

비디오의 주체와 타자

Video's Subject and the Other: Vito Acconci and Mori Mariko

이 지 은
Lee Jee Eun

서울대학교 미술대학
서양화과 강사

비디오의 주체와 타자

Video's Subject and the Other: Vito Acconci and Mori Mariko

1976년에 발표된 “비디오: 자기애의 미학”(Video: The Aesthetics of Narcissism)에서 로잘린드 크라우스는 비디오를 본질적으로 자기애적인 매체로 규정하였다. 그녀는 작가가 직접 등장하는 퍼포먼스 비디오의 해석에서 매체예술에 대한 기존의 맥루한(McLuhan)적인 낙관이나 매체의 기술적 가능성에 대한 관심을 지양하는 반면, 비디오가 표상하는 심리적인 상황에 주목하면서 특히 폐쇄회로(closed-circuit) 비디오 설치작업의 특징들, 즉 이미지가 동시에 녹화되고 보여지는 과정을 분석하는데 나르시시즘의 도식을 적용한다. Closed-circuit 비디오의 이미지 생산과정에 대한 크라우스의 해석에 따르면 모니터는 작가가 스스로를 비춰보는 거울의 역할을 하며 작가는 비디오 카메라와 모니터 사이에 놓여진 채 끊임없는 feedback의 순환고리에 사로잡히게 된다. 이런 자기애의 논리는 작품을 만드는 주체와 보여진 작업이 작가의 몸이라는 하나의 장소를 공유한다는 출발점에서 설득력이 있다.

크라우스에게 모니터를 통한 이런 거울반사는 데카르트 이후 주체의 이분법적 분리 — 즉 생각하는 자아와 몸의 분리 — 가 빚어낸 근원적 소외의 몸짓이며, 이런 거울반사를 통한 자아의 대상화는 가질 수 없는, 따라서 욕망의 대상으로서만 존재하는 통합된 자아상에 대한 환상을 부추긴다.¹⁾ 주체가 대상화된 자신을 보며 스스로를 자기애적으로 욕망하는 것이다. 물론 주체와 반사된 이미지는 분리되어 있다. 그러나 반사의 환형성은 이러한 차이를 무마하며 주체와 대상, 즉 작품의 생산 주체와 그 생산물인 이미지 사이의 경계를 흐린다.²⁾

후기구조주의 이론가들 간에 자주 지적되던 바와 같이 주체와 대상 (subject/object), 정신과 몸, 자아와 타자간의 이분법적 대립현상은 바로 모더니즘의 이성중심주의가 낳은 배타적 분류법의 소산이다. 예를 들어 자아를 규정하기 위해서는 자아에 속하지 않은, 혹은

포함하기에 바람직하지 않다고 생각되는 여타의 특성들을 배제해 나아가고 이를 자아와 대립적인 위치에 놓는 것이다. 그렇다면 크라우스가 말하는 비디오의 거울 반사기능은 이런 모더니즘의 이분법에 대해 어떤 작용을 하는가? 본 논문의 전반부는 미국 작가 비토 아콘치의 Centers(1971)와 Air Time(1973) 등을 중심으로 이런 자기애적 욕망이 드러내는 주체와 대상간의 관계를 분석해보고자 한다.

Centers는 TV 모니터 위에 설치된 비디오 카메라가 TV에 나타난 아콘치 자신의 모습을 손가락으로 가리키는 아콘치를 촬영한 것을 20여분 간 보여주는 것으로 구성되어 있다. (도판 1) 이 작품에서 보고 있는 주체 (viewing subject)는 바로 보여지는 주체 (subject viewed)로 전환되면서 하나의 대상이 되고, 이는 또한 TV 스크린을 보는 제 3의 주체들인 관객에게 보여지는 하나의 대상(object)이 된다. 모더니즘의 이분법적 흑백논리가 와해되는 순간이다. Avalanche에 실린 아콘치 자신의 작품설명은 이러한 극단적 자기몰입이 주는 모순된 효과를 드러낸다.

비디오 모니터에 보이는 내 자신의 이미지를 손가락으로 가리키면서 나는 계속 내 초점을 좁혀갔다. [그러나] 결과물인 TV 이미지는 이런 행위를 반대로 돌려놓았다. 그 [초점은] 실제로 내 자신에게로부터 옮겨가서 더 먼 외부의 관객에게로 이행한 것이다. 결국 나는 지나다니는 관객들에게 내 초점을 더 넓히게 되었다. 내가 모니터 안을 똑바로 본다면 그것은 실제로 내가 모니터 바깥쪽을 보고 있다는 것이다.³⁾

결국 유아론적인 자기애에 대한 집착은 타자를 향하고 있는 것인가? 주체와 대상 (subject/object)의 관계를 화두로 한 아콘치의 물음은 주체와 타자

1) 자아의 근원적 소외에 관해서는 자크 라캉의 논의를 참조하였다. Jacques Lacan, *The Language of the Self*, trans. Anthony Wilden, New York, Delta, 1968.

2) Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism," *October* no. 1 (1976), pp. 51-55.

3) Kate Linker, *Vito Acconci*, New York: Rizzoli, 1994, p. 44에서 인용

(subject/other)에 대한 질문으로 이어진다. 1973년에 만들어진 Air Time에서 아콘치는 비디오 카메라와 커다란 거울(모니터를 대신한 진짜 거울) 사이에 서 있다. (도판 2) 40여분에 이르는 이 비디오에서 그는 마치 그 자리에 있는 친구에게 이야기하듯 거울에 비친 자신의 모습과 대화한다. 스스로를 'I'라고 칭하면서 동시에 'you'가 되는 이 작품에서 인칭 대명사 I와 you는 모두 아콘치 자신을 지칭한다. 로만 야콥슨이 정의하였듯이 여기서 'I'와 'you'는 수화자와 발화자 사이를 오가는 텅 빈 기호로서의 shifter인 것이다. This나 that같이 지칭하는 대상의 위치에 따라 결정되는 인칭 대명사는 주체와 타자의 규정에 있어서 절대적 의미란 없음을 지적하는 것이다.

아콘치의 작업노트에 의하면 그는 스스로가 타자와의 관계 속에서만 자신을 규정할 수 있다고 고백하고 있다. 그는 또한 자신을 이미지, 혹은 대상으로 전환시키고서 만이 그 자신을 볼 수 있다고 서술하였다. “나는 당신이 나를 보는 것과 같은 방식으로, 당신이 나를 아는 것과 같은 방식으로 나 자신을 보고 싶다.”⁴⁾ 이는 곧 타자와의 관계 속에서만 자아를 규정할 수 있음을 인정하는 발언으로 확고부동한 모더니즘의 선형적 자아관에 정면으로 대치되는 포스트모던적 자아관의 발아를 확인하는 것이다. 크라우스가 설파했듯이 자기 정체성(identity)은 이제 정체확인(identification)으로 대치된다. 주체는 언제나 타자와의 관계속에서 의미를 부여받고 자기정체성은 언제나 내가 아닌 다른 곳에서 찾아지는 것이다.

1970년대의 아콘치가 shifter같은 언어적 의미에서의 주체와 타자의 관계를 보여 주었다면 1990년대에 국제적인 작가로 부상한 모리 마리코의 작업에서는 작가의 신체가 shifter로 기능한다. 아콘치가 스스로에 몰두하며 자기애적 욕망으로 대상화된 자아를 추구했다면, 역시 작가 자신이 주체이자 대상인 비디오와 사진 작업을 보여왔던 모리 마리코는 적극적으로 이상적 타자의 이미지들을 차용해 나아간다. 모리는 3차원 비디오의 설치, 디지털 사진작업, 퍼포먼스 비디오 등을 통해 다양한 문화표상들(마야문명, 이집트, 인도, 중국, 일본 등의 전통문화)과 미래적 사이보그의 세계 등의 모티브를 담아내며 이른바 뉴 에이지 유니버설리즘을

표방한다. 본 논문의 후반부에서는 모리의 비디오 Nirvana와 Kumano 등을 통해 보는 이상적 타자의 이미지와 그 수용을 살펴보고, 동양과 서양이라는 이분법적 대립항에 대한 모리의 전략을 가늠해 보고자 한다.

아시아의 현대미술은 “현대화”라는 의미 속에 함축된 “서구화”라는 고정관념과 “전통”의 무게에 눌리는 이중적 부담을 안고 있다. 서양의 미술사조와 동양의 전통문화는 늘 편하지 못한 동거인처럼 현대라는 시간을 공유해 왔다. 이런 상황에서 아시아의 현대미술은 글로벌리즘과 로컬리즘이라는 이중적 잣대를 쥐게 되었다. 즉 서구의 미술시장에서 통용될 수 있는 글로벌한 동시대성과 지역적 토착성이라는 두개의 공을 재치 있게 번갈아 돌리는 능력이 작가들에게 요구되어 온 것이다. 인터넷과 MTV의 그물망으로 촘촘히 짜여진 21세기에 과연 로컬이란 어떤 의미일까? 모리의 일련의 작업들은 global/local, 동양과 서양이라는 화두를 풀어나가는데 실마리를 제공한다.

모리 마리코는 동시대 일본미술의 국제화에 기여하는 작가군 중 두드러지는 인물이다. 1967년에 태어난 그녀는 분카 패션 학교를 졸업하고 1998년 런던으로 가기 전까지 모델/디자이너/아트 디렉터의 역할을 모두 감당하며 작업을 해왔다. 워트니 미술관의 명망있는 인디펜던트 스터디 프로그램에 선정된 이후 그는 Connectivism (연계성)이라는 테마를 주장해왔다. 이는 일본 불교의 케곤 학파의 지지무게의 설법에서도 중심이 되는 테마이다.⁵⁾

모든 생명체는 그 내적 공간에 있어서 매순간 서로 연결되어 있다. 각자의 수명을 가진 모든 생명체는 우주 외계의 한 일부이다. 새로운 밀레니엄에는 인간 영혼의 힘과 에너지가 세계를 통합하여 어떠한 문화적 경계나 국경이 없는 평화와 하모니를 이뤄낼 것이다.⁶⁾

소니와 닌텐도로 대표되는 포스트모던 일본의 위상을 생각할 때 문화와 국가간의 경계를 넘어선 하모니를 주장하는 모리의 이상향을 다국적 자본주의와 떼어놓고 생각할 수 없을 것이다. 미래적 사이보그의 이미지를 보여주는 작품들, Subway(1994)와 Play with Me (1994), Birth of a Star(1995)에서는 기계라는 완벽한 몸 — 은하철도 999의 예를 생각하라 — 을 가진 타자에 대한 동경과 함께 포스트모던 일본의 단면이 보여진다.

4) Kate Linker, 같은 책 p. 55

5) Christmas Humphrey, *Buddhism: An Introduction and Guide* London: Penguin Books, 1990, p. 17. Lisa Corrin, “Mariko Mori’s Quantum Nirvana” *Mariko Mori* 전시도록 Museum of Contemporary Art in Chicago, 1998 p. 23에서 재인용

6) 모리 마리코, “Artist Statement” XLVII Esposizione Internazionale d’Arte: Future, Present, Past. 전시도록, 베니스, Electa, 1997, p. 424.

Subway는 출근 혹은 퇴근길의 나레이터 모델로 분장한 모리를 보여준다. (도판 3) 그녀는 왼쪽 손목의 단추 (아마도 변신의 기능을 가진)를 누르려는 자세를 취하고 있다. 후기자본주의의 하부구조에서 익명적이고 소모적인 존재로서의 나레이터 모델이 바야흐로 변신을 하려고 하는 순간이다. 변신은 또한 일본의 대중문화에 뿌리 깊은 주역인 망가(만화)나 애니메이션에 빼놓을 수 없는 주제이다. 한편 Play with Me에서는 세일러 문 의 여전사를 닮은 듯한 한 소녀가 지금 막 만화 영화나 게임에서 빠져나온 듯한 모습으로 게임 소프트웨어 가게 앞에서 있다. (도판 4) 주변 인물들과 유리된 채 마치 다른 세계에서 온 것 같은 사이보그 모리는 게임의 플레이 메이트로, 지금 그녀와 게임을 즐길 구매자를 찾고 있다.

이 작품에서 성와 상업주의의 교차는 뚜렷하다. 장 폴 고티에가 디자인한 마돈나의 의상 (뾰족하게 튀어나온 가슴)을 연상시키는 모리의 상의는 제인 폰다를 위한 로저 바덤의 바바렐라적 판타지와 더 일찍이 프리츠 랭 감독의 1926년 영화 메트로폴리스에서 보여진 위협적인 여자 사이보그를 이어준다. 그러나 랭의 사이보그가 가진 유혹적이고 위협스런 성향과는 달리 모리의 사이보그는 순종적이며 친근해 보인다. 스타탄생 같은 TV 프로그램의 가수 지망생을 소재로 한 Birth of a Star 나 차노유(다도)를 선보이는 판촉 도우미로 분장한 Tea Ceremony III(1995)에서도 후기자본주의의 비판은 보이지 않는다. 모리의 관심은 이 세계에 있는 것이 아니라 늘 떠나가려 하는 다른 세계에 있는 것이다.

1996년의 비디오 Miko no Inori의 스틸사진 Last departure에서 우리는 수정구를 들고 있는 외계인의 이미지를 만나게 된다. (도판 5) 이 출발은 이어지는 모리의 Nirvana에서 소원을 이루어 주는 구슬을 들고 있는 키치조텐(풍요의 여신)의 이미지와 오버랩 된다. 뉴욕과 동경의 작업실을 오가며, 모리는 동양과 서양의 다양한 이미지들을 종교적 색채가 가미된 미래적 표현으로 보여주었다. 니르바나 (1996~7)는 그 대표적인 작품이다. 이 7분짜리 3D 설치 비디오에서 모리는 서방정토를 꿈꾸는 불교의 아미타 부처의 현현을 미래주의적 배경으로 재구성하고 있다. (도판 6)

부드러운 신세사이저 음악을 배경으로 8개의 작은 흰 점들이 화면에 나타나고 이내 이 점들은 이스라엘에 있는 사해의 풍경으로 바뀐다. 멀리 보이는 수면 위로 화려하게 장식된 우주선이 막연히 다른 세상의 인물이 도

착했음을 암시한다. 이내 그 안에서 6개의 원구와 하나의 커다란 구가 나오고 이는 커다란 분홍색의 구로, 곧 이어 모리의 이미지로 바뀐다. 분홍색 연꽃잎 위에 서서 6명의 텔레비전 악사들에 둘러싸인 이 인물은 일본 불교에서 풍요와 행운을 나타내는 키치조텐의 이미지이다.⁷⁾

다음 장면에는 모리가 홀로 나타나 화면을 부유하며 연꽃잎을 뿌리고 있다. 3D 안경을 나눠 받은 관객들은 모리가 날리는 꽃잎이 자신을 향해 다가오고 스쳐 지나가는 것을 느낄 수 있다. 음악에 맞춰서 모리는 카미사마 니 아이타이(신이여 당신을 만나고 싶습니다) 혹은 take me to the heaven이라는 영어가사로 노래를 읊조린다. 이어서 모리는 소원을 이루어준다는 구슬을 관객쪽으로 던졌다가 거둬드리는 동작을 하고 공간은 곧 무수히 빛나는 점들로 채워진다. 이 모든 작은 빛들은 이내 빨려 들어가듯 화면으로 돌아가고 마지막으로 관객들은 광대한 우주공간을 암시하는 듯한 작은 빛의 점들로 채워진 화면을 응시하게 된다.

그러나 서방정토교의 도상에 익숙한 관람자는 어리둥절해 할 것이다. 이 세상에 도래하는 것은 키치조텐이 아닌 아미타 부처여야 하기 때문이다. 모리가 남성중심적인 불교의 권위체제에 도전한다고 생각한다면 그것은 지나친 해석일 것이다. 미술수첩에 실린 모리의 인터뷰를 살펴보면 그 배경을 가늠할 수 있다.

나는 야쿠시지 (약수사)에서 키치조텐을 보고 깊은 감명을 받았다. 이런 형상을 지금 시대에 다시 부활시키고 싶었다. 오늘날 우리는 나오미 켈벨같은 슈퍼모델을 이름다움의 상징으로 생각하고 열광한다. 이런 종류의 관심을 나는 보살상에 주고 싶었다.⁸⁾

결국 모리의 키치조텐 이미지의 차용은 그 시각적인 매력에 기인한 것이었다. 공들여 만든 의상과 연금술적인 소품들, 그리고 초현실적인 배경 등이 이 장면의 종교적 테마를 압도하고 있다. 이런 유의 과거와 미래간의 혼성모방은 모리의 다른 작품, 쿠마노(1997~8)에서도 나타난다.

쿠마노는 일본불교의 유명한 사찰이 모여 있는 곳이자 전통신앙인 신도 (Shinto)의 성지가 있는 산간지방이다. 중세 이래로 꾸준히 참배객들이 다녀가는 이 유서 깊은 쿠마노의 숲 속에서 모리는 상상의 사당을 짓고 제례를 올린다. 왼쪽에 보이는 이미지는 여 사제

7) 불교적인 도상의 해석은 보스턴 대학의 일본미술사 교수인 Elizabeth Ten Grotenhuis의 도움으로 이루어 졌다.

8) 모리 마리코 인터뷰, 미술수첩 Vol. 51, no. 775 (1999년 9월), p. 96

(miko)로서의 모리이고 오른쪽은 혼백으로의 모리이다. (도판 7) 뒤쪽에 보이는 푸르스름한 육각형의 서당은 나라의 호류지에 있는 유메도모(꿈의 사당)의 변형이다. 739년에 건축된 유메도모는 쇼토크왕자(574~622 A.D.)가 꿈에 부처를 뵈고 설법을 들었다는 전설에 기초하고 있다. 모리 역시 쇼토크왕자처럼 신령한 혼백의 현현을 기대하고 있는 것일까? 뒷 배경에 씌여진 알 수 없는 글자들은 그 의미에 대한 궁금증을 부채질한다. 그러나 이 글자들은 해독될 수 없는 혼서(spirit writing)이다. 5세기 경 중국에서 기원된 이 해독 불가능한 문자들은 다른 세상의 혼백들(주로 과거의 유명한 문필가나 한 많은 역사적인 인물들의 혼백)에게 사로잡힌, 혹은 신들린 상태의 사람들에 의해 기록된 것으로 저 세상과 이 세상의 커뮤니케이션을 위한 시도라고 알려져 있다. 일본적인, 혹은 아시아적인 문화 전통과 신앙의 주제가 담겨진 듯한 이런 모리의 작품은 실제로 일본에서보다는 서구에서 더 환영받고 있다. 일본의 평론가이자 1997년도 베니스 비엔날레의 일본관 큐레이터였던 난조 후미오는 모리가 이 비엔날레에서 신인상을 수상하자 “일본은 기술지향적이라는 서구의 선입견 내지는 일종의 이국적 취향을 충족시켰던 것”이 모리의 성공의 기반이었다는 다소 냉소적인 평가를 하였다. 반면 뉴욕 타임즈의 기자는 모리를 “천상에서 내려온 듯한 여신이다”라고 표현하는 등 극찬을 아끼지 않았다. 런던에서는 아래와 같은 평이 실렸다.

간단히 말해서 니르바나와 같은 정신을 멍하게 할 정도의 기술적 기교를 어디서건 볼 수 없을 것이다. 키치적인 3D 효과와 디지털 처리된 컴퓨터 그래픽은 너무나 정교하고 매끈하며, 당신에게 최면을 것 듯한 아름다운 색채와 의상, 제스처, 음악 그 어느 하나 놀랍지 않은 것이 없다. 누구도 니르바나를 그저 한번만 보는 이는 없을 것이라 장담한다. 모든 비디오의 하이 캠프와 현란한 외향, 공공연한 장식들을 감안하더라도 이 작품의 아이디어는 심각하고 독창적이라고 확신한다.⁹⁾

그러나 모리의 표피적인 화려함에 대한 비난의 목소리도 있었다. 노만 브라이슨은 모리의 종교적 테마의 위험성을 지적하고 이들이 이미지의 난무와 동시대 대중매체의 지향점에 편승한 자본주의적 나르시시즘의 “마돈나 스타일 자기 신격화”가 아니냐고 꼬집었다.¹⁰⁾

마사오 미요시와 H.D. 하루투니안은 그들의 저서 포

스트모더니즘과 일본에서 근대 일본의 뿌리깊은 “일본 인론”을 분석하면서 이를 서구사화와의 접촉에 대한 일종의 방어기제로서 일본을 “타자의 욕망”으로부터 보호하려는 의도에 기인한다고 해석했다. 그러나 이들에 의하면 이런 차별화야말로 일본이라는 개념을 유일하고 독특하며 불변적인 초역사적 본질로 보는 것이며 다의적인 해석과 의미층을 봉쇄하는 행위이다.¹¹⁾ 서구의 기술과 동양의 예술, 서구의 물질성과 동양의 정신성 등으로 예를 들 수 있는 이런 이분법적인 구분은 근대 식민의 역사를 지배해 온 오리엔탈리즘의 잔재로 문화의 위치를 언제나 먼 과거에 자리매김한다.

전통적인 종교 이미지와 우주시대의 테크놀러지를 한데 모은 모리의 비디오는 위에 열거한 이분법적인 대립쌍들이 교묘히 혼재함을 보여주었다. 먼 문화적 유산이 이미 이색적인 취향이 되어버린 우리시대에 시대적 고증이나 본질주의에 얽매이지 않은 모리의 자유로운 차용은 포스트모던 시대의 메트로폴리스로서의 일본의 한 단면을 드러낸다. 모리의 디지털화된 신체는 사이버 그에서 보살에 이르는 다양한 표상들을 싣고 있는, 그 자체가 하나의 텅빈 shifter로서 가능하며, 서구화된 일본과 동양풍을 추구하는 서구 사이에서 문화적인 코드로 존재한다.

본 논문은 이제까지 1970년대 비토 아콘치의 작품과 1990년대 모리 마리코의 작품을 중심으로 비디오에 있어서의 주체와 타자의 관계를 살펴보았다. 작가의 신체가 주된 대상으로 등장하는 퍼포먼스 비디오에서 자기에의 미학은 아이러니하게도 언제나 타자를 향한 욕망과 맞닿아 있다. 아콘치의 자기몰입이 들어내는 대상화된 주체와 행위주체의 선험적 분리는 결국 타자에 의해 보여지는 자아로서 규정되는 작가의 주체의식을 드러내었다. 포스트모던적 자아관이라고 볼 수 있는 이런 탈 중심적 자아관은 90년대 모리의 작품에서 보다 다층적인 의미를 생산해 낸다. 과거와 미래, 동양과 서양, 인간과 기계 등의 이분법적 경계를 넘나드는 모리의 혼성모방 이미지들은 비디오에서 표현되는 “자기에”가 단순한 나르시스의 몸짓이 아니라 감상자의 주체의식 저변에 존재하는 타자에의 욕망을 드러내는 한 전략적 방식임을 보여준다.

9) Richard Dorment, Daily Telegraph (London) 1998년 7월 10일

10) Norman Bryson, “Cute Futures: Mariko Mori’s Techno-Enlightenment,” Parkett (Winter 98/99), p. 77.

11) “Introduction” *Postmodernism and Japan* Durham: Duke University Press, 1989, p. xvi

참고 문헌

- Narman Bryson, "Cute Futures: Mariko Mori's Techno-Enlightenment," *Parkett*, Winter 1998/99.
- Lisa Corrin, "Mariko Mori's Quantum Nirvana" *Mariko Mori*, Exh. cat. Museum of Contemporary Art in Chicago, Chicago, 1998.
- Masao Miyoshi & H.D. Hartoonian, *Postmodernism and Japan*, Durham: Duke University Press, 1989.
- Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism," *October* no. 1, 1976.
- Jacques Lacan, *The Language of the Self* trans. Anthony Wilden, New York, Delta, 1968.
- Kate Linker, *Vito Acconci*, New York: Rizzoli, 1994
- 모리 마리코 "모리 마리코 인터뷰," *미술수첩* vol. 51, no. 775, 1999.