

작가론 / 윤석남

## 여성 윤석남의 눈빛

윤석남의 여성주의는 우리가 공유해야 할 대상일 뿐이다. 윤석남은 현재, 여기서 이러한 사실들을 발견해가고 있고 그것의 반영은 여성주의 미술의 정직한 진행 수준이다. 바로 이 지점이 작가 윤석남이 자리잡고 있는 미술사의 지정학적 위치이며 여성주의 작가로서 동시대적 혹은 숙명적 정당성을 가지고 있는 이유이다.

엄 혁

소리 없이 중년이 저물고 있었다  
여자의 무르팍에 낙화 한 잎 특지고  
돌연히 여자는 자신에게 명령했다  
구원으로 통하는 전화를 끊어라,  
친국으로 통하는 아태니를 끊어라,  
내 안에 갠지스, 갠지스 강의 있다.

고정희의 시 <소금과 여자> 중에서.

39년 북만주 봉천에서 7남매 중 셋째 딸로 출생, 해방 한해 전 환도하여 전 농국민학교 입학, 6.25동란 중 피난처 부산에서 사대부중 입학, 16세때 소설가로 활동하시던 아버지 타계, 고등학교 졸업과 동시에 직장생활 시작, 4년 후 성대 영문과 입학, 2년후 중퇴 그리고 결혼, 화가 윤석남의 이력이다.

나보다 연배가 위인 듯한 여성들을 볼 때 어머니와 누님들의 얼굴이 어렴풋이 떠올러지고 60년대 정서가 나를 휘감는 것은 절대 이상한 일이 아니다. 이 중년의 여성들은 소설가 김승옥이 만들어 내는 아스라한 슬픔, 안개, 가난, 분노, 그리고 일탈과 겹쳐지면서 내 미친한 상상 속을 파고 든다. 어느 하나 장편 소설의 줄거리로 부족하지 않은 애뜻한 우리의 가족사들, 그 속의 결핍과 풍요, 애증과 행복, 체념과 희망, 이 줄거리 속의 주인공은 언제나 지친 모습의 어머니이며 그 어머니의 모습을 연민하고 증오하는 하얀 상의에 까만 치마를 받쳐 입은 누님이다. 누님은 교복의 하얀 칼라를 하루에 한번씩 짹짹 비벼빨아서 언제나 알맞은 정도로 풀을 먹여 다림질을 했다. 이때 누님의 표정은 언제나 상기되어 있었다. 누님은 언제나 탈출을 꿈꾼 것 같다. 아버지의 밥상머리 훈계, 미련한 형과 나의 딴청들, 누님의 파아란 눈빛, 누님은 결국 어머니의 조흔처럼 결혼이라는 카드를 사용해 버렸다. 어머니와 누님에 대한 죄의식, 그래 이건 내 개인적이고 유치한 여성 콤플렉스일 것이다.

그런데 이 여성 콤플렉스는 80년대 어느 지점에서 우습게 사라져 버렸다. 논리, 이론, 과학, 운동 등 쇠소리나는 낱말들이 되 먹지 못한 내 뒤통수에 지식이라는 이름으로 축적된 이후일까. 어머니의 다소곳한 결핍의 눈빛과 누님의 파아란 증오의 눈빛이 분석의 대상이 되어버렸다. 내 개인사의 '약한고리'이자 '급소'인 그녀들의 흔적에 과학이라는 잣대를 들이대다니, 그럼에도 불구하고 나는 언젠가부터 여성이라는 낱말을 대할 때마다 남성과 여성을 성별의 격차로 환원시키는 심리주의와 성별을 물질 조건으로 환원시키는 경제주의에서 좌충우



윤석남 「어머니 2: 딸과 아들」 나무위에 아크릴과 파스텔 사진복사 1993

돌한다. 어머니와 누님의 흔적들이 여전히 의식의 한 구석에서 내 죄의식을 간헐적으로 자극하고 있다.

'여성주의 작가 윤석남론'의 본 텍스트에 들어가지 못하고 딴청을 부리고 있는 까닭도 이 때문이다. 우리의 문화적 환경 속에서 수십년을 버텨낸 여성의 의식과 무의식을 들추어내고 여성주의를 둘러싼 담론적 혹은 비담론적 입장들, 그리고 그것의 인식론적 배치, 더 나아가 이 모든 것의 응축된 작품을 분석한다는 것은 아버지가 밥상머리에서 가부장적 폭력을 휘두를 때 미련하게 딴청부리던 내가 할 일이 못된다. 해야

된다면 끔찍한 일이다. 이젠 지적 엄살이 아니다. 그래서 본격적인 주장을 하지 말자. 거대한 이론의 밑그림도 그리지 말자. 심리주의와 경제주의에서 좌충우돌하자. 발랄하고 과감해지자.

### '자기' 눈으로의 관찰

보통 미술사에서 한 미술가의 평가는 다음과 같은 기준에 의해 결정된다. 첫번째 '한 개인으로서 독특한 창작 형식', 두번째 '미학적 지도 그리기라는 차원 속에서 한 개인의 지정학적 영역', 세번째 '미술사적 지도 그리기 속에서 한 개인의 역사적 역할'.

그러나 86년 『반에서 하나로』 전시는 우리의 미술사에 '성적 정체성'이 한 미술가를 평가하는데 중요한 기준점으로 작용하게 하는 계기를 만들어 주었다. 1986년 늦깎이 들인 윤석남, 김인순, 김진숙 3인의 전시는 '성적 정체성'이 한 미술가를 평가하는데 중요한 기준이 되게 했다. 이것은 단순한 미술사적 사건이 아니다. 문화의 다양성, 타자의 담론을 예고하는 이 전시는 순진무구한 미술의 경험을 넘어선다. 물론 기존의 미학적 틀거리에서 이 전시를 보자면 소박하다. 주체할 수 없는 양의 보석을 만지고 있는 윤석남의 「부인」, 남편의 발을 씻어

주는 학사모를 쓴 아내의 모습을 그린 김인순의 「현모양처」, 술먹는 남자들을 향해 활을 쏘는 김진숙의 「내일을 향하여」 등 이들의 일차원적인 분노는 이 전시가 의미하는 실천적인 지평과 비교해 볼 때 차라리 순박하다.

얼굴에 '정력'을 써붙인 사람들이 발정환 개처럼 쾅쾅되는 자정, 적막강산 같은 어둠 속에서 여자는 알몸으로 실오라길 벗었다'

윤석남 「아들-아들-아들」 나무위에 아크릴릭 군상설치 1993



가나아트 1994년 7-8월호  
106

그러나 감당할 수 없는, 그래서 토해낼 수 밖에 없는 분노였다. 대상화되고 물질화된 자신의 육체와 정신을 자신의 '눈'으로 발견했을 때의 노여움과 분노였을 것이다. 이 그림들 속에 나타난 여성들의 모습은 그렇고 그런 주제, 그 속에서 미분화되는 자아, 그렇기 때문에 과장되는 도착과 일탈을 반영하는 상징일 것이다. 우리의 문화적 환경 속에서 연명하는 여성들의 내부에서 보통 '남자의 눈'이 또아리를 틀고 있다. 여성은 어떠한 행위를 하든 그 행위 중심에는 아버지, 남편, 아들이 있다. 여성은 단 한번도 다른 사람의 주인으로서 혹은 스스로의 주인으로서 행세하지 않았다. 여성으로서 윤석남 역시 이러한 질서에서 자유스럽지는 못했을 것이다. 윤석남은 언제나 피관찰자의 눈으로 세계를 읽었을 것이다. 윤석남의 그림 그리기의 시작은 약간은 심리적이고, 경험적인 그리고 존재론적인 차원에서 출발했다.



윤석남 「떠도는 영혼을 위한 기도」 화선지에 사진복사-나무위에 아크릴릭-테라코타-양초 300X600X300cm 1994

자기 자신에 대한 모멸과 자기를 둘러싸고 있는 기운에 대한 분노, 정체의 회복에 대한 안간힘, 그 정체의 미궁, 결국 이러한 수준을 통해 윤석남은 '자기의 눈'으로 세상을 관찰하기 시작했다. 그리고 집단적인 원죄를 감싸고 있는 허울들과 사회적 무의식 속에 침윤된 죄의식의 실체를 햇빛 아래로 끌어내기 시작했다.

#### 분노에서 출발한 고백

80년대의 분노와 윤석남의 분노는 바로 그 '분노'라는 공통분모를 가지고 만난다. 80년대는 윤석남의 탈출을 사실화 시켰다. 그러나 80년대의 경제주의와 80년대식의 급박함은 윤석남의 존재론적 그리고 경험적 언어들을 찬찬히 관찰할 만큼 여유가 있지 못했다. 그 당시 분위기에서 문학적 심리주의는 거북살스러운 것이다. 80년대 여성과 여성성은 경제주의라는 용광로를 거쳐 물질로 환원되었으며 예술문화는 정치, 경제의 강령과 전략의 하부단위라는 빈사상태의 의식 그리고 결국 비싼 댓가를 치러야 했던 고답적인 논리는 윤석남의 거세 콤플렉스가 되었다.

80년대는 윤석남의 또다른 자기내부 관찰자, 곧 '아버지의 눈'으로서 작용하기 시작했다. 윤석남의 실존적인 작품들이 비록 심리주의의 영역 속에 있지만 그 작품들이 여성들의 분노를 반영하고 새 역사를 위한 움직임에 동참했기 때문에 '여성미술이다'라는 호감을 교감했을 것이다. 그러나 80년대 여성미술은 정치적 토크니즘일 가능성이 있다. 보통 80년대의 여성미술은 그것의 '예술적 결합'에도 불구하고 운동의 보족적 혹은 잉여적 가치를 충족시키기에 미술의 한 영역으로 평가받았다. 사실 이러한 비평적-엄밀히 따지자면 정치적-태도를 여성주의 시각으로 읽자면 불행한 일이다. 마치 그렇고 그런 3류 국가에서 행해지는 번덕스런 개각때 언제나 배려되는 여성장관자리 한 두개, 그 이상도 이하도 아닌 토크니즘이다. 이것은 섹시스트들의 축제다. 물론 모든 책임을 환경과 조건의 야만성으로 환원시킬 수 없다. 이것은 만약 자기를 발견한 자기고백의 감상과 주체를 인식론적으로 배열하지 못해서 치뤄야 하는 모멸의 의식이다.

80년대식의 진지함은 윤석남을 내용적으로

가나아트 1994년 7-8월호  
107



윤석남 「어머니 3 : 오조숙녀」 나무위에 아크릴릭 180X150cm 1993

로는 '소시민적 관념성'에서 빠져있고 형식적으로는 '못 그렸다'라는, 진정 남근적이고 형식주의적인 판결을 잠정적으로 내린다. 이것은 밥상머리에서 휘둘러지는 가부장적 폭력과 다름이 없다. 80년대의 '여성미술'과 윤석남의 가시적인 끈들은 자매애라는 봉합선으로 아슬아슬하게 지탱된다. 「끝없는 가사노동」, 「농촌에 시집와서」, 「사당동 축대에 깔린 혜영이의 죽음」, 「제국의 발톱이 활쫓고 간 이 산하에...」 등의 제목으로 창작되던 80년대 후반의 여성미술은 도덕적으로 정당하고 결정된 역사를 향한 힘찬 움직임이다. 그리고 이러한 힘찬 움직임은 절대적이며 신성불가침의 영역을 확보한다. 그러나 우리가 이렇게 절대적인 것 그리고 신성불가침의 영역을 세밀히 관찰해 보면 상상도 할 수 없는 모순이 가득차 있는 것을 쉽게 발견할 수 있다. 이것은 본질적으로 언어의 문제이다.

부정의 변증법에 의해 파생되고 나름대로 특권을 누리고 있는 언어를 관찰하면 그 언어 자체가 반대편에 있는 언어에 의존해-억압하는 형태로서-있는 것을 발견할 수 있다. 그러나 그 반대편에 있는 언어 역시

자세히 관찰해보면 그 자체에도 진정성이 있음을 발견할 수 있다. 이러한 관찰은 운동의 역동성을 방해하거나 그것을 무효화시키는 행위가 아니다. 사실 이러한 관찰은 동일시와 반동일시라는 질곡을 뛰어넘는 시각이다.

사실 '여성주의'라는 시각과 언어는 하나의 언어 속에서 사람들이 인지할 수 없었던 새로운-그러나 원래부터 존재했던-사실을 찾아내는 것이다. 물론 이러한 관찰은 새로운 것을 찾아내어 그것의 정당성과 역

### 어머니의 눈으로 다가감

80년대와 90년대의 경계선 사이에서 윤석남의 시각과 언어가 어떠한 편린의 여정을 겪었는지는 아무도 모른다. 윤석남은 예의 실존적 자기고백을 한다.

“그것은 1989년 늦가을에 느닷없이 시작되어 1991년 여름까지 나를 관통하고 지나간 끔찍하고 지루했던 침체기에서 베어져 나온 하나의 결과물이다. 밀빠진 좌절이 하강을 거듭하던 그 어둡고 무서웠던 시기를

문화의 진행으로 인하여 변형된 것 뿐이다. 따라서 남성의 사회, 문화적 영역에 여성이 동참하기 위해서는 왜곡된 역사, 문화에 투쟁해야 하며 이 과정을 통과해야만 여성의 자아실현이 가능할 것이다. 보통 우리가 생각했던 여성성과 여성주의에 대한 이해다. 물론 틀린 말은 아니다. 어쩌면 80년대의 정치적인 상황과 인식의 차원에서 이러한 '정리'는 유효한 측면이 있다. 그러나 이와 같은 정리가 타자들의 담론으로서는 결정적인 결함을 갖는다. 결국 이러한 담론은 지



윤석남 「그대 아직도 꿈꾸고 있는가?」 나무위에 아크릴릭 121X96cm 1993

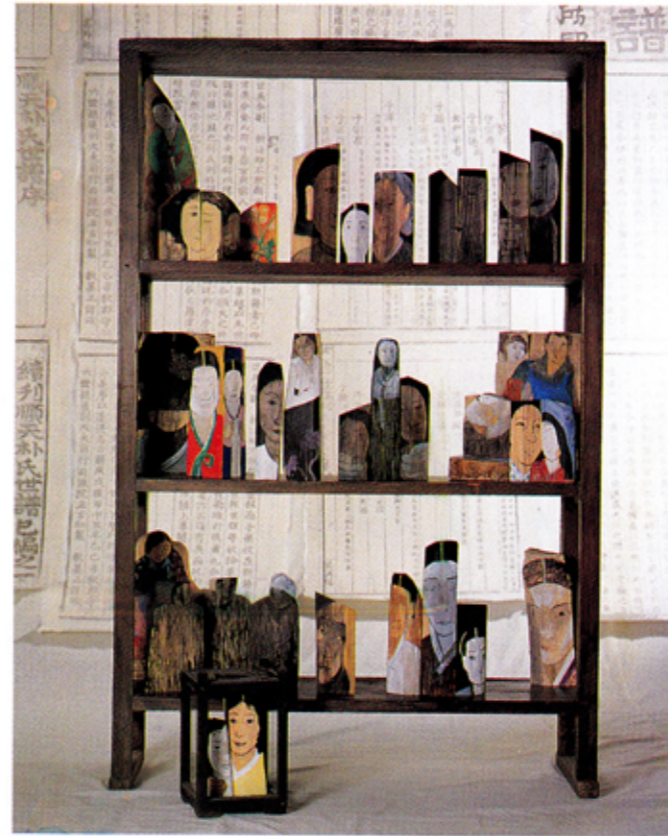


윤석남 「창」 현창, 종이와 나무위에 아크릴릭 164X162X20cm 1993

사성을 증명하는데 그 목표가 있거나 혹은 충돌하는 언어들을 중화시키는데 기여를 하지 않는다. 앞에서 말했듯이 언어 대립의 내부에는 언제나 폭력적 위계질서가 있고 어느 하나가 다른 하나를 테러하면서 우위에 존재한다. 여성주의가 의미하는 새로운 시각과 언어는 이러한 질서를 해체하는 담론이다. 아마도 이러한 인식론적 배치가 말끔하게 윤석남의 인식 속에서 정리되지는 못했을 것이다. 그러나 분명한 것은 바로 이 지점에서 윤석남의 행로는 시작된다.

통과하며 내가 힘겹게 찾았던 출구, 그것이 출구라고 생각했던 것은 두 가지였는데 그 중의 하나가 손으로 무엇을 부수고 찢고 맞추고 짜고 하는 수공예적인 작업과 여성작가와와 공동작업이었다. 열려 있고 비어 있는 여성들 특유의 넉넉함이 같은 공간 속에서 녹아서 하나가 될 수 있다면 그 힘은 둘이 아니라 넷 혹은 여덟이 될 수 있다는 확신이 있다. 이 믿음은 지금도 갖고 있다.”  
여성의 심리세계와 성적 특성은 본질적으로 남성의 그것과 동일하나 왜곡된 역사,

배문화의 절대값인 남근이성을 지속적으로 지원하며 정당화시키는 역할로서 전락된다. 윤석남은 치절한 좌절의 하강 속에서의 탈출을 '수공예적인 작업과 여성과의 공동작업'으로 선택한 이유도 여기에 있다. 탈출의 응축된 결과물은 93년 5월 『어머니의 눈』이라는 이름으로 전시된다. 이 전시는 투명한 '타자의 담론'을 상정하며 그 역할은 '평범한 어머니'가 대신한다. 그 평범한 어머니는 말한다. 여성의 고유한 여러 가지 특성은 그 자체로서 옹호되어야 한다.



윤석남 「엄마와 딸들」 오래된 천막-나무위에 아크릴릭 168X110cm 1993

여성의 영혼은 생물적 그리고 그러한 조건에 의한 심리적 차원에서 볼 때 남성의 그것과는 근본적으로 틀린 것으로 그 '틀림'을 인정해야 한다. 이러한 여성성은 사회, 문화, 경제적으로 남성성과 동등한 것이나 본질적으로 차별적인 것이다. 윤석남의 작품들이 방출하는 기표는 조용하며 투박하여 그 작품들 내부의 급진성을 순화시킨다. 사실 윤석남이 응축시킨 '타자의 담론'은 급진적 여성주의와 분리주의를 그 저변에 깔고 있다. 단 하나가 아닌 여러개의 문화가 있다. 따라서 문화적 독점이란 여타 문화를 억압한 결과이다. 이러한 사실이 인정되어서는 안된다. 타자들이 존재하고 우리는 그 타자들 중 하나일 뿐이다. 윤석남은 이러한 주장들을 '어머니'에게 이입시킨다. 그리고 그 '어머니'의 급진성이란 존재하는 역사, 문화, 정치, 경제를 타자들의 시각에서 재구성하라는 엄청난 주문이며 더 나아가 그것을 해체하라는 강령이다. 물론 이러한 급진성은 「네 자궁을 노래하라」, 「여성의 몸을 말하기, 글쓰기」 등의 저항문화 혹은 하위담론으로 외화될 가능성이 있다. 또한



윤석남 「얼굴없는 학살」 종이위에 연필 47X62cm 1987

'여성과의 공동작업'을 탈출의 대안으로 상정한 것이다. '여성들 특유의 넉넉함'이라는 수사학 속에는 성별이라는 개념의 분리주의가 도사리고 있다.

메타적인 여성주의는 여성과 남성의 동질성 혹은 여성과 남성의 차별성에 초점을 둔 논의 자체를 위협하게 생각한다. 이렇게 생물적 혹은 심리적 차원의 동질성 그리고 차별성에 논의의 초점을 두는 것은 그 자체가 성별이라는 이데올로기이며 이러한 논의는 결국 여성성의 신비 혹은 남성성의 신비라는 범주에서 한발자국도 벗어나지 못할 것이다. 따라서 메타적 여성주의란 우리의 문화적 환경과 사회적 조건을 벗어나서 이 조건과 환경을 관찰하는 '눈'을 전제로 하는 실천을 의미한다.

### 작가의 사물을 읽어 내는 법

요즘 집두어화하여 증폭되는 여성주의 혹은 페미니즘이라는 용어는 패선화되고 있다. 더불어 포스트에 영향받은 미시적이고 다원적인 움직임의 한가지 경향으로 오해되기도 한다. 환경운동, 소비자 보호운

동, 여성주의 운동 등 여성주의는 포스트적 시민운동의 한가지 형태로서 이해된다. 이렇게 여타의 것들과 병치된 여성주의는 다원적인 것들 중 하나, 불완전한 것들 중 하나, 또 하나의 문화 등으로 이해된다. 진정한 해묵은 접근인 여성은 불완전하며 전체의 부분 그리고 또 다른 하나라는 이데올로기가 여기에 숨어 있다. 어쩌면 여성주의와 생물학적 맥락의 여성은 우리가 생각하는 것처럼 유관하지 않을 수 있다.

윤석남은 93년 5월 『어머니의 눈』 전시를 통해 스스로를 본격적인 여성주의 작가로 선언한다. 새삼스럽게 들릴지 모르나 윤석남은 여성주의 작가이다. 그리고 자의든 타의든 "윤석남은 여성주의 작가이다"라는 선언·호명은 만만치 않은 문화적 의미효과를 갖는다. 원칙적으로 '여성주의 작가'라는 의미는 전통적 맥락의 예술, 예술가, 예술작품이라는 문법으로 설명되지 않는다. 이와 같은 차별성을 형식적인 것으로 이해하면 그것은 여성주의에 대한 오해다. 이것은 대사회적 태도이며 문화적 가치를 의미한다. 그것은 마치 예술작품과 텍스트가 형식적인 외양은 유사하지만 완벽하게 다른 패러다임 속에 존재하는 것과 비슷하다.

윤석남의 작품은 다른 작가들의 작품들과 차별적이다. 우리는 이러한 차별성을 그가 다행스럽게도 미술교육이라는 제도의 세례를 받지 않았고, 상대적으로 미술문법의 전형에서 자유스러웠기 때문이라고 생



윤석남 「어머니 6 : 벤치에서」 현 벤치와 나무위에 아크릴릭 116X151cm 1992



윤석남 「어머니 5 : 가족을 위하여」 나무위에 아크릴릭 160X80cm 1993

각할 수 있다. 혹은 여성은 가진 것이 없기 때문에 상실할 것이 없고 그래서 자유스러운 실험을 할 수 있다는 언설도 생각할 수 있다. 제도와 문화적 기득권에서 이미 해방되어 있는 여성으로서의 윤석남. 역시 틀린 말들은 아니다. 실제로 한 남성이 제도에서 자유스러워지고 문화적인 기득권을 포기하기 위해서는 보통 고행과 명상이라는 자기 자신과의 싸움이 있어야 한다. 그러나 윤석남의 차별성을 또다시 성별이라는 조건의 차이 그리고 주변과 중심의 차이로 환원시키지 말자.

그럼에도 불구하고 윤석남은 중심에 의해 억압된 주변의 기호들에 관심을 갖는다. 소박하고, 장식적이며, 수공적인 것들, 나염처리되어 대량생산된 이불보의 촌스러운 무늬, 공예품같이 만들어진 작은 인형같은 인물들, 행상하는 아주머니들, 온화한 모습의 여공들 등 수동적인 주체들에 의해 생산된 기호들을 관찰한다. 실제로 윤석남은 우리가 신화화된 '여성성의 전형'으로 비판하는 주변의 기호들, 그런 이미지와 색깔들 그리고 선들을 관찰하며 그의 작품에

반영시킨다. 이러한 관심은 주변의 기호라는 새로운 것-그러나 존재했던 것을 찾아내어 그것의 역사성을 증명하는데 그 목표가 있거나 혹은 주변과 중심이라는 충돌하는 기호들을 중화시키는 것이 일차적인 목적일 것이다. 윤석남은 이렇게 사물을 읽어내는 방법이 세계를 읽는 원칙으로서 작용하기를 기대한다. 그리고 여기에는 '질서의 자리바꿈'이라는 급진적인 실천이 응축되어 있다.

윤석남이 사용하는 언어는 과학화된 전 문화 혹은 파편화된 언어가 부정했던 총체적이고 유기적인 것이다. 이러한 윤석남의 언어가 완벽한 유기성과 총체성의 영역에 존재한다고 말할 수는 없지만 최소한 윤석남은 언어의 유기성과 총체성을 지향한다. 당연히 윤석남의 언어는 그 언어의 내용을 과학적으로 분석한다든가 혹은 과학적으로 증명할 수 있는 그런 종류의 언어는 못된다. 사실 이 지점에서 몇가지 문제는 발생한다. 그것은 소박하고, 주변화된 그리고 수공적인 기호들과 여성성 혹은 여성주의를 혼동하게 만든다.

그것이 인식론적 배치이든 개인의 성향이든 윤석남이 활용하는 언어의 시점은 과거이다. 그리고 이러한 시점은 민족적인 혹은 민족적인 것과 여성성 그리고 여성주의를 동일시하게 한다. 물론 이것은 윤석남의 언어 문제일 뿐만 아니라 포스트라는 문화적인 현상 속의 문제이기도 하다. 그러나 동시대에 억압받는 과거, 주변의 기호로서 민족, 현대성이 주변화시킨 민족적인 것 그리고 키치에 대한 윤석남의 관심이 그 질서의 자리바꿈을 전제하는 것이겠지만 이 관점에 대한 설명은 윤석남의 의무이다.

실제로 이러한 언어가 통용되는 사회는 과거의 어느 지점에서만 찾아볼 수 있을 뿐이다. 그리고 주변적인 것이 중심적인 것을 대치할 수 없다. 사실 많은 사람들이 분열되고 파편화된 문화 환경의 대안으로 유기적인 언어가 통용되면 사회를 제시하기도 한다. 할머니가 손자에게 들려주는 이야기 속의 지식, 신화 속의 지식, 민담, 설화 등 이러한 소박하고 작은 지식이 아름다움과 정 그리고 진실을 규정하던 과거의 세계를 그리워하게 한다. 윤석남의 작품 속에

는 이러한 의식들이 외화되어 있다. 그리고 그것은 동시대에 대한 주체와 반동일시일 가능성이 있다.

그러나 나는 앞에서 말했듯이 이것을 문제시 할 자신이 없다. 유교적 잔재와 박정희식 모던 프로젝트의 남근성이 열성교배해 뿜어논 이 가부장의 안개 속에서 윤석남의 여성주의를 성별의 차이로 환원되는 심리주의라고 발언할 자신이 없다. 윤석남의 담론을 미셸 페치의 '반동일시'와 '역동일시'를 들먹이면서 접근할 자신이 없다. 이 글이 최소한의 과학적 근거를 가져야 된다는 부담이 없다면 나는 윤석남의 숨겨진 급진성이 더욱 노출되었으면 하는 바람을 피력했을 것이다. 한 인간이 또 다른 한 인간을 생물적, 문화적, 물질적 다른 때문에 억압하는-언어화될 수 없는-야만성은 결코 이상과 과학 등 언어로 대응할 수 없는 것일지도 모른다는 생각이 든다.

어쩌면 윤석남의 여성주의는 우리가 공유해야 할 대상일 뿐이다. 우리는 아직도 '타자의 담론'을 부정하고 있다. 윤석남은 현재, 여기서 이러한 사실들을 발견해가고 있고 그것의 반영은 여성주의 미술의 정직한 진행 수준이다. 바로 이 지점이 작가 윤석남이 자리잡고 있는 미술사의 지정학적 위치이며 여성주의 작가로서 동시대적 혹은 숙명적 정당성을 가지고 있는 이유이다. <미술평론가>

#### 주)

- 1) 고정희 시집, 여성해방출판사, 동광출판사, 1990년
- 2) 80년대의 '여성미술'과 '여성주의 미술'은 같은 개념으로 활용된다. 그러나 이 두 개념은 여러가지 편차를 두는 다른 개념일 수 있다.
- 3) 1993년 5월 '어머니의 눈 : 윤석남'이라는 이름으로 금호미술관에서 가졌던 윤석남의 두번째 개인전 팸플릿에서.
- 4) 주체의 '반동일시'는 그 주체를 둘러싸고 있는 환경, 곧 제거나 지배방식에 대해 거리를 두며 반동일시 하고 있기 때문에 진보적인 주체로 인식된다. 그러나 이러한 주체는 마치 영화 '아웃 사이더'의 주인공을 처럼 제거나 지배방식의 변화에 아무런 도움을 주지 못한다. 차라리 이러한 주체는 환경과 조건을 자신의 주체와 동일시하는 부류들과 대칭선상에서 그 환경과 조건을 지속시키는 역할을 한다. 따라서 미셸 페치는 주체형태 구성에 있어서 '역동일시'라는 개념의 긍정성을 주장한다.



윤석남 「자화상」 나무위에 아크릴릭 90X45cm 1992

#### 윤석남

- 1939년 중국 봉천 출생
- 1967년 성균관대학 영문과 2년 중퇴
- 1984년 미국 뉴욕 아트 스튜디오트 리그에서 회화 전공
- 1980년 소모 3인전(서울 회화랑)
- 1982년 제1회 개인전(서울 문예진흥원 미술화관) 인간전 참여
- 1985년 시월모임전(서울 관훈미술관)
- 1986년 시월 모임 「반에서 하나로」전(서울 그림마당 민) 통일전, 반고문전 등 기획전 참여(~93년)
- 1988년 여성해방시와 그림의 만남전
- 1993년 제2회 개인전(서울 금호미술관) 「태평양을 건너서」전(미국 뉴욕 퀘즈미술관)
- 1994년 민중미술 15년전(서울 국립현대미술관) 여성 그 다름과 힘전(서울 한국미술관)

