

article

a journal of contemporary art

april 2014 issue #33

contains 20% art portrait; 25% art passage; 30% feature



시각예술저널 경향 (아티클)

10,000원 04



9 772234 177001

ISSN 2234-1773

Labor Notes



art portrait

yongsoon min

015 art portrait _ article
한국/미국/여성: 민영순의 이산의 정체성 / 김현주

028 art portrait _ interview
한국과 미국, 두 집 사이에 놓인 경계를 가로지르다 / 서정임

art portrait_article

글. 김현주 추계예대 교수

한국/미국/여성: 민영순의 이산의 정체성



민영순은 1953년 미국으로 이민, 캘리포니아주 몬터레이에서 성장했다. 1979년 버클리대 대학원을 졸업한 후 1981년 휘트니미술관 독립연구과정을 받았다. 집단과 개인의 문제 재현의 이슈와 문화적 정체성, 역사와 기억의 혼성을 주제로 예술 작업을 하는 그는 하버나 비엔날레 (10B)(2009), 캘리포니아 아프리카계 미국 미술관에서의 (An Idea Called Tomorrow)(2009), 7회 광주비엔날레(2008), 광주우 트리엔날레(2008), 인천여성예술비엔날레(2007) 등 국내뿐 아니라 세계 곳곳에서 열리는 국제적인 행사에 초대받은 바 있다. 또한 (TransPOP: 한국 베트남 리믹스)(2007-2009), (Out the Inside)(2008), (Exquisite Crisis & Encounters)(2007), (Falayavada: Bahc Ylso Project and Tribute)(2005) 등 큐레이팅을 병행하고 있다. 현재 아바인 주립대학교 교수로 재직하면서 로스앤젤로스를 기반으로 활동하고 있다. 최근 민영순을 포함해 국외 거주 여성 작가 3인을 조명하는 (세마폴드: Nobody)전이 5월 18일까지 서울시립미술관에서 열리고 있다.

* 이 글은 현대미술사학회의 『현대미술사연구』 제13집(2001. 12)에 게재된 김현주의 논문 「한국/미국/여성: 민영순의 이산의 정체성」(pp. 61-101) 중 'IV. 민영순' 부분을 발췌해 재수록한 것이다.

1960년 초등학교 1학년 을 다니다 미국으로 건너간 민영순은 성장기 동안 미국을 자신의 국가로 동일시하고 미국 문화에 쉽게 동화되었다. 그 결과 그녀는 모국어 를 잊어버렸고 영어가 서툰 어머니와의 소통의 어려움을 겪어야 했으며, 한국을 재발견한 뒤에야 모국어 상실의 아픔을 뼈저리게 느끼며 살아가고 있는 1.5세대이다.

민영순은 차학경과 비슷한 시기에 버클리 대학을 다녔으며, 당시 개념미술과 형식 실험, 전위적인 현대 미술이론을 중시하는 그 대학의 미술교육 프로그램에 경도되어 정치적인 것과 분리된 예술비평을 지향하였고, 1981년 뉴욕에 오기까지 그녀는 이런 경향에 심취하였었다. 그러던 그녀가 아시아계 미국인이라는 특정한 신분을 인식하게 된 것은 1984년 '아시아계 미국예술연맹(Asian American Art Alliances)'에서 다방면의 문화에 중시하는 아시아계 예술가들과 함께 일한 것이 계기가 되었다. 그 후 미국의 1980년대 중심적인 담론들인 유색 여성주의와 다문화주의에 동조하며 성, 인종, 계급의 역동적인 상호 관계

속에서 정체성, 모국과 이민사회, 미국과 제3세계의 관계 등의 문제에 관심을 갖게 된다. 그녀는 여성학자 찬드라 모한티(Chandra Mohanty)의 표현대로 조국인 미국을 더 이상 "편안하고 안정되고 물려받은 친숙한 장소가 아니라 그 대신 정치적으로 충전된 상상의 장소"로 깨닫기 시작하면서 문화행동주의자이자 미술가로 활동하였다.¹⁾ 동시에 미국 내의 유색 여성이라는 이중적으로 주변화된 위치의 인식은 점차 모국의 의미와 모국과 자신과의 관계를 재고찰하는 과정으로 이어지며, 그녀 작품의 중심적인 모티브로 자리 잡게 된다.

민영순이 아시아계 미국인에서 보다 구체적으로 한국계 미국인으로 정체성을 인식하기 시작한 것은 1986년 한국계 미국 문화단 비나리(Binari) 그룹에 가담하고 이 그룹을 통해 '한국청년연합(YKU, Young Korean United)'의 일원이 되면서부터다.²⁾ 급진적인 역사관을 지향하는 YKU를 통해 작가는 한국의 역사에 비판적으로 접근하게 되었고, 특히 광주시태에 대한 지식은 그녀를 정치화시킨 전환점이 되었다. 한편, YKU에의 가담은 작가가 한국의 미술계에 접근할 수 있는 채널에도 영향을 미쳐서 그녀는 그 단체가 지지하는 1980년대 민중미술 관계자들과 주로 교류하면서 그들의 렌즈를 통해 한국의 현대 정치사와

*1. Chandra T. Mohanty, "Crafting Feminist Genealogies: On the Geography and Politics of Home, Nation, and Community", Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age, ed. YKU는 광주시태에 참가했다. 미국에 정치적으로 망명한 학생운동가에 의해 결정되었으며 미국의 주요 도시에 지부를 두고 해외와 연계망을 구축하고 있다. 이 집단은 학생과 노동계가 정치적으로 연대해 남북통일과 미군 철수, 한반도의 자결권을 일차적인 쟁점으로 내세운다. 이런 문제들의 실천을 위해 미국의 해외 정책을 변화시키기 위해 노력하는 미국의 한국인과 일본인을 교육하는 한편 이민 사회에 실질적인 도움을 주고 있다. 비나리 그룹은 미국의 이민 사회에 전해오는 전통적인 한국의 민속문화를 지키기 위한 목적일 가지고 전통무용과 국음악 교육을 실행하고 있다. Penny F. Willgerodt, "Interview with Young Soon Min", /kon, #9(Asian Women United), pp. 83-83

미술계를 바라보기 시작했다.^{*3} 그러나 그녀는 민중미술에서 “문화 정화에 대한 열망, 하나의 진정한 민족적 문화를 구하기 위해 외국의 모든 영향을 쫓아버리려는 열망”을 발견하고 이런 경향을 맹목적으로 추종하기보다는 거리를 두고 비판적인 입장을 견지했다. 또한 민중미술의 선전지향적인 이미지들이 지나치게 “호전적이며 가부장적인 청년특권주의의 폭력과 사람들의 시각을 축약적인 대상들에 묶어 버리는 상투적인 획일주의”에 빠질 위험성을 지적하기도 했다.^{*4}

당시 작가가 눈뜨게 된 자신의 뿌리와 역사 인식은 두 점의 초기 드로잉 <미국인 친구(American Friend)>(1985)와 <버스의 뒷자리>(1953)에서 구체화되기 시작한다. 이 두 점의 대형 드로잉은 작가가 처음으로 한국에 관한 모티브를 다룬 작품으로서, 그녀의 부모가 간직하고 있던 1950년대 초 한국에서 찍은 낡은 사진을 근거로 제작된 것이다. 그 중 <미국인 친구>는 한국전쟁 중 미군 장교의 통역관으로 복무했던 아버지와 그의 미국인 친구의 모습을 담고 있다. 민영순의 아버지는 그녀가 태어나기도 전에 작품 속의 미국 장교의 도움으로 가족을 한국에 남겨두고 혼자 미국 유학을 떠났고, 그녀의 어머니 역시 그 장교의 도움으로 미군 부대에 일자리를 얻어 여성 가장으로서 어렵게 생계를 꾸려야 했다. 작가의 가족은 미국에서 다시 상봉하기까지 오랫동안 헤어짐의 고통을 겪어야 했으므로 그녀의 가족이 경험한 특수한 역사는 언제나 미국의 지리적인 한계를 넘어서 모국인 한국의 분단과 그 후의 정치적 혼란, 해방 후 한국에 대한 미국의 정치적 개입이란 세계사와 한국

현대사의 교차점에 위치한다. 미군 장교와의 인연이 작가의 가족에게 미국 아주의 길을 열어 주었음을 상기할 때 아래쪽에 큰 고딕체로 인쇄된 이 제목은 은혜로운 친구에 대한 감사의 뜻을 전달하려는 의도가 담긴 듯하다. 그러나 이 단어는 오른쪽 위 구성에 읽기 힘들게 작은 글씨로 첨가된 긴 한글 문장과 대조를 이룬다.

“관대한 친구여! 한국전쟁 때 우리 아버지를 알게 되어 친분을 맺은 후 미국 이민이란 길까지 터준 친구여! 아버지가 떠나신 후 우리 어머니를 서울 미군부대에 취직하게 도와준 친구여! 그래서 우리는 전쟁 직후의 어려움 속에서도 그럭저럭 생활을 했지. 친구여! 해방 후(?) 이승만 대통령이란 훌륭한 지도자를 우리에게 보내줬지. 또 박정희, 전두환 같은 군사 독재자를 대통령으로 세워 한국의 정치 발전을 이룩했지. 그러면서 한국을 군사, 경제적으로 돕느라 바빴지. 게다가 핵미사일이란 값진 선물까지도…이 모든 고마움을 어찌 다 모를까? 아마 우리가 그냥 앉아서 받기엔 너무 황송한 것들이라서…”^{*5}

이 문장들은 한글을 읽을 수 없는 관람자에게 해석의 코드를 박탈해버리는 좌절을 경험하게 만들며, 따라서 타문화의 기표로서 장식적으로 읽히게 될 것이다. 그러나 이중 언어 사용자들에게 이 설명적인 문장은 제목과 이미지들에 담긴 우호적인 의미를 방해한다. 그 내용은 감사의 표현에서 한국의 정치에 깊숙이 개입한 미국의 신제국주의를 비판하는 조롱조로 변하며, 친구는 표면적 인간에서 미국의 제국주의의 상징으로

바뀌어 버린다. 한국이 해방 과정 자체에서 배제당했기 때문에 자유를 연합군, 특히 미군의 선물로 인식하는 것이 한국의 공식적인 역사의 지배적인 서사인데, 뒷글에서 한국의 국가 안보에 대한 미국 정부의 관심이 내포하는 가정은 점차 비난하는 어조로 변한다.^{*6} 식민 이후 시대에도 미국과 한국 간의 정치, 군사적 종속이 지속되는 상황에서 이 두 남자의 친구 관계는 이미 위계적 위치에 기반을 둔다. 형식적으로도 중앙에 앉은 미군은 크고 남성적이며 힘의 원천으로, 그를 둘러싼 한국 남성들은 왜소하고 위축된 여성적인 모습으로 표현되었다. 따라서 '미국인 친구'라는 제목에는 제국의 은총을 베푸는 자와 식민지의 수혜자라는 종속의 의미가 내포되어 있다.

YKU의 영향은 그 집단에 가담한 지 만 년 뒤에 제작한 <반쪽짜리 모국(Half Home)>에 반영되었고, 민영순은 이 작품에서 처음으로 신중하게 한국인의 정체성을 탐구했다. 이 작품은 '심장지대(Heartland)'라는 단어로 시작해 기억, 모국어, 역사, 진정한 유산(Real Estate)을 거쳐 '반쪽짜리 모국'이란 단어로 끝난다. 전 과정은 작가가 한국을 추적하고 자신과 모국을 연결 지으려는 욕망을 투사한다. 그 방법은 향수, 즉 모국에 대한 낭만화된 개념에서 시작해 “거기서

- *3. 민영순은 YKU가 주장하는 급진적 정치성에 동조하여 통일은 모국의 문제를 해결할 수 있는 유일한 믿어 왔다. 그러나 점차 그에 대한 의구심을 갖게 되었고, 특히 북한을 직접 방문한 뒤에 그런 생각을 재고하게 되었다. 북한 사회는 자신이 “생각했던 것보다 훨씬 전체주의적”이었기 때문이다. 그러나 작가는 여전히 한반도의 긴장을 완화시킬 필요가 있으며 그 한가지 방법으로 미군 철수를 꼽는다. 1998년 12월 22일 작가와의 인터뷰.
- *4. 홍대일, 「재미교포화가 민영순: 모국어와 한국인 속에서 나를 확인하고 싶습니다.」, 《월간미술》(1989년 3월호), pp. 112-114.
- *5. 이 글은 모국어를 상실한 작가가 영어로 적은 뒤 주변 사람에게 번역을 부탁하여 그 번역문을 스스로 베껴 적은 것이다.
- *6. Chungmoo Choi, “The Discourse of Decolonization and Popular Memory : South Korea”, *Positions: East Culture Critique*, vol. 1, no. 1(Spring 1993), p. 80.
- *7. 1998년 12월 22일 작가와의 인터뷰
- *8. Betty Kano, “Art Essay: Four Northern California Artists: Hisako Hibi, Norine Nishimura, Yong Soon Min, and Miran Ahn”, *Feminist Studies*, vol. 19, no. 3(Fall 1993), p. 632에서 재인용.

나와 역사를 알고 현재 발생하는 것에 개입”하는 것으로 연결된다.^{*7} 순수하고 정지된 상상의 장소로 개념화한 한국은 ‘어머니의 땅(Motherland)’에 비유되고, 태극무늬 위에 첨가된 조립식의 작은 집 모형의 내부에 그려진 한복을 입은 어머니와 자녀들의 추상적인 이미지에 의해 재현된다. 이어지는 네 개의 부분들에는 외국인을 위한 한국의 관광 책자에서 발췌한 사진들, 동학혁명에 관한 사진 이미지들과 텍스트들, 모국어를 상실한 작가와 영어를 잘하지 못하는 어머니가 겪는 소통의 고통을 기록한 텍스트들이 콜라주 되어 있다. 그 위에는 마치 족자와 같이 트레이싱 페이퍼가 매달려 있는데, 관람자는 이 종이를 눌러야만 그 내용들을 읽을 수 있게 고안되었다. 그 텍스트들 중 일부는 미국 이민자로서 한국인의 정체성을 주장하는 것이 얼마나 어려운가를 표현하고 있다.

“나의 얼마만큼이 한국적이며, 얼마나 변했고, 얼마나 미국화되었었으며 양쪽의 실재를 반반씩 가진느낌. 한 발은 이곳에 또 한 발은 그곳에…원래의 문화로 피상적으로 돌아가는 것은 관광객으로 자신의 문화를 보는 것과 비슷할 것이다.”^{*8}

이 작품에서 트레이싱 페이퍼는 이곳과

저곳, 과거와 현재의 나를 가르는 경계로서 한국인임을 주장하는 순간 분열되는 자신의 정체성과 모국으로 회귀의 불가능성에 대한 은유적 장치로 이용되었다. 이 작품을 제작할 때부터 작가는 두 문화 사이에 가로놓인 알 수 없는 벽, 혹은 경계의 중요성을 깨닫기 시작한 듯하다. 트레이싱 페이퍼가 그것을 증명하는데, 그러나 그녀는 아직 그곳을 이산의 특수한 입장이나 새로운 정체성이 형성될 수 있는 긍정적인 공간으로 인식하지는 못한 것 같다.

작가의 의식에서 오랫동안 지워졌던 모국에 귀의하며 한국인의 정체성을 향한 조심스러운 모색은 3년 뒤인 1989년에 보다 확고한 언어로 표현되고 있다.

“미술에서 내가 하려는 것은 나의 뿌리를 더욱 깊숙이 파 나가는 '다시 태어난' 한국인이라는 변화하고 있는 내 의식을 반영하는 것이다. 특히 개인적인 것과 정치적인 것의 접점에서 더욱 더 나의 사회, 정치적 관심을 반영하기 시작한다.”^{*9}

그러나 '한국성'과 '뿌리'에 귀의한 정체성 찾기는 본질적이고 진정한 기원에 접근을 가능하게 하지 않았다. 서구의 지식을 가지고 모국을 되돌아보는 입장에 선 작가에게 미국의 흔적은 모국의 역사 곳곳에 남겨져서 자신의 회귀를 방해했다. 이런 역사적 상황을 깨달은 민영순은 자신이 미국인임을 확인하면서 그 대신 그들과 자신의 차이를 주장하는 방법을 선택했다.

1992년의 <거주지(Dwelling)>에서는 아시아계 여성으로서 의식을 탈식민화하는 과정과 점차 모국과

미국을 동시에 주장하며 이중적인 신분으로 진화해 가는 자기 정체화 과정이 발견된다. 이 작품에 이용된 속이 흰 비치는 흰 모시적삼은 의상을 여성의 몸의 대리물로 비유하는 여성주의 미술 전통에서 빌려 온 것이며, 그 안에 삽입된 나뭇가지는 마치 몸의 순환체게나 등뼈 같은 작용을 한다. 여기서 한복은 한국 여성의 여성성 상징으로서 유교적 가부장제가 여성에게 강요해 온 복종과 종속을 암시한다. 아시아 국가의 전통적인 여성 의상은 다른 아시아계 여성 미술가들의 작품에서도 흔히 아시아적 정체성이나 자국민 여성의 종속과 남성 지배의 상징으로 이용되고 있다. 그 텅 빈 옷 속에는 한국계 미국 시인 고원(Ko Won)의 시 <고향>에서 발췌한 구절들, 한국에 관한 신문기사와 지도 등 모국과 관련된 기억의 단편들이 매달려 있다. 한편, 식민화한 여성의 상태를 벗어나는 것은 미국에서 받은 교육과 지식의 습득에 의해 상징화되는데, 바로 한복 아래 쌓여 있는 여러 책 더미들이 그런 의미를 갖는다. 맨 위에 펼쳐진 역사에 관한 책의 움푹 팬 구멍에는 <반쪽짜리 모국>에서 이용된 것과 유사한 A자(字) 형의 작은 집 모형이 들어 있고 그 안에서 문자들이 쏟아져 나온다. 작가에게 미국은 미술가로서 자유와 여성으로서 독립을 가져다준 장소이기 때문에 그녀는 여전히 미국에서 자양분을 취하는 부적절한 타자이거나 같은 내부자로 존재한다. 그러나 한국 여성의 몸을 가진 '나(I)'는 끊임없이 모국을 기억하며 자신이 지배 문화와 다르다는 것을 상기하는데, 여기서 사용된 한복은 그녀의 위치를 더욱 복잡하게 만든다. 이 작품에는 두 개의 국가 사이에서 발생하는

이율배반적인 자신의 위치에 대한 의식이 반영되어 있다. 민영순은 한국 미술가들과 지속적인 교류를 통해 모국과 소통하고 또한 현대미술에 대한 특정한 지식을 얻고 한국 문화와 관련된 모티브를 작품에 직접 활용하기도 한다. 작가는 1996년에 제작한 <어머니의 보따리(Mother Load)>에서 여성들의 삶이 배어난 전통문화의 기표인 보자기를 한국의 근대사와 자신의 이산의 삶의 필연적 관계를 담아내는 매개로 활용한다. 그녀의 보자기의 모티브에 착안한 것은 그것이 여성문화의 전통과 관련된 뿐만 아니라 그 쓰임새, 즉 한국인의 삶에서 이동의 필수 수단이었다는 점을 인식한 데서 비롯된다. 여기서 우리는 민영순이 한국의 여성 미술가들의 작업에서 보자기 아이디어를 얻었을 가능성도 있다. 한편, 식민화한 여성의 상태를 벗어나는 것은 미국에서 받은 교육과 지식의 습득에 의해 상징화되는데, 바로 한복 아래 쌓여 있는 여러 책 더미들이 그런 의미를 갖는다. 맨 위에 펼쳐진 역사에 관한 책의 움푹 팬 구멍에는 <반쪽짜리 모국>에서 이용된 것과 유사한 A자(字) 형의 작은 집 모형이 들어 있고 그 안에서 문자들이 쏟아져 나온다. 작가에게 미국은 미술가로서 자유와 여성으로서 독립을 가져다준 장소이기 때문에 그녀는 여전히 미국에서 자양분을 취하는 부적절한 타자이거나 같은 내부자로 존재한다. 그러나 한국 여성의 몸을 가진 '나(I)'는 끊임없이 모국을 기억하며 자신이 지배 문화와 다르다는 것을 상기하는데, 여기서 사용된 한복은 그녀의 위치를 더욱 복잡하게 만든다. 이 작품에는 두 개의 국가 사이에서 발생하는

빈 보자기 조각에는 일제의 식민지 시대에서 한국전쟁까지의 공식적인 역사를 전달하는 다큐멘터리 사진 이미지들이 전사되어 있다. 두 번째의 펼쳐진 보자기 위에는 얼룩무늬 군복용 천으로 만들어진 여자 한복이 접혀 있는데, 이것은 한국 근대사에서 조국의 군사화와 여성의 관계를 암시한다. 일제 치하의 정신대 경험과 한국전쟁 이후의 한국여성들의 군사화, 그리고 남한의 태극 문양을 지시하는 빨강과 파랑 부분은 한반도의 분단과 전반적인 군사화를 의미한다. 세 번째 작품에서는 반으로 잘린 스카프 보자기 위에 역시 반으로 잘린 미술가의 평상복과 속옷이 놓여 있다. 반쪽짜리 사물들은 지속적인 분단을 의미하며, 작가는 가장 일상적이고 사적인 사물을 통해 한국인의 이산 경험을 지닌 분리감과 내적 환치를 상징적으로 표현하고 있다. 마지막 보따리는 금방 이동할 수 있도록 묶여매어져 작가의 가족 이주를 상징적으로 나타낸다. 그 안에는 세 번째 보자기의 잘린 나머지 반쪽들과 미술가가 소장하고 있는 가족의 컬러 사진들이 묶여 있고 보자기의 바깥쪽에도 내용물과 똑같은 컬러 사진들이 전사되어 있다. 그 사이 사이에는 로스앤젤레스 폭동과 관련된 기록 이미지들이 삽입되어서 과거와 현재가 분리될 수 없이 현재의 삶을 구성하게 되는 이주자의 현실을 강조한다.^{*11}

민영순은 한복 같은 몸의 대리물뿐만 아니라 자신의 몸을 직접 작품에 이용하기도 한다. 이렇게 등장하는 그녀의 몸은 자신의 성적 권리를 주장하기 위한 목적으로

- *9. Shirley Geok-lin Lim, et. al., *The Forbidden Stitch: An Asian Women's Anthology*(Corvallis, OR: Calyx Inc., 1989), p. 70. 이 설명문은 이 책에 실린 <버스의 뒷자리>(1953)의 아래에 작가가 덧붙인 내용을 인용한 것이다.
- *10. 작가는 1998년 한국 방문 때 김수자를 만나 서로가 보자기의 이동수단으로서 중요성에 관한 관심을 가지고 있음을 알게 되었다고 진술했다. 2001년 5월 18일자 전자우편을 통한 작가와의 인터뷰.
- *11. 이 작품은 미국과 한국에서 활동하고 있는 한국 여성학자들의 한국에 관한 논문을 수록한 *Dangerous Women*(New York: Routledge, 1998)에 사진 에세이로서 한 장을 장식했다.

이용되는 경우도 있지만 대개가 이성애적이며 자연적인 것으로 육화된 정치적인 몸이다. 작가는 자신의 몸을 모국의 물질적 구성체인 대지의 은유로 활용하는데, 이런 은유는 두 가지 차원에서 의미가 작동된다. 그 하나는 비록 작가 자신의 몸이라고 하지만 침해당한 국가의 기호로 여성의 몸을 시각적으로 재현하는 것인데, 이런 방식은 국가를 여성의 몸과 동일시하는 보편적인 비유 전통에 기반을 둔 것이다. 다른 하나는 바로 자신의 몸이 아시아계 여성으로서 겪는 모든 정치적 투쟁과 이중적인 종속과 내부적 환치가 발생하는 장소임을 강조하는 것으로서, 여성주의 미술의 신체 미학과 관련된다.

<결정적 순간들(Defining Moments)>(1992)에서 우리는 여성의 몸에 내포된 이중 은유를 읽어낼 수 있다. 이 작품에서는 작가의 별거벗은 몸 위에 자신의 개인사를 형성하는 중요한 삶의 전환점들과 한국계 미국인의 역사적 사건이 연대기적으로 투사되고 있다. 여섯 장의 사진 조합으로 구성된 이 작품의 첫 번째 이미지는 전체 연작의 서론에 해당한다. 배꼽을 작가의 존재 기원으로 삼아 나선형으로 개인사와 정치사가 겹치는 중요한 날짜가 새겨져 있으며, 작가는 자기 삶의 가장 결정적인 순간들을 담음과 같이 밝히고 있다.

1953년 한국전쟁이 끝난 해이자

내가 태어난 해이기도 하다. 1960년

4월 19일, 남한의 이승만 통치를

위해시킨 대중 봉기의 해. 내가 얼릴

때 이 사건을 목격했고, 미국에 계신

아버지와 합치기 위해 이 나라를

떠나려는 우리 가족의 이민 서류가

처리되었다. 1980년 5월 18일.

남한의 대립 상황과 한국에 관한 나 자신의 정치화의 기폭제가 되었던 광주 봉기와 대학살의 해. 1992년 4월 29일 내 생일이자 한국계 미국인들의 이민 경험을 요약해 말해 주는 로스앤젤레스 폭동의 해.^{*12}

그녀의 가슴과 양팔에는 마치 몸을 투사하듯 '심장지대'와 '점령지대(Occupied Territory)'라는 단어가 새겨져 있다. 모국을 여전히 영원한 고향으로 정의하는 민족주의자의 담론과 그것에 의해 가려지는 미군이 주둔하는 모국의 정치적 현실을 지시하는 두 단어가 바로 그녀의 몸 위에서 결합하고 있으며, 이때 그녀의 몸은 국가의 은유이다. 그러나 다른 한편, 자민족의 유교적 거부장제에 의해 철저하게 비가시화되면서 미국의 지배 문화에서 성애의 대상으로 지나치게 가시화되어 온 문화적 맥락을 고려할 때 별거벗은 평범한 그녀의 몸은 이중 종속으로부터의 탈식민화를 의미한다. 이 작품의 또 다른 판에는 그녀의 하반신 위에 작은 글씨로 사랑하는 사람의 죽음을 애도하는 스코틀랜드 민요 [My Bonnie Lies Over the Ocean]을 패러디한 글이 새겨져 있다.^{*13} 이 글은 이중의 은유를 담고 있는데, 한국과 미국의 양쪽에 걸쳐 있으며 돌아갈 수 없는 자신의 위치를 애절하게 노래한 것이며, 또한 자신의 몸을 이중 종속으로부터 해방시키고 권리를 찾으려는 갈망이 그것이다.

나머지 사진들에서도 그녀의 가슴을 가득 메운 '심장지대'는 모국을 그리는 마음을 의미한다. 이마에 뚜렷이 새겨진 글자 'DMZ(비무장지대)'는 역설적으로 가장 '중무장된 곳'으로

분단된 한국의 정치적 긴장을 상기시키며 아시아 여성으로서 탈식민화하는 지점은 어디인가를 묻는다. 이어지는 세 장의 사진에서는 별거벗은 작가의 토로스 위에 전쟁으로 피해를진 한국 땅을 정찰 중인 미군, 4·19 때 군중 행렬, 광주 시민 봉기를 진압하는 군인들의 이미지가 겹친다. 로스앤젤레스 폭동을 다룬 기사와 사진은 식민 종속이 미국의 내부에서 지속되고 있음에 대한 증언이다. 작가의 가슴 위에 '심장지대'라는 단어와 더불어 백두산의 천지 이미지가 겹쳐지는 마지막 장면에서 작가는 통일에 대한 열망과 자신의 몸의 탈식민화에 대한 희망을 담아낸다. 백두산은 한국의 통일을 지지하는 국내외의 정치적 급진주의자들에게 한민족의 기원의 장소이자 통일의 상징으로 인식되었고, 민영순은 모국의 통일이 한국과 한국계 미국인들의 역사적 갈등의 유일한 해결책이라는 이들의 신념을 지지하고 있다.^{*14}

이 작품에서 작가의 몸에 각인된 개인적 기억들과 역사적 사건들은 단순히 지나간 과거가 아니라 현재로 되살아나며, 심장지대라는 감상적인 단어의 반복에도 불구하고 역사를 드러내고 기억하는 작업이 고통스러운 과정으로 제시된다. 이렇게 하여 아시아계 미국 여성이라는 현재 작가의 정체성은 과거와 현재의 모국과 미국의 역사와 분리될 수 없는 축적 과정을 통해 구축된 것임을 주장한다. 동료 미술가이자 친구였던 고(故) 차학경의

- *12.** Elaine Kim “A Different Dream: Eleven Korean North American Artists”, Across the Pacific(New York&Seoul: The Queens Museum of Art &The Kumho Museum of Art, 1994), pp. 22-23에서 재인용. 작품에서는 광주사태가 1980년 5월 19일로 개재되었는데, 그 이유는 작가가 날짜를 잘못 알았기 때문이다. 작가는 뒤늦게 실수를 발견했지만 수정하기에는 이미 늦었기에 그대로 이용했다고 한다. 2001년 5월 18일자 전자우편을 통한 작가의 인터뷰.
- *13.** 새겨진 문구의 전문은 다음과 같다. “MY BODY LIES OVER THE OCEAN, MY BODY LIES OVER THE SEA, MY BODY LIES OVER THE DMZ, OH BRING BACK MY BODY TO ME, BRING BACK BRING BACK OH BRING BACK, MY BODY TO ME TO ME”
- *14.** 뉴욕과 서울에서 열린 전시 <태평양을 건너서>에 출품된 손장섭의 <떠오른 태양>(1991)은 통일의 열망과 백두산의 천지를 상징적으로 연결시키고 있으며, 이 전시회에 참가했던 민영순이 이 작품을 보았을 것은 의심의 여지가 없다.
- *15.** Laura Kang, pp. 251-252.

『딕테』에 관한 논문 모음집 『자기 쓰기/ 국가 쓰기(Writing Self/Writing Nation)』의 책 디자인을 맡았던 민영순은 속표지에 미국과 한국의 지도가 겹쳐진 이미지를 삽입하고 <결정적 순간들>의 여섯 장 사진 이미지를 이 책에 포함시켰다. 분절된 언어를 통해 이미 돌아갈 수 없는 곳이 되어버린 모국을 지속적으로 기억하던 차학경의 말하기의 고통은 같은 한국계로서 모국의 정치에 직접적으로 개입할 수 없음을 깨닫고 은유적인 방법을 통해 모국에 개입할 수 있는 자리를 찾으려는 민영순의 시각적인 재현의 어려움에 의해 재확인된다. 결국 민영순의 몸 위에서 두 개의 국가는 분리될 수 없게 겹쳐지고 결합하게 되는 것이다.

재미학자 로라 강(Laura Kang)은 한국계 여성이 모국을 부각시키고자 할 때 지식과 재현에 대해 비판적인 태도를 취해야 할 필요성을 요구하며 이들이 대면하게 되는 두 가지 어려움을 지적한 바 있다. 첫째, 시간의 경과에 따른 개인적 기억의 단절과 왜곡에다, 한국계 여성들은 한국에 관한 정보를 미국식의 문화와 교육적 설명에 의해 색이 입혀진 렌즈로 모국에 접근해야 하는 문제점이다. 둘째, 신재되어 있고 서로 다른 설명들이 미국의 담론의 전통과 토양에서 가능한 언어, 문화적 수단으로 재현되어야만 한다는 점이다.^{*15} 민영순이 한국에 관한 지식을 축적하고 그것을 재현하는 첫 단계는 바로 이런 맥락에서 시작되지만,

그녀는 점차 그런 한계를 벗어나게 된다.YKU를 통해 시작된 모국과의 접촉은 그 후 미국의 주요 일간지, 서부 지역의 재미 여성학자들과의 교류, 한국 미술가와 큐레이터들과의 개인적인 교류 등 다양한 채널로 확장되면서 그녀는 점차 비판적인 시야를 갖게 된다. 그녀가 모국을 그리기 시작한 초기에 모국은 암암리에 남한과 동일시되었고, 분단과 통일이라는 정치적 상황을 인식하면서도 북한은 여전히 추상적으로만 존재했다. 그러던 그녀에게 1989년 한국외국어대학교 학생이던 임수경이 전대협외의 한국 대표로 평양의 세계청년학생축전에 참가한 사건은 북한을 구체적이며 지정학적인 하나의 장소로 인식하고 모국과 자신의 위치를 재고하게 만든 중요한 전환점이 되었다.^{*16} 그녀는 1990년대 초부터 분단으로 인해 두 개의 장소로 나뉜 모국과 그 땅에 있으면서도 어느 곳에도 속하지 않으며 분단 역사의 지속을 상징하는 장소로서 '비무장지대'의 모티브에 주목해 왔다. 1995년 한국 방문시에는 비무장지대를 둘러보고 1998년에는 북한을 직접 여행하기도 하는데, 이런 경험들이 그 후 그녀 작품의 주요 모티브를 구성하는 것은 말할 필요가 없다.

북한과 남한을 동시에 표현한 작업은 1996년 <동족 간의 거리(Kindred Distance)>에서 분단된 모국을 바라보는 복잡한 작가가 1995년 한국 방문시 북한이 보이는 비무장지대 근처에 위치한 통일전망대에서 찍은 4장의 디지털 사진으로 구성되며 이곳에 전시된 북한의 생활용품들, 특히 의상에 초점을 둔 전시 장면을 담은 것이다.

사진 이미지 위에 연속하여 중첩된 단어는 한글과 영어의 발음상 놀이로 시작되는데, 여기서 영어로 쓰인 ‘why’는 한글의 ‘왜(why)’를 뜻한다. 마지막 사진에는 영어의 ‘우리 집(our home)’을 발음되는 대로 한글로 적은 ‘아워 홈’이 중첩되어 있다. ‘why’, ‘아워 홈’ 같이 ‘진짜가 아닌(inauthentic)’ 혼성의 단어는 북한과 남한, 그리고 이산의 서사에 연루된 다층적인 한국인들의 위치와 시선들을 포함한다. 이 작품 속에는 북한을 타자화시키는 남한 사람들의 시선과 그 남한 사람을 한 걸음 물러서서 관망하는 자(voyeur)로서 한국계 미국인인 작가의 시선이 복합적으로 엮여져 있다. 진열된 구식의 물품들은 남한 관광객들이 기술적 우월감으로 우쭐해하면서 남한의 급속한 현대화 과정에서 파괴되고 버려진 물건들에 대한 향수와 이국적인 호기심의 대상으로 바라보게끔 고안되었다. 민영순은 북한 물건들이 여전히 “제국의 힘에 속하는 이전의 식민지의 자만심”을 제시한다고 본다.^{*17} 이 작품에는 의식의 식민화 상태를 벗어나지 못한 남한에서 생산되는 모순적인 ‘식민지의 이중 담론’이 드러난다. 이 담론은 남한 사람들(식민지인)에게 메트로폴리스의 거주자와 똑같은 사회, 문화적 영역에서 살고 있다는 환상을 만들어내는 동시에 매정하게 차별적인 위계의 정치학을 행사한다.^{*18} 작가는 메트로폴리스의 가장자리에서 살아가고 있는 해방 이후 남한 사람을 비판적인 시선으로 바라보지만 모국과 메트로폴리스 양자를 투과할 수 없는 자신의 위치를 함께 드러낸다.

1998년 아트 인 제네랄 화랑에서

열린 개인전 때 비평가와 관람자들의

관심을 모았던 대형 조각 작품 <돌아오지 않는 다리(Bridge of No Return)>(1997)는 분단된 모국의 현실과 자신의 위치를 역사적으로 재맥락화하려는 몇 년간의 미술가의 노력이 응축된 작품이다. 이 제목은 현재 한국의 비무장지대에 위치하는 ‘자유의 다리’에서 따온 것으로, 남북 간의 이데올로기적 분쟁에 의해 이 다리의 이름이 만들어진 역사를 환기시키는 동시에 이민자의 이산 경험을 은유적으로 투사시킨다.^{*19} 이 작품의 제목으로 사용된 ‘돌아오지 않는 다리’는 모순 어법으로 이 단어에는 ‘경로, 혹은 연결통로’의 의미와 ‘여러 면에서 회귀의 불가능성’ 과거로 완전히 돌아가는 것, 혹은 과거와 완전한 결합의 불가능성이 공존하기 때문이다.^{*20}

알루미늄과 나무틀을 이용해 음양을 상징하는 S자의 곡선 형태를 지닌 구조물은 휴전선의 철조망처럼 얽힌 두 개의 벽과 그 사이의 공간을 만들어낸다. 상호 침투하는 양쪽 벽은 하나에서 분리된 두 개의 한국의 차이를 지시하며, 한쪽에서 반대쪽을 바라볼 수 있지만 그 시야는 언제나 굴절되고 완전하지 못한 남북의 입장과 유사하다. 양쪽 철망의 벽 중앙에는 두 개의 한국과 관련된 이미지들이 나열되어 있다. 분홍색으로 상징화된 남한쪽 벽에는 국화인 무궁화 이미지와 관광객들을 위한 부채춤, 선진화를 위해 가속화된 6월의 삼풍백화점 붕괴 장면들이 있다. 파란색으로 묘사된 북한쪽에는 국화인 목련의 이미지를 비롯해 정치 선전용으로 이용되는 조직화한 행렬들,

세계에 알려진 영양실조에 걸린 북한 어린이들의 모습들이 병치된다. 정면의 각 이미지 위에 부착된 한 개의 비늘이 달린 시계들은 불완전하고 때로 망가져 있지만 남한쪽 시계는 정오에서 자정을 북한쪽은 자정에서 정오를 향하여 움직이며 음양이 겹치듯 남북은 자정과 정오에서 서로 겹치며 얽혀진 양극성’으로 출현한다.

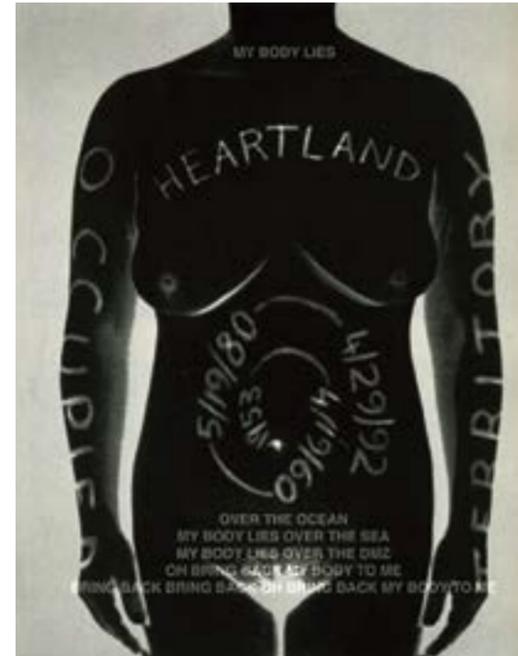
- *16.** 1998년 12월 22일 작가와의 인터뷰
- *17.** 작가의 작품 설명문에서 인용
- *18.** Chungmoo Choi, p. 82.
- *19.** 한국전쟁이 끝나고 남북의 전쟁 포로들이 자신이 가고 싶은 곳을 선택할 기회가 단 한 번 주어졌으며, 이 다리 위에서 포로 교환이 이루어졌던 역사적 사건을 지칭하는 것이다.
- *20.** 1998년 12월 22일 작가와의 인터뷰
- *21.** Elaine Kim, “On Yong Soon Min’s Bridge of No Return”, Yong Soon Min(Exhibition catalogue, Champaign, Illinois: Krannert Art Museum, 1997), p. 6.
- *22.** 1998년 12월 22일 작가와의 인터뷰.

이미지들의 주변에는 시간과 공간, 이동, 역사에 관한 단어들이 적힌 수많은 작은 자석들이 특정한 공간에 고정되기를 거부하며 부유하듯 철망에 붙어 있다. 음양의 접합처럼 무수한 자석은 “두 개의 벽을 서로 밀고 끌어당기며 이중적인 공생관계”로 전환시킨다.^{*21} 한편 두 개의 벽을 잇는 종간의 공간은 빈 공간이 아니라 신문, 잡지들에서 발췌하여 컬러 복사한 두 국가와 관련된 정치적인 기록 이미지들로 가득 차 있다. 이곳은 마치 중무장된 비무장지대처럼 남한과 북한 그 어느 곳에도 속하지 않으면서 양자의 경계가 겹치고 서로를 향해 외치며 결합하는 장소로 존재한다. 이런 의미에서 작가는 이 공간을 혼성과 결합이 발생하는 호미 바바(Homi Bhabha)의 ‘제3의 공간(the third space)’과 같은 것으로 본다.^{*22}

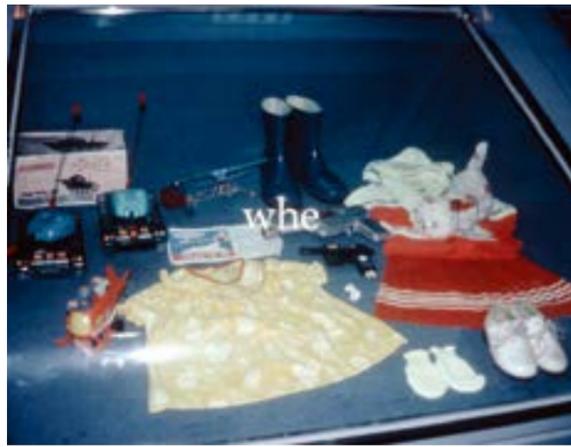
1868년 <반쪽짜리 모국>에서 모호하게 제기되기 시작한 경계 개념은 이 작품에 이르러 시각적으로나 개념적으로나 확실하게 ‘틈새의 공간’으로 자리 잡고 있음을 확인할 수 있다. 그 공간은 단지 남·북한이 아니라, 한국의 미국 두 집 사이에 놓인 경계를 가로지르기 원하는 이산인의 욕망이 투사되는 상징적 공간으로 존재한다. ㉠



민영순
Bridge of No Return
1997



민영순
Defining Moments 시리즈
실버젤라틴 프린트, 유리 에칭
50.8×152.4cm
1992



민영순
Kindred Distance
1996
뉴포트 하버미술관



민영순
Motherload
1996



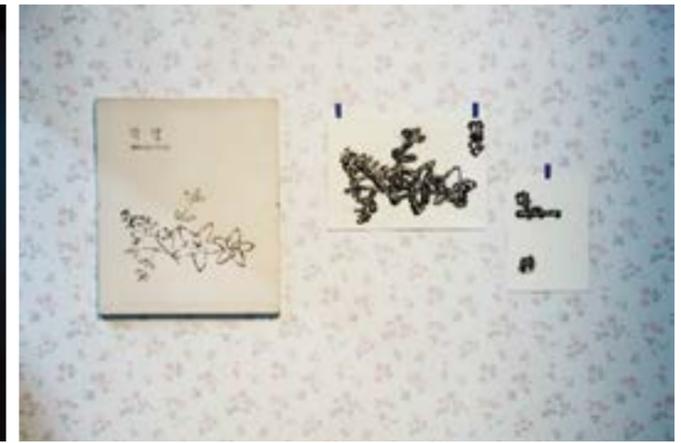
민영순
움직이는 표적
혼합매체
가변크기
2004, 2014 수정작업



민영순
Motherload
1996



민영순
 역사를 입다
 일본군 위안부 문제에 대한 티셔츠를 입은
 퍼포먼스 기록과 옷들
 2006-2011



<transPOP: Korea Vietnam Remix> 전경
 민영순, 비엣 리(Viet Le) 공동기획
 2007-2009
 아르코미술관, 호치민의 산 아트 & 갤러리
 꾸안(Quynh), UC Irvine 대학 아트갤러리,
 샌프란시스코 예르바 부에나 아트센터

한국과 미국, 두 집 사이에 놓인 경계를 가로지르다

article(이하 ㉠). 성장 과정에 대해 알고 싶다. 지금까지 보여준 작업들은 한국계 미국인인 당신의 삶과 밀접하게 관련되어 있기 때문이다.

민영순(이하 YS). 초등학교 2학년 때 미국으로 이민을 가게 됐다. 내 가족은 매우 아름다운 바닷가 마을이자 주둔기지였던 몬테레이 주에 정착했다. 그곳을 정착지로 선택한 이유는 아버지 때문이었다. 나의 아버지는 당시 미국 국방언어학교에서 한국어를 가르쳤는데, 역설적이게도 그는 한국에서 영어교사였고 한국전쟁 동안 미군을 위해 통역하는 일에 고용되었다. 그렇게 내 가족이 자리를 잡은 몬테레이 주에서 성장기를 보내며 나는 경이로울 만큼 모든 것을 스펀지처럼 흡수했는데, 이후 나이가 들면서부터는 그곳에서의 기억에 머무르는 것을 좋아하게 되었다. 빅서(Big Sur) 강이라든가 그곳과 관련된 문호들-스타인벡(John Ernst Steinbeck), 헨리 밀러(Henry Miller), 케루악(Kerouac) 같은 이들과, 사진가인 에드워드 웨스턴(Edward Weston)이나 안젤 아담스(Ansel Adams), 그리고 이 지역의 포크 가수이자 대항문화 혁명의 일부였던 조안 바에즈(Joan Baez) 등을 떠올리곤 했다.

몬테레이 만(灣)은 (당시에는 그런 현상을 가리키는 용어 따위는 없었지만) 매우 다문화적인 곳이었다. 그 지역의 농업과 어업의 역사는 왜 그곳에 필리핀인, 일본인, 그리고 몇몇 중국인들과 많은 이탈리아인들이 섞여 있었는지를 설명해준다. 또한 몬테레이 주와 근거리에 있는 샌프란시스코를 통해 대항문화 혁명이나 초기 인권운동에서 파생된 언론 자유 운동(Free Speech movement, 1964) 등 다양한 문화적 흐름이 해안을 타고 내려왔다. 나중에는 베트남 반전 운동과 UC 버클리 대학에서의 제3세계 운동이 나를 그 학교에 다니고 싶게 만들었다. 그렇게 진학한 UC버클리 대학에서 나는 내가 속한 학과와 뭔가 발이 맞지 않아 대부분의 시간을 대학미술관 안에 위치해 있던 '태평양 필름 아카이브(Pacific Film Archives)'에서 보냈다. 예술작업뿐만 아니라 실험영화, 다양한 뉴 웨이브, 특히 프랑스 뉴 웨이브 영화와 제3세계 영화 등 모든 종류의 영화들을 볼 수 있는 그곳은 내게 엄청난 교육이었다. 이러한 경험은 예술을 더 큰 이슈들의 맥락 속에 위치시킬 수 있게 해줬다.

㉠. 앞서 답했듯 한국에선 영어교사이자 미군을 위한 통역가였고 미국에선 역으로 한국어교사를 해야 했던 당신 아버지의 삶은 해방 후 발발된 한국전쟁, 미국의 정치적 개입, 그리고 이승만 정권의 몰락에 의한 정치적 불안과 소요 등에 의해 모국을 떠날 수밖에 없었던 일부 지식인층의 모습을 대변해서 보여준다. 당신의 가족이 미국으로 이민을 떠난 시점 역시 1960년 4.19 혁명 직후였다. 이러한 가족사는 정체성 형성과 작업에 어떤 영향을 주었나?

YS. 나는 현재 소노마 카운티 뮤지엄에서 열고 있는 <Camellia Has Fallen: Contemporary Korean Artists Reflect on the Jeju Uprising>(2. 7-5. 4)전의 도록에 쓴 내 글로 이 질문에 대한 답변을 대신하고자 한다.

“휴전과 함께 한국전쟁이 끝나기 불과 4개월 전에 태어난 나는 내 자신을 냉전이 낳은 아이라 여기며 내 삶이 잔혹한 역사적 발전 과정 속에 연루되어 있다고 생각해왔다. 그래서 나는 냉전에 대한 경각심을 불러일으키고 싶었다. 모든 약조건에도 불구하고 내 '마음' 깊숙한 곳에서 나는 한국이 통일될 것이라고 믿는다.



민영순
Dwelling
1992
뉴욕 아시아 소사이어티 뮤지엄

- *1. 당시 80년대 민중미술의 거점이었던 '그림마당 민'은 민중미술의 모든 것을 섭렵할 수 있었던 갤러리이자, 민중미술과 민족미술협회의 회의장이기도 했다. 이곳은 1994년 말에 문을 닫았다.
- *2. 어두(語頭)에 동일한 자음을 가지는 단어를 적당한 간격으로 사용하여 일정한 음향에 의한 효과를 노린 작시(作詩)의 기법이다. 네이버 두산백과

... .. 미군 통역 공무원이었던 내 아버지는 북으로는 압록강에서부터 남으로는 부산에 이르기까지 한반도 전체를 이동했다. 그는 전쟁 후 미국으로 떠나 남은 공부를 재개해 마쳤고 결국 군인들에게 한국어를 가르치는 자리를 얻은 뒤 몬테레이에 정착했다. 내 가족은 아버지와 떨어져 지낸 7년간 서울에 살았다. 그 시기에 이승만 정권이 시민들의 봉기로 무너졌고 나는 일곱 살의 나이에 그것을 목격했다. 이후 가까스로 미국으로 이주해 아버지와 재회할 수 있었다. 1979년 가을, 나는 미국으로 이주한 이후 처음으로 한국에 방문했는데 이때 박정희의 독재와 군부에 의한 야간 통행금지, 그리고 매달 열리던 공습 훈련 등을 경험할 수 있었다. 그런데 그것은 10월 이후 중앙정보부장에 의해 박정희가 암살당하자 끝이 났다. 1989년 9월 운동가들에 대한 탄압과 마주하기 위해 한국에 다시 돌아갔다. 이때 우연히 인사동에 있는 '그림마당 민'^{*1}이란 곳에서 열린 전시를 보게 되었다. 그곳에는 복제된 그림들, 신학철의 <모내기>, 홍성담의 벽화와 판화가 있었다. 그리고 성완경과 만나 대화를 나눌 수 있었다. 당시 엄격했던 국가보안법 위반 혐의로 신학철과 홍성담은 교도소에 수감되어 있었다. 신학철은 북을 추종하는 이미지로 간주되는 것들을 만든다는 이유로 당국에 의해 위험인물로 여겨졌고, 홍성담은 많은 작가들과 협력해 그의 벽화 슬라이드를 북에 보냈다는 혐의를 받고 있었다. 몇몇 안기부(국가안전기획부) 요원들은 전시를 폐쇄시키려고 노력했지만 갤러리 안에 온집한 사람들은 그들을 끌어냈다. 나는 내가 미국에서 살아온 모든 시간 동안, 아수의 뱃속에서 살아가고 있음을 알고 있다. 나는 계속해서 이런 식으로 느껴나갈 생각이다. 내 나라(미국)가 한국 땅을 점령할 동안 제주 사람들에게 저질렀던 잔혹한 사건에 대해 잘못을 시인할 때까지 말이다.”

㉠. 1980년대 후반 다문화주의 운동과 함께 미국 미술계에는 정치적 맥락 하에 아시아계 여성 미술가들이 창작의 주제로 출현하였다. 이에 따라 아시아계 여성 작가들은 작품에 정치적인 쟁점들을 담아내며 자신의 식민 경험과 억압의 역사를 논하기 시작했다. 이러한 시대적 분위기는 1989년의 작품 <Make Me>에서 알혀진다.

YS. 그렇다. 이 시기를 대표하는 작품이 바로 <Make Me>다. 이 작품은 당시 주도적이었던 아시아계 미국인의 정체성에 대해 이야기한 것이었다. 동화된 이방인, 이국적 이민자, 모범적인 소수 민족, 객체화된 타자 등이 바로 그것이다. 미학적으로, 쌍을 이루는 제목의 두 단어 'Make'와 'Me'는 자화상이라는 개념으로부터 파생된 것들이며, 모두 '두운'^{*2}을 따른다. 그리고 이것은 아시아인에 대한 다양한 고정관념을 의미한다. 예를 들어 우리는 이곳에서 영원한 이방인들이지만 노력한다면 동화될 수 있다든가, 다른 소수자들과의 비교에 대한 분할 정복 양식 내에서 이국적이며 모범적인 소수자라든가, (에드워드 사이드의) 오리엔탈리스트로서의 타자성 속에서 타자들을 수집하는 것을 거부하는 것처럼 보이는 누군가라든가 하는 식으로 말이다.

㉠. 1981년 뉴욕에 오기 전까지는 아시아계 미국인이라는 자신의 특정한 신분에 대해 크게 고민하지 않았던 것 같다. 그러다 1984년 아시아계 미국예술연맹(Asian American Art Alliances)에서의 활동을 통해 자신이 처한 미국 내의 '신분'에 대해 자각한 듯하다.

YS. 나에게 1981년 뉴욕으로의 이주는 무척이나 중요한 일이었다. 처음 그곳을 가게 된 이유는 마르크시즘과 포스트식민주의의 개념들을 소개하는 휘트니뮤지엄의 '독립 연구 프로그램(ISP)'을 위해서였다. 그러다 우연히 아시아계 미국예술연맹의 행정부서 코디네이터로 일하게 되었다. 다문화주의 맥락의 다양한 연합 속에서 아시아계 미국인들에 관한 쟁점에 눈을 뜨게 해 준 사건이었다. 일례로 아프리카계 미국인과 라틴계 미국인을 다룬 1990년 <The Decade Show>는 할렘 스튜디오 뮤지엄(Studio Museum of Harlem), 히스패닉 현대미술관(Museum of Contemporary Hispanic Art), 뉴뮤지엄(New Museum), 그리고 관련된 작가들이 한자리에 모일 수 기회를 만들었다. 이 전시는 여러 측면에서 다양성의 존재를 깨닫게 하는 고결한 노력을 보여주었다. 그러나

한편으로는 미술계에 알려지기(인정받기) 위해 투쟁하는 소수화된 작가들의 현재를 보여주며 미국 내 소수민족들 사이에서도 일종의 형평성 측면에서 불균형이 일어나고 있음을 드러냈다. 왜냐하면 이 전시에 참여한 나와 같은 아시아계 작가들은 아프리카계 미국인이나 라틴계 미국인처럼 조직적인 단체나 미술관이 없었기 때문에 세 곳의 뮤지엄들에 산발적으로 흩어져 배치될 수밖에 없었다. 즉, 소수민족들 사이에서도 차별이 일어났던 것이다.

⊖ 1986년에는 한국계 미국 문화단 ‘비나리(Binari)’ 그룹에 가담하고 이를 계기로 한국청년연합(Young Korean United, YKU)의 일원이 되었다. 이 단체에서의 활동은 한국의 근현대사를 접할 수 있는 통로가 되었을 듯하다.

YS. 한국청년연합은 부르스 커밍스(Bruce Cummings)의 역사책들과 에드가 스노우(Edgar Snow)의 아내인 헬렌 포스터 스노우(Helen Foster Snow)의 『The Song of Arirang』^{*3} 과 같은 급진적인 역사책들에 접근할 수 있는 장소였다. 또한 그곳은 내게 결여된 한국사를 다시 교육받을 수 있는 곳이었다. 그러나 한국청년연합에는 나를 불쾌하게 만드는 몇 가지 규칙들이 만연해 있었다. 서열, 그것의 계급에 따른 사회적 구조, 소비에트 체제 하의 실용주의적 예술에 근접한 예술관이 그것이었다. 이러한 모습은 마치 광주민중화항쟁의 기록물 같았고 철저히 감상주의에 빠진 것처럼 보였다.

⊖ 한국에 관해 구체적으로 언급하기 시작한 첫 작품이 <미국인 친구(American Friend)>(1985)이다. 당신의 가족에게 미국 이민의 길을 터준 미군 장교와 아버지의 모습을 담고 있는 낡은 사진을 근거로 제작된 이 작품은 미국이란 나라를 바라보는 양가적 입장을 잘 보여주는 것 같다.

YS. 80년대 독일의 영화감독 라이너 베르너 파스빈더(Rainer Werner Fassbinder)나 빔 벤더스(Wim Wenders) 같은 이들은 나에게 적잖은 영향을 줬다. 빔 벤더스는 <시간이 흐르면>, <미국인 친구>라는 인상적인 초기작을 만들었는데, 이 작품들은 믿을 수 없는 색채와 미장센, 그리고 내가 쫓아 할 수 없는 스타일을 가지고 있었다. 빔 벤더스의 영화와 동일한 제목의 이 작품에는 전면에 앉아 있는 사람들 뒤쪽 벽면에 텍스트가 쓰여 있다. 마지막 두 문단의 내용은 다음과 같다. “해방 후 이승만 대통령이란 훌륭한 지도자를 우리에게 보내줬지. 또 박정희, 전두환 같은 군사 독재자를 대통령으로 세워 한국의 정치 발전을 이룩했지. 그러면서 한국을 군사, 경제적으로 돕느라 바빴지. 게다가 핵미사일이란 값진 선물까지도…이 모든 고마움을 어찌 다 모를까? 아마 우리가 그냥 앉아서 받기엔 너무 황송한 것들이라서…” 그림 속 텍스트는 과거에 대해 이야기하고 있다. 그러나 나는 이 문장들을 계속해서 읽고 이해하면 할수록 그러한 내용이 오히려 지금의 상황에 더 적합한 것 같다는 생각이 든다. 나는 괴물(미국)의 뱃속에 살고 있음을 알고 있고 미국은 정말로 위선으로 가득 차 있다. 그리고 한국의 지도자들도 역시 순결함과는 거리가 먼 것 같다.

⊖ <반쪽짜리 모국(Half Home)>(1986)은 모국을 그리워하고 기억해야 할 대상이 아니라 떠나온 땅, 잊어야 하는 과거로 여기며 새로운 조국의 문화에 동화되어야만 했던 미국 내 이민자들의 이중적인 정체성에 대해 언급하고 있다. 이 작품의 트레이싱 페이퍼에 적힌 붉은 텍스트들 중, “원래의 문화로 피상적으로 돌아가는 것은 관광객으로 자신의 문화를 보는 것과 비슷하다”는 이러한 측면을 잘 드러내는 대목이다.

YS. <Half Home>이라는 제목은 누군가가 현재 거주지와 출생지에서 부분적으로 느끼게 되는 집에 대한 생각을 가리킨다. 좀 더 명확한 설명을 위해 1987년 1월 9일 켈리 존슨이 기획한 (나를 포함한) 세 명 작가들의 전시에 대해 <뉴욕 타임즈>에 리뷰를 썼던 마이클 브렌슨(Michael Brenson)의 글을 인용하고 싶다. “이 전시와 가장 밀접하고 몽클한 작품은 민영순의 <Half Home>이다. 그는 단어, 이미지, 그리고 오브제를 사용해 분단된 한국에서 지라나고 미국으로 이주한다는 것이 무엇을 의미하는지 소통하고자 한다. 이 작업은 배너와 같은 단어들과 이미지를 위에 매단 트레이싱 페이퍼를 포함한다. 단어들과 이미지들을 보기 위해서, 종이는 아래로



민영순
Make Me
1989



민영순
American Friend
1984

*4. ‘우아한 시체(cadavre exquis)’ 놀이는 자동기술의 한 방법으로, 종이 위에 글을 적거나 그림을 그리고 접어서 다음 사람에게 넘기면 앞의 글 또는 그림을 보지 못한 채 계속해서 이어 나가는 놀이였다. 화가들 역시 이처럼 의식의 검열 없이 이미지를 창출할 수 있는 기법을 고안해 냈는데, 콜라주, 프로타주, 데칼코마니 등이 이에 속한다. 네이버캐스트 미술-미술용어해설 ‘초현실주의’

*5. 민영순이 흘러 부르는 구절인 “my body lies over the ocean”에서 ‘바디(body)’는 원곡에서 예쁜 소녀 또는 여자의 이름으로 흔히 불리는 ‘bonnie’이다. 그는 실수로 이 단어를 바디로 착각하곤 했고 오히려 그러한 사실이 더 흥미로웠다고 한다.

놀여야 한다. 따라서 작품에 길을 터주는 것은 개인의 통곡의 벽 위를 더듬는 것과 같다. 작가의 손의 유일한 흔적은 트레이싱 페이퍼 위의 붉은색 손 글씨이다. 그 효과는 단지 작가의 분노, 무관심, 이주의 감정을 극화하는 데 있지 않으며, 우리를 이해할 수 없는 위치로 옮김으로써 전세를 역전시키고자 한다.”

⊖ 1992년에 발표한 <거주지(Dwelling)>에서는 서구의 문화 속에서 모국인 한국을 되돌아보야 했던 자기 정체화 과정이 확고한 언어로 표현된 듯하다. 그런데 작품의 소재로 쓰인 한복이란 소재는 자칫 본래의 의도와는 다른, 즉 오리엔탈리즘적인 해석으로 왜곡될 위험성이 있다.

YS. 나는 고(故) 차학경에 대한 오마주로서 <Dwelling>을 만들었다. 땅 위의 책 무더기로부터 일어나 신체의 순환 구조처럼 두 겹이 되는 나뭇가지들과, 뒤섞이는 옷의 틈 안쪽에까지 파고든 언어에 대한 관심은 차학경 시학에 대한 증거였다. 이 작품처럼 나는 그동안 몇몇 작품에 한복을 사용했었다. 그런데 어떤 면에서는 그것은 미국화되거나 본질화될 수 있다는 점에서 나를 신경 쓰이게 했다. 당시에는 신숙한 방식으로 한국 여성의 주체성에 대해 이야기하고 싶었기 때문에 그 방법이 적절하다고 생각했다. 그러나 한참 시간이 지나고 나서야 이 주제에 대해 다른 방식들을 찾아야 했음을 깨달았다.

⊖ 1992년 4월 29일 한국계 미국인들의 이민 현실을 요약해 보여주는 사건인 LA 폭동이 일어났다. 이 시기에 당신은 <결정적 순간들(Defining Moments)>이란 작품을 발표했다.

YS. <결정적 순간들>은 LA폭동 바로 직후에 제작되었다. 이때 나는 2006년 뉴욕대의 아시아/퍼시픽/아메리칸 인스티튜트 갤러리(Asian/Pacific/American Institute Gallery)에서 다다이스트의 우아한 시체^{*4} 정신으로 여러 작가들이 집단적으로 모여 폭동을 역사화한 <Exquisite Crisis & Encounter>라는 전시를 기획했다. 여기에서 나는 한국전쟁, 4.19 혁명, 광주민중화항쟁과 학살, 4.29 LA폭동이라는, 네 개의 개인적/정치적 중요성을 지닌 역사적 사건의 장소로서 내 몸을 사용한 <결정적 순간들>을 출품했다. 이 작품은 두 장의 사진으로 구성되어 있는데, 내 몸통을 네거티브 이미지로 보여준 첫 번째 이미지에서는 배꼽에서부터 날짜들이 나오게 하고 팔에 단어들을 적었다. 두 번째 이미지에서는 내 가슴 위로 백두산의 이미지를 중첩시켰는데, 이는 장소의 중요성을 응집하려 했던 것이었다. 이어 나는 두 장의 이미지 위에 초등학교에서 내가 배웠던 노래 중 유일하게 기억하는 5행 희시(戲詩)인 [My Bonnie Lies Over the Ocean]의 사구들을 배치했다. 나는 이 희시의 후렴 부분인 “my body lies over the ocean”^{*5}에 흘러 있었고, 이 후렴구를 내 식으로 바꿔 유리에 “내 몸이 바다 위에 누워 있네, 내 몸이 DMZ 위에 누워있네, 오, 내 몸을 내게 다시 돌려주소, 돌려주소 돌려주소 오 내 몸을 내게 돌려주소”라고 예칭으로 새겼다. 이러한 텍스트가 겹쳐진 효과는 다양한 의미를 도출하는 동시에 작품이 쉽게 읽히지는 것을 어렵게 했다.

⊖ <어머니의 보따리(Motherload)>(1996)에서는 한국적 소재라 할 수 있는 보자기를 한국의 근대사와 자신의 이산의 삶의 필연적 관계를 담아내는 매개로 활용했다.

YS. 나는 그동안 서로 다른 역사적 순간들을 위한 플랫폼으로서 보자기나 보따리를 사용해 왔다. 처음에는 4가지 버전이었으나, 최근에는 5가지가 되었다. <Motherload>라는 제목은 광맥, 주맥이란 뜻의 영어 ‘mother lode’를 의식적으로 변용한 것이다. 이 단어는 광산에 광물이 풍부하거나 중요한 것을 가리키기 위해 사용되곤 한다. 그러나 나는 ‘짐(load)’이라는 말을 태생적으로 짊어지게 되는 여성의 삶의 무게를 지칭하기 위해 사용했다. 이러한 의도에 따라 완성된 시리즈 중, 첫 번째 보자기는 식민지 기간에 나온 다양한 형상들의 조합이다. 그다음 보자기는 위장용 직물로 만들어진 여성용 한복 위에 한국 국기의 상징적인 색을 더한 것이다. 이는 극심한 분쟁 속에서 살아야 했던 보통의 여성뿐만 아니라 성노동자들, 그리고 편안한 삶을 살았던 여성들 모두의 삶을 가리킨다. 세 번째 보자기는 대각선으로 자른

내 어머니의 실크 스카프, 반으로 잘린 나의 평상복과 신발 등 각양각색의 옷들로 구성되어 있다. 이는 절반은 모국을 느끼고 절반은 새로운 땅을 느끼는 어떤 이의 디아스포라적인 삶을 의미한다. 다음 묶임 형태의 보자기는 1992년부터 찍은 내 사진들로 구성되어 있는데, 안쪽에는 내 삶과 관련된 이미지들이 들어 있고 겉면에서는 LA폭동과 다른 이미지들이 전사되어 있다. 마지막 보자기에서는 장례 기간에 사용되는 조스 페이퍼(중국인들이 섬기는 우상인 'JOSS' 앞에서 태우는 종이)를 통해 사라져간 삶의 다양한 요소를 보여주고자 했다.

⊖. 초기 작품에서 모국인 한국에 대한 묘사는 지장학적으로 '남한'에 한정되어 있었다. 그러다 1990년대 초부터 북한을 구체적으로 인식하며 작품에서 직접적으로 언급하기 시작했다. 그러한 대표적인 작품이 바로 북한과 남한이란 분단된 모국을 바라보는 복잡한 시선을 표현한 <동쪽 간의 거리(Kindred Distance)>(1996)이다.

YS. 1995년 서울에 왔을 때 나는 친척들에게 이끌려 통일전망대에 간 적 있다. 언덕 위에 있는 빌딩의 꼭대기에서 망원경을 통해 아무것도 없는 북쪽을 볼 수 있었고, 그곳으로부터 들려오는 아주 작은 방송 소리도 들을 수 있었다. 아래층에는 관광객들을 위해 북한의 사물들을 전시한 수수한 방도 있었다. 그곳에서 많은 한국 사람들은 흥미롭게 그것들을 보고 있었다. 네 부분으로 된 사진 연작인 <동쪽 간의 거리>는 이러한 경험으로부터 비롯되었다. 그래서 나는 먼저 아이들의 옷과 장난감을 달린 구조로 보여주고, 그다음 진열장에 나열된 속옷을, 그 다음에는 더 많은 옷을, 마지막에는 마네킹들 앞에 있는 관객들의 모습으로 당시에 가졌던 생각을 재현했다. 그리고 이미지들 위에 콩글리시로 "Whe. Whe. Whe, where, our home"라고 적었다. 이러한 텍스트는 디아스포라인 제삼자가 "왜, 어디에, 우리 집이"라고 묻고 있음을 넘치시 나타내는데, 그만큼 집(故향)에 대한 디아스포라들의 감각이 혼돈스럽다는 것을 의미한다. 이와 동시에 분단이란 이데올로기가 남한 사람들이 북한 사람들을 타자화시키게 했으며, 이로 인해 북한 사람들을 이국적인 것으로 만들거나 시대에 뒤떨어졌다고 여기게 만들었음을 드러내고자 했다.

⊖. 분단된 모국의 현실과 자신의 위치를 역사적으로 재맥락화한 <돌아오지 않는 다리(Bridge of No Return)>(1997)에서는 무엇을 이야기하고자 했나?

YS. 나는 1998년 6월 19일자 《뉴욕 타임즈》에 게재된 홀란드 코터(Holland Cotter)의 리뷰를 인용하는 것으로 이 답변을 시작하고자 한다. "이 전시의 가장 야심 찬 작품은 대단히 중요한 방식으로 분단국의 최근 역사를 다룬 조각 설치 작품이다. <Bridge of No Return>이라는 제목의 이 작품은 높고 안쪽을 볼 수 있는 갤러리를 가로지르는 철조망 벽으로 되어 있다. 남북한의 정치적 분열을 상징하면서 말이다. 이 벽이 보여주는 음양의 곡선은 전체에 있어 양자 모두가 분리될 수 없는 것임을 암시한다. 하지만 양편에 걸린 사진들-과도하게 물질주의적인 남한의 이미지와 국가에 의해 견고하게 통제되는 북한을 담은-은 시간과 함께 더 강력하게 성장한 양자의 문화 차이를 간결하게 설명해준다. ... 또한 민영순 자신의 모국에 대한 결속감과 상실감 사이의 복잡한 심경을 드러내 주는 이 작업은 시각적으로 스파르타적(엄격하다)이며, 효과를 일으키기 위해 여유 있는 바라봄과 읽기를 요구한다. 하지만 그것은 개념적으로 광활하며, 이 작가의 다른 모든 작품과 마찬가지로 보상적인 심리를 통해 조심스럽게 생각되어 왔다." 코터의 리뷰에 몇 가지 사항을 덧붙이자면, 당시 나는 철조망 전면에 붙은 단어들을 위해 자석을 사용했다. 이는 남과 북이라는 정반대의 상태조차 혐오감과 결부된 자력을 초대한다는 개념을 포함하기 위해서였다. 나는 우리의 소원의 색인 파란색을 북을 위해 선택했고, 1995년 무너진 삼풍백화점으로 대표되는 물질주의의 남한을 위해서는 핑크를 선택했다. <Bridge of No Return>은 또한 호미 바바(Homi Bhabha)가 제3의 공간이라 일컬었던 것과 결부되어 있다.

⊖. 이산민의 현실을 담은 작업의 연장선에서 당신은 큐레이터로서 전시를 기획하기도 했다. 그러한 대표적인 예가 2002년 한국 디아스포라에 대해 이야기한



민영순
Half Home
1986
뉴욕 소호 갤러리
기획: 켈리 존스(Kellie Jones)



민영순
On the Road
상글채널 비디오
19"3"
2009
10회 하바나 비엔날레

<저가: 한국의 이산지대(THERE: Site of Korean Diaspora)>이다. 이 전시에서 중심/주변이라는 대립적 구조로 참여 작가들을 배치했는데, 그렇게 한 이유는?

YS. 중심과 주변 사이의 관계에서 발생하는 위치성은 이 프로젝트의 중심 이슈였다. 누가 어디에 있느냐 그리고 그의 위치성이 어떻게 이해되는지에 대한 측면은 매우 많은 것을 의미한다. 나는 '어디'라는 점에 관해, 주변성 혹은 중심에 대한 문제를 유지하고자 원했다. 특히 <THERE>이라는 제목과 더불어 어디도 아니고 특정하지도 않은 장소를 제안하고 싶었다. 한국인 디아스포라에 대한 프로젝트를 위해, 나는 다양한 역사 문화적 배경을 지닌 다섯 곳(알마티, LA, 오사카, 상파울루, 연경)을 선택했다. 또한 이 전시에 참여한 작가들에 의해 지적되었듯 이곳들은 서로 다른 발전의 정도를 지니고 있었다. 개별 장소는 확연한 특징들을 제공했고, 모든 개인은 특정 문화와 섞인 한국인의 존재감을 가지고 있었다. 작가들 모두는 한국인이라는 존재로 묶여 있었지만, 선택하라고 했을 때 모두가 한국에 돌아오기를 원했던 건 아니었다. 당시 나는 참여 작가들이 무척이나 풍부한 그들의 역사를 고려하지 못하고 있다는 것에 유감스러웠다.

⊖. 2007년부터 2009년까지 다국적 유랑 전시 <트랜스피오파: 한국과 베트남 리믹스(transPOP: Korea and Vietnam Remix)>전을 비엠티 리(Viet Le)와 기획하기도 했다. 여기에서는 전쟁에 대한 공식적 기억(또는 부족한 기억)과 반대의 기억에 대한 깊은 긴장감을 표시하려 했는데, 그렇게 전개한 이유는?

YS. 베트남에서의 전쟁은 남한 정부에 의해 가장 잘 잊힌 기억이다. 박정희 정부가 베트남에 열정적으로 군대를 파병했음에도 불구하고, 한국은 그 전쟁을 잊기로 했다. 1970년대 마지막 부대의 귀환에서는 어떠한 기념식도 보이지 않았고, 참전 군인들은 사라져 버렸다. 그것을 잊기 위한 엄청난 노력이 있었을 때, 2000년대 한국 내에서는 《한겨레》 신문이 몇몇 기사를 통해 이 사실을 폭로했지만 그것으로 끝이었다. 공동 기획했던 비엠티 리는 전쟁과 대중문화를 연결하고, 전쟁으로 경제적 이익을 얻고자 했던 당시의 상황에 흥미를 느꼈다. 즉, 당시 미국의 존슨 정부로부터 직접적인 달러와 전쟁 기간 한국인들의 노동에 의해 만들어진 달러들은 박정희 정부의 기적적인 경제 성장과 대중문화 산업의 시금석이 되었던 사실 말이다.

⊖. 2010년 한국에서 뇌출혈 진단을 받았고, 이러한 개인적 사건은 <바다 건너/바다에서(OVERSEAS/at sea)>(2011)에 표출되었다.

YS. 뇌출혈을 겪은 지 약 7개월 후, 의사는 뇌동정맥 기형(AVM)이라는 문제의 본질을 발견했다. 뇌에 피를 공급해야 할 동맥들이 모세혈관을 지나 정맥을 통해 심장으로 피를 보내야 하는데, 동맥이 모세혈관을 거치지 않고 곧장 정맥으로 보내는 병이었다. 이후 이것을 약간 제거했고 모든 게 좋아졌다. 발화 능력과 기억에 연관된 좌엽에서 출혈이 있었기 때문에 신체적 움직임에는 영향을 받지 않아 편안하게 지낼 수 있었다. 그런데 나는 1년간 언어 치료를 받아 호전되기는 했지만 새로운 것들에 대한 기억력에 어려움을 겪고 있다. 나는 이것이 뇌출혈과 관련된 건지 아니면 1년 전에 있었던 이혼이 발생시킨 변화와 내면에서 아직 풀리지 않고 마구 휘젓고 있는 분노와 관련이 있는 건지 아직 잘 모르겠다. 확실한 건 감정적인 변화가 일어났다는 것이다. 나는 과거에 내가 지녔던 확실한 열정이 더 이상 없다. 나는 노래하길 좋아했고 노래방에 가는 것도 좋아했지만 더 이상은 그렇지 않게 됐다. 또한 나는 한국드라마에 열정적이었지만 병가 후 더 이상 그것을 보지 못하게 됐고, 일 년 동안 작업실에 가는 걸 꺼려하기도 했다. 그런 감정적인 변화는 <OVERSEAS/at sea>에 그대로 이입되어 나타난다.

⊖. 앞으로의 계획은?

YS. 내게는 더 이상 무언가를 기획할만한 힘이 남아 있지 않다. 내년에는 UC버클리 대학에서 가르치는 일에서 은퇴할 생각이다. 예술작품을 만드는 일에 집중하고 싶지만 과거에 그랬던 것처럼 공황상태에 빠지기는 싫다. 그래서 좀 쉬면서 느린 페이스로 일을 진행시키고 싶다.