

포스트모던 사진 자화상 *

장 순 강 (이화여자대학교)

I. 머리말

II. 포스트모던 시대의 자화상

1. 차용(appropriation)의 전략
2. 연출된 자아
3. 또 하나의 얼굴로서의 신체

III. 포스트모던 사진 자화상 작가 연구

1. 신디 셔먼
2. 오를랑
3. 모리무라 야스마사

IV. 맺음말



I 머리말

자화상(self-portrait)은 ‘자아’라는 의미의 self와 ‘표현하다, 묘사하다’란 의미의 portray라는 단어가 결합되어 탄생된 용어로, 화가의 외면적인 모습 외에도 성격이나 사상까지 표현된 자서전적인 역할을 하는 미술장르를 일컫는다.¹ 자화상이 처음 그려지기 시작한 르네상스 이후부터 모더니즘 시기까지는 일반적으로 작가의 자의식에서 비롯된 자화상을 통해 그의 인간적인 면모와 삶을 엿볼 수 있는 형태들을 보여주었으나 모더니즘 이후의 자화상에서는 작가가 스스로를 들여다보기 보다는 자신을 “시대적, 사회적 맥락 속에 위치시키고 그 의미의 짜임을 탐색”하는 형태로 변모하는 모습이 관찰된다.² 특히 차용의 전략과 사진매체의 사용, 신체의 활용을 전통적인 자화상과 구별되는 포스트모던 시대 자화상의 두드러진 특성으로 파악하고, 이러한 특성을 함유한 세 작가, 신디 셔먼(Shindy Sherman, 1954-), 오를랑(Orlan, 1947-), 그리고 모리무라 야스마사(森村泰昌, 1951-)의 작품을 분석하고자 한다.

II 포스트모던시대의 자화상

1. 차용(appropriation)의 전략

포스트모더니즘 시대의 미술가들은 차용을 통해 모더니즘 미학의 핵심이라

* 이 글은 본인의 석사학위논문 「포스트모던 사진 자화상 연구」 (이화여자대학교 대학원 조형예술대학 조형예술학부 석사학위 청구논문, 2009)을 일부 수정, 보완한 것이다.

1 Portrait의 동사형인 portray는 꼬집어내다, 발견하다, 밝히다의 뜻을 지닌 라틴어 proterahere 이라는 단어에서 그 어원을 찾을 수 있다. 월간미술, 『세계미술용어사전』 (서울: 월간미술, 2011), p. 330-331.

2 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』 (서울: 눈빛, 2004), p. 8.

고 할 수 있는 작품의 유일성과 독창성, 작가의 개성이 허구일 뿐이라는 사실을 드러냈다. 차용의 전략은 대량 복제가 가능한 매체들, 특히 사진의 등장과 함께 더욱 부각되었다. 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 사진의 복제적 측면을 주시하며 그것을 하나의 지표(index)로 보고 있는데, “사진은 원본성, 주관적 표현, 또는 형식적 독창성이라는 개념들의 모조품을 만들어냈다…… 사진은 모든 미학적 행위의 중심부에 있는 다수성, 사실성, 반복, 그리고 스테레오타입을 노출시킴으로써 오리지널과 카피의 구분 가능성을 해체시킨다…… 그것은 예술품의 유일성, 작가의 원본성, 작업의 일관성, 자기표현이라고 일컬어지는 개성 등의 개념 자체를 의문시한다.”고 언급하며 사진의 복제성과 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 이야기한 ‘저자의 죽음’의 문제를 연결시켰다.³ 그리고 이러한 원본성의 해체, 작가의 죽음 등은 작품을 사회적인 맥 속에서 읽히도록 만들었다.

자화상이 일반적으로 작가의 자아 정체성에 대한 단서를 제공한다는 전제 하에 차용을 통해 기존 이미지를 가져와서 자화상을 제작하는 사진 자화상은 작가의 정체성을 작가 자신의 내부가 아닌 외부에서 끌어온 것들로 구성하려는 시도로 읽을 수 있다. 앞으로 살펴보게 될 세 명의 작가들은 모두 기존의 명화, 영화 등에서 차용한 이미지들을 자화상을 제작하는데 사용했다. 이는 하나의 근원에서 발생한 단일한 개체로서의 ‘자아’를 벗어나 사회, 문화, 심리적 담론들의 그물망에서 생산되는 ‘다수의 자아’를 이야기하는 것이며 사회, 문화적인 맥락 속에 스스로를 위치시키려는 노력을 나타내는 것으로 보여진다.

2. 연출된 자아

사진은 모더니즘 가치를 전복시키는 속성으로 주목 받아왔다. 더글라스 크림프(Douglas Crimp)는 사진은 항상 재현이며 이미 보여진 것일 수 밖에 없음을 강조하면서 사진 이미지들이 제작된 것이 아닌 이미 존재하는 것들을 도둑질한 것, 즉 선택된 것이라는 사실이 포스트모더니즘의 방식과 연결되어 있음

3 윤난지, 『현대미술의 풍경』 (파주: 한길아트, 2006), p.50.

을 설명했다.⁴ 그리고 아비가일 솔로몬 고도(Abigail Solomon-Godeau)는 사진 작품의 속성인 ‘차용’과 ‘혼성모방’에 주목하며 이 시기의 대표적인 매체로 사진을 꼽았다.⁵ 끝없이 복제가 가능한 사진이미지는 모더니즘의 ‘독창성과 원본성의 신화’를 깨고 자율적 주체로서의 작가를 배제하기 때문에 작가들은 조각, 연출 구성, 모조 등의 요소들을 수용하게 되었으며, 사진으로 표현되는 자아 이미지는 스스로가 무한하게 다른 무엇이 될 수 있다는 사실에서 회화에서 나타나는 자화상과는 다른 형태를 보여준다. 또한 화가의 눈으로 그려졌던 자아의 모습이 이제는 사진기라는 ‘제 3의 눈’으로 대체되어 보여지게 함으로써 상상력이나 창조 의 개념을 재고하게 만들었다.

3. 또 하나의 얼굴로서의 신체

역사적으로 신체는 칸트(Immanuel Kant)의 미학 담론에서 파생된 모더니스트들의 미술 가치에 의해 억압되어왔으며 정신에 비해 열등하게 인식되어 왔으나, 모더니즘 이후 아름다운 신체의 모델을 찾기 위해서 비례와 명암의 구조를 연구하였던 고전적 방식은 역동적이며 살아있는 신체의 개념으로 대체되었다. 현대의 신체는 세상과 교류하는 하나의 장으로서 주변과의 관계 속에서 변하는 ‘환경적 신체’이며 유일하게 나의 정체성을 확인시켜주는 최후의 피신처의 역할을 한다.⁶

신체미술은 작가의 얼굴이라는 신체의 일부가 작품의 주제가 되는 자화상과도 밀접한 관계를 맺고 있다. 특히, ‘나’를 입증할 수 있는 가장 구체적이고 물질적인 근거로서의 ‘나의 몸’이 정체성 추적의 마지막 담보가 된다는 사실은 자화상 작가들이 자신의 신체를 통해 스스로의 정체성을 탐구해나가는 것과 결코 무관하지 않다.⁷ 포스트 모던의 현실 속에서 신체는 사회의 억압과 간섭을 직접 체험하는 장소이자 문화적 의미와 약호가 매겨지는 텍스트적 신체로 기능하고 있다. 이것은 인간의 몸이 모든 사회 속에서 교육과 코드화를 따

4 이영철 역음, 『현대미술의 지형도』 (서울: 시각과 언어, 1998), pp.311-323.

5 위의 책, pp. 325-349.

6 한림미술관 · 기호학 연구소 역음, 『몸과 미술』 (서울: 이화여자대학교 출판부, 1999), pp. 9-13.

7 김홍희, 『새로운 신체미술: 성의 정치학에서 몸의 정치학으로』, 『미술평단』, 1995년 겨울호, p.19.

르기 때문이다. 몸이 언어와 함께 우리의 상호작용을 위한 매체가 된 것이다.⁸ 그래서 결국 신체를 통한 정체성의 탐구는 스스로를 사회적인 맥락 속에 위치시키는 일이라고 볼 수 있다.

한편, 과거의 미술가들이 신체를 총체적인 개념으로 인식했던 것과 달리 현재의 신체미술가들은 신체를 부분의 조합으로 인식하여 임상적인 방법으로 인체에 접근한다. 그들에게 신체는 부분의 교환과 재조합으로 변형이 가능한 기계적인 시스템에 불과하다. 그러한 까닭에 90년대의 신체미술가들은 신체에 변형을 가하는 미용술, 식이요법, 성형수술뿐 아니라 성별을 치환시키는 변장, 성전환 수술을 작품의 주요 모티브로 등장시키거나, 절단된 신체나 해부학적 부위들을 고립시켜 재현하는 등 다양한 방법으로 신체를 제시하며 우리의 몸을 둘러싼 언어, 담론, 이데올로기에 대해 이야기하고 새로운 주체성 또는 정체성을 정립시키는 계기로 삼았다. 왜곡, 변형하거나 부분적으로 절단된 신체를 제시하는 작업들은 신체에 대한 기존의 관념들을 바꾸었고, 자화상을 다루는 작가들이 스스로의 신체에 접근하는 방식에도 영향을 주었다. 신체를 통해 새로운 정체성을 정립하는 문제는 자화상의 제작과 직결되며 작가들은 단순히 얼굴을 드러내는 자화상이 아니라, 자신의 신체를 자아를 탐구하는 또 하나의 장으로 활용하고 있다.

III **포스트 모던 사진 자화상 작가**

1. 신디셔먼

1) 허구화된 자아: 역할 연기

신디 셔먼은 B급 영화 속의 여배우들을 모방하는 <무제 영화 스틸스(Untitled Film Stills)>시리즈를 통해 당시의 흑백영화 속에서 수없이 되풀이 되어 온 여성의 스테레오 타입들이 등장하는, 어느 영화 속에서나 있을 법한 장면들을 자화상으로 제작했다. 그러나 작품 속 어디에도 작가로서의 셔먼의 모습은 드러나지 않는다. 그녀는 단지 다양한 여성들의 캐릭터를 연기하고 있을 뿐이

8 한림미술관 · 기호학연구소 엮음, 앞의 책, pp. 34-40.

다. 이에 대해 로잘린드 크라우스는 〈무제 영화 스틸〉 속의 다양한 캐릭터들은 작가에 의한 것이 아닌 영화적인 기표에 의해 창출된다고 주장한다.⁹ 그녀는 헤어스타일과 화장법, 의상 등에 변화를 줌으로써 매번 다른 캐릭터로 거듭나기 때문에 작품 속의 서면에게서 진정한 그녀의 모습을 찾아내려는 시도는 무의미한 일이 된다. 결국 그녀가 작품을 통해 드러내는 것은 일관성 있는 자신의 정체성이 아니라 단편적인 여성의 이미지들일 뿐이다.

이처럼 영화 속 여성의 상투형들 속에 서면 자신의 이미지를 투사하는 행위는, 예술가의 진정한 자아를 드러내기 보다는 자아가 영화적인 기표 등과 같은 문화가 제공하는 가능성에 의존하여 구성된 이미지라는 것을 나타내며 동시에 여성 이미지의 무한한 도표화를 이끌어낸다.¹⁰ 이것은 신디 셔먼이라는 하나의 주체의 표현이 아닌 하나의 범주(여성)를 생산하는 균일하게 관습화된 기호들로 작용하도록 만든다.¹¹ 셔먼은 남성들의 시각에 맞춰진 여성스럽고 나약한 여인들의 모습에 스스로를 대입하는 행위를 통해 작가의 자아 이미지를 희석시키고, 여성이라는 젠더 주체가 사회에서 요구하는 규범과 역할을 수용하는 순간을 포착함으로써 자아가 일련의 불연속적인 재현들, 모방물들이며, 가짜라는 사실을 폭로하고 있는 것이다.¹² 이러한 사고방식은 주체의 죽음을 논하는 후기구조주의자들의 이론에서 찾아볼 수 있는데, ‘거울 속에 비친 자신’이라는 타의 영역에서 자아가 형성된다고 주장한 자크 라캉에 따르면 주체란 고정되고 영속되는 절대적인 개념이 아니라 선행하는 구조의 힘에 의해서 영향을 받는 상대적이고 유동적인 개념이다. 라캉의 이론은 셔먼이 어린 시절부터 TV, 영화, 잡지 속에 등장하는 다양한 여성들의 모습을 통해 스스로의 정체성을 구축해 왔다는 사실과도 연결된다.¹³

또한 그녀가 모방한 이미지들은 단지 외관의 모방에만 그칠 뿐이어서 셔

9 Johanna Burton, ed., *Cindy Sherman* (Cambridge: The MIT Press, 2006), pp. 97-141.

10 Johanna Burton, ed., 앞의 책, pp. 34-35.

11 이영철 역음, 앞의 책, p. 339.

12 Johanna Burton, ed., 앞의 책, pp. 34-35.

13 셔먼은 조지 호웰과의 인터뷰("Anatomy of an Artist," *Art Papers* 19, no.4 (July/August 1995)에서 스스로가 연기했던 여성 역할 모델들과 함께 지라왔고, 그런 캐릭터들을 영화 속에서 수없이 보아왔다고 말하고 있다. Amanda Cruz, *Cindy Sherman: Retrospective* (New York: Thames & Hudson, 2000), p. 4.

면이 구축해낸 정체성이란 것이 피상적이고 불완전할 수 밖에 없다는 사실을 보여주며, 이곳저곳에서 수집된 다양한 역할 이미지들은 파편화된 표피들로 대체된 주체의 모습을 드러낸다. 파편화된 주체는 반복의 주체가 없는 기표들의 상호반복인 패스티쉬(Pastiche)를 포스트모더니즘의 한 특징으로 설명한 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)의 이론과도 관련을 맺고 있다. 프레드릭 제임슨은 포스트모더니즘의 두 가지 특징 중 하나인 패스티쉬를 기존의 개념인 패러디와 구분한다. 표준적 언어, 일상적 회화 등의 언어적 기준이 더 이상 존재하지 않는 현대소비사회 속에서 양식상의 고유성이나 특이성을 이용해 원본을 풍자하는 패러디는 의미를 잃게 되었고, 모방을 중성적으로 수행하며 공허한 패러디 혹은 유머감각을 상실한 패러디라고 일컬어지는 패스티쉬가 등장했다. 이것은 독특한 자아와 사적 정체성, 고유한 인격과 개성이라는 개념과 명백한 양식의 창조에 기초를 둔 모더니즘이 개인주의와 자아정체감 등이 과거의 것이며 하나의 신화일 뿐이라고 주장하는 포스트모더니즘에게 자리를 내준 것과 맥락을 같이 한다. 양식상의 개혁이 더 이상 가능하지 않은 시대의 유일한 방법은 죽은 스타일들을 모방하고 가면을 쓴 채 가상의



도 1 신디 셔먼, <무제 영화 스타일 #27>, 1979, 흑백사진, 20.5x25.5cm

박물관 속에 있는 양식의 목소리로 말하는 것이며 이것이 바로 패스티쉬라고 프레드릭 제임슨은 설명한다.¹⁴ 셔먼의 작품들은 특정한 영화의 한 장면을 모방하고 있지 않으면서도 영화 속의 한 장면을 보고 있는 듯한 느낌이 들게 만든다. 이는 반복의 주체가 없이도 기표를 반복적으로 생산해내는 패스티쉬의 특징을 잘 드러낸다. 또한 <무제 영화 스타일#27>(도 1)과 <무제 영화 스타일 #50>(도 2)에서처럼 같은 옷을 입고도 몇 가지 변화만으로 전혀 느낌이 다른 여성의 모습으로 변하는 상황을 보여줌으로써 여성성이 마치 가면처럼 덧입혀져 있다는 사실을 적나라하게 드

14 윤난지 역음, 앞의 책 pp. 66-85.



도 2 신디 셔먼, <무제 영화 스틸 #50>, 1979, 흑백사진, 25.5x20.5cm

러낸다. 셔먼은 인물의 정체성이라는 것이 몇 가지 단순한 조작을 통해서 충분히 변형 가능한 것이라는 사실을 드러냄으로써 하나의 인물이 가질 수 있는 정체성을 파편화시키고 고정적인 정체성에 대한 의문을 제기하고 있는 것이다. 결국 이전의 자화상 작가들이 추구했던 내면의 표현이라든지 작가

의 자아 정체성 탐구는 신디 셔먼의 작품에서는 찾아볼 수 없다. 오히려 셔먼은 여러 종류의 B급 영화 속의 여성 캐릭터를 모방하고 그 역할을 연기하면서 스스로를 다양한 정체성을 가진 여성이미지에 대입시키며, 그 결과 고정적인 주체가 아닌 끊임없이 유동하는 주체의 모습을 드러내는 것을 통해 허구화된 자아 이미지를 구축하고 있는 것이다.

2) 원형적 유형

작품 속에서 셔먼은 단순히 여성 이미지들을 재현하고 연기하는 것에 그치지 않고, 사진 속의 모델 셔먼과 작가 셔먼 사이에 거리를 두면서 자신이 연기하고 있는 캐릭터가 실제로 존재하는 인물이 아닌 허구적인 인물임을 폭로한다. <무제 영화 스틸#6>(도 3)과 <무제 영화 스틸 #11>을 자세히 들여다보면 셔먼의 한쪽 손이 카메라의 셔터 누름 장치를 쥐고 있는 것을 확인할 수 있다. 이렇게 작품의 제작과정을 드러내는 것은 셔먼의 목적이 할리우드 영화 속에 등장하는 특정 여성 캐릭터를 똑같이 모방하는데 있지 않다는 사실을 말해준다. 이에 대해 노먼 브라이슨(Norman Bryson)은 다음과 같이 언급했다.



도 3 신디 셔먼, <무제 영화 스틸 #6>, 1977, 흑백사진, 25.5x20.5cm

셔먼의 이미지는 집에서 만든 것 같은 이미지를 강하게 풍긴다. 그녀는 완벽한 모방보다

는 의도와 방향성을 가지고 이를 지시함으로써 자신의 이미지를 어떤 특정한 원형적 유형 (prototype)으로 제시한다……서면의 미학은 우리로 하여금 복장과 자세, 조명과 기존 영화의 언급들로 구축되어 있던 이미지의 물질적인 측면을 주시하게 한다. 즉 집에서 만든 것과 같은 그의 작품은 여성성을 사회적으로 작동하게 하는 특정한 물질적·도구들을 나열함으로써 한 인간의 정체성 형성의 심리적인 과정을 탈신비화하고 탈숭고화하는 것이다¹⁵

이러한 특징은 <스크린 후면 투사>시리즈에서도 드러난다. <무제 #66(Untitled #66)>(도 4)에서 서면은 풍경이 담긴 슬라이드를 투사한 벽면을 뒤로 한 채 스스로의 모습을 사진으로 찍었다. 선명하고 사실적인 서면의 모습은 뒤의 흐릿한 배경과는 대조를 이루며 이 사진들을 명백하게 가짜처럼 보이게 한다.¹⁶ 서면은 작품을 통해 제작과정을 드러내거나 작품이 명백한 가짜라는 사실을 드러냄으로써 그녀가 제시하는 여성이미지들이 극도로 과장되었거나 여성성의 환영일 뿐이라는 사실을 암시한다. 이에 대해서는 주디스 윌리엄슨(Judith Williamson)이 한 이야기를 주목할 필요가 있다.



도 4 신디 서면, <무제>, 1980, 컬러사진, 51x61cm

<무제 영화 스틸>은 우리로 하여금 (종종 영화 감독의 이름을 연상할 수 있을 만큼의) 시각적 스타일과 더불어 여성성의 유형을 끊임없이 인식하게끔 강요한다. 이 둘은 분리될 수 없다. 서면의 여성 이미지들은 우리로 하여금 여성에게 특정한 여성성이 있다고 믿게 만든다. 그러나 실은 여성성은 이미지 자체이다.¹⁷

윌리엄슨의 말처럼 서면은 여성성의 원형적 유형을 표면적으로 제시하는 것을 통해 역으로 진정한 여성성과 자신이 가장한 여성성과의 경계가 없음을 말하고자 한다. 서면은 스스로도 자신의 작품을 일반적인 의미의 자화상을

15 한림미술관 기호학연구소 엮음, 앞의 책, pp. 82-84.

16 Amanda Cruz, 앞의 책, p. 5.

17 Johanna Burton, ed., 앞의 책, p. 40.

이 아니라고 이야기 했는데,¹⁸ 작품 속에서 자신의 자화상을 특정한 원형적 이미지로 제시하는 것은 여성과 관련된 담론들을 형상화하고, 자화상을 개인의 이야기가 아닌 다양한 사회적 맥락 속에 위치시키려는 의도를 보여주는 것이다. 셔먼이 다양한 시리즈에 걸쳐서 재현해내고 있는 여성의 스테레오 타입들은 가부장제의 후기 산업사회가 만들어낸 젠더 정체성을 형상화하며, 전형적 여성상의 원형을 제시하는 변장 또는 가장을 통해 이러한 젠더 정체성이 모두 만들어진 이미지일 뿐이라는 허구성을 폭로한다.¹⁹

또한, 영화의 전형적인 여성 이미지를 다루는 셔먼의 작품은 페미니즘 영화비평에 적용될 수 있다. 특히 로라 멀비(Laura Mulvey)는 「시각적 쾌락과 내러티브 영화」라는 논문에서 영화 속에서 여성이 남성 응시의 수동적인 대상이 됨으로써 스펙터클(spectacle)의 요소로 구축된다고 주장하였다.²⁰ 멀비에 따르면 영화의 쾌락은 타자를 성적 자극의 대상으로 다루는 능동적인 시각 쾌락증과 자아를 타자의 이미지와 동일시하는 나르시시적인 시각 쾌락증으로 나누어진다. 전자에서 시각 쾌락증의 주체는 능동적인 남성이며 대상은 수동적인 여성이다. 멀비는 그 시선 속에는 가부장적 이데올로기가 담겨 있음을 폭로했다. 셔먼은 이러한 시선의 문제를 작품 〈무제 영화 스틸 #13〉에서 서고에서 책을 꺼내려다 말고 누군가의 시선을 느낀 듯 주위를 둘러보거나, 〈무제 영화 스틸 #35〉(도 5)에서처럼 도발적인 표정으로 화면 밖의 누군가를 쏘아보는 듯한 모습을 통해서 드러낸다. 그녀는 화면 밖에 존재하는 누군가를 의식하는 듯한 행동을 통해 보이지 않는 등장인물을 설정함으로써 시선의 문제를 부각시키며 화면 속에서 시각적 대상이 되는 여성과 작품을 제작하는 주체가 되는 작가 모두를 셔먼 자



도 5 신디 셔먼, 〈무제 영화 스틸 #35〉, 1978, 흑백사진, 20.5x25.5cm

18 폴 테일러, 「신디 셔먼과의 인터뷰: 나는 다른 사람들이 흔히 생각하듯 내 작품을 자화상이라고 생각지 않는다」, 『월간미술』, 1990년 3월, pp. 104-106.

19 Johanna Burton, ed., 앞의 책, p. 97-141참조.

20 윤난지 역음, 앞의 책, pp. 427-444.

신으로 설정함으로써 환영을 파괴하고 있다. 결국 셔먼은 자신의 사진 이미지가 만들어진 것이라는 사실을 고의적으로 드러냄으로써 여성의 원형적 이미지들을 제시하고, 그 속에 스스로를 대입해서 응시 대상과 시선의 주체 모두의 위치를 차지하여 관객들로 하여금 불편한 시선을 깨닫게 한다. 이것은 그릇되게 이미지를 성적으로만 해석하려는 지배적인 남성 관객들을 경멸하는 태도를 나타낸다.²¹ 셔먼의 작품 속에는 이미지로 존재하는 객체 셔먼 외에 셔먼 주체가 분명히 존재한다. 셔먼은 단순히 시각적 쾌락의 구조를 제시한 것이 아닌 주체와 객체의 관계를 통해 여성에 대한 무조건적인 응시를 차단하여 여성 스테레오타입의 허구성을 비판한다.

2. 오를랑

1) 대안적 자아: 변종, 변형 얼굴

오를랑은 1990년에 시작한 프로젝트 〈성(聖) 오를랑의 환생(Reincarnation of Saint Orlan)〉을 통해 스스로의 얼굴을 과거 미술가들이 그린 여신, 혹은 여인들의 이미지를 모델로 삼아 성형하면서²² 영화 속의 여인들을 외관적인 형상 때문이 아니라 그들이 소유하고 있는 신화적인 속성들 때문에 성형수술의 모델로 선택했다고 설명했다.

나는 그리스 신화의 여러 여신들의 모습을 섞음으로써 나의 자화상을 구축하였다. 이 여신들은 그들의 규범화한 아름다움 때문에 선택 되어진 것이 아니고, 그들의 역사 때문에 선택되어졌다…… 다이아나는 그녀의 적극적이고 도전적이며 남성에게 굴복하지 않는 정신으로 인해, 유로파는 새로운 땅과 미지의 앞날을 개척하는 정신으로 인해, 모나리자는 남성도 여성도 아닌 애매한 그녀의 성적 정체성으로 인해,²³ 비너스는 그녀의 다산성과 창의성으로 인해, 그리고 싸이키는 사랑에의 필요와 영적인 아

21 진 시겔, 『현대미술의 변명』, 양현미 역 (서울: 시각과 언어, 1996), p. 325.

22 신체기, 『올랑의 카널 아트』, 『현대미술사연구』 제14집 (현대미술사학회, 2002), pp. 57-58.

23 〈모나리자〉의 이마에서 오를랑이 취한 것은 여성 속에 잠재되어 있는 남성성이다. 그녀는 〈모나리자〉를 여성화된 다빈치의 자화 상이라고 생각했으며 특히 남성적인 이마에 초점을 맞추었다. 황훈성, 『동시대 무대에서 몸 기호화하기 (mise-en-scène): 미국 페미니스트극 무대를 중심으로』, 『미국학논집』 제38집, 제2호 (한국아메리카학회, 2006), p. 268.

름다움으로 인해 선택되었다. 이 여신들이 역사 속에서 나타내는 내용은 나에게 깊은 영감을 주었다²⁴

미술사가 보증하는 미녀들을 부분적으로 취한 합성 이미지는 서로 조화를 이루지 못하고 오히려 우스꽝스러워 보이기까지 한다(도 6). 이는 오를랑의 성형수술과 그 과정을 보여주는 퍼포먼스가 단순히 ‘예뻐지기 위한 수술’에 그치지 않았음을 나타낸다. 그녀는 변형되고 왜곡된 스스로의 얼굴을 통해 주체적



도 6 오를랑, 〈성 오를랑의 환생〉 시리즈 중 7번째 수술 후 찍은 사진, 1993

으로 고안되는 신체를 강조하고 있는 것이다. 특히 그녀가 수술 내내 깨어있고, 수술 도중에 책을 읽는 등 의식이 온전한 상태에서 자신의 얼굴을 성형한다는 사실은 정체성을 바꾸는 주체가 스스로라는 사실을 잘 설명하고 있다. 그녀는 작품 속에서 조각조각 모은 얼굴 이미지를 통해 완벽한 미의 여신이 되려는 것이 아니라 자신의 얼굴에 여성성의 다양한 유럽적 이미지를 융해시켜 포스트모던 시대를 표상할 수 있는 새로운 자아 이미지를 제시하고 있는 것이다.²⁵ 여기에는 인간을 의식 주체로 파악하는 데카르트적인 형이상학과 통합된 인격을 상징하는 인본주의 인간관을 전면적으로 거부하는 포스트 모던시대의 비인간주의 인간

관이 근원적으로 자리하고 있다. 포스트휴먼시대의 몸은 자유로운 수정과 변용을 통해 몸이 입고 있던 사회, 역사적 관념들을 벗어 던지거나 다른 것들로 갈아입는다. 또한 확정되거나 고정적인 정체성을 가지지 않는다는 특성 때문에 정신의 지배로부터 몸의 자율성을 획득한다. 즉 작가의 자의에 따라 분해, 왜곡, 재구성되며 주변과의 관계 속에서 변해가고 새롭게 규정되는 ‘환경적

24 오를랑의 진술, Jill O'Bryan, "Saint Orlan Faces Reincarnation," *Art Journal* v.56, 1997, p. 52에서 재인용.

25 프랑크 포페르, 『전자시대의 예술』, 박숙영 역(서울: 예경, 1999), p. 74.

신체를 발견할 수 있는 것이다.

그리고 오를랑의 작품 속에서 이러한 속성을 가지는 신체가 나르시즘적인 파워가 머무는 작가 자신의 얼굴이라는 점은 더욱 흥미롭다. 일반적으로 사람들이 얼굴을 한 개인의 살아온 인생과 인격을 반영하는 인간 미학의 중심지로 이해하며 상처가 나거나 흉터가 남아서는 안 되는 영역으로 이해해왔다. 그러나 오를랑은 얼굴을 거슬러서는 안 될 신성한 영역으로 보지도 않으며 한 개인의 타고난 얼굴 형태들 속에 그 사람의 독자적인 아이덴티티가 묶여 있다고 생각하지도 않는다. 그녀는 소프트웨어를 바꾸듯이 얼굴의 부분들을 교체 가능한 파편들로 다루며 얼굴 파편들의 의도적이고 인위적인 변형을 통해 오히려 대안적인 자아를 꿈꾸고 있는 것이다.²⁶

모더니즘 사회 속에서는 사유하는 정신만이 인간의 본질로 규정되어 몸은 인간에게 우연적 요소이며 극복해야 할 악으로 인식되었고, 여성을 비롯한 비지성적인 사람들, 지성을 훈련할 기회를 갖지 못한 사람들, 원천적으로 할당된 사회적 역할로 인해 육체적인 삶을 살아야 했던 사람들을 ‘지성의 결여’라는 이유로 폄하했다. 임신, 출산, 성적매력, 육체노동과 같이 신체적 능력을 통해서만 존재 의미를 갖는 사람들은 신체를 자아 정체성의 우연적 요소로 떼어버릴 수 없지만 신체가 악의 기원으로 평가되는 한, 신체에 속한 사람들은 긍정적인 자아관을 형성하기 어렵다. 또한 자기 존재에 대한 판단을 유보한 채 자신에게 가해지는 사회적 억압과 통제를 자연스러운 사실로 받아들여지게 된다.²⁷ 오를랑이 제시하는 대안적 자아는 이러한 혼란으로부터 벗어나려는 것에서 기인한다. 그녀는 작품을 통해 신체와 여성을 저열하고 무능한 세계로 간주하는 형이상학과 정면으로 맞선다. 자신의 신체를 탐구하고, 실험하고, 변형, 왜곡, 변경함으로써 정체성을 확인할 뿐만 아니라 끝없이 스스로를 재구성해나간다. 자신의 얼굴을 매체로 삼아 끊임없이 새로운 자아를 찾아나가고 있는 것이다. 그녀에게 인간의 신체는 더 이상 극복해야 할 우연적 요소가 아닌 자신의 정체성을 새롭게 갱신하는 필수적인 장소가 된다. 그

26 신체기, 앞의 글, p. 67.

27 김주현, 『외모 꾸미기와 정체성 정치학』, 『철학과 현실 통권 제60호』 (철학문화연구소, 2004), p. 162.

리고 오를랑은 이상적인 미를 상징하는 일련의 역사적인 도상들을 차용하고 자신의 얼굴 위에서 재조합하는 행위를 통해서 미학 내에서의 통일성 및 유사성에 관한 기존의 관념들을 타파한다. 하나의 원형이 부재한 신체를 제시하고, 자신의 얼굴을 변형시키고 왜곡시킴으로써 조화와 통일성 대신 부조화와 불일치의 측면을 강조하는 것이다. 결과적으로는 신체가 결코 단일하거나 일의적(一義的)이지 않다는 점을 말하는 가운데, 단절과 복합성, 불연속과 유동성 등을 추구하는 세상 속에서 새롭게 형성되는 신체의 이미지를 제시하게 되는 것이다.²⁸

오늘날의 과학은 실험적인 예술과 함께 몸을 재정의하고 있다. 인간은 자신의 의도에 따라서 자신을 종합적인 생명체, 즉 새로운 종류의 사물, 반은 인간이고 반은 예술 작품인 존재로 창조할 기술을 가지게 되었다. 오를랑은 이러한 기술을 적극적으로 활용하며 수술실을 새로운 정체성이 시도되는 곳이자, 모든 기술과 일련의 수술과정들이 비디오에 담기고 사진에 찍히는 하나의 ‘연극무대’로서 활용하고 있다.

그녀는 자신의 얼굴을 성형함으로써 정체성을 변경시키려 했고 1993년 이후부터는 <자기 혼성(Self-Hybridization)>시리즈를 통해 여성주의적 미의식을 넘어서서 보다 확장된 정체성의 문제를 다루기 시작한다.²⁹ 오를랑은 남아메리카 여행에서 수많은 사람들을 만나면서 그들의 신념, 가치, 역사를 배웠다. 그리고 자신이 감동받았던 그들의 다양한 이미지들을 디지털 사진 기술을 이용해 자신의 모습과 합성한다. <탈형상-재형상: 전 콜럼비아 자기 혼성 시리즈 No.3(Defiguration-refiguration: Self-hybridization, Pre-Columbian Series No.3)>(도 7)과 같은 작품에서 그녀는 ‘콜럼버스 발견 이전’의, 아직 서구인의 개념과 잣대에 의해 오염되지 않은 이미지들을 보여준다. 머리뼈를 높이고, 치아를 뽑아내고, 신체에 보석을 박아 넣고, 문신을 새겨 넣는 등, 소수민족들의 전통적 의식들을 차용하고, 혼용하면서 오를랑은 새로운 오를랑을 만들어간다. 그리고 오를랑과 다른 오를랑의 교배를 통해 끊임없이 다른 사람

28 한림미술관·기호학연구소 엮음, 앞의 책, pp. 9-13.

29 김주현, 앞의 글, pp. 167-8.

이 되어간다. 이처럼 획일화된 가치체계와 규범에서 벗어나 새로운 기준을 찾아 나선 오를랑의 <자기혼성>시리즈는 인간의 정체성이 무한히 확장될 수 있는 가능성을 보여준다.

2) 얼굴성

오를랑이 성형수술로 만들어낸 기괴한 얼굴은 무엇이 인간을 ‘인간처럼’ 보이도록 만드는가에 대한 의문을 제기한다. 그녀가 자신의 얼굴을 기표(signifiant)로써 사용하는 것은 앞에서 언급한 것과 같이, 인간의 정체성을 시각적으로 재현하기 위한 수세기 동안의 노력과 관련되어 있다. 초상화나 인물사진, 그리고 영화에서 인물을 클로즈 업(close-up)하는 기법 등은 우리가 얼굴 이미지를 통해 타인의 정체성을 규정하는 일에 익숙해져 있다는 사실을 보여준다. 그리고 이것은 ‘인간성(humanness)’, 즉 정체성에 대한 이야기들이 단순한 피부표면, 혹은 살 껍질에 불과한 얼굴을 통해서만 이루어져 왔다는 사실을 드러낸다. 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)와 펠릭스 가타리(Felix Guattari)는 『천개의 고원(A Thousand Plateaus)』에서 ‘얼굴성(faciality)’에 대해 설명한다.³⁰ 얼굴에서 피부가 없다면 해골을 드러내게 되지만 인간의 정체성은 단지 피부의 표면에 불과한 얼굴 이미지에 머무른다는 것이다. 이는 미술작품 속에 그려진 얼굴(피부 표면의 이미지들)이 일종의 ‘영혼을 보는 창’ 또는 개 개인의 정체성을 의미한다는 사실에서도 잘 드러난다. ‘얼굴성’에 대한 들뢰즈와 가타리의 담론은 인간과 관련된 담론들에 깊게 뿌리 박혀있는 정체성에 대한 생각들로부터 얼굴 이미지를 분리시킨다. 즉, 더 이상 얼굴에 개인의 특



도 7 오를랑, <탈형상-재형상: 전 콜럼비아만 자기 혼성 시리즈 No.3>, 1998, 시바크로, 100x150cm

30 들뢰즈에 의하면, 모든 사회에서 담론적인 권력 관계와 비담론적인 권력관계는 기호 체제에 따라 구성되고, 기호 체제에서 얼굴은 활동적인 시각적 구성 요소로서 기능한다. ‘일반적인 가시성 혹은 가시적인 것을 구성하는 양태가 각 기호 체제에서 발생하고, 얼굴에서 신체로, 최종적으로 세계 전체로 확장된다.’ 이러한 가시적인 세계와 마주칠 때, 통례적인 얼굴 표정, 몸짓, 자세, 풍경 등은 이미 얼굴화된 영역을 구축하고, 이 모든 것이 지배적인 권력 관계를 강화한다. 이런 맥락에서 얼굴성은 언어와 기호 체제의 기능화와 권력 관계의 배치 등에서 인간 얼굴을 주요한 구성 요소로 다룬다. 사공일, 『들뢰즈와 창조성의 정치학』 (서울: 동문선, 2008), pp. 191-2.

성이나 유일함 등이 드러나지 않는다고 주장하는 것이다. 그들은 얼굴이 ‘본래 개인적이지 않다’라고 말한다.³¹ 그리고 사르트르의 현상학³²과 라강의 거울단계로부터 ‘얼굴성’을 분리해낸다.³³

‘얼굴성’이 일반적으로 바라보거나, 거울에 반사되는 것보다 우선하는 개념이며 이 사실이 ‘얼굴성’에 특별한 지위를 부여한다는 것이다. 변증법적인 사르트르의 이론과는 달리 들뢰즈와 가타리의 ‘얼굴성’은 비변증법적이기 때문에 그들의 개념에서는 타자들이란 없으며, 그 누구도 외부에 있지 않다. 다시 말하면, 어떠한 배제도 없는 것이며, 결국 ‘얼굴성’은 정체성들에 대한 부정적 변증법이 아니라 이탈의 수준에 토대를 두고 대상을 바라본다. 이런 이유로, 들뢰즈와 가타리에 따르면 얼굴은 ‘기표와 주체(subject)를 연결하는 장치’,³⁴ 즉, 기표들이 만들어지는 곳이 아니라 의미화가 가능한 조건, 혹은 인간의 형상이 새겨지는 빈 캔버스와 다름 없다는 것이다. 이처럼 들뢰즈와 가타리가 얼굴을 가면(mask)에 불과하다고 언급한 것은 얼굴을 단순히 몸의 표면, 피부의 조각, 분리 가능한 층, 또는 빈 화면으로 인지하는 포스트휴먼 논의에 매우 중요한 영향을 끼쳤다.

(가면이 무언가를 보여주거나 드러낼 때조차 그것은 무언가를 숨기거나 감추는 일을 하지 않는다). 가면은 원시적 기호체계들에서처럼 몸체에 대한 머리의 귀속, 머리의 동물-되기를 보장하기도 한다. 또는 반대로, 가면은 지금처럼 얼굴의 직립과 세우기, 머리와 몸체의 얼굴화를 보장하기도 한다. 따라서 가면은 얼굴 그 자체이며, 얼굴의

31 질 들뢰즈/펠리스 가타리, 『천개의 고원』, 김재인 역 (서울: 새물결, 2001), p. 321.

32 사르트르와 프란츠 파농(Franz Fanon)은 인종 및 인종적 정체성을 변증법적으로 개념화 했다. 지배적인 주체(백인 유럽인)는 피지배 주체를 일관된 정체성으로 창조한다. 즉, 사르트르가 말했듯이 유대인을 만든 것은 반 유대주의자들이며, 파농이 말했듯이 아프리카 ‘원주민’을 고정된 정체성으로 창조한 것은 바로 유럽 식민지 지배자들이다. 이들의 주장은 이러한 정체성, 즉 현존하는 주체성들을 과잉 결정하는 이러한 정체성이 식민 권력에 의해 창조되고 강제로 부과되었다는 것이다. 유대인들(jews)은 존재했지만 반 유대주의자들이 유대인(the jew)을 창조했다. 아프리카인들은 존재했지만 원주민을 창조한 것은 식민지 권력이었으며, 동양인도 마찬가지이다. 식민지 지배자와 인종주의자들은 이러한 부정적 정체성을 창조했으며 타자를 발명하고 세계의 중간을 통해서 배제의 견고한 경계선을 설정하면서 이타성을 극단으로 밀어붙였다...백인 유럽 자이는 타자에 대한 대답을 통해서만 도달할 수 있으며, 유대인, 원주민, 동양인과의 차이를 통해서만 도달할 수 있다는 것이다. 즉 부정적 정체성, 타자를 창조한 이후에 자이는 그러한 부정의 부정으로 생겨났다는 변증법적 구조가 생겨난다. 마이클 하트, 『들뢰즈 사상의 진화』, 김상운 외 역 (갈무리, 2003), pp. 399-400.

33 질 들뢰즈/펠리스 가타리, 앞의 책, p. 328.

34 위의 책, p. 343.

추상이거나 얼굴의 작동이다. 얼굴의 비인간성. 얼굴은 결코 선행하는 기표나 주체를 상정하지 않는다.³⁵

포스트 모던 시대를 대변하는 가면 얼굴은 ‘얼굴성이라는 추상기계’³⁶에서 태어났으며 피부의 표면과 그 내부의 깊이와의 대립은 해체되었다. 그리고 ‘얼굴성’은 의미작용과 주체화를 위한 물질적인 장소가 된다. 들뢰즈와 가타리는 얼굴들이 기계적으로 생산되는 것에 대해 다음과 같은 예를 들었다. ‘수유를 하는 동안에도 얼굴을 통과하는 모성의 권력, 아무 중에도 연인의 얼굴을 통과하는 열정의 권력, 군중 행동 안에서조차 깃발, 아이콘, 사진 등 우두머리의 얼굴을 통과하는 정치의 권력, 스타의 얼굴과 클로즈업을 통과하는 영화의 권력, 텔레비전의 권력……’³⁷ 이에 대해, 케이트 인스(Kate Ince)는 얼굴을 성형수술하는 행위도 들뢰즈와 가타리가 제시한 목록에 덧붙일 수 있는 또 하나의 사회문화적, 혹은 정치적 영역이 될 수 있다고 주장한다. 성형수술이 얼굴화된 기계들의 권력을 증폭시키는 행위라는 것이다.³⁸ 성형수술된 얼굴은 유일성과 개인성의 기표가 제거된다. 여기서 얼굴은 분리가 가능하며, 다른 곳에 접목이 가능한 가면, 즉 하나의 보철물이 되는 것이다. 들뢰즈와 가타리는 그들의 이론을 더 발전시켜서 얼굴을 ‘비인간적인 (inhuman)’ 것으로까지 규정한다.³⁹ 그리고 성형수술은 얼굴의 ‘비인간성’의 발견에서 비롯된다. 비인간적이며, 단지 가면에 불과한 포스트모더니즘의 ‘얼굴성’은 오를랑의 7번째 수술 퍼포먼스인 〈편재(Omnipresence)〉(도 8)의 과정을 담은 사진들 속에서 잘 설명된다. 특히 의사의 수술칼이 그녀의 왼쪽 귀의 앞쪽을 잘라내서 얼굴 앞쪽으로 끌어당기는 장면은 마치 그녀의 얼굴을 가면처럼 벗겨내고 있는

35 위의 책, p. 346.

36 들뢰즈에 의하면, 구체적인 얼굴들이 다양한 방식으로 전체적이고 정역적 체제가 혼성된 기호학을 명시하지만, 그것들을 생산하는 것은 ‘얼굴성이라는 추상기계’이다. 다시 말해, 전 제적 체제와 정역적 체제가 혼성된 기호학에서 ‘얼굴성이라는 추상기계’는 흰 벽에 검은 구멍의 체계로 가능하고 그것은 표현의 실체로서 개별적이고 구체적인 얼굴들의 형성을 안내한다. 사공일, 앞의 책, pp. 205-206.

37 질 들뢰즈/펠리스가타리, 앞의 책, p. 336.

38 Kate Ince, *Orlan: Millennial Female*(Berg, 2000), p. 79.

39 질 들뢰즈/펠리스가타리, 앞의 책, p. 327.



도 8 오를랑, <편제> 수술 중 장면, 1993

듯한 느낌을 준다. 또한, 오를랑은 첫 번째 수술 <성 오를랑의 환생>에서 허벅지 지방의 흡입수술을 제외하고, 나머지 수술들은 모두 그녀의 얼굴을 다룸으로써 성형수술에서의 얼굴의 중요성을 반복적으로 드러낸다.

앞서 언급한 대로 얼굴을 인간의 기표로서 다루는 것이 역사적으로 규정되어 온 현상인 것처럼 ‘인간성’의 개념은 모더니즘의 역사와 관련된 것이라고 할 수 있을 것이다. 얼굴과 인

간을 동일시하는 현상은 성적, 인종적, 지리학적, 경제적인 차이들을 억압하고 중성화하려는 보편성에 대한 주장과 다를 바 없다. 들뢰즈와 가타리는 이러한 보편성을 반대했으며 얼굴성의 이미지에서 남성주의, 인종주의, 유럽중심주의적인 유산을 강조하면서 ‘얼굴은 정치이다’라고 주장했다. 페미니즘 비평가인 도나 하라웨이(Donna Haraway) 역시 ‘인간성’의 얼굴은 남성의 얼굴을 의미해왔다고 말하면서 인간성의 특권화 된 기표들로서 얼굴을 바라보는 성적 편견들을 강조했다.⁴⁰

들뢰즈와 가타리에 따르면, 모든 얼굴은 전제적 체제와 권위주의적 체제, 의미작용과 주체화의 혼합이며, 이것에 대항하거나 반대하는 혁명적 정치학은 이전의 원시적인 얼굴 체제로 돌아가는 것도 아니며, 정체성을 창조해내는 것도 아니다. 대신 그들은 얼굴을 망가뜨리는 것을 제안한다.⁴¹ 고정된 형태와 의미들을 버린 채, 얼굴을 왜곡시키고 변형하는 오를랑의 작업은 이러한 얼굴 망가뜨리기(unmake)과정의 직접적인 예라고 볼 수 있다. 특히 그녀는 피부를 찢고, 코를 들어올리거나 턱 아래 부분을 여는 장면(도 9) 등, 모든 성형수술의 과정들을 실시간으로 대중들에게 방영했다. 그리고 더 나아가, 디지털 사진기법을 사용한 <자기 혼성>시리즈에 이르면 얼굴이 가지는 모든 해부학적, 골상학적 특징들이 무시된 자화상이 등장하기 시작한다. 머리에서 거대한 뿔

40 Kate Ince, 앞의 책, p. 80.

41 질 들뢰즈/펠리스 가타리, 앞의 책, p. 180.

이 솟아 나오거나, 이마를 바위처럼 네모 반듯하게 변형시키고, 하나의 목에서 두 개의 얼굴이 솟아나오기도 하며, 입이 사라지기도 한다. 이와 같이 오를랑은 성형 수술을 통해 인간의 얼굴에 뿌리를 내리고 있는 기존의 모든 고정된 정체성의 개념을 부식시키며 자신의 얼굴을 유동하는 이미지의 상태로 떠다니게 만든다. 결국 그녀의 얼굴은 포스트 모던 ‘인간성’을 지닌 모든 ‘얼굴성’의 담론들이 만나는 지점이 된다.



도 9 오를랑, 〈편제〉 수술 중 장면, 1993

3. 모리무라 야스마사

1) 하이브리드 하이브리드(hybrid)자아: 충돌하는 정체성

모리무라 야스마사는 1985년부터 서양 명화의 인물을 자화상 사진으로 패러디한 〈미술사의 딸(Daughter of Art History)〉시리즈를 제작하기 시작했다. 그는 1990년에 디에고 벨라스케즈(Diego Rodriguez de Silva Velazquez, 1599-1660)의 〈어린 마르가리타〉와 〈푸른 드레스를 입은 어린 마르가리타〉를 원본 삼아서 각각 〈미술사의 딸 (공주 A)(Daughter of Art History (Princess A))〉(도 10)와



도 10 모리무라 야스마사, 〈미술사의 딸(공주 A)〉, 1990, 컬러사진

〈미술사의 딸 (공주 B)(Daughter of Art History (Princess B))〉를 제작했다. 작가는 이 두 작품을 스스로의 심리적인 자화상이라고 이야기하면서 서구의 교과과정을 따르는 일본의 미술교육을 받아온 자신의 왜곡되고 불안한 정서 상태를 나타내고 있다고 설명했다.⁴² 일본의 광범위한 서양 문화 흡수는 서양에도, 동양에도 온전하게 속하지 않는 교배된 정체성을 낳았고, 그의 자화상 역시 이러한 교배된 정체성을 반영하고 있다. 그

42 Andrew Hiller, ed., Yasumasa Morimura: *Daughter of Art History* (Aperture, 2003), p. 114-115.

리고 이것은 모리무라가 어느 곳에도 속하지 않는 중간의 영역을 탐구하고 있다는 사실을 나타낸다.

모리무라는 동양과 서양의 공존 이외에도 남성과 여성, 보는 주체와 보여지는 대상, 원본과 복제품, 흑인과 백인 등 흔히 이분법적으로 구분되는 영역들이 하나의 공간에서 혼재하고 있는 모습을 의도적으로 드러낸다. 그는 에두



도 11 모리무라 야스마사, 〈초상화(소년 1)〉, 1988, 컬러사진



도 12 모리무라 야스마사, 〈초상화(소년 2)〉, 1988, 컬러사진

아르 마네(Edouard Manet, 1832-83)의 〈피리 부는 소년〉에 기반을 둔 작품 〈초상화(소년 1)(Portrait(Shonen 1))〉(도 11), 〈초상화(소년 2)(Portrait(Shonen 2))〉(도 12), 〈초상화(소년 3)(Portrait (Shonen3))〉(도 13)과 역시 마네의 〈올랭피아〉를 원본으로 한 〈초상화(쌍둥이) (Portrait(Futago))〉(도 14)를 통해 이러한 이분법적인 시스템을 약화시키고 있다.

〈초상화(소년 1)〉에서 모리무라는 백인 소년으로 분했지만 옷 아래에 감춰져 있는 인종의 차이를 드러내며 모호한 인종의 영역 안에 서있다. 모리무라는 각각의 이미지에서 상체와 하체의 피부색을 다르게 함으로써 전체 시리즈가 가지는 어색함, 즉 구속된 본성에 주의를 집중시킨다. 그리고 결과적으로는 피부색이 시각적으로 기호화 되어 왔으며, 인종의 다름이 얼마나 강조되어 왔는지를 드러낸다.⁴³ 세 장의 사진 속에서 모리무라는 백인 문화속의 동양인과 흑인 남성에게 대한 다른 지각을 실



도 13 모리무라 야스마사, 〈초상화(소년 3)〉, 1988, 컬러사진

43 Sharon Matt Atkins, *Art Appropriation and Identity Since 1980*, Ph. D. diss. (Rutgers University, 2004), pp. 127-128.



도 14 모리무라 야스마사, 《초상화(쌍둥이)》, 1990, 컬러사진

협하고 있는 것이다. 그는 인종주의적인 시각을 강조하기 위해서 ‘남성적’이라고 여겨지는 흑인 남성의 몸을 ‘여성적’이라고 생각되는 동양인의 남성의 몸과 나란히 둔다. 그리고 이를 통해 서구 문화 속에 만연한 동양인의 스테레오 타입을 파헤치고 있으며 동서양을 구분 짓는 이분법적 구조를 드러낸다.

한편, 마네의 <올랭피아>를 모방한 자화상에서는 남성과 여성의 영역을 넘나든다. 올랭피아로서의 모리무라는 왼손으로 성기를 가린 채 여성의 역할을 하고 있지만, 한편으로 분명하게 드러나는 평평한 가슴과 배, 어깨에서 나타나는 근육을 통해 자신이 남성임을 보여준다. 프랭클린에 따르면 모리무라의 몸은 여성적이면서 동시에 남성적이다. 일반적으로 침대에 누워있는 나체는 서양의 전통적인 여성 누드화인 오달리스크(odalisque)화를 상징한다. 그러나 모리무라는 평평한 가슴을 드러냄으로써 이러한 시각적 단서와 연결된 어떠한 가정도 거부한다. 그리고 여성과 남성의 기호들을 한 화면 위에 혼재시킴으로써 이러한 기호들의 안정성을 파괴하고 있다.

이처럼 모리무라는 사진 속에 등장하는 자신을 의도적으로 양성이 혼재하는 존재로 보여준다. 이러한 사실은 보는 주체와 보여지는 대상이 한 화면에 혼재하고 있다는 사실 역시 말해준다. 일반적으로 남성은 소비자의 역할, 즉 보는 주체로 이야기되며 여성은 상품, 보여지는 대상으로 규정되지만 사진 속의 모리무라는 이 두 가지 정체성을 하나의 신체 속에 혼재시킨다. 모리무라의 모호한 정체성은 미술사 속에 만연한 인종과 성별에 대한 전통적인 시각들을 해체하고 있다. 이에 대해 브라이슨은 다음과 같이 말하고 있다.

모리무라의 중심 전략은 남성과 여성, 서양과 동양 등의 근본적인 범주들의 규범화되고 정상화된 정체성의 가장 기본적인 벽들을 가져와 이들의 응집력을 파괴시켜버리는 것이다. 그의 몸은 남성적이면서 여성적이며 동양적이면서 서양적이다. 그리하여

그의 작업은 시간적인 정상화의 기본적인 틀에 대항하는 지속적인 저항의 프로그램,
즉 의미심장하고 전복적인 문화 비평 같은 것으로 이해될 수 있다.⁴⁴

이 밖에도 모리무라의 작품에서는 원본과 복제품의 경계가 모호하다. 그는 명화를 차용하는 행위를 통해 자신의 작품에 대한 원본이 존재한다는 사실을 노골적으로 드러내고 있지만 한편으로는 완벽하게 수공으로 제작되는 무대를 만들고, 명화 속 인물들을 스스로의 얼굴로 대체시켜 또 하나의 새로운 원본을 만들어내고 있다. 그는 유명한 작가들의 작품을 다시 자신의 것으로 보여주는 것을 통해 장 보드리야르(Jean Baudillard)의 시뮬라크르 이론과도 관계를 가진다. 거장들의 작품에 자신의 얼굴을 삽입하는 행위는 세리 르빈이 이미 유명해진 다른 사진 작가들의 작품을 다시 찍고 그 위에 자신의 사인을 첨가함으로써 작품이 가지고 있던 아우라를 소멸시킨 것과 비슷한 행위라고 할 수 있다. 모리무라 역시 명화의 차용을 통해 기표와 기의의 차이가 사라진 현대사회의 단면을 잘 드러내고 있으며 그가 만들어낸 모조품은 보드리야르의 주장처럼 이제 또 하나의 실체가 되었다.

그는 자화상을 통해 자신의 모든 가능성을 탐구했다. 자아와 타자, 남성과 여성, 어른과 아이, 서양인과 동양인이 동시에 되었고, 이처럼 교배된 정체성을 드러내는 것을 통해 고정된 자아의 개념을 해체시켰다.

2) '보기(to see)'에서 '보여지기(to be seen)'로의 전이

44 한림미술관 기호학 연구소 엮음, 앞의 책, p. 97. 브라이슨은 정상화의 개념을 미셸 푸코(Michel Foucault)의 권력 개념에서 빌려 오고 있다. 푸코는 현대 사회에서의 권력은 주로 개인에 대해 실제적인 통제를 가하는 미시적 권력(microlevel power)에 의해 달성된다고 보았다. 즉 사회를 통제하는 권력은 예전처럼 고문과 처벌에 의한 강제적이고 직접적인 방법으로 시행되되보다 개개인에게 무엇이 정상이고 무엇이 비정상인가에 대한 기준을 부여하고 이를 학습 시킴으로써 그 효력을 배가한다. 가령 여성에 대한 사회적 통제 권력은 수동성이나 모성, 그리고 압축한 자세와 태도 등 구체적인 신체의 자세까지도 정상적인 여성다움이라는 명목으로 사회가 끊임없이 가르치고 훈육하는데 발현된다. 개인들은 정부나 학교 등의 공적인 영역뿐 아니라 매스미디어나 가정 등의 일상 생활에서 정상적인 여성이나 남성, 혹은 정상적인 국민이나 시민에 대한 일정한 기준을 주입 받게 되며 이를 마침내 자신의 정체성으로 받아들이고 내면화한다. 개인에 대한 사회적 통제는 개인이 사회가 제공하는 기준을 자신의 정체성으로 내면화하고 실 천하는 것으로 달성된다. 결국 푸코의 권력개념에서 권력은 단순히 정부나 국가기관 등에 소속되어 있는 거시적 차원의 것이 아니라 우리가 우리의 정체성을 구성하는 미시적인 차원에서 행사되는 것이다. 같은 책, pp. 79-80.

모리무라는 자화상 사진을 찍을 때 스스로의 모습을 카메라의 뷰파인더를 통해 볼 준비, 그리고 카메라 반대편에 서서 주제가 될 준비 모두가 되어 있어야 했다. 따라서 일반적으로 사진을 찍는 작가들이 ‘보이는 것’에 대해서만 고려했던 것과는 달리 스스로가 어떻게 ‘보여지는 지’를 고려해야만 했다. 그리고 그는 이러한 ‘보여지는 것’에 대한 매력 때문에 자화상 사진을 찍는 것을 계속 하고 있다고 이야기한다.⁴⁵

모리무라는 ‘보이는 것’과 ‘보여지는 것’ 사이의 관계를 탐구한 작가로 마르셀 뒤샹을 꼽았다. 뒤샹은 만 레이(Man Ray)가 찍은 초상사진 <로즈 셀라비>에서 여성인 로즈 셀라비로 분하였다. 사진의 작가가 만 레이이기 때문에 기술적으로는 자화상이 아니지만 뒤샹은 스스로를 ‘보여지는’ 입장으로 위치시킴으로써 그의 사진에 대한 접근방법을 자화상에 매우 근접하게 바꾸어 놓았다. 모리무라는 자신의 작품 <이중신분(Doublenenge)>(도 15)에서 뒤샹의 <로즈 셀라비>를 순수한 자화상으로 다시 제작했다. 뒤샹이 <로즈 셀라비>에서 성별의 구분을 모호하게 만든 것에 더하여, <이중신분>에서 모리무라는 인종의 경계까지 넘나들고 있다.

또한 모리무라는 뒤샹 외에도 자화상작가로서의 렘브란트에 흥미를 보였다. 모리무라는 대부분의 화가들이 일생 동안 적어도 한 두 점의 자화상을 남기며, 자화상을 제작하는 동안 필연적으로 ‘보는 사람’에서 ‘보여지는 것’으로 역할이 전복되는 것을 깨닫게 된다고 주장했다. 회화의 세계는 보는 것에 대한 지속적인 가치에 의해 존재하며 보는 것이 없이는 그림도, 화가도 존재하지 않는다. 그리고 자화상을 그리는 행위는 작가가 스스로를 ‘보여지는’ 위치에 두는 것이다. 이것은 작가가 스스로의 위치를 부정하는 행위나 다르 없다. 때문에 대부분의 화가들은 젊은 시절에 몇 점의 자화상을 그린 후, 다시 화가의 ‘보는’ 위치로 돌아가서 안정된 작가의 자리에



도 15 모리무라 야스마사, <이중신분>, 1988, 컬러사진

45 Andrew Hiller, ed., 앞의 책, p. 125.

머무른다. 그러나 렘브란트는 스스로를 끊임없이 ‘보여지는 것’으로 드러내며 일생에 걸쳐 자화상 그리기를 계속했다. 모리무라는 렘브란트가 ‘보는 사람’에서 ‘보여지는 것’으로 스스로의 위치를 이동시킨 것과 뒤샹의 〈로즈 셀라비〉 사이에서 유사점을 발견했다.⁴⁶

모리무라는 자화상 작가들의 이러한 태도가 회화의 배타적인 ‘보는’ 체계에 반대하고 있다고 주장하면서 사회의 모든 측면에서 ‘보는 것’과 ‘보이는 것’ 사이의 체계가 존재하고 미술사 속에서는 자화상 영역에서 여실히 드러난다고 보았다. 그는 렘브란트와 뒤샹을 이러한 기존 예술의 가치체계를 벗어나려 한 작가들로 여겨 그들의 작품을 차용한 것이다.

모리무라는 렘브란트와 뒤샹의 그림을 차용한 자화상을 통해 ‘보는’ 체계에 의문을 던진다. 여성, 소년, 흑인, 보여지는 대상이 된 작가 등 ‘보는’ 주체의 자리에 서지 못한 채 소외된 인물들에 스스로를 대입시키는 것이다. 이처럼 모리무라는 끊임없이 자화상의 영역을 탐구하는 것을 통해 ‘보기’와 ‘보여지기’ 사이의 권력 관계를 폭로하며, 작가로서의 자신, 즉 ‘보는 주체’와 작품의 모델로서의 자신, 즉 ‘보여지는 대상’을 서로 교차시킨다.

V 맺음말

자화상은 필연적으로 작가의 정체성이 드러나는 장르이다. 그러나 포스트모더니즘 시기에 들어서면 예술가들은 기존 이미지의 차용, 사진 매체의 사용, 그리고 신체의 활용 등으로 전통적으로 자화상 작가들의 내면의 영역에 머무르던 자아에 대한 탐구를 사회적, 문화적 맥락 속에 스스로를 위치시키는 것으로 확장시켰다.

신디 셔먼, 오를랑, 모리무라 야스마사는 이 세 가지 특성을 공유하는 대표적인 포스트모더니즘 사진 자화상의 특징을 보여준다. 신디 셔먼은 자아가 영화적인 기표 등과 같은 문화가 제공하는 가능성에 의존하여 구성된다는 사실을 드러내어 주체가 타자의 영역에서 생성되는 허상에 불과하다는 사실

46 Andrew Hillier, ed., 앞의 책, p. 126.

을 드러낸다. 또한 서면이 제시하는 여성의 원형들은 기존에 영화나 TV 속에서 존재하던 여성 이미지들이 극도로 과장되거나 환영에 불과하다는 사실을 노출시켜서 남성이 시각의 주체가 되는 가부장적인 응시구조를 차단시킨다.

오를랑은 명화 속 여인들의 얼굴에서 눈, 코, 입, 이마, 턱 등을 따와 조합한 이미지를 모델로 삼아 자신의 얼굴을 성형하면서 모더니즘 시대의 고정된 주체가 아닌 주변과의 관계 속에서 새롭게 규정되며, 다양한 문화와 담론이 공존하고, 작가의 자의에 따라 변형과 교체가 가능한 포스트모더니즘 시대의 대안적 자아를 제시한다. 그리고 그녀의 작품에서는 모더니즘 시대에서 극복의 대상이었던 신체가 자신의 정체성을 새롭게 갱신하는 필수적인 장소로 변한다. 한편, 그녀의 자화상에서는 얼굴이 지닌 유일성과 개인성의 기표가 제거되며, 이로써 그녀의 얼굴은 포스트 휴먼적인 ‘얼굴성’의 논의를 불러일으킨다.

모리무라 야스마사는 서양 중심 문화 속에서 동양인으로 자라난 자신의 불균형하고 왜곡된 정체성을 명화 이미지를 차용하여 표현했다. 그는 자화상 속에서 동양과 서양, 남성과 여성, 어른과 아이, 원본과 복제품, 보는 주체와 보여지는 대상 등 서로 충돌할 수밖에 없는 이분법적인 체계들이 한 화면에 공존하는 하이브리드 자아를 드러낸다. 그리고 자화상에서 ‘보는’ 주체였던 예술가인 자신을 보여지는 대상이 되도록 만듦으로써 기존의 사회 속에 만연하는 배타적인 ‘보는’ 체계를 폭로하고 있다.

이와 같이 세 명의 작가는 공통적으로 차용의 전략, 사진 매체와 신체의 사용을 바탕으로 각기 다른 방식의 자아 이미지의 변형을 통해 사회적, 시대적 맥락 속에서 스스로를 탐구하고 있다. 포스트모더니즘 시기 이전의 자화상이 자아상과 정체성에 초점을 맞추고 작가의 내면에 집중하였다면 이후의 자화상은 사회적인 문맥 속에서 인간 주체라는 보다 보편적인 존재가 가지는 의미를 탐구하며 기존의 배타적인 보는 체계와 특정 성별에 대한 고정된 응시구조 등의 불합리성을 폭로하기도 하는 등 새로운 시대에 맞는 새로운 자아상, 정체성을 구성하려는 노력을 드러낸다. 이는 결국 작가와 작품은 더 이상 사회적 맥락과 독립된 개체로 존재할 수 없으며 미술사적 배경과 사회적 배경에 대한 이해 속에서 파악되어야 함을 보여준다고 할 수 있다.

주제어 Key Words

포스트모더니즘(Postmodernism), 포스트 모던 사진(Postmodern Photography), 사진 자화상(Self-portrait Photography), 자화상(Self-portrait), 신디 셔먼(Cindy Sherman), 오를랑(Orlan), 모리무라 야스마사(Morimura Yasumasa)

투고일: 2013. 3. 7 심사완료일: 2013. 4. 25 게재확정일: 2013. 5. 25

참고문헌 Bibliography

김주현, 「외모 꾸미기와 정체성 정치학」, 『철학과 현실 통권』, 제60호, 철학문화연구소, 2004년 봄호, pp. 159-171.

김홍희, 「새로운 신체미술: 성의 정치학에서 몸의 정치학으로」, 『미술평단』, 1995년 겨울호, pp. 19-29.

마이클 하트, 『들뢰즈 사상의 진화』, 김상운 외 역, 갈무리, 2003.

사공일, 『들뢰즈와 창조성의 정치학』, 서울: 동문선, 2008.

신채기, 「올랑의 카널 아트」, 『현대미술사연구 제4집』, 현대미술사학회, 2002년 12월, pp. 57-84.

월간미술, 『세계미술용어사전』, 서울: 월간미술, 2011.

윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 서울: 눈빛, 2004.

____, 『현대미술의 풍경』, 파주: 한길아트, 2005.

이영철 엮음, 『현대미술의 지형도』, 서울: 시각과 언어, 1998.

진 시겔, 『현대미술의 변명』, 양현미 역, 서울: 시각과 언어, 1996.

질 들뢰즈 · 펠리스 가타리, 『천개의 고원』, 김재인 역, 서울: 새물결, 2001.

폴 테일러, 「신디 셔먼과의 인터뷰: 나는 다른 사람들이 흔히 생각하듯 내 작품을 자화상이라고 생각지 않는다」, 『월간미술』, 1990년 3월, pp. 97-106.

프랑크 포베르, 『전자시대의 예술』, 박숙영 역, 서울: 예경, 1999.

한림미술관·기호학 연구소 엮음, 『몸과 미술』, 서울: 이화여자대학교 출판부, 1999.

Atkins, Sharon Matt. *Art Appropriation and Identity Since 1980*. Ph. D. diss., Rutgers University, 2004.

Burton, Johanna. ed. *Cindy Sherman*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

Cruz, Amanda, Elizabeth A.T. Smith and Amelia Jones eds. *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames & Hudson, 2000.

Hiller, Andrew. ed. *Yasumasa Morimura: Daughter of Art History*. New York: Aperture, 2003.

Ince, Kate. *Orlan: Millennial Female*. New York: New York University Press, 2000.

O'Bryan, Jill. "Saint Orlan Faces Reincarnation." *Art Journal* vol. 56, Winter 1997, pp. 50-56.

The Characteristics of the Post-Modern Self-portrait Photography

Chang, Sunkang (Ewha Womans University)

This paper examines the characteristics of post-modern self-portrait photography. Characteristics of postmodernism associated with the “loss of centeredness,” such as the death of the author, interdisciplinarity, and intertextuality, brought about a number of changes within the self-portrait. The distinction between post-modern and modern self-portraiture can be characterized by the following qualities: appropriation, the use of photography, and the utilization of the human body as an art.

The characteristics of post-modern self-portrait photography can be represented through the works of Cindy Sherman, Orlan, and Morimura Yasumasa. By presenting prototypical women in her works, Cindy Sherman not only represents images of those women, but also exposes her fictitious role in the work. She creates a distance between herself in the works and herself in reality and discloses a paternalistic gaze. Meanwhile, Orlan transforms her face into a distorted image and presents it as an alternative identity that is representative of postmodernism. She corrodes the standard concept of identity through plastic surgery and treats the face not as a place where the identity stays, but as a simple body part or fragment of skin. Orlan's post-human face is malleable according to the artist's desire to raise the issue of what the human face is, and opposes the structure of modernism. Morimura Yasumasa also appropriates images from masterpieces and presents a hybrid identity between Eastern and Western, male and female, original and replica, and subject and object. In order to dissect social prejudice, he puts forth every single structural dichotomy that coexists in his self-portrait and suppresses a strong ego. He also studies the relationship between ‘seeing’ and being ‘seen’ by trading the painter's role from that of the subject to that of the object.