

2004. 5. 15.

미술사교육학회 춘계 심포지움

상상계로서의 미술사: 미술사 교육에 있어서 젠더의 문제

정현이 (한성대학교 회화과 부교수)

목차

- I. 들어가면서: 누가 말하는가?
- II. 젠더사로 다시 쓰는 역사학
 - 1) 통사로서의 양식사의 문제
 - 2) 전통미술사학에 대한 페미니즘의 비판
- III. 민족주의와 젠더
 - 1. 젠더를 통해 본 민족주의 미술:
신학철의 <한국 근대사> 연작을 중심으로
 - 2. 이승연의 「중군위안부 사진집」 문제
 - 3. 억압된 것들의 회귀
- IV. 상상계로서의 미술사
- V. 나가면서: 거울 저편으로

I. 들어가면서: 누가 말하는가?

1992년 유학생활을 마치고 돌아와서 내가 처음 맡은 강의는 「서양미술사」였다.¹⁾ 어느새

1) 당시 나는 선사시대부터 19세기 전반기까지의 미술의 역사를 1학기에, 그리고 19세기 인상주의 미술부터 1970년대 미니멀 아트와 개념미술에 이르기까지의 소위 '현대미술'의 역사를 2학기에 강의하였는데, 특별한 교재를 채택하지는 않았지만 주로 젠슨의 『미술의 역사』(H.W. Janson, *History of Art*, 4th ed., Abrams, 1991) 나 앤더슨의 『현대미술의 역사』(H.H. Arnason, *History of Modern Art*, 3rd ed., Harry N. Abrams, 1986)를 바탕으로 강의계획을 짰다. 1학기에는 상대적으로 긴 시기를 빠른 시간에 개관해야 했기 때문에 시대 구분에 따른 문화사적 특질에 초점을 맞추었다. 예를 들면 첫 시간에는 대개 '역사'와 '역사 이전'이라는 개념이 어떻게 가능한가를 질문하고, 역사 이전, 즉 선사 시대의 유물들을 현대의 조형물과 나란히 보여 주기도 하면서 '미술의 역사'가 갖는 특수성을 토론한다던가, 르네상스 미술을 소개하면서도 당시의 시간 개념의 변화를 함께 다루면서, 원근법이 미술사 속에서 갖는 의미에 대해 설명하려고 애썼다. 그리고 2학기에는 주로 '새로움의 충격'이란 말로 대변되는 형식사적 변천 속에서 아방가르드 미술 이론이 어떻게 전개되었으며, 그것이 창출한 효과나 의미가 무엇이었는지를 함께 살펴보고 노력했고 가능한 한 고프리치가 <예술과 환영>에서 다룬 여러 가지 논점들을 수업 시간을 통해 함께 소화해낼 수 있기를 희망했다. 강의용 도판은 1학기에는 젠슨의

10여년이나 훌쩍 흘러가 버렸지만 미술사 과목을 처음 강의하기 시작하면서 느꼈던 당혹스러움이 아직 잊혀지지 않는다. 항상 그런 것은 아니었지만 많은 경우, 나는 내가 한번도 실제로는 본 적이 없는 ‘작품’들의 사진 도판을 놓고 어딘가에 ‘존재하는’ 그것들에 대해 강의를 해야만 했다. 나는 그런 상황이 매우 어색하게 느껴졌는데, 도대체 미술사학에서 작품이라는 존재의 의미는 무엇인지, 그것은 도판으로 대체될 수 있는 것인지, 내가 작품에 대해 이야기하는 것인지 도판에 대해 이야기하는 것인지, 아니면 도판에 대해 쓰여진 글을 읽고 소화해서 나름대로 도판이 표상하는 대상에 대해 나 나름대로 말로 재현하고 있는 것인지, 그 모든 것이 의심스럽고 혼란스러웠다. 이게 웬 사이버 학문이란 말인가? 도대체 누가 말하고 있는가? 나의 자의식은 시시때때로 이러한 중얼거림에 시달렸다. 나의 입을 빌어 말하고 있는 ‘내레이터’는 쟈슨(Janson)인가? 하지만 쟈슨조차도 그의 책에서 한번도 ‘나’란 표현을 하지 않았다. ‘미술사’는 마치 스스로 말을 하고 있는 것처럼, 작품들의 ‘마술사’처럼 쓰여져 있었다. 어쩌면 그것은 “내가 실제로 그 작품을 보았는가 아닌가”의 문제만도 아닌 것 같았고, 서양미술같이 ‘면’ 바깥의 대상을 공부해온 데 따르는 ‘수입학’ 학자로서의 고민이라고만도 할 수 없었다. 나는, 예를 들면 순수 역사학이나 문학사에서 자료가 다루어지는 방식과는 종류가 다른, 실재 사물을 그 어떤 가치의 잠재적 보유자로서 다루는 미술사학이라는 학문에 내재한 어떤 상상적 차원이랄까 가상의 지대랄까, 그런 막연한 영역의 정체를 알 수 없었다. 수업이 끝나고 슬라이드를 보던 강의실에 불을 켜지면 나는 나 자신이 마치 거울나라에서 막 되돌아온 엘리스처럼 느껴져서 쓸쓸해지기도 했다.

한편, 미술대학 회화과 내의 미술이론 담당 교수로서 교육 현장에서 느낀 지난 10여년 사이의 우리의 시각문화 환경의 변화는 참으로 예측이 불가능할 정도로 역동적인 것이었다. 그동안 컴퓨터와 인터넷이 빠른 속도로 보급되었고 복제 기술이 아날로그적 방식에서 디지털 방식으로 변화하면서 강의실에 이제는 슬라이드 프로젝터 대신에 노트북 컴퓨터와 빔프로젝터가 새로이 첨가되었다. 전지구적 정보 산업 (Global Information Industry)이 사이버 공간을 통해 형성되면서 시시각각 장은 빠른 속도로 신체로부터 분리되어 나갔고, 전통적인 미술사학이 자연스럽게 진척했던 신체적 시선은 어떤 가상의 공간, 전자적 영토에 종속되어 가는 듯 했다. 강의 준비를 위해 열심히 만들어두었던 나의 슬라이드들은 이제 디지털 이미지로 변화시켜야 하는 막대한 숙제의 부피로 서가에 쌓여 있다.

변화의 소용돌이 속에서 나 자신의 사이버화를 어쩔 수 없이 서두르는 와중에도 미술사를 가르치면서 경험하는 어떤 구체적인 ‘접촉’에 대한 결핍감과 ‘부재’에 대한 병리적 느낌을 떨쳐버릴 수 없었다. 미술사를 전달하는 내 목소리에 대한 나의 당혹스러운 자의식은 어쩌면 모종의 결벽증일 수도 있지만, 나는 이 ‘미술사적 소화불량’이라는 심인성 증세를 나름대로 해결하기 위해 많은 시간을 소비해야만 했다. 이 글은 지난 10여년간 미술사를 가르치면서 느꼈던 나의 미술사학자로서의 소외감, 혹은 울증에 대한, 그리고 같은 시기, 한국이라는 문화 정치적 지형도 속에서 미술작품에 관한 글쓰기를 하면서 느꼈던 나의 심미주의적 욕망, 혹은 조증에 관한 작은 보고서이다.

II. 젠더사로 다시 쓰는 역사학

『미술의 역사』에서, 그리고 2학기에는 앤더슨의 『현대미술의 역사』를 비롯한 몇몇 개론 책에서 선별해서, 사진기에 클로즈업 렌즈를 부착해서 슬라이드 필름으로 복제하였다.

1. 통사로서의 양식사의 문제

설령 우리가 “미술”이 무엇인지에 대해, 그리고 역사 속에서 이루어진 그 미술적 실천의 총괄적 정의에 대해 어떤 잠정적인 합의를 도출해낼 수 있다고 하더라도, 사실 미술의 역사(History of Art)를 총체적으로 재구성한다는 것은 물론 불가능하다. 통사를 다루는 ‘미술사학(Art History)’은 어차피 역사의 굴곡을 온 좋게 살아남은 ‘잔여물’ 혹은 ‘나머지’에 대한 연구 및 평가의 방식이며, 그것을 기술하는 주체가 놓여진 맥락 속에서 통용되는 이데올로기적 실천일 수밖에 없다. 그것이 1차 사료(작품)에 대한 실증주의적인 고고학적 연구가 아니라 미학의 차원이나 사회문화사의 차원, 심리적 차원, 정신사적 차원을 두텁게 덧붙이고 있는 ‘미술의 역사’인 한 더더욱 그렇다.

그럼에도 불구하고 단 한 명의 여성작가나 단 한 명의 비-서구 작가도 거명하지 않은 쟈슨의 교재 제목은 ‘서양미술사’가 아니라 『미술의 역사 (History of Art)』이고, 곰브리치의 책 제목 역시 ‘서양미술 이야기’가 아닌 『미술 이야기(Story of Art)』이다. 즉, 뭔가 ‘미술의 역사’라는 것이, 미술사학을 규정지으면서 전통 미술사학계 안에 기준적 모델 (범례, canon)로 존재하고, 그 밖의 다른 미술사들이, 즉 한국미술사, 중국미술사, 일본미술사 등등이 그 모델에 준하는 방식으로 연구되고 포진한다. 그리고 ‘미술사’가 배제시켰던 ‘그 외의 미술사’는 대체로 ‘양식사’로 귀결되고 작품 확인 (slide identification), 설명(description), 비교(comparison)의 방식으로 교육된다. 어떤 사료를 ‘작품’으로 간주하느냐 하는 문제에서부터 ‘여타 미술사’는 ‘전통 미술사’의 모델을 충실히 따르고 있다.²⁾

“인명 없는 미술사”를 주장한 뵐플린(Heinrich Wölfflin: 1864-1945)은 그의 저서, 『미술사의 기초개념 (1915)』³⁾을 통해서 미술사학의 양식사적 방법론에 지대한 영향을 주었다. 그의 가장 기본적인 전제는 미술사에서 양식은 자기발전의 원칙을 소유하고 자율적으로 전개된다는 것, 그리고 하나의 양식은 다른 양식에 의해 대체될 때까지 개별적인 작품 제작에 보편적으로 적용된다는 것이다.

“아무도 ‘눈’이 제 스스로 발전한다고 주장하지는 않을 것이다... 그러나 인간이 항상 보기 원하는 대로 보아 온 것이 사실이라면 모든 변화 속에서도 법칙이 작용하였을 가능성은 상당히 농후하다. 이 법칙을 깨닫는 것이야말로 과학적 미술사의 중심과제이자 기본과제일 것이다.”⁴⁾

2) 문명대 교수는 한국미술사방법론에 대한 최근의 연구에서 한국미술사학이 나아가야 할 방향을 논하는 가운데 “양식의 실증적 파악은 미술사 연구의 가장 기본적인 문제”라고 전제하고 양식을 연구하기 위해서는 “체계적인 파악, 거시적인 안목”을 가질 것을 권고한다. 구체적인 연구 방법론으로는 첫째, 사료의 선택을 정확히 할 것, 둘째, 사료들을 분류하고 계통지어서 양식을 찾아낼 것, 셋째, 이러한 양식이 왜 대두되었는지를 해석할 것을 제안하였다. 『현대 한국미술사학의 새로운 모색』, 『한국미술사방법론: 우리 미술사 연구의 역사·이론·방법』, (열화당, 2000) pp. 23-31. 그가 “문화사적 미술사관이 가장 바람직한 미술사관이 아닐까 한다”(p.119)고 밝히면서도 궁극적으로 양식사 정립을 위한 “객관적이고, 과학적인” 방법론을 이야기하고 있다는 점에서 그의 ‘한국미술사방법론’이 기존의 양식사의 문제점을 극복하고 있는 것으로는 보이지 않는다.

3) Heinrich Wölfflin *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art* (1915), Dover, 1985; 하인리히 뵐플린, 『미술사의 기초개념: 근세미술에 있어서의 양식발전의 문제』(1915), 박지형(역), 시공사, 1994.

4) 뵐플린, p.37.

벨플린에 의하면 하나의 그림이 다른 그림에 준 영향은 자연으로부터 직접적으로 관찰한 그 무엇보다도 양식적 요소로서 훨씬 큰 효과를 발휘한다. 그래서 하나의 양식을 대체한 다음 양식과의 형식적 비교가 벨플린 미술사에서 가장 중요한 위치를 차지한다.⁵⁾ 모든 시대에 모든 것이 가능한 것이 아니다. 시각은 그 자체로 자신의 역사를 가지며, 이러한 시각적 층위들(visual strata)을 드러내는 것이 미술사학의 첫째 과업으로 간주되어야 한다.” 이렇게 시각으로 정제된 주체는 스스로, 자율적으로 미술의 역사를 구성한다.⁶⁾

벨플린은 “미술작품이란 용도나 재료, 기법과의 싸움 속에서 드러나는 어떤 목적론적인 ‘예술의지(Kunstwollen)’의 결과물”⁷⁾이라고 보았던 리글(Alois Reigl:1856-1905)과 함께 헤겔의 역사관을 공유하면서⁸⁾ 미술사학을 자율적인 양식의 형태학(morphology of style)으로 자리매김하였다. 그의 ‘인명 없는 미술사’로서의 양식사는, 눈이 제 스스로 발전한다고 하지는 않았을지 모르지만 적어도 관람자를 일종의 순수한 눈, 혹은 시각성(visuality)으로 응축시켜 버렸다. 작품은 그것이 원래 있었던 곳으로부터 징발되어 양식사의 정당성을 예시하는 이미지로 탈맥락화 되었으며 작품을 제작하는 작가의 경험이나 사회적 여건 등은 논외로 밀려났다. ‘부친살해’의 새로운 양식의 창조야말로 미술사적으로 가장 비중 있게 논의할만한 미술사적 사건으로 간주되게 된다. 역사 속에서 여성들이 실천해온 수예나 공예 같은 예술활동, 동양권의 예술전통에서 핵심적인 역할을 했던 서예 등은 ‘미술사’ 바깥으로 밀려나갔다.

근대적 주체는 주체가 완전하고 통합적이라는 것이 환상이라는 것을 절대로 인정하지 않는다. 최종렬은 “그 자신을 물질 속에서 실현하는 동시에 그 자신의 목적을 표현하는 무한한 정신 또는 Geist로서의 헤겔적 주체가 근대 서구 (남성) 주체의 정점에 있다”⁹⁾고 말한다.

5) 잘 알려진 예로, 르네상스 미술과 바로크 미술은 1. 선적-회화적 2.표면-깊이 3. 단형 형식-열린 형식, 4. 다원적-통일적 5. 절대적 명료성-상대적 명료성 이라는 이원론적 양식적 틀 속에서 설명된다.

6) 파노프스키(Erwin Panofsky: 1892~1968)는 그의 논문 「시각 예술에 있어서 양식의 문제 (1915)」에서 벨플린의 양식 개념을 비판한 바 있다. “어떻게 시대의 심리학으로부터 독립적인 형식이 있을 수 있는가”라는 것이 그의 의문이었다. 파노프스키에게는 우리가 눈이 받아들인 데이터에 대한 마음의 구성이 부재한 눈의 역사를 쓰는 것은 불가능했다. 왜냐하면 “순수한 눈”이란 애초에 있을 수 없기 때문이다. 벨플린은 시각적 형식의 변형론 (a morphology of visual forms)을 구축하고자 했던 반면 파노프스키는 예술적 마음이 대상에 대한 형태적 인식을 의미 있는 예술작품으로 조직하는 방식에 초점을 맞추었다. 파노프스키가 리글이나 벨플린과 다른 점은 리글의 ‘미술의지’ 개념이나 벨플린의 ‘인명 없는 미술사’로서의 양식사가 헤겔에게 크게 빚지고 있지만 파노프스키는 통시적 역사성에 대한 헤겔적인 문제의식에서 벗어났다는 점일 것이다. Stephan Melville, “The Temptations of New Perspectives,” October 52, Spring, 1980, pp.4-15; Michael Podro, The Critical Historians of Art, Yale University Press, 1982, pp.98-151 참고. 그밖에 시각의 문제와 관련하여 흥미로운 책으로, 시시각 환경의 변화에 따른 관람기술의 변화에 대한 연구, 특히 모더니즘과 관찰자의 문제를 연구한 Jonathan Crary, Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, MIT Press, 1990를 참고.

7) 즉, 모든 시대는 예술의지의 지속적인 전개 속에서 할당된 역할을 부여받을 뿐이며, 따라서 암혹 시대란 있을 수 없으며, 장식품이건 건축물이건 간에 동등하게 상대적 가치를 인정받는다.

8) 벨플린은 리글이 그의 주요 저서 『양식의 문제(1893)』에서 고대 이집트에서 로마시대에 이르는 식물 장식 문양의 전개를 통시적으로 다루면서 이를 디자인의 원칙을 지배하는 “문법적 규칙”에 따라 설명하고자 시도한 것, 그리고 『후기 로마 미술 (1901)』에서 미술사를 공간 인식의 양태가 ‘축각적 지향’에서 ‘시각적 지향’으로 변화한 것으로 이해하면서 보여준 일종의 목적론적 견해로부터 영향을 받았다.

9) 최종렬, 『타자들: 근대 서구 주체성 개념에 대한 정신분석학적 탐구』, 도서출판 백의, 1999, pp.27-8.

헤겔의 변증법이 근본적으로 ‘타자의 차이’를 욕망하는 ‘나’의 자기의식이 타자의 폐지를 통해 ‘나’를 ‘우리’로써 인정받는 과정인 한, 헤겔의 주체는 자기 확인의 목적론적 주체라는 것이다. 그런데 이러한 정신(Geist)으로서의 헤겔적 주체는 미술사학의 기초를 놓은 초기 미술사학자들에게 사실 지대한 영향을 주었고 양식사에 정당성을 주는 기반이 되었다. 젠더의 향이 미술사 속에서 적극적으로 고려되어야 한다는 것은 통시적 역사의 자기변형론을 넘어 공시적(synchronic) 지평에 대한 연구로 확대되어야 하는 것을 의미한다.

2. 전통미술사학에 대한 페미니즘의 비판

미술사학계에서 ‘통사(diachronic history)’로서의 양식사에 대한 의문제기는 1970년대 초 서구 페미니스트 미술사학자들에 의해 처음 이루어졌다. 1971년 린다 노클린 (Linda Nochlin)이 “왜 위대한 여성 미술가는 없었는가”라는 의문형의 제목을 단 논문에서 미술사 안에서 여성작가들이 왜, 어떻게 제도적으로 배제되었는지를 밝혀낸 이래 페미니스트 미술사가들은 전통 미술사학의 전제들을 회의하고, 비판하면서 점차 미술사 방법론 자체에 대한 개혁을 요구하게 되었다. 처음에는 기존 미술사에서 배제된 여성미술가들을 미술사에 첨가하는 ‘보충사’로서의 성격을 띄었지만 차차 페미니즘은 1차 자료의 구성¹⁰⁾에서부터 시대구분의 문제¹¹⁾, 그리고 양식사로서의 미술사의 방법론적 타당성¹²⁾ 여부 등 다양한 문제의식을 도출하면서 남성에게 의해 규정된 미술사관 자체와 미술사 서술의 전 영역에 있어서의 관점의 전환을 요청하게 되었다.

로지카 파커와 그리젤다 폴록은 “미술사란 우리 사회의 이데올로기들을 무심결에 재생산하는 미술사가들의 확신과 가정들이 미술의 역사 그 자체의 형태를 만들고 일정한 한계를 부여해 미술사라는 학문으로 우리에게 제시되는, 보기와 해석하기의 특별한 방식”이라고 규정하면서 “미술사(Art History)의 방법과 범주들은 미술의 역사(History of Art)를 특정하게 이데올로기적으로 재구성해서 편집한 것”임을 주장하였다.¹³⁾ 이제 역사 기술에 있어서 페미니스트의 목적은 단지 “미술사에 여성을 첨가하여 휘젓는”¹⁴⁾ 단계를 벗어나 역사를 이해하고 설명하는 방법론 자체에 도전하고 이를 개편하는 일로 인식된다. 그것은 젠더의 범주를

10) 페미니스트 역사학자들은 여성사연구를 진행하면서 새로운 사료, 예를 들면 편지나 일기, 자서전, 구술사, 당대의 풍자화 등에 주목하기 시작하였으며 여성이 겪는 출산, 양육, 성애 등에 영향을 준 사회변동의 전환점들이 역사 서술에 포함될 것을 요구하였다. 여성사와 새로운 역사학에 관해서는 정현백, 『새로운 여성사, 새로운 역사학』, 『민족과 페미니즘』, 도서출판 당대, 2004, pp.113-156을 참고.

11) 조안 켈리-고돌은 “성별의 사회적 관계”라는 논문에서 역사학이 그간 여성을 온전한 역사적 대상으로 수용하지 못한 것을 비판하면서 여성이 포함된 역사는 시대구분을 다시 해야 할 것임을 암시하였다. 그녀는, 유럽의 르네상스관 소시민의 아내들이 가정에 갇히고 마녀사냥이 최고조에 달했던 시기인데도, 여전히 여성들에게도 르네상스가 있었느냐고 질문한다. Joan Kelly-Godol, “The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women’s History”, in Sandra Harding, ed., *Feminism & Methodology*, Indiana University, pp. 15-28. (p.17).

12) 스페트라나 알퍼스(Svetlana Alpers)가 이탈리아 미술에 편중된 미술사 연구의 시각중심주의를 비판하면서 북유럽 미술의 촉각적 특성을 대립시켜 연구한 *The Art of Describing*, University of Chicago Press, 1984.은 페미니즘 미술사가 대안적 미술사, 혹은 새로운 미술사로 연결되고 있는 지점을 잘 보여준다.

13) 로지카 파커, 그리젤다 폴록, 『여성·미술·이데올로기』(1980), 이영철, 목천균(역), 시각과 언어, 1995, p.8.

14) Joan Kelly-Gadol, p.15.

포함시킨 역사학에 대한 새로운 전망이다.

1970년대 이래 페미니즘 미술사는 매우 다양한 모습으로 전개되어 왔다. 미술사가 ‘숙명’이 아니라는 것을 깨달으면서 페미니스트 미술사가들은 처음으로 ‘미술사’가 구축되는 방식을 문제삼고, 미술사를 조각보처럼 파편화하는 일을 시작했다고 볼 수 있다. 그런데 이 과업은 미술사학과의 전통적인 범주와 기준 속에서 여성의 정당성을 주장하거나 새로운 태도들을 교육시키려는 시도로는 이루어지기 힘들다고 보는 것이 페미니스트들의 일반적인 입장이다. 기존의 미술사 교육 제도 속에서 일정 기간 이상의 교육을 받은 학생이 미술사학과 안에서 무엇인가를 페미니스트적 시각에서 연구하기에는 “적합한 의식의 결여” 정도를 넘어서는 장애가 있다”¹⁵⁾는 지적은 통렬하다. 미술사학 안에서 미술사학을 극복하는 것은 쉬운 일이 아니다. 박사학위를 취득하는 제도, 미술사학과의 구성원, 그들의 이데올로기 모두와 얽혀있는 문제이기 때문이다. 그래서 페미니스트 미술사학자나 평론가는 각자 자기 지점에서 자기 나름대로의 ‘부분적 해체’의 방식을 취할 수밖에 없는 것으로 보인다. 페미니스트 미술사학자들의 공통된 지향은 있을 수 있어도 공통된 방법론은 없다. ‘젠더’의 항을 중요한 고려 사항으로 간주하고 여성, 혹은 여성성과 미술실천 간의 관계를 연구한다는 기본적인 태도 외에 뭔가 강력한 방법론이 있을 수 있다면 어찌면 페미니즘 미술사 역시 미술사를 규정하고 총체화하려는 시도로 전락할 지도 모른다. 그러므로 페미니즘 미술사의 기존 미술사에 대한 부분적 해체 및 부분적 수정의 전략은 나름대로 현실적인 타당성을 갖는다고 생각된다.

III. 민족주의와 젠더

1990년대에 들어서면서 서구 페미니즘은 페미니즘 역시 서구, 백인여성 중심적인 담론이라는 비판을 받게 되었다. 제 3세계의 페미니스트 학자들은 서구 페미니스트들의 성담론에 대해 ‘문화적 차이’에 대한 이해를 결여하고 있다고 지적하였다. 제3세계의 페미니즘은 국가의 경계를 자유롭게 넘나드는 자본 경제에 동승한 문화제국주의로부터 지역문화를 수호하고자 민족주의¹⁶⁾와 부분적으로 제휴하기 시작하면서 탈식민주의 페미니즘의 가능성을 타진하기 시작하였다. 그런데 민족주의와 페미니즘의 관계는 근본적으로 모순적일 수밖에 없다. 민족주의 담론이 “‘우리’와 타자 즉 외부를 구분하여 ‘우리’를 본질화, 총체화하는 문화적 힘을 생산해 내는”¹⁷⁾ 것을 목적으로 한다면, 페미니즘은 근본적으로 근대적 주체로부터 소외된 ‘타자’에 대한 지향이며, 섹슈얼리티에 근거한, 국경도 초월할 수 있는 연대를 목적으로 하기 때문이다.

탈식민주의 페미니즘 담론이 제3세계에 뿌리를 둔 제1세계 출신 유색인 여성학자들을 중심으로 기획되었다는 점은 주목받을 만하다. 여성 외에 인종과 계급의 문제가 함께 논의되어야 한다는 주장은 그들이 위치한 실존적 지점에서 더욱 설득력이 있다. 그러니까 탈식민과 페미니즘의 문제는 ‘민족이 우선이냐 여성이 우선이냐’라는 관점에서가 아니라, 각자가

15) T.구마 피터슨, P.매튜스, 『페미니즘 미술의 이해』(1987), 이수경(역), 시각과 언어, 1994, p.115.

16) 민족주의와 페미니즘에 관한 논의는 김은실, 「민족 담론과 여성: 문화, 권력, 주체에 관한 비판적 읽기를 위하여」, 『한국여성학』, 제 10집, 1994, pp.18-52; 윤택림, 「민족주의 담론과 여성: 여성주의 역사학(feminist historiography)에 대한 시론」, 『한국여성학』, 제 10집, 1994, pp.86-119; 정현백, 『민족과 페미니즘』. 도서출판 당대, 2003을 주로 참고하였다.

17) 김은실, p.25.

쳐해있는 지점에서 만나는 개별 사건들에 따라 손을 잡을 수도 있고 놓을 수도 있는 험거운 연대 가능성으로 받아들여져야 할 것이다.

2004년 한국, 미술사교육학회라는 이 맥락에서 나는 앞서 다룬 미술사학과 젠더의 문제를 민족주의와의 관계 속에서 다시 한번 구체적으로 논의해보고자 한다. 이는 미술적 실천, 혹은 문화적 사건을 젠더의 창으로 들여다봄으로써 우리 사회에서 여전히 권력을 휘두르고 있는 남근중심주의를 부분적으로 해체해보고자 하는 하나의 시도이기도 하다. 우선은 반제국, 탈식민을 기치로 민족주의 미술의 가능성을 보여준 1980년대의 민중미술을 젠더의 범주를 포함시켜 다시 살펴볼 것이고, 다음 최근 문제가 된 이승연의 “중군위안부 사진집” 사건을 고찰해보겠다.

1. 젠더를 통해 본 민족주의 미술: 신학철의 <한국 근대사> 연작과 <한국현대사-갑돌이와 갑순이>를 중심으로

1980년대의 민중미술은 유신말기를 거쳐 10. 26 사태, 5. 18 광주 민주화 항쟁에 이르는 당시의 국내 정치상황에 대한 자각 속에서 70년대 모더니즘 미술 경향 (단색조 회화)을 비판하고 반성하면서 미술의 “본래적 기능을 회복, 정립하는 동시에 삶의 양식까지 변혁하려는 문화운동”으로 전개되었다.¹⁸⁾ “자생적 미술문화의 구현”을 꿈꾸며 “현실에 대한 발언”을 실천하고자 했던 민중미술의 기획은 1980년대의 국제 미술계 속에서 단연 돋보이는, 주목받을만한 한국의 탈식민주의 미술운동이었으며, 그런 의미에서 설득력 있는 실천이었다. 민중미술은 시위의 ‘현장’ 속에 언제나 함께 했고, 그림을 통해서 관심사를 표명하고, 정치적 입장을 전달했다.

그런데 오늘의 시점에서 80년대의 민중미술을 돌아보면서 참으로 흥미로운 것은 80년대를 기점으로 이후 우리 화단에 많은 ‘역사화’들이 탄생하였다는 것이다. 이 역사화는 역사의 한 장면을 그렸다는 점에서 역사화라기보다는 ‘역사’ 자체를 그림의 주제로 형상화한 역사화란 점이 특이하다. 이러한 현상은 남성작가들을 중심으로 이루어졌는데, 대표적으로 신학철의 <한국근대사> 연작 **도1, 도2**, 임옥상의 <아프리카 현대사> 연작 **도3, 도4**, 김장현의 <한국사> 연작 **도5**과 최근 최민화의 <상고사> 연작 **도6** 등이 있다. 그밖에 겨레민족연구소가 그린 <민중해방운동사-갑오농민전쟁> **도7**, 부산미술운동연구소가 그린 <민중해방운동사-4.19와 5. 16> **도8** 시각매체연구소가 그린 <민중해방운동사-광주민중항쟁> **도9** 등의 집단 창작물이 있고, 또 민중미술 작가는 아니지만 조덕현은 1990년대 <한국여성사> **도10** 연작을 그리기도 했다. 역사의 한 장면을 그리는 것과 역사 자체를 그리는 것 사이에는 역사를 조망하는 태도에 있어서 커다란 차이가 있다. 역사 자체를 그린다는 것은 어느 의미에서는 주체를 역사 바깥에 놓고 통시적인 역사를 총체적으로 바라보아야 하기 때문이다. 그림을 통해 통시적 역사를, 그 총체성을 재현한다는 것은 화가로서는 대단한 야심 아닐 수 없다.

탈식민의 테제는 자동적으로 민족주의 테제를 생산한다. 규정된 타자에 대항하기 위한 ‘우리’의 결집을 필요로 하기 때문이다. 80년대 이래의 우리 미술계의 역사화에 대한 욕망은 바로 이러한 ‘탈식민주의/민족주의’ 정서의 확산 현상이라고 말할 수 있다. 당시의 정치 환경 속에서 역사에 대한 자의식이 더욱 예민하게 강화되면서 서구 문화의 일방적 수용에 대

18) 민중미술에 대해 민족주의인가, 비판적 사실주의인가 논란의 여지가 있다. 이 문제에 관해서는 원동석, 「민중미술의 논리와 전망」, 최열, 최태만(편), 『민중미술 15년:1980-1994』, 삶과 꿈, 1994, pp.26-45; 이영철, 「80년대 민족, 민중미술의 전개와 현실주의」, 같은 책, pp.91-115.를 참고.

한 미술계의 비판적 민족주의 정서가 민중미술로 결집되었기 때문이다. 이들은 1970년대 미술은 서구 모더니즘 미술의 무비판적 추수이자 문화제국주의에 대한 비굴한 타협이라고 비판하면서 ‘민족적 양식’의 부활, 혹은 ‘자생적 미술’의 회복을 소리 높여 외쳤다. 문제는, 이들 민족주의적 과토스 속에서 민중으로서의 여성이 다루어지는 방식에 있다.

대표적으로 신학철의 <한국근대사> 연작을 보자. 1981년에서 1983년 사이에 그려진 <한국근대사 3> **도1**에서 <한국근대사-종합편>**도3**에 이르는 연작들은 대체로 칠흑처럼 컴컴한 배경 속에서 서서히 일어서는, 용트림하는 거대한 유기체적 기둥의 형상을 보여준다. 이 유기체적 기둥은 수없이 많은 사람들이나 시체들, 혹은 절편된 신체들의 덩어리들로 이루어져 있다(<한국근대사 3>**도11**, <한국근대사 4>**도12**, <한국근대사-종합편>**도13**). 화면의 아래에서 위 부분으로 올라오면서 점차 커지면서 뚜렷해지는 이 기둥은 서서히 그 상세한 모습을 드러낸다. 머리가 없는 (혹은 머리를 파이프 관을 통해 여성의 배에 처박은) 근육질의 남성이 라오쿤처럼 몸을 뒤틀면서 식칼을 들어 여성의 유방을 찌르고(<한국근대사 3>**도14**, <한국근대사 6>**도15**), 벗겨진 여성의 양 다리 사이에는 야마하 오토바이의 바퀴나 쇠파이프가 박혀있다. (<한국근대사6>**도16**, <한국근대사 8>**도17**), 여성의 신체와 남성의 신체가 서로 녹아들며 합쳐진 이 자웅동체적 기둥은 신체에 대한 폭력적인 상상력을 통해 발기하는 남성 성기로 은유된다. 임옥상이나 박불똥의 예에서도 볼 수 있듯이**도18** 남근형상은 민족주의 작가들에 의해 민초들의 끈질긴 생명력의 상징으로 즐겨 사용되었다.¹⁹⁾ 그런데 ‘한국근대사’를 바라보는 이러한 신체에 대한 ‘가학적/피학적’ 상상력은 2004년 발표된 신학철의 신작 <한국현대사-갑돌이와 갑순이>**도19**에서는 더욱 노골적으로, 컬러판 속편으로 나타난다. 여성의 벗겨진 신체에 질을 통해 아마도 ‘끓는’ 쇳물이 부어지고 여성의 몸은 속수무책으로 녹아 내린다.**도21**

사실 <한국근대사>는 1980년대 초반이라는 정치적 상황에서 미술계에 커다란 충격을 던진 작품이었다. 김윤수는 1981년 문예진흥원에 있었던 ‘서울 방법전’에 갔다가 그의 그림을 처음 보고 받았던 “충격과 감동”에 대해 마치 “고압전류에라도 감전된 듯” 했다고 고백하면서 이를 “일상과 역사에 대한 충격적인 상상력”으로 극찬하였다.²⁰⁾ 백색 모노크롬 회화가 미술계에서 ‘한국적 모더니즘 미술’로 맹위를 떨치던 70년대를 지나 80년대의 정치적 격변기 속에서 마주한 신학철의 흑색 모노크롬 <한국근대사> 연작은, 백지숙의 말을 빌리면, “마침내 한국 현대미술사에서 불멸의 전회(轉回)를 이룩한 것”²¹⁾ 이었다. 그러나 2004년 시점에서 <갑돌이와 갑순이>를 보면서 나는 질문하지 않을 수 없었다. “왜 권력투쟁은 항상 여성의 신체를 ‘통해’, 혹은 여성을 매개로, 여성을 페티쉬로 교환하며, 전개되는가?” <갑돌이와 갑순이>를 통한 저항적 폭력²²⁾의 정당성을 여전히 수용해야만 하는가?²³⁾ <한국근대사>의 폭력

19) 민중작가들의 작품 속에 나타나는 망상적 ‘남근주의’는 별도의 진지하고 비판적인 논의를 필요로 한다. 임옥상의 예를 더 다루고 싶지만 지면 관계상 아쉽지만 다음 기회로 미룬다. 우리 미술계의 ‘남근주의’의 문제는 ‘검열(Censorship)’의 문제와 함께 정식으로 다루어질 필요가 있다. “포르노, 남근주의, 검열”은 다음 논문의 제목이다.

20) 김윤수, “물체, 인간 그리고 역사”, <신학철전>(카탈로그), 서울미술관, 1982. n.p.

21) 백지숙, 「우리가 만든 거대한 像」, 『신학철--우리가 만든 거대한 像』, 전시도록 (한국 문화 예술진흥원 마로니에 미술관, 2003. 11. 21-12. 21), 2003. pp.19-23.

22) 여기서 ‘저항적 폭력’이라 함은 프란츠 파농(Frantz Fanon:1925-1961)의 의미에서의 저항적 폭력, 제국주의에 맞서기 위한 정당한 폭력을 의미한다. 그러나 파농은 단순히 폭력을 옹호한 것이 아니다. 백인의 머리에 검은 잉크를 부어도 소용이 없을 때, “자신의 신체와 사고를 표백시키고자 노력하는” 자발적 식민화에 대한 역겨움, 그래서 진정한 자유는 소외로부터의 해방을 우선적으로 요구한다는 주장으로 나는 받아들인다.

적 상상력은 <갑돌이와 갑순이>을 통해 이제는 절편음란적이고 포르노적인 상상력으로 되 돌아온다. 폭 20미터에 이르는 파노라마의 맨 오른쪽 끝에는 짐승의 아가리에서 거대한 붉은 덩어리가 빠져나오는 형상이 있다.**도20** 그런데 이 ‘짐승의 아가리’는 다시 기관총이나 권총의 총신 부분으로 연결되고**도21** 그 총신은 다시 머리를 감싸쥔 남성의 신체로 연결된다.**도22** 그러니까 이 ‘짐승의 아가리’는 이 ‘머리를 감싼 남성’의 확대된 향문이기도 하다. 나는 이 거대한 역사의 파노라마를 이제 한낱 ‘배설’의 문제로 읽어낸다. 향문기적 고착이라고나 할까. 프로이드에 의하면, 향문기의 배변 훈련은 옳고 그림을 판단하는 무의식적 판타지 속에서 “삼키거나 뱉는”, “배설하거나 갖고 있는”, “넣거나 빼는”의 메타포로 나타난다. 그의 그림 속에서는 이 판타지가 ‘아가리/향문/질’의 토하고, 뺏고, 쏘고, 처박는 이미지들로 가시화된다.

사실, 신학철의 작업에 나타난 남근주의, 군사주의를 내가 처음 거론하는 것이 아니다. 성완경은 신학철의 전시도록에 쓴 작가론에서 “신학철이 페미니스트이기를 기대하는 것은 아니나 그의 미학이 남근적 에로티즘과 그 공격성을 과도하고도 기계적으로, 과잉적으로 드러내고 있는 점”을 지적하면서 혹시 이러한 “파괴적이고 괴멸적인 남근적 사디즘을 닮은 폭력의 형상화 속에...작가 자신의 남근적 에로티즘이 어찌면 삼입되고 있는 것 아닌가 하는 의문을 가져본다”고 다소 조심스러운 비판을 보냄으로써 비록 적극적인 것은 아니었다 하더라도 이 문제를 처음 공론화했다.²⁴⁾ 그런데 이재현이 성완경의 글을 반박하는 글²⁵⁾에서 “성완경이 신학철을 남근적이라고 기소하려면 증거를 더 보강하라”(p.243)면서, “표현의 자유”의 문제를 들먹였을 때, 그리고 “설령 포르노면 어쩌냐, 예술적 표현이라면 아무런 문제도 안 되는 것이다. 표현의 자유 없이는 모더니즘이든 예술이든 존재할 수 없다. 필요하다면 그것을 즐기면 되고, 필요하다면 갖다가 쓰면 된다”(p.242)고 했을 때, 그리고 “나는 내 판타지에 관해 죄의식을 느끼지 않는다. 그것은 바보같은 일이다.... 판타지를 비판하는 것과 권력을 비판하는 것은 서로 차원이 아주 다른 것이다”(p.242)라고 했을 때, 나는 이 문제가 단지 신학철에게서 끝나는 문제가 아니라는 것을 분명히 알게 되었다.

그의 그림이, 그리고 그 그림에 대한 이재현의 읽기가, 그리고 이승연 사건에서 볼 수 있듯이 많은 남성들이, ‘한국의 역사’를 빙자로 “포르노나 보고 키운 한국남성의 무의식적 판타지”²⁶⁾로 비약했기 때문에 나도 이 지점에서 여성적 상상력을 발동시켜본다. 나는 신학철의 <갑돌이와 갑순이>를 역사를 통시적으로 조망할 수 있는 초월적 (남성)주체의 절편음란적인 사도마조키즘적 욕망의 표출이라고 상상해본다 (그는 부인하지만 이미 내적으로 분열되어 있다는 증거이다). <갑돌이와 갑순이>는 **주체 권력**의 향문기적 자화상이라고 한번 더 비약해본다. (향문기에 문제가 있으니 상담을 받아 치유해야 한다는 증거이다).

23) 신학철의 최근 전시에 대한 여성미술인들의 토론회가 2004년 4월 9일 미술인회의 여성/소수자 분과 5차 모임으로 개최되었다. 자세한 내용은 게시판을 참고 (<http://www.misulin.org> 여성/소수자 분과 게시판). 미술인회의 여성/소수자 분과 위원장인 홍현숙씨와 작가 곽은숙씨에게 이 자리를 빌어 고마움을 전한다. 토론회에 참석하지 못한 필자의 인터뷰 요청에 응해주었고, 함께 의견을 나누는 과정에서 크게 도움을 받았다.

24) 성완경, “신학철의 현장”, 『신학철--우리가 만든 거대한 像』, 전시도록 (한국 문화예술진흥원 마로니에 미술관 2003. 11. 21-12. 21), 2003. pp. 9-15, p.14; 성완경, “포스트 민중미술은 어디로 가는가?”, 『Art in Culture』 (2004년 1월호), pp5-53.

25) 이재현, 「역사, 정체성 그리고 윤리--신학철과 최민화에 대한 읽기의 읽기」, 『문화과학』 37호, (2004년 봄), pp.231-249.

26) 정유경, 「성완경의 신학철, 최민화 읽기와, 그에 대한 이재현의 독해: 미술권력과 타락한 좌파의 도플갱어들」, 『문화과학』, 2004년 여름호 게재 예정 미간행 원고.

2. 이승연의 「중군위안부 사진집」 문제

지난 2월 중순 경의 이승연 <중군위안부 사진집> **도23, 도24**을 둘러싸고 벌어진 집단적 히스테리를 생각해 보자. 그간 많은 여배우들이 누드 사진집을 찍었고 이런 현상에 대한 우려의 시각에도 불구하고 누드 사진집들은 폭발적으로 (아마도 남성들에 의해) 구매되었다고 한다. 그리고 이런 현상에 대해 아무도 상관하는 것 같지 않았다. 그런데 이승연과 기획사 측이 중군위안부를 주인공으로 한 영화를 기획중이며, 영화의 주인공을 맡은 이승연의 「사진집」을 앞서 발간한다는 발표를 했을 때의 반응은 전혀 달랐다. 매스컴은 일제히 이 사건을 「위안부 누드집」으로 보도하면서 이에 대한 비난의 의견들을 집중 방송하였고, 그 속에서 이승연의 사진집은 누드집으로, 다시 ‘위안부 포르노’로 이름을 바꾸어 갔다. “위안부 할머니들의 상처를 이용하여 돈을 벌려는 알팍한 상술”에 대한 비난은 결국 위안부 영화(천황의 선물) 제작을 준비해왔다는 황대식 의원으로 하여금 의원직 사퇴서를 제출하게 했고, 기획사 이사와 배우 이승연을 TV 카메라 앞에 꿰어 앉혔다. 민족주의란 “보통 때라면 관용적이고 평화적일지도 모를 국민의식이 불처럼 타오르는 상태를 말한다. 그것은 일반적으로 상처(어떤 형태의 집단적 굴욕)에 의해 야기되는 것 같다”²⁷⁾는 벌린(Ishiah Berlin)의 말이 새삼 떠오른다.

나는 이 사건을 현대판 마녀사냥이자 현대판 분서갱유라고 생각한다. **도25, 도26** “돈을 벌려면 하필 정신대 할머니들을 주제로 돈을 벌려고 하겠느냐, 조만간 닥쳐올 일본문화 개방시 문화 식민지로 전락되어서는 안된다는 메시지를 전달하는 것이 본 프로젝트의 목적이다”²⁸⁾라는 제작사측의 진심(?)을 믿어서가 아니다. 사진집도, 계획중이라는 위안부 영화도 물론 상업적일 것이다. 단지 위안부 할머니들을 위한 봉사정신에서만 30억원 대의 예산을 집행했겠는가? 물론, “포르노건 누드건 성매매건 여성을 성상품화하고 인권을 짓밟는 행위는 우리들의 일상에 널리 있고, 따라서 제작사측의 일련의 행위들을 보자면... 그들의 사고의 코드에서 판단하자면, 별로 어렵지않게 ‘위안부’ 테마와 ‘누드’가 접목된 것”²⁹⁾이라는 비난 역시 이해할 수 있다. 그러나 내가 문제삼고 싶은 것은 이승연 사건이 폭력적인 민족주의 정서 속에서 “위안부 문제는 상업적으로 재현될 수 없다”라는 결론을 내리고 필름 화형식으로 종결되기까지의 과정이다. 이 문제가 힘의 논리로 밀어붙여졌을 뿐 위안부 문제의 핵심이 무엇인지를 홍보할 수 있는 기회로조차도 역할을 하지 못했다. 매스컴의 힘으로, 한 여성을 국민 앞에 꿰어앉히고, 그녀의 몸(사진-문화적 텍스트)을 불태웠을 뿐이다.

그런데, 왜 <위안부 영화>는 만들어져서는 안되는가? 중군 위안부 문제를 여전히 재현되어서는 안될 민족적 ‘수치’로 인식하고, 위안부 할머니들의 ‘상처’를 ‘치유’하려고 하는 것이 아니라 여전히 ‘수치’의 차원에서 ‘보호’하려는 태도 뒤에 숨어있는 민족주의적 정서는 여

27) Isaiah Berlin, "The Bent Twig: On the rise of nationalism," *The Crooked Timber of Humanity: Chapters in the history of ideas*, John Murray, 1990을 강상중, 『내셔널리즘』, 임성모(역), 도서출판 이산, 2004 p.28에서 재인용.

28) “중군위안부테마 제작에 관한 기획사 답변서” (2004. 2. 14. 네티안엔터테인먼트); 일본정경사 회학회와 한일사회문화 포럼의 공동 주최로 <위안부 누드 사건을 통해 본 한일문제>라는 토론회가 2004년 3월 19일 한양대 국제학대학원에서 열렸다. 윤명숙 교수와 신수진 교수의 발제문을 비롯하여 이 사건에 관한 여러 가지 관련 자료들을 일보정경사회학회 인터넷 게시판(<http://www.ssjapan.or.kr>)에서 찾아볼 수 있다.

29) 윤명숙, “이승연 ‘위안부’ 누드집 사건을 통해 보이는 한국 사회”, 「위안부 누드 사건을 통해 본 한일문제」 토론회 (2004. 3. 19) 발제문.

전히 전쟁이 자행한 범죄를 ‘외세에 유린당한 몸’으로만 상상한다. 그래서 ‘민족적 수치’ 이상, 한발도 더 나가지 않는다. 이승연의 위안부 누드(?)를 바라보는 한국남성의 ‘민족적 자존심’은 그림에도 불구하고 작동될지도 모를 ‘성적판타지’의 가능성 때문에 스스로가 두려운 걸까? 이재현 식으로 포르노면 어떻게 중군위안부면 어떠냐 “나는 내 판타지에 대해 죄의식을 느끼지 않는다”고 말하기 불편했을까? ‘상업주의’를 비난하지만 그렇다면 <실미도>도27나 <태극기 휘날리며>도28는 상업주의 아닌가? 사형수들을 북과 공작원으로 훈련시켰다가 정치적 상황이 변하자 제거해버린 사건은 어떤 의미에서는 중군 위안부 문제보다도 더 큰 수치요 상처가 아닌가? 우리 스스로 저지른 사건은 수치스럽게 여겨지지 않는가? 적어도 자기 배역 속에서 자신을 할머니들과 동일시해서 눈물을 흘렸다는, “보는 사람에게 따라 누드일 수도 있다”고 당당하게(?) 말했던 여성을 인민재판하듯 강제로 온 국민의 시선 앞에 무릎 꿇게 한 그 보이지 않는 힘--그것이 남근주의이던 민족주의이던-- 그 마초적 권력이 진정 두렵지 않은가.

이재현이 “포르노면 어떠냐, 필요하면 그것을 즐기면 되고, 필요하면 갖다가 쓰면 된다”고 했을 때, 그리고 “표현의 자유”를 이야기했을 때, 그가 염두에 둔 사람은 아마도 신학철이 아니라, 그리고 이승연도 아니라, 최경태이리라 나는 추측한다.30) 사실 내가 이재현의 말을 못 알아듣는 것이 아니라, 과거 민중미술의 궤적에 함께 했었다는 것을 공지로 여기는 최경태나 이재현이, 그리고 “불멸의 전회를 이루었던” 신학철이 왜 겨우 ‘포르노적 상상력의 자유’를 위해 연대를 꿈꾸는지, 그리고 그것이 우리 사회의 성적 위선을 폭로하기 위한 것이라고, 문화제국주의에 저항하기 위한 것이라고 변명하면서, “이제 나도 지쳤다”고 엄살을 부리고, 뻔뻔스러운 남근주의적 공모 속에서 다시 “손을 잡아달라”고 애원하는지, 그렇게 밖에 전망이 없는지, 그것이 정말 가슴아프게 여겨지기 때문이다.

3. 억압된 것들의 회귀

2002년 월드컵도29 이후 우리사회는 과거에 여러 가지 정치적 이유로 억압되었던 것들이 회귀하는 모습들을 지켜보고 있다. 중군위안부 문제가, 동족상잔의 비극이, 실미도 사건이 되돌아오고, 6월 항쟁이 촛불집회로 되돌아오고 있다.도30 그런데 여전히 중군위안부는 제대로 고향에 돌아오지 못한다. 우리는 그 이유를 잘 생각해보아야 한다. 그리고 억압된 것들이 의기양양하게 금위환향 하는 모습을 정확하게 평가해야 한다.

80년대 민중미술에 나타난 역사화들 역시 70년대에 억압되었던 것들의 회귀였다. 역사화는 사실은 80년대에 처음 나타난 것이 아니라 70년대에 대규모로 진행되었다. 1973년 정부 주도로 <민족기록화> 사업이라는 10월 유신 식의 민족주의 문화사업이 기획되었다.31) 이는 “민족사를 통하여 국난을 극복한 조상의 예지와 위업을 기록화로 제작하여 국민정신의 표상으로 삼는 것”을 목표로 한 <전승(戰勝)>도31편과 <구국위업(救國偉業)>도32편, 그리고

30) 그는 2001년 보다갤러리에서 <여고생 (포르노그래피2)>라는 개인전을 열었다가 간행물윤리위원회 고발로 기소되어 유죄판결을 받고, 상고심까지 갔으나 기각되어 200만원의 벌금형을 받았으며 판플렛 250권과 그림 31점은 압류, 소각되었다. 판결 이유는 “단순한 누드가 아니고 보는 이에게 성적 수치심을 불러일으키기에 충분하다”는 것이었다. 상고심에서도 “보통사람들의 성적 수치심과 선량한 성적 도의관념을 침해하는 음란한 도화 및 문서에 해당한다고 판단하여 이 사건 공소사실을 유죄로 인정한 제1심판결을 유지한다”는 판결로 상고가 기각되었다. 자세한 사항은 미술인회의 자유 게시판에서 최경태 관련 자료를 검색하여 참고하였다. (<http://www.misulin.org>)

31) “민족기록화제작전시”, 『문화예술』, 한국문예진흥원, 통권 1호, 1974. 5. pp. 35-36

“조국근대화의 기수로 앞장서고 있는 국내의 주요 산업시설과 우수 새마을 현장을 기록화로 제작하여 조국의 새 모습을 후세에 길이 보존, 귀감이 되도록 할 것”을 목표로 한 <경제(經濟)> **도33**편의 3부로 기획되었던, 유신 정부의 중점적인 “문예중흥” 사업으로, 당시로서는 획기적인 미술계에 대한 지원정책이자, 유신에 대한 회유 정책이었다. 당시 ‘백색 모노크롬’의 ‘한국적 모더니즘’ 미술로 미술계를 주도하던 작가들이 <민족기록화> 기금을 받고 기록화들을 제작하는데 대거 참여하였다. 민중미술 작가들은 자신들의 선생이나 선배들이 그랬던 이 기록화 사업에 대해 모르고 있지 않았다. 의식적으로 기억하고 있지 않았더라도, 박정희 식이 아닌, 제대로 된 민족주의, 제대로 된 민족 기록화에 대한 욕망이, 그 억압되었던 욕망이 80년대에 분출되었던 것이다. 당시로서는 신학철의 흑색 모노크롬 역사화는 진정 충격적이었다. 억압된 역사에 대한 상기를 재촉하는 전율이 있었다. 그리고 20년이 지난 지금 또 다시, 탈식민주의의 구호 속에서 다시 한번 민중의 거대서사가 돌아오고 있다. 그러나 이번에는 거대서사의 도래를 반길 수 없다. 역사 바깥에서 역사를 총체적으로 바라보는 사실상은 이미 분열되어 있는 이 ‘겹눈’의 총체주의적 폭력성을 이제는 외면할 수 없는 것이다.

페미니즘이란 “성’ 범주를 도외시한 ‘주체’ 개념을 중심으로 전개되는 이론들의 남성중심성을 비판적으로 인식하는 데서 시작된 이론”³²⁾이라는 태혜숙의 페미니즘 정의를 다시 한번 떠올려본다. 서구에서의 주체(subject) 개념은 전통사회에서 근대 사회로 진행되는 과정에서 탄생한 근대 기획(modernist project)의 핵심적 산물이다. 근대적 주체란 자율성(autonomy), 자기동일성(identity), 합리성(rationality)에 입각한 수행자(agent)로, 분열되지 않은 통합된 자아, 사유하는 존재, 자유로운 존재로서 호명된다. 그런데, 이 근대적 주체의 탄생은 동시에 전-근대적 타자, 즉 의존적이고, 분열적이고, 비합리적인 타자를 발명해냈고 그것에 여성의 영역을, 혹은 식민의 영역을 할당했다. 근대적 주체는 ‘주체’가 완전하고 통합적이며 자율적이라는 것이 환상이라는 것을 절대로 인정하지 않는다. 근대적 ‘주체’는 타자를 정복하기 위한 ‘상상의 주체’일 뿐임을 인정하지 않는다.

페미니즘은 주체의 철학이 아니라 근본적으로 타자를 지향하는, 타자성에 대한 성찰의 철학이다. 민족주의는 피(혈통)의 순수성을 지향하지만 페미니즘은 수혈의 가능성이나 혼혈의 가능성을 수용한다. 문화의 재생산은 타자에 대한 적극적인 성찰이 없이는 전통을 날조한 민속으로 박제될 것이다. 그렇기 때문에 탈식민주의, 포스트 식민주의는 여성과 함께 하지 않는 한 결코 이 전 지구적 세계화의 시대에 역동적인 지역적 정체성을 체험할 수 없을 것이다. 여기서 ‘지역적 정체성’ 역시 주체의 욕망이 아니냐는 반론이 있을 수 있다. 그러나 이 새로운 ‘주체들’은 자기확인(identity)의 닫혀진 주체가 아니고, 열려있는 복수적 ‘주체들’이며, 타자를 식민화하고, 타자를 나에게 종속시켜 ‘우리’를 생산해내는 지배적 주체가 아니라 타자를 성찰적으로 지향하고 껴안는 “약한 주체들”이다.

IV. 상상계로서의 미술사

미술사학이라는 학문이 대학에 전공 학제로 설립되었던 것은 사진기의 발명 이후에 가능해진, 양식사라는 방법론적 틀 속에서였다. 즉, ‘작품’은 복제 이미지로 환원될 수 있었기 때문에 그 자신의 변화를 자율적으로 수행하는 미술사학의 자료로 채집되고 역사화할 수 있었다. 미술사가 자율적이라는 가정, 그 자율성이 작품의 형식적 구조인 양식을 스스로 결정하

32) 태혜숙, 『탈식민주의 페미니즘』, 도서출판 여이연, 2001, p. 15.

고 변증법적으로 변화시켜간다는 것이 미술사의 양식사적 방법론이 가지고 있는 기본 전제이다. 모종의 ‘예술의지’, 혹은 ‘예술원칙’이 미술의 역사를 작동시키는 한, 개별적인 작가나 작품은 그 ‘의지’나 ‘원칙’의 대리인일 뿐이다. 그렇다면 과연 양식사가 생산하는 지식은 어떤 종류의 지식인가? 그것은 역사 바깥에서 역사를 총체적으로 바라보는 초월적 주체의 눈이 생산하는 지식이다. 그것은 대상을 정복하고, 대상을 지배하고자 하는 지식이나, 그럼에도 불구하고 그 어떤 정치, 사회, 심리적 맥락으로부터도 분리된 순결한 눈(eye)을 주장하는 지식이다. 이 눈은 순수한 사유로서의 존재, 즉 데카르트의 코기토가 전제하는 자율적 주체의 시선이다.

정신분석학자인 라캉은 ‘주체의 기능’이 형성되는 모형을 설명하는 가운데 ‘거울단계’라는 개념을 들여왔다.³³⁾ 거울 단계는 인간이 언어의 세계, 즉 ‘상징계’로 진입하기 이전에 자신을 이미지로 알아보는 단계이다. 라캉은 이 거울단계, 즉 ‘상상계’를 매우 중요시했다. 왜냐하면, 라캉에 의하면 인간은 사유에서 출발하는 것이 아니라 이미지에 대한 ‘동일시/오인’의 구조 속에서, 상상계 속에서 출발하기 때문이다. 라캉이 설명하는 거울 단계의 유아는 거울에 비친 자신의 모습을 보고 그것을 자기로 인지하면서 그 이미지에 매혹된다. 유아는 그 이미지가 온전한 자기라고 오인하고 이미지에 자신을 일치시키는 것이다. 그러나 거울에 비친 자신의 모습이 총체적인 자기인 것은 아니다. 왜냐하면 이미지에 의해 전적으로 흡수되지 않는, 이미지에 의해 온전히 끌려나오지 않는 나머지, 즉 실상, 혹은 실재(the real)--예를 들면, 몸--가 여전히 존재하기 때문이다. 라캉은, 상상계적 주체는 이미지가 그 자신에게 위탁하는 자율성의 환상과 연계되어 있으며, 이 ‘동일시/오인’의 구조 속에서 전 삶을 통해 상상적인 전체성, 또는 통일성을 끊임없이 추구한다고 보았다. 상상계에 사로잡힌 주체는 대상과 자신을 일치시키고, 허구적 이미지에 고착되어 있으므로 타자의식이 전혀 없다.

라캉을 읽으면서 나는 질문해본다. 미술사학은 상상계적 학문인가? 미술사학은 이미지에 사로잡힌 거대한 허구의 서사인가? 미술사학이 코기토적 시각중심주의에 사로잡혀 있는 한, 초월적 주체의 형태변형론에 근거한 양식사에 고착되어 있는 한, 미술사학은 거울단계를 벗어나지 못했다고 볼 수 있을 것이다. 그러나 나는 다시 한번 질문해본다. 과연 이미지가 없는 미술사학이 있을 수 있는가? 미술사학이 아니더라도, 애초에 의식은 사유에서가 아니라 상상계에서 출발한다고 하지 않았는가? 비록 그것이 ‘동일시/오인’의 구조를 가지고 있다고 하더라도 거울 단계는 생략되거나 초월될 수는 없는 의식의 발달 단계가 아니었던가? 예술 작품과 이미지와 글쓰기의 관계는 과연 무엇인가? 아무리 생각해봐도 이미지가 없이는 미술사학이 존재할 수 없다. 그리고 앞으로 어찌면 우리는 물리적 실체를 갖지 않은 이미지들을 더욱 적극적으로 다루게 될 것이다. 이미지의 세계는 빠른 속도로 디지털화해가고 있다.

우리는 여기서 예술작품의 존재론을 진지하게 성찰해보아야 할 것 같다. 미술사학의 대상은 미술작품이다. 그런데, 미술작품이 보여지기 위해 존재한다는 생각, 즉 미술작품이란 근본적으로 ‘시각의 대상’이라는 생각은 애초에 서구의 담론이었다. 동양의 전통 미학에서는 예술작품이란 그것이 보여지는 대상이기 이전에 전인격적인 수행 담론과 더 관련이 있었다. 내가 여기서 하고싶은 말은 동양과 서양을 비교하여 동양의 담론이 더 우수하다는 것이 아

33) Jacques Lacan, "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience"(1949), in Lacan, *Ecrits: A Selection*, Alan Sheridan trans., Norton & Company, 1977, pp.1-7.; 번역본으로는 자크 라캉, 『정신분석 경험에서 드러난 주체 기능 형성모형으로서의 거울단계』, 권택영 (편), 『자크 라캉: 욕망이론』, 민승기, 이미션, 권택영(공역), 문예출판사, 1994, pp.38-49. 그밖에 라캉의 거울단계에 대한 해설로는 최종렬, 『타자들』, pp. 68-71을 참고.

나라, 서양의 ‘시각중심적인 예술론’이 ‘자연’이 아니라는 것이다. 좀 더 들여다보자. 미술사학의 대상은 예술작품이라고 할 때, 그 예술작품은 과연 무엇인가? 미술사학의 대상으로서의 작품은, 그 작품의 표면 구조(형식이나 구조로서의 양식)인가? 그 물체의 물리적 속성(페티시로서의 실재하는 물건, 예술작품의 비예술적 조건)인가? 환영(illusion)에 매혹된 미술사학자에게 ‘실재’로서의 작품은 영원한 ‘트라우마’인 걸까? 우리는 ‘실재’에 대한 상상적인 사랑에 빠져 있고, 실재는 그러한 사랑을 불러일으킨 원초적 장면, 충격과 상처로서의 최초의 기억인 것일까? 그러나 이미지는 실재작품과 결코 하나가 되지 못한다. 이미지가 작품을 온전히 대리한다는 생각은 사실은 상상계적 ‘동일시/오인’의 구조에 빠진다. 미술사학은 이러한 상상계적 고착에서 벗어나야 한다.

예술작품의 존재론에 대한 최근의 연구에서 김주현은 다음과 같이 말한다.

“예술작품은 단순히 표면적 구조나 물리적 대상이 아니라 인간의 행위이다. 하나의 작품을 실행하는 행위는 해석적인 실행의 경로인 발견적 과정과 그것이 도달한 물리적 귀결물이다. 개별 작품의 심미적 정체성을 확인하는 요소의 하나인 발견적 과정은 예술가의 창조적 과정과 해석자의 감상 과정 모두를 포함한다.”³⁴⁾

즉, 예술작품은 인간이 “하는 행위”이지, 뭘가에 의해, 역사에 의해 “되어진 것”이 아니다. 미술사는 양식사의 무차별적이고 일반적인 역사적 흐름이 아니라 “관점화된 맥락” 속에 놓여 있다. 그러므로 미술작품은 그 물리적 속성이나 표면 형식으로만 환원될 수 없으며, “예술가 뿐 아니라 감상자의 해석의 환경과 해석자의 정체성이 작품의 심미적 정체성을 변경할 중요한 변수로서 작동”³⁵⁾한다. 예를 들어, ‘여성’ 감상자의 해석은 작품의 심미성을 결정하는데 ‘무관한’ 것이 아니라, 잠정적인 감상의 관점으로 적극적으로 고려될 수 있으며, 그러한 해석은 해당작품의 예술성을 판단하는 문제에 다시 귀속되어 작품의 해석의 맥락을 형성하는 데 변화를 줄 수 있다.

우리가 예술작품을 이렇게 “실행적이고 귀속적인 것”으로 정의할 때, 미술사학은 단순히 이미지에 대한 학문이기를 멈춘다. 미술사학은 이미지에 대한 고착으로서가 아니라, 이미지를 통해, 그간 전통 미학이 배제한 도덕적, 정치적, 심리적, 젠더적 관점들을 미술사학 안에 다시 수용할 수 있을 것이다. 이렇게 실행적이고 귀속적인 예술작품은 모든 맥락을 초월한 순수한 ‘눈(looking)’ 앞에 놓여진 물건이나 이미지가 아니라, 관점을 가진 존재들의 ‘응시(gaze)’³⁶⁾ 속에서 수행되는 ‘담론’이다. 미술사학이 기계적인 눈(eye)에서 타자의식이 포함된 ‘응시(gaze)’의 가능성을 수용할 때, 미술사학은 작품(실체계), 이미지(상상계), 글쓰기(상징계)가 서로 피비우스의 띠처럼 연결된 가장 매력적인 학문으로 거듭날 수 있을 것이다.

V. 나가면서: 거울 저편으로

34) 김주현, 「여성주의 미학과 예술 작품의 존재론」, 이화여자대학교 대학원 2003학년도 박사학위 청구논문, 미간행, p.263

35) 윗글, p. 8.

36) 여기서의 ‘응시’란 기계적인 눈으로 보기만 하는 것이 아니라 보여짐을 또한 인식하는 여성적인 시선, 혹은 자의식이 포함된 시선이라고도 할 수 있겠다. 즉, 타자의식이 포함된 상호적 시선이다.

지금까지 12년 전 처음 미술사를 강의하던 때를 떠올리며 그동안 늘 마음 한구석에 두고 생각날 때마다 꺼내어 씹어보았던 생각의 편린들을 스케치하듯 그려보았다. 나는 이 글에서 실제 작품과 복제 이미지의 관계, 그리고 이미지와 미술사학의 관계에 대해 이야기하는 가운데, ‘서구중심주의’, ‘시각중심주의’, ‘양식중심주의’, ‘남근중심주’, ‘민족중심주의’란 용어들을 특별히 정의하거나 고찰하지 않은 채로, 유비적으로 사용하였다. 내 안에서 이 여러가지 ‘중심주의’들은 서로 미끄러지면서 환유될 수 있는 기표들이었다. 나는 젠더의 창으로 이 기표들을 가로지르고 싶었다. 이것들은 서로 얽혀있는 것들이라 따로 떼어서 논의했을 때는 그 설득력을 ‘사실상’ 잃어버린다고 생각해서 굳이 함께 논의해보고자 애썼다. 즉 이런 문제들은 단지 서구중심주의의 문제가 아니라 민족주의의 문제이기도 하고, 남근중심주의의 문제일 뿐만 아니라 시각중심주의의 문제이기도 한 것이다.

끝으로, 미술작품이 물리적 대상으로서의 작품이나 투사되는 이미지로서의 양식이 아니라 하나의 수행 담론이라고 했을 때, 과연 미술사학이라는 ‘응시’의 담론은 전적으로 문화사나 사회사 속으로 환원될 수 있는지를 생각해보고 싶다. 이 문제는 ‘예술’이란 것이 ‘사회’나 ‘문화’, ‘철학’ 혹은 ‘젠더’라는 또 하나의 거울 속으로 흡수될 수 있는지를 묻는 질문이다. 어쩌면 이 질문은 인간에게 ‘예술’은--‘예술작품’ 말고 ‘예술이란 것’은-- 과연 무엇인가라는 질문이기도 하다. 솔직히 말해서 나는 아직 ‘예술’이 무엇인지, 특히 최근의 예술이 무엇인지 잘 모르겠다. 그런데 아마도, ‘예술’은 그것이 보이지 않을 때에만 ‘예술’로서 기능할 것이다. 그리고 바로 이점이 미술사학자가 느끼는 존재론적 슬픔의 원인이자 끝없이 솟아나는 희열의 원동력일 것이다. 만일 ‘예술(the art)’이란 것이 진정 존재한다면 그것은 그 어떤 거울 속으로도 전적으로 통합되지 않고 끈적끈적하게 남아있는 영원한 ‘나머지’이며, 보이지 않는 텅 빈 부재의 공간, 실재계에 뚫린 화이트 홀이라고 할 수 있을 것이다.