

## 프리다 칼로 현상과 페미니즘 미술\*

윤영순(고려대)\*\*

- I. 들어가는 말
- II. 프리다 칼로 현상
- III. 프리다 칼로와 페미니즘
- IV. 맺는 말

### I. 들어가는 말

미술계에서 프리다 칼로라는 이름은 그녀의 개성 있는 작품에도 불구하고 하마터면 멕시코의 한 잊혀져가는 화가로서만 머무를 뻔했다. 오늘날 그녀가 세계 미술사의 한 페이지를 당당히 장식하고 있는 것은 사그라져가던 칼로에 대한 관심의 불꽃을 다시 피워낸 페미니스트들의 활동이 아니었다면 불가능했을 것이다. 테레사 델 콘데(Teresa del Conde)의 『프리다의 삶』(*Vida de Frida Kahlo*)과 라켈 띵볼(Raquel Tibol)의 『프리다 칼로: 연대기, 증언 및 관련자료』(*Frida Kahlo: Crónica, Testimonios y Aproximaciones*)가 출판되던 1970년대는 페미니즘 연구가 전 세계적으로 유행하던 시기였다. 페미니스트들은 여성들만의 경험, 시각, 표현들을 재평가하고 바느질 같은 여성들의 일상적인 활동에도 의미를 부여하였으며 그동안 남성 위주의 예술계

\* 이 논문은 2003년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음(2003-074-AM0019)

\*\* Young-Sun Yun(Korea University, yunys@yahoo.com), “El fenómeno de Frida Kahlo y el arte feminista”.

에서 주변부로 밀려났던 여성 예술가들을 발굴하는 작업을 시도한다. 이러한 분위기 속에서 프리다 칼로는 여성 특유의 경험을 작품으로 승화시킨 미술가로서 인정받게 되며 여성 예술가들의 전시회에 단골손님이 되었다. 그녀의 작품은 고국 멕시코보다 오히려 미국과 유럽에서 먼저 유명해졌으며 지금도 세계 곳곳에서 계속해서 전시되고 있다. 또한 칼로 그림의 독특함에 매료된 화가들 중에는 그녀의 그림을 패러디해서 전시회를 열 정도로 많은 이들의 사랑을 받고 있다. 이 글에서는 프리다 칼로에 대한 이러한 세계적 붐 현상을 소개하고, 이 붐의 직접적 계기가 되었다고 할 수 있는 페미니즘, 특히 페미니즘 미술과 관련된 내용을 중심으로 그녀의 그림과 삶을 좀 더 구체적으로 살펴보고자 한다.

## II. 프리다 칼로 현상

세계적으로 불고 있는 ‘프리다 붐’의 진원지는 미국이라고 할 수 있다. 프리다 칼로가 처음 미국에 발을 디딘 것은 디에고 리베라가 샌프란시스코 증권거래소의 벽화를 제작하기 위해 미국에 갔을 때였다. 이후 칼로는 디트로이트를 거쳐 1933년에 뉴욕에 도착했다. 8개월가량 미국에 머물렀지만 그곳 사람들에게 그녀가 그림을 그린다는 사실은 어렴풋하게 알려졌을 뿐이었다. 하지만 5년 뒤에 그곳에서 개인전을 열게 되면서 당당하게 멕시코의 한 화가로서 인식될 수 있었다. 그리고 2년 뒤에 “멕시코 예술 2천년”전에도 그녀의 작품이 포함되어 있기는 했었지만 이때는 별 주목을 끌지 못했다. 이후 미국인들의 기억 속에 프리다 칼로의 존재는 점점 희미해져 갔다.

이렇게 잊혀져 가던 프리다 칼로가 30년 이상의 동면을 깨고 재등장하게 된 계기는 1970년대 미국에서 일어나기 시작한 페미니즘 운동이었다. 린다 노클린(Linda Nochlin)에 의해 자극받은 여성 미술계는 1977년 브루클린 박물관에서 “여성 예술가: 1550-1950”전을 열게 되는데 이 전시회에 프리다 칼로가 포함되면서 그녀는 다시 주목을

받게 되었다. 1983년 영어로 출판된 헤이든 헤레라의 『프리다 칼로 전기』의 인기에 이어, 1990년에 번역 출판된 마르타 사모라(Martha Zamora)의 『고통의 붓』(*The Brush of Anguish*)이 날개 돋친 듯 팔리면서 미국에서 프리다 칼로는 하나의 현상이 되었다.

맨해튼의 메트로폴리탄 박물관에서 “멕시코: 3천년의 광휘”라는 제목의 전시회가 열리던 1990년 가을의 미국은 프리다 칼로 일색이었다. 이 전시회에 칼로의 작품이 포함되어 있었기 때문이다.<sup>1)</sup> 방송 매체와 신문, 잡지에서는 프리다 칼로 이야기로 가득했으며 뉴욕의 버스와 정류장은 그녀의 모습으로 도배되었다. 거기에다 칼로 그림을 소장하고 있는 가수 마돈나가 자신이 프리다의 열렬한 팬임을 밝힘으로써 분위기가 더욱 무르익었다.<sup>2)</sup> “뉴욕은 프리다에게 미쳐버렸다”라는 말은 당시 뉴욕의 분위기를 단적으로 드러내주는 표현이다. 프리다 칼로의 그림 앞에는 매일 수많은 인파가 모여들었다. 개중에는 프리다 칼로의 초상화를 흉내 낸 그림이 그려진 잠바를 입고 오거나 그녀의 얼굴이 그려진 티셔츠를 입은 사람들도 흔히 눈에 띄었고 그녀의 작품에서 따온 귀걸이, 목걸이 반지 등 온갖 장신구로 치장한 젊은이도 보였다.

더구나 1991년에는 미국의 미술사 대학 교재에 그녀의 그림 <두 명의 프리다>(Las dos Fridas)와 소개 글이 실리게 됨으로써 급격한 저변확대를 가져왔으며 이제 프리다 칼로는 미국 지식인들이 알아야 하는 교양 지식으로 자리 잡게 되었다.

아마도 초현실주의와 관련된 모든 예술가 중에서 가장 자전적인 요소를 보여준 사람은 프리다 칼로일 것이다. [...] 그녀는 인간 실존에 대한 심리적인 고통에 대한 강렬한 상징으로서 자신의 삶의 세부 사항을 이용했다(Sullivan, 1992, 56, 재인용).

그동안 프리다 칼로 관련 다큐멘터리는 멕시코뿐만 아니라 미국과

1) 이미 이 전시회 직전에 근처의 국립 디자인 아카데미에서 칼로의 작품이 전시되기도 했다.

2) 베르그만 칼튼은 “칼로와 마돈나 두 사람은 모두 그들의 젠더 코드를 증식시키거나 재정립하는 데 몸을 사용했다는 공통점이 있다”고 말한다(Bergman-Carlton 1993, 442).

유럽에서 여러 편 만들어졌지만 상대적으로 영화 편수는 아주 빈약하다. 멕시코 국내에서 오펬리아 메디나(Ofelia Medina)가 출연한 영화 『프리다』(*Frida*) (1984)를 포함하여 두 편이 만들어졌으나, 촬영 기술의 미비함과 관심을 끌 만한 극적 구성의 부족으로 흥행에는 실패했다. 그러나 비교적 최근인 2002년에 미국에서 만들어진 영화 줄리 테이머(Julie Taymer) 감독의 『프리다』(*Frida*)가 할리우드의 자본을 동원하여 만들어짐으로써 전 세계적으로 ‘프리다 붐’을 일으키는 데 큰 기여를 했다. 디자이너들은 칼로의 옷에 영감을 얻어 ‘마담 리베라’ 스타일의 옷을 만들어내기도 했고, 마리 피에르 콜(Marie Pierre Colle)과 과달루페 리베라(Guadalupe Rivera) 두 사람은 프리다가 즐겨 만들었던 요리의 요리법을 모아 『프리다의 파티: 요리법과 프리다 칼로와의 삶에 대한 회상』(*Frida's Fiestas: Recipes and Reminiscences of Life with Frida Kahlo*)(1994)라는 제목으로 책을 출판하기도 했다. 이 외에도 소피 포처(Sophie Faucher)가 쓴 『푸른 집』(*La Casa Azul: inspired by the writings of Frida Kahlo*)(2002)을 비롯한 몇 개의 회고도 출판되었다.

우리나라의 경우에는 얼마 전까지만 해도 프리다 칼로는 소수의 애호가와 미술 전문가들 사이에만 주목을 받던 화가였다. 이러한 상태에서 벗어나 좀 더 대중적 관심을 얻게 된 것은 르 클레지오와 헤이든 헤레라의 프리다 칼로 관련 서적들이 2001년과 2003년에 번역 출판되면서부터이다. 그러다가 2003년 말에 줄리 테이머의 영화가 개봉되면서 절정을 이루었다. 텔레비전에서도 프리다 칼로 관련 책과 테마가 다루어지고, 급격한 인터넷 발달로 수많은 프리다 칼로 소개 사이트가 생겨남으로써 프리다 애호가들은 점점 늘어가는 추세에 있다.

### III. 프리다 칼로와 페미니즘

미술에 있어서의 페미니즘은 기존의 페미니즘 운동이 정치·경

제·문화 등 모든 분야에서 여성들이 관습적으로 처해 있었던 사회적 위치에 대한 반발에서부터 시작된 것과 마찬가지로, 미술 분야에서 일방적으로 작품의 대상으로 다루어졌던 여성의 존재에 대한 반성에서 시작되었다. 여성이 남성 못지않은 작품을 남겼고 또 생산하고 있다는 예증을 보여주면서 미술작품의 단순한 대상으로서의 여성이 아니라 미술 제작의 주체로서의 여성의 의미와 역할을 새롭게 세우려는 움직임이었다. 그들은 먼저 기존의 미술사 기술의 방법에 대해 의문을 제기한다. 기존의 미술사는 역사적으로 상식화되어버린 남성 중심의 가치관에 따른 평가로 이루어졌다고 본 것이다. 이러한 움직임은 1971년에 미국의 미술사학자 린다 노클린이 『성차별 사회에서의 여성』(*Women in Sexist Society*)이라는 잡지에 “왜 위대한 여성 미술가는 없는가?”(Why are There No Great Women Artists?)란 논문을 발표하면서 힘을 얻게 된다.

노클린은 남성이 독점해온 미술계에서 기존의 미술사는 남성의 관점에서 여성의 전형을 만들어내고 남성 미술가들의 천재성을 강조하면서 ‘위대한 예술가 = 남성’이라는 등식을 확립함으로써 여성 미술가를 소외시켜왔다고 말한다. 그리고 천재성이란 남성이나 일부 계층에만 존재하는 것이 아니라 사회적 상황에 따른 요구에 의해서 발현 여부가 결정되었음을 지적한다. 따라서 페미니스트들은 우선 이러한 열악한 상황 하에서 남성들에게 배척당한 여성 미술가들을 발굴하고 그들의 작품을 알리는 전시회에 치중하게 되었다. 1969년에 결성된 WAR(Women Artists in Revolution)(1969)<sup>3)</sup>는 뉴욕의 휘트니 미술관에서 개최된 1969년 연례 전에서 여성 미술가의 수가 터무니없이 적은 것에 대해 항의 시위를 벌였는데, 이 일을 계기로 1970년대에 들어 많은 여성단체가 결성되고 여성 작가들만의 전시회가 열리거나 페미니스트 관련 잡지들이 등장하게 된다.<sup>4)</sup> 특히 미국 서부

3) WAR(Woman Art Revolution)가 1970년 결성되었는데, 이들은 1969년 결성된 AWC(Art Workers Collision)가 미술계의 관료체계에 항의하고 베트남 전에 반대하는 등의 정치적 투쟁을 함에 있어 남성위주의 구성과 일처리를 일삼는 데 반발하여 여성만의 단체로 독립한다고 밝혔다.

4) *The Feminist Art Journal*(1972), *Women Artists Newsletter*(1975), *Heresies*(1979),

지역에서는 주디 시카고(Judy Chicago), 미리엄 사피로(Miriam Schapiro) 같은 이들이 대학을 중심으로 여성을 위한 프로그램을 만들고 전시회를 유치했다. 노클린의 주장이 기반이 된 미국 동부 페미니즘과는 달리, 서부에서는 제도적 문제점을 제기하기보다는 미학적 차원의 운동이 전개되었고 여성적 감수성을 강조하는 작품들이 만들어졌다. 특히 글로리아 오렌스타인(Gloria Orenstein)은 프리다 칼로가 만들어낸 여성적 이미지들에 대해 논의하면서 그녀를 여성의 생물학적 경험에 관한 극적인 그림을 처음으로 묘사한 여성들 중 한 명으로 소개했다(Orenstein 1973, 7-9).

### III.1. 몸 이미지

페미니즘 미술사가들의 또 다른 관심은 미술사에 기록되어온 여성의 이미지에 관한 것이다. 그 중에서도 여성 누드상의 제작은 남성 후원자와 남성 작가들에 의해 제작되어 왔으며, 하나의 성이 이미지 제작에 주도권을 잡을 경우 다른 성이 어떻게 역할을 부여받는지 잘 보여주는 예이다. 이때 여성은 성적 대상으로 소외되고 하나의 소모품으로 기능한다. 따라서 19세기 미술에 나타난 여성들의 에로틱한 이미지는 남성들의 성적 욕망의 표출이었다고 할 수 있다. 남성은 언제나 그리거나 보는 주체였으며 여성은 그려지거나 보이는 대상이었다. 여기에서 여성 화가의 딜레마가 있다. 즉 보이는 대상인 동시에 그리는 주체, 또는 감상자로서의 이중적 입장이 제기되는 것이다. 즉 남성은 여성을 주시하고 여성은 주시당하는 자신을 바라본다는 말이다. 예술에서 남성 누드의 역사와 여성 누드의 역사는 서로 다르다. 남성 누드의 대상은 주로 신화의 주인공과 성서에 등장하는 영웅들이었기 때문에 이상적인 용모에 힘과 지배의 이미지를 보여주며, 여성 누드는 대부분 아름답고 매력적인 현실의 여인이 그 대상이었기 때문에 수동적인 이용가치의 이미지를 유지해 왔다. 따라서

---

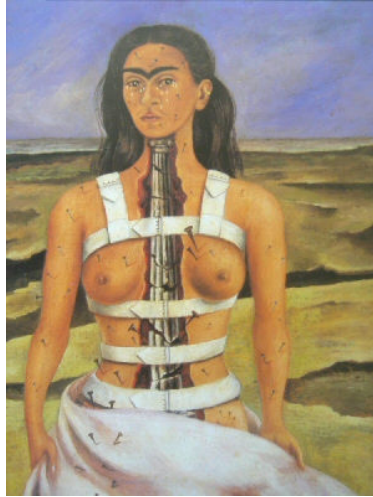
*Women's Art Journal*(1980) 등이 창간되었다.

여성 누드는 그 작품을 소비하는 주체 즉, 남성들의 시선을 염두에 두고 있다고 보아야 한다.

그렇지만 프리다 칼로의 누드는 이러한 19세기 여성 누드와는 확연히 구별된다. 그녀의 누드는 남성의 성적 대상물로서 작용하고 있지 않기 때문이다. 우선 그녀의 그림은 여성 신체의 아름다움을 음미하도록 감상자를 편안하게 놓아두지 않는다. <부서진 척추>(La columna rota)(1944)는 그것의 확실한 예가 될 수 있다. 칼로의 <부서진 척추>는 가슴을 가르고 몸을 관통하며 솟아오른 이오니아식 기둥이 조각조각 부서지고 몸에는 못들이 화살처럼 박혀있고 여인은 눈물을 흘리며 척추환자용 지지대에 의지하고 있다. 물론 이 그림은 칼로의 <어린 사슴>, <가시 목걸이를 한 자화상>과 더불어 고통 받고 있는 자신의 처절한 상황을 순교자적 이미지를 동원해서 보여주었다는 면에서 우리는 화살로 고통 받는 <성 세바스티안>이나 가시관을 쓰고 십자가에 매달려 있는 예수의 모습을 쉽게 연상할 수 있다.

그러나 여성의 몸과 관련된 그림 중에서 비교할 만한 그림을 들자면, 17세기에 그려진 수르바란(Francisco de Zurbaran)의 <성녀 아가사>(1630-1633)를 언급하는 것이 더 적절할 것이다. 두 그림은 모두 육체에서 여성적 특성을 강렬하게 대변하는 가슴이라는 속살을 드러내 보이면서 순교자적인 이미지를 추구하였다는 공통점이 있다. 바로크 시대에 그려진 수르바란의 그림은 매혹적이고 고상한 모습의 여인이 쟁반에 도려내진 가슴 두 개를 봉긋이 담아서 들고 있는 모습이다. 그림 전체가 자주색 색조를 띠고 있고 가슴이 잘린 사실을 의식하지 못할 정도로 아름다운 아가사의 자태는 그 자체로 귀족적인 풍모의 여인 전신상에 해당한다.<sup>5)</sup> 이처럼 칼로와 수르바란은 여성적인 요소와 종교적 요소를 결합하여 우리에게 섬뜩하면서 숭고한 이미지를 불러일으킨다는 점에서 같은 선상에 있다.

5) 반면에 순교자 성녀 루시는 접시에 눈을 담은 끔찍한 모습으로 그림에서 표현되고 있다.



<그림 1> 부서진 척추



<그림 2> 성녀 아가사

<희망의 나무여 굳건하여라>(Arbol de la esperanza mántente firme)(1946)에서도 여성의 육체는 남성 감상자의 성적 호기심을 채워주기 위한 대상이 아니다. 전라는 아니지만 몸을 가린 흰 시트 사이로 확연히 드러난 등에는 고통을 상징하는 깊은 상처가 두 줄로 나 있다. <물이 내게 준 것>(Lo que el agua me dio)(1939)에는 두 발이 물에 비친 모습을 테칼코마니 식으로 그려 놓아, 마치 게 모양을 하면서 두드러져 보이는데 그 중에서 오른쪽 발에 난 상처는 찢어가고 있는 발을 보여 주며, 오른쪽 나무 위에 죽은 채 누워있는 새가 다리 한 쪽만 있는 것으로 미루어보아 화가는 자신의 발을 신의 제단에 바치는 희생 공양으로 여기고 있음을 짐작할 수 있다. 이 그림의 가운데 부분에 목이 졸린 상태로 등장하는 여인의 누드는 마치 엘 보스코(El Bosco)의 <쾌락의 정원>(El jardín de las delicias)의 지옥편에 나오는 고통 받는 여인의 모습을 떠올리게 한다. 뽕뽕히 당겨진 줄의 한 쪽은 남근을 상징하는 뾰족한 바위를 지나가고 다른 쪽 끝은 죽은 자의 얼굴에 찢어졌을 것 같은 돌 가면을 쓴 남자가 섬에 기대 누운 채 잡고 있다. 이 누드의 여인이 처한 상황은 아주 역설적



이다. 줄이 목을 조르고 있는데 양쪽 중 어느 한 쪽이 풀리기라도 한다면 그녀는 욕조의 물에 빠져 익사할 상황이다. 따라서 고통을 주는 남성적 폭력과 죽음<sup>6)</sup>에 대한 두려움이 자신을 괴롭히고 있지만 그것으로부터 자유로워진 상태는 죽음과 동일하며 자신의 삶은 곧 그러한 고통을 안고 있음을 암시한다.



<그림 3> 물이 내게 준 것



<그림 4> 기억

리사 베이크웰(Lisa Bakewell)은 “프리다 칼로: 현대 페미니스트적 해석”(Frida Kahlo: A contemporary feminist reading)이라는 글에서 칼로가 혐오스럽고 불완전하고 선혈이 낭자한 몸들을 보여줌으로써 여성 몸의 ‘비에로티화’에 초점을 맞춘다고 지적한다. 그녀에 따르면 칼로의 누드는 남성의 시선을 끄는 것이 아니라 오히려 돌리게 하고 있다. 왜냐하면 기본적으로 여성이 피를 흘린다던가 또는 월경 때의 피를 묘사하는 것에 대한 터부를 깨트렸기 때문이다. 칼로는 이러한 금기를 무시하고 자신의 모습을 일상적이지 않은 방법, 아니 충격적인 방식으로 표현하였고 또 그러한 점 때문에 여성 해방의 상징으로 미술계에 새롭게 등장했던 것이다(Bakewell 1993, 174, 181).

6) 페미니스트들은 생명과 반대되는 죽음을 남성적 요소로 본다.

비단 누드뿐만 아니라 다른 그림에서도 그녀의 모습은 남성적 시각이 아니라 자기 자신의 시각에서 자신을 내려다보고 있음을 알 수 있다. <기억>(El recuerdo)(1937)에서는 정장 차림의 전신 모습을 그려 놓았지만 팔은 아예 없고 가슴은 뺑 뚫렸으며 발아래에 동맥을 잘린 채 뿌리 뽑힌 심장이 내동댕이쳐져 있는 섬뜩한 모습이다. 줄에 매달려 있는 옷에는 팔만 보이는데 그것도 한 쪽뿐이다.<sup>7)</sup>

프리다 칼로는 자신의 몸을 묘사할 때는 아름다운 육체가 사고와 질병으로 고통 받는 모습을 수동적이라고 볼 수 있을 정도로 처절하게 보여주고 있지만 그녀의 자화상에 있어서는 다른 양상을 나타낸다. 자화상에 나타난 여인의 얼굴 표정은 고고하고 단호하며 남성적 요소가 가미된 중성적인 느낌을 준다. 사진에 나타난 그녀의 모습은 나름대로 매력도 있고 부드러운 이미지를 주기도 하지만 유독 자화상에서는 실제 눈썹보다도 훨씬 더 과장되어 있으며 아주 차가운 표정으로 일관하고 있다(Herera 2003, 138). 그리고 자화상의 얼굴이 정면을 향하든 옆으로 향하든 거의 예외 없이 시선은 그림 정면을 향하고 있다. 이 시선은 바로 자신의 현실적 고통을 인지하고 있는 육체, 전통적으로 미의 대상으로 여겨져 온 여성의 아름다움을 체념해야 하는 육체를 바라보는 시선이며 변증법적으로 만들어진 시선이기 때문에, 바로 이 그림을 그리고 있는 화가 자신의 의지적 시선과 동일한 것이라고 말할 수 있겠다. 따라서 그녀의 그림 속에 등장하는 그녀의 모습은 ‘보이는 프리다’이기도 하고 ‘보고 있는 프리다’이기도 하다.<sup>8)</sup>

이러한 점이 페미니스트들에게 관심을 끌었다. 프리다 칼로에 있어서 여성의 몸은 더 이상 기존의 남성의 눈을 만족시키기 위한 성

7) 그림베르그는 이 그림이 칼로가 소장하고 있던 19세기 멕시코의 레타블로 그림의 심장 이미지와 17세기 이탈리아 화가 아레산드로 띠아리니(Alessandro Tiarini)의 그림 <네 명의 성인과 한 명의 기증자>(Four Saints and a Donor)에서 성녀 테레사의 구멍난 가슴에 꽂힌 화살과 같은 사랑의 이미지가 융합되어있다고 한다. 말하자면 심장이 떨어져나갈 듯 너무나 치명적인 큐피드의 화살을 맞은 모습이다(Grimberg 1990, 3).

8) 이 글에서는 혼란을 방지하기 위해 멕시코의 화가 프리다 칼로를 지칭할 때는 “프리다 칼로” 또는 “칼로”를 사용하고, 그녀의 작품 속에 나타난 그녀를 가리킬 때는 기본적으로 “프리다”를 사용하도록 한다.

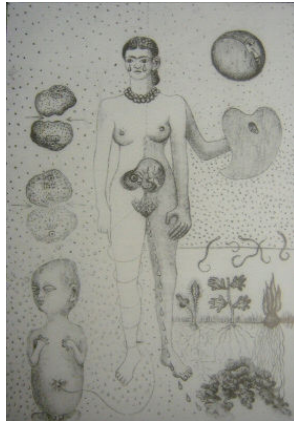
적 대상으로서의 여성의 몸이 아니다. 기존의 여성 누드에 나타난 여성 이미지는 성적 매력이 넘치는 모습이 대부분이었고 이러한 작품을 감상하는 남성들은 아주 당연한 일로 받아들였다. 이러한 당연함은 권위를 갖는 사회적 제도와 이데올로기로서 작용해 왔다. 따라서 프리다 칼로의 작품은 그녀가 의도했든 의도하지 않았든 페미니스트들이 공격하고자 했던 정형화된 여성 차별적 이데올로기에 대한 반발의 의미를 갖는 것이다.

### III.2. 출산과 생식

페미니스트들은 여성에게 있어 출산의 의미에 대해 상반된 두 견해가 있다. 자유의지론적 페미니스트들은 여성들이 출산이라는 행위에 시간을 적게 들일수록 사회적 생산 과정에 더 많은 노력을 기울일 수 있으므로 시험관 아기나 인공 태반 같은 인공적인 출산 방식을 옹호한다. 반면에, 문화적 페미니스트들은 자연스러운 출산 방식이 여성들을 위한 일이라고 생각한다. 전자는 마르크스가 노동자 해방을 위해서는 무산계급이 생산 수단을 장악해야 한다고 말했던 것과 마찬가지로, 여성 해방을 위해서는 여성이 재생산 수단의 지배권을 장악하는 생물학적 혁명을 필요로 한다고 주장한다(통 2004, 137). 후자는 여성이 자궁을 가지고 임신과 출산을 할 수 있는 것은 남성이 갖지 못한 고유의 속성이자 능력으로 인식하고 그 영역을 지켜야 한다고 역설한다.

프리다 칼로도 삶과 그림에 있어 어느 페미니스트들 못지않게 출산에 관심이 많았으며 병적일 만치 집착을 보였다. 그러나 그녀의 경우는 사실 위의 두 가지 주장 어느 것보다 일지하지는 않는다. 왜냐하면 칼로는 전차 사고와 선천적 자궁 기형으로 인해 몇 번의 유산 경험을 거치면서 출산 방식에 대한 문제가 아니라 아예 출산 자체가 불가능함에 따른 좌절과 고통을 경험했고 또 표현했기 때문이다. 그렇지만 굳이 분류하자면, 여성의 출산을 자연이 부여해준 여성적 특성으로, 하나의 섭리로 인식하고 있다는 점에서 문화적 페미니

스트에 가깝다고 볼 수 있다.



<그림 5> 프리다와 낙태



<그림 6> 모세

위의 왼쪽 그림은 <프리다와 낙태>(Frida y el alboroto)(1932)라는 제목의 석판화인데 프리다는 자궁 속의 태아의 모습을 드러낸 채 아무것도 걸치지 않은 상태로 눈물을 흘리고 있다. 달 속에 숨겨진 얼굴에서도 눈물이 흐른다. 자궁 속의 미성숙 태아와는 별도로 몸 밖에는 다리에 감긴 혈관에 연결된 좀 더 성숙한 태아가 두 손을 몸에 붙이고 있다. 그림 왼쪽에는 세포분열의 초기 단계를 보여주고 있으며 낙태로 인해 흐르는 피가 대지에 스며들어 식물들의 자양분이 된다. 오른쪽에 보이는 남녀의 성기와 손 모양을 닮은 식물들의 생기 있는 모습과 회충들이 꿈틀거리는 모습은 생물의 가장 기초적인 생식력을 보여주며 그런 능력조차 상실한 프리다의 좌절감을 표현하고 있다. 프리다의 등에서는 팔이 하나 더 솟아나와 팔레트를 들고 있는데 이것은 출산에 대한 욕망과 좌절을 그림으로 승화시키려는 의지를 보여준다(헤레라 2003, 200).

칼로는 또한 <모세>(Moisés)(1945)를 통해서 출산이란 행위가 세상의 모든 일을 통틀어 우주가 가장 정성을 기울여서 행하고 있는 신성한 일임을 말하고 있다. 기독교의 일신론에 기반을 둔 모세의 탄

생 이야기를 소재로 사용한 이 그림은 생명의 부여자로서의 태양이 온갖 신들(히랍, 아랍, 이집트, 아프리카, 아메리카 대륙의 신들까지), 인류 역사의 온갖 인물들(성인, 철학자, 정치가 일반 대중들까지), 죽음의 손길을 막아주며 새 생명의 탄생을 도와준다. 그리고 양쪽 아래의 고목나무 아래에서 솟아나는 초록색 식물은 이러한 출산 행위가 모든 새 생명의 탄생과 동일한 선상에 있음을 의미한다 (Herrera 2003, 89-91).

칼로의 출산과 생명에 대한 애착은 여성 생식기나 남자의 정자를 연상시키는 자연물에 대한 관심으로 표출되기도 한다. <피타야>(Pitahayas)(1938)와 <생물화>(Naturaleza viva)(1952)<sup>9)</sup>에 등장하는 피타야라고 하는 과일은 내용물이 흰색 과육으로 가득 차 있는데 그 흰색에 촘촘히 박혀있는 씨앗이 정자의 모습을 연상시킨다. 이러한 양상은 1972년 그려진 버피 존슨(Buffie Johnson)의 <라이브리 스>(Labrys)에서도 여전히 발견된다(Langa 2003, 43-44). 물론 무화과를 갈라놓은 존슨의 그림은 양쪽 가운데 여성 성기를 상징하는 검은 공간을 수많은 정자들이 떠받드는 듯한 모습으로 표현되어 있는 점이 다르긴 하지만 자연물(과일)의 단면을 통해서 생식 이미지를 표현하려고 했다는 점에서는 동일하다. 칼로의 <소치틀, 생명의 꽃>(Xochitl, flor de la vida)(1938)과 <생명의 꽃>(Flor de la vida)(1944)은 그동안 서양 누드에 있어 여성 생식기에 대한 묘사에 대한 금기를 꽃의 상징을 통하여 교묘히 깨고 있다. 전자는 아주 적나라한 남녀 생식기의 만남을 상징하며 후자는 여성의 자궁에 안착해 있는 난자의 모습을 상징한다.

그러나 이러한 과감한 시도는 프리다 칼로가 처음이 아니다. 이미 조지아 오키프(Georgia O'Keeffe)는 칸나, 붓꽃, 조개껍질, 동물 뼈, 바위 등 자연물의 확대를 이용해서 지속적으로 이러한 이미지를 표현해 오고 있었다. 여성 화가들의 생식기에 대한 테마는 생식자로서의

9) 스페인어로 정물화 “naturaleza muerta”라는 말은 “죽어있는 자연”이란 의미를 갖는데 칼로는 생명의 씨앗을 담고 있는 과일에게 어울리지 않는 이름이라고 생각했는지 “살아있는 자연”(naturaleza viva)라는 명칭으로 이 작품의 제목을 붙였다.

여성의 특성을 강조하는 것으로서 프리다 칼로를 거쳐 주디 시카고(Judy Chicago), 버피 존슨(Buffie Johnson), 줄리안 쿠닌(Julia Cunin) 등에 의해 계속해서 다루어진다.



<그림 7> 피흘리는 심장  
(오키프)



<그림 8> 생명의 꽃  
(칼로)



<그림 9> 아리아드네  
(존슨)

그 중에서도 주디 시카고를 포함한 본질주의 페미니스트들이 만든 자궁을 암시하는 도상이나 구조물은 에로틱한 이미지와 함께 정치적인 성향을 강하게 띠고 있다는 점이 조금 다르다. 주디 시카고가 5년 동안 400여명의 도움을 받아서 제작한 <디너 파티>(Dinner Party) (1979)는 획기적인 대형 프로젝트였다. 이 작품은 거대한 삼각형 식탁을 차려놓고 서양 역사와 신화에 등장하는 가장 대표적 여성을 각 면에 13명씩 총 39명을 초대하는 형식이다. 각 자리의 식탁 위에는 여성 수예품 깔개를 깔고 자궁 형상의 도자기를 올려놓았으며 식탁 아래에는 역사 속에 잊혀진 999명의 여성 이름이 새겨진 타일을 깔았다. 레오나르도 다빈치의 <최후의 만찬>을 패러디한 이 작품은 여성의 업적과 억압의 역사를 동시에 보여주면서, 면면히 이어져 온 여성의 역사를 경배하는 하나의 제의식과도 같아 보인다. 이제 여성은 ‘제2의 성’으로서가 아니라 당연히 주인공이 되어 이 만찬에 초대된 것이다.

이처럼 여성 미술가들은 여성들만의 삶과 정신적·신체적 경험을 과감히 표현함으로써 남성위주의 가부장 사회구조에 대항하고 그동

안 터부시 되어왔고 여성 스스로조차 부끄럽게 여겨오던 여성의 생리적 특성과 여성 담론을 공론화시킴으로써 얻어진 당당함으로, 이제는 남성의 시선으로 본 대상으로서의 여성이 아니라 주체로서의 여성을 그리고자 한다(김홍희 1994, 190-191).

### III.3. 레즈비언이즘

1970년대에 레즈비언이즘은 페미니즘 운동 내부에서 하나의 이슈로 부상하게 되는데 그들은 남성의 성(性)은 무책임하고 성기 지향적인 반면에 여성의 성은 부드럽고 관계 지향적이고 자비롭다고 주장한다. 남성들은 성으로부터 ‘힘과 오르가즘’을, 여성들은 ‘상호관계와 친밀성’을 원하고 있다는 것이다(통 2004, 121, 재인용). 따라서 가부장제 하에서 남성중심으로 행해지고 있는 일방적인 성행위의 문제점을 제기한다. 여기서 더 나아가 여성들이 성적 즐거움을 위해서 남성이 반드시 필요한 것이 아니기 때문에 원하지 않을 경우에는 남성과의 성관계에 참여하지 말아야 한다고 주장하기도 한다. 이러한 가운데 자연스럽게 레즈비언이즘에 대해서 비난보다는 우호적인 분위기가 조성되었고 심지어 이성애를 원하는 자신이 비정상이라고 여기는 페미니스트까지 생겨났다. 그러나 곧 그들의 결론은 이전과 비슷한 방향으로 흘러갔다. 즉, 남성들이 여성들과 성관계를 갖는 것이 잘못된 것은 아니며, 문제가 되는 것은 남성들이 자기 위주의 방식으로 여성들과 성관계를 맺는 것이라는 점이다. 만일 성행위를 할 때 남성들이 여성들의 성적 만족감을 자신의 성적 만족감만큼 중요한 것으로 존중해 준다면 구태여 이성애를 반대하지는 않는다는 것이다(통 2004, 130-133).

이 무렵 프리다 칼로는 페미니스트들에게 레즈비언이즘과 양성애의 한 모델이 되었다. 칼로는 남편 리베라를 ‘나의 영혼’이라고 부를 정도로 사랑했지만 그들의 사랑은 그리 순탄하지 않았다.

리베라의 계속되는 여성 편력은 그녀에게 엄청난 고통을 준다. [...]

그런 상황에서 남편과 자신의 여동생 크리스티나의 불륜 관계를 알게 되자 그녀는 커다란 배신감을 느낀다. [...] 자신의 삶과 동일시했던 사랑이 상처를 입자 그녀는 허무에 빠졌고 그 속에서 살아남기 위한 출구가 필요했다. 아니타 브레너와 함께 뉴욕까지 경비행기로 날아보기도 했고 여러 남자들, 때로는 여자들과도 연애를 했다. 그들 중에는 일본계 미국인 조각가 이사무 노구치, 사진가 니콜라스 머레이, 레온 트로츠키도 있었다. 르 클레지오는 칼로가 리베라의 질투심을 부추기기 위해 그들을 이용했을지도 모른다는 가능성을 언급하고 있다. 그러나 그런 면보다는 그 동안 사랑하는 디에고 리베라 한 사람에게 얽매었던 정조 관념이 와해되었다고 보는 것이 옳다고 본다. 믿었던 사랑의 대상에게서 충족감을 얻지 못한 그녀는 그 허전함과 고독을 견딜 수가 없었기 때문에 새로운 욕망의 대상이 필요했던 것이다.(윤영순 2004, 401)

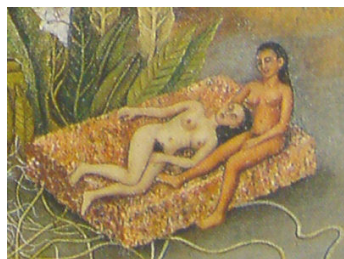


<그림 10> 문화계 인사들과 자유롭게 교류하며 야유회에서 찍은 사진. 오른쪽 아래로부터 시계방향으로 프리다 칼로, 돌로레스 델 리오, 하비에르 비야우루피아, 피토 베스트 모가드, 로돌포 우시글리.

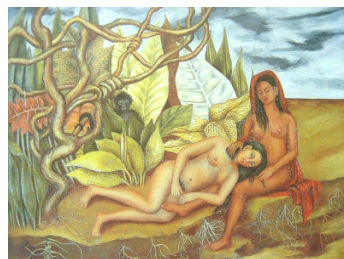
최근에 나왔던 영화 『프리다』(2002)에서 작품 전체를 압도할 정도로 리베라와 칼로의 성적 편력에 초점이 맞추어져 있는데 그 중에서도 여인과의 성애 장면이 두 번이나 등장한다. 그러나 칼로의 레즈비언이즘 성향은 작품에서는 조금 다른 양상을 보이고 있는 점이 흥미롭다. <물이 내게 준 것>의 오른쪽에 조그맣게 나오는 두 여인의 자태는 칼로가 하나의 독립된 작품으로 일 년 후에 따로 그린 <숲 속의 두 여인>(Dos desnudas en un bosque)(1939)의 축소판이다. 이 당시 칼로는 트로츠키를 도와주기 위해 일시적으로 리베라와 한



집에서 기거했을 뿐, 두 사람 사이의 애정은 최악으로 악화되었고 칼로는 오히려 트로츠키와 사랑을 나누다 사이가 나빠지는 시기였다.



<그림 11> 물이 내게 준 것 \*부분



<그림 12> 숲 속의 두 여인

한 여인이 다른 한 여인의 무릎에 누워 있고 누워 있는 여인 목 위에 앉아 있는 여인의 오른손이 살짝 올라가 있는 모습은 마치 하나가 위로 받고 다른 하나가 위로해 주는 상황을 짐작할 수 있게 한다. 다른 점이라면 앞의 것은 욕실용 스펀지를 침대처럼 사용해서 그 위에 위치시킨 것이고 나중 것은 뿌리가 노출되어 있는 식물들이 자라는 숲의 땅 위에 위치시킨 점만 다를 뿐이다. 이 두 그림을 보면 우리는 쉽게 두 여인 간의 사랑의 분위기를 느낄 수 있지만, 한 가지 의문이 드는 것은 왜 두 그림 모두 위로받는 사람은 백인이고 위로하는 사람은 갈색 여인인가 하는 점이다. 그 해답은 같은 해에 그린 <두 명의 프리다>(Las dos Fridas)(1939)를 보면 확연히 드러난다.

칼로가 이 그림에 대해서 친구에게 털어 놓았다는 이야기에 따르면, ‘오른쪽의 떼우안테뻑 의상을 입은 여인은 디에고가 사랑하는 프리다이고 왼쪽의 빅토리아시대의 신부복을 걸친 여인은 디에고가 사랑하지 않는 프리다’라고 한다(Helm 1968, 167-168). 그래서 왼쪽 여인의 손에는 어린 디에고의 사진이 잘려 나가고, 대신 흐르는 피를 막는 가위가 들려있다. 그렇다면 앞의 두 그림에 등장한 비슷한 얼굴 생김새를 가진 여인들의 피부 색깔이 차이가 났던 것은 프리다 칼로의 이중적 혈통의 유산을 반영하고 있다고 봐야 한다. 즉, 갈색의 여인은 아메리카 원주민 혈통의 여인이고 백인은 유대인 핏줄을

가진 유럽 전통의 여인인 것이다.



<그림 13> 두 명의 프리다

그러므로 프리다 칼로의 생활에서의 레즈비언이즘 행태가 작품에 그대로 반영되었을 것이라는 선입견은 잘못된 것이다. 이렇게 두 명의 프리다가 그림에 등장하는 것은 칼로가 어릴 때부터 마음속에 자리 잡고 있던 분신에 대한 사고와도 관련이 있다. 칼로의 일기에는 다음과 같은 내용이 나온다.

나는 유리창 위에 낀 수증기 위에 손가락으로 문을 하나 그리고, 아주 즐거운 마음으로 이 문을 열고 나가는 상상을 했다. 그리고 뺨손이라는 우유가게에까지 가서 Pinzón의 ‘o’를 통과하여 지구 중심으로 내려갔다. 그곳에는 항상 상상속의 친구가 나를 기다리고 있었다. 이제는 그 친구의 모습도 머리색도 잊었다. 그러나 그 친구가 명랑했고 많이 웃던 것은 기억난다. 아무 소리 없이 짓는 웃음이었다. 그 친구는 전혀 무게가 나가지 않는 것처럼 나풀나풀 춤을 추었다. 나도 그 친구와 함께 춤을 추었고 온갖 비밀 이야기를 나누었다. [...] 이 마술 같은 우정을 경험한 이후로 34년이 지났다. 그러나 그때의 기억은 언제나 되살아나 마음 깊은 곳에서 점점 더 크게 자라난다(Kahlo 1995, 82-85).

“두 명의 프리다의 기원”이라는 제목이 달린 이 부분은 6살 무렵 상상 속의 자기 분신을 만나는 장면을 담고 있다. 움베르토 나혜라

(Humberto Nagera)에 따르면 어린이는 심한 스트레스나 위기가 닥치면 마음의 평온을 이루기 위해서 종종 상상의 동반자를 만들어 낸다고 한다(Nagera 1969). 또한 하이데거는 월터린의 “우리는 대화로 되어있기에 서로를 들을 수 있네.”라고 하는 시구를 인용하면서 “우리 인간은 대화이다. 인간이란 존재는 말하기에 바탕을 두고 있다”고 말했다(Heidegger 1995, 134). 혼자 독백을 하는 순간조차도 청자는 존재하며, 그 청자는 내부에 있는 또 다른 나이다. 때로는 그 역할이 바뀌기도 하므로 누가 이야기 하고 누가 듣는지 구분하기는 쉽지 않지만 독백도 대화의 일종이다. 나 자신과의 대화인 것이다. 칼로는 우리가 느끼면서도 특별히 인식하지 못하고 있던 이 대화의 상대를 형상화시켜 그림에 나타낸 것이라고 할 수 있다. 서로 위로하고 위로 받으면서 칼로는 상상 속의 분신과 항상 함께 지내게 된다.

칼로의 레즈비언적 요소와 함께 언급되어야 할 것은 그녀의 양성적 모습이다. 그녀는 여성성에 대한 통념을 거부하고 남성 복장을 한 모습이 눈에 띈다. 많은 사진 속에서 그녀는 신사복을 입은 채 포즈를 취했는데, 아래의 가족사진에서는 댄디풍의 남성복을 입고 왼손은 삼촌의 어깨에 올려놓고 오른손은 주머니에 넣은 채 노려보듯 카메라를 응시하고 있다. 19세 무렵의 이 복장은 특별한 의식 없이 장난처럼 행해진 것이었다고 한다(Ankori 2002, 178).

하지만 <머리를 자른 자화상>(Autorretrato con el pelo cortado) (1940)에서의 모습은 이와는 좀 다르다. 비슷한 신사복이기는 하나 넥타이를 매지 않은 자주색 셔츠를 속에 입고 있으며 얼굴은 좀 더 무거운 표정을 보인다. 더구나 머리를 자를 때의 분노를 그대로 유지하기라도 하듯 여전히 가위를 손에 들고 의자에 앉아 있다. 그림의 윗부분에는 음표와 함께 “내가 널 사랑한 건 너의 머리카락 때문이었는데, 이제 머리카락이 없으니 더 이상 널 사랑하지 않아.”라고 말하는 가사가 등장한다. 이러한 말은 얼핏 보면 디에고 리베라가 하는 말처럼 들리지만 사실은 이혼 이전의 여성 젠더에 대한 스스로의 부정을 의미한다. 따라서 ‘나’도 ‘너’도 모두 프리다인 것이다.<sup>10)</sup>

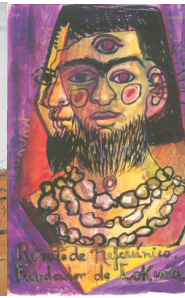
10) 앙코리는 후아나 수녀가 여성이 머리카락을 자르는 행위를 남성적 지식과 동일시하



<그림 14> 가족사진.  
왼쪽이 칼로



<그림 15> 머리를  
자른 자화상



<그림 16>  
네페루니코

이러한 남성적 요소에 대한 수용은 그녀의 일기에서도 볼 수 있다. 일기 23쪽에 “로쿠라의 건립자, 네페루니코”라는 제목을 단 그림이 그려져 있는데 프리다로 보이는 일자 눈썹의 얼굴이 다른 얼굴과 겹쳐져서 나온다. 이마에는 지혜의 상징인 제3의 눈이 그려져 있고 턱에는 무성하게 수염도 나 있다.<sup>11)</sup> 이처럼 사진이나 그림에서 남성적 요소를 차용하고 있기는 하지만, 여전히 귀걸이나 목걸이 같은 장신구를 착용하고 여성용 구두를 신고 있는 모습은 여성으로서의 아름다움을 포기하지는 않고 있다는 의미이며, 그녀의 남성성에 대한 관심은 어디까지나 남성적 요소를 수용한 양성적 모습일 뿐이며 결코 남성성에 대한 우월을 말하고 있는 것이 아니다.

흥미로운 사실은 두 여인이 등장하는 레즈비언적 성향의 그림과 더불어, 강한 남성적 이미지가 드러나는 자화상이 집중적으로 나타나는 시기가 디에고 리베라와 이혼한 상태였던 1939~1940과 일치한

고 있다고 하면서, 칼로와 후아나 수녀는 머리카락을 자르면 힘이 약해지는 삼손과는 반대로, 머리카락을 자름으로써 오히려 강해지는 여인들이라고 말한다.(Ankori 2002, 181-182)

11) 로웨(Sarah M. Lowe)는 이 일기에 코멘트를 달면서 네페루니코(Neferúnico)는 일기 바로 앞쪽에 등장했던 이집트 18왕조 아케나톤의 아름다운 왕비이자 절대 권력을 소유했던 네페르티티의 아들로 추정된다고 한다(Kahlo 1995, 220-221). 그러나 네페르티티는 공식적으로 6명의 딸만 두었으므로 이런 세세한 내용까지 알고 있는 것으로 보아 프리다 칼로는 이 이집트 왕가에 대해 깊은 애정을 갖고 있는 듯하다. 네페르티티는 그녀의 그림 <모세>에도 등장한다.

다는 사실이다. 물론 어릴 때부터 사내아이처럼 드세긴 했지만 적어도 그림에서는 첫 애인, 알레한드로 고메스 아리아스에게 바쳤던 초상화에서처럼 다소곳한 모습이었는데, 이 무렵 이러한 변화를 보이는 것은 칼로가 의식적으로 더 이상 디에고 리베라의 일부 또는 그의 뮤즈가 되기를 거부하고 화가로서 자신의 정체성을 확립하려는 홀로서기를 시도하는 몸부림이라고 생각된다(Ankori 2002, 176, 재인용). 결과적으로 이 몸부림은 자신의 정체성을 만들어가는 과정 속에서 표출된 성적 정체성의 동요를 보여주는 것이며, 사회가 그녀에게 부여한 여성이라는 순종적·장식적·약자적·수동적 젠더에서 벗어나려는 행위였다고 생각된다.

#### III.4. 대지와 여성

프리다 칼로는 개인적 감각과 자연물에 대한 연계, 멕시코의 역사와 신화를 이용해 초우주적 관점의 결합을 제공한 화가이기도 하다. 그녀의 <뿌리>(Roots)(1943)는 황량한 바위만이 무성한 들판 위에 누운 프리다의 가슴에는 사각형의 구멍이 뚫려있고 그 구멍으로 뻗어나온 식물의 줄기들에는 잎들이 무성하다. 헤레라는 프리다가 바위에 발을 꽂고 땅의 일부로서 식물로 전이되는 모습을, 자식을 생산할 수 없게 된 칼로가 재생산자로서의 여성 신체의 본성적 역할에 대한 소망을 드러내고 있다고 분석한다(Herera 2003, 91).



<그림 17> 뿌리

하지만 식물의 줄기와 잎사귀에 흐르는 것은 물이 아니라 붉은 피이며 그 피는 모세혈관이 되어 땅에 뿌리를 내리고 있다. 따라서 모세혈관은 프리다의 피를 밖으로 흘려보내 땅을 비옥하게 하는 역할 뿐만 아니라 식물을 지탱해 주는 근원으로서의 역할을 동시에 수행하고 있는 것이다. 그러므로 이 그림에서 여인의 몸은 모성적 대지이기도 하고 척박한 환경 속에서 스스로에게 자양분을 공급하는 식물이기도 하다.

페미니스트들은 자연과 인간의 관계에도 관심을 기울인다. 그들은 자연이 여성, 유색인종, 하층계급의 사람들을 대할 때와 거의 같은 방식으로 남성의 차별과 권위에 의해 푸대접을 받아왔다고 여긴다. 그러나 자연과 여성의 유사성은 두 가지 양상으로 나타난다. 남성성으로 가득한 기존 문화에 의해 침범당하고 정복당하고 파괴되고 지배받을 때 자연은 여성화되는 것이며, 모든 생명을 감싸주는 원대한 어머니로 숭배 받을 때도 자연은 여성화된다. 카렌 J. 워렌(Karen J. Warren)은 자연과 여성 간의 긴밀한 연관성이 무엇인지 밝혀내고 어떻게 하는 것이 자연과 여성을 부당한 억압으로부터 벗어나게 할 수 있을지 지표를 제시해 주는 것이 에코페미니스트들의 주요 임무라고 주장한다(Warren, 1997, 3).<sup>12)</sup> 에코페미니스트들은 자연과 여성의 유사성이 대부분 남성성에 의해 만들어졌다고 보는 시각이 존재함에도 불구하고 그 연관성을 오히려 강화시키려 노력한다. 자식을 출산하고 양육하고 돌보는 행위나 여성 특유의 감성과 직관 같은 것은 문화적 영향의 결과라기보다는 여성의 생물학적·심리적 경험의 산물이라고 생각한다. 따라서 여성과 자연에 부여되었던 열등성을 거부하고 이러한 여성적 속성 중 사회와 환경을 조화롭고 바람직하게 만

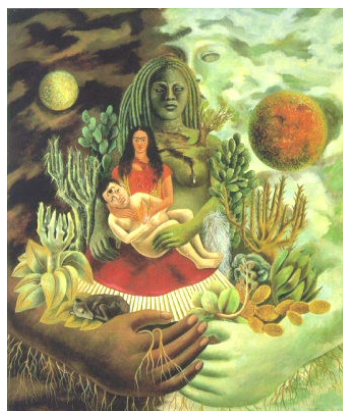
12) 표층생태학에서는 자연환경을 해치는 행위는 인간의 이익 증진에 반하는 것이니 자연을 존중해야 한다고 보고 있으며 심층생태학에서는 지구 자체를 본질적인 가치를 지닌 유기체로 보아 존중해야 한다고 주장하는데, 에코페미니즘은 이 중에서 심층생태학에 더 가깝다. 그렇지만 에코페미니스트들은 다른 시각에서 문제점을 지적한다. 진정한 문제점은 서구 세계의 ‘인간중심성’이 아니라 서구 세계의 ‘남성중심성’인데 심층생태학자들은 전반적으로 인간중심주의를 반대하는 잘못을 저지르고 있다고 말한다. 그러므로 에코페미니스트들에게 있어 공격의 대상은 바로 남성중심주의이며 바로 이 남성중심주의를 여성과 자연의 주된 적으로 간주한다.

드는 데 이용할 수 있는 미덕을 강조한다.

한편 영적 에코페미니스트들은 남성 위주의 가부장적 시각으로 둘러싸여 있는 서양의 주요 종교들을 비판하면서 고대의 여신 숭배나 아메리카 원주민들의 자연 숭배 의식에 관심을 기울인다. 이러한 문화는 여성의 육체와 자연의 신성성을 인정하고 도구화하지 않으며 자연의 순환과 리듬을 존중한다고 보기 때문이다. 영적 에코페미니스트들은 생명을 주고 모든 존재물들을 창조한다는 점에서 생물학적 생산에서의 여성의 역할과 원형적인 ‘어머니 대지’ 또는 ‘출산하는 어머니’의 역할에서 유사성을 이끌어 낸다(통 2004, 469-497).



<그림 18> 유모와 나



<그림 19> 우주, 지구(멕시코), 나, 디에고, 솔로몬이 어우러진 사랑의 포옹

<유모와 나>(Mi nana y yo)(1937)는 대지를 여성성으로 인식하고 있는 프리다 칼로의 의식을 보여주는 한 예이다. 이 그림은 서양 사람들에게는 즉각적으로 성모가 예수를 안고 있는 피에타를 떠올리게 하기 때문에 제단에 바쳐지는 희생물이나 순교적 이미지를 준다.

유럽풍의 흰 옷을 입고 있는 어른 얼굴의 아기 프리다가 중남미 고대의 돌 가면을 쓰고 있는 유모의 품에 안겨 젖을 물고 있는데, 질

은 갈색 피부색은 이 유모가 아메리카 원주민임을 짐작하게 한다. 엑스선으로 투시를 한 것처럼 유선이 드러나 있는 유모의 한 쪽 가슴은 얼핏 보면 나무 모양과 닮았다. 고대 아메리카에서 돌 가면의 용도는 주로 사자의 얼굴 위에 씌우기 위한 것이고 아래의 다리 부분은 가면의 색깔과 같은 검은 계통임을 미루어 보아, 땅에서 솟아 오른 듯한 이 여인은 젖이라는 자양분으로 아기 프리다에게 생명을 주는 동시에 죽음의 속성도 동시에 가지고 있는 이중적 상징체이다. 이러한 생명과 죽음의 이중성은 바로 대지의 특징이기도 하다.

<우주, 지구(멕시코), 나, 디에고, 솔로뜰이 어우러진 사랑의 포옹>(El abrazo de amor entre el universo, la tierra(México), yo, Diego y el señor Xólotl)(1949)에서는 디에고가 프리다에게 안겨 있고 프리다는 대지의 여신에게 안겨있는 피라미드적 층위를 보여주는데, 대지의 갈라진 가슴을 타고 젖 방울이 맺혀 있는 것과 마찬가지로 프리다의 목 아래 부분도 무엇에 할린 듯이 찢겨져 있고 왼쪽 가슴에서는 액체가 솟아나고 있다. 그 상처를 낸 주인공은 디에고로 상징되는 남성적 요소이다. 그것은 발전이라는 명목 하에 지속적으로 자연을 파괴해 온 인류가 될 수도 있고 프리다에게 고통을 안겨다 준 기계 문명일 수도 있고 여성의 마음을 아프게 하는 남성일 수도 있다. 그것을 상징적으로 보여주고 있는 것이 아기 디에고의 손에 들려있는 마게이 선인장 모양의 불꽃이다. 이것은 프리다가 “근원-꽃”(fuente-flor)이라고 부르며 암시했듯이 ‘남성의 성기’를 상징한다(Kahlo 1955, 5). 프리다는 대지의 여신이 인간을 포근히 감싸주는 것처럼, 자신에게 계속적으로 행해진 남성적 폭력에도 불구하고 사랑으로 디에고를 감싸고 있는 모습이다. 이처럼 프리다 칼로는 에코페미니스트들과 마찬가지로 자연과 대지를 여성성으로 이해하고 있으며, 기존의 남성성에 부여되었던 우월성과 여성성에 부여되었던 열등성을 인정하지 않고 오히려 여성의 모성과 포용성을 강조한다.



#### IV. 맺는 말

프리다 칼로는 1930년대 미국에 거주하며 개인 전시회까지 열었지만 한동안 잊혀졌다가 30여년이 지난 1970년대 초에 미국의 동부와 서부를 중심으로 활동했던 1세대 페미니스트 미술사가들이 여성적인 속성과 여성 경험의 가치를 재평가 하면서 그녀는 새롭게 조명을 받게 된다. 이어서 칼로에 관한 전기를 비롯한 다양한 책들이 연이어 출간되고 전시회에서 그녀의 작품이 지속적으로 소개되고 그녀에 대한 다큐멘터리와 연극, 영화까지 만들어지면서 “프리다 광”(fridamania)이라는 말까지 생겨났다. 오늘날에는 ‘프리다 붐’이라고 불려야 할 정도로 프리다 칼로는 하나의 세계적 현상이 되었다. 따라서 이 글에서는 멕시코의 벽화 거장 디에고 리베라의 부인으로서만 기억될 수도 있었던 그녀를 새롭게 발굴하고 새로운 의미를 부여했던 페미니스트들에게 구체적으로 프리다 칼로의 어떤 요소들이 관심의 대상이 되었는지 알아보고자 했다.

여성 미술사가들이 예술사에 있어 주목했던 것은 남성에 의한 여성미술가들에 대한 부당한 차별이었다. 이러한 차별은 여성의 작품뿐만 아니라 작품의 대상에게도 적용된다. 영웅이나 신의 이상적 몸매를 뽑내는 남성 누드와는 달리 여성 누드는 남성의 성적 욕망의 대상으로서 관능적인 아름다움을 뽑어내는 소모품으로 기능하고 있었다. 프리다 칼로는 이러한 관습에서 과감한 일탈을 시도한다. 피흘리고 고통 받는 여성 누드를 그림으로써 그녀의 그림은 더 이상 남성의 호기심을 채우기 위한 그림이 아니다. 페미니스트들의 여성 몸에 대한 관심은 임신·출산 등 여성 특유의 생물적 경험이나 여성만이 경험하는 생리적 특성, 여성적 속성, 레즈비언이즘, 여성과 대자·자연의 연계성 등의 테마로 확대된다. 프리다 칼로의 삶이나 그림, 글에서는 이와 같은 요소들이 끊임없이 등장하고 있으며 그렇게 때문에 많은 페미니스트들에게 흥미로운 연구의 대상이 되었던 것이다. 그동안 프리다 칼로의 페미니즘 요소에 대해 언급은 종종 되었지만 좀 더 구체적으로 정리된 글이 없어서 이 글을 쓰게 되었다. 그

러나 우리가 간과하지 말아야 할 것은 페미니스트들의 프리다 칼로와 그녀의 그림에 대한 관점은 여러 가지 다양한 시선 중의 하나일 뿐이며 앞으로도 계속해서 재평가 작업이 이루어져야 할 것이다.

### Abstract

El otoño de 1990 Frida Kahlo se convirtió en todo un fenómeno. Lo que la rescató a Frida Kahlo del olvido de 30 años fue el movimiento feminista de los 70. La pionera de este movimiento es Linda Nochlin, historiadora del arte, quien en 1971 publicó en la revista *Women in Sexist Society* un artículo que se llama “¿Por qué no hay grandes mujeres artistas?” La opinión de Nochlin sirvió de base del movimiento de artistas feministas del este de Estados Unidos, quienes propusieron nuevas teorías para redescubrir y apreciar las obras de mujeres artistas y organizaron exhibiciones. En el oeste, en cambio, el movimiento enfocó más en la cuestión estética: dio más importancia en el contenido de la producción de obras sobre la feminidad. Al hablar de imágenes femeninas de Frida Kahlo, Gloria Orenstein la consideró como una de las mujeres artistas que por primera vez describieron las experiencias biológicas de las mujeres. Las historiadoras del arte feministas notaron que a lo largo de la historia del arte, la producción de desnudas fue realizada por los hombres artistas y sus mecenas varones. En este proceso las mujeres funcionaban solamente objetos eróticos y desechables. En cambio, Frida Kahlo rompió el tabú de pintar a las mujeres que sangran. La atención que prestaron los feministas al cuerpo de mujer se extiende a las cuestiones relacionadas a ello: reproducción, parto, lesbianismo, la tierra y la naturaleza.

Key Words: Frida Kahlo, arte feminista, cultura latinoamericana / 프리다 칼로,  
페미니즘 미술, 중남미 문화

논문투고일자: 2006. 02. 13

심사완료일자: 2006. 07. 13

게재확정일자: 2006. 07. 20

## 참고문헌

- 김홍희(1994), 「미술에서의 페미니즘과 한국의 여성주의 미술」, in 김홍희(ed.), 『여성, 그 다름과 힘』, 삼신각, pp. 185-205.
- 로즈마리 퍼트남 통(2004), 『페미니즘 사상』, 한신문화사.
- 르 클레지오(2002), 『프리다 칼로 & 디에고 리베라』, (신성림 옮김), 다빈치.
- 린다 노클린(1997), 『페미니즘 미술사』, (오진경 옮김), 예경.
- 헤이든 헤레라(2003), 『프리다 칼로』, (김정아 옮김), 민음사.
- Ankori, Gannit(2002), *Imaging Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*, Westport(Connecticut): Greenwood Press.
- Bakewell, Lisa(1993), “Frida Kahlo: A Contemporary Feminist Reading”, *Frontiers - a Journal of Women's Studies*, Vol. 13, No. 3, pp. 165-189.
- Bergman-Carlton, Janis(1993), “Strike a pose: The Framing of Madonna and Frida Kahlo”, *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 35, pp. 440-452
- Bosing, Walter(1994), *El Bosco(1450?-1516): entre el cielo y el infierno*, Köln: Taschen.
- Colle, Marie Pierre, and Guadalupe Rivera(1994), *Frida's Fiestas: Recipes and Reminiscences of Life with Frida Kahlo*, México: Promexa.
- Grimberg, Salomon(1990), “Frida Kahlo's Memory: The Piercing of Heart by the Arrow of Divine Love”, *Woman's Art Journal*, 1990, Fall-1991, Winter, pp. 3-7.
- Helm, MacKinley(1968), *Modern Mexican Painters*, New York: Dover.
- Herrera, Hayden(2003), *Frida Kahlo: las pinturas*, México: Diana.
- Heidegger, Martin(1995), “Hölderlin y la esencia de la poesía”, *Arte y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Kahlo, Frida(1955), "Retrato de Diego", *Novedades*, México, suplemento "México en la cultura", 17 de julio de 1955.
- \_\_\_\_\_(1995), *El diario de Frida Kahlo*, México: La Vaca Independiente.
- Langa, Helen(2003), (review), "Lesbian Art in America: A Contemporary History by Harmony Hammond", *Woman's Art Journal*, Vol. 24, No. 1, pp. 42-46.
- Nagera, Humberto(1969), "The Imaginary Companion: Its Significance for Ego Development and Conflict Solution", *Psychoanalytic Study of the Child*, Vol. 24, pp. 165-196.
- Orenstein, Gloria(1973), "Frida Kahlo: Painting of Miracles", *The Feminist Art Journal*, Fall, pp. 7-9.
- Sullivan, Edward J.(1992), "Frida Kahlo en Nueva York", in Blanca Garduño Pulido and José Antonio Rodríguez(eds.), *Pasión por Frida*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 46-58.
- Warren, Karen J.(1997), "Talking Empirical Data Seriously: An Ecofeminist Philosophical Perspective", in Karen J. Warren(ed.), *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*, Indiana University Press, pp. 3-37.