2025년 제3회 이화여자대학교 미술사학과 학술제

시간의 층위, 이데올로기의 흔적

박사 발표 일정

11:00-11:30 권화영 (지도교수: 최종철)
1970년대 한국미술에 있어 '매체' 다변화의 양상: 이우환(李禹煥, 1936-)의 '관념-사물' 논의를 중심으로

11:30-12:00 이슬비 (지도교수: 박은영)
한국 모더니즘 미술의 매체 실험과 반성적 실천: 김용익, 김장섭, 문범의 작업을 중심으로

12:00-12:30 박제언 (지도교수: 최종철)
생성형 AI 시대 예술의 개념과 창의성 논의: 뉴미디어아트 사례를 중심으로

학술제 일정

14:00-14:10 개회사, 축사
개회사: 박가현 / 축사: 최종철 교수님

14:10-14:30 발표 1
타자의 기물, 자국의 교양: 17세기 유럽에서 켄디(Kendi)의 수용과 이데올로기적 재맥락화
발표자: 박가현(동양/수료) / 토론자: 장이정(동양/2학기)

14:30-14:50 발표 2
〈모르핀 중독자들 *Les Morphinées*〉(1886)로 본 19세기 말 프랑스 마약 문화의 젠더학
발표자: 이수(서양/4학기) / 토론자: 송주아(서양/4학기)

14:50-15:10 발표 3
나치 프로파간다 미술에 나타난 여성상
발표자: 이선명(서양/수료), 유진영(서양/수료) / 토론자: 김송미(서양/수료)

15:10-15:30 발표 4
여성 열사 걸개그림의 시각적 재현: 〈김귀정 열사 부활도〉(1991) 분석
발표자: 강은유(서양/4학기), 이규리(서양/2학기), 이승연(서양/2학기) / 토론자: 김진경(서양/2학기)

15:30-15:40 휴식

15:40-16:40 종합토론
사회: 문은수

16:40-17:10 교류행사

17:10-18:00 졸업생 강연
강연: 김하은 선생님 / 사회: 박가현

일시
2025.12.19 (금) 14:00-18:00

장소
이화여자대학교 교육관 A동 202호

주최
이화여자대학교 대학원 미술사학과 / 이화여자대학교 미술사학과 학술제준비위원회
Ewha Global Excellence Program: 텍스트와 이미지의 융합 연구단

문의처
이화여대 미술사학과 인스타그램 @ewha_arthistory_haksul / 전자우편 symposium.misa@gmail.com

제3회 이화여자대학교 미술사학과 학술제

시간의 층위, 이데올로기의 흔적

2025년 12월 19일 금요일

이화여자대학교 교육관 A동 202호

14:00 - 18:00

제3회 이화여자대학교 미술사학과 학술제

시간의 층위, 이데올로기의 흔적

목차

타자의 기물, 자국의 교양 1
: 17세기 유럽에서 켄디(Kendi)의 수용과 이데올로기적 재맥락화

발표 박가현(수료) | 토론 장이정(2학기)

〈모르핀 중독자들 *Les Morphinées*〉(1886)로 본 22
19세기 말 프랑스 마약 문화의 젠더학

발표 이수(4학기) | 토론 송주아(4학기)

나치 프로파간다 미술에 나타난 여성상 37

발표 이선명(수료), 유진영(수료) | 토론 김송미(수료)

여성 열사 걸개그림의 시각적 재현 59
: 〈김귀정 열사 부활도〉(1991) 분석

발표 강은유(4학기), 이규리(2학기), 이승연(2학기) | 토론 김진경(2학기)

본 학술제 자료집에 실린 모든 내용은
저작권법에 의거하여 보호됩니다.

투고자의 권리를 보호하기 위해
학술제에서의 촬영, 녹음, 녹화는 금지합니다.

또한 자료집 내의 어떠한 내용도
무단으로 인용할 수 없습니다.



* 촬영, 녹음, 녹화 정황이 발견될 시 예고 없이 퇴장될 수 있음을 알려드립니다.

타자의 기물, 자국의 교양
: 17세기 유럽에서 켄디(Kendi)의 수용과 이데올로기적 재맥락화

박가현 222HAG26

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 동남아시아 식수기에서 수출 도자로
Ⅲ. 선택된 타자: 갤러리 회화 속 켄디
Ⅳ. 형태의 번역: 금속 장식 켄디와 전유의 전략
Ⅴ. 결론

주제어: 켄디(Kendi), 정물화(Still Life), 네덜란드 동인도회사(Dutch East India Company), 물질문화(Material Culture), 타자성(Otherness), 재맥락화(Recontextualization), 소유와 과시(Possession and Display), 교양과 취향(Connoisseurship and Taste).

Ⅰ. 서론

17세기 해상 실크로드의 확장은 동아시아에서 생산된 도자기가 유럽 사회 전반으로 확산되는 결정적인 계기를 마련하였다. 이 시기 중국과 일본, 동남아시아에서 제작된 도자기는 더 이상 특정 지역의 일상용 기물에 머무르지 않고, 네덜란드 동인도회사(Vereenigde Oostindische Compagnie)의 장거리 해상 교역망을 통해 이동하며 새로운 소비자와 문화적 맥락을 획득하였다.[1] 유럽에 유입된 동아시아 도자는 실용적 기물인 동시에 이국성과 희소성을 지닌 시각적 대상으로 인식되었으며, 수집과 전시, 회화적 재현을 통해 교양과 부의 상징이 되거나 세계 인식의 지표로 기능하였다. 특히 1602년과 1604년 나포된 포르투갈 범선에서 쏟아져 나온 이른바 크락(Kraak·Craak)자기는 유럽인들을 매료시킨 핵심적인 아이템이었다(도 1).[2] 그릇 전체에 푸른 문양이 가득하고 중심 문양 주변을 여러 개의 그림창(畵窓)으로 구획한 이 독특한 양식은 유럽 상류층의 식탁과 정물화 속에서 부와 세련된 취향의 상징으

1) 동인도회사는 17~18세기 유럽 각국이 동방 무역 독점권을 위해 설립한 기구이다. 1602년 설립된 네덜란드 동인도회사는 바타비아와 포르모사를 거점으로 향신료, 도자기, 비단 등의 무역권을 독점하며 막대한 부를 축적하였다. 본고에서는 17세기 무역 자기 유통의 핵심 주체인 네덜란드 동인도회사를 중심으로 논의를 전개하고자 한다. 국립중앙박물관, 『도자기에 담긴 동서교류 600년』, (국립중앙박물관, 2020), pp. 56-57.

2) 크락자기는 중국 명대 만력(萬曆) 연간(1572-1620)을 중심으로 수출된 독특한 문양 배치의 청화백자를 일컫는다. 명칭은 1602년과 1604년 네덜란드 동인도회사가 나포한 포르투갈 무역선 '카라카(Caraak)'호에서 유래하였다. 그릇 중앙에 산수, 상서로운 동물, 십장생 등 중심 문양을 그리고, 그 주변을 여러 개의 구획으로 나누어 그림창(畵窓)을 만든 뒤 속에 식물과 팔보(八寶) 등을 보조 문양으로 그려 넣은 것이 특징이다. 문양 배치가 활짝 핀 부용꽃을 닮아 '부용자기(부용수, 芙蓉手)'라고도 불리며, 그릇 전체에 푸른색 무늬가 가득하여 장식성이 매우 강하다. 바닥에 '대명만력년제(大明萬曆年製)' 명문이 있는 것은 주로 17세기 전반에 제작된 우수한 품질의 제품이다. 크락자기는 17세기 이전 무역에서는 발견되지 않아 16세기와 17세기 무역 자기를 구분하는 중요한 고고학적 지표가 된다. 주요 기종은 접시, 발, 병이며, 지름 50cm를 넘나드는 대형 접시도 다수 존재한다. 방병선, "중국 도자사 연구," 네이버 지식백과, 2025년 12월 26일 검색, https://terms.naver.com/entry.naver?docId=2808476; 국립중앙박물관, 앞의 책, p. 60.

로 자리 잡았다.[3] 유럽인들을 위해 특별히 제작된 클랍무트(Klapmut)와 같은 기형이나 튤립 무늬 등 현지의 수요를 반영한 디자인은 동서 교류의 역동성을 상징적으로 보여준다(도 2).[4] 이러한 현상은 17–18세기에 이르러 유럽 전역에서 중국 도자에 대한 선호와 모방으로 확산되었고, 이른바 시누아즈리(Chinoiserie)라 불리는 문화적 취향으로까지 전개되었다.[5]

이러한 거시적 흐름 속에서 켄디(Kendi)는 동서 문물 교류의 성격을 가장 집약적으로 드러내는 기물 가운데 하나이다. 켄디는 동남아시아와 그 군도 지역에서 사용된 식수용 용기로, 둥근 몸체, 물을 채우고 잡기 위한 목, 그리고 몸체 측면에 부착된 주구를 기본 구조로 한다(도 3).[6] 이 주구를 통해 물을 따르거나 직접 마시는 방식은 유럽의 전통적인 식수 용기와 뚜렷이 구별되며, 켄디를 시각적으로 즉각 식별 가능한 유형으로 만든다. '켄디'라는 명칭은 물단지 또는 정병을 뜻하는 산스크리트어 쿤디카(kundikā)에서 유래한 말레이어로 추정되며, 이는 기원후 1세기경부터 인도 문화가 동남아시아로 전파되는 과정에서 형성된 언어적·문화적 영향의 흔적으로 이해할 수 있다.[7] 반면 중국에서는 켄디가 실생활에서 사용된 사례가 거의 확인되지 않으며, 경덕진을 비롯한 중국 각지의 가마에서 생산된 켄디 역시 주로 동남아시아 군도와 이후 일본·중동, 나아가 17세기 유럽 시장을 겨냥한 수출품이었다.[8] 이처럼 중국에서 제작되었으나 중국 사회의 생활양식과는 단절된 채 유통된 기물, 다시 말해 '타자를 위한 생산물'이라는 성격은 켄디가 유럽에 유입되었을 때 실용적 용기라기보다 형태와 이국성을 중심으로 인식되며 장식품이나 진기한 수집품으로 재해석되는 배경이 되었다.

켄디를 포함한 중국 무역 자기에 대한 기존 연구는 대체로 기원의 규명, 유형학적 분류, 그리고 국제 교역망 속에서의 유통 경로를 추적하는 데 집중되어 왔다. 서구 학계의 초기 논의는 켄디의 독특한 형태적 특징과 지리적 분포를 정리하며, 이를 동남아시아를 중심으로 전개된 범세계적 도자 무역의 핵심 기형으로 위치시켰다. 특히 14세기 이후 중국에서 생산된 청화백자 켄디가 동남아시아뿐만 아니라 중동과 유럽으로 확산된 양상을 고찰하거나,[9] 침몰선 유물 및 네덜란드 동인도회사의 기록을 통해 켄

3) 국립중앙박물관, 위의 책, p. 60.
4) 클랍무트는 수프나 스튜를 담을 수 있는 넓은 굽에 외반된 구연부를 가진 깊은 완으로 유럽인들을 위한 기형이었다. 당시 유럽인, 특히 네덜란드인들의 모자 이름에서 기원한 이 그릇은 뒤집어놓으면 모자와 같다고 해서 붙여진 이름이다. 클랍무트는 무겁고 손잡이가 달린 스푼을 사용하는 유럽에서 전통적인 중국의 완을 사용할 경우 완이 넘어지거나 엎어질 수 있어 이를 방지하기 위해 특별히 주문된 것으로 추정된다. 방병선, "중국 도자사 연구," 네이버 지식백과, 2025년 12월 26일 검색, https://terms.naver.com/entry.naver?docId=2808476.
5) 시누아즈리는 프랑스어 'chinois(중국)'에서 유래한 용어로, 17–18세기 유럽에서 유행한 중국 및 동아시아 예술에 대한 모방과 해석을 통칭한다. 이는 단순한 양식적 산물을 넘어 아시아 사치품 수입에 대한 유럽인들의 시각적 반응이자 환상이 투영된 결과물이다. 특히 17세기 중후반 네덜란드 델프트 도기 등에서 명대 청화백자를 모방하며 본격화되었으며, 18세기 로코코 양식과 결합하여 정점의 달했다. 상세한 내용은 방병선, 「17–18세기 이태리 파엔자(Faenza) 도자에 보이는 시누아즈리(Chinoiserie) 양식 연구」, 『한국학연구』 69 (2019) 참조.
6) Michael Sullivan, "Kendi," Archives of the Chinese Art Society of America 11 (1957), p. 40.
7) Sullivan, 앞의 논문, p. 40; Eva Ströber, Ming: Porcelain for a Globalised Trade, (Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2013), p. 184.
8) Sullivan, 앞의 논문, pp. 40–41, 45, 51–52.
9) 중국산 청화백자 켄디가 유럽으로 유입되어 박물관의 주요 소장품으로서 양식사적 분석의 대상이 된 구체적인 사례로는 마가렛 메들리(Margaret Medley)의 연구를 들 수 있다. 그녀는 암스테르담 국립미술관에 소장된 청화백자 용문양 켄디를 분석하며 그 시기적 특징과 조형적 가치를 고찰하였다. Margaret Medley, "A Chinese Blue and White Dragon Kendi," Bulletin van het Rijksmuseum 31, no. 4 (1983), pp.

디의 편년과 생산지를 고고학적으로 규명하는 연구들이 주를 이루었다.[10] 나아가 일부 연구에서는 켄디가 이슬람권에서 물담배용 용기인 '칼리안(Kalian)'으로 변용된 사례를 들어 문화적 수용과 변이의 과정을 다루기도 하였다.[11] 이러한 논의들은 켄디의 글로벌한 이동성과 무역사적 가치를 밝히는 데 지대한 공헌을 하였으나, 분석의 초점은 여전히 '생산-유통-소비'라는 무역사적 메커니즘이나 형식의 계보를 증명하는 데 머물러 있다. 결과적으로, 켄디가 특정 문화권의 시각 예술, 특히 네덜란드 정물화와 같은 회화 공간 내에서 어떻게 조형적 언어로 재해석되고 시각화되었는지에 대한 심층적 논의는 여전히 보완이 필요한 영역으로 남아 있다.

한편, 중국 학계를 중심으로 전개된 연구는 주로 고고학적 발굴 성과와 문헌 고증을 결합하여 켄디(军持)의 역사적 기원과 양식 변천의 체계화에 주력해 왔다.[12] 이러한 논의는 켄디를 단순한 수출용 기물이 아닌, 인도 불교의 의례용 수기인 '정병(淨甁, Kundika)'에서 유래하여 중국 본토 문화와 결합하며 진화한 종교적·사상적 산물로 파악한다. 특히 송·원대 이후 해상 실크로드의 핵심 거점이었던 푸젠성(福建省) 취안저우(泉州) 일대 가마터 연구를 통해, 켄디가 동남아시아의 불교 신앙과 중동의 이슬람 문화권이라는 이질적인 수요층에 대응하며 조형적 변천을 거듭해 온 '문화 교류의 결정체'임을 실증적으로 규명하였다.[13] 그러나 이들 연구는 분석의 범위를 주로 중국 내 생산 체계나 아시아권 내의 소비 맥락, 혹은 형식의 계보를 증명하는 '발신자적 관점'에 한정하는 경향을 보인다. 기물이 가마터에서 제작되어 항구를 떠나기까지의 서사에는 주목하였으나, 17세기 이후 네덜란드와 같은 서구 소비 사회

255-257.

10) 침몰선 유물은 기년명(紀年銘)이 드문 수출용 자기를 편년하는 데 있어 절대적인 기준을 제공한다. 개별 기물의 사례로는 1613년 침몰한 네덜란드 동인도회사 선박 '비테 리우(Witte Leeuw)'호에서 인양된 코끼리 모양 켄디에 대한 분석이 있으며, 나아가 마우라 리날디(Maura Rinaldi)는 이와 같은 침몰선 출토품들을 종합적으로 비교·분석하여 크락자기의 편년 체계를 수립하였다. 상세 내용은 다음을 참조. C. van der Peet-Kessler, "Een olifanten-kendi afkomstig uit het vondstcomplex van de Oostindiëvaarder de 'Witte Leeuw', China, vóór 1613," Bulletin van het Rijksmuseum 37, no. 3 (1989); Maura Rinaldi, Kraak Porcelain: A Moment in the History of Trade, (London: Bamboo Publishing, 1989).

11) 이 연구들은 켄디가 이슬람권으로 유입된 후, 주구(注口)와 구연부에 금속 장식을 덧대어 물담배 흡연구인 '칼리안(Kalian)'으로 개조된 현상에 주목한다. 저자들은 이러한 물리적 변형을 단순한 재활용이 아니라, 수입된 타자의 기물을 현지의 생활 양식과 기호에 맞게 '재맥락화'하고 능동적으로 수용하려 했던 문화적 변용의 대표적인 사례로 해석하였다. 상세 내용은 다음을 참조. Christina M. Nielsen et al., "Transformation," Art Institute of Chicago Museum Studies 33, no. 1 (2007); Edward J. Keall, "One Man's Mede Is Another Man's Persian; One Man's Coconut Is Another Man's Grenade," Muqarnas, 10 (1993).

12) 중국 학계에서는 문헌 기록에 등장하는 '군지(军持)'의 어원을 인도 산스크리트어 '쿤디카'와의 음운학적 대조를 통해 밝히고, 불교 의례 용구가 세속의 무역 도자로 전환되는 과정에서 나타난 기형의 변화를 추적하는 연구가 지속되어 왔다. 관련 논의로는 다음을 참조. 丁鹏勃, 夏德美, 「军持源流考」, 『中国历史文物』 1 (2007); 张亚林, 徐艳丽, 「从军持造型的演变看设计的形式与功能」, 『佛山陶瓷』 6 (2008); 李晓霞, 「军持的型式分析与年代分期」, 『东方考古』 14 (2017); 刘翠, 「浅议陶瓷军持之发展演变轨迹」, 『文物世界』 6 (2015).

13) 특히 취안저우(泉州) 박물관 소장품과 자조요(磁灶窑)·덕화요(德化窑) 출토품을 중심으로 한 연구들은 켄디가 이슬람 및 동남아시아 문화권의 기호에 맞춰 전략적으로 생산되었음을 강조한다. 이들 연구는 켄디의 조형적 특징을 통해 해상 실크로드를 통한 문화 융합 양상을 구체화했다는 데 의의가 있다. 대표적인 연구는 다음과 같다. 李瑜, 「从军持器型看宋元时期泉州瓷器外销与中外文化交流」, 『江苏陶瓷』 5 (2024); 林珊娜, 「泉州市博物馆藏宋元外销军持赏析——伊斯兰文化与泉州海上丝绸之路陶瓷外销初探」, 『文物天地』 7 (2016); 陈金亮, 「我有军持凭弟子——磁灶的同乡同业」, 『开放时代』 6 (2020); 赖月莲, 「福建泉州磁灶窑军持浅谈」, 『收藏界』 5 (2013); 吴云霞, 「论明清外销五彩军持演变与特色」, 『中国陶瓷』 3 (2015).

로 유입된 이후의 미학적 변용에 대해서는 논의를 확장하지 못했다. 결과적으로 켄디가 정물화라는 시각 예술 체계 안에서 화가의 조형적 의도에 의해 어떻게 '이국적 오브제'로 재맥락화되고 시각화되었는지에 대한 심층적인 분석은 여전히 미진한 상태이다.

17세기 네덜란드 회화와 중국 무역 자기의 상관관계를 다룬 연구는 국내외에서 다수 축적되어 왔다. 그러나 기존 논의는 대개 자기를 매개로 한 동서 교류사 및 무역사적 관점, 정물화 속 사물의 도상학적 상징성, 혹은 고고학적 출토 사례를 바탕으로 한 '전환기 자기(Transitional ware)'의 편년 규명에 주력해 왔다.[14] 특히 네덜란드 동인도회사와 관련된 해외 연구들은 자기의 문양 변화나 과도기적 양식의 변천 과정을 증명하기 위한 역사적 사료로서 회화를 소비하는 경향이 강하다. 즉, 자기가 정물화라는 조형적 틀 안에서 구체적으로 어떻게 시각화되고 재해석되었는지에 대한 미술사적 심층 분석은 상대적으로 미진한 실정이다.[15]

국내 학계의 경우 정물화 속 다구(茶具)나 풍속화에 재현된 자기의 양상을 살피는 시도가 있었으나, 이 역시 네덜란드와 중국 간의 무역사를 고찰하는 과정에서 회화를 보조적인 시각 자료로 인용하는 수준에 머물러 있다.[16] 유의미한 선행 연구로는 조반니 벨리니(Giovanni Bellini) 작품 속 청화백자의 양식을 분석하여 유입 경로를 추적한 방병선과 이희관의 연구가 있으며, 최근에는 17세기 네덜란드 정물화 150여 점을 동인도회사의 무역 기록과 비교하여 회화 속 자기 표현이 당대 소비문화와 밀접하게 연관되어 있음을 실증한 김수정의 연구가 주목된다.[17] 본 고는 이러한 선행 연구의 실증적 성과를

14) 17세기 네덜란드 정물화의 양식적 전개와 도상학적 상징을 다룬 통사적 연구로는 앨런 총(Alan Chong), 시모어 슬라이브(Seymour Slive), 일디코 엠버(Ildikó Ember) 등의 저작이 대표적이다. 한편, 줄리 호흐스트라서(Julie Hochstrasser)는 정물화 속 무역품의 소비문화적 함의를 분석하였으며, 로버트 파르테시우스(Robert Parthesius)는 네덜란드 동인도회사의 아시아 무역 네트워크를 실증적으로 규명하여 자기 유통 연구의 역사적 토대를 마련하였다. 상세 서지사항은 다음을 참조. Alan Chong, Still-Life Paintings from the Netherlands, 1550-1720 (Zwolle: Waanders Publishers, 1999); Seymour Slive, Dutch Painting 1600-1800 (New Haven: Yale University Press, 1995); Ildikó Ember, Delights for the Senses: Dutch and Flemish Still-Life Paintings from Budapest (Budapest: Budapest Museum of Fine Arts, 1989); Julie Hochstrasser, *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age* (New Haven: Yale University Press, 2007); Robert Parthesius, Dutch Ships in Tropical Waters: The Development of the Dutch East India Company (VOC) Shipping Network in Asia 1595-1660 (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010).

15) 마우라 리날디(Maura Rinaldi)는 크락 자기의 유형을 분류하며 회화 속에 등장하는 기물을 편년 설정의 근거로 삼았고, M.T. 요렌스 플라넬라(M.T. Llorens Planella)는 문헌과 물질 자료를 통해 서구와 신대륙 간의 무역 양상을 거시적으로 조망하였다. 두 연구 모두 회화를 도자 양식의 변천이나 교역의 규모를 입증하는 실증적 자료로 활용했다는 점에서 공통적이다. Maura Rinaldi, Kraak Porcelain: A Moment in the History of Trade (London: Bamboo Publishing, 1989); M. T. Llorens Planella, "Silk, Porcelain and Lacquer: China and Japan and Their Trade with Western Europe and the New World, 1500-1644: A Survey of Documentary and Material Evidence" (Ph.D diss., Universiteit Leiden, 2015).

16) 국내에서는 정은희가 자기를 다구(茶具)의 관점에서, 손수연이 장르화(풍속화) 속 생활 기물의 관점에서 각각 분석한 바 있다. 또한 일리예바 플라데나 토도로바(Ilieva Plamena Todorova)는 네덜란드와 중국 간의 도자 무역사를 고찰하며 회화 자료를 무역 활동의 예증(例證)으로 활용하였다. 정은희, 「17세기 네덜란드 정물화에 재현된 다구의 특성」, 『차문화산업학』 40 (2018); 손수연, 「네덜란드 장르화에 재현된 도자기」, 『미술사와 시각문화』 15 (2015); Ilieva Plamena Todorova, 「Netherlands and China Porcelain Trade in 17th and 18th Century(고려대학교 대학원 석사학위논문, 2016). 참조.

17) 방병선과 이희관은 조반니 벨리니의 〈신들의 향연〉에 묘사된 청화백자 발(鉢)의 문양을 분석하여 해당 기물의 국적과 제작 시기를 비정하였다. 특히 최근 김수정은 17세기 네덜란드 정물화 155점을 전수 조사하여 작품에 등장한 중국 무역 자기의 기형과 문양을 유형별로 통계화하고, 이를 동인도회사의 선적 기록과

계승하되, 분석의 대상을 '켄디(Kendi)'라는 특정 기물로 좁혀 미시적으로 접근한다는 점에서 차별성을 지닌다. 무역사적 맥락을 넘어, 켄디가 유럽의 화폭에 옮겨질 때 발생하는 시각적·물질적 변형과 그에 따른 인식의 재구성 과정을 규명하는 데 집중할 것이다.

이를 위해 본 논문은 17세기 유럽 회화와 도자기 켄디를 핵심 분석 대상으로 설정하여, 켄디가 단순한 '이국적 지식의 표본'에서 '교양과 부의 상징'으로 그 시각적 위상이 전이되는 과정을 고찰한다. 나아가 금속 장식이 결합된 켄디의 사례를 통해, 유럽 사회가 외래 기물의 고유한 형태를 보존하면서도 자국의 장식 언어와 사용 맥락을 덧입혀 이를 주체적으로 전유했음을 규명하고자 한다. 이러한 분석은 켄디를 단순한 모방이나 소비의 결과물이 아닌, 시각적 재현과 물질적 개입이 결합된 '문화적 번역'의 산물로 재정립한다는 점에서 중요한 의의를 지닌다. 더 나아가 본 연구는 켄디를 포함한 동아시아 도자가 유럽 내부에서는 심미적·교양적 대상으로 향유된 반면, 대서양 무역망을 포함한 거시적 교역 체계에서는 폭력적 교환의 일부로 기능했을 가능성을 제기함으로써, 17세기 세계 교역이 지닌 미적 환상과 경제적 현실의 양가성을 비판적으로 조망한다. 이를 통해 본고는 미술사 연구가 물질문화와 세계사적 맥락을 함께 사유할 필요성을 제시하고자 한다.

Ⅱ. 동남아시아 식수기에서 수출 도자로

켄디는 본래 동남아시아와 그 군도 지역에서 사용된 식수기로, 둥근 몸체와 물을 채우기 위한 목, 그리고 몸체 측면에 부착된 주구를 기본 구조로 한다(도 3). 이 주구를 통해 물을 따르거나 입을 대지 않고 마시는 방식은 고온다습한 동남아시아의 생활 환경과 밀접하게 결부된 것으로, 켄디는 도기나 금속 등 다양한 재질로 제작되어 일상적인 식수 관행 속에서 사용되었다. 그러나 16세기 후반 이후 해상 교역망이 확장되면서 켄디는 지역 내부의 맥락을 벗어나 교역의 대상으로 전환되었고, 이 과정에서 기능보다는 '형태'가 먼저 이동하는 양상을 띠게 되었다.[18]

중국에서 제작된 켄디는 처음부터 자국 내 소비가 아닌 동남아시아 및 해외 시장을 겨냥한 수출용 도자였다. 경덕진을 비롯한 주요 가마에서 생산되었음에도 중국 사회 내부의 일상이나 의례에서 사용된 사례가 거의 확인되지 않는다는 점은, 켄디가 중국의 생활양식과 단절된 채 철저히 외부 수요에 의해 만들어진 '타자를 위한 생산물'이었음을 증명한다.[19] 특히 16세기 말에서 17세기 초, 켄디의 생산은 소비 시장의 성격에 따라 뚜렷하게 분화된다. 중국 장시성(江西省) 징더전(景德鎭) 가마에서는 정제된 태토(胎土)와 푸른색 안료로 그려진 문양을 갖춘 고품질 켄디를 생산하여 유럽 등 장거리 교역 시장에 대응한 반면, 푸젠성(福建省) 장저우(漳洲) 일대에서는 비교적 낮은 품질의 켄디를 제작하여 동남아시아 지역에 유통하였다.[20] 이러한 생산지의 이원화는 켄디가 단일한 상품이 아니라, 서로 다른 소비 시장의 기호와 구매력에 맞추어 전략적으로 제작된 수출 도자였음을 시사한다.

교차 분석함으로써 정물화 속 자기 표현이 당시의 수입 도자 소비 트렌드를 반영하고 있음을 밝혔다. 방병선, 이희관, 「조반니 벨리니의 〈The Feast of the Gods〉에 등장하는 명대 청화백자」, 『미술사학』 26 (2012); 김수정, 「17세기 네덜란드 정물화에 보이는 중국의 무역 자기 연구(고려대학교 대학원 석사학위논문, 2025).

18) Sullivan, 앞의 논문, pp. 40, 45, 51-52.

19) Sullivan, 앞의 논문, pp. 40-41, 45; 李晓霞, 「军持之研究」 (山东大学 硕士学位论文, 2013), p. 63.

20) 李晓霞, 위의 논문, pp. 62-64; 방병선, 「17세기 중국 무역도자 연구 -유럽과 동남아를 중심으로-」, 『강좌미술사』 33 (2009), pp. 202, 215.

이와 같은 생산과 유통 구조는 문헌 기록뿐 아니라 17세기 난파선 출수품을 통해서도 실증된다. 인도양과 대서양 등에 남겨진 난파선은 교역 과정에서 우연히 형성된 '비의도적 기록물'로서 당시 국제 무역의 실상을 보여준다. 특히 1613년 세인트 헬레나(Saint Helena) 섬 인근에서 침몰한 네덜란드 동인도회사의 비테 레우(Witte Leeuw)호는 켄디가 단순한 이국적 기형을 넘어, 유럽 시장을 전제로 수량화·상품화된 공식 무역 화물이었음을 보여주는 대표적인 사례이다. 비록 비테 레우호의 선적 물품 목록 자체에는 도자기가 구체적으로 명시되어 있지 않으나, 동일한 귀환 선단에 소속되었던 블리싱언(Vlissingen)호의 송장에 무려 38,641점의 도자기가 기록되어 있다는 사실은 당시 이 선단이 대규모 도자기 화물을 운송했음을 강력히 방증한다. 실제로 난파선 현장에서 인양된 200-300kg에 달하는 도자기 파편과 290여 점의 완형 기물은 이것이 선원 개인의 소장품이 아닌 상업적 목적의 대량 화물이었음을 시사한다. 이 난파선에서 인양된 켄디는 규격화된 주구와 기형, 유약 처리된 저부 등에서 대량 생산을 전제로 한 수출용 자기의 제작 특성을 분명히 드러낸다. 특히 주목할 점은 비테 레우호 출수 도자기 분류 체계에서 켄디가 중국의 일반적인 민요가 아닌, 서양 시장을 겨냥해 경덕진에서 생산된 크락 자기로 명확히 분류된다는 것이다(도 4).[21] 이는 켄디가 다른 크락 계열의 접시나 사발과 함께 동일한 생산 및 선적 체계 안에서 관리되었으며, 서양 시장을 위한 크락 양식의 일환으로 체계적으로 제작·유통되었음을 의미한다. 더 나아가 네덜란드 동인도회사 문서 및 화물 분류표에서 켄디는 종종 '칸(kan)' 또는 '카네켄(kannekens)'이라는 범주로 포괄되는데, 이는 켄디가 이미 유럽인의 '주전자(jug/pitcher)' 개념 속에서 재분류되고 재의미화되고 있었음을 보여준다.[22] 이러한 점에서 비테 레우호는 켄디가 17세기 초 네덜란드 동인도회사의 글로벌 무역망 속에서 단순한 수집품을 넘어 정규 상품으로 편입되는 전환점을 보여주는 결정적 사례로 평가할 수 있다.

약 10년 후인 1643년경 침몰한 해처(Hatcher)선의 유물들은, 명말청초라는 정치적·사회적 혼란기에도 불구하고 중국 경덕진 가마가 서양 시장을 전제로 한 도자기 생산을 지속적으로 유지했음을 보여주는 중요한 증거이다.[23] 이 난파선에서 회수된 약 25,000점의 도자기 중에서 크락자기와 전환기 양식 도자기가 공존하는 양상은, 중국 가마가 양식적 변화를 수용하면서도 수출 체계 속에서 연속적으로 제작·유통되었음을 시사한다.[24] 특히 켄디는 총 545점으로 확인되며, 눌린 구형 몸체, 관형 주구, 손잡이 구조 등 기본 형식은 유지된 상태에서 나비, 석류, 국화, 불수감(佛手柑) 등의 자연주의적 장식이 도입되어 양식적 변화를 보여준다(도 5, 6). 이렇듯 해처선에서 다량의 켄디가 출토되고 크락 및 전환기 양식의 도자기들이 병존한다는 사실은 켄디가 동남아시아 물 따르기 용기 기형에서 유래했음에도 불구하고, 유럽 시장을 겨냥한 국제적 상품으로 완전히 편입되었음을 보여준다.[25] 이는 네덜란드 동인도회사

21) 케텔 논문의 표에서 Kendi는 'Types of kraak ware' 열에 포함되어 있으며, 구체적으로 'Type 1.7.1 and 1.7.2'로 분류되어 있다. Christine Ketel, "Identification of Export Porcelains from Early 17th Century VOC Shipwrecks and the Linkage to Their Cultural Identification," Proceedings of the Asia-Pacific Regional Conference on Underwater Cultural Heritage (2011), p. 3.

22) 케텔의 글 Table 2에는 Kendi와 함께 'kan, kannekens'라는 당시 용어가 병기되어 있다. Ketel, 앞의 논문, p. 5.

23) "Kendi," British Museum, 2025년 12월 16일 검색, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1984-0303-11-a-b.

24) Colin Sheaf and Richard Kilburn, The Hatcher Porcelain Cargoes: The Complete Record (Oxford: Phaidon, 1988), p. 76; Christine Ketel, 앞의 글, p. 14에서 재인용.

25) "Kendi," British Museum, 2025년 12월 16일 검색, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1984-0303-11-a-b.

를 통한 유럽 시장 수출용 도자기의 연속성과 안정성을 논증하는 데 중요한 물적 근거를 제공한다.[26]

명말청초의 혼란과 중국 가마 운영의 불안정은 켄디 생산의 지리적 확장을 촉진하는 결정적인 계기가 되었다. 1644년 명의 멸망 이후 이어진 내전과 청나라의 해금(海禁) 정책은 중국 경덕진(景德鎭)의 도자기 생산과 수출에 심각한 타격을 입혔다.[27] 이러한 '구조적 공백' 속에서 일본 히젠 지역(아리타·이마리)의 가마들은 중국 도자의 대체 생산지로 급부상하며 국제 시장에 진입하였다.[28] 특히 1650년경부터 일본은 네덜란드 동인도회사를 통해 동남아시아 시장에 도자기를 수출하기 시작했는데, 이 시기 일본은 부족한 자원을 보완하기 위해 중국산 완제품 자기 대신 도자기 제작에 필요한 안료와 원료를 나가사키항을 통해 수입하며 생산 체제를 갖추어 나갔다.[29] 네덜란드 동인도회사는 기존 시장에서 통용되던 중국 만력(萬曆) 연간의 청화백자 양식, 이른바 크락 양식을 모방한 제품을 일본에 주문하였고, 켄디 역시 이러한 흐름 속에서 대량으로 제작되어 바타비아를 거쳐 인도, 페르시아 등지로 실려 날랐다.[30] 1659년에는 네덜란드 동인도회사를 통한 일본 도자기 수출량이 약 33,910점에 달할 정도로 무역 규모가 확대되었으며, 이후 일본은 단순한 모방을 넘어 중국에서 유입된 기술을 바탕으로 독자적인 색회(色繪) 기술인 가키에몬(柿右衛門) 양식 등을 발전시키며 세계 시장에서의 입지를 굳혔다.[31] 일본산 켄디는 중국산에 비해 주구가 뿌리 쪽으로 갈수록 날카롭게 가늘어지는 형태적 변화를 보이거나 재질과 장식에서 차이를 보였으나, 주구와 몸체로 이루어진 기본 형식은 견고하게 유지되었다. 이는 켄디가 특정 지역의 문화적 산물을 넘어, 생산지에 관계없이 국제 교역망 속에서 통용되는 하나의 표준화된 상품 유형으로 정착했음을 의미한다(도 7, 8).[32] 네덜란드 동인도회사에 의해 대량으로 유입된 켄디는 유럽 사회에서 식수기라는 본래의 기능을 상실하고, 형태적 특이성과 이국성을 지닌 시각적 오브제로 재인식되었다. 이러한 맥락의 변화는 켄디가 수집과 장식의 대상이 되는 기반을 마련하였으며, 이는 다음 장에서 살펴볼 17세기 네덜란드 회화 속 시각적 재현의 전제가 된다.

Ⅲ. 선택된 타자: 갤러리 회화 속 켄디

17세기 유럽 회화에서 켄디는 동아시아 도자 전반을 대표하는 보편적 기물로 재현되지 않는다. 오히려 켄디는 특정 지역, 특히 안트베르펜(Antwerp)을 중심으로 제작된 갤러리 회화(Gallery Painting)와 일부 정물화에서만 반복적으로 확인되며, 이러한 편중된 등장 양상은 주목할 만하다. 이는 켄디가 유럽 사회 전반에서 광범위하게 소비되었기 때문이 아니라, 그 형태와 용도가 유럽의 기존 식기 체계 안에서 즉각적으로 해석되기 어려운 비직관적 성격을 지녔기 때문에, 특정한 시각적·인식론적 맥락 속에서만 선택적으로 재현되었음을 추측케 한다. 켄디는 둥근 몸체와 측면 주구를 지닌 독특한 구조로 인해, 유럽에서 일반적으로 사용되던 주전자, 병, 플라스크와 명확히 대응되지 않는다. 이러한 형식적

26) “Kendi,” British Museum, 2025년 12월 16일 검색, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1984-0303-11-a-b.
27) 김유정, 「17세기 일본 도자의 등장과 무역시장 변동의 동학: 기술과 문화 전파의 국제정치경제적 고찰」(서울대학교 대학원 석사학위논문, 2017), pp. 1-3; 와타나베 요시로, 「히젠(肥前) 도자기의 해외수출과 나가사키항」, 『로컬리티 인문학』 10 (2013), p. 241.
28) 김유정, 위의 논문, pp. 3-5.
29) 와타나베, 앞의 논문, pp. 241-242.
30) 김유정, 앞의 논문, 40-42; 와타나베, 위의 논문, 241.
31) 김유정, 위의 논문, 45; 와타나베, 위의 논문, 241.
32) Sullivan, 앞의 논문, pp. 48, 52.

낯섦은 켄디를 일상적 사용 도구라기보다, 해석과 분류의 대상으로 인식하게 만들었다. 다시 말해 켄디는 기능이 분명한 기물이라기보다, 그것이 무엇이며 어디에서 왔는지를 설명해야만 하는 대상이었다. 이러한 조건은 르네상스와 바로크 시대의 쿤스트카머(Kunstkammer) 및 분더카머(Wunderkammer)의 수집 논리와 정확히 맞닿아 있다.

쿤스트카머는 단순히 귀하고 값비싼 물건을 축적하는 공간이 아니었다. 자연물(naturalia), 인공물(artificialia), 과학물(scientifica)을 병치함으로써 세계의 질서를 축소된 규모로 재현하고, 인간 지식의 범주를 시각적으로 조직하려는 백과사전적 장치였다. 이때 중요한 것은 실용성이나 즉각적인 이해 가능성이 아니라, 오브제가 지닌 기원, 재료, 제작 방식, 그리고 그것이 촉발하는 사유의 가능성이었다. 경이로움은 인식(認識)으로 나아가기 위한 첫 단계로 여겨졌으며, 관람자는 낯선 사물을 마주함으로써 그 의미를 해석하는 지적 과정에 참여하도록 요구되었다. 이러한 수집 문화의 접경연구와 미술사 논리 안에서, 켄디는 전형적인 쿤스트카머 오브제의 조건을 충족한다. 켄디는 자연물과 인공물의 경계에 놓인 도자기로서, 유럽인의 시각에서 즉각적인 기능 판별이 어려웠으며, 동시에 먼 지역과의 교역, 이국적 생활양식, 문화적 타자성을 환기하는 물질적 증거였다. 따라서 켄디는 일상 공간보다는, 세계의 다양성과 인간 인식의 범주를 전시하는 쿤스트카머의 맥락에서 더욱 높은 인식적 가치를 지니게 된다.

안트베르펜은 이러한 쿤스트카머적 사고가 회화 장르와 밀접하게 결합된 도시였다. 남부 네덜란드는 정치적으로는 북부 공화국과 분리되어 있었으나, 국제 무역과 가톨릭 귀족 문화, 그리고 수집 전통이 교차하는 문화적 중심지였다. 안트베르펜의 상인·귀족 수집가들은 쿤스트카머를 통해 자신들의 교양과 세계 인식을 과시했으며, 갤러리 회화는 이러한 수집 세계를 시각적으로 재현하는 매체로 기능하였다.[33] 이러한 맥락 속에서 갤러리 회화에 등장하는 켄디는 실용적 기물이라기보다, '지적 호기심의 표본'으로 제시된다. 얀 브뤼헐 1세(Jan Brueghel the Elder)의 〈만력제 화병에 담긴 꽃〉(c. 1610–1615)에서 켄디는 꽃병으로 사용되지만, 그 핵심적 형태 요소인 주구는 의도적으로 시야에서 벗어나 있다(**도 9**). 이는 기물에 대한 정확한 묘사가 결여되었기 때문이라기보다, 켄디를 즉각적으로 기능화하지 않고, 이국적 도자의 한 유형으로 인식하게 만드는 시각적 전략으로 이해할 수 있다. 그러나 이러한 모호한 제시는 곧 형태 인식의 단계로 이행한다. 브뤼헐과 루벤스(Peter Paul Rubens)가 협업한 〈시각 *The Sense of Sight*〉(1617)에서 켄디는 다른 청화백자 기물들과 함께 진열되며, 부분적으로 가려져 있음에도 불구하고 주구가 분명히 인식되는 형태로 묘사된다(**도 10**). 이 시점에서 켄디는 더 이상 설명되어야 할 낯선 기물이 아니라, 유형적으로 식별 가능한 오브제로 전제된다.

이러한 유형적 안정화는 빌럼 판 하흐트(Willem van Haecht)의 갤러리 회화에서 더욱 분명하게 드러난다(**도 11, 12, 13, 14**). 그의 작품들에 반복적으로 등장하는 켄디는 배치 방식에는 변화를 보이지만, 기형 자체는 거의 동일하게 유지된다. 이는 특정 실물 기물이 우연히 반복된 것이 아니라, 수집 세계 안에서 켄디가 '식별 가능한 상징적 기물'로 정착했음을 시사한다. 동일한 기물의 반복적 재현은 켄디를 예외적인 호기심의 대상이 아니라, 분류 가능한 지식의 단위로 안정화시키는 시각적 효과를 낳는다. 이러한 현상은 켄디가 유럽 사회 전반에서 널리 사용되었음을 의미하지 않는다. 오히려 켄디는 그 낯선 형식과 비직관적 사용 방식으로 인해, 일상적 소비보다는 특정한 인식의 장치 안에서 선택적

33) "Kunstkammer," The Metropolitan Museum of Art, 2025년 12월 19일 검색, https://www.metmuseum.org/essays/collecting-for-the-kunstkammer; 권이슬, 「프란스 프랑켄 2세의 프레치오젠반트(Preziosenwand) 그림 속 조개 연구」(서울대학교 대학원 석사학위논문, 2022), pp. 60-69.

으로 호출되었다고 보아야 한다. 더 나아가, 안트베르펜의 켄디 소유자들 가운데 일부는 해당 기물이 동남아시아에서 식수용으로 사용되던 용기였다는 사실을 간접적으로 인지하고 있었을 가능성도 배제할 수 없다. 이러한 인식은 켄디를 단순한 장식적 이국품이 아니라, 지식과 경험을 전제하는 수집 대상으로 위치시키는 데 기여했을 것이다. 결국 17세기 안트베르펜 회화에서 켄디가 반복적으로 재현된 이유는, 그것이 유럽 사회에서 가장 많이 소비된 도자기였기 때문이 아니라, 쿤스트카머적 인식 체계 안에서 세계의 다양성과 타자성을 가장 효과적으로 표상할 수 있는 기물이었기 때문이다. 켄디는 동아시아 도자기 일반을 대표하는 상징이 아니라, 선택된 오브제로서 수집과 재현의 장 안에 편입되었으며, 그 결과 특정 도시와 특정 회화 유형 안에서만 집중적으로 등장하게 되었다고 이해할 수 있다.

Ⅳ. 형태의 번역: 금속 장식 켄디와 전유의 전략

17세기 유럽에서 켄디는 더 이상 단순한 외래 무역품이나 식수기로만 인식되지 않았다. 앞선 장에서 논의한 바와 같이, 켄디는 안트베르펜을 중심으로 한 쿤스트카머 및 갤러리 회화의 시각적 맥락 속에서 선택적으로 재현되며, '경이의 대상'이자 '지식의 표본'으로서 먼저 인식되었다. 이러한 시각적 인식의 축적은 곧 회화의 영역을 넘어 기물 자체에 대한 물질적 개입으로 확장된다. 즉 켄디는 유럽 사회에서 관찰과 수집의 대상을 넘어, 금속 장식이 덧대어짐으로써 적극적으로 재가공되며 자국의 미적·사회적 체계 속으로 편입되기 시작한다. 이러한 변화를 이해하는 데 있어 결정적인 단서는 17세기 네덜란드 정물화에 반복적으로 등장하는 켄디의 형태적 안정성에서 찾을 수 있다. 니콜라스 길리스(Nicolaes Gillis)의 〈식료품 저장실〉(1615)과 피터르 헤리츠 판 루스트라턴(Pieter Gerritsz van Roestraten)의 〈가재, 굴, 은으로 장식된 켄디 와인 플라스크와 유리잔이 있는 화려한 정물〉(1650)은 제작 시기와 회화의 성격이 크게 다름에도 불구하고, 화면에 등장하는 켄디의 기형이 거의 동일하다는 점에서 특히 주목된다(도 15, 16). 길리스의 작품에서 켄디는 식료품 저장실에 놓인 기물로 등장하는 반면, 로에스트라텐의 작품에서는 식탁 위에 배치된 프롱크 정물화의 중심 오브제로 강조된다. 그럼에도 두 작품 속 켄디는 몸체의 비례, 측면 주구의 위치, 그리고 금속 장식이 결합된 방식에서 놀라운 유사성을 보인다. 이는 특정 실물 기물이 장기간 유통되었기 때문이라기보다, 이미 유럽 내부에서 '이상적인 켄디 상(像)'이 형성되어 있었음을 뒷받침한다.

이러한 유형화는 장르의 차이를 넘어 작동한다. 저장실 정물화와 프롱크 정물화는 기능적으로 상이한 회화 유형임에도 불구하고, 켄디는 두 장르 모두에서 시각적으로 즉각 식별 가능한 기물로 등장한다. 이는 켄디가 더 이상 설명이 필요한 외래 물건이 아니라, 형태 그 자체만으로도 가치와 의미가 인식되는 단계에 도달했음을 의미한다. 다시 말해 켄디는 개별 기물의 차원을 넘어, 회화와 공예 전반에서 공유되는 하나의 문화적 형태로 안정화된 것이다. 이와 같은 형태의 안정화는 빌럼 판 하흐트(Willem van Haecht)의 갤러리 회화에서 더욱 분명하게 확인된다(도 11, 12, 13, 14). 반 하흐트는 켄디를 장식장 안, 또는 밖에 두거나 다른 청화백자와 병치된 형태로 반복적으로 묘사하지만, 그 기형 자체는 거의 변하지 않는다. 이는 그가 우연적인 소장품의 배열을 그린 것이 아니라, 안트베르펜의 유력한 수집가였던 코르넬리스 반 데르 헤이스트(Cornelis van der Geest, 1555-1638)의 컬렉션을 구성하는 식별 가능한 상징적 기물로서 켄디를 제시하고자 했음을 보여준다.[34] 이때 켄디는 단순한 외래 소

34) 코르넬리스 반 데르 히스트는 안트베르펜의 부유한 향료 상인이자 예술 후원가로, 당대 플랑드르 예술계의 핵심 인물이다. 그는 루벤스와 반 다이크 등의 거장을 후원했으며, 그의 방대한 컬렉션은 빌럼 반 헤흐트

장품이 아니라, 컬렉션의 교양과 위신을 대표하는 아이콘으로 기능한다. 바로 이 지점에서 켄디의 금속 장식은 단순한 장식적 부가물이 아니라, 시각적으로 이미 안정화된 형태를 물질적으로 고정하는 장치로 이해될 수 있다.

16세기 말부터 17세기에 걸쳐 유럽 전역의 왕실과 귀족 컬렉션에서는 동아시아 도자기에 금속 장식을 결합한 사례가 빈번하게 확인되는데, 이는 희귀한 외래 기물을 보다 위신적인 사치품으로 격상시키는 전략이었다. 특히 만력제 시기의 중국 청화백자에 영국식 혹은 플랑드르식 도금 은제 장식을 결합한 사례들은, 도자의 기능과 정체성을 근본적으로 재구성한 대표적 예로 평가된다.[35] 당시 영국에서 가장 이른 시기에 중국 자기를 수집하고 이를 귀금속으로 장식하여 소장했던 인물 중 하나인 윌리엄 세실(William Cecil, 1st Baron Burghley, 1520–1598)의 소장품은 이러한 전유 방식을 집약적으로 보여준다.[36] 세실의 컬렉션에 포함된 켄디 및 유사 주전자형 도자기들은 본래의 용수기적 기능을 상실한 채, 주전자 혹은 의례용 기물로 재해석되었으며, 여인상 스트랩, 인어 손잡이, 튜더 장미 문양 등 엘리자베스 시대 영국 은세공의 장식 어휘가 결합되어 완전히 새로운 시각적 정체성을 획득하였다(도 17, 18).[37] 이 경우 도자는 더 이상 '중국의 기물'이 아니라, 유럽 귀족 문화의 교양과 권위를 시각적으로 구현하는 매개체로 작동한다.[38]

주목할 점은 이러한 금속 장식이 개별 장인의 즉흥적 창작이 아니라, 국제적으로 공유된 조형 어휘에 기반하고 있다는 사실이다. 16–17세기 유럽의 은세공사들은 프랑스, 독일, 플랑드르 지역에서 제작된 판화 견본집을 폭넓게 활용하였으며, 이를 통해 특정 장식 모티프와 구조적 형식을 반복적으로 차용하였다. 이로 인해 런던과 안트베르펜, 뉘른베르크 등 서로 다른 지역에서 제작된 장식 장식이 놀라울 정도로 유사한 양식을 보이게 된다.[39] 이는 켄디에 덧붙여진 금속 장식이 지역적 취향의 산물이기보다는, 범유럽적 장식 언어의 일부로 기능했음을 시사한다(도 19, 20). 반면, 켄디 자체의 기형은 거의 변형되지 않은 채 지속적으로 재현된다. 이러한 선택은 유럽 장인들이 켄디를 모방하거나 대체하려 한 것이 아니라, 그 이국적 형태를 전제로 삼은 채 유럽적 장식 언어를 덧입히는 방식을 택했음을 보여준다. 다시 말해, 켄디의 전유는 형태의 파괴가 아니라 형태의 보존을 통해 이루어졌다. 이는 앞서 회

의 그림 〈코르넬리스 반 데르 히스트의 전시실 *The Gallery of Cornelis van der Geest*〉(1628)을 통해 오늘날까지 상세히 전해진다. 그의 컬렉션은 17세기 유럽 상류층의 쿤스트카머 문화를 보여주는 대표적인 사례로 평가받는다. 그의 소장품은 1638년 사후 매각되었다. "Cornelis van der Geest," Wikipedia, 2025년 12월 26일 검색, https://en.wikipedia.org/wiki/Cornelis_van_der_Geest; "Cornelis van der Geest," Royal Collection Trust, 2025년 12월 26일 검색, https://www.rct.uk/collection/404155/cornelis-van-der-geest-1577-1638.

35) Louise Avery, "Chinese Porcelain in English Mounts," The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, 2, no. 9 (1944), pp. 266, 269–270.

36) 윌리엄 세실은 엘리자베스 1세의 수석 고문이자 영국의 정치가로, 40년 가까이 국정 전반을 주도한 인물이다. 그는 르네상스적 인문주의 소양을 바탕으로 당대 최고의 건축물인 버글리 하우스(Burghley House)를 건립하고 방대한 예술품을 수집했다. 특히 그는 영국에서 가장 이른 시기에 중국 자기를 수집하고 이를 귀금속으로 장식(Mounting)하여 소장했던 인물 중 하나로, 당시 유럽 상류층이 동양 자기를 '진귀한 오브제'로 인식했음을 보여주는 대표적인 사례이다. "William Cecil," Encyclopædia Britannica, 2025년 12월 26일 검색, https://www.britannica.com/biography/William-Cecil-1st-Baron-Burghley.

37) Francis Watson, "Introduction," in Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum, rev. ed. (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1999), p. 6.

38) Avery, 앞의 논문, p. 270.

39) Avery, 위의 논문, p. 269.

화 속에서 형성된 이상적인 켄디의 형상이 물질문화의 영역에서도 그대로 유지되었음을 의미한다. 결국 17세기 유럽에서 켄디의 금속 장식은 타자의 기물을 자국의 미적·사회적 질서 안으로 번역하는 핵심 장치였다. 길리스와 로에스트라텐의 정물화, 그리고 반 하흐트의 갤러리 회화에 반복적으로 등장하는 비슷한 모양의 켄디는, 이러한 번역이 회화와 공예 전반에 걸쳐 성공적으로 정착되었음을 보여주는 시각적 증거라 할 수 있다. 켄디는 더 이상 기능적 식수기도, 단순한 무역품도 아닌, 시각적 재현과 물질적 변형을 통해 유럽 문화 내부에서 이해 가능하고 소유 가능한 번역된 형태로 재위치된 것이다. 이는 앤 게리슨(Anne Gerritsen)이 지적한 바와 같이, 낯선 타자의 사물을 시각과 촉각을 통해 자국의 물질문화 안으로 편입시키는 '길들이기(domestication)'의 과정으로 이해될 수 있다.[40] 본래 입을 대지 않고 물을 마시던 아시아의 공동체적 위생 용기는, 금속 뚜껑과 손잡이라는 장치를 통해 유럽 귀족의 개인적이고 과시적인 주전자로 그 기능과 성격이 완전히 다시 쓰여진 것이다.

V. 결론

결론적으로 17세기 켄디는 동남아시아에서 기원한 식수용 기물로서 해상 교역망을 따라 이동하며, 유럽의 쿤스트카머와 식탁 위에서 심미적 오브제로 재구성된 동서 문물 교류사의 대표적 사례라 할 수 있다. 켄디는 본래 종교적·위생적 기능을 지닌 용수기였으나, 유럽 사회에 도착한 이후에는 이러한 기능적 맥락에서 분리되어 수집과 전시, 그리고 회화적 재현을 통해 교양과 부, 나아가 세계 인식을 표상하는 기물로 재맥락화되었다. 본 연구는 이와 같은 변용 과정을 추적함으로써, 외래 기물이 유럽의 시각 체계 속에서 선택적으로 해석되고 전유되는 구체적인 양상을 규명하고자 하였다.

그러나 17세기 도자 교역을 단순히 이국적 취향이나 미적 향유의 서사로만 이해하는 것은, 당대 세계 교역망이 작동한 복합적인 경제 구조를 충분히 설명하지 못한다. 특히 네덜란드 동인도회사를 중심으로 한 아시아–유럽 무역과는 달리, 네덜란드 서인도회사(Geoctroyeerde West-Indische Compagnie, WIC)가 주도한 대서양 무역망에서 도자의 의미와 기능은 전혀 다른 차원에서 작동한 것으로 보인다.[41] 이러한 교역 구조는 얀 반 케셀(Jan van Kessel, 1626–1679)의 〈네 개의 대륙: 아프리카〉와 〈네 개의 대륙: 아시아〉에 나타난 도상 배치를 통해 시각적으로 드러난다(도 21, 22).[42]

---

40) 앤 게리슨은 17세기 네덜란드에서 외래 물건이 수용되는 과정을 '길들이기(Domestication)'라고 정의한다. 이에 대해서는 다음 논문을 참조. Anne Gerritsen, "Domesticating Goods from Overseas: Global Material Culture in the Early Modern Netherlands," Journal of Design History 29, no. 3 (2016).

41) 네덜란드 서인도회사는 1621년 설립되어 1792년 해체된 네덜란드의 특허 회사로, 아메리카, 서아프리카, 대서양 노예 무역을 포함한 네덜란드의 해외 무역과 식민 활동을 관리하였다. 주요 설립자로는 레이니어 파우(Reynier Pauw), 빌렘 우셀링크(Willem Usselincx), 제세 드 포레스트(Jessé de Forest)가 있으며, 네덜란드 동인도회사와 유사하게 다섯 개 지부와 19명의 이사 체제로 운영되었다. 회사는 초기에는 사략 활동과 브라질, 뉴네덜란드 등 아메리카 식민지 정복을 시도했으며, 아프리카에서는 금과 노예 무역을 중심으로 활동하였다. 1674년 초대 회사 파산 이후 신(新) 네덜란드 서인도회사가 설립되어 노예 무역과 식민지 관리 중심으로 운영되었으며, 4차 영국 네덜란드 전쟁 이후 1792년 해체되었다. "Geoctroyeerde West-Indische Compagnie," Wikipedia, 2025년 12월 16일 검색, https://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_West_India_Company.

42) 얀 반 케셀은 17세기 안트베르펜을 중심으로 활동한 플랑드르 화가로, 당대 유행하던 '경이의 방(Wunderkammer)'을 위한 백과사전적 정물화를 다수 제작했다. 16세기 '우주지(cosmographies)'와 '지도 제작(cartography)'의 전통에 기반하여 구성되었다. 작가는 중앙에 대륙을 의인화한 인물을 두고, 배경에는 주요 도시들을, 전경에는 해당 대륙의 토착 생물종을 배치했는데, 이는 지리적 지식을 시각적으로 구조화하여 소유하고자 했던 17세기 유럽의 세계관을 보여준다. "The Four Parts of the World," Museo del Prado, 2025

당시 서인도회사는 동인도회사가 수입한 아시아산 직물과 도자기를 암스테르담에서 재선적하여 아프리카로 가져갔으며, 학계에서는 이것이 금과 상아, 그리고 노예를 확보하기 위한 전략적 교환 물품이나 현지 유력자를 회유하기 위한 '위신재(威信財)'로 활용되었을 개연성을 제기하고 있다. 즉, 이 맥락에서 도자는 단순한 소비재가 아니라, 인간을 포함한 재화를 획득하기 위한 실질적 자본으로 기능했을 가능성이 높다.[43]

특히 아프리카 패널의 세부 묘사는 이러한 추론에 설득력을 더한다. 화면 중앙에는 사자 위에 앉아 손에 뱀을 쥐고 있는 여성이 묘사되어 있는데, 알몸으로 표현된 맞은편의 인물들과 달리 옷을 갖춰 입은 그녀의 모습은 이집트의 여왕 클레오파트라를 연상시킨다.[44] 주목할 점은 이처럼 지배층으로 표상된 인물 앞에 접시, 클랍무츠, 컵, 대접 등 다양한 기형의 청화백자들이 놓여 있다는 사실이다. 이는 청화백자가 단순한 이국적 소품이 아니라, 아프리카의 지배층을 대상으로 노예나 귀금속과 교환하기 위해 제시된 핵심적인 교역품이었음을 시사하는 시각적 정황으로 해석될 수 있다.

나아가 작가가 붙인 '우상들의 사원(Le Temple des Idoles)'이라는 제목 또한 당시의 이데올로기적 시선을 드러낸다. 얀 반 케셀이 활동한 안트베르펜은 성상파괴 운동의 격랑을 겪은 후 가톨릭 신앙의 수호가 강조되던 지역이었다. 이러한 종교적 배경을 고려할 때, 아프리카를 '우상(Idol)'의 공간으로 명명한 것은 비유럽권을 기독교적 관점에서 교화해야 할 미개한 대상으로 규정하는 타자화의 시선이 투영된 것이다. 이러한 인식은 아프리카인들을 문명화된 교역 파트너가 아닌 지배와 수탈의 대상으로 바라보는 태도와 연결되며, 그들의 인신(人身)을 자본(도자기)으로 치환하는 폭력적 교환 체계를 정당화하는 기제로 작동하였다.

따라서 해당 작품 속 청화백자는 대서양 무역망 속에서 유통되는 교환 가치의 시각적 기호로 재인식되어야 한다. 다시 말해 동일한 도자가 유럽 내부에서는 교양과 풍요의 상징으로 소비되는 동안, 다른 편에서는 인간을 자본으로 거래하는 비인간적 교환 논리의 도구로 기능하고 있었던 것이다. 본 연구는 켄디(Kendi)를 비롯한 청화백자가 근대 초기 세계 경제 질서의 모순을 드러내는 물질적 증거임을 재고하며, 미술사 연구가 물질문화와 세계사적 맥락을 함께 사유할 때 비로소 17세기 시각 문화 이면에 존재한 폭력적 경제 구조를 온전히 포착할 수 있음을 제언하며 마치고자 한다.

년 12월 29일 검색, https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-four-parts-of-the-world-asia/664782db-f91d-45ad-8023-1e4610f4a1a6.

43) 얀 반 케셀의 작품을 재료의 변형이나 백과사전적 나열의 관점에서 분석한 대표적인 연구로는 Nadia Baadj, "A World of Materials in a Cabinet without Drawers: Reframing Jan van Kessel's The Four Parts of the World," Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Vol. 61 (2011)가 있다. 바지(Baadj)는 케셀의 작품이 전 지구적 재료의 순환을 다루고 있음을 인정하면서도, 아프리카 패널에 묘사된 앵무조개 잔이나 아시아산 도자기 등을 가리켜 "불일치가 가득하며(inconsistencies abound)" , 이는 화가의 지리적 지식 부족이나 '환상적 이국취향(fantastic exoticism)'에서 기인한 오류라고 해석하였다. 그러나 본고는 이러한 도상 배치가 단순한 오류가 아니라, 17세기 네덜란드 무역의 구체적 작동 방식(서인도회사의 중계무역)을 암시하는 시각적 단서일 가능성에 주목한다.

44) "The Four Parts of the World," Alte Pinakothech, 2025년 12월 29일 검색, https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/bwx026nGm8/jan-van-kessel/die-vier-erdteile-afrika.

참고문헌

국문문헌

권이슬, 「프란스 프랑켄 2세의 프레치오젠반트(Preziosenwand) 그림 속 조개 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2022.

국립중앙박물관, 『도자기에 담긴 동서교류 600년』, 국립중앙박물관, 2020.

김유정, 「17세기 일본 도자의 등장과 무역시장 변동의 동학: 기술과 문화 전파의 국제정치경제적 고찰」, 서울대학교 석사학위논문, 2017.

방병선, 「17세기 중국 무역도자 연구 -유럽과 동남아를 중심으로-」, 『강좌미술사』 33, 2009.

와타나베 요시로, 「히젠(肥前) 도자기의 해외수출과 나가사키항」, 『로컬리티 인문학』 10, 2013.

동양어문헌

吴若明, 「克拉克瓷名辨及海上丝路贸易区域功用研究」, 『美术研究』 6, 2018.

李晓霞, 「军持之研究」 (山东大学 硕士学位论文, 2013).

서양어문헌

Avery, Louise. “Chinese Porcelain in English Mounts.” The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, 2, no. 9 (1944).

Ketel, Christine. “Identification of Export Porcelains from Early 17th Century VOC Shipwrecks and the Linkage to Their Cultural Identification”, Proceedings of the Asia-Pacific Regional Conference on Underwater Cultural Heritage Manila, (2011).

Medley, Margaret. “A Chinese Blue and White Dragon Kendi.” Bulletin van het Rijksmuseum 31, no. 4 (1983).

Ströber, Eva. Ming: Porcelain for a Globalised Trade. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2013.

Sullivan, Michael. “Kendi.” Archives of the Chinese Art Society of America 11 (1957).

Watson, Francis. “Introduction.” In Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum, rev. ed. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1999.

기타

방병선. “중국 도자사 연구,” 네이버 지식백과. 2025년 12월 26일 검색. https://terms.naver.com/entry.naver?docId=2808476.

“Cornelis van der Geest,” Royal Collection Trust. 2025년 12월 26일 검색. https://www.rct.uk/collection/404155/cornelis-van-der-geest-1577-1638.

“Cornelis van der Geest,” Wikipedia. 2025년 12월 26일 검색. https://en.wikipedia.org/wiki/Cornelis_van_der_Geest.

“Geoctroyeerde West-Indische Compagnie,” Wikipedia. 2025년 12월 16일 검색. https://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_West_India_Company.

“Kendi,” British Museum. 2025년 12월 16일 검색. https://www.britishmuseum.org/collection/object

/A_1984-0303-11-a-b.

"Kunstkammer," Kunstkammer Georg Laue. 2025년 12월 18일 검색. https://www.kunstkammer.com/index.php/en/kunst-and-wunderkammer.

"Kunstkammer," The Metropolitan Museum of Art. 2025년 12월 19일 검색. https://www.metmuseum.org/essays/collecting-for-the-kunstkammer.

"The Four Parts of the World," Alte Pinakothech. 2025년 12월 29일 검색. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-four-parts-of-the-world-asia/664782db-f91d-45ad-8023-1e4610f4a1a6.

"The Four Parts of the World," Alte Pinakothech. 2025년 12월 29일 검색. https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/bwx026nGm8/jan-van-kessel/die-vier-erdteile-afrika.

"William Cecil," Encyclopædia Britannica. 2025년 12월 26일 검색. https://www.britannica.com/biography/William-Cecil-1st-Baron-Burghley.

도판목록

(도 1) 중국 명, 〈접시(Dish)〉, 17세기 후반, 청화백자, 지름 28.6cm, 메트로폴리탄 미술관(The Metropolitan Museum of Art)
(도 2) 중국 명, 〈백자 청화 꽃 짐승 얼굴 문양 대접(Bowl decorated with flowers and beast faces)〉, 16세기 후반-17세기 초반, 청화백자, 5.4 × 14.6cm, 메트로폴리탄 미술관(The Metropolitan Museum of Art)
(도 3) 〈Men drinking from a kendi〉, 미상, 사진, Eva Strober, Ming Porcelain for a Globalised Trade, 2013, p. 185.
(도 4) 중국 명, 〈비테 리우호의 켄디(Kendi from the V.O.C.-ship the 'Witte Leeuw')〉, 1613년 이전, 청화백자, 16×14.5cm, 암스테르담 레이크스 미술관(Rijksmuseum)
(도 5) 중국 명, 〈청화 백자 켄디(Pair of porcelain kendi with underglaze blue decoration)〉, c. 1643, 청화 백자, 높이 19.8cm, 영국박물관(The British Museum)
(도 6) 중국 명, 〈'해처 카고'의 소형 청화 켄디 Five Small 'Hatcher Cargo' Blue and White Kendi〉, 17세기 중반, 청화 백자, 높이 13.5cm, 개인 소장
(도 7) 일본 에도, 〈소메츠케 모란문 켄디(染付牡丹文ケンディ)〉, 17세기 후반, 청화백자, 높이 20.0cm, 규슈국립박물관(九州国立博物館)
(도 8) 일본 에도, 〈이로에 초화문 켄디(色絵草花文ケンディ)〉, 17세기 후반, 색회백자, 높이 22.0cm, 규슈국립박물관(九州国立博物館)
(도 9) 얀 브뤼헐 1세(Jan Brueghel the Elder), 〈만력제 화병에 담긴 꽃(Flowers in a Wan-Li Vase)〉, c. 1610-1615, 패널에 유채, 66.1 × 50.6cm, 마우리츠하위스 미술관(Mauritshuis)
(도 10) 얀 브뤼헐 1세(Jan Brueghel the Elder), 페테르 파울 루벤스(Peter Paul Rubens), 〈시각(The Sense of Sight)〉, 1617, 패널에 유채, 65 × 109cm, 프라도 미술관(Museo del Prado)
(도 11) 빌럼 판 하흐트(Willem van Haecht), 〈코르넬리스 판 데르 헤이스트의 갤러리(The Gallery of Cornelis van der Geest)〉, 1628, 패널에 유채, 99 × 129 cm, Museo del Prado (Madrid)
(도 12) 빌럼 판 하흐트(Willem van Haecht), 〈알렉산더 대왕, 아펠레스의 작업실을 방문하다(Alexander the Great visits the studio of Apelles)〉, 1628-37, 패널에 유채, 78 × 114 cm, 개인 소장
(도 13) 빌럼 판 하흐트(Willem van Haecht), 〈캄파스페를 그리는 아펠레스(Apelles painting Campaspe)〉, c. 1630, 패널에 유채, 105 × 149 cm, 마우리츠하위스 미술관(Mauritshuis)
(도 14) 빌럼 판 하흐트(Willem van Haecht), 〈파라켈수스와 함께 있는 코르넬리스 데 헤이스트의 컬렉션(Collection of Cornelis de Geest with Paracelsus)〉, 1630s, 패널에 유채, 73 × 104 cm, 뷰트 컬렉션(The Bute collection)
(도 15) 니콜라스 힐리스(Nicolaes Gillis), 〈식료품 저장실(Storeroom)〉, 1615, 패널에 유채, 85.5 × 111.5 cm, 개인 소장
(도 16) 피터르 헤리츠 판 루스트라턴(Pieter Gerritsz van Roestraten), 〈가재, 굴, 은 도금 잔, 은으로 장식된 켄디 와인 플라스크와 유리잔이 있는 화려한 정물(Sumptuous Still Life with Lobster,

Oysters, Silvergilt Covered Beaker, Silver mounted Kendi Wine Flask and Glassware)〉, 1650, 캔버스에 유채, 61 × 76 cm, 아돌프 슐로스 컬렉션(Adolphe Schloss Collection)

(도 17) 중국 및 영국, 〈링컨셔 버글리 하우스의 주자(Ewer from Burghley House, Lincolnshire)〉, 1573-c. 1585, 청화백자에 도금 은 장식, 높이 34.6cm, 메트로폴리탄 미술관(The Metropolitan Museum of Art)

(도 18) 중국 및 영국, 〈링컨셔 버글리 하우스의 양이잔(Two-handled bowl from Burghley House, Lincolnshire)〉, 1573-c. 1585, 청화백자에 도금 은 장식, 15.9 × 33cm, 메트로폴리탄 미술관(The Metropolitan Museum of Art)

(도 19) 중국 및 영국, 〈은장식 주자(Ewer with silver mounts)〉, c. 1600-1610, 청화백자에 도금 은 장식, 24.1 × 21.5cm, 빅토리아 앤 앨버트 박물관(Victoria and Albert Museum)

(도 20) 중국 및 영국, 〈제임스 1세 시대 은장식 청화 켄디 주자 A James I Silver-Mounted Chinese Porcelain Blue and White Ewer (Kendi)〉, 1573-1620/c. 1620, 청화백자에 은 장식, 높이 31.8cm, 개인 소장

(도 21) 얀 판 케설(Jan van Kessel), 〈네 개의 대륙: 아프리카(Die vier Erdteile: Afrika)〉, c. 1664/66, 구리에 유채, 48.6 × 67.8cm(중앙 패널), 알테 피나코테크(Alte Pinakothek)

(도 22) 얀 판 케설(Jan van Kessel), 〈네 개의 대륙: 아시아(Die vier Erdteile: Asien)〉, c. 1664/66, 구리에 유채, 48.8 × 67.6cm(중앙 패널), 알테 피나코테크(Alte Pinakothek)



도 1



도 2



도 3



도 4



도 5



도 6



도 7



도 8



도 9



도 10



도 11



도 12



도 13



도 14



도 15



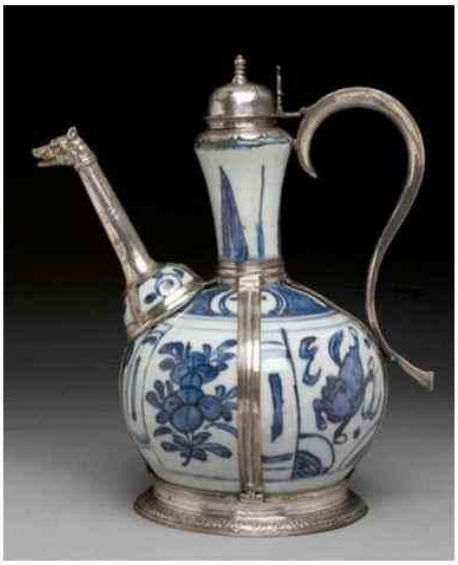
도 16



도 17



도 18



도 19



도 20



도 21



도 22

타자의 기물, 자국의 교양

: 17세기 유럽에서 켄디(Kendi)의 수용과 이데올로기적 재맥락화

토론 | 장이정 252HAG25

본 연구에서는 켄디라는 주구형 수병이 인도 불교 문화권의 의례용 기물에서 출발하여 중국과 동남아시아를 거치며 도자기로 정착하고, 나아가 국제 해상 교역망 속에서 반복적으로 이동·변용되는 과정을 서술하고 있습니다. 이 과정에서 켄디는 특정 지역의 고정된 기형이라기보다, 각 문화권의 물질문화와 사용 맥락, 시각적 취향과 결합하며 의미가 재구성되는 이동하는 형식으로 이해됩니다.

특히 17세기 네덜란드 동인도회사(VOC)를 통해 유럽으로 유입된 이후, 켄디는 실용적 기물이라기보다 이국성과 희소성을 체현한 수집품으로 인식되었고, 유럽 회화 속에서 반복적으로 재현되며 당시의 교양 담론과 세계 인식을 반영하는 시각적 매개로 기능한 것으로 보입니다. 1630-40년대 이후 자기 수입량의 급증과 함께 켄디는 유럽 상류층의 부와 취향을 과시하는 상징적 기물로 자리 잡았으며, 금속 마운트가 덧붙여지는 등 유럽의 생활 양식과 미적 규범에 맞추어 물질적으로 재구성되는 양상도 확인됩니다.

이와 같이 켄디는 16-17세기에 걸쳐 다양한 문화권을 통과하며 시각적·이데올로기적 의미가 중첩되는 기물로 기능하였습니다. 그렇다면 본 연구의 논의 범위를 확장해 볼 때, 18세기 유럽에서 마이센을 비롯한 자국 백자 생산이 본격화된 이후에도 켄디와 같은 동아시아 기형이 유럽의 시각 문화와 물질문화 속에서 여전히 의미 있는 형식으로 작동했는지, 혹은 그 역할과 위상이 변화하거나 소멸하는 양상을 보였는지에 대해 어떻게 생각하시는지 궁금합니다.

〈모르핀 중독자들 *Les Morphinées*〉(1886)로 본 19세기 프랑스 마약 문화의 젠더학[1)]

이수 232HAG46

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 19세기 말 프랑스에서 여성 모르핀 중독자의 정체성
1. 19세기 프랑스 마약 문화와 '여성 모피노마니에(morphinomanie)'
2. 당대 시각 문화 속 '여성 모피노마니에'
Ⅲ. 〈모르핀 중독자들 Les Morphinées〉(1886) 해석
Ⅳ. 결론

주제어: 조르주 모로 드 투르, 마약 문화, 젠더학, 19세기, 모르핀, 여성 재현

Ⅰ. 서론

파리를 중심으로 활동한 화가 조르주 모로 드 투르(Georges Moreau de Tours, 1848-1901)는 1886년 작품 〈모르핀 중독자들 *Les Morphinées*〉(1886)에서 당대 프랑스 사회의 골칫거리였던 '약물 중독 문제'를 다루었다(도 1). 한 여성이 팔뚝에 주삿바늘을 꽂아 약물을 주입하는 가운데, 다른 여성은 이미 약물이 선사하는 황홀경에 빠진 듯 기다란 의자 셰즈 롱(chaise longue)에 힘 빠진 몸을 기댄 채 늘어져 있다. 제목에서 알 수 있듯 여성들이 사용한 약물은 마약성 진통제의 일종인 모르핀(Morphine)이다.

모르핀에 취해 이성을 잃어가는 두 여성을 묘사한 이 작품은 1886년 파리 살롱전에 내걸렸으며 출품 후 약 5년이 지난 1891년 일간지 『르 쁘띠 저널 *Le Petit Journal*』에 여성들의 마약 중독을 경계하는 우려의 글과 함께 모사본 삽화로 다시 소개되었다.[2)] 작품이 세간에 알려지고도 5년이라는 시간이 더 흐른 시점에서 주류 일간지에 삽화 형태로 재등장했다는 사실은, 1880년대가 다 지나도록 프랑스 사회의 약물 중독 문제가 해결되지 않았다는 점을 암시한다(도 2).[3)]

---

1) 본 연구의 제목에서 언급한 '젠더학(Gender Studies)' 또는 젠더 연구는 사회적 성과 성 정체성을 연구하는 학제 간 연구 분야로 현재까지도 개념 정립을 위해 활발한 논의 중에 있다. 젠더학은 여성학과 남성학, 퀴어학을 포함하며, 젠더, 즉 성 정체성이 생물학적인 성별에 의해서만이 아닌 여러 사회적 요소에 영향을 받아 구성된다고 주장한다. 본 고에서는 특히 '여성'이라는 성별이 사회 속에서 구성되는 방식에 주목하였다. Wikimedia Foundation, Inc., "젠더학," *Wikepedia*, https://ko.wikipedia.org/wiki/젠더학 (2024년 6월 27일 검색).

2) L. Baschet에서 출판한 1886년 살롱전 일러스트 카탈로그 129페이지에 조르주 모로 드 투르의 해당 작품 모사본이 'La-Morphine - Morphine'이라는 제목과 함께 수록되어 있음을 확인하였다. Librairie d'Art L. Baschet, *Catalogue Illustré du Salon* (Paris: François Guillaume Dumas, 1886), 129, https://archive.org/details/catalogueillustr1886soci/page/129/mode/1up (2024년 6월 5일 검색).

3) "Les Morphinées," *Le Petit Journal*, 21 February 1891, 8.

19세기 말 프랑스에는 모르핀 외에도 여러 향정신성 약물, 일명 '마약'이 유통되고 있었다.[4] 성별·연령을 막론한 다양한 계층이 향정신성 약물을 사용하였음에도 불구하고 '모르핀' 중독은 유독 여성 문제로 취급되는 경향이 강했다.[5] 모르핀에 중독된 이들은 '모피노마니에(morphinomanie)'라 불리며 사회의 골칫거리로 취급되었다.

현대 프랑스 의학 역사학자 사라 E. 블랙(Sara E. Black)은 그의 프랑스 약학사 연구서 『프랑스 마약 *Drugging France*』(2022)의 4장 '성과 약물(Sex and Drugs)'에서 19세기 프랑스 여성과 모르핀 사이의 관계를 분석하며 〈모르핀 중독자들〉의 1891년 판 삽화에 담긴 의미를 해석한다.[6] 블랙에 따르면 이 삽화가 주류 일간지에 실린 사건의 이면에는 가정이나 퇴폐적인 여성 마약 클럽에서 모르핀을 접한 여성들이 이성애를 불필요한 것으로 취급하게 될지도 모른다는 남성 사회의 불안감이 자리했다. 블랙은 "여성들이 움직이지 않고 시체처럼 누워있었다"는, 당대 가장 유명했던 상류층 여성 모르핀 클럽에 대한 부정적 묘사를 함께 인용하고 있다.[7]

그러나 작품 〈모르핀 중독자들〉은 저자가 언급한 모르핀 클럽의 병적인 분위기와는 거리가 멀다. 작품에 묘사된 배경은 퇴폐적인 약물 공유 공간보다는 개인 건물 내부로 보이며, 두 여성의 옷차림은 화려하고 깨끗해 이들이 주류 사회 사교계의 안전한 테두리 내에 머물고 있음을 유추할 수 있다. 또한 그림 왼편 모르핀을 주사하면서도 허리를 꼿꼿하게 세운 채 정면을 응시하는 여성 도상은 동시기 여성 모르핀 중독자를 다룬 다른 작품들에서 발견되지 않아 주목된다.[8]

본 연구는 작품 속 상류층 여성 모르핀 투약자의 시선이 향하는 대상에 대한 의문으로부터 시작되었다. 본 고는 〈모르핀 중독자들〉의 여성이 응시하는 대상의 정체를 밝혀 중독자 여성과 화면 너머의 대상이 주고받는 시선의 의미를 해석하고자 한다. 먼저 작품에 등장하는 19세기 프랑스 사회의 여성 약물 중독자(특히 모르핀 중독자)인 '여성 모피노마니에'에 대한 당대 인식을 근대 의학사 선행 연구와 19세기 생산된 1차 사료를 통해 정리한다. 이어 동시기 시각 문화

---

4) '약물(drug)'이라는 단어는 페르시아어 드로아(droa, 향기로운 냄새)에서 오래전 약제사들이 상업화한 건조된 식물성 물질들을 총칭해 가리키던 네덜란드어 드로흐(droog)에서 유래된 것으로 추정된다. 그러나 각종 향정신적 물질들이 향락적 목적으로 사용된 19세기 말부터 '약물'의 의존 및 사회적 지위 하락을 초래하는 성격이 강조되기 시작했다. 그리하여 오늘날 '약물'은 정신 현상에 영향을 끼치는 물질, '정신 활성화 물질' 혹은 '향정신성 물질'의 맥락으로 이해되고 있다. 본 고에서는 '약물의 임상적 효과에 따른 분류'법에 따라 분류한 "진통 물질이나 정신 억제 물질, 알코올과 유기용제, 대마, 아편류, 최면제와 같은 여러 약품과 해리성 전신마취제, 항정신병 약물, 항불안제" 중 강한 중독성을 지닌 물질들을 통틀어 편의상 '향정신성 약물' 혹은 '마약'으로 표기하였다. 드리 리샤르, 『약물 중독』, 윤예니 역(NUN, 2011), 21-22.

5) Jean-Jacques Yvorel, *Les Poisons de l'Esprit: Drogues et Drogués au XIXe Siècle* (Paris: Quai Voltaire, 1992), 137-8, Sara E. Black, *Drugging France: Mind-Altering Medicine in the Long Nineteenth Century* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2022), 213에서 재인용.

6) 앞의 책, 216-19.

7) Marie-François Goron, *Les Parias de l'Amour* (Paris: Ernest Flammarion, 1899), 129, 앞의 책, 215에서 재인용.

8) 19세기 프랑스에서 여성 모르핀 중독자를 표현한 작품에는 다음이 있다. 외젠 가셋(Eugène Grasset, 1845-1917)의 〈모피노마니악 *Morphinomaniac*〉(1897), 산티아고 루시뇰(Santiago Rusiñol, 1816-1931)의 〈모르핀 전 *Before Morphine*〉(1890), 〈모르핀 후 *After Morphine*〉(1890), 알버트 마티뇽(Albert Matignon, 1860-1937)의 〈모르핀 *Morphine*〉(1905), 조르주 모로 드 투르의 〈모르핀 중독자들〉. 각 작품에 대한 상세한 해석은 본 고의 2장 2절과 3장 참조.

에서 상류층 여성 모피노마니에가 재현되었던 양상과 그러한 재현 방법이 채택된 원인을, 여성이라는 성(性)이 사회적으로 구성되는 방식과 연관지어 분석해 앞의 정보를 보충할 것이다. 3장에서는 2장에서 얻은 정보를 종합하여 〈모르핀 중독자들〉의 도상을 해석해 세기말 프랑스 사회 상류층 및 사교계 여성 모피노마니에를 둘러싼 맥락과 그 맥락이 작품에서 드러나는 양상을 도출해내려 한다. 더불어 미술사가 아닌 약학사 연구에서만 짧게 다뤄졌던 작품 〈모르핀 중독자들〉을 미술사적으로 재분석 및 연구하여 보완하는 것을 목표로 한다.

Ⅱ. 19세기 말 프랑스에서 여성 모르핀 중독자의 정체성

1. 19세기 말 프랑스 마약 문화와 '여성 모피노마니에(morphinomanie)'

19세기 새로운 식물 알칼로이드 분리 성공, 마취 가스의 발견, 의약품 생산의 산업화 등 일련의 사건은 프랑스 사회에 이전보다 더 다양한 약물을 공급하는 역동적 제약 경제 시대를 열었다. 해시시(대마), 아편, 모르핀, 클로로포름, 에테르, 코카인 등의 향정신성 의약품은 프랑스 시민들에게 현대 생활의 일상적 통증이나 고통을 초월할 수 있는 방법을 제공했다. 신체의 고통은 점차 피할 수 없는 짐이 아니라 약물에 의해 통제 가능한 요소로 인식되기 시작했다.[9] 이 획기적인 다종(多種)의 향정신성 약물은 시장 구조와 결합해 국가 수준의 약물 오·남용이 자행되었다. 19세기 중반 활동한 프랑스 약사와 의사들은 신체적, 정신적 질병을 치료하기 위해 대마초 기반 의약품을 적극적으로 사용했다.[10] 향정신성 약물은 치료 목적 외에도 성적 열정이나 자기만족을 위한 다용도 상품으로 둔갑해 시장으로 퍼져갔고 대량의 마약 중독자라는 부작용을 낳았다.[11]

자기만족용 상품으로서의 마약은 프랑스 사회의 모든 계층에서 사용되었다. 시인, 화가, 소설가 역시 마약의 울타리 안에 있었다. 그들은 작품에서 직접 마약 문화를 다루었다. 외젠 들라크루아(Eugène Delacroix, 1798-1863)와 샤를 보들레르(Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867), 빅토르 위고(Victor-Marie Hugo, 1802-1885)는 정신과 의사 장 자크 모로(Jean Jacques Moreau, 1804-1884)가 주도한 해시시 애호 모임에 가입하여 해시시를 흡입한 뒤 해시시가 유발한 환각을 작품에 적용하거나 관련된 단상을 발표했다.[12] 1885년에는 소설가 말라트(Marcel Jacques Saint-Ange Mallat de Bassilan, 1852-1897)가 모르핀 중독에 빠진 상류층 여성의 타락을 다룬 소설 『백작 부인 모르핀 *La Comtesse Morphine*』(1885)을 출간하기도 했다.[13] 삽화가 얀 다르장(Yan' Dargent, 1824-1899)은 과학자 루이 피기에(Louis Figuier,

9) Black, *Drugging France*, 3-5.
10) David A. Guba, Jr., "Introduction: Hashish, Islam, and Violence in the French Colonial Mind," in *Taming Cannabis: Drugs and Empire in Nineteenth-Century France* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2020), 3-18.
11) Black, *Drugging France*, 281-82.
12) 해시시 클럽(Club des Hashischins)에는 본문에 언급한 인물 외에도 테오필 고티에(Jules Pierre Théophile Gautier, 1811-1871), 귀스타브 플로베르(Gustave Flaubert, 1821-1880), 오노레 드 발자크(Honore de Balzac, 1799-1850) 등이 회원으로 있었다. 이들은 파리 생 루이 섬에 있는 피모당 호텔(현 로쟁 저택)에 한 달에 한 번 모여 향신료가 가미된 해시시 페이스트를 복용했다. 테오필 고티에 외 공저, 『해시시 클럽』, 조은섭 역 (지식의편집, 2020).
13) Marcel Jacques Saint-Ange Mallat de Bassilan, *La Comtesse Morphine* (Paris: Frinzine, Klein et

1819-1894)의 저서 『과학의 경이로움 *Les Merveilles de la Science*』(1876)에서 중년 남성이 에테르에 취한 모습을 삽화로 그렸고(도 3), 화가 에밀 베르나르(Émile Henri Bernard, 1868-1941)는 〈해시시 흡연자 *Fumeuse de Haschish*〉(1900)에서 이국적인 분위기의 해시시 중독자를 표현했다(도 4). 19세기 프랑스 사회의 여러 계층에 깊게 침투한 마약은 문화예술에 흔적을 남겼다.

이처럼 향정신성 약물이 사회계층을 막론한 남녀 모두에게 인기를 얻었던 상황에서 유독 모르핀은 사회가 '여성의 병'이라고 상상하는 현대 병리 현상 중 하나로 인식되는 경향이 강했다.[14] 아편에서 추출된 알칼로이드인 모르핀은 인체에 주입하면 즉시 중추신경계에 작용하여 고통의 역치를 높임으로써 고통을 줄이거나 아예 없애준다.[15] 유럽의 의사들은 1860년대 후반까지 신경통 완화를 목적으로 모르핀 피하 주사를 광범위하게 이용했는데, 실제 역사적으로 남성보다 여성 환자에서 더 많이 사용되었다.[16] 이는 월경통 및 '신경성 질환'을 포함하는 기타 부인과 질환의 유병률에서 비롯된 것이었다. 19세기 초반 '여성 문제', '히스테리', 유행성 '우울증'의 치료제로 사용되던 경구 라우다넘이 19세기 후반에 들어 모르핀으로 대체되었기 때문이다.[17] 향정신성 약품 처방에 대해 합법적 권리를 가지고 있던 의사들은 위 질환을 앓는 여성 환자에게 쉬이 모르핀을 처방했다. 한편 빅토리아 시대를 포함한 1800년대 유럽 여성들의 사회적 지위 역시 과도한 모르핀 사용의 원인이 되었다. "비현실적인 에티켓과 행동 기준이 요구되었고 […] 음주는 남성의 악습으로 간주되어 여성에게는 적절치 못한 것으로 여겨졌다. 담배도 마찬가지였다."[18] 이러한 성역할에 반기를 든 여성, 특히 독립적인 여성들은 아편을 실험했다.[19] 상류층 여성들은 합법 혹은 불법의 영역에서 모르핀의 유혹에 쉽게 노출되었다.

1880년대 발간된 프랑스 일간지에서는 여성 모르핀 중독자인 '여성 모피노마니에' 인물상에 대한 언급을 어렵지 않게 찾을 수 있다.

프랑스 지방일간지 『라 샤렌테 *La Charente*』의 1882년 2월 27일자 지면에는 다음과 같은 글이 실렸다.

> 무서운 독을 표피에 주입하는 것이 가능해지고 쉬워진 이후로 이 독은 남용되어 왔습니다.
> 그녀는 극장으로 떠날 때 […] 모르핀을 투여합니다. 결과는 거의 즉각적으로 작용합니다.
> […] 그 여파는 끔찍합니다. […] 숙녀 여러분, 사순절을 기회로 삼아 위대한 결심을 하세요.

Cie, 1885).

14) Yvorel, *Les Poisons de l'Esprit*, 137-8, Black, *Drugging France*, 213에서 재인용.

15) 1805년 독일의 약제사 프리드리히 빌헬름 아담 제르튀르너(Friedrich Wilhelm Adam Serturner, 1783-1841)가 최초로 아편에서 모르핀을 분리해 내는 데 성공했다. 리샤르, 『약물 중독』, 54-56.

16) Susan Zieger, "How Far am I Responsible?: Women and Morphinomania in Late-Nineteenth-Century Britain," *Victorian Studies* 48:1 (October 2005): 62.

17) Michael R. Aldrich, "Historical Notes on Women Addicts," *Journal of Psychoactive Drugs* 26:1 (January-March 1994): 61-64.

18) Cynthia Palmer and Michael Horowitz, "introduction," in *Shaman Woman, Mainline Lady: Women's Writings on the Drug Experience,* eds. Cynthia Palmer and Michael Horowitz (New York: Quill, 1982), 47.

19) Aldrich, "Historical Notes on Women Addicts," 61-64.

> […] 다른 약을 사지 마세요.[20]

동일 일간지의 1884년 12월 30일자 지면은 말한다.

> 이 열정은 안타깝게도 프랑스 여성들 사이에서 너무 흔합니다. 여성들은 점점 더 오만해져 […] 신체가 독에 익숙해지면서, 도덕적, 정서적 능력, 의무감, 겸손함조차 사라집니다.[21]

『르 피가로 *Le Figaro*』의 1888년 9월 8일자 지면에서도 여성의 마약 사용에 대한 경고와 걱정이 반복된다.

> 파리의 가장 부유한 지역 중 한 곳에서는 간신히 (모르핀의) 주문을 따라잡을 수 있다고 들었습니다. […] 잘생긴 신사들과 아름다운 숙녀들이 마차를 멈추고 […] 물건을 사러 오죠. […] 눈 깜짝할 사이 다리에 주사를 놓을 수 있는 주사기 […] 등을 돌리는 척을 하고 (주사를 놓기 위해) 양말을 잡아당깁니다.[22]

기사들은 공통적으로 모르핀으로 인해 여성, 그중에서 극장을 이용하고 이동에 신사를 동반하는 상류층 여성들이 비도덕적으로 변하고 있음을 지적한다. 특히 1884년 12월 30일자 『라 샤렌테』는 여성 모피노마니에가 "점점 더 오만"해지고 "도덕적, 정서적 능력, 의무감, 겸손함"을 잃었다며 강하게 비난한다. 외에도 극장으로 떠나기 전 모르핀의 "즉각적" 효과로 권태를 감추려는 여성과 공공장소에서조차 "눈 깜짝할 사이" 다리에 주사를 놓는 젊은이들의 행각을 묘사했다.

이렇게 금단현상으로 자제력을 잃은 여성 모피노마니에의 모습은 여성성의 약점에 대한 전통적 고정관념과 결합되어 그 부정적 측면이 강화되었다. 예로 당시 여성 약물 중독자는 추가적인 투약을 받기 위해 자신의 증세에 대하여 아무 말이나 하는 거짓말쟁이로 묘사되는 것이 일반적이었다. 사실 모든 중독자가 거짓말쟁이로 특정 지어졌지만, 이러한 자기표현의 결핍은 여성의 기만적인 잠재력에 대한 전통적 매력을 재현했기 때문에 여성 중독자의 이미지에 특별한 반향을 불러일으켰다.[23] 여성이 악행을 감추기 위해 거짓말을 한다는 생각은 '여성의 거짓된 외모' 추구라는 보다 광범위한 문화적 주제에 포함되었다.[24] 여성들이 피폐해진 낯빛과 권태를 모르핀으로 감추려 해 중독의 악순환에 빠진다는 인식이 확산되었다. 19세기 프랑스 사회에서 여성 모피노마니에는 자제력 없고, 도덕보다 쾌락을 추구하고, 거짓된 아름다움의 탈을 쓰며, 거짓말을 일삼는 악녀(惡女)로 묘사되었던 것이다.

2. 당대 시각 문화 속 '여성 모피노마니에'

20) "Petites Novelles," *La Charente*, 27 February 1882, 2.
21) "Bibliographie," *La Charente*, 30 December 1884, 2. 1장의 각주 13번에서 언급한 소설의 출간을 홍보하는 글이다.
22) Gaston Jollivet, "La Seringue de Pravaz," *Le Figaro*, 8 September 1888, 2.
23) Zieger, "How Far am I Responsible?," 60.
24) 앞의 글, 65.

모르핀이 여성이 선호하는 마약이라는 인식이 굳어짐에 따라 당대 미술에서 모피노마니에는 주로 여성으로 그려졌다. 외젠 가셋(Eugène Grasset, 1845-1917)이 1897년 제작한 판화 〈모피노마니악 *Morphinomaniac*〉(1897)에는 사적인 공간에서 모르핀을 투약하는 젊은 여성이 등장한다(도 5). 여성은 무명 원피스를 아무렇게나 걷어 올린 뒤 허벅지 안쪽에 주사기를 꽂는다. 여성의 일그러진 얼굴은 주삿바늘로 인한 자극 때문인 듯 하지만 금단증상의 괴로움으로 해석될 수도 있다. 손가락에 닿은 주사기 플런저(밀대)의 노출된 길이가 아직 모르핀을 투약하지 않았음을 의미하기 때문이다. 흉측한 표정과 헝클어진 머리카락은 금단증상에 시달리는 여성의 히스테리를 강조한다. 한편 옷을 걷어 올려 드러난 푸른 가로 줄무늬의 검은 스타킹이 음란한 분위기를 연출하여 이 여성 모피노마니에가 성적 대상으로 소비될 수 있음을 명백히 드러내고 있다.

19세기 말과 20세기 초에는 에로티시즘과 유혹의 은유가 약물 중독 담론에 스며들었다. 남성 중심 사회는 중독된 신체와 약물 간의 특별한 관계를 섹슈얼리티 주체와 객체의 관계로 치환했고, 마약을 여성적인 재주를 이용해 순진한 사용자를 꾀어내는 위험한 여성 유혹자로 묘사했다.[25] 그런데 모르핀은 '피하 주사'라는 특징적인 투여 방법으로 인하여 여성 유혹자(약물)인 동시에 여성 신체를 지배하는 남근(주사기)의 이미지를 가져 양성(兩性)성을 획득한다. 외부 대상인 피하 주사기가 사용자의 살을 관통하여 액체 모르핀을 침투시키는 이미지는 성행위의 모방으로 인식되었는데, 이 점은 〈모피노마니악〉의 섹슈얼한 분위기를 설명하는 또 하나의 열쇠가 된다.[26] 이 점은 시각 문화에서 모피노마니에가 여성으로만 묘사되었던 까닭 중 하나이기도 하다.

스페인 화가 산티아고 루시뇰(Santiago Rusiñol, 1816-1931)이 프랑스 활동 시기 그린 〈모르핀 전 *Before Morphine*〉과 〈모르핀 후 *After Morphine*〉(1890)에는 주사기가 등장하지 않지만 앞의 작품보다 더욱 노골적인 성적 분위기가 감지된다(도 6, 7). 〈모르핀 전〉에서 침대에 누워 이불을 덮은 여성은 〈모피노마니악〉의 여성과 같이 흰 실내복 원피스 차림이다. 여성은 손에 반짝이는 무언가를 조심스럽게 쥐고 소중한 듯 바라보고 있다. 작품의 제목으로 미루어 볼 때 물건은 모르핀 병이다. 여성은 이어지는 〈모르핀 후〉에서 눈을 감은 채 모르핀이 선사하는 쾌락을 누리는, 통속적인 여성 모피노마니에의 모습으로 그려진다. '모르핀 전'보다 흐트러진 옷과 핏줄이 드러나도록 이불을 쥔 손은 그녀가 만족할 만한 즐거움에 빠져 있음을 증명한다. 이 연작에서 주사기를 통한 모르핀 투여 장면은 생략되었지만, 이성 관계의 성적 쾌락에 빠진 상태와 유사한 여성의 모습과 '침실'이라는 사적인 공간 배경은 작가가 작품에서 모르핀을 남성, 즉 남근의 대리물로 상정하였다는 사실을 증명한다.

가장 후대에 그려진 알버트 마티뇽(Albert Matignon, 1860-1937)의 작품 〈모르핀 *La Morphine*〉(1905)에서는 총 세 명의 여성이 등장함에도 불구하고 모르핀 약병을 쥐거나 주사기로 약물을 밀어 넣는 인물은 찾아볼 수 없다(도 8). 다만 테이블 위에 상류층 모르핀 중독자의

25) Black, *Drugging France*, 123.
26) Jean Fauconney, *Les Morphinomanes et les Fumeurs d'Opium: Les Causes et les Effets de la Morphinomanie, Suplices et Voluptés, Opiophages et Fumeurs d'Opium* (Paris: Charles Offenstadt, 1903), 24, 앞의 책, 123에서 재인용.

필수품이었던 주사기 케이스가 작게 그려져 있을 뿐이다.[27] 어두운 방 안 여성들의 어지러운 몸짓에서 약물의 효과가 어느 정도 진행되었음을 추측할 수 있다. 이들은 막 중요한 외출에서 돌아온 듯 화려한 외투를 걸쳤지만, 옷은 약물을 즐기는 몸짓에 마구잡이로 구겨져 간다. 여성들은 실외복을 실내복으로 갈아입을 자제력조차 잃어버린 모피노마니에로 묘사되었다. 여성들의 뒤편 벽면을 구획하는 여러 개의 모서리는 이들 머무는 방이 밀폐 공간임을 강조하여 이 순간에 비밀스러움을 더한다. 마티뇽의 그림은 여성이 가정 내부에서 범할 수 있는 잠재적 범죄(마약)에 대한 남성의 상상과 불안을 보여준다.[28] 앞의 두 작품도 밀폐된 공간에서의 모르핀 투여를 그리고 있지만, 〈모르핀〉에서는 동일한 행위가 집단적으로 벌어지고 있기에 여성들 간의 '범죄 공모'라는 새로운 문제가 도입된 것이다.

19세기 말 상류층 여성들 사이에서 인기를 끌었던 '여성 모르핀 클럽'은 새로운 여성 모피노마니에를 모집하는 데에도 큰 역할을 해낸 것으로 추정된다. 집단적 약물 사용이 이뤄지는 폐쇄적 여성 공간인 모르핀 클럽은 "남성을 거부하지는 않지만 남성 없이도 할 수 있다"는 문구로 홍보되었는데, 당대 사회는 집단적인 여성 모르핀 주사가 이성애 관계를 불필요하게 만드는 비정상적 쾌락으로 이어지는 상황을 우려했다. 이는 1800년대 중반부터 이민 정책 실패로 인해 가속화되었던 프랑스 인구수 하락에 대한 남성의 두려움을 악화시켰으며 신체적 퇴화, 동성애, 남성의 개입 없이 여성 스스로 충족 가능한 자립적 쾌락에 대한 불안을 부추겼다. 결국 의사들은 인구 감소에 대한 논쟁에서 향정신성 의약품이 생식 메커니즘을 방해하고 성적 욕망을 손상시킨다는 점을 폭로하기에 이른다.[29] 모르핀 투약이 벌어지는 여성의 비밀스러운 공간을 배경으로 갖는 〈모피노마니악〉과 〈모르핀 전〉과 〈모르핀 후〉의 속성은 여성 모르핀 클럽이 유행했던 상황과 결합하여 〈모르핀〉에서 극도로 강조된다.

미술사학자 그리젤다 폴록(Griselda Pollock, 1949-)에 의하면 "19세기 후반 파리에서 […] 사회 구조로부터 구성된 성적 차이에 따라 남성과 여성이 무엇을 그리고 어떻게 그려야 하는지가 결정되었다."[30] 작품들을 그린 남성 화가는 비밀스러운 공간을 시각 매체로 재현하여 (남성) 관객들에게 그림에서나마 여성들을 바라볼 기회를 제공함으로써 그들에게 여성의 쾌락을 통제할 권력이 여전히 있음을 주지시킨다. 이러한 재현 방식은 여성 모피노마니에의 성적 대상화 측면에서 더 나아가, 1890년대 신여성 담론의 출현으로 프랑스 내에서 여성의 사회적 기능이 재검토되기 시작한 상황에 대한 남성 사회의 반작용으로 보이기도 한다.[31]

Ⅲ. 〈모르핀 중독자들 *Les Morphinées*〉(1886) 해석

---

27) 19세기 말 프랑스 상류층에서는 모르핀 주사기 케이스가 널리 사용되었고 선물용으로도 유행했다. "은색 케이스, 이 멋진 장신구 안에 작은 모르핀 병이 들어 있습니다. […] 하지만 모르핀만큼이나 놀라운 것은 방금 말씀드린 소품들이 이제 선물 아이템이 된다는 것입니다." Gaston Jollivet, "La Seringue de Pravaz," *Le Figaro*, 8 September 1888, 2.

28) Black, *Drugging France*, 124.

29) 앞의 책, 125-30.

30) 그리젤다 폴록, 「모더니티와 여성성의 공간」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 윤난지 엮음 (눈빛, 2000), 454.

31) Zieger, "How Far am I Responsible?," 76.

조르주 모로 드 투르 또한 〈모르핀 중독자들〉에서 19세기 말 프랑스 여성 모피노마니에의 집단 모르핀 투약 장면을 재현하고 있다(도 1). 등장인물이 착용한 화려한 드레스와 장신구, 손에 쥔 부채 등으로 미루어 볼 때 이들은 상류층 사교계에 속한 마약 중독자들이다. 작품은 두 여성의 모르핀 투약 순간을 직접적으로 드러내는 데서 더 나아가 여러 소품을 통해 이들의 인생 깊숙이 뻗친 마약의 마수를 암시하고 있다. 작품 최 우측 테이블 위에는 'Morphni…'이라고 적힌 라벨이 붙은, 모르핀 보관용으로 추정되는 투명한 유리병이 세워져 있다. 그 옆으로 당시 프랑스 사교계에서 선물용으로 유행하였던 모르핀 주사기 케이스와 주사기가 보인다.[32] 테이블 아래 놓인, 표지에 알파베(alphabet) 'PARADIS ARTIFICIEL'이 적힌 책 한 권은 샤를 보들레르의 에세이 『인공낙원 *Les Paradis Artificiels*』(1860)을 묘사한 것으로 보인다. 보를레르는 출판사 Poulet-Malassis를 통해 최초로 출간한 이 책에서 해시시, 아편, 와인과 같은 중독성 물질을 직접 복용한 후 느낀 감정을 설명하였다.[33] 이 책의 존재는 두 여성이 모르핀 외에도 다양한 향정신성 약물에 관심을 가지고 있음을 증명한다. 오른쪽 여성의 발치에 윗면이 개봉된 우편물 봉투 한 장과 페이퍼 나이프(paper knife 혹은 letter opener)를 책갈피처럼 끼워 둔 책 한 권이 나뒹굴고 있다. 책과 우편물을 읽으며 권태로운 시간을 보내던 이 사교계 여인들은 끝내 투명한 유리병 속에서 찰랑이는 모르핀의 유혹을 이기지 못하고 현실에서 벗어나 환각 세계로 나란히 빠져들고 있다.

이들은 2장에서 분석한 작품들과 달리 온전한 외부도 내부도 아닌, 가정 내 발코니로 추정되는 공간에 위치한다. 흰 석제 난간과 난간을 뚫고 들어온 나뭇잎에서 인물들이 머무는 공간이 실외와 멀지 않음을 알 수 있다. 그러나 여성들은 여전히 외부로부터 철저히 분리되어 있다. 배경의 줄무늬 커튼이 가림막 역할을 하기 때문이다. 만일 누군가가 화면 중앙 위치한 건물에서 이 은밀한 범죄의 순간을 훔쳐보려 접근한다 해도, 그는 커튼의 존재로 인해 절대 여성들의 모습을 확인하지 못할 것이다. 그렇다면 그림 밖이라는 초월적 위치에서 여성들의 모습을 훤히 볼 수 있는 관객은 그림 세계의 남성이 얻지 못한 특권을 누리고 있는 셈이다. 앞서 네 작품을 분석해 얻은 정보를 종합했을 때, 〈모르핀 중독자들〉 역시 비밀스럽고 밀폐된 여성 모르핀 클럽을 재현해 잠재적 남성 관객에게 제공하려는 무의식적 기획의 일환으로 읽힌다.

그러나 이 작품에는 관객의 시선 외에 또 다른 시선이 작동하고 있다. 바로 팔에 주사기를 꽂는 와중에도 앞을 응시하는 왼편의 여성이다. 여성의 응시는 '훔쳐보기'라는 작품의 테마를 19세기 여성 모르핀 클럽이라는 사회 문제에서 '여성의 재현 방식'이라는 미술사의 문제로 확장시킨다. 근대 미학의 등장과 더불어 아름다움은 대상에 직면해 즉각적으로 발생하는 심미적 경험이 되었고 여기에서 여성은 항상 누군가에게 보이기 위한 미적 대상이었다.[34] 남성들의 지극히 지배적이고 관음증적 '바라보기'의 결과로 이미지 속에 재현된 여성에는 늘 남성의 에로틱한 환상과 욕망이 투영되었다.[35] 즉, 여성을 소재로 한 회화에서 작품 밖 관객을 향한 여성의 시선에 역시 남성의 욕망이 투영되었으며, 그것은 욕망 어린 관음증적 '바라보기'를 상정하는 시선

32) 이에 대해서는 각주 27번의 내용을 참조할 것.
33) Charles Baudelaire, *Les Paradis Artificiels* (Paris: Poulet-Malassis, 1870).
34) 김행지, 「여성적 아름다움의 이상」, 『미술사와 시각문화학회』 18 (2016): 180-207.
35) 로라 멀비, 「시각적 즐거움과 내러티브 시네마」, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 윤난지 엮음 (눈빛, 2000), 429-48.

이다. 〈모르핀 중독자들〉 속 검은 체크무늬 드레스를 입은 여성의 시선도 누군가의 '바라보기'를 상정하며 화면 밖으로 던져진 것이다.

그런데 이 여성의 응시에 초대받은 화면 밖 남성 관객의 성적 욕망과 지배 욕구는 여성의 손에 들린 주사기에 의해 좌절된다. 모르핀을 충전한 이 주사기는 과거에도 수회 마약을 주사한 듯 붉게 달아오른 여성의 살갗을 뚫고 있다. 앞 2장에서 〈모피노마니악〉을 분석하며 19세기 모르핀 주사기가 남근 이미지와 결합하여 섹슈얼한 의미를 내포하게 되었음을 밝힌 바 있다. 여성은 모르핀 주사기, 남근의 대체물이 주는 쾌락에 곧 빠져들 것이며 이미 마약에 취한 오른쪽 여성의 존재는 시간의 경과에 따른 왼편 여성의 미래 상태를 암시한다. 즉 작품의 여성들이 쾌락 추구라는 목적을 달성해가는 과정에 남성은 개입할 수 없으며, 두 여성은 남성의 지배가 아닌 스스로가 선택한 약물(모르핀)의 지배하에 있다는 상황이 강조될 뿐이다. 남성 관객의 '훔쳐보기'는 여성의 욕망에 어떠한 영향력도 끼치지 못한 채 관음만이 허락되는 수준으로 제한된다.

남성을 여성 모피노마니에들로부터 분리시키려는 징후는 주사기 외에 다른 소품에서도 드러난다. 작품 속 두 여성은 모두 왼손가락 약지에 반지를 끼고 있는데, 일반적으로 왼손 약지에 낀 반지는 반지의 주인의 결혼이나 약혼을 의미한다. 남성 없이 쾌락을 누리는 여성들의 손가락 위에서 빛나는 두 개의 반지는 이들이 배우자의 눈을 피하여 '모르핀과의 외도' 중에 있음을 암시한다. 배우자 남성과의 관계에서 얻는 불만족스러운 쾌락은 완전한 약물 모르핀을 통해 충족된다. 나아가 오른편 여성이 누운 셰즈 롱에 주목하자면, 화면에는 두 명의 모피노마니에가 등장함에도 한 개의 의자만이 마련되어있다. 왼쪽 여성은 곧 모르핀의 효과로 자신의 몸을 통제하지 못하게 될 터이고 기댈 장소가 남지 않았음에도 불안해 보이지 않는다. 어쩌면 쿠션에 머리를 기대고 누운 여성의 위로 쓰러질 수도 있다. 셰즈 롱과 반지가 맞물린 두 여성의 관계에 대한 미묘한 암시는 남성의 개입 없는 충족되는 여성의 쾌락(마약)과 함께 두려움의 대상으로 언급되었던 여성 동성애를 상기시킨다.

작품이 남성 관객의 욕망 충족을 반복해서 차단하고 있다면, 19세기 당시 프랑스 살롱전에서 이 작품을 목격했을 또 다른 계층으로 관객의 영역을 확장시켜 볼 수 있다. 바로 상류층 여성들이다. 남성 관객의 성적 욕망과 지배 욕구의 좌절을 유발하는 왼편 여성의 응시와 그녀의 손에 들린 모르핀 주사기는 관객을 여성으로 설정하였을 경우 욕망 실현의 차단물이 아닌 실현을 권장하는 요소로 변화한다. 화면 밖을 똑바로 응시하며 모르핀을 밀어 넣는 여성은 그림 밖 또 다른 상류층 여성에게 '이 남성 없는 즐거움에 우리와 함께 하자'고 말을 거는 듯도 하다. 앞서 밝혔듯, 실제로 19세기 프랑스에서 여성 모르핀 클럽은 새로운 여성 모피노마니에를 양산하는 중심점이었다.[36]

물론 작가가 여성의 모르핀 중독을 권장하기 위해 작품을 그리진 않았을 것이다. 조르주 모로 드 투르는 공화당의 애국심과 프랑스 국가를 기념하는 데 전념했던 화가였다. 작품이 출품된 1886년 당시 아카데미 화풍과 전통적 주제를 선호하였던 살롱전의 분위기와 『르 쁘띠 저널』의 보수적인 성격까지 함께 고려하였을 때, 〈모르핀 중독자들〉은 적어도 표면상으로는 프랑스 사회에 만연하였던 여성들의 모르핀 중독을 비판하려는 교정·교훈적 목적에서 그려졌을 가능성이 높다.[37] 그러나 〈모르핀 중독자들〉은 작가의 의도와는 또 다른 차원에서 근대 유럽의

36) Black, *Drugging France*, 124-25.

여성 마약 중독자라는 복잡한 존재를 효과적으로 시각화 해내고 있다.

조르주 모로 드 투르의 출신 역시 눈여겨볼 만하다. 조르주 모로 드 투르는 법학 공부 도중 국립 미술학교(École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts)로 소속 이전하여 안정적인 미술 학업을 이어갈 수 있었을 만큼 부유한 집안 출신 화가였다. 그의 아버지 자크 조셉 모로 드 투르(Jacques Joseph Moreau de Tours, 1804-1884)는 저명한 정신과 의사로, 마약의 영향으로 인한 초자연 상태를 연구하였으며 최면과 히스테리의 임상적 효과를 밝히는 데에 착수해 후에 정신 외상 이론을 탄생시키는 데에 기여한 바 있다.[38] 자크 조셉 모로 드 투르의 연구 활동 배경에는 프랑스 정부의 기획이 자리했다. 19세기 말 식민지 확보를 위해 전력을 다했던 프랑스 정부는 전쟁 의료품인 모르핀 제작을 위해 막대한 양의 아편을 수입하는 과정에서 지속적인 국가 단위 손해를 감수해야 했다. 정부는 수입산 아편으로부터 자립하기 위해 국산 향정신성 의약품을 개발하고자 했다. 이들은 목표 달성을 위하여 자국 과학자와 의사, 약사들을 전폭적으로 지원하였으며 이들의 향정신성 의약품 개발 연구에 자본을 투자하였다.[39] 19세기 프랑스의 정신과 의사였던 자크 조셉 모로 드 투르 역시 프랑스 정부의 지원에 힘입어 의학 연구를 지속할 수 있었을 것이다. 이들 가족이 자신들의 재산과 명예를 모르핀에 빚지고 있었으리란 점과 조르주 모로 드 투르의 보수적인 주제의 작품들은 이 시점 한층 의미심장하게 다가온다.

Ⅳ. 결론

"'자연적인 마약'은 없다. […] 마약의 개념은 제도적인 정의를 전제로 한다."
자크 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004), L'Esprit des Drogues(1989)

앞선 장들에서 19세기 말 프랑스의 마약 중독자 여성, 특히 모르핀에 중독된 여성인 '여성 모피노마니에'가 근대 사회에서 대상화되었던 방식에 대해 살펴보았다. 먼저 19세기 프랑스에서 마약이 널리 유통될 수 있었던 배경에 과학의 발전과 향정신성 의약품으로 신체의 고통을 조절하고자 하는 새로운 의료 인식이 자리했음을 확인했다. 이어 '여성의 질병'이라 치부된 '히스테리', 유행성 '우울증', 외에도 각종 부인과 질병에 모르핀이 적극적으로 처방되어 대량의 여성 모피노마니에를 낳았다는 사실과, 이들의 문제 행동이 여성성의 약점에 대한 전통적 고정관념과 결합되었음을 보았다. 19세기 말을 전후해 프랑스에서 생산된 여성 모피노마니에를 주제로 한

37) 1863년, 아카데미(학사원) 회원의 입김이 주도적이었던 살롱전에 대한 불만을 잠재우기 위해 나폴레옹 3세가 낙선 작품의 전람회를 허락하는 역사적인 사건이 벌어졌음에도 불구하고, 여전히 살롱전 심사위원회에서는 학사원 출신 화가들의 영향력을 무시할 수 없었다. 1864년부터 1870년 사이에 화가들은 학사원 출신 화가들을 배제하지 못한 채 심사위원회의 새로운 책임자가 되어야 했다. 이 기간 동안 살롱전의 미래의 인상주의자들과 마네의 불규칙적인 참가가 증명하듯, 학사원 중심 구도 탈피를 위한 여러 가지 방식이 도입되었음에도 불구하고 살롱전은 '새로운 회화'에 대해 여전히 적대적이었다. 스테판 게강, 「아카데미의 독점과 국가로부터의 이탈 사이에 있었던 프랑스 살롱전」, 정지선 역, 『미술사논단』 12 (2001): 107-24.

38) Association des Amis de Moreau de Tours, "Georges Moreau de Tours," *Association des Amis de Moreau de Tours,* https://amisdemoreaudetours.com/Georges-Moreau-de-Tours-1848-1901-11 (2024년 6월 5일 검색). 해당 인터넷 사이트는 조르주 모로 드 투르와 그의 가족들의 작품, 삶, 그들의 친구, 예술가, 음악가, 시인 및 작가 집단을 홍보하는 목적으로 설립된 협회의 공식 웹사이트이다.

39) Black, *Drugging France*, 17-20.

미술 작품들은 이 고정관념을 답습하거나 강화했다.

〈모르핀 중독자들〉에는 여성 마약 중독자에 대한 고정관념 외에도 당대 여성 모피노마니에를 둘러싼 복잡한 의미가 드러나고 있다. 작품 속에는 남성 관객과 여성 모피노마니에 간의 시선, 그리고 여성 관객과 여성 모피노마니에 간의 시선이라는 총 네 개의 시선이 교차한다. 시선들은 여성을 섹슈얼한 응시의 대상으로 만들기도, 욕망에 대한 결정권을 쥔 주체로 만들기도 한다. 혼란스러운 세기말에 여성과 중독자라는 이중의 대상화에 위치 지어졌던 여성 모피노마니에의 이미지는 식민지 시대 국가를 지탱해야 할 '생산의 의무'와 새로이 정의되기 시작한 '여성의 사회적 권리' 사이에서 제 자리를 찾아야만 했던 근대 상류층 여성의 그림자다.

본 연구는 지금까지의 미술사 연구에서 단독으로 다루어지지 않았던 〈모르핀 중독자들〉을 분석하였다. 또 아카이브를 통해 작품과 관련된 정보의 진위 여부를 검토하였다. 나아가 작품이 발표되었던 당시 주 관객으로 설정되었던 남성의 시각 외에도 여성 관객의 시각을 분석에 도입하여 19세기 말 프랑스 여성의 복잡한 정체성이 회화에 드러나는 양상을 확인할 수 있었다. 〈모르핀 중독자들〉에서와 같이 작품은 작가의 붓뿐만이 아니라 작가와 작품을 둘러싼 사회적 맥락으로 그려지는 존재이며, 그 의미는 늘 새로이 재발견 될 수 있음을 언급하며 글을 마친다.

도판목록

(도 1) 조르주 모로 드 투르(Georges Moreau de Tours), 〈모르핀 중독자들 *Les Morphinées*〉, 1886, 캔버스에 유화, 160 × 220cm, 개인 소장

(도 2) 앙리 마이어(Henri Meyer) 드로잉, 포르투네 메를레(Fortuné Méaulle) 판화, 〈모르핀 중독자들 *Les Morphinées*〉, 제작 연도 미상(1891년 2월 21일 게재), 신문 삽화(판화), 크기 미상

(도 3) 얀 다르장(Yan' Dargent, 1824-1899), 『과학의 경이로움 *Les Merveilles de la Science*』의 삽화, 제작 연도 미상(1876년 출판), 삽화, 소장처 미상

(도 4) 에밀 베르나르(Émile Henri Bernard), 〈해시시 흡연자 *Fumeuse de Haschish*〉, 1900, 캔버스에 유화, 138 × 163cm, 오르세 미술관(Musée d'Orsay), 파리, 프랑스

(도 5) 외젠 가셋(Eugène Grasset), 〈모피노마니악 *Morphinomaniac*〉, 1897, 컬러 석판화, 57 × 42.5cm, 필라델피아 미술관(Philadelphia Museum of Art), 펜실베니아, 미국

(도 6) 산티아고 루시뇰(Santiago Rusiñol), 〈모르핀 전 *Before Morphine*〉, 1890, 캔버스에 유화, 87.8 × 115.2cm, 카우 페라트 미술관(Cau Ferrat Museum), 시체스, 스페인

(도 7) 산티아고 루시뇰(Santiago Rusiñol), 〈모르핀 후 *After Morphine*〉, 1890, 캔버스에 유화, 87.8 × 115.2cm, 카우 페라트 미술관(Cau Ferrat Museum), 시체스, 스페인

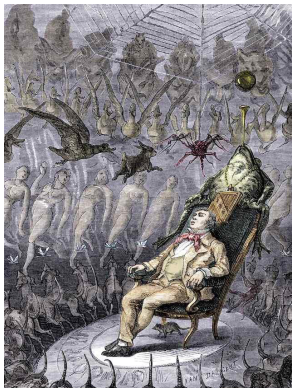
(도 8) 알버트 마티뇽(Albert Matignon), 〈모르핀 *La Morphine*〉, 1905, 캔버스에 유화, 148 × 237cm, 샤토-뮤제 드 네무르(Château-Musée de Nemours), 네무르, 프랑스



도 1



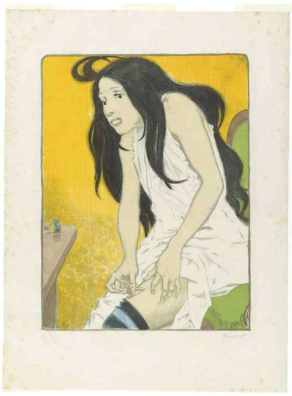
도 2



도 3



도 4



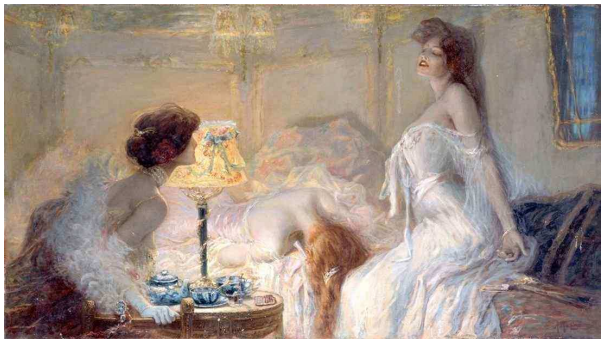
도 5



도 6



도 7



도 8

참고문헌

그리젤다 폴록. 「모더니티와 여성성의 공간」. 『모더니즘 이후, 미술의 화두』. 윤난지 엮음, 449-70. 눈빛, 2000.

김행지. 「여성적 아름다움의 이상」. 『미술사와 시각문화학회』 18 (2016): 180-207.

다카시 하마모토. 『반지의 문화사』. 김지은 역. 에디터, 2002.

드리 리샤르. 『약물 중독』. 윤예니 역. NUN, 2011.

디자인 칼럼니스트 김신. 「여성을 위한 의자 - 미디어를 통해 만나는 의자 이야기(4)」. 네이버 블로그, 2018. https://blog.naver.com/designpress2016/221221472775 (2024년 6월 5일 검색).

Association des Amis de Moreau de Tours. "Georges Moreau de Tours." *Association des Amis de Moreau de Tours.* https://amisdemoreaudetours.com/Georges-Moreau-de-Tours-1848-1901-11 (2024년 6월 5일 검색).

로라 멀비. 「시각적 즐거움과 내러티브 시네마」. 『모더니즘 이후, 미술의 화두』. 윤난지 엮음, 429-48. 눈빛, 2000.

테오필 고티에 외 공저. 『해시시 클럽』. 조은섭 역. 지식의편집, 2020.

Aldrich, Michael R. "Historical Notes on Women Addicts." *Journal of Psychoactive Drugs* 26:1 (January-March 1994): 61-64.

Baudelaire, Charles. *Les Paradis Artificiels*. Paris: Poulet-Malassis, 1870.

Black, Sara E. *Drugging France: Mind-Altering Medicine in the Long Nineteenth Century*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2022.

Guba, David A., Jr. *Taming Cannabis: Drugs and Empire in Nineteenth-Century France*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2020.

Jollivet, Gaston. "La Seringue de Pravaz." *Le Figaro*, 8 September 1888.

Librairie d'Art L. Baschet. *Catalougue Illustré du Salon*. Paris: Francois Guillaume Dumas, 1886.

Mallat de Bassilan, Marcel Jacques Saint-Ange. *La Comtesse Morphine*. Paris: Frinzine, Klein et Cie, 1885.

Palmer, Cynthia, and Michael Horowitz, eds. *Shaman Woman, Mainline Lady: Women's Writings on the Drug Experience*. New York: Quill, 1982.

Zieger, Susan. "How Far am I Responsible?: Women and Morphinomania in Late-Nineteenth-Century Britain." *Victorian Studies* 48:1 (October 2005): 59-81.

"Bibliographie." *La Charente,* 30 December 1884, 2.

"Les Morphinées." *Le Petit Journal,* 21 February 1891, 8.

"Petites Novelles." *La Charente,* 27 February 1882, 2.

〈모르핀 중독자들 *Les Morphinées*〉(1886)로 본 19세기 프랑스 마약 문화의 젠더학

토론 | 송주아 232HAG43

본 발표는 19세기 말 프랑스 사회의 여성 모르핀 중독 담론을 다룬 조르주 모로 드 투르의 〈모르핀 중독자들 *Les Morphinees*〉 을 분석 대상으로 삼고 있습니다. 당시 향정신성 의약품의 확산은 치료와 쾌락의 경계를 흐리며 여성 중독자들을 도덕적, 성적 문제로 연결 짓는 사회적 시선을 강화했고, 여러 작가들은 이를 에로티시즘과 결합된 이미지로 재현해 왔습니다. 발표자는 투르의 작품 또한 남성의 관음적 시선을 전제로 하고 있지만, 여성의 응시와 남근적 대리물로 기능하는 주사기, 세부 요소 등을 통해 남성 욕망을 수용하면서 동시에 좌절시키는 복합적인 구조를 드러낸다는 점에 주목합니다. 나아가 '세기말 여성'과 '중독자'라는 이중 대상화 아래 형성된 여성 모피노마니에 이미지가 근대 상류층 여성의 복잡한 정체성을 반영한다는 점을 밝히고 있습니다.

저는 발표자가 이 작품이 "여성 모르핀 중독자를 비판하기 위한 목적에서 그려졌을 가능성이 높다"고 언급한 대목에 주목했습니다. 발표문에서는 산티아고 루시뇰과 알버트 마티뇽의 사례를 통해, 남성 부재 속에 이루어지는 여성들만의 쾌락이 사회적 불안을 자극하는 동시에, 여전히 여성 신체를 남성 시선 아래, 유혹적인 미적 객체로 재현했다는 점을 지적해 주셨습니다. 한편, 〈모르핀 중독자들〉 은 상류층 여성을 매력적이고 섹슈얼한 분위기 속에 배치하고 있지만, 여성 인물의 응시와 주사기라는 대체적 남근성의 기제를 통해 오히려 남성적 욕망을 좌절시키는 복합적인 작품으로 설명하고 있습니다. 그렇다면, 당대인들의 입장에서도 이 작품을, 그런 복합적인 의미를 담은 작품으로 파악하고 있었는지, 19세기 말 맥락에서 여성 관객과 남성 관객들에게 어떻게 받아들여지고 해석되어 왔는지 추가적으로 설명해주실 수 있는지 여쭙고자 합니다.

한편, 작품 속 반지, 두 여성과 하나뿐인 의자라는 장치를 통해 모르핀과의 외도 뿐만 아니라, 당시 사회적으로 두려움의 대상이었던 여성 동성애의 가능성까지 읽어낼 수 있다고 설명해주신 점 또한 인상 깊었습니다. 이와 관련하여, 19세기 말 여성 동성애가 어떠한 방식으로 시각화되고 코드화되었는지, 〈모르핀 중독자들〉 과 유사한 암시를 전달하는 시각적 사례들이 존재하는지 여쭙고자 합니다.

나치 프로파간다 미술에 나타난 여성상

이선명 222HAG31, 유진영 232HAG21

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 나치가 추구한 사회와 미술
Ⅲ. 나치 프로파간다에 나타난 여성 누드
Ⅳ. 나치 프로파간다에 나타난 어머니상
Ⅴ. 결론

주제어: 나치(Nazi), 나치미술(Nazi Art), 프로파간다(Propaganda), 여성상(Woman Image), 누드(Nude), 어머니(Mother), 독일민족(Volk)

Ⅰ. 서론

정치적인 행위로서의 프로파간다(propaganda)는 선전가의 의도에 따라 특정 반응을 유도하기 위해 사용된다. 목적성이 뚜렷한 이 행위는 그 의도를 은밀하게 때로는 공개적으로 드러낸다. 나치(Nationalsozialismus; Nazi) 정권은 그들이 생각한 이상적인 국가를 위해 민족 개념과 국가의 정체성을 끊임없이 강조하고 독일 민족(Volk)의 우수성을 내세움으로써 자신들의 전쟁과 행동을 정당화시키고자 하였다. 그 과정에서 나치는 프로파간다를 아주 효과적으로 사용한 것으로 알려져 있다. 나치는 마르크스주의와 더불어 유대인을 만악의 근원으로 묘사했으며 그들이 판단하기에 사회에 도움이 되지 않는 것들을 법과 제도, 사회적 분위기까지 통제해 사회적으로 억압하고 배제했다.

나치의 목적 아래 규정된 선과 악의 대립 구도는 선전과 선동에 적합했으며 프로파간다는 수단과 방법을 가리지 않고 사용되었다. 아돌프 히틀러(Adolf Hitler, 1889-1945)는 대중 계몽 선전국가부(Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda; RMVP) 장관으로 파울 요제프 괴벨스(Paul Joseph Goebbels, 1897-1945)를 임명했다. 이들은 정치 신문과 전단, 포스터, 대중집회는 물론 1차 세계대전과 함께 새롭게 등장한 영화와 라디오 매체를 적극적으로 이용해 국내외 불특정 다수의 대중을 조직적으로 공략했다.[1] 나치는 특히 시각적 효과의 정치적 효용성을 인지하고 있었으며 그들 정부가 주관하는 미술 전시회인 ≪대독일 미술전 *Große Deutsche Kunst Ausstellung*≫을 통해 예술 분야까지도 통제했다(도 1). 반대로 나치의 가치에 반하는 행위에 대해서는 검열하였는데, ≪퇴폐미술전 *Entartete Kunst Ausstellung*≫이 그 예이다(도 2).[2]

1) 대중계몽선전국가부(RMVP)는 1933년 3월 14일에 설립된 이래로 독일의 모든 문화생활 및 지식 생활을 통제했다. 나치의 몰락(1945)까지 요제프 괴벨스가 장관직을 맡았으며 국내 및 국외 대상으로 나치 선전과 히틀러의 숭배를 목적으로 한다.; 나치의 다양한 프로파간다 형태와 효과에 관해서는 다음의 책을 참고하라. 데이비드 웰치, 『독일 제3 제국의 선전정책』, 최용찬 역 (혜안, 2001).

2) ≪대독일 미술전≫은 나치의 예술을 대표하는 전시회로, 나치의 주관하에 뮌헨의 독일 예술의 전당(Haus der Deutschen Kunst)에서 1937년부터 1944년까지 총 8회에 걸쳐 매년 6-7월 정기적으로 전시가 열렸다. 전시 기간은 1회차와 2회차의 경우에는 약 3개월 정도였지만 3회차부터는 7월부터 다음 해 2월까지 약 7개

나치 프로파간다 속에서 대상이 재현되는 방식을 살펴보는 것은 나치의 궁극적인 목적을 이해하는 데 중요한 역할을 한다. 나치는 지속적으로 국가 공동체를 강조하면서 독일 민족의 우수성과 순수성을 내세웠는데, 특정 삶의 모습과 인물들의 이미지를 반복적으로 제시해 추상적인 정치 이데올로기를 구체화시킴과 동시에 무의식적인 각인을 유도했다. 이런 나치 이데올로기 속에는 '민족 공동체(Volksgemeinschaft)'라는 집단주의와 생물학적 결정론을 강조했기에 젠더와 섹슈얼리티에 대한 의도가 포함되었고, 당시 독일 국민의 인식과 삶에 많은 영향을 끼쳤다.[3)]

특히 ≪대독일 미술전≫과 같은 사례는 순수예술이 가장 권위 있는 매체로서 나치 이데올로기에 미학적 정당성을 부여하고, 나치 이데올로기를 시각적으로 구체화하려는 시도라 볼 수 있다. 나치 정부는 8년간의 ≪대독일 미술전≫에서 12,000여 점의 작품을 전시할 만큼 회화를 통해 정권의 이상을 제시하고 선전하는 데 적극적이었으며, 회화를 '독일 예술의 정수'로 간주했다.[4)] 주로 고전적인 주제를 담은 회화를 전시했으며, 이상적인 인간형을 통제하려는 시도와 함께 여성의 누드, 가족과 함께하는 어머니와 같은 특정한 여성 이미지가 반복된다.

관련 선행 연구로는 나치 이데올로기 속 젠더와 섹슈얼리티를 다룬 것이 있으며, 나치 프로파간다 이미지에 나타나는 여성상에 관한 연구가 이루어진 바 있다.[5)] 그러나 각 연구는 개별적으로 살펴보고 있어 프로파간다에 이용된 이미지 속에 숨겨진 나치 이데올로기를 복합적으로 분석할 필요가 있다고 판단하였다. 따라서 나치가 주최, 감독했던 ≪대독일 미술전≫의 회화를 중심으로 분석해 내재된 미학적 전략과 나치가 추구했던 젠더 이데올로기를 입체적으로 살펴보고자 한다.

나치의 프로파간다에 이용된 미술작품을 지칭하는 용어는 다양하다. 독일어 논문들에서는 '독일 파시즘 회화(Die Malerei im deutschen Faschismus)' 혹은 '제3 제국 예술(die Kunst im

---

월 동안 장기적으로 열렸다. 1회차에 참여한 작가들의 수는 556명에 달했으며 884개의 작품들이 전시되었다. 2회차부터 참여 작가의 수와 작품의 수는 꾸준히 늘어, 1941년 5회차에는 1,007명에 달하는 작가들이 참여했고 작품의 수도 1,882개로 가장 많은 수를 보여준다. 1937년 첫 전시회는 554,759명이 관람했으며 1942년 6회차에는 845,674명이 관람해 자체 최고치를 기록한 바 있다. 이러한 관람객 수는 2,009,899명을 기록한 ≪퇴폐미술전≫에 비교하면 적지만 다른 여타 현대미술 전시에 비하면 많은 편이라 할 수 있다. ≪퇴폐미술전≫의 경우에는 ≪대독일 미술전≫과 비교되게 같은 뮌헨에서 하루 차이를 두고 1937년 7월 19일부터 11월 30일까지 개최되었다. 뮌헨의 호프가르텐에 있는 고고학 연구소(Institute of Archaeology)에서 열린 이 전시는 나치가 모더니즘 미술을 탄압하며 독일 박물관과 미술관, 갤러리들로부터 압수한 그림들이 전시되었다. 나치는 이 미술품들을 건강하지 못한 퇴폐적인 것으로 낙인찍었다. 이 전시는 1941년까지 여러 도시를 순회하며 많은 관람객 수를 동반하였다. Ines Schlenker, *Hitler's Salon: The Groβe Deutsche Kuntstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937-1944* (Lausanne: Peter Lang, 2007), 76-81.

3) Charu Gupta, "Politics of Gender: Women in Nazi Germany," *Economic and Political Weekly* 26:17 (April 1991): 40.

4) 송혜영, 「나치시대의 미술사와 박물관」, 『서양미술사학회논문집』 29 (2008): 348-50.; Jennifer Anne Miller, "The Politics of Nazi Art: The Portrayal of Women in Nazi Painting" (Ph.D. dissertation, Portland State University, 1996), 26-32.

5) 나치의 젠더 이데올로기와 섹슈얼리티에 관한 연구로는 Gupta, "Politics of Gender," 40-48.; Leila J. Rupp, "Mother of the 'Volk': The Image of Women in Nazi Ideology," *Signs* 3:2 (Winter 1977): 362-79. 등이 있으며 나치 시기의 미술에 나타난 여성상에 관한 연구로는 크리스티안 그로쓰, 우베 그로쓰만, 「나찌 회화에 표현된 여인상」, 『나찌미술』, 정미희 엮음 (미진사, 1989).; Miller, "The Politics of Nazi Art," 26-32이 있다.

dritten reich)'로 표현하고 있으며 영어 논문들에서는 이를 '나치 미술(Nazi Art)'로 표기한 사례가 있다. 그러나 이 용어들은 본 논문이 다루고자 하는 대상의 선전적 성격을 명확히 드러내기에 불충분하다고 판단하여, 이를 포괄하는 '나치 프로파간다 미술'이라는 용어를 사용하고자 한다. '나치 프로파간다 미술'이란 나치 정권 아래에서 파시즘에 봉사한 미술을 뜻하며, 여기에는 나치 정부에 의해 제작된 포스터, 잡지 사진 등은 물론, ≪대독일 미술전≫에 전시된 작품들과 같이 나치 정부의 주관으로 선정되거나 주문을 통해 제작된 미술작품들을 포함한다.

이에 본 논문은 나치 프로파간다 미술 중에서도 나치의 젠더 이데올로기의 미학적 정당화가 가장 두드러지는 회화에 나타난 여성상을 중심으로 분석을 진행하고자 한다. 구체적인 논의를 위해 Ⅱ장에서는 나치가 내세운 '민족'과 관련된 젠더 이데올로기와 사회상, 그리고 나치 프로파간다 미술이 어떻게 통제되었는지 살펴본다. 이어지는 Ⅲ장과 Ⅳ장은 이러한 젠더 이데올로기가 회화 속에서 각각 '누드'와 '어머니'라는 도상을 통해 시각화되는 양상을 분석한다. 특히 Ⅲ장에서는 누드화를 통해 여성의 신체가 나치의 이상화된 인간의 형태로 대상화되는 방식을, Ⅳ장에서는 어머니상을 통해 그 신체가 국가와 민족을 위해 헌신하는 도구로 정당화되는 과정을 규명함으로써, 나치 미학이 은폐하고 있는 젠더 이데올로기의 실체를 파악하고자 한다.

Ⅱ. 나치가 추구한 사회와 미술

제1차 세계대전 이후 피폐해진 독일 사회는 바이마르 공화국 이후 나치의 등장으로 강대한 독일의 재건을 기대했다.[6] 제3 제국(Drittes Reich, 1934-1945)이라고도 불리는 이 시기는 권력을 장악한 히틀러가 파시즘에 입각한 국가사회주의 정책을 통해 국민들이 국가의 정책과 이상에 부합하도록 압박했다. 나치즘에서 강조하는 반유대주의는 유대인들이 독일 민족과 사회를 심각하게 위협한다는 생각에서 출발한다. 나치는 그들의 최우선 가치를 독일 민족의 번영으로 두었으며 민족적 전체주의와 아리아(Aryan) 인종 우월주의를 내세워 국가의 결속력과 힘을 키우고자 하였다.[7] 나치는 세계에서 가장 우수한 인종으로 아리아인을 내세웠고 '독일 인종의 유대인 오염'을 막아야 한다고 주장하는 등 인종적 순수성을 강조했다.[8]

이는 단순히 아리아인의 우수성을 증명하는 것뿐만 아니라 유대인과 다른 인종 간 결혼과 출산을 금지하고 순수한 아리아인의 출산을 장려하는 것과 같이 행동적인 통제로 나타난다. 나

6) 바이마르 공화국 시대는 민주주의의 첫발을 내디딘 시기라고 칭하며, 1918 독일혁명 이후 1919년부터 나치가 집권하기 시작한 1933년까지 10여 년 지속되었다. 공화국 후반인 1924-1930년까지 5년간은 정치 사회적 혼돈과 불안의 시기로 여겨진다. 왕정에서 공화국으로 바뀐 이 시대는 정치적 사회적 다양성과 불일치가 존재했고, 사회 전반에 전통과 새로운 것이 공존하여 다양성과 독창성을 가진 문화를 이뤄냈다. 이미선, 「바이마르 공화국 시대의 문학에 나타난 여성상 고찰-이름가르트 코인과 투홀스키를 중심으로」, 『한국헤세학회』 13 (2005): 169.

7) Terri J. Gordon, "Fascism and the Female Form: Performance Art in the Third Reich," *Sexuality and German Fascism*, ed. Dagmar Herzog (New York: Berghahn Books, 2005), 164.

8) 아리아인은 인도이란인의 민족 문화적 자기 지정에서 유래한 용어로, 본래 인종 개념과 연결되지 않았다. 그러나 1850년대 프랑스 외교관이자 작가인 아르튀르 드 고비노(Arthur de Gobineau, 1816-1882)가 "아리아 인종"이라는 개념을 제시했는데, 본질적으로 원시 인도유럽인이 인간의 우월한 표본이며 그들의 후손이 별개의 인종 집단 또는 가상의 코카서스 인종의 별개 하위 집단을 구성한다고 주장했다. 이 개념은 이후 과학적 인종주의의 개념과 합치된 나치 인종 이론의 토대가 된다. David W. Anthony, *The Horse, the Wheel, and Language* (Princeton: Princeton University Press, 2007), 9-11.

치의 이데올로기에 의해 독일 국민은 공공 영역 안팎으로 개인의 자유가 제한되었으며 나치의 전체주의적 통치 아래 개인의 신체는 사적 영역이 아닌, 국가의 번영을 위해 관리되고 통제되어야 할 공공의 자산으로 간주되었다.[9] 이러한 전체주의적 통제는 나치가 젠더와 섹슈얼리티에 대한 사회적 개념에 직접 개입할 수 있는 토대를 마련했다. 실제로 나치는 자신들의 이데올로기적 목표를 달성하기 위해 관련 정책을 시행하고 연설과 이미지 등을 이용해 대중을 선동하였다.

전통적인 성역할은 나치에 의해 새롭게 확립되었는데, 여성과 남성 모두 국가에 대한 희생이 강조되었다. 나치 이데올로기에 따르면 남성은 전쟁에 나가 싸우는 등의 영웅적인 활동을 통해서만 남자다움을 증명할 수 있었다. 그 일환으로 나치 친위대(Schutzstaffel)에 가입하는 등 국가의 대의를 위해 기꺼이 자신을 희생하는 것을 당연시하고, 국가적, 공적인 것을 남성의 영역으로 간주했다.[10] 여성에게는 가능한 한 많은 아이를 낳아 국가에 봉사하는 역할과 인종적 순결의 수호자로서의 중요성이 부여되었다. 나치는 여성이 가정 내에서 아내와 어머니가 되어 우월한 유전자를 생산, 보존하는 것이 최고의 본질이자 삶의 목적이라고 주장했다. 여성이 가정에 집중함으로써 자신의 자연스러운 모성 본능을 충족하는 동시에 최선을 다해 국가에 봉사할 수 있다고 믿었기 때문에 나치는 여성의 활동 범위를 어린이(Kinder), 부엌(Küche), 교회(Kirche)로 규제하였다.[11]

나치의 여성 정책은 단순히 전통적 역할을 강조하는 것이 아닌, 바이마르 공화국 시기 여성의 사회적 역할 변화와 뚜렷한 대조를 이루었다. 독일은 다른 국가들에 비해 이른 1918년부터 여성에게 투표권을 부여했으며, 바이마르 공화국 여성의 사회 진출 또한 꾸준히 증가하고 있었다.[12] 그러나 나치는 여성들을 다시 사적인 영역으로 복귀시키고자 하였으며 역할을 한정했다. 나치는 여성 해방운동이 유대인 지성의 구성물이라고 비난하고 경계하는 한편, 여성의 출산을 군인의 전투와 비교하며 이것이 여성을 비하하고자 하는 것이 아님을 주장한다. 히틀러는 1935년 당의 날 여성을 대상으로 한 연설을 통해 이를 공고히 하였다.[13]

> 우리의 반대자들이 '당신은 여성에게 출산 이외의 다른 임무를 부여하지 않음으로써 여성을 비하한다고 말할 때, 나는 어머니가 되는 것이 여성을 비하하는 것이 아니라고 대답합니다. 오히려, 그것은 그녀에게 있어 가장 큰 영광입니다. 여성에게 국민의, 그리고 아들과 딸의 어머니가 되는 것보다 더 고귀한 일은 없습니다.[14]

나치가 출산에 집착한 이유는 바이마르 공화국 시기부터 지속된 출산율의 급격한 하락이 있었기 때문이다.[15] 나치는 이것을 독일(아리아)인의 지속에 심각한 위협으로 받아들이고 해결하

9) Gupta, "Politics of Gender," 40-41.
10) George L. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (New York: Oxford University Press, 1996), 167.
11) Gupta, "Politics of Gender," 40-42.
12) Matthew Stibbe, *Women in the Third Reich* (New York: Oxford University Press, 2003), 11-12.
13) Rupp, "Mother of the 'Volk'," 364.
14) Adolf Hitler, *Das deutsche Landfrauenbuch*, ed. Anne Marie Koeppen (Berlin: Reichsnahrstand Verlag, 1937), 4.
15) 인구 감소는 1920년대 대략 900.000명이던 출산율이 1932년에 515.000명으로 감소하였다. 1930년대 중반 이후에는 출산율보다 낙태율이 높게 나타났다. 여기에 전쟁으로 인한 남성의 수가 줄고 여성의 수가 많

기 위해 더욱 사람들의 성적 행위를 통제하고자 하였다. 나치는 여성과 남성 모두에게 인종적 의무를 다할 것을 강조했으며 유전적으로 적합한 상대와 결혼하여 여러 자녀를 둔 가정을 꾸리도록 장려했다. 나치당의 인종 정책 사무소(Racial Policy office)인 SS 인종 정착본부(RuSHA)에서는 여성에게 배우자 선택에 관한 십계명을 홍보하였는데, "4. 만약 유전적으로 적합하다면, 독신으로 남지 마십시오! […] 6. 독일인으로서 유사하거나 연관된 혈통의 배우자만을 선택하십시오! 7. 배우자를 선택할 때는 그의/그녀의 조상에 대해 알아보십시오! […] 10. 가능한 한 많은 자녀를 희망하십시오!" 등 나치의 인구정책에 대한 방향이 여실히 드러난다(도 3, 4).[16]

나치는 제도와 법을 통해 젠더 이데올로기에 직접적으로 관여했다. '뉘른베르크법(Nuremberg laws)'에 의해 유대인과 비유대인 간의 결혼이 금지되었으며, '결혼 보건법(marriage health laws)'에 의해 예비부부는 지역 보건소에서 의학적 검사를 통해 인종적으로 순수한 자녀를 낳을 수 있다는 결혼 적합성을 증명해야 했다.[17] 기존 이혼법을 변형하여 배우자가 출산 거부를 하거나 불임일 시에 결혼을 취소할 수 있게 하는 한편, 결혼에 실패하거나 자녀가 없는 독일인은 세금을 더 내는 등 처벌받았다. 예외적으로 선천성 정신박약증, 조울증 등 유전성 질환은 강제 불임 수술의 대상이 되었고 심신미약자로 분류되었다. 보상적인 정책도 시행했는데, 결혼 대출을 통해 여성이 유급 일자리를 포기하는 조건으로 부부는 한정적이었지만 무이자 대출을 신청할 수 있었다.[18] 엄마와 자녀를 위한 복지프로그램으로 침대와 아동복과 같은 용품들을 제공하고 산모를 대상으로 정기검진을 받도록 했다. 그러나 이 모든 것들은 결국 모든 국민의 신체와 관련된 자유의 박탈을 의미한다.

나치는 '힘', '피와 땅(Blut und Boden)', '정신과 본질', '인종적 이상' 등의 나치 이데올로기의 핵심 개념을 '아름다움'과 연결시켜 젠더와 섹슈얼리티 문제뿐만 아니라 예술 분야에도 적극적으로 개입하였다.[19] 독일이 미학과 인종, 민족을 연결하고자 하는 시도에 따라 친 나치적인 미술작품은 그들의 위대한 선조 게르만 민족을 떠올릴 수 있는 전설, 영웅적인 이미지, 고전주의적 고결함과 순수함을 추구하였다. 특히 인종적 이데올로기를 강조하기 위해 이미지 속 모든 인물은 아리아인의 특징과 육체미가 뚜렷하게 묘사된다. 이렇듯 예술은 국가사회주의의 이데올로기를 지지하는 미적 수단으로 사용되었고 나치의 정치적 행보를 정당화했다.

국가사회주의 신문 『하켄크로이츠바너 *Hakenkreuzbanner*』가 1938년 그들의 논평에서 "우리의 핏속에 흐르는 예술, 사람들이 이해할 수 있는 예술, 단순한 사람도 이해할 수 있는 예술만이 진정한 예술이기 때문입니다."라고 언급한 바 있다.[20] 이렇듯 나치에게 진정한 예술

아져 여성 수가 남성 수보다 200만 명 정도가 더 많았던 것도 출산율 저하에 기여했다. 특히 1933년에는 베를린의 부부 중 35%가 아이 없이 살았다.; Gisela Bock, "Equality and Difference in National Socialist Racism," *Feminism and History,* ed. Joan Scott (Oxford: Oxford University Press, 1996), 273,

16) 친위대 인종 및 정착 본부(Rasse-und Siedlungshauptamder SS, RuSHA)는 나치 내에서 "친위대의 인종적 순수를 보호"를 담당하는 조직이다. 나치 독일의 인종 정책에 따라 SS 요원들의 결혼을 감독하는 일을 맡았다.; 십계명은 『당신과 당신의 민족 *Du Und Dein Volk*』 안에 수록되어 학생들에게 배포되었다. Kurt Schrey, *Du Und Dein Volk* (München: Deutscher Volksverlag, 1933), 23.

17) Jill Stephenson, *Women in Nazi Germany* (New York: Harper and Row, 1975), 41.

18) Rupp, "Mother of the 'Volk'," 371.

19) Miller, "The Politics of Nazi Art," 11.

20) 1937년 제1회 "위대한 독일 미술 전시회" 개막에 대한 국가사회주의 신문 하켄크로이츠바너(Hakenkreuzbanner)의 1938년 6월 10일자 논평, Peter Adam, *Art of the Third Reich* (New York:

은 국민을 위해 창작되어야 했고 나치 이데올로기와 대중을 잇는 가교로서, 정권의 메시지를 효과적으로 전달해야만 했다.[21] 그렇기에 예술을 위한 예술, 즉 당시 유행하던 모더니즘 미술을 타락한 것으로 보고 배척했다. 또한, 나치에게 '현대'를 표현하는 것이란 혼란스러운 도시, 강철, 콘크리트, 어둠 등을 표현하는 것으로 여겨졌고, 이것들은 독일적이지 않은 것을 의미했다.[22] 나치가 이상적으로 바라본 예술가의 작품은 독일의 현실을 '사실적으로' 묘사하면서도 시각적으로 표현할 만한 가치가 있는 역사적 본능을 되살리는 것이었다.[23] 독일 민족의 진정한 예술과 미학을 방해하는 모더니즘 미술에 대한 공격은 1936년 발표된 법령을 통해 모더니즘 미술을 불법화해 모더니즘 작품을 압수하고, 구매를 금지하고, 모든 예술 비평을 금지하는 것으로 나타난다.[24]

압수된 작품들은 1937년 7월 19일 뮌헨에서 열린 ≪퇴폐미술전≫을 통해 공개되었다. 전시는 작품 성향에 따라 그룹을 나눠 캡션이 붙여졌는데, "그룹 1. 야만적인 표현방법", "그룹 6. 인종의식의 모든 마지막 흔적에 대한 체계적인 근절", "그룹 7. 그것은 스스로를 모던이라고 부른다", "그룹 8. 끊임없는 유대인 쓰레기의 대표작", "그룹 9. 완전한 광기, 퇴화의 극치" 등으로 표현되었다.[25] 반면, 같은 해 7월 18일 뮌헨에서는, 신축된 독일 예술의 전당(Haus der Deutschen Kunst)에서 ≪대독일 미술전≫이 개최되었다. 나치 정책에 동조한 화가들의 작품이 대대적으로 전시되었는데, 비평이 완전히 금지된 상황에서 이러한 나치 공인의 제도권 미술 전시회는 이데올로기를 일방적으로 전파하는 창구로 기능하며 정부에 의해 완전히 통제되는 미술계를 보여준다. 하루 차이로 전시된 퇴폐적인 미술과 비교되는 바람직한 미술작품들은 나치가 꿈꾸는 독일 문화예술의 정점으로 여겨졌으며, 주로 독일 문화의 소박한 낭만주의를 되살리는 것, 독일 전통주의를 따르는 것, 세상을 자연스러운 상태 그대로 그리는 것 등을 포함한다.[26]

히틀러는 위대한 예술을 투쟁에 비유하며 민족을 창조하고 역사를 만드는 일에 뛰어든 예술가는 독일 영혼의 타락에 맞서 싸우는 병사로 여겼다.[27] 히틀러와 가까운 예술가들은 호화로운 삶을 보장받았으며 국가가 예술가를 지원함으로써 나치는 예술가를 정부의 통제 아래에 두었다.[28] 그는 공동체의 본질을 주도적으로 표현하고, 개인의 진정한 가치를 불러일으키며, 국민에게 국가의 목표를 불어넣어 공동체에 스며들게 하는 예술의 역할을 강조한다.[29]

나치가 법과 제도를 이용해 모든 미술 시장을 장악함에 따라 예술 활동을 하기 위해서라면 긍정적이든 부정적이든 나치 정부의 엄격한 통제를 피할 수 없었다. 당시 미술 작품들은 나치가 주관하는 전시를 통해서만 선보일 수 있었기 때문이다. 그렇기에 나치 프로파간다 미술에 나타

Harry N. Abrams, 1992), 94에서 재인용.
21) Miller, "The Politics of Nazi Art," 26.
22) 앞의 글, 12.
23) 앞의 글, 31.
24) 앞의 글, 15-21.
25) Berthold Hinz, *Art in the Third Reich,* trans. Robert and Rita Kimber (New York: Pantheon Books, 1979), 40-41.
26) Miller, "The Politics of Nazi Art," 26-31.
27) 앞의 글, 32.
28) 앞의 글, 32-33.
29) 앞의 글, 39-44.

난 여성상을 살펴봄에 있어서 회화 작품들은 대독일 미술전에 출품된 작품들을 선정하였다. 다음 장에서는 구체적으로 나치 이데올로기에 의해 어떻게 여성이 시각적 이미지에 드러나는지 살펴보도록 하겠다.

Ⅲ. 나치 프로파간다에 나타난 여성 누드

미술사학자 케네스 클라크(Kenneth Clark, 1903-1983)는 누드(nude)를 벌거벗음(naked)과 구분하는데, 누드라는 단어를 들었을 때 균형 잡히고 건장하고 자신감 있는 몸, 즉 재구성된 신체를 떠올린다고 설명한다.[30] 다시 말해 누드란 인간의 마음속에 존재하는 이상형(ideal)에 따라 재구성된 신체인 셈이다. 본 고는 클라크의 정의를 빌려와 나치 시대의 여성 누드화가 나치 이데올로기에 따라 재구성된 신체를 시각적으로 구현한 작업으로 정의한다. 본 장에서는 ≪대독일 미술전≫의 누드화를 분석하며 나치의 이데올로기가 여성 누드로 구현되는 양상을 살펴보고자 한다.

나치의 미술 시장 장악에 따라 예술가들은 나치 정부의 검열 아래서 예술 활동을 이어가는 수밖에 없었다. 나치의 회화는 "민족을 위한 회화"라는 슬로건 아래에서 제작되었으며, 제3 제국의 회화는 '민족'이라는 개념 아래 파악할 수 있다.[31] 즉 회화는 나치의 민족 정책의 일환이었으며, 회화의 장르에 속해있던 누드화 또한 그들의 민족 정책에 사용되었음을 알 수 있다. 실제로 ≪대독일 미술전≫에 출품된 1,227점의 인물화에서 누드화는 총 20%에 해당하는 249점이 출품되었다. 총 253점의 여성화를 제외한 인물화는 가족화 104점, 남성화 21점, 초상화 869점 등으로 이루어져 있었다.[32] 초상화를 제외한 여성 누드화가 두 번째로 많은 지분을 차지했으며, 그들이 누드화를 중요한 장르로 여겼음을 알 수 있다. 나치 예술위원회 일원이자 미술사가였던 브루노 크롤(Bruno Kroll, 1895-1984)은 본인의 저서에서 누드화를 다음과 같이 서술한다.

> 누드화에서 표현된 인체는 활기찬 생의 일부이다. 우리는 누드화에서 민족의 정신적인 부활이라고 하는 전제로서 한 인격적이고 생물학적 가치를 지닌 근본적으로 건강한 인체를 눈으로 보길 원한다. 그리하여 미술은 마치 자연의 일부분인 것처럼 생동감이 있으며 최고의 형태로서 혈색이 좋은 피부, 천성적으로 아름다운 율동미, 가시적인 생명감의 비축, 그리고 약간 현대적이며 동시에 스포츠적인 것의 전형을 표현해야만 한다.[33]

상술한 바와 같이 나치가 생각한 누드화의 목적은 '건강한 인체'를 보여주는 것에 초점이 맞춰져 있음을 알 수 있다. 나치 여성은 종족 보존이라는 임무를 위해 건강한 신체를 가져야만 했으며, 나치는 여성들이 이 의무를 수행하기를 원했기 때문이다. 나치의 슬로건 "당신의 몸은 당신의 것이 아니라 당신의 피, 형제들과 당신의 민족에게 속한다"에 따르면, 나치 정권이 여성의

30) Kenneth Clark, *The Nude: A Study of Ideal Art* (London: John Murray, 1956), 1.
31) 베르트홀트 힌츠, 「독일 파시즘 회화」, 『나찌미술』, 정미희 엮음 (미진사, 1989), 47.
32) 독일 패전 후 1945년 포츠담 회담(Potsdam Conference)에 따라 나치 시대에 만들어진 미술 작품들은 95%가 타국에 의해 몰수되거나 파괴되었다. 본 논문은 ≪대독일 미술전≫이 전시된 독일 예술의 전당이 운영하는 아카이브 ≪대독일 미술전≫ 연구(GDK Research)를 기준으로 총 작품 개수를 추산한다. 독일 예술의 전당이 파악한 여성화의 수는 총 253점으로, 4점을 제외한 249점이 누드화이다.
33) Bruno Kroll, *Deutsche Maler der Gegenwart* (Berlin: Rembrandt-Verlag, 1937), 130.

몸을 '민족의 몸'으로 여겼음을 알 수 있다.[34] 이러한 누드의 정의에 따라 ≪대독일 미술전≫에 출품된 누드화는 북유럽 아리아족의 건강한 여성의 신체를 이상적인 신체로 제시한다.

아돌프 지글러(Adolf Ziegler, 1892-1959)는 제1회 ≪대독일 미술전≫에 세폭제단화 〈4원소 *Four Elements*〉(1937)를 출품했다(도 5).[35] 지글러는 1920년대부터 나치 정당의 일원으로 활동하며 히틀러에게 예술과 관련해 조언해 준 것을 알려졌다. 히틀러와의 개인적 친분을 암시하듯, 〈4원소〉는 ≪대독일 미술전≫ 이후 뮌헨의 아크시 거리(Arcisstraße)에 건축된 총통 관저 거실에 전시되었다.[36] 지글러의 〈4원소〉에는 네 명의 여성이 나체의 상태로 제단처럼 놓인 푸른색 벤치에 나란히 앉아 있으며 각각의 여성이 4원소에 해당하는 알레고리로써 표현되었다. 중앙에는 땋은 머리를 한 여성이 은색 물그릇을 들고 물에 비친 몸을 내려다보고 있으며 이런 물그릇을 통해 이 여성이 제목에서의 4원소 중 물을 상징하는 것을 알 수 있다. 물의 여인 뒤에 위치한 여인은 곡식 뭉치를 안고 앉아 있어 대지를 상징하고 있다. 제단화의 날개에 있는 여성들은 바깥 방향으로 몸을 돌린 채 중앙으로 기울어져 있다. 왼쪽 날개의 여성은 횃불을 들고 있으므로 불을 의미하며, 머리카락이 휘날리는 묘사를 통해 오른쪽 날개의 여성이 공기를 상징한다.

지글러는 작품을 공식적으로 공개하기 전인 1936년 11월 11일에 나치 친위대 총사령관 리처드 발터 다레(Richard Walther Darré, 1895-1953)에게 편지를 보냈다. 서편에서 지글러는 "이 작품은 우리의 세계관을 보여줍니다. 이 작품의 철학적 핵심인 자연법칙은 불, 물, 흙, 공기라는 4가지 원소로 표현됩니다."라고 말하며 작품을 소개한다.[37] 이 서신에서 언급된 "우리의 세계관"이라는 표현을 미루어 보아 지글러가 나치의 사상을 적극적으로 작품에 녹였음을 시사한다.

서신의 수신자인 다레는 나치 민족 정책의 주요 인물로, 1932년 제국 식량 및 농업부(Reichsministerium für Ernährung und Landwirtschaft) 장관으로 임명된다.[38] 특히 그는 북방

---

34) Christine Wittrock, *Weiblichkeits Mythen* (Frankfurt: Sendler, 1985), 106, 크리스티안 그로쓰, 우베 그로쓰만, 「나치 회화에 표현된 여인상」, 『나찌미술』, 정미희 엮음 (미진사, 1989), 173에서 재인용.

35) 아돌프 지글러는 1933년부터 뮌헨 아카데미 교수직을 맡으며 나치 시대 미술계에서의 입지를 다졌다. 이후 정치적으로 입지를 다지며 1934년에는 대통령 평의회 위원 겸 제국 미술협회 부회장이 되었고, 1935년에는 제국 문화 상원의원이 되었다. 1936년 12월 1일에 제국미술협회 회장으로 임명되며, ≪대독일 미술전≫의 전시 기획에도 참여하며 제1회 ≪대독일 미술전≫에 그의 작품을 여러 점 전시하기도 하였다.; Christian Fuhrmeister, "Adolf Ziegler(1892–1959)–Ein nationalsozialistischer Künstler und Funktionär," in *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, ed. Florian Matzner (Hirmer Verlag: München, 2008), 88-90.

36) Kathrin Hoffmann-Curtius, "Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Triptychon der 》Naturgesetzlichkeit《," *Kritische Berichte* 17:2 (February 1989): 6.

37) Joseph Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich* (Gütersloh: Mohn, 1963), 142.

38) 발터 다레는 『북방 인종의 생명의 원천인 농민 *Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rasse*』(1928)라는 저서에서 다레는 독일 농민을 북유럽인의 선조이자 독일 국민의 문화적, 인종적 토대라고 주장한다. 이 저서에 감명받은 히틀러의 대리인 하인리히 히믈러(Heinrich Himmler, 1900-1945)를 통해 다레는 이후 나치 정권에서 중책을 맡았다. 다레는 농업을 독일 민족의 인종적 중심지로 간주하고 산업화로 인해 악화된 독일 민족의 인종적 자질을 회복하기 위한 전제 조건으로 인종적, 정신적 관점에서 농업의 재활을 가정했으며, '피와 땅(Blut und Boden)'이라는 개념적 쌍을 통해 인종적 수준과 농민 활동 사이의 상호관계를 강조하고자 했다. 송희영, 「국가사회주의 여성상, '봉사와 희생의 어머니'-나치정권의 여성기관지 〈국가사회주의 여성전망대〉를 중심으로」, 『브레히트와 현대연극』 41 (2019): 335.; Laurenz Müller,

인종의 미래는 땅에서 결정된다는 '피와 땅' 이념을 내세우는데, 피는 인종과 혈통을 의미하며, 토양은 영역, 독일 민족의 정착지를 의미한다. 나치는 이 이데올로기를 통해 아리아족과 그들이 지낼 땅과 그 땅을 일궈낼 농업의 중요성을 강조한다.[39] 이러한 '피와 땅' 세계관은 그림 내 구도에서도 살펴볼 수 있다. 지글러는 물과 땅의 여성을 세폭제단화의 중앙에 배치하였고 흙의 상징물로 곡식을 묘사했다. 이러한 배치와 도상을 통해 작품 내에서 나치가 추구한 농업을 중점적으로 표현하려고 했던 점을 알 수 있다.

지글러는 자연으로 비유되는 4원소와 여성을 알레고리로 연결할 뿐만 아니라 건강한 아리아인 여성의 몸을 시각적으로 제시한다. 이는 나치 정권이 설파하고자 한 '아름다운 여성'의 구현이라 볼 수 있다. 나치는 독일 국민의 원형이라 할 북유럽 인종에서 뿌리를 찾고자 했으며, 특히 북유럽 여성을 아름다움의 전형으로 삼았다. 그 예시로 나치 정권의 유일한 여성 기관지 『국가사회주의 여성전망대 *NS-Frauenwarte*』는 매 호마다 건강한 얼굴과 모습의 여성을 자연의 순수한 아름다움으로 극찬하며 이상적인 여성상으로 제시하였다.[40] 잡지는 여성이 자연으로부터 받은 순수한 아름다움을 지탱하기 위해 건강을 유지해야 한다는 점을 강조한다. 북유럽 최고의 유전자를 받은 여성이 건강한 어머니가 되어 건강한 아이를 낳고, 이를 통해 미래의 건강한 민족 공동체를 탄생시킬 수 있다는 것이다.[41]

마찬가지로 지글러의 작품에 등장하는 여성들 또한 윤기 있고 건강한 피부를 가지고 있다. 더불어 고전적인 여성 누드화에서 발견할 수 없는 음모를 자세히 표현해 사실감을 더했다. 이러한 조형적 경향은 19세기 말에서 20세기 초 독일에서 유행했던 외광파 기법 및 자연주의 미술의 영향을 받은 것으로 추정된다. 자연주의 미술은 사진처럼 대상을 자세히 묘사하며, 육체의 명확한 형태를 강조해 사진의 정밀함을 떠올리게 한다.[42] 사진과 같은 정밀한 묘사로 여성 신체는 적극적으로 물화되며, 그들의 나체는 성적 자극만을 위한 포르노그래피처럼 보이기까지 한다.

에른스트 리베르만(Ernst Liebermann, 1869-1960)의 〈물가에서 *By the Water*〉(1941)는 히틀러가 4,500 라이히스마르크(Reichsmark; RM)를 지불하고 소장한 것으로 알려진 그림이다 **(도 6)**. 바다에 알몸으로 누워있는 여성과 등을 보이고 오른쪽의 커튼을 거두고 있는 여성과, 옷을 벗고 있는 여성이 등장한다. 햇빛을 받은 여성 신체들은 뚜렷한 명암을 통해 굴곡을 보임으로써 강조된다. 이 여성들은 각기 다른 사람임에도 불구하고 가슴, 허리, 신장 등 신체 부위가 일관된 비례 및 형태로 표현됐으며, 이러한 신체가 나치가 제시하는 이상적인 여성의 몸임을 알 수 있다. 커튼 내부가 침대 등 저택의 일부처럼 그려진 것과 달리 커튼 너머는 넓은 호수와 암석 등이 보인다. 자연과 접목된 아리아인의 '완벽한' 신체는 제3 제국 여성에게 추구해야 할

"Revolutionary Moment: Interpreting the Peasants' War in the Third Reich and in the German Democratic Republic," *Central European History* 40:2 (June 2007), 201.

39) Cornelia Schmitz-Berning, "Blut und Boden," *Vokabular des Nationalsozialismus*, ed. Cornelia Schmitz-Berning (Berlin: Walter de Gruyter, 2007), 110-12.

40) 송희영, 「국가사회주의 여성상, '봉사와 희생의 어머니'」, 337-38.

41) Gisela Bock, "Gleichheit und Differenz in der nationalsozialistischen Rassenpolitik," *Geschichte und Gesellschaft : Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 19 (1993): 285.

42) Hoffmann-Curtius, "Die Frau in ihrem Element," 12-13.

이상으로 제시된다.[43] 이러한 신체 표현은 나치의 인종 정책과 우월주의 프로젝트를 준용하는 이미지라 읽을 수 있다.[44]

한편, 누드화에서는 신화적 소재가 반복적으로 재현되는데, 이보 잘리거(Ivo Saliger, 1894-1987)는 ≪대독일 미술전≫에 〈파리스의 심판 *The Judgement of Paris*〉(1939)을 출품했다(도 7).[45] 이러한 고전적인 소재로의 회귀는 당대 독일 파시즘 회화들이 주제의 대상을 우화화하기 위해 신화의 소재를 의도적으로 사용했던 성향에 의한 것이다. ≪대독일 미술전≫에 출품된 〈파리스의 심판〉에서 여성들은 파리스로 추정되는 남성 앞에 서서 두 팔을 벌리거나 자세를 취해 자신의 나체를 적극적으로 보여준다. 그들의 육체는 가슴과 허벅지, 둔부가 적당히 크게 표현되며 아이를 낳기 좋은 건강한 몸으로 묘사됐다. 남성은 나체를 보여주는 여성의 행동에 응답하듯 시선을 회피하지 않고 여성의 몸을 응시한다.

고전 회화에서 묘사되는 여신들은 그들을 상징하는 지물과 함께 등장하여 특정 여신임을 알아볼 수 있다. 반면에 ≪대독일 미술전≫의 〈파리스의 심판〉에서는 여신을 상징하는 도상이 등장하지 않았으며, 제목을 보지 않는다면 여신의 모습이라 유추하기 어렵다. 특히 여성 앞에 서 있는 남성은 흰 셔츠와 고동색 반바지를 입음으로써 당대 독일 남성 복식의 전형을 보여준다. 신화적인 주제를 연상하는 도상은 남성이 들고 있는 황금 사과뿐이다. 이러한 황금 사과조차 남자가 손으로 꽉 쥐고 있어 그림자에 가려진다. 결론적으로 잘리거의 작품 속에선 여성 육체의 묘사가 신화적 주제보다 선행함을 알 수 있다. 여성 신체의 강조는 여성은 아이를 낳는 모체로서 건강한 신체를 가져야 한다는 나치의 이상적 여성관과 연관된다.

이렇듯 나치 시대의 화가들은 누드화에 민족 및 젠더 이데올로기를 녹였고, 나치는 이들의 작품을 적극적으로 지원해주며 선전 수단으로 사용했음을 알 수 있었다. 아리아인의 순수성을 강조하는 여성 정책 및 이념에 의해 나치 누드화에 나타난 여성상은 건강한 신체의 북유럽 여성상을 이상적인 모습으로 그려냈다. 또한 여성은 건강한 몸을 가져야 하고 유전적으로 뛰어난 아기를 낳아야 한다는 의식을 고전주의적 회화 주제와 상징 아래에 은폐했다.

Ⅳ. 나치 프로파간다에 나타난 어머니상

여성은 어머니가 되어야 하며, 국가의 경쟁력 향상에 기여하기 위해서 아이를 낳아야만 한다. 이러한 강령에 따라 누드화에서는 이상적으로 재구성된 신체를 선보였던 반면, 나치 정권이 선전한 회화 속 어머니상은 아이를 양육하는 어머니의 관념적 역할을 강조하는 양상을 보인다. 이러한 어머니 이미지를 적극적으로 내세운 나치의 선전은 출생률 증가를 위한 의도에서 촉발

43) 에른스트 리베르만의 누드는 국가 사회주의의 예술관과 일치했으며, ≪대독일 미술전≫에 여러 차례 작품을 출품했다. 2차 세계대전 말미에 히틀러는 1944년 8월 가장 중요한 화가 목록인 "Gottbegnadeten"에 리버만의 이름을 올렸다.: Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 2009), 331-32.

44) Barbara McCloskey, "Marking Time: Women and Nazi Propaganda Art during World War II," *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture* 2:1 (July 2012): 5.

45) 이보 잘리거는 오스트리아 화가로, 목가적 풍경 속 누드를 아카데미적으로 그린 것으로 유명하다. 그는 1920년대와 1930년대에 신고전주의적 기법과 아르 데코적 양식을 연마하였으며, 이후 나치 당의 찬사를 받으며 ≪대독일 미술전≫ 출품작 몇 점을 히틀러가 소장한 것으로 알려졌다. Artnet, "Ivo Saliger," https://www.artnet.com/artists/ivo-saliger/ (2025년 9월 8일 검색).

된다. 바이마르 공화국 시대에는 여성 참정권이 인정되었고 여성의 사회 진출이 증가했다. 나치 정권은 이러한 여성의 사회 진출이 독일 인구 감소 문제로 이어진다고 판단했고 국가 경쟁력의 저해 원인으로 파악했다. 독일 인구 감소 문제는 나치 정권이 우선적으로 해결해야 할 사회적 사안이었다. 이는 1934년 여성과 청소년들을 주제로 한 당 대회에서 히틀러가 한 연설을 통해 알 수 있다.

> 남성이 자기 민족을 위해 투쟁에 희생하는 것처럼 여성은 단일조직으로서 민족의 부양을 위한 투쟁에 희생해야 한다. 그리고 남성이 전쟁터에서 영웅적인 용기를 보여주는 것처럼 여성은 영원히 인내하고 헌신해야 한다. […] 여성들 역시 전투지에서 싸운다. 그들이 아이를 출산함으로써 우리 민족이 이 세상에 태어난 것이다.[46]

민족 공동체라는 이념은 독일 국민에게 내재화하도록 남성/여성으로 구분된 성역할로 심화되었다. 히틀러는 "남성의 세계는 국가, 여성의 세계는 가정이며 두 세계는 서로를 보완하는 것으로, 여성은 남성의 세계에 침투하려고 시도해서는 안 된다"라고 말하며 국가와 가정의 세계를 남성과 여성의 영역으로 분리했다.[47] 이러한 어머니의 성역할은 다양한 이미지로 시각화되는데, 이러한 어머니상을 그려낸 대표적인 화가로 리처드 하이만(Richard Heymann, 1896-1961)을 꼽을 수 있다. 하이만은 총 19점의 회화를 ≪대독일 미술전≫에 출품했으며, 그중 6점을 히틀러가 소장한 것으로 알려져 있다.[48] 하이만은 '독일 어머니'의 화가라 지칭될 정도로 어머니상을 회화의 주 소재로 삼았으며, 당대 신문과 잡지에서 ≪대독일 미술전≫을 소개하는 기사의 삽화로 그의 그림이 실렸다.[49]

하이만의 〈태양처럼 밝은 삶 *Sunny Life*〉(1939)은 1939년도 ≪대독일 미술전≫에 출품되어 히틀러가 5,000 라이히스마르크를 지불하고 소장한 것으로 알려졌다. 금발의 여성은 정원에 앉아 한 명의 아이를 안고, 다른 한 명의 아이는 동생에게 꽃 한 송이를 건네며 동생과 눈을 마주치고 있다(도 8). 제목처럼 그림은 햇빛 아래 쏟아지는 구도를 보인다. 아기를 안고 행복해 보이는 여성은 당대 나치가 여성들에게 바라던 여성상, 즉 양육에 헌신적인 어머니의 모습을 보이고 있다. 아울러 가족 일원 모두가 밝은 금발의 머리카락을 가지고 있음을 확인할 수 있으며, 모두 아리아인으로 추정된다. 특히 어머니가 아기를 안고 있는 자세는 전통적인 성모자상의 구도를 띠고 있으며, 이런 구도를 통해 아리아인의 모자 관계에 종교적 정당성을 부여하고자 했음을 추측할 수 있다. 이러한 머리색의 묘사와 종교화의 구도로 구현된 모자 간의 사이는 건강하고 순수 혈통의 아리아인의 아기를 출생함으로써 여성이 국가의 발전에 기여하기를 바란 나치

---

46) Adolf Hitler, *Die Reden Hitlers am Parteitag der Freiheit* (München: Zentralverlage der NSDAP), 53-54.
47) Gupta, "Politics of Gender," 74.
48) German Art Gallery, "Richard Heymann," https://germanartgallery-biographies.eu/richard-heymann-traumende/ (2025년 11월 24일 검색).
49) 그의 그림이 확인되는 기사는 다음과 같다. Alfred Dahlmann, "DIE DEUTSCHE KUNST: Die Grosse Deutsche Kunstausstellung München 1942," *Deutsche Zeitung im Ostland*, 9 June 1942, 3; "DEUTSCHE KUNST ZUR GROSSEN DEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN", *Revaler Zeitung*, 27 June 1943, 8.

의 이상을 투영한 것으로 해석할 수 있다.

나치가 추구한 민족의 우수성과 모성애가 노골적으로 드러난 작품이 하이만의 〈민족의 삶의 원천 *The People's Source of Life*〉(1942)이다(도 9). 이 작품 또한 1942년도 ≪대독일 미술전≫에 출품된 회화로, 히틀러가 10,000 라이히스마르크라는 거액을 지불하고 소장한 것으로 알려져 있다. 그림 속에는 세 명의 아이들과 한 명의 성인 여성이 등장한다. 어머니로 추정되는 여성은 아이들에게 둘러싸인 채 가장 어린아이를 안고 있다. 머리에 쓴 두건 때문에 여성의 얼굴에는 그림자가 져 눈길의 방향이 보이지 않지만, 입가에 희미하게 맺힌 빛을 통해 그가 미소를 짓고 있음을 알 수 있다. 그는 전통적 의상을 입은 것처럼 보이는데, 이는 트라흐트(Tracht)로 보인다. 당대 나치는 여성들에게 전통적인 독일 의상인 트라흐트를 입기를 권장했으며, 이 의복은 허리에 딱 맞는 상의와 발목까지 내려오는 치마, 앞치마로 이루어진 옷이다.[50] 나치는 여성들이 전통적인 긴 드레스와 앞치마를 착용함으로써 인종적 뿌리로 돌아가기를 원했다.[51]

첫째로 추정되는 남자아이는 비행기 모형의 장난감을 한 손에 들면서 등을 돌려 정면을 응시하고 있다. 전통복을 입은 어머니와 달리 그가 입은 옷은 당대 스카우트를 대체한 나치의 독일소년단(Deutsches Jungvolk) 혹은 히틀러 청소년단(Hitlerjugend)의 단체복으로 추정된다(도 10). 나치는 1936년 보이 스카우트를 포함한 모든 청소년 단체를 금지하고 모든 아이가 독일소년단과 히틀러 청소년단에 가입하도록 강요했다. 독일소년단과 히틀러 청소년단에 가입한 아이들은 무기, 생존 기술 등 군대식 훈련을 받았다.[52] 이러한 복식 묘사를 통해 그림 속 남아는 집안이라는 사적 공간에 머무르는 어머니와 달리 공적 공간에 진출할 예비 군인으로 키워지는 것을 알 수 있다. 반면 그 뒤에 서 있는 여아는 사과를 들고 남아를 동경하는 눈빛으로 바라보고 있다. 전장으로 나가 모습을 보이지 않는 아버지를 제외한 가족의 도상에서조차 뚜렷하게 분할된 성역할을 확인할 수 있다. 독일소년단의 일원인 아들과 일상복을 입은 딸, 그리고 가정복을 입은 어머니의 도상은 당대 사진과 포스터에서도 발견할 수 있다(도 11, 12). 이러한 가족상의 반복적인 사용을 통해 나치가 추구한 가족의 모습을 확인할 수 있다.

그러나 상술한 세 명의 가족 일원은 빛을 받지 못해 얼굴이 보이지 않는다. 어머니 같은 경우는 빛을 받고 있지만 얼굴의 묘사를 그림자로 채우며 개인의 정체성을 확인하기 어렵다. 회화 속에서 빛을 온전히 받는 인물은 막내인 아기뿐이다. 구름에서 빛줄기가 나와 아기를 비추고, 전체적으로 어두운 그림 속에서 음영 대조로 금발 아기만이 빛을 받으며 정면을 응시하고 있다. 빛이 아이를 부각하는 방식에 따라 제목에 표기된 민족의 '삶의 원천'이 아리아인의 아기

50) Irene Guenther, *Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich* (Oxford: Berg Publishers, 2004), 110.

51) Sigrid Jacobeit, "Clothing in Nazi Germany," in *Marxist Historiography in Transformation: East German Social History in the 1980s*, ed. George Iggers, trans. Bruce Little (New York, NY: Berg Publishers, 1991), 232.

52) 10세에서 14세 소년은 독일소년단에 가입하였고, 14세에서 18세 사이의 소년들은 히틀러 청소년단에 참가하였다. 독일소년단과 히틀러 청소년당 가입을 거부한 아이들은 처벌받았으며, 1939년 독일 어린이의 90% 이상이 히틀러 청소년단에 소속됐다. Erin Blakemore, "How the Hitler Youth Turned a Generation of Kids Into Nazis: Hitler's War Against Boy Scouts Fueled the Third Reich's Ideology—and its Military Might," *HISTORY*, 11 December 2017, https://www.history.com/articles/how-the-hitler-youth-turned-a-generation-of-kids-into-nazis (2025년 11월 24일 검색).

임을 알 수 있다. 아기 표정 또한 음영이 지면서 아이답지 않은 근엄한 표정을 짓고 있으며, 어두운 배경 속에서 아이가 유일한 희망처럼 보인다. 이처럼 나치는 인구 증가가 병력 증강에 중요한 요소임을 강조했으며, 그러한 나치 이데올로기에 따라 하이만은 신생아를 민족의 삶의 원천으로 구현했다. 어머니는 이러한 아이를 잘 양육하는 의무를 도맡는 역할을 수행하는 모습으로 재현됐다.

아기를 빛과 함께 강조하는 방식은 하이만의 〈행복한 어머니들 *Happy Mothers*〉(1943)에서도 반복된다(도 13). 어두운 배경의 〈민족의 삶의 원천〉과 달리 이 그림에서는 밝은 배경 속에서 어머니들과 아이들이 등장한다. 왼쪽의 여성들은 아기를 흐뭇한 미소를 지으며 내려다보고 있으며, 오른쪽으로는 숲으로 나들이를 나와 즐겁게 뛰어다니는 아이들이 그려졌다. 그림에 등장하는 6명의 아이와 그들을 돌보는 행복한 세 여성의 모습은 화면을 가득 채우며 활기찬 분위기를 더해주는데, 이는 다산을 강조하던 나치의 이상적인 사회 분위기와도 연결된다. 중앙에 자리한 어머니와 아이는 정면을 응시하며 미소를 띠고 있다. 〈민족의 삶의 원천〉과 마찬가지로 빛줄기가 나와 가운데의 모자를 비추는 유사한 묘사 방식을 보여주며 아기를 민족의 삶의 원천으로 표현한다.

이처럼 평화롭고 목가적이며 가정적인 이미지는 관람자로 하여금 다산과 양육을 여성의 본분으로 자연스럽게 받아들이게 하며, 나치가 추구하는 여성관을 무의식 속에 내면화하고 각인시키는 시각적 기제로 작동한다. 궁극적으로 나치가 원하는 방향으로 국민들을 선동하고 의식화하는 데 이용되었다고 할 수 있다. 나치 시대의 어머니상은 사회와 유리된 가정이라는 사적 공간에서 육아와 가사를 수행하며, 국가를 위해 희생하는 여성상으로 구현되었다. 또한, 상황에 따라 다양한 효과를 내며 나치 정책을 정당화하는 것에 사용된 것을 볼 수 있다.

Ⅴ. 결론

나치 프로파간다 미술 속 여성상은 단순한 미적 재현이 아니라, 국가사회주의가 의도적으로 설계한 젠더 이데올로기의 시각적 기제로 기능했다. 본 연구는 나치 프로파간다 미술, 그중에서도 ≪대독일 미술전≫에 출품된 회화에 나타난 여성상을 분석함으로써, 나치 정권이 시각 예술을 통해 젠더 이데올로기를 어떻게 구체화하고 미학적으로 정당화했는지 고찰하였다. 나치에게 예술은 자율적인 표현의 영역이 아니라, 대중의 무의식을 지배하고 국가사회주의 이데올로기를 내면화시키는 가장 강력한 정치적 도구였다. 나치 회화 속 여성상은 크게 ‘이상적인 누드’와 ‘헌신적인 어머니’라는 두 가지 도상으로 나누어 나타나지만, 이는 결국 ‘국가와 민족을 위한 신체의 도구화’라는 하나의 목표로 귀결됨을 확인할 수 있었다.

첫째, 나치 회화 속 ‘누드’는 단순한 미적 감상의 대상을 넘어, 우생학적 관점에서 아리아인의 인종적 우수성을 시각화한 생물학적 표본으로 기능하였다. 지글러나 잘리거 등의 작품에서 반복되는 여성의 누드는 이전의 고전적인 여성 누드화에 비해 여성의 신체를 뼈대와 체모 등을 사실적으로 표현했다는 점이 특징적이지만 개인의 고유한 정체성이 소거된 채, 매끄럽고 건강한 육체라는 획일화된 기준으로 재단된 것을 볼 수 있었다. 또한 고전적 주제를 차용했음에도 불구하고 상징적 알레고리가 아닌 신체적 표현에 더 집중하는 모습을 보이며 이상적인 여성의 신체를 제시하고자 했다.

둘째, ‘어머니상’은 앞서 제시된 건강한 신체가 국가를 위해 수행해야 할 실질적인 의무와 역할을 규정한다. 하이만 등의 작품에서 묘사된 어머니는 가정이라는 사적 공간에 고립되어 있으면서도, 그 안에서 인종적 순수성을 보존하고 미래의 병사를 양육하는 공적 임무를 수행하는 존재로 신성시되었다. 나치는 인구 감소라는 사회적 위기를 타개하기 위해 여성을 ‘민족의 어머니’로 호명하며 숭고한 아우라를 부여했고, 이를 어머니상이라는 시각적 이미지로 구현했다.

결국 나치 프로파간다 미술에 나타난 여성상은 ‘누드’를 통해 생물학적 이상을 제시하고, ‘어머니상’을 통해 사회적 의무를 강요하는 이중의 구속이었다. 나치 미학은 사실주의적 기법과 고전주의적 양식을 차용하여 이러한 억압적 이데올로기를 ‘건강함’, ‘아름다움’, ‘행복’이라는 긍정적인 가치로 위장하였다. 따라서 나치 회화 속 여성상을 독해하는 것은 단순히 과거의 예술 경향을 살피는 것을 넘어, 아름다움의 형상 뒤에 은폐된 정치적 이데올로기를 직시하는 과정이라 할 수 있다. 다시 말해 이러한 여성상은 미학적 표현이 아니라, 인종주의·성별 규범·국가주의가 결합된 통치 전략의 시각적 산물임이 드러난다. 이러한 분석을 통해 나치 미학이 단순한 시대적 스타일이 아니라, 정치권력의 목적을 위해 형성된 구조적 장치였다는 점을 명확히 확인할 수 있었다.

참고문헌

데이비드 웰치. 『독일 제3 제국의 선전정책』. 최용찬 역. 혜안, 2001.

———. 『프로파간다 파워-인간과 세상을 조종하는 선전의 힘』. 이종현 역. 공존, 2015.

박상욱. 「복지인가? 프로파간다인가? 나치 포스터에 나타나는 민족공동체 이미지 분석 -나치 복지 포스터 중심으로」. 『부산경남사학회』 59 (2006): 323-51.

송혜영. 「나치와 현대미술 : 뮌헨의 퇴폐미술전(1937)」. 『서양미술사학회논문집』 13 (2000): 113-44.

———. 「나치시대의 미술사와 박물관」. 『서양미술사학회논문집』 29 (2008): 343-72.

송희영. 「국가사회주의 여성상, '봉사와 희생의 어머니'-나치정권의 여성기관지 〈국가사회주의 여성전망대〉를 중심으로」. 『브레히트와 현대연극』 41 (2019): 327-45.

이미선. 「바이마르 공화국 시대의 문학에 나타난 여성상 고찰-이름가르트 코인과 투홀스키를 중심으로」. 『한국헤세학회』 13 (2005): 169-86.

정미희. 『나찌미술』. 미진사, 1989.

체사레 리파. 『이코놀로지아』. 김은영 역. 루비박스, 2007.

Adam, Peter. *Art of the Third Reich*. New York: Harry N. Abrams, 1992.

Anthony, David W. *The Horse, the Wheel, and Language*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

Battistini, Matilde. *Symbols and Allegories in Art*, trans. Stephen Sartarelli. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.

Blakemore, Erin. "How the Hitler Youth Turned a Generation of Kids Into Nazis." *HISTORY*. 11 December 2017. https://www.history.com/articles/how-the-hitler-youth-turned-a-generation-of-kids-into-nazis (2025년 11월 24일 검색).

Bock, Gisela. "Gleichheit und Differenz in der nationalsozialistischen Rassenpolitik." *Geschichte und Gesellschaft: Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 19 (1993): 277-310.

———. "Equality and Difference in national Socialist Racism." In *Feminism and History*, ed. Joan Scott, 267-292. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Clark, Kenneth. *The Nude: A Study of Ideal Art*. London: John Murray, 1956.

Dahlmann, Alfred. "DIE DEUTSCHE KUNST: Die Grosse Deutsche Kunstausstellung München 1942." *Deutsche Zeitung im Ostland*. 9 July 1942. 3.

Fuhrmeister, Christian. "Adolf Ziegler(1892-1959)-Ein nationalsozialistischer Künstler und Funktionär." In *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, ed. Florian Matzner, 88-95. München: Hirmer Verlag, 2008.

Gordon, Terri J. "Fascism and the Female Form: Performance Art in the Third Reich." In *Sexuality and German Fascism*, ed. Dagmar Herzog, 164-200. New York: Berghahn Books, 2005.

GDK Research. www.gdk-research.de (2025년 10월 31일 검색).

Guenther, Irene. *Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich*. Oxford: Berg Publishers,

2004.

Gupta, Charu. "Politics of Gender: Women in Nazi Germany." *Economic and Political Weekly* 26:17 (April 1991): 40-48.

Hinz, Berthold. *Art in the Third Reich*, trans. Robert and Rita Kimber. New York: Pantheon Books, 1979.

———. "Bild und Lichtbild im Medienverbund." In *Die Dekoration der Gewalt*, ed. Hinz, 137-48. Gießen: Anabas, 1979.

Hoffmann-Curtius, Kathrin. "Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Triptychon der 》Naturgesetzlichkeit《." *Kritische Berichte* 17:2 (February 1989): 5-30.

Hitler, Adolf. *Die Reden Hitlers am Parteitag der Freiheit 1935*. München: Zentralverlage der NSDAP, 1935.

———. *Das deutsche Landfrauenbuch*. ed. Anne Marie Koeppen. Berlin: Reichsnahrstand Verlag. 1937.

Jacobeit, Sigrid. "Clothing in Nazi Germany." In *Marxist Historiography in Transformation: East German Social History in the 1980s*, ed. George Iggers, trans. Bruce Little, 227-45. New York: Berg Publishers, 1991.

Klee, Ernst. *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2009.

Koonz, Claudia. *Mother's in the Fatherland*. New York: St. Martin's Press, 1987.

Kroll, Bruno. *Deutsche Maler der Gegenwart*. Berlin: Rembrandt-Verlag, 1937.

Loroff, Nicole. "Gender and Sexuality in Nazi Germany." *Constellations. University of Alberta Student Journal* 3 (January 2012): 49-61.

McCloskey, Barbara. "Marking Time: Women and Nazi Propaganda Art during World War II." *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture* 2:1 (July 2012): 1-17.

Miller, Jennifer Anne. "The Politics of Nazi Art: The Portrayal of Women in Nazi Painting." Ph.D. dissertation. Portland State University, 1996.

Müller, Laurenz. "Revolutionary Moment: Interpreting the Peasants' War in the Third Reich and in the German Democratic Republic." *Central European History* 40:2 (June 2007): 193-218.

Mosse, George L. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press, 1996.

Rupp, Leila J. "Mother of the 'Volk': The Image of Women in Nazi Ideology." *Signs* 3:2. (1977): 362-79.

Schlenker, Ines. *Hitler's Salon: the Große Deutsche Kuntstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937-1944*. Lausanne: Peter Lang, 2007.

Schmitz-Berning, Cornelia. *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007.

Schrey, Kurt. *Du Und Dein Volk.* München: Deutscher Volksverlag, 1933.

Stephenson, Jill. *Women in Nazi Germany*. New York: Harper and Row, 1975.

Stibbe, Matthew. *Women in the Third Reich*. New York: Oxford University Press, 2003.

Wittrock, Christine. *Weiblichkeits Mythen*. Frankfurt: Sendler, 1985.

Wulf, Joseph. *Die bildenden Künste im Dritten Reich*. Gütersloh: Mohn, 1963.

"Eine Frage des Begriffs — Realismus, Naturalismus, Hyperrealismus, Surrealismus." *Academy of Fine Art Germany*. 1 July 2022. https://academy-of-fine-art.com/2022/07/01/eine-frage-des-begriffs-realismus-naturalismus-hyperrealismus-surrealismus/ (2023년 06월 15일 검색).

"Ivo Saliger." *Artnet*. https://www.artnet.com/artists/ivo-saliger/ (2025년 9월 8일 검색).

"Richard Heymann." *German Art Gallery*. https://germanartgallery-biographies.eu/richard-heymann-traumende/ (2025년 11월 24일 검색).

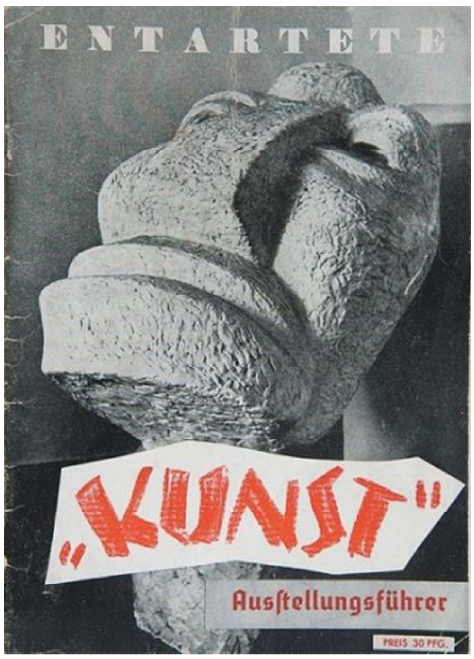
"DEUTSCHE KUNST ZUR GROSSEN DEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN." *Revaler Zeitung*. 27 June 1943. 8.

도판목록

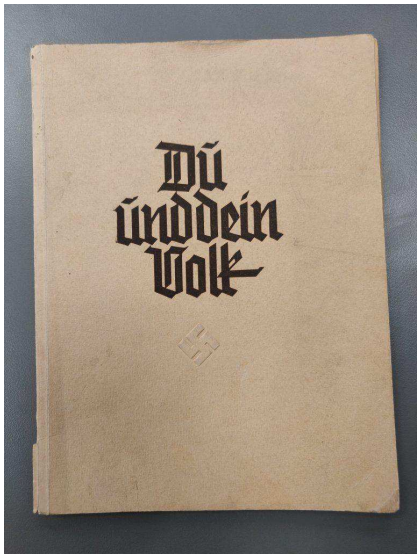
(도 1) 1937년 뮌헨의 ≪대독일 미술전 *Große Deutsche Kunstausstellung*≫ 카탈로그, 1937, 책, 21 × 14.8 × 1 cm, ⓒ Deutsches Historisches Museum, Berlin
(도 2) 1937년 뮌헨의 ≪퇴폐미술전 *Entartete Kunst Ausstellung*≫ 카탈로그 표지, 1937, 책, 21 × 14 cm, 소장처 미상
(도 3) 『당신과 당신의 민족 *Du Und Dein Volk*』 표지, 1940, ⓒ The national library of Israel.
(도 4) 『당신과 당신의 민족 *Du Und Dein Volk*』 속 십계명, 1940, ⓒ The national library of Israel
(도 5) 아돌프 지글러(Adolf Ziegler), 〈4원소 *Four Elements*〉, 1937, 캔버스 위에 유화, 110.5 × 171.3 cm, die Pinakotheken © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
(도 6) 에른스트 리베르만(Ernst Liebermann), 〈물가에서 *By the Water*〉, 1941, 캔버스 위에 유화, 120 × 165 cm, ⓒ Deutsches Historisches Museum, Berlin
(도 7) 이보 잘리거(Ivo Saliger), 〈파리스의 심판 *The Judgement of Paris*〉, 1939, 캔버스 위에 유화, 200 × 160 cm, ⓒ Deutsches Historisches Museum, Berlin
(도 8) 리처드 하이만(Richard Heymann), 〈태양처럼 밝은 삶 *Sunny Life*〉, 1939, 캔버스 위에 유화, 172 × 100 cm, ⓒ Deutsches Historisches Museum, Berlin
(도 9) 리처드 하이만(Richard Heymann), 〈민족의 삶의 원천 *The People's Source of Life*〉, 1942, 유화, 150 × 113 cm, ⓒ Deutsches Historisches Museum, Berlin
(도 10) 작자 미상, 〈광고 간판을 들고 있는 히틀러 청소년단원들 *Hitlerjungen mit Werbeschildern*〉, c. 1933/1939, 사진, 10 × 15 cm, ⓒ German Federal Archives, Koblenz
(도 11) 작자 미상, 〈아이들과 함께 있는 어머니 *Mutter mit Kindern*〉, c. 1943, 사진, 13 × 18 cm, ⓒ German Federal Archives, Koblenz
(도 12) 월동구호단(WHW), 〈민족은 스스로 돕는다! *A People Helps Itself!*〉, 1933, 포스터, 60 × 42 cm, ⓒ Deutsches Historisches Museum, Berlin
(도 13) 리처드 하이만(Richard Heymann), 〈행복한 어머니들 *Happy Mothers*〉, 1943, 캔버스 위에 유화, 96 × 110 cm, 개인소장



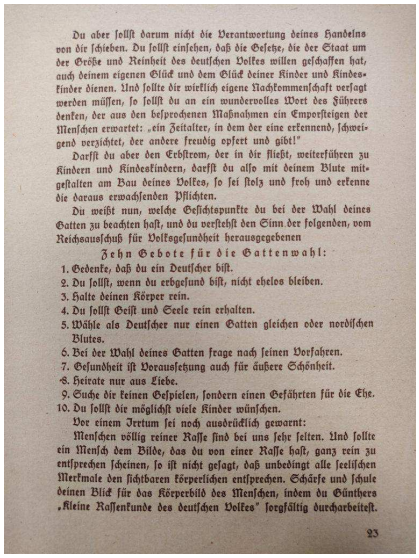
도 1



도 2



도 3



Du aber sollst darum nicht die Verantwortung deines Handelns von dir schieben. Du sollst einsehen, daß die Gesetze, die der Staat um der Größe und Reinheit des deutschen Volkes willen geschaffen hat, auch deinem eigenen Glück und dem Glück deiner Kinder und Kindeskinder dienen. Und sollte dir wirklich eigene Nachkommenschaft versagt werden müssen, so sollst du an ein wundervolles Wort des Führers denken, der aus den besprochenen Maßnahmen ein Emporsteigen der Menschen erwartet: „ein Zeitalter, in dem der eine erkennend, schweigend verzichtet, der andere freudig opfert und gibt!"

Darfst du aber den Erbstrom, der in dir fließt, weiterführen zu Kindern und Kindeskindern, darfst du also mit deinem Blute mitgestalten am Bau deines Volkes, so sei stolz und froh und erkenne die daraus erwachsenden Pflichten.

Du weißt nun, welche Gesichtspunkte du bei der Wahl deines Gatten zu beachten hast, und du verstehst den Sinn der folgenden, vom Reichsausschuß für Volksgesundheit herausgegebenen

Zehn Gebote für die Gattenwahl:

1. Gedenke, daß du ein Deutscher bist.
2. Du sollst, wenn du erbgesund bist, nicht ehelos bleiben.
3. Halte deinen Körper rein.
4. Du sollst Geist und Seele rein erhalten.
5. Wähle als Deutscher nur einen Gatten gleichen oder nordischen Blutes.
6. Bei der Wahl deines Gatten frage nach seinen Vorfahren.
7. Gesundheit ist Voraussetzung auch für äußere Schönheit.
8. Heirate nur aus Liebe.
9. Suche dir keinen Gespielen, sondern einen Geföhrten für die Ehe.
10. Du sollst dir möglichst viele Kinder wünschen.

Vor einem Irrtum sei noch ausdrücklich gewarnt:

Menschen völlig reiner Rasse sind bei uns sehr selten. Und sollte ein Mensch dem Bilde, das du von einer Rasse hast, ganz rein zu entsprechen scheinen, so ist nicht gesagt, daß unbedingt alle seelischen Merkmale den sichtbaren körperlichen entsprechen. Schärfe und schule deinen Blick für das Körperbild des Menschen, indem du Günthers „Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes" sorgfältig durcharbeitest.

23

도 4



도 5



도 6



도 7



도 8



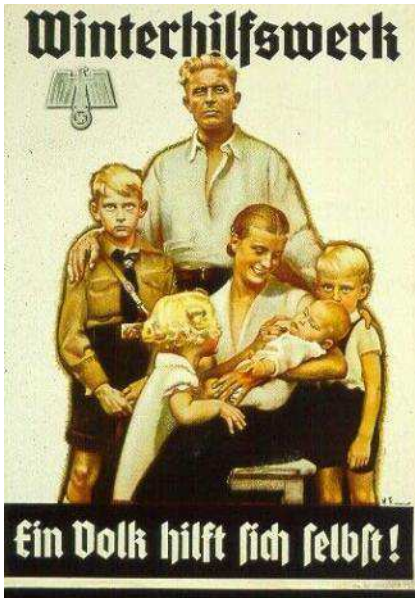
도 9



도 10



도 11



도 12



도 13

나치 프로파간다 미술에 나타난 여성상

토론 | 김송미 222HAG23

이 논문은 나치의 취향이 반영된 ≪대독일 미술전≫의 회화를 중심으로 나치가 추구한 젠더 이데올로기를 분석하기 위해 '아리아 민족'이라는 이상을 중심으로 구축된 남성과 여성의 성 역할과 신체 이미지를 분석하고, 그 중 특히 회화에서 나타나는 여성의 이미지를 중심으로 '누드', '어머니'를 구체적으로 다루고 있습니다. 미술사 내에서 미술 작품의 정치적 활용이나 프로파간다 미술을 다룰 때 빠지지 않고 등장하는 섹슈얼리티와 젠더 문제를 다루면서 나치 이데올로기에서 여성의 이미지가 어떤 방식으로 활용되었는지 잘 정리해 주셨습니다.

제가 드릴 첫 번째 질문은 이상적인 여성 이미지의 배포에 대한 것입니다. 논문 Ⅲ장에서 다루신 여성 누드는 오로지 여성의 이상적인 체형을 제시하기 위해 도식적으로 그려진 것으로 보이고, 잘리거의 〈파리스의 심판〉은 여성의 자질 중 신체적 조건이 가장 중요함을 노골적으로 드러내는 그림이라는 생각이 듭니다. 또 논문 Ⅳ장에서 다루신 어머니상의 경우도 마찬가지인데, 사실 그림에 등장하는 도상 유형만 놓고 보면 계몽주의 시대 프랑스에서 이미 다량 생산되었던 행복한 어머니 도상과 큰 차이가 없어 보입니다. 행복한 어머니 도상의 경우 여성에게 요구되는 관능성과 어머니로서 가져야 하는 모성애의 모습을 동시에 반영한다는 점이 계몽주의자들이 요구하는 이상적인 여성상에 부합하기 때문에 다수 그려진 것으로 알려져 있는데, 반대로 제3제국 시기 어머니상을 보면 누드상에서와는 달리 관능성이라는 요소가 완전히 제거되고 가정에서의 어머니라는 기능적인 측면만 강조되었습니다. 이렇게 여성의 누드와 어머니 이미지로 대표되는 매력적인 가임 여성과 헌신적인 어머니로서의 여성이라는 두 가지 사회적 기능이 부각되는 형태로 유형화된 여성의 신체 이미지가 나치의 검열을 통해서 이 시기 회화에서 반복되어 나타나는 것인지, 또 이러한 여성상이 회화뿐만 아니라 포스터와 사진에서도 나타나는 것으로 보이는데, 회화에서 나타나는 여성상이 대중문화와 어떤 관계를 맺고 있었는지 궁금합니다.

두 번째 질문은 논문과 직접적으로는 관계가 없을 수도 있겠지만, 나치의 이데올로기에 순응한 미술가 이외에 다른 미술가들, 특히 당시 독일인 여성 미술가가 묘사한 여성상과 나치 프로파간다 미술이 묘사하는 여성상이 가지는 차이에 대한 것입니다. 이 질문을 굳이 드리는 이유는 논문에서 다룬 여성상을 만들어낸 미술가가 모두 '남성'이라는 점 때문이기도 합니다. 물론 이러한 의문에 대한 단편적인 대답을 만들어내는 것은 당연히 불가능하겠지만, 당장 당시 활동한 여성 미술가로 가장 유명한 케테 콜비츠의 그림만 봐도 노동자로서의 여성을 풍부하게 표현하고 있는 것을 볼 수 있듯이, 바이마르 공화국 시기부터 늘어난 독일 내 여성의 사회 활동과 공적인 삶에 대해 묘사하려는 욕구가 분명 존재했으리라 생각합니다.

여성 열사 걸개그림의 시각적 재현
: 〈김귀정 열사 부활도〉 분석

강은유 242HAG02, 이규리 252HAG12, 이승연 252HAG15

Ⅰ. 서론
Ⅱ. ‘5월 투쟁’과 민중 개념 속 주변화된 여성
Ⅲ. 〈김귀정 열사 부활도〉 분석: 여성 열사 주체의 재현
1. 형식적 분석
2. 사회문화적 분석
3. 젠더적 분석
Ⅳ. 결론

주제어: 민중미술, 걸개그림, 주체성, 여성 열사, 남성적 시선(male gaze)

Ⅰ. 서론

본 논문은 최민화(崔民花, 1954-)가 제작한 〈김귀정 열사 부활도〉(1991)를 중심으로, 걸개그림에서 단독으로 재현된 여성 주체가 ‘주체화되지 못한 방식’에 대해 분석하고자 한다(도 1). 〈김귀정 열사 부활도〉는 당시 몇 없는 여성 열사를 재현한 작품으로 희소성이 높으며, 여성 주체 재현에 있어 상징적인 사례로 간주될 수 있다. 이때 걸개그림은 민중미술에서 단순히 민중의 감정을 담아낸 그림이 아니다. 걸개그림은 그 안에 표현된 이미지를 통해 관객의 감정적 반응을 유도하고, 이를 통해 작품에 나타나는 인물 주체의 위치와 역할을 보여줄 수 있다.[1] 특히 걸개그림에 나타난 여성 주체의 시각적 재현은 당대 사회의 시선과 젠더 이데올로기를 반영하고 있다.

1980년대 민중미술과 걸개그림 속 여성 재현을 비롯해, 민중미술의 젠더 권력 구조와 남성성 등을 다룬 선행연구들은 상당수 존재한다.[2] 그러나 걸개그림 속 단독 주체로서의 여성에 대

1) ‘걸개그림’이라는 명칭은 불교의 괘화(掛畵)에서 착안된 용어로, 불특정 다수가 모인 야외 공간에 일정 시간 동안 전시되는 커다란 그림이라는 개념이다. 1980년대 후반 사회변혁 예술운동으로서의 실천적 미술이 활발해지며 등장한 매체다. 두루마리나 족자 형식으로 보관되다가 대중 법회 시에 펼쳐지는 괘화처럼, 걸개그림은 시위나 집회 현장에서 대중에게 공개되는 방식으로 사용되었으며, 특정한 시간과 공간에서 다수의 대중에게 하나의 시각적 메시지를 전달하고자 한 목적을 가진다. 따라서 대형 천 위에 직설적인 도상으로 구성되어 집회의 핵심 주제와 정치적 요구를 압축해 전달하는 형식적 특징을 가지며, 단순한 정보 전달을 넘어 집회의 분위기를 고양시키고 연대를 촉발하는 매개물로 기능하였다. 라원식, 「한국 현대미술의 전개(3): 80년대 광장의 미술－걸개그림(掛畵)」, 『더원미술세계』 89 (1992): 128.; 오경미, 「민중미술의 성별화된 민중 주체성 연구」, (석사학위논문, 한국예술종합학교 미술원, 2013), 19-21.

2) 김현주는 1980년대 여성미술이 민중미술과 여성주의 미술 양쪽 모두에서 배제되는 구조적 원인을 추적하였으며, 당시 비평 담론과 전시 경향이 여성 작가의 실천을 어느 한 틀로도 수렴하지 못하였다고

한 연구는 아직 본격화되지 않았다. 민중미술에 나타난 여성 이미지와 그 위치를 여성주의적 관점에서 접근한 연구들은 존재하지만, 대부분 '그림패 둥지'나 특정 작가에 대한 분석에 초점을 두고 있으며, 걸개그림 자체를 중심에 둔 연구는 드물다. 나아가 여성 열사 또는 여성 인물이 단독으로 그려진 걸개그림에 대한 연구는 거의 없는데, 이는 전반적으로 걸개그림의 주제로 여성 단독 주체가 그려진 사례가 절대적으로 부족하기 때문이기도 하다. 민중미술의 성별화된 민중 주체성을 다룬 연구들 가운데, 여성 열사를 젠더적 관점에서 분석한 연구는 오경미의 석사학위 논문에서만 확인되며, 이 논문에서 〈김귀정 열사 부활도〉를 사례로 언급한다.[3] 그러나 이 작품은 투쟁에서 남성들을 보조하는 여성이 재현된 작품의 사례로 제시될 뿐, 여성 단독 주체로 그려졌음에도 '주체화되지 못한' 이유를 분석하는 깊은 연구로 이어지지 않는다.

따라서 본 연구는 〈김귀정 열사 부활도〉를 중심으로, 여성 열사를 시각적으로 재현하는 과정에서 여성 열사, 나아가 민중운동권 내 여성에 대한 시선을 파악할 것이다. 이를 위해 먼저, 걸개그림의 배경과 김귀정 열사 사건이 일어난 1991년 '5월 투쟁'을 정의하고, '민중' 개념에서 여성의 위치를 규명하고자 한다. 그리고 〈김귀정 열사 부활도〉의 형식적 분석을 통해, 여성 주체성이 재현되었을 가능성을 비판적으로 탐구할 것이다. 나아가 걸개그림의 젠더화된 재현 구조를 사회문화적, 대중 수용적 측면에서 분석하여 대중문화 속 여성의 모습과, 이에 영향을 받은 여성 열사 이미지의 작동 구조를 살필 것이다. 마지막으로 젠더적 관점에서 남성 열사를 그린 걸개그림과 〈김귀정 열사 부활도〉를 비교하여 이 작품에서 여성 주체화의 실패가 일어난 이유를 설명하고자 한다.

Ⅱ. '5월 투쟁'과 민중 개념 속 주변화된 여성

1991년 5월 25일, 성균관대학교 학생 김귀정(金貴井, 1966-1991)은 서울 퇴계로에서 시위 도중 경찰의 강경진압 중 압사로 사망하였다. 김귀정 열사의 사망은 1991년 '5월 투쟁'의 연장선상에 있었으며, 김귀정은 5월에 사망한 마지막 희생자였다. '5월 투쟁'은 경찰의 무리한 진압으로 명지대생 강경대(姜慶大, 1972-1991) 군 치사사건이 발생한 4월 26일부터, 투쟁 지도부가 명동성당에서 완전히 철수하는 6월 29일까지 대략 60여 일에 걸친 전국적 차원의 대규모 반정

분석한다. 김현주, 「한국현대미술사에서 1980년대 '여성미술'의 위치」, 『한국근현대미술사학』 26 (2013): 131-63.; 김의연은 신학철과 윤석남의 작품을 분석하며, 민중미술 시기 어머니상의 재현과 운동권 내부에서 일어난 여성 배제와 성 역할 고정의 문제를 지적하였다. 김의연, 「신학철과 윤석남의 작품 속에 재현된 어머니상: 민중미술 시기(1980-1994)를 중심으로」, 『미술사학보』 40 (2013): 173-95.; 오경미는 1980년대 민중미술을 분석하며, 노동자 계급의 당파성을 중심 이념으로 삼는 과정에서 여성 노동이 비가시화되고 정치적 주체로서의 자격이 약화된 문제를 지적한다. 오경미, 「민중미술의 성별화된 민중 주체성 연구」, 『여/성이론』 29 (2013): 131-50.; 박현화는 임옥상·홍성담·신학철 등의 작품을 기존의 '민족주의 담론' 중심 해석이 아닌 프로이트의 나르시시즘·페티시즘 개념을 통해 분석하며, 이를 통해 1980년대 민중미술에 남성 주체의 자아부재 위기를 극복하기 위한 성 정치가 내재함을 밝힌다. 박현화, 「민중미술에 나타난 남성성 : '자아부재'의 극복을 위한 나르시시즘과 페티시즘의 이중적인 성정치」, 『현대미술학 논문집』, 17 (2013): 7-51.; 서유리는 미술관 밖에서 집회와 결합한 걸개그림의 정치적 역동성을 분석하며 치유와 화합으로서의 여성 도상의 새로운 해석을 조명하였다. 서유리, 「1980년대 걸개그림 연구: 수행성, 장소, 주체의 변이」, 『한국근현대미술사학』 37 (2019): 135-68.

3) 오경미, 「민중미술의 성별화된 민중 주체성 연구」, 52-53.

부 가두시위다.[4] 1991년 5월 투쟁의 목적은 단순히 한 대학생의 죽음에 대한 항의에 그치지 않고, 민주주의 회복, 독재 정권 퇴진, 사회 구조 개혁이라는 근본적인 목적을 쟁취하는 것이었다. 김귀정이 참여한 퇴계로 대한극장 일대의 가두시위는 5월 투쟁의 '제3차 범국민대회'의 일환으로 발생했다.[5] 경찰은 사전에 준비된 '5.25 종합대책'에 따라, 최루탄 차량인 '깨스차', 사복체포조인 '백골단', 무술중대 병력을 앞세워 '토끼몰이식' 진압을 펼쳤다. 결국 김귀정을 포함한 일부 시위대는 대한극장 옆 대림정 골목으로 피신하였고, 이때 백골단이 곤봉과 발로 그들을 무차별 구타하며, 이 과정에서 압착사고가 발생했다. 김귀정은 당시 최루탄 연기에 질식해 정신이 혼미한 상태였고, 수십 명의 시위대 아래 깔려 끝내 압사했다.

민중 운동 중 여성 열사의 죽음은 당시에도 충격적인 것으로 다루어졌으며, 남성 열사와 같이 빠짐없이 신문에 보도되었다. 강경대 열사 사건에 항의하며 분신자살한 전남대 학생 박승희 열사를 다룬 기사는 1991년에 245건, 김귀정 열사 사건을 다룬 기사는 445건으로 둘 다 적지 않은 수이다.[6] 특히 김귀정 열사 사건 관련 보도에는 당시 사건뿐만 아니라, 학생 시위대가 김귀정 열사의 시신을 탈취하려는 정부를 막기 위해 병원 앞을 지키고 있다는 상황에 대해 다루기도 했다.[7] 이 과정에서 학생 시위대는 열사의 영정으로 티셔츠나 얼굴을 가리는 스카프를 만들어 착용해 연대의 의미를 드러냈고, 이는 김귀정 열사의 노제(路祭)까지도 이어졌다. 두 열사의 사건 보도 건수를 봤을 때, 여성 열사에 대한 주목이 적지 않았고, 남성 열사들과 비교했을 때 차별이 없었던 것으로 드러난다. 그러나 이는 운동권 내에서 활동하는 여성의 위치에 차별이 없었다는 것으로 이어지지 않는다. 당시 사회 운동권에서 모든 여성은 '민중'에 속하는 것이 아니었다.

미술평론가 원동석(元東石, 1938-2019)은 민중미술의 개념에 대하여 "민중을 위한, 민중에 의한, 민중의 미술"로 규정하며, 최열(崔烈, 1956-)은 이를 "미술의 생산과 수용을 동일한 민중의 주체에서 합치"하는 미술로 이해한다.[8] 또한 미술사학자 강태희(姜太姬, 1947-2023)는 "1980년대의 민중미술은 민중이라는 타자를 발언의 주체로 내세웠다는 점"에서 전무후무하다고

4) 이 기간에 전국적으로 2,361회의 집회가 열렸고, 제6공화국 이후 최대 규모의 시위들이 연속적으로 개최되었으며, 그 과정에서 김귀정을 포함하여 대학생, 고등학생, 노동자, 시민운동가 등 13명이 사망하는 사건이 발생했다. 11명이 분신했고, 한진중공업 박창수 노조 위원장의 의문사와 성균관대 김귀정의 강경진압에 의한 질식사까지 포함하여 모두 13명이 사망했다. 1991년 당시 도심의 집회 및 가두시위에 대한 경찰의 대응은 1991년 서울특별시경찰국에서 생산한 "5.25 종합대책"과 진압 현장의 경찰이 작성한 "상황일지" 등을 통해 그 전반적인 면모를 살펴볼 수 있다. 김정한, 「권력은 주체를 슬프게 한다: 91년 5월 투쟁 읽기」, 『그러나 지난 밤 꿈속에서 이 친구들이 나에 대하여 이야기하는 소리가 들려왔다.: 1991년 5월』, 91년 5월투쟁 청년모임 엮음 (이후, 2002), 46, 이준영, 「학생운동 세력의 도심 시위 전술과 경찰의 진압 작전: 1991년 '5월 투쟁'을 중심으로」, 『기억과 전망』 45 (2021): 163에서 재인용.

5) 이 시위는 재야 단체들이 결성한 '공안통치 분쇄와 민주정부 수립을 위한 범국민 대책회의' 주도로 이루어졌으며, 명동성당을 거점으로 대학생과 시민들이 도심 곳곳에서 자발적으로 집결했다.

6) 1991년 기사 중 '박승희', '김귀정'으로 나온 검색 결과이다. 특히 비슷한 시기의 분신자살 사건들은 언급된 두 열사의 사건들보다 보도 건수가 적다. 네이버 뉴스 라이브러리, "박승희," https://buly.kr/BIVWnEe (2025년 5월 14일 검색).; 네이버 뉴스 라이브러리, "김귀정," https://buly.kr/BpFnjag (2025년 5월 14일 검색).

7) 김봉선, 「긴장의 白(백) 병원」, 『경향신문』, 1991년 6월 4일.

8) 원동석, 「민중미술의 논리와 전망」, 『민족미술의 논리와 전망 : 원동석 미술평론집』 원동석 (풀빛, 1985), 387.; 최열, 「민중미술론의 전개」, 『민중미술』, 민중미술편집회, (공동체, 1985), 151.

평가했다.[9] 그러나 역설적이게도, 민중을 발언 주체로 내세운 민중미술에서 '민중'이라는 개념은 오히려 타자화를 내포한 위계적 구조를 가진 개념이었다. 민중미술 내부에서 상정된 민중은 대체로 노동을 수행하고 저항에 참여하며 현실 변혁의 주체로 재현되는 존재였는데, 이때의 '주체성'은 정치성과 공동체 구성 자격을 가진 능동적 행위자로서의 성격을 중심으로 규정되었다.[10] 이러한 주체 규정은 남성성을 기준으로 그 경계를 설정하고 여성은 자연스럽게 그 범주에서 배제하는 방식으로 구성되었다. 오경미의 분석에 따르면, 민중 주체성은 남성들이 수행하는 '적극적 투쟁'이나 '저항 행위'를 통해 시각화되는 반면, 여성은 동일한 행위를 수행하더라도 동일한 방식으로 재현되지 않았고, 그 행위에 부여되는 가치 또한 낮았다.[11] 또한 자본주의 소비문화를 향유하고, 사회를 위해 목소리를 내지 않거나, 적어도 남성 투쟁자들을 위해 희생하지 않는 여성들은 민중에 속하지 못했고 비판의 대상이 되었다.[12] 따라서 '여성 열사'라는 자격은 여성이 노동자와 민중으로서 자격을 충족했을 때만 주어지는 것이었다.

이러한 민중에 대한 개념은 걸개그림 내부에도 반영이 되어, 민중을 특정한 젠더적 형상으로 전유하는 편향된 재현 구조가 내재되었다. 따라서 걸개그림에 등장하는 전형적 인물들은 대체로 청년, 열사, 전사와 같은 남성적 이미지로 재현되고 투쟁의 주체로 형상화된 반면, 여성은 대개 열사의 죽음을 애도하거나 주변에서 위로하는 인물로 묘사되어 주변화되었다. 민중 주체성은 남성들 사이에서만 유지되고 계승될 수 있는 것으로 시각화되었다. 예컨대, 민중미술의 대표적 걸개그림들인 최병수(1960-)의 〈노동해방도〉(1989), 그리고 30여 개 그룹들이 나누어 그린 〈민족해방운동사〉(1989)를 살펴보면, 우선 화면 속 등장인물의 절대적 다수는 남성이며, 그들은 화면의 중앙 즉, 서사의 주인공의 자리를 부여받는다(도 2, 3). 반면 소수의 여성(또는 여성노동자)들은 화면의 아래 또는 구석에서 한탄하며 서로를 위로하는 모습 등을 보이고 있다. 결국 '민중'이라는 개념은 남성 중심의 정치적 주체성을 이상화하면서, 여성을 비롯한 타자들을 그 범주 바깥으로 밀어내는 방식으로 작동하였다. 여성은 이 공동체로의 완전한 포섭이나 주체적 지위를 쉽게 획득할 수 없었다.

Ⅲ. 〈김귀정 열사 부활도〉 분석: 여성 열사 주체의 재현

1. 형식적 분석

김귀정의 죽음은 국가권력과 백골단의 무차별적 폭력이 드러난 사건이었다. 시민사회와 운동권은 5월 항쟁 희생자들의 장례를 단순한 추모가 아닌, 집단적 애도와 정치적 저항의 장으로 만들고자 했다.[13] 김귀정 열사의 장례 또한 미술을 통한 정치적 개입을 위해 철저히 연출된 공

9) 강태희, 『현대미술의 또 다른 지평』 (시공사, 2003), 79.
10) 김봉준은 민중을 "그 시대 살림을 꾸리는 자, 생산노동의 주인, 생명의 본성대로 살고 영위하고 담지하며 생산하는 집단"으로 정의하였고, 원동석은 이를 "깨어 있는, 의식화된 시민이며 자기 권리를 주장할 줄 아는 공중(public)"이라 설명하였다. 이러한 정의는 민중을 더 이상 보호받아야 할 객체가 아닌, 국가 구성원으로서의 자격을 요구하며 정치적 변혁에 참여하는 주체로 간주한 것이었다. 김봉준, 「일의 미술을 위하여: 민중미술을 시작하며」, 『민중미술』, 민중미술편집회, (공동체, 1985), 133.; 원동석, 「민중미술의 논리와 전망」, 98.
11) 오경미, 「민중미술의 성별화된 민중 주체성 연구」, 『여/성이론』 29 (2013): 148.
12) 김원, 『잊혀진 것들에 대한 기억: 1980년대 대학의 하위문화와 대중정치』 (이매진, 2011), 274-75.
13) '민족미술협의회(민미협)'의 회원들 이외에 '서울민족민주미술인협회(서울민미련)', '사회진출추진위원회',

공적·의례적 퍼포먼스였으며, 이는 고 김귀정 폭력살인 대책위원회 산하 '김대위 미술창작단'에 의해 수행되었다.[14] 6월 12일 노제가 치러지는 성균관대 입구에서 혜화동 대로까지 이어지는 거리에는 깃발을 꽂고, 정문에서 금잔디 광장까지의 대성로에는 만장 30점과 300미터 길이의 검은 천을 장식했으며, 정문 장식과 육교 장식도 기획되었다. 〈김귀정 열사 부활도〉는 노제를 위해 제작된 걸개그림이었으며, 이와 함께 김귀정의 의식용 대형 영정, 건물에 걸릴 11명 열사의 영정 걸개그림, 열사의 얼굴을 넣은 대형 만장 13개, 선전물(포스터, 만화 전단지, 스티커) 등 다양한 시각매체가 구성되었다. 단장 최민화는 행렬의 구성, 간격, 위치를 정교하게 연출했으며, 단원 주완수는 "행렬 단위의 공간을 최대한 확보하고 길이를 늘려서 장례식에 대한 시민의 관심을 지속시켜야 하며, 매스게임화하여 단위 장례도구의 쓰임새를 극대화해야 한다"며 제안했다.[15] 최민화는 당시 노제를 단순한 장례 의식이 아닌 "춤, 그림, 글, 의례가 결합된 종합예술단"으로 구상했다고 밝히며, "전통 연희 및 전통 장례식을 토대로 현대적 재료와 방식을 개입"한 퍼포먼스로 기획했다.[16] 행렬의 맨 앞에는 '민주주의의 꽃'이라는 문구가 적힌 대형 깃발이 선두에 섰고, 그 뒤로 김귀정 열사의 영정도를 든 이들이 따랐으며, 이어서 〈김귀정 열사 부활도〉 걸개그림이 드러났다(**도 4**). 이처럼 김귀정 열사의 노제는 시각적 퍼포먼스로 정교하게 연출되고, 열사의 희생을 대중적으로 기념, 표상하려는 전략적 기획이었다.

〈김귀정 열사 부활도〉는 최민화가 단독 제작한 걸개그림으로, 현재 실물은 소실되었다.[17] 작품은 화면 전면을 김귀정 열사 단일로 채운 구성을 보이는데, 이렇게 여성 열사를 단독 주체로 그린 걸개그림은 희소하다. 최민화는 1980년 광주 학살을 목격한 것을 계기로 "세계적인 화가가 되려면 이 정권을 그대로 둘 수 없다"는 각성을 느꼈다고 회고하며, 예술가이기 이전에 시민으로서 정권에 저항하는 것이 우선이었다고 강조했다.[18] 그는 전두환 정권(1980년 8월 27일–1988년 2월 24일) 하에서 각 대학의 판화반·만화반 활동과 연대하며 '거리에서의 시각 실천'

학생 단체인 '서울미술인연합(서미련)', '서울학생미술인연합(서학미련)'의 미술 단체들은 5월 항쟁의 희생자를 애도하는 장례식과 집회, 이에 필요한 시각장치를 마련했으며, 걸개그림, 부활도 만장, 플래카드 깃발, 포스터와 전단지, 티셔츠의 제작에 참여했다.

14) '김대위 미술창작단'은 '고 김귀정 열사 폭력살인 대책위원회 산하 문예위원회의 미술창작단'의 줄임말이다. 단장은 최민화였고 조신항, 김용덕, 주완수, 김세현, 양상용, 김연기, 배영환이 단원이었다. 주완수, 「김대위 미술창작단 작업 후기」, 『민족미술소식』, 1991년 7월 3일, 20–21, 서유리, 『이탈과 변이의 미술』 (민속원, 2021), 457–58에서 재인용.

15) 주완수, 앞의 글, 21.; 최민화, 「1991년 5월의 작업메모」, 『민족미술』 11 (1991): 4, 서유리, 앞의 책, 456–58에서 재인용.

16) 최민화 작가와의 인터뷰, 서울 용산구 자택, 2025년 6월 14일.

17) 〈김귀정 열사 부활도〉는 집단창작물로 기록된 경우가 있으나, 작가와의 인터뷰에서 최민화는 이 작품은 자신의 단독제작임을 밝혔다. 최민화 작가 (2025년).; 최민화는 "죽은 자의 초상은 미리 준비할 수 없잖아요. 급박감, 상상력이 뒤범벅되어 만든 것인데, 못 그렸어도 정말 사무치게 그리워지는 그림들이에요. 찾으려 해도 무슨 소용이 있겠어요"라고 회고한다. 노형석, 「'거리의 기억'을 두드리다」, 『한겨레21』, 2007년 6월 7일, https://h21.hani.co.kr/arti/culture/culture_general/19974.html (2025년 5월 21일 검색).

18) 최민화는 1980년대 한국 민중미술 진영과 순수 회화 작업을 병행하였다. '민화'라는 예명은 "민중은 꽃이다"라는 신념에서 따와 사용했으며, 이는 그가 민중을 미적으로, 정치적으로 존엄한 존재로 바라보았다는 태도를 드러낸다. 1984년 '서울미술공동체', 1985년 '민족미술협의회', 1980년대 초중반 '현실과 발언' 등 민중미술운동 단체와 시위 현장에서 걸개그림, 만화 및 판화, 선전 시각물 등을 제작하였다. 홍태림, 「화가 최민화의 민족, 민중, 민주주의」, 『문화비평 웹진 크리틱-칼』, 2018년 10월 23일, http://www.critic-al.org/?p=4570 (2025년 5월 20일 검색).; 최민화 작가 (2025년).

을 조직적으로 수행해 나갔으며, 91년 5월 항쟁 이후 대책위원회를 구성하여 노제 및 걸개그림을 기획·제작하였다.

당시 걸개그림은 보통 하루 내에 완성되는 긴급 제작물이었으며, 〈김귀정 열사 부활도〉 역시 열사의 사망 당일, 현장에서 즉흥적으로 제작되었다. 작업은 김귀정이 쓰러졌던 퇴계로 인근에서 진행되었으며, 현장에서의 빠른 작업을 위해 김대위 미술창작단의 단원들이 주변 지원을 담당하며 재료 구매, 사진 전달 등을 도왔다.[19] 최민화는 성균관대학교 총학생회를 통해 전달받은 김귀정의 앨범 사진 중 '맑게 웃는 얼굴'을 선별하였는데, 이는 동아리연합회 회장 선거에 출마하며 민중복을 입고 있는 정치적 이미지를 배제한 선택이었다.[20] 김귀정의 옷차림은 머리를 길게 내려뜨리고, 하늘색 티와 흰색 셔츠의 가볍고 발랄한 1990년대의 여대생 패션을 그대로 드러내는 것이었다. 김귀정의 미소 짓는 표정은 평온한 정서를 전달한다. 양팔을 수평으로 넓게 벌린 자세는 최민화가 김대위 미술창작단 무용분과의 무용수에게 '날아오르는 듯한 포즈'를 요청하여 연출한 동작을 바탕으로 구성된 것이다.[21] 하늘로 떠오르는 듯한 이 자세는 기독교 도상에서의 성녀 또는 천사를 연상시킨다. 영웅화되고 투쟁적으로 재현된 남성 주체의 걸개그림과 달리, 여성 열사인 김귀정은 이처럼 온화한 표정과 포용하는 듯한 자세를 통해 상대적으로 평온과 위로의 정서가 부각된다. 또한 관객을 정면으로 응시하는 시선은 수직적 권위가 아닌 수평적 관계를 암시하듯 재현되었다. 색채 역시 이러한 온화하고 부드러운 분위기를 강화하는데, 화면 전체의 배경은 가벼운 분홍색의 단색으로 칠해져 있으며, 이는 전통적인 걸개그림에서 흔히 사용되던 강한 원색과는 차별된다.

분홍색은 일반적으로 부드러움, 위로, 여성성 등을 환기하는 색으로서, 투쟁 현장의 역동성과 강렬함보다는 폭력적인 죽음의 충격을 완화하는 역할을 한다. 하지만 최민화의 '분홍색'은 단순히 서정적인 색이 아니라, 작가만의 정치적 전략을 가진 특징적 색이다. 작가는 시위에서 반복적으로 마주한 '최루탄의 흰 연기'와 '빨갱이'로 호명되던 시위대의 붉은 이미지가 뒤섞이며, 자신에게 "하얀 분말과 붉은 피가 섞여 '분홍색이 터지는' 감각"으로 각인되었다고 회상한다. 그는 또한 백골단조차도 시위 진압을 "자기 의지로 한 것이 아니라 시킨 대로 한 것"이라며, '분홍'은 억압자와 피억압자 모두가 떠안은 비극을 위로와 이해로 감싸안으려는 색이었다고 말한다.[22] 이러한 인식 아래 작가는 '분홍'을 붉은색과 흰색 사이의 스펙트럼으로 이해한다. 이때 붉은색은 1980년대 정치적 투쟁, 분노, 희생, 혁명적 에너지를, 흰색은 죽음, 상실, 평화, 혹은 백골단을 상징한다.[23] 즉 '분홍'은 이 두 색이 상징하는 사건과 감정 사이를 연결하는 색채

19) 최민화 작가 (2025년).

20) 민중복은 1980-90년대 학생·노동·민중운동 현장에서 노동자·농민과의 연대, 민족주의·자주성을 시각적으로 드러내기 위해 착용된 상징적 복장을 가리킨다. 개량한복, 두루마기, 흰색 농부복 등 전통적·서민적 이미지의 복식이 대표적이며, 특히 학생 운동권에서 지도자·후보자들은 민중한복 계열의 민중복을 집회와 유세에서 착용했다. 당시 운동권 여학생들은 짧은 머리(쇼트커트), 유니섹스 스타일, 검정·회색 등 눈에 띄지 않는 중간색의 복장을 선호하여 활동성과 소박함을 강조했는데, 이는 김귀정의 사진 속 복장에서도 확인 가능하다. 간문자, 「국내 학생운동에 표현된 저항 패션에 관한 연구」, 『복식』 41 (1998): 159-62.

21) 작가는 당시 "김귀정의 꿈은 어떤 것이었을까", "무엇을 제일 바라고 있었을까"라는 질문을 품고 있었으며, 그에 따라 상상 속에서 "고인과 교감하며" 이러한 자세를 고안하였다고 회고하였다. 최민화 작가 (2025년).

22) 최민화 작가 (2025년).

이자, 1980년대의 열정이 1990년대에 접어들며 겪게 되는 좌절, 상실, 회한 등을 상징하는 '사이의 색'이다. 최민화의 '분홍'의 색채 전략은 1987년 6월항쟁을 배경으로 한 연작인 〈분홍 6.26〉(1987), 〈파쇼에 누워〉(1987)에서 직접적으로 확인할 수 있다(도 5, 6). 〈분홍 6.26〉은 쇠파이프를 든 시위대와 전투경찰의 충돌 장면을 표현하며, 〈파쇼에 누워〉는 도로 위에 누운 시위대의 형제애를 강조한다. 이 두 작품의 배경은 '분홍'을 주조로 하는데, 작가는 색채를 통해 투쟁의 열기와 죽음의 위협을 동시에 표현하고자 했다. 또한 최민화는 열사의 재현에서도 '분홍'이라는 중첩된 색채를 통해 투쟁과 죽음, 초월과 상실의 경계를 표현했다. 예를 들어 박종철의 죽음을 재현한 〈고문〉(1987)에서도 모노톤의 붉은색과 흰색을 교차시켰으며, 이한열의 죽음을 표현한 〈6월 9일〉(1987)에서도 이한열의 죽음 너머에 존재하는 가상의 초월적 공간을 흰색으로 표현했다(도 7, 8).

이러한 관점에서, 최민화가 여성 열사를 '단독 주체'로 '분홍색'의 배경 안에 제시한 것은 곧 여성을 위로와 희생의 상징으로 소비되는 객체가 아닌, 정치적 주체로 형상화하려는 전략으로도 읽을 수 있다. 그러나 이러한 '분홍'의 다층적 함의가 과연 〈김귀정 열사 부활도〉에서 온전히 구현되고 있는지는 비판적으로 검토해볼 필요가 있다. 〈김귀정 열사 부활도〉에서 '분홍색'은 최민화의 다른 작품들처럼 투쟁의 고통을 표현하고 정치적 전복을 환기하기보다, 경쾌하고 밝은 파스텔톤으로 투쟁의 이미지를 온화하고 부드럽게 정제하는 인상을 준다. 이는 곧 여성 열사를 희생적이고 성스러운 상징으로 재구성하는 데 기여한다. 즉, 이 작품에서 김귀정 열사는 투쟁의 실천적 '주체'라기보다 애도와 희생의 '대상'으로 재현되며, '분홍색'은 이를 강화한다. 비록 최민화가 이 걸개그림에서 '분홍'을 전략적 색채로 의도했더라도, 이 작품이 함의하는 젠더 이데올로기와 시각체계에 대한 비판적 해석이 필요한 이유이다.

또한 최민화는 〈김귀정 열사 부활도〉의 형식적 특징에 대하여, "단색의 평면 처리와 분홍의 가벼운 서양 색채를 결합한 팝아트적 부활도와 열사도를 선보이면서 교화된 민족적, 민중적 양식을 거부하고 '통속적 테크닉'을 가져왔다"고 언급한다.[24] 최민화는 〈김귀정 열사 부활도〉에서는 팝아트적 색채와 그래픽적인 옷주름의 묘사 등 미학적 효과를 고려했음을 강조하는데, 옷주름은 굵고 단순화된 선과 면이 평면적으로 분절되고 일정한 두께와 방향성을 가져, 그래픽적인 인상을 준다. 작가는 상업적 대중문화를 비판했던 민족미술 진영의 입장과 달리, 여성 단독 주체를 대상으로 한 걸개그림에서는 상업적 소비자로서의 대중을 인식하고, 그들의 취향을 반영한 형식을 실험했다.[25] 이러한 차이는 단순한 주제나 기법의 차이가 아니라, 작가가 여성 열사를 재현할 때 상정한 수용자의 반응과 위치가 다름을 시사한다. 남성 열사의 걸개그림은 '민중'을 함께 투쟁해야 할 '정치적 주체'로 상정하고 투쟁의식을 호소했다면, 여성 열사 김귀정을 재현한 이 그림은 '대중'을 위로와 애도의 감정에 반응하고 소비하는 '수용자'로 설정하고 있다는 점에서 결정적인 차이가 있다.

〈김귀정 열사 부활도〉는 민중미술의 걸개그림 형식을 계승하면서도, 여성 열사를 단독 주

23) 박현화, 「민중미술에 나타난 남성성 연구: '동성사회적 욕망'과 '성정치'의 관점에서」 (박사학위논문, 조선대학교, 2014), 115-19.
24) 최민화, 「1991년 5월의 작업메모」, 6, 서유리, 『이탈과 변이의 미술』, 456-58에서 재인용.
25) 한편 최민화는 대중적 감수성과 시각적 접근성에 주목하며 팝스타들의 브로마이드와 같은 상업 이미지에서 형식적 영감을 받았다고 언급한 바 있다. 최민화 작가 (2025년).

체로 삼고 전형적인 민중미술 형식에서 벗어난 미학적 실험이 시도되었다는 점에서 중요한 전환을 보여준다. 그러나 이 그림은 노제 퍼포먼스의 시각 장치로 기능하는 동시에, 열사의 주체성을 적극적으로 드러내기보다는 그녀를 애도와 수용의 대상으로 위치시키는 시각적 수사를 강화한다. 따라서 〈김귀정 열사 부활도〉는 여성 열사가 걸개그림의 단독 주체로 그려질 때, 그것이 어떻게 젠더화된 시각 질서를 재생산하는지에 대한 문제의식을 환기시킨다.

2. 사회문화적 분석

1985년 6월 8일, 『조선일보』는 「학생운동에 여대생 파워」라는 제목으로, 여학생들이 시위에 적극적으로 참여하는 것에 그치지 않고 남학생들에게 학생 운동에 동참하라며 권유하고 있다고 보도했다. 그러나 운동권 내부에서는 이 보도와는 다른 상황이 전개되고 있었다. 대학교 내의 운동권 여학생들은 학생 운동권 단체 활동에 적극적으로 참여하더라도 남학생들에 비해 핵심 인력이 되는 것이 어려웠다.[26] 나아가 당시에는 '여성은 투쟁에 부적합하다'는 인식으로 인해, 여성 대학생들은 잠재적 투쟁자가 아닌 일반적인 '민중 여성'으로 분류되어 규정되고 규정되었다. 이러한 상황 때문에 학내 운동권 내 여성들은 활동을 하기 위해 '남성성'을 내세운 '중성화 전략'을 써야 했다.[27] 그럼에도 여전히 1990년대 초반에는 여성 활동가나 여대생은 '신체적 조건이 부족한 존재'로 여겨졌고, 이에 따라 운동 조직 내부에서 주로 보조적인 역할을 배정받았다. 이는 조직 내에서 '여신'으로 취급되며 상징적인 존재가 되거나, 남성 투쟁가들을 돕는 후비대에 배치되는 것이었다.[28] 이러한 역할은 여성 활동가들이 선택한 '중성화'와는 다르게, 남성을 위해 희생하고자 하는 여성의 '모성성'을 강조하는 것이다. 후방대에 배치된 여성들은 투쟁의 주체가 되는 남성을 보조하고 격려하는 경우가 많았다. 이러한 경우는 김귀정 열사가 대학본부 농성에 들어간 남성 선배들을 위해 도시락을 손수 준비했다는 선배의 회고에서 볼 수 있다.[29] 이처럼 당시 운동권 내 여성의 위치는 민중미술에서 여성을 보조적인 존재로 위치한 것과 같은 의미와 맥락이 있는 것으로 보인다.

한편, 같은 시기 대중문화에서 여성은 전통적인 모성성뿐만 아니라 수동성과 소비자적 아름다움이 강조되었는데, 이는 운동권 내부에서 인정하는 여성의 모습과 완전히 상반된 이미지였다. 이를테면 1980년대 후반, 텔레비전 광고에서 등장하는 여성 배우들은 당시 추구되던 여성상을 충실히 수행한다. 혼수로 구매되는 가전을 주력으로 광고를 만들었던 '삼성전자'는 광고를 통해 "남자는 여자 하기 나름이에요"라는 카피를 내세워 도전적이지만 자립적이지 않은, 그러면서도 사랑스러운 당시 이상적 여성상을 보여주었다.[30] 즉, 당시 이데올로기에 의해 여성의 연약

26) 김원, 『잊혀진 것들에 대한 기억』, 274.
27) 이러한 전략을 쓴 여성 활동가들은 바지를 입고, 담배를 피우고, 술을 마시고 거친 말투를 썼다. 더불어, 외모 가꾸기를 자본주의 소비문화로 받아들여 이를 거부하기 위해 짧은 머리와 청바지 차림을 선택하는 경우가 대다수였다.
28) 김원, 앞의 책, 274.
29) 김서정, 「백골단에 빼앗긴 김귀정의 스물다섯살」, 『월간말』, 1991년 7월, 203.
30) 당시 최고의 인기를 끌었던 여성 배우 최진실이 출연한 '삼성전자' 광고가 그 사례가 될 수 있다. 이때 최진실은 "남편 귀가 시간은 여자하기 나름이에요", "남편 사랑은요 가끔 확인해봐야 해요"라고 하면서 깔끔하면서도 사랑스러운 당시의 이상적 여성상을 수행한다. 마정미, 『광고로 읽는 한국 사회문화사: 모던 뽀이에서 N세대까지』, (개마고원, 2004): 218-20.

하고 수동적인 면이 강조되어야 했다는 것이다. 1990년대 초반에는 여성의 사회활동의 증가로 여성의 소비활동과 자기표현이 능동적으로 변했다. 특히 화장품 광고에서 주체적인 여성의 모습이 다수 등장하는데, 한 사례로 마몽드 화장품 광고에서 여성 배우가 '남성의 직업'으로 인식되었던 형사 역할로 등장한다. 이 광고에서는 "결혼이 목표는 아니다", "나의 삶은 나의 것", "성취는 남자의 것만은 아니다"와 같은 카피들을 사용했다. 1990년대의 광고는 20대 여성의 가치관 변화와 적극적이고 진취적인 여성의 모습을 추구하는 당시 사회상을 반영하였지만, 이러한 진취적인 여성상을 보이는 것은 대부분 화장품 광고 안에서만 존재하는 것으로 그친다.[31]

신문 광고 역시 텔레비전 광고와 비슷한 양상을 띠고 있었다. 1991년 5월 28일자 『경향신문』 23면에는 화장을 하고 원피스를 입은 여성이 재현된 통신사 광고가 실려 있었다. 또한, 1991년 6월 7일자 『조선일보』의 22면에는 의류 및 잡화 할인 광고에 수영복을 입은 여성의 날씬한 다리를 강조한 삽화가 포함되어 있는데, 이는 바로 옆의 의약품 광고에 나타난 단정한 차림의 남성의 뒷모습과 대비된다. 이처럼 1991년 5-6월 사이 『한겨레』, 『조선일보』, 『경향신문』에 실린 광고에서 거의 모든 여성은 치장을 한 아름다운 모습으로 재현되어있고, 그들의 표정은 대체로 미소를 띠고 있다. 한편 남성은 피곤한 표정이나 놀란 표정 등 다양한 감정을 가지고 있으며, 대부분 정장을 입고 있어 여성에 비해 성적으로 대상화되는 경향이 현저히 낮다. 페미니스트 여성 영화이론가 로라 멀비(Laura Mulvey, 1941-)는 '이미지로서의 여성, 시선 보유자로서의 남성'이라는 개념을 통해, 자신의 환상을 담은 지배적인 남성의 시선이 여성의 형상에 재현되고, 여성의 형상은 거기에 맞춰 양식화된다는 논지를 펼친 바 있다.[32] 따라서, 앞서 사례로 제시한 광고들은 모두 남성적 시선에 의해 이상화되고 규정된 여성상을 재현한 이미지로 볼 수 있다. 이와 같이 남성적 시선에 의해 이상화되고 규정된 여성상이 재현된 대중문화 이미지는 〈김귀정 열사 부활도〉에서 재현된 열사의 아름답고 온화한 모습과도 맞닿아 있는 재현 방식으로 이해할 수 있다.

작품 자체에 대한 분석 외에도, 여성 주체성에 대한 해석은 김귀정 열사의 노제를 통해 이루어진 관객의 수용 과정에서도 찾을 수 있다. 노제는 1980년대 민주화 운동에서 제대로 된 애도를 할 수 없는 정치적 상황에서 실행된다.[33] 노제는 단순한 애도의 자리를 넘어, 국가폭력의 피해와 이를 둘러싼 정치적 대립과 충돌이 표출되는 현장이며, 해소의 장이 되어야 할 장례가 도리어 고통스러운 기억으로 각인되는 경우가 있었다.[34] 이처럼 애도와 투쟁이 공존하는 상황에서 이루어진 노제는 애도를 통해 떠나보내는 의례가 아니라, 오히려 그 상실을 공유하는 노제 참여자들의 기억에 각인되어 또다른 투쟁으로 이어지게 하는 공유의 장이 되었다. 이러한 점에서, 김귀정 열사의 노제에서 열사의 죽음을 마음 깊이 각인한 대중은 〈김귀정 열사 부활도〉라

31) 앞의 책, 247-48.
32) Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Feminism and Film*, ed. E. Ann Kaplan, (Oxford: Oxford University Press, 2000), 34-47.
33) 노제는 기존 제사 방식에서 집 밖으로 나가는 발인 후, 문 앞이나 길에서 지내는 제사를 말한다. 1980-90년대 사이는 대중적으로 알려진, 이한열 열사와 같은 젊은 희생자들을 기리며 투쟁으로까지 나아가는 복합적인 성격을 띤 것으로 보인다. 최민화 작가는 김귀정 열사의 노제를 총 기획했으며, 그가 참여했던 노제들에는 모두 걸개그림이 포함되었다. 최민화 작가 (2025년).
34) 김정한, 「1980년대 운동사회의 감성: 애도의 정치와 멜랑콜리 주체」, 『한국학연구』 33 (2014): 89.

는 시각 매체를 인상적으로 기억하고, 그를 1980년대 민주화 희생자를 기리는 상징으로 수용했다고 볼 수 있다. 그러나, 〈김귀정 열사 부활도〉를 통해 대중이 인식한 김귀정 열사는 다른 남성 열사들과 같은 '불꽃같고 용감한, 안타깝게 떠난 민주열사' 보다는 '잔인한 사회에 의해 안타까운 죽음을 맞은 꽃다운 어린 여성'에 가까웠을 것이다. 이는 언론 보도의 수와 보도방식의 차이, 그리고 추모글에서 나타나는 열사를 표현하는 방식에서 나타난다.

1991년 5월 김귀정 열사의 죽음은 같은 해 4월에 있었던 강경대 열사의 죽음보다는 언론적 관심이 적었다. '강경대'라는 단어가 포함된 1991년의 기사는 2,238건에 달하였지만, '김귀정'이라는 단어가 포함된 1991년의 기사는 445건에 그쳤다.[35] 언론에 보도된 강경대 열사 사건에 대해서는 '5월 투쟁' 기간 이후로도 지속적인 언급과 재논의, 유가족에 관한 보도가 있었고, 시위진압 중 '과잉 진압에 의한 타살'로 규정할 정도로 중대하게 다루고 있지만, 김귀정 열사의 죽음은 사건이 일어났을 당시인 5월 위주로 기사가 보도되었다. 각 사건들의 후속 기사에서도 중대성을 다루는 점에서 차이가 있었다. 강경대 열사의 죽음은 1987년의 중심 사건이었던 이한열 열사와 박종철 열사의 죽음과도 관련지어서 더 큰 규모의 사건으로 다루고 있다.[36] 그러나 김귀정 열사의 죽음은 당시 사건 보도와 사망 원인, 시신 탈취 위험과 노제의 상황 보도와 같은 사실 전달 외에는 강경대 열사를 1987년 항쟁의 연장선으로 보는 것과 같은 확장된 논의까지 나아가고 있지 않다. 이는 이미 수많은 죽음들이 일어났고, 희생으로 피로해진 사회에서 언론 역시 더 많은 이야기를 삼가게 된 것으로도 볼 수 있지만, 어떤 부분에서는 여성 활동가의 죽음은 남성 활동가의 죽음보다 교묘하게 사적인 사건으로 취급되는 경향이 있었기 때문으로도 보인다.

한편 소설가 김서정이 투고한 「백골단에 빼앗긴 김귀정의 스물다섯살」, 김귀정 열사의 추모글에서는 지인들과의 일화를 언급하며 그를 회고한다.

> 귀정이는 '엄지'로 불렸다 한다. 그 이유는 엄지손가락만큼 작다하여, 어느 만화 여주인공만큼 착하고 헌신적인 사랑을 가졌다 하여 동아리 선배들이 그렇게 불렀다 한다. 귀정이 선배의 회고담과 짧은 인생을 살면서 꾹꾹 눌러쓴 그녀의 일기를 통해 스물다섯 그리도 아리따운 조선처녀의 삶을 정리해 보는 것도 괜찮을 것 같다.[37]

그를 만화 여주인공에 빗대는 것과, '아리따운 조선처녀'라고 칭하는 것에서 남성 열사와 비교할 때 영웅적 면모를 덜 부각하는 경향을 보인다. 물론, 김서정이 김귀정 열사의 죽음과 그 중요성을 폄하한 것은 아니다. 그는 이후 김귀정 열사를 '독재와 싸워야 하는 여성 전사'라고 칭하고, 그를 기리는 시집 『누가 내 누이의 이름을 묻거든』에서도 '여성 전사'이며 열사라고 명시하는 것을 언급한다. 그러나 여전히 지인들의 회고에서는 김귀정 열사를 '어머니와도 같은

35) 김귀정 열사와 강경대 열사는 '5월 투쟁' 기간 '정부에 의해 살해'된 두 사건에 해당되었다. 비슷한 시기의 죽음은 대부분 분신자살 혹은 의문사였다. 네이버 뉴스 라이브러리, "강경대," https://buly.kr/1c9qqkl, 네이버 뉴스 라이브러리, "김귀정," https://buly.kr/BpFnjag (2025년 5월 14일 검색).

36) 일례로 1991년 사설 「강경대군의 죽음의 의미」는 강경대 열사 치사 사건을 1987년의 사건의 연장선으로 보며 국가 공권력을 비판하고 있다. 「강경대군의 죽음의 의미」, 『동아일보』, 1991년 4월 27일.

37) 김서정, 「백골단에 빼앗긴 김귀정의 스물다섯 살」, 202.

모습', 그리고 '예쁘고 단정하며 서글서글한 외모'로 표현하는 것이 대부분이다. 김귀정 열사의 가까운 지인 김성희의 회고에 따르면, 김귀정은 대학교 시절 많은 '사생팬'을 거느리고 다녔던 것으로 기억된다.[38] 최민화 작가 역시 걸개그림 제작 당일 받은 김귀정 열사의 사진을 보고 "순하고 얌전하게 생긴 여학생이었다"라는 인상을 받았고, 이러한 여대생의 죽음에 대한 충격이 〈김귀정 열사 부활도〉에 반영되었다.[39] 그 결과 제작된 걸개그림은 대중으로 하여금 '순하고 여린' 김귀정 열사의 죽음을 더욱 안타깝게 느끼게 했다. 이러한 사례는 김귀정 열사의 죽음을 둘러싼 서사에서, 다른 남성 열사들과 달리 외모적 언급이 많았고 영웅적 표현은 상대적으로 적었음을 보여준다. 그만큼 '호감상'의 외모를 가진 여성의 죽음이 대중에게 더 충격적인 것으로 다가왔지만, 그것은 열사로서의 면을 부각하는 것으로 이어지지 않는다. 1991년 투쟁을 경험한 대중은 김귀정 열사의 비극적 죽음을 '아름다운 여학생의 죽음'이라는 사실과 〈김귀정 열사 부활도〉에 재현된 따뜻하고 포용적인, '모성성'을 드러내는 듯한 열사의 모습을 통해 남성 열사들과는 다른 의미로 받아들였을 것이다.

따라서 〈김귀정 열사 부활도〉에서 나타난 여성 재현 방식은 당시 한국 운동권 내 성 역할 구조와 대중문화 속 비춰진 이상적인 여성상에 영향을 받은 것으로 보인다. 열사의 죽음 이후 언론에 보도된 기사 수나 보도 방식의 차이는 관객 수용 측면으로 해석할 수 있다. 이는 언론과 회고록 등의 매체에서 김귀정 열사의 죽음에 대한 의미보다는 그의 외모나 행실을 이야기하고, 남성 열사에 대한 사건들보다 개인적인 측면에서 이해한 것으로 드러난다.

3. 젠더적 분석

김귀정 열사는 당대 그 어떤 대학생들보다 비민주적이고 부조리한 사회적 현실을 치열하게 연구하고 고민했으며, 이러한 고뇌의 흔적은 그가 남긴 일기에 고스란히 담겨 있다. 자기 성찰과 반성이 깃든 이 기록들은, 그가 부단히 자신을 단련하며 굳은 의지로 투쟁의 최전선에 섰던 주체적인 인물이었음을 여실히 증명한다. 예컨대, 그녀는 1990년 말 동아리연합회 부회장 선거에 출마하기도 했고, 이듬해 '조국의 평화와 자주적 통일을 위한 성균관대학교 학생추진위원회'의 정책 담당을 맡았을 정도로 적극적으로 민주화운동에 몸을 담은 학생이었다.[40] 또한 당시 대학교 학생회 간부가 된다는 것은 당국의 수배와 구속의 위협 속에서 자신을 버릴 각오까지 생각할 정도로 큰 결단과 용기를 필요로 하는 일이라는 사회적 공감대가 형성되어 있었다.[41] 민중미술 진영에서 주도적으로 활동해 온 최민화가 운동권 학생이었던 김귀정의 사회참여적 의지와 적극적인 면모에 무지할 리 없었다는 사실은 선명해 보인다. 그는 이미 1987년 〈이한열 열사 부활도〉와 〈6월 9일〉을 그렸을 뿐만 아니라, 이한열 열사의 노제를 기획하며 그 형식적 전범(典範)을 마련한 인물이다.[42] 이러한 이력 덕분에 그는 민중미술계의 주목받는 작가로서,

38) 귀정 2021 준비위원회, 『귀정, 추모에서 일상의 기억으로: 김귀정 열사 30주기 추모집』 (앨피, 2021), 204.
39) 최민화 작가 (2025년).
40) 김서정, 「백골단에 빼앗긴 김귀정의 스물다섯 살」, 202-5.
41) 강정인, 「정치·죽음·진실, 1991년 5월 투쟁을 중심으로」, 『계간 사상』 55 (2002): 185-86.
42) 그는 당시 정치투쟁에 사용되는 미술에 익숙하지 않은 동료 학생들을 설득하여, 그가 제안한 형식으로 이한열 열사 노제를 진행할 수 있도록 했다. 최민화 작가 (2025년).

열사를 영웅적으로 형상화하는 전형적인 걸개그림 작업에 누구보다 익숙했을 것이다. 그러나 작가는 〈김귀정 열사 부활도〉에 대한 제작 의도를 다음과 같이 뚜렷하게 밝힌 바 있다. 그는 작품 제작을 위한 자료로 받은 사진들 중 "대중을 조용히 내려보는 따뜻한 얼굴의 각도를 지닌 사진을 최종적으로 선택"했고, "여성적 부드러움의 길고 섬세한 가락과 숭고한 변혁 의지를 선전하는 맑고 가벼운 유장함"이 "장례의 기조에 크게 반영되어야 한다"고 말했다.[43] 최민화 작가가 김귀정 열사의 재현에 있어 '따뜻한 얼굴', '여성적 부드러움', '맑고 가벼운 유장함'을 강조한 이유는 무엇일까? 이를 분석하기 위해, 앞서 멀비가 주장한 '지배적인 남성(사회)의 시선'과 '그들의 환상에 의해 양식화된 여성상'이라는 시각문화적 배경을 전제로 삼을 필요가 있다. 당대 예술가들 역시 이러한 시선과 사회적 무의식 속에서 성장했을 수 있다는 가정 위에서, 이 여성 열사의 부활도 속에 젠더적 편향이 어떻게 작동하는지를 살펴보고자 한다. 먼저, 최민화 작가와 동료들이 그린 남성 열사를 주제로 한 걸개그림들을 살펴본 후, 열사들의 노제 분석을 통해 '남성 작가' 최민화가 '젊은 여성 열사'의 죽음을 추모하기 위해 제작한 부활도 속에 담긴 작가의 의식과 제작 의도를 분석하고자 한다.

1980년대 최민화의 이름을 알린 대표작 〈이한열 열사 부활도〉(1987)는 1987년 6월 민주항쟁 당시 이한열의 노제에서 사용되었던 걸개그림으로, 노제가 시위로 전환되면서 현장에서 파손되었다(도 9).[44] 이 걸개그림 속 이한열 열사의 모습은 대표적인 남성 단독 도상의 예시 중 하나로, 그는 현실에서 마저 이루지 못한 용맹한 투사로서 하늘을 날아가는 듯한 모습으로 당차고 밝은 모습으로 그려졌다. 이후 최민화가 1991년 〈김귀정 열사 부활도〉와 함께 그린 〈김봉환 열사 부활도〉(1991), 〈6열사 부활도〉(1991)에서 나타나는 남성 열사 도상들은 김귀정 열사의 그것과 좀 더 직접적인 대조점을 드러낸다(도 10, 11). 김봉환 열사는 원진레이온 재직 시에 얻은 직업병으로 노동운동 끝에 1991년 뇌출혈로 죽음을 맞이했다. 그를 추모하는 걸개그림에는 이러한 그의 삶을 반영하여, 오염물질을 쏟아내는 기계를 배경으로 김봉환 열사는 투쟁의 머리띠를 두른 전형적인 투쟁적 열사의 모습을 띄고 있다. 〈6열사 부활도〉에서는 백골단의 강경 진압에 의한 강경대의 죽음에 분노하며 이에 항의하는 뜻으로 분신한 세 명의 학생과, 노조 와해 공작 속에 의문사한 노동자 박창수, 그리고 원진레이온 노동자 김봉환이 등장한다. 이 걸개그림은 중앙의 강경대 열사를 중심에 두고 다섯 명의 열사들을 얼굴의 크기와 각도를 달리하여 양옆으로 배치했는데, 이것은 마치 사회악에 대항하는 액션 영화 주인공들의 등장을 재현하는 듯 보인다. 화면 중앙의 강경대 열사는 자신을 죽음으로 몰아넣은 백골단의 무자비한 폭력을 상징하는 쇠 파이프를 부러뜨리며 부당한 공권력을 제압하고 있고, 그의 죽음에 뒤따른 다섯 명의 열사들 또한 역동적인 배치와 표현을 통해 결연한 투쟁의지를 보여주고 있다. 최민화 작가는 이 작품들에 대해서도 작업 메모를 남겼는데, 그는 "열사의 생애가 갖는 긴 내력을 집약된 단일 포즈"로 그리기 위해 "크게 고함을 친다거나 죽음의 공포가 비장하게 서려 있다거나, 영웅적으로 부상하

43) 최민화, 「1991년 5월의 작업메모」, 5-6, 서유리, 『이탈과 변이의 미술』, 458-60에서 재인용.
44) 〈그대, 뜬 눈으로〉로 불리기도 하며, 최민화는 1987년 3월부터 연세대학교 동아리 '만화사랑'의 지도강사를 맡으며 당시 이 동아리에 소속된 경영학과 2학년 학부생인 이한열과 만나게 된다. 이 동아리에서의 인연이 바탕이 되어 〈그대, 뜬 눈으로〉를 제작하게 되었다. 「6월항쟁의 거리로 나온 그림들」, 『민주화운동기념사업회』, 2009년 1월 21일, https://www.kdemo.or.kr/board/webzin/past/dletterDetail.do?idntf_no=t_dletter_data_000293 (2025년 5월 10일 검색).

는 모습”에 중점을 두어야 한다고 강조했다.[45] 그는 인터뷰에서 남성 열사들의 부활도 제작에 대해, 걸개그림의 단체 창작이라는 성격과 신속한 제작을 요구하는 시의성을 언급하며 “그런 것(걸개그림)은 단순해야 하니까”라고 밝혔다. 이는 남성 열사의 재현에 있어, 김귀정 열사의 사례와는 달리 별다른 형식적 고민 없이 기존 걸개그림의 단순하고 선동적인 형식, 그리고 죽음을 두려워하지 않는 영웅적 이미지가 곧바로 적용되었음을 시사한다.[46]

남성 열사와 여성 열사의 노제는 정치적 퍼포먼스로서의 성격을 지녔다는 점에서 유사해 보이나, 남성 열사의 노제는 열사의 죽음을 초월적 사건으로 신화화하고, 민주주의의 투쟁이라는 집단적 이상을 상징하는 연출로 이루어졌다는 점에서 차이를 가진다.[47] 예를 들어 이한열 열사의 노제(1987)는 “한열이의 투쟁을 통한 부활을 꿈꾸며” 그의 “의로운 죽음과 민주의 복음을 전파하기 위해” 준비되었으며, 강경대 열사의 노제(1991)는 ‘구국의 횃불’이라는 대형 깃발로 시작해 부활굿으로 마무리되었다(도 12, 13).[48] 상이한 인식은 노제에 활용된 시각 매체를 통해 더욱 구체화되었다. 이한열의 노제에서 최병수의 판화 〈한열이를 살려내라!〉는 가슴 부착용 판화그림, 손수건, 피켓, 대형 걸개그림 등으로 대량 복제되어 시위 현장에 배포되었고, 최민화의 〈이한열 열사 부활도〉는 그의 노제 행렬 선두에 배치되어 이한열을 민주주의 투쟁의 ‘영웅’으로 부각시키며 초월적 존재로 표현했다. 영웅화된 모습에 장엄하게 표현된 남성 열사에 비해, 김귀정의 노제는 부드러운 분홍색의 배경에 경쾌한 모습으로 연출되었으며, ‘민주주의의 꽃’이라는 온화한 상징어가 적힌 깃발로 노제가 시작된다. 즉 남성 열사의 경우, 그는 단지 추모의 대상이 아니라 살아 있는 정신, 부활하는 정치적 주체로 형상화되어 민주주의 투쟁의 집단적 이상을 구현하는 상징으로 재현되었다. 반면, 여성 열사인 김귀정은 시위 진압의 폭력성과 이를 둘러싼 국가-민중의 충돌을 고발하는 기표가 되기도 하지만, 동시에 ‘여성의 죽음’이 지닌 온화함과 희생의 이미지가 시각적 스펙터클로 소비되며 정치적 주체성을 가릴 위험을 내포한다는 점에서, 김귀정의 노제 퍼포먼스는 복합적인 딜레마를 내포한다.

민주화 투쟁이라는 배경 속에서 최민화 작가가 주도적으로 참여한 남성 열사 걸개그림들과 노제 연출에 대한 차이를 살펴보았다. 이러한 분석을 확장하여, 다른 작가들에 의해 그려진 여성이 중심인물로 등장하는 걸개그림, 벽화에서도 〈김귀정 열사 부활도〉와 같은 유사한 형식이 재현되는지 분석하고자 한다. 대표적인 예로 서울민족미술연합회(이하 서울민미련)의 벽화 〈통일의 꽃 임수경〉(1990)이 있다(도 14).[49] 임수경은 1989년 6월에 북한으로 들어가 8월 15일에

45) 최민화, 「1991년 5월의 작업메모」, 4, 오경미, 「민중미술의 성별화된 주체성 연구: 1980년대 후반 걸개그림을 중심으로」, 53에서 재인용.
46) 최민화 작가 (2025년).
47) 열사를 기리는 노제를 지내고 묘역으로 향하는 장례투쟁은 1987년 6월 항쟁의 이한열 열사부터 시작되어 1991년 5월 투쟁을 포함하여 5년여 동안 17회가 진행되었다. 이후 문민정부(1993-1997)와 국민정부(1998-2012)를 거치며 사라진다. 김정한, 「1980년대 운동사회의 감성, 애도의 정치와 멜랑콜리 주체」, 88.
48) 박현화, 「민중미술에 나타난 남성성 연구: ‘동성사회적 욕망’과 ‘성정치’의 관점에서」, 108.; 「시위 도중 숨진 강경대의 영정 그림을 앞세운 운구 행렬」, 『경향신문』, 1991년 5월 1일, https://archives.kdemo.or.kr/isad/view/00741900 (2025년 9월 28일 검색).; 「강경대군 영결식 엄수...정치인등 6천여명 참석」, 『한국경제』, 1991년 5월 14일, https://www.hankyung.com/article/1991051400471 (2025년 6월 1일 검색).
49) 1989년 6월 30일부터 8월 15일까지 당시 한국외국어대학교 재학생이었던 임수경이 북한을 방문한 사건을 바탕으로 그려진 벽화이다.

분단 이후 일반인으로는 최초로 군사분계선을 넘어 남한으로 돌아왔고, 평양 한복판에서 당당하게 즉석 연설을 하는 등 당시 대한민국 사회를 뒤흔드는 거침 없는 행보를 보였다.[50] 그러나 이러한 현실 속 행보와는 무관하게 그림 속에서 임수경은 흰 티셔츠에 한 손에 붉은 꽃을 들고 해맑게 웃고 있는 평양축전에서의 모습만이 부각되어 있다. 실제 평양 연설 당시 그는 투쟁의 의지를 담아 빨간 머리띠를 둘렀으나, 정작 그림 속에서 머리띠를 매고 통일의 염원이 담긴 태극기를 두른 주체는 그녀의 등 뒤에 배치된 남학생들이었다. 화면의 중심에 담겼으나 그저 환하게 웃으며 기뻐하는 모습에 그친 임수경은 부활도 속 김귀정 열사의 모습과도 닮아있다. 이러한 대담한 행보를 보인 남학생이 있었다면, '민족해방투사', '통일투사' 등의 수식어와 함께 통일운동가로서의 영웅적 면모를 부각시킨 벽화가 그려졌을 것이다. 그녀는 김귀정 열사가 장례식의 깃발에서 '민주주의의 꽃'으로 이름 지어진 것처럼 그저 '통일의 꽃'으로 재현되었다.[51] 한편 〈통일을 염원하는 노동자〉(1990)는 〈통일의 꽃 임수경〉 벽화와 함께 서울민미련이 제작한 대형 걸개그림으로, 제목에서 노동자로 불리운 이 여성도 붉은 티셔츠를 입고 판문점을 넘어 귀환했던 임수경을 모델로 한 것이다(도 15). 이 그림 역시 〈통일의 꽃 임수경〉의 도상 재현과 유사한데, 거대한 신체의 임수경은 백두산 천지를 배경으로, 평화를 상징하는 하얀 깃발을 들고 환하게 웃고 있는 모습이다.

그렇다면 걸개그림 제작을 위해 여성미술연구회 작가들이 결성한 '둥지'를 비롯해, 대표적 여성 민중미술 단체들의 작품 속 여성상은 어떤 모습일까?[52] 둥지가 그린 걸개그림 〈여성노동자 만만세〉(1989) 속 여성은 열악한 노동 현실에 대한 투쟁으로 빨간 깃발을 들고 결연한 의지가 가득한 눈빛으로 공권력과 맞서 싸우는 가운데 한 손으로는 어린 아이를 품에 안고 있다(도 16). 고단한 현실 속에서 강인한 생활력과 현실 참여 의지를 보이는 주체적인 모습으로 그려졌다. 둥지의 다른 걸개그림인 〈여성노동자 만세〉(1988) 또한 미국 자본주의, 쓰러진 민주열사, 공권력의 개입과 민주화 시위대 등 당대의 복잡한 사회상을 반영한 도상들 가운데, 깃발을 높이 들고 여성노동자 만세를 외치는 여성을 중앙에 둠으로써 보여지는 존재가 아닌 행동하는 존재로 여성을 그렸다(도 17). '민족미술협의회(이하 민미협) 여성미술분과'(1986-1994)의 걸개그림 〈해방의 햇새벽이 떠오를 때까지 하나되어 나아가세!〉(1987)는 1987년 6월 항쟁 속에서 민주화

50) 임수경은 1967년 11월 6일 서울에서 태어났다. 부친 임판호(1933-2021)는 서울대학교 법과대학 출신 언론인으로 문교부 대변인과 서울지하철공사 공보실장을 역임했다. 임수경은 부유한 중산층 가정 출신으로, 1986년 한국외국어대학교 불어과에 입학하기 전까지 운동권과 접점이 없었으며, 대학생 시절에도 운동권과는 무관한 학생이었다. 임수경, 지승호, 『임수경 스토리』, (Human&Books, 2016), 10-37.; 최진섭, 「'통일의 꽃' 임수경의 스무살」, 『월간말』, 1989년 9월, 42-47.

51) 임수경은 한 인터뷰에서 통일운동에 열정을 다한 운동가로서가 아닌 '철없는 부잣집 딸' 그리고 '꽃'으로 회자되면서 본인의 주체적이고 자발적인 역사의식과 방북 활동에 대한 의미가 퇴색되는 듯한 분위기가 있었음에 아쉬움을 드러냈다. 김외현, 「원조 국민 여동생으로서 감성코드 대북정책 제안해요」, 『한겨레신문』, 2012년 3월 4일, https://www.hani.co.kr/arti/politics/defense/521844.html (2025년 5월 12일 검색).

52) 그림패 둥지는 1986년 '시월모임'의 제2회 전시 《반에서 하나로》(그림마당 민, 서울)를 계기로 1987년 결성된 조직으로, 창립회원은 '시월모임'의 김인순, 김진숙, 윤석남과 '터' 동인의 구선희, 김민희, 신가영, 이경미, 정정엽, 최경숙 및 김종례와 문샘(문형금) 작가이다. 여성문제를 탐구한다는 단체의 정체성을 분명히 하고자 1988년 초에 '여성미술연구회'로 이름을 바꾸었다. 서울시립미술아카이브, "둥지," https://sema.seoul.go.kr/semaaa/front/jungu/searchView.do?menuId=17&authId=188 (2025년 5월 28일 검색).

에 대한 열망으로 하나된 시민들의 모습에서 영감을 받아 그려진 것으로, 화면 한가운데에서 춤을 추고 있는 여성을 통해 시민의 화합과 민주화에 대한 전진의 염원을 담아냈다(도 18). 투쟁의 선봉에 선 여성들은 남성들이 그린 민중미술이나 그 어떤 회화에서도 볼 수 없는 활기찬 주체성을 보여준다.[53]

'1991년 5월 투쟁'의 마지막 희생자로서 당대 적지 않은 사회적 파장을 일으키며 대대적 집단 추모식과 장례 행렬을 치른 김귀정 열사의 죽음은 분명하게 평온함과는 거리가 먼 것이었다. 최민화 작가의 의식 속에 열사 김귀정은 그 누구보다 사회 변화에 치열하게 고민하고 행동했던 학생 운동가라기보다는 '순수하고 여린 여학생의 고귀한 죽음'을 통해 사회를 단합하게 하고 민주화를 수호하는 '성녀(聖女)'이며, 그는 〈김귀정 열사 부활도〉를 통해 그녀에게 이 아우라(aura)를 수여하는 것으로 보인다.[54] 이것은 일견 여성을 타자화하거나 주변화해온 다른 남성 작가들의 시선에 비하면 여성 열사의 죽음을 더 가치 있게 미화하는 작업으로 보일 수 있다. 그러나 이러한 연출은 오히려 여성을 이분법적으로 전형화하는 '남성적 시선(male gaze)'이 명백히 개입되어 있음을 역설적으로 증명한다.[55]

Ⅳ. 결론

본 연구는 1980년대 중반부터 1990년대 초반 민주화 투쟁에서 민중 선동의 최전선에 나타났던 걸개그림 속 여성 도상을 〈김귀정 열사 부활도〉를 중심으로 분석했다. 남성 중심의 민주화 운동의 권력 구조에 의해 민중미술과 그 하부 장르인 걸개그림 속 재현된 여성 열사의 이미지는 김귀정 부활도 외에는 존재하지 않는 것으로 보인다. 통일 문제와 관련한 임수경을 주제로 한 벽화와 걸개그림 외에 여성이 주체적으로 발화하는 걸개그림들 대부분은 둥지, 민미협 여성미술분과 그리고 엉겅퀴 등의 여성이 주축이 된 미술 단체들의 작품들이었다. 한정적인 그림 수량 뿐만 아니라 여성 단체들이 그리는 미술의 주제 또한 여성 노동자 또는 가부장제 비판에 대한 이야기들이 중심이었기에 열사 부활도라는 특정한 걸개그림 양식과는 직접적인 비교 분석이 용이하지 않았다는 한계를 가졌다.

이러한 제약에도 불구하고 〈김귀정 열사 부활도〉는 걸개그림으로서 매우 독특한 조형적 의미를 띄며 다음과 같은 요소들은 당대 민중미술 그리고 걸개그림들과 확연한 차별점을 가지고 있다. 가장 먼저, 아무런 배경이 없는 여성 단독 도상이라는 점이다. 두 번째는, 기존 민중미술, 특히 선동적인 색채가 짙은 걸개그림에서 볼 수 없었던 파스텔톤 색조와 팝아트적 형식의 활용이다. 마지막으로 민주화 항쟁 속에 비참한 죽음을 맞이한 열사의 죽음과는 거리가 먼 평화로운

53) 이러한 여성작가들의 미술은 도상이 남성에서 여성으로 바뀌었을 뿐 인물의 모습, 기법, 구도, 양식 등에서 민중미술의 걸개그림과 다를 바 없었다. 이러한 중성적이고 전형적인 이미지를 통해 여성해방의 주체가 누구인지 관객에게 각인시킨다. 김현화, 『민중미술』 (한길사, 2021), 283-84.

55) 작가는 '여려 보이는 여학생' 김귀정이 민주화 운동 중 '공권력에 희생된 첫 번째 여성'이었던 것에 강한 내적 동요가 있었음을 밝혔으며, 김귀정 열사 희생 당일에 시위 현장 근처에서 걸개그림을 그렸다. 이러한 정황들이 작가로 하여금 열사에 대해 애틋한 감정을 유발하게 했던 것으로 보인다. 최민화 작가 (2025년).

55) 존 버거(John Berger, 1926-2017)는 그림에 담긴 여성의 이미지는 사실상 남성 관람자를 염두에 두고 있으며, 이는 남자들이 '여자'에 대해 갖고 있는 틀에 박힌 생각을 반영하는 것으로 보고 있다. 존 버거, 『다른 방식으로 보기』, 최민 역 (열화당, 2012), 53-56.

얼굴과 몸짓 등의 표현이다. 이러한 특징들은 전형적인 민중미술 형식에서 벗어난 미학적 실험이 시도되었다는 점에서 주목할 만하다. 그러나 이러한 형식적 특징들이 민주화 열사의 주체성을 적극적으로 드러내기보다는 그녀를 애도와 수용의 대상으로 위치시키는 시각적 수사를 강화한다는 점에서 비판의식을 불러일으킨다.

이러한 걸개그림이 탄생하게 된 사회적 배경과 맥락을 점검하기 위해 1980-1990년대 한국 운동권 내 역할 구조, 대중문화와 광고 속에서 여성의 위치와 대중의 인식을 살펴보았다. 특히 김귀정 열사 죽음에 대한 언론의 보도 수와 보도방식의 차이 그리고 추모글에서 나타나는 표현 방식을 통해 그녀의 죽음이 당시 민주 항쟁으로 숨진 열사들에게 보편적이었던 '민주 열사'가 아닌 '꽃다운 여대생의 안타까운 죽음'으로 수용되었을 가능성이 큼을 확인했다.

마지막으로 형식적·사회문화적 분석을 통해 〈김귀정 열사 부활도〉에 내재된 젠더 편향적 시각을 고찰했다. 〈김귀정 열사 부활도〉는 최민화를 비롯한 작가들이 비슷한 시기에 제작한 다른 남성 열사 걸개그림과 직접적인 구성적, 표현적 차이점을 드러냈다. 최 작가의 작업 메모 속에서 이러한 차이는 더더욱 선명하게 드러났다.[56] 민중미술의 문법에 정통했던 최민화 작가에게는 기존 부활도나 걸개그림의 선동적 색채와 구도 그리고 표현을 따르는 익숙한 선택지가 있었다. 그럼에도 그는 김귀정을 열사가 아닌 '성녀'의 이미지로 형상화했다. 그에게는 이것이 김귀정 열사의 죽음을 진심으로 애도하고, 그 용기에 경의를 표하기 위한 작가의 최선이자 최고의 예우였을 것이다. 그러나 이것은 민주화 열사마저 주체적인 모습으로 그려낼 수 없고, 그저 꽃같은 여대생의 죽음을 애처로운 마음으로 기리는 작가의 '남성적 시선'이자, '1980-1990년대 한국 사회의 시선' 개입임을 보여주고 있다.

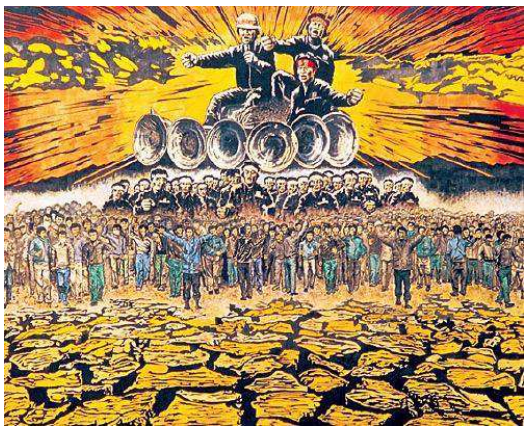
56) 작가 인터뷰를 통해 이러한 차별화된 인식을 재확인했으며, 그는 1991년 『민족미술』 지로부터 작업 메모를 청탁받아 투고한 것을 기억하고 있었다. 최민화 작가 (2025년).

도판목록

(도 1) 최민화, 〈김귀정 열사 부활도〉, 1991, 광목천에 아크릴, 280 × 650 cm
(도 2) 최병수 외, 〈노동해방도〉, 1989, 천 위에 아크릴, 170 × 200 cm
(도 3) 전주겨레미술연구소, 〈민족해방운동사 - 제국의 침략 갑오농민전쟁〉, 1989, 캔버스에 수성페인트와 아크릴, 260 × 700 cm
(도 4) 김귀정 열사 노제 행렬, 1991
(도 5) 최민화, 〈분홍 6.26〉, 1987, 캔버스에 유채, 91 × 73 cm
(도 6) 최민화, 〈파쇼에 누워〉, 1992, 캔버스에 유채, 136 × 206 cm, 갤러리현대
(도 7) 최민화, 〈고문〉, 1987, 캔버스에 유채, 136 × 126 cm
(도 8) 최민화, 〈6월 9일〉, 1987, 캔버스에 유채, 46 × 53 cm
(도 9) 최민화 외, 〈이한열 열사 부활도(그대, 뜬 눈으로)〉, 1987, 230 × 700 cm
(도 10) 최민화 외, 〈김봉환 열사 부활도〉, 1991, 280 × 600 cm
(도 11) 최민화 외, 〈6열사 부활도〉, 1991, 280 × 700 cm
(도 12) 이한열 열사 노제 행렬, 1987
(도 13) 강경대 열사 노제 행렬, 1991
(도 14) 서울민족민주미술인협회, 〈통일의 꽃, 임수경〉, 1990, 한국외국어대학교 벽화
(도 15) 서울민족민주미술인협회, 〈통일을 염원하는 노동자〉, 1990
(도 16) 그림패 둥지, 〈여성노동자 만만세〉, 1989, 천에 아크릴, 228 × 383 cm, 서울시립미술관
(도 17) 그림패 둥지, 〈여성노동자 만세〉, 1988, 천에 아크릴, 393 × 233 cm, 서울시립미술관
(도 18) 민족미술협의회 여성미술분과, 〈해방의 햇새벽이 떠오를 때까지 하나되어 나아가세!〉, 1987, 천에 아크릴, 280 × 480 cm, 서울시립미술관



도 1



도 2



도 3



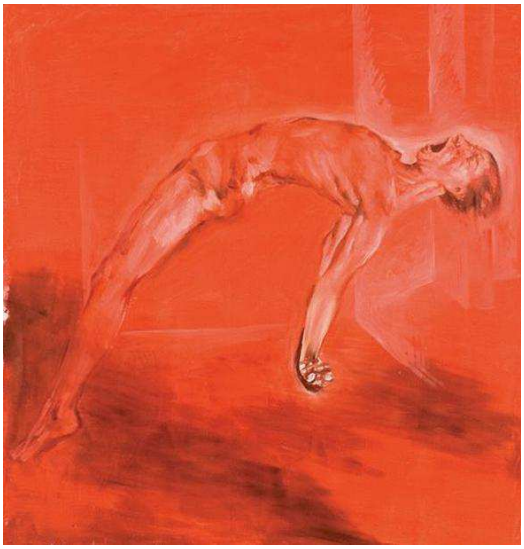
도 4



도 5



도 6



도 7



도 8



도 9



도 10



도 11



도 12



도 13



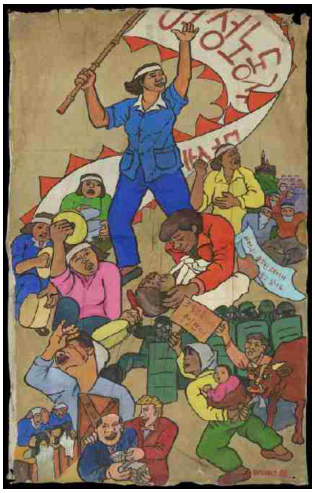
도 14



도 15



도 16



도 17



도 18

참고문헌

간문자. 「국내 학생운동에 표현된 저항 패션에 관한 연구」. 『복식』 41 (1998): 153-68.

강정인. 「정치·죽음·진실, 1991년 5월 투쟁을 중심으로」. 『계간 사상』 55 (2002): 160-217.

강태희. 『현대미술의 또 다른 지평』. 시공사, 2003.

김봉선. 「긴장의 白(백) 병원」. 『경향신문』. 1991년 6월 4일.

김봉준. 「일의 미술을 위하여: 민중미술을 시작하며」. 『민중미술』. 민중미술편집회, 114-39. 공동체, 1985.

김서정. 「백골단에 빼앗긴 김귀정의 스물다섯 살」. 『월간말』 61 (1991): 202-5.

김외현. 「원조 국민 여동생으로서 감성코드 대북정책 제안해요」. 『한겨레신문』. 2012년 3월 4일. https://www.hani.co.kr/arti/politics/defense/521844.html (2025년 5월 12일 검색).

김원. 『잊혀진 것들에 대한 기억: 1980년대 대학의 하위문화와 대중정치』. 이매진, 2011.

김정한. 「1980년대 운동사회의 감성: 애도의 정치와 멜랑콜리 주체」. 『한국학연구』 33 (2014): 79-103.

_____. 「1991년 5월 투쟁, 촛불, 그리고 한국 민주주의」. 『Issue&Review on Democracy』 특별판 (2021): 3-11.

김현화. 『민중미술』. 한길사, 2021.

귀정 2021 준비위원회. 「불의와 타협하지 않은 스물여섯 해 김귀정의 삶과 꿈」. 『오마이뉴스』. 2021년 5월 25일. https://www.ohmynews.com/NWS_Web/View/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002745765&SRS_CD=0000013541 (2025년 5월 14일 검색).

귀정 2021 준비위원회. 『귀정, 추모에서 일상의 기억으로』. 앨피, 2021.

네이버 뉴스 라이브러리. https://newslibrary.naver.com/search/searchByDate.naver (2025년 5월 14일 검색).

노형석. 「'거리의 기억'을 두드리다」. 『한겨레21』. 2007년 6월 7일. https://h21.hani.co.kr/arti/culture/culture_general/19974.html (2025년 6월 1일 검색).

라원식. 「한국 현대미술의 전개(3): 80년대 광장의 미술－걸개그림(掛畵)」. 『더원미술세계』 89 (1992): 126-31.

마정미. 『광고로 읽는 한국 사회문화사: 모던 뽀이에서 N세대까지』. 개마고원, 2004.

민중미술편집회. 『민중미술』. 공동체, 1985.

박현화. 「민중미술에 나타난 남성성 연구: '동성사회적 욕망'과 '성정치'의 관점에서」. 박사학위논문. 조선대학교, 2014.

서울시립미술아카이브. 「둥지」. https://sema.seoul.go.kr/semaaa/front/jungu/searchView.do?menuId=17&authId=188 (2025년 5월 28일 검색).

서유리. 『이탈과 변이의 미술』. 소명출판, 2022.

오경미. 「민중미술의 성별화된 민중 주체성 연구」. 석사학위논문. 한국예술종합학교 미술원, 2013.

_____. 「민중미술의 성별화된 민중 주체성 연구」. 『여/성이론』 29 (2013): 131-50.

이준영. 「학생운동 세력의 도심 시위 전술과 경찰의 진압 작전: 1991년 '5월 투쟁'을 중심으로」. 『기억과 전망』 45 (2021): 139-84.

임미리. 「잊힌 열사들의 시대 응답하라 1991」. 『한겨레21』. 2017년 12월 16일. https://h21.hani.co.kr/arti/society/society/44607.html (2025년 5월 12일 검색).
임수경, 지승호. 『임수경 스토리』. Human&Books, 2022.
원동석. 『민족미술의 논리와 전망: 원동석 미술평론집』. 풀빛, 1985.
존 버거. 『다른 방식으로 보기』. 최민 역. 열화당, 2012.
주완수. 「김대위미술창작단 작업 후기」. 『민족미술소식』 17. 1991년 7월 3일.
최민화와의 인터뷰, 서울시 용산구 최민화 자택, 2025년 6월 14일.
최열. 「민중미술론의 전개」. 『민중미술』, 민중미술편집회, (공동체, 1985): 140-53.
최진섭. 「'통일의 꽃' 임수경의 스무살」. 『월간말』 38 (1989): 42-47.
홍태림. 「화가 최민화의 민족, 민중, 민주주의」. 『문화비평 웹진 크리틱-칼』. http://www.critical.org/?p=4570 (2025년 5월 20일 검색).
「강경대군 영결식 엄수 … 정치인등 6천여명 참석」. 『한국경제』. 1991년 5월 14일. https://www.hankyung.com/article/1991051400471 (2025년 6월 1일 검색).
「강경대군의 죽음의 의미」 . 『동아일보』 . 1991년 4월 27일.
「시위 도중 숨진 강경대의 영정 그림을 앞세운 운구 행렬」 사진. 『경향신문』. 1991년 5월 1일. https://archives.kdemo.or.kr/isad/view/00741900 (2025년 9월 28일 검색).
Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Feminism and Film*, ed. E. Ann Kaplan, 34-47. Oxford: Oxford University Press, 2000.

여성 열사 걸개그림의 시각적 재현
: 〈김귀정 열사 부활도〉 분석

토론 | 김진경 252HAG04

본 논문은 최민화가 〈김귀정 열사 부활도〉에서 김귀정 열사의 죽음을 진심으로 애도하고 존경하는 마음을 담아 '성녀화'했다고 분석합니다. 이 부분은 다각적인 분석을 통해 충분히 납득됩니다. 다만 논문에서 상정하는 '주체성'이 주로 시위 현장에서의 직접적 참여나 전면에 서서 구호를 외치는 영웅성과 투쟁성에 기반하고 있다는 점에서, 이러한 분석이 남성적 규범이 형성해 온 영웅주의적 실천을 곧 '주체성의 기본 형태'로 전제하고 있는 것은 아닌가 하는 의문이 들었습니다.

예컨대 19세기 후반에서 20세기 초 활동했던 스웨덴의 여성주의 사상가 엘렌 케이는 여성이 가진 고유한 여성성이 반드시 공적 영역에서만 발휘되어야 하는 것이 아니라, 사적 영역에서의 돌봄과 관계 맺기 역시 사회적 가치를 생산할 수 있다고 보았습니다. 민주화 운동을 비롯한 정치적 실천에서도 직접 투쟁 못지않게 보이지 않는 돌봄과 연대의 역할은 필수적입니다. 실제로 2025년 현재 시위 현장을 살펴보면 가장 두드러지는 참여자는 젊은 여성들이며, 이들의 주체성은 영웅적 투쟁이라기보다 도시락을 보내고, 기록을 남기고, 감정적 연대를 조직하는 방식으로 발현되고 있습니다.

이런 맥락을 고려했을 때, 김귀정 열사의 성녀화가 분명 당시의 남성적 시선에서 비롯된 측면이 있음에도 불구하고, 연구자들이 상정하는 주체성의 기준 자체가 이미 남성적 영웅주의에 기울어 있는 것은 아닌가 하는 질문이 자연스럽게 생기게 됩니다. 그렇다면 여성 혹은 다른 타자가 가질 수 있는 주체성은 어떤 방식으로 다시 사유될 수 있으며, 이러한 재정의된 주체성의 개념을 적용한다면 〈김귀정 열사 부활도〉를 새로운 시각에서 다시 읽어낼 가능성은 없는지 여쭙고 싶습니다.