■민족문화연구 제107호(2025.05.31.), 고려대학교 민족문화연구원, pp.277-309.
http://doi.org/10.17948/kcs.2025..107.277

신학철의 '역사화'에 재현된 민중의 형상*
—디디-위베르만의 이미지론을 경유하여—

여문주(呂文珠)**

목 차

1. 머리말
2. 오브제에서 몽타주로
3. 역사의 몸, '잔존하는' 민중의 형상
4. '갑순이'와 '갑돌이'로 표상된 민중의 이미지
5. 부재의 형상, 형상 없는 형상
6. 맺음말

국문초록

신학철의 '역사화'에서 한국의 근·현대사는 의식보다는 무의식이, 이성보다는 감성이, 논리보다는 감정이, 계획보다는 충동이나 본능이 먼저 작동하는, 하여 동물적, 원초적 신체성을 드러내는 거대한 몸의 형상으로 재현된다. 이 '역사-몸'은 단일한 덩어리를 이루고 있지만, 그 안에 온갖 이질적, 시대착오적 요소들이 서로 복잡하게 얽혀 있다. 이는 역사를 '동일성'의 완결체가 아니라, 그 자체가 수많은 타자들로 구성된 '타자성'의 혼합체로 파악함을 시사한다. 또한, 이렇게 실증주의 역사관에서 허용되지 않는 상상력을 발휘해 그린 그의 '역사화' 속 민중의 형상은, 1980년대 민중사관이 과학적, 실천적 역사관으로 조명했던 역사발전과 사회변혁의 주체로서의 민중과 결을 달리한다. 그의 작품에서 민중은 역사 속에서 뒤얽히고 찢어지고 솟구치고 요동치는, 매

* 이 논문은 2022년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (NRF-2022S1A5B5A16049171)
이 논문은 조선대학교 인문학연구원 이미지연구소와 민주평화연구원이 공동 주최한 2025년 1월 24일 정기학술대회에서의 발표문을 수정·보완한 것임.
** 전남대학교 문화융합연구소 학술연구교수.

우 복잡하고 불안하고 혼란스러운 양상으로 나타나기 때문이다. 이 글은 1980년부터 지금까지 지속되고 있는 신학철의 '역사화' 연작을 대상으로, 이처럼 매우 독특한 방식으로 재현된 민중의 형상을 분석하고 그 현재적 의미를 고찰한다. 특히 신학철의 '역사화' 작업 전반의 토대가 되는, 다양한 출처의 사진 이미지들의 몽타주 기법에 주목하고, 이것이 단순히 작품의 표면을 구성하는 조형적 기법에 그치는 것이 아니라, 디디-위베르만의 통찰처럼, 역사와 시간에 대한 '인식의 방법론'이자 민중의 내적 본질을 드러내는 '사유 자체의 발견술'로 기능하고 있음을 논구한다.

주제어: 신학철, 1980년대 민중미술, 민중, 형상, 역사화, 시대착오, 상상력, 공동체, (포토)몽타주, 변증법적 이미지

1. 머리말

신학철의 '역사화'에서 '사람들'(people)은 끊임없이 되돌아온다. 언젠가부터 보이지 않다가 잊힌 지 오랜 어느 날 별안간 다시 나타나 우리 눈앞에 서 있는 그 천차만별의 사람들. 해원할 감로 한 방울 없이 아귀도만 남아 있는 듯한 그의 그림 속에서 함께 뒤엉켜 있을 뿐인 사람들. 그들이 처음 그려졌던 그때 그 시절과 함께 가버린 듯했던, 가버려야 했을 것만 같은, 이제는 잊을 만도 한 사람들. 작가는 그들을 지속적으로 불러내 우리 앞에 다시 세운다. 그들과 함께 우리가 언젠가 지치도록 던지다 한동안 잊고 있었던 질문들도 다시 **되돌아온다**.

신학철의 사람들이 계속해서 되돌아온다면, 조르주 디디-위베르만의 '민중들'(peuples)[1]은 결코 사라지지 않고 '잔존'[2]한다. "민중들이 노출된다"는

1) Georges Didi-Huberman 저, 여문주 역, 『민중들의 이미지—노출된 민중들, 형상화하는 민중들』, 현실문화, 2023 참고할 것.

2) 디디-위베르만이 사용하는 이 '잔존'(survivance) 개념은 독일의 미술사학자 아비 바르부르크(A. Warburg)의 '고대의 잔존'(Nachleben der Antike)에서 비롯된 것이다. 바르부르크는 고대의 위대함과 쇠퇴라는 선형적 시간 모델에 의해 조직된 근대 미술사학의 기획과는 달리, 예술작품은 시간을 관통해 그 형식을 바꾸며 자신의 삶을 연장한다고 보았다. 이를테면 이탈리아 르네상스 미술이나 중세의 기독교적 도상 속에 남아 있는 고대적 이미지들의 흔적처럼, 이미지는 특정 시기 생성되고 소멸되는 것이 아니라 늘 잔존한다는 것이다. 그의 이러한 '시대착오적' 시간성 개념은 주

짧지만 강렬한 문장으로 시작하는 『민중들의 이미지』에서 디디-위베르만은 미디어에 의해 노출될수록, 그 '결핍-노출'과 '과잉-노출' 사이에서 더욱더 비가시적이 되어가는 민중들의 위기, 미학적, 정치적 재현 속에서 오히려 사라질 위험에 처한 민중들의 소멸의 위기를 다룬다. 그러나 그는 이 민중들이 자본주의의 강한 빛에 가려 보이지 않게 되었을 뿐, 도처에 편재하는 어둠 속으로 흩어져 여전히 **잔존하고** 있다고 말한다.[3]

이렇게 잔존하는 민중들의 역사를 어떻게 '가시화'하고 '독해 가능한' 것으로 만들 것인가? 디디-위베르만은 묻는다. "어디에서 이름 없는 자의 말을, 불법 체류자의 글쓰기를, 집 없는 자의 장소를, 권리 없는 자의 요구를, 이미지 없는 자의 존엄을 찾아낼 것인가? 어디에서 누군가 아무것도 기록하고 싶어 하지 않는 자들, 때로는 그 기억 자체를 죽여 버리고 싶어 하는 자들의 아카이브를 찾아낼 것인가?"[4] 벤야민을 경유하며 그는 답한다. "역사주의와 실증주의의 (...) 모든 보편적 역사[는] 민중들의 거대하고 필연적 역사[와] 구별"된다. 보편적 역사는 "균질적이며 비어있는 시간을 채우기 위해 사실들의 덩어리를 동원한다." 반면, 아무것도 잊지 않고 전부를 언급하고, 역사의 모든 민중, 승자와 패자 모두를 형상화하는 완전한 역사는 불가능하다. "완전한 역사의 불가능성과 보편적 역사의 공허함 사이에서" 민중들의 역사는 그 '구성 원칙'을 갖춰야 하는데, 그것은 '위험의 순간' 솟아오르며 잃어버린 모든 것을 다시 노출하는 시간의 '**재몽타주**'(remontage)이다.[5]

다시 반복되지 않을 것 같은 역사의 재연 속에서 되돌아오는 이 사람들, 아니 끝내 되돌아올 수밖에 없는 이 민중들을 우리는 어떤 언어로, 어떤 형상으로 재현할 수 있는가? 이들의 형상화가 시대를 거슬러 왜 지금 우리에게 여전히 중요한 문제로 제기되는가? 80년대 민중미술을 거쳐 지금까지 지속

류 미술사에서 흔히 간과되는 수많은 이질적이며 불연속적인 미술의 양식과 요소의 변이를 해명할 수 있게 한다. 이 개념에 대한 보다 자세한 내용은 디디-위베르만의 『잔존하는 이미지—바르부르크의 미술사와 유령의 시간』(김병선 역, 새물결, 2022)을 참고할 것.

3) Georges Didi-Huberman, 앞의 책, 2023, 18-21면.

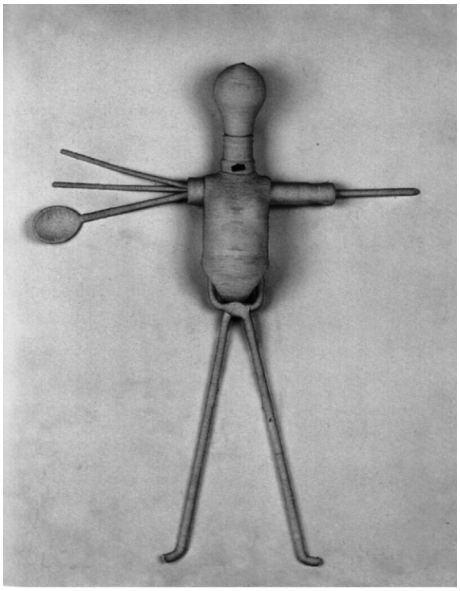
4) 같은 책, 44-45면.

5) 같은 책, 45-46면.

되고 있는 신학철의 '역사화'에서 이 글은, 시대착오적으로 잔존하는 것들, 선형적, 결정론적 미술사 기술에서 배제된 것들의 영역을 탐구해온 디디-위베르만의 민중들의 이미지에 대한 사유를 경유하여, 이 질문에 대한 하나의 답을 찾고자 한다. 아마도 그것은, 공히 민중을 형상화하는 일의 중요성을 통찰하고 각자 자신의 고유한 언어로 민중의 형상화 작업에 천착했던 두 사람의 민중에 대한 사유가 어떤 깊이에 도달하면서 서로 만나게 되는 지점에서 찾아질 수 있을 것이다. 따라서 이 글은 신학철의 조형적 언어와 디디-위베르만의 문학적 언어가 교차하는 지점들을 발견하고, 그 지점에서 발생하는 의미들을 읽어내는 시도가 될 것이다. 그리고 이 시도를 통해 이 두 사람의 작업이 그에 응하는 또 다른 용기 있는 실험과 실천들을 받쳐줄 수 있는 발판이 될 수 있기를 기대한다.

2. 오브제에서 몽타주로

1970년대 중반, 아방가르드 미술을 표방했던 'A.G' 그룹에 합류한 시기, 신학철은 자본주의적 욕망 속에서 산란하던 온갖 사물들의 파편을 실로 꼼꼼히 감기 시작했다(도판 1). 그의 작업은 이렇게 오랜 시간 공을 들여 그 형상을 가리고 순화하는 일종의 지극한 치유 과정에서 발원했다고 할 수 있다. 그것은 제 고향을 떠나 낯선 도시에서 그가 느꼈던 모종의 고통, 두려움, 분노를 어떻게든 극복하고자 하는 노력이기도 했을 것이다.



〈도판 1〉 신학철, 〈부활-1〉, 72.7x53cm, 오브제, 1979

그러나 그 느린 묶음으로는 도저히 따라잡을 수 없는 속도로 몰아치는 시간 속에서, 어느 순간 그의 작업은 온갖 이미지들을 있는 그대로 노출시키는 방식으로 급격히 방향을 바꾼다. 이제

그가 다루는 오브제는 매스미디어에 의해 폭발적으로 쏟아져 나오기 시작한 사진 이미지들이었으며, 그는 그것을 마음대로 찢고 오리고 변형시켜 다시 결합하는, 이전의 '사물-오브제' 작업에서보다 훨씬 더 자유로운 몽타주를 통해 캔버스에 담기 시작한다.

이미 매스미디어의 이미지는 몽타주였다. 정치적 이미지와 상업 광고의 이미지가, 고급한 것과 저급한 것이, 진지한 것과 장난스러운 것이 병치되며 우리 일상에 미처 파악되지 않는 방식으로 그 힘을 미치고 있었다.[6] 그러한 병치를 전유하여 그 이미지들의 힘을 가시화하며 비판적으로 재구성하는 신학철의 '사진-오브제' 작업은, 그런 맥락에서 '**재몽타주**'였다고 하겠다.

그의 재몽타주 작업 속에서 드러나는 형상은 고통스러운 것이었다. 역사 속에서 저마다의 자리에서 알고든 모르고든 고통을 주고받는 사람과 사물들이었다. 그것은 작가가 불러내어 형상을 부여한 것이면서, 동시에 스스로 그에게 다가와 모습을 드러내는 것이기도 했다. 신학철은 50년이 넘는 세월 동안 묵묵히 자신의 손을 통해 다가오는 그대로의 그 고통의 형상들을 피하지 않고 다시 마주한다.

"아비 바르부르크는 잔존하는 것들이 스스로를 '파토스의 양식'(Pathosformel)으로 가시화하고 있다는 것을 보여준 바 있[다]." 잔존하는 것들은 고통받는 몸짓으로 자신을 드러내는데, 그 결과, 바르부르크의 므네모시네 아틀라스에서 "모든 문화적 역사는 광대한 '고통의 보고(寶庫)'로 나타났다."[7] 디디-위베르만은 바르부르크의 이 파토스 양식을 단순한 의미

---

6) Jacques Rancière 저, 김상운 역, 『이미지의 운명—랑시에르의 미학 강의』, 현실문화, 2014, 94-95면 참고.

7) Georges Didi-Huberman, 앞의 책, 289면. 그리스 신화에 등장하는 '기억의 여신'의 이름에서 따온 '므네모시네 아틀라스'(Bilderatlas Mnemosyne)는 바르부르크가 고대부터 동시대까지 서구 문명의 기원과 그 전개를 미술도판, 우표, 언론 스크랩, 광고 등의 다양한 사진 복제 이미지 천여 개를 수십 개의 패널 위에 조직해 보여주고자 했던 프로젝트를 말한다. 제1차 세계대전 속에서 불안과 광기로 고통받았던 바르부르크는 이 프로젝트를 통해 시대를 초월해 '반복'되고 '변형'되는 특정 시각적 모티프(파토스 양식)에 주목했다. 바르부르크는 이 개념을 통해 '시대착오적'으로 '잔존'하며 강력한 정서적 에너지를 전달하는 표현 양식의 흔적을 시각적으로 추적하고, 그 변형 과정을 설명하고자 했다. 아틀라스의 패널 위 이미지들은 전통적 연대기나 위계적 질서를 따르지 않고, 이미지 간의 연상, 공명, 충돌을 통해 배치된다. 바르부르크는 이러한 비선형적 배열과 '재배치'(재

론적 또는 기호학적 관점이 아니라, '정신적 증후학'(symptomatologie psychique)의 관점에서 해석할 것을 요청한다. 왜냐하면 그는 그것을 궁극적으로는 오랜 시간을 거쳐 억압된 것이 잔존하면서 몸, 몸짓, 형상을 통해 언제나 다시 가시화되는 **'증상'**(symptôme)을 표현하는 개념으로 보았기 때문이다.

신학철의 고통의 형상들 역시, 외면되고 망각되고 억압된 것의 잔존이 지속적으로 다시 모습을 드러낸다는 점에서 하나의 증상이라고 할 수 있을 것이다. 자타의 외면과 망각에도 어김없이 다시 되돌아오고야 마는 그 증상을 끝내 마주하는 것, 그것들이 드러나는 모습을 응시하고, 건네 오는 말에 귀 기울이는 것, 이것이 그의 80년대 '역사화'로부터, 아니 치유라는 관점에서 거슬러 올라가는 'A.G' 시절의 오브제 작업들로부터 지금까지의 그의 작업에서 지속되고 있는 것이라 할 수 있다.



〈도판 2〉 신학철, 〈한국현대사-6.25(망령들)〉, 2018, 캔버스에 유채, 220x130.5cm

신학철이 그리는 민중은 돌아오되 늘 조금씩 변한 모습으로 돌아온다. 되돌아오는 민중들은, 가장 작은 덩어리로 부서진 좀비조차도 그 안에 무수한 과거의 조각난 기억들을 짊어지고 있다(도판 2). 그 기억들은 고통스러운 과거의 기억들이다. 우리가 지금, 다양한 유형의 광장에서 목도하고 있듯이, 우리의 현실 속 민중의 모습 또한 계속 변화한다. 과거와 사뭇 달라진 모습에서 이들을 여전히 민중이라는 단어로 묶을 수 있을까 묻게 된다. 물론 '다중'이거나 '서발턴'이거나

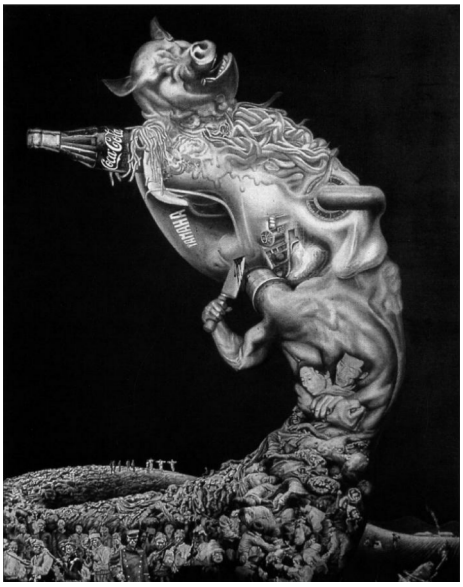
몽타주)의 가능성을 통해, 시공간을 초월하여 작동하는 문화적 기억의 역동성과 그 의미의 생성 과정을 탐구하고자 했다. 즉, 이미지들의 병치를 통해 드러나는 긴장 관계 속에서 서구 문화의 심리적, 지성적 에너지가 어떻게 시각적으로 저장되고 전달되는지를 밝히려 한 것이다.

혹은 '시민'이거나 '국민'이거나, 어떤 이름으로 집합화하든 이들은 여전히 디디-위베르만이 말하는 'peuples'일 것이다. 이름도 몫도 없이 개별적이면서도 보편적인 억압 속에 놓인 사람들, 그럼에도 끝내 다시 나타나 자신의 잔존을, 그 잔존의 (고통스러운) 증상을 드러내고야 마는 사람들 말이다. 이 문단의 첫 문장을 뒤집어 말하면, 민중은 매번 다른 모습으로 나타나지만 그럼에도 그것은 여전히 되돌아온 것들이다. 그것이 그들이 끝내 소멸되지 않고 지속되는 방식이라 할 수 있다.

3. 역사의 몸, '잔존하는' 민중의 형상

1) 몽타주로 구성된 '역사-몸'

신군부의 등장과 같은 시기였던 1980년, 신학철은 차후 〈한국근대사-1〉이라는 일련번호가 매겨질 '역사화' 연작의 첫 번째 그림을 그렸다. 이 그림은 그가 70년대 말 우연히 접한 『寫眞으로 보는 韓國百年』이라는 화보집 속 한국 민중들의 비참한 삶을 기록한 사진들에서 비롯된 것이다.[8] 이렇게 시작된 그의 '역사화'는 '한국근대사'와 '한국현대사' 시리즈로 나뉘어 아직 끝나지 않은 진행형의 작업으로 지금까지 계속되고 있다.



〈도판 3〉 신학철, 〈한국근대사-3〉, 1981, 캔버스에 유채, 128x100cm

이 연작들 가운데 〈한국근대사-3〉(도판 3)이 1981년 문예진흥원 미술회관에서 개최된 제5회 ≪서울방법전≫을 통해 한국 화단에 가장 먼저 발표됐고, 그 즉시 큰 파장을 일으켰다.[9] 한국

8) 신학철・박찬경, 「신학철: 서민의 역사를 그린다」, 『문학과학』 19, 문학과학사, 1999, 231면.
9) 이 전시에서 신학철의 작품을 보고 큰 충격과 감동을 받은 민중미술 1세대 평론가 김윤수는 1982년 서울미술관에서 신학철의 첫 번째 개인전을 유치하게 된다. 이를 계기로 신학철은 1982

의 근대사를 동시대의 사회상과 시대착오적으로 결합해 그린 이 그림의 서사와 표현 방식 모두 매우 이질적이고 충격적이었다. 당시 역사화라고 하면, 70년대 군부독재 주도로 국전 출신의 작가들을 대거 동원해 제작된 '민족기록화'처럼, 역사적 사건이나 위대한 인물의 행적 따위를 '사실주의적' 양식으로 그린 그림이 일반적이었다. 반면 그의 '역사화'에는, 근대화, 산업화, 군사독재와 민주화 등의 격동의 시대 상황 속에서 배태된 수많은 복잡한—정치적, 경제적, 사회적, 이념적—요소들이 한꺼번에 한 화면에 등장한다. 구한말부터 일제강점기를 거쳐 해방과 한국전쟁, 남북분단에 이르는, 이 시대착오적 복잡성에 더해, 인간과 기계와 짐승이 기형적으로 결합되어 하나의 덩어리를 이룬 초현실적 형상이 어둠 속에서 출몰한다.



〈도판 4〉 신학철, 〈한국근대사-종합〉, 1983, 캔버스에 유채, 390x130cm

신학철 '역사화'의 이러한 특징적 면모를 가장 잘 드러내는 또 다른 작품으로 1983년에 제작된 〈한국근대사-종합〉(도판 4)을 들 수 있다. 말 그대로 한국의 근대사를 종합해 보여주고 있는 이 그림에는 그의 '역사화'에 반복적으로 등장하는 민중의 수난사가 시체더미로 재현되어 그림의 기저를 이룬다. 그 바닥으로부터 해방정국의 이념적 대립과 관련된 이미지들이 자라나고, 이내 둘로 갈라진 줄기에서 파생된 근육질의 두 남성의 토르소가 서로의 심장에 칼을 겨누

년 ≪문제작가전≫에 선정됐고, 제1회 미술기자상을 수상하기도 했다. 신학철 외, 『신학철—우리가 만든 거대한 像』, 한국문화예술진흥원 마로니에미술관, 2002 참고.

고 있다. 그 위로 소비 자본주의적 욕망과 군사정권의 폭압을 상징하는 야마하 오토바이, 코카콜라병, 장갑차 따위의 이미지가 서로 뒤얽혀 있고, 그 사이사이 분단체제의 남한에서 일어난 크고 작은 사회적, 정치적 사건들의 이미지가 삽입되어 있으며, 그림의 최상단에는 작가 자신이 '갑순이'와 '갑돌이'라고 명명한 두 남녀가 입을 맞추는 장면이 배치되어 있다.

하늘을 향해 우뚝 솟은 형태의 이 역사의 형상은 우리가 '역사-몸'이라고 부를 수 있는 거대한 집적체를 이룬다. 신학철의 '역사화'는 수십, 수백 장의 사진 이미지—여성잡지, 반공화보집, 보도사진, 광고전단지 등과 같은 대중매체의 사진 이미지나 작가 자신이 직접 찍은 스냅 사진 이미지—를 복사기를 사용해 그 크기를 자유롭게 조절해 오리고 붙이는 몽타주 작업이 선행된다. 이렇게 몽타주를 통해 회화적으로 재구성된 '역사-몸'은, 인간과 짐승, 신체와 기체, 죽은 자와 산 자처럼 서로 섞일 것 같지 않은 이질적 요소들의 파편들이 복잡하게 뒤엉켜, 꿈틀거리고 요동치고 변형된다. 그것은 의식보다는 무의식이, 이성보다는 감성이, 논리보다는 감정이, 계획보다는 충동이나 본능이 먼저 작동하는, 하여 동물적, 원초적 신체성을 드러내는 몸이다. 처음 관객의 시선은 마초적 근육과 육중한 기계가 결합되어 그 자체로 남근의 형태를 하고 있는 거대한 '모뉴멘트'만을 보게 될지도 모른다.[10] 그러나 그림과의 거리를 좁힐 때 관객은 그 안에서 매우 미세하게 움직이는, 희미하지만 그 또한 매우 강렬한 에너지로 우리의 시선을 잡아끄는 또 다른 무엇과 마주하게 될 것이다. 그것은, 관객의 몸을 밀어내고 끌어당기는 운동 속에서 나타나는, 헤아릴 수 없이 많은 사람들의 얼굴들이다. 그리고 관객은 이 거대한 모뉴멘트가 이들의 서로 어긋나는 시선들, 상이한 욕망과 기억들, 비균질적이고 시대착오적인 시간들로 구성되어 있음을 발견하게 된다.

---

10) 미술평론가 성완경은 기계, 야수, 근육, 혹은 남근 따위로 구성된 이 역사의 형상에서 '야만성', '동물성', '공격성', '전투성', '남성성' 등이 과도하게 나타나 '가학적 에로티즘'을 표출하고 있다고 지적한다. 그리고 그것이 억압자, 권력자를 극적인 형상화를 통해 비판하기 위한 전략이었음을 인정하면서도, "정치, 권력, 수난 등에 관련된 민중적 상상력의 코드가 군사적 상상력의 원리를 복제하고 […] 동일한 무의식을 교환"하고 있는 것은 아닌가라는 의문 제기한 바 있다(성완경, 「작가론—신학철의 현장」, In 신학철 외, 앞의 책, 13-14면).

이처럼 신학철의 '역사-몸'에는, 마치 히스테리 환자의 복잡하고 모순적인 '증상'처럼, 불안과 매혹이, 고통과 쾌락이, 가학과 피학이, '타나토스'와 '에로스'[11]가, 혹은 '몬스트라'와 '아스트라'[12]가 서로 구분되지 않고 혼재한다. 비록 그것이 거대한 하나의 덩어리를 이루고 있지만, 이 '역사-몸'은 역사를 '동일성'의 완결체가 아닌, 그 자체가 사실은 수많은 타자들—우리 역사에서 오랜 시간 억압되어왔던—로 복잡하게 구성된 '타자성'의 혼합체임을 역설한다. 따라서 그것은 논리적, 인과적, 연속적 연결에 의한 유기체적 서사가 아니라, 온갖 이질적 요소들의 즉흥적, 임의적, 단속적 충돌로 마치 끝나지 않을 것만 같은 이야기를 **저 스스로** 펼쳐놓는다.[13] 우리가 귀 기울여야 할 것은 바로 이 후자의 이야기가 될 것이다.

2) '역사-몸'에서 '잔존하는' 민중의 시간들

이러한 이질적 시간들의 동시적 몽타주 구성이 촉발하는 역사에 대한 사유는 무엇인가? 신학철의 역사화에서 '역사-몸'은 꿈이나 최면상태에서 볼

11) 신학철의 역사화 연작, 특히 한국전쟁을 직접적으로 다룬 작품을 프로이트의 정신분석학을 참조하여 개인적이고 집단적인 '신경증적 불안의 증후군'으로 접근한 심광현의 글 「한국현대사—6.25」(네오룩, 2019.4.12., https://neolook.com/archives/20190412e(2024.11.13. 검색))를 참고할 것. 여기서 심광현은 기존의 역사비판적 관점에서 간과됐던 신학철 역사화의 '내적 동기'를 언급하며, 악몽처럼 묘사된 그의 그림은 바로 이러한 "역사적 트라우마와 끈질기게 대결하는" 일종의 "창조적 몽상의 놀이," 즉 비극의 역사를 관통하는 끔찍한 '타나토스'와 그러한 역사에도 불구하고 그 안에서 거듭 나타나는 갑돌이와 갑순이의 순박한 '에로스'의 변증법적 대결로 규정한다.

12) 여기서 '몬스트라'(monstra)와 '아스트라'(astra)는 바르부르크가 자신의 노트에서 "괴물들을 통과해 별들에게로"(per monstra ad astra)라고 쓴 문구에서 가져온 표현임을 밝힌다. 바르부르크의 관점에서 이미지의 역사는 '몬스트라'와 '아스트라'가 영원히 반복되는 역사로 나타난다. 모든 문화는, 한편에서는 비극을 통해 자신의 카오스, 즉 몬스트라를 드러내며, 다른 한편에서는 지식을 통해 사유, 즉 아스트라의 영역에서 동일한 괴물들을 설명하고, 만회하거나 해소한다(Alberto Toscano, "The Civil War of Images Political Tragedies, Political Iconographies", Filozofski vestnik Vol.39, No.2, 2018, p.20 참고).

13) 자신의 몽타주 기반의 그림에 대하여 신학철이 "내 그림 언어는 사람이나 물건 자체가 서술하고 설명"해준다고 한 말은 이런 맥락에서 이해될 수 있을 것이다(신학철·박찬경, 앞의 글, 232-233면). 요컨대 그것은 작가에 의해 구성된 내러티브가 아니라, 이미지들 사이 충돌에 의해 자발적으로 계속해서 생성되는 내러티브를 말한다. 그의 그림이 고정되어 있는 형상이지만 꿈틀거리고 용솟음치면서 움직이는 비정형의 '괴물'처럼 보이는 이유이기도 할 것이다.

수 있을 것만 같은, 저 멀리 지평선에 끝없이 펼쳐지는 공간—달, 산, 언덕, 길 또는 농촌풍경 따위가 그려진—에서 분출된다. 이성의 통제 밖에서 펼쳐진 듯한, 어둡고 황량한 이 심연의 공간은 60년대 후반기 그의 드로잉이나 유화 소품들에서 이미 그 징후를 드러냈던 것으로, 80년대 이후 그려진 대부분의 '역사화' 연작에서 반복적으로 나타나는 원형적 공간이라 할 수 있다. 말하자면 그것은 아무것도 그려지지 않은 '물질[로서의] 캔버스'[14]라기보다는, 수많은 이미지들이 떠오르는 생성의 공간이라 하겠다. 역사의 몸이 이 '밤하늘'이라는 무의식의 공간을 배경으로, 벤야민이 말한 "예전이 지금과 만나 하나의 섬광 속에서 형성된 성좌"처럼, 그가 "참된 역사적 이미지"라고 했던 "멈추어선 변증법적 […] 이미지"로 나타나고 있는 듯하다.[15] 신학철의 '역사화' 작업은 완결되지 않고 지금까지 지속되면서 매번 새로운 '역사-몸'을, 새로운 '성좌'를 그려낸다. 각각의 '역사화' 속에서조차 그 몸은 늘 꿈틀거리고 요동치며 변화하는, 살아있는 몸으로 재현된다. 뿐만 아니라 사유를 촉진하는 이 역설적 멈춤의 순간에 은폐되고 부정된 시간들, 의식적 기억뿐 아니라 억압된 무의식의 기억들이 연대기적 시간을 거슬러 '증상'처럼 되살아난다.[16]

신학철의 '역사화'에서 역사를 구성하는 중요한 시간은 무엇보다 역사 기술에서 오랫동안 누락되고 방기됐던 민중의 시간일 것이다. 그의 작품 속에서 민중의 시간은 민중의 형상에 의해 가시화된다. 민중은 우선, 거대한 '역사-몸'을 이루는 미세한 입자들로 나타난다. 그 자체가 살아 꿈틀거리는 몸

14) 유혜종, 「신학철의 형식주의적 현실주의-기념비적 신체성에 대한 연구」, 『한국근현대미술사학』 37, 2019, 101-134면 참고할 것.

15) Walter Benjamin, Paris, capitale du XIXe siecle—Le livre des passages, R. Tiedemann(ed.), J. Lacoste(trad.), Paris: Le Cerf, 1989, pp.478-479.

16) 디디-위베르만은 『잔존하는 이미지』에서 역사적 시간의 관점에서 프로이트의 정신분석학적 개념인 '증상'(Symptom)이 무엇인가 자문한다. 그에 따르면, 증상은 잔존의 사건이 갖는 '매우 특별한 율동성', 다시 말해 벤야민적 의미에서의 '지금'(Maintenant)과 '예전'(Autrefois)이란 두 시간이 각각 '분출'하는 순간의 예상치 않은 못한 공존의 양상을 말한다. 그것은 기존의 의식적이고 시각적인 질서 체계에 균열을 가져오는 하나의 사건이라고 할 수 있다(Georges Didi-Huberman, L'image survivante—Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris: Editions de Minuit, 2002, p.167).

으로 재현된 역사에서 민중은 그 몸의 혈관과 근육과 골격을 이룬다. 이렇게 민중은 '역사-몸'에 에너지를 공급하고 그 몸의 무게를 감당한다. 특정 개인의 얼굴이 상대적으로 크게 그려져 식별 가능할 때도 있지만, 그럴 때조차 이들은 매우 촘촘히 묘사된 수많은 이름 없는 사람들과 연결되어 역사의 몸을 구성하고, 그 끝을 알 수 없는 길 위에서 스스로가 길이 된다.

그런데 이 민중의 형상은 혁명의 주체나 피억압자의 일면적 모습으로만 재현되지는 않는다. 앞서 살펴본 것처럼, 이질적, 시대착오적 요소들의 간섭과 충돌의 몽타주 속에서 민중의 형상 또한, 때론 상충될 만큼 복잡하고 모호한 양상으로 나타난다. 작가는 이들의 시간을, 억압된 기억과 무의식의 시간까지도 자신의 '역사-몸' 안에 끌어들이고 있기 때문이다.

민중 이미지의 이러한 복잡성과 모호성에 대해서는 다음 장에서 자세히 다룰 것이다. 다만 여기서는, 그가 역사에서 배제되고 부정됐던 민중을 자신의 화폭에 되살려내는 방식만을 언급하고자 한다. 민중은 오늘날 그 이름이 왜곡되고 박탈되었다 할지라도, "인류가 소멸하지 않는 한, 그리고 그 인류가 바로 인간들 사이 차이들로 이루어져 [있는 한] 잔존할 수밖에 없는 존재"[17]일 것이다. 따라서 민중은 "특정 시기와 특정 지역 안에서 역사적으로 진화하거나 퇴화하는 것이 아니라, 강한 서치라이트가 닿지 않은 곳에서 산발적으로 자신의 모습을 드러내는 반딧불이처럼, 억압받고 내쫓긴 존재이지만 모든 곳에서 늘 살아남[는] 존재"이다.[18]



〈도판 5〉 신학철, 〈한국현대사-초혼〉, 1993, 캔버스에 유채, 247x123cm

17) 여문주, 「디디-위베르만의 변증법적 몽타주를 통한 민중들의 형상화와 미술의 역사 다시 쓰기」, 『프랑스문화예술연구』 79, 2022, 113면.

18) 앞의 글. 또한 Georges Didi-Huberman 저, 김홍기 역, 『반딧불의 잔존—이미지의 정치학』, 도서출판 길, 2020 참고할 것.

신학철의 '역사화'에서 한 번 등장한 이미지는 다른 작품들에서도 다른 형태의 대립과 충돌, 결합으로 재조직되어 반복적으로 다시 등장하는 경우가 많다. 그는 비극적 역사 속에서 희생된 사람들을 마치 이승을 떠도는 망령을 불러내는 무당처럼 계속해서 소환해낸다. 〈한국현대사-유월항쟁도〉(1988)를 시작으로 제작된 '한국현대사' 연작의 상당수가 '초혼'을 부제로 단 작품들이다. 주로 90년대 중반에 그려진 이 작품들은 1987년 6월 민주항쟁 이후 광주청문회를 거쳐 90년대 진행된 일련의 과거청산 작업—민중미술에 대한 '역사화'(歷史化) 작업 또한 비슷한 시기 시작됐다—에 대한 작가의 거부감에서 비롯된 것이다. 그는 이 작품들에 국가폭력에 의해 희생된 사람들의 혼을 지금 여기 다시 불러내 현재화시키겠다는 의지를 반영하고 있다. 여기서 민중은, 더는 육중하고 그로테스크한 '역사-몸'이 아니라 조용히 타오르는 횃불의 형상으로 묘사된다(도판 5).

신학철의 '역사화'에서 이처럼 민중은 죽지 않고 늘 살아남아 끝없이 되돌아온다. 그리고 그 고통스러운 잔존의 징후를, 때론 '역사-몸'의 역동적 에너지로(〈한국근대사-종합〉)(도판 4), 어쩌다 한 번은 거대한 파도의 물결로(〈한국현대사-갑순이와 갑돌이〉)(도판 7), 또 한 번은 조각조각 부서지다 여기서 더는 부서질 수 없다는 듯이 버텨내고 있는 덩어리의 몰골로(〈한국현대사-6.25〉)(도판 2), 때론 이렇게 꺼지지 않는 횃불로 드러낸다.

4. '갑순이'와 '갑돌이'로 표상된 민중의 이미지

1) 민중의 재발견과 〈갑순이와 갑돌이〉의 탄생

신학철의 90년대 작업은, 성완경이 그 궤적을 "더디고 둔탁하고 모호한 것"이라고 규정했던 것처럼, 혹자의 눈에는 급격한 국내외 정세 변화로 쇠퇴한 민중미술과 더불어 소강상태에 접어든 것처럼 보이기도 했다.[19] 습작처

19) "90년대의 그의 궤적은 더디고 둔탁하고 모호한 것으로 진행되었다. 자신의 기질에 의해서든 아니면 자신의 예술적 성취의 무게로 인한 운신의 폭의 제약에 의해서든, 아니면 90년대라는 시대



〈도판 6〉 신학철, 〈갑돌이〉, 1991, 캔버스에 유채, 116.7x90.9cm

럼 그려진 소품들이나 횃불의 형상으로 바뀐 '역사화' 또한 힘이 많이 빠진 듯 했다. 그런데 이 시기는, 그가 '갑돌이'와 '갑순이'라는 이름으로 꾸준히 그렸던 초상 작업을 통해 민중에 대한 보다 깊은 통찰이 이루어진 시기였다는 점에서 중요해 보인다. 1999년 박찬경과의 인터뷰에서 신학철은 90년대 초반 문민정부로 정권이 교체된 이후 작가로서 '진짜 대중'과 대면하게 되었다고 토로한 적이 있다.[20] 80년대에 민중은 민중문화운동의 거대한 흐름 속에서 역사를 구성하는 보편적 존재로 인식되었다면, 이제 그것은 일상의 구체적 삶을 살아가는 개별적인 존재로 다가오기 시작했다는 것이다. 따라서 그에게 이들의 형상화는 환각적 공포를 불러일으킬 만큼 매우 무겁고 두려운 작업으로 변하게 된다. 작가는 아마도 그러한 막막한 심정으로 작은 사이즈의 캔버스나 베니어판에 자신이 일상에서 직접 대면한 농촌의 촌부들, 도시의 소시민들, 산업현장의 노동자들의 초상을 그렸을 것이다(도판 6). 역사라는 거대한 몸에서 분리된 사람들의 초상 속에서, 유일한 존재로서 각자의 구체적인 개별성, 그 '인간적 양상'[21]이 더욱 선명히 드러나고 있었고, 같은 시기에 그려진 들판에 핀 질경이처럼, 산 속 무덤가에 핀 할미꽃처럼, 미약하지만 아름다운 빛을 발하며 잔존하는 민중의 이미지가 만들어지고 있었다.

상황의 원천적 모호성 때문이든, 신학철은 사실상 그 예술의 운신이 크게 자유롭지 못했던 작가였다는 점을 부정하기 힘들다." 성완경, 앞의 글, 11면.

20) 신학철・박찬경, 앞의 글, 223면 참고할 것.

21) '민중'은 상황과 맥락에 따라 매우 상이한 의미로 굴절될 수 있는, 각자가 유일하면서도 서로 다른 다수의 사람들로 구성된다. 디디-위베르만은 『민중들의 이미지』에서 민중을 이루는 개인의 개별적 특징을 프랑스의 다큐멘터리 사진가 필리프 바쟁(P. Bazin)의 표현을 인용해 '인간적 양상'이라고 부른다. 그것은 말하자면, "어떤 한 사람에게서 그가 유일하기 때문에 나타나는 그만의 고유한 모습, 그가 이 세계에서 느끼고 생각하고 운동하며 살아가면서 그의 육체에 새긴 혹은 새겨진, 타자의 그것과 구별되는 그만의 특별하고 특이한 흔적을 가리킨다." Georges Didi-Huberman, 앞의 책, 2023, 402면에서 재인용.



〈도판 7〉 신학철, 〈한국현대사-갑순이와 갑돌이〉, 2002, 캔버스에 유채, 200x122(8p), 200x130,2(8p)cm

그리고 2002년 제4회 광주비엔날레를 통해 처음 공개된 대작, 〈한국현대사-갑순이와 갑돌이〉(도판 7)에서 80년대 '역사화' 특유의 역동성과 그 안에서 잔존하는 민중의 강한 생명력이 다시금 되살아난다. 이 작품은 80x104cm 크기의 합판 8장 위에 수많은 사진 이미지들을 오려 붙여 포토몽타주로 구성된 밑그림을 토대로 그린 회화이다. 120호 크기의 캔버스 16개를 일렬로 붙여 완성된, 총 길이가 20미터에 달하는, 지금까지 신학철의 '역사화' 가운데 가장 스케일이 큰 작품이다. 흑백의 모노톤으로 그려진 기존의 작품들과는 달리 매우 화려한 색들을 사용해 그렸다는 점과 함께, 이 작품에서 주목할 만한 또 다른 유의미한 변화는 작품의 구도가 수직에서 수평으로 전환되었다는 것이다. 화려한 색상이나 파노라마식 구도는, 역사화의

주요 관점이 거시적 정치사에서 90년대의 초상 작업을 거쳐 미시적 서민사로 이동하면서, 민중 개개인의 구체적이고 다채로운 삶과 현실의 모습을 펼쳐내기 위해 자연스럽게 결정된 것이라 할 수 있다. 하지만 이 작품 또한 일정한 시간의 흐름에 따른 순차적 구성이라기보다, 서로 다른 시간 속에서 발생한 수많은 사건들이 전체 화면에서 복잡하게 교차하고 착종하는 몽타주 방식으로 구성되어 있다는 점에서 다른 '역사화'와 크게 다르지 않다.

먼저 그림의 내용을 살펴보면, 이 그림의 왼편에 작가 자신의 얼굴로 그려진 갑돌이가 갑순이와 함께 농촌을 떠나 도시로 향하는 장면이 나온다(신학철 역시 경북 김천의 산골 출신으로 대학 입학을 위해 상경했다). 이 디아스포라의 민중의 모습은, 이미 80년대 중반 이후 90년대 초반에 그려진 〈신기루〉, 〈버스〉, 〈떠나가는 사람들〉 등과 같은 일종의 서사적 풍경화나 〈갑순이〉와 〈갑돌이〉라는 제목으로 그려진 일련의 작은 초상화 속에서 종종 나타나고 있었다. 디디-위베르만이 민중의 메타포로 삼았던 반딧불이가 오염된 도시를 떠나 자연 깊은 곳으로 사라졌다면, 신학철의 그림 속에 등장하는 수많은 갑순이와 갑돌이로 표상된 민중은 오히려 황폐해진 농촌을 떠나 더 나은 삶을 살기 위해, 강한 불빛을 좇는 불나방처럼 도시로 이주하는 사람들이다. 막연한 희망을 품은 채, 갑순이와 갑돌이가 선택한 그곳에서의 새로운 삶의 풍경이, 이미 그곳에 정착해 살고 있는 수많은 또 다른 갑순이와 갑돌이들의 형상을 통해 펼쳐진다. 길이가 20미터에 달하는 화면 전체를 횡단하며, 군사기갑시설과 공장의 중간 쯤 되는 불길하고 그로테스크한 느낌의 거대한 기계 구조물—근육과 기계와 야수의 혼성물—들이 오를 수 없는 자본과 권력의 성벽처럼 버티고 있다. 그 아래에 해방과 한국전쟁 이후 2000년대까지의 국·내외 정세변화와 관련된 크고 작은 사건과 그 틈바구니에서 살아가는 다양한 민중의 형상들이 촘촘히 그려져 있다.

2) 민중 이미지의 복잡성

미술평론가 성완경은 이 작품에서 드러나는 한국 현대사의 역동적 에너지를, 식민지, 전쟁, 분단을 거친 급격한 근대화 과정 속에서 우리 무의식 속에 깊이 뿌리 내린, 사회적 발전과 변화에 대한 '합의된 긍정', 또는 개인적 출세와 행복에 대한 강렬한 욕망—비단 재벌, 독재자 등 지배계층만이 아니라, 농촌과 도시의 이름 없는 노동자들에게도 해당되는—으로 설명한다.[22] 그렇다면 신학철의 이 작품에서 갑순이와 갑돌이로 표상되는 민중은 그러한 욕망을 충족시키지 못한 채 거대한 '권력-기계'에 짓눌린 피지배 계층, 혹은 그에 맞서 투쟁하는 혁명적 계급으로만 묘사되는가?

신학철의 〈갑순이와 갑돌이〉에서 민중은 단일한 실체로 나타나지 않는다. 90년대 민중 개개인의 '인간적 양상'을 주목해 그린 일련의 초상화를 거쳐 이 대작에서는 민중의 다양성과 복잡성이 다른 양상으로 더욱 명료하게 제시되고 있다. '변증법적 이미지'로 나타나는 역사의 몸은 그것을 구성하는 민중 각자의 몸에서도 나타난다. 이 작품에는 여자와 남자, 아이와 노인, 촌사람과 도시인, 학생과 직장인, 화이트 칼라와 공장의 노동자, 총을 든 군인과 민간인, 포승줄에 묶인 범죄자와 사복경찰 등 수많은 유형의 사람들이 그려져 있다. 그러나 이들 모두는 각자의 개별성을 유지하면서도 서로가 서로를 접촉하며 뒤섞여 있어, 어떤 특정한 범주 안에 고립된 존재로 묘사되지 않는다. 그러한 범주는 편의상 만들어진 일시적인 것일 뿐, 언제나 깨지고 다시 만들어지길 반복할 것이다.

물론 관객의 시야를 훌쩍 넘어서는 작품의 크기로 인해 이 '역사화' 안에 재현된 사람들의 모습에서 각자의 '인간적 양상'을 발견하기란 쉽지 않다. 한 시점에서 작품 전체를 그 안에 묘사된 세부와 함께 조망하는 것이 거의 불가능하기 때문이다. 따라서 민중의 모습은 얼핏, 식민, 전쟁, 분단, 독재, 자본, 외세 따위의 거대서사 속에 갇혀있는 듯 보인다. 그러나 민중의 개별적 양상은 그것을 억압하는 틀과의 복잡한 긴장관계 속에서 드러난다. 다시 말해,

22) 성완경, 앞의 글, 12면.

매우 미시적으로 그려진 민중의 모습은 거대서사에 종속적 관계를 이루고 있는 것처럼 보이게 하면서도, 동시에 그러한 거대서사에 가리고 억눌리고 잊힌 민중의 '익명성'과 그 존재론적 '다수성', '다양성' 자체를 강하게 가시화하는 하나의 장치로도 작동한다.

또 다른 한편, 여기서 신학철이 민중의 개별성을 역사라는 하나의 단일체에 희생시키고 있는가라고 묻는다면, 우리는 그가 그린 민중 개개인의 얼굴과 몸짓을 가까이 다가가 같이 살펴봐야 할 것이다. 대부분의 사람들의 얼굴은 대중매체에서 가져온 사진 이미지를 참조해 그린 것이다. 실제 존재했던 누군가의 얼굴로, 그 가운데 식별가능한 사람들도 종종 등장한다. 사진을 참조하지 않고 그린 얼굴이라 할지라도 그의 기억 속에 새겨진 실재했던 누군가를 그린 것이다. 특히 다른 작품들 속에서도 종종 등장하는, 신학철 자신의 얼굴을 하고 있는 갑돌이는 보편적 민중의 이미지를 표상하는 얼굴이기도 하다. 아감벤은 이러한 얼굴을 "불가피하게 유일하지만 (…) 자신의 동족과 완벽하게 대체가능한 인류의 한 '예', 또는 "어떤 (…) 임의적 얼굴"이라고 불렀다.[23] 그 임의적 얼굴은 어떤 총체로도 환원될 수 없는 유일한 얼굴이지만 동시에 자신의 동족에 열려 있는, 다시 말해 정형화되고 고정된 클리셰를 부단히 깨어버리는 "예측불가능하며 중요한"[24] 얼굴이 된다.

또 다른 한편, 이들 각자의 '인간적 양상'은 갑돌이의 표정처럼 모호하고 복잡하다. 이 그림의 가장 오른쪽에 그려진, 검붉은 화염을 쏟아내는 거대한 '야수-기계'의 상만큼이나 우리의 시선을 사로잡는 것은 바로 신학철 자신의 얼굴로 그려진 갑돌이의 표정이다. 그는 청운의 꿈을 품고 고향을 떠나지만 그의 표정은 고통스러운 듯 심하게 일그러져 있다. 두 개의 손이 양쪽 끝에

---

23) Giorgio Agamben, La Communauté qui vient—Théorie de la singularité quelconque, Paris: Seuil, 1990, pp.26-27.

24) Giorgio Agamben, Op. cit., p.211. 이와 관련하여 신학철 자신의 다음과 같은 진술은 주목할 만하다. "역사적 진실에 도달하기 위해서는 진정한 사랑이 있어야 하고, 장소적, 시대적 공감의 언어감각을 통해서 표현[이야기]되어야 한다. 그렇게 해야 인간의 삶에 보다 가깝게 접근하는 것[구체성]이고 이것이 영원[보편성]으로 통하는 순간이다. 이것이야말로 자기의 삶을 확인하는 것이고 삶을 사는 예술이 되는 것이다." 신학철, 「오늘의 작가연구/신학철」, 『계간미술』 8(4), 중앙일보사, 1983 참고할 것.

달린 기형의 팔에서 나온 한쪽 손은 고향의 땅을, 다른 한쪽 손은 자신의 옷깃을 움켜잡고 있어, 떠나려는 욕망과 남고자하는 욕망이 그 안에서 충돌하고 있음을 짐작할 수 있다. 작가 자신의 개인적 체험(미시사)과 한국 사회 전체를 관통한 역사적 사건(거시사)이 교차하는 이 그림 속 수많은 갑순이와 갑돌이들로 표상된 민중 또한, 상이한 욕망이 충돌하는 매우 다양하고 변화무쌍한 표정과 몸짓으로 재현된다. 이들은 국가권력에 화염병을 던지며 저항하는 열사의 얼굴을 하고 있지만, 때론 소비와 환락의 불야성 속에서 휘청거리는 룸펜의 얼굴로도 나타난다. 이들은 자본주의 스펙터클에 무방비 상태로 휩쓸리는 무기력한 얼굴을 하고 있지만, 때론 그 안에 생긴 간극과 균열의 틈에서 연대하며 또 다른 공동체를 이루기도 한다. 이들은 개인의 세속적 욕망에 사로잡힌 비열한 얼굴을 하고 있지만, 때론 타인의 고통에 같이 눈물을 흘리기도 한다. 민중의 이러한 복잡한 양면성은, 디디-위베르만이 주목했던, 한없이 연약하고 아름다운 빛을 발하는 존재이면서도 번식과 생존을 위해 치열한 삶을 사는 반딧불이의 생애와도 유사하다.[25]

민중의 형상화에서 이처럼 감정을 드러내는 일이 왜 중요한가? 그것은 아마도 감정, 특히 격정의 파토스가, 우선은 개인으로부터 발생하는 유일성을 매우 원초적인 방식으로 증명하는 것이기 때문일 것이다. 따라서 그것은 보통 순간적이고 충동적이지만, 각자가 이 세계에 존재하고 있음을 드러내는 가장 확실한 표현 방식 가운데 하나이다. 나아가 그것은 공동체적 공감과 대항의 무기로 변할 수 있는 계기가 되기도 하기 때문이다. 이런 맥락에서 디디-위베르만이 지금 우리 모두에게 잔존하는 태고의 인간적 몸짓을 두고 말한 "현재를 변형시키는 방식"으로서의 "고통의 도전"이 무엇을 의미하는지 이해할 수 있을 것이다.[26]

---

25) Georges Didi-Huberman, 앞의 책, 2020 참고할 것.
26) Georges Didi-Huberman, 앞의 책, 2023, 276면.

5. 부재의 형상, 형상 없는 형상

1) 형상의 소멸과 '동류' 혹은 '닮은 형상'

다시 처음으로 돌아가자. 신학철의 '역사화' 연작은 그가 70년대 말 즈음 미술회관 문예진흥원 자료실에서 우연히 본 기록 사진들이 그 직접적 계기가 되어 그려지기 시작했다. 그 가운데 관동대지진이 일어난 지 꼭 100년이 지난 2023년에 완성된 〈일본 관동대지진 조선인 대학살〉(도판 8)은, 그간 다른 그림들에서 부분적으로만 등장했던, 관동대지진 당시 재일조선인 학살과 관련된 이미지를 작품의 중심으로 가져온 것이다.



〈도판 8〉 신학철, 〈일본 관동대지진 조선인 대학살〉, 2023, 캔버스에 유채, 160x900cm

신학철의 이 작품 속에서 민중은 어떻게 형상화되는가? 심광현의 지적처럼, "물질적 이미지화 작업 과정을 통해 구체적"인 형상성을 획득하는가?[27] 다른 '역사화'의 경우, 죽은 자들은 산 자들과 뒤엉켜 분노와 공포와 슬픔의 표정을 유지하고 있다면(도판 2-3), 그 '인간적 양상'을 잃어버린 경우라 하더라도 여전히 한국의 근·현대사를 만든 힘, 그 역동성을 같이 만들어내고 있다면(도판 4), 또는 심광현이 '애도'의 형식이라고 불렀던, 연기를 타고 하늘로 상승하는 구도 속에서 마치 잠든 듯 그려져 있다면(도판 5), 이 작품에서 민중은 썩고 문드러져 더는 그 형체를 알아볼 수 없는 모습으로 대형 화면 전체에 널브러져 있다. '인간적 양상'을 훼손당한 사람들, 얼굴을 잃어버린 사람들, 우리는 이들을 무엇이라 부를 수 있나? 민중인가? 우리는 이것을 여전히 민중의 '형상'이라고 말할 수 있나?

여기서 우리는 인간의 존엄성이 '형상'의 문제와 직결된다는 사실을 상기시키는 또 다른 사건으로서 유대인 대학살을 언급할 수 있을 것이다. 디디-

27) 심광현, 앞의 글.

위베르만은 "우리는 사형집행자들의 가능한 희생자일 뿐만 아니라 사형집행자들도 우리와 '동류/닮은 형상'(le semblable)이다"라고 했던 바타유를 인용하며, 나치가 어떻게 그토록 끔찍한 학살을 자행할 수 있었는지 말한다.[28] 나치는 강제수용소에서 극도로 쇠약해져 몸을 가누지 못하는 수감자들을 '무젤만'이라 부르고, 가스실에서 나온 시체들을 '현무암 기둥'에 비유했고, 쇼아에서 희생된 사람들의 몸을 분해하고 불태웠다. 이렇게 나치는 이들에게서 인간의 형상을 없애버림으로써 이들을 자신과 '닮은 형상'을 가진 '동류', 즉 인류로 간주하지 않았고, 이들의 살인적 광기가 가능할 수 있었다는 것이다.

2) 잠재적 몽타주와 '형상적 섬광'

신학철이 〈조선인 대학살〉을 그릴 때 참조한 기록 사진은 정황상 일본인, 즉 학살자의 편에 선 사람들에 의해 찍혔을 가능성이 매우 크다. 클로드 란츠만(C. Lanzman)은 어떤 비극적 사건을 그 사건의 가해자 편에서 찍은 사진 이미지에 대하여 강한 불신을 갖고 있었다.[29] 하지만 디디-위베르만은 가해자가 갖고 있었던 관점(사냥의 전리품과도 같은 사진)을 전복하고 역사를 달리 읽기 위해서는 그러한 사진조차, 그것을 외면하거나 무시하는 것이 아니라 응시해야 한다고 역설한다.[30] 관점의 전복을 위해서 요청되는 덕목은 '클리셰'—강요된 언어, 혹은 지배적 언어—를 깨뜨리는 '**상상력**'일 것이며, 그에 필요한 기술은 '**재몽타주**'일 것이다.

〈조선인 대학살〉에는 다른 역사화에서 특징적으로 나타나는 이질적 이미지들의 몽타주 흔적이 잘 드러나지 않아, 몽타주 과정을 거치지 않고 처음부터 학살의 현장을 그린 그림처럼 보인다. 그러나 이 작품 또한 여러 '사진-오브제'의 몽타주를 기반으로 제작된 것이다. 이처럼 겉으로 잘 드러나지 않는 몽타주라는 점에서 우리는 '내재적' 또는 '잠재적' 몽타주를 이야기할 수

28) Georges Didi-Huberman, Images malgré tout, Paris: Editions de Minuit, 2004, p.42.
29) Ibid., pp.118-125.
30) Georges Didi-Huberman, "Ce qui rend le temps lisible, c'est l'image. Entretien réalisé par Susana Nascimento Duarte et Maria Irene Apaício", Cinema 1, 2010, p.121.

있을 것이다. 그리고 이 몽타주 안에 여러 겹의 레이어가 숨겨져 있음을 발견하게 될 것이다.

먼저 그것은 신학철이 이 그림을 위해 참조했던 기록 사진이 일본인 가해자들에 의해 촬영됐다는 사실에서 시작된다. 여러 장의 사진들을 오리고 조합해 한 장의 그림을 완성했을 때 일어났던 실질적 몽타주는 당시 자경단이나 경찰, 혹은 기자들이 특정 목적으로 찍었을 기록 사진을 해체(탈몽타주)한 것이다. 이 행위는 그런 측면에서 20세기 초반 베를린 다다이스트들이 나치와 히틀러의 선전용 기록 사진을 사용해 제작했던 포토몽타주 작품들처럼 이미 저항적, 비판적 차원을 획득하게 된다. 그리고 그것을 포토몽타주한 밑그림(1차적 재몽타주)을 거쳐 회화적으로 재구성(2차적 재몽타주)하는 과정에서 신학철은 희생자들의 시체로 뒤덮인 화면의 중앙에 그 정체를 쉽게 파악하기 어려운 두 사람을 위치시켰다. 이렇게 그려진 살아있는 두 사람과 학살당한 사람들 사이 또 다른 형태의 잠재적 몽타주가 발생한다. 그렇다면 이 두 사람의 이미지는 이 작품에서 어떤 사유를 발생시키는가? 이 잠재적 몽타주에서 관객은 무엇을 상상하게 되는가?

이들 가운데 앉아있는 한 사람은 그림자 속에 잠겨 얼굴이 전혀 보이지 않고, 서 있는 다른 한 사람은 그 상반신이 아예 공백으로 처리되어 있다.[31] 두 사람 모두 얼굴이 없는, 말하자면 비가시성의 형상, 형상 없는 형상이다. 이 공백은, 디디-위베르만이 '형상적 섬광'이라는 개념으로 분석하고 있는, 파솔리니의 유명한 흑백영화 〈리코타〉(1963)에 삽입된 천연색의 '타블로 비방'과도 같은 조형적 단절이자 "시간 속의 (...) 구멍"을 상기시킨다.[32] 그것

31) 신학철은 이 작품을 위해 그가 참조했던 관동대지진 관련 사진에서 이 두 사람의 윗부분이 원래 잘려나간 상태로 있었으며, 자신은 이 부분을 있는 그대로 공백으로 남겨놓았다고 진술한 바 있다. 신학철, 「작가와의 대화—시대의 몽타주: 60년의 회고」, 광주시립미술관, 2025.3.14 (녹취자료).

32) 같은 책, 227-230면 참고. '타블로 비방'(tableau vivant)은 19세기 전반 유럽 여러 나라에서 유행했던 일종의 스펙터클로, 유명한 그림의 한 장면을 사람들이 그대로 재현한, 문자적 의미 그대로의 '살아있는 그림'을 가리킨다. 파솔리니의 〈리코타〉에서는 이탈리아의 매너리스트 화가 폰토르모의 회화 작품인 〈십자가에서 내려지는 그리스도〉를 그대로 재현한 장면이 영화 속 한 시퀀스로 등장한다.

은 움직이는 영화 속에서 '멈추어 선' 타블로이지만, 디디-위베르만은 그 멈춤에서 변조와 요동과 충돌이 계속해서 만들어지고 있음에 주목한다. 신학철의 하얗게 처리된 공백의 형상 또한 섬광처럼 빛나며, 끝없이 넓게 펼쳐진 화면의 폭만큼이나 아득한 깊이를 만들어낸다.

이 공백의 형상 앞에 선 관객은 그림에 재현된 시간 속 구멍에 100년의 시간을 거슬러 자신의 몸을 기입한다. 그의 마음에 이는 동요처럼 그 구멍이—전시장의 조명 아래 흑백의 어두운 톤으로 그려진 그림의 다른 부분과 충돌하면서 만들어진 광학적 효과에 의해—미세하게 흔들린다. 게다가 길이가 9미터에 달하는 이 작품은 관객을 물리적으로 이 사건의 현장 속에—이 그림의 내부에—위치시킨다(공간적 현재성). 무방비 상태에서 이 사건과 맞닥뜨리게 된 관객은 이제 '재현불가능한' 재난과 재앙에 더는 방관자나 관찰자가 아닌, 시대착오적으로 이 사건에 대하여 시간적 현재성을 갖게 될 것이다. 관객은 이렇게 새로운 차원의 공간적, 시간적 몽타주를 통해, 기억과 증언, 또는 기록의 불완전함에도 불구하고 '상상불가능한' 그날을 상상할 수 있게 된다(이런 측면에서 2023년 아르코미술관의 전시가 관객의 기입을 매우 효과적으로 유도하는 세노그래피를 구현했다고 볼 수 있다). 말하자면 하얀 공백은 역사적 사건의 시간인 '예전'과 관객의 시간인 '지금'이 만나 형성된 '섬광'처럼, '멈추어 선 변증법적 이미지'처럼 빛을 발하며,[33] 관객으로 하여금 현재를 과거와 함께, 과거를 현재와 함께 사유하게 만든다. 이렇게 현재와 과거 모두 상호적으로 재구성되는 이 공백 앞에 위치한 관객의 마음에 그렇다면 어떤 변화가 이는가? 관객은 무엇을 새롭게 알게 되는가?

3) 접촉하고 있는 사람과 상상된 공동체

이 공백은 이미지의 질서, 다시 말해 이미지의 가시성의 체제, 일정한 서사의 논리를 교란시키는 몽타주라고도 할 수 있다. 순백으로 처리된 이 형상 없는 형상, 무엇도 모방하지 않는 이 비유사성의 형상은 디디-위베르만이 말

33) Walter Benjamin, Op. cit., pp.478-479.

한 르네상스 시대 신학적 의미에서의 '형상'(figure) 개념을 떠올리게 한다. 당시 이 단어는 지금의 용법과는 달리 오히려 "외양에서 멀어지고 (...) 유사성을 벗어나는 우회"를 가리키는 말이었다고 한다.[34] 따라서 '형상가능성'(figurabilité)이란 보이지 않는 신(비가시성), 부재하는 신(비유사성)을 유사성의 체제와의 변증법적인 관계를 통해 회화적으로 현전하게 만드는 것을 의미한다. 그런 맥락에서 디디-위베르만은 프라 안젤리코의 〈성스러운 대화〉라는 프레스코화에서 성모자와 성인들의 형상이 아닌, 그 아래에 마치 잭슨 폴록의 액션 페인팅처럼 그려진 4개의 추상적 문양의 패널에 주목한다. 그리고 이것이 성모의 수유나 도유 의식과 같은 성서에 적힌 이야기의 신성한 행위와 신비한 영적 의미를 상기시키면서 부재하는 신의 존재를 '형상화'하고 있다고 보았다.

다시 신학철의 그림으로 돌아오자. 그렇다면 신학철의 〈조선인 대학살〉에 묘사된 학살당한 희생자들의 시체 더미에서 우리는 민중의 어떤 형상을 말할 수 있나? 토막나고 일그러져 형체를 알아볼 수 없을 만큼 훼손된 이들의 얼굴에서 디디-위베르만이 '인간적 양상'이라고 말한 민중 각자의 개별성은 어디에 있나?

우리는 이 빈 몸의 형상 없는 형상에서, 어쩌면 사진의 원래 용도나 그것을 참조해 그린 작가 자신의 의도와는 상관없이, **순전히 몽타주의 힘에 이끌려** 이 질문들에 대한 답을 떠올려 볼 수 있을 것 같다. 이 하얀 공백은, '비유사성'(dissemblance)을 허용함으로써 신성을 모호하지만 부정적인 방식으로 드러냈던 프라 안젤리코의 4개의 패널처럼, '재현'과 '상징'이라는 이미지의 논리적 "의미작용 체제를 위기에 몰아넣"으며 민중의 본래적 의미, 그 내적 본질을 증후적으로 밝히고 있는 것처럼 보인다.[35] 왜냐하면 그것은 먼저, 일제강점기 자의적이든 타의적이든 일본으로 이주했던 조선인들, 즉 타자이자 주변인으로서의 삶과 비극적 죽음을 역설적으로—가해자일 수도 있는 누

34) Georges Didi-Huberman, Fra Angelico—Dissemblance et figuration, Paris: Flammarion, 1990, p.12.

35) 이나라, 「조르주 디디 위베르만의 이미지론에서 부재의 형상: 프라 안젤리코, 미니멀리즘, 제임스 터렐 비평의 경우」, 『현대미술사연구』 45, 현대미술사학회, 2019, 71면 참고.

군가의—**형상의 사라짐을 통해 형상화**하고 있는 것처럼 보이기도 하기 때문이다. 또한 그것은 아직—피해자일 수도 있는—누군가의 형상을 기억하는 실루엣으로, 흔적으로, 이미지로 살아남아, 그들의 희생을 기억하고 있는 사람이 단 하나라도 남아 있는 한, 그 사라짐은 완전한 소멸이 아니라는 신호를 보내고 있다고도 해석될 수 있기 때문이다. 더 나아가 이 하얀 공백은 그 안에 기입되는 관객이라는 또 다른 맥락에서의 타자를 상상할 수 있게 함으로써 **형상의 소멸**을 **형상의 무한한 증식**으로 변모시킨다. 그것은 부재의 부정성을 통해 나타나는 잠재적 형상, 아직 끝나지 않은, 아니 끝날 수 없는 형상이다. 끝없이 나의 얼굴로, 수많은 타자의 얼굴로 변조되는 형상이다. 이 형상은 그렇게 나와 타자 모두가 결국 다르지 않은 인간의 형상—'동류' 혹은 '닮은 형상'—을 하고 있다는 사실을 일깨워줄 것이다. 이 그림의 '잠재적' 몽타주는 이렇게 형상 없는 형상에 기입된 관객의 자리를 통해 '**공동체**'를 **상상**하게 만듦으로써 윤리적 차원을 획득하게 된다.

그런 상상을 설득력 있게 만드는 또 다른 요소로 이 형상 없는 형상의 오른편에 앉아 있는 사람의 존재를 언급할 수 있겠다. 이 사람 또한 서 있는 사람과 같은 높이의 윗부분이 공백으로 처리되어 있다. 가시성과 비가시성의 영역 사이에 놓여있는 이 두 사람은, 도상해석학적 방식으로 형상을 정해진 상징적 의미의 틀에 가둠으로써 이미지의 '실행 중인 행위'를 제한하는 모든 시도에 저항한다. 이 그림에서 이 두 사람이 가해자인지 피해자인지, 일본인인지 조선인인지 구별할 수 있는 단서는 전혀 제시되고 있지 않다. 다만 유사성의 영역에서 제시된 도상적 기호를 통해 그가 무슨 행동을 하고 있는지를 식별할 수 있을 뿐이다. 그는 두 손으로 자신 앞에 놓인, 머리 부분이 훼손된 시체를 건드리고 있다. 우리는 이 그림에서 이 '접촉'이라는 사건을 통해—그것이 가해자의 파렴치한 약탈을 위한 접촉일 수 있다는 합리적 의심에도 불구하고—민중의 내적 본질에 조금 더 가까이 다가갈 수 있지 않을까?

장-뤽 낭시는 민중이 공동체를 형성하는 문제를 '접촉'(contact)이라는 개념을 통해 접근한 바 있다. 이때 접촉은, 디디-위베르만이 『민중들의 이미지』에서 예를 들고 있는 파리 코뮌 가담자들의 열두 구의 시체 사진에서 공

통의 죽음(사진)으로 연결되어 있으면서도 동시에 각자의 죽음(관)으로 분리된 모순적 상황처럼,[36] 인간의 몸 사이 위계적이지도, 연속적이거나 융합적이지도 않은 '인접성'의 상태를 말한다. 낭시에 의하면, 공동체는 이렇게 인간 몸의 '인접성'을 통해 노출된다.[37] 이때 민중은 특정한 국가나 특정한 민족의 민중과는 결을 달리한다. 억압받는 객체도 혁명의 주체도 아니다. 민중의 수난사에도 불구하고 전망된 "미래의 통일된 세계, 바람직한 민족공동체"[38]와도 거리가 멀다. 그것은 오히려 본래적 의미로서의 휴머니티, 즉 인간으로서의 존엄성—바타유가 말한 주권적 인간 존재—을 다 함께 추구하는 공동체로서의 민중일 것이다. 물론 이 민중 개념은 각자의 유일한 몸, 다수성과 다양성의 몸들의 접촉, 그 인접성으로 이루어진 공동체라는 점에서 결코 단일한 이념이나 정체성으로 규정되지 않을 것이다.

신학철은 학살당한 조선인들—그 가운데 일본인들도 포함되었을—의 흩어진 시체들을 화면 가득히 모아놓았다. 이들 또한 죽음으로 결속된 하나의 공동체를 이룬다. 전체 화면에 끝없이 펼쳐진 이들의 몸은 시간이 지나 가시성의 영역에서 사라질 것이다. 그러나 이들 가운데 살아있는 두 사람의 공백의 공간이 '잔존'의 형식으로 소멸에 저항하는 반딧불처럼 하얗게 빛나고 있다. 그리고 역사 속에서 공통의 죽음으로 노출된 이 공동체는, 누구든 수용할 준비가 되어 있는 이 하얀 공백 안에 끝없이 기입될, 특정 집단, 특정 민족을 초월하는 수많은 관객-타자들과의 포개짐을 통해, 즉 상상된 접촉을 통해 또 다른 공동체를 이룰 것이다. 이들을 잊지 않고 기억하려는 많은 의지들이 운동이 되어 버티고 있는 것처럼, 신학철의 작품 또한 조선인 말살이라는 기획—유언비어의 유포에서 사건 자체의 부정에 이르기까지—에 맞서 이들을 기억하려는 예술적 행위라고 말할 수 있을 것이다. 그것은 죽은 자들의 이름을 불러 이들을 다시 살려내려는 '초혼'의 의식이자 과거를 끝없이 현재로 소환하는 '시대착오적'—시대에 뒤떨어진 것이란 부정적 의미에서가 아닌, 여러

36) Georges Didi-Huberman, 앞의 책, 2023, 127-132면 참고할 것.
37) Jean-Luc Nancy, La Communauté désoeuvrée, Paris: Galilée, 2014, p.68.
38) 성완경, 앞의 글, 9면.

다른 시간들의 동시적 뒤얽힘, 그 복잡성을 드러내는 것으로서의 '탈연대기적'(anachronic)—행위이다. 이러한 운동과 예술을 통해 젊은 예술가 신학철이 어느 날 우연히 보았던 그 기록 사진들은 그의 작품 속에서, 디디-위베르만의 표현을 빌자면, "우리의 정치적 성찰과 기억의 감각적 매체로 전환"되어 이들의 죽음이 역사 속에서 정말로 '죽은' 글자나 '상투어'로 전락하지 않도록 '항의'와 '혁명'과 '욕망'을 계속해서 만들어 낼 수 있을지도 모른다.[39]

6. 맺음말

한때 신학철의 '역사화'는 시대적 흐름을 따라가지 못한다는 부정적 의미에서 '시대착오적인' 것으로 간주되기도 했다.[40] '민주주의의 승리'와 '미디어의 발달'로 더는 억압받는 사람도, '이름 없는 사람'도 존재하지 않는다는 착시 속에서 우리는 민중이란 용어 자체가 일상 언어에서 사라지는지 과정을 목격하기도 했다. 아마도 이런 과정이 민중미술의 '역사화'(歷史化)에 어떤 명분이 되기도 했을 것이다. 그렇다면 그는 왜 이토록 고집스럽게 민중을 호명하고 있으며, 민중의 형상을 드러내는 작업을 포기하지 않는가? 50년 동안 줄곧 그렸던 '역사화'(歷史畵)에서 그는 민중의 삶과 죽음의 시간을 죽은 과거가 아닌 현재 속에서 살아있는 시간으로 노출한다. 그렇게 그는 민중의 존재가 정말 우리 역사에서 사라진 것인지 끈질기게 질문하고 있는 듯하다.

하나 아렌트의 '나타남'(appearing)과 낭시의 '외존'(exposition) 개념을 통해 우리는 아마도 정치적 존재로서의 민중의 모순적 역사를 이해할 수 있을 것 같다.[41] 이들에 의하면 인간이 존재한다는 명백한 사실 자체는 이 '노출'을 전제하기 때문에 인간은 필연적으로 정치적 존재일 수밖에 없다. 그

39) Georges Didi-Huberman, 앞의 책, 2023, 132면.
40) 백지숙, 「전시기획취지문—우리가 만든 거대한 상」, In 신학철 외, 앞의 책, 2002, 22면 참고.
41) Hannah Arendt 저, 홍원표 역, 『정신의 삶—사유와 의지』, 푸른 숲, 2019; Jean-Luc Nancy 저, 박준상 역, 『무위의 공동체』, 인간사랑, 2010 참고할 것.

존재론적 당위성에도 불구하고, 민중은 오랫동안 노출(전시)의 적극적 행위에 해당하는 초상(이미지)의 권한 밖에 있었다. 민중이 협의의 미술사에서 뿐만 아니라 광의의 역사에서도 오랫동안 재현 또는 기술의 대상이 아니었다는 사실은, 이들이 정치적 공간에서 자신의 자리를 부여받지 못했을 뿐만 아니라, 이들이 마치 존재하지 않는 존재처럼 간주되어왔다고도 말할 수 있다. 그런데 사실 노출, 즉 가시화는 아렌트와 낭시의 사유에서도 알 수 있듯이 존재론적 전제이기 때문에 초상과 같은 적극적 행위 없이, 존재 자체로 가능하다. 다시 말해 민중은 존재론적으로 늘 정치적 인간이었던 것이다.

〈한국현대사-초혼〉이나 〈조선인 대학살〉과 같은 작품에서 신학철은, 더럽고 추하다는 이유로 미술이라는 재현(노출) 예술의 영역에서 제외되었던 희생당한 민중의 주검을 노출시킨다. 그런데 이들은 그의 작품에서 죽었으되 이승을 떠도는 유령으로, 영원히 죽지 않는 좀비로 소환된다. 이미 죽었지만 한쪽 눈을 치켜든 채 우리를 응시한다. 그런 맥락에서 우리는 앞서 관객이라는 타자의 기입을 통해 상상된 공동체로서의 민중의 형상에 이어, 〈조선인 대학살〉에서의 형상 없는 형상이 부패해 사라져 가는 조선인 희생자들 또한 형상화하면서 그 소멸에 저항하는 이미지라고도 말할 수 있을 것이다. 왜냐하면 이 빈 공백은 어떤 형상도 수용할 수 있는 가능성의 공간—혹은 적어도 그러한 가능성에 대하여 질문할 수 있는 공간—으로 보이기 때문이다. 그러므로 이 가능성의 공간은 조선인들과 함께 학살되었을 일본인 또한 포함시키며, 나아가 이 그림의 왼쪽 부분에서 시체를 장대로 '건드리고' 있는, 학살자의 편에 선 일본인으로 추정되는 이들까지도 끝내는 거부하지 않을 것이다. 신학철의 그림에서 그렇게 노출된 공동체 민중의 형상은—랑시에르가 말한 미학적 재배치를 통해[42]—잃어버린 자신의 이름을, 자신의 목소리를 다시 되찾으려는, 포기할 수 없는 정치적 의지로 읽힐 수 있다. "우리는 사형집행자들의 가능한 희생자일 뿐만 아니라 사형집행자들도 우리와 '동류/닮은 형상'이다"라고 말하면서, 인간 존재에 내재된 이 비극적 양면성을 인정할 때 "인

42) Jacques Rancière 저, 오윤성 역, 『감성의 분할—미학과 정치』, 도서출판b, 2008 참고할 것.

간은 자기 동류를 (...) 분노로 살해할 수 있지만, 인간만이 유일하게 자기 동류의 죽음에 절대적 찢김으로 고통스러워한다"고 했던 바타유의 말을 떠올려 본다.[43] 아마도 우리는 오늘날 민중의 소멸을 성급히 결론짓는 담론들에도 불구하고, 신학철의 '역사화'와 같은, 이 개념의 가장 본질적인 의미에서의 '휴머니티'를 뜻하는 '공동체-민중'의 형상에서, 은폐되고 망각된 민중의 얼굴을 계속해서 우리 눈앞에 '시대착오적으로' 불러 세우는 그 끝없는 형상화의 작업에서 어떤 '희망의 불씨'[44]를 발견할 수 있지 않을까?

43) Georges Didi-Huberman, Op. cit, 2004, p.42, p.48.
44) Walter Benjamin 저, 최성만 역, 『역사의 개념에 대하여, 폭력비판을 위하여, 초현실주의 외』, 도서출판 길, 2008, 335면.

▮ 참고문헌

『寫眞으로 보는 韓國百年 1876-1978』, 동아일보사, 1978.

김정헌 · 손장섭 편, 『시대상황과 미술의 논리』, 한겨레, 1986.
박찬경, 「시대가 만든 거대한 콜라주, 신학철」, 『문화예술』 301, 2004.
신학철 외, 『신학철—우리가 만든 거대한 像』, 한국문화예술진흥원 마로니에미술관, 2002.
_____, 「오늘의 작가연구/신학철」, 『계간미술』 8(4), 중앙일보사, 1983.
_____, 「작가와의 대화—시대의 몽타주: 60년의 회고」, 광주시립미술관, 2025.3.14(녹취자료).
신학철 · 박찬경, 「신학철: 서민의 역사를 그린다」, 『문학과학』 19, 문학과학사, 1999.
신학철 · 황지우, 「겹눈을 가진 화가—신학철의 무장된 시선」, 『한길문학』 1, 한길사, 1990.
심광현, 「한국현대사—6.25」, 네오룩, 2019.4.12., https://neolook.com/archives/20190412e (2024.11.13. 검색).
유혜종, 「신학철의 형식주의적 현실주의—기념비적 신체성에 대한 연구」, 『한국근현대미술사학』 37, 2019.
유홍준, 「미술속의 민중—오늘의 미술에 나타난 민중의 이미지」, 『실천문학』 6, 실천문학사, 1985.
여문주, 「디디-위베르만의 변증법적 몽타주를 통한 민중들의 역사 다시 쓰기」, 『프랑스문화예술연구』 79, 2022.
이나라, 「조르주 디디 위베르만의 이미지론에서 부재의 형상: 프라 안젤리코, 미니멀리즘, 제임스 터렐 비평의 경우」, 『현대미술사연구』 45, 현대미술사학회, 2019.
이정하, 『몽타주—영화적 사유의 현재적 운동』, 문학과지성사, 2022.
한재섭, 「신학철의 〈한국 근 · 현대사〉 연작 연구」, 『한국근현대미술사학』 22, 2011.

Agamben, Giorgio, La Communauté qui vient—Théorie de la singularité quelconque, Paris: Seuil, 1990.
Arendt, Hannah 저, 홍원표 역, 『정신의 삶—사유와 의지』, 푸른 숲, 2019.
Benjamin, Walter 저, 최성만 역, 『역사의 개념에 대하여, 폭력비판을 위하여, 초현실주의 외』, 도서출판 길, 2008.
_____, Paris, capitale du XIXe siecle—Le livre des passages, R. Tiedema-nn(ed.), J. Lacoste(trad.), Paris: Le Cerf, 1989.
Didi-Huberman, Georges 저, 김병선 역, 『잔존하는 이미지—바르부르크의 미술사와 유령의 시간』, 새물결, 2022.
_____, 김홍기 역, 『반딧불의 잔존—이미지의 정치학』, 도서출판 길, 2020.
_____, 여문주 역, 『민중들의 이미지—노출된 민중들, 형상화하는 민중들』, 현실문화, 2023.
_____, “Ce qui rend le temps lisible, c'est l'image. Entretien réalisé par Susana Nasci-mento Duarte et Maria Irene Apaício”, Cinema 1, 2010.
_____, Fra Angelico—Dissemblance et figuration, Paris: Flammarion, 1990.

_____, Images malgré tout, Paris: Editions de Minuit, 2004.
_____, L'image survivante—Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris: Editions de Minuit, 2002.
_____, Les grands entretiens d'artpress: Georges Didi-Huberman, Paris: Imec/artpress, 2014.
Nancy, Jean-Luc 저, 박준상 역, 『무위의 공동체』, 인간사랑, 2010.
_____, La Communauté désoeuvrée, Paris: Galilée, 2014.
Pic, Muriel, "Georges Didi-Huberman. Qu'est-ce que s'orienter dans les images?", In Europe: Revue littéraire mensuelle, No.1069., 2018.
Rancière, Jacques 저, 김상운 역, 『이미지의 운명—랑시에르의 미학 강의』, 현실문화, 2014.
_____, 오윤성 역, 『감성의 분할—미학과 정치』, 도서출판b, 2008.
Toscano, Alberto, "The Civil War of Images Political Tragedies, Political Iconographies", Filozofski vestnik Vol.39, No.2, 2018.

【Abstract】

A Study on the Figuration of People in Shin Hak-chul's 'History Painting'

Yeo, Mun-ju*

In Shin Hak-chul's 'History Painting', modern and contemporary Korean history is represented through the figure of a giant body. This representation prioritizes the unconscious over consciousness, sensibility over reason, emotion over logic, and impulse over planning, thereby revealing an animalistic, primordial corporeality. Although appearing as a unified mass, this 'history-body' intricately interweaves diverse, heterogeneous, and anachronistic elements within it. This suggests an understanding of history not as a finished whole of 'identity,' but as a mixture of 'alterity,' composed of numerous others. Furthermore, Shin Hak-chul employs imagination—a faculty unacknowledged by positivist historiography—to depict history. Consequently, the figure of the people in his paintings diverges from the image of the people as highlighted by Minjung historiography in the 1980s—which scientific and practical historiography views as agents of historical development and social transformation. This divergence stems from the fact that, in Shin's works, the people are presented in a highly complex, unstable, and chaotic state: entangled, torn, surging, and agitated. This paper examines Shin Hak-chul's 'History Painting' series, created from 1980 to the present, to analyze these uniquely represented figures of history and the people and to contemplate their contemporary significance. Specifically, this study focuses on the photomontage technique using photographic images from diverse sources, a technique fundamental to all of his 'History Painting' works. This paper argues that this technique is more than merely a superficial formal technique structuring the surface of the work. Instead, as Georges Didi-Huberman observed, it functions not only as a 'method of knowledge' for history and time but also as a 'heuristic of thought itself' that reveals the inner essence of the people.

---

* Research Professor, Cultural Convergence Research Institute, Chonnam National Univ.

Keywords: Shin Hak-chul, 1980s Minjung Art, People, Figure, History Painting, Anachronism, Imagination, Community, (Photo)montage, Dialectical Image

접수일: 2025.03.31. || 심사일: 2025.05.14. || 게재확정일: 2025.05.21.