

# 포스트페미니즘 시대의 여성주의 다큐멘터리: 감독들의 인식을 중심으로

## Feminist Documentary in a Postfeminist Era: Perceptions of the Feminist Filmmakers

김지아\*, 박지훈\*\*

고려대학교 대학원 언론학과\*, 고려대학교 미디어학부\*\*

Jia Kim(jia.kim84@gmail.com)\*, Ji Hoon Park(winterof93@korea.ac.kr)\*\*

### 요약

본 연구는 여성이라는 범주가 파편화되고 여성주의의 유효성이 의심받는 포스트페미니즘 시대로 평가되는 현 한국사회에서 여성주의 다큐멘터리가 어떠한 지형과 의미 생성해내고 있는지 살펴보았다. 여성주의 다큐멘터리 감독들은 여성주의를 어떻게 정의하고 있으며 이들이 가지고 있는 주된 문제의식은 무엇인지, 여성주의 다큐멘터리 감독들이 추구하는 재현의 방식은 무엇이며 이는 어떠한 의도를 가지고 있는지 논의한다.

■ 중심어 : | 여성주의 다큐멘터리 | 재현 | 여성주의 | 서울국제여성영화제 |

### Abstract

This study aims to investigate the landscape and significance of Korean feminist documentaries produced in the postfeminist era when the categorization of women is fragmented and the effectiveness of feminism is suspected. We discussed how Korean feminist documentary directors define the concept of feminism, and the main motives underlying their films. We also explored the representation strategies that the filmmakers adopt and what they intend to accomplish.

■ keyword : | Feminist Documentary | Representation | Feminism | International Women's Film Festival in Seoul |

## I. 서론

여성이 차별받는 현실을 지각하고 여성의 인권신장을 위한 운동을 주도해온 여성주의는 과거와는 사뭇 다른 대우를 받고 있다. 오늘날 여성주의라고 하면 막연한 거부감과 불편함을 표출하는 일반의 인식은 이러한 변화를 잘 말해준다. 여성주의에 대한 부정적 인식이 시간이 갈수록 두드러지고 있음은 온라인상에서 확산되는 여성에 대한 혐오, 여성주의자를 폄하하는 단어

의 등장, 남성연대의 이슈화와 같은 일련의 사건들을 통해 살펴볼 수 있다. 생활 속에서 성차별을 인지하고 있는 여성들조차 스스로를 여성주의자라고 칭하기를 꺼리거나 여성주의 자체를 부정하기도 한다[1].

여성 대학진학률의 남성 대학진학률 추월, 사법고시를 비롯한 각종 국가고시에서의 여성합격자 및 여성고득점자 비율 증가, 정치계 및 경제계에서의 유력 여성인사 등장이 인권신장의 증거처럼 받아들여지고 있다. 그러나 가부장제가 뿌리 깊게 자리 잡은 한국사회에서 여

\* 본 논문은 제1저자의 2013년 고려대학교 일반대학원 석사 학위논문을 재구성한 것입니다.

접수일자 : 2015년 03월 06일

수정일자 : 2015년 04월 20일

심사완료일 : 2015년 04월 22일

교신저자 : 박지훈, e-mail : winterof93@korea.ac.kr

성에 대한 억압과 차별이 해소되었다고 볼 수는 없다. 그런데 실제 한국의 양성평등지수는 낮은 수준을 밀돌고 여성에게 가해지는 차별은 여전히 존재함에도 불구하고[2] 여성의 위치가 이미 충분히 향상된 것처럼 여겨지고 여성주의가 과거의 유물로 치부되는 포스트페미니즘(postfeminism)이 우리 사회의 주요 담론으로 굳어지고 있는 것처럼 보인다. 국내외를 불문하고 한때 각광받던 여성학 관련 전공의 연달은 폐지가 보여주는 여성주의의 위기는 포스트페미니즘을 단적으로 보여준다.

한편 여성주의 다큐멘터리는 여성운동의 방향성과 맥을 함께 하며 여성에 대한 차별에 맞서기 위한 목소리를 내왔다. 여성주의의 폐기가 주요담론이 되어가는 포스트페미니즘 시대에서도 여성주의를 표방한 다큐멘터리가 꾸준히 만들어지고 있다는 점은 주목할 만하다. 여기서 흥미로운 점은 오늘날의 한국 여성주의 다큐멘터리가 비정규직 여성, 성노동자 여성, 장애인 여성, 성소수자 여성 등 서로 다른 위치를 점하고 있는 여성의 모습을 담아낼 뿐 아니라 이주노동자, 게이, 성전환남성과 같이 여성이 아닌 소수자들도 다루며 그 주제와 서술 대상을 확장하는 모습을 보여준다는 점이다.

본 연구는 여성주의 다큐멘터리 감독들의 인식을 바탕으로 포스트페미니즘 시대에 여성주의 다큐멘터리가 어떠한 지형과 의미를 생성해내고 있는지 논의한다.

## II. 여성의 다양성과 발화의 주체로서의 여성

19세기 중반 여성 참정권 획득을 위해 조직적인 형태로 등장한 여성주의는 다양한 분파로 나뉘어 전개되어왔다. 초기의 여성주의가 남성 중심적인 사회에서의 여성해방과 성차별 해소를 추구했다면 최근의 여성주의는 다양한 여성들이 고민하는 문제에 천착하는 경향을 보여준다. 여성주의가 여성의 다양한 스펙트럼에 주목하게 된 배경은 크게 두 가지로 볼 수 있다. 첫째는 여성주의가 모든 여성을 대표하지 못한다는 문제의식의 대두이다. 제1물결과 제2물결로 지칭되는 초기의 여성주의는 성차별적 제도와 관행에 대한 비판을 통해 성평

등에 대한 인식을 높이고 여성의 권리신장을 위해 노력해 왔으나 여성주의는 모든 여성이 아닌 중산층 백인 여성만을 대변한다는 비판에 직면하게 되면서 점차 다양한 여성의 사회적 위치와 상황에 주목하게 된다[3].

여성 간의 차이에 주목한 대표적인 학자 스피박(Spivak)은 제1세계 여성주의자가 제3세계 여성을 서술할 때 아무런 의구심 없이 객체로서 취급하는 것에 대해 비판을 가하며 여성주의 이론을 탈식민화 할 것을 주장한다[4]. 예컨대 탈식민페미니즘은 특정 인종과 계층의 여성만을 대변하는 초기 여성주의가 제3세계 여성들의 현실을 설명할 수 없다는 점을 지적한다. 스피박을 포함한 탈식민주의 이론가들 대부분이 서구권 대학에 적을 두고 있는 제3세계 출신의 엘리트 출신 학자들이고 제3세계 여성을 대변할 수 없는 계급적 한계가 있음에도 불구하고, 여성들에 대한 억압이 인종적, 민족적, 경제적으로 다양하며 중층적으로 작용할 수 있다는 점을 규명했다는 점에서 높이 평가받고 있다[5].

둘째, 포스트모더니즘의 등장은 여성주의가 여성의 다양성에 주목하게 된 배경으로 작용했다. 근대의 사고와 체계를 구성했던 이성중심주의는 모든 존재를 두 개의 범주로 분류하고 각각의 범주에 상대적인 권력을 부과하는 이분법을 준거의 틀로 삼는데[6] 포스트모더니즘은 동일 범주에 속한 구성원을 동질적인 것으로 간주함으로써 다양성을 간과해온 이분법을 해체하고 동일 범주 내에 존재하는 다양성을 부각시킨다. 포스트모더니즘과 결합한 여성주의는 여성성과 남성성 역시 고정된 것이 아니라는 논지를 제기하며 동질적 집단으로 간주되는 여성이라는 범주 안의 다양성에 주목한다[7].

여성의 다양성을 인식하는 과정에서 일련의 학자들은 발화 주체로서의 여성, 즉 여성의 스스로 말하기를 강조한다. 식수(Cixous)는 주변부에 위치해 발화의 기회를 얻지 못함으로써 남성 중심적 역사에서 소외되어 온 여성의 삶과 정체성을 드러내기 위해 여성적 글쓰기를 제시한다[8]. 스피박(Spivak)은 주체가 아닌 대상으로 간주되는 제3세계 여성들은 자신의 언어를 가질 수 있어야 하며, 지식인 여성은 말걸기를 통해 이들의 경험을 담론의 영역으로 끌어와야 한다고 주장한다[5].

### III. 여성주의 다큐멘터리 연구

멀비(Mulvey)가 미디어에 재현되는 여성의 이미지에 대한 남성적 응시라는 개념을 제시한 후[9] 영화이론을 정신분석학에 접목시킨 씨네 페미니즘에 대한 연구가 활발히 이루어졌으나 페미니즘 영화이론은 할리우드 극영화를 주 연구대상으로 삼기 때문에 여성주의 다큐멘터리에 대한 연구는 상대적으로 드물다[10].

다큐멘터리 연구에서 여성주의 다큐멘터리는 종종 언급되나 많은 비중을 차지하지는 않는다. 여성 노동자들의 관점을 다룬 <The Women's Film>(1971), 여성의 사회화를 다룬 <Growing Up Female>(1971), 경제적 착취와 성차별의 접점을 보여준 <Janie's Janie>(1971), 여성의 관점에서 노동사를 다룬 <With Babies and Banners>(1979) 등이 자주 논의되는 초기작들이다. 여성주의 다큐멘터리는 독립적인 영역으로 다루어 진다기 보다는 현실참여적 다큐멘터리나 미디어 액티비즘의 측면에서 다루어지거나, 퀴어나 유색인종 등 다른 소수자 문제를 다룬 다큐멘터리와 함께 논의되는 성향이 강하다[11]. 최근 여성주의 다큐멘터리에 대한 연구가 부족하다는 인식 하에 여성운동의 본격적인 확장과 더불어 제작되었던 1970, 80년대의 여성주의 다큐멘터를 재조명하는 연구들이 이루어지고 있다[12].

한편 기존의 다큐멘터리 연구는 소수문화와 소수인종에 포함되는 여성들의 삶을 담고 있는 다큐멘터리들에 주목한다. 학자들은 제3세계에서 여성주의 다큐멘터리가 종교적 배경으로 인해 억압받는 여성의 인권을 향상시키거나 여성의 노동에 대한 부당한 대우와 착취를 개선시키기 위한 여성운동의 일환으로 기능하고 있음을 주목한다[13]. 여성주의 다큐멘터리는 미국이나 유럽과 같은 선진국으로 이주해 온 제3세계 여성들에게 가해지는 폭력과 착취의 문제에 주목하며 이들이 고향을 떠날 수밖에 없었던 이유를 전지구적인 차원의 경제·사회체계 속에서 설명하는 특성을 지닌다[14].

### IV. 한국 여성주의 다큐멘터리의 흐름

자본과 권력으로부터 독립되었음을 뜻하는 독립 다

큐멘터리는 1980년대 후반 조작의 용이성과 기동성을 갖춘 비디오카메라의 보급과 더불어 활성화되는데[15] 초기 독립 다큐멘터리는 주로 노동운동과 결합하여 감독 개인보다는 조직의 이름으로 제작되곤 했다. 독립 다큐멘터리의 일환으로 등장한 한국 여성주의 다큐멘터리 역시 영상집단에 의해 만들어지는 형태로 등장했다. 최초의 여성 다큐멘터리 영상집단은 1989년 변영주, 김소영 등 여성감독들에 의해 결성된 '바리터'였다. '바리터'의 작품들은 당시 독립 다큐멘터리의 특징과 유사하게 현실 고발적 저널리즘의 형식을 갖추고 있다.

1991년 다큐멘터리 감독들이 일시적으로 구성된 '다큐멘터리 작가 회의'는 여성주의를 지향하지는 않았지만 구성원 대부분이 여성으로서 여성 다큐멘터리 감독들을 위한 연대의 장이 되었다고 평가된다. 이후 여성 제작자들은 1990년대 중반과 2000년대 초반에 걸쳐 <낮은 목소리> 시리즈를 제작한 '보임'과 여성노동자 영상집단 '희망' 등의 영상집단을 구성했다. '여성다큐멘터리 작가모임'은 여성주의의 정체성을 투영한 작품을 만들지 못했지만 여성문제에 관심 있는 여성제작자들이 교류할 수 있는 공간으로 기능했다[16].

한국 여성주의 다큐멘터리가 초기부터 집중하기 시작한 주제와 대상은 위안부 및 성노동자 여성, 장애인 여성, 노동자 여성 등 젠더적 문제 뿐 아니라 다른 층위의 문제도 동시에 경합하고 있는, 즉 이중적 억압 하에 놓인 여성들이었다[16]. 2000년대 이후에는 여성영상집단 '움', 성적소수문화환경 모임 '연분홍치마', 문화기획단 '영희야 놀자', 여성영상집단 '반이다' 등 여성주의를 명시적으로 표방한 영상집단들이 여성문제와 직접적으로 연관되지는 않거나 느슨하게 연결된 주제를 다루는 다큐멘터리들을 제작한다. 성전환남성을 다룬 <3xFTM>(2008), 88만원 세대의 일상을 다룬 <개청춘>(2009), 게이들의 커밍아웃에 관한 <종로의 기억>(2010), 용산참사를 다룬 <두 개의 문>(2011), 강남 아파트에서 성장한 감독 본인의 삶을 다룬 <모래>(2011), 동거와 결혼을 다룬 <두 개의 선>(2011), 가난하지만 보수정당을 지지하는 아빠에 관한 <그 자식이 대통령이 되던 날>(2011)이 그 예이다.

## V. 연구문제 및 연구방법

본 연구는 여성주의를 표방하는 다큐멘터리를 연구 대상으로 삼았으며 IMF 구제금융 사태 이후 신자유주의 확산과 더불어 여성 범주의 파편화가 심화되기 시작된 시기 이후의 작품들을 논의의 대상으로 삼았다. 여성주의 다큐멘터리 감독들은 여성주의를 어떻게 정의하고 있으며 이들이 가지고 있는 주된 문제의식은 무엇인지, 이들이 추구하는 재현의 방식은 무엇이며 어떤 의도를 가지고 있는지 탐색하고자 했다.

연구자들은 여성주의 다큐멘터리 감독들의 마스터 클래스 강좌와 심층인터뷰를 통해 데이터를 수집했다. 2013년 서울국제여성영화제에서 처음으로 개최한 “She’s coming 6인의 여성주의 다큐멘터리 감독 마스터 클래스”에 참가한 6명의 다큐멘터리 감독들을 응답자로 선정하였다. 이들 모두 서울국제여성영화제가 여성감독의 다큐멘터리를 지원하는 기금인 옥랑문화상을 수상한 감독들로, 서울여성국제영화제가 그간 여성주의 영화계에서 쌓아온 궤적들을 고려할 때 옥랑문화상에 선정된 다큐멘터리들은 어느 정도 현재 한국의 여성주의 다큐멘터리의 지형을 보여줄 수 있다고 판단했다.

표 1. 연구에 참여한 여성주의 다큐멘터리 감독

감독	제목	상영다큐멘터리 (옥랑문화상 수상년도)
이영	집단지성의 실패, 연출의 해체와 재구성	<OUT: 이반검열 두 번째 이야기>(2007)
경순	여성주의 시선은 진보하는가	<레드마리아>(2010)
이혜란	여성 노동과 역사 구성하기의 미학	<우리들은 정의파다> (2006)
류미레	제작 주체로서의 여성, 사적 경험에 대한 내밀한 탐험	<엄마...>(2004)
이숙경	세대적 공감과 연대의 시간 속으로	<간지들의 하루>(2012)
김일란	젠더와 섹슈얼리티의 경계에서	<3xFTM>(2008)

본 연구의 주저자는 각 강연자에게 동의를 구하고 강의 및 토론 질의의 모든 과정을 녹취해 활용했다. 이들 강좌는 다큐멘터리의 재현방식과 윤리, 이들이 정의하는 여성주의, 여성노동운동의 역사, 여성의 사적경험에 대한 자전적 기록, 세대적 공감과 연대, 다양한 젠더와 섹슈얼리티 등 다양한 주제를 다루었고, 이를 통해 감독들이 여성주의 다큐멘터리를 만들게 된 배경 및 제작 방식에 대한 고민과 성찰을 이해할 수 있었다.

마스터 클래스와 별도로 연구자는 강연자 중 다섯 명의 감독들(김일란, 경순, 류미레, 이영, 이혜란)과 추가 인터뷰를 진행했으며, 감독들이 가지고 있는 여성주의와 반여성주의에 대한 인식, 이들이 영상작업을 시작한 계기와 의미, 각자 추구하는 재현방식과 그 의도, 상영 후 피드백 등 다양한 주제에 관해 이야기를 나누었다. 연구자는 사전에 이들의 인터뷰를 담은 기사들을 충분히 탐색하여 중복되는 질문을 피하고, 감독들의 개인 혹은 영상집단 블로그 등을 살펴봄으로써 좀 더 심층적인 질문을 설계하는 작업이 선행되었다.

연구자는 여성주의 다큐멘터리가 다루는 주제 및 표현방식들을 살펴보고 인터뷰 질문을 만들어 내기 위해 많은 작품을 감상하고 참고했다. 본 연구에 참여한 다큐멘터리 감독들의 옥랑문화상 수상작 뿐 아니라 이들(또는 이들이 속한 영상집단)이 연출한 다른 작품들도 살펴봄으로써 인해 분석의 폭을 넓히고 다채로운 인터뷰 질문을 던질 수 있는 배경을 마련할 수 있었다.

## VI. 분석결과

### 1. 여성주의 다큐멘터리

응답자들이 여성주의 다큐멘터리를 만들게 된 계기는 스스로 여성주의자로 정체화하게 된 과정과 밀접한 관련이 있다. 몇몇은 독립 다큐멘터리 분야에서 활동하는 중 남성중심의 문화나 왜곡된 여성재현에 대한 문제의식을 가지면서, 혹은 일상에서 성차별을 경험하면서 여성주의적 시각을 받아들이게 된다. 여성의 몸과 노동에 관한 <레드마리아>(2011)의 경순 감독은 노동운동을 비롯한 사회운동활동에 참여하면서 다큐멘터리를 스토리텔링의 수단으로 활용해왔다. 단일한 대의를 위해 다른 부차적 문제들을 함구해야 하는 전체주의적 측면에 불편함을 느꼈던 경순 감독은 전국민주화운동 유가족협의회를 다룬 <민들레>(1999), 민족주의를 비판하는 <애국자 게임>(2003), 가족주의를 문제시하는 <쇼킹 패밀리>(2006), <레드마리아>(2011) 등을 제작해오면서 여성의 이야기에 천착하게 되었다.

“사회를 바라보는 시선에서 어떤 불합리한 거나 부조

리한 거나 이런 부분들이 구체적으로 영화를 찍으면서 좀 더 여성에 구체적으로 포커스를 맞추게 되는 과정이 된 거지...그런 것들이 점점 쌓이면서 포커스가 아예 좀 범사회적인 이슈에서 여성 쪽으로 옮겨온 과정이 있는 거야. “아, 이 이야기를 집중적으로 하지 않으면 안 되겠구나”라는 생각이 들어서.”(경순 인터뷰)

이혜란 감독은 노동투쟁 현장을 카메라로 담던 중 현대자동차 구조조정 과정에서 여성이라는 이유로 노동의 가치를 평가절하 당하거나, 우선적으로 비정규직화되거나 해고되는 여성들의 이야기에 주목하게 되면서 현대자동차 식당 여성 노동자의 이야기를 담은 <평행선>(2000)을 제작하게 되었다. 이를 계기로 감독은 여성의 정체성에 대해 고민하게 되었고 이 과정에서 여성주의자로 정체화하게 되었다고 말했다.

“초기에는 노동자, 노동 이슈에 대한 작업을 하고 고민을 했다가 <평행선>을 기점으로 여성 노동자에 집중하게 되는 그런 흐름이 보이실 거예요 <평행선>을 기점으로 기존의 노동운동 안에서 영상을 가지고 “나는 노동운동을 실현하겠다”라는 부푼 꿈을 안고 영상작업을 시작했었는데 <평행선> 작업을 하면서 제가 생각하는 것들이나 주제들이 굉장히 많이 바뀌는 기점이 됐죠.”(이혜란 강의)

이혜란 감독과 함께 여성영상집단 ‘움’에서 활동하고 있는 이영 감독은 민주언론시민연합에서 영상제작활동을 하던 중 다루고 싶었던 소재인 쿼어 퍼레이드가 중요하지 않은 소재라며 데스크에서 거부당했던 일화를 들려주기도 했다. 이처럼 여성의 문제가 사회, 노동운동 진영에서도 간과되었다는 인식이 이영 감독을 비롯한 일부 여성 감독들이 여성을 다큐멘터리의 주제로 본격적으로 다루게 된 중요한 계기로 작용했다.

우연한 계기로 여성의 이야기를 담게 된 후 꾸준히 여성의 문제를 다루는 감독도 있다. 여성으로서 겪는 불합리함을 결혼과 출산을 통하여 절실히 깨닫게 된 류미례 감독은 자신의 어머니를 주인공으로 한 <엄마...>(2004)를 제작하게 되면서 스스로를 여성주의자로 규정하게 되었으며 이후에도 여성주의적 시각에 입

각한 <할매꽃>(2009), <아이들>(2010) 등의 다큐멘터리 제작에 참여하게 되었다.

그렇다면 스스로 여성주의자로 규정한 감독들은 여성주의를 어떻게 정의하고 있을까? 응답자들은 여성주의가 여성 차별에 관한 문제의식을 바탕으로 여성이 겪는 불평등 해소를 목표로 하는 운동 및 이론이라는 점에 대체로 동의했다. 하지만 몇몇 감독들은 여성이 당면한 문제에만 주목하는 것 뿐 아니라 여성에 대한 차별과 유사한 논리로 소외되거나 배제되는 다른 존재들을 인지하고 이들의 문제까지 이야기하는 것을 여성주의의 특징이자 과제로 보고 있었다.

“누구도 소외되지 않는 방 안에 대한 상상력이 여성주의라고 생각해요 어떤 공간이든, 어떤 이슈든, 어떤 사건이든 간에 여러 사람들이 모여 있을 때 누구도 배제되지 않는 방식에 대한 상상력이 저는 여성주의라고 생각해요.”(김일란 인터뷰)

여성주의는 여성을 배제하는 권력에 대한 문제의식을 가지고 있으며 이런 문제의식은 여성 뿐 아니라 권력에 의해 소외당하고 주변화된 모든 타자로 확장될 수 있다. 즉 여성주의 다큐멘터리는 모든 존재에 작용하는 편견과 차별을 드러내고 그것을 규명하는 시선으로 기능할 수 있다는 것이 응답자들의 주장이다 이와 같은 정의는 여성주의를 표방한 다큐멘터리가 여성문제 뿐 아니라 여성이 직접적으로 연관되지 않는 사안도 적극적으로 다루고 있는 이유를 설명할 수 있다.

## 2. 여성주의 다큐멘터리의 서술 대상

여성주의 다큐멘터리는 우리 사회와 미디어에서 여성재현의 다양성이 부족하다는 문제의식을 바탕으로 다양한 삶을 경험하고 있는 여성들의 삶을 조명한다는 점에서 의미를 가진다. 무엇보다도 한국사회에서 살아가는 상당수의 여성들이 생활 속에서 부딪히는 결혼제도와 출산, 양육의 문제는 중요한 서술 대상이 된다.

“시작은 생활에서부터의 어떤 차별, 생활에서부터의 불평등, 생활에서부터의 문제의식 그런 부분들을 포착

하는 것에 많이 주력을 하면서 영화를 만들어요. 그래서 다른 분들하고 많이 다른 것 같고 그래서 현장에서 그러니까 여성주의자들로부터 부족함에 대해서 얘기를 듣는 경우가 많이 있고 그렇죠.” (류미레 인터뷰)

위의 응답에서 류미레 감독은 비교적 평범한 여성주의 문제를 다루고 있는 자신의 다큐멘터리가 다른 여성주의 다큐멘터리에 비해 범위가 편협한 것이 아닌가라는 우려를 표명하고 있다. 이는 최근 여성주의 다큐멘터리가 성노동자 여성, 장애인 여성, 성소수자 여성 등 상대적으로 좀 더 불합리한 위치에 놓여있던 여성들에 주목하는 성향이 강하기 때문이다.

2000년대 초반까지의 여성주의 다큐멘터리가 가정과 노동운동 현장에 편재하는 가부장적 문화를 비판하거나 위안부 문제와 같은 여성과 관련된 역사서술에 중점을 두었다면, 이후의 여성주의 다큐멘터리는 젠더 뿐 아니라 계층, 인종, 국적, 문화, 성적지향 등 다른 차원에서도 편견과 소외를 경험하는 여성의 이야기를 다룬다. 장애인 여성, 성소수자 여성, 여성 노동자를 주인공으로 하여 이들의 목소리를 가시화하기 위해 <전쟁을 반대하는 여성들의 영상선언>(2001), <성매매를 금하라>(2002), <거북이 시스터즈>(2003), <여성매매>(2004), <이반검열>(2005), <우리들은 정의파다>(2006) 등을 제작한 ‘옴’의 다큐멘터리들이 여성의 복수적 소수자 정체성과 관련된 문제를 잘 보여준다.

여성주의 감독들은 여성이 직접적으로 연관되지 않은 주제도 다루고 있는데 대표적인 예는 용산참사를 다룬 ‘연분홍치마’의 <두 개의 문>(2011)이다. ‘연분홍치마’의 또 다른 다큐멘터리 <종로의 기적>(2010)은 네명의 게이들의 삶을 다룬다. 여성영상집단 ‘반이다’와 여성주의를 표방하는 문화기획집단 ‘영화야 놀자’의 여러 작품들도 여성의 문제를 직접적으로 다루지 않는다. <개정춘>(2009)은 88만원 세대인 20대 청년에 관한 이야기이고, <그 자식이 대통령이 되던 날>(2011)과 <모래>(2011)는 가난하지만 보수정당을 지지하는 감독의 아버지, 강남 부동산 신화의 허상에 대한 이야기이다.

대체로 여성주의 다큐멘터리의 초창기부터 활동해온 연륜 있는 감독들이 여성의 문제에 직접적으로 중점을

둔 반면, 젊은 여성영상집단이 만들어내는 다큐멘터리의 주제는 보다 다양해지고 있는 성향을 보인다. 앞서 살펴보았듯, 결국 여성주의는 권력에 의한 배제와 소외의 문제를 드러낼 수 있는 것이므로 여성주의 다큐멘터리는 그 주제를 권력에 의한 배제와 소외에서 비롯한 모든 문제로 확대하는 것이 가능하다.

서술 대상의 확장은 좀 더 폭넓은 연대를 끌어낼 수 있는 가능성을 모색하는 일이기도 하다. 대부분의 여성주의 다큐멘터리에서는 발화의 주체인 여성이 여성의 이야기를 담아왔지만 여성주의의 시선을 기반으로 사유하고 성찰할 수 있는 제작자라면 정체성에 상관없이 여성주의 다큐멘터리의 제작 주체가 될 수 있는 것이다. 대표적 예로 ‘연분홍치마’의 이혁상 감독은 남성으로서 여성주의 다큐멘터리 제작에 오랜 시간 참여해 왔다.

### 3. 여성주의 다큐멘터리의 문제의식

여성주의 다큐멘터리의 방향은 어떤 문제의식에서 비롯된 것일까? 모든 여성주의 다큐멘터리가 공통된 문제의식에 근거하고 있지는 않으나 인터뷰를 통해 몇 가지 주목할 만한 특징들이 있음을 파악했다. 첫째, 감독들은 사회의 주류담론이 지속적으로 재생해온 여성의 스테레오타입에 관한 문제의식을 가지고 있었다. 10대 여성 가출 청소년의 삶을 쫓아가는 <간지들의 하루>(2012)는 이들을 사회의 꿀칭덩어리로만 보는 고정관념과 다른 측면을 보여주기 위한 의도로 출발했다.

편협한 시선만으로 규명되는 집단은 10대 청소년뿐만이 아니라 성노동자 여성, 성소수자 여성, 이주여성의 경우도 포함한다. 모성을 본질적으로 가지고 있다고 생각되는 어머니상과는 다른 어머니들의 모습을 그린 <엄마...>(2004)나 <아이들>(2010)은 억압으로 작용할 수도 있는 모성 이데올로기를 보여주고자 했다.

둘째, 여성주의 다큐멘터리는 이미 알려진 사건의 이면에 관한 문제의식을 가진다. 특히 주류미디어는 특정 사건의 재현에 있어서 일정 부분만 조명함으로써 전체적인 의미와 맥락에 대한 이해를 어렵게 하는 성향이 강하다. 또한 기존 노동운동과 노동 다큐멘터리에서도 여성 노동자의 젠더적 위치를 고려하는 것이 간과되었으며, 동일방직 사건처럼 자극적인 소재만이 부각되곤

한다. 이혜란 감독은 <우리들은 정의과다>(2006)에서 사건 당사자들의 구술에 의존해 동일방직 사건을 재구성하고 기존의 재현과는 다른 측면을 조명하고자 했다.

“동일방직 사건 같은 경우에는 주로 똥물사건, 나체 시위 이렇게 표현이 되죠 사건 위주 기록이 되고 실제 이 사람들이 그 투쟁을 어떻게 해왔는지, 어떤 투쟁을 해왔는지에 대해서는 역사적으로 남아있는 기록이 거의 없어요.”(이혜란 강의)

경순 감독은 위안부 문제의 경우 국가주의와 민족주의적 차원에서만 다루어졌을 뿐, 위안부 여성에게 가해졌던 또 다른 억압, 즉 이들을 더욱 침묵하게 만들었던 사회의 가부장적 억압구조가 논의되지 못했음을 비판했다. 이 같은 문제의식에서 경순 감독은 성노동 역사 서술의 불합리함을 <레드마리아>의 측면에서 담고자 한다. 그 밖에 ‘영화야 놀자’의 <왕자가 된 소녀들>(2012)은 여성국극의 역사를 기록하고 있는데 미시사로서 역사서술 대상의 확장에도 기여한 것으로 평가된다. 용산참사를 다룬 ‘연분홍치마’의 <두개의 문>(2011)은 피해자인 철거민 투쟁자들과 가해자로 불리던 경찰 직원의 진술을 동시에 배치함으로써 문제의 근본적 원인은 공권력 뿐 아니라 이들 모두를 희생자로 삼은 거대권력에 있었다는 점을 밝혀내고자 했다.

셋째, 여성주의 다큐멘터리 감독들은 정상성 이데올로기에 대한 문제의식을 가지고 있다. 많은 여성주의 다큐멘터리는 가부장적 규범과 여성성의 신화에 근거해 본질적으로 자연스러운 것, 너무나 당연한 것으로 여겨져 왔던 것들에 대해 문제를 제기한다. <엄마...>(2004), <쇼킹 패밀리>(2006), <아이들>(2010), <두 개의 선>(2011)은 결혼제도, 출산과 보육, 모성 이데올로기에 대한 의문을 던진다. 이들 작품들은 주로 자전적, 사적인 다큐멘터리의 형태로 감독이나 주변 사람들을 카메라에 담고 있는데, 사적인 삶은 개인만의 문제가 아니라 제도와 구조로부터 결코 자유로울 수 없음을 보여줌으로써 가부장적 권력을 비판하고자 했다.

마지막으로, 여성주의 다큐멘터리는 문화적 시민권 부여받지 못한 소수자들에 관한 문제의식에 바탕을 둔

다. 재현의 대상이 되지 못한다는 것은 결국 사회적으로 존재를 인정받는 문화적 시민권을 부여받지 못했다는 것이므로 여성주의 다큐멘터리들은 이러한 주인공들에게 재현을 통한 지위 제공(status conferral)에 의의를 둔다. 이런 문제의식은 2000년대 이후 두드러지게 나타나는데 주로 성소수자의 문제를 조명하고 있다. ‘움’의 <이반검열>(2005)은 레즈비언에 대한 집단적 정보와 담론이 매우 부족했던 한국사회의 상황에서, 10대 레즈비언들에게 존재감을 부여하고 정체성을 고민할 수 있는 기회를 제공하고자 했다. ‘연분홍치마’는 성소수자의 커밍아웃 3부작을 제작했다. 세 명의 성전환남성(FTM)의 이야기인 <3xFTM>(2008), 한국 최초의 레즈비언 국회의원 후보 최현숙의 선거 일정을 보여주는 <레즈비언 정치도전기>(2009), 커밍아웃한 게이 4명의 삶을 다룬 <종로의 기적>(2010)이 그것이다.

#### 4. 여성주의 다큐멘터리의 재현방식

여성주의 다큐멘터리들은 그 재현방식에 있어서 몇 가지 주목할 만한 특징을 지닌다. 많은 여성주의 다큐멘터리는 특수한 사건이 아닌 등장인물의 평범한 일상을 담아내고 있다. 특수한 사건을 위주로 재현되는 여성은 고정된 정체성을 가진 존재로 규정됨과 동시에 대상화될 수 있는 위험에 따른다. 주인공의 평범한 일상을 조명함으로써 여성들은 반드시 특수하지만은 않고, 다른 사람들과 마찬가지로 각자의 삶의 현장에서 울고 웃으며 치열하게 투쟁하며 살아가고 있음을 보여줄 수 있다. 아시아 곳곳에서 살아가고 있는 여성들이 하루하루 노동하며 살아가는 모습을 담은 <레드마리아>(2011)의 경순 감독은 다음과 같이 말한다.

“어떤 직업이든 참 여성들이 당당하게 정말 대견하게 잘 살고 있구나. 그런데 저렇게 잘 살고 있는 모습을 단지 비정규직이고 아니면 철도가에서 살고 있는 빈민이라고 해서 우리는 얼마나 불쌍하게 봤나, 그들을 얼마나 대상화했나라는 생각이 들면서 그 모습만 제 모습으로 만들어주자. 그들도 굉장히 당당하게 일하고 있고 살고... 이런 모습들을 살려줘야 한다는 생각이 들었어요.”(경순 강의)

일상의 소소함과 생생함을 담아내기 위해 휴대가 용이한 소형 카메라가 활용되곤 한다. 일상성을 강조하는 촬영방식은 다큐멘터리가 그리는 인물과 상황이 특수한 것이 아니라 언제, 어디서나, 누구에게나 일어나는 평범한 일들임을 인식하도록 유도한다. 이러한 재현방식은 다큐멘터리의 주인공이 나와 다르지 않은 일상을 살아가는 존재로 받아들일 수 있도록 유도하는 것이다.

다큐멘터리에서 흔히 사용하지 않는 극영화적 촬영 기법을 택해 일상을 담은 작품도 있다. 10대 가출 소녀 3명의 일상에 관한 <간지들의 하루>(2012)의 이숙경 감독은 그동안 가출 청소년을 재현되어온 방식에 대한 저항으로 DSLR을 사용했다. 주류미디어에서 10대 가출 청소년들은 범죄관련 프로그램이나 뉴스보도에 등장하며 익명으로 처리될 뿐 아니라 어두운 화면에 실루엣이나 모자이크로 처리된 모습으로 재현되면서 문체적 집단으로 규정되어왔다. <간지들의 하루>는 깔끔하고 세련된 영상을 통해 부정적으로 구성되어온 10대 가출 청소년에게 새로운 정체성을 부여하고자 했다.

“누군가의 가장 아름다운 시간이고 다시는 돌아오지 않을 열여덟 살, 열아홉 살, 스무 살의 시간이고 너무 애들이 예쁘니까 참 예쁘게 찍고 싶다, 그게 좋을 거 같다. 그리고 이 친구들의 삶이 뿌리 없이 아직도 많이 흔들리고 있었는데 촬영소스를 테스트한 걸 보니까 조금만 움직여도 포커스가 나가 보이는 것이 지금 서있는 어떤 모습들하고 많이 닮아 보이더라고요. 그래서 DSLR 카메라를 선택 했고 아이들의 얼굴도 굉장히 크게 찍었고”(이숙경 강의)

한편 여성주의 감독들은 명확한 설명을 지양하는 재현방식을 취하기도 한다. <간지들의 하루>는 세 명의 가출소녀들이 겪어온 사건들을 구체적으로 명시하지 않는다. 주인공 중 하나인 송하의 이야기에서 아버지를 고소했다는 언급 정도만 나오고 친족성폭력이라는 고소이유에 대해 언급하지 않는 것이 이러한 점을 보여준다. 나머지 주인공들에 대해서도 가정에서 학대받았거나 학교에서 버림받은 과거의 사건들, 그리고 동성애자라는 사실을 암시는 하고 있지만 명시적으로 보여주지는 않는다. 명확한 설명을 하지 않은 채 일관성을 보이

지 않는 주인공들의 모습을 담음으로써 이들이 고정되고 일관적인 정체성을 가진 존재가 아니라 끊임없이 변화하는 사고와 욕망을 가진 존재라는 점을 보여준다. <간지들의 하루>는 제작자들을 친근하게 대하다가도 때로는 기분이 나쁘다며 카메라를 치기도 하는 주인공들의 일관성 없는 행위를 동시에 담아낸다.

주인공들이 고정된 정체성을 가지고 있지 않다는 점을 보여주기 위해 같은 집단의 소수자이지만 서로 다른 모습을 갖고 있는 복수의 주인공들을 보여주는 방식을 선택하기도 한다. <3xFTM>(2008)은 사회의 젠더구분이 없었더라면 성전환을 택하지 않았을 것이라고 이야기하는 주인공, 남성의 성기를 갖기를 열망하는 주인공, 자신이 과거에 가졌던 여성성을 부정하면서도 여성성이 무엇인가에 대해 계속 생각을 바꾸며 본인 스스로도 혼란스러워하는 주인공의 이야기를 함께 담는다.

“나의 욕망도 계속 이 사람한테 얘기할 때 다르고 저 사람한테 얘기할 때 다르고 조금 내가 각색하기도 하고 그렇잖아요. 근데 왜 트랜스젠더한테만 한번 답한 거 계속 답하기를 요구하고 자기 욕망을 일관되게 설명하기를 요구하는지... 세 명이 등장하지만 세 명보다 더 많은 다양한 FTM들이 함께 살고 있다는 얘기를 하고 싶어서 (제목에) 곱하기를 넣었어요.”(김일란 강의)

<OUT: 이반점열 두 번째 이야기>(2007) 역시 10대 레즈비언이라고 칭해지지만 계속 여성만을 좋아해 왔던 주인공, 그리고 과거에 여성을 좋아했지만 현재는 남성과 연애관계를 맺으면서도 자신이 레즈비언인 것 같다고 이야기하는 인물 등 자신의 성적지향과 정체성에 관해 끊임없이 고민하며 흔들리는 서로 다른 인물들을 보여준다. 이처럼 여성주의 다큐멘터리에서는 동일한 욕구와 언어로 설명되는 소수자 집단 내에 다양한 스펙트럼이 있음을 보여주기 위해 명확한 설명을 제공하지 않거나 복수의 주인공들을 담아낸다.

여성주의 다큐멘터리에서 나타나는 또 다른 재현양상은 항상 주변부화, 익명화되고 타자화된 여성들이 이야기의 주체로 만들어주기 위한 시도이다. 동일방직 복직투쟁 노동자들의 인터뷰로 사건을 재구성한 <우리들은 정의파다>(2006)는 역사적인 측면에서 여성 정체성



을 구현하려는 거시적 기획의도를 가지는데, 이를 위해 주인공 여성들에게 주체성을 부여하고자 하는 의도를 끊임없이 보여준다. 등장인물들의 이름은 인터뷰를 시작하는 순간부터 카메라가 다른 주인공에게로 넘어가는 순간까지 스크린에 머물러 있는데, 2번 시다, 여자, 엄마, 누나로만 불리어져 왔던 주인공을 각각 호명함으로써 개별 정체성을 찾아주고자 한다. 또한 인물자막은 인터뷰 대상자의 나이나 거주지, 직위와 같은 부가적 정보들을 공개하지 않음으로써 수용자들이 선입견 없이 주인공을 인간 그 자체로 보도록 유도한다.

<이반검열> 시리즈에서는 직접 카메라를 든 레즈비언 소녀들이 촬영한 영상들을 묶어냈고 <우리들은 정의과다>(2006)는 주인공들의 목소리가 내러티브를 이끌어간다. 주인공들이 스스로 이야기를 풀어나갈 때 비록 정제되지 못하고 세련된 방식으로 이야기를 전달할 수는 없는 한계는 있으나 이러한 기술방식을 통하여 다큐멘터리의 주인공들이 이야기 구성에 대한 주도권을 가질 수 있다. 이는 앞서 논의한 여성주의 학자들이 강조한 바, 즉 여성 스스로가 발화의 주체가 될 수 있는 기회를 부여하는 전략의 일환으로 평가할 수 있다.

일반인 주인공들에 의한 촬영은 감독들의 반복적인 영상제작교육을 통해 이루어졌는데, 주인공들이 카메라를 다루는 방법 뿐 아니라 영화적 언어로 자신을 표현하는 방법까지 익힘으로써 주인공 참여제작이라는 방식이 가능해졌다. 몇몇 감독들은 본인작품제작과는 별개로 일반 여성들이 자신들의 이야기를 직접 카메라로 담아낼 수 있도록 돕는 영상제작교육에 참여하기도 한다. 이숙경 감독은 <줌마네>라는 블로그를 통해 영상 뿐 아니라 글쓰기로 기혼여성이 스스로를 표현할 수 있는 교육 프로그램을 펼치고 있고, '움'은 초창기부터 여성 관련 문화운동의 일환으로 미디어 교육을 했으며, 류미레 감독은 자전적 영상제작의 계기를 제공함으로써 여성 스스로 발화의 주체가 될 수 있도록 돕고 있다.

여성주의 감독들은 본인 스스로에 관한 사적 다큐멘터리가 아닐 경우 등장인물들과 관계를 정립함에 있어 특별히 신중하고 윤리적인 자세를 취한다. 자신이 다큐멘터리를 찍는 행위 자체가 주인공들에 대한 착취가 되지 않는지에 대한 고민을 안고 있다는 류미레 감독,

그리고 다큐멘터리의 존재가 주인공들에게 끼칠 영향을 끊임없이 고려한다는 이영 감독의 발언은 주인공을 단순히 재현대상이 아니라 존중해야 하는 대상으로 보는 여성주의 다큐멘터리 감독들의 윤리적 태도를 보여준다. 10대 가출 청소년들을 조명하는 <간지들의 하루>(2012), 직업이 다를 뿐 아니라 국적까지 다른 여러 명의 주인공들을 만나는 <레드마리아>(2011), 젠더 정체성이 다른 주인공들을 대상으로 한 <3xFTM>(2008) 등 모든 작품의 제작과정에서 등장인물들에 대한 충분한 이해를 전제로 관계 맺기의 중요성이 강조되었다.

주인공에게 불이익을 줄 수 있는 가능성이 있다면 다큐멘터리의 구성을 바꾸거나 상영을 포기하는 예도 있었다. 다큐멘터리가 상영되면 해고될 것이라는 위협을 받았다는 필리핀 바나나 농장 노동자들을 고려해 중요한 촬영영상을 포기했던 <레드마리아>(2011), 다큐멘터리 출연으로 인해 노동조합 안에서 불편한 위치에 서게 된 여성노동자들을 위해 상영을 중단했던 <평행선>(2000)의 사례는 주인공 여성들에 대한 여성주의 감독들의 배려의 윤리를 보여준다.

응답자들은 다큐멘터리 제작은 감독과 등장인물들과 공동 정체성을 구성하는 과정이라고 밝히기도 했다. <우리들은 정의과다>(2006)에서는 "우리"라는 호칭을 사용하는 내레이션을 통해 동일방직 복직투쟁을 함께 경험한 주인공들과 제작자, 그리고 다큐멘터리를 보는 관객에게 공유된 정체성을 부여하고자 했다. <Out : 이반검열 두 번째 이야기>(2007)는 스스로를 이야기하는 것과 다른 여성을 이야기하는 것의 경계를 넘나드는 새로운 이야기 방식을 보여준다. 주인공과 레즈비언이라는 동일한 소수자적 정체성을 공유한 감독이 주인공과 함께 영화제작과정 전반을 함께하는 것이다. 주인공들이 자신의 모습을 카메라에 담아오면 감독은 일주일에 한 번씩 주인공을 만나 촬영해 온 화면을 함께 보며 영화의 구성과 정체성 고민에 대한 소통을 거치는 공동작업의 형식으로 다큐멘터리가 만들어졌다. 즉 단순히 레즈비언이나 여성이라는 정체성의 공유에 그치지 않고 영화 안에서 함께 구현되는 차원의 공동 정체성이 형성이 되는 것이다. 영화의 시선이 주인공의 것이면서도 제작자의 것이 됨으로써 제작자와 주인공은 영화 안에

서 같은 눈으로 세상을 바라보는 공동의 주체가 된다.

## VII. 나가며

우리는 여성이라는 범주가 과편화되고 여성주의의 유효성이 의심받는 포스트페미니즘 시대로 평가되는 현 한국사회에서 여성주의 다큐멘터리가 어떠한 지형과 의미 생성해내고 있는지 논의했다. 여성주의 다큐멘터리 감독들은 여성주의를 어떻게 정의하고 있으며 이들이 가지고 있는 주된 문제의식은 무엇인지, 여성주의 다큐멘터리 감독들이 추구하는 재현의 방식은 무엇이며 이는 어떠한 의도를 가지고 있는지 분석했다.

본 연구를 통해 발견할 수 있었던 것은 여성이 모든 타자의 이름이 될 수 있는 가능성이었다. 한국 여성주의 다큐멘터리 감독들은 제도권 안에서 살아가는 다수의 보편적 여성을 이야기하기도 하고, 다층적 억압에 처한 복수의 소수자성을 가진 여성을 다루기도 하며, 여성이 아닌 대상이나 여성이 직접적으로 연관되지 않은 사건을 담아내기도 한다. 즉, 여성주의 다큐멘터리가 기반으로 하는 여성주의란 여성을 강조하면서도 한편으로는 새로운 시선을 제시할 수 있는 측면을 가진다. 이때 새로운 시선은 누구도 배제되지 않고 열려있는 가능성을 의미한다. 여성주의 다큐멘터리 감독들은 여성주의를 각각 다르게 규정하고 있음에도 불구하고 배제와 소외와 관련된 다양한 문제를 규명할 수 있는 탈권력적이고 탈경계적인 시선으로 인식하고 있었다.

최근 여성주의 다큐멘터리들이 여성과 직접적으로 연관되지 않은 다른 문제들도 다루는 현상은 여성 발화의 범주가 확장되고 있음을 보여준다. 여성이 아닌 존재에 대해 이야기할 수 있다는 것은 여성이 모든 사회 문제에 대한 발언권을 주류 집단과 동일한 차원에서 획득하게 됨을 의미하며, 사회문제 전반을 논의함에 있어 여성주의적 시선을 투영할 수 있음을 뜻하기도 한다. 여성주의 다큐멘터리가 서술하는 대상의 확장은 여성을 비롯한 소수자 집단도 사회의 담론형성에 영향을 줄 수 있는 역할을 수행해야 한다는 의지가 담겨있다.

물론 여성만을 이야기하지 않는 여성주의 다큐멘터

리는 여성이라는 범주 자체를 해체시킴으로써 여성억압에 대항하는 연대를 가로막게 될 수 있다는 주장도 있다[17]. 그러나 여성들이 이미 개인화되어 일괄된 범주로 인식되지 않는 포스트페미니즘의 시대에서 여성주의 다큐멘터리의 다변화된 서술 대상은 여성 정체성의 약화를 의미하는 것이 아니라 여성의 범주가 여성을 넘어 확장되고 다른 정체성을 가진 소수자들과 연대할 수 있는 가능성을 제시한다고 평가할 수 있을 것이다.

여성의 범주가 과편화되고 있는 현대사회에서 여성주의 다큐멘터리는 전환적 발상을 보여준다. 여성주의 다큐멘터리는 포스트페미니즘 시대에 여성주의의 가치가 위협받는 상황에서 여성의 분화를 문제로 인식하고 연대의 가능성을 제시함으로써 여성주의의 유지를 꾀하는 동시에, 역설적으로 탈경계화를 통해 주체와 대상의 확장을 모색할 수 있는 배경으로 삼는다. 현재의 여성주의 다큐멘터리는 정체성이 아닌 여성주의적 성찰과 사유방식에 기반을 두어 누구나 여성의 유동적 범주 안으로 들어올 수 있는 계기를 제공함으로써, 여성 집단 밖에 있었던 존재들도 여성으로 대표되는 소수자 범주 안으로 포함시키고 여성주의의 이름으로 재현해 낼 수 있게 된 것이다. 여성주의 다큐멘터리는 과편화된 여성들이 서로를 이해하고 연대의 계기로 발전할 수 있는 장을 마련함으로써 여성주의 폐기론이 만연한 시대에 여성문제에 대한 담론을 유지하여 차별적 권력이 은폐되지 않도록 견제할 수 있다는 데 그 의의를 가진다.

본 연구는 소수의 응답자와의 인터뷰를 바탕으로 진행된 바, 더 많은 여성주의 감독의 목소리를 담지 못하는 한계를 가짐을 밝힌다. 여성주의 감독이 추구하는 재현방식을 논의했으나 여성주의 다큐멘터리가 가지고 있는 텍스트적 특징에 관한 둔 치밀한 분석을 이끌어내지 못한 것도 아쉬움으로 남는다. 텍스트 분석에 기반을 둔 후속 연구를 통해 여성주의 다큐멘터리로서 구분되는 재현의 특징들을 도출해 낼 수 있기를 바란다. 끝으로 감독의 목소리를 통해 여성주의 다큐멘터리의 현재를 논의한 본 논문이 여성주의 다큐멘터리의 정체성에 관한 토론과 논쟁의 장으로 기능하기를 기대한다.

참 고 문 헌

[1] 안채원, “페미니즘, 여성뿐 아니라 세상의 모든 약자를 위한 것”, *숙대신보*, 2012.09.17.

[2] 이내찬, “여성이 행복한 세상”, *보건사회연구*, 제33권, 제3호, pp.413-441, 2013.

[3] R. Tong, *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*, Boulder, CO: Perseus Books, 1999.

[4] G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, 태혜숙역, *서발턴은 말할 수 있는가*, 서울: 그린비, 2013.

[5] A. Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literature*, Lodon: Routledge, 1992.

[6] C. Levi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, New York: Harper & Row, 1969.

[7] L. Nicholson, *Feminism/Postfeminism*, Lodon: Routledge, 1990.

[8] H. Cixous, “The Laugh of the Medusa,” *Signs*, Vol.1, No.4, pp.875-893, 1976.

[9] L. Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen*, Vol.16, No.3, pp.6-18, 1975.

[10] D. Waldman and J. Walker, *Feminism and Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

[11] T. Waugh, “*Show Us Life*”: *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, London: The Scarecrow Press, 1984.

[12] J. Spence, “Collecting Women’s Lives: The Challenge of Feminism in UK Youth Work in the 1970s and 80s,” *Women’s History Review*, Vol.19, No.1, pp.159-176, 2010.

[13] M. Sinha, “Witness to Violence: Documentary Cinema and the Women’s Movement in India,” *Indian Journal of Gender Studies*, Vol.17, No.3, pp.365-373, 2010.

[14] C. Greene, *Women On-Lookers: Transnational Feminist Documentaries and the New Women’s Diaspora*(Ph.D. Dissertation), 2006.

[15] 남태제, 이진필, “격동의 현실 속에서 피어난 독립

다큐멘터리: 1980-90년대 초반의 영상운동과 독립다큐멘터리”, 독립다큐멘터리 연구모임, *한국독립다큐멘터리: 역사와 진실, 그 어제와 오늘의 기록*, 서울: 예담, pp.16-59, 2003.

[16] 남인영, 이안숙, 김진열, “여성영화, 그 연대의 역사를 찾아서: 여성주의 비디오 액티비즘의 역사와 현재”, 독립다큐멘터리 연구모임, *한국 독립다큐멘터리: 역사와 진실, 그 어제와 오늘의 기록*, 서울: 예담, pp.181-211, 2003.

[17] L. Alcoff, “Cultural Feminism Versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminism Theory,” *Signs*, Vol.13, No.2, pp.405-436, 1988.

저 자 소 개

김 지 아(Jia Kim)

정회원



- 2008년 2월 : 서강대학교 국문학과, 신문방송학과(학사)
- 2014년 2월 : 고려대학교 대학원 언론학과(석사)

<관심분야> : 문화연구, 다큐멘터리

박 지 훈(Ji Hoon Park)

정회원



- 1998년 8월 : 연세대학교 신문방송학과(학사)
- 2001년 12월 : 캐나다 사이먼프레이저대 커뮤니케이션학과(석사)
- 2006년 12월 : 미국 펜실베이니아대 언론학과(박사)

• 2009년 3월 ~ 현재 : 고려대학교 미디어학부 교수  
<관심분야> : 방송, 영상, 문화연구, 다큐멘터리