
■ 제1부 13:00 - 15:00

사회자_김호근 (한국예술종합학교)

- 13:00-13:10 회장_이지은 (명지대학교)
개회사 및 축사
- 13:00-13:30 권성우 (숙명여자대학교)
기조발표_문학과 타자성: 재일 조선인 작가의 글쓰기에 나타난 타자성을 중심으로
- 13:30-14:00 신상철 (고려대학교)
고전의 타자: 1760년대 조셉 마리 비엔과 루이 라그르네의 신고전주의
질의자_조은정 (목포대학교)
- 14:00-14:30 최병진 (서울여자대학교)
공간적 타자와 역사적 상상력: <오마이의 초상>
질의자_손수연 (홍익대학교)
- 14:30-15:00 이문정 (이화여자대학교)
경계와 이질성의 재구축: 안드레 세라노(Andres Serrano)의 작품에
재현된 타자성
질의자_김민아 (이화여자대학교)
- 15:00-15:20 휴식
-

■ 제2부 15:20-16:50

사회자_이보연 (성신여자대학교)

- 15:20-15:50 주하영 (성공회대학교)
팔레스타인 디아스포라 예술과 타자성
질의자_김혜진 (한국외국어대학교)
- 15:50-16:20 이재준 (중앙대학교)
사물의 인상학: 19세기 신경과학에서 타자의 얼굴이미지와 기계의 표현
질의자_한의정 (홍익대학교)
- 16:20-16:50 정연심 (홍익대학교)
한국 초기 퍼포먼스와 타자화 된 예술가의 몸
질의자_박계리 (이화여자대학교)
- 16:50-17:00 휴식
-

■ 종합토론 17:00-17:40

좌장_김희영 (국민대학교)

■ 정기총회 17:40-18:00

회장_이지은 (명지대학교)

기조발표

(한국)문학과 타자성에 대해: 재일 조선인 작가 서경식과 김석범의 글쓰기를 중심으로

권성우(숙명여자대학교)

1. 문학과 타자성

모든 예술은 타자를 이해하기 위한 문화적 제도이자 타자에게 자신의 정체성과 자의식을 전하기 위한 수단이다. 문학은 언어를 그 기본적인 수단으로 한다. 언어의 기원은 의사소통에 있다. 서로 다른 욕망과 커뮤니케이션 방법을 지닌 개개인의 구성원, 말하자면 서로에게 타자로 다가오는 다양한 개인이 의사소통을 위해 발명한 도구가 언어인 것이다. 이렇게 보면, 타자의 욕망을 이해하겠다는 열망, 내 자신의 욕망과 생각을 타자에게 전달하겠다는 열망이 문화적으로 제도화된 것이 문학과 독서라고 할 수 있다. 그렇다면 문학이나 문학이론에서 타자성의 문제는 숙명적으로 개입될 수밖에 없다.

이 발표문은 한국문학(이론)과 타자의 문제를 다룬다. 그런데 타자라는 개념만큼 폭넓게, 편의적으로 활용되고 있는 용어도 달리 없을 것이다. ‘타자’는 주체, 근대성, 욕망, 정치 같은 용어만큼이나 아니 그 이상으로 쓰임새가 복잡하고 명료하게 규정 짓기 쉽지 않은 용어이다. 한국문학(이론)과 타자에 대해 말한다는 것은 자칫 잘못하면 아무런 실속이 없는 일반적인 차원의 담론으로 전개될 가능성이 농후하다. 이러한 점을 감안하며 이 글은 1990년대 이후 문단과 지식사회에서 ‘타자성’의 이론이 활발하게 분출된 문화사적 맥락에 대해 살펴보면, 더 구체적으로는 재일 한인 디아스포라 작가 김석범과 서경식의 글쓰기에 나타난 ‘타자성’의 맥락과 의미에 대해 검토해보고자 한다.

한국문학(이론)에서 타자성의 문제가 집중적으로 대두되기 시작한 것은 1990년을 전후한 시기이다. 세계사적인 차원의 사회주의의 종말, 마르크스주의의 쇠퇴는 곧 다가한 포스트모더니즘 이론과 탈근대주의의 확산으로 연결되었다. 주체(동일자)에 대한 확고한 신뢰의 붕괴, 거대담론의 종말로 인해,

그 동일자와 거대담론에 의해 배제되고 억압된 타자의 목소리를 복원해야 한다는 주장이 활발하게 대두되었다. 뱅상 데콩브의 『동일자와 타자』(인간사랑, 1990) 같은 이론서나 레비나스, 데리다, 푸코, 라캉, 들뢰즈의 저작들이 활발하게 번역되면서, 이러한 문화적 흐름은 하나의 지적 유행이자 문화적 아젠다가 되었다. 그즈음 문학비평이나 문학연구에서는 이들 이론가들의 저작이 빈번하게 인용되고 활용되었다.

발표자 역시 이와 같은 문제의식의 연장선상에서, 뱅상 데콩브의 이론을 활용한 학위논문을 보완한 『모더니티와 타자의 현상학』(솔출판사, 1999)이라는 저작을 출간한 바 있다. 포스트모더니즘, 탈구조주의, 타자성의 철학 등으로 운위되는 이론적 전환 이후 주체 중심주의, 남성 중심 문학, 민족문학, 정전, 언어 속문주의에 대한 전복적 성찰이 광범위하게 수행되면서, 지금까지의 한국문학(이론)이 배제해왔던 여성문학, 소수자문학, 생태문학, LGBT, 디아스포라 문학 등에 대한 이론적 관심이 폭증했다. 1990년대 문학을 지배한 내면, 감정, 욕망도 이성중심주의가 팽배했던 1980년대 문학이 배제된 ‘타자’의 영역이라는 입장에서 설명될 수 있을 것이다. 2000년대 이후 한국문학과 비평, 이론을 휩쓴 여러 가지 개념들 예를 들어 서발턴, 호모 사케르, 비국민 같은 용어 역시 ‘억압받고 배제된 타자’라는 개념이 진화된 것이다. 최근 15년 여 동안 ‘타자’를 내세운 수많은 문학이론서와 비평집이 출간되었다.

지금까지 설명한 이론적 맥락을 참조하면서, 이 글은 재일 디아스포라 작가 김석범과 서경식의 문학세계를 통해 한국문학과 한국사회를 근본적으로 되돌아보게 만드는 ‘타자성’에 대해 살펴보고자 한다. 특정한 국민국가라는 범주로 충분히 포착할 수 없는 디아스포라의 존재야말로 그 국민(국가)으로부터 배제당한 타자에 해당한다. 재일 조선인 문학은 한국문학의 편협한 동일자성을 드러내는 유의미한 타자의 역할을 수행한다. 이들은 일본에서도, 한국에서도 온전히 뿌리내리지 못한 경계인과 소수자이다. 이런 의미에서 이들은 이중으로 소외된 ‘타자’이다. 이들의 글쓰기는 국가주의에 관성적으로 함몰되어 있는 관점에 대한 통렬한 충격을 전달한다.

II. 김석범의 『화산도』에 나타난 망명문학과 타자성

최근 디아스포라 문학은 (한국)문학 연구와 비평에서 가장 뜨거운 영역으로 떠오르고 있다. 그 중에서 2015년 한국어로 완역된 재일 조선인 작가 김석범(金石範: 1925~)의 대하소설 『화산도』는 재일 한인(조선인) 작가는 물론이러니와, 일본 유수의 문인과 비평가, 학자, 출판사 관계자들로부터 노벨문학상을 충분히 받을만한 기념비적 작품으로 평가 받았다. 한민족문학이 거둔 최고의 성과라고 회자되는 이 대하소설의 문학적 진가는 아직 작가의 조국 한국에서 제대로 이해·평가받지 못하고 있다.¹⁾ 그 이유의 하나로 들 수 있는 것은 『화산도』가 지니고 있는 ‘타자성’을 온전히 독해하는 작업의 지난함에 있다. 이 소설이 지닌 의미에 대해 작가는 한국어판 서문에서 다음과 같이 적었다.

『화산도』를 포함한 김석범 문학은 망명문학의 성격을 띠는 것이며, 내가 조국의 ‘남’이나 ‘북’의 어느 한쪽 땅에서 살았으면 도저히 쓸 수 없었던 작품들이다. 원한의 땅, 조국 상실, 망국의 유랑민, 디아스포라의 존재, 그 삶의 터인 일본이 아니었으면 『화산도』도 탄생하지 못했을 작품이다.²⁾

이러한 김석범의 언급은 『화산도』가 지닌 성격, 즉 한국 현대문학이 온전히 도달하지 못한 타자성의 표정을 인상적으로 드러낸다. 실제로 『화산도』에는 분단된 한반도, 즉 남한과 북한에서 씌어졌다면 도저히 묘사될 수 없었던 장면과 묘사가 풍부하게 형상화되어 있다. 가령, 마르크스주의와 혁명에 대한 심도 깊은 사유, 해방직후 친일파의 온존에 대한 과감하고 정교한 비판, 4.3항쟁을 둘러싼 역사적 기원에 대한 근원적 성찰, 파격적인 성적 상상과 묘사 등이 『화산도』 내내 인상적으로 펼쳐져

있다. 이렇게 보면 『화산도』는 한국현대소설이 결여한 타자성을 생생하게 제시한 동시에 한국문학의 현황에 대해 냉철하게 바라보게 만드는 작품이라 하겠다. “일본에 있기 때문에 비로소 가능했던 작품, 작가활동이었다는 것이 아닐까 생각하는 겁니다. 이것은 가혹한 역사의 아이러니인거지. 조선반도에서는 불가능한 것이 일본에서 써졌다.”³⁾는 김석범의 언급은 바로 이러한 면을 역력히 드러낸다. 여기서 실제 식민지시대부터 도쿄가 검열 회피를 위한 식민지인의 피난처가 되었다는 점을 인식할 필요가 있다.⁴⁾ 전후의 경우에도 공산당이 공식적으로 존재했으며, 마르크스주의와 혁명에 대한 두터운 인문학적 사유가 축적되었던 일본 지식사회는 동시대의 한국사회에 비할 바 없이 이념적으로 열린 공간이었다.⁵⁾ 이 점이야말로 역설적이다. 오랜 동안 제국주의의 침탈과 폭력을 겪은 식민지는 분단되면서 사상과 이념의 자유가 결정적으로 제한되었음에 비해, 그 식민지를 억압하고 침탈한 제국주의는 패전 이후에도 세계 어느 곳보다도 사상과 표현의 자유를 구가했다는 현실은 참으로 역사적 아이러니가 아닐 수 없다.

그렇다면, 김석범의 『화산도』에 의해 한국현대문학의 결여와 현실, 특성이 극적으로 드러났다고 할 수 있지 않을까. 한국문학이라는 동일자에 갇혀 제대로 인식하지 못했던 지평이 『화산도』라는 ‘타자’에 의해 선연하게 펼쳐졌던 것이다. 여기서 주목할 점은 그 ‘타자’가 단지 온전한 타자가 아니라 동일자에서 떨어져나간 존재, 말하자면 디아스포라라는 사실이다. 이렇게 보면, 완전한 타자가 아니라, 한

3) 김석범(金石範)-고모리 요이치[小森森陽一] 대담, 「‘화산도’의 “최현재(最現在)”」, 『스바루』, 2016년 4월호, 박진아 역.

4) 한기형, 「법역과 문역: 제국 내부의 표현력 차이와 식민지 텍스트」, 정근식·한기형 외, 『검열의 제국』, 푸른역사, 2015, 34쪽.

5) 이와 관련하여 김종철은 “2차 세계대전 이후 일본의 지적·학문적 분위기는 세계 어느 곳보다도 자유로웠다. 일본은 냉전체제 속에서 군사적·외교적으로 사실상 미국의 종속국이라는 처지를 면할 수 없었지만, 사상과 학문의 자유에서는 제약이 거의 없었다. 그리하여 전쟁 이전에 잠복된 형태로 명맥을 유지하던 사회주의나 맑스(주의) 사상에 관한 연구가 아마도 세계에서도 가장 활발하게 이루어졌다. 그게 대략 1970년대 말까지의 일본 지식사회의 풍경이었다고 할 수 있다. 그래서 예컨대 일본의 ‘엘리트’들을 양성·배출하는 도쿄대학을 위시한 주요 고등교육기관에서는 학부 때부터 『자본론』과 맑스의 텍스트를 읽고 배우는 것은 거의 필수적이었던.”고 적었다. 김종철, 「김수행, 아름다운 영혼을 기리며」, 『한겨레신문』, 2015.8.6.

1) 한국어로 완역된 『화산도』에 대한 본격적인 비평으로는 권성우의 「망명, 혹은 밀항(密航)의 상상력- 김석범의 『화산도』에 대하여」(『비평의 고독』, 소명출판, 2016)를 들 수 있다.

2) 김석범, 김한기·김학동 역, 『화산도』, 보고서, 2015, 1권, 7쪽.

때 동일자에 속해 있었던 존재가 타자가 되어 그 존재감을 드러낼 때, 동일자에 가하는 문화적 충격이 더 크다고 할 수 있다. 그래서 “이 소설이 독자에게 신선한 충격을 주었다면 무엇보다도 김석범이 누린 ‘상상의 자유로움’과 ‘표현의 자유로움’에서 나온 새로운 세계의 제시에 있을 것이다. 남한 사회에서 터부시될 수밖에 없는 시각으로 4·3에 접근하고 그것을 형상화해 놓았기 때문이다.”⁶⁾라는 시각이 가능했을 터이다.

김석범이 자신의 문학을 ‘망명문학’이라고 칭하는 것도 바로 지금까지 서술한 맥락에서 보면 자연스럽다. 말하자면 동일자의 지평에서 탈주해서, 그 타자의 시선으로 동일자에 대해 묘사했을 때 비로소 그 동일자의 존재, 실상과 허상, 장단점이 객관적으로 보이는 것이다. 이렇게 보면 김석범 작가의 문학, 특히 『화산도』는 한국현대문학이라는 하나의 국민적 우산에 걸여된 것, 은폐된 것들을 되새기게 만드는 유의미한 타자라 할 수 있겠다. 『화산도』와의 만남을 통해, 한국 현대문학은 스스로 의식하지 못한 자신의 동일자적 성격을 냉철하게 인식할 수 있을 것이다.

III. 타자성을 서늘하게 드러내는 서경식의 에세이

이제 우리 지식사회에서 결코 빼놓을 수 없는 중요한 논객이자 작가로 자리매김한 재일 디아스포라 논객이자 작가인 서경식(徐京植: 1951~)의 에세이⁷⁾는 한국사회의 어떤 논객의 글쓰기보다도 한국사회의 편향과 결여, 야만에 대해 근원적으로 되돌아보게 만든다. 이런 맥락에서 서경식의 산문은 일종의 동일자인 동시대 한국사회의 현황과 모순을 역으로 투사하는 유의미한 ‘타자’의 역할을 수행하고 있다. 서경식은 『고통과 기억의 연대는 가능한가?』의 서문에서 이렇게 말한다.

나는 이 땅에 살고 있는 한국 국민들에게 끊임없이 다가가려고만 하던 태도를 바꾸어 오히려 ‘타자’로서의 나 자신을 온전히 드러내 놓고 대화하는 것이 낫겠다고 생각을 고쳐먹었다. 우리말을 잘 못 하는 것도, 여러 가지 습관이나 발상법이 다른 것도 그대로 드러낸 뒤, 그 차이를 불러온 역사적 원인이나 의미에 대해서 함께 생각해 보고 싶었다. 그리고 ‘같은 동포’라는 일체감을 공유하고 싶은 바람을 누르고, 존재하는 차이를 서로 인정하고 그 바탕 위에서 어떤 연대의 길이 가능한지 찾아보고 싶었다. 다시 말하면 ‘우리’라는 일체성을 무조건 전제로 하는 곳에서 출발하는 것이 아니라, 이 땅에 살고 있는 한국 국민들과 재일 조선인이 서로의 ‘타자’성을 인정하면서 지난한 대화를 통해 식민지 지배와 분단이라는 역사를 공유하는 ‘새로운 우리’, ‘미래의 우리’를 이루어 갈 수 있는 가능성을 모색하고자 한 것이다.⁸⁾

실제로 서경식은 2011년 9월에 이루어진 숙명여대 강연에서 자신이 재일 조선인이라는 타자성을 있는 그대로 드러내기 위해, 한국어를 구사할 수 있음에도 불구하고 일본어로 강연을 진행했다. 부모님이 고향을 떠나 일본에서 생활할 수밖에 없었던 역사적 조건, 일본에서 태어나 일본어를 모어로 수용할 수밖에 없었던 정황, 일본사회에서 소수자로 살아가는 슬픔과 분노 등이 그의 에세이를 관류하는 주제이다. 그 과정에서 그는 일본사회의 우익화 경향에 대해서 예리하게 비판하면서도, 동시에 한국사회에 대한 통렬한 질문을 던진다. 가령 서경식은 “제가 여기에 와서 화교가 대학교수나 지식인이 된 사람이 있으면 꼭 만나고 싶다는 얘기를 했는데 거의 없다고 해요. 대한민국 사회가 어떤 억압을 행한 결과지요?”(『고통과 기억의 연대는 가능한가?』, 철수와영희, 2009, 37쪽)라고 반문하는데, 이 대목은 일본사회에서 차별받는 재일 조선인의 존재만 생각했던 한국 지식인사회에 서늘한 각성의 계기를 제공한다. 이런 대목은 그의 저작 곳곳에서

6) 김영화, 「상상의 자유로움-김석범론」, 제주작가회의 편, 『역사적 진실과 문학적 진실』, 각, 2004, 192쪽.

7) 『나의 서양미술 순례』(1992)에서 시작되어 『내 서재 속의 고전』(2015)으로 이어지는 그의 글쓰기가 지닌 의미에 대해서는 다음 글을 참조할 것. 권성우, 「망명, 디아스포라, 그리고 서경식」(『낭만적 망명』, 소명출판, 2008), 「고뇌와 지성-서경식의 사유와 내면에 대해」(『비평의 고독』, 소명출판, 2016).

8) 서경식, 『고통과 기억의 연대는 가능한가?』, 철수와영희, 2009, 7쪽.

발견할 수 있다.

김상봉 교수와 만나 대담을 다 끝낸 뒤에도 김상봉 교수가 그러더군요. “이제 서로 속을 많이 알게 됐고 서 교수님이 저보다 연배가 위이니 ‘형님’이라 부르고 싶다.”고요. 그 제안에 저는 단호히 아니라고 했습니다. 우리는 모두 ‘타자’입니다. 이렇게 얘기하면 너무 냉정하다, 또한 서운하다고 할 수도 있겠지만 그런 게 아닙니다. 사회는 타자와 타자가 만나는 것이죠. 부모나 부부도 타자입니다.⁹⁾

한국인들은 한 명이 학위를 받으면 유학생들이 다 모여서 축하를 했다고 합니다. 그걸 좋게 얘기할 수도 있지만, 과연 그럴까요? 학문하는 사람은 철학적으로 적이 될 수도 있습니다. 철저히 비판하는 것도 있어야 합니다. 그런데 우린 한 가족이어서 고립된 독립적인 지식인으로서 치열하게 비판하는 게 아니라, 같이 유학 가서 고생하고 드디어 사회의 주류가 됐다며 축하하는 것이 바람직한가요?¹⁰⁾

위의 예문은 연고주의와 세속적 인연에 침잠된 한국사회의 관행에 대해 날카로운 메시지를 들이대고 있다. 서경식의 글은 한국사회라는 동일성의 동굴에 갇혀 있던 사람들의 뇌리를 관통하며, 착잡하지만 새로운 각성으로 이끈다.

그는 자주 타자의 고통에 공감할 수 있는 능력을 말한다. “현대인에게 요구되는 교양이란 한마디로 타자에 대한 상상력이라고 나는 생각한다. 폭탄공격을 당하는 쪽의 고뇌와 아픔을 상상하는 힘은 전쟁에 저항하고 평화를 쌓기 위한 기초적 능력이다.”¹¹⁾ 그가 보기에 일본사회와 한국사회 모두 이런 능력이 점점 퇴화하고 있다. 그러나 생각보다 타자의 고통과 처지를 온전히 이해하고 상상하는 것은 참으로 쉽지 않은 일이다. 서경식은 아래와 같이 적는다.

그대들 말대로 타자의 고통이나 과거의 고난에 대한 상상력을 지니기란 어려운 일이다. 나에게 그런 상상력이 있다고 간단히 얘기하는 건 불성실하며 심지어 위선일 수 있다. 하지만, 우리는 애써 ‘상상력이 미치지 못한다’는 것이 얼마나 두려운 일인지 자각하지 않으면 안된다. 그것을 방기하는 순간 시니시즘(냉소)이 개가를 울리고 참극은 반복된다.¹²⁾

레비나스는 타자와의 교섭에 의해 비로소 미래로의 시간이 열린다고 강조했다. 아마도 김석범과 서경식과의 만남을 통해 한국문학은 새로운 미래를 열어갈 수 있을 것이다. 타자를 이해하는 것, 상대방의 처지를 온전히 상상하는 것은 주체(동일자)의 생존을 위해서도 요구된다. 어느 사회보다 압축 근대화를 숨 가쁘게 통과했던 한국사회는 타자의 상상력이 현저히 부족하다. 그건 문학예술에서도 마찬가지다.

동아시아에 새로운 전운이 감돌고 있다. 이런 시대일수록 예술과 문학을 통해, 자기 동일성이 미처 도달하지 못한 타자의 상상력을 갖추는 것은 단지 예술뿐만 아니라 평화와 상호공존을 위해서도 절실하게 필요하다. 이런 의미에서 김석범과 서경식의 재일 디아스포라 문학은 한국사회와 한국문학을 냉철하게 검증하게 만드는 문화적 시금석이라고 하겠다.

발표자 소개

권성우는 서울대학교에서 국문학을 전공하였으며 문학박사를 취득하였다. 저서로 『비평의 매혹』(문학과 지성사, 1993), 『횡단과 경계』(소명출판, 2008), 『낭만적 망명』(소명출판, 2008)이 있으며, 현재는 문학평론가이자 숙명여자대학교 한국어문학부에서 한국현대문학을 강의하고 있다.

9) 위의 글, 262쪽.

10) 위의 글, 270쪽.

11) 서경식, 『시대를 건너는 법-서경식의 심야통신』, 한승동 역, 한겨레출판, 2007, 36쪽.

12) 위의 책, 265쪽.

고전의 타자: 1760년대 조셉-마리 비엔과 루이 라그르네의 신고전주의 미술

신상철(고려대학교)

1. 머리말

1715년 루이 14세의 절대왕정 체제가 막을 내리면서 프랑스 사회는 다양성의 시대로 접어들었다. 왕권과 교회의 독점적 지위는 점차 쇠퇴하고 다양한 가치를 추종하는 귀족과 부르주아 계층 그리고 지식인들이 프랑스 사회를 주도해 나갔다. 18세기 프랑스 사회에서 종교는 더 이상 사회 구성원들의 사유와 행위를 규정하는 지배 이데올로기로서의 지위를 행사하지 못했다. 교회는 이제 프랑스 사회를 구성하는 여러 기관 중에 하나에 불과했고 이러한 변화는 1751년 디드로(Diderot)의 백과사전(Encyclopédie)이 출간된 것을 계기로 더욱 가속화되었다. 당대 인문 사회과학과 자연과학의 성과를 집대성한 디드로의 백과사전이 출간된 이후 프랑스 사회에서는 인간과 사회 그리고 자연 세계 등을 보다 심도 있게 이해하기 위한 방안으로 이성적 사고와 과학적 접근 방법에 관한 연구가 활발히 수행되었다. 18세기 프랑스 사회에서 철학적 사고의 전면적인 등장은 프랑스 지식사회와 교회 간의 관계를 변화시키는 주된 요인이 되었다. 신학의 통제 하에 기독교 세계관을 뒷받침하기 위한 연구에 그 역할이 제한되어 있었던 지식인들은 이제 신학과 분리된 독립적인 연구 영역을 발전시켜 나갔고 이것은 프랑스 기독교 교단과의 마찰을 불러일으켰다. 예수회(Jésuites)와 안센니스트(Jansénistes)들을 중심으로 프랑스 기독교 교단은 당대 '철학자(Philosophes)'로 불리던 지식인들에 대한 탄압과 비판의 수위를 높여갔다¹⁾. 반면 디드로, 볼테르(Voltaire), 돌바하(D'Holbach) 등의 계몽주의 철학자들은 살롱에서의 강연과 저술 활동을 통해 종교의 폐단을 지적하고 합리주의 세계관의 중요성을 역설했다. 1761년 『기독교의 감추어진 모습

(Christianisme dévoilé)』, 1770년 『예수에 관한 비판적 역사분석(Histoire critique de Jésus-Christ ou analyse raisonnée des Evangiles)』을 출간한 돌바하의 무신론적 이념과 볼테르의 『도덕론(L'Essai sur les moeurs)』 등의 보편적 역사 저술이 이루어지던 1760년대는 프랑스 지식사회에서 반기독교 정서가 극단적으로 표출되던 시기였다. 이 시기 신학적 세계관으로부터 벗어나 새로운 이성적 세계관을 구축하려 했던 계몽주의 철학자들은 역사 연구와 서술을 통해 인류 문명의 발전 과정을 신학과 분리하여 설명하려 하였다. 그리스 로마 시기를 지칭하는 고전(Antiquité) 시대는 이들 계몽주의 철학자들에게 이성적 역사의 시작점이자 철학적 국가의 모델이 되었다.

18세기 중반 프랑스에서 고전에 관한 관심은 이들 계몽주의 철학자들에 의해 주도되었다. 르네상스 이후 유럽 사회에서 고전 시대의 역사와 문학 그리고 예술에 대한 탐구는 지속적으로 이루어왔으며 프랑스에서도 루이 14세 시기 이미 고전 문학과 역사가 학술적으로 연구되고 예술의 소재로 사용되어졌다. 또한 파리의 소르본(Sorbonne) 대학과 예수회에서 설립한 고등 교육기관에서 행해진 고전 문학에 관한 교육을 통해 고전에 관한 지식은 프랑스 상류층에서 널리 공유되어 있었다. 하지만 고전을 문화적 교양의 영역에 한정하여 인식하던 기존 방식에는 고전 시대의 비기독교적인 측면이 의도적으로 은폐되고 간과되어 있었다. 18세기 중반 프랑스 지식사회에서의 부각된 고전에 대한 관심이 그 이전 시기와 다른 점은 이들 계몽주의 철학자들이 고전 시대의 이성주의적 세계관과 비기독교적 사회의 존재에 주목했다는 점이고 이것은 단지 신앙의 차원이 아닌 그들이 지향하는 정치사상적인 가치와 연관되어 있었다는 사실이다.

18세기 프랑스 지식사회에서 신앙의 자리를 대신하여 철학과 과학 그리고 예술이 새로운 관심과 연구의 대상이 되었다. 이성주의 관점에서 예술은 인간 정신 활동의 산물로 간주되었고 각 시대의 문화를 대변하는 상징물로 인식되었다. 이 시기 프랑스의 지식인들은 예술을 통해 인류 문명의 발전 과정을 분석하려 했으며 예술이 인류 문명사를 조망하

1) Thomas W. Gaehtgens et Krzysztof Pomian, *Le XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1998, p. 53.

고 각 시대의 지적 단계를 판가름하는 주요한 근거가 된다는 생각 하에 미술을 학술적으로 접근하는 태도를 출현시켰다. 특히 18세기 이탈리아 남부에서 이루어진 고고학적 발견은 고전 미술에 대한 전반적인 시각의 변화를 가져오며 고전 미술 혹은 고전 시대에 관한 고고학과 미술사학의 등장을 유발하였다. 1760년대 프랑스 미술계에서 고전 취향의 확산과 고전 미술의 해석을 둘러싼 다양한 논쟁들은 조셉 마리 비엔(Joseph-Marie Vien)과 루이 라그르네(Louis Lagrenée)와 같은 당대 그리스 스타일(style à la grecque)의 화가들로 불렸던 신고전주의 1세대 작가들의 출현과 밀접하게 연계되어 있다. 본 논문에서는 이러한 이성주의 세계관과 연계되어 형성된 지식 사회에서의 고전에 대한 관심과 1760년 프랑스 화단에 등장한 고전 취향을 반영한 예술 작품들 간의 연관성에 관해 고찰해보고자 한다. 또한 이들 지식인들과 예술가들의 의식 속에 투영된 고전의 모습과 이들이 고전을 바라보는 시각의 동질성과 차이를 조망해보고자 한다.

II. 고전에 대한 고고학적 접근과 고전 미학의 탐구

18세기 프랑스 사회에서 이루어진 고전 시대에 관한 지적 접근 방식은 미술 분야에서도 찾아볼 수 있다. 프랑스는 루이 14세에 의해 이미 1660년대 로마 아카데미 분관(Académie de France à Rome)을 설립하여 운영하면서 프랑스 작가들에게 고전 미학의 중요성을 역설해왔다. 유럽에서 최초로 국가에 의한 미술교육 제도를 시행하고 있었던 프랑스는 왕립 아카데미 로마 분관에 파견된 젊은 작가들에게 고전 미술에 대한 시각적 체험 기회를 제공하며 로마에 보관되어 있는 고전 예술 소장품과 르네상스 대가들에 담긴 고전 미학의 우수성을 전수받아야 함을 강조했다. 특히 17세기 프랑스 화단에서 역사화의 중요성을 역설했던 아카데미의 영향 하에 그리스 로마 시대에 관한 역사적 지식은 화가들이 습득하여야 주요한 덕목 중에 하나였다. 그러나 루이 14세가 사망한 1715년 이후 프랑스 미술의 주도권이 귀족 계층으로 전환되면서 남성적

혹은 의지적 가치를 지향하는 역사화를 대신하여 감각적이며 유희적 정조의 미술이 프랑스 화단을 지배하게 되었다. 루이 15세 시대의 로코코 양식에서 고전은 향락적이고 관능적인 분위기를 은폐하기 위한 포장에 불과했다. 이러한 고전 미학의 가치가 하락하는 현상은 이탈리아 남부 폼페이(Pompei) 유적의 발굴과 헤르쿨라눔(Herculanium)의 발견을 계기로 변화를 겪게 되었다. 1719년 파리에서 출간된 몽포콩(Montfaucon)의 『형상을 통한 고전의 해석(L'Antiquité expliquée et représentée en figures)』은 고전 유물이 지닌 역사적, 미학적 가치를 프랑스 사회에 환기시키면서 고고학적 관점에서의 고전에 대한 학술적 접근 방식을 태동시켰다. 풍파두의 동생이자 왕실 건축물 담당관(Survivance du Bâtiment du Roi)의 직책을 수행한 마리니 후작(Marqui de Marigny)의 1749년에서 1751년 사이에 이루어진 그랜드 투어와 그를 동행한 샤를르 니콜라스 코생(Charles Nicolas Cochin)의 아카데미 강연을 통해 고전에 대한 관심은 미술계 전반에 확산되었다. 이와 더불어 1752년 카이루스(Caylus) 백작과 1755년 빙켈만(Winckelmann)의 고전 미술에 관한 저서들의 출판은 프랑스 사회에서 고전에 대한 열풍을 불러일으키며 고전학자(Antiquaires), 고전유물 수집가(Anticomanes)들의 출현을 가져왔다. 18세기 중반 프랑스 상류층의 사교 모임을 주도했던 조프랭(Geoffrin) 부인의 살롱(Salon)에서도 고전은 주된 관심사가 되었고 이 살롱을 참여하는 귀족들의 후원을 받고 있던 작가들을 중심으로 고전을 소재로 한 회화 작품들이 등장하기 시작했다.

III. 1760년대 조셉-마리 비엔과 루이 라그르네의 회화에 담긴 고전에 대한 해석

18세기 프랑스 고전학을 대표하는 카이루스 백작의 후원을 받은 조셉-마리 비엔(Joseph-Marie Vien)은 1745년 로마상(Prix de Rome) 수상을 계기로 이탈리아에서 7년간 체류했다. 그가 로마의 프랑스 아카데미 분관에서 수학하던 시기는 이탈리아 남부에서 고대 유적의 발굴이 본격적으로 시작되던 시점이었다. 조셉-마리 비엔의 고전에 대한

관심은 이 시기에 시작되었다. 그는 헤르쿨라눔의 유적 발굴 현장을 방문하고 고대 벽화 기법을 탐구했다. 그가 파리에 돌아온 이후 조프랭의 살롱에 참여하며 당대 철학자들과 고대유물 수집가들과의 밀접한 교류를 가졌다. 1757년 살롱전에 출품한 <감미로운 멜랑콜리(La douce mélancolie)>는 그를 프랑스 화단에서 그리스 스타일의 작가로 인식 시킨 첫 번째 작품이었다. 그리스 복장의 젊은 여성이 의식을 준비하는 중에 의자에 앉아 휴식을 취하는 장면을 묘사한 이 작품은 단순하고 차분한 구성과 뚜렷한 윤곽선을 통해 대상의 형태를 강조하는 선의 미학이 구현되어 있다. 당대 프랑스 화단을 지배했던 프랑스와 부세(François Boucher)의 감각적이며 자극적인 색채 미학의 화풍과는 대비되는 이 작품에서 비엔은 새로운 유형의 역사화 기법을 프랑스 화단에 선보였다. 등장인물의 의상과 공간적 배경 그리고 가구와 같은 소품 등을 활용하여 작품이 지닌 주제의 시공간적 배경이 고전 시대임을 명시적으로 보여주는 데코럼(Decorum) 기법이 그림에서 사용되었다²⁾. 하지만 비엔의 역사화는 17세기 루이 14세 시대 아카데미가 추구했던 역사화와는 확연히 다른 모습을 띠고 있었다. 프랑스 아카데미 역사화의 전형을 창출한 샤를르 르 브룅(Charles Le Brun)의 작품 속에 담긴 서사적 구성이나 역사적 교훈을 전달하려는 의도는 비엔의 그림에 담겨 있지 않았다. 그의 작품 속에는 18세기 프랑스 미술계의 미적 취향에 부합하는 방식으로 재해석된 고전이 묘사되어 있었다. 서정성이 주조를 이루는 비엔의 화풍에는 고전의 분위기를 부각시키기 위해 작가에 의해 재창조된 고전 장식품이 등장하고 있다. 비엔의 작품에는 후대 신고주의 작가들의 역사화에서 나타나는 장엄한 분위기와 의지적 역사관 또한 담겨 있지 않았다. 그의 역사화는 고전 시대를 배경으로 한 풍속화에 더 가깝다고 할 정도로 서사적 상징성이 배제되어 있었다. 그의 이러한 화풍은 1763년 살롱전에 출품된 <큐피드 상인(Le marchand d'amours)>에서 더욱 선명하

게 표출되었다.

비엔의 <큐피드 상인>은 그가 1763년 살롱에 출품한 고전을 주제로 한 8점의 연작 중 한 작품이다. 1763년 살롱전의 전시 도록에서 비엔은 이 작품에는 고전 취향이 반영되어 있으며 등장인물들의 의상은 고전 시대에 관한 고증 작업을 통해 표현되었다고 밝혔다³⁾. 실제로 이 작품의 주제와 구성은 1759년 그라냐노(Gragnano) 지역에서 발굴된 로마 벽화 속에 구현된 이미지를 모방한 것이다. 로마 시대에 제작된 그라냐노 벽화 이미지들은 1762년 『에르콜라노의 고대 회화(Pittura Antiche di Ercolano)』라는 제목의 판화집으로 제작되어 출간되었으며 비엔은 1763년 카이루스 백작을 통해 이 도판을 처음 접했다. 비엔의 <큐피드 상인>이 살롱전에 전시되었을 때 프랑스 고전학자 라 포르트(La Porte) 신부는 파리의 문예지, *메르퀴르 드 프랑스* (Mercure de France)에 실린 비평문에서 이 작품은 고전의 ‘완벽한 모방’이라고 평가했다. 판화로 출간된 고전 벽화 속 이미지를 동시대 작가 회화 작품으로 재현한 이 그림은 1763년 살롱에서 큰 호평을 받았다. 비록 이 작품 속에 등장하는 고전 양식의 가구와 의상들은 전적으로 작가 비엔에 의해 꾸며진 것이었지만 파리의 미술계에서는 오히려 이러한 재창조된 고전 양식의 회화를 높이 평가했다.

비엔의 회화 속에 구현된 고전 이미지는 로마 벽화의 모방에서 출발하여 최종 완성 과정에서는 수정과 교정 작업을 거쳐 창출되었다. 그의 이러한 작업 방식은 당대 프랑스 미술계에서 이루어진 고전 회화에 관한 논쟁에서 기인한 측면이 있다. 폼페이와 헤르쿨라눔에서 발굴된 고대 벽화에 관해 카이루스 백작과 같은 고전학자들은 이 작품들의 역사적 가치를 높이 평가했다. 하지만 미술 비평가들은 부정확한 원근법의 사용과 색채의 부조화, 저급한 소묘 능력 등을 이유로 고전 회화 작품의 기법적 문제점을 지적했다⁴⁾. 고대 회화 작품의 평가

2) 고전극에서 적격성을 의미를 지닌 데코럼 기법은 이미 17세기 푸생에 의해 고전주의 회화에 역사적 진실성을 부여하는 장치로 활용되었다.

3) 작자 미상, *Explication des peintures, sculptures & gravures de Messieurs de l'Académie Royales de peinture et de sculpture*, Paris, 1763, n° 23.

4) Christian Michel, “Les peintures d'Herculanum et la querelle des Anciens et Modernes”, *BSHAF*, 1986, pp. 105-117.

를 둘러싼 고전 학자들과 미술 비평가들 간의 논쟁은 1760년대에도 지속되었는데 특히 계몽주의 철학자들은 비엔과 같은 당대 화가들의 고전주의 취향과 고전 양식의 모방에 관해 매우 비판적인 의견을 표출했다. 디드로는 고전은 지식의 발전과 도덕적 교훈의 원천으로서 가치가 있음을 강조했다. 18세기 프랑스 화가들이 고전으로부터 습득해야 할 것은 회화 모티프의 차용이나 양식의 맹목적인 모방이 아니라 고대인들의 사유하는 방식과 그들의 사상이라고 디드로는 주장했다. 비엔의 고전을 소재로 한 회화 작품은 1763년 살롱전에서 대중적인 인기를 끌었지만 계몽주의 철학자들에게 이 작품은 고전을 모티프로 사용한 장식화에 불과했다. 디드로는 고대인들에게 회화는 독립적인 장르로 존재하지 않았으며 회화는 천장이나 욕실의 벽면을 장식하는 건축의 일부분으로서의 역할을 수행했다고 생각했다⁵⁾. 따라서 고전의 형식만을 모방한 비엔의 작품은 역사적 소재를 다루었지만 역사화의 위상을 지니지 못한다고 비판하였다. 이점은 비엔과 같은 시기 1760년 카이루스 백작과 조프랭 부인의 후원을 받고 있던 또 다른 그리스 스타일의 작가, 루이 라그르네(Louis Lagrenée)의 작품에도 동일하게 적용된 평가였다. 1767년 살롱전에 전시된 루이 라그르네의 <왕세자의 죽음에 관한 알레고리(Allégorie à la mort du dauphin)>과 1768년 루이 15세의 벨뷰(Bellevue) 성의 침실을 장식하기 위해 제작된 마르스와 불칸(Mars et Vulcain)을 주제로 한 작품도 당대 귀족 사회의 고전 취향을 만족시키기 위해 제작된 장식화에 불과하다는 디드로의 평가를 받았다.

디드로에게 역사화는 소재가 아닌 작품 속에 구현된 의미에 의해 규정되는 것이었다. 역사화의 가치는 작품 속에 구현된 역사적 사실 혹은 주제가 이념적 가치를 내포하고 있는가에 의해 결정된다고 보았다. 1760년대 프랑스 미술계에서 비엔과 라그르네의 고전을 소재로 한 작품들을 역사화 혹은 장식화로 상이하게 인식하는 현상은 동시대인들의 고전을 바라보는 두 개의 다른 시선이 존재했기 때문으로 볼 수 있다. 시각적 형식에 주목하는 화가들

과 고전을 통해 당대 프랑스 귀족 사회의 모순과 병폐를 개혁하려는 계몽주의 철학자들에게 고전의 의미는 다르게 인식되었다. 18세기 중엽 프랑스 사회에서 새롭게 부각된 고전을 바라보는 두 개의 상이한 타자의 시선은 각자의 목적에 기반을 두고 형성되어 있었으며 이들이 지닌 관점의 차이는 결국 타자적 시선의 주체들을 밀받침하고 있는 사회문화적 기반의 차이에서 기인한다고 볼 수 있다.

발표자 소개

신상철은 프랑스 에콜 뒤 루브르에서 박물관학 석사 학위를 받았으며, 파리 1대학과 파리 소르본 대학에서 미술사를 전공하여 석·박사 학위를 받았다. 주로 서양 근대미술사와 박물관미술관학, 그리고 프랑스 미술제도사와 문화정책을 연구하고 있다. 현재 고려대학교 고고미술사학과 조교수로 재직 중이다.

5) Diderot, *Salons*, Oxford, 1957, t. I (1759-1763), p. 210-211.

<오마이의 초상>: 공간적 타자와 역사적 상상력

최병진(서울여자대학교)

본 발표의 목적은 레이놀즈가 1776년 왕립아카데미 8회 전시회에 제출했던 13점의 작품 중 <오마이의 초상>을 통해 유럽에서 타자를 바라보는 관점을 검토하려고 한다. ‘오마이’라고 알려진 ‘마이’는 타히티에서 온 영국 방문자였으며, 영국 상류 사회에서 큰 반향을 일으켰다. 그리고 당시 아카데미 원장이던 레이놀즈가 그린 <오마이의 초상>은 많은 사람들의 주목을 받았다. 이 글에서 다루려는 점은 이 그림이 일종의 경계 지역(contact zone)으로서 어떻게 유럽과 오마이의 관점을 반영하고 있는가를 검토하고 분석하는 것이다.

18세기는 이국적 취향이 유럽에서 확장되던 시기였다. 다른 대륙에서 돌아온 여행자들의 컬렉션이나 지식들은 유럽인들에 의해서 다시 재해석되었고, 이 과정에서 의상, 가구, 건축, 장식 등에서 관찰할 수 있는 것처럼 이국주의는 당시 매력적인 대상이었다. 이런 점은 윌리엄 챔버스(William Chambers, 1726-1796)가 1757년 출간한 『중국 건축, 가구, 의상을 위한 디자인 (Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils)』을 통해서 혹은 잠도메니카 티에폴로(Giamdomenica Tiepolo)의 <중국의 방(La Stanza Cinese)>와 같은 사례를 통해서 확인할 수 있다.

하지만 18세기는 더 나아가 이 같은 양식이나 지식들에 대한 재해석을 시도했다. 이탈리아 미술사가 오리에타 로시 피넬리(Orietta Rossi Pinelli)는 『이성과 혁명의 세기(II secolo della ragione e delle rivoluzioni)』에서 이국주의에 대한 분석 과정에서 매력에 대한 긍정적 해석을 읽을 수 있는 다양한 사료들을 분석했다. 이 중 몇 가지 사례들을 검토해보면 피에르 치보(P. M. Cibot)는 중국을 ‘진정한 지상 천국’이라고 언급했고, 1743년 루도비코 안토니오 무라토리(Ludovico Antonio Muratori)는 『파라과이의 예술회 신부들의 역할 속

의 행복한 기독교 주의(II Cristianesimo felice nelle missioni de' Padri della Compagnia di Gesu nel Paraguay)』에서 이 지역의 원주민들은 노예도 없고, 주인도 없고 모두 자신의 집주인이며 특별한 군주를 위해 일하는 것이 아니라 자신이 번 것에 대한 권리를 가지고 있기 때문에 공화국의 모습을 읽을 수 있다고 설명하기도 했다.

이런 점은 피터 부르크가 『시각적 증언: 역사적 사건을 위한 이미지의 용법』에서 이국주의를 언급하면서 설명했던 타자에 대한 문화적 감정은 차이의 인식에서 생기는 두려움-공감을 통해 확장되는 매력-종립적 해석의 단계를 밟는다고 했을 때 18세기는 매력에 바탕을 두고 긍정적인 해석이 등장했던 사례라고 볼 수 있다.

그러나 이런 점은 곧 교황 클레멘테 11세와 베네딕투스 14세의 다른 인종에 대한 가짜 기독교적 해석을 금지하는 담화를 발표하도록 만들었다. (Ex illa die, 1715; Ex quo singulari, 1742) 이국적 공간을 동시대의 유럽에 비해 유토피아적 공간으로 해석했던 상황, 그리고 이를 종교적으로 연결했던 상황들이 논쟁을 불러일으킨 것이다. 그러나 이 같은 상황은 기독교적 관점이 아니라 다시 역사에 대한 일반적 관점과 결합되기 시작했다.

1775년 장 자크 루소는 『인간 불평등 기원론 (Discours sur l'origine et les fondements de l'inegalite parmi les hommes)』을 통해 문명의 발전 과정 속에서 재화의 분배를 둘러싼 부패가 인간의 순수한 본성을 잃어버리게 만들었다고 설명하며 과거 존 드레이든(John Dryden)이 1670년 언급했던 ‘고귀한 야만’(Noble Savage)의 개념을 확산시켰다. 따라서 동시대 다른 대륙의 원주민들은 문명의 발전과정에서 뒤떨어져 있기 때문에 인간의 본성을 연구할 수 있다는 의견이 확장되면서 웨지우드 박물관의 카메오의 사례처럼 타자를 해석하기 위한 본질적인 질문을 던진다. 이 카메오에는 “이들은 인간이나 우리 형제가 아닌가?”라는 의미심장한 문구가 적혀있다.

이런 점은 유럽 문명의 기원으로 여겨졌던 그리스-로마의 예술품의 표현을 이국적 타자의 재현에 반영하며 문화적 상상력을 확장했던 이유였다. 예를 들어 미국에서 태어났으나 이탈리아를 방문한 후 영국에서 레이놀즈와 함께 활동한 벤자민 웨스트(Benjamin West)는 인디언을 묘사하기 위해서 고대 조각의 도상학적 전형을 차용했다. 예를 들어 <가족을 떠나는 전사>에서 그는 인디언을 호메로스의 『일리아드』에 등장하는 안드로마케를 떠나는 헥토르처럼 묘사했다.

이런 점은 고대 조각의 특징 중 ‘출발 인사’(adventus)의 도상 혹은 ‘도착 인사’(profectio)의 도상을 활용한 것이다. 그리고 이는 웨스트가 이탈리아를 방문했을 때 <벨베데레의 아폴로(Apollo di Belvedere)>를 조각과 인디언의 유사성을 언급하며 높이 평가했던 이유와 같은 맥락이다.

미국에서 온 웨스트의 사례와 달리 영국에서도 이국적 타자를 직접 관찰하고 검토할 수 있는 역사적 계기들이 일어났다. 자콥 로게벤(Jacob Roggeveen)은 1771년 태평양제도의 파스카 섬, 보라보라 섬을 발견했고 1년 후에 영국의 사무엘 윌리스(Samuel Wallis)와 프랑스의 루이 앙트완 드 부갱빌(Louis Antoine de Bougainville)은 각각 타히티를 발견했다. 이들은 타히티의 따듯한 기후와 원주민의 단순한 의상을 보며 이곳이 ‘새로운 키테라 섬(La Nouvelle Cythere)’ 혹은 ‘진정한 유토피아(the True Utopia)’로 해석했다.¹⁾ 앞서 언급한 루소의 ‘고귀한 야만’이 유럽의 관점이었다면 그들은 이를 통해 만들어낸 편견 속에서 타자를 해석하고 있는 것이다.

폴리네시아의 라이아테아(Raiatea) 섬에 거주했던 오마이(Omai)라는 이름으로 알려졌던 원주민 마이(Mai)는 제임스 쿡 선장의 2번째 여행을 통해 1774년 런던에 도착했다.²⁾ 최초로 유럽을 방문했

던 원주민은 아니었지만 그는 곧 영국 상류층의 관심을 끌었고, 조지 3세를 만나 폴리네시아에서 자신이 이끄는 부족을 무력으로 지원해줄 것을 요청했다. 그리고 1777년 그는 다시 제임스 쿡 선장의 영웅적인 죽음에 대한 이야기를 만들어냈던 3번째 항해를 통해 후아히네(Huahine) 섬으로 돌아갔고 1779년 세상을 떠났다.³⁾

오마이는 영국에서 1774년부터 약 2년간 런던에 머물렀다. 조셉 뱅크스(Joseph Banks)는 그가 런던의 문명사회에 반응하는 것을 검토하기 위해 오마이를 자신의 집에 머무르게 했지만 그의 적응력에 놀랐고, 그는 곧 런던 상류층의 흥미로운 관찰 대상으로 변했다. 하지만 이미 그가 타자를 보는 관점 속에는 유럽의 기대감이 반영되어 있었다. 그는 오마이를 피디아스의 조각이나 아펠레스의 펜으로 묘사한 것으로 설명하기도 했는데 이런 점은 부갱빌의 관점과 상통한다. 부갱빌은 타히티의 여인을 마치 프리기아의 인물처럼 묘사하기도 했다. 이들은 부단히 역사 속에서 원주민을 설명할 수 있는 적절한 사례를 찾고 있었던 것이다.

오마이가 영국에서 사람들에게 다양한 상상력을 불러일으키던 시점에서 조수아 레이놀즈는 <오마이의 초상(Portrait of Omai)>(1775-1776)작한 후 1776년 5월 왕립 아카데미 전시회(8회)에 출품했고 놀라운 반향을 불러일으켰다. 이 작품은 <조지아나, 데본셔의 공작부인(Georgiana, Duchess of Devonshire)>과 함께 당시 전시된 레이놀즈의 작품 중 전신초상을 다룬 가장 큰 작품이었기 때문에

2) 제임스 쿡 선장의 여향은 세 번으로 나뉘어졌다. 1769-1770년 첫 번째 여행에서 그는 타히티를 확인했으며 이후 뉴질랜드와 오스트리아를 경유해서 영국으로 돌아왔다. 그리고 두 번째 여행은 1772년부터 1775년까지 진행되었으며 적도를 중심으로 여행했고 이 과정에서 오마이를 만나게 되었다. 그리고 1776년부터 1780년까지 진행되었던 세 번째 여행은 아시아와 알라스카를 경유하며 흥미로운 장면들을 웨버가 기록했지만 1779년 여행 중에 하와이에서 제임스 쿡 선장이 살해되었고, 이런 상황은 이후 조안 조파니(Johann Zoffany)가 그린 1779년의 작품을 통해서 세상에 알려졌다.

3) James Cook, The Journals of Captain James Cook on His Voyages of Discovery: The Voyage of the Resolution and Adventure, 1772-1775, ed. John Cawte Beaglehole, vol. 2, Hakluyt Society Extra Series 35, Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 1969, 221.

1) L. A. e Bougainville, *Voyage Autour du Monde par la Frefate du Roi la Boudeuse, et la Flute l'Etoile, en 1766-1768 and 1769*, Paris: Chez Saillant and Nyon, 1771. 재인용 E. H. McCormick, Omai: Pacific Envoy, Auckland: Auckland University Press/Oxford University Press, 1977, p. 16.

눈에 잘 띄었고, 당시 약 350점 이상의 작품 사이에서 이국적 매력을 전달한다는 점과 레이놀즈 스스로 언급했던 '위대한 양식'(grand manner)이 투영된 작품의 사례로 관심을 사람들이 주목했던 작품이었다.

그는 이 그림을 위해 두 점의 습작을 남겼다. 한 점은 예일 대학교에서 소장하는 유화 습작, 그리고 이후 다시 그린 것으로 추정되는 오스트리아 국립박물관의 연필 드로잉이다. 그는 일반적으로 자신의 드로잉을 유화로 그렸기 때문에 연필을 사용한 드로잉이 오히려 더 예외적이다. 그리고 이런 점은 그가 더 정확한 오마이의 모습을 검토하기 위해서 유화 드로잉 이후 그렸던 것으로 보인다.

그러나 완성된 작품은 이후 1796년까지 자신의 작업실에 남아있다 상속되었다. 따라서 특정 주문자가 없었다고 추정된다. 당시 오마이에 대한 런던 상류층의 관심이나 이후 조안 자코브(Johann Jacobe)가 인쇄했던 목판화의 인기를 고려했을 때 이 작품을 가지고 싶었을 컬렉터가 충분히 많았을 것이라는 점은 레이놀즈가 이 작품에 대한 개인적 애착을 가지고 있었다는 사실을 알려준다.

하지만 이 작품은 이국적 취향에서뿐만 아니라 양식적 관점에서도 관심의 대상이 되었다. 레이놀즈의 제자 윌리엄 페리(William Parry)는 오마이를 다시 다루며 <조셉 뱅크스 경과 함께 있는 타히티의 지도자 오마이, 의사 다니엘 슬랜더>를 그렸고 이 작품과 레이놀즈의 오마이의 유사성은 이 작품이 1776년 작품을 보고 그린 점이라는 것을 알려준다. 그는 이 작품에서 관람객을 바라보면서 자신의 개별적 특징과 인간으로서의 보편성을 강조하는 것처럼 보이고 뱅크스가 흥미롭게 가리키는 손에는 특별한 흔적이 남아있었던 것은 아니지만 이후 연구를 통해서 글레이징을 한 표면 위에 안료의 흔적이 남아있는 것을 보아 이 작품이 클리닝 작업을 통해서 문신이 지워졌던 것으로 보인다.⁴⁾

<오마이의 초상> 역시 문신은 그림의 구도에서 중앙 부분에 배치되어 이국적 타자성에 대한 정보를 전달한다. 하지만 이 작품이 레이놀즈가 그의 아틀리에에서 제작되는 과정 속에서 대상을 충실하게 재현했던 이미지는 아니다. 그리고 영국의 상황에 매우 빠르게 적응했던 오마이의 입장에서 본다면 그가 충분히 이국적으로 보인다는 것이 지닐 수 있는 효율성을 이해했을 가능성도 배제할 수 없다.

오마이가 입고 있는 의상은 타히티 원주민들이 입고 있는 타파 천과 유사한 점이 있지만 그리스의 토가에 터키나 근동지역의 터번, 그리고 인도의 의상에서 관찰할 수 있는 허리의 천을 고려해보았을 때 이국적 의상을 재구성하고 있는 것처럼 보인다. 대영박물관에서 관찰할 수 있는 쿡선장이 가져왔던 폴리네시아 제도의 의상 컬렉션과 비교해보았을 때 오마이의 의상은 원주민의 의상을 재현한 것이 아니라는 점에서 유럽에서 생각하는 동시대의 이국적 전형과 고대 그리스의 문화에 대한 역사적 상상력을 중첩시키고 있다는 근거가 된다.

이런 점은 웨스트의 작업과도 연속성을 지니며, 동시에 레이놀즈가 1750년 로마를 방문했던 경험은 그리스 시대의 문화와 동시대의 이국적 타자성을 결합했던 근거를 제시한다. 그가 구성하고 있는 오마이의 포즈는 오늘날 루브르 박물관에서 만날 수 있는 <바티칸 티베리우스>로 알려진 조각의 '아드로쿠티오(adlocutio)'의 자세를 지니고 있다. 종종 들려 있는 오른손(dextra elata)로 설명되는 이 조각은 오늘날 루브르에서 소장하고 있지만 그가 로마에서 보았던 작품으로 이를 자신의 다른 작품인 <영예로운 선장 아우구스트 케펠의 초상>에 적용했다.

그가 이 같은 자세를 적용했던 이유는 그의 작품에 대한 이론적 관점과 연관되어 있다. 레이놀즈는 좋은 작품이 세부적 디테일이 아니라 보편적인 의미를 구성해서 이데아를 전달해야 한다고 언급한 바 있다. 특히 그는 초상화에 대해서 언급하면서 보편적인 진실을 구성하는 '일반적인 원칙들'이 있

4) C. Turner, Images of Mai,

지만, 그것을 표현하는 ‘방법’은 ‘지속적으로 변화될 수 있는’ 가능성에 대해서 설명한 바 있다.⁵⁾

오늘날 ‘위대한 양식’(grand manner)라고 알려진 이 같은 생각은 역사의 특정 시기나 초상의 컨텍스트가 아니라 그리는 대상에 집중할 수 있는 전형적인 인물의 표현방식으로 그가 고전조각의 해부학적 형태를 차용하고 있다는 점을 알려준다.

그러나 <바티칸 티베리우스>, <영예로운 선장 아우구스투스 케펠(Captain The Honourable Augustus Keppel)>과 <오마이의 초상>에서 관찰할 수 있는 포즈의 유사성은 그가 고전을 통해 동시대의 타자를 묘사하려는 의도가 있다는 점을 드러낸다. 또한 그는 <오마이의 초상>에서 특별한 컨텍스트에 대한 정보들을 전달하지 않는다는 점에서 이 작품은 마치 서정적인 배경을 지니고 있는 것처럼, 동시대의 방문자들이 언급했던 그리스의 키테라 섬의 이상향을 구성하는 것처럼 보인다. 그리고 이런 점은 다른 초상화의 배경과 유사하다는 점에서 신고전주의의 영향이라고 볼 수도 있을 것이다. 그리고 만약 이 작품이 앞서 언급한 것처럼 키테라와 같은 이상향이라고 본다면 오마이의 뒤편에 보이는 풍경들은 유럽의 관점이 반영된 이데올로기적 의미로 해석할 수도 있다.

하지만 이 작품은 오마이의 관점을 반영할 수도 있다. 마이가 레이놀즈를 만났던 순간에 그는 영국의 격식을 충분히 이해했고 어느 정도 의사소통도 가능했다.⁶⁾ 또한 <뱅크스와 솔란더 경과 함께 군주를 방문하는 타히티의 인디언 오마이>의 모습은 그가 영국 격식을 갖추고 있다는 점을 알려준다.

만약 이런 점을 고려한다면 그는 충분히 자신의 모습을 그리는 과정에 개입할 수 있다. 이 같은 관점에서 본다면 배경에 대한 해석도 변화될 것이다. 왜냐하면 뒤편에 놓여있는 배경의 뾰족한 산의 형태는 윌리엄 호지(William Hodge)가 그렸던 <타히

티의 오아이테 페하(오늘날의 바이테피파)의 항구에서 본 전경>의 풍경과도 유사성을 지닌다고 볼 수도 있다.

만약 타히티의 풍경이 포함되어 있다고 본다면 오마이의 입장에서 이 이미지는 그가 조지 3세를 만나서 요청했던 것은 그가 이 여행을 했던 동기를 보여준다. 그가 제임스 쿡 선장을 만났던 순간은 그가 보라보라 섬의 원주민들의 공격을 받아 가족들 특히 아버지를 잃은 후 자신의 고향을 떠나 라이아테아 섬으로 이주했을 때였고, 부족의 영토를 회복하기 위해서 영국의 무력에 기대려고 했고 이를 기록해서 영국 사회에 전승하려는 의도가 담겨 있는 것으로 볼 수도 있다. 따라서 그는 자신의 섬과 자신의 모습을 레이놀즈에게 일부 요청하고 소통하면서 이 작품을 제작했을 수도 있는 것이다.

따라서 이 같은 상황과 해석의 가능성은 <오마이의 초상>이 유럽의 타자에 대한 관점을 재현하지만 동시에 작품의 소재였던 오마이의 견해를 반영했을 가능성도 지닌다. 이런 점은 레이놀즈의 관점이나 오마이의 관점이 함께 반영되기 어렵지만 이 작품이 지닌 몸짓의 애매한 표현들을 검토해보았을 때, 작품의 제작 과정에서 일방적인 유럽의 타자성이 반영되었다고 본다는 점이라기보다 서로 다른 문화를 바라보는 두 사람의 의도가 합쳐져 있을 가능성을 제시한다. 유럽에서는 자문화의 역사와 결합된 타자의 이미지로 이국적 상상력을 강조하고 있고 오마이의 경우에는 자신이 영국을 방문한 동기와 결합되어 있기 때문이다. 하지만 이 작품의 수용과정은 유럽의 입장에서 타자를 바라보는 관점이 확장되는 계기가 된다. 왜냐하면 이후 오마이가 귀국한 이후 1785년 크리스마스에 코벤트 가든(Covent Garden)의 왕립 극장에서 『오마이: 혹은 세계를 둘러본 여행 Omai: Or, A Trip Round the World』이라는 판토마임이 공연되고 많은 사람들의 반향을 불러일으켰기 때문이다. 이 작품은 윌리엄 실드(William Shield)와 존 오키프(John O’Keeffe’s)가 텍스트를 제작했으며 필립 자크 드 로테버그(Philippe Jacques de Louthembourg)가

5) Joshua Reynolds, Discourse 4,

6) Eric Hall McCormick, Omai: Pacific Envoy, Auckland University Press, Oxford University Press, 1977.

기존의 이국적 회화작품을 배경으로 무대 배경을 구성했다. 텍스트, 음악, 시각적 정보들이 합쳐져서 확장된 이 공연은 가상의 영국여자인 브리튼과의 결혼을 위해서 방문한 오마이의 여행담으로 각색되었고, 이 과정에서 자문화와 타자의 문화 사이의 연관성과 유사점을 강조하며 이국적 풍경들을 조명하고 ‘착한 타자’의 이야기를 확장시키면서 식민지에 대한 관점들을 확장할 수 있는 계기를 제공했고, 동시에 당시의 이국적 취향이 이데올로기적 관점들과 결합되는 사례를 만들어냈다.

결론적으로 <오마이의 초상>은 레이놀즈의 ‘위대한 양식’의 관점에서 역사를 관통하는 인간의 본질을 다루려는 의도와 오마이의 정치적 의도, 그리고 이후 이를 보는 영국 상류층의 수용과정들이 연결되는 지점들을 만들어냈던 것이다. 그리고 이런 점은 유럽의 관점에서 반영된 상대적 타자성들이 보편적인 관점에서 구성되는 것이 아니라 화가와 소재가 되었던 타자의 관점, 그리고 이를 보는 감상자의 관점들이 서로 다른 의도 속에서 타자에 대한 담론을 생산하는 사례를 제공하고 있다는 점을 보여주고 있는 것이다.

발표자 소개

최병진은 로마 국립대학교 라 사피엔자에서 타자성을 둘러싼 근대 수집의 문제를 다루며 석사 학위를 받았다. 이후 피렌체 국립대학교에서 박물관학에 관한 논문으로 박사학위를 받은 후, 근대 수집의 역사와 미술 제도의 변화에 관심을 가지고 있다. 또한 미술과 과학의 상호연관성을 바탕으로 해부학과 미술의 분류체계에 대한 연구를 진행하고 있다. 최근에는 움베르토 에코의 『중세 1』(시공사, 2015)를 공역했다. 현재 서울여자대학교 초빙강의교수로 재직 중이다.

경계와 이질성의 재구축: 안드레 세라노(Andres Serrano)의 작품에 재현된 타자성

이문정(이화여자대학교)

1. 서론

안드레 세라노는 종교, 폭력, 금기, 성, 육체성과 관련된 주제를 충격적인 이미지로 보여주는 대표적인 예술가로 알려져 있다. 스스로 “나는 받아들일 수 없는 주제에 끌린다.”¹⁾고 밝히고 있듯이 그의 작품 대부분은 불편하고 끔찍하다. 배설물, 정액과 혈액, 죽은 동물과 내장, 다양한 사인의 시체, 사도-마조히즘(sado-masochism)적으로 보이는 인물들, 큐 클럭스 클랜(Ku Klux Klan), 홈리스(homeless), 고문 피해자에 이르는 세라노의 피사체들은 그가 인간 존재의 어두운 면을 조명하는 데에 얼마나 몰두해왔는가를 증명한다. 세라노는 개인과 사회가 숨기길 원하는 진실을 드러내고 관례와 믿음에 질문을 던진다.

이를 위해 세라노가 중요하게 다루는 주제는 바로 타자성이다. 단, 그의 작업은 타자성에 대해 명확한 하나의 입장을 밝히는 것이 아니라 주체와 타자 사이의 관계에 대해 다양한 질문과 해석들을 불러일으키는 것에 초점이 맞춰진다.²⁾ 한편 타자성에 관한 다양한 담론들 중에 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)와 리처드 커니(Richard Kearney)의 이론은 세라노의 작품에 나타나는 그것과 많은 부분을 공유하는데, 이들이 사회정치적 이슈뿐만 아니라 그리스도교를 중심으로 한 종교적 상징과 신성(divinity), 문화예술을 연구의 중심에 놓는 것도 주목할 만하다.

본 논문은 안드레 세라노의 작업이 갖는 의미와 가치를 타자성의 담론 속에서 파악하는 것을 목표로 한다. 특히 세라노가 타자성의 의미, 주체와 타자 사이의 의미와 권력의 전환, 관계 회복 등을 어

떻게 재현하고 있는지 살펴볼 것이다. 반종교적이고 비윤리적인 스캔들의 작가로 치부되어온 세라노의 작업이 가진 미학적 가치의 재고를 시도하는 것 역시 본 논문의 주된 지향점 중 하나이다. 본 연구를 통해 동시대 미술에서 다루어지는 타자성의 한 단면을 유추할 수 있을 것이다.

II. 자아와 타자에 대한 비판적 해석학

줄리아 크리스테바의 이론을 관통하는 주제는 바로 타자화되어 억눌리는 것들이다. 상징계와 기호계(the semiotic), 말하는 주체와 애브젝트(the abject), 아버지-신, 문명-와 어머니, 의식과 무의식, 정신과 육체의 관계에 대한 이론뿐만 아니라 이방인, 우울증, 사랑에 대한 논의 역시 그러하다. 크리스테바는 어떤 존재나 속성이 억압받고 주변화되는 과정을 분석하고, 추방되어도 절대 없어지지 않으며 주체의 안정을 위협하는 타자성이 무엇인가에 대해 다룬다. 크리스테바에 따르면 정체성은 배척이라는 토대 위에서 생긴다. 주체는 언어의 세계에 진입하기 위해 육체를, 상징계에 진입하기 위해 전상징계인 기호계를 배척하고 아버지의 세계에 들어가기 위해 어머니를 밀어낸다. 주체는 사회의 구성원이 되기 위해 이방인을 추방한다. 국가가 존재하는 데에도 배척은 필수적이다. 종교는 금기를 통해 상징계 밖의 모든 위협을 배제하고 분리를 통해 종교적 통일성을 세운다. 특히 “기독교적 사랑은 나의 육체를 신을 숭배하는 이름으로 변화시키는 신념이다.”³⁾ 그런데 크리스테바는 우리가 개인, 사회나 국가를 형성하고 안정적으로 유지하기 위해 배척하는 요소가 우리-주체- 안에 있다고 본다. 따라서 개인과 사회 모두 자신들이 억압한 타자를 돌아오게 하려면 우리 내부의 이방인-타자성-을 파악해야 한다. 궁극적으로 크리스테바는 차이의 정치를 주장하는데, 전체주의에 대항하는 진정한 반체제는 하나의 정치적 이상에 반대되는 다른 하나의 본질적인 이상을 내세우는 것이 아니며 하나의 입장을 갖거나 갈등과 충돌을 흡수해버리는 것도 아

1) Robert Hobbs, “Andres Serrano: The Body Politic”, in *Andres Serrano: Works 1983-1993*, et al. Andres Serrano(Inst of Contemporary Art, 1996), p. 17.

2) Germano Celant, “Sublime Shadows”, in *Andres Serrano: Holy Works*, et al. Germano Celant(Damiani; Bilingual edition, 2012), p. 5.

3) Julia Kristeva, *Tales of Love*, trans. Leon S. Roudiez(New York: Columbia University Press, 1987), p. 146.

나라 강조한다. 그보다는 이름붙일 수 없고 설명할 수 없으며 허공과도 같은 다중부정을 가져오려는 시도에서 생기는 갈등을 분석하는 데에서 시작해야 한다.⁴⁾

리차드 커니 역시 주체가 자신이 타자라는 사실을 인정하지 않고 자신의 무의식적 두려움을 타인에게 투사하여 이질성을 회피한다고 주장한다. 커니는 특히 종교적인 문화 안에서 차이에 대한 주체 중심적 대응이 일어난다고 말한다. 종교에서는 서로 대비되는 것처럼 보이는 두 종류의 타자화가 일어난다. 하나는 종교가 자신의 정체성을 공고히 하기 위해 행했던 배척이다. 또 다른 하나는 신의 타자화이다. 신은 인간의 세계에서는 완벽한 이방인이다. 인간의 이해를 뛰어넘는 신비에 쌓인 존재인 신은 종적 초월성(vertical transcendence)을 갖는 타자가 된다. 분명 포스트모더니즘 시대는 자아와 타자의 대립에 대해 새롭게 사고하기 시작한 것으로 보인다. 가장 중요한 것은 자아와 타자를 완전히 분리시키지 않은 상태에서 자아와 타자의 차이점을 인정하는 것이다. 완전한 분리는 어떠한 관계 맺음도 불가능하게 만들기 때문이다. 더 이상 낯설을 두려워하거나 타자에게 전가하는 방식을 꺼낼 필요가 없다. 이제는 광기 혹은 신비주의적 관점을 벗어나 개방적인, 새로운 태도로 타자를 대하고 타자성을 해석해야 한다.⁵⁾

III. 주체와 타자의 교차 배열

1. 인프라-노마드와 정착민

세라노는 <노마드 Nomads> 시리즈(1990)에서 홈리스들의 초상을 패션 잡지의 모델처럼 촬영했다. 이는 희망 없는 부랑자라는 홈리스의 범주화와 폐해적인 신화를 벗어나기 위해서였다. <뉴욕의 거주자들 Residents of New York>(2013) 시리즈-2015년에는 브뤼셀(Brussels)에서 홈리스들을 촬영했다.-에서 세라노는 그들의 실제 거주 공간을

배경으로 홈리스들을 촬영했다. 홈리스들이 들고 있던 표지판 200여개는 이어 붙여져 <시대의 표적 Sign of The Times>(2013)의 일부가 되었다. 이 작업들은 자크 아탈리(Jacques Attali)의 인프라-노마디즘(Infra-nomadism), 나오미 클레인(Naomi Klein)의 자본주의의 재앙 등을 연상시킨다. 작업을 위해 세라노는 홈리스들에게 돈을 지불했는데 이로써 무존재, 무의미로 치부되던 홈리스들은 자본주의 시장의 논리 안에서 이루어지는 경제 활동의 참여자, 사회의 구성원이 되었다.⁶⁾ 일반적으로 홈리스들은 정착하지 못하는 비정상적 이방인으로 여겨진다. 그러나 홈리스들에게 길은 자신들의 정주지이며 오가는 행인들이 떠돌이이다. 또한 도시는 처음부터 정치, 경제, 사회, 문화적 상호작용을 위해 각지에서 온 이방인들로 구성된 집단이다. 전 지구적 이주가 일상이 된 오늘날 세계 각지에서 온 이방인들과의 조우는 도시의 일상이다.⁷⁾ 한편 사진 속 홈리스들 대부분은 정면을 응시하고 있어 에마누엘 레비나스(Emmanuel Levinas)의 타자에 대한 논의를 떠올리게 한다. 주체는 자신의 이해와 능력을 벗어나 자신이 지배할 수 없는 낯선 타인의 얼굴에서 타자의 존재성을 확인한다. 낯설고 비참한 이방인의 모습으로 나타나는 타인의 얼굴-시선-을 통해 주체는 자신의 자유와 자발성이 자의적이며 폭력적일 수 있다고 느끼며 책임을 지는 윤리적 존재로 변모한다.⁸⁾

세라노는 홈리스들을 찍은 사진들이 특별한 사회정치적 의도를 갖지 않는다고 강조한다. 그것은 현대 자본주의 사회의 비극과 불평등에 대한 예술적 반응이며, 그는 그것들을 드러내거나 일깨울 뿐이다.⁹⁾ 그는 분석가이다. 의미를 부여하는 것은 그의 작품을 마주하는 개인의 몫이다.

2. 타자를 위한 타자, 희생을 위한 희생

6) Michel Dragnet, "From New York to Brussels: Residents, Denizens and other Nomads", in *Residents of Andres Serrano: Denizens of Brussels, Residents of New York*, Andres Serrano, Michel Dragnet(Silvana, 2016), p. 17, p. 36.

7) 이현재, 「도시민을 위한 인정 윤리의 모색: 헤겔, 호네프, 버틀러를 중심으로」, 『한국여성철학』, Vol.23(2015), p. 6.

8) 정기명, 「레비나스의 타자의 윤리학을 통한 노숙인 문제의 해법 찾기」, 『생명연구』, Vol.24(2012), pp. 151-153.

9) Michel Dragnet, 앞의 글, p. 23, p. 37-38.

4) Kelly Oliver, *Reading Kristeva: Unraveling The Double-Bind*(Bloomington: Indiana University Press, 1993), p. 126, p. 147.

5) Richard Kearney, *Strangers, Gods, And Monsters: Ideas of Otherness*(London; New York: Routledge, 2003), p. 5, p. 9, p. 88.

<더 클랜 The Klan> 시리즈(1990)는 익명으로 활동할 수밖에 없을 만큼 극도의 편견을 행동으로 옮기는 사람들의 모습을 찍기 위한 것이었다. 세라노는 자신이 만났던 클랜 멤버들이 사회적 하층민이며 빈곤하다는 사실을 발견했고 그들에 대해 매우 동정적인 자신을 발견했다. <더 클랜>은 극도의 편견과 빈곤의 정체성, -그들 스스로 느끼기에- 매력적이고 신비로운 페르소나 사이를 넘나든다. 아메리카니즘(Americanism)을 위해 백인 이외의 인종을 타자화시켜 격렬하게 배척하지만 KKK야말로 혐오스러운 괴물 같은 존재로 여겨진다. 자신들은 동일성과 주체성을 지킨다고 생각하지만 그들의 행위는 오히려 자신들을 타자화시키는 결과를 가져온다. 결국 세라노는 희생양조차 희생양이 필요하다는 사실을 확인했다. 소외받는 타자에게도 타자가 필요한 것이다.¹⁰⁾ 한편 고문 희생자들은 KKK와는 반대에 위치하는 절대적 타자이다. 세라노는 실제 희생자들이 당한 고문을 바탕으로 그 현장을 재현했다. <고문 Torture>(2015) 시리즈는 희생양을 대하는 공식적이고 조직적인 야만성을 드러내며 합리화된 폭력이 인간 사회에 내재함을 환기시킨다.¹¹⁾ 크리스테바와 커니 모두 이방인에 대한 배척이 가져온 가장 큰 비극으로 민족 혹은 계층 간의 갈등, 대량 학살과 폭력 등을 들고 있다. 희생양은 위기의식과 불만에 빠진 사람들의 불안과 고통을 해소시켜준다. 그러나 그것은 내적 소외감과 이질감의 책임을 타인에게 폭력적으로 전가하는 거짓된 임시방편일 뿐이다.

IV. 승화와 탈(脫)승화의 공존

1. 신성을 위한 타자: 종교적 환상의 해체

세라노는 실제로는 보이지 않는 신을 형상화한 성스러운 이미지들에 관심을 갖고 신성과 물질 사이의 상호작용을 찾고자 했다. 전통적인 종교에서는 인정하지 않지만 신성과 물질은 변증법적으로 뒤얽혀 있기에 서로를 완벽히 배재할 수 없다. 세

라노의 작품에서 이 둘의 결합은 육체의 상징인 체액이 종교적 도상과 결합된 작품들, 신의 육화와 악의 육화를 재현한 작품들에서 극단적으로 나타난다. 한편 밝은 바탕을 배경으로 드러난 검은 종교적 형상들은 우리가 온전히 보지 못하고 재현할 수 없는 신의 상징인 동시에 종교가 억누르고 감추는 것들을 암시한다. 그런데 빛이 아닌 어둠의 재현이기에 성스러운 형상들은 불온한 분위기를 풍기게 되었고 그 기원이 천상과 지옥, 모두인 것처럼 양가성을 갖게 되었다. 세라노가 그림자와 형상 사이의 경계선을 모호하게 만들었다는 점에서 육체적이고 영적인 것, 불경하고 신성한 것, 보이지 않는 것과 보이는 것 사이를 넘나들고자 했음이 분명하다.¹²⁾ 심지어 “때로는, 하느님이 실제로 무시무시한 괴물 같은 것과 동일시되기도 한다. 그것들이 가진 이상함과 신비스러움을 구분할 수 없게 되면서 정반대되는 양극은 합쳐진다. 이런 경우, 우리는 신성한 타자성(alterity)의 현현으로 신격화된 악마를 발견한다.”¹³⁾

로저 덴슨(Roger Denson)의 표현처럼 세라노의 <성스러운 작업들 Holy Works> 시리즈(2011)는 승화(sublimation)와 탈-승화(de-sublimation)의 과정을 환기시킨다. 만약 승화가 리비도적 욕구와 쾌락을 회피하는 것이자 문명화되고 사회화되어 제재적인 영역으로 올라가는 과정을 보여주는 상태라면 탈 승화는 반대로 가는 것¹⁴⁾으로 상징계 이전의 상태를 되찾아주는 것이다.

2. 영원한 타자인 죽음

세라노는 <시체 안치소 The Morgue>(1993) 시리즈에서 냉동 보관되어 있던 다양한 사인의 실제 시체를 촬영했다. 시체는 모든 것을 침범하는 경계이자 최종적 한계이다. 삶과 죽음 사이의 접점에 위치하는 시체는 주체의 미래를 가장 적나라하게 보여주며 생명을 가진 존재가 돌이킬 수 없는 상황까지 쇠락했음을 증명¹⁵⁾하는 혐오스럽고 공포스러

12) Germano Celant, 앞의 글, pp. 5-7, p. 12.

13) Richard Kearney, 앞의 글, p. 42.

14) Germano Celant, 앞의 글, p. 7.

15) Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez(New York: Columbia University Press, 1982), pp. 3-4.

10) Robert Hobbs, 앞의 글, pp. 37-39.

11) Whitney Mallett, “An Interview with Andres Serrano, the Photographer Who Aestheticizes Violence”, *Vice*(2016.7.5.), <http://www.vice.com>(2016. 9. 5. 검색).

운 것이다. 죽음 역시 그러하다. 그것은 명확히 설명하고 이해할 수 없는 기괴한 것이자 실재적 위협이다. 따라서 대부분의 사람들은 죽음이 신비로운 영역에 그림자처럼 남겨지길 바란다. 주체에게 죽음은 절대 공존할 수 없는 타자-타자의 죽음-로서 존재한다. 그러나 세라노는 죽음이 진지하게 대면되고 분석되어야 한다고 주장한다. 그것은 주체의 일부이다. 세라노는 시체를 통해 주체의 내부에 존재하지만 거부당해온 죽음을 환기시킨다. 그에게 시체는 단순히 생명이 없는 육체가 아니다. 세라노는 그들로부터 정신성과 영성을 찾아내고 죽음 이후의 삶, 부활의 미래를 생각하게 한다. 최종적으로 <시체 안치소>는 송고와 비천함 사이를 오간다.

V. 결론

세라노는 타자성에 대한 탐구를 바탕으로 상층부와 하층부, 천상과 세속, 신과 인간, 영혼과 육체, 신성과 물질성처럼 서로 반대된다고 여겨지는 대립항들을 결합시키고 인간과 인간을 둘러싼 세계의 양가성을 탐구한다. 그 과정에서 세라노는 일관되게 다른 사람이 보고, 듣고, 느낄 수 없는 것을 해내는 ‘주변화 된 분석가’-혹은 예술가-, ‘해석가’의 모습을 보여준다. 주체는 자신의 내부에 존재하는 타자, 자기 주변의 타자와 함께 살아가는 법을 알아야 한다. 그 시작은 주변의 타자를 온전히 인식하는 것이며 분석가인 세라노는 그 시작점을 제시해준다.

발표자 소개

이문정은 이화여자대학교에서 조형예술학을 전공하였고 여성미술과 애브젝트 이론에 관한 연구로 박사학위를 취득했다. 바디아트, 몸 담론 등에 관심을 가지고 연구하고 있으며, 현재 이화여자대학교 조형예술대학 겸임교수로 재직 중이다.

주하영(성공회대학교)

I. 들어가며

본 논문은 중동에서 가장 첨예한 논쟁이 벌어지고 있는 팔레스타인의 디아스포라 예술에 관한 것으로, 팔레스타인이라는 지역을 둘러싼 정치적 패권다툼과 권력의 이해관계가 국가, 경제, 종교 그리고 민족의 문제로까지 번져 예술가들의 삶과 작품에 어떻게 영향을 주고 있는지를 동시대 미술 담론과 탈식민주의적 관점을 통해 고찰하고자 한다.

오늘날 중동문제의 ‘근원’을 지목하는 상황에서 많은 학자들이 1차 세계대전 이후 본격화된 시오니즘(Zionism)을 기반으로 한 유대인의 정착과 이스라엘의 건립을 문제 삼고 있다. 일신교의 공동 성지가 있는 팔레스타인 지역에서 이천 년 전부터 팔레스타인 민족은 정착해 살고 있었다는 것, 이 민족이 쫓겨나 뿔뿔이 흩어져 난민이 된 상황 그리고 이들의 귀환 문제는 땅을 둘러싼 정치적 분쟁이자 복잡한 민족분쟁이기도 하다. 국제 사회뿐만 아니라 분쟁 당사자들도 이 문제가 평화롭게 해결되길 원하지만, 팔레스타인 민족이 독립 국가를 수립한다고 하더라도 이 분쟁이 쉽게 해결될 것 같지 않다. 1880년대부터 시작된 이스라엘과 팔레스타인의 본격적인 다툼은 애당초 근대에 발생했던 모든 문제들이 뒤섞여 생긴 것이기에 누구의 옳고 그름을 가리기 보다는 19세기 이후 근대적 국민 국가와 국제정치가 지녀야 할 자세와 책임을 묻는 문제로 다뤄야 할 것이다. 하지만, 그럼에도 불구하고 팔레스타인 문제의 핵심은 팔레스타인 민족의 폭력적인 이주와 강제적 추방이며 이와 함께 벌어진 팔레스타인 사람들의 인권 상실과 주권 박탈에 있다.

II. 동시대 예술 속의 팔레스타인 미술의 위치

최근 팔레스타인에서는 자체적으로 두 개의 흥미로운 비엔날레인 리와크 비엔날레(Riwaq

Biennale)와 칼란디야 인터내셔널(Qalandiya International)이 개최되었다. 우선 올해로 5회 째를 맞는 리와크 비엔날레는 팔레스타인의 50여개의 소도시와 마을의 역사적인 공간을 활성화시킬 목적으로 2005년부터 시작되었다. 비엔날레에서는 팔레스타인 영토에 남겨진 역사적인 유적과 건축유산의 중요성을 밝히는 일과 함께 팔레스타인의 미래에 대해 담론적으로 접근하며, 많은 예술가들과 협업하여 문화와 예술을 매개로 이들의 정치적 입장을 표명하고자 하였다. 이번 비엔날레는 《만성적Chronic》이란 주제 하에 특이하게도 2014년부터 2016년까지 2년이라는 긴 기간 동안 전시를 진행하여 팔레스타인이 당면한 현 상황을 직접적으로 보여주고자 하였다. 축제의 의미가 있는 여느 비엔날레와는 달리 전쟁의 긴박감이 도처에 있는 이 전시는 국제기관과의 협력을 통해 가자지구와 서안지구에 맞는 프로그램을 개발하고 심포지엄을 개최하는 등 팔레스타인 내에서의 동시대 미술의 지속가능성을 모색하고자 하였다.¹⁾ 또한, 팔레스타인의 칼란디야 지역에서는 문화예술 그룹인 칼란디야 인터내셔널(Qalandiya International)의 주관 하에 《이 바다는 나의 것이다: 귀환 주체의 탐구 This Sea is Mine: An Exploration of the Subject of Return》란 주제로 비엔날레가 개최되었다. 역사적으로 유서 깊은 칼란디야 지역에는 현재 악명 높은 국경 검문소가 설치되어 있으며, 그 주변에는 난민 캠프가 밀집되어 있다. 이러한 지역에서 비엔날레를 개최하는 것은 전쟁과 추방이라는 상황에 무게가 더 실리지만, 무기가 아니라 예술을 매개로 평화적 소통을 한다는 점에서 유례없는 전시회라 할 수 있겠다. 올해로 3회를 맞는 이 전시를 위해, 팔레스타인 문화 예술 재단 및 아랍 문화 협회, A.M. 과탄 재단, 팔레스타인 미술관이 협력하여 디아스포라와 난민 문제에 대해 귀환과 반환에 초점을 맞춰 심도 있게 논의하였다.²⁾

1) 2014년 6월1일부터 2016년 6월 1일까지 진행된 리와크 비엔날레는 예술 감독 카릴 라바(Khalil Rabah)와 큐레이터 티르다드 졸가드(Tirdad Zolghadr)에 의해 기획되었으며 도시나 지명이 아닌 기관의 이름을 따서 리와크라 명명되었다. <www.riwaqbiennale.org>

2) 2016년 10월 5일부터 31일까지 칼란디야 인터내셔널이 팔레스타인 지역에서 개최되었다. 이 전시는 2년에 한 번씩 열리는데,

2001년 9.11 테러와 2005년 런던의 7/7 테러 이후, 이슬람 극우단체인 IS의 잇따른 납치 및 테러로 전 세계로 공포분위기가 확산된 가운데, 2016년 초반에는 급기야 프랑스 파리에서 무장테러까지 일어났다. 하지만, 그 이면을 본다면 왜 이슬람 극우파에게 서구 세계가 공격대상이 되었는가에 대한 문제제기를 하게 될 것이다. 중동지역은 국제 관계와 외교정치에서 중심축을 형성하고 있음에도 불구하고 이를 제대로 알고 바라보기에는 많은 오해와 편견이 있었다. 흥미롭게도 대대적인 테러 이후, 국제 사회는 이슬람의 개별국가와 그 특수적 상황에 관심을 갖기 시작했고, 이는 주요 박물관과 미술관의 전시와 교육프로그램, 대학의 교과목과 특별 강연회, 심포지엄과 컨퍼런스 그리고 출판으로까지 연결되었다. 중동지역 예술 중에서도 팔레스타인 미술은 다른 지역에 비해 연구가 부족한 것이 사실이다. 그 이유는 팔레스타인이 온전한 국가의 형태를 이루지 못하고 있을 뿐만 아니라, 계속되는 분쟁으로 인해 장소를 쉽게 방문하거나 머물러 조사할 수도 없기 때문이다.

III. 예술은 정치인가, 정치적으로 보이는가

칼리드 자르(Khaled Jarrar)는 점령되고 소외된 국가의 상황과 국경 정책 문제를 알리기 위해 이동 가능한 오브제인 여권과 우표를 통해 팔레스타인의 현 상황과 위기를 담은 <팔레스타인에서의 삶과 일 Live and Work in Palestine, 2011-2012>이라는 프로젝트를 시작하였다. 국제적으로 인정받지 못하는 팔레스타인의 상태를 공식적인 국가로 선언하는 이 프로젝트는 기획 단계부터 위험과 논란의 여지가 많았다. 자르는 팔레스타인 독립 국가의 여권 스탬프를 스스로 디자인하여 만들었고 국경을 넘기 위해 팔라디야 검문소에 도착하는 사람들을 위해 라말라(Ramallah, 서안지구에 있는 팔레스타인의 임시 행정 수도)의 중앙 버스 정류장에서 그의 첫 번째 스탬핑 작업을 시작하였다. 그런데 이

스탬프를 찍기 위해서는 팔레스타인의 주권을 요구하고 독립 국가를 지지하는 사람들의 동의가 필요했고, 결국 이에 응하는 사람들에게만 그들의 실제 여권에 도장을 찍어 주었다. 하지만 실제 여권에 팔레스타인 독립 국가 스탬프가 찍힌 경우, 이스라엘 검문소에서 국경 통제 정책에 의해 거부되어 추방될 수도 있고, 본국으로 소환되어 조사를 받을 수도 있다. 자르는 이러한 위험이 큰 프로젝트를 통해 부조리한 국가와 사회에 맞서고 저항하길 원했고, 예술이 불안한 현실을 바로 잡을 수 있는 잠재력이 있다고 보았다. 또한, 자르는 2012년 베를린 비엔날레에서 체신부와 협업하여 우표를 발행하는 프로젝트를 진행하였다. 작가는 팔레스타인 태양새의 이미지와 그 위에 ‘팔레스타인 국가(State of Palestine)’라는 문구가 새겨져 있는 우표를 직접 디자인 하였다.³⁾ 독립 국가에 대한 염원을 담고 있는 이 우표 프로젝트는 비엔날레에 참여한 예술가들과 방문객들 누구나 이 우표를 사용할 수 있는 참여미술 형식이었고, 전시장에서 직접 엽서나 편지를 쓰고 우표를 부착하여 바로 사용 가능하게 하였다. 자르가 진행한 프로젝트는 작가의 개인적 성향이 담긴 동시에 공식적으로 진행된 것이기에 그 안의 여권 스탬프와 우표는 그 자체로서 정치적 입장을 표명하는 상징적인 오브제가 되며, 오브제 자체도 가동성을 갖기에 독립을 위한 새로운 저항의 매개를 형성하게 된다. 어쩌면 우표를 부착하고 여권에 스탬프를 찍는다는 것은 팔레스타인 지역이 분리되기 전 상태, 즉 폭력과 긴장이 없는 정상적인 상황을 만들고자 하는 작가의 간단한 행위일지도 모른다. 하지만, 자르의 프로젝트는 그 안에서 행해진 단순한 행위를 넘어 그와 팔레스타인, 이를 지지하는 모든 사람들의 염원을 담고 있기에 비폭력 저항으로 중요한 가치가 있다.

이와 비슷하게 라일라 샤와(Laila Shawa)는 현재 중동에서 일어나는 일련의 사건과 전쟁의 모든 측면을 고려하며 이를 다층적으로 접근하고 분석하려 하였다. <파라다이스의 다른 측면 The Other Side

이번에는 ‘반환’에 대하여 문제 삼으며 영토의 반환뿐만 아니라 지형, 기억, 유산에 이르기까지 다양한 방법으로 반환과 귀환에 대한 새로운 정의를 하였다. <www.qalandiyainternational.org>

3) 아르투르 즈미예브스키(Artur Zmijewski)에 의해 2012년 4월 26일부터 7월 1일까지 열린 제 7 회 베를린 비엔날레에서 자르는 프로젝트를 진행하였다, KW Institute for Contemporary Art. <blog.berlinbiennale.de>

of Paradise, 2011-2012>은 여성 자살폭탄 운반자를 의미하는 '샤히다(shahida)'에서 영감을 얻어 진행한 작업이다.⁴⁾ 중동의 국경 접경지역, 성지 그리고 최근에는 공공기관과 도심 근처에서 자살 폭탄 테러가 빈번히 일고 있다. 이러한 테러는 무고한 사람들의 죽음과 희생을 치르게 하지만 테러리스트 또한 어떠한 대가도 없이 스스로의 삶을 내어놓는다. 이들 중 여성 자살 폭탄 운반자들도 종종 발견되었지만, 이상하게도 여성 테러리스트들은 언론에서조차 아무런 관심도 받지 못한 채 사라져 가고 있었다. 샤와는 왜 이들이 스스로 목숨을 던져야만 했고, 왜 인간 자체가 사물화되고 무기화되고 있는지에 의문을 갖으며, 가자지구에 만연한 테러의 위협과 긴장 속에서 '샤히다'의 삶을 기억하고 이들에게 온당한 정체성을 부여하고자 하는 프로젝트를 진행하였다. 작가는 소외된 지역의 하위주체의 여인으로서, 삶을 누릴 수 있는 주체라기보다는 이를 포기하고 희생하기를 강요당한 그들의 삶의 모습을 드러내려 하였다. 하지만 이 프로젝트는 특이하게도 양가적인 성격을 지닌다. 한편으로는 여성 자살 폭탄 테러를 통해 극한 상황과 전쟁의 심각성이 드러나며, 다른 한편으로는 이슬람 여인의 자기 파괴적인 측면을 통해 오히려 오리엔탈리즘적인 신비함과 죽음에 대한 판타지와 욕망이 작업 안에서 동시에 드러나고 있다. 샤와는 과도한 미디어의 폭력 속에서 전쟁에 탈감각해지고 있는 우리에게 현실을 마주하고 이를 받아들이도록 하였고, 인간조차 물신화되는 상황에서 연민과 공감이라는 새로운 방식으로 익숙함과 낯섦 사이의 간극을 좁히고자 하였다.

IV. 운송과 취급: 점령에 대한 저항, 저항에 대한 표상

팔레스타인 예술 국제 아카데미(International Academy of Art Palestine)의 감독인 칼리드 호라니(Khaled Hourani)는 피카소의 작품인 <여인의 흉상Buste de Femme, 1943>을 네덜란드 아인트

호벤의 반 아베 미술관(Dutch Van Abbe museum)에서 임대하여 <팔레스타인의 피카소 Picasso in Palestine, 2011>란 이름으로 라말라에 있는 예술학교에서 한 달간 전시하도록 하는 프로젝트를 기획하였다.⁵⁾ 하지만 팔레스타인의 서안 지구까지 작품을 옮기기 위해서는 이스라엘을 통과하지 않은 그 어떠한 경로도 가능하지 않았다. 호라니는 철저한 수송방식을 통해 점령상태를 드러내며, 특정한 부조리를 파헤치기 위해 무모할 정도로 강경한 입장을 취하며 국가 권력과 정치적 상황에 맞섰다. 결국 2011년 6월 24일 부터 한 달간 피카소의 작품이 유럽 걸작 중에서 최초로 팔레스타인 진영에서 전시되었다. 710만 달러의 가치가 있는 피카소의 작업을 점령국인 팔레스타인으로 들여오는 것은 상상만큼 쉬운 일이 아니었다. 이스라엘의 라빈 총리와 팔레스타인해방기구(PLO)의 아라파트 의장이 만나 이스라엘과 팔레스타인의 평화적 공존 방법을 모색한 1993년의 오슬로 협정(Oslo accords)까지도 살펴보고, 그 세부사항이 철저히 분석되었다. 하지만, 어느 조항에도 예술과 문화에 관련된 것이 없었다. 실현 가능성이 전혀 없어 보였던 이 프로젝트는 2년 이상의 법적 다툼을 해야만 했고, 이스라엘 당국의 협조와 허가를 필요로 했으며, 작품의 안전성뿐만 아니라 기후제어 시스템을 통한 최상의 상태 또한 유지해야 했다. 더욱이, 점령국인 팔레스타인의 애매한 위치 때문에 복잡한 법률 및 보험문제도 가중되었다.⁶⁾ 하지만, 여기서 생각해 볼 문제는 '왜 그 비싼 피카소의 작품이었어야 했나'이다. 피카소는 그 자체로 현대미술에서 신격화되어 있기에 피카소의 상징적인 지위는 전 세계의 이목을 집중시키기에 충분했고, 피카소의 작품에 녹아 있는 내란, 전쟁 그리고 평화와 같은 주제는 그의 정치적 의식과 입장을 알 수 있기에 중요했다. 피카소의 <여인의 흉상>은 <게르니카 Guernica, 1937>와 같이 내전의 참상을 담은 작업이라기보다는 단지 여인의 초상화이다. 이는

5) Documenta (13) *The Guidebook*, (Exh. Cat), Hatje Cantz, 2012, pp.78-79.

6) Sandy Tolan, 'Picasso comes to Palestine', 16 JULY 2011, *Aljazeera* online.

<<http://www.aljazeera.com/indepth/features/2011/07/2011715131351407810.html>>

4) Gerard A. Houghton, *Laila Shawa: The Other side of Paradise*, (London: October Gallery), 2012.

특별함을 원하기 보다는 그저 평범하기를, 일반적인 삶을 원하는 팔레스타인 사람들의 소망이 담겨 있기도 하다. 호라니는 영화감독인 라쉬드 마샤라위(Rashid Masharawi)와 협업하여 피카소의 작품이 라말라에 도착하기까지의 전 과정을 다큐멘터리 방식으로 촬영하였고, 이 기록영화를 2012년 대중에게 공개하기로 계획하였다. 하지만 팔레스타인의 식민화된 시스템은 이 프로젝트를 거의 실현 불가능하게 하였다. 그러나 호라니는 프로젝트의 전 과정의 기록을 통해, 점령국의 한계를 시험하면서, 관료주의적 문제점과 해결될 수 없는 상황에 적극적으로 맞서야 했음을 일종의 '증거물'로서 보여주고자 하였다. 결국 이 프로젝트를 통해 우리가 얻은 것은 불가능이 가능할 수 있다는 작은 희망이었다. 즉, 피카소의 작업은 단지 회화 작품이 아니라, 팔레스타인의 현실을 알리기 위한 매개였고, 평화 협상의 외교 의례와 같이 중요한 역할을 하는 공식적인 항변이었다.

비슷한 방식으로 주마나 에밀 아부드(Jumana Emil Abboud)는 <레몬 밀수 Smuggling Lemons, 2006>라는 프로젝트를 통하여 1948년 이전 팔레스타인 영토에 심겨진 레몬 나무를 예루살렘에서 라말라까지 가져오기로 계획하였다. 그러나 이스라엘의 규정에 의하면, 나무 전체를 검문소를 통과해 가져오는 것은 불법이다. 아부드는 나무 전체를 가져오는 대신에 갈릴리에 있는 조부모님 댁의 레몬 열매를 가져오기로 결정하였고, 특별히 고안된 주머니가 여럿 달린 붉은색 허리벨트를 차고 레몬 열매를 운반하였다. 검은색 옷을 입고 한 손에는 노란색 레몬을 쥐고, 붉은 색 허리벨트 주머니에 레몬을 넣은 작가의 모습은 시각적으로도 눈길을 끌었을 뿐 아니라, 그 모습은 마치 전장의 군인이 폭탄을 몸에 지닌 것처럼 결의에 차고 용맹스러워 보였다. 아부드는 콘크리트 분리 장벽을 따라 검문소를 통과해 시장과 골목길이 있는 예루살렘의 옛 도시를 걸어 광장을 지나 버스를 타고 다시 검문소로 레몬을 가져오기까지 여러 차례 이동하는 과정에서, 예루살렘에서 라말라까지 오고가는 길에 레몬들을 땅에 묻었다. 그리고 이 모든 과정을 영상으로 촬영하였다.⁷⁾ 이 프로젝트에서 아부드는 팔레스

타인 전 지역에서 익숙한 과일인 레몬을 가지고 이 두 지역을 오가는 것이 마치 무기나 밀수품을 가져오는 것과 같이 주머니에 숨겨 들어오는 형태를 취했다. 그리고 작가는 레몬을 땅에 묻는 행위를 통해 규율, 통제, 법, 규정에 저항하고자 하였고, 무력이 아닌 평화적인 방법으로 점령된 팔레스타인의 상황을 극복하고자 하였다. 또한, 숨겨 들어온 레몬이 언제 싹을 틔우고 나무가 될지 모르는 상황에서 대지와 자연을 향한 개인과 국가의 역사와 문화적 결속을 상징적으로 표현하고자 하였고, 팔레스타인의 현 상태에 대한 전복 가능성을 암시하며, 독립 국가를 향한 미래의 모습을 그려보고자 하였다.

V. 경계를 관통하는 방법

에밀리 자시르(Emily Jacir)는 <우리는 어디에서 왔는가 Where We Come From, 2001-2003>라는 작업을 통해 팔레스타인 디아스포라인들의 소원을 실현해 주는 프로젝트를 기획하였다. 자시르는 해외 혹은 점령된 지역에 살고 있는 팔레스타인 디아스포라인들에 대한 리서치를 한 뒤, 서른 명 이상의 팔레스타인 사람들을 직접 만나 상황을 조사하며 그들로 하여금 소원을 적게 하였다. 프로젝트 참여자 중 무니르는 어머니의 생신날 베들레헴에 있는 그녀의 묘소에 가서 꽃을 두고 기도를 해달라는 요청을 했고, 자시르는 이를 대신해 주며, 전 과정을 사진으로 기록하였다. 자시르는 현재 미국 여권을 가지고 살기 때문에 다른 팔레스타인 사람들에 비해 이스라엘 출입이 자유로웠다. 그러기에 자신과는 다르게 이동 제한의 고통을 겪고 있는 팔레스타인 사람들의 요구를 들어줌으로써 대리만족과 같은 결과를 얻을 수 있었고, 이동의 허용과 규제에 대한 근본적인 질문을 할 수 있었다.⁸⁾ <우리는 어디에서 왔는가>는 사진과 문서, 영상 작업들로 제작되었는데, 사진은 프로젝트에 참여한 팔레스타인 사람들이 요구한 바로 그 장소에서 촬영되

7) HG Masters. 'No occupation without representation: artists in Palestine', in *ArtAsiaPacific*. July/August, 2011, <www.artasiapacific.com>

8) Emily Jacir and Omar Kholief eds., *Emily Jacir: Europa* (Munich, London & New York: Prestel, 2015).

었고, 문서화된 작업은 영문과 아랍어로 작성되었다. 사진 작업에서 눈여겨 볼 부분은 그림자가 이미지의 일부분으로 함께 촬영된 점이다. 자시르는 자신의 그림자가 드리워진 사진을 통해 마치 참여자들에게 자신의 존재를 알리고 증명하듯이, 이동과 움직임이 자유로울 수 없는 디아스포라인이 처한 현실을 궁극적으로 말하려 하였다. 이는 예술적 행위를 넘어선 정치적이고 논쟁적인 예술가의 발언이자 평화적인 저항과도 같았다.

또한, 탈식민 건축 예술 레지던시(the Decolonizing Architecture Art Residency, DAAR)그룹은 <자연으로 돌아가기 Return to Nature, 2008>라는 장대한 프로젝트를 통해 군사 기지에 철새를 위한 동지를 만들기로 하였다. DAAR그룹은 유럽, 아프리카, 아시아, 서안지구와 요르단 계곡을 통과하는 철새를 조사하였고, 이스라엘-팔레스타인 일대에 파괴되거나 버려진 군사 건물을 동지로 변형시킬 대상으로 삼았다. DAAR그룹이 제시한 디자인은 군사 건물의 골조와 같은 구조적인 특징은 그대로 남겨둔 상태에서 새들이 건물 내부로 쉽게 들어갈 수 있게 원형으로 건물 벽면에 구멍을 뚫는 것이었다. 이는 식민 지배 구조의 변화를 위한 이들의 노력이기도 했지만, 남겨진 건물을 통해 과거의 역사와 전쟁의 상흔을 되뇌며 이를 철새라는 이동이 자유로운 매개를 통해 새로운 방식으로 승화시키고자 한 것이다.⁹⁾ 이런 의미에서 DAAR그룹은 이탈리아 철학자 조르조 아감벤(Giorgio Agamben)의 개념인 '신성 모독이자 세속화(profanation)'를 작품 제작의 중요한 가치로 삼는다. 아감벤은 그의 저서인 『장치란 무엇인가? What Is an Apparatus?』(2009)에서 '장치들의 거대한 축적과 증식'이 난무하는 장치만능주의 시대에 우리가 살고 있음을 언급하며, 인간의 삶을

위해 고안된 장치가 오히려 우리의 삶을 분리하고 능력의 가치를 하락시킬 수 있음을 말하였다.¹⁰⁾ DAAR그룹은 전쟁을 위한 군사 기지 혹은 군사 건물이 그대로 재사용되면, 오히려 식민의 역사와 경험에서 벗어나지 못한 채 건물 자체가 신성시될 수 있음을 지적하였다. 그러기에 이들은 공간을 세속화시키기 위해 변형을 가하였고 철새를 활용하여 공간 자체에 새로운 의미를 부여하였다. 철새는 계절에 따라 이동을 하기에 새의 동지인 이 공간은 다른 종류의 새에 의해 다시 점령되고 버려지기를 반복하며 정착지가 아닌 이동을 위한 임시적 거주지가 된다. 이러한 일시적이고, 유동적인 이곳은 누구의 공간도 아닌 누구나의 공간인 새로운 홈(Home)의 의미를 형성하며 탈신성화 된다.

VI. 나가며

지난 10년간, 팔레스타인 예술가들은 윤리적 주장과 함께 복잡한 사건과 상황이 얽힌 리서치 기반의 사실적 작업을 주로 하였다. 이들의 복잡한 작품 활동 방법은 어쩌면 역사에서 지워지고 잊힌 부분을 들춰내면서 자신이 직면한 점령국의 상황과 디아스포라의 문제를 해결하고자 하는 굳은 의지인 지도 모른다. 에드워드 사이드는 팔레스타인 디아스포라에 대해 “추방에 의해 추방된 사람들”이라 언급하며 이들의 고달픈 역사를 상징적으로 표현하였다.¹¹⁾ 이는 우리의 육체가 모국에서 떨어져 옮겨지고 이주되는 것을 의미하는 것뿐만 아니라 국가, 사회, 역사의 서술에서도 소외될 수 있다는 위험성을 알린 것이었다. 팔레스타인 예술은 서구의 눈과 힘의 논리에 의해 고착화된 타자성을 해체하고, 기존의 전형에서 벗어남으로 이들만의 역사와 이데올로기 안에서 소외되고 배척된 상황에 저항하는 미술이다. 팔레스타인 예술가들은 불확실함과 불연속적인 체계 안에서, 폭력의 과거와 현재에 맞섰다. 이는 과거사 청산과 같은 기억의 싸움이 아니라,

9) 2007년 설립된 탈식민 건축 예술 레지던시(the Decolonizing Architecture Art Residency, DAAR) 리서치 그룹은 베이트 사호어(Beit Sahour, 베들레헴 근처 도시)에 기반을 두고 있으며, 서안지구의 군사전초기지과 정착촌의 문제에 대해 고민하며 프로젝트를 진행하고 있다. 주요 멤버로는 샌디 힐랄(Sandi Hilal), 알레산드로 페티(Alessandro Petti), 이알 바이즈만(Eyal Weizman) 등이 있으며, 이들은 다양한 문화예술 그룹과 협업하여 프로젝트를 진행하고 있다. Meg McLagan and Yates McKee eds., *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism*, (London: The MIT Press), 2012.

10) Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus?*, Trans. by David Kishik and Stefan Pedatella, (Stanford: Stanford University press), 2009, pp. 1-24.

11) Edward Said, “Reflection on Exile”, *Granta* 13(Autumn, 1984), p.164.

진행형의 폭력에 맞선, 모두의 무관심에 대한 싸움이었다. 그러기에 우리는 이 예술가들에게 바로 상황에 맞서고 시대를 통찰하는 힘을 배운다.

발표자 소개

주하영은 영국 리즈대학교에서 순수예술, 문화이론, 미술사를 전공하여 문화예술학 박사를 취득했다. 부산비엔날레 특별전 등 다양한 전시기획과 강연 등을 맡아 왔으며, 공공미술 프로젝트에도 참여하였다. 역서로는 『우리는 왜 미술을 가르치고 창작하는가』(과학교육사, 2015)가 있다. 현재 연세대학교 국제캠퍼스와 성공회대학교 외래교수를 맡고 있으며, 런던예술대학교 서울분교의 코스 디렉터이다.

사물의 인상학: 19세기 신경과학에서 타자 얼굴의 이미지와 기계의 표현

이재준(중앙대학교)

I. 서론

인상학은 “현존하는 몸의 내적 속성들을 겉으로 드러난 그것 외양에 따라 파악하는 지식”으로 알려져 있다.¹⁾ 그것은 고대에서 현대에 이르기까지 ‘정신과 몸’, ‘마음과 물질’ 담론들과 관련되었으며, 특히 정신의 외화(exteriorization)라는 측면에서 얼굴의 표현과 그것의 이미지에 집중해왔다. 그러나 인상학은 외화의 내면성 자체를 지향하지 않으며, 오히려 외재성에 주목한다. 이러한 이유로 인상학은 사진이나 영화와 같은 미디어 기계의 이미지 물질성만이 아니라 정신의 의학적 설명에 도입된 생리학적인 기계들의 메커니즘과도 연결된다. 본 논문은 19세기로부터 20세기에 이르는 신경과학과 미디어 이론에서 인상학 담론의 역할을 분석하고, 또한 그것이 몸으로부터 사물의 문제에 대한 이해로 확대되어가는 계기들을 해명한다. 나아가 이 과정에서 인간의 타자로 정의된 이러한 기계들의 운동을 하나의 표현으로서 그 자리를 재배치하자 한다.

II. 인상학과 19세기 신경과학에서의 변형

1. 인상학과 인간 정신의 유형화

인상학 담론이 현상적으로 얼굴 이미지에 주목하게 된 역사적 계기는 델라 포르타(Giambattista della Porta, 1535-1615)에 의해 제공되었다. 그는 인간의 얼굴들을 사자나 독수리, 돼지, 낙타 등의 머리와 결합한 이미지를 제작했고, 그 결과 인간은 사자, 독수리, 돼지 등에서 기대될 수 있을 법한 성격 유형들로 색인되었다. 그리고 르 브룅(Charles Le Brun, 1619-1690)은 델라 포르타의 범신론을 고전주의적인 범례로 재해석했다. 그는 인상학이

얼굴에서 드러나는 “정념(감정)의 표현”에 관한 것일 뿐만 아니라 이것을 회화에서의 시각적 이미지의 ‘수학 법칙’으로 정의하려했다.²⁾ 르 브룅의 인상학은 카스파르 라파터(Caspar Lavater, 1741-1801)에게서 본격적인 하나의 담론으로 재구성되었다. 그의 낭만주의적 시대정신은 르 브룅이 시도했던 ‘감정의 법칙’을 신학적이거나 윤리학적 인격 담론으로 재구성했다.³⁾ 그리고 그의 인상학은 여러 판본으로 거듭나면서 유럽 대중을 위한 신비주의 상품으로 소비되었다. 따라서 라파터의 대중적 인상학의 미흡한 이미지들은 전형적인 인격을 위한 목록으로 기능했다.

2. 19세기 신경과학에서의 변형

라파터의 인상학이 신비주의와 대중적 윤리학으로 전파될 수 있었던 것은 산업 자본주의 형성의 사회적 조건과 관련이 깊다. 그리고 이 시기 비로소 실증과학이 기술과 결합되어 위력을 발휘할 수 있었던 때이기도 하다. 정신을 몸의 특성으로부터 천착하려는 인상학은 필연적으로 정신 의학과 결합된다. 결국 인상학은 자연스럽게 신경과학 담론으로 재구성될 수 있었다.

신경과학이 기존 인상학의 자의성을 비판하고자 했을 때, 그것은 기존의 인상학이 다루었던 얼굴의 이미지 문제를 유지하면서도 또한 이론의 여지없이 과학 지식의 계보를 따랐다. 따라서 얼굴 이미지의 새로운 의학적 설명 방법이 동원되었다. 해부학자이자 신경과학자였던 찰스 벨(Charles Bell, 1774-1842)은 기존의 인상학이 얼마나 엄밀하지 못했는지를 자신이 직접 그린 해부학 이미지를 통해 개선하려 했다.⁴⁾ 하지만 이것은 여전히 라파터식의 인격유형론을 반복했을 뿐이었다.

III. 19세기 신경과학의 인상학 담론에서 두 가지

2) G. Didi-Uberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* (Cambridge Mass.: the MIT Press, 2004), p. 36f.

3) C. Lavater, *Essays on Physiognomy* (London: William Tegg and Co, 1878), p. 2.

4) R. Shane Tubbs et. al., “Sir Charles Bell(1774-1842) and his contributions to early neurosurgery,” *Child's Nervous System* 28(3), 2012, p. 333f.

1) L. Hartley, *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth Century Culture*, Cambridge: Cambridge UP, 2001, p. 2.

기계에 대한 분석

1. 카메라 메커니즘에 의한 인상학적 각인

인상학이 신경과학의 영역 안으로 들오면서 휴 다이아몬드(Hugh W. Diamond, 1809-1886)와 같은 신경과학자에게 찰스 벨의 인상학이 지닌 한계는 두 가지 측면으로 이해되었다. 하나는 그가 아무리 해부학적 이미지를 정교하게 잘 그린다 하더라도 그러한 이미지에는 여전히 자의적인 부분들이 존재한다는 것이다. 그리고 그러한 벨의 설명은 인간 정신의 운동을 설명하지 못하는 화석화된 '성격의 유형론'에 머무른다는 것이 다른 하나이다.⁵⁾

이러한 문제를 해결하기 위해 다이아몬드는 당대에 비로소 모습을 드러낸 미디어 기계, 즉 칼로타 입과 콜로디온 프로세스에 의존했다.⁶⁾ 주로 여성 정신질환 환자들을 치료했던 그는 그들을 대상으로 삼은 사진 이미지들을 통해 인상학적 특징을 분석할 수 있었다. 그 결과 다이아몬드는 정신질환의 발병에서 치료에 이르는 시간적 변화(정신의 운동)를 연속적으로 각인함으로써 인격 유형론의 무시간성을 극복하고자 했다. 그리고 정신의 운동을 각인하려는 이러한 총동은 현대 신경과학의 아버지로 알려진 샤르코(Jean-Martin Charcot, 1825-1893)에게서도 반복되었다. 그는 사진사 롱드(Albert Londe, 1858-1917)와 함께 살페트리에르(Salpêtrière) 정신병원에서 환자들의 증상을 연속 사진 이미지로 기록할 수 있었다.⁷⁾

하지만 휴 다이아몬드의 사진 이미지들은 인상학의 부정성을 심미적 방식으로 재해석한 결과물이었다. 다시 말해서 다이아몬드의 사진들은 비정상적인 정신의 특성, 즉 가난한 정신질환 환자들의 인상학적 특성들을 포착한 것이었고, 더욱이 그러한 인상을 자신이 상정한 문화적 전형에 따라 재현하

려했다. 그 결과 카스파르 라파터와 찰스 벨의 인상학이 지녔던 신학적이고 윤리적 특성은 휴 다이아몬드의 신경과학적 사진에서 문화적이며 정치경제학적인 특성으로 번역되었다.⁸⁾

2. 생리학적 기계에 의한 인상학적 각인

라파터, 벨, 그리고 다이아몬드로 이어지는 인격 유형론의 특성들은 문화적 관념들을 토대로 정의된 것이다. 이러한 특징들은 인간 정신을 설명하려는 신경과학의 입장에서 실증될 수 없는 한계였다. 뒤센느 드 블로뉴((Duchenne de Boulogne, 1806-1875)는 해부학과 생리학을 통합함으로써 다이아몬드가 완성하지 못한 인격 유형론의 비판을 완수하려 한다.

살페트리에르 정신병원에서 일했던 뒤센느 드 블로뉴는 무엇보다도 두 가지 방식으로 인상학에 접근한다. 하나는 인상학을 인격 유형론으로 변형시키는 여러 요소들을 배제하는 것이다. 즉 오직 몸(얼굴 근육과 신경)의 표현으로부터 추론 가능한 정신상태에 관한 이설로 인상학을 제한하는 일이다. 이를 위해 그는 르 브렁에게서처럼 인상학을 감정 표현, 특히 얼굴 표현에 관한 것으로 정의했다. 다른 하나는 정신 운동이란 신체 운동에 직접 대응한다는 과학적 태도를 견지하는 것이다. 따라서 그는 감정의 표현을 정신의 운동과 신경 및 근육의 운동에 관한 것으로 간주했다.⁹⁾ 그리고 뒤센느는 이 두 가지 조건에 따라 감정의 변화(정신의 운동)와 얼굴의 변화(신체의 운동)사이의 관계를 설명했다.

그렇지만 그의 방법은 다른 인상학자들, 특히 다이아몬드와 같은 신경과학자들의 방법과는 분명하게 구별된다. 무엇보다도 그는 자신이 개발한 전기 생리학적 기계를 정신질환 환자들의 안면 근육에 직접 적용함으로써 감정 표현의 동일한 결과를 반복적으로 만들어냈고 또한 관찰했다. 더욱이 그는 지속적인 전기 자극에 따라 안면 근육에서 발생하

5) S. Pearl, "Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy of Dr Hugh Welch Diamond," *History of Photography*, 33(3), 2009, p. 290.

6) G. Seiberling and C. Bloore, *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), p. 128.

7) G. Aubert, "From Photography to Cinematography: Recording Movement and Gait in a Neurological Context", *Journal of the History of the Neurosciences* 11(3), 2002, p.262. 그리고 G. Didi-Uberman, 위의 책, p. 51.

8) S. Pearl, *About Faces: Physiognomy in Nineteenth-Century Britain* (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2010), p. 158f.

9) G. B. Duchenne, *The Mechanism of Human Facial Expression* (Cambridge: Cambridge UP, 1990), pp. 6-9.

는 얼굴 표현의 변화를 직접 사진으로 기록했다. 뒤센느는 자신의 실험을 통해서 안면 근육들과 신경들에 의해 발생하는 감정 등 총 33개를 설명할 수 있었다.¹⁰⁾ 그런데 뒤센느의 전기생리학적 기계는 원리상 마레(Étienne-J. Marey)의 미오그래프(Myograph, 1866)와 일치한다.¹¹⁾ 이것은 전기 자극에 따라 근육운동을 그래프로 각인하는 반면 뒤센느의 기계는 전기자극에 의해 얼굴 근육을 일정한 표현과 사진 이미지로 각인한다.

IV. 사물의 인상학과 기계의 표현

1. 사물의 인상학

얼굴은 한 번도 스스로 자신을 직접 드러낸 적이 없다. 그것은 오직 타자에 의해 매개됨으로써만 자신의 동일성(identity)을 인식한다. 그래서 거울의 은유는 역사상 얼굴을 정의하는 가장 일반화된 방식이다. 얼굴은 자아가 생성한 자기정립적인 거울 이미지를 넘어선다. 이는 얼굴이 동시에 자아의 감각에 포착된 타자의 얼굴이기 때문이다. 그래서 얼굴은 자신을 드러내면서 감추고 또한 자신과 더불어 타자를 확인하는 접촉 면이 된다.¹²⁾ 따라서 가시적인 이미지(감각적 표면)를 정신성(즉, 내면)의 외화(exteriorization)로 간주하고, 표면으로부터 내면으로 접근하려는 인상학 담론이 줄곧 얼굴에 집중했던 것은 그만한 이유가 있다.

신경과학자들에 의해 번역된 그러한 인상학 담론은 기본적으로 두 가지 타자를 개입시켰다. 하나는 정상적인 정신현상을 설명하기 위해 비정상적인 정신능력의 소유자들을 대상으로 삼은 것이고, 다른 하나는 인간의 상태를 설명하기 위해 인간과 대립된 것들, 즉 기계들에 의존한 것이다. 19세기 신경과학은 정상적이며 고귀한 영혼을 다루지 않는 대신 정신병자들로부터 정신을 사물화하는 방식을 통해 자신의 의학 담론들을 구축했다. 이 과정에서 인상학은 얼굴에서 몸 전체의 문제로 재차 번역된

다.

다른 한편 발라즈(B. Balázs)와 벤야민(W. Benjamin)이 관심을 기울였던 미디어 기계들은 얼굴에서 몸으로 확대되는 인상학의 외연을 사물의 세계로까지 확장한다.¹³⁾ 특히 발라즈는 게오르크 짐멜의 관점에 따라 인상학을 사물들로까지 재배치할 수 있었다.¹⁴⁾ 그는 사물들이 그 자체로 있는 것이 아니라 그 살아 숨 쉬는 인상에서 그 실재를 드러낸다고 보았다. 벤야민에게서처럼 발라즈는 “가까이 있으면서도 멀리 있는” 이 실재가 오직 카메라 메커니즘과 같은 기계에 의해 매개될 때만 우리에게 읽힐 수 있다고 주장했다. 이러한 과정에서 그의 표현대로 “대지는 풍경이 되고”, 다시 “풍경은 대상의 어떤 특정 자리에서 일순간 인상학이 되고, 얼굴이 된다.”¹⁵⁾

2. 기계의 표현

그러므로 발라즈에게서처럼 사물과 인간의 연속성을 증명하는 것은 기계의 작동이며, ‘사물의 인상학’은 기계의 작동이 타자를 인간적인 것으로 번역한다는 관점을 정당화한다. 결국 ‘사물의 인상학’이라는 지평에서 이미지를 각인하는 미디어 기계의 메커니즘과 작동은 물질세계가 인간 정신(문화)을 향해 드러내는 하나의 표현이 된다.

벤야민은 사실상 기술 복제 시대 이후에는 기계의 메커니즘 외부에 존재한다고 간주해왔던 ‘눈과 몸의 순수성’이 더 이상 불가능하다고 여긴다. 짐멜이 대도시인들의 일상을 돈의 메커니즘에 따라 기계적으로 작동하는 것을 분석했던 것보다도 더 직접적으로 그는 산업기계와 상호작용하는 노동자들의 몸에 새겨진 메커니즘의 각인을 폭로한다. 그리고 기계 메커니즘의 보이지 않는 보편적 호환성은 이러한 각인을 사진과 영화의 미디어 기계에서도

13) G. Koch, “Bela Balazs: the Physiognomy of Things,” *New German Critique* 40, 1987, p. 170f.

14) “외적으로 아주 하찮아 보이는 것들도 모두 궁극적으로는 일정한 지침에 따라 삶의 의미와 양식에 대한 최종적 결정들과 연결되어 있다.” 짐멜, 『대도시와 정신적 삶』, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 서울: 새물결, 2006, p. 40.

15) B. Balaz, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (Frankfurt/M.: Shurkamp, 2001), p. 67. 그리고 B. Balaz, *Bela Balazs: Early Film Theory*, trans. by, R. Livingstone (N. Y.: Berghahn Books, 2011), p. 113, 169.

10) G. B. Duchennne, 같은 책, pp. 26-28. 뒤센느의 감정 목록들은 근육과 신경에 근거해서 정의된 것이라는 점에서 감정에 관한 관념들로부터 정의한 르브렁의 경우와는 다르다.

11) M. Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), p. 56f.

12) E. 레비나스, 『시간과 타자』, 서울: 문예출판사, 2004, p. 91.

고스란히 실현한다.¹⁶⁾ 결과적으로 기계의 각인 운동이 감각작용의 역사적 변화, 사고의 물질적 변형, 그리고 경험 전체를 규정한다. 그리고 벤야민의 이러한 분석은 이미지 기계의 작동 결과와 작품, 그리고 기술과 미학 사이 연속성을 함의한다.¹⁷⁾

V. 결론

사물의 인상학이 옹호하는 기계의 표현은 포스트 휴머니즘의 시야에서 다시 포착된다. 이미지 기계만이 아니라 헤일즈의 생각처럼 인공지능의 고고학적 사유 미디어로서 텍스트조차 기표들을 각인하는 저작기계(Writing Machine)가 되기 때문이다. 그래서 텍스트는 인간이성의 산물도 아니며 해석의 대상도 아니며, 심지어 글쓰기 행위도 아니다. 그것은 그저 복잡한 네트워크상에서 의미-조직화현상을 발생시키는 글쓰기 작동(operations)일 뿐이다.¹⁸⁾ 만일 이러한 네트워크에서 기계의 표현에 의하지 않는다면 사고만이 아니라 감각작용도 무력해질는지 모른다.

발표자 소개

이재준은 홍익대학교 대학원에서 미학을 전공하여 석·박사 학위를 취득하였다. 미디어미학과 기술미학에 관심을 갖고 연구하고 있으며, 최근 논문으로는 「에도시대 카라쿠리와 기술의 유희성」(2016), 「사회적 기계와 사이버네틱 아트」(2015), 「미적 경험의 인과성과 인간-기계의 상호작용」(2015) 등이 있다. 현재 중앙대학교 컴퓨터공학부에서 연구교수로 재직 중이며, 고려대학교, 한국예술종합학교, 명지대학교 등에서 강의를 하고 있다.

16) 짐멜, 「삶의 속도에 대한 돈의 의미」, 『돈이란 무엇인가?』, 서울: 길, 2015, p.103. 벤야민, 「보들레르의 몇 가지 모티프에 관하여」, 『발터 벤야민 선집 4』, 서울: 길, 2010, p. 216.

17) K. Barck, "Connecting Benjamin," in: *Mapping Benjamin*, ed. H. U. Gumbrecht and M. Marrinan (Stanford: Stanford Univ. Press, 2001), p. 43.

18) F. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900* (Stanford: Stanford UP), 1990, p.193f. K. Hayles, *Writing Machines* (Cambridge Mass.: the MIT Press, 2002), p. 24.

한국의 초기 퍼포먼스와 (타자화 된) 예술가의 몸

정연심(홍익대학교)

I. 들어가는 글

한국 근현대미술사에서 누드화나 예술가 자신의 '몸'은 서양미술사와 달리 온전한 평가를 받아오지 못했다. 김관호는 <해질녘>(1916, 일본 동경예술대학 소장)에서 정면을 주로 다룬 서구의 누드화나 일본의 누드화에 비해, 여성의 등을 강조함으로써 여성의 섹슈얼리티를 은폐하거나 대중들의 관심과 응시를 덜어내고자 하였다. 이 글은 한국현대미술에서 처음으로 미술가들이 자신의 몸에 관심을 가진 초창기 퍼포먼스를 짚어 보면서 예술가의 몸이 미술현장과 실천에서 주목을 받게 되는 과정을 논하고자 한다. 이를 통해 심포지엄의 주제인 '타자성'을 중심으로 주체화된 예술가의 몸 못지않게, 탈주체화되고 타자화된 예술가의 몸을 논하고자 한다. 연구자는 미술가들이 각자 사용하는 '해프닝'이나 '이벤트' 등을 포괄하는 용어로 퍼포먼스를 사용하고자 한다.

II. 1960년대 후반 한국의 퍼포먼스: 해프닝과 여성의 몸

2016년 7월 21일 오후 2시 서울의 대안공간 루프에서는 <투명풍선과 누드>(1968년)가 어느 한 여성 퍼포머를 중심으로 재연되었다. 이를 후, 7월 23일에는 제4집단의 <기성문화에 대한 장례식>(1970년)이 대학로에서 진행되었는데, 이러한 재연 퍼포먼스는 부산비엔날레의 《Project 1: 아시안 아방가르드전》을 위해 이뤄진 것으로, 한국의 아방가르드 역사에서 예술가들의 몸에 대한 관심에 주목했다. 제 II장에서는 예술가의 몸, 특히 여성의 몸과 연관해서 주요 작품들을 살펴보겠다.

전후 한국미술사에서 예술가 스스로 자신의 몸을 이용하여 퍼포먼스를 진행한 사례는 한국의 첫 해프닝으로 기록되고 있는 <비닐우산과 촛불이 있는

해프닝>이다. 당시 오광수가 '기획'한 해프닝은 무동인과 신전동인이 시연하였으며, 중앙공보관 제2 전시실에서 1967년 12월 14일 오후 4시에 진행되었다. 오리진, 무동인, 신전동인이 함께 기획한 연합전시였던 《청년작가연립전》의 일부로 기획된 퍼포먼스 중앙에는 김영자가 우산을 쓴 채 앉아있다.¹⁾ 그녀가 최봉현이 제작한 <연통> 작품에 앉아 부동의 자세를 취한 가운데 그녀 주위를 무동인, 신전동인 멤버 작가들이 돌면서 '새야 새야 파랑새야'를 부르며 우산 위에 촛불을 꽂고 있다. 김영자가 일어나 원을 그리며 앉는 순간 이들 멤버들은 촛불을 끄고 우산을 찢으며 주변에 있는 휴지와 새끼줄도 짓밟는 장면이 '연출'된다. 엄숙하고 질서 있게 시작된 장면은 이들 멤버들의 행위적이고 연극적인 요소, 노래라는 청각적 요소, 그리고 휴지, 우산, 새끼줄 등이 뒤엉킨 엔트로피한 장면으로 끝나면서 일종의 우연적 '해프닝'과 제스처로 끝나는 것이었다.

예술가들 스스로의 몸을 이용한 퍼포먼스는 1968년 5월 2일 <현대미술과 해프닝의 밤>을 통해 다시 한 번 진행되었으며 같은 달 5월 30일에는 정찬승의 제안으로 정강자의 <투명풍선과 누드>가 진행되었다. 사실, 누드라는 제목으로 알려져 있지만 남아있는 사진에서 볼 수 있듯이 완전한 '누드'상태는 아니었다. 정강자가 인터뷰에서 밝혔듯이, 당시 누드 퍼포먼스를 할 사람은 자신으로 정해진 것이 아니라 다른 여성이었는데, 이러한 누드 퍼포먼스가 가져올 퇴폐적 행위와 스캔들에 대한 두려움으로 예정된 누드 퍼포머는 나타나지 않았다고 한다.²⁾

누드에 가까운 여성의 신체행위는 현대 퍼포먼스 아트 역사에서 동서양을 막론하고 유사하게 나타

1) 《청년작가연립전》은 김영자, 문복철, 임단, 이태현, 진액상 등이 주축을 이룬 '무동인', 강국진, 김인환, 심선희, 양덕수, 정강자, 정찬승 등이 활동하던 '신전', 김수익, 김택화, 서승원, 신기욱, 이상락, 이승조, 최명영 등이 참여한 '오리진'으로 대표되던 신진작가들이 주축이 된 연합전시였다. 1967년부터 12월 11일부터 17일까지 중앙공보관에서 개최된 전시 오프닝 날 참여작가들은 서울시에서 가두시위를 하며 일부 연행되기도 했다. 김미경, 『한국의 실험미술』(시공사, 2003); 한국의 퍼포먼스 아트의 역사를 역사적으로 회고한 전시 《한국의 행위미술 1967-2007》, (국립현대미술관, 2007) 참조.

2) 2016년 7월 21일 대안공간 루프에서 재연 퍼포먼스 이후 진행된 작가의 토크

난 현상이었다. 백남준과 샤롯데 무어만(Charlotte Moorman)이 1967년 2월 9일 Filmmakers' Cinematique에서 <Opera Sextronique>를 공연한 다음날 『월드 저널 트리뷴(World Journal Tribune)』에서 「Cops Top a Topless 'Happening」이라는 기사가 나올 정도로, 여성의 섹슈얼리티에 대한 과다노출은 불법으로 다뤄졌기 때문이다.³⁾ 이는 1년 이후 진행된 한국의 (半)누드 해프닝에서도 마찬가지였던 것으로 보인다. 당시 <투명풍선과 누드>에 대해 쓴 6월 2일자 『조선일보』 기사를 읽어보면 ‘해프닝’의 전위성, 그리고 “벗겨지는” 여성의 옷에 대한 묘사가 잘 드러난다.⁴⁾

이러한 산발적인 기사에서 알 수 있듯이 서울의 퍼포먼스에서는 존 케이지의 음악이 이용되었다. 무대 위에 정강자가 앉으면, 관객들은 스스로 만든 투명풍선을 들고 나와 퍼포머의 몸에 붙이고 이를 터뜨리는 과정을 그린 해프닝이다. 관람자들이 이를 몸에 붙이고 이후 퍼포머가 일어나면 관객들이 달려가 이를 터뜨리는 행위를 지속한다. 여성의 몸에 가해지는 폭력적인 누르기는 <Cut Pieces>에서처럼 오노 요코(小野洋子, Ono Yoko) 스스로 자신의 몸 위에 관람자들이 가하는 ‘커팅’이라는 가시적 폭력성과 유사하다. 1960년대 뉴욕에서 행해지던 퍼포먼스 아트가 페미니즘 문맥을 적극적으로 눈에 띄게 주장했다면 한국의 초기 퍼포먼스에서는 여성의 몸은 산발적인 해프닝의 장면 연출에 불가했지만, 예술가의 몸이 주체가 되면서 작가의 ‘행위성’ 자체가 표현의 미디엄으로 등장하게 된 중요한 변화를 꾀하게 하였다.

당시 국내 화단에는 서구의 액션 페인팅, 앵포르멜이 이미 알려져 있는 상황이었다. 또한 액션 페인팅이 ‘행위’에 주목하였지만 궁극적으로는 ‘페인팅’의 영역에 머물렀다면 <투명풍선과 누드>와 같은 초창기 퍼포먼스는 정강자의 몸을 통해 ‘신체’에 대한 예술가의 주체성을 각인 시키는 하나의 지표적 대상으로서의 몸으로 자리 잡게 했다. 여성의 ‘몸’에 대한 대중적 관심사는 1968년 10월 17일 오

후 5시 강국진, 정강자, 정찬승이 제2한강교 밑에서 진행한 <한강변의 타살>에서도 엿보인다. 김미경이 『한국의 행위미술 1967-2007』에서 당시의 기사를 인용한대로 “[관람자들은] 여자가 옷을 벗는 다기에 왔더니 벗지도 않고 춤기만 해서 재미가 없다”고 불평했다.⁵⁾ 이것은 관객들로 대변되는 ‘타자’의 시선의 대상이 되기도 했으며 예술가 스스로 자신의 몸을 타자화 시킴으로써 한국의 초기 아방가르드의 역사에서 ‘몸’을 중요한 표현의 수단이자 ‘매체(medium)’ 그 자체로 인식하게 하였다. 또한 정강자를 비롯한 여성 퍼포머가 등장하는 경우 ‘아티스트의 신체’로 규정하기 보다는 ‘여성의 몸’으로 인식했던 점은 한국의 초기 퍼포먼스가 ‘젠더화된 공간(gendered space)’으로 인식되면서 보수적인 사회전반의 분위기와 함께 여성 퍼포머들이 결국에는 퍼포먼스를 포기하고 전통 매체로 복귀하는 현상을 낳았다고 본다.

1960년대 후반, 예술가의 몸을 스스로 대상화시키고 탈주체화 시킨 중요한 예는, 1969년 7월 21일 아카데미 음악실에서 제작한 김구림과 정강자의 <무제>(영상 및 퍼포먼스) 작품으로, 타이즈를 입은 남녀의 몸 위로 눈의 영상이 부유하며 인체는 타자화된 스크린 표면으로 등장한다. 당시 김구림은 <1/24초의 의미>이라는 16mm 실험영상을 제작하며 파편화된 이미지로 제작할 즈음이었다.⁶⁾ 1970년 뉴욕 화단에서 조앤 조나스(Joan Jonas)가 <Mirror Pieces>에서 여러 개의 거울을 설치하여 관람자의 신체를 공간과의 관계에 주목한 경우로 미루어 보아도 김구림과 정강자는 스크린을 통해 예술가 스스로의 몸을 나르시시즘적이고 몰입적인 효과로 극화시키고 있다.

III. 1970년대 중반 이건용의 ‘이벤트’와 미술가의 몸

5) 김미경, 「1960-70년대 한국의 행위미술」, 『한국의 행위미술 1967-2007』, (국립현대미술관, 2007), 19; 원전은 「한강변서 진기한 해프닝 쇼」, 『한국일보』(1968년 10월 18일); 「한강변서 해프닝 쇼」, 『조선일보』(1968년 10월 18일)

6) 1년 후인 1970년 제 1회 국제현대음악제에서 보여준 백남준의 <컴포지션>은 피아노가 연주되면서 정찬승과 차명희 두 예술가가 보여주는 애정의 과정에 따른 ‘해프닝’으로 피아노 의자 위에는 남녀가 벗어놓은 속옷이 이들의 애정에 대한 지시체로 등장한다.

3) "Opera Sextronique," Page of World Journal Tribune, (New York: February 10, 1967).

4) 「현대회화를 어떻게 볼 것인가」, 『조선일보』(1968년 6월 2일)

제 III장에서는, 예술가의 몸을 주변의 상황(환경)과 장소, 언어와 매개하는 장으로 본 이건용의 이벤트를 살펴보겠다. 2016년 8월 31일 현대갤러리에서 개최된 《이건용: 이벤트-로지컬》전시에서 이건용은 몇 편의 초기 퍼포먼스 작업을 ‘재연’하였다. 그는 전시 오프닝에서 1975년 처음으로 행한 <건빵먹기>를 재연했는데, 이 작품은 본래 1975년 10월 6일 오후 6시 덕수궁 국립현대미술관 소전시실에서 열린 이벤트이다. 이건용은 무의미하게 책상 위에 있는 건빵을 먹는데 처음에는 그냥 먹다가 이후에는 팔, 손목, 팔꿈치, 어깨 등에 각목을 대고 먹으면서 어렵게 ‘건빵먹기’를 진행하는 퍼포먼스이다. 1975년 전시에서는 이 작품과 함께 <금긋기>, <열 번 왕복>, <두 사람의 왕복>, <셈세기> 등을 함께 발표했다.⁷⁾ 이러한 행위의 반복은 1971년 미국 작가인 존 발데사리(John Baldessari)가 제작한 흑백 비디오 아트인 <I Am Making Art>라는 작업과 상당히 유사한 점이 있다. 마샤 터커(Marcia Tucker)가 말한 대로 이 작품은 부자연스럽게 움직이면서 ‘나는 예술을 만들고 있어’라는 반복 언어를 표현하고 있으며, 예술가 자신의 몸을 표현의 매체로 사용하고 있다.⁸⁾ 발데사리가 무심하게 반복하는 신체의 움직임에 부자연스럽고 모호함을 발견한다면, 이건용의 퍼포먼스는 일상적인 행위의 중심이 되는 신체에 주목하며 주변 상황(환경)과 언어의 개입을 사유하는 프로젝트로 보인다. 이건용에게 보이는 이우환의 영향이나 일본 구타이의 영향은 이미 논의된 바 있지만,⁹⁾ 이건용이 주목한 작가 스스로의 몸은 대지 속의 신체 드로잉이나 장소성을 강조한 설치적 작업에서도 엿보인다. 그러나 여기에서는 미술가 자신의 몸에 치중하는 작업에 한정해서 그의 이벤트 작업을 살펴보도록 하겠다.

이건용은 1975년 4월 서울 백록화랑에서 열린 《오늘의 방법전》에서 <이벤트-현신(現身)>이라는 이름으로 <동일 면적>과 <실내 측정>을 통해 자

7) 윤진섭, 『행위예술의 이론과 현장』(서울: 진경, 2012), 275.
 8) Marcia Tucker, “John Baldessari: Pursuing the Unpredictable,” John Baldessari (New York: New Museum, 1981).
 9) 강태희, 『1970년대의 행위미술 이벤트』, 『현대미술사연구』, vol.13 (2001).

신의 신체를 이용한 퍼포먼스를 진행하며 이를 ‘이벤트(event)’라 부르기 시작했다. 동일한 면적을 여러 번 재면서 동일 행위를 반복하는 것이다. 그 속에서 동일성과 차연은 작가의 몸과 액션을 통해서 반복적으로 행해진다.

널리 알려져 있듯이 본래 ‘이벤트’는 플럭서스 영향을 받은 조지 브레히트(George Brecht)가 ‘events’라는 용어로 1959년과 1962년 사이에 제작한 <Event Score> <Three Chair Event> 등을 지칭하기 위해 사용한 용어였다.¹⁰⁾ 한국 작가들이 사용하던 해프닝이나 이벤트 등은 누구의 사용인지 정확한 출처는 알지 못했으나, 그들이 발간했던 A.G. 잡지나 이후의 인터뷰를 보면 일본과 유럽, 북미 등 해외 미술계의 동향을 대략 인지하고 있었음을 알 수 있다.¹¹⁾

이건용은 당시 ‘이벤트-로지컬’을 주장하면서 동시에 1978년 정찬승과 함께 <삭발> 퍼포먼스를 기획하였다. 이는 에저또 극단 10주년 기념공연(행위미술과 판토마임과 돼지들의 산책)으로 진행되었는데, 정찬승이 무대의 의자에 앉으면 이건용이 등장하여 흰 천을 정씨의 머리 위에 씌우고 순차적 행위를 하는 대본이 존재한다. 이는 마치 앨런 캐프로그가 자신의 해프닝을 위해 대본을 꼼꼼하게 쓰는 행위와도 상당히 유사하다. 이러한 계산된 철저함은 우연성을 미학 태도로 아주 중요하게 여긴 케이지와 결별하게 되는 원인이 되기도 한다. 이건용과 정찬승의 퍼포먼스에서 관객들은 무대로 나와 머리카락을 자르고 이후 이건용은 잘려진 머리카락을 천으로 싸서 원형으로 늘어놓는 ‘이벤트’를 진행한다. 이건용이 드로잉 북에 작성한 <로프와 두 사람> (1976) 등 자세한 가이드라인은 작품의 일부로서 ‘이벤트’의 우연성과 논리적 체계를 동시에 보여주고 있다.

이건용은 1969년에 결성된 한국아방가르드협회

10) Julia Robinson, “From Abstraction to Model: George Brecht’s Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960sm,” October, no. 127, (Winter 2009), 77-108.
 11) 윤진섭, 위의 책, 274; 이건용은 “당시 일본에서 출판된 전위미술에 관한 열 몇 권짜리 전집이 있었는데, 그 책에 존 케이지가 ‘이벤트’를 언급한 대목이 있었고, 또 하나는 잭슨 폴록이 자신의 작품은 그리는 문제가 아니라 ‘사건’에 관한 것이다”라는 언급에 주목했으며, 또 김구림씨가 이벤트라는 것이 있다고 말해줘서 사용하게 되었다”

인 A.G.(Avant-Garde)와 ST(Space & Time)의 주요 멤버로 활동하면서 1973년 제 8회 파리비엔날레에 참가하여 <신체항(身體項)>을 발표한 바 있다. 행위성 자체를 통해 기존 예술매체에 반박한 퍼포먼스 아트가 우연성과 즉형성, 비결정성(indeterminacy) 등을 강조하였다면, 이건용은 자신의 이벤트에 ‘로지컬/논리적’이라는 단어를 더함으로써 해프닝의 유산을 이어받은 이벤트적 성격과 개념적 분석 및 논리성을 앞세웠다.¹²⁾ 이건용의 ‘이벤트-로지컬’은 예술가의 몸, 그리고 그 몸이 주변 장소, 공간과 갖는 ‘관계성’이 중요하며 여기에 신체는 매개항으로 존재한다. 이러한 점은 「전위예술 해프닝서 이벤트로」라는 제목의 『한국일보』(1977년 4월 12일) 기사에서 “작가도 매체(媒體)되는 존재 확인”이라는 문구에서 강조된다. 이 점에서 이건용은 신체와 장소, 언어의 포괄적 사용을 통해 미술가의 몸과 사물과의 만남을 꾀하고 있지만 이우환이나 구타이 작가들과 달리, 개념적 매체이자 정보 자체로 분석의 틀이면서 확산가능성을 지닌 기호인 언어의 사용을 중요한 매개요소로 경유하고 있다.

특히, 이건용은 서구인들이 나를 세상의 주체로 보고 세상을 원근법적 시각으로 바라보던 것에서 벗어나 내가 움직이면 대상이 다르게 보이는 시차적 관점(parallax view)을 이용한다. 예를 들면 1975년 그가 홍익대학교 운동장에서 진행한 이벤트인 <장소의 논리>에서 그는 운동장에 둥근 원을 그린 다음, 그 앞에서는 ‘거기’라고 지시하며, 안에서 ‘여기’, 밖으로 나가서는 ‘저기’를 지칭한다. 나의 몸의 위치에 따라 변화하는 언어라는 ‘논리적’ 기호를 이용함으로써, 작가의 몸과 언어는 주변의 상황을 매개하거나 조건 짓는 가변요소로 변한다. 그는 비트겐슈타인의 분석철학과 언어 사용에 기댔으로써, ‘이벤트’에 개념적이고 철학적인 요소를 더하였지만 그 중심에는 몸에 대한 인식이 있었다. 그것은 이건용 스스로의 몸이 타자화되는 퍼포먼스의 액션, 수행성 중심에 있었다. 예술가 스스로의 몸과 세계를 연결하기 위한 <신체 드로잉>은 이러한 개

념과도 연장선상에 있다.¹³⁾

IV. 이강소의 <화랑내의 술집>: 소멸되는 미술가의 몸

이강소의 기억에 의하면, 1970년대 작가들이 작품제목으로 가장 많이 생각하던 개념어는 “실존, 현전, 관계, (샤르트르의) 타자”였다고 회고한 바 있다. 이강소는 A.G.전에 참여하여 ‘갈대’를 콘크리트에 심은 후, 전시장에서 사람들이 그 사이를 걷게 하며 관람자들이 작품 안으로 ‘현전’하게 하였다. 그는 이후 퍼포먼스 작업보다는 조각과 회화에 더 매진하였지만 1973년 김문호가 이끌던 ‘명동화랑’에서 진행한 <선술집 프로젝트>(2008년 아트센터선재 재연)는 해프닝과 이벤트의 방법적 형식(즉 퍼포먼스의 형식)을 빌리지만 한국의 초기 퍼포먼스에서 엿보이던 작가 스스로의 몸을 사용하던 예와 달리, 작가 스스로를 탈주체화 시키기 위해 관람자로 숨어버림으로써 작품의 의미가 전시장에서 완성되어 간다.

이강소는 명동화랑에서 일주일 동안 이 프로젝트를 진행하기 위해 군부대에서 사용하던 의자들을 가져오고 막걸리를 직접 팔아 사람들이 이곳에서 술을 마시며 상당히 경직된 사회적 억압에서 벗어나 순간적이지만 함께 할 수 있는 공간을 구축하였다. 오늘날 니콜라 부리요가 이야기하는 ‘관계의 미학’이나 리크리트 티라바니자(Rirkrit Travanija)가 1992년 뉴욕의 303 갤러리에서 ‘음식’을 매개로 진행한 퍼포먼스 차원에서 봐도 실험적인 색채를 느낄 수 있다. 티라바니자와 달리, 이강소의 ‘선술집’ 전시는 일회성에 머물렀지만, 예술 오브제를 중심으로 전시장을 채워나가던 당시 화랑의 전시관례에 비추어 보아도 ‘탈물질화된(dematerialized)’ 수행성이 전시장에서 중요한 주제로 여겨진 점을 발견할 수 있다. 개념미술이 단순히 언어와 기호를 사용하는데 머물지 않고 ‘정보’ 자체가 매체가 되어 사람들에게 확산 가능한 ‘미디어’가 될 수 있는 가능성을 생각해볼 때, 이강소의 1973년 ‘선술집’ 프

12) 이에 대해서는 이건용, 「事件, 場, 行爲의 結合, 로지컬 이벤트」, 『공간』(1976년 8월), 42-46; 박용숙, 「이건용의 이벤트」, 『공간』(1975년 10/11월), 79-80; 이건용, 「韓國의 立體, 行爲美術, 그 資料的 報告書」, 『공간』(1980년 6월), 13-20 참조.

13) 이건용, 「世界와 人間을 전체적으로 이해하는 방법으로서의 드로잉」, 『畫廊』, (1979년 겨울), 80-81.

로젝트(당시 원제는 ‘소멸’이었다고 한다)는 예술가의 저작성(authorship)을 드러내지 않음으로써 예술가를 주체로 보고, 관람자를 객체로 봤던 경계나 위계를 상당히 전복시키는 작업으로 볼 수 있다. 이강소는 자신 스스로를 관객의 위치로 규정함으로써 ‘상황’을 구축하고 타자로 규정되던 관람자를 화이트 큐브의 주체로 위치시키려는 의도를 보여준다. 선술집 프로젝트는 비록 단명했지만 술을 마시는 일상적 행위가 어디까지 평범한 행위이고 예술적 행위인지, 또 예술가의 프로덕션과 관람자의 소비(술을 사서 마시는 행위)가 어디까지인지 자문하게 만든다. 이것은 신체를 매개로 한 퍼포먼스 아트와 개념미술 사이를 끊임없이 오가던 1970년대 전위예술에서 해프닝과 이벤트 작가들이 예술가의 존재로 ‘현신(現身)’을 선택할 때 이강소는 관객의 일부로 스스로를 타자화 시켰다.

V. 나가는 글

연구자는 한국의 초기퍼포먼스에서 보이는 미술가의 몸을 중심으로 한 타자성을 살펴보았다. 이로써 초기 퍼포먼스는 젠더화된 공간으로 인식되기도 했으며, 신체 자체를 세상과 언어, 기호 등과 연결되고 매개되는 지점으로 파악하기도 했다. 또한 예술 오브제와 작가의 저작성 자체의 사라지는 소멸성을 강조하는 탈물질화 프로젝트를 통해 한국의 초기 퍼포먼스아트는 한국미술사에서 쉽게 다뤄지지 않는 예술가의 몸 자체를 수행적이고 과정적이며 개념적인 장(場)으로 확장시켰다.

발표자 소개

정연심은 뉴욕대학교 IFA에서 미술사 박사학위(Ph.D.)를 취득했다(전공: 근현대미술). 뉴욕 구겐하임 미술관에서 개최된 ‘백남준’ 회고전의 리서처로 일했으며, 뉴욕주립대학 미술사학과에서 조교수를 역임했다. 『비평가 이일 앤솔로지』(미진사, 2013), 『현대공간과 설치미술』(건축문화, 2014), 『한국동시대미술을 말하다』(건축문화, 2015) 등 다수의 저서와 논문을 국내외에서 발표했다. 현재 홍익대학교 미술대학 예술학과 교수이자, 한국문화예술위원회 위원이다.