

포스트모던아트 속의 페미니즘 미술

- 모더니즘 미술에 대한 비판적 대응이라는 시각에서 본 한국 페미니즘 미술 -

김홍희

쌍지스페이스 관장
미술평론가
호익대 겸임교수
저서< - >

>(1998)
>(1999)

1. 서언

포스트모더니즘과 (현대)페미니즘은 현대 지성을 대변하는 대표적인 담론들로서 서로 밀접하게 연관되어 있다. 가부장제의 담론과 남성중심적 재현 체계를 불신한다는 의미에서 포스트모더니즘과 페미니즘의 이해가 부합될 뿐 아니라, '타자'에 대한 새로운 인식이 이 둘을 결합시키는 동기가 된다. 포스트모더니즘 논의에서 타자로서의 여성이 빠질 수 없고, 페미니즘은 포스트모더니즘의 원리와 방법론을 대폭 수용하고 있는 까닭에 양자의 관계에 관한 논의가 가능하다. 마찬가지로 포스트모던 아트와 페미니즘 미술 역시 상호동조적인 맥락으로 연결되어 있다. 특히 모더니즘 미술에 대한 비판적 대응이라는 점에서 이 두 경향의 미술이 공유 지대를 점하게 된다.

그러나 포스트모던아트와는 달리 페미니즘 미술은 그 창조 주체가 여성이라는 점에서 인식론적으로, 존재론적으로 전자와 구별된다. 즉 모더니즘에 대한 대응의 양상에서 포스트모던아트와 페미니즘 미술은 젠더적 차이를 보이며, 두 접점에서 만나는 두 개의 다른 원을 형성하고 있는 것이다. 포스트모던아트와 페미니즘이라는 각각의 원은 어떻게, 어느 지점에서 만나고 있는가. 서로 포개지는 부분이 얼마나 큰가, 혹은 얼마나 작은가. 이러한 질문들에 대한 답변으로 필자는 모더니즘 미술에 대한 비판적 대응이라는 시각에서 한국 페미니즘 미술을 살펴보고자 한다. 이 연구를 통하여 한국 포스트모던아트 속에서의 페미니즘 미술의 위상과 역할을 가늠할 수 있을 것으로 기대한다.

2. 반/탈모더니즘으로서의 한국 포스트모던아트

포스트모더니즘을 모더니즘의 계승으로 보던 단절로 보던 그것은 모더니즘을 거부하고 그 한계를 초극하려는 반모더니즘과 탈모더니즘의 과정을 거쳐 본격 포스트모더니즘에 이른다. 포스트모던아트 역시 반/탈모더니즘의 맥락에서 모던아트의 형식주의, 미학주의 국면을 거부하고 예술을 삶과 현실에 재통합시킴으로써 새로운 리얼리티를 창출하고자 한다.

모더니즘의 극복 과정을 이러한 반/탈의 2단계 절차로 파악할 때 한국 화단 역시 반모더니즘과 탈모더니즘 과정을 거치면서 포스트모던아트를 정착시키고 있다. 그것은 기존화단에 뿌리내린 모더니즘, 특히 60, 70년대를 지배한 추상지상주의, 매체적 획일주의, 미학적 순수주의에 대한 비판과 도전으로 대두된 새로운 물결이었다. 물론 60, 70년대 당시에도 주류 모더니즘과 무관하게 개진되었던 해프닝, 이벤트, 개념미술, 설치미술 등 비모더니즘적 아방가르드 미술이 모습을 드러냈지만, 그것은 저항이나 비판보다는 청단의 미학으로 제시된 또 하나의 대안적 현대미술이었을 뿐이다. 80년대에 이르러 구세대와 제도권에 대항하는 신세대 작가들이 모더니즘을 위협하는 새로운 실세로 등장하고, 이어 90년대에 와서 양식과 매체와 장르의 다원화, 대중주의, 가치의 복수화를 지향하는 새로운 탈모던작가군이 출현하면서 한국 포스트모던아트가 준비, 정착되는 것이다.

80년대 신세대들의 모더니즘 공략은 두 갈래로 진행되었다. 하나는 70년대 모노크롬 경향의 극단적 추상화를 거부하며 극사실주의, 민중미술, 신표현주의, 신추를 거부하며 극사실주의, 민중미술, 신표현주의, 신추상을 대두시킨 '새로운 형상회화' 흐름이었다. 극사실주의와 민중미술이 일정한 방향성을 지닌 그룹 미술운동

이었다면, 신표현주의와 신추상은 경향이나 사조로 존립하였다. 다른 하나의 흐름은 회화, 조각과 같은 기존 매체에 대한 대응으로 탈오브제를 표방한 ‘탈장르 예술’이다. 설치, 퍼포먼스를 지향한 <타라>, <난지도>, <메타복스> 작가들은 60-70년대 아방가르드 행위/설치미술의 미학과 개념을 일부 계승하는 한편 그것을 모더니즘을 극복하기 위한 반항적 전략으로 전환시킴으로써 전세대로부터 스스로를 구별시켰다.

이들에 이어 90년대의 탈모더니즘 작가들이 탈장르예술을 계승하였다. 이들은 80년대 선배들과 탈장르 미학을 공유하지만 정서적으로는 전자들과 구별된다. 탈 이데올로기, 다원주의 기치 하에서 절대 자유정신으로 기존 화단과 양식에 도전하는 90년대 신세대들은 모더니즘은 물론 반모더니즘 마저 이념화된 권력으로 간주하였다. <유지엄>, <서브클럽 Sub Club>, <오프 앤 온 Off and On>, <황금사과>, <푸른하늘> 등, 궁극적 지향점을 설정치 않고 자유롭게 만나고 해체되는 소집단 운동, 프로젝트별로 모이고 헤어지는 가변적인 그룹 운동을 통해 이들은 제각기 새로운 이미지와 아이디어를 펼쳤다. 또한 전세대 반모더니스트들보다 적극적인 자세로 새로운 매체 개발에 주력, 비예술적 ‘파운드오브제’로 실험하거나, 비디오, 컴퓨터, 멀티미디어를 활용하여 테크놀로지 예술의 지평을 넓힌다.

반모더니즘적 신행상화 사조가 캔버스 전통과 양식, 장르 개념을 고수하는 점에서 보수적이고 절충적이라고 한다면, 매체적, 장르적 제약과 경계를 초월하려는 탈모더니즘 운동은 진취적이고 저항적이라고 말할 수 있다.

1980-90년대의 한국 화단은 매체적, 양식적으로 볼 때 이렇게 반모더니즘과 탈모더니즘으로 범주화될 수 있지만, 이념적으로는 제도권과 민중권 양진영으로 나뉘어 활동하였다. 반모더니스트이건 탈모더니스트이건 제도권 작가들이 순수/고급/미학의 영역을 계승하고 있는 반면, 민중권 작가들은 예술보다는 정치/민중/삶을 앞세우는 점에서 전자와 구별된다. 결국 80-90년대는 구세대/신세대, 추상화/형상화, 장르/탈장르, 민중권/제도권, 보수/진보, 고급/저급, 엘리트주의/대중주의 등 중층적으로 이원화되어 세대적, 미학적, 이념적 투쟁을 벌였던 미술사상 최대의 격동기였다. 그러나 격동기 또는 전환기의 미술이 그렇듯이, 80-90년대의 한국현대 미술은 장르와 이즘의 확산, 다작다산의 풍요로 비약적 발전을 보는 한편, 내용, 의미, 참여, 소통, 정체성, 현실성 등 다양한 이슈를 둘러싼 문제의식과 성찰로 내적 성숙을 다지게 된다. 모더니즘에 대한 저항과 이에 따른 복수적 갈등이 오히려 미술계를 활성화시켜 포스트모던아트 정착, 발전에 박차를 가한 것이다.

3. 반/탈모더니즘으로서의 한국 페미니즘 미술

한국 포스트모던아트의 지형이 이렇게 이루어졌다면, 그 속에서의 페미니즘 미술은 어떻게 자리매김되며 여성작가들의 개입은 어떻게 이루어지는가. 이를 파악하기 위해 우선 페미니즘과 모더니즘이 얼마나 불편한 관계로 서로를 역행하고 있는지 그 불화의 국면을 살펴보자.

페미니즘 미술은 기본적으로 여성과 여성미술이 타자로 인식되는 성차별 문화와 남성중심의 화단에 대한 비판에서 비롯되며, 그것은 결국 대표적 남성 양식인 모더니즘에 대한 비판과 거부로 귀결된다. 19세기 말 프랑스 전위미술에서 움트기 시작하여 2차 대전후 미국 미술에서 그 완성을 본 모더니즘 미술은 절대주의 형식미학 속에서 여하한 형식 외적 고려를 배제하고, 그 논리적 귀결인 추상미술에서 여성적 영역의 존립을 위태롭게 하였다. 형식보다 내용에 관계되고, 시각보다는 촉각에 의존하며, 추상보다는 형상을 선호하는 여성미술은 추상미술의 조형적 관심에 위배되는 것이다.

칸트식 자아비판으로 매체의 순수주의와 형식의 절대주의를 표방하는 모더니즘 미술은 결국 일체의 상대주의를 거부함으로써 성적 절대주의마저 성취한 것인데, 이러한 인식에서 미국의 페미니스트 비평가 루시 리퍼드는 “페미니즘 미술 운동의 가장 위대한 공헌은 그것이 모더니즘에 대해 아무 것도 공헌한 바가 없다는 것”이라고 단언하였고, 영국의 미술사가 그리셀다 폴록 역시 “페미니즘은 모더니즘의 실천과 제도 그리고 비평구조에 대한 철저한 비판이어야 한다”고 토로하였다. 물론 폴린 존슨과 같은 친모더니즘 페미니스트들은 페미니즘에 대한 모더니즘의 적합성을 주장하고 있지만, 그들이 말하는 모더니즘은 하버마스 식의 계몽적 모더니즘으로서, 미술 양식으로 정형화된 형식주의 모더니즘과는 상이한 것이다.

한국 페미니즘 미술은 미국이나 유럽에 비해 뒤늦게 출현하고 미온적인 형태로 전개되었으나, 서구의 경우와 마찬가지로 모더니즘에 대한 반발에서 비롯되었다. 한국 여성작가들의 모더니즘에 대한 반발은 무엇보다 추상미술에 대한 것으로서, 그들은 추상에 대한 안티테제로서 형상화를 대두시켰다. 1970년대 초에 결성된 ‘표현그룹’이나 80년대 중반에 발족된 민중미술 계열의 ‘여성미술 연구회’(여미연)의 활동은 각기 접근 방법은 달랐지만 결국 추상화에 대한 여성적 대응, 즉 반모더니즘적 형상화 운동에 다름 아니었다. 한편, 90년대를

전후하여 출현한 포스트모던 페미니스트들은 탈모더니즘 감수성으로 탈장르, 탈매체를 표방하였다. 이들은 남성 자체보다는 부계적 담론을 산출한 가부장제도에 대해 문명적 차원의 비판을 가하고, '섹스'보다는 '젠더'의 문화적 의미에 대한 유념, 여성의 재현을 문제 삼았을 뿐 아니라, 신체에 대한 심리적, 물질적 접근으로 새로운 포스트모던 페미니즘을 대두시켰다.

1) 표현그룹

남성적 반모더니즘 기류가 1978년 발족된 극사실주의 그룹 <사실과 현실>으로 시작되었다면, 여성의 그것은 1971년 <표현그룹>에서 비롯되었다. 여성들의 반(反)추상 의지 또는 형상화에의 욕구가 남성보다 7, 8년 앞섰던 것은 추상보다는 형상에 대한 선호도가 높은 여성의 젠더적 특성을 반영하기도 하지만, 그보다는 남성 중심적 모더니즘에 대한 현실인식이 여성들에게 그만큼 더 급박했던 것으로 사려된다.

<표현그룹>은 여성에게 불리한 현실적 제약들을 극복하기 위하여 “끈질김” 신조로 삼고 여성으로서의 자신을 표현하려는 의지에서 표현그룹이라는 이름하에 한데 모였다. 표현그룹 회원들은 초기에는 흑백, 태극과 같은 상징적 주제를 놓고 조형적 접근을 시도했으나 점차 장보기, 집과 같은 여성적 일상적 주제에 주목하게 되었다. 자연히 추상 대신 형상화를 선호하게 되었고, 추상화라 하더라도 옴포르멜 계열의 추상표현주의보다는 장식적인 '바디페인팅'으로 기울었으며, 천, 바느질 등 새로운 소재도 개발하게 되었다.

유연희, 박영옥, 윤효준, 김형주, 노정란, 김명희, 이은산 등 초창기 회원들이 회고하듯이 처음에는 “단지 여성 작가로 살아남기 위하여 한데 뭉쳤을 뿐”이었던 이 뜻내기 여성작가들이 그들의 비추상적, 비모더니즘적인 작업과 함께 페미니즘 작가로 성장하게 된 것이다. 특히 현대생활의 주변, 하찮은 일상을 '트롱프뢰일'(눈속임) 수법으로 정밀 묘사하는 극사실주의자드르이 그림이 사실주의 특유의 현실비판이나 사회의식을 결여하고 있는 양식화된 형상화인 점에 비해, 유연희, 김명희, 이은산 등의 회화는 여성의 심리적, 사회적 현실을 반영하고 있는 점에서 내용적인 형상화라고 볼 수 있다.

그러나 표현그룹을 진정한 페미니스트로 간주할 수는 없을 것 같다. 우선 각 작가들의 성향이 구상에서 추상에 이르기까지 다양하고 의식면에서도 고르지 못하였을 뿐 아니라, 그들의 페미니즘 의식이란 여성적 표현과 소재에 대한 관심에 지나지 않았으며, 여성성을 사회문화적 구축물보다는 본질로 파악하는 재래적 여성관에서 벗어나지 못하였다. 이러한 측면에서 이들의 작업을 단일하고 소박한 페미니즘, 또는 단지 '여성적인' 미술일 뿐이라고 말할 수 있다. 그러나 자매애와 공동체 의식으로 결성되고, 유연희, 김명희, 이은산과 같이 추상화 일색의 시대에 형상화를 고수하며, 윤효준이 그랬듯이 수예를 여성 양식으로 등용시킨 점에서 표현그룹을 (본질주의) 페미니즘에 입각한 한국 초유의 여성미술 운동이었다고 인정하지 않을 수 없다.

2) 독자적 형상화가들과 신표현주의

모더니즘과는 무관하게 독자적인 현상 양식으로 자신의 세계를 구축하여온 몇몇의 여성 작가들 역시 페미니즘 논의의 대상이 된다. 원로 화가 천경자, 재미 서양화가 김원숙 등이 이의 대표적인 경우이다. 이들은 그룹 활동에는 관심이 없고 스스로를 페미니스트이기 이전에 화가라고 주장하고 있지만, 일관되게 자전적 일화를 그리고, 여성적 사회적, 심리적 경험을 주제화한다거나 여성 특유의 나르시즘을 표출하고 있는 면에서 페미니즘과 관계를 맺는다. 표현그룹 작가들과 마찬가지로 이들이 “개인적인 것이 정치적”이라는 분명한 페미니스트 의식에서 여성성을 정치화시킨 것은 아니지만, 최소한 작가적 실존 인식에 성 인식을 병치시키고 그것을 작품을 통해 표현하고자했던 점에서 페미니즘에 한발을 내딛고 있다고 볼 수 있다. 성 정체성에 고나한 자각 없이 남성 양식을 맹목적으로 추종하던 동시대 여성작가들에 비교한다면, 또한 유교 전통으로 굳혀진 가부장적 한국 사회풍토에 비추어볼 때에, 초보적 형태이기는 하지만 이들의 페미니즘 노력을 평가하지 않을 수 없는 것이다.

표현그룹이나 이 독자적인 형상화가들은 기존의 관학파 자연주의 그림과는 다른 새로운 어법의 형상화를 그려냈다. 그러나 이들의 작업은 반모더니즘 저항으로 읽히기 이전에 모던하지 않은 원시양식 또는 내러티브한 여성 양식으로만 간주되었다. 반면에 70년대말 80년대초 남성 주도로 등장한 극사실주의와 민중미술, 그리고 80년대의 신표현주의는 신형상의 기치를 내걸고, 뒤이어 등장한 서체미술, 벽화 패턴 페인팅, 신추상 등과 함께 회화의 다원화를 표방하면서 새로운 반항 세력으로 등장, 모더니즘에 역행하는 '포스터모던 페인팅'으로 인정받는데 성공하였다.

포스트모던 페인팅의 주도자인 신표현주의 작가들은 성, 폭력, 페미니즘, 반문명의 다양한 주제를 집단 무의식과 집단 신화에 근거하여 자기고백적인 개인적 체험으로 변형시켰다. 조덕현, 권여현, 오원배, 황창배, 서용

선 등은 실존, 젠더, 섹스, 역사인식, 정체성을 은유적으로 형상화하며, 정복수, 황재형, 권순철, 안창홍, 홍순모 등 민중계열의 신표현주의자들은 왜곡된 인간상을 통하여 부정적 도시 이미지를 풍자하였다. 그러나 신표현주의는 형식보다는 내용, 객관적 현실보다는 자전적 내러티브에 관계되는 까닭에 특히 여성의 사회적, 심리적, 신체적 경험을 재현하는 여성 양식으로 선호되었다. 개인적 일화에 희노애락의 알레고리를 삼입하는 김원숙과 유연희, 일상에 상상적 추억을 접목시키는 ‘상상적 리얼리즘’으로 알레고리를 확보하는 김명희의 작업이 신표현주의로 재해석되는 한편, 바람, 물 등 우주 원소를 의인화한 작업으로 신표현주의 감성을 드러내는 차우희와 염성순, 꿈의 이미지를 독자적 표현주의 조형화하는 정연희의 작업에서 신표현주의와 여성/여성적/여성주의적 미술과의 함수관계가 감지된다.

3) 민중 페미니즘

표현그룹이 비모더니즘 양식과 본질론적 접근으로 소극적 페미니즘을 수행했다면 민중미술 계열의 ‘여성 미술연구회’(여미연) 동인들은 반모더니즘과 사회주의의 기치 하에서 적극적인 페미니즘을 실행하였다. 1985년 민중미술의 소집단을 하나의 전문화된 기구로 재편성한 ‘민족미술협의회’의 여성분과로 출발, 페미니즘 미술을 처음 공론화시킨 ‘여미연’은 1987년 10월에 <여성과 현실, 무엇을 보는가>라는 전시회를 개최함으로써 한국 페미니즘 미술의 공식적인 막을 올렸다. 1985년에 결성된 ‘터’ 동인들인 정정엽, 최경숙, 구선희, 신가영, 1986년 <반에서 하나로>라는 전시회로 페미니즘 미술의 실질적 선두주자임을 입증했던 ‘10월 모임’ 김인순, 김진숙, 윤석남, 그밖에 김종례, 문샘 등, 여미연의 이름으로 한데 모인 페미니스트 동인들은 생활과 유리된 자율적 예술, 모더니즘과 같이 제도화된 예술에 도전, 매년 <여성과 현실>전을 개최할 뿐 아니라, 미술이 일부 선택받은 계층의 전유물일 수 없다는 평등의식에 입각, ‘노동미술연구회’를 조직하여 계층간의 소통 및 연대의식을 고양하고 삶의 예술 강령을 실천하고자 하였다.

성차를 불변의 범주로 파악, 여성미술이 여성의 보편적 정신이나 본성을 표현한다고 믿고 있는 본질주의 미학의 맹점은 성별과 계급의 상호관계 및 그것의 역사적 변화를 인식하지 못한다는 점에 있다. 여미연은 이러한 본질주의 접근 대신에 여성미술에 대한 사회적, 역사적 인식을 기초로 하는 유물론적 페미니즘을 표방, 한국 페미니즘 미술의 새로운 장을 열은 것이다. 그러나 여미연 미술은 독자적인 미학 구축에 앞서 민중미술의 이념과 양식을 그대로 전수받음으로써, 페미니즘 미술로서의 결정적인 한계를 지니게 되었다. 이들의 관심은 일차적으로 여성미술이나 여성성보다는 사회적 불평등과 계급에 있었다. 이들은 성차별 자체보다는 계급구조를, 타자로서의 여성보다는 하층 계급의 여성을 문제시함으로써 성의 문제를 계급의 문제로 전환시킨 셈인데, 이것이 여성성이라는 핵심이 빠진 유물론적 페미니즘의 이념적 한계이다.

다음 양식적 문제로서, 민중미술의 공식 양식인 사회주의 리얼리즘을 무비판적으로 수용함으로써 여성 양식을 수립하는데 실패하고 있다는 점이다. 사회주의 리얼리즘이 제도권 미술인 모더니즘을 대치하는데는 유용하게 쓰였을지 몰라도, 그 또한 하나의 남성 양식으로서 그것을 답습하고 있는 여미연 페미니즘 미술은 여성미술이기 이전에 여성민중미술로 그칠 위험을 안고 있는 것이다. 사회주의 리얼리즘으로 현대 도시인의 소외와 억압을 그리는 김정현, 김경인, 임옥상, 민정기 등의 작업과 이들의 작업을 양식적으로 어떻게 구별할 것인가. 그러나 이러한 한계에도 불구하고 여미연의 공로를 과소평가할 수는 없다. 여미연 미술은 본질주의 미학에 기초한 표현그룹 등의 미온적 페미니즘을 초극, 여성의식과 사회의식에 기초한 진정한 페미니즘 미술을 대두시킴으로써 한국 여성미술사에서 중대한 분기점을 마련한 것이다.

4) 페미니즘의 다원화

표현그룹이나 김원숙과 같은 형상화가들이 비남성적 또는 비모더니즘 양식을 추구한다 하더라도 그것은 ‘모더니즘속의 페미니즘’ 양식으로서, 민중계열의 반모더니즘 노선과는 다를 수밖에 없다. 모더니즘과 민중미술로 양분된 80년대 화단의 갈등 구조 속에서 이 두 흐름의 페미니즘은 서로 대화와 소통을 차단, 페미니즘을 하나의 결속된 힘으로 대두시키지 못하였다. 그러나 90년대에 이르러 포스트모더니즘의 도래와 함께 이 두 진영의 페미니즘이 교류 또는 부분적으로 합류하기 시작한다.

다원주의 또는 탈중심주의라는 포스트모더니즘 구호에 부응하듯이 90년대의 페미니즘 미술은 모더니즘, 민중미술, 포스트모더니즘 계열의 다양한 양식으로 이루어졌다. 민중 페미니즘은 이제 정치사회적 변화와 함께 계급과 노동에 대한 관심으로부터 여성 자신의 문제로 시선을 돌리게 되었는데, 이와 함께 그에 부합하는 새로운 양식이 요청되었다. 여미연의 초창기 동인이었던 윤석남은 90년대에 들어와 기존 사회주의 리얼리즘의

한계를 극복하는 독자적인 양식으로 페미니즘의 새로운 조형언어를 마련하였고, 조경숙, 서숙진, 류준화 등 2세대 여미연 작가들은 사회주의 내용에 해체주의 양식을 접목시키면서, 성 정체성, 여성현실, 복수자아를 이슈화하고 성별을 둘러싼 권력의 문제를 가시화하면서 비판적 포스트모더니스트로 등장하였다.

이와는 별도로 1993년 결성된 30대 여성작가 그룹인 <30 캐럿>이 표현그룹의 전통을 잇고 있다. 하민수, 염주경, 안미영, 박지숙, 하상림, 김미경, 최은경, 임미령 등 다양한 양식과 경향의 작가들이 모인 이 그룹 역시 표현그룹과 마찬가지로 여성을 주제화하기보다는 소재화하는 등 페미니즘의 한계를 보이지만, 공동 연구와 지속적인 그룹전을 통하여 재래적 여성미술의 한계를 극복하고자 노력하고 있다.

여성미술 또는 페미니즘 미술에서 천, 옷, 수예, 재봉질, 염색 등 전통적 여성 기예는 여성 삶의 메타포라는, 또는 시공을 초월한 여성 경험의 축적이라는 점에서 매체나 소재 이상의 정치적 의미를 지닌다. 표현그룹의 윤희준이 버개 마구리를 모티프로 하는 수공예 천작업을 선보인데 이어, 30캐럿의 하민수는 천위에 재봉질로 드로잉을 대신하며, 염주경은 천과 염색으로 전통 한국 여인의 정서를 표현하고 있다. 특히 하민수는 80년대 말 <메타박스>작가로서 젠더적으로 중성적인 작업을 하였으나, 30캐럿 일원으로서 같은 천을 사용하면서도 <나는 왕이로서이다>등 일관된 페미니즘 작업을 수행하고 있어 귀추가 주목된다. 천과 천을 이어 일종의 추상적 콜라주로 만들던 김수자가 90년대 들어와 보따리 작가로 변신, 유랑주의의 맥락에서 모더니즘을 벗어나고 있으며, 홍현숙은 옷더미로, 김유선은 자개로 독자적인 조형을 만들며 페미니즘 미술의 영역을 넓히고 있다.

한편 부산의 '형상미술' 그룹은 페미니즘과 형상미술의 접목을 통해 여성 양식의 가능성을 모색하고 있는데, 그 가운데 김난영은 성을 탈신비화시키는 해학적인 도상으로 90년대 페미니즘 미술을 풍요롭게 만들고, 김춘자는 식물적이고도 환상적인 자신 특유의 양식으로 여성 양식의 한 범례를 구축하고 있다.

5) 포스트모던 페미니스트

90년대의 페미니즘 미술은 무엇보다 이 시대가 배출한 새로운 감수성의 포스트모던 작가들에 의해 주도되고 있다. 고낙범, 최정화와 함께 <유지엄> 일원이었던, 이불, 이형주, <오프 엔 온>의 박혜성 등의 작업이 보여주듯이, 이들은 이념보다는 자유활동에 의존하고, 지상보다는 지하를 선호하며, 이젤 페인팅 대신에 퍼포먼스, 설치, 테크노로지 등 새로운 매체를 사용하며, 성, 성애, 신체, 그로테스크, 동성애, 비천함 등 최신 이슈와 주제를 다룬다. 날생선이나 그로테스크한 유기체적 인체모형(의상이기도 한)에 플라스틱 구슬이나 시퀀스로 장식, 그로테스크 미학을 표방하고 있는 이불을 비롯한 포스트모던 페미니스트들에 의해 한국 페미니즘 미술 뿐 아니라 포스트모던 미술의 본격화와 다변화가 이루어지고 있다. 이들은 비록 탈정치적이고 탈이념적이지만 현대 포스트모던 문화의 생산자이자 목격자로서 현대적, 현실적 리얼리티에 예민하게 반응하면서 새로운 형태의 페미니즘 미술을 대두시킨다.

이들에 이어 등장하고 있는 20대말·30대초의 주니어 페미니스트들은 선배들과 다른 감수성으로 경력 초기부터 제도권과 스타를 지향하며, 작품 뿐 아니라 작가 자신을 상품화, 브랜드화하면서 탁월한 기획력과 추진력으로 돌진한다. 특히 90년대 후반에 등장하는 이윤은 처음부터 오버그라운드 스타를 지향하는 점에서, 또한 이불의 제식적, 실존적 무게와는 달리 유희적, 패션적인 발랄함을 보이는 점에서 언더그라운드 출신의 이불과 차별화된다. 그러나 이불은 <낙태>와 같은 그로테스크한 나체 퍼포먼스로, 이윤은 나르시시틱한 여체의 노출로 젠더 구조를 비판하는데, 이러한 점에서 초젠더적 작업을 하는 이들의 남성 카운터파트너들과 구별된다. 유현미, 이수경, 이소미, 홍미선의 작업은 지극히 여성적이고 섬세하지만 공격적이고 선언적인 작업보다 더한 호소력으로 페미니즘 내용을 전달한다. 근자에는 인조가족, 사진 등으로 사춘기 소녀의 사도매조키스틱한 성 심리를 표출하는 조헬렌을 비롯, 김희경, 정윤미, 최소연, 장민정, 박미라 등이 각기 고유한 방법과 표현으로 새로운 감각의 페미니즘 작품을 선보이고 있다. 그밖에 비디오 작가 오경화는 비디오의 서사성에 주목, 여성 특유의 사회적 심리적 경험, 여성적 리얼리티를 내러티브로 담아낸다. 컴퓨터 작가 유현정은 관객이 클릭하여 "세대의 문"을 열고 들어가는 인터랙티브한 작업으로 과거 여성들의 억압적 현실을 환기시킨다. 그밖에 뉴욕 거주 작가 니키리와 권소원은 지성적이고 엄격한 작업으로 젠더 구조에 대해 의문을 던진다. 사진작가 니키리는 허스패닉, 핑크족, 야피족, 레즈비언 등 타자적, 주변적 커뮤니티에 들어가 그들의 동화된 모습으로 나란히 사진을 찍는다. 변신과 방랑적 여행의 다큐멘터리 스냅샷을 통해 그녀는 인종과 문화의 장벽을 초월한 복수 정체성, 또는 제3의 젠더를 추적한다. 비디오 작가 권소원은 여성과 주거공간의 관계를 젠더 구조적 측면에서 분석, 안과 밖을 가르는 부계적 가정 이데올로기, 여성성과 장식성 그리고 그것과 모더니즘의 역학관계를 통찰한다.

4. 결어

한국 페미니즘 미술은 남성 양식으로 대변되는 모더니즘과의 갈등구조 속에서 전개되었다. 여성작가들은 반/탈모더니즘적 시도를 통하여 여성언어를 발견하고 여성공간을 창출하고자 노력하였다. 그러나 엄밀한 의미에서 본다면, 언어, 담론, 이념이 모두 남성 본위로 구축되어온 가부장제도에서 여성의 언어란 존재하지 않는다. 프랑스 네오페미니스트들의 ‘신체이론’이 이에 대한 대안을 제시하지만, 그들의 여성적 글쓰기 개념 역시 가부장제가 규정한 여성의 본질로부터 진정한 탈출구를 마련하지 못한다. 결국 페미니즘 미술을 위한 조형언어도 비평언어도 부재하다는 것인데, 실로 반모더니즘, 탈모더니즘은 여성 담론으로 수행되었다기보다는 또 다른 남성 담론에 의해 대치된 것에 지나지 않는다.

천경자, 김원숙, 또는 표현그룹의 유연희, 김명희의 작업이 동시대의 다른 추상작가들과 다르게 여성의 삶과 경험을 소재로 하는 형상화라는 점에서 페미니즘 작업이라고 할 수 있다. 그러나 이들이 구사하고 있는 양식은 모더니즘 약화로 추상화된 영상화로서 아카데미즘과 모더니즘의 훈련 없이는 불가능한 ‘모더니즘 속의 페미니즘’인 것이다. 민중 계열의 여성작가들 역시, 앞에서 지적했듯이, 반모더니즘을 성취하기 위해 또 다른 남성 양식인 사회주의 리얼리즘을 수용, 여성 고유양식을 수립하는데 실패하였다. 김인순, 정정엽, 구선희 등이 그린 하층민 여성, 일하는 어머니 상이 김정현, 임옥상, 민정기 그림에 등장하는 투쟁적 인물들과 어떠한 양식적 차이를 갖는가 생각해볼 일이다.

포스트모던 미술은 남성 본위로 주도된 것이 아니기 때문에 일단 여성 양식으로서의 존립 가능성을 갖는다. 실로 포스트모던 미술에서만 남녀가 함께 주도적 역할을 한 예는 일찍이 없었다. 제니 홀저, 바바라 쿠르거, 신디 셔만 등은 대표적인 페미니스트 작가들이자 포스트모던 미술의 주역들이 아닌가. 한국의 경우도 포스트모더니즘 기류 속에서 여성작가들이 재조명되거나 부상하였고, 이와 함께 페미니즘 미술도 인정받기 시작하였다. 그러나 포스트모더니즘 자체는 그것이 페미니스트들에게 영감으로 작용하였을지 몰라도, 남성들의 창안품이요, 남근중심주의로 귀결되는 부계담론인 것이다. 포스트모더니즘과 페미니즘의 관계, 그리고 양자의 양식과 개념상의 동질성과 차이를 분석함으로써 포스트모더니즘의 여성 양식으로서의 가능성을 분석하는 일, 또한 젠더분석으로 페미니즘을 확장시키는 일이 페미니즘 미술과 비평의 앞으로의 과제가 될 것이다.