



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2020년 8월
석사학위논문

20세기 후반 서구 남성 동성애 작품에 대한 연구

-젠더 관점에서 본 타자성을 중심으로-

조선대학교 대학원

미학미술사학과

명 재 희

20세기 후반 서구 남성 동성애 작품에 대한 연구

-젠더 관점에서 본 타자성을 중심으로-

A Study on the Works of the Western Male
Homosexual Artists in the Late Twentieth century
: with a focus on the Otherness seen from a Gender
perspective

2020년 8월 28일

조선대학교대학원

미학미술사학과

명재희

20세기 후반 서구 남성 동성애 작품에 대한 연구

-젠더 관점에서 본 타자성을 중심으로-

지도교수 김 승 환

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함

2020년 5월

조 선 대 학 교 대 학 원

미학미술사학과

명 재 희

명재회의 석사학위논문을 인준함

위원장	조선대학교 교수	<u>장민한</u> (인)
위원	조선대학교 교수	<u>공병혜</u> (인)
위원	조선대학교 교수	<u>김승환</u> (인)

2020년 6월

조선대학교대학원

목 차

국문초록

ABSTRACT

제1장 서론.....	1
제1절 연구의 배경 및 목적.....	1
제2절 연구의 범위와 방법.....	6
제2장 포스트모더니즘과 미술 속 타자성.....	8
제1절 포스트모더니즘과 동성애자 해방운동.....	8
1. 모더니즘에 대한 반성과 포스트모더니즘의 대두.....	8
2. 동성애자 해방운동.....	13
제2절 1960년대 이후의 미술과 타자성.....	18
1. 젠더 관점에서 본 타자성.....	19
2. 1960년대 이후의 미술에 나타나는 타자성.....	24

제3장 20세기 후반 서구 남성 동성애자 작품에 나타나는 타자성...31	31
제1절 암호로 드러나는 은폐된 상징.....31	31
1. 로버트 라우센버그와 재스퍼 존스.....31	31
2. 앤디 워홀.....44	44
제2절 소외가 드러나는 공간의 구현.....51	51
1. 프랜시스 베이컨.....51	51
2. 데이비드 호크니.....59	59
제3절 위협하는 신체 이미지.....67	67
1. 로버트 메이플소프.....67	67
2. 길버트와 조지.....75	75
제4장 결론.....82	82
참 고 문 헌.....84	84

국 문 초 록

본 연구는 20세기 후반의 서구 미술계에서 나타난 폭발적이고 집단적인 남성 동성애자 미술가들의 작업열기의 원인이 무엇이었는데에 대한 물음에서 출발하였다. 20세기 후반의 서구 남성 동성애자 작가들의 작품을 포스트모더니즘의 타자성 개념으로 분석함으로써 그들의 작품에 동성애자로서의 타자성이 어떻게 드러나는지, 그리고 이러한 양상들이 당시의 혁명적 분위기와 어떤 관련을 맺고 있었는지를 살펴보고자 한다.

타자들은 시시각각 변화하고 모습을 숨겨 ‘암호화’되고, 주체로서의 권리를 갖지 못하는 ‘소외된’ 존재이며, 기존의 고착화된 체계에 균열을 만들어 내기 때문에 ‘위협적’이다. 본 연구자는 이와 같은 ‘암호’, ‘소외’, ‘위협’이라는 타자성으로 동성애자 미술가들의 작품을 분석했다.

로버트 라우센버그와 잰스퍼 존스, 앤디 워홀과 같은 미술가들은 검열을 피하기 위해 동성애자만이 알아챌 수 있는 상징을 작품 속에 은폐했다. 그들은 작품 속에 다양한 해석의 여지를 남겼고, ‘암호’라는 타자성이 나타났다. 1960년대 이후 프랜시스 베이컨과 데이비드 호크니의 경우에는 작품 속 공간을 통해 자신들의 타자성을 드러내었다. 이들의 공간에서는 사회의 부정적인 시선과 편견을 피해야만 비로소 자유로울 수 있는 소외적 특성을 찾아볼 수 있었다. 이후 로버트 메이플소프나 길버트와 조지 같은 미술가들은 특히 신체 이미지를 이용하여 근본적인 동성애 탄압 원인인 기독교를 공격했다. 이러한 작업은 기존의 권력 체계를 위협하는 것이라 볼 수 있다.

이와 같은 타자성의 양상은 당시 역사적 배경과 맞물려 점진적으로 변화하였다. 동성애자 미술가들의 공통적인 전언은 ‘자아의 인정’과 ‘동성애의 해방’이었다. 그리고 그 배경에는 근대적 사상의 붕괴와 포스트모더니즘의 대두, 그리고 젠더 개념의 등장 이 있었다. 본 연구에서 젠더의 관점에서 본 타자성을 중심으로 동성애 미술에 접근한 것은 보다 다양한 해석의 가능성과 주체 존재의 다양한 탐구 영역을 확장시키고자 했다는 점에 있어서 의의가 있으며, 앞으로 더욱 활발하게 연구되어야 할 것이다.

ABSTRACT

A Study on the Works of the Western Male Homosexual Artists in the Late Twentieth century

: with a focus on the Otherness seen from a Gender perspective

Myeong Jae Hee

Advisor : Prof. Kim Seung Hwan

Aesthetics & Art History

Graduate School of Chosun University

This research begins with this question: Where did their passion for creativity come from for the homosexual male artists who appeared as explosive and collective figures in the western world of art in the late twentieth century? It analyzes their artworks with the concept of 'Otherness' in postmodernism, especially as to how their works reveal their otherness as homosexuals and how this feature is related to the revolutionary atmosphere of the time.

The Others are "encrypted" as they change their appearances, "alienated" as they cannot claim their rights, and "threatening" as they make a crack within the solidified system. The author analyzes the works of the male homosexual artists with these keywords defining their otherness, namely "cryptogram," "alienation," and "threat."

The artists such as Robert Rauschenberg, Jasper Johns, and Andy Warhol, used to

hide certain symbols that only homosexuals could recognize as the means to evade censorship. It has left open the possibility for various interpretations in their works appearing in the form of otherness of “cryptogram.” Francis Bacon and David Hockney after the 1960s used the spaces in their works to express their otherness, which characterizes their “alienation,” meaning they can be free only when they escape from the prejudices and negative perspectives of the society. The artists like Robert Mapplethorpe and Gilbert & George accused Christianity of being the source of the persecution of homosexuality especially by using body images. These works of homosexual artists were something threatening to the political system of the time.

The mode of otherness in artworks has gradually changed in shifting historical environments. For these male homosexual artists in the late twentieth century’s western art world, common in their messages was the claim for the ‘social recognition of their identities’ and ‘liberation of homosexuality,’ supported by the emergence of postmodernism and the novel concept of gender, both of which had facilitated the collapse of the value system of modernity. The approach of this research to the homosexuality and its focus on otherness in gender would leave open the possibility for a variety of interpretations, and lead to future research on different modes of subjectivity in the western world of art.

Key Words

the Other, Otherness, Gender, Homosexuality, Postmodernism

제 1장 서론

제 1절 연구의 배경 및 목적

오랫동안 동성애는 윤리적·종교적 지탄의 대상이 되어왔다. 30년 전만 해도 동성애자들의 존재는 그 자체로 죄악시되었다. 대중과 언론은 그들을 비난하며 사회적 최하층의 존재로 취급했다. 공권력은 그들을 보호하기는커녕 폭력과 처벌을 일삼았다. 그러나 최근에 들어 유명인들의 커밍아웃(coming out, 동성애자가 본인의 성적 정체성을 공개적으로 밝히는 일) 혹은 동성연애 관련 기사가 종종 보도된다. 일부 국가에서는 동성애자의 인권 보장을 위해 차츰 법안이나 제도가 수정되었으며, 나아가 동성 간의 결혼이 합법화되기도 했다. 인터넷 방송 매체가 발달하면서 게이, 레즈비언 등 성소수자들이 대중에게 자신들의 일상을 공개적으로 드러내는 사례도 증가하였다. 이에 대한 대중의 반응은 양가적이다. 대중은 여전히 그들을 비난하면서도 이제는 연민 어린 시선을 함께 던진다.

사회가 동성애자를 대하는 태도의 변화는 어디에서 비롯된 것일까? 역사적으로 동성애자뿐만 아니라 사회적 소수자를 구분하는 기준은 매우 견고했다. 이성과 비이성, 이성애와 동성애, 정상적인 것과 비정상적인 것을 구분하는 근대적 사고는 동일성과 정상화를 강조하는 사회체계를 생산했다. 이 같은 이성중심주의와 합리주의에 근거한 20세기 전반의 모더니즘 담론의 한계와 그에 대한 반성으로부터 20세기 후반 포스트모더니즘 이론들이 등장하게 되었다. 포스트모더니즘은 1960년대의 반-모더니즘적 사상에서 출발하여 당시 사회·정치·경제·문화·예술 전반에 큰 영향을 끼쳤다는 점에서 ‘새로운 자각’으로 정의된다. 포스트모더니즘은 제도와 위계질서를 해체하며, 차이와 다양성을 존중한다.¹⁾

포스트모더니즘 이론에서 중요하게 떠오른 논의 중 하나는 바로 ‘타자(the Other, 他者)’와 타자성(Otherness, 他者性)²⁾ 개념이다. 이 개념은 엠마누엘 레비나스(Emmanuel

1) 한스 베르텐스, 『포스트모던 사상사』, 장성희·조현순 역, 현대미학사, 2000, p. 20.

2) ‘타자’라는 개념 자체는 철학적으로 규정하기 매우 어려운 개념이다. 그러나 페미니즘 이후 미술사학에서는 사회적 의미와 젠더적 의미에서 기존의 ‘백인·엘리트·이성애자·남성’의 상대적 존

Levinas), 미셸 푸코(Michel Foucault), 질 들뢰즈(Gilles Deleuze) 등 많은 사상가들에 의해 다루어져왔지만, 포스트모더니즘에서 타자와 타자성이라는 개념은 좀 더 사회적인 의미가 강조된다. 사회적 주체는 크게 다수자와 수소자로 나뉜다. 다수자란 백인, 남성, 이성애자, 엘리트 등 사회가 정한 표준모델에 부합하는 사람들이다. 반면 소수자 또는 타자로 분류되는 존재는 이 사회표준모델에서 벗어난 모든 이를 지칭한다. 일반적으로 소수자는 유색인종, 여성, 동성애자, 노동자 계급, 장애인 등을 의미한다. 들뢰즈는 한 대담에서 “소수와 다수는 숫자에 따라 구별되는 것이 아니며, 오히려 소수가 다수보다 더 많을 수도 있다”고 역설했다.³⁾ 이처럼 다수자에 의해 경계 밖으로 내몰렸던 타자의 인권은 역사적으로 크고 작은 사건들을 통해 점차 보장받게 되었다. 그러나 여전히 세계의 곳곳에서는 법의 테두리 밖에 위치한 타자들이 겪는 불평등과 차별이 존재한다.

타자의 존재론적 가치가 인정되는 역사적 부침은 우리의 상상을 뛰어넘는다. 우리가 알고 있는 지식과 상식은 대부분 언어, 역사적 상황과 특수한 환경에 의해 왜곡되는 경우가 적지 않다. 타자의 위치는 천부적이거나 절대적이지 않은, 역사의 구성적 산물이다. 과거에 지속적인 문제제기와 관심이 없었더라면, 현재 당연하게 인정하는 어린이, 유색인종, 장애인들의 인권 또한 아직까지 타자의 위치에 머물러 있었을지도 모른다. 오늘날에도 사회적으로 인정받지 못하고 있는 타자의 땅 안에 동성애자가 남겨져 있다.

20세기 말 서구 사회는 모더니즘의 쇠퇴 및 포스트모더니즘의 등장, 프랑스 68혁명을 계기로 타자의 인권과 다양성에 대한 의문이 제기되었다. 본 논문에서는 이중에서도 특히 동성애자에 주목한다. 동성애 해방에 불씨를 피운 결정적인 사건은 1969년 미국의 ‘스톤월 항쟁(Stonewall Riots)’과 연이은 ‘게이해방전선(Gay Liberation Front)’의 결성이다.⁴⁾ 이 사건들을 계기로 동성애자들이 문학, 미술, 사회운동 등에서 적극적으로 두각을

재로서 ‘타자’를 규정하여 일반적으로 사용하고 있다. 할 포스터와 로잘린드 크라우스는 그들의 저서 『1900년 이후의 미술사』에서 타자성을 ‘지배문화를 근본적으로 비판하는 입장, 지배 문화가 미처 생각하지도 전달하지도 허용하지도 못하는 어떤 것’이라고 정의했다(p. 862). 이처럼 지배문화와 대립되는 이분법적 비교를 통해 구축된 타자의 고유한 정체성을 타자성이라고 부르며, 현대 미술에서 타자성은 차이 또는 다양성과 관련하여 해석된다.(진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, 『테마 현대미술 노트』, p. 89) 타자성을 중심으로 쓴 문헌으로 주하영의 「팔레스타인 디아스포라 예술과 타자성」(한국미술이론학회, 2016), 이문정의 「경계와 이질성의 재구축: 안드레 세라노의 작품에 재현된 타자성」(한국미술이론학회, 2016), 김범수의 「현대미술에서 신체변형을 통한 타자성 연구」(홍익대학교대학원 박사학위논문, 2017) 등이 있다. 본 논문에서도 위의 문헌에서 사용된 타자와 타자성의 개념을 빌려 논의를 전개해나가고자 한다.

3) 한국철학사상연구회, 『인간을 이해하는 아홉 가지 단어』, 동녘, 2010, p. 17.

나타내기 시작했다. 당시 미술계에서 이미 유명했던 앤디 워홀(Andy Warhol)과 데이비드 호크니(David Hockney), 재스퍼 존스(Jasper Johns), 로버트 메이플소프(Robert Mapplethorpe) 등이 자신의 성적 정체성을 작품에 드러내었다.

우리가 암묵적으로 인정하지 않은 예술가들의 동성애적 경향은 현대미술사의 곳곳에서 발견된다. 팝아트의 거장으로 평가되던 앤디워홀은 동성애자였고 작품 안에 지속적으로 자신의 성적 정체성을 나타냈다. 그러나 그간의 미술사는 워홀의 성적 정체성에 침묵으로 일관했다. 이는 1994년 앤디 워홀 미술관 개관 홍보자료에 그의 작업과 성적 정체성에 대한 논의가 배제되어 있음에서 잘 드러난다.⁵⁾ 또한 현존하는 미술가 중 가장 비싼 화가로 불리는 데이비드 호크니 역시 동성애자이다. 그는 벗은 남자의 몸이나 동성애를 암시하는 그림을 다수 남겼다. 호크니 스스로도 “구상화는 자신의 커밍아웃을 다룬 작품이었고, 예술을 통해 그 사실을 공개적으로 발표하고자 애썼다”고 말한다.⁶⁾ 한편 재스퍼 존스는 사회적 억압과 법적인 제재 때문에 작품 속에 동성애적 주제를 직접적으로 표현하지는 않았다. 그러나 동성애자들만이 알아볼 수 있는 일종의 코드화된 이미지들을 통해 동성애적 내용을 작품에 은밀히 담아냈다. 동성애자가 아닌 대다수의 일반인들은 알아챌 수 없었기 때문에 존스의 작품은 당시의 미술계에 별다른 논란 없이 수용될 수 있었다.

동성애자 작가들의 성적 정체성 표현에 대한 연구가 진행되고는 있지만, 대부분의 국내 연구가 그 작품을 통해 정체성이 드러난다는 사실을 밝히는 수준에 머물러 있다.⁷⁾

4) 스톤월 항쟁(Stonewall Riots)은 1969년 6월 27일 뉴욕 그리니치 빌리지의 한 동성애자 술집인 스톤월 인(Stonewall Inn)에서 시작되었다. 경찰이 스톤월 인에 급습하여 동성애자들을 강제 연행하자 이에 거세게 반발한 게이와 레즈비언들이 일으킨 대규모 동성애자 항쟁이다. 스톤월 항쟁이 일어난지 몇 주 후에 결성된 ‘게이해방전선(Gay Liberation Front)’은 이후 동성애자를 위한 진보에 많은 기여를 했다. 콜린 윌슨·수잔 타이번, 『동성애자 해방 운동의 역사: 사슬 끊기』, 정민역, 연구사, 1998, pp. 49-53.

5) 미술관의 홍보자료는 워홀에 대해 ‘20세기 후반의 가장 영향력 있는 작가인 워홀의 중요성은 근본적인 인간의 테마-청춘과 명성의 아름다움과 글래머, 시간의 경과와 죽음의 현존-를 다루는 데서 그 힘이 나온다’고 적고 있다. 이와는 달리 지역의 동성애자 신문은 ‘동성애자 예술가를 다루는 가장 큰 미술관’의 개관을 환영하고 있다. 정수미, 「1950-1960년대 앤디 워홀의 작품에 나타난 젠더 정체성 연구」, 서양미술사학회논문집 34, 2011, p. 95. 참조

6) 마르코 리빙스톤, 데이비드 호크니, 주은정 역, 시공아트, 2013, p. 23. 호크니의 그림에 나타나는 불안과 연극성을 존재론과 연관시켜 논의하는 한 논문은 인간이 자신의 존재론적 기분을 느낄 수 있는 극한 상황의 대표적인 예 중 하나가 성적 소수자가 되는 것이라고 서술하면서, 그의 작품에서 동성애자가 느끼는 근원적 불안과 연극성이 드러나는 양상을 분석하기도 한다. 정미정·조기주, 「불안과 연극성이 표현된 회화 연구-호크니의 작품을 중심으로」, 미술문화연구(8) 199-224쪽, 동서미술문화학회, 2016, 참조

20세기 후반에 폭발적이고 집단적으로 진행되었던 동성애자 미술가들의 작업 열기를 고려한다면, 그들을 들끓게 한 원인이 무엇이었는지에 대한 구체적인 규명이 필요하다. 따라서 본 논문은 20세기 후반 서구 남성 동성애자 미술가들의 작업을 당시에 등장한 ‘젠더(gender)’와 ‘타자성’의 관점에서 접근하고자 한다.

포스트모더니즘의 부상과 함께 떠오른 젠더 개념은 성별에 따른 위계와 권력관계를 재고할 수 있도록 해준 혁신적인 개념으로, 특히 동성애 이론에서 성적 정체성에 대한 논의가 활발해지도록 했다. 또 20세기 후반의 서구 사회는 프랑스 68혁명을 기점으로 근대사회가 제시한 권위적인 제도와 억압에 저항하며 사회적 타자들이 중심이 되어 인 권운동을 활발하게 전개했던 시기였다. 그렇다면 그 방아쇠 역할을 했던 주요 담론은 무엇이었을까? 인권운동에 참여한 사회적 타자 중 동성애자들의 해방운동은 어느 방향으로 이루어졌으며, 이를 기점으로 어떤 사회·문화적 변화가 있었는가? 인권운동에 영향을 받은 예술가들은 누구이며, 그 영향이 작품에 어떻게 나타나는가? 결국 그들이 궁극적으로 지향했던 바는 무엇이었을까?

본 연구자는 이러한 질문을 중심으로 20세기 후반, 즉 1950년대부터 1990년대까지의 서구 남성 동성애자 작가들이 제작한 작품들로 연구 대상을 한정하여 살펴볼 것이다. 포스트모더니즘이 가장 강력하게 영향력을 발휘하고 반체제 혁명이 활발히 전개되었던 20세기 후반의 남성 동성애자 작가들의 작품에 그들의 성적 정체성이 특히 두드러지기 때문이다.⁸⁾ 이들의 작품을 젠더의 관점에서 본 타자성을 중심으로 분석하여 작품에 동성애자로서의 타자성이 어떻게 드러나는지, 그리고 이러한 양상들이 당시의 혁명적 분

7) 정수미의 「1950~1960년대 앤디 워홀의 작품에 나타난 젠더 정체성 연구」는 1950~1960년대 미국 미술계와 동성애 담론에 대해 이야기하면서 워홀의 시기별 성적 정체성 표현 방법에 대해 다루고 있다. 정수미는 워홀이 획일적인 젠더 구분을 조롱하고 이성애자로 대변되는 주류 문화에 대한 반격을 가했다는 의의를 부여하지만 그에 대한 사회학적 논거가 다소 부족하다. 강민서의 「라캉(J. Lacan)」의 주체이론에 의한 예술가들의 동성애(同性愛)에 관한 연구-프란시스 베이컨과 앤디 워홀을 중심으로」는 작가의 작품에서 나타나는 성적 정체성 자체를 정신분석학적으로 분석하고 작가가 동성애적 경향을 가지게 된 원인을 밝히는 데 주력했다. 그러나 동성애에 대한 정신분석학적 연구는 오히려 동성애자들을 별종으로 취급할 수 있는 위험 요소가 다분하다. 김수경의 「로버트 메이플소프의 작품에 나타난 급기의 재현과 성적 나르시시즘」에서는 포스트모더니즘과 소수자에 대해 언급되었으나 자세한 관련성을 축소하여 아쉬움이 남는다. 이러한 일련의 연구들은 다소 피상적이고 상투적인 차원에 머물러 있다.

8) 이 시기의 여성 동성애자 예술가들 역시 관련 작업을 하고 있었다. 하지만 여성의 해방과 시기적으로 맞물려 많은 작가들의 작업이 페미니즘적이고 행동주의적인 요소가 다분하여 당시의 남성 동성애자 예술가들과는 사뭇 다른 행보를 보였다. 또한 남성애에 비해 여성 동성애자 작가들에 대한 선행 연구가 다소 미약하여 여성 동성애자 미술가들에 대한 연구는 제외했다.

위기와 어떤 관련을 맺고 있었는지를 살펴볼 것이다.

타자성을 중심으로 작품을 분석하기 위해 본 연구자는 리처드 커니(Richard Kearney)의 『이방인, 신, 괴물』을 참고했다. 커니는 그의 저서에서 타자를 ‘이방인’, ‘신’, 그리고 ‘괴물’로 비유했다. 이 중 동성애자는 이성애중심사회 속에서 이방인과 괴물 사이의 애매한 위치에 자리한다. 이방인은 주체와 다른 체계에서 유래하여 낯설고, 익숙하지 않은 관점으로 계속해서 의문을 제기한다. 괴물은 이성이 통제할 수 있는 범위에서 벗어난 기괴하고 위협적인 존재이다. 위의 비유적 타자들은 시시각각 변화하고 정체성을 숨기기 때문에 ‘암호화’되어 나타나고, 주체로서의 권리를 갖지 못하는 ‘소외된’ 존재이며, 기존의 고착화된 체계에 균열을 만들어 내기 때문에 ‘위협적’이다. 본 연구자는 이와 같은 커니의 타자성 관련 논의를 참고하여 동성애자 미술가의 작품에서 나타나는 타자성을 ‘암호’, ‘소외’, ‘위협’으로 구분했다.⁹⁾

또 본 연구는 동성애자 작가들의 작품을 ‘은폐된 상징’, ‘공간’, 그리고 ‘신체’라는 세 가지 범주로 나누어 분석하고자 한다. 첫째로, 동성애자 작가들이 어떤 상징적 이미지를 통해 그들의 성적 정체성을 표현했는지 알아볼 것이다. 1950~60년대 작가들의 작품에는 동성애자만이 알아챌 수 있는 상징을 은폐적으로 이용한다. 작가들은 보수적인 미술계의 검열을 피해 작품 속에 그들의 성적 정체성을 표현해내는 방법을 고안했다. 법적인 제재나 종교적 금기로 인해 제한적인 표현만이 가능했기 때문에, 당시의 동성애자 미술가들은 동일한 하위문화를 공유하는 이들만 알아챌 수 있는 일종의 은폐된 상징을 이용해 그들의 성적 정체성을 표현했다. 동성애자를 제외한 대중들은 이들의 전달 부호를 전혀 알 수 없는데 이때 ‘암호’라는 타자성이 나타난다.

두 번째로, 동성애자 작가들의 작품에 나타나는 공간은 어떤 특징이 있는지 살펴볼 것이다. 일반적으로 쓰이는 ‘공간’의 정의는 영역이나 세계, 어떤 물질이 존재할 수 있는 자리를 의미한다.¹⁰⁾ 1960~70년대의 작가들이 표현한 공간에는 동성애자가 주류 사회에서 ‘소외’되어 꾸린 그들만의 낙원 혹은 자기 갈등의 모습이 나타난다. 여성의 출현이 배제되는 남성들만의 사적이고 은밀한 공간, 또는 실제로 존재하지 않는 상상적 공간으

9) 이성중심주의 사회에서 동성애자는 이방인과 괴물 사이의 애매한 지점에 위치한다.

10) “공간”, 표준국어대사전, <https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/a498eab0199340e781ca1f12b151323e> (자료검색일: 2019.10.22)

로 작용하는 것이다. 그림 속의 공간들은 실재하는 특정 장소를 지칭하는 것이 아니라, 그림을 그린 동성애자 미술가에 의해 공간성이 발생하고 한시적으로 의미를 가지게 되는 곳이다.¹¹⁾ 따라서 이 작가들이 그려낸 작품 속의 공간은 상상적 공간이 된다.

마지막으로 신체 이미지에서 드러나는 타자성이 무엇인지 분석한다. 최근 200년 동안 미술사에서 일반적인 신체이미지는 대부분 여성을 대상으로 한 누드가 주를 이루어 왔다. 비록 중세에는 육체를 죄악이라 여기는 기독교가 확산되어 나체를 그리는 것이 금기시되었으나 르네상스 시대에 이르러 나체를 묘사하는 것이 가능해졌다. 이후 19세기 후반까지 누드화는 당시 주류를 지배하고 있던 남성 예술가들이 가장 선호하는 주제 중 하나였다.¹²⁾ 특히 인상주의 이후 누드화의 주된 대상이었던 여성의 몸은 성적 대상화되어 표현되었다. 그러나 1980~90년대 전후의 남성 동성애자 미술가들에 의해 다루어진 신체 이미지는 기존의 그것과는 사뭇 다르며 보는 이로 하여금 불쾌감을 자아낸다. 이들의 파격적인 신체 이미지는 혁명적 분위기에 힘입어 기존의 권력구조를 ‘위협’한다. 이와 같이 본 연구자는 서구 남성 동성애자 작가들의 작품을 위와 같은 세 가지 범주로 나누어 분석하여 이 미술가들의 작품을 세 가지 타자성과 함께 살펴볼 것이다.

제 2절 연구의 범위와 방법

본 연구는 1950년대 이후 자신의 성적 정체성을 표현한 서구 남성 동성애자 작가들의 작품을 ‘젠더의 관점에서 본 타자성’의 관점에서 분석할 것이다. 이들의 작품이 타자성을 표현하는 방식을 은폐된 상징, 공간, 신체라는 세 가지 범주에서 살펴볼 것이다. 그러한 연구 목표를 위해 본 연구는 기존의 사상 체계가 흔들리기 시작하고 포스트모더니즘 담론이 등장했던 1950대부터 1990년대까지의 시기로 한정했으며, 자신의 성적 정체성을 밝힌 남성 작가들로 범위를 한정하였다. 또한 포스트모더니즘에서 대두되었던 젠더와 타자성을 본 연구의

11) 푸코는 그의 저서 『헤테로토피아』에서, “헤테로토피아는 환상공간을 만들어내는 역할을 수행한다. 그 공간은 모든 현실 공간을, 그리고 인간 생활을 구획하는 모든 배치를 더욱 환상적인 것으로 드러낸다.”고 언급한 바 있다. 이는 본 연구자가 사용하는 ‘상상적 공간’을 뒷받침한다. 배정미의 「실재계와 헤테로토피아에 대한 욕망 표현 회화 연구」(국민대학교대학원 박사학위논문, 2017)와 안상진의 「현대미술에 나타난 유토피아에서 헤테로토피아로의 전환」(홍익대학교대학원 박사학위논문, 2017) 등의 논문에서도 푸코의 이러한 공간적 개념을 차용하고 있다. 미셸 푸코, 『헤테로토피아』, 이상길 역, 문학과 지성사, 2014, p. 56.

12) 살레안 마이발트, 『여성 화가들이 그린 나체화의 역사』, 이수영 역, 다른 우리, 2002, p. 11.

중심 개념으로 삼았다.¹³⁾ 이는 자칫 특수한 상황으로 보일 수 있는 단순 동성애적 시각을 벗어나 보편성을 얻고, 작가가 전달하고자 하는 본래적 의미를 획득하기 위함이다.

본 연구는 다음과 같이 구성된다. 먼저 2장에서는 포스트모더니즘과 미술에서 나타나는 타자성을 이해하기 위해서, 모더니즘에 대한 반성으로 인한 포스트모더니즘의 등장과 동성애자해방운동의 전개 과정에 대해 살펴본다. 나아가 동성애자가 가진 타자성을 젠더 개념의 등장과 함께 살펴보며 1960년대 이후의 젠더와 관련한 타자성이 나타나는 미술에 대해 이해해본다. 이로써 당대의 동성애자 미술가들이 어떤 방식을 통해 동성애자해방운동에 관심을 갖고 참여하게 되었는가를 고찰한다.

3장에서는 앞서 기술한 젠더의 관점에서 본 본 타자성 개념을 중심으로 미술가들의 행보를 본격적으로 분석한다. 1절에서는 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)와 제스퍼 존스(Jasper Johns), 앤디 워홀(Andy Warhol)과 같은 동성애자해방운동 이전의 남성 동성애자 미술가들이 만화를 차용하거나 오브제를 사용한 작품 등에 그들의 성적 정체성을 은근한 방법으로 표현하는데, 이 때 어떤 타자성을 띠는지 분석한다. 이후 2절에서는 공간의 재현을 통해 나타나는 타자성이 무엇인지 데이비드 호크니(David Hockney)와 프랜시스 베이컨(Francis Bacon)의 작품에 나타나는 공간을 중심으로 분석한다. 기존에는 단순히 공간의 표현법을 위주로 연구되었던 이들의 공간을 타자성이 드러나는 공간으로 해석해본다. 나아가 3절에서는 로버트 메이플소프(Robert Mapplethorpe), 길버트와 조지(Gilbert and George)의 작품에 표현된 자극적인 신체 이미지가 어떻게 기존의 체계를 무너뜨리려 하는 위협으로 작동하는지 알아볼 것이다.

이와 같이 본 연구자는 은폐된 상징과 공간, 그리고 신체 이미지라는 세 가지 범주를 통해 당시의 동성애자 작가들이 어떻게 그들의 타자성을 재현했는지 알아보고, 그들의 작품의 이해와 해석을 시도할 것이다. 더 나아가 결국 그들이 공통적으로 지향한 바에 대해 추론해볼 것이다.

13) 본 연구는 포스트모더니즘과 타자성, 그리고 본 연구 대상인 앤디 워홀 외 6명의 작가들에 관련된 주요 서적과 논문, 관련 간행물과 학술 저널 등을 활용했다. 타자와 타자성이 대두하게 된 배경지식을 얻고자 한스 베르텐스의 『포스트모던 사상사』를 참고했으며, 본 연구의 대상인 서구 남성 동성애자 작가들에 관련한 논문과 서적을 다수 참고하였다. 그러나 대부분의 기존 문헌들이 개개인의 미술가의 정체성을 표현하는 방법을 분석하는 데 그치는 등 다소 피상적이었기 때문에 이러한 부분을 보충하기 위해 리처드 커니의 『이방인, 신, 괴물』를 참고하였다. 본 논문은 포스트모더니즘에 대한 언급을 시작으로 타자성과 젠더를 예술과 접목하여 논의를 발전시켜 나가고자 한다.

제 2장 포스트모더니즘과 미술 속 타자성

제2차 세계대전 종전 이후 견고해보이던 자본주의의 질서는 1960년대 중반에 들어서면서 새롭게 등장한 사회집단에 의해 문제가 제기되었다. 당국과 국민 간의 갈등은 점차 고조되었고, 마침내 1968년에 폭발했다.¹⁶⁾ 이러한 사회적 상황의 배후에는 포스트모더니즘이라는 새로운 철학적 담론의 대두가 있었다. 모더니즘과 달리 포스트모더니즘은 다양성과 차이를 존중했다. 이러한 사고의 전환은 사회적 타자에게로 초점이 옮겨지는 것에 있어 큰 역할을 했다.

기본권을 보장받지 못하는 사회적 타자였던 동성애자들은 포스트모더니즘의 등장과 사회적 변동에 힘입어 해방운동을 전개해 내갔다. 그러나 동성애자 해방이 계속해서 실패에 머무르게 되며 현재까지 혐오의 시선 속에 살아오고 있다.

동성애자 미술가들이 당시에 어떤 방식으로 나름의 변혁을 이루고자 했는지 분석해보기 전에, 본 장에서는 당시의 사회적 배경, 그리고 동성애자 해방운동의 전개 과정을 살펴보고자 한다. 또한 포스트모더니즘이 등장하면서 부상하게 된 타자성에 대한 논의와 젠더 개념을 고찰해보고, 그로 인해 촉발된 1960년대 이후의 미술 속 타자성에 대해 이해해볼 것이다.

제 1절 포스트모더니즘과 동성애자 해방운동

1. 모더니즘에 대한 반성과 포스트모더니즘의 대두

유럽이나 미국에서 가부장적 질서는 가정, 학교, 작업장 등을 비롯하여 사회의 전반적인 분위기를 지배하고 있었다.¹⁷⁾ 이러한 기성체제에 대한 불만이 점차 등장함에 따라 1960년대 서구 사회는 격동의 시기가 된다. 베트남 전쟁에 대한 논쟁, 대학점거사태, 노동자들의 파업 등으로 사회·정치적 소란이 끊이지 않았다. 이는 1968년에 그

16) 주디스 코핀·로버트 스테이시, 『새로운 서양 문명의 역사(하)』, 손세호 역, 소나무, 2014, pp. 695-696.

17) 송충기·김남섭 외, 『세계화 시대의 서양현대사』, 아카넷, 2009, p. 390.

절정을 이루며 파리를 시작으로 68혁명¹⁸⁾이 발발하기에 이르렀고, 미국, 독일, 이탈리아 등 전 세계적인 혁명으로 확대되면서 문화사적 변동을 초래하였다. 특히 인권문제나 여성문제 같은 사회적 약자에 대한 문제가 제기되면서 여성, 흑인, 동성애자, 전쟁 피해자 등은 스스로가 사회로부터 억압된 존재, 즉 타자임을 자각하고 저항운동을 전개하여 주류 사회와 투쟁했다. 그 과정에서 권위주의와 엄격한 위계질서에 의한 인간 관계가 보다 평등하게 바뀌었다. 나아가 철학적으로 근대의 문화 전체를 반성하여 과거사 청산이나 대중예술의 변화와 함께 인권에 대한 담론이 새로이 대두되었다.¹⁹⁾ 이것은 포스트모더니즘이 지니는 총체적인 문화운동의 배경이 되었으며 철학적 영역에서는 ‘근대의 시대정신(modernity)’ 전체에 대한 반성으로까지 이어졌다.²⁰⁾

라틴어 ‘modernus · moderna’에서 유래한 ‘근대(modern)’라는 단어는 19세기에 이르러 널리 쓰였다. 이 용어는 르네상스를 통해 이루어진 문화적 전환을 이전 시대와 근본적으로 구분하기 위해 사용한 것이다. 이는 15세기 이래 지속적으로 이루어진 르네상스의 문화적·예술적 변화와 스킨라 철학의 붕괴로 인한 새로운 철학적 물결, 과학·기술 혁명과 산업 혁명 등이 초래한 막대한 변화를 의미한다. 15세기 이후 변화한 시대상을 철학적으로 고찰하고, 무너지는 보편성을 대체할만한 새로운 철학적 사유체계를 제안하면서 근대라는 새로운 시대정신이 형성되었던 것이다. 이것이 바로 18세기 이래 정치·경제·사회·문화·학문 등 인류의 모든 영역에 걸쳐 구체화된 계몽주의 근대이다.²¹⁾

근대의 정신은 가장 먼저 인간의 자기이해에서 발견할 수 있다. 중세와 달리 근대의 인간은 스스로를 타자와 구별된 자아, 즉 하나의 개체(Individual)로 이해했다. 이는 근대의 체계를 형성하는 데 중요한 역할을 했다. 그러나 이러한 개인의 고유한 원리를 지님에도 불구하고 근대의 인간은 이 개별성을 보증할 수 있는 보편성을 추구하게 된다. 이는 기존의 이성에 대한 개념을 변화시키는 원인으로 작동한다.

18) 학생들의 가장 큰 불만은 일방적인 교육 정책과 권위주의였다. 교수는 가부장적인 권위로 학생들을 억압했고, 모든 대학은 이미 국가의 통제 아래에 있었다. 거시적으로 보았을 때 교육정책에서의 전면적인 개혁이 요구되는 상황이었다. 학생들은 대학 당국에 전반적인 학교의 보수와 현대화를 거듭 요구했다. 오제명 외, 『68·세계를 바꾼 문화혁명-프랑스·독일을 중심으로』, 도서출판 길, 2006, p. 49.

19) 송충기·김남섭 외, *op. cit.*, pp. 403-408.

20) 신승환, 『포스트모더니즘에 대한 성찰』, 살림 출판사, 2003, p. 9.

21) *Ibid.*, pp. 21-22.

근대의 사유체계는 더 이상 신적 이성이 아닌 인간의 이성을 바탕으로 이해되었으며 이성은 주체 중심의 합리적 이성의 보편성 위에서 작동하게 되었다. 이성을 지닌 개체로서의 인간은 사유와 인식은 물론이고 판단의 주체가 되며 마침내 행위의 주체로 군림하게 된다. 이러한 주체 개념은 도덕적 주체로까지 이어졌다. 주체로서의 개인은 행위 판단의 근거를 더 이상 공동체의 원리가 아닌 스스로의 자율성에 두었다. 이는 개인적 주체이면서 동시에 사회적으로는 보편적 주체인 개인을 고유한 권리를 가진 구성원으로 만들었다.

후기 근대에 이르러 이러한 인간상은 절정에 이르렀다. 후기 근대에는 과학과 기술이 진리의 표준이 되고 자본주의적 세계관이 끝없이 확장되었다. 이때의 인간은 더 이상 진리를 추구하는 존재가 아닌, 근대성이 구현한 자본주의와 과학·기술의 원리를 실현하고 그 혜택을 향유하는 주체이다. 인간이 모든 존재의 주인으로서 자리하는 것이다. 나아가 인간은 자연을 지배하고 정복하는 주체이기도 했는데, 이는 다른 인간은 물론이고 자연과 세계까지 타자로 설정하는 배타적인 모습으로 발현되었다.²²⁾ 특히 자연은 이성의 힘에 의해 객관적인 대상이자 절대적 타자로 전락했다.²³⁾ 고대에는 살아있는 자연이었고 중세에는 계시의 터전이었으나, 근대에 이르러서는 인간의 지배를 받는, 인간 욕망의 일차적 대상이 되고 말았다.²⁴⁾ 이성적 인간은 야만적 자연을 필요에 따라 조작할 수 있는 객체로 제시하여 이성의 힘으로 길들이고 개발하였다. 자연은 존재론적으로 약화되어 결국 자체 목적성과 자율성의 고유한 가치를 상실하였다. 자연과 관련하여 수학적이고 과학적인 이해에 근거한 기계론적 세계관이 형성되면서 인간은 모든 실재를 규정하고 그 중심에 자리하는 존재로 자리매김하게 되었고, 19세기의 산업혁명과 근대 과학의 발달로 우주에서의 인간의 위치, 자연과의 관계, 나아가 신적 관계마저 변화시켰다.

이러한 서구의 근대성은 존재론적 동일성과 인간중심주의를 근거로 ‘인간과 자연’, ‘서구권과 제3세계’, ‘이성과 감정’, ‘남성과 여성’처럼 모든 실재들을 이분법적으로 구

22) *Ibid.*, pp. 22-27.

23) “이러한 자연 이해의 변화는 플라톤 이래의 수학적 세계관이 근대에 이르러 자연과학으로 설정되면서 필연적으로 결과된 것이었다.” *Ibid.*, p. 58.

24) “근대의 기계적 자연관이 불러일으킨 오늘날의 환경 위기는 포스트모던의 중요한 사유동기 가운데 하나이다.” *Ibid.*, p. 59.

분했다. 이러한 이분법은 ‘영혼과 육체’, ‘주체와 객체’, ‘정신과 물질’ 등으로 구분하였고, 더 나아가 ‘개체와 전체’를 구분하여 중심부를 제외한 모든 것들을 타자화했다. 근대는 이처럼 완벽하게 중심부의 체계를 만들어 주변부를 배제하는 체제를 특징으로 한다. 주변부를 소외시켜 감성·여성·자연·타자·비유럽권의 존재 근거를 빼앗은 것이다. 따라서 서구의 근대가 주창하는 보편성은 결국 타자를 소외시키는 차별점으로 작용하기에 이르렀다.²⁵⁾ 근대의 계몽주의가 주창하는 보편성과 동일성은 결국 일원성으로 귀결되어 개체성과 다원성으로 이루어진 세계를 배척하고 차이를 부정했다. 이때 보편성이란 차이와 개체를 묵살하는 억압의 기제로써 작용한다. 예컨대 ‘유럽적 보편성’은 유럽 이외의 것을, ‘이성의 보편성’은 이성 이외의 것을 억압하게 됨으로써 그 보편성에 의해 밀려난 것들은 결국 소외될 수밖에 없었다.²⁶⁾

이러한 계몽과 이성의 원리에 근거한 근대적 인간의 이상은 20세기에 무참히 무너지게 된다. 서구 근대의 식민주의, 나치의 아우슈비츠 강제수용소, 아메리카 인디언에 대한 폭력, 노예제도와 두 차례의 세계대전 등은 근대성의 모순된 모습을 잘 보여준다. 근대를 비판하기 시작하면서 새로운 철학적 시도들이 등장한 것도 이러한 일련의 사건에 대한 반성과 성찰로부터 시작되었다.²⁷⁾

포스트모더니즘은 모더니즘에서 강조했던 인간 이성의 보편성에 대한 불신과 보수 체계에 대한 문제제기를 통해 나타났다. 따라서 포스트모더니즘은 기존의 사유체계에 대한 의식적 단절이자 비판적 반작용으로서 반 모더니즘적 성격을 띠게 된다. 또한 포스트모더니즘은 보편성이나 총체성보다는 다원성을 중시하며 지금껏 소수로 여겨져 무시되어 온 분야들에 주목한다. 포스트모더니즘 논의의 직접적인 계기는 1968년에 프랑스에서 일어난 ‘68혁명’이다. 모더니즘이 실현해낸 결실이 점차 한계를 드러내자 이에 대한 반성으로 ‘반문화(count culture) 운동’으로서의 포스트모더니즘이 등장하게 된 것이다. 그러므로 포스트모더니즘의 근본적 논의는 근대의 시대정신이 어떻게 이루어지는지, 그리고 주체에 대한 질문으로 연결된다. 포스트모더니즘의 논의는 근대화 과정

25) *Ibid.*, pp. 24-25.

26) 차별과 억압, 보편성의 폭력은 유럽의 기준에서 쓰인 세계사를 읽는 순간 발생한다. 유럽 중심주의가 보편성과 세계화라는 명목 아래에 자신의 이념을 강요하는 과정에서 명백한 개체와 주변부의 억압이 드러난다. 이는 근대적 의미의 계몽주의라고도 불리며, 이에 따른 계몽은 타자의 세계에서는 모순으로 나타난다. *Ibid.*, p. 30.

27) *Ibid.*, p. 30.

을 누가, 왜, 어떻게 실현하였는지에 대해 이루어지기 때문에 궁극적으로는 근대정신을 어떻게 넘어서는가에 대해 물음을 던진다.²⁸⁾ 한스 베르텐스는 포스트모더니즘에 대해 다음과 같이 정의했다.

“포스트모더니즘은 1960년대의 반문화적 ‘태도’로, 혹은 더 구체적으로 1960년대의 사회적, 예술적 아방가르드의 ‘새로운 자각’으로 정의된다. 이 새로운 자각은 절충적인 것이며, 급진적으로 민주적이며, 자유주의적 휴머니즘과 그 제도의 배타적이고 억압적인 성격을 거부한다. 여기서 제도로서의 예술에 대한 아방가르드의 공격이 확장되어 사회적, 정치적 단계로까지 성장했다.²⁹⁾ (...) 가장 친숙한 포스트모더니즘의 원칙들은 언어가 실재를 재현한다기보다는 구성해낸다는 견해, 자율적이고 안정된 근대성의 주체가 타자에 의해 결정되며, 그것은 항상 진행 중인 정체성을 지닌 포스트모던 주체에 의해 대체되어야 한다는 견해, 의미가 사회적이고 잠정적인 것이 되었다는 견해, 그리고 지식은 주어진 담론 형식, 즉 주어진 권력구조 안에서만 중요성을 갖는다는 견해이다.”³⁰⁾

이러한 포스트모더니즘은 문예학 분야에서 처음 사용되어 이후 건축, 사회학, 역사학, 심지어 신학에까지 확산되면서 1980년대 중반에는 근대의 체계를 전면적으로 반성하고자 하는 철학적 사조로 이어졌다.³¹⁾

미술계에서도 모더니즘의 형식주의에 대항하는 다양한 이론적, 조형적 실험이 나타났다. 포스트모더니즘 미술은 원본성의 신화에 대한 비판, 역사적 내러티브에 대한 비판, 차이의 근거에 대한 비판으로 전개되었다. 특히, 그 동안 소외되었던 관념들, 예컨대 여성과 노동계급, 황인종과 흑인, 동성애자 등 새로운 정체성인 타자에 대한 재해석이 요구되었다.

28) *Ibid.*, pp. 8-10.

29) 한스 베르텐스, *op. cit.*, p. 16.

30) *Ibid.*, p. 22.

31) 신승환, *op. cit.*, p. 7.

2. 동성애자 해방운동

‘동성애자’와 ‘이성애자’라는 구분은 매우 최근에 생긴 현상이다. 현대와 달리 19세기 말 이전까지만 해도 ‘동성애(Homosexuality)’라는 개념은 존재하지 않았고, 따라서 동성애자와 이성애자를 유형화하여 분류하지 않았다.³²⁾

기독교가 등장하기 전 대부분의 서구 사회에서 동성 관계는 배척의 대상이 아니었으나,³³⁾ 고대 말 기독교가 성장하면서 성에 대한 새로운 태도가 나타났다. 기독교는 일련의 제도이자 사상 체계로 작동하며 고대 이후 현재까지 성 억압에 깊숙이 연루되어 있다.³⁴⁾ 3세기부터 당시 주류 기독교 철학자들은 “자식을 낳는 것 외에 다른 목적으로 하는” 성적 행위를 자연을 더럽히는 것이라며 비난했다. 이 시기의 사회는 남성과 여성의 차이에 근거한 경계를 유지하고 강화하려 했으며, ‘자연의 이치에 따른 성교’를 신이 정한 모범으로 여겼다. 이를 벗어난 남녀 간 구강성교와 항문성교, 피임과 낙태 등을 모두 소도미(sodomy)라 칭하고 죄악시했다.³⁵⁾ 결국 동성 관계는 ‘생산력’이 없기 때문에 ‘자연스러운’ 질서와 차이의 체계로 이루어진 이데올로기의 파괴, 즉 동일성을 교란하는 것으로 여겨졌다.³⁶⁾

14세기에는 경제 위기와 전염병으로 인해 성적 억압이 고조되었다. 16세기에는 이에 관련한 새로운 법이 계속해서 제정되었으며,³⁷⁾ 17세기에는 결국 마녀사냥에 이르게 되었다.³⁸⁾ 이와 같이 생식만을 위한 성관계를 강조하고 가족을 중심으로 전통적 질서를

32) 노라 칼린·콜린 윌슨, 『동성애 혐오의 원인과 해방의 전망』, 이승민·이진화 역, 책갈피, 2016, p. 141.

33) 기원전 500-300년 고대 그리스에서는 성인 남성과 소년 간의 사랑이나 욕정을 자연스럽게 여겼다. 오히려 남녀의 사랑보다 남성 간의 사랑이 훨씬 우월하다며 천상의 사랑이라 찬미했다. 그러나 모든 사회가 다 동성 관계를 허용한 것은 아니었다. 아시리아인이 통치하던 고대 바빌론이나 동성 관계를 맹렬히 반대한 조로아스터교가 우세했던 페르시아, 아즈텍족이 통치하던 페루에서는 남성 간 성행위를 엄격히 처벌했다. *Ibid.*, pp. 14-24.

34) *Ibid.* pp. 33-34.

35) 3세기 로마제국은 전쟁에서의 패배와 돌림병, 기근 등으로 인해 인구가 감소하고 정치적으로 불안정했다. 이러한 상황을 해결하고자 여러 도덕적 법률들이 되살아났는데, 이는 귀족 간의 결혼으로 출산을 장려하기 위함이었다. 노라 칼린·콜린 윌슨, *op. cit.*, pp. 36-38.

36) 최창모, 『금기의 수수께끼-성서 속의 금기와 인간의 지혜』, 서울한길사, 2003, p. 203.

37) 예를 들어, 1533년 잉글랜드에서는 비역법이 생겼고 1532년 신성로마 제국 황제 카를 5세도 이에 관한 법을 제정했다. 중세 말과 근대 초의 ‘소도미’ 처벌법에는 남성 간 혹은 여성 간 성행위와 함께 수간과 양성 간 항문성교 등 다양한 성적 죄악이 때로는 분명하게, 대개는 함축적으로 포함돼 있었다. 노라 칼린·콜린 윌슨, *op. cit.*, p. 49.

강화하는 것은 봉건 지배계급이 지적·사회적 변화에 맞서기 위해 피지배계급을 기존의 체계 안에 묶어두기 위한 통제 전략의 일부였다.³⁹⁾

19세기 초에는 산업자본주의 사회가 등장하면서 ‘성적 순종을 강요하는 핵심 제도’인 가족의 기본 관념이 바뀌게 되었다. 18세기부터 이미 여성과 남성의 임무와 공간이 철저하게 나뉘어 가정은 여성의 안식처이고 일터는 남성에게 적합하다는 견해가 만연했다.⁴⁰⁾ 이는 산업자본주의 사회와 함께 노동계급 가족의 체계가 확립되면서 더욱 공고해졌으며 이로 인해 ‘도덕적으로 용인되는’ 성행위가 형성되었다.⁴¹⁾ 출산으로 이루어지는 노동력의 재생산, 가족 부양의무를 부과하여 노동자를 길들이는 것, 여성과 아동의 낮은 임금 등 가족 단위의 노동력은 자본주의에게 필수적인 요소였다.⁴²⁾ 따라서 19세기 자본주의 사회에서 가족의 실질적이고 생산적인 역할은 이에 부합하지 않는 사람들을 탄압하기 위한 좋은 비교 대상이 되었다.⁴³⁾

20세기 주요 자본주의 국가에서 동성애자들은 동성 간의 성행위라는 하나의 행동이 아닌 그들의 성적 지향성으로 인해 치료와 교화의 목적으로 처벌받게 되었다.⁴⁴⁾ 이전에는 단순히 항문성교를 하는 것이 유죄였다면, 1885년에 통과된 개정법은 모든 남성 간의 성관계를 불법으로 제정했다. 이제는 ‘특정 행동(누가 그것을 하던)’이 아닌 ‘특정 사람(그가 무엇을 하던)’을 비난하게 된 것이다.⁴⁵⁾

38) 루이스 크럼프턴은 8개 나라에서 5세기 동안 동성 관계로 인한 사형이 약 400회 정도 집행됐다고 말하며 이것을 ‘동성애자 집단학살’이라고 할 수는 없지만 결코 무시할 수도 없는 숫자라고 주장했다. 이런 박해는 꽤 불규칙하게 발생했고, 종교적·정치적 긴장이 높아지면 평소 모르는 척 넘어가던 성 관행을 문제 삼아 공격한 듯 보인다. *Ibid.*, p. 50.

39) 국가는 대중의 주의를 다른 곳으로 돌리고자 소도미에 대한 적대감을 부채질했는데, 이는 국가안보의 위기 정도에 따라 그 수준이 고조되거나 완화되었다. *Ibid.*, p. 64.

40) *Ibid.*, p. 68.

41) 이 담론의 핵심은 ‘정상적인’ 가족 체계와 성별 구조 내에서만 자유로운 성 관계와 그에 대한 만족이 용인된다는 것이었다. 프랑스에서는 단란한 가족과 올바른 성과 성 역할을 홍보했다. 가족의 정상 가치를 벗어난 성과 성교, 예컨대 자위행위, 매춘, 동성애를 금지하는 캠페인이 성행했다. *Ibid.*, pp. 68-70.

42) *Ibid.*, p. 66.

43) 이데올로기적으로도 가족은 자본가에게 유용하다. 아이들은 부모를 존경하고 따르듯이 직장에서 상사를 존경하고 따르라고 교육받는다. 가족생활은 작업장이나 계급 같은 거대한 집단의 이해관계보다 가족을 중심으로 사고하라고 부추긴다. 사람들의 삶을 지배하고 억누르는 다양한 사상과 가치를 맨 처음 배우는 곳이 바로 가정이다. *Ibid.*, p. 155.

44) *Ibid.*, p. 79.

45) 1934년 나치 법무부는 동성애자 간에 실제 성행위가 이루어지지 않았더라도, 심리학적 증거와 성행위를 하려는 의도만 있다면 동성애자에 대한 유죄판결을 내리겠다고 발표했다. 1936년 이후에는 실제로 이와 같이 판결했다. *Ibid.*, p. 153.

제2차 세계대전 종전 후, 미국은 ‘정상으로의 복귀’를 외치며 획일주의와 검열을 고조시키며 전통적 가치관과 정체성을 공고히 하고자 했다. 특히 가정을 지키는 것이 최고의 덕목으로 여겨졌다. 이러한 도덕적 강령 아래 동성애자들은 ‘비정상’으로 취급되었다.⁴⁶⁾ 냉전기에 들어서자 미국 정치가인 조셉 매카시(Joseph Raymond McCarthy)가 극단적인 반공산주의를 펼치며 선동한 ‘마녀사냥’의 대상에는 동성애자들도 포함되었다.⁴⁷⁾ 당시의 동성애자에 관련된 기록을 보면 이성애자들의 시선으로 어떠한 탄압을 받았는지 확인할 수 있다.⁴⁸⁾

한편 미국뿐만 아니라 영국에서도 반동성애주의가 유행했고, 거기에는 항상 공산주의, 반역, 국가안보위협 같은 위해론이 동반되었다.⁴⁹⁾ 당시 국제관계에서 영향력을 상실하고 식민주의 정책에 대해서도 비판의 목소리가 새어나오던 영국의 입장에서는 정치적 희생양이 필요했다. 이때 동성애자들은 국가 안보를 위협하는 적으로 상정하기에 안성맞춤이었다.⁵⁰⁾ 1960년에는 동성애가 매춘이나 알코올 중독처럼 사회악이라고 규정된 미르게(Mirguet) 법안이 동성애에 대한 당시의 선입견을 잘 보여준다.⁵¹⁾ 1950년대부터 1960년대까지 의학계의 몇몇 주장들 또한 동성애 혐오에 더욱 힘을 실어주었다.⁵²⁾

46) 동성애자들은 그들을 혐오하는 사람들로 인해 이른바 ‘게토(ghetto) 문화’ 안에 은둔하게 되었다. “개인이 하는 파티, 동성애자 단체, 바 또는 목욕탕을 예로 들 수 있는 게이 게토는 동성애자들이 사회적으로 만날 수 있는 유일한 곳이다. 특히 대부분의 도시에서는 많은 기업들이 동성애자들에게 만남의 장소를 제공하는 대가로 돈을 받는다.” 대부분의 동성애자들은 이러한 게토 안에서만 서로를 만날 수 있었으나, 그마저도 경찰의 괴롭힘과 습격이 빈번했다. 또한 동성애를 혐오하던 대중매체와 정치권으로 인해 동성애자들은 더욱 보이지 않는 곳으로 숨어들었다. 콜린 윌슨·수잔 타이번, 『동성애자 해방 운동의 역사: 사슬 끊기』, 정민 역, 연구사, 1998, pp. 107-117.

47) 조셉 매카시는 “만약 누군가가 정신적으로 병 들었다면 그는 도덕적으로도 앓고 있다. 한쪽이 병 들었다면 다른 쪽도 병 들었다는 얘기다. 성적으로 문제가 있다면, 정치적으로도 문제가 있다는 것을 의미한다.”라고 주장했다. 이러한 탄압과 박해로 인해 미국에서는 수천 명의 사람들이 무고하게 일자리에서 해고당했다. 플로랑스 타마뉴, 『동성애의 역사』, 이상빈 역. 이마고, 2007, pp. 161-162.

48) 어느 동성애자는 “경찰차들은 게이 바 밖에다 차를 세워놓고는 바에 들어가는 동성애자들의 이름을 적곤 했다. 경찰이 들어와 둘러서서는 으레 사람들을 위협하여 그들이 스스로를 인간 이하의 존재로 느끼게 했다. 당시는 소름끼치는 시절이었다.”고 회상했다. 콜린 윌슨·수잔 타이번, *op. cit.*, p. 117.

49) 1951년 케임브리지 간첩 사건이 터지면서, 가이 버제스와 도널드 맥클린이라는 두 명의 동성애자가 소련을 위해 첩보활동을 벌인 죄로 체포되었다. 이에 미국은 정부 부처 내의 동성애자들을 골라내는 대대적인 색출작업을 벌이도록 영국 정부를 부추겼다. 플로랑스 타마뉴, *op. cit.*, p. 162.

50) *Ibid.*, pp. 162-164.

51) *Ibid.*, p. 180.

52) 프로이트(Sigmund Freud)는 인간의 원초적인 양성애성을 강조하며 동성애를 질병으로 규정하는 것을 거부했다. 그러나 그의 제자였던 산도르 라도(Sandor Rado)는 프로이트의 의견에 반대하며 동성애자는 정신적으로 치유할 수 있다고 했다. 1950년대 미국에서는 정신의학자인 어빙 비버

『킨제이 보고서(Kinsey Reports)』의 출간은 이러한 주장들의 허구성을 드러내었다. 설문 응답자 중 37퍼센트의 남성과 17퍼센트의 여성이 최소 한 번 이상의 동성애 경험 이 있었다고 집계된 것이다.⁵³⁾ 또한 1938년에서 1952년에 이르는 사이 동성애자 기소 사건이 다섯 배나 증가하여 이들의 위기감을 자극했다.⁵⁴⁾ 이로 인해 미국과 유럽에서 꾸준히 진행되어오던 동성애자해방운동에도 새로운 활력이 제공되었다.

미국 동성애자들은 소외와 탄압에 저항하고자 많은 동성애자 조직들을 창설했다. 1960년대 후반에 이르러서는 남부를 제외한 모든 지역에서 50여 개의 동성애자해방운동을 위한 조직들이 생겨났다. 이 조직들은 동성애자들끼리 쉽게 어울릴 수 있는 사교 공간을 제공하고 동성애자에 대한 편견과 무지함을 타파하기 위한 노력했다. 또한 그들은 동성애자들이 정신병자나 죄인이 아닌 사회로부터 억압받고 배척당하는 타자일 뿐이라고 주장했다. 이러한 조직 가운데 가장 유명한 ‘마타신 소사이어티(Mattachine Society)’와 ‘빌리티스의 딸들(Daughters of Bilitis)’은 동성애자들을 사회적 억압을 받는 소수집단으로 규정했다.⁵⁵⁾

1969년 6월 27일 미국 뉴욕의 그리니치빌리지에 위치한 동성애자 전용 바 ‘스톤월 인(Stonewall Inn)’에 경찰이 습격했다. 1960년대에 뉴욕 동성애자 전용 공간에 경찰이 들이닥치는 것은 예외적인 일이 아니었다. 경찰이 한 여성 동성애자를 폭력적으로 연행하려 하자 그를 비롯한 다른 동성애자 군중들은 경찰을 향해 동전이나 맥주병, 돌 등을 투척하며 대항했다. 이를 피해 바 안으로 후퇴한 경찰을 압박하기 위해 사람들은 바에 불을 질렀다.⁵⁶⁾ 그 자리에 있던 동성애자 무리는 <우리는 스톤월의 여인들>, <게

(Irving Bieber)를 중심으로 동성애를 특정한 가정환경의 결과물로서 분석하고자 했다. 정신과 의사인 찰스 W. 소카라이즈(Charles W. Socarides)는 동성애를 정신착란이나 편집증 같은 병리적 질환이라 여겼다. 1952년 ‘미국정신의학학회(American Psychiatric Association: APA)’는 동성애를 ‘사회병리학적 인격 장애’로 규정했다. *Ibid.*, p. 178.

53) 알프레드 킨제이·워넬 포메로이가 집필한 『킨제이 보고서』는 1만여 명의 미국인 남녀를 대상으로 한 성적 취향을 조사하여 인간의 성적 지향성을 8개의 등급으로 나눈 결과물이다. 『킨제이 보고서』에 의하면 응답자의 남성의 37퍼센트, 여성의 17퍼센트가 한번 이상의 동성애를 경험했다. 이 책은 『남성의 성적 행동(Sexual Behavior in the Human Male)』(1948), 『여성의 성적 행동(Sexual Behavior in the Human Female)』(1953)으로 각각 출판되었다. 플로랑스 타마뉴, *op. cit.*, p. 179.

54) 노라 칼린·롤린 윌슨, *op. cit.*, p. 86.

55) ‘마타신 소사이어티’는 미국 최초의 남성 동성애자 조직이다. 마타신은 중세 프랑스의 가면극 배우 단체인 ‘소시에떼 마타신(Société Mattachine)’에서 유래했다. ‘빌리티스의 딸들’은 미국 최초의 여성 동성애자 조직이다. 빌리티스의 딸들이란 1894년 파리에서 출간된 ‘피에르 루이스(Pierre Louÿs)’의 여성 간의 사랑을 노래하는 시집 『빌리티스의 노래(The Songs of Bilitis)』에서 유래했다.

56) 콜린 윌슨·수잔 타이번, *op. cit.*, pp. 47-50.

이 파워), <크리스토퍼 가(街)는 호모들의 것> 등의 노래를 합창하며 지원 병력이 추가된 경찰과 나홀간 대치했다.⁵⁷⁾ 이 사건으로 인해 뉴욕에서만 동성애자 2000여 명이 자신의 권리를 위해 처음으로 거리에 나섰다. 이른바 ‘스톤월 항쟁’이라 불리는 이 사건은 미국을 비롯한 전 세계에 큰 파문을 일으켰다. 스톤월 항쟁은 동성애자들이 경찰, 법령, 사회 일반 등으로부터 탄압받고 있다는 것과 동성애자들이 단결하여 사회의 부당한 대우에 대한 반격이 가능하다는 것을 상징적으로 보여주었다.

1969년 7월, 스톤월 항쟁이 발생한지 몇 주 뒤에 뉴욕의 동성애자들은 동성애자 해방운동의 시작을 의미하는 ‘게이해방전선(Gay Liberation Front)’을 결성했다. 뒤이어 1970년 10월에 런던에서도 같은 조직이 설립되었다. 게이해방전선은 흑인 시민권 운동, 여성해방운동, 히피운동, 베트남전쟁반대운동 등의 열기에 힘입어 조직되었다.⁵⁸⁾ 반대 진영으로 간주된 것은 사회적 주체이자 지배자인 백인·남성·엘리트·이성애자·사회지배계층이었다. 이들은 사회에 통합되지 않는다는 이유로 동성애자를 억압하는 것은 동성애자에게 원인이 있는 것이 아니라 차이에 대한 존중이 결핍된 사회 적폐적인 분위기 때문이라고 주장했다.⁵⁹⁾ 게이해방전선을 필두로 한 동성애자들은 국가를 향해 사회구성원으로서의 인정을 요구하고 동성애자 차별금지법 제정을 지속적으로 요청했다.⁶⁰⁾

게이해방전선은 동성애자들에게 ‘커밍아웃(coming out)’의 중요성을 강조했다. 그들이 “우리에게 해방의 출발점은 우리 모두의 머릿속에 있는 억압을 제거하는 것이어야 한다.”고 선언한 것처럼, 많은 사람들이 스스로에게 정직한 태도로 커밍아웃을 하면서 해방감을 느끼고 더 이상 이성애자 행세를 하지 않아도 된다고 느끼는 것은 명백한 진전이었다. 게이해방전선은 커밍아웃을 하는 행위 자체로 동성애자를 향한 부당한 억압을 끝낼 수 있다는 점에서 ‘개인의 정치’를 역설했다.⁶¹⁾

스톤월 항쟁으로부터 촉발된 일련의 항거들은 유의미한 성과를 남겼다. 스톤월 항쟁

57) 플로랑스 타마뉴, *op. cit.*, p. 190.

58) 게이해방전선의 활동에 참여한 이들은 대부분 베트남 전쟁에 반대하거나 시민권의 보장을 요구하는 운동권으로부터 합류하게 된 사람들이었다.

59) 노라 칼린·콜린 윌슨, *op. cit.*, p. 173.

60) 동성애자들은 더 이상 자신들의 ‘무해성’을 입증하거나 극장에서 좌석을 얻기 위해 승인을 요청하는 것이 아닌 이성애 중심의 전통적 가치관을 타파하고자 했다.

61) 콜린 윌슨·수잔 타이번, *op. cit.*, p. 55.

은 동성애자 해방뿐 아니라 희생과 은혜를 전략으로 하는 한 시대의 종말을 의미했다. 동성애자들은 빌헬름 라이히(Wilhelm Reich),⁶²⁾ 헤르베르트 마르쿠제(Herbert Marcuse),⁶³⁾ 미셸 푸코 같은 학자들의 당시 급진적인 담론에 힘입어 타 소수집단과 연대하고 차이에 대한 권리를 주장했다. 특히 정치적 입장과 예술적 표현의 경계가 허물어져 결합되면서 동성애자들은 죄의식이나 수치심을 떨쳐버리고 고유의 정체성을 표현했다.⁶⁴⁾ 이제는 동성애를 하나의 성적 지향으로 긍정해야한다는 주장이 학계에 퍼지기 시작했다.

제 2절 1960년대 이후의 미술과 타자성

서구 역사에서 ‘타자’와 ‘타자성’은 언제나 물음의 대상이었다. 타자에 대한 사유는 언제나 주체 중심적인 성격을 버리지 못하고 타자를 극복해야 하는 대상으로 여기며 모든 차이와 타자를 맹목적인 동일성의 이념 하에 수렴하고자 하였다. 이러한 주체 중심적 사상은 차이를 배제하고 억압하는 폭력으로 기능해왔다.

그러나 포스트모더니즘이 대두됨에 따라 타자와 타자성에 대한 논의가 사회적으로 재조명되기 시작했다. 차이, 다양성, 여러 유형의 형식을 내세운 포스트모더니즘에서 주체와 타자의 관계에 대한 논의는 상당히 중요하다. 특히 주요 논점으로 떠오른 것은 남성·백인·이성애자·엘리트와 같은 인본주의적⁶⁵⁾ ‘주체’와, 이 주체가 배척한 여성·유색인종·노동계급 등의 ‘타자’이다.

동성애자 또한 타자의 범주 안에 속해 있다. 그렇다면 동성애자에게는 주체 집단에 의해 어떤 타자성이 부여되고 있는가? 본 절에서는 동성애자 미술가의 작품을 분석하

62) 오스트리아의 성 과학자로, 가부장 체제와 자본주의 체제를 성 억압의 구조와 결부시켜 해석했다. 오세철, 「빌헬름 라이히의 사회 사상과 정신 의학의 비판 이론」, 현상과인식 통권 24호, 한국인문사회과학회, 1983, p. 137.

63) 독일과 미국의 사회철학자로, 프로이트를 재해석하여 정신치료의 차원에서 벗어나 각종 성 억압으로부터 해방하고자 했다. 문현병, 「마르쿠제의 생물학적 혁명」, 대동철학 제5집, 대동철학회, 1999, p. 1.

64) 플로랑스 타마뉴, *op. cit.*, p. 192.

65) 여기서 ‘인본주의’란 인간의 가치를 주된 관심사로 갖는 사상이다. 신이나 자연이 숭배의 대상이 아니라, 오직 인간성(humanity)만이 존귀하다고 믿는 실증주의적 인간성 숭배의 사상을 일컫는다. 서울대학교 교육연구소, 『교육학용어사전』, 하우동설, 1995, p. 427.

기에 앞서 포스트모더니즘에서 논의되는 타자성을 ‘젠더’ 개념과 함께 고찰해볼 것이다. 또 이와 관련하여 당시 등장한 미술계의 새로운 흐름에 대해서도 알아볼 것이다.

1. 젠더 관점에서 본 타자성

‘타자’란 다르다고 선정된 누군가를 의미한다.⁶⁶⁾ 타자와 그 특성인 타자성은 주체가 능성이 닿지 못하는 모든 것이다. 즉 주체가 마음대로 할 수 없는 주체적 자기의식의 ‘자유의 한계’인 것이다. 그것은 ‘의지적으로 할 수 있는 것’의 한계이며 자아의 한계를 상기시키는 영역이다.⁶⁷⁾

이러한 타자와 타자성의 대척점에서 있는 것이 바로 ‘주체’이다. 주체는 근대의 이성적 자아와 합리성에 뿌리를 둔 개체로서의 인간, 시민 사회의 보편성이나 인권, 사회발전에 대한 개념들은 모두 주체 중심의 사고에서 시작한 것이다. 이때의 주체는 투철한 사유 능력과 이성을 가진 인식자이며 자율적이고 합리적인 행위의 주인으로 상정된다.

인식과 행위의 주인인 주체는 확실한 자기의식을 제외한 모든 것들을 객체와 대상으로 취급한다. 주체와 대상 간의 관계에 있어서 주체의 위치와 지위, 주도성은 가히 압도적이다. 주체는 객체를 자신의 주관성에 의거해 규정하고 정의 내린다. 이때의 객체, 즉 대상은 주체의 주관성에 의해 파악된 바로써만 존재하게 된다. 타자성은 주체에게 낯설고 이해할 수 없기 때문에 주체의 입장과 관점에서 재단당하고 배제당하는 성질이다. 주체와의 관계에서 대상으로 지정된 타자는 고유한 존재적 특성을 잃은 채 주체의 관점에서 이해된다.⁶⁸⁾ 이러한 타자의 이해는 그 자체로서의 타자를 파악하지 못한다. 이렇게 주체는 지속적으로 타자를 대상화한다.

주체는 타자를 자신의 시각에서 자신의 언어로 표상하고 묘사한다. 근대적 의미의 주체에게 세계는 인간 이성의 틀에 의해 세워진 하나의 표상이다. 이러한 표상 활동을 통해 인간은 세계를 근거 짓는 자가 된다. 여기서 인간을 제외한 모든 존재는 인간의

66) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, 『테마 현대미술 노트』, 문혜진 역, 두성북스, 2011, p. 89.

67) 김애령, 『여성, 타자의 은유』, 그린비, 2012, pp. 30-31.

68) *Ibid.*, p. 51.

계산에 의해 측정되어지고 정복되어지기만을 기다리는 한낱 대상이고 타자일 뿐이다.⁶⁹⁾ 이러한 방식으로 인간은 표상 활동을 통해 세계를 종속시키고 그 안에 다양한 존재자들을 규정하고 질서 짓는다. 이처럼 주체는 자유롭지만 타자는 주체에 예속될 뿐이다. 주체의 입장에서 타자는 부자유이며 수동이고 지정된 대상이다.

사회구조 안에서 정상과 비정상의 구분은 주체가 가진 이성의 배타성과 권력이 작동한 작은 사례이다. 일종의 권력 구도 아래에서 타자는 주체에 의해 표상된 모습, 지정된 자리, 파악된 속성으로 규정된다. 수많은 타자의 표상들이 주체의 언어로 쓰이고 말해진다. 그것은 타자를 단일화된 모습으로 고정시키고 오직 그러한 모습으로만 드러낸다. 그것은 수동성, 자유의 박탈, 억압적 지위를 동시에 의미한다. 즉 타자가 그 자체로서 인정될 수 있는 가능성의 박탈이자 자유의 제한이며, 현실에서는 주체와 타자·소수자·하위주체 등의 모습으로 나타난다.⁷⁰⁾ 이는 곧 현실에서 주인의 자리를 지정하는 권력의 문제와 직결된다.

정체성의 형성을 둘러싸고 발달한 대부분의 비평은 상호배타적인 두 대립쌍, 예컨대 남자와 여자, 백인과 흑인, 이성애자와 동성애자 등을 설정하는 이분법적 사고에 몰려 있다.⁷¹⁾ 이러한 이분법적 사고에 따르면 타자는 주류화된 주체 의식과 대비되는 천편일률적인 모습으로 정의되고 주체 의식은 바람직하고 정상적이며 보다 중요한 것으로 위계적 지위가 강화된다.⁷²⁾

서양의 고대·중세에서 타자가 반드시 배척해야 하는 대상으로 여겨졌다면, 근대 이후에는 잠재적 주체 체계의 구성원으로 설정된다. 계몽주의와 인본주의의 사유체계 안에서 이성과 합리성을 고수하는 개인주의의 전통은 타자는 기꺼이 받아들이지만 타자성은 인정하지 않는다. 다시 말해 다름이 다름으로 인정되지 않고 ‘틀림’으로 간주되어 쫓겨나게 된 것이다.⁷³⁾ 질적 차이를 고려하지 않는 동일성의 세계는 타자를 그 자체로

69) 서동욱, 『차이와 타자』, 문학과 지성사, 2000, p. 8.

70) 김애령, *op. cit.*, pp. 46-48.

71) 들뢰즈와 가타리는 『천 개의 고원』에서 “소수성과 다수성은 단지 양적인 차원에서 대립되는 것은 아니다. 다수성은 표현이나 내용을 재는 표준적 척도로서 그것들의 상수를 내포한다. 상수 내지 척도가 어떤 ‘표준어를 쓰는-유럽의-이성애적 언어를 말하는-도시에 사는-백인-성인-남성-인간의’ 그것이라고 가정하자. ‘남자’는, 그가 모기나 어린이나 여성이나 흑인이나 농민이나 동성애자 등등보다 수가 적을 때조차도 다수자의 위치를 점한다.”라고 언급했다. *Ibid.*, p. 165.

72) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, *op. cit.*, p. 89.

73) 박구용, 『우리 안의 타자』, 철학과 현실사, 2003, p. 123.

인정하지 않고 존재 자체를 지움으로써 타자에게 폭력을 행사한다. 전체성, 단일성, 동일성, 인과성, 필연성, 그리고 주체성에 대한 열망은 결국 절대적 보편주의를 앞세워 다수에 대한 폭력을 정당화하기에 이르렀다.⁷⁴⁾ 근대의 주체에게 타자는 더 이상 공포와 위협 대상이 아니었기 때문에 인정하고 받아들이는 것이 아닌 주체의 체계에 동화되어야 하는 대상이었으며, 동화되지 않는 타자는 무화시켰다.⁷⁵⁾ 타자를 주체의 세계로 끌어들이므로써 주체는 더 강해진다. 이때의 타자는 결코 그 자체로 인정받은 타자가 아닌 일방적으로 종속된 타자이다. 이는 현대 사회가 행하는 고유한 폭력이라 할 수 있다.⁷⁶⁾

프란츠 파농(Frantz Fanon)은 “사실 흑인만의 문제란 없다. 흑여 그런 것이 있다손 치더라도 그것은 우연적이긴 하지만 백인과 관련되어 있다”⁷⁷⁾라고 말했다. 이 말은 즉 “사실 타자만의 문제란 없다. 흑여 그런 것이 있다손 치더라도 그것은 우연적이긴 하지만 주체와 관련되어 있다.”⁷⁸⁾라고 해석될 수 있다.

이와 같은 타자의 위치에서 촉발되는 타자성에 대한 문제는 권력의 개념이 개입된 대단히 현실적인 주제이다. 타자성에 대한 성찰은 곧바로 주체 중심의 권력에 의한 소수적·주변적 타자의 배제라는 논점과 맞닿게 된다. 각 개체의 다원성·복잡성·상호 의존성을 모두 무시한 ‘주체와 타자’라는 이분법은 결국 자신과 다른 질서와 문화를 가진 집단을 향한 혐오를 정당화한다.⁷⁹⁾

이처럼 타자성을 발생시키는 이분법적 사고체계의 기준 중 하나가 ‘젠더’ 개념이다. 젠더와 성적 정체성⁸⁰⁾은 다양성을 무시하는 이분법적 사고체계로 인해 타자성이 구축되는 사례이다. 예컨대 서구 주류 문화에서 ‘남성’과 ‘여성’은 명백한 대립쌍으로 이해되며, 이성애는 동성애와 반대로 정상적인 것으로 규정된다. 그러나 실제로 젠더와 성

74) *Ibid.*, p. 76.

75) ‘유럽인=인류’라는 등식을 기저에 둔 유럽중심주의가 그 대표적인 사례이다. *Ibid.*, p. 121.

76) *Ibid.*, p. 7.

77) 프란츠 파농, 『검은피부, 하얀 가면』, 이석호 역, 인간사랑, 1998, p. 30.

78) 김애령, *op. cit.*, p. 8.

79) 리처드 커니, 『이방인, 신, 괴물』, 이지영 역, 개마고원, 2016, p. 112.

80) 본 논문에서 쓰이는 ‘젠더 정체성’과 ‘성적 정체성’은 엄밀하게 구분된다. 젠더 정체성은 생물학적으로 가지고 태어난 지정성별(assigned sex) 자체에 대해 느끼는 정체성이고, 성적 정체성은 개인의 성적 끌림을 느끼는 대상에 따라 인지되는 정체성을 의미한다. 따라서 각 개인은 자신의 젠더 정체성에 따라 시스젠더(cisgender)와 트랜스젠더(transgender) 등으로 나뉘며, 성적 정체성에 따라 동성애자, 양성애자, 이성애자 등으로 나뉜다.

적 정체성은 그보다 훨씬 복잡하고 다양하며 변화에 열려 있다.⁸¹⁾

‘젠더’라는 용어는 성적 차별화 구조가 여성과 남성 모두에게 어떤 식으로 영향을 주었는지 논의하며 이러한 구조를 묘사하기 위해 1980년대 초반부터 성의학과 심리학 분야에서 사용되었다. 성 의학에서 섹스를 대체하는 개념으로서 젠더가 등장하게 된 이유는, 실제 임상에서 성기 중심으로 남녀를 나누는 이분법적 성구별이 의문시되거나 흔들렸기 때문이다.⁸²⁾ 바로 그 시점부터 기본적으로는 신체적이고 형태학적이며 생물학적인 차이를 의미하는 ‘성(sex)’과, 문화적으로 구조화되고 역사적으로 변하며 종종 불안정하기까지 한 차이를 의미하는 ‘젠더’가 구별되어 사용되었다.⁸³⁾ 젠더는 성별이 사회 · 문화적으로 구성된다는 의미를 강조하며, 특정 역사적 상황에서 재구성되고 변화하는 것이라는 관점을 지닌다.⁸⁴⁾

역사가들이 점차 성과 젠더의 차이를 인식하고, 분석의 범주로 젠더의 유용성을 인정하자 성과 젠더의 차이에 대한 논쟁이 일어났다. 정말로 여성은 생물학적으로 평화적이며 남성은 생물학적으로 수학에 재능이 있는가, 아니면 이러한 경향은 단지 교육의 산물인가와 같은 질문이 제기되었고, 이에 대한 많은 논의가 있었다.

성별을 구별할 수 있는 신체적인 표식이 모호할 수 있기 때문에 과학자들은 성 차이를 보여주는 내적 표식이 더 중요하다고 강조했다. 1970년대에 이르러 염색체에는 명확한 성별 표시 기호가 들어 있다고 여겨졌다. 예컨대 여성의 외양을 하고 있는 사람의 염색체에 다른 점이 발견된다면, 유방과 질을 가지고 있고 남근이 없어도 남성으로 간주될 수 있었다. 이와 같은 문제점이 발생하자 염색체로는 이분법을 완벽하게 적용할 수 없다는 문제와 더불어 명확하지 않는 중간 범주가 있을 수 있다는 문제에 부딪혔다.

81) 진 로버트슨 · 크레이그 맥다니엘, *op. cit.*, p. 89.

82) 서울대학교 역사연구소, 『역사용어사전』, 서울대학교출판문화원, 2015, p. 1584.

83) 메리 E. 위스너-헝크스, 『젠더의 역사』, 노영순 역, 역사비평사, 2006, p. 14. 세계보건기구(WHO)는 여성의 건강에 대한 항목에서 섹스와 젠더의 차이를 “섹스는 남녀를 구분하는 생물학적 · 육체적 특성이고, 젠더는 특정 사회에서 남자와 여자에게 적합하다고 여겨지는 사회적 역할 · 행위 · 활동 · 자질을 각기 의미한다. ‘자/웅(雌/雄, female/male)’은 섹스의 범주이고, ‘남자다운/여자다운(masculine/feminine)’은 젠더의 범주이다. 섹스의 측면은 여러 인류사회에서 본질적으로 다르지 않고, 젠더의 측면은 매우 다양하다.”라고 설명하였다. 서울대학교 역사연구소, *op. cit.*, p. 1583.

84) 서울대학교 역사연구소, *op. cit.*, p. 1583.

동서양을 막론하고 고대 역사와 신화에는 자웅동체(hermaphrodite), 간성(intersex), 트랜스젠더(transgender) 등이 심심찮게 등장하는 것을 볼 수 있다. 그러나 서구의 계몽주의 시대를 거치면서 의학계에서 여성과 남성을 확실하게 구별하는 견해가 부상하고 이분법적 성 구분이 확고해지기 시작했다. 18세기만 해도 서양에서 여성적 여성, 남성적 여성, 여성적 남성, 그리고 남성적 남성 등이 존재한다는 것이 용인되었으나, 19세기로 넘어오면서 사회적으로 인지되는 성별이란 생물학적 성의 자연스러운 확장이라고 생각하게 되고, 이분법적 구분에서 벗어나는 것은 모두 비정상적으로 간주하기 시작했다.⁸⁵⁾

사회 일반에서 성을 규정할 수 있는 것은 생물학적 기준보다는 문화적인 기준을 가지고 있기 때문에 가능하다. 염색체와 호르몬은 모두 육안으로 확인할 수 없는 것이며, 세계 대부분의 문화권에서는 외부 성기를 의복으로 가리고 있다. 물론 남성과 여성은 다른 복장을 하고 있지만 이는 문화적으로 부과된 성별 차이에서 기인한다. 아이들은 아주 어릴 때부터, 다시 말해 호르몬이나 염색체에 관해 알기 훨씬 이전부터 ‘남자답게’ 혹은 ‘여자답게’와 같은 젠더 규범을 배운다. 이러한 얇은 신체 내부의 화학물질에 기반을 둔 것도 아니며, 외부로 표현되는 신체적인 모양에 기초한 것도 아니다.

또 다른 의구심은 여성을 연구하는 역사학자들 사이에서 비롯되었다. 역사학자들은 젠더의 구조는 다양하며 여성의 경험은 민족, 계급, 그리고 여타 요인에 따라 다르다는 사실에 주목했다. 따라서 ‘여성’이 타당성 있는 분석 범주인가에 대해 의문을 품은 역사가들은 현재 젠더는 수행적인 개념이고 자의대로 택할 수 있거나 바꿀 수 있는 역할이라고 보며, 과거에도 개인이 일정한 젠더의 역할에 따르거나 도전함으로써 그래왔다고 본다. 이들에 따르면 역사적인 기록에 나타난 성은 오직 젠더일 뿐이다.⁸⁶⁾

젠더 연구는 이분법적으로 이해가 되지 않는 범주가 상당 부분 존재하고 있다는 사실을 드러낼 뿐만 아니라 젠더와 성 차이에 대한 모든 단면이 근대적 사상의 일부분이며 사회적으로 구축되었다는 것을 보여준다.⁸⁷⁾ 이처럼 근대의 모더니즘이 이끌던 이분

85) 서울대학교 역사연구소, *op. cit.*, p. 1586.

86) 메리 E. 위스너-헝크스, *op. cit.*, pp. 17-20.

87) *Ibid.*, p. 295.

법적 사고는 성별과 성 역할을 엄격히 구분함으로써 여성의 역할과 남성의 역할, 그리고 이성애자와 동성애자라는 양분화된 범주를 생성해냈다. 그러나 포스트모더니즘의 대두와 함께 성별과 성 역할의 구분 또한 붕괴되면서 그 안에 타자로 위치해있던 여성, 그리고 동성애자들이 모습을 나타내기 시작했다.

2. 1960년대 이후의 미술에 나타나는 타자성

인간의 정신과 이성을 맹신하던 기존의 모더니즘 사유는 신체를 이성의 도구이자 통제의 대상으로 여겼다. 그러나 모더니즘의 이성 중심적 가치관이 퇴보하자 몸에 대한 관심이 높아졌다. 이에 따라 몸은 사회적 억압을 직접 체험하는 장이자 문화적 의미가 아로새겨지는 텍스트로써 기능하게 된다. 인간의 신체는 더 이상 통제의 대상이 아니라 그 억압체계를 무너뜨리는 가장 강력한 수단이자 자신을 입증하는 가장 구체적인 근거로 작동하게 되었다.⁸⁸⁾ 미술계에서도 모더니즘의 의미체계와 가치 질서를 거부하고, 작업 방식의 변화와 함께 ‘신체’라는 새로운 매체를 선보이기 시작했다.

서구 미술사에서 몸은 시대 변천 및 각 미술 경향의 성격에 따라 다양한 양상으로 나타났다. 이때 미술에 나타난 성적인 몸은 때로 단순히 육체적 쾌락을 상찬하기 위한 것이기도 하다. 하지만 어떤 경우에는 성차별, 인종차별, 성 역할, 성적 정체성, 동성애 혐오, 여성의 재생산권, 성폭력, 포르노그래피와 예술의 경계 같은 문제를 탐색하는 수단으로 쓰이기도 한다.⁸⁹⁾ 특히 20세기 초반의 전위 미술에서 몸이 담당한 역할과 중요성은 가장 주목할 만한 것이었다. 작가의 몸이 곧 작품의 제작 주체이자 표현 대상으로 전면에서 등장했으며, 그 결과 이상화된 인간의 몸 대신 유한하고 비합리적인 유기체로서의 몸이 그 자체로 드러났다. 즉 몸이 비로소 실재로서의 ‘몸’ 그 자체로 진정성(authenticity)을 내보인 것이다.⁹⁰⁾ 이들은 몸이 요체가 되는 작품을 통해 모더니즘 미술의 강령인 정신과 몸의 분리를 거부했다. 이들의 가장 큰 관심사는 바로 ‘정신으로부터의 몸의 해방’이었다. 몸이야말로 당대 주류 미술계가 가장 부정하는 존재였기 때

88) 김승환, 「현대미술과 몸」, 무안군립미술관, 『감각의 언어, 몸』, 전시회 서문, 2017.3.

89) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, *op. cit.*, p. 138.

90) 조수진, 『퍼포먼스 아트』, 서강대학교출판부, 2019, p. 48.

문이었다.⁹¹⁾ 이들은 오랫동안 미술사 속에서 잊혀 온 이상화되지 않은 ‘실체의 몸’을, 형식주의 모더니즘 미술을 공격하고 자신들의 새로운 미술을 표현할 수 있는 핵심적인 수단으로 삼았다. ‘물질로서의 몸을 드러내는 세대’였던 1960년대의 미술가들에게, 몸은 예술이 ‘수행되는 장소’ 그 자체였다.⁹²⁾

이들은 자신의 작업에 일상의 몸의 요소를 도입하고, 자신의 특수한 정체성과 타자성을 몸을 통해 드러내며, 다른 이들의 몸과 공조해 현실 정치에 개입했다. 이 때 몸은 인종, 젠더, 성, 계급적 정체성 등과 관련된 몸으로 존재한다. 이 시기에 몸을 통해 타자성을 표현하는 과정에는 당대의 대항문화로 인해 촉발되어 사회 전반에서 일어난 인권 운동도 영향을 미쳤다. 미술가들은 대항문화를 형성한 다른 그룹과 동일시를 하는 과정에서 인권운동이나 베트남전쟁반대운동 등에 참여했다.

이러한 배경 속에서 등장한 신체미술은 형식주의 모더니즘의 보편적 주체였던 엘리트 계급의 백인 이성애자 남성 주체의 지위를 뒤흔들었다. 대신 기존 미술사의 규범에서 배제되어온 다양한 정체성의 신체를 탐구하게 되었다. 새로운 경향의 작가들은 몸을 통해 당시 남성적, 인종차별적, 동성애 혐오적인 시각을 변화시키는데 노력했다. 이들은 성, 젠더, 인종, 계급 등의 특수한 정체성과 그 타자성이 새겨진 몸을 적나라하게 때론 충격적인 방식으로 드러냈다.⁹³⁾ 그동안 미술사의 규범적 서술에서 배제되었던 타자들이 되살아났고, 동시에 형식주의 모더니즘의 중립적이며 보편적인 주체, 즉 몸이 은폐된 백인 이성애자 남성 주체의 지위는 훼손되었다. 이들은 몸을 통해 당대 사회의 남성적, 인종차별적, 동성애 혐오적인 지식의 축을 이동시키는 일에 주력했다.

그 중 페미니즘을 필두로 하는 여성 미술가들은 정체성을 그들의 가시성과 발언권을 확보하는 일에 이용했다.⁹⁴⁾ 페미니즘 이론가들은 가부장제에 내재된 구조적 불합리를 폭로하고 남성 중심 문화에 도전하여 여성성의 가치와 당위를 주장했다. 또 정치·경제·사회·문화 등 다양한 사회 각 분야와 일상생활 속에 내재된 남성중심주의에 저항

91) 추상표현주의에서 정점에 이른 소위 그린버그주의, 즉 시각 중심주의의 규범화로 인해 눈 이외의 신체 기관들은 시각보다 열등한 것으로 간주되었다. 그 결과 시지각의 문제에만 몰두하는 형식주의 모더니즘 미술에서 몸은 이른바 ‘눈만 남은 몸’으로 비 물질화되었고, 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)와 그 추종자들에게 물질성을 지닌 실재로서의 몸은 예술과 삶의 경계를 와해시키는 위협한 존재로서 반드시 거부해야할 대상이 되었다. *Ibid.*, p. 110.

92) 조수진, *op. cit.*, pp. 72-73.

93) 김승환, *op. cit.*

94) 조수진, *op. cit.*, p. 121-124.

하며 여성의 위치를 재정립하고 여성에 대한 고정된 가치체계를 무너뜨리려 했다.⁹⁵⁾ 이들은 젠더 개념을 사용하여 생물학적 결정론을 거부하며, 성 차이가 생물학적인 결정이 아니라 사회적 관행의 결과임을 강조했다. 젠더는 타고난 성별을 넘어서 습득된 성별에 비중을 두는 개념이므로, 사람들이 성별에 대해 가진 여러 가지 고정관념이나 지나친 일반화에 의문을 제기했다. 이때 젠더는 계급이나 인종과 같은 차원에서 억압을 설명하고 분석할 수 있는 개념으로 사용되었다.⁹⁶⁾

페미니스트 미술가들은 왜 역사적으로 위대한 여성 화가는 존재하지 않았는지에 대한 물음⁹⁷⁾에서 시작하여 그 위대함의 기준이란 과연 무엇인가 하는 보다 근본적인 문제에 주목했다. 그리고 중립적, 객관적이며 보편타당한 것으로 여겨져 온 기존의 미술사는 남성 중심주의에 입각한 것이었으며, 가부장적 이데올로기를 재생산하는데 기여했다고 폭로했다.

여성 인권을 향한 의식 고양이나 정치적 행동주의에 고무된 페미니즘 미술가들의 작업은 신체라는 주제에 직접적으로 초점을 맞추었다.⁹⁸⁾ 이들은 여성성, 여성적 감수성, 여성의 경험, 여성적 에로티시즘 등을 바탕으로 여성미학을 이끌어내아가며 기존의 남성 중심 미술과 상당한 차이점을 보였다. 특히 신체 이미지를 통해 여성의 본질에 주목하여 자궁, 월경, 가사, 육아 등을 소재로 작업을 진행했다.

특히 여성의 성적 욕망은 여성의 역사와 여성의 영성을 비롯해, 교육이나 직업, 수입에서 동등한 권리를 주장하는 행동주의의 쟁점과 더불어 페미니스트 작가들이 표방한 주요 주제 중 하나였다. 그들은 여태까지 사적인 영역으로 남아있던 여성의 성욕을 선

95) 쉘라미스 파이어스톤(Shulamith Firestone)이 그의 저서 『성의 변증법(The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution)』(1970)에서 여성의 종속성에 대한 문제를 보다 급진적이고 근본적으로 접근했다. 그는 여성의 직업과 노동임금, 교육격차, 동성애, 낙태, 성희롱 등의 문제에 대해 비판했다. 당시 전반적인 사회 변화로 인해 가정, 노동, 성해방 등은 페미니즘 논의의 중심이 되기에 충분했다. 이러한 담론에 힘입어 잡지와 신문 같은 간행물이 창간되기도 하였으며, 여성들은 더 이상 침묵하기를 거부하고 자기결정권을 주장하기 시작했다. 송충기·김남섭 외, *op. cit.*, p. 440.

96) 서울대학교 역사연구소, *op. cit.*, pp. 1587-1588.

97) 이 문제에 대해 미술사학자 린다 노클린(Linda Nochlin)은 1971년에 논문 「왜 위대한 여성 예술가는 없었는가?(Why Have There Been No Great Women Artists?)」를 발표하여 페미니즘 미술사 연구를 수면 위로 끌어올렸다. 그는 예술적 성취가 사회·문화적 상황이나 제도적 요인에 따라 이루어진다는 사회사적 관점에서, '위대한 여성 예술가의 부재'는 여성에게 불리하게 주어진 사회구조와 교육제도로 인한 필연적인 결과라고 말한다. 이는 천재 중심, 남성 본위적 태도가 중심이었던 서양미술사에 던진 최초의 페미니즘 공격이었다. Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Art News*, 1971, January, pp. 23-39, 67-71.

98) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, *op. cit.*, p. 125.

동적으로 공공연히 드러냄으로써 기존의 경계를 넘어섰다. 캐롤리 슈니만(Carolee Schneemann)⁹⁹과 해나 윌크(Hannah Wilke)와 같은 1960-70년대의 미술가들은 자신들의 성적 힘을 자축하기 위한 에로틱 퍼포먼스에서, 성적으로 과도하게 강조된 자신의 몸을 과시하기도 했다.(도판1) 일부 비평가들은 이러한 작품을 자기도취적이고 과시적이라고 평가했지만, 그들의 접근 방식은 여성의 적극적인 성을 역설하는 데 분명 효과적이었다.¹⁰⁰ 또 70년대의 대표적인 페미니즘 미술가인 주디 시카고(Judy Chicago)는 작품을 통해 ‘여성의 생리적 노출’, ‘여성 경험의 강조’ 등을 표현하여 남성과의 차이점을 강조했다.(도판2)¹⁰¹ 시카고는 여성이 그들의 역사와 생산물에 대한 경애심을 가지도록 하고 여성만의 경험적 언어를 개발하여 사회적 변화가 일어나기를 바랐다.



[도판1] 캐롤리 슈니만, <눈 몸: 카메라를 위한 36개의 변화 가능한 행위(Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera)>, 1963, 실버 젤라틴 프린트, 27.9×35.6cm, 뉴욕현대미술관



[도판2] 주디 시카고, <디너파티(Dinner Party)>, 1974-1979, 혼합재료, 가변크기, 브룩클린미술관

이와 같이 페미니즘 미술은 신체를 비롯한 새롭고 다양한 매체들을 통해

99) 슈니만은 60년대 초중반 퍼포먼스의 행위 모델을 신체미술로 확장한 최초의 미국인이다. 당시 시각에 대한 관점에서 ‘물질로서의 육체’를 이용하기 시작한 슈니만은 먼저 성에적인 작업을 하다가, 전 세계 모든 세대의 여성 미술가들과 공유하게 될 페미니즘 작업으로 나아갔다. 할 포스터·로잘린드 크라우스 외, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희 외 역, 세미콜론, 2016, p. 650.

100) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, *op. cit.*, p. 125.

101) 시카고의 <디너파티(Dinner Party)>(1974-1979)는 역사와 문화에 대한 공헌을 증언하는 서구 페미니즘 미술의 기념비적인 작품이다. 시카고는 여성의 질 이미지를 여러 추상적 형태로 변형하여 여성성을 찬미한다. 일부 비평가들은 작품의 취지를 호평하였으나 일각에서는 중심 이미지에 대해 은유적인 여성의 힘의 표현이라기보다는 그저 여성의 성기를 묘사한 것에 불과하다며 비난하기도 했다.

개성적이고 독자적 의미를 지닌 작업 경향을 보였다. 여성들의 적극적인 참여와 그에 따른 긍정적인 평가는 여성 미술가들의 지위 향상에 이바지하게 되었다. 나아가 페미니즘 미술가들은 타자성을 드러내며 많은 소수자 및 동성애 작가들과 함께 몸에 직접적으로 결부된 정치적 쟁점들에 계속해서 참여했다.¹⁰²⁾

잭 스미스(Jack Smith)의 <황홀한 피조물>(도판3)은 일반적인 할리우드 영화가 추구하는 좋은 연기와 즐거이 전개가 억압한 모든 것들을 분출한다. 여기에는 젠더들 간의 경계와 개체를 구성하는 것들의 경계, 신체 기관들 사이의 경계 또한 포함된다. 복잡하고 상형문자 같은 인간 군상 장면이 연이어 펼쳐지는 가운데, 이리저리 요동치는 수축된 성기와 젖가슴이 다른



[도판3] 잭 스미스, <황홀한 피조물(Flaming Creatures)>, 1962-1963, 16mm 필름, 43분

이들의 팔다리와 옷과 한데 겹쳐지면서 도착적인 방식으로 하나의 ‘사회체(social body)’를 그려낸다. 여기서 젠더와 몸의 해부학적 구조가 붕괴되며 그들만의 감각 체계를 갖춘 새로운 사회 세계가 만들어진다.¹⁰³⁾

성적 자유가 확대되고 섹슈얼리티와 젠더의 다양한 형태가 개방되고 논의되면서 동성애에 대해서도 긍정적으로 연구되었다. 동성애자해방운동은 성 문제에 대한 공개적인 토론을 유도해내며 동성애 연구를 진작시켰다. 동성애 연구는 여성사와 마찬가지로 성적 태도와 관행, 젠더 역할이 자연스럽다거나 변하지 않는다는 가정에 의문을 던졌다. 이는 생물학, 심리학, 인류학, 그리고 역사학에 의해 만들어진 성, 젠더, 섹슈얼리티의 본질에 의구심을 던지면서 모든 이분법적 범주들이 갖는 인위적이고 구조화된 본질을 드러냈다.¹⁰⁴⁾

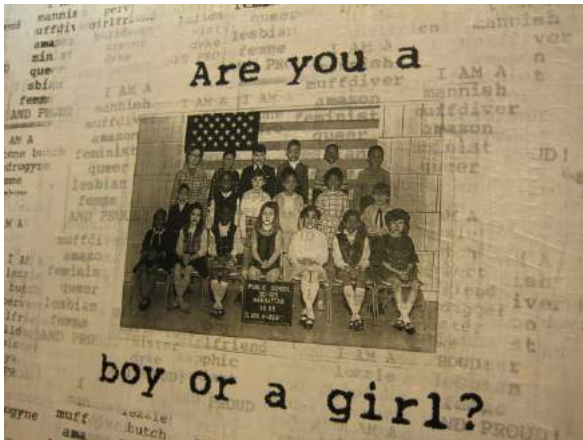
102) 진 로버트슨·크레이그 맥다니엘, *op. cit.*, p. 126.

103) 할 포스터·로잘린드 크라우스 외, *op. cit.*, p. 680.

104) 메리 E. 위스너-헝크스, *op. cit.*, pp. 22-23. 무엇이 성적인가 하는 것은 역사적으로도 유동적인 개념이다. 성적 욕망이나 젠더 정체성이 주체의 상황과 위치에 따라 구성되는 과정으로 본다면, 남성/여성, 이성애/동성애, 게이/레즈비언과 같은 성적 범주의 경계도 유동적일 수밖에 없다. 따라서 성-젠더-섹슈얼리티 사이에 고정적이고 일관된 관계는 없다. 서울대학교 역사연구소, *op. cit.*,



[도판4] 니콜 아이젠만, <아마존 풍경(Amazon Scene)>, 1995, 종이 위에 과슈, 50.8×66cm, 마이애미 현대미술관



[도판5] 조 레너드, 액트-업, 피어스 푸시 협업 포스터, 2009

여성 동성애자 미술가인 니콜 아이젠만(Nicole Eisenman)은 그녀의 성적 정체성을 불손함, 외설적 유머, 성적 노골성을 통해 드러냈다. 그는 명시적으로 레즈비언에 대한 동성애 혐오를 다뤘는데, 그의 방식은 관련된 고정 관념들을 극도로 과장해서 아예 터무니없게 만들어 버리는 것이었다.(도판 4) 그가 만드는 세계는 비가시적이거나 온순하거나 고통으로 점철되어 있지 않고 오히려 자신의 욕망을 스스로 지배하는 모습을 보여준다.¹⁰⁵⁾

또 다른 레즈비언 미술가 조 레너드(Zoe Leonard)는 액트-업 그룹(ACT-UP)¹⁰⁶⁾, 피어스 푸시(Fierce Pussy)¹⁰⁷⁾와 함께 만든 포스터에서, 자신의 2학년 때 학급 사진에 “너는 소년이니, 소녀?”라는 질문을 타이프라이터로 입력해 넣어 재구성했다.(도판5) 이는 그가 젠더 구분의 문제를

폭로함과 동시에 자신의 성적 정체성을 드러내는 방식이었다. 또 그는 <페이 리처드

p. 1586.

105) 예를 들어 아이젠만의 <무제(레즈비언 모집 부스)>(1992)는 동성애자들이 이성애자를 새로운 구성원으로 모집하려 한다는 생각을 조롱한다. 또 <잡아, 잘라, 채워, 걸쳐, 넣기>(1994)는 레즈비언들이 남성을 거세하길 원한다는 신화를 조롱한다. 할 포스터·로잘린드 크라우스 외, *op. cit.*, pp. 681-682.

106) 권력의 해체를 위한 에이즈 연대(AIDS Coalition To Unleash Power)의 약어로, 1987년 3월 “에이즈 위기를 종식시키기 위한 직접적 행동에 착수”하기 위해 설립된 그룹이다. 당시 다수의 미술가 그룹과 연계되어 있었다. *Ibid.*, p. 709.

107) 1991년 뉴욕에서 설립된 레즈비언 페미니스트 미술가 그룹으로, 액트-업 그룹과 연계하여 주로 작업했다.

사진 기록>(1996)에서 오래된 사진처럼 보이도록 암실에서 인공적으로 색을 바래게 만든 사진들을 가지고, 1900년대 초 할리우드 ‘인종 영화’에 출연했던 흑인 레즈비언인 가공의 여성 연대기를 다큐멘터리로 구성했다. “그는 실재는 아니다. 그러나 그는 진짜다”라고 레너드는 이야기한다.¹⁰⁸⁾

이처럼 동성애와 관련된 젠더의 불안정성은 미술계의 특별한 관심사로 떠올랐다. 20세기 후반에 활동했던 동성애자 미술가들은 고정되고 일관적인 젠더 정체성과 성적 정체성이라는 개념 전체를 해체한다. 그들은 동성 간의 사랑과 욕망을 작품을 통해 공개적으로 표현하여 자신들의 성적 정체성을 가시화했고, 이때 동성애자로서의 타자성 또한 나타나게 되었다. 이는 남성 동성애자 미술가들도 마찬가지였다.

108) 할 포스터·로잘린드 크라우스 외, *op. cit.*, pp. 712-713.

제 3장 20세기 후반 서구 남성 동성애 작품에 나타나는 타자성

1절 암호로 드러나는 은폐된 상징

1. 로버트 라우센버그와 재스퍼 존스

1925년 미국 텍사스의 작은 시골 마을에서 태어난 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)는 캔자스 시티 아트 인스티튜트(Kansas City Art Institute)와 프랑스 파리의 줄리안 아카데미(Académie Julian) 등 다양한 미술학교에서 4년간 수학했다. 라우센버그는 프랑스에서 공부하던 중 수잔 웨일(Susan Weil)을 만나 2년 뒤인 1950년에 결혼했다.¹⁰⁹⁾ 그러나 1954년에 그는 친구의 소개로 재스퍼 존스(Jasper Johns)를 만나 사랑에 빠졌다.

유년 시절부터 그림 그리기를 좋아했던 재스퍼 존스는 “5살 때부터 예술가가 되고 싶었다”¹¹⁰⁾고 회고했다. 17살이 되자 존스는 1947년 사우스 캐롤라이나 대학(University of South Carolina)의 예술학부에 입학하여 정식으로 미술교육을 받기 시작했다. 그러나 대학에서 배우는 미술 수업에 한계를 느껴 1년 만에 자퇴했다. 이후에는 파슨스 디자인 스쿨 (Parsons School of Design)과 뉴욕 헌터 대학(New York Hunter College)에서 공부를 시작했지만, 다시 한 번 전통적인 미술 교육에 거부감을 느껴 학업을 중단했다. 존스는 미술학도가 아닌 자신이 원하는 작업을 수행할 수 있는 진정한 미술가가 되고 싶어 했다. 그는 생계를 위해 서점에서 일하면서 폴 세잔, 마르셀 뒤샹, 르네 마그리트, 파블로 피카소, 레오나르도 다빈치와 같은 대가들의 작품을 스스로 공부했다.¹¹¹⁾

109) Calvin Tomkins, *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*, New York, Picador Publications, 2005, pp. 16-17, 19.를 Vincent Forsell, “In Plain Sight: Queer Symbolism Encoded in the Works of Marsden Hartley, Robert Rauschenberg, and Jasper Johns”, Temple University Graduate Board, In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree MASTER OF ARTS, 2019, p. 31.에서 재인용

110) Kirk Varnedoe, “Jasper Johns: A Retrospective”, New York, The Museum of Modern Art, 1996, p. 119.

111) Riva Castleman, *Jasper Johns, a print retrospective*, New York, The Museum of Modern Art,

서점에서 일하는 동안 라우센버그를 만나 급속도로 사랑에 빠진 존스는 라우센버그의 설득으로 서점을 그만 두고 미술 작업에 더 박차를 가하였다.¹¹²⁾ 라우센버그와 존스는 서로 창조적으로 협력하고 혁신적인 아이디어를 교환하면서 각자의 미술 작업에 가속도를 내기 시작했다.¹¹³⁾

라우센버그와 존스, 그 외 수많은 동성애자 미술사들이 활동하던 1950-60년대의 미국은 반공주의의 결합과 함께 극단적인 동성애 혐오가 만연하던 시기였다. 냉전으로 인해 강력한 보수주의와 매카시즘(McCarthyism)¹¹⁴⁾이 대두하면서 극우 보수주의자들은 많은 지식인과 예술가들을 검열하고 탄압했다. 특히 동성애자 예술가들은 사회적 금기와 법적 제재, 종교적인 이유 등으로 인해 작품 속에 개인적인 내용이나 성적 정체성을 공개적으로 표현하는 데에 제약이 많았다. 이러한 억압적인 상황에서 문학, 음악, 미술, 대중문화 등 각 분야의 예술가들은 작품 속 주제의 명확한 표현을 기피했다.¹¹⁵⁾

이와 같이 동성애 혐오가 만연한 사회적 분위기 속에서 라우센버그와 존스는 자신들이 동성애자라는 사실을 밝히지 못했다. 비록 함께 살았고 서로의 예술 작업에 지대한 영향을 끼쳤음에도 그들의 관계에 대해 공개적으로 언급하기 꺼려했다.¹¹⁶⁾ 그러나 동성애자 예술가들은 자기 자신을 표현하는 것을 포기하지 않고, 자신의 성적 정체성에 대한 표현을 다른 맥락에서 읽힐 수 있게 하는 수단을 사용하기 시작했다. 즉 그들은 동성애자들 간의 소통방식과 다의적인 상징성을 이용하여 작업하였다. 라우센버그와 존스를 포함한 동성애자 미술가들은 ‘올바른’ 사회 규범적인 예술 표현에 충실하면서도 작품 내 성적인 표현을 암호화하여 넣었다.¹¹⁷⁾ 특정 이미지를 반복적으로 사용함으로써, 같은 하위문화를 공유하는 이들은 그 이미지의 함의를 알아차릴 수 있는 동성애

1986, p. 48.를 Vincent Forsell, *op. cit.*, p. 47.에서 재인용

112) Calvin Tomkins, *op. cit.*, p. 100-101.를 Vincent Forsell, *op. cit.*, p. 47.에서 재인용

113) Jonathan Katz, "Lovers and Divers: Interpictorial Dialog in the Work of Jasper Johns and Robert Rauschenberg", *Frauen/Kunst/Wissenschaft*, no.25, 1998, pp. 19-20.

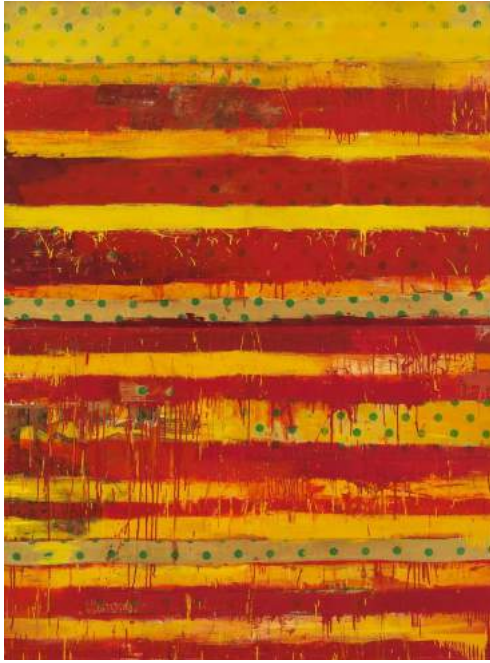
114) '매카시즘'은 미국 공화당 상원의원의 이름을 딴 것으로, 제2차 세계대전 후 반공주의의 부활을 의미한다. 이 시기 동안 사회적 규범에서 벗어나면 누구나 공산주의자로 낙인찍히고 블랙리스트에 올라 정상적으로 생활하기 힘들었다. 동성애자들은 반공주의가 행한 마녀사냥의 표적이 된 집단 중 하나였다. 매카시즘이 불러온 강력한 동성애 혐오적 분위기로 인해 수많은 공무원들이 무고하게 일자리를 잃었다. *Ibid.*, p. 29.

115) 이 현, 「테마로 읽는 미술사이야기4-동성애Ⅱ」, 예술의 전당 월간지, 2006년4월호.

116) Camille Berdugo, "Robert Rauschenberg and Jasper Johns: Uncovering Queer Codes through Art", McGill University, *Bowdoin Journal of Art*, Class of 2019, p. 6.

117) Jonathan Katz, *op. cit.*, p. 16.

자 간의 시각적 언어가 만들어졌다. 라우센버그와 존스 또한 작품 속에 본래의 의도를 교묘히 은폐하고 암시하는 전략적 태도를 취했다. 그렇기 때문에 당시 예술 작품에서 동성애에 대한 표현은 복잡하고 모호하며 간접적이다. 이러한 암호와 상징들은 일반 대중은 해석할 수 없었고, 오늘날에 이르러서야 미술사가들에 의해 인식되고 연구되어 지고 있다.



[도판6] 로버트 라우센버그, <췁(Yoicks)>, 1954, 캔버스 위에 유채, 천 조각, 신문지, 243.8×182.9cm, 휘트니 미술관

있다. 작품 속에 차용된 만화가 거의 알아볼 수 없을 정도로 칠해져 있어 비록 그들의 대화를 뚜렷하게 읽을 수는 없지만, 그 모호함 중에서도 한 구절만큼은 선명하다. “(...) 5피트 10인치, 밝은 갈색의 머리, 파란 눈, 160파운드. 넌 네가 생각하는 만큼 큰 죄를 지은 게 아냐.” 이 구절에 나온 묘사는 당시 존스의 외모와 심리 상태에 상당히 일치한다. 또한 만화 속에서는 하와이로 가는 신혼여행에 대한 이야기를 하고 있는데, 이때 언급된 ‘캡틴과 찰스 중위’라는 여행객의 신분은 신혼여행의 주인공이 두 남자임을 암시한다.

이 의미심장한 만화 조각 바로 아래에 그려진 하나의 녹색 점을 눈여겨볼 필요가 있

예컨대 라우센버그의 <췁>(도판6)에서 이러한 은폐된 상징들을 찾아볼 수 있다. 존스와 의 교체 직후에 제작한 <췁>은 일간지 만화와 천 조각을 콜라주한 작품이다. 전체적으로 붉은 색과 노란색이 줄무늬 모양으로 번갈아가며 채색되어 있으며, 그 사이로 녹색 점들이 일정한 패턴으로 칠해져 있다. 물감이 진하게 칠해진 부분도 있고, 열게 칠해져 뒷배경을 미처 다 가리지 못하는 부분도 있다. 작품의 가운데 부분부터 아래로 갈수록 흘러내린 물감의 흔적이 역력하다. 특히 왼쪽 하단에 두터운 무게를 이기지 못하고 흘러내린 물감은 가려져 있던 배경을 유일하게 보여준다. 이 부분에서 ‘테리와 해적(Terry and Pirates)’이라는 만화의 한 장면을 발견할 수

다. 작품을 전체적으로 덮고 있는 수많은 녹색 점들 중 유일하게 이 점만을 중심으로 4개의 원이 흐릿한 동심원을 그리고 있다. 이는 존스의 ‘과녁’ 연작의 형태와 매우 유사한데, 이는 자신의 연인인 존스의 존재를 암시한다고 볼 수 있다.¹¹⁸⁾

〈솜〉의 빨간 색과 노란색의 전체적인 줄무늬 또한 존스의 ‘성조기’ 연작을 떠오르게 한다. 작품을 시계 방향으로 90도 회전했을 때, 성조기에서 50개의 별이 그려진 파란 부분은 라우센버그의 작품에서 ‘테리와 해적들’ 부분이 차지하고 있다. 라우센버그는 이로써 존스와 미묘하게 닮은 작품을 완성했다.

이처럼 라우센버그의 〈솜〉은 ‘상징’을 이용해 동성 연인인 재스퍼 존스에 대한 애정을 은밀하게 표현했다는 것을 알 수 있다. 이 시기에 제작된 라우센버그의 또 다른 작품인 〈수집품〉(도판7) 또한 비슷한 방법으로 그가 사랑을 시작했다는 것을 암시한다. 〈수집품〉은 존스와의 교제 이후 제작된 가장 크고 복잡한 작품이다. 성인의 키를 훌쩍 넘는 3개의 나무판자 위에 여러 주제를 실은 신문지 조각과 만화의 장면들, 천 조각, 여러 색의 붓질들이 콜라주 되어 있다. 언뜻 보기에 매우 풍부하고 복잡해 보이지만 라우센버그는 작품을 통해 하나의 분명한 메시지를 전한다.



[도판7] 로버트 라우센버그, 〈수집품(Collection)〉, 1954-1955, 캔버스 위에 유채, 천 조각, 나무, 금속, 203.2×243.8×8.9cm, 샌프란시스코 현대미술관

이 작품에 나타난 콜라주 요소들은 ‘ 해변’과 ‘두 소년’이라는 두 가지 주제를 반복적으로 언급한다. 작품에는 ‘문 멀린스(Moon Mullins)¹¹⁹⁾’라는 만화가 삽입되어 있는데,

118) *Ibid.*, pp. 23-24.

119) 만화가 프랭크 윌러드(Frank Willard)가 그린 ‘문 멀린스(Moon Mullins)’는 1923년 6월 19일부터 1991년 6월 2일까지 일간과 일요일 특집으로 연재된 미국의 만화이다. 시카고 트리뷴(Chicago Tribune)에서 연재된 이 만화는 슈말츠 하숙집에 거주하는 다양하고 교양 없는, 저속한 캐릭터들의 삶을 그렸다.

대부분 라우센버그의 붓질과 다른 콜라주 요소로 가려져 있어 관람자는 말풍선의 일부만 읽을 수 있다. 예컨대 작품의 왼쪽 상단에 갈색으로 흘러내리는 물감 아래에 하나의 말풍선을 발견할 수 있다. 여기에는 “넌 분명히 물고기처럼 헤엄칠 수 있을 거야. 그래, 심지어 나는 배영도 할 수 있지.”라고 적혀 있다. ‘물고기처럼 헤엄친다는 것’은 남성 동성애자들 사이의 은어이며, 향문성교의 즐거움을 의미한다. 또한 작품의 가장 왼쪽에 삽입된 메이시(Macy) 광고란에는 “나는 어디든 갈 수 있었어. 하지만 존스 해변이 내 휴가에 필요한 모든 것을 갖추고 있기 때문에 이곳으로 왔지.”라고 적혀 있다. 1950년대에 존스 해변은 가장 크고 유명한 남성 동성애자들의 구역이었다.

화면을 세로로 3등분 하는 지점의 우측 상단에는 또 다른 만화 조각이 붙여 있다. 그 만화의 말풍선 안에는 “만약 별들이 당신을 나에게로 인도하지 않았다면 얼마나 끔찍한 인생이 되었을지...”라며 사랑에 대해 이야기한다. 그 아래 까만 물감으로 칠해진 부분에 인접한 ‘티미(Timmy)’만화 조각에는 두 소년이 허가되지 않은 장소에 작은 텐트를 세우려 하고, 그러한 시도가 계속해서 제지당하는 장면이 나온다. 결국 그들은 유일하게 그들에게 허용된 공간인, 위험한 거리 한가운데에 텐트를 친다. 이 장면은 마치 라우센버그와 존스가 가정을 꾸리고자 하지만, 동성애가 배척받는 사회에서 잇따른 억압과 거부에 부딪히며 직면하게 될 위험을 비유적으로 표현하는 듯하다.¹²⁰⁾

라우센버그는 작품에 누구나 쉽게 볼 수 있는 일간지 만화를 콜라주함으로써, 일반 대중에게 위화감이 들지 않도록 했다. 또한 만화 속 대사를 적절히 이용하여 동성애자 사이의 은어나 문화를 상징적으로 표현했다. 그런 점에서 동성애자 하위문화를 공유하지 않는 일반 대중은 전혀 그 함의를 알아차리지 못했다. 이 때 라우센버그가 사용한 이미지 언어는 암호화되어 정확한 의미를 정의하는 것이 불가능하다.

라우센버그가 존스와 교제하는 동안 제작한 또 다른 작품은 <침대>(도판8)였다. 그는 <침대>에 대해 다음과 같이 회고했다. “그림을 그리고 싶었지만, 필요한 도구가 전혀 없었다. 캔버스도 없었고, 그것을 살 돈도 없었다.” 이 때 대학 시절 내내 사용했던 낡은 이불이 라우센버그의 눈에 띄었다. 이불의 색과 패턴이 그의 흥미를 끌었고 그는 곧 이불을 예술 작품으로 탈바꿈시켰다. 이제 이불은 더 이상 이불이 아니었다.¹²¹⁾

120) Jonathan Katz, *op. cit.*, p. 25.

121) Calvin Tomkins, *op. cit.*, p. 125.를 Vincent Forsell, *op. cit.*, p. 39.에서 재인용



[도판8] 로버트 라우셴버그, <침대(Bed)>, 1955, 나무 틀 위에 베개, 연필, 유채, 누비이불, 얇은 천, 191.1×80×20.3 cm, 뉴욕현대미술관

라우셴버그는 베개, 베갯잇, 시트, 그리고 누비이불처럼 이미 만들어진 기성품들을 이용하여 작품을 제작했다. 작품의 상단에는 베개가 걸려있으며 바로 아래에는 이불의 왼쪽 상단 모서리가 뒤집힌 채 늘어져 있다. 그 아래로 작품의 반 이상이 파란색, 녹색, 빨간색, 주황색의 줄무늬가 있는 갈색 이불로 덮여 있다. 이렇게 만들어진 ‘침대’ 위로 라우셴버그는 파란색, 녹색, 노란색, 빨간색, 주황색, 흰색 등의 물감을 뿌렸다. 베개의 상단에는 연필로 낙서한 듯 형체를 알아볼 수 없는 드로잉이 눈에 띈다. 이와 같은 구성은 혼란스러운 외관과 함께 침대와 잠자리라는 개인적이고 친밀한 느낌을 복합적으로 전달한다.

일부 평론가들은 작품 속의 베개와 이불이 라우셴버그의 소유물이라는 점에서 이 작품을 일종의 자화상으로 판단했다. 혹은 기성품을 사용했다는 점에서 뒤샹의 <샘>처럼 미술의 정의에 대한 도전이라고 평가했다. 또한 강간이나 살인사건의 현장과 닮아있다고 비하하기도 했다.¹²²⁾ 참혹한 범죄 현장으로 <침대>를

해석한 비평가들은 이 작품이 공개적으로 전시되기에는 너무 기괴하다고 여겼고, 실제로 제작 이후 3년간 전시되지 못했다.

사실 그의 더럽혀진 침대는 존스와의 성관계를 상징한다. 라우셴버그는 자신의 침대를 더럽고 천한 오물덩어리와 같이 묘사했는데, 이는 당시 미국에서 동성애에 대한 우익 보수파의 반대와 동성애자들의 위치, 그리고 동성애를 대하는 일반 대중들의 적대

122) Camille Berdugo, *op. cit.*, p. 3.

적 감정을 반영하는 것이었다. 라우센버그의 성적 정체성에 대한 사전 지식이나 그에 대한 라우센버그 본인의 설명 없이 작품을 관람한 사람들은 이와 같은 의미를 알아차릴 수 없었다. 명백한 주제를 제시하지 않음으로써 본래의 의미를 은폐하고, 어느 하나로 정의될 수 없도록 의도한 것이었다. 결국 <침대>는 현대 미술의 정의에 도전할 뿐만 아니라 자신의 성적 정체성에 대해서도 암호화하여 은밀하게 언급하고 있는 것이다.

<침대>를 발표한 뒤 라우센버그는 뉴욕 맨해튼 거리의 한 가게 쇼윈도에서 박제된 양고라 염소를 발견한다. 그는 즉시 가게에 들어가 염소를 구입했고, 이는 라우센버그의 작품인 <모노그램>(도판9)의 전신이 되었다. 원래는 나무로 만들어진 단상 위에 단순하게 올려놓을 계획이었으나, “염소는 여전히 너무 염소였다.” 이러한 단조로움을 없애기 위해 라우센버그는 염소를 자동차 타이어에 관통시켰고, 그의 바람대로 염소는 ‘비정상적’이고 예술적인 오브제로 전환되었다. 라우센버그는 이렇게 만들어진 ‘예술적인 염소’를 나무 단상 위에 올려놓았고, 이 단상은 염소의 목초가 되었다.¹²³⁾



[도판9] 로버트 라우센버그, <모노그램(Monogram)>, 1955-1959, 나무 단상 위에 박제된 양고라염소, 타이어, 유채, 종이, 천 조각, 인쇄물, 금속, 나무, 테니스 공, 스톡홀름 현대미술관

<모노그램>은 다양한 물체의 콜라주와 자유로운 붓질로 인해 2차원 회화의 한계를 깬다는 평가를 받았다. 라우센버그가 활동할 당시 미국 미술계를 점했던 추상회화에 대한 도전과 다양성, 수용, 변화라는 키워드로 해석되었다. 이질적인 오브제 간의 조합은 다다이즘과 함께 전통적인 미술이나 고급 미술에 대한 도전으로 평가되었다. 1960년 4월 레오 카스텔리 갤러리에서 열린 첫 전시 이후, 약 20년 동안 <모노그램>에 대한 비평은 이 작품이 가진 동성애적 함의에 대해서는 전혀 언급하지 않았다. 라우센버그가 행한 동성애적

123) Graham Smith, “Rereading Rauschenberg’s Monogram”, *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History* 85, no. 4, 2016, pp. 273-274.

표현 요소의 은폐가 성공한 것이다.

마침내 1981년에 미술사학자 로저 크랜쇼(Roger Cranshaw)와 아드리안 루이스(Adrian Lewis)는 <모노그램>에 성적 함의가 있다고 지적했다. 크랜쇼와 루이스는 「라우셴버그를 다시 읽는다(Re-Reading Rauschenberg)」라는 기사에서, 타이어는 향문이고 그 안을 통과하는 염소는 남성 간 성행위를 암시한다는 해석을 내놓았다.¹²⁴⁾ 비슷한 시기에 미술 평론가 로버트 휴즈(Robert Hughes) 또한 영국 BBC의 TV시리즈인 ‘더 쇼크 오브 더 뉴(The Shock of the New)’에서 이 작품에 대해, 예술의 역사상 가장 교묘한 성적 함의를 지닌 이미지 중 하나라고 평가했다.¹²⁵⁾ 염소의 얼굴에 범벅이 된 물감자국은 남성의 사정행위로 빗대어져 이 작품은 성적으로 가장 노골적인 작품 중 하나로 재평가되었다.¹²⁶⁾

한편 다른 학자들은 <모노그램>이 단순히 성교를 암시하는 차원을 넘어 종교적 의미까지 발견했다. 케네스 벤디너(Kenneth Bendiner)는 2006년 「세계의 죄악(The Sins of the World)」이라는 기사에서, 라우셴버그의 양고라염소는 레위기 16장22절의 구절¹²⁷⁾에 등장하는 희생양이라고 주장했다. 이 구절에서 염소는 제사장에 의해 사람들의 죄를 뒤집어쓴 채 왕국에서 추방당하는 동물로 등장한다. 벤디너에 의하면 염소를 둘러싼 타이어는 제사장이 염소의 머리에 놓았을 화환이자 마을 전체의 죄악을 나타낸다. 이와 같은 주장은 동성애자로서 1950년대의 미국 사회를 살아가는 라우셴버그 자신이 희생양처럼 느꼈다는 점으로 인해 설득력을 갖게 된다. 극단적으로 동성애를 혐오하던 미국 사회에서 자신의 성적 정체성이 밝혀지게 된다면 그 자신 또한 레위기의 염소와 같은 처지가 되었을 게 분명했으므로, 그는 스스로를 이 저주받은 동물과 연관 지었다.

<모노그램>에는 다다이즘과 같은 형식적 주제뿐 아니라 동성애적 함의, 레위기의 희

124) Roger Cranshaw and Adrian Lewis, “Re-reading Rauschenberg”, *Artscribe* 29, June 1981, p. 274.

125) *The Shock of the New*, DVD, directed by David Lewis Richardson, London, British Broadcasting Corporation, 1980.를 Vincent Forsell, *op. cit.*, pp. 41.에서 재인용

126) Roger Cranshaw and Adrian Lewis, *op. cit.*, p. 45.

127) “그 지성소와 희막과 제단을 위하여 속죄하기를 마친 후에 살아있는 염소를 드리되 아론은 그의 두 손으로 살아있는 염소의 머리에 안수하여 이스라엘 자손의 모든 불의와 그 범한 모든 죄를 아뢰고 그 죄를 염소의 머리에 두어 미리 정한 사람에게 맡겨 광야로 보낼지니 염소가 그들의 모든 불의를 지고 접근하기 어려운 땅에 이르거든 그는 그 염소를 광야에 놓을지니라” 레위기 16장 20-22절.

생양과 같은 수많은 해석이 가능하다. 라우센버그는 일반 대중들이 동성애와 관련된 의미를 추측할 수 없도록 다의적으로 해석이 가능한 상징들을 다수 사용했다. 동성애자가 아닌 관람자는 라우센버그가 심어 놓은 본심을 미끄러져 지나친다. 이렇게 은폐된 상징들은 동성애에 대한 사회의 인식이 수용적으로 변화되었을 때 비로소 발견되었다.

라우센버그와 마찬가지로 제스퍼 존스 또한 그의 작품 속에 다의적 상징을 도입함으로써 성적 정체성을 교묘하게 표현했다. 존스의 작품에 사용된 주제들은 대부분 미국 문화 내에서는 진부한 것들이었다. 그는 개인적인 관심사로 보일 수 있는 특수한 요소들은 모두 배제했다. 그가 사용한 소재들은 많은 사람들에게 이미 친숙한 이미지였기 때문에 존스는 작품과 자아를 분리하는 것처럼 의도할 수 있었다.¹²⁸⁾ 존스는 ‘선명하게 보이지만 자세히 눈여겨보지 않는 것들’에 열중했고 의도적으로 작품 해석의 여지에 균열을 만들어냄으로써 관람자의 주의를 분산시켰다.

예컨대 존스의 작품 중 하나인 <성조기>(도판10)은, 형식주의적인 관점에서 봤을 때 유화 물감과 밀랍을 이용하여 성조기를 평면적으로 표현한 것이다. 별과 줄무늬와 같은 기하학적 형태는 윤곽이 뚜렷하고 단단한 형태를 취하고 있다. 사용된 색상 또한 밝고 대담하다. 뚜렷한 붓놀림과 물감의 흘러내림 뒤로는 덕지덕지 붙은 신문지가 보인다.¹²⁹⁾



[도판10] 제스퍼 존스, <성조기(Flag)>, 1955, 3개의 패널 위에 납화법, 유채, 콜라주, 107.3×154cm, 뉴욕현대미술관

존스의 <성조기>는 주로 팝아트의 개념 안에서 해석되었다. 많은 비평가들이 이 작품의 예술적 형태가 가지는 의미나 국기라는 주제가 가지는 애국심 같은 의미 등에 대

128) 임주희, 「제스퍼 존스 작품에 나타난 다의적 의미 구조에 관한 연구」, 서양미술사학회논문집 18, 서양미술사학회, 2002, p. 68.

129) Camille Berdugo, *op. cit.*, p. 2.

해 논평했다. 존스의 작품은 레디메이드 오브제를 사용한 뒤상에서 한 걸음 나아가, 오브제를 회화로 만듦으로써 콜라주의 전통에 한 번 더 도전했다는 평을 받았다.

그러나 사실 존스는 미국 국기의 이미지를 애국심보다는 억압의 상징으로 사용했다. 그는 의도적으로 친숙하고 일반적인 이미지를 사용하여, 동성애자가 반역자로 내몰리던 미국 사회의 동성애를 탄압하는 허술하고 비겁한 국가적 정서를 비판하고자 했다.¹³⁰⁾ 작품이 제작되던 즈음인 1954년 미국은 ‘과잉된 애국심’의 해를 보냈다.¹³¹⁾ 매카시가 주도한 한 청문회에서 그는 군과 국무부의 공산주의 결탁 여부를 조사했는데, 이 청문회에서 동성애자들을 포함하여 반역자로 간주되는 모든 단체들을 상대로 반공 마녀사냥이 이루어졌다. 이 장면은 TV를 통해 전국으로 방송되었다. 이 청문회에서 두드러진 이미지는 바로 성조기이다. 이는 공산주의자로 지목된 동성애자를 포함한 일부 무고한 사람들이, 국가를 상대로 반역적인 행태를 저질렀다는 관념을 대중들에게 심어 주었다.¹³²⁾

존스의 <성조기>는 이에 영향을 받은 것이다. 이와 같은 맥락으로 보았을 때 <성조기>는 전혀 애국적이지 않다. <성조기>에 사용된 밀랍은 균일하지 않게 도포되어 일관된 톤의 색조보다는 어둡고 밝은 색조가 뒤죽박죽 나타나며, 흰 색의 줄무늬는 특히 더럽고 칙칙하게 표현되어 있다. 왼쪽 상단의 별들의 형태는 고르지 못하고 불완전해 보인다. 바람에 나부낄 때는 당당하고 깨끗해 보이던 깃발이 이제는 마치 미국 정부의 동성애 혐오적 이념에 의해 타락한 것처럼 칙칙하고 영성해 보인다. 존스는 깃발을 통해 백인, 남성, 이성애자, 기독교인 등 사회 표준 모델의 기준에 맞지 않는 소수자를 억압하는 시스템 자체를 비판했다. 따라서 이 깃발의 주인공은 존스 자신과 같은 동성애자 뿐 아니라 혐오의 대상인 유색인, 무슬림 등도 해당된다. 존스는 애국심이라는 이름으로 소수자에 대한 억압을 행사하는 미 정부에 대해 교묘하고 우회적으로 비판한다.¹³³⁾

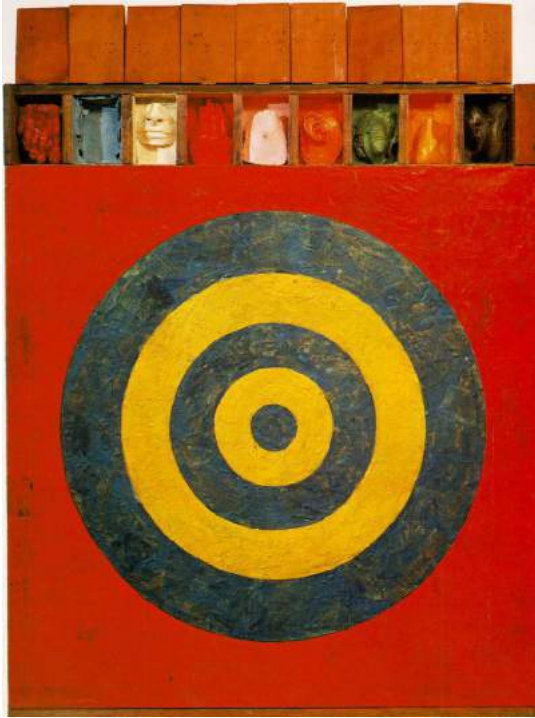
존스의 메시지가 좀 더 동성애에 집중된 작품은 <석고 모형이 있는 과녁>(도판11)이다. 이 작품에서 가장 눈에 띄는 것은 커다란 과녁이다. 눈길을 사로잡는 새빨간 바탕

130) Vincent Forsell, *op. cit.*, p. 67.

131) Moira Roth, "The Aesthetics of Indifference", *Art Forum*, November, 1977, p. 43.를 *Ibid.*, p. 48.에서 재인용

132) Fred Orton, *Figuring Jasper Johns*. London: Reaktion, 1994, p. 101.

133) Vincent Forsell, *op. cit.*, pp. 48-50.



[도판11] 제스퍼 존스 <석고 모형이 있는 과녁(Target with Plaster Cast)>, 1955, 캔버스에 납화법, 콜라주, 오브제, 129.5×111.8×8.8cm, 데이비드 게켄 컬렉션.

에 노란색과 푸른색이 번갈아 교차하는 과녁 위로, 경첩이 달린 9개의 상자가 보인다. 이 상자 안에는 것은 존스의 신체 부위인 발, 귀, 얼굴, 손, 유두, 남근 등을 본뜬 석고 모형들이 자리하고 있다.

이 작품에 대한 대부분의 비평 역시 동성애적 함의를 간과하고 있다. 비평가들은 라우센버그의 <침대>와 마찬가지로, <석고 모형이 있는 과녁> 또한 석고 모형들을 잘린 신체에 비유하며 ‘죄스러운 과장’이라고 평가했다. 또 1957년에는 뉴욕 유대인 박물관에서 진행되었던 <뉴욕학교의 예술사들: 2세대>전에서는, 석고 모형들이 여성의 성기를 닮았다고 불쾌해하면서 상자들을 닫지 않으면 전시할 수 없다고 통보했다.¹³⁴⁾

존스의 이 작품은 놀이공원에서 볼 법한, 싸구려 과녁 맞추기 놀이판처럼 묘사되었지만 사실은 일반 대중들은 쉽게 알아차릴 수 없는 동성애적 함의들로 가득하다.¹³⁵⁾ 파편화된 신체 모형들은 단순히 남성 신체를 표현한 것이 아닌, 동성애자를 탄압하던 당시의 분위기로 인해 느끼는 좌절을 의미한다. 그리고 이 신체들을 경첩에 달린 문으로 비밀스럽게 닫힌다는 점은 법적 탄압을 피해 그들의 애정 관계를 숨긴다는 것에 대한 은유이다.¹³⁶⁾ 신체 부위가 담긴 상자는 미국 정부가 동성애자를 탄압하던 당시 표적이 되는 것을 피하기 위해 음지로 숨어야 했던 처지를 의미한다.¹³⁷⁾ 작품 관람객들은 말 그대로 직접 ‘벽장을 열어’¹³⁸⁾ 내부에 숨겨진 신체 모형들을 볼 수 있다. 상자

134) Fred Orton, *op. cit.*, pp. 48-49.

135) Jill Johnston, *Jasper Johns - Privileged Information*, New York, Thames and Hudson, 1996, p. 231.

136) 정수미, *op. cit.*, p. 96.

137) Fred Orton, *op. cit.*, p. 47.

138) 벽장(closet)은 동성애자들 사이에서 ‘드러나지 않은’, ‘숨은’이라는 의미로 쓰인다.

속 신체 모형들은 마치 당시 숨어 지내던 동성애자들을 연상케 한다는 점에서 이는 동성애자들의 ‘벽장 시절’에 대한 은유이다.¹³⁹⁾ 벽장을 열면 파편화된 신체로 남겨졌던 동성애자들이 어둠 속에서 해방되는 것이다.

이처럼 석고 모형에 대한 해석이 분분하여, 막상 전면에 위치한 과녁에 대한 관심은 비교적 분산되었다.¹⁴⁰⁾ 위의 석고 모형들의 의미와 관련한다면, 과녁은 당시 미국 정부에 의한 억압의 표적이 된 동성애자로 이해될 수 있다.¹⁴¹⁾ 미술사학자인 조나단 와인버그(Jonathan Weinberg)는 존스의 과녁이 항문을 상징한다고 주장했다. 과녁을 이루는 ‘원 안의 또 다른 원들’을 남성 동성애자가 성관계 시 겨냥하는 구멍이라고 주장하면서, 남성 간의 성행위에 비유한다.¹⁴²⁾ 또 케네스 실버(Kenneth Silver)는 동성애자로 알려진 성 세바스찬(Saint Sebastian)을 작품과 연관 지으며 <석고 모형이 있는 과녁>이 동성애를 함의한다고 평가했다. 종교화에서 자주 등장하는 성 세바스찬은 기둥에 묶인 채 화살에 맞아 순교했다고 알려져 있다.¹⁴³⁾ 화살은 정신분석학적 측면에서 남근의 상징으로 읽히는데, 이를 염두에 둔다면 과녁의 의미를 충분히 유추해볼 수 있다.

이처럼 존스는 특정 오브제가 통상적으로 가지는 의미를 위화감 없이 늘어놓음으로써 검열의 위험을 피했다. 존스는 일반 대중과 약속된 의미 체계의 바깥에 위치한 언어를 끌어들여와 이성애자들은 알아 듣지 못하는 이야기를 한다.

한편 존스는 문학에도 큰 관심을 보이고 있었다. 그는 “나는 항상 시에 매료되어 왔다. 나는 시를 읽지 않고서는 더 발전하지 못할 것이다”¹⁴⁴⁾라고 하였다. 그는 특히 동성애자였던 시인 하트 크레인(Hart Crane)의 시에서 영감을 많이 얻었다. 1932년 하트 크레인은 젊은 나이에 바다에 몸을 던져 자살했다. 크레인은 이후 미국 지식인들을 비롯한 많은 동성애자들 사이에서 신화적인 존재가 되었다. 크레인의 시를 읽어보지 않

139) 플로랑스 타마뉴, *op. cit.*, 169.

140) Vincent Forsell, *op. cit.*, p. 68.

141) *Ibid.*, p. 52.

142) Jonathan Weinberg, “It’s in the Can: Jasper Johns and the Anal Society”, *Genders*, 1 Spring 1988, p. 43.

143) 성 세바스찬의 순교를 그린 많은 작품들에서 그는 은근히 관능적으로 묘사되곤 했으며 동성애자의 수호신으로도 여겨졌다. 에드워드 루시-스미스, 『서양미술의 섹슈얼리티』, 이하림 역, 시공사, 2009, p. 214.

144) Brian M. Reed, “Hand in Hand Jasper Johns and Hart Crane”, *Modernism/Modernity*, *Project MUSE*, Volume 17, Number 1, January, 2010, p. 23.

은 젊은 동성애자 예술가들도 그에게 영감을 받을 정도였다. 또 크레인이 사용한 기호, 상징 등을 차용하면서 “당신은 시각을 통해 볼 수 없었던 무언가를 언어를 통해 보게 될 것이다”¹⁴⁵⁾라고 말했다.

존스는 크레인의 언어를 사용하여 자신의 작품 속 요소들을 기호화하는 것을 즐겼다. 예컨대 그는 <다이버>(도판12)에서는 크레인의 시적 요소, 특히 ‘손’을 차용했다. 크레인의 시에서 손은 애정과 관련된 의미로 나타난다. “내 손 안에 당신의 손은 사랑의 증서이다. 당신의 목 위에 나의 혀가 노래한다”¹⁴⁶⁾와 “내가 당신의 손 안으로 향해할 수 있도록, 사랑할 수 있도록 허락해주오”¹⁴⁷⁾라는 구절에서 그 의미가 드러난다.

존스의 <다이버>에서 이러한 손의 이미지는 작품의 중앙과 하단에 각각 한 쌍씩 나타난다. 핸드 프린팅의 형태로 묘사된 손과 다이빙대를 의미하는 듯한 기다란 나무판자와 그 끝자락의 가지런한 발자국은, 곧 작품 속의 주인공이 물속으로 다이빙할 것이라는 것을 암시한다. 또한 기다란 나무판자는 작품 하단의 둥그런 반원과 결합하여 하강을 의미하는 화살표가 된다. 이 아찔한 이미지들의 배열은 어둡고 칙올한 색채로 인해 배가된다.

<다이버>는 라우센버그와의 이별 이후 제작되었다. 힘든 이별을 견뎌내던 시기였다는 사실과 평소 존스가 즐겨 차용하던 크레인의 시 속 손의 의미, 그리고 물속으로 뛰어어드는 장면을 암시하는 제목과 동성애자였던 크레인의 자살 등으로 미루어보아 <다이



[도판12] 제스퍼 존스, <다이버(Diver)>, 1963, 다섯 개의 페널 위에 유채와 오브제, 228.6×431.8cm, 노만과 일마 브라운 컬렉션

145) *Ibid.*
146) *Ibid.*
147) *Ibid.*

며>는 존스가 동성 연인과의 이별로 인한 슬픔을 예술로 표현한 것임을 알 수 있다.

비유적 표현이 많은 시는 늘 자신을 숨기고자 했던 존스에게 더욱 효과적인 도구가 되었다. 전후 문맥이나 상황에 따라 달리 해석되어지는 시적 특성은 존스의 작품 속 의미를 조각내어 정확한 전달이 불가능한 상태로 만들었다.

이처럼 존스는 침묵과 비밀스런 언급 사이를 오가면서 작품 속에 또 다른 주제를 포함하였다. 이러한 태도는 비평가들로 하여금 존스의 초기 작품이 사적인 어떤 것도 포함하고 있지 않다는 평가나, 아무런 도상적 의미가 없다는 결론을 내리도록 하였다. 개인의 감정이나 정체성을 드러내지 않으려 했던 존스의 노력이 그 효과를 거둔 것이다.

2. 앤디 워홀

앤디 워홀(Andy Warhol, 1928-1987)은 1928년 미국 펜실베이니아 주의 작은 마을에서 태어났다. 본명은 앤드류 워홀라(Andrew Warhola)로 그의 아버지는 체코슬로바키아에서 징집을 피해 이민 온 탄광 지대의 광부였다. 그러나 워홀은 출생증명서가 잘못되었다고 말한다거나 출생연도를 바꾸어 말하는 등, 자신의 출생에 대해 계속해서 부인했다.

유년시절부터 가난하고 병약했던 워홀은 병상에서 시간을 보내는 일이 많았다. 그러면서 자연스레 그림을 그리기 시작했고 동시에 부와 명성, 그리고 대중들의 인기를 갖춘 헐리우드 배우들의 삶과 그들의 화려한 세계를 동경하게 되었다.¹⁴⁸⁾

1945년에 워홀은 카네기 인스티튜트(Carnegie Institute)에 입학했고 그곳에서 회화와 디자인을 공부했다. 졸업 후 그는 뉴욕에서 상업 디자이너로 출발하면서 간단한 삽화, 광고 캠페인, 카드 디자인, 구두 광고 등 다양한 방면에서 활동했다. 뿐만 아니라 보그(Vogue) 잡지와 하퍼스 바자(Harper's Bazaar), 티파니(Tiffany) 보석상 등과도 협업했다. 이렇게 활발히 활동하면서 워홀은 최고의 상업미술가로 성장하였다. 이후 경제적 성공도 거두었으나, 그는 순수미술계에서도 성공하기를 원했다.

148) Paul Gardner, "Gee, What's Happened to Andy Warhol?", *Art News*, Nov, 1980, pp. 75-76.

1962년에 워홀은 LA에서 첫 개인전을 열어 그의 대표작인 <캠벨 수프>를 발표한 뒤로 활발한 행보를 보이면서 그가 원하던 대로 순수미술계에서 스타의 반열에 올랐다.¹⁴⁹⁾ ‘팩토리’¹⁵⁰⁾라고 불리는 워홀의 창고형 작업실은 누구에게나 개방되어 있었고, 원한다면 워홀과 직접 만날 수도 있었다. 그러나 워홀은 그토록 인기를 갈망했으면서도 막상 대중의 앞에 서면 무관심과 수동적인 자세로 일관하였다. 워홀은 “나는 미스 테리로 남기를 바란다. 나는 결코 나의 배경이 노출되는 것을 원하지 않으며 그래서 나는 질문을 받을 때마다 다른 답변을 한다.”¹⁵¹⁾고 말하며 이러한 자세를 뒷받침했다. 계획적으로 자신을 대중 앞에 노출시키면서도 자신의 진정한 속내는 은폐하기 위함이었다.

동성애자였던 워홀은 초기에는 자신의 성적 정체성을 작품에 표현하는 것에 서슴지 않았다. 그러나 계속되는 검열과 작품 판매의 어려움으로 그는 다소 패배감을 느꼈다.¹⁵²⁾ 그 뒤 워홀은 기존에 비해 좀 더 모호한 성격의 동성애적 작품들을 제작했다. 시간이 흐를수록 사회적으로 성문화가 점차 완화되었음에도 불구하고 워홀은 오히려 자신의 성적 정체성을 은폐하고자 했다. 본격적으로 순수미술 작업을 하기 시작하면서 이러한 경향은 더욱 짙어졌다. 순수미술계에서는 소수 자본가 계층과 엘리트 평론가의 동의가 중요했기 때문이다. 워홀은 중성적인 표현을 교묘히 사용하여 가부장적이고 이성애가 중심인 사회에 위협으로 받아들여지지 않도록 했다. 그러면서 그는 “예술과 삶을 표면보다 더 깊게 보지 말라”¹⁵³⁾고 말했다.

워홀은 ‘드랙퀸’¹⁵⁴⁾에 대한 관심이 많았다. 그는 실제로 꽤 자주 드랙퀸 분장을 했고

149) 강홍구, 『거울을 가진 마법사의 신화 앤디워홀』, 재원, 1995, p. 91.

150) 팩토리는 워홀의 작업장이자 작품진열장이고 창고이자 영화 촬영장이었다. 또한 팝가수, 전위클래식 음악가, 미술가, 무용가, 마약 세계의 사람, 동성애자, 성전환자나 패션, 언더그라운드 영화배우 등 분야, 성격, 출신이 다양한 이른바 ‘워홀 클랜’이 만나는 사교장이자 쇼룸이었고, 밴드의 연주장이자 파티장이었다. 이러한 팩토리의 특성은 상호교류성과 혼성성인데, 그것은 1960년대 뉴욕 문화계의 특징이었다. 김정희 「앤디워홀, 팩토리 그리고 영화」, 월간미술 Vol.267. April, 2007. p. 119.

151) Gretchen Berg, “Nothing to Lose”: Interview with Andy Warhol, *Cahiers du Cinéma*, May, p. 39.

152) 워홀은 소년들의 키스 장면을 그린 작품들을 전시하고자 했는데, 전위적인 성격을 가진 갤러리조차 그의 전시 제안을 거절했다.

153) Vincent Forsell, *op. cit.*, p. 57.

154) 드랙(Drag)은 크로스드레싱의 한 종류다. 과도한 여장이나 남장을 이용하여 기존의 성역할에 부여된 옷차림과 행동을 반대로 바꾸는 것을 의미한다. 대부분 인공적인 아름다움이나 스타일을 추구한다.

캔디 달링(Candy Darling)¹⁵⁵⁾과 같은 드랙 스타들과도 친분이 있었다. 또 자신이 수상한 신문광고상을 보관한 봉투의 겉면에 ‘앤드류 워홀, 그녀의 훈장(Andrew Warhol, her medal)’이라며 스스로를 여성으로 지칭했다. 또 셸리 템플(Shirley Temple)이나 그레타 가르보(Greta Garbo)와 같은 여성스타들을 동경하며 자신을 그들과 동일시했다. 1982년 『아트 포럼(Art Forum)』의 ‘위조된 이미지(Formed Image)’ 프로젝트에는 드랙퀸으로 분장한 자신의 모습을 공개하기도 했다.¹⁵⁶⁾



(좌) [도판13] 앤디 워홀, <문신한 여자(Woman with tattoos)>, 1955, 섬유지 위에 오프셋 인쇄, 73.7×27.9cm, 앤디워홀재단



(우) [도판14] 앤디 워홀, <장미를 든 문신한 여자(Tattooed Woman Holding Rose)>, 1955, 섬유지 위에 오프셋 인쇄, 73.7×27.9cm, 앤디워홀재단

자신을 여성으로 표현한 작품 중 하나로 <장미를 든 문신한 여자>(도판14)를 들 수 있다. 이 작품은 당시 어느 선전용 전단에 삽입된 그림이다. 작품 속 인물은 머리부터 발끝까지 곡예사처럼 화려한 차림새를 하고 있으며, 온 몸에는 수많은 상품 로고와 이미지로 문신했다. 손에 들려진 커다란 장미 한 송이는 아래로 늘어뜨려져 인물의 하체로 관람자의 시선을 잡아끌고, 이 시선은 자연스레 하복부에 적힌 워홀의 이름과 연락처로 옮겨간다.

워홀은 이전에 이와 비슷한 <문신한 여자>(도판13)라는 작품을 제작한 적이 있었다. <문신한 여자>는 <장미를 든 문신한 여자>와 달리 부분적

으로 채색되어있고, 문신 또한 상업적인 이미지와는 거리가 멀다. 특히 미묘하지만 중요한 변화는 하복부와 장미의 유무이다. <장미를 든 문신한 여자>에는 <문신한 여자>의 하복부에 비해 은근한 남성성이 드러나고 있으며, 그 위로 워홀의 이름과 연락처가

155) 미국의 여배우로 워홀의 영화에 출연했으며 성전환의 아이콘으로 알려져 있다.

156) 정수미, *op. cit.*, p. 98.

적혀 있다. 이는 그림 속 인물이 트랙퀸임을 암시하는데, 같은 문화를 공유하는 남성 동성애자가 아니라면 쉽게 알아차리기 힘들다. 또한 장미는 남성 동성애자들 사이에서 성관계를 암시하는 향문(rose hole)을 의미한다.¹⁵⁷⁾ 작품 속의 장미는 하체 부근에 자리하고 있어 이러한 의미를 더욱 증폭시킨다.

이는 남성 동성애자들을 향한 소통의 시도였을 것이다. 위홀은 동성애자들이 사용하는 은어와 트랙 문화를 시각적 요소로 표현했다. 또한 자신을 여성으로 표현하면서도 일반 대중은 그 사실을 전혀 모를 정도로 교묘한 방법을 사용했다. 그가 작품을 통해 수행한 트랙은 관람자로 하여금 인물의 성별을 쉽게 정의내릴 수 없게 한다.

그간 거의 조명되지 않았던 위홀의 몇몇 구두 일러스트에서도 그의 성적 정체성이 은밀히 드러난다. 특히 <주디 갈랜드>(도판15)는 당시 남성 동성애자들이 열광하던 한 여성스타의 이름을 딴 작품이다. 그러나 작품 속 구두는 통상적인 여성의 것이 아니라 남성의 카우보이 부츠로 묘사되어 있다. 금빛으로 칠해진 구두에는 백합 문양의 금박 장식과 발등에 꽃혀 있는 커다랗고 하얀 깃털로 치장되어 있다. 발목 뒤의 사방이 뾰족한 박차 또한 금빛으로 빛나고 있다. 박차는 속어로 ‘화려한 애인(flamboyant cousin)’¹⁵⁸⁾을 의미하기도 하는데, 이 점에서 위홀의 동성애적 욕망이 드러나고 있음을 추측해 볼 수 있다.¹⁵⁹⁾



[도판15] 앤디 워홀, <주디 갈랜드 (Judy Garland)>, 1956, 종이 위에 황금, 잉크, 깃털 등의 혼합매체, 뉴욕, 30×22.5cm, 앤디 워홀 재단

파커 타일러(Parker Tyler)는 위홀의 구두 일러스트에 대해 “앤디 워홀이라는 매우 젊은 예술가는 손으로 그린 구두 이미지에 중독되었다. 모두 한 짝으로만 이루어진 이 구두는 여성이나 남성이 모두 신을 수 있을 정도로 크다. 금박으로 질식

157) 서유정, 「몽타주의 회화적 변용과 불연속성에 대한 연구-이접적 종합을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2018, p. 121.

158) 조카라고 속였지만 조카라기에는 너무나 화려하여 애인으로 추정되는 ‘화려한 애인’을 뜻하는 속어이다.

159) 정수미, *op. cit.*, p. 100.

당할 것 같은 이 구두들은 황금 술 등으로 장식되어 있는데, 이상하게 우아하며 동시에 순수하게 미쳐있기도 하다. (...) 아마 이 구두들은 페티쉬로 보인다”라고 말했다.¹⁶⁰ 실제로 구두는 페티쉬적 성격을 지닌 대표적인 오브제다. 워홀이 개인적인 흥미로 구두 일러스트에 몰두했다는 점과 자신이 좋아하는 스타의 이름을 붙인 점, 그리고 작품 속의 구두를 착용할 것으로 예상되는 성별과 작품에 이름 붙여진 스타의 성별이 항상 일치하지 않았다는 점은 워홀이 구두 일러스트에 자신의 성적 정체성을 표현했다는 주장을 뒷받침한다.

이처럼 워홀의 구두 일러스트가 가진 특성 또한 위의 <장미를 든 문신 한 여자>와 마찬가지로, 당시 남성 동성애자들 사이에서 유행하던 드랙이나 크로스드레싱의 연장선으로 볼 수 있다. 이러한 워홀의 작업은 획일화된 여성성과 남성성의 교차를 통해 사회적 성별의 정의에 대해 의문을 품게 한다.



[도판16] 앤디 워홀, <슈퍼맨(Superman)>, 1961, 캔버스에 합성 폴리머 페인트, 170×133cm, 건터 삭스 컬렉션

한편 워홀은 만화 이미지를 이용하여 동성애적 성향을 암시하기도 했다. 예컨대 <슈퍼맨>(도판16)의 화면은 남성 동성애자들의 은어로 가득 차 있지만, 언뜻 보기에 대중에게 친숙한 이미지이다. 파란 색의 타이즈를 입고 빨간 망토와 빨간 하의, 빨간 부츠를 신고 있는 전형적인 모습의 슈퍼맨은 화면의 왼쪽 상단에 위치하고 있으며 불이 크게 부풀어 오를 정도로 세계 입김을 불고 있다. 입김의 끝에서는 이제 막 화재가 진압된 듯 회색의 연기들이 뭉게뭉게 피어오르고 있다. 슈퍼맨은 “좋았어! 내 엄청난 숨결의 강력한 힘이 산불을 모두 꺼버렸군!”이라고 생각하는 중이다.

그러나 화면의 가운데를 크게 차지하고 있는 붉은 색의 ‘PUFF’는 ‘동성애자’라는 말

160) Parker Tyler, “Andy Warhol” *Art News*, vol. 55. bodley; Dec 3-22, 1956, p. 59.를 정수미, *op. cit.*, p. 100.에서 재인용.

을 가리키는 속어이다.¹⁶¹⁾ 이러한 의미에서 보면 단순한 만화의 한 장면으로 여겨질 수도 있었던 이 작품에서 새로운 의미를 유추해볼 수 있다. 수직으로 피어오르고 있는 연기들은 남근과 유사한 형태를 지니게 되며, 그것이 점점 더 크게 피어오르는 상황은 성적인 농담이 된다. 이러한 맥락에서 슈퍼맨의 입모양과 화면 아래 여백으로 흐르는 물감의 표현은 구강성교를 연상케 한다. 말풍선 위에는 하얀 물감을 칠해 관람자의 시선을 일시적으로 차단함으로써 원작의 내용을 지우고 워홀이 새로운 이미지에 집중하도록 만들었다.¹⁶²⁾ 원작 만화에서는 산불이 모두 진압된 후의 더 중요한 장면이 이어지지만, 워홀은 의도적으로 뒤의 장면을 생략했다.

만화는 보는 이로 하여금 내용을 직관적이고 단순명료하게 전달할 수 있다는 특성을 가지고 있다. 워홀은 만화 이미지를 사용하여 관람자의 시선을 잡아두고, 오히려 본래의 내용을 은폐하고 있다. 이 또한 동일한 하위문화를 공유하는 남성 동성애자가 아닌 이상 워홀의 의도를 알 수 없었다. 따라서 단순히 산불을 끄는 슈퍼맨의 모습으로 묘사된 워홀의 <슈퍼맨> 속 시각적 요소들은 하나의 의미로 정의될 수 없다.



[도판17] 앤디 워홀, <트리플 엘비스(Triple Elvis)>, 1964, 캔버스에 알루미늄 페인트와 잉크로 실크스크린, 뉴욕, 앤디 워홀 재단

또 워홀은 할리우드 스타들의 이미지를 이용하여 작업하는 것으로도 유명하다. 그 중에서도 <더블 엘비스>와 <트리플 엘비스>(도판17)에서 동성애적 함의를 찾아볼 수 있다. <트리플 엘비스>에는 당대 최고의 섹시 아이콘이었던 엘비스 프레슬리(Elvis Presley)가 세 명으로 복제되어 나타난다. 화면을 꽉 채운 작품 속 엘비스들은 누군가를 향해 총구를 겨누고 있다. 그가 들고 있는 권총은 남근의 대리물로 읽힐 수 있다. 겹쳐진 세 엘비스의 손은 하나의 권총을 두 사람이 함께 들고 있는 것과 같은 착시 효과를 준다. 엘비스의 허벅지도 계속해서 겹쳐지는데, 이때

161) 정수미, *op. cit.*, p. 106.

162) Michael Moon, "Screen, Memories, or Pop Comes from the Outsiders: Warhol and Queer Childhood", *Pop Out: Queer Warhol*, Duke University Press, 1996, pp. 90-91.를 정수미, *op. cit.*, p. 106.에서 재인용.

생긴 사타구니 부근의 그림자는 페니스 주변을 어둡게 만들면서 오히려 그 존재를 부각시키고 있다.¹⁶³⁾ 또 엘비스의 강렬한 눈빛과 굳건한 두 다리, 그리고 두 개의 벨트는 미국 서부 영화의 카우보이와 닮아 있다. 남성들이 주로 등장하는 서부 영화와 카우보이 신화는 그 자체로 동성애를 의미한다.¹⁶⁴⁾

그러나 사실 대중매체를 통해 볼 수 있는 스타들은 위홀의 다른 작품인 <브릴로 상자>나 <캠벨 수프>처럼 일상적이고 특별한 개성이 없는 소재이다. 혼한 이미지들은 아무도 주목하지 않기 때문에 오히려 감추어진다.¹⁶⁵⁾ 이러한 이중전략을 이용하여 위홀은 자신의 성적 관심사와 정체성을 교묘히 드러내면서도 관람자의 집중을 분산시킨다. 위홀의 바람대로 지금까지 엘비스 프레슬리와 같은 할리우드 스타들을 주제로 한 작품들의 연구는 주로 이미지의 재현성이나 실크스크린을 활용한 기법적 측면 등에서 이루어졌다.

이처럼 위홀은 작품 속에서 트랙 문화의 특성을 이용하여 개인의 성별을 정의할 수 없도록 하거나 다른 곳으로 시선을 잡아두고 본래 의도는 미묘하게 감추어 일반 대중은 알아차릴 수 없는 동성애적 감성을 작품 속에 숨겼다. 이로 인해 위홀의 작품들은 암호처럼 기능하며 한 가지 의미로 정의할 수 없는 특성을 가지게 된다. 나아가 동성애자 하위문화를 넘어 예술적인 시각 언어를 창조해냈다.

관람자는 미술가가 선택하여 사용한 상징에 대한 정보를 알고 있어야 미술가의 의도를 온전히 알 수 있다. 미술의 언어도 이와 같이 재현된 것을 대상으로 미술가와 관람자는 공통된 암호를 전제로 의사소통을 하는 것이다.¹⁶⁶⁾ 그러나 라우센버그와 존스, 위홀은 의도적으로 관람자와의 온전한 의사소통을 피했다. 이들이 작품 속에 내용을 담

163) Richard Meyer, "Outlaw Representation : Censorship & Homosexuality in Twentieth-century Art", *Oxford: Oxford University Press*, 2002 p. 150.

164) 카우보이 영화는 미국에서 가장 오래된 영화 장르 중 하나로, 미국의 역사가 서부로의 영토 확장이었고, 그 과정에서 강한 힘을 가진 남성이 개인주의와 남성적 힘, 자립심 등을 필두로 미국을 개척했다는 것을 상징한다. 또한 가정과 여성에 대한 욕망보다는 모험에 대한 욕구가 큰 카우보이를 통해 미국의 역사와 전통이 프론티어에 있음을 밝히고 있는 것이기도 하다. 하지만 우정으로 포장된 남자들의 관계는 동성애의 존재를 포함하고 있기도 하다. 이를 잘 나타내는 대표적인 영화로는 2006년에 발표된 이안 감독의 <브로크백 마운틴>이 있다. 김영덕, 『영화로 본 미국문화』, 신아사, 2008, pp. 10-41.

165) 강홍구, *op. cit.*, p. 52.

166) Fred Orton, *op. cit.*, pp. 27-28.

는 방법은 기존의 구상화나 표현주의 회화와는 아주 다르다. 구체적인 이미지의 재현을 통해 서사를 전개하는 것이 아니라, 알아볼 수 없을 만큼 사소하고 작은 요소들이 서로 얽혀 새로운 의미를 만들어낸다.

로버트 라우센버그, 제스퍼 존스, 앤디 워홀은 사회에서 배척받거나 예술계에서의 퇴출에 대한 두려움으로 인해 그들의 성적 정체성을 숨겼다. 그러나 그들은 작품 속에 동성애적 함의가 드러나는 시각적 요소들, 즉 이처럼 은폐된 상징을 사용하여 자신들의 존재를 암호화하여 숨기고 하위 주체들 간의 새로운 시각적 소통을 꾀했다.

2절 소외가 드러나는 공간의 구현

1. 프랜시스 베이컨

프랜시스 베이컨(Francis Bacon, 1909-1992)은 청년기 내내 영국의 정치적 동요와 양차 세계대전을 겪었다. 그는 대부분의 어린 시절을 전쟁의 위협과 긴장, 폭력이 점철된 분위기에서 자랐고, 가정환경 또한 매우 엄격했다. 베이컨은 군인 출신의 엄격하고 독단적이며 고집스러운 성격을 가진 무서운 아버지 밑에서 자랐다. 베이컨은 “본능적이고 참을성이 없는 독단적인 성격의 아버지와 도덕에 관한 토론을 많이 하였으나 일치점을 찾지 못했다.”¹⁶⁷⁾라고 회고했다.

그러나 아버지와는 불화를 제외하면 베이컨의 가정환경은 여러 채의 집과 토지를 소유하여 비교적 넉넉했다. 유년 시절에는 부유한 외할머니 소유의 저택에서 반원형의 창문을 통해 시골 풍경을 자주 바라보았고 그러한 경험은 훗날 그의 작품에서 베이컨 특유의 공간 감성으로 나타나게 되었다.¹⁶⁸⁾

베이컨의 아버지는 규율을 잡는다는 명목으로 종종 하인을 시켜 그에게 채찍질을 했다. 하지만 이는 오히려 베이컨의 마조히즘을 자극했다. 베이컨은 아버지에 대해 다음과 같이 회고했다. “아버지를 싫어했지만 어릴 때 아버지에게 성적인 매력을 느꼈다. 내가 처음으로 그런 느낌을 가졌을 때 나는 그게 성적인 관심이라는 것을 거의 알아차

167) John Russell, *Francis Bacon*, London, Thames and Hudson, 1979, p. 13.

168) 크리스토프 도미노, 『베이컨-회화의 괴물』, 성기완 역, 시공사, 1998. p. 16.

리지 못했다. 나중에 내가 성관계를 가졌던 마구간의 마두와 다른 사람들을 통해서 그것이 아버지를 향한 성적인 관심이었음을 깨달았다.”¹⁶⁹⁾ 이때 말하는 ‘마두와의 성 접촉’을 통해 베이컨은 자신의 동성애 성향을 깨닫게 되었다. 열여섯 살이 되던 어느 날 어머니의 속옷을 입는 장면을 아버지에게 들키게 된 베이컨은 그 즉시 집에서 쫓겨나게 되었다. 이후 그는 홀로 거처를 옮겨 독일의 베를린에 정착하게 된다. 당시 베를린은 도덕적으로 문란하고 향락을 추구하는 풍조가 만연한 도시였는데, 베이컨은 이러한 풍기 문란함을 경험하고 퇴폐적인 문화와 극단적인 성향에 쉽게 휩쓸리게 되었다.

제2차 세계대전과 더불어 정치적 혼란, 폭력, 무질서가 만연하던 1944년, 베이컨은 미술계에 큰 반향을 일으킨 <그리스도 십자가 처형도를 위한 세 개의 습작>을 발표하면서 본격적인 화가의 길을 걷게 되었다. 이후 <두상>시리즈, <교황>시리즈, <웅크린 누드>등 뭉개지고 해체된 형상과 그 형상을 고립시키는 기하학적 요소가 다분한 작품들을 연달아 발표했다.



[도판18] 프랜시스 베이컨 <두 형상(Two Figures)>, 1953, 캔버스에 유채, 152.5×116.5cm, 개인소장

1950년대 초반에 베이컨은 어두운 분위기의 그림을 주로 제작했으나 이후에는 동성간의 육체적 관계 또한 작품을 통해 표현했다. 그러나 <두 형상>(도판18)과 같은, 이른바 ‘성교 그림’이라고 불린 베이컨의 얽힌 두 남성 형상은 동성애를 암시한다는 이유로 한동안 전시되지 못했다.

<소파 위의 두 형상>(도판19)에는 화면을 꽉 채운 커다란 남색 소파 위에 두 인간의 형상이 뭉개지고 뒤틀린 채로 얽혀 있다. 두 인물 모두 나체인 듯 상아색으로 칠해져 있고 어디가 머리이고 어디가 하체인지 간신히 알 수 있는 수준이다. 그러나 나체로 영겨있는 이 둘의 모습은 관람자로 하여금

169) 데이비드 실베스터, 『나는 왜 정육점의 고기가 아닌가?』, 주은정 역, 2015, 디자인하우스, p. 197.

성행위를 연상케 한다. 또한 신체가 뭉개지고 해체되고 있음에도 명암의 표현으로 인해 다부진 근육의 형태를 발견할 수 있고, 두상의 윤곽으로 유추해보았을 때 이 둘 모두 남성임을 알 수 있다.

〈소파 위의 두 형상〉은 근대에 대한 불신이 고조되어 가던 1967년에 제작되었다. 동성애자였던 베이컨이 두 남성 동성애자를 주제로 그림을 그렸다는 것은 놀랄 일이 아니지만, 공간 표현 방식의 변화를 생각한다면 이 작품이 그의 인생관에 생긴 큰 변화를 보여준다는 것을 알 수 있다. 1953년에 제작된 〈두 형상〉 또한 두 남성의 성행위 장면을 담은 그림이다. 이 작품에서 베이컨은 인물들이 위치한 공간을 매우 좁고 닫힌 상자 속처럼 묘사했다. 어두컴컴한 배경에 얇고 굵은 선들이 화면 전면을 수직으로



[도판19] 프랜시스 베이컨 〈소파 위의 두 형상(Two Figures on a Couch)〉, 1967, 캔버스에 유채, 155×140cm, 개인소장

끊어내고 있는데, 이는 마치 감옥의 창살처럼 보인다. 이 빛금은 인물들의 얼굴에도 타고 내려, 마치 고통 속에서 녹아내리는 듯한 느낌을 준다.

〈두 형상〉은 동성애자에 대한 탄압이 최고조에 이르렀던 1950년대에 제작된 작품으로, 베이컨이 사회에서 느낀 차별과 억압, 그리고 소외를 그려낸 것이라 볼 수 있다. 〈소파 위의 두 형상〉은 이전의 〈두 형상〉에 비해 현저히 밝아진 배경과 원형 무대를 연상케 하는 공간으로 바뀌게 된다. 이러한 변화는 1960년대 중반 이후 동성애자 탄압에 대한 완화의 영향을 보여준다. 이 작품을 시작으로 베이컨은 철저하게 폐쇄적인 공간에서 개방의 가능성이 보이는 공간을 그리기 시작했다.

그 예로 1968년에 제작된 〈증인들과 함께 침대에 누워 있는 두 형상〉(도판20)을 들 수 있다. 〈증인들과 함께 침대에 누워 있는 두 형상〉은 전체적으로 붉은 색을 띠고 있으며, 원형무대를 연상케 하는 바닥이 묘사되어 있다. 사용된 색채도 한 가지 톤으로 통일되어 고요한 느낌을 주지만, 무대를 떠올리게 하는 원형 바닥으로 인해 어떤 일이

일어날 것만 같은 긴장감이 느껴진다. 또한 이 작품은 삼면화의 구도를 띠고 있는데 베이컨의 삼면화는 종교적인 의미보다는 화면 분할의 의미를 더 크게 지닌다. 하나의 공간을 여러 개로 분할하는 기법은 입체파 화가들의 영향에서 기인한다. 이들은 하나의 화면을 분할하며 또 다른 공간을 다시 생성했다. 즉 화면을 분할하면서 기존의 일반적인 공간 개념을 해체하고 새로운 공간을 화면 안에 재창조하는 것이다. 베이컨의 분할된 공간은 현실 세계와 화가의 심리가 충돌하는 갈등 구조를 보여준다. <증인들과 함께 침대에 누워 있는 두 형상>이라는 제목은 총 네 사람이 모두 한 공간에 있다는 것을 알게 해준다. 제목에 증인이라고 명시된 양 끝의 인물들은 관찰자이며, 중앙에 있는 두 인물은 이들의 시선을 한 몸에 받고 있는 관찰대상으로 보인다. 이들은 한 공간에 있으면서도 삼면화의 특징인 공간 분할로 인해 상호작용이 단절되고 있다. 여기서 의사소통이 가능한 인물은 가운데 패널의 두 형상뿐이다.



[도판20] 프랜시스 베이컨, <증인들과 함께 침대에 누워 있는 두 형상(Two Figures Lying on a Bed with Attendants)>, 1968, 캔버스에 유채, 파스텔, 198×147cm, 테헤란 현대미술관

이 두 형상은 같은 방향을 바라보며 침대에 누워 있다. 이들의 머리맡에는 커다란 창문이 위치해 있지만, 짙은 색의 블라인드로 꼼꼼히 가려져 있어 외부세상과도 차단되어 있음을 보여준다. 그럼에도 불구하고 베이컨의 폐쇄적인 공간에 창문이 등장했다는 점은 그의 중요한 심경 변화를 보여준다. 창문은 폐쇄된 내부 공간과 개방된 외부 공간이라는 상극적인 두 공간의 교차점이다. 1863년에 시인 말라르메(Stephane

Mallarmé)의 ‘창’¹⁷⁰⁾이라는 시에서는 현실 세계를 혐오하고 거부하는 환자가 유리창을 통해 바깥세상을 바라보며, 그가 꿈꾸는 이상적인 세계로의 도약을 꿈꾼다. 말라르메의 시에서 창문은 화자를 안으로 가두는 벽인 동시에 밖을 향해 열려 있기도 하는 양면적인 메타포를 지닌다. 베이컨의 창문 또한 이와 유사한 의미를 지닌다. 동성애자를 배척하는 주류 사회에서 소외되었던 그는 창문을 등장시켜 외부의 현실 세계, 즉 변화하고 있는 당시 서구 사회에 대한 관심을 드러낸다.

삼면화 중 왼쪽의 그림을 보면 자유로이 벌거벗은 한 남자가 다리를 꼬고 앉아 어딘가를 바라보고 있다. 아마 침대 위의 인물들을 바라보고 있는 듯하다. 안경을 쓰고 있으며 흰머리가 많아 노령의 남자로 보인다. 그 뒤편으로 하나의 큰 그림이 걸려있는데, 거기에는 기괴한 괴물과도 같은 형상이 텅 빈 공간에 홀로 외로이 서있다. 인물의 앞에는 육면체의 물체 위로 새 한 마리가 이제 막 땅을 박차고 날아오르려 한다.

삼면화 중 오른쪽의 장면은 왼쪽의 장면이 거울에 비친 듯, 앉아있는 인물과 뒤편의 그림, 그리고 육면체가 같은 구도로 그려져 있다. 이마가 벗겨진 정장 차림의 남자는 탐욕스럽고 비열한 표정을 짓고 있다. 깨끗한 구두와 옷차림, 그리고 거만한 자세로 보아 이 남자는 어느 정도 사회적 위치에 오른 인물로 읽힌다. 그의 뒤편에는 텅 빈 공간으로 표현된 그림이 걸려있다. 다만 이번에는 그 공간에 인간이 그려져 있다. 정장 차림의 남자 앞에 놓인 육면체 위에는 도무지 형태를 알아보기 힘든, 뭉개진 짐승의 형상이 녹아내리고 있다. 양 쪽의 두 관찰자는 중앙의 인물들을 육취듯 감시한다. 이들의 시선으로 인해 침대 위의 두 인물은 불편해 보인다.

이처럼 대칭적이면서도 대조적인 모습을 이루고 있는 양쪽의 두 장면과 가운데 배치된 두 남성의 나체는 베이컨의 내적 갈등을 보여준다. 작품이 제작될 당시는 동성애자 해방에 대한 목소리가 고조되고 있었다. 이러한 외부 변화에 베이컨 또한 영향을 받았겠지만, 한편으로는 이전의 극심한 동성애 혐오적 사회에 대한 불신과 어릴 적 아버지

170) “슬픈 병원에 비쳐서,/텅빈 벽, 권태로운 대심자가를 향해/일상의 백색 휘장처럼 피어 오르는/역한 내음의 향연에 지쳐서,/빈사의 환자는 슬그머니 늙은 등을 추켜 세우고//몸을 이끌고 다가가/메마른 얼굴의 흰 수여모가 빠를,/곱고 맑은 광선이 잡아당기는 창에 댄다./ 짙은 환부를 덮히려는 것이 아니라/돌 위에 대리는 햇빛을 보려 함이다.//(...) 악몽은 때때로 이 확실한 피난처까지/찾아와 내 속을 뒤집고/어리석음의 더러운 구도가/푸른 하늘 앞에서도 코를 막게 한다.//오, 쓰디쓴 맛을 아는 나여,/모욕받은 괴수처럼 수정을 부시고 깃털 없는 내 두 날개로 도망칠 방법이 있는가/—영원 속에서 떨어지는 한이 있어도?”, 스테판 말라르메, 『목신의 오후』, 김화영 역, 민음사, 1991, pp. 18-22.

로부터 받은 트라우마로 인해 스스로 내적 갈등을 겪었을 것으로 보인다. 이것은 베이컨이 억눌러야 하는 동성에 성향과 사회적 요구 사이에서 느끼는 자기 소외로 이어지고, 작품 속에 세 개로 분리된 공간과 양쪽의 대비되는 두 남자로 나타난다. 이러한 심적 양상은 그가 그린 또 다른 삼면화 그림에서도 찾아볼 수 있다.



[도판21] 프랜시스 베이컨, <삼면화(Triptych)>, 1970, 캔버스에 유채, 198×147.5cm, 호주국립미술관

1970년에 제작된 <삼면화>(도판21)도 위의 그림과 같은 구도를 지닌다. <중인들과 함께 침대에 누워 있는 두 형상>과 마찬가지로 누워 엷혀 있는 두 인물을 사이에 두고 양 쪽으로 두 남자가 그녀를 연상시키는 물체 위에 앉아있다. 왼쪽의 남자는 머리부터 발끝까지 단정하게 차려입었으며, 한 손에는 시가를 들고 있다. 다리를 꼬고 앉아 화면 밖을 시니컬하게 내려다보는 그는 사회적으로 안정된 지위를 가진 엘리트 계층으로 보인다. 반면 반대편에 앉은 남자는 완전히 발가벗고 있으며, 그는 화면의 맨 끝자락에 앉아있다. 그는 자신 앞에 높은 두 남자와 양복을 입은 남자를 바라보고 있다. 그는 다소 인상을 찌푸리고 있으며 입술도 웅졸하게 오므리고 있어 불편한 기색을 내비친다.

별거벗은 남자와 옷을 입은 남자는 같은 인물로 생각되어진다. 상당히 유사한 외모를 가진 이 둘은 본능과 이성을 형상화한 인간으로 보인다.¹⁷¹⁾ 실제로 베이컨은 성적

171) 본능과 이성의 갈등은 인간의 정신과 영혼을 담는 그릇인 육체에 의해 발생하는 것으로 여겨졌다. 육체가 욕망의 근원으로 여겨진 까닭은 귀, 눈, 입, 코 등의 감각기관들이 더욱 적극적으로 욕망을 외부로 드러내는 수단이기 때문이다. 김형찬 외, 『극복대상으로서 욕망』, 한국학술정보, 2011, p. 128.

정체성으로 인해 아버지로부터 쫓겨난 적이 있었고, 그 뒤로 자신의 존재적인 문제에 대해 고민했었다. 그는 항상 실존에 대한 불안과 회의감에 쌓여 있었다. 어두운 원 안에 걱정적으로 엉겨붙어있는 두 남자의 형상은 베이컨이 이 작품에 동성애자로서의 실존적 문제를 담았다는 견해에 힘을 실어준다. 베이컨이 자주 사용하는 기하학적 도형 중 하나인 원은 인물을 가두는 역할을 한다.¹⁷²⁾ 그는 인위적이고 실재하지 않는 가상의 원을 만들고 그 안에 두 형상을 위치시켰다. 이는 베이컨이 느끼는 고립과 소외를 보여준다.



[도판22] 프랜시스 베이컨, <삼면화-8월(Triptych-August)>, 1972, 캔버스에 유채, 모래, 198×147.5cm, 테이트

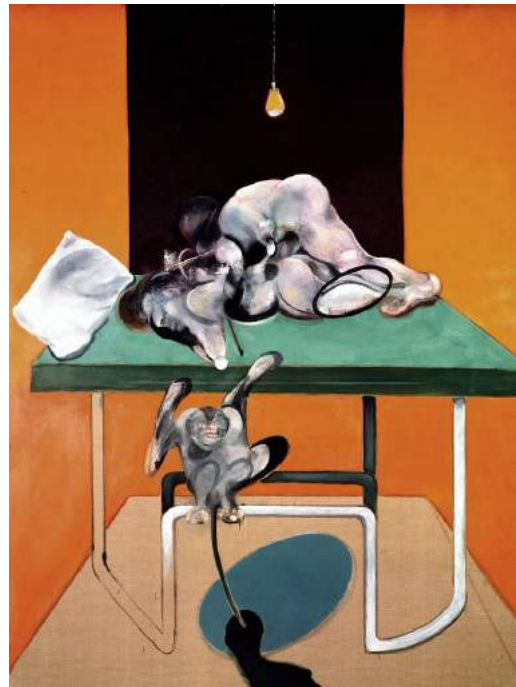
1970년대에는 베이컨의 오랜 연인이 자살을 했다. 그로 인해 베이컨은 죽음과 고통, 자기 성찰에 대해 골몰하게 되는데, 그러한 영향으로 작품에도 변화가 생기게 되었다. 예컨대 그가 1972년에 그린 <삼면화-8월>(도판22)와 1973년에 그린 <원승이와 두 형상>(도판23)에 변화가 나타나는데, 이 두 작품 모두에서 새까만 장막과도 같은 검은 문이 등장한다. 검은 문은 여닫이도 없이 뺨 뚫려 있어 블랙홀처럼 아득해 보인다. 이를 통해 베이컨은 공간을 무한히 확장하는데, 이 확장된 공간은 보는 이로 하여금 발을 잘못 디더 빠질 것만 같은 위험한 공간을 연상케 한다.

172) 질 들뢰즈는 베이컨의 작품에 대해 “윤곽은 동그라미, 타원형, 막대 혹은 막대 체계들과 같은 고립시키는 요소로서 제시된다. 그리고 형상은 이 윤곽 속에서 고립되어 완전히 밀폐된 세상이다.”라고 분석했다. 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태완 역, 민음사, 1995, p. 60.

〈삼면화-8월〉의 분할된 세 공간 속에 등장하는 각각의 인물들 중 양 쪽의 두 인물은 생김새를 보아 아마도 동일인물로 추정된다. 이 인물은 문 앞에 있는 의자에 앉아있는데, 의자의 다리는 너무나도 조악하고 약해 보여 금방이라도 부러질 것만 같다. 이 의자다리 못지않게 얇게 묘사되거나 거의 사라져가는 남성의 다리 또한 이러한 불안감에 한 몫을 한다. 그의 상반신은 금방이라도 뒤의 검은 공간속으로 빨려들어 갈 것처럼 부분적으로 까맣게 채색되어있다. 문 밖의 검은 공간은 아득하고 공포감을 자아내어 죽음으로 향하는 통로 같기도 하다.

베이컨의 그림에 자주 등장하는 엷힌 두 남성 나체의 형상은 이 작품에서도 나타난다. 이 형상은 검은 문이 분할하는 안과 밖의 경계에 위태로이 걸쳐져 있다. 문 밖의 새까맣고 텅 빈 공간을 죽음이라 본다면, 아슬아슬하게 삶과 죽음의 경계에 위치한 두 남성은 양 쪽의 고독한 남성보다 역동적이며 사랑을 위해 죽음도 불사하는 것처럼 보인다.

〈원숭이와 두 형상〉에서 이러한 양상은 더욱 강조되어 드러나게 된다. 커다란 청록색의 테이블 위에 베개 하나와 베이컨의 〈두 형상〉에서 보았던 두 남성 형상이 그려져 있다. 침대의 역할을 하는 테이블 위에서 성관계를 가지는 이 둘의 뒤로는 〈삼면화-8월〉에서처럼 검은 창이 뚫린 채 크게 자리하고 있으며, 앞쪽에는 날카로운 꼬리를 가진 이를 드러낸 원숭이 한 마리가 테이블에 매달려 있다. 아래에 깔린 남성은 화면 바깥쪽을 향해 얼굴을 돌려 미처 그들을 엄습하는 어둠을 눈치 채지 못한 듯하다. 그러나 위의 남성은 고개를 돌려 검은 창 바깥을 보고 있다. 어둠기만 할 것 같은 검은 창 위쪽에는 현실



[도판23] 프랜시스 베이컨, 〈원숭이와 두 형상(Two Figures with a Monkey)〉, 1973, 캔버스에 유채, 198×147.5cm, 멕시코시티 현대미술관

세계를 상징하는 전등이 미약한 불빛을 내뿜으며 달려 있는데, 이는 미약하게나마 긍정적인 변화가 이루어지고 있다는 것을 보여준다.¹⁷³⁾ 그러나 한편으로 베이컨은 내면에서 반복되는 갈등과 현실에 대한 불신을 성난 원숭이로 표현한다. 바깥에서 들려오는 희망적인 소식에도 불구하고 그간의 거부와 탄압으로 인해 자기 소외를 느낀 베이컨의 감정이 공간을 통해 잘 드러난다.

그는 사회적 시선과 아버지로부터의 트라우마로 인해 그의 성적 정체성에 대해 괴로워하며 폐쇄된 공간으로 숨어들었다. 그러나 숨어든 공간에 그는 홀로 있는 것이 아닌, 익명의 동성 연인과 함께 있는 모습으로 나타난다. 그 공간은 매우 제한적이고 불안정하다. 이는 동성애자로서 사회로부터 느끼는 소외와 자신으로부터 느끼는 괴리감으로 인한 자기 소외의 결합으로 인함이다.

그의 작품에 나타나는 검은 공간이나 인물을 가두는 원의 윤곽, 그리고 삼면화의 양식으로 분할된 공간의 요소들은 베이컨 회화 속 소외적 특징을 보여준다. 이는 그동안 겪은 어릴 적 트라우마와 애인의 죽음, 동성애자로서 불가피했던 사회와의 단절과 고립으로 인함이다. 그로 인한 두려움이나 괴로움이 베이컨의 회화 속에 잘 드러난다. 그럼에도 베이컨은 변화하는 사회에 대해 희망을 걸어보는 듯한 그림을 그렸다. 검은 문과 창문을 공간에 배치하여 동성애자를 억압하고 배척하는 바깥 세계와의 통로를 그려 넣었다. 점차 바깥을 향해 나아가고자 하는 의지를 그의 공간 표현을 통해 보여준다.

2. 데이비드 호크니

데이비드 호크니(David Hockney, 1937-)는 현존하는 가장 성공한 작가로, 일상적이지만 독특한 예술세계를 보여준다. 그의 작품들은 순수한 색채감각과 위트, 그리고 개방적인 실험정신으로 대중들의 사랑을 받고 있다. 호크니는 1960년대 초에 이미 화가로서 성공의 기미를 보이고 있었다. 1960년대 중반에 그는 <침병>, <닉의 수영장에서 나오고 있는 피터> 등으로 수영장을 그리는 화가로 유명해지게 된다. 또 호크니는 끊임

173) 박진령, 「프랜시스 베이컨의 작품세계와 폐쇄공간에 대한 고찰」, 부산대학교대학원 석사학위논문, 1986, p. 34.

없는 실험정신과 열정으로 데생, 회화, 판화, 사진, 무대장식, 영화 등 거의 모든 장르의 작품을 제작해왔다.

1960년대 중반, 유럽의 68혁명의 영향으로 영국에서도 반체제적 혁명이 일었고 이러한 상황은 미술계에 큰 영향을 미쳤다. 이 시기에 제작된 호크니의 회화는 당시 전후 세계의 진보와 변화를 고스란히 반영하고 있다. 전통적인 서양회화의 역사에서 사랑의 공간은 이성애적 욕망과 여성을 향한 남성의 시선을 기본 전제로 한다. 그러나 호크니의 공간은 주류 사회로부터 소외되고 배척받는 동성애자의 모습을 보여준다. 1960년대 초 영국에서는 동성애자 하위문화와 술집이나 바 같은 게토 공간이 발달하고 있었다. 그 곳에서 호크니는 작품에 대한 영감, 정보, 그리고 동성애자들의 지지를 받았다. 동성애가 법적으로 금지되던 시기부터 해방에 다가서는 시기를 모두 경험한 호크니는 자신의 그림이 대중에게 동성애 해방에 대한 긍정적인 영향을 끼치기를 바랐다.



[도판24] 데이비드 호크니, <비버리힐즈의 샤워하는 남자(Man in Shower in Beverly Hills)>, 1964, 캔버스에 아크릴, 167.3×167cm, 테이트

1961년 미국의 이국적인 인상에 큰 감명을 받은 호크니는 샤워하는 남성이나 동성애를 나타내는 그림들을 다수 제작했는데, 이때 물의 이미지에도 관심을 가지게 되었다. 캘리포니아의 로스앤젤레스를 처음 방문했을 때는 그곳의 분위기에 섹슈얼한 매력을 느꼈고, 미국인들이 매일 샤워한다는 사실에 흥미를 가져 그것을 작품의 주제로 삼기도 했다. 호크니는 캘리포니아의 쾌락주의에 대한 환상으로 부터 자극을 받아 새로 이사한 집에 샤워기를 설치했고 곧바로 샤워하는 사람들을 그렸다.¹⁷⁴⁾ 호크니의 <비버리힐즈의 샤워하는 남

자>(도판24)는 샤워실이 집중적으로 묘사되어 있고, 그 옆으로 보라색의 카펫과 크고 어두운 잎을 가진 화분이 남자의 종아리 부근을 가리며 자리하고 있다. 슬쩍 보이는 원경에는 응접실에 있을만한 원형탁자와 여러 색의 의자가 비치되어 있다. 그러나 테

174) 마르코 리빙스틴, 『데이비드 호크니』, 주은정 역, 시공아트, 2019, p. 62.

이불과 의자는 상단 부분만 묘사되어 있을 뿐 다리는 공백으로 남겨져 있다. 샤워하고 있는 남자도 마찬가지다. 그는 샤워커튼을 치지 않은 채 몸을 씻고 있는 중인데, 이는 그림을 그리는 관찰자와의 관계가 가깝다는 것을 보여준다. 그림 속 장면은 허리를 숙여 하체를 씻는 순간인 듯하다. 남자는 마치 관람자 혹은 화가의 존재를 이제 막 알아차린 듯 고개를 돌려 정면을 바라보고 있다.

〈샤워하는 남자〉(도판25)도 샤워하고 있는 남자의 뒷모습을 그린 작품이다. 남성의 샤워 장면 뒤편으로 침실이 보인다. 안락의자 두 개와 분홍색 카펫, 그리고 분홍 침대가 그려져 있다. 침실은 전체적으로 분홍빛이 돋보이는데, 분홍색은 남성 동성애자들을 상징하는 색으로 샤워하고 있는 남성이 동성애자임을 암시한다.¹⁷⁵⁾

이 두 그림에서 공통적으로 눈에 띄는 신체 부위는 둔부이다. 호크니가 특히 성적 관심을 가졌던 둔부는 호크니의 다른 남성의 나체를 그린 것과 마찬가지로 다른 신체 부위에 비해 비교적 명료하고 높은 채도와 명도로 표현되고 있다. 이것은 호크니가 이 그림을 그릴 당



[도판25] 데이비드 호크니, 〈샤워하는 남자(Man Taking Shower)〉, 1965, 캔버스에 아크릴, 크기 미상, 개인소장

시 거주했던 미국 로스앤젤레스의 기후적 특징으로 보인다. 로스앤젤레스의 더운 기후 때문에 중산층 이상의 사람들이 주택에 개인 수영장을 가지는 것은 이상한 일이 아니었다. 남자들은 종종 수영복을 입고 강한 햇빛 아래에 있었기 때문에 수영복 부위만 그을리지 않았다. 〈비버리힐즈의 샤워하는 남자〉와 〈샤워하는 남자〉에 그려진 남성 모두 종아리 아래로 묘사되어있지 않는데, 이는 다른 신체 부위보다 둔부를 강조하여 자신의 성적 관심을 강조하는 것이라 볼 수 있다.¹⁷⁶⁾

175) 서유정, 「몽타주의 회화적 변용과 불연속성에 대한 연구-이접적 종합을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2018, p. 122.

176) 마르코 리빙스턴, *op. cit.*, p. 62.

호크니에게 있어 샤워실은 상대방의 은밀한 모습을 관찰할 수 있는 곳이었다. 그렇기 때문에 호크니가 샤워실의 남자를 주제로 그린 대부분의 그림들은 훑쳐보는 것처럼 인물의 뒷모습만이 그려져 있다. 위의 그림 외에도 샤워하는 남자를 주제로 한 많은 그림들이 둔부가 강조되어있다. 이는 호크니의 성적 관심사와 연관되어 동성애적 메타포가 증폭된다. 그러나 동성 연인을 묘사한 작품은 이성애중심사회와 보수적인 미술계에서 소외되고 배제되었다. 이에 따라 호크니는 샤워실을 배경으로 한 그림을 많이 그렸다. 개인이 몸을 씻고 단장하는 비밀스러운 공간인 샤워실은 나체가 이상할 것 없는 공간이다. 즉 샤워실은 호크니가 동성애자로서 공개적으로 자신의 연인을 그릴 수 없었기 때문에 선택한 곳이다. 이러한 특징은 동성애자가 그린 선정적인 동성 연인의 나체라는 주류 사회의 비판으로부터 호크니를 자유롭게 해줄 수 있었다.



[도판26] 데이비드 호크니, <수영장(Swimming Pool)>, 1965, 캔버스에 유채, 61×61cm, 개인소장



[도판27] 데이비드 호크니, <수영장의 두 소년(Two boys in a Pool)>, 1965, 캔버스에 아크릴, 152.4×152.4cm, 개인소장

호크니는 샤워실 외에도 수영장을 배경으로 한 그림을 즐겨 그렸다. 1965년에 그려진 두 점의 수영장 그림인 <수영장>(도판26)과 <수영장의 두 소년>(도판27)은 야외 수영장을 배경으로 그려진 그림이다. <수영장>에서 화면을 가로로 가르는 지평선에는 나무 네 그루와 수풀, 콘크리트처럼 투박한 건물 한 채가 그려져 있다. 나무는 너무나도 조야하고 건물은 창고와 같이 그려져 있어 그림의 앞쪽을 차지하는 커다랗고 자유로운

형태의 선을 가진 수영장과 대조된다. 수영장의 물결은 그림 속의 인물이 격렬한 수영을 즐긴 듯 기운차게 굽이치고 있다. 둔부가 강조된 남성은 주변에 놓인 선 베드와 티 테이블을 향해 수영장 바깥으로 나가고 있다. 왼편에 놓인 붉은 색의 비치타올과 물잔은 선베드와 한 쌍처럼, 화면에는 나타나지 않은 누군가 있었던 것 같은 느낌을 준다.

〈수영장의 두 소년〉 또한 수영장에서 나가고 있는 두 남성을 그린 그림으로, 앞의 그림과 상당히 유사한 구조를 지닌다. 특히 굽이치는 곡선과 푸른 계열의 색을 퍼즐처럼 채색한 것, 작고 웅졸한 나무의 형태, 인물의 뒷모습이 매우 유사하다. 다만 〈수영장〉에서는 비치타올과 물잔으로 보이지 않는 인물의 존재가 암시의 차원에 불과했다면, 이 그림에서는 마주보는 두 인물이 분명하게 표현되어 있다. 단순한 우정으로 치부하기에는 두 인물은 알몸이다. 특히 호크니가 남성의 둔부에 대한 성적인 관심이 지대했다는 점을 고려한다면, 그가 이 두 남성을 표현할 때 단순한 남자들 간의 우정으로만 그리지는 않았을 것이라는 것을 알 수 있다. 또한 이들이 향하는 곳에는 하나의 작은 1인용 선 베드만이 자리하고 있다. 통상적으로 우정을 공유하는 두 남성이 알몸으로 선 베드에 눕기는 쉽지 않다. 따라서 선 베드 또한 이들의 동성애적 관계를 암시한다.

호크니의 또 다른 수영장을 그린 작품인 〈너의 수영장에서 나오고 있는 피터〉(도판 28)는 매우 유명하다. 그러나 앞선 두 그림과 달리 식물은 더욱 세밀하게 그려졌고 인물이나 물결, 건물의 모습 또한 기존의 투박한 수영장 묘사에서 벗어난 것을 볼 수 있다. 여전히 고수하고 있는 수직 수평 구조와 달리 수영장의 물결은 전보다 잔잔하고 정적으로 그려져 더욱 적막하고 고요한 분위기에 일조한다.

작품 속 주인공인 피터 슐레진저(Peter Schlesinger)는 오랫동안 호크니의 다정한 동성 연인이었다. 호크니는 캘리포니아 로스앤젤레스에 위치한 UCLA 대학에서 그를 처음 만나 교제를 시작했고, 얼마 되지 않아 호크니가 가장 선호하는 모델이 되었다.¹⁷⁷⁾ 그림 속 수영장은 호크니의 친구이자 미술상인 닉 와일더(Nick Wilder)의 집에 딸린 개인 수영장이다. 외부와 차단된 이 곳은 오로지 집주인인 닉과 동거인인 호크니, 그리고 피터와 같은 초대받은 사람만 들어올 수 있는 공간이다. 그림 전면에 보이는 커다

177) *Ibid.*, p. 120.

란 창문은 커튼으로 촘촘히 가려져 있어 집의 내부와도 시선이 서로 차단되어 있다. 상단에는 2층 발코니의 난간이 슬쩍 보이지만 이 역시 그저 발코니의 존재만이 암시되고 있을 뿐이다. 따라서 이 공간은 그림을 그린 화가가 있는 방향을 제외하고는 완전히 폐쇄적이다.

호크니가 그린 <닉의 수영장에서 나오는 피터>는 실제로 피터가 그 수영장에서 나오고 있는 장면을 그린 것이 아니라, 미리 찍어놓은 피터의 뒷모습과 수영장의 폴라로이드 사진 이미지를 결합하여 창조해낸 장면이다.¹⁷⁸⁾ 호크니가 굳이 그의 연인을 수영장에 배치한 이유는 무엇일까? 고요한 개인 실내 수영장에 자신의 연인을 배치했다는 것은 외부인의 침입이 불가능한, 자신들만의 공간을 필요로 했기 때문이다. 동성애자 연인을 보는 사회의 시선과 사회적 억압, 법적 제재를 피해 깊이 숨어든 것이다.



[도판28] 데이비드 호크니, <닉의 수영장에서 나오는 피터 (Peter Getting out of Nick's Pool)>, 1966, 캔버스에 아크릴, 213×213.4cm, 워커아트갤러리

수영장이라는 곳의 특성으로 인해 인물의 벗은 몸은 전혀 이상할 것이 없다. 따라서 호크니는 사람들의 의심을 피해 수영장이라는 공간을 선택했을 것이다. 그와 동시에 호크니는 은근한 동성애적 코드와 성적 관심사, 그리고 당시 남성 동성애자들의 하위 문화를 그림 속에 표현함으로써 동성애자들의 존재를 수면 위로 드러냈다. 호크니가 그린 수영장 그림들은 모두 실제적으로 기능하는 공간이 아니다. 호크니의 수영장은 외부세계로부터 분리되어 동성애자들의 문화 중 하나인 '게토'로 기능한다. 동성애자들은 이러한 게토 안에서만 자유로울 수 있다. 그러나 그것은 지극히 제한된 자유이며, 그들이 외부의 주류 사회에서 소외되고 있다는 것을 반증한다. 따라서 호크니가 그린

178) *Ibid.*, p. 115.

수영장은 단순한 물리적 공간이 아닌 동성애자가 가지는 타자성으로 구성된 공간이 된다. 그리고 그의 수영장 그림에 나타나는 소외라는 타자성은 동성애자의 실존 문제와 직결된다.



[도판29] 데이비드 호크니, <프랑스'에 탑승한 밥(Bob Aboard the 'France')>, 1965, 종이에 연필과 색연필, 48×60.5cm, 개인 소장

1965년 말 호크니가 미국에서 영국으로 돌아가는 배 위에서 드로잉으로 그린 <프랑스'에 탑승한 밥>(도판29)는 실물을 직접 보고 그린 것이다. 해부학적으로 정확한 신체 묘사가 이를 증명한다. 남자가 누워 있는 1인용의 좁은 침대에는 베개 하나와 담요가 있다. 침대의 가장자리에는 기차 침대칸의 침대가 그리하듯 손잡이가 달려 있다. 화면을 사선으로 가로지르는 그림 속의 남자는 둔부를 드러낸 채 옆

드려 있다. 재빨리 그려내는 드로잉의 특성상 별다른 채색이 들어가 있지는 않지만 호크니는 상체의 명암을 옅은 불그스레한 색으로 표현했다. 집중적으로 빨갛게 채색한 인물의 둔부는 호크니의 둔부에 대한 성적 관심이 상당했음을 보여준다.¹⁷⁹⁾ 집착적일 정도로 그려진 둔부를 드러내고 베개 속에 얼굴을 파묻은 그는 무방비한 뒷모습의 상태로 누워 있다. 언뜻 부끄러워하는 것 같기도 하다.

침실은 역사적으로나 통상적으로나 가장 은밀하고 사적인 공간으로 여겨진다. 고단한 하루를 보낸 개인이 누구의 방해도 없이 온전히 혼자만의 휴식을 취하는 공간이며, 사랑하는 사람 간에는 성관계가 이루어지는 공간이다. 외부인의 출입이 철저히 통제되며 사생활을 보장받아야 한다는 점에서 샤워실이나 수영장과 명백히 구별되는 성격을 가진다.

미술사 속 많은 누드화들이 침실을 배경으로 그려졌다. 침실에서의 고전적인 누드화를 그린 많은 화가들은 인물, 침대의 형태, 커튼, 헤팅 등 주변 사물들을 세밀하게 그

179) *Ibid.*, p. 98.

려냈다. 그러나 호크니는 침실의 묘사에 비교적 소홀했다. 호크니는 위의 그림 외에도 <침대 위의 벗은 소년>이나 <피터, 로마> 등 침대 위의 반라, 혹은 전라의 남성을 드로잉으로 자주 남겼다. 이는 은밀하고 사적인 공간에서의 자신들의 가장 사랑스럽고 아름다운 모습을 기록한 것이다.¹⁸⁰⁾ 침실을 배경으로 사랑하는 동성 연인과의 시간을 직접 기록한 나체 이미지는 동성 간의 성행위를 간접적으로 암시한다. 그 사랑스러운 순간에 집중하여 공간의 묘사에는 신경 쓸 틈이 없었을 것이다. 그럼에도 그가 그린 인물의 묘한 성적 긴장감은 침실이라는 공간이 가진 성격과 결합하여 성적 사랑의 메타포를 증폭시킨다.

동성애자들은 이성애자들처럼 야외에서의 애정행각이나 자연스러운 스킨십을 할 수 없었다. 따라서 이들이 가장 마음 편히 연인과의 사랑을 드러낼 수 있었던 곳의 대표적인 장소는 바로 침실이다. 호크니의 침실 누드는 주류 사회가 금지한 동성 간의 사랑이 가장 성적으로 증폭되는 작품들이다. 사회로부터 받을 부정적인 시선과 편견을 피해 숨어든 침실은 그의 작품에 드러나는 소외적 특징을 보여준다.

호크니가 그린 침실, 샤워실, 그리고 개인 수영장은 외부인의 출입이 철저히 통제되는 곳이다. 호크니의 연인이나 동성애 성향이 나타나는 그림의 대부분은 이처럼 비밀스러운 공간을 배경으로 한다. 호크니는 자신의 연인, 동성애자 친구들과 함께 그들만의 공간을 만들었다. 그곳에 한 번 들어가게 되면 그 누구도 그들을 찾을 수 없다. 사회에서 소외된 동성애자들은 스스로 타자적 공간을 만들어 그 안으로 들어갔다. 하나의 계토로 존재하는 그들의 공간은 그 어느 곳이든 실재적이고 기능적인 공간이 아니다.

호크니가 주로 그린 이 공간 안에서의 핵심은 다양한 형태의 동료애, 헌신적인 감정, 성적 사랑이다. 호크니는 주류 사회에서 배척받고 소외받는 동성애자들의 사랑을 이성애와 다를 바 없이 차분하게 보여준다. 초기작을 제외하면 동성애에 대한 과장된 표현은 호크니의 그림 속에서 찾아보기 힘든데, 동성 관계와 감정이 당연시되는 공간에서 더 이상의 강조는 불필요했기 때문이다.¹⁸¹⁾ 그는 동성과의 사랑 또한 평범한 것임을 알리고 싶었으며 대중과 일반 사회에 보편적으로 받아들여지기를 바랐다. 호크니와 그

180) *Ibid.*, p. 95.

181) *Ibid.*, p. 66.

의 연인, 그리고 연인 관계를 그린 일련의 작품들은 평범한 일상을 배경으로 하는 차분한 구도로 그간 대중과 사회의 공격으로부터 소외되고 숨어든 동성애자들의 존재를 드러낸다.¹⁸²⁾

비록 베이컨과 호크니가 직접적인 방법으로 동성애를 표현한 것은 아니지만, 사회로부터 배척받는 동성애자의 존재를 드러냈다는 사실 자체만으로도 60년대 초반에는 도발적인 것으로 볼 수 있다. 킨제이보고서가 50년대 초에 출간되어 동성애자에 대한 제도적 공격이 누그러지긴 했으나 여전히 대중들 사이에서 동성애자에 대한 혐오나 편견이 지속되고 있었기 때문이다.

그들이 타자성을 드러내는 작품 속의 공간은 상상적이고 한시적인 의미를 가진 공간으로 작동한다. 동성애자들이 존재함으로써 그 공간은 전혀 새로운 의미를 가지게 되며, 현실 세계에서 떨어져 나가 변형된 의미를 가지고 부유하게 된다. 베이컨과 호크니의 작품 속 공간은 화가가 동성애자로서 느낀 여러 차원의 압박과 그로 인한 소외를 다양한 공간 표현의 방식으로 보여주고 있다.

3절 위협하는 신체 이미지

1. 로버트 메이플소프

전형적인 미국의 베이비붐 세대인 로버트 메이플소프(Robert Mapplethorpe, 1946-1989)는 다양한 사회 운동을 통해 미국 사회가 재편되는 것을 몸소 보고 겪었다. 사회적 대안운동이 시작되던 1960년대 후반, 메이플소프는 미국 동부의 미술대학 중 가장 큰 규모를 자랑하는 뉴욕 프랫 인스티튜트(New York Pratt Institute)에서 그래픽 디자인을 공부했다. 그가 학교를 졸업할 즈음에는 흑인인권운동이 일어났고, 스톤월 항쟁과 함께 본격적으로 동성애자해방운동이 전개되었다. 동성애자였던 메이플소프에게 이와 같은 사회적 배경은 그의 작업 방향에 커다란 영향을 끼쳤다.

182) 플로랑스 타마뉴, *op. cit.*, p. 185.

당시의 사회는 비주류의 위치를 공유하는 흑인, 여성, 동성애자와 같은 타자 집단의 권익과 주체성에 대한 관심으로 해방의 분위기가 고조되고 있었다. 그럼에도 불구하고 예술가들은 동성애적 이미지들을 발표하기 꺼려했으나, 메이플소프는 자신의 성적 정체성을 공개적으로 드러내어 독창적인 현대 사진작가로 평가받았다.¹⁸³⁾

대학을 졸업한 직후 제작된 메이플소프의 초기 작품들은 대부분 동성애를 암시하거나 페티시적 성향을 드러냈다. 그는 주로 게이클럽이나 파티에서 만난 사람의 누드나 공공장소에서의 섹스 같은 자극적인 장면을 플라로이드로 찍었다. 이는 스튜디오에서의 완벽한 통제 아래 촬영된 후기의 작업 경향에 비해 즉흥적이고 우연적이다.¹⁸⁴⁾

이후 메이플소프는 대부분 자신의 스튜디오에서 작업을 진행했다. 그는 주로 동성애 해방이나 자신이 가진 성적 환상과 정체성에 대한 자부심을 작품으로 드러내었다. 신앙심 깊은 가톨릭 집안에서 유년기를 보낸 메이플소프는 빛과 어둠, 선과 악, 천국과 지옥 등의 불분명한 경계에 대해 관심을 갖고, 동성애나 남성의 신체를 종교화나 고전 회화의 양식을 빌려 재현해냈다. 또 그는 동성애자나 사도-마조히즘적 성향을 가진 이들을 대상으로 실제 성행위나 남근을 부각시켜 촬영했는데, 당시로서는 매우 파격적이고 충격적이었다.¹⁸⁵⁾

메이플소프의 남성 누드 사진인 <빌 줄리스>(도판30)는 정방형의 화면을 1/2로 가로 분할 하는 구성의 형태를 취하고 있다. 화면의 텅 빈 상단에 보이는 벽은 집착에 가까울 정도로 희고 평평하여 마치 단색화의 한 부분처럼 느껴지기까지 한다. 오른쪽에 전체 화면의 1/8 가량 갈라져 보이는 틈, 넓은 뒤의 벽면과 3:2의 비율로 안정감 있게 분할된 벽면과 바닥은 몬드리안의 <빨강, 파랑, 노랑의 구성>과 닮아있다.

그 화면의 하단에는 흰 천으로 덮인 단상과 그 위에 엎드린 전라의 남성이 자리하고 있다. 흰 천으로 덮인 단상은 마치 성스러운 제단을 떠오르게 한다. 제물을 바치는 제단 위에 벌거벗은 남성이 단좌를 기다리듯 무방비한 상태로 엎드려 있다. 그는 실오라기 하나 걸치지 않은 채 자신의 등 위에서 어떤 위협이 다가와도 방어할 수 없는 자

183) 안원현·이한나, 「로버트 메플도프의 동성애 작품에 나타나는 그로테스크 연구-볼프강 카이저의 양면성 개념을 중심으로」, 신라대학교 예술연구 제13집, 2007.12, p. 62.

184) 임근준, 『이것이 현대적 미술』, 갤러온, 2009, p. 92.

185) 그는 자신의 사진에 표현된 동성애나 사도-마조히즘적 성행위들은 모두 경험에 의거한 것이라고 말한 바 있다. 안원현·이한나, *op. cit.*, pp. 64-65.

세로, 오직 단상에서 추락하지 않도록 손과 발을 이용해 제 몸을 지탱하고 있을 뿐이다. 그의 손목에는 팔찌가 채워져 있다. 마치 팔찌에 의해 결박된 것처럼 그는 힘없이 제단 위에 쓰러져 있다. 메이플소프의 수많은 남성 누드 사진들 중 이 작품 속 남자의 나체는 유독 처량하고 유약해 보인다. 제단 위에 올려진 이 남자는 어린 양, 즉 희생양이다.



[도판30] 로버트 메이플소프, <빌 줄리스(Bill Joullis)>, 1977, 젤라틴 실버 프린트, 35.4×35.3cm, J. 폴 게티 미술관



[도판31] 조세파 드 아일라, <제물로 바쳐진 양(The Sacrificial Lamb)>, 1670-1684 사이, 캔버스에 유채, 55.5×78.7cm, 월터스 미술관

역사적으로 살펴보았을 때 행복한 사회를 건설하기 위해서 언제나 희생양이 필요했다. 악에 물든 세상을 정화하기 위해서였다. 처음에는 양이나 소, 염소 같은 동물들이 희생양 제의에 이용되었으나, 이 역할은 점점 인간에게로 옮겨갔다. 타자를 붙잡아 세상에 만연한 죄악에 대한 책임을 묻고 희생양으로 만들어 제거했다.¹⁸⁶⁾

작품 속 남자는 이러한 의미에서 무고하다. 기존의 희생양이었던 양이나 염소 대신 한 인간이 제단에 놓여 있다. 이는 사람을 희생양화하는 모습을 가장 원초적이고 직접적으로 보여줌으로써 주류 사회에서 ‘희생양 전략’이 얼마나 잔인하고 반인륜적인지 보여준다. 양을 처단하던 칼날은 이제 메이플소프의 작품 속에서 동성애자를 향한 편견 어린 시선과 억압으로 작용한다. 처단을 기다리며 애처롭게 카메라를 바라보는 인물의 눈빛은 희생양의 그것과 다르지 않다.

186) 그러나 희생양의 무고함은 십자가에 못 박힌 예수의 모범적 행위에서 명백히 드러난다.



[도판32] 로버트 메이플소프, <짐과 톰, 소살리토(Jim and Tom, Sausalito)>, 1977, 젤라틴 실버 프린트, 19.53×19.53cm, 로스앤젤레스 미술관

메이플소프의 또 다른 작품인 <짐과 톰, 소살리토>(도판32)는 소살리토라는 미국 캘리포니아의 한 해안도시에서 찍은 사진이다. 좌측 상단에서 우측 하단까지 대각선으로 분할되는 화면 가운데에는 사도-마조히즘의 전형적인 메타포인 가죽 자켓, 가죽 바지를 입고 가죽 마스크를 쓴 성인 남자 두 명이 자리하고 있다. 한 남자는 서 있고, 한 남자는 공손히 무릎을 꿇고 있다. 서 있는 남자는 짐, 무릎 꿇은 남자는 톰이다.¹⁸⁷⁾ 턱수염이 덩수룩하게 난 톰은 경건하게 짐의 소변을 받아먹는다. 짐의 소변줄기는 화면의 정 가운데를 차

지한다. 왼편에는 견고한 철판으로 만들어진, 상승의 상징인 사다리가 곧게 세워져 있다.

사다리의 끝자락인 왼쪽 상단에서 작품의 중심을 향해 흘러내려오는 듯한 빛은 두 남자를 비추고 있다.¹⁸⁸⁾ 쏟아져 내리는 자연적인 빛은 곧 신적이고 성스러운 빛을 의미한다. ‘하나님, 바로 그분이시다. 하나님은 빛이시라.(요한일서1장5절)’라는 성경구절이 이를 뒷받침한다. 실제로 종교화에서 빛의 표현은 주요 조형 요소로 기능하며, 하느님, 예수 그리스도, 말씀 등의 상징적 의미와 하느님의 사랑, 생명, 구원, 인도하심, 은혜, 희망, 기쁨, 용서, 평안 등으로 해석된다. 프라 안젤리코의 <수태고지>(도판33)에서는 마리아에게 전해지는 하느님의 말씀이 빛으로 표현되었고, 혼토로스트의 <목자들의 경배>(도판34)에서도 갓 태어난 예수에게서 신적인 빛이 분출되는 것을 볼 수 있다. 이 밖에도 신, 혹은 신적인 힘을 빛으로 표현한 사례는 매우 많다.

187) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/robert-jim-sausalito-ar00198>, (2020.04.22.)

188) 이 작품을 촬영할 당시 메이플소프는 모든 것이 통제 가능한 스튜디오에서 벗어나 수많은 변수가 도사리는 야외에서의 촬영을 감행했다. 그는 원하는 빛의 조건을 자유자재로 만들어낼 수 있는 스튜디오의 인공광원 대신, 야외 현장에서의 예측 불가능하고 자연적인 빛을 이용했다. 최봉림·이영준, 「로버트 매플도프의 동성애 사진에 관한 고찰」, 현대미술사연구 15, 2003, p. 335.



[도판33] 프라 안젤리코, <수태고지(The Annunciation)>, 1426, 목판에 금박과 템페라, 154×194cm, 프라도 미술관



[도판34] 헤라드 반 혼토로스트, <목자들의 경배(The Adoration of the Shepherds)>, 1622, 캔버스에 유채, 164×190cm, 발라프 리하르츠 미술관

메이플소프는 성스러운 빛을 짐과 톰의 사도-마조히즘적 행위에 이용했다. <짐과 톰, 소살리토>에서의 빛은 스포트라이트를 주듯 소변줄기가 입으로 통하는 장면에 정확히 쏟아져 내리고 있다. 짐의 소변을 입으로 직접 받는 톰은 마치 그에게서 구원이거나 은총을 구하는 것처럼 경건해 보인다. 아서 단토(Arthur Danto)는 메이플소프의 작업에서 금기의 요소가 종교적 도상으로 환원되고 있다고 평가했다.

“메이플소프는 두 인물을 방치된 해군 지하병커에 자리 잡게 했는데, 그 우중충한 공간에는 가까운 창문으로부터 종교적 광채(religious glow)를 띤 빛이 흘러 들었다. 마치 바로크 회화에서 빛이 간혀 있는 죄수에게 희망의 메시지로 감옥 창살을 통해 들어오듯이 말이다. 그 골방에는 천사가 나타나는 대신, 가죽 복면을 한 짐이 오줌을 포도주와 같은 것으로 바꾸고 있을 뿐이다.”¹⁸⁹⁾

그는 메이플소프의 빛이 작품에 나타난 변태적 행위를 하나의 성찬 의식으로 바꾸고 예술로 승화시켰다고 본 것이다.¹⁹⁰⁾

메이플소프의 <짐과 톰, 소살리토>는 두 남성을 알몸으로 만들지 않고도 기독교가

189) Arthur S. Danto, “Playing with the Edge-The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe” in *Mapplethorpe*, New York, Random House, 1992, p. 330.을 최봉림·이영준, *op. cit.*, p. 334.에서 재인용.

190) 최봉림·이영준, *op. cit.*, p. 334.

금기로 설정한 동성 간 성관계를 가장 적나라하고 자극적으로 표현했다. 나아가 빛을 비추어 신성화했다. 성경에서는 죄로 인해 타락한 인간의 어두운 본성이 하느님의 빛으로 인해 새로이 밝아지게 된다고 말하고 있다.¹⁹¹⁾ 기존의 종교화에서 빛이 향하던 곳에는 언제나 성인이나 성스러운 장면이 자리했지만, 메이플소프는 그 곳에 사회와 종교가 금기시한 동성애자를 배치했다. 빛으로 인해 “그 얼굴이 영영 부끄럽지 않을 것이며(시편34장5절), 두려움이나 무서움이 사라지게 된다” 성경에서 말하는 동성애는 죄악이었으나, 메이플소프의 작품에서 동성애는 구원이고 축복이며 기쁨인 것이다.

<짐과 톱, 소살리토>가 빛을 이용해 동성애를 신성화했다면, 메이플소프의 <도미니크와 엘리엇>(도판35)은 신성 모독적이다. 이 작품 역시 두 남자 사이의 사도-마조히즘적인 장면을 묘사했다. 거꾸로 매달린 남자는 도미니크이고, 지면에 발을 디디고 서 있는 남자는 엘리엇이다. 이 사진은 특히 그가 사도-마조히즘적 이미지에 관심이 많았던 시기에 촬영한 작품으로, 사도-마조히즘계의 남창 엘리엇과 도미니크를 주인공으로 한다.¹⁹²⁾



[도판35] 로버트 메이플소프, <도미니크와 엘리엇 (Dominick and Elliot)>, 1979, 젤라틴 실버 프린트, 35.4×35.4cm, J. 폴 게이 미술관

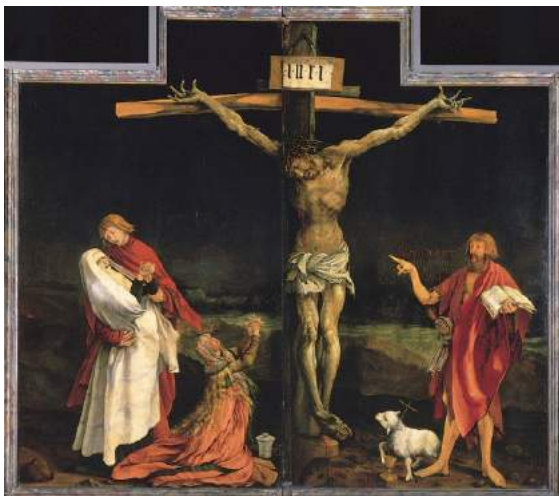
정방형의 프레임을 취하고 있는 이 작품은 어둡고 군더더기 없는 실내를 배경으로 한다. 거꾸로 매달린 도미니크의 형상은 화면 전체에 걸친 삼각형의 구도를 취하고 있다. 마치 정육점에 매달린 고기를 연상시키는 도미니크는 몸 전체와 얼굴의 덩수룩한 체모로 인해 자연과 가까운 인간의 모습을 연상시킨다. 허벅지까지 끌어내려진 하얀 천을 제외하고는 완전히 알몸인 도미니크는 손목과 발목이 가죽으로 결박되어 있다. 꽉 쥔 주먹과 발등의 힘줄, 그리고 힘을 잔뜩 준 듯 꺾인 발가락은 그가 신체적으로 불편한 상황에 있음을 알려준다. 굵은 쇠사슬은 목에 단단히 고정되어 성기를 향해

191) 그것은 구원으로 인한 생명, 은혜, 인도하심이다(욥기11장17절).

192) Patricia Morrisroe, *Mapplethorpe. A Biography*, London, 1995, p. 165.

올라간다. 성기와 머리를 굳게 연결하는 사슬은 마치 성적 본능이 이성을 사로잡은 모습
을 보여주는 듯하다. 그는 고개를 살짝 돌렸으나 두 눈은 카메라를 분명히 응시하고
있다. 두 팔은 바닥에, 다리는 위로 향한 채 거꾸로 매달린 그는 연약하고 불편해보이
며 그 어떤 것에도 방어할 힘과 의지가 없어 보인다.

반면 도미니크 왼쪽에 서 있는 엘리엇은 두 다리를 이용해 넓게 땅을 짚고 서있다.
반라 상태인 엘리엇의 한 쪽 다리는 움푹 파인 지면에, 다른 한 쪽 다리는 바깥을 향
해 걸쳐져 있다. 그의 한 손은 도미니크의 다리 사이를 가로질러 그의 고환을 움켜쥐
고 있으며, 담배를 쥐고 있는 다른 한 손은 그 자신의 가랑이 사이에 위치하고 있다.
화면에 존재하는 요소 중 가장 밝은 명도를 가진 담배는 가장 작은 오브제임에도 불구
하고 어두운 색의 바지 위에 위치하고 있어 더욱 그의 다리 사이로 관람자의 시선을
잡아 끈다. 그는 카메라를 정면으로 응시하고 있는데 턱을 안쪽으로 잡아당기고 눈을
치켜뜨고 있어 카메라를 노려보고 있다는 느낌까지 들게 한다. 그는 연약해 보이는 도
미니크와는 달리 반항적이며 공격적으로 보인다.



[도판36] 마티아스 그뤼네발트, <이젠하임 제단화(Isenheim Altarpiece)>, 1512, 목판에 유채, 269×307cm, 운터린덴 미술관

이 작품의 전체적인 구도 또한 종교
화와 유사한 특성을 띠고 있다. 인물들
뒤의 철제 프레임은 배경을 세 개로 나
누어 삼면화나 제단화를 연상케 한다.
전라의 도미니크는 십자가에 매달린 예
수와 닮아있다. 그는 예수와 거의 동일
한 자세를 취하고 있는데, 다만 거꾸로
매달려 있을 뿐이다. 예수의 십자가 책
형에서 으레 볼 수 있는, 사타구니만을
겨우 가린 흰 천도 예수를 떠오르게 한
다. 옆에 선 엘리엇은 예수의 책형 장
면에서 주로 옆자리를 차지하는 성인의

은유인 듯하다. 그러나 그는 한 손에는 고환을, 다른 한 손에는 담배를 쥐고 있다.

앞의 두 작품이 희생양, 혹은 성인의 자세를 취하고 있었다면, 이 작품에서 동성애
자의 위치는 예수 그 자체이다. 동성애자를 종교화에 끌어들였다는 것에서 끝난 것이

아니라 아예 신과 동일시하여 성경 자체를 전면적으로 반박하고 있는 것이다. 인류의 죄를 대신 지고 십자가에 못 박힌 예수는 이제 별거벗은 동성애자가 된 채 거꾸로 매달려 있다.

이러한 장치는 기독교적 관점에서 봤을 때 가치 신성모독이라 볼 수 있다.¹⁹³⁾ 그러나 당시 금기와도 같았던 동성애를 억압의 주 요인이었던 기독교의 도상과 결합했다는 점은 큰 의의를 가진다. 메이플소프의 작품 속 신체 이미지는 종교적으로 엄격하게 금지한 동성애적 성행위의 도구로 기능한다. 이로써 ‘신체’는 가치 체계에 대한 도전과 위협의 상징으로 해석될 수 있다.

메이플소프는 과격하고 기이하게 묘사된 동성애의 장면을 신성해야만 하는 종교적 도상으로 실현함으로써, 실질적으로 그를 포함한 동성애자를 억압했던 기독교와 성서, 그리고 신앙을 향하여 강한 위협을 가한다. 그들이 믿어 의심치 않던 교리에 강하고 거칠고 도발적으로 반박하여 그들의 절대적 믿음에 충격을 준다. 이처럼 메이플소프는 여러 신체 이미지를 이용해 엄격한 종교적 금기를 깨트리고 가치를 전복시켜 주변부를 뒤흔들던 타자적 위치에서 벗어나고자 했다. 주류 이성이 탄압한 동성애를 다시 회복시키는 작업이며 기존의 체계가 만든 억압과 금기에 대한 일종의 저항인 것이다.

2. 길버트와 조지

예술가 듀오 ‘길버트와 조지(Gilbert and George)’는 1969년에 정식으로 공동작업을 시작한 이래로 40년 이상 함께 해오고 있는 영국 현대미술을 대표하는 작가 팀이다. 1943년 이탈리아에서 태어난 길버트 프로에쉬(Gilbert Proesch, 1943-)와 1942년 영국에서 태어난 조지 패스모어(George Passmore, 1942-)는 1967년에 영국의 세인트 마틴 미술학교(Central Saint Martins)에서 운명적인 만남을 가졌다.¹⁹⁴⁾ 이후 커플로 발전한 이

193) 그러나 단토는 “작품 표상의 미학이 순수한 고전적 양식”에 있다고 평가하면서 메이플소프의 작품을 그러한 공격으로부터 자유로울 수 있는 균열을 만들었다. 메이플소프 또한 이에 대해 “나는 포르노그래피를 예술화시켰다. 내 작품 중의 어떤 것들은 모두 있어야 할 곳에 자리하고 있어서 위대한 회화처럼 의문의 여지가 없다”고 말했다. Jarnet Kardon, “The perfect Moment, essay in Robert Mapplethorpe”,(Exh. Cat), Philadelphia: Institute of contemporary art, University of Pennsylvania, 1988, p. 47.

194) 강소정, 「길버트와 조지의 퍼포먼스 작업에 나타나는 수행성 연구」, 고려대학교대학원 석사학위

들은 당시 동성애에 대한 사회적 편견과 부정적 인식에도 불구하고 이를 오히려 예술의 주제로 사용하여 그들만의 독특한 예술세계를 구축했다. 그들은 스스로의 신체와 정신 자체가 예술적 결과물이라며 자신들을 ‘살아있는 조각’이라 선언했다. 1968년에 <노래하는 조각>을 선보이며 미술계의 주목을 받았고, 당시 민감한 정치·사회적 주제나 동성애를 다루면서 파격적인 작업을 이어갔다.

1960년대 후반 당시 영국의 경제는 하락세를 보이고 있었다. 오일쇼크로 국제적 위기 상황이 닥쳤고 실업률이 갈수록 높아져갔다. 또한 인종, 계급, 종교 등 여러 사회문제가 반체제적 혁명 운동과 함께 동시다발적으로 발생했던 시기였다. 이러한 상황과 맞물려 길버트와 조지는 주변에서 일어나는 문제적 상황들에 자연스레 흥미를 느꼈고 자신들의 신체 이미지, 특히 나체와 결합하여 작업을 시작했다.¹⁹⁵⁾

그들은 사진 매체를 이용하여 직설적이고 강렬한 작품들을 선보였다. 트레이드마크인 이른바 포토몽타주 작업은 현실에 대한 해석에 있어 중요한 매체로 자리 잡게 되었다.¹⁹⁶⁾ 포토몽타주 기법은 자신들의 신체를 소재로 삼은 외설적이고 원색적인 이미지와 텍스트, 그리고 좌우대칭의 격자 구조를 특징으로 한다. 이를 통해 길버트와 조지는 자신들의 성적 정체성을 공공연하게 드러냈을 뿐 아니라 당시의 여러 정치·사회적 이슈들을 문제 삼았다. 그들은 삶, 죽음, 인종, 종교, 정치, 성(性) 등 첨예한 사회적 이슈들을 예술을 통해 지속적으로 꼬집었다. 또한 동성애가 가진 하위 문화적 특성을 적극적으로 표현하는 작업 방식은 사회에 큰 반향을 일으켰다.¹⁹⁷⁾

그들의 도발적인 색채와 간결한 모양은 만화와 유사하다. 이는 길버트와 조지가 성적 주제를 보다 직접적이면서도 위트 있게 다룰 수 있게 해주었다. 당시 길버트와 조지의 작품과 같은 다소 자극적인 내용의 작품은 흔치 않았기 때문에, 이들의 장난스러운 방식은 관람객에게 보다 쉽고 친근하게 다가갈 수 있도록 하였다.¹⁹⁸⁾

길버트와 조지는 그동안 금기시되었던 성적이거나 다소 저급한 주제를 예술적 소재

논문, 2012, p. 14.

195) 강소정, *op. cit.*, p. 15.

196) 서유정, *op. cit.*, p. 114.

197) 강소정, *op. cit.*, p. 16.

198) 길버트와 조지의 작품들은 지나치다 싶을 정도로 장난스럽고 솔직하여 보는 이로 하여금 약간의 당혹감을 안겨준다. 그들은 결코 그들이 표현하고자 하는 것들을 미화하고 정화하거나 검열하지 않는다. 린다 와인트라움, 『미술을 넘은 미술』, 정수경·김진엽 역, 북코리아, 2015, p. 121.

로 다루면서 은밀한 세계를 대중화하기 시작했다. 당시 보수적인 영국 사회에서 동성애자는 여전히 배척의 대상이었지만 그들은 커밍아웃을 통해 공개적으로 성적 정체성을 밝혔다. 그들은 혐오스럽거나 사회적으로 터부시되는 소재들을 이용해 도발적인 작업을 이어나갔다. 길버트와 조지는 배설물, 에이즈, 신성모독 등 매우 첨예한 소재를 충격적인 이미지와 결합하여 모든 권위 체제에 저항하고 이를 전복하고자 했다.¹⁹⁹⁾ 특히 90년대에 접어들어 동성애를 종교적인 문제와 결부시켜 다루었다.



[도판37] 길버트와 조지, <벌거벗은 눈(Naked Eye)>, 1994, 253×639cm, 포토몽타주 위에 채색, 테이트

포토몽타주 기법으로 제작된 <벌거벗은 눈>(도판37)은 세로 253cm, 가로 639cm의 대작이다. 기다란 직사각형의 프레임은 세로 3분할, 가로 9분할의 격자로 나뉘어져 있어 대형 스크린에 띄워진 작품을 감상하는 것 같은 착각을 준다. 중앙에는 벌거벗은 두 남자가 서있다. 이들은 두 손으로 수치스러운 듯 얼굴을 가리고 있다. 작품의 배경에도 두 남자의 얼굴이 양쪽으로 갈라져 클로즈업되어 있다. 그들의 눈동자는 작품의 전반적인 색채와 구별되는 높은 채도로 강조되어 있다. 길버트의 눈은 허공 어딘가를 바라보고 있고, 안경을 쓴 조지의 눈은 곧바로 작품 밖에 선 관람자를 바라본다. 커다란 크기의 작품 때문에 이들의 눈빛은 더욱 압도적이다. 얼굴을 가린 이들을 심판하는 것인지 관람자를 심판하는 것인지, 배경 속의 시선은 매섭다.

<그림자 장님>(도판38)에서도 길버트와 조지는 완전히 발가벗겨진 채 두 손으로 얼굴

199) 서유정, *op. cit.*, p. 125.



[도판38] 길버트와 조지, <그림자 장님(Shadow Blind)>, 1997, 포토몽타주 위에 채색, 190.5×302.3cm, 개인소장

을 가리고 있다. 그러나 진정으로 수치스러워 하고 있다는 인상을 주지는 않는다. 그들은 얼굴을 가리고 있음에도 불구하고 당당하게 다리를 벌리고 서 있다. 더욱이 배경 속 길버트와 조지의 얼굴은 부끄러움은 커녕 호기심을 느끼거나 엑스터시를 느끼는 표정으로 묘사되어 있다.

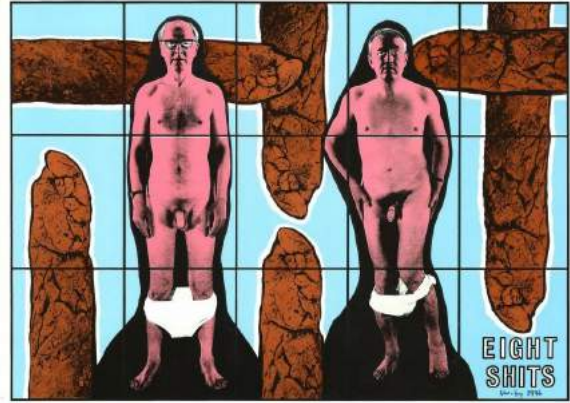


[도판39] 마사초, <에덴동산에서의 추방(Expulsion from the Garden of Eden)>, 1427, 프레스코, 208×88cm, 브란카치 성당

<벌거벗은 눈>과 <그림자 장님> 속 길버트와 조지는 마치 마사초가 그린 <에덴동산에서의 추방>(도판39)에 등장하는 아담과 이브를 연상케 한다.²⁰⁰⁾ 아담과 이브는 선악과를 훔쳐 먹은 뒤 자신들의 벌거벗은 모습을 부끄럽게 여기게 되고, 결국 에덴동산에서 추방되었다. 길버트와 조지의 작품에서 그들은 에덴동산, 즉 사회에서 쫓겨나는 인물로 표현되고 있다. 특히 <그림자 장님>이라는 제목과 성서 속 아담과 이브가 성에 무지한 장님과 같이 묘사되어 있다는 점은 길버트와 조지가 아담과 이브로 비유되고 있다는 주장에 일관성 있게 연관된다. 더욱이 <그림자 장님>의 배경 속 조지는 마사초의 그림 속 이브와 매우 유사한 표정을 짓고 있다. 다만 차이점이라면, 이브는 괴로워하지만 조지는 엑스터시를 느끼고 있다는 것이다. 성적 쾌락에 눈을 떠 에덴동산에서 쫓겨나게 된 아담과 이브의 죄책감을 오히려 황홀감으로 전환시켜 성경에서 최악으로 다루어 온 성 관념을 풍자하고 있다.

200) 신화중, 「길버트와 조지의 예술 세계에 나타난 댄디즘」, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2002, p. 34.

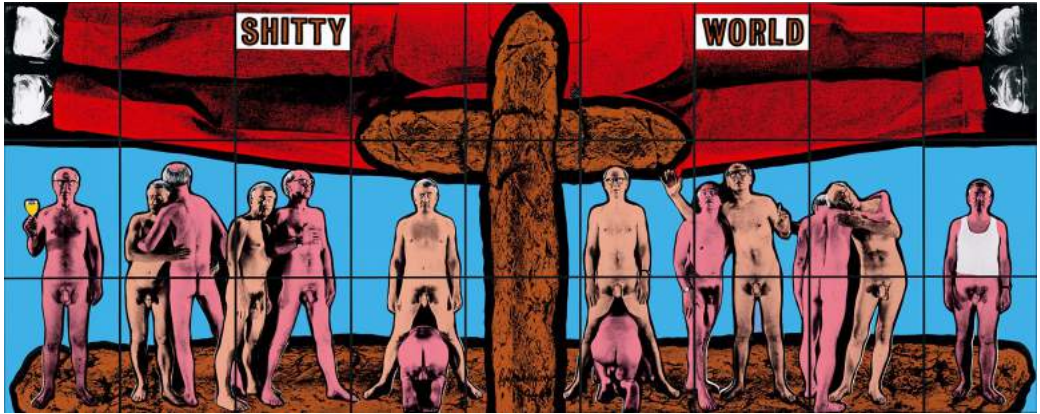
1994년에 길버트와 조지는 배설물 시리즈를 제작하기 시작했다. ‘벌거숭이 그림’ 시리즈의 작품들은 보는 것만으로도 불쾌감과 역겨움을 자아낸다. 길버트와 조지는 이 일련의 작품에 피, 눈물, 오줌, 땀이나 정액, 똥 등의 이미지를 사용했다. 그 중 하나인 <8개의 똥 덩어리>(도판40)는, 제목대로라면 화면에는 8개의 똥 덩어리가 묘사되어 있어야 한다. 그러나 푸른색



[도판40] 길버트와 조지, <8개의 똥 덩어리(Eight Shits)>, 1994, 포토몽타주 위에 채색, 253×335cm, 개인소장

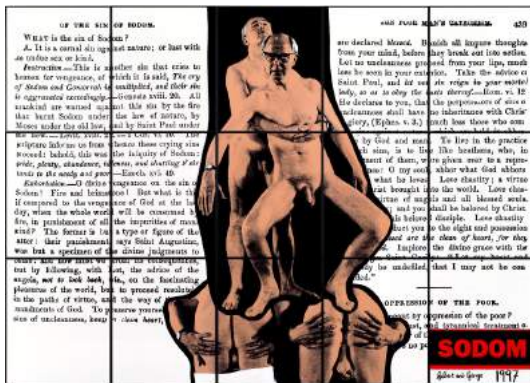
의 배경 위에 적나라하고 직접적으로 표현된 배설물은 6개뿐이다. 나머지 두 개의 배설물은 바로 그들의 몸 자체, 혹은 팬티를 내려 드러내고 있는 그들의 성기이다. 배설물에 빗대어 표현된 그들의 신체나 성기는 대변으로 상징된다. 대변은 즉시 항문을 연상케 하고, 뒤이어 길버트와 조지의 두 나체와 함께 남성 동성애자 간의 성행위를 떠올리게 한다. 붉은 빛을 띠고 있어 상기되어 보이는 두 남자의 나체는 뒤에 그려진 6개의 똥 덩어리들, 그리고 관객을 정면으로 바라보는 시선과 어우러져 폭력적이고 불쾌한 감정을 전달한다.

<더러운 세상>(도판41)에서 배설물 이미지는 더욱 도발적으로 표현되고 있다. 화면의 가운데를 차지하고 있는 대변은 가로 세로로 교차되어 마치 십자가의 형상을 보이고 있어 신성 모독적이다. 이 ‘똥 십자가’는 화면의 절반을 차지하는 붉은 정장을 입은 하체와 맞닿아 성기로 환원된다. 그 아래에는 길버트와 조지의 알몸이 파노라마 형식으로 나열되어 있다. 이들은 잔을 들고 있거나 서로를 껴안고 있기도 하고, 하늘 위를 응시하기도 하며, 서로의 다리 사이를 기어가기도 한다. 이렇게 십자가를 사이에 두고 여러 과장된 제스처를 취하고 있는 인물들과 정면을 바라보는 구도, 빨간 하의에 의해 원근법적 착각을 일으키는 파란 배경 등은 예수와 12제자를 그린 레오나르도 다빈치의 <최후의 만찬>을 연상케 한다.



[도판41] 길버트와 조지, <더러운 세상(Shitty World)>, 1994, 포토몽타주 위에 채색, 253×639cm, 개인소장

적나라한 나체와 거대한 배설물 이미지는 기존의 누드가 그러하듯 에로틱한 의미보다는 풍자적이고 냉소적인 성격을 가진다. 대변은 항문을 통한 배설의 결과이다. 길버트와 조지는 이 배설행위와 자신의 동성애를 연관시킨다. 기독교는 일찍이 출산이 불가능한 항문성교를 금기시켰고 그러한 종교적 전통은 결국 동성애 전체를 부정하기에 이르렀다. 길버트와 조지는 남성 동성애자들의 성관계를 의미하는 항문과 배설을 이용한 연상 작용으로 동성애의 주요 탄압 원인인 기독교 전반을 공격한다.



[도판42] 길버트와 조지, <소돔(Sodom)>, 1997, 포토몽타주 위에 채색, 226×317cm, 개인소장

길버트를 뒤에서 안고 있다. 나체 형상 아래에는 두 사람의 것으로 추정되는 별거벗은 하체가 그려져 있다. 이들은 상체를 숙임으로써 보이는 둔부와 항문 부근을 의도적으로 노출한다. 이는 남성 동성애자 간의 성행위를 암시하는데, 배경에 삽입된 동성애를 금

또 다른 작품인 <소돔>(도판42)에서도 중앙에는 나체의 길버트와 조지가 자리하고 있다. 이들은 장막 같은 검은 얼룩을 뒤로 한 채 서 있다. 이들의 누드는 상아색과 검은색으로 표현되었는데, 이러한 색채의 배치는 아름다움과 거리를 느끼게 한다. 풀린 눈을 억지로 치켜뜨고 있는 길버트는 제 몸을 가누지 못할 정도로 엑스터시에 취한 듯하다. 조지는 그런 길버

지하고 그에 대해 단죄하는 장면이 쓰인 성경의 내용과 극단적으로 대립한다.

제목에 쓰인 ‘소돔’이란 본래 에워싸인 장소라는 뜻으로 오늘날에는 타락·부패·사악함·심판의 상징이 되었다. 앞서 2장에서 언급한 바와 같이 ‘소도미’는 출산을 목적으로 하지 않는 모든 ‘자연스럽지 않은’ 성관계, 예컨대 자위, 구강성교, 혹은 동성애의 의미를 가진다. 배경에 쓰인 “What is Sodom? A. It is a carnal sin against nature; or lust with an undue sex or kind.(소돔이란 무엇인가? 그것은 섹스에 대한 지나친 욕망으로 자연의 이치를 거스르는 잔인한 죄악이다)”라는 문구로 시작하는 글은 이성이 구분해 놓은 ‘이치’에 대해 이야기한다. 길버트와 조지는 이러한 이치의 규정을 배경으로 설정해 놓은 뒤 과장되고 자극적인 이미지를 제시한다. 그들은 화면 중앙에서 검은 장막을 걷어내듯 배경으로 묘사된 성경을 걷어내어 버린다.

길버트와 조지는 권력의 억압에 대항하며, 스스로 그들의 작품이 영국의 계급과 주류 체계에 대한 공격이라고 언급한 바 있다.²⁰¹⁾ 별거벗은 인간은 스스로를 형태가 없는, 무정형의 덩어리로 여기고 그 사실이 부끄러워 눈을 가린다. 그러나 길버트와 조지는 성경에 나오는 것처럼 저주와 금기에 굴복하는 대신, 죄의식과 자기 비하를 넘어 동성애 억압에 대해 전면적으로 공격을 가한다. 신체 이미지와 배설물 이미지를 이용하여 영리하게 동성애를 연상시키고 이에 종교적 도상을 배치하여, 관람자로 하여금 기존에 가지고 있던 주류 체계의 상식이 무너지는 느낌을 받게 한다. 그들은 유머러스하면서도 공격적인 이미지들로 대중을 자극하기도 하면서 자신들이 다루는 사회의 문제와 폐단에 대해 대중들도 직시하고 소통하기를 원했다. 따라서 이들의 나체 이미지는 기존의 가치 체계에 대해 의문을 제기하는 역할을 하게 된다.

메이플소프와 길버트, 조지가 활동하던 20세기 말은 동성애자해방운동의 고조와 더불어 에이즈와의 전쟁, 동성애 관련 논의가 활발해지고 있던 시기였다. 그럼에도 불구하고 고대 이후 많은 국가의 국교가 된 기독교의 세력으로 인해 동성애자의 인권은 사회적·정치적으로 억압받고 있었다. 기독교적 성 관념과 정상화를 추구하는 국가의 이분법적 태도로 인해 자연스럽게 범법자가 된 동성애자들은 더 이상 물러설 곳이 없었

201) Andrew Anthony, “Interview with Gilbert & George in Cover Story” *Observer Magazine*, 5 May 2002, p. 17.

다. 따라서 이들은 가장 근본적인 탄압의 원인이었던 기독교에 정면으로 부딪혔다.

이 때 활동했던 미술가 메이플소프, 그리고 길버트와 조지는 이러한 사회적 문제에 관심을 기울이며 동성애와 탄압의 주 요인인 종교를 결합시켰다. 그들은 억압 체계에서 주체의 위치를 점하고 있는 기독교와 그 종교적 도상을 가장 자극적이고 충격적인 이미지로 환원시켜 주체를 거세게 위협했다. 이 때 나타나는 '위협'이라는 타자성은 기독교를 넘어 견고한 이성애중심주의를 표방하는 주류 사회에도 균열을 일으켰다.

제 4장 결론

본 연구는 20세기 후반의 서구 미술계에서 나타난 폭발적이고 집단적인 남성 동성애자 미술가들의 작업열기의 원인이 무엇이었는가에 대한 물음에서 출발하였다. 강력했던 보수주의와 탄압 그리고 점진적인 해방운동의 전개 아래에서 타자의 위치에 있던 동성애자 미술가들의 작품에 공통적으로 나타나는 타자성은 어떤 것들이 있었는지 분석하고자 했다. 나아가 당시의 동성애자 미술가들이 궁극적으로 지향했던 바가 무엇이었는지 알아보고자 했다.

제2차 세계대전 종전 이후 미국은 ‘정상으로의 복귀’를 명목으로 검열을 강화하고 획일주의를 강조하면서 전통적 가치관과 정체성을 공고히 하고자 했다. 이 때 동성애자들은 ‘비정상’으로 취급되었다. 이 시기의 미술가들은 검열을 피하기 위해 동일한 하위문화를 공유하는 동성애자만이 알아챌 수 있는 상징을 작품 속에 은폐했다. 동성애자가 아닌 일반 대중이나 평론가들은 작품 속에 숨겨진 본래의 의도를 파악할 수 없었기 때문에 다른 측면으로 해석되어졌다. 로버트 라우센버그와 재스퍼 존스, 앤디 워홀은 이와 같은 상징을 적절히 사용한 대표적인 화가들이라 할 수 있다. 그들의 작품 속 내용은 한 가지로 정의될 수 없거나 많은 해석의 여지를 남겼고, 여기서 ‘암호’라는 공통적 타자성이 나타났다.

1960년대가 되어 동성애자들의 ‘자기선언’이 이루어졌다. 스톤월 항쟁과 게이해방전선의 결성, 그리고 동성애자해방운동은 당시의 미술가들에게도 큰 용기를 주었다. 이 때 활동한 프랜시스 베이컨과 데이비드 호크니의 경우에는 작품 속 공간을 통해 자신들의 타자성을 드러내었다. 베이컨의 공간에서는 1950년대의 극심한 동성애자 탄압과 해방운동을 겪고 난 뒤 느꼈던 자기소외와 내적갈등이 나타난다. 호크니는 동성애자들만의 공간인 ‘게토’적 성격이 부각되었다. 이들의 공간에서는 사회의 부정적인 시선과 편견을 피해야만 비로소 자유로울 수 있는 소외적 특징을 찾아볼 수 있었다.

이후 동성애자들은 빌헬름 라이히, 헤르베르트 마르쿠제, 미셸 푸코와 같은 학자들의 담론과 함께 적극적으로 차이에 대한 권리를 주장했다. 동성애자 미술가들은 죄의식을 버리고 고유의 정체성을 급진적으로 표현했다. 로버트 메이플소프나 길버트와 조지 갈

은 미술가들은 특히 신체 이미지를 이용하여 근본적인 동성애 탄압 원인인 기독교를 공격했다. 이들은 기독교에서 금지한 동성 간 성관계를 오히려 종교적 이미지와 결합함으로써 보는 이에게 충격을 준다. 이러한 자극적이고 파격적인 작업은 기존의 권력 체계를 위협하는 것이라 볼 수 있다.

이처럼 20세기 후반의 동성애자 미술가들의 작품은 시기별로 ‘암호’, ‘소외’, ‘위협’이라는 특징을 찾아볼 수 있었다. 위 특징들의 발현은 당시 역사적 배경의 변화와 함께 맞물려 점진적으로 변화하며 전개되었다. 제각각의 방식이었지만 결국 동성애자 미술가들의 공통적인 전언은 ‘자아의 인정’과 ‘동성애의 해방’이었다. 그리고 그 배경에는 근대적 사상의 붕괴와 포스트모더니즘의 대두, 그리고 젠더 개념의 부상이 있었다.

본 논문은 그간 간과되어 왔던 동성애자 미술가들의 성적 정체성을 중심으로 작품을 분석했다. 최근에는 여성이나 제3세계, 유색인종과 같은 타자에 대해 조명하는 전시나 연구가 많이 진행되고 있다. 그럼에도 불구하고 여전히 동성애자의 위치에 대한 연구는 미진하며 사회적으로도 법적 보장과 보호를 받지 못하고 소외되어 있다.

기존의 동성애자 미술가들에 대한 대부분의 연구는 사조나 형식, 혹은 동성애의 정신분석학적 측면에 집중되어 왔다. 그러나 정신분석학과 같은 방법론들은 오히려 동성애에 대한 편견이나 차별을 재생산할 위험이 있다. 또 사조나 형식에 치우친 분석은 작가가 전하려 했던 본래의 의도를 간과하기 쉽기 때문에 한계가 존재한다. 본 연구자는 예술은 인간 감정 활동의 산물이므로 내용 중심 분석에 더 집중하고 본래적 가치를 회복해야 비로소 미술가와 진정한 소통이 가능하다고 본다.

본 연구에서 다루어진 미술가들 외에도 더 많은 동성애자 미술가들과 그들이 전하고자 했던 메시지, 그리고 그 안에서 드러나는 필연적인 타자성이 존재할 것이다. 따라서 오늘날의 다원주의적 사회가 당면한 동성애와 그 위치에 대한 물음은 끊임없이 제기되어야 한다. 동성애 미술에 대해 젠더와 타자성을 중심으로 접근한 본 논문은 보다 다양한 해석의 가능성과 주체 존재의 다양한 탐구 영역을 확장시키고자 했다는 점에 있어 의의가 있으며, 앞으로 더욱 활발하게 연구되어야 할 것이다.

참 고 문 헌

단행본

- 강홍구, 『거울을 가진 마법사의 신화 앤디워홀』, 재원, 1995
 김애령, 『여성, 타자의 은유』, 그린비, 2012
 김영덕, 『영화로 본 미국문화』, 신아사, 2008
 김형찬 외, 『극복대상으로서 욕망』, 한국학술정보, 2011
 박구용, 『우리 안의 타자』, 철학과 현실사, 2003
 서동욱, 『차이와 타자』, 문학과지성사, 2000
 서울대학교 교육연구소, 『교육학용어사전』, 하우동설, 1995
 서울대학교 역사연구소, 『역사용어사전』, 서울대학교출판문화원, 2015
 송충기·김남섭 외, 『세계화 시대의 서양 현대사』, 아카넷, 2009
 신승환, 『포스트모더니즘에 대한 성찰』, 살림 2003
 오제명 외, 『68·세계를 바꾼 문화혁명-프랑스·독일을 중심으로』, 도서출판 길, 2006
 임근준, 『이것이 현대적 미술』, 갤리온, 2009
 조수진, 『퍼포먼스 아트』, 서강대학교출판부, 2019
 최창모, 『금기의 수수께끼-성서 속의 금기와 인간의 지혜』, 서울한길사, 2003
 한국철학사상연구회, 『인간을 이해하는 아홉 가지 단어』, 동녘, 2010
 노라 칼린·콜린 윌슨, 『동성애 혐오의 원인과 해방의 전망』, 이승민·이진화 역, 책갈피, 2016
 데이비드 실베스터, 『나는 왜 정육점의 고기가 아닌가?』, 주은정 역, 디자인하우스, 2015
 린다 와인트라움, 『미술을 넘은 미술』, 정수경·김진엽 역, 북코리아, 2015
 리처드 커니, 『이방인, 신, 괴물』, 이지영 역, 개마고원, 2016
 마르코 리빙스턴, 『데이비드 호크니』, 주은정 역, 시공아트, 2013
 메리 E. 위스너-헝크스, 『젠더의 역사』, 노영순 역, 역사비평사, 2006
 미셸 푸코, 『헤테로토피아』, 이상길 역, 문학과 지성사, 2014

- 살레안 마이발트, 『여성 화가들이 그린 나체화의 역사』, 이수영 역, 다른 우리, 2002
 스테판 말라르메, 『목신의 오후』, 김화영 역, 민음사, 1991
 에드워드 루시-스미스, 『서양미술의 섹슈얼리티』, 이하림 역, 시공아트, 2009
 잉그리트 길허홀타이, 『68혁명, 세계를 뒤흔든 상상력』, 정대성 역, 창비, 2009
 주디스 코핀 · 로버트 스테이시, 『새로운 서양 문명의 역사(하)』, 손세호 역, 소나무, 2014.
 진 로버트슨 · 크레이그 맥다니엘, 『테마 현대미술 노트』, 문혜진 역, 두성북스, 2011
 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태완 역, 민음사, 1995
 콜린 윌슨 · 수잔 타이번, 『동성애자 해방 운동의 역사: 사슬 끊기』, 정민 역, 연구사, 1998
 크리스토프 도미노, 『베이컨-회화의 괴물』, 성기완 역, 시공사, 1998
 프란츠 파농, 『검은피부, 하얀 가면』, 이석호 역, 인간사랑, 1998
 플로랑스 타마뉴, 『동성애의 역사』, 이상빈 역, 이마고, 2007
 한스 베르텐스, 『포스트모던 사상사』, 장성희 · 조현순 역, 현대미학사, 2000
 할 포스터 · 로잘린드 크라우스 외, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희 외 역, 세미콜론, 2016
 Calvin Tomkins, *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*, New York, Picador Publications, 2005
 Camille Berdugo, *Robert Rauschenberg and Jasper Johns: Uncovering Queer Codes through Art*, McGill University, Class of 2019
 David Bourdon, *Warhol*, New York, Harry N Abrams, Inc, 1989
 Fred Orton, *Figuring Jasper Johns*, London, Reaktion, 1994
 Jill Johnston, *Jasper Johns - Privileged Information*, New York, Thames and Hudson, 1996
 John Russell, *Francis Bacon*, London, Thames and Hudson, 1979
 Kirk Varnedoe, *Jasper Johns: A Retrospective*, New York, The Museum of Modern Art, 1996
 Patricia Morrisroe, *Mapplethorpe. A Biography*, London, 1995
 Richard Meyer, *Critical Terms for Art History: identity*, Chicago and London, The University of Chicago, 1996
 Riva Castleman, *Jasper Johns, a print retrospective*, New York, The Museum of Modern Art, 1986

Susan K. Thomas and William J. Simmons, *Signifying Queerness: Literature and Visual Art*, Living Out Loud: An Introduction to LGBTQ History, Society, and Culture (New York, NY: Routledge, 2019)

학위논문

강소정, 「길버트와 조지의 퍼포먼스 작업에 나타나는 수행성 연구」, 고려대학교대학원 석사학위논문, 2012

박진령, 「프랜시스 베이컨의 작품세계와 폐쇄공간에 대한 고찰」, 부산대학교대학원 석사학위논문, 1986

서유정, 「몽타주의 회화적 변용과 불연속성에 대한 연구-이접적 종합을 중심으로」, 홍익대학교대학원 박사학위논문, 2018

신화중, 「길버트와 조지의 예술 세계에 나타난 댄디즘」, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2002

Jarnet Kardon, “The perfect Moment, essay in Robert Mapplethorpe”,(Exh. Cat), Philadelphia: Institute of contemporary art, University of Pennsylvania, 1988

Vincent Forsell, “In Plain Sight: Queer Symbolism Encoded in the Works of Marsden Hartley, Robert Rauschenberg, and Jasper Johns”, Temple University Graduate Board, In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree MASTER OF ARTS, 2019

학술논문

문현병, 「마르쿠제의 생물학적 혁명」, 대동철학 제5집, 대동철학회, 1999

안원현 · 이한나, 「로버트 메플도프의 동성에 작품에 나타나는 그로테스크 연구-볼프강 카이저의 양면성 개념을 중심으로」, 신라대학교 예술연구 제 13집, 2007

- 오세철, 「빌헬름 라이히의 사회 사상과 정신 의학의 비판 이론」, 현상과인식 통권 24호, 한국인문사회과학회, 1983
- 정미정 · 조기주, 「불안과 연극성이 표현된 회화 연구-호크니의 작품을 중심으로」, 미술문화연구(8), 동서미술문화학회, 2016
- 정수미, 「1950-1960년대 앤디 워홀의 작품에 나타난 젠더 정체성 연구」, 서양미술사학회 논문집 34, 서양미술사학회, 2011
- 임주희, 「제스퍼 존스 작품에 나타난 다의적 의미 구조에 관한 연구」, 서양미술사학회 논문집 18, 서양미술사학회, 2002
- 최봉림 · 이영준, 「로버트 매플도프의 동성애 사진에 관한 고찰」, 현대미술사연구 15, 2003
- Adam Jaworski, “Visual silence and non-normative sexualities: art, transduction and performance”, University of Hong Kong. *Gender and Language*, vol 10.3, 2016
- Camille Berdugo, “Robert Rauschenberg and Jasper Johns: Uncovering Queer Codes through Art”, McGill University, *Bowdoin Journal of Art*, Class of 2019
- Graham Smith, “Rereading Rauschenberg’s Monogram”, *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History* 85, no. 4, 2016
- Jonathan Katz, “Lovers and Divers: Interpictorial Dialog in the Work of Jasper Johns and Robert Rauschenberg”, *Frauen/Kunst/Wissenschaft* no. 25, 1998
- Jonathan Weinberg, “It’s in the Can: Jasper Johns and the Anal Society”, *Genders*, 1 Spring, 1988
- Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *Art News*, January, 1971
- Michael Moon, “Screen, Memories, or Pop Comes from the Outsiders: Warhol and Queer Childhood”, *Pop Out: Queer Warhol*, Duke University Press, 1996
- Thomas Laqueur, “Clio Looks at Corporal Politics”, Donald Hall and Thomas Laqueur, *Corporal Politics*, Cambridge, Mass, and Boston: MIT List Visual Arts Center, Beacon Press, 1992

간행물 및 기사

- 김정희, 「앤디 워홀, 팩토리 그리고 영화」, 월간미술 Vol.267. 2007년 4월호
 이 현, 「테마로 읽는 미술사이야기4-동성애 II」, 예술의 전당 월간지, 2006년 4월호
 Andrew Anthony, “Interview with Gilbert & George in Cover Story” *Observer Magazine*, 5 May 2002
 Brian M. Reed, “Hand in Hand Jasper Johns and Hart Crane”, *Modernism/Modernity, Project MUSE*, Volume 17, Number 1, January, 2010
 Gretchen Berg, “Nothing to Lose”: Interview with Andy Warhol, *Cahiers du Cinéma*, May
 Moira Roth, “The Aesthetics of Indifference”, *Art Forum*, November, 1977
 Parker Tyler, “Andy Warhol” *Art News*, vol. 55. bodley;Dec 3-22, 1956
 Paul Gardner, “Gee, What’s Happened to Andy Warhol?” *Art News*, Nov, 1980
 Richard Meyer, “Outlaw Representation : Censorship & Homosexuality in Twentieth-century Art”, *Oxford: Oxford University Press*, 2002
 Roger Cranshaw and Adrian Lewis, “Re-reading Rauschenberg”, *Artscribe* 29, June 1981

기타

- 김승환, 「현대미술과 몸」, 무안군립미술관, 『감각의 언어, 몸』, 전시회 서문, 2017.3.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/robert-jim-sausalito-ar00198>, (2020.04.22.)
 The Shock of the New, DVD, directed by David Lewis Richardson, London, British Broadcasting Corporation, 1980