

재현의 딜레마:

포스트페미니즘세대 중동출신 여성작가들의 젠더 이분법 차용방식 연구*

이혜원 (대진대학교)

I. 들어가서말

II. 페미니즘, 포스트페미니즘 그리고 중동 여성작가

III. 여성과 자연 그리고 중동

IV. 남성과 문화 그리고 중동

V. 나가는 말: 표상의 딜레마



I 들어가는 말

이 논문은 ‘정체성의 정치’가 동시대 미술계의 화두로 떠올랐던 1990년대 초반부터 최근까지 서구 미술계의 주목을 받아온 중동출신의 여성작가 모나 하툼(Mona Hatoum), 쉬린 네샤트(Shirin Neshat), 시갈리트 란다우(Sigalit Landau), 리다 압둘(Lida Abdul)이 중동의 젠더를 표상하는 방식에 관한 연구이다. 이들은 삶의 상당부분을 서구에서 보냈고, 교육의 전부 혹은 일부를 서구에서 받았으며, 직간접적으로 서구 페미니즘 미술의 영향 하에서 작가로 성장했다는 공통점을 가지고 있다. 반면에 국적은 물론 종교와 연령, 성장배경과 정치적 성향에도 차이가 있기 때문에 단지 ‘중동출신의 여성작가’라는 이유로 함께 논의하는 것에 무리가 없는 것은 아니다. 그럼에도 불구하고 이 작가들을 하나의 범주로 논의하는 것이 유효한 것은 개인을 그 고유성이 아니라 지역, 종교, 문화, 피부색으로 범주화하는 관행이 여전히 존재하고, 특정 범주에 속하는 사람이 소수자가 되는 문화와 접하게 될 때 이 관행은 각각의 개인이 일상적으로 대처해야하는 엄중한 현실이 된다는 사실을 부인할 수 없기 때문이다. 그러나 ‘서구에서 활동하는 중동출신의 여성작가’라는 이 특정한 카테고리의 작가들을 함께 논의하는 보다 중요한 이유는 이들의 작업이 다른 문화권의 여성작가들에는 쉽게 발견되지 않는 몇 가지의 중요한 특징을 공유하기 때문이다.

* 이 논문은 2013학년도 대진대학교 학술연구비 지원에 의한 것임.

네샤트와 압둘과 하툼은 자국에서 발생한 전쟁 때문에 각각 초등학교, 고등학교 그리고 20대 초부터 해외에서 살 수밖에 없었고, “어느 문화에도 충실하지 못하고”(네샤트), “언제든 떠나라고 요구받을 수 있는 손님” 상태이며(압둘), “주변적인 입장으로 격화된 아웃사이드, 즉 ‘타자’ 혹은 ‘그들’ 중의 하나”로 살고 있다고(하툼) 말한다.¹ 그럼에도 불구하고 이 작가들은 평상시에는 착용하지 않는 히잡과 차도르를 착용하고 작업에 등장하는 등 출신지역의 정체성을 작업의 전면에 내세우며 서구의 미술계로 진출했다. 이슬람 문화권이 아닌 이스라엘 출신인 란다우 역시 자신의 신체를 이스라엘과 아랍의 경계에 있는 바다, 해변, 호수 등과 병치시키면서 스스로의 신체를 중동분쟁의 상징으로 제시한다. 그리고 네 작가 모두 막연하지만 엄연히 존재하는 외부의 시선, 특히 1990년의 걸프전과 2001년의 9.11 테러 이후 더욱 급격하게 강화된 이슬람의 타자화와 팔레스타인 분쟁의 장기화를 둘러싼 이스라엘의 점진적인 고립에서 기인하는 중동에 대한 서구의 왜곡된 시선에 대응하면서 ‘그들,’ 즉 서구 사회가 가지고 있는 편견과 고정관념을 환기시키는 작업을 해왔다.

특히 이 작가들의 초기 작업은 대부분 18세기 이래로 서구의 문화와 예술이 지속적으로 재생산해온 고정관념적인 중동여성들의 이미지, 즉 지나치게 성적이고, 수동적이며, 억압받는 모습과는 상반되는 여성들을 재현한다. 예를 들어 80년대 중후반에 했던 일련의 퍼포먼스에서 모나 하툼은 테러리스트의 이미지와 처형장으로 끌려가는 인질의 모습을 동시에 연상시키는 검은색 작업복 차림에 검은색 두건으로 머리와 목을 완전히 가려서 앞을 볼 수 없는 상태로 등장한다. 그리고 피 묻은 손으로 칼을 쥐 채 머리에 쓰고 있던 천을 조금씩 찢으면서 남성적인 복장 속에 가려져있던 자신의 눈, 코, 입을 매우 폭력적인 방식으로 드러낸다(도 1). 이보다는 덜 과격하지만, 네샤트 역시 데뷔작인 〈알라의 여인들, 1993-97〉, 즉 작가 자신을 포함한 일군의 이란 여성들이 차도르를 걸치고 손과 발 혹은 얼굴에 페르시아 문자를 각인한 채 총을

1 Shirin Neshat, 2012년 옥스퍼드 대학교, Humanities Lecture (<http://www.youtube.com/watch?v=pySlgzyDvKk>), Lida Abudul 홈페이지에 실린 작가의 작업노트 중에서 인용 (<http://www.lidaabdul.com/statement.htm>) Mona Hatoum, Gamnit Ankori, *Palestinian Art* (London: Reaktion Books, 2006), p. 126에서 재인용.



도 1 모나 하툼, 《불화와 분열의 변주곡》, 1984



도 2 쉬린 네샤트, 《알라의 여인》, 1983

들고 있는 모습을 담은 사진 연작을 “혁명을 위해 투쟁한” 전사로서의 여성과 “신에 대한 사랑을 지키기 위해 자신들의 자유와 물질적인 삶을 희생한 강인한 여성들”을 표현한 것이라고 밝힌다(도 2).² 중동 남성들의 이미지 역시 미디어를 통해 국제적으로 유통되고 있는 잠재적인 테러리스 혹은 여성을 억압하는 남성우월주의자들과는 거리가 먼 방식으로 제시한다.

이 과정에서 네 작가는 1970-80년대서구 페미니즘의 중요한 이슈였던 남성과 여성/문화와 자연이라는 이분법, 다시 말해 여성에 대한 차별의 근원이자 저항의 출발점으로 인식되어온 젠더에 대한 고정관념적인 이분법을 남성이 받고 있는 사회적인 압력과 여성의 강인함을 부각시

키기 위해 차용한다. 그러므로 이 논문은 중동출신의 여성작가들에 대한 기존의 논의들이 간과해온 남성의 이미지를 여성을 재현하는 방식과 연결시키는 동시에 이들이 중동의 젠더를 표상하는 방식을 서구와 중동의 관계라는 정치, 사회, 문화적인 맥락 속에서 논의하고자 한다. 이 과정에서 개인의 정체성을 중동이라는 지역성과 연결시키는 이들의 작업들이 중동의 젠더를 규정하는 서구의 코드들을 해체하는 방식과 그 속에 내제된 딜레마를 분석하고자 한다.

논문의 중심이 되는 네 작가는 앞에서 언급한 것처럼 서구 페미니즘의 영향을 받으며 작가로 성장했고, 작업의 많은 부분이 1970-80년대의 페미니즘 미술과 맞닿아있다. 그러나 이들의 작업을 페미니즘의 관점에만 국한시켜 논의할 수 없는 것은 1980-90년대의 정체성 담론들, 특히 스투어트 홀(Stuart Hall)과 코베나 머서(Kobena Mercer)가 축적해온 연구, 다시 말해 흑인, 아시아인, 아랍인들이 유색인 혹은 아프로-아시안이라는 범주로 함께 묶이는 영

2 Leslie Camhi, "Lifting the Veil: Shirin Neshat uses video and photographs to explore the status of women in Islam," *ARTNews* (February 2000), p. 150.

국사회에서 흑인/작가들이 백인주류 사회에 대처하는 방식에 대한 연구는 중동의 여성작가들이 서구의 미술계에 대처하는 방식을 이해하는데 상당한 도움이 되기 때문이다. 뿐만 아니라 주디스 버틀러(Judith Butler)의 정체성 이론은 작가 개개인이 타문화와의 만남을 통해 자신의 정체성을 새롭게 구축하고, 수행하는 방식을 논의하는데 중요한 도움이 되었다.

II 페미니즘, 포스트페미니즘 그리고 중등 여성작가

중등출신의 여성작가들이 서구 미술계의 주목을 받기 시작한 1990년대는 산디에고 현대미술관의 큐레이터인 토비 캠프스(Toby Kamps)가 “게이, 레즈비언, 여성, 유색인종 등 일군의 참정권이 없는 작가들이 처음으로 미술제도 안으로 편입된 시기”라고 규정했던 것처럼 미술계에서 여성과 소수자들의 가시성이 현저하게 증가된 시기였다.³ 그 이전까지 여성작가의 입지가 어떠한지는 미술계의 성차별에 도전하는 여성작가들의 그룹인 게릴라 걸스(Guerrilla Girls)가 결성된 것이 1985년이었던 사실과 이 그룹이 1989년에 제작한 <여성이 메트로폴리탄 미술관에 들어가려면 누드가 되어야만 하는가?>라는 제목의 포스터가 매우 직접적으로 설명해준다. 메트로폴리탄 미술관의 현대미술 섹션에 있는 작가들 중 5 퍼센트 미만이 여성이지만, 누드작품의 85 퍼센트가 여성이라는 이 포스터의 문구처럼 여성은 여전히 작품의 주체이기 보다는 대상으로 간주되고 있었다. 뿐만 아니라 신디 셔먼 같은 소위 유명 여성작가조차도 “나는 적어도 1990년까지는 돈을 벌지 못했다...그러나 소위 남자화가들은 그렇지 않았다. 그래서 나는 항상 그 사실에 화가 났었다.”라고 말했던 점으로 볼 때 여성의 입지는 미술시장에서도 크게 다르지 않았다.⁴

1990년대로 접어들면서 서구 미술계에서 여성과 비서구권 출신 작가들의 가시성이 종전에 비해 현저하게 증가하고 있었다는 점을 단적으로 보여주는 예는 1993년의 휘트니 비엔날레였다. 이 전시에 참여한 작가 중 여성이 40퍼센트가 넘었고, 작가들의 출신 지역 또한 멕시코, 대만, 베트남, 한국, 바하마,

3 Toby Kamps, *Lateral Thinking: Art of the 1990s* (Museum of Contemporary Art San Diego, 2002), p. 15.

4 신디 셔먼, 고통연의 「포스트 페미니즘, 그때 (1980년대와 지금)」, 『월간미술』, 2012년 8월 호, p. 116에서 재인용.

푸에르토리코, 홍콩, 리베리아 등으로 다양했다.⁵ 미국보다는 변화가 느리고 완만했지만 유럽에서도 비슷한 현상이 일어났고, 카셀 다큐멘타의 경우 1987년에는 약 8퍼센트에 불과했던 여성작가의 비율이 92년에는 16퍼센트, 97년에는 28퍼센트로 증가했다. 뿐만 아니라 전체 참여 작가 중에서 유럽과 북미 출신 작가들의 비중 또한 82년에는 거의 100퍼센트였지만, 87년부터 다소 감소하여 92년과 97년의 전시에서는 약 90퍼센트로 하락했고, 2002년과 2007년에는 각각 76퍼센트와 61퍼센트로 줄어들었다.⁶

이 같은 변화에는 80년대 이래로 계속되어온 페미니즘 진영의 자기-비판과 그에 따른 내적 성숙이 상당부분 기여를 했다. 페미니즘은 포스모더니즘, 후기구조주의, 후기식민주의, 문화이론 등과 결합하면서 백인중산층여성의 담론이라는 한계에서 벗어나 성적, 인종적, 계층적, 문화적, 정치적 소수자의 문제로 그 영역을 확장했을 뿐만 아니라 에코페미니즘, 미디어 페미니즘, 제3세계 페미니즘 등으로 내적인 분화가 가속화되면서 여성담론의 차원을 넘어서 인류 보편의 문제들로 그 관심을 확장했다. 소위 포스트페미니즘으로 지칭되는 이러한 변화는 한편으로는 ‘포스트’가 붙은 모든 담론이 정치적인 행동주의와는 거리를 둔다는 조지나 머레이(Georgina Murray)의 주장처럼 ‘정치적인 것은 개인적인 것’이라는 인식을 확산시키면서 전 세대의 페미니즘이 강조했던 여성들의 연대감을 약화시켰다.⁷ 그러나 다른 한편으로는 인류의 보편적인 문제에 보다 수용적인 태도를 취하는 결과를 가져왔다.

중동출신의 여성작가들이 중동과 서구의 관계라는 보다 폭 넓은 맥락에서 중동의 젠더에 접근한다는 점에서는 페미니즘 진영의 변화를 어느 정도는 수용하고 있다고 볼 수도 있다. 그러나 이들은 문화, 인종, 계층 등에서 발생하는 차이를 강조하면서 여성에 관한 담론은 집단이 아니라 개인에 기반을 두어야 한다는 포스트페미니즘 진영의 입장과 상당한 거리를 유지한다. 이는 무

5 Jerry Saltz, "Jerry Saltz on '93 in Art," *New York Magazine* (February 3, 2013), <http://nymag.com/arts/art/features/jerry-saltz-1993-art/>

6 Chintao Wu, "Biennials without borders?" *New Left Review*, 57 (May/June 2009), pp. 107-115 참고.

7 Georgina Murray, "Agonize, Don't Organize: A Critique of Postfeminism," *Current Sociology* vol. 45 no. 2 (1997), pp. 37-48 참고.

엇보다도 이 작가들의 작업이 중동 내부의 불평등구조보다는 서구와 중동이라는 불평등한 권력구조를 전제로 중동의 젠더에 접근하기 때문으로 보인다. 다시 말해 자신들의 정체성을 중동의 지역성과 연결시키는 이들에게 ‘정치적인 것은 개인적인 것’일 수가 없는 것이다. 그리고 이러한 태도의 상당부분은 조국이 아닌 곳, 그것도 90년대 이후 자신들의 출신문화에 대한 타자화가 가속화되고 있는 서구에서 활동하는 이 작가들이 외부 세계를 상대로 자신들의 문화를 대변하려는 일종의 책임감을 느끼는 것에서 기인한다는 것은 네샤프가 자신을 이란 민족의 목소리를 외부에 전달하는 리포터로 규정하고, 압둘이 서구에서 살면서도 자신은 언제나 아프가니스탄에 관한, 아프가니스탄을 위한 작업을 한다고 말하는 것으로 가늠할 수 있다.

이 여성작가들이 자신들의 정체성을 주장하는 방식과 그것이 향하는 관객



도 3 리다 압둘, <글로벌 포르노>, 2002

이 누구인지를 가장 분명하게 드러내는 작업은 히잡을 쓴 압둘이 한입 가득 물고 있던 꿀을 서서히 뱉어내는 모습을 클로즈업 화면으로 포착한 <글로벌 포르노, 2002>라는 작업이다(도 3). 10살에 아프가니스탄을 떠났고, 삶의 대부분을 미국에서 보낸 압둘은 평소에는 쓰지 않는 히잡을 통해 이슬람이라는 자신의

문화적인 정체성을 주장하는 한편, 영어권에서 흔히 여성을 부르는 호칭으로 사용되는 ‘허니(honey),’ 즉 꿀을 뱉어냄으로써 그 주장이 누구를 향한 것인지를 밝히고 있다. 다시 말해, 영국의 문화이론가 스튜어트 홀이 대중매체가 영국에서 살고 있는 흑인들을 재현하는 방식에 대한 연구에서 언급했던 “백인의 시선”, 즉 “항상 프레임의 바깥에 존재”하지만 “프레임 안의 모든 것을 보고 배치시키는” 서구의 시선을 환기시키고 있다.⁸ 이를 뒷받침하듯, 그녀는 “서구는 세상에서 비극을 재생산하기 위해 무의식적으로 아프간을 필요로 한다. 내 작업이 카불에서 어떻게 받아들여질지 모르겠다. 솔직히 말해 그곳 사

8 Stuart Hall, "The Whites of Their Eyes: Racist Adeologies and the Media," in George Bridges and Rosalind Brunt, eds., *Silver Linings: Some Strategies for the Eighties* (Lawrence & Wishart Ltd, 1987), p. 39.

람들에게는 더 시급한 문제들이 있다.”고 말함으로써 자신의 작업이 아프가니스탄 사람들을 향한 것이 아님을 시사하고 있다.⁹

III 여성과 자연 그리고 중동

이 논문의 중심이 되는 중동작가들은 앞에서 언급한 것처럼 전 세대의 투쟁적인 페미니즘과는 어느 정도의 거리를 유지하고 있다. 그러나 이들의 작업은 1972년에 출판된 인류학자 셰리 오트너(Sherry Ortner)의 「여성과 남성은 자연과 문화의 관계인가?」라는 글이 촉발시킨 ‘여성과 남성’ 대 ‘자연과 문화’의 이분법에 대한 2세대 페미니즘 진영의 중요한 이슈를 중동의 젠더를 규정하는 프레임으로 사용한다.¹⁰ 특히 이들이 여성을 자연 속에 위치시키는 방식은 여성의 사회적 위치에 대한 인식의 틀을 문화인류학적으로 조망하면서 여성과 남성에 대한 이분법적인 논리가 자연과 문화에 대한 이분법적인 사고에 기인하는 것이라는 오트너의 주장에 주목했던 여성대지미술가들의 작업과 맞닿아있다.

여성을 비하는 문화적인 언어와 이미지들이 지속적으로 생산되는 사회에서 단지 사회제도의 변화만을 추구하는 것으로는 여성에 대한 차별을 극복할 수 없기 때문에 “양면공격”, 즉 제도적인 변화와 문화적인 인식의 변화를 동시에 추구해야한다는 오트너의 주장은 여성의 법적, 사회적인 불평등의 개선을 위한 제도적인 변화를 가장 중요한 목표로 설정하고 있었던 페미니즘의 지평을 넓혀주는 것이었고, 향후 페미니즘의 발전에 중요한 기여를 했다. 뿐만 아니라 일부 여성 미술이론가들이 페미니즘 미술의 새로운 지향점을 설정하는데도 결정적인 역할을 했다.¹¹ 당시 영향력 있는 평론가로 활동하고 있었던 루시 리파드(Lucy Lippard)는 “대지는 옛날에도 지금도 빈번하게 여성의 신체로 간주된다... 여성을 자연과 동일시하고 남성을 문화와 동일시하는 것이

9 Renata Caragliano & Stella Cervasio, "Interview with Lida Abdul," in Els van der Plas, Nikos Papastergiadis and Virginia Perez-Ratton eds., *Lida Abdul* (Torino, Italy: Hopefulmonster Editore, 2009), p. 161.

10 Sherry Ortner, "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" *Feminist Studies*, vol. 1 no. 2 (Autumn, 1972), pp. 5-31.

11 Sherry Ortner, 앞의 글, p. 28.

남성-지배적인 사회에서 여성을 열등한 존재로 전락시키는 파괴적인 역할을 해왔다는 것에는 의문의 여지가 없다.”라며 오토너의 주장을 거의 그대로 반복하면서 남성적인 자연관에 대한 저항을 페미니즘 미술의 중요한 목표로 제시했다.¹² 그리고 대지미술의 대표주자인 로버트 스미슨, 마이클 하이저, 크리스토 등의 작업을 남성적/파괴적인 자연관을 드러내는 전형이라고 비판하면서 “점잖은 리처드 롱조차도 들판에 핀 데이지 꽃들을 밟아버리거나 꽃봉오리들을 싹둑 잘라내는 매우 모호한 제스처로 X자를 그렸다.”고 비아냥거렸다.¹³

리파드는 한편으로는 대지미술가들이 과도하게 자연을 훼손하는 것을 비판하면서 다른 한편으로는 자연과의 친밀한 연대감에서 출발하는 아나 멘디에타(Ana Mendieta)와 메리 베스 에델슨(Mary Beth Edelson) 등 여성대지미술가들의 작업을 이에 대한 대안으로 부각시켰다.¹⁴ 당시 페미니즘미술 진영의 주된 관심사는 사회제도의 개선과 성적인 대상으로서의 여성의 이미지에 대한 저항이었기 때문에 도시를 떠나 자연에서 작업을 하는 여성작가들은 상당히 드물었다. 그러나 이 소수의 작가들에 대한 리파드의 집중적인 관심과 지원은 자연과 여성의 관계가 페미니즘 미술진영의 중요한 관심사로 부상하는데 결정적인 역할을 하게 된다. 리파드가 특히 주목했던 여성대지미술가는 멘디

12 Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* (New York: The New Press, 1983), p. 42.

13 Lucy R. Lippard, 앞의 책, p. 52. 당시 남성적인 대지미술을 비판했던 이론가로는 리파드 외에도 Art in America의 편집장이었던 엘리자베스 베이커(Elizabeth C. Baker)와 미술사가 마사 맥윌리엄스 라이트(Martha McWilliams Wright) 등이 있다. 베이커는 대지미술을 “매우 극단적인 형태의 예술적인 개인주의”라고 규정하면서 끊임없이 경관을 변화시키는 것에 완전히 익숙해진 미국인들은 예술가들이 지구의 얼굴에 뭔가를 하는 것에 낯설어하지 않은 것 같다고 비판했다. 그리고 라이트는 조롱하는 듯한 어투로 남성 대지미술가들이 사막이나 조각공원에서 “볼드저와 덤프트럭 옆에 홀로 서서 우주를 향해 주먹을 흔들고 있는” 모습이 상상이 간다고 발언을 했다.

14 남성 대지미술가들의 작업은 실제로 자연 파괴적이었다. 하이저는 (이중부정)을 만들기 위해 포크레인과 폭발물을 동원하여 무려 24만 톤의 흙을 파냄으로써 지형의 변형을 가져오게 만들었고, 스미슨은 <나선형 방파제>와 <아스팔트 런 다운>을 위해 훼손되지 않은 계곡과 호수에 대량의 아스팔트를 쏟아부었다. 그리고 크리스토는 환경보호규정을 준수하겠다고 약속을 한 후에 <달리는 담장>의 설치허가를 받았음에도 불구하고 이를 지키지 않고 엄청난 양의 비닐을 바다 속에 잠겨 함으로써 상당한 논란거리가 되었다. 뿐만 아니라 이들은 자신들의 작업을 환경적인 측면에서 비판하는 것에 매우 방어적으로 대응했다. 하이저는 “현대의 산업이 경관을 재편성한 것에 비하면 내가 한 것은 아무것도 아니다”라고 주장하면서 계속 서부의 훼손되지 않은 땅들을 사들여 작업을 했고, 스미슨은 “생태리는 것이 일종의 종교적, 윤리적 저의를 띠고 있다. 이것은 이제 공인된 종교 같다. 그러나 나는 이것이 상당부분 19세기 청교도적인 관점에 근거한 것이라고 생각한다. 더 이상은 청교도적인 윤리에 자연을 맡길 필요가 없다. 나는 전적으로 예술작품을 만드는 것에만 신경을 쓸 뿐이다.”라며 환경에 대한 배려를 거부했다. Michael Auping, “Earth Art: A Study in Ecological Politics,” in Alan Sonfist ed., *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art* (New York: E. P. Dutton, 1983) 참고.

에타였다. 70년대 후반, 아직 대학원생이었던 멘디에타의 작업을 *Art in America*와 *MS Magazine* 등에 소개했던 리파드는 멘디에타가 뉴욕의 A.I.R Gallery를 중심으로 활동하고 있던 메리 베스 에텔슨, 주디 시카고, 낸시 샤피로 등의 페미니즘 미술가들과 연동하여 활동할 수 있는 발판을 만들어주는 등 그녀의 작업을 전 방위로 지원했다.

중동의 여성작가들이 정확히 어떤 이유로 서구의 페미니즘 진영이 비판의 대상으로 삼았던 남성과 여성/문화와 자연의 이분법이라는 프레임을 통해 중동의 젠더를 바라보는지는 알 수 없지만, 몇 가지의 추측은 가능하다. 우선 이들은 작가로서의 교육의 전부 혹은 일부를 미국이나 유럽에서 받았기 때문에 서구의 페미니즘 미술 담론에 어느 정도는 익숙했을 것이다.¹⁵ 뿐만 아니라 네 작가는 여성대지미술이 미국 미술계의 집중적인 주목을 받았던 약 10년의 일부 혹은 전부를 미국에서 보냈다. 1985년에 멘디에타가 남편이었던 작가 칼 안드레(Carl Andre)와의 언쟁 중 자살인지 타살인지 모를 이유로 자신이 살던 뉴욕의 아파트에서 떨어져 죽은 사건이 있기 전까지 멘디에타를 포함한 여성대지미술가들의 작업에 대한 관심은 페미니즘 미술진영에 국한된 것이었다. 그러나 향후 몇 년간 계속된 안드레의 유죄여부에 대한 재판이 서구 미술계 초유의 관심사로 부상하면서 멘디에타의 작업에 대한 관심도 서구 주류미술계 전체로 확산되었다. 1987년을 시작으로 대규모의 멘디에타 회고전들이 뉴 뮤지엄, 휘트니, 허쉬혼, 드모인, 마이애미 미술관 등에서 계속되었고, 유럽의 각지를 순회하며 열렸던 페미니즘 전시에도 그녀의 작업이 포함되었다.

흔히 ‘대지-신체’로 불리는 멘디에타의 작업에 대한 재평가와 더불어 남성대지미술과는 차별화되는 여성대지미술 전반에 대한 재평가가 이루어지고 있던 시기에 네사트는 당시의 남편이었던 박경과 함께 뉴욕의 스토어프론트(Storefront for Art and Architecture)갤러리를 운영하고 있었고, 압둘은 LA에서 미술학교를 다니고 있었으며, 란다우는 뉴욕의 쿠퍼유니언에 교환학생으로 와있었다. 뿐만 아니라 영국을 기반으로 활동을 하고 있었던 하툼도 전시

15 실제로 압둘과 란다우는 2007년에 부르클린 미술관에서 열린 《글로벌 페미니즘》 전시의 일환으로 진행된 ‘작가와의 대화’에서 페미니즘이 작업의 중요한 기반이었다고 밝힌 바 있다.

와 레지던시 입주 작가로 이 시기의 상당부분을 미국에서 지냈다. 그러나 이들이 다른 어떤 여성대미술가들보다 특히 멘디에타의 작업에 주목했다고 판단되는 것은 이들의 작업은 에텔슨이나 캐롤 슈니만 같은 작가들의 작업에 나타나는 종교의식적인 색채가 없는 반면에 멘디에타의 작업처럼 여성의 신체를 중동이라는 지역성을 구성하는 가장 기본적인 요소인 중동의 자연과 병치시키기 때문이다.

뿐만 아니라 멘디에타가 백인주류의 서구사회에서 활동했던 제3세계 여성작가였다는 점도 네 작가에게는 특별한 의미가 있었을 것이다. 실제로 압둘은 한 인터뷰에서 자신의 초기 작업들이 멘디에타에 대한 “집착”에서 나온 것이라고 밝혔다.¹⁶ 압둘이 ‘집착’이라고 표현한 것이 전혀 이상하지 않을 정도로 두 작가는 서로 다른 문화권 출신임에도 불구하고 매우 유사한 성장과정을 보였다. 멘디에타는 쿠바 혁명으로 인해 12살 때 부모와 헤어져 언니와 함께 미국으로 보내졌고, 압둘은 소련의 아프칸 침공 때문에 10살 때 부모와 헤어져 남동생과 함께 인도로 보내졌다. 그리고 멘디에타는 미국의 한 고아원에서 성장했고, 압둘은 인도의 난민 수용소와 독일 등지에서 성장기를 보낸 후 미국에 정착했다. 다시 말해, 두 작가 모두 일시적일 것이라고 생각했던 피난이 일생의 망명으로 이어졌고, 압둘은 15년 동안, 멘디에타는 20년 동안 조국을 방문할 수 없었다. 그러나 압둘의 작업에 나타나는 멘디에타의 영향은 자신의 신체를 중동 분쟁의 상징으로 설정하는 초기 퍼포먼스 작업들에 간접적으로 나타나는 정도이다.

반면에 다른 작가들은 멘디에타의 영향을 직접적으로 언급한 적은 없지만, 멘디에타의 작업과 훨씬 구체적으로 연결된다. 하툼이 자신의 신체를 일종의 자동동체로 제시했던 80년대의 퍼포먼스 작업들은 멘디에타가 스승이자 연인이었던 한스 브레더(Hans Breder)와 함께 했던 70년대의 퍼포먼스를 연상시킨다. 멘디에타가 브레더의 수염을 잘라서 자신의 얼굴에 붙이는 행위, 다시 말해 여성의 얼굴을 남성의 얼굴과 중첩시키는 행위는 하툼이 남성을 연

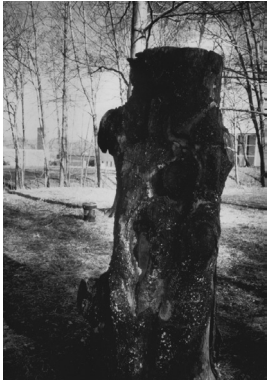
16 Caraglio, 앞의 글, p. 158.



도 4 쉬린 네샤트, 〈투바〉, 2002



도 5 아나멘디에타, 〈생명의나무〉, 1979



도 6 아나멘디에타, 〈목격자〉, 1982

상시키는 복장으로 여성으로서의 자신의 얼굴과 신체를 가리는 행위와 개념적으로 연결된다. 그리고 네샤트는 다른 어떤 작가들보다 더 직접적으로 멘디에타의 작업을 인용하는데 한 예로 〈투바, 2002〉에서 중년 여성이 '투바', 즉 파라다이스에 있다는 나무의 몸통과 일체가 된 채 서 있는 장면은 멘디에타가 전신을 진흙으로 칠한 채 나무의 몸통에 기대고 서있는 〈생명의 나무, 1979〉와 나무에 자신의 신체 외곽선을 새긴 〈목격자, 1982〉라는 작업을 혼성한 것처럼 보인다(도 4-6). 다시 말해, 멘디에타가 선사시대 여신의 모습에서 유래한 것으로 알려진 오르타 자세를 취함으로써 여성과 나무와 신성을 연결시키는 것처럼 네샤트는 코란에 나온다는 신성한 나무와 여성을 병치시키고 있는 것이다.

19세기 유럽의 풍경화와 차도르를 걸친 일군의 여성들을 병치시킴으로써 무슬림 여성들에게 투사된 식민주의적인 시선을 환기시켰던 데뷔시절의 사진 작업에서부터 최근 작업인 〈남자 없는 여자들, 2011〉까지 일관되게 여성을 자연과 병치시키는 작업들을 계속해온 네샤트의 작업에서 여성의 공간은 흔히 바람이 부는 황량한 사막이나 파도가 일렁이는 바다로 설정된다. 드물

게 실내에 위치하는 경우에도 여성은 자신들에게 부과되는 사회적인 규율이 배제된 텅 빈 공간에 놓여있다.¹⁷ 그리고 〈환희, 1999〉에서 검은 차도르를 걸친 채, 춤을 추듯 사막을 가로질러 바다로 달려 나가 조그만 나룻배를 타고 미

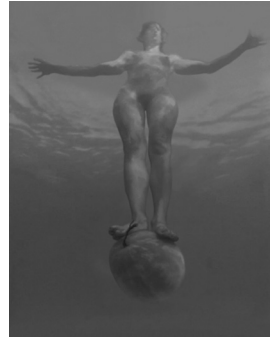
17 Erika Muhammad, "Shooting Star: A Provocative Vision of Muslim Identity," in *MS*. (December 2000/January 2011), p. 81.

래를 예측할 수 없는 모험을 떠나는 일군의 여성들과 아무도 없는 텅 빈 극장에서 괴성과 미성을 종잡을 수 없이 오가면서 자신을 발설하는 <요동치는, 1998>의 여자가수처럼 네샤트의 작업에 등장하는 여성은 규칙과 규율을 거부한다.

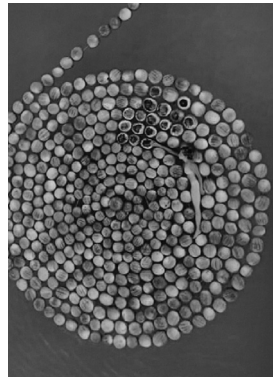
란다우는 멘디에타의 특정작업을 인용하지는 않지만 작가 자신을 포함한 여성의 누드를 자연과 병치시키는 점에서는 이슬람문화권의 작가들보다 더 직접적으로 멘디에타의 작업을 인용한다. 해변에 홀로 서서 철조망으로 만든 홀라후프를 돌리고 있는 <철조망 홀라, 2000>, 생명이 살 수 없다는 사해에 띄워놓은 수박 위에 올라서서 균형을 잡으려고 안간힘을 쓰고 있는 <사해에서 수박 위에 서있기, 2005>, 그리고 수박으로 만든 소용돌이 속에 갇혀 물의 움직임에 몸을 맡기고 있는 <사해, 2004> 등의 작업에서 작가는 언제나 누드로 등장한다(도 7-9). 그러나 멘디에타가 자연을 특정한 장소가 아니라 어디에서나 흔히 볼 수 있는 흙과 물, 풀과 나무가 있는 곳으로 인식하고 있었던 것으로 보여지는 반면에, 란다우 작업에서 자연은 이스라엘과 팔레스타인의 경계가 되는 곳, 다시 말해 특정한 정치, 사회, 문화적인 함의를 내포한 공간이다. 그리고 이 공간에 놓여진 작가의 신체는 흔히 끝이 나지 않을 듯이 되풀이되는 중동의 분쟁을 상징하듯 불안한 회전의 굴레 속에 갇혀있다. 몸의 균형을 잃는 것이 곧 물에 빠지거나 몸에 상처를 낼 수 있는 방식으로 제시된 란다우의 작업들이 암시하는 위험이 작가 개인의 신체에만 적용되지 않음을 말해주듯 란다우의 카메라는 여성의 얼굴을 배제한 채



도 7 시갈리트 란다우, <철조망 홀라>, 2000



도 8 시갈리트 란다우, <사해에서 수박 위에 서있기>, 2005



도 9 시갈리트 란다우, <사해>, 2005

몸만 클로즈업해서 포착하거나 전신을 포착할 경우 원거리에서 찍음으로써 여성의 신체를 익명화한다.

결론적으로 중동의 여성작가들은 서구의 여성대지미술가들과 마찬가지로 여성의 신체를 자연과 연결시킨다. 그러나 서구의 작가들이 남성적인 자연관에 대한 대안으로 ‘어머니-대지’와 고대의 여신 모티브에 주목했던 것과는 달리, 중동 작가들은 자연을 중동이라는 정치, 사회, 문화적인 상징으로 제시한다. 그리고 그와 병치되는 여성들은 수동적이기 보다는 능동적이고, 고통 받는 여성이기보다는 고뇌하는 여성들이며, 안주하기보다는 떠나고, 평화롭기 보다는 불안하기를 자처하는 듯한 여성들이다. 여성이 남성보다 더 억압받고 있다는 페미니즘의 기본적인 전제를 부정하는 듯한 이 작가들의 작업은 네 샤프트가 “여성에 대한 연구를 통해서 한 문화의 심장 즉 진실에 도달”할 수 있다고 말하면서도 자신은 페미니스트가 아니라고 주장할 수밖에 없는 이유를 어느 정도 설명해준다.¹⁸ 뿐만 아니라 여성을 사회적인 억압의 희생자로 전제하지 않는 것은 곧 남성을 기득권자 혹은 권력자로 규정하지 않는 것을 의미하는 것으로 이 작가들이 중동의 남성을 어떤 방식으로 표상할지를 어느 정도 예고하고 있다.

M 남성과 문화 그리고 중동

서구 여성대지미술가들의 작업이 거의 예외 없이 여성을 주제로 했던 것과는



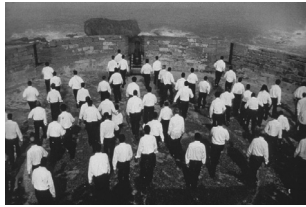
도 10 모나 히툼, 〈그들과 우리...그리고 다른 분열들〉, 1984

달리, 중동 여성작가들의 작업에서 남성은 매우 중요한 비중을 차지한다. 네 샤프트와 란다우는 하나의 주제를 남성과 여성 버전으로 만들거나 남녀를 쌍으로 병치시키는 작업들을 통해 남성과 여성을 연결시키는 동시에 차별화하고, 압둘은 2005년을 기점으로 자신의 신체를 이

18 Erika Muhammad, 앞의 글, p. 8.



도11 쉬린 네사트, <환희>, 1999

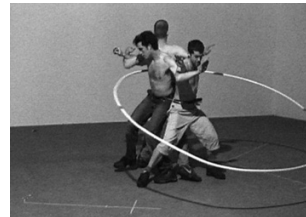


도12 쉬린 네사트, <환희>, 1999

용한 퍼포먼스 작업에서 남성을 주제로 한 작업으로 전환했으며, 하툼은 퍼포먼스에서 오브제적인 설치작업으로 전환하기 전까지의 많은 작업들에서 남성을 혼성된 모습으로 등장했다(도 10).

이들의 작업에서 남성은 흔히 폐쇄성을 암시하는 구축된 공간, 즉 문명의 공간에 위치한다. 예를 들어 <환희, 1999>에서 여성은 황량한 사막과 망망대해라는 개방된 공간과 병치된 반면에 남성은 요새라는 방어적인 공간에 위치한다(도 11, 12). 세 남자가 거대한

홀라후프 하나를 함께 돌리고 있는 모습을 담은 란다우의 <세 남자의 홀라>의 배경은 아무런 장식이 없는 텅 빈 실내공간이다. <아즈켈론, 2011>처럼 남성들을 실외의 공간에 배치하는 경우에도 란다우는 거의 모든 맥락이 배제된 제한적인 프레임으로 포착한다(도 13, 14). 이러한 공간들이 암시하는 것처럼 중동 작가들의 작업에 등장하는 남성은 흔히 네사트의 <요동치는, 1998>의 남자 가수처럼 규율, 전통, 혹은 타인의 시선에 갇혀있다. 남녀 가수를 두 개의 마주보는 스크린에 분리하여 배치한 이 영상작업에서 남자가수는 자신을 바라보고 있는 한 무리의 남성 관객과 그를 향하고 있는 카메라의 시선 사이에서 신을 향한 열렬한 사랑을 표현하는 이란의 전통적인 노래를 열창한다(도 15). 그리고 관객을 향해 정중하게 답례인사를 하고, 관객들의 열렬한 갈채를 받는다. 그러나 그는 자신을 향한 갈채가 가라앉을 무렵에 시작되는 여자가수의 노래, 즉 일정한 규칙이 없이 다양한 음역을 오가면서 마



도 13 시갈리트 란다우, <세 남자의 홀라>, 1999



도 14 시갈리트 란다우, <아즈켈론>, 2011



도 15 쉬린 네샤트, 〈오동치는〉, 1998

음껏 부르는 노래를 들으면서 당혹감을 감추지 못한다. “무슬림 남성들은 사회적 규칙에 더 순응하는 경향이 있다. 자신들에게 가해진 제약들이 덜 가혹하기 때문이다.”라는 네샤트의 말을 입증하듯, 그는 모든 규칙을 파괴하며 자신의 스타일을 개척하는 여자 가수의 모습

에 감정적인 동요를 일으키고 있는 것이다.¹⁹

뿐만 아니라 중동여성작가들의 작업에 등장하는 남성들은 모험하기 보다는 안주하는 남성 혹은 철저히 타인에 의해 좌우되는 남성들이다. 점령인지 도피인지 모호하게 묘사로 달려 들어간 〈환희〉의 남성들은 맞은 편 화면에서 조각배를 타고 거친 바다로 떠나는 여성들을 그저 바라보기만 하면서 묘사에 머물러있다. 그리고 이들의 선택은 여성보다는 다른 남성들에 좌우된다. 〈세 남자의 홀라〉의 남자들이 직경 3미터의 후프를 떨어뜨리지 않기 위해서는 서로의 움직임에 적절하게 반응해야한다. 다시 말해, 남성의 신체는 철저히 타인에 의해 좌우되는 신체로 제시된 것이다. 그러나 이와는 대조적으로 이 작업의 여성 버전인 〈철조망 홀라〉는 아무도 없는 해안에 홀로 서서 철조망으로 만든 후프를 돌리고 있는 작가, 즉 여성의 몸은 비록 고통을 암시하고는 있지만, 최소한 다른 누군가에 의해 좌우되는 몸이 아니라 그 운명이 스스로의 움직임에 의해 좌우되는 독립된 몸인 것이다.

게다가 중동의 남성들은 흔히 아무런 결과로 이어지지 않는 무모한 노동이나 놀이에 열중하고 있다. 빈 모래바닥을 향해있는 카메라의 프레임 속으로 세 남자가 걸어 들어와 한 지점에 모이는 것으로 시작되는 〈아즈켈론〉에서 남자들은 동시에 몸을 굽혀 칼로 자신의 영역을 표시하는 선을 그은 후, 차례로 돌아가면서 칼을 던지고 그것이 꽂힌 지점을 기준으로 새로운 선을 긋고, 이전에 그었던 선을 지우는 놀이를 반복한다. 〈세 남자의 홀라〉에서는 단지 후프

19 Camhi, 앞의 글, p.151.

하나를 계속 돌리기 위해서 혼신의 힘을 다하고 있으며, 압들의 <깨어나면서 우리가 본 것들 2006>과 <비행기, 2008>라는 작업에서는 일군의 성인 남들과 비슷한 숫자의 소녀들이 각각 폭격으로 파괴되어 뼈대만 남아있는 석조 건물과 추락한지 오래된 러시아의 군용비행기에 줄을 묶어서 끌어당기며 일으켜 세우려고 애를 쓰고 있다. 그러나 건물도 비행기도 전혀 움직일 기미가 없다.

2005년 이후 남성을 주제로 한 작업에 몰두해온 압들은 남성을 거의 예외 없이 무너진 건물, 파손된 문화재, 혹은 추락한 비행기가 있는 공간, 다시 말해 인간에 의해 파괴된 문명의 흔적과 병치시키면서 다른 어떤 작가보다도 피해자로서의 남성을 부각시킨다. 사운드를 완전히 배제함으로써 전쟁이 진행



도 16 리다 압들, <화이트 하우스, 2005>

되고 있는 도시인 카불을 일종의 초현실적인 공간으로 제시하는 <화이트 하우스, 2005>에서 압들은 정확함을 의미하는 흰색으로 파괴된 건물의 잔재에 페인트칠을 하고 있다(도 16). 그리고 영상이 거의 끝나갈 무렵에 그녀가 칠해

놓은 페허 더미 위로 걸어 들어오는 한 남자의 등에도 페인트를 칠하기 시작한다. 남성을 페허의 일부로 규정하는 이 상징적인 행위는 아프가니스탄 여성의 인권에 대한 서구 언론의 관심을 비웃기라도 하듯 여성보다 남성을 전쟁의 더 직접적인 피해자로 제시한다. 게다가 ‘백악관’으로 해석될 수 있는 작업의 제목을 통해 이 남성을 피해자로 만든 가해자가 누구인지를 암시하고 있다.

이처럼 중동여성 작가들의 작업에 나타난 남성들은 흔히 아무런 결과로 이어지지 않는 노동과 놀이에 빠져있으며, 개인이기 보다는 집단으로 존재하며, 폐쇄된 공간에 갇혀있다. 이들은 공격적이기 보다는 수동적이고, 가해자이기 보다는 피해자로 제시된다. 그리고 여성을 억압하기보다는 여성들의 돌발적인 행동에 당황하고, 모험을 떠나는 여성을 바라보며 자신의 자리에 안주하는 남성들이다. 남성이 받고 있는 사회적인 받고 있는 사회적인 규율과 전통, 혹은 믿음에 의한 압박을 시사하는 이 일련의 작업들은 여성과 자연이

라는 이분법의 이면, 즉 남성과 문화에 대한 이분법을 저항의 대상이 아니라 남성을 바라보는 프레임으로 사용하면서 남성이 받고 있는 사회적인 억압을 부각시킨다. 그리고 이것이 중동남성들에게 투사되는 부정적인 시선, 다시 말해 서구를 중심으로 전 지구적으로 확산되고 있는 테러리스트 혹은 남성우월주의자의 이미지와는 상반되는 이미지의 구축을 위한 하나의 전략이라는 점을 이해하기는 그리 어렵지 않다.

V 나가는 말: 표상의 딜레마

지금까지 논의한 작가들은 자연과 문화에 대한 이분법적인 사고를 여성에 대한 차별의 근원으로 규정했던 2세대 페미니즘 담론과 이를 작업으로 실천했던 일부 여성대지미술가들의 작업을 인용하면서 여성의 자기-결정력과 이에 따르는 존재론적인 갈등을 부각시키는 동시에 남성과 문화의 병치를 통해 남성에게 부과되는 사회적인 억압을 강조한다. 이처럼 강한 여성과 억압받는 남성의 이미지를 지속적으로 재생산하는 것은 한편으로는 중동을 바라보는 왜곡된 시선에 저항하는 전략으로는 유효해보인다. 그러나 다른 한편으로 이 여성작가들이 중동의 젠더를 표상하는 방식에는 이집트 출신의 여성학자인 레일라 아흐메드(Leila Ahmed)가 지적했던 딜레마가 내재되어 있다.

1980년에 미국에서 열린 한 페미니즘 학회에 참석했던 아흐메드는 이슬람권의 여성 학자들이 중동여성들의 현실을 있는 그대로가 아니라 지나치게 긍정적으로 논의하는 것에 반감을 표시했었다. 그러나 그녀는 미국으로 이주하여 살게 된 직후, 당시 중동의 여성 학자들이 왜 그런 입장을 취했었는지를 완벽하게 이해할 수 있다고 밝힌 적이 있다.²⁰ 그녀는 여성의 사회적인 지위는 거의 모든 문화권에서 남성보다 낮는데 왜 유독 이슬람만이 여성을 억압하는 것처럼 이야기하는지 반문하면서 히잡의 착용을 반대하는 서명운동을 벌렸던 서구 여성주의자들을 겨냥하듯 중동에서 쓰는 베일은 사실 고대 기독교 문화에서 온 것이고, 이슬람문화에서는 여성뿐만 아니라 남성도 머리를 가리

20 Leila Ahmed, "Western Ethnocentrism and Perceptions of the Harem," *Feminist Studies* 8, no. 3 (Fall 1982), pp. 521-534 참고.

는 것이 오랜 관습이라며, 서구에서 중동여성의 인권을 문제 삼는 것이 진정으로 여성의 인권을 위한 것인지 의문이라고 밝혔다.²¹ 한 여성학자의 이 같은 태도 변화는 중동의 현실에 비판적으로 접근하는 것은 서구의 고정관념을 더욱 강화시키는 위험을 초래하기 쉽고, 반대로 긍정적인 이미지를 부각시키는 것은 중동의 현실을 지나치게 피상적이고 제한적으로 접근하는 한계에 머물 수밖에 없는 것임을 말해주고 있다.

이러한 딜레마는 코비나 머서가 지적한 “재현의 부담” 다시 말해 “문화생산의 제도적 공간의 변방에 위치하는 작가들”은 흔히 개인이기 보다는 출신 문화나 인종 공동체의 대변자 역할을 해야 한다는 압박을 받는다는 주장과 맞닿아 있다.²² 머서는 이러한 압박감이 한꺼번에 너무 많은 이야기를 하려는 작가 자신의 욕구와 그의 작업을 평가하고, 유통시키는 미술계의 기대 그리고 그가 속해있는 공동체의 구성원들이 가지고 있는 기대 등이 복잡하게 얽힌 일종의 도덕적인 의무감이라고 설명한다. 이 ‘도덕적인 의무감’이 중동작가들이 서구에서 활동하면서 느꼈을 심리적인 부담감과 다르지 않을 것이라고 판단되는 것은 이 작가들이 지나칠 정도로 중동에 대한 고정관념과 상반되는 이미지의 생산에 집중하기 때문이다.

망명자들의 심리상태에 대한 리처드 노블(Richard Noble)의 설명은 이 여성작가들이 서구에서 활동하면서 겪었을 심리적인 부담감 어떤 것인지, 그리고 이들이 중동의 젠더에 관한 다양한 시선을 배제한 채 모든 것을 지나치게 단순화시키는 위험까지 감수하면서 ‘우리’가 아니라 ‘그들’이 이해할 수 있는 방식으로 자신들의 젠더를 표상하려는 고단한 노력을 계속하는 이유가 무엇인지를 가늠하는데는 어느 정도 도움이 된다.

망명은 복잡한 문화적 위치이다. 정체성의 측면에서 볼 때, 그것은 과거와 현재 사이, 즉 위안이 되는 고향에 대한 기억들과 익숙하지 않은 새로운 곳에서 자신을 재창조하는 엄중한 필요성 사이 그리고 회귀에 대한 갈망과 새로운

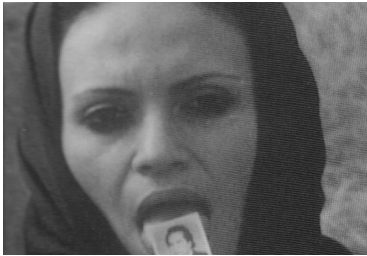
21 Leila Ahmed, ABC라디오, December 7, 2006, 12:00PM, Krista Tippet과의 인터뷰 참고.

22 Kobena Mercer, "Black Art and the Burden of Representation," *Third Text* vol. 4 no. 10 (1990), pp. 61-78.

사회에서 인정을 받으려는 욕망 사이의 지속적인 협상의 공간이다.²³

압둘이 카메라를 향해서 입에 물고 있던 삼촌의 사진을 뺀어내고 있는 모습을 담은 〈흑백의 바퀴, 2001〉는 무언가에 대한 거부감을 가장 원시적으로 표현하는 신체언어인 ‘뺀어내기’를 통해 노블이 말하는 상반된 욕망이 혼재된 심리상태를 매우 직접적으로 드러낸다. 다시 말해, 그녀는 히잡이라는 상징을 통해 한편으로는 이슬람이라는 자신의 문화적인 기원에 대한 애착을 드러내고 있지만, 다른 한편으로는 아프가니스탄에서 정치적인 이유로 탄압을 받았던 삼촌의 사진이 상징하는 조국의 역사 혹은 전쟁과 이주와 망명으로 점철된 가족사에 대한 부담을 ‘뺀어내고’ 있는 것이다(도 17).

그러나 〈흑백의 바퀴〉를 포함한 압둘의 초기 작업에서 쉽게 볼 수 있는 ‘지속적인 협상의 공간’으로서의 정체성에 대한 갈등의 흔적은 그녀가 아프가니스탄에서 촬영한 〈화이트 하우스〉와 그 이후의 작업들에는 나타나지 않는다. 다시 말해, 2000년대 중반 이후, 압둘은 스스로가 밝힌 것처럼, 아프가니스탄에 대한, 아프가니스탄을 위한 작업만을 하고 있다. 마찬가지로 다른 작가들도 다양한 기회를 통해 자신들의 작업이 외부에 자신들의 문화를 알리는 도구이자 서구의 고정관념에 저항하는 무기라고 밝혀왔고, 이 논문 역시 어느 정도



도 17 리다 압둘, 〈흑백의 바퀴〉, 2001

는 이에 대한 동의를 전제로 네 명의 여성작가가 중동의 젠더를 표상하는 방식을 논의해왔다. 그럼에도 불구하고 서구와 중동의 불평등한 관계라는 틀 속에서 중동의 젠더를 바라보는 이 작가들의 작업을 단지 서구의 시선에 대한 대응의 전략이라는 해석

으로만 결론지을 수가 없다. 이는 불평등 구조로 연결되어 있는 사람들 사이의 권력구조를 규정하는 방식에 대한 버틀러의 논의에서 이들의 작업에 대한 또 다른 해석의 가능성을 찾을 수 있기 때문이다. 버틀러는 ‘노예와 주인’ 사

23 Richard Noble, "Mona Hatoum: A Living Between," *Parachute* vol. 108, p. 178.

이에 작동하는 권력구조에 대한 헤겔의 논의를 지배자와 피지배자에 국한시키지 않고, 주류와 비주류/소수자 사이에 작동하는 권력을 이해하는 근간으로 삼으면서, 권력은 “처음에는 주체에게 가해져서 그 주체를 복종으로 이끄는 외적인 압력”으로 보이지만, 결국 “그 주체의 자기-정체성을 구축하는 심리적인 양상을 띤다.”고 주장한다.²⁴ 즉 중동여성작가들이 중동의 젠더를 표상하는 방식이 자신들에게 투사된 시선을 자신을 바라보는 내면의 시선으로 환원시키는데 따르는 결과물일 수도 있음을 시사한다.

버틀러의 논지는 백인주류의 시선이 거의 의식하지 못할 정도로 자연스럽고, 보이지 않게 작동하지만, 결국은 모든 것을 결정하는 권력이며, 흑인들 스스로가 자신들을 타자로 인식하게 만든다는 스튜어트 홀의 주장과 맥락을 같이한다.²⁵ 다시 말해, 한 개인의 정체성은 홀이 규정하는 것처럼, 특정 문화와 역사 혹은 상황 속에서 타인에 의해 “위치가 결정되는 다양한 방식들에 붙여지는 이름들”인 동시에 스스로가 자신의 위치를 결정하는 방식들을 지칭하는 이름이다.²⁶ 그리고 중동 여성작가들이 중동의 젠더를 규정하는 방식 역시 잠정적으로 그 다양한 이름들 중의 하나를 선택한 것이며, 개인의 정체성은 고정된 것이 아니라 타인의 시선을 전제로 구축되는 상황적인 것이고, 특정문화의 집단적인 정체성으로부터 자유롭기 힘든 것이며, 나와 타인 혹은 우리와 그들의 시선 사이에서 작동되는 수행적인 것임을 보여주고 있다.

24 Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1997), p. 3.

25 Hall, 앞의 글, p. 39.

26 Stuart Hall, "Cultural Identity and Cinematic Representation," *Framework* 36, 1989, pp. 68-81. Valentina Vitali, "Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat," *Women: a Cultural Review* vol. 15, no. 1 (2004), p. 10에서 재인용.

주제어 Key Words

젠더(Gender), 중동(Middle East), 페미니즘(Feminism), 포스트 페미니즘(Post-feminism), 정체성 정치(Identity Politics), 모나 하툼(Mona Hatoum), 쉬린 네샤트(Shirin Neshat), 리다 압둘(Lida Abdul), 시갈리트 란다우(Sigalit Landau), 미디어 아트(Media Art)

투고일: 2013. 3. 27 심사완료일: 2013. 4. 28 게재확정일: 2013. 4. 28

참고문헌 Bibliography

Ahmed, Leila. "Western Ethnocentrism and Perceptions of the Harem." *Feminist Studies* vol. 8 no. 3 (Fall, 1982), pp. 521-534.

Ankori, Gannit. "Mona Hatoum: Nomadic Bodies, Exile Space." in *Palestinian Art*. London: Reaktion Books LTD., 2006.

Butler, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

Danto, Arthur C. *Shirin Neshat*. New York: Rizzoli, 2010.

Golley, Nawar Al-Hassan. "Is feminism relevant to Arab women?" *Third World Quarterly*, vol 25, no. 3 (2004), pp. 521-536.

Hall, Stuart. "The Whites of Their Eyes: Racist Adeologies and the Media." in George Bridges and Rosalind Brunt. eds., *Silver Linings: Some Strategies for the Eighties*. London:Lawrence & Wishart Ltd., 1987.

_____. "Cultural Identity and Cinematic Representation." *Framework* vol. 36 (1989), pp. 68-81.

Hatoum, Mona. *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land* (essay by Edward W. Said and Sheena Wagstaff), London: Tate Gallery Publishing Ltd., 1999.

Kamps, Toby. "Lateral Thinking: Art of the 1990s." in *Lateral Thinking: Art of the 1990s*. Museum of Contemporary Art San Diego, 2002.

Lippard, Lucy R. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: The New Press, 1983.

Mercer, Kobena. "Black Art and the Burden of Representation." *Third Text* vol. 4 no. 10 (1990), pp. 61-78.

Murray, Georgina. "Agonize, Don't Organize: A Critique of Postfeminism." *Current Sociology* vol. 45 no. 2 (1997), pp. 37-48.

Noble, Richard. "Mona Hatoum: A Living Between." *Parachute* no. 108 (2002), pp. 178-191.

Ortner, Sherry. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" *Feminist Studies* vol. 1 no. 2 (Autumn, 1972), pp. 5-31.

Sonfist, Alan. ed. *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*. New York: E. P. Dutton, 1883.

Van der Plas, Els, Nikos Papastergiadis and Virginia Perez-Ratton, eds. *Lida Abdul*. Torino, Italy: Hopefulmonster Editore, 2009.

Viso, Olga M. *Ana Mendieta: Earth Body Sculpture and Performance, 1972-1985*. Ostfildem-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2004.

Wu, Chintao. "Biennials without borders?" *New Left Review*, 57 (May/June 2009) pp. 107-115.

Abstract

The Dilemma of Representation: Appropriation of Gender Dichotomy by Women Artists from the Middle East

Lee, Hyewon (Daejin University)

This study explores gender images represented in the works of women artists from the Middle East, where male chauvinism is recognized to be more predominant than elsewhere. The artists included in this study such as Mona Hatoum, Shirin Neshat, Lida Abdul and Sigalit Landau are Post-Feminist generation of artists who were born in the Middle East but spent significant amount of time in the West. In addition, they were trained as artists under the influences of the Western Feminist Art.

This particular group of female artists pays much attention to the ontological question of their identities rather than male/female inequality, and each artist represents men and women in the ways that can hardly be found in the works by women artists in the West. These artists not only connect gender identities to the socio-political geography of the Middle East but also deconstruct Western stereotypes of men and women from Arab world. The paper focuses on the way these women artists incorporate male/female vs. culture/nature dichotomies into their works to subvert the premises on which Western Feminism has been based and not only to cast light on women's freedom and their ontological conflicts but also to emphasize social suppression inflicted upon men. In such process, these artists resist stereotypical images of Middle Eastern men and women widely circulated in the mainstream media of the West.