

아브젝트 예술로서의 〈변강쇠가〉 연구

정인혁

가톨릭관동대학교 VERUM교양대 조교수

- 1 서론: 혐오스러운 예술
- 2 〈변강쇠가〉의 성 담론
- 3 파편화된 여성의 신체와 재구성, 아브젝트 예술
 - 3.1 ‘致命的’인 아브젝트와 아브젝시옹
 - 3.2 ‘혐오’와 재구성되는 여성의 몸
- 4 탈맥락화와 반성적 환기
 - 4.1 혐오의 한계와 주체의 문제
 - 4.2 ‘응시’와 옹녀의 사라짐
- 5 결론: 여성을 넘어 주체로

〈변강쇠가〉에 관한 연구 중 성 담론, 특히 여성의 성과 관련한 논의를 정리하면, 음식에 대한 징계로 해석하거나, 반대로 가부장제에 의해 희생되는 여성성을 드러내어 사회적 억압을 폭로하는 것으로 해석하는 경우, 그리고 성적 유희의 한 양상으로 바라보았음을 알 수 있다.

하지만 전체적인 맥락에서 보면 〈변강쇠가〉를 지배하고 있는 정조는 죽음과 관련된다는 점에서 〈변강쇠가〉의 성 담론은 너와 나 사이의 담을 없애고 세상과 소통하는 바흐친의 축제적 구조가 환기하는 성과는 사뭇 다르다. 도리어 매력적인 생명의 탄생 과정이면서 동시에 죽음을 환기하는 아브젝트로서의 성에 더 가깝다.

아브젝트 예술은 바로 그러한 아브젝트와 아브젝시옹을 통해 성, 특히 여성성에 대한 가부장제의 문제를 제기하는 예술이다. 조 스펜스의 〈정물〉은 닭고기, 야채, 과일 등과 더불어 가격이 매겨진 여성의 인공 유방을 함께 두어 여성을 식욕의 대상으로 비하하고 있다. 이는 〈변강쇠가〉의 ‘기물타령’과 동질성을 보인다. ‘기물타령’에서 역시 여성의 성기는 전경화되면서 각종 음식물로 비유되고 있기 때문이다. 더욱이 그렇게 나열된 음식을 통해 환기되는 것이 죽음과 관련된 제사상이라는 점은 〈변강쇠가〉의 ‘기물타령’, 나아가 〈변강쇠가〉를 아브젝트 예술로서 바라볼 수 있게 한다.

본고의 목적은 〈변강쇠가〉의 ‘기물타령’과 옹녀의 사라짐이라는 문제를 아브젝트 예술의 관점에서 살피는 것이다. 여기에는 여성의 신체에 대한 파편화와 재구성, 그리고 그것에 대한 응시를 통해 ‘보여지는 주체’의 문제와 탈맥락화가 있다.

국문핵심어: 〈변강쇠가〉, ‘기물타령’, 아브젝트 예술, 아브젝트, 아브젝시옹, 여성 신체의 파편화와 재구성, 탈맥락화

1 서론: 혐오스러운 예술

캐나다 밴쿠버 아트 갤러리의 한 귀퉁이에는 다음과 같은 경고 문구가 있었다.

“이 전시회의 한 공간에는 일부 관람객에게는 불편한 이미지가 포함되어 있음을 유의하십시오.”

“Please note that a small section of this exhibition includes images that may not be suitable for some visitors.”

환하고 조용한 예술관에서 마주친 이 경고 문구는 관람객을 당황시키기에 충분하다. 왜냐하면 바로 옆 모퉁이까지 전시된 작품들에는 영화의 한 장면을 연상시키는 아름다운 여성의 스틸 사진들[그림 1]과 고전 명화에서 영감을 가져 온 다양한 모습으로 분장한 작가의 사진 작품들[그림 2]이 걸려 있었기 때문이다.

그러나 경고 문구의 뒷 공간에는 기괴한 형상의 인형[그림 4]과 인간 신체 모형의 부분들을 조합한 것, 무엇인지 알 수 없는 토사물[그림 3], 혹은 육체의 분비물을 담아낸 기괴한 작품들이 전시되어 있었다. 말 그대로 어떤 사람들에게는 바라보는 것만으로 불쾌감과 혐오, 심지어 공포감을 주는 ‘예술’, 소위 아브젝트 예술 *Abject art*¹이다.



그림 1. Cindy Sherman, Untitled Film Still #17, 1978

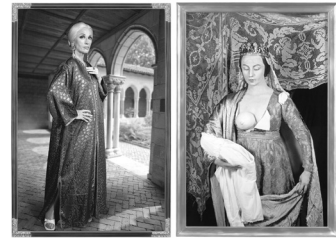


그림 2. Cindy Sherman, Untitled #466, 2008(좌) Untitled #216, 1989(우)

1 ‘아름답지 않은’ 미술, 말 그대로 혐오스러워서 기피되는 미술로 여겨졌던 것인데, 라캉, 크리스테바, 지젝 등의 정신분석학적 이론을 바탕으로 주체의 형성에 초점을 맞추면서 모더니즘과 가부장적 관습들을 비판한다는 점에 주목되었다. 그 가운데 가장 많은 논의의 대상이 된 작가 중 하나가 바로 신디 셔먼이다. 그래서 일부 연구자들은 이를 ‘혐오미술’이라 한다. 그러나 이 ‘Abject art’가 줄리아 크리스테바의 ‘아브젝트abject’ 개념과 관련을 맺고 있다면, 단순히 ‘아브젝트’를 ‘혐오’로만 이해하는 것은 제한적이다. 그러므로 본고에서는 ‘아브젝트 예술Abject art’이라 표기한다. 정수경, 「혐오 미술의 미학적 이해: 신디 셔먼의 후기 작품을 중심으로」, 『미학예술학연구』 제27권, 한국미학예술학회, 2008, 126쪽 참고.



그림 3. Cindy Sherman, Untitled
#175, 1987



그림 4. Cindy Sherman, Untitled
#250, 1992



그림 5. Jo Spence, Still Life, 1982

조 스펜스의 〈정물〉[그림 5]은 아브젝트 예술의 대표적인 작품이다. 과일, 채소 등과 함께 여성의 가슴 모형이 놓여있다. 모형 유방에는 65페니라는 가격이 적혀있다. 여성을 ‘고깃덩어리’로 보고 욕구와 필요에 따라 언제든지 소비할 수 있는 존재로 대상화하는 현실을 폭로한다.²

우리 문화에도 남녀 성기의 묘사는 고대로부터 존재했다. 대부분 다산과 풍요의 상징으로서 이를 기원하는 전통 속에서 생산된 것으로 이해되었다. 성 자체를 형상화한 것들도 발견된다. 남녀 간의 체위를 형상화한 고려 동경이나, 조선의 별전이 그것이다. 인간의 원초적인 본능으로서의 성을 넘어 그 성희 자체를 의도적으로 표현한 춘화 등도 제작되었다.³ 문학에는 남녀 성기를 각각 의인화한 성여학의 〈灌夫人傳〉, 송세림의 〈朱將軍傳〉 같은 가전이 있다. 이들 대부분은 성과 성행위를 묘사하는데 초점이 놓여있다. 그러나 남녀의 성기 자체를 대상화하고 특히 여성의 성기를 음식에 빗대어 그 형상을 직설적이고 노골적으로 서술한 것은 〈변강쇠가〉의 ‘기물타령’이다. 고향 마을에서 쫓겨난 웅녀와 삼남을 떠나 양서로 가던 변강쇠가 청석관에서 만나 대낮의 정사를 치르면서 서로의 성기를

2 정윤희, 『젠더, 몸, 미술: 여성주의 미술로 몸 바라보기』, 알렙, 2014, 58쪽.

3 이문성, 「性描寫의 傳統 속에서 본 〈변강쇠가〉의 ‘기물타령’」, 『한국학연구』 제22호, 고려대학교 한국학연구소, 2005, 122쪽.

보며 부르는 ‘기물타령’이다.

天下陰骨 강쇠놈이 女人 兩脚 번듯 들고 玉門關을 굽어보며, ‘異常히도 생겼다. 孟浪히도 생겼다. (...) 제 무엇이 즐거워서 반쯤 웃어 두었구나. 꽃감 있고, 으름 있고, 조개 있고, 軟鷄 있고, 祭祀장은 걱정 없다.’⁴

변강쇠가 치켜들고 바라본 웅녀의 두 다리 사이에는 꽃감과 으름, 조개와 연계 등이 있다. 여성의 성기가 음식 재료로 치환되고 있다. 표현 매체와 재료의 구성에는 차이가 있지만 두 작품에는 그 작품을 구성하는 사유체계의 상동성이 엿보인다. 두 작품에서 여성의 유방과 성기는 음식 재료들로 치환되고 인간의 기본적인 식욕과 성욕으로 연결된다. 여성의 성에 대한 남성의 욕망이 식욕과 등치된다는 점에서, 이때 여성의 신체는 고깃덩어리, 곧 음식 재료와 다르지 않다는 사유체계상 상동성⁵이 드러나는 것이다. 인간의 심리 작용은 서로 다른 문화 가운데 공통적으로 드러날 수 있다. 아브젝트 예술의 핵심 개념인 아브젝트가 어머니의 자궁으로부터 태어나는 모든 인간의 공통된 문제라는 점에서 더욱 그렇다. 억압되는 여성 주체의 문제를 아브젝트와 아브젝시옹으로 제기하는 아브젝트 예술은 〈변강쇠가〉의 성 담론을 바라보는 데에도 유효하다. 물론 독자나 감상자가 문학이나 사진과 같은 작품을 통해 얻는 심리적 효과가, 서로 다른 장르, 서로 다른 시간과 공간에서 만들어진 두 작품의 동질적 지층을 구성할 수도 있다.⁶

본고의 목적은 아브젝트 예술의 구성원리를 바탕으로 〈변강쇠가〉의 ‘기물타령’의 의미를 해석하고 웅녀의 사라짐의 문제, 나아가 〈변강쇠가〉 성 담론의 의미를 다시 바라보고자 하는 것이다.

4 강한영 교수, 〈변강쇠가〉, 『申在孝 판소리 사설集(全)』, 민중서관, 1974, 537쪽. 이하 인용문 끝에 쪽수만 표기.

5 김현주, 『고전문학과 전통회회의 상동구조』, 보고사, 2007, 110쪽.

6 ‘상동구조’란 동질적인 작용을 하는 다양한 요소들의 실천적인 움직임을 일반화 또는 총체화한 개념이다. 표층에서는 보이지 않지만 심층에서 관련을 맺고 있는 구조를 의미하며 상동성이란 이러한 상동구조에서 만들어진 동질적 성격을 뜻한다. 위의 책, 4쪽.

2 <변강쇠가>의 성 담론

<변강쇠가>에 관해서는 많은 연구가 축적되었다. 그 가운데 성 담론, 특히 여성의 성과 관련하여 이루어진 논의들은 다음과 같이 정리할 수 있다. 음욕에 대한 징계의 주제로 해석하는 경우, 둘째, 가부장제에 의해 희생되는 여성성을 드러냄으로써 사회 제도의 억압을 폭로하는 것으로 해석하는 경우, 셋째, 성적 유희의 한 양상으로 해석하는 것이다.

변강쇠의 성적 일탈을 징벌함으로써 성 윤리를 규제하는 작품으로 해석되었다.⁷ 육체적 성과 성욕을 이성적으로 통제하는 것이 어려움에 대한 공동체의 공포를 반영한 서사⁸, 그래서 정주 집단에게 유랑민인 강쇠와 옹녀는 혐오와 공포를 유발하는 존재로서 ‘공적 징벌’의 대상이 되는 것으로 해석되었다.⁹ 이러한 견해들은 단순히 성적 욕망을 부정적인 것으로 파악하던 초기의 단선적 이해를 극복하면서 성적 욕망 자체를 인정하거나 변강쇠와 옹녀의 성원으로서의 포섭 가능성을 언급했다는 점에서 유의미하지만, 여전히 변강쇠와 옹녀 및 그들의 성욕을 통제의 대상으로 본다는 점에서는 크게 벗어나지 않는다. 여전히 변강쇠와 옹녀는 성적 욕망과 탐욕의 알레고리로 파악되고 그들의 비극적인 결말은 수신을 위한 교훈의 서사로 해석되고 있다.¹⁰

여성주의적 시각에서 계층 간 모순과 가부장제 하 옹녀의 고난을 주목하였다. 옹녀는 가부장제 남성의 횡포를 당하는 여인으로 해석되고¹¹, 끝내 이로 인하여 좌절하고 마는 여인으로 해석되었다.¹² 비극적인 옹녀의 삶에 주목하지 않고

7 임수현, 「변강쇠가의 서사 구조 고찰」, 『한국고전연구』 제5호, 한국고전연구학회, 1999, 78쪽.

8 이정원, 「변강쇠가의 성 담론 양상의 의미」, 『한국고전연구』 제23호, 한국고전연구학회, 2011.

9 서유석, 「공포와 혐오, 환대의 가능성으로 읽어보는 유랑민 서사: <변강쇠가>를 중심으로」, 『우리문학연구』 제60호, 우리문학회, 2018.

10 김미경희·민윤숙, 「알레고리로 읽는 ‘탐욕과 수신’의 <변강쇠가>」, 『실천민속학연구』 제33호, 실천민속학회, 2019, 144-6쪽.

11 서종문, 「변강쇠가」, 『한국고전소설작품론』, 1995, 586쪽.

12 박일용, 「변강쇠가의 사회적 성격」, 『고전문학연구』 제6집, 한국고전문학연구회, 1991,

오히려 상부살이 낀 여인의 욕정을 단죄하는 서사라는 것이다.¹³ 여성의 개가에 대한 부정적 인식을 풍기문란한 옹녀를 등장시켜 풍자하는 것으로 해석되기도 하였다.¹⁴ 이러한 시각은 옹녀를 중심으로 바라볼 때, 가정 내외의 가부장적 억압에 소망이 좌절되지만, 후반부에서 체제의 안과 밖의 사람들이 곳을 통해 유랑민의 한을 푸는 서사로 이해하는 데에까지 나아가게 된다. 옹녀가 가정을 꾸리지 못하고 다시 떠나는 것은 오히려 옹녀의 입장에서 새로운 여정을 준비하는 희망적인 것으로 해석될 수 있다는 것이다.¹⁵

마지막으로 성 자체를 즐기는 문화가 반영된 것으로 보았다. <변강쇠가>의 성기와 성행위에 대한 직설적이고 노골적인 묘사와 서술은 금기시되어 온 성 문학에 새로운 전기를 마련한 것으로 평가된다. 하지만 초반부의 강쇠와 옹녀의 과장된 성욕과 노골적 성행위 장면은 청중과 독자의 관심과 흥미를 고조시키는 ‘유도적 장치’의 기능으로 해석되어 전체적으로 서사적 개연성을 확보하기 어렵다고 해석되었다.¹⁶ 18세기 호색과 향락의 퇴폐적인 비생산적인 성 문화가 반영된 것으로 논의되기도 하였다.¹⁷

기 연구 모두 ‘기물타령’과 <변강쇠가>의 폭넓은 이해를 돕는다. 하지만 다시 한번 묻고자 하는 질문은 과연 <변강쇠가>와 ‘기물타령’이 에로틱한 섹슈얼리티에 관한 것인가 하는 것이다. 남녀의 성기를 직접적으로 묘사하고 대낮에 벌어지는 성행위를 묘사한다고 하여 성적 판타지를 그리고 있다고 할 수 있을까. 여성의 음부를 전경화하여 해부하듯 묘사하는 것은 일반적인 에로티시즘과는 다르다. 더욱이 죽음과 관련된 제사상의 이미지는 좋은 느낌과는 거리가 있다. 옹녀

187쪽.

13 정출현, 「천하의 ‘잡년’ 옹녀, 그녀의 기구한 인생역정」, 『문학과경계』 제2호, 문학과경계·마음과경계, 2002.

14 김승호, 「변강쇠가에 나타난 反 烈女담론 성향—治喪화소를 중심으로」, 『국어국문학』 제152호, 국어국문학회, 2009, 287쪽.

15 최혜진, 「변강쇠가」의 여성중심적 성격, 『한국민속학』 제30호, 한국민속학회, 1998, 404쪽.

16 정하영, 「변강쇠가의 성 담론의 기능과 의미」, 『고소설연구』 제19호, 고소설학회, 2005, 174쪽.

17 이문성, 앞의 글, 133-135쪽.

와 관계 맺는 남자들의 연이은 죽음, 강쇠의 끔찍한 죽음과 시체를 갈아야만 끝났던 송장 치르기의 과정에서 환기되는 정조는 죽음의 분위기이기 때문이다. 따라서 <변강쇠>의 ‘기물타령’이 환기하는 것은 유흥의 수단으로서 에로틱한 성적 흥분을 돋우기보다 매력적이면서 동시에 위험한 양가적 성격의 아브젝트에 가깝다. 바로 이 아브젝트로부터 환기되는 정서적 효과를 노리는 것이 아브젝트 예술이다. 변강쇠와 옹녀를 바라보는 공동체 집단은 ‘혐오’와 ‘공포’의 정서적 반응을 보이며 ‘혐오’와 ‘공포’는 아브젝트가 추동하는 감정과 반응이다. 옹녀의 ‘음란성’에 대한 편파적 이해, 성적 매력의 여성 또는 성욕이 강한 여성을 괴물로 취급하는 강박¹⁸을 드러내고 결국 이들을 공적 정치의 대상으로 규정¹⁹하기에 이르는 저변에는 바로 성과 성욕에 대한 공포가 놓여있다.²⁰ 그리고 이러한 불편함에서 오는 이질적인 감정을 통해 가부장제가 규정했던 여성성의 이미지를 해체하고 그곳에 존재하는 실제 여성을 등장시키는 것이 아브젝트 예술이다.

3 파편화된 여성의 신체와 재구성, 아브젝트 예술

조 스펜스의 <정물>처럼 아브젝트 예술은 여성의 육체를 부분으로 파편화함으로써 가부장제가 덧씌웠던 여체에 대한 판타지, 성적 대상으로서의 판타지를 제거하고 불쾌함, 불편함을 통해 그것을 응시하는 감상자 자신을 환기시킨다. 성적 판타지를 쫓는 남성 스스로를 되돌아보게 만든다.

아브젝트 예술은 1960년대 행위예술과 70년대 신체미술로부터 시작되었다. 특히 70년대 신체미술은 남성 중심의 이데올로기에 의해 재단된 여성성의 관습화된 이미지들, 그리고 그러한 이미지들을 끊임없이 생산해내는 ‘조종된’ 시각 장치를 비판하고 여성의 정체성 문제를 제기한다. 이는 1990년대 ‘아브젝트 예술Abject art’로 이어졌다.²¹

18 이정원, 앞의 글, 13쪽.

19 서유석, 앞의 글 참고.

20 이정원, 앞의 글, 같은 곳.

21 정윤희, 「‘아브젝트’와 해체·구성된 여성의 몸—한스 벨머와 신디 셔먼의 작품에 나타난 여성성과 그 재현의 문제」. 『헤세연구』 제19집, 한국헤세학회, 2008, 295-296쪽.

3.1 ‘致命的’인 아브젝트와 아브젝시옹

아브젝트 예술의 이론적 기반이 된 것은 줄리아 크리스테바의 아브젝트와 아브젝시옹 개념이다. 유아가 주체가 되기 위해서는 어머니와의 합일 상태에서 어머니를 분리된 존재로 인식해야 한다. 이때 비로소 타자와 분리된 존재라는 관념이 확립되고 유아는 언어로 이루어진 ‘기호계’에 자신을 위치하게 됨으로써 하나의 주체가 된다.²² 따라서 주체로서 언어를 획득하기 위해서는 어머니로부터의 분리가 필수적인 것이다.

유아는 어머니와 분리되기 이전에는 어머니와의 연속선 상에 있었다. 어머니와 분리되기 이전의 관계는 ‘코라chora’와 같다. 코라는 자궁 안에서 탯줄로 이어져 있는 유아와 어머니처럼 구별되지 않는 공간, 자리, 그리고 자리를 점하는 육체를 의미한다. 뒤엉킨 한 쌍, 그래서 구별하여 이름 붙일 수 없고, 말해질 수 없는 육체성이다.²³ 그러나 유아는 이제 상징계가 요구하는 적합한 주체가 되기 위해 자기 자신이 아닌 이질적인 것, 그래서 자신에게 위협적으로 여겨지는 것들을 거부하고 배제하게 된다. 그것이 곧 ‘아브젝시옹abjection’이다. 그리고 이 과정에서 버려지고 주체의 경계 밖으로 제외되는 것들을 ‘아브젝트abject’라 한다.²⁴

곧 어머니는 더 이상 자신도 아니고 자신의 것도 아니라는 인식이 유아의 정체성을 획득하는 조건이 되는 셈이다. 유아는 비로소 자신의 정체성을 획득한다. 진정한 탄생이라 평가받을 만한 행복한 순간이다. 그러므로 아브젝트는 주체가 사회에서 언어적으로 위치를 잡기 전, 즉 어떤 ‘나’로서 ‘이름’ 불리기 전, 곧 주체로서의 ‘나’의 출현에 앞서 발생한다.²⁵ 그러나 유아의 입장에서 그것은 동시에

22 박종현, 「아브젝트와 신체 이미지—신디 셔먼의 사진을 중심으로」, 『기초조형학연구』 제 10권 4호, 2009, 116-117쪽 참고.

23 엘리자베스 라이트, 박찬부 외 역, 『페미니즘과 정신분석학 사전』, 한신문화사, 1997, 312쪽; 위의 글, 117쪽 재인용

24 정윤희, 앞의 글, 296쪽.

25 Arya, Rina and Nicholas Chare, *Abject Vision: Powers of Horror in Art and Visual Culture*, Manchester Scholarship Online: January 2017, p.2.

엄청난 충격이기도 하다. 왜냐하면 그것은 곧 삶의 터전이었고 그 무엇보다 아름답고 편안하며 안락하고 사랑스러운 것, 곧 자기 자신으로 여겨던 것과의 영원한 분리가기 때문이다. 그것이 더 이상 나도 아니고 나의 것도 아닌 영원한 타자임을 깨닫는 것은 지금껏 믿어왔던 세상이 거짓이었음을 깨닫는 것과 같다. 따라서 어머니의 타자성을 깨닫고 어머니로부터 떨어져 나오는 그 순간은 죽음과도 같은 끔찍하고 고통스러운 순간이기도 하다. 그러므로 이 분리의 순간에 발생하는 아브젝트는 끔찍하고 혐오스러운 것이다. 그러나 그럼에도 한편으로는 그 분리 이전의, 이제는 돌아갈 수 없는 파라다이스의 향수를 불러일으키고 부정할 수 없는 매력으로 다가온다.

이렇게 모순적인 양가적 감정에 대해 규정할 수 없는 기괴미로 파악한 것은 의미있는 견해다. ‘감히 눈을 떠 볼 수 없는 무시무시하고도 그로테스크한 이야기’²⁶인 〈변강쇠가〉의 내면적 비극과 외면적 희극의 모순적 양가성이 독자나 청중에게 환기하는, 즉 비극과 희극의 융합이 만들어낸 것이 ‘기괴미’이다.²⁷

이 바흐친의 기괴미, 그로테스크가 주목하는 육체와 성은 이들 신체가 외부 세계로 열려 있어 육체와 육체, 육체와 세계 사이의 벽을 없애고 교감하며 상호 전이될 수 있는 것이다. 곧 축제의 자유와 생성으로 나아가는 전도의 의미와 관련되는 성은 한편으로는 기괴하지만 한편으로는 유쾌한 생성의 정조를 환기한다. 바흐친의 축제 공간에서 제시되는 육체의 기괴미는 경쾌한 웃음을 유발하지만 아브젝트 예술의 기괴함은 웃음짓기에 적합하지 않다. 〈변강쇠가〉가 환기하는 웃음은 축제적이고 경쾌하기보다는 음습한 것이다.²⁸ 이는 〈변강쇠가〉의 성적 이미지는 아브젝트에 가깝다.

한편으로는 끔찍하지만 이상하게 끌리는 것이 아브젝트이다. 예를 들어 더럽다고 파낸 귀지, 불결하다고 여기는 용변, 계워낸 토사물을 한 번 아니, 매번 돌아보고 확인하는 것은 왜일까. 혐오스럽고 공포스럽기까지 한 그것이지만 한때는 자기 자신의 일부, 곧 자신이었던 그것에 매력을 느끼고 있기 때문은 아닐까.

26 손낙범, 「신재효와 변강쇠전」, 『학술계』 제1호, 학술계사, 1958, 60쪽, 김종철, 『판소리의 정서와 미학』, 역사비평사, 1996, 51쪽에서 재인용.

27 위의 책, 73쪽.

28 위의 책, 78쪽.

역설적이지만 혐오스럽게 여기는 것일수록 사실 자기 자신과 매우 닮은 것이다.

배설하지 않으면 똥은 존재하지 않는다. 불결하고 혐오스럽다고 여기지만 배설하지 않으면 살 수 없기에 인간은 똥과 이별할 수 없다. 그것은 곧 자신이 생존하기 위해 생산한 것이기에 그것은 자신의 책임이고 자신의 존재를 보증한다. 똥오줌과 같은 비천한 것들, 곧 아브젝트는 주체 외부에 존재하는 듯 하지만 동시에 주체의 산물이고 지금도 주체 안에 존재한다. 아브젝트의 혐오스러움의 강도는 바로 얼마나 깊은 나의 내부-핵심-로부터 나왔는가 하는 것에 달렸다. 그러므로 자신의 존재를 보증하는 아브젝트를 결코 간과해서는 안된다. 아브젝트를 주목하는 이유는 그것과의 만남에서 불쾌감을 느끼는 자신을 통해 자신의 실체를 재인식하게 되기 때문이다.

3.2 ‘혐오’와 재구성되는 여성의 몸

신디 셔먼의 사진에서 여성의 신체는 해체되고, 뒤틀려서 구성된다. 포근한 모성의 어머니, 에로틱한 연인의 ‘여성적’ 이미지는 사라지고 생리혈과 구토물에 뒤덮인 모습으로 나타나 혐오를 불러일으킨다.²⁹ 옹녀는 매우 아름다운 여인으로 묘사되지만 실은 동시에 기분 나쁜 양가성을 지닌 인물이다.

中年에 孟浪한 일이 있던 것이었다. 平安道 月景村에 계집 하나 있으되, 열 굴로 볼작시면 春二月 半開桃花 玉鬢에 어리었고, 初승에 지는 달빛 蛾眉間에 비치었다. 櫻桃脣에 고운 입은 빛난 唐彩 朱紅筆로 떠 들입다 꼭 찍은 듯, 細柳같이 가는 허리 봄바람에 흐늘흐늘, 쩡그리며 웃는 것과 말하며 걷는 態度 西施와 褒姒라고 따를 수가 없건마는, 四柱에 青孀絲이 겹겹이 쌓인 故로 喪夫를 하여도 징글징글하고 지긋지긋하게 단콩 주워 먹듯하였다. (533)

앵두 같은 입술에 버들같이 가는 허리, 그리고 서시, 포사의 교태까지 어느 것 하

29 박종현, 앞의 글, 115쪽.

나 빠지지 않는 미인이 바로 옹녀이다. 그러나 그런 옹녀는 청상살이 겹겹이 쌓여서 남편의 초상을 ‘징글징글하고 지긋지긋하게’ 치른다. 그래서 인근 지방에서 남자 보기가 힘들어지자 사람들은 옹녀를 추방하기에 이른다.

어떻게 쓸었던지 三十 里 안팎에 상투 올린 사나이는 姑捨하고 열 다섯 넘은 總角도 없어 계집이 밭을 갈고, 處女가 집을 이니 黃·平 兩道 公論하되, ‘이 년을 두었다가는 우리 두 道內에 좃 단 놈 다시 없고, 女人國이 될 터이니 좃을 밖에 수가 없다.’ 兩道가 合勢하여 毀家하여 좃아 내니 (533-535)

옹녀는 누구나 보면 죽음에 이르는 치명적인 존재이지만 동시에 누구나 한번 보면 그 매력에서 헤어날 수 없는, 한 마디로 구별하여 명명할 수 없는 양가적인 존재, 곧 아브젝트의 성격을 지닌 존재인 것이다. 옹녀는 여성으로서 삶과 죽음의 양가성을 갖는다. 모든 남자들이 죽음에도 또 다시 옹녀를 욕망하는 것은 거부할 수 없는 매력을 지니고 있기 때문이다. 살아있음을 느끼게 하는 욕망의 원천이기 때문이다. 장승을 뽑아 온 저녁에 변강쇠는 옹녀의 성기를 조왕신에 비유한다. 옹녀의 성기는 생활의 필수적인 공간이면서 모든 것을 태워버리는 죽음의 공간인 아궁이로 묘사된다.

제 계집 두 다리를 兩便으로 딱 벌리고 오목한 그 구멍을 기웃이 굽어보며, ‘밖은 검고 안은 붉고 丁寧한 부엌일새, 빠끔빠끔하는 것은 寵王動症 丁寧 닳제.’ (561)

이러한 옹녀의 양가성은 곧 옹녀가 삶과 죽음, 질서와 혼돈의 경계임을 의미한다.³⁰ 안정을 회구하는 집단에게 있어 그러한 혼돈과 질서의 경계에 존재하는 비정형의 존재가 구성원을 유혹하여 죽음에 이르게 하지 못하도록 하는 유일한 방법은 그를 추방하여 배제, 아브젝시옹abjection하는 것이다.

30 정인혁, 「〈변강쇠가〉의 구조 연구」, 서강대학교 석사학위논문, 1999, 37쪽.

옹녀와 관계하는 남자가 모두 죽어나가자 ‘여인국’이 될지 모른다는 공포가 몰려온다. 이는 자식을 낳아 집단을 유지함이 불가능해짐을 의미한다. 궁극적으로 집단의 생존 문제인 것이다. 집단의 생존과 안위가 위태로워질 수 있다는 공포는 그 공포를 야기하는 존재에 대한 혐오를 낳는다. 집단은 공포의 대상을 배제하려 한다. 혐오스럽다고 규정된 존재와는 관계하고 싶지 않기 때문이다. 쫓겨난 옹녀와 떠도는 강쇠는 정주 집단의 입장에서는 더럽고 혐오스러운 존재이기에 징치의 대상이 되는 것이다.³¹

따라서 혐오는 주체의 존립을 위협하는 대상에 대한 부득이한 정서적 반응으로 이해될 수도 있다. 인간이 본능적으로 동물성과 부패성에 혐오를 느끼며 그런 요소들과의 접촉을 거부하려 하는 것은 자신의 건강한 생명을 유지하는 데에 긍정적인 기능으로 작용한다.³² 왜냐하면 그것은 죽음, 곧 생명에의 위협을 의미하기 때문이다. 그러나 이는 종종 이데올로기와 결합하여 수단화될 때 문제적이다. 특히 인간의 신체적 요소 중 ‘성적인 것’과 ‘불결함’이 결합된 이미지가 자주 동원되어 특히 여성 섹슈얼리티의 고유한 특성으로 전가되고 여성은 남성을 도덕적 타락, 부패, 죽음으로 이끄는 위험하고도 혐오스러운 오염원으로 표상된다. 이러한 혐오적 시각은 여성의 성이 위험하고 불안한 영역이므로 항상 통제되고 정복되어야 한다는 주장을 뒷받침하는 데에 이용된다. 여성은 남성의 체액을 받아들이는 입장이기 때문에 음습하고 더러운 몸을 가질 수밖에 없다는 논리도 대표적으로 강조된다.³³ 특히 사회적 규범에 구속되지 않고 자유분방하게 자신의 성적특성을 드러냄으로써 남성들의 권위에 도전하는 여성들은 매우 위험한 존재로 인식되었다. 옹녀의 ‘기물타령’에서 환기되는 것이 죽음과 관련된 제사상이라는 점이 주목된다.³⁴

31 특히 옹녀의 경우 여성이기에 그 더러움은 더 강조된다. 가부장제 이데올로기는 모든 것이 제자리에 있어야 한다는 강박을 여성에게 부과하기 때문이다. 박복한 팔자로 쫓겨난 옹녀는 유랑민이기에 더럽다. 더럽다는 것은 혐오의 대상이다. 유랑민은 더러운 존재이기에 혐오의 대상이 된다. 문제는 이 혐오가 공포로 이어질 때다. 서유석, 앞의 글, 7쪽.

32 신은화, 「혐오와 지배」, 『哲學研究』 제143호, 대한철학회, 2017, 189쪽.

33 위의 글, 200쪽.

34 제사는 과거와 미래의 세대를 연결하는 것이므로 변강쇠가 옹녀의 성기를 보며 제사상을

天下陰骨 강쇠놈이 女人 兩脚 번듯 들고 玉門關을 굽어보며, ‘異常히도 생겼다. 孟浪히도 생겼다. 늙은 중의 입일는지 털은 돌고 이는 없다. 소나기를 맞았던지 언덕 깊게 파이었다. 콩밭 팔밭 지났던지 돤부꽃이 비치었다. 도끼날을 맞았던지 금 바르게 터져 있다. 生水處 沃畜인지 물이 恒常 괴어 있다. 무슨 말을 하려관대 음질음질 하고 있노. 千里行龍 내려오다 주먹 바위 神通하다. 萬頃蒼波 조깅는지 혀를 빼쭈 빼었으며, 任實 꽃감 먹었던지 꽃감 씨가 贓物이요, 萬壘山中 으름인지 제라 절로 벌어졌다. 軟鷄湯을 먹었던전지 닭의 벼슬 비치었다. 破明堂을 하였던지 더운 김이 그저 난다. 제 무엇이 즐거워서 반쯤 웃어 두었구나. 꽃감 있고, 으름 있고, 조개 있고, 軟鷄 있고, 祭祀상은 걱정 없다.’ (537)

앵두 같은 입술에 버들가지 같은 허리, 포사와 서시의 교태 같은 아름다운 여성의 관습화된 이미지로 묘사되다가도 ‘기물타령’에서는 성기 자체를 전면으로 주목하여 죽음의 향냄새가 나는 제사상을 환기함으로써 여성의 육체에 덧씌워졌던 관습화된 코드들이 해체된다. 죽음의 냄새가 진동하는 옹녀의 상부 이력과 함께 오히려 혐오와 공포를 유발한다.

‘그 제어미를 할 송장이 어떻게 말이오.’ 불끈 일어서서 두 주먹 불끈 쥐고 이 놈이 연해 喜色하여, ‘뉘를 콧 치자고 두 다리 번디디고, 뉘를 탁 차자고 두 눈을 딱 부릅떴소. 에게, 그것이 兪病이어든 그도 가수제. 집에 갈퀴 있소.’ ‘예, 있소.’ ‘그 놈의 눈구멍을 내가 아니 보려 하니 고개를 숙이고서 그 놈 눈 웃시울을 굽어서 덮을 테니 마누라는 밖에 서서 갈퀴가 웃시울에 닿거든 닿다 하오.’ (595)

이어서 벌어지는 장승들에 의해 내려지는 변강쇠에 대한 징벌, 장승 동티로 인해

연상한 것은 ‘家系’를 염두에 둔 ‘남자’임을 의미한다는 해석은 변강쇠의 서사 전반에 걸친 행위를 볼 때 세대의 지속을 염두에 둔 인물이라 보기 어렵다는 점을 감안하면, 제사상의 언급은 후손의 번성, 곧 계속되는 생명의 이미지보다는 죽음의 이미지에 부합하다 하겠다. 정병헌, 앞의 글, 318쪽 참고.

온몸의 구멍을 통해 체액을 뿜어내는 변강쇠의 신체, 그리고 결국 뺨뺨이 남근을 세우고 자기 자신이 거대한 남성 성기의 모습으로 잔혹하게 죽은 변강쇠의 시신, 이 시신을 둘러싼 또 다른 이들의 죽음과 늘어선 시신들. 땀독이는 눈을 부릅뜨고 죽은 변강쇠를 치상하기 위해 그 눈을 갈퀴로 덮으려고 한다. 이후 세 도막으로 분리되는 강쇠와 초라니의 시신, 남은 신체를 갈아버리는 행위까지 이 모든 것이 〈변강쇠가〉가 음란하거나 에로틱하기보다 오히려 공포와 혐오의 정서를 불러일으키는 아브젝트로 일관되게 구성되었음을 드러낸다.

‘기물타령’에서 여성의 육체에 덧씌워진 가부장제 사회의 문화적 질서와 규범, 곧 새로운 생명의 탄생이 이루어지는 곳이어야 한다는 질서와 규범, 관습이 깨어진다. 여성의 몸을 도구로 사용하되 파편화와 재구성을 통해 낯설게 함으로써 가부장제 남성들의 관습화된 시선을 폭로한다.³⁵

아브젝트 예술에서 다루어지는 모든 여성의 신체와 관련한 장면들은 남성의 시각에서 수용하기 어려운 것이다. 결국 아브젝트 예술이 드러내고자 하는 것은 남성 중심의 가부장적 이데올로기, 남성 시각에서의 여성의 이미지를 드러내어 이를 비판하고자 하는 것이다.³⁶ 여성의 신체는 단지 문화적 텍스트만이 아니라 사회적 통제가 직접적으로 행해지는 장이다. 가부장제 남성의 욕망에 복무하는 불거리, 심지어 먹거리로서의 여성의 몸을 저항과 위반의 메타포로 뒤바꾸는 것³⁷, 그것이 〈변강쇠가〉의 기물타령인 것이다. 여성의 섹슈얼리티를 뚜렷이 드러내는 성기가 음식에 비유됨으로써 여성의 성을 폭식하는 남성들의 폭력성을 그대로 드러내는 것이다.³⁸ 여성의 몸을 가부장제 남성, 곧 타자의 욕망에 의해 소외된 보여지는 주체에 머물러 있지 않고, 관습화된 이미지의 작동을 파편화하여 변

35 이러한 여성의 육체에 대한 재구성에 가부장제 남성들의 코드가 작용하고 있음은 역전적인 모습을 통해서도 확인할 수 있다. 대표적인 것이 바로 〈박씨부인전〉이다. 처음에는 박씨가 있던 인물이 가부장제의 유지와 남성들에 대한 순종을 인정받으면서도 외모 또한 아름답게 재구성되는 것이다.

36 박중현, 앞의 글, 115쪽.

37 정윤희, 「자기 결정적 삶에 대한 소망과 ‘자해’의 의미: 빌리 엑스포르트의 70년대 영화와 퍼포먼스를 중심으로」, 『브레히트와 현대연극』 제20권, 한국브레히트학회, 2009, 368쪽.

38 정윤희, 앞의 책, 62쪽.

형식적이고 재구성하여 그것이 제대로 작동하지 못하게 훼손시키는 것, 그것이 아
브젝트 예술의 목적이다.³⁹

4 탈맥락화와 반성적 환기

4.1 혐오의 한계와 주체의 문제

신디 셔먼의 작품은 남성중심적 시선에 의해 관습화된 여성의 이미지를 탈맥락
화된 일련의 사진을 통해 재현한다.⁴⁰ 즉 영화의 한 장면처럼 연출된 스틸 사진을
통해, 영화의 서사 속에서라면 전혀 어색하지 않을 그 장면이 맥락에서 벗어나 있
음, 맥락이 없음으로 인해 관람객들로 하여금 프레임 속의 인물이 어떤 인물인지,
그 인물이 어떤 행위를 하는 것인지, 그 행위의 전과 후에는 어떤 사건이 벌어질
것인지, 왜 그 행위를 하고 있는지에 대한 물음을 스스로 던지게 한다. 그러한 사
고 작용을 통해 해석하는 관람객을 스스로 되돌아보게 만드는 것이다.

일반적으로 주체는 자신이 주체가 되어 대상을 본다고 인식한다. 그러나 라
캉에 따르면 모든 주체는 응시되는 주체, 곧 ‘보여주는 주체’이다.⁴¹ 사실 주체가
바라보는 것은 허용된 것일 뿐이다. 내 이름은 불리우기 위해 있는 것이지, 나 자
체를 의미하는 어떤 것도 사실 아니다. 이름은 나를 응시하는 타인에 의해 발화될
때 의미 있는 것이다. 나는 응시되기 위해, 불리워지기 위해 이름을 갖는 것이다.
그러나 일반적으로 이름은 나 자신을 의미하는, 나의 것이라고 생각한다. 따라서
대상은 나에게 의해 보여지는 것이라고 생각한다. 전술했던, 너무도 평범해 보였던
신디 셔먼의 작품들을 다시 떠올려보자. 정작 여기에서 응시되는 것은 영화 속 주
인공과 같은 여성[그림 1]도 고전 명화 속 인물[그림 2]도 아니다. 탈맥락화된 사
진 속 여성을 바라보며 맥락을 찾으려고 애쓰는 관람객 자신인 것이다. 오랜 역사
속에 존재하는 수많은 형상의 여인들, 심지어 남성들로 분장한 사진들을 통해 셔
먼은 어느 시대 어느 공간, 어느 장면이나 등장하지만 그것은 모두 ‘복제된’ 것일

39 정수경, 앞의 글, 138쪽.

40 위의 글, 131쪽.

41 마단 사립, 김해수 역, 『알기쉬운 자끄 라캉』, 백의, 1996, 65-7쪽.

뿐 실제의 서면은 존재하지 않는다.⁴² 서면에게 있어 욕망하는 남성의 시선의 투사로서 여성을 재현하는 것은 여성적인 것의 재현이기보다 그 시선의 재현인 것이다. 그리고 이 ‘응시’는 주체가 어떤 대상을 지각하지만 그 대상에 대해 온전히 의미화되지 못할 때 나타난다.⁴³

이때 배경과 맥락은 흐릿하지만 오히려 대상은 전경화된다. 왜냐하면 대상을 이해하기 위해서는 맥락이 있어야 하는데, 사실 그곳에는 맥락이 없기 때문이다. 맥락을 찾을수록 동떨어진 대상만이 오롯이 부각된다. 옹녀와 변강쇠의 성행위가 갑작스럽게 느껴지고 불쾌하거나 부담스럽게 여겨질 때, 어떤 서사적 긴밀성이나 개연성을 갖추지 못한 것으로 파악될 때, 이는 옹녀와 변강쇠라는 인물 내지 그들의 행위는 눈을 감아도 떠오르지만 정작 응시되는 것은 그것에 어떤 맥락을 부여하려는 눈을 감은 독자가 응시되는 것이다. 정작 〈변강쇠가〉의 노골적인 성 묘사에 의해 드러나는 것은 변강쇠와 옹녀의 행위를 설명해줄 명분이나 서사적 개연성과 같은 맥락이 아니라, 변강쇠와 옹녀라는 인물, 그들이 벌이는 성적 행위의 장면을 바라보는 시선이다. 탈맥락화가 초래하는 이 낯설음이 그동안 가부장제 사회의 문화적 맥락 속에서 무비판적으로 수용해 온 성과 여성에 관한 관습적인 이미지들을 비판적으로 바라보게 하는 것이다.

신디 셔먼의 아브젝트 예술은 여기에서 한 걸음 더 나아간다. 아브젝트 예술 속에서 남성에게 의해 ‘만들어진’ 이미지로서의 여성성 속에서 자신의 환상을 추구하는 남성의 시선 자체는 무력화된다. 가부장제 남성의 응시 속에 만들어진 여성의 재현에 대한 시각과 구조를 ‘거꾸로’ 반영함으로써 여성을 전혀 다른 방식으로 바라보도록 자극한다.⁴⁴ [그림 6]에서 여성을 찾는 남성들은 뒤죽박죽 파묻힌 여성의 파편화된 흔적들 곁에 놓여진 화장품 거울에



그림 6. Cindy Sherman, Untitled #167

42 정윤희(2008), 앞의 책, 299-300쪽.

43 헬 포스터, 최연희 외 역, 『실재의 귀환』, 경성대학교 출판부, 1996, 132쪽 ; 정수경, 앞의 글, 133쪽 재인용.

44 정윤희, 앞의 글, 301-306쪽 참고.

비친 여성의 모습을 통해 자신들과 같은 자리에 서 있는 여자의 존재를 겨우 발견할 뿐이다.

아브젝트 예술 속에서 여성의 몸은 가부장제 사회에서 문화적으로 조건 지워진 이미지들의 집합체이다. 그것은 어머니로부터의 분리를 기억하는 끔찍한 분리의 순간을 환기하는 아브젝트의 불쾌감을 통해 덧씌워진 이미지들을 벗는다. 여성의 육체는 사회적으로 부여된 규범화된 이미지, 가부장제 남성의 시각이 만들어낸 에로스적인 환상적 이미지에 불과한 것임을 드러낸다. 욕망의 대상으로서 남성의 시선을 위한 이미지로서의 여성성을 벗어나 남성의 욕망하는 시선 자체를 거부한다. 그리고 그 결과 내부와 외부의 경계마저 소멸된다.⁴⁵ [그림 7]은 그렇게 외부와 내부의 경계를 그릴 수 없는 무정형성과 여성성의 연관 관계를 보여준다.⁴⁶ 여성이 자신의 육체를 스스로 발견하고 정체성을 되찾기 위한 모든 시도는 가부장제 남성중심적 이데올로기가 만들어놓은 이미지로서의 여성의 육체를 탈피할 때 비로소 가능해진다. 결국 여성의 여성 자신의 육체를 발견하고 정체성을 되찾으려는 모든 시도는 육체의 사라짐으로 귀결되는 것이다.

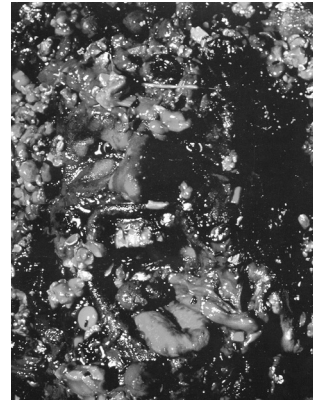


그림 7. Cindy Sherman, Untitled #190, 1989

4.2 ‘응시’와 옹녀의 사라짐

〈변강쇠가〉 후반부에서 옹녀가 퇴장하는 장면을 보자. 변강쇠를 비롯한 여덟 송장과 치상꾼들이 땅에 들러붙어 꼼짝도 하지 못하는 삼물조합의 상태에서 옹녀가 할 수 있었던 것은 원혼들에게 삼물조합에서 풀려나게 해달라고 정성껏 비는 것뿐이었다. 하지만 열심히 빌어 보아도 소용이 없다. 점차 해는 기울어지고 땀뭍이는 옹녀에게 밥과 짬을 구해줄 것을 부탁한다. 이에 옹녀는 밥과 짬을 얻으러

45 위의 글, 310쪽.

46 위의 글, 310쪽.

마을로 들어간다.

女人이 연해 빌어, ‘大師, 출보, 風角님네 다 각기 맛에 겨워 이 地境이 되었으니, 誰怨誰咎하자 하고 이 우세를 시키는가. 靑山에 安葬할새 下棺時가 늦어가니 어서 急急 떨어지쇼.’ 아무리 哀乞하되 꿈쩍 아니 하는구나. 날이 흰히 새어 놓으니 댕득이 하는 말이, ‘배고파 살 수 없네. 女人은 바가지 들고 洞內로 다니면서 밥을 많이 얻어다가 우리들이 먹게 하되 짚 뒤 못 얻어 오쇼.’ ‘깊은 무엇하게.’ ‘몇 해가 지나든지 목숨 끊기 전까지는 이 자리에 있을 테니, 비 오면 상투 덮게 주저리나 틀어 두게.’ 女人을 보낸 後에 각기 설음 議論할 제 (605)

이렇게 퇴장했던 용녀가 다시 등장하는 것은 변강쇠의 송장을 다 처리한 댕득이가 작별을 고하는 장면에서 ‘여인’으로 언급되는 것이 유일하다. 전주장이 서듯이 삼물조합된 군중 속에서 좌수가 악공을 청해다가 굿상을 차려놓고 정성껏 원혼을 달래니 하나둘씩 삼물조합에서 풀려나고 마침내 댕득이의 애절한 간구로 모두가 땅에서 떨어지게 된다. 그러나 북망산에서 댕득이가 진 변강쇠와 초라니의 시체는 등에 붙어 떨어지지 않고, 댕득이는 나무 사이를 힘차게 달려, 등에 붙은 변강쇠와 초라니의 시신을 세 동강을 낸다. 그러나 그 가운데 도막은 다시 들러붙어 떨어지지 않고 댕득이는 다시 등에 붙은 가운데 도막을 바위에 갈아냄으로써 이윽고 송장 치우는 일을 마무리하게 된다. 이 과정을 거친 뒤 댕득이는 고향으로 돌아가기에 앞서 용녀에게 작별 인사를 건네는 것이다.

가운데 한 도막은 북통같이 등에 붙어 암만해도 뗄 수 없다. 遙看瀑布掛長天 좋은 絶壁 찾아가서 등을 갈기로 드는데 같이질 辭說이 들을 만하여, ‘어기여라 같이질. (...) 어기여라 같이질.’ 훨씬 갈아 버린 後에 女人에게 下直하여, ‘風流男子 가리어서 百年偕老하게 하오. 나는 故鄉 돌아가서 同我 婦子 지낼 테오.’ 떨뜨리고 돌아가니 改過遷善 이 아닌가. (619)

가부장제 사회에서 여성은 아내로서, 어머니로서 존재한다. 남편에게 순종하지

않거나, 아이를 낳지 못하면 여자는 죽은 것이나 다름없었다. 즉 가부장제 남성 중심 이데올로기가 규정한 어머니, 아내로서의 여성성의 이미지를 벗겨내고 나면 남는 것은 없는 것이다. 가부장제 사회가 요구하는 여성의 역할을 다 하지 못할 때, 자녀 생산의 역할을 담당하는 구성원, 남편에 종속된 존재로서의 아내, 죽은 남편의 치상을 위한 존재, 남성의 성욕을 충족시키지 못할 때, 그 여성은 사라진다. 사라져도 무관한 것이다. 유랑민 부부였던 이들이 변강쇠의 죽음 이후 치상을 할 수 있는 유일한 가족은 옹녀뿐이었다. 혼자의 힘으로 장승죽음한 거대한 변강쇠의 시신을 처리할 수 없었던 옹녀는 남자의 힘을 빌릴 수밖에 없었다. 아내로서, 또 여자로서 변강쇠와 자신을 보고 치상을 도우러 왔다 죽은 남자들의 원혼을 위해 정성껏 빌어 보지만 문제를 해결할 수 없었다. 아내로서의 역할도, 여자로서의 역할도 하지 못한 옹녀는 더 이상 행위향으로 기능하지 못한다. 불필요한 존재가 되어버린 옹녀는 텍스트에서 사라지는 것이다.⁴⁷ 이는 앞서 살핀 것처럼 여성의 초상이지만, 여성의 것이라고 만들어졌던 이미지의 파편만 남기고 정작 기대되던 여성의 이미지는 없는 신디 셔먼의 작품과 같다. 이는 가부장제 남성 중심의 이데올로기가 옹녀라는 여성을 어떤 존재로 규정하고 있는가를 전적으로 드러내는 것이다.

그러나 옹녀는 오히려 사라짐으로써 그 실재를 드러낸다.

5 결론: 여성을 넘어 주체로

〈변강쇠가〉에서 응시되는 것은 여성의 성만이 아니다. 파편화되고 재구성되는 것은 변강쇠의 몸도 마찬가지이다. 강쇠의 성기 역시 옹녀의 ‘기물타령’ 속에서 응시되고, 장승들에 의한 징치 속에서 온갖 체액을 분출하는 신체기관들이 전경화되며, 그 역시 성기의 모습으로 죽으며 세 도막으로 파편화되고 분쇄되면서 그 살덩어리로서의 육체성이 환기된다. 이러한 파편화와 재구성을 통해 보여지는 것은 끔찍한 강쇠의 시신이기도 하지만, 동시에 그러한 끔찍한 시신을 바라보는

47 그럼에도 유일하게 땅에 들러붙지 않았기에 밥과 짚을 얻기 위해 마을로 갈 수 있었던 것은 전술한 바, 옹녀가 경계에 서 있는 양가성을 지닌 부정형의 아브젝트이기 때문이다.

시선, 죽음을 맞게 한 장승, 집단의 시선과 그 존재이다. 이것이 ‘장승죽음’의 의미이다.

속곳 아구대에 손김을 풀쭉 넣어 女人의 보지 쥐고 으드득 힘 주더니 불
끈 일어 우뚝 서며, 健壯한 두 다리는 柳葉箭을 쏘려는지 非正非八 빗디디
고, 바위 같은 두 주먹은 十王殿에 鬥지긴지 눈 위에 높이 들고, 磬쇠덩이
같은 눈은 鴻門宴 樊噲런지 찢어지게 부릅뜨고, 상투 풀어 散髮하고, 혀
빼어 길게 물고, 짚동같이 부은 모메 피고름이 狼藉하고, 朱將軍은 그저
뻗뻗, 목구멍에 숨소리 딸깍, 콧구멍에 찬 바람 왜, 生門方 안을 학 장승
죽음 하였구나. (571)

게으르고 폭력적인 또 하나의 가부장인 변강쇠가 금기를 위반하고 징벌을 받은 것이지만, 옹녀의 경우와 마찬가지로 자신들의 존재에 위협을 느낀 장승 집단의 공포와 그런 공포를 유발한 변강쇠에 대한 혐오가 저변에 자리하고 있다. 집단의 공포와 특정 대상에 대한 혐오가 한 개인, 약한 자, 소외된 자를 어떻게 죽음으로 몰고 가는가를 변강쇠의 신체를 파편화하고 변형하여 재구성함으로써 드러내고 폭로하는 것이다. 비도덕적이고 음란한 것이라고 비판받고 징치되는 것은 결국 대상을 그러한 이미지로 포장하여 자신의 안위를 지키기 위해 명분을 부여한 집단의 폭력성을 동시에 폭로하는 것이다. 거기에는 어떤 존중 의식은 찾아볼 수 없다. 절벽에 갈려버리는 변강쇠 신체의 한 부분은 스펀스의 〈정물〉 속 여성의 유방처럼 그저 팔려버리고 먹어버리면 그만인 고깃덩어리만큼의 가격도 매겨지지 않는다.

아브젝트 예술이 단순히 여성의 신체 탐구에서 멈추지 않고 주체성의 문제를 제기하는 것처럼, 이는 단지 여성만의 문제가 아니다. 그것은 모든 주체의 문제인 것이다. 모든 나약한 존재, 소외된 존재, 사실 사회구조 안에 관계에 사로잡혀 규정되고, 덧씌워진 이미지로 살아갈 수밖에 없는 모든 존재의 주체로서의 정체성에 물음을 던지고 있다. 과연 이러한 현실 속에서 나의 정체성은 어디로 가야 찾을 수 있는가? 어디에서 나는 온전한 나로서 존재할 수 있을까. 이러한 질문 속에서 옹녀의 사라짐은 전술한 것처럼 새로운 희망의 결말일지 모른다. 비극적인

결말을 맞이할 수도 있지만, 절반의 확률로 어디에서 비로소 터전을 잡고 살아가는 옹녀를 만날 수도 있기 때문이다. 옹녀의 새로운 여정은⁴⁸ 아마도 여전히 자신의 불완전함을 온전히 직시하기 어려운 모든 주체들에게 이 문제의 유일한 정답일지 모르는 것이다.

옹녀는 강쇠와 함께 가부장제 집단의 혐오 대상이었다. 심지어 같은 여성들로부터 배제되는 인물이었다. 그들의 옹녀에 대한 징벌은 집단의 안전에 대한 공포로부터 비롯된 것이었다. 그러나 정작 타자에 대한 혐오, 그리고 이로부터 비롯되는 공포는 어떤 한계를 지니는가? 전술한 바와 같이 여전히 타인에 대한 혐오의 시선을 거두지 않음은 한편으로는 자신에 대한 완전성과 불멸성에 대한 열망의 표현이기도 하지만, 불완전한 자신의 존재를 직시하지 않는 ‘자기기만’이자 ‘헛된 열망’에 불과한 것이다. 도리어 타인에 대한 투사적 혐오는 응시되는 주체로서의 자기를 망각하고 나, 또는 우리와 다른 타인을 응시하고자 하며 근본적이라 믿는 ‘차이’를 발견하게 만든다는 점에서 문제적이다. 애초부터 주체의 정체성 문제를 ‘자기 확인’이 아니라 ‘타자성의 발견’으로 착각한 것부터가 잘못된 기획이다. 불완전성에 대한 두려움의 타인에 대한 투사적 혐오의 주체는 자신의 정체성을 직시하는 자기의식의 단계로 진입하지 못함으로써 타자가 결국 자신과 동일한 존재, 또 하나의 주체라는 것을 인식하지 못한다.⁴⁹ 아브젝트를 더럽고 불결하며 혐오스러운 것으로 여기며 직시하지 못하거나 배척하고 배제하는 한 그것을 바라보는 자신의 불완전함을 인식하지 못한다. 결국 자신의 정체성을 확립할 수 없다.

남성 중심 이데올로기에 의해 생산되어 온 여성성의 관습화된 이미지들을 해체하면서 여성의 정체성 문제를 제기했던 아브젝트 예술은 주체의 정체성이라는 것이 과연 타인에 의해 만들어진 이미지여야 하는가 하는 문제 제기와 함께 시작되었다. 주체의 정체성 규정에 덧씌워진 폭력의 굴레를 폭로하는 것이 아브젝트 예술의 의의이다. 판소리 또한 지배계층의 권위가 몰락하고 그동안 사회체제를 유지하던 유교적인 규범 내지 보편적인 가치관이 크게 허물어진 시기에 나타

48 최혜진, 앞의 글, 404쪽.

49 신은화, 앞의 글, 98쪽.

났다. 양반 남성 중심의 봉건시대 가부장제 이데올로기에 대한 근본적인 물음이 사회 전반에서 일어나는 시기였다. 이러한 두 움직임, 곧 아브젝트 예술과 민중의 목소리가 다분한 판소리는 가장 먼저 그동안 가부장제 남성 중심의 이데올로기에 의해 덧씌워진 약자들과 소외된 자들의 관습화된 이미지를 해체하면서 바로 그 자신의 실체, 정체성을 주목했던 것은 아닐까. 바로 유랑민과 같은 하층민, 그리고 여성이 그들이다.

참고문헌

기본자료

강한영 교수, 『신재효(申在孝, 1812~1884) 판소리사설集(全)』, 민중서관, 1971, 533-619쪽.

단행본

김중철, 『판소리의 정서와 미학』, 역사비평사, 1996, 51쪽.

김현주, 『고전문학과 전통회회의 상동구조』, 보고서, 2007, 110쪽.

정윤희, 『젠더, 몸, 미술: 여성주의 미술로 몸 바라보기』, 알렙, 2014, 58쪽.

마단 사립, 김해수 역, 『알기쉬운 자끄 라캉』, 백의, 1996, 65-67쪽.

엘리자베스 라이트, 박찬부 외 역, 『페미니즘과 정신분석학 사전』, 한신문화사, 1997, 312쪽.

헬 포스터, 최연희 외 역, 『실재의 귀환』, 경성대학교출판부, 1996, 132쪽.

Arya, Rina and Nicholas Chare, *Abject Vision: Powers of Horror in Art and Visual Culture*, Manchester Scholarship Online: January 2017, pp.1-13.

논문

김미경희·민윤숙, 「알레고리로 읽는 ‘탐욕과 수신’의 〈변강쇠가〉」, 『실천민속학 연구』 제33호, 실천민속학회, 2019, 119-153쪽.

김승호, 「변강쇠가에 나타난 反 烈女담론 성향—治喪화소를 중시으로」, 『국어국문학』 제152호, 국어국문학회, 2009, 277-306쪽.

- 박일용, 「변강쇠가의 사회적 성격」, 『고전문학연구』 제6집, 한국고전문학연구회, 1991, 170-200쪽.
- 박중현, 「아브젝트와 신체 이미지—신디 셔먼의 사진을 중심으로」, 『기초조형학연구』 제10권 4호, 2009, 115-122쪽.
- 서유석, 「공포와 혐오, 환대의 가능성으로 읽어보는 유랑민 서사: 〈변강쇠가〉를 중심으로」, 『우리문학연구』 제60호, 우리문학회, 2018, 7-31쪽.
- 서종문, 「변강쇠가」, 『한국고전소설작품론』, 1995, 581-588쪽.
- 신은화, 「혐오와 지배」, 『哲學研究』 제143호, 대한철학회, 2017, 189-214쪽.
- 이문성, 「性描寫의 傳統 속에서 본 〈변강쇠가〉의 ‘기물타령’」, 『한국학연구』 제22호, 고려대학교 한국학연구소, 2005, 121-138쪽.
- 이정원, 「변강쇠가의 성 담론 양상의 의미」, 『한국고전연구』 제23호, 한국고전연구학회, 2011, 101-132쪽.
- 임수현, 「변강쇠가의 서사 구조 고찰」, 『한국고전연구』 제5호, 한국고전연구학회, 1999, 61-79쪽.
- 정수경, 「혐오 미술의 미학적 이해: 신디 셔먼의 후기 작품을 중심으로」, 『미학예술학 연구』 제27권, 한국미학예술학회, 2008, 125-158쪽.
- 정윤희, 「‘아브젝트’와 해체·구성된 여성의 몸—한스 벨머와 신디 셔먼의 작품에 나타난 여성성과 그 재현의 문제」, 『헤세연구』 제19집, 한국헤세학회, 2008, 295-319쪽.
- _____, 「자기 결정적 삶에 대한 소망과 ‘자해’의 의미: 빌리 엑스포르트의 70년대 영화와 퍼포먼스를 중심으로」, 『브레히트와 현대연극』 제20권, 한국브레히트학회, 2009, 349-375쪽.
- 정인혁, 「〈변강쇠가〉의 구조 연구」, 서강대학교 석사논문, 1999, 1-71쪽.
- 정출현, 「천하의 ‘잡년’ 옹녀, 그녀의 기구한 인생역정」, 『문학과경계』 제2호, 문학과경계·마음과경계, 2002, 313-322쪽.
- 정하영, 「변강쇠가의 성 담론의 기능과 의미」, 『고소설연구』 제19호, 고소설학회, 2005, 167-198쪽.
- 최혜진, 「변강쇠가」의 여성중심적 성격, 『한국민속학』 제30호, 한국민속학회, 1998, 387-412쪽.

Abstract

A Study on 〈Byeongangsoe-ga〉 from the Perspective of Abject Art

Jung Inhyouk

In the study of 〈Byeongangsoe-ga〉, if we summarize the discussions on sexual discourse, especially women's sex, we looked at disciplinary action against sexual desire, exposure social oppression by revealing femininity victimized by patriarchy, and the last, sexual entertainment.

However, in the overall context, the sentiment that dominates the 〈Byeongangsoe-ga〉 is related to death. Therefore, the gender discourse of 〈Byeongangsoe-ga〉 is different from the gender discourse that evokes the Bakhtin's structure of the Carnival that removes the wall between you and me and communicates with the world. Rather, it is more like an abject that evokes death and an attractive life-birth process at the same time.

Abject art is an art that raises the question of patriarchy of gender, especially femininity, through such an abject and an abjection.

Joe Spence's "Still Life" puts artificial breasts of women priced together with chicken, vegetables, and fruits, disparaging women as objects of appetite. This shows homogeneity with the 'Song of genitals' of 〈Byeongangsoe-ga〉. This is because women's genitals are also compared to various foods as they are close-up. Moreover, it is the ritual table related to death that is ventilated through such listed foods. From that point of view, 〈Byeongangsoe-ga〉 reveals the characteristics of Abject Art along with the 'Song of genitals'.

The purpose of this article is to look at the issue of "Song of Genitals" and the disappearance of Ongnyeo in 〈Byeongangsoe-ga〉 from the point of view of Abject Art. There is a strategy of the fragmentation and reconstruction of women's bodies, and of decontextualization of the "subjects be shown" through their responses to them.

Key words: 〈Byeongangsoe-ga〉, Song of Genitals, Abject art, abject, abjection, the fragmentation and reconstruction of women's bodies, decontextualization

본 논문은 2021년 3월 26일에 접수되어 2021년 3월 29일부터 4월 8일까지 소정의 심사를 거쳐 2021년 4월 9일에 게재가 확정되었음