

한국/미국/여성 : 차학경과 민영순의 이산의 정체성

김 현 주

한국예술종합학교 강사

차례

I. 들어가며

II. 집과 정체성

III. 차학경

IV. 민영순

V. 나오며

내부자가 내부에서 밖으로 나오는 순간 그녀는 더 이상 단순한 내부자가 아니다. 그녀는 필연적으로 외부에서 안을 바라보는 동시에 내부로부터 밖을 본다. 그렇게 똑같지도, 또 다르지도 않게 그녀는 미결정의 문지방에 서서 계속 들락거린다. — 트린 T. 민하¹⁾

I. 들어가며

위 인용문은 베트남 출신인 미국의 여성주의 영화제작자이자 탈식민 문화비평가 트린 민하(Trinh T. Minh-ha)의 글로서, 미국내 제3세계 이민 여성의 입장을 '문지방'의 비유를 통해 간결하게 설명해 내고 있다. 고향을 떠나는 그 순간부터 '떠나온 집'은 갈망하지만 되돌아갈 수 없는 곳이 되어 버리고, '새로운 집' 역시 내부적 환치(displacement)로 인해 낯선 곳이 되면서 결국 그녀는 어디에도 정착하지 못한 채 이주와 도착 사이를 오가게 된다는 것이다. 여기서 '문지방'은 안과 밖을 구획짓는 경계선이나 이행을 위한 단순한 통로가 아니라, '이주 이후'와 '도착 이전' 사이의 공간이며, 두 개의 서로 다른 공간의 만남으로 발생하는 접경지대를 뜻한다. 따라서 '문지방'은 탈식민주의 이론에서 제기된 제3의 공간에 다름 아니며, 문화적 변

역과 새로운 정체성이 출현하는 장소로서 중요한 의미를 갖는다.

사실 아시아계 미국인들이 집을 갈망하며 정체성에 대해 갈등을 빚어 온 것은 1850년대 아시아인들의 미국 이민의 역사가 시작된 이래로 줄곧 있어 온 현상이다. 다만 문지방을 새로운 공간으로 인식하고 집의 의미와 '나의 위치'를 고민하기 시작한 것은 탈식민주의 이론과 이산문화 담론이 확산된 지난 10년간의 일이다. 인권 운동이 한창이던 1960년대 후반 아시아계 미국인들은 아시아 국가와 거리를 두는 대신 미국에서 뿌리를 찾고자 하였으며, 이런 현상은 '미국 주장하기(claiming America)'로 표명되었다. 그러나 1980년대 들어 아시아계 이민자들이 미국 태생 아시아계 인구를 능가하면서 미국내 아시아 공동체의 일관된 정체성의 유지는 점점 어려워졌다. 그 결과 1990년대 이후 아시아계 미국인들에게 '민족성(ethnicity)'은 단순히 출신 국가나 혈통이 아니라 집과 장소, 위치에 대한 복잡한 관계들 속에서 구성되고 있으며, 과거와 달리 '아시아성'에 귀의한 정체성의 논의로 이어지고 있다.

집의 현대적 의미와 정체성에 대한 탐구는 지난 10년간 미술을 포함하여 미국의 아시아계 문화 전반의 중요한 쟁점으로 부상하였다. 많은 아시아계 남녀 미술가들의 작품에서 '나의 집은 어디인가'라는 의문이 제기되어 왔으며, 이 문제는 곧 '나는 누구인가'라는 질문으로 이어지는 것을 볼 수 있다. 이 글에서는 그들 중 한국계 여성 미술가 차학경과 민영순 두 사람의 작업에 초점을 맞추어 집의 의미와 정체성의 탐구가 어떻게 맞물리는지를 고찰해 보고자 한다. 차학경은 일찍이 1970년대 후반부터 이 주제를 탐구한 선구자로서 1982년 사망과 더불어 잊혀진 그녀의 작품들에 대한 재평가 작업이 최근 미국과 한국에서 서서히 일고 있다. 민영순은 미술가이자 문화 행동주의자로 지난 10년간 이 문제에 천착해 온 대표적인 인물이다. 집은 여성주의 인식론과 민족주의 담론이 경합하는 장소로서 여성에게 더욱 더 문제시되어 왔는데, 이것이 필자가 이 두 미술가에게 관심을 갖는 중요한 이유이다.

그들의 작품이 아직 우리 미술사학계에 잘 알려지지 않았을 뿐만 아니라, 미국에 서조차 연구가 미진한 상황임을 고려하여 이 글의 많은 부분은 두 미술가의 작품을 분석하는 데 할애하였다. 이 글이 미진하나마 국내에서 두 미술가에 대한 새로운 평가 작업의 계기가 되기를 바라며, 다른 한편으로 우리 모두 세계 속의 한국과 한민족의 의미를 다시 한 번 되새겨 보는 기회가 되었으면 한다.

II. 집과 정체성

이민자들로 이루어진 미국에서 모국은 그리워하고 기억해야 할 대상이 아니라 떠나 온 땅, 잊어야 하는 과거로 간주되며, 이것이 바로 새로운 문화에 동화되기 위한 필요 조건이다. 그러나 차학경과 민영순을 포함한 최근의 아시아계 이민자들은 이산의 기원을 재주장하며 모국과 완전한 단절을 거부하고 유대를 지속함으로써 떠난 집을 잊고 새로운 조국에 충성할 것을 요구하는 동화의 요구를 문제시한다. 인류학자 제임스 클리포드(Jame Clifford)는 그들처럼 “이곳에 살면서 다른 장소를 기억하고 욕망하는 경험들, 분리와 얽힘의 경험들”을 지향하는 것을 현대적 이산의 특징으로 설명한 바 있다.²⁾ 그들은 ‘모국’ ‘기원’ ‘뿌리’의 개념들을 부정하지 않지만 그렇다고 모국을 “궁극적인 회귀의 장소”로 가정하지도 않는다.³⁾ 오히려 대부분의 아시아계 미술가들에게 모국 재방문의 경험들은 모국으로의 회귀의 불가능성을 재확인하는 기회가 된다.

한편, 여성학자들은 ‘모국, 또는 집(Home)’이 특히 여성들에게 문제가 되는 범주임을 주장하여 왔다. 민족주의 담론에 의하면 모국과 집은 공과 사의 차원에서 둘 다 안정과 평화, 소속에 대한 꿈을 제공하는 개념이자 장소로 간주되지만, 여성주의 인식론에 의하면 그곳은 여성을 감금하고 억압하며 정치적, 경제적 차원의 착취가 행해지는 곳으로 문제시되어 왔다.⁴⁾ 차학경과 민영순의 작품에서 모국은 때로 심리적으론 순수하고 향수를 불러일으키는 불변의 장소로 기억되기도 하지만, 영원한 고향으로서 모국 개념은 미국의 개입과 서구의 영향을 받은 장소로 상기되면서 언제나 문제시되고 분절됨을 목격하게 된다.

1990년대 미술과 미술비평을 포함하여 미국의 전반적인 문화비평에서 ‘정체성’이 중요한 화두였음은 이미 언급한 바 있다. 젠더, 인종, 민족, 성 정체성은 다문화주의에 이어 탈식민주의에서 더욱 복잡한 양상을 띠며 핵심적인 쟁점으로 부상하였다. 1994년 뉴욕의 아시아 소사이어티(Asia Society)에서 열린 「아시아/아메리카: 현대 아시아계 미국 미술의 정체성(Asia / America: Identities in Contemporary Asian American Art)」전은 아시아계 미술도 결코 이런 흐름에서 예외가 아님을 증명한다. 아시아계 시각으로 기획된 최초의 대규모 전시회로 간주되는 이 전시회에는 민영순, 형 리우(Hung Liu), 한티 팜(Hanh Thi Pham), 등광치(Tseng Kwong Chi) 등 이주의 경험을 가지고 있는 아시아 국가 출신의 1세대와 1.5세대에 속하는 20명의 남녀 미술가들이 참

여하였으며, 그들은 트린 민하의 표현처럼 바로 ‘문지방’에 선 미술가들이었다.

「아시아/아메리카」전에서는 최근의 아시아계 미술가들을 묶는 집단적 특성으로 ‘아시아인이자 동시에 미국인(Asian / American)’의 정체성이 제시되었다.⁵⁾ 여기서 우리는 전시회 제목과 아시아계 미국인이란 용어에 사용된 사선부호(/)에 유의할 필요가 있는데, 그 이유는 바로 그 단순한 부호가 아시아계 미국인 담론의 변화를 대변하기 때문이다. 전시회 제목에서 ‘아시아’와 ‘아메리카’ 사이에 삽입된 사선은 아시아와 미국의 경험이 분리될 수 없이 통합되어 있음을 의미하며, 이는 곧바로 지금(now), 이곳(her)에서 제작되는 이민자들의 미술 작품 속에 과거(past), 그곳(there)이 계속 되살아나고 재기입되는 상황을 강조한다. 한편, ‘Asian/American’은 1960년대 중반 아시아계 운동의 결과 채택된 ‘Asian-American’이란 용어에 담긴 ‘이것 아니면 저것(either, or)’의 선택의 요구나 ‘미국인’임을 주장하는 입장과 달리 ‘양자(both)’의 입장을 주장하는 것이다. 이렇듯 두 단어를 잇는 연결부호 ‘하이픈(-)’을 ‘사선부호(/)’로 변경하거나 ‘하이픈’을 제거하는 것은 미국의 아시아인들의 정체성의 정치학에서 상징적 중요성을 갖는다. 이는 곧 아시아와 미국의 경험의 분리되지 않는 통합을 확인하고 양자성과 관련된 부정적 의미를 최소화하는 것을 뜻하기 때문이다.⁶⁾

이같이 양자의 입장이 어느 때보다 표면화한 것은 1965년 이후 아시아 이민자들의 급격한 유입으로 인해 이들의 수가 이전의 정착자들을 능가하며 기존의 아시아계 이민 사회의 인구 구성을 바꾸어 놓은 것이 한 원인이다. 더구나 1980년대 이후 국가들 간의 신속한 자본의 이동과 세계화 현상의 가속화, 급속한 정보통신 기술의 발달로 인해 국가적 경계들이 와해되면서 아시아계 미국인들에게 모국과 미국의 경계 가로 지르기가 일상적 삶의 일부를 구성하게 된 점도 이런 변화의 중요한 요인이 아닐 수 없다.

그러나 스튜어트 홀(Stuart Hall)의 주장처럼 문화적 정체성이 역사와 문화 담론들 속에서 개인이나 집단이 동일시해 나가는 지점들이며 본질이 아니라 특정한 입장을 갖는 것이라면, 양자성을 견지하려는 아시아계 미술가의 입장은 주어진 것이라기보다는 오히려 개인적인 선택의 문제와 직결된다.⁷⁾ 차학경과 민영순을 보더라도 그들이 처음부터 ‘문지방’의 중요성을 인식했던 것 같지는 않다. 오히려 그들은 제3세계 여성으로서 미국에서 살아가면서 제국의 중심을 통과하지 못하고 그 중심에서 발

생하는 내부적 환치를 경험하게 되면서 서서히 자신의 입장과 집의 의미를 되새겨 보기 시작한다. 미국에 살면서 모국을 붙잡으려는 그들의 갈망은 그들의 정체성이 형성되는 과정에도 필연적으로 스며들게 된다. 그 결과 그들은 아시아와 미국의 양 문화 사이를 끊임없이 왕래하는 이중적인, 때로 다층적인 정체성을 주장하게 된다.

III. 차학경(Theresa Hak Kyung Cha, 1951-82)

1951년 부산에서 태어난 차학경은 11살이 되던 1962년에 부모를 따라 미국으로 이민을 떠났다. 그곳에서 그녀는 불행하게도 1982년 32세로 짧은 생을 마감할 때까지 비디오, 영상, 퍼포먼스, 문학 저술 등 다양한 매체 간의 경계를 넘나들며 비록 수적으로 적지만 논쟁의 가치가 있는 작품들을 남겼다.

비록 그녀 가족의 미국 이민은 강요된 것이 아니라 자발적인 선택이었지만 해방 이후 정치, 군사, 문화, 교육, 심지어 의식의 차원까지 미국이 한국 사회에 미친 뚜렷한 영향과 불가분의 관계에서 기인한 것이었다. 한국의 해방은 스스로 얻어낸 것이 아니라 연합군에 의해 주어진 것이었고, 그 연합군을 대신하여 한국에 주둔하게 된 미군은 자유의 수호자이자 혈맹으로 비취졌다. 해방 후 미군정(1945-48)에서 시작된 미국의 한국에 대한 군사, 정치적 개입은 세계적인 냉전체제가 구축되면서 점차 동북아시아 지역에서 미국의 정치, 군사적 힘의 균형을 유지하기 위해 지속되었다.⁸⁾ 군사, 경제적 원조를 통해 한국에 미친 미국의 영향은 자유민주주의 체제의 우수성을 수용하고 선진대국의 물질적 풍요를 갈망하게 만들었다. 1960년대 미국이 근대화 프로젝트의 모델이 될 정도로 한국에서 근대화는 곧 서구화이자 미국화로 인식되었고, 미국을 동경하는 현상은 한국 사회의 모든 계층으로 확산되었다. 특히 메트로폴리스의 문화와 자신을 동일화하려는 욕구는 실질적으로 이동 능력을 갖춘 엘리트 계층 사이에서 미국 유학과 이민의 형태로 실현되었다.⁹⁾

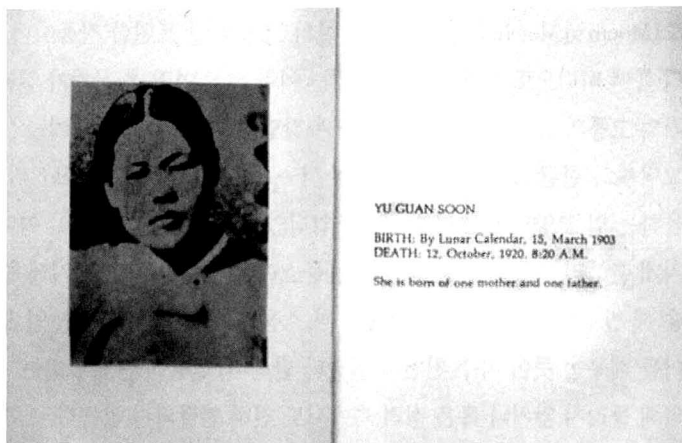
미국 이민이 어려울 당시 차학경과 민영순 가족의 미국 이주가 가능했던 것은 바로 그들이 엘리트 계층에 속했기 때문이다. 그러나 그들의 미국 이민이 자발적인 선택이라 하더라도 해방 이후 한국에 대한 미국의 지속적인 개입이란 피할 수 없는 역사적 맥락에서 고려되어야 할 것이다. 이 두 가족의 이민 시점이 4·19 직후로 일치하는 것은 이승만 정권의 몰락 이후 한국의 정치적 불안과 소요가 중요한 원인이 되었음을 짐작하게 한다. 결국 그들의 이민은 한국의 사회, 정치적인 혼란이란 내부적 요

인과 해방 후 한국 사회에 확대되었던 위대한 미국의 이미지가 결합된 결과로 보아야 할 것이다. 특히 차학경의 어머니는 구한말 식민 통치를 피해 만주로 건너 간 부모에게서 태어나 만주에서 성장하고 해방 후 모국으로 돌아왔다가 다시 미국으로 이민을 가게 되는데, 해방 이전 구한말까지 거슬러올라가는 차학경의 가족사에 새겨진 이 같은 유랑의 역사는 그녀의 작품의 중요한 주제가 된다.

차학경은 이민과 동시에 언어에 의한 심각한 분리와 내부적 환치를 경험하면서 영어의 결합을 보완하기 위하여 중, 고등학교 시절부터 불어에 몰두하였다. 그녀의 다양한 작품들에서 언어가 망명자의 상실감에 대한 핵심적인 비유로 등장하는 것은 이런 경험과 불가분의 관계에 있다. 작가는 1970년대를 주로 캘리포니아 대학 버클리 캠퍼스에서 비교문학과 미술 공부를 하며 보냈고, 현재 남아 있는 초기 작품들은 그녀가 대학원 시절에 제작한 비디오와 영상작업, 퍼포먼스의 기록물들이다. 이 시기의 그녀의 미술과 문학 작품들에는 유럽의 구조주의 영화 이론의 영향들이 짙게 배어 있다.¹⁰⁾ 당시 샌프란시스코만(灣) 지역에서는 개념미술과 바다 아트, 퍼포먼스, 비디오 작업들이 활발하게 진행되었는데, 버클리 캠퍼스의 'UAM/PFA (University Art Museum and Pacific Film Archive)'는 작가의 생존시에 퍼포먼스, 비디오 아트, 아방가르드 필름을 접할 수 있는 중요한 통로였다. 그녀의 사후에는 이곳에 'Theresa Hak Kyung Cha Archive'가 설치되어 그녀의 모든 작품과 기록물들을 관리하고 알리는 데 기여하고 있다.¹¹⁾

한국 미술계에 차학경의 존재가 알려지게 된 것은 2000년 5월 서울의 선재아트센터에서 열린 「한미한국전(KoreAmericaKorea)」에 그녀의 비디오 작품 <망명자(EXILEE)>가 소개된 것이 계기가 되었다. 1997년 이미 그녀의 문학 작품 『딕테(Dictée)』(불어로 '받아쓰기')가 한국에서 번역 출간되었으나 관심을 끌지 못하였는데 이제서야 그녀의 존재와 작품에 대해 관심을 갖게 된 것은 바람직한 일이 아닐 수 없다.¹²⁾ 미국에서 미술가로서 차학경의 존재가 부각되기 시작한 것은 그녀가 타계한 10년 뒤인 1992년 겨울 휘트니 미술관에서 열린 회고전과 그에 수반한 각종 행사들 덕분이었다. 그렇지만 사실 잊혀질 뻔한 그녀의 이름이 알려지게 된 계기는 사망 직후 출간된 『딕테』에 힘입은 바가 크며, 현재 이 책은 탈식민 여성주의 문학의 대표작으로 미국 대학들의 소수인종 여성문학 강좌에서 필수 교재로 널리 이용되고 있다.¹³⁾ 『딕테』에는 한국의 근, 현대사와 가족의 이주, 모국에 대한 기억들이 국가적이며 역사

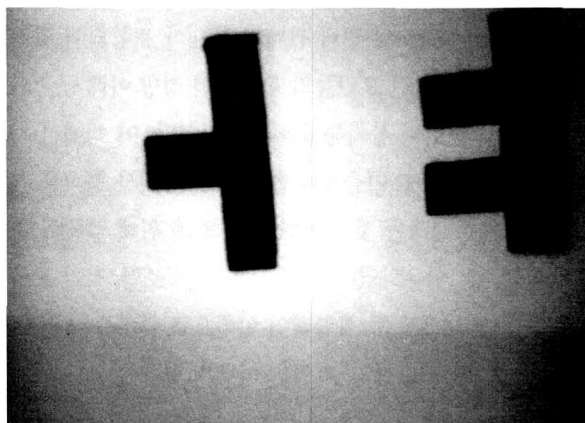
1. 차학경, 유관순의
모습을 담은 『딕테』의
한 장, 1982.



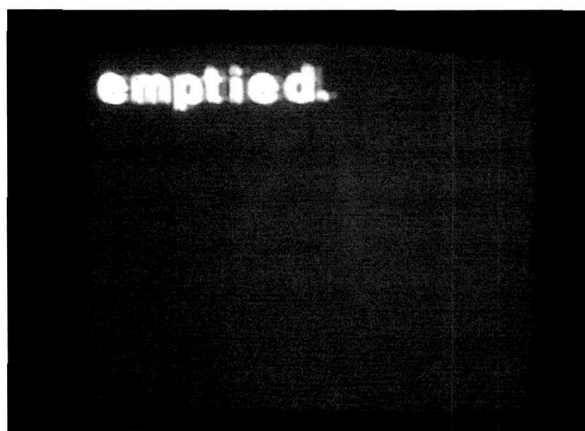
적으로 묘사되고 그녀의 관심사인 언어 구조와 권력 관계의 문제가 포함되어 있기 때문이다. 또한 한국 이민 여성의 위치가 이런 요인들의 복합적인 영향 아래 구축되며 모국으로의 회귀와 미국 사회에의 동화가 불가능함을 강조하였다. 이 책에서 차학경은 역사 속의 여성의 역할에 초점을 두고 이음새가 없는 매끈한 서사 형식을 거부하면서 아시아계 여성으로서 자신이 말하는 것을 남이 듣게 하기 위해 일종의 언어적, 시각적 몽타주 방법을 적극적으로 이용하였다. 즉 산문과 시의 조합, 작가의 어머니 허형순과 독립운동가 유관순, 성 테레사 등 복합적인 인칭으로 말하는 여러 여성 화자의 등장, 사진 이미지와 도표, 지도의 삽입, 다양한 어백의 활용 등으로 독자의 의식을 지속적으로 환기시킨다(사진 1). 이 책은 분절되고 긴장과 내적 갈등으로 가득 차 있으며, 자전적이면서도 작가나 모국에 대해 일관되고 총체적인 하나의 서사나 이야기를 이끌어내는 것 자체를 불가능하게 만든다. 여기서 이 책을 언급하는 이유는 그 중요성 때문이기도 하거니와 문학과 미술 작업이 상호 보완적으로 긴밀하게 관련되기 때문이다.

시각매체를 이용한 작업에서 그녀가 한국어와 한국 역사, 이주와 관련된 내면의 갈등과 분절된 정서를 구체적으로 표현한 것은 『딕테』를 전후한 무렵이다. 그러나 이런 주제들은 이전의 퍼포먼스나 비디오 작업에서도 간헐적으로 등장하는 것을 볼 수 있다. 구한말 한국 여성의 삶의 일면이나 이민 전 한국에서 찍은 가족 사진 등은 종종 초기 퍼포먼스의 배경으로 이용되기도 하였다. 초기 작품 가운데 <입에서 입으

로(Mouth to Mouth)>는 모국어 상실의 고통을 잘 표현한 작품이다. 1975년에 8분짜리 흑백 비디오로 제작된 이 작품에는 어린 시절 이민 온 작가가 겪는 모국어로 말하기의 고통과 그것의 회복의 어려움과 갈망이 담겨 있다. 화면에는 느린 팬 촬영으로 고딕체의 한글 모음이 ‘ㅏ ㅑ ㅓ ㅕ ㅗ ㅛ ㅜ’ 순서로 나타난 뒤 그 모음들을 발음하는 입 모양만이 흐리게 클로즈업되었다 사라진다(사진 2). 이때 배경에는 지나치게 흔들리는 물의 파동과 흐르는 물소리 때문에 마치 수신기의 주파수가 맞지 않을 때 발생하는 전자입자들의 진동과 소음의 착각을 유발한다. 입 모양은 생소한 언어를 배우는 듯이 아주 천천히 열렸다 닫히며, 발음하는 목소리는 흐르는 물소리에 의해 들리지 않거나 혹은 정적 속에서도 전혀 전달되지 않는다. 느리게 파동치는 화



2. 차학경, <입에서 입으로>, 1975, 비디오 스틸.



3. 차학경, <비디 오 엠>, 1976, 비디오 스틸.

면, 귀에 거슬리는 물 흐르는 소리, 들리지 않는 목소리로 인해 관람자의 심리적인 답답함, 불안, 긴장감이 증폭된다. 추상적인 화면의 연속과 물소리는 시간의 흐름을 의미하며 정작 들려야 할 목소리의 거세는 시간의 흐름에 따른 언어의 상실을 암시한다. 그러므로 이 비디오는 모국어를 말하기를 주저하고 머뭇거리는 이민 여성의 심리적인 좌절과 긴장으로 가득 채워진다.

이 비디오 작품에서 보듯이 차학경은 초기부터 사실적인 묘사를 탈피하고 영상미학과 탈형식 실험을 중시하면서 비디오나 영상 구조에 대한 비판적인 접근과 동시에 개인의 서사를 전달하는 방식을 추구하였는데, 이런 경향은 1970년대 여성주의 비디오의 한 지류와 맥을 같이한다.¹⁴⁾ 그녀의 영상 작품들은 모두 흑백으로서 길고 느린 팬 샷(pan shot) 위주로 움직임을 암시하는 정지 화면들과 텍스트의 병치, 소리와 이미지가 일치하지 않는 보이스 오버(voice-over) 기법으로 편집, 제작되었다.

1976년에 제작된 4분 30초 길이의 짧은 비디오 <비디오 엠 (Vidé o éme)>에서는 외국인으로서 새로운 언어와 씨름하는 한국 이민자의 갈등이 표현되었다. 이 제목은 차학경이 만들어낸 영어와 불어의 혼성어로서, 그 자체가 정체성이 모호한 단어다. 이 제목은 VIDE, VIDEO, O EME의 순서로 의미를 알 수 없게 분절되어 화면에 나타났다 사라진다.¹⁵⁾ 그리고 단어를 말하는 작가의 느린 목소리가 들리고 공백이 이어진 후에야 이미 말해진 “see. empty. to see. emptied.”라는 단어들이 차례로 화면에 작은 글씨로 천천히 나타났다 사라지고 겹치며 사라진다(사진 3). 이 단어를 읽는 작가의 목소리는 화면의 텍스트와 한 박자씩 어긋나서 결국 ‘emptied’는 읽지 못하고 작품이 끝난다. 텍스트의 각 단어 끝에 찍힌 마침표는 『딕테』에서도 강조된 바 시간의 연속의 표시점이며 언어의 인위성을 강조하기 위한 중요한 장치이다.

언어는 차학경의 모든 작품의 중요한 원천이다. 그녀는 지리적 장소와 언어의 관계가 결코 유기적인 것이 아니라 강제적으로 강요되는 것임을 분명히 인식하고 있었다. 불어와 한국어같이 미국의 공용어가 아닌 언어를 사용하여 공식어에 도전하며 이런 언어들은 작가의 다층적인 위치를 드러내는 중요한 매개가 된다. 작가는 외국인으로서 새로운 언어를 습득하는 것이 단순히 의사소통을 넘어서 분석과 비교를 시도하고 통합보다는 분리로 확장되는 점을 인식하였다. 그런 인식은 1975년 작가가 행한 퍼포먼스 <눈먼 목소리(Aveugle Voi)>에서 분명히 드러난다. 이 퍼포먼스는 흰 옷을 입은 작가가 두루마리 천과 두 개의 흰 띠 앞에서 쭈그리고 앉아 있는 것에서 시

작되는데, 그녀는 곧 “VOIX(목소리)”란 붙어 단어가 인쇄된 띠로 눈을 가린다(사진 4). 그리고 “AVEUGLE(눈먼)”이라는 단어가 인쇄된 띠는 그녀의 입 위에 묶는다. 그리고 천천히 일어서서 흰 두루마리를 펼치는데 거기는 영어와 붙어로 적힌 WORDS, FAIL, ME, SANS, MOT, SANS, VOIX, SANS, AVEUGLE, GESTE라는 텍스트가 나타난다(사진 5). 작가는 이 천을 땅에 펼치고 쓰다듬거나 그 위를 걸으며 제식적인 행위를 계속한다. 역설적인 제목의 이 작품에서 미국의 아시아계 이민 여성의 소통의 어려움과 언어적 분리의 경험은 개념미술의 감축적이며 언어 지향적인 방식으로 재현된다. 작가는 이 퍼포먼스를 통해 언어가 자연스럽게 습득되는 것이 아니라 학습과 반복에 의해 획득되는 것이며, 그 과정은 고통과 분리를 수반한다는 점과 언어가 개인의 소속과 정체성을 구축하는 핵심적인 요소이며 권력이 행사되는 지점임을 재차 강조한다.

1979년 차학경은 18년 만에 모국을 재방문하였고, 이때 그녀는 모국을 떠나던 18년 전과 다름없이 독재를 타도하려는 학생 데모가 계속되고 있는 현실을 목격하게 된다. 그리고 무엇보다 모국어 상실로 인한 분리를 경험하며 모국으로 회귀가 불가능함을 재확인하는데, 바로 이런 경험이 『딕테』와 1980년에 발표된 <망명자>의 중요한 원천이 되었다. <망명자>의 제목은 망명자(exilé)를 의미하는 붙어와 영어의 교묘한 합성어로서 작가의 조작에 의해 탄생한 또 하나의 국적 불명의 단어이다. <망명자>는 원래 작가의 목소리가 담긴 오디오와 두 개의 릴로 만들어진 대형 8밀리 영상, 그 중간에 비디오 모니터가 삽입되는 세 개의 채널로 이루어진 영상 설치 작품이다.



4. 차학경, <눈먼 목소리>, 1975.



5. 차학경, <눈먼 목소리>, 1975, 퍼포먼스 사진.

여기서 구상과 비구상을 넘나드는 흑백 이미지들은 의미를 파악할 수 있는 맥락에서 완전히 분리되었고, 클로즈업되어 정지되고 천천히 나타났다가 서서히 사라지는 실험적인 디졸브 방식으로 처리된다. 이미지들은 반복되고 상호 보완하기도 하고, 때로 영어와 붙어 단어들로 이루어진 텍스트와 경합하고 작가의 최면을 거는 듯한 느리고 가라앉은 목소리와 결합된다. 이 작품의 실험성은 아시아계 미술가들의 작품은 노골적으로 정치적이라거나 문화적 전통과 관련된다는 고정된 사고나 즉각적인 의미 파악이 가능할 것이라는 관람자들의 기대를 일축하고 그들을 사색으로 유도하기에 충분하다. 이 작품은 망명자의 불안한 입장의 언급으로 시작되어 모국 재방문에 대한 기대와 뿌리찾기의 좌절, 그리고 결국 그녀의 집은 어디인지에 대한 탐구로 이어진다.

이 작품의 초기 화면에는 고의적으로 나뉘어져 의미를 알 수 없는 EXIL, EXILE, ILE, E, EE라는 문자들이 텅 빈 흰 화면 위를 연속적으로 이행한다.¹⁶⁾ 이렇게 발생하는 시간의 흐름의 감각은 비디오 매체의 특성을 상기시키면서 동시에 과거에서 현재로, 한 장소에서 다른 장소로 이동하는 망명자의 상황을 암시한다. 비디오 화면에서



6. 차학경, <망명자>, 1980, 비디오 스틸.

문자의 배열이 끝날 무렵 영사막에는 대나무의 그림자에 이어 유리창의 형상 등이 나타나고 빛은 점차 확대되거나 사라지고 또 다시 나타난다. 여기서 영사막에 비친 이미지와 빛의 작용은 마치 삽입된 비디오의 배경막 역할을 하면서 안과 밖의 경계를 더욱 모호하게 만든다. 작가의 목소리는 “이름 이전, 이름 없는, 다름 아닌. 주어진 것에 다름 아닌. 마지막. 부채의, 주어진 이름. 이름 없는. 알려지지 않은 이름. 이름 없음. 이름 사이. 이름이 없는. 명명된”과 같이 명명을 전후한 설명들을 통해 개인의 정체성이 관계에 의하여 구성되고 변하는 것임을 각인시킨다.

불분명한 시공간의 이미지들, 즉 텅 빈 방에 비치는 미묘한 광선의 변화, 다각적인 시점에서 포착된 백자 이미지, 창 밖으로 지나가는 희미한 사람의 모습, 반투명의 발, 장지문 등에 의해 이동하는 주체의 다층적 위치가 드러나고 과거와 현재가 연결된다. 시각적인 이미지들을 통한 절대적인 시공간 개념의 부정은 언어를 통해서도 반복된다. 하나의 시간에 다다르기도 전에 또 하나의 시간이 중첩되어 버리는 두 개의 시간에 대한 언급과 안(inside), 밖(outside), 사이(in-between) 등의 공간적 지표의 반복은 시공간의 경계가 상호 침투되면서 분명하고 절대적인 시공간 개념을 침식시킨다.

비디오 채널에 반복해서 나타났다가 사라지는 불어 단어 ‘attente(기대감)’, 비행기의 창을 통해 찍은 구름이 가득한 하늘 이미지(사진 6), 텅 빈 기내의 모습은 태평양을 가로질러 모국으로 향하는 지리적인 이동을 암시한다. 계속해서 도착 시간을 세는 단조로운 목소리와 텍스트에서 우리는 모국을 향하고 있는 이 여성이 현재 태평

양 상공 어딘가에서 도착을 확수고대하며 매우 긴장되어 있음을 짐작할 수 있다.

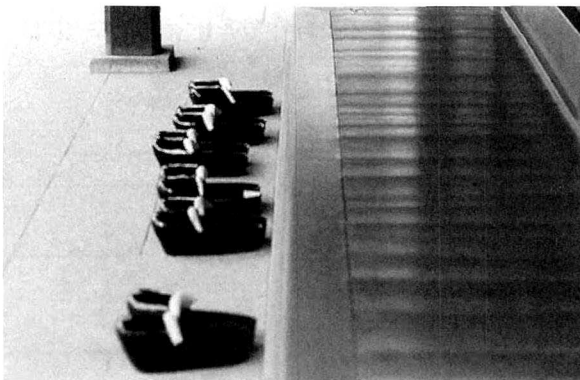
열 시간 이십삼 분
이곳 시간보다 열여섯 시간 앞선
(ten hours and twenty three minuits
sixteen hours ahead of this time)

열 시간 이십이 분
이곳 시간보다 열여섯 시간 앞선
(ten hours and twenty two minuits
sixteen hours ahead of this time)

열 시간 이십일 분
이곳 시간보다 열여섯 시간 앞선
(ten hours and twenty one minuit
sixteen hours ahead of this time)

여기서 시간은 공간의 척도로서 양국 간의 공간적 거리가 시간에 의해 좁혀질 수 있듯이 마치 한 순간 뿌리 찾기가 가능한 것처럼 느끼게 만든다. 그러나 '이곳 시간'은 출발지점이 미국임을 확인시키며, 이 작품의 마지막 부분(영어와 불어로 공식적인 신분 표시를 나타내는 미국 여권의 단어들이 나타남)에서 이 점은 재확인된다. 게다가 작가는 영어의 '분(minute)'을 불어의 '자정(minuit)'으로 바꿔놓음으로써 시간뿐만 아니라, 공간의 이해를 더욱 어렵게 만든다. 불어와 영어, 국적 불명의 언어적 변종들로 인해 이 망명자의 기원과 궁극적인 회귀점은 끊임없이 의문시되고 그녀의 집이 어디인지에 대한 단순한 정의는 불가능해진다.

도착을 고대하는 목소리가 들리는 동안 비디오 채널에는 모국에 대한 기억을 환기하는 듯 동양의 기표로 정형화된 이미지들이 클로즈업되어 희미하게 나타났다 서서히 사라진다. 도자기로 구운 흰 밥공기, 빨래가 널린 마당, 뒷마루 앞에 가지런히 정돈된 신발들(사진 7), 낫쇠 주전자와 찻잔(사진 8), 먼지로 덮여 결국 그 흔적만 남기고 사라지는 하얀 편지봉투. 추상적이며 양식적으로 처리된 이 이미지들은 어떤 배경도 없이 탈(脫)맥락화되고 단지 그 위에 떨어지는 미묘한 빛의 변화를 통해 시간의 흐름과 분리, 상실감을 담아낸다. 한편 이런 이미지들은 이제는 한국 사회에서 거의 사라져 버린 현대화 이전의 한국에 관한 이미지들로서 과거의 한국과 연계되는 것들이다. 그것들은 당시 작가의 기억 속에 남아 있거나 한국에 관한 잡지 기사들을



7. 차학경, <망명자>, 비디오 스틸.



8. 차학경, <망명자>, 비디오 스틸.

통해 접근할 수 있는 이미지들이었을 것이다. 이런 이미지들은 망명자가 모국으로부터 얼마나 오랫동안 분리되었는지를 확인시키는 한편, 동양이 항상 과거와 불변하는 정적인 이미지로 재현되는 미국의 동양 담론을 상기시킨다.

<망명자>의 후반부에서는 이제까지 전 과정이 재배열되어 작은 차이를 갖고 반복된다. 반복적인 구성은 모국에 대한 기억과 재결합의 욕구가 한국 재방문 때문에 일시적으로 발생한 것이 아님을 확인시키기 위한 전략이다. 다음의 작가의 말에서 우리는 뿌리, 기원에 대한 탐색이 작가를 사로잡아 온 주제임을 확인할 수 있다.

“지금까지 내 작품은 어떤 면에서 회귀, 곧 언제나 상상 속에 있는 잃어버린 시간과 장소로 되돌아가는 것에 대한 은유의 연속들이다. 흔적의 실현, 떠난 경험과 미국의 경험에서 새겨진 기입이 내 작품의 내용이다. 그것은 내 작품과 개인으로서 나 자신 속에 그림자이자 반영으로 기여하고 있다.”¹⁷⁾

차학경의 작품들에서 남겨진 흔적을 되살리는 과정은 불확실한 기억에 의존하며, <망명자>의 전, 후반부의 근소한 차이에서 과거의 기억의 불완전함이 확인된다. <망명자>의 영상에는 모국으로 되돌아가고자 하는 갈망과 그것의 불가능성을 확인한 한국계 이민 여성의 슬픈 현실에 대한 인식이 간간히 배어나는 것을 부정할 수 없다. 영어에 서툰 듯 또박또박, 그러면서 나즈막하게 읊조리며 우리를 울아매는 그녀의 목소리는 애절한 회상을 배가시킨다. 그럼에도 불구하고 이 작품의 의도가 모국을 변하지 않고 고정된 장소의 개념으로 귀착시키지는 않는다. 그러나 일제 식민지화, 분단, 그로 인해 세계로 흩어진 한국인의 특수한 역사를 전쟁, 식민 이후 이산과 추방, 포스트모던적 분절이란 보편적 담론으로 흡수시켜 그 특수성을 가려 버릴 위험이 존재한다는 지적도 재고해 볼 필요가 있다.¹⁸⁾

이런 문제점은 <망명자>에 앞서 제작된 또 하나의 대표적인 비디오 작품 <통로/풍경 (Passages/Paysages), 1978>에도 드러나는데, 이 작품에서 과거를 추적하기 위한 영상과 청각 장치들은 역사적 상황들을 추상화시키고 애잔한 감정을 유발한다. 세계의 병렬된 비디오 모니터로 구성된 이 작품에는 스크린 간의 지속적인 시선의 전환에 의해 발생하는 실제 시간의 이행과 투사된 이미지에 내재한 시간의 흐름이 공존한다. 양자에서 발생하는 지나간 시간의 감각은 시간의 흐름에 따라 남겨진 모국에 대한 기억과 잃어버린 공간을 재추적하려는 욕구와 결부된다. 작가와 어머니가 함께 찍은 낡은 사진(사진 9)과 오래된 편지 묶음들(사진 10)은 개인의 역사의 흔적들로서 과거를 추적하는 중요한 단서이며, 작가의 아버지가 작가에게, 또 고향을 그



9. 차학경, <통로/ 풍경>, 1978, 비디오 스틸.



10. 차학경, <통로 / 풍경>, 1978,
비디오 스틸.

리며 어머니가 작가에게 쓴 한글 편지들을 읽어 가는 목소리들이 중첩된다. 잃어버린 공간에 대한 사색을 유도하는 한국의 풍경, 배경으로 삽입된 한국의 전통 음악, 영어와 불어, 한국어의 텍스트나 그것들을 말하는 목소리들이 중첩되는 이 작품에는 뿌리를 찾고자 하는 작가의 욕구가 투사된다. 그러나 느린 속도지만 쉴 새 없이 전환되는 세 개의 비디오 채널의 이미지와 세 가지 언어로 말하는 목소리의 중첩들에 의해 시간과 공간은 어느 한 곳에 결코 머물지 않고 끊임없이 이동하며, 그 과정을 통해 과거의 기억은 더욱 더 분절되어 결코 하나의 이미지로 현실화되지 못한다.

사망 전까지 작가는 기억 속에 존재하는 현실로 회귀하려는 욕망을 실현하기 위하여 <몽고에서 온 하얀 먼지(White Dust from Mongolia)>라는 제목의 새로운 영상작업을 진행하고 있었다. 작가가 남긴 자료에서 이 필름이 한국의 식민지 경험과 한국 전쟁으로 인해 중국과 미국으로 흩어진 두 여성의 이주의 서사를 중심으로 과거의 소멸, 새로운 정체성의 부여와 기억을 통한 과거의 추적 간의 긴장을 표현하려는 의도를 짐작할 수 있다. 이 필름을 찍기 위해 작가는 1981년 한국을 재차 방문하였으나 예기치 못한 그녀의 죽음으로 이 작품은 미완으로 남게 된다.¹⁹⁾

IV. 민영순(Yong Soon Min, 1953 -)

1960년 초등학교 1학년을 다니다 미국으로 건너간 민영순은 성장기 동안 미국을 자신의 국가로 동일시하고 미국 문화에 쉽게 동화되었다. 그 결과 그녀는 모국어를 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 'Asian American Art Alliances(아시아계 미국예술연맹)'에서 다방면의 문화에 종사하는 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 문화 행동주의자이자 미술가로 활동하였다.²⁰⁾ 동시에 미국내의 유색 여성이라는 이중적으로 주변화된 위치의 인식은 점차 모국의 의미와 모국과 자신과의 관계를 재고찰하는 과정으로 이어지며, 그녀의 작품의 중심적인 모티브로 자리잡게 된다.

민영순이 아시아계 미국인에서 보다 구체적으로 한국계 미국인으로 정체성을 인식하기 시작한 것은 1986년 한국계 미국 문화단 비나리(Binari) 그룹에 가담하고 이 그룹을 통해서 "YKU(Young Korean United, 한국청년연합)"의 일원이 되면서부터이다.²¹⁾ 급진적인 역사관을 지향하는 YKU를 통해 작가는 한국의 역사에 비판적으로 접근하게 되었고, 특히 광주사태에 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 미술계를 바라보기 시작하였다.²²⁾ 그러나 그녀는 민중미술에서 "문화 정화에 대한 열망, 하나의 진정한 민족적 문화를 구하기 위해 외국의 모든 영향을 쫓아 버리려는 열망"을 발견하고 이런 경향을 맹목적으로 추종하기보다는 거리를 두고 비판적인 입장을 견지하였다. 또한 민중미술의 선전 지향적인 이미지들이 지나치게 "호전적이며 가부장적인 청년특권주의의 폭력과 사람들의 시각을 축약적인 도상들에 묶어 버리는 상투적인 획일주의"에 빠질 위험성을 지적하기도 하였다.²³⁾

당시 작가가 눈뜨게 된 자신의 뿌리와 역사 인식은 두 점의 초기 드로잉 <미국인 친구(American Friend)>와 <버스의 뒷자리, 1953>에서 구체화되기 시작한다. 이 두 점의 대형 드로잉은 작가가 처음으로 한국에 관한 모티브를 다룬 작품으로서 그녀의 부모가 간직하고 있던 1950년대초 한국에서 찍은 낡은 사진을 근거로 제작된 것이다. 그 중 <미국인 친구> (1985, 사진 11)는 한국전쟁 중 미군 장교의 통역관으로 복무했던 아버지와 그의 미국인 친구의 모습을 담고 있다. 민영순의 아버지는 그녀가 태어나기도 전에 작품 속의 미군 장교의 도움으로 가족을 한국에 남겨두고 혼자 미국 유학을 떠났고, 그녀의 어머니 역시 그 장교의 도움으로 미군 부대에 일자리를 얻어 여성 가장으로서 어렵게 생계를 꾸려 가야 했다. 작가의 가족은 미국에서 다시 상봉하기까지 오랫동안 헤어짐의 고통을 겪어야 했으므로 그녀의 가족이 경험한 특수한 역사는 언제나 미국의 지리적인 한계를 넘어서 모국인 한국의 분단과 그후의 정치적 혼란, 해방 후 한국에 대한 미국의 정치적 개입이란 세계사와 한국 현대사의 교차점에 위치한다. 미군 장교와의 인연이 작가의 가족에게 미국 이주의 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 구석에 읽기 힘들게 작은 글씨로 첨가된 긴 한글 문장과 대조를 이룬다.

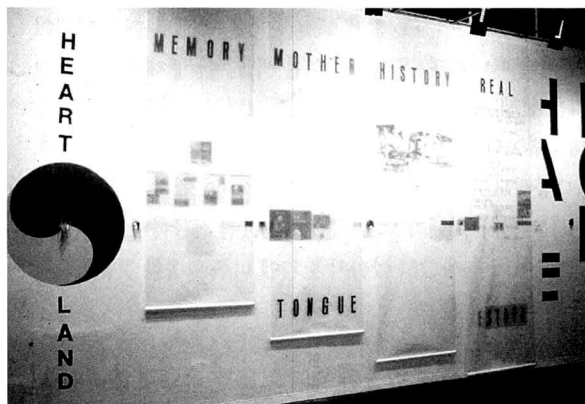


11. 민영순, <미국인 친구>, 1985, 종이에 혼합매체, 97.5 x 137.5 cm.

“관대한 친구여! 한국전쟁 때 우리 아버지를 알게 되어 친분을 맺은 후 미국 이민이
란 길까지 터준 친구여! 아버지가 떠나신 후 우리 어머니를 서울 미군부대에 취직하게
도와준 친구여! 그래서 우리는 전쟁 직후의 어려운 속에서도 그럭저럭 생활을 했지. 친
구여! 해방 후(?) 이승만 대통령이란 훌륭한 지도자를 우리에게 보내줬지. 또 박정희,
전두환 같은 군사 독재자를 대통령으로 세워 한국의 정치 발전을 이룩했지. 그러면서 한
국을 군사, 경제적으로 돕느라 바빴지. 게다가 핵 미사일이란 값진 선물까지도... 이 모
든 고마움을 어찌 다 모를까? 아마 우리가 그냥 앉아서 받기엔 너무 황송한 것들이라서
...”²⁴⁾

이 문장들은 한글을 읽을 수 없는 관람자에게 해석의 코드를 박탈해 버리는 좌절
을 경험하게 만들며, 따라서 타문화의 기표로서 장식적으로 읽히게 될 것이다. 그러
나 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 보편적 인간에서 미국의 제국주의
의 상징으로 바뀌어 버린다. 한국이 해방 과정 자체에서 배제당했기 때문에 자유를
연합군, 특히 미군의 선물로 인식하는 것이 한국의 공식적인 역사의 지배적인 서사
인데, 위 글에서 한국의 국가 안보에 대한 미국 정부의 관심이 내포하는 가정은 점차
비난하는 어조로 변한다.²⁵⁾ 식민 이후 시대에도 미국과 한국간의 정치, 군사적 종속
이 지속되는 상황에서 이 두 남자의 친구 관계는 이미 위계적 위치에 기반한다. 형식
적으로도 중앙에 앉은 미군은 크고 남성적이며 힘의 원천으로, 그를 둘러싼 한국 남
성들은 왜소하고 위축된 여성적인 모습으로 표현되었다. 따라서 ‘미국인 친구’라
는 제목에는 제국의 은총을 베푸는 자와 식민지의 수혜자라는 종속의 의미가 내포되
어 있다.

YKU의 영향은 그 집단에 가담한 지 반 년 뒤에 제작한 <반쪽자리 모국(Half
Home)> (사진 12)에 반영되었고, 민영순은 이 작품에서 처음으로 신중하게 한국인
의 정체성을 탐구하였다. 이 작품은 ‘심장지대(Heartland)’라는 단어로 시작하여 기
역, 모국어, 역사, 진정한 유산(Real Estate)을 거쳐 ‘반쪽자리 모국’이란 단어로 끝
난다. 전 과정은 작가가 한국을 추적하고 자신과 모국을 연결지으려는 욕망을 투사
한다. 그 방법은 향수, 즉 모국에 대한 낭만화된 개념에서 시작하여 “거기서 나와서
역사를 알고 현재 발생하는 것에 개입”하는 것으로 연결된다.²⁶⁾ 순수하고 정지된 상
상의 장소로 개념화한 한국은 ‘어머니의 땅(Motherland)’에 비유되고, 태극무늬 위



12. 민영순, <빈쪽짜리 모국>, 1986.
혼합매체를 이용한 벽 설치, 360 x 720
x 60 cm, 소호 20 갤러리 설치 장면.

에 첨가된 조립식의 작은 집의 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 콜라주되어 있다. 그 위에는 마치 족자와 같이 트레이싱 페이퍼가 매달려 있는데, 관람자는 이 종이를 눌러야만 그 내용들을 읽을 수 있게 고안되었다(사진 13). 그 텍스트들 중 일부는 미국 이민자로서 한국인의 정체성을 주장하는 것이 얼마나 어려운가를 표현하고 있다.

“나의 얼마만큼이 한국적이며, 얼마나 변했고, 얼마나 미국화되었으며 양쪽의 실재를 반반씩 가진 느낌. 한 발은 이곳에 또 한 발은 그곳에... 원래의 문화로 피상적으로 돌아가는 것은 관광객으로 자신의 문화를 보는 것과 비슷할 것이다.”²⁷⁾

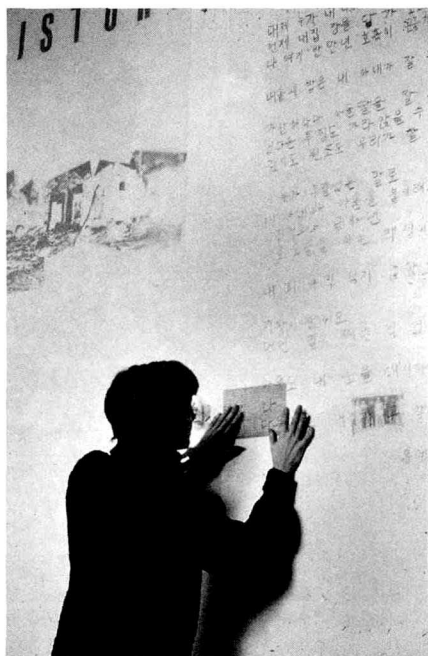
이 작품에서 트레이싱 페이퍼는 이곳과 저곳, 과거와 현재의 나를 가르는 경계로서 한국인임을 주장하는 순간 분열되는 자신의 정체성과 모국으로 회귀의 불가능성에 대한 은유적 장치로 이용되었다. 이 작품을 제작할 때부터 작가는 두 문화 사이에 가로놓인 알 수 없는 벽, 혹은 경계의 중요성을 깨닫기 시작한 듯하다. 트레이싱 페이퍼가 그것을 증명하는데, 그러나 그녀는 아직 그곳을 이산의 특수한 입장이거나 새로운 정체성이 형성될 수 있는 긍정적인 공간으로 인식하지는 못한 것 같다.

작가의 의식에서 오랫동안 지위였던 모국에 귀의하며 한국인의 정체성을 향한 조심스런 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.”²⁸⁾

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 방해하였다. 이런 역사적 상황을 깨달은 민영순은 자신이 미국인임을 확인하면서 그 대신 그들과 자신의 차이를 주장하는 방법을 선택하였다.

1992년의 <거주지(Dwelling)> (사진 14)에서는 아시아계 여성으로서 의식을 탈식민화하는 과정과 점차 모국과 미국을 동시에 주장하며 이중적인 신분으로 진화해 가는 자기 정체화 과정이 발견된다. 이 작품에 이용된 속이 흰히 비치는 흰 모시적삼은 의상을 여성의 몸의 대리물로 비유하는 여성주의 미술 전통에서 빌어온 것이며(사진 15), 그 안에 삽입된 나뭇가지는 마치 몸의 순환체계에 등뼈 같은 작용을 한다. 여기서 한복은 한국 여성의 여성성의 상징으로서 유교적 가부장제가 여성에게 강요해



13. 민영순, <반쪽짜리 모국>의 세부, 1986.

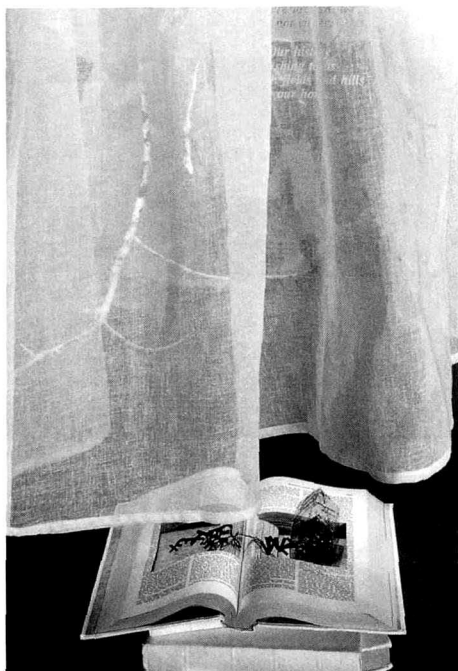
온 복종과 종속을 암시한다. 아시아 국가의 전통적인 여성 의상은 다른 아시아계 여성 미술가들의 작품에서도 흔히 아시아적 정체성이나 자국민 여성의 종속과 남성 지배의 상징으로 이용되고 있다. 그 텅 빈 옷 속에는 한국계 미국 시인 고원(Ko Won)의 시 <고향>에서 발췌한 구절들, 한국에 관한 신문기사와 지도 등 모국과 관련된 기억의 단편들이 매달려 있다. 한편, 식민화한 여성의 상태를 벗어나는 것은 미국에서 받은 교육과 지식의 습득에 의해 상징화하는데, 바로 한복 아래 쌓여 있는 영어 책더미들이 그런 의미를 갖는다(사진 16). 맨 위에 펼쳐진 역사에 관한 책의 움푹 패인 구멍에는 <반쪽짜리 모국>에서 이용된 것과 유사한 A자(字) 형의 작은 집의 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 상기하는



14. 민영순, <거주지>, 1992, 혼합매체, 180 x 150 x 90 cm.



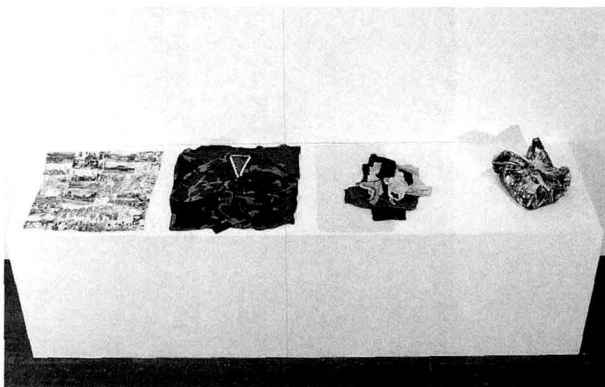
15. 미미 스미스 <강철 모 실내복>, 1966, 강철 모, 나일론과 레이스 장식, 147.5 x 72.5 x 20cm.



16. 민영순, <거주자>(세부), 1992.

데, 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)> (사진 17)에서 여성들의 삶이 배어난 전통 문화의 기표인 보자기를 한국의 근대사와 자신의 이산의 삶의 필연적 관계를 담아내는 매개로 활용한다. 그녀가 보자기의 모티브에 착안한 것은 그것이 여성문화의 전통과 관련될 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 간과할 수 없는 데, 우선적으로 고려해 볼 대상이 보자기 작가로 알려진 김수자를 들 수 있다 (사진 18). 이 두 미술가는 1990년대초 뉴욕에서 잠시 만난 적이 있지만 이 만남이 몇 년 뒤 민영순의 작업에 영향을 줄 정도는 아닌 듯싶다.²⁰⁾ 보자기에 담긴 여성의 삶과



17. 민영순, <어머니의 보따리> 설치 모습, 1996, 천조각, 옷, 천에 전사된 사진, 컬러 사진들, 펼친 보자기 90 x 90 cm.



18. 김수자, <연역적 오브제> 1993, 설치 모습.



19. 민영순, <어머니의 보따리> #4, 1996.

이동의 모티브는 두 작가의 작품에서 공통적으로 발견되지만, 김수자가 여성적 감수성에서 이동의 주제로 관심을 확장시켰다면, 민영순은 처음부터 이동의 수단에 주목했던 것으로 보인다.

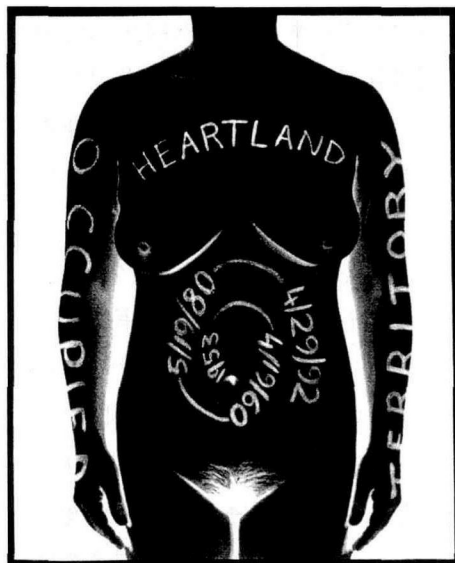
민영순은 이 작품에서 남성들이 주체가 된 공식적인 서사를 반어적으로 여성들의 수공품과 접합시켜 가부장적 역사 논쟁을 방해하고 침식시키며 공적 영역과 사적 영역의 경계를 와해시킨다. 네 개의 조각 가운데 첫번째의 펼쳐진 빈 보자기 조각에는 일제의 식민지 시대에서 한국전쟁까지의 공식적인 역사를 전달하는 다큐멘터리 사진 이미지들이 전사되어 있다. 두번째의 펼쳐진 보자기 위에는 얼룩무늬 군복용 천으로 만들어진 여자 한복이 접혀져 있는데, 이것은 한국 근대사에서 조국의 군사화와 여성의 관계를 암시한다. 일제 치하의 정신대 경험과 한국전쟁 이후의 한국 여성들의 군사화, 그리고 남한의 태극 문양을 지시하는 빨강과 파랑 부분은 한반도의 분단과 전반적인 군사화를 의미한다. 세번째 작품에서는 반으로 잘려진 스카프 보자기 위에 역시 반으로 잘려진 미술가의 평상복과 속옷이 놓여 있다. 반쪽짜리 사물들은 지속적인 분단을 의미하며, 작가는 가장 일상적이고 사적인 사물을 통해 한국인의 이산의 경험이 지닌 분리감과 내적 환치를 상징적으로 표현하고 있다. 마지막 보따리(사진 19)는 금방 이동할 수 있도록 동여매어져 작가의 가족의 이주를 상징적으로 나타낸다. 그 안에는 세번째 보자기의 잘려진 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.³⁰⁾

민영순은 한복 같은 몸의 대리물뿐만 아니라 자신의 몸을 직접 작품에 이용하기도 한다. 이렇게 등장하는 그녀의 몸은 자신의 성적 권리를 주장하기 위한 목적으로 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 기반한 것이다. 다른 하나는 바로 자신의 몸이 아시아계 여성으로서 겪는 모든 정치적 투쟁과 이중적인 종속과

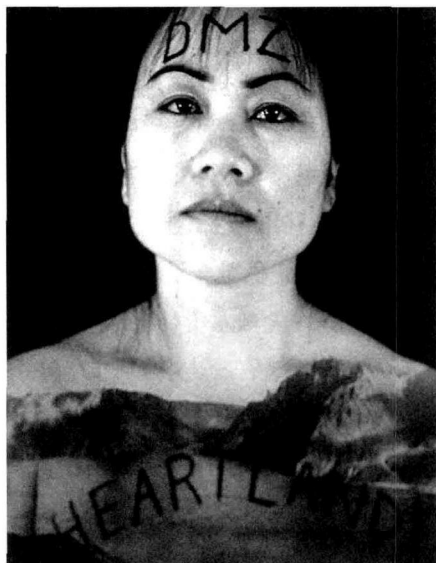
내부적 환치가 발생하는 장소임을 강조하는 것으로서, 여성주의 미술의 신체 미학과 관련된다.

<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(사진 20). 여섯 장의 사진 조합으로 구성된 이 작품의 첫번째 이미지는 전체 연작의 서론에 해당한다. 배꼽을 작가의 존재의 기원으로 삼아 나선형으로 개인사와 정치사가 겹치는 중요한 날짜가 새겨져 있으며, 작가는 자신의 삶의 가장 결정적인 순간들을 다음과 같이 밝히고 있다.

“...1953년 한국전쟁이 끝난 해이자 내가 태어난 해이기도 하다. 1960년 4월 19일, 남한의 이승만 통치를 와해시킨 대중 봉기의 해. 내가 어릴 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.”³¹⁾



20. 민영순, <결정적 순간들> #1, 1992, 실버 프린트, 유리판에 에칭된 텍스트, 50 x 40 cm.



21. 민영순, <결정적 순간들> #6, 1992.

그녀의 가슴과 양팔에는 마치 몸을 투시하듯 '심장지대(Heartland)'와 '점령지(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 경합하고 있으며, 이 때 그녀의 몸은 국가의 은유이다. 그러나 다른 한편, 자민족의 유교적 가부장제에 의해 철저하게 비가시화되면서 미국의 지배 문화에서 성애의 대상으로 지나치게 가시화 되어 온 문화적 맥락을 고려할 때 벌거벗은 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>를 패러디한 글이 새겨져 있다.³²⁾ 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 벌거벗은 작가의 토르소 위에 전쟁으로 피폐해진 한국 땅을 정찰중인 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 장면(사진 21)에서 작가는 통일에 대한 열망과 자신의 몸의 탈식민화에 대한 희망을 담아 낸다. 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.³³⁾

이 작품에서 작가의 몸에 각인된 개인적 기억들과 역사적 사건들은 단순히 지나간 과거가 아니라 현재로 되살아나며, 심장지대라는 감성적인 단어의 반복에도 불구하고 역사를 드러내고 기억하는 작업이 고통스러운 과정으로 제시된다. 이렇게 하여 아시아계 미국 여성이라는 현재의 작가의 정체성은 과거와 현재의 모국과 미국의 역

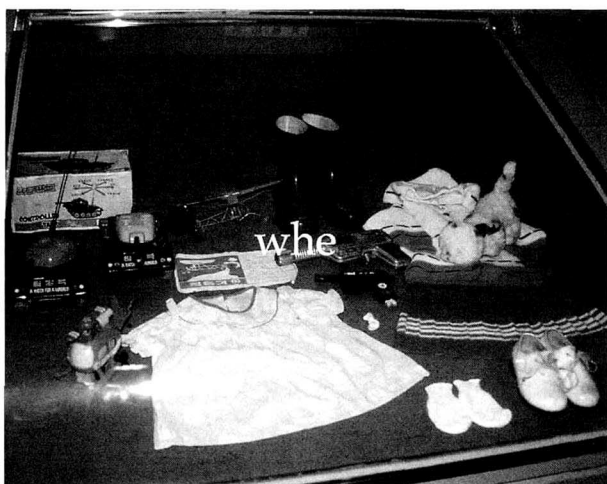
사와 분리될 수 없는 축적 과정을 통해 구축된 것임을 주장한다. 동료 미술가이자 친구였던 고(故) 차학경의 『덕테』에 관한 논문 모음집 『자기 쓰기 / 국가 쓰기(Writing Self / Writing Nation)』의 책 디자인을 맡았던 민영순은 속표지에 미국과 한국의 지도가 겹쳐진 이미지를 삽입하고 <결정적 순간들>의 여섯 장의 사진 이미지를 이 책에 포함시켰다. 분절된 언어를 통해 이미 돌아갈 수 없는 곳이 되어 버린 모국을 지속적으로 기억하던 차학경의 말하기의 고통은 같은 한국계로서 모국의 정치에 직접적으로 개입할 수 없음을 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 경합하게 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 왜곡이다, 한국계 여성들은 한국에 관한 정보를 미국식의 문화와 교육적 설명에 의해 색이 입혀진 렌즈로 모국에 접근해야 하는 문제점이다. 둘째, 산재되어 있고 서로 다른 설명들이 미국의 담론의 전통과 토양에서 가능한 언어, 문화적 수단으로 재현되어야만 한다는 점이다.³⁴⁾

민영순이 한국에 관한 지식을 축적하고 그것을 재현하는 첫 단계는 바로 이런 맥락에서 시작되지만, 그녀는 점차 그런 한계를 벗어나게 된다. YKU를 통해 시작된 모국과의 접촉은 그후 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 존재하였다. 그러던 그녀에게 1989년 한국외국어대학교 학생이던 임수경이 전대협이 한국 대표로 평양의 세계청년학생축전에 참가한 사건은 북한을 구체적이며 지정학적인 하나의 장소로 인식하고 모국과 자신의 위치를 재고하게 만든 중요한 전환점이 되었다.³⁵⁾ 그녀는 1990년대 초부터 분단으로 인해 두 개의 장소로 나뉘어진 모국과 그 땅에 있으면서도 어느 곳에도 속하지 않으며 분단의 역사의 지속을 상징하는 장소로서 '비무장지대'의 모티브에 주목해 왔다. 1995년 한국 방문시에는 비무장지대를 둘러보고 1998년에는 북한을 직접 여행하기도 하는데, 이

런 경험들이 그후 그녀 작품의 주요 모티브를 구성하는 것은 말할 필요가 없다.

북한과 남한을 동시에 표현하는 작업은 1996년 <동족 간의 거리(Kindred Distance)>에서 분단된 모국을 바라보는 복잡한 시선을 통해 표현된다. 이 작품은 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 발음상의 놀이로 시작되는데, 여기서 영어로 쓰여진 ‘whe’는 한글의 ‘왜(why)’를 뜻한다(사진 22). 마지막 사진에는 영어의 ‘우리 집(our home)’을 발음되는 대로



22. 민영순, <동족간의 거리> #1, 1996, 4장의 디지털 사진 중 2번째 사진, 55 x 75 cm.



23. 민영순, <동족간의 거리> #4, 1996, 55 x 75 cm.

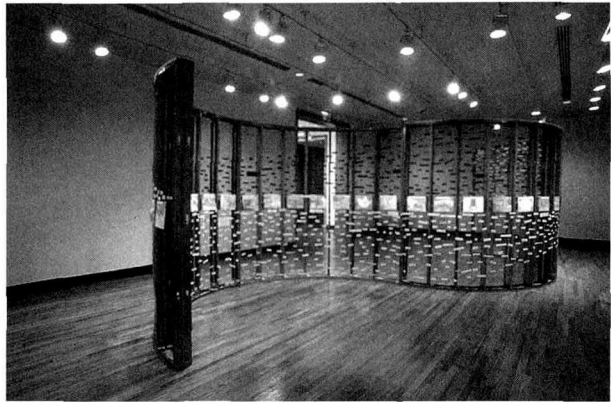
한글로 적은 ‘아워 홈’이 중첩되어 있다(사진 23). ‘whe’, ‘아워 홈’ 같이 ‘진짜가 아닌(inauthentic)’ 혼성의 단어는 북한과 남한, 그리고 이산의 서사에 연루된 다층적인 한국인들의 위치와 시선들을 포함한다.

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 우쭐해 하면서 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.³⁶⁾ 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.³⁷⁾ 작가는 메트로폴리스의 가장자리에서 살아가고 있는 해방 이후 남한 사람을 비판적인 시선으로 바라보지만 모국과 메트로폴리스 양자를 투과할 수 없는 자신의 위치를 함께 드러낸다.

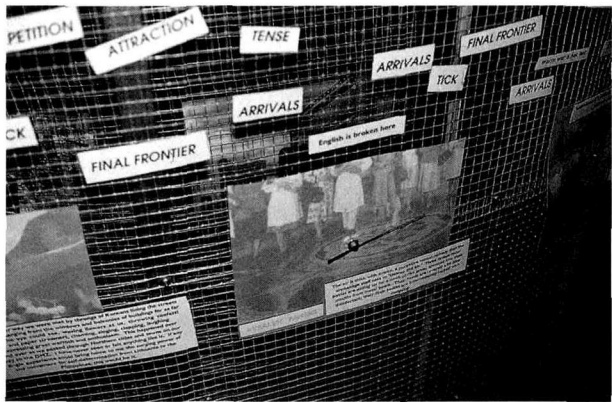
1998년에 아트 인 제네랄 화랑에서 열린 개인전 때 비평가와 관람자들의 관심을 모았던 대형 조각 작품 <돌아오지 않는 다리(Bridge of No Return)> (1997, 사진 24)는 분단된 모국의 현실과 자신의 위치를 역사적으로 재맥락화하려는 몇 년 간의 미술가의 노력이 응축된 작품이다. 이 제목은 현재 한국의 비무장지대에 위치하는 ‘자유 다리’에서 따온 것으로, 남북간의 이데올로기적 분쟁에 의해 이 다리의 이름이 만들어진 역사를 환기시키는 동시에 이민자의 이산의 경험을 은유적으로 투사시킨다.³⁸⁾ 이 작품의 제목으로 사용된 ‘돌아오지 않는 다리’는 모순 어법으로 이 단어에는 ‘경로, 혹은 연결 통로’의 의미와 ‘여러 면에서 회귀의 불가능성’ ‘과거로 완전히 돌아가는 것, 혹은 과거와 완전한 결합’의 불가능성이 공존하기 때문이다.³⁹⁾

알루미늄과 나무틀을 이용하여 음양을 상징하는 S자(字)의 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 있

24. 민영순 <돌아오지 않는 다리>, 1997, 알루미늄과 나무 구조물 금속선, 자석, 레이저, 복사, 시계들, 240 x 720 x 150 cm.



25. 민영순 <돌아오지 않는 다리> 세부.



다. 분홍색으로 상징화된 남한쪽 벽에는 국화인 무궁화 이미지와 관광객들을 위한 부채춤, 선진화를 위해 가속화된 개발의 폐단을 드러낸 1995년 6월의 삼풍백화점 붕괴 장면들이 있다. 파란색으로 묘사된 북한쪽(사진 25)에는 국화인 목련의 이미지를 비롯해 정치 선전용으로 이용되는 조직화한 행렬들, 세계에 알려진 영양실조에 걸린 북한 어린이들의 모습들이 병치된다. 정면의 각 이미지 위에 부착된 한 개의 바늘이 달린 시계들은 불완전하고 때로 망가져 있지만 남한쪽 시계는 정오에서 자정을, 북한쪽은 자정에서 정오로 향하여 움직이며 음양이 겹치듯 남북은 자정과 정오에서 서로 겹치며 ‘엮혀진 양극성’으로 출현한다.

이미지들의 주변에는 시간과 공간, 이동, 역사들에 관한 단어들이 적힌 수많은 작은 자석들이 특정한 공간에 고정되기를 거부하며 부유하듯 철망에 붙어 있다. 음양

의 접합처럼 무수한 자석은 “두 개의 벽을 서로 밀고 끌어당기며 이중적인 공생관계”로 전환시킨다.⁴⁰⁾ 한편 두 개의 벽을 잇는中间的 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 경합하는 장소로 존재한다. 이런 의미에서 작가는 이 공간을 혼성과 경합이 발생하는 호미 바바(Homi Bhabha)의 ‘제3의 공간(the third space)’과 같은 것으로 본다.⁴¹⁾ 1986년 <반쪽짜리 모국>에서 모호하게 제기되기 시작한 경계 개념은 이 작품에 이르러 시각적으로나 개념적으로 확실하게 ‘틈새의 공간’으로 자리잡고 있음을 확인할 수 있다. 그 공간은 단지 남·북한이 아니라, 한국과 미국 두 집 사이에 놓인 경계를 가로지르기 원하는 이산인의 욕망이 투사되는 상징적 공간으로 존재한다.

V. 나오며

한국인 이민 1.5세대에 속하는 차학경과 민영순은 떠난 집을 향한 회귀를 갈망하지만, 자신들에게 돌아갈 수 있는 지리적 장소로서의 집은 이미 존재하지 않음을 경험한다. 한국계 이민 여성으로서 그들은 모국인 한국의 역사를 직접 재현하지 못하고 언제나 은유적으로 개입할 뿐이다. 그들의 작품에서 그려지는 모국은 기억, 갈망, 상상적인 투사의 대상일 뿐만 아니라, 식민 지배와 내적 갈등, 간국가적 이주 등의 독특한 역사를 지닌 특정한 지리학적 위치로서 다층적인 외형을 지닌다. 그러나 그곳은 동시에 여성의 종속을 강요하는 유교적 가부장제가 여전히 사라지지 않은 모순적인 장소로 묘사된다.

미국인이자 한국인이란 입장을 인식하며 모국을 기억하려는 작품들에서 이 두 미술가는 분절과 완전한 소속의 이중성을 뛰어넘고, 분리와 재통합의 연속성에 반대한다. 이 작가들이 모국에 밀착하는 방식은 민족주의자의 순수한 기원을 향한 향수를 거부하는 대신에 식민화, 사회 정치적 갈등, 군사적 지배 등 더 폭넓은 모국의 역사와 관련되며, 그런 순간들은 언제나 모국의 현대사에 깊이 개입하고 있는 미국과 겹쳐지는 것을 볼 수 있다. 미국과 모국이 겹쳐지는 그 사이에서 다층적인 주체가 출현하는데, 그 주체가 왕래하는 두 개의 공간에 의해 하나의 통일된 정체성은 부정되고 미국과 모국 둘 다를 주장하는 이중적인 정체성, 혹은 이중성을 넘어서 다층적인 정체

성이 형성된다.

차학경과 민영선은 둘 다 1970년대 서부에 확산된 개념미술에서 예술적 자양분을 얻으며 작가로 성장하였다. 차학경은 한편으로 매체의 내적 구조와 미학적 실험에 집착함으로써 여전히 모더니즘의 끝자락을 부여잡고 있다. 다른 한편으로 그녀의 예술 매체간의 경계를 와해시키려는 탈형식 실험과 개인적 서사의 결합, 성/인종 정체성의 탐구는 그녀를 탈식민 여성주의 미술의 시원으로 자리매김하기에 충분하다. 모던과 탈모던한 양식, 그리고 탈식민적 경험의 서사라는 세 가지 요소의 밀도있는 결합으로 인해 그녀의 작품은 난해하면서도 독자를 끌어들이는 강한 흡입력을 지닌다.

1990년대 들어 사실주의가 아시아계 미술 양식으로 제도화되는 경향이 짙고, 주류 미술계가 아시아계 미술은 정치적이며 미적 추구에는 관심이 없다는 이유를 들어 그들의 미술을 제도권으로부터 지속적으로 배제시키려는 상황에서, 차학경의 서사를 담아내는 탈형식적 양식 실험은 넓게는 소수 인종 미술과 아시아계 미술, 구체적으로는 한국계 여성 미술의 새로운 비전을 제시해 줄 수 있을 것이다. 1990년대 후반 들어 이론적 논의를 넘어 탈식민 미술의 범주와 성격을 규정하려는 비평가, 미술사가, 큐레이터 등의 노력이 활발하게 진행되고 있는 가운데 최근 그녀가 다시 주목받는 이유가 바로 여기에 있다. 2001년 9월 캘리포니아 대학 버클리 미술관에서 개최된 차학경 회고전 「독자의 꿈(The Dream of the Audience)」은 그녀의 재평가 작업의 일환으로서 미국의 4개 도시 순회를 거쳐 2003년에는 서울에서 선보일 예정이다. 이번 회고전이 그녀의 재평가뿐만 아니라 해외와 국내 모두에서 탈식민(여성) 미술의 중요성을 인식시키는 또 하나의 계기가 되기를 바란다.

민영선은 성/인종 정체성의 쟁점을 불평등한 국가간의 정치 경제학과 권력 관계 속에서 탐색하고 있는데, 바로 이런 이유로 그녀의 작품은 종종 지나치게 정치적이거나 직설적이라는 비판을 받아 왔다. 그녀는 문화행동주의자, 미술가, 전시기획자, 미술교육자로서 이산문화에 대한 인식을 고취시키기 위해 지난 십여 년간 부단히 노력해 왔으며, 그녀가 2002년 광주 비엔날레의 프로젝트 중 하나인 「저기:이산의 땅」의 큐레이터로 위촉된 것은 이러한 노력의 결실이다. 그녀는 이미 미국 미술계에서 탈식민(여성) 미술의 제1세대 대표자로 인정받고 있는 반면, 한국 미술계에서는 정치적 내용에 조악한 형식이란 이유 등을 들어 계속 외면당하고 있다.

그녀에 대한 평가 작업은 아시아계 여성 주체의 출현이 미국 사회에서 정치적 맥

락과 불가분의 관계에 있음을 고려하지 않고서는 제대로 이루어질 수 없다. 이런 점에서 강한 정치적 내용을 담고 있는 그녀의 작품 성향은 1970년대 탈식민 여성주의 미술을 이끌었던 아프리카계 페이스 링골드(Faith Ringgold)나 치카나 벽화가 주디스 바카(Judith Baca)에서 선례를 찾을 수 있다. 그러나 포스트모더니즘 미술의 주요 매체인 사진과 텍스트를 수용하고 탈식민 미술의 핵심적인 양식적 요소인 역사적 문헌 자료들의 콜라주 방법 등을 활용하는 그녀의 탈형식 미학의 추구는 1980년대 여성주의 미술의 해체적 양식 탐구와 지류를 같이한다. 이제 더 이상 민영순에 대한 평가를 미룰 것이 아니라 정치적, 미학적 견지에서 객관적 평가를 시작할 때이다.

차학경과 민영순의 작품을 통해 우리는 동질화한 하나의 한국 개념의 허구성과 고정되고 불변하는 한국의 민족성에 대한 환상을 깨우치고, 세계 속에서 살아가는 또 다른 한국인의 모습을 만날 수 있다. 한국인 이산 인구는 이미 전 지구적으로 흩어져 있으며, 더욱 더 확산될 것은 누구도 부정할 수 없는 자명한 사실이다. 그렇다면, 그들이 만들어 가는 미술문화에 대한 연구가 앞으로 우리의 중요한 연구 과제가 되어야 함은 두말할 필요가 없다. 앞으로 제1세대와 제2세대 한국계 여성 미술의 비교 연구, 우리 사회로 다시 돌아와 활동하고 있는 이산(여성) 미술가들, 예를 들어 해외입양아나 조선족 출신 미술가들의 연구를 중요한 과제로 남겨두며 이 글을 맺는다.

- 1) Trinh Minh-ha, "Not You/ Like You: Post-colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference" *Inscriptions*(1988), p. 76.
- 2) James Clifford, "Diasporas", *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*(Cambridge: Harvard University Press, 1997), p. 255.
- 3) '이산'이란 용어는 원래 유랑민족이 된 유대인들을 지칭한 데서 유래한 것이지만, 세계 곳곳에 흩어져 있는 여러 다른 민족들의 무리를 지칭하기 위한 용어로 1990년대 이후 문화비평에서 널리 사용되고 있다. 1990년대 이산 논의의 출발점을 제시한 윌리엄 샤프란은 이산을 '추방당한 소수인의 공동체'로 규정하고, 그 특성을 여섯 가지로 설명하였다. 즉 이산이란 본래의 기원에서 분산된 역사, 모국에 대한 기억과 신화 유지, 이주국에서의 고립의 경험, 모국으로의 궁극적인 회귀, 모국에 대한 지속적인 지원, 이런 관계에 의해 정의되는 집단적 정체성들이다. William Safran, "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return", *Diaspora*, vol. 1, no. 1 (Spring 1991), pp. 83-99. 샤프란과 달리 스튜어트 홀과 제임스 클리포드는 이산 개념에서 회귀의 가능성을 전제하지 않는다.
- 4) Biddy Martin & Chandra Talpade Mohanty, "Feminist Politics: What's Home Got to Do with It?", *Feminist Studies/Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis(Bloomington: Indiana University Press, 1986), pp. 191-212.
- 5) Margo Machida, "Out of Asia: Negotiating Asian Identities in America", *Asia/America*(New York: The Asia Society Galleries, 1994), p. 68.
- 6) Sau-ling C. Wong, 「Denationalization Reconsidered: Asian American Cultural Criticism at a Theoretical Crossroads」 *Amerasia Journal*, vol. 21. no. 1 & 2, p. 7.
- 7) Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford (London: Lawrence & Wishart, 1990), p. 226.
- 8) 강만길, 『고쳐 쓴 한국 현대사』 창작과비평사, 1984.
- 9) 이광호, 「미군정의 교육정책」, 『해방전후사의 인식 2』, 한길사, 1985, pp. 493-528.
- 10) 버클리 대학의 버트란 오그스트(Bertrand Augst) 교수를 통해 현대 유럽 영화 이론에 입문한 차학경은 1976년 일 년 간 파리에 머물며 프랑스 영화이론가들인 크리스탕 메츠(Christain Metz), 티에리 쿤젤(Thierry Kuntzel), 장 뤽 보드리(Jean-Louis Baudry)에게 수학하였다. 이런 지식을 바탕으로 1980년에는 영화이론서 Apparatus / Cinematographic Apparatus: Selected

Writings (New York: Tanam Press, 1980)를 편집하기도 했다. 유럽 영화이론이 그녀의 작품에 비친 영향은 로렌스 린더의 논문에 상세하게 설명되어 있다. Lawrence Rinder, "The Theme of Displacement in the Art of Theresa Hak Kyung Cha and A Catalogue of the Artist's Oeuvre" (Master's Thesis, New York: Hunter College, City University of New York, 1990).

- 11) 차학경 작품 보관소는 그녀의 사후 유족이 설립한 차학경 기념재단에서 보관중이던 작가의 모든 작품들과 작품 구상에 관한 기록물들을 1992년 UAM / PFA에 기증함으로써 설립되었다.
- 12) 차학경 『딕테』, 김경년 옮김, 토마토, 1997.
- 13) 『딕테』에 관해서는 다수의 논문이 발표되었다. 그 가운데 네 명의 아시아계 여성학자들의 논문을 엮어 출간된 Elaine Kim & Norma Alarcon (eds.), *Writing Self/Writing Nation* (Berkeley, CA: Third Woman press, 1994)는 이 책의 가치를 알리는 데 크게 공헌하였다.
- 14) 차학경의 비디오 작업은 실험적인 서사 경향과 통하며 이렇게 분류되는 여성주의 비디오의 경향, 특징에 관해서는 김홍희 「미국 페미니즘 비디오 미술 연구: 나르시즘과 그로테스크를 중심으로」(홍익대학교 박사학위 논문, 1997), pp. 116-127 참조.
- 15) 린더는 이 제목의 의미를 다음과 같이 해석하였다. vide=공허, vide o=공허한 제로 상태, ome=최소, Linder, p. 21.
- 16) 린더는 이 제목의 분절된 부분들의 의미를 다음과 같이 설명한다. exile은 추방 상태, ile은 불어로 섬, e는 특정한 단어와 관계없으나, 불어의 여성형을 지시하고 동시에 추방이나 전위의 상태를 구체화한다. 앞글, pp. 21-22.
- 17) Theresa Hak Kyung Cha, "Personal Statement and Outline of Independent Postdoctoral Project", ca. 1978, typed manuscript, p. 2, Theresa Hak Kyung Cha Archive (University of California at Berkeley: University Art Museum and Pacific Film Archive. # 1992. 4. 409)
- 18) Hyun Yi Kang, "Re-Membering Home", *Dangerous Women: Gender & Korean Nationalism*, ed. Elaine Kim & Chungmoo Choi (New York: Routledge, 1998), p. 279.
- 19) 차학경은 사망하기 전부터 동명의 역사소설을 쓰고 있었으며, 이 이야기에 근거하여 16밀리 필름으로 40분 길이의 한국에 관한 영화를 남동생 제임스와 함께 제작중이었다. Cha, "White Dust from Mongolia", typed manuscript, Theresa Hak Kyung Cha Archive (University of California at Berkeley: University Art Museum and Pacific Film Archive. # 1992. 482).
- 20) 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. Ella Shohat (Cambridge: MIT Press, 1998), p. 491.
- 21) YKU는 광주사태에 참가했다 미국에 정치적으로 망명한 학생운동가에 의해 결성되었으며,

미국의 주요 도시에 지부를 두고 해외와 연계망을 구축하고 있다. 이 집단은 학생과 노동 계가 정치적으로 연대해 남북통일과 미군 철수, 한반도의 자결권을 일차적인 쟁점으로 내세운다. 이런 문제들의 실천을 위해 미국의 해외 정책을 변화시키기 위해 노력하며 미국의 한국인과 일반인을 교육하는 한편 이민 사회에 실질적인 도움을 주고 있다. 비나리 그룹은 미국의 이민 사회에 전해 오는 전통적인 한국의 민속문화를 지키기 위한 목적을 가지고 전통무용과 굿, 음악 교육을 실행하고 있다. Penny F. Willgerodt, "Interview with Young Soon Min", *Ikon*, # 9(Asian Women United, 1988), pp. 82-83 참조.

- 22) 민영순은 YKU가 주장하는 급진적 정치성에 동조하여 통일이 모국의 문제를 해결할 수 있는 유일한 해결책으로 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 한 가지 방법으로 미군 철수를 꼽는다. 1998년 12월 22일 작가와의 인터뷰.
- 23) 홍대일, 「재미교포화가 민영순: 모국어와 한국인 속에서 나를 확인하고 싶습니다」, 『월간미술』 (1989년 3월호), pp. 112-114.
- 24) 이 글은 모국어를 상실한 작가가 영어로 적은 뒤 주변 사람에게 번역을 부탁하여 그 번역문을 스스로 베껴 적은 것이다.
- 25) Chungmoo Choi, "The Discourse of Decolonization and Popular Memory : South Korea", *Positions: East Culture Critique*, vol. 1, no. 1 (Spring 1993), p. 80.
- 26) 1998년 12월 22일 작가와의 인터뷰.
- 27) 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.
- 28) Shirley Geok-lin Lim, et. al., *The Forbidden Stitch: An Asian American 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.
- 29) 작가는 1998년 한국 방문 때 김수자를 만나 서로가 보자기의 이동 수단으로서 중요성에 관심을 가지고 있음을 알게 되었다고 진술하였다. 2001년 5월 18일자 전자우편을 통한 작가와의 인터뷰.
- 30) 이 작품은 미국과 한국에서 활동하고 있는 한국 여성학자들의 한국에 관한 논문을 수록한 *Dangerous Women* (New York: Routledge, 1998)에 사진 에세이로서 한 장을 장식하였다.
- 31) 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. 작품에는 광주사태가 1980년 5월 19일로 기재되었는데, 그 이유는 작가가 날짜를 잘못 알았기 때문이다. 작가는 뒤늦게 실수를 발견했지만 수정하기에는 이미 너무 늦었기에 그대로 이용했다고 한다. 2001년 5월 18일자 전자우편을 통한 작가와 인터뷰.

- 32) 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"
- 33) 뉴욕과 서울에서 열린 전시회 「태평양을 건너서」에 출품된 손장섭의 <떠오르는 태양> (1991)은 통일의 열망과 백두산의 천지를 상징적으로 연결시키고 있으며, 이 전시회에 참가했던 민영순이 이 작품을 보았을 것은 의심의 여지가 없다.
- 34) Laura Kang, pp. 251-52.
- 35) 1998년 12월 22일 작가와의 인터뷰.
- 36) 작가의 작품 설명문에서 인용.
- 37) Chungmoo Choi, p. 82.
- 38) 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.
- 39) 1998년 12월 22일 작가와의 인터뷰.
- 40) Elaine Kim, "On Yong Soon Min's Bridge of No Return", *Yong Soon Min*(Exhibition catalogue, Champaign, Illinois: Krannert Art Museum, 1997), p. 6.
- 41) 1998년 12월 22일 작가와의 인터뷰.

참고문헌

- 강만길, 『고쳐 쓴 한국 현대사』, 서울: 창작과비평사, 1984.
- 김홍희, 「미국 페미니즘 비디오 미술 연구: 나르시즘과 그로테스크를 중심으로」, 홍익대학교 박사학위 논문, 1997.
- 이광호, 「미군정의 교육정책」, 『해방전후사의 인식 2』, 서울: 한길사, 1985, pp. 493-528.
- 차학경, 『딕테』, 김경년 옮김, 서울: 토마토, 1997.
- 홍대일, 「재미교포화가 민영순: 모국어와 한국인 속에서 나를 확인하고 싶습니다」 『월간미술』, 1989. 3월호, pp. 109-115.
- Across the Pacific: Contemporary Korean and Korean American Art*(exhibition catalogue), New York & Seoul: The Queens Museum of Art & The Kumho Museum of Art, 1994.
- Asia/America: Identities in Contemporary Asian American Art*(Exhibition catalogue), New York: The Asia Society Galleries, 1994.
- Bond, Katherine Russell, "Exile and the Maiden: The Performance Art of Theresa Hak Kyung Cha", *Korean Culture, Los Angeles, Korean Cultural Center*, vol. 17, no. 2, Summer 1996, pp. 15-24.
- Cha, Theresa Hak Kyung Cha(1982), *Dictee*, Berkeley: Third Woman Press, 1995.
- Chan, Sucheng, *Asian Americans: An Interpretive History*, Boston: Twayne Publishers, 1991.
- Choi, Chungmoo, "The Discourse of Decolonization and Popular Memory: South Korea", *Positions: East Culture Critique*, vol. 1, no. 1, Spring 1993.
- Clifford, James, "Diasporas", *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 1997, pp. 244-369.
- The Dream of the Audience: Theresa Hak Kyung Cha*(1951-1982) (exhibition catalogue), University of California, Berkeley Art Museum, 2001.
- Hall, Stuart, "Cultural Identity and Diaspora", *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford, London: Lawrence & Wishart, 1990, pp. 222-237.
- Kang, Hyun Yi, "Re-Membering Home", *Dangerous Women: Gender & Korean Nationalism*, eds. Elaine Kim & Chungmoo Choi, New York: Routledge, 1998, pp. 249-287.
- Kano, Betty, "Art Essay: Four Northern California Artists: Hisako Hibi, Norine Nishimura, Yong Soon Min, and Miran Ahn", *Feminist Studies*, vol. 19, no. 3, Fall 1993, pp. 629-642.
- Kim, Elaine, & Norma Alarcon (eds.), *Writing Self/Writing Nation*, Berkeley, CA: Third Woman press,

1994.

- _____, " 'Bad Women' : Asian American Visual Artists Hanh Thi Pham, Hung Liu, and Yong Soon Min", *Making More Waves: New Writings by Asian American Women*, eds. Elaine Kim, Lilia V. Villanueva & Asian Women United of California, Boston: Beacon Press, 1997, pp. 184-194.
- Lim, Shirley Geok-lin, et. al., *The Forbidden Stitch: An Asian American Women's Anthology*, Corvallis, OR: Calyx Inc. 1989.
- Martin, Biddy & Chandra T. Mohanty, "Feminist Politics: What's Home Got to Do with It?", *Feminist Studies/Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis, Bloomington: Indiana University Press, 1986, pp. 191-212.
- Minh-ha, Trinh T, "Not You/ Like You: Post-colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference", *Inscriptions*, vol. 3/4, 1988, p. 71-77.
- Mohanty, Chandra T, "Crafting Feminist Genealogies: On the Geography and Politics of Home, Nation, and Community", *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*, ed. Ella Shohat, Cambridge: MIT Press, 1998, pp. 485-500.
- Rinder, Lawrence, "The Theme of Displacement in the Art of Theresa Hak Kyung Cha and A Catalogue of the Artist's Oeuvre", Master's Thesis, New York: Hunter College, City University of New York, 1990.
- Safran, William, "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return", *Diaspora*, vol. 1, no. 1, Spring 1991, pp. 83-99.
- Theresa Hak Kyung Cha Archive, University of California at Berkeley: University Art Museum and Pacific Film Archive.
- Theresa Hak Kyung Cha (exhibition brochure), Whitney Museum of American Art 76, 1995.
- Theresa Hak Kyung Cha: Matrix/Berkeley 137*(exhibition brochure), Berkeley: University Art Museum, 1990.
- Willgerodt, Penny F, "Interview with Yong Soon Min", *Ikoon*, # 9, Asian Women United, 1988, pp. 78-85.
- Wong, Sau-ling C., "Denationalization Reconsidered: Asian American Cultural Criticism at a Theoretical Crossroads", *Amerasia Journal*, vol. 21. no. 1 & 2, pp. 1-27.
- Yong Soon Min*(exhibition catalogue), Champaign, Illinois: Krannert Art Museum, 1997.

“Korean/American/Women : Diasporic Identity of Theresa Hak Kyung Cha And Yong Soon Min”

Hyeon-Joo Kim

The meaning of ‘Home’ and the identity have been emerged one of the most significant themes among the Asian American women artists during the past ten years. In most of their works the artists inquiry ‘what is home?’, ‘where is my home?’ The questions relate to ‘who am I?’. Home also has been problematized to the women much more than men as the place and concept in the feminist consciousness. In this article, I focus two Korean American women artists, Theresa Hak Kyung Cha(1951-1982) and Yong Soon Min(1953-), and explore how their own identities have been articulated through the consciousness of the changing notions of home, belonging, ethnicity, and positionality between Korea and the US. Some of Theresa Cha’s film and video installations and performance pieces produced in the late 1970s until her sudden death of 1982 are the evidences of her deep engagement to the theme in those early periods. Min is another important artist who has been searching of the new notion of her home and identity in the global diasporic culture.

The meticulous analyses of the works of Cha and Min will reveal both artists negated the nationalist concept of home as a pure origin, or a permanent root. This study, instead, will remind the readers of the continuous overlapping of US and Korea in certain parts of modern geopolitical history. In conclusion, these two women artists find their space nither here nor there, but in-betweenness. In the third space, the fixed identity will be denied and replaced by the newly emerged double, or even multiple identities. This discussion will also make the readers realize the homogeneity of Korea and Koreanness is an only fantasy historically constructed as the same as the US’s.