

페미닌 보이스: 여성 퍼포먼스 아트에서 목소리의 수행성과 젠더 롤 해체하기*

김 경 화

(한양대학교 연구부교수)

I. 들어가는 글

예술가의 행위와 수행성이 강조되는 퍼포먼스 아트(performance art)는 기존의 예술 관행이나 예술 작품의 고정된 가치에 도전하거나 예술가 스스로가 경험한 삶과 정체성의 문제에 답하는 경우가 많다. 예술가의 몸과 그로부터 수행되는 행위가 중요한 표현 언어인 퍼포먼스 아트에서 예술가는 때로는 자신의 정체성이 새겨진 몸을 드러내며, 때로는 육체로부터 생성되는 목소리를 이용하여 당연하게 여기던 사회 문제나 문화 질서, 관습적 가치들에 질문을 던진다. 이러한 활동은 자연스럽게 우리 사회와 문화 속에 뿌리 깊게 자리한 젠더 통념들을 비판적으로 드러내기도 한다.

독립성과 자율성이 보장된다고 여겨지는 예술 영역의 여러 관행들은 사회와 문화로부터 분리되기 어렵다. 예술 창작과 문화적 실천 사이에 내재한 수많은 카테고리들이 고정된 존재의 카테고리이기보다는 사회 담론과 의식, 문화 활동 안에서 끊임없이 생산, 재생산되며 반복적으로 수행되기 때문이다. 이 연구가 주목하는 소리와 젠더의 문제도 그렇다. 음악 창작과 연주, 연행 등에서 오

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2019S1A5C2A02082990).

랫동안 관행적으로 지속되어 온 성역할이나 표현 방식, 심지어 객관적이고 가치중립적이라 여겨지는 소리의 개념들조차도 사회 문화적 담론 안에서 구성되고 수행되어 온 것일 수 있다.

이러한 생각은 전통적으로 음악 창작과 연주 관행에 부여된 젠더 스테레오타입이나 육체성과 결부된 목소리의 특성을 남녀의 성차로 파악하려는 태도, 문화적 발언권을 갖는 주체와 주체의 목소리를 수행하는 대상을 성역할로서 구분해 온 관습이 실은 오랜 역사와 사회, 문화적 규범 안에서 형성된 젠더 통념에 의해 수행되고 재생산된 것임을 깨닫게 한다. 실제로 음악 창작과 연주는 오랜 음악 문화 전통 안에서 이분법의 젠더 카테고리에서 남성과 여성의 영역으로 철저하게 분리되어 왔다. 전통적으로 여성은 음악 창작의 주체자이기보다는 수행의 역할을 하는 존재로 여겨졌다. 무대 위에서 노래하고, 음악을 연주하는 행위는 육체성을 디스플레이하는, 여성의 영역으로 오랫동안 간주되었던 것이다. 이러한 관행은 시대를 거듭하여 반복적으로 되풀이되면서 뿌리 깊은 문화 통념으로 자리하게 된다.

이 연구는 음악이 구현하는 소리와 음악 창작과 연주, 예술 행위 등에 새겨진 젠더의 문제가 어떻게 드러나는지, 때로는 그것이 어떠한 방식으로 해체되는지에 대한 관심에서 시작되었다. 이러한 관심은 20세기 후반 새롭게 부상한 여성 퍼포먼스 아트에 주목하게 하였다. 퍼포먼스 아트가 새로운 예술 창작 영역으로 부상하던 시기, 이 영역을 주도하던 예술 창작자들은 대다수가 여성이었다. 남성 중심의 서양 문화 속에서 여성이 무대 위에서 수행해 온 고정된 젠더 역할을 고려했을 때 예술가 자신을 재현하는 퍼포먼스 아트의 특성은 자연스럽게 여성과 연결되기 쉬웠을 것이다. 한편 여성이 창작의 주체로 독립하기 어려웠던 문화적 환경 속에서 새롭게 부상한 퍼포먼스 아트는 여성 예술가들에게 창작자로서 그들 자신의 목소리를 내며 고유의 예술 세계를 창조할 수 있는 새로운 기회를 제공했을 것이다. 이러한 맥락에서 현대 퍼포먼스 아트는 여성의 접근성이 높은 분야로 자리매김하게 되었다.

그러나 퍼포먼스 아트에서 여성은 단순히 누군가가 창작한 예술 작품을 디스플레이하거나 수행하기보다는 자신의 몸과 목소리를 재료로 사용하여 예술 창작 활동을 펼치는 창작자로서 존재한다. 퍼포먼스 아트에서 여성 예술가들은 무대 위에서 자신을 재현함으로써 그들에게 부여된 젠더 통념과 역할에 문

제를 제기한다. 이 연구는 여성 퍼포먼스 아트에서 여성 퍼포머에게 주어진 젠더 롤, 혹은 젠더 관념이 어떻게 해체되는지 살펴보는 것을 목표로 한다. 이 문제를 고찰하기 위해 여성 퍼포먼스 예술가가 예술 창작의 재료로서 자신의 몸과 목소리를 사용하는 방식에 주목한다.

이 연구는 먼저 퍼포먼스 아트에 대한 전반적인 이해와 퍼포먼스 아트에 여성 예술가에 의해 주도되는 현상을 관찰하여 그 안에 내재된 젠더 문제를 파악한다. 다음으로 인간의 육체성과 깊이 결부된 요소로서 목소리(voice)에 주목한다. 목소리는 몸을 통해 만들어내는 소리로서 물질적 특성을 갖기도 하지만 특정 정체성을 드러내는 시그널이자 강력한 메타포이기도 하다. 특히 여성의 목소리는 서구의 지배적인 문화 담론 안에서, 권위적이고 의미화된 목소리의 반대편에 서는 육체적이고 물질적인 소리로서 인식되어 왔다. 이러한 맥락에서 이 연구는 여성의 목소리에 대한 인식이 서구 문화 담론 안에서 어떻게 형성되고 재생산되어 왔는지 검토한다. 마지막으로 독특한 보컬 사운드를 매개로 고유의 예술 세계를 구축한 메리디스 몽크(Meredith Monk, 1942-)와 로리 앤더슨(Laurie Anderson, 1947-)의 퍼포먼스를 분석하여 이들이 자신의 목소리를 통해 만들어내는 독특한 현상을 이해한다. 더불어 발화된, 혹은 노래 불린 목소리의 표현적 개념을 넘어 발언권을 가지고 자신을 드러내는 ‘목소리 내기’(voicing)의 수행적인 의미를 함께 고찰한다.

II. 본문

1. 퍼포먼스 아트

퍼포먼스 아트는 1960년대 이후 서구 예술문화계의 각 분야에서 ‘퍼포먼스’가 강조되는 수행적 전환이 일어나면서 부상한 예술 영역이다.¹⁾ 퍼포먼스 아트에

1) 퍼포먼스 아트는 ‘행위 예술’로 번역되지만 시각예술 분야의 ‘action art’ 또한 ‘행위 예술’로 번역되어 국내에서는 이 두 개념어가 혼용되는 경향이 있다. 시각예술에서 일반적으로 ‘action art’는 ‘액션 페인팅’(action painting)을 의미한다. 물론 퍼포먼스 아트나 액션 아트, 액션 페인팅 등은 모두 현대 예술에서 행위와 퍼포먼스를 강조하고, 고정된 작품을 공연의 성격으로 전환한다는 공통의 가치를 추구하기 때문에 이들을 명확히 분리해 내기 어려울 수 있다. 그러나 본 연구는

서 예술 창조는 예술가 자신, 혹은 그 외의 예술 참여자가 수행하는 행위(action)를 통해 이루어지며 주로 라이브로 진행된다. 과거 예술 작품의 고정적이고 관조적인 특성에서 벗어나 시간, 공간, 소리, 그리고 퍼포먼스 하는 예술가의 육체, 예술가의 현전 등을 통해 현장성과 행위성, 수행성이 강조되는 것이 특징이다. 퍼포먼스 아트에서 대부분의 예술가는 관객 앞에서 일련의 사건을 펼쳐 보이거나 예술가 자신의 몸을 이용하여 퍼포먼스를 보여주며 관객과 상호작용을 이루어낸다. 20세기 후반 포스트모던 예술의 두드러진 현상으로 이해되는 퍼포먼스 아트는 시각예술, 공연예술, 음악, 무용, 연극 등의 다양한 영역을 아우르며 예술 분야 간의 경계가 유동적인 간학제적(inter-discipline) 성격을 갖는 경우가 많다.

예술을 행위와 퍼포먼스로 해석하려는 경향은 포스트모던 예술의 주된 특성으로 볼 수 있지만 그 역사는 일찍이 20세기 초반으로 거슬러 올라간다. 20세기 초 정치적 성향을 보인 미래주의 퍼포먼스나 1910년대 카바레 볼테르(Cabaret Voltaire)의 다다 퍼포먼스 같은 급진적인 예술 활동은 퍼포먼스 예술의 선구적 시도였다. 이들은 고정된 예술의 가치와 권위에 도전하는 퍼포먼스를 보이며 예술 행위를 중요하게 여기기 시작하였다. 이후 프랑스를 중심으로 일어난 초현실주의(Surrealism)나 누보 레알리즘(Nouveau Réalisme),²⁾ 캔버스를 행위의 영역으로 다룬 액션 페인팅(Action painting),³⁾ 플럭서스(Fluxus), 빈 행동주의(Wiener Aktionismus), 해프닝(Happening) 등의 다양한 예술 운동에서 퍼포먼스의 측면이 점차 강조되어 나타났다. 이들의 선구적 활동을 바탕으로 1970년대 이후 퍼포먼스 아트는 하나의 예술 영역으로 발전하게 된다.

이 두 영역을 구분하기 위하여 퍼포먼스 아트의 외래어 표현을 그대로 사용하기로 한다.

- 2) 1960년대 프랑스 파리에서 예술 비평가 피에르 레스타니(Pierre Restany, 1930-2003)와 화가 이브 클랑(Yves Klein, 1928-1962)을 중심으로 일어난 급진적 아방가르드 회화 운동이다. 이브 클랑의 대표 작품 중 여성의 몸에 물감을 묻혀 캔버스를 구르게 하여 그림을 그리는 등의 라이브 액션을 강조하는 예술 활동은 훗날 퍼포먼스 아트와 연결된다.
- 3) 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg, 1906-1978)나 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912-1956), 빌럼 데 쿠닝(Willem de Kooning, 1904-1997), 프란츠 클라인(Franz Kline, 1910-1962)을 중심으로 1940년대와 1950년대에 활발하게 일어난 예술 운동이다.

퍼포먼스 아트에서 예술가는 주로 창작자이자 퍼포머, 즉 행위자이다. 예술가 자신을 이용하여, 자신의 목소리나 몸을 재료 삼아 어떠한 행위를 펼치거나 무엇인가를 표현해 낸다. 음악학자 수잔 맥클러리(Susan McClary)는 퍼포먼스 아트가 “예술에서 인간이 삭제되어왔던 그 역사에 대한 저항의 형태로 시작되었다”⁴⁾고 해석한 바 있다. 맥클러리의 해석처럼 퍼포먼스 아트가 보여주는 가장 중요한 특징은 예술가를 퍼포먼스 하는 ‘육체’로서 강조하는 것이다. 1970년대 퍼포먼스 아트라는 개념이 광범위하게 상용화된 이래로 현재까지 이 예술 영역은 여러 형태로 분화되고 다양화되었다. 주목할 만한 것은 1970년대부터 1980년대 퍼포먼스 아트의 풍경이 여성 창작자에 의해 주도되었다는 것이다. 시각예술에서 퍼포먼스 아트의 주요 개척자로 여기는 캐롤리 슈니먼(Carolee Schneemann, 1939-), 지나 판(Gina Pane, 1939-1990), 아나 멘디에타(Ana Mendieta, 1948-1985)를 비롯하여 이 장르의 상징적 인물로 여겨지는 마리나 아브라모비치(Marina Abramović, 1946-) 등이 여성이다.⁵⁾

물론 헤르만 니치(Hermann Nitsch, 1938-)를 비롯한 남성 퍼포먼스 예술가들도 두드러진 활동을 보였지만 정체성이 새겨진 예술가 자신의 몸을 무대 위에 올려 자기재현(self-representation)을 통해 예술 표현을 하는 것은 여성 퍼포먼스 예술가에게 드러나는 중요한 특성이다.⁶⁾ 예컨대 지나 판이나 아브라모비치의 경우 자신의 신체에 자학적인 상처를 내는 극단적인 퍼포먼스를 펼쳤던 것으로 유명하다. 여성 퍼포먼스 예술가들은 젠더와 성, 인종, 계급 등으로 타자화된 정체성이 새겨진 자신의 육체를 적나라하게, 때로는 충격적인 방식으로 드러내며 당연하게 여기던 사회, 문화 관습이나 가치들에 질문을 던졌다.⁷⁾

비슷한 시기 음악 분야에서도 여성 퍼포먼스 아티스트들이 등장한다. 다이

4) Susan McClary, 『페미닌 엔딩』(*Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*), 송화숙·이은진·윤인영 공역 (서울: 예술, 2017), 336.

5) 최근의 대표주자인 타니아 브루게라(Tania Bruguera 1968-), 아벨 아즈코나(Ábel Azcona 1988-) 역시 여성 퍼포먼스 예술가이다.

6) 헤르만 니치처럼 초창기 예술 퍼포먼스를 시도한 남성 예술가들은 대부분 직접 무대에 서기보다는 그들의 여성 페르소나를 두고 여성 퍼포머에게 퍼포먼스를 펼치도록 유도한다. 퍼포먼스 아트의 상징적인 인물은 대다수가 여성이다.

7) 김승환, “‘수행성’ 관점에서 바라본 여성 퍼포먼스 아트의 ‘자학적 상처’ 의미 분석: 지나 판과 마리나 아브라모비치,” 『유럽문화예술학논집』 23 (2021), 1-2 참조.

아만다 갈라스(Diamanda Galás, 1955-)나 조안 라 바바라(Joan La Barbara, 1947-), 그리고 이 연구가 주목하는 메리디스 멍크와 로리 앤더슨 등이 이 시기에 등장한 대표적인 퍼포먼스 아티스트들이다. 이들의 공통점은 클래식 음악 훈련을 받고, ‘목소리’를 매개로 실험적인 창작활동을 펼치는 창작 예술가, 즉 작곡가라는 것이다.⁸⁾ 시각 예술 분야의 여성 퍼포먼스 아티스트와 마찬가지로 이들이 필드에 부상한 것은 비슷한 시기에 발흥한 페미니즘 운동과 포스트모던 예술의 실험주의 환경과 맞물려 일어난 현상이다. 이들은 실험적이고, 유니크한 표현 언어와 스타일로 여성 창작자로서 자신의 목소리를 내기 시작한다.

2. 여성 퍼포먼스 아트, 젠더의 문제

음악학자 리처드 타루스킨(Richard Taruskin)은 퍼포먼스 아트가 여성의 접근성이 높은 ‘음악 창작 씬’이라는 사실에 주목하면서 다음과 같이 묻는다.

그들 중 대부분이 여성이라는 것이 우연이라고 생각하는가? 퍼포먼스 아트가 여성들이 주도하는 유일한 음악 창작 씬이라면 어떻게 그럴 수 있을까?⁹⁾

타루스킨의 이러한 질문은 여성이 창작자로서 독립적인 목소리를 내기 어려웠던 문화적 현실과 무대 위에서 퍼포밍하는 여성에게 부여된 고정된 젠더 관념에 의해, 역설적으로 퍼포먼스 아트가 페미니스트의 보루가 될 수밖에 없었던 현실을 암시하고 있다. 타루스킨은 이러한 문제의식과 함께 이 현상을 바라보는 데 있어 남성과 여성의 시각차가 여실히 드러난다고 지적한다.

8) 예컨대 메리디스 멍크의 경우 댄서이자 코레오그래퍼, 보컬리스트이자 작곡가, 배우이자 스테이지 디렉터라는 다양한 이름으로 불리는 멀티미디어 아티스트이지만, 정작 자신은 스스로를 ‘작곡가’(composer)로 소개한다. 그간 음악계의 전통 안에서 여성 작곡가에 대한 인식이 어떠했는지 떠올려볼 때 작곡가로서 자신의 정체성을 강조하는 그의 발언이 주는 시사성이 크다.

9) Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2010), 492.

타루스킨에 따르면 음악비평가 카일 건(Kyle Gann)은 “목소리와 몸을 자신의 음악 창작을 위한 재료로 사용하는” 남성[작곡가]의 이름을 두 명 이상 떠올리기 어려운 반면 그렇게 하는 여성을 쉽게 열거할 수 있었다는 점에 주목하면서 그 이유에 대해 다음과 같이 진단하였다. 건은 퍼포먼스 아트에서 자신의 몸과 목소리로 펼치는 그러한 활동이 “나약함 혹은 취약성(vulnerability)과 연관되며 사람들 앞에서 감정을 자극하는 표현성을 포함하는데, 그것은 우리 사회의 남성들이 아마도 너무 어색하고 거리껴서 마음껏 펼치기 어려운 것이다”¹⁰⁾고 말한다. 이 발언에서 그는 무대 위에서 몸을 드러내며 목소리로 펼치는 퍼포먼스를 육체성과 연결 짓고, 이를 곧 바로 나약함과 취약성, 감정을 자극하는 표현성으로 치환하여 이해하고 있다. 그리고 이러한 특성을 남성과 구분되는 여성의 특성으로 의심 없이 받아들이고 있다. 건의 이러한 사고는 서구의 가부장적 문화 담론 안에서 오랫동안 규정하고 타자화한 여성성에 대한 관념을 은연중에 드러낸다.

건의 이러한 발언은 수잔 맥클러리의 논평에서 반박된다. 맥클러리는 서구 문화에서 여성, 그리고 여성의 몸이 어떻게 통제되어 왔는지, 그에 대한 인식이 예술에서 여성의 역할을 어떻게 제한시켜 왔는지에 대해 다음과 같이 주장한다.

서구 문화에서 여성의 몸은 거의 항상 디스플레이의 대상으로 여겨져 왔다. 여성은 예술을 이끌어가는 주체(agency in art)로 허락된 적이 없었다. 그러나 대신 남성 예술가들이 만들어낸 연극, 음악, 영화, 댄스 시나리오가 여성을 몸을 이용하여, 여성의 몸을 통해 펼쳐지도록 제한되어 왔다.¹¹⁾

맥클러리의 주장에 따르면 가부장적 문화 속에서 여성의 몸은 언제나 디스플레이의 존재로 대상화되었으며, 여성의 몸을 대상화하는 태도가 예술 영역에서 그대로 재현되면서 여성 예술가들의 역할을 제한해 왔다는 것이다. 여성

10) Kyle Gann, *American Music in the Twentieth Century* (New York: Schirmer, 1997), 208; Taruskin, *The Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century*, 492.

11) Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 138.

을 바라보는 견고한 젠더 관념은 문화적 환경 속에서 여성이 남성 창작자에 의해 만들어진 시나리오를 재현하는 수행자일 뿐 예술 활동의 주체로서 창작의 영역에 진입하기 어렵도록 가로막는 장벽이 되었을 것이다.

이와 더불어 맥클러리는 여성의 몸이 전통적으로 어떻게 대상화되어 왔는지도 다음과 같이 해석한다.

전통적으로 공연 예술(performing art)에서 여성에게 주어진 역할은 남성적 응시(masculine gaze)를 만족시키기 위해 수행하는 바디 세트가 되는 것이다.¹²⁾

수 세기 동안 문화의 장에서 확고하게 지켜온, 문화 노동의 역할에 있어서 성 구분은 여성을 순수한 예술 행위의 존재로 인정하기보다는 ‘남성적 응시’를 만족시키기 위해 육체성을 소비하는 바디 세트로 대상화되도록 요구하였다는 것이다. 맥클러리에 따르면 퍼포먼스를 행하는 여성은 언제나 ‘남성적 응시’에서 벗어나기 어려운 현실에 맞닥뜨리게 되는데, 무대 위에서 어떠한 퍼포먼스를 펼치든 결국 그것을 만족시킬 또 다른 육체로 전환되도록 강요받게 되기 때문이라는 것이다.¹³⁾ 맥클러리는 여성의 육체성을 대상화하여 소비하는 이러한 남성 중심의 문화 체계가 퍼포먼스를 행하는 여성 누구든 벗어나기 어려운 문제를 안겨준다고 보았다. 음악 예술의 영역에서 “이러한 이슈를 잊게 하는 것은 오로지 남성이나 가능할 것이며 무대 위에 선 어떤 여성도, 심지어는 강의실 교단에 서있는 여성조차도 그러한 시선으로부터 빠져나오기 어렵다”¹⁴⁾고 맥클러리는 주장하였다. 맥클러리의 이러한 주장은 음악 문화 영역에서 여

12) McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 138.

13) ‘남성적 응시’는 단순히 관객으로서의 남성이 여성의 육체를 성적 만족의 대상으로 여기는 것만을 의미하지는 않다. 무대 위 퍼포머의 몸을 대상화하여 소비하는 것은 수세기 동안 서구 남성 중심의 문화에서 이어져 온 관행으로 정착되었다. 이러한 관행은 설령 여성 관객이라 하더라도 스스로를 남성적 위치와 동일시하여 무대 위의 퍼포머를 ‘남성적 시선’으로 소비하도록 만든다. 문화적으로 당연하게 여겨온 이러한 뿌리 깊은 젠더 통념이 여성 예술가들의 역할을 제한하는 결과를 낳은 것일 수 있다. McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 138 참조.

14) McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 138.

성에게 부여된 젠더 통념이나 역할이 워낙 견고하게 자리하고 있기 때문에, 여성 퍼포먼스 아티스트가 퍼포먼스 공간에서 자기재현을 강조함으로써 문화적으로 내재된 젠더 이분법을 뒤틀고, 그로부터 수많은 젠더 문제들이 떠오르도록 유도할 수밖에 없다는 것을 정당화한다.

현대 퍼포먼스 아트에서 여성 예술가들은 단순히 누군가가 창작한 예술 작품을 무대에서 디스플레이하거나 수행하는 존재로서 스스로를 규정하지 않는다. 자신이 직접 스크립트를 쓰고, 자신의 몸과 목소리를 컨트롤하고, 구성하는 행위자의 역할, 창작 활동의 주체자의 역할을 스스로가 획득한다. 무대 위의 관조의 대상이 되어왔던 여성 퍼포머는 이 퍼포먼스 공간에서 자신의 육체를 이용하여, 남성이 주도하던 지배적인 문화 속에서 전통적으로 지켜오고 유지되어 온 관행과 관념들을 뒤틀거나, 여성 퍼포머의 스테레오 타입을 유니크한 방식으로 해체한다.

이러한 행위는 창작자이자 퍼포머로서 여성 예술가들의 자기재현, 혹은 자기표현을 통해 일어난다. 퍼포먼스 아트는 그 자체로 목소리를 낼 수 없었던 여성 예술가의 자기재현의 장으로 자리한 것이다. 그렇기 때문에 퍼포먼스 아트는 자연스럽게 여성의 보루가 되고, 페미니즘 운동과 연결될 수밖에 없었을 것이다. 여성 퍼포먼스 아티스트가 자신을 재현하는 방식은 다양하고 다층적이다. 이 연구는 여성 퍼포먼스 아티스트가 특히 ‘목소리’를 통해 예술 창작자로서, 무대 위의 퍼포먼스 아티스트로서 자신의 정체성을 만들어내는 방식에 주목해 보려고 한다. 이를 위해 먼저 목소리가 가지고 있는 특성과 의미, 문화적 해석에 대해 살펴보겠다.

3. 서양 문화에서 여성의 목소리

문화인류학자 아만다 와이드먼(Amanda Weidman)은 “목소리는 소리적, 물질적 현상이자, 강력한 메타포”¹⁵⁾라고 정의한 바 있다. 와이드먼의 정의에 따르면 목소리는 그 자체가 사운드, 즉 소리 현상이다. 또한 저마다의 목소리는 육체와 연결된 특수한 물질성을 가지고 있다. 예컨대 음색이나 성량, 목소리의

15) Amanda Weidman, “Voice,” in *Keywords in Sound*, eds. David Novak and Matt Sakakeeny (Durham: Duke University Press, 2015), 232.

질적 특성, 혹은 보컬리티(vocality) 같은 것들이 그렇다. 즉 목소리는 몸(body)을 통해 만들어내는 특별한 소리인 것이다. 이처럼 목소리의 물질성은 목소리를 생산하고 관여하는, 그리고 수행하는 신체 프로세스와 밀접하게 관련된다. 즉 목소리는 몸, 육체로부터 분리될 수 없다. 목소리와 육체의 밀접한 관계는 예컨대 한숨 쉴 때, 비명을 지를 때, 목을 울려 가글링 할 때, 웃을 때, 흐느껴 울 때, 그리고 노래할 때 경험할 수 있다. 목소리는 몸 전체가 동화되면서 나타나는 현상인 것이다. 이것이 목소리의 소리적, 물질적 측면이라 할 수 있다.

한편 목소리는 소리 그 자체로만 존재하기보다는 특정한 의미를 발생시키기도 한다. 다시 말해 목소리는 특정 정체성을 표시하는 시그널이나 지표가 될 수 있다. 목소리를 듣고, 우리는 그 소리를 어느 누구의 것, 혹은 어떤 무엇인가의 것으로 돌린다. 예컨대 ‘이 목소리는 누구누구의 목소리야’, ‘이건 남자 목소리야, 혹은 여자 목소리야’라고 생각하면서 특정 바디, 특정 정체성과 그 목소리를 연결 짓는 것이다. 이렇게 목소리의 소리적 특성, 그 자체를 말하기 전에 목소리를 듣고 즉각적으로 그 목소리와 연결된 몸의 정체성을 파악하려 한다. 이러한 측면에서 목소리는 정체성과 연결될 수밖에 없다. 한편 ‘네 목소리를 가져봐, 네 목소리를 내봐’라고 했을 때, 이는 그저 소리를 낸다는 말도 있지만, ‘네 의견을 말해보라, 네 생각을 표현해 보라’는 것을 은유하기도 한다. 목소리는 발언권, 혹은 자아의 표현, 자기 생각의 표현과 직결될 수 있다. 이처럼 목소리는 강력한 메타포로 작동하기도 한다.

이러한 목소리의 경험은 보편적이고 자연적인 것이라 여겨지기 쉽다. 예컨대 웃음, 비명, 말소리, 노래 등을 배우거나 다른 사람이 그렇게 하는 것을 듣는 일은 아주 자연스럽고 보편적인 일일 수 있기 때문이다. 그러나 와이드먼은 이러한 “목소리의 경험은 소리와 소리 내는 몸, 특히 목소리 그 자체에 부여된 문화적 의미에서 결코 자유로울 수 없다”¹⁶⁾고 주장한다. 와이드먼의 표현을 빌리자면 이러한 목소리의 경험과 특정 목소리에 대한 인식은 자동적으로 그 목소리를 만들어내는 바디, 즉 몸과 연결되면서 그 목소리와 몸에 부여된 역사적, 문화적 의미, 또는 특정 컨텍스트와 결부될 수밖에 없다는 것이다.

그렇다면 서구 문화에서 여성의 목소리는 어떻게 인식되어 왔을까? 서구

16) Weidman, “Voice,” 232.

문화에서 목소리를 듣고, 그것을 인식하는 태도 또한 젠더 관념에 따라 이분화되어 나타난다. 서양의 형이상학, 언어학 전통 안에서 목소리는 자아와 정체성을 표현하며, 그 행위자(agency)는 목소리를 갖는다는 관념이 형성되어 왔다. 그로부터 목소리는 진리와 자기 존재를 보증하는 요소로 인식되어 왔다. 이러한 관념으로부터 목소리는 ‘자아와 정체성의 표현’이라는 사고와 ‘목소리를 갖는 것’(having a voice), 즉 발언권을 획득한다는 의미가 형성되었다. 그런데 사회, 문화 속에서 그 주체, 즉 목소리를 내고 발언권을 획득한 주체는 남성이었다.¹⁷⁾

와이드먼은 서구 철학적, 언어학적 사고에서 이러한 의미화된, 권위의 목소리(authorial voice)와 신체적이고 물질적인 목소리 사이의 이분법적 사고가 형성된 것이 유럽 서구 근대성의 사회 프로젝트와 밀접하게 관련되어 있다고 보았다. 와이드먼에 따르면 유럽에서 계몽주의 남성 주체가 그 스스로의 정체성을 획득하는 방법은 관습적이고 미신적인 민중의 언어와 자신의 언어를 구분하는 것이었다. 이러한 구분은 불순하다 여겨지는 언어를 정화 또는 순화(purifying)하고 보편적인 개념 표현에 어울리는 합리적인 언어와 구별함으로써 이루어졌다. 언어를 정화하는 것은 언어의 여러 가지 기능을 넘어서는, 언어의 지시성에 특권을 주는 것이었다. 그리하여 지시적 의미를 갖는 목소리, 즉 권위의 목소리와 그 외연에 있는 신체적이고 물질적인 목소리 사이에 이분법이 형성되었다. 즉 이성에 의한, 지시적인 의미를 갖는 목소리와 그것을 드러내는 신체적이고 물질적인 특성, ‘보컬리티’ 사이의 구분이 생겨난 것이다. 이러한 이분법은 사회, 문화의 여러 이분법적 대립항, 예컨대 인간 대 동물, 언어 대 음악, 남성 대 여성, 인간 대 기계 등에 반복적으로 대응되어 연결되었다.¹⁸⁾

그러므로 서구 문화 속에서 여성의 목소리는 발언권을 행사하는 이성적이고 합리적인 목소리 혹은 진실을 이야기하는 지시적인 의미의 목소리이기보다는 신체적이고 물질적인 것과 직결되는 보컬리티, 또는 의견을 말하지 못하는, 혹은 말의 권위와 구분되는 목소리의 소리적 특성과 연결되면서 인식되고 수행되어 왔다. 이러한 인식은 한편, 서구 문화에서 오랫동안 형성되어온 여성의

17) Weidman, "Voice," 233.

18) Weidman, "Voice," 233-234 참조.

목소리를 듣는 남성적 편견(masculine aural bias)의 결과일 수 있다. 음악 학자 수잔 큐직(Suzanne G. Cusick)은 피렌체 메디치가의 엘리트 문화에서 남성이 여성을 듣는 일련의 사건을 분석하면서, 17세기 근대 초 이탈리아 엘리트 남성들이 여성의 목소리를 듣는 모순적인 방식을 지적한 바 있다.

[엘리트 음악 문화에서] 여성의 스피치는... 마음을 현혹시키고 위협하는 감각적 자극으로 들리기 쉬웠을 것이다. 여성의 노래에서 드러나는 기교성에 찬사를 보내는 반면 여성의 스피치에는 여성 혐오의 입장을 유지하기 쉬웠을 것이다... 이는 근대 초 규범 문학에서 잘 알려진 모순으로 나타나며 노래를 제외하고는 여성의 침묵에 찬사를 보내는 사회 규범에서 지속된다.¹⁹⁾

위의 인용문에서 큐직은 엘리트 남성 사회에서 여성의 보컬리티가 감각적 자극을 일으키는 소리로 인식되었다는 점을 지적하면서, 이러한 인식 때문에 여성의 스피치까지도 진실을 이야기하는 목소리로 신뢰 받지 못하고 마음을 현혹하는 감각 자극으로 받아들이기 쉬웠을 것이라고 보았다. 결국 이러한 관념이 여성의 노래에서 드러나는 기교성에는 찬사를 보내는 반면, 여성의 스피치에는 혐오적인 입장을 유지하도록 하였을 것이라고 추측하였다. 이러한 관념이 노래의 경우를 제외하고는 여성의 침묵을 요구하는 모순적인 태도를 형성하여 권위적인 문헌이나 사회 규범 안에서 지속된다고 논평한다.

그런데 생각해 보면 여성의 목소리에 대한 이러한 모순된 상상은 고대 그리스 신화와 고전문학에서도 어렵지 않게 발견된다. 신화 속 여성의 보컬리티에 대해 연구한 찰스 세갈(Charles Segal)은 거부할 수 없을 만큼 아름다운 마법의 힘과 재앙으로 몰아넣는 유혹, 치명적인 위험 사이의 모순된 가치가 여성의 목소리에 부여되었다고 지적한다. 세갈은 그 대표적인 예로 오디세이에 나오는 사이렌 송과 키르케 송을 들고 있다. 사이렌의 목소리는 거부할 수 없는 마법의 힘으로 오디세우스로 하여금 경로를 벗어나 항해를 끝내도록 유혹하였

19) Suzanne G. Cusick, "He Said, She Said?: Men Hearing Women in Medicean Florence," in *Rethinking Difference in Music Scholarship*, eds. Olivia Bloechl, Melanie Lowe and Jeffrey Kallberg (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 74.

고, 오디세우스는 귀를 막고, 몸을 묶어 그 위기를 빠져 나왔다. 또 키르케가 오디세우스의 동행자들을 자신의 집으로 유혹하여, 마법의 약을 먹여 동물로 변하게 하려고 유혹한 것 또한 그녀의 아름다운 노랫소리였다. 이 두 사례에서 주목할 만한 것은 여성의 목소리에 부여된 위험이 목소리의 물질성과 밀접하게 연결되어 작동한다는 것이다. 즉 사이렌의 목소리는 그것이 실제로 들려질 때만 제 기능을 하였다. 그 위험은 몸과 청각기관을 물리적으로 차단했을 때 회피될 수 있었다. 이와 비슷하게 귀를 유혹하는 키르케 노래의 매혹적인 힘은 마법의 약물로 하여금 몸을 변신하게 하는 그 변형적인 힘과 병행하여 일어났다.²⁰⁾

세갈은 여성의 목소리에 대한 신화적 판타지가 고르곤의 외침(cry)이나 나이팅게일의 울부짖음(lament)에서도 잘 나타난다고 언급한다. 그리스 신화에서 고르곤은, 공포스러운 여성의 형상을 하고 있는 괴물(demon)이다. 그 이름의 뜻은 끔찍하고 무시무시한 비명(shriek), 포효(roar), 혹은 고함(shout)을 의미한다.²¹⁾ 신화에서 고르곤은 괴물, 악령이다. 실체가 없는 영혼인 것이다. 그러나 신화적 상상은 이 괴물에게 동물의 몸, 뱀의 형상을 한 머리카락, 그리고 혐악하고 공포스러운 여성의 얼굴 이미지를 결합시켰다. 그리고 그 전체적인 형상에 위협적이고 악마적인 여성성(demonic femaleness)을 부여한다. 주목할 만한 것은 그 이름의 의미가 그렇듯 고르곤의 캐릭터가 목소리의 소리적 특성, 즉 보컬리티로 완성된다는 것이다. 그런데 고르곤의 바쁘게 움직이는 턱과 입에서 쏟아져 나오는 포효, 고함, 으르렁거림 등은 인간보다는 오히려 동물에 가까운 소리이다. 그러나 이러한 동물적이고 공포를 불러일으키는 위협적인 소리는 여성의 보컬리티, 즉 여성의 목소리 특성과 동일시된다. 위협적인 고르곤의 이미지를 여성에게 부여하고 이를 악마적 여성성과 동일시하면서 그가 만들어내는 소리를, 부정하고 혐오스러운 여성의 소리로 터부시

20) Charles Segal, "The Gorgon and the Nightingale: the Voice of Female Lament and Pindar's Twelfth *Pythian Ode*," in *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, eds. Leslie C. Dunn and Nancy A. Jones (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 17-18 참조.

21) Segal, "The Gorgon and the Nightingale: the Voice of Female Lament and Pindar's Twelfth *Pythian Ode*," 18 참조.

한 것이다. 공포를 불러일으키는 끔찍한 비명, 비웃음, 고함 등의 목소리의 특성은 규범에서 벗어난 여성의 목소리로 젠더화되고 있는 것이다.

한편 나이팅게일의 지저귀는 소리 또한 여성의 목소리와 연결지어 묘사된다. 오비디우스의 『변신이야기』(*Metamorphoses*)에는 나이팅게일로 변신한 프로크네 이야기가 나온다. 프로크네는 남편에게 복수하기 위해 아들 이티스를 죽여 남편에게 그 살점을 먹게 하였고, 남편 테레우스는 그 사실을 알고 격노하여 프로크네를 죽이려고 하였다. 그 사실을 알게 된 제우스는 프로크네를 새로 변신시켜 버린다. 나이팅게일로 변한 프로크네는 아들에 대한 죄책감과 끝없는 슬픔으로 평생 아들의 이름을 ‘이티스, 이티스, 이티스...’라고 울부짚었고, 슬픔과 비통에 젖어 힘없이 울부짚던 프로크네의 애가(lamenting cry)는 훗날 나이팅게일이 지저귀는 소리가 되었다는 이야기이다. 나이팅게일이 지저귀는 소리는, 끝없는 슬픔과 비애로 애처롭게 울부짚는 여성, 어머니, 그리고 ‘여성의 보컬리티’와 연결되고 있다.²²⁾

사이렌과 키르케의 매혹적이면서도 위협적인 노랫소리, 고르곤의 끔찍하고 무시무시한 외침 혹은 나이팅게일의 아름답고 애처로운 지저귀 같은 여성의 보컬리티에 대한 이중적 상상은 남성 중심의 지배 시스템이 작동하는 고대 사회에서 여성을 바라보는 이중적 태도와 맞닿아 있다. 세월에 따르면 고대 사회에서 여성은 때로는 오염, 부패함, 무질서와 연결되는 위험한 존재로 터부시되고, 타자화되었다. 이와는 모순적으로 여성의 목소리는 청각에 어필하고, 그 매력에 의해 그들의 근심을 떨쳐버리게 하는 마법의 힘을 행사하도록 디자인되었다는 것이다.²³⁾ 그러나 어디까지나 여성의 목소리가 갖는 힘은 권위를 행사하는 힘으로서가 아니라 정서를 자극하고 유혹함으로써 얻어지는 것이었다. 고대 그리스에서 시작된 여성의 목소리에 대한 이러한 신화적 상상은 수세기를 거치며 서구 남성 중심의 문화적 상상 속에서 일종의 스테레오 타입을 만들어내어 반복적으로 재생산되었다.

서구의 문화 프로덕션 안에서 여성의 목소리는 이렇듯 의견을 드러내는, 지

22) Segal, “The Gorgon and the Nightingale: the Voice of Female Lament and Pindar’s Twelfth *Pythian Ode*,” 34 참조.

23) Segal, “The Gorgon and the Nightingale: the Voice of Female Lament and Pindar’s Twelfth *Pythian Ode*,” 17 참조.

시적인 의미보다는 목소리의 물질적 특성인 보컬리티를 강조하는 도구로서 역할을 수행해 왔다. 문학에서부터 오페라나 영화까지 여성의 목소리는 더 높은 톤을 내도록 언제나 과도하게 요구되었고, 그러나 불편한 부분들은 신중하게 제거되면서 통제되어 왔다. 여성의 보컬리티를 과도하게 통제하여 그 아름다움과 매력은 칭송하고 그 위험성은 금기시하여 제거해 왔던 역사는 서양 오페라 관행에서도 어렵지 않게 발견된다. 예컨대 오페라에서 여가수가 기량의 극치에 도달하여 고음역에 오르면 설령 가사가 있더라도 가사의 의미보다는 보컬리티가 강조되면서 전율을 일으킨다. 그러나 그 목소리가 점점 더 소리를 내지르는 상태가 되면 이 전율은 끔찍함으로 변하게 된다. 전율을 일으키는 선에서 여가수의 목소리가 통제된 것이다. 예컨대 《람메르무어의 루치아》(*Lucia di Lammermoor*)의 광란의 아리아, 《마술피리》(*Die Zauberflöte*)의 밤의 여왕 아리아처럼, 오페라 속 광녀들의 끔찍한 광기가 드러나는 순간조차도 그들의 목소리는 나이팅게일의 지저귐과 같이 아름다운 콜로라투라가 만들어낸 천상의 소리로서 전율을 일으키도록 신중하게 길들여졌다는 것은 굳이 긴 설명을 필요로 하지 않는다. 이렇게 권위적인 남성 문화에 의해 종속되고, 길들여지고, 통제된 여성의 목소리는 여성 퍼포머들에 의해 무대 위에서 반복적으로 재생산되어 왔던 것이다.²⁴⁾

그렇다면 퍼포먼스 아티스트의 무대 공간에서는 어떠한 일이 벌어질까? 특히 목소리를 주요 표현 매체로 사용하는 퍼포먼스 무대에서는 독특한 일이 일어난다. 여성 퍼포먼스 아티스트들은 전통적으로 ‘터부’로 여겨져 배제되어 온 여성의 목소리를 되살려 내거나 목소리에 부여된 젠더 구분을 넘나들며 그들에게 주어진 여성의 역할, 여성의 목소리에 대한 기대를 흥미롭게 뒤튼다. 이제 두 명의 여성 퍼포먼스 예술가, 메리디스 멍크와 로리 앤더슨의 사례를 살펴 퍼포먼스 이들이 여성의 몸과 목소리에 대한 전통적 관념을 어떻게 넘어서는지 분석해 보겠다.

24) Weidman, "Voice," 234 참조.

4. 메리디스 멍크, 로리 앤더슨의 퍼포먼스 분석

메리디스 멍크는 목소리의 규범을 무너뜨리는 강력하고 독창적인 보컬 사운드를 개발하고, 그것을 무대 위에서 구현하는 것으로서 자신의 표현 언어를 찾았다. 특히 목소리를 언어로부터 분리하여, 보컬 사운드 그 자체에 천착하면서 목소리가 갖는 물질성을 강조하였다. 그의 초창기 활동은 자신의 목소리를 비전형적인 방법으로 트레이닝함으로써 당시 누구도 시도하지 않은 ‘육체적(corporeal)으로 수행하는 음악’을 창작하는 데 전념하였다. 즉 멍크의 음악은 그의 몸으로부터 출발하여 생산된 것이었다. 그의 몸이 곧 악보이자 악기이며 그 스스로가 창작자이자 퍼포머인 것이다.

멍크의 초기 퍼포먼스의 대부분은 건반악기를 이용하여 단순한 오스티나토와 그라운드, 단순히 반복되는 화음을 직접 반주하면서 부르는 독특한 솔로 송이었다. 무대 위에 올라선 멍크는 자신이 직접 만들어내는 키보드 반주와 함께 가사 없이 목소리로 낼 수 있는 다양한 보컬 사운드를 실험하며 목소리의 놀라운 버라이어티를 만들어냈다. 맥클러리는 멍크가 사용한 이러한 보컬 사운드를 가리켜 문화화되지 않은 ‘날것 그대로의 재료’(raw materials)라고 묘사한 바 있다.²⁵⁾ 또 가디언지의 음악저널리스트 톰 서비스(Tom Service)는 멍크가 탐구한 목소리에 대해 “가장 자연적이고 본질적인 소리”²⁶⁾라는 찬사를 보내기도 하였다. 이처럼 멍크의 퍼포먼스가 앨범으로 녹음되면서 그의 독특하게 확장된 보컬 테크닉이 주목받기도 하였지만 여성 퍼포먼스 아티스트로서 멍크의 문제의식은 단지 새로운 목소리 언어를 발굴하여 예술 표현의 영역을 확장하려는 시도 이상의 의미를 지닌다고 여겨진다.

퍼포먼스 무대 공간에서 예술 행위의 주체로서 멍크는 그의 몸과 목소리를 자신의 것으로 가져와 자기재현을 강조하면서, 문화적으로 내재된 젠더 통념과 역할에 문제를 제기한다. 이 연구는 1971년에 처음 선보인 작품 《베》(Vesse)에 수록된 《두 유 비》(Do You Be)의 라이브 퍼포먼스를 예로 들어

25) Susan McClary, “Towards a Feminist Criticism of Music,” *Music Review/Revue de Musique des Universités Canadiennes* 10/2 (1990), 16-17 참조, <https://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1990-v10-n2-cumr0503/1014882ar/> [접속일자: 2021년 6월 5일].

26) <https://www.meredithmonk.org/about/biography/> [접속일자: 2021년 6월 5일].

퍼포먼스의 과정을 묘사해 보겠다.²⁷⁾ 이 퍼포먼스에서 멍크는 전자 키보드로 단순한 드론(drone) 화음을 연주하며 가사 없이 목소리로 독특한 발성을 하기 시작한다. 극단적인 고음을 날카롭게 떨거나(trilling), 장시간 웃음소리를 내거나, 동물이 울부짖는 듯한 소리를 시종일관 만들어낸다. 또 아찔한 도약을 하거나 극단적인 고음에서 혹은 저음에서 정제되지 않은 날것의 소리를 반복적으로 만들어내면서 목소리로 곡예를 한다. 멍크가 만들어내는 기괴한 보컬리티가 퍼포먼스 공간을 가득 메운다. 기존의 문화적 통념으로는 그가 만들어낸 낯선 행위와 음악이 무엇을 의미하는지 이해할 길이 없다.

그러나 관습적으로 여가수의 목소리가 어떠한 방식으로 소비되어 왔는지 되짚어 본다면 멍크의 자기재현이 부각시키는 문제가 무엇인지 파악 가능할 것이다. 멍크의 퍼포먼스는 통제를 벗어난 고르곤의 외침을 재현하고 있는 것 같은 인상을 준다. 서양 문화 전통에서 터부로 여겨진 여성의 목소리를 적나라하게 되살려 내고 있는 것이다. 수세기 동안 무대 위의 여가수에게 허용되지 않았던 규범에서 벗어난 보컬리티를 강조하고 있는 것이다. 멍크는 서구의 지배적인 문화 프로덕션 안에서 철저하게 배제되고 금기시되어 그 밖으로 내몰렸던, 통제를 벗어난 여성의 보컬리티를 팽팽한 긴장 속에서 소환해 내고 있다. 흥미로운 것은 멍크가 의도적으로 목소리를 언어로부터 분리시켜, 목소리 그 자체를 듣게 한다는 것이다. 보컬리티를 극단적으로 강조하고 있다.

앞서 논의하였듯 이 보컬리티는 퍼포먼스의 주체인 예술가 자신의 육체, 즉 몸의 깊은 곳을 울려서 끌어내는 소리이다. 목소리에 언어를 실어 발음하기를 그치고, 외침이나 웃음, 극단적인 고음에서의 포효, 그리고 울부짖음 등의 가공하지 않은 날것 그대로의 보컬 사운드를 그 특별한 신체성으로 드러내고 있다. 이렇게 만들어진 소리는 감상자를 긴장 속으로 몰아넣는다. 현대 퍼포먼스 아트가 그동안 억압받아온 여성 예술가들의 자기재현의 장으로서 자리매김했다는 점을 고려할 때, 멍크가 여성의 범주로 젠더화된, 목소리의 소리적, 물질

27) 멍크의 《두 유 비》의 라이브 퍼포먼스는 다음 QR코드 통해 감상할 수 있다.



적 특성인 보컬리티를 전면에 내세워 극단적인 방식으로 뒤틀고 있다는 것은 의미심장하다.

에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte)는 목소리에서 세 종류의 물질성, 즉 소리성, 육체성, 공간성이 생성된다고 언급한 바 있다. 피셔-리히테는 다음과 같이 말한다.

목소리를 통해, 그리고 목소리에서 세 종류의 물질성이 생성된다. 육체성, 공간성, 소리성이다. 목소리는 육체에서 새어나와 공간을 울리며, 노래하는 사람, 혹은 말하는 사람이 스스로 듣고, 다른 사람들도 듣게 된다. 육체와 목소리의 밀접한 관계는 고함을 내지를 때, 한숨을 쉴 때, 웃을 때 잘 나타난다... 이러한 언어 없는 목소리는 듣는 사람을 깊이 사로잡을 수 있다.²⁸⁾

멍크의 퍼포먼스에서는 목소리의 물질성이 총체적으로 드러난다. 왜냐하면 목소리가 소리로 울리기 때문에 소리성을 드러내고, 또 호흡으로 몸을 움직이며 나오기 때문에 육체성을, 그리고 소리로서 퍼포먼스 공간을 울려 발화자뿐 아니라 청자의 귀에 파고들기 때문에 공간성을 드러내는 것이다. 그런데 멍크가 창조해낸 목소리는 고함, 한숨, 웃음처럼 언어와 분리되어 있으므로 언어가 드러내는 지시적 의미나 무엇인가를 전달하려는 의도와는 동떨어진 그저 물리적인 소리 경험을 의도한다고 여겨지기 쉽다. 순수하게 소리 경험으로서 보컬리티, 육체성과 밀접하게 관련된 목소리의 특성을 전면에 내세웠기 때문에 그렇다. 그동안의 서양 문화 안에서 여성의 목소리는 이러한 방식으로 인식되고 경험되어 왔다.

그러나 위의 인용문에서 피셔-리히테가 이야기하듯이 “이러한 언어 없는 목소리는 듣는 사람을 깊이 사로잡을 수 있다.”²⁹⁾ 즉 목소리의 물질적 특성 그 안에 강한 메타포가 담겨 있을 수 있다. 목소리가 갖는 또 다른 의미인 것이다. 목소리가 언어를 전달하는 것이 아니라 목소리 자체가 무엇인가를 표현하려는 언어가 되는 것이다. 이때 목소리는 신체성, 물질성으로 발화하여 듣는 사람에

28) Erika Fischer-Lichte, 『수행성의 미학』(*Ästhetik des Performativen*), 김정숙 역 (서울: 문학과 지성사: 2017), 278.

29) Fischer-Lichte, 『수행성의 미학』, 278.

게 강력하게 말을 건다. 이를 피셔-리히터의 말을 빌려 설명하자면, “목소리는 그 물질성 속에서 기의를 갖지 않고도, 이미 언어”³⁰⁾인 것이다. 그렇다면 멍크가 이러한 퍼포먼스를 통해 전달하려는 메시지는 무엇이였을까? 이어지는 로리 앤더슨의 퍼포먼스 분석 이후 다시 논의를 이어가려 한다.

로리 앤더슨은 대중적으로 가장 잘 알려진 퍼포먼스 아티스트일 것이다. 앤더슨의 트레이드마크는 테크놀로지로 매개된 몸과 목소리를 이용하여 퍼포먼스 무대를 연출하는 것이다. 샘플러나 시퀀서 등의 디지털 하드웨어를 사용하여 자신의 목소리와 몸을 전자적으로 다룬다. 예컨대 목소리를 보코더로 걸러내, 반복 루프를 통해 시퀀서로 중첩해서 들리게 하거나 혹은 콘택트 마이크를 드럼 머신에 연결하여 자신의 신체 부위에 부딪쳐 소리를 만들어내기도 한다. 또는 필로우 스피커를 입에 넣고 노래하기도 한다.³¹⁾ 앤더슨이 그의 퍼포먼스 무대에서 주력했던 것은 서구 문화가 쌓아올린 약호와 상징성을 가지고 들어와 그것을 해체하는 일이었다. 특히 그는 음악과 퍼포먼스에 관한 젠더화된 메타포들을 노출시키고 고정된 젠더의 경계를 넘나들며 감상자를 혼란에 빠뜨린다.

멍크와 마찬가지로 앤더슨의 퍼포먼스가 젠더의 문제와 직결될 수 있는 이유는 그의 작업이 여성의 몸에서 이루어지며 퍼포먼스 공간에서 자기재현을 부각시킨다는 것에 있다. 앤더슨이 연출한 퍼포먼스 무대는 그의 신체와 목소리가 실시간 변화하고 변조되는 이례적인 과정을 보여준다. 그가 자신의 신체와 목소리를 조작하고 컨트롤하는 방식은 어쩌면 퍼포먼스 무대의 여성에게 요구되어 왔던, 혹은 그동안 여성 스스로가 수행해낸 관습적인 성역할에 대한 문제제기일 수 있다. 앤더슨의 대표작이자 가장 대중적인 작품인 《오 슈퍼맨》(*O Superman*)과 라이브 퍼포먼스 《어둠의 속도》(*The Speed of Darkness*)를 중심으로 이 문제를 살펴보겠다.³²⁾

《오 슈퍼맨》은 1981년 라이브 퍼포먼스로 처음 소개되었으며, 이듬해 제

30) Fischer-Lichte, 『수행성의 미학』, 288.

31) McClary, 『페미닌 엔딩』, 337 참조.

32) 앤더슨의 《오 슈퍼맨》은 맥클러리에 의해 자세히 분석된 바 있으나 이 글에서는 목소리와 신체에 초점을 두고 논의를 진행해 본다. 《오 슈퍼맨》에 대한 맥클러리의 논의는 McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 132-147과 이 저술의 한국어 번역본인 맥클러리, 『페미닌 엔딩』, 325-357 참조.

작한 앤더슨의 데뷔 앨범 《거대과학》(*Big Science*)의 여섯 번째 트랙으로 수록되었다. 이 작품은 프랑스 작곡가 쥘 마스네(Jules Massenet, 1842-1912)의 오페라 《노트르담의 곡예사》(*Le Jongleur de Nôtre Dame*)를 간접적으로 인용하고 있으며, 이후 마스네에게 헌정된 바 있다.³³⁾ 《오 슈퍼맨》의 시작 부분에서는 웃음소리를 연상시키는 ‘하 하 하 하’(ha ha ha ha)라는 음절이 C음에서 만들어져 반복 루핑(looping)을 통해 지속된다. 딜레이 머신을 이용하여 만들어낸, ‘하 하 하 하’라는 보컬 사운드는 자조 섞인 웃음처럼 기계적으로 반복된다. 음악의 화성적 토대는 A^b장3화음의 1전위형(C-E^b-A^b)과 C단3화음 기본위치(C-E^b-G)의 두 화음의 교대로 이루어진다. 두 화음 사이의 공통음(C-E^b)을 제외한 A^b음과 G음이 왔다 갔다 하면서 음악의 변화를 만들어낸다. 전체를 구성하는 화음은 이 두 화음뿐이다. 그런데 흥미롭게도 이 곡에서 두 화음이 음악을 주도하는 방식은 조성의 위계를 벗어난다. 안정적이라 여겨지는 A^b장3화음은 1전위형으로 불안정하게 나타나고, 불안정하다 여겨지는 C단3화음은 이 곡의 중심을 지키며 안정성을 만들어낸다. 조성의 서사에서는 일반적으로 안정적인 장조의 상태를 원하고 단조는 불안정하고 장식적이라 여겨져 안정의 상태로 해결되어야 한다고 보는데, 앤더슨의 음악 공간에서는 이 두 화음의 의미가 역전된다.³⁴⁾ 앤더슨은 전통적으로 견고한 장조와 불안정한 단조를 구분하는 사고에서 성차의 관념이 투영된다고 보았을까? 이 음악에서는 견고한 안정성과 동일시되어 남성의 메타포로 여겨질 수 있는 장3화음과 불안정을 야기하는 여성의 메타포로 보일 수 있는 단3화음의 관계를 정반대로 해석하며 그 경계를 넘나든다.

두 화음 위에서 앤더슨의 노래와 스토리텔링이 이어지는데 그 목소리 또한 보코더로 변조되어 왜곡된다. 전자적으로 변조된 목소리가 앤더슨 고유의 목소리와 중첩되면서 어떤 목소리가 진짜인지 그 근원을 파악하기 어렵게 만든다. 거기에 기계적인 웃음소리 ‘하 하 하 하’까지 뒤섞이면서 모든 소리들은 총체적으로 일그러지고, 분절되어 청각 공간속으로 흩어져버린다. 분명한 건, 이 목

33) 앤더슨의 《오 슈퍼맨》은 다음 QR 코드를 통해 감상할 수 있다.



34) McClary, 『페미닌 엔딩』, 345-347 참조.

소리들이 앤더슨의 몸에서 생성된 소리라는 것이다. 그러나 전자적으로 매개되어 변조되고 잘게 나누어져 분산되는 일련의 프로세스는 이 곡의 목소리들과 그것을 만들어내는 몸 사이의 존재론적 커넥션을 파악하기 어렵도록 뒤흔든다.

《어둠의 속도》 역시 이와 유사한 문제를 발생시킨다. 이 작품은 1997년 라이브 퍼포먼스 무대에서 소개된 바 있다.³⁵⁾ 이 라이브 퍼포먼스는 앤더슨의 스토리텔링을 중심으로 펼쳐지는데, 이야기의 주요 주제는 컴퓨터가 주도하는 시대의 일상적인 삶에 대한 명상과 관련되어 있다. 텅 빈 무대 위에 악보대와 두 개의 마이크, 바이올린, 전기기타, 키보드 신시사이저 믹서, 디지털 스위치보드 등의 장비가 갖추어져 있고, 앤더슨은 바이올린 독주를 펼치며 퍼포먼스를 시작한다. 전기적으로 증폭된 바이올린에서 한참 동안 혼성적 사운드가 만들어지고, 그 위에 마이크로 증폭된 앤더슨의 목소리가 결합하여 독특한 분위기를 만들어낸다. 곧이어 앤더슨은 자신의 바이올린 연주에 맞춰 스토리텔링을 시작한다. 전자적으로 합성된 사운드가 배경으로 깔린다. 이렇게 한참 동안 퍼포먼스를 펼치다가 앤더슨은 키보드 앞으로 몸을 옮겨 키보드 반주에 맞춰 다시 스토리텔링을 이어간다. 전기적으로 증폭된 목소리는 하이테크 멀티미디어 사운드와 결합하여 청각 공간을 가득 메우며, 현실과 가상의 모호한 경계를 경험하게 한다. 퍼포먼스가 무르익어 갈 때쯤 앤더슨의 목소리는 갑작스럽게 남성의 저음 목소리로 전환된다. 보코더를 이용하여 목소리를 변조한 것이다. 관객은 이 지점에서 혼란에 빠진다. 여성의 몸에서 남성의 목소리, 혹은 남성적 사이보그 소리가 흘러나오면서, 듣는 사람으로 하여금 목소리의 근원인 신체와 그로부터 파생되는 목소리가 분리되는 기묘한 순간을 경험하게 하기 때문이다. 보코더를 통해 목소리를 변조하여 신체와 목소리의 연관관계를 해체하고 있는 것이다.

앤더슨의 두 퍼포먼스에서 무엇보다 흥미로운 것은 퍼포먼스 공간에서 그가 자신을 디자인하는 방식에서 나타난다. 앤더슨의 퍼포먼스에서 감지되는 특성은 자신의 목소리를 테크놀로지를 이용하여 왜곡함으로써 오리진일 신체와 목소리를 분리해 내는 것이었다. 앞서 살펴본 것처럼 목소리는 특정 바디와 곧

35) 앤더슨의 라이브 퍼포먼스 《어둠의 속도》는 다음 QR 코드를 통해 감상할 수 있다. 이 퍼포먼스 영상의 1시간 21분경의 지점에서 앤더슨의 목소리가 남성의 목소리로 변조된다.



바로 매칭된다. 어떤 목소리를 듣고 우리는 그것을 어떤 누구의 것, 혹은 무엇인가의 것, 남성 또는 여성의 것 등으로 연결하려고 시도한다. 그런데 앤더슨은 보코더로 목소리를 변조함으로써 그것이 여성의 육체에서 만들어지고 있음에도 불구하고 그 오리지널 바디와 일치하지 않는, 즉 신체와 목소리가 분리되는 기이한 경험을 하게 한다. 전자 디바이스를 활용하여 목소리를 분해하고 잘게 나누고 일그러뜨리는 일련의 프로세스를 통해, 목소리만으로 그것이 지시하는 지시성을 파악하기 어렵도록 왜곡시킨 것이다. 목소리가 특정 육체에 안정적으로 기반을 두지 않았을 때 유발되는 불안감을 의도적으로 조성하고 있는 것이다.

앤더슨은 무대 위에서 전자 디바이스를 직접 다루면서 퍼포먼스를 펼친다. 맥클러리의 분석에 따르면 오랜 젠더 통념에 근거하여 기계는 남성이 정복하고 다스리는 대상, 그리고 여성 또한 남성이 통제하고 다스리는 영역으로 간주되어왔다. 그러므로 기계와 여성은 모두 남성의 반대 위치에 서는 타자로서 서로 양립할 수 없는 존재인 것이다.³⁶⁾ 그러나 앤더슨은 무대 위에서 테크놀로지를 스스로 조작하고, 컨트롤하는 능동적인 퍼포먼스를 펼치면서 이러한 통념을 뒤틀고, 남성 주체의 역할을 대체한다. 이렇듯 앤더슨의 퍼포먼스는 남성과 여성, 정신과 육체, 인간과 기계 등의 이분법의 대립 관계에 의해 형성된 메타포들을 노출시키고 그것을 역전시켜 고정된 틀에 균열을 가한다.

앤더슨의 이러한 퍼포먼스는 남성과 여성이라는 이분법의 구도로 젠더 정체성을 파악해 온 오랜 역사에 대한 저항이자 고정된 젠더 관념을 전복하려는 시도로 읽힐 수 있다. 또는 자신의 목소리를 탈여성화하여 남성의 것으로 대체하거나, “자신의 타자를 구성하기 위해 또 다른 남성의 특권을 도용하거나”,³⁷⁾ 혹은 여성의 메타포를 남성의 것보다 우위에 두면서 성차에 의한 권력관계를 뒤틀려는 시도로 읽힐 수도 있다. 그러나 한편 이러한 양상은 이분법의 젠더 구도에 균열을 가하려는 의지로 보이지만 근본적으로는 남성과 여성이라는 이분법에 매몰되어 그로부터 완전히 벗어나지 못하고 그 차이를 재생산하는 한계를 맞게 된다고 여겨질 수 있다. 혹은 이러한 해석과 완전히 다르게, 목소리를 이용한 앤더슨의 퍼포먼스가 몸과 목소리의 연결 관계를 파편화하고 목소

36) McClary, 『페미니 엔딩』, 338-339 참조.

37) McClary, 『페미니 엔딩』, 361 참조.

리와 육체 사이에서 오는 젠더 차이의 잠재력을 거부하면서 탈육체화된 증성적인 존재로서 자신의 정체성을 자리매김하는 것으로 해석될 여지도 있다. 이처럼 앤더슨의 퍼포먼스는 다층적 해석을 가능하게 한다.

그러나 퍼포먼스의 세계에서 자신의 육체와 목소리를 연출하면서 무대를 완성해가는 여성 예술가의 존재에 대한 물음을 다시 상기한다면 앤더슨이 보여주는 역설적인 상황은 그 물음에 대한 예술가 스스로의 대답이라고 해석해 볼 수 있다. 앤더슨이 만들어가는 퍼포먼스 공간은 여성 예술가에게 주어진 문화적 제약과 숨겨진 사회적 모순을 끊임없이 드러내며 갈등이 펼쳐지는 공간이자 자유로운 경계 넘나들기로 변화의 순간을 만들어내는 변신의 공간이기도 할 것이다. 앤더슨은 다음과 같이 회상한 바 있다. 퍼포먼스 공간에서 “한 여성이 무대 위에 서있다는 것이 의미하는 모든 기대를 피해 보려고 노력했다”고 말이다.³⁸⁾ 앤더슨은 여성으로서 자신의 육체를 전면에 내세웠지만 여성 퍼포머에게 주어진 기대와 역할을 해체하고, 스스로의 방식으로 자신을 창조해 나간 것이다.

5. ‘목소리 내기’, 목소리의 수행적 의미

매러디스 멍크와 로리 앤더슨의 퍼포먼스 사례는 여성 예술가가 자신의 목소리를 자기의 것으로 가지고 왔을 때, 즉 스스로가 자신을 창조해 나갔을 때 얼마나 파워풀한지 보여준다. 이는 두 여성 퍼포먼스 예술가가 각자의 방식으로 무대 위에서 자기재현을 부각시킴으로써 나타났다. 그렇다면 두 퍼포먼스 예술가가 그들의 퍼포먼스 무대에서 목소리와 신체의 관계를 극단적으로 부각시키거나 또는 목소리와 신체를 분리시키면서, 그들의 목소리로 창조해낸 예술 표현을 통해 무엇을 전달하려고 했던 것일까? 멍크의 퍼포먼스를 분석하며 질문했던 문제를 다시 상기해 보자.

이 연구는 목소리의 신체적, 물질적 특성과 목소리에 담긴 메타포, 목소리에 대한 문화적 이해에 대해 살펴보았다. 이와 더불어 이 연구가 주목하는 목소리의 또 다른 측면, ‘목소리 내기’(voicing)의 맥락에서 멍크와 앤더슨의 퍼포먼스가 드러내는 의미를 찾아보고자 한다. ‘목소리 내기’는 목소리의 수행적

38) Adam Block, “Laurie Anderson in Her Own Voice,” *Mother Jones* 10 (1985), 42; McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 139 재인용.

의미와도 맞닿아 있다. ‘수행적 발화’ 개념을 이론화한 존 어스틴(John L. Austin)은 우리가 사용하는 언어가 단순히 사실관계를 묘사하는 것을 넘어 행위를 이행하게 하고, 의지를 표명하는 ‘수행적 기능’도 가지고 있다고 보았다. 예컨대 카페에서 커피를 주문할 때, 점원이 “5천원입니다”라고 말한다면 그 말에는 커피 값이 5천원이라는 사실관계가 포함되기도 하지만 “5천원을 지불하라”는 특정 행위를 이행하도록 요청하는 수행적 의미를 담고 있는 것이다. 또 돈을 지불하는 행위를 수행하였다면 그것을 수용하겠다는 의지를 표명하는 것이다.³⁹⁾ 아만다 와이드먼은 목소리 역시 ‘수행적이다’고 주장한다.⁴⁰⁾ ‘목소리를 낸다는 것’은 무엇인가를 하겠다는 수행적 의미를 가지고 있다는 것이다. 또 목소리를 낸다는 것은 ‘자아를 표현하는 것’(self expression)이기도 하고, 자신의 의지를 드러내는 것이기도 하다는 것이다. 여기에서 목소리의 수행적 의미를 찾을 수 있다.

페미니스트 이론가들은 여성의 권리를 이야기하며 목소리가 갖는 수행적 의미에 주목하였다. 그들은 ‘보이싱’, 즉 ‘목소리 내기’라는 말을 사회에 기여하는 문화 창작 활동, 혹은 정치 참여, 표현의 자유 등에 종종 연결하여 사용한다. 그런데 이러한 것들은 역사적으로 여성에게 인정되지 않았던 것들이다. 여성은 이러한 것들에 대해 목소리를 낼 수 없었던 것이다. 그러나 1970년대 페미니즘 운동이 활발히 일어나고 포스트모던 예술의 실험주의 환경이 맞물리면서 여성 예술가들은 문화 창작 활동의 주체로서 자신의 목소리를 찾기 위해 노력하였다. 그들에게 있어 목소리를 낸다는 것은 단순히 목소리의 소리적 표현을 넘어, 자아의 표현이자 예술적 자기 발언권을 획득하는 일이었다. 페미니스트 심리학자 캐롤 길리건(Carol Gilligan)은 그의 저술 『다른 목소리로』(*In a Different Voice*)에서 “목소리를 가진다는 것, 즉 무엇인가 할 말이 있다는 것은 인격체가 된다는 것”을 의미한다고 말한다. 그에 따르면 목소리는 “자아의 핵심”이며, “본성적인 것이자 동시에 문화적인 것”으로서, “내면세계와 외부세계를 연결시키는 강력한 심리적 도구이며 통로”라는 것이다.⁴¹⁾

39) Fischer-Lichte, 『수행성의 미학』, 43-44 참조.

40) Weidman, “Voice,” 236 참조.

41) Carol Gilligan, 『다른 목소리로』(*In A Different Voice*), 허란주 역 (서울: 동녘, 1997), 19.

수행적인 성격이 강한 퍼포먼스 아트에서 개인 예술가가 자신의 목소리를 갖는 것은 무엇보다 중요한 가치로 여겨져 왔다. 이러한 이유로 퍼포먼스 무대는 목소리를 가질 수 없던 문화적 주체가 자신의 목소리를 찾고, 자신의 목소리를 내고, 자기표현을 실현할 무대로서, 그와 외부세계를 연결할 통로로서의 역할을 해 왔다. 자기표현이 가능해진 퍼포먼스 무대에서 여성 예술가들은 여성으로서 자신이 경험한 삶과 세계의 이야기, 자신이 몸담은 사회와 문화 속에서 느끼고 깨닫고 의문시해 온 여성의 정체성의 문제를 발언하기 위해 예술가 자신의 몸을 드러내며 개개인의 표현 언어를 발전시켰다.

멍크와 앤터슨 역시 여성 예술가로서 자신의 목소리를 내고, 자신의 의지를 수행해 내기 위해 그들만의 퍼포먼스 세계를 창조하였을 것이다. 멍크가 만들어낸 목소리는 제도에서 벗어난 비규범적인 소리로 여겨지기 쉽지만 오히려 삶 속에서 자연스럽게 익힌 일상의 소리일 수 있다. 멍크가 무대에서 재현한 날것 그대로의 목소리는 선사시대, 혹은 고대의 어느 시점을 향하고 있다고 일반적으로 설명되지만 오히려 그의 ‘자연적인’ 보컬 사운드는 자신의 삶의 경험에 기반을 둔다.⁴²⁾ 예컨대 설거지하는 어머니와 언니가 함께 하모니를 이루며 부르던 자연스러운 노랫소리가 영감의 원천이 되었고, 지역사회와 다양한 커뮤니티에서 획득한 목소리가 그의 음악 만들기의 소재가 되었던 것이다.⁴³⁾ 멍크의 목소리는 가정의 양육환경에서 그의 몸을 통해 획득한, 몸의 경험으로부터 끌어낸 자신의 정체성을 그려낸 것일 수 있다. 앤터슨의 경우 끊임없이 자신의 목소리를 변조하고 왜곡하고 분리해내려고 시도하였지만 그것을 지탱하는 것은 다른 아닌 예술가 자신의 몸이었다. 앤터슨의 퍼포먼스에서 목소리가 몸으로부터 완전히 분리되는 비물질화의 상태는 한 번도 일어나지 않는다. 결국 그의 퍼포먼스에서 다루는 모든 갈등과 경계의 문제들은 오롯이 예술가 자신의 몸을 통해 이루어졌던 것이다.

멍크와 앤터슨은 창작자이자 퍼포먼스 아티스트이다. 음악뿐만 아니라 무대

42) 다음 링크 영상에서 멍크는 그의 음악이 삶으로부터 온 것이라고 이야기 기한다. 여성 스스로가 자신의 목소리를 내고, 스스로를 창조해 낼 때 얼마나 설득력을 갖는지는 다음 유튜브 영상을 참조.



43) Elizabeth Helen “Kitty” Pappas, “Contemporary Performance Art Composition: Post-Modernism, Feminism, and Voice,” (Ph.D. Diss., University of California, San Diego, 1996), 38.

위에서 다양한 극적 장치들을 이용하여 여성으로서 그들에게 부여된 젠더 통념과 역할에 질문을 던진다. 그러나 다른 한편 이 예술가들은 그들의 젠더 정체성을 부정하는 것이 아니라 인정하고, 더 나아가 그것을 주장하였다. 그런데 그것은 어디까지나 다른 사람의 목소리를 대신 내는 것이 아니라 여성 스스로가 창조해낸 자신의 이야기, 자신의 목소리를 스스로 만들어내는 것이었다. 결국 여성으로서 자신이 경험하고, 여성 스스로가 찾아내고, 스스로가 만들어낸, 주체자로서의 여성의 목소리, '페미닌 보이스'를 창조하는 것, 그것이 이들의 '목소리 내기'의 핵심이었을 것이다. 이들이 창조한 '페미닌 보이스'는 어쩌면 문화적 요구에 순응하여 길들여지고 통제되어 왔던 여성의 목소리를, 여성 자신의 것으로 되돌리기 위한 노력의 결과였을 것이다.

Ⅲ. 나가는 글

이 연구는 우리 사회와 문화 속에서 자연스럽게 받아들여지는 젠더 관념이 어떻게 소리와 음악, 그리고 예술 행위를 통해 드러나는지에 대한 물음으로 시작되었다. 젠더의 문제는 자연스럽게, 문화적으로 독립적인 목소리를 내기 어려웠던 여성들의 창작 활동에 주목하도록 하였다. 20세기 후반 퍼포먼스 아트가 새로운 예술 영역으로 부상하였을 때 여성 예술가들은 퍼포먼스 무대를 자기재현의 공간으로 점유하면서 사회와 문화 속에서 구별되고 타자화된 여성의 정체성에 대한 문제를 드러냈다. 이 연구에서 주목한 메리디스 멍크와 로리 앤더슨의 경우 무대 위의 여성의 몸이 대상화되어 소비되는 방식에 순응하지 않고 자신을 몸을 스스로 창조해 나갔다. 이들의 퍼포먼스 공간에서는 여성에게 부여된 문화적 제약과 사회적 모순의 틀이 청각적으로 드러나는 긴장의 순간을 맞기도 하고, 다양한 경계의 문제들이 뒤섞이고 때로는 해체되어 변화되는 과정을 보이기도 하였다.

한편 이 연구는 인간의 육체성과 밀접하게 결부된 목소리의 특성에 주목하여 서구 문화 속에서 여성의 목소리가 어떻게 인식되고 소비되어 왔는지 살폈다. 여성의 목소리는 발언권을 행사하거나 지시적 의미를 부여하는 주체의 목소리가 아닌, 말의 권위와 구분되고 의견을 드러내지 못하는 신체적이고 물질

적인 목소리의 특성, 즉 보컬리티와 결부되어 인식되고 소비되어 왔다. 이러한 사고는 여성의 보컬리티를 바라보는 이중적 태도를 만들어냈고 서양의 문화 프로덕션 안에서 여성의 보컬리티는 더 높은 톤을 내도록 과도하게 길들여지거나 경계를 넘는 불편한 소리는 악마적인 여성성과 동일시되어 신중하게 제거되었다. 멩크의 퍼포먼스는 지배적인 문화관습에서 터부로 여겨 배제되었던 여성의 목소리를 긴장 속에서 소환해 냈다. 앤더슨은 보코더를 이용하여 자신의 목소리를 변조하면서 본래의 신체와 목소리가 분리되는 기묘한 순간을 만들어냈다. 때로는 전자 디바이스를 활용하여 여성과 남성의 성차에 기반을 둔 고정된 젠더 관념을 전복하거나 신체와 목소리의 연관성을 파편화하여 그로부터 오는 젠더 잠재력을 해체하였다. 무엇보다 중요한 것은 두 예술가의 퍼포먼스가 그동안 문화적으로 길들여지고 통제되어 왔던 여성의 몸에서 이루어졌다는 것이다.

자기 주도적이며 수행적인 성격이 강한 퍼포먼스 아트는 여성 예술가가 자신의 목소리를 내고 자신을 창조해 나가는 장으로서 자리매김하였다. 멩크와 앤더슨은 퍼포먼스 공간에서 그들의 몸과 목소리를 능동적이고 독자적인 방식으로 디자인하면서 무대 위의 여성의 몸에 부여된 억압된 체계를 무력화하였다. 그러나 무엇보다 이들은 그들의 몸과 목소리를 자신의 것으로 되돌려 문화적 발언의 주체자로서의 역할을 스스로 획득하려 하였다. 사회 문화적으로 규범화되고 통제된 여성의 목소리가 아니라 여성 스스로가 만들어낸, 그들의 정체성이 새겨진 목소리를 내는 것이었다. 20세기 후반 여성 퍼포먼스 아트가 이렇게 목소리를 낼 수 없던 문화적 주체의 자기 성토의 장으로서 기능했다면 오늘날 퍼포먼스 아트의 현장에서 여성 아티스트들은 어떠한 활동을 펼치며 어떠한 목소리를 내고 있을까? 이 질문을 후속 연구 과제로 남겨두고 이 글을 맺으려 한다.

한글검색어: 소리연구, 목소리, 보컬리티, 수행성, 퍼포먼스 아트, 젠더 롤, 여성의 목소리, 메리디스 멩크, 로리 앤더슨

영문검색어: Sound Studies, Voice, Vocality, Performativity, Performance Art, Gender Role, Feminine Voice, Meredith Monk, Laurie Anderson

참고문헌

- 김승환. “‘수행성’ 관점에서 바라본 여성 퍼포먼스 아트의 ‘자학적 상처’ 의미 분석: 지나 판과 마리나 아브라모비치.” 『유럽문화예술학논집』 23 (2021): 1-23.
- Cusick, Suzanne G. “He Said, She Said?: Men Hearing Women in Medicean Florence.” In *Rethinking Difference in Music Scholarship*. Edited by Olivia Bloechl, Melanie Lowe and Jeffrey Kallberg, 53-76. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Fischer-Lichte, Erika. 『수행성의 미학』(*Ästhetik des Performativen*). 김정숙 역. 서울: 문학과 지성사, 2017.
- Gann, Kyle. *American Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer, 1997.
- Gilligan. Carol. 『다른 목소리로』(*In a Different Voice*). 허란주 역. 서울: 동녘, 1997.
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- _____. 『페미닌 엔딩』(*Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*). 송화숙 · 이은진 · 윤인영 공역. 서울: 예술, 2017.
- Pappas, Elizabeth Helen “Kitty.” “Contemporary Performance Art Composition: Post-modernism, Feminism, and Voice.” Ph.D. Dissertation, University of California, San Diego, 1996.
- Segal, Charles. “The Gorgon and the Nightingale: the Voice of Female Lament and Pindar’s Twelfth *Pythian Ode*.” In *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Edited by Leslie C. Dunn and Nancy A. Jones, 17-49. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century*. Vol. 4. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Weidman, Amanda. “Voice.” In *Keywords in Sound*. Edited by David Novak and Matt Sakakeeny, 232-245. Durham: Duke University

Press, 2015.

전자 저널

McClary, Susan. "Towards a Feminist Criticism of Music." *Music Review/Revue de musique des universités canadiennes* 10/2 (1990), <https://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1990-v10-n2-cumr0503/1014882ar/> [접속일자: 2021년 6월 5일].

인터넷자료

<https://www.meredithmonk.org/about/biography/> [접속일자: 2021년 6월 5일].

<https://www.youtube.com/watch?v=878l38cLgHY> [접속일자: 2021년 6월 5일].

<https://www.youtube.com/watch?v=d2VvBLcCQ9w> [접속일자: 2021년 6월 5일].

<https://www.youtube.com/watch?v=VkfpI2H8tOE> [접속일자: 2021년 6월 5일].

<https://www.youtube.com/watch?v=GbjNoRmmRTo&t=5029s> [접속일자: 2021년 6월 5일].

국문초록

페미닌 보이스: 여성 퍼포먼스 아트에서 목소리의 수행성과 젠더 롤 해체하기

김 경 화

현대 퍼포먼스 아티스트의 대다수가 여성이라는 것은 우연일까? 예술 창작 주체의 몸과 목소리, 퍼포먼스 하는 육체성을 강조하는 퍼포먼스 아트가 여성 창작자에 의해 주도된 창작 음악 씬이라는 사실은 우연의 결과로 보기 어렵다. 전통적으로 여성은 예술 창작의 주체자이기보다는 수행적 역할을 하는 존재였다. 서양 음악 문화에서 음악 창작과 그것을 수행하는 연주 영역은 이분법의 젠더 카테고리에 의해 남성과 여성의 영역으로 철저히 분리되어 왔다. 무대 위에서 노래하고, 음악을 연주하는 행위는 육체성을 디스플레이하는, 여성의 영역으로 오랫동안 간주되었다. 이러한 맥락에서 예술가 자신의 몸이 곧 표현 재료이자 수단인 현대의 퍼포먼스 아트는 젠더 통념에 따라, 남성 창작자보다는 여성 예술가들의 접근성이 높은 분야일 수 있다.

그러나 퍼포먼스 아트에서 여성 예술가는 단순히 누군가가 창작한 예술 작품을 디스플레이하거나 수행하는 존재가 아니라 자신의 몸과 목소리를 재료로 직접 작업하는 창작자로서 존재한다. 퍼포먼스 아트에서 여성 창작자들은 자신의 몸을 드러내며, 스스로가 만들어내는 소리를 통해 그들에게 부여된 젠더 통념과 역할에 질문을 던진다. 이 연구는 여성 퍼포먼스 아티스트가 예술 창작의 재료로서 자신의 몸과 목소리를 사용하는 방식에 주목한다. 특히 몸을 통해 만들어내는 특별한 소리인 목소리에 집중해 본다. 이 연구는 발화된, 혹은 노래 불린 목소리의 소리적, 재료적(material) 특성과 함께 단순히 표현의 개념을 넘어 '목소리 내기'를 통해 드러나는 목소리의 수행적 의미에 대해 고찰한다. 이를 위해 독특한 보컬 사운드를 매개로 고유의 예술 세계를 구축한 메리디스 명크(Meredith Monk, 1942-)와 로리 앤더슨(Laurie Anderson, 1947-)의 퍼포먼스를 분석한다.

Abstract

Feminine Voice:
Performativity of Voice and Deconstructing Gender
Role in Women's Performance Art

Kim, Kyoung Hwa

Would it be just a coincidence that most of the modern performance artists are female? It is not just mere chance that performance art is a creative musical scene which is dominated by female artists. This performance art insists the performing body including one's voice. Traditionally, women have just played a performing role given by male artist instead of being an agent in art. In the Western music culture, creating art and being the objects of display have been separated by gender binary. Displaying corporeality such as singing and playing musical instruments on the stage has been considered as a women's role for many decades. In this sense, according to the stereotypical notion of gender, modern performance art where artists become the material and the means of expressing art can be something that a female artist can approach easily compared to male artists.

However in performance art, a female artist is not just an object of display. Instead, they exist as an agent of art who creates themselves as an artist using their body and voice. Eventually, this makes the female artists to challenge gender binary by exposing their body and voice. This study focuses on the way of using female performance artists' body and voice as musical materials for self-representation, especially the vocality. In this study, along with the sonic and material characteristics of uttered or sung voice, the

performative meaning of the voice revealed through ‘voicing’ is considered. This study analyzes the performance of Meredith Monk and Laurie Anderson who created their own artistic world using their body and voice.

[논문투고일: 2021. 08. 31]

[논문심사일: 2021. 09. 16]

[게재확정일: 2021. 09. 24]