해 구사할 때에, 비디오 퍼포먼스는 페미니즘을 함의하게 되며 이와 함께 페미니즘 비디오 퍼포먼스가 성립된다.

페미니스트이자 멀티미디어 미술가인 린다 벤글리스 Lynda Benglis가 이 장르의 대표적인 작가이다. 그녀는 급진적인 페미니스트였지만, 비디오 작업에서 페미니즘을 여과 없이 드러내기보다는, 우선적으로 새로운 매체의 개념적 속성과 구조적 특성에 유념하였다. 그렇다고 매체에 대해 맥루언 식의 열광을 보이기보다는 비디오 본성과 비디오 형식의 한계를 드러내기 위해 비디오를 사용하는 비판적 입장을 취하였다. “비디오는 예술을 위해 내가 사용하는 여러 가지 매체 가운데 하나에 지나지 않는다. 비디오는 일상의 환경을 사용하는 기회를 마련한다”라는 자신의 말에 드러나듯이, 그녀에게는 기술 자체보다는 인간 행태와 현존이 우선적인 관심사였다.[138]

벤글리스의 <지금 Now>(1973)[그림11]은 비디오의 속성과 페미니즘에 대한 관심이 조화롭게 결합된 대표적인 페미니즘 비디오 작품이다. 이 테이프는 스크린의 우측에 위치한 벤글리스의 오른쪽 프로필이 보이는 것으로 시작된다. 그녀 뒤에는 모니터 화면에 미리 녹화된 그녀의 왼쪽 프로필이 보인다. 자신의 녹화 이미지와 카메라 앞에 선 자신이 서로 얼굴을 마주하고 있는 것이다. 벤글리스는 녹화 이미지의 표정 그대로 따라하거나, 이미지가 ‘지금?’하면 자신도 ‘지금’하면

137). Kaneda, "Painting and Its Others," pp. 58-59.
138). *Early Video Art in the United States* 1968-80 (Chicago: Video Data Bank, September 1996), VDB catalog, p. 14.

서, 이미지를 모방, 스스로를 반복한다. 잠시 후 좌우의 두 얼굴, 즉 이미지와 자신이 입맞춤을 시도한다. 벤글리스가 혀를 내민 이미지에 자신의 입을 맞추는 것이다. 스크린이 잠시 비었다가 조금 전 촬영 장면이 재생된다. 이번에는 벤글리스가 화면 앞 왼편에 선다. 바로 전의 벤글리스 얼굴은 오른쪽에 보이고, 또 그전의 얼굴은 왼쪽에 희미하게 나타난다. 벤글리스는 조금 전과 같이 녹화 이미지의 표정과 말을 따라 한다. 촬영과 재생의 반복 과정에서 벤글리스는 자신의 이미지들을 향하여 “지금이냐?” “내가 따라하기 원하느냐” 묻기도 하고, “지금이다” “녹화 시작”하고 명령을 내리기도 한다. 벤글리스의 이러한 ‘액션’은 녹화 이미지의 방영이 끝날 때까지 계속되는데, 행위와 테이프의 길이가 일치하는 이러한 작업을 통하여 실시간 비디오의 실체를 감지하게 된다. 자신의 이미지를 따라하면서 자기동일화를 꾀하는 자전적이고 자기애적인 이 작품에서 벤글리스가 강조하는 것은 우선 시간성의 개념이다. 그녀는 반영 메커니즘을 반복적으로 활용함으로써 비디오의 시간적 특성을 강조하는 동시에 그것을 객관화, 탈신비화시킨다. 자신의 이미지를 향해 계속 발화하는, 질문인 동시에 명령이기도 한 ‘지금’이라는 단어는 비디오의 속임수적 ‘실시간’에 대한, 또는 개념적 현재에 대한 확인이자 의심이다. 반복적으로 되풀이되는 ‘지금’과 이미지의 복수화에 의해 실제 지금이 소멸하고 이야기 구조가 붕괴된다. 시간 뿐 아니라, 무한한 공간의 복귀 속에서 과거와 현재가 공존하는 이중시제가 창출되며, 붕괴된 현재의 시간을 규정하는 지금 속에서 “지금이냐”, “지금이다”하는 벤글리스의 외침마저 실제 소리인지 녹음 소리인지 그 시제의 분간이 어려워진다.

비디오의 실시간을 풍자하는 듯한 이러한 상황을 크라우스는 “붕괴된 현재의 감옥”으로 규정하였는데, 이와 유사한 상황이 리차드 세라 Richard Serra와 낸시 홀트 Nancy Holt의 <부메랑 Boomerang>(1974)[그림12]에서 재연되었다. 녹음실 안에서 헤드폰을 쓰고 헤드폰을 통해 되돌아오는 자신의 말소리를 청취하는 홀트가 혼란스러운 청각 경험을 표현하고 있다. 발화와 자기청취 사이에 몇 초의 시차가 생기도록 조작된 피드백 메커니즘 속에서 홀트는 거울 반영과도 같이 자신의 현존으로 둘러싸인 “출구 없는 상황”에 직면, 과거로부터 완전히 절단된 현

재의 시간, 과거로부터 완전 분리된 고립된 주체를 발견한다. 현존을 강요하면서 부메랑처럼 되돌아오는 자신의 복제를 통하여 통합된 주체가 도전 받고, “언어와 그것의 이해 사이의 거리”가 개입되면서 그녀는 자신과 주체가 일치하지 않는 정체성의 붕괴를 경험한다.[139]

비디오 반영을 통한 자기분열적 상황은 비토 아콘치 Vito Acconci의 <중심 Centers>(1971)과 <방송 시간 Recording Studio From Air Time>(1973)에서도 명시된다. <중심>에서 작가는 자신의 모습을 비춰 보이는 화면 중앙을 오른손 검지 손가락으로 가리키는 미니멀적 행위를 22분간 지속한다. <방송시간>[그림13]에서는 자신의 반영 이미지를 5년간 만나온 전 애인으로 간주, 그녀인 동시에 그 자신인 이미지를 향해 사랑의 감정을 토로한다. 담배를 피워 물고 머리를 쥐어뜯으며 마이크를 입에 대고 중얼거리는 37분간의 독백을 통하여 그는 “네가 나를 보듯이 나는 나를 본다”라는 자신의 표현대로 ‘나’와 ‘너’로 양분되는 나르시즘적 자기분열을 경험한다. 그의 은밀한 심리 드라마는 관객에게로 중계되는 순간, 노출, 공공화되지만, 모니터와 자신 사이의 밀폐된 공간 속에서 작가는 ‘출구 없는’ 탈자아 상황에 봉착하는 것이다.[140] 세라와 아콘치 역시 벤글리스와 마찬가지로 비디오 속성을 분석하고, 그것을 통해 정체성의 문제를 탐구한다. 그러나 이 남성 작가들과 다르게, 벤글리스는 정체성의 이슈를 성이나 젠더의 문제로 확장시키고 있다. 그녀는 <지금>에서 자신과 모니터에 비친 자신의 이미지를 촬영, 재촬영하는 반복적 조작을 통하여 매체의 시간적 속성을 파헤치는 한편, 복수적으로 나타나는 자신의 이미지를 통해 여성의 정체성과 신체의 관계를 탐구하는 것이다. 특히 자신과 자신 이미지의 나르시즘적 만남을 입맞춤과 같은 에로티시즘으로 표현하는 이 작품에서 레즈비언 페미니즘이 예견되는데, 이러한 성향이 같은 해의 <여성적 감수성>에서 표면화된다.

---

139). Krauss, "The Aesthetics of Narcissism," p. 48.

140). 이 테이프는 소나밴드 화랑에서 2주간 지속된 퍼포먼스를 기록, 편집한 작품이다. 화랑 내에 설치된 밀폐된 상자 속에서 1시간 말하고 15분 쉬고 하는 ‘실시간’ 퍼포먼스가 피드백으로 관객에게 중계되었는데, 아콘치는 생중계 공연 가운데 외부의 소음 때문에 그녀와의 대화에 방해를 받는다고 불평을 털어놓기도 한다.

<여성적 감수성 Female Sensibility>(1973)[그림14]은 “여성적인 예술적 감수성 개념과 페미니즘의 레즈비언 국면에 대한 벤글리스의 반응”을 보이는 대표적인 페미니즘 작품이다.[141] 벤글리스는 여기서 두 여성의 에로틱한 사랑의 장면을 통해 부계적 시선과 성별 이데올로기에 도전한다. 화면의 주인공은 벤글리스 자신과 렌코브스키 Renkowsky라는 여성 퍼포먼스 예술가인데, 모두가 짙은 화장에, 벤글리스는 진한 청록색 테두리에 흐리고 탁한 립스틱을, 렌코브스키는 짙은 검붉은 색 립스틱을 바르고 있다. 벤글리스는 렌코브스키의 얼굴에 키스하기 시작한다. 손가락을 렌코브스키의 뺨에 대고 그녀의 머리를 가볍게 돌려가면서 얼굴 구석구석을 입과 혀로 애무한다. 렌코브스키도 이에 응답하듯이 같은 모습으로 상대를 애무한다. 벤글리스는 이러한 사랑의 장면을 클로즈업 샷으로만 처리하였는데, 특히 입, 귀 등 얼굴의 부위들과 서로 어루만지는 손만을 포착한 확대 장면의 연쇄가 영화 속 키스 장면이 고정되거나 한없이 연장된 듯한 느낌을 준다.[142]

사랑의 행위를 주고받는 이 두 여성은 각자의 행위에 열중하는 나머지 서로 상대에 대해서는 무관심한 듯 하다. 특히 애무하는 상대를 보기보다는 모니터에 비친 자신의 모습을 응시하는 벤글리스의 시선에서 강한 자기집중적 나르시즘을 발견하게 된다. 그녀의 시선은 상대를 대상화시키는 남성적 시선이 아니라, 자기를 향한 나르시스의 시선이다. 벤글리스의 이러한 자기애적 관심과 함께 렌코브스키는 대상이 아니라 자신의 분신이 되는 것이며, 결국은 서로가 서로를 반영하는 거울이 된다. 특히 두 여인의 모습이 닮은 점에서 <지금>에서와 같은 자기반영적 나르시즘 효과가 배가되는데, 벤글리스는 이 작품을 통해 이성애와 성 역할을 풍자하는 것이다. 서로가 애무하고 애무 받기를 교대하는 이 두 여성 사이에는 능동과 수동, 공격과 복종의 역할 분담이 없다. 더구나 유방, 성기 등 성적 특

141). *Early Video Art*, p. 16.
142). 실제로는 14분 길이의 테이프이지만 보는 사람은 훨씬 긴 느낌을 갖게 된다. 에로틱한 장면이라도 길게 보여졌을 때 그 효과가 감소되며 오히려 지루한 느낌마저 준다. 여기서 프레드릭 제이미슨이 말하는 비디오 예술의 지루함의 미학을 인식하게 되며, 이 지루함의 미학이 전통적 에로티시즘을 탈신비화시킨다. 본 논문 66-67 쪽 참조.

성을 과시하는 에로틱한 신체의 부위들을 생략하고, 클로즈업으로 강조시킨 두 여인의 얼굴에서 여성성 대신 양성성의 매혹을 느끼게 되는데, 벤글리스는 두 여인의 관계를 단지 얼굴과 손의 표정으로 양식화, 도식화시킴으로써 남성 에로티시즘에 도전하는 새로운 유형의 여성 에로티시즘을 대두시키고 있는 것이다.

벤글리스는 이러한 전략으로 남성 시선에 내재된 성차별 이데올로기를 고발한다. 보는 주체는 남성, 보이는 대상은 여성으로 등식화되는 시선의 이데올로기를 전복하기 위하여, 보는 여성, 행위 하는 여성, 주체적 여성을 대두시키는 것이다. 그녀는 더구나 자신을 대상화시키는 남성적 시선을 교란시키려는 듯이, 캘리포니아 라디오 방송의 사운드트랙을 사용한다. 컨트리 음악, 토크 쇼 등 시끄러운 소음이 은밀하고 느리게 움직이는 두 여인의 이미지와 상충되는 가운데, 화면의 에로틱한 효과가 감소되고 이와 함께 '관음증 voyeurism'이나 '절시증(窃視症) scopophilia', 즉 시각을 통한 외설적 쾌감이 붕괴된다.

비디오 퍼포먼스의 대가 조안 조나스 Joan Jonas는 퍼포먼스 초기부터 거울을 사용, 반영 이미지와 나르시즘에 남다른 관심을 가졌던 작가이다. 그녀는 <버티칼 롤 Vertical Roll>(1972)[그림15]에서 반영 메커니즘의 물리적 특수성을 강조하기 위하여 '버티칼 롤'이라는 텔레비전의 기술적 결점을 역으로 이용하고 있다. 즉 주파수 조작으로 의도적인 '버티칼 롤'을 만들어 자신의 반영 이미지가 미끄러져 내려가는 듯한 불안정한 시각 효과를 창출하는 것이다.[143] 여기서 버티칼 롤의 매 장면이 화면에 테두리선을 만들게 되는데, 조나스는 롤이 화면의 제일 밑 부분을 지나갈 때 숟가락으로 무엇인가를 탁탁치는 소리를 낸다. 신체로부터 고립된 수족과 얼굴 모습이 버티칼 롤의 흐름으로 수없이 증식되는 가운데 규칙적 간격으로 들리는 거슬리는 숟가락 소리가 파편화의 감각을 조장하는 것이다. 비디오 시간의 공간화 현상을 시각화시키는 이러한 기술 조작에 의해 비디오의 시공적 맥락이 도치된다. 카메라와 모니터의 문법을 왜곡시키는 이러한 중복 화면에서는

143). 버티칼 롤은 텔레비전에 보내지는 방송 주파수와 그것이 해석되는 모니터의 주파수가 일치하지 않을 때, 또는 카메라와 모니터의 전자 시그널이 일치하지 않을 때 생기는 화면의 전자적 수직 회전현상을 가리키는 용어이다.

주체와 그 반영 이미지 사이의 완전 일치가 훼손되기 때문에 주객체의 나르시즘적 합일이 불가능해진다. 오디오 시차, 비디오 시차의 반복에 의해 홀트와 벤글리스가 경험하였던 정체성의 위기감이 이번에는 버티칼 롤로 인한 이미지의 파편화와 고립화에 의해 더욱 고조되는 것이다. 얼굴, 수족, 배, 가슴, 가면 등 부분적으로 포착되는 신체의 부위들에 의해 자기동일화가 거부되고, 주체는 에고와 알터에고로 양분되는 자기분열을 경험한다. 그런데 여기서 주목할 점은 조나스가 비디오 반영이 제시하는 이러한 탈주체적 상황에 여성적 자아를 개입시키는 점이다. 그녀가 회상하듯이,

> 처음에 나는 모니터/프로젝터를 거울 작용으로 간주했다. 내 자신을 비추어 보면서 의상, 가면과 같은 오브제를 바꾸어가며 나의 이미지를 변화시키고, (마술사, 매춘부, 멍멍 짖는 개 등으로) 다양한 정체성 사이를 왕래했다. 나르시즘은 습성이었다. 일거수 일투족이 모두 모니터를 위한 것이었다.[144]

'올개닉 허니'라는 가면을 쓰고 깃털 달린 머리장식에 '벨리 댄서'의 의상을 입고 있는 조나스가 카메라 앞에서 공연할 때에 그녀의 모습은 부분적 샷에 의해, 그리고 버티칼 롤에 의해 이중적으로 파편화되는데, 이와 같이 버티칼 롤의 폭력에 의해 파편화되는 자신의 신체를 통해 조나스는 여성의 불안정한 정체성을 은유하고 그것의 문화적 기호를 검증하는 것이다. 그녀의 비디오 퍼포먼스는 초기부터 현재까지 여성 신체의 해체적 재현과 이중 자아의 표출로 여성 정체성의 드라마를 창출하는데 그 목적을 두고 있다. 1972년의 퍼포먼스 <올개닉 허니의 시각적 텔레파시>[그림16]가 그 효시적인 작품이었다. 테이프로 재구성된 이 작품에서 조나스는 자신이 '올개닉 허니'라고 부르는 인형 얼굴을 한 가면을 쓰고 에로틱하고 천한 알터 에고를 창출한다. 그녀는 가면에 화려한 모자를 쓰고 자신의 모습을 카메라에 비추거나, 거울에 비친 자신의 모습을 자기애적 시선으로 바라본다. 콧노래를 흥얼거리며 병 속에 동전을 던지거나, 상자에서 집어낸 잡다한 물건들의 외곽선을 그

---

144). Joan Jonas, "Joan Jonas," *Video Art*, p. 73.

리며 종이 위에 드로잉을 한다. 이렇게 자기도취에 빠져 한가로운 유희를 즐기는 가면 쓴 자신의 모습이, 가면을 벗은 채 자신을 직시하는 그녀의 다른 모습과 교차되는 가운데, 조나스는 자기분열적 이중 자아를 경험한다. 가장과 변장, 제식, 나르시즘을 통해 자기검증과 주체성에 관한 실존적 물음을 던지는 이러한 비서술 퍼포먼스를 통하여 조나스는 심리학적 성, 문화적 성으로서의 여성 원형을 탐구하는 것이다.

벤글리스에게는 비디오가 일시적인 매체였던 반면에, 조나스는 일관되게 비디오로 작업, 80년대에는 고도의 기술로 포스트모던 문화의 파편적 정체성을 강조하는 복합적 드라마를 창출한다. 특히 그림 형제의 동화를 각색한 <노간주나무 The Juniper Tree>(1976), 로버트 하인라인 Robert Heinlein의 공상 과학 소설 <<우주 Universe>>를 기초로 한 <더블 루나 덕 Double Lunar Dogs>(1984), 13세기 아이스랜드 무용담을 현대적으로 재해석한 <볼케이노 사가 Volcano Saga>(1989)에서 처럼, 동화, 전설, 공상 과학, 신화, 꿈, 시사적 사건에 자전적 요소를 가미하여 콜라주 양식의 내러티브를 만들고, 자기발견의 수수께끼 같은 상황 속으로 관객을 몰입시킨다. 조나스의 작품은 이렇게 초기의 제식적 경향에서 후기의 포스트모던 내러티브로 그 외면적 양식은 바뀌어도 정체성과 여성적 자아의 문제를 취급하는 기본적 주제에는 변함이 없다. 이러한 점에서 그녀를 비디오에 대한 미학적, 기술적 관심과 페미니즘 의식을 동시에 소유한 이상적인 비디오 페미니스트라고 평가할 수 있다.

페미니즘 비디오 퍼포먼스는 70년대에 성행한 페미니즘 퍼포먼스의 일환으로 파악할 수 있다. 이 당시 일부 페미니스트 퍼포머들은 비디오의 기록적 기능에 주목하여 일회적 퍼포먼스를 영구화시키기 위하여 비디오를 사용하거나, 비디오 촬영을 위한 퍼포먼스를 수행하였다. 자신을 발레리나, 배우, 간호사, 왕으로 변장, 여성적 유형과 여성의 정체성의 문제를 취급하는 페미니스트 작가 엘리노 앤틴 Eleanor Antin의 <도중에 걸리다 Caught in the Act>(1973)[그림17], <간호사와 하이재커스 The Nurse and the Hijackers>(1977)를 비롯, 드라마틱한 분장과 세팅으로 성과 신체의 정치학을 이슈화하는 라첼 로젠탈Rachel Rosenthal의 <함

정 Traps>(1982)[그림18], 사진가이자 동료인 전 남편 미첼 페인 Mitchell Payne의 죽음을 애도하는 자전적 제식을 기록한 린다 몬타노 Linda Montano의 <미첼의 죽음 Mitchell's Death>(1978)[그림19] 등이 퍼포먼스의 연장, 또는 기록으로서의 다큐멘터리 퍼포먼스 비디오(테이프)들이다. 그러나 즉흥적이고 혼란스러운 비형식적 특징의 페미니즘 퍼포먼스를 비디오로 기록, 편집하는 과정에서 퍼포먼스 자체가 점차 체계화되었으며, 편집을 통한 체계화는 실제 퍼포먼스를 단순화, 개념화시키는 동기가 되었다. 비디오 기록이 그들의 퍼포먼스를 미니멀화, 또는 개념화시키는 계기가 되었던 것인데, 이러한 과정에서 미니멀리즘과 개념미술을 적극적으로 수용, 개념적인 비디오 퍼포먼스와 합류되는 현상을 보이기도 하였다. 이러한 흐름 속에서 퍼포먼스 예술가들은 관객 앞에서 행해지는 생공연 대신에 고정 카메라 앞에서 공연, 자신의 은밀한 퍼포먼스를 테이프로 공개하는 '스튜디오 퍼포먼스'를 선호하게 되었다. 벤글리스의 <지금>를 비롯한 대부분의 비디오 퍼포먼스가 스튜디오 퍼포먼스로 이루어지는 한편, 낸시 부캐넌 Nancy Buchanan과 바바라 스미스 Barbara T. Smith는 테이블 위에서 행해지는 손동작으로 자매애 또는 레즈비언 욕망을 교환하는 <사랑과 함께 A에서 B로 With Love from A to B>(1977)[그림20] 등의 일련의 작업을 통하여 '테이블 위의 퍼포먼스'라는 새로운 유형의 퍼포먼스를 산출하기도 하였다.

(2) 비디오 조각.설치

비디오 조각과 설치는 기존의 오브제 예술 전통을 따르는 가장 (전통) 예술적인 비디오라고 할 수 있다. 영상 뿐 아니라 수상기 자체를 조형 요소로 간주하는 비디오 조각이나 미술관, 화랑의 공간을 요구하는 설치작업은 '하드웨어' 예술로서 탈물질화와 비상업화라는 아방가르드/포스트모던 구호를 역행하여 모더니즘 형식 논리로 복귀하는 까닭에 비디오의 형식화와 제도화를 공격하는 정치 비디오, 사회주의 비디오, 페미니즘 비디오의 입장에서 보면 형식주의 비디오의 최전방에 위치한다. 비디오 미술의 "미술관화는 비디오를 조각, 회화, 정물로 전환시키는 설치의 중요성을 증폭시킨다. 설치는 단지 미술관에서만 생존할 수 있기 때문

이다"라는 로슬러의 지적처럼, 비디오 미술의 오브제화, 미술관화를 재촉한 것이 바로 비디오 조각과 설치였다.[145]

그러나 비디오 미술은 조각 형태로 탄생하였다. 1965년 포타팩이 보급되기 이전, '텔레비전 시기'의 비디오 미술은 움직이는 영상을 갖는 조각이었다. 또한 작가들은 그들이 제작한 테이프를 싱글채널보다는 멀티채널, 멀티모니터로 방영하기를 선호하였기 때문에 비디오 미술은 애초부터 설치의 가능성을 내포하고 있었다. 작은 모니터 화면에 스펙터클과 드라마를 첨부하고 방영을 이벤트화하기 위하여 테이프 제작자들은 10개 이상의 모니터를 설치, '비디오 벽', 또는 '비디오 극장'을 연출하였다. 백남준, 레스 레빈, 아이라 슈나이더, 프랭크 질레트, 바술카 부부와 같은 미학적 비디오의 주역들 뿐 아니라, '글로벌 빌리지', '비디오 프리 아메리카' 등 다큐멘터리 집단들도 멀티채널을 선호, '멀티채널 다큐멘터리'라는 새로운 장르를 구축하기도 하였다.[146]

설치는 그 자체가 비디오와 같이 복수적 기원을 갖는 '혼성 장르'이다. 그것은 조각, 건축, 퍼포먼스의 인터미디어일 뿐 아니라, 사물과 주변 환경 사이의 상호관계를 중시하는 현장예술 또는 '특정 장소의 예술 site-specific art'이다. 또한 스튜디오보다는 공공 장소나 미술관 공간을 활용하는 사회적 실공간의 예술이며, 특정 공간 속에서 작품과 관객의 대화를 조장하는 '실천의 공간'이다.[147] 설치는 미술관에서만 가능한 미술관 미술로서 정치 비디오의 공격의 대상이 되지만, 미학적 차원에서는 해프닝, 비디오 미술과 같이 예술과 관객, 예술과 인생을 결합시키는 '인생 장르'인 동시에 소통의 예술이기도 하다.

비디오 설치의 소통과 참여 양상은 멀티모니터 설치보다는 폐쇄회로 설치작업에서 두드러지는데, 그것은 폐쇄회로 작업에서 비디오 반영 원리에 의해 작품과 관객의 대화가 이루어지고 지각적, 심리적 차원에서 관객의 참여가 성취되기

---

145). Rosler, "Shedding the Utopian Moment," p. 49.
146). Boyle, "A Brief History of American Documentary Video," pp. 53-54.
147). Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley and Michael Petry, "Preface," Michael Archer ed., *Installation Art* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1994), pp. 7-8.

때문이다. 브루스 노만 Bruce Nauman의 <비디오 복도 Live Taped Video Corridor>(1969-70)[그림21]가 그러한 폐쇄회로 설치의 좋은 예이다. 노만은 복도 밖 10피트 높이에 비디오 카메라를 달아 놓고 복도 안쪽 끝에 두 대의 수상기를 아래위로 포개놓았다. 길고 좁은 복도를 들어서면서 관객은 자신의 모습을 찾으려 수상기를 살피지만, 위의 화면은 빈 복도를 비추고, 아래 화면은 시차 방영을 통해 조금 전 자신의 모습을 보여줄 뿐이다. 현재와 과거가 동시에 나타나고, 시간과 공간의 관계가 도치되는 뜻밖의 상황 속에서 관객의 새로운 지각 경험이 유발된다. 노만의 설치 작업은 이렇게 감상자를 인식 주체로 포함시키는 참여적인 작업이면서도 관객으로하여금 작가 자신이 제공한 환경 속에서 주어진 상황만을 경험케함으로써 적극적인 참여를 배제하고 있다. 그는 참여보다는 폐쇄회로 카메라가 함의하는 감시의 문제에 일차적인 관심을 보이는 것이다. 반면에 유리와 거울을 사용, 비디오 반영 효과를 배가시키는 댄 그래험 Dan Graham의 설치 작업에서는 관객의 적극적이고 능동적인 참여가 요구된다. 그의 작업 역시 노만과 마찬가지로 동시 반영, 시차 반영을 대하는 주체의 지각 경험을 근간으로 하지만, 노만보다 관객의 문제에 좀 더 유념하며, 그런 만큼 덜 자기참조적이고 덜 명상적이다. 거울에 비친 관객을 보면서 그들의 움직임과 그 의미를 설명하는 행위를 비디오로 기록한 <퍼포머/관객/거울 Performer/Audience/Mirror>(1975)이나, 지역 문제에 관해 다른 의견을 가진 주민들의 감정을 비디오 카메라로 포착, 케이블 TV를 통해 방영한 <지방 케이블TV를 위한 프로젝트 Project for a Local Cable TV>(1971)[그림22]에서와 같이, 그래험의 작품은 작가 중심보다는 관객 중심으로 이루어지며, 작자와 관객, 주체와 대상간의 소통을 우선적인 이슈로 삼는다.

남성 작가들이 폐쇄회로 원리에 입각하여 관객과의 소통 문제를 제기하였던 반면에, 여성들은 멀티모니터 설치를 통해 개인적 일화나 자전 경험을 표출하고, 자연에 대한 관심 혹은 그것의 부활로 새로운 자연주의를 창출하고자 하였다. 비디오 설치를 통해 19세기 말 미국 풍경화에 재현된 야생적 자연을 재창조한 매리 루시에, 시게코 구보다, 이타 마이어스 Rita Myers, 토미요 사사키 Tomiyo Sasaki의 경우에서 드러나듯이, 80년대 초반 여성 비디오의 특징 가운데 하나가

자연주의 풍경의 재현이었다. 우스터가 논의하듯이, “이미지를 시간과 공간으로 확장시킴으로써 부재 하는 풍경의 물리적 현존을 환기”시킬 수 있는 비디오 설치를 통해 ‘실낙원’의 재창조가 가능하였으며, 이들은 비디오로 촬영한 바위, 나무, 폭포 등 대자연의 주제를 설치의 ‘버팀목’으로 사용함으로써 역동적이고도 극적인 조형적 자연을 재창출할 수 있었다.[148] 비디오 기술을 통해 자연을 재창조하려는 이들의 의지는 자연과 기계의 조화를 시도하는 인본주의 기계미학의 반영인 동시에, 자연을 환경 문제와 결부시키는 자연 원천에 대한 현대적 관심의 표명이기도 하다.

여성 작가들이 멀티모니터를 설치를 통해 ‘도시의 오아시스’를 창조하였던 반면에, 프랭크 질레트 Frank Gillette는 생태학적이고 과학적인 자연을 재현하였다. 그는 레인던스의 멤버이자 멀티채널의 선구자로서 초기에는 폐쇄회로 설치로 피드백, 시차 반영에 의한 지각적 경험을 고취하였지만, 80년대 초 이후 자연에 대한 과학적 관심으로 기술, 생태, 지각의 관계를 탐구하고 있다. <증후적 구문 Symptomatic Syntax>(1981), <시냇물에서 In the Creek>(1984)[그림23] 등에서 그는 나뭇잎, 꽃잎, 나비 날개와 같은 자연 형태를 ‘슬로우 모션’으로 촬영, 무중력 상태의 움직임을 유추시키면서 쉼없이 변하는 생태 환경을 재창조한다. 물소리와 시냇물 흐르는 소리가 들리는 가운데 무겁게 움직이는 가벼운 잎들, 부유하는 미세한 입자들이 물질세계 이면의 자연정신을 표출하는 듯하다. 유기적 자연 형태와 시간성의 논리를 진술하는 텍스트 낭독이 화면의 영상을 병행하는 가운데 시간과 진보에 대한 감각적이고도 지성적인 질문이 던져진다.

생태학적 소우주를 창조하는 질레트의 과학적 자연주의에 비해, 여성들의 작업은 서정적이고 자연회귀적이다. 여성들의 이러한 이미지는 일면 빌 비올라 Bill Viola의 시적인 이미지에 가깝다. 그러나 비올라는, 그의 <날들의 과거 Ancient of Days>(1979-81)[그림24]가 예증하듯이, 여성들의 서정적 자연과는 다

---

148). Judith E. Stein and Ann-Sargent Wooster, "Making Their Mark," *Making Their Mark: Women Artists into the Mainstream, 1970-85* (New York: Abbeville Press Publishers, 1989), p. 117.

른 상징적이고 환상적인 자연을 창조한다. 그는 대표적인 이미지 창조자로서 테이프 제작에 치중하지만, 멀티채널 설치로 이미지의 상징적 언어를 극화시킨다. 가시적 풍경이나 자연보다는 그것의 내면에 존재하는 정신, 또는 인간과 동물의 정신세계를 추구하는 일종의 신비주의자로서, 그는 빛과 시간의 중재를 통하여 자연을 알리고리화하며 이를 통해 지각의 현상학을 탐구한다.

여성 비디오 조각의 기수인 매리 루시에 Mary Lucier는 질레트의 과학적 자연도 아니고, 비올라의 신비적 지연도 아닌, '자연적 자연' 또는 '야생적 자연'을 재현한다. 그녀는 자연의 재현을 위해 자연 빛인 태양을 사용한다. 비디오 카메라의 비디콘 튜브가 강한 빛을 받으면 영원히 자국이 남는다는 광전도체 원리를 이용, 루시에는 카메라를 태양 빛(또는 레이저 광선)에 겨냥하여 비디콘을 태우고 그 불탄 흔적을 작품화하는 것이다. 튜브의 파괴법을 이용한 그녀의 첫 비디오 퍼포먼스인 1975년의 <불의 서예 Fire Writing>에 이어, 루시에는 '태양 시리즈'를 구성하는 <여명의 흔적 Dawn Burns>(1975-76), <파리의 여명 Paris Dawn Burn>(1977), <항성 Planet>(1980)에서 태양 빛으로 흠집난 비디콘의 패턴 이미지를 멀티채널로 복수화하면서 서정적 자연을 창조하고 있다. 맨해튼 '이스트 리버'나 고건축 돔 위로 떠오르는 일출 장면을 같은 장소에서 수일간 촬영, 비디콘 탄 자국으로 태양의 이동 과정을 가시화하는 이러한 작업은 명실상부한 '실시간', '실공간'의 예술이다. 카메라의 '희생' 또는 '미디어 순교'의 대가를 치르고, "일출의 예술적, 제식적 목격으로부터 도출된 사실적 결과"를 좀더 리얼하게 표출하기 위하여, 루시에는 모니터를 점점 커지게 배열하는 새로운 설치 방법을 고안하였다.[149] 작가 자신이 '시스템 미학'에 의거한 '점강 조각', 또는 '영화적 조각'이라고 부르는 이 멀티채널, 멀티모니터 설치는 모니터 이미지와 조각적 구조의 변증법적 조화에 의존하는 것으로서, 루시에는 이에 관해 이렇게 언급한다: "텔레비전 상자 자체가 시간 속의 배열을 허용하는 한편, 설치는 공간 속의 조직을 가능케 하고 작업의 영역을 확장시킨다".[150]

---

149). Richard Lorber, "Mary Lucier, The Kitchen," *Artforum* (September 1978).
150). Sue Graze, *Mary Lucier: Wilderness* (Dallas Museum of Art, 1987), p. 1. (Stein and Wooster, "Making Their Mark," p. 120에서 재인용).

루시에의 매체에 대한 이러한 구조적 관심은 그것이 시적이고 서정적이고 은유적인 이미지를 창출하기 위한 '현상학적 버팀대'로 작용한다는 점에서 의미있다. 그녀의 1983년 작품 <지베르니의 오하이오 Ohio at Giverny>[그림25, 26]가 이러한 점을 입증한다. 모네의 지베르니 시절 그림이나 자신의 칼러 비디오 작업이 모두 자연 빛을 주제로 한다는 공통점에 착안, 모네에 대한 찬사로 제작한 이 작품에서 그녀는 "보는 행위와 기억하는 행위, 기술과 자연, 은유와 현실의 혼합"에 관한 자신 특유의 비전을 제시하고 있다.[151] 이제 루시에의 관심은 이전의 기술에서 빛의 탈물질적 성질에 대한 탐구로, 더 나아가 형태, 기억, 시간, 공간에 대한 은유적 탐구로 이전된 것이다. 2채널의 영상을 보이는 7대의 모니터를 궁형으로 설치, 모네의 지베르니 정원의 정자를 암시하고 있는 이 작업에서 작가는 프랑스 중세 도시 지베르니와 자신의 고향 오하이오의 장면을 병치시키고 있지만 결과는 장소의 기록이기보다는 시청각적 시의 창조이다. 2채널의 화면을 통해 교차되는 실내장면과 자연풍경, 즉 커튼이 휘날리는 적막한 실내 장면과, 시골길, 들꽃, 중세 성당, 연못가의 풍경들이 단음조의 사운드트렉 음악과 함께 소리와 이미지의 이중주를 만든다.

6대의 모니터를 통해 확대된 꽃 이미지, 일본 정원, 맨해튼의 도시풍광 등을 혼합적으로 보여주는 <겨울정원 Wintergarden>(1984), 19세기 미국 풍경화에 고무되어 미국의 야생적 자연을 주제화한 <야생 Wilderness>(1986) 등, '시적 오디세이'라고 불릴 수 있는 일련의 작업에서 루시에는 자연에 대한 문명의 작용, 자연과 기술의 관계를 숙고하고 있다. 더구나 그녀는 작곡가 얼 하워드 Earl Howard와의 협업으로 합성 음악과 주위의 잡음 소리를 사운드트랙으로 사용, 비디오를 청각적 조각으로 확장시킨다.[152] 미국의 전원을 주제로 한 서정적 풍경화를 시청각적 동화상의 풍경으로 전환시킴으로써 그녀는 기술과 자연의 이분법을 초월, 유기적 자연에서 전자적 자연으로 확장되는 총체적 범위의 자연을 구현하는 것이다.

---

151). Stein and Wooster, "Making Their Mark," p. 119.
152). Mablen Jones, "Landscape Versus Technology: Myth and Metaphor in the Work of Mary Lucier," p. 19.

루시에는 자신의 예술세계를 표현할 수 있는 가장 적합한 매체로서 비디오를 꼽는다. 매체적으로 경사 되는 그녀의 작업 태도는 분명히 모더니스트적이며, 그녀가 창출하는 이미지 역시, 여성적이라면 여성적이지만, 엄밀히 말하자면 성별을 초월한 시적이고 아름다운 이미지이다. 그녀의 초기 퍼포먼스가 정체성에 관한 문제 등 내용적 접근으로 이루어졌던 반면에, 비디오 작업에서는 특히 후기로 가면서 조형미와 형식미가 중시되고 있다. 루시에가 전위 음악가 알빈 루시에와 결혼하였다가 1975년 이혼하면서 남편의 영향으로부터 벗어나 오히려 초기 작업에 팽배했던 페미니스트 이슈보다는 기술과 미학에 더 유념하였던 사실은, 셀리 라이스 Shelley Rice의 주장처럼, 독립된 작가로서 이제는 정체성의 문제보다는 비디오 기술이 제시하는 예술적 가능성에 대한 매혹이 훨씬 현실적으로 다가왔기 때문일지 모른다.[153] 매체의 변화가 내용의 변화를 초래하게 된 이러한 경우를 통하여 '매체가 메시지'라는 맥루언의 구호를 다시 한번 상기하게 되지만, 루시에의 비디오 작업이 단순히 조형적 관심으로만 그치지 않고 개인의 역사와 이야기, 상징과 은유를 담고 있는 서술적이고 주관적인 진술이라는 점에 주목할 필요가 있다. 예컨대 <지베르니의 오하이오>는 루시에 자신의 숙모와 숙부에 대한 개인적 기억을 토대로 하고 있다. 오하이오 태생의 변호사인 숙부가 프랑스 백작의 딸과 결혼한 후 오하이오에 정착하였는데, 그들의 신비스러운 삶이 어린 루시에 에게 특수한 경험이 되었고, 미국과 프랑스의 문화적 관계의 메타포로서 이 비디오 작품의 서술 내용을 구성하는 기본 동기가 되었다.[154] 요컨대 루시에가 현대 기술의 상징인 비디오를 통해 탐구하는 빛과 풍경은 순수 시각적 인식의 탐구에 그치는 것이 아니라 자신의 경험과 기억의 매개물로서 기능 한다는 것이다. 즉 루시에 에게 빛과 풍경은 주제 또는 재현적 모드 이상의 자전적 이야기를 함의하는 것으로서, 이와 함께 그녀의 비디오 작업은 순수 조형을 초월하여 시각적 내러티브로 전환되는 것이다.

루시에와 함께 여성 비디오 조각을 대표하는 구보다 Shigeko Kubota 역

153). Rice, "Mary Lucier," p. 41.
154). 앞글, pp. 43-44.

시 비디오를 통해 자연을 부활시키는 현대의 낭만주의자이다.

> 자연의 미는 악몽이며 공포이고 일종의 테러이다. 특히 나이아가라 폭포는 그 웅장한 자연적 마력이 나로 하여금 폭포 속으로 몸을 던져 죽음으로 치닫게 하는 묘한 충동을 불러일으킨다[155]

1987년의 설치작품 <나이아가라 폭포>와 관련하여 적고 있는 이러한 단상에서 자연에 대한 구보다의 비장한 감동을 읽을 수 있다. 나이아가라 폭포를 촬영한 모니터 영상과 함께, 실제로 물과 모터를 사용, 인공 폭포를 만들고 있는 <나이아가라 폭포>[그림27]는 구보다 자신이 물에 부여하는 각별한 의미를 담고 있다: "자연에서 물의 역할은 우리 삶에서 차지하는 비디오의 역할과 비교할 만하다"[156]

구보다의 자연주의 작품은 나이아가라 원정에 앞서 1976년 방문한 몬타나, 와이오밍, 아리조나, 뉴멕시코 등 미대륙 남서부 여행에서 비롯되었다. 그녀는 "막대한 덩어리와 볼륨감을 제시하는" 미국의 산악지대에 매료, 그 복합적인 시각 형태들을 비디오 카메라에 담았고, 그 결과를 4채널 비디오 설치 작업인 <3개의 산>(1976-79)[그림28]으로 표현하였다. 3개의 산을 의미하는 3개의 사다리 모양의 목재 구조물에 모니터들을 박아 넣고, 각 모니터들이 그랜드 캐년의 비행시찰 장면, 아리조나 '에코 클리프'의 드라이브 길, 타오스와 텔톤의 황혼 장면들을 동시에 보여주게 하였다. 미국 남서부에 잔존하고 있는 인디안 문화와 동양 문화의 정신적, 언어적 유대감을 발견하고 비디오 기술과 이미지 구조가 만드는 조각 형태를 통하여 두 다른 문화의 변증법적 만남과 미국 문화 속에서의 자신의 정체성을 재검증하였던 것이다. "붕괴되고 확장된 공간과 시간 속에 존재"하는 그녀의 이 비디오 조각은 고인돌, 피라미드와 같은 고대의 조각적 작업에 대한 경의인 동시에, "예술과 삶, 아시아와 미국, 뒤샹적 모더니즘과 레비-스트로스적 야만, 차가운 형식과 뜨거운 비디오의 융합"을 시도하는 구보다 예술적 열망의 표출이었다.[157]

---

155). 김홍희 & 신시아 굿맨 공편, <<정보예술 InfoART>> (삼신각, 1995), 95광주 비엔날레 특별전 도록, 179 쪽.
156). Kathy Tanny, "Delicate Video Sculpture," *Artweek* (1986), p. 6.
157). Shigeko Kubota, *Video Sculptures,* (Berlin: Daadgalerie, Essen: Museum

구보다는 비디오 조각가이기 이전에 다큐멘터리 제작자였다. 1972년 그녀는 “베트남 여성이 아기를 업고 다니듯, 카메라를 어깨에 메고” 유럽을 여행, 최초의 비디오 일기인 <하프 인치 테이프로 기록된 유럽 Europe on a Half-inch a Day>를 제작하였다.[158] 이어 1973년에는 <나바호의 하늘에 보내는 비디오 소녀들과 비디오 노래 Video Girls and Video Songs for Navajo Skies>[그림29]를 제작, 아리조나 나바호 인디안 미첼-산도바르 Mitchell-Sandovar 가족과 보낸 40일의 경험을 비디오로 기록하였다. 나바호 제식의 노래와 이미지를 혼합하는 이미지 프로세싱을 통해 그녀는 나바호 종족의 정신적 기초를 표출하는 동시에 미국 내에 두 다른 문화가 공존하고 있음을 발견한 문화적 충격을 표현하고 있다. 그녀가 세계를 여행하면서 포터블 카메라로 찍은 이러한 비디오 일기 시리즈는 개인 경험의 기록인 동시에, 타문화간의 관계를 탐구하는 ‘비디오 비교문화 연구’이다.[159] 그러나 무엇보다도 자신의 음성을 ‘보이스-오버’로 담고 있는 구보다의 이 ‘전자 일기’는 서술적 다큐멘터리로서의 의미를 갖는다. 구보다 자신도 이러한 다큐멘터리 테이프가 “여성운동의 양상에 주목한 여성에 의해 만들어진” 페미니즘 테이프라는 점을 시사하고 있지만,[160] <나바호의 하늘에 보내는 . . . >에서 그녀는 음식을 장만키 위해 양을 도살하는 여인들, 가사를 전담하는 여성들 간의 유대감을 그림으로써 “남성적 힘의 구조에 검열되지 않는 여성의 음성을 발견”하는 페미니즘 일기를 기술하고 있다.[161]

그러나 구보다의 페미니즘 의식은 다큐멘터리에서 이미지 프로세싱으로 전환되면서 점차 약화되었다. 그녀는 남성 작가들과 함께 WNET의 ‘예술가 텔레비전 실험실’, 빙햄튼의 ‘실험 텔레비전 센터’에 참여하고, 남편인 백남준의 신서사이저, 루트/에트라 신서사이저를 사용할 기회를 얻어 이미지 프로세싱에 의한 비

Folkwang, Zurich: Kunsthaus, 1982), exhibition catalog, p. 35. (Stein and Wooster, "Making Their Mark," pp. 117-18에서 재인용).
158). Shigeko Kubota, "Video Poem by Shigeko Kubota," *Video Art*, p. 83.
159). *On Art and Artists 1992*, (Chicago: Video Data Bank, 1992), VDB catalog, p. 13.
160). Kubota, “Women's Video in the U.S. and Japan," p. 98.
161). Wooster, "The Way We Were," pp. 29-30.

디오그래피를 창조하게 되면서 형식주의 작업으로 기울게 되었던 것이다. 그녀의 형식적, 조형적 관심은 이미지 프로세싱 이외에도 그녀의 유명한 '뒤샹 시리즈' 조각 작업에서 두드러진다. <뒤샹피아나, 계단을 내려오는 나부 Duchampiana, Nude Descending the Staircase>(1976), <메타-마르셀: 윈도우(꽃) Meta-Marcel: Window(Flower)>(1983)[그림30], <자전거 바퀴 Bicycle Wheel>(1983) 등 모두 5개의 작품으로 구성되는 뒤샹 연작은 구보다 자신 뿐 아니라 여성 비디오 조각을 공식적으로 인정케 한 비디오 조각의 정수였다.[162] 남성 중심의 미술사와 부계 아방가르드 영웅에 대한 찬가로 해석될 수 있는 그녀의 뒤샹 시리즈는 그러나, 그녀 자신의 말에 의하면, 뒤샹에 대한 일방적인 경의라기보다는 "죽음과 환생에 대한 비디오적 대화"였다.[163] 구보다는 예술과 자연에 대한 뒤샹의 아이디어를 전자적으로 재해석함으로써 아방가르드 역사에 편승함과 동시에 여성적 간여를 수행하였던 것이다. 구보다의 이러한 뒤샹 국면은 1980년을 전후하여 일단락 되고, 그녀는 이제 앞에 언급한 <3개의 산>을 효시로 자연주의적이고 낭만주의적인 조각, 설치 작업에 전념하였다. 모니터 이외에 나무, 거울, 물 등 실제 자연적 요소를 사용하는 그녀의 자연주의 조각을 가리켜 존 핸하르트는 "뒤샹 식의 모더니즘 전통에서 사적, 공적 풍경의 신비주의와 문화적 신비를 다루는 자기참조적인 self-referential 상징과 포스트모던 개성주의로의 전환"을 의미하는 획기적인 작업이라고 극찬하였다.

"나는 조각가이다. 나는 비디오를 만들기도 원하지만 오브제도 만들기 원한다. 비디오는 나의 기억, 나의 인생의 거울이지만 오브제는 나의 창작품을 창조

---

162). 1968년 구보다는 바팔로에서 로체스터로 가는 비행기 안에서 뒤샹을 만난다. 이 우연적 만남이 구보다의 예술세계 - 구체시, 우연 미학, 비디오 조각 등 테크놀로지 작업 - 를 형성하는 주요 동기가 된다. *The New Yorker* (May 13, 1991), p. 14. 1972년 구보다는 포타팩을 둘러메고 루앙에 있는 뒤샹의 묘소를 참배하였다. 3년 후 이때의 경험과 비디오 기록을 살려 <마르셀 뒤샹의 무덤>(1972-75))을 제작하였고, 연이어 뒤샹 시리즈를 발표하였다. "Shigeko Kubota, Video Sculpture," (American Museum of the Moving Image, 1991), exhibition catalog 참조.

163). Stein and Wooster, "Making Their Mark," p. 117.

한다"라는 자신의 말에서 역력히 드러나지만, 구보다는 비디오의 소프트웨어와 하드웨어 모두를 자신의 매체로 간주, 서술적 다큐멘터리, 이미지 프로세싱 조각·설치 등 비디오의 전 지대를 섭렵한다.[164] 그러나 이러한 비디오 작업을 통하여 표출되는 하나의 기본정신은 그녀의 플럭서스 활동에서 첨예화된 실험과 저항정신이었다. 구보다의 저항은 서구 문명에 대항하는 타자의 발언인 동시에 가부장 문화에 대한 페미니즘 위반을 의미한다. "나는 비디오가 무겁기 때문에 좋아한다"라는 역설적 진술은 물론, 비디오의 V자에 음운을 맞춘 그녀의 <비디오 시>가 그녀의 플럭서스/페미니즘 저항을 과시한다:

비디오 video는 자궁 vagina의 보복 vengeance이다.
비디오는 자궁의 승리 victory이다.
비디오는 지성인의 성병venereal disease이다.
비디오는 빈 vacant 아파트이다.
비디오는 예술의 휴일 vacation이다.
비디오 만세 viva video.[165]

(3)비디오그래피

비디오그래피는 비디오 미술의 형식주의 국면을 담당할 미학적 비디오의 정수라고 할 수 있다. 이 작업은 순수 영상미를 창조하고 지각의 현상학을 탐구한다는 면에서 내용과 정보를 중시하는 다큐멘터리와 구별되는데, 주로 촬영 이미지를 변형시키거나 전자 시그널로 순수 추상 이미지를 얻어내는 이미지 프로세싱이나, 몽타주 편집 기술에 의존한다. 이 둘은 모두 기술이나 방법에 관계되고, 두 방법이 한번에 사용되는 경우도 있지만, 하나의 양식이나 장르로 개별적 범주화가 가능하기 때문에 각각 순차적으로 살펴보기로 한다.

우선 몽타주는 일종의 편집방법으로서 그것에 의해 비디오 이미지의 해

---

164). *On Art and Artist 1992*, p. 13.
165). Kubota, "Video Poem by Shigeko Kubota, " p. 83. 이 시는 1991년 작품 <비디오 새 III>와 함께 발표한 스텐슬 현판 선언문, "cri de guerre" 가운데 기재되었다.

체적 또는 포스트모던적 특성이 강조되는 일종의 방법론적 양식개념이다. 그러나 몽타주는 자체의 '메타비평적' 기능으로 인하여 단순한 양식 이상의 정치적, 사회적 의미를 부여받게 되는데, 그것이 비디오 몽타주가 '큐비스트 콜라주'나 '다다이스트 몽타주'로부터 물려받은 유산이다. 콜라주는 대상의 분석적 해체에 의해 거의 완전 추상에 이른 입체파 화면에 재현적 흔적을 남기기 위한 일종의 회화적 책략으로 고안되었다. 그러나 그것은 피카소나 브라크 자신도 예기치 못한, 회화적 고안 이상의 사회적, 소통적 의미를 지니고 있었다. 피카소의 콜라주 기원을 동시대 대중음악에서 발견하는 제프리 와이스 Jeffrey S. Weiss가 피력하듯이, 피카소의 "콜라주 우주는 일시적이고, 값싸고, 한번 쓰고 버리는 것들로 구성"되어 있다.[166] 여기서 중요한 점은 콜라주 요소들이 일용품이며 소모품이라는 점 자체보다는 그로부터 발생되는 의미의 차원이다. 시초에는 언어적, 시각적 재미를 위한 단순한 발상에서 비롯되었던 콜라주가 관객 또는 대중과의 소통이라는 파생적 의미를 갖게된 것이다.[167]

콜라주의 변형이자 그것의 내용적 확장으로 볼 수 있는 몽타주 역시, 벤자민 부흘로 Benjamin H.D. Buchloch가 지적하듯이, "숨겨진 의미로 공공연히 말하는" 알레고리적 본성을 내포하고 있다.[168] 몽타주 기술이 "글로 표현했더라면 검열에 걸렸을 그러한 내용을 그림으로 말할 수 있게" 하였다는 조지 그로츠 George Grosz의 진술이나, 포토몽타주는 "당대 생활로는 충분한 용기가 없어 흡수하고 발전시킬 수 없었던 선전적 힘을 본성적으로 갖추고" 있다는 라울 하우스만 Raoul Hausmann의 주장이 제시하듯이, 포토몽타주는 알레고리라는 파생적 힘으로 정치성을 함의할 수 있었다.[169] 자신이 포토몽타주의 창시자라고 주장하는

---

166). Jeffrey S. Weiss, "Picasso, Collage, and The Music Hall," Kirk Varnedoe and Adam Gopnik eds., *Modern Art and Popular Culture: Readings in High & Low* (New York: The Museum of Modern Art and Harry N. Adams, Inc. Publishers, 1990), p. 87.

167). Robert Rosenbaum, *Cubism and Twentieth-Century Art* (New York, 1960). (앞글에서 재인용).

168). Benjamin H. D. Buchloch, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art," *Artforum* (September 1982), p. 43

러시아 구성주의자 구스타프 쿨루치스 Gustav Klucis는 베를린 다다이스트들 포토몽타주가 형식적이라면 자신의 포토몽타주는 “소련의 토양 위에서 창조된 호전적이고 정치적”인 것이라며 전자로부터 스스로를 차별화하고자 하였지만,[170] 재현이 파기된 바로 그 순간 나타난 사진의 도상적 이미지가 새로운 의미와 충격으로 작용했다는 점에서는 다다이스트들의 몽타주나 구성주의자들의 몽타주가 동일한 정치적 효력을 지닌다.

콜라주와 몽타주의 실천자들은 “징발 conscription, 병치, 파편화”의 방법론이 내포하는 알레고리에 의미를 부여하고, 그것을 차용의 전략을 위해 구사한다. 부흘로는, 오브제의 상품화와 탈가치화 현상이 일어난 자본주의 시대의 경제문화 구조에 토대를 둔 발터 벤야민 Walter Benjamin의 알레고리와 몽타주 이론을 토대로, 자본주의 문화 상품의 주물화, 또는 상징화 현상을 논의하였다. 이러한 현상은 이미 뒤샹의 ‘레디메이드’와 슈비터스의 ‘메르츠’ 작업에서 발견되는데, 그들의 작업이 “광고에 의해 상품으로 전환된 언어 또는 이미지가 고갈된 기표를 파편화하는 몽타주 기술의 알레고리화” 과정을 예증하는 것이다.[171]

요컨대 몽타주는 “차용, 의미의 고갈, 파편화, 파편들의 변증법적 병치, 기표와 기의의 분리”의 과정을 거쳐 알레고리 원칙을 수행한다.[172] 몽타주의 알레고리화라는 변증법에서 중요한 과정으로 부각되는 것이 ‘차용’의 개념이다. 즉 콜라주하고(잘라 붙이고) 몽타주 하는(켜켜이 올려붙이는) 물질적 대상이 무엇인가, 알레고리를 위한 몽타주의 매체가 무엇인가 하는 것이다. 그것은 큐비스트 콜라주에서와 같이 신문, 악보, 광고, 벽지일 수도 있고, 다다이스트/구성주의자들의 포토몽타주와 같이 사진일 수도 있다. 또는 과거 대가들 작품의 주제나 양식, 때로는 작품 자체일 수도 있다. 분명한 것은 그것들이 기존에 존재하고 있는 기성품이라는 점이다. 결국 미술에서의 차용은 과거 작품이나 특정 양식을 재활용하는 경우와,

---

169). Raoul Hausman, "Fotomontage," (앞글에서 재인용).
170). 벤자민 부흘로, <팍투라에서 팍토그람으로>, <<현대미술과 모더니즘론>>, 이영철 편역 (시각과 언어, 1995), 13-15 쪽.
171). Buchloch, “Allegorical Procedures," p. 44.
172). 앞글, p. 46.

비예술적이고, 대중적이고, 상업적인 기성품을 미학화 하는 경우로 좁혀진다. 차용은 과거의 재활용이나 현실의 미학화에 의해 그 의미의 차원을 달리하게 되는데, 이것이 바로 알레고리화의 과정이다. 차용이 창작을 대치하는 포스트모던 '차용의 미학'에서 콜라주, 몽타주는 방법론을 초월하여 하나의 양식과 미학으로 전환된다. "새로운 형식을 발명하기 꺼려하고 그 대신 기꺼이 과거의 재활용을 찬양하는 현대미술"의 차용 경향과 함께 콜라주, 몽타주는 "예술의 운명적 반복성"을 입증하는 하나의 새로운 방법론으로, 양식으로, 나아가 장르로 대두되는 것이다.[173]

콜라주와 몽타주의 역사를 계승하고 있는 비디오 몽타주의 직계 선조로 지가 베르토프 Dziga Vertov나 세르게이 에이젠슈제인 Sergei Eisenstein에서 비롯된 소련의 영화 몽타주를 들 수 있겠지만, 그보다는 몽타주 수법으로 편집된 오디오 몽타주 테이프에서 비디오 몽타주의 원형을 발견하게 된다. 1952년 존 케이지가 전통적인 작곡 대신에 소음, 침묵과 같은 비음악적 소리들을 채집하여 몽타주 방식으로 편집한 오디오테이프 작품 <윌리엄 믹스 William Mix>를 발표한 이래, 백남준은 1959년 액션뮤직 <존 케이지에게 보내는 찬가: 테이프리코더와 피아노를 위한 음악 Homage to John Cage: Music for Tape Recorder and Piano>에서 고전음악에 복권추첨 소리, 사이렌 소리와 같은 굉음을 첨부하여 만든 오디오테이프를 사용하였다. 백남준은 이어 이러한 몽타주 편집 기술을 비디오테이프 편집에 적용, 촬영 이미지와 차용 이미지를 혼용하면서 그것들을 반복, 중첩, 분열시키는 백남준 고유 양식을 수립하였는데, '비디오 콤포스트'라고 불리는 이러한 몽타주 테이프와 함께 그는 비디오 몽타주의 선구자가 되었다. <글로벌 그루브 Global Groove>(1973)를 위시한 수편의 테이프 작업에서 백남준은 "콜라주된 각양각색의 영상들로 이루어진 '의식의 흐름'의 기법을 사용"하고 있으며, 이를 통해 "전세계적인 의사소통"과 "우주적 문화교류"를 성취하고자 하였다.[174]

---

173). Paul Taylor, "Introduction," Paul Taylor ed., *Post-pop Art* (Cambridge and Massachusettes: the MIT Press, 1989), p. 13.

174). 강태희는 백남준에게 끼친 슈비터스와 뒤샹의 영향을 메르츠, 레디메이드와 같은 확장된 콜라주 기법의 맥락에서 논의하고 있다. 강태희, <<미술세계>>, 88년 11월호, 38-39 쪽, 89년 2월호, 120 쪽.

백남준을 비롯한 다수의 작가들이 몽타주 테이프를 제작하고 있지만, 다라 번바움 Dara Birnbaum 만큼 몽타주 자체를 작업의 내용과 형식으로 삼는 경우는 흔치 않다. 백남준이 차용 이미지와 촬영 이미지를 혼용하는 반면에, 그녀는 텔레비전 발췌 장면이나 광고 이미지를 차용, 그 차용된 이미지만으로 몽타주를 구성한다. 이러한 의미에서 그녀의 작업은 회화적 요소와 비회화적 요소를 함께 사용하는 콜라주보다는 사진, 인쇄물 등 오로지 비회화적 요소로만 화면을 구성하는 몽타주 전통에 속한다. 비디오 몽타주의 실천자로서 그녀는, 포토몽타주를 통해 사회 비판을 수행했던 다다이스트들처럼, 대중적 재현 이미지와 텔레비전을 차용함으로써 미디어 비평을 수행한다. 그러나 번바움의 미디어 비평은 그것으로 그치지 않고 미디어에 새겨진 여성 재현을 고발, 비판하는 문명비판적 차원의 페미니즘 비평을 동반한다.

번바움의 <기술/변형: 원더 우먼 Technology/Transformation: Wonder Woman> (1978)은 차용의 대표적인 예술인 팝아트 감수성으로 텔레비전을 차용한 몽타주의 고전이다. 여기에서 번바움은 텔레비전과 여성의 재현 코드를 와해하기 위해 해체와 차용의 전략을 구사한다. 만화에서 텔레비전 인기프로 주인공으로 등장, 대중의 상상력 속에서 성장한 <원더 우먼>에 대한 환상을 노출하는 이 작품에서 그녀는 여비서 린다 카터가 '수퍼히로'로 변신하는 순간을 포착, 그것을 파편화, 고립시키는 몽타주 편집 방법으로 일종의 '전자 수사학'을 만든다. 눈부신 빛과 몸의 회전이 만드는 원더 우먼으로의 경이적 변신이 시각적 쾌를 제공하는 동시에, 고립된 장면의 끝없는 반복과 과장이 관객을 불안하게 만든다. 워홀의 반복 이미지를 연상시키는 파편화와 반복과 병치의 형식적 과정에 의해 이야기의 시간적 연속성이 붕괴되고, 동시에 텔레비전의 이념과 재현의 허구를 노출시키는 이미지의 알레고리화가 수행된다. <원더 우먼> 전반부[그림31]에서는 돌고, 뛰고, 팔찌로 총알을 막아내는 원더 우먼의 행위가 연쇄적으로 반복되는 가운데 오리지날 사운드트랙이 동반된다. 현란한 시청각 이미지의 전반부와는 대조적으로, 후반부[그림32]에서는 '원더 우먼과 디스코 밴드'의 '원더 우먼 디스코'라는 사운드트랙 주제곡이 흐르는 가운데 그 노래 가사를 청색 배경에 적은 흰 글자만이 화면을

가득 채운다. 부흘로가 지적하듯이, 읽기보다는 듣도록 고안된 가사의 그래픽한 재현이 발음을 문자화한 뒤샹 식 '펀'의 구조를 역전시키는 듯하다.[175]

<팝팝 비디오, 코작/왕 Pop Pop Video, Kojak/Wang>(1980)에서는 텔레비전 인기프로인 '코작'과, '왕' 컴퓨터 회사의 광고를 차용, 파편화와 반복의 수법으로 대중 이미지를 비판한다. 코작의 오리지널 장면이 왕 광고 속으로 용해되었다가 다시 되돌아오는 듯한 몽타주 첨단 기술의 위력이 거듭나는 총소리와 레이저 빛으로 가시화되는 듯하다. 범죄 드라마와 미국의 폭력을 동일시한 이 테이프는 '제너럴 허스피털'을 차용한 <제너럴 허스피털/ 올림픽 여자선수들 General Hospital/Olympic Women>, 스케이트 경기의 출발 장면을 반복적으로 보여줌으로써 좌절과 투지를 동시에 보여주는 <스피드 스케이팅 Speed Skating>과 함께 '팝팝 비디오' 3부작을 구성한다. 그녀는 우선 텔레비전 드라마로부터 특정 부분들을 비문맥적으로 재편집하여 몽타주 테이프를 만들고, 테이프 이미지를 보면서 즉흥적으로 작곡하도록 요청된 14인의 보컬 음악 팀에 의해 연주된 오리지널 사운드 트랙을 삽입하였다. 퀴즈 쇼, 스포츠 프로그램, 소프 오페라의 차용을 토대로 하는 팝팝 비디오는 광고 메시지로 노출되는 상업 텔레비전의 구조와 과정에 관한 진술로서, 짧게 편집된 비맥락적 장면들이 원래 정보의 의미를 상실케 하고 재현의, 특히 여성 재현의 전형을 전복한다. 그리하여 그녀의 작업을 보는 관객들은 "남성과 여성적 자아의 힘과 굴종, 자기 보호와 자기 숨기기와 같은 텔레비전의 전형적 제스처를 경험하게 된다. 그 제스처는 소통의 출구로 보이는 것이 아니라 제압의 형태로 나타난다".[176]

<P.M. 매거진>(1982-89)은 싱글채널 비디오테이프 방영을 포함하는 멀티미디어 설치 작품이다. 번바움의 작업에서는 워낙이 음향이 중요한 요소로 작용하지만, 특히 이 작품은 "이미지와 소리의 설치"라고 할만큼 청각적 요소를 강조하였다. 시청각 모드의 이 작품에서 번바움은 'P.M. 매거진'이라는 뉴스 쇼 프로그램

---

175). Buchloch, "Allegorical Procedures," p. 55.
176). Arlene Zeichner, "Deconstruction Confunktion," Video, *Voice* (February 21, 1984). "Whitney Museum of American Art 14, The New American Filmmakers Series,"(February 4-March4, 1984), 뉴욕 휘트니 미술관 유인물 참조.

과 왕 컴퓨터사의 광고 이미지를 소재로 성과 소비에 대한 텔레비전의 시각적 법칙을 해체하고 있다.[177] 번바움은 이 설치작품에서 3채널 테이프 이미지를 선보이는데, 첫째는 볼링 하는 사람들, 팝콘을 먹는 사람들, 아이스크림을 먹고 있는 소녀 등, 아이들과 가족의 행복한 소비 생활과 미국적 꿈을 담고 있는 'P.M. 매거진' 프로의 도입부 장면을 편집한 테이프이고, 둘째는 컴퓨터 앞에 앉은 여자 사무원의 모습을 보여주는 왕 컴퓨터사의 광고 장면이다. 셋째 테이프는 왕 광고와 텔레비전 방송 프로 도입부 장면을 함께 엮어 재편집한 장면들을 선보이는데, 아이스크림 먹는 소녀[그림33]와 컴퓨터 앞의 직장 여성[그림34]에 초점을 맞추고 있다. 각 테이프는 번바움 특유의 빠른 회전의 몽타주 편집과 함께, 슬로우 모션, 디졸브 등 텔레비전 테크놀로지를 사용하고 도어스의 노래 <LA 우먼> 등 텍스트와 무관한 크고 거친 음악을 이용하면서 텔레비전 이데올로기를 해체한다. 아이스크림을 먹는 소녀와 컴퓨터를 치는 직장 여성을 스틸 이미지로 고립, 확대시킨 3개의 판넬 역시 텔레비전 드라마와 광고의 재현 속에 내재된 이념, 권력, 성의 이슈를 비판하고 있다.

번바움은 테이프와 스틸 장면 모두에서 '아이스크림을 먹는 소녀'와 '컴퓨터 앞의 직장 여성'을 강조하고 있는데, 이것이 이 작품에서 페미니스트 독해를 가능케 하는 요소들이다. 그 소녀는 천진난만한 소녀도 장차 남성의 대상이 된다는 여성적 위험의 위기의식을 표출하며, 그녀가 정신없이 먹고 있는 달콤한 아이스크림은 여성의 유혹과 소외를 함의한다. 크렉 오웬스가 아이스크림을 먹는 소녀의 유혹적인 이미지를 가리켜 "역사도 없고 결함도 없고 욕망도 없는, 아무도 방해할 수 없는, 자신의 쾌에 도취된, 완전한 자기만족의 이미지"라고 논평하듯이, 이 소녀의 자족적인 이미지는 여성적 나르시즘의 위험을 경고하는 일종의 알레고리로 작용한다.[178] 한편, 컴퓨터를 두드리는 여인은 직장에서의 여성의 성 역할을 암시

177). 번바움은 설치 작품 <P.M. Magazine>을 82년 '다큐멘타 7'을 위해 비디오테이프로 제작하였다. <P.M. Magazine/Acid Rock>이라는 이 테이프에서 그녀는 도어스의 <LA 우먼>을 비롯, 4개의 뮤직 비디오를 사용, 팝뮤직과 TV 이미지의 이상적 결합을 시도한다.

178). Craig Owens, "Phantasmagoria of the Media," *Art in America* (May 1982),

하는 동시에 여성의 노동과 창조의 상징으로 등장한다. 번바움은 이 두 이미지를 통해 남성에게 시각적 쾌를 선사하기 위해 '스펙터클'로서 존재하는 여성 이미지에 내재된 성별 이데올로기를 노출시키고, 방송 매체의 비민주 메커니즘을 고발하는 것이다.[179]

번바움은 비디오 몽타주 작업을 통하여 매체 비판과 아울러 일관되게 여성의 재현 문제를 이슈화하고 있다. 그녀의 이러한 페미니즘 의식은 80년대 후반, 분석적인 몽타주에서 개념적인 내러티브로 전환된 새로운 '에세이 양식'에서도 역력한데, 파우스트 신화를 내면적 꿈으로 변형시킨 <파우스트의 저주 Damnation of Faust>(1983-87)가 그 대표적인 예이다.[180] 이 작품에서 번바움은 실제 뉴스 장면들을 클립으로 보여주는 몽타주 차용 이미지와 함께, 남부 맨해튼 놀이터 장면, 창 밖을 내다보는 아파트 속 여성의 파편적 회상 등, 촬영 이미지를 사용한다. 폐허가 된 놀이터 가운데 앉아 60년대 미국의 반전운동, 80년대 천안문 학생혁명 등 과거 정치적 사건들을 회상하면서 환경문제, 소통문제 등, 앞날을 걱정하는 두 십대 소녀의 대화에서 여성들의 전격적 사회 참여에 대한 전망을 갖게 된다. 몽타주 작업에서와 마찬가지로 여성문제를 의식화하고 있는 번바움 후기의 개념적 내러티브 작업을 통해서 미학적 비디오에서의 페미니즘 양상을 다시 한번 감지할 수 있다.

몽타주와 함께 비디오그래피의 한 축을 이루는 이미지 프로세싱은 비디오의 물질적 속성인 시그널 자체를 조형적 요소로 취급한다는 의미에서 그린버그식의 본격 모더니즘의 실천이라고 말할 수 있고, 모더니즘 자체가 남성적 담론인

---

p. 100.

179). 번바움은 여성, 성차별과 같은 페미니즘의 문제를 직접적으로 다루기보다는 문명비판적인 차원에서 접근한다. 그렇기 때문에 <<보이스>>지의 알렌 제이크너와 같은 평자는 여성재현에 관한 번버움의 시각이 분명치 않다고 지적한다. Zeichner, "Deconstruction of Confunktion."

180). <파우스트의 저주>는 <Damnation of Faust: Evocation>(1983), <Damnation of Faust: Will-o-the-wisp>(1985), <Damnation of Faust: Charming Landscape>(1987)의 3부작으로 구성된다. *Electronic Arts Intermix: Video* (New York: Electronic Arts Intermix, 1991), EAI catalog, pp. 39-40 참조.

만큼 가장 남성적인 비디오라고 할 수 있다.[181] 더구나 기계적 방법으로 이미지를 변형시키거나 창조하는 이러한 기술적 작업에 여성 작가들이 관여할 기회가 주어지지 않았을 뿐 아니라, 여성들의 관심은 좀 더 내용미학 쪽으로 경사 되어 있었던 까닭에 이 장르는 남성의 전유물이나 다름없었다. 그러나 스타이나 바술카 Steiner Vasulka는 남편 우디 바술카와 함께 전자 이미지의 문법을 공식화한 대표적인 프로세싱 이미지의 창조자로 인정받고 있다. 이들 부부는 비디오 초기부터 전자 시그널의 물질성을 해체하는 현상학적 탐구에 집중하다가, 70년대 중반 '스캔 프로세서 Rutt/Etra Scan Processor'로 정밀한 전자파형을 과시하는 이미지를 창조하였고, 곧 이어 '디지털 이미지 아티큘레이터'를 개발, 수학적 논리로 이미지를 얻어내는 디지털 비디오의 선구자가 되었다. 카메라 촬영 없이 비디오 시그널을 조정, 그 파형에 기초해서 얻어내는 이러한 전자 이미지야말로 비디오 하드웨어와의 대화로 얻어낸 순수 전자 추상 이미지로서, 이는 전통 시각, 전통 이미지에 대한 공격이나 다름없었다.

스타이나는 음악, 우디는 영화라는 각기 다른 배경을 갖고 비디오에 투신했던 이들 부부는 1975년 이후부터는 서로 독립적인 작업을 시작하였다. 이해 스타이나는 카메라와 인간의 시각을 분리하는 새로운 방법을 고안, 모터로 작동되는 2대의 카메라가 자동적으로 주변 공간을 찍는 <아무 것도 의미하지 않는 Signifying Nothing>을 제작하였다. 같은 해 <머신 비전 Machine Vision>연작에서는 카메라, 프리즘, 거울, 모니터 등 기계적 시스템과 이미지 장치를 사용, 관객으로 하여금 기계적 조정을 통해 경험되는 시간, 공간, 이미지에 대한 새로운 인식을 갖도록 촉구하였다. 이러한 작품은 단지 기술적 차원으로만 이해할 수 없는, 지

---

181). 이미지 프로세싱은 키어(keyer: 프레임의 특정 부위에 이미지를 끼워 넣는 장치), 스위처(switcher: 2개의 이미지를 교대로 교차시키는 장치), 채색기(colorizer: 흑백이미지에 칼라 시그널을 첨가하는 장치), 믹서(mixer: 2개 이상의 이미지를 병치시키는 장치), 합성기(synthesizer: 이미지를 변형, 합성시키는 장치)등과 같은 기계적 장치들로 이루어진다. John Hanhardt, "New American Video Art, A Historical Survey 1967-1980," 뉴욕 휘트니 미술관 전시 팜플렛, p. 2. 그밖에 상세한 기술적 설명은 Stephen Beck, "Image Processing and Video Synthesis," *Video Art,* pp. 184-187 참조.

각과 인식에 관한 두뇌적인 작품이었다.

그녀의 대표작 <바이올린 파워 Violin Power>(1969-78)는 퍼포먼스와 테이프 작업으로서 증가하는 레퍼토리에 의해 끊임없이 지속되는 시리즈 작업이다. 이 작품에서 스타이나는 도입부에서 고전음악을 연주하다가 점차 전자음악으로 레퍼토리를 바꾸는데, 이에 맞추어 그녀의 연주 모습이 사실주의에서 점점 추상 이미지로 전환된다. 바이올린을 이미지 제어장치로 사용, 음향이 비디오 이미지를 창조케 하는 이 작업은 차후 디지털 국면으로 전환되어, 근자에는 1991년 구입한 '디지털 인터액티브 악기'인 MIDI 바이올린으로 <바이올린 파워>의 증진되는 효과를 과시하고 있다[그림35].[182] 사운드와 이미지의 상호성을 탐구하면서 음악에 대한 애정을 표출하는 <바이올린 파워> 연작은 물론, 스타이나의 모든 비디오그래피 작업은 비전과 지각에 관한 문제에 초점이 맞추어져 있다. 자신의 뉴멕시코 집을 둘러싼 주위 풍경을 주제화한 <남서부 풍경 Southwestern Landscapes> 연작 가운데 <소머설트 Somersault>(1982)[그림36]에서 그녀는 교대로 바뀌는 현란한 요철 효과를 위해 거울로 된 공, 비디오 카메라, 마이크 등 특수 기계장치를 사용, 단편적 이미지의 연쇄적 변형을 보인다. 이 작품을 통해 비디오 카메라를 눈의 대리물로, 또한 "이 세상의 공간을 점령하는 독립적인 신체와 정신으로 간주"하는 스타이나의 비디오 철학을 감지할 수 있다.[183]

남편 우디가 "우리의 작업은 도구와 이미지와의 대화이다. 그러므로 이미지를 따로 미리 고안하거나 의식적인 모델을 만들어 그것에 맞추려 하지 않는다. 우리는 도구를 만들고 그것과 대화한다" 라고 말하듯이, 바술카 부부의 작업은 그들이 사용하는 기기와의 대화에서 비롯된다.[184] 또한 "전자 이미지에는 고유한 양태가 있다. 그것은 액체적이고, 진흙같이 형태를 만들 수 있는 예술재료 이다. 그것은 독립적으로 존재한다"라는 우디의 전형적인 모더니스트 언급처럼, 이들 부부

---

182). 상세한 논의는 김홍희 & 신시아 굿맨 공편, <<정보예술>>, p. 127 참조.
183). *Early Video Art*, pp. 77.
184). Johanna Gill, *Video: State of the Art* (New York: Rockefeller Foundation, 1976), p. 48. (Lucinda Furlong, "Notes Towards a History of Image-Processed Video, Steina and Woody Vasulka," n.p.에서 재인용).

에게 비디오는 이미지를 만드는 악기 또는 매체로서 그 자체가 예술적 탐구의 대상이 된다.[185] 그러나 우디가 이미지의 내적 구조나 그 생성과정에 좀더 관심을 갖고 이미지 작업에 치중하는 반면에, 스타이나는 매체에 좀더 내용적으로 접근하며 자연과 환경을 주제화한다. 우디가 이미지 변형 작업을 통하여 이루고자 한 것은 특정 시공간에 대한 집단적 기억과 역사의 붕괴이다. 그의 <기억이라는 예술 Art of Memory>(1987)은 미국 남서부의 광활한 풍경에 조각적 이미지로 전환시킨 전쟁 영화의 장면을 새겨넣은 신화적인 공간이요, 전자적 변형의 공간이다. 같은 기술을 사용하면서도 우디가 역사와 기억을 대상으로 삼는다면, 스타이나는 자연을 소재로 작업한다. 자연과 기술을 용해시키려는 스타이나의 관계지향적 접근에서 비디오를 기억의 매체로 활용하는 우디와는 다른 성적 차이를 발견하게 된다. 그러나 도구를 예술적 비전의 기본 요소로 간주하고 기술과의 점진적 대화로부터 작업을 일구워내는 이들은 결국 '도구 숭배주의자' 또는 '기술의 찬탄자'로 불리게 되며, 그런 만큼 스타이나의 작업에서 여성성 여부를 논의하기는 불가능할 것으로 보인다. 그녀의 작품 이미지에서 두드러진 여성적 특성이나 감수성을 발견할 수도 없을 뿐 아니라, 스타이나 자신도 작품과 관련하여 여성의식을 반영하는 진술을 남기고 있지 않다.

스타이나의 경우와는 대조적으로 바바라 바크너 Barbara Buckner의 프로세싱 작업은 여성적 감수성을 표출한다. 그녀의 칼러 비디오 작품 <하트 Hearts>(1979-81)[그림37]는 하트형의 다양한 도상과 전자적 풍경을 병치한 복합 이미지를 선보인다. 하트 모양의 나뭇잎, 하트 형 순수 추상 이미지, 그 밖의 다양한 형상의 이미지들을 다채로운 색상으로 변화, 교차시키면서 투명한 비디오 콜라주를 창출하는 이러한 작업을 통해 작가는 "일정시간에 축적되는 감정적 에너지의 총체를 표현"하고자 했다고 진술한다.[186] 자신이 언급하듯이, "비디오 이미지는 그것의 유기적 구조로부터 도출되는 은유적 정체성을 표현"하는데, 그녀에게 대두되

---

185). Woody Vasulka, "Tracking Video Art: 'Image Processing' as a Genre," *Art Journal* 45 (Fall 1985). (Stein and Wooster, "Making Their Mark," p. 69에서 재인용).
186). Stein and Wooster, "Making Their Mark," p. 70.

는 2가지 과제는 비디오 매체를 개발하는 일과, “존재와 생성의 내적 상태를 표현”하는 일이다.[187] 바크너는 1974년 <모비우스 Moebius>[그림38]라는 제하에 추상화된 변형 이미지를 창조하였다. 비디오 추상 이미지를 정신적, 감정적 메타포로 간주, 신체와 기계가 하나가 되는 기계와의 신비적 결합에 의미를 부여하고자 했던 바크너의 이미지는 “신체적 경험에 대한 직접적 반응”이라고 볼 수 있다.[188] 자신의 드로잉을 기초로 기계와의 합일 상태에서 얻어지는 그녀의 전자 이미지는 실존의 반영으로서 작가의 성적 표출이 가능하다고 추정할 수 있으며, 실제로 그녀의 이미지에서는 색상과 선묘에서 통상적으로 말하는 여성적 감수성이 발견된다.

그러면 비디오 추상과 같은 추상미술에서 성별을 논의할 수 있는가. 여성적 추상, 페미니즘 추상이 가능한 명제인가. 탈/반모더니즘을 주창하는 루시 리퍼드, 그리셀다 폴록과 같은 페미니스트들의 시각을 따른다면 추상화와 같은 형식주의 모더니즘 미술은 기본적으로 남성 담론으로서 그것과 페미니즘의 화합은 불가능한 것으로 보인다. 그러나 그 자신이 페미니스트 작가이자 수예 옹호자인 하모니 해몬드 Harmony Hammond는 <페미니즘 추상미술: 하나의 정치적 시각>(1984)이라는 논고에서 추상미술을 소통 불가능한 엘리트주의나 비정치적인 미술로 간주하는 것 자체가 남성에 의해 구축된 신화를 유지, 강화하는 일이라고 경고하면서, 미리엄 샤피로, 조이스 코즐로프 등에 의한 추상적 수예 작업의 정치적 가능성을 역설하고 있다.[189] 여성들의 ‘은밀한 언어’와 그들의 생활을 주제화한 수예 작품에서는 형식적인 수사학보다는 의도가, 미학보다는 작업 행위 자체가 중요하며, 이러한 주제와 내용의 일치가 수예에 정치성을 부여하는 동인이 된다. 혁신적 형상이 내용못지 않은 정치적 힘을 갖듯이, 여성들은 추상적 수예 양식을 통하여 페미니즘 의식을 전달할 수 있다는 것이 해몬드의 주장이다.[190]

---

187). Marita Sturken, "An Interview with Barbara Buckner," *Afterimage* (May 1985), p. 6. (앞글에서 재인용).
188). Wooster, "The Way We Were," p. 27.
189). Hammond, "Feminist Abstract Art," p. 19.
190). 앞글, pp. 22-23.

페미니즘 추상에 대한 해몬드의 주장은 수예라는 매체의 조형적 특성과 그것이 함의하는 정치성에 입각해 있다. 그러면 비디오 경우는 어떠한가. 추상화에서의 여성적 영역을 논의한 셜리 캐니다 Shirley Kaneda의 주장이 이에 대한 해답의 실마리를 제시한다. 캐니다는 <여성적 영역 속의 회화와 회화적 타자들>(1991) 이라는 논고에서 제작자의 성이 아니라 작품 자체에 팽배하는 '젠더'의 가치에 집중함으로써 작품에서 제작자의 성과 무관한 여성적 특성을 발견할 수 있다고 주장하고 있다. 모더니즘 회화가 소외시킨 타자성에 주목하여 그 차이를 조명함으로써 추상화에서의 여성 특성을 밝혀낼 수 있다는 것인데, 이러한 그녀의 견지에 따르면, 여성 추상의 기준은 시카고의 자궁 이미지나, 코즐로프의 수예적 접근과는 무관하다. 여성적 기준은 회화적 담론에서 주변화되고 억압된 것의 특성에서 찾아져야 하는데, 여성적인 것은 "기이하고, 모순적이며, 수동적이고, 즉흥적이고, 비고정적이며, 주관적이고 애매모호한" 특성을 갖는다.[191] 캐니다가 피력하듯이, "기하 추상의 남성적 특징이 단호하고 객관적인 것이라면, 그것의 여성적 대립항은 비고정적이고 주관적인 것이다".[192] 이러한 특성은 프로이트 성심리 이론이 제시하는 여성적 열등감에 관계되는 것이 아니라, 여성에게는 단지 단호하게 주장할 힘이 주어지지 않았기 때문에 형성된 차이의 특성일 뿐이다. 그러한 까닭에 여성의 특성은 주변화되고 가려질 망정 결코 사라지지는 않으며, 사회의 심장부를 꿰뚫고 돌출 되는 새로운 힘과 의미를 부여받는 것이다.

추상화에 나타나는 타자성과 차이를 발굴, 강조하고 그것을 고착된 정체성에 대한 영원한 도전으로 파악하는 캐니다의 주장은 페미니즘 시각에서 비판적 효력을 갖는다. 그러나 그녀가 내세우는 타자성으로서의 여성 특성들이 본질론적 페미니즘이 의존하는 여성성 개념이나 여성 이미지와 어떻게 다른지 분명하게 알 수 없다. 여성의 신체 특성으로부터 도출된 네오 페미니스트들의 여성 양식과 마찬가지로, 캐니다의 타자적 여성성 역시 결국은 부계 개념의 여성적 본질로 경사되는 위험을 안고 있다. 그러나 여기서 주목할 만한 점은, 캐니다 자신은 간과하고

191). Kaneda, "Painting and Its Others," p 60.
192). 앞글, p. 63.

있지만, 그녀가 여성적 특성으로 일컫는 “불완전하고, 잠정적이고, 비고정적이고, 애매모호한” 특성들이 바로 비디오 이미지의 양식적 특성이라는 점이다. 매체의 물리적 속성인 전자 운동과 시간성의 개입으로 탈물질화 되는 비디오 이미지의 이중성, 비고정성이 바로 캐니다가 규정하는 여성 추상 양식과 같은 성질이라는 것이다. 이러한 시각에서 보면 비디오는 그것의 이미지 자체가 여성적 특성을 보유하는 여성적 매체요, 남성적 모더니즘의 결정론적 전제들을 해체하는 타자적 매체라고 할 수 있다. 페미니즘 비디오의 명분은 이러한 매체적 특성에서도 거론될 수 있는데, 이러한 점에 근거하여 비디오 추상 이미지가 기존의 추상 회화와는 다른 미학적, 정치적 의미를 지니며, 이와 함께 캐니다가 상정하는 페미니즘 추상으로의 가능성을 갖는다고 전망할 수 있다.

나. 정치적 비디오: 서술적 다큐멘터리/실험적 내러티브

페미니즘 비디오는 비디오를 미학적 매체보다는 정치 도구로 간주하였던 급진적 페미니스트들에 의해 본격화되었다. 이들은 여성의 현실을 재규정한다는 적극적인 의지에서 사실주의적이고 자전적인 테이프 작업을 선택, '페미니즘 서술적 다큐멘터리'라는 새로운 장르를 구축하였다. 이 장르는, 마사 게버가 논의하듯이, 정치적으로는 "페미니즘 운동의 부활", 문화적으로는 "대안적이고 진취적인 미디어의 파급"이라는 2가지 요소의 결합적 산물로서, 계보적으로 비디오를 대안적 매체, 소통혁명의 도구로 인식했던 다큐멘터리 비디오 전통에 속한다.[193]

다큐멘터리 비디오는, 전술한 바와 같이, 초기 비디오의 대표 양식이었음에도 불구하고 비디오 미술의 역사적 발전 과정 속에서 주류의 비디오 미술로부터 소외되어 독자적인 영역을 구축하였다. 론 버닛이 지적하듯이, 미학적 비디오가 정치이론의 사용을 거부하며 관객의 소극적 반응에 만족하는데 반해, 다큐멘터리 비디오는 정치이론을 대폭 수용하고 시청자의 적극적인 반응을 유도함으로써 그들의 능력을 개발하는 데 역점을 두고 있다. 즉, 다큐멘터리 제작자들은 "비디오 시청과 학습 사이의 관계"를 인식하고 비디오의 전달 내용이 학습적 영향을 미친다는 점에 주목하여, 매체가 메시지라는 시각에서 비디오를 신비화하고 그 영향을 과대평가 하는 맥루언 식 이론을 거부하는 것이다.[194]

---

193). Martha Gever, "Video Politics: Early Feminist Project," *Afterimage* (Summer 1983), pp. 25-27.

194). Burnett, *Culture of Vision*, p. 262. '매체가 메시지', 즉 매체가 그 내용인 메시지보다 중요하고 매체 기술을 그것이 전달하려는 내용과 분리해서 생각할 수 없기 때문에 매체가 즉 메시지가 된다는 기술적 결정론에 입각한 마샬 맥루언의 이론은 지난 20년간 텔레비전 문화와 비디오 미술에 지대한 영향을 끼쳤다.<<미디어 이해>>(1964), <<매체는 메시지>>(1967) 등을 통해 가시화된 그의 매체이론은 매체 자체에 의미를 부여하는 그린버그 식의 형식주의 모더니즘과 이해를 같이함으로써 고급예술의 영역에도 호소력을 발휘할 수 있었지만, 무엇보다도 전자매체를 통해 결합되는 '지구촌' 비전을 제시함으로써 60년대를 지배한 저항문화의 기류에 합류할 수 있었다. '공감각'을 요구하는 전자매체를 문자 이전 시대의 비시각적 구전문화와 동일시, 부족시대의 소통방식을 재평가함으로써 그는 히피,

매체 자체보다 그것이 전달하는 메시지에 중점을 두는 커뮤니티 비디오 동인들은 매체를 통한 '의미 창조'의 전략으로서 광고나 정치 선전과 같은 대중소통 방법을 모델로 다큐멘터리 테이프를 제작하였다.[195] 이와 같이 대중소통에 기반을 둔 지역 공동체의 소통 양상을 설명하기 위하여 버닛은 만프레드 오펜 Manfred Oepen을 다음과 같이 인용하고 있다:

> 커뮤니티 소통의 3가지 핵심 개념은 "접근", "참여", "자기관리"로서, 이는 억압의 가능성과 세력의 남용을 최소화하는데 그 목적을 두고 있다. 접근은 메시지의 생산자와 수용자 사이의 상호교류와 소통과, 프로그램 기획과 생산에의 능동적 참여를 위한 개인적 권리를 의미한다. 참여는 특정

비디오 환상주의자들에게 에덴동산으로의 복귀, '재부족화'와 같은 '비디오 스피어 video sphere'의 꿈을 심어줄 수 있었다. 그러나 그는, 마사 로슬러의 지적처럼, 텔레비전 찬양과 기술적 낙관주의를 통해 문명사 자체를 테크놀로지 계승의 역사로 단순화시킨다는 비난과 함께 (Rosler, "Shedding the Utopian Moment," PP. 47-48.), 매체를 사회현상으로 파악하는 사회주의 계열의 논자들의 공격의 대상이 되고 있다. 상기한 론 버닛 역시 反맥루언 논자이지만, 그에 대한 공격은 이미 레이몬드 윌리엄즈에 의해 본격화되었다. 윌리엄즈는 앞서 소개한 <<마르크시즘과 문학>>(1977)과 <<텔레비전: 테크놀로지와 문화형태 *Television: Technology and Cultural Form*>>(1974)에서 맥루언의 '인간확장론'을 비판한다. 그는 매체가 환경을 수정함으로써 인간의 감각 비례를 변화시키고, 감각의 확장이 인간 행태를 수정시킨다는 맥루언의 견해에 맞서, 매체가 인간과의 관계 속에서 도출되는 것이라고 주장한다. 맥루언이 말하듯이 그것이 인간 유기체와 물리적 환경 속에서 비롯되는 심리 작용이라면, 매체는 의도와는 무관하게 단지 추상화된 감각체계로서, 감각비례에 의해서만 그 속성이 규정될 뿐이라는 것이다. 그러나 맥루언의 비전은 월터 옹Walter J. Ong의 이론에서 재조명된다. 옹은 <<구술문화와 문자문화 *Orality and Literacy* >>(1982)에서 자기인식을 고취하고 인간간의 상호작용을 조장하는 문자를 의식 고양의 매체로 파악, 말보다는 글자를 강조하며, 문자문화의 내용보다는 형식, 사회관계보다는 테크놀로지를 중시함으로써 맥루언을 계승한다. 이러한 관념철학 전통의 제 이론들은 형식과 개념을 실천의 우위에 두는 까닭에 유물론 논자들의 반론에 부딪치게 된다. 션 큐빗은 후기구조주의자들의 매체 분석 역시 역사의 특성과 사회적 변화를 간과하는 구조주의로부터 유래되었기 때문에 일종의 관념론으로 그치며, 그러한 기술적 결정론의 극단적 경우를 보드리야르에서 발견한다고 주장한다. 자세한 논의는 Cubitt, *Timeshift*, pp. 21-24 참조.

195). 앞글, p. 239.

> 커뮤니티에 직접적 영향을 미치는 미디어 기획, 정책, 목적, 프로그램의 수립과 이행과정에 공헌할 수 있는 대중적 권리이다. 자기관리는 대중이 공동체 매체를 생산하고 유지시키는 참여의 최신 형태이다.[196]

그러나 이와 같은 커뮤니티 비디오 내부에서도 성차별의 모순은 여전히 존재하였다. 중산층 백인 남성들이 주류를 이루는 커뮤니티 비디오 집단에서 대부분 흑인, 라틴, 아시아인이었던 여성 동인들의 활동은 단지 보조 역할에 지나지 않았다.[197] 일부 여성들은 그들만의 비디오 집단을 결성, 그룹 활동을 통해 페미니스트 다큐멘터리 작업을 개진시켰다. 여성들은 서로 '비디오 편지'를 교환하고, 여성을 위한 '비디오 액세스 센터'를 운영하였으며, 고유 케이블 채널을 보유하고, 그들만의 페스티벌을 조직하였다. 70년대 초반부터 활약했던 로체스터의 '여성 비디오 집단 Women's Video Collective', LA의 '여성 비디오 프로젝트 Women's Video Project'를 선두로, 1976년에는 미국 14개 지역에 여성 비디오 그룹이 형성, 비디오 편지 시스템을 통해 서로의 테이프를 교환하였다.

1972년 스타이나의 키친 센타 '여성 비디오 페스티벌'에 이어, 수잔 밀라노의 여성 비디오 페스티벌, 그리고 '여성 인터아트 센터 Women's Interart Center'를 중심으로 하는 여성 비디오 페스티벌이 속개되었다. 1973년 샌프란시스코 그룹인 '옵틱 너브 Optic Nerve'가 미스 캘리포니아 미인 대회에 내재한 성차별주의를 고발하는 다큐멘터리를 제작한 이래, 페미니즘 다큐멘터리 제작이 활발해졌다. 그러나 게버가 지적하듯이, 비디오 기술이 복잡해지고 기기 자체가 무거워지면서 여성들은 일선에서 물러나 편집자의 역할에 만족하고 다큐멘터리 비디오는 점점 남성들의 전유물이 되어 갔다.

그러나 다큐멘터리 양식 자체는 여성 장르라고 할만큼 여성들에 의해 애호될 뿐 아니라, 여성의 특수한 심리적, 사회적 경험을 정치화할 수 있다는 점에서 대표적인 정치적 페미니즘 비디오로 인정되고 있다. 다큐멘터리는 기본적으로 '리

---

196). Manfred Oepen, "Communication with the Grassroots: A Practice Seminar Series," *Group Media Journal* 9.3 (1990), p. 4. (앞글, p. 246에서 재인용).
197). Gever, "Video Politics," p. 25.

얼리즘' 계보로서, 그것은 사회주의 리얼리즘과 마르크시즘의 19세기적 융합의 계승인 동시에, 20, 30년대 급진적 좌익 시네마와 사진의 후예이다. 다큐멘터리 제작자들이 상업 텔레비전이 도외시하는 사회적 주제를 등장시키는 한편, 그것의 미학적 근거로서 '시네마 베리테'에 주목하였던 것도 이러한 전통과 무관하지 않다.[198] 사회적 현실을 제시하는 하나의 방편으로서 개인적, 감정적 요인을 대두시키는 시네마 베리테의 전형을 따라 페미니스트들은 사회적 이슈에 자전적 이야기를 결합, '서술적 다큐멘터리' 양식을 대두시켰으며, 이러한 양식을 통하여 여성 존재의 유효성을 주장하고 여성 경험에 대한 통념과 편견에 도전할 수 있었다. 그러나 자전적인 서술은 자칫하면 자기집중적이고 자기노출적인 나르시즘으로 환원되어 그것의 정치적, 사회적 의미를 퇴색시킬 위험을 안고 있다. 게버가 우려하듯이 "인간적 관심의 이야기"가 개인적 기억과 자기연민으로 귀결되어, 페미니즘을 약화시킬 수 있다.[199]

그러나 여성 작가들은 90년대 후반에 이르는 현재까지도 다큐멘터리나 내러티브 장르에 치중하고 있는데, 그것은 비디오그래피와 같은 영상작업이나 조각, 설치 같은 조형적 작업보다는, 이 장르가 여성 경험이나 페미니즘 내용을 전달하기에 적합하였기 때문이다. 특히 서술 식으로 전개되는 내러티브 양식은 억압된 여성 자아를 표출시키는 자기고백, 자기치유적 효력과 함께 여성적 나르시즘을 표출하는 최상의 여성 양식으로 부각되었다. 페미니즘 비디오의 역사는 '내러티브 비디오'의 역사와 다름없을 정도로 서술에 의존하고 있다.[200] 초기에 성행했던 서술

198). 여기서의 '시네마 베리테'는 미국식 시네마 베리테를 말한다. 게버는 1982년 CBS 라디오 방송 프로그램에서 미국식 시네마 베리테와 프랑스식 시네마 베리테의 차이점을 언급한 Brian Winston을 인용, Robert Drew, Donne Pennebaker 등에 의해 "fly-on the wall"식으로 발전된 미국식 시네마 베리테가 "직접적 시네마"라면, Jean Rouch와 Edgar Morin에 의해 개발된 프랑스 시네마 베리테는 "간여적 시네마"라고 구별한다. 앞글 pp. 25, 27.

199). 앞글, p. 26.

200). 내러티브를 서술이라는 우리말로 바꿀 수 있으나, 이 글에서는 두 가지를 함께 사용한다. '실험적 내러티브'와 같이 양식적 명칭으로 쓰일 때 외래어를 그대로 사용하며, '서술적 다큐멘터리'와 같이 내러티브가 형용사로 쓰일 때, 또한 외래어가 겹치는 상태에서는 우리말을 사용한다.

적 다큐멘터리, 다큐멘터리의 리얼리즘 방식을 벗어나 양식적 실험을 시도했던 70년대 중반부터의 '실험적 내러티브' 모두가 서술을 근간으로 하고 있으며, 80년대 중반 이후 2세대 비디오 페미니스트들에 의한 '해체주의 비디오' 역시 대부분 서술양식에 의존하고 있다. 이 장에서는 1세대 정치적 페미니즘 비디오를 대변하는 '서술적 다큐멘터리'와 '실험적 내러티브', 그리고 그에 해당되는 작품들을 분석한다.

(1) 서술적 다큐멘터리

서술적 다큐멘터리는 사회주의에 입각, 부계적 억압과 여성 해방을 주제화하는 한편, 여성의 사적 경험을 중시, 그것을 자전적이고 자기애적인 서술양식으로 표출하는 양면적 경향으로 전개되었다. 즉 초기의 페미니스트들은 정치적 다큐멘터리와 자전적인 내러티브를 동시에 수렴하면서 페미니즘과 나르시즘이라는 이중적 스펙트럼의 양극을 왕래하였는데, 전자가 사회주의 페미니즘에 입각해 있다면, 후자는 본질주의 입장을 취하고 있다. 줄리 구스타프슨 , 카라 드비토, 낸시 카인, 안나 벨라 제이거 Anna Bella Geiger 등이 좀더 정치적으로 경사된 다큐멘터리 제작자들이라면, 일렌 세갈로프, 리자 스틸, 마코 이데미추, 셜리 클락 Shirley Clark, 엘리노 앤틴, 도리스 체이스 등은 자전적 경향의 다큐멘터리를 산출하였다.

일렌 세갈로프 Ilene Segalove는 테이프 연작 <어머니 테이프 The Mom Tapes>(1974-78)[그림39]에서 자전적 서술과 다큐멘터리를 결합한 반(半)다큐멘터리 형식으로 자신의 캘리포니아 성장기 경험을 기록하였다.[201] 이 테이프에서 세갈로프는 텔레비전이 성장기의 자신에게 얼마나 영향을 미쳤는가, 자신이 현실보다는 텔레비전에 얼마나 의존하게 되었는가하는 고백과 함께, 어머니의 권유와 충고를 회상하면서 모녀 관계의 초상을 그린다. 딸이 구두를 신지 않고 벽에 걸어놓는 것을 보고 "너에게는 모든 것이 예술이구나"라고 걱정하던 어머니에 대한 기억 등을 솔직하게 털어놓음으로써 세갈로프는 모성과 여성의 재래적 역할에 의문

201). 세갈로프의 <The Professional Retirement Home: Mom, Where Can I Get a Toastmaster?>, <Mom I'm Bored>, <Oy>등 어머니 테이프 연작에 세갈로프의 어머니 Mrs. Elaine Segalove 가 직접 출연한다.

을 던진다. 16세의 나이에 어머니를 여의고 외로운 소녀 시절을 보내야했던 작가 자신의 슬픈 이야기를 들려주는 리자 스틸 Lisa Steel의 <은밀한 나의 이야기 A very Personal Story>(1974)[그림40] 역시 여성적 현실과 경험을 자전적 이야기로 들추어내는 대표적인 서술적 다큐멘터리 작업이다.

마코 이데미추 Mako Idemitsu는 여성적 경험을 이야기보다는 영상 창조를 통해 표출한다. 그녀의 <여성이 만드는 것 What a Woman Made>(1973)[그림41]은 도입부 4분간 아무 움직임 없이 지루하게 계속되는 추상의 흑백 이미지를 보인다. 그 이미지로부터 무엇인지 서서히 모습이 드러나는데, 그것은 전통미술에서 그 재현이 금기된 피묻은 템폰이다. 변기 속에 잠긴 템폰이 물에 번지면서 붉은 선묘 드로잉을 만드는데, 이러한 영상을 동반하여 남성의 음성이 일본 베스트셀러인 <<여아 양육법>>을 읽는다: "딸을 가정주부로 키우시오. 딸은 남동생을 돌볼 수 있어 좋습니다".[202] 이데미추는 이러한 영상 내러티브를 통해 자전적 경험을 페미니스트의 반항으로 전환시킨다.

도리스 체이스 Doris Chase는 초기에 프로세싱 작업으로 추상 영상을 창조, 그것을 안무의 한 요소로 사용함으로써 '비디오 댄스'[그림42]라는 새로운 장르를 수립한 형식주의 비디오의 수행자였다. 그러나 1970년대 말에 이르러 그녀는 비디오에 대한 내용적 접근을 시도한다. <개념 시리즈>에서 체이스는 기존의 추상 이미지에 언어와 드라마를 삽입, 폭넓은 감정의 소통을 이루고자 하였다. 시인, 만담가, 퍼포먼스 예술가들과의 협업을 통하여 남녀의 인간관계, 생로병사를 주제화하면서 체이스는 페미니즘과 무관하지 않은 '전자 드라마'를 창출하였다. 80년대 중반에는 유명 여배우를 주제로 한 <그녀 자신에 의해 By Her Self>연작에서 여성들의 노년 활동과 그들의 역할을 묘사하고 있다. 1985년의 <한 사람을 위한 테이블 Table for One>[그림43]에서는 고급 식당 테이블에 홀로 앉은 왕년의 여배우, 외로운 제랄드 파주의 '보이스 오버' 독백을 통해 여성들에게 나이가 든다는 것의 의미가 무엇인지를 일깨워준다. 체이스의 이 작품은 형식주의 비디오에서 페미니즘 내러티브로의 전환을 보여주는 좋은 예이다. 그녀는 시게코 구보다가 초기

---

202). Wooster, "The Way We Were," p. 35.

의 페미니즘 다큐멘터리로부터 형식적, 미학적 작업으로 전환한 것과는 반대되는 과정을 밟고 있는 셈인데, 작가적 성숙과 함께 초기의 기술 실험과 학습된 남성 언어를 벗어버리고, 페미니즘 내용과 양식을 지향하고 있는 점에서 주목할 만하다. 그러나 체이스는 이 작품에서, 여성이 늙는다는 것의 의미에 대한 심리적, 사회적 분석은 2세대 페미니스트들에 맡긴 채, 노인을 찬양하거나 노년에 대한 센티멘털리즘을 표출하는 여성적 나르시즘의 한계를 보인다. 그런 면에서 이 작품이 80년대 중반에 제작되었음에도 불구하고 1세대적 감수성을 벗어나지 못하고 있다고 할 수 있다.

상기한 작가들과는 다르게 '비디오프릭스'의 여성 멤버 낸시 카인 Nancy Cain은 <해리엣 Harriet>(1973)에서 가사로부터 탈출하는 이웃집 여인 해리엣 벤자민의 도피 행각을 직설적인 수법으로 묘사함으로써 나르시즘을 탈피하고 있다. 카인은 빨래와 설거지를 하고, 아이들 도시락을 준비하고, 연속극을 보는 평범한 주부의 일상생활과, 자동차를 타고 쾌재를 부르며 고속도로를 달리는 여주인공의 일상으로부터의 탈출을 '롱 샷'과 '와이드 앵글'로 촬영하였다. 이야기의 설정은 물론 픽션이지만 나르시즘을 배제한 다큐멘터리 방식의 촬영에 의해 여성의 해방감과 욕망이 현실적으로 전달된다.[203]

카인과 마찬가지로 다큐멘터리 방식의 촬영 수법과 담백하고 진솔한 이야기를 통하여 탈나르시즘을 시도하고 있는 대표적인 서술적 다큐멘터리 작가로서 카라 드비토 Cara deVito를 들 수 있다. 그녀의 <언제나 네 남편을 사랑하거라 Ama L'Uomo Tuo, Always Love Your Man>(1974)[그림44]는 인물 연구인 동시에 사회 비평이다. 드비토는 자신의 할머니인 75세의 아델리네 Adeline가 못된 남편으로부터 학대받고 살았던 50년 인생을 자신에게 들려주는 이야기를 다큐

---

203). 이 작품은 '비디오프릭스'가 뉴욕으로부터 레인스빌로 이주한 후 "세계에서 가장 작은 방송국"을 개설, 6년간 주간 방송을 실시하였을 당시에 방영되었다. 카인의 이 작품을 소개하는 가운데 게버는 그것이 지역 방송으로 방영되는 이웃의 이야기가 아니라 일반 상업방송의 프로그램이었다면 시청자들의 흥미를 좀더 끌 수 있었을 것이라고 첨언하고 있는데, 이러한 언급을 통하여 다큐멘터리 커뮤니티 테이프의 수용의 한계를 감지할 수 있다. Gever, "Video Politics," pp. 26-27.

멘터리로 제작하였다. 1974년 할머니의 브룩클린 아파트에 일주일간 머물면서 제작한 이 작품에서 드비토는 할머니와 손녀, 또는 세대 간 여성들의 소통, 그리고 가부장제에 대한 비판을 주제화하고 있다. 이야기 속의 과거 장면과 현재 할머니의 활달한 모습이 교차되는 가운데 할머니의 인생 이야기가 펼쳐진다.

이탈리아 출생의 아델리네는 미국으로 건너온 후, 같이 살던 오빠와 새언니의 학대로부터 벗어나기 위해 '무작정 결혼'을 감행하게 되었다: "거기서 벗어나기 위하여 나는 바지만 입고 있으면 어떤 얼굴을 한 말 같은 남자라도 결혼할 참이었지". 할머니는 하녀처럼 집안 일을 강요당하고 심심하면 구타당하는 폭력적 결혼생활에 대하여 상세하게 늘어놓았다[그림45]: "내 인생의 가장 중요한 부분은 청소하는 것이었다. 그러나 그는 내가 돈을 벌지 못한다고 빵을 축내는 빵벌레라고 불렀지". 할머니가 받은 학대 가운데 가장 끔찍한 부분은 임신 6개월 때 강제로 돌팔이 의사에게 보내져 낙태 받고 죽을 뻔한 이야기이다: "그날 밤 나는 너무 아파서 나를 죽여달라고 신에게 외쳤다".[204]

19분간 계속된 할머니의 이야기는 이렇게 끝을 맺는다: "나의 어머니는 이탈리아 말로 '언제나 네 남편을 사랑하거라, 그가 떠나지 못하게 하거라'라고 내게 말씀하시곤 했다. 그 사람의 잘못에도 불구하고 그를 사랑하라는 것, 그것은 너무나 현명한 말씀이셨다". 가출하는 낸시 카인의 여주인공과는 대조적으로, 남편의 학대에도 불구하고 그를 사랑하고 받들고 살아야 한다고 아델리네에게 전해진 당부는 그녀가 손녀 드비토에게 보내는 당부이기도 했다. 아이러니컬한 마지막 당부는 자신을 파괴시키는 사회 계약에 대한 뿌리깊은 신봉을 반영하는 동시에 제2의 성으로서의 여성의 포기와 희생을 암시한다. 드비토는 개인 경험을 솔직하게 털어놓는 할머니의 당당한 고백을 시각적 쾌와 무관한 카메라 앵글과 다큐멘터리 양식에 담아냄으로써 '개인적인 것이 곧 정치적인 것'이라는 1세대 페미니즘의 구호를 실천한다.

다큐멘터리 비디오의 선구자 줄리 구스타프슨 Julie Gustafson의 <친교

---

204). 비디오테이프 서술에서 발췌 인용. (이하 각주 없는 인용문은 모두 '테이프 인용'임).

의 정치학 The Politics of Intimacy>(1972-3)[그림46]은 민족 배경이 다르고 성에 대한 기호도 다른 다양한 연령층 (15세-54세)의 여성 10인의 성에 대한 고백을 기록하고 있다. 이들은 '오르가즘', '파워', '흥분', '자위', '공포', '자기애'의 6가지 주제, 즉 여성에게는 금기시되었던 은밀한 성적 주제들을 놓고 52분간 각자의 경험을 이야기한다. 이러한 성적 주제는 자궁, 임신, 월경 등 에로틱한 이미지로 '여성 도상'을 수립한 70년대 페미니즘 미술의 영향을 반영하기도 하지만, 여기서는 성에 대한 미학적, 예술적 관심보다는, 어느 누구도 대화를 주도하지 않는 민주적 방법으로 자신의 성 경험을 공개하는 여성들 간의 친교와 공동체 의식에 초점을 맞추고 있다.

이 10인의 화자들 가운데 미국의 유명한 심리치료학자인 매리 제인 셔피 Mary Jane Sherfey가 배석하여 눈길을 끈다[그림47]. 그녀는 다른 출연자들의 이야기를 듣다가 필요한 부분에서 학문적인 조언을 들려준다.[205] 첫번 주제인 '오르가즘'에서 셔피 박사는 도표를 보여주면서 오르가즘에 관한 의학 지식을 전달한다: "성 경험이 있는 사람이면 누구나 성적 흥분의 절정 바로 직전에 언제나 공백이 있음을 알고 있겠지만, 이 그래프는 자극이 없는 상태에서 높은 상태로 상승되는 선을 보여줍니다. 오르가즘은 자극이 높은 이 지점에서 일어나는 것이 아니라 높은 상태에서 제로 상태로 뚝 떨어졌다가 갑자기 고조에 달하는 이 지점에서 일어납니다".[206] 셔피는 두 번째 주제 '파워'에 대해서는 이렇게 말한다: "문명 이전에는, 즉 농경시대 이전에는 여성들이 좀더 자유분방하고 성적으로 유리하였죠. 말하자면 성적으로 억압되지 않은 시대였습니다. 자유스럽지 않을 이유가 없었던 것이죠. 목축하고, 정착하고, 아이들을 키우고, 세습이 시작되었던 농경시대에 이르러 여성은 성적 제약을 받게 되었습니다". 어느 수줍은 여인은 "나는 남들처럼 여성

---

205). 매리 제인 셔피는 음핵을 통한 오르가즘에 대한 대표적인 이론가이다. 그녀는 논고 <여성의 성욕에 대한 이론 A Theory of Female Sexuality>(1976)과 저서 <<여성적 성욕의 본질 및 혁명 *The Nature and Evolution of Female Sexuality*>>을 통해 유전자 이론을 대두시켰고 그와 함께 페미니즘의 제2 물결의 기초를 세우는데 공헌하였다. Humm, <<페미니즘 사전>>, 167 쪽.
206). 테이프 인용. (이하 각주 없는 인용문은 모두 테이프 인용임.)

적이지 못해요. 그래서 사람들이 내게 매력을 못 느끼겠지만, 그렇다고 여성적인 것처럼 꾸미고 싶지는 않아요. 내 자신을 최소한 그 정도는 존중하지요"라고 털어놓는다. 그러자 촬영 중이라서 목소리만 들리는 구스타프슨이 "여성적인 것이 어떤 겁니까"라고 묻는다. 그녀는 "여성성, 그러니까 아름답고, 육감적이고, 좀 아둔한 여자가 그러한 이상형이죠. . . "라고 대꾸한다. 어느 여성은 남성과의 관계에서 "성차별이 없는 동등한 관계란 있을 수 없다"고 주장한다: "상대 남자가 성차별 주의자가 아니더라도 매체나 동료나 주위 모든 것 때문에 그러한 생각을 유지할 수가 없는 거죠. 그리고 그러한 생각이 침대로까지 연장이 되니까요". 이에 셔피 박사가 다시 "여성은 송아지나 암소와 같이 역사에 등장합니다. 염소, 돼지, 소 이상의 권리가 주어지지 않았다는 것이지요" 라고 말한다.

다음 '흥분'이라는 주제에 대하여, 어느 레즈비언 여성이 이렇게 고백한다: "나는 그 순간 그녀가 얼마나 아름다웠는지, 나를 얼마나 행복하게 해 주었는지 말해주고 싶었어요. 특히 그녀가 나를 위해 해 준 것이 나를 얼마나 자극시켰는지 . . . " 어느 다른 여성은 이렇게 토로한다: "여성이 오르가즘을 느끼는 것은 배고픔을 느끼는 것처럼 당연한 일입니다. . . 누구든지 자극을 받으면 그것을 느낄 수 있는 거죠". 셔피는 "오르가즘은 방아쇠가 여러개 달린 총으로 생각하면 됩니다. 그 방아쇠들은 유방, 음핵, 자궁일 수 있으며, 어떤 여성들은 그들 자체가 오르가즘이라고 생각합니다" 라고 부언한다. 그 다음 주제 '자위'에 관해 어떤 화자는 "나는 8, 9살 된 어린 나이부터 그것을 시작했어요. 내가 하는 것이 무엇인지 몰랐기 때문에 나쁜 짓이라고 생각하지도 않았죠. . . "라고 말한다. '공포'라는 주제를 놓고는 셔피는 이렇게 언급한다: "여성의 비극 가운데 하나는 오르가즘을 많이 느낄 수록 더 많이 느낄 수 있다고 생각되어 결국 완전히 만족하지 못하는 점입니다. . . 여러분들이 복수의 오르가즘을 가질 때 그것에 대해 승리감을 느낄 것입니다. 그러나 당신의 골반이 약간 불편한 것을 느낄 것이에요. 그것이 육체의 비극입니다".[207] 마지막으로 '자기애'에 관하여 어느 여성이 이렇게 말한다: "나는 가끔

207). 셔피는 복수적 오르가즘을 느낄 수 있는 여성의 능력이 남성과는 전혀 다르거나 우위라고 주장한다. 음핵을 통한 오르가즘에 대한 이론을 포함하는 셔피의

마음속으로 여성에게 욕망을 느낍니다. 다른 여성의 몸을 사랑한다는 것이 자기 자신을 여성으로 이해하는데 도움을 주리라는 생각도 하게 되었습니다".

여성 심리학자인 매리 제인 셔피를 비롯하여, 레즈비언, 흑인 여성, 어린 소녀 등이 각기 다른 시각으로 개인적 견해와 경험을 솔직하고 친밀하게 털어놓는 가운데, 페미니즘의 여러 주제들이 건드려진다. 페미니즘이 운동가나 이론가의 전유물이 아니라 성차별 문화 속에 살고 있는 여성들의 구체적인 현실이라는 점이 이 테이프를 통해 역력히 드러난다. 우스터는 이렇게 개인 이야기를 진솔하게 주고받는 구스타프슨 식의 초기 다큐멘터리 양식이 차후 텔레비전 '토크 쇼'의 전형이 되었다고 주장하는데, 구스타프슨은 실로 '토크 쇼'적인 책략으로 여성들 대화의 친밀함과 토픽의 다양함을 강조한다.[208] 그녀는 우선 각 담화자의 얼굴을 클로즈업으로 비추고 생생한 얼굴 표정을 그대로 포착하여 시청자로 하여금 마치 그 출연자들이 자신을 보고 이야기하는 착각이 들게 한다. 화자들의 얼굴이 화면을 가득 채우며 한 사람씩만 비춰지기 때문에 처음에는 그들이 각기 독백을 하는 듯이 보이다가 후반부에 가서야 그것이 여럿이 함께 나누는 대화였다는 사실을 깨닫게 된다. 또 하나의 책략은 구스타프슨이 테이프 원본을 주제별로 6 부분으로 나누어 재구성하고 있는 점인데 (처음부터 주제별로 구획하여 이야기를 진행한 것이 아니다),[209] 이러한 새로운 편집 방법을 통하여 대화의 내용과 흐름을 부각시킬 뿐 아니라, 촬영보다는 편집에 의존하는 2세대의 '후기제작' 양식을 예견케 한다. 이러한 책략들에 의해 이 작품은 동 시대의 단순 기록적인 다큐멘터리와는 달리 생동감과 친밀감으로 '친교의 정치학'을 실천한다.

진솔한 대화와 담백한 카메라 조작으로 시각적 쾌와 여성적 나르시즘을 극복하고 있는 드비토나 구스타프슨의 다큐멘터리도 남성 다큐멘터리에 비하면 자전적이고 자기애적 측면을 벗어나지 못하고 있음을 부인할 수 없다. 남성 제작

유전자 이론은 음핵이 퇴화한 기관이라는 프로이트 식 이론에 대한 정면 도전으로서, 사회적으로 구조된 성역할에 상당한 의미를 부여하였다. Humm, <<페미니즘 이론 사전>>, 167 쪽.

208). Wooster, "The Way We Were," p. 34.

209). Gever, "Video Politics," pp. 25-26.

자들의 관심은 작가의 개인적 경험보다는 정치사회적 문제에 경사 되어 있다. 예컨대, '앤트 팜 Ant Farm'은 <캐딜락 농장 쇼 Cadillac Ranch Show>(1974)[그림48], <미디어 방화 Media Burn>(1975)에서 텔레비전의 일방적 보도를 비판하며 사회적 소통의 문제를 제기한다. 이들은 수상기 피라미드 벽을 방화한 후 캐딜락을 타고 통과하는 장면을 비디오로 찍었다. 편집 과정에서 그것을 '천천히 틀기', '다시 틀기' 등 스포츠 중계방송 테크닉을 사용할 뿐 아니라, 화장 사건을 보도한 실제 뉴스 장면을 삽입하면서, 파편화된 방송 시간과 사건의 복합성을 단순화시키는 보도체제를 풍자, 비판하는 것이다. TVTV는 <4년간 더 Four More Years>(1972)[그림49]에서 닉슨 대통령의 선거 운동과 마이아미에서 열린 공화당 전당대회 장면들을 기록하였다. 1/2인치 휴대용 카메라로 "4년 더", "그 어느 때보다도 닉슨이 필요하다"라는 구호로 하나가 된 당원들의 열광적인 함성과 대회장 실황을 취재한 이 다큐멘터리를 통해 이들은 우상타파적인 시각으로 미국의 정치생리와 선거전략을 노출시킨다. NBC, CBS, ABC 등의 기자들과 함께 취재에 나선 TVTV는 히피 차림에 하모니카를 불면서 여타 보도진으로부터 스스로를 차별화시킨다. 한 의원에게 하모니카 연주에 대해 묻자 그는 "나는 음악 평론가가 아닙니다"라고 대답한다.[210] 이러한 남성 다큐멘터리 작가들과는 달리, 여성들에게는 사회적 소통이나 정치적 현안보다는 성적 불평등과 억압의 문제가 일차적인 관심사였으며, 여성들은 그러한 문제를 개인의 심리적, 사회적 경험의 표출을 통하여 제기하였다.

(2) 실험적 내러티브

구스타프슨의 경우에서 이미 감지되었지만, 일부 페미니스트 예술가들은 재래적 다큐멘터리에 만족치 않고 비디오에 대한 구조적, 양식적 실험으로 그것의 사실주의적 양상을 탈피하고자 하였다. 실험적 내러티브라고 불릴 수 있는 이러한 경향의 페미니즘 비디오는 그러나 다큐멘터리의 사실주의 양식을 거부한 것이지 다큐멘터리의 정치적 이념 자체를 저버린 것은 아니었다. 그러한 까닭에 실험적

---

210). 테이프 인용.

내러티브를 ‘실험적 양식의 서술적 다큐멘터리’라고 부르는 것이 보다 정확한 표현이 될 것이다.

실험적 내러티브의 제작자들은 객관적이고 사실묘사적인 다큐멘터리 양식에 대한 비판과 함께 분석적이고 개념적인 방식으로 주제에 접근하였다. 무대를 길거리나 현실 공간에서 고안된 무대와 장치를 사용하는 스튜디오로 옮겼으며, 최소의 편집을 가하는 다큐멘터리 테이프와는 대조적으로 편집과정 자체를 중시하였다. 또한 화면에 텍스트를 병치시키거나, 이미지와 음성을 분리시키는 ‘보이스-오버’ 수법 등, 반리얼리즘 전략으로 비디오에 대한 분석적 접근을 시도하였다. 이들의 작업은 내용적으로도 개인적이고 자전적 진술보다는 부계 체제와 억압의 관계 및 재현을 분석, 비판하는 사회적 논평으로 기능 하였다.

실험적 내러티브의 특징이자 장점은 경험보다는 분석에 의존하고, 표현보다는 개념을 선호하며, 무엇보다 본질주의 보다는 사회주의 페미니즘을 표방함으로써 내러티브의 한계인 여성적 나르시즘의 위험을 극복할 수 있다는 점이었다. 나르시즘은, 앞으로 상세히 논의하겠지만, 자기노출, 자기도취라는 맥락에서 늘 페미니즘 비평의 비판과 공격의 대상이 되어왔는데, 실험적 내러티브는 바로 나르시즘을 극복하기 위한 탈나르시즘을 위한 방안으로 대두된 것이다. 즉 실험적 내러티브는 한편으로는 다큐멘터리의 사실주의 양식을 거부하고, 다른 한편으로는 내러티브의 자전적 나르시즘을 탈피함으로써 이상적인 페미니즘 비디오로 대두될 수 있었다. 다큐멘터리와 내러티브 강점을 활용하고 약점을 보완함으로써 예술적인 동시에 정치적일 수 있었던 실험적 내러티브의 주역들은 다큐멘터리 제작자 이상의 예술적 기반과 안목을 갖춘 예술가요, 투철한 여성의식을 가진 페미니스트이어야 함은 당연한 일이다. 재현과 부계적 억압의 다양한 형태를 이슈화한 마사 로슬러, 여성적 재현을 의심하는 허민 프리드가 실험적 내러티브의 대표적인 작가들로 지목될 수 있다. 허민 프리드 Hermine Freed는 페미니스트이기 이전에 비디오 실험을 통하여 페미니즘을 실천할 준비가 되어 있던 비디오 미술가였다. 자신이 언급하듯이, 비디오를 “철학적이고 사회적인 이슈와 관계되는 문제를 풀기 위한 유용한 도구”로 간주하였던 그녀는 무엇보다 예술의 ‘내용’과 ‘의미’에 대하여

고심하였다.[211] 그녀의 논고 <우리는 어디로부터 왔으며, 어디에 있으며, 어디로 갈 것인가> 구절들은 이러한 고민을 여실하게 반영한다:

> 요약하자면 형식주의자들은 예술의 의미란 그 형식에 있으며, 예술은 그 형식의 본성과 성질 때문에 언제나 예술일 수 있다는 입장을 취한다. 그들에게는 내용은 예술로서의 가치와 무관하다. . . 개념주의자들 역시, 그들은 인정하지 않겠지만, 이러한 시각을 지지한다. . . 개념주의자들이 내용을 중시했다면 그것은 초미학적 내용을 삭제하기 위한 것이다. 그러나 논리적 귀결을 따른다면, 그 결과는'보이', 즉 공허였다. 그리하여 관계적 의미에 집중하는 새로운 전략이 제시되었다; 신체, 퍼포먼스 예술, 대지미술, 실험적 개념주의 등, 이것들은 모두 예술에서의 의미의 가능성을 확장하는 대안으로 제공되었다. 그러나 문제는 여전히 남는다. "예술적 맥락에서 내용으로 가치 있는 것이 과연 무엇인가?"[212]

프리드는 내용적으로 가치 있는 예술이 비디오라고 주장한다. 일반 오브제 예술과는 달리 비디오는 실내장식으로는 쓸 수가 없으며, 카세트 테이프로 대량생산과 대중소비가 가능하다. 시장성, 유용성, 상호성에서 다른 매체가 줄 수 없는 것을 제공하는 것이 비디오이며, 그것이 비디오 미술의 내용을 마련한다. 즉 비디오는 이미지의 시청각적 특성, 시간성, 상호성 등이 내용에 봉사하는 형식/내용 장르이자, 인생/예술의 장르이다. 프리드는 비디오에 대한 이러한 철학적, 사회적인 인식에서 비디오를 사용하며, 이러한 맥락에서 "비디오는 변화된 의식과 시각으로 작업하기에 제일 좋은 도구이다. 비디오는 현실의 변화를 일상적인 것으로 바꾸는 속성을 갖고 있기 때문이다"라고 역설하는 것이다.[213]

프리드는 2세대의 감수성으로 미학과 정치의 이분법을 초월한다. 특히 그녀에게 시간성은 페미니즘을 실천하는 하나의 구조적 장치가 된다. 그녀의 <가족 앨범 Family Album>은 "기억 속의 시간, 시간 속의 기억"에 관한 것으로서, 그녀는 이 작품을 통하여 과거는 현재와의 충돌로 나타나며, 현재는 과거 위에 병치되

---

211). Freed, "Where do we come from?," p. 210.
212). 앞글.
213). 앞글, p. 213.

어 있음을 강조하고 있다. 이 테이프 속의 내러티브는 과거의 기억을 회상하지만, 그 하나하나의 문장들은 과거와 현재를 관통한다. 자전적 회고를 담고 있는 이 테이프는 자칫하면 나르시즘 서술로 흐를 수 있다. 그러나 프리드가 강조하는 것은 자전적 내용이 아니라 시간이다. 여기서 그녀는 과거의 사건을 묘사하고 있는 것이 아니라 과거의 구축으로서의 현재를 쟁의화하고 있으며, 일반적인 다큐멘터리, 내러티브와는 다르게 그것의 내용, 구조, 구성에 변화를 가하는 비디오 실험을 통하여 자신의 역사를 객관화시키고 있는 것이다.

<가족 앨범>이 개인 역사에 관한 것이라면, <아트 허스토리 Art Herstory, 미술 여성사>(1974)는 여성의 역사, 여성미술의 역사를 취급하고 있다. 남성 중심의 역사인 '히스토리 history'에 대한 대립적 개념으로 상정된 '허스토리 herstory'라는 개념은 단지 여성의 역사라는 의미를 지니는 것이 아니다. 허스토리는 "여성들의 과거와 현재의 삶, 여성들의 집단, 언어 및 경험에 대한 이론이자 기록"으로서 "여성 억압과 그에 대한 여성의 반응에서 일정 패턴을 찾아내는" 페미니즘 담론이다.[214] 프리드의 <아트 허스토리>역시 단순히 여성미술의 역사로서의 '여성 미술사 History of Woman Art'가 아니라, 미술에서의 여성 재현을 문제삼는 저항적 담론으로서의 '여성 미술사 Art Herstory'이다.

<아트 허스토리>는 13세기의 치마부에로부터 라파엘을 거쳐, 엥그르, 마네, 세잔, 마티스, 드쿠닝, 워홀에 이르는 역사적 (남성)대가들의 작품을 차용하는 것으로 시작된다. 그런데 프리드의 차용은, 차용이나 인용을 미학적 행위로 수행하는 남성적, 모더니즘적 차용과는 달리, '침입'의 전략으로 수행된다. 더구나 그녀의 침입은 개념적 차원이 아니라, 실제 행위 차원에서 이루어진다. 즉 본인과 동료 작가들이 역사적 대가들의 걸작 속에 침입하여 화면의 주인공을 대신하는 것이다. 이 침입자들은 그러기 위해 그림 속의 인물과 같은 의상을 입고 같은 포즈를 취하며 화상과 자신을 동일화시키는데, 이를 위해 비디오와 컴퓨터 기술이 동원된다. 즉 프리드는 비디오 촬영과 디지털 프로세싱 기술을 사용함으로써 침입자들을 그림 속의 재현 이미지 위에 병치시키는 것이다. 예를 들면, 프리드 자신이 치마부에

---

214). Humm, <<페미니즘 이론 사전>>, 334 쪽.

의 <옥좌의 성모자 Madonna Enthroned>[그림50]나 라파엘의 <세례 요한과 함께 있는 옥좌 속의 성모자 Madonna and Child Enthroned with St. John the Baptist>속의 성모가 되어 그림 속의 옥좌에 앉아 있는다.[215] 그런데 그녀는 그림 속의 성모처럼 엄숙한 표정을 짓고 가만히 있는 것이 아니라, 주변 인물로 그림 속에 함께 배치되어 있는 동료들과 잡담하거나, 손에 쥐고 있던 비디오 카메라로 화면 밖을 내다보며 관객을 향해 자신의 작업 과정과 의도를 설명한다. 다음 장면에서 그녀는 우아하고 요염한 자크-루이 다비드Jacques-Louis David의 <레카미에 부인 Mme Recamier>[그림51]이 되어 있다. 그림 속의 레카미에 부인과 같이 흰 가운을 입고 의자에 길게 앉아 그녀는 이렇게 말한다: “나는 이 여인이 될 수 있다. . . 시간에 의해 얼마나 많은 여성들이 영향을 받았는가. 여성은 자유롭게 태어날 수 있지만, 시간, 장소, 환경에 묶여 있다”.[216]

프리드는 그밖에 샤르팡티에 Constance Marie Charpentier의 <마드모아젤 뒤 발론뉴 Mlle du Val'Ognes>의 주인공 역을 대행하기도 하고, 나부가 되어 엥그르의 <터키 목욕탕 The Turkish Bath>[그림52]에 들어가 앉아 있기도 한다. 마네의 <철도길 Railroad>의 주인공이 되기도 하고, 밴 고흐 <지누 부인의 초상 Portrait of Mme Ginoux>의 지누 부인으로 분장하며, 피카소 입체파 초상의 파편적 모델이 되기도 한다. 마지막으로 마릴린 몬로와 같이 앤디 워홀의 자랑스런 모델[그림53]이 되어 분할된 화면 위에 4개의 얼굴로 나타나는 역할을 끝으로 명화 18점에 대한 침입자의 순례를 마친다.

그림 속에 그려진 인물들은 모두 여자들이고, 그림을 그린 작가들은, 다비드의 제자인 샤르팡티에만 빼고는, 모두 남자들이다. 프리드는 그림 속의 여자 주인공이 되어 남성들 작품에, 미술사에 침입한 것이다. 더구나 그녀는 웃고 떠드는 말하는 주체, 카메라를 통해 세상을 응시하는 보는 주체가 되어, 대상으로 고착된

---

215). 비디오 촬영을 위해 치마부에의 <Madonna Enthroned>(1280-90)을 복제한 것으로 사려되는 이 테이프 속의 치마부에 성모자 상은 가장자리 처리와 옥좌 세부에서 원래 그림과 다르다. 라파엘의 <Madonna and Child Enthroned with St. John the Baptist> (1503-06) 역시 세부가 수정된 복제화를 사용하고 있다.
216). 테이프 인용. (이하 각주 없는 인용문은 모두 테이프 인용임.)

화면의 여성을 대치하는 것이다. 프리드의 <아트 허스토리>는 결국 보는(그리는) 주체는 남성, 보여지는(그려진) 대상은 여성이라는 '시각의 법칙'에 대한 도전이며, 그러한 법칙을 성립시킨 부계문화에 대한 공격이다. 샤르팡티에의 새 모델이 되어 카메라 앞에서 포즈를 취하면서 프리드는 이렇게 말한다: "스튜디오 안의 현재 이 모델이 과거의 여자 모델보다 더 억압적으로 강요받고 있다". 프리드의 이러한 비판적 진술은 여성을 그림 속에 가두 듯, 재현의 기호 속에 가두는 부계적 쇼비니즘에 대한 고발이다.

여성의 재현 이미지를 수정하고 남성 위주의 미술사에 간여함으로써 '여성 미술사'를 재창조하려는 프리드의 페미니즘 의식은 동시대 수정주의 미술사관을 반영한다. 그러나 프리드는 여성미술을 소외시킨 부계적 미술사에 대해 분노하는 대신에, 작가 자신의 변신을 통하여 '얼터너티브' 이미지를 창출하며, 그럼으로써 여성과 여성 신체를 둘러싸고 구축되는 왜곡된 여성상, 오도된 여성성을 붕괴시키는 동시에 새로운 여성 이미지를 대두시킨다.[217] 프리드의 <아트 허스토리>는 결국 여성의 재현 이미지에 대한 발언인 셈이다. 그러나 동시에 그것은 역사와 기억을 만드는 시간에 대한 지각적 탐구이기도 하다. 조나단 프라이스 Jonathan Price가 "자신을 그림 속의 모델로 삽입함으로써 미술사를 재연출하는 그녀의 풍자적인 공격을 통해 시간이 붕괴된다"라고 지적하고 있듯이, 프리드의 작업은 언제나 시간적 인식에 관한 것이다.[218] <아트 허스토리>에서도 프리드는 그것이 역사적 시간을 참고로 사용하는 만큼, <가족 앨범>에서와 마찬가지로, 과거와 현재의 시제를 병치시키는 통시적 개념을 부각시키고 있다. 그녀가 라파엘의 성모상이 되었을 때 그녀는 이렇게 진술하였다: "장소는 달라도 시간의 연속성이 있다. 라파엘의 화실에서 일어날 수도 아닐 수도 있는 사건이 내 화실에서도 똑같이 일어날 수도 아닐 수도 있다". 프리드의 시간 개념은 통시적이고 변증법적이다. 그녀가 피력하듯이, 과거가 현재에서 쉼없이 재해석되기 때문에 현재에 대한 재해석을 통하

---

217). 앤-사전 우스터는 허민 프리드의 이러한 변신이, 변장한 자신의 모습을 촬영한 신디 셔만의 사진 작업을 예시한다고 지적한다. Wooster, "The Way We Were," p. 38.
218). Jonathan Price, *Artnews*. (*Early Video Art*, p. 24에서 재인용).

여 과거를 수정할 수 있으며, “과거와 현재, 이미지와 사건, 역사와 현실의 차이를 밝힘으로써 역사의 의미를 재규정할 수 있다”[219]

실험적 내러티브의 또 하나의 주역 마사 로슬러 Martha Rosler는 예술가이자 사회변혁을 위한 운동가로서 페미니즘 비디오의 최전방에 위치하고 있는 페미니스트이다. 그녀는 개념미술, 책예술, 우편미술, 사진, 퍼포먼스, 비디오 등 다양한 표현을 통해 사회의 허위를 노출하고, 여성의 사회적, 경제적 불평등과 여성 담론의 부재를 이슈화한다. 여성문제를 정치화하는데 있어 그녀는 여성적 유형을 의심하고 여성억압을 고발하는 범위 내에서만 개인적 경험을 사용한다. 그럼으로써 본질론적 페미니즘의 한계인 자전적 나르시즘의 위험으로부터 벗어날 수 있는 것이다.

미술의 현체제에 수용되기를 거부하며 상업화랑의 전시를 미루어 온 그녀의 초기 작업은 출판물의 형태를 띈 책예술이었다. 월남전에 관한 사진 작업 <집에서 보는 전쟁 Bringing the War Home: House Beautiful>(1967-72)은 70년대 초부터 90년대에 걸쳐 ‘얼터너티브’ 출판사에서 발행해 온, 반전 활동의 결산이다. 여기서 그녀는 포토몽타주 수법으로 언론 매체에 의한 보도가 전쟁의 실상을 얼마나 왜곡시키는지, 그 비현실적 보도와 허구적인 전쟁 이미지를 고발하고 있다. 대중매체에 의해 부인되고, 사장되고, 신비화된 사건의 관계들을 노출하는 것이 그녀의 목적이다. 1983년의 비디오테이프 <고문이 되는 단순한 일례A Simple Case for Torture, or How to Sleep at Night>, 1985년의 <그릇된 정보 If it's too bad to be true, it could be DISINFORMATION> 역시 미국의 잡지나 텔레비전의 선택적 보도, 선택적 언어, 고통을 정당화하는 합법화에 가담하는 매체의 부정적 역할에 대해 일침을 가하는 비판적 작업들이다.

어떠한 재현도 진실의 반영일 수 없다는 생각에서 기존의 재현미술을 거부하는 로슬러에게 비디오는 매체적 탐구의 대상이 아니라 대중매체를 공격하기 위한 무기가 된다. 비디오 기술을 반텔레비전의 전략으로 사용하는 그녀에게,

---

219). Freed, "Where do we come from?," p. 51.

> 비디오 자체는 순수하지 않다. 그것은 그것의 발명을 찬양하는 일종의 문화상품이다. 그러나 다양한 허구적 내러티브 형태를 활용하면서 비디오를 사용할 때에, 그것은 상업 텔레비전과의 변증법에 관여하는 미끼로서 작용할 수 있다. 나는 일상에 관한, 사회생활을 밝히는 예술을 만들고자 한다. 개인적 의식, 가정생활, 독점 자본주의 문화 사이의 관계를 탐구하고 낙관적 합리주의로 형태를 취하는 일상 생활의 신화적 설명을 의심하기 위해 나는 비디오를 사용한다.[220]

그녀의 초기 비디오 작업 <미식가>와 <부엌의 기호학>은 가정에서의 여성의 역할과 여성의 종속적 위치를 분석하고 있다. <미식가 A Budding Gourmet>(1974)에서 그녀는 백인 중산층 여인이 남편을 위해 요리를 배우고 싶은 욕구를 서술한다. 그 사이 카메라가 환상적인 음식 장면에서 기아에 허덕이는 빈민에게로 옮겨진다. 로슬러는 미국 시민으로 태어난 것에 대한 안도감을 표현하고 남편과 아이들을 위해 요리하기를 즐겨하는 어느 여성의 고백을 통해, 인종차별주의와 여성의 억압을 이슈화하는 것이다. <체중빼기 Losing : A Conversation with the Parents>(1977)에서도 로슬러는 틴에이저의 거식증과 제3세계의 강요된 기아 사이의 관계를 분석하고 있는데, 그녀는 이와 같이 거식증, 폭식증, 식탐 등 음식의 남용을 소비사회의 악으로 고발하는 일련의 작품들을 통하여, 음식의 유행, 브루주아의 외국 요리 선호, 기아, 가정부, 식당 종업원 문제 등 음식을 둘러싼 사회문제 및 음식문화와 성차별 문화의 역학관계를 노출하고 있다.

로슬러는 <부엌의 기호학 Semiotics of the Kitchen>(1975)[그림54]에서 부엌과 요리라는 가정적 개념을 분노와 좌절의 어휘로 대치한다. "나는 '주체를 말하는 언어'의 개념에 대해 유념한다. 또한 음식 생산, 고삐 달린 주체성의 시스템을 대변하는 기호의 시스템에서 여성의 기호로의 변형에 대해서도 관심을 갖는다"라는 진술과 함께,[221] 로슬러는 여성 생활의 기본이자 여성 억압의 원천이며 동시에 계급구조와 미식가적 제국주의의 동기가 되는 음식을 이슈화한다. 그녀는 고정된 카메라 앞에 서서 앞에 놓인 부엌 도구들을 하나씩 들어가며 호명과 설명을

---

220). *Electronic Arts Intermix*, p. 167.
221). *Early Video Art*, p. 58.

시작한다. A부터 Z까지 알파벳과 함께 기구를 호명하는 (A apron, B bowl, C chopper . . .) 그녀의 단호한 제스처와 음성이 가정적 의미의 부엌 도구를 억압의 표상으로 전환시키고, 이를 통하여 여성의 언어란 환경에 의해 규정된다는 사실을 폭로한다: “여성이 말할 때 그녀는 자신의 억압을 말한다”.[222]

비자전적 서술에 의존하는 로슬러의 퍼포먼스는 냉담하고 직설적이며 도발적인 힘을 갖는다. 로라 코팅햄 Laura Cottingham은 로슬러 작업의 그러한 힘은 바로 그녀의 음성에서 나온다고 주장한다: “로슬러의 음성은 그녀의 작업에서 가장 강한 요소이다. 그녀의 음성은 거칠고, 지적이며, 틀림없는 브룩클린의 억양이다”. <부엌의 기호학>뿐 아니라 <인체측정>에서도 그녀의 음성은 큰 역할을 담당하는데, 그러한 로슬러 음성의 특성을 간파한 에이미 토빈 Amy Taubin 역시 “그녀의 음성은 이 테이프의 목적인 사회적 기준을 위반하는 최고의 논증이다”라고 논평하고 있다.[223]

로슬러의 대표작 <한 시민의 인체측정 Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained> (1977)은 관료사회의 사회적 감시와 그러한 감시 속에서의 대상화되는 여성의 억압을 다루고 있다.[224] 이 작품은 3부로 구성되어 있는데, 1부는 ‘실시간’으로 촬영된 다큐멘터리 퍼포먼스로서, 내용 뿐 아니라 시간적으로도 테이프 길이의 대부분을 차지하는 작품의 중추적인 부분이다[그림55]. 2부는 사운드트랙없이 이미지만 간략하게 묘사되는 ‘상징적’인 부분이다[그림56]. 나체의 몸으로 카메라 앞에 무릎을 꿇고 앉아 희고 노란 계란들을 한 그릇에 깨트려 넣는 로슬러의 모습이 생명을 창조하는 여성의 능력을 은유 하는 듯하다. 동시에 그것은, 한 그릇에 담긴 흰자들과 노른자들이 한데 섞여 어떤 것이 어떤 것인지 구별할 수 없듯이, “무엇이 같고, 무엇이 다른지, 무엇이 안이고 무엇이 밖인지”에 관한 시각적 진술이기도 하다.[225] 3부는 집단적 차원의 감시와 그 실제 기록이 보여주는 비

---

222). *Electronic Arts Intermix*, p. 167.
223). Laura Cottingham, "Crossing Borders," *Frieze Magazine* (London, November /December 1993), p. 54.
224). vatal statistics를 직역하자면 ‘인구통계’이나 작품 내용상 ‘인체측정’으로 의역한다.
225). EAI의 마사 로슬러에 관한 소개 유인물 참조.

극적이고 무서운 '신화적' 부분이다[그림57]. 여성의 신체가 측정, 기록된 정부의 자료 사진들이 화면에 비추어지는 동안, 로슬러는 여성 억압과 관계되는 용어들을 단호하고 분명한 음성으로 열거한다: "여성살인, 여성구타, 강요된 모성, 강요된 수동성, 가정적 노예, 임금의 노예, 속박된 발, 속박된 신체, 속박된 이미지 . . . "[226]

<인체측정>의 핵심적 내용은 남성 측정사가 벗은 몸을 유순하게 내맡기고 있는 여성의 신체를 측정하는 1부의 퍼포먼스에 있다. 흰 가운을 입은 남자 측정사와 그의 조수에 의해 여성의 신체 구석구석이 측정된다. 신장, 앉은 키, 수족은 물론이고, 머리카락, 유방, 성기의 크기까지 측정되고, 그 수치는 기록되는 동시에 표준치와 비교된다. 화면의 한쪽에는 호루라기, 종, 뿔피리를 손에 든 여성 '3인조 악단'이 대기하고 있는데, 그들은 심판관처럼 측정 치수가 표준치보다 높으면 호루라기를 불고, 낮으면 뿔피리를 불며, 표준치와 같을 때에는 종을 친다. 로슬러는 여기서 나체의 피측정자가 되어 퍼포먼스를 수행하는 동시에, '보이스-오버'로 해설자의 역할을 담당한다. 말없이 행해지는 무언의 퍼포먼스와 음성으로만 들려지는 서술의 이중구조 속에서 전통적 이야기 구조가 붕괴된다. 로슬러는 이미지를 뒷받침하는 진술로 작품의 진의를 전달한다. 이 진술들이 <인체측정>의 결정적인 부분으로서, 엄격한 기준에 의해 인간, 특히 여성과 타자를 제압하는 사회과학의 허구를 고발한다.

> 통계 리스트의 한 자리를 차지하는 자신의 위치를 받아들이고, 측정에 의미가 있으며, 자기측정에서 배울 것이 있다는 생각을 수용해야 할 것인가. 측정을 일삼는 과학자들은 순수하지 못하다. 과학적 인간 측정은 사람들의 교육 기회를 막고, 특정 민족과 국가를 배척시키며, 여성들을 종속적인 존재로 그 자리에 가두어버린다.[227]

<인체측정>은 여성 신체에 부과되는 "사회적 표준화", 여성의 "식민화, 대상화, 탈인격화"를 초래하는 과학적 기준과 객관적 통계에 대한 비판이다. "이 통계가 누구에게 중요한 것인가" 라고 조셉 디 마티아 Joseph Di Mattia가 자문하

226). 테이프 인용.
227). 테이프 인용.

듯이, 그것은 여성의 역할과 행태를 규정하는 사회에 중요한 것이다.[228] 로슬러는 기술적인 동시에 억압적인 관료사회에서 일반인과 여성들이 대상화되는 과정을 검증하기 위하여 이 테이프를 만들었다고 밝히면서 이렇게 진술한다:

> 나는 개인생활의 이슈에 관심이 많다. 특히 그들의 사상과 관심이 사회경제 상황에 어떻게 맞아 돌아가는가가 흥미롭다. 내 작업은 이런 관심을 축으로 구조된다. . . 측정은 군대, 강제수용소, 자선병원 등에서 일어나는 인간의 처리과정을 암시한다. 이 작품은 다음과 같은 질문을 제시한다. 즉 여성으로서 우리는 어떻게 자신을 대상으로 여기게 되었는가. 어떻게 하여 외양에 의해 판단되도록 하였는가. 우리 자신에게 부과된 강요된 시선에 의해 우리는 얼마나 사회적으로 제약받고 균형을 잃고 혼란스러워 하는가.[229]

로슬러는 이 테이프를 통해 여성의 신체가 여성을 복종시키고 억압하는 지배의 현장이라는 점을 노출함으로써 '성의 정치학에서 몸의 정치학'이라는 페미니즘의 새 명제를 실현하고 있다. 상기한 작품들 뿐 아니라, 로슬러의 모든 작업은 부계문화의 신화와 현실에 대한 정치사회학적 분석이다. 그녀는 사회경제 현실과 정치적 이데올로기가 일상생활을 어떻게 지배하는지 그 진상을 노출하기 위하여 사진, 퍼포먼스, 비디오 등, 다양한 장르와 양식을 사용하는데, 그녀의 이러한 멀티미디어 실험에는 변치 않는 2가지 원칙이 내재하고 있다. 그것은, 게버가 주장하듯이, 첫째 "사회적 또는 사회주의적인 틀"과, 둘째 "구체적인 것에의 주목"이다. 즉 로슬러는 마르크시즘과 사회주의 페미니즘 시각에서 부계 이데올로기와 그것의 효과를 고발하며, 이를 위해 구체적 현실에서 출발한다는 것이다. 그렇기 때문에 그녀의 작업은 모호하지도 무작위적이지도 않으며, "농축된 정보의 덩어리"를 이루면서도 그 안에는 신비가 포함되어 있지 않다.[230] 그녀가 진술하듯이, "나의 주제는 일상적인 것이다. 나는 일상생활의 신화적 설명을 의심하기 위하여 비디오를

---

228). Joseph Di Mattia 진술을 Mary Stofflett가 S*tudio International* 에서 인용. (*Early Video Art*, p. 59 에서 재인용).
229). EAI의 마사 로슬러에 관한 소개 유인물 참조.
230). *On Art and Artists 1992*, p. 20.

사용한다. . . 나는 개인의식, 가정생활, 자본주의하에서의 문화의 관계를 탐구하고자 한다".[231]

실험적 내러티브의 남성 주역으로 다큐멘터리의 2세대 문타다스 Muntadas를 들 수 있다. 그 역시 로슬러나 번바움같이 현대 미디어 풍경에 팽배하고 있는 재현과 정보 시스템에 관한 문제를 제기하고 있지만, 페미니스트 작가들과는 다르게 정체성이나 성적 재현의 문제를 생략하고 있다. 포스트모던 다큐멘터리의 효시라고 할 수 있는 <미디어 생태학 광고 Media Ecology Ads>(1982)에서 그는 텍스트와 이미지의 괴리, 파편화와 고립의 전략으로 텔레비전의 편집시간, 가시적 속도, 서술구조를 풍자하고자 한다. 화염으로 점차 녹아 내리는 퓨즈, 모래시계 같이 흰 가루가 깔때기를 통해 병으로 흘러내리는 '타이머'[그림58], 콸콸거리다 점점 약해져 끊겨버리는 수도꼭지 물줄기 등 시간과 속도를 나타내는 상징적 이미지를 통하여 그는 '시간이 돈'이라는 등식을 성립시키는 '매체의 생태학'을 해체시킨다. 문타다스의 '실험적 다큐멘터리'가 대중매체의 '비가시적 메커니즘'을 노출하는 시각적 비평이라면, 프리드나 로슬러의 테이프는 부계적 재현의 비가시적 메커니즘을 고발하는 페미니즘 비평이라고 할 수 있다.

---

231). *Early Video Art*, p. 58.

2. 제2세대 (1980년대 후반-90년대)

80년대 중반 이후부터 현재까지의 2세대 페미니즘 비디오의 특징은 절충주의, 혼성주의, 해체주의로 요약되는 바, 이들과 함께 본격적인 포스트모던 비디오의 시대가 열리고 있다. 매체에 대한 양식 실험과 정복이 어느 정도 이루어진 후, 2세대 작가들은 매체에 보다 내용적으로, 의미론적으로 접근하였으며, 1세대 페미니스트들과 마찬가지로 미학적 장르보다는 다큐멘터리, 내러티브를 선호하였다. 그러나 이들은 1세대 다큐멘터리 제작자들과는 다르게 예술적, 표현적 모드를 적극 수용, 상징과 은유가 섞인 '예술적 정치 테이프'를 산출하였는데, 미학과 정치를 결합하는 이러한 배경에는 포스트모던 다원주의 전략은 물론 이미지 작업을 보편화시킨 기술의 발전이 크게 작용하였다.

70년대의 정치 비디오를 대변하였던 다큐멘터리, 내러티브가 대안적 재현으로 반모더니즘을 수행했다면, 80년대 중반 이후에는 재현의 붕괴를 위해 포스트모더니즘을 수용하였다. 포스트모던 비디오는 평면적 단일 구조보다는 입체적 복합 구조를 선호하며, 디지털 편집으로 전통적 내러티브를 파편화, 해체시킨다. 또한 촬영 이미지와 '발견된 이미지 found image'를 함께 사용하고, 사실과 허구를 병행시키며, 무관한 텍스트와 이미지를 병치시킨다. 이와 같은 포스트모던 비디오는 촬영 후의 편집에 비중을 두는데, '후기제작'을 가능케 하는 디지털 편집을 거쳐 실시간이 와해되고 논리적 시공 관계가 도치된다. 이러한 맥락에서 2세대의 페미니즘 비디오를 '해체주의 비디오'라고 부를 수 있다.

2세대 페미니스트들은 정치와 미학은 물론, 사회적인 것과 사적인 것, 이미지와 사운드, 재미와 공포, 꿈과 현실, 쾌와 불쾌, 미와 추 등 상호대립적인 요소를 화해, 공존시키는 양면성의 전략에 의거하여 부계 재현과 이분법에 도전한다. 이질적이고 혼성적인 포스트모던 문화의 현장에서 이들은 사실주의 다큐멘터리, 실험적 내러티브, 시 또는 연극적 구성, 자전적 수필 등 다양한 양식으로 작업하

며, 이를 통해 정체성과 성에 관한 새로운 담론들을 일궈낸다. 정체성 담론과 관련하여 2세대 작가들이 가장 주목한 이슈는 신체이다. 이들은 90년대의 신체미술가들의 시각을 공유, 신체를 단순히 정신의 안티테제가 아닌 정체성 쟁취를 위한 투쟁의 현장으로 파악, 정치적 신체 개념인 '그로테스크'를 수용하였다. 신체를 제일의 텍스트로 사용하면서 그것의 사회학적 규약과 문화적 기호, 그것의 가시성과 물질성, 그리고 그것과 재현 이미지의 관계를 탐구하는 2세대 페미니즘 비디오를 그리하여 '그로테스크 비디오'라고 부를 수 있다.

해체주의와 그로테스크 전략으로 페미니즘 비디오의 새로운 지평을 열고 있는 2세대 페미니스트들은 전세대의 정치적 진술, 금기, 검열을 능가하는 새로운 힘과 매력으로 페미니즘 간여와 위반을 수행한다. 성욕, 폭력, 사도.마조히즘, 동성애, 그로테스크하고 '비천한' 신체와 같은 도전적 이슈들로 성애, 정체성, 재현의 담론을 재구성할 뿐 아니라, '나쁜 여자 bad girl'의 역설과 유머로 관객과의 새로운 역동적 관계를 모색한다. 재래 여성성과 여성상을 의심하고 새로운 원형을 재구축하고자 하는 이러한 페미니즘 비디오는 정치적 실험 비디오로서 주류 미술의 변방으로 좌천되고 있지만, 관객과의 관계에서는 오히려 대중적이고 효과적이다. 아방가르드 영화, 멜로드라마, 로맨스 소설, 소프 오페라, 광고, 코미디 등 다양한 대중적 원천으로부터 모티프와 주제를 변용 시키는 '차용의 미학' 또는 '대중 미학'의 전략으로 관객을 무장해제시킴과 동시에 매혹시킨다. 본 연구 대상 작가들은 물론이고, 유명한 텔레비전 연속극 <다이너스티>의 알렉스를 통해 남근적 여성을 그리는 조안 브레더만 Joan Braderman, 남성의 여성, 가정지상주의자와 같은 반페미니스트를 분석하는 로라 킵니스, 성폭행을 주제로 작업한 아이오카 첸지라 Ayoka Chenzira를 비롯한 다수의 페미니스트들이 포스트모던 비디오의 주역들로서 현금의 페미니즘 비디오를 살찌우고 있다. 그밖에 자전적 내러티브 전통을 포스트모던 방법으로 변형시키는 세릴 도니건 Cheryl Donegan, 퍼포먼스 예술가로서 서술과 포스트모던적 유흥을 접목시킴으로써 독특한 포스트모던 내러티브를 창조하는 로리 앤더슨 Laurie Anderson, 포스트모던 이미지 풍경에 새겨진 새로운 주체성을 재현함으로써 포스트구조주의 이론을 비디오로 가시화하는 주디스 베리

Judith Barry 등이 포스트모던 비디오의 대표 작가들로 꼽힐 수 있다.

이제부터 세리 밀너, 바날린 그린, 시실리아 컨딧, 줄리 잔도, 수지 실버, 새디 베닝의 작품을 통해 2세대 페미니즘 비디오의 실체를 파악하고자 한다. 우선 앞의 3작가를 중심으로 해체주의 비디오로 대변되는 포스트모던 비디오의 일반적 특성 및 그것의 미학적, 정치적 의미를 논의하고, 다음으로 뒤의 3작가를 통하여 동성애 비디오의 특수성을 살펴보고자 한다. 편의상 작가들을 두 그룹으로 나누었지만, 이 두 그룹은 미학적 비디오, 정치적 비디오와 같이 서로 대립되거나 두 개의 다른 현상이라기보다는 동일한 현상의 이면들로서, 여기서는 동성애 비디오가 해체주의 비디오의 하위 개념으로 설정되었다. 동성애 비디오를 해체주의 비디오, 또는 그로테스크 비디오의 한 범주로 파악하면서도 그것을 다른 항목으로 독립시키고 있는 까닭은, 동성애가 현대 성 담론의 많은 부분을 설명할 뿐 아니라, 그것을 통해 부계적 재현과 정체성을 둘러싼 문제점이 구체적으로 제시되기 때문이다.

가. 해체주의 비디오

2세대 비디오 페미니스트들은 여성의 사회 경험과 여성 특유의 심리를 결합하여 개인적인 동시에 사회적인 '초현실적' 내러티브를 창조하고 있다. 공적, 사적 경험을 문맥을 벗어나 일종의 '파편적 건축'으로 제시되는 이들의 내러티브에서는 모호하고 모순적이고 변화무쌍한 이야기들이 퍼즐처럼 구문들 사이사이로 숨어 버린다. 퍼즐 조각과도 같은 이야기 단편들을 짜 맞추기 위해서는 관객의 능동적 참여가 요구되며, 이와 함께 이야기가 다양한 형태로, 편성, 재편성된다. 이렇게 "파편적이고, 끝없이 열려있는 일그러진 구조"의 해체주의 내러티브는, 스펙터클로만 존재하는 영화와는 다르게, 관객의 사색과 참여를 요구하는 '참여적 비디오' 뿐 아니라, 완결되고 정제된 오브제 예술에 도전하고 그것을 극복하는 '대안적 비디오'로 기능 한다.[232]

70년대 중반부터 영화, 비디오, 포토몽타주를 제작해온 다매체 예술가 세리 밀너 Sherry Millner는 해체주의 비디오의 초현실적이고 파편적인 특성을 과시한다. 밀너는 대학원 시절에 제작한 첫 작품 <볼 것이 있는 자궁 Womb with a View>(1983)에서 시각적, 언어적 풍자, 콜라주 그래픽으로 모성의 기쁨과 시련을 그리고 있다. 그녀는 솔직하고 예리한 자기성찰을 통해 자신이 아직 엄마가 되기 위한 학습이 부족하다는 점을 자각하지만, 재래 모성이라는 것이 사회적으로, 언어적으로 구축된 허구임을 깨닫고 이러한 자각으로부터 새로운 모성의 관례를 수립하고자 한다. 어머니의 역할과 예술가의 역할 사이의 갈등을 둥근 톱에 의해 자신의 몸이 예술가와 어머니로 잘려지는 악몽으로 표현하는 밀너의 이 일화적 담화는 철학적 사색, 풍부한 환상, 일상적 근심을 왕래하며 전개된다. 그녀는 임신, 신체 변화 등, 자신의 경험을 기초로 여성의 대 오디세이를 창조하지만, 그것은 자신의 경험에만 의존하는 좁은 의미의 자전적 이야기가 아니라, 문화적, 생물학적으로

---

232). Helen DeMichiel, "Speculations: Narrative Video by Women," *The Independent* (April 1985), pp. 12- 13.

강요되는 '여성의 가정화'를 의심하는 비판적 차원의 내러티브이다. 헬렌 드미시엘 Helen DeMichiel이 언급하듯이, 여성의 개인적, 사회적 생활이 규정되고 재창조되는 방식에 대해 의문을 제기하는 밀너의 이러한 비디오 작업에서 일상의 세상이 새롭게 인식되며 일상적 사건이 기이하게 보인다. 이점이 관객의 재해석을 요구하는 부분이다.[233]

<마이크로 전쟁의 장면들 Scenes from the Micro-War>(1985)[그림59]에서 밀너는 성차별의 현주소인 미국의 일반 가정을 주제로, 먹고, 목욕하고, 사랑하는 그들의 일상과 삶을 그려낸다. 테이프는 4가족이 손을 잡고 산책하는 장면으로 시작되는데, 이 장면을 동반하여 주인공 남편이 '보이스-오버'로 이렇게 해설한다: "여기 나, 아내, 그리고 두 자녀가 있다. 미국 어디에서나 살고 있는 어떤 가족과도 같은, 미국 표준 가정의 가족들이다".[234] 그런데 자세히 보면 딸과 함께 부모의 손을 잡고 있는 아들은 실제 인물이 아니라 실물 크기의 마네킹 인형이다. 박물관의 왁스 인형이나 자동 인형, 또는 피노키오를 연상케하는 섬뜩함으로 '언캐니 그로테스크'를 불러일으키는 인조 인간이 이 집안의 아들로서 가족들과 함께 산책하고 함께 드라이브를 한다. 부, 모, 자, 녀라는 핵가족의 평균치 구성에 맞추기 위하여 마네킹이라도 필요한 것일까. 밀너는 여기에서 로슬러와 마찬가지로, 통계, 표준, 평준의 의미를 재고한다:

> 평준이란 무엇인가. 나는 그 뜻을 찾아보았다. 그것은 현행되는 표준, 다시 말해 '우측'에 속하는 어떤 것이었다. 그것이 우리 자신을 평준이라고 부르기에 부끄럽지 않은 우리에게 잠재된 숨은 힘이다. 우리 지식의 원천은 '우측'에 있다. 지식은 금방 터질 수류탄과 같은 것이라고 말한 자가 누구인가.[235]

밀너는 미국의 표준 가족의 일상적 삶을 그리는 하나의 방안으로 가장 대중적인 텔레비전 편집 방식을 이용하고 있다. 즉 텔레비전 드라마의 파편적 편

---

233). 앞글, p. 14.
234). 테이프 인용.
235). 테이프 인용.(이하 각주 없는 인용문은 모두 테이프 인용임.)

집을 본따 정치 이미지, 영화, 만화와 같은 대중 이미지를 포스트모던 '텍스츄얼 콜라주'로 합성하는 것이다. 이것이 이 작품에 시각적 재미를 부여하는 요소인데, 그 가운데 가장 희극적인 것은 밤색, 녹색, 베지색으로 구성되는 군대용 얼룩무늬 패턴을 사용하는 점이다[그림60]. 등장 인물의 의상은 물론, 승용차, 텔레비전 수상기, 얼굴, 옷, 샤워 커튼까지 집안의 모든 기물들이 그러한 얼룩무늬로 위장되어 있다.

군대용 무늬는 군대에 대한 찬사와 국가에 대한 애국심을 상징하며, 이러한 과대 애국정신은 생존을 위한 가정 마이크로 전쟁으로 이어진다: "최악의 시대, 폭동, 기아, 죽음, 파괴가 바로 눈앞에 닥쳐올 수 있다. 이러한 생존의 전쟁에서 이 가족은 이제부터 전쟁 준비가 되어 있다". 이러한 해설과 함께 이 가족은 소비자에서 군대 훈련 병력으로 전환된다. 밀너는 이 미국인 가족을 전쟁을 준비하는 일개 소대로 간주, 미국의 양대 가치인 핵가족의 권력과 군사력의 과잉을 폭로한다. 부인 역으로 출연하는 밀너 자신의 진술처럼 "위장된 삶은 실제 삶과 약간만 다를 뿐이다". 밀너는 위장된 삶의 재현인 이 작품을 통하여 미국 소비 문화의 핵심 단위로서의 가정과 가정 경제에서의 성별의 역할과 그 의미를 인식, 전통 가정에 대한 신랄한 페미니스트 비평을 가한다:

> 약자로서의 우리 여성이 바로 여기에, 우리 집 문 앞에 선을 긋고 우리 위치를 확보한다. 그리고 우리 집으로 쳐들어오는 수많은 적군들을 맞이하며 감히 들어오게 한다. 그렇다. 남성들의 가정은 그의 성곽이며, 그러한 생각은 국가 자체처럼 집요하다. 그러나 어디를 보거나, 그것이 오래된 가족 농장의 가정이거나 초원의 가정이거나, 선구자들이 20명의 식솔을 이끌고 그곳에 있을 때, 누가 가장 마지막 개척자였나, 왜 그것이 가정이었으며, 그 가정에 불을 지피는 것이 누구인가라고 나는 묻는다. 그렇다 그것은 여성이다. 나는 한 낯 여성이지만 적군이 올 때, 손쉽게 물러나지 않을 그들이 올 때를 대비할 준비가 되어 있다.

가정은 남성에게는 성곽과 같이 굳건한 지반이지만, 가정에 불을 지피는 것은 여성이다. 마사 게버의 지적처럼, 성별에 따라 다른 가사의 분담이 결국 제국주의적,

민족주의적 힘의 정치학으로 연결되는 것이다.[236]

바날린 그린 Vanalyn Green의 자전적 내러티브 <야구장의 스파이 A Spy in the House that Ruth Built, 루스가 지은 집(양키 스타디움)의 스파이>(1989)[그림61]는 재현과 여성의 정체성에 초점을 맞추고 있는 대표적인 포스트모던 페미니즘 비디오이다.[237] 프로야구라는 남성의 영역을 여성의 정체성 탐구를 위한 장으로 활용하고, 자신을 여성들로부터 위임된 스파이로 간주하는 이 이색적인 내러티브에서 그녀는 성적, 문화적 욕망의 메타포인 야구와 야구선수를 대상화함으로써 여성에 대한 남성의 시선을 역전시킨다.

야구는 국가 차원의 경기이지만 모든 국민을 대상으로 하는 것이 아니다. 페미니스트 시각에서 보면 야구는 철저히 남성 게임이다. 선수는 물론 감독, 구단주, 해설자, 심지어 팬들까지 거의 남성이다. 남성 관객은 영화 속의 남자 주인공과 자신을 동일시하는 남성 영화 팬과 마찬가지로 선수들과 자신을 동일시한다. 그러나 이러한 남성의 게임에 여성 관객의 역할은 무엇인가. 남성 시선과 '시각적 쾌'에 도전한 로라 멀비의 영화이론이 여성 관객의 문제를 포괄적으로 제시하고 있지 않지만, 여성 관객은 자신을 선수와 동일화하거나, 그렇지 않거나, 또는 아예 경기에 무관심한 경우들을 생각할 수 있다. 그러나 이와는 달리 좀더 능동적이고 적극적인 여성관객, 예컨대 선수들을 여성 욕망의 대상으로 간주하는 남근적 여성을 상정할 수도 있다.[238] 그린의 <스파이>는 바로 '남성적 시선'을 '여성적 시선'으로 대치하는 어느 '나쁜 여자'의 이야기로서, 그린 자신이 그러한 일인칭 내러티브의 주인공으로 등장한다.

그린은 경기장 관람이나 중계방송 시청으로 만족하는 수동적 관람객이기를 그치고, 스포츠 기자나 열광적 팬처럼 비디오 카메라를 들고 경기장에 '침입'하였다. 남성을 대상화하는 욕망 하는 주체로서, 즉 부계 질서를 파괴하는 여성 스파

---

236). Martha Gever, "The Feminism Factor: Video and Its Relation to Feminism," *Illuminating Video*, pp. 236-37 참조.
237). 양키 스타디움은 루스가 홈런을 잘 칠 수 있도록 고안하여 지은 경기장이라는 의미에서 '루스가 지은 집'이라고 불린다.
238). Cynthia Chris, "Diamonds are Forever," n.p.

이가 되어, 기자증으로 자신을 위장한 채, 모두 4회에 걸쳐 남성 영역인 야구장을 잠입한 것이다[그림62]. 그녀의 독백에 의하면, 그녀는 1985년, 4년이나 사귀어 오던 남자 친구와 헤어진 후, 허전함과 실패감, 그리고 희생된 기분을 달래기 위하여 야구에 빠지게 되었는데, 이제는 신문에서 기사를 오리고 야구에 관계되는 기념품이면 무엇이든 모을 정도로 야구광이 되었다.

최초의 야구장 침입은 1986년 8월 2일 양키 스타디움에서였다. 그린에게 그 첫 번째 침입은 야구 경기에서 '1루'에 도달한 것과 같은 승리를 의미했다. 그녀는 그리하여 경기장 도면을 그리고 1루 지점에 팻말을 놓았다. 그 첫 출입은 기자 출입증을 얻는 것으로 가능하게 되었는데, 그녀는 "선수들을 유혹할 수 있는 섹시하면서도 천하지 않은 의상"을 골라 입고 경기장에 '입문'한 것이다. 그린은 선수들의 근육질 몸에 카메라를 들이 대고 허벅지, 사타구니, 엉덩이를 촬영하기 시작하였다: "그들의 노출증, 그들의 힘과 성의 과시를 복수하려는 듯이, 나는 카메라 줌 렌즈를 그들에게 들이대기 시작했다".[239] 그리고 시선의 주체가 되어 남성의 신체를 하나하나 대상화, 파편화시켜 나갔다.

2번째 침입, 즉 '2루'로의 진출은 1987년 고향인 캘리포니아 프레스노에서 열린 마이너 리그 때였다. 패스를 얻어 경기장에 들어간 그녀는 이번에는 진짜 기자처럼 선수들에게 질문을 퍼붓기 시작한다. 그러나 그녀의 질문들은, 기자들 방식과는 전혀 다르게, 대부분 엉뚱하거나 답변을 얻지 못할 우문들이었다: "여자들은 왜 야구를 할 수 없는지 아세요?"; "선수의 유니폼은 모두 몇 개죠? 그것들은 누가 세탁하나요?"; "공과 봉의 게임인 야구가 번성과 희생의 제식에서 유래된 경기는 아닌 지요?" 질문에 답변하던 어느 선수가 그녀에게 스페인 어를 가르쳐주겠다는 구실로 데이트를 신청했다. 그린은 그러나 보기 좋게 거절하였다: "나는 야구 선수와 자고 싶어하는 여자처럼 보이고 싶지 않았다. 그러나 사실은 그들과 너무나 자고 싶었다 . . . 나는 증오와 기대, 열망과 배신 사이에서 갈등하였다".

3번째, '3루'로의 침입은 보스턴 '레드 삭스' 여름 훈련장에서였다. 그린은 이번에는 선수들과 같은 호텔에 묵으면서도, 옷에는 더 이상 신경을 쓰지 않았다.

---

239). 테이프 인용. (이하 각주 없는 인용문은 모두 테이프 인용임.)

옷보다 직업 이미지가 더 중요하다고 생각되었다. 그러나 경기장에 들어선 그린은 침통해지고 화가 치밀기 시작했다. 여성이라고는 자기 혼자였을 뿐 아니라, 더구나 아무도 자기를 거들떠보지도 않았다. 자신들의 성기같이 기다란 렌즈가 달린 고급 카메라를 들고 분주하게 왔다갔다하는 남성 기자들 사이에서, 존재를 무시당한 채 납작한 구식 카메라를 들고 기자연하는 자신에 대한 생각이 갑자기 초기 르네상스 그림에 나오는 성모상과 백합을 떠올리게 했다. 그녀는 잘려진 백합꽃이 성모의 처녀성의 상징이라는 생각이 들었다: "성모의 성은 그녀 신체로부터 절단되고 분리되었다 . . . 나의 생식기 역시 몸으로부터 분리되고 이동되어 나의 성을 전시한다". 갑자기 신참 선수가 그녀에게 다가와 무릎에 앉아도 되냐고 추근거렸다. 그녀는 그러한 유혹에 넘어가기는커녕, 그를 경멸하면서 자리를 떴다.

그린은 1988년 8월 마지막으로 양키 스타디움에 다시 침입함으로써 자신의 '홈런'을 완수했다. 홈런과 함께 그녀는 야구가 남성도, 남성적인 것도 아닌 다른 무엇이라는 생각이 들었고, 경기장이 '인생의 카펫'과 같다고 느껴졌다. 더구나 야구 클럽이나 경기장의 모양이 여성의 자궁처럼 생기지 않았는가[그림63, 64]. 경기장 모양은 물론, 경기 내용 자체가 여성 상징을 유추시킨다. 즉 야구는 '홈'으로 돌아오는 유일한 경기이며, 그 홈은 바로 어머니의 몸이다. 경기가 스코어로 진행되듯이, 여성과의 사적 관계에서도 남성들은 스코어를 매긴다.[240] 경기나 여성 관계를 모두 스코어로 생각하는 남성들의 스코어 열망은 결국 자궁으로 돌아가기를 갈구하는 '홈런'에의 욕망이다. 그녀는 양키 스타디움 1루에서 시작하여 같은 경기장 4루에서 끝난 '자신의 야구 경기'의 의미를 바로 자신의 홈런으로 남성들의 홈런을 대치한 '욕망의 역전'에서 찾는다: "나는 남성들이 나의 몸을 파편화시키는 방법을 그대로 따라서 적수들에게 섹스를 되돌려 주었다. 나는 그들에게 대항하기 위하여 섹스를 사용하였는데, 그것은 야구를 통해서 가능하였다".

그러나 그린은 곧 자신의 역전이 무의미하다는 사실을 깨닫는다. 야구는

---

240). 미국 문화에서는 남성과 여성의 관계가 야구 경기 스코어에 유추된다고 한다. 즉 손잡는 것은 1루, 키스는 2루 식으로 해서 마지막 성관계가 이루어지면 그것이 '홈런'이 된다.

결국은 자신이 그들을 대상화하기 이전에 그들이 자신을 대상화, 파편화시키는 남성 게임이다. 그녀 자신은 이제 그들에 대한 관심을 잃었어도, 여성의 존재 자체가 남성의 시선을 피할 수 없는 까닭에, 자신은 여전히 그들의 대상으로 남는다. 주제와 객체의 성 역할을 전복시키려던 그녀의 욕망이 불가능한 도전임을 이제 인식한 것이다. 야구장이 그녀에게 가르쳐준 교훈은 선수들, 아니 모든 남성들은 여자보다 자신들을 서로 더 좋아한다는 사실이다. 이러한 위기 의식과 함께 그린은 선수들에 대한 욕망을 완전히 상실한다.

이러한 고백적 서술과 장면들 사이사이로 그린은 아버지의 무릎에 앉아 그에게 볼을 비비는 어린 딸을 카메라로 포착하고 있다. "딸들은 아버지에게 성적 느낌을 가진다. 나도 딸이다"라는 진술과 함께 그린은 야구 선수의 육체를 탐하는 관음자의 시선보다 더 금기적이고 위반적인 오이디푸스 콤플렉스를 이슈화하는 것이다. 그러나 여성 성욕과 시선의 불가능성을 인식한 탓인지 그린은 관음증과 근친상간 욕망을 청산하고 '착한 여자'로 되돌아온다. 부계 기반에 대한 어쩔 수 없는 인정과 욕망의 상실이 '나쁜 여자'에서 '착한 여자'로의 전환을 촉구한 것이다. 그린은 결국 이 작품을 통하여 여성과 지배적 문화와의 관계는 언제나 딸과 아버지의 관계처럼 위험한 관계임을, 비천함, 굴욕, 거부, 배반의 공포에 사로잡히게 되는" 오이디푸스적 관계임을 재인식시키고 있다.[241]

이 테이프는 일인칭 내러티브로 만들어졌지만 일반적인 내러티브와는 다르다. 그녀는 야구, 야구 선수에 대한 자신의 열광을 자신의 알터에고로 표출함으로써 스스로를 객관화시키고 있다. 단순한 자기집중, 또는 자기노출이 아니라 성욕을 재규정하는 분석적 태도와 함께 그녀의 내러티브는 나르시즘을 탈피한다. 특히 성욕의 해방을 통해 여성 해방을 기대했던 1세대 페미니스트들과는 대조적으로, 그린은 성차별 해소가 불가능한 여성적 현실을 직시하고, 그러한 현실의 기초 위에서 페미니즘을 인식한다. 신시아 크리스가 언급하듯이, "정숙한 여인이냐 아니냐, 성녀냐 창녀냐의 양극에서 갈등한다는 것은 너무 단순한 고민이다. 어떤 길도 여성의 대상화를 막을 수 없다는 것이 문제이다. 여성의 성적 욕망 자체가 낙관주

---

241). Kipnis, "Female Transgression," pp. 337-39.

의의 실마리가 되지 못한다".[242]

조각, 사진, 영화의 배경을 갖고 있는 밀워키 출신의 시실리아 컨딧 Cecelia Condit은 자신을 이야기꾼으로 등장시키고 있는 '페미니스트 동화'를 통해 재래적 여성관과 고전적인 사랑의 유형을 해체한다. 기이하고 시적이며 동시에 그로테스크한 자신 특유의 환상을 유머와 공포가 섞인 공상적이면서도 끔찍한 사건으로 일구어내는 '일그러진' 내러티브를 통하여 그녀는 여성 재현의 전통적 신화와 성욕의 심리학을 전복하는 것이다. 결혼 대신에 살인에 이르는 사도마조히즘적 사랑의 행각, 잔인하고 의미 없는 폭력, 재앙을 자초하는 유혹과 광기 등, 여성 성욕의 '트로마'를 구성하는 이름 모를 공포가 컨딧 내러티브의 모티프들이다. 그녀는 그러한 모티프들을 이미지화하기 위하여 실제 행위와 함께 오리지널 반주와 노래를 삽입하고, 동화, 뮤직 비디오, 텔레비전 장면들을 사용함으로써 몽타주의 파노라마를 만든다. 동화와 현실이 혼합되는 이야기 속에서 이상한 사건이 일상을 붕괴시키고, 일상은 음울한 '블랙 유머'로 덮여진다. 일상과 허구가 크게 다르지 않듯이, 여성의 삶에 가해지는 실제의 폭력은 동화의 이야기만은 아니다. 컨딧은 이렇게 말한다:

> 나의 작업은 이상한 사건이 얼마나 일상생활을 파괴하는가를 주제로 삼고 있다. 일상을 음울하고 어리석은 유머와 대립시킴으로써 나는 놀랍게도 있을 수도 있고, 그러나 단지 허구의 영역에만 속하는 그러한 리얼리티를 그리고자 한다.[243]

컨딧은 <살갗 밑으로 Beneath the Skin>(1981), <미시간에서 일어날 수 있는 Possibly In Michigan>(1983), <질투의 뼈가 아니건만 Not a Jealous

---

242). 그린의 <스파이>는 아이스 닌(Aais Nin)의 소설 <<사랑의 집의 스파이>>에서 그 제목을 빌려왔다. 소설의 주인공 사비나는 남성과의 성적 만남에서 자신이 욕망의 주체가 되려는 시도에 스스로 실망하는데, 사비나와 마찬가지로 그린 역시 자유의 환상을 따르는 대신 그것을 붕괴시키는 것에서 출발한다. Chris, "Diamonds are Forever," n.p.
243). *Early Video Art*, p. 21.

Bone>(1987) 등, 일종의 삼부작을 만드는 3개의 연작들에서 환상과 현실, 아름다움과 그로테스크, 유혹과 공포, 여성의 수동성과 공격성이 혼재하는 환상적인 내러티브를 창출한다.

<살갗 밑으로>[그림65]는 두 여인과 한 남자의 삼각관계를 둘러싼 황당한 살인 이야기이다. 컨딧은 음성만으로 출연, 화면에 모습을 비추지 않으나 일인칭 독백의 이야기 주인공으로 등장한다. 이 이야기의 주인공은 어느 파티에서 끔찍하면서도 기이한 자신의 경험 이야기를 늘어놓는다. 그러나, 주인공 자신이 이야기 마지막에 이렇게 털어놓듯이, 이 이야기가 사실인지, 허구인지, 환상인지, 악몽인지 알 수 없다: "나는 신문에서 이 이야기를 읽었다. . . 그러나 이 이야기는 결코 사실일 수 없다. 그것은 단지 내 인생에 닥친 이상한 이야기일 뿐이다. . . 나는 사실 같은 이런 꿈을 꾼 것이다".[244] 이야기 줄거리는 간단하다. 주인공 여자가 4년간이나 사귀어 온 남자 친구가 그 자신의 전 애인을 살해하였다. 그 남자는 그녀를 죽여 "시체를 미라로 만들어서 토막내어 비닐 봉지에 싸서" 그들이 자는 침실 옷장에 2년 동안이나 숨겨두었다. 컨딧은 2년 후에야 그 사실을 알게 되지만 그는 이미 잠적한 뒤였다.

이 끔찍한 이야기를 더 섬뜩하게 만드는 것은 컨딧이 살해당한 그 여인과 자기자신을 동일화시키는 부분이다: "그녀는 간질병이고, 나는 당뇨라고 늘 생각했는데, 내가 그 여자와 같은 사람이라는 생각이 들었다"; "나는 그가 2년 전에 죽인 사람이 그녀가 아니라 나라는 꿈을 꾸었다". 자기 애인의 전 애인에게 자신을 투영, 그녀에게서 자신의 타자를 발견하는 컨딧의 나르시즘적 심리에서 복합적인 여성 심리를 읽게 된다. 컨딧은 희생자와 자신의 이러한 감정이입적 일치를 이중 이미지의 모티프를 통해 암시하고 있다. 아름다운 여인의 환상적 얼굴이 부패한 시체의 얼굴과 겹쳐지고, 우아하게 미소짓는 하얀 치아가 입구멍을 드러낸 그로테스크한 해골과 교차된다[그림66]. 그러나 두 여인의 이러한 동일화는 두 여인의 차이에 의해서만 규정된다. 탬블린이 지적하듯이, 주인공 화자는 꿈속에서 경험한 죽음의 경험으로 죽은 자의 죽음을 이야기함으로써 결국 "자신의 주체성과 다

---

244). 테이프 인용. (이하 각주 없는 인용문은 모두 테이프 인용임.)

른 여성의 경험 사이"에 간격의 쐐기를 박는다.[245]

이 섬뜩한 이야기는 몽타주 식으로 편집된 다양한 시각적 자료들에 의해 뒷받침되고 있다. 환상적인 풍경 속에서 잠자는 미녀의 파편적 이미지, 침대로부터 수없이 미끄러져 떨어지는 반나체 여인의 불길한 모습, 섬뜩한 간질병 발작, 인적 없는 고속도로와 해변가, 팔, 손가락, 입, 치아, 머리카락 등 몸체로부터 분리되어 부유하는 절단된 신체 부위들, 살인을 보도하는 텔레비전 뉴스 장면, 퇴색된 옛날 사진들. 그러나 이러한 장면들이 가닥 없이 주인공 해설자의 페미니즘 독백과 교차되면서 이미지와 사운드의 동시성이 배제되고 줄거리의 흐름이 차단된다. 특히 슈퍼 8미리 필름 촬영을 비디오테이프로 재녹화하여 시각적 효과를 높이는 디지털 프로세싱이 이미지를 숨기고 나타나게 하는 화면의 베일로 작용, 이야기의 혼미함이 더욱 고조된다. 썩어 가는 시체와 꿈꾸는 여인의 환상적인 얼굴이 교차하며 '바비와 켄'의 노래가 흘러나오는 가운데, 여성적 주체의 무의식을 들추어내고 표면을 붕괴시키는 '언캐니'한 심리적 엑소시즘이 이야기와 재현의 저변을 흐른다.

<미시간에서 일어날 수 있는>[그림67] 역시 두 여인과 한 남자, 즉 시외 쇼핑몰 풍경 속의 두 여인과 야수 같은 남성의 히스테릭한 만남에 관한 이야기이다. 컨딧은 이 삼자의 욕망과 식인적 광폭을 두 여주인공의 뮤지컬 대화와 코러스를 곁들인 '페미니스트 오페라'로 재현한다. 괴물 탈을 쓴 폭력적 남성 아더 Arthur가 향수를 사기 위해 쇼핑 몰에 나온 두 여자 친구인 샤론 Sharon과 재니스 Janice를 추적한다. 화자인 컨딧에 의하면, 샤론과 재니스라는 이 두 여인은 광폭한 남자들을 끄는 독특한 매력이 있으며, 둘 다 향수를 좋아한다. 그 남자도 향수를 좋아한다. 그러니까 세 사람에게는 모두 '폭력과 향수'라는 두 가지 공통점이 있는 셈이다. 자신들을 추적하는 남자의 존재를 모른 채 두 친구는 향수를 고르며 뮤지컬로 대화를 나눈다[그림68]: "이 향수 냄새는 꼭 미친 내 이모 케이트 같아. 그녀는 강아지를 마이크로웨이브에 넣었었지"; "그것을 먹으려고 ?"; "아니, 털을 말리기 위해서였지. 그런데 그것이 폭발하는 바람에 둘 다 모두 죽었지". 경쾌한 노래로 이러한 황당한 대화를 나눈 후 두 친구는 헤어진다.

---

245). Tamblyn, "Significant Others," pp. 414.

화자의 소개에 의하면, 아더는 “가정과 같은 냄새의 성적 향취를 그리워”하며, 항상 가면을 쓰고 자신을 감추는 바람에 자기 자신이 누구인지도 모른다. 그러한 아더가 지금은 “커다란 입을 한 늑대 가면”을 쓰고 샤론의 집에 쳐들어 와서 그녀를 잡아먹겠다고 협박한다. 샤론이 “왜?”냐고 묻자 아더는 “사랑을 위하여”라고 대꾸한다. 샤론은 “사랑은 팔과 다리를 요구하지 않는다”라고 설득하지만 자신이 곧 아더의 7번째 희생자가 될 것이라는 사실을 알게 된다. 이 순간 재니스가 나타나 총으로 괴한 아더를 쏘아 죽인다. 두 여자는 경쾌한 음악 반주에 맞추어 아더의 시체를 요리한다. 토막을 내고 국을 끓이고 남은 뼈는 개에게 던져 준다. 장면이 바뀌어 누드가 된 두 여인들이 와인을 마시고 담배를 피며 식인의 축제를 연다. 누드의 샤론과 재니스, 그들이 레즈비언임을 암시한다[그림69]. 이들은 먹다 남은 찌꺼기를 태연히 길거리 쓰레기통에 버리고, 청소부는 그것을 들어다 청소차에 던져 넣는다. 쓰레기차의 분쇄 압축기 소리가 윙윙거리는 가운데 테이프가 끝난다.

컨딧은 폭력, 살인, 식인과 같은 소름끼치는 이야기를 대중적 내러티브의 관례를 차용함으로써 일상의 맥락에 위치시킨다. 쇼핑 몰의 일상 풍경, 화사한 화면, 뮤지컬 대사, 신나는 반주 음악이 남성을 동물, 인간을 식인과 동일시하는 무시무시한 각본을 달콤하게 만든다. 동시에 그로테스크한 사건이 일상을 이상하고 야릇하게 만든다. 일상을 혼란시키고 익숙한 것을 ‘언캐니’한 낯설음으로 변형시키는 컨딧의 손에서 희생자가 공격자가 되고 공격자가 희생자가 된다. 자신의 위험한 여주인공에게 전복적 힘을 부여하기 위해 컨딧은 전통적 프로이트 메타포를 전복하는 여성적 성욕과 폭력을 과시한다. 드미시엘이 논의하듯이, 컨딧은 남성이 두 여성에 의해 ‘처분’되는 상황을 창출함으로써 프로이트 전통의 여성적 거세 개념을 역전시킨다: “공격자가 희생자가 되는 이 제식적 내러티브 시나리오 속에서, 그 풍자적 결말 속에서, 컨딧은 단호하게 성 폭력의 공포를 시각화하고 액땜의 제식을 올린다”.[246] 위의 두 작품 모두에서 알 수 있듯이, 컨딧의 내러티브는 결혼과 같은 이성애적 귀결 대신에 그것을 역전시키는 여성 폭력과 살인을 재현하고, 남

246). DeMichiel, "Speculations," p. 14.

녀의 사랑보다는 여성들 간의 일체감 또는 레즈비언 사랑을 부각시킨다. 결국, 그녀는 잠자는 미녀, 개구리 왕자, 미녀와 야수 등의 동화에 내재한 성심리 내러티브를 페미니즘 시각에서 재서술함으로써 남성 시각에서 쓰여진 재래 동화를 해체하고 그것을 페미니즘 동화로 치환시키는 것이다.

제3편에 해당되는 <질투의 뼈가 아니건만>[그림70]은 컨딧 자신이 40세에 이르러 첫 아이를 출산한 직후에 제작한 테이프로서, 앞의 작품들과는 다르게 남녀의 사랑보다는 모녀의 사랑 그리고 여성이 늙는다는 것의 의미를 깨닫게 하는 내용을 담고 있다. 역시 뮤지컬 내러티브인 이 작품의 주인공은 82세의 노파 소피 Sophie이다. 소피는 해변가에서 수영복 차림으로 자신의 늙고 추한 모습을 드러내고 있다. 그녀의 쭈글쭈글한 얼굴과 그로테스크한 살집이 주변 젊은이들의 미끈한 몸매와 대조를 이룬다. 이러한 대조를 강조하듯이 주름투성이의 섬뜩한 가면을 쓴 노인들의 모습이 화면을 스쳐 지나가는 가운데 화자인 컨딧이 소피를 대신해 이렇게 말한다: “여름날 젊은 남녀들, 그들의 몸은 번쩍이는 장난감과 같이 눈부시다. 그들은 무슨 이야기를 들어도 상관하지 않는다. 자신들은 생전 늙지 않으리라 생각하는 것이다. 그들은 언제나 다시 생기를 찾고 되살아난다고 믿는다. 나 역시 82세의 나이에도 32세 때와 마찬가지로 그렇게 느낀다”.

이야기 줄거리는 소피가 영생을 주는 마술의 뼈를 발견하는 것으로 시작된다. 소피는 그 뼈를 이미 돌아가신 어머니와 함께 나누어 같이 젊게 살려는 희망에서 이 세상에 없는 어머니를 찾는다: “어머니, 나는 무척 고독해요. 죽는 것이 두려워요. 죽는 것이 어떤 것인 가요. 어머니, 난 어머니가 필요해요”. 이러한 내용의 슬픈 코러스와 함께 화면에는 실제 양로원 노인들의 모습이 비쳐진다. 소피는 어머니를 찾아 사방을 헤매지만 어머니 대신 그녀 앞에 나타난 사람은 그 뼈를 훔치려는 젊은 여자이다. 그녀가 뼈를 갈취했지만, 소피는 그 뼈를 다시 차지하기 위해 젊은 여자와 싸운다. 그런데 싸우다 넘어져 죽는 사람은 늙은 소피가 아니라 그 젊은 여성이다: “너는 죽고 나는 아직 살아있다. 나는 늙었을지 몰라도 너는 죽은 거야. . . 그렇게 일찍 죽다니 부끄러운 일이야”. 소피는 젊은이로 다시 태어난 듯, 목욕을 하고 새옷을 갈아입고, 뼈를 소유한 승리감에 차서 그것을 손에 쥔 채

덩실덩실 춤을 춘다[그림71]. 그러나 그녀는 곧 그 마술의 뼈를, 마치 신부가 부케를 던지듯, 관객을 향해 내던진다.

이브의 생명이 갈비뼈에서 유래했다는 성경 이야기를 환기시키는 이 뼈는 젊음과 희망의 상징이다. 젊음은 후기자본주의 시대의 힘의 상징이며, 기술시대의 문화적 표상이다. 어머니 죽음에 이어 자신의 죽음을 대면한 고독한 노파와 젊은 미녀가 생명과 젊음과 힘을 보장하는 이 마술의 뼈를 놓고 쫓고 쫓기는 컨딧의 이 이야기는 죽음에 대한 무의식적 공포와 함께 여성의 고령과 노화에 대한 문화적 낙인을 반영한다. 이 테이프는 미와 추, 늙음과 젊음의 대립, 젊은 여인의 허영과 질투, 노화와 신체의 물리적 파괴에 대한 어두운 환상을 표출하지만, 종래는 죽음의 공포를 극복하고 새로 태어난 이 노년의 여인에게서 생에 대한 욕망과 긍정적인 인간미를 발견하게 된다. 컨딧의 이 작품은, 늙음과 죽음의 공포를 외면하고 그것을 표피적으로 미화한 1세대 페미니스트들의 작업과 다르게, "정숙한 언어와 긍정적 이미지를 배격"하고 타협을 거부함으로써 '에이지즘 ageism', 즉 연령차별주의에 전격적으로 도전한다.

연령차별주의는 노소의 힘의 관계를 노출한다. 캐슬린 우드워드 Kathleen Woodward가 논의하듯이, 늙음은 유기적 신체에 관한 개념이지만 동시에 그것은 노화라는 사회적 과정을 반영하기도 한다. 영어의 'old'는 늙은 사람과 낡은 물건 모두를 가리킨다. 노인 뿐 아니라 고물차, 고물 냉장고가 모두 'old'로 대변된다. 반면에 젊음은 'new' 즉 새 것(새 자동차, 새 냉장고)에 비견되고, 새 것은 좋은 것이다. 새 것을 쉴새없이 만들어 내는 선진 자본주의의 기술문화는 젊은이의 문화로서 연령차별주의를 조장하는데 기여하고 있다.[247] 우드워드에 의하면, 늙음에 대한 편견은 남성보다는 여성에 해당되는 개념이다. 남성은 그렇지 않지만 여성이 늙으면 생물학적으로, 문화적으로 사회적 저주의 대상이 된다: "여성은 사회에 의해 남성보다 나이를 빨리 먹는다".[248] 컨딧의 <질투의 뼈가 아니건만>은 결국 노소의 힘의 역학에 대한 도전인 셈이며, 그 마술의 뼈는 젊음에 가치를 부여하는

247). Kathleen Woodward, "From Virtual Cyborg to Biological Bomb: Technocriticism and the Material Body," *Culture on the Brink*, p. 58.
248). 앞글, p. 61.

현대 기술문화를 비판하는 저항의 뼈이다.

이 작품에서 간과할 수 없는 또 하나의 이슈는 모녀관계이다. 모녀관계, 어머니 또는 모성은 페미니즘 비디오 뿐 아니라, 페미니즘 미술에서 가장 선호되는 주제 가운데 하나이다. 모계 시각에서 본 가족관계, 모녀 관계의 역동성, 부계 사회조직에 대한 대안으로서 상정된 모계 질서는 무시되거나 숨겨진 여성들의 집단적 정체성의 힘을 노출, 가시화시킬 수 있기 때문이다. 컨딧은 여기서 늙음과 죽음에 임박해서도 충만한 모성애를 요구하는 소피를 통해서 늙음에 대한 분노와 공포를 어머니의 사랑을 잃은 유아기의 비극, 오이디푸스 콤플렉스의 불운에 유추시킨다. 프로이트에 의하면, 모녀관계는 기본적으로 애증의 관계이다. 여아는 오이디푸스 전 단계인 남근적 국면일 때 어머니에 대한 사랑을 갖고 있지만, 오이디푸스 단계로 들어서면서 자궁적 국면의 발전과 함께 리비도의 대상을 아버지로 전환하고 어머니를 증오하게 된다. 그러나 어머니에 대한 증오는 결혼한 후 남편에 대한 증오로 교체되고, 자신이 어머니가 되면 오이디푸스 전시기의 모성적 리비도를 다시 재생시킨다. (프로이트는 그렇기 때문에 인생의 반은 엄마를, 반은 남편을 미워하면서 사는 것이 여성의 운명이라고 말한다.)[249] 소피의 어머니에 대한 갈망은 오이디푸스 전시기의 낙원으로 돌아가고자 하는 바램에 다름 아니다. 그것은 라캉의 언어로 바꾸어 말한다면 법과 언어의 세계인 부계적인 '상징계'로부터, 어머니와 자신이 동일시되는 모계적인 '상상계'로의 복귀를 의미한다. 상징계에서 상상계, 오이디푸스 국면에서 전오이디푸스 국면으로의 귀환이 모녀 관계 뿐 아니라 레즈비언 성심리를 설명하는 하나의 가설로서, 이러한 심리 드라마가 레즈비언 비디오의 주 소재를 이룬다.

---

249). Sigmund Freud, "Femininity,"(1933) *The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis*, James Strachey trans., (London: George Allen and Unwin LTD, 1963), p. 598.

나. 레즈비언 비디오

동성애는 재현, 정체성과 직결되면서 최근 성 담론의 핵심을 이루는 가장 예민한 문제이다. 마사 게버가 토로하듯이, "레즈비언이 된다는 것은 복합적이고 속임수적인 문화적 정체성의 체제, 재현과 제도, 성적 규정의 역사에 대한 개입을 뜻한다. 레즈비언이 되기 위하여는 강하고 가끔은 폭력적인 사회적 배척을 유발할 정도로 성적 정체성의 의미를 시험해야한다".[250]

정체성의 의미와 관련하여 현재 동성애 문제가 개념상의 커다란 변화를 겪고 있다. 과거에는 동성애를 부계 문화구조의 외곽지대에서 벌어지는 동떨어진 현상으로 이론화하였지만, 지금은 동성애 성욕이나 정체성이 문화, 역사적 맥락과의 관계 속에서 규정된다는 인식 하에서, 자율적이고 정통적인 동성애와 그 재현을 의심한다. 즉 게이, 레즈비언과 같은 비주류의 성도 문화적으로 형성된다는 것인데, 이는 문화 자체가 단일한 것이 아니며 항상 문화적 혼성과 공시성이 존재한다는 점을 인식시킨다. 리즈 코츠가 역설하듯이, 지배적인 것 자체가 다른 형식들을 포함하며, 언제나 전복과 저항과 재의미화의 가능성을 제시한다. 지배적인 이성애를 단일한 것으로, 주변적인 동성애를 대립적인 것으로 보는 것은 오히려 현 구조를 강화하는 일이다. 그러므로 자족적이고 자율적인 동성애 정체성을 주장하기보다는 동성애의 관계성이 이성애 기준을 어떻게 붕괴시킬 수 있는가, 동성애 실천이 얼마나 그들이 저항하는 이성애 약호에 의해 구축되고 있는가를 탐구하는 것이 현금의 성 이론이 지향하는 방향이다.[251] 쥬디스 바틀러 Judith Butler는 이

---

250). Martha Gever, "The names we give ourselves," Russell Ferguson et al. eds., *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (Cambridge and New York: MIT Press, the New Museum of Contemporary Art, 1990), p. 191. (Pratibha Parmar, "That Moment of Emergence," Martha Gever, John Greyson and Pratibha Parmar eds., *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video* (New York and London: Routledge, 1993), p. 3에서 재인용).
251). Liz Kotz, "An Unrequited Desire for the Sublime: Looking at Lesbian Representation Across the Works of Abigail Child, Cecilia Dougherty, and Su

러한 맥락에서 정체성이 일방적으로 구축되는 것이 아니라 동성애나 주변적 성문화가 지배문화를 지속적으로 재형성한다고 주장, 정체성의 "재의미화, 재영역화"를 주창하고 있다.[252]

바틀러나 모니크 위틱 Monique Wittig에 의하면, 레즈비언은 여성이 아니다. 여성은 남성과의 대립적 관계, 남/녀라는 이분법적 관계 또는 이성애적 관계에 의해서만 존재하는데, 레즈비언은 그러한 이성애를 거부하고 남녀의 관계를 초월하는 까닭에 여성도 남성도 아닌 제3의 성이라는 것이다. 이러한 맥락에서 위틱은 "인간은 여성으로 태어나는 것이 아니라 여성이 되는 것이다"라고 주장한다.[253] 성 범주를 위반하는, 성이 없는 레즈비언들은 성별을 거부함으로써 그것의 문화적 구축과 편재하는 이성애적 전제를 폭로하고, 이와 동시에 레즈비언 정체성의 복합성을 노출하고자 한다. 이렇게 재각인되고 있는, 과정 속의 레즈비언 정체성을 강조하기 위하여 리즈 코츠는 "레즈비언의 재현 representation of lesbians, 레즈비언의 이미지 images of lesbians"라는 말 대신에, 좀더 넓고 덜 규정적인 용어로 "레즈비언 재현 lesbian representation, 레즈비언 미디어lesbian media"를 제시하고 있다.[254]

이러한 시각에 부응하여 레즈비언 비디오 작가들 역시 이성애적 재현은 물론 레즈비언 공동체 내부에 존재하고 있는 고착된 레즈비언 재현 약호를 문제시하며, 제도적으로 수립된 형식 대신에 새로운 언어를 발굴함으로써 불안정한 레즈비언 정체성의 뉘앙스를 재현하고자 한다. 사실적이고 긍정적인 이미지로 뚜렷한 동성애 내용을 전달하기보다는 레즈비언 정체성과 욕망의 복합성을 심층적으로 분석, 재현하고 있는 대표적인 작가로 줄리 잔도 Julie Zando를 들 수 있다. 그녀는 동성애 공포를 조장하는 이성애 문화는 물론, 기존 레즈비언 문화의 정통성마저 부인하고 있는데, 그녀의 이러한 전격적 도전은 정신분석학과 내러티브를 사

Friedrich," *Queer Looks*, pp. 86-87.
252). 앞글, p, 87.
253). Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York and London: Routledge, 1990), pp. 112-13.
254). Liz Kotz, "An Unrequited Desire for the Sublime," p. 88.

용하면서 그것을 재구성하는 일종의 동종요법으로 수행된다. “나는 이야기 형식을 전복하는 한편, 좋은 이야기꾼이 되고 싶다”고 밝히고 있듯이,[255] 그녀는 기존 내러티브의 한계를 정신분석학으로 뛰어넘는 한편, 남근적 정신분석학의 한계를 레즈비언 내러티브로 보완함으로써 새로운 레즈비언 재현을 구축한다.

잔도의 1987년 테이프 <헤이 바드 Hey Bud>는 펜실바니아 주의원 바드 드와이어 R. Bud Dwyer의 자살 장면과, 두 레즈비언 (잔도 자신과 동료 조 앤스티 Josephine Anstey에 의해 연기되는)의 에로틱한 성애 장면이 교차되는 10분간의 심리 드라마이다. 잔도는 텔레비전 시청자 앞에서 수행된 관리의 자살을 포르노로 간주, 무대화된 포르노적 자살과 사적인 포르노 사랑을 유추시키면서 ‘노출주의’와 ‘관음증’을 동일화시킨다. 비디오로 기록된 기자 회견 마지막 순간 방아쇠를 당긴 관리의 비극적 자살과 절실한 레즈비언의 사랑, 스스로를 폐기하는 철저한 나르시즘 행각과 더 많은 사랑을 요구하며 자신의 정체성을 확인하려는 동성애적 사랑은 모두가 ‘과잉 음란’이다. 잔도는 죽음과 사랑, 공과 사, 주체와 객체, 자기애와 타자애, 노출과 관음의 병치를 통해 욕망의 다층적 행태를 분석한다. 잔도는 또한 이 작품을 통하여 노출주의와 권력의 관계를 탐구한다. 자살한 관리는 죽음을 주재하는 힘을 가졌지만 그것은 죽음을 담보로 한 치명적인 힘이다. 그것은 노출과 육체의 착취로만 힘을 부여받는 여성의 힘만큼 치명적이고 나약한 힘이다. 욕망과 권력의 관계를 분석함으로써 잔도는 부계사회에서의 이성애의 의미를 재고하는 동시에 그것을 통하여 동성애의 의미를 재규정하고자 하는 것이다.

잔도는 다음 해 <죄수 놀이 Lets Play Prisoners>(1988)에서 레즈비언 욕망과 정체성의 문제를 본격적으로 다루고 있다. 주디스 메인 Judith Mayne이 설명하듯이, 레즈비언 정체성의 신화는 2가지 가설로 이루어진다. 레즈비언이 되는 것은 특정 경험의 결과라는 것이 그 하나이다. 특정 경험의 순간에 그 정체성이 발화된다는 이 ‘커밍 아웃 coming out’ 설이 통설로 인정되고 있는 한편, 레즈비언으로 태어난다는, 즉 정체성이 경험을 선행한다는 이론도 유효하게 받아들여지고

---

255). Amy Taublin, "The Deep: Lures and No Exits," *Voice* (November 13, 1990), p. 51.

있다.[256] 이 선천설은 어려서부터 동성에 매혹을 느꼈다는 식의, 유아기와 사춘기를 배경으로 하는 특정 각본에 의존하는데, 메인은 이러한 가설의 심리적 원천을 '원초 장면'에 대한 '환상 phantasy'으로 설명한다. 프로이트에 의하면 환상은 정신분석의 기본 대상으로서 3단계 과정으로 구성된다. 첫째가 부모의 성교 장면에서 자신의 원천을 찾는 '원초 장면primal scene', 둘째가 성욕의 원천인 '유혹의 환상seduction phantasy', 셋째가 성차이의 기원을 마련하는 '거세 환상phantasy of castration'이다.[257] 이 가운데 탄생과 모성적 원천에 관계되는 원초 장면이 레즈비언 심리를 설명하며, 잔도의 이 작품이 원초 장면을 형상화하는 비디오 번안이라고 볼 수 있다.

<죄수 놀이>는 어린 시절의 경험을 성인의 투영으로 간주하고, 그것을 기초로 자기 발견을 시도하는 정신분석학적 과정을 유추시킨다. 이야기 속의 이야기 형식으로 전개되는 이 내러티브의 구조에서 주축을 이루는 이야기는 조 앤스티가 쓴 두 소녀의 놀이 이야기이다. 앤스티는 9세 소녀들의 우정을 사도마조히즘적 제식의 놀이로 표현하고 있는데, 이 놀이의 이야기가 극중 인물들에 의해 낭독되는 것이 이 작품의 줄거리이다. 이 놀이의 이야기들은 화면보다는 화자들의 거듭되는 낭독에 의해 그 내용이 전달되며, 화자는 2인조의 두 팀으로 구성된다. 하나는 이야기 저자인 앤스티와 그녀의 낭독을 지휘하는 잔도이고, 다른 하나는 어머니를 따라 같은 텍스트를 암송하는 어린 소녀이다. 4, 5차례 의상을 바꾸어 가며 그러나 같은 자세로 앉아 낭독하는 앤스티는 저자이자, 화면에는 모습을 보이지

---

256). 최근 생식생리학 이론은 호모, 레즈비언이 이미 태아 때에 결정된다는 이론을 대두시키고 있다. 태아의 뇌는 모친의 태내에서 여성 호르몬을 받고 있기 때문에 전부 여성형이다. 남아는 여성 뇌를 변형시켜 남성 뇌로 만들어야하는데, 남성 호르몬인 안드로젠의 양이 적게 되면 염색체는 남성이지만 뇌는 여성이 된다. 반면에 태아의 부신기능이 비정상적으로 활발하여 다량의 안드로젠이 분비되면 여아의 뇌가 남성화된다. 이렇게 뇌의 성은 유전자의 성과 무관한 것으로서, 유전적으로 남성이 뇌신경적으로는 여성화되거나 여성이 남성화되는 '분리된' 성의 운명이 동성애자의 생래적 운명이라는 것이다. 오오시마 기요시, <<성의 불가사의>>, 한방근 역, (자작나무 1996), 93-94 쪽.

257). Judith Mayne, "Julie Zando's Primal Scenes and Lesbian Representation," *Resolutions*, p. 348.

않는 어머니로 등장한다[그림72]. 같은 이야기가 앤스티의 낭독과, 읽어주고 따라 외우는 어머니와 소녀[그림73]에 의해 3번씩 반복되는 셈인데, 여기서 잔도가 강조하는 부분은 앤스티/잔도, 어머니/딸의 지배와 복종의 관계이다. 앤스티의 낭독은 테이프 제작자이며 감독인 잔도에 의해 검열되고, 소녀의 암송은 어머니에 의해 주도된다. 잔도는 앤스티가 낭독하는 동안 옷매무새를 고쳐주기도 하고 필요한 부분을 다시 읽게 하거나 웃으면서 낭독하라고 명령한다. 감독과 배우의 지배/복종의 관계가 독서를 강요하고 강요당하는 모녀의 관계에 의해 반복되면서 여성들 간의 힘의 관계가 노출된다: “누구든 좀 더 힘이 있게 마련이다”; “누구든 힘이 더 세거나 약한 법이다”; “너와 나 사이, 또는 어디에 항상 권력이 존재한다”.[258]

소녀들의 놀이 이야기는 ‘기억 remembrance’과 ‘인식 recognition’이라는 2개의 각본에 의해 순차적으로 펼쳐진다. 1부 기억 편이 죄수 놀이다. 지배적인 소녀 질 Jill이 간수를 하고 순종적인 친구가 죄수 역할을 한다. 간수가 죄수를 폭력으로 가해하지만 이 순종적인 소녀는 울지 않고 고통을 즐기는 마조히스트가 된다: “네가 나를 못살게 굴어도 너를 사랑하게 만드는 것은 무엇일까”; “나를 벽에 부딪치게 했는데도 아프지 않다고 말했다”. 잔도는 이러한 지배/복종의 관계와 모녀 관계의 동일성을 유추하기 위하여 가정용 비디오 카메라로 찍은 어머니와 아기 장면을 간간이 삽입한다. 이러한 장면들이 동료의 낭독을 간섭하는 감독 친구의 제압적 우정, 딸에게 텍스트를 암기하게 하는 어머니의 강요된 애정을 은유하는 가운데, 모녀간의, 또는 여성간의 사도마조히즘적 동성애 욕망이 표출된다.

무조건적 힘을 행사하는 모성의 권력, 강압적 사랑, 힘의 상실에 대한 텍스트 낭독으로 ‘기억’ 부분이 끝나고, 에로틱한 누드 여인의 모습과 함께 2부 ‘인정’ 부분이 시작된다. 이 누드 장면은 테이프 전체를 통해 반복적으로 나타나는데, 잔도는 ‘피셔-프라이스’사의 어린이 용 싸구려 비디오 카메라를 사용하여 의도적으로 굵은 홈줄에 포커스가 흐린 추상적인 흑백 누드 이미지를 만들어낸다. 둔부, 유방, 국부 등, 신체 부위를 고립, 확대시킴으로써 이미지를 대상화시키고 이를 통해 잔도는 어머니의 몸을 훔쳐보는 아이의 왜곡적, 제유적 시각을 은유 한다. 좀

---

258). 테이프 인용.(이하 각주 없는 인용문은 테이프 인용임.)

더 복합적이고 서술적인 이미지를 보여주는 2부에서 강한 소녀의 약한 소녀에 대한 강압이 더욱 강조된다. 즉 강자가 흐늘거리는 인형 같은 약자를 들어올렸다가 떨어트리는 '플로피 인형 floppy doll' 놀이, 강제적으로 남자아이들의 놀이터로 끌고 가 스커트를 걷어올리고 속옷을 내리게 하거나, 하루 종일 화장실에 가지 않고 참다가 결국 바지에 오줌을 싸며 고통과 쾌락을 나누는 이야기들이다. 힘없는 약한 소녀는 강한 소녀 질이 그녀의 친구 수잔에게 바지에 오줌싸는 이야기를 누설할지 모른다는 생각에 초조하다. "그것은 우리만의 비밀이었는데"라는 반복적 독백이 레즈비언 사랑과 질투를 암시한다.

지배와 복종이라는 틀 속에서 소녀들의 놀이와 모녀 관계의 유추를 분명히 하고 있는 이 작품이 전달하고자 하는 메시지는 여성들의 권력이 어떻게 형성되고, 어떻게 교환되는가하는 여성 간 권력의 문제이다. 잔도는 모녀 관계, 동성애 관계를 이상화시키는 전통 레즈비어니즘에 도전, 모녀 관계를 충만에 대한 향수보다는 결핍으로, 통합보다는 분리로 파악한다. 과거 페미니즘이 모녀 관계를 미화하였던 반면, 잔도는 부계적 강령으로 오염된 모성을 그리고 있다. 여성은 부계적 구조에서 사회문화적으로 비참정권자이며, 비자율적 주체이며, 모녀는 결핍으로만 묶여있기 때문에 어머니의 딸에 대한 역할 모델이 있을 수 없다. 잔도는 이 작품에 지배/복종의 제식을 수행하는 여성들을 통해 모녀 관계의 복합성을 노출한다. 정신분석학자 제시카 벤쟈민 Jessica Benjamin에 의하면 지배/복종의 경향은 유아가 어머니로부터 겪는 차별화의 첫 경험에서 유래한다. 아기가 개체로 독립하기 위한 욕구는 타자에 의해 인정받기 위한 욕구를 병행한다. 유아의 독립 욕구와 인정을 받기 위한 분투가 모자간의 지배복종의 메커니즘으로 발전한다는 것인데, 잔도는 이러한 모녀간의 원초적 갈등을 '읽기'의 구조로 담아내고 있다. 그녀 자신이 언급하듯이, "권력은 거의 언제나 사랑의 대리물"이며, 이 작품에 출연하는 사람들은 모두가 어머니이거나 딸이거나 연인들이다.[259)]

1990년도 작품 <버스가 여기에 선다 The Bus Stops Here>는 가족제도, 의료제도라는 권위적 구조에 억눌린 어느 자매의 고통과 그들에게 강요된 사회화

---

259). Cynthia Chris "Girlfriends," *Afterimage* (April 1989), p. 21.

의 과정을 그리고 있다. 조 앤스티의 글에 기초한 이 작품은 정신분석 치료를 배경으로 하는 문자 그대로의 정신분석학적 내러티브로서, 성과 권력에 대한 강박적인 관심을 소설로 피력하는 주인공 아나 Ana, 이 소설가의 여동생인 레즈비언 환자 주디스 Judith[그림74], 주디스의 치료사이자 아나의 애인인 남자 주인공, 이 자매의 어머니 클라우디아 Claudia 등이 극중 인물로 등장한다. 배역들의 모습과 행위들이 비문맥적으로, 파편적으로 나타나기 때문에, 이야기의 내용은 주로 화자들의 낭독을 통해 해독된다. 중심 화자들로는 아나, 치료사, 주치의가 있고, 그밖에 좀처럼 말없는 주디스를 대신하여 말하는, 그러나 모습을 보이지 않는 '메타내래이터' (잔도가 그렇게 부르는)가 있다. 화자에 의하면, 주디스의 병력은 월경 시의 주기적 우울증으로 시작해서 아버지와의 관계에 의해 표면화된다. 자크 라캉의 사진이 대역으로 등장하는 아버지 잭 Jack은 주디스를 아들처럼 생각하며 총애하는데, 그는 월경이 시작된 사춘기 딸에게 실망하여 등을 돌린다. 전형적 현모양처형인 어머니 클라우디아는 해변가에서 휴가 중에 자살하였고, 이때부터 이 가정에 파탄이 들기 시작한다.

주디스는 레즈비언 자폐증 환자가 되어 침묵으로 후퇴하고, 아나는 자신의 불안정한 성적 정체성 때문에 갈등한다. 아나는 이성애자이지만 남성의 사랑을 힘의 행사로만 간주하며 상대의 사랑을 왜곡적으로 받아들인다. 결국 아나는 소설을 통해 레즈비언 사랑을 묘사함으로써 자신의 성적 환상을 충족시키다. 아나는 그 소설을 누구에게도 보이지 않도록 주의하지만, 애인인 주디스의 치료사가 이것을 몰래 훔쳐보고 자신의 자위 행위의 대상으로 삼는다. 이 작품에는 자위가 주모티프의 하나로 자주 등장하는데, '원초 장면'을 환기시키는 이 자위의 환상이 아나와 치료사의 메스꺼운 고백에 의해 거듭 강조된다. 아나는 버스에서 어느 남자가 자위하던 모습을 보고, 자신도 귀가 후 그를 생각하며 자위했다고 털어놓고, 치료사는 버스에서 잘 차려입은 중년의 여인이 손가락을 빠는 행위를 목격하고 그녀를 자위의 대상으로 삼았다고 고백하고 있다[그림75]. 이에 버금가는 그로테스크한 이야기가 이번에는 주디스 자신에 의해 말해진다: "눈이 툭 튀어나온 채 베이글을 먹는 여인을 보았는데, 그렇게 추한 장면은 남에게 보여져서는 안되는 사적

인 장면이 아닌가".

이 테이프는 메타내레이터를 통해 들려지는 주디스의 꿈 이야기로 끝이 난다. 레즈비언 서술이 다른 사람, 특히 남성에 의해 대리되는 셈인데, 화자의 이야기로는 아기가 변기에 빠진 끔직한 꿈이다[그림76]. 온통 오물로 더럽혀진 화장실 벽면과 함께 변기에 기저귀만 남아 있는 섬뜩한 장면이 꿈 이야기를 동반한다. 그녀는 무서워서 도와달라고 외친다. 이 외침이 그녀를 꿈에서, 즉 그녀가 기거하고 있는 무의식 세계에서 깨어나게 하는 것이다. 그러나 그녀의 외침이 치유적 외침이 될 수 없는 것이, 부계적 질서로부터 출구없는 절망을 암시하듯, 그 순간 테이프가 끝나버리기 때문이다.

이 작품에서 잔도는 이성애/동성애, 모성/부성의 장면의 병치를 통하여 여성의 언어에의 접근, 즉 상징계에의 출입은 남성을 통하여 이루어진다는 점을 시사하고 있다. 이 이야기의 주제인 동성애 욕망은 주디스를 통해 드러나지만, 그녀의 이야기는 다른 화자를 통해서, 특히 치료사, 주치의, 메타내러티브와 같은 권위적인 남성 음성을 통해 들려진다. 더구나 레즈비언 욕망이 친 자매인 아나에 의해 차용, 소설화되는데, 이를 통해 잔도는 여성간의 힘의 관계를 시사할 뿐 아니라, 남에 의해 말해지는, 언어로 표현될 수 없는 레즈비언 욕망의 재현을 통해 미지의 레즈비언 정체성을 암시한다.

미지의 레즈비언 정체성을 표현하기 위함에서인지, 잔도는 거칠고 초점이 없는 흑백 이미지로 작업한다. 그녀는 새디 베닝과 같이 장난감 카메라를 사용하는데, 그것으로 얻어지는 특수 효과가 잔도 작품에 양식적 특징이자 매력을 부여할 뿐 아니라, 이미지와 텍스트 사이의 거리를 만든다. 이미지와 텍스트의 분리는 잔도뿐 아니라 해체주의 비디오의 특징이기도 하다. 잔도는 그것을 컨딧 식의 환상적 몽타주가 아니라, 의도적인 '흐리기'와 '거리 두기' 전략으로 성취하는 것이다. 그리하여, 그녀는 마조히즘을 사랑의 원천으로, 권력을 사랑의 대리물로 제시하면서 레즈비언 욕망을 재현하고 있지만, 실상 그녀의 작품은, 쥬디스 메인이 지적하듯이, "레즈비언 이미지 없는 레즈비언 내러티브"가 된다.[260] <<빌리지 보이스>>

---

260). Mayne, "Julie Zando's Primal Scenes," p. 356.

의 에이미 토빈이 “잔도의 표현적, 조직적 도구는 무엇보다 들고 다닐 수 있는 카메라의 침입”에 있다고 지적하였듯이,[261] 그녀는 이미지를 노출시키는 동시에 은폐시키는 특이한 촬영 수법과 특수 효과를 내는 흑백 필름의 사용으로 현란한 칼라 이미지로는 도달할 수 없는 농축된 에로티시즘을 창출하고 있다.

잔도의 흑백 이미지와는 대조적으로 수지 실버 Suzie Silver는 뮤직 비디오의 현란함으로 강렬한 동성애 에로티시즘을 표출한다. 그녀의 대표작 <스파이: 도어스의 노래를 부르는 헤스터 리브 Spy: Hester Reeve Does the Doors>(1991)는 퍼포먼스 예술가 헤스터 리브가 ‘로우어 린크 클럽 Club Lower Links’의 ‘드랙(남자 역의 레즈비언)의 밤’을 위해 공연한 퍼포먼스를 테이프로 재구성한 작품이다. 여기서 실버는 여성적 재현, 문화 산업의 성차별, 남근적 파워를 뮤직 비디오 형식으로 이슈화하고 있다. 여인들의 성적 광란을 묘사하는 포르노 필름이 배경으로 흐르는 가운데, 헤스터 리브가 예수 같은 모습으로 가시관을 쓰고 가리개만 두른 채 도어스의 노래 <사랑의 집의 스파이>를 입놀림과 몸짓으로 따라 부른다[그림77]. “나는 사랑의 집의 스파이라네. 나는 그대가 꿈꾸는 그 꿈을 알고 있다네. 그대의 깊은 비밀스런 공포를 안 다네”로 시작되는 도어스의 노래를 부르는 리브는 예수로 분장한‘록 섹스’의 제왕 짐 모리슨이다. 그녀는 예수와 닮게 분장했으나, 불룩한 양 가슴을 드러낸 여전히 육감적인 여인이다[그림78]. 성적 어필을 위해 유방을 강조하려는 것인지, 아니면 성스러움으로 그것을 가장하려는 것인지, 그녀의 유방에는 문신처럼 새겨진 천사가 그려져 있다. 남성과 여성, 비천함과 고결함을 한 몸에 지닌 리브는 코믹하면서도 신비스러워 보이며, 그러한 양극성이 그로테스크한 감흥을 불러일으킨다. 그로테스크하면서도 에로틱한 리브의 모습이 동성애 성욕을 암시하는 검은 팬티의 무희들의 춤에 의해 더욱 고조되어 보인다. 예수로 분장한 리브는 ‘록은 콕 Rock is cock’이라는 신화를 만든 남성 록앤롤 스타의 여성 화신이 되어 기독교와 록앤롤이라는 남성중심의 양 무대에 침입하는 것이다.[262] ‘여성 예수’, ‘여성 록 스타’의 설정은 국가, 종교, 사회, 문화의 전반에 걸친

261). Taubin, "The Deep: Lures and No Exits," p. 51.
262). Kipnis, "Female Transgression," p. 333. 그밖에 Camela Rago, "That Time of the Months," *The Reader* (October 30, 1992), pp. 29-30 참조.

성차별에 대한 페미니즘 간여를 의미한다. 실버는 카톨릭 교회의 가부장적 성 이데올로기에 관한 문제를 제기하면서 여성 성욕에 대한 남성들의 작위적 개념에 도전한다.

실버는 예수와 록 스타, 즉 성(聖)과 성(性)의 상징적 인물들을 여성으로 대치하는 성전환 작업을 통하여 여성을 역사와 문화의 주역으로 재창조하려는 레즈비언 페미니즘을 제시한다. 실버의 <스파이>는 시각적 쾌, 남성적 시선을 고발하는 기존의 페미니스트 이론을 초월하는 동시에, 전통적 레즈비언 재현에 도전한다. 즉 압박자/희생자, 주체/대상을 구분하여 부계적 개념의 시각적 쾌를 붕괴시키려는 1세대 페미니즘 분석 대신에, 실버는 새로운 감각적 쾌를 제공, 관객과의 상호성을 유지시킴으로써 새로운 형태의 지식을 전달하는 것이다. 정체성의 문제를 교회, 국가, 사회라는 복합적인 맥락에서 취급하면서도 유흥과 재미를 가미하는 실버의 레즈비언 비디오는 고급과 저급, 순수미술과 대중미술의 소통을 시도하는, 포스트모던적 감수성의 대표적인 2세대 페미니즘 비디오라고 말할 수 있다.

잔도나 실버가 성숙한 레즈비어니즘을 표출하고 있다면, 십대의 비디오 작가 새디 베닝 Sadie Benning은 주류의 매체가 건드리지 않은 미지의 세계, 즉 틴에이저의 레즈비언의 심리세계를 공개한다. 베닝은 자신의 방을 무대로 펼쳐지는 사적 환상과 경험을 자신의 이미지와 음성으로 비디오에 담아 자전적인 내러티브를 만든다. 환상과 실제 사건의 이야기를 하나로 녹이는 그녀의 고백은 자신의 심리 변화를 기록하는 개인 일기요, 억압적인 외부 세계에 대한 정치적 발언이다. 베닝은 실험영화 예술가인 아버지 제임스 베닝 James Benning이 크리스마스 선물로 사준 장난감 카메라를 갖고 15세부터 비디오테이프를 만들기 시작하였다.[263] 싸구려 픽셀비전 카메라로 틴에이저의 분노, 사회 폭력에 대한 진술 뿐 아니라, 레즈비언 정체성의 복합 심리와 희망을 대담한 정직성과 유머로 솔직하게 표현한다.

---

263). 제임스 베닝은 할리우드 영화에 휩쓸리지 않은 철저한 독립적 실험 영화 예술가로서 <11x14> (1976), <One Way Boogie Woogie>(1977), <Grand Opera>(1979), <Landscape Suicide>(1987) 등의 작품을 남기고 있다. Jonathan Rosenbaum, "Girl With a Camera," *The Reader* (November 1991), p. 36.

잔도의 도구이기도 한 픽셀비전 카메라는 아동용 캠코더로 개발된 90불짜리 작은 일회용 플라스틱 카메라이다. 그것은 몸체는 작지만 아이들이 조정하기 쉽도록 버튼을 크게 만들어 모양이 꼭 우주총 같으며, 줌이나 포커스 장치도 없고, 해상도 역시 일반 캠코더의 반밖에 되지 않는다. 일광이 좋은 곳에서 찍으면 감시 카메라 정도의 이미지가 유지되지만, 실내에서는 안테나가 고장난 텔레비전 정도로 화면이 흐리며, 더구나 촬영 이미지와 재생 이미지가 달라 재생시 원래 이미지보다 작게 보인다.[264] 그러나 비디오테이프 대신에 오디오테이프를 사용할 정도로 형편없는 이 기계가 베닝에게는 특별한 장비가 된다. 그녀는 이러한 기술적 약점을 오히려 자신의 양식을 만드는데 유리하게 사용할 줄 알고 있었다. 이 카메라의 특징은 4면의 외곽이 검은 색으로 둘러쳐져서 중앙의 사각화면이 '핍쇼'같이 친밀한 효과를 자아내는 데 있었다.[265] 베닝은 그러한 친밀하고 비밀스러운 화면을 사용하여 자신의 고백적 양식으로 구축하였고, 그 질 나쁜 흑백 이미지로 오히려 밀도 있는 표현을 만들어냈다. 더구나 피셔 프라이스가 더 이상 그 카메라를 생산하지 않게 되자 그녀의 그 고유 양식이 그녀만의 것이 되었다.

그녀 작품의 주제는 성장하고 변하는 베닝 자신에 관한 것이다. 그녀는 자신의 방을 떠나지 않고 작업한다. 자신이 주제인 만큼 자신의 얼굴을 부각시키고 나머지 배경은 꿈의 공간과도 같이 흐려버리는데 이러한 클로즈업 수법이 사적 친밀감을 자아낸다. 또한 렌즈가 얼굴을 변형시켜 어안 렌즈 효과를 내고, 확대된 한쪽 눈이 화면을 가득 채우기도 한다. 이러한 이미지 풍경을 동반하여 다양한 사운드가 삽입된다. 카메라 촬영 소리를 그대로 살리고, 텔레비전 광고, 60년대 팝송, 전화 응답기 소리, 길거리 소음 등 생소리를 그대로 채집하여 사운드 콜라주를 만든다. 그러나 무엇보다 가장 강력한 오디오는 보이스-오버로 들려지는 베닝 자신의 독백이다. 그녀는 감히 남 앞에서 소리내어 읽을 수 없었던 문장들을 꾸밈없는 담백한 목소리로 낭독한다: "내 친구 하나가 흑인에게 강간당했다. 지금 그 아이는 인종차별주의자, 나치 스킨헤드가 되었다".[266] 베닝은 텍스트 낭독 대신에 손

264). Chris Chang, "Up in Sadie's Room," *Film Comment* (March/April 1993), p. 8.
265). Rosenbaum, "Girl with a Camera," p. 36.

으로 쓴 메모를 카메라에 비쳐 보이기도 한다. “그것은 사랑이 아니었어”, “그녀의 삶은 나의 환상이었어” 등, 아무 종이에나 간단히 기술한 문장들은 그 나이의 소녀들에게는 흔치 않은 사랑, 예술, 사회에 대한 깊은 사색을 담고 있다.

그녀는 자신의 욕망과 경험을 비디오로 표현한다. 그녀에게는 비디오가 붓이고, 펜이며, 일기장이다. 경사진 앵글로 찍은 일그러진 클로즈업의 고립된 얼굴이 자신의 비밀을 말하며, 노출과 후퇴를 왕래하는 그녀 특유의 머뭇거리는 이미지가 사춘기 동성애자의 발랄한 유혹과 고통스런 고백을 대신한다. 비디오 일기, 카메라 펜을 통하여 비밀과 고백, 수줍음과 분노 사이에서 갈등하는 한 소녀의 성심리가 새겨지는 것이다. 체리 스마이스 Cherry Smyth의 호칭을 빌리자면 레즈비언이라기보다는 ‘베이비 다이크’(아기 레즈비언)인 그녀의 작업은 성인, 남성 동성애자들과 달리, 소우주적이며 적은 규모이고 값싸게 이루어진다. “나는 비디오를 예술형식으로 인정한다. 그것은 싸고, 직접적이며, 기다리게 하지 않는다. 비디오는 촬영하자마자 곧 볼 수 있다” 라는 자신의 말에서도 드러나지만, 베닝이 비디오를 선택한 것은 미학적 고려보다는 매체의 경제적 속성 때문이었다.[267] 그러한 비디오를 그녀는 자신의 성적 정체성을 발견하기 위한 도구로 사용하였다. 밀워키 공원에서 열린 ‘다이크 소프트볼 리그’에서 28세의 연상의 여자 친구를 만났을 때 처음 비디오를 제작하기 시작하였다고 자신이 고백하고 있지만,[268] 베닝의 비디오 작업은 처음부터 자신의 레즈비어니즘을 확인하는 행위로 수행되었다: “나를 분노하게 만드는 일과 싸우기 위해 작품과 음성을 창조하는 일이 나의 작업이며 그것이 나를 가장 행복하게 만든다”[269]; “나는 잃을 것이 없는 것 같이 겁 없어 보이지만, 나를 이해하려면 나의 악몽, 강간, 살인 같은 거친 것에 대한 악몽을 알아야 한다”.[270]

---

266). 테이프 인용. (이하 각주 없는 인용문은 모두 테이프 인용임.)
267). Cherry Smyth, "Girls, Videos and Everything," *Frieze* (January/February 1993), pp. 21-23.
268). Ellen Spiro, "Shooting Star: Teenage Video Maker Sadie Benning Attracts a Youthful Audience," *The Advocate* Issue 57 (March 26, 1991), p. 67.
269). Linda Yablosky, Nan Goldin 과의 인터뷰, *Bomb Magazine* (Summer 1993), p. 20.

15세 때 제작한 그녀의 첫 비디오테이프는 <새해 A New Year>(1989)였다. 텔레비전 수상기, 책상 등 방안의 내용물과 글자를 촬영하고 텔레비전 프로그램의 발췌 장면을 차용한 이 테이프에서 이미 그녀의 레즈비어니즘이 엿보인다. "틴에이저는 어려운 시기이다. 더구나 게이로 산다는 것은 지옥과 같다"라는 고백과 함께,[271] 그녀는 16세 때 학교를 그만두고 곧바로 두 번째 작품인 <안에서 살기 Living Inside>(1989)를 제작하였다. 3번째 작품 <나와 루비프룻 Me and Rubyfruit>(1989)에서는 자신의 레즈비언 정체성을 대담하게 노출한다. 매 브라운 Mae Brown의 레즈비언 소설 <<루비프룻 정글>>의 직접적인 영향을 반영하는 이 작업에서 베닝은 10대 레즈비언에 관한 '재현의 부재'를 뼈저리게 인식한다. 칼러 테이프 작품 <웰컴 투 노말 Welcome to Normal>(1990)에서는 레즈비언의 정체성을 대담하게 선언한다: "자기 자신으로 살 수 없다면 인생에 무슨 의미가 있겠는가"; "나는 여자를 좋아하는 여자가 될 것이다. 난 내 자신이 되고 싶다".

<사랑스러운 어느 장소 A Place Called Lovely>(1991)는 거짓말, 배반, 구타, 살인 등, 개인들이 빚어내는 다양한 폭력을 고발한다. 어린 시절, 영화, 아이들의 게임에 도사리고 있는 폭력의 사회적 만연을 폭로하기 위해 베닝은 장난감을 은유적으로 사용한다. 사람들이 장난감을 조정하지만 그들은 오히려 더 큰 폭력적 힘에 의해 조정 당하고 있다는 것이다. 베닝은 또한 학교 앨범에서 자신의 사진을 오려내는 행위로 "인종차별과 자신의 정체성을 증오하는 것만을 가르치는" 학교를 고발하기도 한다. 마지막 장면에서는 베닝은 블론드 가발을 쓴 채 성조기 앞에서 미소를 지으며 서있다[그림79]. 그 미소가 점점 일그러져 거의 우는 듯이 보인다. 베닝은 국기 앞에서 짓는 일그러진 미소를 통하여 호모공포와 인종차별을 조장하는 미국의 가치관과 그러한 조국에 대한 맹목적 애국주의를 냉혹하게 풍자한다.

<그것은 사랑이 아니었어 It wasn't Love>(1992)[그림80]는 연상의 여자친구와의 유혹적 만남과 이루어지지 않은 도피 여행을 간결하게 묘사하고 있다.

---

270). Mark Ewert와의 인터뷰, *Mirage* (August 1992), p. 3.
271). Spiro, "Shooting Star," pp. 67-68.

그 여인은 베닝을 할리우드에 데려가겠다고 약속했다. 그러나 "우리는 디트로이트에도, 할리우드에도 가지 않았다. 그 대신 프라이 치킨 주차장에 들어갔다. 그리고 해냈다. . . 그곳에서 나는 이 세상 모든 것을 보았다고 생각했다. . . 우리는 할리우드가 필요치 않았다. 우리가 할리우드이었다". 베닝은 이 테이프에서 짙은 화장을 한 불량한 여자, 염소 모양의 콧수염에 시가를 물고 있는 갱스터[그림81], 남장한 반항아, 50년대의 유행가 가수 등 갖가지 분장으로 자신을 변신시킨다. 그녀는 사랑, 공포, 폭력, 유혹, 죄의식, 흥분을 노출시키는 로맨틱한 이미지들을 통하여, 하나 뿐이 아닌 자신의 정체성을 노출하는 것이다. 그러나 자신의 풍경화를 만든 꿈과 기억이 자신의 이미지로 귀결되면서 모든 환상이 붕괴된다. 클로즈업 된 베닝의 얼굴에 눈물이 흐른다: "그것은 사랑이 아니었어, 그러나 그것이 아무것도 아닌 것은 아니었어". 이전의 테이프보다 덜 파편화되고 부드러워진 이 테이프의 마지막 부분에서 베닝은 무례하고도 감각적인 방법으로 성적 관심을 표출한다. 손가락을 구부려 손으로 자궁 모양을 만들고, 동시에 남성 성기같이 돌출 시킨 엄지손가락을 입으로 빠는 것이다. 주디스 윌리엄슨 Judith Williamson이 마돈나를 가리켜 "모든 소녀들이 몰래하는 것을 대중 앞에서 하는" "어른 세계 속의 소녀"라고 표현했지만,[272] 베닝이야말로 금지된 것을 거리낌없이 노출하는 비디오 계의 마돈나라고 할 수 있다.

<걸 파워 Girl Power>(1992)는 16미리 필름으로 제작되었지만, 간간이 픽셀비전을 사용하고 있다. "영화 같지도, 비디오 같지도 않은", "그 자체의 꿈같은 성질을 갖고 있는" 픽셀비전을 통하여 그녀는 자신의 작업에 시각적 농도를 유지시키는 것이다.[273] '비키니 걸' 이라는 여성밴드의 음악을 사운드트랙으로 사용하는 이 테이프에서 베닝은 90년대의 급진적 소녀의 이미지를 그리고 있다. 학교를 그만두고 남자 배우 맷 딜런처럼 모델을 섰던 모험적 이야기를 스스럼없이 고백하고, 학교, 가정, 여성적 전형에 대한 반항을 이야기한다: "우리들 나이에는 젠더, 인종, 성욕에 관계없는 우리만의 이미지와 감정이 있다. 소녀들이 자신의 욕망

272). Judith Williamson, "The Making of a Material God," *New Socialist* (October 1986), p. 47. (Sean Cubitt, *Timeshift*, p. 55에서 재인용).
273). Smyth, "Girls, Videos and Everything," pp. 21-23.

을 제대로 느끼고, 남성들이 원하는 자신이 아니라 자신이 무엇이 되고자 하는지를 느끼는 것 외에 더 바랄 것이 없다".[274]

싸구려 장난감 카메라로 15세 때부터 작업, 나이 많은 여자에게 반해 같이 할리우드로 드라이브하고 싶은 충동을 고백하는 베닝에게 젠더는 압박이 아니라 일종의 놀이가 된다. 그녀는 전통적 평등의 페미니즘과 무관한, '나쁜 여자'의 냉소로 동성을 향한다. 베닝은 '희생자 페미니즘'을 거부하고, 욕망을 자신의 통합적 인격으로 파악한다. 성을 자유 영역으로 불러들인 베닝의 '나쁜 여자'의 의지는 초기 페미니즘, 또는 정치 비디오의 무미건조함을 극복하고, 자기 방으로의 초대와 함께 재미를 선사한다.[275] 이렇게 '나쁜 여자'의 역설로 동성애를 표출하는 위트 있는 베닝의 테이프는 동성애 영화 이론에 비추어 본다면 레즈비언 비디오이라기보다는 '퀴어 queer' 비디오라고 할 수 있다. 즉 동성애자들의 사랑이나 인간관계가 이성애자들과 다를 바가 없다는 '평등의 동성애'를 주장하는 70년대 레즈비언, 게이 영화와 다르게, 80년대 이후의 '퀴어 영화'는 동성애자들의 성적 욕망이 특수하다는 '차이의 동성애'를 강조한다. 전자가 평등의 페미니즘을 반영한다면, 후자는 80년대 차이의 페미니즘을 반영한다. 베닝은 연령적으로도 레즈비어니즘보다는 '퀴어 정치학'의 세대일 뿐 아니라, 동성애자의, 특히 '베이비 다이크(남장 여자)'로서의 특수한 감정과 경험을 강조한다는 맥락에서 대표적인 '퀴어 비디오'의 제작자라고 말할 수 있다.

베닝이 10대의 레즈비언 성애를 공개하는 한편, 미니멀 무용가이자 레즈비언 영화 제작자인 이본 레이너 Yvonne Rainer는 폐경기 여성의 레즈비어니즘을 대변한다. 성적 평등이 보장되지 않고 특정 나이에 이르면 여성임을 박탈당하는 가부장 '보호 체제' 내에 안주하다가 나이 56세에 레즈비언 정체성을 깨달은 그녀에게 레즈비어니즘은 단지 성애에 관한 것이 아니다. 더 이상 남자의 대상이 아니기 때문에 늙은 여인은 쉽게 레즈비언이 될 수 있다고 그녀가 토로하듯이, 갱년기의 레즈비언은 성 정체성 이상의 자유를 쟁취하기 위한 "사회적 부름"이요 저항이

---

274). 앞글, p. 23.
275). Kipnis, "Female Transgression," pp. 340-341.

다.[276] 제작자의 '중립성'이나 '비가시성'이 전제되는 다큐멘터리보다는 시나리오에 기초한 내러티브 영화를 선호하는 그녀는 <특권 Privilege>[그림82]을 비롯한 다수의 영화를 통하여 이성애자와 동성애자의 관계, 인종, 나이, 개인적 기호에 따라 다른 다양한 레즈비언 정체성을 파헤친다.

잔도, 베닝, 실버, 레이너의 경우에서 일 수 있듯이, 레즈비언의 관심은 정체성, 특히 복합적 정체성의 문제에 집중된다. 동성과 동침하면 게이가 되는 경우와는 다르게, 레즈비언은 동성애 이상의 위반적 의미를 지니며 그러한 까닭에 레즈비언은 즉 '정치적 레즈비언'이 된다.[277] 반면에 성적 기득권을 보유하고 있는 남성 동성애자들은 정체성의 문제보다는 성애 자체에 일차적인 관심을 갖거나 외부적인 문제로 시선을 돌린다. 일반적으로 레즈비언 비디오가 정체성, 재현 등 내적인 문제에 초점을 맞추고 있는 한편, 게이 비디오가 인종, 사회적 편견 등, 좀 더 외적인 문제에 치중하고 있는 까닭을 여기에서 찾을 수 있다. 그들은 동성애 문화의 최대 현안인 에이즈 재앙과 그에 따른 동성애 공포를 분석하거나, '안전한 성'을 위한 '캠페인 비디오'를 제작하고 있다. 국제적 조직인 '게이들의 위기 Gay Men's Health Crisis'가 제작한 <안전한 성을 위한 단편 비디오 Safer Sex Shorts>(1990)를 비롯해, 캐나다 출신 존 그레이슨 John Greyson의 <세상이 앓고 있다 The World is Sick>(1989)는 에이즈에 대한 국가 정책을 비난하고, 에이즈 위기를 통해 동성애 성욕을 재규정하고자 한다.

그 자신이 에이즈의 희생자로 1993년에 고인이 된 비디오 제작자이자 이론가인 스튜어트 마샬 Stuart Marshall은 에이즈 위기를 동성애자에 대한 역사적 박해로 간주, 일련의 다큐멘터리를 통하여 대중매체, 과학기구, 임상체제가 왜곡시키는 에이즈 위협의 본질을 규명하고, 보수적 도덕관에 입각한 성 정치학의 구조를 노출하고자 하였다. 게이/에이즈 비디오의 고전이 되고 있는 다큐멘터리 테이프 <빛나는 눈동자 Bright Eyes>(1986)에서 그는 이방인, 변태로 인식되는 동성애 정체성이 역사적, 정치적 구축물임을 강조하고 에이즈를 둘러싼 공포의 실체를

---

276). Yvonne Rainer, "Working Round the L-Word," *Queer Looks*, pp. 14-15.
277). 앞글, p. 14.

분석한다. 이 테이프의 가장 충격적인 이미지는 케니 램서 Kenny Ramsur라는 청년의 충격적인 사진 두장이다. 하나는 20대말의 젊은 미남의 얼굴을 보여주고, 다른 한 장은 병원 침상에서 에이즈로 투병 중인 끔직하고 추한 모습을 보여준다[그림83]. 반점으로 얼룩진 얼굴은 퉁퉁 부어있고, 눈은 거의 감겨있다. 신문기자에 의해 찍힌 이 사진은 옆에 “이 사진이 에이즈의 진실을 폭로한다”라고 적힌 채 보도되었다. 이 한 쌍의 사진을 기본 소재로 하여, 마샬은 시각적 진실과 그것의 역사적 관계를 고발한다. 그는 실제 자료를 보여주면서 ‘보이스-오버’로 신체의 외형적 특성에 기초하여 범인, 광인을 정체화하였던 19세기 골상학적 지형학을 폭로한다[그림84]. 램서의 두 장의 사진은 결국 개인적 신체와 사회적 신체 사이의 괴리를 보여주는 이러한 역사적 유산을 계승하고 있는 것이다.

게이 비디오는 레즈비언 비디오에 비해 좀더 현실적이고 교훈적이고 과학적이다. 또한 사실주의적 다큐멘터리를 선호하고, 실제 과학적 자료를 사용하면서 풍부한 정보를 제공한다. 여성들이 기호학, 정신분석학의 수용으로 동성애 주제에 좀더 심층적으로, 은유적으로 접근한다면, 남성들은 사회주의에 입각, 마사 로슬러 식의 비판과 금기로 주제에 접근하고 있다. 그러나 수법적으로는 동시대 해체주의 비디오와 마찬가지로 디지털 편집과 유동적 카메라로 이미지를 파편화시키는 등, 포스트모던 감수성을 반영한다. 게이 액티비스트들이 내용적으로는 다큐멘터리 전통을 계승, 사회적 캠페인을 벌이는 반면, 퍼포먼스나 신체미술 맥락에서 매체에 접근하는 비디오 예술가들, 예를 들면 매튜 바니, 폴 매카시 등은 성과 신체의 주제를 좀 더 개념적, 분석적 차원에서 다룬다. 이들 역시 동성애 문제를 이슈화하지만, 이들의 일차적 관심은 신체와 성적 정체성에 대한 금기타파적 해석에 있다. 양식 뿐 아니라 내용에서도 해체주의를 표방하고, 그로테스크 미학을 수용한다는 점에서 바니나 맥카시를 2세대 페미니즘 비디오의 남성 ‘카운터파트’로 지목할 수 있다. 이들이 작품에 대해서는 III부 그로테스크 부분의 신체미술 맥락에서 다시 언급하기로 한다.

III. 페미니즘 비디오에 나타난 두 가지 특성

본 논문은 페미니즘 비디오의 두 가지 특성으로 나르시즘과 그로테스크를 지목하고 있다. 나르시즘은 1세대 페미니즘 비디오의 양대 진영인 미학적 비디오와 정치적 비디오를 관통하는 핵심 개념이다. 전자가 본질주의 페미니즘에 입각, 나르시즘을 미학적 기초로 삼았다면, 사회주의 페미니즘을 근간으로 하는 후자는 탈본질주의 입장에서 탈나르시즘을 표방하였다. 그러나 해체주의 감수성으로 미학과 정치의 이분법을 초월한 2세대 페미니스트들에게는 그것이 찬나르시즘이건, 반나르시즘이건 나르시즘이 더 이상 중요한 관건이 아니었다. 이들의 관심은 자아정체성, 성 정체성의 문제에 집중되었으며, 이는 그로테스크, 동성애와 같은 새로운 신체담론을 대두시켰다. 그로테스크는 내용적으로 동성애를 함의할 뿐 아니라 - 동성애 의미의 '퀴어 queer'와 '그로테스크'는 모두 표준을 벗어나는 비정상적인 것, 표준을 거부하는 저항적인 것에 관계된다 - 90년대의 정치미술인 신체미술, 퍼포먼스 미술의 골자를 이룬다. 2세대 해체주의 비디오는 이러한 그로테스크를 전략으로 페미니즘을 실천하고 있다. I, II부에서는 이 두 개념을 전면에 부각시키지는 않았으나, 이제부터의 논의를 통하여 결국 페미니즘 비디오의 제 양상들이 이 두 가지 특성으로 모이게 된다는 점이 논증될 것이다.

1. 1세대 페미니즘 비디오와 나르시즘

나르시즘은 정신분석학 이론에 따르면 인간의 보편적 성심리의 한 국면으로 풀이될 수 있다. 그러나 일반적으로 그것은 자기애적 병적 심리를 가리키며, 특히 여성적 나르시즘이라는 이름 하에 부정적인 여성성에 결부되고 있다. 나르시즘을 보편적, 긍정적 성심리로 이론화한 프로이트 자신도 한편으로는 "나르시즘의 많은 부분을 여성성에 귀속"시키고 있으며, 그가 상정하고 있는 여성성이란 결핍과 상실의 상징이자, 열등감, 수치심과 같은 이상심리의 대리어로서, 여성성과 나르시즘은 결국 부정적 의미로 한데 묶이는 개념적 유사어이다.

프로이트의 정신분석학 이론은 인간을 의식과 무의식으로 양분된 심리적 존재로 간주함으로써 통합된 인격을 상정하는 재래적 인본주의에 일격을 가하였다. 이러한 측면에서 프로이트의 정신분석학은 혁명적인 이론이었다. 그러나 그의 이론은 여성, 여성성의 정체성을 규명하는 대신에 그것을 남성, 남성성의 상대적인 개념으로만 풀이함으로써 여성을 '제2의 성', 또는 '타자의 성'으로 고착시키는데 일조 하였다. 프로이트가 이론화한 여성성 개념은 남성중심 사회에서의 여성의 위치와 역할을 정당화하며, 그러한 점에서 그의 이론은 성차별 문화와 가부장제 가치관을 유지시킨 부계 담론이라는 비난을 면치 못한다. 부정으로의 여성성을 상정한 프로이트에 이어 라캉은 부재로의 여성성을 논증하였다. "제로상태의 주체"를 상정하는 그의 주체성 이론 체계 내에서 여성은 인간 소외에 성적 소외까지 당하는 이중 소외의 피해자로서, 여성성의 부재란 바로 여성에게 부과된 이중 소외를 의미한다. 프로이트에게 여성성은 문제로서 제기되었지만, 라캉에게는 해답이 없는 질문이었다.

프로이트의 나르시즘 이론은 이러한 부정과 부재로서의 여성성과 나르시즘의 함수관계를 노출시킨다. 페미니스트 이론가와 미술가들은 그들의 이론과 창

조 작업을 통하여 여성성의 의미론적 부재, 또는 여성 정체성의 박탈을 이슈화하였다. 나르시즘이 이러한 이슈를 표출하는 하나의 주제적 동기가 되었으며, 특히 신체와 신체적 행위를 근간으로 삼는 (비디오) 퍼포먼스에서는 여성적 나르시즘이 '개인적인 것이 정치적인 것'이라는 페미니즘 구호를 실천하는 제일의 전략이 되었다. 더구나 나르시즘은 매체의 반영 원리와 관련된 비디오 미학의 골자로서, 여성의 정체성 이슈에 주목하는 페미니즘 비디오에서는 나르시즘이 여성성을 함의하면서 특별한 의미를 지니게 된다. 그러나 나르시즘이 여성적 나르시즘으로 귀결되는 맥락에서 페미니스트들은 나르시즘을 거부, 그것을 페미니즘과 무관한 또는 그것에 유해한 것으로 인식하는 반/탈나르시즘 명제를 제기한다. 이 장에서는 이와 같은 내용을 논의함으로써 페미니즘 비디오에 나타나는 나르시즘의 양상과 그것의 미학적, 정치적 의미를 파악해 본다.

가. 여성성과 나르시즘

여성성은 타고나는 것이 아니라 만들어지는 것이기 때문에 고정된 성질이 있을 수 없으며, 문화적, 언어적 형성물이기 때문에 여성성의 본질이란 존재하지 않는다는 것이 포스트모던 페미니즘의 지배적인 사고이다. 이러한 사상은 부계사회에서 구축되고 고착되는 여성성과 그러한 고정관념에 대한 거부를 의미하는 동시에, 남근중심사회에서 거세된, 결핍으로서의 여성이나 여성성은 아예 존재할 수 없다는 여성적 실존에 대한 자기성찰을 반영한다. 즉 부계사회에서 여성은 생물학적 여성으로 존재할 뿐이지 여성의 정체성을 형성할 근거를 갖고 있지 못하며, 여성성을 규정할 정의적 개념을 갖추고 있지 못한 채, 단지 허상 또는 허구로만 존재한다는 것이다. '여성임 femaleness'과 '여성성 femininity'의 복합체라고 할 수 있는 여성은 그렇기 때문에 그 정체를 알 수 없는 "암흑의 성" 또는 "신비의 성"으로 표현되어 왔다.

프로이트 Sigmund Freud는 이러한 여성성의 수수께끼를 풀기 위하여 <여성성>(1933)이라는 논고를 마련하였다. 그의 여성성 개념은, 여성은 '남근적 여성'으로 태어나며 남성의 성심리 발전에서는 면제된 2가지의 과제를 치러야 비로소 여성성을 획득하게 된다는, 지극히 남근중심적인 논리로 전개된다.[278] 여성성 획득을 위한 제1 과제는 음핵에서 자궁으로의 성역의 전환으로서, 이는 여아의 남근적 국면에서 여성적 국면으로의 전환을 의미한다. 여아의 남근적 국면이라는 설정이 바로 프로이트의 정신분석 이론이 남근중심적임을 입증하는 대목으로서, 그에 의하면, 구강기, 항문기를 거쳐 남근기에 이르기까지 남녀는 모두 같은 국면의 리비도를 경험한다. 남근기까지 여아는 남아와 다를 바가 없다: "갓난 여아는

278). Sigmund Freud, "Femininity,"(1933) *The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis* (1963), pp. 576-99. 그밖에 프로이트의 여성성 개념을 해설한 Luce Irigaray, "Psychoanalytic Theory: Another Look," *This Sex Which is not One*, pp. 34-42 참조.

절단된 남성 성기, 즉 음핵을 가진 중성 혹은 양성으로서, 남성적 리비도를 보유한 '어린 남자'와 같다".[279] 어머니를 향한 음핵 국면의 여아의 사랑은 이러한 '준남성'으로서의 리비도이다. 이 당시는 남아, 여아 모두가 자궁에 대해서 미지 하다. 소녀의 자궁에 대한 인식은 자신에게 부과된 제1의 과제, 즉 성역의 감수성을 음핵에서 자궁으로 넘긴 후에야 갖게 된다. 소녀의 여성성은 다시 말해 자궁에 대한 인식과 함께 획득되는 것으로서, 남성적 욕망이 저하된 자궁 국면의 소녀는 수동적 리비도와 함께 여성으로 전환된다. 돌출된 성기를 가진 소년이 능동적이고 공격적인 남성성을 구축하는 반면, 거세된 소녀는 마조히즘 성향의 피동적 여성으로 변모한다. 프로이트는 성적 특성을 형성하는 이러한 심리적 과정을 '거세공포'와 '오이디푸스 콤플렉스'로 설명하는데, 바로 이 과정에서 리비도의 대상을 어머니에서 아버지로 교체하는 여아의 제2의 과제가 수행되는 것이다.

거세공포와 오이디푸스 콤플렉스라는 심리 행태는 여아와 남아의 경우가 다르다. 남아의 거세공포는 여성의 성기를 거세된 것으로 잘못 인식한 데서 비롯된다. 남아는 엄마를 향한 리비도(자위행위)를 청산하지 않으면 오이디푸스 콤플렉스의 대상인 아버지로부터 자신도 거세의 처벌을 받게 되리라는 공포 때문에 엄마를 향한 리비도를 포기하고, 도덕적인 남성, 사회적인 인간으로서 개체를 수립한다. 거세공포가 남아의 오이디푸스 콤플렉스를 극복하게 만들어 그를 하나의 온전한 남성으로 배출해 내는 것이다. 여아의 경우는 성기의 결핍이 거세공포가 아니라, 거세된 성으로서의 운명과 그 부당함을 원망하는 거세 콤플렉스로 전환된다. 이 콤플렉스가 오이디푸스 전시기(남근 국면)의 어머니에 대한 리비도를 아버지로 바꾸게 하는 계기가 된다. 여아는 거세 콤플렉스와 함께 오이디푸스 시기(자궁 국면)로 돌입하고, 이와 동시에 획득된 수동적 여성성이 리비도의 대상을 어머니에서 아버지로 대체하게 한다. 프로이트에 의하면, 오이디푸스 시기의 아버지를 향한 여아의 사랑은 어머니에 대한 증오를 반증한다. 남근 시기의 어머니와의 끈은 오이디푸스 콤플렉스와 함께 끝나고 증오가 그것을 대신하는데, 어머니에 대한 증오는 모유 결핍, 동생의 탄생 등 여러 가지 다른 요인으로도 설명이

279). Freud, "Femininity," p. 582.

가능하지만, 그러한 요인들이 남녀 아동 모두에게 해당되는 반면에, 거세공포로 인한 어머니에 대한 증오는 여아 특유의 것이다: “여아는 성기의 결핍에 대한 책임을 어머니에게 전가하고 그것으로 인한 불이익 때문에 어머니를 용서하지 않는다”.[280]

어머니에 대한 적대감, 모녀간의 라이벌 관계가 형성되는 이 오이디푸스 콤플렉스시기에 여아는 결핍과 상실이라는 소외감을 극복하지 못하고 남성의 성기를 부러워하고 갈망하는 ‘페니스 엔비’, 즉 ‘남근선망’의 희생자로 전락된다. “남근에의 갈망이 으뜸가는 여성적인 성질이다”라고 프로이트가 적고 있듯이, 여아는 아버지와 남성의 사랑에 의존하고, 장차는 남근선망을 충족시킬 아들을 염원하고, 결국은 아들을 통해 나르시스적 굴욕감으로부터 벗어난다.[281] 남아는 거세공포를 거쳐 오이디푸스 콤플렉스를 극복하고 아버지의 “계승자로서의 슈퍼에고”를 수립하는 반면, 여아는 거세공포와 그로 인한 남근선망 때문에 오이디푸스 상황으로 도피, 사랑하고 질투하고 보상을 원하는, 나약한 제2의 성으로 전락한다.[282] 이와 같이 거세와 자궁에 대한 열등감으로부터 여성성이 형성된다는 것이 프로이트 성심리 이론의 요지인데, 이러한 열등감이 여성의 문화적 의미를 구축하는 기본 전제가 된다.

여성성 구축에서 가장 중요한 심리적 단계가 거세의 발견과 그로 인한 오이디푸스 콤플렉스이다. 이러한 심리적 경험을 어떻게 대면하느냐에 따라 여성은 정상적 여성성을 획득하기도 하고, 비정상적인 병적 심리로 발전되기도 한다. 성적 욕망을 과도하게 억압하거나, 여성임을 포기하고 남성이 되려는 ‘남성 콤플렉스’를 갖는 경우가 모두 비정상적 성심리에 속한다. 전자는 남근선망이 여아의 남근적 성욕을 저하시키면서 긍정적인 성욕마저 억압시키는 경우이고, 후자는 거세를 인정하지 않고 자신의 남근 국면을 과장하는 경우이다. 남성 콤플렉스는 리비도의 대상을 선택하는데 있어 동성애적 성향으로 나타나는데, 프로이트는 여성의 동성애는 주로 오이디푸스 시기에 아버지에 대한 실망이 오이디푸스 이전의 어머

280). 앞글, p. 588.
281). 앞글, p. 593.
282). 앞글.

니 국면, 즉 유아기의 남근적 국면으로 침잠하게 만드는 경우로 해석한다.

프로이트는 이렇게 유아기의 성심리 탐구를 통하여 여성성의 형성을 분석하고 있지만, 자신의 말처럼 이는 여성의 전사 pre-history에 해당될 뿐이다. 그러나 그는 이 전사를 출발점으로 아직 그 연구가 미비한 사춘기, 성숙기의 여성성의 행태를 가늠할 수 있다고 주장한다. 그리고 그는 유아기 이후의 여성성 역시 여성의 전사에서 드러난 양성적 특성으로 그 설명이 가능함을 시사한다:

> 여성성의 발전은 초기 남성적 시기[남근적 국면]의 잔재 현상에 의해 유발되는 동요에 노출되어 있다. 오이디푸스 이전 시기에 고착되는 퇴행 현상은 아주 흔한 일이다. 어떤 여성의 생애에서는 남성성과 여성성이 서로 앞다투어 표출되는 시기가 반복해서 교대로 일어나기도 한다. 여성 생애의 이러한 양성적 표현이 '신비의 여성'이라고 불리는 것의 부분적 설명이 될 수 있다[283]

이러한 불안정한 여성의 정체성에 대한 심증을 굳히려는 듯이 그는 리비도 자체가 여성성과 무관함을 강조한다. 리비도는 성생활의 동기를 만드는 힘이고, 성생활은 여성성과 남성성이라는 양극에 의해 지배되기 때문에, 자칫하면 여성적 리비도와 남성적 리비도가 각각 존재하는 것으로 오인하기 쉽다. 그러나 프로이트는 이러한 통념을 단호하게 부인한다: "단지 한가지 리비도만이 있을 뿐이며, 그것이 남성적, 여성적 성적 기능을 모두 담당한다".[284] 즉 리비도에 어떤 성적 특성도 부여할 수 없다는 것인데, 그러나 프로이트는 교묘하게 리비도가 남성적인 성질임을 시사하고 있다:

> 리비도는 능동적인 힘이기 때문에 그것을 남성적인 것이라고 표현할 수는 있어도, 여성성과 리비도를 결합시키는 여성적 리비도는 정당화될 수 없다. 더구나 리비도에 더 큰 압박이 가해질수록 그것이 여성적 기능으로 위축된다는 인상을 받게 되며, 목적론적으로 말하자면, 자연 자체가 [리비도의] 남성적 기능보다는 여성적 기능을 덜 요구하는 것으로 여겨

283). 앞글, p. 595.
284). 앞글.

> 진다. 또 다시 목적론적인 사고를 한다면, 생물학적 목적의 성취가 남성의 공격성에 위임되고, 어느 정도까지는 여성의 동의 없이 그렇게 이루어지는 사실에서 그러한 이유를 발견할 수 있다.[285]

프로이트는 결국 리비도의 기능이 능동적이기 때문에 남성적이며, 그것의 반대급부인 여성적 리비도는 존재하지 않는다는 논지를 자연과 생물학의 힘을 빌어 논증하는 것이다. 그는 능동적 남성성, 수동적 여성성이라는 사회언어학적 관례를 자연과 생물학 원칙에 결부시킴으로써 정당화하고 있다. 여성적 리비도의 부재를 암시하는 프로이트의 성심리 이론은 여성 성욕의 표출을 금기시하는 가부장제 편견을 정당화하기 위한 해명인 듯하다. 그는 인간의 양성적 본성을 가정하지만, 결국은 해부학 특성인 남성 성기에서 출발, 남근에 우선권을 부여하는 부계담론의 대변자가 되어, 여성을 거세당한 성으로 상정하고 그것으로부터 여성성의 개념을 구축한다. 로라 멀비 Laura Mulvey가 지적하듯이,

> 여성성은 자연적 본성으로 이해되는 것이 아니라, 부계사회가 남성성에 의미와 권력을 부여하기 위하여 요구하는 복합적 조직으로서 이해된다. 어린 소녀는 '부정적으로' 사회에 진입한다; 그녀의 성기 결핍이 남근이라는 의미를 형성하고 남성에게 거세공포를 부여한다.[286]

결국 여성은 거세의 성이기 때문에 여성 본연의 여성성을 획득하지 못한다. 즉 여성성의 의미는 남성과는 다른, 여성 원칙에서 출발한 비남성적인 것으로서의 여성성이 아니라, 남성과의 관계 속에서 자리매김되는 대(對)남성으로서의 여성성이다. 여성은 남근 국면에서와 같이 남성과 유사한 '남성적 여성'이거나, 자궁 국면에서처럼 남성과는 다른 '비남성적 여성'으로만 존재한다. 이러한 인식에서 멀비는 여성성은 남성성과 다르게 개념화된 것이 아니라, 남성성에 대한 상대적 개념으로 설정된 것이라고 지적, 고발한다:

---

285). 앞글.

286). Laura Mulvey, "Post-Partum Document by Mary Kelly," Hilary Robinson ed., *Visibly Female: Feminism and Art History* (New York: Universe Books, 1988), p. 101.

> 부계사회에서 남성성에 대한 여성성의 구조적 관계는 주어진 용어 그대로 규정되거나 정의되지 못한다. 반대 개념이나 유사성에 의해서만 정의되는, 이 갈아치우기 식의 변이과정이 여성을 "능동적인 것"과 "수동적인 것"의 은유적 대립 사이에서 왕래하게 만든다. 여성성을 향한 바른 길은 "능동적인 것" (프로이트에 따르면 "남근적 국면")을 점점 억압하는 쪽으로 기울게 한다. 이러한 까닭에 능동적 시각과의 동일화를 요구하면서 남성적 쾌를 축으로 구조된 할리우드 영화가 여성에게는 자신의 성적 정체성이 상실된 양상을 다시 발견하게 만드는 것이다.[287]

프로이트 이론이 여성의 남근적 국면을 강조하고 여성적 리비도를 부인함으로써 여성의 가치를 손상시키고 정체성을 박탈한다는 시각에서 '후기 프로이트' 페미니스트들은 오이디푸스 전단계로 시선을 돌려 여성성을 재규정하고자 하였다. 멜라니 클레인 Melanie Klein은 음핵의 남성적 활동을 부인, 남근 선망은 성욕의 표현일 뿐, 열등감이 아니라고 주장하였으며, 어네스트 존스 Ernest Jones 역시 남근 선망을 성기를 즐기려는 리비도적 욕망, 또는 그것을 몸속에 넣고 아이로 변형시키려는 모성의 욕망으로 해석하였다. 카렌 호니 Karen Horney는 아예 남근적 국면의 설정을 부정하고 여아에게 처음부터 자궁에 대한 인식이 있음을 주장하면서, 남근 선망이 해부학적 결핍이 아니라 여성을 정치, 경제, 사회 조직으로부터 격리시키는 방어 시스템이라고 단언하였다.[288]

이러한 후기 프로이트 페미니스트들의 접근과는 다르게, 자크 라캉 Jacques Lacan은 프로이드의 성심리 이론을 언어적 영역으로 도출해냄으로써 내면심리를 사회적 지평으로 확장시키고 있다. 그에게 오이디푸스 콤플렉스는 신체적 성기 penis대신 상징적 남근 phallus을 축으로 전개되는 언어화, 의미화의 과정이다. 오이디푸스적 근친상간은 부모라는 언어 범주가 제정한 법에 의해 금기시된다. 여기서의 아버지는 프로이트에서처럼 생리학적 아버지가 아니라, 아버지라는 이름, 언어로 등록되는 하나의 상징이다. 아버지는 부계 사회의 법이고 역사

---

287). Mulvey, "Afterthoughts on Visual Pleasures and Narrative Cinema," p. 31.
288). Irigaray, "Psychoanalytic Theory," pp. 50-59.

이다. 남근은 힘의 원천이며 부계 담론의 기표로서 '하나'와 '첫째'를 자처한다. 그러나 부계 사회의 특권과 가치를 규정하는 남근은 언어 세계에서 '나'를 소외시키는 인간 상실의 상징이기도 하다. 즉 남근은 성에 관계없이 인간이 욕망 하는 충만한 어떤 것, 완전한 통일체의 상징인 동시에, 결코 그것을 이룰 수 없는 결핍의 상징이다.[289] 즉 거세에서 결핍된 것은 성기가 아니라 욕망의 기표로서의 남근인 것이다. 라캉에서 출발, 성적 정체성의 기원을 언어 획득에 놓고 있는 제인 갤럽 Jane Gallop은 그리하여 <남근과 성기: 같음의 다름 Phallus/Penis: Same Difference>에서 이렇게 피력하고 있다:

> 남근은 실제 또는 환상화된 기관이 아니라 하나의 속성이다: 의미를 생산하는 힘, 언어의 지배적 권력이라는 것이다. 남성도 여성과 마찬가지로 남근을 소유하고 있지 않다. 왜냐하면 단지 타자만이 그것을 소유하고, 통합적 자아의 적절한 표현이랄 수 있는 소외되지 않은 언어를 말할 수 있으며 들을 수 있기 때문이다. 주체는 남녀의 어떤 성기를 가졌건 상징적으로 거세되있다.[290]

남녀를 불문하고 주체의 궁극 기표인 남근을 결핍하고 있다는 가설이 인간의 원천적 소외를 설명한다. 라캉의 주체성 이론은 소외를 골자로 하고 있으며, 그것은 기의signified의 임의성과 비재현성을 주장하는 해체주의 논리에서 출발한다. 기표 signifier는 기의의 재현이 아니라 다른 기표를 의미하기 때문에 모든 언어는 의미의 은유성을 획득한다. 한 기표는 다른 기표에 의해서만 규정이 가능하기 때문에 한 단어는 한 문장 속에서만 의미가 있고 어떤 문장도 고정된 의미를

---

289). Madan Sarup, *An Introduction Guide to Post-Structuralism and Postmodernism* (Athens: the University of Georgia Press, 1989), pp. 25-29. Eve Tavor Bannet, *Structuralism and the Logic of Dissent: Barthes, Derrida, Foucault, Lacan* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989), pp. 15-30.

290). Jane Gallop, *Thinking Through the Body* (New York: Columbia University Press, 1988), pp. 245-46. (Christine Tamblyn, "The River of Swill: Feminist Art, Sexual Codes, and Censorship," *Afterimage* (October, 1990), p. 10에서 재인용).

지니지 못한다. 그런데 라캉은 언어의 이러한 불확정성을 데리다적 '차연' 대신에 '억압'으로 설명한다. 즉 한 기표는 다른 것으로 대치됨으로써 의미를 가지며, 그것은 한 기표가 다른 기표를 억압함으로써만 가능하다는 것이다. 그리고 그렇게 억압된 기표는 무의식으로 침잠한다. 그렇게 보면 인간은 타인과의 언어 과정에서 무수한 기표들을 무의식으로 소외시키는 셈이다. 이러한 언어 과정을 겪는 인간은 결코 자신의 고정된 이미지를 포착할 수 없다. 주체의 정체성은 타인과의 관계에 의해서만 규정되는 하나의 재현일 뿐 실체가 아니기 때문이다. 이것이 실존적 인간에게 부과된 피할 길 없는 소외감 또는 상실감이다.[291]

라캉은 인간의 소외를 4단계로 나누어 분석한다. 첫째는 출생시의 소외로서, 이는 인간의 성이 분리되기 이전의 '양성적 총체' 개념에서 출발한다. 즉 그것은 인간은 태어날 때부터 동시에 남성이고 여성일 수 없다는 성적, 생리적 한계에 대해 느끼는 절망감이다.[292] 두 번째는 언어 획득 이전 단계의 소외감이다. 이는 오이디푸스 전시기에 일어나는 신체의 성적 국지화에 따른 현상으로서, 남근으로 국지화된 리비도가 리비도 본연의 원천적 흐름을 직접 중재하지 못해 어머니와의 원초적 동일 상태가 붕괴되는 데에 따른 상실감이다. 세 번째는 '상상계'의 소외감이다. 라캉은 주체가 객체와의 동일화와 이원화를 동시에 경험하는 이 시기의 소외감을 '거울 국면'의 심리 과정으로 설명한다. 생후 6-8 개월 된 유아는 자신의 모습과 자신의 눈에 비친 엄마의 모습을 동일화함으로써 자신의 이

---

291). Sarup, *An Introduction Guide to Post-Structuralism and Postmodernism,* pp. 10-13. Bannet, *Structuralism and the Logic of Dissent*, pp.15-16.

292). 플라톤의 <<향연>>에 나오는 아리스토파네스의 사랑 이야기는 인간의 양성적 총체에 대한 원초적 갈망을 은유 한다. 즉 태초의 인간은 4팔, 4다리, 2개의 머리를 가진 공같은 구형의 양성이었다. 이 인간의 성별은 남성, 여성, 양성의 3종류였다. 이것이 얼마나 강하고 잘난 척했는지, 감히 하늘의 높이를 재려하고 신을 공격하기에 이르렀다. 화가난 제우스가 보복하기 위하여 그것을 반으로 갈라 놓았다. 그러자 이 반신의 존재들은 서로 결합되기를 갈망, 서로 끌어안고 하나가 되어 딩구르기 시작, 결국 죽음에 이르게 되었다. 이를 가엾이 여긴 제우스가 각각의 반신에 암수의 성기를 달아주어 인간의 현재 모습대로서로 사랑하고 자손을 번식하는 남녀로 만든 것이다. Sarup, *An Introduction Guide*, p. 25. 그밖에 기요시, <<성의 불가사이>>, 98 쪽 참조.

미지를 구축한다. 그러나 이미지에 대한 개념을 획득하면서 자신의 이미지가 타인의 이미지임을 깨닫는다. 이러한 심리 과정의 유아는 자신에 대한 긍정과 부정 속에서 자아와 타자 사이를 왕래하며 에고와 알터에고로 이원화되는 자아의 분리를 경험한다.[293] 자신에 대한 그릇된 인식 속에서 분리된 자아를 경험하는 이 거울 국면의 유아는 자신을 사랑하기 때문에 자신으로부터 소외되는 나르시스의 심리를 공유하는 셈이다. 마지막이 '상징계'의 소외감으로서, 이는 주체가 오이디푸스 콤플렉스를 극복하고 언어의 세계인 상징계로 진입할 때에 경험하는 상실감을 의미한다. 주체성의 개념화 혹은 언어화 과정 속에서 주체의 본능과 욕망이 억압되어 자아를 주체로부터 소외시키는 무의식이 형성되면서, 주체는 의식과 무의식으로 양분되는 분리자아를 또다시 경험하는 것이다. 이렇듯, 인간은 소외의 산물로서 라캉에게는 남녀를 불문하고 주체란 존재하지 않는다: "나는 내가 아닌 곳에서 사고한다. 그러므로 내가 사고하지 않는 곳에 내가 존재하는 것이다".[294]

이러한 맥락에서 문학 비평가 매리 루소 Mary Russo는 논고 <여성적 그로테스크: 카니발과 이론>에서 "여성성은 비정체성을 가리는 가면"이며, "여성성, 여성적 성욕은 여성들이 그들의 욕망을 그들에 대한 남성들의 욕망을 통해서만 경험하는 가장 masquerade이요, 허위"라고 역설하고 있다.[295] 이 '가장으로서의 여성성', 또는 '여성성의 부재'는 결국 남근이라는 남성적 특권에서 출발한 부계적 담론의 논리적 귀결이라고 볼 수 있다. 프로이트에서 라캉으로 이어지는 논리 체계에 따르면, 남성은 생리학적 성기 때문에 그것에 부여된 남근적 특권을 누릴 수 있는 반면, 거세된 여성은 여성을 제외시키는 남근중심의 상징체계에서 단지 언어적 여성, 즉 아내와 어머니로서만 존재한다. 라캉의 주체성 이론이 해부학적 결정론을 초월하여 "성적 주체란 의미화의 과정을 통하여 구축된다"는 포스트구조주의의 비결정론으로 귀결되기 때문에 페미니스트들의 관심을 끌면서도 결국

---

293). 앞글, pp. 25-29.
294). 앞글, p. 11.
295). Mary Russo, "Female Grotesque: Carnival and Theory," Teresa de Lauretis ed., *Feminist Studies: Critical Studies* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), p. 223.

부계적 담론으로 끝나고 마는 까닭은, 욕망의 궁극적 기호로서 남근을 대두시키고 그것을 부계질서를 유지하는 의미화의 절대 기표로 상정한 데에 있다.

이렇게 남근중심적인 이론의 기반 위에서 여성성이 부정과 부재로서 간주되고 있는데, 나르시즘은 바로 이러한 여성성을 기초로 '여성적 나르시즘'이라는 부정적 의미를 부여받게 된다. 그러나 나르시즘 자체는 인간의 보편적 성심리의 한 국면으로 상정된 심리학적 개념이다.[296] 프로이트는 1917년 논고 <리비도 이론과 나르시즘>에서 나르시즘을 리비도 이론과 결부시키면서 다음과 같이 풀이하고 있다.[297] 인간에게는 리비도에 관계되는 '성적 본능'과 그에 대한 안티테제로서 '에고 본능'이 있다. 이 두 본능은 필요에 의한 현실 원칙과는 다른 관계를 맺는데, 에고 본능이 이익, 이해에 관계되는 '현실 원칙'이라면, 성적 본능은 쾌감에 관계되며 근심과 위험을 동반한다. 에고 본능은 자신에게 이로움을 추구하는 자기보호 본능에 의해 자신에게 집중하는 반면, 성적 본능은 에고로 하여금 성적 에너지의 총량을 욕망의 대상으로 향하게 한다. 리비도는 말하자면 대상을 향한 성적 욕망으로서, "대상과의 관계 속에서 만족을 획득하기 위한 노력의 표현이다".[298] 그러나 리비도의 대상이 객체 대신에 주체 자신의 에고로 향하는 경우도 있다. 자신을 향한 리비도의 배분이 바로 나르시즘이며, 이것을 '에고-리비도' 또는 '나르시즘 리비도'라 부른다.

프로이트는 정상적인 성인이 외부의 성적 대상에게 쏟는 애정의 표현을 자신에게 향하게 할 때 그러한 상태를 나르시즘이라고 규정했던 파울 낙케 Paul Nacke로부터 나르시즘이라는 용어를 빌렸다고 진술한다. 낙케와 마찬가지로 프로이트도 나르시즘을 보편적이고 정상적인 심리상태로 파악하는데, 그는 나르시즘으로부터 '오브젝트-러브'라는 건강한 타자애가 생성된다고 말한다. 즉 성적 본능은

---

296). 정신분석학의 초기단계에서 '나르시스' 신화에서 유래한 나르시즘이라는 용어를 처음으로 '자기애 auto-eroticism'의 뜻으로 사용한 심리학자는 하벨록 엘리스 Havelock Ellis이다. Micki McGee, "Narcissism, Feminism and Video Art," *Heresies* 12 (1981), p. 88.
297). Sigmund Freud, "The Libido Theory and Narcissism,"(1917) *The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis* (1963), pp. 412-30.
298). 앞글, p. 415.

자기 자신의 신체에서 만족을 구하는 것으로부터 시작되어 타자애로 향하게 되며, 자기애란 "리비도의 배분에서 나르시즘 단계의 성적 활동"을 의미한다.[299] '에고-리비도'가 '오브젝트-리비도'로 변형되었다가 다시 에고로 되돌아오는 것은 정상적인 심리 과정이다. 예컨대 잠잘 때나 아플 때는 그것이 리비도이건, 에고이건 대상으로 향한 모든 에너지가 에고 속으로 투입된다. 잠과 꿈은 리비도와 에고적 관심이 자기충족적인 에고 속에 거주하는 "나르시즘의 총화"이다.[300] 그러나 깨어나거나 회복되면 다시 대상에 대한 관심이 부활되듯이, 밤낮으로 바뀌는 오브젝트 리비도와 에고 리비도의 교체는 정상 과정으로서, 이렇게 자아 발전에 긍정적으로 작용하는 건강한 나르시즘이 '일차적 나르시즘'이다. 그러나 자기애적 리비도가 대상으로의 방향 전환이 이루어지지 않을 때, 즉 타자애와 자기애의 교체가 순조롭지 않을 때 병적 이상심리로 발전되는 것이며, 이것이 '이차적 나르시즘'이다.[301]

프로이트의 나르시즘 이론은 이와 같이 성별을 초월한 보편적인 개념으로 피력되었다. 그러나 그는 상기한 <여성성> 논고에서 그것을 남성성보다는 여성성의 특징으로 간주하고 있다. 프로이트에 의하면, 수치심과 함께 나르시즘은 성숙된 여성성의 심리적 특성을 이룬다 '수치심'과 '나르시즘'은 모두 여성의 성적 열등감에 기인한다. 수치심이 여성적 거세, 또는 결핍에 대한 일차적 반응이라면, 나르시즘은 그 이차적 반응으로서 남근선망과 그에 따른 리비도적 기능에 관계된다.[302] 프로이트는 이렇게 피력한다:

> 우리는 나르시즘의 많은 부분을 여성성에 귀속시키는데, 그것이 리비도의 대상을 선택하는 데에도 영향을 미쳐, 여성들은 사랑을 주기보다는 사랑을 받기를 강렬하게 요구하는 것이다. 남근 선망의 효과는 여성의 신체적 허영이라는 측면에도 적용된다. 즉 그들은 그들의 원초적 성적 열등감을 늦게나마 보상하려는 듯이 자신들의 매력에 좀더 많은 가치를 부여한다.[303]

---

299). 앞글, p. 416.
300). 앞글, p. 417.
301). McGee, "Narcissism, Feminism and Video Art," p. 88.
302). Freud, "Femininity," pp. 596-97.
303). 앞글, p. 596.

나르시즘을 여성성에 관계시키고 그것을 성적 열등감의 발로로 간주하는 프로이트의 이와 같은 분석은 몇 가지 의문점을 불러일으킨다. 우선 나르시즘이 여성적 열등감의 산물이라면, 성적 열등감이 없는 남성들의 나르시즘은 어떻게 이해해야 하는가. 자신이 나르시즘 이론에서 밝히고 있듯이, 나르시즘이 '에고-리비도'와 '오브젝트-리비도'를 왕래하는 자연스러운 심리라면, '여성적 나르시즘'은 그 왕래가 순조롭지 못한 2차적 나르시즘이라는 것인가. 프로이트는 여성의 나르시즘을 성적 열등감에 관계시킴으로써 여성적 나르시즘을 부정적, 비정상적, 병적 나르시즘으로 간주하는 듯한 인상을 준다. 더구나 그는 "나르시즘의 많은 부분이 여성성에 속한다"고 밝히고 있는데, 그렇다면 나르시즘은 일반적으로 여성적 나르시즘을 가리키는 말인가. 그 자신이 남성성은 보편이며 표준이기 때문에 남성성 연구는 하지 않았어도 여성성을 문제삼은 <여성성>이라는 논문을 남기고 있듯이, 그는 남성적 나르시즘은 정상이기 때문에 논외로 하고, 비정상적이고 예외적이고 병적인 여성적 나르시즘을 논의의 대상으로 삼고 있는 것이다. 리비도에 성별이 없다고 전제하면서도 그것을 능동적 힘의 표상으로 간주하여 남성성에 관계시키듯이, 그는 나르시즘을 인간 보편적인 자기애적 심리 행태로 설명하면서도 그것을 일종의 병적 심리로 파악, 여성성에 관계시키고 있다. 프로이트는 결국, 차별적, 계급구조적 사고체계 속에서 리비도와 남성을 힘에 연결시키고 여성과 나르시즘은 열등감으로 등식화시킴으로써 스스로가 초성별적인 보편심리로 상정한 리비도와 나르시즘을 성별화, 성차별화시키는 모순을 범하고 있다.

나. 여성적 나르시즘과 퍼포먼스

위의 논의를 통하여 나르시즘이 2가지 의미로 사용되는 것을 알 수 있다. 우선은 인간적 보편심리로서의 초성별적 나르시즘이고, 다음은 여성적 열등감의 표출로서의 여성적 나르시즘이다. 이와 유사한 2가지 양상의 나르시즘이 여성 비디오 미술에서 발견된다. 하나는 비디오 미학으로서의 나르시즘이고, 다른 하나는 자전적이고 자기애적인 여성적 나르시즘이다. 전자가 비디오 반영 원리에 입각한 초성별 미학 개념인 반면, 후자는 나르시즘과 여성성을 동일시하는 여성미학 개념이다. 물론 비디오 미학으로서의 나르시즘이나 여성미학으로서의 나르시즘은 모두가 자아 정체성이나 성적 정체성의 문제를 취급하고 비디오 미술에 내용적 차원을 부여한다는 점에서는 구분이 있을 수 없으며, 실제로 이 두 가지의 나르시즘이 거의 무차별적으로 혼용되고 있다. 그러나 여성적 나르시즘은 여성성을 열등감에 관계시키는 맥락에서 차별의 의미를 지니며, 그러한 인식 때문에 페미니즘 비평의 주 대상으로 부각되고 있다.

크라우스의 나르시즘론은 기존의 모더니즘적 재현 예술로부터 비디오 미술을 구별하기 위하여 비디오 고유 미학으로 마련된 것이었다. 그런 만큼 그것은 비디오의 매체 속성에서 출발, 피드백 원리인 반영의 특성을 근간으로 삼고 있으며, 여기서 거론되는 나르시즘은 인간의 심리와 실존에 관계되는 보편적인 개념이다. 카메라와 모니터 사이에서 자신의 반영 이미지를 대하는 주체의 자기분열적 나르시즘, 또는 탈주체적 상황은 실존적인 문제로서, 여기에 성별의 문제가 개입될 여지가 없다. 예컨대, 나르시즘 비디오의 대표작 아콘치의 <중심>이나 <방송 시간>에서 작가가 경험하는 분리자아의 상황은 여성적 나르시즘과는 무관한 보편적 심리현상이다. 그렇다면 자아 정체성의 문제를 성적 정체성의 문제로 확장시키는 여성 작가들의 나르시즘 비디오 작업은 어떻게 파악하여야 하는가. 조나스, 벤글리스의 퍼포먼스 작업에 나타나는 나르시즘은 그들이 여성이기 때문에 여성적 나르

시즘으로 보아야 하는가, 아니면 탈주체적 경험과 관계되는 보편적 나르시즘으로 이해해야 하는가. 바꾸어 말하자면 자신의 반영 이미지를 대하면서 경험하는 지각 주체의 자기인식에, 즉 나르시즘적 탈자아의 경험에 여성적인 것, 남성적인 것의 구별이 있는가.

물론 그러한 경험 자체에는 성의 구별이 있을 수 없다. 단지 문제되는 것이 여성성, 여성적 정체성의 의미론적 부재와 여성 작가들의 그에 대한 자각이다. 성 인식을 작업에 반영시키는 페미니스트들은 자아 정체성의 문제를 성적 정체성의 문제로 직결시키며, 이와 함께 초성별 나르시즘의 상황을 여성적 나르시즘으로 전환시킨다. 벤글리스는 <지금>에서 자기반영의 반복적 메커니즘에 의해, 조나스는 <버티칼 롤>에서 버티칼 롤의 회전 현상에 의해, 각기 자기동일화에 실패한 탈주체의 상황을 재현하고 있다. 그러나 이들이 이러한 상황을 통해 전달하고자 하는 진정한 메시지는 막연한 소외의 주체가 아니라 여성적 주체에 관한 것으로서, 이들은 복수적이고 파편화된 자신의 이미지를 통해 문화적 성, 역사적 성으로서 불안정한 여성의 정체성을 은유 하는 것이다.

비디오 미학으로서의 나르시즘이 반영 원리를 이용하는 특정 비디오 미술에만 해당되는 특수 개념인 반면, 여성미학으로서의 나르시즘은 여성 비디오 미술 뿐 아니라 여성미술 전반에 관계되는 좀 더 일반적인 미학 개념이다. 본질주의 페미니즘에 입각하여 여성성을 미학의 기초로 삼았던 1세대 페미니스트들은 자기표현의 제일 요소로서 신체를 사용, 여성의 자전 경험을 나르시즘으로 표현하였다. 초기의 페미니즘 비디오 미술 역시 나르시즘을 표출하는 자전적인 서술 양식을 선호하였다. 그러나 여성적 나르시즘은, 프로이트의 여성성 개념이 제시하듯이, 긍정보다는 부정의 의미를 지니고 있으며, 그것을 페미니즘 전략으로 구사하기에 본질론적 한계를 지닌다. 그러한 까닭에 나르시즘이 탈나르시즘, 반나르시즘을 주창하는 2세대의 반본질주의 페미니즘 비평의 비난과 공격의 대상이 된다. 앞으로 상세히 논의하겠지만, 미키 맥기 Micki McGee와 같은 반나르시즘 논자들은 나르시즘적인 여성 미술을 자기도취, 자기노출이라고 비난하면서 그것의 페미니즘 미술로서의 당위성을 부인한다. 그러나 나르시즘은 맥기가 주장하는 것처럼 페미니즘

에 무관하거나 유해한 것만은 아니다. 주디 시카고를 비롯한 1세대 본질주의 페미니스트들의 작업이 예증하듯이, 나르시즘의 전략적 효과나 그것이 함의하고 있는 정치적 의미를 결코 간과할 수 없다. 부계사회에서의 여성임의 의미를 인식하고 그들의 사회문화적 경험을 쟁의화시킨 페미니즘 내러티브 비디오에서 발견되는 나르시즘 역시 단순한 여성성 표출 이상의 정치적 의미를 지닌다.

여성적 나르시즘이 가장 잘 표출되고, 그것을 효과적으로 정치화할 수 있는 장르가 퍼포먼스이다. 퍼포먼스는 여성 특유의 경험을 직접적으로 표현할 수 있을 뿐 아니라, 그것을 정치화할 수 있는 저항적 장르로서 처음부터 페미니즘 미술로서의 강력한 잠재력을 보유하고 있었다. 퍼포먼스는 미술사적으로도 실험적이고 저항적인 반예술 전통에 속한다. 로즐리 골드버그 RoseLee Goldberg가 논의하듯이, 그것은 예술의 형식적, 개념적 아이디어를 삶에 연결시키는 한 방법으로서, 다다이스트들을 위시한 역사적 아방가르드들에 의해 기존 예술과 기성 가치에 대항하는 예술적 무기로 사용되었다.[304] 다다이즘을 계승한 포스트모던 아방가르드들이 다시 한번 반모더니즘을 위한 대안으로 내놓은 것이 전후의 퍼포먼스로서, 헨리 세이어 Henry Sayre의 주장처럼, "퍼포먼스는 1970년 이후 모든 예술의 복수주의의 연장"으로서, 이제 "퍼포먼스가 포스트모더니즘 자체의 동의어"가 되고 있다.[305] 이렇게 저항예술과 정치예술의 대명사가 된 퍼포먼스가 부계 가치관과 여성의 재현에 의문을 품고 새로운 여성적 자아를 대두시키고자 했던 페미니즘 미술 이념에 부합, 70년대의 대표적인 페미니즘 장르로 대두되었다. 1970년에서 72년 사이 주디 시카고에 의해 여성 의식의 고양을 위해 마련된 '프레스노'와 '캘아츠'의 '페미니즘 미술 프로그램'은 페미니즘 퍼포먼스의 온상으로서 이후의 무수한 페미니즘 퍼포먼스의 전형이 되었다.

퍼포먼스가 여성 장르 또는 여성 매체로서 페미니스트들에게 가장 어필

---

304). RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present* (Thames and Hudson, 1979), p. 6.
305). Henry M. Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989), p. xii.

하였던 이유 가운데 하나는 그것이 신체와 신체적 행위를 매개로 한다는 점이다. 신체는 물질세계의 기초로서, 그것에 의해 권리가 생성되고 정치적인 자기권위가 성립되는 지렛대인 동시에 동의의 표현으로서 행위를 수행하는 행위의 현장이다.[306] 이러한 신체의 물리적 동작에 의해 의지와 자유가 실행되는 동시에, 의지의 유일한 결과가 신체적 동작이다: "의지의 으뜸가는 기능, 의지가 추정되는 퍼포먼스를 위한 임무는 신체적 동작으로부터 유래한다".[307] 이러한 맥락에서 성 어거스틴은 그의 <<신의 도시 *The City of God*>>에서 "의지는 수족의 동작이나 걷기와 같은 복합적 행위 뿐 아니라, 입, 얼굴, 귀, 호흡, 음성의 운동에서도 나타난다"라고 피력하고 있다.[308] 이렇듯 신체는 의지를 표현하는 퍼포먼스의 현장으로서, 신체를 사용하는 신체미술은 이러한 의미에서도 퍼포먼스 예술이 된다.

퍼포먼스 예술에서는 예술가의 신체가 직접적인 생자료로 사용되며, "그의 동작, 공간, 소리, 빛, 표면 성질, 현존의 관계가 전통 조각과 똑같은 기능을 한다".[309] 즉 작가의 신체가 오브제를 대신한다는 것인데, 그러나 작가는 오브제인 동시에 행위 하는 주체가 된다. 윌러비 샤프 Willoughby Sharp가 주장하듯이, "신체를 오브제로만 사용하는 것은 불가능하다. 신체가 오브제 상태로 접근되는 유일한 경우는 그것이 사체일 경우이다".[310] 즉 퍼포먼스 예술의 의미는 그것이 매체

---

306). Elaine Scarry, "The Merging of Bodies and Artifacts in the Social Contract," *Culture on the Brink*, p. 85.

307). Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (London: Hutchinson, 1949), p. 63. (앞글, pp. 85-86에서 재인용).

308). Augustine, *Concerning the City of God against the Pagans*, trans., Henry Betterson (Harmondsword: Penguin Books, 1984), pp. 587-88. (앞글, p. 86에서 재인용).

309). Tom Marioni, "The Sanfrancisco Performance, 1972." (Carl E. Loeffler, "From the Body into Space: Post-Notes on Performance Art in Northern California," *Performance Anthology: Source Book for a Decade of California Performance Art* (San Francisco: Contemporary Arts Press, 1980), p. 369 에서 재인용.)

310). Willoughby Sharp, *Avalanche* no.6 (Fall 1972). (David Bourdon, "An Eccentric Body of Art," Gregory Battcock and Robert Nickas eds., *The Art of Performance: A Critical Anthology* (New York: E.P. Dutton, INC, 1984), p. 189

로 사용하는 신체가 단지 오브제화된 신체가 아니라 행위 하는 주체, 심리적 주체라는 점에 있으며, 그러한 까닭에, 퍼포먼스는 행위예술로서도 그렇지만, 신체미술로서도 저항적 의미를 지니는 것이다. "신체 작업에 자주 등장하는 병적인 마조히즘은 얼마전 까지 미술계를 지배했던 어떤 가치에 대한 거부를 가리킨다"라는 샤프의 언급에서도 드러나듯이, 신체란 정체성의 메타포로서, 특히 여성의 신체는 성별 이데올로기의 현장으로서 그 자체가 정치성을 함의한다.[311] 이러한 신체 인식과 함께 여성 퍼포먼스 예술가들은 신체를 사용하는 퍼포먼스뿐 아니라 신체를 주제화시키는 신체미술을 선호하였다.

캐롤리 슈니만 Carolee Schneemann이 신체를 주제화하는 대표적인 페미니스트 퍼포머이다. 그녀는 특히 나체 공연을 통하여 문화의 성불감증과 죄의식 문화를 성애화하는데, 그녀가 신체에서 가장 중요시 여겼던 요소는 살이라는 물질성과 그에 대한 촉각적 감응이었다. 플럭서스, 해프닝 운동의 일원으로서 촉각을 고조시키는 물질성을 강조함으로써 관객과의 새로운 관계를 모색하고자 하였음은 당연한 일이었지만, 물질로서의 신체에 대한 그녀의 관심은 남성 작가들의 경우와 다르게 그녀를 페미니스트로 전환시키는 동기가 되었다. 즉 "신체에 깃든 물질적 살이 사회문화적으로 구축되는 의미화의 역사로부터 분리될 수 없음"을 인식하고 자신의 몸을 여성적 몸이라는 페미니즘 시각에서 탐구하기 시각하였던 것이다.[312] 슈니만이 1963년 자신의 로프트 작업실에서 발표한 <눈/몸 Eye/Body>[그림85]이 이의 효시적인 작품이다. 그녀는 깨진 유리, 거울 조각, 4/9피트 크기의 판넬들, 사진, 조명, 모터 달린 우산 등으로 인터미디어 구조물을 구축하고, 그러한 '키네틱한 환경'의 일부로 자신의 몸, 물감과 진흙으로 더럽혀지고 뱀으로 휘감긴 자신의 벗은 몸을 포함시켰다[그림86]. "내 자신의 이미지를 창조하는 이미지의 제작자"로서가 아니라 단지 이미지로만 존재하는 자신의, 여성의 몸을 강조하기 위하여 그녀는 자신의 나체를 오염시키고 그것을 구조물의 일부로 조형화한 것이다. 그녀의

에서 재인용).
311). 앞글, p 192.
312). Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance* (London and New York: Routledge, 1997), p. 33.

누드 퍼포먼스는 결국 여성을 단지 “컨트 마스코트 cunt mascot”로만 여기고 남성과 같이 공격적으로 작업해야만 인정하는 부계적 미술 풍토에 대한 신체적 도전이었다.[313] 1975년의 <체내 두루말이 Interior Scroll>[그림87]에서도 슈니만은 물감과 진흙으로 더렵혀진 나체로 공연하였다. 자궁으로부터 천천히 딸려 나오는 두루말이 텍스트를 읽으면서 그녀는 육체적 사상을 외적으로 의미화한다. 체내에 간직된 신성한 모성적 지식이 외부로 나오면서 부계적 의미로 오염되는 것이다. <살의 환희 Meat Joy>(1964)에서는 자신의 몸 뿐 아니라 산 물고기, 털 뽑힌 닭, 생 소시지를 동원하여 살을 물질성을 찬양한다. 실제 살을 예술적 소재로 사용하고, 여성의 살을 동물의 살과 동일화함으로써 슈니만은 신체와 이미지, 물질과 정신의 이분법을 타파한다.

비디오 작가이자 퍼포머인 엘리노 앤틴 Eleanor Antin의 <살 깎기: 하나의 전통 조각품 Carving: A Traditional Sculpture>(1972)[그림88] 역시 살에 관한 작품이다. 그녀는 1972년 7월 15일에서 8월 21일까지 45일간 식이요법 프로그램을 수행하면서 매일 아침 자신의 몸을 4방향에서 사진으로 찍어 그 과정을 기록하였다. 신체미술과 과정미술을 결합한 이 작업은 미학적 이상에 도달할 때까지 사방에서 깎아 들어가는 “그리스 조각의 방법론”으로 수행되었다. 돌기둥을 사방에서 깎아 들어가는 과정에서 신체의 이상적 아름다움이 창출되듯이, 앤틴은 인위적으로 몸을 말려 가는 다이어트 행위를 통해 “여성은 예술과 인생 모두에서 대상”임을 고발하는 것이다.[314] 11파운드의 체중을 줄이는 식이요법 과정을 148장의 사진 컷으로 구성한 앤틴의 이 작업은, 십대 소녀의 다이어트 행태를 묘사한 바날린 그린의 <당할 것이야, 마실 것이냐 Trick or Drink>, 틴에이저의 절식증과 제3세계의 강요된 기아 사이의 관계를 분석하는 마사 로슬러의 <살 빼기 Losing : A Conversation with the Parents>와 마찬가지로, 다이어트에 대한 여성들의 강박관념과 그것을 둘러싼 사회병리학, 사회심리학에 대한 주석인 동시에, 자신을 대상화시키는 여성적 나르시즘, 또는 자기학대에 대한 비판적 검증이기도 하다.

---

313). Sayre, *The Object of Performance*, p. 75.
314). Tickner, "The Body Politics," p. 245.

그러나 앤틴 <살깍기>의 진정한 메시지는 수동적이고 고정적인 여성 재현 이미지에 대한 비판에 있다. 사진 속의 앤틴은 자신이 돌덩이 조각인 것처럼 "얼어붙은 포즈"를 취하고 있는데, 이러한 포즈를 통해 그녀는 고정적이고 정적인 여성 재현의 규범을 풍자하는 것이다. 캐롤리 슈니만과 로버트 모리스 Robert Morris의 공동 작업 <현장 Site>(1964)[그림89] 역시 포즈와 관련된 여성의 재현 문제를 이슈화하고 있다. 마네의 <올렝피아 Olympia>를 차용한 이 작품에서 하얀 페인트로 온몸을 칠한 누드의 슈니만은 올렝피아와 같은 포즈를 취하고 정물같이 길게 누워 있다. 한편 모리스는 널빤지를 이동하며 분주히 움직인다. 여성성은 수동적이고 고정적이며 시선의 대상인 반면에, 그것을 움직이게 하고 활성화시키고 꽃피게 하는 것이 남성성이라는 듯이, 모리스의 움직임이 신체와 오브제를 활성화시키고 무대를 움직이는 환경으로 만든다. 세이어가 언급하듯이, 앤틴이나 슈니만의 부동적 이미지는 사진 촬영을 위해 움직이지 않고 포즈를 취하는 피사체/대상을 유추시킨다: "포즈의 고유한 여성성은 그 자체가 사진의 기능과 같다. 즉 포즈를 취하고 있는 사진은 그것이 우리 자신이라 해도 언제나 타자이다".[315] 같은 맥락에서 영화 이론가 매리 앤 도앤 Mary Ann Doane은 이렇게 말한다:

> 카메라-주체 사이의 연계 속에 작용하는 힘의 관계가 문제이다. (웃으시오, 웃지 마세요, 왼쪽을 보시오 등을) 보이지 않는 지시적 음성의 권위와 함께 카메라 앞에 포즈를 취하고 있는 주체의 불편함은 자연주의와 즉흥성을 요구하는 사진 이미지의 요청을 저버리게 한다. 그리고 가장 흥미로운 점은 [사진 속의] 주체는 그가 남자던 여자던 간에 사진 찍히는 것을 가능하게 하기 위하여 어쩔 수 없이 "여 성성"의 가면을 착용하는 것처럼 보인다는 것이다 - 마치 여성성이 포즈와 동의어인 것처럼.[316]

도앤이나 세이어가 강조하는 것은 포즈 자체가 여성적이라는 것이다: "고정되고, 회화적이고, 틀에 맞추어진 것"이 여성적인 것처럼, 그림 속의, 사진 속의

---

315). Sayre, *The Object of Performance*, p. 76.
316). Mary Ann Doane, "Woman's Stake: Filming the Female Body," *October* 17 (Summer 1981), p. 24. (앞글, p. 76에서 재인용).

여성은 항상 시선의 대상으로서 포즈를 취한다. 그런데 이렇게 우리를 소외시키는 사진, 초상화로부터 우리를 구제하는 것이 바로 퍼포먼스라고 세이어는 주장한다: "퍼포먼스 예술의 미덕 가운데 하나는 [포즈를 취하는] 고행을 옆으로 물러나게 하는 행위 속에 있다 . . . 그리고 수많은 여성 예술가들로 하여금 그들의 신체를 재료로 사용하도록 유인하는 것이 바로 행위의 생동감이다".[317]

퍼포먼스가 페미니스트 예술가들에게 어필했던 또 하나의 요소는 그것이 형식 장르가 아니라 심리 장르로서 '제식'과 '내러티브'의 형태를 취하고 있다는 점이다. 퍼포먼스의 제식적, 내러티브적 특징은 오브제 예술의 탈물질화 효과에 다름 아니다. 즉 퍼포먼스의 전략은 '오브젝트리스 objectless', 즉 비물질적이기 때문에 수장과 판매가 가능치 않은 비대상성의 작품을 만드는 것으로 제시된 것이다.[318] 개념미술이나 퍼포먼스에서 구현되는 비물질적 예술은 "순수 개념적 유희로 수행된 정신적 행위의 산물"로서, 그 정신적 행위와 함께 대두된 것이 제식과 내러티브이다. 즉 그것들은 오브제 예술이 탈물질화되면서 다른 종류의 물질이 그 물질의 부재를 대신하여 재물질화된, 다시 말해 물질적 부재에 당면하여 새롭게 출현한 포스트모던적 현존이다. 제식이나 내러티브는 관객에 대한 관심, 커뮤니티에 대한 의식을 공유하는 면에서는 서로 동일하다. 퍼포먼스는 오브제의 탈물질화를 통하여, 즉 제식과 내러티브라는 새로운 비물질 오브제를 통하여, 관객과의 직접적 소통을 성취하는 것이다. 이러한 의미에서 내러티브는 화자와 관객을 하나로 결합시키도록 고안된 행위로서 일종의 제식이며, 결국 퍼포먼스는 제식과 내러티브 사이의 연속선상에 존재하는 예술이다.[319]

제식과 내러티브는 관객과의 상호소통에 유념한다는 점에서 정치 장르로 인식되는 한편, 그것이 자전적이고 심리적이라는 맥락에서 여성적 나르시즘과 에로티시즘에 관계되는 가장 효과적인 여성 양식이라고 볼 수 있다. 여성들은 신체 동작과 제식 행위를 통하여, 또한 자전적인 내러티브를 통하여 여성 특유의 경험을 전달할 뿐 아니라, 희생자로서의 여성적 분노를 표면화할 수 있었다. 주디 시카

317). 앞글.
318). 앞글, p. 15.
319). 앞글, pp. 16-17.

고는 프레스노에서의 페미니스트 퍼포먼스를 회고하면서 이렇게 언급하고 있다:

> 퍼포먼스는 페인팅이나 조각이 할 수 없었던 방식으로 분노에 의해 부추겨졌다. 프레스노의 여성들은 거의 아무 기술 없이 퍼포먼스를 수행하였다. 그러나 그들의 퍼포먼스는 진정한 감정에서 우러나는 것이기 때문에 그토록 힘있는 것이었다.[320]

이렇게 자기고백적이면서도 “힘있는 퍼포먼스”, 즉 예술에 “심리적이고 직관적이고 사회적” 차원을 부여하는 페미니스트 퍼포먼스와 함께 ‘개인적인 것이 정치적이라는’ 페미니스트 구호가 성립될 수 있었다.[321]

주디 시카고가 1974년부터 5년간 무려 400여명의 도움을 받아가며 협업으로 이루어낸 <디너파티>는 페미니즘 제식을 요약하는 상징적인 작업이다. 우선 집단 작업이 제식적 힘을 과시하고, 삼각형의 제단이 여성의 힘의 원천을 은유 한다[그림90]. 39인의 신화적, 역사적 여류 명사들에게 헌정된 자궁 모양의 접시 역시 성기를 주물화한 여성의 제식이다[그림91]. 시카고는 3번째 접시를 크레타 섬의 뱀의 여신에게 헌정하고 있는데, 뱀이야말로 여신 숭배의 대표적인 상징이다. 슈니만 역시 <눈/몸>에서 뱀을 사용, 원초적이고 고풍적인 여성의 힘을 환기시킨다. 자신의 작업실을 샤만적 제식의 공간으로 전환시키고 그 속에서 나체로 공연하는 제식적 행위를 통하여 슈니만은 문화를 회피하고 원초적 자연으로, 역사 이전의 뿌리로 거슬러 올라가는 것이다.

시카고나 슈니만의 작업은 제의적인 동시에 내러티브를 환기시킨다. 문명 이전의 신화시대로 돌아가고 여신을 찬양하는 제식적 행위로부터 부계적 ‘대서사’가 붕괴되고 대안적 ‘소서사’가 창출되는 것이다. 내러티브는 데이빗 앤틴이 규정하듯이, 우리 자신을 설명하는, 또는 자기 자신을 알게 하는 표본적 방법, 즉 “인식의 모드”이다.[322] 내러티브는 이런 면에서 실존과 정체성에 대한 끊임없는 의문

---

320). Moira Roth, "Autobiography, Theatre, Mysticism and Politics: Women's Performance Art in Southern California," *Performance Anthology*, p. 466.
321). Judith Barry, "Women, Representation, and Performance art: Northern California," *Performance Anthology*, p. 441.

을 던지는 페미니즘에 부합한다. “내러티브 경험은 기본적인 인간의 요구이다. 그것은 꿈, 다른 방식으로 세상을 재조립하는 일종의 재조직과 같은 원칙으로 작용한다. 내러티브는 일종의 엑소시즘이요, 일어날 수 있는 일의 허구적 시도”라고 엘리노 앤틴도 말하였듯이,[323] 내러티브는 여성의 심리, 문화, 사회 경험을 고백, 고발하는 페미니즘 퍼포먼스의 대표 양식이 되었다.

내러티브는 기본적으로 자전적이고 고백적인 나르시즘 양식에 의존하지만, 실험적 내러티브에서와 같이 그것을 의식화시킨다면 자기애적, 사적 나르시즘의 본질론적 한계를 극복하는 탈나르시즘을 위한 대안이 될 수 있다. 주디스 베리 Judith Barry가 피력하듯이,

> 최근 이러한 내러티브 전통이 점점 부상하고 있는데, 그것은 퍼포먼스 예술이 초기 나르시즘으로부터 현재 명백히 드러나듯이 좀더 사회적이고 덜 사적인 관심으로 자연스럽게 발전하고 있기 때문이다. 더구나 여성들은 사회적 구조 속에서의 그들의 위치를 탐구하고 관객과의 동일화를 조장하기 위하여 변증법적으로 내러티브한 구조를 사용한다.[324]

조안 조나스를 비롯, 본질주의에 입각한 1세대의 비디오 페미니스트들은 대부분 제식적이면서 자전적인 나르시즘을 표방하는 한편, 다라 번바움, 마사 로슬러를 비롯, 일부의 2, 3세대의 비디오 미술가들은 실험적 내러티브, 즉 주디스 배리가 말하는 비자전적이고 사회적 성향의 내러티브를 통해 나르시즘을 붕괴시킨다.

정치예술, 신체예술, 제식과 내러티브의 예술로서 퍼포먼스는 비디오와 여러 가지 공통점을 지닌다. 비디오 역시 정치예술, 신체예술, 내러티브 예술로 기능할 뿐 아니라, 소통, 참여에 유념하는 삶의 예술이라는 점에서 퍼포먼스와 이해를 같이 한다. 그 뿐 아니라 이 두 장르는 모두가 시간예술로서 ‘실시간’의 즉각성을 미학화하며, 또한 각기 영상예술과 행위예술로서 기존의 오브제 예술을 거부, 예술의 비물질성과 비상업성을 추구한다. 이러한 의미에서 이 두 장르는 모두가 모더

---

322). Sayre, *The Object of Performance*, p. 98.
323). *Early Video Art*, p. 8.
324). Barry, "Women, Representation, and Performance Art," p. 442.

니즘 전통으로부터 벗어난 포스트모던 장르들이라고 말할 수 있다. 그러나 가장 두드러진 유사점은 비디오는 나르시즘의 예술, 퍼포먼스는 여성적 나르시즘의 예술로서 둘 다 심리 장르라는 점이다. 두 장르 모두에서 작가나 공연자 자신이 주체이자 객체가 되어 동일한 나르시즘을 경험하게 된다. 비디오에서 피사체로서의 주체가 자신의 반영 이미지를 대하면서 자기애적 시선의 나르시즘을 경험하듯이, 퍼포먼스에서는 공연자가 행위 하는 주체인 동시에 대상화된 객체가 되어 동일한 심리적 상황을 경험하게 된다. 이러한 상황이 병치되는 '비디오 퍼포먼스'는 대표적인 나르시즘 예술이라고 할 수 있으며, 조나스, 벤글리스, 구보다, 로슬러, 실버, 그린 등 다수의 여성들이 비디오 작가인 동시에 퍼포먼스 예술가들로서 이들과 함께 비디오와 퍼포먼스가 비디오 퍼포먼스라는 강력한 페미니즘 장르로 결합된다.

다. 나르시즘/탈나르시즘 비디오

개인적 경험에 의존하는 자기고백적인 나르시즘은 그것이 여성의 사회 억압에 대한 발언으로 인식되기 이전에 소통 불가능한 사적 나르시즘으로 끝나고 마는 위험을 안고 있다. 더구나 그것이 희생자로서의 여성을 노출, 고발하는데 그치거나, 여성성에 대한 분석보다는 그에 대한 무조건적 찬양으로 흐를 때에 '상처받은 성'으로서의 여성적 나르시즘이라는 비난을 면치 못하게 된다. 1세대 본질주의 페미니즘을 반영하는 자기애적, 자전적 나르시즘에 대한 비판과 함께 2세대 페미니스트들은 정신분석학, 기호학, 해체주의 이론을 수용, 반/탈나르시즘을 수행하였다.

맥기 Micki McGee는 <나르시즘, 페미니즘, 그리고 비디오 아트> (1981)라는 논고에서 나르시즘과 페미니즘은 무관하다고 주장한다.[325] 특히 비디오는 탈물질화 기술과 함께 자기재현을 강조하는 나르시즘 매체로 인식되어 있기 때문에 비디오를 사용하는 페미니스트의 작업이 나르시즘적인 것으로 오인될 가능성이 높다고 지적하면서, 맥기는 나르시즘 재현은 페미니즘 미학과 상반된다는 점을 강조한다. 맥기에 의하면, 나르시즘은 "자기애, 자기집중, 자기확대"와 관계되는 반면, 페미니즘은 "자기성찰과 자기검증"을 요구한다. '자기광고'를 통해 자신을 우상화하는 나르시즘은 오히려 부계 담론에 가깝다. 더구나 자신의 이미지 형성에 의존하는 비디오 미술은 자기광고, 자기 이미지의 고양에 대한 요구가 높아진 현 문화에 대한 인식을 반영한다. 페미니즘은 "심오하게 정치적이어야" 하며, 자전적 작업으로 정치적 이슈를 전달하고자 하는 여성 작가들은 비정치적인 자기애 작업은 피해야 한다. 맥기는 "여성적 나르시즘"과 "페미니즘 재현"을 구별할 것을 역설하면서, 이렇게 여성적 나르시즘을 고발한다:

---

325). McGee, "Narcissism, Feminism, and Video Art," pp. 88-91.

> 여성적 나르시즘은 여성의 외양을 강조하는 등, 여성을 억압하는 기본 구조로부터 유래한다. 부계문화는 여성의 나르시즘을 요구하는 동시에 그러한 여성들의 자기집중에 대해 비난한다. . . 나르시즘을 생산하는 예술, 자기확대를 요구하는 계급 구조적 미술계는 공조체계에서 요구되는 사회적 지배 관계와 보조를 맞추는 일이다. . . 나르시즘 예술은 팽창하는 경제체제의 유지에 필수적인 자기집중에 대한 말없는 동조를 의미한다.[326]

맥기뿐 아니라 보브와르 역시 여성적 나르시즘의 원인을 가부장제의 경제사회적 구조에서 찾는다: “여건이 남성보다는 여성을 자신에게로 향하게 하고, 자신에 대한 사랑을 바치게 한다. 그 여건이란 무엇인가. 남성을 통해 파워를 획득하기 위해 여성에게 요구되는 경제사회적 관계가 여성에게는 생존의 전략이나 다름없는 자신에게로의 집중을 만든다”.[327] 이렇게 여성적 나르시즘을 표출하는 예술은 맥기의 시각에서 보면 부계사회의 요구에 응하는 반페미니스트 행위에 다름 아니다. 반면에 여성의 억압적 재현에 맞서고 여성 피지배의 원천을 노출하기 위해 사회구조를 검증하는 페미니즘 재현이 진정한 페미니즘 미술이 된다.

페미니즘 재현은 여성 억압을 검증하는 비(非)나르시즘적인 것이어야 한다는 맥기의 시각에서 보면 비디오 반영을 통해 자신에 집중하는 조나스나 벤글리스의 비디오 퍼포먼스는 세상과 격리된 채 밀폐된 공간에서 수행되는 전형적인 나르시즘 비디오이다. 사회적 명제를 다루고 매체를 통해 전달되는 메시지나 정보를 중시하는 정치 비디오가 “사회적으로 규정된 비디오 문화논리”를 반영한다면, 나르시즘 비디오는 인간과 비디오의 심리적 관계에만 초점을 맞추는 “내면적으로 규정된 비디오 문화논리”를 반영한다.[328] 나르시즘 비디오는 현 문화에 대한 비판의식이 결여된 비역사적이고, 비정치적인, 비(非)페미니즘적인 작업이다. 맥기는 이러한 견지에서 비디오 반영 메커니즘을 이용하는 이들의 비디오 작업이야말로 “자신과 자신 이미지 사이에서 헛되게 방황하는 나태한 나르시즘 상황”을 재현하

---

326). 앞글, pp. 88-89.
327). Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (New York: Vintage Books, 1974). (앞글, pp. 88-89에서 재인용).
328). Turim, "The Cultural Logic of Video," p. 337.

는 대표적인 여성적 나르시즘 작업이라고 비난하고 있다.[329]

그러나 앞에서 지적하였듯이, 비디오 반영에 의해 창출되는 실존적 나르시즘 상황과 여성적 나르시즘은 구별되어야 하며, 더구나 조나스나 벤글리스는 나르시즘을 페미니즘 목적을 위해 전략화한다. 특히 조나스의 경우는 가면과 거울을 여성 자아의 확장을 위한 대치물로 사용함으로써 나르시즘을 의도적으로 강화시키고 있다. "나르시즘은 습성이었다"라고 조나스 자신이 회고하고 있듯이,[330] 거울과 가면은 그녀의 퍼포먼스를 여성적 나르시즘의 역전의 현장으로 화하게 하는 결정적인 요소들이다. 거울은 여성적 나르시즘의 상징, 또는 존 버거를 따르자면, 여성적 '바니타스'의 메타포로서 또한 여성적 정체성의 표상으로서 여성의 이미지와 직결되는 주술적인 오브제이다: "여성은 끊임없이 자신을 본다. 그녀는 언제나 자신의 이미지에 의해 동반된다. . . 그녀는 그리하여 자신 내부에 기거하는 감시자와 피감시자를 여성으로서의 자신의 정체성을 구성하는 두 가지 다른 요소로 간주하는 것이다."[331]

조나스의 비디오 사용은 거울의 주술적 의미와 직결되는데, 이 점이 비디오 반영을 단지 물리적 현상으로만 파악하는 남성 또는 비페미니스트 비디오 작가들의 작업과 다른 점이다. 조나스 자신이 말하듯이, 거울은 처음부터 그녀에게 이미지를 변화, 파편화시키는 장치로서, 자기검증을 위한 '관찰의 메타포'로서 중요한 의미를 지녔다. 조나스 퍼포먼스의 이러한 나르시즘 양상은 1972년에 구입, 일련의 퍼포먼스에 사용한 '올개닉 허니'라는 가면의 사용으로 더욱 분명해진다. 잃어버린 정체성, 알터 에고의 은유적 대리물로서 여성적 타자를 반추시키는 가면은 여성적 나르시즘의 표상이자, 여성을 기존의 젠더 개념으로부터 해방시킨다는 정치적 의미를 갖는다.[332] 결국 비디오 미학으로서의 나르시즘이 하드웨어 또는 비디오 장비의 기계적 속성에 관한 담론이라면, 여성미학으로서의 나르시즘은 여성성, 여성적 이미지와 관계되는 재현에 관한 담론인 까닭에 페미니즘 비디오 미술

329). McGee, "Narcissism, Feminism, and Video Art," pp. 89-90.
330). Jonas, "Joan Jonas," p. 73.
331). Berger, *Ways of Seeing*, p. 46.
332). Stein and Wooster, "Making Their Mark," p. 88.

뿐 아니라 페미니즘 미술의 최대 이슈 가운데 하나가 되는 것이다.

이렇게 보면, 맥기는 2가지 점에서 본 글과 시각을 달리하고 있다. 첫째는 비디오 미학으로서의 성별 없는 나르시즘과 여성적 나르시즘을 동일시하는 점이다. 그러한 논리대로라면 남성 예술가인 비토 아콘치 역시 여성적 나르시즘의 수행자가 되던가, 공연자의 성에 따라 나르시즘의 성별이 달라져야 한다. 둘째, 맥기는 나르시즘 자체를 페미니즘에 위배되는 것으로 간주한다. 그러나 나르시즘은 전술했듯이 단순한 여성성 표출 이상의 정치적 의미를 지닌다. 1세대 비디오 이론가인 우스터는, 맥기와는 대조적으로, 여성 비디오 미술이 남성과의 다른 점을 자전적 나르시즘에서 발견하고, 그것에 의미를 부여하였다. 우스터는 여성 비디오 미술이 기술, 도구, 재료에 대한 접근이나 테크놀로지 자체에서 남성과 다른 여성성의 증거나 흔적을 보이지 않지만, 대부분 여성들의 비디오 작업은 여성적 경험에 관계되는 이슈와 문제를 취급한다는 점에서 고유하다고 말하고 있다. 그러한 작업을 단순히 여성적인 것으로 간주할지, 아니면 페미니즘 작업으로 판단할 지에 관한 미묘한 문제를 놓고 우스터는, 프랑스 페미니즘 잡지 <<케스티옹 페미니스트 *Questions Feministes*>>의 편집인들의 용어를 빌어, '페미니튀드 feminitude'라는 개념을 제시한다.[333] 즉 나르시즘 여성 비디오는 정치적, 이념적 차원의 페미니즘은 아닐지라도 여성적 차이를 중시하고 조장하는 본질주의 차원의 문화적 페미니즘에 입각하여 페미니튀드 비디오로서 페미니즘을 실천한다는 점을 시사하는 것이다.[334]

페미니스트 이론가 다이아나 퍼스 Diana Fuss 역시 페미니즘의 본질주의 사용이 정치적일 수밖에 없음을 주장하고 있다. "여성은 본질을 가진 것이 아니라 그녀가 본질이다".[335] 그러므로 여성이 자신의 본질을 요구하는 것은 본질/우연,

---

333). Ann-Sargent Wooster, "Women's Work: A National Collection of Video by Women," *Woman' s Art Journal*, p. 26.

334). 정치적이고 사회주의적인 페미니즘을 '페미니즘'으로 명명한다면, 여성성과 그 '차이'를 강조하는 2세대 본질주의 경향의 페미니즘, 즉 문화적 페미니즘을 전자의 사회주의 페미니즘과 구별하기 위하여 '페미니튀드'라고 부른다. Humm, <<페미니즘 이론 사전>>, 318 쪽.

335). Schneider, *The Explicit Body*, p. 36.

형식/물질, 사실성/잠재성의 재래 이분법을 해체하는 일이며, 이를 통해 여성은 주체성의 출입증을 제공받는다는 것이다. 본질적 주체를 부인하는 포스트구조주의 기획은 여성의 본질과 주체적 권위를 요구하는 페미니즘과 상치된다. 이 양자의 상반된 요구에 대면하여 이리가리와 같은 포스트모던 페미니스트들은 페미니즘과 포스트구조주의를 동시에 수용하는 이중 전략을 구사한다. 슈니만의 <눈/몸>이 바로 본질주의와 해체주의, 나르시즘과 탈나르시즘을 결합한 이중 전략에 의거한 페미니즘 작업이다. 그녀의 나르시즘이나 본질주의 성향은 뱀과 나체의 사용을 통한 여신 이미지의 찬양에서 분명히 드러나지만, 그것은 작가적 주장과 예술가적 지위를 강조하는 주체 의식과 혼합되어 있다. 즉 그녀는 몸과 눈이 하나가 된, "육화된 비전"으로서의 신체를 공연하는 것이다. <눈/몸>에서 그녀의 몸은 보여지는 몸이자 보는 몸이며, 그녀는 이미지이자 이미지 제작자로 존재한다. 이 이중적 입장이 이 작품을 페미니스트 퍼포먼스의 역사에서 중요한 위치를 차지하게 한다. 그러나 이 이중적 요소 때문에 그녀 작품은 올바른 평가를 받지 못했다. 본질주의자들은 그녀가 성적 나르시즘으로 여신 이미지를 격하시켰다고 질책하고, 유물론자들은 그녀 작업이 향수적이고 비정치적이라고 비판한다.[336] 리퍼드가 "남성은 아름다운 섹시한 여성을 중립적 오브제나 표면으로 사용하지만, 여성들이 자신의 얼굴이나 몸을 사용할 때 나르시즘이라고 비난한다"고 지적하듯이,[337] 자신의 나체를 사용 하는 슈니만의 퍼포먼스는 "남자들을 자극하기 위한 자기도취적 나르시즘"으로만 오인된 것이다. 그러나 그녀는 본질주의와 나르시즘을 페미니즘 전략으로 사용한다. 자신의 몸을 '본질적 여성'과 '구축된 여성'의 혼합으로 간주하며, 욕망의 대상인 동시에 욕망의 주체로서 여성을 대상화시키는 시각의 법칙에 도전하는 것이다. 대담하고 공격적인 남성적 창조력과 페미니즘 의지를 동시에 구사하는 그녀의 작업에서 나르시즘은 일종의 페미니즘의 무기로서, 리퍼드가 말하는 "공격적인 나르시즘"으로 화한다.[338]

초창기 여성 비디오는 여성적 나르시즘의 집단적 표출이라 해도 과언이

336). 앞글, p. 37.
337). 앞글, p. 35.
338). 앞글.

아니다. 그것이 퍼포먼스에서처럼 공격적 유형의 것은 아니었지만, 여성 작가들은 페인팅이나 조각과 같은 기존의 장르로 표현할 수 없었던 여성 특유의 경험을 비디오를 통해 표출할 수 있었고, 여성 경험의 표출을 통하여 여성성과 여성문제를 정치화하였다. 리자 스틸, 마코 이데마추, 일렌 세갈로프, 카라 드비토, 줄리 구스타프슨 등, 1세대 페미니즘 비디오를 대변하는 서술적 다큐멘터리는 모두 여성적 나르시즘의 미학화 또는 정치화로 볼 수 있다. 그 뿐 아니라 실험적 내러티브 역시 나르시즘을 거부하거나, 그것에 역설적으로 탐닉하거나 간에 나르시즘을 의식한 페미니즘 작업이다. 시실리아 컨딧의 환상적 이야기나, 환상과 사실을 병행시키는 바날린 그린, 새디 베닝의 고백적 진술 속에서 발견되는 것도 여성적 나르시즘이다.

맥기의 반나르시즘 논의는 '섹스'보다는 '젠더', 여성성 강조보다는 재현과 차이를 중시하는 2세대 페미니즘의 시각을 반영한다. 이들은 여성 재현에 함의된 성별 이데올로기에 주목, 그것의 모순을 노출하고자 하였으며, 이는 나르시즘과 남성 시선 그리고 시각적 쾌에 대한 공격으로 이어졌다. 나르시즘을 표출하는 여성의 이미지는 그 자체가 남성들에게 보는 즐거움을 선사하는 시선의 대상으로서, 탈나르시즘은 결국 부계적 시선의 해체를 위한 페미니즘 반격이나 다름없었다. 시선 또는 응시 gaze의 문제는 권력, 주체성 이론과 관련된 포스트구조주의의 주요 논제이기도 하다. 미셸 푸코는 그의 <<감시와 처벌 *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*>>(1975)에서 권력과 응시의 관계를 규명하였다. 이념, 담론, 성애로 직조되는 권력의 그물망에 응시는 모든 이미지를 규제하는 권력의 원천으로 작용한다. 푸코가 강조하는 "순수 응시" 또는 "말하는 눈"은 제레미 벤담의 '팬옵티콘' 인용에서 명시화되는데, 이를 의역한다면 시선의 대상으로서의 여성은 영원한 가시성의 감옥 속에 갇혀있는 죄수들인 셈이다. 라캉 역시 시선의 문제에 주목, 그것을 자신의 주체성 이론에 결부시킨다: "가장 심오한 단계에서 나를 가시적으로 규정하는 것은 내 외부에 있는 시선이다. 내가 삶을 사는 것도 시선을 통해서이고 내가 삶의 결과를 받아들이는 것도 시선에 의해서이다".[339] 이리가리도 같

339). Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis (New York:

은 맥락에서 시각의 우선권을 비판한다: “어느 감각보다도 눈이 대상화하고 지배한다. 그것이 거리를 만들고 거리를 유지한다.”[340] 시각이 다른 감각에 우선하는 우리 문화에서 대상은 물질성을 박탈당하고 이미지로 또는 현장 site, 광경 sight으로만 존재한다는 것이다.

최근의 페미니스트들은 여성을 대상화시키는 지배적인 남성의 시각에 도전하고 그에 기초한 주체성 이론을 부인하면서 시선의 문제를 쟁의화시키고 있다. 이는 비디오보다는 영화 이론가들에 의해 공론화 되었는데, 그러한 까닭은 텍스트가 관객을 어떻게 위치시키는가하는 ‘관객의 문제’가 관객의 응시를 전제로 하는 영화에서 보다 첨예하게 대두되었기 때문이다. 비디오 미술, 특히 폐쇄회로 작업에서 자신의 반영 이미지를 대하며 자기분열적인 나르시즘을 경험하는 탈자아적 주체와는 다르게, (극)영화의 관객은 허구의 장면을 구경하는 응시자이거나 타인을 바라보는 관음증의 주체이다. 그러므로 영화 이론에서 가장 중요한 이슈가 시선이며 누가 누구를 바라보는가 하는 주체와 대상의 문제가 관건이 된다. 이러한 시선의 문제가 대두된 것은 연희극이나 서커스와 같이 집단 관객을 요구한 초창기 영화로부터 개별 관객을 전제로 하는 ‘이야기 영화’가 정착된 이후이다. 이야기 영화의 관객은 시선의 주체로서의 개별적인 ‘나’이며, 이 나의 주체성 구축이 영화 메커니즘의 기반을 이룬다.[341]

‘나’의 시선을 남성 시선으로 약호화하여 부계 이데올로기를 노출한 페미니스트 영화 이론가가 바로 로라 멀비 Laura Mulvey로서, 그녀는 1975년 <시각적 쾌와 내러티브 시네마>라는 유명한 논고를 통해 할리우드 영화의 ‘마술’을 해체하였다.[342] 멀비는 영화가 제공하는 쾌감은 무엇보다 ‘절시증(窃視症)

Norton, 1978), p. 106. (Patricia Mellencamp, "Images of Language and Indiscreet Dialogue: 'The Man Who Envied Women'," *Postmodern Screen* Vol. 28 No.2 (Spring 1987), pp. 89-90에서 재인용)

340). Sayre, *The Object of Performance*, p. 100.

341). 김소영, <한국의 공포영화: 시선과 거울>, <<현대문학>>(1977년 9월), 346쪽.

342). Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema"(1975), *Visual and Other Pleasures*, pp. 14-26.

scopophilia', 즉 보는 즐거움에 기인한다고 설명한다. 프로이트는 절시증을 일차적 성역과는 별도로 기능 하는 성적 본능으로 파악, 다른 사람을 대상으로 보는, 특히 훔쳐보는 에로틱한 쾌감에 연관시켰다. 영화는 관객을 노출시키지 않는 불꺼진 방에서 시선을 통해 그들의 억압된 관음증적 욕망을 주인공에 투영시키는 나르시즘적 상황을 창출한다. 자기인식과 오해의 간극을 왕래하는 라캉의 '거울 국면'에서처럼 관객은 절시증과 나르시즘을 통하여 자신과 자신의 투영 이미지를 오가며 자신과 주인공을 동일화시키는 남성적 환상을 충족시킨다. 이미지를 성적 자극의 대상으로 보는 '절시증'과 이미지와 자신을 동일화시키는 '나르시즘'이 영화 심리의 2가지 구조이며, 이에 의해 시각적 쾌가 제공된다.[343] 멀비가 지적하듯이, 영화의 3가지 시선 즉, 카메라의 시선, 관객의 시선, 극중 인물들의 시선 가운데 할리우드 영화에서는 앞의 두 시선이 주인공의 시선에 종속됨으로써 허구가 창출되는 것이다. 그런데 여기서 멀비가 비판하고자 하는 것은 가부장 사회에서 절시증의 주체는 남성, 그 대상은 여성이라는 전제이다. 여성은 이미지로, 남성은 시각의 주체로 존재하며, 결국 보는 즐거움은 능동적 남성과 수동적 여성으로 양분되어 구성된다. 남성적 시선이 그의 환상을 영화 속의 여성에게 투영, 보는 즐거움을 제공받는 상업영화는 결국 남성을 위한 시각 장치인 셈이다.

영화는 '스펙터클'과 '내러티브', 즉 볼거리 광경과 이야기의 결합으로 이루어진다. 여기서 여성은 스펙터클한 광경의 필수불가결 요소로 존재하는 한편, 그녀의 시각적 현존은 이야기 줄거리에 의해 방해받고 그녀를 보는 에로틱한 관조의 순간에는 이야기의 흐름이 중단된다. 여성 주인공은 이미지, 재현으로만 등장하는 의미 없는 대상이다. 그러한 까닭에 그녀는 클로즈업에 의해서 얼굴, 다리, 가슴 등으로 파편화되며, 파편화된 그녀는 2차원으로 평면 처리된 추상 광경으로 존재한다. 광경으로서의 여성 주인공은 영화 속 남자의 대상인 동시에 관객의 대상이다. 그녀를 향한 주인공과 관객의 시선이 하나가 될 때 관객은 같은 이야기 속의 남자 주인공이 되며, 여성은 영원한 스크린 이미지, 스펙터클이 된다.[344]

---

343). 앞글, p. 18.
344). 앞글, pp. 19-20.

광경화된 여성은 그러나 정신분석학적으로는 거세된 성으로서 '불쾌'의 대상이다. 멀비는 여성의 대상화는 바로 이 불쾌가 만든 성차별의 결과라고 말한다. 거세로 인해 여성은 남성에게 원초적 공포를 불러일으키는데, 이런 공포로부터 벗어나기 위하여 남성적 무의식은 두 가지 행태로 여성에 접근한다. 우선, 여성을 죄의식의 대상으로 간주, 그녀를 벌주거나 구제해준다. 다음으로 거세 대상을 주물적 오브제로 전환시킴으로써 거세를 부인하고 그녀를 주물화한다. 첫째 경우가 여성에 대한 평가절하로서, 남성은 그러한 여성적 위험에 대해 관음증이나 사디즘으로 대처한다. 둘째 경우는 여성에 대한 과대평가로서, 남성은 절시증으로 여성의 미를 만족스러운 것으로 변형시키고, 그녀를 아이콘 또는 스타로 숭배한다.[345] 결국 여성은 거세된 성이기 때문에 남성들의 능동적 관음증에 의해 처벌되거나 그들의 절시증으로 우상화되는, 그리하여 광경으로만 존재하는 거세의 피해자이다.

스크린의 여성 이미지와 남성 관객의 입장을 분석한 멀비의 이 글은 절시증적 시선을 남성적인 것으로 간주, 실제 관객의 성을 무시하고 있다. 이것이 멀비 이론의 한계이자 문제점으로 지적되고 있는데, 그녀 자신도 여성 관객은 어떠한가라는 질문에 대한 답을 구하기 위하여, 1981년 <킹 비도의 "태양 속의 결투"를 보고 느낀 "시각적 쾌와 내러티브 시네마"에 대한 후일담>을 발표, 그것으로 답변을 제시하였다.[346] 킹 비도의 영화 <태양 속의 결투>의 여주인공이 당면한 여성의 성적 정체성의 위기를 모델로 삼아, 관객 속의 여성과 극중의 여주인공에 관한 문제를 탐구한 것이다. 여성 관객은 화면으로부터 제공된 쾌와 조화를 이루지 못해, 다시 말해 시각의 남성화가 어려워 주인공과의 동일화에 실패할 수 있다. 그러나 그녀는 남성 주인공과 동일화되었다가도 다시 자신에게로 돌아오는, 즉 동일화와 차별화 사이를 자유롭게 왕래하는 행위의 자유스러움을 만끽할 수도 있다.

---

345). 앞글, pp. 21-22.

346). Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's Duel in the Sun(1946)," pp. 29-38. 킹 비도의 1946년 영화 "Duel in the Sun"에 그레고리 팩과 제니퍼 존스가 주연으로 등장한다. 션 큐빗은 남성적 시선만을 분석한 멀비의 '쾌'이론 보다는 미하일 바흐친의 '카니발 이론', 길리언 스키로 Gillian Skirrow의 '놀이 또는 게임 이론'이 텔레비전이나 비디오에 더욱 부합한다고 주장한다. Cubitt, *Timeshift*, pp. 38-42.

여주인공 이슈에 관하여는 멀비는 <태양 속의 결투>의 여주인공처럼 수동적 여성성과 퇴행적 남성성 사이에서 방황, 안정된 성 정체성을 가질 수 없는 여주인공의 경우로 논의의 범위를 제한하는데, 이 경우가 바로 동일화와 차별화를 왕래하는 여성 관객의 경우와 일치한다. 즉 이 경우들에 있어 여성은 관객이건, 주인공이건 여성성과 남성성 사이에서 갈등하는, 안정된 정체성을 가질 수 없는 불안정한 존재이다.[347] 멀비가 말하는 이러한 영화 속이나 영화관 속의 불안정한 여성은 바로 부계사회에서의 여성의 입지를 반영한다. 그것은 프로이트가 이론화시킨 준남성, 대남성으로의 여성인 동시에 라캉이 말하는 이중 소외자, 또는 부재로서의 여성이다. <시각적 쾌와 내러티브 시네마>의 속편으로 집필한 이 글에서 멀비는 여성적 시각의 불안정성, 나아가 여성성의 부재를 논증함으로써 시선의 법칙에 도전하는 자신의 이론을 강화하고 있다.

멀비의 이론적 공격을 가시화하듯, 이본 레이너는 영화 <여자를 부러워한 남자 The Man Who Envied Women>(1985)[그림92]에서 남성 시각을 우선시하는 시각적 위계질서를 붕괴시킨다.[348] 사회적 주체로서의 여성, 페경기의 레즈비언을 주제화하는 레이너가 여기서는 남주인공 잭 델러 Jack Deller를 여성들의 시선 속에 노출된 가시적 상황에 놓음으로서 팬옵티콘의 성 역할을 도치시키고 있다. 델러는 이론적으로 여성화된 남성 페미니스트를 가장하고 있으나 위대한 포스트구조주의 석학들과 같이 자기도취에 빠진 나르시스트일뿐이다. 그는 여성에게만 부여되었던 가시적 상황에 처하여, 또는 페미니즘에 의해 남성 주체를 상실하고 있지만 본연의 부계적 힘을 감추지 못한다. 야구 선수의 육감적 신체를 카메라 렌즈를 통해 대상화시키던 바날린 그린이 종래는 상징계의 여성이 거세와의 관계 속에서만 존재함을 인식하고 '착한 여자'로 되돌아오듯이, 절시증적 시선을 되돌려주고 자신의 목소리를 요구하는 여성의 욕망은 결국 그를 대상화는데 실패하고 유혹과 포기의 양극을 왕래하는 모순에 직면하게 되는 것이다.

레이너가 내러티브 속의 응시의 관례를 역전시킨다면 로슬러는 응시를

---

347). 앞글, pp. 29-30.
348). Mellencamp, "Images of Language and Indiscreet Dialogue" 참조.

무시함으로써 멀비의 공격에 합류한다. 멀비의 논고가 발표된 지 2년 후에 제작된 <인체측정>에서 로슬러는 여성적 나르시즘과 시각적 쾌를 완전 제거함으로써 멀비의 시각에 편승하는 한편, 멀비의 공격을 더욱 넓은 지평으로 확장, 그 효과를 증폭시켰다. 즉 멀비가 남성의 시선만을 취급하였던 반면, 로슬러는 광의의 남성적 시선, 즉 국가, 과학, 관료, 기술 등, 제도와 권위가 여성 신체에 가하는 사회 억압을 분석하였다. 로슬러의 분명한 정치적 입장을 밝히고 있는 이 테이프야말로 1세대 정치적 페미니즘 비디오의 정점이자, 탈나르시즘의 대표적 예증이라고 말할 수 있다. 맥기 역시 비디오 나르시즘의 한계를 극복하는 탈나르시즘의 대안으로 "다큐멘터리 모드"와 "배우를 사용하는 내러티브 양식"을 제안하고, 그 예증으로 마사 로슬러의 작업을 제시하였다. 맥기는 반영 메커니즘에 의존하지 않는 다큐멘터리, 내러티브 장르가 나르시즘을 극복할 수 있는 방안이라고 믿고 있지만, 실제로 다큐멘터리, 내러티브야말로 여성의 자전적 경험을 기록, 서술하는 대표적인 나르시즘 양식이다. 로슬러의 탈/반나르시즘적 전략은 특정 장르나 양식보다는 고정된 카메라, 실시간, 보이스-오버 낭독, 아마추어 연기와 같은 전술에 의거한다. 그녀는 자신의 나체를 사용하면서도 누드의 몸을 이미지화, 대상화시키는 클로즈업 수법 대신에 원거리 촬영과 고정 앵글을 사용하는 등, 시각적 즐거움 대신에 지루함과 불쾌감을 조장하는 반나르시즘 전략으로 전통 에로티시즘을 탈신비화시킨다. 이러한 "브레히트적 소외의 효과"와 함께 관객은 매체가 제공하는 유혹적 이미지에 복종하기보다는 그에 대한 비판적 시각을 유지하게 된다.

로슬러는 또한 퍼포먼스 이벤트와 자신을 완전 분리시킴으로서 자신의 시각을 첨예화시킨다. 벗은 몸으로 한치한치 측정 당하는 수동적인 자신의 이미지와는 대조적으로, 보이스-오버로 들려지는 그녀의 텍스트 낭독은 그러한 이미지를 고발하는 심도 깊은 페미니즘 발언이다. 여성 신체를 성차별 문화의 현장으로 파악하는 로슬러의 다음과 같은 언급은 테이프에서 벌어지고 있는 그녀의 행위와 상반되는 페미니스트 진술이다:

그녀는 어떻게 생각하고 무엇을 생각해야 되는지를, 행위의 본성을 들어

서 알고 있다. 그녀는 무엇을 느껴야 하는지도 배웠다. . . 그녀의 신체는 어떠한 미리 처방된 포즈에도, 어떠한 특정한 제스처에도, 어떠한 억압에도, 의상의 강박에도 익숙하도록 성장하였다. 그녀의 마음은 자신의 몸이 자기 자신과 다른 그 무엇으로 생각하도록 배웠다. 자신도 모르는 사이에 자신의 몸이 부분들의 조합으로 이루어진 것이라고 생각하도록 배운 것이다. 이 부분들이 측정되는 것이다. 그 자신은 그 자신에 가치를 부여하는 것을, 자신을 외적 시선을 가진 총체로서 파악하는 것을 이미 배웠다. 그녀는 판단하는 사람의 비판적 기준을 자신의 내부에 가지기 위하여 재판관의 근심스러운 눈으로 외부로부터 자신을 바라본다.[349]

로슬러의 작업이 '시각적 쾌'를 전격적으로 부인하면서 탈나르시즘을 성취했다면, 다라 번바움은 그것을 교묘하게 이용함으로써 여성적 나르시즘을 역전시키고 있다. 번바움의 <원더 우먼>은 여주인공의 육체적, 성적 매력과 함께 현란한 빛과 회전 동작이 만드는 변신의 경이스러운 과정이 시각적 쾌를 제공한다. 그러나 여기서의 팝아트적 특수 효과와 주인공의 성적 어필이 관객에게 제공하는 시각적 쾌는 단지 하나의 시각 대상으로만 존재하는 것이 아니라 인식적 충격과 상호 균형을 이루고 있다. 사회와 정치 현실로부터 이탈된 환상적 이미지가 권력, 이념, 성차별 재현에 내재된 폭력을 감추는 동시에 그것을 풍자적으로 노출하는 것이다. 특히 '원더 우먼'을 성적 대상으로 묘사하는 이미지의 변형과 반복에 기초하여 번바움은 '원더 우먼'을 여성적 힘의 새로운 표상으로 대두시킨다. 이야기의 흐름을 차단하는 몽타주 편집, 이미지.음악.텍스트의 역동적 병치, 1부 이미지 작업(린다 카터의 원더 우먼으로의 변형 이미지)과 2부 텍스트 작업(화면에 쓰여진 원더 우먼 디스코 밴드의 노래 가사)의 이질적 화면 구성은 물론이고, 여성의 힘을 과시하는 이미지와 여성적 무력함을 노래하는 텍스트가 내용적으로도 상충되는 가운데 나르시즘이라는 전통적 여성 신화가 해체되고 여성에 대한 새로운 의미가 생산된다.

번바움의 <P.M. 매거진> 역시 여성적 나르시즘에 대한 경고를 담고 있다. 이 작품의 기본 모티프를 제공하는 아이스크림을 먹는 소녀의 이미지는 여성

---

349). 테이프 인용.

적 나르시즘의 표본적 재현이다. 크렉 오웬스는 여성적 나르시즘을 자기만족으로 해석하는 프로이트를 인용하면서, 무아지경으로 아이스크림을 먹고 있는 이 소녀의 이미지야말로 여성적 유혹과 소외를 나타내는 여성적 나르시즘의 표상이며, 번바움은 이에 주목함으로써 여성의 재현에 관한 문제의식을 부각시키고 있다고 주장하고 있다.[350] 번바움은 여성의 자기만족적 이미지, 즉 고립된 유혹적 이미지를 텔레비전 방송으로부터 차용, 그것을 재이미지화함으로써 미디어에 새겨진 여성 재현을 고발한다. 그 뿐 아니라 그녀는 여성적 나르시즘에 대한 발언을 통하여 관중을 유혹하는 동시에 소외시키는 나르시즘 매체, 즉 비디오, 텔레비전에 대한 '미디어 비평'을 수행한다.

그러나, 킵니스가 지적하듯이, 시각적 쾌를 붕괴시키기 위한 탈나르시즘 비디오는 소통적 측면에서 문제점을 내포한다. 즉 멀비가 제시하는 남성 시선의 파워에 대한 반대급부로서의 대안적 비디오, 또는 '카운터시네마'는 고급문화의 관객을 요구하는 모더니스트, 엘리트적인 대안으로서, 시각적 쾌에 대한 공격이 결국 대중문화와 그 관객에 대한 공격으로 귀결되는 셈이다.[351] 2세대 비디오 페미니스트들은 정치적이면서도 일반 관객에게 어필하는 테이프를 제작하기 위하여 그들의 페미니즘 저항에 새로운 자극과 보는 즐거움을 삽입하고 있다. 이들은 1세대 페미니즘의 검열과 금기, 지루하고 근엄한 정치적 언어 대신에, 흥미진진하면서도 충격적인 이야기, 야릇하면서도 그로테스크한 혼성적 이미지, 경쾌하고 발랄한 대중적 장면들을 동원하여 관객을, 특히 대중문화의 관객을 매혹시킨다. 예컨대 여성적 나르시즘과 재래적 쾌를 재차용하는 수지 실버의 <스파이>, 남성적 시선을 여성적 시선으로 대치하는 바날린 그린의 <야구장의 스파이>, 황홀과 그로테스크함을 동시에 선사하는 시실리아 컨딧의 <살갗 밑으로>, 사춘기 동성애의 전율을 고

---

350). 프로이트의 <나르시즘에 관하여 On Narcissism>(1914)를 인용하는 오웬스에 따르면, "아이들의 매력은 그들의 나르시즘, 즉 자기만족과 접근 불가능성에 있다. 마치 우리를 상관치 않는 고양이나 먹이 앞의 큰 짐승의 매력이 그렇듯이". 프로이트는 이러한 자기만족적 나르시즘을 "남성이 그녀들을 사랑하는 강도로 자신을 열렬히 사랑하는 여인"의 자기만족에 비유한다. Owens, "Phantasmagoria of the Media," p. 100.

351). Kipnis, "Female Transgression," pp. 334-35.

백하는 새디 베닝의 <그것은 사랑이 아니었어>는 모두 남성적 시각적 쾌를 역전시키는 새로운 쾌의 전략에 의해 새로운 시각적 충격을 창출, 관객의 즐거운 반응을 이끌어내며, 이와 함께 더욱 효과적인 페미니즘 간여를 수행한다.

특히 남성 스타를 훔쳐보는 여성 스파이, 가부장제에 침입한 여성 스파이를 설정한 그린과 실버의 '스파이' 모티프는 여성을 절시증의 주체, 시각과 행위의 주체로 상정함으로써 시각적 쾌의 구조를 전격적으로 도치시킨다. 이러한 견지에서 2세대 비디오 페미니스트들의 공격은 로슬러보다 더욱 치명적이라고 볼 수 있는데, 이들의 공격은 스파이라는 단어가 암시하듯이, 1세대적 정면 도전보다는 치밀한 '스파이 작전'에 의존한다. 2세대 페미니스트들은 더욱 무섭고 효력 있는 스파이 작전을 통하여 고정된 정체성과 부계적 확신을 전복하는 동시에 폭넓은 대중적 확산을 도모한다. 그리고 그 스파이 작전의 특징은 바로 재미, 쾌, 자극을 추구하는 점이다.

2. 2세대 페미니즘 비디오와 그로테스크

그로테스크는 현대의 대표적인 신체담론으로서 페미니즘의 새로운 이슈로 대두되고 있으며, 특히 본 논문은 2세대 페미니즘 비디오의 특성이자 쟁점으로 그로테스크를 상정하고 있다. 그러면 그로테스크란 무엇인가.[352] 우선 그것의 현대적 의미를 논의하기 이전에 그것의 원론적 의미와 개념상의 변화를 살펴보는 것이 순서일 것으로 여겨진다. 그로테스크라는 말이 거의 최근까지 미술보다는 문학적 용어로 사용되어 왔기 때문에, 그 말 자체의 익숙함에도 불구하고 미술적 적용이나 용법에서는 비교적 생소하기 때문이다.

그로테스크란, 필립 톰슨 Philip Thomson이 그의 저서 <<그로테스크>>에서 문학작품에 나타난 그로테스크한 장면과 묘사를 예증으로 분석한 정의에 따르면, 기괴하고 메스꺼우면서도 희극적이고 즐거운 반응을 일으키는 어떤 것, "무섭게 소름끼치는 내용과 희극적인 표현 양식 사이의 충돌"이 빚어내는 감흥이다.[353] 즉, 그것은 대상과 지각 주체의 반응 모두에 관계되는 바, 괘와 불쾌, 웃음과 공포와 같은 양립 불가능한 이질적 요소들이 대립적으로 혼재해 있는 이미지, 양식, 또는 사건을 지칭하는 동시에, 그것이 불러일으키는 특정 반응, 즉 호기심과 혐오감의 양극을 왕래하는 주제의 엇갈리는 감흥을 가리킨다. 이렇게 이질성, 양면성, 복수성의 공존과 충돌로부터 그로테스크 미학이 수립되는데, 그것은 과대, 과장, 과도, 과잉과 같이 정도가 지나친 초과적인 것과 밀접한 관계가 있다. 정상의

---

352). 그로테스크는 "그로테스크 풍 무늬의", "기괴한", "괴상한"의 뜻을 가진 형용사로도 쓰이고, 명사형 'the grotesque'는 그로테스크 양식, 괴기주의를 가리킨다. 그로테스크는 나르시즘처럼 외래어로 아직 정착되어 있지 않을 뿐 아니라, 우리말 번역이 그로테스크의 의미를 다 함축하지 못하기 때문에 원어를 그대로 사용하기로 한다.

353). Philip Thomson, <<그로테스크 *The Grotesque*>>, 김영무 역, (서울대학교 출판부, 1986), 1-3 쪽.

상태를 벗어나는 과장과 극단은 그로테스크의 전형적 속성이며, 그렇기 때문에 "그로테스크는 받아들이기 힘든 것이며 따라서 우리는 그것이 불러일으키는 불편함을 피하려는 경향"이 있다.[354]

이러한 그로테스크 이미지의 원형은 그리스 신화나 고졸시대의 유적에서 발견되는 극도로 고풍적인 것이었다. 그것이 그리스 고전기부터 저속한 변방의 양식으로 간주되어 공식 영역에서 추방되어 독자적인 '비고전 양식'으로 잔존하다가 중세에 이르러 융성하기 시작하였다. 중세의 민속 문화를 대변했던 카니발과 함께 그로테스크 리얼리즘이 부상하였으며, 이는 르네상스까지 이어져 15, 16세기에는 그로테스크의 전성기를 맞는다. 그러나 그 당시 창안된 그로테스크라는 용어는 카니발적 의미와는 상관없는, 고대 로마양식을 지칭하는 양식적 개념으로 사용되었다.[355] 즉 그로테스크는 이탈리아어로 동굴, 발굴의 의미를 지닌 그로테 grotte에서 유래된 파생어인데, 그 말이 1500년 경 로마 유적 발굴 과정에서 빛을 보게 된 고대 로마의 장식적 양식을 지칭하기 위하여 사용된 것이다.[356] 그 로마 양식이 이른바 '그로타' 양식으로서, 식물, 동물, 인간의 신체 부위가 정교하게 얽힌 환상적이고 장식적인 패턴을 말한다. 이 양식을 비트루비우스는 질서와 조화를 갖춘 고전양식에 비하여 기괴하고 우스꽝스럽다는 뜻에서 '잡종 형태'라 불렀고, 그의 견해를 추종한 바자리 역시 이를 '야만적 양식'으로 간주하였다.[357]

이렇게 그로타 양식을 일컫던 그로테스크란 용어가 16세기 초반 프랑스로 건너가 문학 등, 비미술 분야에 사용되기 시작하였고, 라블레는 이 말을 신체 부위를 묘사하는데 사용, '그로테스크 신체'라는 개념을 대두시켰다. 그의 대표작 <<가르강튀아와 팡타그뤼엘 *Gargantua and Pantagruel*>>에 의해 과장되고, 거칠고, 희극적인 카니발적 그로테스크 리얼리즘이 수립되었지만, 이는 시간이 지남

---

354). 앞글, 4 쪽.
355). Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Helene Iswolsky trans., (Bloomington: Indiana university Press, (1968), 1984), p. 30.
356). 그로테스크가 형용사 '그로테스코 grottesco', 명사 '그로테스카 la grottesca'로 쓰이다가 1640년경 그로테스크라는 영어로 정착되었다. 톰슨, <<그로테스크>> (1986), 17 쪽.
357). Bakhtin, *Rablais and His World*, p. 33. 톰슨, <<그로테스크>>, 16 쪽.

에 따라 그 속뜻이 없어지고 점점 캐리캐쳐 식으로 희화화되었다. 17, 18세기에는 카니발적 축제가 민중적 놀이보다는 공식 행사로 전환되면서 그 의미가 축소, 변질되는 한편, 그로테스크는 민속적 유머로 치부되어 고전문학의 전통에서 제외되었다. 신고전주의, 낭만주의 시대에도 그로테스크는 여전히 부정적인 의미로 사용되었으나, 낭만주의 당시 그것이 양면성의 미학으로 대두되면서 처음으로 비평적 의미를 획득하게 되었다. 특히 빅토르 위고는 그로테스크를 공상보다는 사실에 관계시키는 한편, 그것을 숭고와 대비되는 미학적 개념으로 간주하면서, 그로테스크와 숭고가 결합하여 고전주의가 도달치 못한 낭만주의의 완벽미를 창조할 수 있다고 주장하였다. 이 낭만주의 논자들과 함께 그로테스크가 낭만주의의 특징으로 부각, 문학적 변방으로부터 중심부로 그 무대를 이전할 수 있었다.[358]

낭만주의 퇴조와 함께 19세기 말 경 그로테스크가 축소되다가 20세기에 들어와 다시 부활하게 된다. 알프레드 자리의 모던화된 형식으로서의 그로테스크, 브레히트의 리얼리스트 그로테스크와 함께 그로테스크가 재해석되고, 특히 독일의 비평가 볼프강 카이저에 의해 그로테스크가 집대성, 비평적 언어로 확립되었다. 카이저는 1957년 그의 저서 <<예술과 문학에서의 그로테스크 *The Grotesque in Art and Literature*>>에서 그로테스크의 양면성을 강조하는 한편, 그것을 "적대적, 소외적, 비인간적인"인 것으로 간주함으로써 그로테스크의 소외적 측면을 강조하였다. 그로테스크는 친숙한 세계가 갑자기 낯설어진 것, 소외된 것의 표현이라는 견해와 함께 그는 그로테스크를 죽음 뿐 아니라 인간의 실존적 공포에 관계시켰다.[359] 그러나 카이저 등에 의한 '모던 그로테스크'는 중세 카니발 그로테스크가 함의하고 있는 유토피아 이상주의와 삶의 요소를 간과하였다. 카니발의 민속적, 민주적 특징을 강조, '카니발 그로테스크'를 이론화한 인물이 바로 러시아 철학자이자 문학이론가인 미하일 바흐친 Mikhail Bakhtin이다. 그는 라블레의 그로테스크 리얼리즘을 분석한 <<라블레와 그의 세계>>에서 형식주의 모던 그로테스크를 초

---

358). Bakhtin, *Rablais and His World*, pp. 33-34, 43-45. 톰슨, <<그로테스크>>, 17, 22-23 쪽.

359). Bakhtin, *Rablais and His World*, pp. 45-47. 톰슨, <<그로테스크>>, 15, 19 쪽.

월하는 카니발 그로테스크를 대두시킴으로써 사회적, 정치적 차원을 함축하는 새로운 그로테스크 이론을 개진시켰다.[360] 바흐친의 이론은 형식보다는 내용을 중시하고 예술의 소통적 차원을 강조하는 포스트모던 시각에 부합할 뿐 아니라, 특히 파편적 신체와 신체의 물질성을 강조함으로써 90년대 이후의 '포스트휴먼' 신체 개념에 입각한 새로운 신체 담론과 신체미술의 이론적 근거를 제시하고 있다. 이러한 배경에서 카니발 그로테스크가 성의 정치학을 몸의 정치학으로 전환시키고 있는 새로운 국면의 페미니즘 미술에 커다란 영향을 미치게 되었다.

그로테스크는 문학적 개념으로 자리잡아 오다가 바흐친의 카니발 그로테스크의 전파와 함께 미술, 영화, 뮤직 비디오 등 각 방면으로 파급되고 있다. 물론 미술사를 통해, 상기한 '그로타 양식' 외에도, 고대의 메두사 형상, 5세기에 성행한 '애니멀 스타일', 15세기의 보슈, 근대 이후 고야, 프랜시스 베이컨 등의 작품에서 그로테스크를 발견할 수 있고, 특히 달리, 마그리트 등 초현실주의 작가들의 작품세계를 그로테스크로 풀이할 수 있다. 그러나 그로테스크가 미술 분야에서 본격 논의되기 시작한 것은 90년대에 들어와서이며, 그것도 페미니즘 미술, 신체미술, 비디오 미술의 맥락에서이다. 신체, 성애와 관련된 현대적 의미의 그로테스크가 작품에 나타나고 그것이 하나의 장르로 주목받은 경우는 미술보다는 영화, 특히 '컬트영화 cult movie'에서였다. 60년대부터 미국 청소년을 대상으로 자리잡기 시작한 심야영화의 터전에서 70년대 중반이면 '컬트영화 cult movie'가 골격을 갖추고 그 모습을 드러내게 된다.[361] 공포영화, 에로물, 공상과학, 뮤지컬을 혼합시킨 듯한 짐 샤만의 Jim Sharman의 <로키 호러 픽쳐 쇼 The Rocky Horror Picture Show>(1975)[그림93]가 컬트영화의 신기원을 만든 이래, 그로테스크한 컬트 풍의 영화가 심야영화 뿐 아니라 할리우드로도 진출하게 된다. 컬트 코미디의 대가 존 워터스 John Waters가 '생존해있는 가장 추잡한 인간 the filthiest person alive'을

---

360). 바흐친의 *Rabelais and His World*는 스탈린 치하에서 1930년대에 집필되었으나 당시에는 인정을 받지 못해 자국에서도 1965년에야 발행되었다. 1968년에 처음 영역, 서방세계에 알려지게 되었다.

361). 컬트영화에 대하여 곽한주 편, <<컬트영화, 그 미학과 이데올로기>> (한나래, 1995) 참조.

묘사한 <핑크 플라밍고>(1972)[그림94]가 그로테스크의 고전으로 현재 재평가되고 있으며, 데이빗 린치David Lynch의 <이레이저해드 Eraserhead>(1977), 피터 그리너웨이 Peter Greenaway의 <요리사, 도둑, 아내, 그리고 그녀의 정부 The Cook the Thief his Wife and Her Lover>(1989), 장-피에르 즈네 Jean-Pierre Jeunet와 마르크 카로 Marc Caro의 <델리카트슨 Delicatessen>(1990) 등이 성애, 시체, 식인을 주제화한 대표적인 그로테스크 영화로서 컬트와 할리우드의 경계를 흐리고 있다. 그밖에 팝 아티스트이자 영화 제작자인 앤디 워홀의 <프랑켄슈타인>(1974), <드라큘라>(1974)[그림95]가 그 예이듯이, 프랑켄슈타인, 드라큘라, 뱀파이어, 마녀 주제의 전통 공포물이 끊임없이 재해석, 제작되고 있으며, 80년대 이후는 첨단의 컴퓨터 기술을 사용하는 공상과학 영화가 현대판 괴기물로 성행하고 있다. 영화, 비디오 미술과의 상호 영향 속에서 피터 가브리엘 Peter Gabriel, 토킹 헤즈 Talking Heads 등의 뮤직 비디오도 같은 양상의 그로테스크를 영상화하고 있다.

2세대 페미니즘 비디오에 나타나는 그로테스크 역시 타 장르 미술이나 영화에서 볼 수 있는 새로운 기류 또는 동시대적 감수성으로 파악할 수 있으며, 이는 바흐친의 카니발 그로테스크가 명시하듯이 신체와 성애에 대한 새로운 해석을 근간으로 하고 있다.

이제부터 이러한 내용을 알아보기 위하여 바흐친의 카니발 그로테스크를 기초로 그로테스크와 신체의 관계를 알아보고, 그것을 '언캐니 uncanny' 그로테스크와 '비천함 Abjection'에 결부시킴으로써 여성적 그로테스크 개념을 규정해 보려고 한다. 끝으로 그로테스크 개념을 포스트휴먼, 사이보그로 확장시킴으로써 90년대의 후기신체미술의 맥락에서 그로테스크를 재조명하고 관계 작품을 분석한다.

가. 그로테스크와 신체

현대 그로테스크 담론은 신체적 담론이자 정치적 담론이다. 정상과 표준을 벗어나는 '그로테스크 바디'는 단순히 신체적 기형 이상의 모반적 의미를 지닌다. 그것은 반항적이고 위반적인 모든 것을 대변하는 '정치적 신체'로서, 매리 루소의 지적처럼, "고급문화의 전 지대를 섭취", 그것을 "재합성, 전복, 조롱, 격하"하는 다양한 방법으로 다시 뱉어놓는다.[362] 이러한 정치적 신체로서의 그로테스크가 바로 바흐친의 카니발 이론의 골자이다. 예술을 일종의 소통의 장치로 파악하였던 바흐친은 민속문화에 대한 관심으로 카니발을 연구, 그것을 인간의 행태와 인식구조에 의해 규정되는 또 하나의 삶, 즉 "공동체, 자유, 평등, 풍요의 유토피아 영역에 잠시 동안 들어선 사람들의 '제2의 삶'으로 규정하였다.[363] 시와는 다르게, "대화적 언어", "복수 양식"에 의존하는 소설처럼, 그것은 인간간의 소통과 대화를 추구하고 인생의 본질을 다루는 '인생 장르'이다.[364]

> 카니발은 사람들에 의해 보여지는 광경이 아니다. 사람들이 그 안에 기거하는 것이다. 카니발이라는 아이디어 자체가 모든 사람을 포함하기 때문에 누구나 참여하는 것이다. 카니발이 진행되는 동안 그 밖에는 다른 생이 존재하지 않는다. 카니발 시기에는 인생이 카니발의 법칙에, 즉 그것의 자유법칙에 종속된다.[365]

소통과 참여, 자유와 놀이, 민주정신의 유토피아 카니발과 그것의 감각적 스펙터클, 그리고 그것의 희극적 이미지가 바로 라블레 소설에 등장하는 "먹고 마시고 배설하고 교미하는" 그로테스크한 신체 이미지이며, 그것이 바로 웃음과 욕

362). Mary Russo, "Female Grotesque: Carnival and Theory," *Feminist Studies* (1986), p. 218.
363). Bakhtin, *Rablais and His World*, p. 9.
364). Krystyna Pomorska, "Forward," *Rablais and His World*, pp. viii-x.
365). Bakhtin, *Rablais and His World*, p. 7.

설, 탄생과 죽음의 양면가치를 함의하는 카니발 그로테스크이다. 카니발 그로테스크는 그로테스크를 넘침, 흥청거림, 풍요의 상징인 연회 이미지, 또는 음식과 결부시키는데, 그것은 자동적으로 그로테스크한 신체 이미지와 연결된다. 과도하게 먹고 마시고 배설하는 일련의 음식 행위는 가장 원초적인 신체 행위이다. 그로테스크 바디는 먹는 행위를 통해 세상과 교류하며, 세상을 삼킴으로써 성장한다. 음식은 신체의 한계를 초월케 하는 하나의 신체적인 요인으로서, 인간은 세상과의 만남을 입으로, 물질적으로, 신체적으로 수행한다:

> 먹고 마시는 것은 그로테스크 바디의 가장 의미 있는 표현 가운데 하나이다. 이러한 신체의 특징적 성격은 그것의 열려있는 미완성의 본성, 그리고 세상과의 상호 관계에 있다. 이러한 특징은 먹는 행위에서 가장 구체적으로 잘 나타난다. 신체가 그 자체의 한계를 넘어 침범한다는 것인데, 다시 말해 인간은 삼키고, 토하고, 세상을 물어뜯고, 즉, 세상의 대가를 치르고 풍요해지고 성장하는 것이다. 인간의 세상과의 만남은 자르고 조각내고 씹는 벌어진 입 속에서 일어나는데, 이는 인간 사상과 이미지 가운데 가장 오래되고 중요한 것이다. 인간은 세상을 맛보고 그것을 자신의 몸 속에 집어넣어 그의 일부로 만든다.[366]

카니발 그로테스크에서는 신체 이미지가 연회, 음식과 결부되면서 그로테스크의 가장 중요한 요소로 부각되는데, 그것은 라블레의 “물질적 신체원리”에 입각하여 신체를 육체성, 살덩어리, 성욕으로 환원시킨다. 그로테스크 바디는 신체의 구멍들, 오목한 곳, 둘출된 곳, 즉 외부를 향해 열려있거나 외부와 가장 근접한 부위들, 즉 신체의 가장 유기적이고, 액체적이고, 접촉적인 부위들을 선호한다. 또한 교미, 임신, 분만, 낙태, 태아 등 생명과 직결된, 그러나 금기시된 것을 강조하고, 침, 땀, 소변, 대변 등 비천한 분비물과 배설물까지 육체의 일부로 편입시킨다. 조야하고 비천하고 저급한 것, 신체의 하부지대가 그로테스크 바디의 본질이다.

그러나 그로테스크 바디의 이러한 비천함은 동시에 새 생명의 잉태를 뜻한다. 그로테스크한 신체 이미지는 파괴적인 동시에 재생적인, 즉 출산과 죽음, 시

---

366). 앞글, p. 281.

작과 종말을 한 몸에 지닌 '변형 과정' 그 자체이다:

> 그로테스크한 이미지는 죽음과 탄생, 성장과 생성이라는 변형의 한 현상을, 그러나 아직 미완성적 변신으로서의 그것을 반영한다. 이러한 시간과의 관계가 그로테스크 이미지의 한가지 결정적 특성을 말한다. 그것의 또 다른 하나의 특징은 양면적 가치를 갖는 이중성이다. 왜냐하면 우리는 그로테스크한 이미지에서 그 변형의 양극, 즉 늙음과 새 생명, 죽음과 분만을, 즉 변신과정의 시작과 끝을 발견하기 때문이다.[367]

이렇게 그로테스크 바디의 특징은, 그 자체로 완결된 것이 아니라, 자신의 한계를 침범하고 능가하면서 다른 제2의 신체를 창조하는 생성의 행위 속에 있는 '이중 신체'라는 점이다. 창자와 남근, 그리고 입과 항문은 외부와의 교류를 통해 자신을 능가하는 이중적 기관들이다:

> 오목하고 구멍 뚫린 이러한 기관들은 한가지 공통점을 갖는데, 그것은 신체와 신체, 신체와 세상의 경계가 그 안에서 허물어진다는 것이다. 상호교환과 상호경사가 내부에서 이루어지는 것이다. 그러한 까닭에 그로테스크한 신체 생활의 주요 사건, 신체적 드라마의 행위들이 모두 이 공간에서 일어나는 것이다. 먹고 마시고 배설하고 그밖에 땀흘리고 코풀고 킁킁거리는 등의 분비활동은 물론, 성교, 임신, 다른 신체에 의해 삼켜지고 잘려지는 모든 행위가 신체와 외부의 경계, 늙은 신체와 새로 태어나는 신체의 경계 사이에서 수행된다. 이 모든 사건에서 인생의 시작과 종말이 밀접하게 연결, 서로 맞물려 돌아간다.[368]

독립적인 개개인의 신체와는 무관한 이중 신체로서의 그로테스크 바디에서는 죽음이 종말이 아니고 새 생명의 시발이다. 이것이 그로테스크 바디의 카니발적, 축제적 특징이다. 최초의 죽음은 토지의 비옥으로 새로 태어난다. 어머니의 죽음의 대가로 세상에 태어나는 '팡타그루엘'처럼, 태어나면서 탄생의 행위로 어머니를 죽이는 살생과 탄생의 혼합, 즉 죽음-신생-번성의 사이클이 라블레의 주제이다.

---

367). 앞글, p. 24.
368). 앞글, p. 317.

그로테스크 바디는 또한 절단된 부위, 부분적 기관이 다른 기관, 다른 대상, 다른 세상과 결합하여 하나의 우주적 신체를 형성한다. 외부와 내부가 하나로 만나는 이러한 신체의 상호성과 함께 그것의 우주적 보편성이 강조되고, 이러한 우주적, 만인적 기초 위에서 그로테스크한 신체 형상은 민속적이고 대중적임을 자처하며 스스로를 희극 장르에 귀속시킨다. 그로테스크 신체 개념은 바흐친이 주장하듯이, 우주 개념과 관계될 뿐 아니라, "사회적, 유토피아적, 역사적 주제, 특히 시대의 변화, 문화의 재생과 밀접한 관계를 맺는다".[369] 그것은 신체를 과장과 풍요와 축제에 관계시키고, 그것에 긍정적이고, 사회적이고, 우주적인 성격을 부여한다.

만인적이고 민중적인 카니발 그로테스크 바디는 고급하고, 정신적이고, 완결된, 근대적 신체 규범에 어긋나는 저항적 신체이기도 하다. 모던 시대의 개인적, 심리적 신체는 사회, 우주적 총체로부터 이탈된 좁은 의미의 '단일 신체'이다. 그로테스크 바디는 이러한 자족적이고 절대적인 '모던 신체'에 대한 도전인 동시에, 고전적 이상과 규범에 종속된 '고전 신체'에 대한 거부이기도 하다. 매리 루소는 바흐친의 카니발 바디를 해설하면서 이렇게 피력하고 있다:

> 그로테스크 바디는 열리고, 튀어나오고 확장되고 비밀스러운 신체로서, 생성, 과정, 변화의 신체이다. 그로테스크 바디는 부르주아 개인주의 열망에 상응하는 기념비적이고, 정적이고, 닫히고, 번드르르한 고전적 신체에 대립된다.[370]

이렇게 고전 신체, 형이상학 신체, 모던 신체, 예술적 신체가 거부하는 저속하고 형이하학적이고 물질적인 신체를 선호함으로써 카니발 그로테스크는 반고전주의, 반모더니즘이라는 반항적이고 위반적인 정치적 의미를 획득하는 것이다.

바흐친의 카니발 그로테스크는 물질적 신체에 초점 맞추어져 있다. 이러한 물질적 신체의 이면인 심리적, 또는 정신분석학적 범주로 설정된 것이 '언캐니

---

369). 앞글, p. 325.
370). Russo, "Female Grotesque," p. 219.

그로테스크'이다. 루소는 <<여성적 그로테스크: 위험, 과잉, 현대성>>에서 카이저의 '모던 그로테스크 이론'과 프로이트의 '언캐니' 개념으로부터 언캐니 그로테스크라는 개념을 도출, 그것을 바흐친의 카니발 그로테스크에 대립시킴으로써 그로테스크 담론을 완성시키고 있다. 카니발 그로테스크가 물질적 신체와 그것의 희극적 표현을 근간으로 하는 '신체적 범주'라면, 언캐니 그로테스크는 프로이트적 의미의 언캐니, 즉 섬뜩하고 무서운 느낌의 '심리적 범주'라고 할 수 있다. 그로테스크한 신체 형상이나 그러한 이미지를 코믹하게 표현하는 과거의 그로테스크 리얼리즘과는 달리, 카이저의 모던 그로테스크는 "모호하고 신비스러운 경험적 범주"로서 그로테스크의 소외적 측면과 공포를 강조하고 "모험적이고 내적인 사건"을 취급한다.[371] 이러한 모던 그로테스크 담론의 탄생은 구체적이고 물질적인 그로테스크한 대상에서 실존적 주체로서의 인간이 느끼는 그로테스크한 경험과 그러한 경험의 심리적 원천에로의 관심의 이전을 반영한다.

카이저의 그로테스크 이론은 2가지 특징을 갖는다. 첫째, "그로테스크는 죽음의 공포 뿐 아니라 생의 공포를 표현한다"고 말하는 그의 사상에서 드러나듯이, 카이저는 죽음과 생이 분리된 것으로 파악한다. 생을 죽음에 대비시키는 것은 일종의 실존주의 사고로서, 이는 삶과 죽음을 하나의 연결개념으로 파악하는 카니발 그로테스크에 상반되는 개념이다. 그로테스크를 인간 실존에 관계시키는 카이저에게 그로테스크는 "소외된 비인간적 파워", 즉 '이드 id'를 표현하는 형식으로서, 그와 함께 그로테스크는 "적대적이고, 소외적이고, 비인간적"이 된다.[372] 미친 사람의 주제를 자주 사용하고, 광인에게서 이방인적인 어떤 것을 발견한다는 그의 주장을 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

둘째는 웃음 또는 폭소에 관한 견해로서, 그는 "그로테스크한 형태로 나타나는 고통과 혼합되는 폭소는 조소와 풍자의 성질을 획득, 결국은 악마적인 것이 된다"고 주장한다.[373] "19세기 부르주아는 풍자적 웃음만을 존중하였다. 그러나

---

371). Mary Russo, *The Female Grotesque; Risk, Excess and Modernity* (New York and London: Routledge, 1994), p. 7.
372). Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 49.
373). 앞글, p. 51.

그것은 웃음이 아니라 수사였다"라고 말하는 바흐친의 지적처럼, 카이저는 웃음을 낭만주의적 "파괴적 유머"로만 간주하였다. 그가 상정하는 그로테스크 웃음에는 즐겁고 해방적이며 재생산적인 카니발적 폭소가 부재하며, 결국 그의 그로테스크 세계는 "음울하고 공포적"인 것이 된다.[374] 그러나 음울과 공포는 낭만주의 이전의 그로테스크 전통에는 전무한 것으로서, 중세, 르네상스 당시는 웃음에 의해 공포가 격퇴되는 것으로 그로테스크를 인식하였다.

카이저는 모던 그로테스크의 본질을 규정하려는 시도와 함께 다음과 같은 결론을 내린다:

> 그로테스크는 낯설어진 혹은 소외된 세계의 표현이다. 즉 새로운 관점에서 봄으로써 친숙한 세계가 갑작스럽게 낯설어진다. (그리고 아마도 이러한 낯설음은 희극적이거나 또는 으스스한 것, 아니면 그 둘 다를 포함하는 것일 수도 있다.) 그로테스크는 터무니없는 것과 벌이는 게임이다. 다시 말해서 그로테스크를 추구하는 예술가는 존재의 깊은 부조리들과 반쯤은 우스개로 겁에 질려 장난을 한다. 그로테스크는 세상의 악마적 요소를 통제해서 쫓아내려는 시도이다.[375]

실존과 소외를 근간으로 하는 카이저의 모던 그로테스크 이론은 근대의 정신분석학적 관심을 반영하는데, 특히 소외와 공포를 골자로 하는 프로이트적 '언캐니' 개념에서 이러한 모던 그로테스크의 원형을 발견하게 된다. 공포, 소외와 함께 상기 인용문에 나오는 "친숙한 세계가 갑자기 낯설어진다"는 구절이 카이저의 그로테스크 이론을 프로이트의 언캐니 개념에 직결시키는 대목이다. 프로이트는 그의 논고 <언캐니 The Uncanny>에서 공포에 관계되는, 공포를 유발하는 무서운 '언캐니'한 특수 느낌의 성질을 연구하였다.[376] 언캐니는 익숙지 않은 것과 그에 따른 "불안, 음울, 실망, 억압"을 의미한다.[377] 이러한 의미를 갖는 '언캐니'를

---

374). 앞글, pp. 47-51.
375). 톰슨, <<그로테스크>>, p. 24.
376). Sigmund Freud, "The Uncanny," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. xviii, pp. 219-252.
377). "엄청난, 무시무시해 기분 나쁜, 괴기한, 신비스런"의 의미를 가진 '언캐니'라

옌취 Jentsch는 새롭고 익숙하지 않은 것 즉 “지적 불확실성”에 대한 느낌이라고 주장하였지만, 프로이트는 익숙하지 않은 것 뿐 아니라, 오히려 오랫동안 친숙한 것으로 알고 있는 것에 대해서도 인간은 언캐니한 공포감을 느낀다고 강조한다. 그에 의하면, 언캐니는 “한편으로는 익숙하고 유쾌한 것, 다른 한편으로는 시야 밖으로 감추어진 것”을 의미하는, 즉 캐니와 언캐니 모두를 지칭하는 이중적 의미를 갖는 단어이다.[378]

프로이트는 언캐니한 공포 감정을 불러일으키는 사물 가운데 왁스로 만든 인물 형상이나 기계적으로 움직이는 자동인형이 가장 좋은 예라고 지적한다. “생기 있는 존재가 실제로 살아있는 것인지, 또는 그 반대로 생명 없는 대상이 정말로 활력이 없는 것인지 의심”이 들 때 우리는 언캐니한 감정을 느낀다. 또한 간질병 증상이나 광기도 그것의 자동적, 기계적인 과정이 언캐니한 감정을 유발시키는데, 그것은 그 기계 동작이 인간과 자동인형의 구별을 흐려놓기 때문이다. 언캐니한 공포를 자아내는 또 하나의 원천은 유사하기 때문에 동일한 것으로 추정되는 정체성의 이중현상에서 발견된다. 이는 텔레파시라고 불리는 정신적 과정에서 경험되듯이, 자아와 타자가 지식, 감정, 경험을 공유하는 현상에 기인한다. 같은 사건, 같은 일의 반복 역시 언캐니한 느낌을 불러일으키는데, 특히 반복현상에 대해 심적 강박을 느낄 때 더욱 그러하다.

그밖에 죽음, 시체, 망령에서도 언캐니 감정을 느끼며, 신들린 인간, 간질병. 광기에서도 언캐니 효과를 발견한다. 애니미즘, 매직, 마술과 같은 초인간적 영역에서는 인간의 죽음, 예기치 못한 반복, 거세공포가 무서움을 언캐니로 전환시키는 요인들이다. 또한 절단된 수족, 잘린 머리, 손목으로부터 잘려나간 손, 춤추는 발등이 언캐니하며, 특히 그것들이 독자적으로 움직일 때 그러한 느낌이 강화된다. 절단된 신체는 거세공포와도 관계되는데, 신경증 환자들은 여성 성기에 대해 언캐니를 느낀다. 여성의 성기는 가정 또는 고향과 같이 ‘캐니’한 기관이지만, 동시에

는 단어는 독일어 ‘unheimlich’에 해당되는 영어이다. ‘unheimlich’는 영어 ‘캐니’ (canny; 한국어 사전적 의미로는 “빈틈없는, 세심한, 기분 좋은”)의 의미를 갖는 독일어 ‘heimlich’ (homely, native의 뜻)의 반대어이다.

378). 앞글, pp. 224-225.

‘언캐니’한 공포의 대상이 된다. 프로이트는 익숙하고 친숙한 것, 즉 ‘캐니’한 것을 ‘언캐니’하게 느끼는 것이 바로 억압의 결과이며, 이 ‘언 un’이 억압의 징표라고 언급한다. 언캐니는 말하자면 “은밀하게 낯익은 것으로서 그것이 억압을 거쳐 제자리로 되돌아오는 것”을 의미한다. 즉 언캐니는 억압에 의해 익숙한 것이 “낯설어 보이는 소외된 세계에 대한 감정”으로서, 이러한 언캐니한 감정이 바로 카이저가 말하는 “낯설어진 혹은 소외된 세계의 표현”으로 나타나는 그로테스크함이다.[379]

바흐친의 카니발 그로테스크가 신체적 범주이자 ‘희극 장르’라면, 소외를 주축으로 형성되는 카이저/프로이트의 언캐니 그로테스크는 심리적 범주로서 ‘비극 장르’ 또는 ‘공포 장르’라고 말할 수 있다. 희극 장르로서의 카니발 그로테스크와 비극 장르로서의 언캐니 그로테스크가 현대 포스트모던 그로테스크 담론의 2가지 흐름을 대변한다. 중세 카니발의 대중성과 민주정신을 계승한 카니발 그로테스크가 사회주의 경향의 포스트모던 담론에 합류된다면, 비평적 미학개념으로 대두된 볼프강 카이저의 모던 그로테스크를 언캐니 심리로 재해석한 언캐니 그로테스크는 정신분석학적 포스트모더니즘의 일환으로 생각할 수 있다. 결국 포스트모던 그로테스크는 ‘사회주의적인 카니발 그로테스크’와 ‘정신분석학적인 언캐니 그로테스크’의 2가지 축으로 형성되는 셈이다.

루소에 의하면, 공공 대중과 활성적인 도시생활의 범주에 관계되는 카니발 그로테스크가 사회적 형성, 사회 갈등, 정치적 영역을 개념화한다면, 낭만적 숭고 개념에서 출발한 언캐니 그로테스크는 개인적, 내면적 환상을 향한 심리 범주로서 이상하고 범죄적인 특수 경험을 다룬다.[380] 이 두 범주의 그로테스크는 각기 신체와 특이한 관계를 맺고 있는데, 카니발 그로테스크에서는 ‘사회적 신체’로서의 ‘그로테스크 바디’를 강조한다. 카니발 그로테스크 바디가 “형이상학적이고, 기념비적이고, 폐쇄적이고, 대칭적이고, 자족적인 고전 신체”와 대립하면서, 스스로를 카

---

379). 프로이트는 실생활에서 경험하는 언캐니와 책에서나 읽는 언캐니를 구별해야 한다고 주장한다. 즉 실제 경험하는 언캐니는 억압된 친숙인 반면, 유아기의 콤플렉스가 재생했을 때 발생하는 언캐니는 문학적 또는 상상적 언캐니이다. 앞글, pp. 244-45, 247-49.

380). Russo, *The Female Grotesque*, pp. 7-8.

니발과 같은 비공식적 저급문화, 사회변형과 동일시하는 반면, 언캐니 그로테스크는 신체를 심리적인 것에 관계시킨다.[381] 신체를 "내면 상태의 문화적 투영"으로 상정하는 언캐니 그로테스크 역시 카니발 그로테스크처럼 "이중적이고, 괴물적이고, 왜곡되고, 과도하고 비천하다". 그러나 그것은 카니발적 그로테스크처럼 물질적인 것에 의존하는 것이 아니라, "생물학적 신체와 법"사이에 위치한 허구적 담론에 의거해 있다.[382] 루소가 지적하듯이,

> 이 언캐니한 범주의 이상한 신체는 "버팀목"으로서의 신체 이미지에 의존하는 심리와 완전히 분리되어 있지도 않으면서 그에 소속되지도 않는다. 서구에서 이해되고 있는 주체성은 그로테스크한 이미지를 요구한다. 프로이트적 규범은 . . . 끔직스러운 절단, 변형, 잡종, 유령, 의족, 언캐니한 이중적 주체로 가득차 있다. '임신한 추한 노파'가 그로테스크 리얼리즘의 바흐친적 모델이라면, 고통과 반항의 무언극을 연기하는 . . . 여성적 히스테리는 정신분석학 [언캐니 모델]에 기본적이다.[383]

이렇게 바흐친의 카니발 그로테스크와 카이저/프로이트의 언캐니 그로테스크는 서로 강조점이 다르고 각기 다른 특성을 갖고 있지만, 루소가 언급하듯이, 양자가 대립되는 절대적 개념이라기 보다는 상대적이고 경우에 따라서는 서로가 서로를 보완하는 상호적인 개념들이다. 카니발 그로테스크가 물질적 신체를, 언캐니 그로테스크가 인간의 원천적 소외를 강조하지만, 신체와 심리가 결국은 총체적 인간을 만드는 하나의 양면이라고 생각할 때에 이 양자의 그로테스크를 대립보다는 상호보완적인 개념으로 이해하게 된다.

---

381). 앞글, pp. 8-9.
382). 앞글, p. 9.
383). 앞글.

나. 여성적 그로테스크

그로테스크는, 마이클 홀퀴스트 Michael Holquist가 역설하듯이, 문화, 지식, 쾌를 재구성하는 역전의 산물로서, 자유와 그것을 쟁취하기 위한 용기에 관한 담론이다.[384] 자유의 찬양은 신체, 언어, 정치적 실천에 관계되며, 신체적 억압에 대한 도전을 의미한다. 그로테스크 담론이 현대 페미니스트들의 영감을 고취, 새로운 페미니즘 전략으로 활용되고 있는 까닭은 바로 신체적 억압에 도전하는 저항적 신체로서의 그로테스크 바디가 성적 정체성을 전복하는 여성적 그로테스크 바디를 의미하기 때문이다. 그로테스크는 '그로테스크 바디'에 관한 담론이자 '여성적 그로테스크 바디'에 관한 담론이 된다.

신체와의 관련 맥락에서 여성적 그로테스크를 우선 카니발 그로테스크와 관계시키게 되지만, 신체 인식이 여성성 또는 여성 심리와 직결된다는 점을 환기할 때에 언캐니 그로테스크와의 필연적 관계를 인식하지 않을 수 없다. 정치사회적 담론인 '카니발 그로테스크'와 언어적, 정신분석학적 담론인 '언캐니 그로테스크'는, 이미 지적하였지만, 서로가 대립되는 개념이 아니라 하나의 연장선상에서 위치한 상호적 개념들로서 오히려 이 둘의 만남을 통하여 여성적 그로테스크 담론이 완성된다.

여성적 그로테스크는 크리스테바의 '비천함 abjection'의 이론에 의해 그 논리적 당위를 인정받을 수 있다. 크리스테바는 <<시적 언어의 혁명 *La Revolution du Langage Poetique*)>>(1974)과 <<공포의 파워: 비천함에 관한 논고 *Powers of Horror: An Essay on Abjection*>>(1982)등의 저서에서 바흐친의 카니발 그로테스크와 라캉의 주체성 이론을 종합하여 페미니즘 위반과 신체적 비천함의 관계를 논의하고 있다. 셀린, 보들레르, 로트레아몽, 바타이유의 텍스트가 입증하듯이, 문학적 아방가르드의 '본격 부정' 속에서 카니발적 그로테스크를 재발

384). Michael Holquist, "Prologue," *Rabelais and His World,* p. xviii.

견하는 크리스테바는 사회정치적 위반과 언어적 위반을 동일시하면서, 극단성, 정체성의 붕괴, 공포에 대한 문학적, 정신분석학적 매혹을 우리시대 위기의 최종 약호로 인식한다. 크리스테바는 상기 저술들을 통하여 "위반이라는 특혜의 현장과 공포라는 최상의 영역이 여성적 그로테스크의 고대적, 모계적 번안"이라는 점을 강조한다.[385]

비천함은 여성적 그로테스크의 표상으로서, 이는 오이디푸스 전단계의 여성적, 모성적 공간을 은유 한다. 그것은 오이디푸스라는 어머니와의 '외상적 traumatic' 분리를 통해 상징계로 진입하기 이전의 "비감각적, 잠재적 지대", 크리스테바에 의하면 "주체로도 객체로도 불릴 수 없는 무엇에 의해 점령되어 있는 지대"이다. 그 비천함이 우리를 의미가 붕괴되는 어떤 곳으로, "비존재와 환상"이 기거하는 어떤 곳으로 인도한다.[386] 출산은 내부와 외부로 치환되고 내가 타자로 도치되는 전환의 순간이므로 이 비천함의 수사학이 모성과 함께 모습을 드러낸다. 이러한 맥락에서 크리스테바는 "모성적인 어떤 것이 비천함이라고 부를 수 있는 불확실한 무엇을 지닌다"고 언급하면서, 출산을 "학살과 생명의 정점, (외부와 내부, 자아와 타자, 생과 사 사이의) 주저함의 숨막히는 순간, 공포와 아름다움, 성욕과 성적인 것의 명백한 거부"로 규정, 그것을 비천함의 표상으로 간주하였다.[387]

그로테스크는 어원적으로도 여성의 신체적 특성과 관계가 깊다. 동굴의 의미를 갖는 그로테 grotte라는 이탈리아어로부터 그로테스크라는 말이 유래하였음은 이미 지적하였지만, '동굴같이grotto-esque' 깊고 어두운 지형적 특성이 여성적 신체의 메타포로서 작용할 수 있다. 루소가 피력하듯이, "낮고, 숨겨지고, 땅에 관계되며, 어둡고, 물질적이고 내재적이며, 내장과 같은" 이러한 동굴 이미지가 여성의 해부학 특성에 비견되고, "지상적이고, 물질적이고, 고풍적인" 그로테스크가 대지의 여신, 마녀와 같은 고대 여성 이미지와 결부되면서 그로테스크가 새로운 여성의 신체 양식으로, 여성적 그로테스크 바디로 등장하는 것이다.[388]

---

385). Russo, *The Female Grotesque*, p. 10.
386). Julia Kristeva, *Power of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982), p. 2.
387). Kristeva, *Power of Horror,* pp. 155.

바흐친은 그로테스크 바디의 전형으로 러시아 케르츠 반도에서 발견된 테라코타 인물상 “웃고 있는 임신한 추한 노파”를 지적하였다:

> 그것은 양면적 의미를 지닌다. 임산부의 죽음, 즉 탄생을 위한 죽음이다. 여기에는 완성이란 없다. 이 늙은 노파의 신체에는 고요하고 안정된 것이라고는 없다. 그것은 썩어가고 변형되는 노쇠한 육신과 새로 생겼으나 아직 형태가 잡히지 않은 새 생명의 결합이다. 인생은 이 이중의 모순적 과정 속에서 나타난다. 이것이 미완성의 표상이며, 이것이 바로 신체의 그로테스크함을 대변한다.[389]

‘임신한 추한 노파’는 그로테스크한 여성 신체의 표상이기도 하다. 거세 콤플렉스, 남근선망과 같은 여성의 성적 ‘트로마’가, 또한 거세된 여성 신체에 대한 시각적 불쾌감이 추하고 비천한 것과 여성적인 것을 동일시하는 여성혐오증을 조장하였다. 이러한 원초적 여성혐오증이 여성을 창자와 같은 그로테스크한 내부기관, 자궁과 같은 신체구멍과 동일시하고, 그 뿐 아니라, 루소가 역설하듯이, “피, 눈물, 구토, 배설 등 신체로부터 분리되었다가 공포와 혐오감과 함께 여성 쪽으로 편입된 신체의 찌꺼기”를 여성이라는 “비천함의 동굴”에 고이게 했다.[390]

임신, 출산, 노파와 같은 여성적, 모성적 이미지는 그로테스크한 신체의 전형적 이미지로서, 그러한 모성 이미지에 여성혐오증을 조장하는 신체적 그로테스크함이 깃들어 있다. 상징계를 위협하는 여성적 그로테스크 바디는 임신한 늙은 노파와 같이 노출, 과장, 과잉, 비천함, 불완전함의 징표로서, 고전적, 부르주아적 신체의 이상미와 완성미를 거부한다. 그것은 고급하고 순수하고 영적이고 추상적인 모든 것을 격하시키는 데에 그 목적을 두고 있다. 정신보다는 육체, 하늘보다는 땅, 두뇌보다는 생식기나 항문, 눈보다는 입, 시각보다는 촉각을 선호하는 그로테스크 바디는 신체적으로, 지형적으로 모두 하부구조에 관계된다. 신체적으로 뿐만 아니라 성적으로도 하부구조에 해당되는 그로테스크 바디는 그것의 하부구조적

---

388). 앞글, p. 1.
389). Bakhtin, *Rabelais and His World*, pp. 25-26.
390). Russo, *The Female Grotesque*, p. 2.

전략으로, 즉 언더그라운드 전략으로 부계적 개념의 신체를 거부하고 새로운 여성 신체를, 즉 여성적 그로테스크 바디를 창조한다. 여성적 그로테스크 바디는, "구멍 없고, 세련되고, 깨끗한 부르주아의 신체" 그리고 이상적 아름다움을 추구하는 고전주의 신체의 안티테제로서, 주변과 과잉을 찬양하고, 신체 노출, 성욕의 표출, 남장여성, 동성애, 노파 등 금기된 것에 우선권을 부여한다. 기존의 가치를 위반하고 침범함으로써 페미니즘 간여를 수행하는 여성적 그로테스크 바디는 결국 해방적 지식의 새로운 형태에 다름 아니다.

여성적 그로테스크는 하나의 여성 양식으로서도 차별적 의미를 부여받는다. 앞에서 언급하였지만 르네상스 당시 그로테스크는 '그로타 양식'을 가리켰으며, 그것은 바자리와 같은 당대 비평가들에 의해서 비자연적이고 경박하고 비이성적이고 미완성적인 변덕스러운 양식으로 평가절하되었다. 낭만적 그로테스크의 대두와 함께 19세기에 이르면 그로테스크가 하나의 디자인 요소로 성행하게 되지만, 이 당시에도 그것은 변방의 양식으로 인식되었다. 매리 루소는 그로테스크 양식의 이러한 "표피적이고 주변적인 것"으로의 자리매김을 포스트구조주의자들이 논의하는 "신체적 표면과 세부"에 관계시키면서 그러한 자리매김이 일종의 여성적인 것의 구축을 암시한다고 주장한다.[391] 나오미 스코 Naomi Schor 역시 이러한 맥락에서 "여성적인 것과 특이한 것"의 관계를 강조하면서 18세기 중반의 그로테스크 미학과 여성혐오증의 관계를 분석하였고, 이러한 맥락에서 일부 페미니스트들은 니체가 여성을 외양, 유행, 장식적 세부와 동일화하였음을 지적, 비난하였다. 루소가 토로하듯이, 이렇게 표피화된 여성들은 시선과 관조의 대상으로서 "보일 것도 감출 것도 없는" 아무것도 없는 무의 존재이다.[392]

그로테스크 양식에 대한 이러한 견해는 동굴, 구멍의 메타포를 축으로 전개된 그로테스크 바디의 심층 모델과 상반될 수 있다. 그러나 루소가 주장하듯이, '심층 모델'과 '표피 모델'이 결합하여 20세기의 "여성적 그로테스크의 광경 범주"를 형성한다.[393] 루소 자신은 심층/표피 모델과 카니발/언캐니 그로테스크의 관계

391). Russo, *The Female Grotesque*, pp. 5-6.
392). 앞글, p. 6.
393). 앞글.

를 분명히 밝히고 있지 않지만, 이상의 연구를 통하여 심층 모델이 신체적인 카니발 그로테스크에, 표피 모델이 정신분석학적인 언캐니 그로테스크에 관계된다는 점을 알 수 있다. 여성적 그로테스크는 결국 사회적, 언어적, 신체적, 심리적 차원에서 모두 차이를 강조하며, 심층 모델의 카니발 양상이나 표피 모델의 언캐니한 양상에서 모두 정치적이고 전복적인 의미를 지닌다.

여성적 그로테스크는 규범으로부터의 이탈을 의미하며, 신체 범주로 보자면, 비정상적이고 변이적인 신체이다. 이러한 변형된 그로테스크 바디는 여성성을 남성에 대한 동일한 다름으로 규정, 무차별적으로 성별을 강조하는 기존의 페미니즘 논의에 하나의 돌파구를 제시한다. 즉 "여성적 연대감이라는 단일한 모델"에 의거한 과거 페미니즘의 실패에 당면하여, 여성적 그로테스크는 닮았지만 서로 같지 않은 "이란성 쌍둥이 자매"라는 새로운 모델을 제시한다.[394] 이러한 맥락에서 보면, 여성적 그로테스크가 여성의 출현만을 인정하고 남성 신체나 주체를 완전 배제하는 것이 아니다. 그로테스크라는 범주는 남녀할 것 없이 위험과 비천함의 공간이라는 신체에 관계되며, 그러한 의미에서 정체성 형성에 중요한 담론이 된다.[395]

여성적 그로테스크가 여성간의 차이, 여성 내부의 이질성을 인정하는 동시에 남성적 그로테스크를 배제하지 않는다는 루소의 논지로부터 그로테스크가 초성별화되고 양성화된 속성임을 추정할 수 있다. 그로테스크를 여성적 그로테스크라고 등식화하는 근거는 이중성, 변형, 생성과 관계되는 그로테스크의 본성이 단일하지 않고 배타적이지 않은 여성의 속성, 복합적이고 모호한 여성의 정체성을 유추시키기 때문이다. 결국 여성적 그로테스크는 부계적 개념의 단일한 여성성이 아니라 성별을 초월하는 복합적 성, 양성성의 메타포로 설정된 범주로서, 이 초성별이라는 발상 자체가 부계질서에 대한 위반적이고 '히스테리칼한' 도전이다. 이렇게 히스테리칼한 여성적 그로테스크의 대표적 유형을 정체성의 위기를 겪고 있는 '포스트휴먼 Post Human', 특히 생명공학적 포스트휴먼인 '사이보그 Cyborg'에서

394). 앞글, pp. 11-12.
395). 앞글, p. 13.

발견하게 된다.

포스트휴먼이라는 용어는 유전 공학자 르로이 휴먼스 Leroy Humans에 의해 창안되었지만,[396] 그 개념을 예술에 도입함으로써 대중 보급을 실시한 장본인은 미국의 평론가 제프리 다이치 Jeffrey Deitch였다. 그는 1992년 <포스트휴먼>이라는 전시회를 개최,[397] 동 전시 도록 서문을 통하여 포스트휴먼을 "자신이 원하는 새로운 자아, 과거의 압박이나 타고난 유전 코드로부터 해방된 새로운 자아"로 풀이하면서 이렇게 언급하였다:

> 우리 아이들의 세대가 "순수" 인간의 마지막 세대가 될 것이다. . . 우리의 자아인식은 앞으로 우리가 생명공학과 소통기술의 변형된 진전을 받아들임에 따라 심오한 변화를 겪게 될 것이다. 강력한 신체 교정의 기술이 일상화될 때에 자아의 재구축이 불가피하게 이루어질 것이다. . . 모던시대가 자아발견의 시대로 규정된다면, 현재 포스트모던시대는 자아의 붕괴라는 전환기적 시대로 특징 지워진다. 아마 다가올 포스트휴먼 시대는 자아의 재구축으로 성격 지워질 것이다.[398]

다이치가 말하는 포스트휴먼은 결국 양성성, 동물성을 표출하는 카니발 그로테스크 바디의 소지자인 동시에, 인공두뇌학적 가상환경 속에서 반인간, 반기계로 태어난 성별 없는 사이보그이다. 사이보그는 기계와 유기체 사이의 잡종인 '사이버 인간'이자, 페미니스트 생물학자 도나 해러웨이 Donna J. Haraway에 의하면, "사회적 현실의 피조물인 동시에 허구의 창조물이다"[399] 2차 대전 후기의 '잡

---

396). 그는 <미래 인간에 대한 단상 Notes on Future Humans>이라는 논고에서 그 말을 처음 사용하였다.

397). 새로운 개념의 신체미술을 처음으로 본격 취급한 <포스트휴먼>전은 1992에서 93년에 걸쳐 스위스 에델만 현대미술관 (1992년 6월 14일 - 9월 13일)을 비롯, 아테네, 함부르크 등 유럽의 4개 도시에서 순회전으로 개최되었으며, 전시 개념과 내용상 상당한 물의와 함께 커다란 주목을 받은 전시회이다. 동 전시 리뷰로 Giancarlo Politi and Halena Kontova, "Post Human: Jeffrey Deitch's Brave New Art," *Flash Art* (November/December 1992), pp. 66-68 참조.

398). Jeffrey Deitch, "Post-Human," exhibition catalog p. 2, 3, 6.

399). Donna J. Haraway, *Simiens, Cyborgs and Women: The Revolution of Nature* (New York: Routledge, 1991), p. 149.

종'으로서 사이보그는 첫째, 우리 자신과 정보 시스템, 텍스트, 인간공학으로 제어되는 노동, 욕망, 재생산 시스템과 같은 '하이테크' 시대의 유기적 피조물로 만들어진다. 둘째, 사이보그의 기본 요소는 소통 시스템, 텍스트, 자기행위, 인간공학으로 디자인된 장치들과 같은 기계들이다.[400] 해러웨이는 20세기 말 우리는 모두가 기계와 유기체의 결합으로 가공되고 이론화된 잡종, 즉 '키메라'라고 역설한다:

> 간단히 말해 우리는 사이보그이다. 사이보그가 우리의 존재 양식이다: 그것이 우리에게 정치학을 부여하는 것이다. 사이보그는 역사적 변형의 어떤 가능성이라도 구축하는 2가지의 결합된 센터, 즉 상상력과 물질적 형식 모두로부터 도출되는 농축된 이미지이다.[401]

해러웨이가 지적하듯이, 백인중심주의, 남성중심주의의 서구 전통에서 보면 "기계와 유기체의 관계는 경계를 둘러싼 전쟁"이 되고 있다. 포스트모던한 비자연주의 모드의, "성별이 존재하지 않는 유토피아적 이상"의 사이보그 개념은 사회주의 페미니즘에 기여하는 비판적 담론인 동시에, "계급, 인종, 젠더의 양상에서 기본 변화를 요구하는 정치학"이다.[402] "우리는 유기적인 산업사회에서 복수 형태의 정보 시스템으로 이동하는 운동 속에 살고 있다"라는 해러웨이의 언급에서 드러나듯이, 소통기술과 생명공학의 중요성과 의미를 파헤친 해러웨이의 사이보그 이론은 포스트휴먼에 관한 기술 이론인 동시에, 캐슬린 우드워드가 지적하듯이, '포스트젠더 postgender'의 가능성을 제시하는 페미니즘 담론이다.[403]

사이보그는 유기체와 기계의 혼성 피조물이지만 그 역시 하나의 유기체로서 인간 신체의 담론을 확장시킨다. 기술의 발전 역사는 인간 신체의 확장의 역사, 또는 신체적 진화의 역사를 대변한다. 수천 년의 역사를 통하여 인간은 기술과 기구의 도움으로 신체의 힘을 증진시키고 시간과 공간에 대한 자신의 관계를 변형시켜왔다. 기술과 신체의 관계는 기술이 신체의 인공기관으로 봉사한 맥락에

---

400). 앞글, p. 1.
401). 앞글, p. 150.
402). 앞글, pp. 150, 161.
403). Woodward, "From Virtual Cyborg to Biological Bomb," p. 55.

서 찾을 수 있다. 예컨대 농경시대에는 도구가 팔을 연장하고, 산업시대에는 기계가 인간의 기술과 힘을 확장하였으며, 후기산업시대에는 전자·정보기술이 인간의 마음, 또는 맥루언의 용어를 빌자면 신경조직을 확장하였다. 이러한 신체 과정은 사이버네틱 유기체와 함께 도래된 "신체의 비물질화" 단계에서 그 정상에 달한다. '사이버 공간' 또는 '가상현실' 속에서 점점 비물질화되어가고 소멸하는 신체와 함께 사이보그가 탄생하였다. 기아, 병, 늙음, 죽음의 고통을 겪는 인간의 유기적 신체와 실리콘으로 건조된 불후의 기계적 신체로 이루어진 사이보그는 죽음과 영원한 생명을 한 몸에 지닌 이중의 그로테스크 바디요, 남성인 동시에 여성인 양성의 그로테스크 바디이다.

사이보그 그로테스크 바디는 신체를 혐오하고 기계를 욕망 한다. 전자매체 이론가 마가렛 모스 Margaret Morse가 <사이보그는 무엇을 먹고사는가?: 정보사회에서의 구강논리>라는 논고를 통하여 피력하고 있듯이, 신체의 혐오는 음식의 혐오를 뜻하며, 사이보그는 음식을 부정하는 '비음식 non food'을 통하여 유기적 신체의 '살'을 제거한다.[404] 모스는 사이보그가 살을 제거하는 기계화의 과정을 유기체와 기계사이의 '먹고' '먹히는' 심리적 '식인주의 cannibalism'로 설명한다. 먹고 먹히는 사이보그의 신체적 순환은 주체의 가상 시스템 속으로의 '함몰 immersion' 또는 그것과의 '병합 incorporation'을 의미한다. 모스는 주제와 시스템 간의 "병합의 변증법"을 '구강 논리 oral logic'로 이론화한다. 정체성 구축을 위한 동일화 과정이 '거리'를 상정한다면, 구강적 병합은 '밀접성'에 기초하고 있다. 타자를 둘러싸거나 타자에 자신을 투영시키는, 또는 내부와 외부를 변증법적으로 병합시키는 "두 몸의 혼합"이 먹고 먹히는 식인적 구강논리의 밀접성의 원리이다. 구강적 병합의 변증법은 신체를 관통하고 파편화시키는 파괴의 과정과 그것을 부패되지 않는 상태로 부활시키는 이중 과정으로 형성된다. 즉 대상을 먹음으로써 파괴하고 그것을 자신의 내부에 간직함으로써 대상의 성질을 재부활시키는 것이다.[405] 결국 "구강적 사디즘" 또는 "식인주의의 환상" 속에서 기계와 인간 신체가

404). Margaret Morse, "What Do Cyborgs Eat?: Oral Logic in an Information Society," *Culture on the Brink*, p. 159.
405). 앞글, pp. 159-60.

상호 주관적으로 밀착, 병합되는 것이 사이보그의 그로테스크 바디이며, 그것은 “삼키고 토하고 세상을 물어뜯음”으로써 “풍요해지고 성장하는”, “세상을 맛보고 그것을 자기 몸속에 집어넣어 자기의 일부로 만드는”, 그리하여 두 몸이 하나가 되는 생성의 카니발 그로테스크 바디에 다름 아닌 것이다.[406]

주체와 객체의 상호 주관적 병합이라는 구강논리는 하나가 다른 하나의 피부가 됨으로서 온전한 하나를 이루는 자기변형을 의미한다. 자기변신을 위해 ‘제2의 살갗’으로 존재하는 ‘스킨 에고’, 그것의 최종적 결산이 ‘전자 스킨’이다. 가상현실의 장갑, 마스크, 의상 등 데이터 장비들이 주체를 사이버 공간에 함몰시키기 위한 제2의 피부들이다.[407] 결국 인간의 제2의 살갗으로 존재하는 사이보그는 “자신의 한계를 침범, 능가함으로써 다른 제2의 신체를 창조하는” 카니발 그로테스크 바디와 다름없으며, 원초적이고 접촉적이며 식인적인 구강논리에 의해 그로테스크의 물질성과 육체성을 보유한다.

사이보그가 되기 위하여 인간은 사이보그 물질을 먹어야 한다. ‘스마트 드럭’, ‘스마트 드링크’는 사이버네틱 병합 또는 함몰을 가능케 하는, 즉 유기적 신체를 초월할 수 있게 하는 식인적 ‘비음식’이다. 동시에 사이보그가 되기 위하여 인간은 기계로부터 먹혀야 한다. 기계에 먹혀 “유기적 신체가 조개껍질같이 빈 껍데기로 남는” 상태, 이것이 사이보그의 ‘황홀경’이며, 그것은 영생에 대한 환희이다. 사이보그는 기계와의 융합을 통해 영생을 약속 받으려는 욕망 하는 기계로 존재한다. 사이보그는 “비유기적 재생”으로 인간의 한계를 극복하며, “정보의 바다”에의 함몰을 통해 “최초의 내적 공간”, 즉 자궁으로의 복귀를 기원한다.[408] 모스는 기계에 의해 먹히는 함몰의 이미지가, 멜라니 클레인이 말하는, 어머니와의 전오이디푸스적 병합을 꿈꾸는 소외된 주체의 환상을 불러일으킨다고 언급하고 있다.[409] 어머니에 의해 먹힘으로써 다시 태어나려는 이 사이보그 식인 이미지는, 주디스 메인의 논리를 빌리자면, 어머니와의 ‘외상적’ 결별을 청산하고 ‘원초 장면’으로 회

406). Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 281.
407). Morse, "What Do Cyborgs Eat?," pp. 165-66.
408). 앞글 pp. 161-63.
409). 앞글, p. 163.

귀하려는 모성적 리비도, 또는 레즈비언 욕망에 비견될 수 있다.[410] 클레인은 후기 프로이트적 페미니즘 입장에서, 메인은 레즈비언 페미니즘의 시각에서, 모스는 사이보그 페미니즘 맥락에서 모두 오이디푸스 전단계에 주목하고 있는 것이다. 이들의 논의를 통해 거세공포와 오이디푸스 콤플렉스에서 출발하는 정신분석학, 프로이트에서 라캉으로 이어지는 거세 이론이 얼마나 남근중심적이고 제한적인지, 다시 말해, 부계 전통과 무관한 여성, 동성애, 그로테스크, 사이보그와 같은 '포스트젠더' 정체성을 설명하기에는 얼마나 부적절한 개념인지를 알 수 있다.

410). 본 논문 148 쪽 참조.

다. ‘후기신체미술’과 그로테스크 비디오

그로테스크 담론은 몸을 정체성의 메타포로 간주함으로써 성의 정치학을 몸의 정치학으로 전환시킨다. 정체성의 해답을 몸에서 구하는 것은 인간을 육체적인 존재보다는 의식적인 주체로 파악하는 데카르트 형이상학에 대한 반란을 의미한다. 인간을 의식과 무의식으로 양분한 프로이트의 정신분석이론은 통합된 인격을 상정하는 인본주의 인간관에 일격을 가하였고, 의식을 육체적 활동의 추상화 과정으로 인식하는 메를로-퐁티Merleau-Ponty 역시 데카르트의 ‘의식적 자아 ego parlé’ 대신에 ‘체험된 자아 ego vécu’를 상정함으로써 정신/육체 이분법에 이의를 제기하였다.[411] 프로이트는 인간을 의식적인 주체보다는 무의식적 자아로 설명하였고, 메를로-퐁티는 인간을 정신도 아니고 육체도 아닌, 애매모호한 “몽상적인 존재” 또는 “야성적인 존재”로 인식하였다.[412] 그러나 이러한 비인간주의적인 인간관을 “주체는 없다”라는 극한상황으로까지 몰고 간 것은 포스트구조주의 자들이었다. 정신/육체 뿐 아니라 자아/타자, 중심/주변 등 모든 이분법적 사고를 추방하기 위하여 정신활동의 산물인 언어, 의미, 담론을 해체하는 데리다, 라캉, 푸코와 같은 포스트구조주의자들의 이론적 기초 위에서 신체 인식을 앞세우는 새로운 정체성 담론이 가능할 수 있었다.

그로테스크 담론은 몸을 정체성의 메타포로 인식하는 동시에, 정체성의 문제를 성과 성욕의 문제로 확장시킨다. 실존 의식이 육체적 인식을 유발시키고 육체적 인식이 성인식을 고취시키며, 정체성의 맥락에서 보면 몸은 성의, 성은 몸의 연장이다. 몸과 성의 이러한 순환적 관계가 신체담론과 페미니즘의 밀접한 관계를 설명한다. 그로테스크 담론은 페미니즘에 의해 고무되고 페미니즘은 그로테스크의 영역을 확장시킨다. 성의 정체성을 신뢰하지 않는 페미니즘은 여성 뿐 아

411). 박이문, <<현상학과 분석철학>>(일조각, (1977), 1985), 131 쪽.
412). 앞글, 139-141 쪽.

니라 남성까지 문제의 대상으로 삼는다. 남녀 모두가 소외의 주체일 뿐 아니라, 성적 특성 역시 '비고정적 범주'라는 시각에서 보면 남성도 여성과 마찬가지로 부계질서의 희생물이다. 남성의 문제를 이슈화한 '맨 트러블', "페미니즘 속의 남성"이 새로운 이슈로 부상하고, 남녀는 모두 '젠더 트러블'의 주체가 되고 있다.[413]

<<젠더 트러블: 페미니즘과 정체성의 전복>>의 저자 주디스 바틀러 Judith Butler는 젠더를 성적으로 차별화된 신체가 추정하는 의미화의 과정으로 설명한다. 젠더는 해부학적으로 차별화된 신체에 각인된 의미로 규정되는데, 신체란 성별화된 의미를 획득하기 이전의 '선험적' 실체가 아니라, 그 자체가 문화적 규약을 형성하는 하나의 구축물이다. 즉 신체 자체가 문화적 의미가 각인 되는 수동적 매체이거나 그것을 통해 문화적 의미가 규정되는 해석적 도구인 까닭에 결국 젠더는 생리학적으로 운명 지워진 사회문화적 구축물이나 다름없으며, 이 경우 "문화가 운명이 된다".[414] 젠더와 신체를 문화적 형성물로 파악하는 사회이론은 신체를 정신의 안테테제로 간주하는 데카르트 전통의 이분법이나 젠더를 개별적 속성으로 파악하는 인본주의 전통에 위배된다. 바틀러를 위시한 반인본주의 젠더 이론가들에 의하면, 젠더는 본질이나 실체가 아니라 그것이 규정되는 구축된 관계와의 관계 속에서만 작용하는 관계적 연쇄의 결산이다. 문화역사적 관계의 연쇄로 집중되는 젠더의 실체는 "수행적으로 performatively 생산되고 실천적 규칙에 의해 강요된" 것의 결과로서, 젠더는 결국 일종의 실행 doing이 된다. 바틀러가 피력하듯이, "젠더로 표현되는 젠더의 정체성이란 없다. 정체성은 그 결과로 일컬어지는 '표현들'에 의해 형성된다"[415]

---

413). <<아트포름>>은 1994년 4월호에 <남성 트러블>이라는 특집을 게재하였다. "페미니즘 속의 남성"을 조명하기 위한 이 특집은 Simon Watney, Herbert Sussman, Wayne Koestenbaum, Todd Haynes, Kobena Mercer, Maurice Burger 등의 논고를 싣고 있다. 이들은 각기 다른 시각에서 남성의 문제를 취급하고 있지만, "사회적, 심리적 관계가 의존하고 있는 양면가치성에 대한 인식"을 함께 하고 있다. "Man trouble," *Artforum* (April 1994), pp. 74-83. 그밖에 "The Body You Want: Liz Kotz Interviews Judith Butler," *Artforum* (November 1992), pp. 82-89. 참조.

414). Butler, *Gender Trouble,* pp. 7-9, 129.

이러한 맥락에서 바틀러는 리즈 코츠 Liz Kotz와의 대담에서 젠더를 “누구도 그곳에 기거하지 않는 비인칭”으로 파악하며, “남성, 여성이라는 상징적 위치에 그 누구도 기거하지 못하기 때문에 그것들이 상징계로 규정된다”고 역설하고 있다.[416] “젠더가 문화적 실천과 심리의 기준으로 작용하는 한 고정된 정의가 내려질 수 없다”는 바틀러의 지적처럼, 페미니즘은 이제 정체성을 규정하려는 노력보다는 ‘동성애 연구 queer study’를 도입함으로써 ‘복수적 정체성’의 이론을 대두시키고 있다.[417] 시몬 워트니 Simon Watney는 양성의 원천을 가진 아프로디테를 미래의 성으로 제시하였다:

> 팔리오파토스에서 발굴된 아프로디테는 알과 남근으로 재현되어 있다. “사랑의 기술”의 화신으로서 그녀는 강인한 여성과 육감적인 남성, 여성적 확신과 힘, 남성적 나약함과 허약함을 동시에 표출한다 - 고유하게 혼합된 ‘아니무스’와 ‘아니마’. 그녀는 남녀의 생에 펼쳐지는 젠더 관계의 기쁨과 폭력을 알려주는 성과 젠더의 심리적 현실을 서술하고 있는 것이다.[418]

젠더 트러블 또는 복수적 정체성을 반영하는 그로테스크 바디는 동성애와 에이즈, 성전환 수술, 변장, 성도착, 동물성, 양성성에 주목하며, 신체의 비천함과 파편화된 부위들을 강조한다. 신체는 부분의 교환과 재조합으로 변형이 가능한 기계 시스템에 불과하다. 인체는 장기, 호흡기, 생식기, 호르몬, 분비물, 피부, 살, 뼈, 근육 등으로 이루어진 소우주이다. 더구나 인체는 정신과 육체, 의식과 무의식, 이고와 이드, 이성과 욕망이 끊임없이 투쟁하는 성심리의 전쟁터로서, 인습과 문화의 때를 벗어버린 원초적 인간의 신체는 욕망 하는 기계에 다름 아니다. 이러한 인식에서 90년대 신체미술가들은 미용술, 식이요법, 성형수술, 성전환 수술 등, 생명공학에 의한 신체변형을 창작 모티프로 등장시키거나, 인간 내면의 양성성과 동

---

415). 앞글, pp. 24-25.
416). “The Body You Want: Liz Kotz Interviews Judith Butler," *Artforum* (November 1992), p. 85.
417). 앞글, p. 86.
418). Simon Watney, "Aphrodite of the Future," *Artforum* (April 1994), p. 75.

물성을 표출시키고, 절단된 신체나 해부학적 부위들을 강조하며, 이들과 함께 그로테스크 바디를 재현하는 '후기신체미술 Post Body Art'이 대두되고 있다.

90년대의 후기신체미술을 70년대 신체미술을 이은 신체미술의 제2물결로 이해할 수 있겠으나 그것을 과거의 부활 또는 계승만으로 여길 수 없다. 개념미술의 맥락에서 신체를 도구화하였던 70년대의 신체미술과는 다르게 후기신체미술은 신체에 대한 우상타파적인 개념에 입각해 있다. 소통의 미학 위에서 행위 자체를 강조하였던 60년대 해프닝 식의 행위미술과는 다르게 70년대의 퍼포먼스는 행위보다는 행위 하는 예술가에, 그의 신체에 초점을 맞춤으로써 신체미술의 길을 터놓았다. 비토 아콘치, 브루스 노만, 데니스 오펜하임, 허만 니츠, 크리스 버든, 캐롤리 슈니만과 같은 70년대의 신체미술가들은 공포, 죽음과 같은 인간의 극한 상황을 표현주의적 자해를 통하여 표출함으로써 자기정화를 추구하였다. 여기서는 소통보다는 자전적 경험의 미학화가 우선이었다. 90년대의 신체 미술가들에게도 소통의 문제는 이차적이다. 그들은 예술가, 관객, 작품의 재래적 관계를 아예 포기하기도 한다.[419] 폴 맥카시나 매튜 바니는 선택된 소수의 관객 앞에서만 퍼포먼스를 행하거나 대부분의 경우 비디오 기록만을 위한 공연을 한다. 이렇게 소통보다는 행위 하는 주체의 개인적 경험과 행위의 상징성을 강조하는 면에서, 또한 전 세대나 지금이나 회화와 조각과 같은 전통매체보다는 퍼포먼스, 사진, 비디오, 멀티미디어 등 현대매체를 사용하는 점에서 90년대의 신체미술은 70년대의 계승이라고 볼 수 있다. 그러나 맥카시, 바니 이외에도, 로버트 고버 Robert Gober, 찰스 레이 Charles Ray, 마이크 켈리 Mike Kelly, 제프 쿤스Jeff Koons, 그리고 페미니스트 신체미술가들로서 키키 스미스, 신디 셔만, 수 윌리엄즈 Sue Williams 등의 작업에서 드러나듯이, 90년대 신체미술은 그로테스크 바디 개념에 입각, '포스트젠더'를 상정하고 '비천함'과 '파편화된 부위'를 강조하는 점에서 70년대와 크게 다르다. 특히 90년대 신체미술에서는 여성들, 페미니스트들의 활약이 두드러지는 점이 괄목할 만하다. 이들은, 여성적인 것으로 각인된 신체를 부계적 억압으로부터 해방시키

---

419). 70년대와 90년대의 신체미술에 관하여 Jeff Rian, "What All This Body Art," *Flash Art* (January/February 1993), pp. 50-53 참조.

기 위해 신체를 사용했던 60, 70년대 페미니스트 퍼포머들과 다르게, 포르노 재현을 통해 위반적이고 저항적인 여성적 그로테스크의 충격을 전달하고자 하며, 이들이 창출하는 포르노적 그로테스크 이미지와 함께 예술/포르노 논쟁이 재차 부각되고 있다.

후기신체미술은 크게 두 가지 전략에 의해 정체성에 도전하는 그로테스크 바디를 재현하는데, 그 첫째가 비천한 신체요, 다음이 파편화된 신체이다. 1993년 휘트니 미술관에서 <비천한 예술 Abject Art>이라는 전시회를 연 기획 팀은 '비천한 예술'의 이론적 배경으로 2가지 요소를 지적하였다. 하나는 "내장적 무의식" 또는 "신체적 에고"라는 정신분석학적 개념에 관계되는 "자아와 타자의 경계의 흐림"이라는 포스트구조주의 명제요, 다른 하나는 저속한 물질적 요소로 사회적으로 터부시된 범주와 신체/정신의 이분법에 도전한다는 조르주 바타이유 Georges Bataille의 "비속한 물질주의 base materialism" 이론이다.[420] 페미니스트 작가들은 이러한 비천함이 오이디푸스 전 단계의 여성적 공간이자 여성적 그로테스크의 표상이라는 점에 착안, 비천함의 수사학으로 상징계라는 부계질서에 도전하고 있다. 의학용 마네킹을 사용하여 출산과 노화의 공포를 표현하는 신디 셔만의 최근 사진작업[그림96]이 이의 대표적인 예증이다. 로라 멀비가 지적하듯이, "여성과 그로테스크의 언캐니한 비동일적 유사성"을 시사하는 셔만의 작업을 통해 "여성의 비천함과 신체의 비천함의 은유 관계"가 노출된다.[421] 그러나 비천함을 광경으로 만드는 셔만의 그로테스크 이미지는 해방의 상징이기도 하다. 이상화되지 않은 비천한 신체, 결핍되고 소모된 육체를 과시함으로써 여성적 아름다움이라는 부계 개념에 도전하는 것이다.

배설물과 분비물, 또한 신체적 폐기물로서의 시체가 비천함을 요약한다. 비천함을 주제화하는 '비천함의 예술 Art of Abjection'은 그리하여 '배설물 예술 Excretory Art'이라고 불리기도 한다.[422] 연회 이미지와 결부되는 카니발 그로테스

---

420). Jack Ben-Levi 외, "Introduction," *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* (New York: Whitney Museum of American Art, 1993), exhibition catalog, p. 7.
421). Russo, *The Female Grotesque*, p. 2.

크 바디, 먹고 먹히는 구강논리에 입각한 사이보그 그로테스크 바디는 모두가 음식의 메타포로서 배설과 직결되며, 모두가 고결하고 흠없는 고전 신체에 대립되는 조야하고 비천한 신체이다. 배설과 구토는 섭생의 순환을 역전시키는 그로테스크 바디의 전복적 전략이자, 유기적 신체에서 전자신체로의 전환을 가능케 하는 신체적 변형의 매개물이다. 즉 유기적 신체에 대한 부인은 신체를 뒤집어엎는 구토와 배설로 표현되며, 찢기고 노출된 신체의 분비물과 음식 찌꺼기가 신체의 내부와 외부를 도치시키면서 신체의 변형이 이루어진다. 이렇게 음식 찌꺼기, 분비물로 범벅이 된 그로테스크한 신체는 비천함의 상징적 이미지이다. 이러한 맥락에서 마가렛 모스는 비천함의 이미지를 상징적으로 수렴한다는 것은 "공포를 불러일으키고 동요와 죽음을 초래하는 것이며, 이와 함께 형태 없는 새로운 어떤 것이 생성된다. 그것은 신체가 아니라 찌꺼기와의 동일화이다" 라고 언급하였다.[423] <<공포의 파워>>에서 비천함을 이론화하고 있는 크리스테바 역시 비천함의 원초적 경험을 '음식혐오', '신체의 분비물', '사체의 광경'에 관계시킨다. 음식혐오는 "비천함의 가장 기본적이고 원초적인 형태"로서, 특히 그것이 두 영역의 경계를 의미할 때에 더욱 비천해진다. 부모가 아이에게 건네주는 우유는 유아의 세계와 성인의 세계를 분리시키는 욕망의 기표로서, 크리스테바에게 우유의 표면은 비천함의 표상이다: "우유의 피부 또는 표면 - 무해하고, 연초 말이 종이처럼 얇고, 자른 손톱 부스러기 같이 처량해 보이는 - 을 눈이나 입술로 건드릴 때 나는 구역질나는 기분을 느끼고, 더 밑으로는 배에, 내장에 통증마저 느낀다".[424]

신체의 분비물과 사체가 비천함의 궁극적 형태이다. 신체는 피, 대변, 소변 등 분비물로부터 자신을 보호하기 위하여 몸밖으로 그것을 배설한다. 크리스테바가 피력하듯이, 체내에 아무것도 남지 않을 때까지 배설하면 내 몸이 신체의 경

---

422). 비천함의 예술에 대하여 휘트니 미술관 전시 도록 *Abject Art* 외에 Michael Cohen, "Leap into the Void: Abjection and Survival, in the work of Paul McCarthy," *Flash Art* (May/June, 1993), pp. 60-62. 배설물 예술에 대하여 Francesco Bonami, "Kiki Smith: A Diary of Fluids and Fears," *Flash Art*, (January/February 1993), pp. 54-56. 참조.
423). Morse, "What Do Cyborg Eat?," p. 186.
424). Kristeva, *Power of Horrors*, p. 2.

계를 넘어 시체가 된다:

> 돌이킬 수 없는 추락인 시체는 시궁창이요, 죽음이다. . . 죽음에 대항하여 생명을 그토록 힘들게 유지시키는 것들이 신체의 분비물이요, 더러움이요, 배설물이다. 그러한 생명의 존재로서의 조건의 경계 위에 내가 있다. 나의 신체가 살아있는 존재로서의 내 자신을 그러한 경계로부터 벗어나게 한다. 이러한 찌꺼기가 고갈될 때까지, 즉 그것의 결핍이 결핍으로 이어지면서 나에게 아무것도 남은 것이 없고, 내 온 몸이 시체라는 한계를 넘어 추락할 때까지 나는 생존할 수 있다. 똥이 경계의 이면을 의미한다면, 그 경계는 내가 거기에 부재하고 나로 하여금 찌꺼기의 최악의 상태인 시체가 되도록 허용하는, 모든 것을 잠식하는 장소이다.[425]

배설예술은 신체의 분비물이나 그와 유사한 음식이나 비예술적 불순물을 사용함으로써 그로테스크를 창출한다. 퍼포먼스 예술가 카렌 핀리 Karen Finley는 계란, 초코렛, 등 인조 분비물로 신체의 구멍을 막고 피, 오줌과 같은 배설물로 자신을 더럽히고, 생 달걀이 든 가방을 짓눌러 그 안의 모든 내용물을 한데 범벅 하는 등, 일련의 '오욕 행위'를 통하여 비천이라는 지대를 환기시킨다. <우리 모두의 내부에 있는 아버지 The Father in all of Us>(1987), <욕망의 지속적 상태 The Constant State of Desire>(1987)[그림97]와 같은 퍼포먼스를 통하여 그녀가 표현하고자 하는 것은 상상계의 환상과 상징계의 소외이다. 상징계는 배설, 월경과 같은 비천한 대상을 타부로 세움으로서 유지된다. 이 타부를 범하는 것은 여성적 주체로 말하기, 금지된 토픽을 말하기와 같은 금기타파적인 행위이다. 그녀는 사회문화적 책략으로 탈육화된 신체를 비천이라는 이름으로 물질화, 오염화하고 그것을 광경화함으로써 신체를 다시 육화시키며, 이와 함께 레베카 슈나이더 Rebecca Schneider가 명명하는 "명시적 신체미술 art of explicit body"을 수행한다.[426] 그

---

425). 앞글, pp. 3-4.

426). 그녀는 현대 페미니즘 퍼포먼스 예술에 나타나는 "폭발적 사실성"에 주목, 신체를 사회적 관계로 설명하는 것을 목표로 하는 이러한 작업을 "명시화된 신체"라는 말로 명명하였다. 그녀의 저서 *The Explicit Body in Performance*는 바로 이러한 명시화된 신체의 예술을 다루고 있다. Schneider, *The Explicit Body in Performance* 참조.

러나 비천함의 전략으로 신체를 명시함으로써 상징계에 도전하는 이러한 위반 행위는 동시에 상상계로의 귀환을 의미한다. 그녀는 분비물과 배설물의 제식을 통하여 모녀가 체액으로 하나가 되는, 그것으로 유희하는 환상의 지대로 돌아가는 환희를 표현한다. 그러한 환희는 그녀의 독백, '연기 acting'와는 다른 퍼포먼스를 하기 위해 사실주의 서술 대신에 치루어지는 "황홀경의 독백"에 의해 더욱 증폭된다.[427]

주디스 베리 Judith Barry는 비디오 설치작업을 통해 배설물 세례를 영상화한다. <죽음을 상상하는 상상력 Imagination Dead Imagine>(1991)에서 그녀는 사방 8 피트의 입방체 큐브 4면에 남성과 여성 얼굴 이미지를 디지털로 재조립한 중성적 얼굴을 투영한다. 그로테스크한 중성적 얼굴을 더욱 그로테스크하게 만드는 것은 비디오 프로젝션에 의한 온갖 오물들의 세례이다. 소변, 피, 정액, 부패한 벌레, 지렁이 등이 범벅이 된 오물로 뒤덮이는 얼굴과, 오물이 흘러내린 후의 깨끗한 얼굴의 교차가 비천함과 황홀함, 매장과 부활, 죽음과 생명의 공존을 시사한다. 배리는 이와 같은 이미지의 교차를 통하여 부패되고 파괴된 신체가 새 생명으로 거듭나는 카니발 그로테스크, 사이보그 그로테스크의 이중 신체를 창출하고 있다.

비천함이 여성이나 모계적 형상에 직결됨은 이미 지적하였지만, 여성/모성적 비천함에 근거하여 '괴물스런 여성'을 주제로 하는 공포영화가 그로테스크의 한 장르로 부각되고 있다. 여성의 신체는 모성적 기능으로 인하여 비천함의 소재지가 된다. 여성은 배설물 뿐 아니라 월경으로 오염된 신체를 대변하며, 출산의 기능을 가진 자연적 신체로서, 이 때문에 상징계에 안주하지 못한다. 이러한 모체로부터 태아가 최초의 분리를 시도하는 '원초 장면'에서 비천함이 발생한다. 아이는 모체로부터의 이탈을 시도하지만 어머니는 이를 거부하면서 모자의 갈등이 시작되는데, 상징계는 자기애, 근친상간적 모성애에 대한 금기를 내림으로써 모성적 신체를 벌한다. 영화에서는 이러한 모체를 괴기스럽고 이방적이고 원초적인 '고풍적 어머니 archaic mother'로 형상화한다. 일례로 리들리 스콧 Ridly Scott의 <에얼리언 Alien>(1986)[그림98]은 태아가 괴물스러운 모체로부터 분리되는 원초 장면의

---

427). 앞글, p. 101.

비천함을 피와 어둠과 죽음으로 은유하고 있다. 그밖에 신들린 여귀에 관한 <엑소시스트 The Exorcist>(1973), 흉물스러운 자궁을 주제화한 <한배의 새끼들 The Brood>(1979), 흡혈귀 모티프의 <기아 The Hunger>(1983), 마녀 주제의 <캐리 Carrie>(1976)나 <악마의 죽음 The Evil Dead>[그림99] 등이 비천하고 그로테스크한 '괴물스러운 여성성'을 영상화한다.[428] 인간/비인간, 인간/초인간, 정상인간/괴물의 경계에 존재하는 흡혈귀, 마녀의 주제가 암시하듯이, 비천함은 경계의 개념이다. 경계에 침입하여 상징계의 안전성을 위협할 때에 비천함이 생성된다. 크리스테바가 피력하듯이,

> 비천함을 야기하는 것은 건강이나 정결의 결핍이 아니라 정체성, 시스템, 질서를 교란시키는 것이다. 비천함이 신봉하지 않는 것은 경계선, 위치, 규율이다. 사이에 존재하는, 모호한, 합성적인 것, 그것이 비천함이다.[429]

정체성, 질서, 경계를 교란시키는 동성애 욕망 역시 비천함을 표상 한다. 바틀러는 논고 <배척의 논리를 넘어서 Beyond the Logic of Repudiation>에서 비천함을 동성애자들이 불러일으키는 위협과 공포를 상쇄하기 위한 이성애자들의 전략으로 풀이한다. 이성애자들은 "거세와 여성화"(게이), "여성의 괴물적 남근화"(레즈비언)를 비천함으로 치부하고 배척함으로써 정상적 이성애를 유지시키고 그럼으로써 스스로를 방어하는데, 이러한 이성애의 구축 과정에서 동성애가 비천해진다는 것이다.[430] 이렇게 이성애가 정상이고 동성애가 비정상이고 비천하게 인식되기 때문에, 크랙 하우저가 주장하듯이, 게이, 레즈비언 작가들은 비천한 재현으로 자기증진을 도모하는 것이다.[431] 레즈비언 비디오의 제작자 줄리 잔도는 특히 모녀관계를 역동화시킴으로써 비천함에 접근하고 있다. 모유의 결핍과 남근의 결

---

428). 괴물스런 여성성을 주제화한 공포영화에 대하여 Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (London and New York: Routledge, 1993) 참조.
429). Kristeva, *Power of Horrors*, p. 4.
430). Craig Houser, "Abject," *Abject Art*, p. 86에서 재인용.
431). 앞글, p. 85.

핍이라는 결핍을 축으로 전개되는 정체성 담론은 여성 주체를 부인함으로써 남성 주체의 입장을 강화한다. 상징계의 여성 참여를 배제하고 그러한 부재를 통해 남성 정체성을 보장하는 재현의 메커니즘을 전복하기 위하여 잔도는 '원초 장면'으로 복귀, 모녀 관계를 레즈비언 욕망으로 재규정한다. 레즈비언 욕망은 비천함의 체액 속에 기거하는 모성의 기초 위에서 형성되기 때문에 비천하고 그로테스크하고 공포적이다. 그녀는 비천함을 환기시키는 세부 묘사로 레즈비언 정체성을 확인시킨다. <죄수 놀이 Lets Play Prisoners>에서 지배적이고 가학적인 소녀 질(Jill)은 복종적인 소녀를 남자아이들 놀이터로 강압적으로 끌고 가 스커트를 걷어올리고 속옷을 내리게 하고, 바지에 오줌을 싸게 만든다. <버스가 여기에 멈춘다>에 나오는 장면과 이야기 역시 음식, 배설과 관련된 비천함의 극치를 제시한다: 레즈비언 환자 쥬디스의 꿈에 나오는 변기에 빠진 아기; 온통 오물로 뒤덮인 화장실 벽면; 눈이 튀어나온 채 베이글을 먹고 있는 여자.

베닝의 작품 또한 동성애 욕망, 특히 사춘기 소녀의 '비정상적인' 욕망을 주제화하고 있다는 점에서 비천하고 그로테스크하다. 소녀, 또는 소년은 동성애 담론에서 특수한 자리를 차지하는데, 토마스 와프 Thomas Waugh의 논의에 의하면, 사춘기 소년 (ephebe)과 장년 남성 (he-man) 사이의 동성애는 남성적인 주체(장년 남성)와 '여성적'인 대상(소년)을 전제로 한다는 점에서 이성애 구조에 그대로 적용된다.[432] 소녀와 성숙된 여성의 레즈비언 사랑에서도 마찬가지로 주체는 연상의 여인, 대상은 연하의 소녀라는 등식이 성립된다. 그러나 베닝은 자신을 주체화함으로써 10년 이상 연상의 연인을 대상화한다. 베닝 자신은 여성간의 힘의 관계를 쟁점화시키지는 않고 있지만, 자신이 시선의 주체가 됨으로써 강자와 약자간의 힘의 역학구조를 전복시킨다. 베닝은 남성의 대상으로서의 여성, 연하의 레즈비언 대상으로서의 여성의 입장을 넘어 시선의 주체가 되는 2중의 역전을 통해 10대의 레즈비언이라는 미지의 성심리를 표출하고 있다. <그것은 사랑이 아니었어>의 마지막 부분에서 베닝은 손가락으로 성기 모양을 만들어 입으로 빠는 '나쁜 소녀'의

---

432). Thomas Waugh, "The Third Body: Patterns in the Construction of the Subject in Gay Male Narrative Film," *Queer Looks*, p. 141.

외설로 비천한 욕망을 전시한다.

비천한 동성애 욕망을 가장 에로틱하게 재현하고 있는 작품이 수지 실버의 <스파이: 도어스의 노래를 부르는 헤스터 리브>이다. 포르노적 동성애를 노출하는 무희들의 그룹댄스, 그것을 배경으로 노래(?)하는 리브의 육감적인 몸매가 여성들 간의 시선의 교차를 암시한다. 그러나 동시에 이 에로틱한 장면은 작품에 모습을 드러내지 않는 제작자 실버의 시선의 대상이 된다. 즉 화면에는 보이지 않는 제3의 동성애 시선, 또는 와프가 말하는 비가시적인 '제3의 신체'가 레즈비언 광경을 관음증적 시선으로 대상화한다. 더구나 헤스터 리브의 유방에 그려진 천사의 문신이 신체의 비천함을 요약한다. 문신이 비천한 신체에 대한 언어적 각인임을 시사하였던 탬블린의 주장을 환기시키듯, 리브는 천사의 문신을 통해 육체적 오욕의 제식을 치르려는 것이다.[433]

핀리의 퍼포먼스, 셔만의 사진은 물론, 실버, 잔도, 베닝의 비디오는 극도의 비천함의 노출로 예술/포르노의 논쟁을 유발시킨다. 미술에서의 예술/포르노 논쟁은 새로운 이슈는 아니지만, 현재는 포르노를 비천함의 범주에 결부시키면서 그것을 페미니즘 시각에서 해석한다는 점에서 새롭고 의미 있다. 이 논쟁은 80년대 말에서 90년 초, 포르노를 차용한 치치올리나 Cicciolina와 제프 쿤스 Jeff Koons의 성교 퍼포먼스 및 관련 재현작업과, 1990년 신시네티 화랑의 메이플도르프 Mapplethorpe 개인전 <완전함의 순간 Perfect Moment>전시를 둘러싸고 표면화되었다. 그러나 페미니즘 미술과 관련하여서는 이미 1984 프랭클린 퍼니스 Frankiln Furnice 화랑에서의 <포르노 배우들의 깊은 곳 Deep Inside Porn Stars>이라는 전시회를 기점으로 제기되었다. '포르노 스타'인 애니 스피링클 Annie Sprinkle과 베로니카 베라Veronica Vera 등이 스스로를 '후기 포르노 모더니스트 post-porn modernist'라고 지칭하면서 예술가로 변신, 동 전시회를 개최하였고, 1988년 스프링클은 전위미술의 전당인 키친 센터에서 <후기 포르노 모더니즘 Post Porn Modernism>[그림100]이라는 개인전을 열기에 이른다. 한편, 포르노

---

433). Christine Tamblyn, "The River of Swill: Feminist Art, Sexual Codes, and Censorship," *Afterimage* (October, 1990), p. 11.

스타들의 예술적 전환에 발맞추어 샌드라 베르나르 Sandra Bernhard, 린다 몬타노 Linda Montano, 앤 매구슨 Ann Maguson[그림101]은 예술가에서 포르노 배우로 변신, 포르노 잡지를 위해 포즈를 취했다. 그밖에 60대부터 활동한 슈니만, 벤 글리스에 이어, 핀리 등이 그들의 육체를 무대화, 광경화함으로써 예술과 포르노의 경계를 흐리고 있다. 이러한 포르노/예술의 교환에서 문제되는 점은 우선 고/저의 문제이다. 예술은 신성하고 포르노는 외설이라는 점에서 고저의 계급이 형성되는데, 어떤 기준에 의해 예술적 재현과 포르노 재현이 구별되는지가 포르노 논쟁의 핵심이다. 슈나이더가 제시하듯이, 형식과 내용, 상징성과 실제성이 한 쌍의 기준이 된다.[434] 예술에서는 형식이 중요하고 포르노에서는 내용이 우선 이며, 전자가 상징적, 무목적적 재현이라면 후자는 직접적인 표현으로서 전자의 기준을 위협한다. 메이플도르프의 사진이 극도의 완성미로 내용과 형식, 상징과 실제의 경계를 허물었던 까닭에 논쟁의 초점으로 대두되었던 한편, 일반적으로는 미술사에 등장하는 이미지는 예술로, 잡지 이미지는 포르노로 규정된다. I부에서 포르노 재현에 대한 페미니즘 논쟁을 간략히 소개하였지만, 포르노의 쟁점은 무엇보다 포르노와 여성 재현의 관계에 있다. 슈나이더의 진술처럼, 예술에서나 포르노에서나 “여성의 낙인이 찍힌 신체는 자동적으로 신체의 의미화의 역사에 의해 가려진다”.[435] 페미니스트 작가들은 포르노를 수동적, 가해적 재현으로 보기보다는 그것을 통해 성교환에서 리비도적 참여의 가능성을 인정하고자 한다.[436] 반포르노 교훈과 여성의 성욕을 억압하는 부계적 억압에 도전함으로써 좋은 여자/나쁜 여자, 능동/수동의 이분화된 기준을 해소할 수 있으리라는 기대에서 외설과 예술의 경계에서 작업하는 페미니스트들은 비천함으로 규정되는 모계 질서와 법과 언어의 부계 질서 사이의 경계를 허물고 ‘포스트젠더’라는 새로운 질서를 대두시키고자 한다. 비천함과 외설로 대변되는 여성적 그로테스크는 여성을 종속시키는 남근적 주도권에 대한 위협이다.

비천함의 전략과 포르노 재현으로 지배적인 약호와 고정된 정체성을 혼

434). Schneider, *The Explicit Body*, pp. 15-16.
435). 앞글, p. 17.
436). Tamblyn, "The River of Swill," p. 13.

란시키고자 하는 셔만, 핀리, 배리, 잔도 등의 그로테스크 작업에 맥카시, 바니 등 남성 작가들이 동참하고 있다. 이들에 앞서 앤디 워홀 Andy Warhol은 일련의 '지하 영화 underground film' 제작으로 남성적 그로테스크의 선구자로 자리매김 되고 있다. 초기에 그는, 잠자는 남자의 모습을 고정 카메라로 8시간 촬영한 1963년의 <잠 Sleep>[그림102]에서와 같이, 카메라의 수동성을 실험한 아방가르드 영화로 출발하였다. 점차 그는 동성애자, 성도착자, 마약 중독자, 정신이상자 등 자신 주변의 '프릭 freak'들을 주인공으로 죽음과 성애를 주제로 하는 그로테스크 영화를 제작하였다. 1974년의 <드라큘라>는 물론, <살 Flesh>(1968), <쓰레기 Trash>(1970), <열기 Heat>(1972)에서 워홀은 동성애, 이성애, 양성애 bisexual등 복합적 성 정체성을 이슈화하고 있다. 대부분의 그의 영화는 카메라로 현실의 인물을 포착하지만 그것은 픽션도 아니고 다큐멘터리도 아닌 중간 형태를 띄고 있다. 정상을 벗어난 사적이고 괴기한 세계의 인물들을 카메라 앞에 세움으로써 그는 현실도 환상도 아닌 비천한 경계적 지대를 형상화하는 것이다.

맥카시 Paul McCarthy는 월경을 상징하는 캐찹과 정액을 암시하는 마요네즈를 주 소재로 사용, 1991년 작품 <보시 버거 Bossy Burger>[그림103]에서와 같이, 그것을 삼키고 토하는 그로테스크한 행위를 통하여 사회적 신체 권위에 도전한다. 그는 음식물로 분비물을 대치하고 있는데, 음식의 찌꺼기가 신체 분비물을 만든다는 맥락에서 보면 음식과 그 찌꺼기는 신체의 외부와 내부에 해당될 뿐이다. 그는 배설의 미학을 통해 신체의 내부와 외부의 구분을 말살할 뿐 아니라, <선원의 고기 식사 Sailor's Meat>(1975), <그랜드 팝 Grand Pop>(1977)[그림104]에서와 같이 여성용 가발을 쓰고 레이스 달린 여성용 팬티를 입은 채 자신의 성기를 노출하거나, 그것에 캐찹을 뿌리는 양성동체적 행위를 통하여 성별 개념을 부인하고, 나아가 일체의 계급구조적 이분법에 도전한다.

매튜 바니 Matthew Barney는 배설물보다는 양성성과 동물성의 표출로 비천한 신체를 재현한다. 그는 비디오 촬영을 위한 '액션'에서 자신을 근육질의 운동가, 여성 가운을 입은 매우 '여성적인' 여인 등으로 변화시킨다. 자신 내부에 기거하는 아니마/아니무스를 변장을 통해 표출하며, 특히 인간 신체와 심리에 깃든

동물성에 주목한다. 1993년의 테이프/설치 작품 <드로잉 억압 Drawing Restraint VII>[그림105]에서는 리무진 속의 2마리의 반인반수를 보여준다. 서로가 서로를 끌어안는 것인지, 뿌리치는 것인지 분명치 않은 몸짓으로 붙었다 떨어졌다하는 이 괴물들의 수수께끼 같은 정체와 알 수 없는 행위가 그로테스크한 긴장감을 불러일으킨다. 바니의 화면은 화려한 색채와 환상적 장치의 사용으로 극도의 사치함과 비천함을 동시에 창출하는데, <크리매스터 Cremaster>연작이 이의 대표적인 경우이다.[437] 자신을 반인반수의 야수로 분장하여 정체를 왜곡시키고 있는 94년의 <크리매스터 IV>[그림106]에서는 화려한 색채와 메스꺼운 형상의 대조가 그로테스크의 극치를 자아낸다. 눈부시게 흰 양복을 입고 빨간 머리에 야수의 뿔자국을 과시하는 바니가 사치스러운 하얀 실내에서 요란한 스텝 소리를 내며 탭댄스를 추고 있다. 그를 동반하는 빨간 머리, 빨간 귀의 3명의 '바니 걸'이 비천함과 그로테스크의 감흥을 배가한다. 노란 경주 복의 선수들과 노란 경주차, 파란 경주 복의 파란 경주차의 경주 장면들이 탭댄스 장면과 교차되면서 반복적으로 나타나는데, 이러한 '초텍스트적' 화면 구성을 통하여 바니가 나타내고자하는 것은 인간의 심층적 공포이다. 테이프 후반부에서 이러한 공포가 가시화된다. 돌출된 융기가 달린 미로 같은 왁스 동굴에 갇힌 야수가 그곳으로부터 탈출하려고 하지만 녹아 내리는 왁스가 온 몸에 달라붙어 탈출의 진로를 막는다. 불가능한 도전을 시도하는 야수의 시지프적 좌절을 통해 바니는 언어의 감옥 또는 상징계의 공포로부터 도피할 길 없는 인간의 실존적 소외를 은유 한다. 그는 정체성 문제, 소외의 문제 뿐 아니라, 신체의 물질성과 그것과 심리적 메커니즘의 관계를 이슈화한다. <높은 문지방 Mile High Threshold: Flight with the Anal Sadistic Warrior>(1991)[그림107]에서는 등산 장비 외에 아무것도 걸치지 않은 나체로 화랑의 천장과 벽면을 기어오르는 운동 묘기를 과시하였는데, 후디니 전통의 곡예나 고도의 신체 훈련을 요구하는 이러한 경기 식의 작업을 통하여 신체의 물리적 한계를 실험하고 동작의 즉물성과 내면 심리의 역학 관계를 탐구한다. 그에게 신체는 물리현상 또는 물질성

---

437). 바니는 1994년의 <크리매스터IV>에 이어 95년에 <크리매스터I>을 제작하였고, 97년에 V를 발표한데 이어, II와 III을 앞으로 제작할 계획이다.

의 메타포에 다름 아니다.

이렇게 그로테스크 바디를 재현하는 후기신체미술가들은 성별을 초월한 '젠더 트러블'에 고심하고, 포스트젠더의 이상을 공유하는 까닭에 작품의 양식이나 내용에서 거의 남녀의 성차이를 보이지 않는다. 또한 표현매체보다는 전달하는 이슈에 주목하기 때문에 매체에 따른 차이 역시 중요하지 않다. 그들은 퍼포먼스, 비디오, 사진을 매체로 작업하는 신체미술가 또는 페미니스트일 뿐이다.

후기신체미술의 또 하나의 전략이자 대표적인 이미지는 몸체로부터 절단된 파편적 이미지이다. 파편적 신체는 신체의 하부지대를 강조함으로써 비천함을 환기시킬 뿐 아니라 통합된 총체를 거부하는 정치적 신체로서 카니발 그로테스크와 언캐니 그로테스크를 표상 한다. 그러나 파편적 신체 이미지는 후기신체미술만의 현상만이 아니라, 이미 다다, 초현실주의와 같은 전전 아방가르드에 의해 공식적 소재로서 사용되었다. 린다 노클린은 현대미술에 나타나는 이러한 절단된 신체 조각들을 '현대성의 메타포'로 간주하였다. <<조각으로 절단된 신체: 현대성의 메타포로서의 신체 파편>>이라는 저서에서 노클린은 20세기 미술에 나타난 "파편화된 신체나 신체의 파편화"의 중요성을 역설하고 있다.[438] 그러나 다다, 초현실주의에 등장하는 절단된 신체, 특히 여성의 신체 부위가 '경이의 기호'로서, 또는 "통합된 총체로서의 신체나 성을 위반하는 의심의 현장"으로 상정되었던 반면에, 포스트모던 예술의 신체 파편은 새롭고 다른 '위반적인 형태'를 제시한다. 노클린은 포스트모던 바디, 또는 포스트휴먼 바디의 파편화 전략에 대해 이렇게 논증한다:

> 예컨대, 루이즈 부르주와의 조각에서는 그 부분/오브제가 모더니스트 합리성과 형식주의 추상의 전복자로서, 또한 비천함을 유아적 욕망과 젠더/혼성으로 변성시키는 형식에 의해 비천함을 재 도입하는 승리의 현장으로 기능한다. 의사(擬似)신체를 촬영한 신디 셔만의 마술적 사진작업에서는 여성의 성기가 극단적으로 탈주물화 되고, 로버트 메이플도르프의 유혹적인 절단 이미지의 사진에서는 남성기관의 탈숭고화 - 또는 순화 - 의 효력이 발생한다. 이 작가들과 그 밖의 다른 예술가들의 시각에서 보

438). Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (London: Thames and Hudson, 1994), p. 53.

> 면 포스트모던 바디는 고유하게 조각난 신체로 개념화된다: 그들의 작업에 의해 통합되고 분명하게 성별화된 주체라는 개념이 혐의의 대상이 된다.[439]

신체의 파편 이미지를 통하여 그로테스크를 수행하는 대표적인 페미니스트 신체미술가로 키키 스미스 Kiki Smith를 들 수 있다. 그녀는 수족, 두상은 물론, 늑골, 자궁과 같은 신체 내부기관, 심지어는 신경, 근육, 난자, 정충[그림108] 등 비가시적인 부위까지 재현의 대상으로 삼는다. 또한 <용기들 Jars>(1990)[그림109]에서와 같이 침, 가래, 눈물, 콧물 등 분비물까지도 신체의 일부로 파악하여 그것을 용기에 담아 전시한다. 그녀는 이렇게 신체의 비천한 부위에 주목함으로써 머리, 눈 등 주요기관 만을 우선시하는 신체의 계급구조를 탈피하고자 하는 것이다. 파편화된 신체, 비천한 신체의 재현을 통해 종교, 의학, 예술, 언어의 감옥으로부터 신체를 해방시키기 위한 그녀의 신체미술은 그러므로 해부학보다는 사회병리학에 가깝다. 로버트 고버 Robert Gober 역시 파편적 신체의 재현으로 파편화되는 신체의 폭력을 고발한다. <벽지의 숲 wallpaper Forest>(1992)[그림110]에서는 구두를 신고 있는 하체가 바닥에 널브러져있고 나무 위에는 악보로 화한 하얀 엉덩이가 걸려있으며, 중앙에 인체부위들 보다 크게 그려진 자이언트 시가가 주인공처럼 자리잡고 있다. 절단된 신체, 담배, 신발 등, 전체로부터, 관계로부터 이탈한 그로테스크한 파편들이 소모와 소외와 죽음을 은유 하는 동시에 '언캐니'한 실존적 공포를 자아낸다.

파편 이미지는 그로테스크 비디오의 전략이자 양식적 특성이기도 하다. 몽타주 편집에 의한 파편 이미지가 바로 해체주의 비디오의 특징으로서, 비디오는 파편 이미지를 산출하기에 가장 적합한 매체가 된다. 비디오 작가들은 매체의 특성을 이용하여 신체의 파편화와 그 제유적 효과를 극대화시킬 수 있다. 상기한 실버, 잔도, 베닝은 물론, 밀너, 그린, 컨딧 등 그로테스크 비디오의 주역들은 파편화를 그로테스크 비디오의 제일의 전략으로 삼아 부계적 의미의 총체성에 도전할 뿐 아니라 완전무결함이라는 고전주의 이상을 붕괴시키고자 한다. 언캐니 그로테

---

439). 앞글, pp. 54-55.

스크의 전형적 사례인 마네킹 인형을 가족의 일원으로 등장시키는 세리 밀너의 <마이크로 전쟁>은 '텍스튜얼 콜라주'로 불릴 만큼 파편적 이미지에 의존하고 있으며, 그린은 <야구장의 스파이>에서 남성을 대상화시키려는 시각의 역전을 위하여 실제로 야구선수들의 근육질 육체를 카메라 앵글을 통하여 파편화시키고 있다. 허벅지, 사타구니, 엉덩이들을 그들의 몸으로부터 분리시킴으로써 남성적 신체의 재현 약호를 위반하고, 그들의 몸을 하나의 파편화된 물질로 육화시키는 것이다.

그러나 누구보다도 시실리아 컨딧에게서 파편화를 통한 그로테스크 비디오의 정수를 만나게 된다. 그녀의 파편화 작업은 '이중화'와 '고립화'라는 두 가지 전략에 의존한다. <살갗 밑으로>의 대표적인 이미지는 꿈꾸는 미녀의 환상적인 얼굴이 부패된 신체, 입 벌린 해골과 교차되는 이중 이미지이다. 이 이중 이미지는 이야기 속의 여주인공이 자신과 살해당한 여인을 동일시하는 이중 주체, 또는 이중 신체를 재현한다. 바흐친이 말하는 이중 신체는 자신과 타인, 자신과 세상, 내부와 외부가 하나로 만나는, 죽음으로부터 새 생명이 태어나는 변이의 신체이다.[440] 주인공의 아름다운 얼굴이 부패해서 해골이 되고 썩은 해골로부터 미녀가 되살아나는 이중 이미지에서 단일한 신체를 제시하지 않는 카니발 그로테스크의 전형적 이미지를 발견하게 된다[그림111]. 다음으로 고립화 전략은 '클로즈업' 수법에 의한 신체 부위의 고립과 확대를 의미한다. <살갗 밑으로>의 대표적인 이미지 가운데 하나가 붉은 입술과 하얀 치아의 확대 장면이다[그림112, 113]. 컨딧은 입이 신체의 가장 그로테스크한 부위라는 바흐친의 이론을 입증이라도 하듯이,[441] 고립된 입, 벌어진 입의 이미지를 테이프 전체에 걸쳐 반복적으로 보여준다.

컨딧은 프로이트가 열거하는 언캐니한 공포의 대상 - "절단된 수족, 잘린 머리, 손목으로부터 잘려나간 손, 춤추는 발"[442] - 을 연상시키는 수족, 머리카락 등 조각난 신체의 파편 이미지로 언캐니 그로테스크를 환기시킨다. 그러나 <살갗 밑으로>가 제공하는 그로테스크한 효과는 파편화의 감각을 조장시키는 간질병 경련 장면에서 최고조에 달한다. 프로이트가 이미 간질병이 환기시키는 언캐니한 감

---

440). Bakhtin, *Rabelais and His World*, pp. 317-38.
441). 앞글, p. 317.
442). 본 논문 213 쪽 참조.

정에 대해 언급하였지만, 살해된 옛 애인의 발작 장면을 흑백 클립으로 보여지는 실제 남자 환자의 경련 하는 모습과 교차시키면서 컨딧은 언캐니한 공포감의 실체를 경험케 한다[그림114].

파편적 이미지 이외에도 컨딧은 음식과 식인, 파괴와 부활을 소재로 라블레와 바흐친을 거쳐 해러웨이의 사이보그로 계승된 저항적인 그로테스크를 형상화하고 있다. 그로테스크의 전형적 이미지 가운데 하나가 노파와 노파의 부패해 가는 늙고 낡은 몸이다. <질투의 뼈가 아니건만>은 '임신한 추한 노파'를 연상시키는 82세의 소피에 관한 이야기이다[그림115, 116, 117]. 노파의 몸, 그로테스크한 늙은 몸으로부터 늙은 여성에 대한 편견, 연령차별주의가 유래한다. 그러나 노파혐오증은 무엇보다 임신한 노파에 대한 전통적 저주로부터 유래한다. 늙은 남성이 아버지가 될 때에는 정력 좋은 남성으로 인정받는 반면, 폐경기 여성의 임신은 자연법칙에 어긋나는, 자연법칙을 교란시키는 혐오의 대상이 된다.[443] 그로테스크 이미지는 <미시간에서 일어날 수 있는>에 나오는 가면 모티프에서도 발견된다[그림118]. 이 테이프의 남자 주인공 아더는 양복에 동물가면을 쓰고 등장하는데, 바흐친에 의하면, 가면은 그로테스크의 본질이다: "가면은 민속문화의 가장 복합적인 주제"로서, "변화와 재생의 기쁨에 관계"되고 "단일성과 동질성의 부인을, 자신과의 일치의 거부"를 의미하며, 그것을 통해 "전환, 변형, 문화적 경계의 침범"을 수행한다.[444]

카니발 그로테스크 이미지의 커다란 특징 가운데 하나가 '연회 이미지'이며, 그것은 음식, 특히 식인 모티프와 연결된다. 그로테스크의 표본적인 영화 <델리카트슨>, <요리사, 도둑, 아내, 그리고 그녀의 정부> 역시 식인을 소재로 하고 있지만, <미시간에서 일어날 수 있는>은 샤론과 재니스가 아더의 시체를 요리하고 먹는 '식인'의 축제라는 점에서 더욱 그로테스크하다[그림119, 120]. 식인주의는, 마가렛 모스가 논의했듯이, '먹고 먹히는' 병합의 변증법에 관계되는, 사이보그 '구강논리'의 가장 중요한 개념이다. 사이보그의 식인주의 환상은 결국 음식과 식욕에

---

443). Woodward, "From Virtual Cyborg to Biological Bomb," p. 61.
444). Bakhtin, *Rabelais and His World*, pp. 39-40.

대한 환상으로서, 그것은 음식에 대한 발라드 J. G. Ballard의 다음과 같은 문구에 의해 대변된다: “음식에 대한 우리의 쾌락은 우리가 우리를 먹는다는 생각에 대한 한없는 미각 욕구에 그 연원을 두고 있다”[445]

그로테스크란 공포와 희극, 추함과 아름다움과 같은 상반된 장면의 충돌이 빚어내는 엇갈린 감흥이라는 필립 톰슨의 정의를 이미 인용한 바 있지만, 컨딧 그로테스크 비디오의 또 하나의 특징은 아름다움과 그로테스크함의 교묘한 혼합에 기인한다. 그녀는 끔찍한 이야기 내용과 소름끼치는 모티프들을 극도로 아름다운 이미지와 색채로 재현하고 있는데, 그러한 대조가 그로테스크한 감흥을 더욱 고조시킨다. <살갗 밑으로>, <미시간에서 일어날 수 있는>에 등장하는 여주인공의 아름다운 용모, 화려한 꽃송이로 둘러싸인 채 잠들어 있는 그녀의 환상적인 모습, 자유분방한 붓질처럼 화면을 가로지르며 추상 광경을 만드는 물결치는 머리카락, 노랗고 파란 원색의 배경 화면 등은 그 자체가 하나의 낭만적이고 환상적인 그림이다. 이렇게 그로테스크한 아름다움은 매튜 바니 비디오의 특징이기도 하다. 바니의 <크리매스터>가 과시하듯이, 그의 화면은 노랑(경주차와 선수)과 파랑(경주차와 선수), 순백(실내장면과 자신의 의상)과 빨강(자신의 머리카락과 ‘바니 걸’의 두 귀) 등, 강렬한 색채 대비로 화려함과 사치함의 극치를 이루는데, 그것이 보는 이의 감각을 마비시키는 그로테스크의 절정을 창출한다.

컨딧과 바니의 비디오가 시각적 화려함으로 그로테스크를 증폭시킨다는 점에서는 유사하지만, 컨딧의 비디오가 화자의 이야기로 들려지는 내러티브인 반면, 바니의 테이프는 서술 아닌 영상에 의존하는 비서술적 비디오라는 점에서 상이하다. 바니의 비디오는 간간이 들리는 단음의 실로폰 소리, 전화 벨 소리, 물방울 떨어지는 소리, 탭댄스 소리, 자동차 소리를 제외하면 숨막히는 정적이 긴장감을 불러일으키는, 재현적이면서도 추상적인 작품이다. 바니의 작품이 시적이라면 컨딧은 소설적이다. 실로 컨딧 비디오의 특징이자 그로테스크를 위한 최대 전략은

---

445). J. G. Ballard, "Project for a Glossy of the Twentieth Century," Crary and Kwinter eds., *Incorporations*, p. 227. (Morse, "What Do Cyborgs Eat?," p. 161에서 재인용).

내러티브 자체에 있다. 환상적인 동화를 방불케하는 컨딧의 내러티브는 카니발 축제나 소설과 마찬가지로 사람들 간의 소통을 추구하고 인생의 본질을 다루는 대화적 담론이요, 인생 장르에 속한다. 그것은 또한 발터 벤야민 Walter Benjamin이 말하는, 화자와 청취자간의 상호성을 성취하고 공유된 경험과 그 과정을 강조하는 '구전 이야기 storytelling' 전통에 속한다.[446] 이러한 카니발적, 구전적 내러티브를 통하여 그녀가 전달하고자 하는 것은 "말해지지 않은 어떤 것", "말할 수 없는 어떤 것"이다. 로라 킵니스가 주장하듯이, 컨딧은 말할 수 없는 것을 말하기 위하여 그로테스크를 사용한다.[447] 말할 수 없는 것이란 바로 존재하지 않는 여성, 위기의 여성성일 것이다. 그로테스크는 결국 지식의 새로운 형태로서 그것은 위반의 언어로 구사된다. 패트리시아 멜렌켐프 Patricia Mellencamp가 논평하듯이, "컨딧의 전복적인 아이러니, 달콤하고 끔찍한 이야기는 폭력이나 시선으로 여성을 강압적으로 복종시켜왔던 사회의 처방과 금기를 격퇴시킴으로써 올바르지 않은 것으로 치부되어 숨겨졌던 것을 보고 듣게 한다".[448]

컨딧을 비롯한 2세대 페미니스트들의 그로테스크 비디오는 여성의 언어로, 여성의 음성으로 말해진 여성의 이야기이다. 여성들은 자기 나름대로의 언어를 갖는다. 여성들이 "남성적 발언의 생태학을 방해하고 왕같은 남성 담론을 떨쳐버릴 때에" 여성적 힘의 세계로 진입할 수 있다.[449] 남성 담론을 떨쳐버릴 여성의 언어가 바로 그로테스크이며 페미니스트 비디오 미술가들은 그로테스크 전략을 구사하여 페미니즘 위반과 전복을 꾀한다.

---

446). Walter Benjamin, "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov," *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969), pp. 83-109.
447). Kipnis, "Female Transgression," p. 344.
448). Patricia Mellencamp, "Uncanny Feminism, the Exquisite Corpes of Cecelia Condit," *Afterimage* no.4 (September 1986), p. 13.
449). 앞글.

결 론

본 논문은 페미니즘이 비디오 미술에 개입한다는 전제에서 출발하였다. 속성 상 포스트모던 매체이면서 예술적 실천에서 모더니즘을 수행하는 비디오 미술의 현상에 페미니즘이 개입하여 그것을 모더니즘 국면에서 포스트모더니즘 국면으로, 또는 보수적 포스트모던 국면에서 저항적 포스트모던 국면으로 전환시킴으로써 명실상부한 정치예술, 페미니즘 미술로 만든다는 것이다. 이것이 페미니즘 비디오의 의의로서, 본 논문은 그것을 논증하기 위하여 II부에서 그것의 제 양상들을 살펴보고 III부에서 쟁점으로 부각된 두 가지 주요 특성을 고찰하였다.

페미니즘 비디오의 양상을 논의하기 위하여 우선 여성 작가들의 비디오 작업을 미학적 비디오와 정치적 비디오로 대별하여 각 범주의 비디오가 어떻게 페미니즘을 수행하는지를 알아보았다. 비디오 퍼포먼스, 설치/조각, 비디오그래피 작업을 하는 미학적 비디오의 작가들이 미학이나 은유를 사용하는 소극적인 방법으로 페미니즘을 수행했다면, 정치 비디오의 주역들은 다큐멘터리, 내러티브 양식을 통하여 적극적 차원의 페미니즘 비디오를 성취하였다. 1세대 페미니즘 비디오와 다르게 2세대에 이르면 이러한 미학과 정치의 구별이 무의미해졌다. 2세대 페미니스트들은 일체의 이분법을 거부하는 해체주의를 수용, 미학과 정치뿐 아니라 개인과 사회, 남성과 여성의 구별을 초월하는 해체주의 비디오, 동성애 비디오를 산출하였다.

페미니즘 비디오의 양상들을 1세대와 2세대로 나누어 고찰하는 가운데 두드러진 2가지의 특성이 나르시즘과 그로테스크이다. 나르시즘은 비디오 미술의 고유 미학으로서, 또한 페미니즘 미술의 주요 소재 중의 하나로서 비디오와 페미니즘 양자에 작용하는 페미니즘 비디오, 특히 1세대 페미니즘 비디오의 핵심 개념이다. 그로테스크는 성적 정체성의 문제를 신체에 직결시키는 새로운 페미니즘 담론으로서 이는 2세대 페미니즘 비디오의 특징을 마련하는 또 하나의 주요 요소이다. 나르시즘은 페미니즘 미술과의 관계에서 긍정과 부정의 이원적 양상을 보여왔

다. 여성의 자전적 경험을 쟁의화시킨다는 맥락에서 나르시즘은 페미니즘에 유익하게 작용하고 때로는 그것을 위한 하나의 전략으로 사용되었다. 그러나 이러한 본질론적 입장을 거부하는 사회주의 계열의 페미니즘 시각에서 보면 자기애적이고 자기노출적인 나르시즘은 자성과 자아검증을 요구하는 페미니즘과 무관하거나 그것에 유해하다. 나르시즘은 결국 여성적 나르시즘과 동일시되면서 차별의 의미를 지니는 것인데, 페미니스트들이 그것을 옹호하거나 거부하거나 간에 그러한 의미에서 페미니즘 미술의 주요 쟁점으로 부각된 것이다. 그로테스크 역시 여성적 그로테스크라는 성별 개념을 함의하지만, 여기서는 차별의 의미보다는 초월의 의미를 내포한다. 여성적 그로테스크는 성별의 구분을 무효화시키는 '포스트젠더'의 감수성으로 페미니즘의 지평을 확장시킨다. 나르시즘이 대남성의 개념이라면 그로테스크는 초성별의 개념으로 비디오 미술에 개입, 페미니즘 비디오를 성취하는 것이다.

본 논문은 결국 비디오 미술에의 페미니즘 개입 현상을 나르시즘과 그로테스크라는 두 가지 개념으로 논증한 셈이다. 요컨대 나르시즘과 그로테스크가 페미니즘 비디오의 내용과 의미로 작용하였다는 것인데, 이 두 가지 개념의 분석과 해석을 통해 페미니즘 비디오의 미학적, 정치적 의미를 파악하게 된 것이다. 특히 여기서 나르시즘을 보편적 나르시즘과 여성적 나르시즘으로 차별화하고, 그로테스크를 '포스트휴먼' 또는 '사이보그'에 관계시킴으로써 기존의 두 개념을 확장, 발전시키고 있는데, 두 개념의 도출과 개념상의 확장이 본 연구의 자그마한 성과라고 말할 수 있다.

본 논문은 페미니즘 비디오의 의의를 비디오 미술에 대한 페미니즘의 개입이라는 맥락에서 찾고 있지만, 비디오가 매체로서 페미니즘 미술에 어떠한 기여를 하였는지 살펴보는 것이 페미니즘 비디오를 평가하는 또 하나의 방법이 될 수 있다. 매체적 측면에서 볼 때 비디오는 여성에게 불리한 기술적 매체라는 점에도 불구하고 2가지의 유리한 점을 내포하고 있다. 그 첫째는 비디오가 새로운 매체로서 성차별의 역사를 갖고 있지 않았다는 점이다. 즉 성별과 연령에 따른 계급구조가 아직 수립되지 않아 다른 장르에 비해 여성들이 동등한 출발을 할 수 있

었다는 것이다. 물론 비디오 미술의 역사화, 제도화의 과정에서 여성 비디오, 특히 페미니즘 비디오가 체계적으로 소외되기는 하였지만, 여성 작가들이 '새로운 매체'라는 이점을 만끽할 수 있었으며, 이 새로움이 바로 비디오를 페미니즘 매체로 등용한 한가지 요인이 되었다. 페미니스트 작가들이 페인팅이나 전통 조각보다는 퍼포먼스나 수예와 같은 새로운 매체를 선호한 것 역시 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

둘째는, 퍼포먼스나 수예가 속성적으로 페미니즘에 유효한 매체가 될 수 있었듯이, 비디오 역시 속성 상 여성이나 페미니즘 미술에 효과적이었다는 사실이다. 비디오는 무엇보다 여성 특유의 경험을 전달하기에 적합한 사실적이고 내러티브한 매체이다. 여성 작가들은 비디오의 서술적이고, 기록적이고, 사실주의적인 측면에 주목, 비디오 다큐멘터리, 내러티브라는 여성 양식을 개발하였다. 비디오가 여성에게 효력이 있었던 것은 단지 다큐멘터리, 내러티브 양식만이 아니었다. 페미니즘과 무관해 보이는 프로세싱 작업 역시 이미지의 속성 상 여성성을 위배하기보다는 그것에 부합, 여성 양식으로의 가능성을 제시하였던 것이다. 부언하자면, 시간 속을 흐르는 비디오 이미지의 비고정성이 여성적 특성에 기초한 여성 양식, 예컨대 셜리 캐니다가 타자적 차이로 제기한 여성 추상 양식인 "불완전하고, 잠정적이고, 비고정적이고, 애매모호한" 특성과 일치한다는 것이다. 캐니다 뿐 아니라, 여성 문체를 여성의 신체적 특징에서 도출해낸 뤼스 이리가리도 여성적 특징을 "복수적이고 동시적이고 촉각적이며 액체적"라고 피력하고 있는데, 이 역시 비디오 이미지의 특징을 그대로 반영한다. 비디오 양식이자 여성 양식으로 언급되는 이러한 특성들은 동시에 포스트모더니즘의 양식적 특성들로서, 이로부터 비고정적이고, 복수적이고, 애매모호하고, 촉각적이고, 액체적인 포스트모던 양식이 바로 비디오 양식이자 여성 양식이라는 등식이 성립된다. 물론 이러한 등식이 부계적 개념의 여성성을 옹호하는 본질주의의 한계를 드러내지만, 최소한 비디오가 남성이나 모더니즘에 관계되기보다는 오히려 여성 양식, 포스트모던 양식으로 더욱 유효할 수 있다는 점을 시사한다. 즉 비디오 양식은 고정되고, 단일하고, 분명하고, 시각적이고, 고체적인 남성 양식, 모더니즘 양식에 대립되는 바, 비디오 미술

에 대한 페미니즘 간여란 결국 비디오의 매체적 속성, 특히 이미지의 양식적 특성으로의 복귀를 의미한다.

이와 같이 매체 상의 이기를 취한 페미니즘 비디오는 동시대의 수예, 퍼포먼스와 함께 페미니즘 미술의 주요 장르로 기능 하였다. 수예가 급격한 파급효과에도 불구하고 그것의 미학적 한계 때문에 70년대의 현상으로 끝난 반면에, 퍼포먼스와 비디오는 90년대를 지나는 오늘날까지 가장 영향력 있는 페미니즘 장르로 인식되고 있다. 퍼포먼스와 비디오는 정치적, 미학적 차원에서 페미니즘 미술로서의 무한한 가능성을 가지고 있을 뿐 아니라, 비디오 퍼포먼스 또는 퍼포먼스 비디오라는 이름으로 상호 결합함으로써 서로의 영역을 넓히고 효과를 강화시키고 있다. 퍼포먼스와 비디오는 이렇게 밀접한 관계를 유지하면서도 페미니즘 장르로서는 서로 경쟁적이다. 퍼포먼스는 신체를 직접적인 매체로 사용하는 까닭에 좀더 정치적이고 도발적일 수 있으며, 관객의 참여도가 높아 페미니즘 내용의 전달이나 의식 고양 면에서도 더욱 효과적이다. 반면에, 수동적 시청에 의존하는 비디오는 퍼포먼스처럼 선동적이지는 않지만 양식적, 미학적 측면에서 좀 더 다층적이고 은유적이다. 예컨대 나르시즘과 그로테스크가 퍼포먼스에서는 직설적으로 표출되는 한편, 비디오에서는 기계적 은유의 방식으로 나타난다. 조나스, 벤글리스의 작업이 예증하듯이, 나르시즘 비디오에서 주체는 관객 앞에서 행위 하는 자기노출적 퍼포머와는 달리 피드백 반영을 통하여 내면적인 탈자아의 상황을 우선적으로 경험하며, 그러한 상황을 통해 여성적 나르시즘을 희석시킨다. 그로테스크 역시 비디오 특유의 시청각적 효과로 의역된다. 비디오 화면을 제2의 피부에 유추시키는 컨딧은 '살갗 밑'의 내면심리가 외부로 흐르는 듯한 비디오 '표피'를 통해 신체적 그로테스크를 전달하며, 잔도 역시 비디오 특유의 흑백 이미지를 통해 레즈비언 성애를 촉각화한다. 특히 이념으로 경직된 1세대와는 달리 정치에 재미와 유흥을 가미하는 2세대 비디오 페미니스트들은 해체주의 특성을 살려 퍼포먼스가 제공하지 못하는 시각적 풍요를 제공하는데, 이들의 작업과 함께 페미니즘 비디오 뿐 아니라 페미니즘 미술 자체의 미학적 지평이 넓혀진다.

페미니즘 비디오는 또한 페미니즘 영화와의 상호 연관 속에서 그 영역을

확장시키고 정치미술로서의 효력을 배가하고 있다. 물론 영화가 좀 더 관객지향적이고 대중적인 반면에 비디오는 작가중심적이고 예술적이라는 차이점을 내포하고 있지만, 페미니즘 비디오와 영화는 모두가 영상예술과 정치예술로서 미학과 정치를 공유하는 유사 장르들이다. 특히 이 두 장르에서 공통적으로 제기되는 이슈들이 바로 나르시즘과 그로테스크이다. 예컨대 이본 레이너의 예술적 실험영화나, <에얼리언>, <엑소시스트>와 같은 할리우드 공포영화는 모두가 (탈)나르시즘 비디오나 그로테스크 비디오와 마찬가지로 여성의 정체성이나 여성적 비천함을 주제화하고 있다. 그러나 영화와 비디오에서의 나르시즘과 그로테스크를 동일한 것으로 간주할 수는 없다. 나르시즘 경우 비디오에서는 그것이 자기반영을 대하는 작가 또는 관객의 자기분열적 상황을 의미하는 반면에, 영화에서는 극중 인물과 (남성)관객의 동일화를 의미한다. 그로테스크 경우, 60년대 영화에서 이미 그 전형 prototype들이 발견되고 있지만, 그렇다고 비디오가 영화를 단순히 모방, 계승하고 있다고는 볼 수 없다. 8미리 필름 촬영을 비디오로 재녹화하여 특수 효과를 내는 컨딧의 경우에서처럼, 비디오 제작자들은 영화 수법을 사용하는 한편, 디지털 편집, 합성 이미지 등 기존의 영화가 줄 수 없는 매체적 특성을 살려 그로테스크의 효과를 증폭시킨다.

그로테스크와 비천함의 맥락에서 페미니즘 비디오는 퍼포먼스, 영화와 함께 상징계의 질서를 위반하는 전격적인 페미니즘 장르로 자리를 굳힐 것이라고 전망할 수 있다. 종교의 역할이 축소되고 그것의 정화적 기능이 약화된 지금, 종교 대신 예술을 통하여 비천함을 순화시키는 오욕의 제식이 치러진다. 부계 법이 제정한 금기와 수치와 죄의식 이전의 모성적 낙원으로 되돌아가기 위하여, 주체는 신체 분비물과 오물로 비천함을 유희한다. 오욕적 제식의 현대적 형태로서의 그로테스크 비디오를 통하여 작가와 관객 모두가 원초적, 자연적 모성과의 합일이라는 페미니즘의 궁극적 명제에 도달할 수 있을 것이다.

그로테스크 비디오는 또한 남성적 언어를 무효화시킬 여성적 언어로서 정치적 의미를 지니며, 동시에 기존의 페미니즘을 대치할 대안의 담론으로도 효력을 갖는다. 현재 페미니즘의 과제는 단일성으로부터 탈피하여 여성들 사이의 차이,

여성들 내부의 차이를 이슈화하는 것이다. 남녀의 성차이에 주목하는 과거 개념의 차이의 페미니즘 대신에, '이질성의 원칙'에 의거하여 '여성들 간의 차이'에 주목하는 복수 차원의 새로운 '차이의 페미니즘'이 요구되는 것이다. 컨딧, 잔도와 같은 페미니스트들은 "주체로서의 여성, 대서사보다 사적인 이야기, 패로디와 조크와 아이러니, 응시이론의 비판과 재구성, 경계의 침입" 등을 이슈화하는 이질성의 전략으로 남근 파워와 재현체계를 전복시킬 뿐 아니라, 영원한 여성상에 대립되는 "모순 속의 이질성"을 대두시킴으로써, 식민주의, 양극성, 계급구조, 타자성을 극복하는 차이의 페미니즘을 수행하고 있다.[450]

페미니즘 비디오 미술은 결국 그것이 미학적 비디오이건, 정치적 비디오이건 또는 미학과 정치를 동시에 수렴하는 해체주의 비디오이건 현대의 대표적인 정치예술로 꼽힐 수 있다. 시대마다 예술의 개념이 바뀌듯이, 정치예술도 시대에 따라 그 모습과 내용이 달라지는데, 페미니즘 미술은 부계 전통을 전복하는 아방가르드/포스트모던 예술의 모계적 번안이라는 점에서 현대 정치예술의 한 형태라고 규정할 수 있다. 핼 포스터의 주장처럼, 현 정치예술은 계급적 주체를 재현하는 사회적 리얼리즘이나 다다적 무정부주의가 아니라 젠더와 인종의 사회적 재현을 비판하는 문명비판적 차원의 해체주의 예술이다.[451] 포스터는 전전의 역사적 아방가르드와 그들을 계승한 60년대의 아방가르드로부터 포스트모더니스트들을 차별화하기 위하여 아방가르드의 '위반 transgression'과 포스트모더니스트의 '저항 resistance'을 구별하고 있는데, 그가 말하듯이 아방가르드 위반을 정당화시켰던 두 가지 원칙, 즉 문화적 한계에 대한 도전과 사회 해방의 목표가 무의미해진 후기산업사회에서는 혁명이나 해방 대신에 기존 체제에 저항하는 해체 전략이 요구된다.[452] 현대와 같이 이질적 요소로 구성되는 새로운 사회질서에서는 '위반' 대신 '저항'을 목표로 하는 새로운 해체주의 기획이 요구되는데, 그러한 요청에 부응하

---

450). Mellencamp, "Uncanny Feminism," p. 13. Mellencamp, "Images of Language and Indiscreet Dialogue," p. 100.
451). Hal Foster, "For a Concept of the Political in Contemporary Art," *Recodings*, p. 149.
452). 앞글, pp. 150-53.

는 한가지 대안이 페미니즘이다. 여성, 레즈비언이 그 자신의 정체성으로 저항적 정치예술을 수행할 때에 기존의(남성적) 아방가르드의 위반과 그 충격의 효과는 그 빛을 잃는다. 부계사회에서의 여성 재현을 의심하는 것으로 출발하는 페미니즘 정치예술은 주어진 재현의 관례를 따르는 것이 아니라 그것을 제어하는 사회 과정과 문화 장치를 폭로함으로써 부계 질서에 도전하며, 그럼으로써 새로운 (여성적)재현의 질서를 수립한다.

페미니즘 비디오 미술은 부계적 재현의 해체를 목표로 하는 현대 저항적 정치예술의 한 형태이자, 도널드 카스핏의 용어를 빌리자면 70년대에 꽃피운 의식예술의 총화이다. 카스핏은 70년대 현대미술의 특징을 정치예술의 부활로 파악하고, 그것을 "의식 있는 예술"로 규정하는 동시에 "순수형식의 예술"(형식예술)에 대비시켰다.[453] 형식예술이 감상적이고 양식중심주의적인 반면에, 의식예술은 삶과 예술 양자에 관계되며 모던 양식을 미학적 목적 이상의 것을 위해 사용하는 내용이 있는 예술, 즉 "깨물 것이 있는" 예술이다. 의식예술의 주역들, 특히 마사 로슬러, 비토 아콘치와 같은 비디오 미술가들은 정보를 기초로 그릇된 정보의 모순을 적발, 이슈화하였다. 정보사회의 탈신비화를 위해 정보를 사용하고, 비디오와 같은 미디어 포맷을 그대로 사용하여 전쟁, 문화의 고갈, 인종차별주의, 성차별주의를 고발한 이들과 함께, 현대의 정치예술은 사회체제 모순의 위기를 알려주는 '양심 conscience'과 '자각 consciousness' 모두에 관계되는, 즉 양심의 형태로서의 자각적인 의식예술로 승화되는 것이다.

페미니즘 비디오는 아방가르드 위반을 포스트모던 저항으로 대치시킨 현대의 정치예술이자 의식예술 최전방에 위치한 정보예술이다. 그럼에도 불구하고, 역으로 그렇기 때문에, 페미니즘 비디오는 아직도 비디오 미술의 변방에 머물고 있다. 이러한 불평등은 기본적으로 여성이나 페미니즘에 대한 일반적인 편견에서 비롯되지만, 직접적으로는 비디오 미술이 특수한 장비와 기술 그리고 경우에 따라서는 큰 경비를 요구하는 기술적 예술이라는 점에 기인한다. 현실적 여건에서 여성은 기술에 접근할 기회를 갖는 것이 남성보다 훨씬 어려울 뿐 아니라, 무엇보다

---

453). Kuspit, "Art of Conscience," n.p.

여성은 기술과 전혀 무관한 성으로 인식되어 왔다. 미술사적으로도 비디오 미술 이전의 테크놀로지 예술에서 여성 작가들의 존재가 거의 알려지지 않고 있다.[454]

시몬 페니 Simon Penny는 기술이란 기본적으로 남성적 시각에서 규정된 남성적 담론으로서, 가상현실과 같은 첨단의 디지털 기술 역시 부계적 계몽주의 기획의 연장이라고 토로하고 있다. 즉 신체를 멸시하는 기독교 교리는 데카르트의 정신/육체 이분법에 의해 계승되었고, 그것은 다시 신체를 혐오하는 가상현실로 이어진다는 것이다.[455] 페니가 주장하듯이, 물질적, 감각적 신체 대신에, 시선화되고 정신화된 비물질적 신체가 지배하는 가상현실은 그 자체가 정신/육체 이분법의 현주소이자, 기독교적이고 부계적이고 남근적인 성차별의 현장이다. 이러한 맥락에서 넬 텐하프 Nell Tenhaaf는 테크놀로지의 철학은 여성적인 것을 은유화하고 주변화하는 방식으로 남성적 시각에 의해 형성되었다고 고발한다: "기술에의 요구는 기술의 전문성에 대한 남성적 독점을 조장하고 그것에 의해 강화되었다. 그럼으로써 기술적 발전에 대한 여성들의 역사적 공헌을 축소 또는 배제하였다".[456]

기술의 역사에서 여성이 망각, 소외되는 여성의 '비가시성' 때문에 기술의 근본적 '재구성'이 요구된다는 텐하프의 주장을 옹호하듯이, 현대 페미니즘은 성과 타자의 문제를 인공두뇌학이나 생명공학에 연관시킴으로써 기술 담론의 재구성을 시도하고 있다. 생명공학을 성차별주의, 연령차별주의에 관계시키는 캐슬린 우드워드는 인공출산이라는 생명공학의 일차적 과제가 여성의 문제와 직결되며, 그것이 남녀의 힘의 관계를 동요시키는 까닭에 생명공학이 학계에서 자리잡지 못하고 있다고 지적한다.[457] 생명공학의 또 하나의 과제인 연령전환기술이나 장수기술 역시

---

454). 테크놀로지 미술의 기원을 어디로 잡던지 간에 여성은 그 역사에서 배제되어 있다. 초기 테크놀로지 미술을 산출한 러시아 구성주의, 바우하우스는 물론 전후의 '키네틱 아트', '라이트 아트'에도 여성의 자취를 찾아 볼 수 없다. 여성의 출현은 비디오 미술과 함께 시작되는데, 이러한 사실은 비디오 미술이 타자인식에 기초한 포스트모더니즘, 페미니즘과 동시대의 산물이라는 점과 무관하지 않다.

455). Simon Penny, "Virtual Reality as the Completion of the Enlightenment Project," *Culture on the Brink*, pp. 231-248.

456). Nell Tenhaaf, *Machine Culture*.(앞글, p. 238에서 재인용).

457). Woodward, "From Virtual Cyborg to Biological Bomb," pp. 54, 61, 63.

배척의 대상이다. 자본주의, 산업사회, 정보사회는 젊은이를 위한 사회로서 고령에 차별적 의미를 부여하고, 특히 '늙은 여성'을 저주와 소외의 대상으로 삼는다.[458] 생명공학은 이렇게 남/녀, 노/소의 힘의 관계를 불안정하게 만드는 까닭에 부계질서를 위협하는 유해한 기술로 폄하되는데, 성전환 수술, 연령전환 수술이라는 기술적 환상 자체가 성차별주의, 연령차별주의와 같은 남성중심체제의 편견과 모순을 반영한다. 도나 해러웨이는 기술 뿐 아니라 일반 과학이론에 내재한 성차별주의를 고발한다. 자연세계의 진실이 발견되기보다는 구축되는 것이라는 자각에서 그녀는 과학의 성차별 기원을 추적하고, 인종·계급·성의 사회적 관계와 그 역사적 의미를 노출한다. "원숭이, 여성, 사이보그"는 모두가 진화, 기술, 생물학적 서사에서 불안정한 위치를 차지하는 "경계에 사는 괴물들"이다.[459] 현대는 '하이브리드'의 세계로서, 인공적 유기체와 동물적 유기체 사이의 잡종, 즉 사회적 현실과 허구의 혼합인 사이보그를 탄생시킨다. 그것은 남성도 여성도 아닌, 무성의 '비오이디푸스적' 피조물로서, "젠더 없는 유토피아"를 위한 이상적 대안으로 상정될 수 있다. 우드워드의 기술비평이나 해러웨이의 '사이보그 페미니즘'이 지향하는 '포스트젠더'의 이상, 그것이 함의하는 젠더의 비고정성은 여성을 주체로 상정하는 페미니즘의 근원적인 실패를 반영한다. 동시에 그것은 페미니즘 가설로서 논리상의 모순과 위험을 동반하고 있다. '성차별' 폐지를 위하여 '성차이' 마저 말살하는 논리의 비약을 담고 있기 때문이다. 그러나 포스트젠더 개념이 종래는 성차별이 존재하지 않는, 그리하여 페미니즘이 더 이상 필요치 않은 자기폐지적인 상황을 지향하는 페미니즘 목표를 향하고 있음은 인정할 수 있다.

'차별 discrimination'이 아닌 '차이 difference'만이 존재하는 이상적 젠더의 세계를 이룩하기 위하여 페미니즘이 요구된다. 비디오 미술에서의 페미니즘 역시 같은 목적을 공유한다. 여성 비디오 작가들이 기술의 이데올로기가 함의하는 성차별주의를 인식, 기술을 재구축함으로써 남성 중심적인 비디오 문화에 페미니즘 간여를 수행할 수 있을 것이다. 그들의 기술사용이 남성적 용법을 계승하는데

458). 앞글, p. 56.
459). Haraway, *Simiens, Cyborgs and Women*, pp. 1-2.

그치지 않고 남성 위주의 기술을 해체할 새로운 비전을 제시할 때에, 나아가 디지털 비디오, 가상현실과 같은 첨단기술의 남근적 전제를 전복할 대안 기술을 창안할 때에 페미니즘 비디오의 목적이 성취되리라 믿는다.

여성 비디오 작가들의 활동이 그 어느 때 보다 활발한 지금 페미니즘 비디오의 의미를 평가해 보는 이러한 연구가 필요하리라는 확신과 함께, 앞으로 동 분야 논문들이 다수 발표되어 본 논문을 발전시켜 주기 바란다. 페미니즘 비디오의 나르시즘과 그로테스크 양상을 집중적으로 조명한 '나르시즘 비디오'나 '그로테스크 비디오', 또는 페미니즘 비디오를 페미니즘 문학 또는 영화와 비교, 분석하는 '비교 연구' 등이 흥미 있는 주제로 대두될 수 있을 것이다. 이러한 연구의 출현을 기대하는 한편, 본 연구가 페미니즘을 재인식하고 이미 현대미술 장르로 공인된 비디오 미술에 대한 재평가의 기회가 될 것으로 기대한다.

참고 문헌

1. 단행본

Archer, Michael ed. *Installation Art.* Washington: Smithsonian Institution Press, 1994.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World.* Helene Iswolsky trans., Bloomington: Indiana University Press, (1968), 1984.

Bannet, Eve Tavor. *Structuralism and the Logic of Dissent: Barthes, Derrida, Foucault, Lacan.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989.

Battcock, Gregory ed. *New Artists Video: A Critical Anthology.* New York: E.P. Dutton, 1978.

_____ and Nickas, Robert eds. *The Art of Performances: A Critical Anthology.* New York: E.P. Dutton, 1984.

Bender, Gretchen and Druckrey, Timothy eds. *Culture on the Brink: Ideology of Technology.* Seattle: Bay Press, 1994.

Benjamin, Walter. *Illuminations.* New York: Schocken Books, 1969.

Berger, John. *Ways of Seeing.* British Broadcasting and Penguin Books, 1972.

Betterton, Rosemary ed. *Looking On: Images of Feminity in the Visual Arts and Media.* London: Pandora, 1987.

Broude, Norma and Garrard, Mary D. eds. *The Power of Feminism Art: The American Movement of the 1970's, History and Impact.* Harry N. Abrams, INC., Publishers, 1994.

_____ . *Feminism and Art History: Questioning the Litany.* New York: Harper & Row, 1982.

Burger, Peter. *Theory of the Avant-Garde.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Burnett, Ron. *Culture of Vision: Images, Media, Imaginary.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity.* New York and London: Routledge, 1990.

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage.* Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

Changeux, Jean-Pierre. *Neuronal Man: The Biology of Mind.* New York: Pantheon Books, 1985.

Cott, Nancy. *The Ground of Modern Feminism.* New Haven and London: Yale University Press, 1987.

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis.* London and New York: Routledge, 1993.

Cubitt, Sean. *Timeshift: on Video Culture.* London and New York: Routledge, 1991.

Dachy, Marc. *The Dada Movement 1915-1923.* New York: Rizzoli International Publications, INC., 1990.

Davis, Douglas and Allison Simmons eds. *The New Television: A Public and Private Art.* Cambridge, Massachusetts, England: The MIT Press, 1977.

de Beauvoir, Simone. *The Second Sex.* London: Penguin, 1972.

de Lauretis, Teresa ed. *Feminist Studies: Critical Studies.* Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture.* Seattle: Bay Press, 1983, 1989.

_____ . *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics.* Seattle, Washington: Bay Press, 1985.

Frascina, Francis ed. *Pollock and After: The Critical Dabate.* New York: Harper & Row Publishers, 1985.

_____ and Harrison, Charles. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology.* New York: Harper & Row Publishers, 1982.

Freud, Sigmund. *The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis.* trans. by James Strachey, London: Goerge Allen & Unwin LTD, 1963.

_____ . *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* vol. xviii, London: Hogarth Press, 1974.

Gale, Peggy ed. *Video by Artists.* Toronto: Art Metropole, 1976.

Gever, Martha, Greyson, John and Parmor, Pratibha eds. *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video.* New York and London: Routledge, 1993.

Goldberg, RoseLee. *Performances: Live Art 1909 to the Present.* Thames and Hudson, 1979.

Greenberg, Clement. *Art and Culture.* Boston: Beacon Press, 1961.

Hall, Doug and Fifer, Sally Jo eds. *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art.* Aperture/Bavc, 1990.

Hanhardt, John ed. *Video Culture: A Critical Investigation.* Gibbs M. Smith, Inc. Peregrine Smith Books, 1986.

Haraway, Donna J. *Simiens, Cyborg and Women: The Revolution of Nature.*

New York: Routledge, 1991.

Herzogenrath, Wulf. *Nam June Paik: Fluxus-Video.* Verag Slike Schreiber, 1974.

Hess, Thomas B. and Nochlin, Linda eds. *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art*, 1739-1970. Allen Lane, Inc., 1973.

Himmelstein, Hal. *On the Small Screen: New Approaches in Television Video Criticism.* New York: Praeger Publishers, 1981.

Irigaray, Luce. *This Sex Which is not One.* trans. by Catherine Porter, Ithaca: Cornell University Press, 1985.

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

Jardine, Alice. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity.* Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

Korot, Beryl and Schneider, Ira eds. *Video Art.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

Kostelanetz, Richard ed. *John Cage.* New York: Praeger Publishers Inc., 1970.

_____ ed. *Aesthetics Contemporary.* New York: Prometheus Books, 1978.

Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myth..* Cambridge: The MIT Press, 1985.

Kristeva, Julia. *Power of Horror: An Essay on Abjection.* New York: Columbia University Press, 1982.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis.* trans., Alan Sheridan, Jacques-Alain Miller ed., London: The Hogarth Press, 1977.

Loeffler, Carl E. and Tong, Darlene eds. *Performances Anthology: Source Book for a Decade of California Performance Art.* San Francisco: Contemporary Arts Press, 1980.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man.* New York: American Library, A Mentor Book, 1964.

Mellencamp, Patricia. *Indiscretions: Avant-Garde Film, Video, & Feminism.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

Moore, Sylvia ed. *Yesterday and Tomorrow: California Women Artists.* New York,: Midmarch Arts Press, 1989.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

Nochlin, Linda. *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity.* Thames and Hudson, 1994.

Nicholson, Linda ed. *Feminism/Postmodernism.* New York and London: Routledge, 1990.

Parker, Rozsika and Pollock, Griselda eds. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985.* London and New York: Pandora, 1987.

Parker, Rozsika and Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology.* London: Pandora, (1981), 1987.

Payant, Rene ed. *Video.* Montreal: Artextes, 1986.

Peterson, Karen & Wilson, J. J. *Women Artists: Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century.* New York: Harper & Row, Publishers, 1976.

Pollock, Griselda. *Vision and Difference, Feminity, Feminism and the Histories of Art.* London and New York: Routledge, 1988.

Popper, Frank. *Art-action and Participation.* New York: New York University Press, 1975.

Rees, A.L. and Borzello, F. eds. *The New Art History.* New Jersey: Humanities Press International Inc., 1988.

Renov, Michael and Suderburg, Erica eds. *Resolutions: Contemporary Video Practices.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Robinson, Hilary ed. *Visibly Female: Feminism and Art History.* New York: Universe Books, 1988.

Ruhe, Harry ed. *Fluxus: The Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties.* Amsterdam, 1979.

Russo, Mary. *The Female Grotesque; Risk, Excess and Modernity.* New York and London: Routledge, 1994.

Sarup, Madan. *An Introduction Guide to Post·Structuralism and Postmodernism.* Athens: The University of Georgia Press, 1989.

Sayre, Henry M. *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.

Showalter, Elaine ed. *Speaking of Gender.* New York and London: Routledge, 1989.

Stein, Judith E. and Wooster, Ann-Sargent. *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-85.* New York: Abbeville Press Publishers, 1989.

Taylor, Paul ed. *Post-Pop Art.* Cambridge, Massachusettes: The MIT Press, 1989.

Town, Elke ed. *Video by Artists 2.* Toronto: Art Metropole, 1986.

Ulmer, Gregory. *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys.* Baltimore: The John Hopkins University Press, 1983.

van Berkum, Ans and Blekkenhorst, Tom. *Science * Ar*t. Fentener van Vlissingen Fund Utrecht, n.d.

Viola, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994.* London: Thames and Hudson, 1995.

Weedon, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory.* Oxford: Basil Blackwell, 1987.

White, Stephen Kathleen. *Political Theory and Postmodernism.* Cambridge University Press, 1991.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature.* Oxford, New York: Oxford University Press, 1977.

Woodward, K. ed. *The Myth of Information: Technology and Postindustrial Culture.* Milwakee, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin, Coda Press, 1995.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema.* New York: E.P. Dutton & Co., 1970.

2. 도록

Abject Art: Repulsion and Desire in American Art. Exihibition Catalog, Whiteney Museum of American Art, 1993.

Beat Culture and the New America 1950-1965. Exhibition Catalog, Whitney Museum of American Art, 1996.

3e bienalle d'art contemporain de lyon: installation, cinema, video, information. Exhibition Catalog, Reunion des Musee Nationaux, 1995.

Bruce Nauman. Exhibition Catalog, Minneapolis: Walker Art Center, 1994.

Deitch, Jeffrey. "Post-Human," Exhibition Catalog, 1992.

Early Video Art in the United States 1968-1980. Video Data Bank Catalog, Chicago: Video Data Bank, September 1996.

Electronic Arts Intermix: Video. EAI Catalog, New York: Electronic Arts Intermix, 1991.

Fox, Howard N. *Content: A Contemporary Focus 1974-1984.* Exhibition Catalog, Washington: Hirshhorn Museum, 1984.

Harris, Ann Sutherland and Nochlin, Linda eds. *Women Artists: 1550-1950.* Exhibition Catalog, New York: Los Angeles County Museum of Art, (1976), 1984.

Images World: Art and Media Culture. Exhibition Catalog, Whitney Museum of American Art, 1989.

Independent Video: Alternative Media. 1996 Catalog, Video Data Bank.

Joan Jonas, He saw her burning. Exhibition Catalog, Videobander, Zeichnungen, 1984.

Joan Jonas Works 1968-1994. Exhibition Catalog, Stedelijk Museum Amsterdam, 1994.

Kuspit, Donald. Exhibition Catalog, Wright State University, 1980.

London, Barbara. *Video Spaces: Eight Installation.* Exhibition Catalog, New York: The Museum of Modern Art, 1995.

Nam June Paik. Exhibition Catalog, New York: Whitney Museum of American Art, 1982.

On Art and Artists 1992. Video Data Bank Catalog.

Paik, Nam June. *Nam June Paik: Video 'n' Videology 1959-1973.* Exhibition Catalog, Syracuse: Everson Museum of Art, 1974.

"Shigeko Kubota, Video Sculpture," Exhibition Catalog, American Museum of the Moving Image, 1991.

The First Generation: Women And Video, 1970-75. Exhibition Catalog, New York: Independent Curators Incorporated, 1993.

Varnedoe, Kirk and Gospik, Adam eds. *Modern Art and Popular Culture: Reading in High & Low.* Exhibition Catalog, New York: The Museum of Modern Art, Harry N. Adams, Inc. Publishers, 1990.

Video: A Retrospective 1974-1984. Museum Catalog, City of Long Beach: Long Beach Museum of Art, 1984.

3. 비평, 논문, 인터뷰

"The Body You Want: Liz Kotz Interviews Judith Butler," *Artforum.* November 1992.

"Man Trouble," *Artforum.* April 1994.

Bomb Magazine. Interview with Linda Yablosky and Nan Goldin, Summer 1993.

Bonami, Francesco. "Matthew Barney: The Artist as a Young Athlete," *Flash Art.* January/February 1992, pp. 100-103.

_____ . "Kiki Smith: A Diary of Fluids and Fears," *Flash Art.* January/February 1993, pp. 54-56.

Buchloch, Benjamin H. D. "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art," *Artforum.* September 1982.

Chang, Chris. "Up in Sadie's Room," *Film Comment.* March/April 1993.

Cohen, Michael. "Leap into the Void: Abjection and Survival, in the work of Paul McCarthy," *Flash Art.* May/June, 1993, pp. 60-62.

Corris, Michael. "Jeff Koons in the Heart of Nowwhere," *Art+Text* 45. Australia, May 1993, pp. 48-53.

Cottingham, Laura. "Crossing Borders," *Frieze Magazine.* London, November/December 1993.

DeMichiel, Helen. "Speculations: Narrative Video by Women," *The Independent.* April 1985.

Dubois, Philippe. "l'Ombre, le Mirroir, l'Index, a l'Origine de la Peinture: la Photo, la Video," *Parachute*(26). Montreal, Spring 1982.

Duncan, Michael. "Kelly's Junk-Shop Pop," *Art in America.* June 1994, pp.85-89.

Gever, Martha. "Video Politics: Early Feminist Project," *Afterimage.* Summer 1983.

Hammond, Harmony. "Feminist Abstract Art: A Political Viewpoint," *Wrapping: Essays on Feminism, Art and the Martial Arts.* New York, 1984.

"Jeff Koons," *Parket* 19. 1989 pp. 30-69.

Jeudy, Henri-Pierre. "Autoscopie et Paradoxes du Videophile," *Video-Video.* 1982.

Kaneda, Shirley. "Painting and Its Other in the Realm of the Feminism," *Art Magazine.* Summer 1991.

Lorber, Richard. "Mary Lucier, The Kitchen," *Artforum.* September 1978.

Lyon, Christopher. "Kiki Smith: Body and Soul," *Artforum.* February 1990, pp. 102-106.

McGee, Micki. "Narcissism, Feminism and Video Art," *Heresies* 12. 1981.

Mellencamp, Patricia. "Images of Language and Indiscreet Dislogue: 'The Man Who Envied Women," *Postmodern Screen.* Vol 28 No.2, Spring 1987.

Mirage (interview with Mark Ewert). August 1992.

Nochlin, Linda. "Why have there been no great women artists?" *Art News.* January 1971.

Owens, Craig. "Phantasmagoria of the Media," *Art in America.* May 1982.

Payant, Rene. "La Frenesie de l'Image vers une Esthetique selon la Video," *Video-Video.* Paris: Revue d'Esthetique(10), 1982.

Personal Best. "Matthew Barney," *Flash Art.* October 1991, p. 133.

Peterson, Thalia Gouma and Mathews, Patrica. "The Feminist Critique of Art History," *The Art Bulletin.* vol:. LXIX, no. 3, September 1987.

Politi, Giancarlo and Kontova, Halena. "Post Human: Jeffrey Deitch's Brave New Art," *Flash Art.* November/December 1992, pp. 66-68.

Rago, Camela. "That Time of the Months," *The Reader.* October 30, 1992.

Ratcliff, Carter. "Not for Repro," *Artforum.* February 1992, pp. 82-87.

Reid, Jane Rankin. "Pocket Pool: A Matthew Barney Exclusive," *Art+Text* 45. Australia, May 1993, pp. 42-47.

Renton, Andrew. "Jeff Koons: I Have My Finger on the Eternal," *Flash Art.* Summer 1990, pp. 110-117.

Rian, Jeff. "What all this Body Art," *Flash Art.* January/February 1993.

Rice, Shelly. "Mary Lucier," *Women's Art Journal.*

Ritchie, Matthew. "Tony Oursler: Technology as as Instinct Amplifier," *Flash Art.* January/February 1996, pp. 76-79.

Rose, Barbara. "Vaginal Iconography," *New York Magazine.* February 1974.

Rosenbaum, Jonathan. "Girl With a Camera," *The Reader.* November 1991.

Roth, Moira. "Rosa Luxembrug and the Artist's Mother." *Artforum.* vol. XIX no.3, November 1980.

Selwyn, Marc. "Paul McCarthy," *Flash Art.* May/June, 1993, pp. 63-67

Siegal, Jeanne. "Matthew Barney: A Conversation with Jeanne Siegal," *Tema Celeste: Contemporary Art Review.* Spring 1993, pp. 66-67.

Smith, Roberta. "Rituals of Consumption," *Art in America.* May 1988, pp. 164-171.

Smyth, Cherry. "Girl Video's and Everything," *Frieze.* January/February 1993.

Spiro, Ellen. "Shooting Star: Teenage Video Maker Sadie Benning Attracts a Youthful Audience," *The Advocate.* Issue 57, March 26, 1991.

Stephanson, A. "Interview with Fredric Jameson," *Flash Art.* Dec.1986/Jan.1987.

Storr, Robert. "An Interview with Mike Kelly," *Art in America.* June 1994, pp.90-93.

Tallman, Susan. "Kiki Smith: Anatomy Lessons," *Art in America.* April 1992,

pp. 147-153, 175.

Tanny, Kathy. "Delicate Video Sculpture," *Artweek.* 1986.

The New Yorker. May 13, 1991.

Virilio, Paul. "Image Virtuel," *Video-Video.* 1982.

Wallis, Brian. "Mike Kelly's 'The Uncanny'," *Art in America.* October 1993, p. 55.

Wooster, Ann-Sargent. "Women's Work: A National Collection of Video by Women," *Woman's Art Journal.*

Zeichner, Arlene. "Deconstruction Confunktion," Video, *Voice.* February 21, 1984.

4. 국문 및 번역서

강태희. <전위의 첨단, 백남준의 예술: 초기시대 1958-1973>, <<미술세계>>. 1988년 11월 - 1989년 3월 (5회 연재).

곽한주 편. <<컬트 영화, 그 미학과 이데올로기>>. 한나래, 1995.

김영희, 이명호, 김영미. <포스트모던 여성 해방론의 딜레마>, <<여성과 사회>> 제3호. 창작과 비평사, 1992.

김소영. <한국의 공포영화: 시선과 거울>, <<현대문학>>. 1977년 9월호.

김홍희. <<백남준과 그의 예술: 해프닝과 비디오 아트>>. 디자인 하우스, 1992.

_____ 편. <<플럭서스 *The SeOUL of Fluxus*>>. API, 1993.

_____ 편. <<여성, 그 다름과 힘>>. 삼신각, 1994.

_____ & 신시아 굿맨(Cynthia Goodman) 공편. <<정보예술>> (*InfoART: 95 Kwangju Bienalle*). 삼신각, 1995.

_____ . <포스트모던 페미니즘의 이론과 실제>, <<월간미술>>. 1984년 8월.

_____ . <미술사와 여성미술>, <<미술평단>>. no. 31, 1993 가을.

박이문. <<현상학과 분석철학>>. 일조각, (1977) 1985.

<여성학 용어 사전 2, Sexuality>, <<여성과 사회>>제4호. 창작과 비평사, 1993.

이소영과 정정호 공편. <<페미니즘과 포스트모더니즘>>. 한신 문화사, 1992.

이영철 편역. <<현대미술과 모더니즘론>>. 시각과 언어, 1995.

노만 브리이슨 (Bryson, Norman) 외. <<기호학과 시각예술>>. 김융희와 양은희 역, 시각과 언어, 1995.

매기 흄(Humm, Maggie). <<페미니즘 이론 사전>>. 심정순과 염경숙 역, 삼신각, 1995.

폴린 존슨 (Johnson, Pauline). <버지니아 울프에서 포스트모더니즘으로>, <<여성과 사회>> 제3호. 1992.

루스벤 (Ruthven, K.K.). <<페미니스트 문학비평>>. 김경수 역, 문학과 비평사, 1988.

레오나드 슐레인 (Shlain, Leonard). <<미술과 물리의 만남>>(*Art & Physics: Parallel Visions in Space, Time & Light*). 김진엽 역, 도서출판국제, 1995.

필립 톰슨 (Thomson, Philip). <<그로테스크>>(*The Grotesque*). 김영무 역, 서울대학교 출판부, 1986.

오오시마 기요시(大島 淸), <<성의 불가사이>>. 한방근 역, 자작나무, 1996.

부록:

주요 비디오테이프의 서술 전문 수록

여기의 테이프 서술 내용들은 시카고 Video Data Bank와 뉴욕 Electronic Arts Intermix에서 배급하는 비디오테이프 사본에서 수록한 것임. 내러티브 테이프는 서술 내용이 중요한 까닭에 전문을 그대로 소개함.

Ama L'Uomo Tuo (Always Love Your Man) (Cara DeVito, 1975, 19:00)

WNET Introduction: The subject is of a family member Cara DeVito's grandmother, who was shot during the artist's stay at her grandmother's house in Brooklyn in 1974 for a week. The video work is strong stuff, that it is a personal blend of love and politics. Rich in irony is "Always Love Your Man".

Lousia calls me everyday into her house after school, asking if I wanted to come and eat, then the woman would always touch me on my breast saying, "you've got nothing", so I asked my mom why she would do this, and my mother said that it is because Lousia has a son and she would want you to marry him.

[Dining table scene 1: sons takes after his fathers.] When people think of house wives, they think 'time lost, time steady'. House wives has the most important job, what can one do without a house wife? Part of life, the most important part of life is cleaning..., but they call me "lost bread" because I don't earn money.

My husband trained me, he told me to fix the food, have it all prepared so when people come, they can be served. Back then, I thought he was crazy, but today now I think its marvellous. One or two years even with a dog, giving all that attention, then losing it...imagine living with the same man for 50 years, cooking, preparing for him, washing... ... People don't understand, it's not because I lost him, I have to go too, but who am I going to talk to when I come in this big house, to whom are you going to say "I

don't feel well today", whom? The walls?

[Cleaning the toilet] I used to tell mamma, how can you do that all day, now I do it myself. (What made you change?) The years... this is the only way to get things clean. I used to clean well. I was a really clean girl. One day, my husband told me to go and clean the bathroom. He said, "Go clean the bathroom", after I washed it 10 minutes ago. In the bathroom, used toilet paper was thrown in the floor instead of the toilet. I asked him, "Why did you do that?", his answer was, "If I throw it in the bathroom, it'll get stuck and we'll need a plumber, and it'll cost money, so you clean it." I said, "I'm not going to pick it up, you can kill me... I'm not going to clean up such paper." BANG

[Dining table scene 2: It's better to be born Italian than American, Americans are too cold.] I came into America, got a letter from his mother. Louisa wanted her son to come to America to marry me or I should go to Italy to marry him. But I had met grandpa a month before. I told my brother about this, and my sister-in-law said, "You're playing with fire, if he finds out about this later, like all Sicilians, they are going to cut your face so no-one will marry you"

[Dining table scene 3: It's aggravation that kills you, so you must aggravate others, a trait in your father's low life.] Grandpa was very jealous of me. One Sunday, in New York, after a month of marriage, his friends were playing music, and one of them asks me if I wanted to dance. I was dancing with this man. Then my husband said lets go home. In the train, he said, "Who gave you the order to dance? You dance when I say so!". I told him, "He was your friend and I didn't dance much, I rejected the second time". "If you ever do this again, I feel sorry for you" and he continued to scold at me. My head was this big from him scolding. When I got home, he gave me a beating that I fainted, for dancing with the guy.

Why did I marry him, you ask? Well my brother and sister-in-law was very mean. I said as long as a horse with a head and a pair of pants comes around, I'm going to marry him to get our of here. If he is a business man, I'm sure I'll never miss a piece of bread. If I was a child, I'll never miss a thing.

The best thing in my life is my son and my daughter. I used to get up in the morning to do things for them, I worked hard for them, and it was wonderful. When Tommy was two years old, I was pregnant again. My

husband told me to get rid of it, telling me to go and see a mid-wife in the 7th street. I left the boy with someone and went to see the woman. When she saw me, she said, "Get out of here, you think I'm going to jail for you?! How many months pregnant are you?", "Six months", "Get out of here". I went back to Benny, and told him, she won't do it. He said, "I'll take you to a doctor in New York who'll do it for 450$". "Can we stop this nonsense? I'm taking a chance on my life, six months..." I said, and he said, "I'm sorry, this or I'm running away".

So, in the morning, we left Tommy with the people upstairs and went to the doctor's office. I thought maybe I should run away now ut what am I going to do with Tommy? No human, only god would know of the pain I went through, no injections, pain so hard I was screaming. When I went home I told Benny that I gotta go to bed, that I don't feel good and weak, that I couldn't stand on my two feet, and he said, "I know a lot of girls who go to work after what you went through".

Anyway this passed, a month passed, and I started to turn yellow and green in my face. I had a funny color in my face. I was embroidering when he came for coffee one afternoon. I said how I don't feel good and I'm sick. He said I should work so that at least work is done is I'm sick. So, I continued to work, until I dropped on the floor in a pool of blood. He called the doctor, the doctor came, and said that if I'm bleeding the next day, that he will give me a scrapping. That night, I screamed please kill me god, I was in so much pain. I bled so much that he took me to the hospital. They put me in the kitchen table and did the scrapping. I was alright them and the doctor says, "she's got a be away from you least a year for what has happened", then he brought Emil and Tommy in there.

My mother used to say in Italian, "Ama L'Uomo Tuo", "Love your man and don't let him walk". Love him through all his fault, I think it's a very wise word.

The Politics of Intimacy (Julie Gustafson, 1972, 52:23)

Introduction: The video is about 10 women talking about orgasm and sexuality;
Bonnie Hankwitz, Dr. Mary Jane Sherfey, Margit Gustafson, Harriot Robinson, Zabe Rothschild, Joanne Bouer, Joan Stokes, Mona Gustafson, Theresa Joyce, Kathy Mahr, Vicki Yerman.

[ORGASM: Bonnie, Dr.Sherfey, Margit, Vicki, Joanne, Zaibe] Pick of stimulation, body is tense than complete relaxation; Hard to describe, but its like an elephant: it you see it you know what its like; Fluttery feeling, as if my body wasn't there; Like once you learn to swim, you never forget; The first time, your head is going crazy, you don't know how to take it because you're scared. Its pleasurable after many times, but the first time, you think you're head is going crazy, you don't even know your having an orgasm for the first time. You want him to stop but once he stops you don't want him to stop; (Dr.)All blood vessels dilate, blood rushes into the vessels, muscles that surrounds the vessels are stretched than contracted to push the blood out. The blood around the pelvis is suddenly released, sothe sensation of orgasm is the blood vessels being suddenly emptied. It's like a cork coming out of a bottle, but in waves; Involuntary pelvic movement, that's when it gets good, every muscle starts to move, it seems more and more necessary to move; It's like a thing stinging with desire, and when you touch it, it starts blooming (sounds very flowery). It really likes it and it wants it, but when the sensation is so strong, my body starts vibrating (choo choo). I only go on because, I must be getting close to orgasm or something. (Dr.) A woman who is sexually experienced will know that there is always a pause right before the peak of sexual excitement. A graph shows an incline from no stimulation region to high stimulation region. The orgasm is not the high stimulation region, it is the happening when it drops to close to end of none stimulation region then suddenly peaks; After orgasm, I never go beyond; I sweat, I breathe heavily, I like myself a lot, I get so tensed right before, I make a sound, then it becomes rigid, arching my back, after this freezing sensation, I lie down still breathing heavily. (I stop breathing at the moment, its like dying.

[POWER: Harriot, Joanne, Joan, Dr. Sherfey, Theresa, Kathy, Vicki] I

was 17 when I first met him, there was something about me that could turn him on. One day in the beach he was hot for me, my defense over the situation and over him was to tell him that my mother knew where I was; I not necessarily have the power to make them come but I have the power to make them come because they dig something in me. And I use that power, I could turn them on, that's what gets me on; (Dr.) Before civilization, women were more freer, sexually available (during the time before agriculture). It was a time of unrepressed sexually. They had no reason not to be freer. With the onset of agriculture, cattling, settling of home, a lot of children, and inheritance: women then had to have sexual constrainment; My first experience, I didn't know what felt good for a woman, what a woman could do, and I did what he wanted me to do, although I was masturbating since I was young, I didn't know what I was doing, I did it because it made me feel good. I just never knew about myself. That relationship ended disastrously, I got pregnant. I became terrified of sexuality. I became all with anxiety during those years. Someone even called me a hole in the mattress. I was passive, terrified, and he didn't do anything to relieve the anxiety. The men I was with then, liked getting off from their own pleasure, or didn't know how to give me pleasure. Until Ray cried down to tell me that he didn't know how to turn me on, when all other women he slept with boom orgasm. Then I told him how to turn me on, which was very hard to do, I told him about my clitoris, how to manipulate it, he didn't even know what it was. Then we made love and he turned me on. I wasn't sure where I got the idea but I thought if men knew of myself, losing control, to turn me on that way, they wouldn't like me for that. He rolled over and cried and it was as if all on my worst fantasies came true; I'm afraid that they could manipulate me of that I could lose control over it and if someone knew about it, they could control me; In a relationship you become more vulnerable with sex than without it. You can lose more of yourself to the other person, which is unnecessary, because you can be vulnerable without losing yourself to another person; I'm not as feminine as some people are and because of that some people are not attracted to me, but I'm not willing to fake being feminine. I have at least that much respect for myself. "What's being feminine?" Femininity, the ideal person is beautiful, voluptuous, dumb woman, that's all I've been conditioned to; I feel resentful that I was kept blind about so many things, I didn't know about clitoris and all around it, until I was in highschool. I feel resentful because the

whole society never tells you about the clitoris, that it's your vagina that's your thing, nothing is said about your clitoris, but with men, the whole thing is in the penis right there, but you don't know about yours, you've been kept secretive about that; It's impossible to have a non-sexist relationship with a man. I don't know if it's the fault of people, or if its all around us, that it's beyond our control. It just can't be that you cannot have a non-sexist relationship. Even if he's making an effort to be non-sexist. He has no support from the media, fellow men, everything... and that is carried into the bedroom; It's important for me to have sexual satisfaction but I'd rather first make sure that my husband has sexual satisfaction. If he is at a point of climax, I wouldn't ask him to wait for me and turn him off, I would want him to be sexually satisfied; (Dr.) Women enter history as cattle, as cows, with no more rights, feelings to take into consideration, that one's goats, pigs, and cows.

[AROUSAL: Harriot, Vicki, Mona, Zabe, Kathy, Dr.Sherfey, Bonnie] Tickle one's foot: another thing I find really sexy is for someone to know without having been told about me, to try to know where I am, to be aware of how I feel, not just plung plung and over with. Sex is making love, not just fucking; Go to parties, listen to records, took walks, talk sometimes; I like to tell her how beautiful she is at that moment, how much I love her, how happy she makes me, how something particularly she's doing excites me. I tell her exactly what I feel when I touch her vagina, whether its wet, moist, warm; We kissed a lot because it was his favorite thing, we didn't have intercourse. It wasn't isn't mine, and we had fights about that, he loved to kiss. It's fine with me but after awhile, its not the greatest thing in the world, but he thought that was the ultimate, but I'd rather have someone hold me or something; I'm very moist when I'm turned on, juicy almost, it feels like a piece of meat or something, I move my clitoris around, and the rhythm starts, and I don't think about it, its about rhythms that keeps me going, the stimulation going, and there's levels of it, and I like to count the waves before to see how many times before I actually come; After awhile, he got me really turned on, he started to stimulate my vagina, I didn't know exactly what was going on until afterwards, and he seemed to have enjoyed it, but that was that, we didn't talk about it before and after. "How did it happen?" It just happened. He was kissing me, then he was on top of me, that's how it

started, it felt good. "Did you become aware of your body?" I was getting hot flashes, my face was turning red; There's definitely a level of intensity, you can chose to go on or not, but I always want it you know; Arousals are caressing, the hands, kissing, ear, kissing on the breasts, caressing the thighs; (Dr.) You think of orgasm as being a gun with many triggers. The trigger can be the breasts, clitoris, vagina, and other women can even think themselves into an orgasm; Another thing my husband does, which is great is he roams, then he touches me all over, then he kisses me; Everybody assumes that since the vagina and the clitoris are so far apart, that clitoris had no functions. That they were just pieces of dangling skin left over from the monkey days with no functions what so ever. Most gene ecologists thought they were just a nuisance of having getting infected and all. The very important function is that they create the orgasm during the intercourse; I drink wine and I give him oral sex at the same time. You drink wine while giving a blow job. (She explains about herself and sexual experiences with her husband, and how the thought of herself doing it also excites her.); There's a small hood of clitoris that fits the lever part. When the clitoris is stimulated, you need only the slightest touch for a vaginal orgasm which is a result of clitoris stimulation; Night gowns, nice panties, which is saved for the rape scene, and later when you put them on, he shreds them, and that's it. Sometimes you gotta be raped, its too ritualistic if you do it the same way every time. You've gotta be afraid, he's gotta catch you, where the whole things done realistically; American male's training is to hold their erection, because it takes an average of 3 minutes to be ejaculated, but it takes 15 minutes for her to have an orgasm; I like to kiss, a lot of tongues. I'm romantic so I get turned on by the little things of kisses all over, end of elbows. the actual intercourse becomes so incredible; It's extremely easy for a woman to have an orgasm, the same as if it is for her to get hungry, if a person got hungry, you can say, there's something wrong with her gastroentestinal track. Anyone with proper stimulation can have an orgasm, is she has a pelvis.

[MASTURBATION: Joan, Zabe, Kathy, Theresa, Mona, Bonnie] I used this thing that you use in the bath tub, and I would have an orgasm until I nearly passed out, but I couldn't with my hand because I can't keep my hand going; I know that I'm turned on, I need to feel lonely or so to go and do

that. I need to be turned on to have contact with my body, realizing that talking to you won't help, it's like working a task to go and do it, and that it's something I dig doing; Since I've been happily married and I had a relationship before him, so I had no reason to masturbate. It's just not my thing, I can't see or imagine someone working themselves up, with or on someone else fine, but not on themselves; I learned about masturbation, orgasm through Mona. I was masturbating, but I just didn't know the name for it. I didn't question it being normal or abnormal because it was just so natural. I just didn't know the terminology. I've been doing for the longest time ever, and I'm still doing it, masturbating, it's a strange word. I just fell me vagina and clitoris; I started when I was very young, 8, 9. I didn't think it was wrong then because I didn't know what I was doing, I was just satisfied. This lasted for about 3-4 years, then I thought I was doing something horrible so I stopped. Then last year, when i started talking about it, i realized that it was natural, and that I realized that i got the idea of it being wrong form someone else or I made it up; Did you think it was wrong because you hadn't heard about it?; Yeah, I thought no-one else did it; Sometimes after class, i would get so warm inside that I didn't function. I couldn't do anything, so I would cop our and sleep. At 17, when I caressed myself, I realized that was what made me feel good, especially when that was a time of dating, and I realized that what they did made me feel good, so I did it to myself. My mother was telling my younger brother that you mustn't play with yourself, so I felt guilty and i hid in the closet and listened to music and fondled myself. I felt good, sometimes I even cried; I masturbate a lot. I stopped masturbating because it left me with such an empty feeling, I wanted someone to be there; It caught me off guard, because she started to touch herself (her daughter), saying she's riding a horse. What are you doing? She said that she's tickling her bum, and I told her what my mother told me, that if she tickled her bum, it'll become sore, and she'll have to go and see the doctor.

[FEAR: Kathy, Harriot, Margit, Theresa, Vicky, Dr. Sherfey, Joanne, Joan, Zabe] I read doctor Rubens book, one article made an impression on me. That the majority of men cheat on their wives and go to prostitutes because their wives don't blow them. And if I wanted to keep my husband, I have to make adjustments, and to go along with things; I didn't want to get skinny, because my aunt was losing weight because she was having oral sex; About

how you feel during intercourse, I think its just hard work, for the man too. You're not feeling anything during it. It's the after effects that's the best part; I always wonder what's so different about me and not go out with guys. Is it that I'm not feminine, dumb, or interesting enough, or is it because I'm not attractive enough; Emotionally, you don't have to give so much of yourself when you're young. You should be a child longer, young younger, having to have like a stone around your neck, thinking you have to have sexual intercourse in order to have companionship with a man. When your older, its different because you'll have children and so on, and you know; She finally asked me to come home with her that night, and I was scared because I had no sexual experience with a woman, but i wanted to sleep with her. I didn't know how to start the festival, I thought she would have to start because she was more experienced and older I thought. She had separate beds... Carol reached over and touched my hand; (Dr.) One of the tragedies of a woman is that the more orgasms she has, the more it is that she can have, so she can never be fully satisfied. Except of sere physical exhaustion. And many woman, after a dozen of orgasms cannot sleep for the rest of the night. She's all keyed up, she's ready for more. When you have multi-orgasm, you'll have a sensation of triumph of having so, but your pelvis will feel slightly uncomfortable, it's the tragedy of a body; It's really hard to say, it's hard to have an orgasm. To get support after saying that and I believed what men told me that if you don't know for sure, than you never had it, and I felt that I was so far from having it. I don't believe it cause, I think its possible to come without knowing it; They never really looked at me, I think its important for them to look at it and see which part is the clitoris and which part is just skin. If they're afraid to look, it's because it's the whole fear of them not knowing and not liking it; I think the expectations block fear. You will only be conscious of digging yourself and not one step ahead; Tenseness and supersensitivity, I don't know if I dig it because it seems useless, there's an end.

[SELF-LOVE: Bonnie, Vicki, Joan, Dr.Sherfey, Joanne, Zabe] I went through self-hatred. Then getting into relationships with married men or young 16 year old boys, so that it didn't have to go any where. And also getting raped and not caring about that. Rape was a way to just become more resentful towards men and to make fool s of them. And be bitchy about the

whole thing; Some women are just so beautiful; I sometimes feel they should really dig me, really want to sleep with me, I had to do all these things to make them think that I'm really good and I would fake orgasms. To make them think I like it which I don't; Why do you want to make love to a woman. Sometimes I feel it inside, I have desires for some women. Sometimes, it would develope me making love to another women's body will help me understand yourself as a woman; I had a great deep fear of virginity since I had a sexual relationship with my dad. That there is something really dirty and perverted about me, that I could never really enjoy sex with a man. Losing my virginity was a way of saying "fuck you dad, you don't have any power over me anymore"; There's no way that a man can be a better lover than women. For one man there will be 500 better or just as good women in bed as lovers. Women know other woman's body, as lovers they are better; The pressure of having an orgasm depends on what they think the man would think about my womanhood. being afraid that he would think I was inhibited, I like to think there is something more than fear, that there is joy of it; (Dr.) Before Meysers and Johnson's study, none know that women can have multiple orgasms; I feel I have this incredible sexual desire when masturbating, it shocked me to think that I don't love myself at all; It's about giving what I need to myself. It's a growing good thing; I've always had a feeling that woman's orgasms lasts longer and are better than men's. It's a complete pleasure that for men (not complete) its just genitally centered, for me its genitally starting then it's generated all through the body, when once I even had orgasm in my teeth.

Art Herstory (Hermine Freed, 1974, 23:00)

[Cimabue's Painting] The sequence of images on this tape is different form the sequence of when they were produced. The artist altered history to fit world history. The depicted images did not happen in the same order as when they were made. Has the artist fit the images for her ideologies, has the present re-interpreted the past for their own or our own present? The images I wanted to show, due to reasons that I could not have made it during the course of that day, has been altered, changed in the voice, image, and role. (Altered history to fit one's own present). I have altered history and tape to fit my needs.

[Raphael's Painting] If the paining is sequential, is the sequence itself not misleading. There is a progression of time despite the discrepancy of place. Is sequence in time greater than sequence in place? Does it matter that I skipped miles of space between the two paintings? Does it matter if the events which may or may not have happened in the studio may or may not have occurred in Raphael's studio, for that matter Alleged scene in the picture?

Did the events even took place at all? If ideologies were created, wars fought, buildings built, is alterations of history more important than the actuality itself? Is this more real than the fantasies of the past? Is one of these women more real or idolized to me? What do they have to say once the immediacy of time is past. I am told that the image is the triumph of bourgeois reality, against the pomp ceremony and idealization of art at the time. Are these idealization less real then? What does she mean to me now in my own time. I can become this woman. Some of the other woman don't appeal me at all, this one I wouldn't mind being. How much of woman is influenced by time? Women can be born free but women is tied to time, place, and circumstance.

[Charpentier's Painting] The woman in the TV studio is more contrived than the past woman model. Is this woman more real than the woman in the painting? Even in a still frame, there is theatre. [Ingres' Painting] Was I not fulfilling my fantasies, role playing, time travel... and recreation of history? What does it have to do with my idealizations? Time is catching up. [Manet's Painting] I can identify more clearly with the events of the early pasts. Why does the present seem so out of focus than the past?

History: are we not able to look and foresee the immediate future by seeing the events of the past? [Gauguin's Painting] What does it mean to me that this particular woman did or did not read this book instead of feeding the chickens. what does it mean in years to come that I did or did not have coffee and eggs for breakfast this morning, in order to might have the strength to tell you all this.

[Cezanne's Painting] There are ones who believe individuals are effective only in society. There are individuals who believe that insignificant events does effect the alterations of the course of history. [Matisse's Painting] How can I test that theory? Playback that tape and change it? How have you to known that if I didn't tell you that this was the first recorded version without sound as a test? You might know but I may have put an entirely different soundtrack differencing the original intentions of the tape.

[Picasso's Painting] And what was the original intentions of the tape, which is now consistently effected by time, place, and circumstance. By the time I finish this tape, my intentions might change. Perhaps the past, present, and future intentions might be all embodied in the tape. [Miro's Painting] The icons, rosary, priest, madonna makes the painting look like Renoir's than Miro's. It came clear that the man in the picture is actually a bourgeois gentile. And if these were not my intentions, whose might they have been? I could have taken an entirely different intentions which could have been equally true, equally valid.

[de Kooning's Painting] Did the historian not create the absolute to articulate his interpretation of history? If we cannot know the cause and the effects of our ancestors, the present, how cant he cause and effects of the past events be more clear? Is it not possible to predict cultural change by art? [Warhol's Painting] Can we say that history is more real than the present? can we pinpoint the present? [Hermine's Painting] Was it the lack of image of women that made me stop here or was I reluctant to define the immediate present? This tape itself is the only present necessary.

Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained (Martha Rosler, 1977, 39:20)

Introduction: [Rosler's Voice]This is an opera in three acts. This is a work about perception. There's no image on the screen just yet. It isn't about the perception of small facts. It isn't about the physiology of perception. It's about the perception of self. It is the meaning of truth, the definition of fact. This is an opera in three acts. Or it's a kind of an opera in three acts. This is a work being done, too. This is a learning about how to think. This is an opera in three acts. The first act is in real time and ends in a montage. Act two is symbolic: what is the same, what is different, what is outside, what is inside, like man is chicken only here we deal with eggs. Act three is tragic, horrific, mythic. It is a documentary record, it's about scrutiny on mass level of what has been and what could be. I needn't remind you about processing and mass extermination, you remember about the scientific study of human beings. This is a work about coercion. Coercion can be quick and brutal, that is the worst crime, coercion can also extend over the whole of life. That's the ordinary, the usual crime. Bureaucratic crime can be brutal or merely devastating, we need not make a choice. So Archor says, "Evil demands only the systematic substitution of the abstract for the concrete". That is, it demands only the de-realization of the fully human statics the people on whom you carry out your ideas and plans.

[Opera Act I: "Vital Statistics of a Citizen Simply Obtained"; male measurer, male assistant, whistle blower (above standard), bell ringer (standard), horn blower (below standard), subject (Martha Rosler)] Statistics, curses observes, it needs only to be run by heartless people, sometimes called intellectuals or scientists. In the name of responsibility, native peoples have been colonized and enslaved, the lives of women and children were subjects of people, regulated in every degree for their own good.

This is a work about the dexterity of expectations. She is being told how to think, what to think, the nature of action. She's being instructed on what to feel. This is a lesson in sinking and swimming, which sinking and swimming have a lot in common. Her body grows accustomed to certain prescribed poses, certain characteristic gestures, certain constraints and pressures of clothing. Her mind learns to think of her body than something different from herself. It learns to think ,perhaps without awareness, of her

body as having parts. These parts are going to be judged, this self has already learned to attach value to itself, to see itself as a whole entity with an external vision. She sees herself from outside with the anxious eyes of the judge to has within her the critical standards of the ones who judge.

I needn't remind you about scrutiny, about the scientific study of human beings, visions of the cell, about the excruciating look of the cell from the outside, as though it was a thing divorced from the inner self. How one learns to manufacture oneself as a product, how one learns to see one-self as a being in a state of culture, as opposite to being in a state of nature, how to measure one-self by the degree of artifice. The re-manufacture of the look of external self to simulate the idealized version of the nature. How anxieties built into these looks, how ambiguity, ambivalence uncertainty are meant to accompany every attempt to see ourselves. To see herself, as other see her.

This is a work about how to think about yourself. It is a work about how she is supposed to think about herself. How she learns to scrutinize herself, to see herself as a map, a terrain, a product, consistently recreating itself inch by inch, groomed, manufactured, programmed, re-programmed, controlled, a serval(?) mechanism in which one learns to utilize every possible method of feedback, to reassert control. Read from a work on cybernetic serval(?) mechanisms, read from a work on self-abuse, read a list of items of or the true souls, a list of gifts for the wedding guests to chose from, read from a list of do's and dont's, read from the list of glamourous make overs, read from the list of what men do and what women do, read form the list of girl's toys and boy's toys, read from the list of average incomes of men and of women, read from a book of resignations and defeats, read from a manual of revolutionary society.

[Male Voice] There was a boy whom I wish to call Tommy Smith. In nursery school he was a top member of his class, a happy normal, healthy, highly intelligent youngster. But as he approached the age five, the records begin to show a flattening of his growth curve, he lost weight, and stopped gaining in height. The staff nutritionists, calling in his home for a check up found out that the boy's appetite has fallen off sharper, he was not eating enough, particularly not enough milk, and the result was the shortage of intake of proteins and minerals. Actually, the whole staff for sometime have been noticing symptoms of retardation in this apparently healthy boy. The

psychologists have reported that Tommy has regressed in math. His IQ ratings seemed to be dropping he seems tensed, anxious, uncertain. His inner strength were reflected in his responses to the roar-stock(?), a shot test, a thematic A-perception test, and other psychological techniques. A clue to his troubles is disclosed by one f his techniques with dolls. Three dolls representing a man, a woman, and a small boy were placed on the floor together with other assortment of doll furniture and other household accessories. Tommy proceeded to play house. And in his play, he set the mother doll off to the office but the father doll in kitchen getting the next meal, and wondered aloud the little boy will grow into a man. Maybe he speculated, the boy would become a woman and go off to the office like mamma. Here was the anxiety that under layed Tommy's loss of interest in food, his interrupted growth and his lapses in IQ.

It turned out that the doll drama re-enacted his actual home situation. Tommy's mother had a job, which kept her way from home, from early morning till late afternoon. The father whose business hours were not exact did many of the house keeping chores, fed and dressed the boy, and took him to and from school. Because the mother frequently came home, the father often put the child to bed, it was all very confusing to Tommy. He was at the stage in which a normal boy wants to identify himself with a male figure, but his family set up was such that he was not certain what his figure stood for and anyway he wasn't sure if he wanted to be that kind of a man. It was all very confusing to Tommy. The child research counsel is not a clinique. It does not treat diseases of this sort, but when symptom comes to life in the course of research, it cause them the attention of the parents, and the family physician. And in this case, the parents finally recognized that their son's disturbance stemmed from themselves. And they immediately made adjustments to correct the situation. The mother went half time on her business and made it her main job to love and care for Tommy. The father relinquished many of his mothering services (x2). Within a few months after this re-enlightenment of the parental roles, Tommy was a much happier and better adjusted boy. He was eating so voraciously that the family doctor had to advise cutting down on his carbohydrates. His heighten weight resumed as well. And again he stood head and shoulders above his classmates in intelligence test.

[Rosler's Voice] Her mind learns to think of her body as something

different from herself. It learns to think, perhaps without awareness, of her bodies having parts. These parts is going to be judged, the self has already learned attach value to itself. To see itself as a whole entity with an external vision. She sees herself from the outside with the anxious eyes of the judged, who holds within her mind the critical standards of the ones who judge. She knows the boundaries of her body, she does not know the boundaries of herself. She's been carefully trained in a mechanical narcissism that it is the sign of madness or deviance to be without. Her body grows accustomed to certain prescribed poses, certain characteristics gestures, certain constraints and pressures of clothing.

To lick one's lips, to make them wet, to cross or uncross one's feet or legs, to sit forward or back, upright or compressed, to think of sitting as disposing one's limbs, to keep thighs and knees pressed together, to tighten the muscles of the stomach, to cast the eyes down. Not to look too often into the eyes of the other. Not to glance sideways, to keep the brows smooth, to smile, to refrain from moving the mouth unnecessary, to keep hands together, to keep hands in the lap, to keep hands at the sides, not to let them to dangle, to check straight hair of the head, to tighten and untighten the muscles of the scalp, to remember the line of the neck. To pluck stray hairs, to draw on one's face, to add paint on top of flesh, a liquid mixture of thin mud, colored material, grease, tar derivatives and other unknown artificial and derived substances.

To add color powder, to learn what is called the color of flesh, to see one's features from up close, to regard them as the invisible as in a raw state until outlined or painted over. To see some hairs as important and needed and others as bad, unwanted, to approximate an ideal. To add black paint to the eyelashes, to the eyebrows, to think of changing the colors and shape of one's hair, to judge the body always finding it faulty, to separate the idea of thigh and give it meaning, to need to be less, or to need to be more, to have more appealing flesh, to see the body as a vehicle for entertainment of the opposed desire. To want things, to have to get them, to see one's parts as tools, as armament to be deployed strategically for the purpose of attaining things. The mind has learned to thirst for a private self. To suppress the desire and fail to acknowledge the thirst. To welcome the rest that provided by the privatized domestic space. But even here she is not immune from judgement. The total woman remembers to bathes everyday, to manage her image in such a way

that her personality disappears, and her ability to absorb and to be projected upon, to present herself for delectation, substitutes for private desires of the self as self. In which masochism is the definition of fulfillment. They say women are masochists by nature. What is nature? I say masochism is a crime against women.

To accept the idea that one takes one's place in a list of statistics, to accept the idea that there is meaning in measurement, to accept the idea that there is something to be learned about the self from measurement. Do you believe in Tommy Smith? What is the effect of negative expectation on intelligence, on performance? What is the effect of negative expectation on woman's intelligence on performance? on growth? Scientists who measure are not innocent. Scientific human measurement have been used to keep people from access to education, to keep certain races and nationalities out of America, to keep women subordinate, to keep women in their place. Often the people who invented both the idea of testing and the tests themselves are the ones who declare the testing significant are over-rate raciest and believers in the genetical superiority of their own group and the superiority of men over women, testing to maintain social control.

Sir Francis Golton, Louise Turman, Henry H. Gotter, Edward Ellethorndyke, Chiasere elle Lombruseau, Paul Popineau of the eugenically inclined human veteran foundation, H.H. Lockline of the Carnigal foundation, Carlton Koons, Author B. Jenson, William Shocklens, many of these men are pioneers in the testing movement. All are on records testifying to racial superiority of white nomadic males, to their natural superiority, over people of all other races, and of course over women. To the need for testing, to keep control over society, to the fact that class differences reflect difference in native ability. To the fact that sex difference determine differences in native ability. To the absolute need to train the people to fit into their proper place. to accept the idea that one takes one's place in the list of statistics, to accept th idea that there is meaning in measurement, to accept the idea that there is something to be learned about self from measurement.

Do you believe in Tommy Smith, as reported by George W. Grey in Scientific American in 1967? We hear the meaning of human life re-manufactured by those dedicated to the so called scientific understanding of human life. What is science? Science is a tool that announces to the engineering of life by bureaucrats or worse. Those who invent measurement

are not innocent. We continue with Tommy Smith, as written by George W. Grey in Scientific American in 1967. This is not an unusual case he reports. He goes on to quote Dr. Gene Demming, a pediatrician specializing in bio-metrics, "We're all familiar with the fact that in junior high school, the typical girls are much larger more grown up and bigger than the typical boy of the same age". She's not interested in dates with these small boys, she wants to go out with older boys. It is also interesting to see how the curve follows the personality pattern. The growth of a feminine type of boy with a soft rounded body and with greater interest in dolls than in baseball for example, usually follows the typical girls' pattern. Similarly girls of the tomboy type usually have a growth pattern conforming to that of boys." The absolute need to accustom people to fit their proper place. To take an example, only one example: Louise Terman - one of the fathers of the testing movement wrote; "in Germany, there is a problem of an educated proletariat, thousands of graduates from the classical gymnasium, which for the most part ignore the problem of real life, find themselves misfits in the industrial and political world and drift about discontently, until finally they contribute to swell the now formidable army of german socialist.

But in this country, our more practical senses brought about the few of our secondary school dish out the formal studies to all in discriminately. The result is that in our highschool graduate, find more frequently a place in a world where he can expand his energies not only to his own profit but to the advantage of society as well". The absolute need to accustom people to their proper place.

Terman also wrote; "it cannot be disputed that in a long run, it is the races which excel in the abstract thinking that eat well while other's starve, survive epidemics, master new continents, conquer time and space, and substitute religions for magic, science for taboos, and justice for revenge. The races which will excel in the conceptual of thinking could, if they wished, quickly exterminate or enslaved all the races notably all the inferior races in this respect". The absolute need to accustom people, women, blacks, orientals, those supposedly inferior, and abstract thinking and to fit their proper place. To accept the idea that one takes one's place in a list of statistics, to accept the idea that there's a meaning in measurement, to accept the idea that there is something to be learned about the self from measurement. The absolute need to accustom people to take their proper place. The absolute need to

accustom people to fit their proper place.

[Opera Act II: no sound]

[Opera Act III] Femicide, crimes against women, clitoridectomy, brutalizations, pornography, rape, sterilization, forced motherhood, outlawed abortion, illegal abortion, women battering, assault, insult, loathing, victimization, degradation, deprivation, depredation, femicide. Bound images, bound bodies, feet, immolation, starvation, servitude, domestic servitude, forced labour, infibulation, unpaid labor, chapelization, prostitution, objectification, slavery, domestic slavery, wage slavery, madness. Psychological assault, brutality, child birth torture, forced motherhood, abuse, beating, scorn, divisiveness, fear, femicide, murder, clitoridectomy, rape, electric shock, tranquilization, fetishization, pornography, job discrimination, discrimination, threats. . .

Scene from the Micro-War (Sherry Millner, 1985, 24:0)

(Man) Here we are, what you might call an average American family, a wife, and I and two kids. We can be any family, living in any town USA. Just blending right in average. What is average you might ask. I looked it up. It means the prevailing standard, in other words, those who are in the right. That's the hidden strength of those of us unashamed to call ourselves average. The secure knowledge that we are in the right. And who was it who said that knowledge is like a live grenade. Anyway, I'm getting ahead of myself.

It all started with that car we bought, after the old one blew up on us. The battle to survive can be pretty killing as you know, so we had to go after a used model. The wife was a little apprehensive about this particular used model. "Used for what?", she asked. But the moment I saw it, I knew it was perfect. A physical expression of that self-saying battle to survive. Riding around in that car was a lot like riding in a tank in a victory parade. People in passing cars would cheer at us and wave and sometimes even salute. OK, we were just an average American family, but this car was somehow a protection or a weapon almost. After all, the worst of times, riots, wars, famine, death, and destruction can be just around the next corner. And in the battle to survive, this family is going to be battle-ready, from here on end.

(Woman) The modern family is abandoning the language of consumerism in favor of the discourse of war. Plotted by the hurley-burly of the recent events, the popularity of terrorism. The shifting of uncertain economy, the growth of patriotism, the aggressive posture of our president, a swelling military arsenal, and the spectator of all our nuclear war, many families look apprehensively to the future. But rather than by becoming disarmed by fear, this family is re-armed. This is the story of one such family.

(Ronald Reagan) And under international law, any state which is the victim of acts of war has the right to defend itself. So the American are not, I repeat, are not, going to tolerate intimidation, terror, and outright acts of war against this nation and its people. And we're especially not going to tolerate these attacks from outlaw states run by the strangest collection of misfits, loony toons, and squalid criminals, since they have invented the Third Right.

(Woman) It's like dinning a costume or fantasy, but one that's real.

The clothes give permission to act out that fantasy. In jungle of my imagination, I join in the most powerful force on earth. But the unknown soldier I am anonymous, but everyone knows what I stand for.

(Man) We caught on in pretty quick, but the American family would be hung up to dry, on the close line of history unless people like us are willing to go all out.

[Clothes Line of History]

[Domestic Maneuvers: Training]

[Basic Reality] Three success phases of image: First, it is the reflection of basic reality. Second, it masks and perverts a basic reality. Third, it masks the absence of a basic reality. Having Your Cake and Eating It Too.

(Woman) I believe we of the so-called weaker-sex, we have to draw the line right here, right on our very own door step. And we just dare the enemy hoards to cross over that line, we just dare them. Oh yes (The powder biscuits) a man's home is his castle (Strap no --- chip cookies) that's an idea as strong as a country itself but where ever you look, whether it was on the old one family farm (Land mime cake) or out on the prairie, when the pioneers were out there with the 20 meal team, I ask you what was always a true last frontier (Ne pam jello), why it was the home. And who keeps the home fires burning. Why, its the women. Yes, I am a piece of women but I believe in being prepared when company comes and it aint(isn't) the right company like a piece of cake?

[An Army Travels on Its Stomach] I've been meaning to talk to you about the budget, we've gotta talk bad.) We cut back so much last year already. (We have to again, we've not putting enough money in our defense. How much is enough? (Look if uncle Sam can put 42% of their current income our military outlay. So can we). 42%, huh, that's almost half the budget. (We've gotta buy some bullet. No more school lunches for the kids, we're spending way too much on food, way too much on paramedical care, all that stuff Uncle Sam calls Human Resources. We've got to cut to the bottom.) Means that we're going to spend more money on guns and amos. (That's right, I have to take that little war fair course in the fall.) We can shape up family into a real tough fighting machine.

[God is my bombardier] Bless us oh lord, our supreme commander, for this bountiful rations, may they make us strong enough to destroy all our

enemies and to wipe them, every man, woman, and child off the face of the earth. A-men.

[An army still travels on stomach] Never say can't. 11 seconds and counting (Here's your napkin...), 10 (Wipe that smile of your face), 9 (When I say jump, you're supposed to say "How high sir" You've got that? Good girl), 8 (Who told you about guns? What are you doing?), 7 (This is what they eat in the army), 6 (Would you like some spaghetti with big meat chunk of sauce), 5 (How is it?), 4 (It's not cat food, its soldier food), 3 (Soldier food, eat it), 2 (Eat it), 1(Eat it), 0 (Get Down, Take cover, Take that), Oh my god. Let's finish our meal, OK.

[All military families are alike] There's the vows of red badge of courage to despise red vows of army...for another season. There's real warriors in make believe land, battle harden combat bat technical advisors teach actors whose never handles a weapon before to look like real pro's. There's guns along the boarder, the dragons of the US second armour cab guard the German boarder from Soviet Invasion but they can't. For a long time, you're so turned on by the details- the lingo, the gear, the hundreds of items you used to living in or on everyday of your life and that now you need to camouflage. That you think the process of redesigning and discipling your life can go on forever. It's gonna be this one long fabulous transformation of everything that was familiar to you- shoes, and combs, record albums and cake boxes, gloves, and condoms.

[Weather: camouflage, self-deterrence] Because the possibility of war, the real possibility is both immediate and endless. And just when you think it might be over, it really begins, and in one olive red khaki beige brown black blur, you realize that camouflage was a way of life, differs only in the grief in the way people already live. All the Americans who wear clothes and go to work are already in their own kind of camouflage. They wear it like a second skin.

[Doctrine] It really is a jungle out here. (Man) I have some words of wisdom for you. Contra. The conditions of man is a condition of war of everyone against everyone. Sometimes the people are hard to find. You shall love peace as a means to new wars. Force and fraud are in war of the two cardinal virtues. They blend easily into the background, the grass, the trees, the scenary. Peace itself is about war and masquerade. Are they there at all?

[Friction: All's fair no, all's friction in love in war] She worries, if

there are no more wars, would men lose the urge to make love. He wondered if she fantasized about being a prisoner of war. She wished she could show more tenderness but that just wasn't a soldier's way. He decides on his battle ground as any other he must do his duty. She sniffs he's wearing "apres combat" after-shave lotion again. He loves it when she calls him sir. She gets a thrill in rubbing up against the grenade in his pocket. He whispers I want to destinate small explosions along(of?) your terrains. She thinks too bad there's no such thing as a vaginal orgasm. He uses her fingers prick gently like soft beanets(?) on my skin.

[Missing in Action-Terrain] She's really doing quite well but she still needs a stronger theatrical grasp of the arms race. Just learning realities of this world and what with the wider real educational toys. She should be preparing now for her first battle.

(Man) Dear Abbie, our son recently returned from a bible camp sponsored by a local church with the following incident occurred. It was late evening when 25 to 35 kids age 13 and 14 were in main dormitory with the lights out. Certainly a dozen so men in camouflage uniforms burst into the dorm with break in entrance. One was armed with a shot gun, another had a rifle, they said they were an Anti-Christian organization. No-one was allowed to leave and several children were shoved and caught. At first, some kids laughed then became terrified and began to cry. Several children manage to slip out through side door and duck into a school bus where they hid under the seats. Two girls were known to be held by the camouflage man that was carrying the rifle, two shots were fired and some of the kids assumed the girls were dead. Meanwhile three other girls ran to a nearby cabin in habited by some locals who became frightened and called the police. The police arrived and contacted the camp counsel. He admitted it was a mock-raid to show the kids what could happen to Christian children in some non-christian countries. My wife still thinks this was a good educational experience for our son. And I missed the point. Angry in Richfilled Minesota.

Dear Angry. (Reagan) And we're especially not going to tolerate these attacks from outlaw states, run with the strangers coaction of misfits loony.

[Auditory Camouflage] (Woman) She asked me, are we bad people now. She asked me, are we bad people now? That moment, I thought to myself, maybe we are, but I tried to explain the difference between what is real and what is pretend. And its harder yet why to pretend. Can you pretend

something so that the something never happens. To sketch out the implications of that something before it becomes real? Could she understand the difference, to play, to pretend, to present, to represent. Are we bad people now mommy? Does even entering into that discourse alone make us bad people? How much she understood I'm not sure, but she seems satisfied with my explanation, comforted even. And after that, whenever she saw anyone, man, woman, or child walking in the street wearing camouflage, she pointed them out saying, "Look mommy, they're wearing video clothes".

[Co-existence] Do these two worlds co-exists? Must the child become a soldier? Can't she only become a soldier whether or not she ever wears her country camouflage? Isn't it absurd to think that a soldier protects a child? They're one image, they don't conflict, they don't deny each other. You want to be closer to the child, but that is a sentimental choice. Child take pride in being the good soldier you are. You've chosen your own weapons, computers maybe, or comfortable couch in front of the TV. Can you say I am not in disguise? I am not hiding, I am not paying, we must be careful never to give up concealment as a way of life. We must be careful never to give up our endless way of conflict actions.

A Spy in the House that Ruth Built (Vanalyne Green, 1989, 30:00)

(Describing Willy Mason's pictures next to her keyboard. Black and white photos which are granny, and her favorite one is of him falling)

First time I discovered baseball was when I broke up with my boyfriend in the summer, the time of July, when I first slept with some one new for the first time in four years. My small apartment symbolized my many failures because after he left the apartment it seemed more cozy and more small. I felt victimized by men and wanted to re-invent my life. I first learned how to read the boxboard. Baseball keeps coming back whether I felt good or bad, like an old friend, its a game of cycles. There was this other, "carefully paste drama" of the baseball season. It helped me get threw the New York winters.

1984 was the first season of being a fan. During my first season, I was so in love with the words of Met's pitcher "Balboni", I saved all the words. The words gave me something to say to the old Italian men on my street, saw me through a feeble bad blind date, and then carried me off to sleep with the lullaby of play by play baseball. The words made it possible to look back at my parents and let them know, "twin killings bleeder yellow hammer Texas-League single money pitch... ... south paw, painting the black, hit for the cycle, Punch-and-Judy hitter, bees in the bat, sweet spot, suicide squeeze, worm-burner...

To pay homage to the generation they came from: father as an army boy and mother as a sad house wife. The words made me feel that I had some shred of America, I could call my own without shame or loss, so I marvelled at a country that join words to make twin killings, chin music, dialing eight, and meat hand.

Some poor baseball player on his way down, trying to squeeze blood out of the bat, I wonder about my own times and tried to do that too. Above all, first, last, and always was my Yankee stadium, the place where I make confession. The sight of my most primitive feelings were in the context of ritual, of a steady abiding geometric construction, the most co-addictive emotions drift out of my body and hangs suspended reminding me of the female sex of orifices entrances, chavis, and cycles, insisting that daughters have sexual feelings for their fathers, and that I am a daughter. To my

mother whose legions to the female is made unpact, and the promise every year to make sense out of the illogic, and the danced feelings of disappointment in sexuality, resurfaces with the start of each baseball seasons.

[First Base: August 23rd, 1986] I got a press pass for a batting practice at the Yankee stadium. I wanted to go as a tramp. My task was to seduce the ball players without being so whorish, slutty, so in bad taste that the Yankee managers wouldn't allow me to come back. I really wanted to cut a whole in the crotch of my pants, I wanted to go as a tramp. I picked my clothes accordingly, looking like I'm right out of bed so if they touched even my shoulders, I would go directly back to bed. A child in me would whore myself for the one eye contact with big Dave Winfield. I never wanted to feel so demeaned by the need to possess. I couldn't believe they couldn't see my hunger and it robbed me for whatever illegitimate reasons I had to be there.

And could they tell where I was aiming my camera or the passion of which I took aim? As if I could take revenge on their exhibitionism, their display of power and sex by turning the zoom lens of my video camera. Yet I felt sorry for them even in my most ferocious moments and there were many. I was unable to keep out of my consciousness that their past acceptance of my camera made them look like show animals on display. And I felt sorry for me, a 40 year old trying to piece together a family from webbing, the silhouette of a house, the shelter of a stadium, and the efemour(?) of masculinity. There was only one other shot I cared about, my feet on the grass, my feet on that hallowed ground, my feet proving that I broke the barrier had been clever enough to find a way in, me grazing on that rich pasteur of symbol and meaning, me a spy in the house that Ruth built.

(A man speaks) I'll tell you why I hate baseball. When I was five or six, I played baseball with my father, his friends, some older boys. First time I bat the ball, I ran to where they told me to run, the third base. When the next batter hit the ball, they all told me to run home. So I started running towards the street, they said where are you going, I said I'm going home and they all laughed. That's why I hate baseball.

Facts, at the hall of fame archives, you can look up photos in catalogs. My favorite file is labeled home. Many of the famous photos have been airbrushed, often the images have been altered. The ball was re-painted closer to the plate, like a character in a play, which I suppose it is.

Sometimes, the photographer exaggerated the dust around home plate. Other times the ground has been painted out from the player so he floats homeward bound in a world I've never seen.

[Second Base] Do you have any other plans for this week, other than baseball? The second time was in 1987, to a single ball club in California, I took my fiends advice to shoot in the minors, to build up my confidence and my risk was considerably diminished. I wrote a letter before getting there, introduced myself to the manager once I got there, them watched a few games. I was conscious of the same old feeling, of my desire, dangerous, fabulous, and wild. There was one difference, the possibility of contact.

(Interviewing the players) You crossed yourself? Is it murderous to pitch? Is there any reason why a woman can't manage? Do the players have to wash their own uniform? Do you know of New York Giants? I knew I was doing something wrong, but I didn't know what, I was so thrilled to be out there, surrounded by the objects of my desire, plotting little invasions into their own male turf. I never made any conscious decision to change my interviewing technique, but somehow, I stumbled into a way in. Pressure? Making it to the majors? Confidence? What food do you cook?

(In the car) (Vanalyn) I flirted with Precious Hozey, he asked me, "How long are you staying in town?", he said, "You speak Spanish right? You'll need someone to practice with". I said, "Don't you have to get back to practice?" Why did I say that Betty? (Betty) That's the worst thing you could have said, well the worst could be, "Not with you mother fucker!." (Vanalyn:) Well I told him to call me if you come to New York because I didn't want to seem like someone who fucks baseball players, even though I am dying to fuck them. (Betty:) This is so deep Vanalyn.

(Oooh Daddy Scene) I move back and fourth between hatred and dependence, between yearning and betrayal. Late at night I would go over my collection of baseball photographs. Each photo has a beginning, a middle, and an end. Having a childhood parallel, at times when my father was in Korea, and I comforted myself by looking at pictures of World War II also having a beginning, middle, and an end.

[Third Base] Third time I shot at a field was in Boston Red Sox's summer training camp. This time I didn't worry so much about my sexual

fantasies, which I nourished by booking my room at the same hotel the Boston Red Sox stayed. But the panic tentative scouring moments through the closet passed. i was a veteran now, I knew how to manage those naughty inappropriate feelings, I girded against my desires with the standard uniform of a sport's writer: khaki pants, loose fitting blouse (which was opaque), sexless, while 6'5" gods strides the fields, spraying their sex in all directions.

I became a little silent and angry. It isn't because I was the only woman in the field, it's because somehow in some metaphoric way, you'll be obliterated. I can describe the stadium in fluorescent shades of green and blue, or the easy going ways of the players during spring training. The only visual sign of my defense is during spring training. The only visual sign of my defense is the old men in the field, chatting non-charlantly with each other, while I worried that a simple mis-spoken word will get me kicked off the field, or mis-played bit of banner will make me the but of the player's jokes about women and women's body. I took my position at the edge of the field neat the first base, there was a row of photographers, all men, all supporting the obligatory telephoto lens the one so blatantly comical, phallic. I looked at my camera with the short flat lens and started thinking about "The Base from Mary's Flowers and Early Renaissance Paintings".

I had just learned that both the gardens and cut flowers were a symbol of Mary's virginity and that fence around the garden or the vase for the flowers was meant to represent a quote from the song of songs, "A closed garden, is my sister, my spouse. A spring shut up, a fountain sealed". I was intrigued, how Mary's sex was fragmented and detached from her body, sitting there, I realized why the Virgin's floor was bothering me so much.

The image represented how I felt about my genitals: detached, removed, and always my gender on display. That in the course of my daily life, my sex feels separated from me, from me with the brain, from me with a history. Mary's garden, her delicate little flowers, dark and damp with morning dew, belonging to humanity, to god, but not to the female body that once possessed it. I was happy thinking about the paintings, I felt parts of myself which had fragmented begin to unify.

Hey, can I sit on your lap? What? It was Sam Horn, a rooky ball player who had been entertaining the fans earlier with autographs. I didn't hear him, I couldn't have heard him, "You don't mind if I sit on your lap, do you?" Sam horn looked fantastic, a vision just a foot away from my face, very

close to blow job distance. "You can sit on and in any part of my body Mr. Horn. You can take you time so you can come down so slowly that I can feel the weight of you heroic thighs pressed down in my mute degrees of pleasure."Oh, how the uniforms possessed those bodies, and here was such a uniform decorating the body of such a man. And he was flirting with me. "There isn't any room," I said and he walked away.

You ask me why this is so important and the reason I give you is that for 27 years, I have bled each month in a fruitless cycles of coming and going, collecting and dispersing, swelling and bleeding, and for what? You can ask me why this is so important and I want to tell you what it feels like when you wake up knowing that my Yankees won last night. That there is more games today, and that October is still three months away. You ask me why this is so important and I tell you that the year I discovered baseball was when all those days came out showing that there are no man per so many single woman. I tell you about that feeling that to act to be with a man is to participate in my own degradations, that to admit that emotional and physical need was to count myself as one of so many hungry women. "NO" I decided, I would wage my wars on a psychic battleground, where I was one and they were many, and now I float in a world of my own creation. There can be self-satisfactions, no reckonings, but there is this, the constant noise of obsession, willing me to make peace somehow.

[Homerun] The last time I shot on a field was during batting practice at Yankee Stadium August 1988. This time everything was different. All along I thought my baseball was about something else, not men, not sex. It had to do with the way I felt when I was in the upper decks, over home plate with this carpet of life below. I scrapped off all the associations with pennants, world series, and the way guys grows up, and underneath I saw lush, mystical images, that harked back to a meal with the cults which stick and ball games rose. I saw the numbers three and four repeated in delicate patterns, sitting there, surrounded by my beloved beer drinking Yankee fans. I refine my case. I took a blue print of a stadium and layed it over the diagram over a female body.

I took cartoons from newspapers and turned them into my argument. I put a female tag to the catcher's mit and discovered the popular culture had already been there. I listened to the antidotes men told me and put it into

their correct context. But I was the happiest, subverting the anthema of my teenage years, where boys talked about scoring. Did you reach first base, did you go all the way, did you make it home? I took the way men had fragmented my body and turn sex into my enemy and I used it against them, and I did it through baseball.

Baseball became a way to re-interpret about how men behave, to see how they would express feeling that they would otherwise deny. The desire to return "Home" and where is home? In my belly, in a woman's body. I saw the attempts to steal home as metaphors for the men's longing for the mother. I found reasons, proofs, and evidence that men really do need women, no matter how much it appears otherwise.

But I was never able to say these things with being caught up in the need to convince, and that need turned my word into rhetoric. The more I expanded my argument, the less it said about me, why I stayed late, gulk at ball players, why I measured my life according to baseball cycles, or kept trying to enter a world that so much did not want me. So the day I finally got the permission to shoot, I decided to go out there and see what wasn't a factor of proof or evidence.

To my surprise, I no longer had any sexual feelings for the players, I happily dawned my khaki pants and other frompy articles of clothing. Now they were so much camouflage, a part of strategy for me to go on detective, to think that my own thoughts, no matter how many people are around me. To go under the field, you must enter through the dug out and to do that you have to go through labyrinth of corridors. I photographed every secret corner that snakes underneath the stadium, every hall, every dull patch of paint, hoping that a collection of ordinary images would give out the secrets of bringing me there.

But on the field, I was upset, surprised now that when I didn't want the players, I didn't care what they thought of me, it seemed impossible not to become there's. I felt cold, drawn by the violent energies of the fans, the skeletons of the photographs, and the giddy excitement of children. And the players, there were the city of men and the concentration of them represented the hardest, purest feelings I had, that ultimately that they liked each other more than any women. And I saw my familiar heros, and I thought they shall always prefer the company of men, all of their lives they will come back to

moments such as this. A feeling begin to grow in me of eminent danger from the uniform men. I tried to locate its source in childhood fears, and my mothers warnings not to talk to strange men, and memories of bad dreams of the silhouette of a man outside my bedroom window. But none of these explain my fear which I have understood only as damage which has been done.

I looked around at the arching shape of the stadium, looked to the form I have nourished in my mind, to what have become my mother, my womb, and my witness. I saw the players (The Hall of Fathers) and felt again the sensation of what I couldn't explain way. I have a memory of words coming out of my mouth, mother and father, mother and father, and not knowing why, and lean against the blue patting which separates the players from the fans.

Knowledge, if that is what it was, came as a sense of reunion. I was home and that place was shimmering configuration of female solace, and the words of danger and men said in one breadth. Like nails and hair, to continue growing after the heart stops, my desire to reassemble the triangle that once was my family remains an insistence steady pulse. It seems always to find forms in explicable, queer and lovely, but so what? No theory will ever diminish the child's landscape within me, composed of images of my mother an my father, and render beyond my comprehension by a mysterious and noble sexuality. After a while I walked back on the field, the pitchers were warming up. Below me the grass, I was afraid to go into the dug out because the balls were thrown so close, so fast, they pounded into the gloves like deep resonant ohs, the sound people make in the final most satisfying moment of orgasm, hard, complete, finished.

Beneath the Skin (Cecelia Condit, 1981 12:05)

Let me tell you what a nightmare that was, most the time it feel like the new is extravaganza, that it was, that I got real obsessed with the story, like a capture of my imagination. It doesn't usually feel real but someday it really feels there really was a body in his closet. And then I felt really angry at him, not for what he did to her, if he killed her, because that's between them, but for what he did for me and I keep asking myself just as though I'm kind a haunted, did he do it, did he kill her.

I went to a party and there was this one guy he was a writer there, and he wrote for the LA paper. He was talking about real life stories, and he wanted everyone to go around the room and tell one of the most outrageous stories that was real, so I was the last person in the circle, and there were some good stories, but I knew I had a story. When I first started to tell, I was really interested in people's reaction to, not just casually drop of the coffee, but there was something really strange that just happened, that this guy who I had been seeing for the last four years, the police has just found a body in his apartment, and that its been mummified, decapitated, and wrapped in plastic, and stuffed in a truck where he's kept her for the last two years.

One of the funniest things about tit was that when the news first came out, it became a news all over the TV. My mother, her head was missing, and that they couldn't find it, and so that my mother who had all of his pots, plants, thought it would be an ideal place to hide her head. And so she dumped out all these big plants, and she could never find the skeleton, and that it came out in the news that the head wasn't there. It was just packed way down in her chest, and they couldn't see it right off the bat.

I first heard about this when my best friend called, she said, look are you sitting down, he's name is all over the paper, and that somebody was found in the trunk in the closet and was mummified, and some days later came out, that it really was her, and that her dental records had (the only thing) been to remained to let (none of her hair was there), and then they found blood in the floor boards of the bedroom that matched her blood type. And he claims he was innocent and framed and I don't know whether to believe him but the evidence is crazy against him, and all the blood is in the floor boards and the reason they got to search the apartment was because her

family after she has been disappeared for a couple of years got real suspicious and to hire detectives. And they checked the apartments without records and found out the pendents that lived directly under them had complained that there was a bad smell like some decaying thing, coming from the ceiling and in the closet, oozing down and they thought that maybe some animal had crawled in during the winter and died there.

And it was real funny, even when they searched the apartment, and found the body, he didn't ever know why they were taking him to jail. Then, he was out on bail and he skipped town. He's an international fugitive now, so he had this really beautiful apartment by the ocean. And he left and he's not there now, nobody knows where he is exactly. I first met him at a party that was just a block away from where I was living, and I thought he was a really interesting character, he had the kind of energy that as soon as you walked into the room all heads would turn. He was just incredibly magnetic and he had a huge body. And in the four years I knew him, his chest cavity really doubled in size and there was a whole lot of things, like he was involved in parapsychology and ran an international network of parapsychologist, and also I thought he was someone I had to be really careful of because he seemed like someone who can have such power over me.

He was living with this girl who evidently he might have murdered, all the facts seemed to make it seemed like he must have done it, she had just gotten an apartment across the street, and they had sort of broken ties, and not broken up, just basically she was interested in someone-else, and he was real clear that he was seeing me. She was a dancer who really wasn't strong enough to be a dancer, and she was kind of sick, anyway, emotionally, she was a little unstable. i thought she was always epileptic and I'm diabetic, and I kind of identified with her, and in some kind of a fashion, I thought that she just needed the break, but my mother always thought that he killed her, but I thought people don't just go around killing people.

Right after she just disappeared, he took all of the clothes right out of the closet and hung them on a rack on the bedroom wall, and them lock the closet. And I thought that was a little strange but i never thought there would be a body in the closet, and then about a year later, we moved all of his clothes back and her blankets that her mother made, he kept on top of the chest so I was always sleeping under these blankets that were kept in the trunk that had her body in it for two years, and I didn't have a sense of

smell at the time cause I was on medication. So, I couldn't smell a thing, and I thought whether he killed her or not, I thought i would never feel comfortable and I thought I would never know and it seemed like a hell of a way to continue a relationship, if I felt I would never be able to be sure.

And in actuality, there were so many emotional things that had happened to him about the time she disappeared that I felt that if I had seen that, like he didn't go out, he had all of his food set up, he shaved he head and his beard, but people never knew this, because he never went out. Nobody saw him upset but he was upset, he was very upset, and we would talk for the longest time about what would make a person disappear and I kept saying well she's only disappeared for three weeks, there's no reason to be this upset, no reason to think that she's not going to come back, and I thought how peculiar that he should be this distraught.

When she's gone only for a couple of weeks, did you know that I still wonder about whether he killed her, did you think that you killed her, gee...does anybody know abcdefggggg G-I Joe, hey joe, where you been, you've got plastic arms that never bent, but serial is for real, ah---talk to us about Barbie and Ken, Barbie and Ken, Ken a friend, tell us all about Barbie and Ken, Barbie and men, Ken and men, and how there friendships never end. AH---first your dead, then your back to life, its a doll life, we get killed and we stayed dead that real life, no ideal life, for me, street life, nothing new, me and and date with you, can she dance, can she twist, don't look for depth in guys like this, two inch waste, what a waste, still sterial(?) is real, ask what painted eyes don't spend times with dolly guys.

He always said well when she fells like coming back, she'll come back, the whole thing was so crazy, it was just as though he was a possession of his, like she was a space that wasn't being occupied, and so he absorbed her, and after he absorbed her, her became like her, it was as though he consumed her about a few months and started going out, when he never went out of his apartment for first two years that we were seeing each other. So people never even knew that we saw each other, which made it seem like more of a fantasy and that I'm making it up than it even is. This whole murder thing was like an icing on cake, and terms of a certain violence that had happened over a 10 year of period. And I started to realize if I caught of violence too much more, I might get myself seriously hurt. (Laugh) Oh, this thing has just been so crazy, it just makes me just wonder what has been

said by this whole thing.

The weirdest thing is that, I never saw the body, I never saw the dental records. I never say anything, I read about it in paper, friends of mine saw it on the new, but it never was real, it was just a bazar story, that some how happened to my life, but it never was real, but I had this dream, it was so real, I dreamed that it was me and not her that he killed 2 years ago and that's another story.

Possibly in Michigan (Cecelia Condit, 1983, 11:40)

(Chorus) I bite at the hand that feed me, slap at the face that eats me, some kind of animal cannibal, animal, cannibal.

Sharon attracted violent men. Strangely, she had a way of making the violence seem like it was their idea, her friend Janis was cut from the same mold. They even liked the same perfume. Author who has been following them closely, was similarly disposed. The three of them had two things in common "violence and perfume."

Um. This one here smells great. Which one? Um. Smells like mother's crazy sister Kate. Oh you think so, yeah I do. It smells so good she couldn't have been that crazy. I don't think so. Oh you don't think so huh? No. Well, she put her poodle one time in the microwave oven. To eat it? Yeah to eat it oh no no no...silly, to dry it, but it exploded and they were both found dead, she must have been out of her head. Oh here it is, there's my favorite perfume, we've been looking for everywhere. Why don't you buy one for me two and I'll meet you at the door. OK? OK> Bye-bye. Bye-bye. Bye-bye.

How do I meet the strangest men, they always seem to find me. Remember the time way back when I kissed a guy who ate his women friends, now nobody, dogs will follow me. Is he following? He made an impression on me, have we met before. Possibly in Michigan. In some strange department store. We won't see him anymore. Who knows how some people turn to strange ones, is it up to me to make them into dead ones, here we go again. (Chorus) Bye-bye, bye-bye.

Arthur longed for that sexual scent that smelled like home, he had

used so many mask to disguise himself that he had forgotten who he was, who he had known. He imagined himself a frog transformed into prince charming, he felt the moment he kissed her, he would become the man she would want him to be. Hello. Hello, there's a strange looking man at my door. What does he look like Sharon? He has one eye, I won't be seeing him anymore, well he is not your run of the mill. Animal, he, Sharon? What do you mean? He's got the head and its the size of a wolf and a mouth large as a (?) Sharon, what do you mean? Well, he's got the head and its the size of a wolf, and a mouth large as a (?). The better to eat you with my dear. You have two choices, one I will eat you now or two, I will cut your arms and legs off one by one and eat them slowly. Why? For love. Why? For love. But love shouldn't cost an arm and a leg. For love. But do you love me? You smell so good, the sweetest flower of all. Have there been others? six. Than I am the seventh.

Not a Jealous Bone (Cece.lia Condit, 1987, 10:24)

The hand of the lord was upon him and he set them down in the mist of the valley, which was full of bones and low they were very dry. And the lord said to the bones, I will cause breadth to enter into you and you will live. The magic bone knew that old people want to live and the young people just don't want to grow old. There's so little left to show of what I look like years ago. Maybe when I'm 85, I will have a stroke and die, maybe when I'm 86, I will fall and break my hips, maybe when I'm 102, I'll have a lift and look like new. Maybe when I'm 93, I'm too well to hold me pee. If my mother could see me now, she wouldn't know me any how.

Summer time and girls and boys, there bodies new like strobe and toys. It doesn't matter what you're told, it's never you who grow old. Something seems to never change, they only pop up re-arranged. I'm the same at 82, as I was at 32.

Having found the wishing bone, Sophie thought she would live forever, she would go find her mother, and perhaps they could share the bone, then they could both live and no-one young could take it from them.

Mother, mother, I'm so lonely for you. Mother, mother, I'm afraid of

dying. How is dying, dying, mother, mother, I need you now.

Your mothers passed away and that happens when you get older. Not always, my mother, she looked thank god younger than other people. We have to talk about reality. We're going to find out what day it is today. You're looking for yesterday? Yeah, I'm looking for yesterday.

When I see the ever world's ice cold, there's no drama, no action, no plat, when I feel your not comfortable and daring, your woman and I'm not.

Sophie had always shared good news with her mother, not she would trust the bone to take her there.

(Chorus) Have you seen my mother? I can't find her anywhere. Have you seen my mother? I'm so old I shouldn't care. How are you doing today? What's that you said?

Little crimes here and there, murders everywhere, life is a very strange affair. It takes one so unaware. You wanna stay living, yes. You do wanna be living. Oh my god, I need help. Sophie's mother had left a legacy of undying love and support, but there were others who wanted the bone, so as Sophie search for her mother, there were young jealous eyes on the bone.

Give me the bone. My beautiful bone, born of the evening, gentle belonging all the places I've been, leaving little traces of sin, oh, beautiful bone, born of the evening.

Sophie had thought the legacy would protect her, but she knew the will to live was bone deep. Talk not mom for mom. You are dead but I am still alive. I may be old but you're dead. Don't let me being dead go to your head, did I miss something you've said? Cat got you tongue for mom, shame you had to die so young. You are dead but I am still alive.

It Wasn't Love (Sadie Benning, 1992, 20:00)

Yesterday night, I drove to Hollywood with this chick. She had an attitude, so I played it cool. **Permission,** I forgot all about it . Trouble, I got in a lot of that.

She offered me some nicotine. She said get in the car, we're going to Hollywood. **Suddenly I was in the mood for Love.**

Dear Diary, on the way she said, "I stole this car". I got nervous, she got sexy. She said, "Go ahead, fall in love with me, what else do you have to do".

Get lost, love me, scat, crave me, Tomboy forever, faggot. To her it was simple, she had the plan and I was to follow. She had a plan, a master plan. She said, "Let's go to Detroit, we'll rob some liquor stores, and when we get there, we'll lay low.

Her life was my fantasy. We didn't make it to Detroit, much less Hollywood, instead we pulled into a fried chicken parking lot and made out. Then it happened. She dropped me off at home, you know, I wanted to feel sorry for myself like I was missing out on something, and yet in that parking lot, I felt like I've seen the whole world. She had this way of making me feel like a god damn Nile river or something. We didn't need Hollywood, we were Hollywood. She was the most gorgeous woman I had ever seen and that mad us both famous.

It wasn't love, but it was something. (Special Thanks to Gwen, Billy, Julie)

Bad girls girls Everywhere.

(* 진한 글씨는 베닝이 서술과 동시에 글로 써서 보여주는 텍스트)

그림 목록

1. 백남준, <장치된 TV>, 1963, 13개의 모니터, 부퍼탈 파르나스 화랑 ----- 23

2. 레스 레빈, <부랑배>, 1965, 흑백 비디오테이프, 46분 ---------- 24

3. 피터 캠퍼스, <3단계 전환>, 1973, 칼라 비디오테이프, 41분 53초 ------- 27

4. 게리 힐, <우선 말하자면 Primarily Speaking>, 1981-83, 칼라 비디오테이프, 19분 23초 ---------- 32

5. 토니 우슬러, <호러에로틱 Horrorerotic, from System for Dramatic Feedback>, 1994, 혼합매체 설치 ---------- 33

6. 주디 시카고, <세탁실>, <여성의 집> 전 출품작, 1972, 설치 ---------- 46

7. 미리엄 샤피로, <바르셀로나 부채>, 1979, 아크릴, 캔버스 위에 천 콜라주, 72 x 144 인치, Howard Kalka and Steven M. Jacobson 소장 ---------- 55

8. 매리 켈리, <산후일지>(1973-78); “대변분석과 육아일지”(Analysed faecal stains and feeding charts), 28 연작 중, 1974년 2월 9일, 혼합매체, 27.9 x 35.6 ---------- 58

9. 매리 켈리, <산후일지>(1978-78); “철자 배우기”(Pre-writing alphabet, exerque and diary), 15연작 중, 1978, 합성수지, 슬레이트, 20.3 x 25.4 ---------- 58

10. 신디 셔만, <무제>, 1982, 칼라 사진 ---------- 59

11. 린다 벤글리스, <지금>, 1973, 칼라 비디오테이프, 12분, 시카고 VDB 배급 ---------- 74

12. 리차드 세라와 낸시 홀트, <부메랑>, 1974, 칼라 비디오테이프, 10분, VDB 배급 ---------- 75

13. 비토 아콘치, <방송 시간>, 1973, 흑백 비디오테이프, 35분 ---------- 76

14. 린다 벤글리스, <여성적 감수성>, 1973, 칼라 비디오테이프, 14분, VDB 배급 ---------- 77

15. 조안 조나스, <버티칼 롤>, 1972, 흑백 비디오테이프, 19분 38초, 뉴욕 EAI 배급 ---------- 78

16. 조안 조나스, <올개닉 허니의 시각적 텔레파시>, 1972, 흑백 비디오테이프, 17분 24초, EAI 배급 ---------- 79

17. 엘리노 앤틴, <도중에 걸리다>, 발레리나로 분한 앤틴, 1975, 흑백 비디오테이프 ---------- 80

18. 라첼 로젠탈, <함정>, 1982, 1981년 공연을 담은 칼라 비디오테이프, 15분 38초 ---------- 81

19. 린다 몬타노, <미첼의 죽음>, 1978, 흑백 비디오테이프, 22분 ---------- 81

20. 낸시 바카난과 바바라 스미스, <사랑과 함께 A에서 B로>, 1977, 칼라 비디오테이프, 10분 ---------- 81

21. 브루스 노만, < 비디오 복도>, 1970, 3개의 폐쇄회로 비디오 카메라, 2개의 20인치 흑백 모니터, 120 x 480 x 240 인치 ---------- 83

22. 댄 그래험, <지방 케이블TV를 위한 프로젝트>, 1971, Halifax 소재 The Nova Scotia College of Art and Design에 설치 ---------- 83

23. 프랭크 질레트, <시냇물에서>, 1984, 칼라 비디오테이프, 59분 27초, EAI 배급 ---------- 84

24. 빌 비올라 <날들의 과거>, 1979-81, 칼라 비디오테이프, 12분 21초 ---------- 84

25. 매리 루시에, <지베르니의 오하이오>설치, 1983, 2채널 7모니터, 8 x 23 x 14.5 피트, 뉴욕 휘트니 미술관 설치 ---------- 86

26. 매리 루시에, <지베르니의 오하이오>영상, 1983, 2 칼라 비디오테이프, 각각 18분 30초 ---------- 86

27. 시게코 구보다, <나이아가라 폭포>, 1987, 4채널 멀티모니터 설치로 각 채널이 4계절을 묘사, 96 x 54 x 96 인치, 95광주 비엔날레 설치 ---------- 88

28. 시게코 구보다, <3개의 산>, 1976-79, 4채널 멀티모니터 설치, 2개의 산과 하나의 피라미드로 구성, 판넬, 플라스틱 거울 사용; 2개의 산 각각 60 x 100 x 60 인치, 산 하나는 13인치 모니터 2개 사용, 다른 산은 2. 5인치 모니터와 13인치 모니터 2개 사용, 피라미드는 38 x 59 x 59 인치, 5인치 모니터와 13인치 모니터 사용 ---------- 88

29. 시게코 구보다, <나바호의 하늘에 보내는 비디오 소녀들과 비디오의 노래>, 1973, 흑백/칼라 비디오테이프, 26분, VDB 배급 ---------- 89

30. 시게코 구보다, <메타-마르셀: 윈도우 (꽃)>, 1976, 1채널 설치, 칼라 합성이미지 ---------- 90

31. 다라 번바움, <원더 우먼>, 1978, 칼라 비디오테이프, 7분, VDB 배급 (1부) ---------- 95

32. 다라 번바움, <원더 우먼> (2부) ---------- 95

33. 다라 번바움, <P.M. 매거진>(P.M. Magazine/Acid Rock), 1982, 설치작품을 칼라 비디오테이프로 제작, 3분. VDB 배급 ---------- 97

34. 다라 번바움, <P.M. 매거진>(P.M. Magazine/Acid Rock) ---------- 97

35. 스타이나 바술카, <바이올린 파워>연작 가운데, 1995, 멀티모니터, 95광주 비엔날레 설치 ---------- 100

36. 스타이나 바술카, <소머설트>, 1982, 칼라 비디오테이프, 18분, 시카고 Video Data Bank (VDB) 배급 ---------- 100

37. 바바라 바크너, <하트>, 1979-81, 칼라 비디오테이프, 12분 ---------- 101

38. 바바라 바크너, <모비우스>, 1974, 흑백 비디오테이프, 4분 14초 ------- 102

39. 일렌 세갈로프, <어머니의 충고>, <어머니 테이프> 연작, 1974-78, 흑백 비디오테이프, 2분 34초 ---------- 109

40. 리자 스틸, <은밀한 나의 이야기>, 1974, 흑백 비디오테이프, 22분 ----- 110

41. 마코 이데미추, <여성이 만드는 것>, 1973, 흑백 비디오테이프, 11분 ---- 110

42. 도리스 체이스, <댄스 나인>, 1973-74, 칼라 비디오테이프, 8분 -------- 110

43. 도리스 체이스, <한 사람을 위한 테이블>, 1985, 칼라 비디오테이프, 28분
----------110

44. 카라 드비토, <언제나 네 남편을 사랑하거라>, 1974, 흑백 비디오테이프, 19분, EAI 배급 ---------- 111

45. 카라 드비토, <언제나 네 남편을 사랑하거라> ---------- 112

46. 줄리 구스타프슨, <친교의 정치학>, 1972-73, 흑백 비디오테이프, 52분 23초, EAI 배급 ---------- 113

47. 줄리 구스타프슨, <친교의 정치학> ---------- 113

48. 앤트 팜, <캐딜락 농장 쇼(1974)와 미디어 방화(1975)>, 1981년 재편집, 흑백 비디오테이프, 각각 14분 2초와 22분 8초, EAI 배급 ---------- 116

49. TVTV, <4년간 더>, 1972, 흑백 비디오테이프, 61분 28초 ---------- 116

50. 허민 프리드, <아트 허스토리>, 1974, 칼라 비디오테이프, 23분, VDB 배급
---------- 119

51. 허민 프리드, <아트 허스토리> ---------- 120

52. 허민 프리드, <아트 허스토리> ---------- 120

53. 허민 프리드, <아트 허스토리> ---------- 120

54. 마사 로슬러, <부엌의 기호학>, 1975, 칼라 비디오테이프, 6분, EAI 배급 ---------- 123

55. 마사 로슬러, <한 시민의 인체측정>, 1977, 칼라 비디오테이프, 39분 20초, EAI 배급 (1부) ---------- 124

56. 마사 로슬러, <인체측정> (2부) ---------- 124

57. 마사 로슬러, <인체측정> (3부) ---------- 124

58. 문타다스, <미디어 생태학 광고>, 1982, 칼라 비디오테이프, 12분 22초, EAI 배급 ---------- 127

59. 세리 밀너, <마이크로 전쟁의 장면들>, 1985, 칼라 비디오테이프, 24분, VDB 배급 ---------- 132

60. 세리 밀너, <마이크로 전쟁의 장면들> ---------- 133

61. 바날린 그린, <야구장의 스파이>, 1989, 칼라 비디오테이프, 30분, VDB 배급 ---------- 134

62. 바날린 그린, <야구장의 스파이> ---------- 135

63. 바날린 그린, <야구장의 스파이> ---------- 136

64. 바날린 그린, <야구장의 스파이> ---------- 136

65. 시실리아 컨딧, <살갗 밑으로>, 1981, 칼라 비디오테이프, 12분 5초, EAI 배급 ---------- 139

66. 시실리아 컨딧, <살갗 밑으로> ---------- 139

67. 시실리아 컨딧, <미시간에서 일어날 수 있는>, 1983, 칼라 비디오테이프, 11분

40초, EAI 배급 ---------- 140

68. 시실리아 컨딧, <미시간에서 일어날 수 있는> ---------- 140

69. 시실리아 컨딧, <미시간에서 일어날 수 있는> ---------- 141

70. 시실리아 컨딧, <질투의 뼈가 아니건만>, 1987, 칼라 비디오테이프, 10분 24초, EAI 배급 ---------- 142

71. 시실리아 컨딧, <질투의 뼈가 아니건만> ---------- 142

72. 줄리 잔도, <죄수 놀이>, 1988, 흑백 비디오테이프, 22분 5초, VDB 배급 ---------- 148

73. 줄리 잔도, <죄수 놀이> ---------- 149

74. 줄리 잔도, <버스가 여기에 선다>, 1990, 흑백 비디오테이프, 27분, VDB 배급 ---------- 151

75. 줄리 잔도, <버스가 여기에 선다> ---------- 151

76. 줄리 잔도, <버스가 여기에 선다> ---------- 152

77. 수지 실버, <스파이: 도어즈의 노래를 부르는 헤스터 리브>, 1991, 칼라 비디오테이프, 4분 15초, VDB 배급 ---------- 153

78. 수지 실버, <스파이: 도어즈의 노래를 부르는 헤스터 리브> ---------- 153

79. 새디 베닝, <사랑스러운 장소>, 1991, 칼라 비디오테이프, 14분, VDB 배급 ---------- 157

80. 새디 베닝, <그것은 사랑이 아니었어>, 1992, 칼라 비디오테이프, 20분, VDB 배급 ---------- 157

81. 새디 베닝, <그것은 사랑이 아니었어> ---------- 158

82. 이본 레이너, <특권>, 영화 스틸 ---------- 160

83. 스튜어트 마샬, <빛나는 눈동자>, 1986, 칼라/흑백 비디오테이프, 85분, VDB 배급 ---------- 161

84. 스튜어트 마샬, <빛나는 눈동자> ---------- 161

85. 캐롤리 슈니만, <눈/몸>, 1963, 퍼포먼스 ---------- 181

86. 캐롤리 슈니만, <눈/몸>, 1963, 퍼포먼스, 사진 Erro ---------- 181

87. 캐롤리 슈니만, <체내 두루말이>, 1975, 퍼포먼스 ---------- 182

88. 엘리노 앤틴, <살 깎기: 하나의 전통 조각품>, 1972, 148 사진 ---------- 182

89. 캐롤리 슈니만과 로버트 모리스, <현장>, 1964, 퍼포먼스, 사진 Hans Numuth ---------- 183

90. 주디 시카고, <디너 파티>, 1974-79, 구조물 하부 타일에 999인의 역사적 여성들 이름이 금물로 새겨져 있고, 위의 접시는 채색된 도자기로서 30인의 여류에게 헌정된 것임. 400명 이상의 협업으로 이루어진 대규모 설치 ---------- 185

91. 주디 시카고, <디너 파티>, 조지아 오키프에게 헌정된 도자기 접시----- 185

92. 이본 레이너, <여자를 부러워한 남자>, 1985, 영화 스틸 ---------- 197

93. 짐 샤만, <로키 호러 픽쳐 쇼>, 1975, 영화 스틸 ---------- 205

94. 존 워터스, <핑크 플라밍고>, 1972, 영화 스틸, 1977 디지털 재편집 ---------- 205

95. 앤디 워홀, <워홀의 드라큘라>, 1974, 영화 스틸 ---------- 206

96. 신디 셔만, <무제>, 1992, 칼라 사진, 혼합매체, 50 x 75 인치 -------- 230

97. 카렌 핀리, <욕망의 지속적 상태>, 1987, 퍼포먼스, 뉴욕, 사진 Dona Ann

McAdams ---------- 232

98. <에얼리언>, 1986, 영화 스틸, 감독 리들리 스콧 ---------- 233

99. <악마의 죽음>, 영화 스틸 ---------- 234

100. 애니 스프링클, <후기포르노 모더니즘>전 퍼포먼스, 1988, 사진 Les Barany ---------- 236

101. 앤 매구슨, *Paper Magazine*에 게재, 1992, 사진 Len Prince --------- 237

102. 앤디 워홀, <잠>, 1963, 영화 스틸 ---------- 238

103. 폴 맥카시, <보시 버거>, 1991, 퍼포먼스 테이프 ---------- 238

104. 폴 맥카시, <그랜드 팝>, 1977, 퍼포먼스 테이프 ---------- 238

105. 매튜 바니, <드로잉 컨스트레인트VII>, 1993, 비디오 스틸 제작 ------- 239

106. 매튜 바니, <크리메스터IV>, 1994, 비디오 스틸 제작 ---------- 239

107. 매튜 바니, <높은 문지방>, 1991, 퍼포먼스/비디오테이프 스틸 제작 --- 239

108. 키키 스미스, <무제>, 1989, 투명유리, 각각 6-8 인치 ---------- 241

109. 키키 스미스, <용기들>, 1990, MOMA 설치 ---------- 241

110. 로버트 고버, <벽지의 숲>, 1992, 설치 ---------- 241

111. 시실리아 컨딧, <살갗 밑으로> ---------- 242

112. 시실리아 컨딧, <살갗 밑으로> ---------- 242

113. 시실리아 컨딧, <살갗 밑으로> ---------- 242

114. 시실리아 컨딧, <살갗 밑으로> ---------- 243

115. 시실리아 컨딧, <질투의 뼈가 아니건만> ---------- 243

116. 시실리아 컨딧, <질투의 뼈가 아니건만> ---------- 243

117, 시실리아 컨딧, <질투의 뼈가 아니건만> ---------- 243

118. 시실리아 컨딧, <미시간에서 일어 날 수 있는> ---------- 243

119. 시실리아 컨딧, <미시간에서 일어 날 수 있는> ---------- 243

120. 시실리아 컨딧, <미시간에서 일어 날 수 있는> ---------- 243

그 림

English Abstract

A Study on American Feminist Video Art

with emphasis on Narcissism and the Grotesque

Kim Hong-Hee (Gyu Gok)
Thesis for the Doctorate
Department of Art History
The Graduate School of
Hong-Ik University, 1997

This thesis is a study on the aspects and implications of feminist video art. It seeks to examine how feminism engages in, and operates on, the genre of video art to effect a distinctly feminist practice. The intervention of feminism in video signifies an encounter between the two major modes of postmodern discourse, video and feminism. While video may be a characteristically postmodern medium, in artistic practice, it tends to be restored to the framework of a formalist modernism that abstracts and formalizes its properties. This thesis advances the argument that it is the intervention of feminism in the contradictory condition of video art - a postmodern medium which is nevertheless amenable to the formalist logic of modernism - which enables video's transition toward a more content-directed, socially-conscious postmodern art form. This is the primary significance of the encounter between video art and feminism, and of feminist video.

The basic proposition of this thesis is the distinction between 'aesthetic video' and 'political video'. Aesthetic video is related to the work that formalizes the medium's property, while political video uses video as an

information and communication tool. By the same token, feminist video can be distinguished into two categories of 'aesthetic feminist video' and 'political feminist video'. The former, based on essentialist feminism, relies on aesthetics of narcissism, and the latter, derived from socialist feminism, proclaims anti/trans-narcissism.

The first generation of feminist video (late 60's - early 80's) was grounded on the dichotomy of 'aesthetics/politics'. On the other hand, the second generation (late 80's - 90's) evolved from the union of the two elements or the collapse of the dichotomy. While the first generation artists were mostly concerned with the issue of narcissism, the next generation became more focused on the grotesque. The grotesque signifies not only the transformation of discourse on sexuality and representation, but also the reinterpretation of the body extending sexual politics into body politics. It provides a powerful breakthrough for today's feminism which attempts to deconstruct phallocentric hegemony by including 'man trouble' in issues of feminism. Thus, feminism video started with the conflict between aesthetics/politics, essentialism/ socialism, and narcissism/anti-narcissism, and now has proceeded into the stage of deconstructing such oppositions. This indicates the shift from narcissism to the grotesque, which is the point that this thesis attempts to clarify.

In this regard, this thesis brings out narcissism and the grotesque as the main characteristics of feminist video. Narcissism is the typical aesthetics of early video art established by Rosalind Krauss and at the same time feminine aesthetics as being a frequent motif of feminist art in general. If narcissism is considered as a first generation issue, then the grotesque is referred to the second generation. The grotesque, characterized by 90's video, performance, and body art, is identified with the feminine grotesque, and thus becomes the focal point of today's feminist art debate. Narcissism and the grotesque are not new concepts. However, this thesis attempts to extend the two concepts by distinguishing narcissism as video aesthetics and narcissism as feminine aesthetics, and connecting the grotesque to the 'cyborg', respectively. In short, this thesis induces narcissism and the grotesque as the main issues of feminist video and makes an effort to extend the two concepts.

At a time when women video artists are more active than ever, it seems necessary to undertake an assessment of the significance of feminist video art. It is hoped that this study will be followed by further research by others on this important subject, and also that it will lead to a new understanding of feminism and a re-examination of video art, which is now widely accepted as a genre of contemporary art. Lastly, due to practical considerations, the scope of the present research has been limited, regrettably, to only American artists and their works.