

1990년대 대중매체의 보도이미지와 미국미술:

로드니 킹 사건에서 O.J. 심슨 재판까지

김진아
서울대학교

- I. 여는 말
- II. 로드니 킹 구타 사건과 로스앤젤레스 폭동
- III. 아드리안 파이퍼의 <검은 상자/하얀 상자>(1992, 1997)
- IV. 미술 작품으로 변모한 로드니 킹 비디오테이프
- V. O.J. 심슨 재판과 워렌 네이디히의 <Camp O.J.>
- VI. 나가는 말

I. 여는 말

20세기 말 미국의 언론매체는 에이즈 위기, 걸프전, 로드니 킹 사건, LA 폭동 등 국가적 정체성에 대한 격렬한 논쟁을 동반하는 정치사회적 사건을 대대적으로 보도하였고, O.J. 심슨 재판 사건과 같은 범죄 보도를 엔터테인먼트 프로그램처럼 다루기 시작하는 새로운 양상을 전개하기 시작했다. 이 사건들은 20세기 말 시각이미지가 도처에 편재하며 대중의 사회적 인식에 절대적인 영향을 미치게 되는 ‘시각적 전환’의 주요 국면으로, 스펙터클한 역사의 장면들을 안방에서 직접 목격하게 하는 커뮤니케이션 혁명을 구성한다.

이 논문은 1990년대 ‘미국의 대중매체에 투영된 특수한 사건들과 미술과의 상관관계에 대한 연구’의 일부이다. 이 연구는 1980년대 후반 이후 뉴스와 신문을 통해 대대적으로 보도되었던 주요 사회정치적 사건들과 그에 대응하는 미술작품, 그래픽 디자인, 다큐 형식의 사진 등을 유기적으로 분석, 고찰한다. 그 첫 공식적 결과물로는 에이즈가 발견된 후 대중매체가 에이즈에 대해

* 이 논문은 연구과제 “1990년대 미국의 대중매체에 투영된 문화전쟁의 이미지들과 미술과의 상관관계에 대한 연구” 중 일부로 2006년도 정부지원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받음(KRF-2006-551-G00039).

어떻게 반응했는지 추적한 논문을 발표하였다.¹ 두 번째 공식적 결과인 본 논문에서는 로드니 킹 사건과 LA 폭동, 걸프전, 그리고 O.J. 심슨 재판 등을 통해 미국의 정치, 사회, 경제 전반에서 중요한 보도의 초점이 되었던 TV 사건들과 그에 대응했던 미국미술에 나타나는 형상화에 주목한다. 구체적으로는 한 아마추어가 우연히 목격해 찍었던 로드니 킹(Rodney King) 구타 장면의 비디오테이프와 그 이미지를 차용한 아드리안 파이프(Adrian Piper)의 작품, 그리고 워렌 네이디히(Warren Neidich)의 사진 작업을 살펴볼 것이다.

1960년대 TV가 대중화되면서 여러 작가들은 다양한 방식으로 TV 보도 이미지에 반응하며 작업하기 시작했다. TV 보도에 대해 미술은 크게 매체 상 두 가지 방식으로 대응해왔다고 할 수 있다. 첫째는 사진, 회화, 영화 등 기존의 예술적 매체를 사용해서 TV 이미지나 이데올로기적 방식을 비평하는 방식이며, 둘째는 TV 자체를 비디오 등을 이용하여 TV 문화에 대응하는 방식이다.² 각각의 대표적인 예로 60년대의 두 거장인 앤디 워홀과 백남준을 들 수 있겠다. 워홀은 재클린 케네디, 모택동, 인종 폭동, 원자 폭탄 등의 보도 이미지를 실크 스크린으로 반복해 떠내면서 대량생산 체제의 논리를 그대로 이용하여 대중문화와 현대미술의 순환 고리를 창출해냈다. 하지만 탈인격화된 색채를 보여주는 그의 작업은 대중매체에 의해 자신의 존재성이 유린당하는 죽음과 가학의 메커니즘 속에 있는 인간상을 투영하는 듯 저항적 하위 문화로 읽힐 수 있는 측면이 있기에, 대중매체와 영합하면서도 대중문화에 저항하는 양가적이며 모순적인 함의를 내포하는 기호로 작용한다.³ 백남

1. 김진아, 「에이즈(AIDS), 그 재현의 전쟁: 미국의 대중매체와 예술사진 그리고 행동주의 미술」, 『서양미술사 학회논문집』, 제28집, 2007, pp. 111-43. 이 논문에서는 미국 대중매체의 에이즈에 대한 반응, 미디어의 보도 사진들과 차별성을 띠면서도 에이즈 행동주의자들에게 공격 받았던 니콜라스 닉슨(Nicholas Nixon)과 로잘린 솔로몬(Rosalind Solomon)의 작품, 미디어의 전략을 전유하면서 동시에 미디어의 에이즈 재현에 교전을 선언했던 액트업(ACT UP)과 그랑 퓨리(Gran Fury)의 행동주의적 미술의 사례들을 살펴보았다. 이를 통하여 에이즈 위기의 문제, 그 시각적 정보와 미술의 의미가 어떠한 재현체계와 사고들 속에서 파생하고 있었는지, 또한 그러한 위기의 순간에서 미술이 어떻게 지배적 정보와 담론에 맞서 나갔는지 탐색하였다.

2. 박상혁, 「대중매체의 발전과 미술의 변모 및 미래상에 대한 전망과 평가」, 『미학』, 제46집, 2006년 6월, p. 66.

3. 강태희, 「워홀, 팝, 캠프」, 『현대미술사연구』, 제17집, 2005, pp. 165-198; 이은이, 「앤디 워홀 회화의 표면성에 관한 이론적 논의-1960년대 죽음과 재난 연작을 중심으로」, 『현대미술사연구』, 제16집, 2004, pp. 101-126.

준의 TV를 직접 이용한 작업 역시 미디어의 보도 이미지의 위상에 대한 대조적인 해석을 창출한다. 파리, 뉴욕, 서울을 인공위성을 통해 동시에 연결하였던 〈굿모닝 미스터 오웰〉(1984)은 오웰이 전체주의적 디스토피아가 도래한다고 예견했던 1984년에 이르러도 지구는 건재하며 TV의 독재적 지배가 이뤄지지 않고 있다는 점을 강조함으로써 마살 맥루한 식의 거대한 '지구촌'이 전자 갤러리의 형태로 실현되는 역사적 순간이었다. 물론 그의 비디오 아트 첫 전시라고 할 수 있는 「음악의 전시-전자 텔레비전(Exposition of Music-Electronic Television)」(1962)이나 〈TV 부처(TV Buddha)〉(1974)와 같은 작품은 영사막을 조작하거나 관객이 TV를 발로 건드리거나 매만져야 작동되게 함으로써 1960년대 대중문화의 성상이며 우상이던 텔레비전을 공격하고 해체하고 있다.⁴ 대중을 수동적으로 만드는 TV라는 매체에 대하여 사람들이 미디어를 좀 더 비판적으로 수용해야할 것을 강조하기에 맥루한 식 비전과는 거리를 둔다고 할 수 있다.

그런데 팝과 비디오 아트가 보도이미지를 적극 차용하거나 매체 자체를 도입하면서 대중매체와 미술 간의 혼성적 교류 양태를 가속화시켜온 지 30여년이 지난 1990년대의 미술가들에게, TV 보도 이미지는 과연 어떻게 받아들여지고 있는가? 왜 그 이미지들은 차용되거나 변형되었는가? 미술은 어떻게 1990년대의 특수성, 즉 새로운 미디어 환경과 기술의 접합 속에서 폭발적으로 확산되고 무수히 재생되는 보도 이미지에 반응하고 있었는가? 본 논문은 이러한 질문으로 시작하여, 대중매체와 미술이 구축하는 의미를 상호텍스트적인 맥락에서 접근하고 미술에서 대중매체의 이용과 그 이미지 수용, 그리고 역으로 대중의 영역 속으로 확장해 가는 일련의 미술에 대한 비평적 점검을 아우르는 시각문화연구를 지향한다.

4. 이 전시에서 선보인 12대의 TV는 온전한 것이 거의 없었고, TV도 의도적으로 무질서하게 배치되었다. 〈TV 참산〉은 영사막을 조작하여 단 하나의 가느다란 선만이 나타나도록 하였고, 어떤 작품은 영사막을 거꾸로 뒤집어 놓거나 관객이 다가가 발로 밟아야 작동하도록 해놓기도 했다. 그리고 이 전시 이후 다른 '비디오 조각'들이 출현하였는데, 예를 들어 〈자석 TV Magnet TV〉는 관객으로 하여금 큰 자석을 사용하여 TV 세트 외부에서 움직임으로써 빛의 추상적인 패턴을 만들도록 고안했다. "Nam June Paik: U.S. Video Artist", <http://www.museum.tv/archives/etv/P/htmlP/paiknamjun/paiknamjun.htm>, and Ed Hugetz, "Experimental Video", <http://www.museum.tv/archives/etv/E/htmlE/experimental/experimental.htm>; Michael Rush, *New Media in Late 20th Century Art*, London: Thames and Hudson, 1999, p. 78.

II. 로드니 킹 구타 사건과 로스앤젤레스 폭동

1991년 3월 3일 밤 0시 30분 쯤, 4명의 LA 경찰관이 로드니 킹이라는 도주하던 한 흑인 과속운전자를 추격해 차에서 끌어내려 집단 구타한 장면은 그 후 1년간에 걸쳐 그 경찰관들에 대한 재판이 진행되는 동안 미국 전역을 통해 수없이 반복 보도된다.⁵ 또한 이 구타 사건은 그 폭행 경찰들이 무죄 방면됨으로써 미국 최초의 다인종폭동이자 1960년대 이후 최대의 인명, 재산 피해를 초래하는 LA 폭동을 촉발하게 되었다. 따라서 미정부가 인종문제가 대폭 개선되었다고 강조해오던 1990년대 초, 여전히 뿌리 깊이 스며있는 인종간의 갈등을 표상하는 국가적인 도상이 되며 다문화주의 논쟁의 기폭적인 계기가 된다. 특히 애초에 이 두 사건은 TV의 개입으로 시작되었다고도 할 수 있다. 실시간 촬영된 비디오나 생방송을 통해서 그 사건이 전달되면서 역사적인 장면으로 부각되었고 뉴스 보도 방식에 있어서도 하나의 전기(轉機)를 이룬다.

조지 홀리데이(George Holiday)라는 한 하수도 수리공은 백인 경찰관들이 로드니 킹을 난폭하게 구타하는 장면을 우연히 목격하여 캠코더로 찍었다. 경찰들이 일방적으로 잔인한 폭력을 가하는 모습과, 이들을 지휘해야 할 책



도판 1. 조지 홀리데이, 로드니 킹 구타 비디오테이프, 1991년 3월 3일, 총 81초.

임자 격인 경찰관이 이를 방관하며 유쾌히 떠들며 무언가 마시고 있는 장면이 몇 시간 후에 곧 텔레비전과 인터넷에 방영되면서 미국 전체에 엄청난 파문을 불러오게 된다. 몇 달이 지나자 텔레비전 드라마인 LA 법에서 이 사건을 다루고 사건 관련 비디오 게임과 만화책이 등장하는 등, 82초짜리 비디오

5. 로드니 킹 사건과 LA 폭동에 대해서는 William Hamilton and Jessica Crosby, "LA, Beating Case Jurors Call Videotape Critical, Deliberations Emotional", *Washington Post*, April 20, 1993, A4, John Stanley, "The King Riots: A Year Later", *San Francisco Chronicle*, April 25, 1993, D4, Rogers Worthington, "King Tape Forever Altered Police Tactics", *Chicago Tribune*, May 16, 1993, 그리고 「김창준의 숨겨진 정치 이야기 4: 4·29 흑인 폭동 앞과 뒤」, 『한국일보』(기사입력시간, 2008/04/23 03:03:44), <http://news.hankooki.com/lpage/people/200804/h2008042303034384800.htm>.

가 결국 온 나라에 퍼지게 되는 미디어 바이러스가 된다. 특히 폭행경찰에 대한 재판과정과 토론이 텔레비전에 방영됨으로써 논란이 극대화되는데, 문제는 최종 평결에서 4명의 경찰관이 법정에 섰을 때 3명이 모두 무죄 방면되고 1명만 권력 남용에 대한 재심사로 결정되었다는 사실이었다. 분노의 파장은 견잡을 수 없는 소요로 이어져 1992년 4월 29일 흑인들은 로스앤젤레스 남부를 시작으로 곳곳에서 지나가는 백인을 차에서 끌어내려 구타하고 방화하기 시작했다. 그 첫 피해자는 레지널드 데니(Reginald Denny)라는 33세의 트럭 운전수였는데 4명의 흑인에게 차에서 끌려 내려져 거의 죽을 만큼 두드려 맞았다. 당시 헬리콥터에 타고 있던 기자들이 이 장면을 포착하여 TV로 생중계함으로써 수백만 시민이 시청하게 되었고, 데니는 1시간 후에야 기적적으로 구출되게 된다. 이를 시발로 사망 58명, 부상 2,383명, 구속 약 12,000명을 기록한 로스앤젤레스 폭동은 국가방위군이 투입되면서야 3일 만에 진압된다. 재산 피해만 10억 달러에 달했고, 한인밀집상가가 수없이 약탈되고 방화됨으로써 한국에서도 큰 우려와 관심이 집중됐었는데, 이러한 엄청난 여파를 몰고 온 폭동은 중군 기자들처럼 방탄조끼를 입고 현장에 뛰어든 용기 있는 TV 기자들에 의해 실시간으로 전국에 방영되었다.⁶

III. 아드리안 파이퍼의 <검은 상자/하얀 상자>(1992, 1997)

몇몇 정치적 미술작품은 이러한 비디오테이프의 사용과 대중매체를 통해 전달되는 사건 보도와 진상 규명 과정, 그리고 재판의 과정들에 반응하였다. 로드니 킹과 레지널드 데니, 이 두 사건은 모두 실시간 촬영된 비디오가 재판정에 출연함으로써 서로 대응물이 되는데, 유독 예술계에서는 홀리데이가 찍었던 로드니 킹 비디오를 차용하거나 그 이미지를 직간접적으로 지시했던 작품이 여럿 속출하게 된다. 예를 들어 이제는 전설적인 영화가 된 1992년 작 스파이크 리(Spike Lee) 감독의 영화 <말콤 X>는 로드니 킹 구타 비디오 장면으

6. TV 생중계를 둘러싸고 경찰의 무력함이 계속 TV를 통해 노출됨으로써 약탈이 고무되었다는 비판과 동시에 TV 뉴스가 위험지역을 알려줌으로써 인명 피해를 줄일 수 있었다는 상반되는 논란이 전개 되었고, 그만큼 TV의 위력이 얼마나 막강한지 보여준 전대미문의 폭동사건이었다. 안재훈, 「워싱턴으로부터의 편지 41: LA폭동과 텔레비전의 영향력」, 『신문과 방송』, 제258호, 1992. 6., pp. 40-41.



도판 2. 아드리안 파이프, <검은 상자/하얀 상자>, 설치, 복합매체 설치, 2.44×2.44×2.44m, 1992.

로 시작하고, 이어서 불타고 있는 성조기와 알파벳 X를 남기고 사라지는 구성으로 출발한다. 이는 LA 소요가 로드니 킹 사건에 대한 인종주의적 재판으로 야기되었다고 간주되며, 한편 아직은 백인중심주의적인 사회와 미술계에 대한 항의의 목소리가 정치적 미술로서 더욱 시기적절했기 때문이었을 것이다.

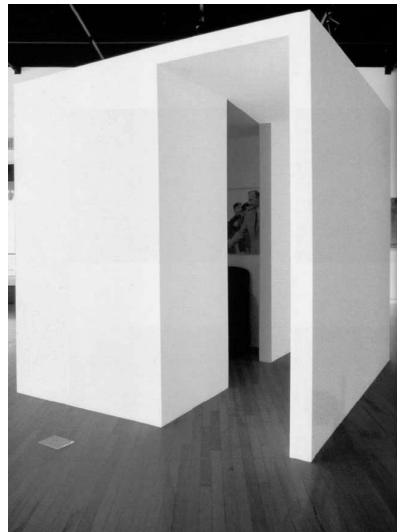
미술 작품의 가장 대표적인 예로, 아드리안 파이프(Adrian Piper)의 <검은 상자/하얀 상자(Black Box/White Box)>(도판 2)는 로드니 킹 비디오를 설치의 일부로 삽입하고 있다. 1948년 할렘에서 출생한 파이프는 하버드대에서 철학 박사학위를 받았으며 흑인계 여성으로는 미국 역사상 처음으로 정식 철학 교수로 임명되었고 2008년까지 명문 여대인 웨슬리 대학에 재직했다.⁷ 한편 20세 때부터인 1960년대 말부터 설치, 퍼포먼스, 사진, 비디오, 아티스트북 등을 생산하며 미술을 통한 정치적 활동을 활발히 병행해왔는데, 작품의 주제는 주로 관객들에게 정체성, 인종문제, 이방인에 대한 편견과 혐오감, 스테레오타입 등을 반추하게 하는 것이다. 1960년대부터 활동한 흑인계 여성으로서

7. 아드리안 파이프의 웹사이트 참조, <http://www.adrianpiper.com>.

는 유일한 개념미술가였고, 그 후 혼혈 흑인과 여성으로서의 작가 자신의 정체성을 고찰하면서 비디오와 오디오를 포함한 여러 오브제들을 함께 활용하는 설치 작품과 비평문들을 발표해 왔다.⁸ 이 작품 역시 사진, 비디오, 오디오를 적절히 배치하여 대중 매체의 시청각 자료를 직접 차용, 결합함으로써 관객들에게 흑백의 인종문제, 나아가 관객 자신의 정체성에 대한 관념과 정치적 태도를 재고할 수 있도록 고안된 것이다.

여러 매체를 혼용하여 보여주는 작은 방처럼 보이는 미니멀한 하얀 상자와 검은 상자는 도색 외에는 완전 동일한 크기와 모양으로 구성되어 있고, 전시장 양 구석에 서로 대각선 방향을 이루도록 배치되었다. 그 내부에는 각각 소파가 놓여있고, 러시아의 노벨수상자인 솔제니친의 언급인 “일단 당신이 한 사람으로부터 모든 것을 취해버리면 그는 더 이상 당신의 권력아래 놓여 있지 않게 된다. 그는 자유롭다. ...”라는 문구가 붙어 있다.

우선 흰 상자 내부로 들어가면 소파를 중심으로 정면에 비디오 스크린이 벽에 걸려 있고, 뒷벽에 경찰관들과 악수하고 있는 조지 부시 대통령의 흑백사진이 걸려있다.(도판 3) 소파에 앉으면 끊임없이 반복되는 로드니 킹 비디오를 보게 되고, 벽에 장착된 작은 스피커를 통해 1970년대를 수놓았던 유명한 흑인 뮤지션이자 사상가였던 마빈 게이(Marvin Gaye)의 “What’s Going On?”의 노래를 듣게 된다. 이는 인권운동과 반전운동이 한창이었던 1971년 모타운(Motown)에서 출시된 동명 앨범의 타이틀 트랙으로 R&B



도판 3. 아드리안 파이프, <검은 상자/하얀 상자>의 세부: 화이트 박스의 입구. LAPD 경찰과 함께한 부시 대통령 사진과 의자가 살짝 보인다.

8. 책 2권으로 묶여 출판된 그녀의 비평문들은 다음을 참조, Adrian Piper, *Our of Order, Out of Sight, Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992 and Volume II: Selected Writings in Art Criticism 1967-1992*, Boston: MIT Press, 1996.

스타일의 사랑 노래를 주로 불러왔던 게이가 소울 가수로 탈바꿈한 게이가 된 곡이다. 베트남 반전 시위를 벌이던 켄트 주립대 학생들이 진압군의 총에 맞아 사망한 사건을 다룬 이 곡은 전체 앨범의 제유적인 역할을 하며 정치적인 메시지를 담고 있다.

어머니, 어머니 너무 많은 당신들을 울게 했어요. 형제여, 형제여, 수많은 당신들이 죽어 가는군요. 당신은 우리가 가야할 길을 알고 있어요. 오늘 여기 사랑을 좀 가지고 왔어요. 예, 오 아버지, 아버지, 우리는 (사태가) 확대될 필요가 없어요. 전쟁이 해답이 아니라는 걸 압니다. 오직 사랑만이 미움을 극복할 수 있어요. 피켓 라인과 피켓 사인들. 나를 폭력으로 별하지 마세요. ... 아 무슨 일이 일어나고 있는지. 무슨 일이 일어나고 있는지?

이 가사는 인종 폭력과 형벌에 대항하는 인권 투쟁, 베트남 전쟁에 대한 반대, 그리고 사랑의 힘에 의지한 반전문화를 호소하는 은유이며, 폭력이 아니라 오직 사랑만이 현재를 구원할 수 있는 힘임을 노래하고 있다. 그리고 잠시 후에는 그 음악을 배경으로, 귀에 익은 동시대의 목소리도 작은 스피커를 통해 흘러나온다. 1992년 5월 1일, LA 소요에 대한 조지 부시 대통령의 대국민 연설 중 일부이다.

우리가 어제 밤, 그리고 그제 밤 LA에서 보았던 것은 인권에 대한 것이 아니다. 그것은 대부분의 위대한 미국인이 지녀야하는 평등을 위한 위대한 이유에 대한 것도 아니다. 이는 항거의 메시지도 아니다. 그것은 순전히 단순한 폭도들의 폭력이다. 나는 명백히 할 것이다. 필요하다면 질서를 회복하기 위해서 어떠한 무력이라도 동원할 것이다.¹⁰

이 언급은 결국 LA 폭동을 흑인과 히스패닉 갱들의 일상적 폭력의 확대로 간주하는 것으로 유색인종들에게 깊은 배신감을 불러올 수 있는 확언이었다. 과연 무슨 질서가 회복되어야하는가? 대통령의 연설은 '국가적 통합'이라는 규범적인 명제만 언급할 뿐, 그보다 더 근본적인 가치가 훼손되고 있는 현실은 외면하고 있다. 파이프는 어떠한 사족도 제시하지 않은 채 부시의 연설을

9. 마빈 게이의 'What's Going On?' 노래의 가사.

10. "Riot in Los Angeles: The President's Message; Excerpts from Bush's Speech on Los Angeles: 'Need to Restore Order'", *The New York Times*, May 2, 1992, p. 8, cited in Francis Frascina, "Class, Conflict, and Remembrance: Adrian Piper's Black Box/White Box, Greensboro, NC 1, November 2001", *Oxford Art Journal* 28, March 2005, p. 14.

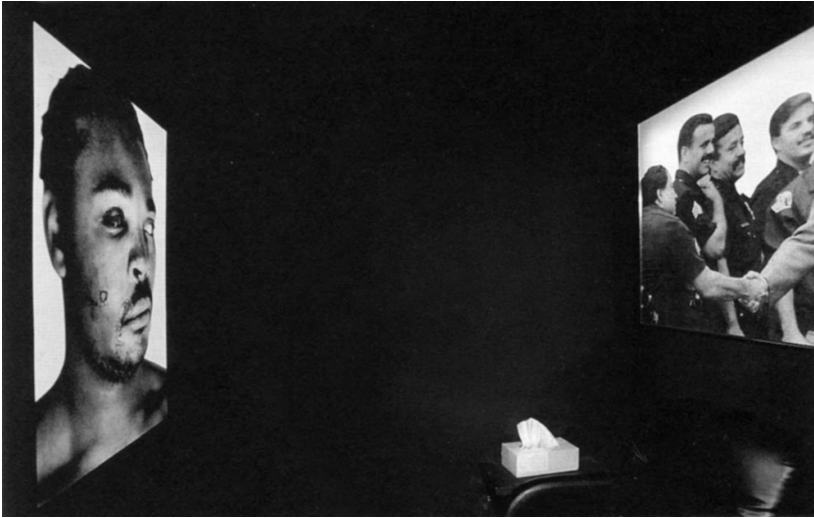
그대로 들리게 함으로써, 정부가 ‘대다수의 위대한 미국인들(great majority of Americans)’이라는 수사학 아래 로드니 킹 재판을 둘러싼 인종적 차별의 구조, 더 나아가 경제적 계층, 주택, 의료 불평등의 구조에 대한 근본적인 문제 제기는 회피하고 대신 사태를 유색 인종의 폭동으로만 규정한 채 이를 무력으로 진압하기 위해 급급하고 있음을 부각시킨다.¹¹

그리고 “필요하다면 질서를 회복하기 위해서 어떠한 무력이라도 동원할 것이다”라는 말 뒤에 여전히 반목과 폭력을 종식할 것을 호소하고 사랑을 노래하는 게이의 목소리가 흘러나오며 다시 대통령의 연설이 들린다. 부시는 결국 파월 대장에게 모든 군대를 중앙 정부의 통솔아래 대기시키라고 지시하고, LA로 11,700명을 파병한다. 이는 1968년 4월 루터 킹 목사가 암살 되었을 때 존슨 대통령이 국내 여러 도시들로 군대 파견을 명했던 이래가장 큰 규모의 파병이었다. 한편 이 군대파병의 목소리는 파이퍼에게 걸프전이 벌어지고 있던 당시의 상황과 연결되도록 하는 장치였다. 1991년과 1992년, 부시와 콜린 파월 합참의장, 딕 체이니 국방장관은 걸프전을 향해 총력을 기울여왔고, “질서를 회복하기 위해서라면 그 어떤 무력이라도 동원할 것이다”라는 언급은 바로 걸프전 때 사용되었던 레토릭이었다. 하지만 걸프전에 파견되었던 한 군인이 언급했듯이 “이는 이라크 병커를 공격하는 것과는 다르다. 거기서 우리는 그것이 어디에 있는지 알았다. 여기(LA)에는 알려지지 않은 수많은 사람들이 있다. 이는 우리가 훈련한 상황이 아니다. 시민과 맞서는 시민으로서의 군인이기에 매우 큰 짐이다.”¹² 하지만 부시 정부는 걸프전의 공격물을 병커로 묘사하듯이 LA 소요에 휩싸인 시민을 하나의 떼(mob)로, 수동적인 범주의 카테고리로 인식하고 있었던 것이다.

그리고 검은 상자로 걸어 들어가면 의자 앞에 거대한 라이트 박스에 반사 되어 드러나고 있는 킹의 구타당한 얼굴 화면이 다가온다.(도판 4) 그의 안면

11. 로드니 킹 판결은 흔히 배심원의 구성에서부터 인종주의적 이데올로기가 작동한 결과로 해석된다. 여섯 명의 남자와 여섯 명의 여자로 구성된 배심원단에는, 10명의 백인과 라틴계 1인, 아시아계 1인, 그리고 흑인은 한 명도 포함되지 않았다. 12명의 배심원 중, 특히 8명은 군인으로 봉사한 경험이 있었다. 그들은 총 400명 중 흑인은 채 10명이 안 되는 배심원 풀에서 선출되었다. Frascina, “Class, Conflict, and Remembrance”, p. 11.

12. 위의 글 p. 15에서 인용.



도판 4. 아드리안 파이퍼, <검은 상자/하얀 상자>의 세부: (왼쪽) 로드니 킹의 안면 모습, (오른쪽) LAPD 경찰과 악수하고 있는 조지 부시 대통령의 팔.

은 흥하게 멍들어 있고 오른쪽 눈은 전구처럼 터져있고 입술은 일그러져 있다. 여전히 멀리서 게이의 노래와 부시의 목소리가 들리는 가운데, 검은 상자 내에서는 유창한 부시의 연설과는 대조적으로 연습하지 않은 듯한 한 남자의 목소리가 흘러나온다.

우리는 정의를 얻을 것이다. 아, 그들은 전투에서 이겼으나 전쟁에서 이기지 못해왔다. 재판에서 우리의 날이 올 때가 있을 것이고 그것이 우리가 원하는 모든 것이다. 그리고 제발, 우리는 할 수 있다. 우리는 여기서 사이 좋게 잘 해나갈 수 있다. ... 우리는 해야 한다. 해야 한다. 알고 있죠? 나는 우리가 한동안 여기서 모두 당혹해함을 의미한다. 알죠? 해결하도록 노력하자. 해결하도록 노력하자.¹³

이는 LA 폭동이 일어나자 언론이 로드니 킹에게 요청한 기자회견에서의 목소리였다. 그리고 갑자기 킹의 사진 뒤 라이트 박스의 불빛이 꺼지면 킹의 얼굴은 즉시 사라지고 스포트라이트가 켜지는데, 관객은 킹의 얼굴이 보였던 그 자리에 자기 자신의 얼굴이 반사된 모습을 대면하게 된다.¹⁴ 인종주

13. Jeffrey Syfu, "Black Box/White Box, 1992:1997", 1997, www.syfu.com/blackbox_whitebox.pdf.

14. 제프리 시푸는 "나는 기억한다. 그 의자에 앉아서 비디오와 로드니 킹의 이미지를 보고 음성을 들으며 때

의와 폭력에 대한 파이퍼의 비평적이고 개념적인 작업은 바로 대면의 전략이다. 그러한 심리적 대면에는 방의 크기와 사용 매체 또한 중요한 역할을 한다. 다른 곳으로 주의를 돌릴 수 없는 협소한 공간은, 킹의 구타 당한 얼굴, LAPD와 악수하는 부시 대통령의 모습, 그리고 스피커에서 울려 나오는 노래와 연설이 관객의 시각과 청각을 점령하도록 돕는다.

파이퍼는 이 두 폐쇄된 흑/백의 공간을 통해 역사를 통시적으로 조망하는 시간적, 공간적 관계성을 창출하고 있다. 미니멀한 흑색과 백색의 상자는 흑/백의 대립으로 점철되어온 미국의 인종갈등과 차별에 대한 역사적 유비를 시각화하고 있고, 그 안에 배치되어있는 비디오와 오디오, 사진 구성은 1971년을 1992년의 상황에 연결시킴으로써 행동주의적이며 정치적인 기억이 오버랩 되어 상호 반영하는 상황을 연출한다. 국외로는 걸프전을 진행시키고 있던 부시 대통령은 LA 사태해결을 위해 국내에서도 어떠한 무력이라도 동원할 것을 다짐하고 있던 반면에, 마빈 게이와 아이러니하게도 폭력의 피해자였던 로드니 킹은 공존과 사랑이야말로 현재의 난국을 타계할 수 있는 유일한 방법임을 말하고 있다. 정의와 사랑은 또한, LA 폭동 당시 미디어와 기자, 앵커들이 공통적으로 반복적으로 사용했던 단어였던 '분노(Rage)'에 대한 반추를 제기하는 개념이기도 하다. 이는 킹 재판과 뒤이은 소요에 대한 반응을 분노와 단순 폭동이라는 선정적인 단어로 규정하며 보도 전쟁을 치러 내는 미디어적 과장법에 대한 대응구로, 실제로 흑인과 소수인종 출신의 국민이 원하는 바는 근본적인 평등과 정의가 구현되는 사랑의 사회임을 강조한다. 더 나아가 파이퍼는 2002년 자신의 회고전이 열렸던 노스캐롤라이나의 그린스보로(Greensboro)시에서 가졌던 강연에서 이 작품을 9·11 사태와 연결시킨다.¹⁵ 9·11 사건이 일어났을 때의 목소리는 조지 부시 대통령의 아들인 조지 W. 부시 대통령, 그리고 부대통령이 된 딕 체이니와 국무장관이 된 콜

우 불편함을 느꼈다"고 고백한다. 위의 글.

15. 1997년 파이퍼의 회고전이 열리고 있던 노스캐롤라이나 대학의 웨더스푼 아트 갤러리(Weatherspoon Art Gallery)에서 "Talking Pictures"라는 제목의 파이퍼의 저녁 강연이 예정되어 있었다. 그러나 파이퍼는 그녀의 작품을 9·11 사태의 상황에 연결시키는 주제로 변경하여 강연했다. 그녀는 9·11 사태이후의 신애국주의의 확산을 문화적 기억의 무비평적인 버전으로 간주하고, <검은 상자/하얀 상자>를 그러한 무비평적인 수용에 대한 저항적 본보기로 해석한다. Frascina, "Class, Conflict, and Remembrance", p. 4.

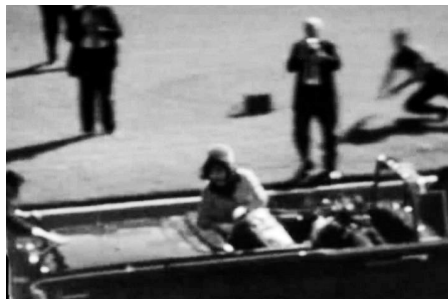
린 파월이었다. 그리고 제니퍼 로페즈, 크리스티나 아길레라 등 유명 팝가수들은 바로 게이의 “What’s Going On”을 리메이크업하여 9·11 추모곡을 제작했다. 따라서 이 작품은 미국 내의 인종 문제, 그리고 걸프전과 이라크 전으로 이어지는 미국의 패권주의로 인해 끊임없이 재해석될 수 있는 가능성과 은유의 지평을 열어놓았다고 할 수 있다.

IV. 미술 작품으로 변모한 로드니 킹 비디오테이프

로드니 킹 비디오는 한편 1993년 휘트니 비엔날레에 그대로 전시됨으로써 다시 한 번 이목을 모은다. 왜 이 전시는 이 비디오테이프를 삽입하였는가? 물론 전시 기획 취지가, 미술이 국가적 정체성이 심각한 위기에 처했던 당시의 사회적 상황을 반영하고 있었고 사회의 변화를 촉구하려는 역할을 맡으려고 했다는 것을 알리려는 것이었기에, 정치적 의식이 짙게 반영된 작품들이 선정되었다. 그러나 미술 작품이 아닌 킹 비디오가 전시됨으로써 추한 전시가 되었다는 단순한 지적이 절대다수이고, 킹 비디오의 삽입 의의에 대한 비평적 논의는 미술사학자들이나 평론가들 사이에서 이루어지지 않았다. 물론 이 비디오가 엄청난 사태를 유발한 시각이미지에 대한 기억의 증거로 선정되었음은 충분히 추측할 수 있는 일이다.

인종문제와 LA 폭동 전체에 대한 제유로서의 의의 뿐 아니라, 이 비디오는 지나가는 현장을 그대로 포착해 찍은 실시간 동영상 이미지의 “실재(reality)”성과 대중매체를 통한 대대적인 확산 과정의 앰블럼이다. 처음 방송에 보도되었을 때 무자비한 경찰 폭력의 확실한 증거로 보였던 비디오는 재판정에서 변호사에 의해 스틸 컷들로 해체되어 설명되었다. 1991년 영화 JFK에도 삽입된 적이 있는 자프루더(Zapruder)의 필름(도판 5)이 정지된 컷과 컷으로 분석되어 케네디 몸의 동작과 총알의 방향이 동영상으로 보이는 것과 다르게 해석되었듯이, 개개의 정지 사진으로 제시된 킹의 비디오는 폭력 없는 얼어붙은 자세로 변모되면서 LA 경찰의 구타는 킹의 반항의 손짓이 예기되는 순간에 이루어진 것을 증명하는 사례로 바뀌어 버린다.¹⁶ 스틸 컷은 킹을 위협적

16. 케네디 암살이 리 하비 오스왈드(Lee Harvey Oswald)의 단독 범행이었음으로 결론지어졌던 1964년 워렌



도판 5. 자프루더의 필름, JFK가 암살되는 장면, 1963.

이고 반항하는 인물로, 경찰의 구타는 예상 시 되는 폭력을 억제하려는 방어적인 행동으로 재형상화되었다. 김벌리 크렌쇼(Kimberley Crenshaw)와 게리 펠러(Gary Peller)는 다음과 같이 말한다.

81초의 비디오는 짧게, 개개의 스틸 사진으로 해체되었고, 그 각각은 끊임없이 재해석되었다. ... 어떠한 한 장의 사진도 과도한 폭력적 장면을 구성할 수 없었기에, 전체로서의 비디오는 완전히 다른 무엇, 인종주의적인 경찰 폭력의 명백한 증거가 아니라 대신에 로드니 킹이 경찰에게 조성했던 매우 긴장된 순간 속에서의 모호한 시각의 단편이 되었다.¹⁷

전 국민에게 회자되고 충격을 안겨 주었던 동영상 이미지는 이 재판정에서 스틸 사진으로 변모되어 킹을 경찰의 가혹한 폭력의 희생자가 아니라 흔히 있을 법한 반항적인 한 흑인으로 전락시킨다. 피고 측 변호사단은 자신들의 주장에 들어맞도록 동영상이미지를 고립된 동작들로 효과적으로 해체했고 폭력을 증성화시켰다. 즉 비디오의 시각적 연속성이 파열됨으로써 배심원에게 움직이는 이미지의 프레임 사이의 갭을 채우도록 그 의미를 변화시켰던 것이다. 따라서 한 일반인이 우연히 목격하여 찍었고 그 후 국민들에게 무

위원회의 판정 후, 현재까지도 단독 범행에 대한 의문 제기과 총알의 방향과 발사된 총알 수에 대한 의문 제기가 계속되어오고 있다. 특히 짐 개리슨(Jim Garrison) 검사는 1969년 「Life」지가 가지고 있던 제프루더의 8mm 소형 카메라로 찍었던 필름을 공개하면서 단독범행이 될 수 없다고 강력히 주장했다. 1964년 케네디는 뒤쪽에서 날아온 총알에 맞아 사망한 것으로 발표되었으나, 이 필름은 대통령이 처음에 앞 쪽에서 날아온 총알에 목을 맞아 두 손으로 목을 감는 장면이 보이고 바로 직후 뒤쪽에서 날아온 총알이 그의 머리를 관통하면서 뇌가 쏟아지는 장면이 담겨있다. 물론 이러한 장면은 결코 쉽게 잊혀지는 것이 아니며 아직도 논란이 분분하다. 빠른 움직임은 흐릿하고 거친 필름 표면 위에서 무엇이 일어나고 있는 지 보여주는 것 뿐 아니라 감추고 있다고 할 수 있다. 이 필름은 1991년 올리버 스톤의 영화 JFK에도 그대로 삽입되어 케네디 암살사건을 둘러싼 음모론을 다시 한 번 강력히 제기하는데 이 영화 이후로 미국 국민이 70%가 음모론을 믿는다는 여론조사가 나온다. 처음 이 필름은 1975년까지 스틸 사진으로만 공식 게재되었다. 스틸 사진으로만 제시되었을 때와 동영상이 공개된 후의 그 이미지의 의미는 변화되었고, 총알의 방향과 케네디의 몸짓에 대한 논란에 새로운 국면을 전개시켰는데, 이는 결국 우리가 바라보고 있는 것조차도 어떠한 방식과 기술적 환경 속에서 읽어내느냐에 따라 변화됨을 증명한다. Marita Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, The AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*(Berkeley: Los Angeles: London: University of California Press, 1997), p. 38-39, and pp. 26-28, 그리고 최운주, 「케네디 암살설 '다시 수면 위로」, 뉴스, 『세계한인언론인연합회』, (2007/06/02, 16:55:58), <http://www.okmedia.or.kr/news.php?code=&mode=view&num=19444>.

17. James Young, "Memory and Monument", in Geoffrey Hartman, ed., *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. 105, cited in Sturken, *Tangled Memories*, p. 39.

수히 반복적으로 보여주었던 이 영상은 재판을 통해 전혀 다른 의미로 제시됨으로써 이데올로기적 해석과 이미지를 읽는 방식은 절대 투명할 수 없음을 보여주는 극명한 사례가 된다. 또한 이 비디오가 미술 전시회에 그대로 재삽입되었을 때, 이것은 역사의 특별한 순간으로서가 아니라 변하지 않는 것처럼 보이거나 계속 재생되고, 반복되는 모습으로서의 인종문제를 지적한다. 한편 기술적으로는 가정용캠코더가 1980년대를 통해 무서운 속도로 보급되지 않았다면 가능하지 않았을 일반인의 80초짜리 녹화 이미지의 위력과 승리, 그리고 실패를 상징한다.

하지만 실제로 이 작품은 많은 비평가들에게 “미술이 어디에 있느냐?”라는 의문과 비판을 불러일으켰다.¹⁸ 이는 뒤샹이 일상품을 전시회로 가지고 들어온 이후로 끊임없이 제기되었던 “과연 미술이란 무엇인가?”라는 문제로 회귀하게 되는데, 이 비디오테이프의 삽입은 거기서 한 걸음 더 나아간 새로운 양상을 띠게 된다. 1960년대 팝아트와 초기 비디오 아트를 지나 1980년대 소위 포스트모던 미술의 확산을 거치면서, 사진이나 필름의 일부를 그대로 미술 작품에서 차용하는 것은 1990년대에 이르러 이미 흔한 현상이 된다. 변기나 자전거 바퀴와 같은 레디메이드나 유명 작가의 사진을 그대로 되찍어 낸 쉐리 레빈의 사진은 왜 미술 작품인가? 이에 대한 상세한 철학적, 미술사적 재고는 뒤로하고, 아주 단순한 차원에서 언급하자면 그것은 미술가인 뒤샹과 레빈이 선택한 작업이기 때문이라 할 수 있다. 물론 뒤샹 스스로는 반미술(anti-art)로서의 도전이었다고 주장했지만 그 변기를 미술전시회에 출품했다는 점은 이미 ‘미술계’라는 전제가 조건이 된 역행과 위반을 의미했다.

그러나 한 일반인이 LA의 지방 케이블 TV 방송국인 KTLA Cannel 5 News에게 전달하고 500달러를 지불받았던 비디오테이프를 전시 작품으로 전환시킨 사람은 작가가 아니라 바로 휘트니의 큐레이터였다.¹⁹ 이는 제도적 힘, 여

18. “They Call This Art?”, *The New York Guardian*, June 1993, p. 1, 6; Peter Schjeldahl, “Art + Politics, Missing : The Pleasure Principle”, *Voice*, March 16, 1993, p. 34.

19. 홀리데이는 자신이 찍은 테이프를 방송에서 과연 주목할 지 의심스러워하면서 LA의 한 TV 방송사인 KTLA에 전화하고 비디오테이프를 맡겼다. Bill Hewitt, “When L.A. Cops Furiously Beat a Black Motorist, They Didn’t Know They Were on George Holliday’s Candid Camera”, *People*, March 25, 1991, vol. 35, no. 11, <http://www.people.com/people/archive/article/0,,20114745,00.html>.

기에서는 일상품을 미술작품으로 만들어버리는 큐레이터의 새로운 권력을 의미한다. 이 작품을 전시의 일부로 들여오으로써 당시 휘트니의 비디오 전문 큐레이터였던 존 한하르트(John G. Hanhardt)는 관객으로 하여금 무엇이 예술인지에 대한 편견을 넘어서길 원했다고 말한다.²⁰ 1990년대 세계적인 대규모의 비엔날레의 범람과 더불어 설치미술의 확산은 미술전시에서 작품의 개별적인 선정뿐 아니라 오히려 전체적인 전시 설치와 기획이 보다 큰 하나의 메가작품으로 전환되는 중요한 국면으로 접어들게 된다. 또한 영화의 미술계 삽입과 비디오나 다큐멘터리 작품의 증가는 큐레이터를 미술과 미술가의 지위까지도 규정할 수도 있는 위치로 격상시키면서, 미술 작품에게는 큐레이터의 포괄적인 마스터피스인 '전시'를 구성하는 개체라는 의미를 강화하는 새로운 국면을 암시하기도 한다.

V. O.J. 심슨 재판과 워렌 네이디히의 <Camp O.J.>

파이퍼의 <검은 상자/하얀 상자>나 로드니 킹 비디오테이프 자체의 전시는 비디오 영상이나 사진 이미지를 그대로 차용하고 있는 방식의 연장선상에 놓여있다면, TV 방송 보도에 대해서 보다 이색적인 방식으로 접근한 작가로는 워렌 네이디히(Warren Neidich)를 들 수 있다.

잠시 네이디히의 초기 작품을 소개하자면 그는 『재창조된 미국사(American History Reinvented)』(1989)라는 사진과 텍스트가 실린 책으로 미술계의 이목을 끌기 시작했는데, 이 사진집은 이데올로기와 역사적 재현의 문제를 주제로 삼고 있다.²¹ 특히 <커티스에 반대하여: 초기 미국인의 은폐(Contra-Curtis; Early American Cover-Ups)>(도판 6)는 가장 대표적인 시리즈로서 우리가 흔히 인식해 온 19세기 미국의 역사적 이미지가 오히려 허구가 아닌지에 대한 화두를 제기한다. 작품 제목 속의 커티스는 19세기 말에서 20세기 초에 걸쳐 30년 동안 인디언들의 삶의 모습을 기록한 전설적인 사진가인 에드워드 커티

20. Stephen Goode, "Shock Troops in the Culture War", *Insight*, July 5, 1993, p. 8.

21. 예를 들어 그는 일반인들은 거의 몰랐던 19세기 중반 롱아일랜드의 증산층 유색인종 그룹의 존재를 알리는 역사적 데이터를 이용했고, 2차 세계대전 동안 일본계 미국인의 강제수용소와 관련한 주제를 위해서 당시의 텍스트와 빈티지 뉴스 사진을 차용했다.

도판 6. 워렌 네이디히, <커티스에 반대하여: 초기 미국인의 은폐 No. 7>, 1989.

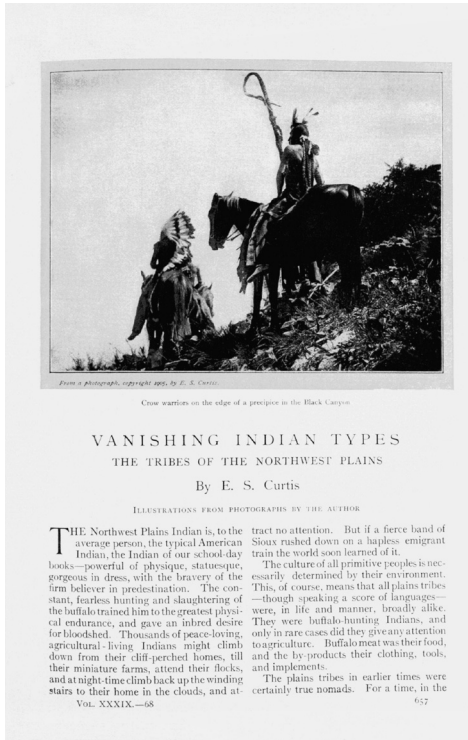


스(Edward Curtis, 1868-1952)이다.²² 19세기말 이미 상당수의 인디언들이 보호구역 안으로 쫓겨 들어가 있었는데 커티스는 30년간에 걸쳐 미전역을 걸쳐 80여 부족을 찾아다니며 얼굴, 생활상, 문화적 전통의 자취들을 찍어 낸다. 또한 그가 적었던 족장의 전기적 노트와 전통적 의식주에 대한 묘사, 그리고 1,000개의 원주민 언어 녹음은 대부분의 경우에 유일하게 남아 있는 그들에 대한 기록이다.

커티스는 서구 문명에 의해 유린되었던 인디언의 슬픈 숙명을 사진에 담으려 노력했다. 그러나 1906년 작업 비용을 감당하지 못해 파산지경에 이르렀는데 운 좋게도 은행가 J.P. 모건의 재정지원을 받게 되고 스스로 빛까지 끌어오며 탄생시켰던 사진집이 바로 『북미 인디언(The North American Indian)』(1907-30)이다.²³ 20권에 달하는 이 방대한 사진집에서 커티스는 인디언들을 고귀한 전사나 오염되지 않은 순수한 사람들로 찍어냈고 그 구성과 양식에서

22. 1868년 위스콘신에서 태어난 커티스는 치페와 인디언과 위바고 인디언 부족의 거주지와 가까운 미네소타에서 성장하여 독학으로 사진기술을 습득, 1891년 시애틀로 건너가 사진기사로서의 인생을 시작한다. 1899년 해리만 탐사대에 참여하게 되면서 원주민들의 영성에 눈 뜨게 된다. Steve Wall and Harvey Arden, 서정록 역, 『지혜는 어디서 오는가(Wisdomkeepers: Meeting with Native American Spiritual Elders)』, 나무 심는 사람, 2003; Graham Clark, 진동선 역, 『포토그래피: 이미지를 읽는 새로운 방법』, pp. 182-83.

23. 『북미 인디언 The North American Indian』(1907-30)은 매우 질 좋은 종이의 한정판으로 출판되었고 텍스트와 1,500여 장의 사진으로 구성되어 있다. 실제로는 40,000장의 네거티브를 찍었다. Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, New York: Harry N. Abrams, Inc. 2002, pp. 194-97.



도판 7. 에드워드 커티스, <사라지는 인디언 타입>, *Scribner's Magazine*, June 6, 1906, 미국 국회 도서관.

의도적 노력을 기울였다.(도판 7) 그러나 당시에는 크게 주목받지 못했던 커티스의 작품은 그의 사후 1972년 필라델피아 미술관에서 전시되면서 개인이 작업한 최고의 다큐멘터리로 평가되기에 이른다. 커티스의 헌신적인 노력으로 우리는 그 시대를 지금 단편적으로나마 접할 수 있으며 인디언의 진면목을 볼 수 있다고 평가되어 왔는데, 네이디히는 그 위대한 커티스의 사진들에 대한 재비평의 방식으로 사진을 찍어 낸다. 그의 사진은 배우를 고용하여 19세기 후반 대대로 살아왔던 땅들을 모두 빼앗기고 철조망으로 둘러진 보호구역 속으로 몰아져 인간 이하의 비참한 배급 생활을 하고 있는 인디언의 모습이나 백인들에게 강탈되고 겁탈 당하는 장면을 연출하여 타블로 비방(tableux vivant) 형식의 사진으로 찍는다.²⁴ 많은 수정주의 사학자들의 연구를 통해 이

24. 활인화(活人畵), 영어로는 '살아있는 그림(living picture)'이라는 뜻으로 특정한 신체적, 물리적 순간을 사진이나 회화로 재연하는 미술을 의미한다. 중세에 수난극에서 타블로 비방은 말없는 상(voiceless effigy)으

제는 우리가 흔히 추정할 수 있게 된, 인디언의 역사를 시각적 이미지로 재현하는 것이다.

19세기 말에는 사진 이미지가 아직 신문 보도에 편재하기 이전이었고 개혁 시대나 아메리칸 인디언 등의 모습을 담아낸 이미지는 티모시 오설리반(Timothy O'Sullivan), 윌리엄 헨리 잭슨(William Henry Jackson), 그리고 커티스의 사진과 같은 극도로 한정된 이미지에 의존하고 있다. 네이디히의 연극적 사진이 제기하는 쟁점은 우리가 알고 배워왔지만 볼 수는 없었던, 몇몇 사진가들이 남긴 대표적인 이미지만을 통한 기억으로 각인된 역사 속에서 숨겨져거나 보이지 않았던 역사에 대한 것이다. 시각의 증거로 남겨지지 않은 이야기를 19세기의 사진 공정을 거쳐 허구적인 사진으로 재연된 네이디히의 작품은 과연 어떠한 사진이 더 허구적인가? 커티스인가, 네이디히인가? 라는 질문을 제기하며, 사진의 실재와 허구, 역사의 시각화와 비시각화에 대한 시각적 담론의 장을 구성한다.

네이디히는 『재창조된 미국사』에서 19세기말과 20세기 초의 가짜 보도 사진을 연출해 실제 다큐멘터리 사진으로 널리 알려진 사진의 진실성과 대표성에 의문을 제기했다면, 동시대의 뉴스 보도 이미지의 생산과 직접 연결되는 작업인 1995년 〈Camp O.J.〉를 통해 보다 큰 이목을 끌어 모으게 된다. 그는 1995년 미국을 횡단하며 사진을 찍고 수기를 적어 내려가는 히피적인 순례를 감행하였고 그 여로의 끝인 LA에 진입하면서 O.J. 심슨 재판을 둘러싼 놀라운 미디어 서커스를 대면한다.

1994년 6월, 백인 여배우 니콜 브라운 심슨과 그녀가 자주 다니던 식당의 종업원이던 로널드 골드먼이 로스앤젤레스의 고급 저택에서 피투성이 시체로 발견되는데, 니콜의 전 남편이었던 유명한 미식축구 스타이자 그 후 할리우드 배우가 된 흑인 O.J. 심슨(O.J. Simpson)이 용의자로 지목된다.²⁵ 대중의

로 장면을 만드는 활인국이었는데, 고전주의 시대로 접어들면 귀족들은 명화나 역사상 유명한 장면들을 사람들이 소리나 움직임 없이 잠시 멈춘 동작처럼 모방하여 알레고리적으로 재연하는 것을 즐겼다. 최정은, 『동물·괴물지·엔블럼 중세의 지식과 상징』, 휴머니스트, 2005.

25. 1968년 심슨은 유명한 하이스맨(Heisman) 트로피를 수상하는 등 캘리포니아대학 미식축구 역사상 가장 유명한 스타로 등장. 1973년에 NFL의 한 시즌에서 공을 들고 상대방 방어를 뚫고 2,000야드를 돌파함으로써 프로 미식축구의 영웅으로 탄생했다. 『김창준의 숨겨진 정치 이야기 42: 미국의 검찰과 한국의 검찰』, 『한국일보』 (입력시간: 2009/01/14, 02:44:40), <http://news.hankooki.com/lpage/people/200901/>

영웅이었던 심슨이 살인 사건 후 경찰의 검거를 피해 친구의 차를 타고 도주하는 모습과 이를 추적하는 경찰과의 2시간여에 걸친 숨 가쁜 드라마가 헬리콥터를 통해 그대로 텔레비전에 생중계되었고 이 장면을 무려 1천9백만 명의 미국인이 시청하게 됨으로써 로드니 킹과 레지널드 데니 사건에 이어 즉각적인 생중계로 연계되는 방송 기술의 위력을 보여준 사건이 된다.²⁶ 검찰 측은 별로 알려지지 않은 검사들을 임명했고 이른바 “드림팀”이라고 불린 심슨의 막강한 변호사들은 조직적인 인종차별 문제를 적절히 끌어들이 과학적인 증거를 무력화시킴으로써 심슨은 1년 4개월에 걸친 형사재판에서 무죄로 풀려났다.²⁷

아직 한국 법정은 생중계는 고사하고 사진조차 재판장 허락 하에서만 가능하며 그나마 허용이 되는 경우는 극히 드물다. 반면 미국에서는 재판장이 특별히 제어하지 않는다면 주요 재판은 생중계되거나 인터넷으로 방영이 되는데, 그 중에서도 전 국민의 이목을 모으면서 주요 미디어와 언론사 모두 한편의 드라마처럼 뉴스를 보도하기 시작했던 사례가 바로 ‘세기의 재판’이라 불렸던 심슨 사건이다. 판사가 TV 생중계를 허용함으로써 언론들은 소위 심슨 열풍을 만들어간다. 이 사건은 할리우드의 화려함, 흑백간의 결혼을 배경으로 한 섹스와 폭력이 적절히 배합된 미국판 영화에 요구되는 필수 요소들이 골고루 갖추어있는 더할 수 없는 호재였다. 게다가 가공된 이야기가 아니라 현실에서 벌어졌던 일이며, “과연 심슨이 진범인가?”하는 의문의 서스펜스 스타일까지 곁들여져 있음으로써 대중의 관심을 단번에 그리고 지속적으로 모을 수 있게 된다.

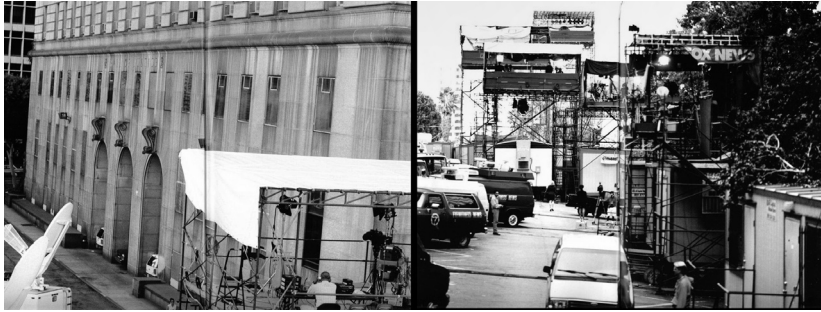
네이디히는 아트포럼지가 확보해준 프레스 패스를 얻어 재판소 건물 앞에 오랜 기간 동안 설치되었던 ‘캠프 O.J.’라고 불렸던 임시방송캠프의 모습을 촬영하기 시작한다.²⁸(도판 8) 이 사진들은 그가 LA에 도착하기 이전의 여정

h2009011402443984800.htm.

26. 임춘웅, 「한 '영웅'의 비극」, 『서울신문』, 1994/06/24, 논단 07면.

27. 하지만 심슨은 3년 뒤 니콜의 유가족들이 제기한 민사소송에서는 패하여 배상금 850만 달러와 징벌적 배상금 2,500만 달러를 유가족에게 지급하라는 판결을 받게 됨으로써 미국의 법제도가 문제가 있는 게 아니냐는 논란을 일으켰다. O.J. 심슨사건, 네이버 용어사전, <http://terms.naver.com/item.nhn?dirId=704&docId=7285>.

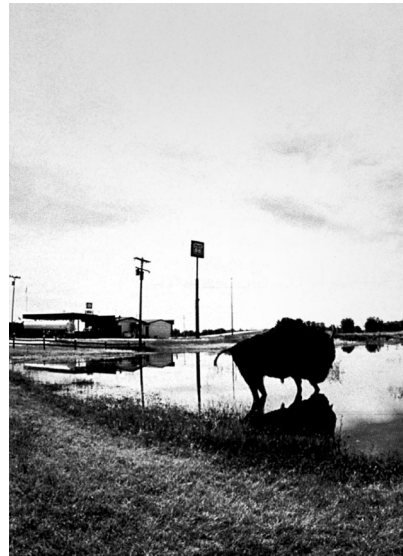
28. 1년이 넘게 걸린 재판기간동안 캠프가 설치되어 있었다. David Hunt, “Essay 1”, Warren Neidich: Camp



도판 8. 워렌 네이디히, <Camp O.J.> 책 중, 로스앤젤레스 재판소 앞에 설치된 Camp O.J. Type-C print.



도판 9. 워렌 네이디히, <Camp O.J.> 중.



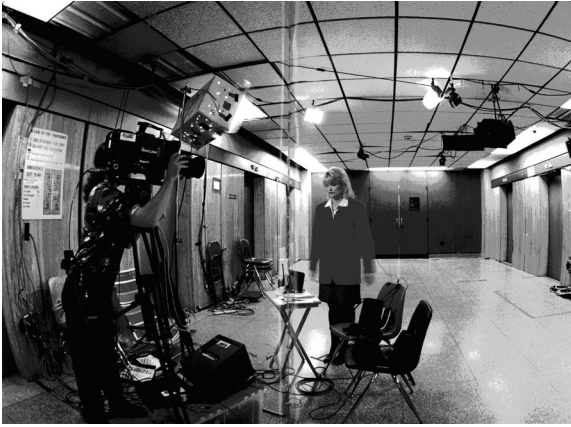
도판 10. 워렌 네이디히, <Camp O.J.> 중.

에서 담았던 모습, 즉 한 때 영광과 꿈의 이미지로 투영된 개척 시대의 광대한 영토가 한낱 고속도로와 지방도로 변의 쓸쓸한 모습으로 전락한 풍경과는 대조적이다.(도판 9, 10) 광각렌즈로 찍은 흑백의 사진들에는 어딜 가도 큰 변화 없어 보이는 별판과 한적한 도로 변에 간간히 서있는 모텔과 레스토랑, 주유소, 버팔로 등이 쓸쓸히 보인다. 그러나 캠프 O.J.의 C-프린트 사진 시리즈는 마치 중세 말이나 매너리즘 시기의 그림 속에 등장하는 볼록 거울에 비

O.J.(Charlottesville: Bayly Art Museum, University of Virginia, 2000).



도판 11. 워렌 네이디히,
〈Camp O.J.〉 중.



도판 12. 워렌 네이디히,
〈Camp O.J.〉 중.



도판 13. 파르미지아노(Parmigianino), 〈불룩
거울에 비친 자화상〉, 나무 위에 유채, 지름
24.4cm, 1524, 비엔나미술사박물관.

친 듯한 형상과 수족관을 연상시키는 흔들리는 색채들로 가득 차있다.(도판 11, 12, 13) 이러한 형태는 사각(寫角)이 180°가 넘는 초광각 렌즈인 어안렌즈(fish-eye lens)를 사용한 결과이다. 이 렌즈는 보통의 광각렌즈와 달리 술통형의 만곡을 남기면서 화상이 비뚤어지고 전화면을 균등한 밝기로 맺도록 해준다. 사진에서 발광하는 기묘한 색채 효과는 주로 안질환 조사에 이용되는 빨강과 초록색 유리판 한 쌍을 카메라에 부착시켜서 얻어진 것인데, 네이디히는 미디어가 역사를 구축해가는 장면을 분석하고 해체하기 위한 방법으로 색채를 필터와 주관적인 비전으로 간섭하여 흔들어 버리는 방법을 취한다.²⁹ 이러한 세심한 색채나 광학에 대한 고려는 전직 안과의사이자 신경생물학적이었던 그의 경력과 관심의 소산이기도 하다.

처음에는 어지러운 형상으로 가득한 사진들을 자세히 들여다보면 남녀 앵커들이 화장을 체크하거나 카메라를 들여다보며 표정 연습을 하고 있고 혹은 무료하게 주위를 바라보고 서 있다. 남자 앵커가 프로덕션 이동주택 앞 의자에 앉아 무방비의 모습으로 졸고 있거나, 방송 중계 직전에 무언가를 들여다보며 머리를 빗고 있는, TV에서는 절대 보여지지 않을 모습들이 사진에 포착되어 있다.(도판 14, 15) 한편 대부분의 사진에서 공사판처럼 거칠게 엮인 텐트나 비계 구조가 사진의 주요 조형 요소로 등장한다. 조그만 책상 위에 TV, 마이크, 커피, 물병, 선풍기, 마이크 등이 실타래처럼 엉켜 있거나 카메라 케이스, 삼각대, 연단 주위에 감독의 의자가 아무렇게나 던져 놓여있다.(도판 14) 상대적으로 ABC 뉴스데스크 사무실 한 책상 벽 위에는 O.J. 심슨과 관계된 프레스 클립들과 광고, 만화 컷, 재판소 주차티켓 등이 정연히 벽에 붙어 있다.(도판 16) 왼편에는 LA 시계, 오른편에는 뉴욕 시계가 걸려있고, “O.J. 평결을 추측해보아라, 1000달러를 얻어라!” 등 재판결과에 상금을 걸어 놓은 광고면도 보인다.

실제로 재판이 진행되고 있는 당시 몇몇 타블로이드 언론이나 지역 언론들은 이 재판평결에 대한 내기와 상금을 제시했고, AskOJ.com 인터넷 사이트가 출범하여 버팔로빌의 티셔츠, U.S.C.의 헬멧, 그의 무죄를 평결한 재판의

29. Stephen Margulies, "Vision and The Vionary: The Photographs of Warren Neidich", in Warren Neidich, 0,6.



도판 14. 워렌 네이디히, <Camp O.J.> 중.



도판 15. 워렌 네이디히, <Camp O.J.> 중.



도판 16. 워렌 네이디히, <Camp O.J.> 중.

비디오 등 O.J. 심슨과 관련한 이벤트 상품까지 판매하는 산업까지 촉발시켰다. 이는 뉴스가 사건의 공정한 보도라는 본연의 임무에서 벗어나 뉴스-테인먼트(news-tainment) 산업의 양상으로 변모해가고 있음을 보여주었다. Court TV, CNN, Entertainment 등 유선 방송은 재판 기간 동안 거의 전 과정을 생중계했으며, LA 지방 법원 앞에는 1,200명의 초유의 기자들이 진을 치고 취재경쟁을 벌였다. 평결이 생중계되는 동안 광고비는 평상시의 10배나 높은 금액을 벌여 들였고, 재판기간 동안 심슨 사건에 대해 30여권의 책 출판되었고, 재판 종결 후 두 담당 검사는 수백만 달러의 재판 경험에 대한 책 출간을 계약했다.³⁰ 따라서 미국 언론이 상업적 이익의 관점에 치우쳐 재판을 보도했다는 비판이 강력히 제기된다. 케이블 TV뿐 아니라 선정적인 타블로이드 주간지들도 심슨 덕에 호황을 누렸는데 심슨 사건은 일반 언론지와 타블로이드 언론간의 경계를 불분명하게 만든 사건이다. 특히 최대의 타블로이드 주간지인 내셔널 인콰이어러(National Enquirer)지는 20명의 기자에게 심슨 재판의 취재를 전담시키면서 대중의 인식을 형성하는데 큰 영향을 미치게 되는데, 타블로이드지들은 연예인이나 기타 유명인들의 가정부, 운전기사 등을 통해 가십을 제공받아온 관습을 적절히 이용했기 때문이다.³¹ 따라서 심슨 사건은 미국의 범죄와 사법제도의 문제점, 그리고 인종갈등의 곡면과 그 파장, 상업언론이 만들어내는 한 편의 드라마와 같은 뉴스를 구성하면서 상업언론이 만들어내는 새로운 양태의 선정적인 보도 방식의 물꼬가 된다. 그리고 1995년 10월 3일 오전 10시, 그 한편의 극적인 드라마의 종결을 보기 위해 거의 모든 미국인들이 배심원평결이 진행되는 TV 화면을 주시한다. 그 순간 정부업무와 월스트리트의 증시거래까지 일시 중단되다시피 했고, 1억5천만 명이 중계를 바라보는 사상 최대의 시청률을 기록하게 된다.³²

30. 미국의 4대 네트워크 중 가장 적게 심슨 사건을 다룬 ABC 뉴스의 앵커인 피터 제닝스는 미국언론이 심슨사건을 시청률과 판매 부수를 증가시킬 목적으로 과열, 집중보도했다고 주장했다. 장호순, 「해외언론 2: 미국 언론의 심슨 재판보도」, 『저널리즘비평』, vol. 17, no. 1, p. 72.

31. 예를 들어 1989년 심슨이 부부싸움 도중 니콜을 폭행했다는 특종을 일반 언론에 앞서 보도할 수 있었다. 그러나 과도한 취재 경쟁 때문에 매일 새로운 기사를 터트려야한다는 압박에 심슨 외 공범이 있다든가 심슨의 집 세탁기에서 피 묻은 의복이 발견되었다는 등의 오보들이 발생하기도 한다. 위의 글.

32. 클린턴 대통령까지도 일과를 멈추고 TV 시청했고 연방의회는 예정된 청문회까지 연기한다. 장호순, 앞의 글.

네이디히의 미술적 선택들은 대중에게 계속해서 제시되는 뉴스 보도 뒤에 실재하는 현실, 즉 뉴스 보도에서 항상 앤 테일러 식의 정장을 차려입고 말끔하며 지적이고 이성적인 항상 깨어있는 앵커들의 모습이 아니라 지루하기 짝이 없는 장시간의 기다림에 지쳐 피로한 모습, 방송 직전 서둘러 화장을 다듬고 각성하는 순간의 모습, 온갖 프레스 클립과 기자재의 어수선한 설치 등 방송 이면의 모습을 시각화한다. 이 모습들은 연출된 사진이 아님에도 불구하고 렌즈와 색채의 변형으로 초현실주의적인 이미지를 획득하고 뉴스 보도 속의 이미지가 오히려 연출된 메이크-업(make-up) 상황임을 역설한다.

그리고 이 사진 시리즈의 암시적인 제목인 “소실점을 넘어서(Beyond the Vanishing Point)”는 미디어 보도의 본연의 임무가 변화하고 있음을 암시하는 한편, 우리가 ‘바라보는 것’, 그 너머에 펼쳐있는 이데올로기적 지평과 인지 과정에 놓여있는 사회심리학적 근간을 함의한다. 즉 역사적인 시청률을 자랑했던 O.J. 사건의 보도 이미지에 대한 우리의 기억과 기대를 혼란시킴으로써 뉴스 정보를 바라보는 우리의 시각을 재반추한다. 한편 네이디히의 캠프 O.J. 사진집은 세기의 재판으로 이는 마치 서커스처럼 선정적이고 상업적으로 변모하고 있는 뉴스 보도에 대한 윤리적인 차원의 질문으로까지 연계된다. 엔터테인먼트 산업으로 변모하고 있는 뉴스 보도 이미지에 대하여 첫째 사회로서 우리는 오락을 위해 어떤 가치와 타협하려 하는가, 그리고 어느 정도로 미디어는 범죄와 폭력에 대해 과잉 상상, 즉 계속 반복해서 확장시켜 다룸으로써 정의라는 차원에 대해 무감하게 만들어가고 있는가?

VI. 나가는 말

뉴스 보도에 실린 부시 대통령의 연설과 사진, 로드니 킹 비디오를 전유했던 파이퍼의 〈검은 상자/하얀 상자〉나 휘트니 비엔날레의 로드니 킹 비디오의 전시 등은 미국의 문화적 정체성에 대한 미술계의 심각한 정치적 언급이었다. 이는 전략상으로는 차용과 인용, 그리고 대중문화 속에서의 친숙한 이미지와 텍스트들을 적절히 배합시켜 해체하는 바바라 크루거(Barbara Kruger)나 제니 홀쩌(Jenny Holzer)와 같은 사진·개념미술 축의 포스트모던 미술을 승계

하고 있다고도 할 수도 있다. 그러나 동영상이나 사진 이미지를 그대로 삽입함으로써 이들은 1990년대에 급부상한 ‘사회의 초상(the portrait of society)’이라 부를 만한 일례들을 형성하는 정치적 미술을 표상하고 있었다. 이 새로운 사회적 초상들은 형식상은 분명 리얼리즘을 승계하고 있는 듯 보이나, 실제로는 현실을 그대로 반영한다는 뉴스 보도에 대한 리얼리즘적 가정을 해체하는 기재(器材)로 작동한다. 한편 작품 속의 보도 이미지들은 전파화된 역사, 즉 텔레비전과 인터넷을 통해 수없이 재생되며 특정한 시각 아래에서 서로 다른 의미로 읽혀짐으로써 더 이상 사건의 원본이나 진상을 알 수 없을 정도로 이미지가 확산되는 시대를 예고한다.

마지막으로 “걸프전은 일어나지 않았다”고 주장하는 보드리야르를 인용하며 마치고 싶다. 걸프전은 분명 일어났다. 수많은 사상자가 발생했고 건물 및 시설이 파괴되었다. 그럼에도 그가 이러한 파격적인 선언을 한 것은 우리가 더 이상 원본에 대해 직접적인 관계를 맺지 못하며 가상 실재의 공간을 통하여 ‘사건’을 접하는 시대에 살고 있기 때문이다. 보드리야르는 “TV-진실, 그 의미의 모호성으로 하여 좋은 용어, 이 가정의 진실에 해당 되는가, 아니면 TV의 진실에 해당되는가? ... 진실인 것은 TV이며, 진실을 만든 것은 TV이다. 더 이상 거울의 반사적인 진실도 그리고 전체 투시적 체계의, 시선의, 원근법적인 진실도 아니라 조작적인 진실이다.”라고 말한다.³³ 로드니 킹의 비디오는 처음 보도 되었을 때, 재판정에서 스틸 컷으로 해체되어 해석되었을 때, 우리는 이미지의 진실과 거짓 사이의 경계가 모호해지는 지평을 확연히 볼 수 있었다. 심슨 재판 중계의 미디어 보도와 그 이미지 안에서 살인의 진실은 용해되어 버렸다. 그러한 의미에서 이 사건들이 전달되는 뉴스 보도의 세계는 이미 건설된 것이며 인위적인 것이며 진실은 모두 만들어진 것이라고 할 수 있을 것이다.

그렇다고 보드리야르가 회의적으로 언급했던 대로 우리가 TV를 꺼버리는 것만이 넘쳐 오는 이미지와 정보의 이데올로기적 홍수에 유일하게 저항할 수 있는 방법은 아닐 것이다. 그가 후에 주장하였듯이 “문제는 오늘날 사건이란

33. 장 보드리야르, 하태환 역, 『시물라시옹』, 민음사, 2001, pp. 68-69.

무엇인지, 사건을 만드는 것이 무엇인지를 아는 것이다.”³⁴ 즉 가상 실재가 어떻게 작동되는지에 주목하는 것이 관건이다. 거대한 과물로 커져만 가는 대중매체의 보도를 무비판적으로 수용하는 대신, 파이퍼와 워렌의 작품처럼 각 재현 사례 너머에 놓여있는 신화의 구조, 특정한 권력 주체나 경제적 메커니즘과의 관계를 질문하며 그 재현 체계에 대한 비평적 인식에 끊임없이 도전하려는 시도가 현재의 미술가들이 대중매체의 보도 방식에 적극 대응할 수 있는 길일 것이다.

■ 주제어

대중매체와 미술(mass media and art), 로드니 킹(Rodney King), 아드리안 파이퍼(Adrian Piper), 워렌 네이디히(Warren Neidich), O.J. 심슨 재판(O.J. Simpson Trial), O.J. Camp, 정치적 미술(political art), 뉴스 이미지(news image)

투고일	2009년 3월 28일	심사일	2009년 5월 17일	게재확정일	2009년 5월 29일
-----	--------------	-----	--------------	-------	--------------

34. 「질서 과잉의 시대, 글쓰기로 교란」, 시물라시옹 이론의 佛석학 장 보드리야르 - 연세대 이상길 교수 대담, 『문화일보』(입력시간 2005/05/26, 13:20), <http://www.munhwa.com/news/view.html?no=2005052601012530023002>.

참고문헌

- 강태희, 「워홀, 팝, 캠프」, 『현대미술사 연구』, 제17집, 2005, pp. 165-198.
- 그래햄 클락, 진동선 역, 『포토그래피: 이미지를 읽는 새로운 방법』, 시공사, 2006.
- 마샬 맥루헌, 박정규 역, 『미디어의 이해: 인간의 확장』, 커뮤니케이션북스, 1997.
- 박상혁, 「대중매체의 발전과 미술의 변모 및 미래상에 대한 전망과 평가」, 『미학』, 제46집, 2006년 6월, pp. 66.
- 스티브 윌, 하비 아든, 서정록 역, 『지혜는 어디서 오는가』, 나무 심는 사람, 2003.
- 안재훈, 「워싱턴으로부터의 편지 41: LA 폭동과 텔레비전의 영향력」, 『신문과 방송』, 제258호, 1992, 6, pp. 40-41.
- 에디트 테커 필립스, 김정용 역, 『백남준 Video: 비디오 예술의 미학과 기술을 찾아서』, 궁리출판사, 2001.
- 이은이, 「앤디 워홀 회화의 표면성에 관한 이론적 논의-1960년대 죽음과 재난 연작을 중심으로」, 『현대미술사 연구』, 제16집, 2004, pp. 101-126.
- 임춘웅, 「한 ‘영웅’의 비극」, 『서울신문』, 1994.6.24, 논단 07면.
- 장호순, 「해외언론 2: 미국 언론의 심슨 재판 보도」, 『저널리즘비평』, vol. 17, no. 1, pp. 71-77.
- 장 보드리야르, 하태환 역, 『시뮬라시옹』, 민음사, 2001.
- 최정은, 『동물·괴물지·엠블럼 중세의 지식과 상징』, 휴머니스트, 2005.
- Benjamin, Walter, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in *Media and Cultural Studies*, eds., Meenakshi Gigi Durham and Douglas Kellner, Malden, MA; Oxford: Blackwell, 2001, pp. 48-70.
- Britton, David, “Mythical America: Warren Neidich Retraces Jack Kerouac’s Footsteps”, *Creative Camera*, no. 343, December/January 1997.
- Bryson, Norman, “Summer 1999 at Tate”, essay for exhibition at Tate Gallery, New York City, July 1999, pp. 4-5.
- Dannatt, Adrian, “Brainy”, *The Art Newspaper*, no. 128, September 2002, pp. 26-27.
- Drucker, Johanna, *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*, Chicago; London: The University of Chicago Press, 2005.

- Frascina, Francis, "Class, Conflict, and Remembrance: Adrian Piper's Black Box/White Box, Greensboro, NC 1, November 2001", *Oxford Art Journal* 28, March 2005, pp. 1–24.
- Goode, Stephen, "Shock Troops in the Culture War", *Insight*, July 5, 1993, p. 8.
- Hamilton, William, and Jessica Crosby, "L.A. Beating Case Jurors Call Videotape Critical, Deliberations Emotional", *Washington Post*, April 20, 1993, A4.
- Hewitt, Bill, "When L.A. Cops Furiously Beat a Black Motorist, They Didn't Know They Were on George Holliday's Candid Camera", *People*, March 25, 1991, vol. 35, no. 11, <http://www.people.com/people/archive/article/0,,20114745,00.html>.
- Marien, Mary Warner, *Photography: A Cultural History*, New York: Harry N. Abrams, Inc. 2002.
- Mydans, Seth, "After the Riots: 4 Held in Attack at Riots' Outset", *New York Times*, May 12, 1992, A:1.
- Neidich, Warren, and David Hunt, *Camp OJ*, intro., Stephen Marguiles, ed., Charles Stainback, Charlottesville: Bayly Art Museum, 2001.
- Neidich, Warren, and Lynda Rose Day, *American History Reinvented*, Aperture, 1989.
- Piper, Adrian, *Our of Order, Out of Sight, Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992 and Volume II: Selected Writings in Art Criticism 1967-1992*, Boston: MIT Press, 1996.
- Popescu, Adina, "Warren Neidich", *Artforum* 46, Summer 2008.
- "Riot in Los Angeles: The President's Message; Excerpts from Bush's Speech on Los Angeles: 'Need to Restore Order'", *The New York Times*, May 2, 1992, p. 8.
- Rush, Michael, *New Media in Late 20th Century Art*, London: Thames and Hudson, 1999.
- Stanley, John, "The King Riots: A Year Later", *San Francisco Chronicle*, April 25, 1993, D4, 47.
- Sturken, Marita, "The Aesthetics of Absence: Rebuilding Ground Zero", *American Ethnologist* 31, no. 3(August 2004), pp. 311–25.
- _____, *Tangled Memories: The Vietnam War, The AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1997.
- Valdez, Sarah, "Warren Neidich at the Laguna Art Museum – Laguna Beach", *Art in America* 90, February 2002.
- Von Amelnxun, Hubertus, Stefan Iglhaut, and Florian Roetzer, *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, Amsterdam: G + B Arts, 1996.
- Welchman, John, "Turning Japanese(in)", *Artforum International* 27, April 1989, pp.

152-56.

_____, *Art after Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, Amsterdam; London: G + B Arts International/Routledge, 2001.

Worthington, Rogers, "King Tape Forever Altered Police Tactics", *Chicago Tribune*, May 16, 1993.

김원방, 「뉴미디어 혁명과 멀티미디어 예술: 구술성의 부활에서 인공생명, 사이버펑크에 이르기까지」, 『미술과 담론』, http://www.artndiscourse.net/bbs/view.php?id=no18_board&page=1&sn1=&divpage=1&sn=off&ss=on&sc=on&select_arrange=headnum&desc=asc&no=10%22.

「김창준의 숨겨진 정치 이야기 4: 4·29 흑인 폭동 앞과 뒤」, 『한국일보』(기사입력시간 2008/04/23 03:03:44), <http://news.hankooki.com/lpage/people/200804/h2008042303034384800.htm>.

아드리안 파이프의 웹사이트, <http://www.adrianpiper.com>.

「질서 과잉의 시대, 글쓰기로 교란」, 시뮬라시옹 이론의 佛석학 장 보드리야르 - 연세대 이상길 교수 대담, 『문화일보』(기사입력시간 2005/05/26, 13:20), <http://www.munhwa.com/news/view.html?no=2005052601012530023002>.

최윤주, 「케네디 암살설 '다시 수면 위로」, 뉴스, 『세계한인언론인연합회』(기사입력시간 2007/06/02, 16:55:58), <http://www.okmedia.or.kr/news.php?code=&mode=view&num=19444>.

Jeffrey Syfu, "Black Box/White Box, 1992:1997", 1997, www.syfu.com/blackbox_whitebox.pdf.

Robert Atkins, interview "Warren Neidich: Deconstructing The Infotainment Machine", <http://www.mediachannel.org/arts/perspectives/neidich/>.

<http://news.hankooki.com/lpage/people/200804/h2008042303034384800.htm>.

Abstract

Mass Media and Art in the 1990s: From Rodney King Incident to O.J. Simpson Trial

Kim, Jin-a

In recent decades, the United States had undergone a series of striking political and social events—the Gulf War, the Rodney King incident, LA riots, the 9/11 terrorist attack, and the Iraq War, to name a few—that raised profound questions on the issue of national identity. It is also notable that news such as the O.J. Simpson trial had entered a new phase that somewhat resembles show business. These events together constitute a revolution in communication where the audience can witness such historical events live in their living rooms. Blended with commercial mechanism and cutting-edge technologies, the news does not reflect what actually happened. Rather, it manipulates the event itself and constructs history. This paper will investigate the way American art has reacted to television news that deals with major historical events such as the Rodney King incident, LA riots, and the O.J. Simpson trial.

A videotape of the police beating Rodney King, accidentally taken by a plumber George Holiday, was repeatedly broadcasted throughout the US and became a revelation of the deeply rooted racial conflict. Because police officers involved in the incident were all acquitted, it later became one of the major motives behind the so-called LA riots—the first multi-racial conflict in U.S. history. The most striking aspect of the Rodney King incident and the LA riots was that they were delivered directly to the audience through videotapes and live broadcasts. During the trial, the King videotape was fragmented into a row of still images and different connotations were interpreted. This process exposed a paradox where there was violence but no one could identify it. This suggests that even real-time videos can tell different stories depending on the point of view and how they are interpreted.

Adrian Piper's work *Black Box/White Box*(1992) features, in two enormous room-shaped boxes, the Rodney King videotape repeating itself, president George Bush's statement to the nation when he sent troops to Los Angeles, the photo of the president and an LA police officers shaking hands, and Marvin Gaye's song "What's Going On"

released in 1971 in the climax of anti-war and civil rights movements. President Bush declares the use of military forces to deal with the incident, while King, who is supposed to be the victim, says ‘Let’s get along’ in an interview, and Gaye’s lyrics call for love.

Meanwhile, when the Rodney King video itself was exhibited in 1993 at the Whitney Biennial, it signified a new power in the art institution. Holiday’s video and others seemed to be connected to the appropriation art in the earlier periods that directly borrowed subjects and styles from mass media sources such as TV, advertising, and photo journalism. However, the insertion of the Rodney King video worked in quite a different manner from the earlier appropriation. What was at stake in this selection for an art exhibition was the institutional power; in this case, it was the curator’s power to include or exclude a certain work rather than the artists’ choices. Here the curator acts as a mega-artist.

Warren Neidich’s *Camp O.J.* employs a more novel approach to television news, whereas Piper’s work directly borrows videos and photograph images. The Simpson trial in 1995 changed the way television approached and covered news by creating sensationalism. Neidich took behind-the-scenes photographs of the Simpson trial, and this came to be known by the media as Camp O.J.—the press area located across the street from the LA Courthouse. The C-print photo series taken with a fisheye lens appear as if they were reflected through a convex mirror. A closer look of the dizzy image shows reporters checking their make-up and practicing in front of the camera. Sometimes they are indifferently looking around or even dozing off, which will never be broadcasted on TV. Neidich’s work also captures fragments of the news-tainment industry. Many mail orders were created such as a local newspaper advertising a wager on the trial, a USC football team helmet, and a videotape of the trial. Neidich’s decision to photograph Camp O.J. discloses a different, new reality existing behind television screens to viewers.

Art works mentioned so far in this paper emerge from a keen question on the 1990s news images that often resemble an entertainment business mingled with live broadcasts on violence and crime. Furthermore, by revealing the structure of the ever-expanding myths underlying visual information, these works lead to a number of ethical issues such as whether the reality reflected by media actually exists, what values society is willing to compromise with for entertainment, and the way in which the media repeats and expands images of crime and violence, driving viewers impassive to justice.

www.kci.go.kr