



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

임 성 훈 교수 지도
석사학위 청구논문

페미니즘 관점으로 본 몸 담론 연구

- 1970년대 여성 미술가의 작품을 중심으로 -

2019

성신여자대학교 대학원
미술사학과
임 초 영

페미니즘 관점으로 본 몸 담론 연구
- 1970년대 여성 미술가의 작품을 중심으로 -

임 성 훈 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 11월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

임 초 영

인 준 서

임초영의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 11월

심사위원장 이 보 연 (인)

심사위원 임 성 훈 (인)

심사위원 조 수 진 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

모더니즘 이후 현대 미술에서 ‘몸’은 중요한 주제로 떠올랐다. 전통적으로 미술에서 몸은 이상화된 대상으로만 재현되었으나, 몸에 대한 인식의 변화는 살아있는 몸 그 자체를 작품에 등장시켰다. 미래주의, 다다이즘 등에서 몸에 대한 미술적 탐구가 시작되었고 특히 모더니즘 이후 다양한 미술 장르에서 몸은 작품의 중요한 소재이자 주제가 되었다.

한편, 1970년대 페미니즘 운동의 부상은 여성 미술가들이 미술계에서 활동할 수 있는 폭을 넓혔으며, 여성의 몸에 대한 인식을 바꿔놓았다. 남성에 의해 대상화된 객체로 존재해 온 여성의 몸이 주체의 자격을 얻게 된 것이다. 당대의 많은 여성 미술가들은 미술이 만들어 온 여성 이미지를 전유하거나, 새로운 여성상을 만들어 냈다.

본 논문은 1970년대 여성 미술가의 작품에 나타난 몸 담론을 페미니즘의 관점에서 해석하고자 시도하였다. 이를 위해 세 명의 미술가를 선정해 분석했다. 주류 미술사와 페미니즘 미학의 몸 담론을 가장 잘 담고 있다고 생각되는 마리나 아브라모비치, 신디 셔먼, 그리고 레베카 호른은 모두 1970년대를 전후해 미술가로서의 경력을 시작하였으며, 현재까지도 활발하게 활동을 지속하고 있는 작가들이다.

이들은 살아있는 몸의 특징을 작품에 잘 담아내고 있다. 상처받는 몸, 보여지는 몸, 그리고 타인과 만나는 사회적인 존재로서의 몸이 그것이다. 또한 새로운 주체로서의 여성의 몸에 대한 논의도 몸 담론의 변화에 따라 지속되고 있다. 1970년대의 몸 담론을 살펴보는 것은 21세기의 변화하는 몸이 어디로 향할지를 고찰해볼 수 있는 시도가 될 것이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 현대 미술에 나타난 몸의 문제	6
1. 모더니즘 시기의 몸 : 미래주의와 다다이즘	6
2. 모더니즘 이후의 몸	11
2. 1. 퍼포먼스 : 미술이 된 몸	13
2. 2. 신체미술 : 몸의 조형적 가능성 탐구	17
III. 페미니즘 미술의 몸 담론	25
1. 페미니즘 미술의 등장	25
2. 페미니즘 미술에 재현된 여성의 몸	29
2. 1. 전통적 여성성의 재해석	30
2. 2. 행위 주체로 등장한 여성 신체	34
2. 3. 현대적 매체를 통한 주체적 이미지	38
IV. 여성 미술가 작품 분석	44
1. 마리나 아브라모비치: 고통을 공유하는 몸	45
2. 신디 셔먼: 이미지의 주체되기	53
3. 레베카 호른: 신체의 확장을 통한 소통	59
V. 결론	65
참고문헌	
도판	
Abstract	

I. 서론

서양미술사에서 여성 미술가의 이름이 본격적으로 나타나기 시작한 것은 20세기에 이르러서였다. 미술의 역사가 서술된 대부분의 기간 동안 미술가로서의 여성은 역사의 전면에 등장하지 못했다. 화가 집안에서 태어나 활동했던 경우가 대부분이었던 여성미술가의 작품은 종종 아버지나 스승과 같은 다른 남성 미술가의 작품으로 오인되기도 했다. 따라서 작품에 등장하는 여성의 몸 또한 남성 미술가와 남성 향유자의 시각을 중심으로 재현되어 왔다.

전통적으로 몸은 미술의 주제를 표현하고, 상징하기 위해 이상화된 대상으로 등장해왔다. 실존하는 몸 그 자체가 본격적으로 미술에 등장하기 시작한 것은 모더니즘 시기 이후로, 이는 주체를 구성하는 요소 중 정신만이 중요하다고 여기던 사유의 경향이 몸의 중요성을 인정하는 방향으로 변화했기 때문이었다. 그러나 여전히 미술의 주체는 남성이었으며, 남성의 몸과 달리 여성의 몸은 수동적인 객체로 존재했다.

이러한 상황은 20세기에 이르러 여성의 인권이 크게 신장되며 바뀌기 시작했다. 여성의 참정권 보장에 이은 사회적 지위의 향상은 직업 미술가로서의 여성이 활동할 수 있는 영역을 넓혀놓았다. 특히 1970년대 페미니즘 운동의 확대는 여성 미술가들의 활동에 큰 영향을 주었다. 여성이 미술의 주체로 등장하자, 자연스럽게 여성의 몸 또한 새로운 담론의 대상이 되었다. 미국과 유럽을 중심으로 많은 여성 미술가들이 그룹과 단체를 조직해서 활동하기 시작했다. 이들은 남성이 다루지 않은 주제와 소재를 찾아내려 시도했는데 그 과정에서 여성만의 주제인 ‘여성성’에 대한 탐구가 중요한 주제로

떠올랐으며, 이를 여성의 몸에서 찾고자 했다.

본 논문에서는 여성의 몸에 대한 담론이 1970년대를 중심으로 어떻게 진행되어왔는지를 살피고 페미니즘이 이에 영향을 끼친 바를 알아보려고 한다. 본격적으로 여성에 의해 여성의 몸이 재현된 방식을 논의하기에 앞서, 우선 모더니즘 시기 이후 현대 미술에서 인간의 몸에 대한 담론이 어떤 방식으로 변화했는가를 살펴볼 것이다. 여성의 몸을 포함한 인간의 몸은 오랫동안 미술에서 주요 재현 대상으로 자리해왔는데, 표현 방식과 몸이 상징하는 바는 꾸준히 변화해왔다. 그리고 그 변화의 배경에는 시대가 흐르면서 변화된 몸에 대한 인식이 놓여있다.

이에 따라 본 논문의 2장에서는 모더니즘 시기와 그 이후의 시기로 분류하여 현대 미술에서 몸이 어떤 방식으로 다루어졌는지를 살펴보고자 한다. 모더니즘 시기의 미술가들은 주체의 한 부분으로 새로이 부상하기 시작한 몸에 대한 탐구를 진행하며 미래주의와 다다이즘과 같은 미술 사조를 구성했다. 제2차 세계대전이 끝난 후 미술계에서는 형식주의 회화가 담지 못한 몸의 현존을 나타내고자 시도하는 퍼포먼스와 설치 작업 등이 활발하게 전개되었다. 다다이즘의 유산을 이어받은 1960년대 미술가들은 해프닝을 비롯한 퍼포먼스를 통해 관객과 직접 만나는 경험의 장을 만들었다. 또한 자신의 신체를 스스로 훼손하는 극단적인 행위를 작업으로 삼은 미술가들도 나타났다. 이러한 신체미술(Body Art)의 신체 훼손은 당대의 사람들이 경험하는 전쟁과 종교, 사회를 아우르는 삶 전체를 직시하는 행위였다.

뒤이은 1970년대는 페미니즘 운동이 본격화된 시기로, 미술사에서 여성이 갖는 위상을 재고하려는 움직임이 일어났다. 여성 미술가들은 오랜 기간 미술계의 통념이었던 천재성의 신화와 성별의 장벽에 가려 인정받지 못했다. 때문에 평론가들은 페미니즘 미학을 통해 여성 미술가의 미술사적 복권을 추구했으며, 여성 미술가들은 여성을 위한 전시 공간과 교육기관을 설립했

다.

1970년대의 페미니즘 미술은 연구가 진행될수록 많은 이론적 비판과 수정이 이루어졌지만, 본 논문은 당대의 작품 경향과 제작 의도를 분명하게 드러내고자 후대의 학술적인 논의는 배제하였다. 그 때문에 ‘여성성’과 같은 미학 개념에 대한 논의는 가능한 줄이고, 당대의 작품을 우선하여 서술함으로써 미술 운동사를 위주로 기술하는 방식을 취했다.

따라서 3장에서는 1970년대 여성의 몸이 여성 미술가들에 의해 어떠한 방식으로 등장하게 되었는가를 살펴보고자한다. 초기의 시도들이 어떠한 이론적 배경과 제도적 방식으로 진행되었는지를 고찰함으로써, 페미니즘 미술의 경향을 살펴볼 것이다. 당대의 여성 미술가들은 진행되고 있는 학술적인 담론에 큰 영향을 받았거나, 혹은 담론과의 연결을 부정하였는데 두 부류 모두 시대흐름을 민감하게 느끼고 있었다.

그리고 4장에서는 1970년대의 여성의 몸에 대한 담론이 어떤 방식으로 실제 작품에 반영되었는가를 살펴보기 위해 세 명의 여성 미술가를 선택해 이들의 초기 작업을 분석하고자 한다. 마리나 아브라모비치(Marina Abramovic, 1946-), 신디 셔먼(Cindy Sherman, 1954-), 레베카 호른(Rebecca Horn, 1944-)은 현재까지 활발하게 작업 활동을 이어가고 있는 미술가들로 모두 1970년대를 전후해 활동을 시작했다는 공통점이 있다. 그러나 서로 다른 작품세계를 보여주고 있다는 점에서 모더니즘 이후의 다변화된 미술계를 보여주기도 한다. 또한 이들은 살아있는 몸의 특징을 작품에 잘 담아내고 있다. 상처받는 몸, 보여지는 몸, 그리고 타인과 만나는 사회적인 존재로서의 몸이 그것이다.

무엇보다 이들은 페미니즘 미술로 거론되기보다 각자의 장르적인 경계로 분석된다. 그럼에도 이들의 작품은 페미니즘 미술이 관심을 가졌던 여성의 몸에 대한 관점을 담고 있다. 이러한 점은 당대의 시대적인 흐름이 많은 여

성 미술가들에게 영향을 끼치고 있었음을 알아볼 수 있는 단초가 된다.

아브라모비치의 경우 초기부터 현재까지 계속 퍼포먼스 작업을 지속하고 있는 미술가로, 초기에는 신체미술의 영향을 받아 자신의 신체를 확대하고 한계까지 끌어올리는 작업을 진행했다. 신체미술이 급진적인 사회적 환경과 종교적인 맥락에서 해석된 것처럼 아브라모비치의 작업도 그 맥락을 따르고 있다. 그러나 한편, 신체미술을 작업했던 다른 미술가들과 달리 아브라모비치는 여성의 몸을 가지고 있다는 점에서 그의 퍼포먼스에는 여성의 폭력에 대한 맥락을 담고 있다.

셔먼은 대중예술이 표현하는 여성상을 차용해 분장한 셔먼 자신의 자화상을 찍은 사진작업으로 익히 알려져 있다. 셔먼의 작업은 사진이 지니는 고유 매체적 속성 측면에서도 중요성을 지니지만, 페미니즘의 측면에서도 중요하게 다루어졌다. 대중예술의 여성상을 그대로 수용하여 재생산한다는 비평과 오히려 여성 이미지를 주체적으로 재해석한다는 비평 양쪽이 모두 존재할 정도로 셔먼의 사진은 여성 이미지를 연구하는데 있어 중요성을 지니고 있다.

호른은 초기에는 몸을 확장시키는 기구를 이용한 퍼포먼스 작업을 수행했는데, 1980년대 이후에는 몸의 연장이 아닌 기계 자체를 작품의 대상으로 삼았다는 점에서 초기의 작업과 크게 달라진 작업경향을 보인다.

이들 세 미술가는 현재까지 작품 활동을 이어가고 있고 아직 생존해있는 작가이기 때문에 작품 세계를 다루는 통시적인 연구는 미흡한 상황이다. 또한 긴 활동기간에 걸쳐 작품 경향이 변화해왔기 때문에 연구가 분산되어있기도 하다. 특히 당대에도 많은 논의가 이루어졌던 셔먼의 작업을 제외하면 페미니즘을 기반으로 한 분석은 소수에 그친다. 따라서 본 논문에서는 1970년대를 전후한 초기 작업과 당대의 몸 담론의 영향관계에 대한 부분을 중점적으로 다룰 것이다.

많은 이론가와 미술가들이 20세기를 지나오면서 극복하려 했던 미술계의 많은 문제들은 현재의 미술계를 비롯한 문화 전반에 여전히 남아있다. 따라서 페미니즘 미술 운동사 초기를 다루는 것은 오랜 미술사를 관통해 온 여성 문제에 대해 되짚어볼 수 있는 기회가 될 것이며, 현재에도 남아있는 문제들을 환기시킬 것이다. 이를 통해 미술이 어떻게 사회적인 불평등과 개인적인 문제들을 언급하고 극복할 도구를 마련해왔는지를 확인할 수 있을 것이다.

II. 현대 미술에 나타난 몸의 문제

1. 모더니즘 시기의 몸 : 미래주의와 다다이즘

서구 철학에서 몸과 정신의 관계에 대해 다양한 담론이 산출되었다. 이러한 담론을 형성한 대표적인 근대 철학자로는 데카르트를 들 수 있다. 철학이 수학과 기하학처럼 분명하고 일관적이어야 한다고 생각했던 데카르트는 절대적인 회의를 통해 세계를 파악하는 정신으로부터 철학의 기반을 세우려고 했다. 정신이 직관하는 세계는 변화하는 감각에 대한 것이 아니라 의혹이 없는, 혹은 그 의혹을 넘어서는 진리를 가진 것이었다.¹⁾ 데카르트의 사유에서 가치 있는 존재는 영혼이었고, 수학적 논리의 세계에 놓인 몸은 법칙에 따라 움직이는 기계에 불과했다.²⁾ 따라서 데카르트적 세계관 속에서 몸은 믿을 만하거나 엄밀하지 않은 부분이라는 인식이 자리 잡았다. 합리적인 것은 정신의 범주에 속했고, 가변적인 감각을 기반으로 한 몸의 경험은 신뢰할만한 것이 아니었다.

데카르트 이후 주체와 관련된 대부분의 담론은 정신을 중심으로 전개되었다. 따라서 사유의 주변부에 위치한 몸에 대한 담론은 미흡한 부분이었다.³⁾ 하지만 19세기 말에 이르자 완전한 정신 그리고 합리적 이성에 대한 회의가 나타나기 시작했다. 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)는 무의식의 존재를 주장하며 정신분석학을 정립하였다. 프로이트는 심리적 억압으로 인해 인간이 의식할 수 없는 무의식의 생각이나 감정들이 내적 갈등을 일으키고 이로

1) 요한네스 힐쉬베르거, 『서양철학사 하』, 강성위 역, 이문출판사, 2015, pp. 128-134.

2) 위의 책, p. 151.

3) 로지 브라이도티, 『유목적 주체』, 박미선 옮김, 도서출판 여이연, 2004, pp. 110-112.

인해 불안이나 히스테리와 같은 증상들이 일어난다고 주장했다. 이 과정에서 프로이트의 무의식은 기존의 서구 철학이 인간을 단일한 의식적 존재로 상징함으로써 이어온 “사회적 담론의 연속성을 파괴하는 ‘정신 신체적(psycho-somatic)’ 충동”과 연결된다.⁴⁾ 무의식은 인간으로 하여금 합리적인 언어로 구성된 상징적 질서를 무너뜨리는 비합리적인 언어를 사용하게 만들게 한다. 이러한 무의식 이론에 따라 합리적인 질서에 대한 믿음은 불확실한 것이 되었다.⁵⁾

19세기에서 20세기로 전환되는 시기에 몸과 정신에 대한 사상은 유물론적-자연과학적인 사고와 밀접하게 연관되었다. 20세기에 이르러 철학 담론의 관심은 삶의 영역과 삶을 구성하는 몸을 향하게 되었다. 일례로 모리스 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)의 현상학은 몸이 가진 지각의 힘에 주목했다. 메를로-퐁티는 『지각의 현상학(Phenomenologie de la Perception)』에서 육체와 정신 사이의 상호 작용을 밝히고자 했다. 그는 개념에 선행하는 지각은 모든 지식과 행동의 기반이며, 지각이 “초기 형태의 로고스”라고 보았다. 그리고 몸에서 괴리된 이성이란 있을 수 없다고 주장했다.⁶⁾ 몸을 통해 지각하는 세계는 관점적(perspectival)’으로 지각하는 유한한 세계인데, 그곳에 실제성이 존재하기 때문이다. 신체적 주체는 한정된 세계를 특정한 시간성과 공간성을 토대로 세계를 지각한다. 이때 신체적 주체는 신체적 앎을 통해 신체가 놓여있는 ‘상황’과 상호 소통하게 된다. 이 소통은 각각의 감각 경험으로 남지도 않고, 절대적 주관에 의한 사유로 치환되는 것도 아

4) 심리적 요소가 신체에 영향을 끼친다는 뜻으로 보통 정신 신체적 조건(psychosomatic condition)이나 정신신체의학(psychosomatic medicine)이라는 용어로 쓰인다. 이 글에서는 정신과 신체가 근본적으로 분리될 수 없으며, 인간의 무의식이 실제 인간생활에 영향을 끼친다는 뜻으로 사용하였다. 프로이트는 무의식과 신체적 과정 사이의 관련성에 대해 명료한 분석을 하고 있지는 않지만, 본능(Trieb)을 신체 기관에서 발생하여 정신에 도달하는 ‘심리적 대표자(representative)’로 설명하는 등, 의식과 신체의 연관관계를 부정하지 않는다. 주성호, 「베르그송과 프로이트의 무의식 개념 비교 연구」, 『철학과 현상학 연구』 제334집, 2007, p. 167.

5) 황순향, 「무의식론: 프로이트와 라캉의 차별성」, 『철학논총』 제88집, 2017, p. 164.

6) 정화열, 『몸의 정치』, 민음사, 1999, p. 244.

닌, 감각적 종합이 이루어지는 전체적인 장 안에 통합되는 것이다.⁷⁾

메를로-퐁티의 몸은 그 자체로 세계와 교류하는 주체적인 존재이며, 이러한 몸-주체를 통해 그는 데카르트의 코기토(cogito)를 새로이 정의하고자 했다. 즉, 그의 코기토는 육화된 의식이다. 사유는 데카르트가 주장했던 것처럼 명석하며 판명한 것이 아니라 세계를 지각하는 자아와 밀접하게 연결되어 있다. 몸은 “주관과 대상 세계, 내재와 초월이라는 두 향의 매개물”이자 이를 포괄하는 근원으로 여겨지는 것이다.⁸⁾ 메를로-퐁티의 몸-주체 담론은 주체를 구성하는 몸의 중요성이 부각되기 시작한 상황을 보여준다.

몸에 대한 인식이 변화되면서, 미술가들 또한 작품의 주요 대상이었던 몸을 다양한 모습으로 재현하기 시작했다. 회화와 조각을 통해 그동안 규격화된 몸, 이상화된 몸에 한정되었던 재현방식은 현실에 존재하는 사실적인 몸을 표현할 수 있는 방식으로 전환되었다. 특히 이러한 전환은 20세기 초의 미래주의와 다다이즘 미술에서 감지된다.

필리포 마리네티(Filippo Tommaso Marinetti)에 의해 시작된 이탈리아 미래주의는 과학과 산업의 발전과 함께 나타난 빠른 속도, 새로운 것, 기계, 전쟁과 같은 현대성을 지닌 주제에 관심을 가졌다. 특히 몸의 움직임은 현대적인 방식으로 미술에 담아내고자 했다. 미래주의 미술가들은 에티엔-줄마레(Etienne Jules Marey)의 크로노포토그래피(chronophotographie), 에드워드 마이브리지(Eadweard James Muybridge)의 시퀀스⁹⁾ 등의 방법을 활용

7) 추은혜, 「성적 차이의 현상학 - 메를로-퐁티와 더불어, 메를로-퐁티를 넘어서」, 서울대학교 석사학위논문, 2014, pp. 29-30, 34.

8) 강미라, 『몸 주체 권력』, 이학사, 2011, pp. 80-82.

9) 회화에 영향을 준 연속 사진에는 두 가지가 있었는데, 1870년대 달리는 말의 연속 순간을 보여주는 에드워드 마이브리지의 시퀀스와 1880년대 생리학 연구를 위한 자료인 마레의 크로노포토그래피를 참조하는 방식이 있었다. 마레의 크로노포토그래피는 생리학 측정 기구로 미세한 움직임을 사진판으로 기록하는 것이었다. 마레가 1882년 리볼버 실린더 모양의 원통에서 영감을 받아 사진 총(fusil photographique)을 제작한 이후 잡지와 신문을 통해 미술가들도 크로노포토그래피에 대해 잘 알고 있었다. 이는 쇠라의 <샤위 춤(le chahut)>(1890)과 마르셀 뒤샹의 <계단을 내려오는 나무>(1911-1912)에서 확인할 수 있다. 이경률, 「미래주의에 나타난 움직임과 속도의 재현 - 포토다이나미즘에 미친 크로노포토그래피의 영향」,

해 움직임이 주는 속도감인 ‘다이나미즘 감각(sensation dynamique)’을 구현하고자 했다. 특히 자코모 발라(Giacomo Balla)와 움베르토 보치오니(Umberto Boccioni)는 크로노포토프로젝트의 적용을 통해 움직임을 생생하게 환기시키려 했다. 자코모 발라의 <줄에 묶인 개의 다이나미즘>(1912)(도판 1)과 <바이올리니스트의 리듬>(도판 2)은 연속 동작을 한 화면에 표현한 것으로 연속 촬영된 사진을 연상시킨다. 발라는 로마 국제 박람회에서 마레의 크로노포토프로젝트를 보았고, 이를 자신의 작품에 활용했다. 발라는 1913년 이후 연속 이미지와 반복, 회오리 등을 통해 속도감을 구현했다. 보치오니의 <공간 속 연속성의 특별한 형태들(Unique Forms of Continuity in Space)>(1913)(도판 3)의 경우 크로노포토프로젝트를 3차원적으로 해석한 것으로 추상적인 형태를 통해 역동적인 움직임을 보여줬다.¹⁰⁾

몸의 귀환을 시도하는 작업은 퍼포먼스 형태로도 나타났다. 미래주의자에 의해 특수한 연극적 장르로 지칭된 세라테(serate)는 마리네티의 연설이나 시 낭송, 선언문 낭독 등으로 구성된 퍼포먼스였다. 1910년부터 시작된 세라테는 2천에서 5천의 관객을 동원하며 대중적 인기를 끌었는데, 그 이유는 관객의 공격적인 반응을 야기하는 공연자의 태도에 있었다. 그들은 관객을 조롱하거나, 관객을 불편하게 하는 행동들을 통해 관객의 심기를 건드렸고 때때로 폭력적인 상황으로 마무리되었다. 미래주의 퍼포먼스는 대중들에게 오락거리로 인식되었는데, 이는 미래주의자가 의도했던 바였다. 미래주의자들은 연극을 통해 부르주아 취향을 공격하고 대중을 통제하고자 했다.

또한 마리네티는 1913년 <바리에테 선언문(Variété Manifesto)>을 발표했다. 바리에테는 ‘버라이어티 연극(variety theatre)’이라고도 불리는 대중연극으로 관객과 공연자의 영역이 구분되지 않는 공연 양식이었다. 마리네티는 바로 이 점에서 바리에테를 미래주의 퍼포먼스에 적합한 형식으로 보았는데

『현대사진영상학회 논문집』 19권2호, 2016 참고.

10) 이경률, 앞의 글, pp. 63-66.

관객과 공연자가 서로 대항하는 정치적인 만남의 장으로 기능할 수 있었기 때문이었다.¹¹⁾ 서로의 영역이 구분되지 않는 바리에테에서 관객과 공연자의 신체는 서로 분리되지 않는 활동영역을 갖게 되었고, 이는 시각 중심의 연극과는 다른 성격을 보여줬다.

미래주의자들은 움직이는 몸을 표현하기 위해 전통적인 미술 매체가 다루지 않는 표현 방법을 미술에 적극적으로 활용했다. 이런 방식은 다다이스트에게도 영향을 끼쳤다.

제1차 세계대전의 발발로 많은 예술가들이 스위스 취리히로 이동하게 되었고, 그들 중 시인 후고 발(Hugo Ball)이 1916년 ‘카바레 볼테르(Cabaret Voltaire)’를 창설하면서 취리히 다다 퍼포먼스가 시작되었다. 1910년부터 4년 동안 지속된 미래주의 퍼포먼스에 대한 내용은 유럽 예술가들에게 널리 퍼져있었는데 후고 발과 리하르트 뢰젠베크(Richard Huelsenbeck)도 미래주의에 관심을 가지던 이들이었다. 이들은 이탈리아인 알베르토 스파이니와의 만남을 통해 이탈리아 미래주의에 대한 내용을 상세히 접할 수 있었다.

카바레 볼테르는 독일어권 공연양식인 카바레¹²⁾의 명칭을 빌려 자신들의 공간이 예술적 오락의 공간이 되기를 원했다. 그렇기에 카바레는 다양한 장르가 뒤섞인 종합 공연의 장이 되었다. 카바레 볼테르에서 에미 헤닝스(Emmy Hennings)는 꼭두각시 연극을 연출하거나 자작곡을 불렀고, 발은 직접 제작한 의상을 입고 ‘소리시(Lautgedichte)’를 낭송했다. 전통적인 예술과 대비되는 삶의 측면을 나타내는 형식으로서의 ‘흑인 무용’과 ‘흑인 시’도 다다 퍼포먼스의 일부를 이루었으며 몸의 수행성을 잘 드러내는 무용도 주요 요소였다.

11) 조수진, 「미래주의, 다다 퍼포먼스에 나타난 바리에테와 카바레의 문화정치」, 『현대미술사연구』 제40집, 2016, pp. 183-189.

12) 카바레는 부채모양으로 음식이 담긴 둥근 접시를 뜻하는 프랑스어 Cabaret에서 유래된 말로 19세기 작은 카페에서 공연되던 즉흥 공연에서 시작되었다. 일반적으로 페러디와 풍자를 이용한 가벼운 오락극이었으며, 문학과 예술가들이 참여하면서 다양한 형태로 나타났다. 정민영, 「독일어권 카바레 연구(1)」, 『브레히트와 현대연극』 12권, 2004, pp.

다다이스트들은 예술을 ‘수행적인’ 것으로 보았고, 수행적인 존재인 몸을 기존 예술 실천을 전복할 수 있는 근간으로 보았다.¹³⁾ 특히 발의 ‘소리시’는 언어를 근원적인 소리의 형태로 되돌려 인류의 근원적인 심상들을 소리로 재현하고자 했다. 발의 가장 유명한 소리시인 <대상(Karawane)>(1916)은 그 시의 소리들이 코끼리의 발소리, 상인들의 외침, 이국적인 주문을 외우는 소리 등으로 들린다. 이러한 이미지는 언어화되기 전의 몸이 보여주는 동작들을 연상시켰다.¹⁴⁾

취리히 다다의 퍼포먼스는 오락성을 지닌 대중 공연 양식을 도입해 공연자와 관객이 구분되지 않고 함께 어울리는 행위의 장을 구성하고자 했다. 그 과정에서 관객들의 폭력적이거나 부정적인 관객의 반응이 돌아오는 것도 공연의 일부를 구성하는 것으로 여겨졌다. 연극의 공간이 단순히 삶과 분리된 예술의 공간으로 남는 것이 아니라 삶과 혼합되며 기존 예술의 예술가와 관객, 예술 장르 간의 경계, 고급문화와 대중문화와 같은 구분을 전복하고, 이를 통해 생생하게 살아 움직이는 삶의 형식을 예술에 도입하려 한 것이다.

2. 모더니즘 이후의 몸

이와 같이 삶과 예술의 통합을 꾀했던 20세기 초의 실험적인 시도들은 모더니즘 미술이 추상을 기반으로 한 형식주의 모더니즘 회화를 중심으로 흘러가자 주변화되었다. 형식주의 모더니즘의 이론을 확립한 주요 평론가인 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 미술은 오직 ‘미술을 위한 미술’로 칸트적 자기비평(self-criticism)을 통해 순수해져야한다고 주장했다. 그는 모더니즘의 본질이 어떤 분야를 비판하기 위해 그 분야의 가장 특징적인 방법을 활용하는 것이라 보았고, 이러한 자기비판을 통해 개별 분야의 ‘고유한

13) 조수진, 앞의 글, pp. 191-193.

14) 오순희, 「‘다다’와 언어해체」, 『카프카연구』 제24집, 2010, pp. 150-152.

권한 영역'을 분명히 함으로써 그 분야를 확고히 할 수 있다고 생각했다. 이때 고유한 영역은 '매체의 독특한 본성'과 일치하는 것이었다. 그린버그에게 있어 회화의 순수성과 일치하는 본성은 캔버스가 가지고 있는 '평면성'이었다.¹⁵⁾ 모더니즘 회화가 자기비평을 통해 3차원의 환영을 물리치고 완전한 추상으로 나아갈 때, 회화는 촉각적인 환영을 완전히 버리게 된다. 그러자 '평면성'을 지각하는 관람자는 '눈'만을 가진 존재로 표상되었다.

시각을 중심으로 하는 형식주의 모더니즘은 몸의 다양한 특성을 간과했다. 실재하는 몸이 남기는 흔적은 그린버그의 논지에 따르면 미술에서 비본질적인 것이다. 하지만 그린버그가 자신의 이론을 통해 해석했던 폴록의 작품은 형식주의 모더니즘의 대표적인 작업으로 자리매김하면서도 행위하는 미술가의 몸을 드러내는 이중적인 성격을 가지고 있었다.¹⁶⁾

그린버그를 중심으로 한 형식주의 모더니즘의 '시각적 순수성'의 추구는 젊은 미술가들에게 비판을 받았다. 이들은 기존의 미학 담론이 주목하지 않았던 '몸'에 주목하기 시작했다. 미니멀리즘의 관심은 작품을 관람하는 관람자가 겪는 미적 경험에 있었다. 순수한 시각적인 존재로 표상되는 관람자 대신 작품과 상호작용하는 몸을 가진 관람자 주체가 나타날 수 있게 의도한 것이었다.

3차원 공간을 차지하고, 관람자의 신체와 소통하는 미니멀리즘에 대해 마이클 프리드(Michael Fried)는 「미술과 사물성(Art and Objecthood)」(1967)에서 미니멀리즘의 관심이 미술 장르 사이에 있는 '연극성'을 향해있으며, 이는 미술의 범주를 벗어나는 것이라 주장했다. 그러나 프리드가 언급했던 '연극성'은 오히려 미니멀리즘을 가장 잘 설명하는 개념이 되었다. 연극은 미술과는 달리 관객의 존재가 필수적이다. 연극은 시간과 공간 속에서 작품

15) 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, 조주연 옮김, 경성대학교 출판부, 2004, pp. 344-346.

16) 김영나, 「클레멘트 그린버그의 미술이론과 비평」, 『서양미술사학회논문집』 제8집, 1996, p. 63.

과 관람자가 매개함으로써 미학적 효과를 획득하기 때문이다. 물론 미술작품도 관람자의 존재를 전제로 하지만, 프리드는 관람자의 부재라는 허구를 가정하는 것을 통해서만이 미술이 성취하고자 하는 바를 이룰 수 있다고 보았다.¹⁷⁾ 그는 미니멀리즘이 가진 ‘연극성’이란 마치 연극처럼 관람자의 몸이 미술작품이라는 대상들의 현전과 마주하는 것이라 말했다.

로버트 모리스는 「조각에 관한 노트(Notes on Sculpture)」(1966-1967)에서 메를로-퐁티의 현상학을 통해 대상을 지각하는 관람자의 지각 경험에 대해 언급한다. 이때 관람자는 순수한 눈이 아니라 물질적인 신체를 지닌 존재가 된다.¹⁸⁾ 프리드와 모리스 모두 미니멀리즘이 몸과 작품의 상호작용을 의도하고 있다는 점을 말하고 있다.

‘순수한 시각적’ 경험이 아닌 신체적 경험을 하는 몸과 더불어, 폴록의 작품에서 나타난 흔적을 남기는 몸은 수행하는 몸, 퍼포먼스의 몸으로 이행하게 되었다. 앨런 캐프로(Allan Kaprow)의 해프닝, 플럭서스(Fluxus) 그룹의 활동 등은 20세기 초 삶과 예술의 통합을 추구했던 다다 퍼포먼스의 맥을 잇는 것이었다. 또한 이러한 퍼포먼스에서 몸은 미술 그 자체가 되기도 했다. 신체미술 미술가들은 퍼포먼스에서 몸의 한계를 극한까지 밀어붙이는 행위를 함으로써 주체를 구성하는 몸의 존재상황을 드러내고자 했다.

2. 1. 퍼포먼스 : 미술이 된 몸

앨런 캐프로는 1957년 말부터 ‘해프닝’을 위한 ‘액션 콜라주’ 공간을 창조

17) 정현이, 「마이클 프리드의 미술비평과 이론」, 『서양미술사학회논문집』 제8집, 1996, p. 80.

18) 메를로-퐁티의 『지각의 현상학』은 1962년 영어로 번역되었으며, 1964년까지 지속적으로 미국에 소개되었다. 당시 작가들이 메를로-퐁티를 읽은 예는 드물지만, 모리스와 프리드는 자신의 글에서 그에 대해 언급하고 있다. 이임수, 「1960년대 미국 미술의 ‘파르마콘’ : 미니멀리즘의 관람자와 작가에 관한 연구」, 한국예술종합학교 미술원 석사논문, 2006, p. 54.

했다. 이 공간은 캐프로, 클래스 올덴버그(Claes Oldenburg), 짐 다인(Jim Dine), 로버트 휘트먼(Robert Whitman) 등이 액션 페인팅과 폐품을 활용한 ‘환경’에서 나온 것이었다. 캐프로는 폴록의 액션페인팅의 움직임을 3차원적 ‘환경’으로 확장시키고자 했다. 그는 폴록에 대해 쓴 글 「잭슨 폴록의 유산(The Legacy of Jackson Pollock)」(1958)을 통해 폴록의 혁신성에 대해 지적하며, 폴록의 회화에서 등장하는 행위의 즉각성, 캔버스가 가진 자율성을 무너뜨리는 규모, 작가 정체성의 상실과 같은 특징이 새로운 미학을 수립하는데 중요해질 것이라 말했다.¹⁹⁾

캐프로가 첫 해프닝이라고 보았던 <여섯 부분으로 구성된 18 해프닝(18 Happenings in 6 Parts)>(1959)(도판 4)은 반투명한 플라스틱 구조물로 나뉜 세 개의 공간에 사람들이 들어가 공을 굴리거나, 레코드를 트는 다양한 행위를 하는 것이었다. 특별한 주제나 설명이 없는 이러한 동시다발적 행위들은 존 케이지의 영향을 받은 것이었다.²⁰⁾ 캐프로는 자신의 해프닝 환경에 음향효과를 추가하길 원했는데, 1958년 케이지의 강의를 통해 무작위성을 탐구하고 이를 콜라주를 비롯한 다다적 맥락과 결합시켰다.²¹⁾ 올덴버그와 다인 또한 캐프로처럼 일종의 환경으로 구성된 배경 안에서 퍼포먼스를 진행했다. 올덴버그의 <거리(The Street)>(1960)와 다인의 <집(The House)>의 배경은 신문이나 폐품과 같은 쓰레기를 모아 만든 것이었다.²²⁾

이러한 해프닝은 관객이 제한된 “비서사적인 연극적 이벤트”로 좁은 공간에서 진행되었다.²³⁾ 따라서 공연자와 관람자의 사이가 매우 가까워 관람자들은 작품에 함께 참여하는 구성원이 되었다. 이는 서로 다른 주체들의 실재하는 신체를 통해 관람자의 삶과 공연자의 예술이 혼합되는 효과를 일으

19) 할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희·신정훈 역, 세미콜론, 2007, p. 520.

20) 리사 필립스, 『THE AMERICAN CENTURY : 현대미술과 문화 1950-2000』, 송미숙 역, 지안출판사, 2011, pp. 108-109.

21) 할 포스터 외, 앞의 책, p. 522.

22) 리사 필립스, 앞의 책, pp. 107-110.

23) 위의 책, p. 110.

켰다. 이러한 퍼포먼스는 곧 국제적인 현상이 되었고, 일본의 구타이 그룹이나 빈의 행동주의 그룹 등이 이러한 흐름에 참여했다. 그 중에서도 조지 마키우나스(George Maciunas)를 중심으로 한 플럭서스는 국제적인 예술운동으로 1960년대 중반까지 지속되며 복잡다단한 행보를 남겼다.²⁴⁾

1961년 마키우나스에 의해 명칭이 붙은 플럭서스는 ‘플럭스’ 콘서트와 퍼포먼스를 비롯한 다양한 매체로 이루어진 활동의 총체였기 때문에 그 복잡성으로 인해 저평가되었다. 무엇보다 플럭서스는 음악과 깊은 연관을 맺고 있는 예술운동이었다. 존 케이지를 통해 알게된 작곡가 라 몬트 영(La Monte Young)과 마키우나스는 1961년 일련의 음악회를 구상했다. ‘플럭서스’라는 명칭은 음악회 광고문에 실린 예술잡지의 이름으로 예정되어 있었지만, 당시에 출판되지 않았다. ‘플럭서스’가 음악제의 이름으로 쓰인 것은 독일 미술관에서 열린 <플럭서스-국제 신음악 페스티벌>(1962)에서였다. 여기서 백남준의 <머리를 위한 선(Zen for Head)>(도판 5)이 다시 공연되었고,²⁵⁾ 이 연주회를 계기로 백남준, 요셉 보이스와 같은 유럽 작가들이 플럭서스 운동에 가담하게 되었다.²⁶⁾

플럭서스의 구성원은 정치적 격변으로 인한 다양한 국적을 가진 망명자들이 대부분이었다. 한국이나 일본 출신의 구성원이 포함된 것도 비슷한 맥락으로 볼 수 있었다. 자연스럽게 플럭서스는 전통적인 정체성 담론에서 벗어나 미술의 고정된 작가성을 비판할 수 있게 되었다. 플럭서스는 ‘이벤트’를 이용해 미술 생산을 사물인 레디메이드로부터 연극성과 음악성을 지닌 퍼포먼스로 넘어가게 했다. 여기에는 케이지의 우연의 미학이 담겨져 있었다. 조지 브레히트(George Brecht)가 제안해 1963년 ‘이벤트 스킴’에서 발표된

24) 리사 필립스, 앞의 책, p. 110.

25) <머리를 위한 선>은 1961년 칼하인츠 슈톡하우젠이 기획한 <오리기날레>에서 먼저 공연된 바 있다. 이 작품은 라 몬테 영의 <(밥 모리스를 위한) 작곡 1960 10번>을 재현한 퍼포먼스였다.

26) 윤익영, 「음악에서 영감을 얻는 현대 미술가들 연구」, 『현대미술학 논문집』 제16권, 2012, pp. 136-139.

<음악 홀리기>는 이러한 이벤트의 전형으로 꼽힌다. 플럭서스는 일련의 이벤트를 통해 “현실성의 결핍” 혹은 “경험의 결핍”을 극복하고자 했다.²⁷⁾

한편, 1960년대를 전후로 미국 뉴욕의 그리니치빌리지에 모여든 예술가들 중 존 케이지에 영향을 받은, 저드슨 무용단(Judson Dance Theater)²⁸⁾을 주축으로 한 미술가와 무용가들은 협업을 통해 ‘운동지각적인 몸’을 가진 존재로서의 예술가를 전면에 내세웠다. 로버스 라우센버그와 로버트 모리스는 저드슨 무용단과 작업한 대표적인 미술가였다. 이들의 작업은 20세기 초 다다가 연극과 무용, 음악을 뒤섞은 종합 예술의 장을 구성한 것과 맥을 같이 하는 것이었다.

라우센버그는 무용단의 무대미술을 담당하는 것에 그치지 않고 무용수로 무대에 섰으며, 모리스는 무용수인 아내 시몬느 포르티(Simone Forti)와 함께 저드슨 무용수들과 공동 작업을 진행했다.²⁹⁾ 그중에는 캐롤리 슈니만(Carolee Schneemann)과의 협업을 통해 공연한 작품 <장소(Site)>(1964)도 포함되어 있었다. 이 작품은 마네의 <올랭피아>를 구현한 슈니만이 누워있는 무대 위에서 모리스가 마스크를 쓴 노동자의 모습으로 합판을 들고 돌아다니고 다시 내려놓는 행위를 반복하는 것이었다. 흰색 합판은 모더니즘 미술관인 ‘화이트 큐브’를 연상시키고 마네를 인용했다는 점에서 모더니즘 미술의 ‘평면성’이라는 가치를 무너뜨린 것이기도 했다.³⁰⁾

27) 할 포스터 외, 앞의 책, pp. 526-531.

28) 로버트 던이 1960년 가을부터 로버트 커닝햄의 연습실에서 진행된 ‘구성 수업’에 참여한 무용가들이 저드슨 교회에서 공개적인 발표회를 가진 것으로부터 시작되었다. 던이 ‘춤 콘서트(A Concert of Dance)’라고 부를 것을 제안한 이 공연은 모두 14개의 작품이 발표되었다. 던의 수업에 참여했던 이본느 레이너는 구성원들을 모아 1962년 11월부터 저드슨 무용단을 구성하였다. 저드슨 무용단에는 이본느 레이너와 함께 스티브 팩스톤, 시몬 포르티, 캐롤리 슈니만, 트리샤 브라운 등의 무용수가 소속되어 있었다. 이지현, 「1960년대 미국 전위무용 연구 : Yvonne Rainer를 중심으로」, 이화여자대학교 석사논문, 1995.

29) 조수진, 「라우센버그와 모리스의 움직이는 몸」, 『현대미술사연구』 제33집, 2013, pp. 79-92.

30) 이혜인, 「‘관계성’에서 바라본 로버트 모리스의 퍼포먼스에 대한 연구 : 1963년-1965년을 중심으로」, 국민대학교 석사학위논문, 2016, pp. 72-73.

이렇듯 퍼포먼스 작업은 다양한 예술적 배경을 가진 주체들에 의해서 창작되었다. 기존에는 미술계에 포함되지 않았던 예술분야에서 활동하던 예술가들이 퍼포먼스를 통해 미술계에 진입할 수 있었던 것이다. 특히 몸을 다른 매체를 활용해 재현하는 것이 아닌, 몸과 몸의 움직임을 주제로 삼았다는 점은 미술 작품의 경계를 넓히고 예술가들이 다양한 시각을 가질 수 있도록 도와주었다. 한편, 몸을 소재로 하는 작업은 퍼포먼스의 본격적인 등장과 함께 몸을 탐구하는 다양한 방식을 불러왔다. 신체미술 또한 그 중 하나였다.

2. 2. 신체미술 : 몸의 조형적 가능성 탐구

신체미술에서 미술가의 몸은 본격적으로 작품의 구성물이 되었다. 미술가의 몸 자체를 작품이 존재하는 장 혹은 캔버스처럼 여기거나, 몸의 경험을 작품에 포함하게 된 것이다. 이런 경향의 배경에는 1960년대의 미국과 유럽의 복잡하고 역동적인 사회상이 놓여있었다.

1960년대 미국에서는 경제적 발전과 함께 부상한 청년계층과 함께 반체제적인 목소리가 터져 나오기 시작했다. 베이비붐 세대에 해당하는 1950년대의 십대는 노동자 계층이 중산층으로 진입하면서 경제적 풍요가 전 계급으로 확장되어 가지게 된 여유로운 시간과 풍족한 경제적 여건을 기반으로 중요한 소비계층으로 떠올랐고, 전 세대와는 다른 진보적인 사고방식을 가지고 정치적인 목소리를 내고자 했다.³¹⁾ 이에 따라 인종차별반대운동, 학생운동, 반전운동 그리고 여성해방운동이 일어났고, 주류문화에 대한 대항문화를 형성하기 시작했다. 유럽에서도 대학생들을 주축으로 형성된 조직들이 68혁명을 주도했다. 대표적으로 프랑스 낭테르 대학에서 시작되어, 전국적인 노

31) 이영란·김민, 「유럽 청소년·청년 대항문화와 대안문화의 기원과 전개양상에 관한 연구」, 『청소년문화포럼』 제53호, 2018, p. 102.

동자 총파업을 야기하기도 했던 68혁명은 이후 프랑스 정부권력이 회복되면서 미완으로 끝나버렸지만, 학생 중심의 운동이었다.³²⁾

당대의 청년계층은 정치적인 면에서 뿐만 아니라 문화적인 면에서도 독자적인 영역을 구축해나갔다. 1964년 『뉴욕매거진』에 실린 존 그린(John Green)의 글을 통해 언론에 처음 등장한 히피문화는 화려한 스타일과 자유로운 공동체 등으로 주목을 받았다. 1967년 “사랑의 여름(Summer of Love)” 행사에 참여한 인물들에서 확인할 수 있는 것처럼³³⁾, 히피 문화는 LSD와 같은 마약, 록 음악 그리고 성적방종으로 대표되었다. 테오도르 로잭(Theodore Roszak)은 1969년 그의 저서 『대항문화의 형성(The Making of a Counter Culture)』을 통해 60년대의 청년문화를 “대항문화(Counter Culture)”로 지칭하며, 당대의 청년들이 경제적 풍요와 냉전, 인종적 갈등, 정부와 군산복합체의 권력에 대항하여 문화, 사상적인 대안을 제시하고자 한다고 분석했다.³⁴⁾

“대항문화”를 형성한 청년들은 보수적인 사고방식과 ‘엄숙주의(Pietism)’, ‘합리성’에 대항하여 반사회적이고 반규범적인 성향의 행동을 추종했다. 공동체적 가치를 옹호하고, 마리화나와 같은 마약을 통해 영적 통찰력과 쾌락을 얻고자했고, 성적해방을 외쳤고, 환경문제에 깊은 관심을 보였다. 1990년대에 이르러 ‘문화전쟁’이라고 지칭되기도 하는 60년대의 대항문화는 인권운동과 반전운동, 환경운동에 깊은 영향을 끼쳤지만, 한편으로는 거리 범죄와 마약문제, 도덕적·정치적 해이에 책임이 있다고도 여겨진다.³⁵⁾

신체미술은 이런 행동주의적인 정치 활동과, 일탈적인 문화적 배경에서

32) 손호중, 「68혁명과 학생운동-프랑스 학생투쟁의 형식과 수단」, 『마르크스주의 연구』 제5권 제2호, 2008 참조.

33) LSD를 통한 자아로부터의 해방을 주장한 전 하드대학 교수 티모시 리어리(Timothy Leary), 반전운동가 딕 그레고리(Dick Gregory), 록 그룹 그레이풀 데드(Grateful Dead) 등 대항문화를 이끈 대표 인물들이 참여했다.

34) 황혜성, 「비평논문 : 미완성의 모자이크 - 미국의 “60년대”와 “젊은이들의 반란” 연구」, 『서양사론』 99권, 2008, pp. 253-257.

35) 위의 글, pp. 261-266.

탄생하여, 자신의 신체에 대한 극단적인 개입으로 이어졌다. 그리고 이를 통해 몸 그 자체가 보여줄 수 있는 조형성을 실험하였다. 1960년대 오스트리아 빈에서 결성된 빈 행동주의(viennese actionists)는 극단적인 신체의 개입을 통해 전통적인 도덕관을 공격하고자 했다. 1968년 빈 대학의 강의실에서 실행된 <예술과 혁명(kunst und revolution)>³⁶⁾(도판 6)은 빈 행동주의에 속하는 미술가들이 모두 참여한 퍼포먼스로 빈 행동주의의 특징인 신체를 소재로 한 반언어적 행위를 드러내고 있었다. 이 퍼포먼스로 인해 참여 미술가들이 경찰에 체포되기도 하였으며, 귄터 브루스(Günter Brus)는 독일로 추방되기도 하였다.³⁷⁾ 브루스는 오토 뮐(Otto Muehl), 헤르만 니치(Herman Nitsch) 그리고 루돌프 슈바르츠코글러(Rudolf Schwarzkogler) 등과 함께 빈 행동주의에 참여했던 미술가로 그는 이 퍼포먼스를 과도하지 않은 퍼포먼스로 계획했다고 주장했지만 받아들여지지 않았고, 1976년까지 사면되지 못했다.³⁸⁾

브루스는 <스스로 그리기, 스스로 절단하기(Self-Painting, Self-mutilation)>(1965)(도판 7)와 같은 작품에서 자신의 신체 위에 회화작업을 진행하였는데 이러한 작업은 뮐의 <물질적인 행위(Material aktion)>(1965)(도판 8)에서도 유사하게 나타나는 것이었다. 브루스는 마치 몸을 절단한 자국처럼 흰 바탕에 검은 선을 얼굴에 그은 채로 빈의 중심가를 걸어 다녔는데, 이러한 퍼포

36) 1968년 오스트리아 정부가 빈에 있는 부르크 극장(Burgtheater)의 폐쇄를 계획하자, 오스트리아 지식인, 예술가, 그리고 오스트리아 사회주의 학생연합이 이를 저지하였다. 이러한 연합에서 확장되어 문학가 오스발트 비너(Oswald Wiener)와 학생대표 페터 쥐락(Peter Jirak)이 <예술과 혁명>을 공동으로 개최하게 되었다. 이 퍼포먼스에서 뮐과 페터 바이벨(Peter Weibel)이 연설을 하였으며, 연설을 하는 동안 브루스는 나체로 강단에 올라 자해와 배설, 수음 등의 행위를 하였으며 마지막으로 애국가를 불렀다. 그 뒤 뮐이 다른 행위자들과 함께 올라와 라우리드라는 익명의 행위자를 채찍질하고, 그 뒤 수음을 했다. 퍼포먼스가 진행되는 동안 많은 관객이 자리를 떠났으며, 이틀 후 오스트리아 내무부장관이 직접 <예술과 혁명> 책임자들을 처벌할 것을 발표했다. 김향숙, 「헤르만 니치(Hermann Nitsch)의 실험정신에 나타난 잔혹성」, 『서양미술사학회논문집』 제22집, 2004, pp. 127-129.

37) 이상복, 「정치사회적 반성으로서의 퍼포먼스 연구-〈비인 행동주의〉를 중심으로」, 『브레히트와 현대연극』 17권, 2007, pp. 256-257.

38) 트레이시 워 위음, 『예술가의 몸』, 미메시스, 2007, p. 95.

면스 또한 당시의 오스트리아의 사회통념에 맞지 않는 것으로 경찰의 제재를 받았다. 브루스는 오스트리아 사회의 후기 파시즘적 문화를 극단적으로 신체를 모독하는 방식으로 타개할 수 있다고 보았다. 당시 오스트리아는 연합국의 지배에서 벗어나 강박적으로 미국적 문화·경제적 제도들을 받아들였는데, 이 과정에서 국가는 과거 파시즘에 대한 기억을 공권력을 통해 억압하려고 했다. 빈 행동주의는 제의적 행위들을 통해 이러한 문화적 이면에 존재하는 모순들을 해결하고자 한 것이다.³⁹⁾

헤르만 니치는 기독교적 상징이 포함된 일련의 제의적 총체예술인 6일간의 총체예술극 <망아적이고 비밀스런 종교의식(Orgien Mysterien Theater)> (도판 9)을 통해 “가장 위대하고 의미 있는, 생을 빛내는 미학적인 의식”으로서의 “카타르시스-테라피”를 실천했다.⁴⁰⁾ 니치는 인간이 가지고 있는 종교적인 원죄와 그 비극으로 인한 공포로부터 자유로워지기 위해, 잔혹한 행위를 통한 표출이 필요하다고 주장했다. 니치의 행위극에서 가장 중요한 장면은 십자가에 달린 동물의 배를 갈라 그 아래 누워있는 나체의 참가자 위로 내장을 떨어뜨리는 것으로 관람자들은 죽음을 직접적으로 느끼게 되었다. 니치는 충격요법으로서 미술을 활용해 사회 질서에 내재된 억압을 깨뜨리려 했다.⁴¹⁾

루돌프 슈바르츠코글리는 1965년과 1966년에 걸쳐 총 여섯 번의 <행동(Action)> 연작을 발표했다. <두 번째 행동>(1965)(도판 10)에서부터 나타나기 시작한 붕대와 주사기, 액체가 담긴 병과 같은 요소들은 흑백의 사진에서 제한된 각도로 화면에 구성되었는데 치료와 고통을 구분할 수 없는 경계에 놓여있었다. <두 번째 행동>, <세 번째 행동>(도판 11), <네 번째 행

39) 할 포스터 외, 앞의 책, p. 536.

40) Herman Nitsch, *O.M.Theater, Lesebuch*, Wien: freibord, 1985, p. 230. (김향숙, 「헤르만 니취(Hermann Nitsch)의 실험정신에 나타난 잔혹성」, 『서양미술사학회논문집』 제22집, 2004, p. 131에서 재인용)

41) 김향숙, 앞의 글, pp. 130-134.

동>(도판 12)의 주요 모델이었던 사진가 하인즈 치불카(Heinz Cibulka)는 퍼포먼스에서 몸을 붕대로 모두 감싸고 마치 혈관처럼 보이는 짙은 색 튜브관을 입에 물고 있거나 몸을 칭칭 감고 등장했다. 슈바르츠코글러는 붕대로 감싼 치불카의 머리 표면에 짙은 색 액체를 주사하거나, 내장을 갈라 꺼내 보이는 듯한 퍼포먼스를 진행했다. 또한 죽은 물고기나 죽은 닭을 상징물로 함께 등장시키기도 했다. 이러한 행위들은 다른 미술가들처럼 몸을 확대하거나 극한으로 밀어붙이는 것이 아니라 철저히 계획되고 연출된 행위들이었지만, 관람자로 하여금 모종의 카타르시스를 느끼게 만들었다. 행위의 대상이 되는 모델은 마치 실시간으로 확대를 받거나 상처입고 있는 것 같아 보이는 동시에 붕대 때문에 어떤 의학적인 조치를 받고 있는 것처럼 보이기도 했다.⁴²⁾

미국에서 활동한 크리스 버든(Chris Burden)과 비토 아콘치(Vito Acconci)는 신체를 확대하는 방식의 작업을 진행했다. 버든은 1970년부터 1974년 사이 신체를 확대하는 퍼포먼스를 진행하였다. 친구로 하여금 자신의 팔에 총을 쏘게 만든 <발사(Shoot)>(1971)(도판 13)와 양 어깨에 붙인 유리관에 불을 붙여 날개가 타는 것처럼 만든 <이카루스(Icarus)>(1973), 그리고 폭스바겐 차량에 손을 못 박고 끌려가게 만들었던 <관통(Trans-Fixed)>(1974)(도판 14)이 이에 속한다.

아콘치의 경우 버든처럼 공공연한 퍼포먼스를 진행하는 대신 주로 사진이나 비디오 매체를 통해 퍼포먼스를 제시했다.⁴³⁾ <트레이드마크(Trademarks)>(1970)(도판 15)와 같은 작품은 단순히 자신의 신체에 고통을 주는 방식으로 몸의 현존을 자각하는 방식으로 이루어져 있지만, <구멍(Openings)>(1970)

42) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-2nd-action-t11846> (최종 접속일:2018년 8월 17일)

43) 이는 아콘치가 자신의 나체를 관람자들에게 보여주는 것을 거부해왔기 때문이었다. 정수경, 「크리스 버든과 비토 아콘치의 1970년대 신체미술에 대한 고찰 : 마조히즘과 주체구성 문제를 중심으로」, 『현대미술학 논문집』 제15권1호, 2011, p. 233.

이나 <전환(Conversion)>(1971)과 같은 작품에서 아콘치는 마치 자신의 몸을 통해 여성 신체를 재현하려는 모습을 보였다. 아멜리아 존스(Amelia Jones)는 이런 아콘치의 작업을 두고 모더니즘적 주체의 허구를 드러내는 잠재력을 지니고 있다고 분석했다.⁴⁴⁾

1960년대와 1970년대를 거쳐 가장 활발하게 전개된 신체미술은 1980년대 이후에도 지속적으로 전개되었다. 이브 미쇼(Yves Michaud)는 몸을 둘러싼 인식이 미술의 재료 혹은 생산 주체에서 미술의 개념을 전복시키는 개념이 되었다고 설명했다. 1980년대의 몸은 모더니즘 이전의 미술처럼 다시 작품의 주체가 되는데, 그것이 나타내는 주체의식은 전과는 차이가 있었다. 인간 보편의 이상과 승고를 드러내려던 과거와 달리 이 시기의 몸은 개개인의 정체성이나 현대인의 욕망을 드러내는 것에 초점을 맞추고 있었다. 특히 카메라와 같은 매체를 통해 드러나는 분절된 몸들은 1990년대의 파격을 미리 예견하는 것이었다.⁴⁵⁾

그러나 몸을 통한 위법적인 퍼포먼스들이 이때부터 상품화 제도에 합류하게 되기도 했다. 퍼포먼스 작업들은 극장에서 공연되거나 콘서트처럼 변모했다. 로리 앤더슨(Laurie Anderson)과 캐런 핀리(Karen Finley)가 선보인 대규모의 공연이 그러했다.⁴⁶⁾ 미술의 경계를 허물고 끊임없이 고급예술과 대중예술의 혼성을 꾀하던 움직임은 자본주의와의 연계를 통해 상품화된 몸의 이미지를 드러내었는데, 제프 쿤스(Jeff Koons)의 연작 <메이드 인 헤븐(Made in Heaven)>(도판 16)의 포르노그래피적 몸을 통해 극단적으로 제시되기에 이르렀다.

44) 아콘치는 인터뷰를 통해 사회적인 금기에 대해 인지하고 있으며, 그러한 구분이 본질적이지 않음을 보여주려고 한다고 말했다. 이러한 인식은 당대 미술계에서 페미니즘이 가시화되었던 배경에 놓여있다. 그러나 루시 리파드와 미라 쇼어 같은 비평가들은 아콘치의 작업이 결국 또 다른 남성성의 재현에 불과했을 뿐이라고 비판했다. 정수경, 앞의 글, pp. 237-240.

45) 이브 미쇼, 「몸의 이미지: 오늘날의 영혼에 대한 질문」, 한림미술관·이대 기호학연구소 엮음, 『몸과 미술』, 이화여자대학교 출판부, 1999, pp. 29-30.

46) 트레이시 워 위움, 앞의 책, 미메시스, 2007, p. 36.

1990년대에 들어서면 80년대의 몸에 대한 인식이 지속, 발전되는 한편, 인공적인 몸에 대한 논의가 대두되기 시작했다. 미쇼는 이 시기의 몸이 “주검과 혐오, 흉물스러운 인위, 문제적 정체성”이었다고 설명했다.⁴⁷⁾ 키키 스미스(Kiki Smith)와 마이크 켈리(Mike Kelley) 같은 작가들은 날것의 육체를 흉물스러운 모습으로 재현했다. 90년대는 6, 70년대의 성해방의 분위기에 더해 에이즈의 두려움이 혼합된 시기로 이러한 죽음의 이미지를 혐오스러운 신체로 나타내기도 하였다.⁴⁸⁾

인공적인 몸에 대한 논의는 기술의 발전으로 발전이 몸에 끼치는 영향을 무시할 수 없게 된 사회적 맥락을 토대로 한 것이었다. 생물학자 출신의 다나 해러웨이(Donna J. Haraway)는 자신의 저서를 통해 “사이보그” 정체성이 과학기술로 몸을 변형시킬 수 있는 새로운 시대의 정체성으로 자리매김할 것이라 주장했다. 해러웨이는 신체를 “사회상징적 코드들이 각인되는 장”으로 여겼으며, 생물학적으로 이미 주어진 것이 아니라 조작으로 구성되는 것이며 마찬가지로 젠더 체계 또한 구성되는 것이라고 보았다.⁴⁹⁾

이러한 관점에서 작업을 한 대표적인 작가로는 스텔락(Stelios Arcadiou)과 오를랑(Saint Orlan)을 들 수 있다. 스텔락의 경우 <핑 바디(Ping Body)>(1996)(도판 17)라는 퍼포먼스에서 자신의 몸을 인터넷 네트워크와 연결해 인터넷 조작을 통해 자신의 몸을 움직일 수 있게 만들었다. 그는 자신의 신체를 제 3자의 것처럼 부르기도 했다.⁵⁰⁾ 오를랑은 일련의 수술을 통해 자신의 신체를 인위적으로 조작하는 작업을 진행했다. <성녀 오를랑의 환생(The Reincarnation of Saint-Orlan)>(1990-1993)(도판 18) 프로젝트를 통해 명화 속 여성인물로의 성형수술을 감행한 오를랑은 기독교적 모티브들을 패러디

47) 이브 미쇼, 앞의 글, p. 34.

48) 위의 글, pp. 34-37.

49) 로지 브라이도티, 앞의 책, pp. 172-175.

50) 조윤경, 「포스트휴먼과 포스트바디의 상상력-오를랑의 작품을 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』, 제38집, 2011, p. 319.

하며 새로운 인간상을 구축하려 시도했다.⁵¹⁾ 두 사람의 작업은 모두 변형 가능하며 인위적으로 조작할 수 있는 몸에 대한 논의를 불러왔다.

몸에 대한 미학적 인식은 몸이 처한 사회적 환경의 영향을 배제할 수 없었고, 따라서 몸을 시각적으로 구현하는 방식은 시간이 흐르며 변화해왔다. 작품의 대상으로서의 몸은 20세기에 들어서 다양한 방식으로 표출되었고, 특히 미술가의 몸이 지니는 위치에 큰 변화가 있었다. 그와 동시에 자본주의 경제체제의 심화와 기술의 발전은 피상적인 몸, 물신화된 몸, 인공적인 몸에 대한 새로운 인식을 낳았다. 인간은 무엇보다 몸으로서 존재한다. 그렇기에 몸에 대한 미술적 재현은 향후에도 다양한 방식으로 탐구될 것이다.

51) 조윤경, 앞의 글, pp. 320-324.

Ⅲ. 페미니즘 미술의 몸 담론

1. 페미니즘 미술의 등장

1960년대 폭발적으로 나타난 인권운동, 반전운동 그리고 학생운동의 내부에는 언제나 여성들이 존재해왔다. 그러나 가장 진보적인 운동의 내부에서도 성별의 차이에 따른 권위가 존재했으며 그로인한 성차별적인 언행들이 일어나곤 했다. 여성의 사회적 입지 또한 과거로부터 크게 달라진 것이 없었다. 제2차 세계대전에서 남성노동력의 부족으로 산업일자리에 참여했던 여성들은 전쟁이 끝나자 다시 가정으로 복귀하게 되었고, 여성의 사회 참여 기회는 다시 좁아지게 되었다. 이러한 상황에서 여성의 인권을 위한 페미니즘 운동이 다시 대두되기 시작했다.

페미니즘의 담론에서 ‘여성의 몸’이라는 주제는 따로 떼어놓을 수 없는 문제였다. 여성에 대한 사회적인 억압은 여성과 남성의 몸이 가지는 차이와 바로 맞닿아있기 때문이었다. 여성의 몸은 남성의 주도하에 과학적으로 남성의 몸과 다르다는 합리적인 낙인을 받아왔고⁵²⁾, 그 점은 1970년대에 이르러서도 그다지 변한 것이 없었다. 미술계에서도 여성 미술가들에게 여성의 몸이라는 이미지의 구현은 중요한 문제로 떠올랐다. 그동안 미술의 생산자

52) 대표적으로 프로이트의 이론은 섹슈얼리티에 대한 전통적인 금기를 완화하는데 기여했다고 여겨지지만, 프로이트를 대중적으로 알린 사람들의 작업은 성에 대한 불공평한 관계를 합리화하고 전통적인 성 역할을 인정한 결과를 낳았다. 프로이트는 여성에 대한 근본적 불확실성을 스스로 알고 있었음에도 여성 환자들의 임상 경험을 토대로 여성 심리학을 구성하려고 했다. 프로이트는 여성 환자의 증상을 보편적인 여성의 성향으로 받아들였고 이를 통해 정립한 것이 남근 선망 이론과 생물학적 본질주의에 따른 자연적인 존재로서의 여성이었다. 이러한 프로이트의 이론은 사실상 근대 이전 여성에 대한 관념과 전혀 다를 것이 없었지만 그것이 실증적이고 임상적인 증거들을 토대로 과학으로서 정립되었다는 것이 중요했다. 케이트 밀레트, 『성 정치학』, 김진유경 역, 이후, 2009, pp. 354-356.

와 소비자가 모두 남성으로 여겨졌기 때문에 여성 이미지는 소비되는 객체의 입장에 놓여있었다. 또한 여성 미술가라는 존재의 양적, 질적 확대에도 여성은 미술계 내에서 여전히 차별적인 대우를 받아야만 했다.⁵³⁾ 따라서 여성 미술가들은 미술계에서의 여성 지위의 향상을 위해 움직이는 동시에 여성이 다루는 여성 이미지에 대한 담론을 형성하고자 했다.

미술에서 페미니즘적인 시각을 도입하려 한 사람들이 처음 주목한 것은 여성이 미술사에서 배제되어왔던 사실을 살피는 것이었다. 역사적으로 여성은 공식적, 제도적인 예술 교육이나 훈련 기회에 있어 참여를 거부당했고, 이러한 배제를 견뎌낸 후에도 지속적인 차별과 주변화를 겪어야했다. 대부분의 여성 화가는 화가집안에서 가정교육을 통해서만 미술에 접근할 수 있었고, 오랜 기간 공교육에 대한 기회를 박탈당했다. 역사학, 원근법, 해부학과 같은 전문지식의 결핍으로 종교화와 역사화를 그리지 못하고 초상화와 정물화에 집중한 여성미술은 이 과정에서 여성적 유형으로 범주화되어 차별을 받았다.⁵⁴⁾ 심지어 여성 화가들의 작품은 남편이나 스승의 작품으로 귀속되기도 했다. 프란츠 할스의 작품으로 여겨졌던 주디스 레이스터의 작품이나, 아버지인 틴토레토의 이름에 묻혀 작품을 거의 인정받지 못한 마리에타가 대표적인 사례였다.⁵⁵⁾

이런 배제에도 여성은 예술의 역사에 꾸준히 남아있었고, 주류 역사에 포함되지 않는 독자적인 활동을 지속해왔다. 16세기 후기 르네상스 시기, 여성 미술가가 본격적으로 배출되기 시작했으며 꾸준히 그 숫자가 늘어났다.⁵⁶⁾

53) 모리스의 <장소>에서 슈니만의 몸은 여전히 <올랭피아>의 매춘부와 같이 '남성적 응시'의 대상이 남아 있었으며, 슈니만 스스로도 자신이 '남성 미술팀(male art team)'에 있는 '여자 마스코트'에 불과한 것 같다고 언급하기도 했다. 여성 미술가의 몸은 남성 미술가의 몸과는 달리 권위 있는 몸으로 인정받지 못했던 것이다. 조수진, 「1960년대 미국 '네오아방가르드' 미술에 나타난 몸의 전략」, 이화여자대학교 박사논문, 2012, p. 92.

54) 김홍희, 『여성과 미술』, 눈빛, 2003, p. 30.

55) 위의 책, p. 72.

56) 이 시기 주로 귀족 출신의 직업적 여성 화가가 등장할 수 있었던 것은 우르비노 궁중의 저술가 카스틸리오네(Baldassare Castiglione)의 『구애자의 책』이 여성교육의 필요성을 주장했기 때문에 가능했던 일이었다. 이 저서는 여성이 신사를 만드는데 필수적인 요소이며, 남

페미니즘은 주류 미술사 서적에 포함되지 않은 여성 미술가들을 발굴해내고, 억압의 역사를 밝히고자 했다. 이러한 수정주의적 시도는 린다 노클린(Linda Nochlin)의 글 「왜 지금까지 위대한 여성 예술가는 없는가(Why Have There Been No Great Women Artists?)」 (1971)를 통해 시작되었다. 그러나 이러한 요구는 기존의 미학 이데올로기에 의해 저항에 부딪혔다. 주류 미술사에 작용하는 미적 평가를 구성하는 기준은 남성적 규범을 대변하고 있고 미술의 주요 수용자와 생산자는 모두 남성으로 여겨졌다. 20세기 아방가르드의 전통은 견고한 남성적 특권을 쥐고 있었고, 남성으로 규정된 예술생산자의 속성은 천재 개념과 창조성에 대한 믿음을 통해 이 특권을 공고히 했다.⁵⁷⁾ 따라서 페미니즘은 여성의 배제에 대한 “구조적이고 상징적인 배경”으로 관심을 돌리면서, 남성적 권위가 닿지 않는 여성의 미학을 구성해야만 했다.⁵⁸⁾ 1970년대를 기점으로 페미니즘의 미학적 개입은 기존 미적 이데올로기의 재구성, 혹은 거부라는 두 갈래로 나타났다. 미적 이데올로기의 재구성은 여성의 본성과 본질을 기반으로 하는 것으로, 여성만의 경험으로부터 미적 범주를 구성하고자 한 것이었다. 이데올로기의 거부는 기존의 미학적 범주 자체를 뒤흔드는 것으로 그동안 비주류로 간주되었던 장식예술과 공예 등을 부각하는 움직임으로 이어졌다. 이에 따라 여성의 특수한 역사적, 문화적, 사회적 경험을 통한 이데올로기의 구성하기 위해 여성 신체와 이미지를 통한 ‘여성성’⁵⁹⁾이 강조되었다.⁶⁰⁾

성을 다듬어줄 여성의 역할을 수행하기 위해 대화술과 기예를 습득해야한다는 내용을 담고 있다. 김홍희, 앞의 책, pp. 30-31.

57) 1940년대 활동하기 시작한 리 크레이즈너(Lee Krasner)를 살펴보면 당시의 추상표현주의의 비평언어가 어떻게 크레이즈너를 외면했는지 알 수 있다. 이들은 “남성성의 은유를 알려주는” 용어의 사용해 잭슨 폴록의 ‘남성적’ 특성을 옹호했다. 이는 폴록을 전후 유럽의 약화된 문화와 대비되며 ‘영웅적 개인’으로 떠오르게 만들었다. 크레이즈너는 이러한 상황에서 자신의 신체를 여성으로 규정하는 규범에 저항하는 동시에, 남편인 폴록의 작업과도 완전히 분리되어야만 했다. 휘트니 채드윅, 『여성, 미술, 사회』, 김이순 옮김, 시공아트, 2006, pp. 396-398.

58) 코넬리아 크링거, 「미학」, 엘리슨 M. 채거 · 아이리스 마리온 영 편, 『여성주의 철학2』, 한국여성철학회 옮김, 서광사, 2005, pp. 30-34.

여성 미술가들은 미술 제도가 가지고 있는 여성 배제적인 측면에 저항하기도 했다. 1969년 뉴욕 휘트니 미술관의 연례전시에 참가한 143명의 미술가 중 여성 미술가는 8명에 불과했고, 이에 항의하는 이들이 미술노동자연합(Art Workers' Coalition)에 혁명적 여성 미술가(Women Artists in Revolution)를 형성하게 되었다. 이후 여성미술가특별위원회(Ad Hoc Women Artists' Committee)가 설립되었고, 여성단체의 압력은 여성 미술가의 전시수가 1년 만에 7% 늘어나게 만들었다. 여성 미술가 단체의 운동은 미술과 미술가에 대한 가부장적 이데올로기에 의문을 제기했고, 이러한 결과로 1976년 <여성 미술가들(Women Artists) 1550-1955> 전시가 열리기도 했다.⁶¹⁾

주디 시카고(Judy Chicago)와 미리엄 샤피로(Miriam Schapiro)는 페미니즘 미학을 정립하기 위해서는 여성 미술가들이 작업하고 전시할 공간이 필요함을 인식했다. 이들은 다른 미술가들과 함께 1971년 발렌시아에 있는 예술학교에 여성 예술가와 디자이너를 훈련하는 남부 캘리포니아 페미니스트 예술프로그램(Feminist Art Program at CalArts)을 설립하였는데, 이 프로그램은 “보편적인 여성적 상징학, 혹은 여성상”을 발굴하려는 캘리포니아 지역 페미니즘의 이상을 실천하기 위한 것이었다.⁶²⁾ 이후 1972년 로스앤젤레스에 전시 공간 ‘여성의 집(Womanhouse)’을 만들었고, 추이나드 미술학교 부지에 ‘여성의 건물(Woman's Building)’을 세웠다. ‘여성의 집’은 전통적인 여성의 역할을 비판하는 전시와 퍼포먼스가 진행되었다.

1970년대 쏟아져 나오기 시작한 비평 저널들은 페미니즘 이론을 정립하는

59) 페미니즘은 ‘여성성’에 대한 담론을 축으로 전개되어 왔다. 여성성이란 존재하는지, 존재한다면 타고나는지, 만들어지는지에 관한 논의는 ‘본질주의’와 ‘구성주의’로 수렴되었다. 본질주의는 가부장제로 오염되지 않은 고유한 여성성이 존재하며 이러한 자연적인 본질이 사회적 관행을 결정한다고 본 반면, 구성주의는 본질도 사회적 구성물로 보았다. 따라서 본질주의자들은 여성의 타고 난 본질을, 구성주의자들은 본질의 기호를 만들어낸 사회적 관행과 이러한 재현의 체계를 분석의 대상으로 삼는다. 윤난지, 「미술을 통한 페미니즘 : 그 담론의 갈래와 흐름」, 『동아시아 문화와 예술』 6호, 2009, p. 298.

60) 김홍희, 앞의 책, p. 90.

61) 휘트니 채드윅, 앞의 책, pp. 423-426.

62) 트레이시 워 위움, 앞의 책, p. 30.

데 상당한 영향을 주었다. 5, 60년대의 프랑스 사상가들에게서 영향을 받은 미국의 『옥토버(October)』, 프랑스의 『마쿨라(Macula)』 등의 미술 저널들은 기존의 비평이 파악하지 못한 부분에 관심을 가졌다. 이들 저널은 정신분석학을 활용한 페미니즘 이론이나, 관람자의 ‘응시’와 욕망에 대한 이론의 정립에 많은 영향을 주었다. 페미니즘 비평을 집중적으로 지원했던 저널들에는 『페미니스트 아트 저널(The Feminist Art Journal)』, 『헤리시스(Heresies)』 등이 있었다.⁶³⁾

2. 페미니즘 미술에 재현된 여성의 몸

회화와 조각을 비롯한 전통적인 미술 매체에서 여성의 몸이 갖는 이미지는 남성 관람자가 성적으로 향유할 수 있는 대상에 불과했다. 누드화의 주된 대상은 여성이었으며, 누드화를 그리는 데에 있어서도 남성 관객의 성적 욕구를 직접적으로 드러내지 않기 위해 신화적인 소재가 종종 차용되었다. 그리스 로마 신화의 ‘파리스의 심판’이나 성경의 ‘아담과 이브’, ‘수산나와 노인들’과 같은 이야기는 대표적인 누드 소재였다.⁶⁴⁾

캐롤 던컨(Carol Duncan)에 의하면 이러한 경향은 20세기 초 회화에서도 발견할 수 있었다. 던컨은 누드를 비롯한 여성 이미지를 통해 재현된 여성성을 분석하며 이러한 이미지가 남성의 입장에서 재현되고, 기존의 이미지를 강화하는 방향으로 이용되었는지 밝히고자 했다. 그는 상징주의, 독일 표현주의 그리고 야수주의 등의 사조에서 여성이 자연적인 존재나 성적으로 공격적인 존재, 전형적인 신화적 존재 등으로 묘사되며 남성 주체의 섹슈얼리티를 반영하였다고 주장했다. 이는 같은 시기 활동했던 여성 미술가들이 자신의 성적인 욕구를 회화를 통해 과시할 수 없었던 것과는 대조를 이룬

63) 할 포스터 외, 앞의 책, pp. 655-656.

64) 존 버거, 『다른 방식으로 보기』, 최민 옮김, 열화당, 2012, pp. 58-61.

다.⁶⁵⁾

1970년대의 여성 미술가들은 남성을 주축으로 구성된 여성 이미지를 여성 자신의 입장에서 재구성하고자 했다. 던컨의 분석처럼 20세기 초반까지도 회화와 같은 전통적인 매체는 남성 이데올로기를 따르고 있었으므로, 이들은 설치, 퍼포먼스, 미디어 매체 등과 같이 미술사에 비교적 늦게 등장한 미술 형식을 활용하여 작업을 진행해 나갔다.

2. 1. 전통적 여성성의 재해석

전통적으로 여성에게 주어진 역할은 남성의 성적욕구를 충족시키는 대상이거나, 가정을 영위하고 육아를 담당하는 어머니에 한정되어 있었다. 따라서 미술에서 등장하는 여성 이미지도 성모마리아를 비롯한 어머니상과 성적 대상인 아름다운 여성으로 나뉘어 있었다. 그러나 남성의 입장에서 구성된 여성 이미지는 실재하는 여성과는 괴리된 것이었다. 여성 미술가들은 이렇게 여성에게 일방적으로 부과된 이미지를 여성의 입장에서 재해석함으로써 ‘여성성’을 주체적으로 형성하려고 했다. 그 중에서도 설치라는 전시방식을 통해 작업을 진행한 미술가들이 나타났다.

페미니즘 운동이 본격화되기 100년 전 발표된 헨리크 입센(Henrik Johan Ibsen)의 희곡 <인형의 집(A Doll House)>이 묘사한 것처럼 여성에게 집이란 편안할 수 없는 타자의 집이었다. 남편, 즉 남성의 공간에서 여성은 육아와 살림을 위한 존재로 남성의 통제 아래 놓여있었다.⁶⁶⁾ 버지니아 울프가 여성에게 ‘자기만의 방’이 필요하다고 주장한 것처럼 여성들은 온전히 향유할 대안적이며 주체적인 공간을 구성하는 일이 필요했고, 이는 남성 주도의

65) Carol Duncan, “Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting”, *Artforum* Vol. 12, No. 4, 1973, pp. 30-33.

66) 김주현, 「집과 가정 - 젠더와 주거 디자인」, 『한국여성철학』 제26권, 2016, pp. 47-48.

미술계에 놓여있던 여성 미술가들에게도 마찬가지였다.

1971년 미리엄 샤피로, 주디 시카고 그리고 이들이 진행한 예술프로그램을 수강하는 21명의 학생들이 제작하기 시작한 ‘여성의 집’은 버려진 건물을 통째로 활용하여 진행된 큰 규모의 설치작업이었다. 이 프로젝트는 여성 미술가들이 자유롭게 작업을 할 수 있는 환경을 만들기 위한 목적에서 시작되었다. 작업에 참여한 미술가들은 건물을 전시장으로 만들기 위해 직접 보수작업을 진행했다.⁶⁷⁾

온전히 여성 미술가들의 힘으로 만들어진 공간은 여성이 가정과 사회에 놓여있는 환경을 비판하는 설치작업들로 채워졌다. 이듬해 개장한 전시장은 여성의 경험을 토대로 주거 공간을 재구성하였는데, 이는 남성을 위주로 편성된 건축 구조에 대항하는 것이었다. 작품들은 여성의 가장 사적인 공간을 전면에 드러내며 여성에게 부과되었던 의무와 그로 인한 경험을 반영했다. 전통적인 여성상에 간혀있던 여성들은 가정의 공간에서 편안함을 느낄 수 없었으며, 통제된 환경에 종속되어 고통을 받아왔다. 여성의 미덕은 여성 자신을 위한 것이 아니라 가정이라는 가부장적 단위를 위한 것이었다.⁶⁸⁾ 전시는 그러한 여성들의 고통을 부엌, 침실, 아기 방, 화장실 등의 공간에 펼쳐 놓았다.⁶⁹⁾

주디 시카고의 기념비적 작품인 <디너 파티(dinner party)>(1974-1979)(도판 19)는 평가절하된 가사노동을 하는 여성을 위해 준비된 만찬자리였다. 도예와 바느질을 이용해 만든 접시와 삼각형 식탁으로 구성된 대형 설치작품은 “여성의 관점에서 재해석한 최후의 만찬”으로, 삼각형의 각 변에 신화와 역사에 등장하는 주요 여성 인물의 자리를 나열해놓았다.⁷⁰⁾ <디너 파

67) <http://www.womanhouse.net/statement/> (최종 접속일: 2018년 7월 30일)

68) 김주현, 앞의 글, pp. 52-53.

69) 여성의 집에는 ‘신부의 계단’을 먼저 마주하게 되어 있고, 층계 꼭대기엔 웨딩드레스를 입은 마네킹이 세워져 있었다. ‘시트 벽장’에는 주부 마네킹이 절단되어 있고, ‘육아실’, ‘양육자의 부엌’과 ‘월경 욕실’에서 가정에 귀속된 여성 신체의 부산물들이 쏟아져 나오게 했다. 할 포스터 외, 앞의 책, pp. 654-655.

티>는 공예 기법과 ‘성기 도상’을 활용한 작품이었다. 1970년대 페미니즘의 여성적 감수성 강조는 여성의 경험이 특유의 여성적 이미지를 창조할 수 있다는 시각으로 이어졌고, 기법과 재료에서 여성성을 찾고자 했다. 그래서 기존 미학에서 상대적으로 소외되었던 전통 공예에 관심을 돌렸다. 이런 관심은 미리엄 샤피로의 ‘페마주(femmage)’ 작업에서 두드러졌다. 루시 리파드는 공예 미술인 켈트가 여성문화의 ‘시각적 메타포’로서 여성 사회를 유지해 온 매개체가 되었다고 주장했고⁷¹⁾, 노마 부르드(Norma Bourde)의 경우 샤피로의 작업이 ‘장식’과 ‘추상’의 간극을 그대로 수용하면서도 여성과 남성 미술 양측에 모두 의미 있는 양식을 보여준다고 주장했다.⁷²⁾ 시카고의 작품에서 공예는 도자 공예와 자수 공예가 사용되었다. 식탁에 놓일 접시와 <역사적 유산의 마루(Heritage Floor)>라는 식탁을 받치고 있는 타일은 자기로 제작되었다. 바닥을 채운 2300개의 타일에는 999명의 여성 이름이 빼곡히 적혀있었고, 테이블에 놓인 39개의 접시는 자리의 주인에 어울리는 이미지로 채색되어 있었다.⁷³⁾ 테이블을 덮은 러너 또한 각각의 인물에서 모티브를 얻어 자수 공예를 활용하여 제작되었다.

한편, <디너 파티>는 ‘여성의 집’과 시카고가 진행했던 세미나에서 시도된 여성 성기 묘사인 ‘ cunt 아트(Cunt Art)’를 기반으로 한 작업이었다. 시카고의 세미나에 참여한 페이스 와일딩((Faith Wilding)은 ‘ cunt 아트’에 대해 “피가 흐르는 상처, 구멍, 갈라진 바위틈, 상장, 동굴, 음부 모양의 정교한 보석상자 등을 소재로 한 판화와 드로잉, 설치물을 제작하면서 여성의 성기

70) 할 포스터 외, 앞의 책, p. 655.

71) Thalia Gouma-Peterson and Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *The Art Bulletin* Vol. 69, 1987, pp. 332-333.

72) 윤난지, 앞의 글, p. 311.

73) 테이블에 놓인 자기는 시카고가 3년의 시간에 걸쳐 만들어낸 것이었다. 유디트(Judith)의 접시는 보색대비를 통해 화려한 색감의 성기를 그렸고, 에밀리 디킨슨(Emily Dickinson)의 경우 연한 핑크빛으로 유약을 발라 반짝였다. 러너의 경우 접시보다 명확하게 의도를 드러낼 수 있었는데, 유디트의 경우 히브리어로 업적을 찬양하는 말과 적장의 목을 벤 단검을 수놓았다. 홍승해, 「주디 시카고(Judy Chicago)의 작품에 나타난 사회의식 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2013, pp. 37-38.

와 관련된 이미지들을 경쟁적으로 만들어냈다. 우리에게 ‘컨트’는 우리 자신의 몸과 성 본능에 대한 자각을 의미했고 그러므로 컨트 아트는 파격적이면서 신나고 재미있는 작업이었다.”라고 회고했다.⁷⁴⁾ 여성 인물의 역사적, 신화적 계보를 그리면서 공예 미술을 사용한 시카고의 작품은 여성성을 주체적으로 구성하는 것을 통해 여성 고유의 미학을 정립하려는 시카고의 이상향을 보여주는 것이었다.

‘여성의 집’과 <디너 파티>가 여성이 가정이라는 공간에서 겪어온 경험 전반에 대해 토로하고 그 경험을 위로하는 의도를 지니고 있었다면, 메리 켈리(Mary Kelly)의 작업은 그 중에서도 육아라는 특정 경험을 위주로 진행되었다. 메리 켈리의 <산후 기록(Post-Partum Document)>(1973-1979) (도판 20)은 자연적이거나 초월적인 것으로 대상화된 모성을 여성의 입장에서 해석하고자 했다. 또한 긴 시간 진행된 작품은 1970년대 진행된 영국 여성주의가 정신분석학과 같은 기존의 이데올로기를 여성주의적인 관점으로 재고하려던 시도들을 담고 있다. <산후 기록>은 아기의 기념물이나 켈리와 아기의 노트 등으로 이루어진 6개의 섹션으로 구성된 설치작업으로 육아를 하는 엄마의 사적 경험을 기록했다. 켈리는 작업을 진행하면서 사회가 모성에 부과하고 있는 신화를 재고하고, 객관적인 분석을 통해 자신의 경험과 남성 이론가들의 이론이 모순되는 부분을 드러냈다.⁷⁵⁾ 스타니스제프스키는 이 작업에 대해 “개인이 본질적으로 비역사적인 본성을 가졌다고 믿는 자유주의적 인본주의나 주체가 남성이라고 항상 가정해버리는 가부장제와 같은 지배 이데올로기”에 저항하는 것이라고 보았다.⁷⁶⁾

루이스 부르주아의 설치작업은 앞서 제시된 작품들보다 그의 개인적인 트

74) 박남희, 「페미니즘(Feminism) 미술에 나타난 공예와 여성의 상관적 정체성 연구」, 『한국조형대자학회』, 2008, p. 17.

75) 양효실, 「여성주의적 개입의 한 사례 - 메리 켈리의 <산후기록(Post-Partum Document), 1973~1979>」, 『미학』 제82권4호, 2016, pp. 103-106.

76) 메리 앤 스타니스제프스키, 『이것은 미술이 아니다』, 박이소 옮김, 현실문화, 2011, pp. 158-159.

라우마와 관련이 깊었다. 부르주아는 여성과 남성 성기 도상을 표현한 조각 설치작업을 통해 그 자신이 아버지로부터 받아왔던 가부장적 피해를 고발하고자 했다. 1974년 작품 <아버지의 파괴(The destruction of the father)> (도판 21)는 폭력적이었던 아버지를 잡아먹는 유년기의 환상으로부터 기인한 것이라고 부르주아는 인터뷰에서 언급한바 있었다.⁷⁷⁾ 붉은 빛 아래 살덩어리처럼 보이는 반구의 반죽들과 그 가운데에 놓인 절단된 몸으로 보이는 조각들로 이루어진 작품은 부르주아가 품고 있던 유년기의 반항심과 절망을 드러낸다. 여성 성기와 눈을 결합한 형태인 <응시>(1966)나 거세된 남성 성기 모양의 작품이지만 모순적인 제목이 붙은 <소녀>(1968)(도판 22)와 같은 작품은 남성의 시각과 남성성을 비틀었다. 또한 이는 그가 영향을 받은 초현실주의의 남성성을 전복하는 것이기도 했다.⁷⁸⁾

그는 유방이나 성기와 비슷한 형태의 부드러운 조각을 통해 자신이 놓여 있던 가부장적 환경에 대한 증오를 표현하는 한편 어머니에 대한 안타까움과 슬픔을 표현하기도 했다. 특히 모성에 대한 관심은 그가 아이를 낳은 1940년대 제작한 드로잉부터 1990년대 대형 조각 작업에까지 꾸준히 나타났었다.

2. 2. 행위 주체로 등장한 여성 신체

페미니즘 담론이 본격적으로 미술계에 영향을 끼치기 전부터 퍼포먼스를 통해 여성주의적인 시각의 작업을 했던 여성 미술가들이 있었다. 저드슨 무용단에 속한 무용가들과 플릭서스에 속해 있던 여성 미술가들이 대표적이었다. 이들은 지속적으로 작업을 이어가며 여성 신체에 대한 미학적 이해를 넓혔다.

77) 트레이시 워 위움, 앞의 책, p. 182.

78) 할 포스터 외, 앞의 책, p. 577.

슈니만의 <아이 바디(eye body)>(1963)(도판 23)는 그의 책 『고기의 즐거움 그 이상(More Than Meat Joy)』(1979)에 실린 사진과 도큐먼트를 통해 알려졌는데, 이 작품에서 슈니만은 그리는 행위를 행위적인 이벤트로 실행한 것으로 자신의 몸 위에 행해진 것이다. 슈니만은 자신의 작업에 대해 “물감, 수지, 분필, 붓줄, 플라스틱으로 뒤덮인 채 나는 내 몸을 시각적인 영역으로 정립한다. 나는 이미지를 창조하는 사람인 동시에 작품 재료로서의 살이 지니는 이미지적 가치를 추구한다”고 말했다. 이는 폴록의 작업에서 숨겨져 있던 몸을 드러낸 것으로 해석될 수 있으며, 동시에 미술가의 행위하는 몸으로서의 여성의 몸을 제시한 것이다.⁷⁹⁾ 소외된 주체로서의 몸을 요구한 슈니만의 작업이 자기에적이라고 여겨진 것은 그의 몸이 여전히 남성적 시선의 대상이었다는 것을 드러낸다.

슈니만의 <고기의 즐거움(Meat Joy)>(1964)(도판 24)과 같은 작품은 사회학 연구자 허버트 마르쿠제에 따르면 1950년대 보수적 가치에 대항하는 것으로 동시대의 신체미술 남성 미술가들과 같은 맥락에서 해석할 수 있었다. 한편, 이 작품에서 보이는 무질서한 자유는 급진적인 반문화성을 드러내며, 이성과 합리가 대표하는 기존 질서에 대항하고자 했다.⁸⁰⁾

남성 미술가의 작업을 비틀어 여성 미술가의 몸을 드러내고자 했던 작가에는 구보타 시게코가 있었다. 플릭서스의 일원으로 활동했던 구보타는 자신의 속옷에 붓을 부착하고 그림을 그린 <버자이너 페인팅(Vagina Painting)>(1965)(도판 25)을 통해 이브 클랭이 여성의 몸을 붓으로 사용했던 것을 뒤집었다. 구보타는 이 작업을 액션페인팅의 연장으로 생각하며 공연했다고 말한 바 있다. 슈니만의 <그녀의 한계까지 그리고 그 한계를 포함해서(Up To and Including Her Limits)>(1976)도 마찬가지로 줄에 매달린 몸을 사용해 드로잉을 그렸다. 그는 뉴욕 현대미술관에서 진행한 인터뷰에서 구보타

79) 트레이시 워 위움, 앞의 책, p. 24.

80) 위의 책, p. 27.

와 마찬가지로 액션페인팅과 같은 회화를 염두에 두고 퍼포먼스를 진행했다고 밝혔다.⁸¹⁾

앞서 언급한 로스앤젤레스에서 여성 미술가들의 주도로 만들어진 ‘여성의 집’의 설치작품을 배경으로 가정에 속박된 여성을 표현하는 퍼포먼스가 이루어지기도 했다. 페이스 윌딩(Faith Wilding)의 <기다리기(Waiting)>(1971)는 가정 안에서 의자에 앉아 여성에게 부과된 일들, 아름다운 여성이 되어 결혼하고 아이를 낳는 일들을 남성에게 승인받기 위해 기다린다는 내용의 말을 읊는 것이었다. 그 외에 집안일을 하거나 여성의 일생을 담은 퍼포먼스도 진행되었는데, 이러한 작업은 미얼 래더맨 유켈리스(Mierle Laderman Ukeles)의 제도비판 작업과 맥을 같이하는 것이었다.⁸²⁾

유켈리스는 미술관에서 소외되고 있는 노동행위와 성차라는 권력관계를 드러내고자 했다. 흔히 여성적 노동으로 여겨지는 공간의 유지보수(maintenance) 작업이 홀대받는 것에 대해 유켈리스는 1969년 작업 <유지보수 예술을 위한 선언문(Manifesto for Maintenance Art)>에서부터 지적해왔다.⁸³⁾ 이 작업을 통해 유켈리스는 엄마이자, 아내이자, 예술가인 자신의 위치를 한데 섞어놓으려 시도했다. 그리고 1973년 작업 <유지보수 예술 퍼포먼스(Maintenance Art Performances)>(도판 26)에서 유켈리스는 8시간 동안 미술관의 바닥을 닦고, 미술관 외부의 플라자와 계단을 청소하고, 전시물 위의 먼지를 털었다. 이러한 일련의 작업은 미술관이 보여주는 ‘중립성’이라는 가치가 실제로는 중립적이지 않은 권력관계에 의존하면서도 이를 평가절하 해왔음을 보여주었다.⁸⁴⁾

81) <https://youtu.be/smo4OR3Gvq8> (최종 접속일:2018년 8월 2일)

82) ‘여성의 집’의 퍼포먼스 중 하나였던 “maintenance” pieces는 주디 시카고가 이름을 붙인 작품으로 크리스 러쉬(Chris Rush)와 산드라 오겔(Sandra Ogel)에 의해 공연되었다. 이들은 바닥을 닦거나, 옷을 다리는 동작을 반복했다. Temma Balducci, “Revisiting ‘Womanhouse’: Welcome to the (Deconstructed) ‘Dollhouse.’” *Woman’s Art Journal*, vol. 27, no. 2, 2006, p. 20.

83) Jon Bird, and Michael Newman, eds. *Rewriting conceptual art*. Reaktion Books, 1999, pp. 114-115.

미국의 여성 미술가들이 여성 신체를 자전적인 성찰의 대상으로 삼거나 예찬하는 등 페미니즘적인 의도를 갖고 있었다면, 유럽의 여성 미술가들은 이러한 이론과의 직접적인 연결을 피하면서 전통적인 관습을 벗어나고자 신체를 사용했다. 남성 미술가들이 신체를 이용해 제의적인 퍼포먼스를 해왔듯이 프랑스의 지나 파네(Gina Pane), 오스트리아의 발리 엑스포르트(Valie Export)는 자신의 몸을 자해하는 의식을 치렀다.⁸⁵⁾ 파네는 <오르막길(Ascent)> (1971)이라는 퍼포먼스에서 마치 수행하는 구도자처럼 맨발과 맨손에 피가 날 때까지 날카로운 돌기가 박힌 사다리를 오르내렸다. 이러한 체험은 종교적인 비유를 빌려 여성의 투쟁을 묘사하는 것과 연관되어 있었지만 미국의 비평가들은 이를 단순한 마조히즘으로 취급했다.⁸⁶⁾ 엑스포르트는 초기에는 거리에서 관객과 상호작용하는 퍼포먼스를 진행했지만 1970년대에 들어서면서 여성의 육체를 바탕으로 구현되는 질서와 규범에 관심을 돌렸다. 엑스포르트는 자해를 통해 여성 신체가 가지는 성적 연상을 제거하고, 고통을 가시화하고자 했다. 특히 <작열통(Kausalgie)>(1973)(도판 27), <상징언어 상실증(Asemie)>(1973)과 같은 작품에 쓰인 질병과 관련된 의학용어는 여성 주체에게 주어졌던 환상과 그로인한 고통을 반영하는 것이었다.⁸⁷⁾

신체에 가해지는 폭력과 고통을 드러내는 것은, 페미니즘의 대표적인 표어인 “개인적인 것이 정치적인 것이다”에 들어맞는 것이었다. 여성의 신체가 경험하는 체험들은 사회적인 측면과 연결되어 있었고, 모든 정치적 참여의 근간에는 신체가 놓여 있었다. 여성의 신체가 겪는 내밀하고 개인적인 고백은 슈니만의 1975년 퍼포먼스 작품 <내밀한 두루마리(Interior Scroll)> (도판 28)에서 나타났다. 이 퍼포먼스에서 슈니만은 벗은 몸에 물감을 칠하

84) 권미원, 『장소 특정적 미술』, 김인규·우정아·이영욱 옮김, 현실문화, 2013, p. 38.

85) 휘트니 채드윅, 앞의 책, p. 453.

86) 위의 책, p. 455.

87) 정윤희, 「현대 예술 및 문화 : 자기 결정적 삶에 대한 소망과 "자해"의 의미 -발리 엑스포르트의 70년대 영화와 퍼포먼스를 중심으로-」, 『브레히트와 현대연극』 20권, 2009, p. 350.

고, 관중의 앞에서 음부에 넣어놓았던 두루마리를 꺼냈다. 그리고 두루마리에 적힌 고백적 텍스트를 낭독했다.⁸⁸⁾

여성 신체에 행해지는 폭력에는 성폭력 문제를 빼놓을 수 없었다. 주디 시카고와 수잔 레이시는 1972년 <목욕의례(Ablutions)>(도판 29) 퍼포먼스를 통해 여성의 성폭력 경험에 대해 말했다. 작품에서 행위자는 날달걀, 흙, 피에 젖은 채, 방에 있는 모든 물건들과 연결된 의자에 묶여 있었다. 그리고 녹음기에서는 여성의 성폭력 증언이 담긴 테이프가 재생되었다. 아나 멘디에타(Ana Mendieta)는 1973년 <무제(강간 현장)>(도판 30)이라는 작품에서 성폭력 현장을 연출하거나, 야외에서 비슷한 현장을 연출함으로써 성폭력에 담긴 사회적인 침묵을 고발하고자 했다.⁸⁹⁾

여성의 경험은 경험의 주체의 기본형이 남성인 사회에서 언제나 사소하고 부차적인 것으로 간주되고는 했다. 가사노동은 노동 가치를 인정받지 못했을 뿐 아니라 존재하지 않는 것으로까지 여겨졌으며, 여성을 대상으로 하는 성폭력은 뿌리 깊은 강간문화(Rape culture)⁹⁰⁾를 통해 정당화되기도 했다. 여성 미술가가 작품을 통해 풀어내는 경험은 모두 인정받지 못하고, 해소되지 못했기 때문에 드러난 신체의 흔적을 바탕으로 하고 있었다.

2. 3. 현대적 매체를 통한 주체적 이미지

미술에서 페미니즘의 개입은 여성 미술가가 여성 신체를 어떻게 보는지에만 국한된 것이 아니었다. 미술이 드러내는 여성 이미지를 어떻게 구축하느냐에 대한 문제도 그에 해당되었다. 모리스의 작품 <장소>에서 보여준 슈

88) 트레이시 워 위음, 앞의 책, p. 33.

89) 이주은, 「현대미술에 나타난 성폭력과 저항의 이미지」, 『통일인문학』 제70집, 2017, pp. 277-278.

90) 1970년대 만들어진 용어로서, 성적 폭행이 만연하고 사회적으로 용인되는 환경을 이른다. 『페미니즘 선언』. 한우리 번역, 현실문화, 2016, p. 82

니만의 <올랭피아> 재현이 그가 작업에 참여하게 된 생각과는 달리 남성적 응시의 대상이 되었듯이, 전통적인 미술 영역에서 여성의 몸은 일방적인 남성적 시선의 대상이 되어왔다. 특히 누드화에서 여성은 전통적인 관습과 규범에 의해 ‘일종의 구경거리’로 만들어졌다. 별거벗음을 처음으로 인지한 아담과 이브의 누드에서부터 신화 속의 여신, 귀부인, 여염집 아낙네에 이르기까지 많은 누드화에서 여성은 관객에게 보여지고, 선택되며, 마침내 소유되는 성적 욕망의 대상으로 존재했다.⁹¹⁾

마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 <주어진: 1. 폭포 2. 점등된 가스등(Étant donné: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...)>(1946-1966)(도판 31)은 노골적으로 남성적 응시를 드러낸다. <주어진>작품에서 관람자는 문에 뚫린 구멍을 통해 안을 들여다보는데, 시선이 바로 닿는 자리에 여성의 나체로 보이는 살덩어리를 그려놓았다. 관람자는 이 과정에서 여성의 누드를 ‘관음’하는 자신을 발견하게 된다. 전통적으로 미술을 관람하는 주체는 일반적으로 ‘무사심한’ 시각적 존재로 여겨지지만, <주어진>에서 누드를 엿보는 관람자는 누드를 욕망하는 ‘관음증자’임을 깨닫게 된다.⁹²⁾

영화 연출가이자 비평가인 로라 멀비(Laura Mulvey)가 자신의 글 「시각적 쾌락과 내러티브 영화(Visual Pleasure and Narrative Cinema)」(1975)에서 할리우드 영화를 통해 분석한 ‘남성적 응시’는 전통적인 미술 매체에도 그대로 적용될 수 있다. 멀비는 할리우드 영화가 “남성 편향적인 시각적 쾌락을 제공하고 있으며, 절시증과 관음증이라는 가부장적인 전형”을 보여준다고 보았다.⁹³⁾ 회화에 등장하는 여성의 누드는 남성으로 규정된 관람자를 향해 포즈를 취하지만 이때 여성이 취하는 포즈와 시선은 관객을 대상으로 계산된, 구경거리의 그것이다.⁹⁴⁾

91) 존 버거, 앞의 책, pp. 56-62.

92) 할 포스터 외, 앞의 책, pp. 573-575.

93) 마리아 스테르른·리사 카트라이트, 『영상문화의 이해』, 윤태진 외 옮김, 커뮤니케이션북스, 2006, p. 65.

마네의 <올랭피아> 매춘부가 드러내는 직접적인 시선은 이런 ‘응시’의 존재를 고발하는 성격을 지니고 있었다. 스스로의 욕망이 배제된 채 놓여있던 여성이 성적 욕망으로 인해 탄생한 상품인 매춘부의 모습으로 나타나 노골적인 질문을 던지고 있기 때문이다. 그러나 누드에 대한 새로운 시도는 여성 이미지에 대한 인식을 모두 바꿔놓을 수는 없었으며, 이후에도 본질적으로 바뀐 것은 없었다.⁹⁵⁾ 누드화의 전통에서 전복적인 역할을 수행했던 마네의 <올랭피아>의 퍼포먼스적 차용인 <장소>가 여전히 과거의 시각을 답습하고 있다는 점이 대표적인 예시일 것이다.

따라서 여성 미술가들은 남성적 응시의 대상이었던 여성의 몸 이미지를 여성의 입장에서 재현하고, 전복적으로 전유(appropriation)함으로써 기존의 미학 이데올로기를 전복하고자 하는 대항 헤게모니를 형성하고자 했다. 특히 사진과 영화 같은 영상매체는 전통적인 매체들에 비해 여성의 진입과 활동이 용이한 분야였으며, 카메라를 통해 응시 권력을 획득할 수 있었다. 많은 이들이 사진을 대안으로 선택한 것은 사진이 창작자로부터 떨어져있는 “간접적인 매체”였기 때문이었다. 원작이 없이 복제품으로만 존재하는 사진은 회화를 비롯한 전통적인 미술의 ‘창조성’에 대한 환상을 무너뜨리는 것이 가능했다.⁹⁶⁾ 사진 분야에서 활동했던 여성 미술가에는 신디 셔먼을 비롯해 셰리 레빈, 마사 로슬러, 루이즈 로울러, 바바라 크루거, 프란체스카 우드만 등이 있었다.

바바라 크루거(Barbara Kruger)는 1970년대 후반부터 이미지와 텍스트를 기반으로 한 작업을 진행했다. 초기 작업부터 크루거는 권력과 개인 간의 관계를 다룬 이미지를 활용했다. 그를 가장 대표적인 페미니즘 미술가로 만든 것은 1980년대 타이포그래피와 이미지를 혼합한 몽타주 작업들이었다.

94) 존 버거, 앞의 책, p. 66.

95) 위의 책, pp. 75-76.

96) 메리 앤 스타니스제프스키, 앞의 책, p. 154.

<무제(우리는 당신의 문화에 대해 자연이 되지 않겠다)>(1983)(도판 32)나 <무제(너의 육체는 싸움터다)>(1987)(도판 33)는 여성의 신체가 사회에서 남성과 대비되는 ‘논쟁의 장’에 놓여있는 것을 지적하는 작업이었다.

셰리 레빈(Sherrie Levine)의 경우 1970년대 후반부터 <아들과 연인(Sons and Lovers)> 연작을 통해 사진 작업을 시작해 1980년대부터 ‘리포토그래피(rephotography)’를 제작했다. 레빈은 주로 남성인 다른 작가들의 작품을 그대로 재촬영한 작품을 통해 남성이 생산한 이미지를 전유하고자 했다. 또한 재촬영으로 인한 작가의 죽음은 그 자체로 작가에 담긴 부권을 거부하는 의미도 가지고 있었다. 레빈이 차용한 이미지의 대부분이 타자성을 지닌 이미지라는 점도 이를 뒷받침한다. 그러나 한편으로 레빈이 남성 미술가의 작품을 주로 전유한 것은 미술사 내에 자신의 입지를 구축하기 위한 방편이었다는 비판도 존재했다.⁹⁷⁾

사진을 통해 주류 미술사의 계보에 개입하는 방식은 프란체스카 우드만의 작업에서 찾아볼 수 있다. 우드만은 자신의 나체 사진을 주로 작업했는데, 벤자민 부클로는 우드만의 사진을 브루스 나우만이나 비토 아콘치의 신체 작업과 유사한 심리적 효과를 일으킨다고 보았다.⁹⁸⁾ 한편으로 당시 개념미술 작업이 활발했던 것을 생각해볼 때, 우드만의 작업을 개념적인 작업이라고 읽는 것도 가능하다. 우드만이 나체로 벽과 비슷한 색의 치마를 입거나, 하체를 비슷한 색으로 칠하고 찍은 <무제>(1977-1978)나, 벽지를 동원하여 찍은 <공간2>(도판 34) 시리즈(1977)는 사물과 신체, 공간을 융합시키려는 시도를 보여준다. 이는 ‘남성적 응시’를 체현한 것이나, 여성적 욕망을 드러내려는 것보다는 개념적인 작업으로 읽히는데, 우드만은 줄곧 작업을 하면서 사진과는 상관없어 보이는 텍스트들을 자주 남겼다. <공간2> 시리즈의

97) 문호경, 「셰리 르빈의 리포토그래피 연구」, 『현대미술사연구』 제14집, 2002, pp. 94-95.

98) 이필, 「사진의 혼성적 공간 - 프란체스카 우드만의 경계를 넘나드는 사진」, 『현대미술사연구』 제35집, 2014, p. 66.

경우 “악보를 해석할 필요가 없었다. 악보들은 바로 내 손으로 전달되었다.” 라는 문구를 남겼는데 피아노에 대한 언급이 자주 되는 것에 반해 사진에 직접적으로 피아노가 등장한 적은 없는 것으로 보아 우드만의 작업 개념을 읽어낼 수 있다. 악보와 손, 피아노의 동화와 동일시되는 우드만의 작업 개념은 신체와 공간의 관계를 사유한다는 점에서 개념미술이나, 신체미술과 연관된다.⁹⁹⁾

비디오 제작 기술의 발전에 따라 여성 미술가도 비디오를 표현 매체를 선택하여 작업하는 일이 늘어났다. 비디오 아트 초기에는 퍼포먼스와 신체 미술, 대지미술 등으로 작업하던 미술가들이 기록의 매체로 비디오를 이용했다. 구보타 시게코는 플럭서스에서 활동하면서 비디오 아트에 관심을 가졌고, <하프 인치 테이프에 기록된 유럽(Europe on a Half - inch a Day)> (1972)(도판 35)나 <나바호의 하늘에 보내는 비디오 소녀들과 비디오 노래(Video Girls and Video Songs for Navajo Skies)>(1973)와 같은 다큐멘터리를 제작했다. 후자의 작업은 특히 나바호 인디언 여성들의 삶을 구보타의 목소리로 기술하면서 페미니즘 다큐멘터리의 특징을 보여주기도 했다.¹⁰⁰⁾

구보타는 이후 비디오 조각 양식을 추구하게 되었지만, 보다 본격적으로 비디오 아트에 관심을 가졌던 미술가들은 다큐멘터리 비디오 양식을 통해 지속적인 작업을 진행했다. 1972년 키친 센터에서 개최된 <여성 비디오 페스티벌>을 비롯한 여러 여성 비디오 페스티벌은 이러한 경향의 작품을 전시하기도 했다. 마사 로슬러(Martha Rosler)는 자전적인 서술이 작업의 주를 이루는 카라 드비토나 리사 스틸과는 다르게 비자전적인 서술을 통해 주제의식을 드러내는데, <간편하게 입수한 시민의 인체 통계(Vital Statistics

99) 이필, 앞의 글, pp. 68-73.

100) 구보타는 인터뷰를 통해 자신이 페미니즘 운동에 참여한 적도 없으며 미술은 미술일 뿐이라고 말했지만, 1991년 작품 <비디오 새II>와 함께 발표한 <비디오 시>의 “비디오는 자궁의 보복이다. 비디오는 자궁의 승리이다.”와 같은 구절은 구보타의 페미니즘에 대한 인식을 보여준다. 김홍희, 『페미니즘·비디오·미술』, 재원, 1998, pp. 145-149.

of a Citizen, Simply Obtained)>(1977)(도판 35)가 대표적인 작품이다. 이 작품은 여성의 몸이 사회적 기준에 의해 측정되고, 이를 어떠한 기준치와 비교하는 일련의 행위를 보여주는 것으로 여성 신체가 식민화되는 과정을 폭로하고자 했다. 특히 과학적인 측정 방식은 과학이 여성의 신체를 남성적 기준에 의해 규정해왔음을 직관적으로 나타내는 것이었다.¹⁰¹⁾

101) 김홍희, 『페미니즘·비디오·미술』, 앞의 책, p. 160.

IV. 여성 미술가 작품 분석

1970년대를 전후해 활동한 미술가들은 다양한 매체를 활용하여 자신의 작품세계를 정립해나갔다. 이 시기 나타난 다양한 작업들은 어느 한 경향으로 묶기 어려운 것이었으나, ‘몸’의 중요성이 크게 대두되었다는 점에서 공통점을 찾을 수 있다. 또한 페미니즘 운동의 영향력 확대로 여성 미술가들이 활동할 수 있는 제도적, 사회적 환경이 주어지기 시작했다. 마리나 아브라모비치, 신디 셔먼, 레베카 호른은 이러한 미술사적 배경을 두고 작업을 시작한 여성 미술가들로 각기 다른 작품세계를 지닌 미술가들이다. 아브라모비치는 신체미술의 계보를 잇는 퍼포먼스를, 셔먼은 사진 매체를 그리고 호른은 퍼포먼스로 시작해 설치조각에 이르는 매체를 활용한다.

세 작가 모두 모더니즘 이후 미술사적으로 의미 있는 형식으로 작품을 만드는데, 작가 자신의 성별이 여성이라는 점은 스스로 원치 않아도 작품에 새로운 해석을 덧붙일 수 있게끔 한다. 많은 경우 여성 미술가에 대한 해석은 해당 작가의 ‘성적 매력’ 혹은 ‘성적 욕망’과 쉽게 연결되었다. 예를 들어 조지아 오키프(Georgia O’Keeffe)의 작품은 1920년대 이후 작품 경향이 달라졌음에도 계속 오키프 자신의 성적인 생활과 연관이 있는 것으로 해석되었다. 혹은 과대평가된 것으로 치부되거나, 키치적인 것으로 간주되었다.¹⁰²⁾ 그러나 이런 평가는 남성 비평가들의 평론에 의한 것으로, 여성 미술가에 대한 왜곡된 인식에서 비롯된 것이었다. 1970년대 여성 미술가와 비평가들에게 여성이라는 특성을 통한 여성적 미학은 새로이 정립해야 할 미지의 영역이나 다름없었다.

102) 로즈마리 베타튼, 「작품에 드러난 신체들: 여성의 비재현적 회화의 미학과 정치학」, 주은정 역, 『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2009, pp. 312-313.

여성이라는 특성이 모든 여성 미술가의 작품에 일괄적으로 적용될 수 있는 것은 아니다. 또한 이 글에서 다루고자 하는 세 작가는 페미니즘과의 연결성을 주장한 적 없었다. 당대의 많은 여성 미술가들이 페미니즘과의 연결성을 부정했던 까닭은 왜곡된 비평적 시각을 벗어나려했던 동시에 작품의 해석이 한정된 틀에서 이루어지는 것을 원치 않았기 때문이었다.¹⁰³⁾ 따라서 이 논문에서는 주류 미술사적 해석과 페미니즘적인 해석을 모두 견지하며 세 작가의 작품 세계를 살펴보고자 한다. 특히 몸 담론이 주목한 ‘살아있는 몸’의 특징과 연결하여 분석하고자 한다.

1. 마리나 아브라모비치: 고통을 공유하는 몸

2005년 마리나 아브라모비치(Marina Abramovic)는 구겐하임 전시 <세븐 이지 피시스(Seven Easy Pieces)>에서 자신과 다른 미술가들의 1860-70년대 퍼포먼스를 재연했다. 이 전시에 참여한 다른 미술가에는 브루스 나우만, 비토 아콘치, 발리 엑스포르트, 지나 파네, 요셉 보이스가 있어, 아브라모비치가 자신의 작업을 어떠한 미술사적 맥락에 놓는가를 확인할 수 있다.

아브라모비치의 작업은 올라이(Ulay)를 만나기 전 신체에 극한의 고통을 가하는 제의적인 퍼포먼스 작업, 1976년부터 올라이와 진행한 공동작업, 그리고 올라이와 헤어진 후 여러 장소에서 진행한 퍼포먼스 작업으로 나뉘볼 수 있다. 이 글에서는 초기 작업에서 아브라모비치의 신체가 어떤 의미를 지니는가에 중점을 맞추어 서술하는 동시에 올라이와의 작업을 통해 그 의미가 확장되고 변화되는 과정을 살펴보고자 한다.

103) 오키프가 오랜 기간 초기와는 전혀 다른 작품 경향을 유지했음에도, 남성비평가들은 1990년대 이후까지 1920년대와 동일한 경향의 비평을 반복했다. 로즈마리 베티튼, 앞의 글, p. 317.

아브라모비치는 1964년 벨그라드(Belgrad)의 미술학교에 입학하면서 작업을 시작했다. 그가 자란 유고슬라비아는 제2차 세계대전 이후 티토(Tito)의 통치 아래 발칸국가들이 구성한 유고연방에 속해있었다.¹⁰⁴⁾ 유럽의 많은 국가들이 그러했듯이 유고연방에도 1968년 자유로운 정치참여와 청년 실업 해결을 요구하는 학생운동이 일어나게 되었다. 아브라모비치는 이 당시를 회고하면서, 당시의 사회체제에 환멸을 느낀 학생들이 도시와 대학 건물을 점령했다고 말했다. 그 또한 예술 학원의 공산당의 일원으로 건물을 점령한 사람들에게 속해있었다. 학생들은 “붉은 부르주아를 끌어내려라(Down with the red bourgeoisie)”라는 문구를 적은 포스터를 캠퍼스 건물에 내다걸었다. 그러나 학생운동은 하루 만에 티토의 연설과 함께 정권과 타협하며 요구사항을 제대로 보장받지 못한 채 막을 내렸고, 여기에 대해 아브라모비치는 실망을 느꼈다고 회고했다.¹⁰⁵⁾

아브라모비치가 신체미술에 관심을 가지게 된 것은 다른 미술가들이 놓여 있던 흡사한 사회 환경에 놓여있었기 때문이었다. 더욱이 회화작업으로 시작한 아브라모비치는 늦게 퍼포먼스 작업을 시작했기 때문에 선행한 미술가들의 작업을 접할 기회가 많았다. 유고슬라비아는 다른 동유럽 국가들을 거쳐 퍼포먼스 아트를 받아들였다. 아브라모비치는 이미 SKC(Studentski Kulturni Center)에서의 활동을 통해, 플릭서스 미술가들과 요셉 보이스, 샬롯 무어만(Charlotte Moorman), 백남준의 활동에 대해 알고 있었다. 또 아브라모비치가 SKC에 있던 당시 예술과 삶의 통합을 추구한 슬로베니아 미술가 그룹 OHO가 활동하고 있었다. 4명으로 구성된 이 그룹은 1971년까지 미술

104) 티토(Josip Broz Tito)는 파르티잔 부대의 지휘자로 이 부대는 독일과의 전쟁에서 독일군에게 막대한 손실을 안겨주었다. 전후 티토는 유고슬라비아의 중심인물로 떠올랐으며, 자신을 실각시키려는 스탈린에 반해 소련과 결별하였다. 이후 티토는 1980년 사망하기 전까지 연합의 대통령으로 있으며 체제를 공고히 하고자 노력했다. 그러나 그의 사후 각 국가의 민족주의에 의해 분쟁이 일어나게 되었다. 윤기황, 「발칸의 분쟁」, 『독일어문학』 제7집, 1998, pp. 144-147.

105) Marina Abramovic, *Walk Through Walls: A Memoir*, Crown Archetype; New York, 2016, pp. 42-46.

관을 무대로 한 실험적인 전시를 주도했다.¹⁰⁶⁾ 아브라모비치는 5명의 학우와 그룹을 결성해 활동하면서 동시대 미술에 대한 정보를 얻고 미술에 대한 생각을 나눴다.¹⁰⁷⁾

그의 본격적인 작품 활동에 있어 신체미술이 중요한 역할을 했다는 것은 그가 헤르만 니치의 작업에 참여했었다는 것에서도 알 수 있다. 1975년에 행해진 <50. 액션(50. Action)>은 니치가 양을 도살하여 긴 나무판에 묶여 있는 아브라모비치의 몸에 피를 붓는 것이었다. 그러나 그는 그 퍼포먼스가 온전히 자신의 것이 아니라 니치의 것이며 따라서 퍼포먼스와 이벤트들에 공감할 수 없었다고 회고했다.¹⁰⁸⁾ 그러나 바로 직후 실행된 <토마스의 입술(Thomas Lips)>(1975)(도판 36)의 경향은 니치의 작업에서 영향을 받았음을 보여주었다.¹⁰⁹⁾

아브라모비치의 작업은 유고슬라비아의 전통과 밀접한 연관을 갖고 있었다. <목소리를 자유롭게 하기(Freeing the Voice)>와 같은 초기 퍼포먼스에서 자주 입고 있는 검은 옷은 구 유고슬라비아 지역에서 공통적으로 나타나는 애도의 의복으로 “참회의 의복(kajacko ruho)”이라고 불렸다. 또한 이 지역에서는 사망한 가족을 애도하기 위해 남은 가족들은 자신의 신체에 고통을 가하기도 했다.¹¹⁰⁾ 그의 초기 작업에서부터 1990년대의 작업에서 드러나

106) Milenko Matanović, David Nez, Tomaz Šalamun, Andraž Šalamun로 이루어진 OHO는 1966년부터 1971년까지 활동했다. 이들은 언어에 대한 관심을 기반으로 잡지와 정기간행물과 같은 다양한 출판매체를 활용했고, 이를 통해 관람자들과 새로운 관계를 추구하고자 했다. 이러한 관점은 플럭서스의 활동과도 유사한 측면이 있다. http://post.at.moma.org/content_items/837-oho-group-members-newly-translated-1969-text-an-interview-with-milenko-matanovic-and-tomaz-salamun (최종 접속일: 2018년 7월 7일) http://post.at.moma.org/content_items/850-part-1-the-oho-group-information-and-global-conceptualism-avant-la-lettre?_ga=2.82881622.1129922764.1530942264-1271547701.1513056009 (최종 접속일: 2018년 7월 7일)

107) Marina Abramovic, op. cit., pp. 46-47.

108) Ibid., pp. 77-78.

109) <토마스의 입술>에서 그는 자신의 배에 면도날로 오각형 별 모양의 상처를 내고 십자가 모양의 얼음 덩어리 위에 누웠다. 천장에 열선난방기가 달려있었기 때문에 그 열기로 비가 더욱 흘러내렸다. 그는 희생물의 피로 제의를 치르는 것보다 그 스스로 희생물이 되는 쪽을 택한 것이었다.

110) 박미성, 「마리나 아브라모비치Marina Abramovic의 경계의 ‘신체’」, 『현대미술사연구』

는 제의적인 면들은 이러한 유고슬라비아의 전통과 사회적 상황과 깊은 연관을 가지고 있었다. 그리고 그가 퍼포먼스에서 수행하는 제의적인 행위들은 신체에 고통을 가함으로써 진행되는데, 여기서 그가 겪는 고통은 개인의 고통에서 그치는 것이 아니라 신체를 통해 재현된 고통을 관람자와 함께 공유함으로써 신체를 일종의 공적이며 사회적인 장으로 만들었다.

이는 퍼포먼스 아트가 본질적으로 ‘지금 여기’의 사건으로 존재한다는 속성을 반영하는 것이었다. 그리고 <Rhythm 0>(1974)(도판 37)에서 아브라모비치가 적극적으로 나타냈듯이, 관람자의 개입은 그의 퍼포먼스를 보다 열린 행위의 장으로 만들 수 있었다. 아멜리아 존스가 몸의 담론에서 주체가 성립되기 위해서는 타자가 필요하다고 말했듯이¹¹¹⁾, 아브라모비치의 작업은 극히 개인적인 고통을 통한 제의적인 의식에도 타자가 필요함을 역설적으로 주장하고 있다.

<Rhythm 0> 퍼포먼스는 관람자의 완전한 참여로 이루어졌다. 이러한 성격은 <Rhythm 10>(1973)(도판 38)이나 <예술은 아름다워야 한다/예술가는 아름다워야 한다(Art Must Be Beautiful/Artist Must Be Beautiful)>(1975)(도판 39) 작품이 관람자의 개입 없이 이루어졌다는 것이나, <Rhythm 5>(1974)(도판 40)가 퍼포먼스를 중단시키는 소극적인 방식의 개입만이 있었다는 것과 비교된다. <Rhythm 0>는 신체가 주체와 타자의 사이에 있는 ‘사회적인 장’이라는 사실을 잘 드러냈다.

6시간 동안 진행된 <Rhythm 0> 퍼포먼스는 72개의 도구를 가지고 관람자가 아브라모비치의 신체에 원하는 어떤 행위든 할 수 있도록 했다. 도구에는 망치, 톱, 깃털, 향수, 모자, 장미, 가위, 심지어 총알과 총도 포함되어 있었기 때문에 그는 만약 누군가가 장전된 총을 쏘는다면, 그런 일도 감수하겠다는 마음으로 퍼포먼스에 임했다.¹¹²⁾ 고통과 죽음에 대한 아브라모비치

제35집, 2014, pp. 47.

111) 박미성, 앞의 글, p. 50.

의 이러한 태도는 자동차 사고 사진에 매료되어있던 회화 시기보다 더 오래 전부터 이어져오던 것이었다.¹¹³⁾

퍼포먼스를 시작하고 처음 세 시간 동안은 소극적인 참여만 지속되었다. 당시 퍼포먼스에 참여한 사람들은 이탈리아 미술계의 인사들이었는데, 아브라모비치는 그들이 아내와 함께 참여했기 때문에 자신을 성폭행하지 않았던 것이라고 생각했다. 퍼포먼스가 진행되는 동안 그의 몸에 어떤 행동을 할지 미리 말해준 것은 거의 여성들이었다고 그는 회고했다. 관람자들의 참여가 일단 시작되자, 행위는 점점 격화되었고 아브라모비치의 몸에 상해가 늘어가기 시작하고 난 후 한 사람이 총을 들어 장전하고 그의 목에 겨누자 관람자들 중 일부가 그를 보호하려고 했고, 총을 겨누는 남자는 갤러리에서 쫓겨났다. 이후에도 퍼포먼스는 계속되었고 정해진 시간인 새벽 2시 종료되었다.¹¹⁴⁾

이 퍼포먼스는 아브라모비치가 적극적으로 표명하진 않았지만, 여성의 몸에 가해지는 폭력과 그로 인한 고통을 연상하게끔 한다. 오노 요코가 교토 야마이치 콘서트홀에서 공연한 <컷 피스(Cut Piece)>(1964)나 발리 엑스포르트가 실행한 거리 퍼포먼스 <촉각 영화(Touch Cinema)>(1968)는 여성 미술가의 신체에 대한 직접적인 개입을 통해 그들이 겪어야했던 사회적인 차별과 범죄에 대해 발언했다는 점에서 이 퍼포먼스와 같은 맥락에 놓여있다. 특히 엑스포르트는 거리를 걸어 다니며 상자를 썬 자신의 몸을 행인들에게 만져보라고 주문하며 도리어 자신의 신체를 공격수단으로 삼기도 했다.¹¹⁵⁾ 엑스포르트의 다른 퍼포먼스 <작열통>은 다양한 매체를 활용한 네

112) Marina Abramovic, op. cit., pp. 71-72.

113) 그는 인터뷰를 통해 “늘 예술이 삶과 죽음의 문제라는 생각을 했다. 그리고 내 퍼포먼스의 몇몇은 실제로 그것이 진행되는 동안 죽을 수 있는 가능성을 안고 있기도 하다. 정말로 죽을 수도 있는 것이다.”라는 말을 했다. 단토는 이에 대해 아브라모비치가 죽음으로 뛰어드는 무모한 사람들이 추구하는 ‘죽음의 맛’ 때문에 신체의 한계를 넘어서려 했을 것이라고 말했다. 신지원, 「마리나 아브라모비치(Marina Abramovic)의 반복된 퍼포먼스 : 비물질화된 작업의 기록과 전수(傳受)의 문제」, 홍익대학교 석사학위논문, 2016, p. 27.

114) Marina Abramovic, op. cit., pp. 72-74.

개의 퍼포먼스를 통해 여성의 신체에 각인되어 있는 문화적인 규범들을 고발하는 동시에 그에 저항하는 행위를 보여주었다.¹¹⁶⁾ 이러한 작업들은 여성의 몸에 가해지는 고통을 전면에 드러내는데, 그 과정에서 관객들은 행위자가 겪는 고통에 감응하게 된다.

아브라모비치의 퍼포먼스는 이처럼 개인적인 것, 나아가 여성에 한정된 것으로 간주되는 고통을 매개로 주체와 타자 사이의 만남을 구성하고자 했다. 프랑스 철학자 엠마누엘 레비나스(Emmanuel Levinas)는 타자를 ‘나’에게 포함될 수 없는 완전히 낯선 이로 규정한다. 이때 타자와 ‘나’의 관계는 상호적인 계약에 의한 것이 아니라 비대칭적인 것이다.¹¹⁷⁾ 전시장에서 퍼포먼스가 진행될 때 관람자와 행위자는 한 공간에 놓여 같은 행위 속에 존재하는 것 같지만, 근본적으로는 이해할 수 없는 각자의 공간에 남아있다. 당대의 많은 퍼포먼스 미술가들이 이러한 소외를 극복하기 위한 방법으로 자해행위를 이용했고, 그것은 아브라모비치도 마찬가지였다.

<Rhythm 0>에서 아브라모비치를 포함한 관람자 모두는 퍼포먼스에 참가한 관람자들이 어떤 행동을 할지 예측할 수 없었다. 물론 행위에 쓰일 도구들은 모두 그가 미리 준비한 것이며 그 도구들을 사용해 할 수 있는 행동은 한정되어 있다고 볼 수도 있지만, 실제로 어떤 행위가 이루어질 지는 아무

115) 이주은, 「현대미술에 나타난 성폭력과 저항의 이미지」, 『통일인문학』 제70집, 2017, pp. 274-275.

116) <작열통>은 첫 번째와 세 번째는 사진을 영사기로 보여주고, 두 번째와 네 번째는 퍼포먼스가 진행되는 방식으로 이루어졌다. 첫 번째는 인류학자 그레고리 베이트슨(Gregory Bateson)의 『네이븐(Naven)』(1936)에 실린 부족사회의 입문의식을 차용한 “커팅”을 통해 신체에 가해지는 문화적인 맥락을 보여주었다. 두 번째는 영사기가 틀어져있던 벽을 엑스포르트가 부순 뒤, 오노 요코의 <컷 피스>처럼 여성 참가자의 옷을 조각내 잘랐다. 세 번째는 엑스포르트가 1970년에 행한 <육체 기호 행위(Body Sign Action)>의 스타킹 밴드 모양 문신을 보여주는 슬라이드를 틀었다. 마지막 퍼포먼스는 전체 퍼포먼스를 마무리하는 의미를 지녔다. 버너로 밀랍 위에 만든 사람 형상의 윤곽 위에 행위자가 누운 동안 몸 주변을 빙 둘러 전선을 감쌌다. 행위자는 다시 일어나 전선을 벗어내고 엑스포르트는 밀랍을 납으로 덮어 가부장적 여성 이미지를 덮는 것으로 퍼포먼스를 마쳤다. 정윤희, 앞의 글, pp. 361-365.

117) 박예은, 「레비나스의 타자윤리와 제3자의 정치철학」, 중앙대학교 박사학위논문, 2017, p. 36.

도 예측할 수 없었다. 그리고 이 과정은 아브라모비치의 초기 작업에서 꾸준히 탐구되어온 신체의 ‘고통’이라는 측면에 초점이 맞춰져 있었다.

레비나스는 ‘나’의 영역에서는 아무런 의미가 없는 ‘고통’이 타자의 고통으로 나타날 때 이 고통을 수용하여 나의 고통으로 변화시킬 때 의미가 있다고 주장했다.¹¹⁸⁾ 아브라모비치의 퍼포먼스는 이러한 타자의 ‘고통’을 말 그대로의 고통으로 재현하여 관람자로 하여금 주체와 타자가 만나는 공간에 놓이도록 실험한 것이라고 볼 수 있다. 아브라모비치의 신체 위에서 형성된 장에서 행위자와 관람자는 고통에 대한 가학과 피학 행위를 통해 본래 가지고 있던 주체의 위치의 변환을 경험한다.

사회적으로 여성의 고통은 타자의 것이며, 존재하지 않는 것으로 취급되고는 한다. 그러나 일상적 공간이 아닌 전시 공간에서는 일상적 경험이 특수한 경험으로 뒤바뀌게 된다. 때문에 여성의 고통은 전시 공간 안에서 오히려 더욱 현실적인 타자의 고통으로 변환된다. 아브라모비치의 작업은 퍼포먼스라는 특수한 매체를 통해 고통을 관람자들과 공유함으로써, 여성의 몸이라는 사회적인 장을 경험할 수 있게끔 유도한다. 이런 과정에서 그의 몸은 여성과 여성의 몸이 겪는 사회의 축소판으로 기능한다.

아브라모비치의 작업은 사회적인 장의 다른 면인 관계의 장을 모색하기도 했는데, 이에 따라 그의 작업은 울라이와의 공동 작업을 통해 타자와의 만남에 대해 보다 확장된 논의를 제시하는 것으로 변화했다.

1977년의 퍼포먼스 <선택의 고난(Imponderabilia)>(도판 41)에서 두 사람은 모든 옷을 벗고 좁은 통로의 양쪽 벽에 서서 그 사이로 관람자들이 지나 가게 했다. 이 퍼포먼스에서 관람자와 행위자는 직접적으로 폭력을 가하지 않지만, 오히려 사회적인 주체끼리의 만남에서 일어나는 간접적인 폭력을 가하고 있었다고 볼 수 있다.¹¹⁹⁾ 직접적이고 즉각적으로 나타나는 눈에 띄

118) 박정호, 「고통의 의미 - 레비나스를 중심으로-」, 『시대와 철학』 22권4호, 2011, p. 151.

119) 박미성, 앞의 글, p. 51.

는 고통보다 심적으로 곱끄러운 내밀한 고통을 포괄하게 된 것이다. 한편, 폭력의 방향 또한 관람자에서 행위자로 이동하던 것이 반대 방향으로 전환된 것을 볼 수 있다.

관람자가 개입하지 않는 올라이와의 퍼포먼스는 이후에도 지속되었다. <공간 속의 관계(Relation in Space)>(1976)(도판 42)에서 그들은 서로를 향해 나체로 달려가 무방비하게 충돌하거나, <빛/어둠(Light/Dark)>(1977)에서 서로의 뺨을 수차례 때리거나 했다. <유사성에 대한 대화(Talking about similarity)>(1976)(도판 43)는 고통에 대한 그들의 특징적인 태도를 보이는 작품으로 올라이가 진동과 같은 소리를 입을 벌리고 20분 간 낸 다음 큰 가죽용 바늘로 입술을 한 번 꿰어 묶었다. 그런 다음 말을 할 수 없게 된 올라이 대신 아브라모비치가 사람들의 질문에 대답했다. 그 질문들은 올라이를 향한 것이었다. 첫 질문은 “그가 아픔을 느끼나요?” 였고, 아브라모비치는 무슨 질문이냐고 재차 물었다. 그는 올라이의 대답을 대신하는 것이 아니라 올라이로서 대답하고자 했고, 원하는 질문은 이것이었다. “내가 아픔을 느끼나요?” 아브라모비치는 이것이 신뢰와 사랑에 관한 작업이라고 설명했다.¹²⁰⁾ 이는 고통을 공유하는 타자들이 이루는 연대와 관련되어 있다고 해석할 수도 있다.

불특정 다수의 관람자를 향한 퍼포먼스와 두 사람의 퍼포먼스가 달랐던 것은 바로 이러한 주체 간의 관계 혹은 연대가 얼마나 지속적이며 서로에게 영향을 주는가에 달려 있었다. 고통을 공유하고 이를 신체에 재현하는 두 사람의 관계는 완전한 타자끼리 고통으로 부딪히거나, 제의적인 목적으로 개인이 고통을 겪어지는 것에서 나아가 신체의 사회적인 맥락을 나타냈다. 이 맥락은 퍼포먼스 아트가 흔히 보여주는 일회성이 아닌 다회적이고 지속적인 관계를 통해 표현되었다.

120) Marina Abramovic, op. cit., pp. 92-93.

올라이와의 공동 작업은 1980년대 이후 티베트와 같은 비서구 문화권을 다니면서 이어지다가 1988년 중국 만리장성의 작업을 마지막으로 끝났다. 이후 아브라모비치는 1990년대 유고슬라비아의 내전의 영향으로 사회적인 작업에 몰두했다. 90년대 작업에서 나타나는 사회적인 신체의 토대에는 관계의 장이 되는 개인적인 신체가 놓여있으며 아브라모비치는 신체가 타자와의 관계와 사회적인 상황 속에 놓여있는, 주체가 형성되는 장으로 보았다.

2. 신디 셔먼: 이미지의 주체되기

회화의 영역과는 별개로 독립된 예술장르로 정립되어 오던 사진은 모더니즘 이후의 시기부터 다른 미술 장르들과 혼합되기 시작했다. 라우센버그와 같은 미술가들이 회화에 사진을 도입한 것과 함께, 기록으로서의 사진의 중요성이 부각되었다. 대지미술이나 퍼포먼스의 경우 작품을 소장할 수 있는 방법이 기록물인 사진 밖에 없다는 점도 주요했다. 이후 1970년대 중반을 넘어가면서 사진매체는 미술의 주류로 부상하기 시작했다. 이는 사진의 매체적 속성이 포스트모더니즘 담론이 진행되던 현대미술의 담론과 맞아떨어졌기 때문이었다. 포스트모더니즘 담론의 주요 연구자였던 로잘린드 크라우스, 더클라스 크립프, 벤자민 부홀로 등의 『옥토버』 학술지의 편집자들이 사진 담론에 주요한 기여를 했는데, 이들은 사진매체의 속성에 대한 이론적인 근거를 제공했다.¹²¹⁾

셔먼은 사진이 주요 미술 매체로 부상하기 시작한 1970년대 중반부터 사진을 매체로 작업을 시작했다. <무제 영화 스틸(Untitled Film Stills)> 연작을 제작하기 전 셔먼은 <살인 미스터리 인물(Murder Mystery People)> 연

121) 전영백, 「미술사의 사진에 관한 화두-사진의 정체성과 예술성에 대한 논의」, 『미술사연구』 20, 2006, pp. 319-321.

작(도판 44), <버스 승객(Bus Riders)> 연작(도판 45) 등을 제작했다. 이 작업을 통해 셔먼은 화장과 의상을 도구로 피사체인 자신을 꾸며 가상의 인물을 만들어내는 방식을 실험했다. 이 작품들에서 셔먼은 마치 배우처럼 카메라를 관객으로 두고 내러티브를 가진 내용을 연기했다. 화장을 하고, 의상을 입고, 무대를 준비하고, 연기를 하는 모든 과정은 조앤 조너스의 <유기농 꿀의 시각적 텔레파시(Organic Honey's. Visual Telepathy)>(1972)와 유사한 연극적인 퍼포먼스였지만, 셔먼은 중간 과정을 남기지 않고 연극작품처럼 결과물만 사진이라는 무대에 남겼다.¹²²⁾

이후 1977년부터 1980년까지 제작된 84편의 <무제 영화 스틸> 작품 시리즈는 셔먼이 분장한, 할리우드 영화에서 나올 것 같은 다양한 여성 인물들을 찍은 것이다. 셔먼은 <무제 영화 스틸> 시리즈에 대해 한 여성 배우의 경력에 들어있는 상상속의 사진을 만들고 싶었다고 언급했다.¹²³⁾ 이 시리즈는 셔먼이 직접 분장을 하고 찍은 사진들이기 때문에, 그의 자화상으로 여겨질 수 있지만 그렇게 볼 수는 없다. 셔먼은 자신을 드러내기 위한 꾸밈이 아니라 대중매체가 소비하고자 하는 어떠한 여성 이미지를 구현하기 위한 분장을 하고 있기 때문이다. 이는 앞선 작품들에서도 시도된 것으로, 셔먼은 대중문화가 가지고 있는 어떠한 정형화된 여성 이미지를 재현하고자 했다. 때문에 이 시리즈는 남성 비평가로부터는 매력적인 여성 이미지로 받아들여지거나, 페미니스트 이론가로부터 반페미니즘적이라는 비판을 받기도 했다. 미라 쇼(Mira Schor)는 셔먼의 작품이 여성에 대한 환상을 재현한다고 비판했다.¹²⁴⁾

크림프는 1977년 <사진들(Pictures)>전을 기획하였는데, 당시에는 전시에

122) 이임수, 「신디 셔먼의 사진-현존과 부재의 기표로서의 얼룩」, 『서양미술사학회논문집』 제47집, 2017, pp. 177-179.

123) Cindy Sherman, "The Making of Untitled.", *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*. New York: Museum of Modern Art, 2003, p. 7.

124) 진휘연, 「응시의 여성과 '기호'로서의 이미지: 크라우스의 셔먼 <무제 영화 스틸> 연구를 해체하며」, 『미술사학보』 제29집, 2007, p. 62.

포함되지 않았던 셔먼의 작품을 1979년 전시도록을 수정하며 영화의 시간적 구조를 제시하는 이미지의 예로 글에 수록하였다. <사진들>전은 영상, 정지된 화면, 연속된 이미지와 같은 영화적 화면을 다루는 작품들로 이루어져 있었다. 크립프는 포스트모더니즘의 재현 이미지는 “영화적 서사성과 가상적 연속성”에 있으며, 이들은 미술가와 미술가를 둘러싼 세계의 현존을 재현하고 있는 것이 아니라 다른 재현의 차용이라고 보았다. 셔먼의 경우 그것은 영화와 같은 대중매체가 지니고 있는 이미지를 차용한 재현으로 볼 수 있었다.¹²⁵⁾ 그렇기에 리차드 로드와 같은 비평가는 셔먼의 <무제 영화 스틸>에서 원작 영화를 찾아내려고 시도했고, 영화 장면과 셔먼의 작품이 얼마나 유사한지를 증명하려고도 했다.¹²⁶⁾

로라 멀비(Laura Mulvey)는 셔먼이 1950년대 할리우드 영화에서 이미지를 차용한 것을 두고 미국 대중문화가 가지고 있는 미국적 환상을 비틀기 위함이라고 보았다. 멀비는 “50년대 감성”이라고 말하는 이 시기의 감성이 특히 여성스러운 외형이라는 미국적 문화와 관련이 있으며 셔먼이 이에 대한 관심을 보이고 있다고 설명했다.¹²⁷⁾ 미국의 문화가 가지고 있는 여성상에 대해서는 마사 로슬러의 퍼포먼스 작품에서도 확인할 수 있다. 로슬러는 자신의 작품 <간편하게 입수한 시민의 인체 통계>에서 여성의 몸을 해부학적으로 측정하는 장면을 통해 여성의 신체가 표준화되고, 행동을 교육받으며, 이를 통해 여성에 대한 이미지를 내재화함을 보여준 바 있다.

그러나 셔먼의 <무제 영화 스틸>은 단순히 정형화된 여성 이미지를 드러내는 것에 그치지 않고 이미지를 생산하는 여성 주체와 소비되는 여성 이미지 사이의 관계를 탐구하고 있다. <무제 영화 스틸> 시리즈에는 아름다운 배우를 재현한 사진뿐만 아니라 다양한 종류의 여성 이미지가 존재한다. 그

125) 이입수, 앞의 글, pp. 181-182.

126) 진휘연, 앞의 글, p. 66.

127) Laura Mulvey, "A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman," *New Left Review*, 1991, p. 141.

이미지는 때로 부엌에 있는 주부의 모습이거나, 흐릿한 빛 속에 서있는 유령과도 같은 여성이거나, 폭행피해자로 보이는 명이 들어있거나 울고 있는 여성을 드러낸다. 이는 셔먼이 다양한 영화에 관심을 가지고 이를 배우로서 재현하고자 했던 욕망에서 기인한 것이기도 하다. 셔먼 본인은 ‘남성적 응시’에 관한 생각이나 페미니즘적인 의도를 가지고 작품을 제작하지 않았다고 하면서도, 영화에 등장하는 여성 배우의 이미지에 강요되는 역할에 대해 의문을 느꼈다고 언급했다.¹²⁸⁾

이러한 점은 사진매체에 여성의 진출이 활발해지면서, 미술매체를 활용할 수 있게 된 상황이 야기한 남성주도적 미술의 변화를 의미한다. 셔먼은 남성 제작자들이 만든 영화의 여성 역할의 빈틈, 즉 화면이 표현하지 않는 순간에 관심이 있었다.¹²⁹⁾ <#56>(1980)(도판 46)이나 <#14>(1978)(도판 47)와 같이 종종 거울과 등장하는 장면은 마치 세트장에 있는 배우가 카메라가 돌아가지 않을 때 보이는 일상적인 장면을 포착하고 있는 것처럼 보인다. 카메라의 존재를 모르는 듯한 사진 속 인물의 눈은 거울 속의 자신을 향하고 있거나, 내부 공간 어딘가를 향하고 있다.

이러한 관점은 여성이 작품 제작의 주체가 되면서, 일방적인 수용의 대상이 되어왔던 여성 이미지를 달리 해석하고, 전유할 수 있음을 보여주는 것이었다. 따라서 셔먼의 <무제 영화 스틸>은 여성의 재현이 아니라 “여성 부재의 재현, 혹은 재현에 대한 재현”이라는 문제를 제기한 것으로 간주되었다. 캐롤리 슈니만이나, 메리 에델슨과 같은 여성 미술가들이 사진을 통해 여성에 대한 왜곡된 이미지를 교정하려고 했던 것에 비해, 셔먼의 작업은 여성 이미지의 재현 자체를 의문시하고, 해체하는 것으로 해석되었다. ‘여성’이라는 기표가 사유되고 언어화되는 과정에 대한 비판으로 여겨진 것이다.¹³⁰⁾ 이는 작품에 등장하는 인물이 셔먼이라는 창조 주체를 드러내면서도,

128) Cindy Sherman, op. cit., pp. 8-9.

129) Ibid., p. 8.

셔먼이 가지고 있는 속성이나 현존을 지시하지 않는다는 점에서 더욱 명확해진다. 작품을 보는 관람자들은 셔먼이 연기하는 인물을 통해 그 내부로 진입하려고 하지만, 작품이 보여주는 조작의 증거들과 원본이 존재하지 않는 모방에 의해 작품 밖으로 튕겨져 나오게 된다.¹³¹⁾ 셔먼의 작품은 수많은 여성상에 대한 모방이지만, 한편으로는 그것이 모방이라는 점을 알려서 이미 존재하고 있는 이미지들이 허구임을 알리는 것이다.

크라우스는 기호학적인 관점에서 셔먼의 작품을 “원본 없는 복제”이며 각각의 기표를 의미한다고 보았다. 크라우스는 <#21>(도판 48), <#22>(도판 49), <#23>(도판 50)에 나타나는 인물이 같은 복장을 하고 있지만, 다양한 기법적 차이로 인해 다른 인물로 인지되고 이 때문에 작품이 가지고 있다고 추정되는 하나의 기의로부터 멀어진다고 보았다.¹³²⁾ <무제 영화 스틸> 시리즈의 전체를 조망해볼 때, 셔먼이 재현한 여성 이미지들이 기의가 없이 떠도는 기표라는 점은 분명해진다. 한 배우의 필모그래피처럼 다양한 내러티브를 가진 것 같은 사진들은 그러나 조작된 장면들이며 흐릿한 인상만 줄뿐이다.¹³³⁾

한편, 이미지의 생산자가 이미지의 대상, 특히 할리우드 영화에서 나올 법한 여성 이미지의 대상과 동일할 때 얻을 수 있는 효과는 멀비가 응시의 주체를 남성, 그 대상을 여성이라고 규정한 것을 넘어서는 것이었다. 멀비는 영화적 쾌락은 시선의 주체로 상정된 남성의 욕망을 충족시키기 위한 “에로틱한 스펙터클의 반복”을 통해 충족된다고 주장했다.¹³⁴⁾ 멀비의 이러한 구분

130) 김종갑, 「사진의 수사학과 물질성: 신디 셔먼의 『무제 영화 스틸』을 중심으로」, 『영미문학 페미니즘』 제13권 1호, 2005, p. 50.

131) <#6>(1977)이나 <#11>(1978) 등의 작품에서 보이는 카메라 선이나 셔터 장치 등은 셔먼이 혼자 작업을 진행하기 때문에 불가피한 장치이지만 그다지 주의 깊게 숨겨지지 않았다. 한 번 사진을 찍기 위한 장치가 있음을 인식하게 된 관람자는 셔먼이 취하고 있는 자세와 표정의 어색함과 불안정함을 발견하게 된다.

132) 진휘연, 앞의 글, pp. 66-67.

133) 위의 글, p. 70.

134) 앤 브룩스, 『포스트페미니즘과 문화 이론』, 한나래, 2003, p. 275.

에 대해 도운(M. A. Doane)은 여성의 응시가 완전히 남성의 응시를 전복할 수는 없지만, 이미지를 통제하기 위해 ‘여성성’을 가면으로 사용하여 남성 관객의 위치를 채택할 수 있다고 보았다. 도운은 ‘가장(masquerade)’이라는 정신 분석의 개념을 사용해 이를 설명하고자 했다. 스티븐 히스에 의하면 ‘가장’은 여성이 남성의 공포에서 기인한 불안과 공격으로부터 자신을 방어하기 위해 여성성의 가면을 쓰는 것이다. 이러한 가면은 “죄가 없고 순진한 것”, “거세된 여성”으로, 여성은 스스로 이 가면을 씌으로써 “여성성”을 재현한다. 도운은 이러한 “여성성”의 가장이 여성과 여성성 사이의 거리를 넓히고, 그럼으로써 남성 관객과 같이 여성 이미지로부터 거리를 가질 수 있다고 보았다.¹³⁵⁾

도운의 이론을 셔먼의 작품에 대입해보았을 때, 셔먼은 여성 이미지를 직접 조작하는 생산자의 입장에서 ‘여성성의 가면’을 조작하기 용이한 위치에 존재한다. 특히 카메라의 시선에서 이미지 생산의 주체, 이미지의 대상이 동일하고 유일한 상황이기 때문에 셔먼은 스스로가 만들어낸 이미지를 소비하는 첫 번째 관객으로 자리할 수 있다. 셔먼이 남성적 응시의 대상으로 소비되어왔던 영화의 이미지들을 참조해 “가장하는” 전형적인 여성상은 그것이 실재가 아니고, 가장하는 주체와 아무런 관련도 없다는 점에서 주체와 이미지 사이에 일정한 거리를 담보한다. 셔먼은 이 거리를 두고 관객과 마주하며 이미지가 본질적으로는 존재하지 않는 ‘여성’에 대한 가면임을 은연중에 드러내고 있는 것이다.

셔먼이 배우를 염두에 두고 작업했다는 점은 이러한 해석에 적합해 보인다. 셔먼은 일명 “우는 여자”라고 부르는 <#27>(도판 51) 작품을 찍을 때, 진짜 같은 강한 감정을 표출하는 것처럼 연기하고자 했지만, 그것은 자신의 삶과도, 실제 감정과도 연관이 없는 것이라 말했다.¹³⁶⁾ 또한 이미지는 그 자

135) 앤 브룩스, 앞의 책, pp. 284-286.

136) Cindy Sherman, op. cit., p. 8.

체로 현존의 화면이며, 결코 본인과는 관련이 없는 것이라 강조했다. 셔먼은 이러한 ‘가면’이 허영심과 자기에적인 작업으로 오해받을까 두려워하기도 했다.¹³⁷⁾

셔먼의 작업이 남성 비평가들에게는 전형적인 여성 이미지로 받아들여졌지만, 여성 비평가들에게는 페미니즘적인 이미지의 하나로 여겨졌던 까닭은 이러한 이미지와 관객과의 거리에 있어 성별 격차가 있었기 때문은 아닐지 추측해볼 수 있다. 그런데 작품과 관객과의 ‘거리’는 셔먼의 1980년대 이후 작업으로 갈수록 표면화되고 직접적으로 드러나기 시작한다. 1983년부터 시작한 <패션 사진> 시리즈는 분장과 의상이 이전과 다르게 부각된 모습으로 제시되었고, 1990년대 작품 <섹스 사진>, <호러 사진>에서는 의학용 마네킹으로 시체, 신체의 조합, 토사물 등의 이미지를 재현했다.¹³⁸⁾

전형적인 여성 이미지의 가장을 추구했던 셔먼이 시간이 갈수록 과열된 여성 이미지를 재현하게 된 것은 사회적으로 구성되는 ‘여성’에 대한 이미지 변화와 연동되는 것일 수 있다. 1981년 『아트 포럼』의 의뢰를 받아 제작한 <센터폴드> 시리즈를 기점으로 셔먼 본인과 이미지의 거리가 더는 느껴지지 않게 되었기 때문이다. <무제 #86>(도판 52)에서도 볼 수 있듯이 이 시리즈는 수평으로 누워있는 무방비한 인물이 너무 “친밀한 현존감”을 띄고 있어 비판을 받았다. 이러한 비판을 인식한 셔먼은 다음 작품인 <붉은 옷> 시리즈에서부터 여성 이미지의 범주를 확장하기 시작했다.¹³⁹⁾

3. 레베카 호른: 신체의 확장을 통한 소통

레베카 호른(Rebecca Horn)은 1944년 독일 미켈슈타트에서 출생하여

137) 이입수, 앞의 글, p. 190.

138) 위의 글, pp. 194-195.

139) 이윤주, 「신디 셔먼(Cindy Sherman)의 사진 작품에 나타난 신체 이미지 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2001, pp. 41-44.

1969년까지 함부르크 미술학교에서 조각을 전공했다. 호른의 본격적인 작업 활동은 1970년대 초반 퍼포먼스 아트로 시작되어, 기계조각, 설치, 영화로 이어지며 다양한 매체를 통해 예술에 대한 총체적인 접근을 보여준다. 1970년대 진행되었던 퍼포먼스 아트는 보조 장치를 통한 신체의 확장에 관심을 보여주었는데, 이러한 기계 매체를 통한 신체의 확장은 미술 역사에서 줄곧 이어졌던 ‘기계-인간’ 혹은 ‘사이보그’ 개념과 연결된다. 그런데 초기 작업에 보이는 직조 공예 기술을 활용한 신체의 확장은 해러웨이가 정의했던 ‘페미니즘 사이보그’ 정체성으로 해석이 가능하다. 기존의 ‘사이보그’ 담론이 남성 신체를 중심으로 합리성, 체계성과 같은 근대 정신을 반영하는 것으로 ‘사이보그’에 대해 탐구하며 여성 배제적인 입장을 취해온 것과는 달리¹⁴⁰⁾, 호른의 신체는 가장 기본적인 기술인 직조 공예를 활용하여 기계와 인간이 맺어온 관계에 대한 ‘여성적’인 역사적 탐구를 보여주기 때문이다. 이는 해러웨이가 인간은 자연적인 존재가 아니며, 이미 살과 금속이 혼합되어 있는 혼종적 존재이지만, 반드시 인공보철물이 있거나 실리콘으로 대체되어야만 ‘사이보그’인 것은 아니라고 말한 것과 연결된다. 호른의 작품에서 등장하는 신체는 인간이 자신의 몸을 둘러싼 매체 및 테크놀로지와 관계 맺는 방식, 그리고 그로부터 형성되는 “새로운 주체성 형식”¹⁴¹⁾을 표현하고 있다.

호른의 초기 작업에는 타인과의 소통을 위한 신체의 연장 개념의 도구가 등장한다. 인공적인 보조 장치로써의 기계를 이용한 것은 호른이 안전장치 없이 폴리에스테르와 유리 섬유 등으로 커다란 조각품을 만들다 심각한 폐

140) 기계미학이 발달하게 된 데 스틸과 이를 기반으로 한 바우하우스의 남성 구성원들은 기계 미학에 여성적인 요소가 침범하는 것을 달갑게 여기지 않았다. 데 스틸의 기계미학은 여성적인 요소가 미술을 비극적으로 만든다며 여성적인 것을 정화함으로써 ‘새로운 인간’이 태어날 수 있다고 보았고, 바우하우스는 여성학생을 공예분야로 한정시키고 그 숫자도 점점 줄여나가는 등의 제도적 차별을 두었다. 박소현, 「바우하우스의 기계인간: 모더니즘적 신체의 이중성」, 이화여자대학교 대학원 석사논문, 2001, p. 30. 안영주, 「바우하우스의 젠더 이데올로기와 여성 공예가들에 대한 연구」, 『현대미술사연구』 제42집, 2017, pp. 74-76.

141) 하리 쿤즈루, 「우리는 사이보그다: 다나 해러웨이와 하리 쿤즈루의 대담」, 박미선 역, 『여성/이론』 8, 2003, p. 185.

중독으로 인해 1년간 입원했던 경험을 기반으로 한 것이다. 호른은 한 인터뷰에서 입원해있는 동안 그림을 그리거나 실로 짜는 작업밖에 할 수 없었다고 회고했다. 이러한 호른의 초기 작업은 비록 건강상의 이유로 인한 것이었지만 여성들의 전유물인 공예 미술과 연관된다.¹⁴²⁾

호른은 이 시기 제작된 작품 <유니콘(Unicorn)>(1971)(도판 54)이 같은 반 학우인 앙젤라(Angela)를 위해 만들어져 그에게 헌정된 것이라고 언급했다. 앙젤라의 독특한 걸음걸이에서 작업의 모티브를 얻었기 때문이다.¹⁴³⁾ 호른은 그를 설득해서 퍼포먼스를 실행하였는데, 길고 하얀 막대기를 머리에 붙이면 그 걸음걸이를 더 강조할 수 있을 것이라 생각했다고 한다. <유니콘>을 위해 만들어진 빨은 나체를 그물처럼 감싸는 긴 천들로 고정시키는 방식이었다. 보정기구처럼 천으로 연결된 빨을 머리에 달고 걷는 것은 어려운 일로 그는 매우 긴장한 상태로 숲과 들판을 걸어야 했다. 이러한 구속과 통제는 감각을 예민하게 하고 주변 환경에 대한 지각을 확장시키는 효과를 가지고 있었다.¹⁴⁴⁾ 따라서 퍼포먼스에 참가한 사람은 몸이 가진 한계와 결핍이 일으키는 심리적인 긴장을 인지하게 된다. 인공적인 보조 장치는 신체를 연장시키는 것이면서도 구속하는 것이기에 모순적인 신체 경험을 야기한다. 그러나 이러한 효과는 보조 장치인 기계의 속성이라기보다 신체의 속성이 기계에 의해 증폭된 것이다. 호른은 이러한 행위를 통해 결핍된 신체가 타자, 그리고 타자와 관계하는 세계를 탐색하는 과정을 통해 “신체적 주체로서의 자아”를 발견하게끔 만든다.¹⁴⁵⁾

142) 『월간미술』, 2007년 6월호, p. 84.

143) <https://www.interviewmagazine.com/art/rebecca-horn-vertebrae-oracle> (최종 접속일: 2018년 6월 6일)

144) 이 퍼포먼스의 필름을 보고 하랄드 제만(Harald Szeemann)이 <도큐멘타 5>에 발표하기를 위해 퍼포먼스를 재연해보려 했으나 처음과 같은 강렬한 상황을 얻지는 못했다고 한다. 이는 신체가 환경과 맞닿는 그 순간이 주변 환경에 따라 가변적임을 의미하는 동시에, 호른이 기록을 위한 비디오의 필요성을 느끼게 된 상황을 보여준다. 강영주, 「레베카 혼 또는 전미래 시체의 패러독스」, 『현대미술사연구』 18, 2005, pp. 110-111.

145) 오승희, 「레베카 호른: 세계 사이를 떠도는 방랑자」, 『Rebecca Horn』, 로댕갤러리, 2007, p. 16.

호른은 다른 퍼포먼스 작가와 달리 자신이 직접 연기하지 않고 다른 사람을 연기자로 만들었는데, 이때 퍼포먼스 이전에 연기가 참여하는 과정이 먼저 이루어졌다. 호른은 “연기자의 욕망, 생각, 주관의 투영이 그가 스스로를 보여주는 방식을 결정”하고, 그에 따라 의상을 맞춤 제작했다.¹⁴⁶⁾ 의상을 맞추기 위해 연기는 반복적으로 의상을 입고 벗는 동안 확장된 신체에 적응하게 되고 퍼포먼스를 위해 분리된 공간에 익숙해진다. 또한 1968년부터 1972년에 이루어진 퍼포먼스는 한정된 참가자와 한정된 공간에서 이루어져 의상과 일체화된 연기는 참가자들을 위한 “소통의 도구”의 역할을 맡게 되었다. 호른은 이와 같은 제한 조건들을 통해서 상호간의 직관이 자유롭게 교환되기를 원했다.¹⁴⁷⁾

한정된 공간에서 연장된 손가락으로 벽과 바닥을 훑는 <손가락 장갑(Finger Gloves)>(1972)(도판 54)이나 얼굴에 달린 깃털 마스크로 상대의 얼굴을 탐색하는 <수탉 깃털 마스크(Cockfeather Mask)>(1973)(도판 55)와 같은 작품은 보조 장치를 통해 새로운 신체 감각을 부여한다. 긴 손가락과 손을 연결하는 천 장갑, 깃털을 붙여 만든 마스크를 통해 촉각적인 감각을 확장시키는 이 작업들은 접촉을 통해 주변 세계와 타인과 소통한다. <손가락 장갑> 퍼포먼스에 대해 호른은 이렇게 언급했다.

<손가락 장갑>은 아주 가벼운 재료로 만들어져서 나는 어려움 없이 내 손가락을 움직일 수 있다. 나는 느끼고, 만지고, 손가락으로 잡기도 하며, 내가 접촉하는 대상물과 일정한 거리를 유지하기도 한다. 기다란 손가락을 들어 올리는 동작은 손가락의 촉감을 상승시킨다. 나는 내가 어떻게 접촉하는지를 느끼며, 어떻게 잡는지를 보며, 또 내 자신이 선택한 거리에서 나와 대상물 사이의 거리를 조정한다.¹⁴⁸⁾

146) 『Rebecca Horn』, 로댕갤러리, 2007, p. 38.

147) 위의 책, p. 38.

148) Alexandra Tacke·Rebecca Horn, *Künstlerische Selbstpositionierungen im kulturellen Raum*, Köln: Böhlau Verlag, 2011, p. 82. 천현순, 「포스트휴머니즘 시대 인간과 기계의 공존 가능성」, 『브레히트와 현대연극』, 2007, p. 362에서 재인용.

이와 같은 퍼포먼스 체험은 도구를 통해 확장된 신체 감각은 주변과 조우하는 연기자 고유의 것이며, 계측될 수 없는 개인화된 숙련이 필요하다는 점을 보여준다.

이러한 신체의 확장은 서구의 몸에 대한 전통이 구획하고 있는 신체를 넘어서는 것이다. 신체를 정신이 조종할 수 있는 기계로 보는 관점에서 유기적인 신체와 진짜 기계는 분리되어 섞일 수 없는 것으로 간주되었다. 그러나 호른의 작업에서 신체는 보조 장치의 도움을 받아 감각의 기능이 확장되고, 주변 환경과 조용하게 된다.¹⁴⁹⁾

1980년대 이후 제작된 호른의 기계조각에 대해 연구한 줄리아나 브루노(Giuliana Bruno)와 낸시 스펙터(Nancy Spector)는 호른의 작품이 마르셀 뒤샹의 ‘독신자 기계’의 여성형 패러디인 ‘신부 기계’라고 보거나, 남성과 여성을 모두 포괄하는 혼성적인 경향의 의인화된 기계라고 보았다. 즉, 신체가 곧 기계와 같다는 신체기계론적 관점에 근거한 해석을 내리고 있다.¹⁵⁰⁾ 그러나 호른의 작품에서 나타나는 기계로 확장된 여성의 몸은 단순한 의인화된 기계를 넘어서, 신체성을 탐구하고 타자와 소통하는 공간으로 작용한다. 초기 퍼포먼스 작업이 보이는 소통으로서의 확장된 신체를 대리하는 “연기자”로서의 기계조각을 탐구하고 있기 때문이다.

또한 호른의 작품은 일반적인 사이보그에 해당하는 금속성 기계 보철로 이루어지지 않은, 로우 테크놀로지이자 인간이 이미 지니고 있던 직조공예 기술을 활용하고 있다. 호른의 초기 작업이 천과 깃털 같은 의상 재료를 가지고 만들어졌다는 것은 사이보그가 신체를 구성하고 있는 모든 기술과 관계하는 방식에 대한 정체성이라는 점을 상기시킨다.¹⁵¹⁾ 가장 오래된 테크놀

149) 현남숙, 「사이보그수사학에 나타난 몸의 형상화」, 『한국여성철학』 제18권, 2012, pp. 46-47.

150) 전유신, 「레베카 호른(Rebecca Horn)의 작업에 나타난 여성신체의 재현: ‘여성적 글쓰기’를 통한 접근」, 『서양미술사학회논문집』 제34집, 2011, p. 127.

151) 하리 쿤즈루, 앞의 글, p. 186.

로지 중 하나인 직조 공예는 지금까지 여성적인 영역으로 기술 담론에서 가장 뒤떨어져 있었다. 따라서 호른의 ‘입는 기계’¹⁵²⁾는 남성화된 기술 담론을 재해석하기 위한 매개로 볼 수 있다.

의복은 신체를 보호할 뿐 아니라 신체와 세계를 연결하는 가장 기본단위라는 점에서 매체적 속성을 지니고 있다. 나체의 몸은 그 자체로는 외부와 상호작용할 수 없으며 옷을 통해서만 사회적인 존재가 될 수 있기 때문이다.¹⁵³⁾ 호른의 작품 <풍요의 빨, 두 가슴을 위한 만남(Cornucopia, Séance for Two Breasts)>(1970)(도판 56)은 모성과 여성성을 상징하는 가슴을 긴 빨로 가려 본래의 기능을 잃도록 만든다. 이에 대해 린네 쿡(Lynne Cook)은 <풍요의 빨>이 “영양을 공급하는 전통적인 역할”로부터 여성을 해방시키는 것이라고도 말했다.¹⁵⁴⁾ 즉, 사회적인 존재로서의 몸을 옷, 혹은 몸을 대리하는 매체를 통해 변화를 주고 새로운 관계를 맺도록 만든다는 것이다.

호른의 작품을 통해 확장된 신체는 물리적인 존재인 동시에 사회적인 존재로서 확장된 신체가 된다. 퍼포먼스를 시행하는 연기자는 확장된 신체를 통해 주변 환경과 조우하고 타인과의 만남을 시도하는데, 행위자는 자신의 감각의 확장을, 타인은 행위자의 사회적 존재의 확장을 경험하게 된다.

152) 테이트모던 갤러리에 전시된 호른의 작품은 마치 옷걸이에 걸린 옷처럼 벽에 걸려있다.

153) 『월간미술』, 1998년, 4월호, p. 54.

154) 강영주, 앞의 글, p. 115.

V. 결론

20세기 격변하는 역사적 흐름을 따라 미술사에도 큰 변화가 나타났다. 새로운 매체와 표현방식이 계속 등장하면서, 미술의 주된 표현대상이었던 몸은 시대의 변화에 따라 다양한 모습으로 재현되었다. 모더니즘 이전 시기에는 숭고하고 이상화되어 결핍이 없는 몸이 제시되었지만, 모더니즘 이후 몸은 주체를 구성하는 중요한 부분으로 대두되었다. 이러한 몸은 현실 속에 놓인 날 것의 존재였다.

몸에 대한 관심은 모더니즘 시기부터 회화와 사진, 공연을 통해 발화되었다. 미래주의의 경우 몸의 가장 기본적인 속성인 움직임을 파악하기 위해 움직임을 회화와 사진에 나타내려 시도했다. 다다이즘의 경우 미술가가 직접 관객 앞으로 나가 공연을 통해 스스로 작품이 되려는 초기의 시도를 보였다. 이러한 시도들은 모더니즘 이후의 미술가들에게 여러 가능성을 터놓는 것이었다. 이를 기반으로 퍼포먼스와 신체미술은 미술가의 몸이 가진 미술적 잠재력을 끌어내려고 했다. 몸은 그 자체로 작품의 소재가 되었다.

한편, 1970년대의 페미니즘 운동의 본격화는 여성 미술가의 미술계 진출에 큰 영향을 주었다. 페미니즘이 미술에서 간과되었던 ‘여성’이라는 주체를 끌어올린 것은 체제와 미학에 대한 새로운 고찰을 통해서였다. 이를 통해 여성의 몸은 여성 미술가라는 주체를 통해 재해석되고 재발견되었다.

본 논문에서는 모더니즘 이후 미술에서 등장한 몸의 문제를 살펴보고, 그러한 몸이 페미니즘 미술에서는 어떻게 나타났는지를 고찰하였다. 이를 기반으로 세 명의 여성 미술가의 작업세계를 분석해보고자 했다. 마리나 아브라모비치, 신디 셔먼 그리고 레베카 호른은 1970년대를 전후해 활동을 시작하여 현재까지 활발한 작업을 이어가고 있는 미술가들이다. 이들은 동시대

미술계가 여러 방식으로 탐구했던 몸, 특히 미술가 자신의 몸인 '여성'의 몸이 어떻게 재현될 수 있는가를 중심으로 작업해왔다.

그런데 이들은 페미니즘 미술에서 본격적으로 다루어진 미술가는 아니다. 이들이 당대의 페미니즘 흐름과 얼마나 맞닿아있는지를 파악하는 것은 쉽지 않다. 미술계에서 여성의 입지를 위해 활동한 다른 미술가들과 달리 이들은 명백한 정치적 성향을 보이지 않았기 때문이다. 이렇게 페미니즘 미술 운동과 거리를 두고 각자의 방향으로 전개된 세 미술가들의 작업을 페미니즘의 관점에서 보는 것은 그래서 중요하다. 여성의 몸의 문제가 몇몇 그룹의 미술가들만의 관심주제가 아니라, 광범위한 시대적인 흐름과 연관이 있었음을 확인할 수 있기 때문이다.

아브라모비치는 신체미술의 연장선에서, 서먼은 대중예술과 매체의 측면에서, 호른은 퍼포먼스와 설치미술을 통해 여성의 몸을 탐구했다. 세 명의 미술가들은 그동안 남성적 주체에 의해서 이상적인 몸이나 남성의 욕망의 대상, 이상향 등과 같이 타자화되었던 여성의 몸을 주체의 것으로 돌려놓았다.

몸을 향한 폭력과 고통이 타자인 여성의 경험을 공유하는 매개체가 되고, 규정된 여성 이미지를 전유하여 전복하고, 신체를 확장해 타자와 만나는 작품들은 몸이 가지고 있는 가장 기초적인 특성에 기반하고 있다. 상처 입을 수 있는 몸, 타자에게 보여지는 몸, 그리고 감각과 도구를 통해 타자와 소통하는 몸이 그것이다. 현대 미술에서 몸의 담론은 살아 숨 쉬는 몸 그 자체를 미술에 등장시켰고, 작품의 주제가 되었다.

본 논문은 '몸'을 둘러싼 주류 미술사적 흐름과 페미니즘 미술의 흐름을 다양한 관점에서 고찰하고, 세 미술가를 통해 어떻게 작품으로 구체화되었는지를 다루고자 했다. 그럼에도 이 연구가 갖는 한계가 적지 않다. 1970년대 이후 본격적으로 전개된 페미니즘의 다양한 이론을 본 논문에서 분석한

세 명의 여성 미술가들의 작품과 밀접한 연관선상에서 다루지 못했고, 또한 이와 관련된 여성성의 미학적 문제를 심층적으로 연구하는데까지는 이르지 못했기 때문이다. 이러한 미흡함은 앞으로 진행될 또 다른 연구를 통해 보완될 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 국문

단행본

- 강미라, 『몸 주체 권력』, 이학사, 2011.
- 권미원, 『장소 특정적 미술』, 김인규·우정아·이영욱 옮김, 현실문화, 2013.
- 김홍희, 『여성과 미술』, 눈빛, 2003.
- 김홍희, 『페미니즘·비디오·미술』, 재원, 1998.
- 로지 브라이도티, 『유목적 주체』, 박미선 옮김, 도서출판 여이연, 2004.
- 리사 필립스, 『THE AMERICAN CENTURY : 현대미술과 문화 1950-2000』, 송미숙 역, 지안출판사, 2011.
- 마리타 스테르른·리사 카트라이트, 『영상문화의 이해』, 윤태진 외 옮김, 커뮤니케이션북스, 2006.
- 메리 앤 스타니스제프스키, 『이것은 미술이 아니다』, 박이소 옮김, 현실문화, 2011.
- 앤 브룩스, 『포스트페미니즘과 문화 이론』, 한나래, 2003.
- 앨리슨 M. 재거 · 아이리스 마리온 영 편, 『여성주의 철학2』, 한국여성 철학회 옮김, 서광사, 2005.
- 요한네스 힐쉬베르거, 『서양철학사 하』, 강성위 역, 이문출판사, 2015.
- 윤난지 엮음, 『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2009.
- 정화열, 『몸의 정치』, 민음사, 1999.
- 존 버거, 『다른 방식으로 보기』, 최민 옮김, 열화당, 2012.

- 케이트 밀레트, 『성 정치학』, 김전유경 역, 이후, 2009.
- 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, 조주연 옮김, 경성대학교 출판부, 2004.
- 트레이시 워 엠크, 『예술가의 몸』, 미메시스, 2007.
- 한림미술관·이대 기호학연구소 엠크, 『몸과 미술』, 이화여자대학교 출판부, 1999.
- 할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희·신정훈 역, 세미콜론, 2007.
- 휘트니 채드윅, 『여성, 미술, 사회』, 김이순 옮김, 시공아트, 2006.

논문

- 박소현, 「바우하우스의 기계인간: 모더니즘적 신체의 이중성」, 이화여자대학교, 2001.
- 박예은, 「레비나스의 타자윤리와 제3자의 정치철학」, 중앙대학교, 2017.
- 신지원, 「마리나 아브라모비치(Marina Abramovic)의 반복된 퍼포먼스 : 비물질화된 작업의 기록과 전수(傳受)의 문제」, 홍익대학교, 2016.
- 이윤주, 「신디 셔먼(Cindy Sherman)의 사진 작품에 나타난 신체 이미지 연구」, 이화여자대학교, 2001.
- 이임수, 「1960년대 미국 미술의 '파르마콘' : 미니멀리즘의 관람자와 작가에 관한 연구」, 한국예술종합학교 미술원, 2006.
- 이지현, 「1960년대 미국 전위무용 연구 : Yvonne Rainer를 중심으로」, 이화여자대학교, 1995.
- 이혜인, 「'관계성'에서 바라본 로버트 모리스의 퍼포먼스에 대한 연구 :

- 1963년-1965년을 중심으로」, 국민대학교, 2016.
- 조수진, 「1960년대 미국 ‘네오아방가르드’ 미술에 나타난 몸의 전략」, 이화여자대학교, 2012.
- 추은혜, 「성적 차이의 현상학 - 메를로-퐁티와 더불어, 메를로-퐁티를 넘어서」, 서울대학교, 2014.
- 홍승해, 「주디 시카고(Judy Chicago)의 작품에 나타난 사회의식 연구」, 이화여자대학교, 2013.

정기간행물

- 강영주, 「레베카 혼 또는 전미래 시제의 패러독스」, 『현대미술사연구』 18, 2005, pp. 107-137.
- 김종갑, 「사진의 수사학과 물질성: 신디 셔먼의 『무제 영화 스틸』을 중심으로」, 『영미문학 페미니즘』 제13권 1호, 2005, pp. 34-66.
- 김주현, 「집과 가정 - 젠더와 주거 디자인」, 『한국여성철학』 제26권, 2016, pp. 39-72.
- 김향숙, 「헤르만 니취(Hermann Nitsch)의 실험정신에 나타난 잔혹성」, 『서양미술사학회논문집』 제22집, 2004, pp. 123-162.
- 문호경, 「셰리 르빈의 리포토그래피 연구」, 『현대미술사연구』 제14집, 2002, pp. 85-112.
- 박남희, 「페미니즘(Feminism) 미술에 나타난 공예와 여성의 상관적 정체성 연구」, 『한국조형대자학회』, 2008, pp. 1-25.
- 박미성, 「마리나 아브라모비치Marina Abramovic의 경계의 ‘신체」, 『현대미술사연구』 제35집, 2014, pp. 37-58.

- 박정호, 「고통의 의미 - 레비나스를 중심으로-」, 『시대와 철학』 22권4호, 2011, pp. 131-159.
- 손호중, 「68혁명과 학생운동-프랑스 학생투쟁의 형식과 수단」, 『마르크스주의 연구』 제5권 제2호, 2008, pp. 8-31.
- 안영주, 「바우하우스의 젠더 이데올로기와 여성 공예가들에 대한 연구」, 『현대미술사연구』 제42집, 2017, pp. 67-92.
- 양효실, 「여성주의적 개입의 한 사례 - 메리 켈리의 <산후기록(Post-Partum Document), 1973~1979>」, 『미학』 제82권4호, 2016, pp. 101-148.
- 오순희, 「‘다다’와 언어해체」, 『카프카연구』 제24집, 2010, pp. 135-156.
- 윤기황, 「발칸의 분쟁」, 『독일어문학』 제7집, 1998, pp. 141-161.
- 윤난지, 「미술을 통한 페미니즘 : 그 담론의 갈래와 흐름」, 『동아시아 문화와 예술』 6호, 2009, pp. 287-327.
- 윤익영, 「음악에서 영감을 얻는 현대 미술가들 연구」, 『현대미술학 논문집』 제16권, 2012, pp. 119-154.
- 이경률, 「미래주의에 나타난 움직임과 속도의 재현 - 포토다이내미즘에 미친 크로노포토프로토프의 영향」, 『현대사진영상학회 논문집』 19권 2호, 2016, pp. 51-73.
- 이상복, 「정치사회적 반성으로서의 퍼포먼스 연구-〈비인 행동주의〉를 중심으로」, 『브레히트와 현대연극』 17권, 2007, pp. 253-275.
- 이영란·김민, 「유럽 청소년·청년 대항문화와 대안문화의 기원과 전개양상에 관한 연구」, 『청소년문화포럼』 제53호, 2018, pp. 93-119.
- 이임수, 「신디 셔먼의 사진-현존과 부재의 기표로서의 얼룩」, 『서양미술사학회논문집』 제47집, 2017, pp. 173-202.
- 이주은, 「현대미술에 나타난 성폭력과 저항의 이미지」, 『통일인문학』 제

- 70집, 2017, pp. 267-297.
- 이필, 「사진의 혼성적 공간 - 프란체스카 우드만의 경계를 넘나드는 사진」, 『현대미술사연구』 제35집, 2014, pp. 59-86.
- 전영백, 「미술사의 사진에 관한 화두-사진의 정체성과 예술성에 대한 논의」, 『미술사연구』 20, 2006, pp. 311-342.
- 전유신, 「레베카 호른(Rebecca Horn)의 작업에 나타난 여성신체의 재현: '여성적 글쓰기'를 통한 접근」, 『서양미술사학회논문집』 제34집, 2011, pp. 119-141.
- 정민영, 「독일어권 카바레 연구(1)」, 『브레히트와 현대연극』 12권, 2004, pp. 343-361.
- 정수경, 「크리스 버든과 비토 아콘치의 1970년대 신체미술에 대한 고찰 : 마조히즘과 주체구성 문제를 중심으로」, 『현대미술학 논문집』 제15권1호, 2011, pp. 211-267.
- 정윤희, 「현대 예술 및 문화 : 자기 결정적 삶에 대한 소망과 "자해"의 의미 -발리 엑스포르트의 70년대 영화와 퍼포먼스를 중심으로-」, 『브레히트와 현대연극』 20권, 2009, pp. 349-375.
- 정현이, 「마이클 프리드의 미술비평과 이론」, 『서양미술사학회논문집』 제8집, 1996, pp. 73-98.
- 조수진, 「라우센버그와 모리스의 움직이는 몸」, 『현대미술사연구』 제33집, 2013, pp. 77-108.
- _____, 「미래주의, 다다 퍼포먼스에 나타난 바리에테와 카바레의 문화정치」, 『현대미술사연구』 제40집, 2016, pp. 177-208.
- 주성호, 「베르그송과 프로이트의 무의식 개념 비교 연구」, 『철학과 현상학 연구』 제334집, 2007, pp. 163-187.
- 조윤경, 「포스트휴먼과 포스트바디의 상상력-오를랑의 작품을 중심으로」,

- 『프랑스문화예술연구』, 제38집, 2011, pp. 307-338.
- 진휘연, 「응시의 여성과 ‘기호’로서의 이미지: 크라우스의 셔먼 〈무제 영화 스틸〉 연구를 해체하며」, 『미술사학보』 제29집, 2007, pp. 59-84.
- 하리 쿤즈루, 「우리는 사이보그다: 다나 해러웨이와 하리 쿤즈루의 대답」, 박미선 역, 『여성/이론』 8, 2003, pp. 181-201.
- 황순향, 「무의식론: 프로이트와 라캉의 차별성」, 『철학논총』 제88집, 2017, pp. 21-32.
- 황혜성, 「비평논문 : 미완성의 모자이크 -미국의 "60년대"와 "젊은이들의 반란" 연구」, 『서양사론』 99권, 2008, pp. 239-269.
- 현남숙, 「사이보그수사학에 나타난 몸의 형상화」, 『한국여성철학』 제18권, 2012, pp. 39-67.

도록

『Rebecca Horn』, 로댕갤러리, 2007.

2. 영문

단행본

Abramovic, Marina, *Walk Through Walls: A Memoir*, New York; Crown Archetype, 2016.

Bird, Jon, and Newman, Michael, (ed.), *Rewriting conceptual art*.

London; Reaktion Books, 1999.

정기간행물

Balducci, Temma, "Revisiting 'Womanhouse': Welcome to the (Deconstructed) 'Dollhouse.'", *Woman's Art Journal*, vol.27, no. 2, 2006, pp. 17-23.

Duncan, Carol, "Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting", *Artforum*, Vol. 12, No. 4, 1973, pp. 30-39.

Gouma-Peterson, Thalia, and Mathews, Patricia, "The Feminist Critique of Art History", *The Art Bulletin*, Vol. 69, 1987, pp. 326-357.

Mulvey, Laura, "A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman", *New Left Review*, 1991, pp. 136-150.

도록

Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills. New York: Museum of Modern Art, 2003.

3. 기타자료

『월간미술』, 1998년, 4월호.

http://post.at.moma.org/content_items/837-oho-group-members-newly-tran

[slated-1969-text-an-interview-with-milenko-matanovic-and-tomaz-salamun](#) (최종 접속일: 2018년 7월 7일)

http://post.at.moma.org/content_items/850-part-1-the-oho-group-information-and-global-conceptualism-avant-la-lettre?_ga=2.82881622.1129922764.1530942264-1271547701.1513056009 (최종 접속일: 2018년 7월 7일)

<https://www.interviewmagazine.com/art/rebecca-horn-vertebrae-oracle> (최종 접속일: 2018년 6월 6일)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-2nd-action-t11846> (최종 접속일: 2018년 8월 17일)

<http://www.womanhouse.net/statement/> (최종 접속일: 2018년 7월 30일)

<https://youtu.be/smo4OR3Gvq8> (최종 접속일: 2018년 8월 2일)

도 판



1. 자코모 발라, <줄에 묶인 개의
다이나미즘(Dynamism of A Dog
on a Leash)>, 1912



2. 자코모 발라, <바이올리니스트의
리듬(The Hand of the Violinist)>,
1912



3. 움베르토 보치오니, <공간 속 연
속성의 특별한 형태들(Unique Form
s of Continuity in Space)>, 1913



4. 앨런 캐프로, <여섯 부분으로 구
성된 18 해프닝(18 Happenings in
6 Parts)>, 1959



5. 백남준, <머리를 위한 선(Zen for
Head)>, 1962



6. <예술과 혁명(kunst und
revolution)>, 1968



7. 권터 브루스, <스스로 그리기, 스스로 절단하기(Self-Painting, Self-mutilation)>, 1965



10. 루돌프 슈바르츠코글러, <두 번째 행동>, 1965



8. 오토 뮐, <물질적인 행위(Material-aktion)>, 1965



11. <세 번째 행동>, 1965



9. 헤르만 니취, <망아적이고 비밀스런 종교의식(Orgien Mysterien Theater)>, 1962-1998



12. <네 번째 행동>, 1965



13. 크리스 버든, <발사(Shoot)>, 1971



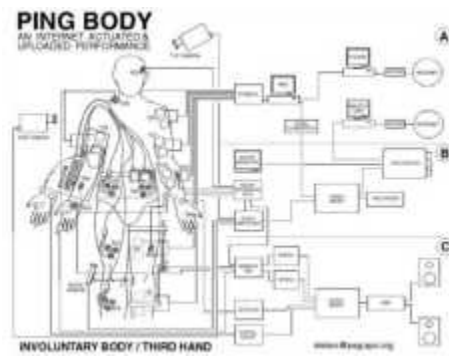
14. <관통(Trans-Fixed)>, 1974



15. 비토 아콘치, <트레이드마크 (Trademarks)>, 1970



16. 제프 쿤스, <메이드 인 헤븐(Made in Heaven)>



17. 스틸락, <핑 바디(Ping Body)>, 1996



18. 오를랑, <성녀 오를랑의 환생(The Reincarnation of Saint-Orlan)>, 1990-1993



19. 주디 시카고, <디너 파티(dinner party)>, 1974-1979



22. 루이스 부르주아, <소녀>, 1968



20. 메리 켈리, <산후 기록 (Post-Partum Document)>, 1973-1979



23. 캐롤리 슈니만, <아이 바디 #1(eye body #1)>, 1963



21. 루이스 부르주아, <아버지의 파괴(The destruction of the father)>, 1974



24. 캐롤리 슈니만, <고기의 즐거움 (Meat Joy)>, 1964



25. 구보타 시게코, <버자이너 페인팅(Vagina Painting)>, 1965



28. 캐롤리 슈니만, <내밀한 두루마리(Interior Scroll)>, 1975



26. 미얼 래더맨 유켈리스, <유지보수 예술 퍼포먼스(Maintenance Art Performances)>



29. 주디 시카고, 수잔 레이시, 산드라 오겔, 아비바 라흐마니, <목욕의례(Ablutions)>, 1972



27. 발리 엑스포르트, <작열통(Kausalgie)>, 1973



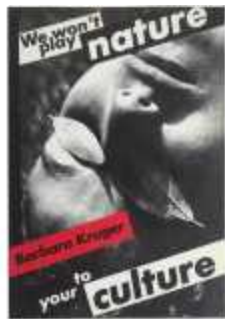
30. 아나 멘디에타, <무제(강간 현장)>, 1973



31. 마르셀 뒤샹, <주어진: 1. 폭포 2. 점등된 가스등(Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...)>, 1946-1966



34. 프란체스카 우드만, <공간2>, 1977



32. 바바라 크루거, <무제(우리는 당신의 문화에 대해 자연이 되지 않겠다)>, 1983



35. 마사 로슬러, <간편하게 입수한 시민의 인체 통계(Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained)>, 1977



33. 바바라 크루거, <무제(너의 육체는 싸움터다)>, 1987



36. 마리나 아브라모비치, <토마스의 입술(Thomas Lips)>, 1975



37. <Rhythm 0>, 1974



40. <Rhythm 5>, 1974



38. <Rhythm 10>, 1973



41. 마리나 아브라모비치, 올라이,
<선택의 고난(Imponderabilia)>, 1977



39. <예술은 아름다워야 한다/예술가는 아름다워야 한다(Art Must Be Beautiful/Artist Must Be Beautiful)>, 1975



42. <공간 속의 관계(Relation in Space)>, 1976



43. <유사성에 대한 대화(Talking about similarity)>, 1976



46. <무제 영화 스틸 #56>, 1980



44. 신디 셔먼, <살인 미스터리 인물(Murder Mystery People)>, 1976



47. <무제 영화 스틸 #14>, 1978



45. <버스 승객(Bus Riders)>, 1975



48. <무제 영화 스틸 #21>, 1978



49. <무제 영화 필름 #22>, 1978



50. <무제 영화 필름 #23>, 1978



51. <무제 영화 필름 #27>, 1979



52. <무제 #86>, 1981



53. 레베카 호른,
<유니콘(Unicorn)>, 1971



54. <손가락 장갑(Finger Gloves)>,
1972



55. <수탉 깃털 마스크(Cockfeather Mask)>, 1973



56. <풍요의 뿔, 두 가슴을 위한 만남(Cornucopia, Séance for Two Breasts)>, 1970

ABSTRACT

A study on the body in viewpoint of feminism focusing on women's artworks in the 1970s

Lim, Cho Young
Department of Art History
The Graduate School
Sung-shin University

Since Modernism, 'body' has emerged as an important theme in contemporary art. Traditionally, the body in art has been reproduced only as an idealized object, but the change of the perception of the body has brought the living body itself into the work. Artistic inquiry into the body began in futurism and dadaism. Especially after the Modernism, the body became an important material and subject matter in various art genres.

Meanwhile, the rise of the feminist movement in the 1970s widened the range of women artists' activities in the art world and changed the perception of women's bodies. The body of a woman who has existed as a subject object by a man has become qualified as a subject. Many female artists of the present day appropriated the image of the woman created by art, or created a new woman.

This paper attempts to interpret the body discourse in the works of female artists in the 1970s from the perspective of feminism. To do this, three artists were selected and analyzed. Marina Abramovic, Cindy Sherman, and Rebecca Horn, who are considered to be the best representatives of mainstream art and feminist aesthetics, have all started their career as artists in the 1970s and have been actively working to this day.

These are the characteristics of the living body in the works. It is the body to be wounded, the body to be seen, and the body as a social entity to meet with others. Also, the debate about the body of women as a new subject continues with the change of body discourse. Looking at the body discourse of the 1970s will be an attempt to look at where the changing body of the 21st century will head.