

나혜석의 서양화에 담긴 신화성에 대하여*

－ 바르트의 신화이론을 중심으로

신은실** · 안정오***

【 차 례 】

- I. 들어가는 말
- II. 나혜석의 여성주의와 서구지향성
 - 1. 여성주의
 - 2. 서구지향성
- III. 나혜석의 서양화에 담긴 신화성
 - 1. 바르트의 신화 이론
 - 2. 나혜석의 서양화에 나타난 신화 현상
- IV. 나오는 말

국문초록

한국 미술사에서 최초의 여성 ‘양’ 화가이자 ‘신’ 여성으로 새로운 문명의 선봉에 서 있던 나혜석(1896~1948)은 1990년대 이후 여성주의가 부상하면서 활발하게 연구 되었음에도 불구하고, 연애와 이혼으로 이어지는 자유로운 섹슈얼리티로 인해 그 동안 예술가적인 업적보다 규범을 벗어난 일생이 더 많은 관심의 대상이 되어 왔다. 그럼에도 불구하고 그의 글은 다양한 장르를 섭렵하며 당대의 사회와 여성 문제 등을 논했기에, 투철한 여성주의 신념을 담고 있다고 평가된다. 그러나 한국 미술사에서 그의 회화는 서구지향적이고 부르주아적인 인상주의로 자리매김될 뿐, 여성주의적 평가는 답보상태였다.

나혜석의 그림을 제대로 해석하려면 알맞은 해석의 틀이 필요한데, 우리 시대의 해

* 본 논문은 2016년도 고려대학교 인문대학 특성화연구비로 수행된 것임.

** 주저자, 고려대학교 대학원 문화콘텐츠 박사과정.

*** 교신저자, 고려대학교 독일문화학과 교수.

석 틀이 아니라 그림을 그 시대의 컨텍스트 속으로 돌려놓아야 한다. 즉 그의 그림을 ‘모던’과 ‘개화’ 담론이 일어나던 20세기 전반의 맥락 속에서 들여다보아야 한다는 것이다. 기호학적으로 보면 ‘서구적’ 형태의 의미는 한 세기를 거슬러 올라가면 정 반대의 ‘기의’와 결합되어 있다.

본 연구에서는 ‘서구적’이라는 나혜석의 서양화라는 기표가 19세기 후반에 태어난 그가 활동했던 20세기 전반의 ‘모던’과 ‘개화’ 담론의 맥락 속에서 들여다본다면 ‘외세적’이나 ‘반민족적’ 의미가 아니라 오히려 ‘독립’이나 ‘애국’이라는 기의와 결합되어 있음을 밝혀냈고, 이를 바르트의 신화 모델로 명시하였다.

또한 나혜석은 관찰과 기록을 전제로 한 풍경화가로서 전통적인 공간적 금기를 넘어 활동하였다. 국경을 가로지르는 여행은 고사하고 거리를 나다니는 문밖출입도 힘들었던 당시의 사회·문화적 맥락에서 보면, 풍경화가로서 거리와 산천을 누비고 국경을 넘는 여성 여행가로서 나혜석의 여성주의적 의미는 간과될 수 없을 것이다.

본 연구를 통해 나혜석을 단지 자유주의자 혹은 유태주의자로 단정하면서 페미니스트 유화를 적극적으로 인정하지 않았던 기존의 논의가 재검토되었다. 앞으로도 나혜석 작품의 상징적 내포에 대한 더욱 활발하고 밀도 깊은 논의를 통해서 새로운 인식의 지평을 확보해야 할 것이다.

열쇠어 : 나혜석, 기호학, 신화, 여성주의, 서양화, 바르트

I. 들어가는 말

올해는 한국 최초의 여성 서양화가라 일컬어지는 나혜석(1896~1948)이 탄생한 지 120년이 되는 해로, 그에 대한 재조명의 의미가 크다고 할 것이다. 이러한 흐름 속에서 나혜석의 고향 수원에서 개최한 기념 전시회¹⁾

1) 2016년 4월 28일부터 8월 21일까지 수원시립아이파크미술관 1전시실에서 개최된 <시대의 선각자, 나혜석을 만나다>는 수원시에서 주최하는 기증작품 특별전으로, 나혜석의 회화, 문학작품, 사진, 관련 신문 기사, 친필 서신, 영상 아카이브 등을 전시했다. 다음은 미술관 홈페이지에 게시된 전시 안내문이다: 수원시립아이파크미술관은 지난해 11월 수원을 대표하는 서양화가 정월(晶月) 나혜석(羅蕙錫, 1896~1948)의 유족으로부터 작품 2점을 기증받았다. 이를 계기로, 수원시립아이파크미술관은 나혜석 탄생 120주년을 기념하고, 기증 작품을 대중에 선보이는 기획전을 개최할 예정이다. 국내 초기 서양화 발전에 있어, 매우 중요한 역할을 수행하였음에도 불구하고, 나혜석이라

관람을 통해 그의 자화상[그림 1]²⁾을 처음 접한 연구자는, 자신의 실제 모습[사진 1]과 달리 지극히 ‘서구적’으로 표현된 인상에서 뜻하지 못한 이질감과 놀라움을 경험했고, 이러한 화풍의 변화가 어디에서 기인하는지에 대한 호기심에 휩싸였다. 이는 곧 한국 미술계에서 그의 그림을 어떻게 평가하는지에 대한 궁금증으로 이어졌으며, 이것이 본고의 출발점이다.



[그림 1] 나혜석, 〈자화상〉, 캔버스에 유채, 62×50cm, 1928, 개인소장



[사진 1] 나혜석 사진

는 인물을 전적으로 이해하기에는 여러 방면의 어려움이 존재해왔다. 수원시립아이파크미술관은 나혜석의 생애와 작품세계를 관통하는 상징적인 주제를 선정하여 오는 4월 기획전으로 선보이고자 한다. (<http://sima.suwon.go.kr/kor>)

- 2) 2001년 나혜석기념사업회에서 간행된 『정월 라혜석 전집』에 <자화상(自畫像)>이라는 작품명으로 수록(나혜석기념사업회 간행, 서정자 엮음, 『정월 라혜석 전집』, 국학자료원, 2001, 62쪽.)된 이 그림은 모델이 서구적 마스크라는 점에서 과연 ‘자화상’인가 논란이 되었던 작품으로, <여인 초상>이라 불리기도 했다. 2011년 수원박물관 주최로 열린 <나는 나혜석이다> 특별전을 계기로 유화 전문 감정위원들이 2010년 10월 한자리에 모여 나혜석 작품으로 알려진 작품들에 대한 진위문제를 종합적으로 판단했다. 감정위원회의 감정 결과 만장일치로 진품 판정을 받은 작품은 <여인 초상>(<일명 자화상>)을 비롯하여, <부군 초상>, <파리 풍경>, <스페인 풍경>, <선죽교>, <별장>, <화명전 작약>, <해인사 홍류동>이다. (윤범모, 「나혜석 미술세계의 연구쟁점과 과제」, 2015, in: 『나혜석연구총서 2』, 수원: 나혜석학회, 2015, 443~444쪽.) 각주 1에 언급한 2016년 수원시에서 주최한 나혜석 작품 전시회에서도 <자화상>이라는 동일 작품명으로 남편 김우영의 초상화인 <부군 초상>과 나란히 전시되었다. 전시회 당시 이 두 작품은 2015년 11월 나혜석의 유족으로부터 기증받아 일반인에게 최초로 공개된 것이라고 안내되었다. 본고에서 나혜석의 사진과 그림 정보는 모두 『정월 라혜석 전집』에 수록된 내용을 따른다.

나혜석은 당대를 대표하는 걸출한 지성이며, 20세기 한국을 대표하는 여성주의자로서 활동도 다양해 소설, 시, 에세이, 평론, 기행문, 칼럼 등 여러 문학 장르를 시도하며 다양한 형태의 글로써 여성주의 신념을 담아 미술과 당대 사회, 여성 문제 등을 논했던 신여성이었다.³⁾ 그런데 서구인의 이목구비가 느껴지는 자화상이나 서방의 모습을 더 많이 담고 있는 그의 풍경화에서는 그 출중한 여성 지성의 날카로운 비판의식을 읽기 어렵다고 평가된다. 일제에 압박을 받던 민족 수난기에 핍박 받는 조국에 헌신하지는 못할망정 서구 취향을 드러내는 이 여성 작가는 서구지향적인 부르주아라는 의심의 눈총을 받는다.⁴⁾ 척박한 여성의 미술사 속에 나혜석에 대한 기대가 남달랐던 만큼 왜 삶과 글에서는 투철한 여성주의자가 그림에서만은 그렇지 못했을까 하는 비판의 소리가 일어난다.⁵⁾ 동경

3) 경기도 수원 의지주 집안의 5남매 중 둘째로 태어난 나혜석은 근대 미술사상 최초의 여성 서양화가로서 알려졌을 뿐, 여성작가와 여성해방론자로서의 면모는 그다지 주목받지 못하였다. 그를 일찍 주목한 미술계에서도 ‘최초’와 ‘여성’이라는 수식어에만 주목했을 뿐, 정작 그가 이룩한 예술세계에 대한 논의는 빈약한 편이었고 1999년 『나혜석 바로 알기 제 1회 심포지엄』(1999.4.27)에서야 비로소 조심스럽게 ‘여성’ 미술가로서의 가능성을 탐색하였다. 여성작가로서의 평가는 거의 이루어지지 않은 채 ‘이름과 풍문만 요란히 남아 있고 실제의 작품이 거의 없거나 보잘 것 없는 제 1기 여류작가’라는 부정적 평가를 받던 그는, 1917년 이광수의 『무정』에 이은 한국 최초의 근대 소설 『경희』를 1918년 선보인다. 『경희』는 페미니즘 소설의 효시라고 할 수 있는데, 『경희』에서 나혜석은 여학생 ‘경희’를 등장시켜 여성 교육에 대한 당대의 전통적 사고를 비판하였다. 남존여비의 ‘전통’사상에서 여성 교육은 곧 집안의 질서를 무너뜨리고 급기야 그 집의 패망 요인이 될 수 있다는 것이 당시의 일반적 견해였다. 이런 일반적인 사고에 대항하여 소설 『경희』는 근대적인 여성 교육이 가사에도 도움이 됨을 역설한다. 여성 교육의 필요성뿐 아니라 여성의 모성은 자연적이라는 일반적인 모성 논리를 비판하였던 점, 여성과 남성에 대한 서로 다른 성의 갖대를 지닌 조선 사회의 이중적 태도를 비판한 『이혼 고백서』는 20세기 여성주의 산문으로 압권이다. 미술사에 있어서도 그는 1세대 양화가로서 이젤과 유화 물감, 캔버스마저 생소하였고, 그림이라면 글씨와 함께 하는 서화 개념에 묶여 있던 조선 땅에 양화를 소개한 인물이었다. 그림을 전문으로 그리는 사람이라면 환쟁이쯤으로 천시하던 시절, 그는 근대적 예술가 개념을 소개한 미술가였다. 고화동, 김관호, 김찬영 등 남성작가들이 화려한 시작과 달리 작품 활동에 지속력을 보이지 못한 반면, 나혜석은 첫 전시에서 70여 점의 작품을 선보였을 만큼 작업이나 의식에서 남달랐다. (이상경, 『나혜석 전집』, 태학사, 2000 참조.)

4) 신지영, 『꽃과 풍경, 문화연구로 본 한국 현대 여성미술사』, 미술사랑, 2008, 132쪽 참조.

5) 페미니스트 나혜석임에도 불구하고 그의 미술작품 속에서는 오히려 페미니스트 요소가 부재하다는 평가를 받아왔다. 초기에는 소설 『경희』를 쓸 만큼 페미니즘 미술의 단

유학을 통해 당시 대부분의 여자들은 꿈도 꿀 수 없었던 대학 교육의 혜택을 누리고, 구미 유람 등 갖은 기회를 다 누렸음에도 불구하고 그는 1930년대 세간을 떠들썩하게 했던 자유연애에 삶을 소모했다는 평가⁷⁾를 받기에 이른다.

과연 이러한 평가는 정당한 것인가? 결론부터 말하면, 한국 근·현대 미술사에서 여성화가 나혜석은 남성 중심의 한국 미술사의 주류 담론에서 제외되고 타자화됨으로써 평가절하되었다.⁸⁾ 본고는 모던한 신여성으로 근·현대 사회에서 나혜석의 사회적 위상과 역할을 재조명함으로써

초를 보여주었음은 사실이나, 페미니즘 미술과 점차 거리가 멀어지게 된 것은 생활의 불안정과 사회로부터의 냉소와 비난을 피해 1930년대 중반부터 서서히 미술계로부터 행동반경을 좁히다가 만년에 이르러 미술계를 떠났기 때문에 생긴 결과로 보기도 한다. (윤범모, 『화가 나혜석』, 현암사, 2005, 296~297쪽 참조.)

- 6) 여성의 교육이 쉽지 않았던 시절 동경 유학까지 할 수 있었던 것은, 1913년 진명여자보통학교를 최우등으로 졸업하는 등 어린 시절부터 남달랐던 그의 비상한 재주 덕분이다. 1913년 양화를 공부하기 위해 동경으로 건너갔을 때 여자로서는 첫 번째, 남녀도 합하여도 1910년부터 한해 연차로 화가의 꿈을 키웠던 고희동, 김관호, 김찬영에 이어 조선에서 네 번째 양화가가 되는 순간이었다. 1921년 서울 경성일보사에서 개인전을 가졌을 때, 나혜석의 전시는 서울에서는 첫 번째 양화 전시였다. 조선 전체의 미술 역사를 따져도 1917년 평양에서 개인전을 열었던 김관호에 이어 두 번째 근대적 개인전이었고 서울 시민으로서는 처음 여는 개인전이였다. 1927년 남편 김우영을 따라 떠났던 1년 9개월간의 구미여행을 통해 20세기 초 나라 밖을 둘러본다는 것은 아무에게나 주어지는 행운이 아니었으며, 여자에게는 희귀한 기회였다. (이상경, 『나혜석 전집』 참조.)
- 7) 나혜석의 ‘서구’ 취향뿐 아니라 그의 연애 취향 역시 그의 대한 역사적 평가를 유보케 하는 데 한 몫 한다. 학창시절 애인 최승구의 병으로 사별을 하고, 당대의 유명한 변호사였던 남편 김우영과의 결혼 시에 첫 애인의 무덤을 참배하는 기이한 에피소드로 신혼여행을 대신했을 뿐 아니라, 결혼 후 구미 여행 시, 천도교 지도자 최린과의 연애로 인해 1933년 이혼을 당하고 그로 인해 시집에서 쫓겨나 자식들도 보지 못하고 무일푼으로 집도 절도 없이 결국 행려병자로 죽는 비참한 최후를 맞이한다. 1974년 미술사학자 이구열의 나혜석 전기 『네 애미는 선각자였느니라』가 출판된 후 1995년 고향 수원에서 나혜석 탄생 100주년 행사가 있기까지 나혜석에 대한 관심은 전무했다. (같은 책 참조.)
- 8) 한국근대미술사에서 나혜석은 1910년대 활동한 제 1세대 유화가로서 고희동, 김관호, 김찬영 등과 함께 나란히 언급되지만, ‘여류화가’라는 외형적 요소가 더 대중적 관심사이기도 했고, 삶의 불행한 최후 역시 투철한 민족의식이나 작가정신의 결여에서 기인한 당연한 결과였다는 평가를 받기도 한다. (윤범모, 『한국근대미술 - 시대정신과 정체성의 탐구』, 한길아트, 2000, 180쪽 참조.)

타자로서의 그의 여성성에 대한 경험과 진실을 밝히는 herstory이자, 남성 중심의 눈으로 미술을 보던 방식에서 벗어나 여성의 경험을 재조명하려는 시도이다.

이러한 ‘나혜석 다시 들여다보기’를 위해, 그의 서양화에 대해 한국성과 여성주의적 비판 의식이 결여되어 있다고 평가한 지배 담론의 ‘신화(mythology)’⁹⁾가 어디에서 근거하는지 기호학적으로 살펴보는 작업을 선행하고자 한다. 본고에서는 여러 기호학적 분석 틀 중에서도, 지배 담론이라는 ‘익숙한 습관을 재고’하려는 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915~1980)의 시각¹⁰⁾으로 나혜석의 그림을 분석하고자 한다. 이 작업은 나혜석의 서양화에 대한 두 가지 판단, 즉 ‘여성주의 의식의 결여’, 그리고 ‘서구지향적’이라는 오해를 하나씩 풀어나가는 과정으로 기술될 것이다.

-
- 9) 바르트는 ‘신화’라는 용어를 어떤 사회가 절대적으로 신봉하고 있는 일반적인 문화적 관념, 진리 담론을 말할 때 사용하였는데, 한 사회에 절대적으로 호소력이 있는 문화적 담론은 아무런 새로운 논리와 개념을 제시하지 않는 텅 비어있는 언어인 경우가 많다고 지적한다. 한 사회의 절대적 믿음으로 존재하는 진리 담론들은 진부하고 낡은 이야기에 새로운 포장만을 씌운 경우가 대부분이라는 것이다. 사회의 대다수가 신봉하는 호소력은 실상 이 진부함에 있는데, 너무나 잘 알고 있는 개념들을 새로운 어법으로 이야기하고 있기 때문이다. 이 진부한 절대 진리를 바르트는 ‘신화’라고 지칭하였다. (그레이엄 앨런 Graham Allen, 『문제적 텍스트 롤랑 바르트』, 앨피, 2006, 25~26쪽, 78쪽.)
- 10) 프랑스의 기호학자 롤랑 바르트는 초창기부터 기호학의 지지론자였고, 콜레주 드 프랑스의 교수로 취임하면서 기호학을 자신의 전공분야로 지목했다. 『신화론』에서 바르트는 기호학의 용어들이 자신에게 문화 현상을 바라보는 새로운 관점을 열어 준다는 것을 발견했다. 바르트가 기호학에 이끌린 것은 기표와 기의를 명명하는 공식적인 학문이 다양한 인간행동의 이념적 내용물을 잘 드러내 주리라는 희망 때문이었다. 바르트는 신화가 인위적으로 구성된 것임을 폭로하거나, 최소한 상기시켜야 함을 다음과 같이 토로한다: “프랑스 전체가 이 이름의 이데올로기에 젖어 있다. 우리의 언론, 영화, 연극, 문학, 의식, 정의, 외교, 대화, 날씨에 대한 논평, 살인사건 재판, 감동적인 결혼식, 우리가 꿈꾸는 요리, 우리가 입는 옷 등 일상생활의 모든 것이, 부르주아가 재현하는 사람과 세계의 관계에 의존하고 있다. 이 ‘규격화된 형식’은 널리 퍼져 있다는 사실만으로도 거의 주의를 끌지 못하기 때문에, 그 기원이 쉽게 잊혀진다.” (Roland Barthes, 『Mythologies』, trans. Annette Lavers, New York: Hill and Wang, 1973, 140쪽.)

II. 나혜석의 여성주의와 서구지향성

1. 여성주의

‘미술’과 ‘미술사’는 시대의 담론으로서 우리 사회의 젠더(gender) 이데올로기와 무관할 수 없다. 근대 이후 한국 사회를 추진해 온 주류 이데올로기는 근대주의와 민족주의였는데, 근대주의와 민족주의는 각기 근대와 전통의 가부장적 사회를 직조해 온 남성 담론이다.¹¹⁾

모든 미술 작품은 그것을 만들어 낸 주체의 재현이며, 모든 주체는 주변의 시선들에 적응하고 그것을 내면화하는 과정을 통해 구축된다. 작가가 여성이라 할 때, 여성 주체는 사회적 구축물¹²⁾이므로 그 주체의 재현인 미술도 사회적 성차 구조의 산물이라 볼 수 있다. 여성 미술 작품에 재현된 남성과 다른 맥락은 곧 여성 주체의 모습, 즉 ‘여성성’이라고 할 수 있다. 작품에 재현된 여성성은 여성에 대한 당대 사회의 요구를 투영할 뿐 아니라, 그 여성성이 어떤 사회적 요구를 구축해 왔는지에 대한 경위를 함축함으로써 재현과 맥락의 상호 관계를 드러낸다.¹³⁾

그러므로 여성화가 나혜석의 ‘여성성’을 살펴보려면, 그가 살았던 20세기 초반의 한국에서 ‘여성성’은 무엇이며, 여성 미술가로 산다는 것의

11) 19세기 이후 전 지구적으로 진행되어 온 근대화의 기획에서 우리나라도 예외는 아니었으며 그 기획에서 우리는 정치·경제적 피식민지의 위치에 놓여 왔는데, 여기서 민족주의는 자국의 아이덴티티를 지키는 방어 기제로 작용해 왔다. 근대 이후 한국 미술은 서구 모더니즘 미술의 수용과 우리 미술의 정체성 찾기라는 두 과제가 교차하면서 구축되어 왔다. (윤난지, 「한국 현대 여성 미술가들의 작업: 여성 주체의 재현」, in: 『미술 속의 여성 - 한국과 일본의 근·현대 미술』, 이화여자대학교 출판부, 2003, 124~125쪽 참조.)

12) 시몬느 드 보바르(Simone de Beauvoir, 1908~1986)는 『제2의 성』(1949)에서 ‘여성성은 태어나는 것이 아니라 만들어 지는 것’이라고 했다. 몸이 ‘여성성(femininity)’을 결정하는 것이 아니라 한 사회가 신봉하는 ‘여성성’에 따라 개개인 여성의 삶이 결정된다. “여성의 인성-그녀의 신념, 그녀의 가치관, 그녀의 지혜, 그녀의 도덕성, 그녀의 취향, 그녀의 행동-은 그녀의 사회적 조건에 의해 설명되어야 하는 것이 분명하다.” (Simone de Beauvoir, 『The Second Sex』, Penguin Books, 1972, p.635.)

13) 윤난지, 「한국 현대 여성 미술가들의 작업: 여성 주체의 재현」, 128~129쪽 참조.

의미를 먼저 살펴봐야 한다. 19세기 말에 태어나 20세기 전반을 살았던 나혜석에게 20세기 전반 식민지 조선의 ‘여성성’의 문제는 무시될 수 없는 요소이다. 20세기 전반은 모던(modern) 담론이 쏟아져 들어오는 때이다. 나라 밖의 새로운 사고와 사람살이 양식이 소개되고 새로운 여자·남자살이에 대한 가능성이 모색되는 시점이다. 한국 근대에서 여성이 예술가가 된다는 것은 하나의 혁명이었다. 그 사회적 의미는 모던 담론이 막 일어나던 당시의 역사적·문화적 맥락 안에서 이해해야 하는데, 이 모던 담론의 접점을 이루는 것이 ‘새로운 여성성’, 곧 ‘신여성’의 문제이다.

조선에서 여자라면 한 집안의 어머니이고 며느리라는 가족 울타리 안에서만 정의되었으나 신여성은 달랐다. 공적인 영역에서의 직업을 요구하였고 교육받을 권리를 이야기하였다. 여성 예술가들은 모두 근대적 대학 교육을 받고 일본 유학을 통해 등장했다. 근대적 대학 교육이라는 교육 기관이 없었다면 여성 미술가는 태어날 수 없었을 것이고, 여성도 교육의 혜택을 받아야 한다는 모던 담론의 영향이 없었다면 불가능한 일이었을 것이다. 미술 작품에서 여성주의적 의미 역시 그 이미지가 당대의 문화와 역사적 컨텍스트에서 어떻게 읽히느냐라는 보다 맥락적 사고를 요구한다. 나혜석의 서양화에 나타난 여성주의적 의미를 발견하기 위해서는 [그림 2]와 [그림 3]¹⁴⁾이 1920년대 말 서울 시민에게 어떤 의미로 다가왔을지 살펴봐야 한다.

14) 나혜석은 세계 일주를 통해 회화에 결정적인 발전의 계기를 마련했다고 평가된다. 그는 1927년 파리에 체류하면서 한 야수와 계열의 화가가 지도하고 있던 아틀리에에 나가면서 새로운 조형언어에 눈을 뜨게 되는데, 객관적인 사실에 바탕을 둔 회화로부터 사실을 주관적으로 재구성하고 활달한 필치와 자유분방한 주관적인 색채를 통해 새로운 전기를 마련하게 된다. 이후 대상을 조형적으로 단순화시키고 순수한 표현성을 갖춘 색채를 강렬하게 구사함으로써 화면에 예술적 생명력을 가득하게 불어넣었는데, 이는 1928년 작품인 <자화상>에도 영향을 주었다고 볼 수 있다. 특히 그림 3 <무화>는 댄서들의 화려함보다는 여성으로서의 자의식과 인간으로서의 여성에 대한 생각을 반영한 작품으로서, 나혜석의 여성주의적 입장이 잘 나타나는 그림으로 볼 수 있다. (국립현대미술관 엮음, 『한국 근대회화 100선』, 열과알, 2002, 71쪽 참조.)



[그림 2] 나혜석, <불란서 마을풍경>, 유채
30×45.5cm, 1928, 개인소장



[그림 3] 나혜석, <무희>, 캔버스에 유채,
39×33.5cm, 1927~1928, 국립현대미술관 소장

1920년대 초는 일제에 의한 도시 근대화가 막 진행되기 시작한 때였다. 전통적인 가옥 밖에 없는 서울 거리에 서양식 석조 건물이 들어서고, 경복궁 앞에 서구식 도로가 닦이고 일제에 의한 도시 근대화가 막 시작된 시기였다. 실지로 당시는 ‘양’이라는 접두사가 붙은 신조어들이 하나의 어근을 이루어 등장한 시대였다. 급격하게 밀려들어오는 새로운 문물들을 지칭할 낱말들이 만들어져야 했다. 이 때문에 이 시기에는 ‘양洋’이나 ‘신新’ 혹은 ‘문화’라는 접두어를 가진 신조어들이 대량 생산되었다.¹⁵⁾

15) 서양식 옷을 ‘양장’이라 하였고, 또는 ‘양복’이라고도 했다. 1886년 제물포가 개항한 이래 조선에서 보지 못한 서양식 집이 들어서고 이를 ‘양옥’, 또는 ‘문화’ 주택이라고도 불렀다. ‘서양식 그림’ 역시 새롭게 들어와 ‘양화’라고 불리기 시작했다. 뽀레트도 유화물감도 이젤도 소개되지 않던 그 때는, 최초의 양화가 교회동이 스케치 박스를 메고 나가면 엽장사나 담배장사로 오인되기도 하고, 잘 아는 친구들도 뽀레트의 물감을 보고 ‘닭의 똥’인지 ‘고약’인지를 묻던 시절이었다. ‘신여성’ 역시 외래 문명의 산물 중 하나이다. 교육에서도 근대적 교육을 받고 양장 통치마에 트레머리나 단발머리 등 서양식 외모를 하고 있어 ‘신여성’이라고 불리었다. 외모에서나 삶에 있어서 적극적이고 자기주장이 확연한 이 새로운 여성들은 ‘전통’ 사회에서는 볼 수 있었던 여자가 아니

나혜석은 일본 대학에서 ‘양화(洋畵)’를 배웠던 한국의 양화 선구자였다. 1920년대의 서울 시민에게는 나혜석의 서구 풍경화라는 ‘양화’는 ‘양화’라는 그 자체만으로 당대인에게 경이로움으로 다가오던 또 하나의 신문명의 기표였다. 새로운 신조어들이 지칭하는 새로운 나라 밖의 새로운 문명은 위력적으로 느껴질 수밖에 없는 존재였다. 20세기 초 ‘문명, 문화’는 조선과는 배타적인 의미로 쓰였는데, 문명은 곧 나라 밖의 것이라는 인식이 팽배해 있었기 때문이다. 그러나 공교롭게도 신문명이라는 경이로운 지표로 인해 상대적으로 조선사회의 취약함이 드러나게 되었다. ‘문명’이 부재한 세계는 ‘야만’으로 지칭될 수밖에 없기 때문이다.¹⁶⁾ 그러나 조선사회가 자신의 전통 질서와 문화를 자기성찰적인 눈으로 바라보기 시작한 때는 바로 자신을 ‘야만’으로 인식한 순간부터였다. 조선사회가 여성을 다루는 방식이 문제시 되고 조선의 ‘여성성’이 성찰의 대상이 되기 시작한 것은 바로 다른 문화와의 비교가 가능해진 때부터였다. ‘풍경화 작가’¹⁷⁾이자 ‘신여성’으로 존재했던 나혜석은 이 새로운 문명의 선봉에 서 있었다. 관찰과 스케치는 풍경화에서 빼놓을 수 없는 과정이며, 풍경화는 직접적인 관찰의 과정을 요구하기 때문에 ‘여행’을 필요로 한다. 여성 풍경화가 나혜석의 삶은 여행으로 점철된다. ‘여행을 통한

기 때문이다. ‘신여성’이란 모던의 물결과 함께 이전에는 상상할 수 없던 새로운 종류의 여자들을 말한다. 기호학적으로 반대되는 접두사를 가진 반의어 ‘구여성’은 실제로 ‘신여성’이라는 말이 생겨나자 그 나머지 범주의 여성을 지칭하기 위해 생겨났다. 신사고, 신문물, 신학문, 신여성, 신생활, 신문화 등의 ‘새롭다’라는 말 속에는 ‘이제까지 이곳에는 존재하지 않았던 그리하여 우리가 알고 있지 못했던’ 그 무엇, 그래서 ‘이곳에 있어야 하며 반드시 지향해야 할’ 무엇이라는 의미를 지니고 있었다. 따라서 ‘신’이라는 말 속에는 이미 ‘낡은 것’을 버리고 ‘새로운’ 것을 받아들여야 한다는 계몽적인 의도가 내포되어 있다고 할 수 있다. ‘신’은 이미 진보와 발전의 이데올로기가 담뿍 담겨 있는 처음으로 쓰였던 ‘현대’의 이음동의어였다. (김진송, 『서울에 만스홀을 허하라』, 현실문화연구, 1999, 14, 25~26쪽. 권보드래, 『연애의 시대, 1920년대 초반의 문화와 유행』, 현실문화연구, 2003, 66쪽.)

16) 김진송, 『서울에 만스홀을 허하라』, 26~38쪽.

17) 나혜석은 스스로를 풍경화 작가라고 소개한다. 1921년 서울 경성일보사에서 개최된 첫 개인전에서 그는 양화를 알리는 것이 자신의 소명이라고 밝혔다. (이상경, 『나혜석 전집』, 609~611쪽.)

공간적 이동'은 공간적으로 제한되었던 전통적 여성성을 넘어서는 작업이었다. 그의 구미 여행은 조선과 일본의 기사거리가 될 만큼 당대의 사건이었다. 또한 귀한 기회인만큼 인생과 예술에 대한 해답을 구하고자 하는 구도자적 심정이 반영된 여행이기도 했다. 나혜석은 다른 나라로, 다른 문화로의 여행을 통해 다른 사회의 여자·남자살이에 대해 관찰함으로써 한 사회가 당연시하는 여성성과 남성성에 대해 상대주의적 시각을 획득하고, 조선의 전통적 섹슈얼리티에 대한 성찰에 이르게 된다.¹⁸⁾

나혜석 회화의 여성주의란 새로운 문명의 기표로서의 일련의 문명 신

18) 조선과 다른 남녀 살이에 대한 견문을 나혜석은 삼천리, 동아, 조선일보에 글로 발표하였다. 다음은 1927년 동아일보에 발표된 <프랑스 가정은 얼마나 다를까>라는 글 중 '부부생활'부분이다. "이 집주인은 오십여 세나 되었으나 아직도 건강하고 부인은 사십오륙 세 되었으나 다산하니 만치 낳았습니다. 그러나 그들의 사이는 어찌나 좋은지 객창 생활을 하는 자로는 볼 수 없을 만합니다. 부부생활에는 삼시기가 있습니다. 청년기에는 정으로 살고, 중년기에는 예로 살고, 노년기에는 의로 산다고 합니다. 이 부부는 벌써 의로 지낼 시기이건만은 정으로 삽니다. 남편은 늘 부인의 상을 엿보아 기쁘게만 해주고 걸핏하면 입 맞추기, 단 둘이 레스토랑에 가기, 연극장에 가기, 지방 연설을 하러 가는데 동반하여 가기, 초대받아 가기, 일시라도 떨어져 지내는 일이 없습니다. 아이들은 오히려 따로 둡니다. 석반 후에는 다 각각 밤 인사를 마치고 방으로 올라가고 부부 단 둘이 서재실에서 남편은 신문을 읽어 들리고, 부인은 그 옆에 앉아 편물을 하고 있습니다. 그리고 종일 한 것과 다음날 지낼 것을 상의합니다. 그리고 자기 방으로 둘이 자러 들어갑니다. 우리는 여기서 한 가지 생각할 것이 있습니다. 유럽 각국인의 생활을 전혀 성적 생활이라고 볼 수 있습니다. 더구나 파리 같은 세계적 화려한 도시 같은 곳은 외래의 자극과 유혹이 많습니다. 이런 사람들의 이면을 보면 별별 비밀이 다 있었겠지만, 하여간 일부일처주의 더구나 부부란 서로 사랑하고 아낀다는 의미가 확실히 나타납니다. 아무래도 자유스러운 곳에 참 사랑이 있는 듯 싶습니다. 이들인들 간혹 언쟁하는 것쯤은 없으리까마는 하여간 전체로 보아 얼마나 재미있는지 모르겠습니다." (같은 책, 297~298쪽.)

이후 나혜석은 1931년 《삼천리》라는 잡지에 <나를 잊지 않는 행복>이라는 글을 쓴다. "우리 조선 여자는 확실히 예부터 오늘까지 나를 잊고 살아왔다. 아무도 한 가지도 그 스스로 노력해 본 일이 없었고, 스스로 구해 본 일이 없었으며, 그 혼자 번민해 본 일이 없었고, 제 것으로 얻은 것이 아무 것도 없었다. 가엾다. 나를 잊고 사는 것. 이것이야말로 처량한 일 아닌가. 왜 우리는 자기 내심에 숨어있는 무한한 힘을 자각하지 못하고 그 능력의 발현을 시험하여 보려 들지 아니하였던고! ... (중략) ... 사람은 누구든지 힘을 가지고 있다. 그 힘을 사람은 어느 시기에 가서 자각한다. 아무라도 한 번이나 두 번은 다 자기 힘을 자각한다. 그것을 받는 사람은 즉 자기를 잊지 않는 행복을 느끼는 자다. 또 사람은 자기 내심에 자기도 모르는 정말 자기가 있는 것이다. 그것을 찾아내는 것이 곧 자기를 잊지 않는 것이 된다." (같은 책, 315~316쪽.)

조어와 맞물리는 20세기 초 조선이라는 역사적·문화적 맥락 없이는 이해될 수 없으며, 공간적으로 갇혀있던 조선 여성 나혜석에게 여행이라는 신체적 공간 이동과 이러한 여행으로부터 태어난 그의 풍경화에 담긴 여성주의적 함의는 매우 크다고 할 수 있을 것이다.

2. 서구지향성

‘작품 속에는 작가의 경험과 가치가 재현된다’라고 이해할 때, 나혜석의 서양화가 ‘서구적’이기 때문에 ‘한국적’이지 않다는 오해에 앞서 ‘민족운동’과 ‘독립운동’으로 표현되는 그의 삶¹⁹⁾은 결코 ‘서구지향적’일 수 없음을 먼저 환기하고자 한다. 게다가 그는 당시의 미술계를 향해 서양 회화의 모방에 대한 경계를 강조하면서 조선 특수의 표현력을 가지라고 주장하는 등 강한 ‘조선색’을 보이기까지 했다.²⁰⁾

이제 나혜석의 ‘서양화’가 ‘구상화’이고 ‘서구적’이기 때문에 ‘한국적’이지 않다는 오해를 풀기에 앞서, 구상의 반대 개념인 ‘추상’이라는 특정한 시각적 형태, 즉 ‘기표’가 왜 ‘한국성’이라는 우리 사회의 중대한 민

19) 나혜석은 동경유학 당시 조선여자유학생친목회의 활동 등을 통하여 자신의 근대의식과 민족의식을 성숙시켜 나갔으며, 여성해방운동의 선구자적 역할을 담당하였다. 1918년 귀국한 후 1919년 2·8독립선언에 참여하였다가 귀국한 조선여자유학생친목회 동지들인 김마리아, 황애시덕 등과 함께 3·1운동을 전개하기 위하여 계획을 수립하였고, 간사역할을 맡으면서 개성과 평양을 방문하여 조직의 확장과 자금 마련을 위하여 노력하다가 일본 경찰에 체포되어 투옥된 후 증거 불충분으로 1919년 8월 석방되었다. 이후에는 남편 김우영과 함께 의열단 사건에 협조하는 등 계속 민족의식을 갖고 독립운동을 후원하였다. 중국 안동현에서는 직접 여자야학을 설립, 운영하는 등 계몽운동가로서 활동했다. 특히 신문과 잡지 등을 통한 여성 운동에도 열성적이었다. 1924년 이후 그의 활동에서 민족운동과 관련한 것은 찾기 어려우나, 더욱 파격적 여성해방의식을 갖고 글로써 표현하였다. 나혜석의 독립운동가로서의 위상은 인습으로부터의 독립과 이민족으로부터의 독립을 위해 노력했다는 특징을 갖는다. (박환, 「나혜석의 민족의식 형성과 3·1운동」, 2007. 김형목, 「나혜석의 현실인식과 민족운동사에서 역할·위상」, 2010. 김주용, 「나혜석의 민족의식과 독립운동지원 활동」, 2013. in: 『나혜석연구총서 2』, 수원: 나혜석학회, 2015 참조.)

20) 나혜석, <1년 만에 본 경성의 잡감>, 《개벽》, 1924년 7월, in: 이상경, 『나혜석 전집』, 260쪽 참조.

죽적 의미, 곧 ‘기의’와 결합하게 되었는지에 대한 근본적 물음을 ‘해체적’으로 제기하고자 한다. 이것은 바르트에 따르면, ‘기호의 자의성’이라는 언어의 건강성을 바탕으로 자의성을 깨뜨려 어떤 하나의 의미로 묶어버리고 규정지으려는 ‘신화’를 깨려는 시도이다.²¹⁾

한국의 추상미술은 1950년대 후반 한국전쟁이라는 특수한 역사적 상황을 겪으면서 서구의 추상미술과 다른 양상을 보이면서, 한국의 문인화와 동일시되며 전통화된 미술이다.²²⁾ 추상미술이 동일시하는 ‘문인화’는

21) Jacques Derrida(1930~2004)는 의미가 속박될 수 없다고 주장한다. 의미의 유희(기의의 관계적 운동이 무한한 기표가 되는 것)를 정지시키려면, 데리다가 초월적 기의(다른 기호에 의존하여 의미를 갖지 않는 기호)라고 부르는 것이 필요하다. 그러나 초월적 기의는 존재하지 않으며 존재할 수도 없다는 것(따라서 의미의 유희도 종결되지 않는다는 것)이 데리다의 해체론적 철학의 근본적인 교훈이다. 이는 최종적이고 안정적인 의미와 진리에 도달할 수 있다고 주장하는 모든 담론을 붕괴(해체)시키는 교훈이다. (Graham Allen, 2006, 139쪽.) 『신화론(Mythologies)』에서 바르트의 기호는 신화를 탈신화화하는 것이다: “언어의 ‘건강성’이라는 것이 있다면 그것은 언어의 바탕이 되는 기호의 자의성이다. 신화가 역겨운 것은 가짜 자연에 의존하려는 바로 그 태도 때문이다.” (Roland Barthes, 『Mythologies』, 1973, p.126.) 기호의 자의성이라는 것은, 기표와 기의의 관계가 자의적이라는 뜻이다. 이것은 고정된 보편적 기의도 없고, 또 고정된 보편적 기표도 없다는 뜻이다. 따라서 시니피에 그 자체도 자의적이며 시니피앙도 역시 자의적이라는 뜻이 된다. 그렇다면 시니피앙도 자의적이고 시니피에도 자의적이라면 이 둘을 어떻게 구별할 수 있는가? 이 질문에 대한 대답은 아주 중대한 원칙을 이끌어 낸다. 그것은 기표나 기의가 자의적이기 때문에 바로 관계적이 되는 것이다. 따라서 바르트가 말하는 2차적 의미의 부여는 이 자의성 때문에 가능해지는 것이며, 바르트는 언어의 자의성을 ‘건강성’으로 파악한 것이고, 자의성을 깨뜨려 어떤 하나의 의미로 묶어버리는 것을 ‘신화’로 매도한 것이다. (Jonathan Culler, 이종인 옮김, 『바르트 Roland Barthes』, 시공로고스 총서 09, 시공사, 1999, 49~50쪽.)

22) 추상은 계몽주의의 산물로 ‘배제의 원리’를 근간으로 한 서구 사상사의 한 측면을 보여주고 있다. 즉 궁극의 실재를 찾기 위해 미술에서 그전까지 간직해오던 역사성과 종교, 내러티브, 인생과 삶의 요소들을 다 축출, 제거하다보니 결국 선과 색과 면, 평면만 남고 나머지는 모두 없어져 버린 것이며, 서양인들은 이를 ‘추상 회화’ 또는 ‘모더니즘 미술’이라고 불렀다. 한국 추상미술은 6·25 동란을 분기점으로 큰 폭의 변화를 보인다. 즉 전쟁의 참상을 자기의 방식으로 그려내는 작가, 추상을 한국적인 울조에 맞게 발전시킨 작가, 계절 감각이나 내면의 우수나 감흥을 표현하는 데에 추상을 최적화시킨 작가들이 생겨났다. 6·25 동란을 기점으로 시대적 기대에 부합하는, 현실적 예술방식으로 모색된 것이다. 한국의 추상회화는 서구의 모더니즘을 수법적인 측면에서 수용하였으나 한국의 특유한 정체성은 서구에서 유입된 것과는 다르게, 우리만의 독자적인 가치를 형성하였다. (김달진미술자료박물관 엮음, 『한국 추상미술의 역사』, 김달진미술자료박물관, 2016, 25~27쪽 참조.) 서구의 추상은 서구적인 ‘이분법

조선의 남성 문화, 그것도 양반 계급의 유교 문화의 맥락 속에서 구성된다.²³⁾

복잡한 반의어들의 ‘차이’²⁴⁾로서 ‘한국성’을 설명할 수 있다. ‘한국성’이 무엇이나고 물으면 일단 일본이 무엇이나고 되묻는다. ‘일본적이지 않은 것’이 ‘한국적’인 것이라는 생각 때문이다. 추상은 ‘반일본’과도 상통하는데 추상은 곧 ‘문인화’이고 우리의 ‘전통’이라고 공식화하기 때문이다. ‘문인화’는 ‘반채색화’이며, ‘문인화’는 곧 추상이고, 추상은 ‘반구상’이라는 끝말잇기가 우리 미술계의 상식으로 존재한다. 이때마다 ‘한국성’에 대한 의미는 긴 기표의 사슬로 이어져, 데리다의 표현대로 하나씩 그 의미가 ‘연기’되어간다. 이에 따라 ‘한국적 미술’을 기표의 사슬로 정리하면 다음과 같은 등식으로 연결 된다: ‘한국적 미술=추상=문인화=

의 사고’를 기반으로 하고 있지만, 우리의 추상은 동양적인 일원적 사고가 모태가 된다. 사물의 분석, 해체로 이어지는 서구의 추상은 주체와 객체를 분리하는 서구의 철학의 방법론을 따르고 있는 반면, 우리의 추상은 분석과 해체보다는 자연과 내가 하나라는 몰아의 경지를 추구한다. 우리의 추상에는 몸짓이 선연히 드러나는 필선이 많은데 이는 주체와 객체가 하나 되는 동양적 사고를 보여준다. 작가들은 몰아의 경지에서 점을 찍고 획을 긋는 작업을 하고 이것이 추상이 된다는 것이다. ‘동양정신’으로 표현된 ‘몰아합일’의 일원론 정신은 우리 문인화에서는 매우 익숙한 회화론이며, 문인화의 핵심 철학이다. 문인화는 서화일체를 기반으로 하며, 그림을 글씨 쓰듯 하는 그림으로 색채와 형태가 다양하지 않다. 추상이 ‘한국적’이라고 읽히는 이유는 서구의 딱딱한 기하학적 추상이 그대로 남아 있는 것이 아니라 자유로운 필선이 보이는 한국식 변형이 일어났고, 그 변형된 모습에서 많은 사람들이 문인화를 연상하기 때문이다. (이준, 「한국 추상회화의 미적 특성」, 『한국 추상회화의 정신』, 호암미술관 소장품 기획, 삼성문화재단, 1996, 12~20쪽.)

- 23) 추상이 문인화로, 문인화가 추상으로 변모하는 과정에서 학이 날고 필선이 엮보이는 우리 현대 미술은 전통적 문인, 선비의 공간으로 변해간다. 선비는 양반 계급의 남성을 뜻하며, 이는 우리 현대 미술의 이상이 전근대 ‘남성성’을 구현하고 있다는 의미로 이해된다. (신지영, 『꽃과 풍경』, 46쪽.)
- 24) 자크 데리다는 ‘기표’와 독립적인 별개의 ‘의의’가 따로 있는 것이 아니라, 한 낱말 안의 ‘의의’ 곧 ‘의미’는 ‘기표’들 간의 ‘차이’에서 찾을 수밖에 없다고 한다. 어떤 단어의 ‘의미’ 곧 ‘의의’가 무엇이나고 물으면 다른 단어의 ‘기표’로 답할 수밖에 없는 데, 이 논리에 따르면 그 다음 ‘기표’에 대한 ‘의의’도 또 다른 ‘기표’로 대답될 수밖에 없다. 결국 한 낱말의 ‘의의’ 곧 ‘의미’에 대한 질문은 꼬리를 물어 이어지는 ‘기표의 사슬’로 나타난다. 그래서 ‘의미’는 데리다의 표현대로 다음 단어로, 즉 ‘차이(difference)’에 의해 ‘연기’되는 것이며, 그 때마다 ‘의미’는 다른 ‘기표’로 변형되어간다. (Graham Allen, 2006, 139쪽.)

반채색화=반일본=문인화=조선남성=조선의 섹슈얼리티' 이 사슬에서 보면 나혜석을 비롯한 한국의 근대 '여성'미술가들은 '한국적이지 않은', '일본적', '서구적'인 것과 동일시된다.²⁵⁾ 이와 같이 지난 반세기 동안 우리 현대 미술을 지배하는 대표적인 미술 양식인 추상미술은 남성 중심으로 젠더화되어 있다고 할 수 있다. 이러한 미술계에서 여성작가들에 대한 긍정적 평가는 쉽지 않으며, 여성은 한국 현대 미술에서 타자화된 것이다.

그러나 서구 세계에 대한 직접적인 관찰에 의해 태어난 나혜석의 서구적인 풍경화들은, 잡지와 신문을 통해 발표되었던 그의 서구 기행문과 마찬가지로 오히려 '조선적인 것'들을 드러낸다는 점에 주목할 필요가 있다. 서구 사회에서 경험한 나혜석의 문화 충격을 나타내는 글들은 서구 사회에 대한 묘사인 것 같지만 실상 조선사회에 대해 더 많은 말을 하고 있다. 양각 음각이 전도된 인화지처럼 서구의 거리, 서구의 부부생활, 서구의 섹슈얼리티를 스냅사진처럼 담아내는 그의 글은 조선의 여성과 남성, 가족에 대한 진상을 고발하는 셈이다. 21세기 현대인들에게 너무나 당연한 풍경들이 20세기 초 조선의 여성에게 놀라움과 충격으로 다가왔다는 것은, 조선의 문화가 이와 전혀 닮지 않았기 때문이다.

그의 그림에는 글과 마찬가지로 프랑스의 마을 [그림 2]이 나오고, 무희들이 엉덩이를 흔드는 파리의 댄스홀 몰랭루즈(Moulin Rouge)의 모습 [그림 3]이 나타나며, 반라의 사람들이 모여드는 여름철 스페인의 해변 [그림 4]이 등장한다.

나혜석의 풍경화를 통해 나타난 서구 도시의 '첫인상'은 감상적이라기 보다는 낯선 이의 '거리감'과 어린아이의 '단순함'을 느끼게 한다. 나혜석과 동시대를 살았던 유럽의 도시산책가이자 문명비평가 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892~1940)에 따르면, 낯선 도시에서 여행자는 '외국인'이고 '어린아이'가 된다고 했다. 어린아이는 보는 사람과 본 것, 주체와 대상 사이에 거리를 만드는 렌즈가 된다. 어린아이의 관점으로 도시

25) 신지영, 『꽃과 풍경』, 77~78쪽 참조.

를 관찰하는 것은 망원경을 거꾸로 하여 도시를 보는 것과 같다. 이러한 ‘거리 만들기’는 도시 기술의 필수적인 조건이며 적당한 거리 두기는 비판을 가능하게 한다. 또한 어린아이의 ‘알지 못함’은 때로는 통찰력을 발휘하는 또 다른 방식의 얇이다.²⁶⁾ 바르트 역시 거리를 발견한다는 것은 낯설음과 동시에 은폐되어 있던 현재성을 발견하는 과정이라고 피력한 바 있다.²⁷⁾ 자신을 움아매고 있는 사회의 신념 체계를 비판적으로 성찰할 수 있게 되는 것은 이와 같이 문화적 상대성을 경험할 때이다.



[그림 4] 나혜석, 〈스페인 해수욕장〉, 캔버스에 유채, 32.5x43cm, 1928, 개인소장.



[그림 5] 나혜석, 〈화령전 작약〉, 목판에 유채, 23x33cm, 1935, 호암미술관 소장.

나혜석은 구미여행 이후 이혼과 방랑을 거치면서도 불굴의 투지로 자신을 지탱하고 화업을 지속하였고, 작품 활동 후기에 이르러 양식과 기법에서 새로운 변화를 맞이한다. <화령전 작약> [그림 5]은 형태와 세부에 구애받지 않는 특징을 보이는데, 다른 후기 작품들과 마찬가지로 나혜석의 초연한 인생관을 잘 표현하고 있으며, 후기로 갈수록 그의 작품들은 ‘서구적’이라기보다 오히려 ‘동양적’인 것에 가깝기까지 하다.²⁸⁾

26) Graeme Gilloch, 노명우 옮김, 『발터 벤야민과 메트로폴리스』, 효형출판, 2005, 124~125, 128, 133쪽 참조.

27) Graham Allen, 2006, 8쪽.

Ⅲ. 나혜석의 서양화에 담긴 신화성

1. 바르트의 신화 이론

바르트의 언어를 빌리자면, ‘민족주의’는 우리 시대의 ‘신화’이다. 바르트는 기표와 기의라는 소쉬르의 개념을 그대로 사용하여 신화의 모델을 만들어냈는데, <표 1>과 같은 도식으로 나타난다. 여기서 신화는 이전에 존재한 1차 기호학적 체계 위에 구축된 2차 기호학적 체계라 할 수 있다. 바르트가 말한 신화는 단지 언어로 구술되는 것이 아니라, 사진, 회화, 포스터, 제의 등 모든 표현 현상에서 포착되는 의미작용²⁸⁾으로, 나혜석의 회화를 분석하는 데 유용한 틀이 된다.

-
- 28) 1935년 작인 <화령전 작약>은 작가로서의 전성기를 경험한 후 한층 더 나혜석의 생애 한 가운데서 의지할 곳 없이 몰린 후, 가장 처절한 처지에서 새로 태어난 조형언어이며 생명과도 같은 혼을 불어 넣었던 수작이라 평가받는 작품이다. (문정희, 「나혜석 회화창작에 나타난 근대적 자아」, 2006, in: 『나혜석연구총서 2』, 수원: 나혜석학회, 2015, 247쪽 참조.) 이 작품은 윤곽선의 견고한 구성과 묵중한 실재감이 강렬한 원색과 붓터치 속에 묻힌 채, 감각적이고 역동적이며 이완되어 있다. 1938년 작품인 <해인사 풍경>에서는 너와 나, 삶과 죽음, 기쁨과 슬픔의 모든 경계마저 초탈한 채 모든 번뇌를 끊고 세상만사를 망연히 관조하는 시선이 반영되어 있다. 이는 이전과 달리 화려한 단청마저 청회색 계열로 무마시키는 등 중간색 위주의 색채를 많이 사용함으로써 절제된 생활과 평온한 정신 상태를 반영한 것으로 해석된다. (박계리, 「나혜석의 풍경화」, 2005, in: 『나혜석연구총서 2』, 수원: 나혜석학회, 2015, 154~158쪽 참조.)
- 29) 1차 체계에서는 외연적인 의미가 구현되고, 의미가 명시적으로 드러나지만, 2차 체계는 그와 같은 작용이 불가능하며, 기표가 매우 모호한 방식으로 제시된다. 1차 체계의 기표와 기의로 구성된 기호는 그 자체로 완결된 것인데, 그것이 2차 체계의 기표가 되는 신화적 기호작용이 일어나는 순간, 그것은 기의를 결핍한 허전한 형식이 되고, 이를 채우기 위한 기의를 새롭게 요구하게 된다. 이때 호출된 기의, 즉 개념은 그저 자의적인 것이 아니라, 결정적이면서도 의도적이고 또한 역사적인 것이기도 하다. 이러한 신화는 독자에게 사실의 진술이나 통고처럼 제시됨으로써, 독자로 하여금 신화에 빠져들게 한다. 이때 독자는 고착된 기표 뒤에 기의가 숨겨지는 과정을 파악하지 못하는 신화의 소비자가 된다. 이러한 숨겨진 왜곡을 읽어내는 일은 고착된 기의를 깨뜨리는 것인데, 이는 신화를 해체하는 신화학자의 몫이다. 바르트의 이러한 신화론은 자본주의 사회를 움직이는 신화 제작자들로 인해 유포된 잘못된 이데올로기를 제대로 주시하고 이를 해체해야만 신화가 조직하는 것에서 벗어날 수 있음을 말해준다. (송효섭, 『인문학, 기호학을 말하다』, 이숲, 2013, 201쪽.)

〈표 1〉 바르트의 신화 모델

언어 신화	{	1. 기표	2. 기의
		3. 기호 I. 기표	II. 기의
		III. 기호	

바르트는 신화란 ‘텅 비어 있는 기호’라고 한다. 기호를 ‘기표’와 ‘기의’로 분해할 때 신화라는 기호의 특성은 새로운 ‘기표’가 기존에 존재하는 기호를 ‘기의’로 가지고 있다는 것이다. 결국 신화는 아무 것도 새로운 것을 말하지 않는 텅 빈 언어이다. 그의 문화연구는 자신의 사회 대다수가 믿고 있는 진리 담론, 곧 ‘일상의 신화’를 성찰하는 것이 과제였는데, 우리 사회가 절대적 진리로 믿고 있는 민족주의 담론도 우리 사회의 ‘일상의 신화’라고 볼 수 있다. ‘의미의 실오라기를 다 풀어 버리는’ 것³⁰⁾이 바르트의 핵심 사상이며, 기호학이 약속하는 것은 신화를 질서체계의 층위에서 바라보고 읽게 해 주는 것이자, 이를 통해 비판의 기초를 마련해 주는 것이다.³¹⁾

30) “글쓰기의 복잡성 속에서는 모든 것을 와해시켜야 하며 단 하나도 해석하려 해서는 안 된다. 작품의 구조는 스타킹의 올처럼 모든 지점, 모든 수준에서 ‘풀린다’. 그러나 그 표면 구조 아래에는 아무 것도 없다. 글쓰기의 공간은 그 표면을 탐구해야지, 그 안으로 뚫고 들어가려 해서는 안 된다...” (Roland Barthes, 『Image, Music, Text』, Essays selected and trans. Stephen Heath, London, Fontana Paperbacks, 1977, 147.) 바르트는 비평의 목적이 “깊이(공간)를 제거하고 서사(시간)를 봉쇄하는 것”이라고 했다. 작품에서 공간과 시간을 제거해 버리기 때문에 표면만 남게 되는 것이다. 그러므로 텅 빈 언어의 안으로 뚫고 들어가서 의미를 탐구하려고 애쓰기 보다는, 그 의미가 생산되는 표면적 체계를 탐구해야 한다. 예를 들어, 건축사는 실제 건물보다는 한 장의 건축 도면을 들여다볼 때 그 건물을 훨씬 더 빨리 이해한다. 정형외과 의사는 인체를 쳐다볼 때 그 사람의 피와 살을 보는 것이 아니라 골상도를 먼저 본다. 마찬가지로 평론가는 작품을 대할 때 깊이(전달되는 의미)와 서사(줄거리)를 보는 것이 아니라 작품 속 관계의 그물망(표면, 맥락)을 먼저 봐야 한다. (Jonathan Culler, 1999, 136, 335쪽 참조.)

31) Graham Allen, 2006, 97쪽 참조.

미술 이미지를 기호학적으로 보면 ‘기표’라고 이야기할 수 있다. 미술 작품의 의미란 바로 ‘의의’에 해당하는 항목이다. 작품의 의미를 보다 정당하게 파악하는 방법이 바로 컨텍스트의 논리, 즉 기호학적인 의미 구조에 대한 인식이다. 기표의 의미는 그 언어의 구조 안에서 찾을 수밖에 없고, 특정 기호의 의미는 그 기호 자체에 있는 것이 아니라 구조 안에서 다른 기호들과의 ‘차이’에서 나타나는 것이 ‘의미’에 대한 현대 기호학의 핵심적인 논의이다. 이 때문에 미술 작품을 자의적으로 읽지 않고 오해하지 않으려면 당대의 의미 체계, 그 미술 작품이 위치해 있던 맥락으로 돌아갈 필요가 있다. 바르트가 ‘저자의 죽음’³²⁾을 선언한 것도 이 대목과 연관이 깊다. ‘의미’란 작가나 그림 자체에 내재한 본질적인 것이라기보다 작품 이외의 것, 그림이 위치하는 의미의 구조, 그리고 그 구조 안의 다른 작품 사건들과의 비교에서 오는 ‘관계적인 것’이기 때문이다. 그러므로 미술작품의 의미는 그 이미지가 위치해 있는 전체 의미 구조의 맥락 안에서 다른 이미지나 사건들과의 연관성에서 파악해야 한다.

2. 나혜석의 서양화에 나타난 신화 현상

우리 미술사에서 ‘한국성’이라는 민족주의 담론이 문제되는 것은, 20세기 후반이라는 구체적 역사성이 있는 담론을 100년 전의 과거를 판단하는 잣대로 삼는 데에 있다. 이것은 매우 주관적이고 자의적인 해석일 수밖에 없는 것이다.

나혜석이라는 이 문제적 여성작가가 태어난 해는 19세기 후반이고 활동한 시대는 20세기 초반이다. 검은 연기를 뿜는 증기선이나 전기와 철도가 마냥 신기해 보이던 한 세기 전의 이야기이다. 서당이라는 교육 제

32) 바르트는 1968년 『이미지, 음악, 텍스트(Image, Music, Text)』에서 다음과 같이 썼다: “우리는 이제 이런 사실을 알고 있다. 텍스트는 단 하나의 ‘신학적’ 의미가 내세우는 단어의 조합(신이나 다름없는 저자의 ‘메시지’)이 아니다. 오히려 다양한 비독창적 글쓰기가 뒤엉키고 충돌하는 다차원의 공간이 되어야 마땅하다.” (중략) “독자의 탄생은 곧 저자의 죽음을 의미한다.” (Jonathan Culler, 1999, 13~14쪽, 115쪽.)

도가 소학교, 중학교 식의 근대적 학교 제도로 바뀌어 가는 때였고, 나라 밖의 문화가 모두 신기해 보이고 또 그만큼 불안과 자괴감이 증폭하던 시기였다. 나혜석의 그림을 해석하려면 해석의 틀이 필요한데, 우리 시대의 해석 틀이 아니라 그림을 그 시대의 컨텍스트 속으로 돌려놓아야 한다. 즉 그의 그림을 우리 시대의 민족주의 담론이 아니라 ‘모던’과 ‘개화’ 담론이 일어나던 20세기 전반의 맥락 속에서 들여다보아야 한다.

그림 속의 여성 이미지는 ‘닭음’을 통해 여성을 의미하는 일종의 도상적 기호(iconic sign)이다. 그 이미지는 예술가 주체의 산물이지만 그 시선은 작가를 둘러싼 시선들의 그물망에서 만들어지므로 그 도상은 시선의 주체가 위치한 맥락, 즉 그 주체가 맥락에 반응하면서 자신의 시선을 만들어 가는 과정과 자신의 내부로 향한 작가의 시선을 드러낸다. 나혜석의 자화상에서는 자신의 모습을 충실하게 묘사한 기법이나 앞을 똑바로 응시하는 강한 눈길에서 시대적 조건을 넘어서려는 결연한 의지의 여성으로서의 작가의 자의식이 감지된다.³³⁾ 도전적인 눈매와 뚜렷한 이목구비, 선이 굵은 골격을 가진, 도무지 조선 여자 같지 않은 나혜석의 초상화는 이때 새로운 ‘의미’를 지닐 수 있다. 그는 신여성이고 모더니스트였다. 글을 통해 수차 증명된 바 있듯 조선인의 문화와 사회에 많은 문제점을 느끼고 개혁하고자 했던 열정적인 계몽주의자였다. 조선의 여성성을 거부하고자 하고, 조선의 여자와 남자의 역할에 변화를 주고자 했던 이 근대 여성 지식인이 자신의 초상을 굳이 ‘민족주의적’으로, ‘전통적’으로 나타내야 할 필요는 없어 보인다. 오히려 그가 전통 여자답게 자신을 그렸다면 그것이 더 이상한 것일 수 있다.³⁴⁾

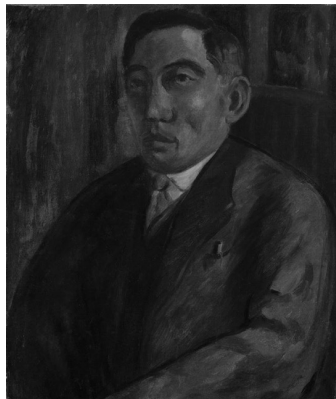
나혜석의 그림으로 표현된 남편 김우영의 모습 [그림 6] 역시 전통적인 조선 남자의 모습은 아니다.

33) 윤난지, 「한국 현대 여성 미술가들의 작업: 여성 주체의 재현」, 130~131쪽 참조.

34) 신지영, 『꽃과 풍경』, 178쪽 참조.



[사진 2] 나혜석, 김우영 부부 사진,
1920년 경.



[그림 6] 나혜석, 〈부군 초상〉, 캔버스에
유채, 1927년 경, 개인소장.

부부가 같이 찍힌 사진 [사진 2]을 통해 확인할 수 있듯이 김우영은 당시 외교관이라는 직업에 걸맞게 근대화된 옷차림과 세련된 외양을 하고 있다. 그러나 나혜석이 그린 <부군 초상> 속에서 그는 실제 모습보다 더 진하고 술이 많은 눈썹, 크고 굵은 코, 커다란 광대와 강한 얼굴선, 두툼한 입술, 그리고 커다랗고 살집이 있는 남성의 모습으로 나타나 있다. 정면을 향한 채 강한 의지를 내뿜는 ‘서구적’ 마스크를 가진 여성으로 그려진 자신의 자화상만큼 강렬한 이미지는 아니지만, 김우영의 초상화 역시 크고 강인한 이목구비와 선이 굵은 골격을 가진 인물로 형상화되었다는 점에서 나혜석의 <자화상>과 같은 결을 보여줌으로써 모더니스트 나혜석에 대한 새로운 의미를 다시 한 번 확인시켜준다.

기호학적으로 보면 ‘서구적’ 형태의 의미는 한 세기를 거슬러 올라가면 정 반대의 ‘기의’와 결합되어 있음을 알 수 있다. 바르트가 이야기하듯 기호는 필히 시공의 제약을 따를 수밖에 없으며, 시공을 초월하여 같은 의미를 지니는 낱말이란 없다. 혈통을 기반으로 하는 조선의 뿌리 깊은 양반 지배 체제와 이들의 ‘모화사상(慕華思想)’과 ‘소중화(小中華)’의

식에서 볼 때 ‘서구적’ 계몽주의는 근대 국가의 정신적 독립을 위해서도 필요한 부분이었다. 지금은 못 마땅해 보이는 19·20세기의 모더니스트들의 ‘서구 취향’은 당시 실상으로는 ‘외세적’이나 ‘반민족적’ 의미가 아니라, ‘독립’이나 ‘애국’이라는 의미와 더 근접한 것이었다.³⁵⁾ 예를 들어, 1896년 독립협회가 중국 사신을 접대하는 영은문을 부수고 프랑스의 개신문을 본 따 만든 ‘서구적’ 기표의 독립문은 중국을 숭상하는 전통 양반 중심의 혈통 신분사회라는 역사적 문화적 맥락에서 볼 때 그 혁신적 의미가 드러난다. 이와 마찬가지로 나혜석의 ‘서구적’ 취향을 비판하기에 앞서, 그의 서구적 풍경화의 의미가 어디서 기인하는지 근본적으로 검토해야 한다. 역사적 맥락이 바뀌면 반의어와 동의어의 배열이 달라지고 같은 낱말이라 해도 그 의미는 달라진다. 시간을 거슬러 올라가 일제 식민지 정책의 최대 담론이었던 ‘국가 신도’의 역사적 맥락³⁶⁾에서는 ‘서

35) 19세기 말부터 시작된 우리나라의 개화 운동은 처음부터 ‘구국’의 이념과 함께 했다. 민권을 중심으로 한 ‘서구적, 합리적’인 사회 시스템이 ‘독립’을 위해서 필수 조건이었다. 한국의 역사를 강조하고 한글 연구를 실시하여 애국심을 진작시키고자 한 독립협회의 활동이 대표적인 예이다. 국사와 한글을 공부하기 위해서는 전통 양반들의 ‘모화사상’과의 단절이 필요했다. 전통적인 ‘소중화’ 의식 관점에는 우리의 역사와 글이 대단치 않았기 때문이다. 독립국가가 되기 위해서는 전통적인 양반들의 모화사상에서 벗어날 필요가 있었는데, 애국가가 만들어진 것도 근대 민족의식의 발현, 애국 의식이 서구적 음악이라는 서구적 기표에 의해 표현된 것으로 볼 수 있다. 이는 독립협회가 세운 ‘독립문’의 경우도 마찬가지이다. 프랑스의 ‘개신문’ 형식을 본 따 독립문은 전통적 건축양식과는 거리가 멀다. (신용하, 『독립협회와 개화운동』, 세종대왕기념사업회, 2000, 64~71쪽.)

36) ‘동과 서’로 나누는 적대적 이분법은, 서구 제국주의에 대항하여 아시아인들이 하나로 합쳐야 한다는 일본의 ‘대동아 공영’의 논리와 무관하지 않다. 일본은 국가 종교, ‘신도’를 그 논리적 지주로 삼았다. 아시아가 하나 되는 것은 아시아에 천황의 제국을 건설하는 것이며, 전 아시아인을 천황의 신민으로 황민화함을 의미했다. 1868년 일본은 막부시대의 막을 내리고 메이지 천황을 중심으로 군주제 국가를 세우는데 흔히 이 천황제 군주제 국가의 성립, 곧 ‘메이지 유신’을 일본의 근대화 기점으로 본다. 일본의 천황제 종교 국가 ‘신도’가 탄생한 것도 이때이며 이 천황제 종교가 일본의 근대화와 민족주의의 핵심을 이룬다. 일본의 근대화는 어쩌면 가장 비근대적인 방법으로 이루어졌다고 할 수 있는데, 자국의 왕조를 신격화한 종교를 근대화의 기반으로 삼았기 때문이다. 근대 국가는 통합된 ‘국민 의식’을 전제로 한다. 이러한 집단적 공동체 의식은 베네딕트 앤더슨(Benedict Anderson, 1936~2015)에 따르면 ‘문화적 담론’을 전제로 하는 것인데, 민족국가는 바로 이 문화적 담론 속에서 서로 일체감을 얻는 ‘상상적

구'의 의미가 달라진다.

나혜석의 조선적이지 않은 깊숙한 눈과 뚜렷한 콧날을 가진 자화상, 도로 정비가 말쑥하고 가로수가 정연한 서구 풍경화를 접했을 때 당혹스러움을 갖는 것은 ‘동도서기(東道西器)’, 즉 ‘물질은 서구에서 빌어 와도 정신만은 우리 것’이어야만 한다는 말로 여전히 우리 사고를 지배하고 있는 ‘동과 서’, ‘민족과 외세’라는 일제 강점기의 적대적 이분법이 아직도 해체되지 못한 채 내면화되어 그 잔재가 남아있는 탓은 아닌지 냉철하게 의식할 필요가 있는 것이다.

나혜석의 자화상에 나타난 큰 눈과 높은 코는 일반적으로 우리가 알고 있는 눈과 코에 비해 비교적 커다란 서양적인 것을 드러내고 있음을 알 수 있다. 언어적인 차원에서 기호는 기표와 기의로 되어 있다. 나혜석 초상화에 이 기호 모델을 적용해 보면, 그림에 나타난 큰 눈과 큰 코는 기표이고, 그것이 뜻하는 기의는 일반적인 눈과 코이다. 이는 우리가 알고 있는 코와 눈에 대한 일반적인 기표가 아니라 보다 특이한 기표임을 알 수 있다. 즉 일반적인 기표가 다른 기의에 매칭되어 있다는 말이다. 이를 언어 측면에서의 기호로 나타내면 다음 <표 2>와 같다.

〈표 2〉 나혜석 초상화의 기호 모델

언어적 차원	{	1. 큰 눈, 높은 코	2. (일반적인) 눈, (일반적인) 코
		3. 기호	

공동체(Imagined Communities)’로 형성되는 것이다. 원래 일본인의 삶에 오래 뿌리를 내리고 있던 소박한 민간 신앙이었던 ‘신도’를 통해 천황은 천자로 신성이 부여되어, 일본은 살아 존재하는 신인 천황이 다스리는 나라, 신국이며 불멸의 나라로 스스로 신화화했다. 현대 국가 일본의 국가 공동체 의식은 천황의 적자라는 혈통과 가족개념에 근원을 두며, 국가에 대한 ‘충성’은 부모에 대한 ‘효’로 대치된다. 일제 말인 1940년대 이후에 실시된 ‘창씨개명’ 역시 일본식으로 이름을 바꿈으로써 천황과의 ‘상징적 친자관계’를 마련하는 일본의 황민화 정책의 일환이며, 백인에 대항하여 황인종들이 결집을 드러내는 ‘인종적’, ‘혈통적’ 집착을 보여준다. (손정목, 『일제강점기 도시 사회상연구』, 일지사, 1996, 588~591쪽 참조.)

나혜석의 초상화가 당시의 신화적인 측면에서 평가되었을 때, 이 기호는 다음 <표 3>과 같이 드러났다.

〈표 3〉 나혜석 초상화에 대한 일반적 평가

언어	{	1. 큰 눈, 높은 코	2. 눈, 코	
		3. 기호 Ⅰ. 서양성 [기표]		Ⅱ. 사대주의 [기의]
		Ⅲ. 서구적, 반민족적, 부르주아적 [기호]		

<표 3>에 의하면 나혜석의 큰 눈과 높은 코는 서양성의 기호이며 이것이 다시 사대주의라는 기의로 등장하여 나혜석의 서양화는 반민족이고 부르주아적이라는 신화로 이해된다.

하지만 이는 당시의 상황과 나혜석 초상화의 정확한 분석을 토대로 하지 않고 정서적이고 통념적인 해석의 결과라고 볼 수 있다. 나혜석은 나름대로 반일적이며 애국적인 사상을 가지고 여성으로서 할 수 있는 민족적인 행동을 토대로 초상화를 그린 것으로 이해된다. 나혜석에게 높은 코와 큰 눈은 서양성을 나타내는 것은 맞다. 하지만 나혜석 초상화에 나타난 높은 코와 큰 눈은 서양성이면서 반일적인 의미로 나타나는 은유이다. 이는 다음과 같이 바르트의 도표를 통해 신화적인 측면을 드러낼 수 있다.

〈표 4〉 나혜석 초상화의 새로운 분석

언어	{	1. 큰 눈, 높은 코	2. 눈, 코	
		3. 기호 Ⅰ. 서양성 [기표]		Ⅱ. 반일본성 [기의]
		Ⅲ. 애국적, 민족적 [기호]		

<표 4>를 토대로 다시 한 번 나혜석의 초상화를 정리해 보면, 나혜석의 초상화에 나타난 서구적인 이미지는 모화사상이나 서구지향적인 사상을 나타내는 것이 아니고 당시의 일제 치하에서 일본에 대한 작은 저항으로 나타난다고 할 수 있다. 그래서 언어적인 차원에서의 그녀의 큰 눈과 높은 코는 일반적인 눈과 코에 대한 기호로 나타나고 이것은 당시의 상황에서의 항일적 표현으로 매칭이 된다. 이런 언어적인 차원의 기호를 당시의 신화적인 차원으로 이해하자면, 서양성에 해당하는 항일적이며 반일본적인 표현은 애국적이고 민족적인 기호로 드러난다고 이해할 수 있다.

우리는 이 두 가지의 상이한 신화적인 해석과 비교를 통하여 나혜석의 초상화는 매우 상반적으로 이해되고 신화로 고착되어 있었음을 알 수 있었다.

IV. 나오는 말

이상으로 나혜석의 서양화에 대해 그간 축적된 오해에 대한 논의들을 끄집어내고, 기호학적으로 새롭게 해석해 보았다. 한국 미술사에서 최초의 여성 ‘양’ 화가이자 ‘신’ 여성으로 새로운 문명의 선봉에 서 있던 나혜석은 1990년대 이후 여성주의가 부상하면서 활발하게 연구되었음에도 불구하고, 연애와 이혼으로 이어지는 자유로운 섹슈얼리티로 인해 그 동안 예술가적인 업적보다 규범을 벗어난 일생이 더 많은 관심의 대상이 되어 온 것이 사실이다. 그럼에도 불구하고 그의 글은 다양한 장르를 섭렵하며 당대의 사회와 여성 문제 등을 논했기에, 투철한 여성주의 신념을 담고 있다고 평가된다. 그러나 한국 미술사에서 그의 회화는 서구지향적이고 부르주아적인 인상주의로 자리매김될 뿐, 여성주의적 평가는 답보상태였다.

자기 자신의 논리로 남을 비웃거나 무시하지 않고 인간과 세상에 대한

깊이와 폭을 넓히는 인류학적 여행이 되려면 다른 사람들의 신념 체계, 곧 문화를 이해하려는 자세가 중요하다. 이러한 인류학적인 여행은 타민족에게만 적용되는 것이 아니다. 같은 사회, 같은 민족이라 하더라도 세대 간 자신의 삶의 철칙으로 믿는 신념 체계에는 소위 ‘세대 차이’가 있다. 바르트가 이야기하듯 저마다 사회가 신봉하는 신념체계에는 공간적인 한계가 있을 뿐 아니라 시간적인 한계도 있기 때문이다. 본고는 이러한 시간적인 한계에 대한 인식의 부족과 맥락적 사고의 부재가 만들어낸, 우리에게 이미 습관처럼 익숙해진 일상의 신화를 인지, 해체, 그리고 재고함으로써 새로운 의미와 진실을 밝혀내는 기호학적 분석의 한 과정이었다.

이 과정을 통해 ‘서구적’이라는 나혜석의 서양화라는 기표는, 19세기 후반에 태어난 그가 활동했던 20세기 전반의 ‘모던’과 ‘개화’ 담론의 맥락 속에서 들여다본다면 ‘외세적’이나 ‘반민족적’ 의미가 아니라 오히려 ‘독립’이나 ‘애국’이라는 기의와 결합되어 있음을 발견하였다.

또한 나혜석은 관찰과 기록을 전제로 한 풍경화가로서 전통적인 공간적 금기를 넘어 활동하였다. 국경을 가로지르는 여행은 고사하고 거리를 나다니는 문밖출입도 힘들었던 당시의 사회·문화적 맥락에서 보면, 풍경화가로서 거리와 산천을 누비고 국경을 넘는 여성 여행가로서 나혜석의 여성주의적 의미는 간과될 수 없을 것이다. 이로써 나혜석을 단지 자유주의자 혹은 유미주의자로 단정하면서 페미니스트 유화를 적극적으로 인정하지 않았던 기존의 논의는 재검토되어야 하며, 앞으로 나혜석 작품의 상징적 내포에 대한 더욱 활발하고 밀도 깊은 논의를 통해서 새로운 인식의 지평을 확보해야 할 것³⁷⁾이라는 과제가 다시 한 번 시도된 것이다.

바르트는 ‘탐구’란 “배운 것을 잊어버리는 것, ‘망각’이 우리에게 스며들어 있는 지식, 문화, 신념의 침전물에 선사하는 예측 불가능한 변화에 굴복하는 것”이며, 그것이 바로 ‘지혜(sapientia)’라고 강조하면서, “권력

37) 박계리, 「나혜석의 풍경화」, 159쪽.

은 없고 약간의 지식과 지혜만 있는, 그리고 취향은 엄청나게 많은 그런 망각”이라고 하였다.³⁸⁾ 학문의 과정을 ‘의미로부터의 해방과 텅 빈 언어와 텅 빈 기호 사이를 떠다니는 쾌락의 기회’³⁹⁾로 삼고자 하는 바르트적 태도, 그리고 궁극적인 기의에 속박되지 않는 데리다의 해체적 사유는 우리가 미약한 지식과 아집, 그리고 편견으로부터 탈출하여 다르게 사유함으로써 지혜에 이를 수 있는 방법을 선사한 것이다.

38) Roland Barthes, 『Inaugural Lecture』, trans. Richard Howard, in 『A Barthes Reader』, Paris, Seuil, 1978, p.478.

39) 1970년에 출간된 바르트의 일본 연구서 『기호의 제국(Empire of Signs)』은, 해체론적 사고가 바르트의 글쓰기에 얼마나 중요한 영향을 미쳤는지 관찰할 수 있는 저서이다. 그는 일본 문화가 의미에 대한 서구적 강박관념, 즉 대상에서 의미를 찾고 기표에서 기의를 찾으려고 노력하는 강박관념에서 자유롭다는 것을 발견했다. “마치 안에 뭔가가 들어 있는 게 아니라 상자가 선물처럼 보이는” 일본의 선물 포장도 바르트를 매혹시켰는데, 그것이 최종적 기의로 이르지 않는 텅 빈 기호나 기표를 사랑하는 문화를 인정해주는 것처럼 보였기 때문이다. (Graham Allen, 2006, 143~144쪽 참조.)

참고문헌

- 국립현대미술관 엮음, 『한국 근대회화 100선』, 일과알, 2002.
- 권보드래, 『연애의 시대, 1920년대 초반의 문화와 유행』, 현실문화연구, 2003.
- 김달진미술자료박물관 엮음, 『한국 추상미술의 역사』, 김달진미술자료박물관, 2016.
- 김주용, 「나혜석의 민족의식과 독립운동지원 활동」, 2013, 『나혜석연구총서 2』, 수원: 나혜석학회, 2015, 747~776쪽.
- 김진송, 『서울에 판스홀을 허하라』, 현실문화연구, 1999.
- 김형목, 「나혜석의 현실인식과 민족운동사에서 역할·위상」, 2010, in: 『나혜석연구총서 2』, 수원: 나혜석학회, 2015, 670~698쪽.
- 나혜석기념사업회 간행, 서정자 엮음, 『정월 라혜석 전집』, 국학자료원, 2001.
- 나혜석학회 간행, 윤범모 엮음, 『나혜석연구총서 2』, 수원: 나혜석학회, 2015.
- 문정희, 「나혜석 회화창작에 나타난 근대적 자아」, 2006, in: 『나혜석연구총서 2』, 수원: 나혜석학회, 2015, 215~259쪽.
- 박계리, 「나혜석의 풍경화」, 2005, in: 『나혜석연구총서 2』, 수원: 나혜석학회, 2015, 129~161쪽.
- 박환, 「나혜석의 민족의식 형성과 3.1운동」, 2007, in: 『나혜석연구총서 2』, 수원: 나혜석학회, 2015, 636~652쪽.
- 손정목, 『일제강점기 도시사회상연구』, 일지사, 1996.
- 송효섭, 『인문학, 기호학을 말하다』, 이숲, 2013.
- 신용하, 『독립협회와 개화운동』, 세종대왕기념사업회, 2000.
- 신지영, 『꽃과 풍경, 문화연구로 본 한국 현대 여성미술사』, 미술사랑, 2008.
- 윤난지, 「한국 현대 여성 미술가들의 작업: 여성 주체의 재현」, in: 『미술 속의 여성 - 한국과 일본의 근·현대 미술』, 이화여자대학교 출판부, 2003.
- 윤범모, 「나혜석 미술세계의 연구쟁점과 과제」, 2015, in: 『나혜석연구총서 2』, 수원: 나혜석학회, 2015, 430~461쪽.
- _____, 『한국근대미술 - 시대정신과 정체성의 탐구』, 한길아트, 2000.
- _____, 『화가 나혜석』, 현암사, 2005.
- 이상경, 『나혜석 전집』, 태학사, 2000.
- 이준, 「한국 추상회화의 미적 특성」, 『한국 추상회화의 정신』, 호암미술관 소장품 기획, 삼성문화재단, 1996.
- 이화여자대학교 엮음, 『미술 속의 여성 - 한국과 일본의 근·현대 미술』, 이화여자대학교 출판부, 2003.
- Allen, Graham, 송은영 옮김, 『문제적 텍스트 롤랑 바르트』, 앨피, 2006.

- Barthes, Roland, 김주환 · 한은경 옮김, 『기호의 제국』, 민음사, 1997.
- _____, 김희영 옮김, 『텍스트의 즐거움』, 롤랑 바르트 전집 12, 동문선, 1997.
- _____, 이화여대 기호학연구소 옮김, 『현대의 신화』, 동문선, 1997.
- _____, 『Image, Music, Text』, Essays selected and trans. Stephen Heath, London, Fontana Paperbacks, 1977.
- _____, 『Inaugural Lecture』, trans. Richard Howard, in: 『A Barthes Reader』, Paris, Seuil, 1978.
- _____, 『Mythologies』, trans. Annette Lavers, New York: Hill and Wang, 1973.
- Beauvoir, Simone, 『The Second Sex』, Penguin Books, 1972.
- Culler, Jonathan, 이종인 옮김, 『바르트 Roland Barthes』, 시공로고스 총서 09, 시공사, 1999.
- Gilloch, Graeme, 노명우 옮김, 『발터 벤야민과 메트로폴리스』, 효형출판, 2005.
- Trabant, Jürgen, 안정오 옮김, 『기호학의 전통과 경향』, 인간사랑, 2001.
- 전시회 <시대의 선각자, 나혜석을 만나다>, 경기도 수원시립아이파크미술관 제 1 전시실, 2016. 4. 28. ~ 8. 21.

On the Mythology in Western Pictures of *Na Hye-seok*

Shin Eun-shil · An Cheung-o

In South Korea's art history, Na Hye-seok(1896~1948) was at the forefront of a new civilization as the first female 'western' painter and 'new' woman. Despite active research of her, with the rise of feminism after the 1990s, her life beyond the norm such as her love affairs and free sexuality that led to divorce became an object of more attention than her artistic achievements.

Nevertheless, her writings have been evaluated that they contain thorough feminist beliefs, because she discussed the contemporary social and women's issues in the early 1900s in various genres. However, her paintings were only positioned as western-oriented and bourgeois impressionist works, the feminist assessment of them was standstill.

To interpret the paintings of Na Hye-seok, a framework of analysis is needed. They should be interpreted in the context of the era when she lived, not in the framework of our times. In other words, her paintings should be looked up in the context of the overall dawn of the 20th century, when 'modern' and 'rehabilitation' discourses occurred. In the semiotic perspective, the meaning of 'western' form is combined with the exact opposite *signified* dating back a century.

This study shows that *signifier* of 'western' paintings of Na Hye-seok is not combined with the meaning of 'foreign enemy' and 'anti-national activities', but means rather 'independent' and 'patriotic', in the context of 'modern' and 'rehabilitation' discourses of the early 20th century. This was stated by Roland Barthes' myth model.

Na Hye-seok also worked actively beyond the traditional spatial taboo as a landscape painter that is subject to observation and record. Regarding the time when travel across the border, let alone the difficulties of going out of doors, was not allowed in social and cultural context, the feminist meaning of Na Hye-seok cannot be overlooked, because she was a female traveler who went

around the streets and crossed the border as a landscape painter.

Through this study, the existing discussions and assertions; Na Hye-seok is just as a liberalist or an estheticist and her oil paintings are not feministic, are actively reconsidered. New horizons of the recognition of Na Hye-seok should be ensured through more vigorous and dense studies of the symbolic implications of her works.

Key word : Na Hye-seok, Semiotics, Mythology, Feminism, Western painting, Barthes.

투고일 : 2016. 11. 25. / 심사일 : 2016. 11. 27. / 심사완료일 : 2016. 12. 10.