



비디오 예술에서의 페미니즘 양상

Feminist Aspects in Video Art

저자 (Authors)	奎谷, 김홍희 Gyu Gok, Kim Hong-Hee
출처 (Source)	현대미술사연구 7 , 1997.2, 7-20 (14 pages) Journal of History of Modern Art 7 , 1997.2, 7-20 (14 pages)
발행처 (Publisher)	현대미술사학회 KOREA ASSOCIATION FOR HISTORY OF MODERN ART
URL	http://www.dbpia.co.kr/Article/NODE01242434
APA Style	奎谷, 김홍희 (1997). 비디오 예술에서의 페미니즘 양상. 현대미술사연구, 7, 7-20.
이용정보 (Accessed)	121.160.33.*** 2018/12/10 16:07 (KST)

저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다. 그리고 DBpia에서 제공되는 저작물은 DBpia와 구독계약을 체결한 기관소속 이용자 혹은 해당 저작물의 개별 구매자가 비영리적으로만 이용할 수 있습니다. 그러므로 이에 위반하여 DBpia에서 제공되는 저작물을 복제, 전송 등의 방법으로 무단 이용하는 경우 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

Copyright Information

Copyright of all literary works provided by DBpia belongs to the copyright holder(s) and Nurimedia does not guarantee contents of the literary work or assume responsibility for the same. In addition, the literary works provided by DBpia may only be used by the users affiliated to the institutions which executed a subscription agreement with DBpia or the individual purchasers of the literary work(s) for non-commercial purposes. Therefore, any person who illegally uses the literary works provided by DBpia by means of reproduction or transmission shall assume civil and criminal responsibility according to applicable laws and regulations.

비디오 예술에서의 페미니즘 양상

奎谷 김홍희*

목 차

- I. 서론
 - II. 비디오 예술의 미학적 개념
 - III. 여성미학과 페미니즘 예술
 - IV. 1세대 여성 비디오 예술가들
 - V. 2세대 여성 비디오 예술가들
 - VI. 결론
 - 참고문헌
-

I. 서론

비디오 예술과 페미니즘은 1960년대 중반 반항문화라는 서구의 새로운 문화적 기류 속에서 탄생하였다. 60년대의 히피문화, 아방가르드 운동에 이어 70년대의 포스트모더니즘이 반항문화의 맥을 이루었고, 이러한 배경 속에서 비디오 예술은 전통예술을 거부하는 반예술적 대안으로서, 페미니즘은 가부장제와 성차별에 대한 정치적 항거로서 대두된 것이다. 비디오 예술과 페미니즘은 이렇게 예술적 담론과 정치적 담론으로서 각기 목적과 궤도를 달리하고 있지만, 아방가르드/ 포스트모던 반문화 의지를 공유한 동시대의 산물들인 것이다.

그러면 반항이라는 정치적 이념을 공유한 비디오 예술과 페미니즘의 만남은 무엇을 의미하는가, 또한 그 만남의 양상은 어떠한가. 페미니즘의 시각에서 보면 비디오는 하나의 예술 형식 또는 매체일 뿐이고, 비디오 예술의 시각에서 보면 페미니즘이 비디오 예술에 특정 내용을 마련할 것이다. 시각에 따라 하나가 다른 하나의 상위 또는 하위 개념으로 작용하는 것

* 미술평론가, 홍익대 강사

이다. 「비디오 예술에서의 페미니즘 양상」이라는 본 논고는 그 제목이 시사하듯이 비디오 예술에서 출발한 페미니즘의 연구이다. 그러나 어떠한 시각에서 출발하거나 간에 비디오와 페미니즘의 관계에 대한 논의는 비디오, 예술, 여성, 페미니즘을 축으로 전개되는 까닭에 다음과 같은 복잡한 질문들을 떠올리게 한다. 비디오 예술에 성별이 있는가, 그렇다면 남성 비디오와 여성 비디오는 어떻게 다른가. 비디오 여성미학이 존재하는가, 여성 비디오와 페미니스트 비디오의 차이는 무엇인가.

실로, 비디오 예술가는 남성이건 여성이건 모두 반예술 의지를 가진 실험적인 아방가르드들이다. 이러한 측면에서는 비디오 예술에 성별이 있을 수 없다. 그러나 남녀의 감수성의 차이를 인정한다면 여성의 매체에 대한 접근이 남성의 그것과 다르다고 추정할 수 있다. 이 시점에서 비디오 여성미학이 도출될 수 있으나 이는 여성미학 자체의 존재 여부와 관련되는 문제성 있는 이슈로서 상당히 미묘한 미학적 논제로 남는다. 단지 여성 특유의 판타지를 표출하기 위한 표현매체로서, 또는 여성주의 의식을 전달하기 위한 소통매체로서 비디오가 사용될 때에 비디오에서의 페미니즘을 거론할 수 있을 것이다.

이러한 맥락에서 비디오 예술에 나타난 페미니즘을 논증하기 위하여 우선 비디오 예술의 미학적 개념을 논의하고 다음으로 페미니즘 예술의 미학상의 제문제를 고찰하려 한다. 이러한 토대 위에서 9인의 여성 비디오 작가들의 작업을 논하면서 그들 작업에 나타난 페미니스트적 요소를 분석하고자 한다.

II. 비디오 예술의 미학적 개념

비디오는 상호적인 소통매체이다. 텔레비전 방송의 일방적인 송신 방식과는 다르게 그 시청이 전적으로 사용자의 재량에 달려 있을 뿐 아니라, 영상 채집에서 편집에 이르기까지 개인적 제작이 가능하여, 애초부터 ‘반(反)TV’ 또는 ‘대리 TV(Alternative-TV)’로서 미학적·정치적 가능성을 보유하고 있었다. 1960년대초 백남준이 텔레비전 방송 영상을 변형시키거나, 볼프 보스텔이 수상기를 깨부수거나 충격을 가했던 파괴적인 행위들은 모두 텔레비전과 그 송신 방식에 대한 불신이요, 공격이었다. 이와같이 비디오 아트는 텔레비전에 대한 인식론적 비판과 그에 대한 동중요법적 대안으로 탄생하였다. 이러한 초기 비디오 예술로부터 비디오 기술에 탐닉, 비디오 미학을 정립하는 본격적인 비디오 예술의 시대를 거쳐 멀티미디어 시대의 디지털 비디오에 이르기까지 비디오의 기본 이념은 쌍방향의 소통으로서, 바로 이것이 비디오 예술에 정치적 의미를 부여한다.

비디오의 매체적 속성으로부터 정치적 의미가 산출된다면, 비디오 이미지의 전자적 특성으로부터 비디오 미학이 구축된다. 비디오 이미지의 특성은 무엇보다 그것이 동화상이라는

점이며, 이는 전자 입자의 물리적 운동에서 비롯된다. 운동은 시간성의 개입을 뜻하며, 시간이 비디오 영상미학의 핵심적 개념을 이룬다. 비디오의 시간은 현재와 과거가 공존하는 이중의 시제이다. 현재의 장면은 기억 속의 과거가 되고, 과거는 기억을 통해 현재로 융해된다. 비디오 이미지는 시간의 흐름 속에서 과거의 기억을 현재의 비전 속에 융해시키는 까닭에 기억에 의존하는 정신적 이미지, 또는 폴 비릴리오가 말하는 “가상적 이미지(virtual image)”가 된다. 비디오의 재현은 완결이 아니라 지각 주체의 기억 활동을 통해서만 완성되는 전자적·물리적인 과정으로서, 비디오 화면은 결국 주체와 객체의 만남의 장소가 되는 것이다.¹⁾ 비디오 이미지는 주체의 기억을 환기시킴으로써 그를 재현작업에 동참시키게 되는데 여기서 상호소통이라는 비디오의 정치적 이념과 만나게 되는 것이다. 영상뿐 아니라 비디오의 피드백 매커니즘에서도 시간성이 골자를 이룬다. 동시적 중계를 통하여 현재가 중복되는가 하면, 시차적 중계의 조작을 통하여 시공의 관계가 도치된다. 또한 녹화 방영은 현재를 반복, 영구화시킬 수 있다.

시간성과 함께 비디오 미학의 기초를 이루는 개념은 로잘린드 클라우스가 말하는 비디오 나르시즘이다. 비디오 나르시즘은 비디오 피드백을 거울 반영으로 간주하는 데에서 비롯된다. 거울 반영에서는 주체와 반영 이미지 사이의 완전한 일치가 이루어지는데, 이러한 지표적 반영은 대상의 물리적 흔적이라는 점에서 여타의 모방적 재현과는 다르다. 즉 반영은 물리적 자기반복을 의미하는 반면, 재현은 상징이나 도상처럼 대상과 유사할 뿐 결코 동일하지가 않다. 다시 말해 비디오는 주체와 객체 사이의 간극이 없는 지표적 반영의 예술이라는 점에서 일반 재현예술과 구별되는 것이다. 비디오는 결국 주체와 반영 이미지를 하나로 결합시키는 주객체의 합일을 지향하는데, 여기서 나르시즘이라는 심리적 상황이 전개된다. 즉, 대상을 향한 ‘오브젝트-리비도’를 자신을 위한 ‘에고-리비도’로 전환시키는 자기애의 국면이 비디오 반영을 통해 창출된다는 것이다. 카메라와 모니터 사이에서 자신의 반영 이미지를 대하는 작가는 자신의 알터에고를 대하는 나르시스트에 다름 아니다. 동시에 그는 관조하는 주체인 동시에 관조의 대상이 되어 자신의 반영 이미지와 상호 주관적 교류를 경험하는 ‘거울 국면’의 주체가 된다. 비디오 나르시즘은 이렇게 자기애적 무의식 과정을 거쳐 자아 분리를 경험하는 심리학적 긴장감에 대한 은유적 해석이다.

프로이트의 리비도적 나르시즘 이론과 라캉의 ‘거울 국면’ 이론에 의거한 크라우스의 나르시즘 이론²⁾은 70년대에 성행한 폐쇄회로 설치작업을 염두에 둔 비평작업이었다. 폐쇄회로

1) Paul Virilio, "Image Virtual", *Vidéo-Vidéo*, 1986, pp. 33-34.

2) Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism", *New Artists Video*, 1978, pp. 43-64.

작업은 많은 경우 작가의 신체적 행위를 포함하기 때문에 비디오 퍼포먼스로 확장되었다. 브루스 나우만, 비트 아콘치, 데니스 오펜하임과 같은 개념적인 신체 예술가들이 퍼포먼스의 연장으로서 또는 기록을 위해 비디오를 사용하였지만, 나르시즘 미학에 기초한 비디오 퍼포먼스는 특히 페미니스트들이 선호한 여성 양식이었다. 신체를 사용, 여성적 경험을 자서전적으로 표출하는 비디오 퍼포먼스는 '개인적인 것이 정치적'이라는 1세대 페미니스트의 구호를 충족시킬 뿐 아니라, 성의 정치학을 몸의 정치학으로 전환시키려는 페미니스트 신체 예술가들에게 가장 적합한 표현매체로 간주될 수 있었던 것이다.

폐쇄회로 설치나 비디오 조각이 비디오의 기기적 측면을 강조한 '하드웨어 비디오 예술'이라면, 영상을 창조하는 비디오테이프 예술은 '소프트웨어 비디오 예술'이라 할 수 있다. 비디오 예술의 진수라고 할 수 있는 싱글 채널 테이프 작업에는 순수 영상미를 창조하는 비디오그래피, 이야기 구조의 자서전적 내러티브, 기록적인 다큐멘터리가 있다. 비디오그래피나 내러티브가 비디오의 예술적 측면을 강조하는 반면, 다큐멘터리는 비디오의 정치적 측면을 강조한다. 파편적 이미지와 중첩의 전략으로 사이키델릭한 영상 효과를 창출하는 백남준, 시적이고 초현실적인 영상미를 통해 지각의 현상학을 탐구하는 빌 비올라, 영상과 언어의 변증법적 관계 속에서 새로운 담화적 공간을 창출하는 게리 힐 등이 예술적 비디오의 대가들이라면, <개미농장> <레인던스 파운데이션> <문타다스>는 비디오를 소통혁명의 무기로 간주, 미래의 미디어 세계를 설계하는 비디오 행동주의자들이다. 여성들 경우는 비디오그래피보다는 퍼포먼스의 기록 테이프나 내러티브를 주로 제작하였는데, 이는 여성작가들이 형식주의보다는 내용적으로 비디오에 접근한다는 사실을 간접적으로 말해 준다. 특히 2세대 비디오 페미니스트들은 테이프 제작에 집중, 소프트웨어 비디오 예술을 강력한 페미니스트 무기로 사용하고 있다.

III. 여성미학과 페미니즘 예술

비디오가 전통예술에 대한 회의로 새로운 탈출구를 찾던 아방가르드 예술가들에게 반항과 혁신의 매체로 인식되었듯이, 남성중심주의의 미술적 담론에 도전하는 페미니스트들에게도 하나의 대안적 매체로 부각될 수 있었다. 비디오는 페미니스트들에게도 소통의 도구일 뿐 아니라, 부계적 가치를 해체하고 여성의 복합적 메시지를 전달할 수 있는 새로운 표현양식으로, 여성들의 사회적 지위를 변화시키는 정치적 도구로, 또한 여성을 대상화·상업화하는 미디어 재현을 비판하는 고발의 장치로 인식되었다.

그러나 의식적 차원에서 여성주의 메시지를 전파하는 본격적인 페미니스트들만이 비디오를 채택했던 것은 아니다. 비페미니스트·반페미니스트를 포함하는 일부 실험적인 여성 예

술가들이 순수 아방가르드 정신으로 매체에 접근하였으며, 실제로 그들의 작업에서는 성별이 문제되지 않는다. 그러나 여성의 비디오를 남성과 구별시키는 여성적인 비디오의 범주가 존재하는 것이 아닐까. 여성미학이란 것이 가능한 것이 아닐까.

여성적 감수성과 특성, 그리고 그에 근거한 여성미학의 존재여부는 페미니즘 미술이 태동하던 70년대 초반부터 현재까지 그 논의가 분분한 미묘한 문제이다. 여성성과 여성신화를 찬양하는 본질주의 페미니스트들은 여성의 신체적 특성과 여성 특유의 경험으로부터 여성미학을 도출하고, 여성은 여성적 감수성으로 새로운 해방감을 맛볼 수 있다고 주장하였다. 수잔 레이시(Suzanne Lacy), 모이라 로스(Moira Roth) 같은 1세대 페미니스트들은 페미니즘 예술이란 정치적인 동시에 여성간의 자매애적 유대감을 고취하는 정신적인 것이어야 하며, 페미니스트 예술가란 여성주의 의식과 함께 여성적 감수성을 갖춘 작가라고 정의하였다.³⁾ 페미니스트 평론가이며 행동주의자 루시 리퍼드(Lucy Lippard)는 남성적 체계에 대한 대립 개념으로서의 비권위적이고 비체계적인 여성비평을 수립하였다. 대표적 페미니스트 예술가 주디 시카고(Judy Chicago)는 자궁을 연상시키는 원형 이미지를, 미리엄 샤피로(Miriam Schapiro)는 여성적 경험의 축적으로서의 수예와 천 작업을 여성미학에 결부시켰다. 실비아 보벤센(Sylvia Bovenschen) 역시 「여성미학이라는 것이 존재하는가?」(1976)라는 논고에서 페미니즘 미술에는 형식적 기준도 없고 이론적 차원에서 여성미학을 논의할 수는 없으나, 미학적 인식과 감각적인 기준에서는 여성미학이 존재한다고 결론지었다.⁴⁾ 그러나 여성성에 근간을 두는 이러한 본질론적 여성미학은 결국 부계적 개념의 여성을 인정하는 동시에 여성 중심주의를 표방하는 또 하나의 성차별적 담론이 아니겠는가.

이러한 자각과 함께 2세대 페미니스트 예술가들은 포스트모더니즘을 수용, 여성성과 여성미학을 재고하는 시각의 변화를 맞게 된다. 생리학적 성으로서의 '섹스' 보다는 문화적 성으로서의 '젠더' 개념을 강조하는 포스트모던 페미니즘은 여성성을 비고정적이고 비본질적인 사회문화적 구축물로 파악한다. 여성성뿐 아니라 남성과 여성의 이분법적 구별마저 붕괴시키려는 해체주의 페미니즘 논리에서 재래적 여성관에 입각한 여성미학은 존재하지 않는다. 단지 해체 이후에 새로운 공간에서 창출된 오염되지 않은 여성성과 그에 입각한 원초적인 여성미학이 있을 뿐이다.

2세대 페미니스트들은 여성성, 여성억압, 여성미학의 이슈 대신에 재현의 문제에 집중하고 정신분석학적 차원의 성 차이를 강조한다. 여성의 문제뿐 아니라 남성의 문제에도 주목

3) Moira Roth, "Rosa Luxemburg and the Artist's Mother", *Artforum*, November 1980, p. 38.

4) Sylvia Bovenschen, "Is there a Feminist Aesthetic?", *Feminist Aesthetics*, Ecker ed., *The Women's Press*, 1985, p. 47.

하며, 각 성의 억압의 기준을 무의식 구조에서 찾는다. ‘맨 트러블’을 의식하는 중성주의, 또는 양성주의는 성별을 초월하는 초페미니즘으로서의 페미니즘이다. 여성미술을 여성, 이념, 미술의 관계의 그물망으로 파악, 여성미술의 역사적 형태를 설명하는 그리셀다 폴록, 로지카 파커, 리자 티크너의 해체주의 이론 작업과 함께 바바라 크루거, 제니 홀저, 신디 셔먼, 매리 켈리의 작업은 본질론적 여성미학을 초월하는 문명비판적 차원의 페미니즘을 지향하고 있다. 1세대 페미니스트들이 미시적으로 페미니즘에 접근했다면 2세대 페미니스트들은 거시적인 시각에서 페미니즘을 수행하는 것이다.

비디오 예술의 페미니즘 논의에서도 이제는 여성미학보다는 비판적 음성을 요구할 때이다. 인종, 정체성, 환경문제는 여성이나 남성만의 문제가 아니라 타자인식에 기초한 페미니즘의 문제이며, 페미니즘은 역사적·정치적 담론과 결코 무관할 수 없기 때문이다.

IV. 1세대 비디오 여성 예술가들

1세대 여성 비디오는 본질주의 페미니즘의 노선을 따라 새로운 여성신화를 창조하거나 여성억압을 주체화하였다. 여성성의 함축된 의미로 신체를 사용하는 퍼포먼스와 자기애적 비디오 반영을 결합하는 비디오 퍼포먼스가 본질주의 페미니즘의 가장 적합한 대안적 예술이었음은 이미 언급하였다. 그러나 퍼포먼스의 확장으로 비디오를 사용, 비디오 페미니즘의 선구적인 역할을 한 린다 벵글리스(Lynda Benglis)와 조안 조나스(Joan Jonas)는 구체적인 페미니즘 내용보다는 자아인식이나 실존의 문제에 유념하였고, 특히 비디오의 매체적 특성에 심취하였다. 린다 벵글리스는 자타가 공인하는 명백한 페미니스트이지만 비디오 작업에서는 페미니즘보다는 시간성·상호성과 같은 매체의 특성과 개념적 구조에 더욱 주목하였다. 그녀의 퍼포먼스 테이프 <지금(Now)>(1973, 도판 1)은 비디오 반영을 통해 시간에 대한 감각적 인식을 고취하는 작품이다. 벵글리스는 여기서 나우만, 아콘치와 마찬가지로 폐쇄회로 피드백 매카니즘과 모니터 앞에서 똑같은 동작을 연기하는 반복의 수법을 사용한다. 일차적인 반영 이미지를 녹화하고 녹화된 자신의 모습 앞에서 다시 촬영·녹화와 촬영을 수없이 반복함으로써 시간과 공간의 관계를 혼란시키는 것이다. 무한한 공간적 복귀 속에 과거와 현재가 공존하는 이중시제가 창출되며, 붕괴된 현재의 시간을 규정하는 지금 속에서 “지금이다” “지금이나” 하는 벵글리스의 외침마저 실제 소리인지 녹음 소리인지 그 시제의 분간이 어려워진다.

조안 조나스(Joan Jonas)는 비디오를 거울로 간주, 비디오의 반영의 현상학을 탐구한다. 조나스는 이미 공연 초기부터 거울을 사용, 반영 이미지에 대한 남다른 매혹을 보였던 작가로서 1972년 작품 <버티칼 롤(Vertical Roll)>(도판 2)에서 처음 비디오를 사용한다. 조나

스는 이 작품에서 방송 주파수와 수상기의 주파수가 일치하지 않을 때 일어나는 전자적 수직 회전 현상을 차용, 카메라와 모니터의 주파수를 의도적으로 비동일화시킴으로써 이미지의 울동적 흔들림을 창출한다. 비디오 이미지의 동적 특성이 강조되는 이러한 회전현상에 의해 시공적 맥락이 왜곡됨은 물론이고, 공간 속의 중복화면이라는 시간의 시각화 현상이 야기된다. 같은해의 <좌우(Left Side, Right Side)> 역시 매체의 물리적 현실에 대한 은유적 표현이다. 이번에는 화면을 수직 대신에 수평으로 분할, 자신의 이미지를 양분시키는데, 비디오와 거울을 함께 사용함으로써 좌우가 도치되는 거울 반영과 그렇지 않은 비디오 반영의 물리적 차이를 탐색한다.

조나스의 작업에서는 수직이나 수평적 분할로 인하여 주체와 반영 이미지의 완전일치가 어긋난다. 즉 주객체의 동일화를 상정하는 크라우스의 비디오 나르시즘이 훼손되는 것이다. 그렇다 하더라도 비디오를 자신 내면과의 대화를 위한 거울장치로 사용하는 한 나르시즘을 피할 수는 없다. 벵글리스의 <지금>과 마찬가지로, 조나스의 <버티칼 롤> 역시 반영 논리에 입각한 명백한 나르시즘 작업이다. 이 작품에서 조나스는 카메라 앞에서 가면과 의상을 바꿔가며 자신의 이미지를 변형시킨다. 인형 모습의 가면을 쓰고 ‘올가늌 허니’ 라고 하는 야하고 에로틱한 알테에고를 창출하면서 자이분리라는 심리적 현상을 경험하는 것이다. 즉 주체와 객체의 동시적 자아, 또는 이미지와 공연자로서의 이중적 자신을 발견하는 것이다. 이러한 상황에서 주체가 여성인 경우, 보는 주체로서의 남성의 입장과 대상으로서의 여성의 역할이 오버랩되면서 성적 정체성의 갈등이 표출된다. 다시 말해 관음증적 대상으로서의 여성과 관음증의 주체가 동일해지는데, 이것이 여성적 나르시즘의 특징이다.

나르시즘은 페미니즘 논의에 등장하는 단골 메뉴이지만, 이 둘의 관계는 이율배반적이다. 나르시즘은 자기에, 자기집중, 자기확대와 관계되는 반면, 페미니즘은 자기성찰과 자기검증을 요구한다. 자기광고를 통해 자신을 우상화하는 나르시즘은 오히려 부계적 담론에 가깝다. 이러한 견지에서 미키 매키(Micki McGee)는 페미니즘은 나르시즘 미학과 관계없다고 주장한다.⁵⁾ 페미니즘은 정치적이어야 하며, 자서전적 작업으로 정치적 이슈를 전달하고자 하는 여성작가들은 비정치적인 나르시즘 작업을 피해야 한다. 페미니스트 재현은 여성억압을 검증하는 비나르시즘적인 것이어야 하는 것이다. 여성적 나르시즘과 여성주의 재현의 다름을 주장하는 매키의 논지에 따르면, 거울 반영을 통해 자신에 집중하는 조안 조나스, 린다 벵글리스의 비디오 퍼포먼스는 세상과 격리된 채 밀폐된 공간에서 수행되는 나르시스트 작업으로서, 현 문화에 대한 비판의식이 결여된 비페미니스트 작업이다.

5) Miki McGee, "Narcissism, Feminism, and Video Art", *Heresies* 12, 1981, pp. 88-91.

반면에 동 세대의 마사 로슬러와 다라 번바움의 다큐멘터리 테이프 작업은 나르시즘을 탈피하는 명실상부한 페미니즘 작업이다. 이들도 자서전적인 주제를 선호하지만 전통적 여성 유형을 의심하고 여성억압을 고발하기 위해서만 개인적 경험을 사용한다. 여성의 사회적 경제적 불평등, 여성담론의 부재를 여성문제로 이슈화하는 이들의 작업을 통해 ‘개인적인 것이 정치적’이라는 페미니스트 구호가 성취되는 것이다.

마사 로슬러(Martha Rosler)의 1977년 작품 <결정적 통계(Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained)>(도판 3)는 비디오 퍼포먼스의 기록 테이프이다. 여성신체의 기준을 측정하는 남성 측정사와 유순하게 자신의 몸을 맡기고 있는 측정 대상으로서의 여성을 기록 영화 형식으로 보여주는 이 작업에서 로슬러는 관료사회의 사회적 감시, 진실 추구를 위한 탈인간화, 여성성의 구축문제, 여성억압을 다루고 있다. 남성 측정자에 의해 벗겨지고 측정되는 주체가 아니라 측정과 연구의 대상으로 존재하는 이 여성은 단지 오브제에 지나지 않으며, 누드로 벗겨짐에도 그 모습이 전혀 에로틱하지 않다. 로슬러는 ‘클로즈업’ 등의 수법으로 전통적인 관음증을 고취시키는 대신에 고정 카메라와 지속적인 롱샷으로 나르시즘과 에로티시즘을 탈피하는 것이다. 로슬러는 다른 배우를 출연시키고 자신은 음성으로만 등장하는데, 이 역시 나르시즘의 위험을 배제시키는 한 방법이다.

로슬러의 <부엌의 기호학(Semiotics of the Kitchen)>(1975)은 부엌과 요리의 가정적 의미를 분노와 좌절의 어휘로 대치한다. 음식은 여성생활의 기본 이슈인 동시에 원초적인 여성의 예술이다. 동시에 그것은 남을 위한 기술로서, 계급차별과 미식가적 제국주의와 같은 억압의 동기가 된다. 고정된 카메라 앞에 선 작가는 그녀 앞에 놓인 주방도구들을 하나씩 들어가며 설명을 시작한다. 그러면 그것들은 가정적 의미를 벗어나 억압과 폭력의 표상이 되는 것이다. 로슬러의 진술처럼 “여성이 말할 때 그녀는 자신의 억압을 말한다”.

다라 번바움(Dara Birnbaum)은 텔레비전 프로그램을 ‘파운드 오브제’, 또는 ‘레디메이드 풋티지’로 사용, 미디어 비평과 함께 미디어에 비쳐진 여성의 문제를 이슈화한다. 1978년 작품 <원더우먼(Technology / Transformation: Wonder Woman)>(도판 4)은 텔레비전 인기 프로그램 <원더우먼>의 발체 장면을 반복적으로 보여주고, 주제곡 밴드사운드 트랙까지 그대로 사용한, 차용예술의 성공적인 예이다. 여기서 번바움은 원더우먼을 여성적 힘의 새로운 표상으로 간주, 동 이미지의 반복을 통해 그 중요성을 강조하는 동시에 전통적 여성신화를 해체한다. 다다와 팝의 형식적 구조 속에 차용된 모더니스트 콜라주 수법으로 포스트 모던적 해체를 수행하는 것이다.

번바움의 <팝팝 비디오, 코작/왕(Pop Pop Video, Kojak / Wang)>(1980) 역시 <제너럴 허스피털> <코작> 등 인기프로와 ‘왕’이라는 컴퓨터 회사의 광고를 차용한다. 왕회사의 광고 차용으로 파편적인 방송 이미지를 풍자하고 범죄 드라마와 미국의 폭력을 동일시함으

로써, 그녀는 파편적이고 반복적인 텔레비전 방송의 구조와 관례를 해체하는 것이다. 그녀의 <피엠 매거진(P.M. Magazine)>(1982)은 텔레비전 쇼 프로그램을 이용한 설치작업이다. 컴퓨터 키보드 앞에 앉은 여인의 이미지가 사진 판넬로 벽면을 차지하고 있고 그 위에 모니터가 장착되어 있다. 모니터는 <피엠 매거진> 쇼의 장면들과 왕 컴퓨터 광고의 편집 영상을 보여주는데 슬로 모션, 디졸브 등 텔레비전 테크놀로지를 사용, 이미지를 변형시킨다. 번바움은 그 가운데 아이스크림을 먹고 있는 소녀의 이미지를 강조, 이를 통해 천진난만한 소녀도 장차 남성의 대상이 된다는 여성주의 위기의식을 표출한다. 아이스크림과 소녀가 유혹과 소외를 의미하는 반면, 컴퓨터를 두드리는 여인은 여성 노동과 창조의 상징이 된다. 번바움은 텔레비전 방송의 비민주적 매카니즘에 내재한 성차별을 고발하는 것이다.

V. 2세대 여성 비디오 예술가들

70년대 페미니스트 비디오가 대안적 재현으로 반모더니즘을 수행했다면, 80년대의 2세대 페미니스트들은 재현의 붕괴를 위해 포스트모더니즘을 수용하고 있다. 포스트모던 여성비디오는 해체의 방법으로 내러티브와 다큐멘터리를 파편화, 극화시킨다. 스튜디오 촬영과 ‘싸운드 이미지’를 함께 사용하고, 사실과 허구를 병행시키며, 무관한 텍스트와 이미지를 병합시킨다. 맥락을 벗어나는 이미지/텍스트는 기의와 기표의 비유사성을 창출함으로써 다중적 의미를 갖는다. 모습을 드러내지 않으면서 말하는 ‘보이스-오버’ 수법 역시 전통적 내러티브의 맥락을 붕괴시킨다. 이러한 해체주의 작업은 촬영 후의 편집에 의해 산출된다. ‘후기 제작’ 이랄 수 있는 편집과정을 거쳐 작가와 매체 사이의 동시성이, 논리적 시공관계가 도치, 말소되는 것이다.

2세대 다큐멘터리 비디오를 대변하는 페미니스트 작가로 우선 쉐리 밀너(Sherry Millner)를 들 수 있다. 밀너는 <마이크로 전쟁(Scenes from the Micro-War)>(1985)에서 성차별의 현주소인 미국의 일반가정을 주제로 먹고, 목욕하고, 사랑하는 그들의 일상적인 삶을 그려낸다. 텔레비전 드라마의 파편적 편집을 본따 정치적 이미지, 영화, 만화와 같은 대중적인 이미지를 포스트모던적 ‘텍스추얼 콜라주’로 합성하는데, 이 작품의 시각적 ‘뎀(pun)’은 밤색, 녹색, 베이지색으로 구성된 군대용 얼룩무늬에 깃들여 있다. 승용차, 텔레비전 수상기, 얼굴, 옷, 샤워커튼 등 등장인물과 집안의 모든 기물들이 얼룩무늬로 위장되어 있는 것이다. 군대용 무늬는 군대에 대한 찬사와 국가에 대한 애국심을 상징하며, 이러한 과대 애국정신은 생존을 위한 가정적 마이크로 전쟁으로 이어진다. 밀너는 미국 소비문화의 핵심적 단위로서의 가정과 가정경제에서의 성별의 중요성을 인식, 전통가정에 대한 신랄한 페미니스트 비평을 가한다. 가정은 남성에게는 성곽과 같이 굳건한 지반이지만 가정의 불을 지피는 것

은 여성이다. 성별에 따라 다른 가사의 분담이 결국 제국주의적·민족주의적 힘의 정치학으로 연결되는 것이다.

시실리아 콘딧(Cecilia Condit)은 사회적 비평 대신에 여성의 로맨스 심리분석을 통해 재래적 여성관을 전복한다. 결혼 대신 살인에 이르는 사디/마조히즘적 사랑 행각을 묘사함으로써 고전적인 사랑의 유형을 해체하는 것이다. 그녀의 테이프 <살갓 밑으로(Beneath the Skin)>(1981, 도판 5)는 자신의 애인에게 살해당한 전 여인에게 자신을 투영하는 두 여인과 한 남자의 삼각관계 이야기이다. 콘딧은 여기서 음성만 사용, 화면에 모습을 비추지 않으나 일인칭 독백을 통하여 이야기의 주체로 등장한다. 내레이터의 페미니스트 독백과 끔찍한 시각자료들 — 모형인체의 사진, 다큐멘터리 필름 풋지, 환상적인 풍경속에서 잠자는 미녀들의 몽타주 이미지 — 이 교차되면서 이미지와 사운드의 동시성이 배제된다. 특히 필름 투영을 비디오테이프로 녹화하여 다층적인 시각효과를 높이는데, 이것이 숨고 나타나는 시각적 베일로 사용된다. 내레이터인 콘딧은 살해당한 여인에게서 타자로서의 자신을 발견, 희생자와 자신을 동일화시키는 나르시시틱한 증상을 드러낸다. 이러한 동일화는 한 남자의 애인들이었다는 인연보다는 성적 폭력을 갈망하는 자기학대적 심리 때문이라는 고백이 복합적인 여성심리를 표출한다. <미시간에서 일어날 수 있는(Possibly In Michigan)>(1983) 역시 두 여인과 한 남자의 끔찍한 이야기로서, 쇼핑몰을 무대로 일어나는 산발적인 사건들을 담고 있다. 폭력적인 두 여인이 한 남자를 살해하는 것으로 끝나는 이 이야기는 실로 희생자로서의 여성의 복수 판타지를 그리고 있으며, 여성에게 남성적 성질을 부여함으로써 성의 정치학의 의미를 재고케 한다.

준코 와다(Junko Wada)의 <밀실열광증(Claustromania)>(1993)은 여성의 자폐적 심리현상을 자서전적 구조를 통해 표출한다. 구름·연기와 같이 만질 수 없는 것을 측정하기 위하여 구름사진을 병 속에 집어넣고 연기를 병 속에 밀어넣고 뚜껑을 꼭 막아 닫는다. 매일 매일 달라지는 신체 변화를 측정하기 위하여 몸을 가두고 벗은 몸 구석 구석에 눈금자를 갖다 댄다. 허공을, 매일 매일 변화하는 사물을 측정하기 위해 꼭꼭 가두고 잠그고 도려내고 싶다는 간절한 독백과 함께 작가는 밀실로, 카메라 속으로 자신을 감춘다.

세릴 도니건(Cheryl Donegan)의 퍼포먼스 테이프 <크래프트(Craft)>(1994)는 미국의 소비사회와 그속에서의 여성의 역할에 대한 풍자적 논평이다. 붉은 입술과 빨간 손톱의 미모의 여인(작가 자신)이 식빵과 치즈를 한 입 한 입 잘라 먹는다. 그런데 이 탐스러운 여인은 먹는다고보다는 입으로 심장, 별, 얼굴, 토끼의 형상을 만드는 것이다. 먹는 행위를 만드는 행위로 대치시킴으로써 도니건은 자신을 보여지는 대상에서 만드는 주체로 전환시킨다. 도니건은 식욕과 성욕의 메타포로서의 입을 도구적인 입으로 변형시킴으로써 재래적 예로티시즘을 탈신비화시키는 것이다. 동시에 조각칼과 같은 미술용구 대신에 신체적 도구인 입

을 사용하는 이러한 여성적 크래프트를 통하여 남성중심적 미술형식과 제도에 도전하는 것이다.

2세대 페미니즘 미술의 특징 가운데 하나는 비디오뿐 아니라 필름, 슬라이드, 특히 다양한 전자기술을 사용하는 멀티미디어 작업을 선호한다는 것이다. 70년대 개념미술의 심각함 대신에 80년대 미디어 아티스트들은 유희과 재미를 강조하고, 예술의 산업화를 통해 순수미술과 대중미술의 소통을 추구하였다. 작업 내용에서도 오로지 여성문제에 유념하는 페미니즘 이슈에서 페미니즘을 포함하는 문명비판적 작업으로 그 관심을 확대시켰다. 로리 앤더슨(Laurie Anderson)의 작업은 이러한 포스트모던 미디어 예술의 극치를 보여준다. 노래와 바 이올린 연주, 자서전적 이야기, 필름, 비디오, 슬라이드 영상과 함께 전자음향을 사용하는 멀티미디어 공연에서 앤더슨은 주로 남성 복장으로 출연하고 보코더로 음성까지 남성으로 변조한다. '테크노 마술사'로 불리우리만치 기술 탐구에 투신하는 그녀는 기술을 통해 인간과 기계의 결합을 시도하고 성차별의 모순을 고발하는 것이다.

앤더슨은 미국의 정치, 사회심리, 돈, 교통수단을 주체화한 퍼포먼스 연작 <미국(United States)>(1978-1982)에 이어, 1986년의 콘서트 다큐멘터리 필름 <용사들의 나라(Home of the Brave)>도 미국의 현대문물과 일상생활을 묘사하였다. 그녀는 제니 홀저, 바바라 크루거와 같은 포스트모던 페미니스트들과 마찬가지로 거시적인 맥락으로부터 페미니즘에 접근한다. 현대의 문물 자체가 가부장제의 산물로 그에 대한 검증이 여성인식으로 직결되는 것이다. 그녀의 비디오테이프 <사설 공익 광고(Personal Service Announcement)>(1994) 역시 미국 애국가의 재정의를 통한 미국진단이다. 국가부채로 쪼들리는 세계, 보수파의 정신세계, 여성들의 저임금은 우렁찬 애국가의 이면이 아닌가.

VI. 결론

상기한 9인의 여성 비디오 작가들은 모두가 페미니스트도 아니며, 일관된 페미니즘 작업을 하는 것도 아니다. 다만 이들의 작업이 어떤 형태로든 페미니즘과의 공유영역을 형성하고 있어 비디오 예술에서의 페미니즘 양상을 연구하는 데 기본자료를 제공하는 것이다. 비디오의 반영 매커니즘을 통해 나르시즘을 표출하거나(린다 벤글리스, 조안 조나스), 여성의 사적 경험을 정치적 이슈로 확장시키거나(마사 로슬러, 준코 와다, 쉐릴 도니건), 수동적이고 나약한 여성성을 대치하는 새로운 여성상을 창출하거나(다라 번바움, 시실리아 콘딧), 미디어 비판과 문명비판을 통하여 성차별을 비롯한 부계적 모순을 고발하면서(쉐리 밀너, 다라 번바움, 로리 앤더슨), 이들은 여성적이고 여성주의적인 비디오를 성립시키는 것이다.

페미니스트 비디오는 엄밀히 말하자면 80년대 이후에야 본격화되고 있다고 볼 수 있다. 1

세대 비디오 여성작가들은 대부분 비디오를 기술탐구와 실험예술의 대상으로 간주, 페미니스트 작업보다는 비디오 예술 자체에 전념한 비페미니스트들이었다. 예컨대 예술과 자연에 대한 뒤상적 아이디어를 비디오 조각으로 재해석하는 시케코 구보다, 비디오 시그널을 직접 조정하여 촬영 이미지가 아닌 순수추상 형태를 얻어내는 스테이나 바술카(Steina Vasulka)와 같은 탁월한 여성작가들은 페미니즘과 무관한 비디오의 대가들이다. 이 세대의 비디오 페미니스트들이라면 대부분 다른 매체로 작업하던 멀티 미디어 작가들로서 그들에게는 비디오가 퍼포먼스, 사진, 영화 등과 마찬가지로 하나의 표현도구였을 뿐이다.(린다 벤글리스, 조안 조나스와는 다르게, 하나 월케, 엘리노 앤틴과 같은 페미니스트들은 그들의 퍼포먼스를 비디오보다는 사진이나 영화로 기록·작품화하였다).

비디오가 어느 정도 보편화된 80년대에 이르러서야 2세대 작가들은 페미니스트 의도에 맞추어 비디오를 채택, 비디오와 페미니즘이 궤도를 같이하게 되었다. 상기한 시실리아 콘덜이나 웨리 밀너 이외에, 성폭행을 주제로 작업한 아이오카 첸지라(Ayoka Chenzira), 유명한 텔레비전 연속극 <다이너스티>의 알렉스를 통해 남근적 여성을 그리는 조안 브래더만(Joan Braderman), 남성의 여성, 가정지상주의자와 같은 반페미니스트를 분석하는 로라 키프니스(Laura Kipnis) 등이 테이프 작업으로 페미니스트 비디오를 실현한다.

30년의 비디오 역사와 비디오 예술의 성공을 염두에 둔다면 여성 비디오와 페미니스트 비디오의 부진함을 인정하지 않을 수 없게 된다. 이는 여성과 페미니즘에 대한 그릇된 인식, 또한 페미니즘의 퇴조 현상에도 기인하겠지만, 비디오 자체의 난점을 반영하기도 한다. 비디오는 특수한 장비와 기술, 그리고 경우에 따라 큰 경비를 요구한다. 더구나 기술과 여성은 무관한 것으로 인식되어, 역사적으로도 비디오 이전의 여성 테크놀로지 작가를 찾아보기는 거의 힘들다. 그러나 '테크노 마술사' 로리 앤더슨의 경우가 입증하듯이, 기술은 남성들만의 담론이 아니다. 테크놀로지 작가들이 기술을 인간화하듯이, 여성작가들은 기술을 통해 기술을 여성화할 수 있다. 비디오 예술의 페미니즘 역시 기술을 여성화하고 의식화하는 하나의 예술적·정치적 과정이다.

참고문헌

Paul Virilio, "Image Virtual", *Vidéo-Vidéo*, 1986.

Rosalind Krauss, "Video: *The Aesthetics of Narcissism*", *New Artists Video*, 1978.

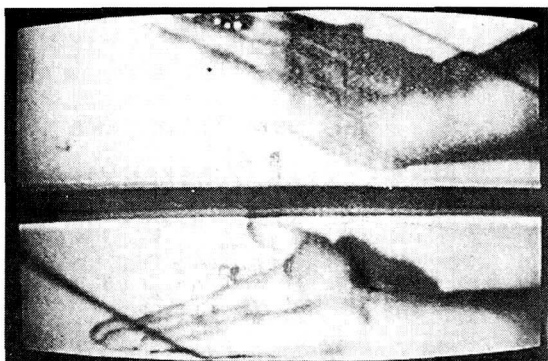
Moir Roth, "Rosa Luxemburg and the Artist's Mother", *Artforum*, November 1980.

Sylvia Bovenschen, "Is there a Feminist Aesthetic?", *Feminist Aesthetics*, Ecker ed.,
The Women's Press, 1985.

Miki McGee, "Narcissism, Feminism, and Video Art", *Heresies* 12, 1981.



도판 1. 린다 벤글리스 <지금> 1973, 비디오테이프



도판 2. 조안 조나스 <버티칼 롤> 1972, 비디오테이프



도판 3. 마사 로슬러 <결정적 통계> 1977, 비디오테이프



도판 4. 다라 번바움 <원더우먼> 1978, 비디오테이프



도판 5. 시실리아 콘딧 <살갓 밑으로> 1981, 비디오테이프