
석사학위 청구논문

미술 작품에 나타난 ‘페미니즘’ 연구

- A Study on ‘Feminism’ Represented
in Works of Art -

지도교수 허 명 순



제주대학교 교육대학원

미술교육전공

이 상 열

1996년 8월

미술 작품에 나타난 '페미니즘' 연구

지도교수 허 명 순

이 논문을 교육학 석사학위 논문으로 제출함

1996년 6월 일

제주대학교 교육대학원 미술교육전공

제출자 이 상 열



이상열의 교육학 석사학위 논문을 인준함

1996년 7월 일

심사위원장
심사위원
심사위원

장 창 노
부 현 일
허 명 순



<抄錄>

미술 작품에 나타난 ‘페미니즘’ 연구

이 상 열

제주대학교 교육대학원 미술교육전공

지도교수 허 명 순

19세기 말에서 20세기 초에 일어났던 초창기 여성 운동(Women's Movement)은 계몽 정신과 자유사상에 입각한 인본주의적 페미니즘이었다. 1913년 이후 페미니즘(Feminism, 여성 주의)이라는 신용어로 불리게 된 여성운동은 多元主義를 표방하는 문화의 한 흐름으로 인식되어 왔다. 그러한 배경에는 페미니즘과 포스트모더니즘의 제휴, 즉 현상을 타파하기 위한 문명 비판적 사고가 깔려 있었다. 따라서 페미니즘은 최근 미술계에선 중요한 이슈(Issues) 중의 하나가 되었다.

그러나 우리 미술은 유교적인 전통과 함께 발전해 왔고 지나친 家父長的 의식으로 점철되어 옴으로써 페미니즘 미술이 자리잡을 여지가 거의 없었다. 본 연구는 이러한 상황에서 어떠한 페미니즘이 도출될 수 있는지, 한국 미술계 현상에서의 여성의 활동과 역할에 대해 분석을 시도해 봄으로써 페미니즘의 위상과 방향을 가정해 보고 너무나도 오랫동안 절대적인 신앙 사항으로 지켜온 남성과 여성에 관한, 혹은 미술에서 남성적인 것과 여성적인 것에 관한 편견을 현실적인 모습으로 되돌리고자 했다.

이러한 연구는 페미니즘이 무엇인가에 대한 일반적인 이해를 도울 것이며, 나아가 한국 페미니즘 미술의 정착과 정립에 있어 하나의 방향 제시가 될 것이라는 점에서 그 간의 업적과 문제점들을 되돌아보고 정리해 보는 것도 의미 있는 일이라고 생각한다. 결과적으로 페미니즘은 남녀 관계의 현재 사회 구조를 검토, 비판함과 동시에 다각적인 이해 방법으로 세계를 바라보게 하는 하나의 새로운 시각을 제시하고 있는 것이다.

목 차

<抄錄>

I. 서론	1
II. 페미니즘과 문화적 다원주의	3
III. 미술과 페미니즘	7
1. 여성성 이데올로기	7
2. 누드와 페미니즘	14
3. 변화하는 여성의 이미지	20
IV. 한국의 페미니즘 미술	26
1. 한국 여성 미술의 내력과 그 양상	27
1) 일제 식민지 미술	27
2) 해방 이후 미술	28
2. 한국 페미니즘 미술의 현황과 전망	31
V. 결론	36
참고문헌	38
Abstract	41
참고도판	43

I. 서론

일반적으로 여성주의라고 번역되는 페미니즘은 여성의 억압 상태에 대한 인식이며 나아가 이러한 여성 억압이 기존 사회구조와 밀접하게 연관되어 있으며, 좀 더 인간적인 사회를 위하여 이러한 억압 상태를 타파해야 한다는 인식을 의미한다. 이러한 인식이 문학이나 예술에 반영될 때 페미니즘 문학, 페미니즘 예술이라 볼 수 있는 것이다.

르네상스 이후의 여성 미술은 예술을 구성하는 지배적인 정의로부터 분리되어 여성적 전형이라는 특정 범주로 고착되었다. 여성의 전형이 때로는 순결한 여인, 성스러운 어머니로 찬양 받기도 하고, 때로는 마녀, 창녀 등의 '운명의 여인(Femme fatale)'으로 혐오와 공포의 대상이 되기도 하였다. 이러한 여성관의 변화는 여성이라는 고정된 범주 속에서만 가능하였고 그런 식의 해석들은 반복을 통해 굳어지고 습관적으로 옹호되어 지금은 자연스럽게 명백한 진리인 양 힘을 발휘하고 있다.

몇몇 페미니스트들이 여성 미술에 강요된 전형화된 여성적 범주를 비판했지만 그것이 무엇을 의미하는지를 깨닫지 못했고, 또 왜 그렇게 집요하고 열렬히 거듭 주장되어 왔는지에 대해서도 의문을 제기하지 않았다.

노홀린(Linda Nochlin)은 이 같이 '자연스러운' 것으로 통용되고 있는 것을 무비판적으로 받아들이는 것에 경고를 하면서 이것의 타파를 페미니즘 미술의 출발점으로 잡고 있다. 여성 미술은 말하자면 개개의 다양함을 인정받지 못한 채 여성적인 것으로 범주화되어 항상 비주류의 예술로만 잔존하였던 것이다.

따라서 페미니즘 미술사는 인간주의적 학문으로의 미술사관 점에서 보다 근본적인 문제, 요컨대 미술사가 완수하고 있는 운갓 역할에 영향을 미치고 마침내는 미술사의 재정립을 촉구하려는 문제를 제기하면서 여성 작가들이 당대의 이데올로기에 때로는 순응하고 투쟁하면서 이러한 딜레마를 어떻게 극복하였는지 보여준다.

그들은 끊임없이 작업을 했고 차별에도 불구하고 그 수가 늘었다. 그러나 서구의 가부장적인 문화에 있어서의 성차의 경제, 사회, 이데올로기적인 효과 때문에 여성은 그 사회와 문화 속의 다른 지점에서 행동해 왔던 것이다.

여성이 예술적, 사회적 구조와 맺는 관계는 남성 미술가들과 달랐다. 만일 여성의 역사를 간단히 남성 역사의 규범에 저항하는 것으로 판단한다면 여성은 남녀가 함께 이루어온 역사적 과정 밖으로 다시 한번 분리되는 것이다. 따라서 여성에 의해서 제작된 미술 작품이라 하여 모두 페미니즘 미술의 범주 안에 넣을 수는 없다. 적어도 페미니즘 미술이라 할 수 있는 것은 여성을 매개로 해서 생성된 제반 사회 구조상의 모순들을 드러낸, 즉 그 모순을 변화시키려는 현실적 자각이 표현된 작품이라 정의할 수 있겠다. 페미니즘 미술은 바로 이와 같이 남성 중심의 이데올로기에 이의를 제기하고, 이것을 바로 잡는 데에서 그 역할을 찾을 수 있을 것이며¹⁾ 궁극적인 전망은 남성과 더불어 인간답게 살 수 있는 사회를 만들고자 하는데 있으며 그 내용을 미술로써 표현하는 것이라 하겠다.

본 논문의 전체적인 내용의 전개 과정으로 본론 첫째 장 “페미니즘과 문화적 다원주의”에서는 페미니즘의 한 특징인 다원주의적 시각을 바탕으로 여러 가지 현상들을 풀어나가고자 하였다.

둘째 장 “미술과 페미니즘”에서는 미술사에 나타나 여성성 이데올로기와 함께 누드 그림에 나타난 여성적 이미지의 모습을 통하여 전형화된 여성적 범주를 해체하고 변화하는 여성 이미지를 보여주고자 했다.

셋째 장 “한국의 페미니즘 미술”에서는 한국 여성 미술의 내력과 그 양상을 살펴보고 한국 페미니즘 미술의 현황과 전망을 살펴보았다.

본 논문은 국내외 문헌을 참조하여 페미니즘 미술에 나타난 굴절된 여성 이미지를 살펴보고 잊혀진 여성 작가들을 소개하면서 페미니즘 미술사의 제2단계인 해체 작업²⁾을 준비하는데 이 논문의 목적이 있다고 하겠다.

1) 민혜숙(1990), “여성 미술 어디까지 왔나”, 『가나 아트』, 9·10월호, p. 31

2) 여기서 해체한다는 것은 남성은 순수하게 남성일 수만 없고 여성 안에는 순수하게 여성만이 있는 것이 아니며, 또한 억누르던 내적 특질을 드러내 놓는다면 겉으로 나타나던 남성적, 여성적 특질이 변화 내지는 와해될 수 있다는 의미다.

II. 페미니즘과 문화적 다원주의

예전까지 하위 문화 형식이나 변두리 문화 형식으로만 여겨왔던 문화 형식이 중심부로 이동하는 변화의 양상은 문화적 多元主義에 근거한 '脫近代'의 조건과 이러한 세계관에 근거한 새로운 문화 형식의 부상이다. 이러한 새로운 문화 형식 중에서 가장 포괄적이며 건강한 발전 가능성을 갖고 시작한 것이 바로 페미니즘이다.

문화 예술에 대한 판단과 그 생산에 있어서 脫中心化 현상과 모든 고정된 의미에 대해 의문시하는 페미니즘의 비전은 포스트모던 상황 속의 다원주의적 태도와 대체로 일치한다. 이합 핫산(Ihab Hassan)은 포스트모더니즘의 특징을 非決定性, 短篇化, 脫正典化, 自我의 分散 등 총 열 한가지 측면에서 파악한 바 있다.³⁾ 포스트모더니즘이 본질적인 측면에서 모더니즘의 논리적인 계승이라고 판단하던, 혹은 비판적 반작용으로서 모더니즘의 한계를 극복하고자 하는 시도로 판단하던 간에, 한 가지 분명한 사실은 포스트모더니즘이 脫正典化⁴⁾와 脫中心化를 그 특징으로 하고 있다는 점이다.

서양 철학사의 계몽주의적 전통은 합리적, 체계적 사유에 근거한 이성 중심의 세계관이다. 하지만 서양 철학사의 전통은 결국 하나의 중심적인 전체로의 통일이며, 이것은 절대 자아 혹은 이성의 성취라고 말할 수 있다. 대상 전체를 통일하는 주체로서의 절대 자아는 개별적 타자에 대해 군림하고 타자를 억압할 가능성이 크다. 따라서 제반 사회적 요소들과 문화 예술적 요소들은 논리적 일률성에서 이탈하여 다변화되었기 때문에 개별적 현상이 전통과 맥락을 같이할 수 없게 된 것이 현실이다. 이러한 현실에 긍정적으로 대처하는 것이 바로 포스트모더니즘의 철학이며 그 바탕에는 다원주의적 세계관이 자리잡고 있다. 따라서 "페미니즘이 무시되고 왜곡되어온 여성과 여성의 경험을 문화의 전면에 부각시키고, 세계를 지배해온 단일한 남성 중심의 논리적 체계를 부정하며, 사물과 현상에 대한 다양한 인식을 유도

3) 이합 핫산(1991), 「포스트모더니즘 개론 - 포스트모더니즘과 다원주의」, 정정호, 이소영 역, 한신문화사.

4) 모든 경전 모든 권위주의적인 전통에 적용, 사회내의 주요 부호 체계인 지배 談論을 붕괴시켜 지식의 신비의 껍질을 벗기며, 권력, 욕망, 기만의 언어를 해체하고자 함을 의미한다.

하고자 하는 성격도 사고의 脫權力化를 주장한다는 점에서 多元主義의 세계관과 밀접한 관련이 있다.⁵⁾

단일한 사유체계에 근거한 總體性을 강요하는 이성 중심적 합리주의에 반대하고, 민주적 원리에 기초한 다원적 사고를 지향하는 것이 바로 '탈근대성'의 세계관이다. 따라서 포스트모던한 현 시점에서 필요한 것은 바로 '이성의 해체'인 것이다.

미술에서의 포스트모더니즘을 단적으로 기술한 말로 가장 핵심을 짚은 것 중의 하나는 평론가 더글러스 데이비스의 '새로움의 전통에 대한 반혁명(Counter-revolution)'이라는 표현이다. 모더니즘이 아방 가르드들의 새로움을 추구하는 도약의 전통을 확립했다면 포스트모더니즘은 바로 그에 대한 역작용이며 또한 반동이라는 뜻에서이다.

1970년대는 개념 미술, 비디오, 퍼포먼스 등의 비물질의 미술이 주도하여 그 중반 쯤에는 많은 사람들이 '회화의 종말'을 심각하게 우려하는 상황으로 전개되었다. 이때 페미니즘에 힘입은 레디메이드 패턴과 옷감 등을 사용한 패턴과 장식(Pattern and Decoration)이라는 미술이 등장한다.⁶⁾ 레이스, 직조물, 단추 등의 장식물들은 여성만의 영역이자 가정 속의 작은 소도구에 불과하였다. 이들은 엘리트주의적인 추상미술에 반대하여 한마디로 삼류로 취급되어 온 '장식적인' 미술을 전통 미술로 끌어올리는 시도를 하였다. 대표적인 작가인 "미리엄 샤피로"(Miriam Schapiro)는 미술사 속에 숨겨진 여성의 모습들로부터 자신의 소재와 이미지를 이끌어 내어 역동적이고 바로크적이며 거의 폭발적인 구성으로 조립하면서 소위 '파마주(femmage)'⁷⁾라는 것을 창조해 냈다.

이 운동은 그것의 아름다움과는 별도로 그 "내용과 가치"로 인해 명성을 더해가게 되었다. 그것은 오랫동안 진리를 박탈당해 왔던 인류의 소외된 부류가, 비록 문화적 경험의 주류로부터 끊임없이 배제되어 왔음에도 불구하고 본래적으로 타고난 미적 추구를 충족시키기 위해 보여준 결단으로 말미암아 포스트모더니즘에로의 이행에 중요한 이정표 역할을 했다고 볼 수 있다.⁸⁾

5) 이종승(1991), "포스트모던 상황 속의 페미니즘 비평", 『선미술』, 겨울

6) 강태희(1950), "포스트모더니즘 이야기", 『현대 미술의 문맥 읽기』, 미진사, p. 103

7) '파마주'라는 말은 웅장한 규모의 계획에 사용되는 콜라주, 추상화된 장식적 이미지, 패턴, 여성적 이미지 등을 결합한 여성의 가정적인 문화를 반영하는 것이다.

8) H. H. 애더슨(1991), 『현대미술의 역사』, 김기수 역, 도서출판

과거 10년 동안 있었던 가장 의미심장한 발전 중에는 거의 모든 문화 행위 영역에서 그리고 거의 모든 페미니스트의 실천 영역에서 포스트모더니즘의 활발한 부상이 있었다는 점을 들 수 있다. 이를 통해 과거에는 지엽적이라고 과소평가 되었던 작품들에 대한 재평가에 많은 노력이 쏟아져왔다. 그런데 페미니스트의 집요한 목소리가 현존하고 있다는 것이 포스트모던 문화의 가장 특징적인 양상의 하나임에도 포스트모더니즘에 관한 모든 이론들은 여전히 애써 무시하려하거나 억압하려는 경향을 띠고 있는 것이다.

때로는 페미니스트들이 너무 앞서가거나 불충분하다며 비난도 받는다. 그리고 페미니스트의 목소리가 흔히 우리 시대의 다원성을 주장하는 다른 많은 목소리 중의 하나로 간주된다. 그에 따라 페미니즘은 사회 운동의 일파라는 조류 속으로 급속히 동화되어 가고 있는 실정이다.

자신들의 논의가 男根 중심 논리의 함정에 빠지지 않게 하기 위해서는 엄청난 재개념화의 노력이 소요되기 때문에 많은 페미니스트 예술가들은 기존의 이론과 새롭게 동맹 관계를 맺는 방법을 택하고 있다.

아마도 라캉(Jacques Lacan)의 정신분석학의 영향을 받은 여성들의 작품은 이 점에 있어서 가장 유리할 것이다. 그리고 실제로 이들 예술가 중 많은 사람들이 기존의 이론과 새롭게 정립해 중요한 기여를 해오고 있다. 많은 페미니스트들의 실천을 특징짓는 여러 다양한 갈래에서의 동시적인 활동은 포스트모던적인 현상이다. 포스트모더니즘이 도전하고 있는 것의 하나가 바로 모더니즘이 설정해 놓은 ‘이론과 실천’ 사이의 엄격한 代位이기 때문이다.⁹⁾

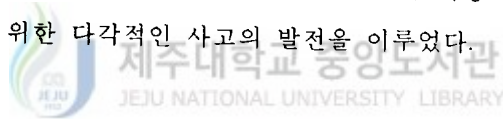
이와 동시에 포스트모던 페미니스트는 예술 실천을 통해 기존의 이론에 대해서 문제를 제기한다. 예를 들어, 마리 켈리(Mary Kelly)의 작품 <산후 기록 The post-partum Document>은 라캉의 정신분석 이론에 대해 나름의 비판적인 기여를 하고 있다. 이 작품은 언뜻 정신분석학의 직접적인 적용이나 그에 대한 도해 정도로 오독될 수도 있다. 그러나 궁극적으로는 “어머니의 환상이 아이를 통해 구축된다”는 「어머니-아이」의 관계에 대한 라캉의 이야기 안에 있는 증대한 오류를 드러내고 있다. 이는 이 작품이 女性 性倒錯症¹⁰⁾이라는 것이 있다는 증거를 제공하여 프로이

9) 이재기(1993), 「누드와 페미니즘」, 두영, p. 157

드의 성도착증 이론의 결점¹¹⁾을 露呈 시키고 있기 때문이다. 그렇다고 켈리의 이 작품이 프로이트에 대한 반이론적인 것은 아니다. 도리어 그녀가 다양한 표상 체계를 사용하고 있는 것이 증언하듯이 어떤 단일한 '서사 narrative'만으로는 인간 경험의 모든 양상을 다 설명할 수 없다는 것을 증언하고 있는 것이다.

바바라 크루거(Barbara Kruger)가 50년대의 달력에서 여성 사진의 일부를 떼어내 그 위에다 “당신의 시선이 나의 이 쪽 뺨을 때리고 있다”라는 말을 덧붙였을 때, 그녀는 「미학적 고찰=시각의 소외」라는 등식을 설정하고 있다. 크루거의 작품이 지향하는 목적지는 항상 性 特畵的이다. 그럼에도 그녀가 지적하고 있는 점은 남성성과 여성성이 表象, 장치에 의해 미리 주어져 있는 위치에 고정되어 있는 것이 아니라는 점이다. 도리어 크루거는 남성성이나 여성성 그 자체는 영속적인 것이 아니라 상호 교환이 가능하다는 점을 주장하기 위하여 고정된 의미라고는 전혀 없는 「나/당신」이라는 용어를 사용하고 있다.

결국 포스트모더니즘은 여성적 談論을 대변하며, 여성적 담론은 말 대신 몸으로 쓰는 침묵의 언어, 언어 이전의 시적인 언어를 창출하고 있다. 이렇듯 페미니즘은 역사가 짧은 반면 “다학문적(interdisciplinary)” 배경을 지니고 있다. 이러한 다양한 이론들로 말미암아 지금까지 사회와 여성의 관계 속에서 여성에 대한 불합리한 정의들로부터 벗어나기 위한 다각적인 사고의 발전을 이루었다.



10) female fetisflism : 어린이로부터의 격리를 부정하기 위하여 어머니가 투자하는 온갖 대
체물들

11) 성도착증은 남성에게만 있는 것으로 유보되는 왜곡

Ⅲ. 미술과 페미니즘

1. 여성성 이데올로기

예술적 위대함은 남성의 타고난 특권이라는 19세기적 확신으로 이어졌던 미술가 개념의 발전은 점진적으로 변화한 여성 미술가에 대한 정의와 병행된다.

이데올로기와 미술가에 대한 정의에서 일어난 큰 변화, 그리고 그와 나란히 진행된 여성 미술가에 대한 이데올로기의 구성을 概略的인 형태로 파악해 보면, 16세기의 여성 미술가와 사회 계급, 18세기의 여성 미술가와 아카데미, 그리고 19세기의 소설과 일기에 나타나는 여성 미술가 이미지다. 검토한 결과 의외의 결론을 얻었다. 르네상스 시대에 명성을 얻었던 소수의 명사로부터 19세기의 무수히 많았던 여성 화실의 여성 미술가까지를 이어주는 통합된 하나의 모습은 算出되지 않는다.¹²⁾

중세의 이브와 마리아에서 18세기 프랑스의 행복한 어머니 상과 19세기 영국의 타락한 여성에 이르기까지 미술이 우리들에게 보여주는 여성의 미덕과 악덕이 얼마만큼 실제적이며 본질적인 여성의 모습을 왜곡시켰는가는 전통적인 테마를 통해 알 수 있고 그러한 이미지들은 남성 지배 문화를 뒷받침하는 記票들로 구성되어 왔다.¹³⁾ 그러한 이미지들은 긍정적-규범적이면서 부정적-금지적 역할을 수행해온 것이다.

여성성은 역사적으로 만들어진 것이다. 여성은 경제 사회, 이데올로기의 여러 국면을 통해 여성성을 실생활로 옮긴다. 여성들은 가부장적 부르주아 사회 내에서 특별한 위치를 점유하며 그 사회의 권력 구조와 불평등한 관계에 있다.

비평가들이 여성 화가를 칭찬하는 방식은 대개 정해져 있다. 즉 “그녀는 남자처럼 그린다”고 말하는 것이다. 그럼에도 불구하고 저술가들은 여성들이 끊임없이 그림을 그리고 조각을 해왔다는 사실과 부딪혔지만 여성이 해왔던 모든 것에 여성적 전형 타입을 적용함으로써 여성 미술을 대문자로 시작하는 남성 예술에서 분리해

12) 로지카 파카, 그리젤다 폴록(1980), 「여성, 미술, 이데올로기」, 이영철, 목천균 역(1995), 시각과 언어, p. 113

13) Larry Silver(1986), “The State of Research in Northern European Art of the Renaissance Era”, *Art Bulletin*, pp. 527 - 531

내고 여성이 창작 활동을 해온 엄연한 현실과 문화 창조는 남성의 專有物이라는 신화 사이의 내적 모순을 조정해 왔다.

빅토리아 시대의 저술가들은 부르주아 가부장적 이데올로기와 모순되지 않으면서 여성 미술을 인정할 수 있는 방식을 찾아냈다. 그들은 '여성의 활동은 별개의 영역'이라는 자신들의 편협한 정의와 개념을 강요함으로써 그 활동을 억제했던 것이다. 여성과 미술에 대한 빅토리아 시대의 시각의 유산은 역사를 자연 안으로, 사회학을 생물학 안으로 밀어 넣었다. 그러한 시각들은 여성은 본래 재능이 부족하며 '여성적인' 주제로 '자연스럽게' 기울 수 밖에 없다는 현재의 신념을 낳는 길을 마련했다.

르네상스라 불리는 시기에 미술과 미술가 개념이 점차 재정의 되고 미술 생산의 조건이 재구성되면서 이 새로운 요소들은 순수 미술 분야에서 활동하는 여성들에게 영향을 미쳤다. 르네상스는 여성 미술에 대해서도 긍정과 부정의 이중적 의미를 갖는다. 르네상스적 휴머니즘과 개성 주의가 예술가의 신분을 상승시키고, 따라서 여성 화가의 진출을 가능케 하였지만, 女性的 典型을 수립함으로써 여성 미술을 차별화한 것도 르네상스 시대부터이기 때문이다. 결국 남성은 귀족적이 되기 위해 그림을 그리고 여성은 귀족이기 때문에 그림을 그릴 수 있었던 배경 속에서 예술가의 지위 상승이 이루어졌던 것이다.¹⁴⁾

이탈리아 르네상스의 여류화가 소포니스바 앙기솔라(Sofonisba Anquissola, 1035(40)~1625)의 계급적 위치가 지니는 의미와 그녀가 자화상(그림 1) 속에서 미술가로서의 자신을 어떻게 표현했는가를 보다 높은 사회적 지위를 꿈꾸던 르네상스 시대 미술가의 야심과 관련시켜 보면 그녀의 자화상들은 '시대의 상징'으로 볼 수 있다. 그녀가 자신을 표현했던 방식은 귀족 출신의 교양 있는 엘리트의 일원이라는 점을 강조하는 것이다. 당시의 미술가들이 귀족 출신인 경우는 드물었지만 귀족적 특성과 활동은 르네상스 시대 미술가의 새로운 열망과 일치했다. 결국 앙기솔라는 귀족 출신이라는 점 때문에 미술가로서의 그녀의 활동이 기꺼이 받아들여졌다. 부득이하게 풍속 및 초상화라는 한정된 영역에서 작업할 수밖에 없었지만 그녀의 업적은 여성의 미술 활동 역사의 중요한 특징을 보여준다.

14) 김홍희(1993), "미술사와 여성 미술", 「미술평단」, 겨울호, p. 26

정치적으로는 절대 군주 시대요, 사상적으로는 이성과 지성의 시대, 문화적으로는 바로크라 불렀던 17세기는 그 어느 때보다도 여성 화가들에게 이롭지 못한 시대였다. 사상, 종교, 문화 등 인간의 활동이 힘과 권위의 상징인 절대 왕권의 요청에 부응하여 남성 중심 체제를 확립하였기 때문이다. 1660년 영국 찰스 2세의 비호하에 수립된 영국 왕립 아카데미와 1660년 창설된 루이 14세 휘하의 프랑스 왕립 아카데미는 과학과 철학의 발전 사상 이른바 영국 경험주의와 프랑스 합리주의를 산출한 이성 중심 문화의 모체가 되었고 이와 병행하여 등장한 미술 아카데미는 남성 중심 담론이 온상이기도 했다.¹⁵⁾ 이 시기에 활동했던 네덜란드의 재능 많은 풍속화가, 초상화가, 정물화가었던 유니트 레이스텔(Judith Leyster, 1609~1660)이 사망한지 3세기가 지났지만, 그녀의 작품에 관한 선구적인 연구가 행해진 것은 얼마 전 여성 운동이 성행한 시기였다. 레이스텔의 작품은(그림 2) 실제 선배들의 그림에 대한 비판적 반응으로 생각해도 좋을 것이다. 그녀의 방식은 15세기 이래 17세기에 걸친 회화에서 여성에게 할당시켜온 여성의 보통 역할과 정반대의 것이다. 레이스텔이 그린 여성은 娼婦가 아닌 것이다. 그녀는 여염집 여성임에도 유혹 당하고 있는데, 주요 인물인 바느질하는 여인은 성적으로 유혹하고 있는 선정적인 妖婦라기 보다는 내키지 않은 일거리에 저항하는 ‘곤경에 처한 희생자’ 또한 ‘가정에서의 미덕의 화신’이었다.¹⁶⁾

16, 17세기의 대다수 여성 화가들은 아들이 없거나 회화 재료를 쉽게 접할 수 있고 언제든지 교육을 받을 수 있는 화가 집안에서 배출되었다. 이런 범주의 여성 가운데 로마의 전설적인 여류 화가 아르테미지아 젠틸레스키(Artemisia Gentileschi, 1593~1653)는 가장 중요한 인물이었다. 그녀의 작품들은 당시의 지배적인 표현 양식이었던 카라 바치오적 리얼리즘과 극적인 주제를 따랐고 그 전통에 탁월한 기여를 했다. 감정이 풍부하고 힘이 있으면서 희생적인 여성 이미지를 접한 저술가들은 그녀의 그림들을 일반적인 여성적 스테레오 타입에 꿰어 맞출 수가 없었다. 왜냐하면 여성성, 연약함, 우아함, 섬세함 같은 예측 가능한 기호들을 찾을 수가 없었기 때문이다. 특별한 점은 “홀로페르네스의 목을 베는 유디스”(그림 3)에서 젠틸레스키가 유디스라는 인물을 용

15) 차하순(1986), “중세 장원 제도와 길드에 대하여”, 『서양사 총론』, 탐구당, pp 164 - 175

16) Juliane Harms, (1972), “Judith Leyster” *oud Holland*, p. 90.

감하게 자신과 조국 사람들을 구하고 주도면밀한 계획 하에 살해를 행한 힘이 세고 결단력 있는 탁월한 여성으로 묘사했다는 점이다. 개라드(Mary D. Garrard)는 아르테미시아 젠틸레스키가 두개의 미술적 전통, 즉 자화상으로서의 전통과 여성을 미술로 의인화시키는 전통을 결합시켰는데, 보편적인 자화상이나 여성의 의인화와는 달리 자신의 그림 그리는 행위를 묘사함으로써 독창성을 보여 준다고 말했다.¹⁷⁾ 그녀는 누구보다도 성 차별을 인식한 화가였다. 그녀의 편지 기록이 남기고 있듯이, 그녀는 여성의 능력을 의심하는 후원자의 편견에 대면하여, 자신이 남자의 모방이 아닌 독창적인 그림을 그린다는 확신으로 후원자를 설득해야 했으며 그림으로 通念으로부터 자신을 방어하였던 것이다.

유디스와 홀로페르네스를 그린 시라니(Elisabetta Sirani, 1638-1665)의 작품은(그림 4) 더 차가운 색을 사용했고, 더 틀에 박힌 구성이라는 점에서 젠틸레스키의 작품과 양식적으로 비교된다. 그리고 더 중요한 차이점은 여성 인물을 다루는 방식이다. 젠틸레스키의 유디스는 결단력 있고 일에 몰입해 있지만 시라니의 유디스는 조용히 바라보고 감상할 수 있는 미모의 여성으로 감상자에게 제공한다. 이런 비교를 통해 알 수 있는 것은 두 미술가가 단지 여성이기 때문에 공통으로 갖는 어떤 특성이나 본질적인 여성성은 없다는 점이다. 이는 여성 미술가가 그 시대의 경향과 그들의 상이한 경험과 관련된 고유한 상황에 따라 지배적인 재현 양식을 사용하는 방식이 이질적이었음을 뒷받침한다.

남성 본위의 성 차별을 사상적으로 정립시킨 18세기 계몽주의 시대에 여성 미술은 양적, 질적 팽창을 초래하였으며 이러한 변화는 여성 미술을 여성적이라는 단서와 함께 여성적 전형을 수립하고 차별화 하였다. 여성 교육은 상류층에만 국한되었고 미술 아카데미는 전세기보다 여성들에게 더욱 제약적으로 작용하였다. 파리 아카데미는 17세기 말 소수의 여성 회원을 받아들였으나 결국 1706년 여성 전원을 제명해 버렸다. 1768년 영국 왕립 아카데미의 설립 회원 중에는 두 명의 여성이 있었지만¹⁸⁾ 이후 백 년간 여성은 아카데미 부속 미술학교에 들어갈 수 없었고 어떤

17) Mary D. Garrard(1980), "Artemisia Gentileschi is self-portrait as the Allegory of painting", *Art Bulletin*, pp. 97 - 112

18) 영국 왕립 아카데미는 창립 당시 메리모저와 알펠리카 카우프만이라는 2명의 여성 화가를 포함시켰다. 그러나 꽃 그림으로 알려진 모저는 아카데미 경영 책임자의 딸이며, 그

특전도 받지 못했다. 그러나 아카데미 교육기관이 여성을 받아들이지 않은 것이 가장 후대까지 미친 효과는 누드, 즉 살아있는 모델의 인체 해부학을 공부하는 것이 공식적으로 허락되지 않았다는 점이고 누드 공부에서 여성을 배제 시켰다는 단순한 사실은 많은 여성이 아카데미 미술 기준에서는 덜 중요한 장르로 여겨진 초상 및 정물 장르에 국한해서 작업할 수밖에 없는 결과를 가져왔다. 그와 관련해 소위 ‘小美術’ 장르에서 작업하는 여성들의 가치는 절하되었고 재능이 적은 미술가들로 간주되었다.

베네치아 출신으로 파스텔이라는 매체의 신경지를 개척했던 카리에라(Rosalba Carriera, 1675-1757)는 예쁘지도 않은데 성공한 예외적인 여성이었다. 18세기 말과 19세기의 저술가들은 카리에라의 성공이 여성 미술가로 인정받기 위한 불안한 수단이 되어왔던 아름다운 외모와 여성적 매력에 의한 것이 아니었기에 당황스러워했다. 파스텔 초상화가로서 그를 언급하는 대목에서는 늘 예외적인 존재 여성 미술가로서의 희귀함으로 설명할 수 없는 명성들이 다루어졌다. 그녀의 작품(그림 5) 자체와, 왜 그녀가 명성을 얻었는가에 대해서는 거의 고찰되지 않는다. 미술가는 제자를 두었고 그래서 독특한 회화 양식이나 유파를 전파한 미술가를 중시함에도 불구하고 스승으로서 행한 역할이나 미술 서클의 중심에 있었던 것은 무시된다. 18세기에 대한 그후의 재평가에서 그녀가 과소 평가되었던 것은 여성이라는 사실 때문이었다.¹⁹⁾

19세기 내내 여성 미술가들은 누드 교육에서 배제되는 것에 대해 투쟁을 계속해왔다. 그러나 이 투쟁이 마침내 승리해서 아카데미 교과과정에 전면적으로 참여하게 된 것은 새로운 ‘아방가르드’ 이론과 실천이 아카데미 전통의 헤게모니를 정면으로 공격해 비로소 그것을 무너뜨린 바로 그 시점이었다는 것은 아이러니가 아닐 수 없다. 19세기 여성 화가들은 이러한 지배적 양식의 대전환 속에서 두 가지 갈림속에서 서게 되었다. 남성들의 전위 그룹에 가입하여 그 일원으로 활동하느냐, 유행하는 사조나 양식과는 무관하게 별도로 작업하느냐의 선택이었던 것이다.

19세기에 여성 미술가들의 활동은 점차 부르주아 사회의 강화와 그 사회의 여성

시대 가장 유명한 낭만적 인물화가 카우프만은 초대 학장 레이놀즈경과 각별한 사이였음은 초대 여성회원이 가능했던 배경을 설명하고도 남음이 있다.
19) 로지카 파커, 그리켈다 폴록(1980), 「여성, 미술, 이데올로기」, 시각과 언어 pp. 44-48.

성 이데올로기에 의해 결정하였다. 여성다움의 선천적 본질은 여성을 집안에 머물게 하고 여성과 가정적인 것을 동일시함으로써 유지 재생산되었다.²⁰⁾

이 시기에 활동했던 모리조(Berthe Morist, 1841-1875)는 1874년 ‘인상주의자들’이라는 별칭을 얻었던 미술가들의 최초의 그룹전에 참가했었다(그림 5). 처음에 모리조는 제도에 속해 있는 사람들이 퍼부은 비판 세례를 받았다. 그러나 그 집단이 화상, 후원자를 갖추자 모리조는 으레 ‘인상주의 여성 화가’와 더불어 ‘여성스러운 인상주의’의 대표로 일컬어졌다. 어떤 이들은 그녀를 유일한 진짜 인상주의자로 인정하기까지 했다. 그러나 모리조에 대한 그들의 칭찬은 인상주의를 여성성 개념과 끊임없이 결부시킨 데 기인했다. 이것은 ‘여성성’이 행위자의 성별과는 어느 정도 별개로, 비판적인 범부로 활용되는 한(남성의 작품도 이러한 특질을 갖출 수 있다) ‘여성적인’ 범주를 이루는 것이 무엇인지 분명히 깨달을 수 있다는 점에서 흥미롭다.

20세기의 여성 미술가들은 19세기에 부상했던 지배 부르주아의 성차 개념에 맞서 싸워야만 했다. 근대 미술사는 빅토리아 시대의 여성성 이데올로기나 남성 미술과는 範疇적으로 다른 것으로서의 여성 미술의 개념을 물려받았을 뿐 아니라 영속화시켰기 때문이다.

따라서 페미니스트들은 모든 여성 미술에서 성별에 기인하는 어떤 두드러진 특징의 가능성을 최대한 고려하지 않으려 한다, 그렇게 되면 여성의 작품은 단지 ‘인상주의’, ‘사실주의’, ‘초현실주의’ 혹은 ‘추상주의’라는 주류 양식 속에서 몇 안되는 예로 제공된다.

예술 작품에는 성이 없다. 천사들 또한 언제나 성이 없다. 예술 작품이 하나의 형태로 다양화되면서, 그것을 만든 예술가의 傳記적 성격도 잊혀진다. arte(아르떼)가 아니고 artae(아르따에)라고 말하는 것은 결국 예술은 똑같은 발음이라는 것을 지적함을 뜻하고, 또 처음엔 여성적인 생산이 나중에는 긍정적으로 중성이 되어 가는 것을 기록한다는 뜻이다.²¹⁾

그러나 ‘예술에 성은 없다’라고 주장하는 모든 논의가 간과하고 있는 것은 사회

20) Carol Duncan, (1973). "Happy Mothers and other New Ideas in Eighteenth-Century French Art" *Art Bulletin*

21) 아킬레 보니토 올리바(1993), 「아르따에(Artae)」, 『현대미술 국제 심포지엄 - <현대미술 20/21세기>』

의 계급 구조와 성별 분업에 따른 남성과 여성의 경험에 차이가 있고, 이것들이 시대에 따라 남녀가 만들어 내는 예술에 다양한 영향을 주었다는 점이다.

왜 위대한 여성 미술가는 없는가? 이 질문은 단지 여성들에게 뿐만 아니라 사회적, 윤리적 그리고 순수한 지적 이유에서 중요한 의미를 지닌다.

우리가 역사를 통해 존재한 위대한 미술이 생성된 사회적 상황을 냉정한 눈으로 바라보면 어떤 사회적 계급에서 어떤 신분, 어떤 집단에서 온 화가들이 미술사의 여러 다른 시대를 통하여 활약했는가를 볼 수 있다. 주요 화가들 중 어느 정도가 그들의 아버지나 가까운 친척과 관련된 직업에 종사해왔는가? 니콜라우스 펍스너(Nikolaus Pevsner)는 17, 18세기의 프랑스 아카데미에 관한 그의 논쟁에서²²⁾ 아버지에게서 아들로의 직업의 전이는 당연한 일로 간주되었다고 지적한다. 이 주요 화가들의 대열에는 홀바인, 뒤러, 라파엘, 베르니가 즉시 떠오르고, 최근의 예로는 화가들의 아들로써 일찍이 아버지의 직업을 따른 피카소와 브라크가 있다. 미술과 사회 계급의 관계에 대하여 사람들은 적어도 반전통적인 19세기 이전에 상층 부르주아 이상의 계급에서 나온 어떤 화가들도 기억할 수 없다. 19세기에 조차 단지 드가가 상층 부르주아와 거의 대등한 하류 귀족층 출신이었고, 불의의 사고로 불구가 된 로트렉만이 상류층 출신이었던 것이다.²³⁾ 그러나 수많은 장애물에도 불구하고 역사는 다수의 위대한 여성 작가들을 배출하였다. 이렇게 볼 때 여성 미술의 미술사적 간여는 여성들의 응축된 경험, 여성에게 주어진 제약 위에서만 가능하였다고 말할 수 있다. 우선 역사적으로 여성 화가들 대부분이 화가의 딸이거나 아내이거나 애인이었다는 사실과 그것의 의미, 그것이 미치는 영향을 생각할 수 있다. 집안 교육은 비체계적으로 이루어지기 때문에 객관적이고 포괄적인 교육을 받을 수 없음은 물론이요 부녀, 부부와 같은 비대등한 남녀관계가 사제 관계로 전환되는 이러한 상황이 여성 미술 자체에 대한 평가를 절하시키는 요인으로 작용할 수 있었을 것이다. 더구나 아버지나 남편의 성을 따르는 관례 때문에 유명한 화가 아버지나, 화가 남편을 가진 딸이나 아내는 자신들의 그림이 그들의 것으로 오인되는 불운을 겪어야만 했다. 또 하나의 공통된 현상은 여성들은 주로 초상화나 정물화를 그렸고 여성

22) 니콜라우스 펍스너(1940), 「미술 아카데미들 과거와 현재」, 케임브리지대학 출판부

23) Linda Nochlin(1971), "why have there been no great women artists", *Art News*, January.

들의 성공이 이 분야에서 이루어졌다는 점이다. 불공평한 교육제도가 이러한 현상을 낳았지만 문제는 그러한 구조적 모순이 빚은 부수 효과가 여성적 전형을 규정하고 여성 미술을 열등한 것으로 정의 내리는 차별화의 요인이 되었다는 것이다.²⁴⁾

지금 우리들에게 부여되고 있는 작업은 새로운 시점에서 미술사에 얽힌 신화를 무너뜨려 가는 것이다. 너무나도 오랫동안 절대적인 신앙 사항으로서 지켜온 남성과 여성에 관한, 혹은 미술에서 남성적인 것과 여성적인 것에 관한 자기 중심적인 판단이나 편견을 현실적인 모습으로 되돌리는 것이다.²⁵⁾

2. 누드와 페미니즘

서구 예술의 한 범주에서 여성은 전통적으로 매우 중요하면서도 반복적으로 등장하는 주제였는데 이 범주가 바로 누드였다. 그래서 서구 회화의 누드를 살펴보면 우리는 여성들이 그에 입각해 하나의 볼거리로 여겨 왔으며 또 그렇게 판단되어 왔던 기준과 관례들을 발견할 수 있다.

이 전통에 등장하는 최초의 누드는 「아담과 이브」를 그린 것이다.

이 이야기의 놀라운 점은 무엇인가? 아담과 이브는 선악과를 따먹은 결과 서로가 서로를 다른 시각으로 보았기 때문에 자신들이 알몸인 것을 깨달았다. 알몸 의식이 관찰하는 각자의 마음 속에 생겨났던 것이다. 두 번째로 놀라운 사실은 여성만이 꾸짖음을 받고 남성의 손아귀에 들어가게 되는 벌을 받는다는 점이다. 이제 여성과의 관계에서 남성은 하나님의 대리인이 되는 것이다. 그러나 르네상스 시대에 이르면 중세의 서사적 연속성은 사라지고, 선악과를 따먹은 결과 알몸인 것을 깨닫고 창피함을 느끼는 순간만이 묘사되게 되었다. 이제 그들의 창피함은 서로에 대한 것이라기 보다는 ‘제3자의 관찰자’에 대한 것이라고 할 만했다.

누드의 전통이 점점 종교성을 떠나게 되면서 타락편 이외의 다른 테마들도 누드를 그릴 수 있는 기회를 제공하게 되었지만, 그것이 어떤 테마의 것이든 모든 누드에는 주제인 여성이 어떤 관찰자에 의해 보임을 당하고 있음을 여성 스스로 의식하

24) 김홍희(1993), “미술사와 여성 미술”, 「미술 평단」, 겨울호. pp. 40-42.

25) 노르마 브로드 & 메어리 D. 개러드 편(1981), 「미술과 페미니즘」, 호승회 역(1994), 동문선.

고 있다는 암시가 공통적으로 들어가 있다. 남성들은 자신들이 여성을 쳐다보는 것을 즐겼기 때문에 알몸의 여성을 그려놓고는 그녀의 손에 거울 하나를 쥐어주고 이 그림을 허영이라고 불렀다. 이런 식으로 남성들은 자신의 쾌감을 위하여 여성의 알몸을 그려놓고는 도리어 그것을 도덕의 이름으로 단죄하였던 것이다.²⁶⁾

19세기의 살롱전 참가자들을 보면 여성 누드는 숲속의 작은 공터에서 자고 있는 남프, 파도 사이에서 태어나는 비너스, 난파당했다가 실신 상태로 구조되어 거의 옷도 걸치지 않은 왕비, 야한 차림의 고급 매춘부, 미술가 스튜디오의 모델 등 갖가지 치장을 하고 등장했다. 비록 이들 작품이 여러 겹 위장을 하고 난해함을 표방하고는 있지만 여성의 육체는 적나라하고 선정적으로 그려진다.(그림 7)

르네상스 이후 서구의 거의 모든 성 이미지는 문자 그대로 '정면 지향적 frontal'이다. 왜냐하면 성의 주인공이 바로 그림을 정면에서 쳐다보고 있는 관찰자 겸 그림 소유자이기 때문이다. 이러한 터무니없는 남성 편향이 19세기의 아카데미 예술에 이르면 극에 달하게 된다.

던컨(Carol Duncan)은 「20세기 초 전위 회화에 나타난 남성성과 지배」에서 야수파, 큐비즘, 독일 표현주의 그리고 1차대전 이전의 다른 전위 미술가들이 사용한 여성 누드의 경우에 미술이 재연한 것들을 보여 주고 통제하는 미술의 권력에 대해 논의했다. 그녀는 무력한 이미지들, 즉 때로는 얼굴이 삭제된 누드나 “수동적이어서 마음대로 할 수 있는 살덩이의 이미지들이 전위 미술가의 성적인 남성다움에 대한 증거”라고 역설했다. 그런 여성들은 ‘문명화된 모든 것과 인간에 전적으로 대립되는 타자’, 즉 별개의 인종으로 묘사되었다. 던컨에 따르면 그러한 이미지들은 특히 여성 권리를 요구하는 투쟁이 정점에 달한 시기에 문화적 우월성을 증명하고자 하는 남성의 요구를 반영했다는 것이다.²⁷⁾

미술에서 여성 누드는 미술사 談論에서의 여성적 전형 타입의 영향력과 유사하다. 양자 모두 남성의 우월성을 증명한다. 여자는 육체이며 남성 문화와의 대립되는 자연이기 때문에 여성 누드는 결국 자연을 변형시키는 행위 자체, 즉 여성모델 혹은 여성 모티프를 형태와 색의 배열인 문화적 가공물, 예술 작품으로 바꾸는 행

26) 이재기(1993), 「누드와 페미니즘」, 두영.

27) Duncan (1973), "Virility and Domination in Early Twentieth-century Vanguard Painting" *Art forum*, pp. 30 - 39

위로 나타난다.²⁸⁾

19세기 말의 독일 화가 파울라 모더존 베커(Paula Modersohn-Becker, 1876-1907)의 자화상(그림 8)은 여성의 미술 속에서, 또 미술가로서 자신을 표현하려 할 때 직면하는 모순들을 보여준다. 모더존 베커의 자화상에서 우리는 식물을 배경으로 서있는 여성 누드, 즉 암시적인 자연스러운 장면 설정을 볼 수 있다. 이 작품은 고갱(Paul Gauguin)의 작품에서(그림 9) 외형적인 영향을 받았다. 고갱 작품은 산업화되지 않은 이상형의 두 오세아니아 여성을 모델로 하고 있는데 그 중 한 명은 노출된 젖가슴 아래 망고 쟁반을 받쳐들고 있다. 이러한 연결은 여성과 과일을 나란히 둠으로써 여성과 자연을 결합시키는 것이 때로는 명백한 성적 의미를 가질 수도 있다는 것을 입증해 준다.²⁹⁾ 고갱과 모더존 베커의 작품은 양식상 유사하다는 점은 부인할 수 없지만 그 결과는 상당히 다르다. 두 화가 모두에게 여성은 변하지 않은 원초적 자연이었지만, 고갱에게는 여성이 성모이자 비너스로서 원시적이면서 풍요롭고 성적이었던 데 반해 모더존 베커에게는 상품으로서도 화가로서도 아닌, 여성으로서의 자기 자신에게 이야기하고 있다. 그리고 힘차게 심원한 휴머니즘과 신념을 노래 해내는 것이다.

남성을 문화로 간주하고 여성을 자연으로 간주하는 2분법은 인간이 생각해 낸 가장 오래된 사고방식 가운데 하나이다. 그러나 18세기 초, 서양의 부르주아 문화는 가정이나 경제나 사회 생활에서 진짜 중요한 여자의 역할을 알게 되었던 것이다. 19세기에 들어서자 부루즈와들은 딸들을 일찍이 볼 수 없었을 만큼 많은 교육을 시켜서 여성의 사회적, 경제적 협력을 바라고 여성과 인간적인 교제를 중시했다.

그러나 놀라운 것은 근대 서양 문화에 있어서는 보기 드문 것이지만, 19세기와 20세기 누드를 다룬 많은 전위 회화에서는 여성은 문명화된 온갖 인간적인 것과는 완전히 대립적인 위치에다 무리하게 놓여져 있었던 것이다. 이 사실을 비추어 보아 전위 예술가들이 고전이나 성서의 테마에 집착하거나, 혹은 민속학이나 민속지학적인 제재를 탐구했던 것에는 특별한 의미가 있었음을 알 수 있다. 고대 문화나 원시적인 문화가 가져다 준 이러한 제재에 의해 그들은 가장 잔혹한 형태를 취한 여성

28) 로지카 파커, 그리젤다 폴록(1980), 「여성, 미술, 이데올로기」, 시각과 언어, p. 157

29) L. Nochlin(1972), "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth Century Art" *Woman as sex object*, p. 11

=자연, 남성=문화라는 이분법을 다시 주장할 수 있었다. 이브나 살로메나 오르테우스 신화나 원시 무희들 속에서 그들은 자신들이 바라던 여성을 찾아낸 것이다.³⁰⁾

마티스(Henri Matisse)는 누드 앞에 선 자신이 위협적인 존재임을 다른 화가보다 더 자각하고 있다.

「칼메리나 Carmelina」(그림 10)에서는 튼튼한 몸을 한 모델이 그를 노려보며, 뒤편에 있는 거울의 작은 구석에다 가두고 있다. 화가는 한 사람의 남자로서는 아니라 하더라도 화가로서의 마티스가 이 상황을, 그리고 칼메리나를 지배하고 있는 것이다. 숙명의 여자로서의 칼메리나의 지배적인 역할은 거울 이미지에 의해 역전 당하고 있다. 그것은 성의 투쟁을 보다 고도의 예술적인 차원으로 끌어올리고 있다. 힘찬 남자다움의 과시는 고상한 것으로 승화시켜, 뜻하는 대로 예술 작품을 만들어 내는 능력의 증명으로 변용시킨다.

피카소(Pablo Picasso)의 <아비뇰의 처녀들>(그림 11)만큼 남녀의 이분법이나 그것을 앞에다 둔 남성이 경험하는 모순된 감정을 교묘하게 표현한 작품은 없다. 이 작품에서 주목되는 것은 숙명의 여자와 새로운 원초적인 여성 양방의 근처에 있는 구조적 기초를 어떻게 명백하게 하고 있는가 하는 것이다.³¹⁾

예술과 남성의 성을 결합한 내용은 바로 프로이트가 그 이론적이며 과학적인 기초를 개발하고 있었을 때에 회화에서 나타나기 시작하고 있다. 그러나 이 사실은 이들 그림이 프로이트를 기원으로 하고 있음을 의미하는 것은 아니며, 거기에는 이 같은 예술가와 과학자가 함께 배출되어오는 공통의 기반이 있었음을 의미하고 있다. 창조의 원천이 남성의 성적인 힘에 있음을 과학적으로 정당화함으로써³²⁾ 프로이트는 젊은 전위 예술가와 함께 전통적인 성 본능주의자(sexist)의 편견에 새로운 이데올로기적인 윤곽과 힘을 부여했던 것이다.

그러나 서구의 누드 전통에도 위에서 말한 것들이 거의 적용되지 않는 극소수의 예외적인 누드가 있다.(그림 12) 진실로 이런 그림들은 더 이상 누드가 아니며 스스로 누드의 '형식 규범'을 파기하고 있는 것들이다. 이러한 유의 그림들에서도 여

30) 노르마 브루드 & 메어리 D. 개러드(1981), 「미술과 페미니즘」, 호승희 譯(1994), 동문선 p. 199

31) 캐롤 던컨(1990), "20세기초 전위 회화와 남성우위 현상", 「가나아트」, 9·10 통권 15호, pp. 68 - 71

32) Philip Rieff (1959), *Freud : The Mind of the Moralist*, New York

성은 어느 정도 알몸이지만 그녀는 관찰된 여성이 아니라 '사랑 받는 여성'으로 존재했다. 아마 이러한 예외적인 그림은 서구의 누드 전통에 속하는 그림 1,000개 중에서 1개 정도 밖에는 되지 않을 것이다.³³⁾

서구 누드의 예술 형식에서 화가나 관찰자 겸 그림 소유자는 통상적으로 남성이었고 누드 대상으로 취급되는 사람은 여성이었다. 이러한 불평등 관계는 서구 문명에 너무나도 뿌리깊게 자리잡고 있어 오늘날에도 여전히 불평등 관계가 많은 여성들의 의식을 구축해 나가고 있다.

19세기 말의 수잔 발라동(Suzanne Valadon, 1865-1938) 그림(그림 13)은 여성 누드라는 재현 약호 내에서의 문화의 활발한 대리인, 주 문화의 일부로서의 여성이라는 매우 다른 방식으로 접근한다. 이는 앞서 제시했던 아카데미하고 사실적인 누드들과는 전혀 다르다. 발라동의 그림은 자기 일을 하는 주체라기 보다 남성 화가의 일개 방관자이자 그의 작품에 그려진 객체로서의 누드 모델의 역할에 의문을 던진다. 모더존 베커가 서로 양립하지 않는 약호와 의미를 조화시키려 애썼다면 발라동은 모순 그 자체를 드러내는 전략을 취했다.

근대에 누드의 범주는 그 중요성이 과거에 비해 덜해지게 되었다. 예술가들 자신이 그에 대해 회의를 갖기 시작했기 때문이다. 그러나 본질적으로 여성을 보는 '남성 중심적인' 시각과 여성의 이미지가 '이용 대상'이 되고 있다는 점은 아직도 변하지 않았다. 여성은 여전히 남성과는 상당히 다르게 묘사되고 있다. 누드에 대한 신비화, 말하자면 누드를 미나 진리와 같은 이데아의 표상이라고만 간주하는 가정들은 여성을 여전히 남성이 불거리로 남겨 놓으려는 그에 따라 남성 중심적인 시각을 영속화하려는 의도인 것이다.

푸코의 <성의 역사>는 역사적으로 규정된 성적 규범에 따라 권력의 관계가 어떻게 규정되는가를 보여줌으로써 성적 담론에 얽힌 힘의 논리, 즉 권력-지식-쾌락의 체계를 폭로한다. 바로 이러한 이유 때문에 과거의 모든 예술이 이제는 하나의 정치성을 가지는 문제가 되어가고 있는 것이다.³⁴⁾

여성 누드 이미지는 보다 깊은 무의식적 차원에서 性差에 대한 남성의 공포를

33) 이재기(1993), 「누드와 페미니즘」, 두영, pp. 25-35

34) 김영희, 이명호, 김영미(1992), 「포스트 모던 여성해방의 딜레마」, 「여성과 사회」 제3호, p. 62

의미한다. 유럽 미술의 여성 누드 묘사에서 두드러지게 삭제된 부분은 바로 여성이라는 것을 알리는 기호, 즉 性差의 기호이다. 여성의 性器가 노출되는 일은 거의 없다. 소위 여성 體의 이미지를 통해 여성의 性器를 긍정적으로 주장하는 것은 많은 페미니스트들로 하여금 여성의 신체에 대한 남성 시각을 거부하고 여성의 성(sexuality)을 주장하도록 한다.

이런 경계선의 논의에 있어서 한 중요한 이정표가 될 수 있는 작품이 바로 마네(Edouard Manet)의 <올림피아 Olympia>(1863)이다.(그림 14) 올림피아는 드가나 루오 등이 그린 거리의 여인들과는 달리 표면적으로는 누드의 규범을 따르고 있지만 실제로는 대담한 시선과 포즈에서 전통적인 누드이기를 거부할 뿐만 아니라, 손으로 음모를 가리고 있는 대신 흔히 간과되는 다테일이지만 오른손 위에는 ‘불필요한’ 체모까지 나있는 여인으로 묘사되고 있다. 올림피아가 19세기 후반의 여인이었다면 현대의 누드가 경계선을 넘어가는 것은 예측된 변화이다.³⁵⁾

케네스 클락은 그의 책 <누드 The nude>에서 그는 고전적인 미의 전형으로서의 누드를 다루고 있다. 그가 이 책에서 누드<The Nude>와 裸身(The Naked)을 대비하여 정의한 것은 유명하여 누드는 균형 잡히고 풍요로우며 안정감 있는 벗은 몸으로 한마디로 예술로 치장한 신체이며, 이에 반해 나신은 서두르고 무방비한, 있는 그대로의 벗은 신체를 가리킨다고 한다.³⁶⁾ 따라서 열등한 물질 자체인 나신은 자연으로, 그리고 예술이나 재현이라는 틀을 거친 누드는 문화로 요약이 되는데, 그의 이런 누드 예찬에 반대하여 존 버거(John Berger)는 서양 미술사에서 누드는 예외 없이 남성의 탐색적인 시선의 표적이 되어 왔다고 하고, 드물게 그 예가 되는 나신은 문화적 관습이나 규범에서 벗어난 보다 개방적인 형태라고 정의했다.³⁷⁾

따라서 누드가 되기 위해서는 알몸이 하나의 불거리로 보임을 당해야만 한다. 그리고 알몸을 하나의 불거리로 본다는 것은 흔히는 그 알몸을 하나의 쓰임새 있는 물건으로 이용하려는 생각을 자극한다. 알몸 상태는 몸 그 자체를 드러내는 것이다. 반면 누드 상태는 이런 식으로 전시되어지는 것이다.

그러나 미술사가 린다 니드(Lynda Nead)에 의하면 누드이든 나신이든 모든 나체

35) 강태희(1995), “신체와 정체성”, 『현대미술의 문맥 읽기』, 미진사, p. 115.

36) Kenneth Clark (1956)), *The Nude*, London, p. 3

37) John Berger(1972), *Way of seeing*, penguin, pp. 45 - 64

는 재현이라는 틀을 거쳐 제시되며, 누드가 재현이듯이 나신 역시 벗은 몸의 순수하고 직접적인 표현은 될 수 없기 때문에 이 둘을 클락이나 버거식으로 양극화하는 것은 옳지 않다고 한다. 그는 누드나 나신의 개념을 규범이나 경계의 안과 바깥이라는 의미로 재해석하여, 경계선 안에 포함된 형태는 '예술'이며, 재현의 틀을 넘는 과도한 것은 '猥褻'로 정의되어 여성의 누드는 이 양 경계선을 표시해 왔다고 주장했다.³⁸⁾

3. 변화하는 여성의 이미지

19세기 말에서 20세기 초에 일어났던 초창기 여성 운동(Women's Movement)은 계몽 정신과 자유사상에 입각한 인본주의적 페미니즘이었다. 초기의 여성 해방 운동가들은 여성 참정권과 노동 권익을 위해 싸웠다. 그러나 이들은 눈 앞의 당면 문제만을 해소하려 하였을 뿐, 여성에게 억압적인 구조적 모순 자체를 진단하고 변화시킬 시각을 갖지 못하였다.

1913년 이후 페미니즘(Feminism, 여성 주의)이라는 신용어로 불리우게 된 여성 운동은 1968년 5월 학생 혁명으로 그 정점에 달한, 반핵 운동, 인종 운동, 녹색 운동, 히피 같은 반항 문화의 출현과 함께 새로운 국면을 맞게 되었다. 흑인, 동성연애자들과 마찬가지로, 여성은 '하나'를 자처하는 서구 문명의 주역인 백인 남성에게 대항하여 '다른 하나'로서의 새로운 가치를 주장하였고 이러한 페미니즘은 다원주의를 표방하는 반항 문화의 한 흐름으로 인식되어 왔다.

이제 페미니즘은 성별의 차이를 줄이기 위한 정치적 행동보다는, 성 차별을 조성하는 부계 사회의 구조를 검증하고 해체하는 비판적 지성을 요구하게 된 것이다.

과거의 인본주의적 페미니즘이 남녀 평등이라는 개념으로 성별을 중성화하였던 반면, 비판과 저항 정신에 입각한 후기 구조주의적 페미니즘은 여성성을 축으로 전개된다.

여성 해방의 가치를 높이든 여성 미술가들이 우선 시작한 일은 여성들이 자기 비하를 떨쳐버리고 종래의 제도와 관습에 의해 길들여져 왔던 여성적인 것이라는

38) Lynda Nead(1992), *The Female Nude*, London, pp. 16 - 33

실체의 허구성을 폭로하는 것이었다. 그들은 이제까지의 그림에서 우리가 보아온 여성들은 항상 무엇을 위해 제공되는 객체로서 나타났으며 그림을 접하는 사람들은 그것을 당연하게 받아들여 왔는데 인식을 같이한 것이다. 따라서 여성은 항상 수줍고 연약하고 활기가 없는 것으로 표현되거나 에로틱한 매력이 강조되어 남자의 즐거움을 위한 대상으로 등장한다.³⁹⁾

노홀린은 밀레의 「이삭 줍는 여인」들에 대해 언급하면서 이 작품이 발표될 당시 평론가들은 허리를 굽혀 이삭을 줍는 세 여인의 뒤로 혁명의 유령이 어른거린다고 주장했지만 사실 밀레는 이 세 여인의 자세를 지나치게 고상하게 묘사하고 있어 부유한 지주의 남가리와 이삭이라도 주워야만 살아갈 수 있는 가난한 여인네들 사이에 있을 수밖에 없던 사회적인 갈등을 무마시켜 버렸다고 지적한다. 노홀린은 그런 의미에서 콜비츠의 농민 전쟁 연작 판화 중 「폭동」(그림 15)을 여성의 강인한 힘을 시각적으로 확인시켜준 작품으로 평가하고 있다.

뚜렷하게 구별되는 이 여성적인 표현은 케테 콜비츠와 에드바르 뭉크 작품에 나타난 고뇌를 비교한 알렉산드라 코미니에 의해 논의되었다. 코미니에 따르면 보편적인 상투 형들이 전복되었고 콜비츠의 감정 표현은 매우 주관적이며 개인적인 뭉크의 것보다 훨씬 보편적이다라고 주장한다. (“뭉크는 자신 때문에 고뇌했으며... 콜비츠는 휴머니티를 위해 고뇌했다.”)

낭만주의자들이나 상징주의자들의 미적인 이상은 죽어 가는 여자였다. 낭만주의적 전언(message romantique)의 가장 큰 특색 중의 하나를 이루는 여성 주의⁴⁰⁾는 미의 전형을 여성에게서 찾아내는 성향인데, 여기서 주목할 점은 그 대상이 건전하고 건강한 여성이 아니라 아프고 죽어 가는 여성이라는 점이다. 에드가 앨런 포(Edgar Allan Poe)는 미인의 죽음을 세상에서 가장 시적인 주제라고 할 정도였다. 이처럼 예술가들에게 靈感을 주고 그들을 구원해주는 ‘뮤즈’로서의 여성상은 그대로 초현실주의자들의 여성관이 되었으며, 그것은 초현실주의를 잉태시킨 고통 및 분노와 불가분의 관계에 놓여 있었다. 다만 초현실주의자들은 여성들을 낭만주의자들처럼 어두운 세계 속에 은둔하게 한 것이 아니라 그녀들의 역할을 통해 그 이미지가 세

39) 민혜숙(1970), “여성 미술 어디까지 왔나”, 『가나 아트』 9·10월호, pp. 30 - 34

40) 김현(1978), 『현대 프랑스 문학을 찾아서』, 홍성사, pp. 255 - 256

상에 드러나도록 적극적으로 부각시켰다.

여성 초현실주의자들은 남성 초현실주의자들이 성의 해방을 통해 열린 사회로 향한 개혁과 혁명을 꿈꾸었던 사실에 비추어 볼 때, 여성 화가들이 전통과 혁명의 기로에서 주저하면서 자기 성찰에 몰두해 있었다는 것은 역설적으로 보인다. 그 자전적인 이미지는 자신들의 유치함과 나약함을 정직하게 드러내고 있는 점에서 그들의 부정적인 가치관에도 불구하고 여성 자신들의 삶도 흥미롭고 보편적이며 적절한 주제가 될 수 있음을 제시함으로써 여성 미술에 기여한 바가 크다.

그러나 그들이 실제의 삶에서나 작품을 통해서 결혼이나 출산을 거부함으로써 여성의 조건을 뛰어넘으려 했던 것은 여성 해방의 작은 분야에서 타당성을 인정받을지는 몰라도 건강한 여성 해방과는 거리가 있다.⁴¹⁾ 진정한 여성 해방은 여성의 역할을 거부하거나 이로부터 도피해 버리는 데서 오는 것이 아니라 그 조건에 철저히 맞섬으로써 각자의 자아 표현과 자아 실현이 곧 타인들의 필요를 충족시켜 주어 참된 인간 해방을 이루는 것이어야 하기 때문이다.⁴²⁾

여성은 20세기의 많은 예술 운동에 참가했지만 초현실주의는 하나의 운동으로서 뿐 아니라 인간의 환상과 꿈을 예술 담론에 도입함으로써 억압과 맞서 싸우려는 의식적인 시도였다는 점에서 페미니즘 연구와 특별히 관련이 있다.

브르통이 여성과 관련된 특질을 받아들이려는 남성 특유의 언어로 여성성의 가치를 논한 데 반해, 오펜하임은 여성들이 그들의 '남성성'을 찾아야 한다며 "남성이 家父長制를 만들어내 여성을 평가절하 하기 시작한 이래 남성은 자신 속에 있는 여성성을 열등한 것으로 간주하고 그것을 여성에게 투사하게 되었다. 그 때문에 여성은 자신의 여성성에 덧붙여 남성이 그들에게 투사한 여성성을 지니고 살게 되었다."고 주장한다.

여성 해방 운동 초기의 여성 미술가들은 남성이 만들어낸 이미지를 깨는데 주력했다. 그들은 여성의 자아를 고양시키는 데 매진해서 이제까지 은밀한 것으로 그려졌던 여성의 특징을 적나라하게 드러내는 데 열중했다. 이 같은 과정에서 맨 처음 거론되는 것이 오키프(Georgia O'keefe)이다. 그는 검은 색 붓꽃에서(그림 16) 붓꽃

41) 김금미(1994), "초현실주의와 여성 화가들", 『현대미술의 동향 2』, 이화 현대미술 연구회, 눈빛, pp. 151 - 167

42) 미하일로 마르크비치(1979), 『여성해방과 인간 해방』, 정자환 역, 창작과 비평사, p. 117.

을 그리면서 그 꽃의 형태를 이용해서 여성의 性器를 암시적으로 표현해내고 있다.

여성들은 미술사의 영역에서뿐만 아니라 미술의 영역에서도 과거 여성들의 잃어버린 역사를 회복하고 재해석하고자 해왔다. 그러한 시도 가운데 여성이 받아들인 억압과 그들이 이룬 업적 모두를 재현하기 위해 5년 동안 (1973-1979)의 공동 노력으로 이루어낸 주디 시카고(Judy Chicago)의 <디너 파티>는 1980년 샌프란시스코의 한 미술관에 설치되면서 하나의 획기적인(혹은 악명 높은) 사건이 되었다. <디너 파티>는 여성의 성기를 여러 가지 형태로 꾸며서 도자기 접시로 만들어낸 것으로 여성 미술과 여성 운동계에 하나의 기념비적인 존재가 된 것이다.(그림 17)

엘리자베스 굿맨은 이 작품에 대해 “디너 파티는 관람객들에게 세계를 다른 방식으로 보도록 요구하는데 도움을 주었기 때문에 선구적이라고 볼 수 있지만 그와 동시에 어설픈 측면도 있다. 디너 파티는 시기 적절했다. 그것은 모더니즘의 동요 속에서 격앙된 색채와 감정적이고 격렬한 톤 속에서 나타났다. 그것은 여성 의식의 진실과 의식 과잉 모두를 심각하게 다루고 있다.”고 설명했다.⁴³⁾

한편 사피로(Miriam Schapiro)는 <여성의 집>에 세리 브로디(S.Brody)와 함께 작업한 <인형의 집 The Doll House>을 전시했는데, 그는 이 작품을 통해서 여성의 상징인 가정의 외관을 벗기고 “신념과 두려움과 고뇌의 환상들로 짜여진” 사적인 주거지를 노출하려 했다고 한다. 이 작품을 계기로 여성 미술과 가정의 모티브가 그의 작품의 중심 테마가 되었는데 그는 1973-74년경에는 섬유 콜라주, 아크릴릭 페인팅, 추상화된 장식적 이미지, 패턴, 여성적인 이미지 등을 결합한 형태와 내용 면에서 여성의 가정적인 문화를 반영 하는 것을 ‘파마주(femme, female college)’라고 이름지었다.⁴⁴⁾

1960년대 초에 뉴욕과 New York School 내부에서 구상예로의 회귀가 일어났다. 미술가들은 새로운 재료와 모티브를 산더미 같은 소비재 속에서 찾았고 대중매체에서 찾아낸 이미지들을 끌어 모았다.

마리솔 에스코바 (Marisol Escobar, 1930-)는 베네주엘라 태생의 미국인으로 작

43) 주디 시카고, <디너파티>, 1974 - 79. ‘서구 문명 안에서의 상징적인 역사’를 표현한 <디너파티>는 5년 동안 무려 400명 이상의 인원을 동원하여 제작했다.

44) 강태희(1995), “미국의 페미니스트 미술과 이론”, 『현대미술의 문맥 읽기』, 미진사, pp. 150 - 156.

업상 이름은 마리솔로 알려져 있다. 마리솔은 대개 여성 인물을 만들었는데, 그들의 얼굴 모습은 그녀 자신이다. 여성의 얼굴은 가면 같고, 덮개나 긴 옷옷 같은 것을 걸치고 있다. 게다가 패션 잡지와 화장품 광고에 등장하는 일물적인 여성의 틀, 즉 현대풍의 얼굴 생김새에 자신들을 맞추도록 부추겨지는 방식과는 대조적으로 여성의 다양한 자기 정체성이라는 논제를 야기시킨다.(그림 18)

이렇듯 여성 예술가들에 의해 표현된 여성의 모습은 더 이상 수동적인 여성의 모습이 아니라 보다 다각적이며 긍정적인 모습을 띄게 되었다. 따라서 家父長制 사회에서 남성의 시야에서 남성 위주의 해석으로 그려졌던 여성의 모습은 이제 단순히 관능적인 형태미의 묘사 위주에서 벗어나 새로운 해석을 가미하게 되었다.

페미니스트 미술가들은 여성 미술을 단지 깔끔하고 장식적인 것으로 무시하면서 전적으로 여성성이나 가정애와 동일시된 자연으로서의 여성이라는, 미술에서의 재현에 의문을 제기하고 이러한 권력 체제를 유지시켜 주는 미술, 미술가, 여성에 대한 정의를 탐구해 왔다.

여성 미술가들은 여성 삶의 감추어졌던 측면과 여성으로서의 경험을 자신들의 관점에서 이야기한다. 여성의 가사 노동, 사적인 것으로 금기 시 되어온 여성의 성, 그리고 공예 전통들을 타당화 하는 일은 그 사소함에도 불구하고 중요하다. 공장과 사무실에서의 여성의 삶과 노동을 기록한 다른 작업도 있다. 이것은 가정 주부와 성적 오브제로 표현하는 일반적인 풍조 속에서는 인정받지 못하고 억압당해온 영역이다.

메리 켈리(Mary Kelly, 1941 ~)는 영국에서 활동하는 예술가로 여성 운동에 전면적으로 참여해왔다. 그녀는 전통적인 예술 오브제 개념에 이의를 제기하고, 미술에서의 급진적인 표현 활동에 착수해온 페미니스트 미술가 중 한 사람이다.

메리 켈리의 <산후 기록 The post-partum Document> 작품(그림 19)은 예술가와 어머니라는 역사적으로 분리된 두 역할을 화랑에서 하나로 합친 것이며 가정적인 것과 직업적인 것을 결합시킨다. 그녀의 작품이 대항하고 있는 것은 가부장적 신화 중 하나인 자연과 양육자로서의 여성, 대개 여성의 창조력을 깎아 내리는 데 이용되는 출산이라는 '선천적인' 능력을 지닌 어머니로서의 여성이라는 신화이다. 그러나 켈리는 오브제와 구경거리로서의 여성이라는 개념을 배제하기 위해 어머니의

모습을 일체 보여주지 않는다. 대신 그녀는 어머니와 아이의 관계를 기록한 메모, 일기, 실제 물건들을 사용한다. 켈리는 전외디푸스기에 있는 아이의 성장을 기록하는 데 관심이 있는 것이 아니라 어머니와 아이 쌍방이 인생 최초의 몇 년 간 경험하는 상호적인 사회화 과정을 보여주려는 것이다.⁴⁵⁾

주디 시카고의 <출생 프로젝트 Birth Project>(1985)와 비교해 볼 때 두 작품은 출산과 육아라는 여성의 경험을 다루고 있으나 강조점이 명백히 다르다. 시카고의 작품이 출산을 강조하며 여성적인 것의 찬사에 기반을 둔 것으로 신화적, 역사적, 그리고 경험적인 반면에 켈리의 작품은 사회적으로 형성된 모성애 개념에 입각해 정신 분석적 시각을 보여주며 이론적이고 이데올로기적으로 성격 지워져 있다. 이렇듯 제2세대 페미니스트들은 남성적인 제도와 구조에 기반을 두고 있는 여성적인 것의 결정 요인들을 밝혀 내기보다는 그것을 '脫固定'시키려고 한다.⁴⁶⁾



45) T. 구마피터슨, P. 매튜스(1994), 「페미니즘 미술의 이해」, 이수경 역, 시각과 언어, p. 93.

46) 공예를 '고급'미술 안으로 통합하는 것을 여성적 감수성의 예찬으로 정당화하는 것, 역시 여성적인 것의 '고정된' 기호와 관련 있는 것으로 보인다.

IV. 한국의 페미니즘 미술

한국의 페미니즘 미술이 태동한 1980년대 후반은 한국 현대 미술의 흐름이 급변 하던 시대였다. 80년대 후반에 태동한 페미니즘 미술은 크게 보아 다원주의가 팽배 했던 포스트모던 시기의 한 현상으로 파악할 수 있다. 실로 한국의 페미니즘 미술은 민중 미술을 모체로 태동하였으나, 곧이어 포스트모더니즘의 맥락 속에서도 발생하였으며, 포스트모더니즘이 어느 정도 정착되기 시작한 1992년 이후에야 페미니즘도 본격적으로 거론되기 시작하였다.⁴⁷⁾

한국 페미니즘 미술의 기원을 1980년대 후반으로 잡는다고 해서 그것이 그 이전의 여성 미술을 외면한다는 말은 아니다. 그 이전의 여성 미술이 여성주의적 가능성을 내포하고 있었을 뿐만 아니라, 20세기 초반부터의 한국 여성 미술의 역사가 페미니즘 미술을 태동시키는 밑거름이 되었다고 보아야 할 것이다.

지금 우리 화단의 여성 인구는 가히 폭발적이라 할 수 있을 정도로 증대되고 있다. 특히 80년대에 이르러서는 미술 대학의 여성 졸업생 수가 남성을 훨씬 앞지르고 있는 것이 사실이다. 따라서 '여류'라는 접두어가 붙는 전시회가 전시장에 자주 등장하고 있다. 그러나 '여류' 미술인들의 작품 대부분은 '여성 특유 觀照性'이나 '여성다운 감수성' 섬세하고 환상적인 표현에 매몰되어 왔다. 따라서 '페미니즘 미술'이라 말할 수 있는 것은 생물학적 분류의 여성이 하는 미술이 아니고 우리 역사와 현실 속에서 여성들이 처해 있는 삶을 제대로 인식하고 그 현실을 어떻게 극복할 수 있을 것인가에 대한 예술가가 갖고 있는 정치적 도덕적 세계관의 미적 표현일 때 가능해진다.

이러한 의미에서 한국 페미니즘 미술의 현황과 전망을 검토하기 위한 이 글은 '여성 미술'의 자취를 간략하게나마 더듬어 본 후에 논의하고자 한다.

47) 김홍희(1994), "미술에서의 페미니즘과 한국의 여성주의 미술", 『여성 그 다름과 힘』, 삼신각, P. 197.

1. 한국 여성 미술의 내력과 그 양상

1) 일제 식민지 미술

근대적 의미의 한국 여성 미술은 19세기 말에서 20세기 초, 개화기의 소용돌이 속에서 기독교의 평등사상에 힘입어 소위 교육을 받은 신여성이 등장과 함께 여류 화가라는 혁신적인 여성들이 탄생하였다. 이 초창기의 여류 화가들은 해외 유학을 하거나 선전(조선 미술전람회)을 통해 미술 활동을 하였다. 서양화 부문에서 나혜석, 백남준, 전통화의 정찬영, 이옥순, 정용혜, 배정례 등이 있다. 초기의 전통 화가들은 일본에 유학하거나 국내에 체류 중인 일본인 선생에게 사사 받았는데 주로 일본 화풍을 익히는 것으로 화업을 시작하였다. 이 시기에 동경에서 유학했던 작가들은 파리에 그림 공부를 한 일본 교수에게서 수업을 받으면서 무비판적으로 답습을 하였다. 더욱이 일본으로 유학한 대다수의 작가들은 개화 사상에 몰입된 혜택 받은 상류층으로 민중들의 삶과는 동떨어져 있었고 서구 문화를 산출한 그 사회를 총체적으로 파악하지 않음으로써, 침략 정치를 거부하되 문화는 다 받아들인다는 이율배반에 빠져서 문화를 통한 세계 대열의 참여라는 허위 의식으로 일관하였다. 일본 총독부가 창설한 조선 미술전람회를 통해 활동한 그들은 우리 민족의 정서를 향토주의적 패배 의식적으로 오도시켜 갔다. 우리 민족의 대다수가 일본의 수탈과 압제에 시달리고 수많은 남성들이 징용에 끌려갔고 어린 농촌 여성들이挺身隊로 끌려가 일본 군인의 성적 재물이 되고 있을 때 작가들은 裸婦나 책 읽는 귀부인, 골패 떠는 기생을 아름다운 여성으로 그렸고 한가롭게 나물 캐는 소녀, 초가 풍경, 꽃 그림 등 향토주의적 풍경과 표현미 자체만 추구한 인물화를 그리면서 현실을 왜곡시키는 일을 하였다. 대표적인 미술가의 추태를 상징적으로 볼 수 있는 것으로 「금채 헌납도」⁴⁸⁾를 들 수 있겠다.⁴⁹⁾

이 초기의 여류 작가들 가운데 페미니즘의 맥락에서 거론될 수 있는 작가는 나혜석이다. 그녀는 우리 나라 최초의 여성 화가로 작업에 대한 열정을 불태우면서

48) 「금채 헌납도」 - 그 내용은 여성들이 수집한 금비녀를 총독에게 헌납하는 부유층 여성들의 모습을 그린 그림으로 일본 정부를 위해 더 많은 헌납을 고취시키는데 이용하고자 그려졌다.

49) 김인순(1990), "근·현대 미술에 나타난 여성 이미지", 「가나 아트」, 9·10월호, p. 47

동시에 당대 여성의 가장 진보적인 대변자로 끊임없이 신문이나 잡지에 자신의 여성관과 자유 사상을 발표하여 사회 의식의 변모를 촉구했다. 그의 자유 사상과 전위 의식은 그를 한국 여성 해방 운동의 선구자요, 여성 미술의 개척자로 만들었으며, 3·1운동에 참여하는 애국지사로도 활약케 하였다. 그가 『폐허』라는 문학지에 발표한 「노라」는 가히 혁명적 여성관을 가늠케 한다. “나는 인형이었는데/ 아버지의 딸인 인형으로/ 그「네」의 노리개이었는데/ ... 나는 사람이라네/ 남편의 아내가 되기 전에/ 자녀의 어머니가 되기 전에/ 첫째로 사람이라네/ ... 아아 소녀들이여/ 깨어서 뒤를 따라 오라/ 일어나 힘을 발휘하여라/ 새내의 광명이 「미」쳤네”⁵⁰⁾ 또한 그녀는 여성이 가사 노동에서 해방되어 독자적인 자신의 영역을 개발하기 위해서는 우선 의식·주의 개량이 시급함을 간파하고 이를 피력하기도 하였다. 의식면에서는 투철한 페미니스트였던 그가 작업을 통하여서는 그렇지 못했음은 여성 주의 미술사의 관점에서 보면 아쉬운 일이 아닐 수 없다. 그녀가 1922년에 그린 「農家」에서 보여주듯이 초기에는 향토적인 것을 소박하게 표현했다. 그러나 구라파를 여행하면서 서구의 합리적 사고와 생활 방식, 자유 연애 사상에 영향을 받으면서 그림도 바뀌어간다. 「裸婦」(1928), 「舞姬」에서 보여주듯이 자신의 여성으로서의 갈등이나 사고를 담아내지 못하고 서구의 감각적 화법에 매몰되나, 1928년에 그린 「자화상」에서는 개인의 외로움과 갈등이 묘사되기는 하나 여성으로서의 삶의 내용이 드러내지는 못한다. 그러나 나혜석뿐만 아니라 초창기 여류 화가들이 아직까지 유교 사장에서 벗어나지 못했던 시대에 통상적인 여성관을 깨고 직업 화가의 길을 택하였던 사실만으로 충분히 반항적이라 할 수 있겠다. 안타까운 것은 작가 자신의 경험과 고민을 객관화시키고 그것을 사회와 연결시켜 작업으로 이루어내지 못함으로써 사회에 기여할 수 없었음이다.

2) 해방 이후 미술

해방 이후 1950년대는 굴지의 여성 화가 박래현과 천경자를 배출하였을 뿐 아니라 다방면에서 여성 화가의 입지가 향상된 근대 여성 미술의 개화기였다.

50) 이경성(1974), 「근대 한국 미술가 논고」, 일지사, pp. 41 - 42.

모더니즘이 꽃피우기 시작한 1960년대에 방혜자, 황종례, 문미애, 이성자, 이신자. 1970년대에 원문자, 석난희, 홍정희, 최옥경 등 현재 대가 급에 속하는 여류들이 속출하였다.

박래현은 일반인들에게도 잘 알려졌던 여성 화가로서 일제 말기에 일본에 유학했었고 전통화의 기법을 현대적인 조형 기법으로 파악하여 독자적 세계를 구축하려 애썼다. 그는 국전에서 대상을 수상하기도 하고 후에 미국에 건너가 판화 수업을 하여 추상화를 경험하던 중 타계했다. 그녀는 출산, 가정 관리, 육아 등에 시달리면서 작업과 가정이라는 서로 다른 일 사이에 갈등을 느끼며 작업에 대한 정열적 집중을 해보려고 미국으로 유학을 한다. 한 여성으로, 아내로, 남편의 율타리와 가정에 안주해 버리지 않고 가정의 삶과 예술의 삶을 나누어 살아야만 했던 우향 박래현의 정신력은 높이 평가할 만하다.⁵¹⁾ 그러나 그의 작품 「노점」(1956), 「그림 20」, 「여인과 고양이」(1960)에서 여성이 그림의 내용으로 등장하나 작품 속에 그려진 여성은 현실 속에 살아있는 노점상 여인의 삶이 아니라 작품의 구성을 위한 소재로서 대상화되어 다루어져 있음을 볼 수 있다. 미국 유학 후 「受胎」(1967), 「작품」(1968) 등의 판화 작업을 통해 여성과 관련된 내용으로 작업을 하지만 여전히 여성은 작품의 모티브로서만 존재하며 인간의 내적인 고민보다는 다양한 양식의 실험을 통하여 형식 속에서 새로운 길을 찾으려 했음을 볼 수 있다.

천경자는 박래현과 같이 일제 말기에 일본에 유학했던 작가로 대한 미술전에서 대통령상을 수상하기도 하며 가장 지속적으로 뚜렷한 명성을 굳힌 작가이다. 그는 일찍부터 채색화에 몰두하며 환상적 색채와 내용으로 여성의 특유한 감각을 가진 작가로 독보적 위치에 올랐다. 그의 그림은 표현 양식이나 형식의 새로움보다는 조형적인 완성을 목표로 해 왔다. 여기에는 문학적인 정서가 담긴 순수 조형성 추구라는 구체적인 행동 강령이 뒤따랐다.⁵²⁾

천경자는 여성적 판타지를 표출하고 그것을 작업의 기초로 삼은, 즉 여성의 본질을 예술화한 최초의 본질주의적 여성 화가였다.(그림 21) 그는 의식적인 차원에서 여성 주의 발언을 하는 페미니스트는 아니었는데, 이 점이 나혜석과 양극적인 대조

51) 이석우, "예술혼을 사르다 간 사람들", 「가나 아트」.

52) 신향성(1995), "천경자의 작품세계", 「미술 세계」, 1월호, pp. 48-53

를 이룬다. 즉, 나혜석이 비여성적인 작업을 하는 페미니스트 투사였던 반면, 천경자는 여성적 작업을 하는 비페미니스트였다는 것이다.

모더니스트 계열의 여성 작가들이 페미니즘과 무관할 수 밖에 없었던 배경에는 '추상화 지상 주의'로 귀결되는 모더니즘의 논리가 깔려 있다. 여성적 감수성을 표현하거나 여성 주의를 전하기에 추상화는 너무 객관적인 양식인 것이다.⁵³⁾ 그러나 일반적인 미술의 역사에서와 마찬가지로 한국의 추상 미술이 정착되는 시기에 활동한 여성 미술가들도 실제의 역량과 역할에 비해 다소 과소 평가되어온 감이 있다. 이들이 여성 미술가에 대한 미술계나 사회의 인식이 많이 호전된 상황에서 활동하였으므로 비교적 혜택을 받은 세대임에는 틀림없으나 한국의 현대 미술에 관한 저서나 글들을 검토해 볼 때 이들이 한국의 추상 미술 형성기의 주요 작가로 거론되거나 그들 작품이 한국 추상 미술을 이루는 주요 경향 중의 일례로서 언급된 예는 드물다. (국전에서 대통령상을 받은 박래현만이 간단히 언급될 뿐이다.)

이성자의 점묘 추상이나, 이수재의 동양 정신의 추상 표현 주의, 방혜자의 서정적인 콜라주, 박래현의 자연에서 출발한 서정 추상 등, 이들 여성 작가들 개개인의 한국 서정 추상의 여명기에 있어서의 위치는 그들이 여성이라는 사실을 떠나서 정당하게 설정되어야 하며 그들 작품에 여성 고유의 속성이 드러난다고 할 경우 개성으로 인정되어야 하며 장애 요소로 작용되어서는 안된다.⁵⁴⁾

남녀가 모두 남성적인 그림만을 그리고 그 가치를 의심치 않던 모더니즘의 전성기에 용기 있게 여성임을 자부하면서 여성 미술 활동을 벌여온 여성 그룹이 있어 주목을 끈다. 1971년에 창립하여 지금까지 지속하고 있는 '표현 그룹' 멤버들이다. 처음에는 '흑백', '太極'과 같은 개념적인 주제로 조형적 표현을 추구하였으나, 그들이 중년의 주부 화가가 되면서 '장보기', '집'과 같은 가정적이고 여성적인 주제로 전환하였다. 90년을 전후로 하여서는 나, 가정, 여자로부터 관심의 폭을 넓혀 한국성을 모색하는 주제로 전시회를 하였다. 표현 그룹이 발족된 시기가 구미에서 페미니즘 미술이 일기 시작하던 시기와 일치하며, 작업 면에서도 1세대 본질주의자와 마찬가지로 여성성을 문제삼는 것으로 미루어 한국 미술 역사상 최초의 페미니스

53) 김홍희(1994), 「여성 그 다름과 힘」, 삼신각, p. 200

54) 윤난지(1994). " 한국 추상 미술의 여성1세대", 「한국 현대 미술의 새로운 이해」, 시공사, pp. 47 - 58

트 그룹이었다고 볼 수 있다.

그러나 이들이 주제로 삼는 여성성은 여성성의 본질을 캐기 위하여 여성성을 의심하거나 새로운 여성상을 구축하기보다는 그대로 받아들임으로서 가부장적인 성 차별을 묵인하는 결과를 가져왔다. 이 점이 80년대 말에 출현한 민중 계열의 페미니스트 그룹과 다른 점이며, 무엇보다도 사회 의식과 역사 의식이 부족하다는 점을 지적할 수 있다.

2. 한국 페미니즘 미술의 현황과 전망

80년대 후반에 들어서면서부터는 몇몇 여성 작가의 작품에 서서히 여성에 대한 문제 의식이 나타나기 시작했다. 시월 모임전(85), 반에서 하나로(86), 터전(86) 등이 그 것인데, 이들 전시는 동일하게 취급될 수 없는 분명한 차이가 있지만, 대체로 여성의 주체적 시각에서 여성의 현실을 형상화했다는 긍정적인 평가와 개인적인 경험에서의 불평등에 대한 분노가 관념적으로 표현되었다는 지적을 면할 수가 없다. 이러한 지적은 아직 여성 미술에 대한 인식이 초보적 수준에 있었다는 것으로 설명될 수 있겠으나 당시 미술계의 여성 작가들과 견주어 본다면 매우 진보적인 전시였던 점은 인정해야 할 것이다.⁵⁵⁾

한국의 페미니즘 미술은 1980년대 중반, 민중 미술의 기반 위에서 출현하였다. 1987년 9월 '그림 마당'에서 개최된 <여성과 현실전> 그룹전을 계기로, 처음 '여성에 의한 여성 미술'과 구별되는 '여성 주의 미술' 즉 미술에서의 페미니즘이 공적으로 거론되었다.

<여성과 현실>의 여성 주의 작업은 여성성을 문제삼는 여성 주의보다는 여성의 현실적 문제를 다루는 사회 의식을 앞세웠기 때문에 본질주의적 페미니즘보다는 사회 문화적 페미니즘에 가깝다고 볼 수 있다. 그러나 엄밀하게 말하자면, 성 차별에 대한 보편적 문제보다는 계층으로서의 여성과 그들의 의식을 가시화 하였기 때문에, 그들의 작업은 여성 주의 미술이라기 보다는 오히려 '여성 민중 미술' 혹은 '爭議的 여성 미술'이라고 불리워야 할 것이다. 그러나 한국이라는 특수성과 지역성에서 자생한 의식 있는 여성 미술이라는 점에서, 또한 개인적 시각보다는 그룹

55) 김승희(1990), "한국 여성 미술 무엇이 문제인가", 『가나 아트』, 9·10월호

활동과 실천을 중시한다는 점에서 <여성과 현실>은 여성 주의 의식을 갖춘 한국 최초의 여성 주의 미술 운동이었다고 볼 수 있다.

<여성과 현실>의 역사는, 1985년에 결성되고 다음해 1986년 2회째의 전시회를 끝으로 <여성과 현실>로 용해된 <시월 모임>으로 거슬러 올라간다. 김인순, 김진숙, 윤석남, 3인에 의한 <시월 모임>은 당초에는 페미니즘이라는 의식보다는, 모임 이름이 시사하듯이, 사회 의식에 대한 공감의 결합의 요인이었던 것으로 여겨진다.

1986년의 두 번째이자 마지막 전시 <반에서 하나로>는 역사적으로도, 내용적으로도 한국 최초의 회화적 여성 주의적 발언이다. 김인순의 <현모양처>(그림 22)는 똑같이 공부하고 똑같이 시험 봐서 학교에 들어가고 졸업을 했는데도 사회적인 활동은 고사하고 남자가 하는 일의 옳고 그름에는 전혀 개의치 않고 그의 시중이나 잘 들어주는 것이 현모양처라는 잘못된 사회 통념을 이 한 장면으로 통쾌하게 지적해준다.⁵⁶⁾ 윤석삼은 가사와 양육으로 손이 열이라도 모자라는 한국 어머니상을 繪畵化한다.(그림 24) 김진숙의 <들국화>는 전통 누드화에 대한 여성 주의적 고발을 담고 있다. 이들은 아내, 어머니, 裸婦라는 여자의 각기 다른 모습을 제시하면서 성 차별과 여성성이라는 페미니즘의 핵심적 문제를 주제로 삼았다는 점에서 최초의 한국 여성 주의 화가들이었다고 말할 수 있다. <시월 모임>은 여성 주의 미술의 씨앗만을 뿌리고 자취를 감추었으나, 김인순은 여성 미술 연구회 일원으로 소외층 여성들의 삶을 그리면서, 윤석남은 전통적 모성을 주제로, 그리고 김진숙은 페미니즘 운동 중심지의 하나인 뉴욕에서 각자의 여성 주의 미술 세계를 키워가고 있다.⁵⁷⁾

<여성과 현실>전에 출품되는 작품들은 주로 일하는 여성과 삶의 현장, 중산층 여성과 허위 의식, 투쟁하는 여성과 사회적 병폐를 그리며, 성 차별 문제보다는 사회적 신분으로 규정되는 여성의 삶을 통해 계급과 소외의 문제를 다루고 있다. 이러한 여성 주의 작업은 여성의 현실적 문제를 다루는 사회 의식을 앞세우고 행동 주의적 운동을 실천하며 그룹 활동을 기초로 하고 있다는 점에서 문화적 페미니즘이라기보다는 사회주의적 페미니즘이라고 할 수 있다. 또한 여성 해방을 인간 해방으로 확장시킨다는 의미에서 여미연의 페미니즘은 사회주의적 페미니즘이라기보다

56) 민혜숙(1989), “여성과 현실, 그 모순의 벽을 허물며”, 『가나 아트』, 11·12월호, p. 45

57) 김홍희(1992), “한국 여성 주의 미술의 방향 모색을 위한 페미니즘 연구”, 『미술 세계』, 9월호, p. 35

는 막시스트 페미니즘에 가깝다고 볼 수 있다. 여미연의 막시스트 페미니즘에 더
근접하다고 볼 수 있는 또 하나의 근거는 양식상 막시즘의 공식적 양식인 ‘사회
주의 리얼리즘’을 표방한다는 점이다. 94년 12월에는 8회 「여성과 현실전-웃는 여
자들」이 21세기 화랑에서 열렸고 이제 더 이상 공동의 모임이 필요할까 할 정도로
주체의 편차를 보이면서 현 시점에서 여미연의 발전적인 해체를 결의하고 이 전시
를 끝으로 여성 미술 연구회는 해체되고 각자의 관심사에 따라 필요시 공동으로
연구, 작업할 수 있는 기회가 마련되기를 기약했다.

1980년대 후반 한국에 포스트 모더니즘이 도입되자 캔버스를 벗어난 설치 미술
이 그 어느 때보다도 애호되었다. ‘예술과 과학’이라는 구호하에 테크놀로지 예술
이 새롭게 부각되고, 그밖에 매체 미술, 퍼포먼스 등이 신세대 예술가들의 진지한
흥미를 끌었다. 이러한 다원주의의 소용돌이 속에서 새로운 힘으로 등장한 것이 페
미니즘 미술이었다. 이제 여성 미술은 평등보다는 차이를 주장하는 여성적인 미술
이 각광을 받게 되었으며 비민중 계열에서도 페미니스트 작자가 속출하게 되었다.

페미니즘 운동이 엘리너 하트니(Eleanor Heartney)의 말처럼 일종의 과학으로 변
질한 ‘기존 미술사의 신화를 파괴했다’는 사실을 부인할 사람은 아무도 없다.⁵⁸⁾ 페
미니즘과 포스트모더니즘의 관계를 앞서서도 얘기했지만 한국의 신세대 페미니스
트 작가들도 구미의 2세대 페미니스트들과 같이 대부분 포스트모더니스트들이기도
하다. 단지 우리 작가들의 경우 포스트모더니스트보다는 페미니스트로 분류될 수
있는 작가가 적다는 것이다. 따라서 여성 미술과는 전혀 상관이 없는 다양한 종류
의 미술들이 ‘페미니즘’이라는 상표를 붙이고 신문 지면을 장식하곤 했는데, 적당
히 진보적인 색채는 띠지만 본질적인 모순은 건드리지 않고, 여성성의 특수성만을
내세우고 미술 내적인 조형성에만 집착한 ‘여류’전들이 다수 등장했다.⁵⁹⁾

신세대 페미니스트라고 할 수 있는 서숙진과 조경숙은 포스트모던 어법을 사용
하는 작가인 동시에 ‘여미연’의 투철한 여성 주의 정신을 이어받고 있는 민중 계열
의 페미니스트들이다. 고급 예술과 모더니즘의 병폐를 통감하고 이들은 모두 광고
나 만화 같은 대중 이미지를 차용하고 프린트나 복사 같은 대중적 방법을 활용함

58) 서성록(1994), “포스트모더니즘”, 「한국 현대 미술의 새로운 이해」, 시공사, p. 91

59) 김인순(1995), 「여성, 인간, 예술 정신」, 과학과 사상, p. 91

으로써 소통적 측면을 강조한다. 또한 나체의 퍼포먼스로 충격과 파문을 던져온 이 불은 언더그라운드에서 주류로 급상승하고 있다.

모더니즘의 전통 속에서 전통적인 양식으로 여성 주의 작업을 하는 경우도 있다. 1971년 발족한 '표현 그룹'이 아직까지 그룹 활동을 지속하고 있으며 1993년에는 하민수, 염주경, 김미경 등 30대 기혼 여성 작가 10인이 모여 '30캐럿' 모임을 발족, 그 동안 2회의 회원전을 가졌다. 30대 여성으로 30캐럿의 다이아몬드처럼 '최고의 가치'가 있다고 믿는 이들은 표현 그룹과 마찬가지로 자신들 결혼 생활의 체험을 바탕으로 얻어진 좁은 의미의 여성관에서 출발하고 있다는 한계를 보이고 있으나 이들은 '여미연'이나 '표현 그룹'의 활동을 연구, 선배들의 조형적, 의식적 한계를 극복하려는 강한 의지를 갖고 있다.⁶⁰⁾

1990년 이후부터는 여류전, 동인전을 지양한 페미니즘이 종종 시도되고 있다. 페미니즘 미술이 아니더라도 90년대는 매체 미술, 설치 미술, 테크노 아트와 같은 첨단 미술 장르에서 여성들의 활약이 두드러진 여성 미술의 부흥기라 할 수 있다.

1991년 10월 형상 미술과 여성주의 미술의 접맥을 시도하는 <페미니즘 아트, 세계 해석의 독자성>이라는 전시회에 미술 평론가 강선학은 몇몇의 페미니스트 성향의 여성 작가를 소개하였다. 그 중 김난영은 여성의 그림뿐 아니라 남성의 그림에서도 터부시 되고 있는 성(sex)을 적나라한 性器의 露:을 통해 표출하고 있으며(그림 24), 노원희의 작품은 다양한 방법적 접근과 사회 비판적 이념의 형상화가 그 주된 어법을 이루고 있다.(그림 25)

1991년 10월에 한원 갤러리에서 평론가 김영순의 기획으로 여성의 시각으로 한국 여성 미술을 정리한다는 취지의 <한국 여성 미술과 그 변속의 양상, 여성의 표현, 표현 속의 여성성>전이 있었고, 1992년 7월 갤러리아 미술관에서 열린 <여성, 비어 있는 풍경>전은 다양한 여성 주의적 시각을 반영하는 페미니즘에 좀 더 가까운 여성 그룹전이였다. “자아와 현실이라는 두개의 축 사이에서 비어 있는 풍경으로서의 여성”들이 그들의 작업을 통하여 어떻게, 그리고 어떠한 여성적 발언을 하고 있는지에 초점을 맞추으로써 이 전시회는 여성적 독자성을 표출할 수 있었다.⁶¹⁾

60) 김정희(1994), “출발점에선 여성 주의 미술의 엇갈린 명암”, 『월간 미술』 1월호, p. 125

61) 이영철(1992), “여성 비어 있는 풍경”, 갤러리아 미술관 전시회 카탈로그.

그러나 두 전시회 모두 페미니즘 미술에 대한 뚜렷한 정의를 내리지 못하였으나 여성이라는 테마를 내건 의미 있는 전시회들이었다.

이렇듯 한국의 포스트모더니즘은 모더니스트들에게는 모더니즘의 형식적 한계와 비인간적 미학을 극복할 돌파구를 제시하고 민중 계열에게는 이것 또한 무비판적으로 수용되는 또 하나의 외래 사조가 되었다. 모더니즘과 민중 미술의 양분 현상, 그리고 그러한 현상과 포스트모더니즘과의 함수 관계가 한국 여성 주의 미술의 현 단계를 말한다. 페미니즘에 대한 논의가 어떠하다 하더라도 분명한 것은 페미니즘은 유행도 아니고 수단도 아니라는 것이다. 그것은 남성에 대한, 또는 모더니즘에 대한 위협도 아니고, 특정 계급의 권익을 옹호하는 정치적 무기도 아니다. 페미니즘은 포스트모더니즘과 마찬가지로 形而上學 전통의 이분법을 탈피하려는 비판적 문화 현상이며 시대 정신이다.⁶²⁾

이제 '한국적 특수성'과 '국제적 보편성'을 조화시키는 한국적 페미니즘 미술의 정립과 그것을 위한 여성 주의 운동이 필요하다. 여성 해방이 하루 아침에 이루어진 것이 아니듯 성 모순과 계급 모순 그리고 민족 모순이 복잡하게 얽혀 있는 이 땅에 페미니즘 미술 운동이 정착하기 위해서는 대중을 향한 긴 설교보다는 작은 실천에 기초한 창작의 열매가 더 값질 수 있겠다. 그것은 이 시대를 사는, 아니 시대를 막론하고 진정한 예술을 하려는 이들의 운명이다. 따라서 모두가 공유하고 있는 거둬들이는 문제 제기보다는 구체적으로 실행할 수 있는 창조적 대안이 필요하다.⁶³⁾

궁극적으로 여성 미술이 분리되어서는 안된다. 페미니즘 미술은 남성 미술가들과 같이 진행되어야 한다. 예술 작품은 그것을 만든 사람이 누구인가에 상관없이, 작품의 질에 의해서 평가되어야 한다. 예측하건대, 21세기는 바로 여성의 세계가 될 것이다. 누가 알겠는가? 21세기가 도래하면 시계코 구보다가 그 남편 백남준과 동등한 또는 더 높은 평가를 받게 될지, 우향 박래현이 그의 남편 운보 김기창보다 더 유명해져 있을지...

62) 김홍희(1992), "한국 여성주의 미술의 현황과 전망", 「현대미술 국제 심포지엄, 현대 미술 20/21세기」, p. 331.

63) 라원식(1992), "새 누리를 일구어내는 페미니즘 미술", 「미술 세계」 9월호, p. 45.

V. 결 론

1970년대 다윈주의를 표방하며 저항 문화의 중요 현상으로 등장했던 페미니즘은 예술을 사회적 기류에 편입시키는 데 큰 공헌을 하였다. 시대마다 달랐던 각양각색의 역사는 여성의 활동이 갖는 뚜렷이 구별된 가능성들을 산출해냈다. 여성 미술가들은 이렇게 변화하는 상황 속에서 자신의 상황에 따라 예술 제작과 관련된 당대의 이데올로기에 때로는 순응과 투쟁으로 작품을 만들어왔다.

이제 페미니즘은 단순히 성 차별의 허위 의식을 분석하여 문제삼는데 그치는 것이 아니라, 문화 예술 전반에 대한 대안적 이해의 틀로 자리잡아 가고 있다.

따라서 페미니즘을 단순히 하나의 미술의 경향이라거나 유행쯤으로 생각할 수는 없을 것이다. 그것은 정치적 집단화로 자생적 힘을 갖고 있으며 여성의 세력화란 점에서 모더니즘 시대의 산물로 간주하기에는 전혀 이질적이며, 여성의 세력화에 의해 상대적으로 남성의 약화를 초래한 것으로 보기도 어렵다. 결국 페미니즘의 사회적 등장은 질적으로나 양적으로 그들의 역할 분배의 적정 시기가 다가왔음을 논하는 것이다.

이제 여성 예술가들은 거리의 무력한 집단이 아니며 합리적 주장을 통해 그들의 주장을 관철시킬 힘과 무대가 마련되었다. 이제껏 여성들의 미술 활동은 거부되어 온 것이 아니라 오히려 문화 생산의 중요한 영역에서 남성성이 최고의 자리를 얻고 또 그것을 존속시키는 수단으로서의 기능에 갇히고 제한을 받아왔던 것이다. 따라서 미술 행정의 변방에서나마 '참여'된 자신들의 모습을 더 이상 자랑스럽게 바라보지 않는다.

페미니스트인 바바라 크루거의 작품이 설명하듯(그림 26), 남성/문화 對 여성/자연의 이분법은 남성 우월을 지칭하는 뿌리 깊은 편견의 산물이다. 여성은 더 이상 남성의 '문화'에 '자연'으로 들러리 서는 일은 하지 않을 것이기 때문이다.

90년대 들어 문화의 의미와 비중은 계속 확대되고 있는 가운데 이 시대는 '문화의 시대'라 일컬어지기도 한다. 이러한 시대에 여성이 문화 영역에서 여성 중심적 시각과 입장을 관철하고 반영해내는가는 매우 중요하다. 그것은 여성이 주변적, 소외된 위치의 존재로부터 벗어나 이 사회의 건강한 주체로 바로 서게 하는데 중요

한 의미가 있기 때문이다. 그렇다면 이러한 여성의 현실을 기초로 미술은 적어도 여성의 현실을 왜곡시켜서는 안될 것이다. 즉 여성이 억압당하고 있다는 사실과 그 억압 구조를 드러내야 한다. 이런 것을 거부하면서 기존의 '여류'라는 소극적 역할 규정 속으로 도피한다면 그러한 태도가 바로 사회 모순을 뒷받침하는 것이다.

따라서 본 연구를 통하여 역사 속에서 여성 미술의 위상과 의미가 새롭게 조명될 수 있기를 바라며 나아가 한국적 특수성과 국제적 보편성을 조화시킨 한국적 페미니즘 미술이 정착할 수 있도록 여성 주의 의식을 강화시켜 나아가야겠다.

이런 점에서 페미니즘은 동시대 미술 작품의 '脫近代性'을 주제로 한 변주곡 중 가장 건강하고 풍요로운 문화의 양상을 우리에게 보여 줄 가능성이 크며 새로운 시각으로 현실의 일상적 사실들을 바라보게 하는 것이다.



참 고 문 헌

* 한국문헌

- 강선학(1995), 「그림보기의 고독 혹은 오만」, 미진사.
- 강태희(1995), 「현대 미술의 문맥 읽기」, 미진사.
- T. 구마피터슨, P. 매튜스(1994), 「페미니즘 미술의 이해」, 이수경 역, 시각과 언어.
- 권택영(1990), 「후기 구조주의 문학 이론」, 민음사.
- 김금미(1994), “초현실주의와 여성 화가들”, 「현대미술의 동향 2」, 「이화 현대 미술 연구 5회」, 눈빛.
- 김성곤(1986), “해체 이론에 대한 논의”, 「예술과 비평」, 봄.
- 김승희(1990), “한국 여성 미술 무엇이 문제인가”, 「가나 아트」, 9·10월호.
- 김영희, 이명호, 김영미(1992), “포스트 모던 여성 해방의 딜레마”, 「여성과 사회」, 제3호.
- 김인순(1990), “근·현대 미술에 나타난 여성 이미지”, 「가나 아트」, 9·10월호.
- 김인순(1995), 「여성. 인간. 예술 정신」, 과학과 사상.
- 김정희(1994), “출발점에서 여성 주의 미술의 엇갈린 명암”, 「월간 미술」, 1월호.
- 김현(1978), 「현대 프랑스 문학을 찾아서」, 홍성사.
- 김홍희(1993), “미술사와 여성 미술”, 「미술 평단」, 겨울호.
- 김홍희(1994), “미술에서의 페미니즘과 한국의 여성 주의 미술”, 「여성 그 다름과 힘」, 삼신각.
- 노르마 브로드 & 메어리 D. 개러드(1981), 「미술과 페미니즘」, 호승희 역(1994), 동문선.
- 니클라우스 펍스너(1940), 「미술 아카데미들 과거와 현재」, 케임브리지대학 출판부.
- 라원식(1992), “새누리를 일구어내는 페미니즘 미술”, 「미술 세계」, 9월호.
- 로지카 파카, 그리젤다 폴록(1980), 「여성, 미술, 이데올로기」, 이영철, 목천균 역(1995), 시각과 언어.
- 미하일로 마르크비치(1979), 「여성 해방과 인간 해방」, 정자환 역, 창작과 비평사.
- 민혜숙(1989), “여성과 현실, 그 모순의 벽을 허물며”, 「가나 아트」, 11·12월호.

- 민혜숙(1990), “여성 미술 어디까지 왔나”, 『가나 아트』, 9·10월호.
- 서성록(1994), “포스트 모더니즘”, 『한국 현대 미술의 새로운 이해』, 시공사.
- 송미숙(1993), “페미니즘 미술 일반론”, 『미술 평단』, 겨울호.
- 신향성(1995), “천경자의 작품 세계”, 『미술 세계』, 1월호.
- 아킬레 보니토 올리바(1993), “아르타에(Artae)”, 『현대미술 국제 심포지엄<현대 미술 20/21세기>』.
- 양수영(1992), “페미니즘과 미국의 현대 사진 작가들”, 『홍익대학원 석사학위 논문』.
- 오창일(1991), “레블론 화장품의 찰리 향수 광고” 서울 : 『디자인과 공예』 157.
- 윤난지(1994), “한국 추상 미술의 여성 1세대”, 『한국 현대 미술의 새로운 이해』, 시공사.
- 이경성(1974), 『근대 한국 미술가 논고』, 일지사.
- 이영철(1992), “여성 비어 있는 풍경”, 갤러리아 미술과 전시회 카탈로그.
- 이재기(1993), 『누드와 페미니즘』, 두영.
- 이종승(1991), “포스트모던 상황 속의 페미니즘 비평”, 『선미술』, 겨울.
- 이합 핫산(1991), 『포스트모더니즘 개론-포스트 모더니즘과 다원주의』, 정정호. 이소영 역, 한신문화사.
- H. H. 애더슨(1991), 『현대미술의 역사』, 김기수 역, 도서출판.
- 차하순(1986), “중세 장원 제도와 길드에 대하여”, 『서양사 총론』, 탐구당.
- 휘트니 채드윅, 『여권신장파』, 장희숙 역(1993), 열화당

* 서양문헌

- Carol Duncan, (1973), “Happy Mothers and other New Ideas in Eighteenth-Century French Art”, *Art Bulletin*.
- Ducan (1973), “Virility and Domination in Early Twentieth-century Vanguard Painting” *Art forum*.
- John Berger(1972), *Way of seeing*, penguin.
- Juliane Harms, (1972), “Judith Leyster”, *oud Holland*.
- Kenneth Clark, (1956), *The Nude*, London.
- L. Nochlin(1972), “Eroticism and Female Imagery in Nineteenth Century Art”, *Woman*

as sex object.

Larry Silver(1986), “The State of Research in Northern European Art of the Renaissance Era”, *Art Bulletin*.

Linda Nochlin(1971). “Why have there been no great women artists”, *Art News*.

Lynda Nead(1992), *The Female Nude*, London.

Mary D. Garrard(1980), “Artemisia Gentileschi is self-portrait as the Allegory of painting”, *Art Bulletin*.

Parker and Pollock(1981), *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, New York.

Philip Rieff(1959), *Freud : The Mind of the Moralizer*, New York.



<Abstract>

**A Study on Feminism
Represented in Works of Art**

Lee, Sang-Yeol

Art Education Major

Graduate School of Education, Cheju National University

Cheju, Korea

Supervised by Professor Ho, Myung-Soun

The Women's Movement in its early stages, which arose between the later 19th century and the 20th century, was humanistic Feminism based on philosophy of enlightenment and liberal thought. The Women's Movement, which coined Feminism as a new term since 1913, is appreciated as a cultural stream that advocated pluralism.

The background is a coalition between Feminism and Postmodernism. It is a critical idea for civilization to destroy phenomena. Accordingly, Feminism became one of the most important issues in the world of art.

But the Korean arts have been developed based on Confucian ideas - especially paterfamilias and androcentric ideas. These ideas continue to be obstacles for the progress of Feminist arts. The aim of this study is to assume

* A thesis submitted to Committee of the Graduate School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in August, 1996.

the status and objectives of Korean Feminism. Therefore, by making an attempt to analyze women's activities and roles under the conditions of the Korean art world, one can understand what kind of feminism can be achieved and typical male and female roles, long entrenched in Korean arts and society, need to evolve into a less prejudicial and more realistic image.

This study helps the general appreciation of feminism; moreover, it presents a path for settlement and a thesis for Korean feminist art. In these respects, it is considered significant to re-examine achievements and problems.

As a result, Feminism presents a new point of view that helps us to see the world in diversified ways, as well as to examine and criticize the social structure of the relationships between men and women.



참 고 도 판

- [그림 1] 소포니스바 앙귀솔라 <자화상>, 1561(?)
- [그림 2] J. 레이스텔, <유혹>, 1631년
- [그림 3] 아르테미지아 젠틸레스키, <홀로페르네스의 목을 베는 유디스>, 1620
년경
- [그림 4] 엘리자베타 시라니, <홀로페르네스의 머리를 쥐고 있는 유디스>,
제작년도 미상
- [그림 5] 로잘바 카리에라, <회색 옷을 입은 신사의 초상>, 제작년도 미상
- [그림 6] 베르트 모리조, <프시케>, 1876
- [그림 7] 테오도르 카세리오, <샘가에서 잠자는 여인>, 1850,
알렉산더 카바넬, <비너스의 탄생>, 1863
- [그림 8] 파올라 모더존 베키, <자화상>, 1906
- [그림 9] 폴 고갱, <망고를 든 타히티 여인>, 1899
- [그림 10] H. 마티스, <칼 마리아>, 1903
- [그림 11] P. 피카소, <아비뇰의 처녀들>, 1906~1907
- [그림 12] 로댕, <키스>
- [그림 13] 수잔 발라동, <팔레트를 들고 있는 누드>, 1927
- [그림 14] 에드와르 마네, <올림피아>, 1863
- [그림 15] 케테콜비츠, <폭동>, 1903.
- [그림 16] 조지아 오키프, <나르시스의 최후의 난초>, 1941
- [그림 17] 주디 시카고, <만찬>, 1974
- [그림 18] 마리솔 에스코바, <저녁 데이트>, 1963
- [그림 19] 매리켈리, <산후기록>, 1976~1980
- [그림 20] 박래현, <노점>, 1956
- [그림 21] 천경자, <歡>, 1962
- [그림 22] 김인순, <현모양처>, 1986

[그림 23] 윤석남, <손이 열이라도>, 1986

[그림 24] 김난영, <간단한 삶>, 1991

[그림 25] 노원희, <어머니>, 1991

[그림 26] 바바라 크루거, <무제 - 우리는 더 이상 당신들의 문화에 자연으로
들러리 서지 않겠다>, 1983





[그림 1]



[그림 2]



[그림 3]



[그림 4]



[그림 5]



[그림 6]



[그림 7]



[그림 8]



[그림 9]



[그림 10]



[그림 11]



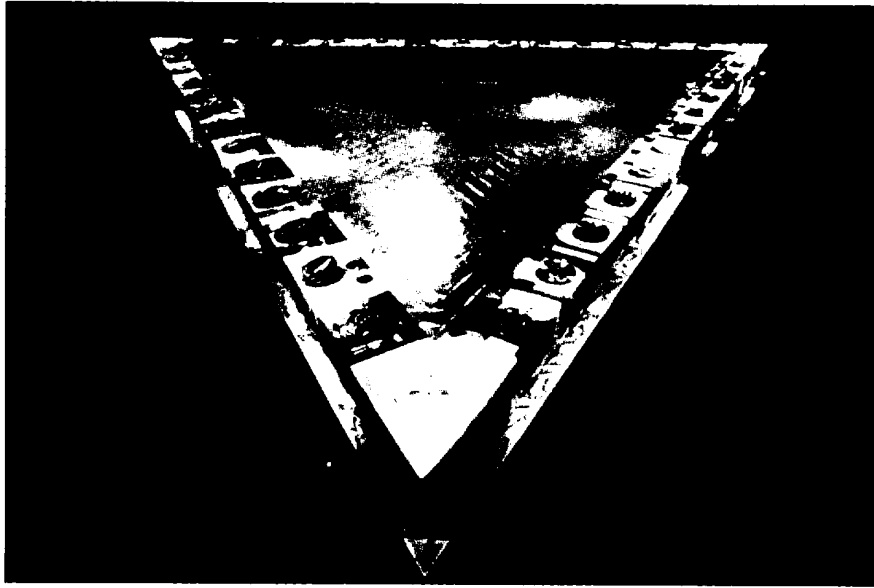
[그림 12]



[그림 14]



[그림 15]



[그림 17]



[그림 19]



[그림 13]



[그림 16]



[그림 18]



[그림 20]



[그림 21]



[그림 22]



[그림 23]



[그림 24]



[그림 25]



[그림 26]