05

탈영토적 시각에서 볼 수 있는 한국여성미술의 비평적 가능성 : 재일동포3세 여성화가의 '디아스포라'의 경험과 작품해석을 중심으로 *

서 희 정 (서울디지털대학교)

Ⅰ. 들어가며

Ⅱ. 조선민족의 이산의 역사와 '디아스포라'의 경험

Ⅲ. 재일동포3세 여성화가의 작품세계

1. '디아스포라'의 경험과 아이덴티티의 모색
2. 타자의 시선에서 볼 수 있는 소수자의 사회의식
3. 보편적 개념에 숨겨진 권력에 대한 저항

Ⅳ. 나가며

Ⅰ 들어가며

1945년 해방이후 3년의 미군정 시대를 거쳐 1948년에 한반도의 북쪽은 조선민주주인인민공화국, 남쪽은 대한민국이라는 각각의 다른 체계의 근대국가가 세워져 지금까지 이르고 있다. 현재의 '대한민국'이란 이러한 복잡한 근대기를 통해서 한반도 남쪽에 세워진 근대국가이다. 따라서 우리가 보편적으로 생각하고 있는 '한국인'의 범주란 '대한민국'에만 귀속되어 있는 국민에 한정하여 생각하기 쉽다. 1945년에 일제강점기에서 해방된 이후, 한반도의 남쪽에 대한민국이 세워진 1948년까지 공백의 3년으로 거슬러 올라가보면 우리가 보편적으로 생각하고 있는 '한국인'의 개념을 모호하게 만들고 민족과 국민의 사이의 모호한 경계에 걸쳐 침묵된 채 살아오고 있는 재외동포의 역사에 귀를 기울일 수 있게 해 준다.[1]

본 논문에서는 조선민족이 가지고 있는 근대적 경험 중 해방이후 재외동포들이 겪은 이산의 경험에 주목하면서 일본에서 특별영주자로 거주하면서 대한민국 국적을 소유하고 있는 재일동포3세[2] 여성화가의 존재와 그들의 예술

---

* 본 논문은 2010년 아모레퍼시픽재단의 학술연구비지원을 받아 수행된 연구임.

1 "근대 제국주의 국가들에 의한 세계 분할과 식민지 쟁탈전 이후, 전 세계에서 대체 얼마나 많은 사람들이, 눈물을 머금고 태어나 자란 땅을 뒤로 했을까. 더욱이 그들 디아스포라들은 이주한 땅에서도 언제나 '이방인'이며 소수자이다..... 소수자의 진정한 모습은 보이지 않으며 그 진정한 목소리도 들리지 않는 것이다." 서경식, 『디아스포라 기행: 추방당한 자의 시선』 (한국: 돌베게, 2006), pp. 14-15.

2 재일동포를 언급하는 용어로 재일조선인, 재일한국인, 재일한국・조선인, 재일코리안이라 하여 그 호칭이 다양하며 이는 단순한 단어의 차이를 넘어 재일동포를 바라보는 다양한 정치적 입장을 내포하고 있다. 본 논문에서는 해방이후 재일동포여성의 미술활동의 역사적 자취와 작품연구에 초점을 둔 미술사연구의 입장에서 재일동포의 호칭문제에서 거

이 가지는 비평적 가치를 한국여성미술이라는 문맥에서 살펴보는 것을 목적으로 한다. 이것은 글로벌시대에 있어서 다양한 이주의 형태로 인해 인종, 계급, 젠더에 따른 다양한 문화적, 역사적 경험을 겪게된 개개인의 작가들이 타자로 살아가는 자신의 문화적 아이덴티티를 재고하고자 하는 최근의 디아스포라이론[3]과 민족주의에 근거하여 식민지배의 역사적 경험과 자국문화와의 모순을 고찰하고자 하는 포스트콜로니얼리즘의 비평적 잣대와도 그 맥을 함께 한다고 볼 수 있다. 또한 지금까지 대한민국을 중심으로 생각해온 '한국여성미술'의 범주에 질문을 던지며 탈영토적 시선에서 '한국여성미술'을 바라볼 수 있는 새로운 비평적 시각을 던져줄 것이다.[4]

한인디아스포라연구의 입장에서 진행되어진 재일동포여성미술에 대한 선행연구는 전무하며 역사적 기록이 체계적으로 남겨져 있지 않을 뿐만 아니라, 남북한의 정치적 대립상황으로 말미암아 자료수집조차 매우 제한적이라는 현실적 한계를 안고 있다. 2011년에 발표된「해방이후 재일동포여성1,2세의 미술활동에서 보는 조국의 표상」[5]이 일본현지에 흩어진 예전 보도자료와 인터뷰채록을 중심으로 하여 해방이후의 재일동포여성의 초창기 미술활동과

론되어지는 다양한 정치적 입장에 거리를 두며, 조선반도 밖으로 이주하여 살아가는 민족을 바라본다는 의미를 내포한 '재외동포(在外同胞)'라는 용어를 사용하여 '재일동포여성'이라는 호칭으로 논의를 진행해나가고자 한다. 재일동포의 세대구분의 경우 일제강점기가 시작된 1910년 이후 일본으로 이주하여 살아간 세대를 1세, 1세대의 직계후손으로 일본에서 태어나 살아오고 있는 세대를 2세, 계속하여 2세의 후손으로 태어나 살아오고 있는 세대를 3세라고 한다. 재일동포3세의 경우 1970년대부터 1980년대 사이에 태어난 이들을 가리키며 보통 2012년 현재를 기준으로 하여 30대 중반에서 40대 초반의 나이이다. 그러나 재일동포와의 인터뷰 내용 중에서 이들 스스로가 '재일교포', '재일코리안'이라는 용어를 사용했던 것에 대해서는 그대로 인용해두었다. 김영숙, 김애순은 '재일교포'라는 용어를 사용하며 한성남은 조총련계와 민단계를 아울러서 지칭하는 '재일코리안'이라는 용어를 사용했다.

3 Jana Evans Braziel & Anita Mannur eds., *Theorizing diaspora* (Blackwell publishing, 2010).

4 최근 인종, 민족성, 젠더, 섹슈얼리티의 다양성과 차이를 인식하며 개개인 작가의 문화적 아이덴티티를 고려한 새로운 작품해석과 비평담론들이 등장하기 시작했다. 지금까지 '보편'이라는 이름하에 백인남성의 시선으로 다루어졌던 모더니즘담론의 권력에 대항하여 제3세계의 작가들이나 주목받지 못했던 여성작가의 여성적 경험에 주목하면서 개개인의 작가들이 가지고 있는 역사적 경험의 특수성과 문화적 아이덴티티를 고려하고자 한 비평담론들이다. 1999년에 리사 불룸(Lisa Bloom)이 편집하여 출판한 『타자의 시각으로: 시각문화에서 인종과 젠더에 대해 살펴보기*(With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture)*』와 2010년에 자나 에반스 브라지엘(Jana Evans Braziel)이 편집하여 출판한 『디아스포라이론(*Theorizing diaspora*)』이 대표적인 예이다.

5 졸저, 「해방이후 재일동포여성 1,2세의 미술활동에서 보는 조국의 표상」, 『한국근현대미술사학』, 제22집, 2011. 한인디아스포라연구의 맥락에서 일본뿐만 아니라 러시아, 중국, 중앙아시아로 일제강점기 이후 흩어진 재외동포의 문화예술에 대해 민족의 역사라는 측면에서 지속적인 관심을 두고 연구되어져야 할 것이다

방향을 역사적으로 정리해 낸 유일한 논문이다. 본 논문은 앞서 발표된 초창기 재일동포여성의 미술활동에 대한 연구에 이어 재일동포3세 여성화가인 김영숙, 김애순, 한성남의 작품세계를 중심으로 살펴보고자 하는데, 이들은 모두 식민지시대에 일본으로 이주당한 재일동포 1,2세의 후손으로 일본에서 특별영주자로 거주하면서 대한민국 국적을 소유하고 있는 한국여성들이다. 한국, 북조선, 일본의 사이에서 모두 소수자이자 타자로 살아가는 자신의 문화적 아이덴티티를 의식하고 영상, 애니메이션 인스톨레이션 등 다양한 표현매체를 활용하여 적극적으로 자신들이 겪어온 '재일동포'라는 존재감과 '디아스포라'의 경험을 표현하고 있다. 그리고 이들은 관람자로 하여금 영토에 귀속하여 생각되어 오던 '한국여성'의 보편적인 개념이 가지고 있는 지배적인 시선에 대하여 질문을 던지게 만든다.

재일동포3세 여성작가 중 '한국여성'임을 내세우며 일본과 한국의 미술계에서 자신의 문화적 아이덴티티를 주제로 하여 발표하는 작가를 찾기란 쉬운 일이 아니었다. 그녀들의 작업은 일본사회에서 소수자로 존재하듯 일본미술계의 큰 흐름밖에 있고, 한국미술계에서도 역시 지금까지 한국미술의 흐름의 밖에서 서성이고 있는 주변인이었기 때문이다. 일본에서 활동하는 재일동포 출신의 학예사와 미술사가를 통해서 전문적으로 자신의 작품을 전시해나가며 활동하는 작가들을 수소문하고 연락을 취한 끝에 김영숙, 김애순, 한성남이라는 3명의 재일동포3세 여성작가들과 인터뷰를 할 수 있었다. 그리고 한번도 한국미술의 문맥에서 정리되어 논의된 적이 없던 이들의 기록과 자료들을 탈영토적 시선에서 대한민국 영토밖에서 살아가는 '한국여성'이라는 관점에서 체계적으로 정리해내고자 했다. 그들의 활동사항이 담긴 미술잡지와 보도자료, 인터뷰채록, 작가노트들을 본 논문의 논거를 위한 주요자료로 활용하였다.

II 조선민족의 이산의 역사와 '디아스포라'의 경험

조선민족의 근대는 이산의 경험에서 시작되었다고 해도 과언이 아니다. 일제

강점기를 거치면서 1905년부터 1945년까지 40년 사이에 약 500만 명이나 되는 조선인이 강제연행, 전쟁 동원, 경제적 어려움을 해결해고자 일본, 중국, 시베리아 연해주 등으로 떠나게 되고 이산되어 흩어지게 되었다. 1945년에 해방된 후 1946년 3월까지 150만 명에 달하는 조선인들이 본국인 조선반도로 귀환하였다. 그러나 일본정부의 규제에 의해 고향으로 가지고 갈 수 있는 재산은 고작해야 1천 엔과 양손의 짐보따리뿐이었으며 해방된 조국에서 다시 생활 터전까지 마련하여 살아갈 생계가 불투명할 뿐만아니라, 조국의 분단 상황이 심각해지고 정세가 불안정해지면서 약 60만 명의 조선인들은 씁쓸한 마음을 안고 일본에 남을 수밖에 없게 되면서 재일동포 1세가 형성된다. 1948년에 대한민국과 조선민주주의인민공화국이라는 두 개의 분단국가가 조선반도에 건립되기 1년 전인 1947년에 일본에서는 외국인등록령을 선포한다. 식민지배 당시 일본 국적이었던 조선인들은 외국인등록수속을 해야 할 당시에 조선반도에는 아직 독립국가가 성립되지 않은 상황이었으므로 할 수 없이 국적란에 '조선'이라고 기입하고 국적을 신고했다. 그들이 외국인등록수속에 기입한 '조선'이란 국가의 국민을 뜻하는 것이 아니라 '조선반도 출신, 조선민족의 일원'이라는 의미로 국적이 아닌 '민족적 귀속을 나타내는 기호'에 불과한 것이었다. 이것은 근대국가의 보호를 받는 국민의 틀 밖으로 밀려나면서 본국의 국적도 일본의 국적도 얻지 못한 무국적자의 상태, 국가의 보호를 받지 못한 채 일본사회에서 보이지 않는 저변으로 밀려나 난민의 처지에서 재일동포의 생활이 시작된 것을 의미한다.

1947년에 일본에서 실시한 외국인등록령 이후 무국적자로 일본사회에서 생활을 하면서북한의 지원을 받아 조총련계의 조선사회를 형성한 지 약 20년이 지난 후, 1965년 한일조약이 조인되면서 일본은 대한민국과 국교를 맺게 되었다. 그동안 북한의 지원을 받으면서도 무국적인 상태로 살아온 조총련계 재일동포들에게 대한민국국적을 취득하여 민단으로 귀속할 것이 장려되면서 대한민국국적의 재일동포가 늘어가고 있는 실정이지만, 20년간 대한민국과의 교류가 원활하지 않았던 재일동포사회에서 민단으로의 전환과 국적취득

에 대한 입장에 대해 조총련계와 민단계가 서로 정치적 입장을 달리하며 둘로 나뉘게 되었다. 그리하여 대한민국국적을 취득한 동포를 재일한국인이라 새롭게 부르기 시작하고, '조선적'을 그대로 유지하고 있는 동포는 그대로 예전의 호칭인 재일조선인으로 호칭으로 부르고 있어 호칭조차 둘로 나뉘게 된 실정이다. 본 연구를 진행하는데 있어서 '재일조선인여성'이라는 호칭을 사용한다면 일반적으로 통용되고 있는 북한의 민족교육을 받고 그 노선에 따라 움직이고 있는 조총련계의 재일동포여성만을 연구의 범위로 한정한다는 오해를 낳는 것이 우려되며, '재일한국인여성'이라고 한다면 대한민국을 지지하는 민단계의 재일동포여성만을 연구의 범위로 한정하게 되는 것은 아닌가 하고 보여질 수도 있다. 본 논문은 해방이후 재일동포여성의 미술활동에 초점을 둔 미술사연구의 입장에서 재일동포의 호칭문제에서 거론되어지는 다양한 정치적 입장에 대하여 거리를 두고, 조선반도 밖으로 이주하여 살아가고 있는 같은 민족을 바라본다는 의미를 내포한 '재외동포(在外同胞)' 라는 용어를 사용하여 '재일동포여성'이라는 호칭으로 논의를 진행해나가고자 한다. 이것은 최근 대한민국의 학계에서 관심을 가지고 논의되어지고 있는 '한인디아스포라' 연구의 맥락에 본 연구의 입장을 두고 논의를 전개하는 것이 비교적 타당하다고 판단되기 때문이다[6].

왜 이들은 '디아스포라(diaspora)'[7]인가? 조선시대를 거쳐 일제강점기에는 식민지국가의 국민으로 일본국적을 가지고 한반도를 떠나 살아갔던 재일동포들은 해방이 되면서 일본국적이 아닌 조선인으로 돌아왔지만, 과거에 한반도 땅에서 조선민족에 의해서 수립된 국가에 소속되어 살았던 적이 있다는 사실

6 졸저, 「해방이후 재일동포여성 1,2세의 미술활동에서 보는 조국의 표상」, 앞의 책, pp. 2-3.

7 디아스포라라고 하는 말은 대문자 Diaspora라는 말에서 시작된다. 이 말의 사전적인 의미는 본래 '이산'을 의미하는 그리스어로 팔레스타인땅을 떠나 세계 각지에 뿔뿔히 흩어져 거주하고 있는 유대인과 그 공동체를 가르키는 말이다. 오늘날 '디아스포라'라는 말은 유대인뿐만 아니라 아르메니아인, 팔레스타인 등 어떤 외적인 이유로 인해 강제적으로 조국의 땅에서 밀려나 이산을 강요받은 백성들과 후손을 가리켜 소문자 diaspora라는 말을 사용하여 지칭하는 경우가 많아졌다. 일제강점기로부터 해방된 이후, 조국의 독립과 근대국가의 건설에서 조국의 국민으로서 편성되지 못하고 러시아의 시베리아 연해주, 중국, 일본, 우즈베키스탄 등으로 흩어진 조선민족의 경우에도 이러한 '디아스포라'의 개념으로 생각해 볼 수 있다. 그들은 조국지향의 정서를 가지고 민족성을 유지하며 살아가고 있기 때문이다. 박수진, 「《아리랑 꽃씨: 아시아 이주작가》전을 개최하며」, 『아리랑 꽃씨』 (국립현대미술관, 2009), p. 11 참조.

을 증명할 길이 전혀 없었다. 이들에게는 조선민족이라는 사실은 마음의 기억으로 존재할 뿐인 것이다. 이들은 분명 한반도를 자신의 기원으로 삼고 살아가고자 했지만, 돌아올 길이 전혀 없는 상태에서 일부는 흩어진 타국의 소수민족의 국민으로 흡수되고 일부는 근대적 형태의 국민으로 소속되지 못한 채 무국적자의 비애를 안고 현재까지 세대를 이어가고 있기 때문이다. 이러한 이들의 경험은 일종의 디아스포라의 역사적 관점에서 해석해 볼 수 있다. 디아스포라라는 개념은 원래 이스라엘 땅에서 쫓겨 나온 유태인들이 몇 천년간 전 세계에 흩어져 유랑생활을 해 온 경험을 지칭하는 용어로 추방과 굴레, 삶의 질곡을 연상하게 한다. 디아스포라들은 모국을 떠나 이주한 이후에도 뿌리 깊은 인종 내지 민족차별로 인해 여전히 주변인으로 머물 수밖에 없는 상황에서 물리적인 조국의 의미를 상실하면서도 모국의 전통문화, 역사, 믿음체계를 유지하고자 하며 조국의 경계 밖에서 살아가는 민족을 가리키는 것이다. 따라서 남북분단의 상황에서 통일된 조국이 존재하지 않는다는 의미에서 두 조국의 경계에서 또 한 번 귀속에 망설이고 흔들려야하는 재일동포의 경우에는 물리적인 조국의 땅이 존재하지 않았던 유태인들과 별반 다를 것없는 비애를 안고 살아가고 있다고도 볼 수 있을 것이다. 유태인의 경우 2000년에 걸쳐 이산의 긴 역사를 밟으며 4명 중 3명이 해외에 거주하여 세계사적으로 유례없는 비율이지만, 조선민족의 디아스포라의 경우 식민지지배와 남북분단을 겪은 20세기라는 짧은 시간에 비교적 많은 수의 디아스포라가 발생되었으며 이것은 근대기 조선민족의 '집단적 경험'의 하나로 인식해 둘 필요가 있다.[8]

본 논문에서 주목하고 있는 재일동포3세 여성화가들은 일본에서는 특별영

8 세계각지의 '이민'을 내보낸 주요 민족의 재외 인구와 '본국'인구의 비율을 산출한 자료에 따려면 1990년경 화교(중국인)이 3000만 명, 1979년 인도인이 1000만 명으로 중국과 인도는 방대한 인구를 국외에 내보내고 있다고 발표되었다. 그러나 본국의 인구와 재외 인구비율에서 보면, 중국과 인도의 경우 모두 '본국'인구가 워낙 방대하기 때문에 재외 인구비율은 화교(중국인)이 2.53%, 인도인 1.54%에 지나지 않는다. 한편 높은 재외 인구비율을 나타내고 있는 것은 1986년 유태인이 72.5%, 그 다음에 1940년 조선인이 11.40%, 1997년 조선인이 7.53%의 차례이다. 그 중에서도 유태인이 4명에게 3명이 해외에 거주하고 있는 세계사에 유례없는 높은 비율이지만, 그것은 2000년에 걸친 유태인 이산의 긴 역사속에서 일어난 것이다. 이에 비해 조선인의 경우 일본인이나 중국인, 인도인과 비교해 봐도 비정상적으로 높은 재외 인구비율이지만 식민지지배와 남북분단이 관통하는 '20세기'라는 상대적으로 짧은 시간에 일어났으며 여기에 '코리안 디아스포라'라고 하는 '집단적 경험'의 제1의 특징이 있다. 김부자, 「취지설명」, 『코리안 디아스포라: 젠더, 계급, 민족 』, 제2회 코리안 디아스포라 우먼 스터디 심포지움 자료, 2007, p. 18 참조.

주자로 거주하면서 대한민국 국적을 소유하고 있는 존재로 이들의 작품들은 지금까지 우리가 막연히 보편화하여 믿고 있는 '한국인', '한국미술', '한국여성미술'의 개념에 질문을 던지게 만든다. 일본사회에서 민족, 젠더의 관점에서 이중의 소수자로 살아가는 자신의 모습을 오히려 작품의 주된 주제로 반영하여 영상, 애니메이션, 인스톨레이션 등 다양한 표현매체를 활용하여 적극적으로 자신들이 겪어온 '디아스포라'의 경험을 표현하고 있다. 그리고 영토에 귀속되어 생각되어오던 '한국여성'이라는 보편적 개념이 가지고 있는 지배적 시선, 일본사회에서 살아가는 소수민족으로서의 조선민족의 마이너리티의 문제에 대해 다시금 생각할 거리를 던져준다. 이종잡종의 애매하게 혼용된 문화적 아이덴티티를 고민하며 보여주는 이들의 작품이야말로 보편주의를 가장하여 생성되고 있는 편협한 국가주의의 거대담론에 질문을 던지며 국가라고 하는 거대담론에 묶여서 무시되고 보여지지 않았던 소수자의 진정한 모습을 되살려 보여주기 때문이다. 이것은 모더니즘 시대 이후에 국제미술의 흐름에서 새롭게 부각되고 있는 인종, 민족성, 젠더, 섹슈얼리티의 다양성과 차이를 인식하면서 하나의 지배적인 언설에 존재하는 본질주의로 회귀되지 않고자 하는 최근의 포스트모더니즘적 시각과 같은 맥락이라고 할 수 있다.[9] 게다가 여성으로서의 자신의 주체의식을 가지고 여성으로서의 경험을 통해 이러한 자신들의 질문을 보여주고자 함으로써 남성의 경험으로 규범화하여 간과되어진 것들이 무엇인가를 다시금 환기시켜주기까지 한다.

뉴욕의 유태계 미술비평가로 활약 중인 리사 블룸(Lisa Bloom)의 논문 「민족성에 대한 망령: 1940년대와 1980년대의 예술에 관한 담론재고」를 보면 모더니즘미학이 지닌 국가주의, 세계주의, 보편주의가 가지는 담론이란 결국 백인 남성 주체의 지배적 시선이 정당화되어 객관적인 것처럼 보여진 것으로,

---

9 이주와 관련된 담론이 국제적으로 부상하게 된 것은 1990년대 중반의 일이다. 미소 양 체제에 의한 극심한 이데올로기 대립으로 양극화되었던 세계가 1990년대, 소련이 붕괴되면서 사상, 체제 등의 거대담론이 소멸하고 환경, 민족, 젠더 등의 개념이 현대사회을 이해하는 키워드로 지목되었다. 미국이 주도하는 글로벌리즘 속에서 인구이동 현상은 크게 들어나고 국가해체 등의 담론이 유행하면서 디아스포라가 현대사회를 해석하는중요한 코드가 되었다. 박수진, 「《아리랑 꽃씨: 아시아 이주작가》전을 개최하며」, 앞의 책, p. 11에서 재인용.: 안은주, 『맥신 홍 킹스턴의 '중국'과 '미국' 재현: 다문화주의 극복을 위한 디아스포라 담론의 가능성』, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2006, p. 14.

이로 인해 반체제예술가는 소외된 모더니스트가 되었고 민족, 계급, 젠더가 가지는 다양한 목소리는 침묵되고 말았다는 비판을 하고 있다. 그녀는 다음의 글과 같이 초월적인 주체를 기준으로 하여 예술가의 작품을 해석할 것이 아니라 예술가와 미술비평가의 문화적 아이덴티티를 고려하여 이들의 다양한 출생 및 사회배경을 인식하면서 작품을 바라봐야 한다고 주장한다.

> 미술사라고 하는 것의 정치적 문제를 파헤치며 고찰하기 위해서 예술가와 미술비평가의 문화적 아이덴티티가 고려되어야만 한다. 특히 모더니즘에 관한 담론의 경우 모더니즘의 옹호자들에 의해서 아이덴티티에 대한 고려를 일체 제거하여 만들어낸 담론이므로 시대를 거슬러 올라가 모더니즘시기의 1940년대의 담론을 분석하여 당시의 예술가와 미술비평가의 문화적 아이덴티티를 고려하여 다시 바라보는 연구가 한층 더 필요하게 되어지고 있다.[10]

디아스포라의 문화적 아이덴티티에 관해서는 스튜어트홀(Stuart Hall)의 「문화적 아이덴티티와 디아스포라(Cultural Identity and Diaspora)」[11]의 논의를 참고할 만하다. 스튜어트홀은 캐리비안(Caribbean)민족에 의해서 제작된 '제3의 영화(Third Cinema)' 혹은 '뉴시네마(A new cinema)'를 예로 하여 캐리비안 출신의 영화감독에 의해서 제작된 영화작품를 통해 이들의 디아스포라로서 살아가는 문화적 아이덴티티의 성향을 읽어내는데, 이것은 포스트콜로니얼리즘의 비평적 시각에서 작가 개개인의 문화적 아이덴티티를 고려하여 작품을 바라보고자 하는 움직임과 일맥상통한다. 스튜어트홀의 논의는 보편주의의 시각에 의해서 초월적이고 고정불변한 하나의 주체와 잣대로 예술작품을 바라보던 이전의 시각에서 벗어나 예술가 개개인의 문화적 아이덴티티와 이를 형성해온 사회정치적 맥락과 함께 고려하여 작품의 가치를 바라볼 수 있는 방향을 제시해주기도 한다.

---

10 Lisa Bloom, "Ghosts of Ethnicity: Rethinking Art Discourses of the 1940s and the 1980s", *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture* (University of Minnesota Press, 1999), p. 21.

11 Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", *Theorizing diaspora* (Blackwell publishing, 2010).

그에 따르면 디아스포라의 문화적 아이덴티티와 그에 따른 예술의 작업방향은 크게 둘로 나누어서 생각해 볼 수 있다. 첫째는 고정된 인종과 민족성이라는 것이 존재하며 민족의 집단적 기원과 역사에 의해 기억되고 이해되어지는 문화적 정체성을 반영하는 것이다. 예를 들어 흑인이면서 유럽과 미국에서 살아가는 디아스포라 예술가의 작업에서 아프리카를 형상화한다는 것은 민족성의 이데아로부터 떨어져 나온 자신의 잃어버린 아이덴티티를 이미지를 통해 복구해 보고자하는 시도라라고 언급된다. 자의에 의해서건 타의에 의해서건 본국으로부터 떨어져 나와 타국의 주변인으로 존재하며 살아가고 있는 디아스포라들에게는 고향이라는 기원으로부터 떨어져 나와 살아가면서 점차 잊혀져가는 자신들의 민족적 아이덴티티를 지켜보고자 하는 의지가 있다. 그리고 이것은 곧 이들의 예술과 문화에 있어서 강력한 창조적 힘으로 작동하게 되어 감춰졌던 식민지경험의 트라우마의 성격을 정확히 이해하며 잊혀져가는 고향의 이데아를 이미지로 재현함으로써 자신의 문화적 아이덴티티를 고정시켜보고자 하는 것이다. 재일동포1,2세 여성화가의 경우에도 예외가 아니라고 할 수 있다. 초창기 재일동포여성의 미술활동을 보면 재일동포로서의 존재감과 민족정체성을 주된 소재로 한 작품이 많으며 조국지향의 정서가 매우 강하다.[12]

둘째는 민족성과 문화적 아이덴티티란 고정불변한 것이 아니며 시간에 따라서 서로 다른 문화간의 차이와 유사성에 뒤엉켜 섞이면서 변화하게 된다는 관점이다. 스튜어트홀은 자크 데리다(Jacques Derrida)의 '차연(différance)' 이론을 근거로 하여 논의하는데, 예를 들어 아프리카의 기원으로부터 떨어져 나온 흑인 영국인의 경우 타국인 영국의 문화 속에서 살아가면서 세대를 거듭하고 시간이 지날수록 이들의 아프리카에 대한 문화적 아이덴티티는 이종잡종으로 혼성되어 변형되게 된다고 언급한다. 따라서 디아스포라의 주체가 찾아보고자 하는 자신들의 민족성의 기원이라는 것은 계속하여 역사, 문화, 권력의 놀이에서 움직이고 흘러가며 시간과 함께 차연되고 변형되어질 뿐 다

12 졸저, 「해방이후 재일동포여성 1,2세의 미술활동에서 보는 조국의 표상」, 앞의 책, 참조.

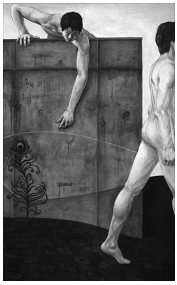
가갈 수는 없는 실체라고 지적한다. 하지만 디아스포라의 주체들은 식민지경험이라는 트라우마에 대해서 명료하게 이해하고 있으며, 그 사회에서 '타자'이자 '주변인'으로서 자신들의 경험을 볼 수 있는 힘을 가지고 이것을 표현하고자 하는 특징을 가진다고 한다. 시간이 흘러감과 함께 민족적 기원에 대한 향수에서 멀어져 가고 그 사회의 주변인으로서 살아가는 디아스포라의 자기인식에 대한 스튜어트홀의 논의는 재일동포3세 여성화가인 김영숙, 김애순, 한성남의 작업에서도 쉽게 확인해 볼 수 있다. 민단소속의 재일동포3세 여성화가들은 대한민국국적의 한국여성이지만 영토에 귀속되어지지 않은 한국여성이자 일본사회에서의 소수민족으로 살아가는 주변인으로서 자신을 인식하고 있기 때문이다. 이들의 예술작업에 있어서 자신들의 아이덴티티에 대한 고민은 일본과 한국의 경계에 존재하면서 어느 한쪽의 국가에서도 보여지지 않는 소수자로서 살아온 자신의 진정한 모습을 드러내보고자 하는데서 시작된다. 그러나 재일동포1세 여성화가들과는 달리 고정되어진 민족성의 기원에서 멀어진 자신을 과거의 고향이미지를 표현하며 복구해보고자 하기보다 국가, 국민, 그리고 아이덴티티라고 하는 보편적 개념이 가지고 있는 고정불변한 하나의 권력적인 시선에 도전하고 소수자로서 들리지 않던 자신의 목소리를 세상에 드러내고자 하는데 초점을 둔다. 따라서 재일동포3세 여성화가의 작품세계야말로 앞서 살펴본 리사불룸과 스튜어트홀의 논의와 같이 초월적인 주체를 기준으로 한 보편적 미학의 잣대가 아닌 이들의 디아스포라로서의 문화적 아이덴티티를 인식하는 것에서부터 이들의 작품세계를 이해하고 바라봐야할 것이다.

III 재일동포3세 여성화가의 작품세계

1. '디아스포라'의 경험과 아이덴티티의 모색

다음의 작품들은 김영숙[13]의 초기작 〈교차하는 점〉(도1)과 〈어떤 흐름〉(도2)이

13 1974년, 일본 후쿠시마현 출생. 일본의 조선대학교 미술학부졸업. 회화, 사진, 영상, 인스톨레이션 등 여러 가지 매



도 1 김영숙, 〈교차하는 점〉, 회화, 2000, 작가제공(왼쪽)
도 2 김영숙, 〈어떤 흐름〉, 회화, 2001, 작가제공(오른쪽)

다. 재일동포3세로서 자신의 아이덴티티를 고민하는 자신의 모습을 암묵적으로 표현하고 있는 작품들이다.

〈교차하는 점〉의 작품을 보면 공간을 가로막는 벽이 놓여져 있는데, 어떤 사람은 벽을 넘어가려고 하고 어떤 사람은 그 벽이 없는 것처럼 스쳐지나가는 사람이 있다. 벽이 없는 듯이 스쳐지나가는 것도 편하겠지만 어떤 이는 어렵더라도 그 벽을 넘어가려고 하는 사람도 있다. 김영숙은 어렵더라도 벽을 넘어가려고 하는 사람의 군상에 해당한다고 말한다. 일본사회에서 살아가면서도 일본 사람과 다른 존재로 살아가는 자신의 모습을 보고 일본인인지 한국인인지, 조선인인지 애써 자신의 '애매한 아이덴티티'[14]를 고민하면서 자신을 규정지어 보고자하고 있기 때문이다.

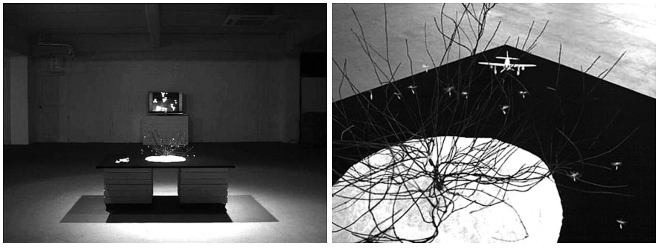
〈어떤 흐름〉을 보면 재일동포로서의 자신의 처지를 표현하고 상징적으로 표현하고 있다. 김영숙은 재일동포란 한국이라는 산에서 떨어져 나간 바위가 일본이라는 강에 떨어진 것과 같은 존재라고 언급한다[15]. 재일동포1세는 아주 크고

체를 활용한 작업을 하면서 일본, 한국, 상해를 활동기반으로 하여 작품을 발표하고 있다. 2002년에는 한국의 광주비엔날레에서 기획된 'THERE: Sites of Korean Diaspora'에 참여했다.

14 "재일동포들의 자주 언급하는 자신들의 '애매한 아이덴티티'란 구체적으로 일본과 한국사회의 법적인 사소한 상황에서 발생하는데, 이것은 대한민국의 국민으로 살아가는 한국인들에게는 상상하기 어려운 경험들입니다. 무국적자인 상태인 '조선적'을 가지고 민족학교의 교육을 받고 살아가던 재일동포의 애매한 상황은 대한민국의 국민이자 일본의 특별영주권자로서 자신의 국적을 스스로 신청하여 취득하기 전에 발생하는 상황이지요. 하지만 대한민국의 국적취득 이후 대한민국의 여권은 발급은 받았으나 대한민국 국민으로서의 선거권이 이들에게 주어지지 않는다는 점에서 다시 한번 민단계 재일동포사회에서 논란이 일기도 했습니다." (김영숙과의 인터뷰, 2011년 3월 7일 도쿄에서).

15 "조선이라고 하는 산에서 깎여져 떨어져 나온 돌은 일본이라고 하는 강에 떨어졌습니다. 강의 흐름을 거슬러 올라 바닥에 잠긴 돌과 물의 흐름에 따라 천천히 뒹구는 돌, 강한 물살에 깎여 모래와 같이 되어 반짝반짝 흘러가는 것도 있

단단한 바위이기 때문에 일본이라는 나라에서 흘러가지 못하고 그대로 밑에 가라앉아 버리고, 김영숙 자신의 경우에는 재일동포3세인데도 불구하고 조금 낡은 생각을 가지고 있어 민족성이라는 것에 집착하며 어떤 역사의 흐름을 타고 흘러가지 못하고 좀 멈춰있는 존재라고 말한다. 재일동포3세임에도 불구하고 재일동포1세가 가지고 있는 민족성을 아직 보고 싶고 고집하며 계속 찾아가고자 하는 강한 귀속에 대한 감정을 가지고 있기 때문이다. 따라서 〈어떤 흐름〉의 위쪽에 그려진 다른 두 여성들은 어떤 흐름을 타고 자연스럽게 흘러가지만 화면의 중앙에 그려진 여인은 애써 흐름의 아래를 내려다보며 멈춰있는데 이것은 재일동포로서의 아이덴티티에 대한 고민하는 김영숙 자신의 모습을 그려낸 것이라고 볼 수 있다. 반면 어떤 재일동포3세들은 민족성을 고집하지 않고 일본인과 결혼하고 일본사회에서 자유롭게 살아가는데, 이것은 바위에서 깎여진 모래가 가볍게 흐름을 따라 아무렇지도 않게 흘러가는 것과 같은 것이라고 할 수 있겠다. 〈어떤 흐름〉은 이렇게 역사의 흐름을 타고 살아가는 재일동포의 다양한 모습을 그려낸 작품이다.



도 3 김영숙, 〈주저하는 꽃씨〉, 영상과 인스톨레이션, 2009, 작가제공

김영숙은 자신의 아이덴티티에 대한 고민을 계속하여 〈주저하는 꽃씨〉(도3)라는 제목으로 영상과 설치작업으로 표현해냈다. 자신을 '꽃씨'로 비유하여 작업한 이 작업은 여성으로서의 자신의 젠더를 가장 의식하여 만든 작품이기도 하다. 〈주저하는 꽃씨〉에서 설치된 모니터에서는 민들레 정자가 떨어지

습니다." (김영숙의 작가노트 중에서).

는 것을 고속카메라로 촬영하여 10분정도 싱글채널로 보여준다. 한국으로 날아온 꽃씨는 일본땅에 뿌리를 내릴까 말까 주저하듯 아직 땅에 뿌리를 내리지 않으며 공중에 떠있는 꽃씨의 모습을 아름답게 담아내고 있다. 또한 싱글채널이 상영되고 있는 모니터앞에는 원형의 토지위에 착륙하기를 주저하는 듯한 작은 비행기의 모습이 설치되어 있다. 공중에 떠 있는 비행기는 자연현상이 아닌 부자연적인 힘으로 하늘위에 날고 있는 것으로 부자연적인 역사적 사건으로 말미암아 일본땅위에 떠 있게 된 자신의 이미지를 투영한 것이며, 하얀 원형의 대지의 이미지는 일본의 국기인 '히노마루(日の丸)'를 모티브로 한 것이라고 한다.[16] 왜 일본땅으로 날아온 꽃씨는 뿌리를 내리기를 주저하는가? 그녀의 작가노트를 보면 "나는 일본이라고 불러지는 장소에 바람에 실려 날아와 뿌리를 내리는 것을 주저하는 꽃씨와 같다. 바람은 폭력의 바람. 땅에 착지하지 않은 상태가 부자연스럽게 계속 되어간다."라는 기록을 남기고 있다. 자연스러운 바람을 타고 한국에서 일본으로 날아온 꽃씨가 아니라 폭력의 바람을 타고 날아온 꽃씨를 자신과 동일화하여 인식하고 있는 것은 식민지경험이라고 하는 트라우마에 대해 명료하게 이해하고 있는 디아스포라의 문화적 아이덴티티를 보여주는 것이다.

> 저희 할머니는 한국에서 아이를 2명 낳은 후에 일본으로 건너오셨지요. 할아버지가 후쿠시마의 탄광에 강제징용으로 오셔서 그쪽으로 할머니가 따라서 왔어요. 우리 친할아버지는 스스로 일본에 유학을 하러 왔는데, 외할아버지는 아니에요. 그런 강제징용이라는 폭력이라는 바람으로 일본에 날아왔으니까 일본에 뿌리를 내릴까 말까...그렇게 주저하는 것이죠. 저는 나이도 많고..또한 나는 나에게 가장 절실한 것만 작품으로 하자...그때 저는 결혼을 해야 하는데...일본인하고 결혼해도 되는지 어떤지..아이도 낳아야 하는데...등등 여러 가지 생각을 하고 있었을 때이었어요.[17]

---

16 "나는 조선에서부터 날아온 종자의 자손. 일본에 뿌리를 내리는 것에 위화감을 느끼는 것을 형상화하고 싶었다." 「金暎淑ア-ティスト」, 『イオ二-テンゼロ』, 9月号, 2009年, p. 22.

17 김영숙과의 인터뷰, 2011년 3월 7일 도쿄에서.

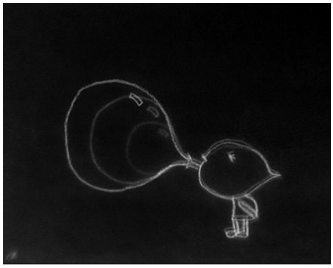
도4. 김애순, 〈끝없음(Infinity)〉, 싱글채널 비디오, 상영시간 1분, 2004. 작가제공

디아스포라의 경험을 가진 재일동포의 역사적 위치에서 자신의 애매한 아이덴티티를 고민하고 이를 작품의 주제로 풀어내고자하는 것은 재일동포3세의 작품에서 보이는 공통적인 특징이다. 김애순[18]의 〈끝없음(Infinity)〉(도4) 역시 일본, 한국, 북조선 사이에서 어느 한곳에 귀속하고 규정해보고자 하는 그녀의 열망을 상징적으로 담아낸 비디오 작품이다. 1분 정도로 이루어진 이 비디오 작품은 어디론가 열심히 뛰어가고 있는 김애순 자신이 클로즈업되어 비추어지는데, 영상작품의 결론부분에 다다르면 카메라는 화면의 뒤로 물러나면서 하나의 기둥에 끈으로 자신의 허리를 묶고 기둥의 주위를 시작도 끝도 없이 빙글빙글 돌고 있던 그녀의 모습을 보여주어 도착점도 없이 제자리뛰기를 하고 있었던 것뿐이라는 반전의 효과를 보여준다. 그녀는 계속 어디로인가 향해서 열심히 달리고 있었지만 사실은 제자리를 달리고 있었을 뿐이었고 벗어나고자 했던 그 공간에서 벗어나지 못하고 있었던 것이다[19]. 이것은 일본, 한국, 북조선이라는 국가의 사이에서 살아가는 '재일동포'로서의 자신의 아이덴티티를 어떻게 인식할 것인지 고심하는 자신의 심리적 상태를 상징적으로 시각화하여 보여준 작품이라고 하겠다.

---

18 1976년, 일본 이바라키현 출생. 1999년에 일본의 조선대학교 미술대학을 졸업한 이후 런던으로 유학, 2003년에는 바이암쇼 스쿨아트(Byam Syaw School of Art), 2005년에는 런던예술대학 첼시아트칼리지(Chelsea College of art and design)에서 석사학위를 취득했다. 주로 유럽과 일본에서 활동을 하였지만 2007년에 국립현대미술관에서 재외동포미술을 주제로 하여 기획된 《아리랑 꽃씨》에 참여한 이후 한국의 미술계에고 관심을 가지게 되었다. 2006년에는 뉴컨템퍼레리(New Contemporaries)에 작품리스트가 올라가고 2008년에는 오키나와 아트페스티벌에서 수상했다.

19 "이 비디오 작품에는 제 자신이 나와 있어요. 계속 나 자신이 달리고 있어요. 어딘가를 향해서...이 작품은 원래는 3분정도였는데, 1분으로 만들었어요. 계속 달리고 있지만 사실은 거기서 벗어나지 못하는 나 자신의 모습을 표현했어요." (김애순과의 인터뷰, 2011년 3월 7일 도쿄에서).



도 5 김애순, 〈행방불명(Lost)〉, 애니메이션, 상영시간 3분, 2008, 작가제공

김애순은 4년 후 자신의 애매한 아이덴티티에 대한 고심에 대하여 개인적인 결론에 다다르게 된 듯 애니메이션작품인 〈행방불명(Lost)〉(도5)을 발표했다. 이 작품에서는 재일동포3세로서 아이덴티티를 인식해보고자 한다는 것이란 어떤 것을 의미하는가에 대한 그녀의 철학을 단적으로 보여준다. 김애순의 〈행방불명(Lost)〉은 앞서 논의한 스튜어트홀의「문화적 아이덴티티와 디아스포라」에서 디아스포라의 문화적 아이덴티티를 데리다의 '차연(différance)'개념을 통해 인식하는 과정과 일맥상통한다. 스튜어트홀의 논의에 따르면 디아스포라의 경험을 가진 민족은 과거의 국가와 민족성이라는 기원에 다가가고자 하지만 시간의 흐름과 더불어 기원으로 도달하게 되는 것은 지연되어질 뿐 결국은 다다르지 못하는 것이라고 언급된다. 그리하여 타국에서 살아가는 디아스포라의 후손들은 점차 기원에 돌아가기 보다는 주류세계에서 '타자'이자 '주변인'으로서 살아가고 있는 자신의 경험을 통해 주류세계에서는 볼 수 없는 새롭고 낯선 인식방식을 자신의 예술로 승화하여 표현하고 제시한다.[20]

김애순 역시 자신의 아이덴티티에 대한 치열한 고민 끝에 〈행방불명(Lost)〉이라는 애니메이션작품을 발표했다. 이 작품에서 그녀는 우리가 자신을 규정하고 이것을 믿고 있는 보편적인 '아이덴티티'의 개념이 가지고 있는 허구성을 보여주고자 했다. 그리하여 아이덴티티에 대한 개념을 규정한다는 것은 허상에 불과하고 우리는 그것을 잡을 수 없음을 보여주고자 했다. 'Lost'는 행방불명자, 떨어져 없어진 물건을 의미한다. 애니메이션을 보면 한 어린이가 떨어진 물건을 주운 다음에 그것을 불면 큰 비누방울이 된다. 계속해서 불면 아주 큰 비누방울이 되고 그 비누방울 안에 그 아이는 빨려 들어가게 된다. 그리고 그 비누방울은 너무 커져서 뻥!하는 큰 소리를 내며 터지고 그 비누방울 안에

20 Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", p. 236.

있던 아이는 없어져 버렸다는 이야기의 애니메이션이다. 이것은 자신이 어떤 사람인지 생각하면 할수록 더더욱 자신을 모르게 되고, 아이덴티티라고 하는 것은 자기 자신에 대해서 규정해 보고자 하다가도 자기 자신도 자신이 누구인지 잘 모르겠다고 느끼게 될 때에는 스스로에 대해서 불안한 느낌을 주는 것이다. 김애순의 〈행방불명(Lost)〉은 얼핏보면 귀여운 애니메이션처럼 보이지만 이와 같이 '아이덴티티'에 대한 자신의 사유와 보편적 개념이 가진 허상을 풍자하는 무거운 주제를 다룬 것이다.

> 이 아이는 비누방울을 불어서 그 안에 빨려들어가서 없어지고...그것을 다시 주어서 불고...또 빨려들어가서 없어지고...계속 반복되죠. 즉 내 자신이 나 자신을 찾았다고 생각을 했는데, 그 순간에 나는 나 자신을 잡을 수 없다는 것을 말해주고 싶었어요.[21]

따라서 김애순에 따르면 오히려 자신은 고정된 일본사람이고 한국사람이라고 생각하는 사람은 허상 속에서 살아가는 사람이 될 수 있다. 왜냐하면 그들은 자신의 존재를 잡아보려고 하지도 않고 실제의 자신이 다를 수도 있는 허상에 비춰진 자신을 아무생각없이 자신이라고 믿고 살아가는 사람일 수 있기 때문이다. 아이덴티티의 문제란 결국 무엇을 믿는가에 따른 인식의 문제에 관한 것이라고 그녀는 확대하여 생각한다. 자신의 모습을 자신이라고 믿는다면 그것은 자신이며, 그것이 아니라고 계속 의심한다면 그것은 자기 자신이 아니게 될 수 있다. 그것은 혼자가 아닌 타인과 사회화의 관계에서 자신이 어떻게 해석되어지는가에 따라 규정할 수 있는 것이다. 그러나 시대가 흘러가고 시간에 따라 사회는 계속 달라지기 때문에 결국 자신의 자아를 규정하는 아이덴티티의 기원에는 도달할 수 없다는 결론에 다다르게 되는 것이다. 아이덴티티에 대한 인식을 다룬 김애순의 작품들에서는 보편적인 것에 대해 계속하여 의심하고 질문을 던지면서도 시간의 흐름과 함께 인간은 어떤 의미의 기원에도 다다르지 못하고 계속하여 의미의 놀이를 하는 것뿐이라는 철학적

21 김애순 작가노트 중에서.

의미를 담고 있는데 이것은 절대기원에 대한 허상을 지적하는 포스트모더니즘적 비평관점과 일맥상통한다.

2. 타자의 시선에서 볼 수 있는 소수자의 사회의식

주변인으로 존재하는 디아스포라의 문화적 아이덴티티는 곧 재일동포3세 여성화가의 예술세계의 원동력이 되고 있다. 이것은 최근의 포스트콜로니얼리즘의 비평적 시각에서 작업을 하는 제3세계의 예술가들의 인식과 예술세계에 맥을 함께 하는 것이기도 하다. 디아스포라의 경험을 가진 제3세계의 예술가들은 주류세계의 시각에서는 관심을 받지 못 했던 자신의 타자로서의 경험을 자신들의 작품세계를 통해 새롭게 보여주고자 하기 때문이다.[22]

일본, 한국, 북조선의 경계에서 살아가는 재일동포라는 존재의 애매함으로 인해 자신의 귀속의식에 대해 치열하게 고민해온 김영숙, 김애순과 달리 한성남[23]의 경우, 오히려 일본사람도 한국사람도 아닌 그 중간의 존재로 국가라는 틀에서 해방되어 운이 좋은 무정부주의자라고 스스로를 규정한다. 자신은 어느 국가에도 소속되지 않은 타자의 입장에서 한국과 일본이라는 두 사회를 바라볼 수 있으며 주류사회에서 미처 보지 못했던 낯선 일상의 모습을 자신의 예술세계를 통해 드러내보고자 한다.

> 재일코리안이므로 제 시각은 보통 사람들과는 다르기 때문에 그런 남과 다른 시점에 대해서 표현하고 싶어요. 이런 저만의 다른 시각을 상대방과 이야기를 통해서 다른 시점을 던져주는 것이 아니라 제가 이런 예술 활동을 함으로써 재일코리안에 이런 사람이 있구나 하는 존재가 되고 싶어요. 저의 이런 '아나키(필자의 해석주: 무정부주의

22 "재현의 지배적인 제도안에서 위치지워졌던 흑인 영국인과 그들의 경험은 문화적 권력과 표준화에 대해 비평적으로 활용되게 되었다. 그들은 우리들에게 '타자'로서 우리자신을 경험하고 보게 하는 힘을 가지고 있었다. 재현과 관련된 모든 제도는 푸코가 우리들에게 논의했듯이 '권력/지식'의 결정적인 대구에 의해 형성된 권력의 제도이다..... 이것은 주체를 지배적인 담론의 타자로 위치지우는 것 중 하나로 작동하기 때문이다." Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", p. 236.

23 1980년 일본 효고현 출생. 도쿄에서 영문학을 전공한 이후 영상작품제작에 관심을 가지게 되면서 2001년부터 실험영상작품을 중심으로 영상인스톨레이션, 아트퍼포먼스 등의 작품을 꾸준히 발표하며, 한국, 일본뿐만 아니라 호주의 시드니, 프랑스의 파리 등의 국제레지던스 프로그램에 참여하면서 서구권에서도 활동을 넓혀가고 있다.

자)'한 부분을 영상에 표현한다든가...국가, 내셔널리즘에 얽매이지 않은 사회의 방향과 존재방식에 대해서 언제나 생각하고 있어요.[24]

도 6 한성남, 〈생성(Becoming)〉, 싱글채널 비디오, 상영시간 20분, 2007, 작가제공

한성남의 〈생성(Becoming)〉(도6)은 한국사회와 일본사회 모두에서 주변인으로 존재하는 자신의 시각을 담아 타자의 시선으로 볼 수 있는 일상을 과장되지 않은 연출로 담아낸 다큐멘터리형식의 영상작품이다. 〈생성(Becoming)〉에서는 한국어를 배우러 온 재일동포3세가 2명 등장한다. 등장하고 있는 남자는 여자에 관심을 가지고 있고 여자는 남자에 그다지 흥미가 없는 상태에서 데이트를 하고 있는 상황이다. 두 남녀는 카페에 앉아서 일본어로 서로 대화를 나누고 있다. 조금 후 카메라는 재일동포3세 커플의 자리에서 이동하여 이들의 옆 테이블에 모여 앉아서 떠들고 있는 한국인 여성 3명을 중심장면으로 찍게 되고 재일동포3세 커플이 앉은 자리는 한국인 여성들이 앉은 자리의 뒤쪽 배경으로 비껴나가게 된다. 그리고 한국인 여성들이 한국어로 떠드는 내용은 일본어 자막으로 나오기 때문에 관람자가 일본인일 경우에는 일본어 자막을 보고 한국인 여성들이 하는 대화하는 내용을 읽어낼 수 있다. 그러다가 일본어자막은 갑자기 다시 도중에 끝나고 한국인 여성들이 떠드는 내용은 한국어로만 흘러나오게 된다. 조금 시간이 지난 후에 한국인 여성들이 떠드는 자리에서 뒤쪽 배경으로 밀려나 비춰지던 재일동포3세 커플의 일본어 소리가 집중되어 다시 들려오면서 일본어로 떠드는 재일동포의 이야기가 영어자막으로 화면에 나오게 된다.

따라서 〈생성(Becoming)〉을 보는 일본인들은 자막을 없애면 한국인들의 대화를 알 수없지만, 건너편의 재일동포의 일본어대화는 들리게 된다. 또한 한

24 한성남과의 인터뷰, 2011년 8월 31일 도쿄에서.

국인이 〈생성(Becoming)〉을 보게 될 경우, 재일동포의 일본어 대화는 알 수 없지만 가끔 그들이 사용하는 한국어를 듣게 되기도 한다. 한국어를 모르는 일본인들이 자막없이 나오는 한국인 여성들의 대화를 듣게 되면 이들의 뒤쪽 건너편 자리에서 앉아서 일본어로 떠들고 있는 재일동포 커플의 일본어가 들리게 되고, 자막은 오히려 뒤쪽 배경으로 밀려나 앉아있는 재일동포 커플의 메시지를 영어로 바꾸어 다시 나오게 된다. 이렇게 되면 일본어는 모르지만 영어를 읽을 수 있는 관람자는 재일동포 커플이 나누고 있는 이야기의 의미를 알 수 있게 되어 관람자는 자신들이 이해할 수 있는 주된 장면이란 한국인 여성 3명의 대화구조인지 재일동포3세 커플의 대화구조인지 혼란스럽게 된다.

이것은 한국어와 일본어를 사용하는 재일동포3세들이 두 사회에서 겪고 있는 자신들의 애매함의 경험을 잘 보여주는 것이다. 즉, 일본사회에서 일본어를 사용하면서 보게 되는 한국사회의 밖에서 보이는 한국사회의 체험, 한국어를 사용하면서 보게 되는 한국사회안에서의 경험과 함께 일본사회 밖에서 보여지는 일본사회의 체험이라는 틈새사이에서 느꼈던 '애매함'의 경험을 자막의 사용방법, 소리, 카메라의 앵글의 관습적 영상형식을 파괴하여 관람객에게도 낯설게 인식시켜보고자 하는 것이다.

> 사물의 발생, 그 상태의 변화, 다른 것이 되는 것. 어떤 한국의 카페에서 만들어낸 군상근. 연상적 언어실험. 여자라는 것, 남자라는 것, 재일동포, 기독교. 언어가 흔들려 의미가 전화되고, 어느 언어에도 의지 못하고 감상자는 유추감각이 시험을 받는다. 언어간의 틈의 미학. 현대사회 안에서 젊은 세대 및 일본인, 한국인 그리고 일본에서 존재하는 하나의 민족이고 적지 않게 일본적 사고방식을 가진 재일동포의 젊은이들의 '지금'을 전하는 작품이다.[25]

재일동포라는 위상은 한국과 일본의 양국에서 보편의 잣대를 넘나들며 한편으로는 일본사회의 밖에서 일본을 바라보고, 한편으로는 한국사회의 밖에

25 한성남 작가노트 중에서.

서 한국을 바라볼 수 있다. 어떤 때에는 한국어로 이야기를 하면서 어떤 때에는 일본어로 이야기하면서 각각 두 국가의 경계를 언어의 사용과 함께 넘나들고 있는 것이다. 이와 같이 한국어와 일본어의 대화사용 중에 발생하는 낯선 틈새를 영상에 담아 관객에게 새롭게 인식시키는 한성남의 작업방식은 비트겐슈타인의 언어철학에 큰 영향을 받은 것이라고 한다. 비트겐슈타인은 '언어'를 하나의 '기호'로 간주하면서 사회에서 소통되는 사용방식에 따라서 그 의미가 다르게 발생되어질 수 있음에 주목하였고 이를 논한 철학자이다.

> 제가 철학자인 비트겐슈타인의 책에 큰 영향을 받아서 일상생활에서 '언어'라고 하는 것을 '기호'로 간주하면서 사용방식에 따라서 기호의 의미가 뱅생하게 된다는 점에 주목하게 되었어요. 이것은 '책상'이라고 하는 것에 대해서 '왜 책상인가'하고 질문을 받으면 책상 자체에 대한 설명을 한다는 것은 참 어려운 일이지요. 하지만 '책상'이라는 것을 일상생활에서 이야기를 해서 예를 들면 '책상 위에 주스가 있어'라고 말하면 '책상'이라는 것이 판단되어지고 인식되게 되지요. 그래서 '언어'라고 하는 것에 대해서 흥미가 아주 많았어요. '언어'와 '영상'에 대한 것을 주제로 하여서 영상을 제작하기 시작했지요.[26]

한성남은 어느 한 사회에서는 익숙하고 자연스러운 언어가 다른 사회에서는 '낯선 언어'로 사용되어 질 수 있음을 보여주고자 하며, 이것을 발견해 내고 보여줄 수 있는 것은 타자의 시선을 통해서만 가능하다고 논한다. 그리하여 한성남은 사람들끼리 오가는 담화구조에서 인간관계의 심리적인 부분을 들여다보면서 이를 영상에 담아 관객에게 새로운 시각에서 사회를 재인식하도록 만들게 하는 것을 목표로 둔다. 따라서 '낯설게 보여줌'이라는 주제는 한성남의 작품세계를 이해하는데 있어서 주된 키워드이며 이러한 시선을 갖게 된 것의 이면에는 한국과 일본의 두 사회에서 주변인으로서 살아가고 있는 재일동포3세로서의 경험이 바탕이 됐다고 볼 수 있을 것이다.

---

26 한성남과의 인터뷰, 2011년 8월 31일 도쿄에서.

도 7 한성남, 〈게임〉, 싱글채널 비디오, 상영시간 14분, 2005, 작가제공

인간들의 담화구조를 들여다보며 그 속에서 발생하는 인간관계의 심리적인 갈등을 보여주고자 하는 한성남의 작품에서는 종종 재일동포3세가 일본사회에서 겪고 있는 낯선 경험들이 등장한다. 이것은 일본사회에서 살아가는 일본인들에게는 인식되지 못했던 부분이기도 하면서 한국사회에서 살아가는 한국인들에게는 미처 관심이 닿지 않았던 그런 장면들이다. 예를 들어 2005년 영상작품인 〈게임〉(도7)에 등장한 재일동포3세 여성의 모습이 그것이다. 〈게임〉은 일본의 젊은이들이 술자리에서 흔히 하는 남녀 단체미팅의 게임장면을 영상에 담고 있는데, 게임을 하는 영상장면을 보면 구성원 중에 재일동포3세로 한국이름을 가진 여성이 한명 끼어있다. 일본에서의 재일동포에 대한 차별의식을 주제로 한 작품은 아니지만, 자기소개를 할 때 한국인의 이름으로 자신을 소개하는 재일동포3세 여성의 이름을 듣고 반응하는 일본인 대학생들의 담화구조를 영상에 담고 있다. 재일동포3세 여성이 일본이름이 아닌 한국이름으로 자신을 소개했을 때, 이름을 들은 일본인 대학생들은 '어느 나라 사람이야?', '와, 너 일본어 잘 하네','일본어를 잘 하니까 너 일본인인 우리랑 같잖아'라고 하는 반응을 하며 대화를 주고받는 장면은 재일동포로서 살아가는 한성남의 자의식을 의미심장하게 반영하고 있는 것이라고 볼 수 있다. 이것은 주류사회에서 주목받지 못했던 타자의 시선에서 바라볼 수 있는 세계를 보여주어 지금까지 주류사회에서 보편적으로 믿고 있던 절대적인 이미지와 의미가 사실은 어떤 권력관계에 작용하고 있었던

것이라는 사실을 관객에게 재인식시킨다.[27]

재일동포3세 여성화가의 작품에서는 한국과 일본사이의 사각지대에서 살아가는 자신들의 경험을 통해 한국사회와 일본사회에서 주류사회에서는 미처 보지 못했던 사회구조의 모순과 다양성을 타자의 시선을 통해 새롭게 볼 수 있도록 하는 공통점이 있다. 이것은 보편이라고 믿어왔던 것이 사실이란 실제로는 지배 권력의 시선에 의해 통제되었던 것이며, 보편이란 권력을 가진 시선에 의해서 하나의 의미로 명령되고 부여되어진 허구에 불과하다는 점을 관객에게 깨닫게 만든다. 그리하여 재일동포3세 여성화가들의 초기작품에서 주로 다루어졌던 주제인 일본, 한국, 북조선 사이에서 애매하게 존재하는 자신의 아이덴티티에 대한 성찰은 점차 시야를 넓혀 인류보편의 문제로서 소수자의 사회의식에 대한 내용으로 확장되어 갔다. 즉 이제 이들은 자신의 틀에서 벗어나 인류의 문제를 성찰하며 이를 작품에 담아내기 시작하는 것이다.[28]

3. 보편적 개념에 숨겨진 권력에 대한 저항

주류사회는 그 사회구성원들에게 고정된 주류사회의 한 가지 가치관을 강요하며, 주류사회의 고정된 범위에서 밀려나 살아가는 소수자들의 다양성과 차이를 무시하는 경향이 있다. 그러나 재일동포3세 여성화가들의 2000년대 중반이후의 작품들에서는 디아스포라라는 자의식에서 오는 역사적 트라우마를

---

27 "재일교포들이 어떤 역사적 원인으로 살고 있는지 모르는 일본인들도 많아요. 하지만 어찌되 었던 재일교포에게 '너는 거의 일본인으로 살아도 되잖아.'라고 말하는 것은 일종의 차별이라고 생각해요. 일본에서 태어나서 자라서 다행이지 않느냐는 의식인데, 이러한 의식들이 일생생활의 대화중에서 '무의식적으로 발언'하게 되는 것이지요. '재일코리안'은 매우 미묘해요. 저 같은 사람은 사실 일본인으로 귀화하면 간단히 일본인으로 살아갈 수 있죠. 그런데 평생을 두고 '재일코리안'이라는 의식이 있으니까 일본사회에서 한국이름으로 살아가고 한국국적으로 살아가는데 말이에요. 저는 과거의 역사를 생각하면서 나의 조상은 '한국'에 있다고 생각하고 '특별영주권'을 가지고 일제강점기로부터의 해방과 한국전쟁 등을 경과해서 지금에 나 자신의 모습에 다다르게 되었기 때문에 일본사람이 특별히 되지 않아도 된다고 생각하고 있어요." (한성남과의 인터뷰, 2011년 8월 31일 도쿄에서)

28 "이 말 아세요? 빅토르위고가 '마이너리티'의 위상에 대해서 남긴 아주 유명한 말이에요. '고향을 감미롭게 생각하는 사람은 아직 새의 부리가 노란빛의 미숙한 자이다. 모든 장소를 고향이라고 생각할 수 있는 사람은 이미 상당한 임을 단련한 사람이다. 그렇지만 전 세계를 타향이라고 생각하는 사람이야말로 완벽한 인간이다'. 결국 그런 것 같아요. 한국에서 태어난 사람이라도 가족안에서도 자신이 타인과 같이 느껴질 때가 있잖아요 .저는 원래 민족적 마이너리티로 태어났으니까요. 저는 개인의 문제에서 마이너리티란 인류 보편의 문제라는 사실이라는 점에 생각이 다다르게 되었어요." (김영숙과의 인터뷰, 2011년 3월 7일 도쿄에서).

도 8 김영숙, 〈검증카페 G사건〉, 싱글채널 비디오, 상영시간 10분, 2005, 작가제공

개인적으로 표현하는데 머물지 않고 보편이라는 이름하에 하나의 시선으로만 세계를 바라보도록 강요하는 숨겨진 권력작용을 드러내고 억압되어져 왔던 소수자의 시선에 대해 인식시키고자 하고 있다.

김영숙의 〈검증카페 G사건〉(도8)은 김영숙이 직접 독재자로 군림하는 카페주인으로 '코스프레'[29]하여 등장하는 비디오작품이다. 카페주인은 절대권력을 상징한다. 2005년 광주사건 25주년 때 한국에서 초청을 받아 제작한 이 작품은 광주사건이라는 역사적 사건에 대한 지역적 비판보다는 하나의 권력이 다른 다양성을 모두 무시하고 독재자로 군림할 수 있다는 인류보편의 문제로 다루어 제시하고 있는 작품이다. 카페주인은 독재자이고 그녀의 카페에 방문한 손님에게 다른 음료수를 마시는 것은 금지하고 오직 코코아만을 마시게 한다. 코코아만 마시게 하는 카페주인의 독재를 젊은 여성의 모습으로 연출하여 위화감없이 그려내고 있지만 사실은 독재란 무엇인가 하는 점에 대해서 진지하게 생각할 점을 던지고 있다.

> 억압하는 사람과 억압된 사람, 그리고 저항하는 사람의 모습을 우화적인 수법으로 영상화하여 과거에서 현대로 반복되어지는 권력에 의한 지배나 억압, 배타주의에 대항하는 경고를 그린 작품이다. 그러한 억압의 힘은 지금 보다 세련되게 포장되어 보여

29 작가 스스로가 어떤 사회적 기능을 가진 옷을 입고 작품에 등장하여 연출해 보는 작업방식.

지지 않게 되어 우리들의 생활이나 감각까지도 억압하고 있는 것은 아닐까? 마치도 달콤한 코코아가 카페를 침식해 가는 것처럼.[30]

2005년에 한국의 광주에서 전시되어진 1년 후, 주일한국대사관문화원에서 한국과 재일동포3세 화가들의 그룹전에서 다시 전시되기로 되었던 〈검증카페 G사건〉은 독재와 절대권력에 대한 비판을 다룬 풍자적 내용으로 말미암아 국가기관 소속의 전시장이었던 주일한국대사관문화원에서 전시중지를 당하기도 했다. 이와 같이 김영숙은 소수자로서 살아가는 재일동포의 입장에 대해 적극적으로 언론매체나 미술잡지를 통해 사회에 발언하고 사회모순에 대항하는 시민활동에 관심을 많이 둔다. 2010년 도쿄에서 김영숙은 〈문제가 문제다(問題が問題だ)〉라고 하는 영상토크에 참여하여 〈검증카페 G사건〉의 상영과 함께, 미술비평가, 정신의료, 정치가, 예술가들과 함께 사회를 둘러싼 모순들에 대하여 발언하는 활동을 했다.

도 9 김애순, 〈종이(paper)〉, 인스톨레이션, 2005(영국, 벤자민 프랭클린 하우스), 2009(한국,국립현대미술관), 작가제공

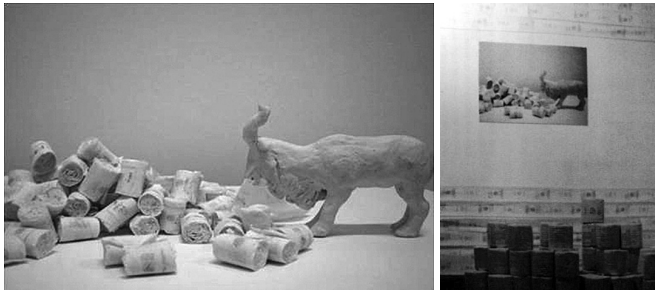
같은 방식으로 한국, 일본, 북조선의 사이에서 자신의 귀속의식을 어디에 둘 것인가에 대한 고민을 하던 김애순은 '국적'이라는 보편적 개념이란 결국 주체를 하나의 국가개념의 틀에 넣어 통제하려는 권력의 허상에 불과하다는 점을 작품을 통해서 보여주고자 했다. 그녀의 〈종이(paper)〉(도9)라는 설치작품은 재일동포로서의 자신의 개인적 경험을 통해 지금까지 우리가 초월적인

30 김영숙 작가노트 중에서.

개념으로 믿어왔던 '국적'과 '국민'의 개념을 낯설게 보여준다. 김애순의 〈종이(paper)〉를 이해하기 위해서는 일본에서 영국으로 유학을 가는 과정에서 발생한 그녀의 '국적'과 '여권'에 대한 경험을 함께 살펴봐야한다. 김애순은 2005년에 영국의 첼시아트스쿨(Chelsea College of Art and Design)에 입학하여 5년 정도 영국에서 체재하며 작가활동했다. 일본에서 민족학교를 다니기 위해 '조선적'으로 살아왔던 그녀는 북조선 여권을 발행받아 영국으로 입국하고자 했었는데, 영국의 공항에서는 북조선의 여권을 들고 있는 그녀를 스파이나 테러리스트가 아닌지 의심하며 긴 인터뷰를 했고 5시간의 긴 심문 끝에 겨우 '재일조선인'으로서의 자신의 존재를 영국인들에게 이해를 시키면서 영국땅을 밟게 되었다고 한다. 그 후 다시 대한민국 국적으로 바꿔 다시 대한민국 여권을 가지고 그녀는 영국에 입국을 했을 때, 그녀는 주변의 반응에 큰 충격을 받게 되었다고 한다. 영국인들은 웃으면서 간단히 입국도장을 찍어주며서 보내주는 것이었다. 인간 김애순의 존재는 아무것도 변한 것이 없는데, 여권이라는 '종이 한 장'의 변화에 따라 주변인들이 자신을 어떻게 인식하는가에 큰 변화가 생긴 것이었다.[31]

따라서 〈종이(paper)〉는 김애순의 이러한 국적과 여권의 변화에 따른 자신의 개인적인 경험과 생각을 표현한 작품이라고 할 수 있다. 과연 한명의 인간의 이해하는데 있어서 한 장의 종이에 불과한 여권이란 어떤 의미를 지니는가? 종이 한 장으로 만들어진 여권으로 인해 우리는 한 인간의 진정한 모습을 국적이라는 허상의 안경으로 바라보게 되고 마는 것은 아닌가? 김애순은 대한민국과 북조선의 여권이 교대로 인쇄된 화장실 휴지를 공용화장실에 설치하고 그곳을 방문하는 사람들에게 직접 변을 본 후에 사용해 보도록 놓아두었다. 여권은 '화장실에서나 쓰는 휴지'에 불과하며 한 장의 종이에 불과하다

31 "나는 최근(2005)에 내 국적을 '조선적'에서 대한민국으로 바꾸고 새로운 여권을 받았다. 비록 이것은 나의 개인적인 아이덴티티를 바꾸어놓은 사건이라고 생각하지 않지만 나는 다른 이들이 나를 어떻게 인식하는가에 대해서 큰 변화가 있다는 것을 자각하게 되었다. 그리하여 나는 여행을 자유롭게 할 수도 있고 심지어 쉽게 은행통장을 개설할 수도 있게 되었다. 이것은 매우 나에게 매우 이상하게 생각되었다. 왜냐하면 그러한 서류들은 단지 '종이'이며 이것은 화장실에서 사용하는 '종이'와 별다르게 차이를 못 느끼기 때문이다." 金愛純, 「ARTIST VOICE」, 『ネオ・ベソル(Neo Vessel)』, Vol.4. 2005年, p. 137.



도 10 김애순, 〈종이(paper)〉, 인스톨레이션, 2005(영국, 벤자민 프랭클린 하우스), 2009(한국,국립현대미술관), 작가제공

는 것을 관객에게 직접 체험시켜 인간의 아이덴티티를 규정할 수 없으며 한 명의 인간을 바라보는데 있어서 중요한 잣대가 될 수 없음을 생각하게 만들고자 했다. 그리하여 현대인들은 하나의 국가와 국민이라는 허상 속에서 자신의 진정한 자아의 모습을 잊고 살고 있을 수도 있다는 것을 인식시킨다.[32]

김애순의 〈종이(paper)〉라고 하는 설치작업에는 하얀 양이 등장한다(도10). 이 양은 일본의 〈양의 편지〉라고 하는 동요에 등장하는 양이다. 검은 양과 흰 양은 서로 편지를 주고받지만 편지에 어떤 중요한 내용이 있을 수도 있다고 생각하면서도 편지를 읽지도 않고 먹어버리기만 한다. 편지에 어떤 내용이 써져있다고 하더라도 양들에게는 그냥 '종이'이외의 특별한 의미가 없는 것이다. 그것은 편지가 아니라 종이이다. 그리고 검은 양과 흰 양은 영원히 아무 의미도 소통하지 못하고 같은 행위를 우스꽝스럽게 반복하기만 한다. 이러한 우화의 내용을 담은 동요를 시각화하여 설치작업인 〈종이〉에 흰 양과 검은 양을 등장시키는데, 양들은 그녀가 대한민국과 북조선의 여권을 인쇄한 화장지 휴지를 아무렇지도 않게 먹고 있다. 〈양의 편지〉라는 동요의 내용을 알게 된 관람객은 한 번 더 그녀가 만들어 놓은 두 여권이 인쇄된 화장실휴지를 보고 웃지 않을 수가 없을 것이다.

32 Park Min-Yong, "Korean Diaspora paints against discrimination", *The Korea Herald,* 2009.7.20. 참조.

하얀 양은 검은 양에게 편지를 보냈다.

검은 양은 편지를 읽기 전에 그 편지를 먹어버렸다.

그리고 "흠..."하고 그는 생각했다. "편지를 쓰는게 낫겠어."

"하얀 양아, 너는 편지에 뭐라고 썼었니?"

검은 양은 흰 양에게 편지를 보냈다.

흰 양은 편지를 읽기 전에 그 편지를 먹어버렸다.

그리고 "흠..."하고 그는 생각했다. "편지를 쓰는게 낫겠어."

"검은 양아, 너 편지에 뭐라고 썼었니?"

(필자의 해석주: 1,2절의 반복, 양들은 그들의 편지를 절대 읽지 않는다)[33]

민족성과 국가라고 하는 것은 망령에 지나지 않을 수 있다. 김애순의 〈종이(paper)〉의 제작경위와 김애순의 경험을 통해서 다시금 깨닫게 된다.

Ⅳ 나가며

본 논문에서 살펴본 김정숙, 김애순, 한성남이라는 3명의 재일동포3세 여성화가들은 국가, 국민, 아이덴티티라고 하는 보편적 개념이 가지고 있는 하나의 권력적인 시선에 저항하고 보편의 틀 밖에 존재해온 보이지 않는 소수자로서의 자신들의 목소리를 작품을 통해 드러내고 있다. 이들은 한반도라는 영토에 귀속되어 생각해오던 '한국여성'과 '한국여성미술'이 가지고 있던 보편적 개념을 의문시하고 대한민국의 영토 밖에서 한국인여성으로서 살아가는 자신들의 주체성을 모색한다. 그리고 한국과 일본의 주류사회 밖에서 주변인으로 살아가는 자신들의 시선을 통해 소수자의 다양성과 차이를 재인식시키고자 한다.

이들의 작업은 식민시대의 경험을 가진 문화에서 식민시대가 끝난 이후에 그대로 남아 있는 식민의 트라우마와의 충돌과 모순을 바라보고자 하는 점에서 포스트콜로니얼리즘에 맞닿아 있으면서 보편주의와 초월적인 미적 잣대

33 김애순 작가노트 중에서.

에 대한 신화를 재고해보고자 하는 최근의 포스트모더니즘의 비평적 시각을 반영한다. 1980, 90년대의 뉴욕의 아트갤러리, 박물관에서는 젠더, 섹슈얼리티, 인종, 민족성, 그리고 국가주의라고 하는 권력관계가 어떻게 작용하고 있는가에 대해 분석하고 초월적 잣대로 바라보던 모더니즘담론에 대해 비평적인 태도를 취하고 있기 때문이다. 본 논문의 논의의 근거로 제시한 리사블룸의 「민족성에 대한 망령: 1940년대와 1980년대의 예술에 관한 담론재고」는 최근의 이러한 비평적 담론의 양상을 명료하게 보여주는 논의이다. 리사블룸은 1940년대에 뉴욕을 중심으로 사회정치적 맥락과 지리적인 특수성을 초월한 보편주의적인 문화양식을 모더니즘의 담론에서 적극적으로 다루었던 것에 대항하여 각각의 예술가들과 미술비평가들이 가지는 인종, 민족성, 섹슈얼리티, 젠더의 다양성과 차이를 인식하며 주류사회에 의해서 소외되었던 반체제예술가들의 위상을 타자의 새로운 시선을 통해 새롭게 인식해야 한다고 제안했다.

최근 현대미술계에서는 미국이 주도하는 글러벌리즘 속에서 인구이동 현상이 크게 늘어나고 국가해체 등의 담론이 유행하면서 이산의 경험과 디아스포라의 양상에 대한 이슈는 현대문화를 해석하는데 중요한 이슈로 등장하고 있다. 문화적 배경이 이종잡종으로 섞여지고 변형되어지며 이에 대응하여 예술에 대한 개념 또한 새롭게 부상하고 있는 가운데 개개인의 예술가들이 가지고 있는 문화적 아이덴티티의 맥락에서 이들의 작품세계를 해석하고자 하는 움직임이다. 이것은 지금까지 '보편'이라는 이름하에 백인남성의 시선을 중심으로 다루어졌던 모더니즘담론의 권력에 대항하여 제3세계의 작가들, 특히 주목받지 못했던 제3세계 여성작가들의 여성적 경험이 주목되면서 개개인의 역사적 경험의 특수성과 문화적 아이덴티티를 고려한 비평이 주목받기 시작하는 것이다.

이와 같이 최근의 국제적인 현대미술의 흐름에서 볼 때, 한반도 밖에서 한국과 일본의 국가의 경계에 걸쳐 소수자로 살아가는 재일동포3세 여성화가들이 다루고 있는 자신들의 문화적 아이덴티티에 대한 성찰과 소수자의 시선에 대한 주제는 한국현대미술을 바라보는데 있어서 새로운 방향성을 제시해

줄 수 있다고 하겠다. 이들의 작품세계에는 조선민족의 이산의 경험, 식민지 경험의 트라우마, 분단국가라는 사회적 현실이라는 한국의 역사적 특수성에서 출발하지만, 동시에 여성적 경험을 바탕으로 주류사회 밖에서 살아가는 소수자의 다양성과 차이를 재인식시키는 포스트모더니즘의 비평적 시각과도 맞물려있기 때문이다. 이것은 한국여성미술의 문맥에서 주목되어야할 하나의 특징으로 간주되어야 할 것이다.

주제어 Keywords

재일동포3세 여성화가(Korean-Japanese third generation women artists), 디아스포라(diaspora), 소수자(Minority), 타자의 시선(Other's perspective), 포스트콜로니얼리즘(Post-Colonialism), 문화적 아이덴티티(Cultural Identity)

투고일 : 2012. 8. 31 심사완료일 : 2012. 10. 10 게재확정일 : 2012. 11. 10

참고문헌

국문

서희정, 「해방이후 재일동포여성 1,2세의 미술활동에서 보는 조국의 표상」, 『한국근현대 미술사학』, 제22집, 2011.

서경식, 『디아스포라 기행: 추방당한 자의 시선』, 돌베게, 2006.

안은주, 『맥신 홍 킹스턴의 '중국'과 '미국' 재현: 다문화주의 극복을 위한 디아스포라 담론의 가능성』, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2006.

『아리랑 꽃씨』, 국립현대미술관, 2009.

『코리안 디아스포라: 젠더, 계급, 민족 』, 제2회 코리안 디아스포라우먼 스터디 심포지움, 2007.

「서울 or 조선 "휴지에 불과한 국적"」, 『유니온프레스』, 2009년7월17일.

「김영숙 작가, "재일교포의 존재를 알릴 수 있는 계기가 되길 바란다"」, 『아츠뉴스』, 2009년 7월16일.

영문

Bloom, Risa. "Ghosts of Ethnicity: Rethinking Art Discourses of the 1940s and the 1980s." *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*. The University of Minnesota Press, 1999.

Braziel, Jana Evans and Anita Mannur(eds.). *Theorizing diaspora*. Blackwell publishing, 2010.

Park, Min-Yong. "Korean Diaspora paints against discrimination", *The Korea Herald*, 2009.7.20.

일문

金愛純, 「ARTIST VOICE」, 『ネオ・ベソル(Neo Vessel)』, Vol.4. 2005年.

福住連,「ハンアンギャラリー」,『ART SCAPEレビュー』, 2006年7月27日.

金暎淑,「金暎淑ア-ティスト」,『イオ二-テンゼロ』, 9月号, 2009年.

宮武弘,「三つの視点. 福島の新世帯2009展(中」,『福島民報』, 2009年2月15日.

宮武弘,「福島県美術館企画展, 福島の新世帯2009」,『河北新報』, 2009年1月22日.

福住連,「『生』を支える『死』のつらない」,『共同通信』, 2009年4月10日.

「ネット市民支援で芸術展」,『毎日新聞』, 2006年10月18日.

인터뷰

김영숙 인터뷰, 2011년 3월 7일, 도쿄, 카페.

김애순 인터뷰, 2011년 3월 7일, 도쿄, 카페.

한성남 인터뷰, 2011년 3월 3일, 도쿄, 카페 및 2011년 8월 31일, 도쿄, 자택.

Abstract

Rethinking Korean Women's Art from a Post-territorial Perspective:
Focusing on Korean-Japanese third generation women artists' experience of diaspora and an interpretation of their work

Suh, Heejung (Seoul Digital University)

After liberation from Japanese colonial rule in 1945, there was the three-year period of United States Army Military Government in Korea. In 1948, Democratic People's Republic of Korea, and Republic of Korea were established in the north and south of the Korean Peninsula. The Republic of Korea is now a modern state set in the southern part of the Korean. We usually refer to Koreans as people who belong to the Republic of Korea. Can we say that is true exactly? Why make of this an obsolete question? The period from 1945 when Korea was emancipated from Japanese colonial rule to 1948 when the Republic of Korea was established has not been a focus of modern Korean history. This three years remains empty in Korean history and makes the concept of 'Korean'we usually consider ambiguous, and prompts careful attention to the silence of 'some Koreans'forced to live against their will in the blurred boundaries between nation and people. This dissertation regards 'Koreans'who came to live in the border of nations, especially 'Korean-Japanese third generation women artists'who are marginalized both Japan and Korea. It questions the category of 'Korean women's art'that has so far been considered, based on the concept of territory, and presents a new perspective for viewing 'Korean women's art'.

Almost no study on Korean-Japanese women's art has been conducted, based on research on Korean diaspora, and no systematic historical records exist. Even data-collection is limited due to the political situation of South and North in confrontation. Representation of the Mother Country on the Artworks by First and Second-Generation Korean-Japanese(Zainich) Women Artists after Liberation since 1945 was published in 2011 is the only dissertation in which Korean-Japanese women artists, and early artistic activities. That research is based on press releases and interviews obtained through Japan.

This thesis concentrates on the world of Korean-Japanese third generation women artists such as Kim Jung-sook, Kim Ae-soon, and Han Sung-nam, permanent residents in Japan who still have Korean nationality. The three Korean-Japanese third generation women artists whose art world is reviewed in this thesis would like to reveal their voices as minorities in Japan and Korea, resisting power and the universal concepts of nation, people and identity. Questioning the general

notions of ‘Korean women’and ‘Korean women’s art’considered within the Korean Peninsula, they explore their identity as Korean women outside the Korean territory from a post-territorial perspective and have a new understanding of the minority’s diversity and difference through their eyes as marginal women living outside the mainstream of Korean and Japanese society.

This is associated with recent post-colonial critical viewpoints reconsidering myths of universalism and transcendental aesthetic measures. In the 1980s and 1990s art museums and galleries in New York tried a critical shift in aesthetic discourse on contemporary art history, analyzed how power relationships among such elements as gender, sexuality, race, nationalism. Ghost of Ethnicity: Rethinking Art Discourses of the 1940s and 1980s by Lisa Bloom is an obvious presentation about the post-colonial discourse. Lisa Bloom rethinks the diversity of race, ethnicity, sexuality, and gender each artist and critic has, she began a new discussion on artists who were anti-establishment artists alienated by mainstream society. As migration rapidly increased through globalism lead by the United States the aspects of diaspora experience emerges as critical issues in interpreting contemporary culture. As a new concept of art with hybrid cultural backgrounds exists, each artist’s cultural identity and specificity should be viewed and interpreted in a sociopolitical context. A criticism started considering the distinct characteristics of each individual’s historical experience and cultural identity, and paying attention to experience of the third world artist, especially women artists, confronting the power of modernist discourses from a perspective of the white male subject.

Considering recent international contemporary art, the Korean-Japanese third generation women artists who clarify their cultural identity as minority living in the border between Korea and Japan may present a new direction for contemporary Korean art. Their art world derives from their diaspora experience on colonial trauma historically. Their works made us to see that it is also associated with post-colonial critical perspective in the recent contemporary art stream. And it reminds us of rethinking the diversity of the minority living outside mainstream society. Thus, this should be considered as one of the features in the context of Korean women’s art.