creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[UCI]I804:24011-200000335692

2020년 8월
석사학위 논문

인상주의 회화 속 '단장하는 여인' 이미지 연구

-페미니즘적 시각에서 본 '플라뇌르'와 '응시' 개념을 중심으로-

조선대학교 대학원

미 학 미 술 사 학 과

나 여 진

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

인상주의 회화 속 '단장하는 여인' 이미지 연구

-페미니즘적 시각에서 본 '플라뇌르'와 '응시' 개념을 중심으로-

A Study on the 'Woman at Her Toilette' in the Impressionist Paintings : with a focus on 'flâneur' and 'gaze' seen through a feminist perspective

2020년 8월 28일

조선대학교 대학원

미 학 미 술 사 학 과

나 여 진

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

인상주의 회화 속 '단장하는 여인' 이미지 연구

-페미니즘적 시각에서 본 '플라뇌르'와 '응시' 개념을 중심으로-

지도교수 김 승 환

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함

2020년 5월

조선대학교 대학원

미 학 미 술 사 학 과

나 여 진

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

나여진의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교 수 장민한 (인)

위 원 조선대학교 교 수 공병혜 (인)

위 원 조선대학교 교 수 김승환 (인)

2020년 6월

조선대학교 대학원

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

목 차

국 문 초 록
ABSTRACT

제 Ⅰ 장 서론·····1
1. 연구 배경과 연구 목적·····1
2. 연구 범위 및 방법·····5

제2장 ‘플라뇌르’와 ‘응시’의 관점에서 본 19세기 후반 프랑스의 여성 공간·····7
제1절 19세기 후반 프랑스의 사회·문화적 배경·····7
1. 파리의 도시화와 부르주아 계급의 성 이데올로기···7
2. 플라뇌르(flâneur)와 인상주의·····16
제2절 여성의 공간과 ‘응시’·····20
1. 여성의 공간과 몸단장(toilette)의 미술사·····20
2. 관음증과 응시 ·····26

제3장 인상주의 회화에 나타나는 ‘단장하는 여인’····35
제1절 목욕하는 여인·····35
제2절 화장하는 여인·····51
제3절 옷을 입은 여인·····59

제4장 결론·····72

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

참 고 문 헌·····75

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

국 문 초 록

본고에서는 인상주의 회화 속 ‘단장하는 여인’의 이미지를 통해 가부장적 권력에 의해 여성을 바라보는 방식이 어떻게 구성되었는지를 고찰한다. 19세기의 가부장적 이데올로기로 인해 여성들은 남성들의 눈에 띄기 위해 자신을 끊임없이 검열하고 단장하였기 때문이다.

바라보는 방식에 의해 구성되는 권력관계를 파악하기 위하여 페미니즘적 시선의 담론과 응시 이론을 가지고 인상주의 회화를 분석했다. 남성 화가들은 스스로 플라뇌르가 되어 여성들을 관찰하였는데, 이는 단순한 의미의 관찰로 그치지 않았다. 시선은 곧 권력을 내포하였으며 여성은 보여지는 대상으로 위치하게 되었다. 이러한 시선의 권력체계에 대한 의미를 살펴보기 위해 라캉의 상징계적 담론과 그리젤다 폴록이 재해석한 응시 이론을 바탕으로 작품을 분석하였다.

남성 화가인 드가와 르누아르는 그들의 시선 속에 욕망을 담고 ‘단장하는 여인’을 남성의 욕망에 맞춘 에로틱한 이미지로 묘사하였다. 마네, 로트렉은 근대적 사회에서 부르주아의 매춘을 간접적으로 드러냈으며, 쇠라는 이러한 여성을 옥죄는 모순적 규범을 여성의 몸을 희화화하여 표현했다. 여성 화가인 모리조와 카셋, 발라동은 거리감 있는 구도와 섬세한 심리적 표현을 통해 여성을 성적 대상화에서 배제함으로써 남성의 에로틱한 욕망이 아닌 자신들의 욕망을 투영하였다.

여성이 자신의 경험에 빗대어 묘사하는 방법은 남성 욕망의 재현 구조에 반기를 드는 표현기법이라고 할 수 있다. 하지만 당대의 여성이 꾸미는 소품과 색상마저도 남성의 이데올로기와 욕망을 반영하는 것으로 미루어보아 인상주의 속 ‘단장하는 여인’은 결국 사회가 용인하는 이미지에 자신을 맞추기 위하여 노력한 여성의 모습을 가시적으로 드러낸다.

현대사회에도 여성들에게 ‘단장’은 ‘당연한 것’이라는 사회적 인식이 팽배하다. 이런 사회적 시선에서 파생된 인식들은 성 이데올로기를 더욱더 공고하게 만든다. 오늘날에도 많은 여성들이 하는 단장이 과연 본인을 위한 욕망인 것일까? 본 연구는 당연시되었던 여성의 단장에 물음표를 던지며,

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

시선의 권력체계가 오늘날까지도 적용될 수 있음을 보여주는 사례로써 의의를 가진다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

ABSTRACT

A Study on the 'Woman at Her Toilette' in the Impressionist Paintings : with a focus on 'flâneur' and 'gaze' seen through a feminist perspective

Na Yeojin
Advisor: Prof. Kim Seung Hwan
Aesthetics & Art History
Graduate School of Chosun University

This article examines the image of the "Woman at Her Toilette" in the Impressionist paintings as to how it represents the manner in which women were seen in the 19th century and how this manner was constructed by the patriarchal power and ideology of the time; which pushed women to constantly inspect their appearances and make themselves up.

To understand how a power relation is formed by a way to see, it analyzes the Impressionist paintings through the feminist discourse and theory of gaze. The male painters located themselves to the position of a *flâneur* to observe females. This practice of an observer was, however, more than just observing as the power implied in their position was to locate females to the position of objects to be seen. This article employs the Lacanian concept of the Symbolic and Griselda Pollock's reinterpretation of gaze theory as the means to reveal this political system of gaze embedded in the Impressionist paintings.

Degas and Renoir painted the "Woman at Her Toilette" from the male gaze reflected through their sexual desires. They represented her as an erotic image fitting into their male fantasy. Manet and Toulouse-Lautrec indirectly revealed the prostitution in bourgeoisie society while Seurat expressed this repressive norm to women through the female bodies he painted comically. On the other hand, using compositions with a sense of

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

distance and providing detailed psychological descriptions, Morisot, Cassatt, and Valadon, the female painters at the time, liberated the women in their paintings from sexual objectification. For them, the canvas was not to fulfill the male fantasy but to project their own female desires.

Painting women from their own female experiences was for them a method at odds with the representational system of male desires. However, even the props and colors the women use for making and dressing up in the paintings actually reflect the male desires and ideologies at the time. The "Woman at Her Toilette" in this respect represents the effort of the women to comply with the acceptable image of females to society.

It is still a common belief of women that wearing make-up is natural. People's perceptions derived from this sort of common belief have actually solidified the present gender ideologies. Is the make-up lots of women still do on a daily basis really for their own desires? This research has a meaning as a question about women's make-up, which has often been conceived as something natural but this research reinterprets as an example of the politics of gaze, still working even in the present time.

Key Words

Impressionist, Toilette, Feminist-perspective, Flâneur, Gaze, Desires.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제1장 서 론

1. 연구 배경과 목적

역사가 시작된 이래 인류 사회에는 '화장'이 존재하였다. 15세기 중반에는 인쇄술의 발달로 향수와 화장품의 비밀과 제조법에 관한 책들이 유럽 전역에 유포되었다.[1] 시대의 흐름에 따라 다소 차이가 있겠지만 오랜 세월동안 화장술의 목적은 주로 외모를 통해 자신의 권력을 과시하는 것이었다. 오늘날에도 아름다워지길 바라는 여성은 화장과 미용에 많은 관심과 노력을 쏟는다. 이는 '여성은 당연히 아름다움을 위하여 화장하고, 단장해야 한다.'라는 내면화된 의식 때문이다.

그런 점에서 '여성'과 '단장'은 미술작품 속에서 공공연하게 등장하는 소재들이다. 단장의 요소 중 하나인 화장을 할 때 없어서는 안 될 거울은 흔히 여성의 자기애를 상징하는 것으로 인식되기도 한다. 16-17세기 서양미술사에서도 거울은 여자의 전유물이었다. 당시 여성의 가장 큰 덕목은 '아름다운 한송이 꽃'[2]이 되는 것이었다. 그런 연유로 거울과 화장대는 오랫동안 몸치장에 시간을 보내는 여인들에게 없어서는 안 될 필수품이었다. 여성은 '아름다운 꽃'이 되기 위해 많은 노력을 기울였으며, 이는 19세기에도 변하지 않았다. 특히 19세기의 파리는 산업화로 인해 도시적인 면모를 갖추었고 여성을 소비대상으로 삼는 패션 산업이 발전하였다. 이에 여성들은 자신을 치장하는데 돈과 노력을 쏟았다. 인상주의 화가들은 이러한 근대적 여성의 삶을 자주 다루었다.

인상주의 화가들은 부르주아나 하급계층에 상관없이 수많은 여성들을 그렸다. 우리는 작품을 통해 19세기 여성상들을 읽어낼 수 있다. '화장, 목욕, 치장, 몸을 단장하는 모든 행위'를 뜻하는 'toilette'[3]은 거의 모든 인상주의 화가들의 작품에 나타나는 주제였다. 드가(Edgar De Gas)는 단장(toilette)의 주제 중 하나인 '목욕하는 여성'을 전체 작품의 5분의 1의 정도를 그렸다. 이는 드가가 실내목욕의 근대적인 부분과 여성의 삶에 얼마나 관심이 많았는지를 보여준다. 많은 인상주의 남성 화가들이 다룬 '단장하는 여인'과 단장이 이루어지는 공간은 아이러니하게도 남성들이 쉽게 접하기 어려운 여성들

1) 베아트리스 퐁타넬, 『치장의 역사』, 김보현 역, 김영사, 2004, p. 13.
2) *Ibid.*
3) 이하 불어 'toilette'의 의미를 모두 포괄할 수 있는 단어인 '단장'으로 사용하고, 본 논문에서는 '단장'을 주제로 한 작품을 '목욕, 화장, 패션'의 세 가지 측면으로 나누어 살펴볼 것이다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

만의 공간이자 세계였다. 그렇다면 왜 드가를 비롯한 수많은 인상주의 남성 화가들은 '여성의 세계'인 단장하는 공간과 단장하는 여성에 대해 관심을 갖고 그렸던 것일까?

인상주의 남성 화가들이 롤 모델로 삼았던 대상은 보들레르의 『근대생활의 화가』에 등장하는 플라뇌르(flaneur)[4]였다. 플라뇌르는 도시에 거주하는 남성 관찰자로서, 관찰이라는 평범한 일을 중대한 일로 삼는 인물이었다. 이러한 입장은 인상주의 회화가 남성을 위해 제작되었다는 주장의 근거로서 최근 페미니즘 비평가들에 의해 주목을 받으며[5], 바라보는 행위자에게 발생하는 권력과 그 효과로 발생하는 문제에 초점을 둔다. 또한 '단장하는 여인'의 그림에서 대부분의 여성들이 옷을 제대로 갖춰 입지 않았거나 나체의 모습인 것으로 미루어 보았을 때, 미술사적인 의미에서 관음증을 내포한다고 볼 수 있다. 남성 화가들은 '플라뇌르'라는 명분하에 '단장하는 여인'의 은밀한 공간과 세계를 들여다보고자 하였다. 그 안에서 남성 화가는 여성을 바라보는 우위에 있는 위치를 얻으며 여성의 공간과 몸을 훔쳐보는 자가 된다. 관찰의 대상이 되었던 '여성'은 자의적이든, 타의적이든 이러한 시선을 감당하기 위해서 외모에 공을 들였다는 사실이 '단장하는 여인'의 작품 속에서 잘 나타나고 있다. 이러한 응시의 대상이 되는 여성은 남성 화가가 여성을 대상화하는 시각적 권력체계를 재현한 것이라고 볼 수 있다.

그렇다면 '단장하는 여인'이라는 주제를 모든 인상주의 화가들이 똑같이 표현했을까? 당대의 인상주의 여성 화가들의 재현 방식은 남성 화가들과 어떤 차이를 보이는가? 이러한 작품을 분석하는 방법은 정신분석학에서 찾을 수 있다. 바라보는 방식에 대한 설명은 대부분은 프로이트(Sigmund Freud)의 거세공포와, 라캉(Jacques Lacan)의 이론을 전제로 한다.[6] 특히 페미니즘 연구사에서 라캉의 응시 이론은 권력과 지식, 이데올로기로 채워진 상징계의 응시 내에서 시각적으로 구성되는 주체의 문제를 논의한다. 따라서 라캉의 이론을 통해 '단장하는 여인'들의 주체성이 시각적으로 어떻게 구조화되고 있는지 확인할 수 있을 것이다. 여성들은 주체적으로 자신들의 욕망에 따라 단장을

---

4) 플라뇌르 flâneur : '빈둥거리며 놀다', '이리저리 돌아다니며 소일하다', '산책하다'라는 뜻의 동사 flâner에서 파생된 명사 플라뇌르는 이러한 행동을 하는 사람을 가르키며, 플라뇌리 flâneurie는 그 행동 자체를 가르키는 명사이다. 이 단어는 콩스탕탱 기(Constantain Gays)에 대해 서술한 샤를 보들레르 Charles Baudelaire의 유명한 에세이 『근대 생활의 화가 The painter of Modern Life』에 등장하는데, 근대화와 도시의 출현으로 도시 문화의 위력과 환상 속에서 목적 없이 배회하는 군중을 지칭한다. 이러한 플라뇌르는 시선의 대상에 함몰되는 자, 시선의 대상에 거리를 유지하려 하나 그 영향권에서 벗어나지 못하는 자, 혹은 시선의 대상에 매혹당하면서도 거리를 두는 자로 유형화 될 수 있다. 미술에서는 기가 그려냈던 풍경처럼 빠른 데생과 정확한 관찰의 풍경을 의미하며 인상주의와 통합되는 특징을 지닌다. 폴 스미스, 『인상주의』, 이주연 역, 예경, 2002, p. 14.

5) *Ibid.,* p. 15.

6) *Ibid.,* p. 67.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

한 것이 아닌, 가부장적 이데올로기와 남성 주체의 응시에 의해 단장을 하였다. 여성들이 남성의 욕망과 요구에 순응했던 것은 당시의 지배 질서 아래에서만 정체성을 확립할 수 있었기 때문이다. 따라서 '단장하는 여인'이 인상주의 화가들의 성차에 따라 어떻게 재현되고 있는지를 페미니즘적 시선의 담론과 응시 이론을 통하여 살펴보고자 한다.

19세기 프랑스 사회는 여성이 지녀야할 태도를 규정하였다. 상징계적 사회적 관습은 여성에게 많은 제약을 가하였는데, 이러한 제약은 여성 화가에게도 해당되었다. 따라서 그들은 자유로웠던 남성 화가들에 비해 제한적인 범위에서 활동할 수밖에 없었다. 부르주아 계급의 여성 화가였던 베르트 모리조(Berthe Morisot), 메리 카셋(Mery Cassett)과 모델 일을 하다가 화가로 전향한 하층계급 출신의 수잔 발라동(Suzanne Valadon)이 그린 '단장하는 여인'은 계급간의 차이를 드러내는데, 각각 계급과 욕망에 따른 응시가 작품에 어떻게 투영되었는지 분석을 시도해보고자 한다. 또한 시선의 권력이 '단장하는 여인'의 작품들 속에서 어떤 방식으로 드러나 있는지를 살펴보고자 한다.

인상주의에 관한 연구는 해외뿐만 아니라 국내에서 문학, 음악, 패션 등 다양한 방면에서 다루어졌다. 이묘숙[7]은 인상주의 작품에서 드러나는 프랑스의 도시와 생활에 대해서 살펴본다. 정금희[8]는 마네의 인물화가 아카데미즘에서 벗어난 독자적 기법으로 근대미술에 끼친 영향에 대하여 분석하였다. 박혜원[9]은 인상주의 회화 속 여성 패션을 통해 여성을 근대 도시의 소비문화와 여가 문화의 상징적 기호로써 분석하였다. 그 외에 페미니즘적 관점에서 주하영[10]은 인상주의의 여성 화가 모리조와 카셋을 통하여 그들이 그려낸 여성성의 공간과 이미지의 표상을 논의하였다. 고영재[11]는 19세기말 가부장적 이데올로기 속에서 여성 화가들이 여성상들을 어떤 특수한 관점을 가지고 표현했는지를 분석한다. 이상의 논문들은 파리의 도시발전과 함께 여성들의 패션을 통하여 근대성과 시대상을 읽어내고 있다. 또한 19세기 부르주아의 가부장적 세계에서 여성 화가가 표현한 여성들의 삶과 공간, 여성상을 이해하는데 도움을 준다.

---

7) 이묘숙, 「인상주의 작품 속의 프랑스 도시문화」, 『유럽문화예술학회논집』 5, 2012, 참조.
8) 정금희, 「마네의 인물화에 나타난 근대성 연구」, 『유럽문화예술학회논집』 9, 2014, 참조.
9) 박혜원, 「인상주의 회화에 나타난 근대 도시의 기호와 여성 패션」, 『패션비즈니스』 22권, 2018, 참조.
10) 주하영, 「인상주의 시기의 여성 작가와 그들이 표상한 공간」, 『유럽문화예술학회논집』 8, 2017, 참조.
11) 고영재, 「모리조(Berthe Morisot)와 카셋(Mary Cassatt)의 작품에 나타난 여성 이미지에 관한 연구」, 전남대학교 석사학위논문, 2007, 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

인상주의 회화 속 '단장하는 여인'에 대한 선행연구는 김이순[12]의 「드가와 발라동의 목욕하는 이미지」가 있다. 이 논문은 인상주의 남성 화가 드가와 여성 화가 발라동의 작품 중 목욕하는 여성 이미지를 중심으로 부르주아의 가부장적 이데올로기와 하층계급 여성 화가의 차이점을 사회사적으로 연구하였다. 이러한 논의는 드가와 발라동이라는 특정 작가와 '목욕하는 여성'이라는 하나의 이미지에 국한되어 이루어져 인상주의 화가들의 작품 속 '단장'이라는 포괄적인 시각을 취하지 못했다는 한계를 지닌다.

따라서 본고는 '단장하는 여인'의 이미지를 통하여 여성을 억누르던 19세기 후반 남성중심의 사회적 이데올로기를 유추해 볼 것이다. 또한 당시 인상주의 남성 화가들의 플라뇌르적 행위가 관찰하는 단순한 차원을 넘어, 관음증적 요소가 내포되어 있음을 밝히고자 한다. 반대로 인상주의 여성 화가들은 가부장적 사회구조에 순응하며 같은 여성으로서 작품에서 여성을 어떻게 표현하고 있는지 분석해 볼 것이다. 이러한 분석의 틀로써 페미니즘과 응시 이론은 보는 자와 대상 간의 젠더화 된 권력 관계를 중심으로 의미를 밝히는데 도움을 줄 것이라 판단된다.

12) 김이순, 「드가와 발라동의 목욕하는 이미지」, 『미술사논단』 6, 1998, 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2. 연구 범위 및 방법

본 연구의 목표는 페미니즘 관점에서 인상주의 회화 속 '단장하는 여인'이라는 주제를 당시의 사회적 맥락에서 고찰함과 동시에 플라뇌르와 관음증, 라캉의 응시 개념을 통해 작품에 대한 의미를 밝히고자 함이다. 이에 따라 19세기 후반 인상주의에 대한 이해와 함께 인상주의 화가들의 작품 중 단장을 나타내는 'toilette; 화장, 단장, 목욕'을 주제로 한 작품들을 분석 대상으로 삼았다.

2장 1절은 '단장하는 여인'과 '인상주의'와의 관계를 밝히기 위하여 인상주의가 대두되었던 19세기 말 프랑스의 사회적 배경을 주로 근대화라는 시각에서 살펴볼 것이다. 아울러 당시 여성의 사회적 역할과 위치를 전통과 현대라는 관점에서 정리할 것이다. 이는 소수의 인상주의 여성 화가들이 기존의 부계사회에서 어떠한 억압을 받았는지 그리고 어떤 방식으로 새롭게 활동 범위를 넓혀갔는지를 이해하는데 도움을 줄 것이다. 19세기 파리는 도시화로 인해 거리를 산책하는 플라뇌르가 등장하였는데, 당대의 시인 보들레르의 에세이 『근대 생활의 화가』를 통해 '플라뇌르(Flaneur)'의 개념을 살펴볼 것이다. 또한 인상주의 화가들이 플라뇌르의 역할을 어떤 방식으로 수행하였는지 간략하게 소개하도록 하겠다.

2장 2절에서는 인상주의 이전의 미술사에서 '단장하는 여인'과 공간들이 어떻게 표현되었는지 살펴보고자 한다. 이러한 작품들은 페미니즘적 관점을 바탕으로 '시선', '응시' 개념을 통해 재조명할 것이다. 근대사회의 남성, 그리고 남성 화가들은 산책을 하듯 여성들을 관찰하였고, 여성들도 이와 같은 시선을 의식하여 단장에 더욱 신경을 기울였다는 점은 시사하는 바가 많다. 이에 '단장하는 여인'에 나타난 시각장과 주체의 사회·문화적 구성 과정을 제시해보고자 한다.

3장에서는 단장(toilette)의 의미를 '목욕하는 여인'과 '화장하는 여인'과 '옷을 입는 여인'이라는 세 가지를 범주로 나누어 구체적인 작품 분석을 시도할 것이다. 일반적으로 인상주의 회화는 현대성에 대한 객관적 묘사를 가장하여 여성들에게 사회적으로 부과된 역할을 정당화하였다는 평가를 받는다.[13] 이 시각을 전제로 대표적인 인상주의 남성 화가들인 드가, 르누아르(Auguste Renoir), 마네(Edouard Manet), 쇠라(Georges Seurat)등이 '단장하는 여인'을 통하여 여성을 어떤 역할로 그렸는지, 왜 쉽게 접근할 수 없는 은밀한 여성의 공간을 작품에서 다루었는지에 대한 해답을 찾아볼 것이다. 이

13) 제임스 H. 루빈, 『인상주의』, 김석희 역, 한길아트, 2001, p. 221.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

를 통해서 과연 인상주의 남성 화가들 전부가 동일한 시선으로 여성을 표현하였는지, 시대에 순응할 수밖에 없었던 인상주의 여성 화가들은 어떻게 여성의 주체성을 표현하였는지 그 차이점을 작품을 통하여 확인할 수 있을 것이다.

본 논문을 연구하는데 있어 프랑스의 도시화에 관한 배경은 김경근의 『프랑스 근대사 연구』[14]와 조르주 뒤프의 『프랑스 사회사』[15], 진휘연의 『오페라 거리의 화가들』[16]을 참고하였다. 도시화로 인한 시민의 인식 변화에 대한 부분은 바네사 R. 슈와르츠의 『구경꾼의 탄생』[17]을 참조하였다. 또한 여성의 사회적 상황과 인권에 대한 내용은 조르주 뒤비의 『여성의 역사 4』[18]를 참조하였다. 인상주의와 플라뇌르의 전반적 이론은 폴 스미스의 『인상주의』[19]와 제임스 H. 루빈의 『인상주의』[20]가 기본 자료가 되었다. 19세기의 성 이데올로기에 관련한 배경은 에두아르트 푹스의 『풍속의 역사 Ⅳ』[21]를 바탕으로 보았으며, 남성주체의 지배적인 시선의 담론을 설명하기 위하여 존 버거(John Berger)에 의해 제기된 여성 누드에 대한 시각 논의들을 참고하였다. 또한 플라뇌르를 페미니즘적 관점에서 바라본 폴록(Griselda Pollock)의 견해와, 그녀가 라캉의 응시 이론을 바탕으로 인상주의 회화를 성차에 따라 분석한 문헌을 참조하였다.

---

14) 김경근, 『프랑스 근대사연구』, 한울, 1998.
15) 조르주 뒤프, 『프랑스 사회사』, 박단, 신행선 역, 동문선, 2000.
16) 진휘연, 『오페라 거리의 화가들—시민사회와 19세기 프랑스회화』, 효형출판, 2002
17) 바네사 R. 슈와르츠, 『구경꾼의 탄생—세기말 파리, 시각문화의 폭발』, 노명우, 박성일 역, 도서출판 마티, 2006.
18) 조르주 뒤비, 『여성의 역사 4』, 권기돈 역, 새물결, 1998.
19) 폴 스미스, 『인상주의』, 이주연 역, 예경, 2002.
20) 제임스 H. 루빈, 『인상주의』, 김석희 역, 한길아트, 2001.
21) 에두아르트 푹스, 『풍속의 역사 Ⅳ 부르주아의 시대』, 이기웅·박종만 역, 까치글방, 2001.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제2장 ‘플라뇌르’와 ‘응시’의 관점에서 본 19세기 후반 프랑스의 여성 공간

제1절 19세기 후반 프랑스의 사회·문화적 배경

제 2장은 ‘단장하는 여인’과 ‘인상주의’와의 관계를 밝히기 위해 먼저, 인상주의가 대두되었던 19세기말 프랑스의 사회적 배경을 살펴볼 것이다. 인상주의 화가들의 회화에 배경으로 빈번하게 나타나는 파리를 중심으로, 19세기 후반 프랑스의 근대성과 파리 도시를 산책하는 사람들의 모습을 사회사적 측면에서 탐구하겠다. 또한 ‘단장하는 여인’의 여성의 몸에서 이전과는 다른 미적 이상이 표현된다는 점에 주목할 것이다. 이런 미적 이상의 배경에는 당시 부르주아지들의 성 도덕이 놓여있다. 이는 대부분 인상주의 화가들이 부르주아지였고, 이들이 당시 프랑스와 사회문화 전반에 지배적 영향을 미쳤다는 사실에 연유한다.

1. 파리의 도시화와 부르주아 계급의 성 이데올로기

(1) 파리의 도시화

19세기 프랑스는 그야말로 격변의 시대였다. 1830년대부터 산업혁명의 확산으로 가내 수공업이 사라지고, 기계를 사용한 공장이 생겨나기 시작했다. 이러한 공업화는 인구밀집을 부르는 도시의 출현을 가져왔다. 신흥 공업도시의 대두로 인하여 종래의 지배계급이던 지주나 귀족, 혹은 절대왕권 하에서의 상업자본가 계층이 후퇴하였다. 그 대신 대단위 공장을 건설하여 많은 임금노동자들을 고용하는 산업자본가의 세력이 커지는 현상이 나타났다.[22] 이러한 신흥자본가들로 형성된 제 3의 신분 부르주아 계급의 성장과 함께 1850년대부터 프랑스의 경제는 호황기를 맞이한다. 소규모 사업가들도 번영을 누렸기 때문에 도시는 자연히 성장하였고, 상점의 수도 점차 증가하였다.[23]

역사가 사를 세뇨보는 “프랑스 사회가 19세기의 마지막 반세기만큼 그렇게 급격하게 변화하였던 적은 결코 어떤 시기에도 없었다.”[24]고 언급한다. 세뇨보가 언급한 것처럼

22) 고영재, *op,cit.,* p. 7.
23) 김경근, *op,cit.,* p. 235.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제 3공화정의 시기는 민중의 지원과 부르주아의 세력의 기반으로 진보와 개혁을 구축하였다.

19세기 초부터 이러한 산업 혁명의 시대가 도래한 후 파리는 프랑스의 산업과 상업의 중심이 되었다. 그러나 급격한 도시화는 많은 부작용을 수반했다. 인구는 폭발적으로 증가하였고, 수많은 노동력이 파리로 유입되었다. 기록에 의하면 당시 전체 파리 시민 중 집을 가진 사람은 고작 6분의 1밖에 되지 않았다. 인구는 150만에 가까워졌고 도시는 전염병, 교통문제, 주거문제 등 불편한 점이 표면화되었다.[25] 무작정 일자리를 찾아 시골로 올라온 사람들은 파리의 외곽, 도심에 밀집하여 무허가 판잣집에 살기 시작했다. 당시 개발이 이루어지기 전 과거 파리의 거리 폭은 대개 4.5 미터 미만이었다. 개발 전 거리를 기술한 한 관찰자는 “거리는 좁고 구불구불했으며, 사람들로 인해 붐빌 뿐만 아니라 불쾌한 냄새가 진동한다”고 하였다.[26] 한 마디로 파리는 1850년대 무렵까지도 상하수도 시설이 갖춰지지 않은 중세도시와 같은 모습이었다.

이에 따라 파리는 이전과는 다른 모습을 갖추어야만 했다. 당시 프랑스의 지배자였던 나폴레옹 3세는 이와 같은 문제점을 해결하기 위해 1852년 조르주 오스만(Georges-Eugene Haussmann) 남작의 이름으로 대규모 도시정비 사업을 추진한다. 이러한 도시의 재설계는 오스망화(Haussmannization)라고 불린다. 오스만은 우선 비좁은 도로 대신 대로를 건설함으로써 교통의 편의를 도모하고자 했다. 파리의 남북과 동서를 가로지르는 대로는 겉보기에 체계적인 대로공사인 듯 보이지만, 그 의도는 도심에서 노동자를 몰아내려고 했던 목적을 숨기고 있었다.[27] 결국 파리의 대로는 노동자들의 거주 지역을 파괴하며 건설되었고, 이는 부르주아를 위한 재건축이나 다름없었다. 오스만의 지휘로 19세기 중·후반부터 파리의 풍경은 혁신을 거듭한다. 상하수도 시설을 확충하고 구불거리는 도로를 직선화하고 동시에 확장하였고 가로등을 설치하였다.[28] 1852년부터 1870년 나폴레옹 3세가 실각하고 프랑스 3공화국이 들어선 이후에도 오스만이 세웠던 도시 계획 사업은 그대로 진행됐다. 오스만의 새로운 사회적 지형은 파리의 중심이 대로라는 사실을 부각시켰다.

영국의 안내책자가 “파리의 모든 것은 광대하여, 통행인은 그야말로 자유롭게 이동

24) 조르주 뒤프, *op,cit.,* p. 171.
25) 진휘연, *op,cit.,* p. 146.
26) 바네사 R. 슈와르츠, *op,cit.,* p. 65.
27) *Ibid.*
28) 진휘연. *op.cit.,* p. 8.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

할 수 있다.”고 언급한 파리의 오스망화는 파리의 지형도를 급격히 변화시켰고 파리는 메트로폴리스의 전형이 되었다.[29]

새로운 대중 출판물들과 신문, 안내책자는 파리의 구경거리에 대해 소개하였다. 대형 상점들은 오스망의 새로운 거리에 문을 열었다. 유행하는 호사품들이 판매되었고 과거의 쇼핑 중심지였던 ‘팔레루와이얄’을 대체하게 된다. 여기에 새로운 백화점들까지 입점하게 되며 재탄생한 파리의 일부분이 되었다. 무료입장이라는 새로운 쇼핑 스타일이 도입되자 고객은 직원과 부딪히지 않고 물건을 자유롭게 고를 수 있었고 결과적으로 백화점의 산책은 대로의 산책과 유사하게 되었다. 이렇게 파리 대로의 풍경은 오스망화가 상징하는 상업자본주의로 나타났다. 대로는 곧 프랑스의 중심이 되었고, 이를 “대로 문화(boulevard culture)”라고 불렀다.[30]

넓어진 대로엔 공연을 볼 수 있는 카페들이 생겨났고 호사스러운 오페라 극장들이 세워졌다. 카페의 공연 문화는 18세기에도 성행했지만 19세기엔 점점 더 거대해지고 화려한 공연들을 즐길 수 있었다. 또한 거리에 위치하는 카페는 파리시민과 파리관광객에게 다양한 수용좌석을 제공하였고 그 너머로 북적이는 사람들의 유동성을 관찰할 수 있는 장소가 되었다.[31] 극장의 볼거리는 정해져있지만, 그에 반해 카페는 거대한 극장의 좌석이었다.

오페라 극장, 카페, 백화점 다양한 시설들이 즐비한 가운데 관광객을 받기 위한 호텔들도 세워졌다. 거대한 호텔 로비는 당시 현대적 삶의 ‘오고감(va et vient)’을 관찰할 수 있는 또 다른 장소였다. 1860년 문을 연 그랑 호텔은 750여개의 객실을 갖춘 거대한 호텔이었다. 이곳 로비는 최적의 관찰지점이었으며, 야외의 있는 대로처럼 세계의 축소판 이미지를 제공했다.[32] 도심 자체는 거대해졌으며 모든 것이 현대적으로 변모한 파리는 관람과 구경의 중심지가 된다. 돌로 만든 영구적인 건축물보다도 가치 있었던 것은 사람들이 오가며 만들어내는 교통의 흐름과 유동성이었다. 이러한 장소는 공간적이고 건축적일 뿐만 아니라 사회적이었다. 구경하러 온 사람들도 많았지만 새로운 장소를 방문함으로써 군중의 일부가 되기 위해 거리를 나서는 경우도 태반이었다. 다양한 사회계층

29) 바네사 R. 슈와르츠. *op.cit.*, pp. 65-66.
30) *Ibid.*, pp. 64-70.
31) 19세기 카페 문화를 연구한 수재너 배로우(Susanna I. Barrows)는 카페는 “19세기 프랑스의 일상적 삶이 펼쳐지는 중요한 극장”의 역할을 수행한다고 했다. 한 관광안내 책자는 카페의 좌석을 극장과 비교하면서 독자들에게 이렇게 제안했다. “이 구경거리에 참여하는 가장 좋은 방법은 몽마르트 대로나 이탈리아 대로에 있는 많은 카페의 입구에 자리를 잡고 커피나 독주를 맛보면서 자신의 두 눈으로 바라보는 것이다.” *Ibid.*, p. 72, 재인용.
32) *Ibid.*, p. 73, 재인용.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

과 남녀노소 구별 없이 구성된 군중이 도시의 산책자가 되어 구경꾼이자 구경거리가 되는 현대적인 삶의 표상이 되었다.[33]

카유보트(Gustave Caillebotte)의 그림 <창가의 남자>(도판1)을 보면 파리 신축 아파트의 면모가 드러난다. 한 남자가 창문 너머의 거리를 내려다본다. 창문 밖에는 깨끗해 보이는 넓은 대로로 지나다니는 말과 마차, 사람들이 보인다. 또한 남자가 서있는 높이보다 조금 더 높은 비슷한 양식의 건물들이 보인다. 남자가 서있는 곳은 아마도 경제권을 지닌 부르주아들이 사는 로열층인 2층일 것이다. 그곳에서 남자는 노란 드레스를 입고 거리를 거니는 한 여자를 쳐다보고 있다. 이 작품은 파리의 근대 건축물들을 볼 수 있는 동시에 거리를 관찰하는 부르주아 남성의 플라뇌르(flaneur)적 면모도 확인할 수 있다. 이렇듯 근대로 가는 길목에서 등장한 도시화는 사람들의 삶의 방식을 변화시켰으며 인상주의 화가들의 작품 속에서 특징적인 요소로 자리 잡고 있다.

(도판1) 구스타브 카유보트, <창가의 남자(Jeune homme à la fenêtre)>, 1875, 캔버스에 유채, 82x117cm, 개인소장

한가롭게 거리를 관망할 수 있었던 사람은 경제적으로 여유로운 부르주아 계층이었다. 19세기 프랑스는 부르주아 계층이 형성한 자본의 힘을 바탕으로 풍요로운 삶을 영위할 수 있었고 부르주아들은 자신들의 문화를 형성해 나갔다.[34] 이들은 정치, 경제 권력을 장악하고 있었고 더 나아가 이들의 취향이 당시 이상적인 미의 기준을 형성했다. 대부분 부르주아 계층이었던 인상주의 화가들의 작품에 그들이 추구했던 이상적인 미의 이념이 투영되어 나타난다.

부르주아 계층의 견고한 입지는 1830년 7월 혁명이 시발점이었다. 혁명의 결

33) *Ibid.*, pp. 73-74.
34) 고영재, *op.cit.*, p. 8.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

과로 1830-48년간 왕권을 지배한 루이 필리프는 프랑스 부르주아 계층을 대부호로 만들었으며 이는 제 2제정까지 이어지게 되었다.[35] 산업화의 발달로 인해 공장을 소유한 부르주아들은 더 많은 이윤을 남기려 했고 성공과 돈을 버는 일에 집중하였다. 이러한 기업으로서의 부르주아는 이상적인 남성형이 되었다.[36]

35) 에두아르트 푹스, *op,cit.,* p. 36.
36) *Ibid.*, p. 28.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

(2) 부르주아 계급의 성 이데올로기

정치적 이상과 돈이 있는 유복한 부르주아 남성들은 여가 생활과 사교생활에 몰두하였으며 이러한 향락, 쾌락과 어울리는 여성상을 원하게 되었다. 경제적인 권력을 쥐고 있는 부르주아 남성들에게 여성은 사치품으로 전락했고, 사회적인 지위가 낮았던 여성들은 에로틱한 시선의 대상이 되었다. 부르주아 남성이 원하는 이상형은 향락의 이미지와 일치하는 풍만한 여체, 즉 코르셋에서 터져 나올 정도로 큰 유방, 탄력 있는 허리와 엉덩이, 탄탄한 허벅지를 가진 여성이었다. 특히 매춘부는 이러한 미적인 취향에 부응하려고 노력했고 이는 에밀 졸라의 소설 『나나』 속에서도 찾아볼 수 있다. 소설 속 여성들은 옷을 벗는 모습, 옷을 입는 모습, 나체 등 다양한 모습으로 묘사되며, 그들은 모두 창녀의 모습을 띠고 있다. 당대의 문학을 비롯한 예술 등의 문화적 범주는 이러한 점에 관해서 여성에 대한 남성의 동경을 묘사하고 있다.[37] 이러한 상황을 고려해볼 때 경제적으로 독립적인 여성이 아니라면 어떠했을까? 여성들은 남성이 원하는 이상에 맞춰 자신을 변화해야만 했다.

또한 유방은 임신과 아이의 양육에서 중요하였기 때문에 아름다움의 상징으로 묘사되었다. 자연스레 '어머니'의 역할이 강조되어 행복한 결혼생활을 풍속화로 표현하는 화가들이 많았다. 19세기의 다양한 미술사들은 유방의 특유의 아름다움을 묘사하는 것이 핵심적인 문제였으며, 이러한 주관은 여러 인상주의 남성 미술가들의 작품 속에서도 표현되고 있다.[38]

이토록 유구한 역사 속에서 성차와 여성에 대한 담론은 항상 필연적으로 이분법적 균형을 띄며 철학적 문제를 띤다. 정신과 육체, 자연과 문명, 공적인 것과 사적인 것의 대립적인 구도는 남자와 여자에게도 적용되었다. 성차는 주체와 비교될 수 있는 타자의 실존을 항상 내포되어야만 하며, 이와 같은 대립적인 쌍(남성과 여성)은 인상주의의 작품 속에서 두드러졌다. 여성은 아내와 어머니로서 가정에 속해 있어야 한다는 담론은 전 세계적인 것이었다. 특히 18세기 중 후반을 거쳐 19세기의 초반에 이르러 산업혁명으로 환경의 변화는 남성과 여성의 역할을 뚜렷이 구분시키며 학문적이고 체계적으로 확립시켜나갔다. 여성을 사적인 영역에 가정 안에 철저히 고립시키며 가족생활을 중심으로 아이를 출산하고, 양육하는 모성의 역할이 강조되었다. 반면 남성은 공적인 영역에 속함으로써 돈을 벌었고, 정치에 참여하는 역할을 담당했다. 또한 근대시민사회

37) *Ibid*, pp. 36-37.
38) *Ibid*, p. 24.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

는 여성성과 남성성을 다음과 같은 특징으로 나뉘었다. 용기, 자기통제력, 자기 지배력 등은 남성만의 고정되었던 특징이었다. 반대로 여성은 어머니로서 성적 욕망의 대상이자 남성적 지배본능의 대상으로 간주되었다. 19세기 말의 유명한 속담이었던 “여성은 여성스러울수록, 그리고 남성은 남성다울수록 사회와 국가는 건강하다.”라는 구절만 봐도 엄격했던 역할 구분을 알 수 있다.[39]

부르주아 계층의 가부장적인 사회 통념은 쉽게 변하지 않았으며, 이것은 여성의 종속적인 위치에 처하게 하며 기본적인 권리를 크게 제한하였다. 하지만 19세기 대부분의 여성들은 시민계급의 어머니라는 이상적 여성상에 충실해야한다고 믿었다.[40]

반면에 비 부르주아 계층의 여성들은 어떠하였을까? 나폴레옹 법전에 의거하여 보았을 때, 결혼하지 않은 여성은 재산을 가질 수 없었기에 남성의 보호 없이는 자신만의 생활을 갖기엔 불가능에 가까웠다. 당대 독신여성에 대한 사회의 생각은 빈곤하며 요란한 성생활이 포함된 매춘의 영역이었다. 1870년대 전문직에 고용되어 종사하는 여성의 비율이 늘었지만, 여성이 하루에 12시간씩 일을 하고 버는 돈은 연간 500프랑이었다. 간혹 숙련된 양재사나 재봉사 등 자신 소유의 업체를 운영하는 여성도 존재하였으나 대출을 할 수 있는 권리가 존재하지 않았기에 그들의 생활도 위태롭기 그지없었다. 이외에도 세탁부, 하녀 등 당시 흔했던 직업들의 여성들은 평균나이 40세를 넘기지 못하고 세상을 떠나는 경우도 다반사였다. 교육받은 여성은 가정교사, 학교선생 등이 될 수 있었는데, 이 역시 행동의 자유는 거의 없고 임금 수준도 낮은 직업이었다. 독립적인 생활 수단을 가진 여성들만이 경제적인 면에서 남성 지배사회의 관습과 제도에 사회적으로 지배당하는 생활을 모면할 수 있었다. 재산이 넉넉한 과부가 된다는 것은 많은 사람들이 희망하는 일이었지만, 극소수만이 얻을 수 있는 특권이었다.[41]

---

39) 상류층 부르주아의 여성들은 어렸을 때부터 부모의 슬하 아래에만 머무를 수 있었으며 네 살부터 여성스러운 몸가짐을 배워야만 했다. 7살이 되면 뜨개질과 바느질 등 정숙한 가정주부가 되기 위한 필수적인 덕목을 익혀나가야 했다. 아무리 상류층으로 태어났다고 해도 여성이 배워야할 영역은 정해져 있었다. 수학, 철학 인문 지리 과학처럼 남성의 영역으로 여겨져 온 고등교육을 받는 일은 상상할 수조차 없었다. 피아노는 값비싼 악기였지만, 곱게 자란 여성이라면 피아노를 쳐야한다는 공식은 상식처럼 통용되었고, 이는 좋은 집안 출신의 상징물이자 남자를 유혹하는 가장 정숙한 방법이었다. 당시 상류층의 결혼은 지위를 막론하고 지참금 액수가 적힌 계약서가 포함된 계약에 더 가까웠다. 집안과 돈, 유산 등에 의하여 결혼이 좌지우지되었기 때문에 비슷한 경제적 지위를 가진 사람들끼리 혼인이 진행되어야만 했다. 이는 순수하게 사랑이 여성을 물건, 대상으로 보는 집안의 사업적인 시도였다. 신부와 신랑은 일종은 동업자였고, 부르주아 여인들은 ‘좋은 아내’라는 타이틀에 걸맞은 가정의 내부 공간 속에서 질서를 만들어 냈다. 여성은 남편의 권위를 세우는 일과 하인들을 관리하였고, 가정 내 조직에 규율을 부과하였다. 아내와 자식에게 전통적으로 부과되어온 역할을 수행해야만 했다. 조이현, 『그림에 갇힌 남자』, 웅진, 2006, p. 115.

40) 조르주 뒤비, *op.cit.,* p. 129.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

당대 만연했던 매춘은 여성들이 보충수입을 벌 수 있는 최선의 선택지였다. 19세기엔 매춘이 성행하였으나 특히 후반엔 “서정적인 대리인”이라는 야릇한 이름으로 성을 파는 여성들이 등장했고, 이런 여성을 전문적으로 소개시켜주는 일종의 콜걸 서비스도 도입되었다. 메종 드 랑데부(maison de rendez-vous)라고 하는 은밀한 윤락업소가 파리에서 활기를 쳤으며, 배고픈 여인들과 경제적 지원을 받길 바라는 여자들이 이 장소로 대거 몰리게 되었다. 19세기 매춘을 연구하던 학자들이 매춘부의 숫자를 헤아리기 힘든 이유가 여기에 있다. 당시 경제적으로 윤택하지 못한 여자라면 누구나 미모와 웃음을 팔 수 있었기 때문이다.[42]

아울러 이러한 여성들은 젊은 인상주의 화가들에게 좋은 모델이기도 하였다. 마네의 걸작 <풀밭 위의 점심식사>와 <올랭피아>의 모델이었던 빅토린 뫼랑, 15살 때 몽마르트 거리에서 르누아르를 처음 만난 가브리엘 르나르, 클리쉬 거리에서 빵을 팔던 소녀였던 마리 뒤피, 세탁부의 딸로서 서커스단에서 일했던 화가 수잔 발라동 등 모델은 값이 싸게 먹혔기 때문에 화가들은 이러한 여성들을 많이 고용하였다.[43] 독신여성(femmes isolées)이라는 용어는 양재사나 재봉사로 독립적인 노동을 하는 여성들뿐만 아니라 관리되지 않은 창녀에게도 적용되었으며, 그럼으로써 이 두 형태 사이에 연관성이 있음을 시사하고 있다.[44] 인상주의의 그림은 이러한 성의 이분법적인 역할과 가부장제 사회의 모습을 가장 잘 표현하였다. 인상주의의 소재가 여성, 근대도시였다는 점과 대부분의 인상주의 화가들이 이러한 모든 것들을 부르주아 계층이었던 점은 주목할 만하다.[45]

서양의 문화·예술 전반에 나타난 여성의 이미지는 남성들을 위험에 빠뜨리고, 유혹하는 요부, 마돈나 또는 팜므파탈, 남성들에게 영감을 주는 뮤즈, 반대로 성스럽고 신성한 마리아를 나타내는 성모상 등을 담고 있었다. 이 같은 이미지들은 전부 남성의 시선에서 파생된 상징들이었다. 종교적 신성함의 상징인 성모마리아는 당시의 사회질서가 요구했던 도덕적 여성상의 대표적 표현이었고, 남성을 타락과 파멸의 길로 이끄는 팜므파탈의 도상은 매춘부나 외부적인 활동이 두드러진 부도덕한 여성을 상징하였다. 이러한 양면성은 18세기 말부터 대두되기 시작한 여권 신장 운동과 관련하여 19세

41) 데이비드 하비, 『모더니티의 수도 파리』, 김병화 역, 생각의 나무, 2005, pp. 266-268.
42) 이지은, 『부르주아의 유쾌한 사생활』, 지안출판사, 2011, p. 293.
43) 이지은, *op.cit.*, pp. 293-296.
44) 데이비드 하비, *op.cit.*, p. 270.
45) 고영재, *op.cit.*, p. 11.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

기 말 여성들의 사회적 지위 개선에 따른 남성들의 위기의식에서 파생한 부분도 있다. 실제로 세기말 여성의 지위를 높이는 동안에도 과학자들은 여성이 어리석거나 사악하고 수동적이라는 것을 증빙하기 위해 우생학이나 다윈주의 이론을 적용했으며, 학자들은 여권 신장에 열을 올리는 여성들을 보고 허영심이 많고 적당한 지식밖에 없는 여성들이 사회를 좀 먹는다는 역설을 펼치기도 하였다.[46]

46) 고영재, *op.cit.*, p. 12.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2. 플라뇌르(flâneur)와 인상주의

도시조경, 도시환경, 건축 등 오스망화는 사람들의 삶을 구체적으로 바꾸었다. 이러한 변화는 시민들에 의해 목격되며 관찰의 대상이 되었다. 정치, 문화, 경제 등 전반적인 활동들이 대중 앞에 전시되었고, 구경꾼으로서 화가들 또한 신화나 종교를 다루던 아카데미즘과는 다른 주제를 가지고 이러한 변화를 새롭게 표현하는 방식을 선보였다. 이처럼 근대성에 대한 인상주의의 이상은 '산책하는 사람'을 지칭하는 '플라뇌르(flaneur)'란 개념과 관련이 깊다. 플라뇌르란 '한가롭게 거닐다'란 뜻으로 당시 경제적으로 여유로운 부르주아 계층을 중심으로 행해진 도심을 산책하는 방식이다. 이는 단순히 산책의 차원을 넘어 급진적인 도시변화에 따른 심미적 태도를 반영한다.[47]

전형적 플라뇌르 시인인 보들레르가 쓴 『근대 생활의 화가(1963)』는 19세기 미술 논의에 있어 주요하게 다루어지는 텍스트이며, 당대의 인상주의 화가들의 이론적인 핵심이 되었다.[48] 그는 이 글에서 근대성의 개념과 함께 진정한 화가란 근대성을 어떻게 표현해야 할지 기술하였다. 또한 플라뇌르를 통해 신사들이 새로운 안목을 가지고 일반 대중들보다 더 높은 예술을 즐기는 것이라고 생각했다.

근대성이야말로 단 하나의 주제라고 여긴 보들레르에게, 예술의 역할은 근대생활의 시적 감흥을 전달하는 것이었다.[49] 그런 점에서 작가는 대중과 함께 도시를 구경하고, 그로부터 모아진 인상과 기억으로 작품을 완성한다. 이때 이미지를 축약된 형태로 묘사해야 한다고 주장한다. 그 대표적 실례가 콩스탕탱 기(Constantin Guys)의 <불로뉴 숲의 소풍>이다. 이 작품에 나타나는 무관심한 특성과 재빠른 스케치 기법은 오랜 시간 응축된 표현법이 아닌, 포착하기 힘든 장면의 순간적 기록이다. 콩스탕탱 기의 고정되지 않고 일시적인 것을 나타내는 기법은 근대의 관찰과 기록을 적절히 보여준다. 빠른 스케치 기법으로 표현된 사물과 사람은 스냅사진처럼 단편적으로 존재할 뿐이다.[50] 보들레르는 이러한 일회성을 모더니티의 조건으로 여겼다.[51] 아울러 보들레르는 기가 서명을 남기지 않는 방식에 대하여 모던 사회를 기록하는 방법이라 말한다. 이러한 익명성의 방식은 화가라는 고전적인 작가성의 의미와 개인적 정보를 제거하고, 그가 그린

47) 고영재, *op.cit.*, p. 14.
48) 진휘연, *op.cit.,* p. 17.
49) 제임스 H. 루빈, *op.cit.*, p. 29.
50) 폴 스미스, *op.cit.,* p. 38.
51) 진휘연, *op.cit.,* p. 18.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

군중들 속으로 들어가 하나가 되는 것을 뜻한다.[52]

보들레르가 주장한 현대미술, 즉 일시적인 것에 대한 관찰과 빠른 스케치 기법, 익명성은 이후 인상주의의 출현에 많은 영향을 주었다. 소비, 구경, 유흥 등 도시생활을 빠른 필치를 통해 표현하는 인상주의란 용어는 우리가 익히 아는 모네(Claude Monet, 1849-1926)의 작품 <인상, 해돋이, Impression, Sunrise>(1873)라는 작품에서부터 유래했다. 이 작품은 모네가 화가생활을 시작했던 르아브르의 풍광을 스케치하듯 묘사한 그림이다. 1874년 4월 15일 파리의 카퓌신 가 35번지에 있는 사진작가 '나다르 Nadar'의 스튜디오에서 첫 독립 전시회가 열렸을 때 비평가 '루이 르루아'는 「르 샤르바리(난장판)」라는 풍자 잡지에 화가들의 작품을 조롱한 글을 기고하였다. 그는 '인상'이라는 용어를 사용하여 화가들의 엉성한 필법을 조롱하고, 현대적 주제를 다루는 사실주의적 효과를 망치고 있다고 비난하였다.[53]

하지만 그의 조롱에도 불구하고 전시회에 대한 반응은 나쁘지 않았다. 이미 아카데미즘적 미술에 불만을 품었던 이들은 진보적인 젊은 화가들을 칭찬하기도 했다. 또한 제3회 인상파전이 열릴 때쯤, 이미 인상주의의 용어는 통용되고 있었다. 화가들은 '인상'이라는 개념이 인상주의 실현에 핵심이 된다고 생각하며, 기꺼이 자신을 인상주의 화가로 불리길 바랐다.[54]

이러한 인상주의 회화의 특성은 대체적으로 밝고, 장식적인 색채와 의도적이고 실험적인 기법을 나타난다. 인상파 화가들은 자연을 묘사하는 사실주의의 전통을 계승했지만 자연을 그대로 모방하는 것이 아니었다. 이들의 관심은 주로 도심에 모아진다. 파리 시민의 여가생활, 휴일 근교로 나가 즐기는 레저 생활이나 도시에서 벌어지는 문화 공간들이 그들의 중요한 관심이었다. 로버트 허버트(Robert Herbert)는 인상파에서 중요한 것은 기법보다도 그들의 관심이자 주제라고 강조한다. 즉 레저, 오락, 소비 등 도시가 이미 회화와 문화에서 상당한 비중을 차지하게 된다.[55] 색채에 대한 기법보다 더 중요하다는 것이다.[56]

드가의 <콩코르드 광장>(도판2)이 이러한 시각을 잘 보여준다. 작품 속 근경에 위치한 한 남자와 두 명의 어린 아이는 각각 르피크 자작과 그의 딸들이다. 왼쪽의 검정

52) *Ibid.*, pp. 19-20.
53) 제임스 H. 루빈, *op.cit.*, p. 9.
54) 폴 스미스, *op.cit.,* pp. 20-21.
55) 진휘연, *op.cit.*, p. 184.
56) *Ibid.*

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

모자를 쓴 남자는 르피크 가족에게 시선이 향해있다. 콩코드 광장을 산책하는 그들의 태도는 남자와 아이 할 것 없이 각자의 시선은 다른 방향의 시선 처리와 절단된 구도를 보여주며 같은 공간에 있음에도 개성이 돋보인다. 마치 스냅사진처럼 플라뇌르의 우연성과 일시적인 분위기를 연출한다. 이처럼 드가는 플라뇌르를 소재로 할 뿐 아니라 덧없이 사라지는 현재의 순간을 즉석에서 포착하여 자신의 작품 속에 고정시키고 있다.[57]

(도판2) 에드가 드가, <콩코르드 광장(Place de la Concorde)>, 1875, 캔버스에 유채, 78x118cm, 에르미타주 미술관

(도판3) 오귀스트 르누아르, <클리시 광장,(La Place Clichy)>, 1880, 캔버스에 유채, 65x54cm, 피츠윌리엄 박물관

르누아르의 1880년에 그려진 <클리시 광장, La Place Clichy>(1880, 도판3) 역시 광장의 사람들을 표현하고 있다. 드넓은 광장을 유유히 지나는 사람들과 여러 대의 마차 위에서 도시를 구경하는 모습들은 광장의 플라뇌르를 보여준다. 화면 하단에 위치한 모자 쓴 여성의 옷 위로 노란 햇볕이 쏟아지고 있다. 여성의 뒤쪽으로는 중산층의 남성과 원경으로 가까워질수록 대화하는 사람들과 함께 광장으로 산책을 나온 사람들의 모습으로 가득하다. 화면을 구성하는 관찰자의 시선을 자연스레 따라가면 관람자도 플라뇌르적 입장을 취하게 된다.[58]

57) 류선정, 「19세기 후반 프랑스 문학장에 나타난 파리의 댄디와 플라뇌르」, 『프랑스학연구』 52, 2010, p. 47.
58) 고영재, *op.cit.*, p. 16.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

카유보트의 작품에도 자유롭게 거리를 다니는 플라뇌르의 전형적인 풍모가 드러난다. <유럽의 다리>(도판4)에서는 중산모와 값비싼 양복을 입은 부르주아 남성이 길을 걷는 여성을 지나치고 있다. 남성은 여성에게 모호한 시선을 보내며 몸을 돌리는 모습이다. 남성은 거리의 낯선 여성을 포함하여 아무에게나 말을 거는 건달 플라뇌르의 예시라고 볼 수 있다. 이에 반해 여성은 입을 다물고 있으며, 표정에는 곧 낯선 남성이 걸어올 추파에 긴장이 역력하다.[59] 이처럼 많은 인상주의 화가들의 작품에서 플라뇌르를 나타내는 방식이 다양하다. 또한 우리는 여기서 '여성작가'가 그린 플라뇌르 작품들은 극히 드물다는 사실을 발견할 수 있다.

(도판4) 구스타브 카유보트, <유럽의 다리(Le pont de l'eurpe)>, 1881-1882, 캔버스에 유채, 125x181cm, 개인 소장

59) 스티븐 컨, 『문학과 예술의 문화사 1840~1900』, 남경태 역, 휴머니스트, 2005, pp. 83-84.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제2절 여성의 공간과 '응시'

1. 여성의 공간과 몸단장(toilette)의 미술사

존 버거(John Berger)는 「보는 방법 (Ways of seeing)」에서 '여자'란 주어진 규제된 공간 속에서 남성들의 관리 아래 태어난다고 말하고 있다.[60] 이러한 사회 속에서 살아남기 위해 여성은 두 가지의 정체성 즉, 감시하는 부분(자기 자신)과 감시당하는 부분 (타인의 시선)을 지닌다. 남성은 여자를 항상 응시하고, 여성들은 그러한 남자에게 대우 받기 위하여 자기 자신을 끊임없이 감시하고 관리한다.[61] 응시의 대상이 되는 여성은 자신을 대상으로 인식하며, 타인의 시선에 부합하기 위해 자기 자신을 끊임없이 단장하게 된다.

'몸단장하는 여인'은 서양 회화에서 자주 등장하는 소재이다. 몸단장을 나타내는 불어의 투알레트(toilette)는 '화장, 단장, 옷치장, 몸을 씻음'[62]이라는 사전적 의미를 가지고 있다. 즉 투알레트는 몸을 치장하는 모든 행위를 가리키는 말이었다. 화장을 하고 머리 손질을 하고 옷을 입는 것뿐만 아니라 목욕하고 이를 닦는 모든 행위들이 '투알레트'에 내포된다. 당대의 프랑스어로 'faire sa toilette'이라는 말은 바로 '몸단장을 하다'라는 뜻이다. 19세기 이전시대에는 몸단장이 어떻게 재현되었을까?

프랑스의 화가 투생 뒤브뢰이유 (Toussaint Dubreuil, 1561-1602)의 그림 <화장하는 이안테와 클레멘>(도판5)에서 귀족 출신의 여성 두 명이 옷을 갈아입고 있다. 그들은 여시중의 도움을 받고 있다.[63] 이는 자기도취 남성의 시선 등의 요소뿐만 아니라 여성의 지위와도 관련된다. 아침마다 벌어지는 치장은 여성이 받게 되는 지위를 드러낸다.

16세기의 또 다른 작가 루벤스(Peter Paul Rubens, 1577~1640)는 비너스가 몸단장하는 것을 주제로 한 작품들을 그렸다. <비너스의 단장>(도판6)에서 비너스는 큐피드가 들고 있는 거울에 자신의 얼굴을 비춰본다. 특히 비너스는 누드인 채 캔버스 밖 관람자에게 등을 보이고 앉아있다. 이로 인해 비너스는 남에게 알몸을 보이는 존재로 전락한다.

---

60) 존 버거, 『WAYS OF SEEING -다른 방식으로 보기』, 최민 역, 열화당, 2012, p. 54.
61) *Ibid.*
62) 정지영·홍재성, 『프라임 불한사전』, 동아출판, 2015.
63) 주디 시카고·에드워드 루시-스미스, 『여성과 미술』, 박상미 역, 아트북스, 2006, p. 158.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

여인이 단장에 열중하는 지극히 개인적인 공간의 표현은 화가가 관음적 태도를 가지고 관찰한다는 것을 드러낸다. 전라의 여인을 그린다는 것은 화가가 여자에 대한 어떤 권리를 갖고 있거나, 심지어 소유하고 있음을 암암리에 주장하는 것이다.[64]

(도판5) 투생 뒤브뢰이유 <화장하는 이앙테와 클레멘(Hyanthe and Clymene at their Toilette)>, 16c, 캔버스에 유채, 97x107cm, 루브르 박물관

(도판6) 페테르 파울 루벤스, <비너스의 단장(The Toilette of Venus)>, 1612-1615, 패널에 유채, 98x124cm, 파두츠 리히텐슈타인 미술관

18세기 몸단장을 그린 대표 화가로는 프랑수아 부셰(François Boucher, 1703-1770)다. 그는 디아나와 님프, 비너스 등 신화 속의 여성을 주로 다루며 단장하는 모습을 그린 화가였다. 부셰의 <비너스의 단장>(도판7)는 여느 비너스와 다를 바 없이 큐피트의 시종을 받으며 수동적인 모습을 보이고 있다. 사실상 신화라는 주제는 여성의 누드를 그리기 위한 하나의 구실이었으며, 그림의 초점은 벌거벗은 여인의 몸을 그리는 것이었다. 뽀얀 속살과 완벽하게 균형을 이루는 그의 누드는 르누아르를 비롯한 인상주의 화가들에게 영감을 주었다.

신화 속 인물이 아닌 귀족 여성의 몸단장을 다룬 작품은 <몸단장>(도판8)이다. 화장이란 주제는 18세기 전반의 화가들이 즐겨 그린 테마 중 하나로 부셰는 유행과 취향을 반영시킨 화가였다. 작품 속 모슬린 차림의 두 여성들이 옷을 입으며 분주하게 움직이는 모습이다. 호화스러워 보이는 가구들과 여인들의 뒤로 동양적인 병풍이 자리하고 있

64) 주디 시카고, 에드워드 루시-스미스, *op.cit.,* p. 150.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

다. 이는 당시의 유행하던 중국의 시노아즈리(chinoiserie)[65] 소품의 예시를 보여주며 그들의 신분이 귀족임을 암시한다.

(도판7) 프랑수아 부셰, <비너스의 단장(The toilet of venus)>, 1751, 캔버스에 유채, 85 x 108cm, 메트로폴리탄 미술관

(도판8) 프랑수아 부셰, <몸단장(The toilet)>, 1742, 캔버스에 유채, 52.5x66.5cm, 티센보르미네사 미술관

18세기의 여성의 단장은 총 2번에 거쳐서 이루어졌다. 특히 첫 번째 단장은 잠자리에 일어난 여성이 볼일을 보고 세수를 하는 일로써 남자나 애인이 보면 안 되는 일이었다.[66] 두 번째 단장은 남녀 성별에 상관없이 서로를 만나는 사교의 문화 중 하나였다. 장 미셸 모로 2세(Jean Michel Moreau le Jeune, 1741-1814)가 그린 <신사의 치장>(도판9)에는 여성과 다를 바 없이 단장을 하는 남성이 등장한다.[67] 의자에 앉아있는 귀

65) 17세기 후반부터 18세기 중반 경까지의 유럽 귀족 사이에 일어난 중국풍 취미의 총칭으로, 소위 바로크나 로코코 양식의 미술공예품에서 특히 많이 볼 수 있다. 그들은 중국 또는 동양풍의 이국적인(exotic) 인물·풍경·문양 등의 장식 주제를 애호했으며, 그 범위는 실내장식·가구·도자기·직물·장식 등을 위시하여 널리 회화나 판화에까지 미쳤다. 패션전문자료편찬위원회, 『Fashion 전문자료사전』, 한국사전연구사, 1997, p. 1139.

66) 아름다운 여인에게는 두 번의 투알레트가 있다. 첫 번째는 비밀스러워서 애인이라도 절대 봐서는 안 된다. 애인이라고 할지라도 정해진 시간이 될 때까지 기다려야한다. 두 번째 투알레트에서 명심할 것은 화장하기 전 여자의 맨얼굴이 화장을 마친 얼굴과 전혀 다를 수 있다는 것이다. - 루이 세바스티앵 메르시에 (Louis-Sebastien Mercier), 이지은, 『귀족의 시대 탐미의 발견』, 모요사, 2009, pp. 247-248, 재인용.

67) 이지은, *op.cit.,* pp. 247-248.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

족 남성의 뒤로 여러 명의 시종들이 위치하는데 그들의 표정은 초조해보이고 불안해 보인다. 남성은 여유로운 표정으로 의복을 바라보고 있다. 그가 가리키는 손가락에 따라 그날 입을 의복의 당락이 결정되는 듯 하다. 테이블 위로 여성의 전유물로 알려진 파우더와 거울이 보인다. 이처럼 19세기 후반 이전의 단장은 남녀를 가리지 않고 자신을 가꾸는데 전념하였다. 단장이 여성의 전유물이 된 것은 19세기 혁명 이후부터이다.

(도판9) 장 미셸 모로 2세, <신사의 치장 (La petite toilette)>, 1774-1777, 에칭판화, 33x25.6cm, 루브르박물관

(도판10) 제임스 맥닐 휘슬러, <테오도르 듀렛의 초상, (Portrait of théodore duret)>, 1883, 캔버스에 유채, 91x 193.5cm, 메트로폴리탄 미술관

혁명기를 거치며 사회의 주역으로 자리 잡은 부르주아 남성들은 화려한 의복과 사치를 타락한 귀족의 문화라고 여기고 경멸하였다. 남성의 사치와 허영은 도덕적으로 악덕으로 여겨지는 사회적 분위기가 팽배했다. 건강한 정신을 가진 신사라면 멋을 부리거나 물건을 고르고 흥정을 하는 하찮은 일 대신 사회적, 정치적 발전 같은 공공 영역에 열정을 쏟아야 한다는 생각이 사회 전반에 팽배했다. 절제, 근면, 성실은 부르주아 남성의 덕목으로 존경받았지만 과시적 소비는 비탄의 대상이 됐다.[68] 부르주아 남성들은 더 이상 치장의 자유를 누리지 않겠다고 선언하였다. 몇몇 귀족들을 제외한 대부분의 상류층 남성들은 절제된 검정색 양복을 입기 시작했다. 정신분석학자 존 칼 플 뤼겔(John

68) 이정아, 『그림 속 드레스 이야기』, J&jj, 2014, p. 232.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

Carl Flügel, 1884-1955)이 명명한 '남성의 위대한 포기'의 시대였다. 이 예시로 미국의 인상주의 화가 제임스 맥닐 휘슬러(James Mcneill Whistler, 1834-1903)의 <테오도르 듀렛의 초상>(도판10)에서 도덕 교과서 같은 19세기 부르주아 남성의 모습을 확인할 수 있다. 흰색 와이셔츠와 단정하게 차려입은 양복과 오른손에 든 중절모는 전형적인 부르주아 남성복식을 보여준다. 그가 들고 있는 여성의 겉옷과 부채는 자신의 체면을 위해 아내가 항상 단정하고 정숙하게 꾸밀 것을 바라는 모습일 것이다.

남성의 억눌린 소비 욕망은 여성들을 통해 배출되었고, 단장은 자연스레 여성들의 전유물로 고착되었다.[69] 남성들은 자신을 꾸미는 대신 자신의 재산을 드러내는 간접적인 방법으로 여성에게 꾸밀 것을 요구하였다. 여성의 화려한 화장, 옷차림으로 드러나고 풍만한 육체는 아버지, 남편 혹은 연인의 사회적 지위와 금전적인 능력을 드러냈다. 이 같은 단장을 전유하는 가운데 여성들은 남자의 재산을 낭비한다는 구실로 외출을 할 수 있는 자유를 누렸다.[70]

19세기의 여성들은 시대가 원하는 기준에 맞춰 자신을 꾸미길 바랐다. 이러한 경향은 이전의 18세기와는 다른 새로운 여성상과 화장법을 탄생시킨다.[71] 특히 인상주의 화가에게 영향을 끼친 보들레르는『현대생활의 화가』에서 19세기 화장법을 모더니티의 일부로 보며「화장예찬」을 썼다. 여성은 남성의 관심으로만 규정되며, 이런 여성이 되기 위해 꾸며야할 의무가 있다는 것을 명시한다. 그에게 화장은 "얼굴이라는 캔버스 위에 안색이라는 바탕칠을 하고 활처럼 흰 눈, 거무스름한 눈꺼풀, 입술의 강조 등을 통해 얼굴을 하나의 작품으로 표현한 얼굴의 회화(la peinture du visage)였다."[72] 얼굴 회화로 이목구비를 강조하는 화장은 보들레르에게 하나의 '스펙타클'이자 '예술'이었던 것이다.[73]

단장에 대한 보들레르의 관심은 1861-1863년 사이 작성된 그의『수첩(carnet)』에서 더욱 구체화 된다. 그는 수첩의 메모에 어떤 아가타(Agathe)라는 여성의 헤어스타일, 얼굴의 화장(눈썹, 눈꺼풀, 입술, 붉은 색, 흰색, 점들), 귀걸이, 목걸이, 팔찌, 반지, 드

69) *Ibid.*, p. 233.
70) 필리프 페로,『부르주아 사회와 패션』, 이재한 역, 현실문화연구, 2007, p. 80.
71) 이채영,「보들레르의 화장예찬(1863)과 모더니티」,『프랑스어문교육』59, 2015, p. 323.
72) *Ibid.*, p. 329, 재인용.
73) 보들레르는 현대 미술에서 여성이 중심 위치를 차지한 것을 반어적으로 설명할 때 이런 환상의 작용을 인정하고 있다. 여성들은 패션과 머리장식과 화장 (남성의 시선을 끌도록 계산된 것, (남자들은 이것을 당연하게 받아들인다)을 통해 당시의 이상적인 아름다움을 예시한다. 보들레르의『현대생활의 화가』에서 "여성은 잠시도 쉬지 않는 인간(남)의 마음이 끊임없이 갈망하는 이상형에 가까운 것"을 나타내기 때문에 세상은 주로 여성으로 가득 채워진 '거대한 미술관'이라면서, 여성이 '불가사의하고 초자연적인 존재로 보이는데 열중하는 것은 일종의 의무이며, 우상으로서 여성은 숭배받기 위해 자신을 매력적으로 꾸밀 의무가 있다.'고 주장하였다. 제임스 H. 루빈, *op.cit.*, p. 238.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

레스 스타일, 옷감의 묘사, 향수에 대한 아주 세밀한 기록을 남기고 있기 때문이다. 보들레르는 몸치장이 가지고 있는 덕성과 그 가치를 잘 알고 있었다.[74] 이는 권력과 행위에 멀어진 채 작은 세상에서만 존재할 수 있는 여성을 선정적이며 매력 있는 대상으로 만드는 요소 중 하나였다.

따라서 19세기 부르주아 여성들의 이러한 투알레트는 장소와 시간에 따라 이루어졌다. 필요에 의해 하루 7-8번의 옷을 갈아입고, 때에 맞춰 치장을 하였다. 여성은 낮 시간의 3분의 1을 옷을 입고 단장하는데 할애하였다. 이와 같은 번거로움은 과장된 것이 아니었다.[75] 19세기의 투알레트가 이루어지는 욕실, 침실, 파우더 룸은 여성들의 비밀이 시행되는 공간이자, 은밀한 공간, 남자에게 보여서는 안 되는 공간이다. 폐쇄적인 공간 속 여성은 남자들에게 있어 수동적인 존재이자 만질 수 있으며 소유할 수 있는 이미지들로 표상된다. 인상주의 화가가 그린 여성들은 이들의 공간에서 타자의 응시를 내재화 하며 자신들의 위치를 설정한다.

74) *Ibid.*, p. 345, 재인용.
75) 필리프 페로, *op,cit.,* p. 190.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2. 관음증과 응시

인상주의 작품에 대한 해석은 사회학적, 페미니즘적, 정신분석학적등 다양한 관점에서 고찰되었다. 주로 사회학적 해석은 작품에 표현된 사회적 일상생활의 관점에서 작품의 내용을 분석하는데 중점을 둔다. 특히 사회사적 페미니즘 관점은 인상주의 회화가 그 당시 만연했던 지배적인 이데올로기 '부르주아 가부장제'에서 출발했거나, 혹은 이에 저항했다는 것으로 주장의 범위를 넓힌다.[76] 인상주의 '단장하는 여인'은 이와 관련해 성에 대한 관념과 시선의 차이가 남성 화가와 여성 화가의 작품에 어떤 방식으로 영향을 미쳤는지 초점을 맞춘다.[77]

플라뇌르는 도시 산책자를 뜻하는 용어이다. 도시는 스펙타클이 일상적으로 벌어지는 공간이며, 플라뇌르는 도시를 거닐며 도시화로 새롭게 태어난 대상들을 본다. 도시 산책자는 단순히 풍경을 바라보는 자가 아니라, 시선의 틀을 통해 세계와 자신을 재인식한다. 따라서 도시 산책자는 무엇보다 시각적 패러다임 속에서 사유하며 '보는 자'이다. 플라뇌르에게 시선의 에너지가 발생하는 장소는 도시의 거리이다. 이러한 산책의 모티프와 시선의 발생이 인상주의 작품의 주요한 요소로 자리 잡게 되며 중요한 미학적 지점을 이룬다.[78] 인상주의 화가들은 도시를 거닐며 플라뇌르가 되었으며, 플라뇌르를 화폭에 옮기기도 하였다. 그런 점에서 플라뇌르는 인상주의 화가의 유비적 상징으로 이해되기도 한다. 그 대표적 작가로는 마네, 르누아르, 드가 등이 있다.[79] 그들은 주로 '여성'을 관찰하고 그렸다.

근대성의 상징이자 19세기 대표적인 관찰자인 플라뇌르의 시선에도 여러 담론이 존재한다. 앞서 인상주의 작품들을 예시로 살펴본 바, 대부분 플라뇌르의 성(性)은 남성이었다. 도시의 스펙타클에 대한 측면에서 살펴보자면 여성 화가의 그림에서는 동료 남성 화가의 인상주의 회화에 등장하는 전형적인 도상을 찾아보기 어렵다.

그 중 여성의 공간에 대해 탐구했던 사회사적 페미니스트 학자 그리젤다 폴록(Griselda Pollock, 1949-)은 「현대성과 여성성의 공간(Modernity and the Spaces of Femininity)」에서 19세기 남성이 자유롭게 넓은 공간들을 향유하고 다닌 것에 비해 여성은 주어진 생활공

76) 김미정, 「페미니즘 시각으로 본 미술속 여성상 연구」, 수원대학교 석사학위논문, 2004, p.12.
77) *Ibid.,* p. 13.
78) 김홍진, 「도시산책자와 시선표상의 의미양상」, 『국어문학』 58, 2015, p. 292.
79) 신혜경, 「드가의 윤락가 모노타입- 근대적 플라뇌르와 여성누드」, 『미학』 70, 2012, p. 85.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

간이나 예술 반경에 제약이 많았다는 점을 강조한다. 플라뇌르는 관찰하기는 하지만 결코 끼어들지 않고, 바라보기는 하지만 진실된 시선을 주지 않으며, 팔기 위해 내놓은 상품을 바라봄으로 탐욕적이면서 에로틱한 모더니티의 시선을 구체화시킨다. 도시의 사회적 공간들은 부르주아 이데올로기를 통해서 재구성되는데, 그것은 결국 성차적 구분으로 귀결되는 남성/공적인 공간과 여성/사적인 공간의 분리된 영역 이론을 적용함으로써 이루어진다.[80]

> 플라뇌르/예술가를 규정하는 것은 단순하게 남성성과 동일시되는 공적 영역이 아니라 그러한 틈새, 즉 모호성의 공간으로 특징되는 성적 영역에 대한 접근성이다. [...]그러나 선은 공적/사적 분할의 끝이 아니라 여성성의 공간의 한계를 구획한다. 이 선 밑에 성적으로 구별되고 상품화된 여성의 신체 영역이 놓여있으며, 거기에서 자연은 끝이 나며, 계급적이고 자본주의적이고 남성적인 권력이 침투하고 서로 맞물린다. 그것은 계급 경계를 가르는 선이지만, 부르주아 세계의 새로운 계급 형성이 남녀 사이뿐만 아니라 서로 다른 계급 출신의 여성들 사이에서 젠더관계를 재구축한 장소를 드러내는 것이다.[81]

당시 여성 화가들에게는 접근이 허락되지 않은 다양한 장소와 주제가 남성에게는 개방되어 있었으며[82], 남성 화가들은 길거리나 대중적 유흥시설, 상업적 매춘이나 우연한 성관계 등의 사회적으로 허용의 범위가 상대적으로 넓었다. 따라서 여성에게 허락되었던 공간과 시각영역은 제한적이었으므로 폴록은 플라뇌르의 시선을 남성만이 누릴 수 있는 특권이라고 보았다.[83]

폴록 이외에도 많은 페미니스트 학자들은 이러한 플라뇌르의 시각 자체가 남성적인 것이라고 비판했다. 1970년대 초반의 연구들은 19세기 여성이 어떻게 '성적 대상'으로 간주되었는지를 '시선'이라는 개념을 통해 고찰한다.[84] 시선은 남성이 소유한다는 견해와 남성은 능동

---

80) 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 1999, pp. 463-464.

81) Griselda Pollock, "Modernity and the spaces of feminity", in Norma Broude & Mary D.Garrard(eds.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art Histor*, (Westview Press, 1992), p.259, 신혜경, 앞의 논문, p. 93, 재인용.

82) 페미니즘 미술사는 인상주의를 포함한 여성 화가들이 남성적 이데올로기로 인해 여러 가지 제약을 받았다는 명백한 증거를 제시하고 있다. 폴록에 따르면 모리조와 카셋을 비롯한 중산층 여성 화가들은 이데올로기가 그들의 공간으로 정해놓은 곳, 즉 가정과 지방, 근교 도시 지역의 극장이나 오페라 공연장 같은 곳을 중점으로 그렸다. 모리조와 카셋은 현대생활에서는 제외되었지만 우연히 마주치게 되는 상황을 그들의 작품에 상세히 반영하기 위해 남성 화가들이 이미 개발해놓은 관습을 부분적으로 사용했다. 김미정, 「페미니즘 시각으로 본 미술 속 여성상 연구」, 수원대학교 석사학위논문, 2004, p. 18.

83) 신혜경, *op.cit.*, p. 93, 재인용.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

적인 주체이고 여성은 수동적인 대상이라는 관념이 미술, 문학, 영화에 두루 적용되어왔다. 1972년 존 버거(John Berger)는『보는 방법(Ways of seeing)』에서 "남성은 여성을 보지만 여성은 남성에게 보인다. … 여성은 시각과 관찰의 대상"이라고 말하며, 여성은 남성의 시선에 부응하기 위하여 그녀 스스로가 감시의 대상이 된다는 것이라고 본다.[85] 그렇다면 플라뇌르 인상주의 화가들이 여성을 표현하는 방식은 어떠했을까?

단장하는 여인이 그려진 그림에서 여성의 몸은 대부분 누드로 재현된다. 폴록은 재현(Representation)의 이미지를 세계의 거울이자 근원을 반영하는 것이라고 보았다. 재현은 일차적 의미론 시각적인 관습과 코드를 표현한다. 하지만 이차적 의미에서 볼 때 인간의 조건을 결정짓는 사회적 세력과 권력을 분명하게 드러낸다.[86] 여성들은 단장하는 공간에서 주로 목욕을 하거나 화장을 했는데, 그 준비과정은 남성들이 볼 수 없었다. 하지만 인상주의 화가들은 이를 은밀하게 드러내 자연스럽게 그렸다. 몸단장하는 여성을 재현한 작품은 여성이 나체이거나 완전히 갖추어 입지 않은 채로 포즈를 취한다. 이러한 방식으로 재현된 여성의 육체에 대한 호기심과 성적인 욕망은 이전부터 에로틱한 이미지의 표현으로 인식되었다. 고전적이고 신화적인 모습의 이전 누드화와 달리 19세기는 더욱 사실적이고 에로틱한 요소들이 드러나는데, 이는 자연스러운 시각코드로 자리매김한다.[87]

이러한 시각은 관음증적 요소를 내포한다고 볼 수 있다. 관음증이란 다른 사람의 알몸이나 성교를 몰래 봄으로써 성적 쾌락을 얻는 증세이다.[88] 본다는 것은 눈과 대상만의 관계로 이루어진 순수한 시각 행위가 아니다. 그 시선 사이에는 사회화된 담론의 체계가 바탕을 이루고 있다. 바르트(Roland Barthes, 1915-1980)는 "시선은 항상, 무엇인가를, 누군가를 찾는다. 그것은 불안한 기호"라고 말한다.[89] 이러한 시선에 얽힌 이데올로기는 오래전부터 바라보는 주체와 대상 간의 권력관계를 형성하였다. 시각 체계는 볼 수 있는 것과 보는 방식을 규정해주며, 권력과 이데올로기는 언어의 영역뿐만 아니라 이미지와 시각적 재현 영역에서도

84) 1972년에는『성적 대상으로서의 여성: 성애적 예술에 관한 연구, 1730-1970 (Women as Sex Object: Studies in Erotic Art』(1730~1970)이라는 도발적인 제목의 논문 모음집에서 예술사에 대한 관심이 공개적으로 표출되었다. 전반적인 논점은 성애적 미술에 나오는 누드뿐만 아니라 모든 종류의 창작물에 등장하는 옷을 입은 여성도 남성의 시선에 의해 대상화되며, 여성으로서의 주체성과 인간성을 박탈 당한다는데 초점을 맞추고 있다. 스티븐 컨, *op.cit.*, p. 27, 재인용.
85) 존 버거, *op.cit.*, p. 21.
86) 윤난지 엮음,『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2002, pp. 45-46, 재인용.
87) 김남윤, *op.cit.*, p. 19.
88) 미국 정신분석학회,『정신분석용어사전』, 이재훈 역, 한국심리치료연구소, 2002, p. 54.
89) 송대섭·이은영,「거울(mirror)의 이중적인 구조에 대한 연구—보는자와 보이는자의 관계를 중심으로」,『만화애니메이션연구』, 2015, p. 439, 재인용.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

지배력을 행사할 수 있다.[90]

폴록은 여성이 남성과는 달리 바라보거나 응시하거나 면밀히 관찰하고 지켜볼 수 있는 권리를 지니지 못했다고 말한다. “여성은 예술가에 있어서 남자의 여자 그 이상이다. 오히려 여성은 성스러운 하나의 별이다.(...)”라는 보들레르의 글이 계속해서 보여주고 있듯이, 여성은 산책자들의 시선에 대상(object)으로 존재할 뿐이었다.[91] 인상주의 화가들은 대상(여성)과 일정한 거리를 유지하며 단장하는 행위를 관찰하는데, 화가는 어떠한 접촉을 하지 않고도 여성을 관찰하는 관음자가 된다. 여성은 자신이 보이고 있다는 사실을 모르는 상태로 재현되고 있기 때문에 그림을 보는 관람자는 자연스럽게 시각적 쾌락을 느끼게 된다. 또한 여성의 헐벗은 몸은 객체로서 작용하며, 누군가의 소유와 시선에 있어서 욕망의 대상이 된다. 이는 여성의 육체와 성 상품화와 관련되기도 한다.[92]

따라서 단장하는 여인에게 나타나는 간접적인 시선은 바로 남성 부르주아의 가부장적 이데올로기와 권력 작용의 총체성이 내재된 것으로 볼 수 있다. 이러한 구조를 통해 여성의 몸에 대한 재현의 문제를 논의하는 것은 보는 자와 보이는 자의 젠더화 된 권력관계를 파악할 수 있으며, 여성의 재현을 시각코드로 구조화하는 시각적 권력체계 또한 드러낼 수 있다. 바라보기와 관련된 성의 정치학은 그 자체가 성차별이라는 특정한 사회적 요구를 보장하는 응시(gaze)의 사회적 구조를 나타낸다. 여성이 갖춰야 할 여성성은 조건이면서 동시에 결과이기도 하였다.

일반적으로 남성의 시선이라 불리는 남성이 여성을 바라보는 방식과 그 이유에 대한 정신분석학적 설명의 대부분은 프로이트의 거세 공포에 대한 이론과 그의 이론을 발전시킨 라캉의 이론을 전제로 하고 있다.[93] 정신분석학 이론은 부르주아의 섹슈얼리티를 생산하고 통제한 사회적 관계와 성차의 형성을 보여준다. 폴록은 정신분석학 이론을 통해서 시각적 실행과 표현의 특수성을 인식할 수 있다고 보았다. 응시는 성차가 재현의 장에 각인되는 방식으로, 즉 남성의 응시와 여성의 응시라는 문제로 나타난다. 폴록은 「응시와 시선: 쌍안경을 가진 여인」에서 라캉의 응시 개념을 이용하여 드가와 카셋의 그림을 분석하면서, ‘타자의 응시’가 어떻게 재현의 장 속에 각인된 성차의 이데올로기를 보여주는가를 논하였다.[94]

---

90) 주은우, 『시각과 현대성』, 한나래, 2003, pp. 23-24.
91) 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 1999, p. 470.
92) 천정환, 「관음증과 재현의 윤리」, 『사회와 역사』, 제81집, 2009, p. 43.
93) 김미정, 「페미니즘 시각으로 본 미술속 여성상 연구」, 수원대학교 석사학위논문, 2004, p. 18. 재인용
94) 조선령, 『라캉과 미술』, 경성대학교 출판부, 2011, p. 113.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

폴록의 이론에 바탕이 되는 라캉의 응시 이론은 주체 형성과 관련된 시각장의 사회적 성격을 드러내고 있기 때문에 여성이 자신의 구성 문제에 대한 매커니즘을 파악할 수 있는 이론적 근거로 작용된다. 이러한 매커니즘은 권력과 연관된 지식이나 이데올로기의 총체성인 상징계로부터 출발한다.[95]

우선 권력 작용의 시각적 담론 구조는 자크 라캉(Jacques Lacan, 1901~1981)의 응시 이론을 중심으로 설명이 가능하다. 라캉은 인간이 처음부터 주체인 것이 아니라 자기 바깥에 선행하는 구조적 힘에 의해 주체로 구성된다는 점을 설명하며, 시각장의 사회적 성격과 그 속에서 보는 주체의 형성을 설명해줄 수 있는 시각 이론을 제공한다.[96]

데카르트의 인식론적 주체에 의하면 시각의 출발점은 '나', 즉 주체가 되어야 한다. 원근법적 주체의 시각장의 주인이 나였다면 반대로 라캉의 시각장에서는 응시가 바깥에 존재하며, 주체는 응시되고 그림이 된다는 것을 강조한다. 이 경우 출발점은 '내'가 아닌 타자의 시각이라고 할 수 있는 '응시'이다. 눈과 타자의 응시는 일치하지 않으며 근본적으로 미혹만이 있다. 눈은 의식이 구성한 조망점에 의해 표상된다. 눈의 수준, 즉 시선의 수준은 재현의 실서, 표상의 질서에 의해 견고하게 조직된 영역이다. 바로 이러한 눈으로부터 분리되어 나온 응시가 배후에 도사리고 있다는 것, 재현의 수준에서 층에서 층으로 미끄러지고 항상 빠져나가는 무언가. 그것이 바로 응시이다.[97]

라캉에게 '응시'란 주체의 분열을 표시해주는 것이다. 오랫동안 눈과 시선이 나르시시즘적인 기능을 가졌다면 응시는 타자성과 욕망에 관계된다. 생후 6개월에서 18개월이 된 유아는 거울에 비친 자신의 모습을 볼 때, 자신의 육체가 구성되어 있다는 이미지를 통하여 자신을 알게 된다. 아직 신체적 능력이 만들어지지 않았음에도 시각적 인지가 더 앞서있는 이 시기의 아이는 거울에 비친 자신의 상이 자신과 동일하다고 생각한다.[98]

이처럼 이미지와 실재하는 자신을 동일시하는 오인에 기초하여 주체성이 형성된다. 이렇게 구성된 주체는 완결된 자아가 아닌 하나의 이미지에 불과하며, 일종의 '이상적 자아'에 사로잡히게 된다. '이상적 자아'란 불완전하고 파편적인 자신의 신체를 그야말로 이상적이고 완전한 모습으로 인식하는 허구적 자아로 "타자와 동일시의 변증법 속에서 객관화되기 이전의, 또한 언어가 보편적으로 그에게 주체의 기능을 재현해주기 이전"의 '나'에 해당하

95) 천정환, *op.cit.*, p. 73.
96) 주은우, *op.cit.*, p. 25.
97) 노현지·이용일, 「자크라캉의 욕망이론 관점에서 본 관음증에 대한 시각적 해석에 관한연구」, 『디자인지식저널』, 26, 2013, pp. 57-58.
98) 김현진, 「시선을 중심으로 본 주체와 욕망의 매커니즘」, 『뷔히너와 현대문학』, 27, p. 365.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

는 형태이다.[99] 이후 주체는 상상계적 거울단계를 지나 언어의 세계인 상징계에 진입하며, 나르시시즘적인 보기에서 타자에 의해 보여지는 상호주체적인 존재임을 깨닫는다.[100]

라캉에게 상징계의 편입이란 이미 사회 속에 존재하는 언어적 세계, 즉 법의 세계로 들어가는 것을 의미한다. 질서의 세계로 들어간 주체는 언어의 지배를 받으며 '타자의 장소'인 언어를 사용하게 되며, 상징적 주체가 된다. 이는 더 이상 허구적 이미지(자신이 이미지와 통일되었다고 믿는)에 의존하는 것이 아니라 자신의 이미지의 실재성을 확증해주기 위해 타자의 응시가 필요하다는 것을 의미한다. 따라서 주체는 타자의 시선을 느끼며 형성되는 것이기도 하다.[101] 그러나 이 타자는 곧 대타자로서, 존재하는 타자가 아닌 스스로 상상하는 무의식 속의 대타자의 응시이다. 이러한 대타자의 응시는 인간이 항상 가지고 있는 결여 때문에 발생하게 되는 욕망의 응시이다. 결국 주체는 스스로를 욕망의 대상으로 만들며 타자에게 보여지며 자신의 존재성을 인정받는다.

정리해보자면 라캉의 주체 형성에는 항상 상징계에 의해 매개되는 응시 아래 상상적 동일시로 요약된 시각적 차원이 작동하고, 상징적 질서의 동일시에 따른 시각적 주체의 구성은 사회적으로 제공되는 시점과 승인되는 이미지와의 동일시 과정, 즉 타자의 이미지들의 동일시 과정임을 설명하고 있다.[102] 이는 주체의 형성과 관련된 시각장의 사회적 성격을 드러낼 수 있다. 결국 주체가 시각적으로 구성된다는 것은 주체의 외부에 있는 대타자로 대변되는 상징계의 논리에 의해 조직된다는 것을 말한다. 상징계의 논리에 의한 조직화는 그 구체적인 내용이 권력과 연관된 지식이나 이데올로기에 의해 채워지는 것으로써, 시각장은 특정한 시대나 역사적 제한에 기반을 두고 있는 담론의 질서가 관통하는 의미작용의 장이라고 할 수 있다. 따라서 한 시대의 특정 회화는 그 사회의 이데올로기적 구조를 내재화하는 것이며, 특수한 문화적 조건, 역사적 제한에 바탕을 둔 기호화된 담론을 구성한다.

남성과 여성을 불문하고 라캉의 시각장에서 모든 주체는 응시와의 관계에서 결핍으로 보여지는 대상된다. 그러나 폴록은 남성이 만든 아버지의 법, 즉 가부장적인 논리에 따라 명령되는 상징계적 의미체계 내에서 성이 양극화되며, 이러한 체계는 남성성과 여성성을 상징적으로 생성한다고 주장했다.[103] 정체성을 구축할 수 있는 힘이 있는 재현에, 담론의 질

99) *Ibid.,* pp. 366-367.
100) 이영희, 「패션사진에 나타난 여성의 몸 - 페미니즘과 응시 이론을 중심으로」, 성균관대학교 박사학위논문, 2013, p. 75.
101) 권오상, 「신디 셔먼 작품에 나타난 응시와 주체에 관한 연구 -자크 라캉의 정신분석을 중심으로」, 『조형미디어학』 22, 2019, p. 183.
102) 이영희, *op.cit.*, p. 81.
103) Richard Kendall·Griselda Pollock, *Dealing With Degas,* Universe, 1992, p. 113.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

서에 의해 위계화 된 성차별의 사회적 논리가 관통함으로써 여성은 주체보다는 대상으로, 능동적이기보다는 수동적인 역할을 담당하며 남성의 전유물이라는 지점에 묶이게 된다.[104]

시선과 응시는 남성의 전유물이었다. 응시를 남성이 두려워하고 지배하려 했다는 사실은 드가의 <쌍안경을 든 여인>(도판11)에서 드러난다. 드가는 경마장에서 자신을 쳐다보고 있던 여성의 시선을 기억하며 작품에 재현했다. 드가는 쌍안경을 든 여성을 잠자리처럼 묘사했는데, 이러한 드가의 이미지는 여성의 응시 하에 자신이 노출되는 경험에 따르는 불안감을 완화하기 위함이었다. 즉, 실내에 머물러야 하고 보기의 대상이 되어야 하는 여성이 야외에서 쌍안경을 가지고 '남성의 위치에서' 능동적인 보기를 수행하는 것을 괴물의 모습으로 표현한 것이다. 폴록은 드가의 그림이 남성으로서의 드가 자신을 시각장의 지배자의 위치로 되돌려 놓으려는 노력이라고 말하면서 "대타자의 응시를 길들일 수 있다는 환상"을 보여주는 그림이라고 평한다.[105]

이와 같은 폴록의 주장을 '단장하는 여인'에 대입시켜 보았을 때 남성 화가들이 단장하는 여인을 계속해서 재현한 이유는 여성의 응시로 인하여 자신의 남성성, 거세당하는 공포심에서 벗어나려는 노력이었다고 볼 수 있다. 동시에 그들은 남성들의 관음적 욕망을 작품 속에 투영시켰다. 여성은 캔버스 밖을 절대 쳐다볼 수 없고 남성들의 시선에 의해 관찰 당한다는 사실을 몰라야만 한다. 이는 남성적 고정관념의 응시가 여성의 이미지를 즐길 수 있는 공간이기 때문이다. 남성의 응시가 지속되려면, 남성적 욕망의 관음증이 폭로되어선 안된다.[106] 결국 아름답게 단장하는 여인은 남성들이 원하는 욕망의 결과이자 그 이미지의 재현은 여성을 대상화 시키는데 더욱 견고한 기능으로 발휘된다.

여성 주체는 단순히 자신의 이미지가 아니라 자신이 문화적으로 이해될 수 있는 통로가 되는 이미지들, 즉 가부장적 담론에서 여성에게 사회적으로 부과하는 이미지와의 동일시를 통해 자신을 제시한다. 여성들은 이러한 상징계적 질서, 즉 남성들의 권력이 내재된 시각적 담론에 따른 욕망을 자신의 욕망으로 착각하고 단장하며 화장한다. 여성에게 내면화된 욕망은 결국 여성 자신의 것이 아니다. 결국 단장하는 여인은 타자의 응시에 의해, 타자의 욕망에 의해 탄생된 이미지들이라고 할 수 있다.

여성들이 욕망하는 것은 남성적 욕망에 화답하는 그들 내면의 남성적 욕망이다. '단장하는 여인'의 이미지는 라캉이 말하는 대타자의 응시에 의해 재현된 것이다. 대타자의 응시는

104) 이영희, *op.cit.*, p. 82.
105) 조선령, *op.cit.*, pp. 113-114, 재인용.
106) 백상현,『고독의 매뉴얼』, 위고, 2015, pp. 146-147.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

고정관념이자 권위주의적 응시이며 남성적 욕망을 내포한다. 남성적 지배 질서에 의해 어떤 여성이 되어야 하는지, 훌륭한 여성인지의 기준이 정해지기 때문이다. 여성의 단장은 여성의 정체성을 나타내는 '소속기호'[107]로서 남성이 원하는 사회에서 용인되는 규범으로 작용된다. 여성들이 아름다워지고 싶어 꾸미는 모든 행위와 그 결과는 타자에게 보이기 위함이며 응시에 순응하기 위함이라는 것을 보여준다. 또한 여성은 오직 남성을 위한 오브제로서 자신의 욕망이 아닌 남성에게 요구받은 아름다움을 스스로 전시한다. 여성들이 스스로 보여지는 대상화는 남성의 응시를 내재화 하여 자신의 여성성을 점검하는 것이다.

(도판11) 드가 <쌍안경을 든 여인(Woman with Opera Glasses)>, 1875-1876, 캔버스에 유채, 48 x 32cm, 독일 드레스덴 국립미술관

(도판12) 카셋, <극장 박스에서(In the Loge)>, 1878, 캔버스에 유채, 81 x 66cm, 미국 보스턴 미술관

중요한 것은 재현의 장에서 남성 화가의 거세공포와 관음적 시선이 여성 화가의 작품에서 어떠한 차이점을 드러냈을까? 폴록은 드가 그림의 남성적 응시와 대비되는 여성적 응시의 사례로 메리 카셋의 작품을 제시하였다. 카셋의 <극장 박스에서>(도판12)

107) 의복은 부르디 외(Pierre Bourdieu)가 말한 소속기호 중 하나이다. 최종철, 『구별짓기: 문화와 취향의 사회학 上』, 새물결, 2006, p. 445, 참고.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

는 검은색 드레스를 입은 여성이 쌍안경을 든 채 캔버스틀 너머를 바라본다. 그림의 틀 너머를 응시하는 시선은 여성 자신의 결핍을 채우려고 무언가를 찾고 있는 모습이다. 이 여성의 육체는 남성의 거세를 대변하기 위한 '이미지'에 국한된 것이 아니다. 여성도 주체적으로 결핍되어 있음을 카셋 자신의 욕망을 투영해 재현하고 있다.[108] 폴록에 의하면, 카셋의 그림에 나타나는 여성의 응시는 대상화하고 거리를 두는 남성적 응시와 달리, 인물을 감싸는 촉각적인 시선, 공감적인 동일화의 시선이다.[109]

폴록은 여성을 그저 침묵하는 타자로 규정하는 문화 내에서 여성 화가가 어떻게 말하고 재현할 수 있는가 메리캘리의 글 중 「욕망하는 이미지/이미지를 만드는 욕망」의 일부를 인용하고 있다. 여성 화가는 시선의 주체이자 남성적인 지위를 차지하는 예술가로서 그녀가 경험하는 감정도 설명해야 하며, 시선의 대상으로의 여성 화가의 경험도 다루어야 한다. 그것은 여성의 몸에 대한 그대로의 형상, 도상을 그리는 것을 거부하는 방식에 초점을 맞춘다.[110]

폴록과 캘리의 주장처럼 남성 화가와 여성 화가는 재현방식에 따른 차이가 존재한다. 이는 여성 화가들의 '단장하는 여인'에서도 차별화된 각기 다른 욕망이 드러난다는 것을 의미한다. 부르주아 여성 화가였던 카셋과 모리조와 발라동은 지배하는 상징계적 이데올로기가 차이가 있었기 때문에 재현된 이미지에서 여성에 대한 응시가 다르게 드러날 것이다. 이러한 응시의 차이, 남성 화가들과 여성 화가들의 욕망의 차이, 여성 화가와 다른 여성 화가에 대한 응시가 어떻게 드러났는지는 다음 장에서 '단장하는 여인'의 이미지를 통해 본격적으로 살펴보고자 한다.

108) 이브미쇼, 『미술, 여성 그리고 페미니즘』, 정재곤 역, 궁리, 2004, p. 125.
109) 조선령, *op.cit.*, p. 114, 재인용.
110) 윤난지 엮음, *op.cit.*, p. 487.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제3장 인상주의 회화에 나타나는 '단장하는 여인'

회화 속 단장하는 여인은 각 시대마다 다르게 나타난다. 19세기 후반의 여성들은 생물학적 특수성이 더욱 강조되고 남성의 시선에 의해 정체성이 규정됐다. 플라뇌르가 되어 여성들을 관찰할 수 있었던 인상주의 남성 화가들과, 제한된 범위 내에서 활동한 여성 화가들의 작품에 등장하는 '단장하는 여인'의 모습에는 어떤 차이가 있을까?

본고에서는 미술가들의 성별과 사회적 신분에 따라 단장하는 여인을 어떻게 재현했는지를 알아보고자 한다. 우선 여성들이 목욕하는 모습을 자주 그렸던 남성 화가 드가, 르누아르와 여성들이 씻거나 몸단장 하는 모습을 그린 여성 화가 카셋과 수잔 발라동의 이미지를 통하여 여성의 관찰은 사회적인 이데올로기 응시에 의해 지배받았음을 살펴보고자 한다.

제1절 목욕하는 여인

서양미술사에서 '목욕하는 여인'의 주제는 오랜 전통과 함께 문화적이고 복합적인 의미들을 갖는다. 그 예시로 5세기 그리스의 스키포스 (와인 컵)에 그려진 목욕을 준비하는 어린 소녀의 모습을 들 수 있다. 소녀는 알몸인 상태에서 목욕을 준비하는데, 이는 자신의 목욕이 아닌 남자를 위한 목욕을 준비하는 것이다. 누드로부터 그녀는 '헤테라'임을 추측해 볼 수 있다. 헤테라는 일본의 게이샤처럼 지적이고, 교양을 갖춘 그리스의 고급 창부를 뜻한다. 헤테라를 고용하는 것은 부유한 남자의 특권이라는 사실로부터 이 장면은 신분과 계급의 상징이 내포되어 있음을 알 수 있다.[111] 목욕은 단순히 씻는 것에 한정되지 않고 종교적 정제, 의식, 공중 목욕 등 다양한 의미를 가진다. 그렇다면 19세기의 목욕하는 여인을 그린 그림에서는 어떠한 의미를 찾을 수 있을까?

19세기 이전의 목욕하는 여인은 주로 신화에 나오는 비너스나 뮤즈의 형태로 혹은 구약에 나오는 수잔나 등 종교적인 주제로 그려졌다. 이러한 고전적인 전통이 깨지게 된 계기는 앵그르(Jean-Anguste Dominque Ingre, 1780-1867)에서 부터다. 18세기 이후 신흥 부르주아들이 유럽에 등장하고 그들의 취향이 고대 로마에 빠지게 되면서 신고전주의가 나타나게 된다. 신고전주의는 지성을 바탕으로 한 고대의 정신에 열광을

111) 주디 시카고, 에드워드 루시-스미스, *op.cit.,* p. 156.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

(도판 13) 앵그르, <터키탕(Le Bain turc)>, 1862, 패널에 유채, 110x110cm, 루브르 박물관

보여준다. 특히 신고전주의 화가 앵그르는 아카데미의 진부한 주제에 싫증을 느끼고 눈부신 색채와 낭만적인 풍속을 가진 '아랍세계'에 관심을 가졌다. 그중 남성들이 출입하지 못하는 '하렘'은 앵그르 같은 서구인이 출입해 본적이 없는 신비로운 장소였다. 앵그르의 대표작인 <터키목욕탕>(도판13)은 이 같은 앵그르의 관심을 잘 드러내주는 작품이다. 목욕탕 안의 나체의 여성들은 허벅지와 엉덩이를 스스럼없이 보여주며, 허리의 뒤틀림과 과장된 동작을 취하는 모습이 보인다. 여성들의 포즈와 환희에 젖은 듯한 시선이 관음적인 요소로서 작용한다. 이국적인 아랍세계에 대한 호기심과 함께 매끈한 여성들의 신체는 에로틱한 상상을 일으키기 충분하였다.[112] 앵그르 이외에도 당시 코로(Jean-Baptiste-Camille Corot), 쿠르베(Gustave Courbet), 밀레(Jean-Francois Millet)는 자연 속에서 목욕하는 여인들을 그렸다. 이러한 남성 화가들이 그린 목욕하는 여인의 이미지는 언제나 에로틱한 분위기를 풍긴다.

이후 인상주의 화가들도 '목욕하는 여인'을 주제로 많이 그렸다. 특히 19세기 파리는 신도시정책으로 인해 물이 각 가정에 공급되기 시작했는데 이에 실내에 목욕통[113]을 구비한 가정이 많아졌다. 목욕에 필요한 새로운 도구들의 발명과 사용은 전통적인 하녀역할의 부족한 부분을 채웠으며 외부의 간섭을 피해 목욕이 가능해졌다. 이곳은 남편을 포함한 누구도 침범할 수 없는 공간[114]이었다. 이전의 그림에서 목욕하는 장면이

112) 김남윤, *op.cit.,* pp. 12-13.

113) 1886년 프랑스는 목욕통이 대유행이었다. 목욕통의 확산은 욕조와 욕실에 앞서는 것이었다. 욕조를 구비한 근대적 욕실이 등장하기 전까진 떼었다 붙였다 할 수 있는 양철 욕조가 주로 사용되었다. 이로써 누구도 침범할 수 없는 내밀한 공간이 점점 생겨난다. 조르주 뒤비· 미셸 페로, 『사생활의 역사 4 프랑스 혁명부터 제 1차 세계대전까지』, 새물결, 2002, p. 616.

114) 요컨대 당시에는 금기가 엄연히 살아 있었다. 특히 1880년 이후 침실에 딸린 화장실을 목욕탕으

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

여신이나 요정을 중심으로 그려졌지만, 인상주의 회화는 근대화로 인한 현실적이고 사실적인 여성의 모습을 그렸다.[115] 이런 맥락에서 '목욕하는 여인' 주제는 남성관객의 시각적 쾌락을 전제로 하는 것이며 더 나아가 여성을 어떻게 보는가 하는 사회·문화적 이데올로기를 담고 있었다.

드가에게 여성이란 그저 '자연'일 뿐이며 살과 뼈, 근육 덩어리라 봐도 무방하였다. 남성은 과학이고, 자연은 여성이라는 이분법적인 관념이 당연하게 받아들였던 시기였기에 드가는 이러한 관념의 영향을 받았을 것이다. 19세기 후반 루이스 바리아가 만든 <과학 앞에서 옷을 벗는 자연>(도판14) 의 작품은 남성 앞에 복종하는 여성이라는 관계와 성차 이데올로기의 예시를 보여준다. 또한 드가는 여성에게 혐오적인 시각을 가졌는데, 무용수들이나 그린 작품과 가수들을 그린 작품에서 그들의 얼굴을 원숭이나 동물의 모습처럼 묘사함으로써 여성과 하층계급에 대한 그의 선입견을 드러냈다.[116] 이러한 작품들 이외에도 드가의 목욕하는 여성을 그린 작품을 본 귀스타브 제프루아는 "동물성만을 드러낸 암컷으로 간주된다. 드가는 여성을 크게 비난하고, 아무도 시인하려고 바라보려고도 하지 않는 경향을 드러내기를 갈망하였다."[117]라고 언급하였다. 이처럼 드가의 여성 혐오는 단순한 개인의 취향 문제임을 내포할 수도 있지만, 드가 자신의 신분 과시와 함께 19세기 후반의 시대상을 반영하고 있는 것이라고 할 수 있다.[118]

드가의 '목욕하는 여인' 이미지는 1874년 제 1회 인상주의 전시회에서부터 나타났다. 같은 주제의 작품은 한두 점씩 늘어가다가 1886년 마지막 인상주의 전시회에서 파스텔로 그린 일련의 목욕시리즈 총 6점이 출품되었다. 그 이후로 말년까지 드가는 계속해서 누드습작, 몸단장과 비슷한 주제를 거의 편집광적으로 그렸다. 그렇다면 드가의 목

로 개조하기 시작하던 초창기만 하더라도, 여인이 일단 목욕탕에 들어가면 이 공간은 "남편을 포함해서 그 누구도, 게다가 남편은 더더욱 접근해서 안될 성스러운 곳"이었다. 목욕탕 안에 장치된 수건걸이며 치마걸이 같은 편의를 위한 소도구들도 외부의 도움을 받지 않고 혼자 목욕할 수 있도록 하는 물품이었다. 조르주 비가렐로, 『깨끗함과 더러움—청결과 위생의 문화사』, 정재곤 역, 돌베개, 2007, pp. 275-276.

115) *Ibid.,* p. 13.

116) 열네 살의 어린 무용수 에서는 어린 마리아 반 구템을 초기 스케치에서보다 훨씬 더 원숭이 같은 모습으로 표현하였다. 앤시아 캘런은 드가의 스케치가 거듭될수록 무용수의 인상이 차츰 최종 형태로 바뀌어 가는 과정을 보여주었다. 19세기 과학 이론은 이 두 가지의 특징을 우둔함과 결부시켰다. 결국 이러한 사실로 인해 드가가 무용수나, 가수와 같은 하층계급의 여성에 대한 생각을 보여주며 자신의 신분, 남성성의 우월성을 자랑스럽고 당연하게 여긴 것이다. 제임스 H. 루빈, *op.cit,.* p. 202.

117) 김이순, *op.cit,.* p. 120, 재인용.

118) 이택광, *op.cit.,* pp. 87-88.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

(도판14) 루이스 바리아, <과학 앞에서 옷을 벗는 자연(Nature Unveiling Herself Before Science)>, 1899, 청동, 57.2cm, 내셔널 갤러리

(도판15) 드가, <분장실에 있는 여성(Woman at her toilette)>, 1876-1877, 종이에 파스텔, 45.7x60.3cm, 노턴 사이먼 미술관

욕하는 여인에 등장하는 여인들은 누구일까? 이 작품들은 관음증과 응시라는 관점에서 어떻게 해석될 수 있을까?

드가의 <분장실에 있는 여성>(도판15)은 반쯤 열려있는 문과 침대, 세면대와 쌓여있는 옷이 보인다. 거울 앞 세면대에는 물을 길 때 쓰이는 물병이 놓여 있다. 바닥엔 얕은 욕조와 그 안에 스펀지가 보이고 벌거벗은 여성이 서서 수건으로 물기를 닦고 있다. 루빈(James H. Rubin, 1944-)과 유니스 립튼(Eunice Lipton, 1941-)은 그녀가 매춘과 관련 있다고 말한다. 립튼에 따르면 매춘 여성들은 직업상 질병에 걸릴 확률이 높았기에 사회적인 규제에 의하여 정기적으로 목욕을 해야 했다. 루빈에 의하면 점잖은 여성들은 발가벗고 목욕하지는 않았고, 반대로 매춘부들은 그런 목욕방식이 자연스러웠으며 더 나아가 그녀들에게 그런 행동이 성욕을 자극하는 의식의 일부였다.[119] 루빈이 주장한 대로 부르주아 여성들은 매춘 여성들보다 목욕하는 일이 현저히 적었다.

또한 드가가 아무리 부르주아 남성작가였다고 하더라도, 부르주아 여성들의 공간을 훔쳐보는 것은 사실상 불가능하였기 때문이다. 19세기 후반엔 욕조가 매춘의 상징적

119) 제임스 H. 루빈, *op.cit,* p. 209.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

(도판16) 드가, <목욕을 마친 여인(Woman leaving her bath)>, 1886- 1888, 모노타입에 파스텔, 사이즈 미상, 개인소장.

(도판17) 드가, <목욕통(Le tub)>, 1886, 파스텔, 60x83cm, 오르세 미술관.

의미를 가지게 되었다.[120] 관람객의 시선은 자연스럽게 여성에게로 향하는데, 이 구도는 마치 방 모서리에 달린 cctv로 여성의 목욕장면을 훔쳐보는 느낌이 들게 한다.

이후 1886-1888년 사이에 그려진 <목욕을 마친 여인>(도판16)에서도 거대한 양철 욕조에서 목욕을 끝마치고 의자에 놓인 수건을 집기 위해 몸을 구부린 여성의 모습이 보인다. 한껏 구부린 자세는 등과 엉덩이를 부각시키고 포즈는 과장스러울 만큼 연극적이다. 작품 속 여성은 얼굴이 보이지 않는다. 여성의 표정이 보이지 않는 건 자아의식이 없는 존재이며 화가는 인물의 성향이나 정신적인 면을 배제한 채 오로지 살덩어리만을 강조한다. 이는 결국 여성을 자아의식이 없는 존재로 표현하는 것이다.[121]

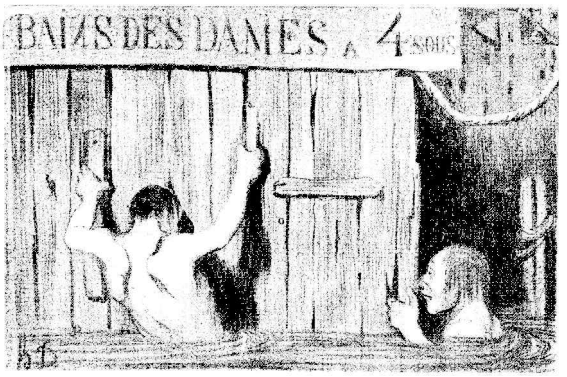
드가의 또 다른 작품 <목욕통>(도판17)에서도 이런 측면이 보인다. 그녀는 사적이고 은밀한 공간 안에서 주의를 의식하지 않고, 스펀지로 자신의 몸을 닦고 있다. 얕은 욕조 옆의 가구 위로 제모를 하기 위한 가위, 머리를 빗기 위한 빗등 단장과 목욕을 할 때 필요한 도구들이 어지러이 흩어져있다.

드가의 작품과 가까운 시기에 그려진 1840년 오노레 도미에 (Honoré Daumier, 1808-1879)가 그린 풍자만화 <저 뚱뚱한 여자를 한번 봐라>(도판 18)는 작품은 공중목욕탕에서 구멍으로 여성을 훔쳐보기 위해 애쓰고 있는 남성들의 모습을 볼 수 있다. 당시 공중목욕탕은 목욕을 하는 장소가 아닌 여자들을 훔쳐보는 장소로써 유행하였다고 한다.[122] 이러한 사회상으로 보았을 때 드가의 그림은 남성들이 목욕하는 여성을 훔쳐보는 풍속을 표현하며, 변태적인 훔쳐보기, 즉 관음증적 시선이 내포된다. 여성은

120) 김이순, *op.cit,.* p. 122.
121) *Ibid.,* p. 125.
122) *Ibid.,* p. 128.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

예술가와 부르주아라는 남성 주체의 시선에서 철저히 대상화된 매춘의 초상이다. 이로써 행위 하는 주체의 능동적인 남성과 보이는 대상으로서의 '여성'이라는 이분법적 관념이 나타난다.[123]



(도판18) 오노레 도미에, <저 뚱뚱한 여자를 한번 봐라(Regard' donc la grosse Fifine, qu'on aurait dit un' Vénus ! … Y en a du déchet!)>, 1840.

여인을 작은 사각형의 프레임 안에 집어넣은 표현은 마치 드가가 카메라로 순간을 포착한 것처럼 묘사되었다. 드가는 사진술의 잘라내기, 확대하기의 장치로 부르주아 플라뇌르의 시선의 체계를 보여준다. 드가의 이러한 구도는 여성을 내려다보는, 훔쳐볼 수 있는 관음증적 시선의 효과를 극대화한다. 드가의 친구인 조지 무어(George Augustus Moore)는 드가가 남이 지켜보고 있다는 것을 모르는 여자를 마치 "열쇠구멍으로 엿보듯"[124] 묘사하고 싶어 한다고 한 주장에서도 알 수 있으며 비평론가 귀스타브 제프루아도 "여성들은 사람들이 커튼 뒤에 숨어서 혹은 열쇠구멍으로 자신들을 쳐다보고 있는지를 모르고 있다."[125]라는 언급에서도 발견이 가능하다. 카생(Françoise Cachin)도 드가를 "여성의 동물적 본성에 집착한 엿보는 사람(voyeur)"이라고 평가하였다.[126] 시선은 훔쳐보는 즐거움을 향유하며 한편으로는 접촉이 없기 때문에 하층계급 여성에 대한 경계심의 이중적인 의미를 드러낸다.[127] 이는 결국 가까이에서 훔쳐보는 즐거움과 여성과의 거리를 동시에 보여주는 '관음증적 플라뇌르'를 보여주는 것이다. 여성들의 엉덩이를 확대시켜 전시하는 드가의 전통적 누드는 지배적인 관습과 연결이 되며[128] 이는 성적인 대상물로 여성을 바라보는 사회적 시각을 드러내고 있다.

드가가 대도시의 실내공간을 노골적으로 드러냄으로써 근대적인 여성의 초상을 제시했다면 르누아르는 목욕하는 여인의 전통적인 누드의 관습을 그대로 따른 화가이다.

123) 신혜경, *op.cit.,* p. 90, 재인용.
124) 제임스 H. 루빈, *op.cit,* p. 209.
125) 김이순, *op.cit.,* p. 126, 재인용.
126) 신혜경, *op.cit.,* p. 79, 재인용.
127) 김이순 *op.cit.,* p. 128.
128) *Ibid.,* p. 90.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

르누아르는 여성을 가장 능숙하게 묘사한 화가로 알려져 있다. 그의 목욕하는 여인들 대부분은 자연의 공간에서 그려져 있다. <돌 위의 목욕하는 여인>(도판19)에서 여인은 턱을 괴고 다리를 꼬고 앉아 사색하는 포즈를 취하고 있다. <금발의 목욕하는 여인>(도판20)에서 풍성한 금발의 여인은 정자세로 앉아 화면 바깥을 응시하고 있다. 두 여인 모두 바다를 배경으로 정적인 분위기를 자아내며 돌 위에 앉아있다. 이처럼 르누아르는 자연적인 배경 속에 여성을 배치시키는 것을 즐겼는데, 이는 여성이 자연의 한 일부[129]이자 남성에게 지배당하는 수동적인 대상의 의미를 지닌다.

그녀들의 시선은 화폭 안에서 머물며 관람자의 응시의 대상이 된다. 그녀들의 젖가슴은 풍만하고 탄탄한 모습으로 묘사되고 있다. 또한 르누아르만의 부드러운 질감표현은 에로티시즘을 고조시킨다.[130] 그는 관람객이 여성을 보고 그림 안으로 들어가고자 하는 욕망이 생기게끔 표현해야 하는 것이 화가의 역할이라 여겼다.[131]

이후 그려진 <목욕을 마친 여인>(도판21)과 <목욕 후 머리 정리하는 여인>(도판22)도 비슷한 배경이다. <목욕을 마친 여인>(도판21)의 여성은 목욕을 끝마치고 한쪽 팔을 든 채 자신의 가슴 밑을 닦고 있다. 특히 가슴은 눈에 잘 띄도록 배치가 되어있는

(도판19) 르누아르, <돌 위의 목욕하는 여인, (Bather with a rock)>, 1880, 캔버스에 유채, 50x40cm, 개인소장.

(도판20) 르누아르, <금발의 목욕하는 여인(Blonde bather)>, 1881, 캔버스에 유채, 65.7x81.8cm, 클라크 인스티튜드 미술관.

데, 뽀얀 얼굴을 돌려 자신의 측면을 보는 행동과 몸짓 때문에 우리의 시선은 자연스

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

(도판21) 르누아르, <목욕을 마친 여인(After the bath)>, 1888, 캔버스에 유채, 65x54cm, 개인소장

(도판22) 르누아르, <목욕 후 머리를 정돈하는 여인(Bather Arranging Her Hair)>, 1893, 캔버스에 유채, 92.6×74cm, 워싱턴 내셔널 갤러리

레 가슴으로 향하게 된다. <목욕 후 머리 정리하는 여인>(도판22)의 여인은 목욕하기 위해 벗어놓은 옷가지들 사이에서 자신의 머리를 매만지고 있다. 앞서 본 <돌 위의 목욕하는 여인>(도판19), <금발의 목욕하는 여인>(도판20)의 정적인 자세와는 다르게 몸을 움직이며 머리 정돈에 몰두하고 있다. 동일한 점이 있다면 여성들이 시선을 내리깔고 있다는 것이다. 관람자는 여성을 볼 수 있지만 여성은 관람자를 쳐다보지 않는다. 이러한 시선의 일방적인 구조는 관람자를 관음적으로 만든다. 장밋빛으로 혈색이 감도는 피부는 화가 본인이 평소에 좋아하는 취향[132]이 들어간 표현이며, <목욕 후 머리를 정돈하는 여인>(도판22)에서 다리사이로 음부에 걸쳐진 옷은 의도적인 장치이다. 유럽 회화전통에서 일반적으로 여성의 음모를 그려 넣지 않는 관습은 여성의 성적 욕망과 능력을 최소화시키는 장치로 작용되었다. 결국 그림 속 여성의 욕망은 중요하지 않으

129) 르누아르는 드가와 마찬가지로 19세기 성별관념에 따라 여성이 과학 (남성)에게 복종해야하는 '자연'으로 생각하였고, 남성은 '여성=자연'으로 지배해야 한다고 여겼다. 따라서 그의 그림 속에서 여성들을 자연스러운 자연과 일체의 형태로 묘사하는 것은 남성, 예술가의 특권이었다. <목욕하는 여인들> 이외에 수많은 르누아르의 여성 누드는 이 같은 예증을 극명하게 보여주는 사례이다. 제임스 H. 루빈, op.cit, p. 239.

130) 전경희, *op.cit.,* p. 18.

131) 르누아르는 "나는 풍경을 그린 경우에는 그 안에 들어가 거닐고 싶은 마음이 들고, 여인을 그린 경우에는 그 가슴이나 등을 쓸어보고 싶은 마음이 들게 만드는 그림을 좋아한다."라고 고백했다. 파스칼 보나푸, 『몸단장하는 여자와 훔쳐보는 남자』 , 심영아 역, 이봄 2013, p. 63.

132) 원활한 혈액순환. 즉, 장밋빛으로 물든 '건강한 여성'을 향한 표현이다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

며 르누아르가 여성을 남자의 성적 욕망을 채워주기 위한[133] 대상물로만 여긴다는 것을 알 수 있다.

그에게 목욕하는 여성에 대한 욕망은 <목욕하는 여인들>(도판23)에서 완결된다. 이 작품은 바닷가에서 여성들이 발가벗고 목욕하는 장면을 그린 것인데, 이전 도판에서 흐릿하게 처리되었던 윤곽선이 도드라져 보인다. 뚜렷한 윤곽선에는 전통을 중시하는 아카데미즘적인 요소가 내포되어 있으며 배경의 풍경만이 인상주의적 자연스러움을 보존하고 있다. 작품 속 찬란한 햇살이 여성들의 몸 위로 부서지고 르누아르만의 화려한 색채로서 표현되었다.[134] 르누아르는 면밀한 습작을 통하여 이 작품을 준비했다. 일부는 앵그르에게서 영향을 받았는데, 실제로 근거리의 인물이 취하고 있는 포즈는 앵그르의 <그랑드 오달리스크>(도판24)와 유사하다. 르누아르는 오달리스크의 하렘분위기를 배제하고 역동적인 자세와 인물들의 활기찬 표정으로 자연스러움을 부각시키려고 노력했다. 그러나 인물들의 뒤틀린 자세는 부자연스럽고, 연극적으로 보인다.[135] 이는 작가가 아카데미의 전통적 방식으로 여성누드를 전시하듯 보여줌으로 관람자들을 작품

(도판23) 르누아르, <목욕하는 여인들(The large bathers)>, 1887, 캔버스에 유채, 170.8x117.8cm, 필라델피아 미술관

(도판 24) 앵그르, <그랑드 오달리스크(Grand Odalisque)>, 1814, 캔버스에 유채, 91x162cm, 루브르미술관

속으로 초대하는 것이다. 작품 속에서 3면의 여성들은 각자 다른 자세를 취하고 있다. 왼쪽 근거리에 있는 여성은 측면을, 오른쪽 끝에 배치된 여성은 뒷모습을, 가운데에 배치된 여성은 정면을 보이고 있다. 이러한 3명의 여성들의 몸의 배치는 개개인의 개성

133) 존 버거, *op.cit.,* p. 65.
134) 제임스 H. 루빈, *op.cit.,* p. 209.
135) *Ibid.,* pp. 302-303.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

보다 남성들의 욕망에 맞춰 진열되는 효과를 준다.[136]

이처럼 이상화된 여성들은 영원한 미의 구현물로 제시된다. <목욕하는 여인들>(도판23)의 관능적인 특징은 관람자가 즐거움을 누리길 바라는 작가의 의도가 담겨있다.[137] 유혹적인 여성으로 객관화된 대상은 부르주아 가부장제가 양분화한 여성의 전형 중 하나로써 실제의 여성 이미지가 아닌 남성 욕망의 체계적인 투사와 통제로 얽혀있다. 여성의 몸을 성적인 대상으로 만드는 것은 여성의 '몸'이 아닌, '몸' 자체에 투과된 표상이다. 여성을 바라보는 남성의 응시와 시선이 여성을 유혹자로 만들고 결국 여성의 몸은 전적으로 대상화 된다. 이러한 특징이 <목욕하는 여인들>에서 여성들의 포즈와 시선을 통해 나타난다고 할 수 있다. 따라서 르누아르 그림에서 여성은 인격을 지닌 인간이라기 보단, 남성을 위해 존재하는 수동적인 대상으로 제시되는 것이다.[138]

그렇다면 여성 화가는 남성 화가와 동일한 권력 체계 내에서 목욕하는 여인을 그렸을까? 여성 화가는 남상 화가와 차별화된 사회적 경험으로 인해 목욕하는 여인의 이미지를 다르게 재현하고 해석했을 것이라고 본다.[139]

카셋은 미국 출신의 여성 화가로 사회적으로 성공한 부모 덕택에 유복한 환경에서 성장했다. 그녀는 유럽 각곳을 여행 다니며 미술 작품을 접하게 되는데 파리에서 본 대가들의 작품을 보며 화가의 꿈을 꾸게 된다. 훗날 본격적인 작품 활동을 위하여 프랑스로 귀화하였다. 아버지의 반대에도 불구하고 카셋은 여성이 갖는 예술가로서의 정체성을 주체적으로 고민하였고[140], 화가로서의 길을 독자적으로 개척하기 위해 노력하였다. 그녀는 1873-1874년의 살롱전에서 입선하여 본격적으로 화가의 길을 걷는다. 살롱을 통해 드가는 카셋을 알게되었다. 드가는 그녀의 화풍이 자신과 비슷하다고 여겼고 그 후 서로 영향을 받으며 40년간 우정을 나누었다.[141] 그녀는 인상주의의 자유로운 붓 터치와 밝고 화려한 색조를 사용했으며[142] 일상적인 주제들을 많이 다뤘다. 그

136) 김이순, *op.cit.,* p. 124.
137) Eldon N. Van Liere, "Solution and dissolutions : The Bather in Nineteenth—Century French Painting", *arts*(1980), p. 11.
138) 이영희, *op.cit.*, p. 133.
139) 김이순, *op.cit.,* p. 131.
140) 카셋은 "무엇인가가 되기 위해서가 아니라 어떤 사람이 되기 위해 '비중이 있는 일을 하려면 모국보다는 유럽이 훨씬 기회가 많다고 느꼈다."라고 말하며 자신의 꿈을 위해서 도전하는 여성의 면모를 보여준다. 로지카 파커·그리젤다 폴록, 『여성, 미술, 이데올로기』, 이영철·목천균 역, 시각과 언어, 1995, P. 57.
141) 드가는 여자를 싫어하는 것으로 유명했지만, 카셋을 크게 격려했는데 때때로 이렇게 말했다고 한다. "나처럼 생각하는 사람이 또 있었군"(이 말은 독립적인 삶을 추구하는 부르주아 여성임에도 불구하고 시선의 이데올로기로 인해 남성과 똑같은 눈으로 여성을 바라봤다는 것을 의미한다.)

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

녀의 작품에서도 여성이 주 인물이었는데, 부르주아 가정에서의 여성의 삶과 모성애에 대한 묘사가 대부분이었다. 드가나 르누아르가 그린 '목욕하는 여인'의 대부분의 여성들은 누드로 표현되었다. 사실상 여성 누드는 남성 화가의 영역이었다. 비록 19세기에 접근범위가 바뀌었다고 하더라도 여성이 누드를 그릴 수 있는 경우는 매우 드물었다.[143] 따라서 부르주아 여성 화가들은 목욕하거나 몸단장 하는 모습의 주제를 남성 화가들처럼 완전히 벗은 몸으로 표현하지 않았다. 카셋 작품 중 부분적으로나마 몸을 드러내고 있는 경우는 한두 점의 스케치와 판화뿐이다.

1890년대에 들어와 카셋은 여성의 일상생활 장면을 10개의 연작 형식으로 구성하는데, 그중 하나가 <목욕>(도판25)이다. 이 작품에서 여성은 등을 반쯤 노출한 채 대야에 손을 담그고 세수를 하고 있다. 여성의 주위로 거울과 화장대, 대야, 발치의 물병과 바닥카펫의 문양 등이 담백한 배경이 되고, 구도와 형태, 색상은 조화를 이루고 있다.

(도판25) 카셋, <목욕(La Toilette)>,
1890-1891, 드라이포인트 아쿠아틴트 레이어드 페이퍼, 43.2 x 29.8cm, 브루클린 미술관.

(도판26) 드가, <목욕(La Toilette)>,
1884-1886, 모노타입 종이에 파스텔, 개인소장

사실 이 작품의 모티브는 1870년대 말 드가가 지속적으로 그린 <목욕하는 여인> 시리즈 중 <목욕>(도판26)을 보고 영향을 받은 것이다.[144] 드가의 <목욕>(도판26)에서

142) 고영재, *op.cit.,* p. 25.
143) 김이순, *op.cit.,* p. 131.
144) 괴팍한 성격으로 유명했던 드가는 카셋과 초기에는 우호적인 관계를 유지하였지만 그녀가 인상주의 화파 내에서 입지가 굳어지자 줄곧 편견어린 경계심을 가지고 대하였다. 카셋의 판화를 본 드가는 "여자가 이렇게 잘 그렸다는 사실을 믿을 수 없고, 여자가 이렇게 그린 것을 용납할 수도 없다"라고 소리쳤다고 한다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

여성 누드는 에로틱한 반면 카셋의 누드는 세련되고 간결한 드로잉으로 그려졌다.[145] 카셋 또한 상반신을 노출시키고 있으나 단정한 형태이며, 앞의 거울에는 얼굴이 정확하게 보이지 않는다. 이를 통해 카셋의 목욕하는 여인은 성적인 대상물로서가 아니라 자신의 가정에서 일상적인 생활을 하고 있는 여성의 모습이 표현되고 있음을 알 수 있다.[146]

(도판 27) 카셋, <목욕(The bath)>, 1893, 캔버스에 오일, 100.3×66.1cm, 시카고 인스티튜드 미술관.

(도판28) 카셋, <아이와 목욕(The child's bath)>, 1893, 에칭에 드라이포인트, 43.2 x 30 cm, 워싱턴 내셔널 갤러리.

목욕 시리즈 중에 또 다른 작품은 엄마와 아이가 함께 목욕하는 <목욕>(도판27) <아이와 목욕>(도판28)이다. 카셋은 평소 성모자상에 영감을 받았기 때문에 아이와 어머니가 함께 있는 장면을 많이 그렸다. 아이를 안고 대야에서 발을 씻기는 장면들은 아이에 대한 애정과 양육에 대한 관심을 보였다고 볼 수 있다. 그녀는 여성의 인생은 가정적인 삶의 평온함에서 온다고 주장하며 모성을 여성만이 획득할 수 있는 권리라고 강조하였다. 아이를 잉태하고 양육하는 행위를 또 하나의 창조로 보았으며 주변 여성들의 일상을 통해 모성을 표현하였다.[147] 남성의 관음적 욕망과는 다른 여성만이 가질

145) 하진, 「메리 카셋의 작품 성향의 변천 연구」, 숙명여자대학교 석사학위논문, 1996, p. 50.
146) 김이순, *op.cit.,* p. 138.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

수 있는 모성적 욕망을 작품에 투영하였지만, 이는 남성이 만들어낸 '모성'이라는 이상적 사회구조를 벗어나지 못했다는 것을 보여준다. 부르주아 계층의 가부장제는 남성의 지배를 견고히 하기 위해 가족 이데올로기를 강화하였다. 모성애의 강조는 그중 하나로 여성을 사적인 공간내에 머물게 했고 정치 참여를 제한하였다. 공적인 활동과 경제적 움직임을 방해하는 관념은 사회적 불평등을 재생산 할 수밖에 없었다.

카셋이 부르주아 여성임을 고려했을 때 그녀가 모델로 삼았던 여인들은 그녀 주변의 하인이나, 노동계급의 여성, 혹은 가족 중 하나였음을 유추해 볼 수 있다. 그리젤다 폴록이 지적하였듯이 카셋의 여성들은 드가의 <목욕하는 여인>에서처럼 훔쳐봄, 관능적 시선에 종속되어 있지 않다. 르누아르처럼 남성의 성적 욕망을 채우기 위한 요소들인 가슴노출, 과도한 포즈로 인한 에로티시즘은 보이지 않는다. 여성의 누드 자체는 남성에게 눈요기를 제공하지만, 여성 화가가 그린 여성 이미지는 남성 화가의 것과 다른 맥락에서 재현되고 해석될 수밖에 없다. 카셋에게 두드러지는 선적인 표현방식과 단정한 모습의 인물은 여성의 삶이 현대적이고 세련된 것이라는 느낌을 준다. 하지만 카셋의 반 누드 여성이미지들 역시 모든 문화 생산과 소비주체인 부르주아 남성중심의 사회구조를 증언하는 것임을 간과할 수 없다.[148]

또 다른 여성 화가인 수잔 발라동은 카셋과 달리 여러 점의 '목욕하는 여인'을 남겼다. 그녀는 사생아로 태어나 어머니의 보살핌을 받지 못했다. 15살이 되던 해에 꿈꿔왔던 곡예사가 되기 위하여 서커스단에 들어갔지만, 낙상으로 인해 꿈이 좌절됐다. 이후 술집에서 일하는 수잔의 모습에 반한 톨루즈 로트렉이 그녀를 모델로 삼기 시작하며 그녀는 자연스레 인상주의 화가들의 뮤즈가 되었다.[149] 하지만 발라동은 모델 생활을 하며 화가들에게 자신의 육체를 제공하는 데에 그치지 않고, 화가들의 행동을 주의 깊게 관찰하며 화가의 꿈을 키워나갔다. 1890년 발라동은 드가를 처음 만나 에칭기법을 배웠고 그의 도움으로 인상주의 살롱전에 참여하게 되어 본격적인 화가로서 작업을 시작했다.[150] 발라동이 살롱전에 소개된 것은 전례 없고 설명되지 않는 일이었다. 일반적인 상식으로는 그녀가 이러한 공식적인 전시에 들어갈 수 없었기 때문이다. 하층 계급 여성이 전시에 참가하는 것은 예를 찾아보기 힘들었으며, 모델과 예술가는 양립할 수 없는 직업으로 생각되었기 때문이다. 더욱이 발라동은 미술에 대한 정식 교육을 받은

147) 고영재, *op.cit.,* p. 35.
148) 김이순, *op.cit.,* p. 138.
149) 살레인 마이발트, 『여성 화가들이 그린 나체의 역사』, 이수영 역, 다른우리, 2002 pp. 140-141.
150) 크리스티나 하베를리크·이라 디아나 마초니『여성예술가』, 정미희 역, 해냄, 2003, p .113.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

적이 없었다. 자신을 모델로 고용했던 화가들을 모방하거나 드로잉에 관한 교과서, 혹은 신문이나 포스터의 상업예술 트랜드를 따라 그리며 그림을 배운 것이 전부였다.[151]

카셋과 다른 낮은 사회적 신분 때문에 발라동은 여성의 몸에 대한 자유로운 표현이 가능했다. 같은 연도에 그려진 드로잉들 <목욕하는 엄마와 아이>(도판29)와 <할머니 옆의 누드>(도판30)를 보면 실내에서 목욕을 준비하고 있는 여성들의 모습이 보인다. <목욕하는 엄마와 아이>(도판29)은 엄마가 얕은 욕조에 물을 받고 있고, 아이는 그 옆에서 엄마가 물을 받는 모습을 지켜보고 있다. <할머니 옆의 누드>(도판30)은 큰 욕조 옆에 목욕을 하기 위해 옷을 벗고 서있는 젊은 여성이 보인다. 할머니는 허리를 구부린 채 손녀의 목욕을 준비하고 있다. 발라동의 목욕하는 여성들은 여느 남성 화가와 다를 바 없는 완벽한 나체지만 전혀 다른 의미를 지닌다. 우선 여성에 대한 육체의 표현이 다르다. 남성 화가는 여성의 신체를 육감적이며 풍만하게 그렸지만, 발라동이 그

(도판29) 발라동, <목욕하는 엄마와 아이(La Mère et l'enfant à toilette)>,1908, 보드에 목탄, 32x 30.7cm, 컬렉션 올브라이트 녹스 아트갤러리

(도판30) 발라동, <할머니 옆의 누드(Before the Bath)>, 1908, 보드에 목탄, 30.2x29.8cm, 개인소장.

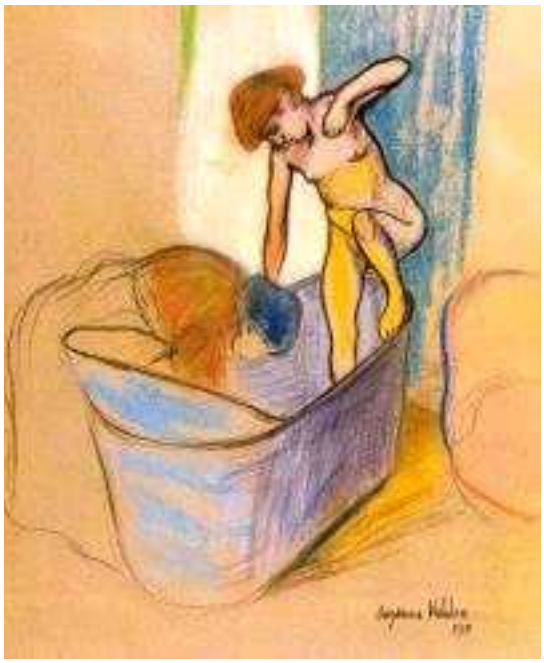
린 여인들은 미성숙하고 소녀 같은 모습으로 에로틱함이 거의 느껴지지 않는다. 그녀의 누드는 르누아르의 <목욕하는 여인들>(도판23)에서처럼 이상화된 형태로 관람자에

151) 음혜린, 「여성 누드를 보는 여성의 시각 : 수잔발라동(Suzanne Valadon)회화의 페미니즘적 읽기」, 홍익대학교 석사학위논문, 2014, p. 15.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

게 즐거움을 가져다주지 않는다.

또한 여성이 관람자를 신경 쓰지 않고 몸을 씻는 장면은 드가의 영향을 받았지만 시점에 있어서 차이를 보인다. 그녀의 시점은 공간을 포괄할 수 있는 넓은 시야와 먼 거리를 지닌다. 드가는 오직 목욕하는 여인에 초점을 맞추고 캔버스 가장자리로 인물을 자르거나, 신체의 일부를 확대하는 왜곡된 표현, 위에서 내려다보는 시점 등을 통해 여성을 시각적 대상물로 그렸다. 하지만 발라동은 인물뿐만 아니라 배경에 있는 사물과 다른 인물을 같은 비중으로 표현하여 객관적 상황을 보여주고 있다.[152]



(도판31) 발라동, <목욕(The bath)>,1908, 종이에 파스텔, 60X49cm, 소장처불명.

(도판32) 발라동, <목욕하는 두 여인(The two bathers)>, 1923, 캔버스에 유채, 89x117cm, 프랑스 낭트보자르 미술관

발라동은 작품에서 주변 인물들을 등장시키는데, 파스텔화 <목욕>(도판31)과 비교적 후기 작품인 <목욕하는 두 여인>(도판32)을 통해 확인할 수 있다. 특히 <목욕하는 두 여인>(도판32)은 모녀처럼 보이는 두 인물이 등장한다. 목욕을 마친 어머니로 추정되는 여인이 젊은 여성의 머리를 매만져 주고 있다. 젊은 여성은 불만에 찬 표정으로 어

152) 김이순, *op.cit.,* pp. 133-134.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

머니를 외면하고 있고, 그녀의 어머니는 걱정스런 표정으로 상대방의 기분을 살피고 있다. 이러한 인물들의 뚜렷한 얼굴 표현으로 그 미묘한 심리 상태가 그림에 잘 드러남으로써 관람객에게 궁금증을 유발한다. 이는 여성의 얼굴을 뭉개버리거나 원숭이처럼 표현한 드가와는 달리 여성의 경험이나 심리상태에 초점을 맞춘 것이다.[153]

이러한 발라동의 여성 이미지는 단순히 남성들에게 '보여주기식' 목욕하는 여성에 대한 오랜 시간 변함없이 지배해온 사회·문화적 이데올로기를 깨뜨리는 것이다. 그녀는 가부장적인 사회에 순응할 수밖에 없었던 부르주아 화가 카셋과는 달랐다. 카셋의 욕망에 따른 응시는 부르주아 계급의 지배적 이데올로기로 표현이 자유롭지 못했지만, 비교적 억압받지 않았던 발라동은 시대를 앞서간 자유로운 여체 표현과 인물의 심리적 묘사로 자신만의 독자적인 작품세계를 구축했다. 발라동은 누드를 통해 남성들의 의식 속에 이상화된 여성이 아닌 자의식을 지닌 주체를 투영시켜 여성 본연의 삶을 담아내고자 했다.[154] 즉, 그녀가 그린 여성의 이미지는 남성이 즐기기 위해 시각적인 성적인 대상물로 그려진 통념에 대한 도전이라 볼 수 있다.[155]

153) *Ibid.*, pp. 133-134.
154) 정금희, 「수잔 발라동 인물화의 여성성 분석」, 『프랑스학논집』 76, 2011, p. 127.
155) 김이순, *op.cit.*, p. 136.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제2절 화장하는 여인

예로부터 미술사에서 거울과 화장은 여성에게 뗄 수 없는 불가분한 관계이다. 거울은 자기애를 상징하기도 하고 자아 성찰의 도구이기도 했다. 또한 여성의 허영을 상징했으며, 남성에게 대상으로 보여지기 위해 필요한 물건이었다. 여성들은 거울을 보며 자신을 치장하고 단장한다. 이는 자신을 표현하기 위한 것으로도 볼 수 있지만, 여성을 바라보는 시선 속에 부르주아 남성의 권력이 내포되었다는 사실이 드러난다. 버거는 "거울은 여자가 스스로를 하나의 구경거리로 대하는데 동의하는 것처럼 만든다"[156]고 하였다. 19세기 여성들은 응시를 당하기 위한 대상이었으며, 응시의 담론 속에는 남성들의 가부장적 이데올로기와 지배관념이 내재되어 있었다.

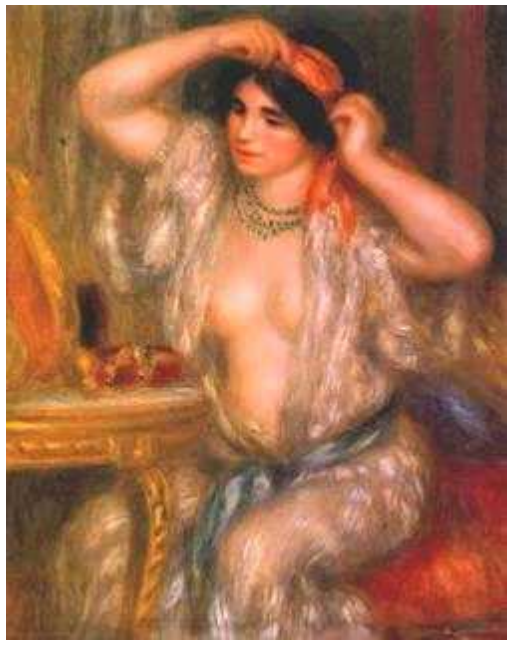
상류 부르주아 계급 출신의 모리조는 유명한 화가 프라고나르의 손녀딸이며, 파리 출신의 유복한 화가이다. 당시 남성 화가들이 여성 화가에 대해 가진 관념은 제한적이었다. 하지만 그녀의 어머니는 딸들이 화가가 되는 것에 반대를 하지 않았고 적극적으로 미술을 배우게 했다. 모리조 자매를 가르치던 선생인 '기샤르'는 부르주아 계습의 여성들이 화가가 되는 것이 일종의 재앙이라고 말했지만, 모리조 자매의 재능을 무시하지 않고 풍경화가였던 코로(Jean-Baptiste-Camile Corot)에게 자매를 소개시켜주었다. 코로는 모리조에게 자신의 작품을 모사하게 했는데, 그 영향으로 그녀의 작품은 따뜻하면서도 잔잔한 파스텔 풍의 색채를 띤다.[157] 모리조는 인상주의 화가와 지속적으로 교류하며 1874년 첫 인상주의 전시회에 출품하였다. 여성 화가의 참여를 호의적으로 보지 않았던 분위기는 모리조를 아마추어로 밖에 보지 않았다. 이에 대해 모리조는 "여성들의 가치는 느낌, 직관, 남성들보다 뛰어난 통찰력 등에 있다. 애정이나 현학적 태도, 혹은 감상주의가 모든 것을 망쳐놓지만 않는다면, 우리 여성들이 훨씬 더 많은 것을 이룰 수 있을 것이다."라고 피력했다.[158]

모리조는 '몸단장'을 주제로 1876년-1894년 사이에 20점을 그렸다. 이 주제는 앞서 말했듯 1870년대에 '새로운 주제'로 불리며 현대 생활에 대한 그림의 일부로 인상주의 화가들에게 영감을 주었다.[159] 모리조의 <화장하는 젊은 여인>(도판33)은 부르주아 여

156) 존 버거, *op.cit.*, pp. 60-61.
157) 고영재, *op.cit.*, p. 20.
158) 정금희, 「인상주의 여성작가 작품에 나타난 여성성」, 『한국프랑스학논집』 61, 2008, pp. 572-573, 재인용.
159) Sylvie Patry, "Femmes à leur toilette", *Berthe Morisot,* FLAMMARION(2019), p. 79.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

(도판33) 모리조, <화장하는 젊은 여성(Jeune femme se poudrant)>, 1877, 캔버스에 유채, 46x39cm, 오르세 미술관



(도판34) 르누아르, <거울 보는 가브리엘(Gabrielle at the mirror)>, 1910, 캔버스에 유채, 개인소장

성이 외출을 하기 위해 화장에 여념이 없는 모습을 보여준다. 둥그런 탁자 위에는 갈색의 탁상거울과 도자기로 된 분통, 투명한 꽃병이 놓여있다. 그녀의 귀와 목엔 검은색의 액세서리와 팔목엔 금팔찌가 채워져 있다. 또한 빨간 입술색과 눈 위에 비치는 음영으로 미루어보아 그녀의 분칠은 화장의 마무리 단계이거나, 수정되고 있는 것으로 추측된다. 모리조는 여인의 행복한 얼굴 표정을 통해 평온한 심리까지 표현한다. 이 그림에서 보이는 상류 여성들의 화장은 허영이 아닌 일상에서 행해지는 당연한 일 중의 하나였다.[160] 실제로 당시 여성의 단장엔 많은 규정들이 있었다. 말을 탈 때, 극장이나 저녁식사를 하러 갈 때 등 따라서 여성의 단장은 하루의 일정에 따라 달라졌다.[161]

작품 속 바닥의 색, 탁자에 놓인 화장 소품, 여성의 루즈색, 침실의 색감, 벽에 걸린 그림의 붉은 색은 따뜻해 보이는 크림색의 벽지와 그녀가 입은 흰색 페뉴와르(실내복)과 완벽한 조화를 이루며 그림의 포인트가 되고 있다. 이는 모리조가 색채 구성에 있어 작품을 정교하게 구성했다는 것을 말해준다. 또한 모리조는 현대성까지 작품에 담아낸다. 작품 속 인물이 입은 옷은 '페뉴와르'(peignoir)[162]로 1860년대 후반부터 유행한

160) 정금희, *op.cit.,* p. 583.
161) Sylvie Patry, *op.cit.,* p. 80.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

것으로 부르주아 여성들이 입는 실내복이었다. 모리조는 같은 여성만이 나타낼 수 있는 속옷의 묘사를 통해 당시의 유행양식까지 나타낸다.[163] 모리조는 화장하는 여성을 통하여 부르주아 여성의 삶을 그려내고자 하였다. 그녀의 여성이미지는 타자의 응시에 의하여 하루에도 몇 번씩 화장하는 모습을 가시적으로 드러낸다. 하지만 모리조는 남성 화가와 다른 재현방식으로 즉, 여성의 도상적 에로틱한 표현 방식이 아닌 정숙한 실내복 등을 통하여 부르주아 여성의 현대적 삶을 나타내고자 하였다.

반면 비슷한 구도로 그려진 르누아르의 <거울을 보는 가브리엘>(도판34)을 살펴보자. 작품 속 여성은 르누아르 부인인 알린느의 사촌 동생 가브리엘로 20년 넘게 르누아르 집에 머물며 그의 일을 도왔다. 르누아르는 말년까지 새로운 양식적 변화를 시도하였는데, 그림이 그려진 이 시기의 작품은 붉은 색채가 주를 이루는 시기이다. 가브리엘은 가슴을 거의 드러낸 채 살갗이 훤히 비치는 슬립을 입고 붉은 의자에 앉아 있다. 모리조보다 더 부드럽고 안개 같은 색채는 가브리엘의 장밋빛 피부를 부각시킨다. 우리는 이 시기를 르누아르의 '붉은 색채의 시기' 또는 '진줏빛 시기'로 알고 있다. 가브리엘은 머리에 두르는 두건을 매만지고 있는데, 두건이나 옷이 마치 '하렘(harem) 여성'을 떠오르게 한다.

르누아르는 앵그르와 들라크루아(Ferdinand-Eugène-Victor Delacroix, 1798-1863)가 그린 하렘 문화에 큰 관심을 가졌다. 이는 르누아르뿐만 아니라 유럽의 모든 남성이 이슬람의 일부다처제와 전제 군주제에 대해 가진 환상이었다.[164] 한껏 치장한 여성들이 모여 남성을 기다리는 곳인 하렘에 대하여 들라크루아 같은 낭만주의 화가들은 자신의 욕망을 투영하였을 뿐 아니라 화폭에 재탄생시켰다. 특히 인상주의 남성 화가들은 이국적인 '하렘'에 관심이 많았고 하렘 여성을 '진심으로 우러나서 매혹적으로 몸을 치장하는 것…'[165]로 인식했다. 르누아르는 하렘을 소재로 하는 주제를 자신만의 스타

---

162) 페뉴와르(peignoir)는 빗질이나 화장할 때 입는 느슨한 여성용 화장복, 실내복의 일종. 대개 드레스나 프릴로 장식했으며, 드레시한 가운형으로 된 것과 케이프형으로 된 것이 있다. 패션전문자료사전편찬위원회,『Fashion 전문자료사전』, 한국사전연구사, 1997, p. 1366.

163) Sylvie Patry, *op.cit.,* p. 80.

164) 하렘은 오리엔트 문화로 그들의 종교는 이슬람이었다. 이슬람의 경전 코란에서는 남성이 4명까지의 정실부인을 가질 수 있도록 되어있다. 유럽의 문화는 기독교를 바탕으로 이루어져 결혼은 두 성의 관계이지 하렘과 같이 한 남자의 성을 만족시키기 위한 것만이 아니었다. 그렇기 때문에 유럽인들에게 오리엔트 남성들이 4명의 정실부인을 가질 수 있는 것은 비도덕적이고 정욕적으로 보였다. 이는 오리엔트가 성적으로 자유롭다는 상상을 갖게 하였고, 18세기부터 많은 미술가들은 하렘 이미지에 유럽인들의 성적인 외도를 주제로 삼았다. 김향숙,「19세기 회화에 나타난 하렘 모티프」,『미술사학』16, 2002, pp. 51-57.

165) 김향숙, *op.cit.*, p. 62.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

일로 바꿔 그렸다. 그중 하나가 <알제리 의상을 입은 파리여성>(도판35)이다. 이는 외젠 들라크루아의 <알제리의 여자들>(도판34)에 영감을 받아서 그린 것으로, 유럽 여성에게 동양풍 의상들과 장신구를 입힘으로써 르누아르만의 욕망을 표현했다. 르누아르는 '알제리의 여인'이라는 주제로 화가활동 기간 동안 하렘의 환상을 꾸준히 끊임없이 그렸으며, 이는 말년의 작품 <거울보는 가브리엘>(도판32)의 가브리엘을 보면 알 수 있다.

(도판35) 르누아르, <알제리 의상을 입은 파리 여성(Parisian Women in Algerian) Costume (The Harem)>, 1872, 156×129cm, 캔버스에 유채, 도쿄 국립 서양 미술관

(도판36) 외젠 들라크루아, <알제리의 여자들(Women of Algiers in their) Apartment>, 1834, 캔버스에 오일, 180x229cm, 루브르 박물관

남성 부르주아들은 겉으로 체면을 중시하는 듯했지만, 적어도 자신의 집에서 그림을 통해 하렘의 여성을 누리길 원했다. 하렘 여성의 이미지는 가부장적인 유럽 사회에서 인기리에 퍼져나갔으며 유럽인들에게 예외 없이 성적인 자극을 주었다. 결국 가브리엘이 오리엔트를 상징하는 장식(오리엔트풍의 의복과 목걸이, 머리에 쓴 터번)을 하고 있는 것은 하렘을 이상화 한 유럽여성을 의미한다. 결국 부르주아 남성들은 하렘 여성이 그려진 그림을 구입함으로써 그 여성은 자신을 위해 존재한다는 착각을 하게 되며, 자신의 성적 욕망을 채우는 것이다. 즉, 여성이 단장하는 행위는 남성이 원하는 상품의

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

역할을 하기 위해 필수라는 것을 의미한다.[166]

그렇다면 인상주의 회화의 대가이자 현대회화를 시작한 화가라고 평가되는 마네는 단장하는 여인을 어떻게 표현했을까? 유복한 가정에서 태어난 마네는 스페인 여행 이후 벨라스케스(Velasquez)에게 큰 감명을 받았는데 그로 인해 초기 작품에는 17세기 스페인풍의 요소가 드러난다. 주목할 점은 마네의 일생이 파리의 도시화와 일치한다는 것이다.[167] 마네는 여성을 그릴 때 여성이 관람자를 응시하게끔 만들어 불편하게 만들었다. 실제로 그는 1860년대부터 기하급수적으로 늘어난 매춘 여성들을 그리면서 플라뇌르들을 고발했다고 볼 수 있다.[168]

거울과 화장하는 여인이라는 주제로 우리가 흔히 보았던 작품은 마네가 1877년에 그린 <나나>(도판37)이다. 평소 친하게 지내던 졸라[169]의 소설『목로주점』에 등장하는 주인공 '나나'를 모티브로 하여, 이는 <올랭피아> 이후 15년 만에 고급 매춘부가 주인공이 된 그림이다.『목로주점』에서 사회의 변화에 따른 가문의 몰락을 그려낸 소설『목로주점』에서 나나는 점차 내리막을 향해 치닫는 모습을 보여준다.[170]

작품 속에 서 있는 나나의 앞으로 촛대가 달린 거울이 놓여 있으며, 의자 위에는 그날 입기 위한 옷이 걸쳐져있다. 나나의 뒤로는 당시 프랑스에서 유행한 백로가 그려진 동양풍의 벽지, 그 앞에 화분이 놓은 장식테이블이 있다. 그림에는 절반이 잘렸지만 장식테이블 옆으로 광이 나는 실크햇(hat)과 현대 신사복과 유사한 검은색 쓰리피스(three-piece) 양복을 잘 차려입은 부르주아 남성이 고풍스러워 보이는 루이 13세의 안락한 벨벳 소파에 앉아서 여성의 치장을 기다리는 중이다. 그 시선은 여성의 잘록한 허리와 잔뜩 올라간 엉덩이로 향해있다. 남성의 옆으로 벽지와 색이 어우러지는 쿠션 두 개가 놓아져 있으며 그 앞에 우리의 시선을 사로잡는 화장을 하고 있는 여성이 보인다. 코르셋과 버슬슈미즈의 속옷차림의 여성은 왼손에는 립스틱을, 오른손에는 뽀얀 피부 표현을 하기 위해 쓰이는 파우더 퍼프를 손에 쥐고 있다. 슈미즈 밑으로 수가 놓인 푸른 스타킹과 그 밑에 높은 구두가 그녀의 엉덩이를 더욱 치켜세우는 효과를 준

166) 김향숙, *opcit.,* p. 64.
167) 진휘연, *opcit.,* p. 145.
168) 폴 스미스, *opcit.,* p. 48.
169) 졸라와 마네의 친밀한 우정은 20년간 이어졌다. 마네뿐만 아니라 졸라는 인상파 화가들과 친하게 지냈고 그들은 각자의 예술을 통하여 상호적인 영향관계를 유지했다. 특히 졸라의 묘사에 나타나는 시각적 특징, 시간이나 날씨에 따라 변하는 유희와 색면으로 파악되는 선명한 색채는 인상주의 기법과 비슷했다. 요시다노리코, 박소현,「쇼윈도 안의 여자들」,『미술사논단』20, 2005, p. 285, 재인용.
170) 진휘연, opcit., p. 169.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

(도판37) 마네, <나나(Nana)>, 1877, 캔버스에 유채, 154x115cm, 함부르크 아트센터

(도판38) 마네, <거울 앞의 여성(Woman Before a Mirror)>, 1877, 캔버스에 유채, 92.1x71.4cm, 뉴욕 구겐하임 미술관

다. 이 여성은 거울을 보며 화장을 하다 말고 화면 밖의 관람객을 응시하며 미묘한 웃음을 짓고 있다. 나나가 화장하는 이유는 단 한 가지일 것이다. 여성의 뒤편에 자리 잡고 앉아있는 나이가 많아 보이는 부르주아 남성에게 잘 보이기 위함이다. 마네는 이러한 배치를 통해 어린 여자를 옆에 끼고 자신의 부와 권력을 과시하려고 하는 부르주아 남성을 고발한다. 나나는 본인의 화장과 단장이 불러올 효과를 잘 알고 있다. 그녀가 욕망하는 것은 자신의 욕망이 아닌 '남성'이자 타자의 욕망이다. 붉은색 루즈를 바르다 말고 정면의 관람자를 향하여 짓는 미묘한 웃음은 관람자와 부르주아 남성들의 응시를 비웃는 것처럼 보인다. 즉 <나나>에서 여성은 자신이 관람자에게 관찰당하고 있음을, 따라서 자신의 섹슈얼리티를 의식한다. 결국 여성 스스로 자신의 신체를 대상화하고 있는 것이다.[171]

<거울 앞의 여성>(도판38)은 동그랗고 커다란 전신거울만 그려져 있을 뿐 실내에 대한 묘사가 없다. 거울 앞에 선 여성은 코르셋과 슈미즈만 착용하고 있다. 이 그림은 <나나>의 연장선으로 보이며 나나와 동일 인물로 추측할 수 있다. 코르셋 위로 보이

171) 전경희, *op.cit.,* p. 25.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

는 노출된 어깨와 등이 여성의 육체적인 면을 강조한다. <나나>에선 코르셋과 버슬의 측면만 보였다면 이 작품에서는 노출된 뒷모습까지 보여주고 있다. 거울에는 여성의 얼굴이 제대로 비춰지지 않고 마네의 붓질에 이리저리 뭉개져있을 뿐이다. 이는 여성의 정체성을 부정하고 여성의 존재를 육체의 관능으로만 한정 짓는다고 볼 수 있다. 마네의 자유로운 붓질과 부드러운 물감의 질감으로 이루어진 여성의 육체는 덧없음과 나약함까지 표현된다.[172]

플라뇌르를 고발한 마네와 비슷한 맥락에서 신인상파의 주도적 역할을 한 쇠라를 들 수 있다. 쇠라 역시 중산층 부르주아 집안에서 태어나 경제적으로 풍족했던 덕에 아카데미에서 고전주의 양식을 배워 탄탄한 기본기를 지녔으며, 사회에 대해서는 엘리트적인 면모를 갖추고 있었다. 그는 표현의 자율성을 중시하는 민주주의를 옹호하였고 당시의 대중문화를 흡수하며 인상주의 양식에 새로운 변화를 가져왔다. 그는 인상주의의 대부분의 주제를 수용하였지만 자신만의 독특한 작품세계를 드러낸다. 화면 안의 선들을 제거하며, 모든 면을 규칙적인 점으로 바꾸어 평면화 시켰다.[173] 마네의 여성도 색면으로 인해 윤곽선이 정확하게 보이지 않았으나, 쇠라의 <분을 바르는 여인>(도판 39)은 지나치게 평면적이다. 마네의 나나는 남성들이 원하는 이상적인 몸매의 여성이지만, 쇠라의 젊은 여성은 살짝 통통한 체형이라고 할 수 있다. 그녀의 몸은 코르셋으로 꽉 조여져 있어 행동하는데 있어 불편해 보인다. 그녀의 앞에는 그녀의 몸에 비해 너무도 작은 원형 거울이 있다. 거울과 화장품들이 놓인 탁상화장대도 불편하리만치 그 크기가 작다. 여성의 뒤로는 민트색 벽이 보이며 연분홍의 꽃잎들이 그려져 있다. 왼쪽 위에는 창문처럼 보이는 것이 있으며, 양 옆으로 활짝 열려있다. 그 안에는 꽃이 꽂아진 꽃병이 놓여 있다. 금팔찌를 두른 왼팔은 테이블 위에 조심스럽게 올려두고 있고 왼손으로 조심히 파우더를 고정하고 있다. 오른손으로는 파우더 퍼프를 쥔 채 사뭇 진지해 보이는 표정으로 퍼프를 뚫어져라 보고 있다.

쇠라의 <분을 바르는 여인>은 거울과 여인이라는 전통적 주제를 새롭게 해석한다. 미술사에서 거울을 바라보는 여인은 허무함, 허영을 나타내는 '바니타스(vanitas)'의 이미지로 해석되었다. 이는 아름다움과 쾌락이 덧없음을 상징한다. 19세기 말에는 여성의 자기애를 상징하는 주제로 다뤄졌다. 쇠라는 대중문화의 풍자적 표현을 자신의 작품에 나타낸다. 여성의 패션은 당시 신문에 게재될 정도로 풍자거리였다. 언론은 여성이 코

172) *Ibid.,* p. 26.
173) 진휘연, *op.cit.,* pp. 252-253.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

르셋을 입은 전후를 희화화했다. <분을 바르는 여인>(도판39)의 여인 역시 코르셋 윗부분의 상체는 터질 것 같은 풍만함으로 묘사되어 있다. 그리고 비이성적으로 졸라맨 허리는 기이함까지 가져다준다. 그녀가 짓고 있는 엄숙하고 진지한 표정과 딱딱한 점묘 기법은 다른 작가들이 여성의 신체를 부드럽게 표현한 '나른하고 관능적인' 이미지와는 구별된다.[174]

(도판39) 쇠라, <분을 바르는 여인(Young Woman Powdering Herself)>, 1889-1890, 캔버스에 유채, 95.5x79.5cm, 런던 코톨드 갤러리

젖가슴의 볼륨감과 졸라맨 허리로 재현된 여성의 이미지가 과장되어 있음에도 불구하고 남성 관람자가 성적 매력으로 탐닉할 수 있는 대상으로 소비되기에 낯설게 느껴지는 이유는 대중문화를 풍자하는 방식과 희화화한 신체 표현, 쇠라 특유의 엄격하고 경직된 분위기가 부딪혀서 만들어내는 아이러니가 때문이다.[175] 마네와 쇠라는 르누아르와는 달리 화가 자신의 관음적 욕망을 투영하지 않고 중립적인 위치에서 비판적인 입장을 취하며 19세기의 응시를 폭로하는 방식으로 그림을 재현하였다. 마네는 캔버스 밖을 쳐다보는 여성의 응시로 드가가 지키고자 하였던 '대타자의 환상'을 깨뜨린다. 나나라는 여성 스스로를 대상화시켜 남성적 응시를 해체시키는 방식으로 표현하였다.

19세기 후반 파리는 매춘부가 급격히 늘면서 매춘은 일반적인 사회현상이 되었다. 사람들의 주된 관심사는 매춘부였고, 소설이나 연극, 회화, 사진 등 다양한 예술 분야에서 매춘부를 다뤘다. 그래도 아직은 직접적으로 대놓고 매춘부를 드러내는 표현은 거의 금기시 되었다. 마네는 이를 부르주아 남성의 배치로 사회적 문제점인 '매춘'을 노골적으로 드러냄으로써 부르주아 남성들의 치부를 공개하고 있다.

174) 전경희, *op.cit.,* p. 23.
175) *Ibid.,* p. 26. 재인용.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제3절 옷을 입은 여인

19세기 후반 파리는 산업화로 인해 인구가 급격히 증가했으며 상점, 사무직 등의 일자리에 종사하는 소시민들이 새로운 계층을 형성하였다. 이들의 소비 욕구에 발맞춰 제조업이 발달하고 이에 따른 대량 생산은 대중문화를 형성하기 시작했다. 1850년 최초의 여성패션잡지 『르 메르퀴르 갈랑 Le Mercure Garant』이 등장하였고 1852년 파리의 봉마르셰 백화점의 개장으로 근대적 소비시대가 도래하였다. 백화점은 계층에 상관없이 소비 심리를 표현하는 장이 되었다.[176] 또한 대중잡지와 판화, 광고 포스터들이 크게 발달하면서 유형화된 여성이미지가 크게 확산되었는데, 남성을 자극하기 위해 성적으로 대상화된 여성 이미지들이 대중 매체에서 사용되었다. 소비가 촉진되는 이와 같은 상황이 여성에 대한 인식에도 변화를 가져오는 중요한 요인이 되었다.

소비는 주로 여성의 몫이었다. 여성은 자신을 위해 소비함으로써 가정을 미화하는 주요 장식물이 되었다. 여성은 남성의 재산을 가늠할 수 있는 존재로 자신을 화려하게 치장하였다. 이는 남성에 대한 '종속적 존재'이자 과시적 소비와 여가의 능력을 암시하는 '유한계급의 대리적 지표'였는데, 이는 비실용적이고 화려한 복식에 의해 입증된다.[177] 여성은 과연 본인의 욕망을 위해 이토록 불편한 옷을 입었을까? 미국 복식사가 발레리 스틸(Valerie Fahnestock Steele, 1955-)은 패션이 '성의 표현, 즉 에로틱한 매력을 포함한 성적 행위와 성별 정체성과 연관된 상징체계'라고 하였다. 복식은 성차의 경계를 구분하는데 중요한 역할을 하며, 자연화된 성차를 재생산해 낸다.[178]

마네를 비롯한 인상주의 화가들은 최신 유행의상을 입은 파리지엔 여성을 묘사한 것으로 알려져 있다.[179] 마네의 작품 <파리지엔 : 엘렌 앙드레의 초상>(도판40)과 <마담 미셸-레비 부인의 초상>(도판41)에서는 전형적인 파리지엔 여성을 살펴 볼 수 있다. 두 여성은 모두 검은색 드레스를 착용하고 있다. <파리지엔>(도판40) 속 엘렌의 모자와 손에 든 소품까지 검은색이며, 장갑은 베이지로 포인트를 주어 차분한 느낌이 든다. 색상 때문에 자칫 심심해 보일 수 있는 드레스에 달린 주름진 러플은 드레스를 더욱

176) 박혜원, *op.cit.,* pp. 77-78.
177) 톨스타인 베블렌, 『한가한 무리들』, 이완재, 최세양 역, 서울: 동인, 1965, p. 179. 재인용.
178) 최경희, 「Foucault의 후기구조주의적 시각에서 본 19세기 패션에 표현된 성 - 19세기 중·후반 남녀 주류 패션과 반패션에 나타난 여성성과 남성성을 중심으로-」, 『복식문화연구』 15, 2007, p. 115, 재인용.
179) Iskin, R. E., *Modern women and parisian consumer culture in impressionist painting*, Cambridge: Cambrige University Press, (2007), p. 87.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

(도판40) 마네, <파리지엔(La Parisienne: Study of Ellen Andree)>, 1874, 캔버스에 유채, 크기 미상, 스웨덴 국립미술관

(도판41) 마네, <마담 미셸-레비 부인의 초상(Portrait of madame Michel-Lévy)>, 1882, 55x74cm, 캔버스에 유채, 워싱턴 내셔널 갤러리

풍성하게 만들어주고 있다. 살갗이 하나도 드러나지 않는 의복과 장갑, 부르주아 여성들만이 외출할 때 쓰는 모자 등의 소품으로 보았을 때 그녀는 정숙한 부르주아 여성의 표본이라 할 수 있다. <마담 미셸 레비부인의 초상>(도판41)의 마담 미셸은 푸른색으로 포인트를 준 검정드레스를 입고 있다. 손목까지 길게 올라오는 긴 연한 노란색 실크 장갑은 극장이나 살롱의 사교 자리에 참석 할 때 착용하는 것이었다. 목이 깊이 파인 데콜테와 진주 목걸이는 그녀를 더욱 돋보이게 만든다. 목이 깊이 파인 데콜테는 부르주아 여성들이 외출할 때나 일반 티타임의 시간이 아닌 무도회장이나 오페라를 갈 때 남성들을 유혹하기 위한 수단이었다. 마네는 검은색 의상을 특히 좋아했는데, 이는 클로드 앙베르의 논문「마네, 검은색의 효과」를 보면 알 수 있다.[180] 사실 검은색은 상복이나 민속복, 수도복의 이미지가 강했다. 19세기 초반까지만 해도 검정 드레스가 결코 여성 패션과 연결되지 않았다. 검은색은 노인의 색이었고 더러움을 감출 수 있는

180) 후카이 아키코,『오트쿠튀르를 입은 미술사』, 송수진 역, 한겨레출판, 2013, p. 136.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

기능적인 색이었다. 하지만 1870년대부터 인상주의 회화 속에서 검은색은 새로운 의미를 가진 기호로 나타나기 시작했다. 프루스트는 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 "검은색 옷을 입으면 평소보다 좀 더 돋보인다. 검은색은 가장 품위 있는 색이다"라고 하며 유행에 따르는 여성을 등장시킨다. 이는 19세기 후반의 여성의 가치관과 유행을 엿볼 수 있는 대목이다.[181] 19-20세기 여성패션사가 저스틴 드 영(Justine De Young)은 『Women in black: Fashion, modernity and modernism in Paris, 1860-1890』에서 검은색의 유행이 프랑코-러시안 전쟁으로 인해 파리에 미망인들이 생겨 그들을 애도하기 위한 색이라고 하였다. 또한 젊고 아름다운 미망인의 검은 옷은 오히려 관능적이고 유혹적인 이미지를 준다고 하였다.[182] 『현대생활의 화가』에서 보들레르는 상복에 각별한 관심을 보이며, 검은 의상자체를 현대의 상징으로 삼았다. 이와 같이 여성들이 즐겨 입은 검정색은 상복, 애도의 색, 성과 관련된 색, 도시의 색, 유혹의 색 등으로 복합적 뉘앙스를 담고 있으며, 당시 파리에서 유행하였음을 알 수 있다.[183] 결국 부르주아 여성들이 정숙과 애도를 위해 입었던 검은색 의상들은 남성을 유혹하는 관능적인 면을 내포한다.

(도판42) 드가, <젊은 모자판매원, The little milliners>, 1882, 종이에 파스텔, 사이즈불명, 넬슨-앳킨스 미술관.

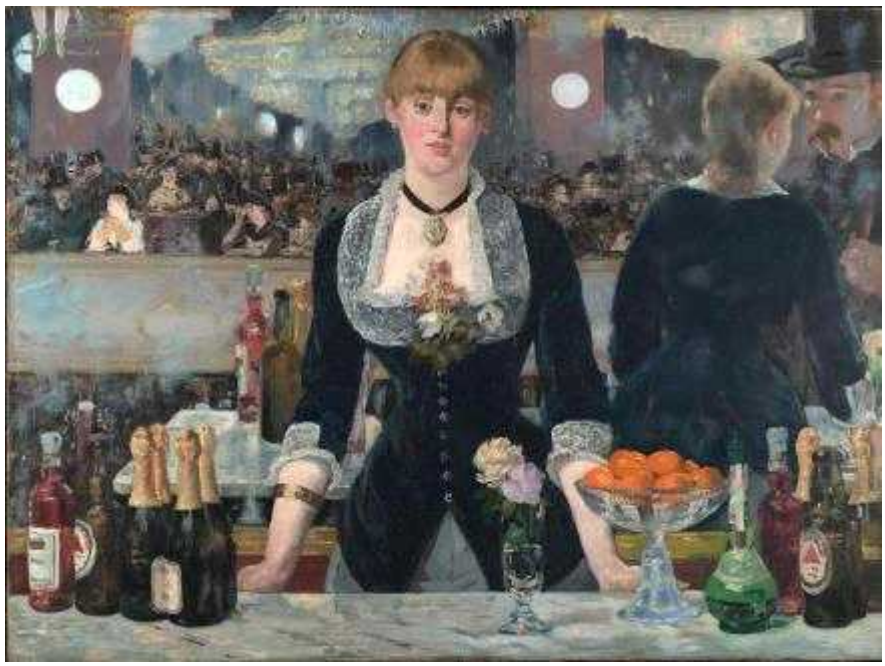
(도판43) 드가, <모자 상점, The Millinery Shop>, 1884, 캔버스에 유채, 100×110.7cm, 시카고 미술관.

그러나 검은색의 옷이 부르주아 여성의 품위와 세련만을 나타낸 것은 아니었다. 드가의 <젊은 모자판매원>(도판42), <모자 상점>(도판43)을 보면 계층을 불문하고 입었

181) *Ibid,* p. 136.
182) Justine De Young, *Women in black: Fashion, modernity and modernism in Paris, 1860-1890*, Docter of Phlosophy, NORTHWESTERN UNIVERSITY(2009), p. 158.
183) 박혜원, *op.cit,.* p. 87.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

던 색상임을 알 수 있다. 드가는 특유의 '훔쳐보기식' 시선으로 모자 상점에서 일하는 여성들을 그렸다. 모자는 19세기 부르주아 여성들 사이에서 유행한 소품이었다. 모자를 착용하는 것은 당시 규범 중 하나였는데, 모자를 쓰지 않은 여성은 하층계급의 여성으로 보았다. 부르주아 여성들은 다양한 모자를 착용하였고 깃털, 꽃, 과일 낙엽, 망사, 레이스 등으로 모자를 장식했다. 그 결과 패션뿐만 아니라 모자제조 산업도 크게 발전하였다.[184] 부르주아 여성들은 무도회 장이나 접견장 이외의 공간에서는 모자를 필수로 착용하였다.[185] 폭스(Fuchs)는 여성의 복식이 남성에게 구애할 때 수동적이고 가장 확실한 전략이라고 말한다. 특히 모자는 남성들의 시선을 끌어당기는 역할을 했다.[186] 따라서 여성의 계층 구별이 가능한 모자가 남성들의 시선을 끌어당기기 위한 소품으로서 작용하였다는 점을 알 수 있다. 드가의 <젊은 모자판매원>(도판42), <모자 상점>(도판43)은 젊은 여성들이 모자에 장식을 달고 있는 모습이다. 이 여성들은 부르주아 여성들에게 모자를 납품하는 하층계급의 점원들로 보인다. 남성들에게 파리에서 일하



(도판44) 마네, <폴리베르제르 바 (A Bar at the Folies-Bergère)>, 1882, 96x130cm, 캔버스에 유채, 영국 런던, 코톨드 인스티튜트 갤러리

184) 임지영, 「19세기 부르주아의 삶과 모자 계급적 표상으로서의 부르주아 모자」, 『한국프랑스학논집』 89, 2015, p. 371.
185) 필리프 페로, *op.cit.,* p. 90
186) 에두아르트 폭스, *op.cit.,* pp. 28-29.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

는 여성점원들은 상품화된 여성이었고, 잠재된 매춘부였다. 이 여성들도 검은색 드레스 차림을 하고 있다. 부르주아 여성과는 달리 도시에서 일하는 점원들에게 검은색이란 성적인 의미를 가졌다. 이는 모자 상점뿐만 아니라 마네의 <폴리베르제르 바>에서도 드러난다.

<폴리베르제르 바>(도판44)의 여성은 바 안에서 관람자를 응시하고 있다. 독특한 점은 그녀의 뒤로 거울이 있어 그녀가 바라보는 풍경을 관람자도 볼 수 있다는 점이다. 배경을 더 넓고 자세히 나타낼 수 있는 거울은 인상주의 화가들이 즐겨 사용한 소품 중 하나이다. 여성 뒤로 화려한 도시의 밤이 비친다. 커다란 샹젤리제 아래에는 좌측 상단에 보이는 서커스 곡예사를 오페라 망원경으로 관찰하는 사람들이 보인다. 여성은 검은색의 투피스를 입고 있다. 스퀘어로 깊이 파진 넥 라인에는 여러 종류의 꽃이 꽂혀있다. 잘록한 허리는 가슴과 엉덩이의 풍만함을 더욱 강조시킨다. 여성은 실크모자(silk hat)을 쓴 부르주아 남성을 상대 중이다. 손님인 이 남성은 그녀의 일과 후 일정에 대해 얘기하며 약속을 잡는다. 이는 이 여인의 또 다른 직업과 생활을 간접적으로 시사한다.[187] 아마 상대는 카운터에 있는 여성에게 '성적인 요구'를 권유하고 있는 것처럼 보인다. 그녀의 공허한 눈빛과 표정은 술집의 화려함과 상반된다. 술집의 직원은

(도판45) 모리조, <발코니(On the

(도판46) 카셋, <먹이를 주는

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

balcony)>, 1872, 캔버스에 유채, 크기 미상, 이틀선미술관

여인(Woman by a Window Feeding Her Dog)>, 1880, 크기미상, 캔버스에 유채, 개인 소장

손님이 원하면 언제든 매춘에 응할 수 있는 상대였다. 남성에게 이 여성의 검은색 복장은 에로틱함을 상징한다. 하층계급의 여성들 역시 검은색 복장을 입었다는 점을 통해 검은색은 여성의 계층을 가리지 않고 유행한 색이었다는 것을 알 수 있다. 반면 부르주아 여성 화가들이 검은색 복식을 표현한 작품들을 보면 정적이고 절제된 분위기를 풍긴다. 모리조의 <발코니>(도판45)는 모녀가 발코니에서 창틀 너머로 풍경을 바라보고 있는 모습을 그리고 있다. 카셋의 <먹이를 주는 여인>(도판46)은 안락한 의자에 앉아 개에게 먹이를 주는 모습이다. 마네의 <폴리베르제르 바>의 여성은 가슴을 훤히 드러낸 드레스를 착용하였지만, 두여성 화가의 여인들은 모두 목까지 올라오는 정숙한 검은색 드레스를 입은 것으로 보아 부르주아 여성임을 알 수 있다.

모리조는 어머니와 딸, 모성이라는 관계에 맞추어 표현하였으며 카셋은 실내에서 가정을 관리하는 아내의 역할을 묘사하였다. 드가와 마네, 르누아르 같은 남성 화가들이 일정한 거리를 두고 관찰하여 작품 속의 공간과 작가의 사적 고리가 배제되었다면, 모리조와 카셋은 여성의 생활을 사적 범주에서 관찰하고자 했으며 여성의 역할을 일인칭의 시점에서 기록했다.[188] 모리조와 카셋은 작품을 통해 검은색을 부르주아 여성의 정숙과 우아함으로 표현하고자 하였다.

보들레르는 유행의 미를 구현하는 존재가 곧 '여인'이라고 생각했다. '여인을 장식하는 모든 것, 여인의 미를 빛내주는데 사용되는 모든 것이 여인의 일부'라고 생각했던 그는 여인의 매력이 그 자체에만 있는 것이 아니라, 여인의 매력을 더 돋보이게 하는 단장과 의상의 조화에 있다고 말했다. 특히 여인을 겹겹이 가리는 천들과 귀에 있는 금속 장식들의 역할을 '분리할 수 없는 총체'라고 정의했으며 강조하였다.[189] 따라서 이러한 미적 기준에 근접하기 위하여 여성들은 자신의 몸을 겹겹이 둘러쌓았다. 잘록한 허리를 강조하기 위한 코르셋, 바닥을 끌고 다니는 긴 스커트, 손목까지 내려오는 소매와 여러 겹의 코르셋, 슈미즈 등 겹겹이 입고 다니는 옷은 열 가지가 넘었다.[190] 심지어 여성들은 심지어 속옷까지도 남성의 취향에 맞춰졌다.

187) 진휘연, *op.cit.,* p.171.
188) 고영재, op.cit., p. 41. 재인용.
189) 윤영애, 「보들레르의 '현대성'의 추구와 '모드(mode)'」, 『프랑스어문교육』 21, 2006, p. 240.
190) 이정아, *op.cit.,* p. 89.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

특히 허리를 잘록하게 만들어주었던 코르셋은 500년 동안 그 역사를 지속해오며 여성들을 억압했다. 프랑스의 사회학자 필리프 페로(Philipe Perrot)는 다음과 같이 말하였다. “19세기 부르주아 여성미의 규범은 졸라맨 허리, 가느다란 팔다리, 연약한 손목과 발목, 그리고 눈처럼 흰 피부의 모습이었다. 그러나 이 모든 것은 공짜로 얻어지지 않았다. 베블런의 표현에 의하면 여성은 피부를 벗겨내고, 허리를 압박하며, 신체를 훼손시키는 등 장치의 폭력 속에서 비생산과 순수한 소비라는 가치를 체화해냈다.”[191] 이러한 희생은 여성을 가정이라는 작은 세계에서 머물게 하며, 모든 행위와 권력으로부터 멀어지게 만들었다. 또한 여성은 선정적이며 매력 있는 대상으로 전락한다.

당시 코르셋은 여성의 고문기구라고까지 불렸지만, 여성은 스스로 이 고문을 받아들였다. 미국 복식사가 발레리 스틸(Valerie Fahnestock Steele)은 코르셋이 여성의 체형을 에로틱한 체형을 만들어주는 성적인 장치로 기능한다고 지적하였다. 동시에 코르셋은 ‘허리를 졸라맨 여성이 단정하다’라는 당시의 도덕규범 또한 지니고 있었다. 이러한 점은 하층계급과 부르주아 계급의 여성들을 아우르는 규범으로 여성의 성 역할에 대한 모순을 부각시킨다. 코르셋은 그 자체로 19세기 사회의 모순을 보여주고 있는 것이다.[192]

부르주아 여성은 사춘기부터 코르셋을 입을 수 있었다. 모리조가 그린 <프시케>(도판47)의 바닥에는 빨간색 카펫이 깔려있고 화사한 꽃들이 새겨진 패브릭 쇼파가 있다. 발코니의 투명한 창 너머로 햇볕이 새어 들어오고, 쇼파와 같은 원단의 커튼이 달려있다. 전신거울은 단단한 우드 재질로 이루어져 앤티크한 효과를 준다. 거울 밑 자개부분은 금속으로 장식되어 있다. 이 거울은 1800년부터 유행했던 ‘프시케’라는 채경인데 값이 비쌌기 때문에 일반 가정에서는 보기 힘들었다.[193] 그렇기 때문에 그 앞에 서있는 한 소녀는 부르주아 계층임을 추측해 볼 수 있다. 소녀는 실내에서 신는 룸슈즈를 신고 거울에 비친 자신의 모습을 응시한다. 목에 걸린 초커, 안에 입는 슈미즈와 반 코르

191) 필리프 페로, *op.cit.,* p. 302, 재인용.
192) 후카이 아키코, *op.cit.,* pp. 235-236.
193) Sylvie Patry, *op.cit.,* p. 82.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

(도판47) 모리조, <프시케(La psyché)>, 1876, 캔버스에 유채, 64x54cm, 티센 보르네미사 미술관

(도판 48) 로트렉, <단장하는 여성 (Femme a la toilette)>, 1896, 석판화, 52.6x40.3cm, 뉴욕 브루클린 미술관

셋은 외출 복장을 입기 전 상태임을 보여준다. 소녀는 자신의 몸을 수줍은 듯이 바라본다. 실제로 모리조는 자신의 딸을 모델로 삼아 자주 그렸으며 사춘기 소녀의 모습을 많이 다루었다. 소녀에서 여인으로의 이행은 19세기 남성미술가들을 매혹시켰으나, 여성에게는 사춘기의 시작이자 속박을 의미했다.[194]

대부분의 사람들은 코르셋이 가슴을 받쳐주고 내장을 보호해준다고 믿었다. 여성들은 목욕하는 시간을 제외하고 코르셋을 착용했다. 특히 부르주아 여성들은 실내복 안에 완전한 코르셋보다는 반(半) 코르셋을 착용하였다. 아침의 실내복 차림을 누군가에게 보이는 것은 도덕적으로 부정한 것이었고, 편한 옷차림에서 얻어지는 안락함이 결국 몸에 해로운 습관을 가져오게 된다고 믿었기 때문이다. 여성이 허리를 졸라매지 않는 것은 도덕적 규범에 어긋나는 행동이었다.[195] 즉, 부르주아 여성들은 누가 보지 않아도 항상 코르셋을 착용해야 하는 자기 검열의 시간을 아침마다 가졌다. 어디에나 존재하는 타인의 시선은 영원한 자기 통제라는 의무를 상기시켰다. 이러한 억압은 사회상의 이유도 있지만 어딘가에 상존하는 남성의 응시를 만족시키기 위한 것이었다.

194) 로지카 파커, 그리젤다 폴록, *op.cit.*, p. 57.
195) 필리프페로, *op.cit.*, pp. 191-193.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

스틸은 계속해서 코르셋이 여성의 도덕성과 관련 있으며, 여성의 단정함을 보여주는 동시에 유혹적인 여성성을 강조하여 성적 매력을 은유적으로 표현한다고 하였다.[196] 비슷한 구도의 톨루즈 로트렉(Toulouse-Lautrec)의 석판화 중의 하나 <단장하는 여인>(도판48)에서 코르셋의 존재가 정확하게 드러난다. 여성은 탁상 거울 앞에 앉아 검은색 코르셋의 끈을 조이고 있다. 그 옆으로 연미복에 실크해트을 쓴 부르주아 남성이 의자에 앉아 여성을 지켜보고 있다. 이 장면은 마네의 <나나>(도판37)에서 아이디어를 얻은 것이다. 차이가 있다면 화려했던 나나의 방과는 달리 평범한 가구가 놓여있고, 여성이 등을 돌리고 있다는 점이다.[197] 그녀의 뒷모습은 마네의 <거울 앞의 여성>(도판38)과도 비슷해 보이기도 하다.

로트렉의 <단장하는 여인>(도판48)은 부르주아 남성의 출현과 협소한 유곽을 묘사하여 당시의 매춘 현장을 표현하고 있다. 로트렉은 거울에 비친 여성을 묘사하지 않는 반면 모리조의 <프시케>(도판47)의 소녀는 화려하고 아늑한 부르주아의 방 안에서 값비싼 거울을 통하여 자신을 바라본다. 아무도 없는 방에서 온전히 자신에게 몰입해 있는 표정은 성숙한 여인으로 향하고 있는 소녀의 심리를 나타낸다.[198] 코르셋은 소녀와 매춘여성을 통해 확인할 수 있듯 계층을 불문하고 여성들이 착용했음을 알 수 있다. 이처럼 코르셋은 부르주아 여성과 매춘 여성 사이의 금욕적인 정숙성과 에로티시즘의 모순을 극명하게 보여준다. 당시의 코르셋은 여성의 신체를 속박해 여성에게 종속적인 여성성과 유혹적인 여성성을 부여함과 동시에 여성의 몸을 유순하게 만들기 위한 수단이었다.[199]

여성들을 유순하게 만드는 억압은 코르셋으로 끝나지 않았다. 그들은 잘록한 허리를 더욱 돋보이게 하기 위해 둔부와 허벅지를 극도로 부풀린 버슬 스타일을 입었는데, 이러한 장식은 엉덩이부분을 더욱 확대시킴으로 관능적인 인체미를 보여주었다. 르누아르의 <푸른 옷을 입은 여인>(도판49)과 <산책>(도판50)속 여인은 당시 유행한 인공적인 버슬 스타일의 옷을 입고 있다.

<푸른 옷을 입은 여인>(도판49)의 여성은 정숙한 부르주아 여성을 나타낸다. 당시 파란색 의복은 산업혁명으로 인한 합성염료의 발달로 생긴 결과물이다. 르누아르는 그

196) 최경희, *op.cit.,* p. 244, 재인용.
197) 김현주, 「톨루즈-로트렉의 석판화집 그녀들-19세기 말 프랑스 문화에서의 매춘여성상」, 『현대미술사연구』 6, 1996, pp. 90-91.
198) 고영재, *op.cit.*, p.47.
199) 최경희, *op.cit.,* p.244, 재인용.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

(도판49) 르누아르, <푸른 옷을 입은 여인(The Blue Lady)>, 1874, 캔버스에 유채, 160x105.5cm, 카디프 국립 미술관.

(도판50) 르누아르, <산책(La Promenade)>, 1876, 캔버스에 유채, 81.3×65cm, J. 폴 게티 미술관.

이전까지 천연 코발트블루를 사용했다. 그는 선명하고 강렬한 파란색에 집착을 하여 드레스에 새로운 색채를 표현하고자 시도하였다.[200] <산책>(도판48)에서는 흰색 드레스를 입은 여성이 남성의 손을 수줍게 잡으며 산책에 응하고 있다. 여성의 스커트 부분에는 원단을 뭉쳐 주름잡는 드레이프 기법이 엉덩이 부분을 더욱 풍성하게 만들어 주고 있다. 버슬은 유혹적인 여성을 표현하기도 하였지만, 수태 시 신장된 자궁을 은유하는 실루엣을 통해 여성의 생식능력 즉, 모성의 상징이기도 했다. 이러한 직물들의 풍성함은 여성들에게 극단적인 불편함을 주었으며, 여성과 남성을 이분법적으로 구분하였다. 또한 여성을 남성의 세계로부터 멀어지게 만드는 '우상의 역할'로 여성을 축소시켰다.[201] 코르셋과 버슬 스타일은 여성에게 요구되던 종속성과 관능성, 모성성이라는 성 이데올로기와 접합하며, 여성을 남성 주체의 수동적 대상으로 작용할 수밖에 없었다는 것을 드러낸다.

200) 후카이 아키코, *op.cit.,* p.134.
201) 필리프 페로, *op.cit.,* p. 216.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

여성들에겐 화려하게 꾸밀 의무와 함께 온갖 규칙과 예절도 강요되었다. 앞서 코르셋에서 보인 모순은 여성들이 의무적으로 착용해야 하는 장갑에도 드러난다.

"부인들이 줄지어 앉아 있는 곳에서는 그림 부채들이 흔들리고 있었고, 꽃다발이 미소 짓는 얼굴들을 반쯤 가리고 있었으며, 금빛 마개가 달린 향수병들이 살며시 펴진 손 안에서 돌려지고 있었다. 손톱 모양이 잘 드러나 보이도록 손에 딱 맞는 흰 장갑은 손목의 살을 조이고 있었다. 레이스 장식과 다이아몬드 브로치, 메달이 달린 팔찌가 드레스 위에서 흔들거리고, 가슴 위에서 반짝거리고, 드러난 팔 위에서 살랑대는 소리를 냈다."

귀스타브 플로베르, 『보바리 부인』[202]

(도판51) 마네, <온실 안에서(In the Conservatory)>, 1879, 캔버스에 유채, 115x150cm, 베를린 구 국립미술관

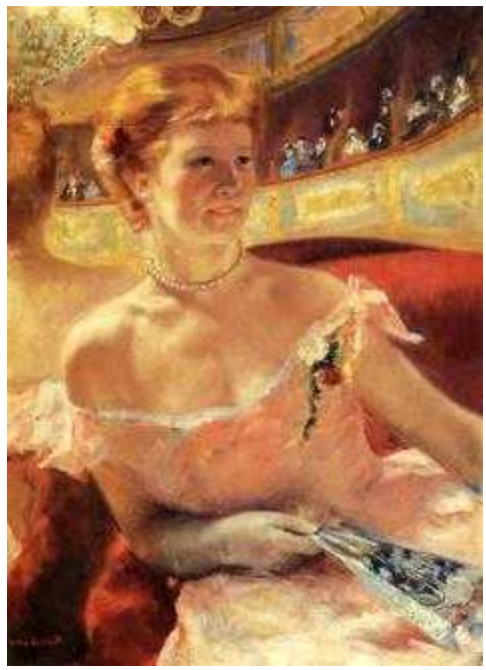
플로베르의 『보바리 부인』에서 알 수 있듯 장갑에 대한 부르주아 부인들의 예절은 특별히 엄격했다. 장갑은 하루의 때와 장소에 따라 길이와 소재가 달라졌다. 낮에는 짧은 장갑을, 밤에는 긴 '오페라 글러브(이브닝글러브)'를, 무도회복에는 계피색이나 겨자색을, 무도회나 연주회에는 밝은 색상의 광택 나는 장갑을 착용해야 했다. 파스텔톤의 양가죽 장갑과 연한 노란색 실크 장갑은 살롱 등의 사교 자리에 참석한다는 의미였고, 산책 같은 야외 활동시에는 작은 리본이나 레이스로 장식된 장갑을 껴야 했다. 장갑의 재질과 색상만으로도 여성이 어딜 가고 누굴 만나는지 짐작이 가능했다. 여성은 항상 장갑을 착용해야 했는데 결혼한 여성이 남편이 아닌 남자 앞에서 맨손을 드러내는 것은 성적 방종을 의미했다.[203] 마네의 <온실 안에서>(도판51)는 벤치에서 남녀가 대화를 나누고 있는 장면이다. 여성의 무릎 위엔 양산이 놓

202) 이정아, *op.cit.,* p. 214, 재인용.
203) *Ibid.,* pp. 214-215.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

아져 있고 양산을 쥔 손엔 겨자색 장갑을 끼고 있다. 반대편 왼손은 장갑을 벗은 채 네 번째 손가락에는 반지가 끼워져 있다. 이것은 남자의 손에 끼워진 반지와 동일한 디자인으로 둘은 부부사이로 추측된다. 온실에서 남성은 시가를 든 채 말을 하고 있고, 여성은 공허하고 화가 난 표정으로 허공을 쳐다보고 있다. 시가를 들고 있는 손은 여성의 손과 닿을 듯 말 듯 하다. 마네는 전형적인 부르주아 부부의 모습을 표현했는데, 여성의 손에서 벗겨진 장갑은 도덕규범을 어겼다는 의미를 내포함과 동시에 이 둘 사이가 부부라는 것을 나타내기 위한 일종의 장치로 보인다.

(도판52) 모리조, <무도회에서(At the bell)>, 1875, 캔버스에 유채, 52x65cm, 마르모탕 모네 미술관



(도판53) 카셋, <진주 목걸이를 한 여성, (Woman with a Pearl Necklace in a Loge)>, 1879, 캔버스에 유채, 81.33x59.74cm, 필라델피아 미술관

반면 부르주아 여성 화가였던 모리조와 카셋이 그린 <무도회에서>(도판52)와 <진주목걸이를 한 여성>(도판53)에서는 외출한 여성들이 장갑을 낀 모습을 볼 수 있다. 배경으로 미루어보아 모리조의 여성은 무도회에, 카셋의 여성은 오페라 극장에 있다는 것을 알 수 있다. 부채 뒤로 상황을 관찰하려는 모리조의 여성과는 달리 카셋의 여성은 당당하게 측면을 바라보고 있다.[204] 그녀의 뒤로 비치는 거울이 관객석을 비추며

204) 정금희, op.cit., p. 581.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

이 여성이 당당하게 반대편을 쳐다보고 있다는 것을 보여준다. 모리조의 수동적인 행동과는 달리 카셋은 능동적인 여성의 모습을 투영하려고 하였다. 하지만 능동적인 여성의 태도와 상반되는 그녀들의 장갑은 억압을 강요하였던 당대의 규범을 가시적으로 드러낸다.

장갑은 외출한 여성들의 손에서 떠나질 않았다. 무도회에서 깊게 파여진 데콜테와 달리 팔꿈치까지 올라오는 긴 장갑은 남성들에게 성적인 의미로 다가왔다. 보수주의자들의 의도와는 다르게 희고 아름다운 여성의 손은 남성의 환상과 성적 상상을 자극하였다.[205] 장갑은 욕망의 제어와 동시에 자극으로 작용하며 성적인 의미를 더욱 강조하게 되었다.

여성은 어느 곳을 가던지 편한 모습을 보일 수 없었고 화려하고 치렁치렁한 드레스를 입고도 걸음걸이가 우아해야만 했다. 여성들의 치장 욕망을 추구하는 방식은 타자 즉 남성의 시선에 의해 작동되었다. 여성은 남성 주체의 시선의 대상이 되어야 했고, 이러한 사회적 구조 속에서 여성은 자신의 내부에 남성 주체의 시선으로 자기를 응시하는 또 다른 타자를 내면화할 수밖에 없었다.

205) 이정아, op.cit., p.215.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

제4장 결론

현대 사회에 들어와 페미니즘이 대두되면서 여성에게 당연하게 요구되었던 단장에 대한 관심이 높아지고 있다. 본고는 19세기 후반의 인상주의 작품에서 단장에 관한 이데올로기가 존재하지 않을까라는 물음에서 출발하였다. 19세기 이전 시기의 미술사에도 단장하는 여성을 그린 작품들은 존재했지만 주로 여신이나 신화 속 여성, 귀족들이 그 대상이었다. 하층계급이나 일반 시민으로서의 여성들이 그려진 시기는 19세기 말 인상주의가 시초였다. 인상주의 화가들이 단장하는 여성에 대한 다수의 작품을 남겼음에도 이에 대한 연구는 지금까지 이루어진 바가 없다. 따라서 본고에서는 '단장하는 여인'의 작품들을 통해 사회적 이데올로기와 시선의 권력체계를 읽어내고자 하였다.

19세기 말 프랑스는 산업혁명으로 공업화가 이루어졌고, 파리에는 인구가 밀집되는 현상이 발생했다. 각지에서 모인 사람들 탓에 전염병과 교통문제, 주거문제가 심각했다. 그 결과 새로운 파리를 구축하기 위해 오스망화가 이루어졌고 비좁은 도로 대신 대로가 건설되었다. 대로는 공연을 볼 수 있는 카페, 오페라 극장 등 파리 시민과 관광객들에게 즐거움을 줄 수 있는 장소의 역할을 하게 된다. 세련되게 변모한 파리의 거리는 사람들을 불러 모았고 다양한 사회 계층과 남녀노소 구별 없이 구성된 군중은 현대적 삶의 표상이 되었다.

이러한 현대 도시를 한가롭게 관망할 수 있었던 계층은 경제적으로 여유로운 부르주아 들이었다. 그들은 파리의 정치·경제를 주도하며, 자신들이 생각하는 이상적인 미의 기준을 형성했다. 대다수 부르주아 계층이었던 인상주의 화가들은 자신들이 추구한 이상적 미에 대한 시선 특히 여성의 미에 대한 시선을 작품에 표현하였다. 남성 화가들은 보들레르에게 영향을 받아 '플라뇌르'라는 명분하에 '단장하는 여인'을 관찰하였는데 이는 단순한 의미의 관찰로 그치지 않았다. 이러한 시선 체계에 라캉의 상징계적 담론과 그리젤다 폴록이 재해석한 응시 이론을 통하여 그 속에 가부장적 이데올로기와 권력이 내포되었음을 알 수 있다. 남성 화가들은 관음적 욕망을 여성에게 투영하였으며 거세공포를 완화하기 위해 여성을 그렸다. 또한 화가들마다 지배하는 이데올로기, 즉 대타자가 달랐기 때문에 욕망이 투영된 단장하는 여인의 이미지에 차이가 존재하였다.

드가, 르누아르는 남성의 욕망을 채우기 위해 '단장하는 여인'을 에로틱한 모습으로

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

재현하여 유혹적이고 객관화된 대상으로 표현하였다는 것을 알 수 있었다. 쇠라와 마네, 로트렉은 당시의 지배적 이데올로기를 풍자하는 표현들로 여성을 지배하던 응시를 간접적으로 드러내었다. 부르주아 여성 화가 모리조와 카셋은 각각 근대성과 모성애라는 자신들의 욕망을 투영시켜 '단장하는 여인'을 묘사하였다. 하급계층 여성 화가 발라동은 여체를 미화하지 않고 사실적으로 드러내 응시에 맞선 당당한 여성상을 제시하였다. 남성 화가들이 여성을 '대상'으로써 재현한 모습과는 달리 이들은 여성관찰자의 시점으로 단장이라는 '행위'와 인물의 심리상태에 초점을 맞춰 표현하였다.

19세기 여성들은 시대가 원하는 기준에 맞춰 자신을 표현하며 치장하였지만, 이는 결국 남성 주체의 응시에 의한 것이라는 한계가 있음을 보여준다. 따라서 인상주의 회화에서는 남성 주체가 만들어낸 여성의 유형화에 순응하는 여성의 모습이 그려질 수밖에 없었다. 즉 가부장적 담론에 의해 지배되었고 남성의 욕망이 투영된 대상이자 남성 주체의 시선을 내재화하며 살아가는 여성들의 모습을 인상주의 회화는 여실히 보여주고 있다.

여성 화가였던 모리조와 카셋, 발라동은 당시의 가부장적 규범으로 인해 여성을 묘사하는데 제한적인 요소들이 많았다. 하지만 그들은 자신이 처한 환경 안에서 여성적 경험을 담으려고 했다. 이 화가들은 자신의 경험을 바탕으로 여성을 드러내 보임으로써 남성적 욕망의 재현 구조에 저항했으며, 응시의 대상으로 고정된 여성의 몸이 아닌 '여성의 욕망'으로 단장하는 여성들을 그리고자 했다. 가부장제 문화 속에서 여성의 몸으로 사적인 경험을 표현하는 것은 그 자체가 남성의 욕망에 위반하는 행위로 보여진다. 이처럼 여성 화가들의 '단장하는 여인'의 이미지는 남성의 응시로부터 저항하고자 한 여성들의 노력을 가시적으로 드러낸다.

여성 화가들의 주체적인 시각과 남성 화가와의 차이점을 명백히 구분해 내는 것은 어려운 일이며 그 분석에 있어서도 비판의 여지가 존재할 것이다. 그러나 페미니즘적 시각에서 여성 화가들이 남성 관람자의 존재를 상정하지 않은 채 여성의 경험을 중심으로 '단장하는 여인'을 표현하고자 했다는 점에서 그 의의가 있다. 19세기를 지나며 미술사에서 본격적으로 여성 화가들이 논의되기 시작하였다. 그중 남성의 시선을 여성의 에로틱한 도상으로 해체시키고자 한 현대여성작가가 있다. 20세기를 대표하는 퍼포먼스 작가인 신디 셔먼(Cindy Sherman, 1954-)은 자신의 작품 <무제필름스틸>(1977) 연작을 통해 자신을 바라보는 응시를 실제로 포획하기도 하며 남성적 관음의 구조를 폭로하기도 한다. 셔먼은 스스로 대중매체에 나오는 여성으로 분장하고 직접 셔터 릴

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

리즈를 눌러 상황을 연출한다. 그녀는 화면 밖에 존재하는 남성적 욕망의 관음적 대상이 됨으로써 자신이 응시되고 있다는 문제를 부각시킨다. 셔먼은 타자의 권력에 완전히 종속되지 않을 듯이, 자신이 응시되는 시간을 그녀 스스로 결정함으로써 남자의 응시를 포획하고 폭로한다. 이러한 응시 개념은 페미니스트 여성 작가들에게 핵심 연구 분야를 제공하였다. 페미니스트 작가들은 여성적 자의식의 존재를 주장하거나 역으로 스스로 응시함으로써 남성적 시선에 저항했다. 그러나 이러한 작품이 나오기 전인 19세기 말 인상주의 여성 화가들이 성(性) 고정관념의 지배와 남성 주체의 권력 응시를 넘어 여성들의 주체성을 드러내고자 했다는 사실은 현대에 들어와 우리에게 중요한 시사점을 제공한다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

참 고 문 헌

<단행본>

김경근, 『프랑스 근대사연구』, 한울, 1998.
백상현,『고독의 매뉴얼』, 위고, 2015
이지은, 『귀족의 시대 탐미의 발견』, 모요사, 2009.
이지은, 『부르주아의 유쾌한 사생활』, 지안출판사, 2011.
이정아,『그림 속 드레스 이야기』, J&jj, 2014.
이택광, 『인상파 파리를 그리다』, 아트북스, 2011.
윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 1999.
윤난지 엮음,『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2002.
조선령,『라캉과 미술』, 경성대학교 출판부, 2011.
조이현, 『그림에 갇힌 남자』, 웅진, 2006.
주은우,『시각과 현대성』, 한나래, 2003.
진휘연, 『오페라 거리의 화가들—시민사회와 19세기 프랑스회화』, 효형출판, 2002.
최종철,『구별짓기: 문화와 취향의 사회학 上』, 서울: 새물결, 2006

데이비드 하비, 『모더니티의 수도 파리』, 김병화 역, 생각의 나무, 2005.
로지카 파커·그리젤다 폴록, 『여성, 미술, 이데올로기』 이영철·목천균 역, 시각과 언어, 1995.
미셸 페로, 『방의 역사』, 이영림, 김은주 역, 글 항아리, 2013.
베아트리스 퐁타넬, 『치장의 역사』, 김보현 역, 김영사. 2004.
바네사R. 슈와르츠,『구경꾼의 탄생 - 세기말 파리, 시각문화의 폭발』, 노명우·박성일 역, 도서출판 마티, 2006.
살레안 마이발트,『여성 화가들이 그린 나체화의 역사』이수영 역, 다른우리, 2002.
스티븐 컨,『문학과 예술의 문화사 1840-1900』, 남경태 역, 휴머니스트, 2005.
에두아르트 푹스, 『풍속의 역사 Ⅳ 부르주아의 시대』, 이기웅·박종만 역, 까치글방,

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2001.

이브미쇼,『미술, 여성 그리고 페미니즘』, 정재곤 역, 궁리, 2004.
제임스 H. 루빈,『인상주의』 김석희 역, 한길아트, 2001.
조르주 뒤비, 『여성의 역사』 권기돈 역, 새물결, 1998.
조르주 뒤비·미셸 페로, 『사생활의 역사 4 』, 새물결, 2002.
조르주 비가렐로, 『깨끗함과 더러움—청결과 위생의 문화사』, 정재곤 역, 돌베개, 2007.
조르주 뒤프, 『프랑스 사회사』 박단, 신행선 역, 동문선, 2000.
존 버거, 『WAYS OF SEEING -다른 방식으로 보기』, 최민 역, 열화당, 2012.
주디 시카고·에드워드 루시 스미스, 『여성과 미술』, 박상미 역, 아트북스, 2006.
크리스티나 하베를리크·이라 디아나 마초니,『클라시커 50 여성예술가』, 정미희 역. 해냄, 2003.
톨스타인 베블렌,『한가한 무리들』, 이완재, 최세양 역, 동인, 1965.
파스칼 보나푸, 『몸단장하는 여자와 훔쳐보는 남자』, 심영아 역, 이봄, 2013.
폴 스미스, 『인상주의』,이주연역, 예경, 2002.
필리프 페로, 『부르주아 사회와 패션』 이재한 역, 현실문화연구, 2007.
후카이 아키코,『오트쿠튀르를 입은 미술사 - 명화속에서 찾아낸 세기의 트랜드』, 송수진 역, 씨네21북스, 2013.

Iskin, R. E., Modern women and parisian consumer culture in impressionist painting, Cambridge: Cambrige University Press, (2007)

<학위 논문>

고영재,「모리조와 카셋의 작품에 나타난 여성이미지 연구」, 전남대학교 석사학위논문, 2007.
김남윤, 「피에르 보나르(pierre Bonnard) 누드화에 나타나는 관음증(voyeurism)에 대

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

한 연구」, 경기대학교 석사학위논문, 2012.
김미정, 「페미니즘 시각으로 본 미술 속의 여성상에 관한 연구」, 수원대학교 석사학위논문, 2002.
김강훈, 「자크라캉의 욕망이론의 관점에서 본 오스타와일드의 살로메 연구」, 한국교원대학교 석사학위논문, 2009.
음혜린, 「여성 누드를 보는 여성의 시각 : 수잔발라동(Suzanne Valadon)회화의 페미니즘적 읽기」, 홍익대학교 석사학위논문, 2014.
이영희, 「패션사진에 나타난 여성의 몸 -페미니즘과 응시 이론을 중심으로-」, 성균관대학교 박사학위논문, 2013.
하진, 「메리 카셋의 작품 성향의 변천 연구」, 숙명여자대학교 석사학위, 1996.

Justine De Young, “Women in black: Fashion, modernity and modernism in Paris, 1860-1890”, Docter of Phlosophy, NORTHWESTERN UNIVERSITY(2009).

<학술 논문>

권오상, 「신디 셔먼 작품에 나타난 응시와 주체에 관한 연구 -자크 라캉의 정신분석을 중심으로」, 『조형미디어학』 22, 2019.
김유동, 「시선의 욕망이 초래한 뜻밖의 사태」, 『인문과학연구』 52, 2017.
김이순, 「드가와 발라동의 목욕하는 이미지」, 『미술사논단』 6, 1998.
김향숙, 「19세기 회화에 나타난 하렘 모티프」, 『미술사학』 16, 2002.
김현주, 「톨루즈-로트렉의 석판화집 그녀들 19세기 말 프랑스 문화에서의 매춘여성」, 『현대미술사연구』 6, 1996,
김현진, 「시선을 중심으로 본 주체와 욕망의 매커니즘」, 『뷔히너와 현대문학』 27, 2006.
김홍진, 「도시산책자와 시선표상의 의미양상」, 『국어문학』 58, 2015,
노현지, 이용일, 「자크라캉의 욕망이론 관점에서 본 관음증에 대한 시각적 해석에 관한 연구」, 『디자인지식저널』 26, 2013.
류선정, 「19세기 후반 프랑스 문학장에 나타난 파리의 댄디와 플라뇌르」, 프랑스학연구 52, 2010.
박혜원, 「인상주의 회화에 나타난 근대도시의 기호화 여성패션」, 『패션비즈니스』 22,

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2018.
송대섭·이은영, 「거울(mirror)의 이중적인 구조에 대한 연구 -보는자와 보이는자의 관계를 중심으로」, 『만화애니메이션연구』, 2015.
신혜경, 「드가의 윤락가 모노타입 -근대적 플라뇌르와 여성누드」, 미학(70), 2012.
요시다노리코·박소현, 「쇼윈도 안의 여자들」, 『미술사논단』 20, 2005.
윤영애, 「보들레르의 '현대성'의 추구와 '모드(mode)'」, 『프랑스어문교육』 21, 2006
이채영, 「보들레르의 화장예찬(1863)과 모더니티」, 『프랑스어문교육』 59, 2015.
임지영, 「19세기 부르주아의 삶과 모자 계급적 표상으로서의 부르주아 모자」, 『한국프랑스학논집』 89, 2015.
정금희, 「수잔 발라동 인물화의 여성성 분석」, 『한국프랑스학논집』 76, 2011.
정금희, 「인상주의 여성작가 작품에 나타난 여성성」, 『한국프랑스학논집』 61, 2008.
천정환, 「관음증과 재현의 윤리」, 『사회와 역사』, 제81집, 2009.
최경희, 「Foucault의 후기구조주의적 시각에서 본 19세기 패션에 표현된 성 - 19세기 중·후반 남녀 주류 패션과 반패션에 나타난 여성성과 남성성을 중심으로-」, 『복식문화연구』 15, 2007.
홍상희, 「'나나'에 나타난 공간과 여성」, 『프랑스문화예술연구』 43, 2013.

<간행물 및 사전>

미국 정신분석학회, 『정신분석용어사전』, 이재훈 역, 한국심리치료연구소, 2002.
패션전문자료편찬위원회, 『Fashion 전문자료사전』, 한국사전연구사, 1997.
정지영·홍재성, 『프라임 불한사전』, 동아출판, 2015.
Sylvie Patry, "Femmes à leur toilette", *Berthe Morisot*, FLAMMARION(2019).

Eldon N. Van Liere, "Solution and dissolutions : The Bather in Nineteenth—Century French Painting", *arts*(1980).

Richard Kendall·Griselda Pollock, *Dealing With Degas*, Universe, (1992).