



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술학박사 학위논문

# 은둔(隱遁)의 전복성

- 여성향 서브컬처의 회화적 적용 연구 -

2019년 2월

서울대학교 대학원

미술학과 동양화전공

김 화 현

# 은둔(隱遁)의 전복성

- 여성향 서브컬처의 회화적 적용 연구 -

지도교수 김 성 희

이 논문을 미술학박사 학위논문으로 제출함

2018년 10월

서울대학교 대학원

미술학과 동양화전공

김 화 현

김화현의 박사 학위논문을 인준함

2018년 12월

위 원 장                    김 형 숙                    (인)

부위원장                    차 동 하                    (인)

위        원                    신 하 순                    (인)

위        원                    서 진 희                    (인)

위        원                    양 효 실                    (인)

## 국문초록

은둔(隱遁)이란 숨어 지내는 행위를 뜻한다. 그러나 단순한 도피와는 달리, 체제에 화합하지 않은 상태를 유지하겠다는 의도 하에 행해지므로 전복적 가능성을 내포하고 있는 실천이다. 실제로 은둔의 주체는 지배 권력에서 배제되거나 제도권의 억압을 받는 이들로써, 물리적 거리감을 이용해 심리적 불복종 상태를 이어 간다. 이들은 제도권이 끝끝내 흡수하지 못한 미결 과제로 남아 체제의 완결성에 흠집을 내는 존재들이며, 이들의 문화 그러한 비순응적인 성향을 직·간접적으로 반영한다.

특히 여성들이 창작하고 향유하는 “여성향” 서브컬처는 비주류의 영역에 은둔함은 물론 작품 안에서도 여성 주체의 입장을 포착할 수 없도록 숨김으로써, 주류 이데올로기가 배척하는 독특한 내용과 형식을 지속적으로 생성하고 있다. 그러한 형식과 내용 및 전략은 본인의 작품을 구성하는 중요한 요소이다. 이 논문은 여성향 서브컬처가 활용한 은둔 방식을 동아시아의 은둔 문화와 연관지어 규명하고, 특징을 여성주의적인 맥락에서 해석하여 본인의 회화 작품에 활용한 과정을 설명한 글이다.

중국 후한(後漢)대부터 하나의 사회적 현상으로 등장한 은둔은, 문인 사대부가 군주에게 반역하지 않으면서도 체제에 협조하지 않을 수 있던 독특한 방식이었다. 그들은 구체적인 사회 변혁을 도모하기보다는 정치 활동 일체를 거부함으로써 정권의 권위를 훼손하며 제도권과의 긴장 관계를 형성하였다. 은둔을 창작 태도로 택한 작가들도 동아

시아 미술사에서 다수 발견할 수 있다. 특히 도가사상이 자리잡은 후부터 은둔은 자연과의 합일을 추구하는 탈속적 행동이라는 의미가 더하였기에, 공직에서 좌절을 겪거나 혼란기에 생명의 위협을 당하여 주변부로 도피해야만 했던 작가들이 도가에서 마음의 위안을 얻고 박탈감에서 벗어나 창작을 계속할 수 있었다. 자신을 소외시킨 속세를 초월한 가치를 추구한다는 의미를 찾을 수 있었기 때문이다. 송대부터 그려지던 묵죽도, 세한삼우도, 그리고 청대 팔대산인(八大山人, 본명 주담(朱耷): 1626?-1705?)의 새 그림 등은 그들의 그러한 심경이 자연 경물에 반영된 결과이다.

대부분의 은둔 작가들은 그림의 주제나 소재를 통해 그들의 견해를 상징적으로 표현하는데, 원(元)대 유민화가들, 그 중에서도 전선(錢選: ca. 1235-1301이후)과 조맹부(趙孟頫: 1254-1322)의 작품에서는 그림의 내용 뿐 아니라 형식에서도 이중으로 작가를 숨기고 있다. 은둔을 암시하는 상징적 소재를 그리는 이외에도, 침략 왕조가 후원하는 미술 형식을 일부러 기피하고 일부러 먼 과거의 미술을 참조함으로써 현실과의 거리를 둔 것이다. 나아가 참조하는 과거의 시점을 여럿으로 분산시키기까지 하였다. 작가가 정확히 어떤 왕조를 되돌리려 하는지 포착할 수 없으므로, 불복종의 정체를 규명하거나 반역의 혐의를 씌우는 것이 불가능하다.

이렇게 작품 안에서 주체의 지향점을 알아볼 수 없도록 하는 양상은 서브컬처, 그 중에서도 남성중심적 사회에서의 영원한 오점으로 남을 여성향 서브컬처에서 더욱 복합적인 형태로 발견된다. 이미 주류에서 벗어나 있다는 서브컬처도 전반적으로는 남성중심적 문화에서 자유롭지 못하다. 한국의 서브컬처는 그 형식과 발전과정이 일본의

그것과 유사한데, 대부분 남성 수용자를 위해 제작된 소년만화나 애니메이션, 게임 등이 “서브컬처”의 전형으로 일컬어지며 시장을 형성하고 있다. 이러한 상황에서 여성 수용자를 위해 여성들이 제작·유통하는 서브컬처는 비주류 중의 비주류라고 볼 수 있으며, 나아가 1)주류 문화와 2)남성중심적 서브컬처에 의해 이중으로 주변화된 분야이다.

이러한 동아시아 여성들의 서브컬처를 본 논문에서는 “여성향 서브컬처”로 칭하였다. 그 중 특히 여성향적 특징이 강한 순정만화와 팬픽션·팬아트는 그 내용과 형식이 남성중심적 문화의 기준에 부합하지 않는다는 이유로 저평가와 홀대를 받아 왔지만, 주류의 인정을 받고자 스스로를 변형시키거나 타협하기보다는 오히려 더욱 폐쇄적인 영역으로 은둔함으로써 가부장적 가치체계에 포섭될 수 없는 독특한 표현양식과 콘텐츠를 보존하고 발전시켰다. 또한 비현실적이라는 비판에 굴복하지 않고 오히려 판타지적인 요소를 극대화함으로써 “현실”의 편향성을 폭로하는 동시에 현실의 규범을 유희거리로 전환하였다. 특히 팬픽션·팬아트는 “2차 창작”이라는 형식을 통해 남성중심적 문화의 의미화 과정을 어지럽히는 결과를 초래했다는 점에서 전복적이다.

여성향 서브컬처는 남성 소비자를 포섭하고자 여성향적 개성을 포기하지도 않았다. 이로 인해 단 한 번도 범 대중적 유행이 된 적이 없으나, 바로 그렇기 때문에 비주류로서의 전복성을 유지하고 있다. 수많은 서브컬처가 제도권에 대한 반항으로서 탄생하였으나 결국 상업화되고 대량생산되는 소비재로 전락하여 저항성을 상실한 채 지배 이데올로기의 일부분으로 수용되었으나, 여성향 서브컬처는 초지일관

주변부에 머무름으로써 주류가 소화하지 못하는 형식과 내용을 보존할 수 있었다.

이 은둔처에서 청소년기의 여성은 제도권이 정의한 “여성”으로 구성되라는 권력의 호명에 매 순간 불응할 수 있다. 가부장제를 지탱하는 “여성”으로 젠더화되는 미세하고 일상적인 의례들로부터 도피하는 것이다. 그러한 도피처에서 가부장적이지 않은 여성과 남성의 모습을 상상하고 구체화하며 자신들의 욕망과 망상을 펼친다. 나아가 그러한 망상의 주체로서 지목되는 것을 피할 수 있도록 주체를 분산적으로 숨긴다. 여성 창작자와 독자들은 익명성 뒤에 정체를 숨기고, 작품 속 인물 중 누구에게 이입해 있는지 알아볼 수 없도록 수시로 이입 대상을 바꾸거나 작품 밖의 시점으로 도피한다. 결국 가부장적 검열자는 체제에 비순응하는 불온한 상상의 주체를 포착할 수 없게 되며, 여성 주체는 현실의 규범을 더욱 과감하게 비틀고 조롱하는 상상을 펼칠 수 있게 된다.

이렇듯 여성향 서브컬처는 장르로서도 비주류에 숨어 있고, 나아가 여성 주체를 작품 안에서도 숨겨 줌으로써 은둔을 이중으로 구사한다. 이로써 가능했던 성취들 중, 본인은 특히 여성주의적으로 유의미하다고 규정한 몇몇 요소들을 발췌하여 작품에 적용하였다. 가부장적 검열자의 시선으로부터 여성 주체를 효과적으로 도피시킴으로써 여성이 시선의 주체로서 기능할 수 있는 자리를 만들었다는 점, 나아가 남성 신체를 (재)구성하여 여성의 상상과 욕망을 자유롭게 펼칠 기제를 마련하였다는 점이 그것이다. 여성의 성애적 욕구를 다루되 여성의 몸이 아닌 남성의 몸을 통해 기술하는 특이한 방식을 통해, 여성향 서브컬처는 제도권이 “문란하다”고 단죄할 주체를 처음부터

찾을 수 없게 하여 공격을 무력화하는 것은 물론, 여성 신체가 대상화 될 계기 또한 동시에 원천적으로 차단하였다. 본인 작품 속의 순정만화적 남성 신체는 이러한 불복종의 결과물로 기념비화되어, 기존 미술사의 정전(正典, canon)만큼이나 이상적으로 그려진다.

작품의 구성에 있어서는 기존 명작의 구도와 시각언어를 차용하고, 동양화의 전통적 기법을 만화적 조형언어와 혼용하였다. 중요한 인물의 초상을 남기던 영정기법으로 순정만화적 인물을 그리고, 동아이사 남성 엘리트의 전유물이던 수묵 기법을 활용해 만화적 장면을 구사하였다. 남성중심적 미술사의 조형언어를 다른 맥락에 위치시킴으로써 원래 지니고 있던 의미대로 읽히지 못하도록 방해하고, 여성들의 하위예술을 고급예술의 지위에 올려놓는 일에 이용한 것이다. 그리고 그 모습이 이상하거나 우스꽝스럽지 않고 매우 “자연스러워” 보이도록 연출하였다. 마치 기존 명작들의 다른 버전(異本)을 보는 듯한 착각을 불러일으키기 위해서이다.

이는 원작을 재구성하는 2차 창작의 전략을 회화에 도입한 명작 다시 그리기, 나아가 여성적 입장에서의 대안-미술사(alternate art history) 제시하기이다. 팬픽션·팬아트가 현실의 패러디에 그치지 않고 완전히 다른 기준 하에 작동하는 “대안적” 현실을 구체적으로 제시하는 것과 유사한 전략이다. 그 상태로 현실에 침투하거나 심지어 기존 미술을 대체한대도 무리가 없어 보일 만큼 체계적인 여성향적 대안들은, 패러디가 제공하는 일시적 웃음이나 해소 이상의 역할을 한다. 기존 명작의 권위를 훼손하는 동시에, 그 권위를 일시적으로 빼앗아 오는 전복적인 현상이 가능해지기 때문이다.

주변화된 주체는 몸을 숨김으로써 불만과 상상을 구체화할 시간과



공간을 확보할 수 있고, 그 상상의 산물 안에서 자신의 위치를 포착할 수 없도록 또 한 번 숨김으로써 자신을 불온한 존재로 낙인찍으려는 검열자를 교란시킨다. 전통 미술에서도 일부 확인되는 이러한 이중 은둔의 효과는 현대의 여성향 서브컬처에서 전략적으로 활용된다. 가부장적 규범에서 벗어난 여성 주체와, 그가 구현한 대안적 남성 신체의 전복성이 회화 작품에 적용되어 기념비화되는 과정을 본 논문을 통해 설명하였다.

주요어 : 은둔, 이중 은둔, 여성향, 서브컬처, 전복성, 여성주의  
학 번 : 2015-31071

# 목 차

국문초록 .....	i
목차 .....	vii
참고도판목록 .....	xi
작품도판목록 .....	xvi
제 1 장 서론 .....	1
제 1 절 연구 목적 .....	1
제 2 절 연구의 내용 .....	5
제 3 절 연구의 중요성 .....	8
제 2 장 전통미술에서 은둔하는 주체 .....	12
제 1 절 은둔의 개념 .....	12
1. 은둔의 정의 .....	12
2. 은둔 문화의 형성 .....	14
3. 은둔과 예술 .....	18
제 2 절 은둔하는 주체: 원(元) 전기 유민화가를 중심으로	20
1. 원대 유민화가의 등장 .....	22
2. 원대 유민화가의 이중(二重) 은둔 .....	23
1) 전선(錢選) .....	25
2) 조맹부(趙孟頫) .....	28
3. 주체의 은둔이 지니는 전복성 .....	34

<b>제 3 장 여성향 서브컬처의 은둔하는 주체</b> .....	<b>39</b>
<b>제 1 절 여성향 서브컬처의 개념과 범위</b> .....	<b>39</b>
1. 여성향 서브컬처 .....	40
2. 순정만화: 1990-2000년대 한국 순정만화를 중심으로 .....	42
3. 2차 창작물: 팬픽션과 팬아트를 중심으로 .....	56
<b>제 2 절 이중 은둔(1): 여성향 서브컬처 장르의 은둔</b> .....	<b>61</b>
1. 비주류 영역으로의 은둔: 순정만화를 중심으로 .....	63
2. 비상업적 영역으로의 은둔: 팬픽션 커뮤니티를 중심으로 .....	65
<b>제 3 절 이중 은둔(2): 작품 안에서 은둔하는 주체</b> .....	<b>67</b>
1. 한시적 정체와 다저자성(multi-authorship)으로의 은둔 .....	68
2. 불명확한 이입대상으로의 은둔 .....	70
<b>제 4 장 주체가 은둔하는 여성향 서브컬처의 전복성</b> .....	<b>72</b>
<b>제 1 절 장르의 은둔: 외부의 검열자로부터의 도피</b> .....	<b>72</b>
1. 젠더화 유예(猶豫)의 공간 .....	72
1) “여자로 다시 태어나”지 않는 소녀 .....	74
2) 끝까지 화내는 여자, 체계의 파괴자 .....	75
3) 대안적 어머니상과 모녀관계 .....	79
4) 시대와 역사를 서술하는 주체로서의 여성 .....	84
2. 판타지와 대안-현실: 다른 상상을 펼치는 공간 .....	91
1) 여성이 단죄당하지 않는 결말 .....	92
2) 현실 규범의 탈 권위화 .....	95
3. 상업화과 이데올로기의 합병에 대한 불복종 .....	99
<b>제 2 절 여성 주체의 작품 속 은둔:</b>	
<b>내면화된 검열자로부터의 도피</b> .....	<b>101</b>
1. 남성 신체의 대상화 .....	101
1) 남자의 몸을 인식하는 소녀 .....	102
2) 여성적 시선으로 재구성한 남성 신체 .....	103
2. 가부장제의 공격 무력화: 검열자의 시선 교란 .....	106

3. 여성적 성향에 대한 탐험과 긍정 .....	111
<b>제 5 장 여성향 서브컬처에서 전복적 요소의 회화적 적용</b>	<b>114</b>
<b>제 1 절 여성향 서브컬처가 보전한 여성 주체</b> .....	<b>114</b>
1. 시선의 주체로서의 여성 .....	114
2. 재구성된 남성 신체의 인용 .....	119
1) 위반적 상상의 산물 .....	119
2) 여성 주체의 대상화를 막는 은둔처 .....	120
<b>제 2 절 대안-현실 만들기의 전략 응용:</b>	
정전(正典)의 오염과 권위의 일시적 찬탈 .....	124
1. 만화적 인물의 전신(傳神)적 표현 .....	126
2. 여성향 서브컬처의 기법과 전통 채색화 기법의 혼용 ...	132
3. 효과선·말풍선과 수묵 필선의 혼용 .....	133
4. 미술사 속 명작의 차용 .....	137
<b>제 6 장 구성방식에 의한 작품 분류</b> .....	<b>144</b>
<b>제 1 절 명작의 직접적 참조</b> .....	<b>144</b>
1. 명작 속 성 역할의 전복 .....	144
2. 장지 인물화 기법 활용 .....	150
<b>제 2 절 명작의 간접적 참조</b> .....	<b>152</b>
1. 성 역할 및 오리엔탈리즘적 클리셰의 전복 .....	152
2. 서양화 기법 응용 .....	156
<b>제 3 절 명작 및 대중문화의 참조</b> .....	<b>158</b>
1. 상업적으로 기획된 장면 활용 .....	158
2. 순지의 특성 및 담채 기법의 탐구 .....	162
<b>제 4 절 동아시아 전통미술의 주제와 퀴어문화의 요소 혼용</b>	<b>166</b>
1. 가부장적 규범에서 벗어난 신체들 .....	166
2. 수묵 필선 위주의 담채 기법 활용 .....	169

제 7 장 결론 ..... 174

참고문헌 ..... 180

Abstract ..... 189

## 참고도판목록

[도판 1] 정사초, <묵란도(墨蘭圖)>, 종이에 수묵, 1306, 25.7x42.4cm, 일본 오사카 시립미술관.

[도판 2] 예찬, <용슬재도(容膝齋圖)>, 종이에 수묵, 1372, 73.7x35.5cm, 대만 고궁박물관.

[도판 3] 공개, <준골도(駿骨圖)>, 종이에 수묵, 원대, 29.9x56.9cm, 일본 오사카 시립미술관.

[도판 4] 전선, <양귀비상마도권(楊貴妃上馬圖卷)>, 종이에 수묵 채색, 원대, 29.5x117cm, 미국 프리어 미술관.

[도판 5] 전선, <왕희지관아도권(王羲之觀鵝圖卷)>, 종이에 수묵 채색, 원대, 23.2x92.7cm, 미국 메트로폴리탄 미술관.

[도판 6] 전선, <부옥산거도권(浮玉山居圖卷)>, 종이에 수묵 채색, 원대, 29.5x117cm, 상해 미술관.

[도판 7] 조맹부, <인기도(人騎圖)>, 종이에 채색, 1296, 30x32cm, 중국 고궁박물관.

[도판 8] 전(傳)한간, <조야백(照夜白)>, 종이에 수묵 채색, 당(唐)대, 30.8x33.5cm, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관.

[도판 9] 조맹부, <사유여구학도권(謝幼輿丘壑圖卷)>, 비단에 수묵

채색, ca. 1287, 27.4x117cm, 미국 프린스턴대학 미술관.

[도판 10] 조맹부, <작화추색도권(鵲華秋色圖卷)>, 부분, 종이에 채색, 1296, 128.4x7493.2cm, 대만 고궁박물관.

[도판 11] 조맹부, <수촌도권(水村圖卷)>, 종이에 수묵, 1302, 24.9x120.5cm, 중국 고궁박물관.

[도판 11-1] 조맹부, <수촌도권(水村圖卷)>, 부분, 종이에 수묵, 1302, 24.9x120.5cm, 중국 고궁박물관.

[도판 12] 동원, <한림중정도(寒林重汀圖)> 족자, 비단에 수묵, ca. 950, 181.5 x 116.5cm, 일본 쿠로카와 고문화연구소.

[도판 13] 조맹부, <강촌어락도(江村漁樂圖)>, 비단에 수묵 채색, 1279-1322, 28.6x30cm, 미국 클리블랜드 미술관.

[도판 14] 만화 『베르사이유의 장미』의 주인공 오스칼, [http://img.photobucket.com/albums/1103/hikarichan/lady\\_oscar\\_ign.jpg](http://img.photobucket.com/albums/1103/hikarichan/lady_oscar_ign.jpg) 에서 이미지 발췌.

[도판 15] 배우 비욘 안드레센(Bjorn Andresen), <https://carolkean.wordpress.com/2016/12/25/death-in-venice-bjorn-andresen/>, 2019년 1월 20일 3시 52분

[도판 16] 박희정, 『호텔 아프리카 일부』, 원본 재료 및 규격 미상, 1995, ©박희정

- [도판 17] 천계영, 『오디션』 일부, 원본 재료 및 규격 미상, 1997-2003, ©천계영
- [도판 18] 유시진, 『쿨햇』 컬러 일러스트, 원본 재료 및 규격 미상, 1997, ©유시진
- [도판 19] 일러스트레이터 gaaramam, 평창올림픽 개막식에 등장한 인면조 모형(우)와 본인의 팬아트(좌) 비교, 2018.
- [도판 20] 이진경, 『사춘기』 연재페이지 중 일부, 원본 재료 및 규격 미상, 1999, ©이진경
- [도판 21] 이진경, 『사춘기』 연재 페이지 중 일부, 원본 재료 및 규격 미상, 1999, ©이진경
- [도판 22] 나예리, 『네 멋대로 해라』 컬러 일러스트, 원본 재료 및 규격 미상, 1997, ©나예리
- [도판 23] 유시진, 『신명기』 연재 페이지 중 일부, 원본 재료 및 규격 미상, 1998~1999, ©유시진
- [도판 24] 실비아 슬레이, <터키탕(*The Turkish Bath*)>, 1973.
- [도판 25] 엘리자베스 페이튼, <자비스(*Jarvis*)>, 1996.
- [도판 26] 엘리자베스 페이튼, <누드(토니)(*Nude(Tony)*)>, 2001.
- [도판 27] 프랑소와 부셰, <소파 위의 누드(*Nude on a Sofa*)>,



1752, 59x73cm, 캔버스에 유화, 독일 알테피나코테크.

[도판 28] 유관도, <소하도(消夏圖)>, 13세기 말, 30.5x71.1cm, 견본 수묵담채, 미국 넬슨-앳킨스 미술관.

[도판 29] 안토니오 카노바, <미의 세 여신(*The Three Graces*)>, 1814~7, 163x97.2x57cm, 대리석, 영국 빅토리아 앤드 앨버트 박물관.

[도판 30] 피터 폴 루벤스, <레다와 백조(*Leda and the Swan*)>, 1600년경, 64.5x80.5cm, 판넬에 유채, 프랑스 루브르 박물관.

[도판 31] 장 오귀스트 도미니끄 앙그르, <샘(*The Source*)>, 1856, 163x80cm, 캔버스에 유채, 프랑스 오르세 미술관.

[도판 32] 범관, <계산행려도(溪山行旅圖)>, ca. 1000, 206.3x103.3cm, 비단에 수묵 담채, 중국 고궁박물관.

[도판 33] 미켈란젤로, <로렌초 디 메디치의 무덤(*The Tomb of Lorenzo di Medici*)>과 <줄리아노 디 메디치의 무덤(*The Tomb of Giuliano di Medici*)>, 1524-1531, 630x420cm, 이탈리아 피렌체 산 로렌초 교회 내부의 메디치 채플.

[도판 34] 오가타 코린, <홍백매도(紅白梅圖) 병풍>, 18세기, 152x172.2cm, 금지에 채색, 일본 시즈오카현 아타미 시 MOA 미술관.

[도판 35] 작자미상, <햄릿으로 분한 로렌스 올리비에(Laurence

Olivier as Hamlet in *Hamlet*)>, 1948, 23.9×17.8cm, 엽서 인쇄, 영국 내셔널포트레이트갤러리.

[도판 36] 무종원, <조원선장도(朝元仙仗圖)>, 북송대, 44.3×580cm, 비단에 수묵, 미국 뉴욕 개인.

## 작품도판목록

【작품 1】 <臥虎(*Crouching Tiger*)>, 130.3×162.2cm, 장지에 채색, 2005.

【작품 1-1】 <臥虎>, 부분.

【작품 2】 <藏龍(*Hidden Dragon*)>, 130.3×162.2cm, 장지에 채색, 2006.

【작품 3】 <*Eve*>, 93×70cm, 장지에 채색, 2006.

【작품 4】 <詩情(*Poetry*)>, 90x60cm, 순지에 채색, 2012.

【작품 5】 <*Magnolia*>, 162x70cm, 장지에 수묵 채색, 2014.

【작품 6】 <*Virtue*>, 65x193cm, 순지에 수묵 담채, 2017.

【작품 7】 <*The Arrival*>, 130x193cm, 순지에 수묵 담채, 2017.

【작품 8】 <抒情(*Lyric*)>, 145x90cm, 순지에 수묵 담채, 2017.

【작품 9】 <*The Guardian*>, 60x40cm, 순지에 수묵 담채, 2017.

【작품 10】 <情人(*The Lover on the Streets*)>, 45x38cm, 순지에 수묵 담채, 2017.

【작품 11】 <桃園結義(*Oath of Brotherhood in the Peach*

*Garden*)>, 162.2×130.3cm, 장지에 채색, 2006.

【작품 12】 <적법한 후계자의 적법한 양육(*The Rightful Breeding of the Rightful Heir*)>, 90×145cm, 장지에 채색, 2006.

【작품 13】 <샘(*The Fountain*)>, 145x90(cm), 장지에 채색, 2006.

【작품 14】 <*The Undercover Assassin*>, 55x29.5cm, 장지에 채색, 2007.

【작품 15】 <대장군사전도(大將軍思戰圖, *The General Contemplating War*)>, 부분, 162x70cm, 장지에 채색, 2008.

【작품 16】 <대장군출전도(大將軍出戰圖, *The General Going Into Action*)>, 부분, 162x70cm, 장지에 채색, 2008.

【작품 17】 <胸中萬花>, 135x55cm, 장지에 채색, 2008.

【작품 18】 <*Honor*>, 115x115cm, 장지에 채색, 2008.

【작품 19】 <君子之教(*The Education of the Literati*)>, 50×60cm, 장지에 채색, 2008.

【작품 20】 <武帝(*The Martial Emperor*)>, 120x108cm, 장지에 채색, 2012.

【작품 21】 <*Crimson/White*>, 49x39(cm), 장지에 수묵 담채, 2014.

【작품 22】 <*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*>, 49x39cm, 혼합 재료, 2015.

【작품 23】 <*La Grande*>, 90x145cm, 장지에 채색, 2014.

【작품 24】 <*Sous le dôme épais où le blanc jasmine (The Flower Duet)*>, 50x50cm, 장지에 채색, 2015.

【작품 25】 <*The Musicians*>, 45x75.5cm, 장지에 수묵 담채, 2014.

【작품 26】 <*Dorian Gray, 1891*>, 가변 설치, 장지에 수묵 채색, 2016.

【작품 27】 <*Class Trip*>, 28x23(cm), 순지에 채색, 2010.

【작품 28】 <群仙圖(*The March of the Immortals*)>, 162x650cm, 순지에 수묵 담채, 2017.

【작품 28-1】 <群仙圖>, 부분.

【작품 28-2】 <群仙圖>, 부분.

【작품 28-3】 <群仙圖>, 부분.

【작품 28-4】 <群仙圖>, 부분.

【작품 28-5】 <群仙圖>, 부분.

# 제 1 장 서론

## 제 1 절 연구 목적

제도권에 의해 주변화된 소수자들은 은둔(隱遁)을 통해 불만스러운 현실과 거리를 둔다. 은둔은 일차적으로는 몸을 숨겨 자유를 확보하는 수단이지만, 체제가 부여한 역할을 수행하지 않고 지내겠다는 의지의 발현이므로 전복적 가능성을 내포하고 있다. 적극적인 저항과는 다른 은둔의 전복성은, 주체 즉 작가와 주 향유층의 위치를 숨기는 작품에서 발견할 수 있다. 이러한 작품들은 주체가 정확히 무엇을 지향하는지 알아볼 수 없도록 숨겨 놓음으로써 검열자의 시선을 교란시키고, 창작의 계기가 된 불만과 불온한 상상이 붙잡히지 않고 영원히 도피하는 상태로 보존되도록 한다.

동아시아의 전통 미술에서는 그러한 사례를 원(元) 조정에 의해 권력에서 배제된 문인들의 그림에서 찾을 수 있고, 현대 문화에서는 소외된 계층의 서브컬처, 그 중에서도 여성들이 제작하고 향유하는 여성향 서브컬처에서 찾을 수 있다.<sup>1)</sup> 여성향 서브컬처는 비주류의 영역에 은둔하면서 여성들에게 주류 사회가 받아들여주지 않는 망상을 펼치는 유희를 즐길 자리를 마련하였고, 그 망상의 주인이 작품 안에서 포착되기 어렵도록 여성 주체의 위치를 은둔시키는 여러 방식을 고안해 내었다.

이 논문은 여성향 서브컬처의 유희의 요소와 기제들이 어떤 의미

---

1) 본 논문에서 “동아시아”는 동북아시아 중 한국, 중국, 일본 삼국으로 한정한다.

를 지니는지 분석하고자 한다. 여성향 서브컬처가 폄하되는 이유는 가부장적 질서에 포용될 수 없기 때문이라는 가설 하에, 역으로 전복적인 가능성을 내포하고 있음을 밝히고자 하였다. 그리고 그 중 특히 여성주의적으로 유의미하다고 해석한 요소를 본인의 작품을 통해 회화적으로 수용한 과정과 그 의미를 설명하는 것이 이 논문의 목표이다.

흔히 전복적 예술이라 하면 정치색이 짙은 예술을 떠올리기 쉽다. 직설적인 선전 미술이나 현실 고발적인 작품은 물론, 상징이나 은유를 통해 작가의 주장이 간접적으로 드러난 작품도 여기 속한다. 그러나, 작품이 사회의 전복적 변화를 촉구하는 주장을 대변한다 하여 그 작품이 반드시 전복적인 것은 아니다. 그러한 작품들은, 정확히 말해 전복적이라기보다는 이미 결정된 주장을 공고히 하려는 작품들이다. 작가는 현실 속 자신의 입장을 이미 정하였으며, 작품을 통해 그것의 정당함을 호소한다. 일견 현실과 무관해 보이는 유토피아를 그린 작품 역시, 작가가 인식한 몇몇 문제들만이 특정 방식으로 해결된 세계를 정답으로 규정해 놓고 그것을 이상화하고 있다. 즉 전복 그 자체가 아닌 그 다음 단계의 안착을 지향하는 것이다. 그렇다면, 주장이나 견해가 형성되기도 이전, 어떠한 불편함을 감지하고 그것에 대한 불만을 품는 단계야말로 예술의 전복적 에너지가 가장 높은 상태일 것이다.

불만 그 자체에 집중한 상태의 작품은 주류의 체계를 따르지 않음으로써 현 체제가 불완전하다는 사실만을 상기시킬 뿐, 구체적인 해결은 지정하지 않는다. 때로는 무엇이 불만인지조차 명시하지 않는다. 다만 “지금 여기”가 불편하다는 사실만을 분명히 할 뿐이다. 해소의

실마리를 주지 않고 “지금 여기”를 불충분한 곳으로 만드는 이러한 작품들은, 현실에 대한 전복적 가능성을 영속적으로 내포하고 있게 된다.

예술이 변화의 방향을 지시하는 것이 아니라 변화의 필요성만을 상기시킬 때, 그 예술은 어느 체제 하에서든지 언제나 전복적이다. 아무리 혁명적인 변화라도 그것이 구체제를 대체하는 순간 또 하나의 제도권이 되어 억압을 행사할 수 있으며, 그 방향을 함께 지시하던 예술 역시 혁명성을 상실하고 체제 고착화의 도구로 전락한다. 그러므로 반동적인 사상을 표방하는 예술 역시 정치적 도구임에는 마찬가지이다. 그러나 변화 이전의 불만만을 매복시킨 작품은 어떠한 사상이나 견해도 지지하지 않음으로써 정치의 부속물이 될 가능성을 차단하고, 다만 불만이 존재함을 잊을 수 없도록 함으로써 사회적 기능을 수행한다. 본 논문에서 다루는 예술, 나아가 서브컬처의 전복적 가능성은 이러한 종류이다.

제도권으로부터 물리적으로 또 심리적으로 은둔하여 불복종 상태를 견지하는 전략은 동아시아의 은둔문화에서부터 찾을 수 있다. 은둔의 주체는 주로 선비들이었는데, 군주에 대한 충성을 중요한 덕목으로 삼는 사회에서는 아무리 현실이 부도덕하다 하더라도 쉽게 반동을 일으킬 수 없었으므로, 반역하지 않으면서도 순응하지 않을 방법이 필요했으리라 예상할 수 있다. 실제로 동아시아의 역사에서 은둔은 단순한 도피가 아닌 현실에 대한 비판적인 입장을 표명하는 정치적 수단으로 이해되었으며, 그런 면에서 항상 정권과는 긴장관계 하에 행해졌다.

은둔은 예술가들에게는 창작의 태도이자 환경이기도 하였다. 특히



원대 유민 화가들은 기존의 문인들과는 달리 계층 전체가 몽고 정권에 의해 제도적으로도 주변화되었으므로, 소수자의 입장에 근접한 심리상태에서 창작하였음을 예상할 수 있다. 본 논문은 그들이 물리적으로도 은거하고 작품 안에서도 은둔했다는 점이 현대 소수자의 문화인 서브컬처와 유사한 점이 있다고 보고, 그 전개 양상을 추적해 본다.

한편, 성별 전체가 긴 역사동안 중심으로부터 소외되었던 여성들의 경우, 가부장제가 지정한 역할에 머물지 않으려는 여성들은 더욱 복잡한 방식으로 스스로를 숨겨야 했다. 그러한 여성들의 문화인 여성향 서브컬처는 외부의 폄하는 물론 내면화된 가부장적 검열로부터도 주체를 숨길 수 있는 다층적인 장치를 고안해 왔다. 비주류 문화에서도 변방에 머무르면서 제도권이 용인하는 바와 궤를 달리하는 세계를 끊임없이 추구할 수 있었으며, 그러한 상상들이 불온한 것으로 낙인찍힐 수 있다고 경고하는 내면의 검열자로부터도 도피할 수 있는 복합적인 구조를 개발하였다. 이를 바탕으로 여성들은 남성중심적 문화의 평가기준으로부터 자유로운 형식과 내용을 생성하고 증식시킬 수 있었다. 그 작동 방식과, 이로 인한 결과물들이 여성주의적 입장에서 어떤 의미가 있는지 분석하는 것 역시 이 논문의 목표이다. 나아가 그러한 요소들을 작품에 활용한 과정과, 그것들을 전복적인 맥락에서 강조하고 증폭한 전략들을 정리해 서술하고자 한다.

## 제 2 절 연구의 내용

이 논문은 크게 일곱 부분으로 구성되어 있다. 서론에서는 연구의 목적을 설명하고, 연구의 내용을 요약하여 제시하며, 연구의 중요성을 연구 주제와 관련된 선행 연구와 함께 설명한다.

본문 첫 장에서는 동아시아 전통미술에서의 은둔을 살펴본다. 우선 은둔을 그 맥락에서 정의하고, 은둔문화가 형성되고 전개되는 과정을 살펴본다. 다음으로는 은둔이 동아시아의 예술에 미친 영향을 개괄적으로 소개한 후, 이어 원대 유민화가가 작품 안에 작가의 입장을 알아볼 수 없게 하면서 은둔이 이중(二重)으로 나타난 양상을 분석한다. 특히 의식적으로 고식(古式)을 부활시킨 전선(錢選: ca. 1235-1301이후) 와 조맹부(趙孟頫: 1254-1322)를 중점적으로 다룬다.

주체를 범주화하거나 정의내릴 수 없도록 하는 것은 소외계층의 문화인 서브컬처의 특징이다. 본 논문에서는 유민화가들이 작품 안에서 주체를 숨긴 양상이 서브컬처와 유사하다고 판단하여, 서브컬처의 방법론을 통해 이들의 은둔을 분석한다.

본 논문에서 “주체”는 소수자의 특정 문화를 창작하고 향유하는 사람들이다. 원대 유민화가의 경우에는 작가들 및 그들의 작품을 이해할 수 있는 지식층이고, 여성향 서브컬처에서는 만화가와 팬픽션 작가 및 독자가 된다. 특히 팬픽션에서는 생산자와 감상자의 구분이 더욱 모호해지기 때문에 이들을 한 데 묶어 “프로슈머(prosumer)”라고 칭하기도 한다. 그러나 팬픽션은 공개적으로 시장에 유통되거나 이윤 추구를 위해 제작되지 않으므로, 시장의 용어는 팬픽션의 속성에 어울리지 않는다고 판단하였다. 다만 독자도 작가 못지않게 주체

적으로 향유한다는 점이 여성향 서브컬처에서 두드러지므로, 새로운 용어를 제시하지 않고 “(생산과 향유의)주체”로 칭한다.

본문 2장에서는 현대 문화에서 이중 은둔, 즉 장르 자체도 비주류에 숨어 있으면서 작품 안에서도 주체를 숨기는 여성향 서브컬처를 다룬다. 우선 연구의 대상인 여성향 서브컬처의 개념을 소개하고, 그 범주는 순정만화, 팬픽션(fanfiction)과 팬아트(fanart)로 한정하였음을 설명한다. 여성향을 논할 때 자주 거론되는 만화 형식의 동성애 팬픽션이나 BL(Boys' Love, 남성의 동성연애를 다룬 만화), 그리고 그러한 콘텐츠를 모아 둔 “동인지”등이 있으나, BL은 순정만화에 포함되는 하위장르이며, 동인지는 그 형식과 특징이 순정만화와 2차 창작 모두에 걸쳐 있으므로 따로 분류하지 않는다. 다음으로는 이 논문에서 다룰 순정만화, 특히 본인의 작품에 영향을 준 1990-2000년대의 한국 순정만화와 2차 창작물의 정의 및 발전 과정을 간략히 소개하며, 각 매체가 “여성향”으로 간주되는 특징을 설명한다. 이후 주류 문화로부터 장르 전체가 은둔한 양상과 그 의의를 설명하고, 마지막으로 작품 안에서 작가의 위치를 찾을 수 없도록 한 양상을 살펴본다.

본문 3장은 여성향 서브컬처의 은둔이 여성주의적 관점에서 볼 때 유의미한 결과를 내었다고 해석한 부분을 다룬다. 우선 여성향 서브컬처 장르가 비주류에 숨은 것은 외부의 검열자를 피하는 효과를 초래했다고 보고, 그러한 도피처 안에서 어떠한 전복적인 상상과 표현이 이루어졌는지 살펴본다. 우선 가부장제가 지정한 여성으로 (잠시라도) 이행하지 않고 머물 수 있는 젠더화 유예(猶豫)의 공간이 마련되었다는 점, 그리고 그렇게 젠더화되지 않고도 처벌당하지 않고 싶다는 욕망을 구체화할 수 있는 대안-현실의 판타지의 공간이 마련되

었다는 점, 끝으로 결국 이데올로기에 합병될 수 없는 이러한 특징들은 유행으로서 상업화되지도 못함으로써, 지속적으로 체제의 포용성을 훼손한다는 점을 설명한다. 이어서 여성향 서브컬처가 작품 안에서 작가의 위치를 은폐한 점은 내면화된 검열자를 피하는 효과를 내었다고 분석하였다. 이로 인해 자유롭게 상상을 펼치며 남성 신체를 여성들이 좋아하는 식으로 재구성하면서도, 그러한 대상화에 대한 혐의를 피하면서 검열자의 공격을 무력화할 수 있게 된 과정을 설명한다.

본문 4장은, 3장에서 분석한 여성향 서브컬처의 전복적 요소를 작품에 도입한 과정에 대한 설명이다. 우선 여성향 서브컬처의 주체, 즉 젠더화되지 않고 남성을 대상화하는 여성이 시선의 주체로 설정되었음을 설명한다. 이러한 주체가 만들어 낸 순정만화적 남성 신체가 지니는 여성주의적 의의와, 이를 작품에 적용한 과정을 서술한다. 다음으로는 본인의 작업활동 전반을 하나의 2차 창작으로 설명한다. 즉 기존 미술사에 대한 여성주의적 대안-현실(alternate universe)을 제시하는, 메타-창작이다.<sup>2)</sup> 만화적 인물을 전신(傳神)론에 입각해 구현하여, 은폐됨으로써 드러난 여성향을 기념비화한다. 그리고 고전미술에 사용된 필선과 준법 및 도상을 차용하고 기존 명작의 장면들을 재구성한 대안-명작을 축적하고 미술사를 다시 쓰는 실천의 의의를 도판과 함께 설명한다.

본문 5장은 작품의 구성원리와 기법을 설명한다. 작품의 큰 주제는 같으나, 그림 속 요소들을 차용해 오고 혼합하는 방식에 변화를

---

2) “대안적”의 사전적 번역은 “alternative”이지만, “alternate universe”는 이미 1990년대 이전부터 영미권 팬픽션계에서 통용되고 있는 용어이므로 원문 그대로 표기하기로 한다. 한국어로는 “대안-현실”, “평행우주”등으로 번역되고 있다.

주거나 확장한 과정을 도판과 함께 설명한다.

결론에서는 지금까지의 내용을 정리하고 종합한다. 아울러 연구의 의미와, 본인 작품이 앞으로 나아갈 방향을 제시하며 논문을 마치고자 한다.

### 제 3 절 연구의 중요성

은둔과 미술의 상관관계를 다룬 연구는 다수 존재하나, 주로 도가적 이상향을 묘사한 작품이나 자연에서 유유자적하는 모습을 표현한 그림이 은둔사상을 반영한다는 틀 안에서 이루어졌다. 본 논문은 그림의 소재로서의 은둔이 아닌 창작 태도로서의 은둔에 초점을 맞추었다. 나아가 작품 안에서 작가의 입장을 알아볼 수 없게 하는 현상 역시 은둔의 형태 중 하나로 새롭게 분석하는 의의가 있다.

이를 위해 작품 안에 정치적 주장이 직설적으로 드러나 있거나 작가의 입장이 명시적으로 보이는, 사상의 도해(圖解)로서의 예술은 자동적으로 연구 대상에서 제외하였음을 미리 밝힌다. 작가의 주장이 버젓이 작품에 드러날 수 있다는 사실은 작가가 그만큼 강한 억압을 받고 있지 않거나, 사회가 그 정도 반항은 체제에 대한 위협이 되지 않는다고 간주해 용인한 결과일 수 있다. 체제에 대한 견해를 형성하는 것도 용인되지 않을 만큼 구조적으로 강한 억압을 받는 상황에서, 체제의 가치관에서 벗어난 내용을 끊임없이 (숨겨서라도) 생산하는 문화야말로 전복적인 가능성을 내포한다고 간주하고 그들을 집중적으로 다루었다.

원대 유민화가들이 반 강제적으로 중앙권력에서 멀어졌음을 감안할 때, 그들의 산수화를 단순한 은둔생활의 묘사로 보기 쉽다. 실제로 그들은 인적 드문 곳에서 지내며 그 생활상과 풍경을 종종 그림에 담았다. 그러나 작품을 은둔사상의 삽화로 보기보다는, 그들이 같은 주제를 이전과는 다른 방식으로 그렸다는 사실에 주목하고자 한다. 실제로 많은 저술들이 그들의 소재보다는 새로운 기법과 그 미술사적 의의를 분석하고 있다. 본 논문 역시 작품의 내용보다는 양식적 특징에 주목하고 있으며, 나아가 그 양식적 특징이 작가의 입장을 은폐하는 수단으로 활용되었음을 분석하고자 한다.

순정만화와 팬픽션에 대한 연구는 1990년대 이후부터 발표되어 오고 있다. 순정만화에서 여성주의적 의의를 발견하려는 시도는 꾸준히 행해지고 있으나, 2010년대 이전의 논문에서는 순정만화의 전형에서 벗어난 작품만을 진취적이라고 평가하며, 연애담 위주의 통속적인 순정만화는 상대적으로 저평가하는 경향이 있다. 일례로 김혜린의 대표작 『불의 검』을 연구한 김혜주가, 김혜린의 거친 선과 방대한 서사 및 강렬한 연출 등을 순정만화의 한계를 극복한 것으로 평가한 것들을 수 있다.<sup>3)</sup> 여성들의 취향을 한계라고 간주하는 것은 남성중심적 가치관의 영향에서 자유롭지 못한 평가라고 볼 수 있다. 한편 2018년 현재는 전형적인 순정만화도 여성들의 성향을 존중한다는 점에서 여성주의적 의의가 있다는 인식이 공유되고 있다. 서울대학교 일본연구소의 김효진은 이러한 입장에서의 연구를 왕성히 발표하여 순정만화가 학계에서 중요한 연구대상으로 인식되는 데 기여하고 있다. 이에

---

3) 김혜주, 「한국 순정만화 분석: 김혜린의 <불의 검>을 중심으로」, 『현대미술사연구』, 제 24호, 현대미술사학회, 2008.12, pp.225-252 참조.

힘입어 한국 순정만화에 대한 여성주의적 연구가 양적으로 더 증가할 필요가 있다.

팬픽션은 대중문화 소비양상의 일환으로, 또 청소년기 여성의 성적 욕망의 표현수단으로 연구되어 오고 있다. 한유림은 아이돌 팬픽에서 여성 독자가 이입하는 양상을 세밀하게 분류하여, 여성들이 사회적으로 규정된 성 역할에서 벗어나는 상상이 펼쳐지는 과정을 분석하였다.<sup>4)</sup> 본 논문은 팬픽션에 성적 욕구가 투영된 양상은 물론, 나아가 내면화된 검열자로부터 은둔하는 전략까지 분석하고자 한다.

제도권 미술에서도 여성들이 욕망과 상상을 펼친 작품들이 있다. 여성주의 미술은 물론, 여성주의를 표방하지 않는 작품 역시 여성주의적 시각에서 새롭게 해석될 수 있다. 다만 여성의 시각에서 대상화한 남성 신체는 작품으로도 이론으로도 접하기 어렵다. 서구권에서의 페미니즘 미술을 집대성한 전시 <*Wack! Art and the Feminist Revolution*> 은 1970년대는 물론 현재까지 활동하고 있는 여성 작가들 120명의 작업을 아우른 대형 회고전으로, 2008년 미국 뉴욕 현대미술관 분관 P. S. 1에서 개최되었을 당시 본인이 직접 관람하기도 하였다. 그러나 이 전시는 물론 전시 도록에서도 여성이 성적으로 대상화한 남성상을 찾을 수는 없었다. 한편, 고전 명작의 남성 이미지를 여성적 시선의 대상으로 제시한 저서로는 그리어(Germaine Greer)의 책 *The Beautiful Boy*가 있다. 그러나 회화 작품의 경우 고전 명작을 다루는 관계로 대부분 남성 작가들이 제작한 그림들로 채워져 있다. 20세기 이후의 사진 작품에서는 여성 작가들의 작품이 등장하지만 회

---

4) 한유림. 「2·30대 여성의 아이돌 팬픽 문화를 통해 본 젠더 트러블」. 문학석사학위논문, 서울대학교 대학원: 협동과정 여성학 전공, 2008.2 참조.

화에서는 여성 작가가 드물며, 제시된 소수의 작품 역시 남성 작가들의 그림과 큰 차이가 없다.<sup>5)</sup> 즉 여성만의 시각이나 취향이 반영되지 않은 상태이다. 이러한 측면에서 볼 때 본 연구는 그간 중점적으로 다루어지지 않은 영역을 논의한다는 점에서 의의가 있다.

---

5) Greer, Germaine. *The Beautiful Boy*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2003 참조.



## 제 2 장 전통미술에서 은둔하는 주체

이 장에서는 동아시아 전통미술에서의 은둔을 살펴본다. 은둔 문화가 형성되고 전개되는 과정을 살펴본 후, 작품 안에 작가의 입장을 알아볼 수 없도록 한 이중(二重) 은둔의 양상을 분석한다.

### 제 1 절 은둔의 개념

이 절에서는 동아시아에서 은둔 개념이 형성된 배경과 과정을 소개한다. 그리고 은둔문화가 예술에 미친 영향을 개괄적으로 논의한다.

#### 1. 은둔의 정의

은둔(隱遁)은 숨는다는 뜻이지만, 동아시아의 전통문화에서는 단순한 도피 이상의 의미를 지닌다. 은둔은 사회 참여를 의식적으로 거부하는 것으로, 특히 정치활동을 할 기대를 받는 남성, 즉 문인이 출사하지 않는 것을 일컬었다. 자신의 정치적 이상을 펼치기 어려운 환경에 처했을 때 몸을 숨겨 안전을 도모하고 후일을 준비하기 위해 은둔할 수도 있고, 또는 세속적 가치 전반에 동의하지 않아 은둔할 수도 있다.<sup>6)</sup> 한편, 은일개념의 형성을 연구한 변성규는 경쟁에서 탈락한

---

6) 은둔은 은일(隱逸)이라는 말과 종종 같은 의미로 사용되는데, 선비가 출사하지 않는 행동을 가리키는 점에서는 같지만, 동아시아 예술에 있어서의 은일사상은 은둔보다는 초월적인 경지를 지향하는 맥락에서 사용되는 경향이 있다. 본 논문에서는 은둔의 개념 형성과 은둔 문화의 흐름을 설명하는 범주 안에서만 은일개념의 연구를 참조하였다.

선비들이 자아실현에 실패한 데 대한 자기 합리화 기제이자 처세술로서 은일을 활용하였다고 한다.<sup>7)</sup>

이러한 처세로서의 은둔 개념의 연원은, 대개 위진남북조 시대 남조 송(宋)의 범엽(范曄: 398-445)이 쓴 『후한서(後漢書)』 중 「일민전(逸民傳)」에서부터 찾는다. 중국의 은둔사상을 연구한 오비 코이치(小尾郊一)는, 「일민전」이 은둔의 바탕을 『주역(周易)』의 “둔(遯)”괘(卦)에서 구하고 있다고 하며, 이는 물러나야 할 때를 파악하고 그 때 어떻게 대처할지를 인식하는 것이라고 하였다.<sup>8)</sup> 그는 “둔”괘를 일컬어 하괘(下卦)가 우뚝 솟아 위를 찌르려 하고, 상괘(上卦)는 이로 부터 높이 멀리 떨어져 있는 모습이라고 하며, “소인(하괘)의 세력이 증강하여 군자(상괘)를 무찌르고, 마침내 군자의 세력이 쇠미해져서 물러가게 되는 상징”이라고 설명한다.<sup>9)</sup> 즉 은둔해야 할 때 몸을 숨겨 뜻을 보전해야 한다는 의미이다. 은둔은 보전할 “뜻”이 있는 “군자”, 즉 관료사회에 진출할 수 있는 지식계층에게 해당되는 개념임을 알 수 있다.

실제로 동아시아의 은둔은 항상 정치권력과의 관계 안에서 실행되어 왔다. “유명한 은자(隱者)들”이라는 모순어적(oxymoronic)인 표현이 이를 입증한다. 만약 그들이 문자 그대로 숨는 것만을 목표로 했다면 아무도 자신의 행방을 알 수 없게 하는 것은 물론 기록도 남지 않도록 했어야 마땅하지만, 오히려 어떤 방식으로든 자신의 “은둔”을 사용해 현실에 개입하였다. 정치활동을 기본 전제로 하는 인사에게

---

7) 변성규. 「은일(隱逸)개념의 형성에 관하여」. 『중국문학』, 제 32 권, 한국 중국어문학회, 1999, p.81.

8) 오비 코이치. 윤수영 역. 『중국의 은둔사상』. 춘천: 강원대학교 출판부, 2008, p.22.

9) 오비 코이치. 위의 책, p.19

있어 나아가는가/물러가는가(進退)는 동등한 무게를 지닌 두 개의 선택지이며, 은자들은 그 중 후자를 택해 능동적으로 실천한 것이다. 그러므로 그들의 숨음은 드러냄의 또 다른 방식이라고 보아야 한다. 이러한 맥락에서 은사(隱士)문화를 설명한 유준영 역시 “‘사(仕)’와 ‘은(隱)’은 동일한 차원의 정치행위”라고 하였다.<sup>10)</sup>

동아시아의 역사가 전개되면서 은둔의 계기도 변화하게 되고, 은둔의 의의 역시 변화한다. 이를 위해 은둔 문화의 전반적인 흐름과 함께 은둔이 어떠한 사회적 의미를 지니는지 간략히 살펴보기로 한다.

## 2. 은둔 문화의 형성

앞서 「일민전(逸民傳)」이 은둔을 하나의 사회적 현상으로 규정하고 그 역사를 처음 기술한 글이라고 소개하였다. 그 이전에도 출사하지 않는 선택으로서의 은둔에 대한 개념은 있었으나, 이를 실천하는 사람들이 급격히 많아진 것은 중국 전한(前漢)시대로, 「일민전」이 다루는 부분 역시 이 시대이다. 전한 말 왕망(王莽, BC 45-AD 23)의 폭정이 이어지던 시기, 신변의 위협을 느끼며 무수히 많은 이들이 관직을 버리고 도피하였다.<sup>11)</sup> 보신으로서의 은둔은 후한, 삼국시대와 진(晉)대까지 이어지는 혼란기 내내 지속되었다. 이렇듯 사회의 격변으로 인해 야기된 눈에 띄는 현상으로서의 은둔이 있는 후, 지식인

---

10) 유준영, 이종호, 윤진영 공저. 『권력과 은둔: 조선의 은둔문화와 김수증의 곡운구곡』. 서울: 북코리아, 2010, p.59.

11) 오비 코이치. 앞의 책, pp.30~32.

들은 딱히 생명의 위협을 받지 않는데도 은둔을 처세로 선택하게 되었다. 즉 정치적 입장을 표명할 선택지가 출사 외에 하나 더 마련된 것이다.

후한대 이전에도 정치계로부터 은둔한 인물들은 있었다. 백이(伯夷)·숙제(叔夷)와 허유(許由)·소부(巢父)등이다. 특히 군주에 대한 충절을 지키고자 숙제를 등지고 산야에서 생을 마친 백이·숙제는 유가적 가치를 실천한 인물로, 사회 참여를 지식인의 의무로 여긴 공자도 그들은 칭송하였다.<sup>12)</sup> 그러나 이러한 인물들은 소수였고, 그들의 은둔은 일신의 안전을 위한 것이 아니라 오히려 생명에 위협이 되는 상황에 처하면서까지 뜻을 굽히지 않기 위함이었다.

반면 「일민전」은 평화로운 시기에도 숙제와 떨어져 지낸 허유·소부까지 기록에 포함시킨다. 오비는 범엽이 살던 시대에는 지식인들 사이에 노장사상을 바탕으로 한 은둔사상이 스며들고 있었다고 하며, 범엽 역시 그러한 맥락에서 후한대 대거 등장한 은자들을 통해 도가적 생활태도로서의 은둔을 설정하려 시도했다고 한다.<sup>13)</sup> 즉 불의 뿐 아니라 인위적인 숙제 자체를 멀리하려는 노장사상의 가치를 은둔에 추가한 것이다. 변성규 역시 「일민전」이 허유·소부를 백이·숙제와 동급으로 칭송하는 점에 주목한다.<sup>14)</sup> 허유·소부는 권력 자체를 혐오하는 인물들로, 유가적 관점에서 보자면 지식인으로서의 사회적 책임을 방기하였다. 그런데도 「일민전」은 이들이 유가적 일민과 동등함

---

12) 공자는 “일민(逸民)”과 “은자(隱者)”에 구분을 두어, 전자는 자신의 도를 지키기 위해 숨어 사는 괴로움을 마다 않는 지식인으로 칭송하였고, 후자는 일신의 안전만을 피하며 사회를 방기한 인물들로 낮게 평가한다. 공자가 지식인의 처세로서 인정한 은일은, 뜻을 펼칠 환경이 회복될 때까지 수양하며 지내는 “유보적이고 한시적인 은일”이다. 변성규. 앞의 글, pp.83-84.

13) 오비 코이치. 앞의 책, pp.33-34 참조.

14) 변성규. 앞의 글, pp.91-92.

을 공식화함으로써, 이제 유가나 노장을 가리지 않고 은둔이 지식인이 취할 수 있는 태도 중의 하나로 중국 문화의 체제에 자리잡았음을 증명했다는 것이다.

은둔은 도가적 관점에서는 가장 이상적인 삶의 형태였다. 장자는 현실의 물질적·육체적 욕망과 편벽된 지식이 인간의 정신을 구속한다고 보았으며, 무위자연(無爲自然)의 대도(大道)와 일체가 되는 것을 목표로 삼았다.<sup>15)</sup> 물아일체(物我一體)의 경지에 들면 생사는 물론이고 시공의 제약까지 초월할 수 있다는 노장사상에 경도된 인물들이 불로장생을 추구하는 모습은 동아시아의 역사에서 어렵지 않게 발견할 수 있다. 유가적 은둔이 일단은 어지러운 세상에서 물러나 결국 다시 나갈 준비를 위한 처세였다면, 도가에서 추구한 은둔은 속세를 완전히 초탈하는 것이었다.<sup>16)</sup>

도가적 은둔을 실천한 대표적인 인물로는 흔히 죽림칠현(竹林七賢)이 거론된다. 위(魏)·진(晉)시대에 속세를 떠나 대나무 숲에 모여 거문고와 술과 청담(淸談)을 즐겼다고 알려진 완적(阮籍), 혜강(嵇康), 산도(山濤), 상수(向秀), 유령(劉伶), 완함(阮咸), 왕융(王戎) 7인이 그들이다. 그러나 이들의 행적을 살펴보면, 결코 속세를 완전히 떠나지도 못했고 편안한 전원생활을 하지도 못했음을 알 수 있다. 산도와 왕융은 당시 사마씨 정권에 출사하였고, 완적과 혜강은 결국 정쟁에 희생되었다. 이들의 은둔은 그들이 표방했던 도가적 삶의 방식이 되지 못했다. 일부러 유가적 규율을 위반하는 기행을 일삼음으로써 제도권의 견제로부터 벗어나고자 하였던 처세술이었다.<sup>17)</sup>

15) 한홍섭. 『장자의 예술 정신』. 서울: 서광사, 1999, pp.100, 178, 182 참조.

16) 심우영. 「죽림칠현의 은일관 연구 1- 완적편」. 『어문학연구』, 제 3 권, 상명대학교 어문학연구소, 1995.2, p.419 참조.

당대에 이르러서는 초기부터 말기까지 전반적으로 은일을 숭상하며, 은자(隱者)를 고상한 사람으로 여기는 분위기가 형성되었다.<sup>18)</sup> 다만 은둔을 택하는 현실적인 계기가, 당 초기에는 일시적인 위안을 얻기 위해서, 또는 고상한 인품의 소유자임을 과시하기 위한 것이었고, 성당시기에는 쉽게 관직에 오르기 위한 것이었다.<sup>19)</sup> 중당시기에는 안사의 난 등 사회적 혼란을 피해 은둔하거나, 백거이(白居易, 772-846)를 따라 반관반은(半官半隱), 즉 관직에 있으면서 은둔하는 절충적인 중은(中隱), 이은(吏隱)이 유행하였고, 만당에 이르러서는 정치적으로 부패한 환경에서 벗어나기 위한 현실적 처세로서의 은둔이 행해졌다.

물론 시대적 상황과 관계없이 개인적인 이유에 의해 정치생활을 하기 곤란해졌을 때 은둔을 택하는 일도 후한대 이후로 자리잡혀 있었다. 변성규는 동아시아의 정치인들이 공직에서 좌절을 겪을 때 은둔, 특히 도가적 가치를 좇는 은둔은 패배감을 위로해주는 기제라고 하며, 이들은 출사와 동시에 은일을 준비하고 있다고 한다.<sup>20)</sup>

특히 출사한 상태에서 은둔하는 개념은 동아시아 특유의 것이다. 속세와 떨어지지 않고도 마음으로 은자의 태도를 유지하는 것으로, 오히려 몸이 속세에 있는 상태에서 은일하는 것이 더욱 어렵고 바람직한 것으로 여겨졌다. 육조시대부터 은자의 종류를 대은(大隱), 중은

17) 죽림칠현의 은일에 대해서는 심우영. 「죽림칠현의 은일관 연구 2- 혜강 및 기타 5인편」. 『어문학연구연구』, 제 4 권, 상명대학교 어문학연구소, 1996, pp.765-766 참조.  
 18) 당대 은일의 시기별 양상에 관해서는 최우석. 「문학과 문화: 만당 시가(晚唐 詩歌)속의 은일 특색 고찰」. 『동양문화연구』, 제 19집, 2014, pp.245-250 참조.  
 19) “종남첩경(終南捷徑-종남산에 들어가 은자 노릇을 하는 것이 벼슬을 얻는 첩경이다)”이라는 표현에서처럼, 성당시기부터 은일생활을 통해 인품과 능력에 대한 명성을 얻어 등용되고자 하는 양상이 있었다. “당말 기간 중에 은둔의 경험을 가지고 있는 시인은 총 36명이 있으며, 이 가운데…… 26명은 관직에 나아가기 전에 은일을 한 경험이 있는 것으로 밝히고 있다.” 최우석. 위의 글, p.247 참조.  
 20) 변성규. 앞의 글, pp.81-82.

(中隱), 소은(小隱)으로 나누어, 관직에 있으면서도 그 뜻은 은일하듯 멀리 고고한 곳에 두는 은사를 대은 또는 조은(朝隱)이나 관은(官隱), 시장에서 장사를 하며 지내는 은사를 중은 또는 시은(市隱), 산야에 숨어 사는 은사를 소은(小隱)이라 한 분류가 있었다. 앞서 언급한 백거이의 중은 역시 이러한 개념을 반영한 것이다.

지금까지 살펴본 바에 의하면, 은둔은 항상 현실에의 개입을 전제로 하고 행해졌다. 속세와의 연결을 완전히 끊고 인간 사회에서 잊혀지기 위해서가 아니라, 은둔을 통해 현실에 대한 불만이나 의견을 표현하고 전달할 목적 하에 행해졌음을 알 수 있다.

### 3. 은둔과 예술

은둔이 동아시아 지식인들이 추구하는 삶의 방식으로 자리잡자, 많은 예술작품이 은둔사상을 표방하여 하나의 큰 전통을 이루었다. 도연명(陶淵明: 365-427), 이백(李白: 701-762)처럼 관직 생활에 어울리지 않는 성정을 지녔으나 출사만이 자아 실현의 유일한 수단이었던 현실을 견뎌야 했던 문사들은 종종 은둔사상에 기대어 위로를 받았다.<sup>21)</sup> 즉 자신들은 정치계에 안착하는 데 실패하였으나, 시작(詩作)등의 다른 활동을 통해 속세를 초월한 가치를 추구할 수 있다는 의미를 부여할 수 있었던 것이다.

한편, 당대의 시인 백거이는 한직에 머물며 은일을 병행하는 삶

---

21) 은둔 문인 및 화가들의 생애에 대해서는 이나미 리츠코, 김석희 역. 『중국의 은자들: 불멸의 저항정신이 만들어내는 중국사의 풍경』. 서울: 한길사, 2002 참조.

즉 중은(中隱)을 이상적인 사대부의 자세로 제시하였다. 그는 관직생활이 주는 불편함을 마다하거나 꺼리지 않고 주어진 상황에 순응하며 늘 마음에서 즐거움을 찾았다고 하는데,<sup>22)</sup> 그가 풍유시(諷諭詩/風諭詩)를 통해 사회 고발적인 내용을 발표했던 사실을 기억하면, 문사로서 사회적 의무를 행하려는 의지가 분명히 있었다. 그는 속세에 있으면서도 은둔한 것일 수도 있고, 은둔한다지만 속세에 있었던 것일 수도 있다. 일견 도가의 은자처럼 보이는 태도로 마음의 즐거움을 유지함으로써, 굴곡 많은 정치 생활에도 근원적인 절망에 빠지지 않았다고 볼 수 있을 것이다.

은둔생활, 또는 은둔의 마음가짐은 이후 동아시아의 많은 작가들에게 위로가 되었다. 유배지로 쫓겨나 중앙으로부터 소외된 작가들은 본인들이 은일한다 여기며 창작을 통해 괴로움을 달랠 수 있었다.

정치적 혼란기에 보신을 위해 몸을 숨겨야 했던 예술가들은 자신들이 은둔하던 환경의 자연을 그림의 소재로 삼거나, 자신의 심경을 사군자 등의 자연 경물(景物)에 빗대어 토로하기도 하였다. 원대 정사초(鄭思肖: 1241-1318)는 뿌리 없는 난초를 통해 나라를 잃은 서러움을 표현하였으며([도판 1]), 조맹견(趙孟堅: 1199-?) 역시 남송을 그리워하는 마음으로 수선화를 그렸다.<sup>23)</sup> 명말청초의 팔대산인(八大山人: 본명 주탑朱耷, 1625-1705)은 새나 물고기를 자신의 분신처럼 등장시

22) “백거이는 정치 분쟁과 인생의 좌절을 마주했을 때 진퇴 어느 쪽도 편안히 여기는 심리 기제를 표현했다. “때가 맞으면[時之來也]” 책임과 충성을 다하고 자신의 정치적 열정에 부합되도록 노력했으며, “때가 맞지 않으면[時之不來也]” 물러나서 쾌적하고 조화로운 개인의 생활을 영위하려고 했다.” 서진희. 「중당 문학의 사상적 배경과 그 미의식에 대한 연구」. 철학박사학위논문, 서울대학교 대학원: 미학과, 2014.8, p.126. 백거이에 대한 설명은 pp.126-131 참조.

23) 주량즈. 서진희 역. 『인문정신으로 동양예술을 탐하다』. 서울: 알마출판사, 2006, p.28 참조.



켜 깊은 한과 울분을 대변하게 하였다.

이러한 작품들 역시 은둔이 사회 참여의 또 다른 형태임을 입증한다. 은둔을 통해 자신을 표현할 자유와 여유를 구하기도 하고, 그렇게 제작한 작품을 뜻이 맞는 사람들과 함께 향유하며 특정한 생각이나 심정을 공유한다.



[도판 1] 정사초, <묵란도(墨蘭圖)>, 종이에 수묵, 1306, 25.7x42.4cm, 일본 오사카 시립미술관.

## 제 2 절 은둔하는 주체: 원(元) 전기 유민화가를 중심으로

억압이 심한 상황에서 소수자들은 작품 안에 현실에 대한 불만을 숨겨 놓고, 알아보는 이들만 공유하는 장치를 마련한다. 동아시아 선

비들이 자연 경물을 상징처럼 활용하는 사례가 대표적인 예이다. 중국에서 이러한 예술은 몽골의 이민족 정부인 원(元)대에 본격적으로 발전한다. 압제가 심했다는 사실도 그 원인 중 하나이고, 또한 이전 왕조에서는 전례를 찾기 어려운 차별 정책으로 인해 중국 문화의 주역이었던 문인 사대부들이 소위 “2등시민”으로 전락했다는 점 역시 중요한 원인이다.<sup>24)</sup>

이전까지 “출사하지 않았다”던 문인들은 자신들의 은둔이 자의적이라고 합리화할 수 있었다. 자신을 알아보아 주는 군주가 나타나면, 생명의 위협이 사라지면, 세상에 도(道)가 다시 바로 서면, 자신은 지식층이므로 언제나 정치적 영향력을 행사하는 위치에 있을 신분을 기본적으로 갖추었기 때문이다. 그러나 원의 군사정부는 문인들이 관직 진출을 제한적으로만 허용하였고, 정치적 이상을 펼칠 만큼 높은 자리에 오르지도 못하게 하였다.

이렇게 사회 구조적으로 차별당하는 위치에 놓였을 때 그들이 품고 있는 불만은 작품 안에 의도적으로 표현되기도 하지만, 의도하지 않은 부분에서도 나타나게 된다. 이 장에서는 그렇게 불만이 잠복하고 있는 양상을 “이중 은둔”으로 명명하여 설명하고자 한다. 작가들이 주류 문화로부터 물리적인 거리를 두고 떨어져 지내는 것은 물론, 작품 안에서도 자신들의 입장이 무엇인지 포착하기 힘들도록 숨기는 것이다. 이러한 이중 은둔의 전략은 현대 사회에서 차별받고 소외당하는 계층의 비주류 문화인 서브컬처와 유사한 점이 있다.

---

24) 몽고 초기 남송의 유민 문인들이 겪어야 했던 경제적·사회적 곤경에 대해서는 Cahill, James. *Hills Beyond a River : Chineses Painting of the Yüan Dynasty, 1279-1368*. New York : Weatherhill, 1976, p.15 참조.

## 1. 원대 유민화가의 등장

1271년 원(元)이 남송(南宋)을 멸하자, 중국은 이민족 왕조의 지배를 받게 되었다. 원 조정의 차별 정책으로 인해 출사길이 막힌 송의 지식층은 남송의 수도가 있던 양자강 이남(강남(江南))에 머물렀다. 이들은 스스로를 옛 왕조의 남겨진 백성들, 즉 유민(遺民)이라 칭하며, 원 정부에 협조하지 않고 자신들만의 문화를 유지하고 발전시켰다.

강남은 남송대부터 자본력을 갖춘 부유한 지역이었다. 따라서 유민들은 원의 지배 하에서도 어느 정도 독자적인 문화를 유지할 수 있었으나, 작가들 개인, 특히 벼슬길이 막힌 문인화가들은 궁핍한 생활을 해야 하는 경우가 생겼다. 그들의 “여기(餘技)로서의 창작”이 가능했던 환경이 사라진 것이다. 이에 작가들은 자신들의 작품을 소장하려는 지인들에게 그림과 재화를 교환함으로써 생계를 이어가기도 하였다.<sup>25)</sup> 물론 원대의 문인화는 당시 예술계에서도 인정받고 있었고 후일 미술사의 가장 중요한 사조 중 하나로 기록되지만,<sup>26)</sup> 그들은 어디까지나 제도권 문화에서 벗어난 재야의 인사들이었다. 오히려 그들 작품의 주된 주제인 망국의 슬픔과 분개는 정치생활을 할 기회를 잃은 데 대한 원망감이라고 해석될 수 있으므로,<sup>27)</sup> 스스로를 소외된 계층으로 여기고 박탈감을 지니고 있었음을 확인할 수 있다.

---

25) Cahill. 위의 책, p.17.

26) 당시에도 이름난 문인화가의 작품은 원의 왕족과 귀족들도 소장하고자 하는 경우도 있었으나, 이는 그들의 개인적 취향이었던 것으로 보인다. 황실에서 전반적으로 선호하던 회화는 강남의 문인화와 정확히 일치하지는 않았다고 한다. 원대 화가들에 대한 원 황실의 후원과 강남에서의 민간 후원에 대해서는 제롬 실버겔드. 앞의 글, pp.334-340 참조.

27) 제롬 실버겔드. 위의 글, p.320.

특히 원대 전반, 즉 남송이 멸망한 직후 원 정부의 권력이 막강했을 시점에는 침략정부에 대한 반발심이 높았으며, 그러한 심정을 상징적으로 표현하는 그림이 제작되었다. 대표적으로 거론되는 작가들은 정사초, 공개(龔開 : 1222-1307), 전선(錢選: ca. 1235-1301이후), 조맹견, 조맹부(趙孟頫: 1254-1322) 등이다.

## 2. 원대 유민화가의 이중(二重) 은둔

원대의 유민화가들은 주류 문화계로부터 분리되어 강남 지역에 은둔하며 활동하였다. 이 중 전선과 조맹부의 작품은 작품 안에서도 작가를 포착할 수 없다는 특징이 있다.

작품 안에서도 작가가 보이지 않는다는 것은, 사람의 형상을 그려 넣지 않았거나, 사람의 몸을 동식물로 대체했다는 등의 문자 그대로의 차원에서의 의미가 아니다. 예찬(倪瓚: 1301-1374)의 그림에는 사람이 없으나, 사람이 있어야 할 자리 즉, 빈 정자가 있음으로써 그 사람의 위치를 정확히 알 수 있다([도판 2]참조). 마땅히 여기 있어야 할 사람이 올 수 없는 처지가 되었다는 구체적인 서사가 그의 없음으로써 명백해진다. 공개의 말 그림은 더욱 직설적이다. 캐힐(James Cahill)은 <준골도([도판 3])>의 비루먹은 말이 곧 유민을 동물로서 표현한 것이라고 한다.<sup>28)</sup> 한때 늠름했었을 풍채는 볼품없이 말랐지만, 공개는 그런 말을 화면을 가득 채운 구성과 강한 음영법으로 강렬하게 표현함으로써 기개를 잃지 않은 모습으로 구사했다는 것이다. 송

---

28) Cahill. 위의 책, p.17-18 참조.

대 이후의 묵죽도(墨竹圖)나 세한삼우도(歲寒三友圖), 그리고 명말 팔대산인의 새와 물고기 역시 마찬가지이다. 색을 배제한 수묵이라는 문사(文士)의 재료로 그린 식물과 동물은 분명한 작가의 정신적 자화상으로서 작가의 주장을 대변하고 있다. 이들은 마치 작가의 캐릭터처럼 등장하며, 작가가 위치와 입장을 명확히 알려준다.



[도판 2] 예찬,  
 <용슬재도(容膝齋圖)>, 종이에 수묵, 1372, 73.7x35.5cm, 대만 고궁박물원.



[도판 3] 공개, <준골도(駿骨圖)>, 종이에 수묵, 원대, 29.9x56.9cm, 일본 오사카 시립미술관.

반면 전선이나 조맹부의 그림에서는 작가가 정확히 어디 있는지 지정하기 어렵다. 다음 장에서는 이러한 효과가 고식(古式)의 부활이

라는 형식을 통해 형성되었다고 분석하였다. 들어가기에 앞서, 전선과 조맹부의 작품에 대한 양식적 분석은 캐힐(James Cahill)의 *Hills Beyond a River : Chineses Painting of the Yüan Dynasty, 1279-1368*(1976)에 의거하고 있음을 밝힌다.

### 1) 전선(錢選)

원대 문인들 사이에서는 남송대 미술의 사실주의적이고 감각적인 특징을 타락한 왕조의 유산으로 여겨 배격하는 경향이 있었다.<sup>29)</sup> 이는 작가들로 하여금 남송 이전의 왕조를 참조하게 하는 동기가 되었다. 전선의 <양귀비상마도권([도판 4])>은 그림의 내용부터 먼 과거인 당대(唐代)를 가리키고 있다. 침략 왕조에게 나라를 뺏기기 이전의 부강했던 과거이다. 내용 뿐 아니라 형식에 있어서도 당대의 양식이 의식적으로 사용되었다. 배경이 묘사되지 않고 인물들이 가로로 길게 늘어서 있는 단순한 구도는, 깊은 공간감을 표현하는 방식이 개발되기 이전의 고졸한 구성방식이다. 현종이 타고 있는 흰 말의 표현 역시 같은 맥락에서 분석된다. 말을 후육(厚肉)하게 표현하기 위해 말의 앞모습을 그릴 때 사용되던 단축법은 송대부터 쓰이지 않았으므로, 이러한 표현은 당대의 고식을 인용하고 있다는 표기로 이해된다.<sup>30)</sup>

---

29) Cahill. 위의 책, p.21 참조.

30) Cahill. 위의 책, p.39.



[도판 4] 전선, <양귀비상마도권(楊貴妃上馬圖卷)>, 종이에 수묵 채색, 원대, 29.5x117cm, 미국 프리어 미술관.

전선은 산수화에서도 고식을 활용하였다. <왕희지관아도권([도판 5])>은 당대의 청록산수(靑綠山水)를 참조한 그림이다. 윤곽선을 먼저 그리고 그 안을 안료로 채워 넣는 초보적인 채색방식은 물론, 나무의 도식적 표현, 기러기와 지붕의 어색한 형태까지 그가 표방한 고졸함을 잘 나타내고 있다. 캐힐은 그가 <부옥산거도권([참고도판 6])>에서도 먼 과거에 이미 폐기된 기법을 사용하고 있다고 분석하였다.<sup>31)</sup> 남송대에 완성된 산수화 기법은 안개와 음영을 사용해 공간의 깊이를 표현하지만, 전선은 그러한 발명이 있기 이전, 경물의 형상과 배치만으로 공간을 표현하던 10세기 이전의 산수화를 따르고 있다는 것이다. 전경(前景)이나 원경(遠景)이 없이 중경(中景)에 경물을 가로로 늘어놓았고, 안개나 수평선도 표현되어 있지 않다. 도식적으로 그려진 산과 나무는 마치 공중에 떠있는 듯이 보인다. 캐힐은 전선과 친분이 있던 조맹부가 관직 생활을 하며 화북지방에서 모아 온 송대 이전의 그림들, 즉 동원(董源: ?-962)이나 거연(巨然: ?-?)의 그림이나 그 모

31) 동원·거연으로 대표되는 오대의 강남산수는, 웅장한 화북산수를 완성한 북송의 곽희(郭熙: 1023-1085)와 범관(范寬: 990-1030) 및 남송 원채화의 근간이 된 마원(馬遠: 1160-1225)과 하규(夏珪: 1195-1224)의 화풍이 정착한 이래 거의 잊혀진 상태였다. Cahill, 위의 책. p.36.

본을 보고 이와 같은 작품을 제작하였을 것이라고 추측하였다.<sup>32)</sup>



[도판 5] 전선,  
<왕희지관아도권(王羲之觀鵝圖卷)>,  
종이에 수묵 채색, 원대,  
23.2x92.7cm, 미국 메트로폴리탄  
미술관.



[도판 6] 전선, <부옥산거도권(浮玉山居圖卷)>, 종이에 수묵 채색, 원대,  
29.5x117cm, 상해 미술관.

32) Cahill, 위의 책. pp.36-37 참조.



<부옥산거도권>은 전선이 은거하던 장소를 그린 그림이지만, 그는 자연의 실제 모습을 그리려고 한 것이 아니다. 산수라는 소재는 도구일 뿐이며, 그림의 진정한 목적은 산수를 그림으로써 고식을 부활하려는 것이었다. 그는 당대의 인물화와 청록산수, 그리고 남송대에는 잊혀진 오대(五代)-북송대의 강남산수를 다양하게 참조하였다.<sup>33)</sup> 이와 같은 의고주의는, 전선과 같은 시대에 활동하고 더 풍부한 작업 세계를 펼친 조맹부의 작업에서도 본격적으로 드러난다.

## 2) 조맹부(趙孟頫)

조맹부(趙孟頫: 1254-1322)는 원의 조정에서 9년간 관직을 가졌으므로, 조정에서 은일한 조은(朝隱)이라 볼 수 있다. 송 황실의 종실이면서도 침략 왕조에 종사해야 했던 그의 상황은 그의 창작에 영향을 미쳤을 것이다.<sup>34)</sup> 조맹부는 그림을 잘 그리는 것으로 원 황실에서 유명했으므로,<sup>35)</sup> 침략 왕조에 대한 반발로 해석될 수 있는 직설적인 요소를 작품 안에 표현하기는 어려웠을 것이다. 또한, 그 역시 당시 지

33) 전선의 청속산수는 도가의 은둔사상을 반영한 '선경(仙境)'으로 보기도 한다. 제롬 실버겔드, 「서양 중국회화사연구 특론」, 제임스 캐힐 외. 김홍대 편역, 『중국미술사연구 입문』, 파주: 한국학술정보(주), 2013, p.322참조.

34) 조맹부는 원이 전 중국을 정부의 영향권 하에 두고자 강남의 문인들을 등용할 때 관직을 받았다. 그는 5명의 황제를 거치며 벼슬이 한림학사승지(翰林學士承旨)까지 이르렀지만, 원 왕조의 차별적인 정책으로 인해 정치인으로서 자아를 실현하는 데는 한계가 있었던 듯 하다. 북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실 편저. 박은하 역. 『간추린 중국미술의 역사』, 서울: 시공사, 1998, p.214 참조.

35) 양 신 외 5인. 정형민 역. 『중국회화사삼천년』, 서울: 학고재, 1999, p.148 참조.

식인들과 마찬가지로, 남송의 나약함을 상기시키는 그림 역시 피하고자 하였을 것이다. 그는 송대보다 당대의 화가들이 더 뛰어나다고 생각하였으며, 송대 화가들의 흔적을 자신의 그림에서 전부 없애겠다고 하였다.<sup>36)</sup>



[도판 7] 조맹부, <인기도(人騎圖)>, 종이에 채색, 1296, 30x32cm, 중국 고궁박물관.



[도판 8] 전(傳)한간, <조야백(照夜白)>, 종이에 수묵 채색, 당(唐)대, 30.8x33.5cm, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관.

36) Cahill. 앞의 책, p.38.

그는 말 그림을 잘 그렸던 것으로 유명했는데, <인기도([도판 7])>는 그가 당대 한간(韓幹: ca. 715-781)의 말 그림을 보고 이해한 바를 적용한 것이다. 둥글고 후육한 표현은 분명 송대 이전의 당대 화풍을 참조한 결과이다([도판 8] 참조).<sup>37)</sup>

캐힐은 <사유여구학도권([도판 9])>에서는 당대의 청록산수 뿐 아니라 산수화가 처음 그려지기 시작한 육조시대의 고졸한 양식도 발견할 수 있다고 한다.<sup>38)</sup> 산에 비해 지나치게 큰 나무들의 어색한 비례, 그리고 그 나무들 사이 사이로 공간이 열리도록 한 구성, 인물을 위치시킬 자리를 “한 칸짜리 공간(space cell)”처럼 표현한 점 등이다. 또한, 앞서 살펴본 전선의 <부옥산거도권>에서와 마찬가지로 깊이감이 얇은 공간이 경물을 나란히 늘어놓은 구도 역시 고식의 부활로 볼 수 있다.

조맹부의 대표작 <작화추색도권([도판 10])>과 <수촌도권([도판 11])>역시 고식을 부활시킨 그림이다. <작화추색도권>의 작산과 화산은 마치 평지에서 불쑥 솟아오른 듯 고졸한 방식으로 표현되었고, 나무나 건물의 크기는 원근법적 비례를 따르고 있지 않다. 무엇보다도 이 두 그림에서는 그가 동원과 거연의 양식을 발굴하여 인용한 것을 확인할 수 있다. 동원의 <한림중정도([도판 12])>와 비교해 볼 때, 가로로 넓게 펼쳐지는 풍경과 지면을 표현하는 구불구불한 필선이 공통적으로 발견된다([도판 11-1]참조).

---

37) 양 신 외 5인. 앞의 책, p.148.

38) Cahill. 앞의 책, p.40.



[도판 9] 조맹부, <사유여구학도권(謝幼興丘壑圖卷)>, 비단에 수묵 채색, ca. 1287, 27.4x117cm, 미국 프린스턴대학 미술관.



[도판 10] 조맹부, <작화추색도권(鵲華秋色圖卷)>, 부분, 종이에 채색, 1296, 128.4x7493.2cm, 대만 고궁박물관원.



[도판 11] 조맹부, <수촌도권(水村圖卷)>, 종이에 수묵, 1302, 24.9x120.5cm, 중국 고궁박물관.



[도판 11-1] 조맹부, <수촌도권(水村圖卷)>, 부분, 종이에 수묵, 1302, 24.9x120.5cm, 중국 고궁박물관.



[도판 12] 동원, <한림중정도(寒林重汀圖)> 족자, 비단에 수묵, ca. 950, 181.5 x 116.5cm, 일본 쿠로카와 고문화연구소.

앞서 조맹부는 북경에서 관직 생활을 할 때 고전 회화작품을 접하고 수집할 기회가 있었음을 언급하였다. 또한 화북 지방에는 오대의 이성(李成: 907-960), 곽희(郭熙: 1023-1085) 등의 화북산수가 계승되고 있었기에, 캐힐은 그러한 환경을 접한 조맹부 역시 그림에 이곽파의 요소를 도입하게 되었으리라 추측한다.<sup>39)</sup> <강촌어락도([도판

13])>는 조맹부가 청록산수와 이곽파의 화북산수를 한 작품에서 복합적으로 참조한 작품이다. 전경의 거대한 소나무들과 납작하게 표현된 지면, 그리고 근경-원경-중경의 질서정연한 구도 등이 그가 도입한 북송 산수화의 유산이다. 전선과 마찬가지로, 조맹부 역시 과거의 여러 미술을 작품 안에서 복합적으로 되살렸음을 알 수 있다.



[도판 13] 조맹부, <강촌어락도(江村漁樂圖)>, 비단에 수묵 채색, 1279-1322, 28.6x30cm, 미국 클리블랜드 미술관.

---

39) Cahill. 위의 책, p.40.

### 3. 주체의 은둔이 지니는 전복성

지금까지 살펴본 바와 같이, 원대 유민화가들 중에서도 전선과 조맹부는 여러 시점의 과거를 참조하고 있다. 따라서 그들의 그림을 볼 때 주제보다는 작법(作法)에 집중하게 된다. 전선의 <부옥산거도권>이나 조맹부의 <사유여구학도권>, <부춘산거도권> 등은 표면적으로는 산 속의 은일을 바라는 산수화의 전통 안에 있다. 그러나 부옥산이나 작산, 부춘산은 분명 실재하는 장소임에도 불구하고, 그들은 사실적인 기법으로 산을 정확히 옮기려 하지 않고 일부러 고졸한 구성을 사용하였다. 또한 기법에 있어서도 송대에 완성된 사실주의적 기법이나 당시 널리 쓰이던 남송 원체화풍의 장식적인 필치 및 일각구도(一角構圖)를 전혀 반영하지 않은, 고식(古式)에 기인한 기법을 개발하였다.

캐힐은 이러한 현상을, 이들이 혐오스러운 현실에 참여하기 싫다는 태도를 이상화된 과거에 안주함으로써 드러낸 것이라고 분석하였다.<sup>40)</sup> 그는 전선의 그림을 “건조하고 현학적(dry and intellectual)”이라 평하며,<sup>41)</sup> 남송 원체화의 아련함이라든가 감상적이고 감각적인 표현을 모두 배제한 전선과 조맹부의 평담함은, 현세와 거리를 두고 싶어 한 그들의 심경을 반영한다고 한다.

위에서 살펴본 캐힐의 해석에 더해, 본 논문은 그들이 통일된 하나의 과거를 참조한 것이 아니라 여러 시기의 기법을 혼합하여 사용

---

40) Cahill. 앞의 책, p.35.

41) “Intellectual”은 “지적(知的)”이라는 뜻의 단어이지만, 전선의 그림이 내포하고 있는 지적 성격은 과거의 미술사를 알아볼 수 있는 식자층에게만 한정적으로 향유될 수 있는 성격의 것이다. 즉 그는 의도적으로 일정 지식이 있는 사람들만 알아볼 수 있는 정보를 노출하고 있으므로 “현학적”으로 의역하였다.

하였다는 점에 주목하고자 한다. 전선과 조맹부가 여러 개의 지향점을 가져온 것은 “지금 여기”를 일부러 빼놓았다는 점을 강조하기 위해서라고 해석할 수 있다. 만약 자신이 처한 이 시대도 싫고, 그러한 현실을 초래한 직전의 왕조도 싫다면, 아예 역사가 없는 새로운 양식을 창안하는 해결도 있었을 것이다. 하지만 전선과 조맹부는 굳이 먼 과거에 이미 있었던 양식들을 동시다발적으로 부활시켰다. 물론 캐힐이 지적했다시피 이는 서양미술과는 달리 중국미술이 과거를 참조함으로써 발전을 꾀하는 특징이 있기 때문이기도 하지만,<sup>42)</sup> 그들이 남송이 아닌 왕조 강박적으로 참조할수록 남송과의 단절 의지 역시 부각됨을 부인할 수 없다. 남송 원체화는 패망한 왕조의 나약함을 상기시키는 미술인 동시에, 침략 왕조인 원의 궁정에서 후원하던 미술이다. 따라서 유민 화가들에게는 이중으로 험오스러운 대상이었을 것이다. 그들은 일부러 당시의 주류 미술과 확실하게 계통이 다른 화풍을 보란 듯이 찾아옴으로써, 자신들이 지향하는 곳이 “어디가 되었든 지금 여기만은 절대로 아니다”라는 점을 강조하는 효과를 초래하였다.

그런데, 그들이 가고 싶어하는 곳은 어디인가? 그들은 인물화에서는 당대, 산수화에서는 오대와 북송대를 분산적으로 지향하며, 심지어 한 그림 안에서 여러 시점을 복합적으로 지향하기까지 한다. 한 화면에서 서로 다른 시기를 가리키고 있기 때문에, 작가가 있고 싶어하는 위치를 하나로 포착할 수 없게 되었다. 이로써 작가 및 작가와 동조하는 향유자는 작품 안에서 분산하여, 이 시대 저 시대를 돌아다니며 은둔하게 되는 효과를 초래하였다.

또한, 그들의 작법을 통해 되살아난 과거는 모두 현실적으로 복권

---

42) Cahill. 앞의 책, p.35.



시키기에는 너무 먼 대과거이다. 그들의 그림에서 불복종의 의지를 읽어 내더라도—그나마도 고전에 대한 숭상으로 은폐하였지만— 그것이 구체적인 반역을 꾀하는 것이라고 볼 수 없으며, 따라서 현 체제를 무엇으로 대체하겠다는 것인지 알 수 없다. 즉 주장하는 바가 무엇인지 규명할 수 없다. 주장 자체가 없는 듯 보이기도 한다. 다만 불만이 있다는 사실만은 확실하다. 당시의 주류를 일부러 따르지 않았으며, 그 사실을 강하게 드러내고 있기 때문이다.

이렇듯 주체의 입장을 규정할 수 없도록 하는 것은 공격을 피하는 수단이기도 하지만, 불만을 보전시키는 효과도 있다. 입장을 파악할 수 없다는 것은 불만의 정체 역시 범주화할 수 없다는 뜻이며, 따라서 회유될 수 있는 실마리를 주지 않겠다는 뜻이기도 하기 때문이다. 불만이 있음은 분명하나 그 정체도 규모도 알 수 없으니 제도권이 그에 대처할 방법도 없으며, 따라서 불복종은 작품 안에 영속적으로 매복하고 있게 된다.

지금까지 원대 유민화가의 은둔에 대한 분석은 헵디지(Dick Hebdige)의 서브컬처에 대한 해석을 응용한 것이다. 헵디지는 서브컬처의 주체가 좌표를 포착할 수 없도록 표현한 방식을 설명하며 영국의 백인 노동자 계층의 펑크(punk)를 예로 들었다. 물리적 신체는 조국이자 고향인 영국에 있지만 직업도 미래도 가질 수 없는 소외된 백인 젊은이들이 자신들이 있을 곳이 없음을 표현하고자 저승에서 온 사람처럼 분장하였다는 것이다.<sup>43)</sup> 그는 “도심의 흑인 청년들이 레게(reggae)를 통해 ‘경계를 넘어’ 상상 속의 다른 곳(아프리카, 서인도제

---

43) 딕 헵디지. 이동연 역. 『하위문화: 스타일의 의미』. 서울: 현실문화연구, 1998, p.93.

도)에 자신을 위치지울 수 있었다면, 핑크족은 현재의 시간에 얽매어 있었다. 그들은 전망없는 미래를 가진 영국에 묶여 있었다”고 하였다.<sup>44)</sup> 흑인들과 달리 돌아갈 곳이 없던 핑크 청년들은 “세상을 향해 그곳에 있는 동시에 아직 ‘거기에’ 없는 죽은 백인의 얼굴을 내세웠다”고 한다.<sup>45)</sup>

이러한 해석은 원대 유민화가들에게도 적용될 수 있다. 유민화가들 역시 물리적으로는 고향에 살고 있었지만 그들이 속했던 왕조로 돌아갈 수 없었고, 원 제국의 통치자들에 의해 제도적으로 주변화되었으며, 특히 원 초기에는 정부의 억압과 통제가 강력했기 때문에 예술적 표현에도 제약이 많은 현실에 갇혀 있었다. 전선과 조맹부가 자신들의 위치를 이제는 없는 먼 과거의 여러 시점으로 분산시킨 것은, 어찌 보면 현실에서 정말로 있을 곳이 없이 “남겨진 사람들”의 심리를 가장 잘 반영한 것으로 보인다. 이민족 통치로 인해 고향을 볼 수 없는 처지가 된 친구를 위해 조맹부가 그린 <작화추색도>는, 실제로도 돌아갈 수 없는 장소를 돌아갈 수 없는 시대의 기법으로 그린 것이다. 실버겔드는 “그 청록색채는 어떤 실체에서 멀리 떨어진 시간과 지점의 고향을 생각하는 경치나 혹은 천당선경(天堂仙境)”처럼 보이게 하는 효과를 낸다고 하였다.<sup>46)</sup> 조맹부는 직접 가서 본 장소를 그리면서도 여러 시점의 과거를 연상하게 함으로써 마치 오래 전에 사라진 장소, 또는 실재하지 않는 상상 속의 장소처럼 연출한 것이다. 이로 인해, 자신들의 땅에 살면서도 주인의 자리에서 쫓겨난 유민들의 상실감과 회한이 증폭된다. 그리고 그렇게 해소될 길 없는 상실감

---

44) 덕 헵디지. 위의 책, p.94.

45) 덕 헵디지. 위의 책, p.94.

46) 제롬 실버겔드. 앞의 글, p.340.

을 그림에 품은 것은, 곧 현 왕조를 주인으로서 인정하지 않겠다는 의지의 발현이라고 볼 수 있다.

현실에서 소외되어 있으나 주변인으로서 호명되는 것에 순응하지 않으려는 비주류는, 눈에 띄지 않는 영역으로 몸을 숨기는 동시에 작품 안에서조차 주체의 위치를 포착하지 못하도록 이중으로 은둔함으로써 불만을 지속시킨다. 이러한 전략은 여성향 서브컬처에서 한 발 더 나아가, 현실의 규범을 비트는 전복적 유희까지도 가능하게 한다.

## 제 3 장 여성향 서브컬처의 은둔하는 주체

이 장에서는 현대 문화에서 주체를 은둔시키는 특징을 지닌 장르로서 여성향 서브컬처를 다루고자 한다. 이 장르는 주류 문화로부터 숨어있을 뿐 아니라, 작품을 만들고 향유하는 여성 주체 역시 작품 안에서 은둔하는 특징이 있다.<sup>47)</sup> 여성향 주체가 정체성을 숨기는 이유와 그 방식을 분석하고자 한다.

### 제 1 절 여성향 서브컬처의 개념과 범위

서브컬처 중에서도 “여성향”으로 분류할 수 있는 서브컬처가 이 논문에서 다룰 분야이다. 본 논문에서는 여성향이 두드러지는 순정만

---

47) 창작과 향유의 “주체”로서의 “여성 주체”는 문학 연구에서도 다루어진다. 정미지는 ‘문학소녀’에 대한 연구에서 “여성독자, 특히 여학생 독자층”의 중요성을 설명하며, 이들을 “단지 문학 뿐 아닌 공연, 전시, 영화 등 모든 장르의 소비와 유행의 창조자”이며 “인터넷 소셜, 팬픽과 같은 하위장르를 개척”하는 주체로 긍정하였다. 정미지. 「불온한 ‘문학소녀’들과 ‘여학생 문학’의 좌표: 1960년대 독서의 성별화와 교양의 위계」. 권보드래 외. 오혜진 기획. 『문학을 부수는 문학들』. 서울: 민음사, 2018, pp.202.

오혜진 역시 “팬픽·웹툰·웹소설 같은 ‘비주류’ 서사 양식의 가장 적극적인 소비자”로서의 젊은 여성들에 주목한다. “이들은 1990년대 중반부터 ‘남성 동성(애) 서사’라는, 기존(순)문학이 좀처럼 재현하려 하지 않았던 소재와 주제를 다루는 데 특화된 ‘팬픽’이라는 장르를 자생적으로 창작·소비함으로써 여성 독자 고유의 서사 향유 방식을 주류 대중문화에 기입한 문화적 경험까지 가지고 있다”고 하며, 이들이 주도하는 문학 외의 플랫폼인 만화 등이 지닌 가능성을 높게 평가하고 있다. 오혜진. 「‘이야기꾼’의 젠더와 ‘페미니즘 리부트’: 신자유주의 시대 이후 한국문학(장)의 기율과 뉴웨이브」. 권보드래 외. 위의 책, pp.353-355, 368 참조.

화와 2차 창작물, 특히 팬픽션과 팬아트로 범주를 한정하고, 각각의 특징을 알아보고자 한다.

## 1. 여성향 서브컬처

서브컬처(subculture)란 번역하자면 “하위문화”로, 주류 문화와는 달리 소수 매니아층이 향유하는 문화라는 특징이 있다. 서구에서는 소외 계층인 흑인이나 노동계급 청소년이 서브컬처를 주도했기에 다분히 저항적인 맥락에서 형성된 문화이다.<sup>48)</sup>

한국에서는 “일련의 매니아적 팬 층을 중심으로 한 양식화한 만화나 애니메이션 등 미디어에 등장하는 콘텐츠를 가리키게 된다”.<sup>49)</sup> 한국의 서브컬처는 일본과 비슷한 과정을 통해 도입되고 발전하였으므로 일본 서브컬처의 정의가 무리 없이 적용되며, 형식 및 내용에서의 특징 역시 유사점이 많다. 일본 서브컬처에 대해 가장 최근에 번역·출판된 저서로는 우노 츠네히로(宇野常寛)의 『젊은 독자를 위한 서브컬처론 강의록』(2018)이 있다. 일본의 애니메이션이 본격적으로 발전하기 시작한 1960년대부터 현재까지 서브컬처의 변화를, 다양한 기록과 본인의 체험에 의거하여 생생하게 서술한 책으로, 역시 만화 및 애니메이션, 게임, 아이돌 가수 및 관련 잡지 등을 “서브컬처”의 주요 형식으로 정의하고 있다. 그러나 이 책은 남성 소비자를 중심에 두고 생산된 “소년만화”, 그것에서 분화한 “로봇 애니메이션”, 그리고 명백

---

48) 서구권 서브컬처의 역사와 의의에 대해서는 덕 헵디지. 이동연 역. 『하위문화: 스타일의 의미』. 서울: 현실문화연구, 1998 참조.

49) 정신영. 「일본 현대미술에 나타난 서브컬처의 영향: 무라카미 타카시, 아이다 마코토, 나라 요시토모의 작품을 중심으로」. 박사학위논문, 서울대학교 대학원: 교육학과 협동과정 미술교육 전공, 2014.2, p.74.

히 이성애자 남성을 주 타겟으로 한 “세카이게” 만화 등을 중심에 놓고 논하고 있다. 물론 여성 감상자도 로봇 만화 등을 즐길 수 있지만, 저자는 남성 수용자의 입장만을 중점적으로 다루고 있고, 일본 만화사에서 중요한 위치를 차지하고 있는 소녀만화조차 전혀 언급하지 않고 있기에, 서브컬처 전반을 아우른 것이 아닌 “남성향” 서브컬처만을 다룬 책이라고 보는 것이 정확할 것이다.

일견 주류 문화의 관습들로부터 자유로워 보이는 서브컬처조차 “남성적인 것이 곧 보편적인 것”이라는 관념에서 벗어나지 못하고 있는 현재, 여성들의 콘텐츠에는 “여성향”이라는 수식어가 약 2000년대부터 통용되고 있다. 여성향은 “여성들에게 초점을 두고 만들어진 문화상품이나 그러한 상품들이 띠는 성향을 말한다”.<sup>50)</sup> 만화나 게임이라면, 그림체와 스토리 전개가 여성들이 좋아하는 방식으로 제작된 것들이다. 남성들을 주 수요층으로 하는 대중문화상품과는 확연히 구분되는 성향을 띤다. 특히, 여성향은 주류 문화로부터도 주변화되고, 남성향 서브컬처로부터도 이중으로 주변화되었으므로, 이 두 문화에 속하지 않는 특징을 지닌다는 사실 자체가 체제 비순응적인 의미를 내포하게 된다. 그 구체적인 내용은 이후 각 세부 장르의 소개에서 설명하기로 한다.

여성들이 제작하고 여성들을 목표수용자로 한 서브컬처를 본 논문에서는 “여성향 서브컬처”로 칭한다. 그 중 순정만화와 2차 창작물, 그 중에서도 팬픽션과 팬아트를 중점적으로 다루기로 한다. 여타 여성향 매체인 게임이나 영화, 드라마 등에 비해 창작을 위한 자본이나

---

50) 위키백과, “여성향” 항목 참조.  
<https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%97%AC%EC%84%B1%ED%96%A5>, 2019년 1월 21일 1시 23분.

전문 기술이 필요하지 않으므로 여성들이 청소년기부터도 쉽게 진입할 수 있고, 나아가 수용자가 직접 창작에 참여하기도 용이하다는 특징이 있다.<sup>51)</sup> 따라서 여성들의 성향을 가장 직접적으로 반영하므로, 연구의 대상으로 삼았다.

아울러, 여성향적 그림체와 서사는 순정만화·팬픽션·팬아트 모두에 적용되는 특징으로 보았다. 소설인 팬픽션이 만화로도 제작되기도 하고, 그림인 팬아트도 서사를 내포하고 있기 때문이다. 만화 형식의 팬픽션과 팬아트를 담은 책자를 한국과 일본, 대만 등지에서는 “동인지”라 칭한다. 팬픽션의 틀에 있으면서도 그림체와 서사 구조는 순정만화적이므로, 본 논문에서는 따로 구분하지 않고 순정만화·팬픽션·팬아트에 모두 포함되는 매체로 다룬다.

## 2. 순정만화: 1990-2000년대 한국 순정만화를 중심으로

순정만화는 여성의 시각에서 연애 또는 다른 서사를 특유의 미형(美形)의 그림체로 풀어 간 만화이다([도판 14]참조).<sup>52)</sup> 양식적 특징은 우선 가늘고 장식적인 선이 사용된다는 점이며, 인물을 만화적으로 변형할 때 뚜렷한 이목구비와 길고 날씬한 몸을 가진 형상으로 과장

---

51) 이러한 맥락에서 팬픽션을 쓰고 읽는 여성들을 “프로슈머”, 즉 제작과 소비를 동시에 하는 주체로 칭하기도 한다. 한유림. 「2·30대 여성의 아이돌 팬픽 문화를 통해 본 젠더 트러블」. 문학석사학위논문, 서울대학교 대학원: 협동과정 여성학 전공, 2008.2 참조.

52) 이미지 출처:  
<https://www.ebay.co.uk/itm/POSTER-LADY-OSCAR-FRANCOIS-DE-JARJAY-ES-RIYOKO-IKEDA-ANDRE-MANGA-ANIME-ART-OF-5-/132596902585>.  
2019년 1월 21일 1시 41분.

한다는 점이다. 가름한 얼굴형에 장식적으로 표현한 큰 눈, 긴 팔다리 등을 강조하므로 서구적인 미의 기준을 무비판적으로 수용했다는 비판의 대상이 되기도 한다. 실제로 [도판 14]참조의 오스칼은 스웨덴 배우 비욘 안드레센(Björn Andrésen: 1955~, [도판 15])을 모델로 하여 제작되었다.<sup>53)</sup> 그러나 순정만화의 남자 캐릭터-소위 “꽃미남”-이 서구적인 미의 기준에 정확히 부합하지는 않는다.<sup>54)</sup> 서구 문화에서 이상적인 남성상인 고대 그리스 조각상과 비교해 볼 때, 꽃미남들은 강인한 성인의 모습을 하고 있지 않으며 반대로 유약해보이기까지 할 정도로 마르고 섬세한 용모를 지니고 있다. 그리고 무엇보다도 아직 완전히 성장하지 않은 소년의 모습을 하고 있다.

이는 우선 순정만화의 주 소비층이 10대-20대 여성들이므로 같은 또래의 캐릭터를 보고 싫어하기 때문이라는 해석이 가능하다. 본 논문에서는 여성에게 위협을 가할 성인 남성으로서의 권위를 (아직은)

---

53) 비욘 안드레센의 이미지 출처:  
<https://carolkean.wordpress.com/2016/12/25/death-in-venice-bjorn-andresen/>.  
 2019년 1월 20일 15시 52분.

54) 액션을 강조하는 소년만화의 근육질 남성 캐릭터들과 그들을 보조하는 과장된 육체의 여성 캐릭터들 역시 동아시아 시각문화에서는 없던 서구적 신체임은 마찬가지이다. 모든 만화는 망상과 욕망을 반영하는 판타지를 제공하기 위해 과장을 하고, 현실이 아닌 다른 세상-다른 나라나 다른 시대 또는 상상 속의 세계 등-을 구현함에도 불구하고, 순정만화에만 사대주의적이라는 비난이 왕왕 가해진다. “여성들의 창작물”에 대한 편파적인 시각과 그러한 의견의 공론화·권력화는 비단 만화의 영역에서만 행해지는 것은 아니다. 한국의 여성문학을 연구한 심진경은 “전통적으로 창조력은 남성적 특성으로 간주되었다”며, 남성 작가와 비평가들은 여성들을 창조력이 부족한 존재라고 상정하였고, 여성의 창조력을 “기괴한 것으로 제시”하거나 “의심”하였다고 한다. 따라서 남성중심적 문학계는 사적인 내용을 주로 한 수필 등을 “여성적인 장르로 젠더화”하고, 그 협소한 영역에 머무를 때만 여성의 창조를 “‘문학적’ 평가의 대상”으로 인정해 주었다고 한다. 마찬가지로 여성들의 만화가 “사대주의적”이라는 비판은 여성 전체가 문제의식이 결여된 존재이며 맹목적으로 서구를 지향한다는 프레임에서 기인한 것으로, 예술계 내 여성의 역할을 규정지으려 하던 오랜 관습과 무관하지 않다. 심진경. 「여성문학의 탄생, 그 원초적 장면: 여성·스캔들·소설의 삼각관계」. 권보드래 외. 오혜진 기획. 『문학을 부수는 문학들』. 서울: 민음사, 2018, pp.50, 64-65 참조.



갖지 않은 캐릭터가 고안된 것으로 보았다. 결국 서구적 신체를 모티브로 하였지만 동아시아 여성의 취향에 맞는 특징들을 취사하여 편집한 남성상이라고 할 수 있다. 순정만화적 남성상의 여성주의적 의의에 대해서는 제 5 장의 제 1 절에서 본격적으로 다루기로 한다.



[도판 14] 만화 『베르사이유의 장미』의 주인공 오스칼,



[도판 15] 배우 비온 안드레센(Bjorn Andresen)

이 장에서는 순정만화가 “여성향”, 즉 여성들의 성향에 부합한다는 점에 초점을 맞추고자 한다. 수용자 분석을 통해 순정만화의 특성을 정의한곽선영은 순정만화의 수용자인 젊은 여성들을 대상으로 설문조사 및 심층면접을 실행한 결과, 이들은 소년만화에서 보이는 폭력성과 선정성 및 성적으로 대상화된 여성상에 거부감을 느끼고 있었

고, 반대로 순정만화의 섬세한 스토리라인과 장식적인 그림을 선호함을 밝혔다.<sup>55)</sup> 광선영은 특히 드라마나 영화에 비해 순정만화가 더욱 여성중심적이라고 주장하는데, 드라마나 영화의 경우 그 제작에 있어 대형 조직이 관여하므로 남성들이 제작의 주체가 되는 반면, 순정만화는 그림과 이야기를 모두 여성 작가가 담당하기 때문이다.<sup>56)</sup> 제작 과정에서 남성중심적 가치관이 개입할 여지가 현저히 적은 순정만화는 여성들의 취향을 정확히 파악하고 반영할 수 있다. 여성들이 이입하기 쉬운 여성 캐릭터, 여성들이 좋아하는 성격과 용모의 남성 캐릭터, 그리고 여성들이 좋아하는 서정적인 분위기와 심리 묘사 위주의 서사 전개가 순정만화의 여성향적 특징이다. 아울러 본 논문에서 집중하고 있는 1990-2000년대의 순정만화는 현실의 여남간 권력차나 가부장제적 가치관을 내면화하지 않은 캐릭터들이 등장하는데, 이 역시 순정만화에서 두드러지는 특징이다. 여성들의 의식이 고취되어도 영화나 드라마 등 여타 대중문화상품은 여전히 여성을 기존의 성 역할에 순응하도록 유도하는 점을 감안할 때, 수용자의 의식 변화를 억압하지 않고 전적으로 반영한 순정만화는 여성주의적 관점에서 그 의미가 크다.

한국의 순정만화를 연구한 김혜주는 순정만화의 효시를 1950년대 남성 작가들이 제작한 가족만화에서부터 찾는다.<sup>57)</sup> 이 중 소녀들이 주인공으로 등장하여 서사를 이끈 만화들이 있었고, 이후 1960년대 중반 활동한 엄희자(?-)가 본격적으로 여성 작가가 그린 여성 독자를

---

55) 광선영. 「여성장르로서의 순정만화의 특성에 관한 연구: 수용자 분석을 중심으로」. 『만화애니메이션 연구』, 한국만화애니메이션학회, 2001.11, pp.237-269 참조.

56) 광선영. 위의 논문. p.265.

57) 김혜주. 앞의 글, p.227.

위한 소녀만화를 시작하였다.<sup>58)</sup> 엄희자의 만화는 이전 남성 만화가들의 그림과는 달리, 현재까지도 순정만화적 그림체의 전형으로 분류되는 큰 눈의 인물과 장식적인 선을 처음 선보였다고 한다.<sup>59)</sup>

1960년대를 거쳐 1970년대에는, 일본에서 큰 인기를 얻은 소녀만화 『베르사이유의 장미』(1972), 『올훼스의 창』(1979) 등의 걸작들이 해적판으로 유입되면서 한국의 만화에도 지대한 영향을 끼쳤다.<sup>60)</sup> 근대 이전 유럽을 배경으로 한 스토리, 가름한 얼굴과 큰 눈과 호리호리한 몸매에 긴 머리칼을 강조하는 인체 표현, 장식적인 선 등 순정만화의 전형적인 요소들이 이들에 의해 발전하고 정착하였으며, 말풍선 밖에서도 대사를 표기함으로써 인물들의 심리를 표현하는 관습 역시 이들의 작품에서 비롯된 것이다.<sup>61)</sup>

1980년대 초까지도 일본 만화가 한국 만화를 가장하여 해적판으로 유통되었으므로, 이 시기 한국의 만화가와 독자들은 일본 소녀만화를 한국 순정만화의 일부로 인식하였다고 한다.<sup>62)</sup> 『베르사이유의 장미』는 물론, 이가라시 유미코(いがらし ゆみこ, 1950-)와 미즈키 쿄코(水木 杏子, 1949-)의 합작 『캔디 캔디』(1975-1979)는 한국에서 순정만화를 향유하는 여성들에게도 중요한 작품으로 여겨진다. 이러

---

58) 김혜주. 위의 글, p.232.

59) 이는 일본 소녀만화의 영향을 받은 것이다. 일본의 소녀만화 역시 데즈카 오사무 등의 남성 작가들로부터 시작하였으나, 소녀 독자층이 형성되면서 여성들을 위한 그림체와 내용이 구체화되고 여성 작가들이 등단하여 활동하는 과정을 거쳐 발전하였다. 한국의 순정만화 역시 비슷한 과정을 거쳐 발전하였다. 김혜주. 위의 글, p.233 참조.

60) 각각 1970년대 등장한 하기오 모토(萩尾望都, 1949-), 이케다 리요코(池田 理代子, 1947-)의 작품들이다. 이들을 포함하여 소위 “24년조”(1949년(쇼와(昭和) 24년) 전후 출생)로 불리는 작가들은 수준 높은 작품을 발표하여 소녀만화의 전성기를 이끌었으며, 만화의 역사에서 중요한 부분을 차지한다.

61) 김은미. 「세대별로 살펴본 순정만화의 페미니즘적 성취」. 『대중서사연구』, 제11권1호, 대중서사학회, 2005.6, p.44.

62) 정승화. 앞의 글, p.166 참조.

한 히트작의 위세 때문에 한국 만화가들은 일본 만화의 작품을 답습하거나 아예 모방본을 만들어 유통하는 사례도 많았지만, 1980년대 중반부터 두각을 나타낸 김동화(1950-), 한승원(1958-), 황미나(1961-) 등의 작품에서부터는 점차 독자적인 작가의식이 나타나기 시작하며 1980년대 후반 김진(1960-), 김혜린(1962-), 신일숙(1962-) 등의 만화가들은 일본 소녀만화와는 다른 내용을 담아 한국 만화의 독자적인 노선을 개척하였다.<sup>63)</sup>

순정만화의 세대별 변화를 여성주의적 입장에서 연구한 김은미에 의하면, 이러한 변화의 이면에는 순정만화의 수용자인 여성들의 변화가 있었다고 한다.<sup>64)</sup> 1980년대 여성의 대학 진학률이 상승하면서 젊은 여성들의 사회참여에 대한 관심도 높아졌고, 순정만화에서도 역사 의식을 담은 대하 드라마의 형식이 증가하였다는 것이다. 한편, 여성들의 사회 진출이 활발해진 1990년대에는 여성들의 자아 실현과 현실적인 고민들이 반영된 만화가 발전하게 된다.<sup>65)</sup>

1990년대부터 2000년대 초반은 한국 순정만화가 비약적으로 발전한 시기로, “여성 중심의 만화”라는 큰 틀 안에서 여러 실험이 행해지며 내용과 형식에 있어 다양한 발전이 이루어지던 시기이다. 본인은 주로 이 시기의 만화의 적극적인 향유층이었으며, 작품에 활용하는 순정만화의 특징 역시 이 시기의 작품들의 특징이다.

1990년대에 접어들면서 한국의 순정만화는 양적·질적 발전과 더불어 두 가지 변화를 겪게 된다. 우선 순정 전문 잡지라는 정기간행물 형태를 통해 동시대 독자들과 정기적으로 소통하게 되었다는 점, 그

---

63) 김혜주. 앞의 글, p.234 참조.

64) 김은미. 앞의 글, p.42.

65) 김은미. 위의 글. pp.44-50 참조

리고 다양한 형식과 주제의 실험을 통해 순정의 스펙트럼을 확장하였다는 점이다. 한국 최초의 순정만화 전문 잡지인 『르네상스』에서는 강경옥(1965-), 김진, 김혜린, 신일숙, 원수연(1961-), 이정애(1963-), 이은혜(1964-), 황미나(1961-) 등의 작품이 연재되었는데,<sup>66)</sup> 연애물은 물론 SF, 판타지, 역사물, 심지어 무협까지 아우르는 다양한 장르가 순정만화의 틀 안으로 포섭되었다. 이어서 1991년 『뎡기』가 창간되고,<sup>67)</sup> 1993년에는 『윙크』가 창간되었다.<sup>68)</sup> 그 외 『터치』(1993년 창간),<sup>69)</sup> 『이슈』(1995년 창간),<sup>70)</sup> 『화이트』(1995년 창간) 등이 발간되면서 순정만화 전문 잡지의 전성시대를 열었다.<sup>71)</sup>

66) 서화에서 발행하던 월간지로, 1988년부터 1994년까지 발행되었다. 위키백과, 『르네상스』 항목. 2018년 10월 1일 15시 30분 참조. [https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%A5%B4%EB%84%A4%EC%83%81%EC%8A%A4\\_\(%EC%9E%A1%EC%A7%80\)](https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%A5%B4%EB%84%A4%EC%83%81%EC%8A%A4_(%EC%9E%A1%EC%A7%80)).

67) 육영재단에서 발행하던 격주간 순정만화잡지이다. 1991년 11월 30일 창간되어 같은 해 12월 16일 2호, 1992년 1월 1일 3호를 발간했으며 그 해 2월부터 3일과 18일에 발행해 오다가 다음 해 10월부터 9일과 15일에 발행했고 1996년 9월 폐간되었다. 위키백과 『뎡기』 항목. 2018년 10월 1일 15시 33분에서 발췌. [https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%8C%95%EA%B8%B0\\_\(%EC%9E%A1%EC%A7%80\)](https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%8C%95%EA%B8%B0_(%EC%9E%A1%EC%A7%80)).

68) 서울문화사에서 발행하는 순정만화잡지이다. 1993년 8월 1일 창간하여 격주간으로 발행해 오다가 2012년 1월부터 월간지로 전환하였다. 2012년 6월호를 마지막으로 종이 잡지는 더 이상 발행하지 않으며, 2012년 7월 15일자부터 앱진(appzine: 전자기기에서 구독 가능한 잡지 형태의 애플리케이션)으로 변환하여 격주간으로 발행하고 있다. 위키백과, 『윙크』 항목. 2018년 10월 1일 15시 35분 참조. [https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%9C%99%ED%81%AC\\_\(%EC%9E%A1%EC%A7%80\)](https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%9C%99%ED%81%AC_(%EC%9E%A1%EC%A7%80)).

69) 대원에서 발행하던 격주간 순정만화잡지로, 1993년 5월 7일 창간하여 1995년 9월 1일 폐간하였다. 짧은 발행기간동안 연재를 완료하지 못한 작품들 중 몇몇은 『이슈』로 이전하여 연재하였다. 위키백과, 『터치』 항목. 2018년 10월 1일 15시 37분 참조. [https://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%84%B0%EC%B9%98\\_\(%EC%9E%A1%EC%A7%80\)](https://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%84%B0%EC%B9%98_(%EC%9E%A1%EC%A7%80)).

70) 대원씨아이에서 발행하는 순정만화잡지로, 1995년 12월 15일에 창간하여 격주간과 월간의 형태를 오고가다 2006년 1월부터 월간지로 발행하고 있다. 위키백과, 『이슈』 항목. 2018년 10월 1일 15시 40분 참조. [https://ko.wikipedia.org/wiki/Issue\\_\(%EC%9E%A1%EC%A7%80\)](https://ko.wikipedia.org/wiki/Issue_(%EC%9E%A1%EC%A7%80)).

이전까지 한국 순정만화는 『보물섬』과 같은 종합 만화 잡지에 함께 실리거나,<sup>72)</sup> 단행본 형태로 출간되어 대여점을 통해 독자들에게 노출되었다. 순정 전문 잡지가 발행되면서 독자들은 동시대의 작가들을 정기적으로 접할 수 있게 되었고, 작가는 이전까지는 개인적인 팬레터 등을 통해 받던 독자들의 피드백을 공개적으로 공유할 수 있는 플랫폼이 마련되었다. 나아가 작가들 간에 교류한 기록이라든지 편집부가 진행하는 작가 인터뷰 등도 공유되면서, 창작자와 독자가 지속적으로 소통에 참여하는 커뮤니티를 형성하게 되었다. 아울러 순정지는 불특정 다수가 아닌 젊은 여성들로 목표수용자를 구체화하였으므로, 주 향유층인 소년기부터 청년기까지의 여성들의 성향에 더욱 정교하게 조응할 수 있게 되었다. 곧 만화 외에도 가수나 배우의 포스터나 특집 기사도 실리는 등, 당시 청소년기 여성들의 관심사에 폭넓게 반응하였다. 웹툰 중심으로 만화 시장이 옮겨 온 2018년 현재 만화 구독자는 매니악한 취향의 소수로 규정되지만, 1990년대-2000년대에는 만화를 보는 여성과 보지 않는 여성 간의 뚜렷한 구분이 강조되지 않았었다. 전반적으로 여성들 간 순정만화의 인기가 높을 시기였고,<sup>73)</sup> 만화 외의 읽을거리를 제공하는 순정지는 일반 잡지와 다를

71) 대원에서 발행하던 대한민국의 월간 만화 잡지로, 1995년 4월에 창간하여 2001년 2월에 폐간하였다. 위키백과, 『화이트』 항목. 2018년 10월 1일 15시 45분 참조.

[https://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%99%94%EC%9D%B4%ED%8A%B8\\_\(%EC%9E%A1%EC%A7%80\)](https://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%99%94%EC%9D%B4%ED%8A%B8_(%EC%9E%A1%EC%A7%80)).

72) 육영재단에서 발행하던 어린이 만화잡지로, 1982년 10월에 창간하여 1996년 여름에 폐간하였다. 김수정(1950~)의 『아기공룡 둘리』(1983~1993), 이진주(1952~)의 『달려라 하니』(1985~1987)등 한국 만화의 고전으로 알려진 작품이 다수 연재되었다. 위키백과, 『보물섬』 항목. 2018년 10월 1일 16시 2분 참조. [https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%B3%B4%EB%AC%BC%EC%84%AC\\_\(%EC%9E%A1%EC%A7%80\)](https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%B3%B4%EB%AC%BC%EC%84%AC_(%EC%9E%A1%EC%A7%80)).

73) 이는 1999년까지의 한국 순정만화를 종합 정리한 박인하 역시 증언하고 있는 바이다. 순정 전문 잡지가 생겨나기 이전부터 순정만화에 대한 수요가 높았기에 순

바 없이 청소년들이 학급에서 함께 모여 읽고 돌려 보는 매체였다.

이 시기 가장 널리 읽힌 잡지인 『땡기』와 『윙크』는 『르네상스』에서부터 활동하던 인기 만화가 뿐 아니라 새로운 세대의 만화가들을 소개하였다. 나예리(?-), 박희정(1970-), 유시진(1971-), 이진경(?-), 천계영(1970-)등은 당시 갓 등단한 신인들로서, 개성있는 그림체와 신선한 내용으로 인기를 얻었다. 이전 세대의 만화가들이 주로 선배 만화가의 문하생 시기를 거쳐 단독 작품을 발표하는 수순으로 등단했다면, 이들은 만화 동호회 및 동인지를 통해 같은 또래의 만화가들과의 활동을 거쳐 만화잡지를 통해 등단했다. 이전 세대의 영향으로부터 벗어난 새로운 만화를 제작하고 발표하기 용이한 환경이 형성된 것이다.

내용과 주제도 당시 청소년들의 관심사에 더욱 가까워졌고, 그림체에서의 실험도 과감해졌다. 이들의 그림체는 각기 방향이 달라 하나의 특징으로 아우르기 어렵지만, 순정만화의 미형의 관습을 따르되 나예리와 박희정, 유시진, 이진경 등은 펜선이나 인체 구현에 있어 좀더 표현적이라는 특징이 있다. [도판 16]의 박희정의 그림을 볼 때, 인물의 몸 윤곽선과 의습선은 가늘고 설명적이지만 머리칼과 눈에 사용된 선은 질감을 풍부하게 표현하고 있으며, 배경에 사용한 선은 그

---

정 잡지는 이미 형성된 시장에 진입하기만 하면 되는 상태였다. 이전까지 만화 독자들은 주로 만화방에서 단행본으로 출판된 대본소를 통해 만화를 접했으나, 1980년대 중반에 이르러 만화방은 “싼값에 잠자리를 해결할 수 있는 24시간 운영의 룸펜 공간”으로 변질되었다고 한다. 이러한 상황에서 여학생들이 만화방에 가는 부담을 겪지 않고도 만화를 즐길 수 있게 해 준 순정 전문지의 도래와 성공은 어찌보면 당연한 결과였다. 『르네상스』가 창간된 1980년대 말부터 2000년대 초반까지 소녀들 사이에서 순정만화의 영향력은 대단해서, 아이돌 그룹 H. O. T.조차도 천계영의 만화를 참고하여 10대 소녀들이 좋아할만한 패션을 연구했다고 한다. 박인하. 『누가 캔디를 모함했나』. 서울: 살림, 2000, pp. 181, 186-187, 317.

보다 더 거칠다. 여러 종류의 선과, 스크린톤을 이용한 구름의 사실적 표현까지 어우러져 화면에 회화적인 깊이가 형성되었다. 한편 천계영은 만화적 과장을 더욱 과감하게 구사하였다. [도판 17]에서 보이는 천계영의 그림은 박희정의 그림에 비해 납작해 보이지만, 다른 종류의 조형미를 추구한다. 바지의 체크무늬와 벽돌의 반복적인 패턴에 넓은 면적을 할애하고, 인체를 납작하게 보이게 하는 부감시(俯瞰視)를 활용하여 만화 특유의 평면적인 특징을 증폭하였다.



[도판 16] 박희정, 『호텔 아프리카 일부』, 원본 재료 및 규격 미상, 1995, ©박희정





[도판 17] 천계영, 『오디션』 일부, 원본 재료 및 규격 미상, 1997-2003,  
©천계영

형식 뿐 아니라 내용에서도 새로운 시도가 이루어졌다. 1990년대는 한국 대중음악과 영화, 드라마 등 대중문화가 비약적으로 발전하던 시기였으며, 이들 젊은 만화가들은 유행에 민감한 소녀들의 관심사인 연예인이나 대중문화 기획자 등 새로운 직종과 라이프스타일을 작품 안으로 끌어들었다. 이은혜의 『블루』(1993-2016)에는 카피라이터와 메이크업 아티스트가 등장하며, 나예리의 『네 멋대로 해라』(1997)의 주인공 중 한 명인 진원은 고등학교를 졸업하기도 전에 댄스 가수로 활동하게 된다. 천계영의 『오디션』(1997-2003)은 유명 프로듀서의 딸인 주인공이 유산을 상속할 능력을 증명하기 위해 네 명

의 소년을 최고의 뮤지션으로 성장시키는 이야기이다.



[도판 18] 유시진, 『쿨햇』 컬러  
일러스트, 원본 재료 및 규격  
미상, 1997, ©유시진. 왼쪽이  
고등학생인 이루다, 오른쪽이  
친오빠인 대학생 이루리이다.

또한 비혼모, 유색인종, 장애인, 남자 같은 여학생 등 주변부에 속한 인물 또는 범주화하기 어려운 특이한 인물들을 주인공으로 내세움으로써 순정만화 캐릭터의 범주를 확장하였다. 박희정의 대표작 『호텔 아프리카』(1995)의 주인공이자 주변 인물들의 이야기를 전하는 화자인 엘비스는 흑인 남편과 사별한 백인 아내가 낳은 혼혈아이이며, 이진경의 『피플』(단행본 2004)에서는 “외다리 리포터”가 가상의 여성공동체인 “C 타운”에서 살아가는 여성들의 다양한 삶을 전한

다.<sup>74)</sup> 유시진의 학원물 『쿨햇』(1997)의 주인공 이루다는 남자 같은 여자아이이다. 『쿨햇』 이전의 순정만화에서도 보이쉬한 소녀 또는 남장 여자는 자주 등장했으나, 중성적 아름다움을 지닌 미려한 용모의 소유자로 제시되어 왔었다. 반면 루다는 중성적이라기보다는 완연히 우락부락한 장정이 치마만 두른 듯한 모습을 하고 있으며, 신체적 능력 또한 남학생들에게 뒤지지 않을 정도로 강하다.

이와 같은 새로운 경향은 1997년 “여자 만화”를 표방하여 창간한 『나인』에서 본격화되었다.<sup>75)</sup> 『나인』은 『땡기』나 『윙크』 등의 독자들보다 연령대가 높은 독자층을 목표수용자로 삼았다. 따라서 미성년자를 대상으로 한 만화보다는 표현의 폭을 넓힐 수 있었으며, 난해한 내용을 실험적인 형식에 담은 작품도 다수 발표되었다. 물론 연애 이야기를 다룬 작품들 역시 예술성을 지향한 작품들과 나란히 수록되었다.

예술적 실험을 행한 작품, 여성주의적 주제를 담은 작품, 그리고 기존의 순정 독자들이 친숙해 하는 연애 이야기는 물론 여성들이 관심을 가질 만 한 영화와 음악 평론 및 별자리 운세까지 모두 한 책에서 어우러졌다는 것이 『나인』의 특이점이었다. 그리고 발행기간 내

74) 『피플』은 『C 타운 피플』이라는 제목으로 여러 매체에 다양한 형태로 간헐적으로 연재되었다. 가상의 여성공동체인 “C 타운”을 배경으로 여성들이 재능을 펼치는 이야기로, 『윙크』, 『나인』, 『믹스』, 『월간 Na』 등에 일반적인 만화의 형식은 물론 일러스트와 같은 형태로도 제시되었다. 2004년에 『피플』이라는 제목으로 두 권의 단행본으로 출간되었다. 「이진경 여성만화 ‘피플’ 단행본화」. 인터넷 경향신문. 2004년 1월 18일 22시 07분 참조. [http://news.khan.co.kr/kh\\_news/khan\\_art\\_view.html?artid=200401182207011&code=960205#csidx506a68f33e342eb93e0deca866d9077](http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=200401182207011&code=960205#csidx506a68f33e342eb93e0deca866d9077)

75) 서울문화사에서 발행하던 월간 잡지이다. 1997년 12월 창간하여 2001년 1월에 폐간하였다. 위키백과, 『나인』 항목. 2018년 10월 1일 14시 23분 참조. [https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%82%98%EC%9D%B8\\_\(%EC%9E%A1%EC%A7%80\)](https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%82%98%EC%9D%B8_(%EC%9E%A1%EC%A7%80))

내 다양한 작품 성향에 대해 어느 쪽이 우월한지에 대한 평가는 없었  
다는 점이 중요하다. 독자 피드백 코너에서도, 담당 기자나 편집부의  
후기에서도 작품성에 대한 순위매기기 또는 “여자만화”가 나아가야  
할 방향에 대한 판결을 선고하려는 분위기는 조성되지 않았다. 이렇  
듯 다양성을 존중하고 함부로 서열을 매기지 않는 것은 여성중심적  
커뮤니티의 특징이라고 할 수 있다.

다만, 급격히 표현의 스펙트럼이 넓어지자 이런 만화를 기존 “순  
정”의 카테고리 안에 들 수 있는지에 대한 의문은 있었던 듯 하다.

『나인』 1999년도 4월호에서 만화가 박무직(1973-)은 당시의 순정만  
화를 어떻게 정의할 것인가에 대한 짧은 글을 올렸다.<sup>76)</sup> 그는 『나  
인』 이 “여자만화”를 표방한 것은 순정보다 범위가 넓은 만화들을  
포괄하고자 한 의도임은 이해하나, 자신에게 있어 『나인』은 여전히  
순정지라고 말한다. 그는 보통 순정만화를 떠올릴 때 몇몇 요소 즉,  
연애 이야기나 “긴 키에 호리호리한 몸, 큰 눈의 캐릭터가 나오고 역  
시 호리호리한 펜선에 꽃도 날리고 정적인 연출”, 또는 심리묘사에  
집중하는 연출 등 만으로 순정만화를 규정하기는 어려워졌다고 주장  
한다. 상기 특징은 비순정만화에서도 발견할 수 있고, 『나인』에 실  
린 만화는 위의 조건을 만족하지 않는데도 분명 순정으로 받아들여지  
기 때문이다. 이어 그는 순정만화의 정체성을 페미니즘적 주제에서도  
찾아보려고 하였으나, 당시 이진경 외에는 본격적으로 페미니즘을 다  
루는 만화가는 드물었고, 여성해방 외에 여성들의 다른 관심사를 다  
루는 작품은 페미니즘적이지 않다고 여겨지던 시기이므로, 박무직 역

---

76) 박무직. 「이것 저것 할 말 많은 박무직의 주절주절 7: 순정만화의 정의」. 『나  
인』. 통권 16호, 서울: 서울문화사, pp. 315-316 참조.

시 순정만화가 페미니즘적으로 더 발전하길 바란다는 정도에서 마무리한다.

그는 결국 순정만화란 “여성취향의 만화다”라는 주장에 가장 공감한다고 하며, 목표 독자가 여성이라는 점이 순정과 비순정을 가르는 결정적인 요인이라고 결론내린다. 물론 남성도 순정을 읽는 소비자로서 시장을 이룰 수 있으나, 만화를 제작하는 작가와 이를 읽어 발간하는 잡지가 목표로 상정한 공중은 여성인 것이다.

『나인』을 기점으로, 한국의 순정만화는 과거 미형 캐릭터의 연애 이야기로 한정되었던 정의에서 벗어나 훨씬 광범위해졌다. 여러 다양한 형태와 내용의 만화들을 “순정”의 이름 밑에 묶을 수 있는 공통점은 “여성 독자를 목표 수용자로 한다”는 것이 당시 순정에 대한 변화한 인식을 정리한 바였다. 즉 여성의 취향에 맞추고 여성의 관심사를 다루며, 이를 여성들이 친숙하게 여기는 형식으로 풀어낸 것이 순정만화라는 확장된 정의가 성립되었다. 이는 본 논문에서 정의하는 “여성향”과 일치한다.

### 3. 2차 창작물: 팬픽션과 팬아트를 중심으로

2차 창작물이란, 어떤 작품이나 문화 상품의 팬(fan)으로 스스로를 규정하는 사람들이 원작의 특정 요소를 발취하여 다른 전개를 구사한 작품을 일컫는다. 순수예술보다는 대중문화의 영역에서 주로 발생한다. 글로 쓰일 경우 팬픽션(fanfiction), 그림으로 그려진 경우 팬아트(fanart)라고 한다. 이 외에도 동영상 형태의 팬비드(fanvid)와 같은

다양한 형태의 2차 창작물이 있으나, 본 논문은 여성들이 주로 제작하는 팬픽션과 팬아트를 주 논의 대상으로 삼을 것이다.

어떤 원작을 좋아하는 사람(fan)이 원작의 규칙이나 설정을 빌려와 자신만의 허구적 이야기(fiction)을 쓰는 것이 팬픽션(fanfiction)이다.<sup>77)</sup> 이 때 “원작”은 이미 발표된 소설이나 영화, 드라마, 만화, 또는 연예인도 될 수 있다. 팬픽션의 특징은, 작가가 원작에 대한 철저한 이해를 바탕으로 하여 있음직한 이야기를 구성한다는 점이다. 주로 원작의 인물에 대한 분석을 바탕으로, 그가 원작에 없는 상황에 처했거나 원작에 없는 인물을 만났을 때 어떤 전개가 벌어질지 상상하여 쓰는 형태가 많다. 원작자가 제공하지 않는 다른 결말이나 외전(外典, spinoff), 또는 원전 이전의 이야기를 상상하여 쓴 프리퀄(prequel)을 팬이 작성하기도 한다.

팬아트(fanart)는 감상자의 입장에서 원작을 다른 기법이나 양식으로 다시 그린 것을 말한다. 실존 인물이나 가상의 인물(만화 캐릭터 등)에 대한 팬아트도 있을 수 있다. 창작 원리는 팬픽션과 동일하나, 표현하는 매체가 그림이라는 점이 다르다. 한편, 디지털로 제작된 팬아트는 짧은 동영상 형식의 “움짤(움직이는 이미지)”로 만들어지기도 한다. 움짤은 이미지 저장방식인 GIF 포맷으로 제작된 이미지 여러 개를 1개의 작은 파일에서 연속적으로 재생하여 움직이는 듯한 효과를 준 것이다.<sup>78)</sup> 움직임이 있으므로 짧게나마 한 이미지에서 스토리텔링을 할 수 있다는 장점이 있으며, 본격적인 동영상보다는 용량도

---

77) 남명희. 『팬픽션의 이해』. 서울: 커뮤니케이션북스, 2017. pp.2-3 참조.

78) 김대현, 임재민. 「팬덤 문화의 생산과 수용방식에 대한 연구 - 팬 픽션과 팬 일러스트레이션 중심으로」, 『만화애니메이션연구』, 제 42호, 2016.3, p.329.

작고 매우 짧은 재생시간만을 소요하므로 그림 보듯 한 눈에 간편하게 감상할 수 있다.

팬픽션과 관련된 대개의 연구가 팬픽션의 시작을 1960년대 미국 TV시리즈 <스타트렉(*Star Treck*)>의 팬픽션으로 보고 있다. TV의 보급을 통해 동일한 대중문화상품을 좋아하는 다수의 팬이 생성되었고, 이전부터 팬들이 독립적으로 창작물을 출판하던 팬 잡지(팬진, fanzine)에 여성 팬의 참여가 늘어났다.<sup>79)</sup> 여성 팬이 쓴 팬픽션은 인물의 관계에 비중을 둔 내용이 주를 이루었다. 아울러 이 때부터 이야기 속에서 커플로 다루는 두 인물의 이름 사이에 빗금(/, slash)을 그어 표기하고, 커플 간의 연애를 상상한 팬픽션을 “슬래시(slash)”로 칭하는 관습이 생겨났다.

한국에서의 팬픽션을 연구한 남명희는 80년대 녹화 기술과 90년대 말 인터넷의 발전과 함께 팬픽션이 성장하였다고 분석하였다.<sup>80)</sup> 녹화 기술을 통해 다양한 시간대에 동일한 콘텐츠를 반복 시청할 수 있게 되면서 작품의 세세한 부분까지 자세하게 파악할 수 있게 되었고, PC 통신 동호회의 발달로 인해 팬들이 온라인에서 모여 원작에서 파생된 상상을 교류하며 증식시킬 수 있었다는 것이다. 결과적으로 팬픽션이라는 용어가 수입되기도 전에 한국의 팬들은 팬픽션을 짓고 공유하고 있었다고 한다. 이후 온라인 커뮤니티와 연예산업이 발전하면서 “아이돌 팬픽”이 등장하였다. 아이돌 팬픽은 한국 청소년, 특히 10대-20대의 젊은 여성들 사이에서 광범위하게 유통되었으며, 2000년대에 발표된 논문들 중 몇몇은 이 “팬픽”을 서구의 “팬픽션”과 구분되는 특

---

79) 남명희. 앞의 책. p.14.

80) 남명희. 위의 책, pp.10-11 참조.

이한 장르로 분류하고 용어를 따로 사용하기도 한다. 그러나 기본적으로 원전에서 파생시킨 이야기를 팬들 간에 공유한다는 점에서 아이돌 팬픽도 팬픽션임에는 마찬가지이므로, 본 논문에서는 따로 구분하지 않는다.

팬픽션은 서구권에서도 한국에서도 주로 여성들이 제작하고 향유한다. 이는 팬픽션이 관련 논문과 저서가 공통적으로 인정하는 바이다. 이러한 팬픽션은 원전의 인물이나 실존 연예인을 소재 삼은 연애물이 많다는 특징을 지닌다. 또한 인물의 심경을 상상하여 묘사하는데 많은 부분을 할애한다. 이는 사건 위주로 서사가 진행되는 남성중심적 대중문화상품과는 차별화되는 특성이다.



[도판 19] 일러스트레이터 gaaramam, 평창올림픽 개막식에 등장한 인면조 모형(우)와 본인의 팬아트(좌) 비교 이미지, 2018.

한국과 일본에서 팬픽션은 만화의 형태로도 제작되는데, 주 제작자는 역시 여성이며 순정만화의 그림체와 연출 방식을 따르고 있다.



원전에서는 선이 굵고 마초에 가까운 인물도 여성향으로 교정된 모습으로 재창조된다. 즉 원작이 어떤 내용을 전달하든, 수용자인 여성은 그것을 있는 그대로 받아들이지 않고 자신이 좋아하는 형태로 바꾸고, 나아가 다른 여성들도 친숙하게 받아들일 수 있고 쉽게 갖고 놀 수 있는 유희거리로 (재)가공하는 것이다.

여성들이 그리는 팬아트 역시 다수가 순정만화의 미형 그림체를 따르고 있다. [도판 19]의 오른쪽 이미지는 2018년 평창 동계올림픽 개/폐막식 공연에 사용된 인면조(人面鳥) 모형이다. 이는 고구려 고분 벽화에 등장하는 하늘과 땅을 이어준다는 전설의 새를, 평화와 화합의 축제에 걸맞도록 현대적으로 재해석한 것이다.<sup>81)</sup> 그러나 3미터가 넘는 거대한 새의 몸통에 비해 기이하게 작은 두상 간의 부조화와 일견 섬뜩해 보이는 무표정한 얼굴로 인해, 흥겹기보다는 기괴해 보인다는 것이 시청자들의 일차적 반응이었다. 그러나 그 기괴함 때문에 강렬하게 각인된 존재감에 영감을 얻은 사람들도 많았던 듯, 곧 인면조를 다양하게 재해석한 각종 팬아트가 속출하며 온라인 상에서 화제가 되었다. 주로 디지털 이미지로 제작되어 사회관계망서비스(SNS)를 통해 공유되었고, 그 중 완성도가 높고 인기를 끌었던 것이 도판 좌측의 이미지이다.<sup>82)</sup>

오른쪽의 원작 인면조의 얼굴은 실제 사람의 얼굴에 가깝게 사실

---

81) 전영지. 「[평창]인면조-통가맨-버뮤다반바지...개회식'유쾌황당 신스틸러5」. 『인터넷 스포츠조선』. 2018년 2월 10일 12시 25분 참조. [http://news.chosun.com/site/data/html\\_dir/2018/02/10/2018021000765.html](http://news.chosun.com/site/data/html_dir/2018/02/10/2018021000765.html).

82) 이미지 출처는 싱글리스트. 「[2018 평창] 개회식 등장 '인면조', 이광수-김동현 다투는 꼴? 패러디 '봇물」. 『Naver 포스트』. 2018년 2월 10일 3시 53분. <https://m.post.naver.com/viewer/postView.nhn?volumeNo=12922933&memberNo=25041664> 이다.

적으로 제작되었지만, 왼쪽의 팬아트에서는 이목구비와 얼굴형이 만화적으로 과장된 점을 확인할 수 있다. 원작에 비해 날렵한 턱선과 큰 눈, 좁고 높은 코 등 순정만화의 캐릭터를 그릴 때 사용하는 관습이 아래 팬아트에도 적용되어, 원작과 달리 미형의 얼굴에 가깝게 재해석되었다.

지금까지 살펴본 바와 같이, “여성향 서브컬처”란 여성들의 성향에 맞도록 특화된 하위문화이다. 제작과 향유, 그리고 재생산 역시 여성들에 의해 이루어진다. 특히 순정만화와 팬픽션·팬아트는 여성들의 상상력이 외부 규범으로부터 자유로운 상태로 펼쳐질 환경을 제공하며, 나아가 기존의 콘텐츠를 여성향으로 재가공하기도 한다.

## 제 2 절 이중 은둔(1): 여성향 서브컬처 장르의 은둔

이 장에서는 여성향 서브컬처가 1)장르로서도 은둔하고, 2)작품 안에서 주체를 알아볼 수 없도록 이중으로 은둔한 양상 중 첫 번째, 장르로서의 은둔에 대해 알아본다. 순정만화는 만화 중에서도 비주류이며, 팬픽션과 팬아트 역시 지극히 폐쇄적인 루트를 통해 유통된다. 팬픽션과 팬아트는 원작에 대한 저작권이나 초상권 등과 관련된 분쟁의 소지가 있기 때문이기도 하지만, 그러한 논란의 소지가 없는 순정만화 역시 극화나 소년만화 등 남성향 창작물에 비해 비주류로 간주된다. 이는 소위 “여자들만 좋아하는 것”을 폄하하는 사회 전반적인 여

성혐오적 분위기에 기인하는 바가 크다.

한편, 여성향 서브컬처를 즐기는 여성들 역시 그러한 편파적인 평가에 정면으로 반박하기보다는, 본인들의 취향을 대외적으로 알리지 않고 숨어서 자유롭게 즐기는 쪽을 택한다. 특히 팬픽션·팬아트나 동인지 등을 향유하는 여성들은, 주로 온라인에서 익명으로 활동하는데도 불구하고, 자신들의 문화가 주류에서 담론화되는 것을 피하려 한다. 이는 순정만화를 연구하는 김효진 역시 확인한 현상이다.<sup>83)</sup> 제도권에서 폄하하는 오락거리를 즐기는 여자로 알려지면 미성년자건 성인이건 사회적인 불이익을 당할 수 있다는 것이 일차적인 이유로, 김효진은 여성들이 계속 “비밀스러운” 상태를 유지하며 자신들의 즐거움을 지속하고자 한다고 말한다.

일례로, 여성향 서브컬처를 향유하는 여성들 중 “후조시(腐女子)”가 자신의 취미생활을 숨기는 것을 들 수 있다. 후조시는 남성 동성애를 소재로 삼은 여성향 콘텐츠를 향유하는 여성을 지칭하는 경멸적인 용어로서, 김효진은 이 “여자 오타쿠”들과 남성 오타쿠의 사회적 인식에 대한 차이를 <이웃집 801양>이라는 일본 만화를 들어 설명하였다.<sup>84)</sup> 만화의 주인공은 오타쿠 남성과 그의 후조시 여자친구이다. 둘 다 매니악한 취미생활을 함은 분명하지만, 후조시 여성만이 이중적인 자아를 가진 것으로 표현된다. 평소에는 평범한 소녀의 모습이다가, 후조시적 콘텐츠를 탐닉할 때만 “털 달린 괴물”의 형상으로 변한다. 반면 오타쿠 남성은 오타쿠일 때에도 사회인일 때에도 동일한 모습이다. 남녀 모두 애니메이션·동인지 등을 사들이지만 남성은 그

---

83) 김효진. 「후조시(腐女子)는 말할 수 있는가?」. 『일본연구』, 제 45 권, 한국외국어대학교 일본연구소, 2010.9 참조.

84) 김효진. 앞의 글, pp.44, 46 참조.

모습이 일상적 활동을 하는 것으로 묘사되고, 여성의 경우에만 특별한 활동으로 그려진다. 김효진은 이를 “(오타쿠 남성이 후조시 여성보다는) 더 ‘정상적’인 것”으로 간주되는 사회적 인식을 반영한 것으로 분석하였다. 후조시는 “더 이상할” 뿐 아니라, 후조시임을 들킬 경우 “여자로서의 존재의의를 상실”한다고 한다.

이러한 여성혐오적 사회에서는, 여성향 서브컬처가 온당한 평가를 받기는커녕 장르 자체가 사라지지 않도록 하는 것이 급선무일 것이다. 그러기 위해서는 주류 문화로부터 떨어진 영역에 존재해야 한다. 아래 순정만화와 2차 창작의 경우를 통해 그 양상을 구체적으로 살펴보기로 한다.

## 1. 비주류 영역으로의 은둔: 순정만화를 중심으로

순정만화는 소년만화나 극화에 비해 공개된 독자층이 좁으며, 그 작품성이 온당한 평가를 받지 못하는 것도 사실이다. 여성향이라는 이유로 남성중심적 기준에 의해 주변화되고 폄하된다. 스포츠 만화나 무협지를 읽는 여성은 많으나, 순정만화나 BL을 공개적으로 즐기는 남성은 거의 없거나 있더라도 그러한 취향을 드러내지 않는다.

이렇듯 범 대중적이지 못한 순정만화가 대중적 지지를 얻고자 한다면, 여성향을 일부 포기하고 대중이 원하는 방향으로 스스로를 교정해야 하는 상황에 놓인다. 남성 독자를 포섭하기 위해 그림체도 바꾸고, 남성들이 보기에 불편한 언행을 하지 않는 여성 캐릭터를 내세우고, 남자들도 재미있게 읽을 수 있는 내용을 골라, 심리묘사가 아닌 사건 위주로 속도감 있게 진행되는 형식의 스토리를 써야 할 것이다.

사실 순정만화 중 남성 작가들이 좋아할 만한 요소를 지닌 작품들이 없지는 않다. 1980년대부터 2000년대까지 활발하게 활동한 황미나, 김진, 김혜린, 신일숙 등은 호응이 길고 사건이 복잡하게 얽힌 대하서사물로 남성 팬들을 확보하였다. 황미나는 무협 활극만화도 다수 제작하였고, 김진의 『바람의 나라』(1992-2013)는 출판만화로서는 물론 게임으로도 제작되어 큰 인기를 누렸다.

그러나 이런 현상이 여성 독자들 간에 “남자들도 보는” 작품을 “여자들만 보는” 작품보다 더 우월하게 여기는 분위기를 형성하지는 않았다. 여성들은 순정의 큰 틀 안에서 다양한 시도가 일어나며 작품이 다양화되고 풍부해지는 것은 환영하였으나, 남성중심적 문화에 진입한 것을 여성향의 “한계를 극복”한 성공으로 여기지는 않았다. 순정은 여성들만의 영역에 머물러도 충분하다는 분위기였다. 여성들만 좋아하고 남성들은 저평가하는 만화들도 변함없이 큰 인기를 얻었고, 그러한 만화가 쇠퇴하기는커녕 성행하고 발전했다는 사실이 그 증거이다. 즉 여성들이 순정만화를 향유하는 데 있어 남성중심적 가치관이나 판단기준은 별다른 영향을 미치지 않았다고 볼 수 있다.

이렇듯 순정만화는 주류 문화나 남성중심적 가치관의 “인정”을 구하지 않는 상태를 유지하기 위해 비주류의 영역에 숨어 있다. 이는 외부의 평가 기준에 못 미쳐서라기보다는 그 기준을 받아들이지 않기 위해 내린 선택이라고 보는 것이 타당할 것이다. 주류의 폄하와 조롱은 여성향의 발전을 위한 건설적 비판이 아니라 창작의지를 지속적으로 저하시켜 지배 논리에 굴복시키기 위한 억압으로 작동한다<sup>85)</sup>. 그

---

85) “여성(작가)을 주변화하고 탈세력화”하는 방식에 대해서는 심진경. 앞의 논문, pp.46-69 참조.

렇다면 이에 대응하기보다는, 스스로를 보호하고 외부의 평가를 차단함으로써 여성향적 유희를 계속할 수 있도록 하는 편이 효과적일 것이다.

## 2. 비상업적 영역으로의 은둔: 팬픽션 커뮤니티를 중심으로

독자나 관람자가 이미 원전에 대한 사전 지식을 습득한 상태에서 감상할 것을 예상하고 제작된 2차 창작물 역시 팬들의 영역 밖에서는 온전히 이해되기 어려우므로 태생적으로 범 대중적이지 못한 장르이다. 또한, 순정만화는 변방의 문화일지언정 대중문화의 하위 장르로서 대량생산 및 대량소비 시스템을 활용할 수 있는 데 반해, 팬픽션이나 팬아트는 아예 상업적 유통 자체가 어렵다는 특징이 있다. 이미 존재하는 원전이나 인물을 소재 삼아 제작한 창작물이므로, 만약 상업적으로 유통할 경우 원전의 지적재산권·초상권 소유자와 분쟁이 일어날 소지가 있기 때문이다.<sup>86)</sup>

물론 이것이 팬픽션이 폐쇄적인 온라인 커뮤니티를 중심으로 향유되는 일차적인 이유는 아니다. 팬픽션을 쓰고 읽는 여성들은 금전적 이익보다는 외부의 검열로부터 자유롭게 상상과 유희를 나누고 즐기는 것이 우선이다. 물론 2차 창작물에도 저작권은 존재하고,<sup>87)</sup> 소위

---

86) 대부분의 한국 연예기획사는 팬들의 환상이 어떤 식으로든 연예 상품의 지속적인 소비를 촉진한다는 사실을 인지하고 있기에 2차 창작에 직접적인 제재를 가하지는 않는다. 김대현, 이재민의 주장처럼 “팬덤의 2차 창작물은 원작을 오래 기억하게 하고 연예인의 다음 활동에 대한 기대심리를 높여 줌으로써 대중문화상품의 수명을 지속적으로 연장하는 효과”가 있기 때문이다. 김대현, 임재민. 「팬덤 문화의 생산과 수용방식에 대한 연구 - 팬 픽션과 팬 일러스트레이션 중심으로」, 『만화애니메이션연구』, 제 42호, 2016.3, p.332 참조.

“네임드(named)”라 불리는 유명 팬픽션·팬아트 작가들은 자신들의 글·그림·만화 등을 소규모로 출판하여 팬덤 내에서 판매하기도 하지만, 이러한 정도의 이윤 추구는 팬덤 안에서만 머무르며 범 대중적인 시장으로 확장되지는 않는다. 팬북이나 팬아트북은 시중 서점이나 온라인 서점에는 시판되지 않고 2차 시장에서도 구할 수 없으며, 그 작가가 속해 있는 팬덤 내에서 일정 기간에만 열리는 창구(가입이 필요한 온라인 카페의 임시 게시판 등)를 통해 한정적으로 판매된다. 이러한 작품이 만약 대중문화 시장으로 이행하고자 할 경우, 작가는 이름을 바꾸고 작품도 바꾸어 활동하는 등, 2차 창작물의 영역과는 분명한 구분을 짓는 편이다.

일례로 Snowqueens Icedragon이라는 필명의 한 작가가 미국의 TV 드라마 <트와일라잇(*Twilight*)>(2008-2012년간 방영)의 팬픽션 *Master of the Universe*를 팬픽션 사이트인 fanfiction.net에 2009년 8월에 게재했다가 소설로 출판한 경우를 들 수 있다. 이 팬픽션은 큰 인기를 얻어 2011년에 소설책으로 출판되는데, 저자는 캐릭터의 이름을 모두 바꾸고 제목도 『그레이의 50가지 그림자(*Fifty Shades of Grey*)』로 바꾸었으며, 본인의 이름도 제임스(E. L. James: 1963-)라고 표기해 출판하였다. Fanfiction.net에서도 *Master of the Universe*를 삭제하였다.<sup>88)</sup> 원작이었던 팬픽션과의 연결을 끊어 두 영역을 분

87) 팬픽션 커뮤니티 내에서도 다른 작가의 글에 대한 표절은 금기시된다. 팬아트 이미지를 사회관계망서비스 등에 공유할 때도 반드시 작가의 이름(주로 온라인상의 필명)과 출처를 밝혀야 한다.

88) 이 소설은 2015년 영화화되었다. 『그레이의 50가지 그림자』라는 한국어 제목은 이 영화의 국내 개봉 제목을 따온 것이다. 현재 팬픽션 원본은 삭제되기 이전 미리 저장한 독자들이 pdf형태로 암암리에 유통하고 있다. Cuccinello, Hayley C. *Fifty Shades Of Green: How Fanfiction Went From Dirty Little Secret To Money Machine*. Forbes.com. 2017년 2월 10일 12시 20분 참조.

리했다고 볼 수 있다. 트와일라잇 시리즈의 캐릭터들을 사용한 데 대한 저작권 분쟁을 피하기 위해서일수도 있지만, 결과적으로 2차 창작물이 원래의 형태대로 주류 문화에 진출하는 것을 막은 셈이 되었다. 이는 주류 대중문화의 상업적 논리가 2차 창작의 영역으로 번져 검열과 통제로서 기능할 가능성을 차단하는 결과를 낳았다.

처음부터 상업적 목적 하에 대량생산되거나 유통될 것을 목적으로 하지 않은 팬픽션·팬아트는 소수 팬덤 내에서의 순수 유희로서의 목적이 더 강하다. 상업성보다는 팬덤만이 이해하는 즐거움을 극대화하는 것이 더 중요하므로, 원전을 이용해 이윤을 추구한다는 비난을 받을 소지가 없도록 비상업적인 영역에 숨어 있어야 자유로운 유희가 가능하다.

### 제 3 절 이중 은둔(2): 작품 안에서 은둔하는 주체

이 장에서는 여성향 서브컬처의 이중 은둔 중 두 번째, 작품 안에서 여성 주체를 알아볼 수 없도록 한 양상에 대해 알아본다. 즉 작품 안에서 여성 작가 및 여성 독자의 위치가 명확히 포착되지 않도록 하는 전략과, 그 효과를 분석한다.



## 1. 한시적 정체와 다저자성(multi-authorship)으로의 은둔

2차 창작의 작가 및 수용자는 익명성이 보장되는 온라인 공간, 그 중에서도 같은 팬들이 모여 있는 폐쇄적인 커뮤니티를 은둔처 삼아 활동한다. 이 커뮤니티 안에서도 모두 신상을 감추고 아이디로만 서로를 알고 있다. 한 사람이 여러 개의 아이디로 활동하기도 하며, 작가들도 두 개 이상의 필명 하에 성향이 다른 작품을 창작하거나, 복수의 팬덤에서 활동할 경우 각기 다른 아이디를 사용하기도 한다. 작가의 정체가 분산되는 것이다.

물론 이러한 다중적 정체가 여성향만의 특징은 아니다. 다른 예술 분야에서도 작품 성향에 따라 두 개 이상의 필명을 사용하는 작가들도 많다. 그러나 이들은 굳이 익명성이나 다중적 정체 뒤에 은둔할 필요가 없지만, 2차 창작물의 제작자들은 거의 대부분 현실에서의 불이익을 피하기 위해 정체를 숨겨야 하며, 작가는 물론 작품도 언제든지 쉽게 사라질 수 있어야 한다. 실존 인물이나 다른 사람의 저작물을 가지고 망상을 펼친다는 혐의로부터 도피해야 하는 것이 그 이유 중 하나이다.

이들의 작품 역시 저장하기 용이한 형태로 제작되지 않기 때문에 온전히 포착하기 어렵다. 팬픽션은 팬 커뮤니티 게시판에 일상적인 글들과 구분이 가지 않는 제목을 달고 즉흥적으로 올라오는 형태로 왕왕 제작되며, 연재되더라도 순번을 단 제목 하에 정리되지 않고 처음 올린 게시물의 댓글로 연재가 이어지기도 한다. 이 경우 다른 회원들의 반응을 담은 댓글 또는 파생된 서사와 뒤섞이는 일도 다반사이다. 이렇게 작품이 하나의 파일로 존재하지 않으면 단일한 작품으

로 보존하거나 유통시키기 어려워지며, 나아가 커뮤니티 외부에서 검색을 통해 찾아내기는 더더욱 어렵다. 커뮤니티 내부에서도 조금만 시일이 지나면 찾기 어려워진다. 계속해서 쌓여가는 게시물들 뒤로 밀려나 버리기 때문에, 나중에 가입한 팬들은 그 글의 존재를 모르는 경우도 많다. 또한 온라인 커뮤니티의 서버가 이전을 하거나 팬 페이지가 폐쇄될 경우 게시물이 전부 사라지는 일도 비일비재하다. 물론 그 전에 텍스트 파일이나 이미지 파일을 저장해 둔 회원들도 있겠지만, 이미 원본의 좌표가 사라진 상황에서는 그가 저장한 창작물이 정확히 어디에서 온 것이며 누가 만든 것인지 입증할 방법은 없다. 2차 창작물도, 그 작가도, 함께 유희에 동참한 커뮤니티가 있었다는 증거도, 모두 한시적으로만 존재했다가 증발한다.

또한 한 편의 팬픽션을 여러 명의 작가가 합작하는 경우도 있다. 단, 작가들 간에도 익명으로만 소통하는 팬픽션 커뮤니티의 특성 상 물리적으로 같은 공간에 모여 합작하는 경우는 드물고, 전자우편으로 소통하거나 릴레이 픽션(relay fiction)이라는 형식 하에 두 명 이상의 작가들이 한 챕터씩 돌아가며 게시하는 형식으로 제작된다.

다른 예술 분야에서의 합작품도 저자를 어느 한 명으로 지목하기 어렵지만, 릴레이 형식의 팬픽션에서는 단일 저자를 지목하기가 더욱 곤란하다. 작가의 성향이 다를 경우 챕터마다 내용의 전개가 바뀌고, 서술하는 어조도 바뀌며, 의외의 사건이 발생하거나 캐릭터의 심경이 느닷없이 변하기도 한다. 다음 작가가 어떻게 이야기를 전개할지 예측 불가능하다는 점이 릴레이 픽션의 큰 재미이기도 하다. 어차피 유희로서 시작된 작품이므로 기획 단계부터 통일성이나 일관성은 큰 고려 대상이 아니었다. 이런 픽션은 각기 다른 판타지의 짜깁기인 동시

에 서로에게 받은 영향이 뒤섞인 것이므로, 정확히 어디서부터 어디까지가 특정 작가의 영역인지 구분하기 어렵다. 물론 전체 작품을 어느 한 작가에게 귀속시키는 것 역시 불가능에 가깝다.

## 2. 불명확한 이입대상으로의 은둔

여성향 서브컬처를 제작하고 향유하는 주체는 확고하고 단일한 정체성을 형성하지 않고, 작품 안에 정체를 분산시키거나 그마저도 수시로 증발시킨다. 또한 작품에서 어느 캐릭터에게 이입하고 있는지를 명확하게 제시하지 않는다는 특징도 있다.

순정만화의 경우 인물의 내면을 정교하게 묘사하는 특징이 있으므로, 여주인공이 이야기의 중심일 때 독자는 그에게 이입하게 되고, 남성 캐릭터의 심경이 묘사될 때는 그에 이입하게 된다. 주인공이 여러 명일 경우에는 더욱 이입 대상이 분산된다. 이 때문에 여성의 판타지를 온전히 대변하고 있는 어느 한 인물을 포착하기 어렵다.

이와 같은 현상은 작품 속에 여성 주인공이 없을 때 더욱 복잡하게 나타난다. 순정만화의 하위장르인 BL(Boys' Love)만화와 팬픽션 중 상당수는 남성 캐릭터들 간의 연애를 그리고 있다.<sup>89)</sup> 이러한 작품에서 여성 작가/독자는 두 남자 주인공 중 더 “여성스러운” 쪽에 이입해 있는 듯 보일 때도 있고, 더 “남성적인” 쪽에 이입해 관계를 주

---

89) 미조구치 아키코(溝口 彰子: ?-)에 의하면, BL은 “남성 간의 연애를 중심으로 엮어나가는 이야기로 작가와 독자 대부분이 이성에 여성이다.” 또한 그는 BL이 소녀만화의 큰 틀 안에서 발전한 하위장르임을 만화의 계보를 통해 규명하였다. 미조구치 아키코. 김효진 역. 『BL진화론』. 과천: 이미지프레임, 2018, p.11, pp.24-31 참조.

도하고 있는 듯 보일 때도 있다. 그런가 하면 둘 다와 거리를 두고서  
남자들 간의 성애를 관음하는 자리에 있는 듯할 때도 있다. 이 세 가  
지 입장을 수시로 돌아다닐 수 있도록 한 것이 BL의 독특한 구조이  
다.

일본의 BL만화를 이론적으로 정리하고 분석한 미조구치 아키코  
역시 “하나의 포지션에 100퍼센트 동일화/감정이입하는 독자는 거의  
없다”며,<sup>90)</sup> 조금 더 이입하거나 덜 이입하는 경우는 있어도 언제나  
두 캐릭터 및 그들을 바라보는 전지적 시점 세 가지 입장이 동시에  
진행중이라고 하였다. 그는 이를 “다중 동일화(multi-identification)”라  
고 칭한다.<sup>91)</sup> 팬픽션이나 BL이 현실 속 동성애자의 이야기가 아닌  
것은 확실하나, 여성 주체의 이입처는 다중적이거나 수시로 변하므로,  
과연 어디서부터가 여성 자신의 욕망이고 어디서부터가 작품 속 남성  
의 욕망인지 구분할 수 없다.

지금까지 살펴본 바와 같이, 여성향 서브컬처는 장르도 비주류에  
숨어 있으며 작품 안에서 주체의 좌표 역시 흐트러뜨림으로써 은폐한  
다. “여자들만 좋아하는” 이런 것들이 있다는 사실을 숨기는 것이 장  
르의 은둔이었다면, “이런 것들”을 찾아내더라도 그것을 즐기는 여성  
이 그 판타지 안에서 정확히 어디 위치해 있는지 찾을 수 없도록 하  
는 것이 주체의 은둔이다.

---

90) 미조구치 아키코, 위의 책, p. 81.

91) 미조구치 아키코, 위의 책, p. 80-81 참조. 이 책이 한국에 번역된 것은 2018년  
8월이고, 본 논문은 2018년 3월부터 공식적으로 진행되었으므로, 여성 주체가 작  
품 안에서 분산하여 이입하고 있다는 본 논문의 주장은 미조구치의 이론을 따른  
것은 아니다. 미조구치의 이론은 본 논문의 주장을 뒷받침하는 근거로 제시하였  
음을 밝힌다.

## 제 4 장

### 주체가 은둔하는 여성향 서브컬처의 전복성

여성향 서브컬처의 비주류성, 그리고 여성 주체를 색출해 내지 못하게 하는 이중 은둔은, 몇몇 전복적인 효과를 초래하였다. 일견 무해한 오락처럼 보이는 순정만화나 2차창작이, 가부장제의 규범을 위배하는 경험을 제공하게 된 것이다.

#### 제 1 절 여성향 서브컬처 장르의 은둔: 외부의 검열자로부터의 도피

여성향 서브컬처가 비주류와 온라인상 익명의 공간에 은둔한 것은, 외부에서 여성향 서브컬처의 내용에 대해 비판이나 교정을 가할 여지를 없앤 것이다. 이러한 환경에서 여성들은, 현실에서라면 제재를 당했을 상황에 대해 끝까지 상상하고 구체화해 볼 수 있게 된다.

##### 1. 젠더화 유예(猶豫)의 공간

버틀러(Judith Butler)가 “여성”으로의 젠더화가 일상적인 의례들에 의해 끊임없이 이루어진다고 하였다면,<sup>92)</sup> 여성향 서브컬처는 그러

---

92) Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990 참조.

한 의례로부터의 도피처이다. 가부장제가 규정한 “여성스러움”이 청순함, 양전함, 상냥함, 겸손함 등 남성의 입장에서 진입하고 지배하기 쉽게 해 주는 요소라면, 순정만화와 2차 창작물은 그러한 존재로 호명되는 순간마다 사사건건 반발하는 여성상의 집합체이다. 그들은 선머슴이거나, 화려하거나, 자기 주장이 강하고 제멋대로이다. 소녀들과 젊은 여성들이, 가부장제의 젠더 규범을 내면화하지 않고 지낼 은둔처를 만든 셈이다. 그 안에 있는 “여성”은, 가부장제의 관점에서 보자면, 여성이 아니다. 이 곳에서 소녀들은 가부장제가 규정한 “여성”이 아닌 상태로 – 일시적으로나마 – 머물 수 있다.

여성향 서브컬처는 다양한 여성상을 만들어냈을 뿐 아니라, 더 나아가 가부장적이지 않은 남성상도 구체화하였다. 또한 중성, 간성, 양성, 심지어 수시로 성별을 바꾸는 캐릭터들도 수시로 등장한다. 순정만화의 젠더 전복 모티브를 연구한 정승화는, 이러한 성적 변환이 사춘기 여성이 겪는 신체적 변화와 관련된 심리적 문제와 연결되어 있다고 한다.<sup>93)</sup> 여성으로 젠더화된다는 것은 곧 이성애의 규범적 위계에 편입되어야 한다는 뜻이고, 이는 여남간 권력의 위계 차이 역시 내면화해야 함을 의미하기 때문이라는 것이다.

이 장에서는 여성향 서브컬처가 주류 문화의 검열이 닿지 않는 폐쇄적 영역에 머무름으로써, 가부장제가 규정한 여성상으로 이행하기를 거부하는 캐릭터를 구축한 사례를 살펴보고자 한다.

---

93) 정승화. 「순정만화의 젠더 전복 모티브에 나타난 앤드로지니 환상과 젠더화의 불만」. 『페미니즘 연구』, 제8권 1호, 한국여성연구소, 2008.4, p.176.

## 1) “여자로 다시 태어나”지 않는 소녀

앞서 소개한 유시진의 『쿨햇』에서, 주인공인 이루다의 신체는 선머슴이 치마만 두른 모습이라고 설명하였다. 이루다는 작중에서 교복 외에는 치마를 거의 입지 않고 보이쉬한 복장과 머리모양을 유지한다. 이전까지의 순정만화에서는 남자 같은 여자가 등장하더라도, 중성적인 미모로 인해 주변 여성과 남성 모두에게 인기를 끄는 설정이 클리셰로 이어져 왔다.

그러나 루다는 여학생들에게는 선망의 대상이지만 남학생들에게는 별반 인기가 없다. 또한 본인 역시 남학생들에게 매력적으로 보이지 않는다는 사실을 전혀 개의치 않는다. 루다는 딸아이의 탄생을 고대하던 집안에서 “드디어 소원을 이루다”라는 기쁨을 담아 붙여 준 이름을 갖고 있지만, 그의 가족들이 바라던 “딸”이 가부장제가 규정한 여성을 의미하지는 않았던 듯 하다. 루다의 가족은 루다의 용모나 품행에 대해 별다른 검열을 가하지 않으므로, 루다 본인도 여성스러움에 대한 외부의 개념을 내재화하지 않고 있다. 이는 성별 구분이 모호한 외양으로 드러난다.

루다가 여학생들의 인기를 즐기고자 남자 같은 외모를 유지하는 것은 아니다. 자신에게 사랑을 고백하는 여학생에게, 자신을 있는 그대로 좋아하는 게 아니라 어떤 이상형을 투사했을 뿐이라고 거절하는 장면이 있다. 이는 루다가 “여자답지” 않은 이유가, 남자 흉내를 내고 싶어서가 아니라는 사실을 증명한다.

나아가 루다가 남학생과 사랑에 빠져 “그를 위해 여자가 되는” 과정도 없다. 이 만화에서의 연애 이야기는 루다의 친오빠인 이루리 및

다른 인물들 중심으로 전개되며, 루다는 친구들과 관계맺는 이야기를 이끈다. 고집스럽고 방어적인 성격으로 인해 친구들의 따돌림을 당하던 김동경과 루다가 오해를 풀고 서로를 받아들이게 되는 과정이 작품 초반의 큰 축을 차지한다.

남성중심적 문화는 여성의 큰 존재가치를 남성에게 성적 대상이 되는 데에 둔다는 점을 감안할 때, 루다는 남자 상대역과 상관 없이 자신의 신체를 자신이 원하는 모습으로 유지한다. 이러한 면에서, 가부장제가 규정하는 여성으로 이행하지 않는 전복적 인물로 해석할 수 있다.

## 2) 끝까지 화내는 여자, 체제의 파괴자

순정만화에서는 여성의 다양한 신체는 물론 다양한 감정과 표정을 찾을 수 있다. 남성중심적 만화에서 여성은 방긋방긋 웃거나(남자 주인공의 접근을 용이하게 해 주기 위한 장치), 부끄러워 하거나(남자 주인공의 시선을 의식함으로써 여성 신체에 대한 검열자로서의 남성의 위치를 보장하는 장치), 토라지거나(직접적 위협은 가하지 않으면서 남성의 애정에 의존하는 존재로 지정하는 장치), 슬피 울거나(주체적으로 운명을 개척할 능력이 없는 존재로 규정하는 장치) 정도이다. 모두 남성을 주체의 위치에 두고, 그가 통제 가능한 반응을 하는 것이다. 반면 순정만화에서는 상대 남성이 불편해하건 말건 여성들이 자기검열 없이 자유롭게 감정을 표현한다. 특히 불만과 경멸을 여과 없이 드러내는데, 따라서 정색하거나 찌푸리거나 화를 내는-토라지



는 정도가 아니라 격분하는— 장면이 왕왕 등장한다.

유시진의 『쿨햇』과 『신명기』(1998-1999?)에는 유독 찌푸리고 화내는 여성 주인공들이 두드러진다. 『쿨햇』에 등장하는 분노 가득한 인물 김동경은 연재 시작부터 한참 동안 웃는 모습을 보이지 않았다. 주인공 이루다와 주변 인물들의 다양한 활약상 때문에 그러한 면이 작품을 장악하지는 않으나, 몇몇 인상적인 장면에서 그의 분노가 남성중심적 사회의 기준에서 용인하는 범주를 명백히 벗어나 있음을 보여준다.

동경은 빼어난 미모로 인해 남학생들에게 인기가 많지만, 아버지와 의 갈등으로 인한 내면의 상처와 분노 때문에 연애를 할 심적 여유가 없음에도 그러한 자신의 심경을 무시한 채 그저 예쁜 여자친구를 두고 싶은 욕심에 접근하는 남학생들을 경멸하고 있다. 유사 경호원 삼아 형식적으로 남자친구를 둘 뿐, 그의 언행이 거슬릴 경우 바로 결별하기를 반복한다. 그 중 한 명이 이별을 받아들이지 못하고 재회하자며 그녀가 있는 학급으로 찾아와 무릎을 꿇고 비는 장면이 있다. 이미 동경을 싫어하던 학급 친구들이 불쾌함을 표현함에도 불구하고, 동경은 “네가 뭘데 내가 네 사과를 받아들여야 해?”라고 자리를 박차고 일어나 큰 소리로 역정을 낸다.

만약 같은 상황이 드라마나 영화, 또는 남성 작가가 그린 만화에 서라면, 조용한 곳으로 자리를 옮겨 둘만 얘기하거나 또는 적당히 받아들여 주는 식으로 전개되었을 것이다. 즉 “남자의 체면을 지켜 주는” 제스처가 조금이라도 있었을 것이고, 그 대신 여성의 분노는 자신의 주장을 관철하기 위한 수단이 아니라 결국 남성의 애정을 확인하기 위한 수단으로 전략하였을 것이다. 그러나 동경은 남자와의 관

계가 망가질 것을 두려워하지 않고, 자신의 의사가 존중되지 않은 것에 대한 분노를 온전히 표현한다.

이후 다른 남학생이 동경의 남자친구 자리를 원해 접근하는데, 동경이 거부하자 몰래 따라오다가 인적 드문 곳에서 강제적으로 신체적 접촉을 시도한다. 이 장면 역시 다른 매체에서라면 극적으로 등장한 다른 남성에게 구조되거나 결국 여성이 희생당(하는 장면을 구체적으로 묘사하여 현실고발의 허울 아래 남성들의 가학적 성욕에도 봉사)하겠지만, 동경은 남학생의 육체적 공격에 똑같은 육체적 대응으로 맞선다. 완력의 차이 때문에 제압당할 위기가 오자 그는 남학생의 손을 깨물어버리고, 남학생은 동경이 진심으로 제 신체에 상해를 입힐 각오로 자신을 공격했다는 사실에 질려 포기한다.

남성의 폭력에 대등한 무력으로 저항하려는 여성은, 여성 작가가 그린 순정만화에서도 선례가 없다고 보아도 무방하다(성별간 체력이 동등하거나 강약이 전복된 판타지적 세계관 하에 제작된 작품 제외). 『쿨햇』 연재시기와 비슷한 시기에 큰 인기를 얻었던 『꽃보다 남자』(1992-2008)에는 여주인공 마키노 츠쿠시가 남주인공 도묘지 츠카사에게 뺨을 맞는 장면이 나온다.<sup>94)</sup> 이 때 츠쿠시는 맞대응 할 생각을 하기는 커녕, 츠카사의 분노가 자신에 대한 애정과 서운함에서 비롯된 것임을 이해하고 “나는 츠카사에게 맞을 짓을 한 거야”라고 상대방의 폭행을 대신 정당화해 준다.<sup>95)</sup> 남자의 분노는 어떤 형태로 표현

---

94) 『꽃보다 남자(花より男子)』는 일본의 만화가 가미요 요코(神尾 葉子, 1966~)가 소녀만화 잡지 『마가렛』에 연재했던 만화로, 1992~2008년간 37권의 단행본으로 출판되었다. 일본은 물론 한국과 대만 등 동아시아에서 큰 인기를 끌어, 애니메이션 및 드라마, 영화, 뮤지컬로도 제작되었다.

95) 가미요 요코 . 『꽃보다 남자』 9권. 서울: 서울문화사, 2008. 이 판본에는 페이지가 표기가 없다.

되어도, 심지어 약자에게 해를 가하는 형태로 발산되어도 용인되고, 여성의 분노는 이유 여하를 막론하고 무조건 남자의 “심기를 불편하게 하지 않게” 수위를 조절하라는 가부장제의 강요를 츠쿠시는 내면화하였고, 동경은 내면화하지 않은 것이다.

가부장제는 어떤 식으로든 남자가 감당할 수 없는 언행을 하는 여성을 배격한다. 반면 남성은 자신의 언행이 여성이 감당할 수 있는 정도를 넘는지에 대한 아무런 조심성을 강요당하지 않는다. 이러한 환경에서 분노 표출을 “적당히 하지” 않고 끝까지 해 버리는 동경은 기꺼이 배격당하는 자리에 있음으로써, 가부장제가 지정한 바람직한 여성상으로 이행하지 않는다.

『쿨햇』 이후 유시진이 『나인』에서 연재한 『신명기』의 주인공 타마라는 연재 시작 이후 근 1년간 웃는 모습을 보이지 않았으며, 그의 절제된 분노와 복수심은 작품의 전면을 장악한다. 신적인 능력을 지닌 존재들이 인간계와 분리되어 살고 있는 천상계 중 ‘동천(東天)’이라는 가상세계의 왕족인 타마라는 어린 시절 아버지가 어머니를 살해하는 장면을 목격하였기에, 아버지는 물론 그의 법을 따르는 천계 전체를 파멸시키려는 계획을 품고 있다. 그는 성년이 되어 동천의 정책결정기구인 “상급회의”의 일원이 되는데, 그녀 외의 모든 정치인은 남성이며 제도를 악용해 사리사욕을 채우려 하거나 미성년자를 향한 색욕을 탐하는 등 부패한 모습을 보인다. 타마라는 그들을 “구역질 나는 썩은 돼지들”이라 멸시하며, “언젠가... 깡그리 다 쓸어 주마”라고 결심을 다진다.<sup>96)</sup>

---

96) 유시진. 「신명기」. 제4회, 『나인』, 통권 5호, 서울: 서울문화사, 1998.5. p. 139.

작가인 유시진이 타마라라는 캐릭터에 대해 직접 설명한 글을 보면, 그녀가 파괴하려는 시스템이 가부장제를 상징하고 있음을 쉽게 유추할 수 있다.<sup>97)</sup> “아버지를 매우 증오하며 어머니가 죽었습니다.(아버지는 또한 가부장제이므로, 어머니의 부재도 그 맥락이겠죠… 죽은 어머니를 살리기 위한 여정이랄까…)” 인물의 배경 설정에 상징적 의미가 있음을 작가 스스로 밝힌 것이다. 또한 유시진은 타마라를 『쿨 핫』의 폐쇄적인 캐릭터 김동경과 비교하며, 학원물이었던 『쿨 핫』에서는 가부장제의 억압을 타파하려는 동경의 의지가 현실적 조건들에 의해 제한적으로밖에 표현될 수 밖에 없었음을 설명한다. 하지만 『신명기』는 판타지이고 타마라는 신적인 힘을 내재한 존재이므로, 그를 통해 부패한 세계를 완전히 파괴해 버릴 계획을 시각화할 수 있음을 제시한다. “동경이가 자기 세계 안에서…… 변혁을 꿈꾸는 데 비해, 타마라는 주로 세계 전체를 싸그리 뒤집어 엎을 생각을 합니다.” 즉 타마라는 여성 주체를 희생시킨 가부장제를 파괴할 절대자일 뿐 아니라, 희생된 여성 주체를 부활시키려는 여성적 의지의 현신(現身)이라고 볼 수 있다.

### 3) 대안적 어머니상과 모녀관계

나예리의 『네 멋대로 해라』(1997)의 주인공인 네 명의 고등학생 중 수민은 아버지의 사업 실패와 사망 이후 실의에 빠진 어머니와 살

97) 이 문단의 인용과 요약은 유시진. 「神明記 vs. Cool Hot 등장인물 비교?」. 『나인』, 통권 11호, 서울: 서울문화사, 1998.10. p. 332 참조. 생략한 부분은 ……로 표기하였고, 나머지 문장 부호 및 제목 표기는 원본을 따랐다.

고 있다. 자존심 강한 수민은 이러한 사연을 누구에게도 공개하지 않고, 외부와의 소통을 최소화한 채 부정적인 태도로 학교생활에 임하며 이런저런 일탈(수업시간에 몰래 옥상에 올라가 담배를 피우는 정도)을 한다. 그러던 와중 다른 주인공들인 진원과 호수, 다나를 만나 조금씩 마음을 열게 된다. 수민은 친구들 덕분에 서서히 고통에서 벗어나다가도, 집에 돌아오면 여전히 망연자실한 어머니 때문에 괴로워한다. 그러다 결국은 엄마에게 “술 좀 그만 마시고, 예전처럼 예쁘게 하고 왔아서 남들에게 당당하게 말하란 말이야!”라고 소리를 지른다. 그러나 어머니는 그 말을 들었는지 알 수 없는 멍한 표정을 한 모습으로 그 장면이 끝난다.

수민이 간절히 바라던 어머니의 “예쁘고 당당한” 모습은 결국 돌아오지만, 그 순간은 의외의 상황에서 찾아온다. 어머니가 새로운 배우자감을 만나게 되어서도 아니고, 종교에 마음을 의탁하여 안정을 찾아서도 아니다. 수민이 의도치 않게 사고에 말려들어 친구들과 경찰서에 간 날, 서의 연락을 받고 보호자로서 어머니가 찾아왔을 때이다.

이전의 녀 나간 사람 같은 모습은 흔적도 없이 품위있고 아름다운 모습으로 등장한 어머니의 언행은 더욱 의외이다. 자식이 문제에 휘말려 경찰서에 있다는 연락을 받은 어머니를 표현한 전형적인 장면은 대개 황망해하며 경찰들 앞에 읍소하듯 선처를 비는 모습일 것이다. 그러나 수민의 어머니는 마치 자신이 죄인이 된 듯한 태도는 전혀 보이지 않는다. 그렇다고 딸을 무턱대고 나무라지도 않는다. 대신, 경찰들을 향해, 어린 학생들이 곤란에 처한 자초지종을 들어보려 하지도 않고 문제아로 낙인찍고 처벌부터 하려는 어른들의 권위주의적인 태

도에 대해 엄중하게 비판한다.

이는 남성중심적 대중문화에서 반복하는 어머니상과는 사뭇 다른 모습이다. 가부장제는 부모, 특히 여성인 어머니라면 자기 자신의 존엄을 내팽개칠수록 헌신적이라는 환상을 지속적으로 홍보해 왔다. 자식의 허물에 대한 젓값은 어머니가 치르고, 자식의 영광을 위해 자아를 포기해야 하는 것이 바람직한 어머니상이라고 추켜세웠다. 비슷한 시기 큰 인기를 얻었던 가수 GOD의 히트곡 <어머님께>(1999)의 가사와 뮤직비디오가 그 전형성을 보여준다. 어머니는 음식도 아들에게 양보하고, 아들이 하지도 않은 잘못에 대한 용서를 대신 구하며 빈다. 당시에 도 시대착오적이고 신파적이라는 인상을 주던 내용인데, 놀랍게도 2018년 현재까지도 그 어머니상은 똑같이 반복되고 있다. 남성 작가가 그린 인기 만화 『외모지상주의』(박태준, 2014년부터 네이버에서 웹툰 형식으로 연재중)에는 그러한 스테레오타입이 더욱 과장되어 있다. 어머니는 아들을 위해 자신을 희생하다 못해 학대하다시피 하는 모습이다. 아무거나 먹고 아무거나 입는다. 그리고 그렇게 희생한 모습은 추한 외모로 표현되어 있다. 남성에게 여성은 성적 대상이 되거나, 아니면 남성을 위해 스스로를 망가뜨리며 헌신해야만 존재 가치가 있다는 가부장적 가치관이 반영된 결과이며, 남성 관객들은 어머니가 비참해질수록 열광하며 그 고통을 소비한다. 그 극에 다다른 것이 『외모지상주의』에서 만화적 과장까지 곁들여 비천하게 격하된 어머니의 용모이다.

『네 멋대로 해라』는 상기 두 여성상 중 어느 범주에도 들지 않는 어머니상을 제시하였다. 아름답지만 성적 대상이 아니며, 어머니이지만 자아를 잃은 용모가 아니다. 그가 “예쁘고 당당할” 필요가 전혀

없는 상황에서 아름답고 권위 있게 등장했다는 사실이 그 증거이다. 자식을 공권력의 그늘에서 빼내려면 예쁜 모습보다는 예전의 낯 나간 모습으로 나타나는 것이 더 효과적이었을 것이다. 남자들에게 불쌍한 약자를 구제할 힘이 자신들에게 있다는 듯한 착각을 일으키며 여남간 권력차를 확인시켜 주기 때문이다. 그러나 수민의 어머니는 남자들 앞에서 전혀 저자세를 취하지도 않고, 공권력을 비판하는 장면에서는 마치 윗사람이 아랫사람에게 꾸지람을 하듯 자못 위엄있기까지 하다.

위엄있는 어머니상이 남성중심적 대중문화에도 없지는 않으나, 대부분 부정적으로 그려진다. 고압적인 어머니가 아들의 내면을 병들게 하는 식이다.<sup>98)</sup> 이렇게 아들(남자)보다 강한 권위를 지닌 어머니(여자)가 그 권위를 악용하는 모습만을 반복적으로 재생산함으로써, 여성인 어머니에게 권위 자체가 주어지면 안 된다는 인식을 주입시킨다. 이는 비참한 어머니상을 21세기까지 고집스럽게 이어가는 현상과 같은 맥락에 있다. 표면적으로는 어머니의 고통에 대한 공감을 유도하려는 듯 보이지만, 만약 이러한 어머니상을 벗어나려 할 경우 모두를 불행하게 만들리라는 협박과 짝을 이루어 지속적으로 송출된다.

수민의 어머니는 그러한 인식을 정면으로 위배한 인물이다. 그는 희생하지 않음으로써, 또 스스로를 낮추지 않음으로써 좋은 어머니가 될 수 있는 가능성을 제시하였다. 그 바탕인 높은 자존감을 드러내는 품위있는 미모는, 남자 경찰들을 위한 것이 아니라 그를 보고 있을 딸을 위한 것이다. 결국 수민이 엄마에게 “예쁘게 하고 있으라”던 호

---

98) 일레로 매튜 본(Matthew Bourne: 1960-)의 현대 발레극 『백조의 호수(Swan Lake)』(1995)를 들 수 있다. 주인공의 어머니는 여왕으로서 아들에게 지나치게 높은 기대를 충족시키도록 강요하며, 아들은 스트레스에 짓눌려 환상으로 도피하나 결국 비극적인 최후를 맞는다.

소는, 어서 꾸밈노동에 열중하여 남성들의 성적 대상으로 회귀하라는 뜻이 아니라, 스스로의 심신을 방기하고 학대하는 형태로 표현되던 자아상실 상태에서 벗어나라는 의미였음을 알 수 있다.

그 호소에 응하여, 어머니는 가부장제의 권력에 기생하기 위해서가 아니라 맞서기 위해 “예쁜” 모습으로 돌아온다. 그리고 그는 약자(청소년)의 유무죄 여부를 강자(남자 경찰)가 결정한다는 상황 설정에도 동조하지 않는다. 이는 여남간 권력차를 내면화하지 않은 모습이다. 수민의 어머니는 자신의 위엄을 자식을 억압하는 데 쓰지 않고 약자를 보호하고 변호하는 데 사용한다. 이러한 어머니가 딸과 형성하는 관계는 서로 죄책감을 느끼는 관계가 아니라 동료로서 연대할 수 있는 관계일 것이다.

이 장면은 만화 전체에서 큰 부분을 차지하지는 않는다. 그러나 자신의 존엄을 포기하지 않고 가부장적 관습을 내면화하지 않은 어머니상을 제시함으로써, 기존 대중예술작품이 보여주지 않은 대안적인 어머니상과 모녀관계를 구체적으로 시각화하였다는 점에서 의미가 크다. 미디어의 주입으로 인해 여성들에겐 오로지 두 가지 역할, 즉 성적 대상 아니면 비참하게 헌신하는 어머니밖에 없는 줄 알았던 소녀들에게 새로운 대안이 제시되었다. 이러한 대안은, 주류 문화의 관습으로부터 자유로운 여성향 만화만의 독자적인 영역이 있었기에 가능한 결과이다.



#### 4) 시대와 역사를 서술하는 주체로서의 여성



[도판 20] 이진경, 『사춘기』 연재페이지 중 일부, 원본 재료 및 규격 미상, 1999, ©이진경



[도판 20] 이진경, 『사춘기』 연재페이지 중 일부, 원본 재료 및 규격 미상, 1999, ©이진경

이진경은 데뷔 초부터 여성주의 이론과 퀴어이론을 순정만화에 적용한 작가였다. 그가 『피플』에서 이국적인 가상의 마을을 조성하여 탐험했던 주제들은 『사춘기』(1999-)에서 한국의 역사·문화적 조건과 만나 구체화되었다. 제목은 『사춘기』이지만 주인공인 네 명의 여성은 갓 성년이 된 대학생으로, 1990년대에 대학이라는 공간에서 성인으로서의 스스로를 자각해 가는 과정을 담은 만화이다. 단, 작가 본인이 대학생이던 1990년대 초반을 배경으로 한 작품으로, 연재 시기인 1990년대 말-2000년대 초반을 기준으로 볼 때는 과거의 이야기이다. 네 여성은 서로 연관이 없거나 느슨한 연결고리를 갖고 있으며, 이야

기는 한 명씩 순차적으로 진행되지 않고 섞여서 연재되었다.

이 중 「심통난 아이, 지영」의 에피소드들을 주목할 필요가 있다. 대학교 2학년인 지영은 가고 싶지 않았던 조인트 MT에 참여하게 된다. 그 곳에서 운동권(임을 표방하는) 고학번 남학생과 갈등을 빚는다. 지영은 그를 “열사 취급”하기를 거부하며, 영웅담을 늘어놓거나 여학생들을 비하함으로써 자신이 우월하다고 착각하는 그의 비겁함을 꿰뚫어본다.

이 에피소드의 중심에는 대학 운동권 내에 만연하던 성차별 문제의 직시와 폭로가 있다.<sup>99)</sup> 지영은 여자도 “형”으로 불려야 하는 남성 중심적 문화에 따르기를 거부한다. 선후배들이 만나는 자리에서도, 시작부터 “누가 내 형이냐”며 면전에 대고 따진다([도판 20], [도판 21] 참조).<sup>100)</sup> “대의”를 위해 여성들도 남자들의 룰에 따르라고 강요하면서도 정작 남자들과 동등하게 존중하지 않으며 역사의 주변부로 떠밀던 한국 운동권의 모순적인 면을 지적한 것이다. 김은하에 의하면 1980년대의 혁명 세대는 여성들을 “형제애 공화국”에서 주변화하였고, “여성성을 부르주아 문화의 징표로 프레임화”함으로써 여성들에게 “무성”이 되기를 강요하였다.<sup>101)</sup> 즉 여성은 태생적으로 “열사”가 될 자격이 부족한 존재로 규정하고 배제한 것이다. 이렇듯 “역사적 기억 속에서 삭제”되었던 여성들이 자신들의 목소리로 1980년대를 회

99) 김은미는 90년대에 페미니즘 및 소수자이론이 대학가에 소개된 것이 새로운 주제를 다룬 만화들의 창작 배경이었다고 분석한다. 특히 이미 급진적이던 대학가의 운동 진영 내에서도 여성운동이 일어나며, 운동권 내의 가부장성과 여성차별을 강하게 비판하는 움직임이 있었다고 한다. 김은미. 앞의 글, pp.49-50 참조.

100) 이진경. 「사춘기」 10화 조인트 MT ③. 『나인』, 통권 16호, 서울: 서울문화사, 1999.4. 연재분 일부.

101) 1980년대를 운동권에서 보낸 여성들의 “증언 텍스트”로서의 문학에 대해서는 김은하. 「‘살아남은 자’의 드라마: 여성후일담의 이중적 자아 기획」. 권보드래 외. 앞의 책, pp.310-339 참조.

고하는 소설이 1990년대에 등장하였고, 「사춘기」에도 공지영의 소설에 대한 언급이 있으므로, 이진경 역시 이러한 텍스트들을 의식하고 있음을 알 수 있다. 소설들이 사라졌던 여성들을 보이게 했다면, 이진경의 만화는, 1990년대의 여성이 보기에 과거의 남성들이 얼마나 위선적이거나 무력한지를 구체적인 캐릭터들을 통해 가시화하였다고 볼 수 있다.

지영의 지적에 선배들이 불편한 심기를 드러내며 너스레로 웃어넘기려 해도 지영은 끝까지 대거리를 하고, 결국 그날 밤 체해서 일찍 잠자리에 든다. 아래는 잠을 못 이루고 고민하는 지영의 독백이다.

“……아마도 난….

수수방관자도, 철저히 내 이익을 챙기는 자도 못되는, 중간에서 찢절매는 사람 중 하나였을 테니 말야.

당신들의 방법론이 싫다. 하지만 방관할 수도 없다. 어쨌든 당신들도 최선의 방법을 택했던 것일 테니 비난할 순 없겠지.

……주둥이 탁상공론이 아닌 진짜 물리적인 죽음의 싸움터에 뛰어나갈 용기를 지닌 자가 과연 몇이나 될까 말이다.

난 재들과 다르다며 강 넘어 불구경 하든 건방떨 생각도, 데모 한 번 참가해놓고 운동가이기라도 했던 듯 떠들고 살 생각도 없다.

그나마 다행이람 시대를 넘어 태어난 덕에……

……우리 앞에 떨어진 화두가 바뀌었던 점인가? 하지만 문제거리가 뭐든 해결을 위한 ‘운동’은 언제나 존재하잖아.

……뻔히 보이는 문제점들을 모른 척 할 수 없다면…

스스로를 볼 수 있는 눈을 가진 사람이라 생각한다면…

집어내야겠지? 말을 해야겠지?

…바보되는 비참함을 느끼더라도

입을 열어야겠지? …이게 진정한 용기인 거겠지?

……나는 진.심.으.로. 비록 앞에 나서진 못할지라도 내가 믿는  
것을 지지할 수 있는 진정한 의미의 지성인이 되고 싶은 거  
다.

지금은 방구석에 처박혀 방법을 알지 못하는 혼란스러움에 빠  
져 있을지라도…

‘…비겁한 자가 되고 싶지 않은 거야. 절.대.로.’”<sup>102)</sup>

김은미는 개인주의적 성향이 강해지던 1990년대의 분위기로 인해  
만화 역시 개인의 심리 안으로 침잠하는 경향을 띤다고 진단하였으  
나,<sup>103)</sup> 「심통난 아이, 지영」을 볼 때 그러한 “침잠”이 사회와의 연  
결고리를 끊기 위한 것은 아니었음을 알 수 있다. 그보다는 사회 참  
여에 있어 개인의 위치를 구체적으로 인식하려는 방편으로 보인다.  
지영은 누구보다도 자신이 속한 집단 내의 모순에 예민하며, 구세대  
는 보지 못했거나 없는 듯 취급했던 문제를 예리하게 포착하고 심지  
어 공개적으로 발언한다. 그리고 그 문제들이 남의 일이 아니라 자신  
의 일임을 실감한다. 그는 투쟁 자체의 필요성을 부정하는 것이 아니  
라, 지금 자신의 자리에서의 투쟁의 방식과 방향은 어떠해야 하는지

---

102) 이진경. 「사춘기」 9화 조인트 MT ②. 『나인』. 서울: 서울문화사, 1999.3, pp.  
192-194에서 발췌. 생략한 부분은 ……로 표기하였고, 그 외 문장 부호는 원전의  
표기에 따랐다.

103) 김은미. 앞의 글, pp.50-52 참조.

를 주체적으로 고민하는 것이다.

그것이 지영이 스스로를 자각하는 과정이다. 여성으로서, 약자로서, 투쟁의 공을 독식하려는 남성들에게 배척당하는 타자로서, “시대를 넘어 태어난 덕에” 혁명에 투신했던 선배들에게 부채의식을 지녀야 하는 세대로서의 자각, 그리고 그 자리에서 “나는 과연 어느 쪽”인지에 대한 끊임없는 고민이 그의 “사춘기”의 핵심이다. 이진경이 이 작품의 부제를 “내 여자 아이의 감정과 경험에 대한 회고록”이라고 붙인 의미가 여기서 드러난다. 자신들이 처한 특정 시대와 상황이 “여자아이”의 입장에서 어떠했는지, 그 역사를 여성의 입장에서 기술한 것이다.

또한, 자신들의 모순을 인정하지 못하는 남자 선배를 지영이 “별주관없이 ‘대학문화’에 취해 살던 자”, “커플로 장구 쳐대는”,<sup>104)</sup> 나아가 “병신새끼”라고 멸시한 것 역시 주목할 부분이다. 남자 선배는 지영의 공격에 처음에는 고압적인 어조로 맞받아치다가, 지영이 동요하지 않으니 이내 태도를 바꾸어 진지하게 대응하지 않고 “똑똑한 언니”, “맘에 든단 말야”라는 말로 너그러운 체 한다. 자신이 관용을 베푸는 위치에 있고, 여성이고 어린 지영은 그의 관용을 구해야 하는 상황을 설정하여 이를 공식화하려 드는 것이다([도판 21]).

그러한 역할 지정에 전혀 협조할 생각이 없는 지영의 즉각적 반응을 표기한 독백은, “이것 봐라?”이다. 이는 철저히 자신보다 아래에 있는 대상을 얕잡아 볼 때 하는 표현이다. 지영은 그를 자신과 대등

---

104) 지영과 갈등을 빚는 남자 선배는, 지영의 여자 선배 미숙의 짝사랑 상대이다. 그는 미숙의 관심을 즐기면서도 공개적으로 미숙을 타박하고 함부로 대함으로써 자신의 영향력을 과시한다. 이에 미숙은 반발하기보다는 애교(말투는 투정조이지만 문제제기가 아닌 애정을 갈구할 목적으로 행하므로)로 응수하여, 타인의 인간적 호의를 이용해 남성적 권위를 정당화하는 행태에 동조한다.

한 존재로조차 보고 있지 않으며, 더욱 중요한 점은, 처음에는 조심하다가 나중에 멸시하는 것이 아니라, 아예 처음부터 자신의 아래에 놓고 있었다는 점이다. 지영은 연장자나 남성에 대한 일말의 경외심도 내면화하지 않은 상태이다. 더구나 남자 선배의 도발에 겁먹기는커녕 더욱 찌푸리고, 마치 주제넘는 상대가 덤빈다는 투로 대응한다.

같은 부정적 감정이라도, 두려움이 아래에서 위를 향한다면 깔봄은 위에서 아래를 향한다. 지영은 남자 선배와의 관계에서 시종일관 그를 깔보는 위치에 있음으로써 성별간 권력차를 내면화한 여성의 자리로 이행하기를 거부하며, 나이 많은 사람을 자동적으로 존경하는 어린 사람의 자리도 동시에 거부하는 결과를 도출하였다. 동아시아 가부장제가 지영을 “어린 여자”로 호명하는 데 불복종한 것이다.

김혜린의 『북해의 별』(1983)의 여성 캐릭터가 “남자가 자신의 사상에 몸을 던질 때 여자는 그 그늘에서 불행해진다”라고 말한 지 10여년이 지났다.<sup>105)</sup> 이는 과거의 여성들이 남자 영웅의 들러리 역할에 머물거나 본인의 욕구를 희생해야 하는 주변인으로서의 운명을 내면화한 대사라면, 같은 상황에서 날카로운 자의식을 가진 1990년대의 여성 캐릭터는 허울좋은 명분 아래 약자의 고통을 체제 유지의 자양분 삼는 남성중심적 문화의 민낯을 폭로하고, 나아가 그러한 영웅놀이를 반성 없이 자행하는 남성들을 일갈한다. 자신을 억압하는 상대는 물론 그 억압을 정당화하던 문화와 역사마저 통틀어 전부 깔보는 자세를 취하는 여성이 전면에서 서사를 이끈 만화, 나아가 그런 대중 예술 작품은 전례가 없었다고 해도 무방하다. 그런 여성이 기존 질서

---

105) 『북해의 별』의 대사는 김은미. 앞의 글, p. 47에서 재인용.

에 설득당하거나 태도를 교정당하지 않고 끝까지 그 불만을 품은 채로 남는 작품은 더더욱 드물 것이다.

물론 지영이 완벽한 인물은 아니다. 그는 성형한 친구들을 비하하는 등 자신과 다른 입장에 있는 여성들을 이해하려 들지 않는다. 그러나 영웅 서사의 주인공이 아닌 그에게 도덕적 무결함을 요구하는 것은 적합하지 않을 뿐더러—그것을 요구하려면 사회 정의구현을 위해 “운동”했다던 남자 캐릭터에게 먼저 해야 할 것이다—, 갓 성인이 된 인물이 특정 규범을 내면화하라는 직·간접적 강요를 체험하는 시점에서의 혼란이 이 작품의 주제임을 기억해야 한다. 특히 가장 자유롭고 평등해야 할 대학에서마저 가부장제가 그녀를 열등한 존재로 호명할 때, 막연한 반항심과 세상에 대한 미움으로 징후를 보이던 불복종 의지는 드디어 그 윤곽을 드러낸다. 그 호명을 의식하면서 겪게 되는 고통은 심적 불쾌감 뿐 아니라 신체적 병으로까지 이어지지만, 지영은 무의식적 수공의 안락함을 거부한다. 『사춘기』는, 역사를 이끄는 남성의 보조 역할에 머물기를 거부하고, 가부장제의 호명에 불복종하는 존재로서의 여성이 시대와 대면해야 했던 순간 순간을 놓치지 않고 서술한 기록이다.

## 2. 판타지와 대안-현실: 다른 상상을 펼치는 공간

여성들은 가부장제의 규범에 맞추지 않는 판타지적인 삶을 여성향 서브컬처를 통해 살아 보게 된다. 이러한 간접경험과 구체적 상상이 지니는 여성주의적 의의를 살펴보고자 한다.



## 1) 여성이 단죄당하지 않는 결말

앞서 살펴본 여성들이 남성중심적 가치관을 반영한 작품에서 등장했다면 과연 그 모습 그대로 행복할 수 있었을까? 루다의 “행복”은 결국 몇 년 뒤 “남자들이 좋아하는” 용모와 언행을 내면화하여 “떨쩍하게 시집 잘 간” 모습으로 표현되었을 것을 쉽게 예상할 수 있다. 타마라는 해모수의 구애를 받아들여 사랑의 기쁨을 알게 되고, 복수로 가득했던 마음을 고쳐먹었을 것이다. 수민의 어머니는 문제아 자식을 제대로 교육하지 못했으면서 경찰들 앞에서 큰 소리 치는 “진상 어머니”라는 편찬을 받았을 것이다. 즉, 기존 질서에 의해 재단당하고 교정되는 과정을 거치거나, 그렇지 않을 경우 악역으로 제시되거나 비극적인 결말을 맞았을 것이다. 그 편이 “현실적인” 결말, 다시 말해 “현실의 상태와 비슷한 결말”이라는 평가를 받을 수 있을 것이다.

그러나 여성향 창작물에서는 그와 같은 장면을 보여주지 않거나, 다른 결말을 제시하는 경우가 많다. 자신을 검열할 남성을 상정하지 않고 행동하는 여성들, 성녀/악녀의 프레임은 물론 여타 정형화된 여성상을 위반하며 자신의 욕망과 의향대로 살아가는 여성들, 가부장제가 지정한 여성의 자리로 이행하지 않는 여성들이, 작품 안에서 아무런 단죄를 당하지 않는다.

이는 여성향 서브컬처를 향유하는 여성들에게 있어 매우 중요한 사실이다. 현실에서 겪는 좌절을 작품 안에서는 되풀이하지 않아도 되며, 오히려 불가능해 보였던 성공을 간접적으로 체험할 수 있다. 이를 통해 가부장제의 요구에 순응하지 않고도 행복한 상태는 어떤 모

습인지를 구체적으로 상상해볼 수 있는 것이다. 이 지점이 순정만화나 2차 창작물을 “비현실적이다”라는 평가를 듣게 하는 지점이다. 같은 허구임에도 남성들의 판타지를 다룬 공상과학만화나 에로틱한 소설에는 그러한 비난이 가해지지 않는데, 유독 여성향에는 “현실성”에 대한 엄격한 잣대가 적용된다. 그만큼 여성향의 “비현실성”은 가부장제를 거스르는 것이라는 해석이 가능하다.

“현실적인” 작품은 가부장적 질서를 거스르는 여성을 좌절시키는 서사를 반복 재생산한다. 이러한 결과를 끊임없이 목격하는 경험은 그것을 당연한 것으로 받아들이도록 한다. 일견 자유분방해 보이는 영역인 대중문화 역시 그러한 여성 캐릭터를 처벌함으로써 소비자인 여성을 현 체제에 복속시킨다.

이러한 비극적 결말의 검열 효과는 팬픽션과 성적 판타지를 연구한 김민정·김훈순의 논문에도 설명되어 있다. “여성이 사회의 기존 질서에 반하는 욕망을 드러내면 가부장제는 기득권을 보호하기 위하여 여성을 처벌한다. 마녀사냥이 그 대표적인 것으로 대중 매체의 재현물 역시 자신의 권리를 찾거나 주체적인 여성을 불행하게 만들어 버림으로써 가부장제를 공고히 한다.”<sup>106)</sup> BL을 연구한 미조구치 역시 동성애자를 처벌하던 주류 대중문화를 같은 맥락에서 분석한다. 그는 영화의 예를 들어, 동성애자에게 악역을 배정하여 그를 처벌하는 것이 정의구현처럼 보이게 하는 관습이라든지, 악역이 아니더라도 결국 죽음에 이르게 함으로써 현실 질서에 아무런 변화를 주지 못하는 결말을 맺던 관습 등을 꼽는다.<sup>107)</sup> 그는 이러한 전개 일변도에서 벗어

106) 김민정, 김훈순. 「팬픽의 생산과 소비를 통해 본 소녀들의 성 환타지와 정치적 함의」, 『한국언론학보』, 제 48권 3호, 2004.6, p.335.

107) 미조구치 아키코. 앞의 책, pp.277-294 참조.

나 성소수자도 행복하게 사는 모습을 그린 작품이 많아진 지금이 더 진화된 상태라고 평가한다. 이 연구자들은, 전복적인 인물들이 불행해지는 서사를 단순히 예술적 표현이라고만 보기 어려우며, 관객을 기존 질서에 순응하도록 하는 기체로서 활용되는 면이 분명 있다고 주장한다.

그렇다면 전복적인 인물이 불행해지지 않는 전개, 즉 가부장제가 “비현실적”이라고 폄하하는 여성향의 전개는 그 반대의 효과가 있다고 볼 수 있다. 현실이 어떠한가에 작품 밖에서는 그러한 인물이 행복할 수 없는지에 대한 의문으로 독자를 이끌 수 있고, 나아가 그러한 인물, 가부장제의 질서를 위반하는 여성의 성공을 “비현실적”이라 규정하는 관습 또한 비판적으로 따져볼 수 있다. 여성이 실패하는 것이 “현실적”이라면, 그러한 “현실”이 타당한 것인지 돌아보는 자리가 바로 이 “비현실”적인 은둔처이다.

이는 환상문학의 효과와도 비슷하다. 계몽주의 이후 사실주의 소설의 반대편에서 제작되던 환상문학은, 이성적이고 과학적인 접근으로는 설명할 수 없는 현상들을 담은 세계를 그렸다. 이는 지배 이데올로기가 그만큼 불완전하다는 증거가 되며, 현 체제에 안주하지 말고 끊임없이 의심해야 함을 일깨워준다.<sup>108)</sup>

물론 만화나 팬픽션은 오락을 위해 창작된 것이므로 사회 계몽을 목적으로 설계되지는 않았다. 그러나 그 안에는 분명 현실에 대한 불만과, 그 불만을 누그러뜨리지 않겠다는 의지가 표현되어 있기에 전복적인 의의를 찾을 수 있다. 순정만화에서 가장 비현실적이라고 일

---

108) 환상문학의 전복적 의의에 대해서는 Jackson, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. Methuen, 1981 참조

컬어지는 부분, 즉 여성의 판타지를 완벽하게 채워 주는 남자가 완벽한 사랑을 여성에게 주는 부분 역시 이러한 맥락에서 해석이 가능하다. 여성의 행복을 남성에게 사랑받는 데에 둔다는 점은 가부장제의 질서에 순응한 것이라는 비판이 있을 수 있으나, 태어날 때부터 가부장제로부터 완벽하게 자유로운 진공 상태로 존재해 본 적이 없는 젊은 여성이 제도권 밖의 행복을 상상하기는 어려우며, 그러한 거시적인 변화를 추구하기 전에 당장 직면하는 작은 불만들을 짚어 내었다는 점에 의의를 두고자 한다.

순정만화 속 여성들이 가부장제의 질서를 내면화하지 않았다면, 남성들은 여성 캐릭터를 교정하지 않는다. 이들은 가부장제의 대변인 역할을 하지 않는다. 2000년대에 우스갯소리처럼 회자되던 “순정만화에서는 여자가 남자 뺨을 때리면 남자가 반하더라”라는 말은 순정만화의 비현실성을 조롱하는 말이지만, 한편으로는 가부장적 질서에 순응하지 않은 상태로도 행복(꽃미남의 헌신적인 사랑을 가짐)을 누릴 수 있게 해 주는 순정만화의 서사에 대한 증언이기도 한다. 사회에서 지정한 역할을 수행하지 않고도 남들 못지 않게 행복하고 싶다는 바람이 만화적으로 과장된 결과가 꽃미남-일반적인 남자도 아닌 꽃미남에 심지어 재벌, 연예인, 왕자이기까지 한-과의 화려한 사랑으로 표현된 것으로 해석할 수 있다.

## 2) 현실 규범의 탈 권위화

여성향 서브컬처는 늘 새로운 종류의 비현실적인 세계를 제시한

다. 여성이 아무런 좌절 없이 온당한 성취를 누리는 세계뿐 아니라, 현실과 닮았으며 다른 논리 하에 작동하는 대안-현실(alternate universe)을 제시하는 경우도 많다. 단, 이 때의 “대안”은 현실의 문제가 모두 해결된 이상향이 아니라, 현실의 질서가 뒤바뀌거나 변형되었을 때의 상황이다.

일례로 일본의 만화가 요시나가 후미(よしながふみ, 1971-)의 『오오쿠(大奥)』(2004)를 들 수 있다.<sup>109)</sup> 여성과 남성의 위치가 뒤바뀐 가상의 에도시대를 배경으로 한 이 연재 만화는 어찌 보면 실재했던 에도시대에 대한 팬픽션이라고 볼 수 있다. 판타지적 세계이지만, 만화 속 세계는 여남 모두 평등하게 지내는 이상적인 사회가 아니다. 오히려 반대로 여성이 권력을 장악하고 남성을 약자·타자로 취급하며, 그러한 상황에서의 사회적 갈등을 대면해야 하는 세계이다. 이러한 대안-세계 혹은 대안-현실은 현실에 대한 여러 대체재(代替財) 중 하나이지만, 그 내적 논리가 매우 정교하며 체계적이어서 실제로 현실을 대체할 수 있을 만큼 “현실적”인, 따라서 현실의 당위성을 위협하는, 비현실이다. 구체성은 대안-현실이 지닌 전복성의 핵심이다. 대안-현실이 설득력 있을수록 지금의 현실을 고수해야 할 근거가 약해지기 때문이다.

여성향 서브컬처는 사회 계몽운동이 아닌 오락이므로 “정답”을 찾아가지는 않는다. 오히려 막연한 불만이나 답답함을 망상으로라도 해소하기 위한 배설이라고 보는 견해도 있다. 그러나 정답이 아닌 “다른 답”을 계속해서 제시한다는 사실 자체가, 그리고 그 “다른 답”들이

---

109) 『오오쿠』의 대략적인 전개와 여성만화로서의 의의에 대해서는 김효진, 「요시나가 후미의 <오오쿠>(大奥): 역사적 상상력과 여성만화의 가능성」, 『일본비평』, 제 11호, 서울대학교 일본연구소, 2014.9, pp.134-163 참조.

현재 상황에서 몇 요소만 바뀌어도 금방 가능할 듯이 그려졌다는 점이, “지금 여기”의 현실 역시 정답은 아니며, 하다못해 최선이라는 주장에도 동의하지 못하겠다는 여성들의 의지를 반영한 것이라고 볼 수 있다.

한편, 여성향 서브컬처는 남성중심적 문화가 이룩한 정전이나 텍스트에 대한 권위적 해석 과정을 방해하기도 한다. 2차창작 즉 팬픽션과 팬아트가 대표적인 예이다. 남성적 권위를 상징하는 인물이나 일화는 소녀적 연애물로 재 가공되고 여성들에 의해 가볍게 소비된다. 우러러보라고 주어진 영웅적인 남성 캐릭터들을, 소녀들은 순정만화적 꽃미남으로 “다시 그려서” 마치 애완동물처럼 귀여워하고, 영웅담은 (동성애)연애 서사로 “다시 써서” 가볍게 소비한다. 그러한 2차창작 중 인기 있는 작품이 소녀들 사이에 유행할 경우, 나중에는 원전을 보고도 “연애 장면부터 떠올라서 원래대로 볼 수가 없”게 된다. 제도권이 현실의 위계를 공고히 하고자 생산했던 원전은, 본래대로 해석되지 못하면서 그 기능을 상실한다.

(남성향) 서브컬처를 분석한 우노 츠네히로 역시 여성향의 이러한 가능성을 감지하고 있다. 그에 의하면 로봇 애니메이션 중에서도 <건담W>라는 작품에는 미소년이 대거 등장하여 주로 여성들이 즐겼는데, 기존 로봇 애니메이션이 “거대한 강철 신체를 얻어서 어른 사회에서 인정받고 싶다”는 청소년기 남성의 성장에 대한 욕구를 내포하고 있었던 것에 반해, <건담W>는 인물들 간의 관계성을 강조함으로써 2차창작을 활성화하였다고 한다.<sup>110)</sup> 일견 문제의식이 없어 보이는 캐릭터들과, 그런 그들을 소비하는 여성들의 새로운 양상을 두고, 당

---

110) 우노 츠네히로. 앞의 책, pp.186-192참조.

시 남성들은 “여자한테 아침하는 건담’, ‘타락했다’고” 폄하하였고, 여자 역시 “여자 중고생의 발산할 곳 없는 성욕의 배출구 정도로밖에 여기지 않았”었다고 고백한다. 그러나 현재 그가 재평가하건대, <건담W>는 당시 한계에 봉착했던 로봇 애니메이션의 서사 안에서 참신했다고 한다. 이전까지의 로봇이 “성장 욕구의 상징”이었다면, <건담W>는 “미소년의 액세서리이자 전능감의 상징으로서 새로운 의미가 부여되었기 때문”이다.

우노는 <건담W>의 성취에 대해 이 정도로 마무리하지만, 본 논문은 여기서 여성향 서브컬처의 전복적 특징을 읽어낼 수 있다고 보았다. 남성들의 전유물이던 메카닉 애니메이션의 핵심적인 기표인 로봇에, 이전에는 없던 여성향적 의미가 끼어들어, 기존대로 읽히는 과정이 방해받게 된 것이다.

기존의 사물이나 언어, 형식을 생소한 맥락에서 사용함으로써 제도권이 정립한 의미화 과정에 잡음을 내는 것은 서브컬처의 전략이다. 헵디지는 바르트(Roland Barthes)의 기호학을 적용하여 서브컬처의 “스타일”을 분석하였는데, 지배 질서를 자연스럽고 당연한 것으로 무의식적으로 받아들여지도록 하는 과정에 서브컬처가 변형을 가한다고 말한다.<sup>111)</sup> 서브컬처의 주체들은 지배층이 점유한 기호를 “훔쳐’, ‘비밀스런’ 의미들”, 기존 질서에 대한 “저항의 형식을 약호화시켜 표현하는 의미들을 지니도록” 만든다는 것이다.<sup>112)</sup> 1960-70년대 영국 펑크족이 안전핀을 장신구로 활용한 이래로, 안전핀은 단순한 생활용품으로 읽히지 않고 반항적 청년 문화의 상징이라는 의미가 더해졌

---

111) 덕 헵디지. 앞의 책. pp.26-37 참조.

112) 이 문단에서의 인용은 덕 헵디지. 위의 책. p.37.

다. 무언가를 파괴하려고 하는 것이 아니라 “단지 법을 혼선시키는데 만족”하는 하위문화의 “스타일”은 “기존의 약호를 변경하고 확장”한다고 한다.

여성향 서브컬처에서도 이와 비슷한 현상이 일어난다. 로봇 애니메이션의 소년들은, 똑같은 용모에 똑같은 우주 전투를 행하면서도, 동아시아 남성의 성장 욕구를 대변하면서도 어쩐지 동시에 소녀들의 성적 욕구를 해소하는 도구로도 보이게 되었다. 남성향 서브컬처가 뭔가를 만들어내어 점유하고 있으면, 여성향은 그것을 가져다가 다른 식으로 읽히도록 만들어 버리는 것이다. 과학, 전투, 성장 등의 거창한 주제들이 은연중에 남성중심주의를 홍보하는 과정에 있어 잡음이 일어나고, 원래의 해석이 방향성을 상실하는 결과를 초래한다. 이렇듯 신성불가침의 영역처럼 인식되던 현실의 규범들을 비틀고 변형하며 놀잇감으로 다루는 경험을 축적한 여성 주체는, 결국 그 규범들을 불변의 것으로 신성시하지 않는, 전복적 시선을 지니게 되기도 한다.

### 3. 상업화와 이데올로기 합병에 대한 불복종

여성향 서브컬처의 대중성으로부터의 은둔은 두 가지 전복적인 효과를 가져왔다. 웹디지가 거론한, 제도권이 서브컬처를 흡수하는 두 가지 방식, 즉 “상품화”와 “이데올로기로의 합병”을 모두 피할 수 있게 된 것이다.<sup>113)</sup> 아무리 저항적인 맥락에서 발생한 서브컬처라 하더라도, 그것이 범 대중적 유행, 특히 패션이 되는 순간 전복성을 상실

---

113) 덕 웹디지. 앞의 책, pp.126-136 참조.



한다. 자본주의는 서브컬처에서 잘 팔릴 만한 요소만을 본래의 맥락에서 절취하여 대량생산하고, 대량소비가 용이하도록 가공함으로써 이윤 추구의 수단으로 전락시킨다. 그런가 하면, 지배 이데올로기는 저항적 세력을 무력화하기 위해 그들을 제도권의 체계 하에 재정의한다. 서브컬처의 주체들을 사소한 구경거리로 일축한다든가, 일시적인 일탈을 할 때 외에는 기존 질서 안에서 생활하는 “보통 사람”임을 강조한다든가, 기행(奇行)을 할 수 밖에 없는 예술가적 영혼이라는 신화에 끼워맞추는 등, 지배 이데올로기의 논리로 설명 가능한 역할을 주어 용인 가능한 영역으로 편입시킨다.

여성향 서브컬처는 한 번도 주류의 유행이 된 적이 없다. 남성중심적 이데올로기 하에서는 언제나 배척당하기 때문이다. “동인녀”, “후조시”등의 비하적 명칭으로 여성향을 향유하는 여성을 정의내리지만, 마찬가지로 매니아적 취미에 몰두하는 남자를 칭하는 “오타쿠”가 종종 호의적인 -특이하지만 무해하고 재미있는 사람이라는- 맥락에서 정의되는 것에 비해 여성 쪽에는 그러한 관용이 적용되지 않는다.<sup>114)</sup>

이는 여성향 서브컬처가 지배 이데올로기에게 언제나 유해하다는 증거라고 볼 수 있다. 따라서 어떤 식으로도 완전히 포섭되지 못한다. 현실의 질서를 위반하는 내용은 “과격”이라는 말로도 포장되지 못한 채 없는 것으로 취급되거나, 비천하거나 유치한 것으로 무시당하고 배격당한다. 한편, 여성향 서브컬처 역시 주류의 요구에 타협하거나 고유의 특징을 포기할 생각이 없다. 여성 수용자들의 성향을 아무런 검열 없이 반영하고, 나아가 끊임없이 유포하고 재생산하는 매체로

---

114) 김효진. 앞의 글, pp.44, 46 참조.

남음으로써, 결과적으로는 제도권의 포용력에 흠집을 내는 전복성을 유지한다.

## 제 2 절 여성 주체의 작품 속 은둔: 내면화된 검열자로부터의 도피

이 절에서는 여성향 서브컬처가 작품 안에서 주체를 숨김으로써 가능해진 몇 가지 요소들을 살펴보고 그 전복적 의의를 분석하기로 한다. 가부장적 여성의 역할을 수행하지 않고, 그런 상태로 행복하게 살 상상을 하며, 그렇게 하지 못하는 현실의 규범을 놀잇감으로 전환하는 전복적인 여성 주체는, 작품 안에서도 검열로부터 도피하며 다른 문화에는 없는 특징들을 만들어 내었다.

### 1. 남성 신체의 대상화

가부장적 젠더 규범을 신성시하지 않는 여성은, 여성에게 시선의 대상으로서의 자리만 허락하는 구조에도 순응하지 않는다. 이들은 시선의 주체로서 자신들의 욕망을 투사할 대상을 찾아내고, 적극적으로 재구성한다.

## 1) 남자의 몸을 인식하는 소녀

천계영의 『언플러그드 보이』(1996-1997)에는, 여자 주인공 지율이 어릴 때부터 친하게 지낸 같은 동네의 소년 현겸의 신체가 변화하는 모습을 인식하는 장면이 나온다. 지율은 장난삼아 현겸을 두 번 여장시키는데, 처음에는 예쁜 여자아이로 보일 만큼 여장이 자연스러웠다. 하지만 몇 개월 뒤 다시 여장을 시키려고 보니 현겸은 그 새 여자 옷이 맞지 않을 만큼 “완전히 남자 몸”이 되어 있었다. 이 모습을 천계영은 넓어진 흉통과 불거진 이두박근, 늘어난 신장으로 표현하였다. 2차 성징을 맞은 소년의 몸이 급격하게 발육하는 과정을 여성이 인식하는 장면이다.

이전의 순정만화에서는 소년이 어른 남자로 이행하는 과정을 주로 사회적 역할을 담당하는 모습으로 표현해 왔다. 『캔디 캔디』의 남자 캐릭터 중 아치는 같은 향렬의 남자들인 안소니와 스테아가 모두 사망하자 가업을 잇는 역할을 맡았고, 테리우스는 배우로서의 커리어를 시작하였다. 그러면서 이전까지의 장난스럽거나 제멋대로인 모습이 아닌 진지한 태도로 삶에 임하게 되며, 여성들에게 신뢰를 주는 상대방으로 거듭났다.

이에 비해 1990년대의 남자 캐릭터들은 정신적 성숙 외에도 육체적 성장까지도 보여준다. 여성 독자들은 여전히 “예쁜” 남자를 보고 싶어 하면서도, 동시에 여성들에게 성적 매력을 어필하는 신체에 관심을 갖기 시작한 것이다.

## 2) 여성적 시선으로 재구성한 남성 신체

남성의 얼굴, 머리모양, 옷차림 뿐 아니라 몸매 즉 신체에까지 여성의 취향을 구체적으로 반영하는 양상은 1990-2000년대의 한국 순정만화에서 감지되는 특징이다. 1990년대에 발간한 만화 잡지를 통해 데뷔한 신인 만화가들, 즉 나예리, 박희정, 유시진 등은, 기존 순정만화의 호리호리하고 선 고운 남성 캐릭터에게 조금 더 “남성적인” 용모를 부여했다. 어깨가 더 벌어지고, 손발이 크고, 손가락이 길고 단단하며, 팔과 어깨, 가슴과 복부에 잔 근육이 붙은 신체로 소녀들에게 성적 매력을 어필하되, 여성에게 위협적으로 보이지 않을 만큼의 미묘한 발육 정도를 지키는 남성 신체였다.



[도판 22] 나예리, 『네 멋대로 해라』 컬러 일러스트, 원본 재료 및 규격 미상, 1997, ©나예리

이러한 새로운 몸을 보여주기 위해 남성 캐릭터의 신체를 노출하는 장면도 상당히 많아졌다. 골격이 드러나도록 몸에 얇게 감기는 옷을 입고 있거나, 벌어진 셔츠로 흉근이나 치골근을 노출하거나, 아예 상의를 탈의하고 있는 장면이 자주 등장한다. 이는 1990년대 이전의 순정만화에서는 잘 보이지 않던 특징이다. 남자 캐릭터가 탈의를 하고 있더라도 여자의 몸이 아닌 것을 확인시켜 주는 정도의 최소한의 묘사만 있었을 뿐, 그 몸의 아름다움이나 성적 매력을 표현하지는 않았다.

남성 신체를 성적인 맥락에서 보여주는 변화의 시작점에는 나예리의 만화가 있다. 그가 사용하던 거칠고 강한 펜선은 소년들의 길고 단단한 몸에 잘 어울렸고([도판 22]참조), 콘트라포스트를 활용하여 치골근을 효과적으로 부각시키는 신체 표현으로 큰 인기를 끌었다.

유시진의 남성 캐릭터들에서는 골격과 더불어 근육 표현이 두드러진다. 『쿨햇』에서 시작된 건장한 신체에 대한 탐구는 『신명기』에서 더욱 발전하였다. [도판 23]을 보면, 길다란 골격에 근육이 적절히 붙어 완만하게 굴곡진 우아한 실루엣을 이루고 있다.

학원물인 『쿨햇』에서는 남성 캐릭터가 신체를 노출할 계기가 별로 없었다면, 『신명기』에서는 판타지라는 설정을 활용해 남성 신체를 다양한 방식으로 보여준다. [도판 23]에서 왼쪽 이미지 중앙의 인물은 타마라의 동생 환웅으로, 고전적인 의상을 입고 있음에도 패션 모델을 연상시키는 포즈로 날씬한 허리의 윤곽과 긴 다리를 강조하는 방식으로 표현되었다. 오른쪽 이미지에서 두 번 등장하는 남성은 타마라의 주위를 맴도는 해모수인데, 깊게 파인 네크라인 안으로 가슴과 복부를, 짧은 밑단 아래로 허벅지를 드러내고 있다. 이 장면 외에

도 해모수는 항상 몸을 과하게 드러내는 복장으로 등장한다. 허랑방탕한 쾌락주의자라는 설정이 그의 신체를 노출하는 단정치 못한 옷차림의 빌미로 보일 정도이다.



[도판 23] 유시진, 『신명기』 연재 페이지 중 일부, 원본 재료 및 규격 미상, 1998~1999, ©유시진

주목할 점은, 여성 캐릭터에게는 이러한 신체노출을 적용하지 않는다는 사실이다. [도판 23]오른쪽 이미지 상단 네모칸 안의 여성 캐릭터가 주인공 타마라인데, 소매는 없지만 가슴을 다 덮는 의상을 입

고 있다. 다른 만화가들의 여성 캐릭터들 역시 마찬가지이다. 소년만화에서는 여성 캐릭터들의 가슴과 엉덩이를 강조하는 데 비해 순정만화의 여성 캐릭터들은 대개 마른 몸으로 표현되며, 신체의 굴곡을 보여주더라도 입고 있는 의상을 돋보이게 하는 선에서 그친다. 즉 여성은 성적으로 대상화하지 않고, 남성만 그렇게 하겠다는 의도이다.

## 2. 가부장제의 공격 무력화: 검열자의 시선 교란

위에서 살펴본 만화에서 또 한 가지 주목할 점은, 남성들을 성적으로 대상화하는 주체가 작품 속 여성 캐릭터가 아니라는 점이다. 나예리의 『네 멋대로 해라』의 여성 캐릭터인 다나와 수민은 스토리상으로는 각각 진원과 호수에게 서로 호감을 지닌 상태이지만 진원이나 호수가 다나나 수민을 위해 복근이나 치골근을 노출하지는 않는다. 연애 감정을 쌓는 장면에서도 남성 캐릭터들이 육체적 매력을 어필하는 장면은 없다. 『신명기』의 환웅과 해모수의 경우 역시 마찬가지이다. 환웅은 타마라가 아끼는 혈육이고, 해모수의 구애에 타마라는 아무런 동요가 없다. 즉 타마라는 그 둘을 성적으로 보지 않는다. 앞서 살펴본 『언플러그드 보이』에서도, 현겸의 성장한 신체를 본 지율이 육체적 욕구를 느끼는 장면은 없다. 현겸을 여장시켜서 친구를 감쪽같이 속이는 장난을 치고 싶었는데 그럴 수 없다는 사실에 좌절할 뿐이다.

물론 순정만화에도 여자 주인공이 남자 캐릭터들을 노골적으로 성적 대상으로 삼으며 육체적 매력을 탐하는 작품도 있다.<sup>115)</sup> 그러나

상기 세 작품에서처럼 스토리상 남성이 성적 매력을 발산할 뚜렷한 이유가 없는데도 그들의 신체를 두드러지게 연출하는 경향이, 남성향에는 없는 여성향 순정만화의 특징이다.

그렇다면 이 남성 캐릭터들은 누구를 위해 신체를 노출하는 것인지에 대한 의문이 들게 된다. 물론 작품 밖의 독자를 위해서라는 즉각적인 답이 나올 것이다. 그런데 작품 밖의 독자는 분명 작품 안의 여성 캐릭터에게 이입하고 있다. 스토리가 여성 캐릭터의 시점에서 진행되며, 특히 『신명기』의 타마라는 단일 주인공으로서, 억압당하는 여성들을 대변하는 동시에 현실의 여성들을 대신해 체제를 파괴하는 카타르시스를 안겨 줄 명백한 이입 대상이다. 하지만 타마라는 물론 다수의 여성 캐릭터는 남성 캐릭터들을 성적 대상으로 보지 않는다. 그렇다면 캐릭터에 이입한 여성 독자 역시 남자들을 성적으로 보고 있지 않는 것이 아닐까? 하지만 남자 캐릭터들은 분명 여성에게 성적으로 보일 것을 염두에 두고 묘사되어 있다. 그들의 신체적 특징은 분명 여성적 취향을 전적으로 반영하고 있기 때문이다. 작품 안의 여성을 위해서가 아니라면 작품 밖의 여성을 위해서일 텐데, 작품 밖의 여성은 작품 안의 여성과 동일시되도록 구조가 짜여 있다.

이렇게 성적 시선의 주체를 찾으려는 시도는 어디에도 안착하지 못하고 작품 밖과 안에서 도돌이표를 돌게 된다. 시선의 주체로서의

---

115) 일본에서는 순정만화의 범주 안에서 성애 위주의 내용을 다루는 “틴즈 러브(teens’ love)”나 “레이디코미(ladies’ comics)”라는 하위 장르가 있다. 김효진. 「여성향 만화장르로서 틴즈 러브(Teens’ Love) 만화의 가능성-후유모리 유키코의 작품을 중심으로-」. 『일본연구』, 제 73 권, 한국외국어대학교 일본연구소, 2017.9, pp.33-59 참조.

한편, 한국에서도 1990년대 중반 성인들을 타겟으로 한 “레이디 코믹”이 시도된 적이 있었으나 큰 반향을 이끌어내지는 못했다.



여성은 작품 안에서든 밖에서도 완전히 잡히지 않으며, 안팎을 오가거나 동시에 분산해 있는 것이다. 이렇게 여성 캐릭터는 여성 독자의 이입처인 동시에 가림막이 된다. 멋진 용모의 남성들과 같은 세계에 지내는 듯한 체험을 가능하게 함과 동시에, 남성을 성적으로 대상화한다는 혐의가 가해질 경우 그런 적 없다고 반박할 수 있는 증거이기도 하다. 물론 그 뒤에 숨어서 자유롭게 남성의 몸을 즐길 수 있게 하는 장치도 된다.

이처럼 순정만화는 여성을 단속하려는 시도로부터 여성 주체를 끊임없이 숨겨 주는 구조를 만들어 내었다. 이러한 은둔을 통해 여성들은 자신들의 성향과 욕망을 자유롭게 탐험하고 시각화하여 독특한 여성향의 남성 신체를 구성할 수 있게 되었다.

작품 안에서 여성 주체를 포착하지 못하도록 하는 전략은 동성애적 내용을 담은 팬픽션이나 만화에서 더욱 본격적으로 진행된다. 여성들에게 매력적으로 보이도록 구성된 남성 신체는 결국 성적 상황을 위해 만들어졌음을 부인하기 어렵지만, 여성들이 성적 환상을 표현하는 것에 대한 가부장제의 검열을 부담스러워 하는 것 역시 사실이다. 외부에서 직접적인 비판이 가해지지 않더라도, 가부장적 사회에서 나고 자란 이상 어느 정도 그 규범이 내면화되어 있기 마련이다. 여성들은 주체적인 욕망이 있다는 사실 자체에도 죄책감을 느낄 만큼 검열을 내면화하고 있다.

특히 팬픽션을 읽고 쓰는 10대 소녀들은 이러한 부담을 더 크게 느낀다. 자신들의 욕망이 과연 죄스러워야 할 일인지에 대해 면밀히 비판해 볼 기회가 없었을 뿐더러, 성애적 호기심이 없는 존재처럼 행동할 것을 요구받기 때문이다.<sup>116)</sup> 이러한 상황에서 만약 팬픽션 안에

서 적극적으로 성적 관계를 주도하는 여성이 등장한다면, 그 캐릭터는 바로 저자인 소녀 자신으로 지목될 것이다. 비록 익명의 온라인 공간에서 자신과 같은 몇몇 소녀팬들끼리만 돌려 보는 팬픽션이라 해도, 작가인 소녀 자신의 성적 욕망이 투명하게 적발되는 것은 미성년자에게는 감당하기 어려운 일이다. 팬픽션 향유층을 인터뷰한 김민정과 김훈순의 논문에서도 인터뷰이들이 다음과 같이 말하는 것을 확인할 수 있다.

“민망하죠. 내가 이런 생각하는 게 티 날까봐...”<sup>117)</sup>

“...남자들끼리 나오는 소설은 아, 그런가 보다하고..... 내 입장에서 상관시켜서 비교해 볼 필요가 없잖아요.”<sup>118)</sup>

결국 이들은 자신과 동일시될 리 없는 남자의 욕망으로 가장하여 표현하는 방법을 택하게 된다. 자신들이 쓰고 보는 소설임에도 자신과 상관없는 “남의 일”이라고 발뺌할 수 있는 해법을 고안한 것이다. 인터뷰어들은 그 이유가 10대 소녀들이 성적으로 무지해야 한다는 사회적 기대를 내면화하고 있기 때문이라고 분석하였다. 익명성 뒤에 숨어 있음에도 불구하고, 내면화한 검열자를 여전히 의식하고 있는 것이다.

따라서 이들은 자신이 어디에 이입해 있는지 검열자가 찾을 수 없도록 복잡한 형태로 은둔한다. 남성들이 주인공인 동성애 서사에서

---

116) 김민정, 김훈순. 앞의 글, p.332.

117) 김민정, 김훈순. 위의 글, p.344에서 인용.

118) 김민정, 김훈순. 위의 글, p.349에서 인용.

여성 주체는 어느 한 인물에 이입한 채로 머물지 않는다. 앞서 제 3장의 제 3 절에서 살펴보았듯 두 남성 연인들 중 한 쪽에 이입해 있기도 하고, 제 3자의(또는 전지적 작가 시점의) 자리에서 그 둘의 연애를 관음하고 있기도 하다. 이 세 가지 시점을 돌아다니는가 하면, 동시에 세 시점에 분산되어 있기도 하다. 가부장적 검열자가 동성애 팬픽션이나 BL만화 속 성적 판타지를 음란하다고 단죄하려고 해도, 그 판타지의 주인인 여성이 정확히 어디 숨어 있는지는 늘 불확실하다.

욕망의 주체를 정확히 포착할 수 없으면 공격 역시 불가능하다. 동성애 팬픽션과 BL은 여성 주체가 수시로 좌표를 바꾸거나 동시다발적으로 혼재하는 식으로 숨을 수 있도록 함으로써, 여성의 욕구를 죄악시하는 가부장제로부터 효과적인 도피처를 제공하였다.

지금까지 살펴본 바와 같이, 여성향 서브컬처의 이중 은둔이 검열자를 끊임없이 교란시킨다는 사실은 두 가지 전복적인 의의를 지닌다. 1)만약 그 검열자가 외부의 검열자일 경우 공격을 무력화함으로써 가부장적 질서에 위배되는 콘텐츠의 생산과 유통을 지속할 수 있게 한다는 점, 그리고 2)만약 그 검열자가 내면화된 검열자일 경우, 그것이 전지적이거나 불가항력의 것이 아니라 얼마든지 속이고 피하고 골탕먹일 수 있는 존재로 다루어지도록 함으로써 그 권위를 실추시킨다는 점이다. 이는 대안-현실이 현실의 질서를 놀릿감으로 전환하는 것과 마찬가지로, 억압의 기제를 가벼운 것으로 다루게 함으로써 결국에는 공격하고 타파할 수 있는 것으로까지 여길 수 있게 하는 효과가 있다.

### 3. 여성적 성향에 대한 탐험과 긍정

여성 주체는 다층적으로 은둔함으로써 성적 욕구를 자유롭게 표현할 수 있을 뿐 아니라, 그 성적 욕구의 특징을 자세히 탐구할 계기도 획득하였다. 즉 남성의 욕구와 구분되는 (이성애자) 여성의 욕구가 어떤 것인지 구체적으로 알아갈 수 있는 자리가 마련되는 것이다. 쟁킨스(Henry Jenkins)는 여성들이 슬래시 픽션을 통해 주류 포르노그래피가 충족시켜 주지 못하는 욕구를 정확하게 표현하고 있다고 하며, 여성들은 맥락 없이 성욕만 해소하는 행위보다는 감정적이고 심리적인 교류가 바탕이 된 육체적 관계를 훨씬 선호한다는 점을 밝혔다.<sup>119)</sup>

또한 동성애 서사에는 남성과 동등한 자리에서 관계를 맺고 싶다는 여성들의 욕구도 반영되어 있다. 이는 팬픽션을 읽고 쓰는 10대 여학생들을 인터뷰한 논문에도 등장하는 내용이다. 두 주인공 중 한 쪽이 여성이면 당연히 여성 캐릭터에 감정이입을 해야 하는데, 픽션 안에서까지 약자로서의 수동적인 자리에 있고 싶지 않다는 것이다.<sup>120)</sup> 그렇다면 여성이 아예 등장하지 않는 커플을 만들어, 동등한 두 남자 중 어느 쪽이든 자유롭게 이입할 수 있게 한 것이 이 문제에 대한 해결이었음을 이해할 수 있다.

여성향 동성애물이 동등한 관계에 대한 욕구를 반영하고 있다는 인식은 2018년 현재 더 구체화된 상태이다. 이성애자 남성들도 동성애 만화를 제작하고 있지만, 여성들이 보기에 이러한 만화에서는 BL

---

119) Jenkins, Henry. *Textual Poachers : Television Fans & Participatory Culture*. New York : Routledge, 1992. pp.191-194.

120) 김민정, 김훈순. 앞의 글, p.343 참조.

에서와는 달리 주인공들 간 권력의 서열이 분명하다고 한다.<sup>121)</sup> 성행위를 묘사한 장면도 어느 한 쪽이 다른 한 쪽을 제압하고 정복하는 식으로 연출되며, 이는 남성이 제작한 이성애 포르노에서도 마찬가지로 두드러지는 특징이라고 한다. 또한 남성들 간 성애적 관계가 아닌 우정을 다루는 만화에서도, 가장 높은 서열의 남자가 다른 인물을 “인정”해 줌으로써 권위를 부여하는 장면이 어김없이 등장한다는 것이다.

권력 위계와 서열에 집착하는 남성향의 특징은 여성들에게 거부감을 주며, 성애적 장면을 즐기기 어렵게 하는 장벽으로 작동한다. 현실에서의 성별간 권력차를 성적 판타지 안에서도 반복해야 하기 때문이다. 이에 반해 여성향은 인물들을 상대적으로 대등한 관계로 표현함으로써, 여성들이 타 매체에서 느끼는 불편이나 불만을 해소한다.

비록 이러한 분석과 평가가 통계조사를 통해 공식적으로 발표되거나 이론화된 것은 아니지만, 여성들 간의 온라인 커뮤니티를 통해 활발히 회자되고 있다는 점은 분명 주목할 만한 의의를 지닌다. 대중문화의 기저에 있는 여성혐오를 내면화하지 않으려는 의지의 실천이기 때문이다. 여성들의 문화가 열등한 취급을 받는 현상을 당연하게 여기지 않고, 그러한 폄하의 원인을 여성들 내부에서만 찾으려는 자기혐오로 회귀하지 않으려는 것이다. 과거 여성향 서브컬처의 향유층은 주류의 폄하로부터 도피했다면, 그 도피처에서 가부장제의 검열로부

---

121) 이 문단에서 인용하는 여성향에 대한 여성들의 의견은 [http://m.blog.daum.net/laurant0619/6?tp\\_nil\\_a=1](http://m.blog.daum.net/laurant0619/6?tp_nil_a=1)에서 발췌한 것이다. 이 게시물은, 한국의 여성혐오에 대해 여성들 나름으로 분석한 2017년의 글과, 그 글이 다수의 여성 커뮤니티에 공유되면서 달렸던 댓글을 스크린 캡처로 모아, 하나의 포스팅에 수합해 놓은 것이다. 2018년 10월 1일 17시 42분 현재 원글이 게시되었던 페이지의 링크는 작동하지 않으며, 댓글이 달렸던 커뮤니티는 모두 비공개 커뮤니티이다.

더 거리를 확보한 역사를 쌓은 현재의 여성향은, 주류의 평가가 남성 편향적이라고 반박할 수 있게 되었다.

2016년 강남역 살인사건을 기점으로 여성 인권에 대한 전반적인 의식이 고취된 상황에서, 젊은 여성들은 대중문화에서 여성을, 나아가 여성의 성향과 욕망을 어떻게 표현하는지에 더 민감하게 반응하고 있다. 만화를 추천해 달라는 게시물에서도 가부장적이지 않은 주인공들이 나오는 작품을 원한다는 요청을 심심찮게 찾을 수 있다. 이들은 그렇게 변화한 태도를 서브컬처의—익명적이고 원작자가 수시로 사라짐으로써 검열자를 교란하는—커뮤니티를 통해 공유함으로써, 비슷한 관심사를 지닌 여성들을 의식화 과정에 동참시키기도 한다.

## 제 5 장 여성향 서브컬처에서 전복적 요소의 회화적 적용

이 장에서는, 여성향 서브컬처가 이중 은둔을 통해 구축한 전복성의 대표적인 요소들을 발췌하여 작업에 적용한 바를 설명한다. 조형 요소와 대안-현실 만들기의 전략을 전통 미술의 요소와 혼용한 과정을 밝힌다.

### 제 1 절 여성향 서브컬처가 보전한 여성 주체

앞서 살펴본 바와 같이, 여성향 서브컬처는 가부장제가 지정한 성 역할을 내면화하지 않을 젠더화 유예의 공간을 마련하였고, 검열자의 시선으로부터 도피하여 자유로운 망상을 펼칠 환경을 제공하였다. 본인의 작품에서 설정하고 있는 여성 주체, 즉 작품을 제작하는 작가 및 작가와 동조할 관람자는 이렇게 가부장제가 “여성”으로 호명하는데 순응하지 않기 위해 수시로 도피하려는 여성 주체이다.

#### 1. 시선의 주체로서의 여성

여성향 서브컬처가 보전한 여성 주체는 가부장적 규범에서 수시로 이탈하는 존재로, 가부장제가 제공하지 않는 남성상을 여성향 서브컬처에서 찾는 것이 익숙하다. 즉 시선의 주체로서의 여성이 그 성향과 욕구를 존중받는 화면을 보고 자랐으며, 남성 신체를 대상화해 온 경

힘을 지니고 있다. 따라서 고급문화에서 당연히 여성의 시선에 봉사하는 남성 신체가 있을 것을 기대하고 있다.

물론 그러한 기대는 미술사를 살펴보는 순간 좌절된다. 본인 역시 학부 시절 미술사를 공부하면서 남성 신체가 여성 신체와는 다르게 재현되어 왔음을 확인하였다. 왜 그러한 차이가 있는지, 그리고 그러한 차이를 확인할 때마다 본인이 불편함을 느끼는 이유는 정확히 무엇 때문인지 아직 정확히 진단할 수준에는 미치지 못했었고, 따라서 그러한 현상을 야기한 여러 복잡한 사회문화적인 배경을 심도 있게 탐구하지도 못했다. 다만 여전히 이러한 현상을 당연한 것으로 수긍하지는 못하였다. 여성향 서브컬처의 적극적 향유 주체로 지낸 경험으로 인해, 어딘가에는 여성이 보고 싶어하는 남성의 모습이 분명 있을 것이라고 생각하였다. 미술사의 여성상은 분명 남성의 시선에 봉사할 것을 염두에 두고 제작되었다. 그러므로 반대로 여성의 시선에 봉사할 남성 신체도 있어야 하는 것이 당연하다고 여긴 것이다. 따라서 이러한 남성상은 원래부터 없었던 것이 아니라 일시적으로 사라졌다고 생각하였으며, 본인이 찾아올 수 있다는 상상력이 일었다.

그러나 그러한 선례를 미술사에서는 발견할 수 없었다. 적어도 미술사 강의를 4년제 대학에서 10회 이상 수강한 학생이 상식적으로 거론할 만한 주요 작품들 안에서는 없었다. 심지어 동아시아 미술사의 명작이라고 배운 예찬의 회화에서는 남성의 육신이 아예 소거된 상태로 표현되었다([도판 2]참조). 앙상한 나무나 빈 정자로 미루어 짐작할 수 있는 것은 작가의 정신 뿐이다. 작가-및 그와 동조하던 문인들-의 심경이 어떠했는지, 무슨 신념 때문에 저런 기분이 들었는지는 알아볼 수 있으나, 그래서 “그 남자들”이 어떻게 생겼는지, 저런



정신을 갖게 만든 삶을 살게 한 저 남자의 몸은 어떤 모습인지는 알려주지 않았다.

물론 예찬의 작품이 지니는 예술성은 인물을 효과적으로 배제한 데에 기인한 바가 크다. 그러나 여성을 육체 없는 정신만으로 표현한 예는 찾을 수 없었다. 서양미술사에서는 여성의 영웅적인 행적을 기록한 그림을 간혹 접할 수 있었으나, 이러한 경우에도 그 여성의 신체는 꼭 두드러지게 그려져 있었으며, 나아가 관객이 이를 구경거리로 삼고 성적으로 대상화할 빌미가 있었다. 반면, 명작 속 남성은 작품 안에 재현되더라도 그를 대상화하기 어렵도록 하는 여러 장치를 동원하고 있었다.<sup>122)</sup> 고대 그리스의 누드 조각상의 우아함과 아름다움에는 “정신의 아름다움을 표현한 것”이라는 해석이 수반되었다. 이후 등장하는 남자 누드(백인 청년기 남성의 누드)도 인간 일반을 대표하는 이미지로 다루어졌으며,<sup>123)</sup> 남성의 지위나 능력을 지시하는 의복이나 소품, 그리고 고압적인 표정이나 제스처 등이 그를 성적 대상으로 보는 것을 방해하였다.

동아시아 전통 회화 속 남성은 성적인 존재와 더욱 거리가 멀었다. 원대 화가 유관도(劉貫道: 1258~1336)의 소하도 ([도판 28])에서 보이다시피, 그림 속 선비의 신체는 매력적이거나 아름답게 묘사되어 있지 않다. 연령대도 높고, 자세도 구부정하며, 왜소한 체격의 소유자이다. 오른쪽의 두 여인은 젊고 우아하다는 사실을 감안하면, 그의 용모가 누군가에게 아름다워 보일 것을 목표로 그려지지 않았음은 더욱 분명해진다. 그림 속 주인공은 가슴과 복부를 노출하고 있지만, 이를

---

122) MacKinnon, Kenneth. *Uneasy Pleasure: the Male as Erotic Object*. London: Cygous Arts, 1997, p. 49.

123) MacKinnon. 위의 책, p.47.

보고 그가 저 두 여인을 유혹하려는 장면이라고 이해하는 사람은 없을 것이다.

“여성을” “유혹하는” “아름다운” 남자의 몸은 어디로 갔는가? 여성향 서브컬처에서는 수없이 만날 수 있었던 모습인데, 서브컬처보다 훨씬 역사도 길고 범위도 방대한 고급미술에서는 눈에 띄지 않았다. 서양미술사에서는 여러 방해기제가 있음에도 불구하고 남성 신체를 성적으로 대상화할 여지가 아주 없지는 않았다. 젊고 아름다운 몸이 표현되었기 때문이다. 아울러 남성 동성애자 작가들이 자신의 성향을 작품에 종종 반영하였기에, 남성을 유혹하는 남성 신체라도 등장한다. 그러나 동아시아 미술사에서는 누구에게도 성적 매력을 발산하려는 남성의 몸은 없었다. 본인이 찾아올 남성상은 이제 “동아시아 미술에서” 여성을 유혹하는 남자의 아름다운 몸으로 구체화되었다.

정신이 아닌 신체의 매력만으로 유혹하려는 남성의 모습을 찾는 것은, 곧 여성 주체에게 자리를 주는 일과 같았다. 젊고 아름다운 남성의 모습을 표현하기는커녕 아예 육신을 화면에서 지워버린 미술사를 공부하는 내내, ‘여성 관객이 무엇을 보고 싶어 하는지는 전혀 고려되지 않고 있다’는 인상을 지울 수 없었기 때문이다. [도판 28]을 다시 한 번 볼 때, 그림 속 남성은 두 여인을 유혹하려 하지 않는 것임은 물론이고 아예 그들을 의식조차 하지 않고 있다. 마치 주변에 아무도 없는 듯 편안한 옷차림과 자세이다. 그들은 그가 몸가짐을 가다듬을 필요가 없는, 어렵지 않은 존재들이며, 따라서 그가 연령에서 뿐 아니라 지위에서도 그들보다 우위에 있음을 쉽게 짐작할 수 있다. 자신보다 아랫사람들이니, 그들이 자신의 모습을 보고 추하다고 여기든 또는 어떤 평가를 내리든 그에게는 중요하지 않은 것이다.<sup>124)</sup> 이렇듯

그림 속 여성들은 남성 주인공에게는 무시되고, 그림 밖 관객에게는 그림 전체를 돋보이게 하는 소품으로 소비되도록 그려졌다. 그림 밖 관객이 여성이라면 1)그림 속 여성들에 이입하여 장식품의 자리에 있거나, 2)그림 속 남성에 이입하여—남성 관객들이 그러하듯이—여성 인물들을 무시하여야 한다.

그렇다면, 여성이 무시되지 않는 장면을 만들려면, 반대로 여성을 지극히 의식하고 있는 남성을 그리면 된다고 상상하였다. 여성의 시선을 의식하지 않으니 여성에게 매력적이지 않은 신체만이 재현되거나 또는 아예 그려지지 않을 수 있었던 것이다. 또한, 그러한 육신의 부재로 표현되던 가치들—고매한 정신이나 용맹함, 충정 등—은 모두 남성, 그 중에서도 사대부 계층에게만 허락된 가치들이었다. 여성과 하층민을 배제해 왔고, 결국 차별과 억압을 정당화하는 허울로 이용되었다.

본인의 그림 속 남성은 늘 여성의 시선을 전제하고 있다. 그를 바라보는 여성의 취향과 미적 기준에 부합하고자 하며, 그의 신체는 여성들에게 시각적 쾌락을 선사하기 위하여 존재한다. 여성에게는 허락되지 않았던 권위나 지성이나 무력으로 여성을 가르치거나 지배하려 드는 대상이 아니라, 오로지 여성이 자신을 매력적인 성적 대상으로 인정해 주기를 바라는 상태로 그려진다. 본인은 (이성애자) 여성의 욕구에 전적으로 의존하는 남자의 몸을 찾아옴으로써, 없는 것으로 취급되던 여성 주체의 존재 역시 가시화하고자 하였다.<sup>125)</sup> 그 주체는

---

124) 그림 속 두 여인은 시종들로 해석되고 있다. Wu, Hung. *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. University of Chicago Press, 1996, p. 108 참조.

125) 그 몸을 찾아온 곳은 여성향 서브컬처였다는 사실, 그리고 여성 주체의 모습을 재현하지 않은 이유는 앞서 기술하였다.

자신이 보고싶어 하는 것이 무엇인지 알고 있으며, 그것을 제공받는 것을 당연한 것으로 알고 살아오던, 여성향 서브컬처가 보전해 온 시선의 주인로서의 여성이다.

## 2. 재구성된 남성 신체의 인용

본인 작품에서의 남성상은 여성향 서브컬처가 만들어 낸 가장 특징적인 구성물이다. 지금까지 분석한 바에 의하면, 흔히 “미소년” 또는 “꽃미남”이라 불리는 이 남성상은 현실의 남성과 상관이 없는 존재임을 알 수 있다. 여성향 서브컬처의 여성 주체가 가부장제적 기준에서는 “여자가 아닌” 존재이듯이, 그들이 만들어 낸 남성상 역시 가부장제적 기준에서는 “남자가 아니다”. 그들은 여성적 판타지의 전복적 기능을 가능하게 하는 결정적인 도구이며, 본인의 작품에서 역시 그러한 맥락에서 인용된다.

### 1) 위반적 상상의 산물

주류 문화에서도 남성들이 만든 미소년 이미지는 있어 왔으나, 이는 여성들의 욕구에 부응하기 위해 만들어진 것이 아니라 가부장제가 포용하는 남성성의 범위를 탄력적으로 확장한 결과이다.<sup>126)</sup> 반면 순정만화적 미소년은 가부장제가 아무리 확장되더라도 포용할 수 없는

---

126) 애비게일 솔로몬-고도. 엄미정 역. 「'남성 문제' 재현의 위기」. 윤난지 엮음. 『페미니즘과 미술』. 서울:눈빛, 2009, pp. 391~418 참조.

남성상이다. 체계의 근간이 되는 젠더 위계를 위반한 상상의 결과물이기 때문이다.

순정만화의 서사는 매우 다양화되었으나, 남성상에 있어서는 전적으로 여성의 욕구에 맞춰주고 있다는 점에는 큰 변화가 없다. 본인은 이를 사회가 이상적으로 여기라고 강요한 남성상에 여성들이 타협하기를 거부한 증거이자, 남성이 여성과 관계맺는 방식에 대해서도 능동적으로 대안을 만들어 구체화한 결과로 간주하였다. 이러한 남성상은 2차 창작물인 팬픽션, 팬아트에도 적용된다. 현실에서는 무척 남성적인 캐릭터도 2차 창작을 거치면서 여성의 판타지를 투영하여 여성향으로 변모한 모습으로 재구성된다. 즉, 제도권이 제공하는 남성상을 거부하고 여성적 입장에서 재구성한 것이다.

이들의 조형적인 특징으로는 미형에 호리호리한 신체를 들 수 있으며, 성격상으로는 다정하며 주인공 여성에게 헌신적이다. 이는 본인의 작품 속 남성 신체에도 그대로 인용되어 있다. 작품에는 스토리가 담겨 있지 않지만, 남성들의 자세나 표정은 여성들을 위협하지 않고, 오히려 여성들의 인정과 애정을 바라는 방식으로 연출되어 있다. 미소년들은 단순히 장식적으로 그려진 아름다운 신체가 아니라, 여성들이 자신들에게 강요된 규범에서 이탈해 온 역사를 담고 있는 상징물에 가깝다.

## 2) 여성 주체의 대상화를 막는 은둔처

한편, 동성애 팬픽션이나 BL에 등장하는 미소년들은 여성의 판타

지를 대리 수행하는 존재들이다. 앞서 서브컬처의 각 영역을 분석하면서, 팬픽션의 주 제작자이자 수용자인 청소년기 여성이 자신의 성애적 욕구를 자유롭게 탐험하는 해방적 공간임을 확인하였다. 팬픽션은 가부장적 사회에서 소녀들에게 강요하는 미덕인 순수함과 성에 대한 무지함을 위반한다는 점에서 전복적이다.<sup>127)</sup> 특히 동성애 팬픽션은 여성을 등장시키지 않고도 여성의 성적 욕망을 펼칠 방식을 발명했다는 점이 획기적이다. 이렇듯 미소년(들)을 통해 여성 주체가 은둔할 때, 내면화된 검열자를 따돌리는 효과가 발생한다고 앞 장에서 분석하였다. 이러한 은둔처로서의 미소년이 시각예술의 영역서 활용되면, 화면 속 여성의 신체가 대상화되는 것을 막는 효과도 발생한다.

여성이 자신의 성애적 욕구에 대해 자신의 몸을 통해 이야기할 경우, 그 몸이 아무리 주체적이고 능동적일지라도, 가부장적 사회 안에서는 결국 대상화되는 것을 피할 수 없다. 심지어 작가가 여성이어도, 따라서 전적으로 여성적 관점에서 제작했다라도, 여성 신체가 작품의 안에 전시되어 감상되는 순간 또다시 평가당하고 재단되는 자리에 위치하게 된다. 성적 욕구를 구현하는 여성의 신체란, 주체적이든 수동적이든, 남성중심적 문화에서는 구경거리로 소비될 여지가 있기 마련이다.

여성이 만든 장면이 성적인 뉘앙스를 지닐 때, 관객이 수시로 “여성”을 찾는다는 점은 본인이 작품 활동을 하며 직접 경험한 바이다. 상당수의 관객이 작가와 대화할 기회가 생겼을 때 “저런 남자 좋아하느냐”, “BL 만화 좋아하느냐” 등의 질문을 통해 작가가 “어떤 여자”

---

127) 류진희. 「팬픽: 동성(성)에 서사의 여성 공간」. 『여성문학연구』, 제 20 권, 한국여성문학학회, 2008, pp.165, 170 참조.

인지를 규명하고자 했다. 이는 작품에 대한 관심의 표명 같지만, 전시를 거듭할수록 남자 작가들에게는 가해지지 않는 질문임을 확인할 수 있었다. 남자 작가의 경우 아무리 성적 맥락에서 여성 신체를 그리더라도 “저런 여자 좋아하느냐”, “여자가 저러고 있는 걸 원하느냐”는 류의 질문은 받지 않는다. 즉 성적 욕구를 가진 남자는 “어떤 남자”로도 범주화할 필요가 없는 그냥 남자인 것이다. 남성이 자신의 성적 욕구를 표현하는 것 역시 물어볼 필요 없이 당연한 일이며, 여성 신체가 대상화되는 것도 마찬가지로 당연한 일이다.

그러나 여성이 남성의 신체를 대상화하는 것은 문제시된다. “어떤 여자”가 저런 성적 판타지를 갖고 있는지, 나아가 대상화되어서는 안 되는 남자를 감히 대상화하였는지 색출해 내야 하고, 그 여자를 “저런 것 좋아하는 여자”, “동인녀”, “후조시” 등으로 명명해야만 한다. 명명한다는 것은 정체성을 부여했다는 것이다. 정체성이 명확하고, 공격해야 할 대상이다. 이러한 여자들은 현 체제가 호명한 “여성”이 아니기 때문에, 그 “여성이 아님”에 수치심을 느끼도록 강요한다. “현실감각 없는”, “철없는” 사람으로 일컬어 미성숙하다는 프레임을 씌우고, 독립된 성인으로서 주체적으로 사랑하고 관계맺을 지적·인격적 자격을 갖추지 못한 존재로 간주하는 등 굴욕적인 범주에 귀속시킴으로써, “자발적으로” 그 정체성을 버리고 “여성”으로 거듭나도록 부추기는 것이다.

동성애 팬픽션은 이성애적 욕구를 이야기하면서도 여성의 몸을 아예 보여주지 않음으로써, 체제에 복속되라는 이와 같은 요구로부터 도피한다. 동인녀든 후조시든 그 주체를 대면할 수 없도록 하여 공격이 성립되지 못하는 상황을 만드는 것이다. 나아가 여성 주체가 객체

로 환원되어 눈요깃감으로 착취될 계기를 원천적으로 차단하였다.

여성향 서브컬처의 이러한 전략을 따라 본인의 작품에도 여성 신체가 등장하지 않는다. 그림 안에는 남자만 있지만 작품 속 세계의 주인은 저 남자가 아니다. 그를 통해 어딘가에 은둔한 여성이다. “저런 것을 좋아하는 여자”라서 “저런 것”을 만들었지만, 그 여자는 그림 속에 표현되어 있지 않으며, 그림 밖에서도 어디 있는지 알 수 없다. 그림 속 미소년이 그림 밖의 누군가의 시선을 상징하고 있으니, 그 자리 즉 소년과 눈 마주치는 자리에 그 여자가 있어야 할 것이다. 그러나 그림이 제작될 당시에는 그 여자가 있었을지 모르나, 전시장에서 그 자리에 바로 관객 자신이 서 있게 된다.

관객이 (이성애자) 여성 또는 남성과 성애적 관계에 있는 사람이라면, 그림 속 소년을 성적으로 바라보는 위치에 있게 된다. 그러나 그것은 자신의 시선이 아니라 작가의 시선이라고 변명할 수 있으며, 그 가림막을 은둔처 삼아 쾌락을 즐기면 된다. 그러나 관객이 (이성애자)남성, 또는 가부장제의 검열자로서의 시선을 내면화하고 있는 사람이라면, 색출하려던 “그 여자”의 자리에 자신이 서 있게 되므로, 그녀가 도망가버린 자리에 자신이 대신 누명을 쓰고 서 있는 듯한 상황이 연출된다.

지금까지 살펴본 바와 같이, 본인 작품에서의 “미소년”·“꽃미남”은 여성향적인 함의를 지닌 요소이다. 그는 여성들이 가부장적 남성상을 거부하고 자신들의 욕구를 긍정하며 이상적인 남성상을 새롭게 만들어 온 역사를 내포한 존재이다. 또한, 성애적 장면에서 여성이 등장하지 않아도 되도록 하여 여성의 대상화를 막는 은둔처이면서, 그러한



위반적 상상을 하는 여성을 색출하려는 검열자를 골탕먹이는 역할도 한다. 즉 전복적 기능을 하는 상상적 복합체이다.

## 제 2 절 대안-현실 만들기의 전략 응용: 정전(正典)의 오염과 권위의 일시적 찬탈

2차 창작물이 대안-현실을 만들어 현실의 배타성을 보여주듯, 본인은 기존 명작에 대한 대안-명작을 제작해 축적하여 여성주의적 대안-미술사를 구축함으로써 기존 미술사의 당위성을 의심할 공간을 마련한다. 원작을 풍자하는 수준에서 그치지 않도록, 실제로 다른 세상에서 만든 명작이 있다면 이렇게 생겼을 수 있겠다는 설득력을 지닐 만큼의 완성도를 추구하며 고전적 기법을 구사한다.

2005년에 처음 이러한 맥락의 작품을 시작한 이래, 다양한 방식으로 “미술사 다시쓰기”를 실행해 왔다. 기존 명작의 완전한 대체재처럼 그린 작품도 있으며(【작품 1】, 【작품 7】, 【작품 11】, 【작품 12】, 【작품 13】, 【작품 19】, 【작품 23】), 정확한 참조작이 드러나지 않지만 미술사에서 흔히 보던 장면을 연상시키는 작품들도 있다(【작품 6】, 【작품 8】, 【작품 15】, 【작품 16】, 【작품 17】, 【작품 28】). 미술사가 아닌 시각문화에서의 유명한 장면도 차용하였다(【작품 20】, 【작품 22】). 구체적으로 어떤 작품들을 차용하였는지에 대해서는 다음 장의 작품 설명에서 다루도록 한다.

작품에 사용한 기법 역시 제도권 미술사를 통해 권위를 획득한 기

법들을 선별하여 구사하였다. 앞서 언급하였듯 대안-명작은 원작에 대한 단순한 패러디가 아니다. 물론 어느 정도의 유머도 발생하지만, 대안-명작/대안-미술사는 현실의 헤게모니에 대한 조롱과 제도권의 권위에 대한 일시적 찬탈이 복합적으로 일어나는 현상이다.

서브컬처의 내용이 고급미술의 형식을 입고 그 권위를 일시적으로 찬탈하는 것은 것은 남의 궁에 급습하여 남의 왕관을 빼앗아 쓰는 것에 비유할 수 있다. 원래 주인의 권위는 훼손되며, 침입자의 위상은 높아진다. 이러한 찬탈이 영구적이거나 체계적일 필요는 없다. 중요한 것은 남성중심적 미술의 역사에 비천하다고 간주되는 여성들의 서브컬처를 오물처럼 문힘으로써 정전(正典)에 오점을 남기고, 정전의 권위와 힘을 빼앗아 온전히 내 것으로 가져 보았으며, 나아가 그 명백한 증거까지 남겼다는 사실이다. 이 때 만약 그 모습이 우스꽝스럽거나 조악하기만 하다면, 오히려 권위는 원 주인에게만 어울린다는 증거가 되어 버릴 수 있다. 즉 전복적 효과를 내기보다는 역으로 기존 구조의 정당성을 강화할 수 있는 것이다. 따라서 본인은 서브컬처가 묻어 있는 고급미술, 또는 고급미술의 권위를 빼앗아 입은 서브컬처도 원작과 대등한 수준의 작품으로 여겨질 수 있도록 제작하였으며, 제도권 미술의 장소에서 전시한다. 여성들의 (하위)문화는 (남성들의) 고급문화보다 열등한 것으로 “자연스럽게” 간주되는 현상에 균열을 내려는 시도이다.

더구나 여성향 서브컬처는 주체인 여성 전부가 성별로 인해 구조적으로 주변화되었다는 특징이 있어 여타 소외계층의 서브컬처와 구분된다. 레계의 주체인 흑인이나 핑크의 주체인 백인 노동계층은 사회·문화적 계층을 이동할 경우 약자로서의 위치를 현실에서 벗어날

여지가 있다. 그러나 여성은 사회적 경제적 우위에 있더라도, 가부장적 사회 안에 있는 한 주변인의 자리를 완벽히 벗어날 수 없다. 본인의 작업이 망상을 펼치는 유희로서의 면이 있다면, 한 번도 주어지지 않았던 “중심”의 자리를 완전히 탈환해 보는 쾌락을 즐기는 유희일 것이다.

이 절에서는 고급미술과 여성향을 혼합한 대안-명작을 설득력있게 구사하고자 두 영역의 요소를 혼용한 과정에 대해 중점적으로 설명한다. 기존 미술사의 조형원리나 기법 중 특별한 역사나 권위를 가진 것들을 선별하여 서브컬처에게 전리품처럼 입혀 주고, 나아가 고급문화의 시각적 요소들이 통상적으로 의미화하는 일에 균열을 가한 과정이다.

## 1. 만화적 인물의 전신(傳神)적 표현

중국 동진(東晉)의 고개지(顧愷之, 344-406)가 전신론(傳神論)을 통해 인물화의 목적이 외형의 닮음 뿐 아니라 정신을 옮겨놓는 것임을 주장한 이래, 전신은 동양 인물화의 중요한 개념이었다.<sup>128)</sup> 이를 위해 동양화에서는 인물의 품성이나 기질이 얼굴에 드러난 모습을 빠짐없이 옮기기 위한 정교한 묘사법이 발달하였고, 그 결과 인물의 성격, 표정, 습관, 말투까지 가늠할 수 있게 할 만큼 생생한 그림이 제작되었다. 즉 인물의 내면의 정수(精髓)를 화폭에 옮겨놓아, 그림이 아닌 그 사람 자체를 직접 마주하고 있는 듯한 경험을 가능하게 하는

---

128) 마이클 설리번. 한정희, 최성은 역. 『중국미술사』. 서울: 예경, 1999, p.90 참조.

것이 전통 동양 인물화의 목적이다.

본인은 이러한 전신 개념과 그 기법을 만화적 남성상에 적용하고자 했다. 2005-2007년간의 그림은 전통 초상기법 중 하나인, 살결 무늬를 쌓는 육리문(肉理紋)을 응용하여 그렸다(【작품 1】 , 【작품 1-1】 , 【작품 2】 , 【작품 3】 , 【작품 11】 , 【작품 12】 , 【작품 13】 참조). 여성향 상상력이 빚어 낸 환상이 마치 실제로 존재했었던 증거물 같은 그림을 제작하고자 한 것이다. 그 안에 옮겨진 “정신”은, 허구인 그 남자의 것이 아닌, 거기 투영된 여성향이 된다. 가부장제가 제공하지 않는 남성상을 구성하고, 그를 통해 성애적 욕구를 매개하며, 그러한 욕망을 지닌 여성을 공격할 수 없도록 스스로를 은폐하고 분산하는 여성 주체는 보이지도 않고 포착되지도 않는다. 그러나 그것이 존재한다는 증거는 외면할 수 없는 분명하고 생생한 실체를 갖게 된다. 詩情(Poetry) (【작품 4】)나 Magnolia(【작품 5】)등의 작품에서는 육리문을 사용하지는 않았으나 명암법을 응용한 음영법을 통해 전신을 추구한 점은 마찬가지이다.

작품의 어느 부분에서보다도 인물 묘사에서 전통미술과 서브컬처의 경계가 가장 모호해진다. 어디까지가 고급예술이 추구하는 담체의 은은함이고 어디서부터가 만화의 장식성인지 구분하기 어렵도록 하였다. 그 둘을 분리하거나 우열을 나눌 수 없는 상태를 만들고자 한 결과이다.

작품이 약 80%정도 완성될 때 까지는 채색화 기법을 주로 사용한다. 안료를 열은 농도로 여러 번 겹쳐 칠하여 농담을 표현하고, 이를 통해 어느 정도의 입체감을 나타낸다. 윤곽선을 너무 진하게 그리면 그림이 전체적으로 평면적으로 보이게 되므로, 윤곽선은 채색의 진행

속도에 맞추어 적절히 가필한다. 즉, 그림이 아주 옅고 흐리다가 점차적으로 짙고 선명해지는 것이다.



【작품 1】 <臥虎(Crouching Tiger)>, 130.3×162.2cm, 장지에 채색, 2005.



【작품 2】 <藏龍(*Hidden Dragon*)>, 130.3×162.2cm,  
장지에 채색, 2006.



【작품 3】 <*Eve*>, 93×70cm,  
장지에 채색, 2006.



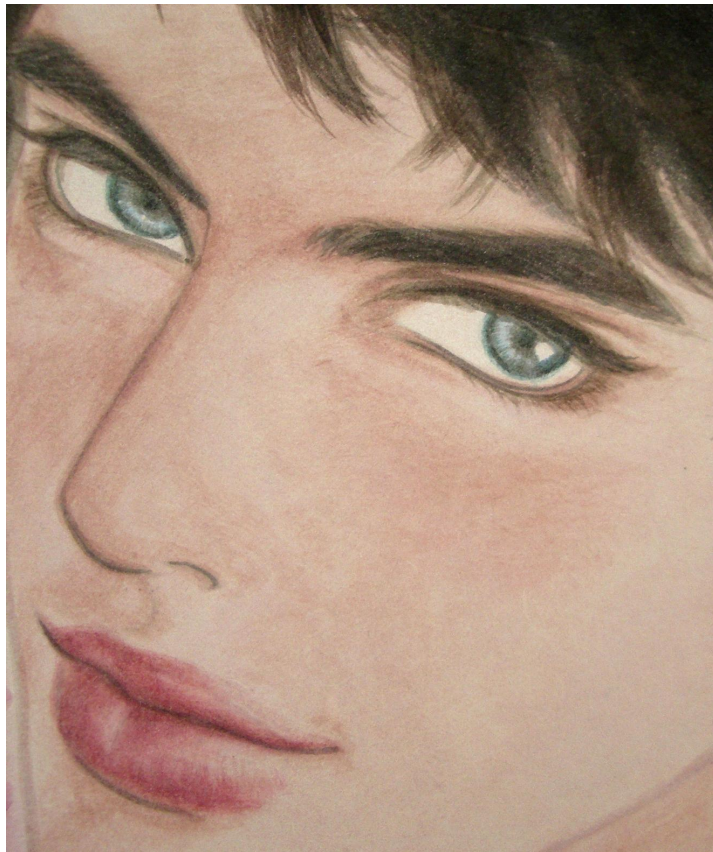
【작품 4】 <詩情(Poetry)>, 90x60cm,  
순지에 채색, 2012.



【작품 5】 <Magnolia>,  
162x70cm, 장지에 수묵 채색,  
2014.

완성단계에 거의 다다랐을 때 세부 묘사에 순정만화적인 기법을 사용한다. 정석적인 채색화에서라면 작품의 회화적 깊이를 위해 생략되었을 법한 디테일을 매우 설명적이고 장식적으로 그려 넣는 것이 순정만화의 특징이다. 그 중에서도 속눈썹, 눈동자, 입술 및 머리 카락은 만화 속 주인공의 미모를 나타내기 위해 관습적으로 강조되는

데, 이 부분은 세필을 사용하여 만화처럼 표현하였다. 특히 눈동자를 표현하는 데 있어 동공에서부터 방사상으로 홍채를 표현하는 전통적인 인물화 기법을 사용하지 않고, 광원을 설정하여 눈동자 표면의 윤기와 반사되는 빛을 그리는 만화적 기법을 사용하였다(【작품 1-1】 참조).



【작품 1-1】 <臥虎>, 부분.



## 2. 여성향 서브컬처의 기법과 채색화 기법의 혼용

인물 표현 뿐 아니라 화면의 전반적인 연출에서도 순정만화를 연상시키는 요소와 기법을 사용하였다. 전신적 표현에서와 마찬가지로, 어디까지가 고급미술의 영역이고 어디서부터가 하위문화의 영역인지 구분짓지 못하고 결국 새로운 종류들의 정전이라고 인정해야 하도록, 두 기법을 혼용하였다.

여성향 서브컬처, 특히 순정만화의 미려하고 장식적인 그림체와 감상적인 분위기는 남성들이 주로 생산하고 소비하는 활극·스포츠 만화의 거친 그림체나 사건 위주의 스토리와는 확연히 구분되며, 주류로부터 “예쁘기만 하다”, “지루하다”라는 등의 부정적 평가를 받는다. 그럼에도 불구하고 예쁘기만 하고 감상적인 면을 조정하기는커녕 극대화한 여성향 특유의 그림체와 서사는 주류의 기준에 순응하지 않은 결과로 보아야 한다. 본인은 이러한 형식들을 여성향 서브컬처의 여성주의적 성취로 해석하여 작품에 인용한다. 미형(美形)의 인물상과 가늘고 섬세한 선, 그리고 여성향의 서사를 예고하는 부드럽고 서정적인 분위기를 연출하는 색조와 채색기법을 사용하였다.

현대미술에 만화적 요소를 도입한 가장 유명한 선례로는 리히텐슈타인(Roy Lichtenstein, 1923-1997)의 작품들이 있다. 그는 조악한 신문 만화의 망점까지 전부 캔버스 위의 붓질로 재현하였다.<sup>129)</sup> 일본의 무라카미 다카시(村上隆, 1962-), 아이다 마코토(會田誠, 1965-) 역시 만화, 나아가 서브컬처적 요소를 작품에 도입하였다. 특히 무라카미는

---

129) Stangos, Nikos(ed.). Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism. Thames and Hudson, 1994, p. 229.

동경예술대학교에서 일본화를 전공한 배경이 있어, 만화적 장면을 병풍 형식으로 제작하기도 한다. 이 작가들은, 본인과 달리, 서브컬처와 거리를 두고 있다. 리히텐슈타인이 만화를 생소한 맥락에서 제시한 것은 대량생산되어 무비판적으로 수용되는 이미지들을 돌아보게 만드는 효과가 있고, 무라카미가 오타쿠적인 이미지를 제시하는 방식 역시 오타쿠를 기리거나 그들과 동조하기 위해서라고 보기는 어렵다.<sup>130)</sup> 그의 태도는 비판적, 또는 최소한 자조적이다. 반면 본인은 여성향 서브컬처의 주체와 스스로를 동일시하며, 이를 제도권 미술의 영역에서 기념비적으로 격상하려는 의도를 가지고 있다. 비밀스러운 하위문화의 향유자인 동시에, 고전 미술의 권위와 역사를 찬탈하여 여성향에게 입혀주려는 입장이다.

### 3. 효과선·말풍선과 수묵 필선의 혼용

수묵의 주 재료인 지필묵(紙筆墨)은 중국 한(漢)대의 채륜, 진(秦)대 몽염 등이 처음 발명한 시점부터 지금까지 그 형식에 거의 변화가 없이 사용되는 매체로, 긴 시간 동안 동양화의 특징적인 기법 및 미의식의 중심에 있었다.<sup>131)</sup> 특히 사대부 사상을 반영한 예술인 문인화는 채색이 아닌 수묵을 그 주 재료로 함으로써 타 문화권에는 존재하지 않는 사의(寫意)적 회화라는 독특한 미술로 발전하였다. 송(宋)대

130) 정신영은 무라카미 다카시 등의 작가들은 서구 근대의 모더니즘에 대한 반발의 맥락에서 오타쿠 문화를 활용한다고 분석하였다. 정신영, 앞의 논문. p.291 참조.

131) 김병중. 『중국회화의 조형의식연구』. 서울:서울대학교출판부, 1989, pp.93-118 참조.

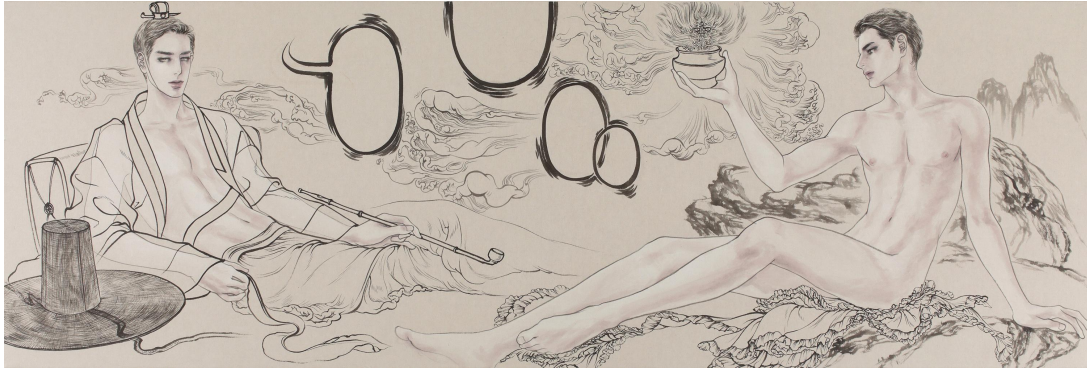
에 탄생하여 원(元)대에 완성된 사의 문인화—또는 남종화(南宗畫), 남화(南畵)—는 조선에도 유입되어 추사 김정희 등이 이를 구사하였고, 일제 강점기의 화가이자 평론가였던 김용준(金瑢俊, 1904-1967)은 한국 미술의 원류가 남화 및 사군자, 서예에 있음을 주장함으로써 근대를 거쳐 현대까지 한국 수묵화가 문인화적 성격을 유지하는 데 영향을 미쳤다.<sup>132)</sup> 1960~70년대 수묵 추상을 통해 전통 수묵 기법의 현대화를 성공적으로 이끌어 낸 독립회 작가들의 작업 역시 이러한 맥락에서 이루어졌다고 볼 수 있다.<sup>133)</sup>

이렇듯 수묵은 문인화와 주로 결부되는 재료 기법인데, 전통적으로 문인은 사대부 남성이었으므로 “사의적(寫意的)” 예술에 옮겨진 “뜻(意)” 역시 엘리트 남성의 것이다. 본인은 이러한 역사를 지닌 수묵 필선과 준(皴)을 순정만화적인 효과선 및 말풍선과 동류로 취급하였다(【작품 6】, 【작품 7】, 【작품 8】, 【작품 9】, 【작품 10】, 【작품 28】). 인물의 몸과 의습 묘사에 사용된 묘법은 물론 산수화에서 구사되던 피마준(披麻皴), 부벽준(斧劈皴)도 전유하였다. 문인화의 대표적인 기법들이 여성들이 좋아하는 사소하고 하찮은 장면을 꾸미는 데 동원되면서, 사대부 문화의 권위가 오염되는 동시에 여성향 하위문화의 위상이 격상된다.

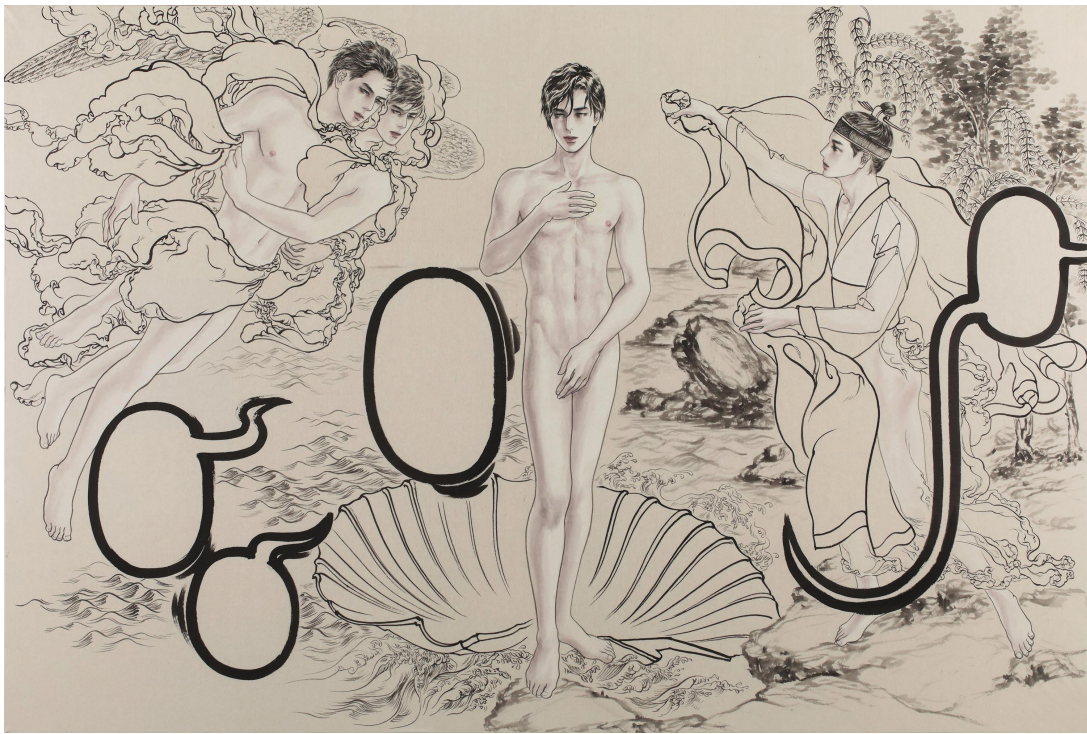
---

132) 정형민. 『근현대 한국미술과 ‘동양’ 개념』. 서울:서울대학교출판문화원, 2011. pp.91-92.

133) 정형민. 위의 책. pp.109-116 참조.



【작품 6】 <Virtue>, 65x193cm, 순지에 수묵 담채, 2017.



【작품 7】 <The Arrival>, 130x193cm, 순지에 수묵 담채, 2017.



【작품 8】 <抒情(Lyric)>, 145x90cm, 순지에 수묵 담채, 2017.



【작품 9】 <The Guardian>, 60x40cm, 순지에 수묵 담채, 2017.



【작품 10】 <The Lover on the Streets>, 45x38cm, 순지에 수묵 담채, 2017.

여성향 서브컬처가 남성 문화의 기표에 이상한 의미를 끼워넣었듯, 본인은 남성 엘리트의 미술인 문인화의 핵심적인 재료기법을 “훔쳐”왔다. 수묵을 정석적으로 구사했으므로 정통 문인화 기법으로 보일 수도 있고, 만화적 기법으로 보일 수도 있다. “‘정당한’ 용도와 ‘부당한’ 용도 양자 모두에 열려” 있도록 하고자 한 것이다.<sup>134)</sup> 수묵이 기존처럼 남성 엘리트 문화의 격조로 읽히는 과정에서 잡음이 일어나며, 문인화에서 여성들의 문화가 배제되는 것이 “자연스럽게” 여겨지도록 하던 규범화 과정이 방해된다. 지배 문화를 “자연스러운” 것으로 만들던 의미화를 거스르는 것은, 헵디지에 의하면, “그 자체만으로도 ‘침묵하는 다수’를 위반하고, 통일과 응집의 원칙에 도전하며, 합의의 신화를 반박하는 대화를 향한 몸짓들이며 움직임이다.”

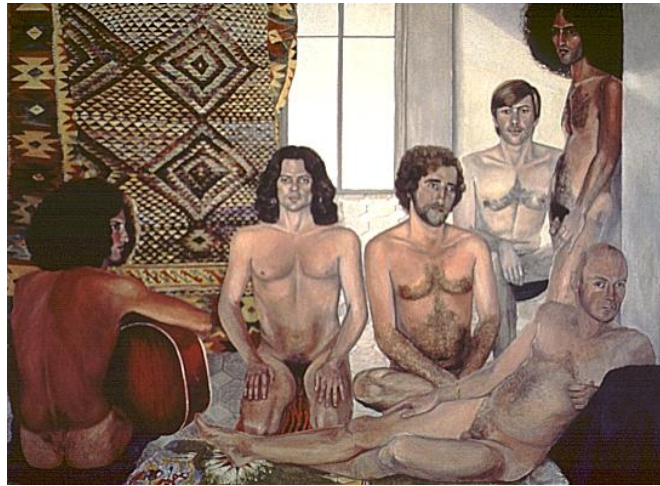
#### 4. 미술사 속 명작의 차용

고전 작품의 유명한 장면을 재해석하거나 다른 맥락에 도입하는 시도는 현대미술에서 드물지 않게 일어난다. 여성주의 미술에서도 명작 속 인물의 성역할을 바꾸는 시도가 드물게나마 있었다. 대표적인 예가 1970년대 서구 페미니즘 작가인 실비아 슬레이(Sylvia Sleigh: 1916-2010)의 작업이다. 1973년도작 터키탕(The Turkish Bath) ([도판 24])은 프랑스 신고전주의 화가 앵그르(Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867)의 동명 원작에 바탕을 둔 것으로, 그림 속 모델의 초상화와 서양화 명작이 합쳐진 형태를 하고 있다.<sup>135)</sup> 그러나 그의

---

134) 이 문단에서의 인용은 덕 헵디지. 앞의 책. p.37.

작업이 과연 여성의 시각적 쾌락이나 성적 욕망에 전적으로 부응하기 위해 그려진 것인지는 확인할 수 없다.



[도판 24] 실비아 슬레이, <터키탕(*The Turkish Bath*)>, 1973.

파커(Rozsika Parker)와 폴록(Griselda Pollock)은 슬레이의 작품을 거론하며, 성 역할을 전환한다고 하여 자동적으로 여성이 시선의 주체가 되고 남성이 여성의 시선이 되지는 않는다고 하였다.<sup>136)</sup> 이러한 작품 역시 결국 남성중심적 사회 안에서 감상될 것이기 때문이다. 노클린(Linda Nochlin) 또한 슬레이의 그림 속 인물이 구체적인 개인의 특성을 포착한 초상화에 가깝기 때문에, 그 몸을 비인격적인 성적 대상으로 정형화되기 어렵다고 진단한 바 있다.<sup>137)</sup> 따라서 슬레이는 여

135) Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. Thames and Hudson, 1996, p. 370 참조.

136) 로지카 파커, 그리젤다 폴록. 이영철, 목천균 역. 『여성·미술·이데올로기』. 서울: 시각과 언어, 1995, pp.162-164 참조.

137) Nochlin, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row, 1988, pp.105-106.

성의 성향을 반영한 성적 대상으로서의 남성상을 구성했다기보다는, 남성중심적 명작의 “비현실적인” 여성 신체가 있던 자리를 매우 “현실적인” 남성의 몸으로 대체함으로써, 남성중심적인 시각문화의 편향성을 드러내고 있다고 보아야 할 것이다. 파커와 폴록 또한 남자 누드를 그리는 여성 작가들이 “종래의 힘의 관계를 역전시키고, 수동적이면서 감수성이 예민한 남성과 더불어 예술적으로나 성적으로 능력 있는 여성을 보여주는” 이유가 “남녀의 역할을 바꾸는 데 있는 것이 아니라 여성 누드에 표현된 전통적인 성의 역학관계를 비판하는 데 있다”고 분석하였다.<sup>138)</sup>

한편, 20여년 뒤에 등장한 엘리자베스 페이튼(Elizabeth Peyton: 1965-)은 남성중심적 시각문화 관습을 비판하보다는 여성향의 탐구에 좀더 집중한 작품을 제작하고 있다. 그는 연예인이나 유명인사, 또는 데이빗 호크니 등 잘 알려진 예술가들까지 미화하여 그린 그림으로 유명하다([도판 25]참조).<sup>139)</sup> 물론 주변 인물도 그린다. 남자만 그리는 작가는 아니며, 남자 여자 모두 그림의 소재로 삼는다. 그러나 본 논문에서는 페이튼이 남성을 그리는 방식에 주목하고자 한다. 유명인을 그리든 일반인을 그리든 대개 작가와 매우 친밀한 관계 하에 단 둘이 사적인 공간에 있는 듯한 분위기를 연출하여, 다음과 같은 효과를 창출한다. 1) 그림 속 남성을 바라보는 여성이 존재하며, 2) 그 여성이 그림 속 남성의 의미를 정의내리는 주체적 위치에 있음을 공고히 하는 것이다. 즉 저 남자가 “이 여성에게” 어떤 존재인지, “이 여성은” 그를 어떻게 보고 있는지가 전제되지 않으면 성립되지 않는 그림이

---

138) 로지카 파커, 그리젤다 폴록. 위의 책, p.164.

139) [도판 25]의 “자비스”는 1990년대말부터 2000년대까지 전성기를 구가하였던 영국의 인기 가수 자비스 카커(Jarvis Cocker: 1963-)이다.



다.

“이 여성”, 즉 페이튼에게 의미있는 남성은 다음과 같은 모습을 하고 있다. 젊고 아름다우며, 감각적인 패션으로 신체를 장식할 줄 알며, 섬세한 감수성의 소유자인 듯 창백한 얼굴에 사색에 잠긴 듯한 표정을 짓고 있다. 몸매와 자세 역시 유약해 보인다. 이는 남성중심적 시각문화에서 이상적이라고 여기는 건장하고 힘찬 신체가 아니고, 당시 페이튼을 비롯한 젊은 여성들의 취향이 반영된 바이다. 또한 그들에 대해 품고 있는 애정의 성격 역시 연예인을 향한 10대 소녀의 선망과 비슷한 점이 있다. 즉 여성들 특유의 감정을 반영하고 있는 것이다.

여성의 취향에 부합하는 남성상을 여성적인 시선으로 보고 다룬다는 점에서, 페이튼의 작업은 여성향적이라고 볼 수 있다. 비평가 솔츠(Jerry Saltz)가 그의 그림을 일컬어 “소녀 취향(girlie)”이라 한 것은 정확한 표현이다.<sup>140)</sup> 유치하고 사소하다고 폄하되던 “소녀 취향”을 페이튼은 적극적으로 긍정하였고, 나아가 완성도 높은 작품을 제작하는 기반이 될 수 있음을 증명하였다.

여성들의 성향을 멸시할 목적으로 활용되던 어휘가 새로운 맥락으로 사용될 수 있도록 그 의미를 확장하는 계기도 마련되었다. 흑인과 성적 소수자들이 주류가 자신들을 모욕하고자 만든 용어인 “니거(nigger)”, “퀴어(queer)”를 오히려 자신들의 정체성으로 끌어들이고 쓰여 주류의 억압에 저항하는 용어로 그 의미를 바꾸었듯이,<sup>141)</sup> “소녀

---

140) Saltz, Jerry. *Seeing Out Loud: The Voice Art Columns: Fall 1998 - Winter 2003*. Berkeley: The Figures, 2003, pp. 367-368 참조.

141) 양효실, 『권력에 맞선 상상력, 문화운동 연대기: 차이를 넘어 금기를 깨트린 감각의 목소리와 문화다원주의』. 서울: 시대의창, 2017, p.11 참조.

취향” 역시 그러한 맥락에서 의미를 확장하게 된 것이다.



[도판 25] 엘리자베스 페이튼, <자비스(Jarvis)>, 1996.



[도판 26] 엘리자베스 페이튼,  
<누드(토니)(Nude(Tony))>, 2001.

또한, 남성 유명인사들을 여성적 취미생활의 대상으로 표현했다는 점 역시 괄목할 만 하다. 페이튼에 의해 남성 영웅들은 “우러러보는” 대상이 아니라 “예뻐해 줄” 대상이 됨으로써 원래의 지위에서 격하되고, 여성인 작가는 그들보다 열등한 존재의 자리에서 벗어나 동등한, 또는 우월한 자리에 서게 된다.

슬레이의 그림에서 불완전하게 일어났던 여남간 권력 위계의 전복은, 페이튼의 여성향적 특징에 의해 보완되었다고 할 수 있다. 페이튼은 구체적인 남성을 초상을 그림에도 불구하고, 그림의 주인공은 그림 속 남성이 아니라 그의 이미지를 여성향적으로 재구성한 여성 작가임이 드러난다. 이는 여성들이 대중문화에서 남성의 이미지를 소비해 온 역사가 쌓인 결과라고 볼 수 있을 것이다. 본인의 작업에서 과거 명작을 차용할 때 역시, 여남간 역할 전복 그 자체보다는, 남성적 시점에서 구성되었던 화면을 여성향적으로 변형한다는 맥락에서 이루어진다. 남성중심적 문화의 성취를 빼앗아 여성들의 즐길 거리로 용도를 변경하려는 취지에서이다. 구체적으로 어떤 작품들을 활용하였는지에 대해서는 다음 장에서 작품 도판과 함께 설명한다.

이 장에서 살펴본 바와 같이, 여성향 서브컬처를 통해 보전된 시선의 주체로서의 여성은 가부장적 규범을 상대적으로 덜 내면화한 여성이다. 서브컬처를 통해 대안적인 서사를 경험하였으므로, 여성을 주변화하는 지배 이데올로기를 당연한 것으로 받아들이지 않는 것이다. 그는 자신의 성향과 욕구에 부합하는 남성상이 당연히 존재해야 할 것으로 여기기 때문에, 이를 부정해 오던 고급미술이 불완전하다고 볼 수밖에 없다.

본인의 작업은 그러한 남성상을 여성향에서 찾아와 제시하는 것은 물론, 기존 미술사의 요소들을 다른 맥락에서 활용함으로써 주류에서 지정한 맥락대로 읽히는 것을 방해한다. 이 과정에서 여성들의 하위 문화와 남성중심적 고급예술 간의 위계 구분에도 잡음이 발생하게 된다.

## 제 6 장 구성방식에 의한 작품 분류

이 장에서는 앞에서 살펴 본 여성향 서브컬처의 이중 은둔의 전복적 성취들을 내포하는 요소들이 작품 안에서 구현되는 과정을 살펴본다. 작품의 내용을 구성하는 방식과, 사용한 기법에 따라 분류하였다.

### 제 1 절 명작의 직접적 참조

초기 작품에서는 잘 알려진 고전 명작의 성 역할을 전복하는 시도를 하였고, 장지 인물화 기법을 주로 사용하였다. 그 과정을 예시와 함께 설명하기로 한다.

#### 1. 명작 속 성 역할의 전복

2006년도 서울의 갤러리 진선에서 개최한 첫 개인전 <미인도(美人圖)>에서 발표한 작품들은, 주로 기존 명작의 구도와 포즈를 직접적으로 차용한 그림들이었다. 참조한 명작을 쉽게 알아볼 수 있도록 한 이유는, 미술사에서 여성의 신체를 대상화하는 관습이 이미 정립되어 있음을 드러내기 위해서였다. 인물의 포즈는 주로 서양화의 명작들 중 여성의 신체를 “미인도” 또는 “누드”의 전통 안에서 제시하던 대표적인 작품들을 선별하여, 여성이 있던 자리를 남성으로 대체하였다.

한편, 그림의 주제나 배경은 동아시아의 전통 문화에서 제시하는

“남자다움”이 표현된 장면에서 가져왔다. 즉 용맹함이나 신의, 권위, 또는 사대부의 고매한 정신 등을 다룬 작품을 참조하고 직접적으로 인용하였다.

<臥虎(【작품 1】)>의 인물 포즈는 프랑스의 로코코 화가 부셰(Francois Boucher: 1703~1770)의 소파 위의 누드([도판 27])에서 차용한 것이다. 부셰의 이 그림이 여성의 직업이나 성품이 아닌 성적 매력만을 강조한 그림임에는 이견이 없을 것이다. 본인은 그림 속 여성과 같은 자세를 취한 만화적 미소년을 화면 전면에 그려넣고, 배경은 앞서 [도판 28]을 통해 설명한 원대 화가 유관도의 소하도를 따라 그렸다. 원작에서 여성들을 전혀 의식하지 않고 아름답지 못한 용모를 내보이던 남성의 자리에, 지극히 여성들의 시각적 쾌락만을 목표로 한 남성을 들어앉힌 것이다. 소년의 공간은 선비의 처소처럼 꾸며져 있고, 뒤에는 산수화가 그려진 병풍도 있다. 그러나 이러한 배경은 원작에서처럼 주인공의 고매한 성정을 상징하기 위해서가 아니라, 그림의 관람자인 여성이 성적 상상을 펼칠 공간에 이국적인 느낌을 더하는 소품으로 의미가 바뀌었다.

<桃園結義(【작품 11】)>는 서양 미술에서 오랜 전통을 지닌 “미(美)의 3 여신” 도상을 모티프 삼아, 카노바(Antonio Canova: 1757-1822)의 작품([도판 11])에서 구체적인 포즈와 구도를 차용한 그림이다. 그림의 주제는 『삼국지』의 세 주인공 유비, 관우, 장비가 천하통일의 목표 하에 의기투합하여 의형제를 맺는 장면이다. 이 그림에서도 “용기”, “의리”, “충절”등 남성적인 가치를 상징하는 장면을, 세 청년의 미모를 한 자리에 두고 감상할 장면으로 바꾸었다.



[도판 27] 프랑소와 부세, <소파 위의 누드(Nude on a Sofa)>, 1752, 59x73cm, 캔버스에 유화, 독일 알테피나코테크.



[도판 28] 유관도, <소하도(消夏圖)>, 13세기 말, 30.5x71.1cm, 견본 수묵담채, 미국 벨슨-엡트킨스 미술관.



【작품 11】 <桃園結義(Oath of Brotherhood in the Peach Garden)>, 162.2×130.3cm, 장지에 채색, 2006.



[도판 29] 안토니오 카노바, <미의 세 여신(The Three Graces)>, 1814~7, 163x97.2x57cm, 대리석, 영국 빅토리아 앤드 앨버트 박물관.

마찬가지로 <적법한 후계자의 적법한 양육 (【작품 12】)>은 인물 포즈를 루벤스(Peter Paul Rubens: 1577-1640)의 <레다와 백조 ([도판 30])>에서 백조와 결합하는 여성 누드에서 차용하고, 백조를 선비의 상징인 학으로 대체하여 성적인 장면을 연출하였다.

<샘(【작품 13】)>의 인물 포즈는 앵그르의 <샘(【참고도판 31】)>에서 차용하였다. 그림 속 여성의 고풍적인 자태와 매끄러운 피부, 그리고 특히 물둥이에서 흘러내리는 물의 점액질 같은 질감 표현 때문에 매우 관능적이라고 평가되는 그림이다. 배경에는 수묵 산수화의 고전인 북송대 범관의 <계산행려도 (【참고도판 32】)>를 그려넣었다. 소위 거비산수(巨碑山水, monumental landscape)라 불리는 북



송대 회화에 있어 화면을 압도하는 주산(主山)은 황제의 권위를 상징하며, 특히 범관 그림의 장벽과도 같이 위압적인 산은 무력에 가까운 강한 힘을 느끼게 한다.<sup>142)</sup> 그러나 샘에서 이와 같은 권력, 즉 남성에게 허용된 정치적 힘은 남성 신체의 관능성에 밀려 배경으로 물러나 있다. 검은 산은 남성의 창백한 피부의 광택을 강조하는 조형적 장치이다.



【작품 12】 <적법한 후계자의 적법한 양육(The Rightful Breeding of the Rightful Heir)>, 90×145cm, 장지에 채색, 2006.



[도판 30] 피터 폴 루벤스, <레다와 백조(Leda and the Swan)>, 1600년경, 64.5x80.5cm, 판넬에 유채, 프랑스 루브르 박물관.

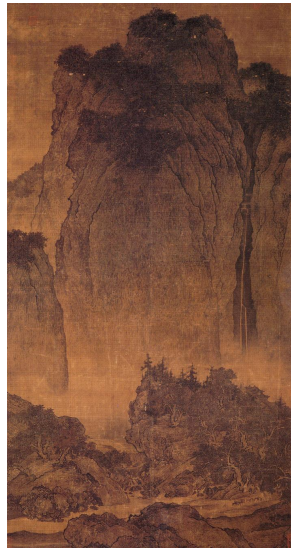
<臥虎(【작품 1】)>와 짝을 이루는 <藏龍(【작품 2】)>은 특정 명작을 차용하여 제작한 것은 아니지만, 동아시아 전통문화에서 왕권(남성적 권력)과 관련된 도상을 적극 활용하였다. 왕을 상징하는 용은 문신으로 묘사되어, 가슴부터 복근까지의 굴곡에 시선이 집중되도록 하는 역할을 한다. 또한 황제의 상징인 5조룡(五爪龍)이 그려진 황룡

142) 양 신 외, 앞의 책, pp. 100-102 참조.

포와 일월오악도병풍(日月五嶽圖餅風)은,<sup>143)</sup> 남성의 정치적 권위를 상징하던 본래적 역할에서 벗어나 여성적 판타지의 배경이 되었다.



[도판 31] 장 오귀스트 도미니끄 앙그르, <샘(The Source)>, 1856, 163x80cm, 캔버스에 유채, 프랑스 오르세 미술관.



[도판 32] 범관, <계산행려도(溪山行旅圖)>, ca. 1000, 206.3x103.3cm, 비단에 수묵 담채, 중국 고궁박물관.



【작품 13】 <샘(The Fountain)>, 145x90(cm), 장지에 채색, 2006.

143) 용포의 앞·뒤, 양 어깨의 네 곳에 부착하는 보(補: 둥근천에 용을 수놓은것)는 신분을 나타내는 표시로 지위에 따라 용의 발톱수를 달리하였다. 초기에는 황제 황후는 5발톱, 왕과 비는 4발톱 용을 수 놓았다. 우리나라에서는 세종 31년(1449)에 왕은 5발톱 용문, 왕세자는 4발톱용문의 옷을 착용하도록 했다. 본인 작품에 사용된 용문은 좌룡(坐龍)으로, 머리부분이 정면을 향하고 정면좌(正面座)를 하고 있는 듯한 용이다. 턱 아래에는 여의주가 있으며, 발톱은 각기 다른 형태로 제 방향을 향하여 퍼져 있고 몸은 위로 구부러졌다. 용무늬 중에서 최고로 고귀한 형태로 여겨져 왕의 복식이나 물품에 주로 시문되었다. 이상 궁중 문양의 상징성과 패턴은 <http://royalpattern.culturecontent.com> 참조.

## 2. 장지 인물화 기법 활용

명작을 직접적으로 참조한 작품은 대개 서울대학교 동양화과 대학원 재학중 또는 수료 직후에 제작되었으므로, 재학 기간 중 학습했던 전통 영정화 기법을 반영하고 있다. 모두 미표백 2합 장지에 아교포수 후 얇은 먹으로 선묘를 하고 이후 채색과 먹을 단계적으로 쌓아 나가는 상기 제작과정을 충실히 따라 제작되었다. 명암법이 아닌 농담법에 따랐으며, 재료 역시 먹과 동양화 물감을 주로 사용하였고 부분적으로 분채를 활용하였다. 제작 과정은 아래와 같다.

1. 별도의 종이에 밑그림을 따로 그린다.
2. 밑그림 위에 비치는 종이를 얹어 베킨다.
3. 비치는 종이를 뒤집어, 물에 푼 가루 안료를 바르고 말린다.
4. 아교포수를 한 장지 위에 비치는 종이를 얹고, 끝이 뽕죽한 연필 등의 도구로 눌러가며 뒷면의 가루 안료가 장지에 묻어 나오도록 밑그림을 옮겨 그린다.
5. 장지 위에 전사한 밑그림의 윤곽선을 얇은 색 선으로 따라 그린다.
6. 안료를 묽게 푼 옅은 색을 사용하여 채색한다.

진한 채색이 필요한 부분이 있다 해도 한 번에 짙은 물감을 칠하기보다는, 같은 색을 여러 번 반복적으로 칠하여 짙은 색을 쌓는다. 이렇게 하면 색이 더욱 깊고 부드러워지며, 처음 밑그림 단계부터 있

던 형상이 급격한 채색으로 인해 왜곡되는 현상을 예방할 수 있다  
(【작품 14】 제작 과정별 이미지와 완성작 이미지 참고).



【작품 14】 <The Undercover Assassin>, 55x29.5cm, 장지에 채색, 2007,  
완성작(아랫줄 오른쪽) 및 제작 과정.

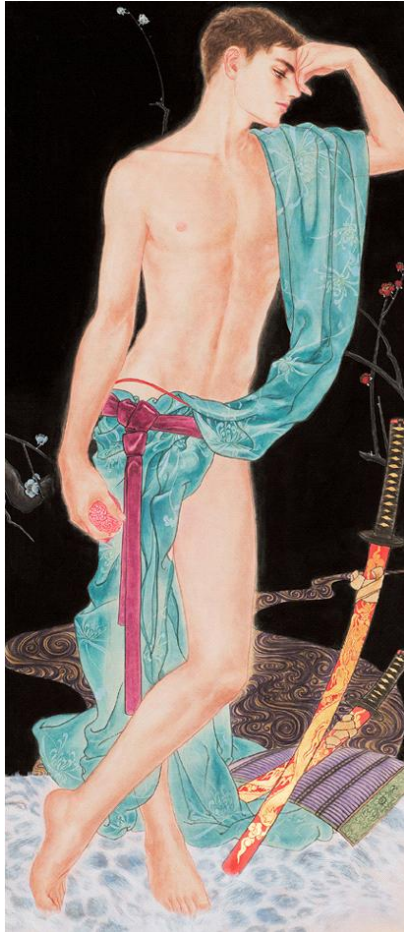
## 제 2 절 명작의 간접적 참조

1회 개인전 이후부터는 여성 누드 명작을 남성 누드로 바꾸는 작업 외에도, 기존의 남성상을 재해석하는 그림들도 제작하였다. 주로 미국 유학시절에 제작한 작업이므로, 서양화의 기법도 응용하였다.

### 1. 성 역할 및 오리엔탈리즘적 클리셰의 전복

2008년 서울의 아트포럼 뉴게이트에서 개최한 두 번째 개인전 <전신(傳身)>에서는, 2007년 미국으로 석사학위과정 유학을 떠나 1년간 메릴랜드 미술학교(Maryland Institute College of Art, 이하 MICA)에서 수학하며 그린 작품들을 전시하였다. 이 시기에도 명작을 직접적으로 인용한 그림들을 그렸으나, 그보다는 원전을 연상시킬 수 있는 요소를 부분적으로 발췌하여 활용한 작품들을 본격적으로 제작하였다. 즉 특정한 원작을 가리키기보다는 미술사의 몇몇 장면을 복합적으로 상기시키도록 그렸다. <대장군사전도(【작품 15】)>와 <대장군출전도(【작품 16】)>는 미켈란젤로(Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni: 1475-1564)가 조각한 로렌초 디 메디치와 줄리아노 디 메디치의 모습([도판 33])에서 출발한 그림이다. 참조작과 마찬가지로 두 인물이 각각 정적인 모습과 동적인 모습으로 대비를 이루는 한 쌍의 형식을 갖췄다. <胸中萬花(【작품 17】)>는 신윤복(申潤福: 1758-1814)의 <미인도(18세기말-19세기초)>를 염두에 두고 시작한 작품이지만, 원작을 전체적으로 차용하지 않고 웃고름을 만지는 손 모양과 부분적으로 보이는 버선코만을 활용하였으며, 원작에 적힌

시구 중 일부분(“胸中萬花”)을 제목으로 사용하였다.



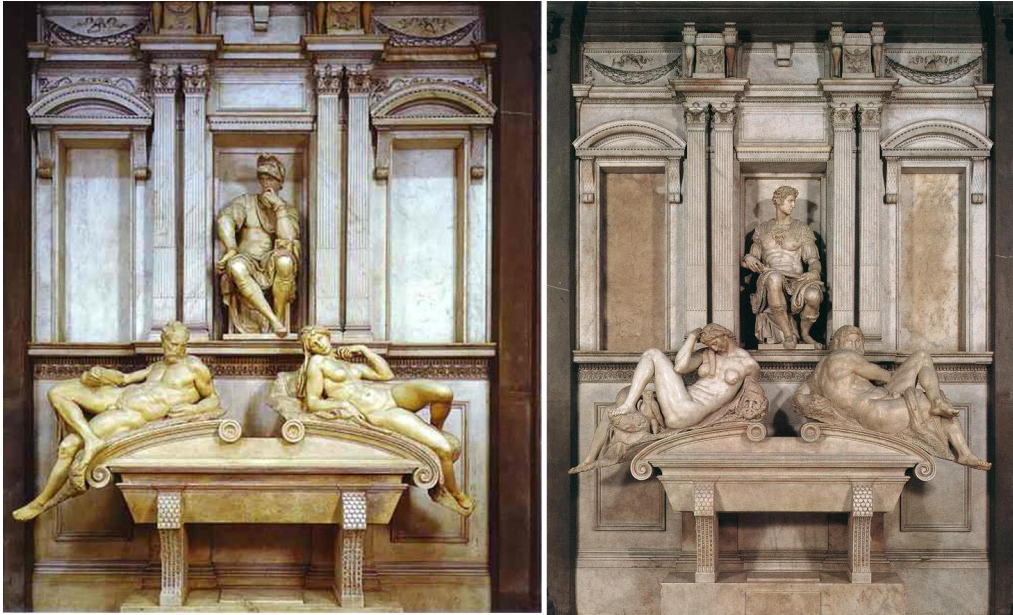
【작품 15】

<대장군사진도(大將軍思戰圖, *The General Contemplating War*), 부분, 162x70cm, 장지에 채색, 2008.



【작품 16】

<대장군출진도(大將軍出戰圖, *The General Going Into Action*)>, 부분, 162x70cm, 장지에 채색, 2008.



[도판 33] 미켈란젤로, <로렌초 디 메디치의 무덤(*The Tomb of Lorenzo di Medici*)>과 <줄리아노 디 메디치의 무덤(*The Tomb of Giuliano di Medici*)>, 1524-1531, 630x420cm, 이탈리아 피렌체 산 로렌초 교회 내부의 메디치 채플.



[도판 34] 오가타 코린, <홍백매도(紅白梅圖) 병풍>, 18세기, 152×172.2cm, 금지에 채색, 일본 시즈오카현 아타미 시 MOA 미술관.



【작품 17】 <胸中萬花>,  
135x55cm, 장지에 채색, 2008.

이 시기에는 미국 유학 당시 직접적으로 체험하던 오리엔탈리즘에 대한 언급도 작품에 포함하고자 하였다. “동양”을 향한 서구의 시선을 반영하는 전형적인 요소들을 활용함으로써, 현대 미국에서도 여전히 동아시아는 타자화되고 환상을 덧입히는 대상임을 언급하고자 하였다. 대장군사전도와 대장군출전도의 배경에는 호피, 일본도와 갑주



등 서구 사회에서 인지도가 높은 “동양적” 소품을 그렸고, 대장군사 전도의 물결무늬 장식은 일본의 금장벽화 작가인 오가타 코린(尾形光琳, 1658-1716)의 <홍백매도병풍([도판 34])>에서 따온 것이다. 이러한 “이국적인” 소품들은 그림 속 인체의 성적 대상화를 부추기는 방식으로 활용된다. <Honor(【작품 18】)>의 길고 가는 곱방대와 <The Undercover Assassin(【작품 14】)>의 부채는, 서구 사회가 동아시아의 평범한 생활용품을 원래의 의미에서 절취하여 “동양”이라는 성적인 대상을 구성하는 도구로 사용되는 양상을 보여준다.

## 2. 서양화 기법 응용

이 시리즈를 제작할 당시는 MICA에서 유학할 시기였고, 당시 본인이 속해 있던 학과인 호프버거(Hoffberger School of Painting)는 회화과였다. 지도교수인 그레이스 하티건(Grace Hartigan, 1922-2008)은 추상표현주의 화가로 활동하였으므로, 정통 회화만이 전달할 수 있는 작품성을 추구하는 방향으로 학생들을 지도하였다. 본인 역시 지도교수와 동료 학생들의 영향으로 작품 표면의 다양한 회화적 효과를 실험하기 시작하였다. 또한 미국은 동양화의 담(談)한 표현방식에 대한 이해가 없는 환경이었으므로, 본인의 그림이 전반적으로 흐리고 약하게만 보일 것을 우려하여 존재감을 강화할 여러 시도를 하였다. 허구적 인물이 더욱 생생해 보이도록 모델을 기용하여 사생하였고, 두껍고 복합적인 채색을 시도하였다.



【작품 18】 <Honor>, 115x115cm, 장지에 채색, 2008.



【작품 19】 <君子之教(The Education of the Literati)>, 50×60cm, 장지에 채색, 2008.

<Honor(【작품 18】)>과 <君子之教(【작품 19】)>의 배경과 복잡 부분은 여러 색을 수 차례 덧입혀 층층의 색이 부분적으로 비치며 혼합되도록 하였고, 붓질의 흔적과 안료의 물성(物性)이 보이도록 하였다. 옷주름 표현에서도 선(線)적인 묘사뿐 아니라 입체적 표현을 혼용하였다. 또한 투명한 수용성 안료와 대비되는 질감을 더해 줄 분체를 적극적으로 활용하였다. <대장군사전도(【작품 15】)>와 <대장군출전도(【작품 16】)>의 배경과 胸中萬花(【작품 17】)와 <The Undercover Assassin(【작품 14】)>의 겉옷, <Honor(【작품 18】)>의 곰방대와 붉은 천 부분 등에 채도가 높고 불투명한 분체가 쓰였다. 이 외 금분·은분과 불투명한 파스텔톤의 잉크 펜 등도 활용하였다.

### 제 3 절 명작 및 대중문화의 참조

미국 유학 시절부터 명작 외에도 시각문화의 다양한 이미지들을 작품에 활용하기 시작했다. 아울러 2합 장지의 바탕 외에도 재료에 변화를 가하였다.

#### 1. 상업적으로 기획된 장면 활용

2014년 서울의 갤러리 구에서 개최한 제 3회 개인전 <Stolen Hearts>에서는 2회 개인전 이후의 작품부터 2012년 귀국 이후의 작

품까지 전시하였으므로, 다양한 종류의 작품들을 선보였다. 명작의 차용은 직접적인 방식과 간접적인 방식 모두 사용하였으며, 미술사 외의 대중적 시각문화도 차용하기 시작하였다.



【작품 20】 <武帝(*The Martial Emperor*)>, 120x108cm, 장지에 채색, 2012.



【작품 21】 <*Crimson/White*>, 49x39(cm), 장지에 수묵 담채, 2014.

영화 포스터나 광고, 패션 화보 등의 대중매체가 현대 시각문화에 지대한 영향을 미친 역사가 한 세기를 넘어섰다. 그간 순수예술의 명작 못지 않은 기념비적인 이미지들이 생산되었으며, 그 이미지들은 변화하는 시대와 함께 맥락을 바꾸어 가며 생명력을 이어가고 있다. 본인 역시 대중문화의 영향을 받았음에는 틀림없으나, 이전까지 순수 미술 작품을 주로 차용한 이유는 고급문화가 지니는 권위 때문이었다. 그러나 점차 대중문화에서도 “고전”으로 간주되는 작품이 있음을

인식하게 되었다. 미국 유학 생활이 이러한 변화의 원인이었다. 고급 문화의 역사가 훨씬 긴 유럽에 비해, 미국은 영화나 팝음악 등 대중 문화가 발전한 국가이다. 미국의 현대 미술가들 역시 대중문화를 고급문화와 비슷한 위상을 지닌 것으로 여기며 순수미술의 영역으로 적극적으로 유입시키는 것을 종종 확인할 수 있었다. 이러한 영향 때문에 본인 역시 대중예술이 지닌 권위—적어도 영향력—을 새롭게 인식하게 되었고, 작업에 차용할 만한 원전들을 발굴하기 시작했다.



【작품 22】 <The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark>, 49x39cm, 혼합 재료, 2015.



[도판 35] 작자미상, <햄릿으로 분한 로렌스 올리비에(Laurence Olivier as Hamlet in Hamlet)>, 1948, 23.9×17.8cm, 엽서 인쇄, 영국 내셔널포트레이트갤러리.

<武帝(【작품 20】)>의 인물 포즈는 한국에서 에로틱 영화로 유명한 <엠마누엘 부인>의 포스터에서 따 왔으며, <Magnolia(【작품

5] )>와 <Crimson/White( 【작품 21】 )>는 연예인의 화보를, <The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark( 【작품 22】 )>는 영화 <햄릿>(1948)에서 주인공인 햄릿으로 분한 영국 배우 로렌스 올리비에(Laurence Olivier, 1907~1989)가 연상되도록 그렸다([도판 35]참조).

대중문화의 이미지를 참조하면서, 대중문화가 개발해 온 시각언어란 특정 행동의 즉각적 촉발에 최적화되어 있다는 점을 다시 한 번 확인할 수 있었다. 경쟁사보다 더 빨리 대중의 시선을 사로잡아 대량 소비로 이끌기 위해 치밀하게 계산된 언어였다. 단순하고 명료한 메시지를 전달하던 수단을 사용하면서 내용만 비판적인 메시지로 교체한다고 하여 똑같이 효율적으로 전달되지 않을 것은 쉽게 짐작할 수 있었기에, 그러한 기대 하에 사용하지는 않았다. 오히려 형식에 어울리지 않는 내용, 즉 한 번에 알아들었다고 하기엔 미심쩍은 구석이 남는 내용이라든가, 어떻게 반응해야 할지 알 수 없는 내용이 삽입되었을 때 일어나는 불협화음이야말로 의심과 질문의 촉매 역할을 하리라 기대하였다.

2016년에는 본인의 작업의 내용을 정리한 단행본 『위반의 집』을 출간하였다. 책에서는 본인의 그림 속 남성 신체, 즉 여성향의 증거로서의 신체는 주류 문화에서 환영받지 못하고 자리가 주어지지 않은 존재임을 설명하였다. 아울러 학부 시절 “사라진 남성 신체를 찾아 오겠다”는 목표를 설정한 이래, 그 신체가 왜 사라졌는지를 밝혔고, 어디서 데려오면 되는지, 그리고 어떤 방식으로 불러내는 것이 가장 효과적인지를 작업 활동을 통해 탐구하여 온 과정을 서술하였다. 『위반의 집』에서는 그를, 그리고 그를 만들어 낸 여성적 상상을, 제도권에 의해 하위문화로 쫓겨난 존재로 제시하고 “X군”이라고 칭하

였다.

여성적 상상의 산물을 제도권 미술의 공간에 위치시킬 발생하는 어색함이야말로 그림에서 즉각적으로 읽히는 메시지들보다 중요하다. 또는 그 어색함과 불편함 자체가 메시지라고 볼 수 있을 것이다. 그러한 경험을 유발시키는 화면을 만들고자, 2015~2016년간에는 그림 속 인물을 마치 “이 자리에 있으면 안 될 것 같은” 모습으로 연출하였다. 이전까지의 작품에서는 미소년들이 자신들의 역할을 당연하다는 듯 받아들이는 모습을 하고 있었다면, 이 시기의 그림 속 남자들은 그렇게 편안한 모습이 아니다. <Crimson/White(【작품 21】)>와 <The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark(【작품 22】)> 속 인물의 얼굴은 마치 방금 전까지 울고 있었던 듯 눈두덩이 부어 있고 붉게 상기되어 있다. 그들은 움직다니는 병과 같은 존재이며 환영받지 못하는 상황이다. 그 상태가 편안할 리 없다는 상상을 그림에 반영하였다. 그들이 왜 불편해야만 하는지, 그림 안팎으로 여러 의문을 이끌어 내고자 행한 시도이다.

## 2. 순지의 특성 및 담채 기법의 탐구

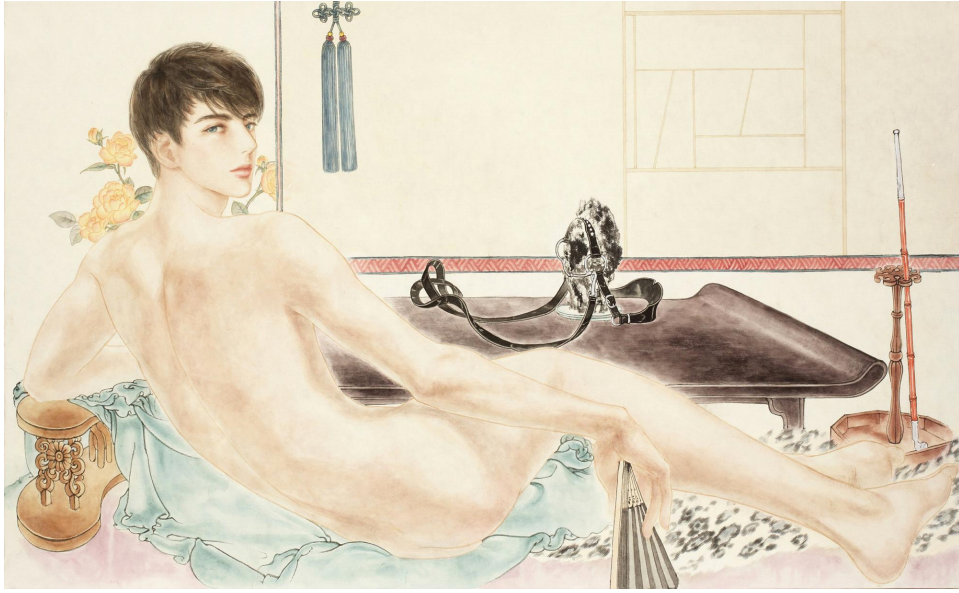
2012년 <詩情(Poetry)(【작품 4】)>에서 순지에 채색 인물화를 처음 시도하였다. 순지의 투명한 질감을 돋보이게 하고자 했으나 내구성이 약한 관계로 완성 후에는 배접을 하여 장지 인물화와 비슷하게 마무리되었다. 그러나 이 작품을 계기로, 미표백 종이의 미색과 얇은 채색이 어우러지도록 조절하는 실험을 시작하였다. <La Grande

(【작품 23】)>는 장지에 그린 그림이지만 순지에 작업하듯 연한 채색을 섬세하게 올린 그림이다. 담채의 투명한 효과는 물론, 미표백 장지의 색과 질감이 드러나도록 배경을 구성한 후 바탕 채색을 생략하였다. 한편, <The Flower Duet(【작품 24】)>은 담채 기법을 활용하되 출판 순정만화의 전형적인 표지를 연상시키도록 하여, 전통 회화와 장식적 대중미술 간의 구분을 모호하게 한 그림이다.

2014년부터는 담채에 대한 관심과 더불어 먹 색과 먹선을 돋보이게 하려는 의욕을 갖게 되었다. 이는 유학 시절부터 시작된 회화성에 대한 고민의 연장이었다. 동양화의 안료, 그리고 먹과 종이의 질감으로 유화나 아크릴화 못지 않은 “회화적(painterly)” 효과를 낼 방법을 모색하기 시작하였다. 이를 위해 먹의 다양한 색을 도출하고자 아교포수 전 후의 먹 색이 한 그림에서 대비를 이루도록 그리기도 하였고(【작품 21】, 【작품 22】), 필선을 활용하기도 하는 등의 실험을 하였다(【작품 23】 가운데 부분의 수석과 재갈 표현).

또한 먹선과 먹 색을 잘 나타내고자, 아교포수를 하지 않은 바탕에 수묵 효과를 먼저 내고, 그 이후에 아교포수를 하고 마무리하는 실험을 하였다. 처음에는 수묵의 필선과 흑백 출판만화의 느낌만을 혼합하고자 했었다(【작품 25】). 종이는 기존에 사용하던 무표백 2합 장지를 사용하였다. <The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark(【작품 22】)>는, 인물의 의복과 해골을 아교포수 전에 그리고, 이후에 아교포수를 한 위에 완성한 그림이다. <Dorian Gray, 1891(【작품 26】)>역시 같은 시도를 더 큰 화면에 실행한 작품이다.





【작품 23】 <La Grande>, 90x145cm, 장지에 채색, 2014.



【작품 24】 <Sous le dôme épais où le blanc jasmine (The Flower Duet)>, 50x50cm, 장지에 채색, 2015.



【작품 25】 <The Musicians>, 45x75.5cm, 장지에 수묵 담채, 2014.



【작품 26】 <Dorian Gray, 1891>, 가변 설치, 장지에 수묵 채색, 2016.



【작품 27】 <Class Trip>, 28x23(cm), 순지에 채색, 2010.

2016년 단행본 『위반의 집』을 출간을 기념하여 서울의 코너아트 스페이스에서 개최한 동명의 개인전에서는 오브제를 활용한 작품을 선보이기도 하였다. <Crimson/White(【작품 21】)>와 <The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark(【작품 22】)>, <Class Trip(【작품 27】)>은 액자 표면에 큐빅을 일정한 간격으로 붙여 완성한 작품이다. 그림 속 광경이 쇼윈도 건너편에 격리되어 있는 듯한 인상을 주기 위한 장치이다. 그림 속 장면과 관련이 없는 입체적인 물체가 장벽처럼 시각경험에 개입함으로써, 그림 속 남성이 갇혀 있는 듯한 느낌을 전달하고자 하였다. 『위반의 집』의 “X군”이 현실로 걸어 나오지 못하는 동시에, 그림에도 불구하고 현실에서 분명히 보임으로써 가시성을 획득한 상황을 상상한 결과이다.

## 제 4 절 동아시아 전통미술의 주제와 퀴어(queer)문화의 요소 혼용

수묵 담채 기법, 그리고 먹색을 맑게 드러내는 순지를 사용하는 실험이 계속되었고, 필선과 인물을 모두 돋보이게 하는 기법을 완성하였다. 아울러 퀴어(queer)문화의 요소 역시 도입하기 시작하였다.

### 1. 가부장적 규범에서 벗어난 신체들

2006년 첫 개인전을 연 이래로, 본인의 그림이 퀴어적이라는 평을

듣곤 했다. 작품 안에 남성 신체만 표현되기 때문에 종종 동성성애적 뉘앙스를 풍긴다는 것이 가장 큰 이유였다. 퀴어 미술의 맥락에서 다루어지는 것은 반가운 일이었으나, 다만 작가인 본인의 성 정체성이 이성애자인 관계로, 몸소 퀴어 미술을 표방할 자격이 있을지 자신이 없었다.

그러나 2018년 현재, 페미니즘과 함께 성 소수자의 권익과 문화에 대한 사회적 관심이 높아지고 다양한 논의가 활발히 오고가면서, 퀴어의 범주가 성 정체성을 지시하는 데에만 한정되는 것이 아니라 가부장적 젠더 규범에 대한 위반을 모두 아우른다는 인식도 확산되고 있다.<sup>144)</sup> 그렇다면 가부장제가 지정한 남성성과 여성성에 머물기를 거부하는 여성향 서브컬처의 주체들, 특히 BL 이나 동성애 팬픽션을 소비하는 여성들은 이성애자임에도 분명 퀴어한 존재들이다.

또한 헬버스탐(Judith Halberstam)은 그의 저서 *The Queer Art of Failure*에서 가부장적 이성애자 남성이 아닌 존재—즉 동성애자나 양성애자 등—이 “실패자”임을 다음과 같이 서술한다. 성공이란 소비 중심적 현대사회의 산물이며, 결혼해서 가정을 이루는 이성애 중심적 관습에 맞추어진 소비체계에 적극 동참하는 의미가 있다는 것이다.<sup>145)</sup> 따라서 이러한 시스템에 편승하지 못하거나 하지 않는 존재들은 실패자들로 낙인찍힌다고 한다. 이러한 설명에 의거하면, 비단 동성애자 뿐 아니라 가부장제가 포용하지 못하는 여성향의 주체들 역시

---

144) 일레로, 박차민정은 일제가 조선에 서구 근대의 성 관념을 이식한 과정을 조사하며, 이성애중심적 성 규범이 식민지인의 신체를 규제하고 단속하기 위한 도구로 활용되었다고 주장한다. 『조선의 퀴어: 근대의 틈새에 숨은 변태들의 초상』. 서울: 현실문화연구, 2018 참조.

145) Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press: Durham and London, 2011 참조.

같은 실패자들이라고 볼 수 있다. 그들이 구현한 남성 신체들도 마찬가지로이다.

이러한 변화를 반영하여, 2017년 서울의 갤러리 구에서 개최한 5번째 개인전 <Lords, Poets and Philosophers>에서는 소위 “실패”로서의 신체인 퀴어한 신체를, 있는 그대로 기리는 그림을 제작하였다. 현실에서라면 환영받지 못할 이러한 존재들이 마치 영생을 누리는 상서로운 존재들, 즉 군자(lords)나 문인(poets, philosophers), 신선(immortals)처럼 등장하여, 전통문화가 신성시하던 존재들의 권위를 빼앗아 누리고 있는 장면들이다.

이 시리즈에서는 서양 명화보다는 동아시아의 도석인물화와 같은 화목(畵牧)을 주로 참조하였다. 100호 화관 5개를 가로로 이은 <群仙圖(The March of the Immortals)>(【작품 28】)는 신선들의 행렬을 그리던 군선도(群仙圖)의 전통을 전유한 그림이며, <抒情(Lyric)>(【작품 8】)은 어초문답도(漁樵問答圖)의 도상을 바탕으로 한 그림이다.



【작품 28】 <群仙圖(The March of the Immortals)>, 162x650cm, 순지에 수묵담채, 2017.

『위반의 집』을 쓰던 시기에 그렸던 남성들의 경우, 자신들의 자리가 아닌 곳으로 불려나와 불편해 하는 모습이었다면, 이번 시리즈의 남성들은 여전히 자신들의 자리가 아닌 곳에 있지만, 이를 불편해 하기보다는, 주어지지 않은 자리를 차지한다는 행동의 의미를 알고, 그 역할 놀이에 적극적으로 가담하는 모습으로 그렸다. 그들을 군자나 문인 “처럼” 그리지 않고, 그렇게 “분장”한 모습으로 그린 이유이다. <群仙圖(【작품 28】)>는 마치 가장행렬, 그 중에서도 여장 남자 동성애자들의 드랙 퍼레이드(drag parade)와 같은 분위기가 나도록 연출하였다. 성 소수자의 하위문화와 자주 연관되는 소품들, 즉 과장된 깃털 장식이나 하네스(harness)등을 참조하였고, 아울러 전통 회화의 신선도에 자주 등장하는 소품들도 퀴어(queer) 문화에서 온 것처럼 읽히도록 변형하였다<(【작품 28】의 세부 이미지 【작품 25-2】, 【작품 25-3】, 【작품 25-4】 참조). 한편, <情人(*The Lover on the Streets*)(【작품 10】)>은 여장한 남성 신체를 그린 것이다.

## 2. 수묵 필선 위주의 담채 기법 활용

이 전시의 큰 작품들은 수묵 선묘를 중심으로 한다. 여성주의적 입장에서의 대체-고전(an alternative classic)으로 보이도록 고전적인 필선인 고고유사묘(高古遊絲描), 철선묘(鐵線描), 금현묘(琴弦描), 행운유수묘(行雲流水描), 오대당풍(吳帶當風)의 난엽묘(蘭葉描) 등을 전유하였다.<sup>146)</sup> 신선들의 행렬을 그린 작품으로는 김홍도(1745-?)의 <군

선도>(18세기-?)가 유명하나, 그가 사용한 표현적 성격이 강한 명대 이후의 묘법보다는 정통 백묘의 권위를 가져오하고자 북송대 무종원(武宗元, ?-1050)의 <조원선장도([도판 36])>를 참조하였다. <抒情(Lyric)(【작품 12】)> 역시 산수를 배경으로 두 인물이 대화를 나누는 구성만 어초문답도의 형식에서 빌어왔을 뿐, 널리 알려진 조선 중기 이명옥(?-1713)의 그림에서 보이는 필선이 아닌 고전적인 묘법으로 그렸다.



[도판 36] 무종원, <조원선장도(朝元仙仗圖)>, 북송대, 44.3×580cm, 비단에 수묵, 미국 뉴욕 개인.

수묵으로 서양화 못지 않은 회화적 표면을 만들려고 한 것이 이 전시의 목표 중 하나였다. 발목을 사용해 면적을 메꾸는 것이 가장 쉬운 해답이겠으나, 서양화에는 없는 필선이라는 조형요소만을 활용하여 드로잉이나 삽화가 아닌 회화를 이룩해 보고자 의도적으로 백묘법을 전유하였다. 순지를 사용하면 먹선과 먹 색을 효과적으로 구현

146) 동양화의 인물화 묘법에 대해서는 김성희. 「18種 人物畫 描法의 概念과 朝鮮 後期 人物畫 描法」. 『미술사연구』, 제 227호, 2000. 9, pp.39-80 참조.

할 수 있는 것은 물론, 얇고 비치는 성질을 이용해 인물 부분만 배채(背彩)를 하여 밝게 표현할 수도 있었다. 2017년 개인전에서의 수묵담채 인물화는 다음과 같은 과정을 거쳐 제작되었다(【작품 6】 , 【작품 7】 , 【작품 8】 , 【작품 9】 , 【작품 10】 , 【작품 28】 ).

1. 별도의 종이에 밑그림을 따로 그린다.
2. 밑그림 위에 순지를 덮고 밑그림을 연필로 열게 전사한다.
3. 순지 위에 먹선으로 본 그림을 그린다. 인물, 구름, 효과선, 말풍선 등을 완성한다.
4. 먹선 작업이 끝난 순지에 아교포수를 하고, 인물 부분에 담채로 약간의 혈색과 음영을 표현한다.
5. 작품을 뒤집어, 인물 부분에만 호분으로 배채를 한다.
6. 작품지보다 약간 어두운 색의 미표백 순지로 배접한다.

이러한 과정을 거치면, 인물 부분은 밝게 도드라지되 앞부분에 미리 그은 먹선을 호분이 가리지 않아, 먹선을 방해하지 않으면서도 인물을 돋보이게 할 수 있다(【작품 28-1】 , 【작품 28-2】 , 【작품 28-3】 , 【작품 28-4】 , 【작품 28-5】 참고).





【작품 28-1】 <群仙圖>, 부분.



【작품 28-2】 <群仙圖>, 부분.



【작품 28-3】 <群仙圖>, 부분.



【작품 28-4】 <群仙圖>, 부분.



【작품 28-5】 <群仙圖>, 부분.

## 제 7 장 결론

지배 질서에 순응하지 않으려는 이들은 주류의 눈에 띄지 않는 공간으로 은둔하여 자신들의 문화를 유지한다. 그들이 만든 작품은, 주류에서 감상되더라도, 그 안에 작가 또는 향유자가 어떤 입장에 있는지 확인할 수 없도록 숨겨 두고 있다. 하나의 주장을 결정하여 송출하지 않는 예술은 정치적 도구가 되지 않으면서도 불만을 영속적으로 매복시킴으로써, 체제의 안정을 방해할 잠재력을 지닌다.

이 논문에서는 우선 동아시아의 은둔 문화를 통해 사회에 개입하는 양상을 알아보았다. 은둔은 유가적 전통이 강한 동아시아의 선비들이 반역하지 않으면서도 정권에 대한 비판적 태도를 견지할 수 있도록 한 독특한 실천이다. 정치에 참여하지 않음으로써 체제에 대한 불만을 표시하였기 때문에, 사회에 관여하는 대안적 방식이었다고 볼 수 있다.

도가 사상이 자리잡자 은둔은 정치적 입장 표명 외에도 탈속적 가치를 추구하는 실천이라는 의미도 갖게 되었다. 이는 정계 진입에 실패했거나 사회적 혼란을 피해 은거해야 했던 문인이나 예술가들에게 큰 위안이 되었으며, 창작 활동에 전념할 동기를 부여하기도 하였다. 그러나 도가적 은둔 역시 현실과의 관계를 전제로 한 개념으로서, 결국 동아시아의 은둔이란 현실과 관계를 맺는 또 하나의 방식임을 밝혔다.

본 논문은 동아시아의 은둔 작가들 중에서도 원대 유민 화가 중 전선과 조맹부가 구사한 이중 은둔에 주목하였다. 유민화가들은 침략 왕조의 주류 예술로부터 양식적으로 거리를 둠으로써, 의고주의(擬古

主義)를 바탕으로 한 사의(寫意)적 미술을 개척하였다. 특히 전선과 조맹부는 작품 안에서도 작가의 지향점이 어디인지 포착할 수 없도록 함으로써, 정체모를 불만이 작품 안에 영속적으로 잠복해 있도록 하였다.

이렇듯 주체를 알아볼 수 없도록 이중으로 은둔시키는 전략은 현대의 여성향 서브컬처에서도 나타난다. 장르 자체도 비주류 영역 및 비 상업적 영역으로 은둔할 뿐 아니라, 작품 안에서도 여성들이 “이것은 나의 성적 판타지가 아니다”라고 발뺌할 수 있는 장치를 다양하게 마련한다. 비주류성과 비상업성, 그리고 익명성 뒤에 숨음으로써 가부장적 이데올로기가 사회에 편재하도록 한 외부의 검열자를 따돌릴 수 있고, 작품 안에서는 여성 주체의 이입처를 분산시킴으로써 여성들이 내면화한 검열자까지도 교란시키게 된 것이다.

망상을 펼치고 현실과는 다른 세계를 상상할 은둔처 덕분에, 여성들은 자신들의 생각과 성향을 긍정할 계기를 마련한다. 이 공간은 또한 기존 콘텐츠를 여성의 기준에 맞추어 재구성해 보는 해방적 실천의 장이기도 하다. 여성향은 여성 위주의 비현실적인 세계를 구축함으로써 현실의 규범들을 놀릿감으로 전환하여 그 권위에서 일시적으로 벗어날 자리를 마련하고, 남성 문화의 기표들을 가지고 유희함으로써 그 해석에 잡음을 일으켜 권위의 재생산을 방해한다. 또한 대중성으로부터 은둔함으로써 상업논리에 지배당할 가능성을 최소화하며, 자본주의와 지배 이데올로기에 포섭될 가능성도 차단한다.

이렇게 제도권의 평가나 간섭을 차단하여 여성향적 특색을 보전함은 물론, 여성으로 호명하는 권력에도 불복종한다. 가부장제가 규정한 “여성”으로 이행하기를 거부한 여성들의 불복종의 집합체인 여성향

서브컬처는 지배 이데올로기에 의해 재정의되지 못하며, 따라서 체제의 포용성에 흠집을 내는 전복적 세력으로 남을 수 있다.

여성향 서브컬처의 전복적 요소들 중, 여성주의적 맥락에서 유의미하다고 파악한 요소들을 본인의 회화 작품에 수용하였다. 은둔처 안에서 체제에 복속되기를 거부하던 여성들이 시각화한 망상과, 그 망상을 펼치는 2차 창작의 방식이 그것들이다. 구체적으로는 여성들의 성향을 타협하지 않고 증폭시킨 증거인 장식성과 미형의 인체, 관습적인 성 역할에서 벗어난 포즈와 제스처, 그리고 여성들이 구성한 환상을 운영하는 도구인 남성 신체를 들 수 있다.

순정만화적 남성 신체는 여성들의 남성에게서 바라는 특질을 반영한 이상형이면서, 동시에 여성의 성애적 욕구를 매개하는 이입 대상이자 여성적 주체를 숨기는 은둔처이다. 여성의 욕망을 남성의 몸을 통해 표현함으로써 여성 신체는 보이지 않고, 보이지 않기에 대상화될 수 없다.

여성 신체의 성적 대상화를 막고 여성 주체를 은둔시키는 전복적 성취로서의 만화적 남성상은 본인의 작품에서 전통 영정화 기법을 통해 기념비적으로 구사된다. 그가 생생하게 그려질수록 뚜렷해지는 것은 그를 만들어 낸—그러나 보이지 않는—여성 주체이다. 분명히 있음은 부정할 수 없으나, 좌표는 포착되지 않는다.

이러한 작품들은 기존 미술사의 여성향적 대안처럼 제시된다. 2차 창작의 원리를 응용한 것이다. 팬픽션이나 팬아트의 대안-현실이 실제로 있을 법한 설득력을 갖춤으로써 현실의 당위성을 재고하게 하듯, 본인의 대안-미술사 역시 기존 미술사를 이룩한 기준들의 당위성을 의심하도록 한다. 기존 명작의 구도와 기법은 여성 하위문화의 기

준에서 만들어진 이본(異本)의 권위를 원작과 동급으로 격상시키는 일에 동원되고, 동시에 원래의 맥락에서 분리됨으로써 권위가 훼손되기도 하는 일이 복합적으로 일어난다. 고급 미술의 상징적인 장면들이 여성들의 하찮은 오락거리로 읽히게 되면서, 주류가 주도하는 권위적 해석이 흐트러진다.

여성향 서브컬처의 전복성을 회화의 영역에서 수용하는 본인의 작업은 2005년부터 이어지고 있다. 초기에는 기존 명작에 정확히 대응하는 작품들을 주로 제작하였다면, 2007년도 미국 유학을 기점으로 미술사를 간접적으로 언급하는 방식이 추가되었다. 미술사 외에도 대중적 시각문화의 장면들도 참조하다가, 2017년 개인전에서는 동양화의 도석인물화 전통과 쿼어 문화의 요소를 혼용하기 시작하였다.

기본적으로는 장지 채색 인물화 기법을 사용하여 왔으나, 서양화적인 표현기법과 담채, 수묵 등을 실험하고 있다. 동양화의 조형요소만으로도 정통 회화의 회화적인(painterly) 표면을 구축하기 위해서이다. 5회 개인전에서 어느 정도의 성취를 이루었다고 생각하나, 더 많은 실험을 통해 보완해야 할 필요성이 있다.

본인의 작업에 핵심적인 여성향 서브컬처는 기본적으로는 오락을 위한 유희이다. 헵디지는 서브컬처를 연구하며 그것을 “진실’의 보고로 간주하거나, 그 형식에 어떤 애매한 혁명적 잠재력을 위치시키려는 유혹을 피하려고 애썼다”고 한다.<sup>147)</sup> 서브컬처는 문화연구의 이면에 있는 모순을 해결해 주지 않으며, 오히려 자신들을 정의내리거나 이해하려는 시도를 반기지 않는다는 것이다. 제도권이 부여하는 꼬리표를 달고 그 해석에 종속되면 더 이상 서브컬처가 아니게 된다. 그

---

147) 덕 헵디지. 앞의 책. p.188.

러기에 그는 서브컬처는 “마술”과 같은 것이라고 하며, 자신의 연구는 결국 서브컬처의 주변에서 그것과 연구자 간의 거리를 확인하는 것으로 끝났다고 말한다.<sup>148)</sup> 서브컬처에 어떤 사회적 의미를 부여하려는 시도는 오히려 서브컬처의 본질로부터 멀어지는 길임을 시사한 것이다.

헵디지의 의견을 이해하면서도, 본 논문은 여전히 여성향 서브컬처에서 전복적 의의를 찾으려는 맥락 안에 있다. 그 이유는 본인이 서브컬처의 향유층인 동시에 작품 안으로 끌어들이는 자리에 있기 때문이다. 본인과 마찬가지로 당사자의 위치와 주변인의 위치에 걸쳐 있는 BL 연구자 미조구치는, 예술적 표현이 반드시 현실의 행동으로 이어진다고 말할 수는 없지만 반대로 전혀 영향을 끼치지 않는다고 말할 수도 없다고 하며, 만화나 영화는 표상과 현실과 판타지가 “입체적으로 싸우는 투기장 같은 장소”라고 하였다.<sup>149)</sup> 욕망이나 불만을 해소하기 위한 유희도 분명 현실의 어떠한 측면을 반영하고 있으며, 그 표현은 어떻게든 다시 현실로 흘러나간다. 그러한 현상에서 변화를 야기할 맹아를 발견하려는 노력이 완전히 무의미하다고 보기는 어렵다. 헵디지의 책 『하위문화: 스타일의 의미』를 번역한 이동연 역시 서브컬처가 “국가권력의 상징적 억압행위에 대해 일정하게 견제와 비판을 수행할 수 있”다는 점에서 서브컬처 연구의 의의를 찾고 있다.<sup>150)</sup>

여성향 서브컬처가 이중으로 은둔하면서까지 망상을 펼치는 계기와 방식은 점차 세분화되고 다양화되고 있다. 본 논문의 내용에 해당

---

148) 덕 헵디지. 위의 책. p.190 참조.

149) 미조구치 아키코. 앞의 책. pp.266-276 참조.

150) 덕 헵디지. 앞의 책. p.10.

하는 유형도 해당하지 않는 새로운 작품 더욱 늘어나고 있다. 웹디지의 경고대로 그러한 움직임을 틀에 가두지 않으면서도, 미조구치가 확인한 바 대로 영향을 주고 받으며 함께 변화하는 관계 안에서 작업과 연구를 계속하고자 한다.



## 참 고 문 헌

### [단행본]

- 가미요 요코 . 『꽃보다 남자』 9권. 서울: 서울문화사, 2008.
- 권보드래 외. 오혜진 기획. 『문학을 부수는 문학들』 . 서울: 민음사, 2018.
- 김병중. 『중국회화의 조형의식연구』 . 서울: 서울대학교출판부, 1989.
- 딕 헵디지. 이동연 역. 『하위문화: 스타일의 의미』 . 서울: 현실문화연구, 1998.
- 로지카 파커, 그리젤다 폴록. 이영철, 목천균 역. 『여성·미술·이데올로기』 . 서울: 시각과 언어, 1995.
- 린다 노클린. 오진경 역. 『페미니즘 미술사』 . 서울: 예경, 1997.
- 마이클 설리번. 한정희, 최성은 역. 『중국미술사』 . 서울: 예경, 1999.
- 박인하. 『누가 캔디를 모함했나』 . 서울: 살림, 2000.
- 박차민정. 『조선의 퀴어: 근대의 틈새에 숨은 변태들의 초상』 . 서울: 현실문화연구, 2018.
- 북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실 편저. 박은하 역. 『간추린 중국미술의 역사』 . 서울: 시공사, 1998.
- 살레안 마이발트. 이수영 역, 『여성화가들이 그린 나체화의 역사』 . 다른우리, 2002.
- 시몬 드 보부아르. 변광배 역. 『제2의 성』 . 파주: 살림, 2007.
- 양신 외 5인. 정형민 역. 『중국회화사삼천년』 . 서울: 학고재, 1999.
- 양효실. 『권력에 맞선 상상력, 문화운동 연대기: 차이를 넘어 금기를

- 캐트린 감각의 목소리와 문화다원주의』. 서울: 시대의창, 2017.
- 에드워드 루시-스미스. 정유진 역. 『남자를 보는 시선의 역사』. 서울: 개마고원, 2005.
- 오비 코이치. 윤수영 역. 『중국의 은둔사상』. 춘천: 강원대학교 출판부, 2008.
- 우노 츠네히로. 김현아, 주재명 역. 『젊은 독자를 위한 서브컬처론 강의록』. 서울: 위크라이프, 2018.
- 유준영, 이종호, 윤진영 공저. 『권력과 은둔: 조선의 은둔문화와 김수증의 곡운구곡』. 서울: 북코리아, 2010.
- 윤난지 엮음. 『페미니즘과 미술』. 서울: 눈빛, 2009.
- 이나미 리츠코. 김석희 역. 『중국의 은자들: 불멸의 저항정신이 만들어내는 중국사의 풍경』. 서울: 한길사, 2002.
- 이브 미쇼 외 5인. 정재곤 역. 『미술, 여성 그리고 페미니즘』. 서울: 궁리, 2001.
- 전관수 편저. 『한시어 사전』. 서울: 국학자료원, 2002.
- 정형민. 『근현대 한국미술과 ‘동양’ 개념』. 서울: 서울대학교출판문화원, 2011.
- 제임스 캐힐. 조선미 역. 『중국회화사』. 서울: 열화당, 2002.
- 제임스 캐힐 외. 김홍대 편역. 『중국미술사연구 입문』. 파주: 한국학술정보(주), 2013.
- 주량즈. 서진희 역. 『인문정신으로 동양예술을 탐하다』. 서울: 알마출판사, 2006.
- 한림미술관, 이화여자대학교 기호학연구소. 『몸과 미술: 새로운 미술

- 사의 시각』. 이화여자대학교 출판부, 1999.
- 한홍섭. 『장자의 예술 정신』. 서울: 서광사, 1999
- 현대미술사학회. 『미술 속의 페미니즘』. 서울: 눈빛, 2000.
- 휴 실버만. 윤호병 역. 『포스트모더니즘-철학과 예술』. 고려원, 1992.
- 헬레나 레킷 엠크. 오숙은 역. 『미술과 페미니즘』. 파주: 미메시스, 2007.
- Adler, Kathleen and Marcia Pointon(eds.). *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*. Cambridge University Press, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Cahill, James. *Hills Beyond a River : Chineses Painting of the Yüan Dynasty, 1279-1368*. New York : Weatherhill, 1976.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. Thames and Hudson, 1996.
- Doy, Gen. *Seeing and Consciousness: Women, Class and Representation*. Berg Publishers Ltd, 1995.
- Greer, Germaine. *The Beautiful Boy*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2003.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. Methuen, 1981.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory: an Introduction*. New York:

- New York University Press, 1996.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers : Television Fans & Participatory Culture*. New York : Routledge, 1992.
- Kent, Sarah and Jacqueline Morreau(eds.). *Women's Images of Men*, Writers & Readers Publishing, 1985.
- MacKinnon, Kenneth. *Uneasy Pleasure: the Male as Erotic Object*. London: Cygous Arts, 1997.
- Nochlin, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row, 1988.
- Robinson, Hiliary ed. *Feminism-Art-Theory: an Anthology 1968-2010*. Hoboken : John Wiley & Sons Inc., 2015.
- Saltz, Jerry. *Seeing Out Loud: The Voice Art Columns: Fall 1998 - Winter 2003*. Berkeley: The Figures, 2003.
- Schor, Naomi and Elizabeth Weed(eds.). *Feminism Meets Queer Theory*. Indiana University Press, Bloomington, Ind. 1997.
- Screen. *The Sexual Subject: a Screen Reader in Sexuality*. New York: Routledge, 1992
- Stangos, Nikos(ed.). *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*. Thames and Hudson, 1994.
- Wu, Hung. *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. University of Chicago Press, 1996.
- Wu, Hung and Katherine R. Tsiang(eds.). *Body and Face in Chinese Visual Culture*. Harvard University Asia Center, 2005.

## [학위논문]

- 박서림. 「초상화 제작기법에 대한 연구: 문희공 신개 신영정 제작을 중심으로」. 박사학위논문, 서울대학교 대학원: 미술학과, 2014.2.
- 서진희. 「중당 문학의 사상적 배경과 그 미의식에 대한 연구」. 철학박사학위논문, 서울대학교 대학원: 미학과, 2014.8.
- 정신영. 「일본 현대미술에 나타난 서브컬처의 영향: 무라카미 타카시, 아이다 마코토, 나라 요시토모의 작품을 중심으로」. 박사학위논문, 서울대학교 대학원: 교육학과 협동과정 미술교육 전공, 2014.2.
- 한유림. 「2·30대 여성의 아이돌 팬픽 문화를 통해 본 젠더 트러블」. 문학석사학위논문, 서울대학교 대학원: 협동과정 여성학 전공, 2008.2.

## [학술논문]

- 고진아. 「두보와 은일 사상」. 『중국연구』, 제 27권, 한국외국어대학교 중국연구소, 2001.6, pp.117-132.
- 곽선영. 「여성장르로서의 순정만화의 특성에 관한 연구: 수용자 분석을 중심으로」. 『만화애니메이션 연구』, 한국만화애니메이션학회, 2001.11, pp.237-269.
- 김대현, 임재민. 「팬덤 문화의 생산과 수용방식에 대한 연구 - 팬 픽션과 팬 일러스트레이션 중심으로」, 『만화애니메이션연구』, 제 42호, 2016.3, pp.315-335.
- 김민정, 김훈순. 「팬픽의 생산과 소비를 통해 본 소녀들의 성 환타지와 정치적 함의」, 『한국언론학보』, 제 48권 3호, 2004.6,

pp.330-353.

- 김성희. 「18種 人物畫 描法의 概念과 朝鮮後期 人物畫 描法」. 『미술사연구』, 제 227호, 2000. 9, pp.39-80.
- 김영나, 「미술이론의 역사와 포스트모더니즘 미술사학」, 『조형과 시대정신』, 열화당, 1989, pp.308-319.
- 김유나. 「팬픽션의 생성적 의미 고찰」. 『인문콘텐츠』, 제44호, 인문콘텐츠학회, 2017.3, pp.155-173.
- 김은미. 「세대별로 살펴본 순정만화의 페미니즘적 성취」. 『대중서사연구』, 제11권1호, 대중서사학회, 2005.6, pp.37-61.
- 김주희. 「속도의 페미니즘과 관성의 정치」. 『문학과사회』, 제29권 4호, 문학과지성사, 2016.12, pp.19-34.
- 김혜주. 「한국 순정만화 분석: 김혜린의 <불의 검>을 중심으로」. 『현대미술사연구』, 제 24호, 현대미술사학회, 2008.12, pp.225-252.
- 김효진. 「요시나가 후미의 <오오쿠>(大奥): 역사적 상상력과 여성만화의 가능성」. 『일본비평』, 제 11호, 서울대학교 일본연구소, 2014.9, pp.134-163.
- 김효진. 「여성향 만화장르로서 틴즈 러브(Teens' Love) 만화의 가능성-후유모리 유키코의 작품을 중심으로-」. 『일본연구』, 제 73 권, 한국외국어대학교 일본연구소, 2017.9, pp.33-59.
- 김효진. 「후조시(腐女子)는 말할 수 있는가?」. 『일본연구』, 제 45 권, 한국외국어대학교 일본연구소, 2010.9, pp.27-49.
- 류진희. 「팬픽: 동성(성)애 서사의 여성 공간」. 『여성문학연구』, 제 20 권, 한국여성문학학회, 2008, pp.163-184.

- 변성규. 「은일(隱逸)개념의 형성에 관하여」. 『중국문학』, 제 32권, 한국 중국어문학회, 1999, pp.81-92.
- 심우영. 「죽림칠현의 은일관 연구 1- 완적편」. 『어문학연구』, 제 3권, 상명대학교 어문학연구소, 1995.2, pp.411-436.
- 심우영. 「죽림칠현의 은일관 연구 2- 혜강 및 기타 5인편」. 『어문학연구』, 제 4권, 상명대학교 어문학연구소, 1996, pp.763-784.
- 이정희. 「자유주의 페미니즘에서 제3세계 페미니즘까지」. 『비평문학』, 19, 한국비평문학회, 2004.11, pp.193-220.
- 장진성. 「예찬(倪瓚, 1301-1374): 신화와 진실」. 『미술사와 시각문화』, 제17권 0호, 미술사와 시각문화학회, 2016, pp.208-229.
- 정승화. 「순정만화의 젠더 전복 모티브에 나타난 앤드로지니 환상과 젠더화의 불만」. 『페미니즘 연구』, 제8권 1호, 한국여성연구소, 2008.4, pp.159-190.
- 정연심. 「린다 노클린에 대한 비평적 접근 - 도전과 과제」. 『현대미술사연구』, 26, 현대미술사학회, 2009.12, pp.135-161.
- 정연심. 「2세대 페미니즘 이후의 페미니즘 미술비평」. 『한국근현대미술사학』, 26, 한국근현대미술사학회, 2013.12, pp.169-191.
- 최우석. 「문학과 문화: 만당 시가(晩唐 詩歌)속의 은일 특색 고찰」. 『동양문화연구』, 제 19집, 2014. pp.241-254.

### [정기간행물]

『나인』, 통권 5호, 서울: 서울문화사, 1998.5.

『나인』, 통권 11호, 서울: 서울문화사, 1998.10.

『나인』, 통권 15호, 서울: 서울문화사, 1999.3.

『나인』, 통권 16호, 서울: 서울문화사, 1999.4.

### [도록]

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. *Wack! Art and the Feminist Revolution*. Cambridge: the MIT Press, 2007.

Marcoci, Roxana. *Comic Abstraction: Image Breaking, Image Making*. New York: Museum of Modern Art, 2007.

### [웹사이트]

문화콘텐츠닷컴 <http://royalpattern.culturecontent.com>

위키백과 <https://ko.wikipedia.org>

### [전자문서]

싱글리스트. 「[2018 평창] 개최식 등장 ‘인면조’, 이광수-김동현 닮은 꼴? 패러디 ‘봇물’. 『Naver 포스트』. 2018년 2월 10일 3시 5분 3분 .  
<https://m.post.naver.com/viewer/postView.nhn?volumeNo=12922933&memberNo=25041664>

전영지. 「[평창]인면조-통가맨-버뮤다반바지...개회식'유쾌황당 신스틸러5'」. 『인터넷 스포츠조선』. 2018년 2월 10일 12시 25분 .  
[http://news.chosun.com/site/data/html\\_dir/2018/02/10/2018021000765.html](http://news.chosun.com/site/data/html_dir/2018/02/10/2018021000765.html)



Cuccinello, Hayley C. *Fifty Shades Of Green: How Fanfiction Went From Dirty Little Secret To Money Machine*. Forbes.com. 2017년 2월 10일 12시 20분. <https://www.forbes.com/sites/hayleycuccinello/2017/02/10/fifty-shades-of-green-how-fanfiction-went-from-dirty-little-secret-to-money-machine/#699fc35c264c>

Abstract

# The Subversive Recluse

- Yeoseonghyang Subculture and Its  
Adaptation in Visual Art -

Hwa Hyun Kim

Fine Arts

The Graduate School

Seoul National University

Reclusion, in East Asian tradition, has been regarded as a form of resistance against injustice and oppression. In many cases it was a political act: the literati who disapproved of the ruling party chose to retreat to remote regions, when holding a post at the court meant having to compromise with the unjust regime. Similarly, in contemporary Asian subculture, the female creators and audience have chosen to stay underground rather than to seek acknowledgment from the patriarchal culture. Reclusion, again, is practiced as a means to avoid compromise. Undetected by the male-dominant mainstream, this subculture of young women in

East Asia (namely Korea, China and Japan,) which is called "Yeoseonghyang (pronounced /yə-suŋ-hyǎŋ/) -- meaning 'catering to women's taste,' but also broadly referring to 'the subculture with such characteristics--," has developed some distinctive traits in form and content, that can be considered as subversive to patriarchy. The purpose of this dissertation is to throw light on those subversive elements, which have previously been trivialized by the mainstream critique, and to account for how I, as an Asian female artist, have adapted them in my paintings with feminist purposes.

Among many prominent artists in Asian art history who worked in reclusion, this dissertation pays special attention to Qian Xuan (錢選: 1235-after 1301) and Zhao Mengfu (趙孟頫: 1254-1322) of the early Yuan. In their paintings, multiple techniques from different dynasties are revived. As the result, viewer is unable to single out one period in the past that these artists wish to bring back. It is never sure where the artists wish to be. Therefore they cannot be accused of instigating a rebellion to restore a certain dynasty, yet still instill in their art the bitter sense of displacement and their discontent with the Mongolian rule.

This "twofold reclusion," in which the artist is physically removed from the mainstream culture and simultaneously obscuring her stance in artworks to avoid falling victim to censorship, appears again in contemporary Asia's Yeoseonghyang

subculture. Created by and circulated among young women, its romance Manhwa(comic books / graphic novels) and fanfictions/fanart have been considered a uniquely female culture (hence the term "Yeoseonghyang", ) and therefore have been denigrated as petty, nonsensical or juvenile. But instead of correcting itself to comply with patriarchal standards, Yeoseonghyang has remained in the cove of underground culture, preserving its characteristics and functioning as a safe haven for women to freely unfold their thoughts and fantasies.

Many Yeoseonghyang artists and audience hide under anonymity, often dividing themselves into multiple identities. This has the effect of confusing the patriarchal censor, rendering him unable to track down the creator of fantasies that patriarchy disapproves of. Also, Yeoseonghyang goes a step further by making it impossible to detect the location of the female subject inside those fantasies.

Even in girl-meet-boy romance Manhwa, it is never clear whether the female artist/reader/viewer(i.e. the female subject) wholly identifies herself with the female protagonist(the girl). In many cases the girl does not sexually objectify the boy, because physical attraction is rarely present in the story. The drawings, on the other hand, constantly show off the boy's physique, not for the girl, but for the readers outside the story. Therefore the female reader is never completely inside the story or completely outside of

it. She relates to the girl most of the time, but when it comes to enjoying the boy's sex appeal, she moves outside the story to the position of the omniscient viewer.

The case becomes even more complicated in BL(Boys' Love) Manhwa and homoerotic fanfiction, where there are no female protagonists at all. Romance is carried out by two boys, and the female subject has the freedom to identify with either one of the boys, moving back and forth between the two as she pleases, or take on the position of a voyeur.

Dispersing the position of the female subject is a means to conceal where she truly stands. The patriarchal censor may find highly sexualized male bodies, but he will never capture the subject who is objectifying them.

This ever-elusive, reclusive female subject of Yeoseonghyang is subversive in that she uses her freedom to generate fantasies that defy patriarchal conventions. Many female protagonists of Yeoseonghyang violate the stereotypical depictions of women, and, unlike in other areas of mass culture, these oddballs are never punished with tragic endings in Yeoseonghyang's "alternate universe." This affects the reader: Yeoseonghyang readers either have not internalized patriarchal norms, or at least have grown to criticize it. They seek what truly pleases them, and the prettiness of romance Manhwa characters and the "unrealistic" or "naive" narratives of fanfiction are the results of such explorations.

I adapted formal elements and the strategies of Yeoseonghyang subculture in my paintings. The "pretty boy" figures from Manhwa, appear not as representations of men in real life, but as a Yeoseonghyang invention: an invention to reflect uncensored female desire, and also to secure a hideout for the female subject to safely conduct fantasizing.

I often fuse art historical elements of Asian and Western art with Manhwa techniques. Just as the fanfiction writer takes pre-existing elements from original stories and appropriates them for women, I displace some well-known compositions or brushworks from masterpieces and use them to crown Yeoseonghyang like trophies. In this process the authority of the male-dominant high art is contaminated, and, in contrast, Yeoseonghyang (temporarily) usurps the power.

Although Yeoseonghyang subculture is primarily an entertainment, the fantasies it provides often lead the female subject to a liberating experience from the confines of the patriarchal norms. Such subversive potentials are celebrated and experimented with in my artmaking.

**Keywords : Reclusion, Twofold Reclusion, Feminism,  
Subculture, Yeoseonghyang, Subversion**

***Student Number : 2015-31071***