creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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

[UCI]I804:24011-200000264288

2014년 2월
박사학위 논문

민중미술에 나타난 남성성 연구

-‘동성사회적 욕망’과 ‘성정치’의 관점에서-

조선대학교 대학원

미학 · 미술사학과

박 현 화

민중미술에 나타난 남성성 연구

-‘동성사회적 욕망’과 ‘성정치’의 관점에서-

on the Masculinity Revealed in Minjung Art

- In the Perspective of Homosocial Desires and Sex Politics -

2014년 2월 25일

조선대학교 대학원

미학·미술사학과

박 현 화

민중미술에 나타난 남성성 연구

-‘동성사회적 욕망’과 ‘성정치’의 관점에서-

지도교수 김 승 환

이 논문을 문학 박사학위신청 논문으로 제출함

2013년 10월

조선대학교 대학원

미학·미술사학과

박 현 화

박현화의 박사학위논문을 인준함

위원장 홍익대학교 교수 하 선 규 (인)

위원 건국대학교 교수 김 석 (인)

위원 전남대학교 교수 김 진 아 (인)

위원 조선대학교 교수 장 민 한 (인)

위원 조선대학교 교수 김 승 환 (인)

2013년 12월

조선대학교 대학원

목 차

도판목록

ABSTRACT

Ⅰ. 서론 1

민중미술과 젠더 1

'동성사회적 욕망'을 위한 성정치 10

'남성성' 연구를 위해 11

Ⅱ. 남성성과 성정치 14

1. 정신분석학과 젠더연구의 맥락 속에서 살펴본 '성정치' 개념의 변화 15

2. 코넬의 '헤게모니적 남성성'의 개념과 '비판적 남성연구' 21

3. 남성주체의 동성사회적 욕망 26

1) 프로이트의 남성들 사이의 리비도 27

2) 이브 세지윅의 '동성사회적 욕망' 33

4. 페미니스트에 의해 재고된 정신분석학 개념들.....37

1) 크리스테바의 나르시시시즘(Narcissism).....37
2) 양가적 페티시즘(Fetishism).....44
3) 동일시(Identification).....48
4) 가족 로망스(Family Romances).....55

Ⅲ. 민중미술과 남성성 61

1. 남성 주체의 거울로서의 여성성:
나르시시즘과 패티시즘의 이중적 성정치.....62

1) '에브젝트'로서의 어머니와 나르시시즘 62
2) '페티시'로서의 여성성.....80

2. 민족주의 주체로서의 정체성 형성과 '자아 이상'의 규범 89

1) 민중에 투사된 남성 주체의 몸:
민족의 역사와 순혈의 영토를 상징하는 신체적 기표 90
2) 새로운 영웅의 파토스와 초월적 세계: 결코 도달할 수 없는 '결손'지점....101
3) '아버지의 부재'와 '형제애': '가족 로망스' 112

3. 증식되는 남성성: 민족주의 담론의 한계 130

1) 신학철의 남근 중심적 역사화와 새디즘 131
2) 안창홍의 작품에 나타난 양성적 남성성 148

Ⅳ. 결론 166

참고문헌 170
국문초록 184

도판 목록

[도판 1] 민정기, 세수 (Ⅰ), 1980, 130.3x97cm, 캔버스에 유채
[도판 2] 임옥상, <웅덩이>. 1976
[도판 3] 임옥상, <하수구>, 1982, 아크릴릭, 211x137cm
[도판 4] 임옥상, <도시 Ⅱ>, 1981, 아크릴릭
[도판 5] 임옥상, <의문사>, 1987, 130x110cm, 유채
[도판 6] 홍성담, <넋올리기>, 1995, 149 x 202cm, 캔버스에 아크릴릭
[도판 7] 홍성담, <욕조_어머니, 고향의 푸른 바다가 보여요> 1996, 193x123cm, 캔버스에 유채
[도판 8] 홍성담, <사시사철 중 '겨울'>, 1993_1994, 130 x194cm, 목판화
[도판 9] 홍성담, <옹소기행>, 1994, 480 x 130cm, 캔버스에 유채
[도판 10] 김승옥 감독, <안개>, 1967
[도판 11] 임옥상, <산수 Ⅱ>, 1979, 128x64cm, 화선지에 먹과 유채
[도판 12] 전준엽, <문화풍속도-수술>, 1982, 123x180cm, 캔버스에 유채
[도판 13] 홍성담, <식민지>, 1984, 29.4x21.1cm, 목판화
[도판 14] 신학철, <한국근대사-3>, 1981, 캔버스에 유채, 100x128cm
[도판 15] 신학철 <한국근대사-8>, 1982, 캔버스에 오일, 100x128cm
[도판 16] 오윤, <짊어진 사람>, 25.5x18.5cm, 1976
[도판 17] 오윤, <노동의 새벽>, 1976, 70x35,3cm, 한지에 목판
[도판 18] 오윤, <칼노래>, 1985, 32.2x25.5cm, 광목에 목판, 채색
[도판 19] 오윤, <낫도깨비>, 42x54cm, 1985
[도판 20] 오윤, <도깨비> 부분, 1985, 91x218cm, 광목에 목판 채색
[도판 21] 임옥상, <웅덩이 5>, 1988, 209x138cm, 아크릴릭
[도판 22] 임옥상, <김남주 시인>, 1994 ,53x40cm, 흙에 채색
[도판 23] 임옥상, <우리시대의 풍경>, 1990, 207x133cm, 캔버스에 유채

[도판 24] 신학철, <역사의 들-1>, 1990, 40.9x53cm
[도판 25] 임옥상, <달맞이꽃>, 1991, 천위에 흙, 아크릴릭
[도판 26] 임옥상 <봄동> 1993, 202x300cm, 천 위에 흙, 아크릴릭
[도판 27] 임옥상, <껍데기는 가라>, 1990, 210x302cm
[도판 28] 임권택 감독, <서편제>의 한 장면, 1993
[도판 29] 정지용 감독, <남부군>의 한 장면, 1990
[도판 30] 최민화, <고문>, 1987 캔버스에 유채, 136×126cm
[도판 31] 문영태, <고 박종철 열사상>, 1987
[도판 32] 신학철, <부활>, 1987
[도판 33] 최민화, <6월9일>, 1987, 46×53cm, 유화
[도판 34] 이한열의 최루탄 피격장면, 로이터 통신의 정태원기자 촬영
[도판 35] 최병수, <한열이를 살려내라!>, 7.5x10m, 1987, 국립현대미술관
[도판 36] 최민화, <이한열열사 부활도>, 1987
[도판 37] 이한열의 장례식 장면, 한국언론 '뉴스허브' 통신사
[도판 38] 서울대미술집단, <조성망열사도>, 1988
[도판 39] <강경대는 싸우고 있다>, 1991
[도판 40] 대구경북민미협 연대사업부, <동지여! 그대 손을 나에게>, 1992, 천에 수성도료, 6x4m,
[도판 41] 홍성담, <상경>, 1981, 348x288mm, 판화
[도판 42] 임옥상, <우리시대의 풍경>, 1990, 890x200cm
[도판 43] 이종구, <아버지>, 1984, 85x110cm, 부대종이에 아크릴 채색,
[도판 44] 이종구, <떠난 자리>, 77x56cm, 1994
[도판 45] 최민화, <분홍 6.29>, 1987, 91 x 73cm
[도판 46] 최민화, <파쇼에 누워Ⅰ>, 1987, 캔버스에 유채, 136×206cm
[도판 47] 최민화, <눈부심>, 1987, 캔버스에 유채
[도판 48] 최민화, <어느 무명 청년의 죽음Ⅰ>, 1994, 138×74cm, 캔버스에 유채
[도판 49] 최민화, <부랑아>, 1990, 캔버스에 유채, 87x184cm
[도판 50] 최민화 , <분홍-양아치>, 1993, 캔버스에 유채
[도판 51] 최민화, <카페-포르노피아> 1995, 캔버스에 유채
[도판 52] 엉경퀴, <7 · 8월 노동자대투쟁도>, 1988

[도판 53] 광주시각매체연구소, <광주민중항쟁도>, 1989, 캔버스 천에 아크릴, 2.4x7m
[도판 54] 홍성담, <5월-27, 대동세상Ⅰ>, 1984, 55.5x41.8cm, 목판화
[도판 55] 홍성담, <5월-27, 대동세상Ⅰ>, 1984, 55.5x41.8cm, 목판화
[도판 56] '그림패둥지' 공동창작, <함께 사는 땅의 여성들>, 1987, 3x5m, 천에 아크릴
[도판 57] 안양그림사랑동우회, <열사해원도>, 1988
[도판 58] 반도패션 죠다쉬 하드록광고 < 밤거리-도시의 감각>편, 1987
[도판 59] 삼나스포츠 나이키 에어포스 TV광고, <길거리농구경기>편, 1989
[도판 60] 박광수 감독, <칠수와 만수> 장면, 1988
[도판 61] 신학철, <변신3>, 1980, 42.7x38.8cm, 콜라주, 국립현대미술관
[도판 62] 신학철, <상황 801>, 1980, 64x52cm, 꼴라주
[도판 63] 신학철, <한국근대사-종합> 1983, 390x130cm, 캔버스에 오일
[도판 64] 신학철, <한국현대사-갑돌이와 갑순이>, 2002, 200x122x16cm, 판넬, 캔버스에 유채
[도판 64-1] 신학철, <한국현대사-갑돌이와 갑순이> 세부,
[도판 64-2] 신학철, <한국현대사-갑돌이와 갑순이> 일부와 몽타주된 각종 인쇄물의 이미지
[도판 65] 테츠가 오사무, <우주소년 아톰> TV장면, 1970
[도판 66] 김산호, <십자성의 신비와 라이파이>, 1960년대
[도판 67] Serikawa Yuugo 감독, <마징가Z>, 1972
[도판 68] 금성사 TV광고, <테크노피아>3편, 1989
[도판 69] 삼성전자 TV광고, <휴먼테크-인간을 더욱 편리하게>, 1986
[도판 70] 삼성중공업 삼성굴삭기, 인쇄광고, <내 몸처럼 움직인다>, 1997
[도판 71] 대우통신 컴퓨터 인쇄광고, <따라올 자가 없다>, 1990년대
[도판 72] 안창홍, <가족사진-2>, 1980, 183x121cm
[도판 73] 안창홍, <가족사진-6>, 1982, 65x109cm
[도판 74] 안창홍, <악몽>, 1990, 109.5x79.5cm, 연필
[도판 75] 안창홍, <위험한 놀이>, 1984, 종이 위에 색연필
[도판 76] 안창홍, <80년대 인물도>, 1982, 144.5x107cm
[도판 77] 안창홍, <절규>, 1986, 109.5x79.5cm, 종이 위에 색연필, 드로잉 잉크

[도판 78] 안창홍, <끝없는 탈출 I>, 1989
[도판 79] 안창홍, <거인>, 1990, 109.5x79.5cm, 종이 위에 연필
[도판 80] 안창홍 <기념비를 위한 에스키스>, 1990, 109.5x79.5cm, 종이 위에 연필
[도판 81] 안창홍, <미스터 육체미의아르바이트>, 1990, 109.5x79.5cm, 종이 위에 연필
[도판 82] 안창홍 <내 육체도 너희처럼 아름답다>, 1994, 70x100cm
[도판 83] 닐 조던감독 <크라잉 게임>에서 제이 데이비슨의 누드 모습
[도판 84] 안창홍, <여장남자 2>, 1994, 70x100cm , 종이+ 아크릴릭
[도판 85] 안창홍, <여장남자 3>, 1995, 70x100cm, 종이+ 아크릴릭
[도판 86] 안창홍, <꽃잎 입에 물고>, 1994, 89.4x130.3cm

* 본 논문에서 소개된 인쇄광고나 TV광고 이미지는 2010 ~ 2011년에 걸쳐 인터넷 사이트 '광고정보센터 광고자료정보, http://www.adic.co.kr'에서 차용되었음을 밝혀둔다.

ABSTRACT

On the Masculinity Revealed in Minjung Art
-In the Perspective of Homosocial Desire and Sex Politics-

Hyun-Hwa, Park

Advisor: Prof. Seunghwan, Kim PH. D.
Department
of Aesthetic and Art History
Graduate
School of Chosun University

The work of interpreting and evaluating the art of our times must be undertaken very carefully in terms of securing objectivity from the latter's temporal distance. This is particularly true for works which contain certain ideologies of certain periods of socio-political change. The *Minjung Art*, or political folk art, of Korea is a living example of such.

Minjung Art has thus far been mostly discussed in the paradigm of the

sublime aesthetic of democratic discourses. However, is it true that *Minjung Art* has always been limited to a utopian dream in which the masses are liberated under the slogans of post-colonialism and anti-dictatorship? Various elements of Mass culture are being appropriated in quite a few political *Minjung* artists' works. Of the images associated with these, how should the phobic and abusive attitudes toward female sexuality in particular be interpreted? Also, how should the peculiar forms and matter such as open wounds, feces, pools of blood, ghosts and corpses, etc., which are being ceaselessly explored in *minjung Art*, be interpreted? Answers to the questions above can no longer be sufficiently drawn out through the political ideology of democracy alone. In that regard, this study was planned as part of an attempt to freshly reinterpret *Minjung Art* through a paradigm of gender studies related to masculinity, transcending pre-existing perceptions and under the premise that *Minjung Art*, on the other side of its realism of having directly faced and spoken about social realities, are expressions of psychological realities as well by the artists as personal and sexual entities.

Images of representing masculinity are in themselves produced within the boundaries of close ties with the subject's reality, in other words political power struggles or social changes. However, another aspect is that masculinity cannot be separated from the psychological realities of a sexual entity or ideologies regarding gender power. Because of this the male subject endlessly strives to resolve the nonconformity between a paranoid attitude as a social subject who feels a threat of castration from rapidly changing external realities and the self-instinctual personality which is an expansion of a narcissistic libido as a personal entity. Firstly, *minjung*

Art progressed in an era of radical changes socially, of Park Chung-Hee's assassination on October 26th of 1979, the temporary taste of freedom by this known as Springtime in Seoul, the new military government which appeared subsequently and the May 18th democratization revolution which resisted against it, the Gwangju Massacre which was committed through the Chun Doo-Hwan government's policy of repression, the Struggle of June in 1987 in which a great multitude of over five million people participated and the appeasement situation which followed, and the entering into a fully postmodern society with the curtains closing on the military government as a civilian one was established in 1993. Such contexts of reality, in the male subject's subconscious, settle in as a situation of the psychological reality of castration anxiety. For example, the death of Park Chung-Hee acted as an Oedipus narrative regarding the murder of the father figure, and the new military regime which followed signified the resurrection of the once-dead, violent father. The brothers, who were placed in a position to fear castration, dreamt of a family romance desiring a new modern order and the absence of parental figures. Also, the populace, who entered the scene as the subject in both name and reality in the Struggle of June and the propitiation situation of the late '80s, acted as a limit on discourses on the populace class and nationalism by avoiding membership in any class. This has ultimately set the situation up for a feminine and enervated masculinity to emerge outside the boundaries of the ideal masculinity within nationalistic discourse. Within such connections, the definition of the masculinity revealed in *Minjung Art* yielded the following results.

First, the sense of crisis due to the long-standing repressions of the Fascist regime or the traumas due to the Gwangju Massacre in step with the

new military regime coming to power approached the *Minjung Art* artists as a psychological reality in the form of castration anxiety, and the artists are revealing a tendency to project themselves in the femininity which exists in their inner selves in order to overcome this and make a comeback to being social subjects again. This has been expressed in the dual form of gender-politics of either pursuing or excluding femininity, i.e. in the forms of narcissism and fetishism. First, the narcissism of *Minjung Art,* as Kristeva had argued, was revealed as reforming one's existence while exploring the matter (abject) and maternal space (chora) of a pre-Oedipal stage. On the other hand, fetishism is being revealed as an allegorical figure of speech which sheds itself of sexual objectives, expresses a nationalistic discourse by loathing the female sexuality revealed in images of the mass media or allowing them to become objects of abuse.

Second, the model for an ideal masculinity of the nationalism discourse and expressed by *Minjung Art* is typically realized at last through exiling or eliminating femininity, and thus reveals a tendency to be represented in the body of a strong male as a physical sign of pure blood symbolizing a post-colonial homeland. Such male bodies are reinforcers of history, and come to rise to sublime heights through melancholic strategies internally projecting the fighters sacrificed in the struggle of the time, or figures of speech which mythologize them into heroes. Thus the male bodies of pure-blooded strength which have been sublimated into democratic ideals while females were exiled, and the patriots' myth of super-masculine heroism was firmly presented as a public standard for self-idealism which the male subject ardently desired to identify with within the nationalistic community closely bonded through brotherly love.

Third, the ideal masculinity and standards of self-ideals presented by *Minjung Art* within nationalistic discourse on one hand lead the male subject, who ardently desires to identify with it, to a fantasy in which the ego expands, strengthening the bonds of the male groups and giving them an intense sense of solidarity. However, at another level, the nationalistic ideals as self-ideals have, just as Fascism, acted as another repression or conflict to the male individual, and an alternative masculinity regarding it has newly emerged. In the case of Shin Hak-Cheol, this has surfaced in the form of an extreme phallic worship of attempting to obtain the artist's own freedom while setting up the imago of the model father as an obstacle, as a paranoid subject who feels an intense gaze from images of the popular media, and in the case of Ahn Chang-Hong, this is being revealed in an aspect of oppositions of presenting a heterosexual masculinity while pointing out the falsehood regarding phallic worship as a hysterical subject.

In such way, *Minjung Art* draws a complex and ambiguous topographical map of masculinity, but this thesis has revealed that a certain index exists which leads this to oneness. It is the fact that, as we have seen thus far, for the nationalistic discourse which *minjung Art,* has pursued, a desire for a same-sex society for the recovery of the patriarchal male society which is at risk is serving as a metonymy for all metaphorical figures of speech which intermediate it. Even if they were to express a nationalistic discourse, as long as such ideals are expressed while intermediating women as objects of fetishes or sacrifices in the gender-specific images or figurative actions revealed in *Minjung Art,* the nationalism will once again return to a base (system) in which a patriarchical masculinity resides. In

this regard, the gender-specific images or figurative actions revealed in *Minjung Art* may ultimately be viewed as gender politics for the desires of a masculine society.

Ⅰ. 서론

민중미술과 젠더

1980년대에 출현하여 그 후로 대략 15년 동안 지속되었던 '민중미술'은 민족과 민중 중심의 이데올로기와 계급성, 역사의 진보와 시대정신, 모더니즘 미술에 대한 반성과 예술의 사회적 역할 등에 관한 깊은 고민을 담아내었다. 이런 면에서 민중미술은 기존의 미술과 구별되는 독특한 형식과 서사성을 보여주었으며, 그 고유한 이름을 부여받게 되면서 한국 현대미술사의 중요한 흐름으로 평가되어 왔다.

민중미술을 가로지르는 비평의 쟁점은 모더니즘과 리얼리즘의 간격[1]에 있었다. 당시 모노크롬화가 탈일루젼 형식으로 작가 개인의 정체성을 찾으려 했던 반면, 민중미술은 '범자연주의'(凡自然主義)의[2] 사념적 공간에서 벗어나 사회본질의 총체성을 구현하려는 루카치의 사회적 리얼리즘(social realism) 미학을 받아들였다.[3] 모더니즘

---

1) 이러한 비평의 경계는 서성록, 이일, 오광수, 김복영, 윤우학 등의 모더니즘 계열의 비평가들과 성완경, 원동석, 윤범모, 심광현 등 민중미술 계열의 비평가들 사이에 존재하였다. 하지만 모노크롬화와 민중미술에 대한 비평가들의 논쟁은 결국 두 미술이 각기 다른 성격으로 표출하고 있는 한국성에 대한 것으로, 좀 더 폭넓게 본다면 '민족주의의 주체와 정체성'에 관한 담론으로 볼 수 있을 것이다. 이와 관련된 논문으로, 김영나, 「현대미술에서의 전통의 선별과 계승; 1970년대 모노크롬 미술과 1980년대 민중미술」, 『정신문화연구』 제23권, 2000 ; 정헌이,「1970년대 이후 한국미술의 내셔널리즘과 미술비평」,『서양미술사학회』, Vol. 31, No. 2009 참조.

2) 서구와 달리 인간을 무한한 자연의 일부로 보는 범자연주의란 동양주의 철학의 핵심적 개념 중의 하나이다. 중국, 한국, 일본을 중심으로 전개되었던 문인화는 '기운생동'을 통해 범자연주의적 태도를 견지하였다. 모더니즘 계열의 비평가에 의하면, 모노크롬화는 서구에서 유입된 물질주의와 주객이원론을 탈각시키고 우리의 고유한 문화전통을 계승함으로써 이러한 동양의 범자연주의를 표방하였다. 특히 김복영은 모노크롬화의 특징을 '비물질주의와 범자연주의'로 규정하고 있다. 이에 대해서는 김복영, 「1970년대 물성파회화와 단색평면주의」, 『한국미술위 자생성』, 한길아트, 1999, pp. 524-529.

3) 민중미술이 표방했던 '비판적 리얼리즘'은 1970년대에 『창작과 비평』이나 『문학과 지성』의 잡지 지면을 통해 소개된 루카치의 리얼리즘 이론과 백낙청을 중심으로 전개되었던 민족문학론의 영향을 받아 형성되었다고 볼 수 있다. 채효영, 「1980년대 민중미술 연구: 문학과의 관련성을 중심으로」, 성신여자대학교대학원 박사논문, 2008, p. 92, p. 118.

과 리얼리즘이라는 미술형식을 둘러싼 논쟁은 10·26 사태, 5·18 광주민주화운동, 광주학살, 신군부독재로 이어지는 역사적 사건을 겪으면서 사회 변혁 속에서의 예술의 역할이라는 대명제 속으로 편입되어 갔다. 특히 신군부에 의해 자행된 광주학살의 외상은 대중들에게 깊이 각인되었다. 수많은 시민들의 죽음은 그에 대한 애도와 함께 상처를 극복하기 위한 새로운 윤리적 강령들이 되어 우리에게 다가왔다. 민중미술은 이처럼 격변의 시대에 역사의 진보를 위한 열정들을 승화시켜낸 숭고한 시대정신, 즉 탈식민주의와 반독재, 분단의 극복과 통일, 민중계급의 해방이라는 당대의 기치를 모두 담고 있는 '민족주의' 담론을 표출하게 된다. 민중미술에 대한 기존의 연구는 대체로 이러한 민족주의 정신에 기반한 숭고적 미학의 패러다임[4] 속에서 논의되어 왔다. 이러한 범주 내에서의 민중미술에 관한 연구는 내용상으로 보았을 때 크게 네 부류로 나뉜다. 우선 문학이나 다른 장르와의 연관성 속에서 민중미술에 재현된 민족주의 담론 혹은 민중 주체성을 살펴본 연구, 둘째 민중미술의 발생과 전개, 쇠퇴에 관한 시기구분과 소그룹별 활동을 다룬 연구, 셋째 민중미술의 수사 기법과 형식상의 특징에 관한 연구, 마지막으로 민중미술과 포스트모더니즘과의 연계성을 다룬 연구이다.[5]

국립현대미술관은 1994년에 〈민중미술 15년: 1980～1994〉전을 마련하였다. 이 전시

---

4) 많은 철학자들에 의해 숭고의 개념은 다양하게 정의되어 왔다. 일반적으로 숭고란 어떤 대상이 주는 압도적인 위력으로 인해 자기 초월성과 함께 존경의 감정을 가지게 되는 것을 말한다. 민중미술이 재현하고 있는 80년대의 사회현실의 모습들은 관객에게 5·18 광주민주화운동이나 6월 항쟁에서와 같이 수많은 시민과 영웅들의 희생을 치루고 획득된 민주와 자유에 대한 열정과 이념(초월적 정신)을 인식하게 한다는 점에서 그동안 숭고적 패러다임 속에서 논의되어 왔다. 하지만 민중미술이 재현하고 있는 숭고는 리오타르가 이야기한 포스트모던의 숭고의 의미와 분명히 다르며, 또한 미학적 범주라기보다는 헤겔주의나 마르크시즘과 같은 철학적 범주라고 볼 수 있을 것이다. 민중미술에 나타난 숭고적 의미가 포스트모더니즘 시대에 어떻게 반성되어야할 것인가는 주체, 계급, 젠더 등의 문제에서 여전히 넘어야할 산으로 남아 있다.

5) 민중미술에 대한 기존의 연구는 그 내용상 대략 다음과 같이 분류해볼 수 있다. 1. 민족주의 담론 혹은 민중주체성과 그 재현에 관한 연구로는 채효영, 앞의 글 ; 이대범, 「민중미술과 민중주체성: 민중문화 예술운동과 민중미술의 상관관계」, 한국종합예술학교미술원, 석사논문, 2009 ; 한남희,「1980년대 민중미술에 나타난 민중개념과 그 재현 양상에 관한 연구」, 서울대학교 대학원, 석사논문, 2008. 2. 민중미술의 발생과 전개, 쇠퇴에 관한 시기구분과 소그룹 활동연구로는 후지무라 마이, 「민중미술의 형성과 쇠퇴 및 계승에 관한 고찰」, 국민대학교대학원 석사논문, 2008 ; 최열, 「1980년대 민중미술의 기원과 형성」, 『미술이론과 현장』, Vol. 7, 2009, 3. 기법과 형식에 대한 연구로는 박계리, 「20세기 한국회화에 있어서 전통론」, 이화여자대학교대학원 박사논문, 2006 ; 이주연「한국현대회화에 있어서의 전통에 관한 논의: 1980년 민중미술을 중심으로」, 성균관대학교대학원 석사논문, 2008 ; 안은영, 「한국현대사의 민중미술연구-목판화를 중심으로」, 홍익대학교대학원, 석사논문, 2007 ; 한재섭,「신학철의 역사화 연구」,명지대학교대학원, 석사논문, 2009), 최상호, 「80년대 민족미술운동의 판화와 걸개그림에 대한 고찰」, 조선대학교대학원, 석사논문, 1993 4. 민중미술과 포스트모더니즘과의 연계성에 관한 연구로는 현시원, 「민중미술의 유산과 포스트민중미술」, 한국종합예술대학교미술원 석사논문, 2009 등을 들 수 있다.

회는 역설적이게도 민중미술의 마지막을 알리는 상징적인 조종 역할을 하였으며, 민족주의 담론 역시 급격히 그 힘을 잃어 갔다. 이러한 배경에는 여러 복잡한 국내외의 상황들이 작용하였다. 그 요인으로 우선 80년대 후반 동구권 사회주의의 몰락과 함께 거대담론에 대한 회의를 제기하는 후기구조주의를 통해 '민중'이라는 계급성에 근거했던 민족주의 담론에 대한 한계를 깨닫기 시작했다는 점을 들 수 있다. 또한 1993년에 출범한 문민정부에 의해 민족주의의 대안으로 내세워졌던 '세계화'는 국가의 경제적인 경쟁구도를 강조했던 서구의 부르주아 민족주의를 답습하는 한계를 드러내면서, 오히려 탈민족주의나 반민족주의의 흐름에 힘을 실어주었다.[6] 또 한편으로 민족주의 담론은 민족과 젠더의 연관성에 대해 주목하기 시작한 페미니스트들의 도전을 받게 되었다. 페미니스트들은 무성적(sexless, genderless)인 것으로 간주되는 민족의 형성과정이 실은 남성 중심적으로 젠더화되고 성애화된 과정이라는 점을 비판하였다.[7] 민족이라는 특수성 속에서 다양한 차이를 무시하고 하나의 정체성을 도출하고자 했던 민족주의 담론은 그러한 결합을 위해 억압해왔던 인종, 계급, 젠더 등 다원적 정체성의 도전을 받게 된 것이다.[8]

이러한 변화를 반영하듯, 최근의 연구들은 민중미술의 논리적 토대였던 민족주의 담론에 대한 반성과 함께 민중미술에 대한 새로운 연구 가능성을 열고 있다.[9] 또한 2000년대

---

6) '세계화'가 한국사회의 담론에서 '민족주의'와 더불어 논쟁적인 용어로 부각된 것은 문민정권이 들어서면서 김영삼 대통령이 1994년 11월 호주의 시드니에서 발표한 '세계화 선언'이 그 직접적인 계기가 되었다. (전태국, 「한국사회의 세계화와 글로벌 의식」, 『사회와 이론』, Vol. No. 17, 2010, p. 280) 민족주의가 내포하고 있는 다양한 의미는 '세계화'가 담고 있는 '자본의 민족주의'(부르주아 민족주의)와 맞물려 논쟁적인 지점이 되고 있다. 이와 관련된 논문으로 김영명, 「세계화와 민족주의: 약소국 시각정립의 방법」, 『한국정치학회 』, 제36집, pp. 367-382 ; 박노자, 「한국적 근대 만들기」, 『인물과 사상』, 2004, 11월호, pp. 188-204 ; 전태국, 같은 글 ; 이인화, 「세계화시대 민족국가및 민족주의 담론에 관한 연구」, 성균관대학교대학원 석사논문, 2010, pp. 58-70 ; 노수미, 「세계화 시대 한국사회에서 기업광고에 나타나는 자본의 민족주의담론 연구」, 중앙대학교대학원, 2006, 석사논문, pp. 119-126 참조.

7) 박미선, 「민족경계 안팎의 여성과 남성: 민족주의의 감정정치와 신체훈육」, 『영미문학페미니즘』, 제17권 1호, 2009, p. 11. 이외에 페미니즘의 입장에서 민족주의와 젠더의 관계에 대해 연구하고 있는 글로는 일레인 김, 최정무 외, 『위험한 여성:젠더와 한국 민족주의』, 박은미역, 삼인출판사, 2001 ; 김은실,「민족담론과 여성:문화, 권력, 주체에 관한 비판적 읽기를 위하여」,『한국여성학』,2005 ; 정현백,「민족주의와 페미니즘:비교사적 고찰을 중심으로」『페미니즘 연구』, 2001 등을 참조.

8) 하지만 민족주의 담론에 관한 논쟁은 아직도 한편으로는 분단의 현실과 강대국의 힘겨루기 사이에서 줄타기를 해야 하는 우리의 생존전략으로서 힘을 얻고 있는 탈식민적 민족주의와 또 한편으로 이라크와 같은 제 3세계 분쟁지역에 군대를 보내고 경제를 독점하려는 부르주아 민족주의를 경계하는 탈민족주의 사이에서 그 명쾌한 답을 유보하고 있다.

9) 이에 대한 논문으로 최태만,「현대 한국미술과 민족주의란 두 개의 얼굴」,『미술이론과 현장』,제 4호, 2006,

에 들어서면서 그 동안 민중미술 운동에서 소외되거나 폄하되었던 여성작가들의 작품을 페미니즘적 관점에서 분석하는 논문들도 상당수 등장하였다. 80년대 중반 이후, '민중미술협의회'의 여성분과인 '여성미술연구회'를 중심으로 활동했던 여성작가들의 작품들은 90년대 여성주의미술과 연계됨으로써 그 의의와 성과에 대해 긍적적인 평가를 이끌어 내기도 하였다.[10] 하지만 또 한편으로 이러한 여성작가들의 작품은 여성주체가 자신의 정체성을 포기하고 스스로를 민족주의 주체로 동질화함으로써 민족주의 담론 속에 내포된 가부장적 이데올로기와 젠더불균형을 제대로 성찰해내지 못했다는 비판을 받고 있다.[11]

최근의 연구에서 볼 수 있는 또 다른 경향은 민중미술에서 이러한 여성작가들의 작품뿐만 아니라 남성작가들의 작품을 대상으로 민족주의 담론에 내재된 성의 문제를 비판적으로 다룸으로써 새로운 젠더연구의 가능성을 보여주고 있다는 점이다. 그러한 연구 중에서 정헌이의 「상상계로서의 미술사: 미술사학에서의 젠더의 문제」[12]는 남성 민중미술작

---

pp. 145-180 ; 정헌이, 앞의 글, pp. 145-180 ; 윤난지,「혼성공간으로서의 민중미술」,『현대미술사 연구』, Vol. 22, No. 1, 2007, pp. 271-311 참조.

최태만은 지난 100여 년간에 걸쳐 민족주의는 지배계급에 의해 체제를 강화하고 통치를 위한 수단으로 왜곡되어 왔으며, 지금과 같이 배타적으로 내부를 억압하는 민족주의는 재고되어야한다고 주장하고 있다. 한편 정헌이는 내셔널리즘이란 개념이 지니고 있는 보편성 속에서 70년대의 민족기록화와 80년대의 민중미술을 나란히 비교하고 있다. 결국 한국 미술계에서 내셔널리즘은 한국미술의 정체성과 주체성을 둘러싼 비평의 문제로 회귀되며, 미술비평은 이러한 보편성으로부터 비판적 거리를 확보해야한다고 주장하고 있다. 이에 비해 윤난지는 민중미술이 지니고 있는 민족주의 담론의 순혈적 이데올로기는 역설적으로 80년대라는 혼혈적인 시대의 시공간 속에서 이종교배된 다양한 양식으로 표출되었던 순혈 콤플렉스라고 주장하고 있다. 결국 순혈의 민족주의를 표방하는 민중미술은 불순한 현실을 그대로 반영하고 있는 패러독스로서의 한계를 지니고 있다는 것이다.

10) 80년대 중반까지 민중미술작가들은 '현실과 발언'에서 활동했던 노원희를 제외하고 대부분 남성작가들로 구성되었다. 그런데 1985년 민중미술의 여러 단체가 '민족미술협의회'로 통합되면서 여성분과로서'여성미술연구회'가 조직되었다. 이로써 여성작가들이 민중미술운동과 함께 할 수 있는 공간이 마련되었다.

11) '여성미술연구회'의 여성작가들은 주로 '둥지'를 중심으로 걸개그림을 제작하거나 '미얄'이라는 만화패를 조직하여 활동하였다. 이러한 여성작가들의 활동과 작품에 대한 연구는 페미니즘 미술로서의 가치와 성과에 대해 긍정적으로 평가하려는 관점과 민족주의 담론에 공조함으로써 여성 정체성을 스스로 포기하고 있다는 비판적 관점이 공존하고 있다. 이에 대한 논문으로 손희경, 「1980년대 한국여성미술운동: 페미니즘 미술로서의 성과와 한계」, 서울대학교대학원, 석사논문, 1999 ; 오진경, 「1980년대 한국 '여성미술'에 대한 여성주의적 성찰」, 『현대미술사연구』제12집, 2000, pp. 211-247 ; 강혜진, 「한국 여성주의 미술에 나타난 재현과 그 의의」, 『한국여성철학』창간호, 2001, pp. 141-165 ; 김현주, 「1980년대 한국의 '여성주의' 미술: <우리 봇물을 트자>전을 중심으로」, 『현대미술연구』Vol. 23, 2008, pp. 111-140 ; 오경미, 「민중미술의 성별화된 민중주체성 연구 : 80년대 후반의 걸개그림을 중심으로」, 한국예술종합학교, 예술전문사과정논문, 2013 등을 참조.

12) 『미술사학』18호, 2004. pp. 179-213.

가들의 작품에 표출된 민족주의 담론을 처음으로 젠더적 시각에서 접근할 수 있는 단초를 제공하였다. 정헌이는 신학철의 역사화를 여성의 몸에 대한 폭력적인 상상을 통하여 민족주의 담론을 표출했던 남근주의 역사화라고 비판하였다. 이어서 가장 근래에 발표된 오경미의 논문 「민중미술의 성별화된 민중주체성 연구: 1980년대 후반의 걸개그림을 중심으로」는 '사회 변혁적' 미술 형식인 걸개그림을 통해 민중미술이 표방하고 있는 민족주의가 가부장적 가족체계를 재생산함으로써 여성민중을 하위주체로 성차별화하고 있다는 점을 밝혀내고 있다.[13] 이들 논문은 그 동안 여성작가들의 작품을 통해 페미니즘을 연구했던 것과는 달리, 남성작가들의 작품을 대상으로 하여 젠더성을 분석했다는 점에 의의를 둘 수 있다. 하지만 이들 연구는 젠더연구의 패러다임으로서 젠더를 생산해내는 담론적 토대인 젠더체계나 그와 관련된 권력구조, 그리고 이러한 젠더의 구조를 이해할 수 있는 틀을 제공하는 정신분석학과 같은 이론적 검토가 체계적으로 이루어지지 않았다. 이와 관련해서 본 연구자는 그 동안 민중미술에 대한 비평들이 간과했던 남성주체의 심리적 현실에 관한 문제들을 제기하면서 새로운 연구의 방향을 설정해보고자 한다.

민중미술의 발생기[14]로 알려진 70년대 말에서 80년대 초 무렵은 정치·사회적으로 다양한 층위들을 내포하고 있는 지점에 해당한다. 예를 들면, 정치적으로는 20여 년 동안 유지되었던 박정희 정권이 종말을 맞고 제5공화국이 출범하는 불안한 시기였다. 또한 국외적으로는 위대한 미국의 힘을 부르짖으며 80년대를 장식했던 레이건 정부의 소위 레이거노믹스와 핵정책으로 인해 미국의 영향력이 한층 강해지면서, 우리나라의 자주권이 위태롭게 되었다. 하지만 경제적으로는 70년대 후반의 괄목할만한 경제성장

13) 오경미, 앞의 글. 오경미는 이러한 주장을 밝히기 위해 남성작가들과 여성작가들이 제작한 걸개그림의 도상을 비교하고 있다.

14) 민중미술의 발생배경을 연구하는 논문들은 그 가장 큰 요인으로 대부분 당시의 사회적 배경과 민족문학과의 연관성을 지적한다. (민중미술과 문학과의 관련성은 채효영 (2008) 앞의 글 ; 채효영 「1980년대 민중미술의 발생 배경에 대한 고찰」, 『한국근대미술사학』,Vol. 14, 2005 ; 최열,「1980년대 민중미술의 기원과 형성」, 『미술이론과 현장』Vol.7, 2009 참조) 민중미술이 담지하고 있는 민족주의 서사는 4.19세대의 참여문학 정신을 이어받아 1960, 70년대 백낙청을 중심으로 전개된 민족문학의 영향을 받았던 사실이 이를 뒷받침 해준다. 또한 민중미술의 맹아기에 오윤이 민족문학가인 김지하의 영향을 받았다는 것은 주지의 사실이다. 그러나 본 논문은 민중미술의 출현이 민족주의 담론과 함께 작가와 민중이라는 주체에 관한 논쟁으로 시작되었던 점과 그 시기가 박정희가 사망한 직후라는 사실에 대해 주목해보고자 한다. 이러한 관점에 따르면, 민중미술의 출발은 박정희의 죽음이 집단의 무의식 속에서 '부친살해'의 의미와 역할을 함으로써 3, 4공화국에서 호명했던 근대주체인 '반공-산업전사'로부터 해방되었고, 그에 따라 여러 주체들에 대한 실험이 가능해진 국면과 함께 시작되었다고 볼 수 있다.

과 더불어 후기산업사회로 도약하는 기회의 순간이었다. 사회적으로는 통금해제와 칼라 텔레비전의 방영으로 영화와 광고, TV드라마 등 대중문화가 전성기를 맞이했다. 또 한편으로 1980년 5월에 일어난 광주민주화운동과 무고한 수많은 시민들을 학살한 신군부의 폭력에 대한 외상은 사회변혁의 운동 속에서 극복해야할 하나의 과제로 남겨졌다. 민중미술 운동은 이처럼 급변하는 정치사회적 배경 속에서 그 출발부터 자신들 앞에 놓인 몇 가지의 숙명을 받아들여야만 하였다. 민중미술의 발생과 관련된 이러한 배경들 속에 은폐되었던 남성 주체의 심리적 현실을 다시 살펴보는 일은 그 동안 민족주의 담론 속에서 이루어진 민중미술에 대한 연구가 간과했던 몇 가지 문제들을 깨닫게 해준다.

우선, 민중미술의 출현이 박정희의 죽음과 더불어 시작되었다는 점이다. 민중미술의 출현을 알리는 '현실과 발언'의 모임에 대한 최초의 발기에 관한 논의는 1979년 9월에 시작되었으나, 모임의 창립취지문을 확정한 시기는 80년 1월로 박정희가 죽은 지 채 몇 달이 되지 않은 시기였다.[15] 민중미술이 '민중'주체에 관한 논쟁[16]으로 시작된 후, 미술단체의 동인전 형태로 '민족주의' 담론을 본격적으로 표출하는 시점이 바로 박정희의 죽음으로 인해 '파시즘적 주체'[17]에서 해방되어 새로운 주체의 정립이 절실

15) '현실과 발언'의 모임에 관한 최초의 발인 논의는 1979년 9월에 시작되었으나 모임의 창립취지문은 80년 1월에 확정되었다. 그들의 창립전시는 그 해 10월에 문예진흥원에서 개최되었으나 무산되고 11월에 동산방화랑에서 다시 열렸다. 이외에도 '광주자유인미술협회'(이하 광자협) 역시 민중미술의 출현과 밀접한 관련이 있다. 당시 광주에서 기거하던 황석영이 주도한 '현대문화연구소'와 관련을 맺었던 홍성담은 후배들과 함께 1979년 9월 '광자협'을 결성하였다. 이 단체는 광주민주화운동과 광주학살 등의 역사적 사건을 직접 겪으면서 '현실과 발언' 단체보다 훨씬 적극적인 사회 변혁적 미술운동을 보여주었다. '광자협'에 대한 자세한 내용은 채효영, 앞의 글, pp. 113-119 참조.

16) 80년대 '민중'계급과 주체에 관한 논쟁은 비단 미술비평계 뿐만 아니라 문학과 연행예술을 아우르는 민중문화운동 전반에 동시적으로 일어났다. '민중'에 대한 실체문제는 한국근대사에서 신채호를 중심으로 대두되었다. 80년대 민중론은 당시 서관모, 박현채 등이 주장한 마르크스주의적인 입장과 한완상이 주도한 소외론적 입장으로 구분되어 전개되었다. (채효영(2008), 앞의 글, p. 21) 그런데 민중은 사회변혁의 주체로서 결국 민족주의 이데올로기가 호명하는 주체에 해당한다. 그러나 이 과정에서 민중운동에서 주장하는 민족주의는 박정희가 주장했던 민족주의와 대별되어야만 했다. 박정희에게 민족주의란 곧 반공주의와 경제발전이었으므로 그 주체는 '반공-산업' 전사를 의미했다. 이와 구별하기 위한 방법론으로 대두된 것이 민족주의의 주체와 민중을 동일시하는 것이었다.

17) 서구에서 파시즘은 20세기에 서로 대립하던 두 주류적 이념인 사회주의와 자본주의를 모두 비판하면서 민족주의를 바탕으로 등장한 개념이다. 역사적으로 파시즘체제는 제1차 세계대전에서 제2차 세계대전의 종전까지 전 세계가 파시즘대 반파시즘의 두 블록으로 나뉘어 재편되면서, 독일, 이탈리아 일본의 동맹체제를 가리키는 용어였다. 우리나라의 경우 문민정부 시대에 권위주의적 군사독재 체제의 박정희 정권을 지칭하는 것으로 이를 사용하기 시작하였다. (권명아, 「파시즘과 '해방의 정치'의 딜레마: 사회적 약자의 해방의 에너지와 생존」, 『문화과학』 Vol. No. 58, 2009, pp. 143-146) 본 논문에서 언급한 '파시즘적 주체'란 이러한

하게 요청되는 시기와 일치한다. 정신분석학적인 관점에서 보았을 때, 이러한 새로운 주체정립의 문제는 집단 무의식 속에서 '부친살해'에 관한 오이디푸스 서사로 작용하면서 형제끼리 새로운 규범을 찾아야하는 상황을 의미한다. 또한 전두환을 중심으로 등장한 신군부는 이미 죽었어야할 폭력적인 아버지의 귀환으로 작용하였다. 이에 대해 강렬하게 저항했던 '집단 무의식'은 부모를 철저히 부정하면서 새로운 질서를 욕망했던 '가족 로망스'(Family Romances)[18] 모델로 볼 수 있다. 그러나 그 동안 민중미술에 적용되었던 숭고적 미학의 패러다임은 주체의 사회적 현실 뒤에 감추어진 이러한 심리적 현실들을 읽어내지 못했다.

두 번째 문제는 민중미술에 함께 공고하게 결합된 '민중'이라는 주체에 관한 것이다. '민중미술'이라는 용어를 정립시킨 원동석에 의하면 민중미술은 '민중의, 민중에 의한, 민중을 위한' 미술을 말한다. 작가가 민중을 대상으로 하는 미술의 한계를 뛰어넘어 "민중의식을 가지고 민중과 더불어 공동적 힘을 발휘할 때"[19] 작가도 비로소 민중이 될 수 있다는 것이다. 그가 제시하고 있는 민중미술의 주체는 작가가 민중이라는 타자와 결합된 형태의 새로운 주체를 의미한다. 민중미술에서 부각되었던 민중주체에 관한 담론은 사실 박정희가 근대 주체로 내세웠던 '반공-산업 전사'의 '파시즘적 남성 주체'에 대한 대항을 의미하는 것이었다.[20]

민중미술을 출발시켰던 '현실과 발언'의 회원들 사이에는 '작가가 곧 민중'이라는 주장에 대한 반대의견이 존재했지만, 민중미술은 곧 '민족미술'을 의미하는 것으로 정의되면서 논쟁은 점차 가라앉았고 이후 민중미술이라는 용어는 비평가들이나 논자들에 의해 광범위하게 사용되기 시작했다.[21] 하지만 민중미술의 '민중'담론은 자아를 타자

군사독재 정권으로부터 호명되었던 주체를 가리킨다.

18) 이러한 의미의 '가족 로망스' 모델은 프로이트의 용어를 재해석한 린 헌트(Lynn Hunt)로부터 차용한 것으로 그 구체적인 내용은 2장에서 자세히 논의될 것이다.

19) 원동석, 『민족미술의 논리와 전망』, 풀빛, 1984, p. 387.

20) '민중'적 주체는 박정희정권 역시 주장했던 민족주의와 확실하게 구별되는 강력한 남성적 힘을 결집해야할 필요성에 의해 대두되었다. 민중계급은 권력과 자본 그리고 외세에 모두 억압받는 피지배계급으로 당대의 모든 문제를 안고 있으면서 현실적으로 가장 절실하게 사회변혁을 꿈꾸는 실체에 해당되었기 때문이다. 원동석이 미술작가와 민중계급의 일치를 주장한 것은 바로 이러한 새로운 사회변혁 주체로서의 결집을 역설한 것이었다.

21) 흔히 민중미술의 발생에 대해 논의할 때, 1969년 오윤, 오경환, 임세택이 결성한 '현실동인'이 거론된다. 하지만 이들의 전시는 불발로 그쳤고, 본격적인 민중미술의 시작은 1979년 결성되고 80년에 본격적으로 전시를 펼쳤던 '현실과 발언'과 '광주자유인미술협회'로부터 보는 것이 일반적이다. 한편 '민중미술'이라는 용어는 1975년 원동석이 「민족주의와 예술의 이념」에서 처음으로 사용한 것으로 알려져 있고, 민족미술로서 민중

에게 완벽하게 투사시켜야하는 억압된 상황을 의미하는 것이었다. 민중미술 작가들은 이제 막 파시즘 주체에서 해방된 주체가 새로운 자아 정체성 탐색의 기회를 접어두고, 다시금 민족주의 주체가 되기 위해 새로운 윤리적 규범들을[22] 받아들여야만 하였다. 이로 인해 민중이 주체가 되는 '민족주의'는 그것이 비록 역사적으로 당위적이고 이타적인 윤리라 할지라도, 작가 자신의 내부에서 일종의 강력한 규율, 즉 '자아이상'으로 작용하였다. 이러한 현상은 작가의 개인적 혹은 성적 존재로서의 자율성과 갈등을 야기시키기 마련이다.

세 번째 문제는 민중미술 작품에서 뚜렷이 보이고 있는 젠더적 도상들이다. 일반적으로 과거 역사에서 민중의 영웅이었던 임꺽정이나 전봉준, 혹은 동시대 영웅투사들을 '강인한 남성성'과 동일시하는 것은 민중· 민족주의 운동가들에게 당연한 것으로 받아들여졌다. 불끈 쥔 주먹을 높이 쳐든 열사의 이미지를 담은 대형 걸개그림은 한동안 민중미술이 지향했던 '강인한 남성다움'을 상징하였다. 표면적으로 보았을 때, 민중미술에 나타난 이러한 남성다움은 박정희 정권에 의해 지속적으로 호명되면서 스테레오타입으로 표상화되었던 '반공투사와 산업전사'로서의 남성성과 큰 차이가 없었다. 이러한 현상은 18세기 중반부터 형성되기 시작하였던 서구 부르주아계급의 이상적인 남성성이 이후 민족주의나 사회주의에서 더욱 강화되어 나타났던 것과 유사하다.[23] 그러나 민중미술에 나타난 남성성은 이러한 강인한 남성성으로만 일관하고 있는 것은 아니다. 예를 들면, 적지 않은 민중미술 작품들에서 여성모델은 광고나 영화 등의 대중문화로부터 차용되는 현상을 보이고 있으며, 또한 '성적으로 훼손된' 이미지로 나타나

미술의 개념이 분명하게 확립되면서 논자들에 의해 널리 사용된 것은 1984년 그의 『민족미술의 논리와 전망』으로부터 시작된 것으로 보인다. 채효영,「1980년대 민중미술의 발생 배경에 대한 고찰」,『한국근대미술사학』, 2005. pp. 208-209 ; 윤난지, 「혼성공간으로서의 민중미술」,『현대미술사연구』, Vol 22 , 2007 ,p. 273 ; 원동석, 「민족주의와 예술의 이념」, 앞의 책, pp. 22-28 참조.

22) 민족주의 주체로서 동일시할 윤리적 규범들은 민족주의 담론이 표방하였던 이념들을 가리키며, 구체적으로 탈식민주의, 반독재, 분단의 극복과 통일, 민중계급의 해방 등을 들 수 있을 것이다. 실제로 민중 · 민족주의 운동에서 표방했던 이러한 이념들은 운동가들 사이에서 그 우선순위를 놓고 노선투쟁이 벌어지기도 하였다. 민중미술에 나타난 사회현실적 도상들은 대부분 이러한 규범들을 다루고 있다.

23) 기사도를 중심으로 형성되었던 중세의 귀족적 남성성은 18세기 이래로 부르주아적 감수성에 꾸준히 적응하면서 폭력성이 제거되고, 대신 의지력, 명예, 용기 등의 덕목이 투영된 이상적인 남자다움의 이미지로 변화되었다. (George L. Mosse, *The Image of Man*, Oxford University Press. 1996, 이광조 옮김, 『남자의 이미지』, 문예출판사, 2004. pp. 10-14) 이러한 남성성은 19세기 유럽제국주의, 민족주의와 결합된 파시즘 체제와 사회주의를 거치면서 전사로서의 남성다움으로 더욱 강화되었다. 이에 대한 자세한 내용은 같은 책, 3장, 6장, 8장을 참고할 것.

고 있다. '성적으로 훼손당한' 여성 이미지는 서구자본에 침탈당한 식민지의 알레고리 역할을 함으로써 민족주의 이데올로기를 표출하고 있는 것이다. 그러나 다른 한편으로 광고에서 차용된 여성이미지는 서구 지향적 물신주의와 동일시되면서 오히려 그로부터 위기감을 인식하는 편집증적 주체로서의 면모를 드러내준다. 이외에도 87년 6월 항쟁 이후의 민중미술에서는 남성 동성간의 에로티시즘이나 혹은 여성적인 남성의 모습이 재현되기도 한다. 이는 마치 그 동안 억누르고 있었던 성적 존재로서의 남성주체의 모습이 어떤 계기로 인해 표출된 것처럼 보인다.

이상에서 짚어본 세 가지 문제로부터 우리는 민중미술이 사회현실을 반영하면서 민중이 주체가 되는 유토피아적인 꿈으로 일관한 것은 결코 아니라는 사실을 알 수 있다. 민중미술은 또 한편으로 부모를 부정하면서 형제애를 기반으로 새로운 사회를 욕망하는 '가족 로망스'를 꿈꾸었을 뿐만 아니라, 상실되거나 억압된 자아의 자율성을 추구하는 나르시시스트(narcissist)로서, 여성에게 가학적인 태도로 젠더권력을 추구하는 남근숭배자로서, 대중매체의 여성 이미지로부터 서구자본주의의 응시를 느끼는 편집증적 주체로서 그리고 자신의 성적 정체성을 탐색하는 개인으로서의 다양한 면모를 보여주고 있는 것이다.

민중미술에서 도출된 이러한 문제로부터 본 논문은 민중미술이 사회의 현실을 직시하며 발언하였던 리얼리즘의 이면에, 개인적이고 성적인 존재로서의 심리적 현실 또한 분명하게 표출하고 있다는 전제에서 출발하고자 한다. 그리고 민중미술이 그 동안 위치하고 있었던 민족주의 담론의 숭고적 패러다임으로부터 한걸음 벗어나서 남성성의 발현과 그 재현의 과정이란 관점에서 살펴보고자한다. 그리고 이를 젠더연구의 패러다임으로 새롭게 재해석해보려고 한다.

'동성사회적 욕망'을 위한 성정치

적지 않은 민중미술작가들은 자신의 작품에 대중문화적 요소를 차용하고 있다. 그러한 이미지 중에서 특히 여성 섹슈얼리티에 대한 혐오적이고 가학적인 태도를 보이는 작품을 우리는 어떻게 해석해야 할까? 이러한 경향을 보이던 작가들은 또 한편으로 피

웅덩이나 오물, 시체와 같은 비체(abject) 혹은 태아를 임신한 어머니의 자궁과 같은 모성성을 끊임없이 탐색하면서 위기에 처한 자신의 존재를 재건하려는 모습을 보이고 있다. 민중미술 작가들의 여성성 재현에 관한 이러한 이중적인 태도는 남성성에서도 나타난다. 예를 들면, 6월 항쟁을 다룬 작품은 가두투쟁에서 고양된 강인한 남성이미지와 함께 에로틱한 분홍빛 남성누드를 재현함으로써 동성애적 시각을 표출하고 있다. 또한 어떤 작품은 가학적으로 여성성을 소멸시키는 경향을 보이는 반면 또 다른 작품은 여성적인 남성을 부각시킴으로써 오히려 여성성을 보존하려는 모습을 보이고 있다. 이처럼 모호하고 이율배반적인 젠더 도상들을 과연 어떻게 이해해야할까?

페미니스트 비평가인 에비게일 솔로몬-고도(Abigail Solomon-Godeau)는 민중미술에서 이율배반적으로 재현되고 있는 젠더적 도상을 해석하는데 있어서 가장 폭넓은 관점을 제시해준다. 그녀는『남성의 곤경: 재현의 위기』(Male Trouble: A Crisis in Representation)[24]에서 신고전주의 미술을 통해 프랑스 혁명기를 이끌었던 남성들 사이의 무의식적 동력을 '동성사회적 욕망'(homosocial desire)으로 읽어내고 있다. 그녀가 제기하고 있는 '동성사회'와 '동성사회적 욕망'이라는 용어는 원래 이브 세지윅(Eve Kosofsky Sedgwic)의 『남성들 사이: 영문학과 남성동성사회적 욕망』(Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire)[25]의 독창적인 연구로부터 가져온 것이다. 세지윅의 '동성사회'의 개념은 정치적인 것을 그만큼의 성적인 것으로 이해하는 것으로 그 두 요소의 명백한 통합을 의미하고 있다. 그녀에 의하면, 남성들 사이의 '동성사회'와 그에 대한 욕망은 가부장적 사회의 성적인 구조에서 파생되는 관계망들을 나타낸 것이며, 남성 권력이 안정되게 유지될 수 있도록 하는 일종의 형식적인 틀을 의미한다.[26] 솔로몬 고도는 신고전주의 미술에 나타난 양성적인 남성성과 동성애적 경향에 대해 '동성애'라는 용어 대신 세지윅이 제시하고 있는 '동성사

24) Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, Tames and Hudson Ltd. London, 1997.

25) Eve Kosofsky Sedgwic, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire,* New York: Columbia University Press, 1985.

26) Abigail Solomon-Godeau, op. cit., pp. 48-49. 솔로몬-고도에 의하면, 동성사회적 욕망은 남성의 역사에서 존재해왔던 대립적인 두 남성성의 유형, 즉 규범적이고 이상적인 지배적 남성성과 퇴폐적이고 여성적인 주변적 남성성은 서로 적대적인 존재가 아니라 가부장적 질서를 유지하기 위한 남성성에 관한 탄력적인 전략들 속에서 순환하는 것을 의미한다.

회'(homosociality)를 사용할 것을 제안한다. '동성사회'는 '동성애'(homosexuality)의 행위나 의미를 포함하면서도 그것에만 국한되지 않고, 남성 동성사회의 욕망과 연대를 추구하는 남성의 성의 정치학(sex politics)[27]을 이해하기 위한 넓은 문맥적 요소들을 살필 수 있기 때문이라는 것이다.[28]

이러한 솔로몬-고도나 이브 세지윅의 관점에 따르면, 민중미술에 나타난 이중적인 젠더도상들은 바로 남성주체가 자신들의 욕망을 위해 연대를 추구하는 일종의 전략, 즉 '동성사회적 욕망'을 위한 성정치로 볼 수 있다. 따라서 본 연구는 민중미술이 표출하고 있는 민족주의 담론 속에 은폐된 무의식과 욕망들을 80년대의 특정한 역사적 사건으로 인해 약화된 가부장사회의 질서를 강화하기 위한 사회적 · 성적 관계망들, 즉 '동성 사회적 욕망'을 위한 성정치의 관점에서 살펴보고자 한다.

'남성성' 연구를 위해

본 논문은 민중미술 나타난 젠더적 도상이나 비유 형식을 통해 재현되고 있는 남성성을 분석하고 그 전체적인 지형도를 그려보는 것을 목적으로 하고 있다. 이는 80년대 격변의 역사 뒤에 은폐되었던 개인과 집단의 무의식을 민중미술에 재현된 젠더적 이미지를 통해 엿보는 것을 의미한다. 그리고 페미니즘 입장에서 그러한 심리적 현실이 결국은 남성들 간의 동성사회적 욕망을 위한 성정치의 형태로 표출되고 있는 것과 이러한 남성들 간의 연대를 토대로 사회현실로 인해 약화된 가부장제를 공고히 다지는 역할을 하였다는 사실을 밝히는 데 있다.

이를 위해 본 논문은 그 연구 대상을 민중미술에서 심리적 혹은 젠더적 도상을 직접 재현하고 있거나 비유형식을 통해 남성성과 관련된 의미를 표출하고 있는 작품으로 한정하였다. 주로 정치사회적 변동이 가장 크게 일어났던 70년대에서 80년대 중반에 걸쳐 거세에 직면하게 된 남성주체의 위기를 타자인 여성에게 전가시키면서 자신의 곤경을 극복해나가는 나르시시즘이나 페티시즘의 세계를 보이는 작품들과 민족주의 주체로

27) '성정치'라는 용어는 페미니스트 문학평론가인 케이트 밀레트(Kate Millett)에 의해 처음으로 제기되었다. 이에 대한 자세한 내용은 2장에서 논의될 것이다.
28) Ibid., p. 29.

서 민중이나 민족적 영웅들에게 작가자신을 투사동일시하면서 강인한 남성다움을 재현하고 있는 작품들, 87년 6월 항쟁을 거치면서 산화한 투사들을 신화화하거나 시위대열에서 느꼈던 남성 동성간의 에로틱한 연대감을 표출하고 있는 작품들과 6월 항쟁 이후 민족주의 담론이 한계에 이르게 되면서 강인한 남성다움의 대안으로서 새롭게 등장하고 있는 양성적인 남성성을 다룬 작품들이 본 연구의 대상이 되었다. 이와 함께 80년대 후반 시위현장을 중심으로 대중들에게 보다 강하게 정치적 의도를 드러내기 위해 제작되었던 걸개그림 역시 남성주체가 개인의 '자아 이상'에서 벗어나 집단의 '자아 이상'과 동일시하는 집단의 무의식을 살피기 위해 다루어졌다.[29]

또한 본 논문은 민중미술에 나타난 남성성을 규정하는데 있어서 그 연구방법으로, 동시대의 시각 이미지들과의 관련성을 고려하였다. 민중미술이 한국미술사에서 하나의 미술운동으로서 지니고 있는 특징적 형식들 가운데 하나는, 그동안 하위문화로 취급되었던 각종 인쇄물이나 광고, 영화와 같은 대중문화 이미지를 대거 차용하고 있다는 점이다. 민중미술에 나타난 남성성은 이러한 시각 기호들을 전유하여 보충적 의미를 더하거나 혹은 다른 의미로 전환시키는 일종의 알레고리적 수사를 통해 드러나기도 한다. 민중미술에 나타난 이러한 수사들은 남성과 여성의 성적 차별에 관한 재현의 정치를 의미한다고 볼 수 있다. 동시에 남성들 사이에서 벌어지고 있는 젠더권력에 관한 성정치를 의미하기도 한다. 그러므로 민중미술에 나타난 남성성을 분석하기 위해서는 작가들이 자신들의 존재와 욕망을 표출하기 위해 전략적으로 선택했던 오브제들과 동시대 시각문화와의 기호적 연관성을 고려해보아야 한다. 이에 따라 본 논문에서 민중미술의 남성성에 관한 연구는 동시대의 대중문화 이미지와의 연관성 속에서 분석되었다. 이는 또한 민중미술에 나타난 남성성의 성격을 입증하는 구체적인 예가 될 것이다.

본 논문의 내용은 전체적으로 다음과 같이 구성되었다. 우선 2장에서는 정신분석학

29) 시위현장에서 수많은 대중을 상대로 정치적 의도를 선전하거나 이동목적으로 제작되었던 대규모의 걸개그림은 대부분 손상되었으며, 사진으로만 확인할 수 있다는 어려움이 있다. 또한 익명의 여러 작가에 의해 제작된 걸개그림은 개인의 성격을 읽어내기 힘들다는 한계도 존재한다. 하지만 정치적 탄압에도 불구하고 강한 남성적 힘과 새로운 민중적 가족모델을 바탕으로 한 신명을 표출하고 있는 점은 집단 구성원들 사이에 존재하는 심리적 현실에 대해 살펴볼 필요성을 제기하고 있다. 하지만 80년대 후반 '민족미술협회'의 한 분과로서 '여성미술연구회'를 중심으로 활동했던 여성작가들의 걸개그림 작품은 남성성을 살피는 본 연구의 대상에서 제외되었다. '여성미술연구회'를 중심으로 제작된 여성작가 중심의 걸개그림에 대한 성격과 특징에 대해서는 오경미, 앞의 논문 5장 '여성미술연구회의 민중주체성 확장'을 참조할 것.

과 젠더연구의 맥락 속에서 변화된 성정치의 개념에 대해 살펴볼 것이다. 다음으로 젠더연구자들이나 페미니스트 비평가들에 의해 남성중심의 역사나 사회에 구축된 문화적 패턴을 이해하기 위한 개념으로 재고된 정신분석학 개념이나 그 용어들을 살펴보려고 한다. 먼저 남성들 사이의 리비도적 관계를 가부장 사회에 내재된 정치적 의미와 연관시켰던 이브 세지윅의 '동성사회적 욕망'의 개념을 살펴볼 것이다. 다음으로 페미니스트에 의해 재고된 정신분석학 개념들을 나르시시즘, 페티시즘, 동일시, 가족 로망스를 중심으로 살펴볼 것이다.

3장에서는 2장에서 살펴본 페미니즘 정신분석학적 관점에서 민중미술에 나타난 남성성의 양상을 본격적으로 분석해볼 것이다. 그러한 작업은 남성주체의 거울로서의 여성성, 주체의 새로운 정체성 형성, 증식되는 남성성이라는 세 측면에서 진행될 것이다.

Ⅱ. 남성성과 성정치

남성은 여성을 자연적인 섹스(sex)를 가진 것으로 구분하고 소외시키면서, 정작 자신은 이성적 주체로서 인간을 대표하는 것으로 생각해왔다. 이로 인해 남성은 자신의 몸과 성에 대해 거론하는 것을 회피해왔는데, 이는 결과적으로 지배적인 남성다움의 규범들에 의해 양산되는 신경증적 주체나 히스테리적 주체들을 은폐함으로써 오히려 남성 섹슈얼리티가 부재하는 위기를 불러왔다. 그러나 19세기 말의 불안한 사회적 분위기 속에서 배태된 프로이트의 성담론이나 문학과 예술에서 일어난 데카당스 운동을 중심으로 양성적인 남성성이 부각되면서, 비로소 남성은 자신을 성적 존재로서 인식하게 된다.

페미니즘 운동 속에서 발화된 최근의 남성성에 대한 연구는 이성애 가부장제의 규범이 여성뿐만 아니라 주변적 섹슈얼리티를 가진 남성들까지도 억압함으로써 전체적인 남성성의 위기를 가져오게 되었던 사실에 관심을 기울인다. 이로써 젠더연구자들은 광범위한 사회·문화구조 속에 편재되어 있는 여성 지배를 위한 가부장적 이데올로기에 부여되었던 '성정치'의 의미를 남성/여성의 구조에서뿐만 아니라 남성들 간의 관계에서도 살펴보게 되었다. 특히 현대의 성담론에서 그 중심축으로 이동한 '게이해방 담론'은 자신의 내부에 존재하는 동성애 섹슈얼리티를 보존하기 위해 페미니즘과 마찬가지로 새로운 성정치가 필요하게 되었던 사실을 잘 보여준다.

이 장에서는 이처럼 '남성성과 관련된 성정치'에 대해 살펴보려고 한다. 이를 위해 우선 페미니스트와 정신분석학과의 오랜 갈등과 논쟁의 역사 속에서 발전했던 젠더연구의 맥락 속에서 성정치의 개념이 어떻게 변화되어 왔는가를 개괄적으로 살펴볼 것이다. 다음으로 19세기 영국문학을 통해 젠더 구조에서의 권력의 문제를 역사 속에서 권력구조와의 관계망 속에서 살핌으로써, 남성중심의 역사 속에서 성이 지니고 있는 함의를 도출하는 중요한 계기가 되었던 이브 세지윅의 '동성사회적 욕망'의 개념을 살펴보기로 한다. 마지막으로 소외되었던 진정한 여성성을 찾기 위해 혹은 남성지배를 위

해 구축된 문화구조를 읽기 위해 페미니즘 관점에서 재고된 프로이트 정신분석학의 주요 개념들을 살펴볼 것이다.

1. 정신분석학과 젠더연구의 맥락 속에서 살펴본 '성정치' 개념의 변화

젠더체계 내에서의 권력관계를 살피고 있는 페미니즘이나 레즈비어니즘, 게이 해방이론과 같은 퀴어니즘 운동은 주로 인간의 무의식을 구조화시켰던 프로이트와 그를 계승하고 있는 라캉의 정신분석학에 그 근거를 두거나 이를 비판적으로 전유하고 있다. 프로이트는 히스테리 연구를 통해 정상적이라고 생각하는 이성애가 인간이 본래부터 타고난 다형적 섹슈얼리티(polymorphous sexuality)의 억압에 의해 구성된 것이라는 가설을 세움으로써 여성이나 성적 소수자들이 저항할 수 있는 토대를 마련해주었다. 프로이트의 심리학이 이처럼 다양한 성적 기질들의 자율성을 위한 기반으로 인식될 수 있었던 것은 정신분석학과 페미니즘의 오랜 논쟁의 역사 덕분이었다.

프로이트는 오이디푸스 신화 위에 정신분석학이라는 학문을 공고히 세움으로써, 이성적 존재로 여겼던 인간을 성적 존재로 인식하게 만들었다. 그러나 프로이트의 이론은 그 모든 심리현상이 남근 중심적으로, 즉 남근을 선회하며 형성되는 것으로 전개되었다. 프로이트에 의하면, 여성은 남근이 퇴화(거세)된 결과로서 관찰되었으며, 그러한 결핍은 아이를 낳은 후, 모성성을 보유함으로써 채워진다고 하였다. 이와 다르게 남성의 거세 콤플렉스는 초자아와의 동일시로 이끌면서 가부장으로서의 윤리나 규범들을 깨우치고 사회적 주체로 발전하는 과정으로 설명되었다. 이처럼 남근중심적인 프로이트의 이론으로부터 양성간의 차별적인 심리적 체계에 저항하면서, 여성의 섹슈얼리티와 그 정체성을 찾아내는 것은 페미니스트의 몫이었다. 그러한 대표적인 예로, 70년대 초 처음으로 '성정치'(sexual politics)라는 용어를 제시했던 문학 비평가이자 페미니스트인 케이트 밀레트(Kate Millett) 들 수 있다.

밀레트는 권력관계에서의 정치적 의미를 정신분석학에서 양성간의 차별적 지위에 적용시켰으며, 이에 대해 '성정치'라는 용어를 사용하였다. 한나 아렌트(Hannah Arendt)는 "정부란 합의에 의하여 유지되는 경우와 폭력에 의해서 유지되는 경우 모두 권력에

의한 것"[1]이라고 정의내림으로써 권력의 의미를 폭넓게 보았다. 밀레트는 이러한 아렌트의 권력에 대한 광의의 정의에 기대어, 성에 관한 이데올로기를 '사회적 합의에 의해 유지되는 정부의 권력과 같은 것이며 정치적인 것'으로 파악하였다.[2] 이를 통해 볼 때 그녀가 주장하는 '성정치'란 직접적이고 폭력적인 제도에 의해서라기보다는 과학, 교육, 의료, 문화 등의 광범위한 영역에 걸쳐 편재되어 있는 가부장적 이데올로기로 표상되는 것을 말한다. 밀레트에 의하면 남성과 여성의 기질, 역할, 지위 등의 차이를 본질적이며 자연스러운 것으로 여기게 함으로써 여성에 대한 남성의 지배를 가능하게 하는 모든 행위들이 성정치에 해당되었다. 밀레트는 또한 양성의 본질적인 섹스(sex)와 상관없이 이러한 '성정치'에 의해 허구적으로 생산되는 남성성과 여성성에 붙여졌던 '젠더(gender)'[3]라는 개념에 주목함으로써 젠더연구의 기반을 마련하였다.[4] 밀레트에 이어 페미니즘 인류학자인 게일 루빈(Gayle Lubin) 역시, 프로이트와 구조주의 인류학자인 레비스트로스 이론이 겹쳐 있는 근친상간의 터부에 관한 오이디푸스 이론을 남성과 여성의 차별적인 사회적 토대를 재생산하는 사회적 장치로 보았으며, 이를 '섹스/젠더 체계'(sex/gender system)라고 지칭하였다.[5]

이처럼 70년대의 밀레트나 루빈 등 제2세대 페미니스트들은 정신분석학을 성해방에 있어서 반혁명적으로 보았다. 그러나 80년대 접어들면서 줄리엣 미첼(Juliet

---

1) Hannah Arendt, "Specculations on Violence", *The New York Review of Books*, Vol. Ⅶ, No.4, February 27, 1969, p. 24. Kate Millett, "Sexual Politics", Doubleday & Company, New York, 1970. 『성의 정치학』, 정의숙, 조정호 역, 현대사상신서, 1976, p.54 재인용.

2) 케이트 밀레트(Kate Millett), 앞의 책, pp. 50-51.

3) 영어의 젠더(gender)는 프랑스어인 장르(genre)나 스페인어인 헤네로(genero)와 마찬가지로 '낳다, 만들다'라는 뜻을 가진 라틴어 게네라네(generare)에서 유래되었다. 하지만 이 개념은 1970, 80년대에 이르러 페미니스트에 의해 '성정체성'이 사회적·문화적 구성의 결과라는 의미로 확대됨으로써 주체의 정체성담론에서 중요한 함의를 지니게 된다. 크리스티나 폰 브라운·잉에 슈테판, 『젠더연구: 성 평등을 위한 비판적 학문』, 탁선미외 역, 나남출판, 2002, pp. 20-23.

4) 케이트 밀레트는 '성정치'개념을 도입하면서, '섹스'와 '젠더'의 의미가 다르게 쓰이고 있다는 점에 주목하였다. 당시 캘리포니아 젠더연구소(the California Gender Center)의 연구원이었던 로버트 J. 스톨러(Robert J. Stoller)는 성기 기형에 의해 성별(gender) 판명이 잘 못 난 경우의 정체성에 관한 연구에서, 해부학적인 섹스와 교육의 결과로 나타난 성적 기질을 구별할 필요성을 느꼈다. 그는 후자의 구별에 대해 '젠더'라는 용어를 사용하였으며, "젠더는 생물학적 의미보다 심리적, 또는 문화적 의미를 지닌 용어로, 섹스에 대응하는 것이 남성과 여성이라면 젠더에 대응하는 것은 '남성적'(masculine), '여성적'(feminine)이라고 구분 지었다. Robert J. Stoller, *Sex and Gender*, New York: Science House, 1968, 서문, viii-ix, 케이트 밀레트, 같은 글, 재인용.

5) Gayle Lubin, "The Traffic in Women: Notes on the 'Politic Economy'of Sex", Rayna R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women,* New York: Monthly Review Press, 1975, pp. 158-159

Mitchell)을 시작으로 정신분석학은 여성성이나 주변적 남성성에 대한 억압에 저항할 수 있는 이론적 토대로서 인식되기 시작하였다. 그녀에 의하면 정신분석학은 사회 내에서의 계급, 섹슈얼리티의 의미, 젠더적 차이들에 대한 분석의 틀을 제공한다.[6] 이처럼 제3세대 정신분석학 페미니스트들(재클린 로스, 뤼스 이리가레, 엘렌 식수, 줄리아 크리스테바, 주디스 버틀러 등)을 중심으로 정신분석학은 이성애 가부장제를 전복시키거나 여성 혹은 성적 소수자의 섹슈얼리티를 적극적으로 주장할 수 있는 가능성으로 재고되었다. 이들은 프로이트의 이론을 페미니즘의 입장에서 비판적으로 전유하면서, 그 동안 소극적으로 여겨졌던 여성의 섹슈얼리티를 적극적으로 표출하기 시작하였다.[7]

이에 따라 사회·문화적으로 구축된 성적 기질의 차이로 구별되었던 남성성과 여성성이라는, 비교적 자명한 것으로 보였던 젠더의 의미는 흔들리기 시작하였다. 이처럼 젠더의 의미가 혼란에 빠지게 된 가장 큰 요인은 무엇보다 프로이트를 재해석한 라캉에 의해 주체의 심리적 현실이 문화적 현실과 연결되면서 주체의 정체성이 상징적인 의미를 띠게 된 것을 들 수 있다. 프로이트의 '자아'의 개념과는 다르게 라캉의 '주체'는 '말하는 주체'로서 언어를 사용하면서 상징화될 때에만 의미를 가질 수 있으므로, 결국 '(몸이) 소외된 주체'를 말한다. 이로 인해 실제적 성별을 가진 남성과 여성의 몸은 존재하지 않으며, 결과적으로 남성과 여성의 성관계는 없는 것이 된다. 라캉은 다만 욕망의 구조 내에서 '남근적 주이상스(jouissance)[8]'와 '타자적 주이상스'의 유형으로 남성성과 여성성을 구별하고 있으며, 이는 남성과 여성이라는 해부학적 섹스(sex)의 구분과는 무관하였다.[9] 이로써 라캉은 실제적 '몸'이 탈각된 허구적 정체성

---

6) Juliet Michell, *Psychoanalysis and Feminism*, London, Allen Lane, 1974, introduction, xxii. 미첼은 정신분석학에 대해 마르크시즘의 변증법적 유물론에서 이미 얻어진 이데올로기의 개념들과 관련해서 섹슈얼리티를 이해하는 한 방법이라고 주장한다.

7) 정신분석학 페미니스트를 중심으로 이러한 적극적이고 공략적인 여성 섹슈얼리티에 대한 표출은 젠더적 정체성이 자신의 성적 정체성을 창출해내기 위한 담론들 (수사와 전략들) 속에서만 제 모습을 드러내는 '과정 중의 주체'가 존재하게 되었음을 말해준다.

8) 주이상스의 개념에 대해서는 본 논문 3장 주 23)에서 설명되었다.

9) 라캉은 성차 구분의 중요한 계기로, 주체가 어머니의 거세를 통해 '상상적 남근'의 존재를 인식하게 됨으로써 자신의 거세를 두려워하는 심리적 현실을 들고 있다. 좀 더 구체적으로 살펴보자면, 어머니가 거세되었다는 사실로 인한 자신의 거세공포는 주체에게 무의식적 지위(unconscious position)를 부여하는데, 여성은 '스스로 남근이 되기를 원하는 존재'(to be)가 되고 남성은 '남근을 가지고 있다고 생각하는 존재'(to have)가 되는 것이다. 라캉은 주체가 이처럼 남근을 자신과 연관시킬 때, 남근은 주체에게 양성간의 차별적인 심리적 현실을 제공하지만, 그러나 기표는 의미를 고정시키지 못하도록 항상 연기시키기 때문에 결국 생물학

의 차이만을 구분할 뿐 여성/남성의 구분을 무화(無化)시켜 버렸다.

라캉의 이러한 관점은 페미니스트들에게 섹스와 젠더의 개념에 대해 재고하도록 만들었다. 예를 들면, 어네스토 라클라우(Ernesto Laclau)는 라캉주의의 관점에서 본질적인 성적 정체성을 부정했으며, '어떤 정체성이건 관계들로 이루어진 체계 내에서의 차별적 위치에 상응 하는 것으로, 모든 정체성은 담론에 의한 구성물이며 차이에 근거하는 것'이라고 보았다.[10] 모니크 위티크(Monique Wittig) 역시 라캉의 '말하는 주체'의 영향을 받았으며, 젠더가 지녔던 원래의 문법적 기능이 오히려 섹스의 차별을 본질적인 것으로 규정하는 역할을 한 것으로 파악한다. 그녀는 "만일 명사가 사람의 범주와 관련된 한, 영어와 불어 모두는 똑같이 젠더를 나르는 짐꾼(bearers)이며, 사실상 젠더는 존재를 양성으로 분류하는 언어에서의 원시적인 개념과 더불어 인간의 본질을 다루는 존재론적 관념으로, 근본적으로 철학에 속하는 것"으로 파악한다.[11] 그녀에 의하면 (명사의 앞에서 그것의 성별을 부여하던 허위적인) 젠더가 사물을 실어 나르는 짐꾼이 아니라, 오히려 사물(명사)이 젠더를 실어 나름으로써 주체의 본질적인 측면, 즉 남성과 여성의 차이를 규정하는 하나의 형이상학적 관념으로 작용한다는 것이다.

적 음경의 소유/비소유에 관한 논의를 무화시킨다고 말한다. (자크 라캉, 「남근의 의미작용」,민승기역, 『자크라캉: 욕망이론』,권택영 엮음, 문예출판사, 2009 p. 285 참조) 또한 그는 후기 연구에서 상징계보다 실재계에 더 무게를 두는 경향을 보이는데 이에 따라 남성성과 여성성은 각각 상징계에 존재하는 '남근적 주이상스'와 실재계에 존재하는 '타자적 주이상스'의 유형으로 구분하고 있다. 그리고 이러한 주이상스와 연관되는 남성성과 여성성은 남성과 여성의 섹스의 구분과는 무관하며 그 모두에게 열려 있다. 라캉은 세미나 xx『앙코르: 여성의 섹슈얼리티에 대하여, 사랑과 지식의 한계』(*The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore, On Faminine Sexuality, The Limites of Love and Knowledge 1972-1973,* ed. J-A. Miller, trans. B. Fink, New York: Norton, 1998)에서 고트로프 프레게(Gottlob Frege)라는 논리학자가 세워놓은 함수 공식 $f(x)$을 차용하여 남근의 함수 공식-Φx-으로 제2차 성구분의 공식을 세운다. 그가 제시하고 있는 남성성과 여성성의 도표에서 여성은 빗금친 존재, 즉 결여된 존재로 표시되었다. 그는 상징계에서 여성은 존재하지 않으며, 여성 섹슈얼리티는 실재계의 주이상스 유형으로 나타난다고 보았다. 라캉의 성차는 주이상스에 의해 구분되어 있으며 남근적 주이상스에서 타자적 주이상스에 이르는 길은 주체가 대타자의 결여를 인식하고 '타자가 진정으로 무엇을 원하는가'의 질문으로부터 시작되고 있다. 그러나 이러한 구분조차 상징적인 구분이므로, 그에게 여성성과 남성성은 여성과 남성 모두에게 열려 있으며, 주이상스의 유형에 따라 구조화되어 있을 뿐이다. 이러한 라캉의 2차 성차개념은 여성과 남성의 생물학적 구분뿐만 아니라 젠더적 구분까지도 무화시킨다. 라캉의 제2차 성구분에 대한 세미나의 번역으로는 블루스 핑크, 『에크리 일기: 문자 그대로의 라캉』, 김서영 역, 도서출판 b, 2007, p. 285 참조.

10) Laclau, E. *New Reflection on the Revolution of Our Time*, London; Verso, 1990, p. 217 숀 호머 『라캉 읽기』, 김서영 역, 은행나무, 2009, p. 216 재인용.

11) Monique Wittig, "The Mark of Gender", Feminist Issues, Vol. 5, No. 2, Fall 1985, p. 4. Judith Butler, "Gender Trouble", Routledge, New York and Rondon, 2006, p. 29 재인용

한편 레즈비언 페미니스트인 주디스 버틀러(Judith Butler)는 주체에 균열이 시작된 것은 바로 섹스와 젠더의 구분 때문이라고 주장한다. 그녀는 이러한 젠더의 구분은 해부학적으로 구분되는 섹스가 운명이었듯이 이번에는 문화적 구분이 운명이 되었다고 말한다.[12] 그녀는 섹스의 다름으로 인한 차별이 젠더의 구분에서도 똑같이 일어난다고 본다. 즉 해부학적 다름의 지식이 차별적 담론을 생산하는 권력에 의한 장치가 되듯이 문화적 구분에 의한 젠더담론 역시 섹스의 구분을 담론 이전의 것으로 구분하면서 정치적 효과를 노리는 권력을 은폐하기 위한 장치라는 것이다.[13] 모든 젠더에 관한 담론을 '권력을 위한 정치'로 보는 버틀러의 이러한 주장은 성 정체성이 인위적인 구성물에 불과하다는 주장에 대한 논란과 더불어 페미니즘 운동 내부에서 여성주체가 근거하고 있는 토대(ground)마저 그 분열을 초래하였다. 페미니즘적 여성 주체가 지니고 있는 집단적 정체성은 젠더 자체가 부유하는 인공물이라고 볼 때, 토대 자체가 균열되어 버린다. 남성/여성의 이분법 구조의 집단적 토대 위에 세워진 페미니즘적 주체 역시 개별적이고 특정적인 섹슈얼리티를 보유한 성적 소수자에 대한 배려를 결여하고 있다는 비판을 듣게된 것이다. 즉 남성지배 하에 위치하고 있는 것으로 여겨졌던 보편적이고 동일적인 페미니즘 주체는 개인적 성격이 지닌 특수성에 의해, 즉 레즈비언이나 게이(여성성을 지님) 혹은 프로레탈리아, 흑인이나 아시아 인종, 식민지나 지역적 여성의 특수성에 의해 토대 자체가 도전을 받게 된다.[14] 이에 따라 서로 다른 '토대 전복'의 정치성은 '토대의 상실'(groundlessness of ground)로 이어지는 상황을 초래하게 되었다.

이러한 현상은 역설적으로 성적 존재로서의 자신을 주장하기 위해서는 토대가 무너진 자리에서 오히려 그를 위한 성정치가 필요하게 만들었다. 이에 따라 엘리자베스 그로츠(Elizabeth Grosz)와 같은 페미니스트는 다시금 섹스와 젠더의 구도로 회귀하여 '차이의 섹슈얼리티'를 만들 것을 제안한다.[15] 즉, 무화된 성적 토대 위에 자신의 존

12) Judith Butler, op. cit., p. 11.
13) Ibid.
14) 예를 들면, 동성애 페미니스트인 경우 여성에 대한 남성의 지배적 관계에 대한 비판의 공감대는 형성되지만, 그것은 또한 이성애 페미니스트와 갈등을 일으키기 때문이다. 하지만 이러한 동성애/이성애 구도 역시 비판적 시각을 면할 수 없었는데, 동성애부부의 경우 여전히 이성애의 부부역할을 수행하는 한 이성애가부장제를 모방하게 된다는 비판이 대두된 것이다.
15) 이러한 변화에 대해 엘리자베스 그로츠(Elizabeth Grosz)는 이전의 '평등주의 페미니즘'(자유주의 페미니스트와 사회주의 페미니스트)에 대비하여 '차이의 페미니즘'이라고 부른다. 엘리자베스 그로츠가 규명해내고

재를 다시 창출하기 위한 시도들로 이어지게 된 것이다. 이로 인해 케이트 밀레트에 의해 남성지배를 가능하게 하는 이데올로기를 생산하는 사회·문화적 구조에 붙여졌던 '성정치'의 의미는 결국 젠더 체계 내에서 여성과 남성의 모든 성적 자율성을 주장하는 운동을 포함하는 것으로 확대되었다.

남성들 사이의 관계에 있어서 게이해방운동과 같은 동성애 담론은 이와 같은 정신분석학을 둘러싼 페미니스트들의 오랜 논쟁의 맥락 속에서 발화될 수 있었다. 특히 게이해방 담론은 여성에 대한 남성지배적인 젠더 권력의 구조가 남성들 사이에도 존재함을 인식하게 하였다. 이후, 젠더연구의 관심은 여성/남성의 구도에서 이성애/동성애의 구도 혹은 남성적인 여성/여성적인 남성으로 그 범위가 확대되었다.

이로써 1970년대 여성/남성의 대립적 구도의 페미니즘은 80년대 부상하기 시작한 남성적 페미니즘(남성 페미니스트들의 담론)과 레즈비언 혹은 게이해방 담론과 같은 퀴어니즘을 포함하는 것으로 개정되었으며, 90년대 그 경계를 허물고 여성주의를 극복하면서 젠더이론으로 발전하게 되는 계보를 갖게 되었다. 그러나 1990년대 들어 젠더담론은 이처럼 서로 다른 성정체성을 지닌 그룹운동이 공유하고 있는 이론적 기반에만 머물러 있지 않았다. 젠더담론은 문학과 예술을 비롯하여 언어, 사회, 역사, 정치, 과학 등의 다른 분야에 개입하고 인종, 계급 등 또 다른 범주들과 폭넓게 결합하면서 인간의 성이 그러한 모든 분야의 체계에서 갖는 의미들에 대해 질문을 던지기 시작한 것이다. 그리고 젠더는 "하나의 학문을 다른 학문들과 엮고 있는 연결선을 연구하고 해독하는" 메타개념으로서 가장 최근에 국제적으로 부상하고 있는 주요개념이 되었다.[16] 이로써 젠더담론은 새로운 연구를 위한 하나의 패러다임으로서 공고하게 자리잡게 되었다.

이처럼 젠더연구가 동성애 담론과 같은 성적 자율성을 위한 운동과는 다르게 모든 학문들에 개입하면서 남성전체의 역사에서 젠더적 의미를 살피게 된 것은 무엇보다 남

있는 '차이'의 의미는 그 동안의 섹스와 젠더를 이루고 있는 토대가 보유하고 있는 전체적이고 보편적인 틀에 포함되지 않은 주변적이고 타자적인 섹슈얼리티가 다르게 존재할 권리까지 포함하는 것을 말한다. 그녀는 평등에 대한 권리는 남성과 같아지려는 권리를 수반하지만, 자율성을 둘러싼 투쟁들은 다양한 조항들 속에서 자신을 재 정의할 권리, 즉 다르게 존재할 권리와 다르게 행동할 권리를 수반한다고 주장한다. Elizabeth Grosz(1989), "Sexual Difference and Problem of Essentialism", *The Essential Difference*, eds. Naomi Schor, Elizabeth Weed, Indiana Univ. Press, 1994. 권영진 역 ,「성적 차이와 본질주의 문제」, 윤난지 엮음 『페미니즘과 미술』, 2009, p. 232.

16) 크리스티나 폰 브라운 · 잉에 슈테판, 앞의 책, p. 24.

성의 역사 속에서 지배와 피지배 계급을 형성시키는 정치적 이데올로기의 개념을 젠더 체계의 권력과 직접 연계시킨 코넬(R. W. Connell)의 '헤게모니적 남성성'(Hegemonic Masculinity)의 용어가 직접적인 계기가 된 것으로 보인다. 코넬의 이 개념은 젠더 구조에서의 권력의 문제를 남성역사에서 권력구조와의 관계 속에서 살필 수 있도록 하였기 때문이다. 다음 절에서는 이처럼 새로운 남성연구를 가능하게 하였던 코넬의 '헤게모니적 남성성'의 개념과 이와 더불어 새롭게 부각된 '비판적 남성연구'에 대해 살펴보기로 한다.

2. 코넬의 '헤게모니적 남성성'의 개념과 '비판적 남성연구'

인간의 삶과 문화 그리고 그 배경인 사회를 그물망처럼 감싸면서 조절하는 보이지 않는 힘에 대한 규명은 인문학의 근본적 문제라고 볼 수 있을 것이다. 마르크스는 이에 대해 구체적으로 사회를 통제하는 정치적 의미의 '힘'을 언급했는데, 주지하다시피 지배와 피지배의 엄격한 분리 하에 권력이 행해지도록 하는 하위개념을 '이데올로기'라고 명명했다. 한편 알튀세르는 마르크스의 '이데올로기'의 개념을 단순히 허위의식(false consciousness)으로 보지 않고 "개인과 현실의 관계를 반영하는 것"으로, 즉 "이데올로기가 없다면 결코 현실을 경험하거나 사고할 수 없는 개념"으로 파악하였다.[17] 안토니오 그람시(Antonio Gramsci) 역시 알튀세르처럼 마르크스의 이데올로기를 이탈리아의 전체적인 역사에 비추어 폭넓게 생각했는데, 그는 서로 다른 세력들과의 긴장 속에서 유동적으로 변화하는 이데올로기의 측면을 '헤게모니'라는 개념으로 설명하였다. 그가 『옥중 수고』(Prison Notebooks, 1929-1935)에서 권력의 획득과 그 과정으로서 사회집단을 형성하는 중추개념으로 정립시킨 '헤게모니'개념은 지배를 위한 직접적이고 폭력적인 '힘'을 가리키는 것이 아니라 지배계급의 형성과 그 지배를 유지시

17)알튀세르는 마르크스주의자였지만 푸코와 라캉, 레비스트로스 등과 교류하면서 정신분석과 언어학, 인류학 등에 기반한 구조주의의 영향을 받았으며, 이로 인해 마르크스의 이데올로기의 개념을 폭넓게 수정하였다. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", from *Lenin and Philosophy and Other Essays*, translated by Ben Brewster (New York and London: Monthly Review Press, 1971, p. 162. 마리타 스터르큰 · 리사 카트라이트, 『영상문화의 이해』, 윤태진 허현주 문경원 역, 커뮤니케이션북스, 2007, p. 41, 재인용.

키는 중요한 '방식'을 의미하였다. 그람시는 이에 대한 구체적인 예로 어떤 상황에 대한 정의와 의미를 부여하는 능력, 이를 통해 사건들을 이해시키고 담론 속에 그러한 용어를 설정하는 것, 그리고 이상을 세우고 도덕성을 정의하는 것을 제시하고 있다.[18] 이렇게 보았을 때 그람시의 헤게모니 개념은 특정 계급이 다른 계급에 휘두르는 권력이라기보다는 사회적, 정치적, 경제적으로 서로 다른 계급 구조 속에서 권력이 교섭되는 과정이며, 결국 이러한 교섭이 이루어지는 '문화적 상태'라고 볼 수 있을 것이다.[19] 이처럼 알튀세르와 그람시에 의해 개인과 사회적 현실 사이에 형성된 세력들 간의 갈등과 긴장에 의한 모든 힘들의 관계로 규정된 '헤게모니'의 개념에 젠더의 개념을 연관시킨 사람이 바로 코넬(R. W. Connell)이다.

1980년대 초반, 코넬은 이를 '헤게모니적 남성성'이란 용어로 표현했으며, 여러 논문을 통해 지속적으로 이 개념을 정련시켜 나갔다.[20] 그람시의 '헤게모니'의 개념과 연계시킨 코넬의 '헤게모니적 남성성'(Hegemonic Masculinity)은 결국 모든 역사의 이데올로기가 성의 문제와 관련되어 있다는 사실을 가리킨다.[21] 이러한 코넬의 '헤게모니적 남성성'의 개념은 그 동안의 젠더연구가 페미니즘의 업적과 공조를 이루면서 주로 여성의 역사를 살피는 데서 벗어나 남성의 역사와 남성들 간의 관계를 다루는 '남성연구'를 포함하도록 만들었다. 이로써 여성/남성 간의 '성정치'의 의미는 똑같은 의미에서 남성들 간의 관계에서도 지배와 피지배의 갈등이 존재하는 것으로 파악되었다. 코넬의 이 개념은 18세기 말부터 부르주아 계급을 중심으로 지속적으로 형성되어왔던 남성다움의 두 흐름, 즉 '지배적 남성성'과 '주변적 남성성' 사이에 존재하는 젠더권력의 문제를 남성성 연구의 주제로 떠오르게 만들었으며, 또한 이러한 젠더구조에서

---

18) Mike Donalson, "What is hegemonic masculinity", *Theory and Socity* 22 [5] ,1993, p. 645 재인용.

19) 마리타 스터르큰 · 리사 카트라이트, 앞의 책, p. 43.

20) 코넬은 '헤게모니적 남성성'의 개념은 맨 먼저 호주 고등학교에서 사회적 불평등과 관련된 연구 보고서에서 (Kessler,S. C,, D.J. Ashenden, R. W. Connell,and G. W. Dowsett, , "*Okers and disco-mani*ac", Sydney, Australia, 1982.) ,다음으로 남성성의 형성과 남성의 몸에 관한 개념적 논의 속에서(Connell, "Which way is up, Essay on sex, class and culture", Sydney, Australia,: Allen and Unwin, 1983), 그리고 오스트리아 노동자 정책에서 전체적인 남성의 역할에 관한 논쟁에서 제기되었다고 밝히고 있다. 이러한 시작은 "남성의 성역할"에 대해 문학을 통해 급진적으로 비판한 「New Sociology 향하여 」라는 논문에서 체계화되었고, 그의 저서인『젠더와 권력』 (Gender and Power, 1987)에서 특히 헤게모니적 남성성과 여성성에 대한 결론 부분은 헤게모니적 남성성의 개념을 위한 가장 중요한 근원들이 되었다고 주장한다. R. W. Connell and James W. Messerscmidt, "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept", *Gender & Socity*, December, 2005, p. 830-831.

21) Mike Donalson, op. cit., p. 644.

권력의 문제를 남성역사에서 권력구조와의 관계망 속에서 살필 수 있는 가능성을 열어 주었다.

코넬의 '헤게모니적 남성성'의 개념은 젠더체계에 의해 남성과 여성의 성역할이 하나의 사회적 규범으로서 재생산된다는 '성역할 이론'에 대한 비판으로부터 시작되었다. 이후 이 개념은 1980년대 중반부터 2000년대 초반에 걸쳐 남성의 역사와 남성성 연구에 관한 논쟁을 위해 널리 사용되는 틀이나 개념적 모델로서 지속적으로 변화되어 왔는데, 이러한 현상은 코넬 자신이 페미니즘 운동의 변화를 폭넓게 수용한 것으로부터 비롯되었다. 코넬은 '헤게모니적 남성성'의 개념을 게이 해방운동이나 민족지학적 리얼리즘, 그리고 정신분석학에서 논의되는 성담론의 흐름과 연계시켰다. 이에 따라 여성과 주변적 남성을 복종시키기 위한 규범적이고 관행적인 지배권력을 획득한 특정 남성집단의 남성성을 의미하던 '헤게모니적 남성성'의 범주는 지속적으로 그 외연이 확대되어 갔다. 이로부터 코넬의 헤게모니적 남성성의 의미는 끊임없이 변화되는 과정 중에 있는 것으로 제시되었다. 특히 코넬의 게이 해방운동과의 교섭은 헤게모니적 남성성의 개념을 이들의 성적 자율성 이론을 포함하는 것으로 개정시키게 된다.[22] 1985년 출간된 『이론과 사회』(Theory and Society)에서 코넬은 '헤게모니'개념과 '헤게모니적 남성성'에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

> 헤게모니(...)는 항상 역사적 상황을 참착하며, 권력이 승리하고 쟁취되는 배경 속에서 설정된다. 헤게모니의 구조는 처벌의 문제나 미리 형성된 그룹을 끌어당기는 것이 아니라 이러한 그룹들을 형성해내는 과정의 일부분에 해당한다. 따라서 남성성의 다른 형태들을 이해하는 것은(...)헤게모니가 구성되고 맥락 지어지는 행위로서, 달리 말하면, 가부장적 사회질서의 정치적 책략들(the political techniques)로 이해되어야한다.
>
> (남성성에 대한 이성애-동성애 구도에서) 이러한 구분의 논쟁으로부터 부상된 것은 헤게모니적 남성성의 개념에 매우 중요했는데, 그것은 '남성의 역할'로서가 아닌 주변계급으로 밀려났던 타자들-동성애 남자들과 마찬가지로 젊고 여성적인 남성들 사이에서-로서 특별히 남성성의 다양한 형태로서였다. 그것은 일반적인 남성성이 아니라 특수한 남성 그룹이었으

22) 코넬의 '헤게모니적 남성성'의 개념과 게이 해방운동과의 연결은 젠더 이론의 사회적 이론 연구 기획에서 Tim Carrigan 과 John Lee의 두 게이운동가와의 공유 작업-공동 연구로서 공조-으로 이루어지게 된다. 이 기획은 헤게모니적 남성성의 개념을 개정하도록 이끌었으며, 페미니즘과 게이운동을 포함하는 억압에 대한 분석을 명확히 하는 것이었다. 이 작업은 "*Theory and Society*" by Carrigan, Connell and Lee (1985)로서 출판되었다. Jeff Hearn, op. cit., p. 56.

며, 그들은 가부장적 성관계 속에서 억압을 받았고, 그들의 상황은 남성에게 복종하는 여성의 전체적인 논리와는 다른 방식으로 관계되었다. 동성애에 대한 고려는 그러므로 사회적 구조로서 남성성의 역동적 개념의 시작을 보여준다.[23]

위의 글에서 알 수 있듯, 코넬은 헤게모니의 개념을 가부장적 사회질서에서 실험되는 하나의 '정치적 책략'(the political techniques)으로 보고 있으며, 남성성의 구조에서 이러한 헤게모니의 정치적 역동성을 보여주는 것이 '주변계급으로 밀려났던 동성애자나 여성적인 남성들과 같은 특수한 남성그룹'들의 움직임, 바로 게이해방운동으로 간주하고 있다. 그러나 이후 코넬은 이러한 동성애 편향적 생각들을 점차 정리한 듯 보이며, 90년대 중반에 이르러 그는 헤게모니적 남성성을 "남성의 지배적 위치와 여성에 대한 복종을 보장하는 가부장제의 문제에 대해 현대적으로 수용된 답을 체현하는 젠더 실천의 재배치"로서 정의하고 있다.[24]

제프 헌(Jeff Hearn)은 1980년대 중반 이후 이처럼 민족지학이나 페미니즘, 퀴어 이론 등과 폭넓게 교섭하면서 기존의 '남성연구'와는 다른 새로운 방식으로 남성을 이론화하는 일련의 연구를 '비판적 남성연구'(Critical Studies on Men)로 지칭하였다.[25] 그는 이러한 '비판적 남성연구'를 대두시킨 가장 논쟁적인 개념이 바로 코넬이 제시한 '헤게모니적 남성성'이라고 말한다.[26] 헌이 코넬의 '헤게모니적 남성성'을 가리켜 '논쟁적인 개념'이라고 말하는 데서 알 수 있듯, 이 개념에는 남성연구에 대한 서로 다른 관점들이 교차하고 있다. 이는 코넬 자신이 '헤게모니적 남성성'의 개념을 계속 확장시켜나가고 있는 데서 비롯된 것인데, 바로 이러한 과정들에 대한 논쟁이 '비판적 남성연구'의 틀과 모델을 결정짓는 중요한 계기를 제공했다고 볼 수 있다. 하지만 코넬이 제시한 '헤게모니적 남성성'에 대한 개념은 그것이 사회를 지배적으로 이끌어나가는 남성성에 관한 하나의 유형으로부터 남성성에 관한 전체적인 젠더 담론을 포괄하

---

23) *Theory and Society* by Carrigan, Connell and Lee , 1985, p. 586, p. 594. Jeff Hearn, op. cit., p. 57 재인용.

24) R. W. Connell , *Masculinities*, Polity Press, 1995, p. 77.

25) Jeff Hearn, "From hegemonic masculinity to the hegemony of men", *Feminist Theory,* vol.5, 2004, pp. 50-51. 제프 헌은 '비판적 남성연구'란 "젠더화된 권력관계들의 맥락 속에 남성을 비판적으로 위치시키는" 것이라고 말한다. 또한 "비판적 남성연구에서 주된 관심은 주로 성별화된 권력에 대한 것이며, 그 이유는 현대 자본주의 사회에서 남성성의 위기에 대해 자주 언급되고 있음에도 불구하고, 남성지배를 가능하게 하는 가부장제 구조는 다양한 방식으로 권력의 기능을 순환시키고 재생산하기 때문"이라고 주장하고 있다.

26) Ibid.

는 확대된 개념으로 변화된 것, 그리고 그람시의 마르크시즘으로부터 벗어나 좀 더 후기구조주의 담론으로 이동한 것에 대해 그 실천에 있어서의 한계에 대한 논란이 벌어지고 있으며, 이로 인해 '헤게모니적 남성성'은 최근에 부각되었던 '비판적 남성연구'에 있어서 가장 논쟁적인 용어로 부각되었다. 그렇다면 남성성 연구에서 이러한 논쟁의 가장 핵심적인 문제는 무엇인가?

헌은 코넬의 '헤게모니적 남성성'이 1990년대에 남성연구를 위한 일반적인 개념적 장치로서 자주 사용되었고 폭넓게 수용된 분야가 되었지만, 젠더체계의 자율성에 치중하게 되면서 그람시가 원래 주장했던 사회구조를 조직해가는 그물망으로서의 지적 · 문화적 측면을 소홀히 하고 있다는 점을 지적한다. 그녀는 '비판적 남성연구'는 이 두 분야를 모두 포함하는 것이 되어야하며, 이를 위해 '헤게모니적 남성성'이라는 용어를 '헤게모니적 남성'으로 변경해야한다고 주장한다.[27]

이와 비슷하게 민족지학과의 관련 속에서 상징적 폭력으로 재현되는 남성지배의 성정치학을 밝히는 데 천착하고 있는 브루디외 역시 '동성애' 담론에는 부정적인 반응을 보이고 있다. 그는 인간의 역사나 사회를 이루는 모든 규범이나 구조들이 남성중심의 성적 토대 위에 놓여 있고, 또한 그것을 탈신화하는 것을 새로운 남성연구로 보는 시각을 견지해왔다. 부르디외는 동성애 담론에서처럼 젠더의 이원론적인 구분에 대한 후기 구조주의적 해체를 주장하기 전에, 먼저 남성 중심의 긴 역사에서 성관계를 지배하는 무의식 속에 재생산되고 있는 사회의 구조분석이 선행되어야한다고 주장한다.[28]

헌이나 부르디외의 주장에서 알 수 있듯, 페미니즘 젠더연구자들은 젠더연구의 초점이 게이해방담론에서 주장하고 있는 동성애자들의 성적 자율성 운동에 맞추어지고 있는 것을 비판적으로 보고 있으며, 무엇보다 남성중심의 역사에 대한 사회맥락적인 측

---

27) Jeff Hearn, 2004, 앞의 책, p. 49. 코넬 역시 그 자신이 그람시의 헤게모니가 전체계급에서 변화와 고착 모두를 내포하고 있는 구조변화의 움직임에 초점을 맞추고 있는데 반해 자신의 '헤게모니 남성성'은 젠더논쟁의 하나이며, 거시적 구조의 역사변화는 그 중심이 아니라는 데서 어려움이 있다고 토로하면서 이 점을 인정하고 있다. R. W. Connell and James W. Messerscmidt, "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept", *Gender & Socity*, December, 2005, p. 831.

28) 그가 즐겨 사용하고 있는 '상징적 폭력', '상징적 질서', '상징적 자본', '상징적 전복' 등의 용어들은 남성지배에 관한 무의식적 현실들을 성권력에 관한 역사적 행위들로 전환시키기 위한 것들로 보인다. 결국 남성지배와 같은 성적 차별의 관행과 같은 보이지 않는 힘들은 사회구조 속에서 장구한 역사와 함께 개인의 신체에 각인이 되면서 의식적, 무의식적 행위들을 결정한다는 것이다. 피에르 부르디외, 『남성지배』, 김용숙 옮김, 동문선, 2003, pp. 142-145.

면을 중요시하고 있다. 헌은 이러한 남성연구의 흐름을 '비판적 남성연구'라고 명명함으로써 게이해방 담론과 차별화 하였다. 이처럼 '비판적 남성연구'가 기존의 동성애 담론과 구별을 두고 있는 가장 큰 이유는 무엇보다 장구한 남성중심의 역사에서 남성지배의 권력구조를 지탱해주는 근거가 이성애 섹슈얼리티뿐만 아니라 그에 저항하는 주변적 남성성까지 탄력적으로 흡수하면서 스스로를 강화시키는 가부장제로부터 기인되고 있기 때문이다. 즉, 게이담론이 가부장제도를 엄격하게 반대하지 않는 이상, 그들이 추구하는 '이성애와 동성애 남성들의 평화로운 공존'은 결국 가부장제의 동성사회적 욕망을 드러내는 것이며, 또 다시 여성을 소외시키는 결과를 초래할 수도 있다.

이러한 페미니스트나 페미니즘에 동조하는 남성 페미니스트의 관점에 의한다면, 요즘의 젠더담론에서 그 중심축으로 이동한 게이해방운동의 성적 자율성에 대한 주장은 비판적으로 재고되어야하며, 궁극적으로 젠더연구는 남성중심의 역사와 젠더 체계 내에서 남성들의 특권적 위상을 끊임없이 지속시키고 있는 이데올로기, 즉 남성주체의 가부장적 사회의 욕망을 위한 성정치의 형식들을 밝혀내는데 중점을 두어야한다는 사실이 분명해졌다.

3. 남성 주체의 동성사회적 욕망

이미지 탐구에서 정신분석학을 적용시키는 것은 우리가 미처 알지 못했던 사실들을 깨닫게 해줄 뿐만 아니라, 새로운 해석의 지평을 열어준다. 민중미술에 나타난 에브젝트와 관련된 모성성이나 여성에 대한 혐오적이고 가학적 이미지들은 민족주의 이데올로기만으로 해석될 수 없다. 이러한 이미지로부터 작가들의 심리적 현실을 이해했을 때, 우리는 새로운 심층적 해석을 얻을 수 있다. 하지만 어떻게 하면 임상적 정신분석학에서처럼 작가들을 도착증 혹은 정신병적 주체로 내몰지 않으면서, 그들이 그려낸 재현의 구조를 일반화된 문화형식으로 이해할 수 있을까? 더 나아가 특정한 이데올로기를 표출했던 지난 역사에 대해 젠더와 섹스, 즉 성이 지니고 있는 함의를 물을 수 있을까?

프로이트에서 라캉에게로 이어지는 정신분석학 이론과 그 용어들은 페미니스트나 젠

더연구자들에 의해 꾸준히 비판적으로 재고되어 왔다. 특히 페미니스트(남성 페미니스트를 포함하여) 비평가들은 정신분석학 개념들을 남성중심의 역사나 사회에 존재하는 문화적 패턴을 이해하기 위한 일반화된 욕망의 모델로 변화시켜 왔다. 그 대표적인 예로 이브 코스피 세지윅(Eve Kosofsky Sedgwic)을 들 수 있다. 세지윅은 프로이트적 의미에서 남성들의 동성애적 리비도의 개념을 남성들 사이의 욕망을 의미하는 '동성사회'(homosociality), 혹은 '동성사회적 욕망'(homosocial desire)라는 용어로 표현하였다. 이를 통해 세지윅은 도착증의 한 양상으로 생각되었던 동성애 충동을 남성중심의 사회적 관계망 속에 내재된 정치적 의미와 연관시켰다. 한편 도착증의 또 다른 얼굴로 분류되었던 페티시즘은 로라 멀비(Laura Mulvey)나 리사 티크너(Lisa Tickner), 스티븐 히스(Stephen Heath)와 같은 페미니즘 문화비평가들에 의해 남성지배적인 젠더 권력의 심리·사회학적(psycho-social) 구축체계를 이해하기 위한 개념으로 전환되었다. 페미니스트의 이러한 관점들은 라캉이 무의식에 내재된 욕망의 구조를 드러내기 위해 구분했던 정신병, 신경증, 도착증과 같은 범주를 가부장사회 속에 순환하고 있는 남성지배를 위한 성정치의 시각에서 새롭게 바라보게 한다. 이를 통해 우리는 왜 민중미술작가들이 대중문화로부터 차용하고 있는 여성 이미지를 혐오적이고 가학적인 대상으로 다루고 있는지, 그리고 주체가 되기 위해 버려졌던 어머니의 몸(에브젝트-피, 오물, 시체, 유령 등)을 끊임없이 탐색하고 있는지에 대한 대답을 새로운 시각에서 접근할 수 있을 것이다.

이를 위해, 우선 이 절에서는 이브세지윅의 '동성사회적 욕망'의 개념을 살펴볼 것이다. 세지윅의 '동성사회적 욕망'이라는 용어 속에는 '동성애'와 '동성사회'의 두 계기가 밀접한 관계를 이루고 있다. 따라서 이를 프로이트가 주장했던 남성들 사이의 리비도의 개념과 더불어 살펴볼 것이다. 다음 절에서는 모성성과 관련된 원초적 나르시시즘의 흔적을 문학과 예술 속에서 보여주고 있는 크리스테바의 '에브젝트·에브젝시옹' 개념과 함께 페미니스트에 의해 재고된 주요 정신분석학 개념들을 살펴볼 것이다.

1) 프로이트의 남성들 사이의 리비도

1914년 무렵 프로이트는 「나르시시즘 서론」의 논문을 통해 '자아 리비도'와 '대상 리비도'의 개념을 정립하였다. 이후 1922년까지 발표된「리비도 이론과 나르시시즘」(1916-1917), 「집단 심리학과 자아 분석」(1921), 「질투, 편집증, 그리고 동성애의 몇 가지 신경증적 메커니즘」(1922)의 논문을 통해 프로이트는 나르시시즘을 동성애와 밀접하게 관련시키면서 남성들 사이에 존재하는 리비도를 집중적으로 연구하였다. 결과적으로 그는 여성이 배제된 남성주체의 리비도만을 사회적 본능이나 집단적 무의식으로 파악함으로써, 사회적 연대의 무의식적 동력이 남성들 사이의 리비도임을 분명히 하였다.

프로이트는 나르시시즘을 유아기의 자아가 한 때 스스로 완벽한 만족감으로 '아기 폐하'(Majesty the Baby)의 지위[29]를 누렸던 1차 나르시시즘과 성장한 후의 자아가 외부 세계와의 관계에서 겪는 2차적 나르시시즘으로 구분하고 있다. 1차 나르시시즘은 자아가 어머니의 몸으로부터 분리를 인식하지 못하고 자아 본능과 대상 사이에서의 리비도 구분이 이루어지지 않은 '이상적 자아'(ideal ego)로서의 완벽한 상태를 말한다. 2차적인 나르시시즘은 주체가 유아기를 벗어나 성장한 후 진입하게 된 사회현실 속에도 1차적 나르시시즘의 완벽한 상태를 계속 추구하기 위해, 자아가 그 대체물로서의 '자아 이상'(ego-ideal)을 설정하고 자신을 투사하면서 그를 회복하기 위해 노력하는 것을 말한다. 프로이트는 2차 나르시시즘 단계에서 자신과 '자아 이상'을 동일시하려는 노력이 그 차이로 인해 실현되지 못하고 자존심에 상처를 입게 되었을 때, '자아 이상'이 오히려 자신을 가혹하게 검열하는 존재가 되어 편집증과 같은 신경증을 일으키게 된다고 말한다. 자아는 '누군가 자신을 주시하고 있다는' 혹은 '감시당하고 있다는' 망상을 가지게 되는 것이다.[30] 이럴 경우 자아는 자신을 방어하기 위해 '자아이상'을 향해 있던 리비도를 자신의 내부로 귀속시키면서 근원적인 나르시시즘의 상태, 즉 '자가 성애'(Autoeroticismus)로 되돌아가게 된다. 한편 오이디푸스 콤플렉스단계에서 아버지와 동일시하면서 자신의 내부에 받아들인 대체물로서의 '자아 이상'의 개념은「나르시시즘 서론」(1914)이나 「리비도 이론과 나르시시즘」(1916-1917)의 논문

29) 프로이트,「나르시시즘 서론 」윤희기역,『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 2010, p. 69.
30) 같은 책. p. 76.

에서는 구체적인 사회현실과 연관되면서 집단심리를 이해하는 통로로 이야기되고 있다.

> (...)자아 이상은 집단 심리학의 이해로 향하는 중요한 통로를 열어놓고 있다. 이 자아 이상이 개인적 측면 이외에 사회적 측면도 지니고 있기 때문이다. 자아 이상은 바로 한 가족의 공통 이상이기도 하고 한 계급이나 민족의 공통 이상이기도 한 것이다. 자아 이상은 한 개인의 나르시시즘적 리비도를 구속할 뿐 아니라 상당한 양의 동성애 리비도도 구속한다. 이런 식으로 동성애 리비도는 다시 자아로 귀속된다. 그런데 이런 이상을 실현시키지 못한 결과로 생겨난 불만족은 동성애적 리비도를 방출시키며, 그렇게 방출된 리비도는 죄의식(사회불안)으로 전환된다.[31]

프로이트는 처음에 이러한 '자아 이상'을 촉발시켰던 부모의 영향력은 주체가 사회활동을 하면서 그를 가르치고 훈육했던 사람들과 주변 환경의 수많은 사람들, 그리고 사회여론 등으로 인해 어떤 '계급이나 민족의 공통 이상'으로 확대된다고 보았다. 이로부터 자아를 검열하는 양심과 같은 가혹한 검열기관이 생겨나고, '자아 이상'에 자신을 투사함으로써 나르시시즘을 회복하려 했던 자아는 편집증과 같은 신경증을 겪게 되는 것이다. 그런데 주목되는 점은 위의 글에서 보듯 프로이트는 '자아 이상'의 가혹한 검열에 대한 방어기제로서의 '나르시시즘'과 '동성애적 리비도'를 연결시키고 있다. 그는 마치 2차 나르시시즘의 실현 -자아와 자아 이상과의 동일시-이 억압되면서 결과적으로 동성애적 리비도가 방출되는 것처럼 이야기하고 있다.

'자아 이상'이 요구하는 법은 어머니와 관련된 나르시시즘적 리비도(근친상간)와 동성애 리비도를 금지하는 것, 바로 동성혐오나 이성애를 의미하는 것이다. 이로 보았을 때 둘의 관계는 언뜻 배치된 것으로 보인다. 그러나 프로이트는 이후의 논문들에서도 계속해서 나르시시즘과 동성애 그리고 집단의 유대적 역할을 하는 '사회적 감정'과의 밀접한 관련성을 검토한다.

예를 들면, 프로이트는 논문 「질투, 편집증, 그리고 동성애의 몇 가지 신경증적 메커니즘」에서도 나르시시즘과 동성애 리비도의 연관성을 거론하였다. 이 논문에서 프로이트는 동성애를 발생시키는 요인을 어머니에 대한 고착, 나르시시즘, 아버지에 대

31) 같은 책, pp. 84-85.

한 호감이나 두려움의 세 가지를 들고 있다.[32] 이들 중에서 나르시시스트(narcissist)는 사랑의 대상을 선택할 때 그 모델을 자기 자신에게 둠으로써 여자아이를 거부하게 된다.[33] 그런데 프로이트는 나르시시스트가 자기애적 대상을 선택하는 이면에는 다른 요인이 숨어있다고 말한다. 그것은 남성의 성기에 높은 가치를 두고 자신의 애정의 대상이 음경이 없어서는 안 된다고 여기는 여성 혐오증이다.[34] 이를 통해 동성애의 조건 중에서 '나르시시즘'과 '아버지에 대한 호감이나 두려움'의 경우는 결과적으로 남근집착으로 인한 남근숭배적인 태도가 그 요인이 되고 있음을 알 수 있다. 프로이트는 또한 남자아이의 '어머니에 대한 고착'으로 인한 동성애에서도 자신의 경쟁자가 애정의 대상으로 바뀌는 것을 볼 수 있으며, 이는 개개인에게 사회적 본능이 생겨나는 '과장된 표현'이라고 주장한다.[35] 이와 같은 동성애에 대한 프로이트의 견해는 일면 여성적인 면모를 지니고 있는 동성애자들 역시 이성애자처럼 남근숭배적 태도와 사회적 본능을 강하게 표출하고 있음을 말해준다.

이처럼 남성의 나르시시즘과 동성애로부터 집단 심리학, 즉 사회적 본능의 가능성을 발견한 프로이트는 이후「집단 심리학과 자아분석」에서 본격적으로 사회집단 속에서 남성들 간의 리비도와 유대관계에 대해 살피고 있다.

정신분석학에서 집단심리는 오이디푸스 콤플렉스가 해소되면서 사회로 진입하게 된 주체가 어떻게 '자아 이상'(남근)을 표상하는 대상을 이상화시키면서 동료들과의 유대관계를 지속키는가에 초점을 맞추고 있다. 다른 시각에서 보자면, 집단 심리는 일반적으로 개개인을 포섭하여 계급을 구분하고 하나의 집단과 제도를 이루어가는 정치적인 권력에 관한 것으로 볼 수 있다. 프로이트는 어떤 집단의 연대를 결속시키고 이를 유지시키는 그러한 최면이나 마력과 같은 힘의 정체가 무엇인가에 관심을 가졌다.

집단 속의 개인은 집단의 영향을 받아 정신활동에 심각한 변화를 일으키는 경우가 많다. 감

32) 남자 아이의 어머니에 대한 고착은 어머니와의 애정을 계속 유지하며, 어머니와의 동일시로 인해 다른 여자아이를 대상으로 선택하는 일이 어렵게 된다. 아버지에 대한 호감이나 두려움은 또한 여자아이들 대상으로 선택하는 것을 거부하게 만드는데, 이는 아버지와의 경쟁을 피하기 위해서이다. 프로이트, 「질투, 편집증, 그리고 동성애의 몇 가지 신경증적 메커니즘」, 앞의 책, pp. 183-185 참조.

33) 예를 들면, a)현재의 자신 b)과거의 자신 c)자신이 바라는 미래의 모습 d)한 때 자신의 일부였던 사람으로 나타날 수 있다. 프로이트, 「나르시시즘 서론 」, 앞의 책, p. 68.

34) 프로이트, 「질투, 편집증, 그리고 동성애의 몇 가지 신경증적 메커니즘」, 앞의 책, p. 183.

35) 같은 책, pp. 184-185.

정의 영향을 받기 쉬운 경험은 엄청나게 강해지는 반면, 지적 능력은 현저하게 저하된다. (...) 집단 속의 개인이 이런 결과에 도달할 수 있으려면 그 특유의 본능에 대한 억제를 풀고 그의 고유한 성향이 그대로 드러나는 것을 감수해야 한다.[36]

집단은 우두머리와 구성원들의 형태로 이루어지며, 개개인이 자신에게 미치는 어떤 암시적인 힘에 의해 유대관계가 형성되면서 구성될 수 있다. 그런데 '어떤 암시적인 힘'은 인용문에서 보듯, '개인의 지적 능력을 현저하게 저하'시키면서 감정적 영향이 엄청나게 강해지게 만드는 것이다.[37] 그런데 프로이트는 집단 심리학은 개인 심리학이 확대된 것이며, 따라서 개인 심리학은 처음부터 사회 심리학이라고 말한다. 개인의 정신생활은 타인이 자기가 추구하는 이상적인 모범이 되기도 하고 혹은 경쟁자로서 적대적인 관계를 맺으면서 형성되므로 집단의 심리는 곧 개인의 심리와 밀접한 관계를 맺고 있다는 것이다.[38] 이로써 그는 개인의 심리를 밝히는 데 사용되었던 리비도의 개념을 집단 구성원간의 관계에도 적용시킨다.

프로이트는 리비도의 개념이 '사랑'에 관한 모든 본능적인 에너지를 모두 포함할 수 있으므로, '성적 결합'을 목적으로 한 것 외에도 자기애, 친구와 같은 구체적인 대상과 추상적 관념에 대한 헌신 등이 모두 동일한 본능적 충동의 표현이라고 말한다.[39] 리비도는 곧 본능적인 에너지를 말하며, 그 에너지는 방대한 량에 이르는 것으로 파악되기 때문이다.[40] 군대와 종교집단의 예에서 보듯, 집단 속의 개인은 지도자의 사랑이 마치 아버지-자식의 관계에서처럼 구성원들 모두에게 평등하다고 믿으면서 지도자의 위상을 이상화시킨다. 그리고 이상화된 지도자에 대한 리비도(사랑)가 구성원들에게 공통된 감정으로 전달되면서 동료들간에도 리비도적인 관계가 성립된다. 이로부터 프로이트는 집단 심리를 구성원들 간의 리비도와 구성원들이 지도자에게 갖는 리비도의 유형으로 파악하고 있다.

---

36) Ibid., p. 95.

37) '특유의 본능'이 방출되면서 집단 속의 개인이 모두'전염'되어 겪게 되는 이러한 감정에 대해 사회학자나 심리학자들은 '암시'(Suggestion)라는 용어를 사용하였고, 타르드(Jean Gabriel Tarde, 1843-1904)는 '모방'이라고 하였으며, 귀스타프 르 봉(Gustave Le Bon)은 '개인의 상호암시와 지도자의 위신'으로 파악하였다. 프로이트,「집단 심리학과 자아분석 」, 김석희 역,『문명 속의 불만』, 열린책들, 2011, p. 96.

38), Ibid., p. 95.

39) Ibid., p. 98-99. 이런 의미에서 프로이트는 집단 심리에서의 리비도가 플라톤이 대화편 「심포지온」에서 말했던 '에로스'(Eros)와 정확히 일치한다고 말한다.

40) Ibid., pp. 98-99.

프로이트는 또한 이 논문에서 집단이 의지하고 있는 모든 결합은 성적인 목적달성이 금지된 리비도의 성격을 띠고 있다고 말한다. 이로부터 그는 여자에 대한 직접적인 성 본능은 오히려 집단을 붕괴시키지만, 동성애는 목적달성이 금지되지 않은 성충동의 형태를 취하고 있을 때에도 집단적 유대와 조화를 잘 이루는 것으로 간주한다. 또한 프로이트는 '자아이상'의 규범이 동성애 리비도를 금지하면서 발생하는 신경증은 집단을 붕괴시키는 효과를 발생시키지만 반대로 집단형성에 강력한 자극이 주어지면 오히려 신경증이 줄어든다고 말한다.

> 집단이 의지하고 있는 모든 결합은 목적 달성이 금지된 본능의 성격을 띠고 있다. (...)직접적인 성 본능은 집단형성에는 바람직하지 못하다는 것이다. 여자에 대한 사랑은 민족과 국가 및 사회적 계급의 집단적 유대를 깨트린다. 성충동이 지나치게 강해지면 모든 집단 형성을 붕괴시킨다. 가톨릭 교회가 신자들에게 결혼하지 말 것을 권하고 성직자에게 금욕을 강요할만한 동기는 충분했다. 이와 마찬가지로 동성애는 목적 달성이 금지되지 않은 성충동의 형태를 취하고 있을 때에도 집단적 유대와 훨씬 조화를 잘 이루고 있는 것처럼 보인다.[41]

프로이트의 이러한 주장은 사회집단에서의 남성들 간의 성적 자율성이 집단의 유대관계를 결코 약화시키지 않으며 오히려 강화시킨다는 것을 의미한다. 이는 결국 프로이트가 사회집단을 이루고 있는 구성원간들의 리비도를 남성적인 것으로 한정하면서 여성들을 철저하게 배제시키고 있음을 말해주는 것이다.

남성사회의 집단을 형성하는 중요한 무의식적 메카니즘의 하나로 남성들 간의 동성애적 리비도를 주장했던 프로이트는 이러한 구조에서 남성들 사이의 성적 충동, 즉 동성애 섹슈얼리티를 결코 배제하지 않았다. 또한 그는 경쟁관계에 있는 남성 사이에서 질투는 곧 쉽게 애정으로 바뀌면서 리비도로 작용하는 것으로 보았다. 이는 우리 사회가 표면적으로 동성혐오나 이성애 섹슈얼리티를 토대로 유지되고 있음에도 불구하고, 남성동성애는 여성과의 애정관계보다 선행하면서 잠재적으로 존재하고 있음을 말해주는 것이다. 세지윅은 남성들 간의 이러한 이중적인 결합을 폭넓게 남성연대를 위한 '동성사회적 욕망'으로 표현하였다. 다음 절에서는 문학이나 예술에서 흔히 다루고 있는 남성과 여성의 애정관계나 동성혐오 혹은 동성애 공포의 감정에는 오히려 동성애가

41) 프로이트,「집단 심리학과 자아분석 」, 김석희 역, 『문명 속의 불만』, 열린 책들, 2010, p. 160.

잠재적으로 존재하며, 결국 남성들 사이에서 동성사회와 동성애 연대는 깨지지 않는 것으로 보았던 세지윅의 주장을 구체적으로 살펴보기로 한다.

2) 이브 세지윅의 '동성사회적 욕망'

프로이트의 주체는 부모와 아이의 삼각관계, 즉 근친상간과 동성애 섹슈얼리티가 얽혀있는 성적 관계가 오이디푸스 콤플렉스 단계를 통해 극복되면서 형성된다. 프로이트는 부모와 아이의 삼각관계의 애정을 인간이 본래부터 지니고 있는 양성소질(兩性素質)과 리비도를 그 원인으로 보았다. 이처럼 부모와 아이를 중심으로 한 삼각관계에 내재된 성적 충동을 인간 본연의 리비도로 파악했던 프로이트와는 달리, 인간의 애정관계가 중개자를 통해 각인되는 타자의 욕망에 의해 형성됨을 강조하면서 일반적인 모방의 심리로 파악한 사람은 르네 지라르(René Girade)이다.

지라르는 그의 첫 저서인 『낭만적 거짓과 소설적 진실』*(Mensonge Romantique et vérité Romanesque, 1961)*에서 프로이트의 리비도적 삼각관계가 지나치게 대상을 향한 성적 충동만을 강조하고 있다는 점을 지적한다. 그에 의하면, 욕망은 근본적으로 모방적이며, 실제 욕망의 구조는 욕망의 주체와 그 대상간의 관계에서 형성되는 것이 아니라, 그 사이에 존재하는 중개자(*le médiateur*)의 작용에 의해 촉발되는 삼각형의 구조(*la structure triangulaire*)를 띠고 있다. 이처럼 중개자에 의해 매개된 욕망을 지라르는 '삼각형의 욕망'(*le désir triangulaire*)라고 불렀다. 또한 지라르는 만일 주체와 중개자의 사이가 매우 가까울 경우 그것은 대상과 중개자를 구분할 수 없다는 것을 의미하며, 욕망도 그만큼 강렬해진다고 말한다. 즉 주체와 중개자 사이에서 대상을 향한 강렬한 애정과 중개자를 향한 극심한 증오심은 구분되지 않고 서로에게 하나의 '형이상학적 욕망'으로 작용한다는 것이다.[42] 우에노 치즈코(Ueno Chizuko)는 지라르의 '욕망의 삼각형'에서 욕망의 주체는 남성으로 제한되어 있다는 점을 지적한다. 그녀는 이로부터 지라르가 이야기하고 있는 욕망의 대상을 궁극적으로 남성주체가 동일

---

42) René Girard, *Mensonge Romantique et vérité Romanesque*, 1961. 김치수 · 송의경 역, 『낭만적 거짓과 소설적 진실』, 한길사, 2011, pp. 31-32.

시하는 타자로 생각한다. 따라서 남성들에게 욕망의 가치는 아버지와 아들, 스승과 제자, 선배와 후배 혹은 라이벌 관계에서 발생한다고 말한다. 남성주체는 동일시의 대상이 욕망하는 것을 모방함으로써 자신을 '욕망의 주체'로 세울 수 있기 때문이다.[43]

세지윅은『남성들 사이: 영문학과 남성동성사회적 욕망』(Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire, 이하 Between Men으로 칭함)에서 지라르가 그려내고 있는 욕망의 구도를 매우 중요한 것으로 다루고 있다. 지라르가 욕망의 삼각구도에서 라이벌 관계에 있는 남성간의 유대가 남성과 여성의 유대보다 더 강하고 열정적인 것으로 파악하고 있다고 세지윅은 논평한다.[44] 세지윅은 또한 지라르가 이러한 남성간의 결합을 유럽소설의 전통 속에서 살피고 있지만, 남자 주인공이나 여자 주인공, 신들(gods), 문학, 혹은 그 밖의 어떤 것이든 성적 삼각구도(erotic triangles)가 적용되는 모든 관계 속에서 남성들 사이의 경쟁과 동일시는 남성들의 연대를 위해 같은 역할을 하는 것으로 구조화되어 있다는 사실을 보여주었다고 말한다.[45] 세지윅은 지라르의 이러한 삼각구도가 여성을 매개로 하는 경쟁적인 남성들 사이의 연대에 집중되면서 젠더적 불균형을 초래하고 있다는 사실에 주목하였다. 남성을 매개로하는 여성 라이벌 관계와 다르게 여성을 매개로하는 경쟁적인 남성들 사이의 연대는 붕괴되지 않고 지속된다는 것이다.

세지윅은 『Between Men』에서 지라르의 삼각구도와 함께 또 한편으로 페미니즘 인류학자인 게일 루빈(Gayle Lubin)의 이론을 살피고 있다. 세지윅은 레비-스트로스(Claud Levi-Strauss)의 유명한 족외혼에 관한 이론, 즉 남성지배적인 부족에서 자신들의 연대를 다른 부족과의 상호이익이나 친화관계 속에서 유지하기 위해 여성을 교환하는 제도를 거론하고 있다.[46] 프로이트에서 레비-스트로스, 라캉으로 이어지는 친족관계 담론에서 근친상간의 터부에 관한 이론은 모두 인류가 자연에서 문명의 사회체제로 첫발을 내디디게 된 계기를 자신의 부족의 여성을 다른 부족과 교환되는 하나의 상징적 '기호'로 볼 수 있었던 점을 지적하고 있다. 루빈은 이처럼 남성사회의 이익이나 권력의 확장을 위한 목적 속에서 화폐나 재물처럼 상징적으로 '순환되는 여

43) Chizuko Ueno(우에노 치즈코), 『여성혐오를 혐오한다』, 나일등 역, 은행나무, 2013, p. 291.
44) Eve Kosofsky Sedgwic, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire,* New York: Columbia University Press, 1985, p. 21.
45) Ibid., p. 23.
46) Ibid., p. 3.

성'(traffic women)을 "남성의 파트너가 아니라 '선물'(present)"이라고 표현하였다.[47] 또한 루빈은 문명사회를 가능하게 하는, 즉 남성지배를 가능하게 하는 이러한 출발점(족외혼이나 터부 제도 혹은 프로이트의 오이디푸스 콤플렉스)을 "생물학적인 여성을 원료로, 그리고 길들여진 여성을 그 산물로 만들어내는 체계적인 사회장치"로 보았으며, 이를 '섹스/젠더 체계'(sex/gender system)이라는 용어로 지칭하였다.[48]

지라르와 루빈의 이론으로부터 세지윅은 여성을 매개로하는 남성들 간의 결합은 결국 다른 남성을 향한 남성들 간의 욕망이 선행하고 있다는 사실을 밝혀낸다. 그리고 이처럼 남성들을 결합시키는 욕망을 광범위한 사회적 연대를 위한 하나의 구조로서 파악하였으며, 이를 '동성사회적 욕망'(homosocial desire)이라는 신조어로 표현하였다. 세지윅은 또한 이러한 남성들 간의 결합과 연대는 여성을 배제시키면서 가부장적 질서를 지속시킨다는 점을 주장하였다.[49] 가부장 사회를 유지하기 위해 표면적으로 드러내고 있는 동성혐오나 이성애, 그리고 여성을 철저히 배제시키는 여성혐오와 같은 감정은 모두 동성애를 감추기 위한 것이며, 결국 남성들 간의 욕망의 구조 속에서 형성된 것이라는 것이다.

『Between Men』에서 세지윅은 남성 '동성사회'에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

> 잠재적인 성적 "욕망"의 궤도로 되돌려 "동성사회"를 그려보는 것은 어쩌면 동성사회와 동성애 - 남성을 위한 우리 사회에서 그러한 관점의 연대가 급진적으로 분열을 일으킬 것이라는 - 사이의 연대가 붕괴되지 않음을 강조하는 것이다. (...) 나의 붕괴되지 않는 남성연대에 대한 강조는 발생학적인 것이 아니다. 그것은 남성 동성사회의 다른 형태에 대한 토대로서 발생학적인 동성애적 욕망을 이야기하는 것이 아니라. 남성과 다른 남성들의 관계구조에 관

---

47) Gayle Lubin, "The Traffic in Women: Notes on the "Politic Economy" of Sex", Rayna R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, 1975, p. 174.

48) Ibid., pp. 158-159. 루빈은 성차별주의를 유지하는 힘을 자본주의와 같은 다른 사회적 힘들로부터 구별하기 위해 도입한 '가부장제'라는 용어는 섹스나 젠더와 같은 성적 세계를 구성할 수 있는 인간의 능력과 필요성 그리고 그러한 세계들이 만들어내고 있는 억압적인 방식에 대한 구분을 모호하게 만든다고 비판한다. 이에 비해 그가 제시하고 있는 '섹스/젠더 체계'는 그러한 영역을 지칭하는 중립적인 용어이며, 이로부터 억압을 살펴보는 일은 인류학이나 정신분석에서 고찰하고 있는 것처럼 여성에 대한 성적 억압이 인류가 문명사회를 이루기 위한 불가피한 것이 아니라 그것을 조직하는 특정한 사회관계들의 산물임을 알아채도록 만든다고 주장한다. (Ibid. p. 168) 또한 그녀는 프로이트의 오이디푸스 이론을 토대로 사회 내부에서 "성적 사이클'을 다루는 '섹스/젠더 체계"와 관련된 "정치·경제학"이 존재하게 되었으며, 이는 결국 "매우 정교화 된 성차별주의 이데올로기"를 의미한다는 사실을 밝혀내고 있다. (Ibid., pp. 197-200, p. 205)

49) Eve Kosofsky Sedgwic, op. cit., pp. 23-25.

한 일반론을 세우면서, 또한 역사적인 차이를 밝히기 위한 전략을 의미한다. (...) 나는 에로틱을 강조함에 있어 애정(love)보다는 욕망(desire)을 선택해왔다. 그 이유는 문학비평이나 관련된 담론에서 사랑은 좀 더 특별한 감정을 가리킬 때 사용되지만, 욕망은 그러한 구조를 일컬을 때 사용되기 때문이다.[50]

위의 글에서 보듯 세지윅이 제시하고 있는 '동성사회적 욕망'의 범주에서 동성사회와 동성애 섹슈얼리티의 연대는 남성들의 관계구조에서 중요한 계기를 이루고 있으며 결코 깨지지 않는다. 그녀는 이러한 가정을 영국의 문학 형식 속에서 분명하게 밝혀내고 있다. 지라르가 유럽소설에서 다루고 있는 남성과 여성의 애정관계를 여성의 몸을 매개로 하여 전개되는 경쟁적인 남성들 사이의 욕망의 구도로 설명하고 있다면,[51] 세지윅은 19세기 영국 제국주의의 문학을 통해 남성사회의 계급과 섹슈얼리티, 젠더의 폭넓은 관계망 속에서 남성 동성사회적 욕망을 재현하고 있는 문학이 어떻게 다양하게 변이되어 왔는지를 살피고 있다. 예를 들면, 세지윅은 여성의 권위와 리더쉽을 부각시켰던 고딕소설의 결말을 가부장적 지배 형식의 변화 속에서 여성의 지위를 표출하게 되었던 하나의 방식으로 파악하였다. 그녀는 이러한 고딕소설을 영국에서 남성동성애와 상관적으로 연관성이 있거나 밀접한 관련이 있는 최초의 소설형식으로 평가하였다. 이러한 경향은 2세기 동안 지속되다가, 19세기 "데카당스" 문학에서 다시 침윤되어 나타나게 되었다고 말한다.[52] 이로부터 그녀는 우리 사회에서 표면적으로 드러나고 있는 동성혐오와 다르게, 남성 동성사회와 동성애는 남성연대를 위한 중요한 계기로서 잠재적으로 지속되고 있다는 점을 주장하였다.

세지윅이 제안하고 있는 '동성사회', 혹은 '동성사회적 욕망'의 구조는 비록 여성의 역할이 제대로 살펴지지 않고 있지만[53], 여성을 매개로하여 표출되고 있는 남성들 간

50) Ibid., pp. 1-2.

51) 지라르는 『낭만적 거짓과 소설적 진실』에서 세르반테스의 『동키호테』, 플로베르의 『보봐리 부인』, 스탕달의 『적과 흑』, 푸르스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』를 통해 욕망의 삼각구도 윤곽을 구체적으로 그리고 있다.

52) Eve Kosofsky Sedgwic, op. cit., p. 91.

53) 수잔 프레이먼(Susan Fraiman)은 '선물교환'(traffic women)이 외교술과 마찬가지로 남성들 간의 경쟁이나 분쟁을 포함하고 있다는 사실이 게일 루빈에 의해 지적되고 있음에도 불구하고, 세지윅의 분석에서 강조되고 있는 점은 여성들이 남성들 사이에서 관계를 육성하는 긍정적인 역할, 즉 친족 관계나 정치적 혹은 경제적인 파트너로서, "잠재적인 에로틱" 부류로 일컬어지는 남성들의 동성사회적 구조 내에서 모두 동료로 여겨지고 있다는 점을 지적하고 있다. Susan Fraiman, "Geometries of Race and Gender: Eve Sedgwic, Spike Lee, Charlayne Hunter-Gault", *Feminist Studies*; Spring 1994; 20. pp. 67-68.

의 에로틱한 욕망을 사회 속에서의 계급과 젠더의 관계망 속에서 살핌으로써 역사와 성에 내재된 권력과 그것의 의미를 균형 있게 그려내고 있다. 세지윅의 이 용어는 페미니즘 비평가들에게 많은 영향을 끼쳤으며, 빅토리아 시대의 문학에서부터 포스트모더니즘 시대의 영화에 이르기까지 재현의 구조에 나타난 애정관계에 대해 단순히 남성과 여성의 관계로 바라보던 우리의 시각을 여성을 매개로한 남성들의 관계로 바라보도록 전환시켰다.[54]

에비게일 솔로몬-고도(Abigail Solomon-Godeau)는 세지윅의 '동성사회적 욕망'을 프랑스 혁명기간 동안 활발하게 전개되었던 신고전주의 미술로부터 살피고 있다. 솔로몬-고도는 프랑스 혁명기의 신고전주의 미술에서 재현되고 있는 공화주의적 영웅들의 강인한 남성다움과 엔드로지니적 이미지의 여성적 남성다움의 두 버전은 남성사회 내에서의 성적 차이를 나타내는 것이고, 이는 바로 여성을 배제시키면서 동성사회적 욕망을 표출했던 주제나 서사에 해당되는 것이라고 주장하였다. 또한 프랑스 혁명기의 시각문화에서 재현되었던 독재에 항거하는 남성들 간의 평등주의적 형제애 모티브를 가부장제도 속에서 순환하는 동성사회의 역동적인 표현으로 보았다.[55]

세지윅의 '동성사회적 욕망'의 개념은 솔로몬 고도가 지적한 바와 같이 명백하게 정치적인 것과 성적인 두 요소의 통합을 의미하고 있으며, 그것은 바로 가부장 사회와 성적인 구도에서 파생된 관계들을 나타내고 있다고 볼 수 있을 것이다.[56]

4. 페미니스트에 의해 재고된 정신분석학 개념들

1) 크리스테바의 나르시시즘(Narcissism)

54) Ibid. p. 67.

55) Abigail Solomon-Godeau, op. cit., p. 60. 신고전주의의 거장 자크 루이 다비드의 그림에서 이 두 버전의 남성성은 대표적으로 <호라티우스의 맹세>(1785)와 미완성 작품인 <바라의 죽음>(1794)를 들 수 있을 것이다. 또한 다비드의 제자였던 지로데(Anne-Louis Girodet-Trioson)의 <엔디미온의 잠>에 나타난 엔디미온의 엔드로지니적인 이미지는 제라드(Gérard)나 게랭(Guérin), 브록(Broc) 등의 작품으로 이어지면서 후기 집정부나 제국주의 시대의 지배적 양식의 하나로 부각되었다.

56) Abigail Solomon-Godeau, op. cit., pp. 48-49.

프로이트에 의하면 성차의 필수적 조건은 남근적 어머니의 결여로부터 기인된 자아의 거세공포이다. 크리스테바는 이와 다르게 아이가 두려워하는 것은 바로 결여의 부재라고 파악한다. 즉 아이의 공포는 어머니가 남근을 가지고 있지 않아서가 아니라, 어머니의 성기를 통해 자신이 나온 수로로 다시 빨려 들어가는 것을 두려워한다는 것이다.[57] 상징계에 근거하고 있는 개인과 사회의 질서는 이처럼 상징계의 외부에서 위협적인 권력으로 존재하는 어머니의 몸, 즉 에브젝트를 몰아냄으로써 유지될 수 있다. 이런 면에서 본다면 민중미술에서 작가가 자기 자신을 오히려 원형적 어머니의 이마고와 결합된 태아나 피, 오물과 같은 에브젝트와 동일시하고 있는 현상은 어떻게 해석되어야할까?

크리스테바는 "증후 속에서 에브젝트는 나를 침입하는 존재이고 나는 에브젝트가 되지만, 승화과정을 통하면 내가 에브젝트를 보유할 수 있게 된다"고 말한다.[58] 즉 문학과 예술에 나타난 에브젝트로서의 시적 언어는 승화과정을 통해 에브젝시옹의 특권적 기표로 작용할 수 있는 것이다. 이를 통해 우리는 민중미술에 나타난 모성성과 관련 도상들을 크리스테바의 에브젝트와 에브젝시옹 이론으로 해석해볼 수 있을 것이다.

크리스테바는 『공포의 권력』(Power of Horror)에서 자신이 정립한 기호계, 즉 코라(Chora)를 나르시시즘의 수용체로 밝히고 있으며, 에브젝트와 에브젝시옹 개념을 프로이트의 나르시시즘과 연관시켜 설명하고 있다.[59] 따라서 크리스테바가 주체의 전언어적 단계로 설정하고 있는 '기호계'(semiotic)는 원초적인 나르시시즘, 즉 모성성과 관련된 나르시시즘 담론으로 볼 수 있다. 프로이트의 나르시시즘은 주체가 자신을 투사하며 동일시했던 '자아 이상'을 포기하고, 오이디푸스 필터의 퇴로를 열게 하여 다시 전오이디푸스적 단계로 퇴행하는 정신병적 주체를 의미한다. 이와 다르게 크리스테바는 자신의 '에브젝트'와 '에브젝시옹' 개념을 상징계를 변화시키는 에너지와 충동으로 제시하고 있으며, 그 흔적을 문학이나 미술작품 등을 통해 구체적으로 보여주고 있

57) Kelly Oliver, "The Abject Mother", Reading Kristeva, Indiana Univer. Press, 1993, pp. 48-68. 박미연 역,「에브젝트한 어머니」, 윤난지 엮음, 『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2009, p. 165.

58) Kristeva, *Power of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, New York:Columbia University Press, 1980, 서민원 역,『공포의 권력』, 동문선, 2001. p. 35.

59) Ibid., pp. 38-40, pp. 101-108. 이 글에서 크리스테바는 프로이트의 나르시시즘에서 더 나아가 에브젝시옹과 근친상간의 공포에 대한 상관성을 거론함으로써 인류학적 혹은 종교적 관계에 이르기까지 자신의 이론을 확장시키고 있다.

다.[60] 또한 적지 않은 후기 구조주의 비평가들이 1970년대 이후 활발하게 전개되었던 퍼포먼스나 신체미술의 경향을 해석하는데 있어서 크리스테바의 이론을 적용시키고 있다.[61] 이를 통해 우리는 크리스테바의 독특한 모성성 담론을 개인 혹은 사회 현실 속에 자리잡은 문화의 한 유형으로 이해해볼 수 있을 것이다.

프로이트는 2차 나르시시즘 -자아 이상에 자신을 투사시키면서 자신의 존재를 확대시키려는 욕망-이 좌절되면서 오히려 자아 이상이 자신의 강력한 검열자가 되었을 때, 자아는 근원적인 1차 나르시시즘으로 복귀한다고 하였다. 그러나 그는 결코 원초적 나르시시즘, 즉 '양분이 끊임없이 제공되고 빛은 어슴푸레하며 소리는 차단되고 언제나 체온을 유지하는'[62] 모든 것이 충만한 상태인 모성적 공간에 대해서는 별다르게 고려하지 않고 있다. 프로이트를 재해석한 라캉 역시 전오이디푸스 단계에서 6개월에서 18개월의 어린아이가 자신의 통합된 이미지를 타자와 구별하게 되는'거울 단계'를 설정하지만, 아이와 한 몸을 이루었던 어머니의 원형적 이마고에 대해서 구체적으로 명시하지 않고 있다. 그러나 크리스테바는 주체의 거세위협을 극복하는 다른 방법을 제시한다. 그것은 프로이트가 일종의 퇴행현상으로 보았던 나르시시즘으로의 복귀를 자아

60) 크리스테바는 『공포의 권력』에서 에브젝시옹의 양상을 도스토예프스키, 프루스트, 조이스, 보르헤스, 아르토 등의 문학작품을 통해 보여주고 있다. 특히 프랑스 작가인 루이 페르디낭 셀린(Louis-Ferdinand Céline)을 에브젝시옹의 작가로 평가하면서 자세히 다루고 있다. (줄리아 크리스테바, 앞의 책, pp. 44-56. pp. 203-210) 크리스테바는 문학작품 외에 회화 이미지에도 자신의 개념을 적용시키고 있다. 예를 들면 지오반니 벨리니(Giovanni Bellini)의 성모자상에는 어머니에 대한 에브젝트로서의 근친상간적인 쾌락이나 고통이 내재해 있다고 보았다. 또한 마크 로드코(Mark Rothko)의 색면회화에 나타난 어슴푸레한 경계가 '상징과 리듬, 재현과 빛, 기호계와 상징계의 교차로'에 존재하며 유아기의 어머니와의 관계를 환기시킨다고 하였다. (J. Kristeva, "Motherhood According to Giovanni Bellini", *Desire in Language*, Basil Blackwell: Oxford, 1980, pp. 242-243) 크리스테바는 한스 홀바인(Hobein)의 <죽은 예수>(Dead Christ)에 대한 논문도 남기고 있는데 이에 대해서는 J. Kristeva, "Hobein's Dead Christ" in Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*. trans. Leon Roudiez, New York; Columbia Univ. Press, 1989를 참조할 것.

61) 포스트모더니즘시대 미술형식의 특징 중의 하나로 몸에 대한 정치학이 크게 부각되었던 점을 들 수 있다. 특히 1970년대 이후 후기구조주의 영향을 받은 행위미술이나 신체미술 작가들은 인종, 계급, 젠더의 문제를 몸에 대한 급진적인 방식으로 표현하였다. 귄터 브루스(Guinter Brus)나 마리나 아브라모비치(Marina Abramovic)처럼 자신의 몸을 희생물로 삼는 새도매저키즘적 행위나 키키 스미스(Kiki Smith) 혹은 신디 셔먼(Cindy Sherman)의 후기 작품에서 보듯 절단된 신체들이 배설물이나 오물과 뒤섞여 있는 이미지들은 크리스테바의 에브젝트와 에브젝시옹의 개념과 깊은 관련이 있다. 이에 대한 글로 Pam Meecham & Julie Shldon, *Modern Art: A Crititical Introduction* , 2002. 이민재 · 황보화 역, 『현대미술의 이해』, 시공아트, 2006, pp. 271-304 ; 이문정, 「여성미술에 나타난 에브젝트의 육체적 징후와 예술적 승화: 줄리아 크리스테바의 이론을 중심으로」, 현대미술사연구, Vol. 32, 2012, pp. 71-102 등을 참조할 것.

62) 노엘 맥아피, 『경계에 선 줄리아 크리스테바』, 이부순 역, 앨피, 2010, p. 71.

를 '재구성'하는 힘으로 부활시키는 것이다. 크리스테바는 프로이트의 성발달 심리과정에서 주체가 되기 위해 '비체'로서 버려졌던 어머니의 몸을 상징계의 질서를 파괴시키는 공포의 권력으로 귀환시킨다. 그리고 이러한 모성성을 주체의 부정성[63]이 갖는 어떤 힘, 즉 에브젝시옹으로 재배치시킨다. 이로써 크리스테바의 모성성은 나르시시즘의 수용체이면서 주체를 변화시킬 수 있는 권력을 지니고 있는 것으로 나타난다.

정신분석학에서 오이디푸스 콤플렉스단계는 어머니의 몸을 거세시키면서 아버지의 법을 받아들이는 장치이다. 만일 주체가 폐제(*foreclousure*), 즉 아버지를 받아들이지 않게 되면, 주체는 언어획득에 실패하고 정신병자가 되고 만다. 주체가 언어활동을 하게 되는 것은 떠도는 기표에 자신을 투사시키고 대신 몸을 거세시키면서 비로소 상징화되는 소외의 과정을 끊임없이 반복하는 것을 의미한다. 라캉주의자인 크리스테바는 이러한 상징계 자체를 부정하기보다는 아버지의 법에 의해 거세된 어머니의 몸이 사라지지 않고 주체와 동반하면서 상징계를 변화시키는 특권적 힘으로 본다.

크리스테바는 그녀의 주요저작인 『시적 언어의 혁명 』(Revolution in the Poetic Language, 1974)에서 언어가 작동하는 세계를 두 가지의 양식에 따라 나누고 있는데, 하나는 비동질적이고 우연적인 주체의 에너지와 충동의 방출을 가리키는 '기호계'(semiotic)이며, 또 하나는 문법적이고 논리적 질서를 지닌 '상징계'(symbolic)이다. '기호계'는 '말하는 주체'가 분명하고 규범적인 의미의 언어를 표현하기 이전에 사용하는 전언어적인 것, 예를 들면 아이의 옹알이나 제스처, 어머니의 억양 같은 것들을 말한다. 기호적 언어는 히스테리적 주체의 언어나 시적 언어의 불연속적 의미로 표출되는데, 이로써 상징계의 질서를 균열시키는 역할을 하게 된다. 기호계는 바로 어머니의 몸과 관련된 불연속적인 에너지와 충동들로 이루어져 있는데, 이 흐름들이 '코라'(chora)라는 공간으로 모이게 된다.[64]

---

63) 주체의 부정성이란 주체가 되기 위해 버려졌던 비체들이 갖는 성격을 말한다. 프로이트나 라캉의 '오이디푸스 단계'의 의미는 바로 사회적 주체가 되기 위해서 '어머니의 몸'을 분리하는 과정을 말한다. 그러므로 '어머니의 몸'은 주체의 부정성을 표상한다고 볼 수 있다. 크리스테바는 이러한 비체를 아버지의 법과 동등한 위상으로 상징계에 관여하면서 주체를 변화시키는 힘으로 배치시킨다. 이러한 의미에서 크리스테바의 주체는 '주체의 부정성'을 강조했던 니체와 헤겔의 계보를 잇고 있다고 볼 수 있다.

64) Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press. 1984, p. 25. 노엘 맥아피, 앞의 책, p. 50 재인용. 크리스테바는 '코라'란 어떤 움직임으로 가득 찬 운동성 속에 있는 충동과 그 정지로 형성된 비표현적 총체라고 말한다. '코라'는 원래 플라톤이 『티마이오스』에서 세계가 존재하게 되는 공간을 기술하고자 썼던 용어를 크리스테바가 유아의 심리적 환경이 어떻게

크리스테바의 기호계와 상징계는 라캉의 상상계와 상징계를 이어받고 있으면서도 그와 다르게 나타나는데, 라캉의 상징계에서는 어머니의 몸이 거세되지만, 크리스테바의 상징계는 주체 정립(the thetic)[65]의 문턱에서 이러한 어머니의 몸[66]이 거세되지 않고 주체의 동반자로 남아있다. 크리스테바에 의하면, 기호계에 위치한 어머니의 몸이 상징계의 틈으로 흘러들어가는 방식은 바로 '말하는 주체'의 언어작용이 '기호계'와 '상징계'의 변증적 상호작용 속에서 이루어지는 과정에 있다고 말한다. 『시적 언어의 혁명』에서 크리스테바는 이러한 사실을 아방가르드 문학을 통해 밝혀내고 있다. 그녀는 이를 '상호텍스트성'(inter-textuality)란 용어로 제안하고 있는데, 그것은 "텍스트들이 교차하거나 함께 분석될 수 있는 방식을 의미하는" 것이 아니라 "하나의 기호체계가 또 다른 기호체계로 이동하는 것, 하나의 의미화 실천이 또 다른 의미의 실천으로 전위되는 방식"을 의미한다.[67]

1980년 출간된 『공포의 권력Power of Horror』에서 크리스테바는 기호계가 상징계의 경계를 가로지르며 질서를 위협하는, 즉 주체에게 좀 더 부정적인 측면의 모성성을 구체적으로 탐색하였다. 주체는 이러한 어머니의 비체(에브젝트abject)를 몰아내는 과정을 거치면서 형성되는 '과정 중의 주체'가 되는데 크리스테바는 이를 '에브젝시옹'(abjection)이라고 말한다.

> 전에는 나의 불투명하고 잊혀졌던 삶 속에 친근하게 존재했던 그 이질성은 이제는 나와 분리되어 혐오스러워지고 나를 집요하게 공격한다. 나는 내가 아니다. 그리고 더 이상 아무것도 아니다. '무엇인지 알 수 없는 어떤 것'이다. 그 알 수 없는 의미의 무게가 나를 짓누른다. 무와 환각, 그리고 현실의 가장자리에서 내가 현실을 인식하려 하면 나는 전멸된다. 에브젝트와 에브젝시옹은 바로 그런 내 존재의 축, 문화의 도화선, 그곳에 존재한다.[68]

어머니의 육체를 향해 있는 지를 설명하기 위해 빌려 쓴 것으로 '저장소', '양성소'의 의미를 나타낸다.

65) '정립'이라는 용어는 크리스테바가 독일의 현상학자인 에드문트 후설(Edmund Hussel)에게서 빌려온 용어로 프로이트의 오이디푸스 단계에 해당하는 주체성 발달의 한 단계를 의미한다. 노엘 맥아피, 같은 책, pp. 51-52 참조.

66) 크리스테바에게 있어서 이러한 어머니의 몸의 운동은 '기호적 코라'의 움직임과 충동으로 나타난다.

67) 같은 책, p. 60. 『시적 언어의 혁명』에서 크리스테바는 기호계와 상징계의 변증적 작용을 아방가르드 문학텍스트를 새롭게 해석할 수 있는 분석의 틀로서 제시한다. 즉 텍스트는 단어들 사이의 운동을 통해 잠재적으로 분열상태의 의미를 표출하는 '발생텍스트'(genotext)와 통사론과 논리에 의해 명료한 언어로 전달되는 '현상텍스트'(phenotext)가 이중적 국면에서 작동한다는 것이다. 이를 통해 크리스테바는 아방가르드 문학텍스트가 어떻게 기호적 차원의 의미를 드러내는 지를 밝히고 있다. (같은 책, pp. 57-58)

68) 줄리아 크리스테바, 『공포의 권력』, 앞의 책, 2001, p. 22.

위의 글에서 '전에는 친숙하게 존재했지만 더 이상 아무것도 아닌 것'은 바로 어머니의 육체를 말한다. 상징계에서 어머니의 몸은 의미화 되기 어려운 것이기 때문에 알 수 없는 어떤 것이지만 항상 주체를 '짓누르는 무게'로 주체와의 불가사의한 접면에 존재한다. 어머니의 몸은 '내 존재의 축'과 '문화의 도화선' 의 문턱 사이에서 주체가 직조되며 형성되는 과정에 끊임없이 관여하는 에너지이며 충동이다.

크리스테바는 에브젝트야 말로 자기 존재 자체이며, 주체의 의미, 언어, 욕망을 가능케 하는 결핍의 존재라는 사실을 인식하는 데는 자신의 에브젝시옹에 필적할 만한 것이 없다고 주장한다.[69] 크리스테바의 에브젝트와 에브젝시옹은 결국 본질적인 모성성에 관한 그녀의 독특한 정의라고 볼 수 있는데, 상당히 모호한 의미의 에브젝트는 그럼에도 불구하고 프로이트 성심리발달 과정에 따라 오이디푸스 전단계인 구강기, 항문기, 생식기에 대응하여 음식물, 배설물, 섹슈얼리티 등의 세 가지의 형태로 나타난다. 예를 들어보자면, 우유의 표면의 손톱 부스러기처럼 보기 흉하고 잎담배를 마는 종이처럼 얇은 막, 돌이킬 수 없을 만큼 전락해버린 시체나 배설구(排泄口), 그리고 살인, 반역, 거짓말, 양심을 속이는 일, 파렴치한 강간 등의 행위를 가리킨다.[70] 이 모든 것들은 동일성의 체계와 질서를 공포로 몰아넣음과 동시에 혼란에 빠트리는데, 주체는 이러한 에브젝트들을 몰아내는 '에브젝시옹'의 과정을 통해 자아를 형성한다.

그러나 크리스테바는 에브젝시옹 개념을 주체에 대한 공포의 힘으로만 파악하지 않고 거기에 윤리성을 부여한다. 그녀는 에브젝시옹을 일종의 나르시시즘의 위기로 파악하는데, 즉 '단일성'과 '법칙'에 근거한 타자의 준엄함이 지나칠 때, 그리고 욕망의 대상이 붕괴할 때, 주체는 자신의 존재를 유지하기 위해 혐오스러운 한계인 에브젝트의 근원, 즉 에브젝트의 수용체인 '코라'로 다시 돌아간다는 것이다. 이 경우 에브젝시옹은 주체의 죽음의 충동을 삶과 새로운 의미작용의 도약으로 이끄는 연금술이 된다.[71] 주체는 존재의 위기에 내몰렸을 때, 스스로 어머니의 몸, 즉 코라로 돌아가는 나르시시스트가 되며, 그 곳에서 죽음을 우회하며 삶의 충동으로 변화시킬 힘을 얻게 되는 것이다.

---

69) 같은 책, p. 26.
70) 같은 책, pp. 23-25.
71) 같은 책, pp. 39-40.

1997년에《텔 켈》지에 실렸던 「사랑의 여성적 윤리, Hérethique de l'amour」는 '눈물을 흘리는 성모'라는 제목으로 영어 번역본인 『사랑의 이야기,Tales of Love』에 게재 되었는데, 이 에세이에서 크리스테바는 '에브젝트의 수용체인 코라'의 구상을 좀 더 구체적인 '임신한 여자'와 아이의 관계로 발전시킨다. 크리스테바는 임신한 여자의 경우 자아와 타자의 분리가 모호해지며, 분만의 경이로움은 자신의 한 부분이 타자가 되지만 완전히 타자가 되는 것은 부정하게 만든다고 주장한다.[72] 그녀는 프로이트가 원시와 문명의 경계로 설정해놓은 오이디푸스 단계 이전의 시기에, 아이는 어머니와의 관계에서 이미 문화를 접촉하기 시작한다고 주장한다. 아이는 태아적 겪는 어머니의 원형적 이마고와 더불어 어머니의 살갗을 접촉하고 양육을 통해 친밀함과 통일성을 경험하게 되며, 비로소 다음 단계인 어머니의 몸으로부터의 분리의 과정을 받아들이게 되는 것이다.

이러한 크리스테바의 생각은 이를 본질적인 모성성에 관한 것으로 여긴 영미 페미니스트들의 격렬한 비판에 직면하게 된다. 더욱이 『사랑의 여성적 윤리』에서 그녀가 시도했던 성모와 모성성의 연결은 여성의 섹슈얼리티를 모성신화로 대체시키면서 궁극적으로 여성들에게 희생을 요구하는 남성의 지배적 시각을 지지하는 것처럼 보였기 때문이다. 하지만 이처럼 남근중심의 상징적 질서를 강화시키는 위험성에도 불구하고, 크리스테바의 모성성은 주체의 현실(상상계)에 존재함으로써, 엘렌 식수나 이리가레이가 재현하고 있는 여성적 공간보다 훨씬 구체적이며 실천적이라고 볼 수 있다. 1970년대 식수나 이리가레이는 여성성을 미미한 것, 혹은 존재하지 않는 것으로 여겼던 '팔루스-로고스' 중심의 정신분석학[73]을 비판하면서, 여성적 글쓰기를 통해 남성 중심의

72)노엘 맥아피, 앞의 책, p. 154.

73) 프로이트는 여성의 리비도와 성적 특징은 마치 풀 수 없는 수수께끼와 같으며, 그것을 규명하는 것은 매우 어렵다고 토로한다. 프로이트는 그의 서른세 번째 강의인 「여성성」*(Weiblichkeit)*에서 남근기에 형성되는 여자 아이의 리비도를 남성적 양태라고 말하고 있다. 여자 아이의 음핵은 페니스의 등가물이며, 이 시기의 성적발달이 남자 아이와 다르지 않은 자위형식으로 나타난다는 것이다. 그는 이러한 생물학적으로 정해진 남성적 양태가 점차 자신의 여성적 양태인 질로 옮겨짐으로써 여성성이 형성된다고 주장했다. 즉 여성성은 거세공포로 인해 생기게 된 '음경선망'이 '아이를 가지는 것'으로 대체되면서 형성된다. 이로 인해 여자 아이의 거세 콤플렉스는 자신의 적극적인 성적 특성을 찾아가는 것이 억제되거나 억압됨으로써 신경증을 초래하게 된다. 프로이트는 이러한 여성성의 특징을 불감증 혹은 신경증과 레즈비어니즘, 그리고 수동적이며 소극적 성격의 세 가지를 들고 있다. 그는 이러한 특성들은 여성 자신이 손상된 남근으로 인해 겪는 신경증, 즉 남근 콤플렉스의 바탕 위에 형성된다고 보고 있다. 이로써 프로이트는 남성 리비도만을 인정했으며, 여성 리비도를 존재하지 않는 것으로 여겼다. 프로이트,「여성성」, 임홍빈, 홍혜경 역, 『새로운 정신분석 강의』, 열린책들, 2011, pp. 156-169, p. 174, pp. 176-177.

상징계 내부에 여성적 상징계를 새롭게 창출하려고 하였다.[74] 이에 비해 크리스테바의 기호계와 상징계는 끊임없이 서로 접촉하거나 변화를 일으키는 접면 속에서 자연/문화, 정신/육체, 자아/타자, 남성/여성의 이분적 표상들을 무화시키고 사물들의 일상적 질서를 전복하는 것으로 나타나고 있다.[75]

크리스테바의 '공포'와 '사랑'의 윤리로 대변되는 모성성은 남성중심의 현실에서 끊임없이 새로운 의미들을 만들어 내면서 변화를 일으킬 수 있다. 이처럼 이중적 국면을 지닌 특권적 모성성을 내포하고 있는 크리스테바의 나르시시즘은 적지 않은 페미니스트들의 비판에도 불구하고, 많은 사람들이 그녀를 여전히 중요한 페미니스트 이론가로 인정하도록 만들고 있다.

2) 양가적 페티시즘(Fetishism)

'페티시'(fetish)라는 단어는 '인공적인 것, 무엇인가 다른 것으로 보이게끔 하기 위해 만들어진 것'이란 의미를 지닌 라틴어인 '팍티시우스'(*faticius*)으로부터 파생한 포르투칼어 '*feishico*'에서 유래되었으며, 1760년 드 브로쎄(Charls De Brosses)이 의해 유럽에 들어오기 시작한 아프리카 원주민들의 '수수께끼 같은' 원시적 주물을 제국주의적 시각에서 지칭하는 것으로 처음 제시되었다.[76] 주지하다시피 19세기에 마르크스와 프로이트는 각각 사회적 현실과 심리적 현실을 분석하면서 이 '페티시즘'을 중요한 메타언어로 사용한다. 마르크스는 노동생산물이 상품으로 생산되자마자 종교세계의 초

---

74) 식수는『메두사의 웃음』에서 '말하듯이' 쓰는 문체와 여성을 직접적으로 호명하여 글 속에 기입하는 행위, 그리고 시적인 표현에서 패러디적인 픽션까지 장르를 넘나들며' 의도적으로 남성의 팔루스적 논리성을 해체하는 시도들을 보여주고 있다. (Hélène Cixous, "The Laugh of Medusa", The Signs Reader:Women, Gender and Scholarship, eds. Elizabeth Abel and Emily K, Chicago: University of Chicago Press, 1983, pp. 279-297. 이 논문은 윤인숙 역, 「메두사의 웃음」, 윤난지 엮음,『페미니즘과 미술』, 2009, pp.185-210 에 수록되어 있다) 한편 이리가레이는 여성적 글쓰기의 방법으로 해부학적 섹스기관인 남성의 페니스에 여성의 질과 크리토스(두 입술)를 대비시킴으로서 본질적인 성차를 귀환시키면서 라캉의 상징계에서 거세된 남성 주체와 다른 경로의 여성 상징계를 새롭게 창출하는 것으로 나타난다. (이에 대한 자세한 내용은 Luce Irigaray, '*The Sex Which is not One*' , 이은민 역, 『하나이지 않은 성』, 동문선, 2000를 참조할 것)

75) 같은 책, p. 227.

76) 이병태, 「'물신'개념의 탄생과 철학적 진화에 대한 일고찰」,『시대와 철학』, 제22권, 2011, pp. 152-155.

월적 경지처럼 거기에 부착되는 것이 페티시즘이며, 이러한 상품의 신비성은 인간의 노동이 지닌 진정한 사회적 성격을 지우면서 그들의 외부에 존재하는 물건들의 관계로 대치시킨다고 말한다.[77] 마르크스에 의하면 상품생산에 있어서 인간의 노동의 흔적을 대체 하는 모든 것들이 페티시가 된다. 예를 들면 기계, 밀밭, 연금 기금 등 회계사들과 정치·경제학자들이 소위 '자본'으로 평가하는 것들이 이에 해당된다.[78] 한편 프로이트에게 '페티시즘'이란 남자 아이가 여자에게는 페니스가 없다는 사실을 알게 되는 순간, 자신이 직면한 거세 콤플렉스의 공포감에서 벗어나기 위해 그 사실을 부인하면서 여인의 다리나 신발, 혹은 모피와 같은 대체물을 찾게 되는 것을 의미한다.

프로이트에 의하면, 페티시즘을 일으키는 거세 컴플렉스는 어머니가 지닌 남근(Mother's Pallus)에 대한 강렬한 욕망이 정점에 달하게 되는 시기, 즉 주체가 바로 시각적 쾌락을 위해 어머니의 남근을 직접 보고 싶어 하는 시기에 일어난다.[79] 이처럼 아이와 어머니의 충만했던 향락관계가 절정에 이르렀을 때, 아이는 어머니가 거세되었다는 사실을 깨닫게 된다. 하지만 아이는 자신이 누려왔던 쾌락의 원칙과 자신도 거세될 수 있다는 공포감 사이에서 어머니의 남근이 결여되었다는 사실을 결코 받아들이려하지 않는다. 때문에 주체는 그에 대한 인정과 부정을 반복-부인(disavowal)-하게 되고 현실의 인정을 유보하면서 자아를 분열시키게 된다. 결국 주체는 그를 대체하는 페티시를 창조하면서 자신의 쾌락을 유지시키고 스스로를 거세의 곤경으로부터 구해낸다.[80] 즉, 페티시는 향유주체로서의 욕망을 포기하지 않도록 자신을 방어하기 위한 창조물에 해당한다. 그러나 페티시는 환상적인 대체물에 불과하므로 남성주체는 일생동안 '남근의 부재' 상태, 즉 거세공포의 심연에 시달리게 된다. 그러므로 페티시는 '남근의 부재'를 감추는 대체물이면서, 동시에 남성주체가 결코 남근을 소유할 수 없는 '결여의 주체'라는 것을 상기시키는 이율배반적인 것이라고 볼 수 있다.

이를 통해 볼 때, 마르크스와 프로이트의 페티시즘의 개념에는 분명한 차이는 있지만, '상실되어버린 어떤 중요한 현실적인 것'을 대체하는 환상적인 창조물이라는 공

---

77) 칼 마르크스, 『자본론 Ⅰ』, 김수행 역, 비봉출판사, 2004, pp. 91-92.
78) 김소영,『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 1999, p. 99.
79) 프로이트,『예술과 정신분석』, 정장진 역, 열린책들, 1997, pp. 54-55.
80) 프로이트의 부정과 부인의 개념은 프로이트, 「부정」(1925), ,절편음란증」(1927),「방어과정에서 나타난 자아의 분열」(1940〔1938〕), 윤희기 박찬부역『정신분석학의 근본개념』, 열린책들, 2011, pp. 471-475 참조.

통적인 요소가 들어 있음을 알 수 있다. 이러한 페티시즘의 개념은 1970년대 중반 마르크시즘과 구조주의 그리고 정신분석학이 영화의 해석을 위해 서로 결합된 스크린 이론을 배경으로 문화비평을 위한 용어로 사용되었다.[81] 그러한 예로, 선구적 영화비평가인 크리스티앙 메츠(Christian Metz)는 상업적이고 대중적인 영화적 기제와 장면들을 관객의 욕망이 순환하는 무의식적 장소로 보았으며, 이를 페티시의 구조로 파악하였다.[82] 이어서 로라 멀비는 잘 알려진 「시각적 쾌락과 내러티브 (Visual Pleasure and Narrative)」[83]라는 논문을 통해, 영화에서 관객의 시선과 여성의 표상의 관계가 남성지배적 사회에서 성적 대상으로서의 여성에 대한 관음적 시선이나 페티시즘의 관행을 그대로 반영한다고 비판함으로써 메츠의 이론에 페미니즘적 시각을 부가하였다.

80년대 중반에 들어 프로이트의 페티시즘 개념은 리사 티크너(Lisa Tickner)나 스테반 히스(Stephen Heath)와 같은 페미니즘 비평가들에 의해 시각 이미지가 함의하고 있는 젠더적 의미를 이해하기 위한 개념으로 전환되었다. 이들은 광범위한 시각문화에서 나타나고 있는 남녀의 성적 재현에 관한 모든 차별적인 수사형식을 페티시의 구조로 보고 있다.[84] 특히 리사 티크너는 페티시즘과 같은 정신분석학적 개념은 이러한 재현의 구조들이 이데올로기와 주체성, 섹슈얼리티와 욕망과 관련된 심리·사회학적 구축물이라는 사실을 이해하는 것을 가능하게 한다고 주장하였다.[85] 그런데 90년대 들어서면서 페미니스트들은 프로이트의 페티시즘이론이 남성주체에게 편향적인 이론임을 지적

---

81) 1970년대 초 창간된 영화 및 대중매체 전문지 『스크린』(Screen)의 지면을 통한 논쟁은 그 동안 해석학에 있어 절대적 영향을 끼쳤던 파노프스키에 대한 도전의 시작이었다. 이 잡지는 그때까지 잘 알려지지 않았던 러시아 형식주의자나 브레히트-벤야민 동인의 이론이나 소쉬르(Saussure)에서 바르트(Barthes)에 걸친 다양한 기호학 이론을 소개하였으며, 자크 라캉(Jacques Lacan)의 후기 정신분석학을 토론하면서 지적 전위자들에게 광범위한 영향을 끼쳤다. 알란 리스,『신미술사학』 양정무 역, 시공사, 1998, p. 21.

82) 메츠는 이미지 해석에 있어 프로이트의 페티시즘 개념의 유용성을 잘 보여주고 있는데, 그는 이러한 영화나 사진적 페티시에 대해 '항상 남근을 상징하고, 남근의 부재를 감추어줄 대상이라는 점에서 은유적이며, 남근의 부재함을 연장시킨다는 점에서 환유적인' 것이라고 말하고 있다. (크리스티앙 메츠, 『상상적 기표-영화, 정신분석, 기호학』, 이수진 역, 문학과 지성사, 2009, p. 111) 그는 또한 바르트의 '푼크툼' 개념의 영향을 받아 사진 역시 이미지의 프레임 밖에 배제되어버린 '부재'한 공간(ths space off-frame)이 결손지점을 연상케한다는 점에서 일종의 페티시로 보았다. (Christian Metz, "Photography and Fetish", *Octover*, Vol. 34, Autum, 1985, pp. 85-87)

83) Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative", *Screen* 16. 3 Autumn, 1975, pp. 6-18.

84) 리사 티크너,「재현 과/에서의 섹슈얼리티」조수진 역, 윤난지 엮음, 『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2009, p. 247. 재현의 구조를 페티시즘의 구조로 말한 학자로 로라 멀비, 바르트의 뒤를 이어 스테반 히스(Stephen Heath) 빅터 버긴 등 여러 학자들이 있다.

85) 같은 책, pp. 239-240.

하면서, '여성주체의 페티시즘'에 주목하기 시작하였다.[86] 이러한 현상은 페티시 개념을 통해 성차별적인 재현의 구조를 파악하던 종전의 경향과는 달리, 그러한 페티시로서의 여성이 오히려 가부장적 질서를 교란시키는 어떤 부정적 힘으로서 인식하도록 만들고 있다. 그러한 예들 중에서, 근대성의 형성에 있어 역동적 역할을 담당하였던 '페티시즘적 주체'로서의 여성들을 살피고 있는 리타 팰스키(Rita Felski)의 연구가 주목된다.

19세기 근대성이 지닌 특징들 중의 한 측면은 '산보자', '이방인','댄디' 등의 남성성으로 대변되는 퇴폐주의나 유미주의 아방가르드에 의해 전통사회의 규범과 질서를 무너뜨리고 새로운 질서를 추구해왔던 것으로 설명되어왔다. 그러나 팰스키는 이러한 시각으로부터 벗어나, 매춘부나 여배우, 기술복제 시대의 '기계적 여성'[87], 레즈비언들 등의 여성성이 새로운 근대 질서에 끼친 역할에 주목하였다. 19세기 근대성의 젠더적 의미를 독해하는 데 있어서 그녀가 주목하고 있는 이러한 여성들은 화장품이나 패션과 같은 상품문화와 자신의 섹슈얼리티를 활용하면서 적극적으로 자아와 욕망을 표출하였다. 결과적으로 이러한 '페티시즘적 주체'로서의 여성들은 전통적인 사회의 규범들과 통념적인 성에 관한 인식들에 교란을 일으키면서 새로운 근대질서에 역동적으로 개입하게 된다.[88] 펠스키는 특히 매춘부의 몸은 경제와 섹슈얼리티, 합리와 비합리, 도구적인 것과 미적인 것의 경계를 교란시키면서 근대 도시의 오염과 질병 그리고 사회적 위계질서의 전복과 연결된 근대의 어두운 심연을 표상하고 있다고 말한다.[89] 이를 통해 볼 때, 펠스키가 구체적인 예로 들고 있는 '페티시즘적 주체'로서의 여성들은 스스로 근대의 역사 속에서 거세 공포와 관련된 '결손' 지점을 상징하게 되면서, 가부장적 사회의 규범들을 전복시키는 적극적이고 능동적인 주체가 되고 있음을 깨닫

86)그러한 대표적인 예로 엘리자베스 그로츠(Elizabeth Grosz)가 주장하고 있는 '레즈비안 페티시즘'을 들 수 있을 것이다. 그로츠는 레즈비안 페티시즘의 구조를 이성애적 나르시시즘, 히스테리, 남성 콤플렉스의 세 경로로 설명하고 있다. Elizabeth Grotz, "Lesbian Fetishism ?",, eds. E. Apter,&W. Pietz. pp. 110-112 ; 배수경, 「영화에서의 페티시즘과 여성관객 위치」, 영상예술연구, Vol.2, 2002, pp. 56-58 참조.

87) 도시화와 산업화가 진행되면서 여성을 테크놀로지나 대량생산과 은유적으로 연결시키면서 변화되었던 여성의 위상을 가리키는 말이다. 이러한 기계로서의 여성의 형상은 여성을 기술적으로 지배하려는 가부장제적 욕망을 확인할 수 있는 것과 성별 위계질서를 전복하려는 의미하는 것 사이에서 이중적인 의미를 발생시킨다. 리타 펠스키, 『근대성의 페미니즘』, 김영찬, 심진경 역, 거름, 2010, p. 54.

88) 본 논문에서 다루어진 리타 펠스키 이론은 리타 펠스키, 앞의 책, pp. 48-55의 내용을 참조하였다.

89) 같은 글.

게 해준다.

이처럼 페미니스트에 의해 재해석되고 있는 양가적인 페티시즘 - 재현의 구조 속에서 페티시는 성차별적인 수사형식을 통해 남성지배적 이데올로기를 구축하도록 만들고 있다는 관점과 '페티시즘적 여성주체'가 오히려 가부장적 질서를 교란시킴으로써 남성주체가 거세의 위협을 느끼게 된다는 또 다른 관점 -을 통해 결국 우리는 남성주체가 무의식 속에서 뿐만 아니라 사회현실 속에서도 페티시에 대해 분열적인 존재라는 사실을 알 수 있다. 즉, 페티시로서의 여성성은 한편으로 남성으로 하여금 최초의 결손지점, 즉 거세 공포의 무의식을 상기시키면서 남근중심적 질서의 전복을 염려하는 편집증적 주체로 만든다. 그러나 또 한편으로 그것은 자아부재의 곤경에 처한 남성 주체의 현실 속에서 환상적인 대체물로 창조되고 교환됨으로써 남성들의 사회적·성적 존재를 유지시켜 준다. 결국 남성주체에게 페티시즘은 남근적 질서의 전복과 유지의 양가적 상태로 분열되어 있다고 볼 수 있다. 그러나 또 한편으로 그것은 자아부재의 곤경에 처한 남성 주체의 현실 속에서 환상적인 대체물로 창조되고 교환됨으로써 남성들의 사회적·성적 존재를 유지시켜 준다. 결국 남성주체에게 페티시즘은 남근적 질서의 전복과 유지의 양가적 상태로 분열되어 있다고 볼 수 있다. 그러므로 페티시즘 구조에서 남성의 여성에 대한 태도, 즉 쾌락의 대상으로서 뿐만 아니라 혐오의 감정이나 혹은 가학적 대상으로 대하는 등의 모든 행위들은 남성주체가 살아있는 동안 마주 대하게 되는 거세의 위기를 봉합하면서 동시에 자신의 성적 존재를 확인하는 일종의 성정치로 볼 수 있다.

3) 동일시(Identification)

프로이트는 집단 심리를 연구하면서 남성들 사이의 감정적 유대의 근간으로 지도자와 구성원 사이에 작용하는 리비도 외에 '동일시'의 메카니즘이 매우 중요한 역할을 하고 있음을 파악하였다. 그는 이러한 동일시의 모델이 오이디푸스 콤플렉스 단계 이후에 생각되는 동일시 - 어머니에 대한 대상 리비도집중을 포기하고 자아이상으로서의 아버지와 동일시하는 것 -처럼 단순하지 않다는 사실을 깨닫게 된다. 프로이트는 1917

년 자아의 대상 리비도를 철회하는 방식을 밝혔던 「애도와 멜랑콜리」 이후, 「집단 심리학과 자아분석」(1921), 「자아와 이드」(1923)의 논문을 통해 주체형성의 근간으로 작용하는 동일시 메카니즘을 살피고 있다. 「집단 심리학과 자아 분석」에서 프로이트는 이러한 동일시의 특징을 자아와 대상간의 감정적 결합양상에 따라 근원적 동일시와 멜랑콜리적 동일시, 히스테리적 동일시의 세 가지로 분류하고 있다. 이를 통해 우리는 동일시의 기제가 자아의 나르시시즘적 기반들과 욕망의 대상, 그리고 외부현실의 억압에 대한 방어적 심리들이 복잡하게 얽혀 있음을 알 수 있다.

페미니스트 비평가들은 이러한 동일시 기제로부터 남성주체의 성격을 파악할 수 있는 풍부한 근거를 얻고 있다. 무엇보다 페미니스트들은 이러한 동일시 기제에는 남성주체에게 자아와 자아이상간의 불일치를 해결하기 위한 남성들 사이의 동성애적 배려, 즉 남성사회를 유지시키기 위한 욕망이 작용하고 있는 것으로 파악하고 있다. 또한 여성에게 미약하게 나타나는 것으로 파악하였던 멜랑콜리적 동일시 기제는 여성 섹슈얼리티의 정체성을 밝히는 중요한 근거가 되고 있다.

동일시란 모범적 모델을 본받아 자아를 형성하려고 애쓰는 것을 말한다.[90] 프로이트에 의하면, 유아기의 자아는 나르시시즘 속에서 이상적-자아(Ideal-ego)와 동일시하면서 만족을 느끼지만, 성장하면서부터 자아는 주변 환경의 영향을 받아 형성되는 '자아 이상'과 실제 자신과의 차이를 좁히기 위한 책무를 맡게 된다. 따라서 프로이트의 자아는 막대한 리비도를 방출하는 이드와 이를 억압하는 가혹한 초자아 사이에서 균형을 잡기 위해 끊임없이 히스테리와 신경증을 일으키는 고통스러운 존재라고 볼 수 있다. 라캉 역시 주체형성의 단계가 동일시의 과정을 통해 이루어지는 것으로 보고 있다. 주체는 '거울단계'에서 타자적인 이미지를 자신의 것으로 수용하는 상상적 동일시와 아버지의 기표에 자신을 투사시키면서 상징계에 자리잡는 이차적 동일시를 거치게 된다.[91] 라캉은 거울단계가 끝나는 시점에서 주체에게 '거울 속의 나'(이상적 자아)를 사회적 상황과 연결시키는 변증법이 시작된다고 말한다.[92] 이처럼 정신분석학에서 동일시는 유아기부터 시작하여 성인이 된 뒤에도 살아가는 동안 끊임없이 반복되는 과

90) 프로이트,「집단 심리학과 자아 분석」, 김석희 역, 『문명 속의 불만』, p. 116
91) 김석, 『에크리: 라캉으로 이끄는 마법의 문자들』, 살림, 2007, p. 129.
92) 자크 라캉,『자크라캉: 욕망이론』, 권영택 엮음, 민음사, 2009, p. 48.

정으로 자아의 성격을 형성하는 매우 중요하고도 복잡한 메카니즘에 해당한다. 프로이트는 이러한 동일시의 메카니즘을 한 가지의 유형으로만 규정하지 않았다. 그는 동일시의 특징을 세 가지로 들고 있는데, 첫 번째 동일시는 대상과의 감정적 결합의 근원 형식이 된다. 자아는 자신의 리비도를 대상에게 흘려보냄으로써 대상과 사랑으로 결합되는 것이다. 다음으로 동일시는 퇴행적인 방법으로 대상을 자아 속에 받아들이는 것으로 리비도적 대상결합의 대용물이다. 다시 말해, 포기되거나 잃어버린 대상을 내투사를 통해 자신과 동일시하는 멜랑콜리적 메카니즘을 의미하는데 이로부터 자아는 동성애적 성격으로 발전하거나 성적목적을 다른 이상으로 승화시킬 수 있게 된다. 세 번째의 동일시는 성본능적 대상이 아닌 타인과 공유하고 있는 공통된 특성을 새롭게 자각하면서 일어날 수 있다고 보았다.[93] 이제 이를 구체적으로 살펴보기로 하자.

첫 번째, 감정 결합의 근원적 형식으로서의 동일시는 나르시시즘적 자아가 대상에게 리비도를 흘려보냄으로써 자신이 확대되는 쾌락을 추구하는 것이다. 프로이트는 남자 아이의 경우 아버지에 대한 동일시의 감정은 오이디푸스 콤플렉스가 역전되어 나타날 수도 있고, 자신의 성본능을 아버지를 대상으로 삼아 충족시키려는 현상이 일어날 수도 있다고 보았다. 즉 아버지에 대한 감정이 〈되고〉 싶어하는 대상과 〈갖고〉 싶어하는 대상의 양가적으로 나타날 수 있다는 것이다.[94] 그런데 프로이트가 강조하고 있는 것은 남자 아이의 경우에 첫 번째 동일시로서 자신의 개인적 전사(前史)에 새겨진 아버지와의 동일시이다. 이와 다르게 어머니에 대해서는 애정 일변도의 대상관계로 존재한다. 즉 아이의 부모에 대한 태도는 아버지에 대한 동일시와 리비도적 대상으로서의 어머니라는 이중성을 띠고 있는 것이다. 이후 아이의 어머니에 대한 성적 욕망이 더욱 강렬해지면서 아버지의 관계는 적대적으로 변하게 되는데, 이러한 아이의 부모에 대한 성적 배경이 오이디푸스 콤플렉스의 내용을 형성하게 된다. 아이는 거세 위협을 느끼게 되면서 어머니에 대한 대상 리비도 집중을 포기하고 아버지와의 동일시를 통해 남성성을 강화시키게 되는 것이다.

두 번째 제시된 멜랑콜리적 동일시는 프로이트가 「애도와 멜랑콜리」에서 밝혔던 대상 리비도의 철회방식을 동일시의 기제와 밀접하게 연관시키고 있음을 알 수 있다.

---

93) 프로이트, 「집단 심리학과 자아 분석」, 김석희 역, 『문명 속의 불만』, 열린책들, pp. 114-120, pp. 136-143 참조.
94) 앞의 글, p. 116.

프로이트는「애도와 멜랑콜리」에서 '애도'(*Trauer*)와 '멜랑콜리'(*Melancholie*)[95]를 구별한다. 애도란 보통 사랑하는 사람이나 혹은 조국, 자유, 이상 등과 같이 어떤 추상적인 것의 상실에 대한 자아의 반응을 말한다.[96] 즉 사랑하는 대상을 상실한 자아가 대상에게 향했던 리비도를 거두어들이면서 다시 새로운 대상으로 전위(轉位)될 때까지 겪는 고통스러운 감정과 그를 이겨내기 위한 과정들을 말한다. 멜랑콜리는 애도와 똑같은 과정을 겪지만, 애도처럼 고통스러운 시간이 지나면서 점차 회복되는 것이 아니라, 사랑하는 대상을 동일시를 통해 자아에 합체해 버리는 것을 말한다. 이로 인해 자아는 사랑하는 대상을 포기하지 않게 된다. 그러나 자아에 내투사된 대상이 오히려 자아를 소모시키게 되며(리비도 반대 집중), 결과적으로 자아는 공허해지고 자애심은 추락하게 된다.

「자아와 이드」에서 프로이트는 이러한 멜랑콜리 기제가 자아의 성격을 형성하는데 근본적으로 기여한다고 말한다. 상실한 대상이 동일시를 통해 자아 내부에 자리잡게 되는 멜랑콜리는 구순기의 내투사(*Introjektion*)의 메카니즘[97]처럼 어린이의 성적 발달의 초기단계에서 매우 빈번하게 일어나는 현상으로, 이러한 선택된 대상에 대한 동일시의 역사가 바로 자아의 정체성을 구성하게 된다는 것이다.[98] 프로이트는 오이디푸스 콤플렉스 단계를 거치면서 어머니에 대한 애정을 멜랑콜리적 동일시를 통해 이를 보존하는 방식은 분명히 성적 목적의 포기, 즉 일종의 승화(*Sublimierung*)를 암시하며, 이는 '자아 이상'의 근원으로 끌고 간다고 말한다.[99] 남자아이의 전사에 아버지와의 동일시의 문제가 숨어있기 때문이다. 이로 인해 남성의 경우, 포기된 어머니에 대한 애정의 멜랑콜리적 동일시는 성적 목적을 승화시키면서 좀 더 고차원적인 덕목을

---

95) 프로이트의「*Trauer und Melancholie*」라는 논문 제목은 '슬픔과 우울증' '애도와 우울증' 또는 '애도와 멜랑콜리' 등으로 번역되고 있다. 시각문화에 대한 해석을 의도하고 있는 본 논문에서는 병리학 증상으로서의 의미를 지니고 있는 '슬픔과 우울증'보다는 좀 더 문화적인 측면이 강한 '애도와 멜랑콜리'를 사용하기로 한다. 이 문제는 정승화에 의해 제기되었다. 자세한 내용은 정승화,「근대남성주체와 동성사회적 욕망」, 연세대학교대학원 석사논문, 2002, p. 45 (주13) 참조.

96) 프로이트, 「슬픔과 우울증」, 윤희기역, 『정신분석학의 근본개념』, 2011, p. 244.

97) 어린이의 성적 발달단계에서 구순기 메카니즘이란 아이가 어머니와 동일시를 이루는 하나의 방식으로 어머니의 젖을 빨게 되는 행위, 즉 내투사의 방식으로 이루어진다. 이 때 아이는 어머니의 젖을 분리된 것으로 생각하지 못하고 자신과의 통합체로 생각한다.

98) 프로이트, 같은 책, p. 369.

99) 그는 이 과정이 우선 성적 리비도의 대상을 자기애로 바꾸고, 그 다음에는 다른 목적을 부여하는 방식으로 진행한다고 말한다. 같은 책, p. 370.

습득하게 된다고 보고 있다. 뿐만 아니라 자신의 경쟁자들에 대해서도 동일한 과정을 통해 사회적 감정을 지닐 수 있게 된다고 파악하고 있다.

> 종교, 도덕, 그리고 사회적 감정과 같은 인간의 고차원적 측면의 주요한 요소들은 원래 동일한 것이었다. (...) 즉 종교와 도덕적 억제는 오이디푸스 콤플렉스 그 자체를 극복하는 과정에서 생겨나고 사회적 감정은 그 당시 젊은 세대의 구성원들 사이에 남아 있던 경쟁심리를 극복하기 위한 필요성에서 나온 것이다. 남성이 이 모든 도덕적 습득 과정에서 앞장섰던 것 같다. 그리고 그것은 교차 상속에 의해서 여성들에게 전수된 것으로 보인다. 심지어는 오늘날도 한 개인의 사회적 감정은 그의 형제자매들에 대한 시기적 경쟁심 위에 세워진 상부구조로서 나타나곤 한다. 적개심은 충족될 수 없으므로 경쟁 대상자들과의 동일시가 발생한다. 경미한 동성애 유형을 연구해보면, 이 경우도 역시 공격적이고 적대적인 태도의 자리를 대신 '차지한' 애정적 대상 선택의 다른 이름이 바로 동일시라는 생각을 확인할 수 있다. [100]

이처럼 다른 목적으로 승화시키고 있는 멜랑콜리의 내면화에 대한 전략은 그가 「애도와 멜랑콜리」에서 애도와 멜랑콜리의 두 개념을 구분했던 것을 수정하고 있음을 보여준다. 즉 멜랑콜리는 애도(mourning) 작용과 대립되는 것이 아니라 오히려 애도의 구조로 정교화시킴으로써 - 자신의 내부에서 '상실한 대상'을 승화된 다른 목적으로 전위시키는 과정을 거침으로써 - 자아의 정체성을 형성시키는 근원이라는 사실을 주장하는 것이다.[101] 프로이트는 이로부터 남성들 간의 관계, 즉 아버지나 동료들 사이의 관계를 사회나 종교와 같이 고차원적으로 이끄는 모든 도덕적 규범과 이상들이 바로 오이디푸스 콤플렉스 그 자체를 극복하는 과정 중에서 생겨난다는 결론을 내리고 있다. 그러나 프로이트는 여자아이의 전사에는 어머니와의 동일시로 인해, 즉 아버지와의 동일시 과정이 새겨져있지 않기 때문에, 여성의 경우에는 '자아 이상'의 형성이 미약한 것으로 보았다. 여자 아이가 사회적 감정을 갖게 되는 것은 '자아 이상'을 통해서라기보다는 남성중심의 문화를 통해 습득된다고 보고 있는 것이다.

세 번째 제시하고 있는 '히스테리적 동일시'[102]는 성본능적 대상이 아닌 타인과 공

---

100) 프로이트, 「슬픔과 우울증」, 앞의 책, p. 379.

101) Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity,* Routledge, New York and London, 2008 [1990] , p. 79.

102) 히스테리적 동일시는 성본능 대상이 아닌 타인과 감정적 결합을 이루는 방식이다. 프로이트는 이러한 동일시가 집단 구성원 사이에서 똑같은 상황에 놓이고 싶은 욕망에서 비롯된 것으로 보고 있다. 즉 구성원 중의 누군가가 하나의 증상을 일으키면 이러한 동일시의 과정을 통해 마치 하나의 자아가 일으킨 증세로 전이

유하고 있는 공통된 특성을 새롭게 자각하면서 일어날 수 있다고 보았다. 목적 달성이 금지된 성본능과 관계되는 이 동일시는 사회집단의 구성원들의 지도자에 대한 감정적 결합과 함께 그들보다 우월한 이상적 지도자를 '자아이상'으로서 공통으로 동경하는 구성원들끼리 서로 결속하게 만드는 메카니즘이기도 하다.[103] 만일 동일시할 모범적인 모델(지도자)에 대한 리비도를 다른 사람에게서도 확인하고 이를 토대로 동료들 간의 유대감정이 성립된다면, 이는 자신과 남근(자아이상)을 일치시키는 마력과 같은 판타지를 제공하면서 어느 결합보다 강력한 힘을 발휘하게 된다. 이러한 강력한 힘은 하나의 집단을 구성하는 데 있어서 어느 조건보다 위력적인 것이 된다. 이는 또한 민족주의나 사회주의 혹은 공산주의와 같은 근대 전체주의의 모델이 왜 항상 이상화된 영웅을 내세우면서 권력의 기반을 형성하는가의 심리적 배경을 이해하게 해준다.

그렇다면 페미니스트들은 프로이트의 이러한 동일시의 메카니즘을 어떻게 받아들이고 있을까?

프로이트나 라캉에 의하면, 궁극적으로 주체는 아버지와의 동일시를 통해 자신에게 주어진 콤플렉스를 해소하고 비로소 사회집단의 구성원으로 진입하게 된 이후에도 계속해서 상상 속에서 잃어버린 남근을 욕망하는 존재이다. 이로 인해 페미니스트들은 정신분석학 이론을 '남근 로고스 중심주의'(phalluslogocentrism)라고 불렀다.[104] 노만 브라이슨(Norman Bryson)은 미술사를 통해 이러한 남근중심적인 동일시의 규범들이 어떻게 재현되고 있는가를 살피고 있다.

브라이슨은 남성성의 재현에 있어 남성들 사이에는 항상 이상적인 남성다움의 이마고와 실제 자신의 이미지 사이의 불일치를 해결하려는 동성애적 배려가 존재한다고 주장하였다. 브라이슨은 남성성에 있어서 '자아'와 '자아 이상' 간의 불일치는 오디이푸스 단계에서 남자 아이에게 '아버지와 동일시'하라는 명령 외에 또 다른 억압이 주어지기 때문이라고 말한다. 그것은 바로 아이는 아버지와 동일시해야 하지만, 결코'아버지의 남근' 과 같아져서는 안 된다'는 것이다.[105] 브라이슨에 의하면, 자신의 페니스

된다. 프로이트, 「집단 심리학과 자아 분석」, 앞의 책, pp. 117-118.

103) 「집단 심리학과 자아 분석」에서 프로이트는 남성들 간의 유대를 이루는 무의식적 바탕은「토템과 터부」에서 유래된 성적본능이 금지된 남성들 사이의 리비도적 결합임을 여러 번 강조하고 있다.

104) 특히 뤼스 이리가레(Luce Irigaray)는 여성의 교환을 통해 이익을 얻는 남근 중심적 리비도 구조를 '지배적인 남근경제'(hegempnic phallus economy) 혹은 '남성 의미화 경제'(muscline signifying economy)라고 칭하였다. Luce Irigaray, *Sepeculum of the Other Women*, Cornell UP, 1985, p. 135.

와 이상화된 남근의 불일치를 해결하려는 노력은 고대 그리스미술부터 현대의 시각문화에 이르기까지 지속되어온 현상이며, 이는 남성들 간의 배려 속에서 동성애적으로 나타난다.[106] 예컨대 그리스 남성누드 조각에서 남성 생식기의 크기가 실제보다 작게 표현되거나 나뭇잎으로 가려진 상태로 나타나는 현상을 들 수 있다. 또한 현대에 들어 이러한 동성애적 배려의 예는 바디빌더의 남성다움을 표현하는 방식에서도 볼 수 있다. 바디빌더의 몸은 놀라울 정도로 팽창된 근육과 정맥으로 과장되게 나타난다. 하지만 정작 바디빌더의 남근적 힘을 상징하는 생식기는 팬티 속에 감추어져 있으며, 많은 사진 이미지에서 그것의 윤곽을 완벽하게 지우기 위한 에어브러시의 흔적이 발견된다. 이러한 사실로부터 브라이슨은 남성다움의 이마고는 항상 생식기를 지나치거나 숨기면서 환유적 수사로 관찰되는 경향이 있으며, 이는 자신의 페니스와 이상화된 남근과의 불일치에서 오는 두려움을 완화시키기 위한 동성애적인 배려로서, '축소와 승화의 전략'(the strategy of diminution and sublimation)이라고 말한다.[107] 이를 통해 우리는 '자아'와 '자아 이상'과 동일시해야하는 책무의 갈등을 해결하기 위해 형성된 남성들 간의 동성애적인 배려가 남성들 사이의 유대를 강화시키는 무의식적 기제라는 사실을 파악할 수 있다.

다음으로 프로이트가 여성의 경우 미약한 것으로 보았던 멜랑콜리적 동일시의 기제는 정신분석학 페미니스트들에 의해 오히려 여성 섹슈얼리티를 구현하는 중요한 근거가 되고 있다. 예를 들면, 이리가레는 여성성과 멜랑콜리 구조가 서로 '교차-검토'(cross-check)된다고 했고, 크리스테바 역시 멜랑콜리와 모성성을 동일시하고 있다.[108] 또한 주디스 버틀러는 프로이트의 정신분석학에서 멜랑콜리 구조를 이성애 문화 속에서 동성애 섹슈얼리티가 재현될 수 있는 유일한 공간으로 보고 있다. 레즈비언 정신분석학 페미니스트인 주디스 버틀러는 프로이트가 주장하고 있는 것처럼 남성성이 거세 위협의 공포와 오이디푸스 콤플렉스 단계라는 드라마를 통해 형성되기보다는 오

105) Norman Bryson, "Géricault and "Masculinity", in *Visual Culture Images and Interpretation,* Wesleyan University Press. 1994. p. 233.

106) 이에 대해서는 Ibid., pp. 233-236 참조.

107) Ibid., p. 235.

108) Judith Butler, op. cit., p. 78. 크리스테바 역시 여성성과 멜랑콜리의 밀접한 상관성을 살피고 있는데 이에 대한 논문으로 Julia Kristeva, "Illustration of Feminine Depression", in Black Sun, New York: Columbia Univ. Press, 1985, trans. by Leon S. Roudiez, 이에 대한 번역본으로 이은경 역,「여성적인 우울증에 관한 사례들」, 『페미니즘과 정신분석』, 여이연, 2003. pp. 327-352 참조.

히려 이성애 문화 속에서 남성 동성애를 연상시키는 '여성화'에 대한 공포 때문에 이성애자가 되기를 선택한다고 주장한다. 즉 정상적이라고 여겨지고 있는 남성성의 규범인 이성애는 어머니를 향한 욕망에 대한 승화를 통해 이루어지는 것이 아니라, 오히려 아버지에 대한 동성애적 리비도 집중(cathexis)이 이성애 문화에 복종함으로써 이루어진다는 것이다.[109]

이처럼 프로이트와 다른 방식으로 전개되고 있는 페미니스트의 멜랑콜리 개념으로 보았을 때, 결과적으로 프로이트의 멜랑콜리적 동일시의 개념 - 어머니에 대한 멜랑콜리적 동일시가 성적 승화를 통해 사회집단의 구성을 위한 '자아 이상'으로 이끌게 된다는 -은 프로이트 자신의 남성동성사회적 욕망을 은연중에 숨기고 있음을 인식하게 해준다.

4) 가족 로망스(Family Romances)

프로이트의 '가족 로망스' 개념은 원래 사춘기 무렵의 아이들이 스스로 낮게 평가한 부모들에게 벗어나기 위해, 사회적 지위가 높은 사람들이 진짜 자신의 부모라는 환상을 갖게 되는 것을 의미하였다. 프로이트는 이 개념을 단지 신경증 환자의 한 증상으로서 간략하게 언급하였다.[110] 프로이트는 어린 시절에 갖는 이러한 백일몽은 아버지를 제거하려는 것이 아니라 오히려 높이려는 것이며, 이러한 어린아이의 부모에 대한 과대평가는 정상적인 성인의 꿈에도 계속 남아있다고 말한다. 그는 이러한 현상이 주로 남자아이에게 발생하며, 아버지에 대해 갖게 되는 적대적 감정이나 혹은 아버지로부터 자유로워지려는 경향으로 나타난다고 보았다. 반대로 남자 아이의 어머니에 대한 적대감정은 뚜렷하지 않으며, 또한 여자 아이의 경우 '가족 로망스'는 훨씬 약하게 존

109) Ibid. p. 80.

110) 프로이트의 이 개념은 원래 오토 랑크(Otto Rank)의 『영웅탄생의 신화』(1909)에서 처음으로 소개되었다. 이 글에서 랑크는 어린 시절에 가졌던 '가족 로망스'의 상상력이 신화의 본질을 이해할 수 있도록 해준다고 간략하게 언급하였다. 이후 이 책의 재판이 나오면서 프로이트의 이 짤막한 논문이 '가족 로망스'라는 제목으로 수록되었고, 『신경증 이론과 정신분석적 치료』(1931), 『저작집』제12권 (1934), 『전집』제7권 (1941)에도 실렸다. 프로이트,「가족 로맨스」, 김정일 역,『성욕에 관한 세 편의 에세이』, 열린책들, 2011, pp. 197-198.

재하는 것으로 파악하였다.[111]

페미니즘 역사학자인 린 헌트(Lynn Hunt)는 이러한 '가족 로망스'의 가족심리를 프랑스 혁명의 역사 속에 잠재된 집단 무의식의 상(像)으로서 적용시켰으며, 일종의 정치적 삶과 관련된 메타포로서 계속적으로 변화하는 사건들 속에서 폭넓게 자리잡았던 하나의 문화적 패턴으로 보았다. 또한 이 개념이 여성에게 미약하게 나타난다고 보았던 프로이트와 달리, 헌트는 '가족 로망스'가 가장 급진적으로 나타난 현상이 바로 프랑스 혁명기에 발생했던 페미니즘이라고 보았다.

프로이트는 남성들의 존재를 종족, 계급, 종교, 국가와 같은 안정되고 지속적인 집단뿐만 아니라 일시적이고 덧없는 집단의 구성원으로서 심리적인 동일시를 통해 사방팔방으로 묶여 있는 것으로 파악했다. 특히 후자에 해당하는 집단의 경우, 남성의 존재가 각 개인의 지적 능력을 현저하게 저하시키면서 감정적 영향이 강해지게 만드는 어떤 마술적인 힘(경이)에 의해 형성된다고 보았다.

> 각 개인은 저마다 수많은 집단의 구성요소이고, 동일시의 결합을 통해 사방팔방으로 묶여 있으며, 다양한 모델을 본떠서 자아 이상을 만들어 낸다. 따라서 각 개인은 수많은 집단심리-종족, 계급, 종교, 국가 등의 집단 심리-에 참여하고 있으며 집단 심리 위로 자신을 끌어올리는 만큼의 독립성과 독창성을 가질 수도 있다. 그처럼 획일적이고 한결같은 영향력을 가진 안정되고 지속적인 집단 형성은 순식간에 형성되었다가 금세 사라지는 집단만큼 눈에 잘 띠지 않는다. 각 개인의 후천적 능력이 비록 잠정적이나마 완전히 사라지는 경이를 우리가 만날 수 있는 것도 바로 소란스럽고 덧없는 집단, 말하자면 안정되고 지속적인 다른 집단들 위에 포개진 집단에서이다. 우리가 해석한 바에 따르면, 이 경이는 개인이 자아 이상을 포기하고 그것을 지도자 안에서 구현된 집단 이상으로 대치한 것을 의미한다. [112]

위의 글에서 보듯, 집단은 개인의 '자아 이상'이 지도자를 모델로 하여 구현된 '집단 이상'으로 대치되면서 형성된다. 개인의 '자아 이상'을 '집단 이상'으로 대체하는 것은 가족 내에서의 아버지의 권위를 대체하는 사회적으로 이상화된 어떤 모델과의 동일시를 의미하는 것으로, 그것은 바로 남근의 기표라고 할 수 있다. 그런데 이상화된

---

111)같은 책, p. 200, p. 202.
112) 프로이트,「집단 심리학과 자아분석 」(1921), 김석희 역,『문명 속의 불만』, 열린책들, 2011, p. 144.

모델을 통해 공유하고 있는 집단의식은 결코 아버지의 권위, 즉 남근에 도달할 수 없으므로 완전한 만족을 충족시키지 못하고 그 생성과 소멸이 항구적으로 연속될 뿐이다. 그러므로 프로이트가 지적하고 있는 것처럼 집단(일시적 성격의 집단)은 "순식간에 형성되었다가 금새 사라지는", "소란스럽고 덧없는" 것을 말한다.

프로이트는「토템과 터부」(1912-1913)에서 남성들 간의 유대를 바탕으로 형성되는 이러한 집단의 원형을 제시하였다. 「토템과 터부」 신화에서 폭력적인 아버지는 아들들이 직접적으로 성충동을 만족시키는 것을 금지했다. 결과적으로 형제들은 이러한 '목적이 금지된 성충동'에 대한 반항감으로 서로에게 일종의 동성애적 성격의 감정적 결합을 갖게 된다. 프로이트는 이처럼 아버지가 성적 만족을 경계하고 용납하지 않은 것이 결국 집단심리의 원인이 되었다고 파악한다.[113] 아들들은 폭력적인 아버지로부터 자유로워지기 위해 서로 결집하게 된다. 그리고 아버지를 살해하고 그를 먹어치움으로서 아버지의 권위를 형제들과 나누어 가진다. 형제들은 아버지가 보유했던 남근의 기능을 포기하는 댓가로 모두에게 공평한 이익이 부여되도록 배려하는 법(집단 이상)을 스스로 세우게 된다. 형제들은 이 법을 중심으로 비로소 사회집단을 형성하게 되는 것이다.[114]

린 헌트는「토템과 터부」에서 '가족 로망스'가 일종의 "사회계약에 관한 원형적인 개념"으로 제시되었다고 말한다.[115] 헌트에 의하면 이 계약은 여성과 남성의 성적계약일 뿐만 아니라, 아버지와 아들 그리고 남성들 간의 관계에서 사회·정치적 권위의 토대를 마련하는데 결정적인 의미를 내포하고 있다. 즉 「토템과 터부」를 통해 프로이트가 상정하고 있는 계약은 여성들을 남성의 권력에 복종시키기 위한 것일 뿐만 아니라, 사회조직과 연대를 유지하기 위해 남성들 간의 결속을 고도로 강화시키는 매우 중요한 토대로서의 가족모델, 바로 '가족 로망스' 개념을 의미하고 있다는 것이다.[116]

헌트는 프로이트의 이러한 '가족 로망스'의 개념을 프랑스 혁명기에 자리잡았던 집단적 무의식으로 상정하면서, 특히 혁명에 참여했던 동지들 사이에서 강조되었던 '형제애'에 주목하였다. 혁명기의 역동적 흐름을 추동시켰던 공화주의자들의 '형제애'에

113) 프로이트, 「집단 심리학과 자아 분석」, 앞의 책, p. 139.
114) 본 논문에서 언급하고 있는 프로이트의 「토템과 터부」의 자세한 내용은 프로이트, 「토템과 터부」, 이윤기 역, 『종교의 기원』, 열린책들, 2012, pp. 24-240 참조할 것.
115) 린 헌트, 앞의 책, p. 23.
116) 같은 책. pp. 24-25.

내재된 성심리를 밝혀내기 위해, 헌트는 세지윅처럼 프로이트와 함께 지라르의 이론을 검토한다. 혁명적 담론의 정치적 의미에 내포되어 있는 성심리에 대해 만일 프로이트의 이론에 기대어본다면, 이는 아버지의 살해, 형제애의 본질, 죄의식의 전가, 아버지로부터 "해방된 여성"의 운명, 죽은 아버지를 대체할 새로운 토템의 성격, 근친상간 금기의 강제와 같은 무의식 등으로 해석해볼 수 있을 것이다. 이를 통해 혁명의 역사적 사건에 대한 프로이트적 해석은 주로 '아버지'에 그 초점이 맞추어져 있다고 볼 수 있다. 하지만 지라르의 시각에서 본다면, 루이 카페의 처형과 같은 사건에서 그 중심은 왕(아버지)에게 맞추어져 있지 않다. 즉 왕의 시해는 형제들이 권력을 함께 나누어 갖기를 원했기 때문이 아니라, 오히려 프랑스인들이 자신들의 내부에 존재하는 폭력성에 대한 두려움과 함께 공동체의 경계선을 새롭게 설정하기 위해 필요한 의식적인 행동이었다.[117] 지라르는 "희생의 목적은 공동체의 조화를 복구시키는 것이며, 사회조직을 강화시키는 것"이라고 주장한다. 지라르에 의하면 "희생자 선택의 기로"는 성적 차이를 없앨지 모르기 때문에 오히려 경계선을 설정하는 문제가 중요하게 부각된다. 단지 아버지에 국한되는 것이 아니라 누구라도 될지 모르는 희생양을 뽑는 일은 지라르에게 모든 신화, 의식, 친족 제도의 진정한 기원으로서, 실로 사고 자체의 진정한 기원이 된다.[118]

프로이트와 지라르의 이론으로부터 헌트는 프랑스 혁명가들이 강조했던 '형제애'의 의미를 가족을 모델로 한 정치적 연대와 더불어 공동체 내부에서 정치·사회적 경계선을 긋는 의식적 행위와 관련되어 있는 것으로 보았으며, 이를 '가족 로망스'라는 개념으로 파악하였다.[119] 이로써 헌트는 프랑스 혁명에서 '가족 로망스'가 갖는 의미에 대해 한편으로는 형제들이 함께 왕의 몸을 비유적으로 먹음으로써 왕에게 편중해 있던 카리스마를 자신들 모두에게 분산시키게 되었다고 주장한다. 형제들은 스스로를 정치적 고아로 생각했으며, 전통이나 인습의 도움 없이 근대정치라는 새로운 세계에서 스스로의 길을 개척해 나갔다는 것이다.[120] 또 다른 한편으로 혁명기의 '가족 로망스'적

117) 본 논문에서 소개하고 있는 헌트의 혁명의 사건에 대한 성심리적 해석은 같은 책, pp. 27-30의 내용을 요약한 것임.

118) René Girard, *Violence and the Sacred*, trans. Patrik Gregory, Baltimore, 1977, p. 8. p. 188, p. 235, 앞의 책, p. 29 재인용.

119) 린 헌트, 앞의 책, pp. 31-32.

120) 이뿐 아니라 '가족 로망스'는 영구혁명이라는 개념, 사회계약기간의 계속적인 재개 등의 유산을 남겼다.

의미는 그것이 아버지가 없는 정치세계를 상상하는 방식으로 가부장적 권위의 지속적인 유보를 가져왔다는 점이다. 즉, 아버지로서의 권위는 유보되었지만, 형제애로 결합된 다른 형태의 가부장제도가 여성에 대한 남성의 지배를 유지하게 되었다는 것이다.[121] 결국 프랑스 혁명의 역사에서 형제들은 왕(아버지)을 시해함으로써 절대정치에서 해방되어 새로운 근대의 정치적 질서를 세우게 되었다. 동시에 이러한 해방의 역사는 가부장제의 위기를 초래하였는데, 이로 인해 무너질지도 모르는 성적 차별의 경계를 세우기 위해 형제애는 더욱 강화되었다. 케롤 페이트먼(Carole Pateman)이 지적한 대로 '남성'(men)으로서의 인간, 형제로서의 인간에 여성이 복종하게 된 것이 근대 시민사회의 결정적인 특징을 규정하고 있는 것이다.[122]

린 헌트는 페미니즘 역시 이러한 배경 속에서 탄생할 수 있었다고 주장한다. 그녀는 페미니즘의 발단 역시 프랑스 혁명기 여성들이 아버지의 권위로부터 자유로워지기 위해 '가족 로망스'라는 집단 무의식이 표출된 형태로 보았다. 페미니즘은 프랑스 혁명에서 확립된 개인에 대한 자유주의적 관념과 가족 질서에 대한 도전이 결합됨으로써 비로소 가능해졌다는 것이다.[123] 이러한 페미니즘은 형제애로 이루어진 근대의 가부장적 모델에 매우 위협적이었다. 예컨대 혁명에 참여했던 여성들은 남성들로부터 폭력적이라거나 정신착란자라는 오명을 뒤집어쓰곤 하였는데,[124] 이처럼 여성들에 대한 배타적인 태도는 남성의 존엄과 권위를 유지하기 위해 이러한 여성들로부터 성적 경계선이 흐려지는 것을 두려워했기 때문이었다.[125] 이를 통해 헌트는 프로이트가 여성에게는 약하게 존재하는 것으로 보고 간과했던 '가족 로망스'형식이 오히려 여성주체에게 가장 급진적인 모습으로 존재하고 있음을 파악하였다.

결국 프랑스 혁명기의 '형제애' 중심의 '가족 로망스'적인 문화구조는 남성들에게

린 헌트의 '가족 로망스'의 의미와 가치에 대한 내용은 린 헌트, 앞의 책, pp. 272-275 참조.

121) 같은 책, p. 275.

122) Carole Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford, 1988, p. 96. 린 헌트, 같은 책, p. 276 재인용.

123) 같은 책, p. 278.

124) 테르미도르 반동 이후 혁명을 재현했던 판화나 삽화, 그리고 신고전주의 미술 등에서 혁명의 무질서와 폭력성을 표상하는 알레고리는 주로 여성이미지를 통해서였다. 예를 들면 혁명가들의 잘린 머리를 움켜쥐고 있는 메두사의 머리를 지닌 여성이라든가 시위에 앞장섰던 폭력적인 자코뱅당의 서민층 여성들(tricoteuses)의 잔인함을 표현한 경우를 들 수 있다. 이에 대한 자세한 내용은 Ewa Lajer-Burcharth, *Necklines: the art of Jacques-Louis David after the Terror*, Yale University Press, 1998, pp. 168-173.

125) 린 헌트, 앞의 책, p. 31.

한편으로는 아버지(왕)이 없는 근대 자유정치 형태를 상상할 수 있게 하였지만, 또 다른 한편으로 그것은 형제들이 세운 새로운 '가부장적 질서'라는 점에서 당시 페미니스트들의 '여권'에 대한 주장으로부터 그들(형제들)의 여성에 대한 지속적인 지배를 추구하기 위한 동성사회적 욕망을 표출하고 있다고 볼 수 있을 것이다.

Ⅲ. 민중미술과 남성성

박정희정권이 내세웠던 근대 주체는 '국가가 곧 나'라는 전체주의 성격을 지닌 파시즘적 주체였다.[1] 더욱이 1971년에 선포된 국가비상사태와 같은 비상조치는 박정희가 살해된 1979년까지 비상계엄령이나 긴급조치, 위수령, 휴업령과 같은 형태로 지속되었다. 이는 소위 전시수준의 전 국민동원체제로 이야기될 수 있으며, 이로 인해 주체의 다원적 정체성은 고사하고 개인의 자율적인 시민의식마저 들어설 곳이 없었다.

민중미술 운동의 주역은 당시 2, 30대의 젊은 작가나 비평가들로, 이들은 6, 70년대 박정희 군사정권 시기에 형성된 국민 정체성을 직접 체득하면서 성장했던 세대이다. 민중미술에 나타난 남성성은 이 시기에 형성되었던 규범적 남성성, 즉 반공이념과 경제적 근대화를 모토로 '싸우면서 건설하자'라는 구호를 전면에 내세우며 호명되던 '반공투사와 산업전사'에 대한 저항으로부터 시작되었다. 이로 인해 민중미술에서는 박정희정권 시절에 신화를 획득했던 기호들이 해체되고 새로운 신화를 획득한 기호들이 그 자리를 차지하게 된다. 예를 들면, 영웅적인 지도자를 상징했던 라이방 선글라스에 군복차림 혹은 밀짚모자 패션의 박정희는 파시스트의 상징으로 전복되었다.[2] 또한 이상적인 남성모델로 제시되었던 이순신의 모습이 사라지고 그 자리는 동학혁명을 이끌었던 전봉준이나 당시 민주화 투쟁 중에 산화한 열사들의 모습으로 대체되었다. 작가 자신에 대한 자의식 또한 변화되었다. 모노크롬화에서 무한한 관념적 공간을 매개했던 작가의 신체는 민중미술에서 민족의 영토를 상징하는 남성누드의 구체적 형상으로 나타났다. 이뿐만 아니라 민중미술에서는 박정희 시대에 표출되지 못했던 성적 존재로서의 자아 정체성을 탐색하거나 잉여(surplus)로 남아 있던 주변적인 남성성 -동성애나

1) 그 대표적인 실례로, 박정희 정권은 1968년 12월에 국민교육헌장을 공포함으로써 전체주의적인 국가구성체로서의 국민을 호명하였던 사실을 들 수 있다.

2) 집권 초기에 박정희가 자신의 이미지로 부각시켰던 라이방 선글라스에 군복패션은 나라를 전쟁의 위기에서 구한 맥아더 장군의 리더쉽과의 동일시를 통해 자신을 전쟁영웅으로 보이기를 의도한 것이었다. 또한 70년대 박정희의 대표적인 이미지였던 밀짚모자 패션은 경제발전에 앞장섰던 새마을운동 기수로서의 상징적 의미를 강조하기 위한 것이었다.

양성적인 남성성-이 나타나기도 한다. 민중미술에서는 민족주의 주체로서 뿐만 아니라 개인적·성적 존재로서의 남성성 역시 표출되고 있는 것이다.

본 장에서는 민중미술에서 이처럼 다양하게 재현되고 있는 남성성을 세 측면으로 나누어 살펴보려고 한다. 우선 민중미술에 나타난 나르시시즘과 페티시즘을 통해 남성주체가 자신의 거세위기를 여성에게 전가시키면서 '자아부재'의 곤경을 극복하고 사회적·성적 존재를 유지해나가는 모습을 살펴볼 것이다. 다음으로 민중미술이 민족주의 담론 속에서 형제애를 바탕으로 동일시할 '자아이상'의 규범을 새롭게 제시하면서 민족주의 주체로서의 정체성을 모색해가는 과정을 이와 관련된 심리적 현상들을 중심으로 살펴볼 것이다. 마지막으로 6월 항쟁 이후 민중미술이 민족주의 담론의 한계에 직면하게 되면서 그 대안으로 새롭게 나타났던 남성성을 밝혀볼 것이다. 또한 민중미술에 나타난 남성성을 대중문화 이미지에 나타난 남성성과 비교해봄으로써, 시각문화라는 재현의 구조 속에서 특정한 기호들을 서로 공유하거나 전유하면서 구축되고 있는 남성성의 성격을 파악해 볼 것이다.

1. 남성주체의 거울로서의 여성성: 나르시시즘과 페티시즘의 이중적 성정치

1) '에브젝트'로서의 어머니와 나르시시즘

80년대 초에 시작되었던 민중미술에서 가장 먼저 나타난 현상은 작가 자신들 앞에 전개되었던 숨가쁜 역사적 사건들, 즉 10·26사태와 신군부의 출현 그리고 광주민주화운동과 광주학살 등을 겪으면서 거세 위협에 놓인 개인적 존재를 재건하기 위해 나르시시즘적 세계를 표출하고 있다는 점이다. 민중미술에 나타난 나르시시즘은 주로 모성성과 관련된 도상들을 통해 나타나고 있다. 하지만 이를 해석하는 데 있어서 나르시시즘의 개념을 정립했던 프로이트는 정작 별다른 방향을 제시해주지 못하고 있다. 프로이트의 나르시시즘 개념에서 모성성은 인간이 사회적 주체로 진입하기 위해 버려야할 비체(에브젝트, abject)로서 철저하게 배제되어 있기 때문이다. 프로이트가 어머니의 몸과 관련된 자아의 원초적인 상태들을 이처럼 사회적 주체로서의 정체성을 형성하기

위해 분리해야할 것으로 철저하게 소외시키고 있는 반면, 크리스테바는 주체가 되기 위해 에브젝트로서 버려졌던 어머니의 몸을 상징계의 질서를 파괴시키는 공포의 권력으로 귀환시킨다.[3] 크리스테바가 제시하고 있는 어머니의 독특한 특성은 라캉의 거울의 단계와 오이디푸스 컴플렉스 단계에서 강조되고 있는'시각-팔루스'적 성격과 달리, 촉각과 청각 등의 감각과 관련된다. 그것은 바로 주체가 되기 위해 추방했던 피나 오물, 배설물, 혹은 시체와 같은 에브젝트이다. 주체는 이러한 에브젝트를 몰아내는 과정, 즉 에브젝시옹을 통해 자아를 형성하게 된다. 또한 크리스테바는 에브젝시옹 개념을 나르시시즘의 위기와 연결시킨다. '단일성'과 '법칙'에 근거한 타자의 준엄함이 지나칠 때나 욕망의 대상이 붕괴될 때, 주체는 자신의 존재를 유지하기 위해 에브젝트의 수용체인 '코라', 즉 나르시시즘 세계로 다시 돌아간다는 것이다. 이 경우 에브젝시옹은 "주체의 죽음 충동을 삶과 새로운 의미작용의 도약으로 이끄는 연금술"과 같은 작용을 한다.[4]

크리스테바가 제시하고 있는 모성적인 물질들은 주체가 상징계로 진입하기 위해 버림으로써 언어로 상징화되지 못하고 잉여로 남은 것들(물, thing)을 의미하는데, 이는 바로 민중미술에서 갈라진 상처나 오물, 피웅덩이, 유령 시체 등으로 재현되고 있는 모성성과 관련이 깊다.[5] 이로부터 크리스테바의 나르시시즘 개념은 민중미술에 나타난 모성성 관련 도상들을 해석하는 데 있어서 유용하게 적용될 수 있다. 또한 이를 통해 격변의 역사 속에서 '자아부재'의 위기에 처한 민중미술작가들이 자신들의 개인적 존재를 어떻게 재건하려 했는지를 이해할 수 있을 것이다.

80년대 초에 제작되었던 민중미술작품들 중에서 민정기의 〈세수Ⅰ〉과 〈개인택시〉는 20여 년 동안 강력한 통치를 유지했던 박정희의 죽음이 집단 무의식 속에 자리잡고 있던 상징적인 '아버지'의 죽음을 의미하게 되면서, 개인에 대한 인식과 자아를 반성해 보는 나르시시즘적 세계, 즉 자신을 비추는 거울의 단계로 돌아왔음을 나타내준다.[6]

---

3) 크리스테바의 나르시시즘 개념은 2장에서 자세히 살펴보았다. 본 논문 pp. 38-44 참조.
4) 크리스테바, 『공포의 권력』, 앞의 책, pp. 39-40.
5) 크리스테바의 에브젝트로서의 모성성의에 대한 구체적인 예는 본 논문 2장 p. 45 참조.
6) 7, 80년대 우리 미술사에 나타난 나르시시즘은 민중미술에서 처음으로 나타난 현상이라고는 볼 수 없다. 1970년대 중반부터 1980년대 초에 활발하게 전개되었던 극사실주의 회화 역시 나르시시즘의 심리적 현상을 보이고 있다. 극사실주의 화가들은 사물의 흔적(변종곤, 이석주, 김창영, 서정찬, 이재권, 주태석 등)이나

(도판 1) 민정기, <세수 Ⅰ>, 1980, 130.3 x 97cm, 캔버스에 유채

이 중에서 <세수Ⅰ>(도판 1)은 세수를 하는 작가의 손에 우연히 비친 자신의 모습을 생경하게 마주대하고 있는 모습을 나타내고 있다. 작가는 마치 물에 비친 이미지를 자신의 것이 아닌 것으로 오인하며 바라보았던 신화 속의 나르키소스의 모습을 하고 있다. 그는 오랫동안 정치적 억압으로 인해 부재했던, '익숙하지만 낯설은' 개인적 존재로서의 자아를 발견하고, 그 기억을 더듬기 위해 애쓰고 있는 것처럼 보인다. 민정기의 작품에서 제기되고 있는 자아 인식의 문제를 좀 더 적극적으로 밀고 나가, 크리스테바가 주장하고 있는 것처럼 억압적인 사회현실로 인해 부재의 위기에 놓인 자아를 재건하기 위해, 모성적 물질들을 탐색하고 있는 작가가 바로 임옥상이다.

임옥상이 나르시시즘적 주체 내부의 부정적 요소인 에브젝트를 탐색하고 있는 것은 1970년대 중반으로 보인다. 이때부터 80년대 초에 걸쳐 그려진 <웅덩이>와 <땅> 시리즈는 그의 이러한 의도를 잘 보여주고 있는 작품에 해당한다. 그 중에서 <웅덩이>(도판 2)는 땅의 표피에 뚫린 조그만 구멍 속으로 붉은 액체가 고여 있는, 언뜻 보기에는 단순한 그림이다. 이 그림에 나타나는 어

(도판 2) 임옥상, <웅덩이>, 1976

구멍(지석철), 갈라진 틈(주태석, 김차섭) 등을 공통으로 탐색하는 경향을 나타내고 있다. 이처럼 극사실화에서 보이고 있는 작은 사물의 디테일에 대한 과잉된 집착은 그림평면의 환영주의를 넘어 근대화 과정에서 상실되어 버린 것들, 즉 잃어버린 장소와 시간들에 대한 '향수', 혹은 결여에 대한 강렬한 욕구의 맥락으로 읽히게 한다. 극사실주의 그림이 강박적으로 집착하고 있는 갈라진 틈이나 패인 구멍, 지나간 흔적을 발견하는 순간, 관객은 마주대하고 있으나 더욱 깊어지는 자아의 결여와 외상을 경험하게 되는 것이다. 이러한 현상을 유신정권과 같은 어떤 특정한 역사적 순간에 '자아부재'의 위기에 처한 주체의 나르시시즘 세계로 본다면, 극사실주의과 민중미술은 같은 맥락에 위치시킬 수 있을 것이다.

둡고 습한 대지의 느낌이나 미세한 돌덩이의 세밀한 묘사는 그가 70년대 중반부터 활발하게 전개했던 극사실주의의 기법을 보여준다. 땅의 구멍을 채우고 있는 강렬한 붉은 색의 액체와 함께 구체적 장소를 가름할 수 없는 비현실적인 공간은 초현실주의적인 분위기마저 자아낸다. 웅덩이에 고여 있는 붉은 액체는 붉은 피를 연상케 하는데, 이로부터 '땅'은 유기적 신체를 암시하는 메타포가 된다.

(도판 3) 임옥상, <하수구>, 아크릴릭, 211x137, 1982

임옥상은 이후 80년대 초에 제작되었던 <하수구>나 <도시II>의 작품에서도 이러한 '에브젝트'를 계속해서 탐색하는 경향을 보이고 있다. <하수구>(도판 3)에서는 빌딩 숲 너머 커다란 구멍으로부터 솟구치는 오물들로 넘치는 도시의 밤을 묘사하고 있다. 두 개의 하수구 구멍으로부터 쏟아지는 오물들은 고층 건물들 -권력과 자본의 상징물-을 잠식할 듯이 잠든 도시로 돌진하고 있다. 쏟아지는 오물과 하늘을 뒤덮고 있는 선명하게 붉은 색은 <웅덩이>에서 보여주었던 붉은 '피'의 연장선으로 이해될 수 있다. <도시 II >(도판 4)는 온갖 환각과 향락이 난무하고 갖가지 오물들과 배설물이 쏟아지는 도시 슬럼가와 곳곳에 출몰하는 유령들을 보여주고 있다. 머리에 난 뿔과 날카로운 이빨을 지닌 거대한 유령은 향락적인 밤의 도시를 삼킬 듯한 모습이다.[7] <하수구>나 <도시 II> 모두 이성적이고

(도판 4) 임옥상, <도시 II>, 아크릴릭, 1981

7) 이 시기의 임옥상의 작품들에서 흥미로운 점은 대도시의 시각문화를 반영하는 기법들의 다양함에 있다. <웅덩이>에서는 극사실화의 기법과 함께 초현실주의적 표현이 혼용되어 나타났다. 또한 <하수구>에서 사진과 에어브러시를 사용하여 중성적이고 차가운 도시를 나타내고 있는 점이나 몽타주 기법으로 여러 화면으로 분

정상적인 도시의 낮 풍경 이면에 존재하는 도시의 또 다른 모습, 즉 밤의 광기에 젖은 풍경을 나타내고 있다. 이처럼 임옥상이 재현하고 있는 '밤의 도시'는 결코 안정된 휴식을 제공하지 않는다.

크리스테바는 이처럼 밤의 세계가 지니고 있는 힘을 에브젝시옹과 그 특권적 기표인 문학을 통해 강조한다. 그녀는 그것을 '밤의 힘'(nocturnal power)이라고 부른다.

> 문학이 (아브젝시옹의)의 특권적 기표라고 주장함으로써, 나는 일반적으로 문학을 우리 문화의 대수롭지 않은 주변부적 행위라고 보는데 합의하는 견해와는 다르게, 문학(에브젝시옹)이 우리의 위기들, 우리의 가장 내밀하고 가장 진지한 묵시록에 대한 최후의 약호를 표현한다는 점을 지적하고 싶다. 따라서 그것은 '밤의 힘'이다. 8)

크리스테바는 이처럼 주체가 지니고 있는 부정성을 '밤의 힘', 즉 '에브젝시옹'으로 주장하고 있다. 이러한 크리스테바의 관점에 따르면, 임옥상의 그림에 나타난 땅의 표면에 뚫린 구멍, 오물이 쏟아지는 하수구, 밤에 출몰하는 유령은 자신을 새로운 존재로 재구성하기 위해 바로 이러한 주체의 부정성으로부터 그 힘(에브젝시옹)을 얻는 것으로 파악할 수 있을 것이다.

그런데 1980년 이후에 제작된 <하수구>나 <도시 II>에 나타난 에브젝트의 모습은 70년대 후반에 제작되었던 <웅덩이>에서 보여주었던 에브젝트와 다르게 재현되고 있는 점에 주목할 필요가 있다. <웅덩이>에서의 에브젝트는 주로 대지의 표피 아래에 잠재된 존재로 나타나는 반면, 1980년 이후 에브젝트는 현실세계로 직접 돌입하는 양상을 보인다. 1980년 이후의 에브젝트들은 마치 크리스테바가 이야기하고 있는 것처럼 현실을 잠식하고 파괴하는 '공포의 힘'으로 나타나고 있다. 80년 이후의 임옥상의 작품들이 이러한 잠재된 물질들을 '공포의 힘'으로 복귀시키고 있는 배경으로 5·18 광주민주화운동과의 관련성을 살펴볼 수 있을 것이다. 또한 이 시기에 임옥상은 <현실과 발언>

할된 캔버스로 대상을 익명으로 처리하는 면에서 프랑스의 신구상 작가인 자크 모노리(monory jacques)의 작품을 떠오르게 한다. 그런가하면 <도시 II>의 거친 표현과 날카로운 선, 그리고 여러 장면의 중첩은 독일의 신표현주의 경향이 보이기도 한다. 임옥상의 이러한 경향은 당시의 작가들이 70년대 말에서 80년대를 통과하면서 현실을 반영하는 새로운 형상을 모색하기 위해 서구의 새로운 리얼리즘의 경향에 대해 민감하게 반응하고 있었음을 말해준다.

8) Julia Kristeva, *Power of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, New York : Columbia University Press, p. 208, Noëlle McAfee, 앞의 책, pp. 99-100, 재인용.

의 동인으로 활동을 시작하였다. 이러한 사실로부터 우리는 그가 광주민주화운동이라는 역사적 사건과 민중미술이 표방했던 민족주의 이데올로기의 장을 통해 그 동안 에브젝트로서의 모성성에 자신을 투사해왔던 나르시시스트(narcissist)로서의 자기 기반[9]을 사회적 공간으로 확대시키고 있는 것으로 파악해 볼 수 있을 것이다.

임옥상이 모성적인 에브젝트를 탐색하고 있는 경향은 1987년 제작된 <의문사>(도판 5)의 작품에까지 이어지고 있다.[10] 이 작품에서 한 남자가 해골머리, 책, 옷, 신발을 모두 벗어던지고 얼굴 없는 몸으로 끈적거리는 뻘밭을 지나 스스로 바다를 향해 걸어들어가고 있다. 주체는 그 동안 자신을 이루었던 언어(지식)와 문화, 즉 상징계를 거부하고 자신을 재구성하기 위해 스스로 '에브젝트'에 점령당하면서 모성적 공간인 바다를 향해 퇴행(regression)하는 전형적인 나르시시스트로서의 모습을 보여주고 있는 것이다. <하수구>나 <도시 II>가 80년대 초 민중미술운동을 통해 주체의 어떤 부정적이고 역동적인 힘으로 확대된 나르시시즘적 리비도를 보여주었다면, <의문사>는 다시 자아 내부로 귀속되고 있는 모습을 보여준다. 이러한 변화는 87년 6월 항쟁의 역사 속에서 이전의 민중 중심적 주체가 시민이나 대중적 주체로 이동하면서 민중·민족주의 이데올로기의 수정을 요구하게 되었던 맥락 속에서 이해될 수 있을 것이다. 더욱이 작가가 유신정권, 5·18 광주민주화운동, 87년

(도판 5) 임옥상, <의문사>, 130x110cm, 유채, 1987

9) 프로이트는 사람은 어렸을 적에 누렸던 나르시시즘의 완벽성을 놓치기 싫어하며 성장한 후에도 이러한 상태를 계속 추구한다고 말한다. 즉 주체는 나르시시즘의 완벽성을 자아 이상(Ichideal)이라는 새로운 형태에서 다시 회복하려고 노력한다. 주체가 자아 이상을 자기 앞에 하나의 이상으로 투사한 것은 어린 시절 그 스스로가 자신의 이상이라고 생각했던, 그러나 이제는 상실하고 없는 바로 그 어린 시절의 나르시시즘을 되찾게 해주는 대체물이라고 생각하기 때문이다. (프로이트, 「나르시시즘 서론 」, 앞의 책, p. 74) 이러한 프로이트의 주장을 받아들인다면, 주체는 바로 자아의 나르시시즘적 기반을 확대해나가는 존재라고 볼 수 있다.

10) 이 작품의 제목이 <의문사>인 것으로 보아 당시 신군부의 정치탄압에 대한 초현실주의적 표현이라고 볼 수도 있다. 하지만 본 논문에서는 해골머리와 책, 옷, 신발 등이 언어와 문화에 대한 거부, 즉 폭력적인 아버지에 대한 저항으로서, 좀 더 무의식적 부분에 초점을 맞추어 해석하였다.

6월 항쟁 등의 역사적 고비마다 나르시시즘적 세계를 표출했다는 점은 남성 주체의 나르시시즘이 사회적 현실로 인해 위기에 내몰린 주체가 모성적 공간(여성성)에 자신을 투사시키면서 자아 부재의 상태를 방어하는 일종의 성정치라는 사실을 확인시켜 준다.

광주학살이나 고문과 같은 직접적인 정치적 억압으로 인해 대면하게 된 '말로 표현될 수 없는 외상들'을 '어머니 자궁'과 같은 원형적 모성공간으로 표출한 작가가 바로 홍성담이다. 5·18 광주민주화운동을 시작으로 홍성담은 판화제작이나 걸개그림을 통해 민중문화운동을 적극적으로 전개시켜 나갔다. 이에 대한 탄압으로 그가 직접 겪은 외상들은 90년대에 들어서야 그림으로 재현되고 있는데, 그러한 외상을 극복하는 공간이 바로 크리스테바가 제시하고 있는 기호계, 즉 전오이디푸스의 모성적 공간으로 나타나고 있다. 그러한 예로 홍성담의 <넋올리기>(도판 6)를 들 수 있다. 작품의 중앙에 있는 인물이 바로 작가 자신인 이 그림은 일종의 자화상이다. 네오나르도 다빈치나 뒤러 등의 자화상에서 보듯, 기존의 자화상은 거울에 비친 이상적 자아(Ideal-ego)의 모습을 담아내고 있다는 점에서 나르시시즘적인 요소를 지니고 있다. 홍성담의 자화상은 이와는 전혀 다르게 자아와 타자가 한데 얽혀 있다. 그의 내부에 존재하는 타자는 삶과 죽음의 뚜렷한 경계 너머 지하에서 올라오는 죽은 자들인데, 관, 시체, 어머니를 상실한 어린 아이의 슬픔, 죽은 이의 초상화들은 5·18 광주민주화운동에 관한 기억을 가리킨다. 이는 화가가 자아와 타자, 상징계와 실재계의 경계선상에 앉아 있음을 보여준다.

(도판 6) 홍성담, <넋올리기>, 149 x 202cm, 캔버스에 아크릴릭, 1995

크리스테바는 에브젝시옹의 절정이 바로 시체이며, 그것은 '내'가 확신하고 있는 부분인 '자아'가 아니라 그 한계를 잃은 나의 전부라고 말하고 있다.[11] 그렇다면 홍성담

11) 줄리아 크리스테바, 『공포의 권력』, 앞의 책, pp. 24-25.

은 왜 자신의 한계를 전부 잃게 만드는 시체와 한 몸이 되어있을까? 홍성담이 이 그림에 대해 남긴 메모는 그가 자신의 전부를 잃지 않기 위해 겪는 에브젝시옹의 과정을 잘 드러내준다.

> 그래서 어느 날, 나는 그들로 부터 떠나기를,
> 아니 내 속에 살아있는 그들을 이제 그만 피안의 저쪽 세계로 보낼 것을 생각했다.
> 내 스스로 그림을 통해 '씻김굿'을 한 것이다.
> 나의 자화상이 흰옷을 입고 앉아 있다.
> 그리고 진도 씻김굿의 무당 김대례 여사가 나의 뒤편에 서서 하얀 한지로 만든 지전을 들고 여짓껏 내 몸 속에 살고 있는 오월전사들의 영혼을 불러내고 있다.
>
> 떠나는 것도, 떠나 보내는 것도 슬픈 일이다.
> 인간과 인간 사이에도 사랑과 별리가 있듯이
> 인간과 혼귀 간에도 '이별'이 있다.[12]

작가의 메모에서 보듯, 홍성담은 민주화 투쟁을 위해 자신과 함께 했던 동지들, 즉 '5월 전사'들의 죽음으로 인한 상실감을 극복하기가 힘들었던 것 같다. 프로이트에 의하면, 사랑하는 대상을 상실했을 때, 슬픔의 감정이 지나치면 주체는 멜랑콜리(*Melancholie*)의 증후(symptoms)[13]를 겪는다고 말한다. 프로이트는 이러한 멜랑콜리의 원인을 자아가 대상에게 가졌던 리비도의 관계로 설명하고 있다. 즉 자아의 대상에 대한 리비도 집중이 격렬했을 경우, 주체는 그 대상을 잃지 않기 위해 동일시의 기제를 통해 자아 내부로 합체시켜버린다는 것이다.[14] 이러한 프로이트의 멜랑콜리 이론은 <넋올리기>에서 홍성담의 자화상이 왜 타자와 한 몸이 되어 있는 지를 설명해준다. 홍성담은 민주화 투쟁과정에서 자신의 리비도를 온전히 쏟아 부었던[15] 5월 동지들을

---

12) 홍성담의 그림창고 http://damibox.com 중에서

13) 정신분석학에서 신경증이나 히스테리 환자를 통해 밝혀낸 여러 심리현상들은 병후적 증상이라고 볼 수 있다. 그러나 문학이나 예술에 나타난 인물의 심리들을 해석하기 위해서는 이러한 병후적 증상보다 좀 더 폭넓은 관점이 필요하다. 그런 면에서 본 연구는 병후적 의미와 징후적 의미를 모두 포함하고 있는 영어의 'symptoms'에 해당하는 우리말의 '증후'로서 표현하고자 한다.

14) 프로이트,「슬픔과 우울증」, 앞의 책, p. 244.

15) 프로이트에 의하면, 자아를 확대시키고자하는 주체의 본능 중의 하나는 자신의 리비도를 대상에게 흘려보내는 것으로 나타난다. 그런데 프로이트는 이와 같은 자아의 리비도 집중 대상을 꼭 사람으로만 한정한 것이 아니라 조국, 자유, 이상과 같은 추상적 신념이나 이념까지도 포함시키고 있다. (같은 글) 이는 홍성담이 5·18민주화운동 과정에서 겪었던 '5월 전사'에 대한 리비도 집중은 비단 동지애뿐만 아니라 그가 투쟁하는

결코 잃을 수 없었기 때문에, 그 대상을 자아와 합체시켜버린 것이다. 하지만 이처럼 내투사된 대상은 자아를 소모시키게 되고 결국 자아는 공허해진다.[16] 따라서 주체는 자신을 소멸시키지 않기 위해 자신의 일부가 되어버린 죽은 영혼을 분리해내는 에브젝시옹의 과정을 거쳐야 한다. <넋올리기>에서 이러한 분리의 과정은 흰 옷을 입은 무당(김대례 여사)의 초혼제를 통해 이루어지고 있다. 이로 보았을 때, 홍성담의 <넋올리기>는 주체가 자신을 죽음에 이르게 하는 멜랑콜리의 위기를 에브젝시옹의 과정을 통해 다시 삶의 도정으로 극복해내는 과정으로 해석할 수 있다.

(도판 7) 홍성담, <욕조-어머니, 고향의 푸른 바다가 보여요>, 193x123cm, 캔버스에 유채, 1996

남성 주체가 극도의 위협인 죽음의 경계에 다다랐을 때, 어머니의 몸과 자신이 연결된 주체의 원형상으로서의 모성적 공간으로 다시 회귀하는 것을 뚜렷이 보여주는 작품은 바로 <욕조-어머니, 고향의 푸른 바다가 보여요>(도판 7)이다. 이 작품은 작가가 1989년 걸개그림 형식의 역사화인 <민족해방운동사>의 북한 전시사건으로 체포된 후, 25일 동안 겪은 물고문에 대한 공포감을 그린 것이다.[17] 그림 속에서 작가는 벌거벗은 채로 두 안기부 직원으로부터 강제로 욕조에 처박힌 채 고문을 당하고 있다. 물속에서 그의 숨은 가쁘게 차오르고, 고통으로 인해 그의 눈은 과도하게 팽창되어 있다. 죽음과 맞닿은 순간, 그를 고문했던 욕조의 물은 비현실적으로 '고향의 푸른 바

근거인 '민족주의'의 신념까지도 포함되었던 정황을 말해준다. 이로 보았을 때, 그가 대상을 향해 쏟아 부었던 리비도의 양은 막대했을 것이다. 이러한 심리적 배경들은 그가 타자를 자아 속에 합체했던 멜랑콜리의 중후를 이해하도록 해준다.

16) 같은 글.

17) 홍성담은 안기부에 잡혀들어가 25일 동안 알몸으로 물고문을 당하게 된다. 그는 지유철과의 인터뷰에서 이 순간을 다음과 같이 이야기하고 있다. "어느 순간, 동료들을 다 불어야 하는 절박한 순간이 왔다. 어김없이 그들은 고문 욕조에 나를 담궜고, 고통을 넘어 모든 것을 포기하는 순간, 고향의 푸른 바다가 쫙 펼쳐졌다. 처음엔 죽어서 고향 바다에 온 것으로 착각을 했다. 이게 꿈인가. 죽어서 내 혼이 고향에 온 것인가. 그렇지만 내가 살아 있다는 걸 느꼈다. 고향의 바다를 한 번 보고 나니까 힘이 났고, 그래서 또 "죽이라"고 악을 써댔다. " -내 예술의 최고의 스승은 현실이다.- 중에서, 홍성담의 그림창고 앞의 사이트.

다'로 변해 있다. 그의 현실은 검은 색으로 그려진 고문자들에 의해 극도로 불안하고 절망적인 상태이다. 그러나 이와는 대조적으로 죽음의 순간에 만나게 된 무의식 속의 '푸른 바다'는 지극히 고요하고 평안한 세계를 나타내고 있다. 그렇다면 이러한 '푸른 바다'는 무엇을 의미하는 것일까?

외상은 회고적으로(retrospectively) 그것도 우연히 구성될 수 있다는 프로이트의 말처럼, 화가는 석방된 후 7년 만에 비로소 이 그림을 제작하였다. 억압당한 주체는 "칼날처럼 얇아진 삶과 죽음의 경계"[18]에서 제목처럼 꿈속에서 본 '푸른 바다'를 만난다. 그것은 주체가 상실했던 원초적인 이마고, 즉 태아가 어머니와 분리되기 이전 상태를 의미할 것이다. 프로이트는 원초적인 이마고를 "어머니의 자궁 속에서 평온하게 혼자서 고립되어 있는 것과 같은 쾌락을 누리는 것과 같은 것"이라고 하였으며, 이를 나르시시즘의 원형으로 보았다.[19] 또한 크리스테바의 이론을 해석하고 있는 노엘 맥아피(Noëlle McAfee) 역시 '원형적 이마고'로서의 '모성적인 공간'을 '자궁 속의 태아'가 느끼는 풍요로움과 충만함으로 표현하고 있다.

> 처음에 아이는 필요하다고 인식하기도 전에 이미 필요한 모든 것이 주어진 어머니의 품 속에 풍요로움과 충만함을 느끼며 태어난다. 그것은 분명 자궁 속에 있는 것과 같다. 영양분이 끊임없이 제공되고, 결코 배고프지 않고, 빛은 항상 어슴푸레하고, 소리는 늘 차단되고, 온도는 언제나 체온을 유지한다. (...) 이 충만함은 아이가 태어난 이후 얼마동안 지속된다. (...) 어머니는 유아의 관심의 대상이 된다. 그러나 어머니는 분리된 대상이 아니라 그 자신과 연결된 대상, 즉 환영을 뜻하는 유아의 원형상(Imago)으로서의 대상이다. 그것은 내적인 혹은 심리적인 현실 속에 존재한다고 상상되는 대상이고, 주체가 그것이 마치 실재인양 반응하는 대상이다. [20]

위의 글에서 보듯 원형적 이마고는 '자궁 속의 태아'와 관련이 깊으며, 홍성담의 그림에 나타난 '푸른 바다'는 바로 나르시시즘의 원형으로서의 이마고, 즉 '주체가 심리적 현실 속에 존재한다고 상상하는' '어머니의 자궁'을 비유한다고 볼 수 있다. 우리는 극도로 억압당한 주체에게 이처럼 원형적 이마고로 표상되는 '푸른 바다'가 지니는

---

18) 고문 당시를 회상하면서 작가가 밝힌 기록 중에서. 앞의 사이트.
19) 프로이트, 「리비도 이론과 나르시시즘」, 임홍빈, 홍혜경 역, 『정신분석 강의』, 열린책들, 2011, pp. 559-569.
20) 노엘 맥아피, 앞의 책, pp. 71-72.

의미를 작가가 이 그림에 대해 남긴 메모를 통해 좀 더 구체적으로 살펴볼 수 있다.

> "지금 이 고비를 넘기지 못하면 죽을지도 모르는 **절체절명의 순간**, 고통을 넘어서 **내 기억의 원형에 도달한 순간**이다. 그것은 의외로 일상으로 염원하던 내 육신의 안락함도 아니요, 그 순간을 벗어나겠다는 의지도 아니다. 오히려 **체념에 의한 순간적 해방감**과 같은 것이며 생사의 갈림길에 선 **찰나의 환영**이다. 그 찰나가 멈추기를 원하는 것이 최선의 염원이라면 차라리 그 경계를 넘어 죽음을 택할 것이다." [21]

위의 글에서 알 수 있듯이, 홍성담은 죽음에 직면한 주체가 그 경계를 넘어 경험하는 세계를 "체념에 의한 순간적인 해방감"이나 "찰나의 환영"이라고 이야기하고 있다. 이는 주체가 물고문처럼 견디기 힘들 정도의 과도한 고통에 직면했을 때, 외부의 모든 자극들을 평정시키고 무기체가 되려는 욕망, 즉 죽음본능(thanatos)[22]에 빠져들었음을 보여준다. 더 나아가 그는 죽음의 경계를 넘어 "찰나의 환영"에 도달하고 싶은 죽음충동(death drive)[23]마저 표출하고 있다. 그런데 작가는 그림에서 이러한 "절체절명의 순간"에 만난 세계를 "푸른 바다", 즉 어머니의 자궁으로 형상화하고 있으며, 인용문에서 이를 "내 기억의 원형에 도달한 순간", 즉 원형적 이마고임을 분명히 말하고 있다.[24] 크리스테바의 모성적 특권을 나타내는 '에브젝트'와 '에브젝시옹' 개념에 의

---

21) 홍성담의 그림창고. 홍성담의 메모에서 발췌함. (강조는 인용자에 의함) 앞 인터넷 사이트 참조.

22) 프로이트는 쾌락원칙을 정신기관을 자극에서 완전히 해방시키고 그 속에 있는 자극의 양을 일정수준이나 가능하면 낮은 수준으로 유지하는 것을 주 업무로 하는 기능에 봉사해서 작용하는 경향으로 보았으며, 삶의 본능뿐 아니라 죽음 본능도 이에 포함시켰다. 즉 내적 지각과 많은 접촉을 하면서 항상 긴장을 유발시켜 이것의 방출을 쾌락으로 느끼게 하는 생명본능과 이러한 긴장을 드러나지 않게 하려는 죽음본능 모두 쾌락으로 작용하는 것이다. 프로이트 「쾌락의 원칙을 넘어서」, 박찬부 역, 『정신분석학의 근본개념』, 열린책들, 2011, p. 431, p. 343.

23) 라캉이 말한 죽음충동은 프로이트의 죽음본능의 개념을 계승하고 있지만, 그는 좀 더 죽음에 이끌리는 어떤 힘, 즉 주이상스(jouissance)적 측면을 강조하였다. 라캉의 주이상스는 향락(enjoyment)으로 번역되기도 하지만, 그것이 무엇인지 실제로 말하기가 어려운 것이며, 라캉의 이론 중에서 아마도 가장 복잡한 개념일 것이다. 라캉은 주이상스를 종교적 혹은 신비주의적 황홀경을 그 예로 제시했으나, 1960년대 연구에서 라캉은 이를 실재계와 연관시킨다. 이럴 경우 주이상스는 주체에게 외존하는 것이며, 죽음충동을 통해서만이 구체화되는 쾌락의 원리를 의미한다. 1970년대, 라캉의 후기 연구에서 주이상스는 상징계에 존재하는 남근적 주이상스와 실재계에 존재하는 타자적 주이상스로 구분되며 이를 각각 남성성과 여성성의 성차와 연결시키고 있다. (숀호머, 앞의 책, pp. 166-171 ; 김석『에크리: 라캉으로 이끄는 마법의 문자들』, 살림, 2007, pp. 243-246 참조) 이로 보았을 때, 홍성담이 죽음충동을 넘어 도달했던 '찰나의 환영'은 실재계에서의 주이상스라고 볼 수 있을 것이다.

24) 이러한 과정에서 홍성담이 경험한 세계, 즉 작가가 메모에서 '찰나의 환영'으로 도달한 '내 기억의 원형'으로 말했던 공간은 라캉식으로 말하면, 주이상스를 경험하는 실재계와 태아가 어머니와 분리되기 전의 상상

하면, 이러한 어머니의 몸은 상징계에 진입한 주체를 위협하는 공포의 권력으로 작용하지만, 또 한편으로 위기에 처한 주체의 나르시시즘을 수용함으로써 분열된 주체를 재구성하고 윤리적 과제를 제시한다.[25] 즉 '어머니의 에브젝시옹(maternal abjection)' 작용은 주체의 "죽음충동을 삶과 새로운 의미작용으로 도약시키는 연금술"에 해당하는 것이다.[26] 크리스테바는 『사랑의 이야기』(Tale of Love)에서도 이러한 원초적 모성의 표상들과 그것이 제공하는 기능에 대해 주체가 죽음을 극복하도록 만드는 "원초적 보호의 호출"이라고 말하고 있다.

> 인간은, 죽음과 생각의 자리에, 그리고 그것을 대신하여 어머니의 사랑을 가정함으로써 생각할 수도 없는 죽음을 극복한다. 이 사랑은 (...) 아마도 심리적으로는 신생아의 생존을 보장했던 원초적 보호(...)의 호출이다.[27]

삶과 죽음의 경계에 선 작가는 마치 "신생아의 생존을 보장했던 원초적 보호의 호출"에 응하듯, 작품 제목에서 '어머니, 고향의 푸른 바다가 보여요' 라고 말하고 있다. 이를 통해 볼 때 '푸른 바다'는 바로 주체가 항상 자신의 무의식 속에 존재한다고 생각하는 어머니의 사랑, 즉 어머니의 원형적 이마고로서 절체절명의 자아를 호출하여 죽음으로부터 구해내고 '삶의 새로운 의미'를 부여하는 작용을 한다고 볼 수 있을 것이다.

1993년부터 1999년 사이에 제작된 홍성담의 작품들을 보면 그가 물고문으로부터 역설적으로 경험했던, 새로운 자아를 형성시키는 전오이디푸스 단계의 모성적 공간이 어머니가 자궁 속에 태아 품고 있는 모습이나 그 은유적 수사들[28]로 반복되어 나타나고

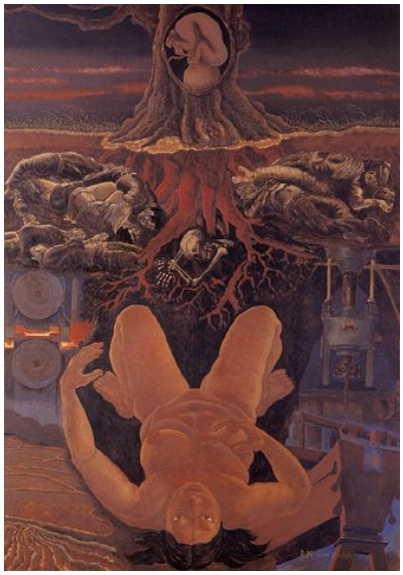
계가 결합되어 있다고 볼 수 있을 것이다. 크리스테바는 한 인터뷰에서 이처럼 실재계와 상상계(전오이디푸스)의 공간이 결합된 상태를 바로 기호계라고 말하고 있다. "(...) 그러나 라캉적 사상과 일치하는 면을 찾고자 한다면, 내가 보기에는 기호계가 라캉의 실재계와 상상계 둘 다에서 나타나는 현상과 일치하는 것처럼 보인다. 라캉에게 실재계는 하나의 구멍이고 비어 있는 틈이지만, 나는 정신분석학자가 관심을 갖는 많은 경험, 특히 나르시시즘적 구조, 우울증, 비극적인 고통의 경험(...) 등 질서계에 속하는 수많은 심리적 각인에 수반된다.(...)" Guberman, Ross (ed.) Julia Kristeva Interview, New York: Columbia University Press. 1996, pp. 22-23. 노엘 맥아피, 2010, p. 79, 재인용.

25) 크리스테바, 앞의 책, pp. 39-40.

26) 앞의 글.

27) Kristeva, *Tale of Love*, trans. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1987, p. 252. 노엘 맥아피, 앞의 책, p. 155, 재인용.

28) 물고문의 경험을 형상화시켰던 <물속에서 스무날> 연작들은 자아를 재건시키는 전오이디푸스적인 모성성



(도판 8) 홍섬담, 〈사시사철 중 겨울〉, 1993~1994, 130 x194cm, 목판화

있음을 알 수 있다. 〈사시사철〉 연작이나 〈옹소기행〉, 〈물속에서 스무날〉 연작들이 그 실례이다. 이들 중에서 〈사시사철〉 연작이나 〈옹소기행〉은 어머니의 자궁과 새롭게 태어날 태아의 관계를 직접 보여주고 있다.

〈사시사철 중 겨울〉(도판 8)에서 어머니는 공장의 각종 기계들이 도르래나 피스톤과 같은 동력으로 인간의 생명을 절멸시키는 죽음의 세계 위에 누워 있다.[29] 잿빛 하늘과 뒤덮인 눈, 그리고 죽은 시체와 해골들로 가득한 죽음의 땅 위로 나무 한 그루가 자궁 속에 웅크린 태아를 품고 있다. 이 나무 역시 기계가 존재하는 죽음의 세계에 뿌리를 박고 있으며, 주변에 널려있는 시체들과 같은 색을 띠고 있는 것으로 보아 이미 죽었거나 위태로운 지경에 놓여 있는 것으로 보인다. 어머니는 붉은 대지와 차가운 공장의 기계 사이에 누워 있다. 그녀는 자연과 문명, 생명과 죽음, 실재계와 상상계[30] 사이에 존재하면서, 태아에게 양분을 제공하기 위해 나무뿌리가 대지의 기운을 빨아들일 수 있도록 온 몸으로 얼어붙은 세계(겨울)를 녹이고 있다. 그녀의 이러한 노력으로 나무의 뿌리부분이 붉은 기운을 띠면서 서서히 되살아나고 있음을 볼 수 있다.

〈옹소기행〉(도판 9) 역시 태아를 잉태한 어머니가 죽음의 세계 - 시커먼 연기를 내뿜는 굴뚝과 공장의 철구조물, 그리고 각종 쇠붙이 기둥으로 이루어진 언덕들 - 한 복판에 누워있는 모습을 보여준다. 어머니는 시원의 깨끗한 물줄기를 자궁 속의 태아에게 공급하기 위해 하수구에서 쏟아지는 공장의 폐수를 온 몸으로 막고 있다. 이처럼

이 바다, 물고기, 연, 밥 등 그 은유적 수사로 재현되고 있다. 2000년 이후 홍성담은 이러한 모성성을 동북아시아의 상상력이 깃든 모성신화, 즉 샤머니즘과 연관시키고 있는데, 그러한 대표적인 작품으로 〈가화〉를 들 수 있다.

29) 땅 속의 시체들은 온 몸이 밧줄로 묶여 있거나 찢겨진 옷들로 보아 모두 처참하게 죽음을 당한 것으로 보인다. 이로부터 각종 기계는 자본주의의 산업사회와 함께 광주학살을 자행했던 파시즘 권력을 상징하고 있음을 알 수 있다.

30) 크리스테바가 기호계라고 말하고 있는 전오이디푸스의 모성적 공간은 라캉의 상상계와 실재계를 포함한다. 이에 대해서는 본 장 주)24 참조.

죽음으로부터 생명을 수호하는 과정은 그녀가 한 손으로 어린 싹을 틔우고 있는 모습으로 상징화되고 있으며, 멀리서 세 명의 여행자들이 마치 예수의 탄생을 경배하기 위해 기다리는 동방박사들처럼 난간에 기댄 채 이를 지켜보고 서 있다. 그런데 이들 두 작품에서 주목되는 점은 작가가 어머니의 몸을 단순히 생명을 잉태하고 이를 양육하는 모성적 존재에서 더 나아가 죽음의 실재[31]로부터 태아(자아)를 재생시키는 공간으로 재현하고 있다는 점이다. 작가는 어머니의 몸을 거대하게 표현하거나[32] 화면의 전면 중앙에 배치함으로써 이러한 모성적 특권을 강조하고 있다. 이로부터 <사시사철 중 겨울>이나 <옹소기행>에서 '죽음의 세계에 직면한 태아'는 바로 물고문으로 인해 극도의 한계에 다다랐던 작가의 모습이 투사되어 있다고 볼 수 있다. 또한 각종 기계나 공장의 폐수로 상징되는 자본주의 산업사회와 맞서고 있는 임신한 어머니는 당시 작가가 경험했던 어머니의 원형적 이마고 - 죽음의 세계로부터 자아를 재생시켰던 -가 반복되어 나타나고 있음을 알 수 있다. 이처럼 홍성담이 자아를 원형적 어머니와 분리되지 않은 태아와 동일시하면서 강조하고 있는 모성성은 결국 크리스테바가 이야기하고 있는 것처럼 주체의 나르시시즘의 위기를 수용하면서 절체절명의 상태를 극복하게 만드는 '에브젝시옹'으로서의 어머니로 해석될 수 있다.

(도판 9) 홍성담, <옹소기행>, 1994, 480 x 130cm, 캔버스에 유채

임옥상이나 홍성담의 그림에서 보듯이, 민중미술이 재현하고 있는 가장 독특한 성

31) 라캉에 의하면 '실존'(existence)은 언어의 산물이다. 즉 언어의 상징화를 통해 현실세계가 존재하게 되는 것이다. 반면 실재는 언어를 앞선 세계, 즉 탈-존(ex-sist)하는 것을 말한다. 주체는 사물을 언어로 대체시키는 과정에서 어쩔 수 없이 상실을 겪게 되는데, 이는 항상 주체에게 억압으로 남아 있다. 따라서 실재란 상징화되지 않는 것, 상징화될 것으로 남아 있는 것, 혹은 상징화를 거부하는 것을 말한다. Bruce Fink, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, (1997), 이성민 역, 『라캉의 주체: 언와와 향유 사이에서』, 도서출판 b, 2012, pp. 62-64) 홍성담의 그림에 나타난 '실재'의 의미는 죽음의 외상을 통해 경험한 말로 표현할 수 없는 세계로, 이러한 외상은 바로 실재의 얼굴 중의 하나에 해당한다. 홍성담의 그림에서 실재는 구체적으로 사회 현실, 즉 파시즘 정권이나 자본주의 산업사회에서 '억압된 것'으로 나타나고 있다.

32) 이러한 사실은 특히 <옹소기행>에서 여행자들과 비교해보았을 때 자명하게 드러난다.

격 중의 하나는 근대주체가 상실해버린 기억들이나 민주화운동 과정에서 경험하게 된 '죽음을 넘어' 존재하는 실재와 같이 이성적인 언어로 표현할 수 없는 것들을 표현했다는 점이다. 다시 말해, 유령과 시체, 상처, 웅덩이, 피, 조각난 신체 등을 통해 억압된 기억으로부터 올라오는 증후들을 재현하고 그를 회복하는 힘을 아버지의 이성보다는 비이성적인 모성성 -에브젝트로서의 물질과 나르시시즘의 수용체인 모성적 공간- 에서 찾는 무의식 세계를 드러내고 있다는 사실이다. 그러나 민중미술에서 재현되고 있는 모성성이 곧 본질적인 모성성을 의미하는 것은 결코 아닐 것이다. 임옥상과 홍성담의 그림에서 보듯, 거세의 위협이나 자아 부재의 상태를 극복하기 위해 모성성으로 회귀하는 것은 결국 주체가 이러한 과정을 통해 자아와 사회적 현실사이의 갈등을 극복하고 변화시켜 나가기 위해서이다. 프로이트에 의하면 주체는 자신이 어머니와의 관계에서 누렸던 완벽한 나르시시즘의 상태를 계속 유지하거나 확대시키기 위해 자아 리비도를 흘려보낼 대상을 끊임없이 추구하며, 주체의 이러한 성격을 바로 사회적 본능이라고 보았다.[33] 프로이트의 이러한 주장으로부터 우리는 남성주체가 모성성(여성성)에 자신을 투사하면서 새로운 힘을 얻고자 하는 것은 사회집단의 관계 속에서 겪는 외상들을 극복하기 위해 마련한 일종의 성정치적인 전략으로 이해할 수 있을 것이다. 이로 보았을 때, 에브젝트는 바로 남성 자신의 내부에 존재하는 여성성이며 또한 나르시시즘적 주체성의 일부로 여겨진다.

민중미술에 나타난 나르시시즘적 자아의 표출로서 모성적 물질과 공간을 탐색하고 있는 경향은 6, 70년대의 영화에서도 찾아볼 수 있다. 이들을 비교해 봄으로써 재현의 구조 속에 나타나고 있는 모성성의 성격을 좀 더 구체적으로 파악해볼 수 있을 것이다.

박정희정권의 근대화 정책이 파시즘과 결합되면서 근대주체가 강력한 억압에 의해 호명되는 시기에, 많은 영화들은 '가족 멜로드라마'와 같은 통속적인 형식을 통해 국가의 지배적 이데올로기를 담아내면서 대중들에게 효과적으로 선전하는 역할을 하였

33) 프로이트는 '자아 이상'을 '한 가족의 공통이상' 혹은 '한 계급이나 민족의 공통 이상' 등의 규범으로 확대시켜 이야기하고 있다. '자아 이상'은 자아가 리비도를 집중시키며 동일시하는 대상이다. 자아는 이를 통해 자신의 나르시시즘의 상태를 계속 추구하며 확대시키기를 추구한다. 프로이트는 이를 남성주체의 사회적 본능으로 보았으며 또한 집단 심리와 연결시킨다. 이에 대해서는 2장의 '나르시시즘과 동성애'에서 살펴보았다.

다. 6, 70년대 가장 인기 있었던 배우 김승호와 최은희는 각각 가족 내에서의 가부장과 그 아내로서 수행해야할 국민 정체성을 대변했던 대표적인 아이콘이었다. 당시 김승호가 주연을 맡았던 가족 멜로드라마의 예로 〈마부〉, 〈박서방〉 (1961, 강대진 감독), 〈삼등과장〉,〈로맨스 빠빠〉, 〈월급쟁이〉 (1962, 이봉래 감독) 등을 들 수 있다. 이러한 가족 드라마에 대해 김선아는 "전쟁 이후 열악한 사회 현실로 인해 가족으로부터 이탈한 남성들을 가족 내로 다시 소환하여 군사정부의 근대화 정책에 합류하도록 만드는 가부장적 이데올로기를 생산하고 있다"고 말한다.[34] 이처럼 국가가 호명하는 주체의 젠더적 이데올로기를 수행하는 가족 멜로드라마와 다르게, 근대주체의 규범들에 대한 갈등을 표출하면서 오히려 나르시시즘적 자아의 세계로 퇴행하는 경향을 보이는 영화들도 존재하였다. 그러한 실례로, 김수용 감독의 〈안개〉를 들 수 있다.

(도판 10) 김승옥 감독, <안개>포스터, 1967

〈안개〉(도판 10)는 모더니즘 작가 김승옥이 자신의 소설 〈무진기행〉(霧津記行)을 직접 각색한 시나리오를 근거로 1967년 김수용 감독에 의해 제작된 영화다.[35] 이 영화에서 주인공 윤기준은 남편과 사별한 제약회사 사장의 딸과 결혼한 후, 상무라는 회사의 중책을 맡게 된다. 말하자면 그는 아내 덕분에 자본주의 사회에서 부르주아 신분으로 성공한 사람이다. 윤기준은 승진을 앞두고 병약한 몸을 추스르기 위해 아내의 권유로 잠시 고향인 무진으로 내려가게 된다. 그곳에서 머무른 일주일의 시간동안 마주친 것들은 바로 그가 자본주의의 근대주체로 진입하기 위해 추방시켰던 과거의 조각난 기억들이다. 죽은 어머니의 무덤, 우연히 마주친 자살한 술집 여자의 시체, 그리고 그가 앓았던 폐결핵과 군대기피로 인한 도피 등의 기억들은 주체가 망각했던 과거의 낯익은 기억들을 현실 속에서 낯설게 대면하는 전근대적 기표들에 해당한다. 이러한 기억의 파편들은 서울이라는 공간에 성공적으로 진입한 그의 주체성을 위협하면서 그를 나르시시즘 단계

34) 김선아, 「근대의 시간, 국가의 시간: 1960년대 한국영화, 젠더 그리고 국가권력 담론」, 주유신외, 『한국영화와 근대성』, 소도, 2005, pp. 54-55.
35) 영화제목인 <안개>는 김승옥의 <무진기행>에서 '무진'(霧津; 안개나루)이라는 지명의 특징 중에서 특히 '안개'를 강조한 것이다.

로 회귀하도록 만든다. 이로 보았을 때, 그가 헤매고 있는 고향의 '안개'는 과거와 현재, 혹은 근대와 전근대로 분열되어 이중적으로 나타나고 있는 그의 정체성이 혼란에 빠지게 되면서(실제 영화에서 주인공의 과거의 '나'와 현재의 '나'가 한 장면 속에서 동시에 출몰하고 있다) 마주치게 되는 모성적 공간을 상징하고 있다고 볼 수 있다. 이를 입증하듯, 영화의 원작인 <무진 기행>에서 김승옥은 무진이라는 지역이 바닷가에 연해있는 탓에 걸핏하면 몰려드는 '안개'를 '여귀(女鬼)의 입김', 즉 유령으로 표현하고 있다.

> 안개는 마치 이승에 한(恨)이 있어서 매일 찾아오는 여귀(女鬼)가 내뿜어 놓은 입김과 같았다.(...) 손으로 잡을 수 없으면서도 그것은 뚜렷이 존재했고, 사람들을 둘러쌌고, 먼 곳에 있는 것으로부터 사람들을 떼어 놓았다.[36]

위의 글에서 '안개'는 '여귀가 내뿜어 놓은 입김'으로 '손으로 잡을 수 없으면서도 뚜렷이 존재'하며, '사람들을 둘러싸'고 있는 것으로 비유되고 있다. 이로부터 안개는 언어로 상징화되지 못하고 주체를 '둘러싸며' 위협하는 것으로, 크리스테바의 용어를 빌려 쓰자면, 모성적 물질을 의미하는 '에브젝트'와 나르시시즘의 수용체인 '코라'[37]에 해당한다고 볼 수 있다. 영화에서 '안개'로 상징화되고 있는 것들은 바로 주인공이 고향에서 마주친 창녀의 시체, 어머니의 무덤, 고향을 떠나지 못하는(상징계로 진입하지 못한) 그의 연인과 같은 '모성성'과 관련된 것으로 전근대적 요소, 즉 에브젝트를 의미한다. 그리고 고향으로 돌아온 주인공은 모성적 공간(코라)으로 회귀한 나르시스트로 볼 수 있다.

영화의 결말부분에서 윤기준은 대표이사로 승진되었다는 아내의 전갈을 받고 다시 서울로 올라가게 된다. 윤기준이 고향의 짙은 안개를 벗어나자 뚜렷이 보이는 팻말, '당신은 무진을 떠나고 있습니다'라는 텍스트는 주체가 '어머니의 몸'으로부터 벗어나 다시 상징계로 진입하는 에브젝시옹 과정을 잘 보여준다. 그러나 이 장면에서 내뱉는 주인공의 독백(영화는 원작소설의 부분을 그대로 인용한다)은 역설적으로 주체가 상실한 과거의 기억들, 즉 모성적인 것들을 얼마나 욕망하고 있는지를 드러내준다.

---

36) 김승옥, 「무진기행」, 『제3세대 한국문학 』12권, 삼성출판사, 1983, p. 345.
37) 크리스테바의 '코라' 개념에 대해서는 2장에서 살펴보았다.

한 번만, 마지막으로 한 번만 이 무진을, 안개를, 외롭게 미쳐가는 것을, 유행가를, 술집 여자의 자살을, 배반을, 무책임을 긍정해주기로 하자. 마지막으로 한 번만, 꼭 한 번만....[38]

주인공의 대사에 등장하는 안개나 술집여자의 자살, 유행가, 외롭게 미쳐가는 것과 같은 기억들은 주체가 자신을 정립시키기 위해 추방시킨 것들이지만, 그것은 한 번의 대면에 그치는 것이 아니라 상징화될 수 없기 때문에 항상 주체의 주변에 남아있는 것들을 의미한다. 주인공의 독백에서 이러한 에브젝트에 대한 '마지막 한 번만'의 금지의 명령은 '꼭 한 번만...'에서 오히려 강렬한 욕망으로 뒤바뀌고 있다. 이는 과거의 전근대적 기억들이 주체의 무의식 속에 계속 존재하면서 다시금 주체를 나르시시즘적 단계로 소환할 것임을 예고하는 것으로 볼 수 있을 것이다. 김수용이 영화의 클로징 장면에서 과거의 편린들을 떨쳐버리고 근대주체로서 다시 서울로 입성하고 있는 주인공을 향해 이처럼 강력하게 나르시시즘적 세계로의 귀환을 예고하고 있는 이유는 무엇일까?

주인공을 고향으로 다시 소환하고 있는 이야기 구성이나 그가 다시 마주치게 된 과거의 기억들을 자세히 살펴보면 원작자인 김승옥이 성공한 근대주체를 고향의 '안개' 속으로 회귀시켜 분열된 주체로 만들고 있는 그의 의도를 알 수 있다. 예를 들면, 그가 앓았던 폐결핵이나 군대를 기피했던 기억은 박정희의 군사혁명에 대한 저항을 나타내며, 제약회사의 '대표이사'의 자리를 앞두고 그가 몸이 허약해져 고향을 찾는 것은 전근대적인 기억들을 상실해버린 주체의 신경증이나 히스테리적 증후로 볼 수 있기 때문이다.[39] 이러한 사실로 미루어 보았을 때, 김수용 감독이 〈안개〉에서 재현하고 있는 나르시시즘적 주체는 전쟁 후 절대적 빈곤의 해결과 함께 이를 위해 강력한 지도체제를 원했던 당시의 사회적 욕망과 이를 이용하면서 박정희정권이 호명하고 있는 파시즘적 주체에 대한 갈등과 저항을 나타내고 있는 것으로 보인다.

김수용의 〈안개〉에 나타난 나르시시즘적 세계는 주체가 외부의 압력으로 인해 '자아

38) 같은 책, p. 71.

39) 영화의 도입부는 실제로 주인공이 고향을 내려가기 전에 겪고 있던 히스테리적 증후들을 보여준다. 서류에 적힌 빽빽한 글자들이 순식간에 꿈틀거리고 있는 벌레로 변하거나 사무실에 침입해 들어오는 자동차 경적이나 전화벨, 타자기 소리 등 청각적인 요소들이 무기력한 주인공을 압도하는 장면들이 그 실례이다.

부재'의 상태를 극복하는 전략으로 모성성에 자신의 위기를 전가시키고 있다는 점에서 임옥상이나 홍성담의 작품에 나타난 나르시시즘과 크게 다르지 않다는 사실을 확인할 수 있다. 영화나 미술 모두에서 주체가 사회문화적 현실과 갈등에 놓여 있을 때, 그러한 위기를 극복하기 위해 한 때는 자신의 일부로 여겼던 원초적인 어머니의 세계로 복귀하여 에브젝시옹의 과정을 통해 자아를 재건시키는 현상을 보이고 있는 것이다. 그러나 민중미술에 나타난 나르시시즘은 임옥상의 작품을 통해 살펴보았듯, 자신의 내부에 부정적 힘으로서 구축된 리비도가 현실적인 이데올로기의 장과 연결됨으로써 주체의 사회현실을 변화시킬 구체적인 힘으로 작용하거나 홍성담의 작품에서처럼 민주화투쟁 과정에서 겪게 된 죽음의 실재로부터 자아를 재생시키는 가능성을 보여주었다는 점에서 김수용의 <안개>에 나타난 모성성과 다른 특징을 찾아볼 수 있었다. 이를 통해 보았을 때, 남성주체가 추구하는 모성성은 본질적인 모성성이라기보다는 전오이디푸스 단계에서 유아가 경험한 어머니, 혹은 자라면서 문화적으로 경험한 모성성에 의해 구축된 나르시시즘적 주체성의 일부로 여겨진다. 남성 주체가 자신의 내부로부터 이처럼 다양한 모성성을 탐색하고 있는 것은 자신을 억압하는 외부 현실에 대항하여 이를 극복하기 위한 전략, 즉 일종의 성정치라는 사실을 말해준다.

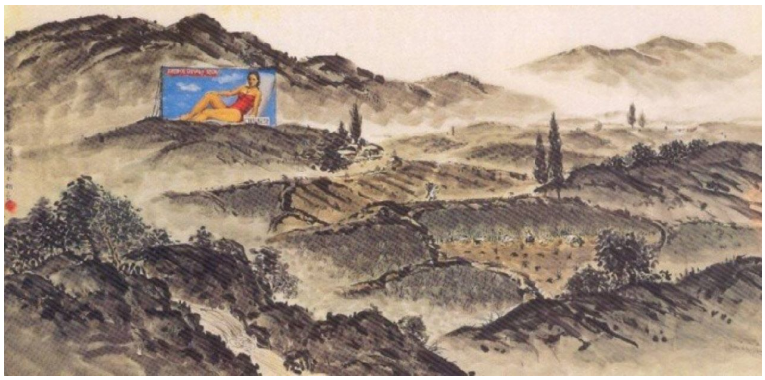
2) '페티시'로서의 여성성

민중미술에서 주로 여성의 섹슈얼리티와 상품문화가 결합된 형식으로 재현되고 있는 페티시는 근대화 과정에서 거세당한 남성을 비추는 거울이면서 동시에 새로운 동성사회를 세우기 위해 희생해야할 대상으로 자리잡는다. 페티시로서의 여성성은 남성주체에게 거세공포를 완화시키는 대체물일 뿐만 아니라, 주체의 사회적 현실 속에서 민족주의 이데올로기를 세우기 위해 제거해야할 대상이기도 하다.

이 절에서는 2장에서 살펴보았듯, 프로이트의 페티시즘을 양가적으로 재해석하고 있는 페미니스트의 관점 - 재현의 구조에서 페티시는 성차별적인 수사형식을 통해 남성지배 이데올로기를 구축하고 있다는 로라 멀비나 스테판 히스, 리사 티크너 등의 주장과 '페티시즘적 여성주체'가 가부장적 질서를 교란시키면서 남성주체에게 거세의 위협

을 느끼게 한다는 리타 펠스키의 주장 -을 통해 민중미술이나 대중문화 이미지에서 남근적 질서의 전복과 유지의 양가적 형태로 나타나고 있는 페티시즘 구조에 대해 살펴보기로 한다.

민중미술 작가 중에서 대중문화 속의 여성 이미지를 하나의 페티시로서 작품 속에 처음으로 차용한 작가는 임옥상이다.[40] 그의 작품 <산수 II>(도판 11)는 바위와 계곡, 논밭과 나지막한 산이 여백과 함께 펼쳐지고 아스라한 논둑길로 한 촌부가 걸어가고 있는 전형적인 수묵 산수화의 풍경을 보여주고 있다. 고즈넉하고 평화로운 분위기는 산 중턱에 생뚱맞게 들어선 야립 광고판으로 인해 갑자기 무너지고 만다. 더욱이 광고판에는 마치 마네의 <올랭피아>를 연상시키는, 붉은 색 수영복 차림의 여성이 비스듬하게 누워 관객을 응시하는 도발적인 모습으로 그려져 있다. 붉은 수영복 여성의 도발적인 섹슈얼리티는 '태양이 머무는 곳에! 미보라'라는 광고의 카피와 함께 야립 광고판이라는 그림 속의 또 다른 프레임으로 뚜렷이 구별되고 있을 뿐만 아니라, 동양의 수묵화와 대별되는 서양의 유화 형식으로 재현되었다. 작가는 이를 통해 '붉은 수영복 여성'을 동양의 관념적인 자연세계에 어울리지 않는 이질적이고도 '불경스러운' 요소의 난입으로 암시하려는 것으로 보인다. 그런 면에서 볼 때, 붉은 수영복 여성의 불경함은 '민족의 순수한 영토'를 오염시키는 얼룩의 의미를 지니게 된다. 이처럼 광고에서 차용된 여성 섹슈얼리티는 서구 자본주의에 점령당한 불순한 지역을 나타내는 알레고리 역할을 한다는 점에서 이 작품은 결국 탈식민적 민족주의의 담론을 표출하고 있다고 볼 수 있다. 이후 '민족의 순혈적 영토를 오염시키는 얼룩'으로서의 여성 이미지는 민중미술 작품들에서 반복되어 나타난



(도판 11) 임옥상, <산수 II>, 1979, 화선지에 먹과 유채, 128x64cm

40) 작품 속에 대중문화를 본격적으로 차용하고 있는 오윤의 경우, 그 시기는 80년대 초에 해당한다.

다.[41]

이와 비슷한 예로, '임술년'의 동인으로 활동했던 전준엽의 <문화풍속도-수술>(도판 12)을 들 수 있다. <문화풍속도-수술>에서 누워 있는 여성 누드의 모습은 수술을 받기 위한 환자가 아니라 영화나 광고에 등장하는 관능적인 모델처럼 보인다. 그런데 거의 무방비 상태로 누워 있는 여성은 잡지에서 몽타주 한 것으로 보이는 온갖 상품들을 바닥에 깔고 있다. 더욱이 수술실 입구에 들어서고 있는 의사는 어둠에 묻혀 그 모습이 모호하지만, 분명히 군인의 모습을 하고 있다. 이러한 비현실적인 장면들 중에서 그림의 전면에 그려진 여성의 몸과 상품에 걸쳐 있는 붉은 색 평면은 앞으로 진행될 수술의 내용을 암시하고 있다. 붉은 색 반투명 용지에는 모눈종이처럼 그리드가 그려져 있는데, 이는 관능적인 여성의 몸과 각종 상품들이 같은 양이 되도록 측정되고 있다. 이로부터 우리는 수술의 내용이 여성 누드와 상품물신이 페티시라는 등가물로 교환하기 위한 것이라는 사실을 알 수 있다. 이를 통해 볼 때 그림 속에서 유린당하고 있는(유린당할 위기에 처해 있는) 여성의 몸은 서구 자본과 권력에 침식당하고 있는 식민지 조국을 나타내는 메타포 역할을 함으로써 탈식민주의 담론을 표출하고 있다. 그리고 이 수술을 주관하는 주체 -검은 그림자의 두 남성-은 미군과 박정희의 군사정부를 가리키며 이는 자본주의와 파시즘 권력을 상징하고 있다.

(도판 12) 전준엽, <문화풍속도-수술>, 1982, 캔버스에 유채, 123x180cm

홍성담 역시 대중문화 속의 여성 이미지를 차용하여 작업하였다. 그의 판화 작품인 <식민지>(도판 13)에서 우리의 시선을 끄는 것은 화면 가운데 누워 있는 여성 누드이

41) 민중미술에서 이처럼 '성적으로 훼손당한' 여성의 몸이 하나의 페티시로서 '서구 자본주의에 침략당한 영토'라는 알레고리적 의미를 지니게 되면서 탈식민주의의 민족주의 담론으로 발화되고 있는 현상은 오윤, 김정헌, 그리고 박불똥의 패러디 작품이나 신학철의 근·현대 역사화 등에서 수없이 반복되어 나타나고 있다. 이에 대해서는 박현화,「민중미술에 차용된 대중문화의 양상: 알레고리적 의미를 중심으로」,『인문학연구』, Vol. 42, 2011, pp. 433-435 참조. 임옥상과 홍성담의 작품의 내용은 이 글에서 인용됨.

다. 홍성담은 이 누드를 통해 미국이나 일본의 각종 상품물신(나이키 신발, 코카콜라, 일제 소니 라디오에서 흘러나오는 서양 음악과 디스코문화, 텔레비전에서 방영되고 있는 LA 뉴스 등)에 지배되는 현실을 나타내면서, 또 한편으로는 독재정권과 재벌의 결탁을 위장하기 위한 3S(스포츠, 스크린, 섹스)정책을 암시하려 한다. 특이하게도 물신의 점령과 권력의 구체적인 상황들은 단순한 선과 텍스트로 처리된 반면, 여성 누드의 팔에 걸친 수건은 비교적 정확하게 표현되고 있다. 그것은 마치 서양미술에서 매춘부의 섹슈얼리티를 나타내는 '스타킹'과 같은 역할, 즉 하류계급의 여성 섹슈얼리티에 대한 남성의 성적 지배와 혐오감을 통해 화가의 남성다움을 나타내고 있는 것과 비슷한 현상으로 파악해 볼 수 있을 것이다.[42] 이를 통해 볼 때 화면 가운데 벌거벗은 여성은 일종의 매춘부로서 '성적으로 훼손된' 여성, 즉 서구 물신에 지배된 조국의 비유적 존재임을 암시하고 있다.

(도판 13) 홍성담, <식민지>, 1984, 29.4x21.1cm, 판화

임옥상이나 전준엽, 홍성담의 작품에 나타난 '성적으로 훼손된 여성 이미지'는 한편으로 서구 자본의 침식을 드러내고 있다는 점에서 남성주체에게 거세위협으로 작용하고 있다. 또 한편으로 그것은 남성주체에게 불순한 존재로 각인되고 가학적으로 다루어짐으로써 거세의 위기를 봉합시킨다. 이로 본다면 '성적으로 훼손된 여성 이미지'는 거세를 상기시키면서 그러한 공포를 가리는 대체물, 즉 페티시로 볼 수 있다. 민중미술에서 탈식민주의는 주로 이러한 페티시로서의 여성성을 통해 표출되고 있다.

---

42) 19세기 말, 고전적인 여성누드의 관습을 깨뜨렸던 쿠르베와 드가는 현실 속의 하녀나 매춘부 등의 여성누드를 그리곤 하였는데, 이러한 하류계급 여성들의 섹슈얼리티가 스타킹으로 묘사되곤 하였다. 또한 20세기 초 야수파나 다리파와 같은 아방가르드 미술가들은 개인적 자유를 추구하는 방식에 있어서 여성모델이나 매춘부여성에 대한 남성의 성적지배나 혐오감을 통해 획득되는 자신의 남성다움과 연관시켰다.(이에 대해서는 캐롤 던컨(carol Duncan),「20세기 초 전위회화에 나타난 남성다움과 지배」, 김신애 역, 윤난지 엮음,『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2009, pp. 275-300 참조) 이러한 성적 대상으로서의 하류계급 여성의 섹슈얼리티를 재현하는 데 있어서 종종 스타킹이 등장한다.

민중미술에서 민족주의 담론이 이처럼 여성을 제거되어야할 얼룩이나 가학적 대상으로 여기는 페티시즘 구조를 통해서 표출되고 있는 이유는 무엇일까? 더 나아가 과연 페티시로서의 여성에 대한 가학적인 태도는 민족주의 담론을 나타내는 알레고리 차원에만 그치고 있는가? 이러한 질문에 대한 답을 신학철의 작품을 통해 좀 더 구체적으로 살펴보기로 하자.

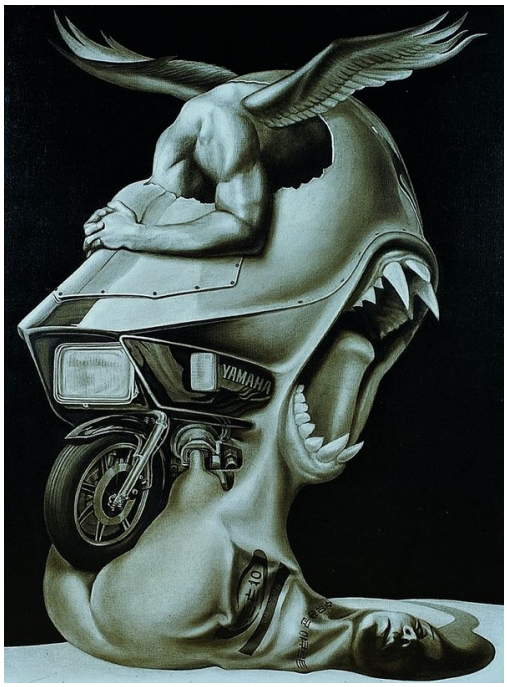
신학철의 <한국 근대사-3>(도판 14)에서 기둥의 상부에 위치하고 있는 괴물의 몸은 여성의 가슴과 야마하 오토바이와 합체해 있으며, 목에는 코카콜라와 탐욕스런 돼지머리가 처박혀 있다. 등 부분에는 돼지의 터진 내장 -혹은 그것으로 만든 음식물-으로 보이는 것들이 넘쳐흐르고 있다. 그런데 이와는 대조적으로 기둥의 아랫부분은 말로 표현할 수 없는 세계, 즉 이름 없이 죽어간 민중의 끝없는 시체들로 이루어져 있다. 대립된 두 세계의 사이에서 야마하 오토바이에 머리 부분이 박힌 한 남성이 분단 상황을 나타내는 이산가족 -북한의 육상선수인 신금단과 남한의 아버지 신문준의 상봉장면[43]-을 껴안고 있으며, 또 다른 손으로 돼지머리 여성의 몸을 칼로 찌르고 있다. 이처럼 남성의 몸은 민중의 주검을 통해 거세의 공포로 회귀하고 있는 과거의 역사와 코카콜라, 야마하 오토바이와 합체된 여성의 몸에 돼지머리를 하고 있는 그로테스크한 괴물 사이에 고통스럽게 위치하고 있다.

(도판 14) 신학철, <한국근대사-3>, 1981, 캔버스에 유채, 100x128cm

페티시란 거세공포를 완화시키는 대체물이라는 프로이트의 시각에 따르면, 신학철의 그림에서 남성주체는 과거 아버지의 역사로부터 마주친 거세 공포를 페티시로서의 여성

43) 가운데 두 남녀의 얼굴이 그려진 것에 대해 1964년 일본 동경올림픽이 개막하기 하루 전에 북한 육상 선수인 신금단이 1951년 1·4후퇴 때 헤어진 아버지 신문준과 상봉했던 장면이라고 밝히고 있는 것은 신학철을 수차례 인터뷰했던 한재섭에 의해서이다. 한재섭, 「신학철의 역사화연구」, 명지대 대학원 석사논문, 2009, p.28 참조.

의 몸을 통해 완화시키는 것으로 이해할 수 있다. 앞서 살펴보았던 임옥상이나 전준엽, 홍성담의 그림과 마찬가지로 온갖 탐욕과 물신숭배로 얼룩진 여성의 몸은 제거되어야 할 불순한 존재로 여겨지거나 처벌당함으로써 남성주체의 거세공포를 봉합시키는 페티시로 작용하고 있는 것이다. 그런데 그림을 자세히 살펴보면, 수많은 민중의 주검들로 이루어진 거대한 역사의 실재를 칠흑같은 심연으로부터 일으켜 세우고 있는 힘은 바로 기둥 가운데 위치하고 있는 근육질의 강인한 남성의 몸으로부터 나오고 있음을 알 수 있다. 또한 이 남성이 두 팔로 이산가족을 껴안거나 또 다른 팔로 돼지머리 여성의 몸을 칼로 찌르고 있는 것으로 보아 그는 과거의 역사뿐 아니라 근대의 역사를 움직이는 힘으로도 나타나고 있다. 이로 통해 보았을 때 그림에서 활처럼 휜 채 요동치고 있는 남성의 몸은 과거의 역사와 근대의 역사를 모두 끌고 가는 역동적인 힘으로서 재현되고 있다. 이는 역설적으로 남성주체가 마치 과거 아버지의 역사로부터 회귀하고 있는 거세의 심연과 페티시로서의 여성의 몸 사이에 위치한 자신의 존재를 강인한 역사의 힘으로서 자각하고 있는 모습으로 보인다. 이는 더 나아가 거세공포로 인해 위기에 몰린 남성주체가 자신의 성적(남근적) 존재로서의 힘을 확인하고 있는 것으로도 해석할 수 있다.



(도판 15) 신학철, <한국근대사-8>, 1982, 캔버스에 오일, 100x128cm

이러한 경향은 <한국 근대사-8>(도판 15)에서 더욱 분명하게 나타나고 있다. 이 작품에서도 여성의 유기적 몸이 상품문화를 상징하는 야구르트 병과 합체해 있다. 이 여성의 몸으로부터 깔때기를 통해 에너지를 공급받은 야마하 오토바이는 야수의 이빨을 가진 유기체와 결합되어 있는데, 여성의 벌린 다리 사이로 바퀴를 박는 가학적인 성적 행위를 통해 그의 남근적 힘을 과시하고 있다. 성적 대상이 되고 있는 페티시로서의 여성의 몸은 그 반작용으로 인해 머리와 가

슴 부분이 찌그러진 형상을 하고 있다. 남성 주체는 이 두 대상의 사이, 즉 외세를 상징하는 야마하 오토바이(거세의 위협)와 그로부터 가학적으로 유린당하고 있는 여성의 몸(페티시) 사이의 공간으로부터 비상하기 위해 이카루스처럼 날개를 달고 있는 강인한 근육질의 몸으로 다시 태어나고 있다. 이상적인 남성의 몸은 일면 초현실적인 이러한 무대를 통해 탈식민적 민족주의를 담지한 역사의 힘으로서, 그리고 강인한 남근적 존재로서의 정체성을 동시에 나타내고 있다.

신학철이 자신의 작품에서 거세된 과거의 역사와 페티시 사이에 존재하는 남성주체의 몸을 자각하면서 이를 개인적·사회적 존재를 위한 공간으로 재현하고 있는 사실은 주목할 만하다. 사실 이러한 페티시즘 공간은 남성 주체가 그 어느 편에도 속하지 않으면서 현실을 관망하는 곳이며, 또한 자신의 정체성을 모색하는 무대로서의 역할을 하고 있기 때문이다. 이러한 특징은 4·19 세대인 김수영의 시에서도 나타난다.[44] 1950, 60년대를 대표하는 모더니즘 시인 김수영 역시 과거의 역사를 상징하는 거세당한 아버지와 서구의 상품물신을 상징하는 아내의 사이를 왕래하면서 자신의 정체성을 탐색해가는 모습을 잘 보여주고 있다.

> 나는 한 번도 아버지의/ 수염을 바로 보지/ 못하였다./ 新聞을 펴라/ 이(虱) 가 걸어나온다/ 行列처럼/ 어제의 물결처럼/ 걸어 나온다.--- <이(虱)>

> 그의 寫眞은 이 맑고 넓은 아침에서/ 또 하나 나의 팔이 될 수 없는 悲慘이오/ 행길에 얼어붙은 유리창들과 같이/ 時計의 열두 시같이/ 재차는 다시 보지 않을 遍歷의 歷史.....//나는 모든 사람을 피하여/ 그의 얼굴을 숨어 보는 버릇이 있소 ---<아버지의 寫眞>

> 금성라디오 A504를 맑게 개인 가을날/ 일수로 사들여온 것처럼/ 500원인가를 깎아서 일수로 사들여온 것처럼/ 그만큼 손쉽게/ 내 몸과 내 노래는 타락했다.// 헌 기계는 가게로 가게에 있던 기계는/ 옆에 새로 난 쌀가게로 타락해가고/ 어제는 카시미롱이 들은 새 이불이/ 어젯밤에는 새 책이/ 오늘 오후에는 새 라디오가 승격해 들어왔다//아내는 이런 어려운 일들을

44) 김수영의 시를 젠더적 측면에서 해석하고 있는 글로 다음의 논문을 참조할 것. 김용희, 「김수영의 시에 나타난 분열된 남성의식」, 『한국시학연구』 제4호, 2001, pp. 58-92 ; 조혜진, 「김수영 시의 性에 나타난 '발설'의 시학 : 주체의 마조히즘과 차이의 수사학」, 『한국시학회 학술대회논문집』 Vol. 10, 2009, pp. 17-38 ; 임명숙, 「김수영 시에서의 '여성', 그 기호적 의미망 일기」, 『돈암어문학』 Vol. No. 23, 2010, pp. 215-243 ; 유창민, 「김수영의 시에 나타난 여성에 대한 시선연구」, 『겨레어문학』, Vol. 45, 2010, pp. 153-181.

어렵지 않게 해치운다/ 결단은 이제 여자의 것이다/ 나를 죽이는 여자의 유희다--- <金星라디오>

그 이마의 힘줄/ 그 힘줄의 集中度/ 이것은 罪에서 우러나오는 것이다/ 여자의 본성은 에고이스트/ 뱀과 같은 에고이스트/ 그러니까 뱀은 선천적인 捕虜인지도 모른다/ 그런 의미에서 나는 贖罪에 幸福을 드렸다 ---<여자>

인용된 시에서 보듯, '아버지'는 거꾸로 서있어 그 수염을 보지 못하는'어제의 물결' (<이(虱)>)이며 '재차 보지 않을' '편력의 역사'(<아버지의 寫眞>)이다. 과거의 역사는 아들의 역사에서 팔 한쪽의 역할도 하지 못하거나 혹은 열두시에 겹쳐 보이지 않는 시계바늘과 같은 존재(<아버지의 寫眞>), 즉 거세당한 존재를 의미한다. 이와 대조적으로 상품물신을 숭배하는 아내는 '나'를 타락시키고 죽음으로 내모는(<金星라디오>), '선천적인 포로', '뱀과 같은 에고이스트'(<여자>)이다.

그렇다면 그는 어디에 위치하고 있는가? 김수영의 전근대와 근대, 아버지와 아내, 거세 공포와 페티시 사이에서의 횡보는 그의 시 <현대식 가교>에서 멈추게 되면서 비로소 그가 서 있을 공간을 찾는다.

이런 경이는 나를 늙게 하는 동시에 젊게 한다/ 아니 늙게 하지도 젊게 하지도 않는다/ 이 다리 밑에서 엇갈리는 기차처럼/ 늙음과 젊음의 분간이 서지 않는다/ 다리는 이러한 정지의 증인이다/ 젊음과 늙음이 엇갈리는 순간/ 그러한 속력과 속력의 정돈 속에서/ 다리는 사랑을 배운다/ 정말 희한한 일이다/ 나는 이제 적을 형제로 만드는 실증을/ 똑똑하게 천천히 보았으니까! 45)

위의 시에서 보듯이 '나'는 '젊음과 늙음'에 대해 인정과 거부를 반복하며 분열하고 있다. 그런 와중에 '나'는 전근대와 근대 사이, 혹은 '젊음과 늙음이 엇갈리는 순간'의 '정지된' 다리에서 비로소 '적을 형제로 만드는' '새로운 역사'의 꿈을 꿀 수 있다. 김수영은 이처럼 과거와 근대가 교차하는 순간 모든 움직임이 멈추는 바로 그 지점에서 대상을 바로 볼 수 있다고 생각했다. 이는 전근대와 근대의 어느 곳에도 속하지 못하고 분열된 주체가 '자아부재'의 위기를 극복하고 자신의 정체성을 모색하는 공

45) 김수영의 <현대식 가교>의 3연만 인용함. 김수영, 『거대한 뿌리』, 민음사, 1978, pp. 118-119.

간을 의미한다고 볼 수 있을 것이다. 그렇다면 김수영은 이러한 공간에서 어떻게 '자아부재'의 위기를 극복하고 있는가?

혁명과 자유를 원했던 4.19 세대인 김수영은 그가 여성에 대해 '나를 죽이는', '뱀과 같은 에고이스트'라고 부르고 있는 데서 알 수 있듯이, 현실 속에서 보이지 않는 유령으로 존재하는 거세된 아버지보다 물신숭배적인 여성[46]이 더욱 자신을 타락시키고 죽음으로 내몰 정도로 위험한 것으로 여겼다. 〈金星라디오〉에서 보듯, '금성라디오 A504'나 '카시미롱이 들은 새 이불'을 어렵지 않게 들여오는 아내는 물신숭배자로 비춰지며, 이는 바로 서구 자본주의에 침탈당한 얼룩이나 구멍, 즉 남성주체의 결손지점을 상기시키면서 가부장 질서를 위태롭게 하는 존재를 의미한다. 김수영의 시에서 이러한 결손지점은 여성을 혐오의 대상으로 묘사함으로써 봉합되고 있다. 분열된 남성주체는 거세공포로 다가오는 서구자본주의의 침략에 대해 물신숭배자인 여성을 대체물로 하여 자신의 결손지점을 봉합한 바로 그 지점에서 비로소 위기를 극복하고 자신이 서 있을 곳을 찾게 되었다. 〈현대식 가교〉에서 보듯, 주체는 근대역사의 현실 속에서 거세공포를 극복하고 '적을 형제로 만드는 새로운 역사'를 모색할 수 있게 된 것이다. 이를 통해 본다면 김수영의 시에 나타난 페티시즘은 그 구조상으로 보았을 때[47], 신학철의 그림에 나타난 것과 마찬가지로 거세당한 아버지의 과거역사와 외세의 침략과 연관되면서 주체의 결손지점을 상기시키는 여성의 물신주의 사이에서 자각된 남성 정체성과 관련이 있다. 다시 말해 민중미술에 나타난 페티시즘 구조는 이처럼 4·19 세대의 주체가 재현하고 있는 남성 정체성의 연장선상에 있다고 볼 수 있을 것이다.

민중미술에서 상품물신과 결합하고 있는 페티시로서의 여성 이미지는 서구 자본주의

46) 리타 펠스키에 의하면 이처럼 상품문화를 통해 능동적으로 자신의 정체성과 욕망을 표출하고 있는 여성을 '페티시즘적 주체'로서 파악하였다. 이러한 여성은 오히려 남성주체에게 거세공포를 상기시키면서 가부장질서를 교란시키는 부정적 힘으로 근대질서에 역동적으로 작용하였다는 것이다. 이에 대해서는 2장에서 살펴보았다. 본 논문 pp. 46-47 참조.

47) 김수영의 시에 나타난 여성 이미지와 민중미술에 나타난 여성 이미지는 내용적으로 보았을 때 완전히 일치하고 있다고 보기는 어렵다. 신학철의 그림에서 보듯, 민중미술에서 여성 이미지는 김수영의 시에 비해 혐오의 대상을 넘어 훨씬 가학적이면서 또한 성적으로 훼손된 대상으로 다루어지고 있다. 본 연구에서는 이러한 내용적 측면에서가 아니라, 거세의 심연으로 회귀하고 있는 과거의 역사와 이러한 결손지점을 상기시키는 물신숭배자인 여성 사이에서 위기를 봉합하고 정체성을 모색해가는 '패티시즘 구조' 면에서 이들을 동일한 것으로 비교하였다. 신학철의 역사화에 나타난 가학적 섹슈얼리티의 남성성에 대해서는 3절 증식되는 남성성에서 구체적으로 살펴보았다.

의 침략을 상징하고 있다는 점에서 거세를 상기시키는 원인이면서, 동시에 성적으로 훼손되고 처벌당한다는 점에서 남근의 거세를 봉합하는 대상이 되는 양가적 존재이다. 한편 남성은 페티시로서의 여성으로 인해 최초의 결손지점, 즉 거세 공포를 상기하는 편집증적 주체와 이를 가학적으로 대하는 남근 숭배적 주체, 즉 향유 주체로 분열되어 있다. 하지만 민중미술과 김수영의 시에서 보듯, 남성주체의 페티시즘은 결과적으로 남성과 여성의 성적 차이를 재현할 뿐만 아니라 거세공포로 인해 분열된 남성주체의 결손지점을 봉합하고 남성사회의 위기를 극복하는 매우 중요한 메카니즘이라는 사실을 알 수 있다. 다시 말해 남성주체에게 페티시즘은 자신의 결손지점을 상기시키는 여성을 추방함으로써 남성 동성사회적 욕망을 위한 토대, 즉 가부장 질서를 강화시키는 핵심 요소에 해당하는 것이다. 더욱이 민중미술에서 성적으로 유린당한 여성이 가부장적 사회의 윤리에 의해 처벌당하는 서사로 표출되고 있는 민족주의 담론은 결국 이를 통해 남성 집단을 결집해내면서 위기에 처한 남근 중심적 가부장제를 회복시키고 있음을 알 수 있다. 바로 그런 이유로 민족주의 담론과 남근 중심적 가부장제는 서로 결합하고 있다고 볼 수 있다. 이는 결국 가부장적 사회의 위기를 해결하려는 하나의 성정치 방식을 보여주는 것이라고 해석할 수 있을 것이다.

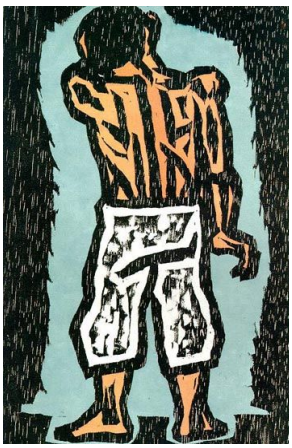
2. 민족주의 주체로서의 정체성 형성과 '자아이상'의 규범

1절에서는 민중미술에서 거세위협에 처한 남성주체가 '자아 부재'의 상태를 '에브젝트'로서의 모성성과 '페티시'로서의 여성성에 전가시키면서 자신의 사회적·성적 존재를 유지해나가는 심리적 현실들을 살펴보았다. 이 절에서는 민중미술에서 남성주체가 여성들을 철저히 배제시킨 채, 형제들 간의 동성애적 배려를 통한 연대의식으로 민족주의 주체로서의 새로운 정체성을 확립해나가는 모습들을 살펴보기로 한다. 민중미술에서 재현되고 있는 남성 이미지는 남성주체가 민족주의 담론 속에서 자신과 동일시할 '자아이상'으로서의 규범들을 새롭게 만들어나가고, 또한 이를 중심으로 자아와 대상 간의 리비도를 조정하면서 형성되는 형제들 간의 감정적 유대를 바탕으로 하나의 집단을 결집해나가는 과정을 잘 보여준다. 본 장에서는 이에 대해 프로이트가 개인적, 집

단적 남성의 정체성을 규정하는 메카니즘을 설명하였던 용어들, 즉 자아의 성격을 형성시키는 '멜랑콜리적 동일시', 집단의 연대의식을 가능하게 하는 '자아 이상'과 사회본능으로서의 '동성애적 리비도', 그리고 더 낳은 세계를 위해 아버지를 부정하는 형제들의 '가족 로망스'의 개념들을 적용시켜 살펴볼 것이다.

1) 민중에 투사된 남성 주체의 몸: 민족의 역사와 순혈의 영토를 상징하는 신체적 기표

김지하를 비롯한 문인들과 교류했던 오윤은 1969년 <현실과 동인>이라는 미술단체를 만들고, '미술의 현실주의'를 표방하였다.[48] 이후 오윤의 작품에서는 민중의 모습이 조각도로 파낸 힘찬 선을 이용하여 판화 형식으로 재현되고 있는 것을 볼 수 있다.



(도판 16) 오윤, <짊어진 사람>, 1976, 25.5x 18.5cm, 판화
(도판 17) 오윤, <노동의 새벽>, 1976, 70x35,3cm 한지에 목판
(도판 18) 오윤, <칼노래>, 1985, 광목에 목판, 채색, 32.2x25.5cm

48) 오윤은 1969년에 임세택, 오경환과 더불어(여기에 평론가로 김윤수와 김지하가 참여) '현실동인'을 결성하고 전시회를 계획했으나 무산된다. 김지하가 썼다고 알려진 '현실동인 제1선언'의 내용에서 미루어보면, 그들은 예술과 현실의 관계를 중요하게 생각했으며, 미술은 그 내용에 있어서 현실 지향적이어야 한다고 보았다. 채효영, 「1980년대 민중미술연구-문학과의 관련성을 중심으로」, 성신여자대학교 대학원 박사논문, 2008, pp. 68-69 참조.

<짊어진 사람>(도판 16)이나 <노동의 새벽>(도판 17)은 그러한 작품들의 실례에 해당한다. 두 작품은 모두 짐꾼이나 노동자, 즉 민중의 모습을 재현하고 있는데, 얼굴묘사도 없는 강인한 근육질의 몸은 험난한 삶에도 불구하고 질긴 생명력과 원초적 힘으로 나타나고 있다.

오윤이 '현실과 발언'의 회원으로 활동했던 1980년대 중반에 제작한 <칼노래>(도판 18)에서는 이러한 민중의 모습이 자본과 권력의 부패에 맞서 칼을 든 의적의 모습으로 투사되었다. 이 작품에서 민중의 강인하고 역동적인 남성다움은 칼을 휘두르는 찰나에 반토막난 텍스트들 -邪(사), 汚(염) 癡(의), 滅(멸), 貧(빈), 頊(부), 夭(요), 壞(괴), 淫(음)...-을 통해 잘 드러나고 있다. 그가 죽기 직전에 제작한 것으로 알려진 <도깨비> 연작들은 주술적 힘을 지닌 전통문화적 도상인 도깨비를 그리고 있다. 이는 자신의 병마로 인한 죽음의 위협[49]과 신군부의 억압에 맞서 저항하기 위한 초인적 남성성을 나타내려는 것으로 보인다. 이러한 작품들 중의 하나인 <낮도깨비>(도판 19)는 민담에 구전되고 있는 것처럼 머리에 뿔이 나 있고 신기를 부리는 방망이를 들고 있는 도깨비의 모습을 보여주고 있다. 도깨비는 또한 민족을 상징하는 흰 옷을 입고 머리에서는 힘찬 기운이 뿜어 나오고 있으며, 얼굴과 몸은 강인한 근육질로 이루어져 있다. 이처럼 그의 작품에서 중요한 주제로 등장하는 남성주체의 몸은 하드바디의 민중에게 투사되는 것으로 시작하여 주술적인 힘을 획득한 초인적인 남성성으로 재현되고 있음을 알 수 있다.

(도판 19) 오윤, <낮도깨비>, 1985, 42x54cm

(그림 20) 오윤, <도깨비> 부분, 1985, 광목에 목판 채색, 91x218cm

49) 오윤(1946-1986)은 평소에 간경화를 앓고 있었으며, 1986년 첫 개인전으로 주목을 받은 후, 자신의 고향인 부산 공간화랑에서 전시를 열던 중 죽음을 맞이한다.

그런데 오윤의 〈낮도깨비〉의 작품에서 도깨비의 몸에 강조되어 나타난 독특한 근육의 모습이 우리의 시선을 끌고 있다. 〈낮도깨비〉와 같은 시기에 제작된 〈도깨비〉(도판 20)에서는 이러한 근육들이 씨름을 벌이거나 운동을 하고 있는 도깨비들의 전, 후, 측면의 몸을 통해 더욱 다양하고도 세밀하게 나타나고 있음을 볼 수 있다. 70년대 중반 노동자나 짐꾼의 몸에 나타난 근육과 비교해보았을 때, 〈도깨비〉 연작에서의 근육은 혹모양의 얼굴 근육으로부터 시작하여 마치 상형문자처럼 추상화된 몸의 근육에 이르기까지 매우 독특한 모습으로 강조되어 있다. 이러한 모습은 근육들이 온 몸을 뒤덮이도록 만들고 있는 작가의 과잉된 집중력을 우리에게 보여주고 있는 것 같다. 그는 왜 이토록 몸의 근육에 온 힘을 쏟아 붓고 있을까?

오윤의 〈도깨비〉 연작에 나타난 이러한 초인적 남성성의 특징은 유신정권이 들어선 이후 비슷한 시기에 문학을 중심으로 재현되었던 남성성과 연계해봄으로써 좀 더 구체적으로 살펴볼 수 있을 것이다. 소설가 황석영은 조선 숙종 때 신출귀몰했다던 전설적인 민중의 영웅인 '장길산'을 모델로 하여 1974년부터 1984년까지 10년간에 걸쳐 한국일보에 〈장길산〉 을 연재한다. 이로 보았을 때, 황석영과 오윤이 유신정권에서부터 신군부정권에 이르는 거의 비슷한 시기에 모두 민중에 투사된 강인한 남성성을 그려내고 있었던 점이 주목된다. 황석영이 그의 연재소설을 통해 제시하고 있는 '장길산'의 남성다움은 임신한 어미가 추노꾼에게 쫓기는 아비를 찾아가는 길에 광대패의 이빨로 '탯줄'을 끊고 태어남으로써 태생적으로 질긴 생명력과 원초적인 힘을 지닌 것으로 재현되고 있다. 초인적인 힘을 지닌 장길산을 죽음으로 이끄는 유일한 것은 바로 '민중'과의 인연이다. 소설의 결말에서 장길산의 행방은 묘연해지는 것으로 끝나지만, 〈장길산〉은 민중을 위한 희생으로 불멸의 숭고한 정신을 획득한 영웅서사로서 초인적인 남성성의 신화를 보여주고 있다. 〈장길산〉의 도입부에서 황석영은 황해도 장산곶의 험한 마루턱에 내려오는 전설 속의 매의 모습으로 장길산의 남성성을 시각적으로 형상화하고 있다. 그 일부분을 인용하자면 다음과 같다.

> 새벽에 주변의 섬으로 놀러나갔던 매는 황혼녘이면 돌아왔다. 그리고는 마을 상공을 늠름하게 한 바퀴 돌고나서 당솔나무에 앉아 쉬거나, 마을의 지붕에 내려와 아이들의 찬탄 섞인 웃음을 들으면서 사귀다 갔다. 고깃배가 출어하면 매는 한나절 거리는 좋이 됨 직하게 따라왔다가 해변으로 돌아갔고, 그들이 만선의 북을 두드리며 포구로 돌아오면 벌써 매는 날씬

한 날개를 펴고 황포의 돛 위에 날아 앉거나, 마을 부녀자들에게 그들의 무사귀환을 알리기 위해 재빠르게 날아가는 것이었다. [50]

위의 글에서 매는 날씬한 날개로 한나절이나 되는 거리를 가볍게 날면서 아이들과 사귀거나 황포의 돛 위에 앉아 고깃배를 살피고 어부들의 무사귀환을 미리 알려주는 마을의 수호신으로 재현되고 있다. 매가 마을의 수호신으로서 신화적 원형을 획득하게 된 것은 마을사람들(민중들)이 매와 맺은 인연의 표시로 다리에 매어준 붉은 실매듭으로 인해 죽은 후의 일이다. 이로써 매는 민중을 위한 희생으로 불멸의 신화를 획득했던 영웅, 즉 장길산의 초인적인 남성성을 상징하고 있다.[51]

70년대 중반부터 황석영이나 오윤의 작품들에서 재현되고 있는 민중에게 투사된 강인한 남성성의 신화들은 유신정권 이후 정치적 압박이 대중들의 일상을 담는 영화나 가요 등의 대중문화에까지 가해졌던 시기를 배경으로 하여 등장하였다. 당시 유신정권의 탄압은 그에 반대하는 지식인이나 학생들에 대한 정치적인 억압뿐만 아니라, 영화의 장면이나 대중가요 가사의 세세한 부분에서부터 장발이나 미니스커트 등의 경범죄에 이르기까지 수많은 검열과 단속의 형태로 이루어졌다. 이러한 강압적인 사회현실은 80년대 신군부정권에 의해 계속 유지되었으며, 이로 인해 군사정부의 파시즘에 저항하는 강인한 남성성의 신화는 당시 대중 모두가 갈망하던 것이었다.[52] 이를 통해 보았을 때, 당시 문학이나 미술에서 재현되었던 초인적인 남성성의 신화는 역설적으로 군사정부의 강압적인 파시즘으로 인해 불안해진 남성주체가 자신을 방어하기 위해 열망하였던 '갑옷이나 공격적인 태도'[53]와 같은 것으로 파악해 볼 수 있을 것이다.

라캉은 파시즘에 대한 주체의 이러한 편집증적인 방어 태도를 '갑옷 입은 에고(ego)'라고 말하였다.[54] 주체의 '에고의 갑옷', 혹은 '갑옷 입은 에고'란 원래 라캉

---

50) 황석영, 『장길산』 1권, 현암사, 1984, pp. 8-9.

51) <장길산>은 이후 대하소설 형식으로 출판되었는데, 홍성담은 전통적인 목판화기법으로 이 소설의 삽화를 제작한 바 있다.

52) 오윤과 황석영이 재현하고 있는 초월적인 남성성은 앞 서 살펴 본 호스티스 멜로드라마에 나타난 페티시즘과는 매우 다른 양상을 보이고 있지만 이들 모두 70년대 유신정권의 암울한 현실을 극복하기 위한 남성주체의 같은 목적을 지닌 성정치적 전략들 속에서 배태된 다양한 형태들로 볼 수 있을 것이다.

53) Hal Poster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* , The MIT Press, 1996. 이영욱외 역, 『실재의 귀환』, 경성대학교 출판부, 2003. p. 311 주)9 참조.

54) 라캉의 '갑옷 입은 에고'에 대한 언급은「정신분석 경험에서 드러난 '나' 기능 형성자로서의 거울단계, The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience」

이 거울의 단계에서 에고를 일컫기 위해 사용한 말로써, 허구적 합성물인 '이상적인 나 (Ideal-I)'와 타자로 둘러싸인 현실과의 불일치를 끊임없이 변증법적으로 해결하려는 존재를 의미한다.[55] <도깨비> 연작들에 나타난 강인한 남성다움의 형상에는 오윤 자신이 열망하는 이상적인 자아의 모습이 투사되어 있으며, 이는 70년대 중반부터 80년대에 이르는 격변의 역사로 인한 위기의 현실 외에도 자신의 병마로 인해 직면하게 된 죽음의 실재와 겨루면서 매우 힘겹게 이루어진 것이었다. 그런 점에서 오윤이 <도깨비> 연작에서 온 몸을 둘러싸고 있는 과잉된 근육을 통해 보여주고 있는 강인한 남성성에 관한 재현의 수사는 역설적으로 거세의 위협을 방어하기 위해 주체가 몇 겹으로 껴입은 '에고의 갑옷'으로 볼 수 있을 것이다.

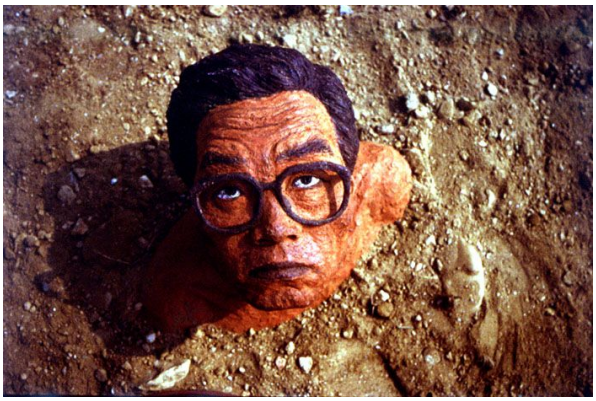
이러한 초인적인 남성성의 신화들과 관련하여 80년대 중반 이후 임옥상의 작품들을 눈여겨 볼 필요가 있다. 그의 그림은 70년대의 민중에 투사된 주체의 강인한 남성성의 계보를 이으면서 남성주체의 몸을 민족주의 정신을 담지한 숭고의 대상으로 승화시키고 있는 과정을 잘 보여주고 있기 때문이다.

(도판 21) 임옥상, <웅덩이 5>, 1988, 209x138cm, 아크릴릭

임옥상의 작품들이 그의 나르시시즘적 세계를 표출하고 있는 데서 벗어나 현실사회의 구체적인 모습을 담기 시작한 것은 1980년대 중반 이후로 보인다. 예를 들면, 1988년 제작된 <웅덩이 5>(도판 21)는 1976년에 제작된 <웅덩이>(도판 3)와 비교했을 때, 다른 측면을 보여준다. 1976년 <웅덩이>가 장소를 가름할 수 없는 초현실적인 공간을 나타내고 있다면, 1988년의 <웅덩이

(1936/1949)에서 "소외를 낳는 전체성의 갑옷"에 대해 쓰고 있으며, 또 비슷한 언급을 『에크리』(trans. Alan Sheridan, NewYork: Norton, 1977)에서도 볼 수 있다. 자크라캉, 『욕망이론』, 권택영 외 옮김, 문예출판사, 2009, p. 42.

55) 할 포스터는 라캉의 '갑옷 입은 에고'가 바로 현대의 불안한 주체의 특징이라고 말한다. 할 포스터는 이 용어는 라캉의 시대를 반영한 것으로, "1930년대 히틀러 정권에서 강압적으로 세우려했던 파시즘적 주체에 대해 자신을 보호하기 위한 '갑옷들과 공격적인 태도'와 같은 것, 즉 에고의 나르시즘적 토대와 그것의 편집증적인 구조 사이의 상호 연관적 경향"이라고 말한다. Hal Poster, 앞의 글.



(도판 22) 임옥상, <김남주 시인>, 1994, 53x40cm, 흙에 채색

5>는 산과 강 그리고 논밭이 어우러진 구체적인 풍경을 보여주고 있다. 그리고 전자의 웅덩이 속의 '붉은 피'가 근대화로 인해 상실되어버린 전근대적인 물질을 의미했다면, 후자의 '붉은 피'는 그 웅덩이 안에 전봉준의 초상을 담음으로써 영웅의 부활을 의미하고 있다. 이처럼 <웅덩이 5>에서 남성주체의 신체적 기표를 나타내는 '땅'은 민중을 위해 동학혁명을 일으킨 민족영웅의 정신을 담지하게 된다.

이러한 경향은 1994년 제작된 <김남주 시인>(도판 22)에서도 나타난다. 이 작품은 진보적 사회운동가이자 민족문학의 기수였던 시인 김남주가 출옥한 지 6년 만에 췌장암으로 죽은 해에 제작되었다. 이 작품에서 하늘을 우러르고 있는 김남주는 '땅'에 묻혀 있다. 임옥상의 작품에서 '땅'이 자신의 몸을 의미하는 메타포 역할을 하고 있음을 감안해볼 때, 이는 시인의 죽음에 대한 작가 자신의 애도적 행위로 보인다. 이와 함께 임옥상은 김남주를 자신의 몸에 묻음으로써 민족주의 시인의 숭고한 정신과 자신을 하나로 결합하고 있다. 결과적으로 자신의 몸은 김남주 시인에 대한 애도의 감정을 승화시키면서 획득되어진 영웅의 불멸의 정신, 즉 민족주의의 이상을 내포하게 된다.

임옥상이 <웅덩이-5>와 <김남주 시인>에서 보여주고 있는 수사형식, 즉 자신의 신체적 기표인 땅에 영웅을 묻음으로써 이를 민족주의 파토스를 담지한 숭고한 몸으로 승화시키고 있는 현상은 프로이트가 이야기했던 동일시의 개념으로 설명될 수 있을 것이다. 동일시란 이상화된 대상에게 자아의 리비도를 방출함으로써 대상이 보유하고 있는 능력을 자신에게 결합시키는 것이다. 특히 임옥상의 수사는 프로이트가 제시하고 있는 동일시의 세 가지의 방식 중에서 '내투사'(*introjektion*)하는 멜랑콜리의 심리적 기제와 관련시켜 볼 수 있다.[56] 멜랑콜리적 동일시는 프로이트가 『자아와 이드』에서 자아의 성격을 형성시키는 중요한 메카니즘으로 강조했던 개념이다. 주체는 자신의 리비

56) 프로이트의 세 가지 동일시 기제는 2장에서 자세히 다루었다. 본 논문 pp. 48-55 참조.

도 대상을 상실해버렸을 때, 자아의 내부에 그 대상을 내투사(상실한 대상을 자아의 내부에 가두는 것)하여 합체함으로써, 멜랑콜리의 증후들을 애도의 구조로 정교화시켜 슬픔을 다른 숭고한 목적으로 승화시킨다. 프로이트는 바로 이러한 멜랑콜리적 동일시의 역사가 켜켜이 쌓여서 비로소 자아의 성격을 규정하게 된다고 하였다.[57] 이로 보았을 때, 임옥상은 그 자신의 '영토'에 내투사했던 대상들(전봉준, 김남주, 혹은 민족주의 정신)과의 동일시를 통해 사회적 주체로서의 자신의 정체성을 모색해나갔다고 볼 수 있을 것이다.

임옥상의 작품에서 이러한 동일시를 통해 민족주의 담론의 규범들을 내포하게 된 '땅'의 상징적 의미를 더 구체적으로 알려주고 있는 작품은 1990년에 제작된 <우리시대의 풍경...>(도판 23)이다. 이 작품은 '땅'에 자신의 음경을 드러낸 채 누워 있는 남성누드를 그리고 있다. 남성누드의 인물은 바로 작가 자신으로 보인다.[58] 이 그림에서 '땅'과 자신의 몸은 더 이상 메타포를 거치지 않고 직접 하나가 되어 있다. 한 쪽으로 과도하게 돌려진 얼굴과 무언가를 향해 내밀고 있는 손은 허리부분에 동강난 상처로 인한 고통을 암시하고 있다. 이는 작가가 자신의 몸을 분단의 현실, 즉 조국의 역사와 동일시하고 있음을 나타낸다.

(도판 23) 임옥상, <우리시대의 풍경...>, 1990, 207x133cm, 캔버스에 유채

이처럼 남성주체의 몸이 민족의 역사를 상징하는 역할을 하고 있는 경향은 신학철의 역사화작품에서도 찾아 볼 수 있다.[59] 예를 들면, <역사의 들-1>(도판 24)에서 재현

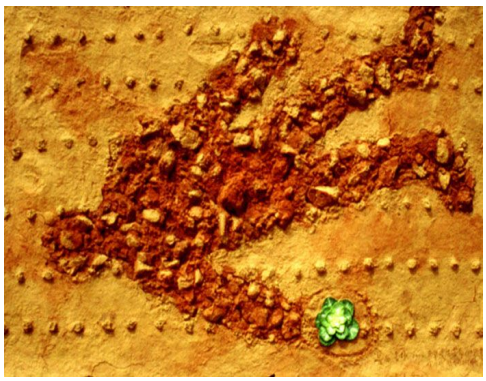
57) 프로이트는 자아의 성격은 내투사를 통한 동일시의 과정을 통해서 이루어진다고 말한다. 이에 따라 자아의 성격은 포기한 대상 리비도의 집중의 침전물이며 대상 선택의 역사를 포함하게 된다. 프로이트,「자아와 이드」(1923), 박찬부역,『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 2011, p. 369.

58) 1980년대와 90년대 중반까지의 임옥상 작품은 작가 자신의 자의식과 민족주의 주체로서의 이상적인 규범들과의 동일시 문제를 주로 다루고 있다. 이러한 특성으로 인해 그의 작품에 등장한 인물들 중에서 많은 경우 자신의 자화상을 직접 그려 넣고 있다. 이런 경향으로 미루어 보았을 때, <우리시대의 풍경>에 나타난 인물 역시 자신의 모습을 그린 것으로 볼 수 있다. 또한 이 작품에 나타난 얼굴묘사는 그의 실제 모습과 유사하다.

되고 있는 남성적 힘은 몸의 강인한 근육덩어리와 힘줄로 표상되고 있다. 이러한 근육질의 남성의 몸은 잘려진 목에서 흘러넘치는 붉은 피로 대지를 적시며 다시 대나무로 태어나는 부활의 서사를 내포하고 있다. 민중미술에서 대나무는 동학혁명을 일으켰던 전봉준을 상징한다. 이를 통해 본다면 그림에 나타난 대나무의 어린 싹은 '동학혁명의 정신을 이어받은 민중의 역사'를 의미하는 알레고리 역할을 하고 있다. 이로써 남성주체의 몸은 민중의 역사를 상징하는 기표가 되고 있다.

(도판 24) 신학철, <역사의 들-1>, 1990, 40.9x53cm

오윤, 임옥상, 신학철의 작품에서 살펴보았듯이, 민중미술에서 이상적인 남성성의 규범은 민중에 투사되거나 민족영웅과 동일시되거나 혹은 민중의 역사를 나타내는 알레고리적 수사를 통해 민족주의 정신을 내포하게 된 강인한 남성의 몸으로서 표상되고 있다. 이러한 수사 전략은 앞서 임옥상의 <산수 II>(도판 11)나 전준엽의 <문화풍속도>(도판 12), 홍성담의 <식민지>(도판 13)에서 살펴본 것처럼 침탈당한 식민지 조국



(도판 25) 임옥상, <달맞이꽃>, 1991, 천위에 흙, 아크릴릭
(도판 26) 임옥상, <봄동>, 1993, 202x300cm, 천 위에 흙, 아크릴릭

59) 신학철의 많은 역사화 작품들에서 남성주체의 몸은 우리민족의 역사를 상징하고 있다. 그러나 그의 작품에 나타난 남성의 몸은 이외에도 불가항력적인 압도적인 힘과 가학적 섹슈얼리티를 표출하고 있어 본 논문은 이를 따로 다루었다. 이에 대해서는 3절 1) 신학철의 그림에 나타난 남근중심적 왜상의 역사와 새디즘 참조.

을 상징했던 '성적으로 유린된 여성의 몸'과 대조되어 나타난다는 점에 주목할 필요가 있다. 남성의 몸이 곧 민족의 역사를 상징하게 된 것은 여성의 몸으로 표상되었던 모든 불순한 것들 -미국 제국주의와 파시즘적 권력, 서구 자본주의 상품과 결합된 물신주의 등- 이 모두 제거되고 민중의 영웅과 동일시되는 과정을 통해 이루어지고 있는 것이다. 이로부터 우리는 민중미술 작가들이 추구하였던 새로운 정체성의 성격을 파악해볼 수 있을 것이다. 그것은 임옥상의 <달맞이꽃>(도판 25)이나 <봄동>(도판 26)에서 보듯, 오염된 불순한 여성의 신체를 탈각시키는 과정을 통해 순혈성을 획득한 조국의 영토 위에 민족영웅의 파토스(달맞이꽃, 봄동)로 수놓은 이데올로기, 즉 '민족주의 정신'을 담지하게 되는 것을 의미하였다. 임옥상의 <껍데기는 가라>(도판 27)는 이러한 모습을 잘 보여주고 있다. 이 작품은 남성주체의 신체적 기표인 '땅'이 지니고 있는 '순수'-모든 불순한 것을 걷어낸 뒤 마침내 남은 민족의 순혈적 영토-에 대한 열망을 불꽃처럼 위로 튀어 오르는 모습으로 재현하고 있다.[60] 이를 통해 남성의 몸은 민족주의 주체로서의 정체성을 획득하면서 숭고의 위치에 이르게 되었다.

(도판 27) 임옥상, <껍데기는 가라>, 1990, 210x302cm

이처럼 남성 주체가 자신의 몸을 민중이나 영웅과 동일시하면서 순혈의 영토로 승화시키는 수사는 80년대 영화에서도 나타난다. 그러한 실례로, 70년대 말부터 제작되기 시작한 임권택의 토착적 민족성을 담고 있는 적지 않은 영화들을 들 수 있을 것이다. 임권택의 역사관은 "경제적인 면에서 서로의 국경이 허물어지면서 마지막으로 남는 것은 지역문화일 것이고, 따라서 한 민족은 자기 민족의 색체가 빛을 발하는 형태로 살아남지 않으면 안 된다."[61]라는 감독 자신의 말 속에 잘 나타나 있다. 이로 보았을

60) 이 작품은 신동엽의 시 <껍데기는 가라>에서 그 주제를 따왔다. <껍데기는 가라>는 한일정상회담 이후인 1967년에 박정희의 군부독재의 친일정책을 비판했던 시이다. 임옥상의 그림은 신동엽의 이 시 중에서 특히 마지막 연, '한라에서 백두까지/ 향그러운 흙가슴만 남고/ 그 모오든 쇠붙이는 가라.'의 내용과 일치하고 있음을 보여준다.

때 그의 영화는 환상적 민족주의 수사를 통해서 한국의 '지역적인 것'(the local)의 특별한 감성을 세계 속에서 생존하기 위한 힘의 원천으로 바라보면서 이를 보존하려는 시도라고 할 수 있다.[62] 그러나 또 한편으로 임권택의 이러한 민족지학적 자의식이 여성에 대한 가학적인 성애를 통해 폭력으로 고통 받는 여성의 몸을 미학화하면서 그를 지켜보는 '거리 두기'의 틈으로, 즉 젠더 이데올로기적 수행의 결과로서 드러내고 있다는 평가들이 존재한다.[63] 그런데 이러한 현상이 80년대 중반 이후 등장했던 토속적 에로드라마에서 일반적으로 나타났음에도[64] 불구하고 유독 임권택 감독에게 민족영화담론의 초점이 집중되는 이유는 무엇일까?

(도판 28) 임권택 감독, <서편제>의 한 장면, 1993

그 이유는 아마도 그가 '지역적 민족지학'을 재현하는 데 있어서 다른 영화들과는 구별되는 독특한 어떤 영화스타일을 유지하고 있기 때문일 것이다. 사실 임권택은 많은 작품들에서 한국의 역사와 전통적인 것들을 다양하게 다루고 있음에도 불구하고 그를 담는 기법에서 하나의 일관성을 보이고 있다. 그것은 바로 그가 빼어난 토속적 경관을 바탕으로 한 '풍경 프레임'[65]을 지속적으로 자신의 역사적 자의식을 담도록 이

61) 이효인, 「임권택 감독론: 새로운 한국영화의 지평을 열다」, 이효인 편저, 『한국의 영화감독 13인』, 열린책들, 1994. p. 27 재인용.

62) 주유신, 「임권택 영화의 민족주의 이데올로기와 민족비판-<노는 계집 창> (1977)을 중심으로,」, 『대중서사연구』 제13호, 2007, p. 66.

63) 주유신, 같은 글, p. 64 ; 강소원, 「1980년대 한국 '성애 영화'의 섹슈얼리티와 재현」, 중앙대학교 대학원 박사논문, 2007, pp. 111-116 참조.

64) 예를 들면, '조선도 여인의 수난사'라는 비슷한 내용을 담은 이두용의 <피막>(1980)과 <물레야 물레야>, 정진우의 <자녀목> 등의 영화들도 비슷한 경우로 들 수 있다. 자세한 내용은 강소원, 같은 글, pp. 111-112 참조.

65) 그의 '풍경 프레임'은 그의 영화미학을 이야기할 때 빠뜨릴 수 없는 요소인데, 이에 대해 '여백으로서 열린 공간'이나 '순환적이고 유기체적인 한국적 시간' (김경, 「임권택 영화에 있어서 '한국적 자의식'의 맹아적 <족보>」, 『영화연구』 제14호, 1998, pp. 12-19) 혹은 '몽타주적인 시간감각보다는 포토제닉한 공간감각' (이용관, 「작가의 이름: 한국의 작가론을 위한 시론」, 『한국영화연구』, p. 14)이라는 비평가들의 다양한 평가들을 통해서도 그 사실을 잘 알 수 있다.

용하는 데에 있다. 서인숙에 의하면, 임권택 영화에서 길 위의 인물들은 카메라를 향해 등을 지고 멀어지거나 혹은 사선방향으로 프레임을 가로지르는 모습이 극단적인 익스트림 롱 쇼트에 잡히면서 얼굴을 식별할 수 없을 정도의 하나의 점을 연상시킨다고 말한다.(도판 28) 이로 인해 프레임을 가득 메우게 되는 풍경은 영화적 서사를 중지시키게 되는데, 작가는 이러한 풍경 쇼트를 다시 롱 테이크로 유지시키면서 결과적으로 관객의 시선은 오랫동안 한국의 아름다운 풍경에 붙잡히면서 압도되는 결과를 가져온다는 것이다.[66]

이러한 비평으로부터 우리는 임권택 영화가 민족주의 이데올로기를 담지하는 전략들을 파악할 수 있다. 그의 영화들은 주로 역사나 전통에 의해 수난을 당하는 여성의 성애를 통해 발화되는 민족주의의 역동적인 서사들을 '풍경 프레임'을 통해 잠시 중지시키면서 거리를 두고 바라보는 '시각 주체'를 설정하고 있다. 이러한 '거리두기'의 시각적 주체는 바로 역사의 작인에 해당한다고 볼 수 있는데, 이는 바로 감독 자신의 시선이기도 하다. 그런데 임권택의 카메라가 그토록 오랫동안 바라보았던 풍경은 역사 속의 수난의 인물들, 특히 여성의 몸을 작은 점 혹은 얼룩으로 만들어버린다. 이러한 풍경은 손상되지 않은 유토피아의 영토, 바로 남성의 몸을 상징한다고 볼 수 있을 것이다. 이처럼 여성의 몸을 '거리두기'의 시선을 통해 풍경 속의 점으로 만들고 있는 임권택의 수사는 임옥상의 <산수 II>(도판 11)에서 살펴본 것처럼 순혈의 영토와 주체 자신의 신체를 동일시하면서 '성적으로 훼손된' 여성의 몸을 얼룩으로 재현하는 전략과 일치하고 있음을 보여준다.

(도판 29) 정지용 감독, <남부군>의 한 장면, 1990

영화에서 좀 더 순혈적 영토의 기표로서 남성 집단의 몸을 직접적으로 보여주고 있는 작품은 바로 <남부군>(정지영감독, 1990)이다. 이 영화는 남부군에서 활동한 빨치산 이태의 수기를 바탕으로 제작되었다. <남부군>의 한 장면인 도판 29는 500여명의 파르티잔들이 유안청 계곡에서 집

66) 서인숙, 「임권택 감독의 영화 스타일 연구」 『드라마 연구』 제 34호, 2010, pp. 263-264.

단으로 목욕했다는 실화를 근거로 찍은 것이다. 이 장면에서 목욕하고 있는 남성들의 벌거벗은 몸은 바로 이념을 초월한 순혈의 영토를 표상하고 있으며, 또한 역사의 힘을 상징하는 '숭고한 몸'으로서 재현되고 있다.

70년대 중반에서 80년대에 이르기까지 문학, 민중미술, 영화를 통해 재현되고 있는 남성의 '숭고한 몸'에 관한 전략들은 장르간의 차이와 표현의 다양성에도 불구하고 다분히 정치적인 면모를 보이고 있다. 그것은 민중을 주체로 한 민족주의 이데올로기를 바탕으로 한 역사적 힘으로서, 그리고 거세 위협의 위기감을 느낀 가부장으로서의 역할을 유지시키기 위해 남성들 간의 연대를 추구하는 것으로 파악해볼 수 있을 것이다.

2) 새로운 영웅의 파토스와 초월적 세계: 결코 도달할 수 없는 결손 지점

임옥상이나 신학철의 그림을 통해 살펴본 것처럼, 남성주체의 신체적 기표로서 재현되고 있는 땅이 이상적인 남성성의 규범으로 제시될 수 있었던 것은 민중의 영웅이었던 전봉준이나 김남주와 같은 민족주의 지식인의 죽음이 승화된 초월적 정신세계와 동일시됨으로써 이루어졌다. 그것은 라캉의 관점에서 보자면, 자아가 영웅의 민족주의 파토스를 '자아 이상'으로 받아들이면서 상징계로 진입하게 되고 이러한 영웅과의 동일시를 통해 비로소 민족주의 주체로서의 역할을 수행하게 됨을 의미한다. 하지만 남성주체는 과연 동일시하려고 열망하였던 영웅의 이상적인 남성다움의 이마고에 도달할 수 있었을까?

상징계에서 '자아이상'이란 모든 규율의 통치자인 '아버지'(Phallus, 남근)의 권위를 나타내며, 주체가 결코 도달할 수 없는 결손지점을 형성한다.[67] 이로 인해 남근은 구체적으로 '무엇이다'라고 말하기 힘든 것이다. 노만 브라이슨(Norman Bryson)은 이를 '노아'에 대한 성경구절을 인용하여 표현하였다.

사람들은 노아의 벗은 몸을 읽다.

67) Norman Bryson, "Géricault and 'Masculinity'", in *Visual Culture Images and Interpretation*, Wesleyan University Press. 1994, p. 244.

노아는 포도나무를 심었다. 그런 뒤 포도주를 마시고 취하여 벌거벗은 채, 그의 천막에 누워 있었다. 가나안의 조상인 햄은 그의 아버지의 벗은 몸을 보았고, 밖에 있는 두 형제에게 말했다. 그러자 셈과 야페트는 겉옷을 집어 어깨에 걸쳤으며, 뒤로 걸어 들어가 아버지의 벗은 몸을 덮어드렸다. 그들은 얼굴을 돌린 채, 아버지의 벗은 몸을 보지 않았다.[68]

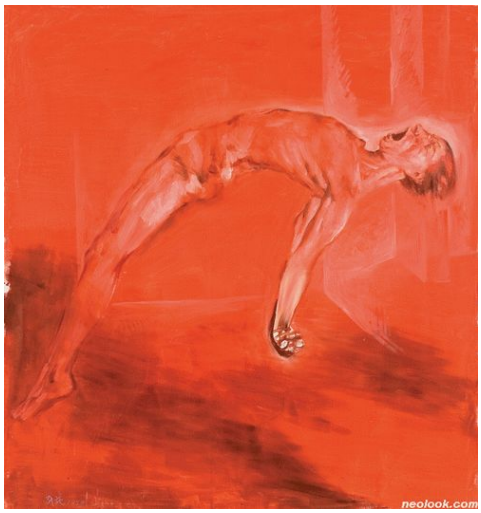
노아의 아들인 셈과 야페트는 술에 취해 벌거벗은 채 잠들은 아버지에게 겉옷을 덮어드리면서 뒤로 걸어 들어가 얼굴을 돌려 결코 아버지의 벗을 몸을 보지 않았다. 노아의 아들이 아버지의 남근을 보지 못하는 현상을 노만 브라이슨은 프로이트의 오이디푸스 구조로 설명하였다. 오이디푸스 단계에서 아들은 아버지(자아이상)와 동일시할 것을 요구받으면서 또 다른 어려움에 봉착하게 되는데, 그것은 바로 오이디푸스 구조를 통과하면서 겪게 되는 또 하나의 난관, 즉 결코 아버지와 같아져서는 안 된다는 것이다.[69] 아버지의 남근은 아들에게 동일시의 대상이면서 동시에 도달할 수 없는 지점으로 주어진다. 이로 인해 남성주체는 항상 이상적인 남성다움의 이마고와 실제적인 자신의 이미지 사이에 존재하는 괴리감에 직면할 수밖에 없다. 이를 통해 본다면, 민족의 영웅이나 동시대 투쟁에서 산화한 영웅들의 초월적인 세계는 남성주체가 항상 동일시 하고자 열망하지만 결코 도달할 수 없는 결손지점을 가리킨다고 볼 수 있다. 그렇다면 민중미술에서 이러한 이상적인 지점은 어떻게 재현되고 있을까?

박정희가 국민들에게 동일시의 대상으로 제시했던 6, 70년대의 이상화된 남성다움의 모델인 '성웅 이순신'의 모습은 민중미술에서 거의 나타나지 않는다. 5·18 민주화운동과 6월 항쟁이 계승하고 있는 것은 동학혁명과 4·19혁명 정신이었다. 이로 인해 민중을 위해 자신을 희생했던 전봉준이 영웅의 자리를 대신 차지하게 된다. 이와 함께 민주화 투쟁 과정 중에서 산화한 열사 또한 영웅으로서의 신화를 획득하였다. 1970년 벽두에 노동법 개정을 요구하며 분신했던 전태일을 시작으로 유신헌법에 반대하며 할복자살한 김상진, 그리고 80년대 6월 항쟁을 전후로 하여 박종철, 이한열, 강경대, 이철규 등 젊은 학생들의 죽음이 이어졌다. 이들의 죽음은 대중들의 애도와 함께 열사의

68) 창세기 9장 20절, Ibid., 재인용.

69) Ibid., pp. 232-233. 브라이슨의 이러한 지적은 프로이트의 '토템과 터부 이론'으로부터 나온 것이다. 자기부족의 모든 여자들을 차지했던'나쁜 아버지'를 죽인 형제들은 토템이라는 제의식을 통해 아버지와 화해하고 터부라는 금지제도로 어머니와의 근친상간의 위기를 극복한다. 또한 형제들은 결코 자기부족의 여자와 성관계를 맺지 않고 다른 부족의 여인과 혼인함으로써 자신들의 사회를 유지한다. 이로써 '아버지의 남근'이 지닌 권위는 모든 남성들의 무의식 속에서 결코 불가능한 대상으로 상징화 된다.

반열에 오르게 된다. 이처럼 새롭게 탄생한 영웅들의 희생이 승화된 초월적 세계가 어떻게 대중들에게 엄청난 힘으로 발휘되면서 새로운 주체로 거듭나게 하는 지를 보여주었던 작가는 최민화와 최병수이다.



(도판 30) 최민화, <고문>, 1987 캔버스에 유채, 136×126cm

1987년 6월 항쟁은 1986년 아시안 게임 이후 더욱 높아진 국민들의 민주화열망에 대해 전두환 정권이 4·13호헌 조치로 답한 것에 대한 정치적 불만이 그 직접적인 원인이었다. 그러나 6·10대회가 대규모 집회로 발전하게 된 것은 '박종철 고문사건'[70]이 그 도화선 역할을 하였다. 최민화가 그린 〈고문〉 (도판 30)은 바로 이 사건을 그린 작품이다. 박종철의 사인은 물과 전기 고문에 의한 질식사로 알려졌다. <고문>에서 최민화는 전기 고문의 충격에 의해 박종철의 몸이 반사적으로 튀어오르는 극적인 순간의 모습으로 이를 재현하고 있다. 그러나 이 그림에서 박종철의 모습을 영웅으로 신화화하고 있는 수사는 별로 보이지 않는다. 그림의 주를 이루고 있는 붉은 계열의 모노톤 색채와 검은 그림자, 그리고 고문의 동물적 반응으로 심하게 틍겨진 몸과 오그라든 손의 모습은 박종철의 죽음에 대한 애도와 승화라기보다는 그가 겪었을 고통과 죽음에 대한 공포의 감정을 그대로 재현하고 있다.

(도판 31) 문영태, <고 박종철 열사상>, 1987

박종철의 죽음을 다룬 다른 예로, 문영태가 그린 초상화

70) 1987년 1월 14일 서울대학교 언어학과 3학년에 다니던 박종철은 서울대학교 '민주화추진위원회' 사건 관련 주요수배자인 박종운의 소재를 파악하기 위해 고문하던 중 사망한 사실을 은폐하려한 사건이다. 박종철은 1987년 1월 14일 하숙집에서 치안본부 대공수사관들에 의해 영장 없이 불법으로 강제 연행되었으며, 1월 15일 경찰은 조사받던 박종철이 자기압박(自己壓迫)에 의해 충격사했다고 발표했다. 그러나 박종철의 부검의였던 중앙대학교부속 용산병원 내과전문의 오연상의 '고문치사일 가능성이 높다'는 증언이 알려지자, 1월 19일 강민창 치안본부장은 박종철의 사망원인이 '물고문'에 의한 질식사이며 고문에 가담한 사람은 조한경 경위와 강진규 경사 2명이라고 다시 발표했다.

<고 박종철 열사상>(도판 31)과 신학철의 <부활>(도판 98)을 들 수 있다. 문영태의 <고 박종철열사상>은 박종철의 영정으로 제작된 초상화로, 단순하지만 종교의 성인들처럼 머리 뒤로 광휘를 두른 모습으로 재현됨으로써 그를 열사의 위치에 올려놓고 있다. 신학철 역시 <부활>(도판 32)에서 박종철의 죽음을 다루었다. 그는 박종철의 모습을 신군부독재정권을 상징하는 전두환의 몸속에서 재벌과 권력의 물신적인 욕망의 세계를 깨부수고 다시 태어나고 있는 것으로 재현하고 있다. 이 그림에서 고통으로 인해 절규하고 있는 붉은 입술과 손톱을 가진 여인은 신학철의 역사화 <한국 근대사-6>에서도 다루어진 적이 있는데, 전두환 정권의 부패를 상징했던 어음사기사건의 주인공인 장영자를 가리킨다. 절규하던 이 여인은 결국 번뜩이는 눈을 가진 야수에게 단죄를 당한 뒤 피를 흘리고 있다. 이로 보았을 때, 신학철이 <부활>에서 박종철을 신화화시키고 있는 전략은 부활의 서사와 야수로 상징화되고 있는 강인한 역사적 힘으로 나타나고 있음을 알 수 있다.

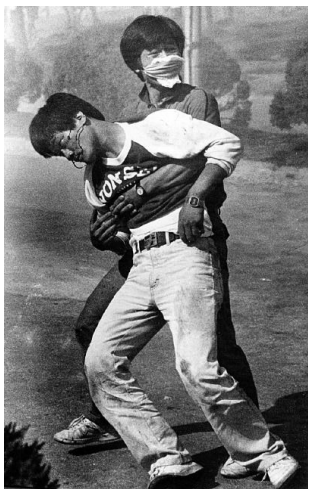
(도판 32) 신학철, <부활>, 1987

한편 박종철의 죽음을 다룬 <고문>에 이어 최민화는 <6월 9일>(도판 33)에서 6월 항쟁이 시작될 무렵 최루탄에 맞아 사망한 이한열의 모습을 그렸다. 최민화는 이 작품에서 이한열의 죽음을 승화시키기 위한 수사들을 분명하게 보여주고 있다.

최민화의 <6월 9일>은 6·10항쟁이 시작되기 하루 전에 벌어진 시위 도중에 연세대 학생이었던 이한열이 경찰의 최루탄에 피격된 순간의 장면을 찍은 로이터 통신의 보도사진(도판 34)을 근거로 하여 그린 것이다. 이 보도사진은 로이터 통신의 사진기자였던 정태원이 촬영한 것으로 중앙일보와 뉴욕타임즈의 머릿기사에 실리면서, 전두환 군부독재정권의 탄압을 상징하는 대표적인 이미지가 되었다. 그런데 이 사진에서 이한열의 머리와 귀에서 쏟아지는 선명한 핏줄기는 보는 사람으로 하여금 좀처럼 지워지지 않으면서 극복되어야만 하는 일종의 외상으로 남게 된다. 이를 반증하듯, 이 사진이

(도판 33) 최민화, <6월9일>, 1987, 46×53cm, 유화

보도된 다음 날 열린 6.10대회에서는 전국 22개 지역에서 약 30여 만 명의 시민이 거리로 뛰쳐나왔으며, 이한열이 사경을 해매는 한 달여 동안 시위는 끊이지 않고 지속되었다. 이러한 사실은 그의 사진 이미지에서 감지되는 죽음에 대한 강렬한 징후가 다른 무엇으로 승화되기를 열망하는 대중들의 집단적인 무의식을 나타내고 있는 것으로 볼 수 있을 것이다. 최민화의 〈6월 9일〉은 이러한 배경에서 그려졌으며, 그가 사실성과 신화를 동시에 재현하는 데 고민하고 있음을 보여준다. 그의 그림은 실제 사진과 비교해 보았을 때, 가로등 기둥이나 화단의 나무 그리고 어렴풋이 보이는 시위대의 모습이 희미한 명암으로만 표시되었고, 대신에 신비한 구름을 연상시키는 흰 색채가 그림의 전면을 뒤덮고 있다. 또한 그를 부축하는 인물과 뒤엉켜있는 복잡한 다리 부분은 모두 생략되었다. 이로 인해 그들의 상체는 마치 흰 구름 위에 떠 있는 것처럼 보인다. 이로써 최민화는 피를 쏟고 있는 이한열과 쓰러져가는 그를 부축하는 동료의 이미지를 신비한 가상공간 속에 재현함으로써 사진적 사실성과 함께 그의 고통과 죽음이 승화된 초월적 세계를 동시에 보여주고 있다.



(도판 34) 이한열의 최루탄 피격 장면, 로이터 통신의 정태원기자 촬영

이한열의 보도 사진은 또한 최병수에 의해 판화로 제작되었다. 최병수는 여러 직업을 전전한 도시빈민 출신으로, 이한열의 죽음과 관련된 그림을 제작함으로서 그의 죽음이 6월 항쟁에서 기폭제가 되는데 큰 역할을 했던, 소위 '아스팔트 위의 작가'이다.[71] 이한열이 최루탄에 피격된 6월 9일부터 뇌사의 상태에서 사경을 헤매다 죽은 7

71) 성완경, 「두 개의 문화, 두 개의 지평」, 『민중미술을 향하여』, 과학과 사상, 1990, p. 169.

월 5일을 전후로 하여 최병수가 중심이 되어 공동제작된 이미지들이 시위대를 결집하고 항쟁을 지속시켰던 역할에 대해 성완경은 “예술이 정치와 톱니바퀴처럼 맞물려간 모습”으로 평가하였다.[72] 이한열이 사경을 헤매던 6월 11일, 최병수는 당시 중앙일보에 개제된 보도사진을 시위대의 가슴부착용으로 쓰기 위해 고무판화(10.5x16.2cm)로 제작하였다. 그가 제작한 이한열의 이미지는 보도사진에서 보였던 ‘귀로부터 흘러내리는 선명한 핏줄기가 그대로 땅으로 떨어지는 모습’을 강조하였고, 이한열을 부축했던 다른 학생이 외치고 있는 듯한 ‘한열이를 살려내라!’는 텍스트가 함께 적혀 있다. 최병수의 이 판화 이미지는 4000 여점이 넘게 복제되어 시위대의 가슴에 부착됨으로써 대중들에게 애도의 감정을 증폭시키는 역할을 하였다. 이후 최병수의 이 판화그림은 10m 길이의 대형 걸개그림[73]으로 제작되어 건물 외벽에 걸리게 된다.(도판 35) 이로써 거대한 이한열의 이미지는 신화를 획득한 영웅의 모습을 선명하게 보여주는 역할을 하였다.

(도판 35) 최병수, <한열이를 살려내라!>, 1987, 7.5x10m, 국립현대미술관

72)최병수가 이 기간 동안 기록한 메모에 의해 당시의 상황을 살펴보자면, 이 판화그림은 대량 복제되어, 연세대 의대 학생을 비롯한 총학생회와 민주화실천가족운동협의회 어머니들이 가슴에 부착하고 ‘반고문, 호헌철폐’등의 시위를 벌인다. ‘가슴부착용 판화’는 4000 여점이나 제작되었는데 1매에 200원씩 대중들에게 모두 배포되었다. 이후 이 판화는 대형걸개 그림으로 완성되어 학생회관의 외벽에 걸렸으며, 작은 손수건(34.6x23.5cm), 피켓용 그림(39x30.5cm)으로 제작되어 다른 지역의 집회에도 사용되었다. Ibid.

73) 최초의 걸개그림형식으로 1982년 서울대 정문에 내걸렸던 김봉준의 <김상진 열사도>나 <기독교장로회총회 집회에 사용되었던 <땅의 사람들…>, 그리고 1984년 시각매체연구소의 <민중의 싸움> 등이 거론되고 있다. 이후 걸개그림은 두렁 창립전을 거치면서 대중집회 현장이나 문화집회의 주요 미술형식이 되었다. 뿐만 아니라 1980년대 중후반 소집단의 급속한 증가와 미술활동가 조직의 미술공동체 등장, 대학 내 민화반 · 판화반 등 동아리가 결성되면서 걸개그림은 미술운동의 상징으로 자리매김 되었다. 특히 6월 항쟁에서 커다란 역할을 하였던 최민화와 최병수의 걸개그림은 이후 80년대 중반 이후 전개된 노동자대투쟁이나 각종 시위현장에 설치된 수많은 걸개그림의 전형이 되었다. 이태호 또한 걸개그림이 미중미술운동에서 보편적으로 사용되었던 시기를 87년 6월 항쟁 이후로 보고 있다. (이태호, 「80년대 현장미술의 발전과 걸개그림」, 『가나아트』, 1989, p. 93)이런 형태의 걸개그림들은 공동제작한 미술단체의 이름이 작가 개인을 대신했다. 특히 ‘여성미술연구회’ 여성작가들이 제작한 걸개그림은 90년대 여성주의 미술과 연계되어 한국 현대페미니즘 미술의 바탕이 되었다.

한편 최민화는 <6월 9일>에 이어 이한열의 장례식에 사용될 <이한열열사 부활도>(도판 36)를 제작하였다. 최민화의 이 그림의 원래 제목은 <그대 뜬 눈으로>였는데, 이동식 걸개그림으로 제작되어 장례 대열의 선두에 배치되었다. 이로 인해 이 그림을 둘러싸고 진압경찰과의 심한 격돌이 벌어졌으며, 그 과정에서 훼손되어 현재는 작품이 남아있지 않다. 하지만 당시의 사진으로 미루어보면, 이 그림에서 최루탄에 피격되어 죽음을 당한 이한열은 마치 슈퍼맨처럼 하늘을 날고 있는 초인적인 모습으로 부활하고 있다. 그는 한 손으로는 이마에 성조기가 그려진 메두사로 변신한 '엉클 샘'(미국을 상징하는 대중적인 인물)의 머리를 움켜쥐고 있고, 또 한손으로는 노동법전을 들고 있다. 그림의 아랫부분에는 수많은 민중들이 이러한 영웅의 뒤를 따르고 있다. 이로써 <이한열열사 부활도>는 부활한 이한열의 손에 의해 미국의 성조기가 종잇장처럼 구겨지면서 힘없이 소멸되는 새로운 신화를 보여주고 있다.

(도판 36) 최민화, <이한열열사 부활도>, 1987

이처럼 민중미술작가들에 의해 영웅으로 재현되었던 이한열의 이미지는 시위에 나선 수많은 대중들과 함께 하였다는 점에 주목할 필요가 있다.(도판 36, 37) 이한열이 사경을 헤매는 한 달여 동안 6·10 항쟁, 6·18 최루탄추방대회, 6·26 평화대행진을 거치면서 항쟁의 규모는 점차 확대되었다. 이 기간 동안 전국 22개 지역에서 500만 여명의 시민이 거리로 나섰고, 7월 9일 시청 앞에서 열린 그의 노제에 몰려든 인파는 백만이 넘었다.[74](도판

(도판 37) 이한열의 장례식 장면, 한국언론 '뉴스허브' 통신사

74) 6월 항쟁의 결과로 신군부 정권은 대통령 직선제 개헌과 평화정부 이양을 약속했으며, 비합법적인 규제들

48) 이러한 투쟁의 과정 속에서 최병수의 <한열이를 살려내라!>는 가슴부착용 판화그림이나 손수건, 피켓 형식 등으로 복제되어 시위 학생들이나 시민들에게 직접 보급되었으며, 대형 걸개그림은 건물의 외벽에 걸림으로써 대중들에게 이한열을 영웅적 존재로 각인시키는 효과를 가져왔다. 또한 최민화의 <이한열열사 부활도>는 이한열 장례식의 선두에 배치됨으로써 그의 노제에 참가한 백 만이 넘는 군중들과 함께하였다. 우리는 이로부터 산화한 영웅의 초월적인 정신과 수많은 대중들의 결집을 가능하게 하였던 일종의 마력과 같은 집단 무의식의 관계를 설정해볼 수 있을 것이다. 그렇다면 신군부 정권에 의해 희생된 박종철이나 이한열의 죽음을 민족·민주주의에 대한 열망으로 승화시키면서 백만이 넘는 군중들을 하나로 결집해낼 수 있었던 집단적인 에너지의 정체는 과연 무엇이었을까?

우선 이한열의 장례식을 앞두고 연세대에 붙은 대자보 <고 이한열 열사의 죽음 후 장례까지>의 글을 통해 대중들이 열망하고 있는 세계, 즉 대중들이 이한열의 죽음을 승화시켰던 초월적인 세계의 의미가 구체적으로 무엇이었는지를 살펴보자.

> (...)영안실에서 한열이를 만나고(...) 의로운 죽음과 민주의 복음을 전파하기 위해 우리는 준비했다. 채 믿기지 않는 한열이의 죽음을 우리의 갈라지고 쓰라린 가슴에 모아 새기며(...)한열이의 투쟁을 통한 부활을 꿈꾸며, 우리의 눈 앞에 자욱하게 뒤덮이는 꽃상여의 행렬을 두 손 저어 거부하며 우리는 철야하였다.
>
> 한열아! 너는 우리의 흩어진 민주에의, 자주에의, 통일에의 염원을 다시 모으는구나.(...) 살아 있으면 우리를 불타게 해다오. 두려움 없이 이 날의 압제의 멍에를 내치게 깨부수게 해다오! (...) 슬픔을 앞세우고 슬픔을 뒤로하고 한열이는 조금씩 살아났다. 한열이가 살아난다. 친구여, 한열이가 우리의 분노와 함께 우리의 노도와 같은 투쟁과 함께 살아온다고 외치며 (...)
>
> 한열이가 남긴 모든 흔적이 그리웠다. 그 모든 흔적을 부둥켜 안고 한열이를 빨아들이고 싶었다. 한열이가 내던진 모든 기록이 소중했다.(...) 죽음과 삶의 사이에서 갈라서는 우리와 한열이는 만나리라.[75]

위의 글 내용으로 미루어 보면, 대중들은 이한열의 죽음 너머의 공간에 민주와 자

을 푸는 등 유화국면을 선언(6.29선언)하기에 이른다. 서울 시청 앞에서 열린 이한열의 장례식은 전두환의 6.29 선언 이후에 치루어졌지만, 백 만이 넘는 인파는 영웅의 신화와 집단 무의식과의 연관성을 생각해보게 만든다.

75) 인터넷 사이트 http://19870609.com/zbard 에서 인용됨.

주, 통일이 이루어진 이상적인 세계, 즉 유토피아를 위치시키면서 그가 예수처럼 부활하기를 꿈꾸고 있다. 또한 그의 '의로운 죽음과 민주의 복음'이 전파되기를 간절히 바라고 있다. 다시 말해 대중들은 이한열을 초월적인 세계에서 유토피아의 메시지를 전하는 신과 유사한 존재로 승화시키고 있음을 알 수 있다. 이처럼 이한열의 죽음이 '예수의 죽음과 부활의 서사'처럼 고양되는 장면은 바로 이한열의 죽음에 대한 대중들의 애도가 승화되면서 그를 영웅으로서 신화화하고 있는 과정을 잘 보여준다고 할 수 있을 것이다.[76]

신화화된 영웅이 제시하고 있는 정신세계는 그와 동일시하려는 대중들의 열망을 불러일으킨다. 위의 글에서 "한열이를 빨아들이고 싶"다는 부분과 "한열이가 내던진 모든 기록이 소중하다"는 과잉된 표현들은 초월적인 존재로 승화된 그와 동일시하려는 대중들의 열망을 잘 나타내주는 대목이다.[77] 프로이트는 이처럼 개인이 자신의 '자아이상'을 포기하고 이를 집단의 '공통된 이상'으로 대체하면서 그 결과로 집단을 구성시키는 경이로운 심리를 '동일시'와 '리비도'의 메카니즘으로 설명하였다. 프로이트는 집단 구성원들의 '공통된 이상'이나 '지도자'에 대한 '리비도 집중'(cathexis)과 이와 같아지기 위해 열망하는 '동일시'의 감정이 바로 사회의 크고 작은 집단을 구성하게 만드는 무의식적 사회본능이라고 말하였다. 그는 또한 이러한 대상에 대한 리비도를 공유하는 개인들을 묶는 감정적 연대 또한 리비도의 관계로 보았다.[78] 이러한 프로이트의 관점에서 보자면, 6월 항쟁의 기간 동안 수많은 대중들의 결집을 가능하게 했던

76)<고 이한열 열사의 죽음 후 장례까지>의 글에 나타난 초월적인 가상 공간의 의미는 앞 서 살펴보았던 최민화의 <이한열열사부활도>에서 재현되고 있는 '부활'과 '유토피아의 메시지'와 유사하게 나타고 있음을 알 수 있다. 그러나 이한열이 전하는 메시지는 민중미술의 경우 '반미', '반자본주의'로 탈식민 민족주의 담론으로 표출되고 있는 것에 비해 연세대 대자보의 경우에는 '민주', '자유', '통일'로 좀 더 현실적인 정치적 국면을 반영하고 있음을 알 수 있다.

77) 프로이트에 의하면 '빨아들이는' 행위는 구순기의 아이가 어머니와 동일시하는 메카니즘에 해당된다. 즉 아이는 어머니의 젖을 빨면서 어머니와 동일시를 이루는 것이다. (프로이트는 식인적 습성 또한 적의 능력을 자신의 것으로 동일시하기 위한 것으로 보았다) 이는 프로이트가 제시하고 있는 동일시의 세 가지 방법 중에서 바로 퇴행적인 방법으로 대상을 자신 안으로 받아들이는 리비도적 대상결합에 해당된다. 이에 대한 자세한 내용은 2장 '동일시'의 내용 참조.

78)프로이트 「집단 심리학과 자아분석」, 앞의 책, pp. 101-150. 프로이트는 이 논문에서 개인들을 결집시켜 집단의 구성을 가능하게 하는 마력과 같은 심리를 밝히기 위해 르봉이나 맥두걸과 같은 당시 학자들이 제기했던 '모방', '암시', '전염'이라는 용어들을 같이 사용하고 있지만 결국, 리비도와 동일시의 메카니즘으로 파악하고 있다. 그는 이러한 집단심리를 인위적인 집단의 대표적인 예에 속하는 군대와 교회를 통해 연구하였다.

것은 바로 박종철이나 이한열의 영웅신화가 제시하고 있는 '민주와 자유의 복음'과 같은 초월적 정신을 '자아 이상'으로 공유함으로써 느끼는 개인들간의 감정적 연대(리비도적 결합)이다. 자아가 동일시하는 이상적 모델에 대한 리비도를 다른 사람에게서도 확인하면서 형성되는 동료간의 유대관계는 마치 자아와 '자아 이상'이 일치되는 마력과 같은 환상을 제공하면서 어떤 결합보다 강력한 힘을 발휘하게 된다. 프로이트는 이처럼 집단의식을 갖게 된 자아는 자아 리비도(자기애, 이기주의)를 극복하고 대상 리비도(이타주의)로의 전환이 가능하다고 보았다.[79] 프로이트는 이러한 이타적인 집단의식을 가능하게 만드는 사회적 본능을 여성에 대한 성적 목적을 탈각시킨 남성들 간의 리비도나 동일시의 심리적 기제로 보았다. 그는 이러한 집단의식에서 여성을 향한 리비도는 오히려 방해가 된다고 하였으며, 이런 면에서 그는 남성 동성애자 역시 누구보다 강한 사회적 본능을 지니고 있는 것으로 파악하였다.[80] 바로 그러한 이유로 인해 남성주체의 집단의식은 솔로몬 고도나 이브 세지윅 등의 페미니스트들이 지적하고 있듯, 남근(자아 이상)을 중심으로 자아와 대상간의 리비도를 조정하는 남성동성 사이의 배려, 즉 동성사회적 욕망을 위한 성정치의 대표적인 예에 속한다고 볼 수 있다.

(도판 38) 서울대미술집단, <조성만열사도>, 1988

최민화와 최병수의 걸개그림은 6월 항쟁의 역사적 사실과 더불어 이한열의 초월적인 정신과 영웅으로서의 신화적인 이미지를 동시에 보여주었다. 뿐만 아니라 이들은 인물의 대형 이미지를 건물의 외벽에 설치하거나 움직이는 시위대를 위한 이동식 전시방식으로 정치적 의도를 수많은 대중들을 상대로 효과적으로 선전할 수 있는 전략들을 모색하였다. 최민화와 최병수가 보여주었던 이러한 걸개그림의 전형은 신군부정권(노태우정권)과 민주화세력간의 극렬한 갈등으로

79) 이 절에서 언급되고 있는 프로이트의 리비도와 동일시에 관한 집단심리에 대해서는 본 논문 2장 pp. 28-33, pp. 48-55를 참조.
80) 프로이트, 앞의 글, p. 160.

강경대 사건처럼 이한열과 유사한 사태가 다시 반복되고, 이에 저항하던 젊은이들의 투신과 분신이 이어졌던 90년대 초반까지 지속되었다.[81] 예를 들면, <조성만 열사도>(도판 38)는 1988년 노태우정권에 맞서 명동성당 건물 옥상에서 '양심수 석방'을 외치며 할복 투신했던 서울대 대학생 조성만의 노제에 사용되었던 이동식 걸개그림이다. 이 그림에서 조성만은 민중주체인 농민의 모습으로 부활한 뒤 낫으로 미국의 성조기를 찢고 있는 모습으로 재현되었다. 또한 <강경대는 싸우고 있다>의 걸개그림(도판 39)은 1991년 '노태우정권 타도'와 '학원자주화 투쟁'에 참여했다 전투경찰의 구타로 죽음을 당한 강경대를 거대한 이미지로 형상화시켰으며 명지대의 건물외벽에 설치되었다. 이들 걸개그림은 최민화와 최병수의 작품과 유사한 수사와 전시방식으로 또 다른 이한열의 신화를 탄생시키고 있음을 잘 보여준다. 이로써 6월 항쟁 이후 걸개그림은 80년대 중반 이전의 비판적 민중미술형식과 또 다르게, 억압적인 정치적 상황에 직접 대처하는 가장 급진적인 예술형식이 되었으며, 수많은 남성대중을 사회 변혁적인 민족주의 주체로서 하나로 결집시켰던 커다란 성과를 낳았다. 시위 형제들끼리 같은 이념을 공유하면서 형성된 남성들 사이의 리비도와 동일시의 감정적 결합은 진압경찰

(도판 39) <강경대는 싸우고 있다>, 1991

(도판 40) 대구경북민미협 연대사업부, <동지여! 그대손을 나에게>, 천에 수성도료, 6×4m, 1992

81) 6월 항재 이후 권력을 잡은 노태우정권 역시 민주화 세력과의 갈등이 끊이지 않았고 이에 대한 강렬한 저항과 진압의 갈등이 계속되었다. 1991년 4월 26일에 벌어진 진압경찰(일명 백골단)의 강경대 치사 사건 이후 29일 전남대 박승희의 분신, 5월 1일 안동대 김영균의 분신, 이어 3일 경원대 천세용의 분신후 투신 사건이 이어졌다. 이후에도 분신과 투신 사건은 그치지 않았는데, 전민련 사회부장인 김기섭, 노동자 윤용하의 죽음이 이어졌고 5월 18일 보성고교 학생의 분신사건이 있었다. 김지하는 이러한 젊은이들을 비판하는 '죽음의 굿판을 당장 걷어치워라'라는 글을 조선일보에 게재하기도 하였다.

과의 직접적인 대치나 시위 현장의 급박한 정치적 상황으로 인한 위험이 도사리고 있음에도 불구하고 긴장감으로 일관하는 것은 아니었다. 대구경북지역 민미협 작가들이 제작한 <동지여! 그대 손을 나에게>(도판 40)에서 시위현장에 나선 노동자들의 연대적 감정은 앞으로 닥칠 위험에 대한 긴장감보다는 오히려 신명감으로 표출되고 있다. 또한 이러한 남성들 간의 연대는 불끈 쥔 커다란 주먹 - 걸개그림에 자주 등장하고 있는 -이 표상하고 있는 것처럼 남성주체의 자아 확장으로 이어지면서 강인한 남성성으로 나타나고 있다. 다음 절에서는 이처럼 민족주의 주체로서 민중·민족주의 운동을 수행하는 남성 집단 사이에 형성된 동지애, 즉 '형제애'에 내재된 남성성의 성격에 대해 더욱 구체적으로 살펴보기로 한다.

3) '아버지의 부재'와 '형제애': 가족 로망스

프로이트는 '가족 로망스'라는 용어를 '이제 자신이 낮게 평가하게 된 부모로부터 자유로워지고 더 높은 사회적 지위를 지닌 다른 사람들로 부모를 대체하고자 하는' 신경증 환자의 환상을 가리키는 데 사용했다.[82] 린 헌트는 프로이트의 이 개념을 프랑스 혁명기 정치의 밑바닥에 깔려 있는 가족적 질서에 대한 무의식적인 상들을 해석하는 데 적용하였다. 린 헌트는 개인의 심리는 가족의 이미지 혹은 가족 내부의 갈등을 통해 사회 질서와 연결된다고 생각했다.[83] 이로부터 그녀는 루이 16세(Louis Capet)의 처형이 이루어진 후, 문학이나 미술을 비롯한 재현의 구조에서 혁명과 관계된 도상에는 실질적인 부권의 표상이 부재했으며, 대신에 국왕의 권위를 나누어 가진 공화주의자들의 형제애(fraternity)를 표출했던 사실을 밝혀낸다.[84] 이러한 사실은 혁명과

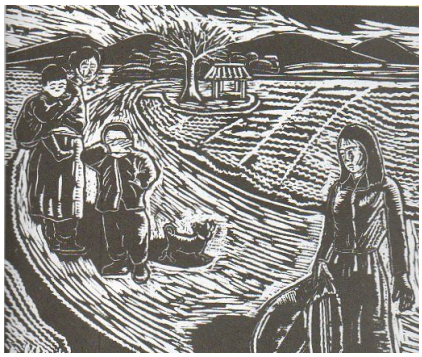
82) "Family Romances", *The Stanford Edition of the Complete Pcychological Works of Sigmund Freud*, vol.9, transe,James Strachey (London, 1959) pp. 238-239, 린헌트, 앞의 책, p. 9-10 재인용 ; 프로이트,「가족 로맨스」, 앞의 책, pp. 200-202.

83) 린 헌트, 같은 책, p. 10.

84) 같은 책, p.66, p. 91, pp. 102-117 참조. 린 헌트는 "루이 16세의 머리를 자름으로써 공화국은 가정의 모든 아버지의 머리를 잘랐던 것이다." 라는 발자크의 말을 인용하여 혁명기에 부권의 표상이 부재하였던 사실을 설명하고 있다. 린헌트는 이로부터 혁명기 형제들이 나폴레옹이 자신의 숭배를 체계화하기 전까지는 살아있는 지도자를 신화로 만들지 않았으며, 대신 미셸 르펠르티에르나 장 폴 마라와 같은 죽은 영웅들을 숭배하였다고 말한다. 린 헌트의 이러한 주장은 프로이트의 '토템과 터부'의 신화에서 아버지를 살해한 형제

같은 커다란 정치적 변혁이 무의식 속에서 가족모델과 쉽게 결합되는 양상을 보여주는 실례인데, 즉 국왕의 살해는 가족 내에서의 부권의 부재로 받아들여졌다. 하지만 린 헌트의 독창성은 프랑스 혁명기에 깔려있던 이러한 집단 무의식을 단순히 부친살해와 관련된 오이디푸스 콤플렉스 문제로만 접근하지 않았다는 점에 있다. 그녀는 이를 '정치적 고아'의식을 바탕으로 한 남성동료들간의 형제애를 통해 새로운 질서를 추구하는 일반화된 욕망의 모델로 보았다.[85] 이로써 린 헌트는 신경증 환자의 환상을 가리키는데 사용되었던 프로이트의 '가족 로망스' 개념을 당시 혁명과 관련된 정치적 담론 속에 혹은 부권의 부재와 형제애를 표출했던 재현의 구조 속에 폭넓게 자리 잡았던 하나의 문화적 패턴으로 새롭게 해석하였다.

민중미술에서도 역시 권위주의적인 아버지의 모습은 거의 나타나지 않는다. 이러한 현상은 유신정권의 소멸을 가져왔던 박정희 암살이나 전두환의 등장으로 인한 군부정권의 부활과 같은 역사적 경험이 무의식 속에서 가족모델과 결합되면서 폭력적인 아버지에 대한 살해욕망을 반영하고 있음을 말해준다. 린 헌트의 관점에서 보자면, 민중미술은 가족 내에서 '부권의 부재'라는 갈등을 통해 더 나은 사회를 위해 새로운 질서를 욕망하는 형제들의 무의식, 즉 '가족 로망스'를 표출하고 있다고 볼 수 있다.



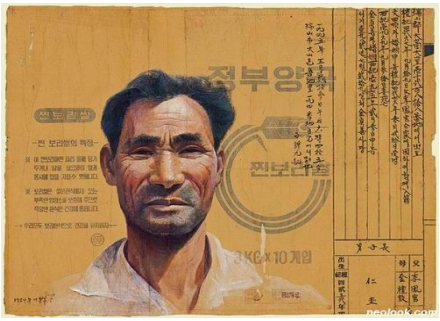
(도판 41) 홍성담, <상경>, 1981, 348x288mm, 판화

'가족 로망스'와 관련하여 민중미술을 살펴볼 때, 우선 아버지의 부재 혹은 죽음을 다룬 작품들을 그 예로 들 수 있을 것이다. 홍성담의 <상경>(도판 41)은 급격한 산업화로 인해 피폐해진 농촌 현실 속에서 가족을 부양하기 위해 남동생을 뒤로 하고 무거운 발걸음을 내딛고 있는 '상경하는 누이'의 모습을 보여준다. 하지만 가족 구성원이 떠

들의 가족 로망스를 프랑스 혁명기의 공화주의자의 형제애에 적용시킨 것이다. 국왕의 몸을 비유적으로 먹음으로써 그 권위를 나누어 가진 공화주의 형제들은 '토템과 신화'에서의 형제들처럼 부친살해에 대한 죄의식을 모든 가담자의 결속, 즉 '형제애'에 의해서만 완화시킬 수 있었다.

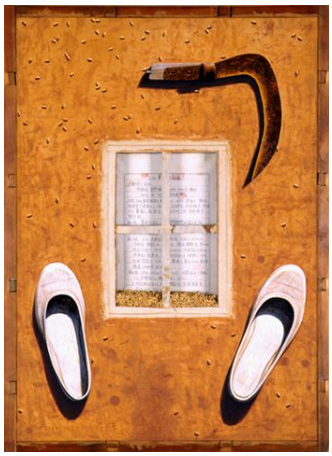
85) 린 헌트는 루이 16세의 처형을 오이디푸스 콤플렉스-근친상간의 심리적 갈등-으로 보기보다 남성들 간의 동료의식을 강조하는 좀 더 일반화된 욕망의 모델로 해석하는 지라르(René Girard)의 주장을 받아들인다. (같은 책, p. 30-31) 그녀는 지라르의 이러한 해석을 다시 프로이트의 '토템과 터부'에 나타난 형제애와 연계시켰으며 이로부터 프랑스혁명에 깔린 집단의 무의식을 '가족로망스' 개념으로 접근하였다.

나는 이러한 비극적 장면에서 가부장으로서 아버지의 모습은 어디에도 보이지 않는다. 임옥상의 <우리시대의 풍경>(도판 42)에서도 마찬가지로 가족 공동체를 이끌어 나가야 할 아버지는 사라지고 빈자리만 남아 있다. 이러한 경향은 아버지 초상을 가장 많이 그린 것으로 알려진 이종구의 작품에도 볼 수 있다. 그의 작품 <아버지>(도판 43)에서 주름지고 어두운 아버지의 얼굴은 열악한 농촌의 현실을 상징하는 정부미 포대 위에 그려졌다. 더욱이 세밀한 얼굴묘사와는 달리 옷부분이 정부미 포대와 겹쳐지도록 희미



(도판 42) 임옥상, <우리시대의 풍경>, 1990, 890x200cm
(도판 43) 이종구, <아버지>, 1984, 부대종이에 아크릴 채색, 85x110cm

하게 처리함으로써 작가는 위태로운 아버지의 존재를 암시하고 있다. 이종구의 또 다른 작품 <떠난 자리>(도판 44)는 90년대 중반에 그려진 작품임에도 불구하고, 아버지의 존재는 부러진 낫, 흩어진 볍씨, 신발, 빚문서 등을 통해 죽음과 연계됨으로써 여전히 거세된 모습으로 재현되고 있다.[86]



(도판 44) 이종구, <떠난 자리>, 77x56cm, 1994

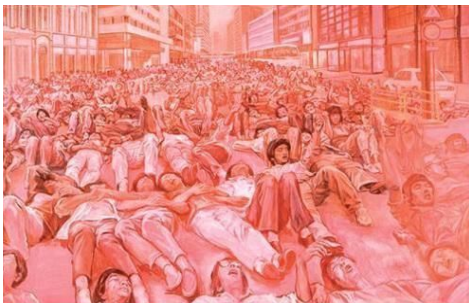
이처럼 아버지의 권위가 부재한 공간은 이내 젊은 형제들 사이의 연대 감정, 즉 80년대 신군부정권으로 귀환한 '폭력적인 아버지'를 소멸시키고자하는 '가족 로망스'의 무의식으로 채워지고 있는 특징을 보인다. 그러한 대표적인 예로 최민화의 작품들을 들 수 있다. 최민화는

86) 이종구의 <떠난 자리>는 작가 자신의 아버지가 타계한 직후에 그려진 그림이다. 그러나 그는 아버지의 죽음을 피폐된 농촌 사회의 현실과 관련시켜 재현하고 있다. 이로 보았을 때, 이 작품 역시 그가 줄 곧 위태로운 존재로 그려왔던 '아버지의 초상'의 연계선상에서 이해해볼 수 있을 것이다.

80년대 중반부터 2000년대에 이르기까지 20 여년에 걸쳐 6월 항쟁이나 이후 전개되었던 노동자 투쟁에 나선 시위형제들의 모습을 일관된 주제로 다루고 있다. 더욱이 그는 가두투쟁에 나선 젊은 청년들 사이에 형성된 '형제애'를 독특한 색채로 재현하고 있어 살펴볼 필요가 있다.

그의 작품 〈분홍 6.26〉이나 〈가투〉, 〈전사〉, 〈쏘지마라〉 그리고 〈파쇼에 누워〉(1987), 〈6월 9일 출정식〉, 〈어느 무명 청년의 죽음〉(1994), 〈서울역 전투〉, 〈바리케이트〉(1999) 연작들은 모두 6월 항쟁에서 시위하는 학생과 시민들의 모습을 재현하고 있다. 이들 중에서 〈분홍 6. 26〉(도판 45)은 가두투쟁에서 전투경찰과 직접 대치하고 있는 시위대의 모습을 보여준다. 그림에서 쇠파이프를 든 시위대의 힘에 의해 전투경찰의 방패가 뒤로 밀리고 있는 모습은 형제들의 고양된 힘을 강조하고 있다. 그런 가운데 흰색과 붉은 색이 교차되면서 형성된 분홍 기운이 점차 화면의 전반을 지배하고 있는 점이 우리의 시선을 끌고 있다. 시위 현장을 사실적으로 재현하고 있는 작품이 특이하게도 이러한 색채들로 뒤덮인 이유는 무엇일까?

(도판 45) 최민화, 〈분홍 6. 26〉, 1987, 91 x 73cm



(도판 46) 최민화, 〈파쇼에 누워Ⅰ〉, 1987, 136×206cm, 캔버스에 유채,

이러한 경향은 〈파쇼에 누워〉(도판 46)에서도 볼 수 있다. 이 그림은 도로 위에 누운 수많은 시위 형제들의 모습을 재현하고 있다. 시위대들은 도로에 누운 채로 옆 사람과 팔짱을 끼거나 같은 구호를 외치며 서로의 열기를 확인하고 있다. 이 작품 역시 시위대의 열정이 분홍색을 주조로 하여 표출되고 있다. 최민화는 이를 통해 6월 항쟁이라는 역사적 리얼리티와 시위 형제들 사이에 형성된 모종의 감정을 동시에 나타내려는 것 같다. 그렇다면 작가가 계속해서 붉은 색과 흰색의 교차를 통해 표출하고 있는 시위 형제들 사이의 열기는 구체적으로 무엇을 의미하는 것일까?

형제들 사이의 이러한 감정은 <눈부심> (도판 47)에서 그 성격이 더욱 분명하게 드러나고 있다. 이 작품은 6월의 작렬하는 태양 아래 벌어진 시위 속에서 두 무릎을 꿇은 채 황홀경에 취해있는 한 남성을 보여준다. 그림에서 남성의 격정적인 감정의 분위기를 이끌어 내고 있는 것은 붉은 색과 흰 색 물감을 짓뭉겨 놓은 듯한 무절제함인데, 이는 독일의 신표현주의 기법을 연상시킨다. 그런데 그림의 중앙에서 얼굴을 뒤로 젖힌 채 양팔을 들고 있는 남성을 자세히 보면, 그와 상대하여 팔을 맞잡고 있는 검은 남성 인물이 밀착되어 있는 것을 볼 수 있다. 이와 함께 작가는 색들을 짓뭉개는 무절제함을 통해, 인물 주변에 있는 시위대의 머리, 몸체, 나무 등을 잘 구별되지 않는 유기체 덩어리들로 만들어버리고 있다. 이들은 마치 어떤 에로티시즘에 의해 모두 수직상승하고 있는 남성의 생식기처럼 보인다. 이를 통해 본다면 인물의 황홀경은 시위대에 참가한 형제들 사이에 흐르고 있는 일종의 에로틱한 동성애적 리비도로 인해 자아가 최고로 확대되는 환상으로 해석될 수 있을 것이다.[87] 이는 그가 남긴 메모를 통해 좀 더 구체적으로 확인해 볼 수 있다.

(도판 47) 최민화, <눈부심>, 1987, 캔버스에 유채

- 우리는 흰색과 붉은 색만을 생각하는 것에 불과하다. 나는 분홍의 그 방대한 범주를 제시하고자 한다.

- 그 6월, 거리에서 아스팔트 위를 뛰고 숨고 외치고 헐떡이며 얼마나 눕고 싶었던가. 우리는 항쟁의 최고 수위, 그 개개인의 한계점에 눕는 것을 생각해낸다. 아무런 이유나 조건 없이 눕는 것이다. 이 최고 수준의 절박한 시가전 속에서 실현한다. 우리는 투쟁과 에로티시즘

87) 최민화의 그림 중에서 시위 현장에서 누워 있는 많은 사람들의 도상에 대해 투쟁의 에로티시즘을 표현한 것으로 해석하고 있는 평론가는 이재현이다. 그는 90년대 초부터 작가가 몰두했던 분홍색 연작 회화의 정치적, 미학적 탯줄이 바로 이 고양된 가두투쟁의 에로티시즘으로 주장하고 있다. 6월 항쟁 20주년 기념 최민화 회화展, '역사적 울혈증과 회화적 기억' (2007. 6. 7~24, 문화일보갤러리) 전시 서문 중에서. www. NEOLOOK. com 사이트 참조.

이 잘 연관되어 있음에 대하여 때때로 느낀다.[88]

위의 글로 보아, 최민화가 흰색과 붉은 색 그리고 분홍색을 통해 제시하고 있는 세계는 6월 항쟁이라는 역사적 사건을 통해 그가 겪은 정신적이고 심리적인 것들을 나타내고 있음을 알 수 있다. 그의 메모의 내용으로 미루어 보자면 이러한 세계는 가두투쟁의 위험한 현장을 가로지르는 시위대의 열기 속에 깔려 있는 형제들 간의 에로티시즘이 '최고 수준의 절박한' 절정의 순간에 죽음과 소통하고 있는 것을 의미하고 있다. 그렇다면 메모에서 밝히고 있는, 작가 자신이 제시하고자했던 '분홍의 방대한 범주'란 구체적으로 무엇을 말하는가?

최민화의 작품에 나타난 분홍 색채에 대해 평론가들은 "붉은색과 흰색(...) 사이에 존재하는 스펙트럼을 고스란히 포함하는 범주 전체를 지칭"하는 것(백지숙), 혹은 "낭인의 (...)연하디 연한 영혼의 속살"(이주헌)이나 "삶의 중층적 운동과정과 인간성의 깊이와 넓이"를 의미하는 "문화의 표상"(심광현) 등 각양각색으로 해석하고 있으며, 그에 대한 명확한 의미를 부여하지 못하고 있다.[89] 그러나 20 여년이 넘게 6월 항쟁에서의 시위형제들의 모습을 재현하고 있는 그의 작품에서 색채들을 통한 비유적 표현은 평론가들의 평가와 다르게 일관성을 보이고 있다. 최민화의 작품에 나타난 이러한 색채의 수사에 대해 부모를 부정하면서 새로운 질서를 욕망했던 형제들의 '가족 로망스'라는 무의식을 적용해본다면, 우리는 그 의미를 좀 더 명확하게 해석해볼 수 있다.

최민화는 6월 항쟁이 시작될 무렵 이미 박종철과 이한열의 죽음을 재현하기 위해 고민한 경험이 있었다. 〈고문〉(도판 30)에서 그는 모노톤의 붉은색과 흰색을 교차시키면서 박종철의 죽음을 표현했고, 〈6월 9일〉(도판 33)에서는 이한열의 죽음 너머에 존재하는 가상의 초월적 공간을 흰 색채로 나타냈다. 〈분홍 6·29〉나 〈파쇼에 누워〉에 나타난 붉은색과 흰색은 이들 작품이 모두 6월 항쟁을 배경으로 하고 있음을 감안해 볼 때, 〈고문〉이나 〈6월 9일〉에서 사실성과 초월성을 비유적으로 표현했던 색채의 연장선에 있다고 볼 수 있다. 〈분홍 6·29〉에서 흰색 가운데 있는 시위형제의 모습은 〈6

88) 최민화의 메모와 백지숙「분홍 · 붉은 색에서 흰색 사이」, (서남미술관 전시 1999. 9. 3~28) 도록 서문에서 재인용.

89) 최민화의 '분홍기타' 전(2008. 6. 14~2, 인디프레스_INDIPRESS) 서문 중에서. 앞의 인터넷 사이트 참조.

월 9일>에서 이한열과 그를 부축하고 있는 동료의 모습과 유사하게 하체가 생략되었고 또한 가상의 공간에 떠 있는 것처럼 보인다. 또한 시위대가 전투경찰과 직접 대치하고 있는 위태로운 공간은 붉은 색을 그 배경으로 하고 있다. 이로부터 붉은색과 흰색은 각각 민주화투쟁에 대한 열정과 '투쟁의 최고의 수위'에서 감지되는 죽음, 혹은 그 너머에 존재하는 초월적 세계를 의미한다고 볼 수 있다. 그런데 <눈부심>(도판 44)에서 작가는 이러한 붉은 색과 흰 색을 거칠게 혼합함으로써 그 두 세계 사이에 존재하는 형제들 간의 에로틱한 감정을 표현하였다. 이를 통해 우리는 '분홍색'의 세계를 파악해볼 수 있을 것이다. 메모에서 말하고 있듯, 작가 자신이 제시하고자 했던 '분홍의 방대한 범주'란 '붉은 색'과 '흰색'이 의미하는 혁명에 대한 파토스와 초월적 정신 그리고 시위 형제들 사이에 소통되고 있는 강렬한 리비도적 연대감 그 모두를 포함한 세계로 해석해볼 수 있다.

(도판 48) 최민화, <어느 무명 청년의 죽음Ⅰ>, 1994, 138×74cm, 캔버스에 유채

1994년에 제작된 <어느 무명 청년의 죽음 Ⅰ>(도판 48)에서 재현된 죽은 형제의 몸은 작가가 '분홍의 방대한 범주'로 이야기했던 의미를 잘 나타내주고 있다. 이 작품에서 화면의 왼 편에 두 명의 전투경찰에 의해 옮겨지고 있는 무명 청년의 시체는 독특하게도 누드 형상이며, 더욱이 가슴부분이 유독 빛나는 분홍색으로 표현되었다. 청년의 분홍빛 누드는 <눈부심>을 통해 작가가 보여주었던 형제애, 즉 동성애적 리비도의 표출로 보인다. 그러나 작가는 또 한편으로 청년의 에로틱한 몸을 승화시키는 여러 전략들을 보여주고 있다. 예를 들면, 청년의 축 늘어진 고개와 양쪽으로 벌린 팔, 드러난 가슴뼈와 모아진 두 다리는 마치 십자가 형벌을 받은 예수의 몸을 연상케 한다. 이뿐 아니라 오른 편 화면에서 울부짖는 어머니와 십자가를 들고 있는 젊은 여인은 십자가에서 강하하는 예수를 보고 통곡하는 성모와 막달라 마리아의 도상과 유

사하다. 또한 이 작품은 청년의 장례장면을 다루고 있는 오른 편의 화면을 왼 편의 화면과 구분함으로써 두 폭으로 구성된 제단화형식을 취하고 있다. 작가는 이러한 전략들을 통해 죽은 무명청년의 몸을 숭고의 위치로 승화시키고 있다. 이로부터 우리는 작가가 시위 형제들로부터 느꼈던 열기, 즉 혁명의 파토스와 죽음 너머의 초월성, 그리고 에로틱한 동성애적 리비도 모두를 죽은 무명청년의 분홍빛 누드에 투사시키고 있음을 알 수 있다. 이는 바로 작가가 '분홍색의 방대한 범주'로 표현했던 세계를 말하며, 더 나은 세계를 위해 '폭력적인 아버지'를 부정하는 '가족 로망스'적 형제애가 집약되어 표출된 것으로 해석해볼 수 있을 것이다.

1993년 문민정부가 들어서면서 젊은 형제들은 자유화 바람과 세계화의 풍조에 젖어들었고, 가두투쟁에서 보여주었던 형제들의 열기는 이내 사라졌다. 하지만 최민화는 6월 항쟁의 시위형제들 사이에서 경험한 '가족 로망스' 유형의 동성애적 열기를 이후 90년대 중반까지 계속해서 다른 대상을 통해 탐색하는 경향을 보이고 있다. <부랑아>와 <양아치> 연작들이 그 실례이다. 이들 작품은 '부랑아'나 '양아치'가 나타내는 언어적 의미대로 '가족 모델이 해체된 후 떠돌아다니는 젊은이들'의 모습을 보여준다.

(도판 49) 최민화, <부랑아>, 1990, 캔버스에 유채, 87x184cm

1990년에 제작된 <부랑아>(도판 50)는 버려진 하수관이 뒹구는 황량한 들판에 모여 있는 부랑아들을 묘사하고 있다. 그림 속에서 부랑아들은 얼굴이 모두 비슷한 모습을 하고 있으며, 이들이 모두 한 형제임을 나타내고 있다. 부랑아들이 모여 있는 공간을 중심으로 분홍색이 엷게 깔리고 있으며, 이는 형제들간에 흐르고 있는 반항적인 열기를 암시하고 있다. 1993년에 제작된 <분홍-양아치>(도판 50) 역시 부모의 보호와 통제를 벗어난 양아치 소년들 사이에 흐르고

(도판 50) 최민화 , <분홍-양아치>, 1993, 캔버스에 유채

있는 "사춘기의 반항과 갈망"[90]의 열기를 분홍 색채로 표현하고 있다. 양아치들은 서로를 껴안거나 몸을 밀착시키고 있으며, 연꽃이 이들을 둘러싸고 있다. 작가는 이를 통해 양아치들 사이에 흐르고 있는 부모에 대한 반항적인 심리 외에 형제들 간의 에로틱한 감정을 부가시키고 있다. 이로부터 작가는 부모를 부정하며 '가족 로망스'를 꿈꾸는 형제애를 부랑아나 양아치들을 통해 계속해서 탐색하고 있음을 알 수 있다.

1995년에 제작된 <카페 포르노피아>(도판 51)는 화면에서 형제들 사이에 흐르던 색들이 모두 사라지고 흑백 모노톤으로 그려지고 있는 점이 주목된다. 이로써 <카페 포르노피아>는 혁명의 열기가 모두 제거되고 남은 성적인 함의들을 노골적으로 나타내고 있다. 마치 영화의 한 장면처럼 보이는 화면에서 부랑아들이 이번에는 포르노의 주인공이 되어 있으며, 혁명의 무기는 훼손되어 여성의 손에 들려 있다. 문민정부가 들어서고 정치적 상황이 바뀌면서 혁명의 열정이 사라진 형제들의 에로티시즘은 이제 그 대상이 여성으로 바뀌었음을 보여준다. 그러나 이들은 여전히 부랑아로 존재하며 가족의 복원에 무관심한 것으로 나타나고 있다. 다시 말해 형제들은 어떤 형태로든 결코 아버지의 귀환을 바라고 있지 않는 것이다.

(도판 51) 최민화, <카페-포르노피아>, 1995, 캔버스에 유채

최민화의 작품에서 시위대 형제들 혹은 양아치나 부랑아들을 대상으로 탐색하고 있는 남성성은 주로 남성들 간의 리비도 관계를 다루고 있어 일종의 동성애적 코드로 비춰진다. 6월 항쟁을 다룬 대부분의 작품들과 이후 부랑아, 양아치를 그린 작품들에서 여성의 모습은 전혀 보이지 않거나 몇몇 작품에서 미미한 존재로 그려질 뿐이다.[91] 작가는 이처럼 여성을 배제함으로써 신군부정권에 대대적으로 저항했던 6월 항쟁의 열

90) 심광현, 「부랑의 미학: 지옥에서 보낸 한 철」, 전시서문(1991년 토아트페이스) 중에서 인용.

91) 6월 항쟁을 다룬 최민화의 대부분의 작품에서 젊은 여성의 모습은 별로 보이지 않는다. 시위대 속에서 여성의 모습이 간간히 보이는 작품으로는 <분홍 아스팔트>, <파쇼에 누워 Ⅰ>, <6월 9일 출정식 Ⅰ> 정도이다. 이들 작품에서 여성의 모습은 대부분 미미한 존재이거나 화면의 주변부로 밀려나 있다. 특히 <분홍 아스팔트>에서 화면의 우편 하단에서 서로를 껴안고 있는 어머니와 딸의 모습은 투쟁에 적극적으로 참여하고 있는 남성 시위대의 강인한 모습과 대조적으로 묘사되고 있어 시선을 끈다.

기를 남성만으로 구성된 형제들의 가족 로망스로 재현하고 있다. 이뿐만 아니라 그는 <눈부심>에서 보듯, 이러한 '형제애'에 에로티시즘을 결합시키고 있다. 이로써 그의 작품은 전투경찰과 극적으로 대치하고 있는 형제들의 강인한 남성다움과 리비도적 대상으로서 여성의 역할을 대체하는 에로틱한 남성성을 모두 보여주었다. 그러나 이처럼 남성의 몸에 대한 에로티시즘의 투자에도 불구하고 그의 작품에 표출된 남성성을 '이성애(heterosexuality)의 대안적인 남성성으로서의 동성애(homosexuality)'라는 의미를 부여하기는 힘들다. 그것은 최민화의 작품에서 재현되고 있는 남성들 간의 강렬한 연대감정이 87년 6월 항쟁이라는 역사적 맥락 속에서 배태되었고, 또한 아버지를 부정하면서 새로운 규범들을 세우려는 형제들의 '가족 로망스'적인 욕망을 표출하고 있기 때문이다. 그의 작품에서 '분홍의 방대한 범주' -혁명의 파토스와 죽음, 남성들 간의 에로티시즘과 동지애 등-로 재현되고 있는 '형제애'는 6월 항쟁이라는 특정한 역사적 사건에 직면했던 남성사회의 권력과 욕망의 관계망 속에서 생산된 '남성다움'의 한 유형으로 볼 수 있다.

에비게일 솔로몬-고도는 시각문화에서 독재에 항거하는 남성들 간의 평등주의적 형제애 모티브는 동성사회의 역동적인 표현이라고 말한다. 또한 그녀는 특히 프랑스 혁명기의 신고전주의 미술에서 재현되고 있는 공화주의적 영웅들의 강인한 남성다움과 엔드로지니적 이미지의 여성적 남성다움의 두 버전은 남성사회 내에서의 성적 차이를 나타내는 것이고 이는 바로 동성사회적 연대를 위한 주제나 서사에 해당되는 것이라고 주장하였다.[92] 그녀는 이러한 형제애를 '동성애'로 보기보다 '동성사회적 욕망'(homosocial desire)으로 보았다.[93] 린 헌트 또한 프랑스 혁명기에 형제들의 '가족 로망스'는 그것이 아버지가 없는 정치세계를 상상하는 방식으로 가부장제의 지속적인 유보를 가져왔다는 점에 주목하였다. [94] 이러한 솔로몬-고도나 헌트의 관점에 의한다면, 최민화의 작품에 나타난 동성애적 코드는 바로 신군부정권의 억압에 대항하여

92) Abigail Solomon-Godeau, Ibid., p. 60. 신고전주의의 거장 자크 루이 다비드의 그림에서 이 두 버전의 남성성은 대표적으로 <호라티우스의 맹세>(1785)와 미완성 작품인 <바라의 죽음>(1794)를 들 수 있을 것이다. 또한 다비드의 제자였던 지로데(Anne-Louis Girodet-Trioson)의 <엔디미온의 잠>에 나타난 엔디미온의 엔드로지니적인 이미지는 제라드(Gérard)나 게랭(Guérin), 브록(Broc) 등의 작품으로 이어지면서 후기 집정부나 제국주의 시대의 지배적 양식의 하나로 부각되었다.

93) Ibid., p. 29.

94) 린 헌트, 앞의 책, p. 275.

남성 주체가 '가족 로망스'적인 형제애의 결속으로 그러한 위기를 극복하기 위한 사회적 관계, 즉 동성사회적 욕망으로 해석될 수 있을 것이다.[95] 이는 신군부정권이라는 폭력적인 아버지에 맞섰던 형제들이 스스로에게 부여했던 이미지이며, 남성/여성의 관계뿐 아니라 아버지/아들, 혹은 형제들과 같은 남성들 간의 관계에서 정치적인 이데올로기만큼이나 중요하게 젠더권력에 대한 욕망을 표출했던 성정치에 해당된다고 볼 수 있다.

그렇다면 최민화의 작품에 나타난 것처럼 '아버지의 부재'와 '가족의 해체'를 추구했던 형제들은 이로 인해 혼란에 빠지게 된 가부장적 질서마저 붕괴시켰는가? 6월 항쟁을 통해 권력에 대항했던 수많은 대중들로부터 형제애의 감정적 연대를 확인할 수 있었던 남성주체는 집단의 마력과 같은 힘에 휩싸이면서 과연 어떤 꿈을 꾸었을까? 만일 그들이 바라는 대로 사회변혁이 이루어진다면, 아버지의 권력을 평등하게 나누어가진 형제들은 아버지의 부재로 인해 위기에 처하게 된 가족제도나 가부장적 권위에 대해 어떤 생각을 가졌을까? 우리는 5·18광주민주화운동에서 투사집단의 항쟁을 기록형식으로 제작했던 홍성담의 〈5월〉 판화연작이나 80년대 중반 이후 사회 변혁적 운동을 전개했던 시위형제들의 모습을 담아낸 걸개그림 작품들로부터 이러한 질문에 대한 답을 짐작해볼 수 있다.

부랑아들을 통해 가족모델을 해체시켰던 최민화의 작품과 달리, 80년대 중반 이후 제작된 걸개그림 중에는 남성주체가 '자아이상'을 공유하면서 형성된 남성들 간의 감정적 연대 속에서 아버지의 부재로 인해 해체되었던 가족을 형제 중심의 새로운 가족모델로 복원시키고 있는 모습을 보이고 있어 주목된다.

예를 들면, 노동미술진흥단으로 출발한 그림패 '엉겅퀴'가 제작한 걸개그림 〈7·8월 노동자대투쟁도〉(도판 52)는 기중기를 거리로 몰고 나와 시위에 참여한 현대중공업 노동자들의 모습을 재현한 것이다. 수많은 노동자들은 수건을 목에 두르거나 머리에 흰 띠를 맨 채 저마다 손을 높이 들고 무언가 구호를 외치고 있다. 그런데 가두투쟁이 벌

95) 또한 형제애의 결속을 가져오는 이데올로기는 명확하게 민중·민족주의를 표방하고 있기 때문에 이들의 정체성은 민족주의 주체에 포함된다. 본 논문에서 가부장적 이성애와 대립되는 성적 자율성에 관한 동성애적 코드는 그를 구체적으로 재현하고 있는 안창홍의 그림을 통해 본 논문의 '증식되는 남성성'에서 따로 살펴보았다.

어지고 있는 긴장된 공간임에도 불구하고 화면의 전반부에 시위대를 향해 손을 흔들고 있는 어머니와 아이들의 모습이 뚜렷이 그려져 있다. '광주시각매체연구소' 작가들이 제작한 〈광주민중항쟁도〉 역시 투사들이 회보를 발간하면서 총을 들고 탱크와 맞서고 있는 위태로운 현실을 재현하는 가운데, 화면 중앙으로 밥을 짓고 있는 어머니와 아이들이 등장하고 있다. 이처럼 격렬한 시위나 시가전의 현장을 재현하고 있는 그림들에서 남성 집단 사이에 어머니와 아이의 모습이 화면 전반부나 중앙에 그려져 있는 이유는 무엇일까? 그런데 이들 그림에 등장하고 있는 인물들의 특이한 점은 가족 구성원 중에서 아버지의 존재만 탈각되고 없다는 점이다.[96] 이는 마치 아버지의 부재를 형제들이 대신하고 있는 것처럼 보인다. 이러한 현상은 작가의 개인적인 심리를 표출했던 작품보다는 5·18 광주민주화운동이나 6월 항쟁, 그리고 노동자투쟁 등 사회 변혁적 운동에 참여하고 있는 남성 집단의 강인한 남성성을 재현하고 있는 걸개그림이나 기록형식의 작품들에서 두드러진다. 예를 들면 5·18 광주민주화운동에 직접 참여했던 홍성담이 기록형식으로 제작했던 〈5월〉 연작들에서도 투사 집단 사이에서 먹을 것을 제공하는 어머니로서의 여성과 아이들의 모습이 분명하게 드

(도판 52) 엉경퀴, <7·8월 노동자대투쟁도>, 1988

(도판 53) 광주시각매체연구소, <광주민중항쟁도>, 1989, 캔버스천에 아크릴릭, 240 x 700 cm,

96) 걸개그림에서 아버지의 이미지는 주로 부정적으로 묘사되거나 탈각되는 현상을 보이고 있다. 반면 기성세대에 저항하는 민중주체는 스스로를 좋은 아버지로 반영하는 경향을 보인다. 오경미, 앞의 글, p. 36

러나고 있다. <5월-27, 대동세상Ⅰ>(도판 54)에서 총기를 들고 진압군에 맞서기 위해 출전준비를 하고 있는 젊은 투사들은 모두 신명난 모습을 하고 있으며, 이러한 분위기를 이끌어 내는 모티브는 재롱을 부리는 아이와 김밥을 제공하는 어머니로서의 여성의 모습이다. <5월-36, 대동세상Ⅱ>(도판 55)에서도 역시 격렬한 전투로 인해 불타는 시가를 뒤로하고 전투준비를 하는 형제들과 밥을 제공하는 누이와 어머니, 아이들로 이루어진 투사가족의 모습이 재현되었다.

(도판 54) 홍성담, <5월-27, 대동세상Ⅰ>. 1984, 55.5x41.8cm, 목판화
(도판 55) 홍성담, <5월-36, 대동세상 Ⅱ>, 1994, 53.5x40.9cm, 목판화

80년대의 사회 변혁적 운동을 기록했던 걸개그림이나 홍성담의 <5월> 연작에서 강조되고 있는 여성 이미지는 시위를 주도하는 남성주체의 강인한 모습과는 달리, 주로 밥을 제공하고 아이를 돌보며 시위대를 보조하는 모성성을 강조하는 것으로 차별화되었다.[97] 이들 작품에서는 아버지의 존재만 탈각된 것이 아니라, 시위현장에 적극적으로 참여하거나 여성주의적 시각을 지닌 여성들의 이미지 또한 배제되었다. 이러한 특징들은 여성작가들에 의해 제작된 걸개그림과 비교해보았을 때 더욱 두드러진다. 예를 들면 '여성미술연구회'의 그림패 '둥지'회원들이 공동제작한 <함께 사는 땅의 여성들>

97) 홍성담의 작품에 나타난 '밥을 제공하는 여성들'의 이미지는 실제로 그가 항쟁에서 직접 겪은 경험을 기록한 것으로도 볼 수 있다. 하지만 다른 걸개그림에서 이러한 모성성이 반복되고 있고 또한 아이들 도상이 자주 등장하고 있는 현상은 이러한 이미지를 민중미술에 나타난 성차별적 도상이라는 보다 넓은 의미에서 해석할 필요가 있다. 민중미술이 차별적 젠더성을 생산하고 있는 점은 오경미, 앞의 글, 3장과 4장을 참조할 것.

(도판 56)에서 아이를 업은 어머니는 더 이상 먹을 것을 제공하는 모성성을 표출하고 있지 않다. 그녀는 민중주체로서 남성 시위대와 마찬가지로 한 손을 높이 쳐들고 구호를 외치고 있다. 또한 남성작가들의 작품에서 부재하였던 아버지의 이미지는 술에 취해 있거나 비키니만 입은 섹시한 여성의 영상에 빠져 있는 현실적으로 무능한 모습과 농민들의 쌀가마를 탈취하는 자본가의 모습으로 동시에 재현되고 있다. 무엇보다 주목되는 점은 여성작가집단이 제작한 걸개그림에서 시위대집단을 중심으로 어머니와 아이들이 등장하는 가족적 도상을 찾아보기는 힘들다는 점이다. 우리는 이로부터 남성작가집단이 표출하고 있는 모종의 무의식을 상정해볼 수 있을 것이다.

(도판 56) '그림패둥지' 공동창작, <함께 사는 땅의 여성들>, 1987, 3x5m, 천에 아크릴

(도판 57) 안양그림사랑동우회, <열사해원도>, 1988

'안양그림사랑동우회'가 제작한 <열사해원도>(도판 57)는 사회 변혁적 민중미술에 나타난 이러한 특징들에 대한 답을 제시해준다. 이 걸개그림 작품은 화면의 왼편과 오른 편에 각각 5·18 광주민주화운동과 6월 항쟁을 상징하는 도상들을 그려 넣음으로써 이러한 역사적 사건으로부터 희생당한 학생과 민중들의 해원(解寃)을 주제로 다루고 있다. 화면중앙에는 죽음을 상징하는 불꽃 너머에 존재하는 천상의 공간이 수많은 꽃다발로 둘러싸여 있다. 이곳에서는 부활한 열사들(노동자, 농민, 학생)이 환한 웃음을 짓고 있고, 흰 한복을 입은 남녀가 신명난 모습으로 함께 춤을 추고 있다. 그런데 천상의 공간 위편으로 젊은 남녀가 혼례를 치루는 것처럼 두 손을 맞잡고 있다. 뿐만 아니라 이들 아래에는 양 손을 들고 즐거워하고 있는 아이의 모습이 보인다. 이로써 <열

사해원도>는 열사에 대한 해원과 염원 형식을 통해 아버지를 대신하는 형제들로 구성된 새로운 가족모델을 암시하고 있다. 즉 아버지의 부재로 인해 해체된 가족을 새롭게 복원하려는 형제들의 무의식을 나타내고 있는 것이다.

이러한 현상은 헌트가 지라르의 이론을 통해 프랑스 혁명가들의 집단 무의식에 내재된 또 다른 '가족 로망스'의 의미를 파악했듯, 아버지가 없는 정치세계를 추구함으로써 위기에 처하게 된 성적 경계를 형제들로 이루어진 다른 형태의 가부장제로 극복하려는 것을 의미한다고 볼 수 있을 것이다.[98] 이로부터 우리는 민중미술에서 재현되고 있는 형제들이 중심이 된 새로운 가족모델은 헌트가 주장하고 있는 것처럼 아버지의 부재로 인해 무너진 가부장적 권위를 다시 세움으로써 여성에 대한 지배를 유지하려는 남성 집단의 무의식, 즉 '가족로망스'로 해석해볼 수 있다.[99]

80년대 후반 최민화의 '부랑아' 시리즈에 나타난 '가족 로망스'적인 남성성의 유형은 젊은 세대의 개성적인 '개인'을 소비자로 호명하고 있는 같은 시기의 광고에서도 찾아볼 수 있다. 이러한 유형의 광고는 주로 젊은 층을 대상으로 하는 스포츠 패션이나 청바지, 신발 등의 상품들에서 나타난다. 예를 들면, 반도패션의 <밤거리-도시의 감각> 광고(도판 58)는 상품명에서 보듯이 미국 청바지회사 죠다쉬의 로고와 함께 청년문화를 대표하는 '하드록'이라는 음악 장르를 차용하고 있다. 이 광고 이미지에 나타난 청바지를 입은 젊은이들이 모이는 장소인 게토와 도시의 밤 거리(1), 무법적인 오토바이 질주(3), 젊은이의 도전적인 응시(4), 하드락카페(5, 6) 등은 기존 세대에

98) 헌트는 '가족로망스'를 프랑스 혁명기 공화주의 혁명가들의 무의식적 상으로 적용시키면서, 프로이트의 '가족로망스'의 의미를 지라르의 이론을 통해 폭넓게 확장시켰다. (이에 대해서는 본문의 2장의 '가족로망스' 참조) 헌트는 공화주의자들이 군주제나 귀족제 중심의 권력과 결별하면서 가족 문제에 대한 문제를 제기하기 시작했지만 근본적인 가족제도의 붕괴에 대해서는 상상조차 하지 못했다고 말한다. 헌트는 이러한 가족 로망스의 의미를 통해 공포정치 이후 집정부체제의 공화파관리들은 공화주의의 초석으로서, 군주제의 붕괴로 인해 해체된 가족의 질서를 복원시킬 수 있는 방법을 모색했던 사실을 밝히고 있다. (린 헌트, 앞의 책, pp. 212-213)

99) 본 논문을 한참 정리하고 있을 무렵, 본 연구자는 최근(2013년)에 발표된 오경미의 논문 「민중미술의 성별화된 주체성연구: 1980년대 후반의 걸개그림을 중심으로」이 민중미술에 나타난 '아버지의 부재' 현상에 대해 린 헌트의 '가족로망스'를 잠시 언급하고 있다는 사실을 알았다. (오경미, 앞의 글, p. 37에서 한 차례) 그러나 정작 오경미의 논문은 아버지의 존재를 탈각시키고 있는 민중미술의 특징에 대해 헌트의 '가족로망스' 개념을 구체적으로 적용시키지 않고 있으며, 이를 성차별적 젠더성으로 해석하는데 주력하고 있다. 이와 달리 본 연구자는 프로이트와 지라르의 이론으로부터 재고되었던 헌트의 '가족로망스' 개념을 적용시켜 '아버지의 부재' 현상을 해석하였다.

대한 반항감을 표출했던 서구 청년들의 하위문화 기호들을 전유하고 있음을 보여준다. 또한 삼나 스포츠의 신발광고인 <길거리 농구경기> 광고(도판 59)는 미국 슬럼가의 흑인 부랑아 청년들이 후미진 골목이나 주차장 한편에서 비참한 생활을 달랬던 길거리 농구경기를 다루고 있다. 르카프 광고에서는 백인청년이 등장하고 있지만, 이들이 농구공을 들고 도시의 거리를 누비는 모습은(1) 아버지의 권위에 대해 반항적인 부랑아 무리임을 보여주고 있다.

(도판 58) 반도패션, 죠다쉬 하드록광고, <밤거리-도시의 감각>편, 1987
(도판 59) 삼나 스포츠 나이키 에어포스광고,<길거리농구경기>편, 1989

80년대 후반, 젊은 층을 대상으로 하는 패션이나 신발 광고 이미지에서 청바지나 오토바이, 락 음악, 길거리 농구와 같은 '부랑아'들의 하류문화를 나타내는 기호들은 87년 6월 항쟁 이후 유화국면을 가져왔던 6.29 선언과 올림픽개최 등으로 확대된 자유화와 세계화 풍조의 영향을 받은 것으로 볼 수 있다. 이러한 현상은 또 한편으로 이 무렵에 시작된 미국의 강력한 통상압력[100]으로 인해, 서구의 상품들이 대거 유입되고 서구 라이프 스타일이 소개되는 등 복합적인 사회적 요인이 작용한 결과이기도 하다. 그러나 이러한 광고가 차용하고 있는 문화가 서구의 지배문화가 아닌 반항적인 청년들의 하위문화라는 점에서 동시대 미술에서 재현되고 있는 부랑아들의 남성성과 비교해볼 수 있을 것이다. 즉, 80년대 후반 광고에 나타난 부랑아 청년들의 하위문화는 신군부의 출현으로 여전히 죽지 않고 존재하는 폭력적인 아버지에 대한 주체의 신경증적 반응으로서, '부권의 부재'를 욕망하는 최민화의 '부랑아'의 이미지와 '가족 로망스'로서의 무의식을 공유하고 있다고 볼 수 있다. 이러한 '가족 로망스'의 무의식이 다른 어떤 장르보다 분명하게 표출되고 있는 영화들을 살펴봄으로써, 우리는 이러한 심리적

100) 80년대 후반에 시작된 미국의 통상압력은 90년대 중반 WTO(세계무역기구)체제로 완결되었다.

현상이 6월 항쟁 이후 시각문화에서 광범위하게 자리잡게 되었던 일종의 집단 무의식으로 이해해볼 수 있을 것이다.

'가족 로망스'의 심리적 현실은 80년대 민족주의 담론을 표방한 독립 영화나 80년대의 사회성을 반영하고 있는 90년대의 비평 영화들 -소위 '코리안 뉴 웨이브' 영화[101]- 에서 더욱 구체적으로 살펴볼 수 있다.[102] '코리안 뉴 웨이브' 영화들은 70년대 중반 〈별들의 고향〉이나 〈영자의 전성시대〉와 같은 사회성을 담은 호스티스 멜로드라마의 내러티브와 다른 모습을 보여준다. 호스티스 멜로드라마에서 남자 주인공들은 주로 자신의 갈등을 타자인 여성에게 전가시킨 후 다시 현실에 복귀함으로써 결국 상징적인 아버지의 규범을 받아들이는 결과를 가져왔다.[103] 하지만 '코리안 뉴 웨이브' 장르의 사회적 리얼리즘 영화들은 주로 후기 산업시대의 '성공신화'를 제시하는 아버지의 세계를 거부하거나 혹은 신군부의 억압과 후기 산업시대의 개방적인 분위기가 공존하는 이중적인 사회현상에 대해 분열적 태도를 보이는 젊은이들의 파멸을 다루었다. 즉 이들 영화는 '아버지의 귀환'을 거부하는 '가족 로망스'적인 형제들의 모습을 보여주고 있는 것이다. 그러한 예에 속하는 영화들은 내용상 '아버지'의 규범을 받아들이기보다는 스스로 파국을 초래하는 부랑아 아들의 모습을 그리거나, '아메리칸 드림'을 이루게 해줄 '더 훌륭한 아버지'를 찾아 미국으로 떠난다거나, 아들의 성공신화를 실패로 돌리면서 아버지의 귀환을 경고하는 형제들의 냉소적인 시각들을 담고 있는 것으로 분류해 볼 수 있다.[104]

---

101) '코리안 뉴 웨이브'영화란 80년대 말부터 대략 90년대 중반 무렵까지 제작되었던 동시대의 사회성을 반영한 일종의 리얼리즘 영화의 흐름을 말한다. 그러나 90년대 중반 이후 포스트모더니즘의 영향을 받은 포스트-코리안 뉴 웨이브'라는 비평용어가 생긴 이후, 이전의 제도권 영화에 저항했던 독립영화와 대안영화들 사이에 존재하는 영화담론의 차이들을 아우르면서 이들을 폭넓게 지칭했던 용어이기도 하다. 이럴 경우 그 구분은 80년대 초의 영화들을 포함하게 된다. 김소연은 이러한 이유로 '코리안 뉴 웨이브'라는 용어가 한국영화에서 '텅 빈기표'로 작용하고 있다고 말한다. 또한 맥락 측면에서 보자면 '코리안 뉴 웨이브'는 이효인과 이정하로 대표되는 민족영화연구소가 해체된 후 영화운동 진영과 비평진영의 입장을 절충하는 과정 중에 등장했으며, 또한 87년 6월 항쟁 이후 시민(대중)들이 강력한 정치적 주체로 등장했던 시기에 문학이나 미술과 같은 다른 장르의 노선변화와 같은 흐름 속에서 탄생한 용어이기도 하다. 이에 대한 자세한 내용은 김소연, 「민족영화론 변이와 '코리안 뉴 웨이브' 영화담론의 형성」, 『대중서사연구』 제15호 , 2006, 참조.

102) 1970년대 유신정권 체제에서 가족로망스의 심리적 현실을 다룬 영화에 대한 연구는 조지훈, 「1970년대 한국영화의 가족 로맨스 환상연구」, 한양대학교대학원, 박사논문, 2010 참조.

103) 이러한 이유로 영화비평가들은 호스티스 영화들에 대해 입사를 압둔 '한국 남자들의 열등감을 위로했던 야간교본'이라든가 '산업화 시기의 남성 고백담'으로 해석하기도 하였다. 김은하, 「산업화 시기 고백담 속의 여성 육체: 『별들의 고향』을 중심으로」, 『한국근대문학연구』 Vol.4, 2003 참조.

104) 첫 번째 스스로 파국을 초래함으로써 아버지의 세계를 거부하는 부랑아들의 분열된 모습을 그린 대표적인

이들 중에서 '이제 자신이 낮게 평가하게 된 부모로부터 자유로워지고, 더 높은 사회적 지위를 지닌 사람들로 자신의 부모를 대체하고자'하는 가족 로망스의 무의식을 나타내고 있는 대표적인 영화로, 1988년에 제작된 <칠수와 만수>를 들 수 있다.

<칠수와 만수>는 이민간 누나의 초청장을 애타게 기다리는 칠수를 통해 미국에 가보기도 전에 꿈이 좌절되는 과정을 그린다. <칠수와 만수>에서 칠수(박중훈분)의 아버지는 젊은 시절 동두천 하우스보이로 지내다 나이 들어 술로 지내는 알콜 중독자이며, 만수(안성기분)의 아버지는 반공법에 연루되어 30여 년 동안 장기복역 중인 양심수로 철저하게 사회에서 거세되어버린 인물이다. 해방 이후 주둔하기 시작한 미군부대의 기지촌에 기생하거나 건국 시기의 혼란스런 이념 분쟁에서 희생된 아버지의 모습은 아들들에게 뒤돌아보기 싫은 과거의 역사를 상기시킬 뿐 아니라 오히려 아들의 발목을 잡는 장애물에 해당한다. 칠수와 만수는 '가족 로망스'의 욕망을 지니고 '더 훌륭한 아버지'를 찾아 미국으로 떠날 꿈을 안고 살아가는 인물로 설정되었다. 이들이 기거하는 집과 일터 주변의 미장센은 과거 아버지의 역사와 대립구조를 이루면서 이로부터 자유로워지려는 아들의 욕망을 표상하는 이미지의 환상들로 가득 채워져 있다. 예를 들면, 이들의 허름한 창고구조의 집에는 폼나게 담배를 피우고 있는 헐리우드 스타 제임스딘과 영화 <대부>에 나오는 말론 브란도의 커다란 브로마일이 걸려 있으며, 또한 야자수가 있는 마이애미 비취 간판이 천국처럼 세워져 있다. 칠수가 진아(배종옥분)와 데이트를 하면서 보았던 영화는 <록키>였는데, 미국의 하드바디 남성성을 상징하는 헐리우드 스타인 실베스타 스텔론의 얼굴이 클로즈업되는 장면이 부각된다. 1980년대 레이건 정부 시절의 미국은 초국가적 힘과 함께 <람보>나 <슈퍼맨>, <레이더스>와 같은 할리우드 영화에서 재현하고 있는 백인 영웅의 하드바디가 국가체(nation body)를 상징하면서 지배적인 남성성으로 부각되던 시기이다.[105] 이러한 미장센들은 비참한 현실의

작품으로 이장호 감독의 <바보선언>(1983)을 들 수 있을 것이다. 두 번째, '가족 로망스'의 욕망을 지니고 '더 훌륭한 아버지'를 찾아 미국으로 떠났지만 역시 파국을 맞는 아들의 모습을 그린 대표적인 영화의 예로, <깊고 푸른 밤>(배창호 감독, 1985)과 <칠수와 만수>(박광수 감독, 1988)를 들 수 있다. 세 번째 아들의 성공신화를 파멸로 이끌면서 아버지의 귀환에 강박적인 증후를 보이는 영화로 장선우의 <성공시대>나 김호선의 <서울무지개> 등을 들 수 있다. 두 영화는 모두 파시스트와 자본의 얼굴을 하나로 연계시키고 있다. 이 영화들은 출세가도를 달리고 있는 주인공의 성공신화를 그린 후 다시 그를 철저하게 무너뜨림으로써, 폭력적인 아버지가 80년대 후반 후기 산업시대의 자본과 결합한 후 귀환하는 것에 대해 강박적인 반응을 보이고 있다. 이들 영화는 넓은 의미에서 '가족 로망스'를 표출하고 있다고 볼 수 있을 것이다.

105) 이에 대해서는 수잔 제퍼드, 『하드바디』, 이형식 옮김, , 동문선, 2002, p. 43-96 참조할 것.

돌파구로 여기는 칠수의 미국 이민에 대한 꿈과 겹치면서 자아 이상(ego-ideal), 즉 주체의 동일시의 대상이 미국의 하드바디 남성성으로 바뀌고 있음을 은연중에 비춰 준다. 칠수와 만수의 직업은 아파트 외벽이나 대형 광고판에 그림을 그리는 도장공인데. 이는 과거 아버지의 역사와 이미지의 환상(자본주의) 사이를 위태롭게 로프에 의지한 채 줄타기를 하고 있는 현대인의 모습을 상징적으로 보여준다.(도판 60) 그러나 이들의 꿈은 건물 옥상에 세워진 대형 간판에 위스키 선전광고를 그리던 중 자살 농성 사건으로 오인 받으면서 경찰 · 진압군들과 대치되고 결국 파국을 맞게 된다. 영화의 마지막 시퀀스는 오해를 해소시키기 위한 소통의 도구를 잃은 후[106] 결국 투신을 선택하는 만수를 통해 결코 '아버지의 세계'로 돌아가지 않는 아들의 모습을 보여주고 있다.

(도판 60) 박광수 감독, <칠수와 만수> 장면, 1988

80년대에서 90년대 초반에 걸쳐 민중미술이나 영화, 광고 등 대중문화 이미지는 공통으로 아버지의 통제를 벗어난 부랑아 무리들에게 투사된 형제애, 즉 '가족 로망스'의 심리현실을 표출하고 있는 현상을 보여주었다. 이러한 '가족 로망스'는 당시 신군부의 집권으로 귀환한 '폭력적인 아버지'에 대한 시민과 학생들의 저항운동(광주민주화운동, 6월 항쟁, 노동자 투쟁 등) 속에서 배태된 심리적 현상으로, 부권의 부재를 통해 더 낳은 세계를 욕망했던 집단적 무의식으로 볼 수 있을 것이다. 이로 보았을

106) 결말 부분에서 자살 소동으로 오해받은 칠수와 만수는 팝 아트를 연상시키는 위스키 선전 광고판(도판 129)위에서 꽤 긴 시간동안 경찰과 군인, 언론기자들을 통한 회유를 받다. 이 어수선한 광경을 구경하러 나온 수많은 사람들의 눈에 비친 칠수와 만수의 모습은 빌딩 옥상에 설치된 대형광고판의 꼭대기라는 엄청난 거리로 인해 하나의 점으로만 보일 뿐이다. 또한 이들의 외침은 전혀 들리지 않는다. 이러한 목소리의 외상은 칠수와 만수를 언어를 잃은 오염된 얼룩으로 보이게 만든다. 즉 라캉이 이야기한 '말하는 주체'로서의 자격을 박탈당하게 된 것이다. 그러나 이러한 목소리의 외상 장면은 메가폰을 잡은 진압군이 끊임없는 설득과 기자들의 질문, 대중들이 놀라는 외침으로 소란스런 분위기와 교차되면서, 언어로 이루어진 상징계의 질서를 '무언'으로 가로지르며 교란시키는 하나의 저항체계로 보인다. 이들은 결국 선글라스를 끼고 가슴을 드러낸 서양모델 여자가 술잔을 들고 역설적으로 'Drinking Less'라는 텍스트로 술 마시기를 권하는 이미지의 환상(서구 자본주의, 도판 129)과 신군부의 폭력적인 아버지가 주체를 호명하는 경계 사이에서 출구를 발견하지 못한 채 죽음과 마주치게 된다.

때, 이 시기에 시각문화라는 재현의 구조를 통해 광범위하게 표출되었던 '가족 로망스'는 대중들의 집단적 욕망이 반영된 문화의 한 유형으로 자리잡고 있었던 것으로 파악해볼 수 있다.

3. 증식되는 남성성: 민족주의 담론의 한계

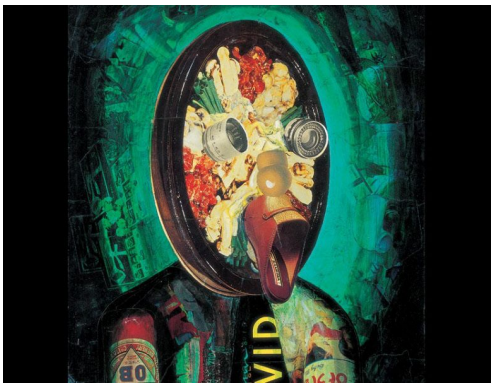
1) 신학철의 남근 중심적 역사화와 새디즘

민중미술은 민족주의 공동체 안에서 남성다움의 신화를 만드는 다양한 전략들을 보여주었다. 임옥상의 작품에서 그러한 전략은 남성주체의 몸이 민중의 영웅을 내투사함으로써 순수한 민족의 역사를 상징하는 것으로 나타났다. 이와 대조적으로 여성이미지는 주로 대중문화에서 차용되었으며, 신식민지의 자본주의에 침식당한 불순한 존재로 비유되면서 남성다움의 신화를 강조하는 역할을 하였다. 또한 최민화의 작품에서는 젊은 시위대 사이에 소통되고 있는 형제애 -강인한 남성성과 에로틱한 남성성이 교차하고 있는-가 색채를 통해 재현되었다. 이 외에 또 다른 방법으로 민중의 역사를 그리는 것을 들 수 있다. 민중역사화는 민중의 모습으로 투사된 남성주체의 이상적인 모습을 그려낼 수 있었고, 또한 민족주의 담론을 표출하기 좋은 장르이기도 하였다. 이를 반증하듯 민중미술에서는 역사화가 많이 그려졌다.[107] 임옥상의 〈아프리카 현대사〉나 신학철의 〈한국 근·현대사〉 연작들, 그리고 각 지역의 '겨레민족 연구소'가 공동 제작한 대형 걸개그림 형식의 〈민족해방운동사〉 연작 등은 모두 그러한 예에 해당한다. 그런데 이 중에서 신학철의 역사화는 독특한 형상으로 재현되고 있어 우리의 시선을 끈다.

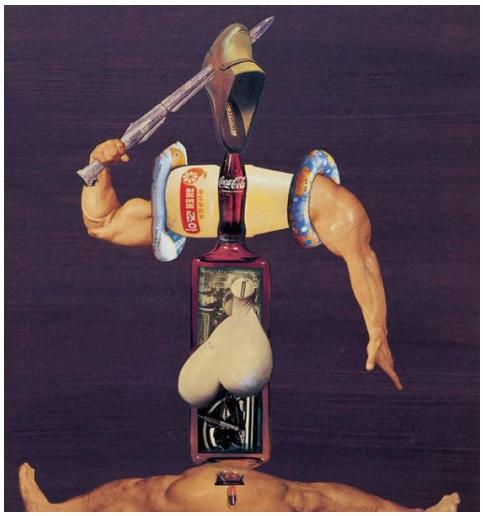
1980년대 초 무렵 신학철은 오브제를 이용한 팝아트나 초현실주의적인 작품 경향에서 벗어나, 대중문화 이미지를 꼴라주나 포토몽타주 형식으로 차용하면서 사회적 현실을 담기 시작하였다. 국립현대미술관에 소장된 〈변신 3〉(도판 61)과 또 다른 작품인 〈상황 801〉(도판 62)은 그의 초기 몽타주 작품에 속한다. 〈변신〉은 음식이 담긴 전골

107) 민중미술에서 중요한 장르로 부각된 역사화에 대한 관심을 나타낸 논문으로 정헌이, 「상상계로서의 미술사: 미술사학에 있어서 젠더의 문제」『미술사학』18호, 2004 pp. 187-189 ; 한재섭,「신학철의 역사화연구」명지대학교대학원 석사논문, 2009 pp. 13-18 참조.

냄비에 카메라 눈을 가진 탐욕스런 얼굴과 OB맥주와 분유통 등 각종 상품들로 이루어진 물신적인 몸을 보여준다. 이는 끝없는 소비 욕구로 인해 그로테스크하게 변해버린 대중들의 모습을 암시하고 있다. 그런데 작가는 이러한 괴물의 주변을 둘러싸고 있는 각종 상품광고의 이미지를 녹색의 거친 붓질로 짓뭉개고 있다. 더욱이 무엇보다 충격적인 것은 얼굴의 입부분에 슬리퍼를 쑤셔 박은 작가의 가학적 행위이다. <변신 3>에서 얼굴에 쑤셔 박혀있던 슬리퍼는 <상황 801>에서 근육질의 팔이 달린 유기체의 얼굴로 변해있다. 이 유기체 역시 코카콜라 목과 요구르트 병으로 된 가슴, 그리고 알약을 투여 받으면서 작동되는 기계 심장을 달고 있는 그로테스크한 모습이다. 그런데 이번엔 유기체에 달려 있는 근육질의 팔이 석기 시대의 것으로 보이는 검으로 슬리퍼의 얼굴을 여지없이 찌르고 있다. 그가 그림에서 '찌르고', '짓뭉개고', '쑤셔 박은' 가학적 행위의 대상은 아마도 전골냄비나 슬리퍼, 카메라 렌즈, OB맥주, 해태 조아 요구르트병, 알약 등으로 대변되는 존재들, 즉 소비사회의 물신성에 굴복한 중산층을 겨냥한 것으로 보인다. 위의 작품 외에도 신학철은 <묵시>(1980), <중산층 연작-어서 드세요, 따봉>(1980년대~90년대 초), <그대의 초상>(1991) 등을 통해 대중들의 욕망의 판타지로 존재하는 물신들을 가학적 대상으로 재현하면서 중산층을 비판하는 작품들을 선보이고 있다. 이후 그의 포토몽타주 작업은 수집된 대중문화 이미지들이 계속해서 축적되고 확대되다가 마침내 수직 기둥으로 솟구치거나 거대한 지평으로 돌진하는 남근 형태의 역사화로 변모된다.

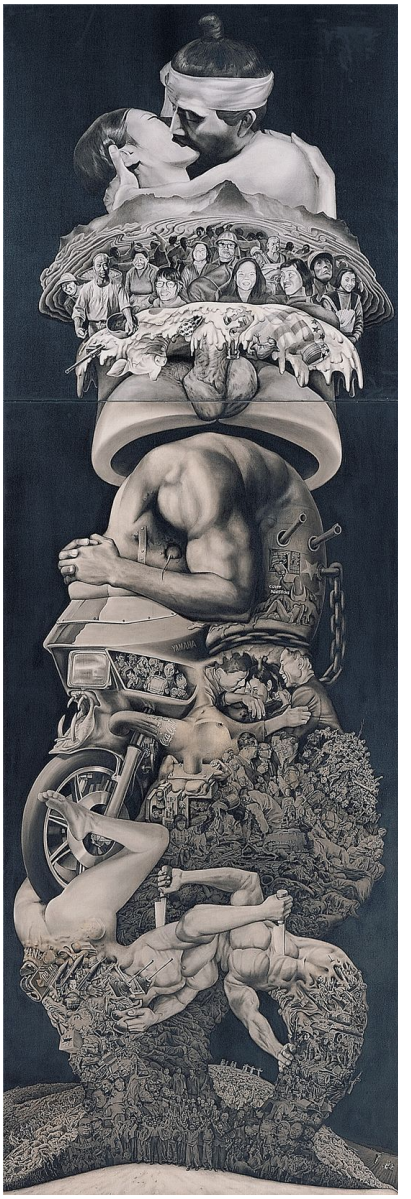


(도판 61) 신학철, <변신 3>, 1980, 콜라주, 42.7x38.8cm, 국립현대미술관



(도판 62) 신학철, <상황 801>, 1980, 64x52cm, 꼴라주

1985년에 제작된 〈한국근대사-종합〉(도판 63)은 바로 그러한 형태의 역사화에 해당한다. 이 작품에서 작가는 이전에 자신이 직접 제작한 역사화 작품의 이미지를 다시 차용하여 몽타주 형식으로 연결시키고 있다. 기단부의 일제시대 역사는 〈한국 근대사-3〉(도판 14)에서, 그리고 야마하 오토바이, 탱크와 결합된 남성의 기계적인 몸은 〈한국 근대사-8〉(도판 15)에서 가져온 것으로 해방 후의 역사를 의미한다. 그림의 하단부에 수많은 민중의 시체로 이루어진 과거의 역사는 해방 이후 두 개의 기둥으로 갈라지면서 수직으로 일어서고 있다. 두 역사의 기둥에서 서로 칼로 찌르고 있는 근육질의 남성들은 해방 이후의 분열과 남북전쟁을 상징한다. 기둥의 오른 편으로는 전쟁으로 인해 희생당한 민중의 시체들과 4·19 혁명 그리고 이산가족의 상봉장면이 이어지고, 왼편으로는 한일 정상회담과 일본의 달러 원조를 나타내는 야마하 오토바이를 그리고 있다. 거꾸로 뒤집힌 여성의 다리 사이에 바퀴를 박고 있는 야마하 오토바이는 절단된 여성의 유방과 연결된 코카콜라 깔때기로부터 그 에너지를 공급받고 있으며, 포효하고 있는 짐승의 날카로운 이빨은 이러한 그로테스크한 괴물의 가학적 섹슈얼리티를 나타내고 있다. 이러한 총체적인 근대 역사를 짊어지고 있는 남성주체는 허리 부분에 성조기가 달린 탱크를 달고서 고통스럽게 머리를 감싸쥐고 있으며, 그의 머리 한 쪽 부분을 쥐가 구멍을 내고 있다. 죽음으로 점철된 과거의 역사에서 벗어나지 못하고 있는 남성주체는 환상을 꿈꾼다. 그것은 수직으로 일어서고 있는 남근형상의 역사가 발기되어 절정의 순간을 맞이하는 것으로 나타난다. 이



(도판 63) 신학철, 〈한국근대사-종합〉, 1983, 캔버스에 오일, 390x130cm

로 인해 성조기, 각종 신무기, 장영자 얼굴, 돼지머리 등으로 상징되는 미국 제국주의, 군사독재, 재벌과 결탁한 권력 등이 남성의 사정을 통해 속수무책으로 녹아내린다. 그 위로 정화된 유토피아 공간에는 김남주 시인을 중심으로 노동자, 농민, 여공들이 미소 짓고 있으며, 농민인 듯한 남녀가 키스하는 드라마틱한 장면으로 결말짓고 있다.

이 작품에서 신학철은 일제 식민지에 이어 분단과 전쟁 그리고 민중항쟁으로 이어졌던 근대역사를 젠더적 형상 -가학적·피학적 운동으로 뒤틀이며 솟구친 후, 발기와 사정으로 마침내 유토피아적 환상을 맞이하는 남성과 그 대상으로서의 여성-으로 상징화하고 있다. 그는 특히 가학적 섹슈얼리티와 근육질의 남성의 몸을 역사의 힘으로서 암시하려 한다. 그렇다면 이처럼 독특한 형상의 역사화는 당시 비평가나 관객들에게 어떻게 비추어졌을까?

1980년부터 거의 10년의 기간 동안에 걸쳐 그려진 신학철의 〈한국 근대사〉 연작과 1990년부터 2002년에 이르기까지 제작된 〈한국 현대사〉 연작들에 대해[108] 비평가들은 '겹눈을 가진 화가'(황지우)가 그린 그림, 혹은 '우리가 만든 거대한 초상'(백지숙)으로 해석하고 있다.[109] 성완경은 그의 그림을 '당대의 민중운동의 공간 속에 가장 우뚝 높이 걸린 제단화'[110]로 평가하고 있으며, 이성문은 '발기하여 분기탱천한 남근의 모습'[111]으로 표현하고 있다. 또한 그의 인터뷰 내용으로부터 관객들의 충격적인 반응을 엿볼 수 있다.

> "이 그림 때문에 (김윤수를) 만나게 된거지. 그 때 '돼지머리'(〈한국 근대사-3〉, 도판 67)를 냈었지. 사람들이 이 그림에 대해서는 말을 못하더라고. 사람들 중에 아무도 나한테 말을 거는 사람이 없었어요. 한 친구는 나를 보더니 인사도 안하고 가는 거야. 사람들이 굉장히 충격을 받

108) 신학철의 역사화에서 근대와 현대를 나누는 기점은 대부분 1987년 6월 항쟁으로 본다. (이에 대한 자세한 내용은 한재섭, 「신학철의 역사화연구, 명지대학교대학원 석사논문, 2009. pp. 26-63 참조.) 6월 항쟁 이후 그의 역사화의 주인공들은 동시대의 인물들의 모습이 등장하기 시작한다. 그리고 민중과 지배세력 간의 용틀임으로 수직상승하던 구도는 수평구도로 바뀌면서 그 두 세력이 합쳐진 모습으로 나타난다.

109) 이들의 비평은 황지우,「겹눈을 가진 화가-신학철의 무장된 시선」,『한길문학』, 한길사, 1990 ; 성완경, 「신학철의 현장」, 백지숙「우리가 만든 거대한 像」, '우리가 만든 거대한 像' 전시 서문, 마로니에 미술관, 2003. 11. 21-12. 21 ; 박찬경,「신학철: 서민의 역사를 그린다」,문화과학, 19호, 1999, 가을 ; 이성문「동물적이고 야수적인 '우리가 만든 거대한 상'」Visualsegae, 2004, 1월호, p. 29를 참조함.

110) 성완경, 「신학철의 현장」, 앞의 글.

111) 이성문, 앞의 글.

은 거지. 일본인 한 사람은 그림 앞에서 1시간을 양반자세로 앉아서 보더라구.(...)"[112]

그렇다면 신학철의 역사화가 이처럼 비평가나 관객들을 충격으로 몰고 있는 정체는 무엇일까? 그리고 그의 역사화에 나타난 남근 형상과 분출하는 강렬한 에너지로 재현되고 있는 남성성의 성격은 과연 어떻게 해석해야할까?

성완경은 신학철의 역사화가 정치사에서 민중사로 그리고 민중사에서 다시 서민사로 점진적으로 변화하고 있지만, 그 기조는 항상 억압적 정치권력과 민중세력의 대립구조를 이루고 있다고 주장한다. 하지만 그는 그러한 조형어법이 매우 비극적이고 그로테스크한 점을 지적하고 있다.

> 신학철의 언어는 기본적으로 충격의 언어다. 신학철의 꼴라주 작업과 그 이후 <한국근대사> <한국현대사>연작의 이미지는 전쟁장비로 무장된 그로테스크한 기계-야수로 표현된다.(...) 일종의 그로테스크 리얼리즘이랄 수 있는데(이것은 주재환이 신학철을 평한 용어다) 그 핵심에는 기계-야수 그리고 남근적 에로티시즘이 포괄되어 있다.(...)이 기질적 영토의 한 쪽 끝으로는 농촌적 순박성과 서정성이 있고 다른 쪽 끝으로는 무시무시하게 중성적인 기계전사의 살인 에너지 같은 것, 무장된 전투성, 남근적 공격성 같은 것이 있다.(고 나는 상상한다)[113]

위의 글에서 보듯, 성완경은 신학철의 역사화가 민중사나 서민사가 그 기조를 이루고 있다는 점을 인정하면서도 다른 한 쪽에 존재하는 강렬한 에너지를 '기계전사의 살인 에너지 같은 것', 혹은 '남근적 공격성'이라고 말함으로써 이를 가학적 남성성과 연관시키고 있다. 그러나 성완경은 새디스트로서의 신학철을 '상상'할 뿐, 이를 구체적으로 입증해내지 못하고 있다.

신학철의 역사화에 나타난 남근기둥은 여성잡지 등 각종 인쇄물에서 수집된 수많은 시각 이미지들로 이루어져 있다. 그러나 성완경이 지적하고 있다시피, 기둥을 지탱하고 있는 다양한 힘들은 도식적 구조를 보이고 있다는 점에서 크게 세 가지로 분류해볼 수 있다. 그것은 수많은 민중의 주검들로 이루어진 '과거의 역사'와 오토바이 혹은 각종 무기와 인간의 몸이 결합된 '기계적 신체' 그리고 강렬한 눈빛이나 이빨을 드러내

---

112) 신학철: 서민의 역사를 그린다. 박찬경 인터뷰, 때:1999년 7월 15일/8월 15일(전화인터뷰), 곳: 신학철화백 자택. 『문화과학』19호, 1999년 가을호. p. 233. (인용문 중 첨자는 본 연구자에 의함)

113) 성완경, 앞의 글.

고 있는 '본능적인 야수'이다. 그의 역사화가 드러내고 있는 대립적 구조로 보아 기계적인 몸 -여성의 절단된 몸이나 코카콜라와 같은 물신적인 페티시로부터 에너지를 공급받고 있는-은 산업화된 신식민지 국가를, 이와 상반된 야수의 본능적 힘은 산업사회의 물신숭배에 물들지 않는 원형적인 신체를 비유하고 있다. 그리고 깊은 어둠 속에서 근대의 시간으로 올라오고 있는 수많은 민중의 시체는 과거의 역사를 상징하며, 이는 주체가 항상 무의식 속에서 마주대하고 있는 실재, 즉 거세의 심연을 가리킨다.[114] 그런데 그림에서 각종 신무기나 코카콜라, 여성의 신체로 비유되고 있는 권력이나 성애적 혹은 물신적 페티시는 칼이나 오토바이 기계 그리고 근육질의 남성 신체에서 분출되는 가학적 힘에 의해 짓뭉개지고, 절단되고, 속수무책으로 녹아내리고 있다. 다시 말해 주체가 죽음의 공포를 감추며 달래는 권력과 성애적 욕망이나 환상들을 역사의 기둥으로부터 분출되고 있는 가학적 에너지들이 여지없이 무너뜨리고 있는 것이다. 이로 인해 관객들은 순식간에 무의식 속에 내재된 거세의 심연과 마주 대하게 된다. 우리는 이로부터 그의 그림을 바라보는 관객을 어디선가 지켜보면서 강렬한 힘으로 실재계와 마주치도록 만드는 어떤 대상을 설정해볼 수 있을 것이다.

이처럼 관객이 '바라보는 이미지'로부터 '바라보는 자신을 바라보는 대상', 즉 응시의 존재를 느끼는 주체의 무의식에 대해 설명하고 있는 사람이 바로 라캉이다. 라캉에 의하면, 화가는 그림의 평면의 뒤에 존재하는 응시주체를 가면, 즉 눈속임 이미지(트롱푀유, trompel'oeil)로 가림으로써 유희를 벌이는 유일한 존재이며, 그림의 기능은 바로 관객이 편안하게 이미지를 바라볼 수 있도록 응시를 가리는 환상을 제시하는 것이라고 하였다.[115] 그러나 라캉은 르네상스시기에 원근법을 거꾸로 적용시켜 '왜곡된 형상'(Anamorphoses)을 재현했던 그림이나 표현주의와 같은 특별한 그림은 이러한 응시주체를 직접 드러낸다고 하였다.[116] 관객이 만일 이러한 그림으로부터 '바라보는 나

114) 신학철의 역사화에서 과거 아버지의 역사는 무의식 속에서 주체가 마주대하고 있는 거세의 심연을 의미하고 있는 것은 본 논문의 페티시즘 구조에서 살펴보았다. 본 논문의 p. 114 참조.

115) 자세한 내용은 라캉의 정신분석학의 네 가지 근본적인 개념에서 '그림이란 무엇인가' 참조. ("what is a picture?", *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tr. Alan Sheridan, New york, London) 번역본은「그림이란 무엇인가」, 이미선 역, 권영택 엮음, 『자크라캉 욕망이론』, 문예출판사, 2009, pp. 248-265.

116) 라캉은 응시를 길들이면서 눈속임 가면으로 유희를 벌이는 화가만이 응시에 전적으로 사로잡히지 않는다고 말한다. 뿐만 아니라 응시를 유혹하는 덫으로 주체의 소멸을 가져오기도 한다. 예를 들면, 16세기 중반 홀바인의 <대사들> (The Ambassadors, 1533)에 표현된 해골모양으로 대표되는 발트루쇄티스의 '왜곡된

를 바라보는' 응시(the gaze)를 느낄 때, 관객은 자신의 시선(the eye)과 이러한 응시 사이에서 분열을 일으킨다. 즉, 그림을 바라보는 주체는 사방에서 그러한 자신을 바라보는 응시에 의해, 그림을 평면으로서가 아니라 보이지 않는 대상과 함께 충동, 욕망이 개입되는 하나의 공간으로 이해한다는 것이다. 라캉은 이처럼 시각의 영역이 욕망과 연결될 때 주체는 응시가 갖고 있는 특권을 이해하게 되며, 결국 응시는 거세공포를 형성하는 결여로서 우리에게 제시된다고 말한다.[117]

신학철의 역사화 역시 뒤틀리며 확대된 남근 형상으로 재현되면서 거세의 심연을 드러내고 있다는 점에서 우리는 주체에게 작용하는 응시의 특권을 이미지를 통해 설명했던 라캉의 이론을 적용시켜볼 수 있을 것이다. 라캉의 관점에 따른다면, 신학철의 역사화가 관객들의 시선을 충격으로 사로잡는 덫은 무엇보다 파괴적이고 압도적인 응시 주체의 힘에 의해 관객들의 무의식 속에 내재하고 있는 거세에 대한 원초적인 공포감을 떠올리게 하는 것으로 볼 수 있다. 위에서 제시된 성완경의 글에서 이러한 공포감은 '기계전사의 살인 에너지 같은 것', '무장된 전투성', '남근적 공격성'으로 해석되고 있다. 또한 황지우는 이러한 신학철의 역사화에 대해 "기이하고, 그로테스크하고, 뒤죽박죽이고, 엉망이고, 흉측스럽고, 끔찍하고, 징그럽고, 불쾌하다."라고 표현하고[118] -결국 제대로 표현하지 못하고- 있다.

그렇다면 신학철이 남근중심적 역사화를 통해 시선의 주체(관객들)를 압도하면서 응시의 주체를 드러내고 있는 것은 다른 민중미술 작가들처럼 민족주의 주체의 강인한 남성성을 드러내기 위함일까? 그리고 그의 그림에서 환상적인 남근의 기표들을 모두 죽음으로 돌리고 있는 무시무시한 압도적인 힘의 정체는 과연 무엇인가?

사실 그의 독특한 남근형상의 역사화에 나타난 남성성은 이성을 거부하고 본능을 강조함으로써, 오히려 성적 리비도를 시대적 정신으로 승화시키고 있는 '민족주의 담론'

형상(Anamorphoses)'은 뒤러가 사용한 광학기구인 '루신다(lucinda)'로부터 원근법을 거꾸로 사용함으로써 얻을 수 있었는데, 뒤러가 살던 시기에 등장해서 아르킴볼디로부터 달리에 이르기까지 널리 사용되었다. 이 왜상은 원근법에 의해 해석되지 않음으로써 데카르트적 주체를 소멸시킨다. 이로부터 라캉은 화가는 응시를 유혹하는 덫으로 응시를 소멸시키는 역할을 하기도한다고 주장한다. 자크 라캉, 『욕망이론』, 앞의 책, pp. 224-227.

117) "응시란 시야에서 우리가 발견한 것을 상징하며, 신비로운 우연의 형태로, 갑작스럽게 접하게 되는 경험, 즉 거세공포를 형성하는 결여로 우리에게 제시된다." 자크 라캉 「시선과 응시의 분열」, 이미선 역, 앞의 책, p. 205.

118) 성완경, 앞의 글에서 재인용. 황지우, 앞의 글 참조.

만으로 해석되지 않는다. 이는 그의 역사화에서 재현되고 있는 남성 주체의 모습이 주로 기계와 결합된 강인한 근육질의 몸통으로만 나타나고 있으며, 이와 대조적으로 이성적 규범들을 인식하는 머리 부분은 코카콜라나 돼지머리로 대체되어 있거나 아니면 거의 절단되어 나타나는 것으로부터 입증된다. 이처럼 목이 잘린 절단된 신체가 나타난 뚜렷한 예로, <한국 근대사-2>(1980), <한국 근대사-3, 4,>(1981,도판 14), <한국 근대사-6, 8>(1982, 도판 15), <한국 근대사-10>, <한국 근대사-분단상황>(1983), <한국 근대사-누가 하늘을 보았다하는가>(1989), <자르맥의 전설(역사의 들-1)>(1990, 도판 24) 등을 들 수 있다. 이러한 경향은 2002년에 근대사에 이어 현대사를 다룬 <갑돌이와 갑순이-한국 현대사>(도판 64)로 이어지고 있다. 또한 위에서 예를 들었던 <한국근대사-종합>(도판 63)에서처럼 감싸 쥐고 있는 머리 부분이 약간 보이는 경우에도 쥐가 구멍을 냄으로써 머리의 기능을 철저하게 무화시키고 있다. 이러한 주체의 머리를 대신하고 있는 것은 <한국 근대사-8> (도판 15)에서 보듯이 강렬한 눈빛이나 이빨을 드러내고 있는 야수의 머리이다.[119] 신학철은 박찬경과의 인터뷰에서 그의 역사화에서 본능적인 힘으로 표상되고 있는 이러한 '머리 없는 신체'에 대해 '무의식적 자생성'으로 지칭하고 있다. 그리고 이러한 무의식으로 이루어진 것이 바로 '신체의 역사'라고 주장하고 있다.

> (...)지금도 생각해보면 사회주의가 망한 것이 그 자생성(무의식)을 무시했기 때문으로 봐.(...)앞으로의 세계관 자체도 **무의식에서 일어나는 자생적인 문제**를 중요시하고, 무의식에서 일어나는 것들의 문화가 중요하게 취급되어야지.(...) 사회발전 속에서도 모르는 채 이루어지는 부분이 많다고 보거든. 그것이 바로 **신체의 역사**이지.(...) 나는 한국의 50년대에서 90년대까지를 엄청난 에너지라고 보고 싶어. 그것이 선한 에너지든 불순한 에너지든 엄청난 에너지라는 거지. 우리 운동권 에너지는 그것에 비하면 아주 조금밖에 안되고 하잘 것 없는 것이야.(...) 그래서 난 군부독재나 재벌 등도 무의식적인 역사로 보고 싶어요.[120]

---

119) 그의 역사화에서 기둥을 세우는 원초적인 에너지를 야수의 본능적 힘으로 나타내고 있는 작품으로, <한국 근대사-5, 6, 8>, <한국 근대사-신식민지 국가독점자본주의>(1989), <한국 현대사-801, 802>를 들 수 있다. 그리고 <갑돌이와 갑순이-한국 현대사>에서는 기계적인 신체와 야수의 모습이 현대사를 관통하는 힘으로 합체되어 있다.

120) 박찬경의 신학철의 인터뷰 중에서 인용됨.「신학철:서민의 역사를 그린다」, 문화과학 19호/1999년 가을호. pp. 239-240. ( )안의 생략이나 참가된 어구, 그리고 강조는 본 연구자에 의함.

위의 글에서 보듯이, 그는 역사 속에 내재된 방대한 리비도적 힘에 비하면 민족주의 운동의 선한 에너지는 극히 미미한 것으로 보고 있다. 신학철의 역사화에서 남성주체가 동일시하고 있는 남성적 힘의 근원은 민족주의 담론에서의 이성적 힘으로서가 아니라 야수가 지닌 본능적 리비도로 표출되고 있다. 이로 인해 그의 역사화 기둥에서 전투를 벌이고 있는 두 에너지에 대한 도덕적 규범들은 하위개념으로 밀려나 있다. 이를 통해 보았을 때, 신학철의 그림 속에서 재현되고 있는 무의식으로 이루어진 '신체의 역사' 기둥에서 갈등의 구조로 나타나고 있는 두 에너지에 대한 구별은 무의미하다. 결국 그의 역사화에 나타난 작인으로서의 주체는 바로 산업화된 기계적인 몸과 원초적 자연으로서의 야수의 머리가 하나로 혼융된 것을 말한다. 이는 다음에 인용된 그의 인터뷰의 내용에서 좀 더 명확하게 나타난다.

> 군부독재나 재벌 등도 무의식의 역사라고 보고 싶어요. 우리가 민중운동을 하는 것도 무의식의 역사라고 봐요. 그러니까 화가 나서 저질른다든가, 논리도 모르고 행동한다든가 하는 것들이 무의식의 역사이지 않은가 생각해요.(...) 그래서 난 김재규를 흥미 있게 봐요. 난 그를 예술가로 보는데, 그런 예술가가 되고 싶어.(...) 난 그것이 좋은 거야. 선이든 악이든 간에. 난 그것을 동물성이라고 봐. 막다른 골목에 처해 있을 때의 동물성. 뭔가 모르는. 자기가 도대체 참을 수 없을 때 나가고 내질러버리는 것. 내 그림이 바로 그랬으면 좋겠어.[121]

그는 거대한 남근으로 표상되고 있는 남성성의 본질은 바로 '막다른 골목에 처해있을 때의 동물성', 즉 '도대체 참을 수 없을 때 나가고 내질러버리는' 무의식적 힘이라고 말하고 있다. 또한 그는 이러한 무의식적 힘을 선악의 개념, 즉 윤리나 도덕적 개념보다 먼저 놓고 있다. 이를 반증하듯, 2002년에 제작된 <한국 현대사-갑돌이와 갑순이>(도판 64)에서 역사의 지평을 관통하고 있는 거대한 몸집의 기관차는 야수의 머리와 기계적인 남성의 몸이 결합되어 있는 모습으로 나타나고 있다.[122] 거대한 기관차는 파노라마처럼 펼쳐지고 있는 민중의 역사와 권력의 역사 모두를 끌고 가고 있으며, 여성에 대한 가학적 성애와 물신적 페티시 그 모두로부터 에너지를 공급받고 있다. 그리

121) 앞의 글 p. 240.

122) 신학철의 <한국근대사-갑돌이와 갑순이> 그림에 나타난 자세한 도상적 해석은 한재섭, 「신학철의 역사화연구」, 명지대학교대학원 석사논문, 2009, pp. 54-63을 참조할 것. 이 논문에 의하면 시골에 살던 갑돌이와 갑순이의 서울 상경기라는 장대한 서사구조를 지니고 있다. 본 연구는 신학철의 이 작품에 대해 전체적인 도상이나 서사구조보다는 정신분석학적인 측면에서 '욕망'의 구조로서 살펴보았다.

고 이러한 기관차를 돌진하도록 만드는 방대한 욕망의 리비도는 기관차의 머리에 해당하는 야수의 입에 문 '신체의 근육 덩어리'(도판의 세 번째 페널의 붉은 색 덩어리)로 표상되고 있다. 그런데 한재섭과의 인터뷰에서 그가 이 작품에 나타난 '신체의 근육덩어리'에 대해 '출발선에 대기하고 있는 육상 선수의 사진에서 몽타주한 것으로 머리를 절단시킨 신체의 어깨와 가슴부분'이라고 명확하게 밝히고 있는 점은 주목된다.

(도판 64) 신학철, <한국현대사-갑돌이와 갑순이>, 2002, 200x122x16cm, 판넬, 캔버스에 유채

> "내가 전망을 내볼 수도 없었고 난 모르겠다. 그러나 엄청난 힘이 있다. 그것을 불순이라 하든 뭐라하든 어쨌든 엄청난 힘이 있다는 것을 마지막 육상선수의 근육에 담아버렸지... 하나의 대중 욕망이 분출되고 그런 것들이 역사를 움직이는 힘이고. 난 에너지로 본거지. 이게 실은 100미터 출발선에 서 있는 육상선수야. 선수의 팔, 목이고 머리를 짜른거지. 머리가 있으면 의식이 있는 거니까 무의식이지. 무의식의 욕망." 123)

인터뷰의 내용에서 보듯이 신학철이 추구하는 '자생적인 신체의 역사'는 머리를 자른, 즉 '의식을 자른 무의식의 욕망'이라고 명확하게 말하고 있다. 그렇다면 신학철의 그림에서 이처럼 본능적인 '무의식의 신체'로 표출되고 있는 '머리를 자른 근육덩어리'의 성격을 어떻게 규명할 수 있을까?

---

123) 한재섭과의 인터뷰 내용. 앞의 글, p. 61 재인용.

날카로운 이빨과 번뜩이는 눈빛을 가진 야수, 권력과 성애적 욕망을 본능적으로 채우는 무시무시한 기계적 신체, 그리고 이성이 부재한(머리가 없는) 세계는 바로 부족의 모든 여자들을 차지하면서 아들을 먹어치웠던 원형적 아버지(primal father)의 이마고[124]를 가리킨다. 작가는 자신의 그림 속 역사기둥이 바로 남근의 실재인 원형적 아버지의 이마고로서 재현되기를 추구하고 있는 것이다. 그의 그림에서 '찌르거나 ', ' 쑤셔박거나' 혹은 '씹어 먹는' 가학적인 행위, 즉 무가항력적이고 말로 표현할 수 없을 정도의 압도적인 에너지를 지닌 것으로 제시되고 있는 남성성은 바로 리비도의 대상을 가리지 않고 취하는 폭력적인 아버지의 남근이라고 볼 수 있다.

그렇다면, 정신분석학에서 주체의 무의식 속에 존재하고 있는 이러한 원형적 아버지의 이마고는 어떤 의미를 지니고 있을까?

정신분석학에서는 두 아버지의 존재를 제시하고 있다. 프로이트는 근친상간을 금지하는 아버지와 그러한 욕망을 허락하는 아버지, 즉 초자아의 양면성을 '긍정적 오이디푸스'와 '부정적 오이디푸스' 단계로서 이야기하였다.[125] 프로이트의 '두 아버지' 개

---

124) 프로이트가『토템과 터부』에서 재현하고 있는 '원형적 이마고'로서의 아버지는 주지하다시피 여자들을 독점하고 자식들을 무리에서 쫓아내버리는 질투심 많은 폭력적인 아버지를 가리킨다. 추방당했던 아들 형제들은 힘을 합하여 아버지를 죽이고 그 고기를 먹음으로서 공포와 선망 사이의 신경증을 해소한다. 형제들은 먹는 행위를 통해 아버지에 대한 공포감을 제거함과 동시에 아버지와 동일시하며 아버지가 휘두르던 힘의 일부를 자기의 것으로 동화시킨다. 이후 죄의식을 느낀 형제들은 근친상간의 금제와 같은 터부를 만들고 종족간의 분열을 막기 위해 족외혼속이라는 계약을 성립시킨다. 프로이트는 바로 원시부족 형제들이 느끼는 이러한 모순된 감정과 유아기 아이들이나 신경증환자가 갖는 아버지 콤플렉스의 양가적 감정을 같은 것으로 보았다. 프로이트, 「토템과 터부」, 이윤기 역, 『종교의 기원』, 열린책들, 2012, pp. 216-217.

125) 프로이트는 자아가 오이디푸스 단계를 거치면서 이성애로서의 정상적인 성적 존재를 확립하게 된 것은 바로 자신의 전사(前史)에 새겨져 있는 아버지의 힘, 바로 근친상간의 욕망을 금지하는 '초자아'와의 동일시를 통해 획득된다고 보았다. 그러나 프로이트는 또 한편으로 이러한 억압이 오히려 그러한 금기를 강력히 욕망하게 만들면서 결과적으로 분열되는 초자아의 양면성을 결코 부정하지 않았다. 그는 이러한 분열된 초자아의 얼굴을 히스테리나 강박신경환자로부터 관찰하였으며, 이로부터 부정적 오이디푸스 경로를 제시하게 된다. 부정적 오이디푸스 경로의 주체는 '아버지와 동일시하지 않아도 돼'라고 명령하는 또 다른 아버지를 선택함으로써 이성애 중심 사회의 이상적 규범들을 횡단하며 자신의 도착적 성격들을 그대로 유지한다. 이로써 프로이트는 무의식 속의 두 아버지의 존재를 명시하고 있다. 결국 주체는 두 아버지로부터 힘을 빌리는 성정치학적 전략들 속에서 포기할 수 없는 대상 리비도의 보유를 지속시키고 있는 것이다. 프로이트가 부정적 오이디푸스 단계에서 아이가 자신의 금지된 리비도를 보유하기 위해 또 다른 성격의 '초자아'를 설정했던 대목은 다음과 같다. "자아 이상의 이중 성격은 이 자아 이상이 오이디푸스 콤플렉스를 억압하는 책무를 띠고 있다는 사실에서 연유한다.(...) 확실히 오이디푸스 콤플렉스를 억압하는 것은 쉬운 일이 아니었다. 어린 아이의 부모, 특히 아버지는 그의 오이디푸스 욕망을 실현하는 데 장애물로서 인식되었다. 그래서 그의 유아적 자아는 자신 속에 이와 동일한 장애물(명령에 복종하지 않아도 된다고 말하는 아버지의 법)을 설치함으로써 억압의 수행에 대한 요새화작업을 펼쳤던 것이다. 그는 이런 일을 하기 위한 힘을, 말하자면 아버지로부터 빌려왔던 것이다." 프로이트, 「자아와 이드」, 앞의 책, p. 375. ( )의 생략은 본 연구자에 의함.

념을 계승한 라캉 역시 '외설적이고 폭력적인' 원형적 아버지로서의 '초자아'와 주체가 되기 위해 동일시하는 상징계에서의 '자아 이상', 즉 근친상간을 금지하는 법으로서의 아버지를 구별한다. 라캉은 주체의 역설적인 근친상간의 욕망을 법 존재 자체의 전제조건으로 보았다. 그에 의하면, 주체에게 있어서 초자아는 '주이상스(jouissance)[126]에 대한 명령이며 즐기라고 강요하는' 원형적 아버지를 말한다.[127] 이러한 두 아버지의 개념으로 미루어 보았을 때, 신학철의 역사화는 거세의 위협에 내몰린 주체가 자신의 성적 존재를 지키기 위해 금기된 형제들과의 규범마저 무너뜨리고 법의 외부에 존재하는, 즉 즐기라고 명령하는 '원형적인 아버지'(초자아)와 자아를 동일시하는 전략으로 파악된다.

신학철의 회화가 대중매체로부터 수많은 시각기호들을 채집하고 그것들을 가학적으로 다룸으로써 이미지의 환상을 제거하고 '자본주의'의 응시주체를 드러내고 있다고 보았을 때, 그것은 일차적으로 민중미술의 민족주의 담론에서 추구되고 있는 '탈식민주의'의 표출로 보여진다. 그러나 신학철의 그림에 나타난 남근 형상은 이러한 탈식민주의 담론만으로 보기에는 과잉되어 있고, 또한 새디즘적 섹슈얼리티를 내포함으로써 그러한 윤리적인 법 밖에 존재한다. 이로 인해 그의 왜상적인 남근형상으로부터 분출되고 있는 본능적인 에너지는 이러한 민족주의 담론의 윤리적이고 계몽적인 그물망으로 잡히지 않으며, 그것의 한계를 뚫고 지나친다. 신학철의 남근 형상의 역사화에 나타난 남성성은 프로이트가 이야기했던 부정적 오이디푸스 경로에서처럼, 자신의 성적 존재 -그것이 새디즘이든 매저키즘이든 간에-를 유지하기 위해 '원형적인 아버지'의 초자아로부터 그 힘을 빌리고 있는 극단적인 편집증적 주체에 해당된다고 볼 수 있는 것이다.

그렇다면 이제 신학철의 역사화가 '원형적 아버지의 이마고'로서의 초자아와 동일시하고 있는 남성성을 좀 더 구체적으로 규명하기 위해, 앞 서 비평가들이 지적했던 그의 새디즘적 섹슈얼리티에 대해 살펴보기로 하자.

신학철의 많은 작품들에서 페티시의 대상이 되고 있는 여성 이미지는 다른 민중미술 작가의 작품에 비해 극단적인 혐오감의 대상이 되거나 가학적으로 다루어지는 경향을

126) '주이상스'의 개념에 대해서는 본 장 주) 23 참조.
127) 라캉의 두 아버지의 개념은 숀 호머, 『라캉읽기』, 김서영 역, 은행나무, 2009, pp. 108-113을 참조하였다.

보였다. 이러한 특징으로 인해, 성완경을 비롯하여 윤난지, 정헌이 등의 비평가와 미술사가들은 신학철의 역사화에 표출된 탈식민적 민족주의를 부정하지 않으면서도, 또 한편으로 그것이 '남근주의적 역사'라는 점을 비판해 왔다.[128] 이처럼 신학철의 역사화에 대한 비평가들의 시각을 민족주의 담론에서 젠더의 문제로 돌리게 했던 가장 대표적인 장면은 <한국현대사-갑돌이와 갑순이>의 한 부분이었다.(도판 64-1)

(도판 64-1) 신학철, <한국현대사-갑돌이와 갑순이> 세부, 2002, 130x200cm, 캔버스에 유채

이 장면에서 신학철은 여성의 몸, 더 정확히 말하면 여성의 자궁 속에 펄펄 끓는 쇳물을 부어 녹아내리고 있는 그 불의 육체로써 대량 소비사회의 물신들과 대중들을 덮치게 만든 거대한 용광로를 그리고 있다. 그런데 그림을 자세히 살펴보면 여성의 '녹아내리는 불의 육체'는 수많은 여성들의 신체 혹은 성적 기관뿐 아니라 자궁 속에 있는 태아까지도 휩쓸어버리고 있다. 정헌이는 "신학철의 역사화에서 권력투쟁과 민족주의 파토스는 항상 여성의 신체를 통해, 혹은 여성을 매개로, 여성을 페티시로 교환되며 전개되고 있다."는 점을 지적하였다.[129] 그러나 신학철의 이 작품에서 민족주의 담론은 다른 민중미술 작품에서처럼 여성을 페티시로 하여 다른 것과 대체시키는 과정을 통해 나타나는 정도가 아니라, 남성주체가 성적 충동이나 생명 본능의 대상으로 여기고 있는 여성성을 아예 소멸시켜버리는 대가로서 나타나고 있다. 이처럼 잔인한 방식

128) 신학철의 근대사 연작을 남근적 에로티즘이나 남근적 역사주의로 보는 시각은 연구논문으로 윤난지,「혼성공간으로서의 민중미술」, 『현대미술사연구』Vol. 22, 2007 ; 정헌이 「상상계로서의 미술사: 미술사학에 있어서 젠더의 문제」,『미술사학』18호, 2004 ; 성완경 앞의 글 ; 한재섭,「신학철의 역사화 연구」, 명지대학교대학원, 석사논문, 2009, p. 30 참조.

129) 정헌이는 1980년대 이래의 민중미술의 역사화에 대한 욕망은 '탈식민적 민족주의' 정서의 확산 현상으로 나타났지만 이들의 민족주의 담론 속에서 여성을 다루는 방식에는 문제가 있다는 점을 지적한다. 정헌이, 앞의 글. pp. 189-192.

으로 제물로 바쳐진 '여성의 희생'을 통해 표출되고 있는 것은 '민족주의적 파토스'를 추구하는 욕망에서 더 나아가 새디즘적 리비도의 충동을 보여준다고 볼 수 있을 것이다.

신학철의 남근주의 역사화에서 재현되고 있는 이러한 새디즘적 섹슈얼리티는 매저키즘과 대조적인 면을 보이고 있어 주목된다. 외부 현실로부터 억압을 받은 주체의 자아는 이러한 자극을 제거하기 위한 힘을 초자아로부터 받아 파괴본능의 에너지를 발산하게 된다. 신학철의 역사화는 매저키즘과는 달리, 이러한 파괴본능이 자신의 내부로 향하지 않고 외부의 대상을 향해 있다. 프로이트에 의하면, 이러한 파괴본능은 자아가 외부의 문화적 환경의 억압으로부터 받은 지나친 흥분과 자극을 없애고 무생물의 평온함을 되찾고자하는 것으로, 죽음본능의 보조역할을 한다.[130] <한국 현대사-갑돌이와 갑순이>의 작품에 나타난 '법' 이전의 존재이면서 압도적인 힘으로 달리고 있는 거대한 기관차, 즉 원형적인 아버지의 무시무시한 힘이 이끌고 있는 '무의식의 역사'가 통과한 자리에 남는 것은 과연 무엇인가? 이러한 파괴본능을 지닌 가학적 초자아의 에너지가 추구하는 욕망은 대상을 향해 끊임없이 고통과 상처를 가함으로써 비로소 얻게 되는 무기체의 평온한 상태, 즉 '타나토스'와 연결된다.

들뢰즈에 의하면, 새디스트는 매저키스트와 달리, '가장 순수하게' 자신을 초자아와 동일시하기 위해 자아마저도 외부로 추방하게 되면서 자신의 내부에 구축된 어머니와 관련된 여성성(모성성)마저도 소멸시켜버린다. 이로써 자신의 내부에서 도덕성을 부여하는 자아의 속성과 모성성을 잃게 되고 결국 이러한 근본적인 부도덕성이 새디즘을 형성하게 된다는 것이다. 또한 새디스트는 이처럼 추방시켜버린 자아를 바로 자신이 고통과 상처를 주면서 가학적으로 대했던 외부의 대상들로부터 발견하게 된다는 점을 들뢰즈는 지적하고 있다.[131] 들뢰즈의 관점에서 보자면, 신학철의 <한국현대사-갑돌이와 갑순이>의 작품에서 나타나고 있는 여성에 대한 그토록 잔인하고 가학적 태도는 자신을 가장 순수한 형태로서 원형적 아버지의 초자아와 동일시하기 위해, 자신의 내부

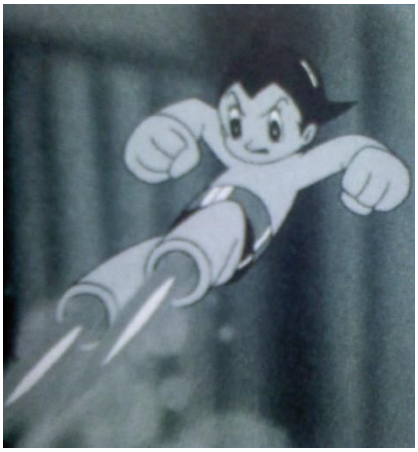
130) 프로이트 「마조히즘의 경제적 문제」, 앞의 책, p. 431, 프로이트, 「쾌락의 원칙을 넘어서」, 같은 책, pp. 330-331, pp. 340-343 참조. 프로이트는 특히「쾌락의 원칙을 넘어서」에서 새디즘을 자아에서 강제적으로 분리되어 결과적으로 대상과의 관계 속에서 드러나는 죽음본능이라고 말함으로써 새디즘과 죽음본능의 연관성을 살피고 있다.

131) 들뢰즈, 『매저키즘』, 앞의 책, pp. 148-149. 본문에 언급된 들뢰즈의 새디즘의 개념은 이 부분을 참조하였다.

에 존재하는 여성성과 더불어 자아마저도 소멸시키기 위한 것으로 볼 수 있을 것이다. 이로써 유일하게 남은 순수한 초자아에 의해 대상의 모든 자극들을 잔인하고 가학적으로 평정한 상태가 바로 새디스트가 확인하려고 하는 자아의 모습인 것이다. 결론적으로, 신학철의 남근적 형상의 역사화에서 재현된 남성성은 억압적인 외부 현실에 대한 방어전략으로서 초자아인 원형적 아버지로부터 힘을 빌리는 가장 극단적인 성정치에 의해 새디스트로서의 성적 존재를 획득하였던 남근숭배적 남성성으로 볼 수 있을 것이다.

이처럼 커다란 충격을 주었던 그의 거대한 남근적 이미지는 잡지나 각종 인쇄매체에서 수집된 수많은 대중문화의 이미지나 사진과 같은 시각 기호들을 수집한 몽타주 기법으로 가능할 수 있었다. (도판 64-2) 즉, 인간이 생산해낸 총체적인 물신적 기호들이 바로 그가 남근을 거대하게 증식시킨 경이로운 도구가 된 셈이다. 그렇다면 이처럼 신학철의 남근적 이미지와 대조적으로 환상적인 남근 이미지, 즉 자본의 힘에 의해 증식되는 남근의 판타지들이 대중문화에서는 어떻게 나타나고 있을까? 신학철이 야마하 오토바이나 각종 무기를 인간의 몸과 결합시킨 기계적인 신체의 모습은 아이러니하게도 70년대 박정희를 영웅화시키고 있는 만화나 애니메이션에서도 그 유래를 찾아볼 수 있으며, 또한 80년대 중반 경제적 호황을 맞아 대기업으로 급성장한 삼성이나 금성, 대우 등의 광고 전략에서도 볼 수 있다.

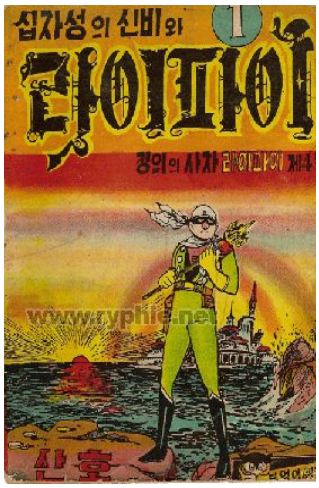
(도판 64-2) 신학철, <한국현대사-갑돌이와 갑순이> 일부와 몽타주된 각종 인쇄물의 이미지



(도판 65) 테츠가 오사무, <우주소년 아톰> TV장면, 1970

386세대가 어린 시절 보고 자랐던 최초의 흑백

TV 에니메이션은 일본의 테츠가 오사무가 전후 일본에 팽배해 있던 패배주의를 극복하기 위해 1963년 제작한 <철완 아톰>을 1970년 우리나라 민영 방송사이던 TBC동양방송에서 수입해 '우주소년 아톰'으로 방영한 것(도판 65)이었다. 이후 '우주소년 아톰'은 1983년 컬러로 다시 부활하여 '돌아온 아톰'이란 제목으로 KBS에서 방영되었는데, 주인공인 소년 아톰은 바로 인간의 몸과 기계가 결합된 초인적인 무적의 몸이었다.[132] 이와 유사한 예로 국산 애니메이션 '로보트 태권 V'나 인기 만화였던 김산호 화백의 <라이파이>(도판 66)시리즈, 그리고 '마징가 Z'(도판 67)를 들 수 있으며 이원빈 화백의 '주먹대장'도 초인적 힘을 가진 거대한 주먹을 가지고 있다는 점에서 비슷한 예로 들 수 있다. 이들 애니매이션이나 만화에 나타난 기계적인 육체나 초인적인 능력은 하드바디의 남근적 판타지에 대한 어른의 욕망이 투사되어 있다고 볼 수 있을 것이다. 70년대를 경유하는 이러한 초인적인 남성성의 기표들은 대부분 당시 각고의 노력으로 '잘 살아보세'라는 근대국가의 모토를 실천하는 영화들과 더불어 박정희의 영웅적 남성다움의 기표들로 치환되었다. 그런데 이러한 남근적 판타지는 80년대 후반의 광고에 다시 나타난다.

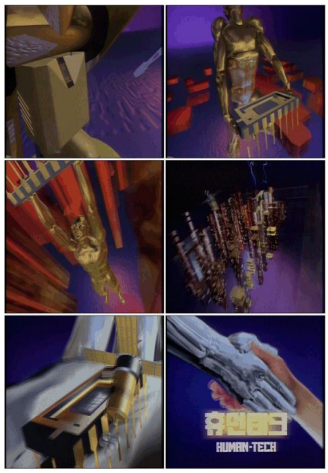


(도판 66) 김산호, <십자성의 신비와 라이파이>, 1960년대
(도판 67) Serikawa Yuugo감독, <마징가 Z>, 1972

그 대표적인 예로, 80년대에 들어 반도체나 컴퓨터, 생명공학 등의 첨단산업과 기계나 자동차, 화학공업 등의 고부가가치 산업에 주력한 정부의 경제정책과 '3저 시대'의 경제적 호황을 틈타 재벌 대기업으로 도약한 삼성과 금성, 대우 기업의 상품광고를 들 수 있다. 이러한 대기업의 전자, 컴퓨터, 통신 등의 제품광고는 주로 차가운 테크놀로

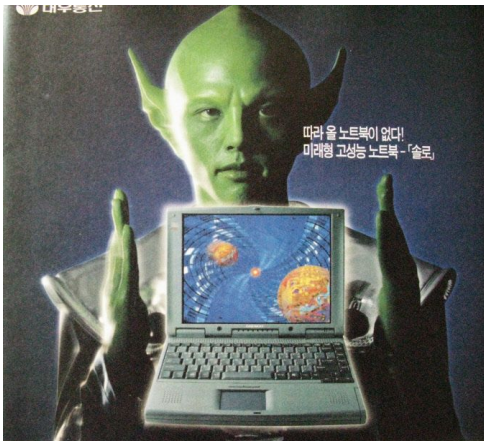
132)아톰의 초능력은 1.손가락에서 나가는 레이져빔 2.엉덩이에서 발사되는 발칸포 3.두 발이 로켓추진장치로 변환가능 4.두 눈에서는 라이트(조명장치) 5. 60여개국어 구사 능력 6.청력을 1000배까지 향상가능 7. 아톰의 전자두뇌의 기억용량 - 15조8천억 비트(약1844기가바이트)로 나와 있다.
http://blog.naver.com/samurai70 참고.

지와 따뜻한 휴먼의 결합으로 도래하는 유토피아 세계를 제시하는 경향을 보이고 있다. 예를 들면 금성사의 <테크노피아> 광고(도판 68)는 3D 애니매이션 기법으로 인간과 기술의 결합을, 삼성전자의 <휴먼테크-인간을 더욱 편리하게> 광고(도판 69)는 컴퓨터 그래픽 기법을 동원하며 인간과 기계가 악수하고 있는 모습을 등장시키고 있는 것을 들 수 있다. 이는 80년대 급성장한 첨단 산업의 재벌 기업들이 새롭게 증식시키고 있는 남근적 기표들이라고 볼 수 있을 것이다. 그런데 이들 중에서 삼성 중공업의 굴삭기 광고(도판 70)와 대우 통신의 컴퓨터 광고(도판 71)는 신학철의 그림에서처럼 인간의 신체와 기계가 하나로 혼융된 모습으로 나타나고 있어 주목된다.



(도판 68) 금성사 광고, <테크노피아>3편, 1989
(도판 69) 삼성전자, <휴먼테크-인간을 더욱 편리하게>, 1986

삼성 중공업의 굴삭기 광고는 근육질의 팔이 굴삭기 기계와 결합되어 있다. 이로써 인간의 팔은 신학철의 그림에서처럼 굴삭기의 깨부수고, 절단내고, 파헤치는 행위를 담게 된다. 하지만 이 광고 이미지가 대중에게 거세 위협으로 다가오지는 않을 것이다. 굴삭기라는 상품이미지는 '내 몸처럼 움직인다'라는 텍스트가 의도하고 있는 것처럼 '인간의 의지대로 자유롭게 움직일 수 있다'는 환상이 이를 덧씌우고 있기 때문이다. 대우 통신의 광고 역시 인간의 얼굴이 기계의 신체와 결합된 그로테스크한 모습을 나타내고 있다. 마찬가지로 대우 컴퓨터의 상품 이미지 역시 '따라올 자가 없다'라는 환상적인 남근의 의미를 강조하고 있다. 이처럼 인간을 기계와 결합시킨 초인적인 모습으로 강인한 남근적 에너지를 분출시키고 있는 모습은 신학철의 그림에서 재현되고 있는 '기계적 신체'에 나타난 남성성이 동시대의 대중문화 이미지에서는 어떤 모습으로 증식되고 있는가를 보여주는 예가 될 것이다.



(도판 70) 삼성중공업 삼성굴삭기 인쇄광고, <내 몸처럼 움직인다> , 1997
(도판 71) 대우통신 컴퓨터 인쇄광고, <따라올 자가 없다>, 1990년대

2) 안창홍의 그림에 나타난 양성적 남성성

최민화나 신학철의 경우와 다른 방식으로 성도착적이고 분열적인 남성성[133]을 표출했던 작가가 있었는데, 그가 바로 안창홍이다. 양성적 남성성이나 동성애 섹슈얼리티를 재현하고 있는 그의 작품들은 가부장적 사회의 근간을 이루는 이성애 남성성의 규범에 균열을 일으키고 있는 것처럼 보인다. 그가 이처럼 주변적 남성성을 탐색하는 배경은 무엇일까?

1980~90년대 제작된 안창홍의 적지 않은 작품들은 어린 시절에 겪은 부친의 사망과 가족의 와해 그리고 가출로 이어진 작가 자신의 가족 내력을 다루고 있다. 안창홍이 이성애 가부장적 남성다움의 규범들을 벗어나 다른 대안적 남성성을 탐색하고 있는 시도들은 이러한 자신의 비극적 가족사를 80년대의 정치·사회적 배경과 연관시켰던 통찰로부터 가능했던 것으로 보인다. 이러한 출발선상의 작품으로, 1979년부터 80년대 중

133) 박신의나 김원방을 비롯한 평론가들은 대체로 안창홍의 작품세계의 기저에는 성도착적 집요함과 죽음의 충동이라는 분열적 정서가 깔려있으며, 그의 이러한 개인적인 퍼스낼러티가 오히려 사회현실을 예리하게 재해석해내고 있다고 평가하고 있다. 이에 대해서는 박신의, 「안창홍, 환각과 예감의 충동, 그 비극적 정서의 현실성」, 『민중미술을 향하여; 현실과 발언 10년의 자취』, 과학과 사상, 1990, pp. 372-375 ; 김원방, 「안창홍의 세계-도착과 죽음을 통해 재해석되는 현실」, 『미술과 담론』, 여름호, 2001 ; 안창홍 홈페이지 www.//ahanchanrhong.com의 비평글 참조.

반에 걸쳐 제작된 〈가족사진〉 연작이나 〈80년대 인물도〉, 〈그 날의 기억〉 그리고 〈위험한 놀이〉연작들을 들 수 있다.

(도판 72) 안창홍, 〈가족사진-2〉, 1980, 183x121cm

1979년부터 1982년에 걸쳐 제작된 〈가족사진〉 연작은 김원방이 지적하고 있듯, "가족사적 비극에서 유래하는 작가 내면의 소외와 강박을 사진 오브제를 통해 드러내고" 있다.[134] 예를 들면, 〈가족사진-2〉(도판 73)는 흑백 가족사진을 캔버스에 옮겨 그린 것이다. 오래된 가족의 기념사진은 시간을 거슬러 다시 올라오는 지난날의 기억들을 마주하게 만든다. 그런데 어찌된 일인지 사진 속의 인물들은 모두 가면을 쓰고 있다. 더욱이 왼 편의 아버지인 듯한 인물의 오른 손을 제외하고 가족들의 양손마저 모두 지워지거나 뿌옇게 처리되고 있다. 이로 인해 사진을 통해 보존하려했던 가족에 대한 기억들은 현실로 올라오지 못하고 차단되어 버린다. 〈가족사진-6〉(도판 73) 역시 빛바랜 오래된 가족사진을 오브제로 하고 있으며, 일본 경찰복을 입은 아버지와 흰 한복을 입은 어머니를 재현하고 있다. 이 작품에서도 부모 모두 가면을 쓰고 있으며, 양손들이 제거되었다. 안창홍의 이러한 수사는 박신의의 표현대로 "그에게 있어서 가족에 대한 회상은 결코 감미롭거나 애틋한 정서를 유발시키는 것이 아니라 악몽과 같은 지난날의 현실이 엄습해 오는 것"[135]으로 이해된다. 그런데 주목되는 점은 〈가족사진-6〉에서 볼 수 있듯, 작가는 가족의 눈과 입

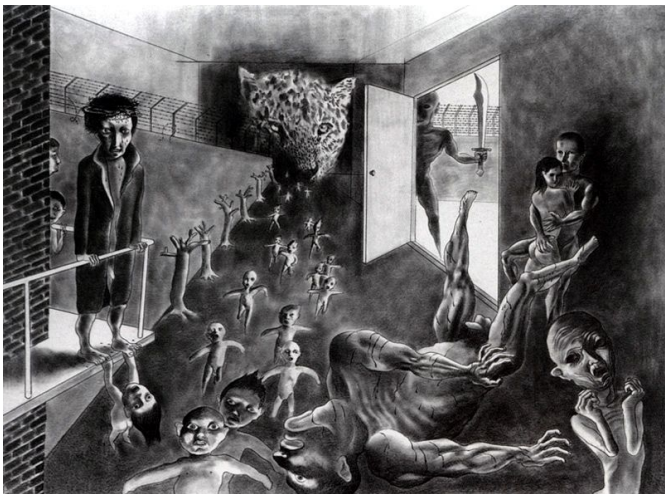
(도판 73) 안창홍, 〈가족사진-6〉 1982, 65x109cm

134) 김원방, 같은 글.

135) 박신의, 「안창홍, 환각과 예감에의 충동, 그 비극적 정서의 현실성」, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』, 과학과 사상, 1990, p. 373.

에 일부러 시커먼 구멍을 내고 있을 뿐만 아니라 화면을 긁거나 물감을 뿌려 얼룩이나 흔적들을 만들고 있다는 사실이다. <가족사진>의 이미지 표면에 생긴 구멍이나 얼룩, 상처들은 그의 비극적인 가족사를 지우고 싶은 간절한 심정에도 불구하고, 오히려 어떤 충동에 의해 그것들이 다시 올라오도록 만드는 통로처럼 보인다.[136] 이를 통해 볼 때, 안창홍은 오래 전의 가족사진을 재현하면서, 가족 구성원의 얼굴에 가면을 씌우거나 신체를 훼손함으로써 과거의 기억들을 지우는 과정과 구멍이나 얼룩, 흔적을 통해 그러한 기억을 다시 불러오는 과정을 강박적으로 반복하고 있음을 알 수 있다.[137] 작가 자신의 유년에 대한 '악몽과 같은 기억'은 그의 무의식 속에서 부인(disavowal), 즉 인정과 부정의 사이에서 머뭇거리고 있는 것이다.

사실, 안창홍의 이러한 분열적인 '부인'의 심리적 기재는 유년시절의 어떤 기억들이 무의식 속에서 거세 콤플렉스로 작용하고 있음을 의미하는데,[138] 우리는 그의 이러한 심리적 현실을 1990년에 제작된 <악몽>을 통해 엿볼 수 있다. <악몽>(도판 74)은 사면이 벽돌과 콘크리트 벽, 철조망 등으로 둘러싸여 있는 건물의 발코니에서 잠옷 가운을 입은 인물이 눈앞에서 벌어지고 있는 충격적인 사건들을 공포에 질려 지켜보고



(도판 74) 안창홍, <악몽>, 1990, 109.5x79.5cm, 연필

136) 롤랑 바르트는 사진을 이루고 있는 요소들에서 작은 구멍, 조그만 얼룩, 그리고 작게 베인 상처와 같이 '나를 찌르는' 우연(Tuché)적이고 코드화 되지 않은 것을 가리켜 스투디움(studium)과 대립되는 푼크툼(punctume)이라고 하였다. 푼크툼은 이러한 구멍을 통해 스투디움이 제공하는 정보나 지식, 교양 따위가 줄 수 없는, 이미지 뒤에 감추어진 주체의 욕망이나 실재의 세계를 경험하게 해준다. 롤랑 바르트, 『밝은 방; 사진에 관한 노트』,김웅권 역, 동문선, 2006, pp. 41-42.

137) 박신의는 안창홍의 이러한 행위를 '이율배반적 충동'이라고 부르고 있다. 박신의, 앞의 글, p. 377.

138) 프로이트에 의하면, 남자 아이의 경우 어머니의 남근이 거세되었다는 사실에 대해 인정과 거부 사이의 분열적인 '부인'의 반응을 보인다. 남자 아이는 이로써 '거세 되었다'는 것을 인정하기를 지속적으로 유보시키면서 그에 대한 방어로서 페티시즘이나 동성애 섹슈얼리티의 전략을 펴게 된다는 사실은 2장에서 살펴보았다.

있는 모습을 그리고 있다. 발코니 아래의 광경은 벌거벗은 아이들이 무언가에 소스라치게 놀라서 줄지어 도망치고 있는 모습을 보여준다. 이처럼 아이들을 놀라게 만든 심연의 끝에는 날카로운 눈빛을 지닌 표범이 존재하고 있으며, 탈출구에는 어떤 사나이가 끝이 초승달처럼 휜 페르시안 검을 들고 지키고 서 있다. 작가는 '맹수의 응시'와 '끝이 섬뜩한 칼날'을 통해 잠옷가운을 입은 남성이 느끼는 공포가 바로 거세 콤플렉스임을 나타내려는 것으로 보인다. 그러한 사실은 그림에서 담에 줄지어 서 있는 나무의 가지들과 잎들이 모두 절단되어 있는 것, 그리고 담벼락에서 불안한 성적 관계를 가지고 있는 남녀의 모습과 왜소한 페니스를 가진(혹은 잘렸거나) 거구의 사나이가 고통스러운 듯이 넘어져 있는 모습들을 통해 암시되고 있다.

이처럼 <가족사진> 연작에서 작가의 개인적 가족사의 기억을 통해 표출되고 있는 거세공포는 <그 날의 기억>(1980), <80년대 인물도>(1982), <위험한 놀이> 연작(1983~1984) 등에서 80년대의 억압적인 정치·사회적 맥락들과 함께 나타나고 있다.[139] 1984년에 제작된 <위험한 놀이>(도판 75)에서는 나비가면을 쓰고 있는 아이가 인형을 잔인하게 해부하고 있는 모습을 재현하고 있다. 책상 위에는 가위, 핀셋, 핀, 집게 등의 도구들이 널려 있고 이미 해부를 마친 인형의 시체들이 주변에 주렁주렁 매달려 있다. 그런데 이 작품에서 나비가면의 아이는 작가가 82년에 제작한 <80년대 인물도>(도판 76)에서 전면 중앙에 푸른색 망토를 두른 나비가면의 아이와 연속선상에 있다. 나비가면의 아이는 <80년대 인물도>에서 가면을 쓰고 있는 가족들이 은폐하고 있는 권력에 대한 욕망과 폭력의 술수를 이어받은 계승자로, 이러한 어른들

(도판 75) 안창홍, <위험한 놀이>, 1984, 종이 위에 색연필

139) 80년대 안창홍의 작품에 대해 당시의 비평가들은 작가 자신의 자전적인 요소와 사회적 맥락들이 결합되어 나타나고 있음을 지적하고 있다. 박신의, 앞의 글, pp. 375-377 : 성완경, <안창홍전>(1984. 4. 24~30, 부산 고려미술관 전시>, 계간미술 1984, 봄호 ; 성완경, <서양화가 안창홍>(5. 10~23 한길미술관 전시), 화랑회보, 1986, 안창홍 홈페이지, 앞 사이트 : 정진국, <有學無能無學有能>, 월간미술, 1989. 1월호, 같은 사이트 참조.

의 잔인한 폭력성을 나비가면 뒤에서 되풀이 하고 있는 것으로 보인다. 이로부터 <위험한 놀이>연작에서 아이들이 가면 뒤에서 벌이는 폭력은 바로 80년대 신군부에 의한 광주학살과 정권강탈의 역사에 대한 비유적 수사임을 알 수 있다.[140]

(도판 76) 안창홍, <80년대 인물도>, 1982, 144.5x107cm

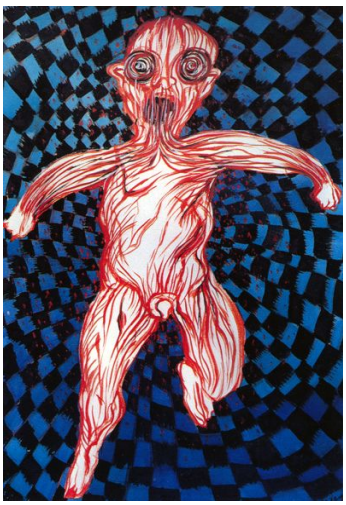
안창홍이 이처럼 자신의 가족사와 사회현실을 관련시키고 있는 직접적인 동기로, 그는 80년대 초에 '현실과 발언'과 인연을 맺은 뒤 민중미술작가로서 활동하게 되면서 좀 더 사회적 상황들에 관심을 갖게 된 사실을 들 수 있을 것이다.[141] '현실과 발언'회원으로 활동한 이후 그의 작품들은 작가 자신의 가족사에서 느끼고 있던 거세의 강박관념이 80년대의 정치사회적 맥락들과 연관되어 나타나는 현상을 보이고 있기 때문이다.

안창홍의 80년대 후반 작품들은 이전의 작품들과는 달리 '자아 부재'의 위기를 느끼는 주체의 히스테리적 증후들을 재현하고 있는 특징을 보인다. 그러한 작품의 예로, <고통의 얼굴>이나 <절규>, <사이코적인 얼굴> 연작들, <덫>(1987), <끝없는 탈출>연작과 <외부로부터의 탈출>(1989) 등의 작품들을 들 수 있다. 이들 중에서 <절규>(도판 77)는 한 남성이 감당할 수 없는 경악과 공포로 인해 '절규'하는 모습을 그린 것으로 뭉크의 작품을 연상시킨다. <끝없는 탈출Ⅰ>(도판 78) 역시 그래픽 사각형의 그물망에

140) 박신의는 이러한 안창홍의 비유적 표현을 '우화적 어법'이라고 이야기하고 있으며, 그림에 등장한 인물이 쓰고 있는 가면의 의미를 사악함을 위장한 채 자행되는 권력의 놀음으로 보고 있다. 이러한 의미 외에도 그는 가면이 욕망에 대한 구조적 억압과 이에 따른 쾌락 개념의 전도 및 왜곡, 서서히 생의 본능을 약화시키는 권력과 문명의 발달사, 억압된 성적 본능의 공격적이며 파괴적 분출 등 다양한 의미로 해석하고 있다. 박신의, 앞의 글, pp. 377.

141) <가족사진> 연작을 제작하고 있을 무렵, 안창홍은 김용태의 제의를 받고 <현실과 발언>에 참여하게 된다. 본 논문에서 다룬 <위험한 놀이>는 83년에 열린 제4회 <현실과 발언> 동인전에서 처음으로 전시되었던 작품이다. 그는 이후 계속해서 84년 <전쟁 1, 2, 3> 연작, 86년 <얼굴> 등을 출품하였다. 이후 88년 '한반도는 미국을 본다' 라는 주제전에도 참여한 기록이 보이며, 90년 초까지는 <현실과 발언>의 회원으로 활동한 듯하다. 『민중미술을 향하여; 현실과 발언 10년의 발자취』, 과학과 사상 부록부분 참조 ; 안창홍 홈페이지, 앞 사이트 참조.,

서 결코 벗어날 수 없는 탈출을 시도하고 있는 남성주체의 히스테리적 증후를 보여준다. 그런데 <절규>에서 나타나고 있는 인물의 시커멓게 뚫린 눈과 훼손된 손, 드러난 가슴뼈 등은 작가 자신이 <가족사진> 연작에서 가족들에게 가했던 가학적 행위의 연장선으로 이해될 수 있다. 그런 점에서 작가는 그의 비극적인 가족사에 내재되었던 거세 공포의 심리를 어떤 계기에 의해 다시금 현실 속에서 직면하게 되었음을 말해준다. 그렇다면 그가 이처럼 심각한 히스테리적 증후들을 표출하게 된 계기는 구체적으로 무엇이었을까?



(도판 77) 안창홍, <절규>, 1986, 109.5x79.5cm, 종이 위에 색연필, 드로잉 잉크
(도판 78) 안창홍, <끝없는 탈출 I>, 1989

우선 그가 표출하고 있는 이러한 히스테리적 증후들의 심리적 원인을 우리는 1990년에 그려진 <악몽>(도판 73)과 <거인>(도판 79)의 두 작품으로부터 짐작해볼 수 있을 것이다. 자신의 유년시절에 겪었던 거세 공포를 다룬 <악몽>과 같은 시기에 제작된 <거인>에서 호텔방의 잠옷을 걸친 남성은 담배를 피우며 도전적인 포즈로 누워 있는 여성과의 관계에서 뭔가 어색하고 만족스럽지 못한 감정을 드러내고 있다. 남자의 옆에 서 있는 자신의 키보다 훨씬 큰 나무는 호텔 주변을 둘러싸고 있는 높은 빌딩들과 함께 아들의 무의식 속에서 거세의 위협으로 다가오는 아버지의 비유적 존재임을 암시하고 있다. '거인'이라는 제목이 의미하고 있듯, 남자의 상상 속에 존재하는 아버지는

초라하지만 여전히 거대한 남근적 존재로 나타나고 있다. 우리는 이를 통해 잠옷을 입은 남성이 겪고 있는 갈등의 원인이 이러한 거인(아버지의 남근, 자아 이상)의 이마고와 자신의 이미지 사이의 괴리로 인해 위기에 처한 자신의 성적 존재에 관한 것임을 짐작해볼 수 있다. 그런 점에서 <거인>은 거세콤플렉스라는 무의식을 지닌 아이가 겪게 되는 또 하나의 난관, 즉 아버지의 남근과 동일시를 통해 부모와의 근친상간의 욕망을 극복하고 정상적인 이성애 보유자가 되기 위해 해소해야할 오이디푸스 콤플렉스를 보여준다.[142] 이는 비슷한 시기에 제작된 작가의 작품들이 '자아부재'의 위기를 극복하기 위한 전략으로서 '남근의 허구'를 드러내는 특징을 보이고 있는 점으로부터 좀 더 구체적으로 입증될 수 있을 것이다.

(도판 79) 안창홍, <거인>, 1990, 109.5x79.5cm, 종이 위에 연필

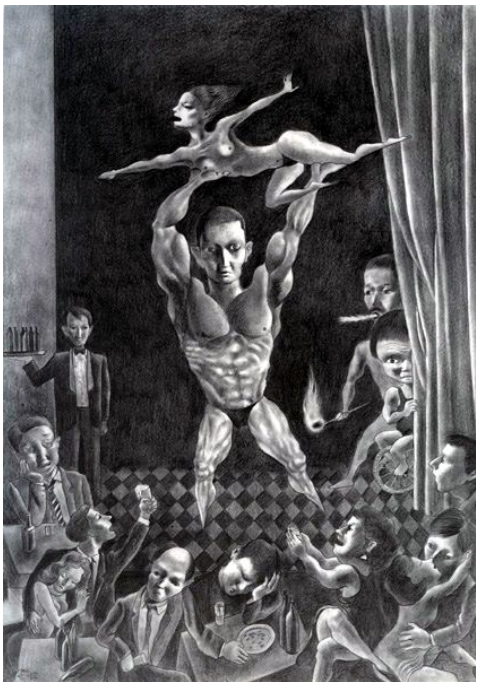
이러한 작품들 중의 하나인 <기념비를 위한 에스키스>(도판 80)는 제단 위에 세워진 거대한 남성 생식기 형상의 모뉴멘트가 부식되어 그 조각들로 보이는 사각면체들이 관처럼 널브러져 있는 모습을 나타내고 있다. 이처럼 황량한 묘지로 변해버린 기념비와 부서진 조각들을 통해 작가는 남근적 기표들의 허구성을 분

(도판 80) 안창홍 <기념비를 위한 에스키스>, 1990, 109.5x79.5cm, 종이 위에 연필

142) 프로이트에 의하면 거세콤플렉스를 심리적 현실로 받아들인 아이는 자신의 전사에 새겨진 아버지를 초자아로 받아들이면서 이를 극복해낸다. 즉 오이디푸스 콤플렉스의 해소단계를 거치면서 비로소 아버지의 남근과의 동일시를 통해 근친상간의 욕망을 극복하고 정상적인 이성애자가 되는 것이다. 프로이트, 「오이디푸스 콤플렉스의 해소」, 앞의 책, pp. 296-297.

명하게 드러내고 있다.

이러한 경향은 <육체미의 아르바이트>(도판 81)에서도 나타난다. 이 작품에서 작가는 서커스에 등장한 바디빌더 남성을 '거인'으로 재현하고 있다. 이는 그의 작품 <거인>에 나타난 '아버지'의 연장선으로 이해될 수 있을 것이다. 바디빌더 남성은 벌거벗은 여자를 가볍게 머리 위로 들어 보이고 있으며, 카페의 관객들은 그의 단단한 근육으로부터 상상되는 남근적 힘에 대해 열광하고 있다. 이에 비해 관객들은 하나같이 바디빌더 남성에 비해 매우 작게 그려져 있으며, 술이 취해 있거나 지친 모습이다. 바디빌더의 남성다움과 대조적으로 거세 위협에 처해 있는 관객들의 나약한 모습은 무대 위의 커튼 뒤에서 자전거를 탄 아이의 시선에 의해 드러나고 있다.[143] 그림 속에 존재하는 인물을 통해 관객을 향한 '시선의 장치'를 마련하는 것은 결국 그림을 통해 세상을 바라보는 작가 자신의 응시구조를 의미한다고 볼 수 있다. 작가는 관객들이 동일시하려고 열망하는 강인한 남성다움이 바로 바디빌더가 보여주고 있는 서커스의 환상처럼 '허구'라는 사실을 암시하고 있는 것으로 보인다. 즉 '남근'은 주체가 동일시하려고 열망하지만 결코 자신의 내부에 있지 않고 항상 자신의 외부에 존재하는 일종의 환상을 가리킨다.

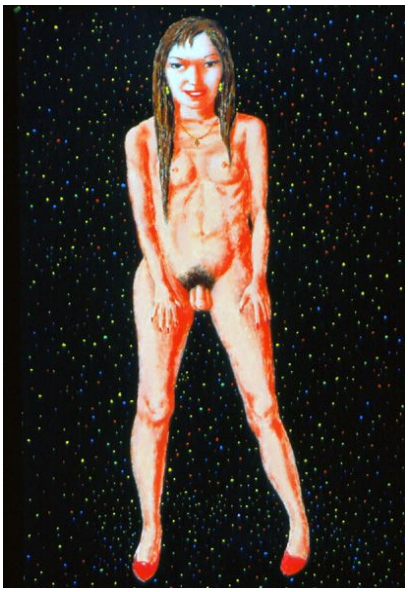


(도판 81) 안창홍 <미스터 육체미의 아르바이트> 1990, 109.5x79.5cm, 종이 위에 연필

이후 안창홍은 <내 육체도 너희처럼 아름답다>(도판 82)를 시작으로 게이나 동성애자들의 양성적인 몸을 다루기 시작한다. <내 육체도 너희처럼 아름답다>는 호르몬 주

143) 안창홍의 그림에는 이러한 종류의 '시선'이 지속적으로 등장하고 있는데, 이에 대해 김원방은 에 대해 '순치되어 있는 관객의 길들여진 시선을 파열시키는 장치'라고 주장한다. (김원방, 같은 글) 안창홍의 <가족사진>에서 인물이 쓰고 있는 가면과 인물의 얼굴에 의도적으로 뚫고 있는 구멍들, 그리고 <위험한 놀이>에서 아이들의 시선은 90년대 양성애나 여장남자의 시선, 2000년 이후 이웃 아저씨나 창녀 이미지의 여성들의 관객을 향한 도도한 시선으로 이어지고 있다. 이러한 관객을 향한 '시선의 장치'는 세상을 바라보는 작가 자신의 응시 구조이기도 하다.

사로 인해 가슴이 부풀어 있는 분홍빛 게이 남성의 몸을 수많은 별들로 수놓은 밤하늘을 배경으로 마치 비너스의 탄생처럼 그려내고 있다. 붉은 조명에 의해 드러나고 있는 음경을 가진 그의 양성적인 몸은 관객을 향해 짓고 있는 기묘한 웃음과 함께 이성애라는 이상적인 남성성의 통념들을 뒤흔드는 역할을 한다. 더욱이 이 게이 남성은 긴 머리와 목걸이, 노란 귀걸이 그리고 붉은 매니큐어와 여성 구두 같은 드래그(drag, 女裝)적 행위[144]에 의해 자신의 성 정체성마저 혼란스럽게 만들고 있다.



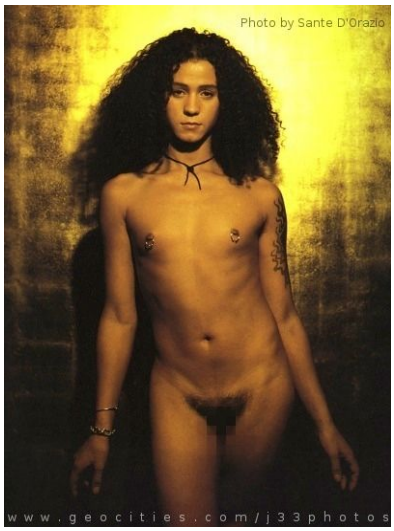
(도판 82) 안창홍 <내 육체도 너희처럼 아름답다> 1994, 70x100cm

안창홍이 재현하고 있는 이러한 여성적인 남성누드는 다른 시각문화와의 관련성을 생각해볼 때 그 전례를 찾기 힘들며, 매우 생소하면서도 당혹스러운 이미지에 해당한다. 당시 신군부 정권이 끝나고 문민정부가 들어서게 된 정치적 배경과 세계화 풍조로 인해 자유화 바람이 거세게 불었던 사회적 맥락을 고려해본다 하더라도 이와 같은 게이남성의 이미지가 그것도 민중미술 작가로부터 부각되었던 원인을 밝히기란 쉽지 않다. 그런데 아일랜드 출신인 닐 조던(Neil Jordan)감독의 게이 남성성을 다룬 영화 <크라잉 게임>(Crying Game)이 안창홍의 이 작품이 제작되기 한 해 전인 1993년에 서울의 피카디리 극장에서 개봉된 적이 있다.[145] 안창홍의 <내 육체도 너희처럼 아름답다>의 여성적인 남성누드는 바로 이 영

144) 드래그는 자신의 성과 다른 이성의 성적 특징을 복장으로 표현하는 크로스드레서를 말한다. 드래그에도 여장남성인 드래그 킹과 남장여성인 드래그 퀸으로 분류된다. 드래그는 대부분 호모이거나 양성애자인 경우도 많으며, 이로 인해 모두 동성애자로 분류하기도 어렵다, 그러므로 드래그는 버틀러가 이야기하고 있는 것처럼, 섹스와 젠더의 일반적인 구분과 트랜스 젠더로서의 정체성, 그리고 호모와 양성애 사이에서 자신의 정체성이란 매우 불분명하고 우연적이며 가변적인 '과정 중의 정체성'으로 볼 수 있다. 이러한 사실은 성정체성이란 바로 젠더에 관한 이데올로기, 즉 성정치적 행위에 의해 만들어지는 것을 의미한다고 볼 수 있다. Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* , New York: Routledge, 1993, p. 187 참조.

145) 이 영화는 유럽에서 가장 과격한 테러집단으로 불리는 아일랜드 IRA (Irish Republic Army)의 백인여성 요원인 주드에게 납치당한, 영국군인 흑인 남성인 조디의 사건을 다루고 있다. <크라잉 게임>은 민족간(영국-아일랜드)의 갈등과 동시에 인종갈등(백인-흑인)을 얽히게 하고, 또한 젠더문제(여성-남성)를 제기함으로써 이분법적인 사고의 틀을 결국 모호하게 만들어버리는 일종의 반전영화였다. 이뿐 아니라 이 영화는 살해당한 영국군인 조디의 애인인 흑인 게이남성과 IRA 멤버였던 백인남성 퍼거스의 연민 관계를 다루면서 이성애

화에서 주인공인 게이 딜(제이 데이브슨 Jaye Davidson)의 누드 모습(도판 83)에서 그 관련성을 찾을 수 있다.[146] 안창홍의 게이 남성의 누드 도상은 <크라잉 게임>에서 딜의 어깨까지 늘어뜨린 긴 머리와 목걸이, 마른 체구, 서 있는 자세의 여성적인 누드의 모습과 그 유사함을 보여준다.

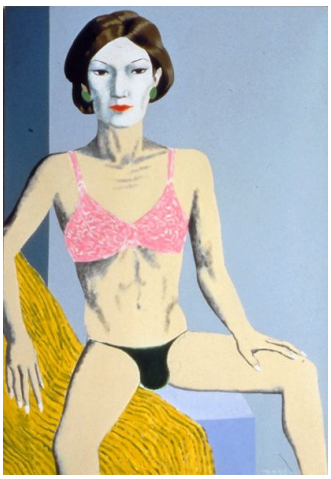


(도판 83) 닐 조던감독, <크라잉 게임>에서 제이 데이비슨의 누드 모습

하지만 안창홍이 이듬해까지 계속해서 게이 남성의 섹슈얼리티를 탐색하고 있는 현상은 단순하게 영화장면의 모방에 그친 것으로만 보기 힘들게 한다. 안창홍은 <내 육체도 아름답다>에 이어 <여장 남자>연작과, <꽃잎 입에 물고>, <서 있는 남자>, <새빨간 바지>, <오렌지빛 청춘>, <?> 등의 작품들을 통해 끊임없이 게이나 양성적 남성성을 재현하면서 성정체성의 규범들에 의문을 던지고 있기 때문이다. 이 중에서 <여장남자 2, 3>(도판 84, 85)은 게이 바나 클럽의 쇼를 통해 자신의 정체성을 확인하려 했던 크로스드레서(cross dresser)로서의 게이의 모습을 그린 것이다. 그런데 여장 남자의 배경으로 그리고 있는 꽃무늬 벽지나 사각의자, 노란색의 화려한 패브릭 깔개와 같은 실내 장식들은 당시 게이 남성의 성적 욕망을 소비하는 공간을 은연중에 나타내고 있어서 주목 된다. 또한 <꽃잎 입에 물고>(도판 86)에서 나타난 꽃무늬 배경 역시 노란 색과 붉은 색의 화려한 옷을 입고 짙은 분장을 한 게이 남성이 입에 꽃을 물고 자신의 파트너를 만나는 장소에 대한 궁금증을 자아내게 한다. 그렇다면 90년대 중반에 게이 남성들이 자신들의 성적 특성을 드러내면서 즐기는 공적인 문화 공간이 과연 존재하였을까?

자와 동성애자간의 성적 정체성 문제 또한 복잡한 그물망으로 얽히게 하고 있다. 안창홍의 복장도착적인 남성을 그린 연작들 역시 이 영화에서 낮에 헤어숍에서 일하고 밤에 카페에서 노래를 부르는 딜의 화려한 여성복장과 헤어스타일 그리고 짙은 화장을 한 매혹적인 여성적 남성의 모습으로부터 받은 영향을 생각해볼 수 있을 것이다.

146) 한국에서 이 영화가 개봉되었을 때 남성의 성기를 노출시킨 에로틱한 이 장면이 그대로 방영되었는지는 모호하다. 그러나 당시 공연윤리위원장인 김동호가 남성의 페니스 장면을 보여주기로 결정했다는 기사가 존재한다. (김형석 월간 스크린 기자 www. ilyo.co.kr,) 본 논문의 사진은 잡지사의 <크라잉 게임> 영화 인터뷰를 위해 미국 사진작가인 Snate D'Orazio가 주인공인 딜의 누드모습을 찍은 것이다. 무엇보다도 영화에서 딜의 누드장면과 안창홍의 <내 육체도 너희처럼 아름답다>의 도상은 너무나 유사하다.



(도판 84) 안창홍, <여장남자 2>, 1994 종이+아크릴릭, 70x100cm
(도판 85) 안창홍, <여장남자 3>, 1995, 종이+아크릴릭, 70x100cm
(도판 86) 안창홍, <꽃잎 입에 물고>, 1994, 종이+아크릴릭, 89.4x130.3cm

우리나라의 게이 남성의 소비공간에 대해 이서진은 1950년대 후반부터 서울의 극장과 그 주변의 술집이나 사우나를 중심으로 형성되어 있었다고 주장한다. 이러한 게이 커뮤니티로서의 장소들은 70년대 후반에 종로구 낙원동 일대의 파고다 극장 주변에 집중되었고 지속적으로 확대되었다. 이후 90년대 중반에는 이태원을 중심으로 훨씬 더 개방적이면서 서구화된 게이 문화의 공간이 새롭게 형성되었다.[147] 이러한 사실로 미루어, 안창홍의 작품에 나타난 게이 남성의 이미지는 90년대 문민정부의 등장으로 한층 자유로워진 사회적 분위기를 틈타, 종로구 낙원동이나 이태원 등을 중심으로 극장이나 사우나, 바, 혹은 클럽 형태로 공적인 문화공간을 적극적으로 확보하기 시작한 게이문화를 반영한 것으로 보인다.

그렇다면 민중미술 작가로 활동해온 안창홍이 민족주의의 담론에서 추구했던 강인한

147) 종로에 세워진 최초의 게이 바는 '갈증'으로 룸과 파라솔이 있는 테라스 공간에 바텐더가 있었다고 한다. 그리고 90대 중반에 에드워드라는 한국 게이 남성이 이태원에 처음으로 '터널'이라는 서구화된 게이 바를 열었다. 이태원의 게이 바나 클럽을 이용하는 사람 중에는 상당수 외국인들도 있었다고 한다. 이 곳은 춤을 출 수 있도록 시끄러운 음악과 화려한 조명이 있는 무대를 중심으로 바와 당구대를 고루 갖춘 고급 클럽 형식을 갖추고 있었다. 한편 2000년대에 들어 종로 낙원동 일대는 '게이 천국'으로 자리잡게 되었는데, 현재는 게이 바 외에도 게이 DVD, 찜질방 등의 게이 업소가 85개 정도 존재하며 지속적으로 늘고 있다. 이에 대해 이서진, 「게이 남성의 장소형성」, 서울대학교 대학원 석사논문, 2007, pp. 50-55 ; 조성배, 「게이 남성의 소비공간과 몸의 정치학」, 연세대학교 대학원 석사논문, 2003, pp. 58-65 참조.

남성다움과 다르게 아웃사이더들의 양성적인 남성성을 재현하고 있는 배경은 무엇이며, 또한 이러한 남성성을 어떻게 해석해야 할까?

80년대 초에서 90년대 중반까지 남성성을 재현하고 있는 안창홍의 작품경향을 단순화시켜보자면, 아버지의 폭력과 가족의 해체→ '히스테리적' 증후들→ 남근숭배의 허구성 드러내기→ 여성적인 남성 이미지의 재현으로 이어지고 있음을 알 수 있다. 이처럼 가족의 복원을 차단하고 남근숭배의 허구를 드러내면서 작가가 탐색하고 있는 대상이 결과적으로 동성애 섹슈얼리티와 양성적인 남성성이라고 보았을 때, 그가 추구하고 있는 것은 바로 남성주체 내부에 존재하는 '여성성'으로 볼 수 있다. 크리스티나 폰 브라운(Christina von Braun)에 의하면, 남성주체가 자신의 내부에 존재하는 여성성을 찾는 것은 바로 '자아 부재'로 인한 우울증으로서 일종의 히스테리적 증상이라고 말한다.[148] 그녀는 19세기 말 서구 '퇴폐주의'(décadence)담론에서 이러한 양성적인 남성성이 크게 부각될 수 있었던 것은 당시 성과학자들이 여자의 히스테리적 증상의 원인으로 밝혀졌던 '로고스'(*ICH*)[149]가 여성의 자아(*ich*)뿐 아니라 남성의 자아 또한 부재의 상태로 만들며, 따라서 여성성의 몰락은 성적 존재 전체의 몰락을 초래한다는 사실을 밝혀냈기 때문이라고 주장한다.[150] 19세기 유럽의 퇴폐주의 문학이나 예술의 특징으로 볼 수 있는 양성적 남성성의 재현은 당시 제국주의의 팽창과 함께 강조되었던 강인한 남성성으로 인해 '자아 부재'의 위기에 처한 남성주체가 일으킨 일종의 히스테리적 증후로서 자신의 성적 존재를 회복하기 위해 여성성을 추구한 것으로 볼 수 있다. 조지 L 모스 역시 19세기말 상징주의 화파에서 여성의 가슴과 소년의 성기를 지닌 것으로 재현되었던 '에페브'(ephebe)의 양성적 남성성은 데카당파들에게 성적 구분으로

148) 크리스티나 폰 브라운, 『논리 거짓말 리비도- 히스테리』, 엄양선, 윤명숙 역, 여이연, 2003, p. 37.

149) 로고스는 서구 사유에서 중심적인 의미를 차지하는 것을 말한다. 그리스 고전에서 이 개념은 점차 사물에서 분리되어 문법, 논리학, 수사학, 신학 형이상학으로 발전해 갔으며, 유태인에 의해 구약성서와 관련을 맺게 되고 이후 기독교와 함께 현현하여 순수한 정신으로 구성된 신적인 권력을 의미하게 된다. (같은 책, pp. 104-108참조) 크리스티나는 이 글에서 로고스를 대문자 자아로, 이의 통제를 받는 것을 소문자 자아로 설명한다. 대문자 자아는 완전성의 환상을 지닌 전능한 자이며 추상적인 이념인 반면 소문자 자아는 자신이 불완전하고 죽음에 이르는 육체적인 존재이며 어떤 특정한 성에 속한다. 그런데 소문자 자아가 로고스, 즉 문자의 통제를 받으면서 히스테리적 주체가 되는 것은 로고스와 히스테리가 대립상태에 이른 것을 의미한다.

150) 트리스티나 폰 브라운은 2500여전 전에 히포크라테스에 의해 확립된 서양 의학사에서 가장 오래된 병명인 히스테리가 '여성 몸 속의 자궁으로 인해 생긴 병'이라는 인식에서 벗어나 남성에게도 존재하는 '뇌와 관계된 정신적인 병'이라는 사실은 19세기가 되어서야 밝혀졌다고 말한다. 크리스티나 폰 브라운, 앞의 책, p. 37

고착된 이성애 섹슈얼리티의 스테레오 타입에 대항하는 해방적인 기능을 수행하는 역할을 하였으며, 이후 1970, 80년대 서구 부르주아 사회에서 남근중심적인 남성성의 부식(eroison)에 대한 하나의 대안이 되었다고 평가한다.[151] 이들의 주장을 받아들인다면, 안창홍의 작품에서 나타나고 있는 양성적인 남성성에 대한 탐색은 80년대의 지배적 남성성에 의해 '자아부재'의 위기에 몰리게 된 남성주체가 일으켰던 히스테리적 반응이라고 볼 수 있을 것이다. 이는 안창홍이 재현하고 있는 여성적인 남성성이 80년대 말에 제작된 〈절규〉(도판 77), 〈사이코적인 얼굴〉, 〈끝없는 탈출〉 연작(도판 78) 등에서 보여주었던 히스테리적 증후들에 뒤이어 등장하고 있는 것으로부터 입증될 수 있다. 그렇다면 안창홍이 이처럼 거세의 위기를 겪으면서 히스테리를 일으켰던 당시의 지배적인 남성다움, 즉 여성성을 고갈시키면서 형성되었던 강인한 남성다움은 어떤 것이었을까?

80년대 초에 제작되었던 안창홍의 〈위험한 놀이〉 연작이나 〈80년대 인물사〉, 〈그날의 기억〉 등에서 볼 수 있듯, 그의 유년시절을 공포의 기억으로 내몰았던 자신의 아버지와 군사정부의 파시즘적 아버지의 모습은 하나로 결합되어 나타났다. 이로 보았을 때, 자신에게 거세 콤플렉스로 작용하였던 것은 무엇보다 그동안 '반공투사와 산업전사'로 표상되었던 파시즘적 주체로서의 남성성으로 생각해볼 수 있다. 그러나 그가 재현하고 있는 양성적인 남성다움이 주로 90년대 중반에 제작되었다는 사실에 초점을 맞추어 본다면, 우리는 또 한편으로 민중미술작가들이 추구하였던 민족주의 주체로서의 강인한 남성다움 또한 서구 자본주의 물신에 점령당한 '불순한 여성성'의 추방을 통해 형성되었다는 사실을 간과할 수 없을 것이다. 그런데 안창홍의 〈위험한 놀이〉 연작(도판 75)에 나타난 자신의 모습이 투사된 가면을 쓴 아이들이나, 〈악몽〉(도판 74), 〈거인〉(도판 79)에 나타난 신경증적인 남성의 유약한 모습들은 다른 민중미술 작품에서 나타나고 있는 민족주의의 강인한 남성성과는 분명한 차이를 보이는 것이었다. 이로 인해 그는 작품을 재현하는데 있어서 분명히 수사적 갈등을 겪었을 것으로 이해된다. 이를 통해 보았을 때, 80년대 후반의 〈절규〉나 〈끝없는 탈출〉 연작들에 나타난 안창홍의 히스테리적 증후들은 남성주체에게 일종의 로고스로 자리 잡았던 민족주의 주체로서의 강인한 남성성 역시 파시즘적 주체와 마찬가지로 여성성의 고갈로 인해 '자아 부

151) 조지 L 모스, 『남자의 이미지』, 이광조 옮김, 문예출판사, 2004, pp. 158-161.

재'의 상태를 초래하고 있다는 사실을 그가 인식하게 되었음을 가정해볼 수 있다.

이러한 가설을 좀 더 확실하게 입증하기 위해서는 안창홍이 이처럼 민족주의 주체로서의 남성다움으로부터 '자아부재의 위기'를 느끼게 되었던 정황들을 구체적으로 살펴볼 필요가 있을 것이다.

안창홍은 1983년 '현실과 발언'의 회원으로 활동하기 시작하면서 민중미술운동에 관여하게 된다. 그런데 '현실과 발언'은 작가들 외에도 원동석, 성완경, 윤범모, 최민 등의 평론가들로 구성되었다. 이들의 전시는 주로 민족주의 담론 속에서 전개되었던 작가와 평론가들의 논쟁과 토론에 의해 그림의 주제와 목적이 제시되는 형식으로 이루어졌다.[152] 이러한 체제는 '현실과 발언'이라는 집단운동을 추동하는 일종의 도상적 프로그램이 존재했었다는 것을 말해준다. '현실과 발언'의 회원이었던 비평가들은 민중미술운동의 미학적 이론과 함께 민족주의 이데올로기를 정립해가는 데에 있어서 나름대로 선구적인 역할을 하였다.[153] 그런데 이들 비평가 중의 한 사람인 박신의는 그의 글에서 안창홍 작품에 대한 다른 평론가들의 염려를 자세히 소개하고 있다.

> ...(안창홍의) 현실반영의 유효성은 때로는 작가적 기질이나 작가의 개인사적 체험과 과도하게 충돌하면서 제법 어긋나는 부분을 노출하기도 하였다. 그러한 지적에 대해서는 안창홍의

---

152) <현실과 발언> 10년 동안의 전시 주제를 살펴보면, 80년대 급변한 대도시의 모습과 소비현실을 다룬 2회 '도시와 시각전', 산업사회로 인해 붕괴된 가족이나 농촌의 현실을 다룬 3회의 '행복의 모습전', 리얼리즘과 미술의 소통의 문제를 다룬 4회의 전시, 전쟁과 기지촌 등을 통해 분단의 원인과 반미의식, 탈식민적 민족주의를 표출한 5회 '6.25'전과 7회의 '한반도는 미국을 본다', 그리고 좀 더 민중의 구체적인 모습을 그려내었던 6회 전시로 구성되어 있다. 이들이 다룬 주제들은 관객과의 소통문제에서부터 도시의 지리문화, 미국을 비롯한 외세에 대한 인식, 분단의 상황과 자본주의의 소비현실, 그리고 독재적인 군사정부의 권력유지를 위한 폭압적인 정치와 재벌기업과의 결탁으로 인한 독점자본주의의, 진실을 가장하는 대중매체에 대한 비판에 이르기까지 당대의 여러 사회현실과 미술의 역할들에 대해 '민족주의 담론' 중심의 일관된 시각으로 다루고 있다. 이로 보았을 때, <현실과 발언> 동인 내에서 작가와 비평가의 활동은 민족주의 담론 속에서 전개되었던 일종의 도상적 프로그램이 존재했었다고 볼 수 있다.

153) 이러한 분위기는 이후 1990년대에도 민중미술계열 비평가 모임인 '미술비평연구회'를 통해 지속적으로 견지되었다. '미술비평연구회'는 1989년 4월에 이영욱, 엄혁, 성완경, 박찬경, 심광현, 박신의, 백지숙 등 진보적인 민중미술이론가들들 중심으로 창설되어 1993년 7월에 해체되었는데, 모더니즘 계열의 비평가들에 대항하면서, 90년대 민중미술의 진로와 포스트모더니즘의 새로운 시각을 제시했던 단체이다. 시각문화연구에서 이 <미술비평연구회>의 역할은 매우 중요한데, 이들은 70년대 후반 초기 민중미술이 그들의 그림에 반영했던 대중문화 이미지들과 그 비평담론의 계보를 이어받으면서 이후 시각문화연구의 부흥을 가져오게 되는 <현실문화연구>의 전신이기 때문이다. 말하자면 이들은 포스트모더니즘의 유입으로 변화된 대중문화에 대한 담론을 전개하면서 90년대 이전의 민중미술의 대중문화 담론과 90년대 이후의 시각문화연구의 패러다임을 잇는 문화전선을 구축하고 있다.

주제가 대개 자전적인 것을 벗어나지 않는다는 점에서 자신의 예술을 '훼손된 세계 속에서의 반사적인 자기 위안으로 축소시키는 결함인자'(성완경)로 작용할 수 있다는 우려로, 혹은 사적인 주제의 소중함에도 불구하고 '지나치게 사적'(정진국, 1989)인 측면을 드러내는 것으로 제기되었다. 다른 한편으로는 (...)(안창홍 작품의) 이러한 형식적 독특함과 관련된 현실변용의 우화적 성격이 상징적으로 집중됨에 따라 '다면적 현실의 생동감과 괴리되는 관념의 상승'(원동석, 1986)이 올 수도 있다고 평가되기도 하였다.[154]

위의 글에서 보듯 성완경, 정진국, 원동석 등 민중미술 계열의 비평가들은 대부분 안창홍의 작품에 재현된 개인적인 가족사가 시대의 현실과 괴리되거나 그를 축소시키고 있다는 점을 지적하고 있다. 박신의 또한 안창홍의 작품에 대해 "자유로운 개인으로서의 예술가가 인간 내면의 본질과 어떤 보편적인 억압구조를 이야기하고 있더라도 그것이 사회의 진보성이라는 지점에서 이탈하는 순간 사적이며 관념적인 소지가 되어버린다"고 주장하고 있다.[155] 이러한 비평가들의 지적은 안창홍 자신에게 분명히 억압적 요인으로 작용하였을 것이다. 이러한 사실로 미루어 보았을 때, 안창홍의 80년대 후반의 작품들에 나타난 히스테리적 증후들은 민족주의 담론 속에서 전개되었던 '도상적 프로그램'으로부터 겪는 일종의 '자아 부재'의 상태를 나타내고 있음을 짐작할 수 있다. 한 잡지에서의 인터뷰 내용은 이러한 그의 이러한 내적 갈등이 무엇이었던가를 좀 더 분명하게 드러내주고 있다.

정동석; 그럼 '현발'을 떠나게 된 이유는 무엇입니까?
안창홍; 공식적으로 탈퇴를 선언한 건 아닙니다. 자연스럽게 거리를 두게 된 거죠. 일종의 회의를 느꼈습니다. 언젠가부터 모임이 처음 가지고 있던 열정과 정의로움과 순수함을 잃고 안주하면서 **또 다른 권력의 양태**가 아닌가 하는 의구심이 들더군요. 그때 내 생계수단은 거의 밑바닥이었기 때문에 그들이 말하는 민중이었을지도 모릅니다. 이념으로 무장된 민중이 아니고 말입니다. 내 인생의 방식은 집단이나 권력에 안주하거나 움추려들어 던져주는 먹이나 받아먹는 그런 것이 아닙니다. 끝없는 치열함으로 자신을 벼랑 끝까지 몰아붙이는 겁니다. 그런 면에서 보면 '현발'은 안주하고 있었던 거죠.[156]

154) 박신의, 앞의 글, p.373 ( ) 안의 내용은 이해를 돕기 위해 본 연구자가 삽입함.
155) 같은 글.
156) 정동석의 인터뷰 중에서. 『월간미술』, 2001, 1월호, 안창홍 홈페이지 참고. 본문강조는 본 연구자에 의함.

인터뷰에서 안창홍은 〈현실과 발언〉의 모임을 '또 다른 권력의 양태'라고 의심하고 있다. 우리는 그가 지적하고 있는 '또 다른 권력'의 의미를 그의 작품에서 남근숭배의 허구를 비판하고 있는 〈기념비를 위한 에스키스〉(도판 89)나 〈미스터 육체미의 아르바이트〉(도판 90)로부터 파악해볼 수 있을 것이다. 안창홍이 말하고 있는 '권력'이란 바로 여성이나 주변적 남성의 정체성의 의미나 가치를 무시하면서 민족주의 담론으로 동질화하려는 젠더적 이데올로기, 다시 말해 '민족주의'라는 양피지가 겹쳐 쓰고 있는 젠더권력을 가리키는 것으로 이해된다.

민중미술에서 전개되었던 민족주의 담론은 임옥상이나 신학철, 최민화 등의 작품을 통해 살펴보았듯이, 여성성을 제거시키고 성적 목적을 탈각함으로써 획득되는 강인한 남성성의 이상적 규범들을 제시하였다. 이처럼 자신의 내부에 존재하는 여성성을 억압함으로써 형성되는 강인한 남성다움은 결국 성적존재로서의 자신을 스스로 부식시키는 결과를 초래하게 된다. 이는 거대담론에 회의를 제기하는 후기구조주의의 등장과 함께 1990년대의 글로벌 지향시대의 자유화 바람 속에서 민족주의 담론의 퇴색적인 징후들이 드러나는 시기와 게이 운동이 처음으로 조직화되기 시작한 시점이 공교롭게 겹친다는 점으로부터 입증될 수 있다. 6, 70년대 군사정부가 호명했던 파시즘적 주체의 남성성과 8, 90년대 민중미술 운동이 지향했던 민족주의 주체의 강인한 남성성의 수사가 더 이상 효력을 유지하기 어려운 시기를 배경으로 그 동안 억눌려왔던 주변적 남성성이 공적인 공간에 등장하기 시작한 것이다.

안창홍이 동성애 문화를 그림에 재현하게 된 또 다른 배경은 바로 이처럼 철저하게 은폐되어왔던 성적 소수자들이 그들의 자율적 권리를 위한 공적 모임을 결성하고 회보를 발간하면서 하나의 문화운동으로서 출발하게 된 맥락들을 들 수 있을 것이다. 이 운동은 1994년에 최초로 결성된 동성애 단체인 '초동회'를 시작으로 이후 게이운동 모임인 〈친구사이〉와 레즈비언운동 모임인 〈끼리끼리〉가 만들어지면서 전개되었다. 90년대 중반에는 개인의 성적 정체성을 선언하는 커밍아웃이 이루어졌으며[157], 종로구 낙

157) 이 운동은 ILGA(국제 게이와 레즈비언협회)에서 일을 하던 장진석이라는 재미교포가 1993년 귀국하면서 시작되었고 1994년에 <초동회>라는 단체를 설립하고 소식지를 발간하였다. 곧 이어 초동회는 게이모임인 <친구사이>와 레즈비언 모임인 <끼리끼리>로 분열된다. 이후 1995년에는 최초로 서동진(연세대 대학원)의 커밍아웃이 이루어졌고 이어서 이정우(서울대 대학원)가 커밍아웃을 선언하였다. 이들은 각각 <컴투게더>와 <마음 001>이라는 게이와 레즈비언 단체를 만들었으며, 이후 이해솔을 주축으로 PC통신 천리안에 동성애자 모임이 개설되었다. 조성배, 앞의 글, pp. 40-45 ; 이서진, 앞의 글, pp. 42-43.

원동과 이태원을 중심으로 극장, 바, 클럽, 사우나 등의 게이문화 소비공간이 확고하게 자리잡게 되었다. 또한 당시 새롭게 등장한 PC통신 매체인 '천리안'을 통해서 동성애 커뮤니티는 더욱 확대되었다. 이러한 사실로 미루어, 안창홍의 작품에 나타난 양성적인 남성성은 넓게 보았을 때, 해방 후 근대국가가 성립된 이래 줄 곧 민족주의의 담론 속에서 형성되었던 지배적인 남성성의 고리가 허약해질 무렵 공적 공간을 확보하기 시작한 게이운동을 반영한 것으로 볼 수 있다. 더욱이 안창홍이 여성적인 남성성을 다루기 시작한 시점은 1994년으로 이는 게이운동이 시작되었던 시기와 정확하게 일치하고 있다. 이러한 게이운동이 대중들에게 잘 알려지지 않았지만, 민족주의 담론 속에서 누구보다 개인적 존재로서의 갈등을 겪고 있던 안창홍은 당시 공적으로 부각되기 시작한 게이 남성의 여성적인 남성성에 관심을 보였던 듯하다.

결과적으로 안창홍이 재현하고 있는 양성적인 남성성은 19세기 말 서구의 데카당파의 예술가들처럼, 자신의 육체가 상실된 자리에 생명을 불어넣으면서 성적 존재로서의 자아를 찾기 위해 그 동안 '민족주의'라는 담론 속에서 추방시켰던 타자, 곧 남성 주체 내부의 여성성을 복원시키고 있다고 볼 수 있다. 이는 또한 이성애적 가부장 타입의 강인한 남성성을 호명하는 국가나 단체, 그리고 여성을 철저하게 배제하면서 추구되었던 남성사회의 형제애로 인해 고갈되어버린 자신의 몸과 성적 존재를 되찾기 위한 대안적 남성성으로 볼 수 있을 것이다.

하지만 이처럼 이성애 중심의 지배적 남성성의 대안으로서 부각되고 있는 주변적 남성성마저도 사회현실 속에서 여러 도전에 의해 위기를 맞고 있는 가부장제를 탄력적으로 지속시키기 위한 일종의 성정치적 행위라는 시각이 존재한다. 에비게일 솔로몬 고도는 남성성의 두 유형, 즉 강인한 남성성과 유약하고 여성적인 남성성은 이상적인 남성성이 '강하게' 혹은 '부드럽게' 분열되어 나타난 것으로, 젠더 이데올로기라는 좀 더 큰 맥락에서 보자면 남성의 역사에서 지속적으로 공존해왔던 양상이라고 주장한다.[158] 예를 들면, 아테네의 고전기 미술뿐만 아니라 18세기말에서 19세기 초에 전개되었던 프랑스 신고전주의 미술에서도 문화적으로 공인된 두 이상적인 남성성을 그 원형으로 적용시켰다는 것이다. 그녀는 현대의 시각문화에서도 이처럼 서로 다른 두 남

158)이 글에서 언급된 에비게일 솔로몬 고도의 내용은 Abigail Solomon-Godeau, op. cit., p. 26 p, 21-26, p. 88 참조.

성성은 모두 성공한 아이콘[159]으로서 확고하게 자리잡고 있다고 말한다. 이로부터 솔로몬 고도는 재현의 오랜 역사 속에서 두 남성성의 전형을 모두 표출하고 있는 현상을 동성사회적 욕망 안에서 남성성을 전략적으로 배치하는 정치적 의미로 파악한다. 결국 가부장적 남성성의 이데올로기는 이 두 남성성을 탄력적으로 받아들이면서 더욱 강화되고 있는 것이다.

안창홍의 작품에 나타난 여성적인 혹은 양성적인 남성성은 90년대 중반 이후 본격적인 동성애 영화나 각종 광고, TV 드라마 등 대중문화를 통한 여성적이고 섬세한 남성 이미지의 등장을 예고해주는 것이었다.[160] 이러한 여성적인 남성성은 현대사회에서 소멸되기는커녕, 오히려 강인한 남성성의 전형과 더불어 지속적으로 확대되면서 대중문화 속에 뿌리를 내리고 있다. 이러한 현상은 솔로몬 고도의 주장처럼 가부장적 남성성이 어떤 역사적 변화에 의해 재현의 곤경에 처했을지라도, 오히려 그러한 역사적 위기로 인해 부각된 여성적 남성성을 수용하면서 여성에게 지배적인 젠더 이데올로기를 지속시키기 위한 일종의 성정치로 볼 수 있다. 이는 가부장제의 탄력성을 확보해나가려는 남성주체의 동성사회적 욕망을 잘 보여준다고 할 수 있을 것이다.

---

159) 에비게일 솔로몬 고도는 이처럼 성공한 대립적인 두 아이콘의 대표적인 실례로, 여성적인 남성성을 부각시키고 있는 베르사체 광고의 미소년과 머리에 페니스를 단 조 카멜의 남근적인 담배 광고를 들고 있다, 그녀는 영웅적이며 능동적이고 남근적인 남성성에 대한 공적인 담론 한편으로 젊고 수동적이며 여성화된 에페베의 존재는 퇴폐적이고 '여자 같음'의 성격으로 비난받을지라도 초자연적인 아름다움과 우아한 부드러움이 주는 개인적인 쾌락을 위해 공공연하게 인식되고 찬양된다고 말한다. Ibid., p. 21.

160) 1970년대에 동성애 성향을 은연중에 드러낸 영화로 하길종 감독의 <화분>(1972)과 김수형 감독의 <금욕>(1976)이 존재한다. 하지만 본격적인 동성애을 주제로 다룬 영화는 1990년대 중반 이후에 등장하였다. 박재호 감독의 <내일로 흐르는 강>(1995)에 이어 2000년에는 김대승 감독의 <번지점프를 하다>가 제작되었다. 이러한 배경에는 90년대에 들어 부각되기 시작한 신세대, 소위 X세대 중심의 개인적이고 개성이 강한 젊은 세대가 향유하는 대중문화의 장이 발달된 것을 들 수 있다. (이들은 서태지 음악에 열광하였다) 이 시기의 화장품('트윈X', 1994년) 광고에서는 섬세하고 부드러운 성격의 남성모델(김원준, 이병헌)이 등장하였다. 한편 도도화장품 광고(2001)에서는 트렌스젠더인 하리수를 모델로 내세워 성정체성에 의문을 던지기도 하였다.

Ⅳ. 결론

본 연구는 민중미술을 그 동안 위치하고 있었던 거대담론의 숭고적 패러다임으로부터 벗어나 남성다움의 문화적 구조와 그 재현에 관한 연구, 즉 젠더연구의 관점에서 살펴보았다. 또한 민중미술에 나타난 남성성을 동시대 대중문화 이미지와의 관련 속에서 바라보려고 노력하였다. 그 결과 민중미술은 80년대의 탈식민적 민족주의나 민중계급의 정치적 해방을 위한 투쟁의 역사 이면에, 개인적이고 성적인 존재로서의 남성성에 관한 지형도를 어느 때보다 선명한 모습으로 그려내고 있음을 알 수 있었다. 또한 민중미술은 민족주의 담론을 통해 '폭력적인 아버지'를 거부하고 형제들끼리의 새로운 사회 질서와 규범들을 간절히 욕망함으로써, 남성주체의 정체성 형성을 위한 문화정치적 장으로서 중요한 역할을 수행한 것으로 보인다.

민중미술에 나타난 남성성을 규명하는 것을 목표로 하고 있는 본 논문은 그 동안의 민중미술에 대한 연구가 간과하였던 세 가지의 질문으로부터 시작되었다. 그것은 1. 민중미술이 몸담고 있던 사회현실과 함께 남성주체의 심리적 현실이 고려되지 않고 있다는 점, 2. 민중미술 작가가 당위적으로 추구했던 '민중'계급과의 동일시나 민족주의 이데올로기가 일종의 '자아 이상'으로 작용하면서 작가개인으로서의 존재와 갈등이 존재한다는 점, 3. 개인과 집단의 심리적 현실을 표출하고 있는 젠더적 도상과 그 수사들이 제대로 해석되지 못하고 있다는 점이다. 이에 따라 미중미술을 남성성의 재현과 그 발현으로 보아야할 필요성이 제기되었다.

그러한 필요성에 입각해서, 먼저 젠더화된 권력관계의 맥락 속에 남성들을 비판적으로 위치시키고 있는 요즘의 남성연구의 흐름과 그 이론적 배경을 살펴보았다. 그리고 프로이트에서 라캉으로 이어지는 정신분석학 이론과 그 용어들이 페미니스트(남성 페미니스트를 포함하여) 비평가들에 의해 비판적으로 재고되면서, 가부장 사회 속에서 순환하는 '동성사회적 욕망'을 위한 성정치로 보는 이론적 관점에 주목하였다. 그러한 관점에 따라 해석된 남성 정체성을 형성하는 무의식적 메카니즘, 즉 나르시시즘이나 페티시즘, 가족 로망스, 동일시 등의 개념을 민중미술에 나타난 남성성을 분석하기 위

한 틀로써 활용하였다.

남성성을 재현하는 이미지는 그 자체가 주체의 현실, 다시 말해 정치적인 권력 투쟁이나 사회적 변화와 밀접하게 관련되어 생산된다. 또 한편으로 남성성은 성적 존재로서의 심리적 현실이나 젠더 권력에 관한 이데올로기로부터 분리될 수 없다. 그것은 남성주체가 근거하고 있는 두 토대로부터 기인된 것인데, 즉 남성은 사회적 존재이면서 동시에 성적존재이기 때문이다. 이로 인해 남성주체는 급변하는 외부 현실로부터 거세 위협을 느끼는 사회적 주체로서의 편집증적 태도와 개인적 존재로서 나르시시즘적 리비도의 확대라는 자아 본능적 성격 사이의 불일치를 해결하기 위해 끊임없이 노력한다. 이에 따라 본 연구자는 민중미술에 나타난 남성성을 사회적 현실과 심리적 현실의 두 측면에서 살펴보았다.

민중미술은 80년대의 정치·사회적 격변기 속에서 전개되었다. 이러한 현실적 배경들은 또한 남성주체에게 심리적 현실로 자리잡게 된다. 예를 들면 박정희의 죽음은 부친살해에 관한 오이디푸스 서사로 작용했으며, 이어진 신군부 정권은 죽었던 폭력적인 아버지의 부활을 의미하였다. 이에 따라 거세의 위협에 놓인 형제들은 부모의 부재와 새로운 근대질서를 욕망하는 가족 로망스를 꿈꾸었다. 그러나 80년대 후반 정치적 유화국면이나 거대담론에 회의를 제기하는 후기구조주의의 흐름 속에서 한계를 보이기 시작한 민족주의 담론은 여성적인 남성성이 부각될 수 있었던 배경이 되었다. 이러한 맥락들 속에서 민중미술에 나타난 남성성에 관한 규명은 다음과 같은 인식을 얻어낼 수 있었다.

우선 민중미술은 오랜 파시즘정권의 억압과 서구 자본주의의 침략, 신군부의 집권, 광주학살의 트라우마 등으로 인한 심리적인 거세 위협을 극복하고 다시 사회적 주체로 복귀하기 위해 타자인 여성에게 자신을 투사해보는 경향을 보이고 있다. 그것은 여성성을 추구하거나 배제시키는 이중적인 성정치적 형식, 즉 나르시시즘과 페티시즘의 형태로 표출되었다. 민중미술에서 나르시시즘은 크리스테바가 주장한 바와 같이, 전오이디푸스 단계의 모성적 공간(코라)과 물질(에브젝트)을 탐색하면서 자신의 존재를 재건하는 것으로 나타났다. 반면, 페티시즘은 대중매체의 이미지에 나타나고 있는 여성 섹슈얼리티를 서구 자본주의에 침식당한 식민지 조국과 동일시하고 가학적인 대상이 되게 함으로써 민족주의 담론을 표출하는 알레고리적 수사를 보이고 있다.

다음으로 민중미술은 민족주의 공동체 안에서 사회 주체로서 새로운 정체성을 형성하기 위한 여러 전략들을 보여주고 있다. 민중미술이 표출하고 있는 민족주의 담론의 이상적인 남성성의 규범은 주로 여성성을 추방하거나 제거함으로써 이루어지고 있으며, 이로써 탈식민화된 순혈의 조국을 상징하는 강인한 남성의 몸으로 표상되는 경향을 보인다. 이러한 남성의 몸은 당시 투쟁과정에서 희생된 열사들을 내투사하는 전략이나 영웅으로 신화화하는 수사를 통해 숭고적인 위치에 오르게 된다. 이처럼 여성을 배제하면서 민족주의의 이상으로 승화시킨 강인한 남성의 신체와 열사들의 영웅 신화는 형제애로 뭉친 민족주의 공동체 속에서 남성 주체가 동일시하고자 열망하는 '자아 이상'의 규범으로서 확고하게 제시되었다. 이외에도 민중미술은 아버지의 부재와 형제애를 강조하고 있는 가족 로망스적 무의식을 보인다. 이러한 과정을 통해 형성되는 형제 집단의 강렬한 연대감은 최민화의 작품에서 보듯이 동성애적 리비도로 표출되기도 하였다.

마지막으로, 민중미술이 민족주의 담론 속에서 제시하고 있는 이상적인 남성성과 '자아 이상'의 규범들은 한편으로는 이와 동일시하려고 열망하는 남성 주체에게 자아가 확대되는 판타지를 수반하게 하면서 남성 집단을 결속시키고 강렬한 연대의식을 갖게 하였다. 또 한편으로 그것은 남성 개인에게 파시즘과 마찬가지로 억압이나 갈등으로 작용하였으며, 그에 대한 대안적인 남성성이 새롭게 대두되었다. 신학철의 경우 그것은 대중매체 이미지로부터 응시를 느끼는 편집증적 주체로서 '원형적 아버지의 이마고'(초자아)와 동일시하는 극단적인 성정치를 통해 새디즘적 섹슈얼리티를 표출하는 방식으로 나타났다. 반면에 안창홍의 경우에는 히스테리적 주체로서 남근숭배에 관한 허구성을 드러내면서 오히려 자신의 내부에 존재하는 여성성을 보존하려는 양성적인 남성성을 제시하고 있다.

이처럼 민중미술은 복잡하고 모호하며, 때로는 이율배반적인 남성성의 지형도를 그리고 있지만 본 논문은 이를 하나로 이끄는 지표와 같은 것이 존재하고 있음을 밝혀내었다. 민중미술의 민족주의 담론을 매개하는 모든 은유적인 것들, 예를 들면 자신의 위기를 거울로서의 타자인 여성에게 비추어보았던 나르시시즘과 페티시즘, 남성 개인을 하나의 집단으로 결집시키는 동성애적 리비도, 그리고 자신의 내부에 투사하거나 동일시하였던 '자아 이상'으로서의 민중과 열사들에 대한 신화 등은 모두 위기에 처한

가부장적 남성사회의 회복을 위한 '동성사회적 욕망'으로 환유되고 있다. 민중미술에 나타난 젠더적 도상이나 수사적 행위들은 그것이 민족주의 담론을 표명하고 있는 경우라도 여성들을 페티시나 희생물로 매개하면서 표출되고 있다면, 민족주의는 다시 가부장적 남성성이 근거하고 있는 토대(체제)로 회귀된다. 즉 민족주의 담론은 또한 여성지배를 위해 형제들의 권위와 연대를 추구하는 젠더권력에 관한 담론이기도 한 것이다.

이미지 탐구에 있어서 심리적 모델을 적용시키는 일은 우리가 단순히 경험에 의해 이해할 수 없었던 많은 사건들에 대한 새로운 관점을 가능하게 한다. 이에 따라 본 논문은 민중미술에 대해 전적으로 새로운 해석을 시도해보았으며, 남성성에 대한 전체적인 지형도를 그려보았다. 그러나 더불어 몇 가지 문제점을 남겼다. 먼저 80년대 중반 이후 '두렁'이나 '겨레민족 연구소', '엉겅퀴' 등이 제작했던 대형 걸개그림이나 이동그림들에서 표출되고 있는 집단적 남성성을 해석하면서 여성작가들의 걸개그림을 살피지 못한 점이다. 이는 남성성에 대한 연구를 목표로 설정한 본 논문의 연구대상에서 벗어나기 때문이었다. 그러나 80년대 민족주의 운동에 참여했던 여성작가들의 작품에 나타난 여성 집단의 심리적 현상들도 파악해보아야 할 것이다.

다음으로 본 논문에서 다루었던 대중문화 이미지에 나타난 남성성은 그 주제나 범위의 방대함으로 인해 어디까지나 민중미술에 나타난 남성성을 입증하기 위한 자료로서만 다루어졌다. 그러나 영화나 광고 등의 대중문화 이미지는 본 논문에서 살펴본 바와 같이 사회적 변화에 따른 대중의 욕망을 그 어떤 매체보다 잘 간파하고 있었으며, 그에 대한 판타지를 하나의 기호로 정박시키면서 허구적인 남성성을 생산하고 있었다. 따라서 전체적인 시각문화가 하나의 거푸집으로서 남성성을 생산해내는 중요한 문화적 구조라는 사실이 드러났다. 이런 면에서 미술과 더불어 대중문화 이미지는 남성성을 생산하는 하나의 문화적 구조로서 좀 더 폭넓은 관점의 연구가 이루어져야할 것이다.

민중미술에 나타난 남성성 연구에 대한 첫 시도로서 본 논문이 지닐 수밖에 없는 미진한 부분은 이에 대한 계속적인 심화연구가 필요하리라 본다. 또한 본 연구가 밑거름이 되어 민중미술에 대한 다양한 비평 담론이 포스트모더니즘 시대에 좀 더 활발히 이루어졌으면 바래본다.

참고 문헌

1. 외국 단행본 및 논문

1) 단행본 및 번역서

Laurie Schneider Adams, *The Methodologies of Art*, Westview Press, a member of the Perseus Books Group, 『미술사방법론』, 박은역역, 서울하우스, 2009.

Benedict Anderson, 『상상의 공동체: 민족주의의 기원과 전파에 관한 성찰』, 윤형숙 역, 나남, 2002.

Hannah Arendt, "Specculations on Violence", *The New York Review of Books,* Vol. Ⅶ, No.4, February 27, 1969.

Roland Barthes(1968), "From Work to Text", *Image-Music-Text*, trans, Stephan Heart, (Newyork: Hill and Wang, 1977)

_____, *La Chambre Claire; Note sur la photographie*, Éditions de l'Etoile, Gallimard, le Seuil, 1980. 김웅권 역『밝은 방; 사진에 관한 노트』, 동문선, 2006.

Walter Benjamin, 『문예이론』, 반성완 편역, 민음사, 2006.

Rosemary Betterton,「작품에 드러난 신체들: 여성의 비재현적 회화의 미학과 정치학」,주은정 역, 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후 미술의 화두3: 페미니즘과 미술』, 눈빛, 2009.

Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, 1994. 나병철 역, 『문화의 위치』, 소명출판, 2005.

Pierre Bourdieu, *La Domination Masculine*, Éditions du Seuil, 1998. 김용숙 역,『남성지배』, 동문선, 2003.

Christina von Braun, Inge Stephan,『논리 거짓말 리비도- 히스테리』, 엄양선 윤명숙 역, 여이연, 2003.

Christina von Braun, Inge Stephan , 『젠더연구』, 탁선미외 역, 나남출판, 2002.

Breslin, J. E. B. “Out of Body: Mark Rothko's Paintings”, *The Body Imaged: the Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, eds. K. Pointon, Cambridge University Press: Cambridge, 1993.

Norman Bryson, *Word and Image: Franch painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press. 1987.

_____, The “Gaze in the Expanded Field”, *Vision and Visuality*, ed.H.Fostern New York: Bay Press,1988,「확장된 장에서의 응시」, 윤난지 엮음『모더니즘미술에서의 화두』, 눈빛, 2004.

Ewa Lajer-Burcharth, *Necklines: the art of Jacques-Louis David after the Terror*, Yale University Press, 1998.

Anita Brookner , *JACQUES-LOUIS DAVID*, Thames and hudson , 1987.

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*, Routledge, New York and Rondon, 2008〔1990〕. 조현준 역,『젠더트러블: 페미니즘과 정체성의 전복』, 문학동네, 2012.

_____, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* , New York: Routledge, 1993.

Daniel Chandler, *Semiotics for Beginners*, Taylor & Francis Books, UK, 2002. 강인규 역,『미디어 기호학』, 소명출판, 2006.

Ueno Chizuko (우에노 치즈코), 『여성혐오를 혐오한다』, 나일등 역, 은행나무, 2013.

Toby Clark, “Art and Propagenda in twentieth centry : the Political in age of mass culture in the series”, *Art in Context* , Calmann & King Ltd. 1997. 이순령 역,『20세기 정치선전 예술』, 예경, 2000.

Craig Clunas, 『새롭게 읽는 중국미술』, 임영애외 옮김, 시공아트, 2007.

R. W. Connell, *Masculinity*, Polity Press Ltd., Cambridge, 2005. 안상욱, 현민 역, 『남성성/들』, 이매진, 2013.

Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Biackwell Publishers, 1989. 김성곤 · 정정호 역『포스트모던 문화』, 한신문화사, 1993.

Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Centry Paris* ,New Heaven, 1985

_____, (1995) *Emulation: DAVID, DROUIS, AND GIRODET IN THE ART OF REVOLUTIONARY FRANCE,* New Haven and London, Yale University Press, 2006.

_____, "Modernism and Mass Culture in the Visual Art", *Modern Art in the Common Culture*, New Heaven: Yale University Press, 1996.

_____, *Modern Art in The Common Culture,* Yale University Press, 1996. 전영백 옮김, 아트북스, 2005.

Gilles Deleuze, *FOUCAULT,* Les Éditions de Minuit, 1986, 질 들뢰즈,『푸코』, 허경역, 동문선, 2003.

_____, *Coldness and Crualty*, Sacher Masoch, *Venus in Furs* (Masochism, trans, Jeau McNeil, Zone Books, 1995. 이강훈 역,『매저키즘』, 인간사랑, 2007.

Rita Felski, *The Gender of Modernity*, the Harvard University Press, 1995. 김영찬·심진경 옮김, 『근대성의 젠더』, 자음과 모음, 2010.

Bruce Fink, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance* , Princeton University Press, 1997, 이성민 역, 『라캉의 주체: 언어와 향유 사이에서』, 2012.

_____, *Lacan to the Letter:Reading Ecrits Closely*, the University of Minnesota Press, 2004. 김서영 역,『에크리 읽기: 문자 그대로의 라캉』, 도서출판 b, 2007.

Hal Foster "The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century" (The MIT Press, 1996) 이영욱외 역,『실재의 귀환』, 경성대학교 출판부, 2003.

_____, "Vision and Visuality", Dia Art Foundation, 1988, 최연희 역,『시각과 시각성』, 경성대학교출판부, 2004.

Sigmund Freud,『예술과 정신분석』, 정장진 역, 열린책들, 1997.

_____,『정신분석의 탄생』, 열린책들, 2005. pp.164-168.

_____,「자아와 이드」(1923) 윤희기, 박찬부역, 『정신분석학의 근본개념』,열린책들, 2011. pp.345-355.

_____,「토템과 터부」, 이윤기 역, 『종교의 기원』, 열린책들, 2011, pp.

216-217.
_____, 「리비도 이론과 나르시시즘」, 임홍빈, 홍혜경 역, 『정신분석 강의』 열린책들, 2011, pp. 559-569.
_____,「나르시시즘 서론 」(1914), 윤희기 역,『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 2011, p. 42, p. 46, p. 68, p. 74, pp. 76-77, pp. 84-85.
_____,「질투, 편집증, 그리고 동성애의 몇 가지 신경증적 메커니즘」, 황보석 역, 『정신병리학의 문제들』, 열린책들, 2011, p. 65, pp. 183-185.
_____,「집단 심리학과 자아분석 」김석희 역,『문명 속의 불만』, 열린책들, 2011, pp. 95-96, pp. 98-99, p. 139, p. 144, p. 160.
_____, 「슬픔과 우울증」(1917〔1915〕), 윤희기 역,『정신분석학의 근본 개념』, 2011, p. 244, p. 369, p. 371.
_____, 「가족 로맨스」(1908), 김정일 역, 『성욕에 관한 세 편의 에세이』, 열린책들, 2011, p. 200.
_____,「부정」(1925), 윤희기 박찬부 역, 『정신분석학의 근본개념』, 열린책들, 2011, pp. 445-451.
_____, 「절편음란증」(1927), 김정일 역, 『성욕에 관한 세 편의 에세이』, 열린책들, 2011, pp.17-326.
_____, 「방어과정에서 나타난 자아의 분열」(1940〔1938〕), 박찬부 역,『정신분석학의 근본개념』, 열린책들, 2011, pp. 469-475.
_____, 「여성성」(서른세 번째 강의,1933), 임홍빈, 홍혜경 역,『새로운 정신분석 강의』 열린책들, 2011, p. 95, p. 156, pp. 158-159, p. 169 p. 174, pp. 176-177.
Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, Tames and Hudson Ltd. London, 1997.
Elizabeth Grosz(1989), *Sexual Difference and Problem of Essentialism, The Essential Difference*, eds. Naomi Schor, Elizabeth Weed, Indiana Univ. Press, 1994. 권영진 역, 「성적 차이와 본질주의 문제」, 윤난지 엮음, 『페미니즘과 미술』, 눈빛, 2009.
Jonathan Harris, “The New Art History, A critical introductio”, Taylor & Francis Books Ltd.U.K, 2004. 이성훈 역,『신미술사?, 급진적 미술사!』, 경성

대학출판부, 2004.
Dick Hebdige, 『하위문화: 스타일의 의미』, 이동연 역, 현실문화연구, 1998.
Lynn Hunt, *The family romance of French Revolution*, 1997, 조한욱 역, 『프랑스 혁명의 가족 로망스』, 새물결, 2000
Georg William Friedrich Hegel, 『헤겔 미학』1,2,3 두행숙 역, 나남출판, 2004.
Sean Homer, "Jacques Lacan", Taylor & Francis Books Ltd.U.K 2005. 김서영 역,『라캉 읽기』, 은행나무, 2009.
Luce Igigaray, "CE SEXE QUI N'EN EST PAS UN", Les Editioms de Mimuit, 1997. 이은민역,『하나이지 않은 성』, 동문선, 2000.
Susan Jefford, *HARD BODIES*, Rutgers University Press,1994. 이형식 역,『하드 바디』, 동문선, 2002.
Martine Joly, 『이미지와 기호: 고정 이미지에 대한 기호학적 연구』, 이선형 역, 동문선, 2004.
Stephen Kern, *The Culture of Time and Space*, Harvard University Press. 2004. 박성관 옮김,『시간과 공간의 문화사』, 휴머니스트, 2004.
Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language,* trans. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press. p. 25.
_____, *Power of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, New York:Columbia University Press, 1980, 서민원 역,『공포의 권력』, 동문선, 2001.
_____, "Motherhood According to Giovanni Bellini", *Desire in Language*, Basil Blackwell: Oxford, 1980.
_____, "Hobein's Dead Christ", *Black Sun: Depression and Melancholia,* trans. Leon Roudiez, New York; Columbia Univ. Press, 1989.
Jacques Lacan,『욕망이론』, 권택영외 옮김, 문예출판사, 2009.
Laplanche and Pontalis *The Language of Pcycho-Analysis*, Translated by Doanld Nicholson-Smith. New York: W.W. Notorn & Company. 1973.
Gorges Lefebvre(1988), 『1789년의 대공포』, 최갑수 역, 까치, 2004.
Gayle Lubin, "The Traffic in Women: Notes on the "Politic Economy of 'Sex'", Rayna R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York:

Monthly Review Press, 1975.

Jean-Francois Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Minuit, 1979. 이현복 역, 『포스트 모던적 조건: 정보사회에서의 지식의 위상』, 서광사, 2010.

Karl Marx, *Des Kapital*, 김수행 역, 『자본론 Ⅰ』, 비봉출판사, 2004

Noëlle McAfee, *Julia Kristeva,* Routledge Critical Thinkers, 2004. 이부순 역, 『경계에 선 줄리아 크리스테바』, 앨피, 2010.

Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, 이수진 역 「상상적 기표-영화, 정신분석, 기호학」, 문학과 지성사, 2009.

Juliet Michell, *Psychoanalysis and Feminism*, London, Allen Lane, 1974.

Kate Millett, *Sexual Politics*, Doubleday & Company, New York, 1970. 정의숙, 조정호 역,『성의 정치학』, 현대사상신서, 1976.

Nicholas Mirzoeff, "An Introduction to Visual Culture", Routledge,1999. 임산 역, 『비주얼컬쳐의 모든 것: 생각을 지배하는 눈의 진실과 환상』, 홍시, 2009.

Keith Moxey, *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*, Cornell University, 2001. 조주연 옮김,『설득의 실천: 미술사의 역설과 권력』, 경성대학출판부, 2008.

George L. Mosse, *The Image of Man*, Oxford University Press, 1996. 이광조 역,『남자의 이미지: 현대 남성성의 창조』, 문예출판사, 2004.

_____, *Nationalism and Sexuality* , New York, 1985.

Edward Lucie-Smith, *Adam*, The Ivy Press, 1988. 정유진 역, 『남자를 보는 시선의 역사』, 개마고원, 2005.

Mario Praz, *The Romantic Agony*, New York, 1956.

A. L.Rees and F. Borzello, *The New Art History*. 양정무 역, 『신미술사학』, 시공아트, 2008.

Edward Relph, "Place and Placelessness" , Pion Ltd. Publishing, London, 1976. 김덕현, 김현주, 심승희 역,『장소와 장소상실』, 논형, 2005.

Warron Roberts, *Jacques-Louis David, Revolutionary artist*, Chapel Hill: University of California Press, 1989.

Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan, Esquisse d'une vie, histoire d'un systéme de*

pensée, Fayard, 1993. 양녕자 역,『자크 라캉: 1. 라캉의 시대』『자크 라캉: 2.라캉과 정신분석의 재탄생』, 새물결, 2010.

Eve Kosofsky Sedgwic, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York,Columbia University Press, 1985.

Kaja Silverman, *World Spectators*, Stanford University Press, 2000. 『월드 스펙테이터』, 전영백과 현대미술연구회, 예경, 2010.

Jack J. Spector, 『프로이트 예술미학: 정신분석과 예술에 관한 연구』, 신문수 역, 풀빛, 1981.

Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking: an introduction to visual culture*, Oxford. 2009. 윤태진 외 옮김,『영상문화의 이해』, 커뮤니 케이션북스, 2007.

Lisa Tickner(1984), "Sexuality and/in Representation: Five British Artists" Difference, ed. Kate Linker, ICA, 1985. 조수진 역, 「재현과/에서의 섹슈얼리티: 다섯 명의 영국 미술가들」, 윤난지 엮음, 『모더니즘과 미술의 화두: 페미니즘과 미술』, 눈빛, 2009.

VISUAL CULTURE: Images and Interpretation, Wesleyan University Press, 1994.

_____, Thomas Crow, "Observation on style and history in French Painting of the Male Nude, 1785-1794"

_____, Whitney Davis,"The Renunciation of Reaction in Girodet's Sleep of Endymion"

_____, Norman Bryson, "Gericault and "Masculinity"

_____, Wolfgang Kemp, "The Theater of Revolution: A New Interpretation of Jacques-Louis David's Tennis Court Oath"

John A. Walker, *Art in The Age of Mass Media*, Pluto Press, London, 1994. 장선영 역, 『매스 미디어와 미술』, 시각과 언어, 1999.

John A. Walker and Sarah Chaplin,『비주얼 컬쳐』, 임산 역, 루비박스, 2006.

Judith Williamson, *Decoding Advertisements.* 박정순 역, 『광고의 기호학』, 커뮤케이션북스, 2007.

Slavoj Žižek, *Enjoy your symptom!:Jacque Lacan in Hollywood and out*, Routledge, New

York,1992. 주은우 역,『당신의 징후를 즐겨라!:헐리우드의 정신분석』, 한나래 , 2008.

2) 논문

Dale G. Cleaver, 'Girodet's Déluge, a Case Study in Art Criticism', Art Journal XXXVIII/2, 1978/79.

Carrigan, Connell and Lee, "Theory and Society" in 1985.

Hélène Cixous, "The Laugh of Medusa", *The Signs Reader: Women, Gender and Scholarship*, eds. Elizabeth Abel and Emily K, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

R. W. Connell, "Which way is up, Essay on sex, class and culture", Sydney, Australia,:Allen and Unwin, 1983.

_____, "Masculinity", 1995.

_____, "A Very Straight Gay:Masculinity, Homosexual Experience, and the Dynamics of Gender", *American Sociological Review*, 1992,Vol.57 pp.735-751.

R. W. Connell and James W. Messerscmidt, "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept" , *Gender & Socity*, December, 2005.

Thomas Crow, "review of P. Bordes, R. Paulson, and N. Bryson", *Art Bulletin* 68(1986).

Mike Donalson, "What is hegemonic masculinity", *Theory and Socity* 22 [5] , 1993.

Susan Fraiman, "Geometries of Race and Gender: Eve Sedgwic, Spike Lee, Charlayne Hunter-Gault", *Feminist Studies*; Spring 1994; 20.

Jeff Hearn, "From hegemonic masculinity to the hegemony of men", *Feminist Theory,* vol.5, 2004.

Jacques Lacan, "The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore, On Faminine Sexuality, The Limites of Love and Knowledge 1972-1973", ed. J-A. Miller, trans. B. Fink, New York: Norton 1998.

_____, "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience"(1936/1949). 민승기 역,「정신분석 경

험에서 드러난 ‘나’기능 형성자로서의 거울단계」, 『욕망이론』, 문예출판사, 2009, pp. 40-51.
Christian Metz, “Photography and Fetish”, *Octover*, Vol. 34, Autum, 1985.
Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative”, *Screen* 16. 3 Autumn, 1975, pp. 6-18.
James Smalls, “Making Trouble for Art History: The Queer Case OF Girodet”, *Art Journal*, Winter, 1996.
Monique Wittig, “The Mark of Gender”, *Feminist Issues,* Vol. 5, No. 2, Fall 1985.

2. 국내 단행본 및 논문

1)단행본

강만길외, 『한국사』전집 19, 20권 한길사, 1995.
강응섭, 『프로이트,무의식을 통해 마음을 분석하다』, 한길사, 2010.
강준만,『한국현대사 산책』, 2,3권, (1970년대 편 : 평화시장에서 궁정동까지,1980년대 편: 광주학살과 서울올림픽), 사상사, 2009.
강태희, 『현대미술과 시각문화』, 눈빛, 2007.
국사편찬위원회, 『광고, 시대를 읽다』, 두산동아, 2007.
권보드레, 『연애의 시대: 1920년대 초반의 문화와 유행』, 현실문화연구, 2003.
권형진, 이종훈엮음『대중독재의 영웅 만들기』, 휴머니스트, 2007.
김광우, 『다비드의 야심과 나폴레옹의 꿈』,미술문화, 2003.
김미경, 『한국의 실험미술』, 시공아트, 2007.
김석, 『에크리: 라캉으로 이끄는 마법의 문자들』, 살림, 2007.
김소영, 『씨네마, 테노의 푸른 꽃』, 열화당, 1996.
_____, 『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람, 2000.
김수영, 『거대한 뿌리』, 민음사, 1978.
_____, 『사랑의 변주곡』, 백낙청엮음, 창작과 비평사, 1994.
김승옥, 「무진기행」, 『제3세대 한국문학 』, 삼성출판사, 1983.
김영나, 『20세기의 한국미술』, 예경, 2001.

_____, 『한국 근대미술과 시각문화』, 조형교육, 2002.
김일영,「박정희 시대와 민족주의의 네 얼굴」,『한국내셔널리즘의 전개와 글로벌리즘』, 백산서당, 2006.
김재원 외,『한국미술과 사실성:조선시대 초상화에서 포스트모던 아트까지』, 한국미술사 99 프로젝트 엮음, 눈빛, 2000.
김진송, 『서울에 딴스홀을 허하라』, 서울 현실문화연구, 1999.
김태수, 『꽃가치 피어 매혹케하라』,서울 황소자리, 2006.
김현강, 『슬라보예 지젝』, 이룸, 2009.
김훈, 『칼의 노래』, 문학동네, 2012.
____, 『화장』, 2004, 문학사상사.
마정미,『광고로 읽는 사회문화사』,개마고원, 2004.
문영민, 강수미,『모더니티와 기억의 정치』, 현실문화연구, 2006.
박형지, 설혜심, 『제국주의와 남성성』, 아카넷, 2004.
상허학회, 『1950년대 미디어와 미국표상』, 깊은 샘, 2006.
성완경, 『민중미술, 모더니즘, 시각문화』, 열화당, 1999.
신인섭·서범석, 『한국광고사』, 나남출판, 1998.
여성문화 이론연구소 정신분석세미나팀,『 페미니즘과 정신분석』, 여이연, 2003.
오광수, 『한국미술의 현장』, 조선일보사, 1988.
오상길, 『한국현대미술 다시 읽기-III』, Vol.2, ICAS, 2003.
원동석, 『민족미술의 논리와 전망』, 풀빛, 1984.
윤난지 엮음,『모더니즘 이후, 미술의 화두』눈빛, 2004,『모디니즘 이후 미술의 화두 3』, 눈빛, 2009.
윤효녕외 『주체개념의 비판:데리다, 라캉, 알튀세, 푸코』, 서울대학교출판부, 2007.
이무석 『정신분석에로의 초대』, 도서출판 이유, 2003.
이호철, 『서울은 만원이다·보고드리옵니다』, 문학사상사, 2002.
이효인, 『영화로 읽는 한국사회문화사』, 개마고원, 2003.
일레인 김, 최정무외, 『위험한 여성: 젠더와 한국 민족주의』, 박은미역, 삼인출판사, 2001.
임옥상. 『벽없는 미술관』, 생각의 나무, 2000.
정근식 외, 『항쟁의 기억과 문화적 재현』, 선인, 2006.
주유신 외, 『한국영화의 근대성』,도서출판 소도, 2005.

주은우, 『시각과 현대성』, 한나래, 2008.
최인호, 『별들의 고향』, 예문관, 1973.
최종렬 『타자들:근대 서구 주체성 개념에 대한 정신분석학적 탐구』 백의, 1999.
한국근현대미술사학회, 『한국근현대미술사학』 제19집, 2008.
한국미술의 자생성 간행위원회,『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999.
한국여성연구소, 『여성의 몸-시각, 쟁점, 역사』, 창비, 2005.
한국역사연구회, 『우리는 지난 100년 동안 어떻게 살았을까』, 역사비평사, 2007.
한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국 현대 예술사 대계 Ⅳ, 1970년대』,『한국 현대 예술사 대계Ⅴ,1980년대』, 시공사, 2005.
현실과 발언, 『민중미술을 향하여』, 과학과 사상, 1995.
홍태영, 『정체성의 정치학』, 서강대학교출판부, 2011.
황석영, 『장길산』, 현암사, 1984.
5.18기념재단, 박혜강 외, 『그 때 그 자리 그 사람들』, 여유당, 2007.

2)일반논문 및 학위논문

강소원,「한국 '성애 영화' 의 섹슈얼리티와 재현」, 중앙대학교 대학원 박사논문.
강태희, 「이우환의 신체」,『현대미술사연구』제10집, 2003.
김경, 「임권택 영화에 있어서 '한국적 자의식' 의 맹아적 <족보>」, 『영화연구』제 14호, 1998.
김미정, 「1950~60년대 공론장에 대한 지식사회학적 연구: '순수-참여 논쟁' 을 중심으로」, 서울대학교대학원 석사논문, 2003.
김소연, 「민족영화론 변이와 ' 코리안 뉴 웨이브 ' 영화담론의 형성」, 『대중서사연구』제 15호 , 2006.
맹수진, 「희생양, 그리고 민족적 알레고리로서 여성이미지 분석: 이두용 감독의 <뽕>을 중심으로」, 『영화연구』 24호, 2004.
박계리, 「충무공 동상과 국가이데올로기」, 『한국근대미술사학』제12집, 2004.
박미선, 「민족경계 안팎의 여성과 남성: 민족주의의 감정정치와 신체훈육」, 『영미문학페미니즘』 제17권, 2009.

박소양, 「기억과 망각의 시각문화」, 『현대미술사연구』Vol 18, 2005.
박영택, 「박정희시대의 문화와 미술」, 『한국근대미술사학회』15집(특별호), 2005.
박찬승, 「부르주아 민족주의, 우파민족주의, 문화민족주의」, 『역사비평』통권75호, 2006, 여름.
박혜성, 「1960~70년대 민족기록화 연구」, 서울대학교대학원 석사논문, 2003.
박화선,『다비드의 회화에 나타난 프랑스혁명의 이상』, 숙명대학교대학원 박사논문, 2005.
박희경, 「외디푸스의 모더니즘적 재발견: 세기 전환기 남성성의 위기와 빈 모더니즘의 외디푸스담론 연구」,『독일어 문학』제52집, 2011.
성완경, 「두 개의 문화, 두 개의 지평」,『민중미술을 향하여』, 과학과 사상, 1990.
신지영, 「한국 현대미술의 모더니즘 담론과 추상미술의 성별정치학」, 『한국 여성학』, 제22권 4호, 2006.
오경미, 「민중미술의 성별화된 민중주체성 연구 : 80년대 후반의 걸개그림을 중심으로」, 한국예술종합학교, 예술전문사과정논문, 2013.
오광수, 「한국 추상미술, 그 계보와 동향」,『추상미술 40년』,서울, 재원, 1997.
윤난지, 「혼성공간으로서의 민중미술」,『현대미술사연구』, Vol.22, No.1, 2007.
윤진이, 「한국 모노크롬 회화의 맥락 읽기」, 『현대미술학회』 제13호, 2009.
이서진, 「게이 남성의 장소형성」, 서울대학교 대학원 석사논문, 2007.
이선미, 「‘미국’을 소비하는 대도시와 미국영화」, 상허학보, 『1950년대 미디어와 미국표상』, 깊은 샘.
이영미, 「신파양식의 신파에 대한 태도」, 『대중서사연구』9, 대중서사학회, 2005.
이우환, 「투명한 시각을 찾아서: 노트에서(1960-1977)」,『空間』, 1978.
이호걸, 「신파양식 연구」, 중앙대학교 대학원, 박사논문, 2007.
_____, 「1950년대 대중서사와 남성성의 정치적 징후」 한국어문학연구 제 2집.
정승화, 「근대남성주체와 남성사회의 욕망」, 연세대학교대학원 석사논문, 2002.
정헌이, 「1970년대 이후 한국미술의 내셔널리즘과 미술비평」,『서양미술사학회논문집』,Vol.31, 2009.
_____,「상상계로서의 미술사:미술사학에 있어서 젠더의 문제」,『미술사학』제18호, 2004.
_____, 「1970년대의 한국 단색조회화에 대한 소고-침묵의 회화, 그 미학적 자의식」, 오상길,

『한국 현대미술 다시 읽기-III』 Vol.2, ICAS, 2003.
주유신, 「임권택 영화의 민족주의 이데올로기와 민족 미학 비판」, 『대중서사연구』 제 13호, 1997.
조성배, 「게이 남성의 소비공간과 몸의 정치학」, 연세대학교 대학원 석사논문, 2003.
최태만,「현대한국미술과 민족주의란 두 개의 얼굴」, 『미술이론과 현장』제 4호, 2006.
채효영,「1980년대 민중미술연구-문학과의 관련성을 중심으로-」, 성신여자대학교대학원, 박사논문, 2008.
한인섭,「신학철의 <모내기>와 국가보안법」,『디자인 문화비평』 03, 안그라픽스, 2000.
한재섭,「신학철의 역사화 연구」, 명지대학교대학원, 석사논문, 2009.

비평문

김원방, 「안창홍의 세계- 도착과 죽음을 통해 재해석되는 현실」 미술과 담론 2001 여름호.
박신의, 「안창홍,환각과 예감의 충동, 그 비극적 정서의 현실성」, 『민중미술을 향하여; 현실과 발언 10년의 자취』, 과학과 사상, 1990.
박찬경,「신학철: 서민의 역사를 그린다」,문화과학,19호, 1999, 가을.
_____, 「신학철: 시대가 만든 꼴라주」, 『문화예술』, 2004, 8월호.
백지숙「우리가 만든 거대한 像」, '우리가 만든 거대한 像' 전시 서문, 마로니에 미술관, 2003. 11.21-12.21.
성완경, '변화하는 풍경-한반도는 미국을 본다, <한반도는 미국을 본다> 제7회 동인전 서문.
_____,「나의 춤은 꿈을 꾸는 동안 계속되었다」,『오윤: 낮도깨비 신명마당』, 국립현대미술관, 2006.
_____,「신학철의 현장」, '우리가 만든 거대한 상' 전시도록 서문.
_____, 「오윤의 붓과 칼」, 『민중미술을 향하여』, 과학과 사상, 1990.
이성문, 「동물적이고 야수적인 '우리가 만든 거대한 상'」Visualsegae, 2004, 1월호, p. 29.
황지우,「겹눈을 가진 화가-신학철의 무장된 시선」,『한길문학』,한길사 , 1990.

도록, 인터넷 사이트

광고정보센터 광고자료정보, http://www.adic.co.kr
네오룩 아카이브, http://www.NEOLOOK.com
민중미술 15년 1980-1994, 삶과 꿈, 1990.
박정희 기념관 인터넷사이트, http://www.parkch.com
신학철, '우리가 만든 거대한 像' 전, 마로니에 미술관(2003. 11.21-12.21).
안창홍 홈페이지 www.//ahanchanrhong.com
이한열 기념사업회 인터넷 사이트 http://19870609.com/zbard
프랑스 신구상회화전, 서울미술관주최(1982.7.10-8.15), 열화당, 1982.
한국예술 디지털 아카이브, http://da-arts.knnaa.or.kr
홍성담의 그림창고, http://damibox.com
홍성담 판화집, 『해방의 칼꽃』, 풀빛, 1990.

국문초록

민중미술에 나타난 남성성 연구
-‘동성사회적 욕망’과 ‘성정치’의 관점에서-

동시대의 미술을 해석하고 평가하는 작업은 그 시간적 거리에 따른 객관성 확보란 측면에서 매우 신중하게 이루어져야 한다. 특히 특정한 정치사회적 변혁기의 특정 이데올로기를 담고 있는 작품들의 경우는 더욱 그러하다. 우리나라의 민중미술이 바로 그 실례이다.

그 동안 민중미술은 ‘민족주의 담론’이라는 숭고적 미학의 패러다임 속에서 주로 논의되어 왔다. 그런데 민중미술은 과연 탈식민주의와 반독재라는 기치 하에 민중이 해방되는 유토피아적 꿈으로만 일관되어 왔을까? 적지 않은 민중미술가의 작품 속에서 다양한 대중문화적 요소들이 차용되고 있다. 이들과 관련된 이미지 중에서 특히 여성 섹슈얼리티에 대한 혐오적이고 가학적인 태도는 어떻게 해석해야할까? 또한 민중미술에서 끊임없이 탐색되고 있는 갈라진 상처, 오물, 피 웅덩이, 유령, 시체 등과 같은 독특한 형상과 물질들은 어떻게 이해해야 할까? 위의 질문들에 대한 대답은 더 이상 민족주의라는 정치적 이데올로기만으로 충분히 도출되지 않는다. 그런 점에서 본 연구는 민중미술이 사회의 현실을 직시하며 발언하였던 리얼리즘의 이면에, 개인적이고 성적인 존재로서의 심리적 현실 또한 표출하고 있다는 전제 하에서 민중미술을 기존의 시각을 넘어 ‘남성성’과 관련된 젠더연구의 패러다임으로 새롭게 재해석보기위한 시도의 일환으로 기획되었다.

남성성을 재현하는 이미지는 그 자체가 주체의 현실, 다시 말해 정치적인 권력 투쟁이나 사회적 변화와 밀접한 관련성 속에서 생산된다. 그러나 또 한편으로 남성성은 성

적 존재로서의 심리적 현실이나 젠더 권력에 관한 이데올로기로부터 분리될 수 없다. 이로 인해 남성주체는 급변하는 외부 현실로부터 거세위협을 느끼는 사회적 주체로서의 편집증적 태도와 개인적 존재로서 나르시시즘적 리비도의 확대라는 자아본능적 성격 사이의 불일치를 해결하기 위해 끊임없이 노력한다. 먼저 사회적 측면에서 민중미술은 1979년 10·26사태로 인한 박정희의 죽음, 이로 인해 잠시 동안 자유를 맛보았던 80년 서울의 봄, 이어서 등장했던 신군부 정권과 이에 맞서 저항했던 5·18 민주화 혁명, 이에 대한 전두환정권의 탄압정책으로 자행되었던 광주학살, 500만명이 넘는 대규모의 대중이 참여했던 1987년의 6월 항쟁과 이어진 유화국면, 그리고 1993년 문민정부 수립으로 군사정부의 막이 내리고 본격적인 포스트모더니즘 사회로 진입하게 되었던 격변의 시대 속에서 전개되었다. 이러한 현실적 배경들은 또한 남성주체에게 무의식 속에서 거세위협이라는 심리적 현실의 위상으로 자리잡게 된다. 예를 들면, 박정희의 죽음은 부친살해에 관한 오이디푸스 서사로 작용했으며 이어진 신군부 정권은 죽었던 폭력적인 아버지의 부활을 의미하였다. 이에 따라 거세의 위협에 놓인 형제들은 부모의 부재와 새로운 근대의 질서를 욕망하는 가족 로망스를 꿈꾸었다. 또한 6월 항쟁과 80년대 후반의 유화국면에서 명실상부한 주체로 등장하게 된 대중은 그 어느 계급에도 속하지 않음으로써 '민중' 계급과 '민족주의' 담론의 한계로 작용하였다. 이는 결과적으로 민족주의 담론의 이상적인 남성성의 규범을 벗어난 여성적이고 유약한 남성성이 부각되는 배경이 되었다. 이러한 맥락들 들 속에서 민중미술에 나타난 남성성에 관한 규명은 다음과 같은 결과를 얻어낼 수 있었다.

첫 번째로 오랜 파시즘정권의 억압으로 인한 위기감이나 신군부의 집권 광주학살로 인한 트라우마들이 민중미술 작가들에게 거세 위협이라는 심리적 현실로 다가왔으며, 이를 극복하고 다시 사회적 주체로 복귀하기 위해 자신의 내부에 존재하는 여성성에 자신을 투사해보는 경향을 보이고 있다. 그것은 여성성을 추구하거나 배제 시키는 이중적인 성정치적 형식, 즉 나르시시즘과 페티시즘의 형태로 표출되었다. 먼저 민중미술에서 나르시시즘은 크리스테바가 주장한 바와 같이, 전오이디푸스 단계의 모성적 공간(코라)과 물질(에브젝트)을 탐색하면서 자신의 존재를 재구성하는 것으로 나타났다. 반면, 페티시즘은 대중매체의 이미지에 나타나고 있는 여성 섹슈얼리티를 혐오하거나 가학적인 대상이 되게 함으로써 성적 목적을 탈각시키고 민족주의 담론을 표출하는 알

레고리적 수사로 나타나고 있다.

두 번째로 민중미술이 표출하고 있는 민족주의 담론의 이상적인 남성성의 규범은 전형적으로 여성성을 추방하거나 제거함으로써 비로소 이루어지고 있으며, 이로써 탈식민화된 조국을 상징하는 순혈의 신체적 기표로서의 강인한 남성의 몸으로 표상되는 경향을 보인다. 이러한 남성의 몸은 역사의 작인으로서, 당시 투쟁과정에서 희생된 투사들을 내투사하는 멜랑콜리적 전략이나 영웅으로 신화화하는 수사를 통해 숭고적인 위치에 오르게 된다. 이로써 여성을 추방하면서 민족주의의 이상으로 승화시킨 순혈의 강인한 남성의 신체와 열사들의 초남성적인 영웅 신화는 형제애로 뭉친 민족주의 공동체 속에서 남성 주체가 동일시하고자 열망하는 '자아 이상'의 공적 규범으로서 확고하게 제시되었다.

세 번째로, 민중미술이 민족주의 담론 속에서 제시하고 있는 이상적인 남성성과 '자아 이상'의 규범들은 한편으로는 이와 동일시하려고 열망하는 남성 주체에게 자아가 확대되는 판타지를 수반하게 하면서 남성집단을 결속시키고 강렬한 연대의식을 갖게 하였다. 하지만 또 한편으로 '자아 이상'으로서의 민족주의 이념은 남성 개인에게 파시즘과 마찬가지로 또 다른 억압이나 갈등으로 작용하였으며, 그에 대한 대안적인 남성성이 새롭게 대두되었다. 그것은 신학철의 경우 대중매체 이미지로부터 강렬한 응시를 느끼는 편집증적 주체로서 '원형적 아버지의 이마고'를 장애물로 설정하면서 자신의 자율성을 획득하려는 극단적인 남근 숭배적 형태로 나타났으며, 안창홍의 경우에는 히스테리적 주체로서 남근숭배에 관한 허구성을 드러내면서 양성적인 남성성을 제시하는 대립적인 측면으로 나타나고 있다.

이처럼 민중미술은 복잡하고 모호한 남성성의 지형도를 그리고 있지만 본 논문은 이를 하나로 이끄는 지표와 같은 것이 존재하고 있음을 밝혀내었다. 그것은 이제껏 살펴본 바와 같이 민중미술이 추구하였던 민족주의 담론은 그를 매개하는 모든 은유적인 수사들이 모두 위기에 처한 가부장적 남성사회의 회복을 위한 '동성사회적 욕망'으로 환유되고 있다는 사실이다. 민중미술에 나타난 젠더적 도상이나 수사적 행위들은 그것이 설령 민족주의 담론을 표명하고 있을지라도 이러한 이상들이 여성을 페티시나 희생물로 매개하면서 표출되고 있는 이상, 민족주의는 다시 가부장적 남성성이 기거하고 있는 토대(체제)로 회귀된다. 이러한 측면에서 민중미술에 나타난 젠더적 도상이나

수사적 행위들은 결국 남성들의 ‘동성사회적 욕망을 위한 성정치’로 볼 수 있는 것이다.