인문연구 제83호
Journal of the Humanities
2018. Vol. 83, No. 1, pp.369~404
http://dx.doi.org/10.21211/JHUM.83.12

다시 쓰는 식민주의, 잉카 쇼니바레의 탈식민 서사

- 〈정사와 간통〉을 중심으로 -

하정민*

〈차 례〉

1. 머리말
2. 식민주의를 '다시 쓴다'는 것의 의미
3. 주체의 귀환: 나이지리아 디아스포라, 잉카 쇼니바레
4. 언표행위로서의 미술실천: 혼종적 서사의 실천
5. 나가는 말

【국문초록】

본 논문은 동시대의 많은 사람들에게 이미 역사화된 텍스트로 망각되어 가고 있는 식민주의를 다시 읽고, 서사하는 작업을 하고 있는 동시대 미술가 잉카 쇼니바레(Yinka Shonibare, 1962~)의 탈식민적 미술 실천을 호미 바바(Homi K. Bhabha, 1949~)의 탈식민주의 담론 안에서 해석하는 작업을 통해, 작가의 미술 실천이 함의한 정치적인 의미와 효과를 밝히고, '정치' 그 자체가 아닌

* 영남대학교 미학미술사학과

‘미술’을 경유해 정치를 발화하는 미술가의 작품 근원에 놓인 미학적 의의를 고찰하는데 목적을 둔다.

쇼니바레는 1980년대 후반, 서구중심적 미술 헤게모니에 대한 반동으로 야기된 ‘탈식민적 전환’기에 활동을 시작한 예술가다. 서구중심주의와 인종과 문화적 타자에 대한 문제들을 탈식민주의 관점에서 가시화한 작가이다. 탈식민주의 관점을 견지하는 쇼니바레는 ‘차이’를 초역사적이고 고정된 것으로 사유하는 본질주의에서 벗어나 의미 생산 과정에서의 담론적 ‘혼종성’을 인식함으로써, 서양과 동양, 흑과 백, 문명과 야만 등과 같은 위계적이고 적대적인 이항대립 구조를 단순히 역전하는 것이 아니라, 근본적으로 해체하고자 한다. 본고에서는, 최초의 탈식민주의 전시회로 기록된 2002년 ≪도큐멘타 Documenta 11≫에 출품했던 〈정사와 간통(Gallantry and Criminal Conversation)〉(2002)을 중심으로 혼종성에 기반한 텍스트 정치의 의미와 효과를 분석하고자 한다. 쇼니바레의 작품은 위계적이고 적대적인 이항대립의 조건들을 혼종적으로 연결함으로써, 그 ‘사이’에서 현존하는 ‘차이’들의 교섭 과정을 가시화하여, ‘사유의 공간’을 개방한다. 이를 통해, 쇼니바레의 작품은 우리의 사유를 제약하는 대립적이고 위계적인 이분법적 세계관에서 벗어나, ‘차이’ 구조와 상호 개입의 순간을 용인하고 통제할 수 있는 정치적 행위에 대한 이해의 계기를 제공한다.

주제어: 잉카 쇼니바레, 호미 바바, 탈식민주의, 혼종성, 차이, 언표, 언표 행위

1. 머리말

본 논문은 동시대의 많은 사람들에게 이미 역사화된 텍스트로

망각되어 가고 있는 식민주의를 다시 읽고, 서사하는 작업을 하고 있는 동시대 미술가 잉카 쇼니바레(Yinka Shonibare, 1962~)의 탈식민적 미술 실천을 호미 바바(Homi K. Bhabha, 1949~)의 탈식민주의 담론 안에서 해석하는 작업을 통해, 작가의 미술 실천이 함의한 정치적인 의미와 효과를 밝히고자 한다. 또한 '정치' 그 자체가 아닌 '미술'을 경유해 정치를 발화하는 미술가의 작품 근원에 놓인 미학적 의미를 고찰하는데 목적을 둔다.

본고에서 탈식민적 텍스트 정치의 사례로 분석하고자 하는 잉카 쇼니바레는 1980년대 후반, 서구중심적 미술 헤게모니에 대한 반동으로 야기된 '탈식민적 전환'기에 활동을 시작한 예술가다. 활동 초기부터 인종과 문화적 '차이'에 대한 문제들을 탈식민주의 관점에서 가시화한 작가는 2002년 카셀 도큐멘타에 출품한 〈정사와 간통〉을 통해 자신의 탈식민적 정체성을 각인시켰다. 〈정사와 간통〉은 18세기 영국 귀족 문화의 산물이자, 교양인을 양성하기 위한 교육 제도였던 그랜드 투어를 재해석한 작품이다. 근대의 담지자였으며, 교양인의 표상이었던 귀족들의 고상한 여정을 기괴한 성적 일탈의 장면으로 치환시킨 이 '낯선 서사'는 우리의 상식 수준에서 통용되는 역사와 문화에 대한 인식론적 재현 방식에 전복적인 질문을 던짐으로써 균열을 일으킨다. 이 작품은 '당신이 동경하는 유럽 문화란 무엇이며, 왜 당신은 유럽 문화를 동경하는가?' 라고 묻는다. 하지만 우리는 곧, 그가 던지는 질문들의 연쇄에 쉽게 대답할 수 없는 지적, 정서적 공백에 직면한다.

필자의 관점에서 〈정사와 간통〉은 양식적으로, 담론적으로 탈서구화와 탈근대라는 명백한 탈식민적 지향을 드러내는 작품으로 보이지만, 그러함에도 불구하고 명증하게 규정할 수도, 경계 지을 수도 없는 '의미'의 잔여들을 산포하는 아포리아적인 측면이 강하다. 이 작품은 양식적 측면에서 시각성과 심미성을 배제하지 않으

면서도 개념적이고 비판적인 서사를 구성해내고 있으며, 서구와 비서구라는 대립적 서사 구조에 기초하고 있으면서도 대립적 요소들이 상호 교섭되는 운동성을 개방하고 있다. 이 모순됨은 어디서 비롯되는 것일까? 또한 작가가 지향하는 텍스트 정치에서 이 모순됨으로부터 발현되는 효과는 무엇일까? 본고는 다름 아닌, 쇼니바레가 던지는 질문들과 그 질문에 답할 수 없는 지적, 정서적 공백을 채워가는 서브텍스트라 할 수 있을 것이다.

본고는 텍스트 정치로서의 쇼니바레의 작품, 즉 텍스트가 발화하는 의미를 해석하기 위해 호미 바바의 탈식민주의 담론을 적극 수용한다. 담론적 저항과 텍스트 정치를 표방하는 호미 바바의 탈식민주의 담론은 쇼니바레의 미술 실천과 지향적인 친화성을 가지고 있으며, '저자의 죽음' 이후, 저자가 의도한 텍스트성이 독자에게 어떻게 접합하고 교섭되는 지를 고찰하기 위한 이론적 지평으로 활용할 것이다.

본고의 구성은 다음과 같다. 2장에서는 탈식민 텍스트 정치 전략이라 할 수 있는 '다시 쓰기'의 의미에 대해 살펴볼 것이며, 3장에서는 잉카 쇼니바레라는 미술가가 '탈식민적 주체'라는 새로운 정체성을 구성한 과정을 간략하게 살펴볼 것이며, 4장에서는 작가의 작품을 관통하고 있는 '혼종성'이 함의한 정치적인 의미와 효과를 밝히고, 작가의 작품에 대한 해석을 통해 '정치' 그 자체가 아닌 '미술'을 경유해 '정치'를 발화하는 작품 근원에 놓인 미학적 의미를 살펴보고자 한다.

2. 식민주의를 '다시 쓴다(Writing back)'는 것의 의미

동시대의 많은 사람들에게 식민주의는 이미 역사화된 텍스트로 각인되어 있다. 그러나 2차 대전(1939~1945) 전까지 지구상의 85%

가 유럽 식민주의 열강의 식민지였으며, 1975년에 이르러서야 지구상의 마지막 식민지 모잠비크가 포르투칼로부터 독립하였다는 역사적 사실은 식민주의 역사의 근접성을 보여줄 뿐 아니라,제국의 누적된 자본과 권력의 회귀를 의미하는 글로벌자본주의의 확산은 식민주의 역사의 연속성을 드러낸다.

식민주의에 대한 비판적 인식은 식민주의로 귀결될 수밖에 없는 무한 증식하는 자본의 속성을 논한 마르크스의 정치·경제비판으로부터 식민지 해방을 추구한 반식민주의 운동을 거쳐, 식민주의 유산의 청산과 지구화로 표상되는 신식민주의적 현실-글로벌자본주의와 문화제국주의-에 저항하는 탈식민주의까지 그 시대가 직면한 문제에 대응하면서 지양적으로 발전해 왔다.

탈식민주의는 제3세계에 기반한 반식민주의 운동의 유산을 바탕으로 유럽의 탈구조주의 이론을 비판적으로 전유하는데, 이를 통해 제3세계의 주변성을 극복하고, 제1세계의 (탈)식민주의 담론에 개입한다. 탈식민주의 이론가들은 공통적으로 기존의 공적이고 물질적인 형태의 정치적 행위에 담론을 종속시키는 전통적인 저항방식에서 벗어나, 담론적 실천과 물질적인 정치적 실천의 상호연관성을 강조한다. 본고에서 중점적으로 다루는 호미 바바는 이러한 관점을 전략적으로 밀고나간 논자로서, 텍스트성 혹은 문화적 실천을 정치화[1]하는데 주력한다. 바바는 (신)식민주의에 대응하는 저항담론의 구성을 위해, 지배와 피지배라는 이분법적 대립 구도 구조를 해체하고자 하며, 지배 권력에 대한 거부와 역전과 같은 전통적 형태의 저항보다는 지배적 상징질서와 체계로의 침투를 강조[2]한다. 이러한 논의 안에서, 바바의 탈식민적 저항은 기호학적

---

1) 바트 무어 길버트, 이경원 옮김, 『탈식민주의! 저항에서 유희로』, 한길사, 2001, pp.318-324.

2) 68혁명의 실패와 일련의 민중운동의 실패사례는 전통적 저항 방식의 한계를 인식하게 하였으며, 바르트와 크리테바, 라클라우, 무페와 같은 좌파

영역에서 출발한다.

바바의 기호 개념은 잠재적으로 무한히 대체가능하고 변별적인 것이라는 데리다(Jacques Derrida, 1930~2004)의 기호 개념을 따르며, 산포와 차연(differance) 개념을 사용해 식민주의 담론 내부에서 발생하는 의미론적 미끄러짐뿐만 아니라 언어 행위의 구체적 상황과 맥락에 따라 의미가 달라지는 방식에 관해 주목한다. 이를 통해 바바는 일견 단일하고 완결해 보이는 식민주의 담론, 예를 들면, 정형화와 모방 전략이 새로운 맥락에서 '반복'되고 상호의존적으로 '번역'되는 과정을 통해 기존의 지배적 의미가 고정되지 않고 미끄러지는 현상, 즉 의미 작용 과정에서의 '혼종화'를 가시화함으로써 그 권위를 훼손한다. 또한 담론화 과정에서의 상호주체적 개입을 규명함으로써, 자동사적이고 능동적인 대항 담론의 생산 가능성을 개방한다.

대항 담론의 실천이라 할 수 있는 '다시쓰기'는 바바가 지향하는 텍스트 정치 전략으로서, 지배적 상징질서와 체계로의 침투를 통한 전복적이고 창조적인 의미작용의 공간을 구성하는 거점이 된다. '다시쓰기'는 식민적 텍스트에 대한 전복적인 질문에서부터 지배자의 시선에 대한 피지배자의 응시에 기반한 '번역'과 '서사' 과정을 포함한다. '다시쓰기'는 이론가와 실천가 모두에게 중요한 방법론으로 사용된다. 탈서구, 탈근대를 추동하는 탈식민주의 이론가들의 작업이 거시적인 관점에서 제국주의와 식민주의의 실천적 명분으로 작동했던 '모더니티'를 이론적으로 규명하고, 대항적 모더니티를 이론화하는 작업이라면, 제3세계 예술가들의 작업은 미시적 관점에서 서구의 지배적 서사에 개입하여, 대항적 모더니티를 상상하고 구체화하는 '서사 작업'이라 할 수 있을 것이다.

미술사적 맥락에서 탈식민주의 담론은 1989년 이후, 지구적

지식인들이 담론적 저항과 텍스트적 혁명으로 선회한 것에 대해 바바도 같은 입장을 견지하고 있다. Ibid, pp.322-323.

미술 경향으로 출현하는 동시대미술(contemporary art)과 밀접한 관련을 맺고 있으며, 1980년대 후반부터 가시화되었던, 탈모더니즘과 탈서구중심주의를 실천하는 미술가들과 비평가들에게 이론적 관점을 제공하였다. 모더니즘 미술과 연대기적, 양식적으로 대립되는 미술 개념으로 등장한 동시대미술은 "미술사적으로 개념미술의 계보를 지향하고, 담론적으로 탈구조주의(또는 포스트모더니즘)에 의거하여, 탈식민주의 관점을 수용하는 방식으로 작동한다."[3] 탈서구화와 탈모던화를 추구하는 탈식민주의 관점은 기존의 서구중심적인 미술의 주체와 제도에 대한 문제제기로 귀결되었다. 1970-80년대 에드워드 사이드, 가야트리 스피박, 호미 바바 등 탈식민주의 이론가들에 의해 제도적으로 '담론화'된 탈서구화, 탈근대화 이슈는 아직, '서구' 라는 지역적·관념적 한계에 머물러 있던 포스트모더니즘 미술 운동과 접합하여, 보다 급진적으로 기존의 서구중심적 미술제도로부터 탈주하는 '탈식민적 전환'을 이끌어냈다. 1989년 이후에 개최된 일련의 전시들-장-위베르 마르텡(Jean-Hubert Martin)의 ≪지구의 마법사들 Magiciens de la Terre≫, 라시드 아라인(Rasheed Araeen)의 ≪타자의 스토리: 전후 영국의 아프리카-아시아 미술가들 The Other Story: Afro-Asian Artists in Post- War Britain≫, 일리안 야네스 고도이(Llilian Llanes Godoy)와 헤라도 모스케라(Gerardo Mosquera)의 ≪1989년 3회 아바나 비엔날레 The Third Bienal de La Habana 1989≫ 등[4]-은 모더니즘 미술 양식(형식주의)과 서구중심적 미술제도(MoMA)에서 벗어나, 주체적이고 동시대적인 사유와 서사에 기반한 미술실천을 통해 초월적인 미술 개념의 보편성에 가려져 있던 비서구 미술의 역사와 정체성을 드러냈다.

---

3) 김기수, 「어떻게 '컨템퍼러리 아트'를 번역할 것인가?」, 서양미술사학회 논문집 제48집, pp. 217~218.

4) Ibid, p.218.

2002년 개최된 ≪도큐멘타 Documenta 11≫는 최초의 탈식민주의 전시회라고 회자될 만큼, 급진적인 '탈식민적 사유 실험'의 장을 제공하였다. 제국주의와 식민주의는 다시 읽히고, 쓰여졌으며 서구중심주의라는 강력한 서치라이트에 의해 은닉되었던 탈식민적 미술의 별자리가 강력한 빛을 발하며 가시화되었다. 결국 도큐멘타 11이 그 자신의 '탈식민적 사유 실험'을 통해 명증하게 보여준 것은 미술이 내제하고 있는 전복적인 권력에의 의지다. 미술은 이제 더 이상 현실의 부조리와 절연한 초월의 영역에 머무르지 않는다. 그 대신 미술을 현실과 절연시키고, 끊임없이 타자성을 갱신함으로써 억압과 불평등을 실천해온 식민주의와 자본주의 이데올로기에 맞서 아직 실현되지 못한 자유와 평등을 다시 사유하고 서사하는 자리에 자신을 위치시켰다.

서구중심적 미술 개념과 제도의 재편을 야기한 탈식민주의 담론 영향은 지금 이 순간에도 계속되고 있다. 그 영향은 "세계 곳곳의 미술가들이 지속적으로 서구중심주의와 제국주의적 세계관에 의해 억압되고 배제된 것들을 다루고 있는데서 확인할 수 있으며"[5], 이들 미술가들이 '다시 쓰는' 탈식민적 서사는 지금 이 순간에도, 억압되고 배제된 역사와 주체들의 복권과 귀환을 촉구하고 있다.

2. 주체의 귀환: 나이지리아 디아스포라, 잉카 쇼니바레

잉카 쇼니바레는 1980년대 말부터 촉발된, '탈식민적 전환기'에 출현한 작가로, 2002년 카셀 도큐멘타에 출품한 〈정사와 간통〉을 통해 자신의 탈식민적 정체성을 각인시켰다. 하지만 쇼니

5) 김기수, 「1989년 이후 '컨템퍼러리 아트'에서 '동시대성'의 문제: 미술사적 담론을 중심으로」, 현대미술학논문집 21권 1호, 2017, 현대미술학회, p.89.

바레가 자신의 탈식민적 예속된 주체의 자리를 자각하고 주체화의 자리로 이행하기 까지는 지난한 철학적 사유와 실천이 수반되었다.

쇼니바레는 탈근대적 철학이 부상한 시대의 해방적 기류 안에서 자신의 주체성을 자각하였다. 탈근대적 철학자들이 선언한 '주체의 죽음'은 "주체를 세계를 구성하는 근원 혹은 원리에서 결과로, 또는 구성하는 기능에서 구성되는 위치로 이행되었다는 선언적인 의미"[6]를 가진다. 주체의 죽음 이후, 주체는 세계를 구성하고 설명하는 주체가 아닌 그 대상으로 존재하게 되었으며, 사회 구조와 조건에 의해 재생산되는 존재가 되었다. 구성되어지는 주체라는 사유는 주체의 예속성과 주체화에 대한 이중의 인식을 초래했다. 이러한 인식은 푸코(Michel Foucault, 1926~1984)의 경우, 예속적 주체화에 관한 권력의 계보학과 자율적 주체화에 관한 윤리의 계보학이라는 테제로 설명했는데, 전자는 통치성 즉 통치의 대상으로서 생산되는 주체를 의미하고, 후자는 그에 대한 대항 통치성을 실현하는 자율적인 주체를 의미[7]한다고 할 수 있을 것이다. 푸코의 논의는 노동자, 여성, 성소수자, 피식민자 등 예속화된 주체의 현존을 통치 권력의 생산성의 결과로 양산되어 왔음을 드러내고 그러한 권력의 생산성을 자각하게 함으로써 통치 권력에서 벗어난 대항적 주체화의 가능성을 사유하게 하였다.

바바는 푸코의 논의를 빌려와, 식민담론을 분석하는데, 식민담론은 우월한 통치자와 열등한 피식민자라는 정형화된 지식을 생산하여 그 담론에 권위를 부여하고, 식민담론은 열등한 피식민자를 관리하고 훈육할 수 있는 체제를 확립하여, 권력의 생산성, 즉 예속적 주체의 생산에 기여한다고 설명한다. 바바는 푸코의 논의에

---

6) 진태원, 「포스트 담론의 유령들-애도의 애도를 위하여」, 민족문화연구 57호, 2012, 고려대학교 민족문화연구원, p.40.

7) Ibid, pp.40-42.

서 한걸음 더 나아가, 라깡(Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901~ 1981)의 동일시 개념과 주체 안에 내재한 타자성에 대한 자각을 일깨우는 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva, 1941~)의 비체(abject) 개념을 전유하여 "계몽의 전략 속에서 인용되고 예증되고, 틀지어져 조명"[8]되어 온 피식민자의 저항적 응시와 자율적인 주체화의 가능성을 드러낸다. 바바는 식민 주체들(지배-피지배 주체)은 타자의 시선에 노출되어 있으므로 결코 자기동일적이지 못하며, 주체화의 위치 또한 분열의 공간이며, 흑과 백, 주인과 노예로 엄격하게 분리되지 않는다고 설명한다. 또한 자기동일성에 대한 의심은 인종적, 문화적 타자에 대한 지배를 정당화했던 지배자들의 담론의 모순과 틈을 드러내며, 그 틈 사이로 그침 없는 언표행위적 혹은 담론적 저항과 교섭이 일어나고 있었다는 사실을 의식하게 한다. 바바는 바로 이 지점에서 탈근대철학자들이 공표한 '주체의 죽음'에 대한 개정판을 제공한다.

바바는 서구의 탈근대철학자들이 예속된 식민지 타자에게 주체화의 가능성을 개방하였지만, 여전히 "타자를 '차이'에 대한 해석의 지평으로만 이해했을 뿐, 차이를 번역하고 교섭하는 활동적 행위자가 되지 못하게"[9]한다고 비판한다. 바바는 탈식민 주체의 행위주체성을 설명하기 위해, 할 포스트(Hal Foster, 1955~)의 논의를 끌어와 "새로운, 간과된, 다양한 주체, 성 그리고 민족성(nation)의 정치학이라는 모습을 띤"[10] '주체의 귀환'을 반복해서 선언한다. 바바는 이들이 '포스트모던으로의 결코 끝나지 않는 전환'을 매개한다고 설명한다. 귀환한 주체들이 매개하는 시차적 관점은 근대 세계를 구성하는 주체의 시선과 그 주체의 시선이 투사

8) 호미 바바, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, p.88.
9) Ibid, p.88.
10) 로버트 S. 넬슨, 홍지석 편역, 『꼭 읽어야 할 예술 비평용어 31선』, 미진사, 2015, p.513.

한 근대의 표상들-인간, 이성, 주체, 민족, 시민, 역사 개념이 배제한 '차이'를 교섭의 장으로 이끌어냄으로써, 그 지배적 권한을 약화시키고 재구성한다.



〈도판 1〉 〈"어떻게 당신과 같은 소녀가 당신과 같은 소녀가 되는 걸까?"(How does a Girl Like You, Get to Be a Girl Like You?)〉(1995)

바바 그 자신을 포함한, 귀환한 주체들은 서구 주체의 지위를 단순히 역전시키는 자기선언적 주체에 머무르지 않는다. 그들은 주체화의 과정 속에서 자신들을 예속해 온 과거와 현재를 시차적 관점에서 접합하고, 보편의 역사와 보편의 의미를 다시 읽고, 다시 쓰는 '행위 주체'이다.

나이지리안 디아스포라로 런던에서 활동하고 있는 잉카 쇼니바레, 그 역시 '귀환한 (행위)주체'로서 인종적·문화적 타자로 재현되어 온, 자신의 주체화 과정에 문제를 제기한다. 영국 미술계에서 쇼니바레는 기성세대의 정치적 가치들에 대한 반감을 공공연하게 드러낸 'yBa' 세대의 구성원으로 출현했지만 그들과 다른 행보를 보여주었다. 그는 1997-8년에 논란이 많았던 센세이션 전시회에 참가해 아프리카 페브릭을 사용한 마네킨 설치작품 〈어떻게 당신과 같은 소녀가 당신과 같은 소녀가 되는 걸까?(How does a Girl Like You, Get to Be a Girl Like You?)〉(1995)(도판 1)을 출품했다. 이 작품은 당시 큐레이터 오쿠이 엔위저(Okwui Enwezor, 1963~)에 의해 탈식민적 문제의식을 드러낸 작품으로 평가받았다. 쇼니바레의 작품은 yBa 작가들 다수의 탈정치적이고 자본으로 회귀하는 징후로서 반동적이고 반미학적 충격 전술을 구사한 스펙터클한 작품들과 구별되었으며, 작품이 함의한 저항성은 다른 작가들과 지향적 '차이'를 여실히 드러내

고 있었다.

영국의 미술사학자 코베나 머서(Kobena Mercer, 1966~)는 "쇼니바레는 (비판적)포스트모더니즘과 탈식민주의 사이의 논쟁이 교차하는 곳에서 출현"[11]하였다고 기술하고 있는데, 머서의 진단적 기술을 이해하기 위해서는 1980년대의 미술계 상황을 이해할 필요가 있다. 당시 미술계는 모더니즘 미술의 형식주의에 대한 반동으로서, 반모던적 경향의 '포스트모더니즘' 미술이 확장되고 있었다. 포스트모더니즘의 '반모던'적인 경향성은 위계적이고 권위적인 기성의 미술 제도에 대한 반성과 저항으로 귀결되었다. 미술계에서는 탈구조주의(혹은 포스트모더니즘)담론의 영향으로 젠더, 성, 인종을 위시한 '타자'의 문제가 가시화되기 시작했다. 페미니즘, LGBT등 성과 젠더를 다룬 미술 운동이 활발하게 전개되었고 소기의 성과를 이루어냈음에도 불구하고 인종적·문화적 타자의 문제, 즉 인종과 민족의 심급은 진지하게 다루어지지 않았다. 그 이유는 다양한 차원에서 설명될 수 있겠지만, 필자의 생각에 가장 큰 원인은 미술계에서 인종과 민족 문제를 담론화 할 이론의 부재에서 기인했다고 본다. 사실상 여성차별의 원인을 가부장 이데올로기에서 찾듯이, 인종차별 역시 식민주의 이데올로기와 분리해서 생각할 수 없음에도 미술계에서 식민주의에 대한 논의는 부재했던 것이다. 이는 앞서 잠시 언급한 것처럼, 해방적 담론으로서 포스트모더니즘의 한계이기도 한데, 바바의 지적처럼 포스트모더니즘이 기존의 지배구조가 배제해온 여성, 성소수자 등 '타자성'을 복권하는데 주력하면서도, 식민주의가 생산한 '타자성'은 충분히 검토할 수 없었던 지적 풍토의 한계라 할 수 있을 것이다.

1984년 뉴욕 모던아트미술관에서 열린 《20세기 미술의 원시주의(The Primitivism in 20th Century Art)》 전시회는 포스트모더니

11) Elizabeth A. Macgregor, ed., *Yinka Shonibare MBE: Dressing down,* Oslo: Ikon Gallery and Henie Onstad Art Centre, 1999, p.4.

즘과 탈식민주의의 논쟁이 교차한 최초의 공식적 '사건'이라 할 수 있다. 당시 전시회를 둘러싼 논쟁은 미술계의 인종적·문화적 '타자성'이 어디에서 발원하며, 더 나아가 식민주의 이데올로기가 미술계에서 어떤 방식으로 작동하고 있는지를 가시화한 사건이라 할 수 있다. 《20세기 미술의 원시주의》 전시는 아프리카 부족 오브제와 서구 미술 사이의 관계를 밝히고자 했던 야심찬 취지와는 달리, 아프리카 미술을 '부족 오브제'에 한정하여, 모더니즘 미술가들의 영감의 원천으로 그려냄으로써 부족과 서구의 오브제 사이에 동일성을 성취시키고자 하는 시도는 당시 서구 미술계의 서구중심적이고 제국주의적인 사유의 일면을 드러냈다고 평가받고 있다. 당시 원시주의 미술 전시가 촉발한 논쟁이 시사하는 바는 여러 차원에서 사유될 수 있겠지만, 무엇보다 서구라는 자기지시적인 주체에 의해 구성된 미술 제도의 정치적 속성이다. 이미 모더니즘 미술이 정점을 찍고, 개념미술과 포스트모더니즘 미술이라는 새로운 미술 개념과 실천 양식이 확산되던 전환적인 시기에, 주류미술계에서 《20세기 미술의 원시주의》와 같은 대형 전시가 만들어지고 대중에게 소개될 수 있다는 것은 미술의 소유권에 대한 서구미술계의 패권 의식이 유효했다는 것을 의미한다.[12]

당시 쇼니바레는 이러한 미술의 서구중심적 미술 헤게모니를 자각한 실천적 논자로 "1980년대 흑인 예술가, 비평가 및 지식인들이 인종적·문화적 배제의 문제에 관해 활발한 논쟁에 참여해 주변에 위치한 자신의 입장, 즉 인종적, 예술적 소수자로 존재하는데 따른 자신의 어려운 입장을 명확하게 표현했다. 이후, 쇼니바레는 1990년대 런던의 아프리카 출신의 영국인 예술가와 비평가, 아프리카 예술가들이 촉발한 새로운 논쟁에 관여하게 된다.[13] 1990년

12) 하정민, 「호미 바바의 탈식민주의 관점으로 본 잉카 쇼니바레의 미술실천」, 영남대학교 미학미술사학과 석사논문, 2017, p.53.

13) Elizabeth A. Macgregor, ed., *Yinka Shonibare MBE: Dressing down*, p.5.

대는 그 이전 시대와 달랐다. 이전 시대의 비서구 출신의 예술가들은 인종적·문화적 배제에 맞서 '아프리카민족주의'와 같은 자민족중심주의에 근거한 문화적 우월성을 부각하고, 기존의 부정적이고 열등성의 기호로 고착된 인종적 스테레오타입을 역전하는데 주력했다. 그러나 이러한 민족주의적 미술실천[14]은 스테레오타입에 기저하고 있는 위계적이고 대립적인 의미구조를 근본적으로 해체하는데 실패했으며, 이미 그 힘을 소진하고 있었다. 또한, 1980년대 중반부터 가속된 정치·경제·문화적 지구화 현상은 '차이'의 평화로운 공존이라는 다문화주의 이데올로기를 확산시켰다. 다문화주의 관점은 미술계에도 수용되었다. 1989년 파리의 퐁피두 현대미술관은 유럽중심주의에서 벗어나 세계 미술의 다양성을 보여주기 위해 기획된 ≪대지의 미술사(Magiciens de la Terre)≫ 전은 다문화주의의 한계에 대한 논쟁[15]을 촉발하였다.

전시는 문화의 혼종성을 반영하는 '혼종적' 작품을 배제하고 문화들 간의 혼합과 교류 없이 각 지역의 전통으로부터 곧바로 나타난 '순수한' 전통을 가진 작품들만을 전시함으로써, 문화의 혼종성 즉, '차이'의 교섭을 은폐하는 문화 본질주의적 관점을 재생산하는 한계를 보여주었다. 본질주의적 관점에 기초한 다문화주적 관점은 일견 자유롭고 수평적인 문화 개념으로 보여지지만, 문화에 대한 본질론적 차이를 그 경계로 상정함으로써, 그 경계에 부합하지 않

14) 할렘 르네상스는 민족주의적 미술실천의 대표적인 사례이다. 쇼니바레는 자신을 할렘 르네상스 작가들과 분리하는데, 그 자신은 그들과 다른 역사적 상황에 처해있으며, 본질주의적이고 대립적인 정치를 지향하는 민족주의적 미술 실천의 효과에 대해 의문과 회의를 표명하였다.

15) 미국의 평론가 토머스 맥에빌리(Thomas McEvilley, 1939-2013)는 "이 전시의 '문화 다원주의(cultural pluralism)' 관점은 결국 혼성적 작품은 배제된 채 서로 혼합과 교류 없이 각 지역의 전통으로부터 곧바로 나타난 '순수한' 전통을 가진 작품들만을 선택하면서 실패로 귀결하였다"고 다문화주의가 재생산하는 본질주의를 비판하였다.

는 대상에 대해서는 어떤 식으로든 타자화의 과정을 수반하게 된다. 이러한 문제의식은 당시 쇼니바레를 위시한 비서구 출신의 미술가들에게 중요한 의제로 부상하였고 "새로운 브랜드의 글로벌 큐레이터와 컬렉터의 손에 맡겨진 비서구 미술을 (주체적으로) 논의"하기 위해서는 새로운 비평적 틀과 담론의 필요성을 자각하는 계기가 되었다.

2. 언표행위로서의 미술실천: 혼종적 서사의 실천

1) 혼종적 서사의 구성: 차이, 언표, 언표행위

들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925~1995)는 '도주(fuite)[16]' 개념을 통해 어떤 절박한 상황이 예속된 주체에게서 저항적이고 창조적인 의지를 이끌어내며, 한 개인이 긋는 도주선(Ligne de fuite)은 사회 전체를 도주하게 한다고 설명한다. '도주' 개념은 당시 쇼니바레의 행적을 설명하는데 적합한 개념으로 여겨진다.

사실 쇼니바레는 자발적 디아스포라 세대로, 식민주의적 억압과 차별에 직접적으로 노출된 강제적 디아스포라 세대와 거리를 두고 생각할 필요가 있다. "히드로 공항에서 처음 자신의 흑인성을 자각했다"는 그 자신의 회고처럼, 런던에 오기 전까지 그는 부유한 부르주아 가정의 행복한 소년이었으며, 식민지 부르주아의 신민주의적 관행에 따라 식민지 본토로 유학을 왔다. 그는 스스로를 모국과 이주국 모두로부터 자유롭고 독립적인 코스모폴리탄이라 명명했다. 하지만 자신의 인종과 문화가 '차이'의 기호를 넘어, '차별'의 상징으로 자신의 신체에 덧씌워지는 과정은 푸코가 말한 예

16) 'fuite'의 번역은 들뢰즈 연구자인 김재인과 성기현의 번역을 따랐다.

속적 주체화의 과정과 다름없었다. 일상의 영역 뿐 아니라 미술계에서도 그의 정체성은 '모던 아트'를 실천하는 본토의 백인 작가와 대비되는, 아프리카 부족 가면으로 표상되는 이국취미를 실천하는 '아프리카 흑인' 작가로 기대되었다. 이러한 상황은 쇼니바레에게 주류 제도와 문화 담론으로부터 '도주선' 긋기를 불가피하게 했다. 그는 이곳, 여전히 식민지 본토의 권위가 작동하고 있는 곳에서 생존하기 위해, 무기를 찾고, 자신을 변화시켜야만 했다. 그는 바바가 정확히 표현한 것처럼, 그 자신의 '생존의 문화'를 생산하기 위한 준비 작업에 착수한 것이다. 바바에 따르면, 생존의 문화는 지배적인 제도와 문화 담론으로부터 주변화되거나 불이익을 받는 문화 주체들이 자신의 사회적 생존을 위해, 쉽게 동일시될 수 없고 해체될 수 없는 요구와 실천으로 구성된 상징적 텍스트로서의 문화 형식이다.[17] 바바는 주변에서 생산된 새로운 문화 형식은 사람들에게 새로운 문화 개념을 직면하게 한다고 강조하는데, 그 이유는 새로운 문화 형식이 기존의 서구중심적 문화가 구성한 미학적 관념의 정전화를 넘어서기 때문이다.

쇼니바레는 자신의 인종과 민족 문화를 주변화하는 지배 문화 담론인 본질주의적 인종, 문화 개념으로부터 도주하면서, 그에 맞설 수 있는 대항 담론으로서 탈식민주의를 채택한다. 탈식민주의는 식민주의 뿐 반식민주의의 사상적 배경이 되는 민족주의와 다문화주의에도 반복되는 '본질주의'의 덫을 자각하게 한다. 또한 전 지구적으로 도래한 보수적인 경제 구조와 권위주의적 정치제도가 유포한, '자유로운 개인과 가치중립성'이라는 신화를 재생산함으로써 무비판적이고 순응주의적인 개인을 양산하는 개인주의적 다원주의에 맞설 수 있는 저항 전략을 제공한다.

이러한 쇼니바레의 지향성은 호미 바바의 혼종성 개념과 유기

17) 호미 바바, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, pp.368~375.

적 으로 접합한다. 바바에게 '혼종성'은 문화에 대한 순수성과 본질주의를 주장하는 고전적인 문화 개념과 문화적 '차이'를 억압하는 보편주의자의 프레임을 해체하기 위한 전략적인 개념이자, "적대적이고 대립적인 부정의 정치학으로부터 상호간섭의 계기의 차이적 구조를 용인하고 통제할 수 있는 교섭의 공간을 여는"[18] 키워드이다. '혼종성'은 문화·정체성·의미의 초역사성과 단일성을 주장하는 본질주의의 서사에 틈입하여, 문화·정체성·의미를 생산하는 주체들의 양가적 심리와 언표행위로 인해 불가피하게 야기되는 '혼종화'를 현상적으로 기술한다. 이를 통해 본질주의 서사의 권위를 훼손한다. 혼종성을 인식할 때, 본질주의에 기반한 이분법적 대립 구조는 개방되며, 적대적인 언표행위 주체들은 양극단 사이의 무한한 '차이'의 놀이와 상호교섭의 가능성을 인식하게 된다.

의미화 과정에서의 혼종성을 사유하지 못하는 민족주의는 식민지배자와 피식민자, 서양과 동양이라는 위계적인 대립항의 해체 과정이 없이, 단순히 대립항을 역전하는데 그침으로써, '자민족중심주의'라는 지배 담론의 논리에서 벗어나지 못할 뿐 아니라, 서로를 끊임없이 정당화하는 적대의 정치를 지속하는 명분을 제공할 뿐이다. 다문화주의 역시 동일한 문제를 재생산한다. 바바는 서구의 비판이론이 서구중심적 제도 권력을 비판하고 타자가 틈입하는 공간을 개방하였음에도, 기존의 지배관계를 재생산하는데 기여하고 있다고 진단한다. 이 때문에 서구의 타자에 대한 담론은 여전히 타자의 목소리를 담아내지 못한다고 지적하는데, 가령 포스트모던 이론가들이 만든 '다문화주의' 담론은 타문화의 실재하는 차이와 특수성을 고려하기보다 경험적 인식론에 기초한 본질론적 차이와 특수성을 추정함으로써 문화 간의 이분법적 경계를 더욱 강

18) Ibid, p.76.

화할 뿐 이라고 비판한다.[19] 더욱 우려스러운 것은 다문화주의가 외견상 수평적이고 평화적인 공존을 강조하지만 자본과 이데올로기적 압력에 의해 항시 지배적 문화를 중심으로 수직적인 위계를 구성한다는 사실이다.

바바는 혼종성을 바탕으로 문화(혹은 모든 의미 구조)에 대한 전체주의적이고 본질주의적 인식에 대항해 문화 '구성주의'의 관점에서 문화는 "문화적 '차이'에 대한 언표행위의 과정"에 의해 구성되어 지는 것"[20]이라고 주장한다. 바바의 이 같은 발언에는 '문화적 차이'에 대한 강조와 '언표(enounce)의 주체와 언표행위(enounciation) 주체의 분리'에 바탕한다.

바바가 강조하는 문화적 '차이'는 다문화주의에서 언급하는 '차이'와 다르다. 다문화주의에서는 '차이'는 선천적으로 주어진 본질론적인 '차이'를 의미하는 것으로, 실재하는 문화적 '차이'의 가변성과 유동성을 부정하고 '차이'를 근원적인 '분리'의 기호로 환원시킨다. 이에 반해, 바바가 강조하는 문화적 '차이'는 고정된 기호가 아니다. 차이는 언표에 대한 언표행위의 연쇄작용에 의해 담론적으로 혼종화, 즉 의미작용의 과정에 놓여있는 것이다. 다시 말해, 차이는 기존의 문화적 의미와 권위를 담지한 지배적 언표로 머무르지 않는다. 그 대신, 지배적 언표 혹은 언표주체는 지배적 언표에 대해 차이적인 의견을 발화하는 언표행위 주체들에 의해 끊임없이 질문을 받고, 교섭의 대상으로 존재한다.

'차이'를 '분리'의 기호로서 인식할 때, '차이'는 결코 소통될 수 없는 사유의 경계를 유지할 것이다. 동시대에도 유효한 타문화와

---

19) 바바는 문화의 위치 이론에의 참여에서 서구의 비판이론의 전통 안에서 마르크스주의의 이항대립적이고 결정론적인 정치학을 비판하고, 후기구조주의와 포스트모더니즘 담론 안에서 구성된 다문화주의의 한계에 대해서도 비판적 논의를 개진한다. 호미 바바, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, 소명출판, 2012, pp.65-101.

20) 호미 바바, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, p.93.

인종에 대한 정형화된 이미지와 그것들이 재생산하는 인종차별과 타문화에 대한 위계적인 편견은 이 같은 사유의 경계를 반증한다. 하지만 '차이'를 '분리'의 기호가 아닌 교섭을 통한 의미화의 과정에 놓인 것으로 파악할 때, 문화적·인종적 위계와 차별의 문제는 의미화 과정에서의 '담론적 우세'의 결과일 뿐이며, 담론에 참여하는 주체들의 담론화 과정에 의해 기존의 담론은 전복될 수 있다. 바바의 관점에서 '차이'가 접합하고 교섭되는 의미화의 과정은 관념적인 과정이 아니다. 바바가 지향하는 의미화의 과정은 민주주의 정치시스템 안에서 쟁의와 교섭을 통해 공중의 담론이 구성되는 과정과 일치한다.

우리가 주목해야 할 부분은 기존의 언표 혹은 담론에 대해 '차이'적 의견을 표명하는 언표행위 주체의 위치이다. 그 위치는 '제3의 관점'이 출현하는 사유의 자리이다. 언표행위 주체는 이미 주어진 지배 담론들의 경계 사이(in-between)에 존재[21]한다. 이러한 사유의 위치에 대한 자각을 의식의 영역에서 심화시킬 때, '차이'는 새롭게 번역(translation)되고 경험적 인식론으로는 동일시되거나 정형화될 수 없는 '차이'로 사유된다. '차이'는 서구와 비서구, 흑과 백, 남성과 여성, 문명과 야만의 적대적이고 정형화된 이분법적 차이가 아닌, 그 이분법적 차이의 경계 사이의 무한한 가능태로 존재하는 '차이'-데리다의 '차연'과 가까운 의미-이다. 이 '차이'는 영구적으로 틈입하는 복수의 언표행위 주체들에 의해 영구

21) 가령, 우리 자신의 정치적 발언은 특정한 당파의 입장만을 반영한다고 생각한다. 하지만 우리는 무의식중에 적대적인 두 입장의 사이에서 두 입장을 모두 수렴한다. 내가 적대시하는 입장의 주장을 이해하지 못한다면 실효성 있는 발언을 구성해 낼 수 없기 때문이다. 하지만 적대적이고 전체주의적인 현실 정치의 풍토는 언표행위에 있어서의 양가성을 부정하거나 간과한다. 인종차별, 소수민족의 억압, 전쟁을 야기하는 극단적인 정치적 의사결정은 이러한 정치적 언표행위에서의 양가성을 부정함으로써 구성된 편파적 담론의 귀결이라 할 수 있을 것이다.

적인 혼종화 즉 의미작용의 과정에 놓이게 된다.

이처럼 바바가 우리에게 일깨워주는 의미 생산의 동인으로서의 '혼종성'은 쇼니바레에게 "단순히 문화적 교섭에 대한 은유를 넘어, 문화적 순수성의 외피 안에서 설립된 불평등과 배제를 검토하기 위한 도구"[22]가 된다. 쇼니바레는 바로 이 지점에서 바바의 이론과 접합한다. 쇼니바레는 바바와 동일하게 혼종성 개념을 통해 지배 권력의 분열상을 확인하였으며, 그에 대한 행위주체의 응시와 대항적 언표행위의 가능성을 확인했다. 이제 혼종성은 쇼니바레 그 자신이 직면하고 있는 문화적·인종적 차별의 문제에 기저한 문화에 대한 순수성과 본질주의를 주장하는 고전적인 문화 개념과 문화적 차이를 억압하는 보편주의자의 프레임에 맞서는 테제로서 그의 작업에 자리잡게 된다.

만약 바바의 주장대로, 혼종성이 위계적이고 적대적인 이분법적 문화 개념을 기각시키는 근거가 된다면, 미술작가의 입장에서 혼종성이 지시하는 문화 생산의 과정 즉 문화의 상호작용과 교환, 형성의 과정을 작품 속에서 가시화시킬 때, 동일한 실효성을 기대할 수 있을 것이다. 쇼니바레의 예술 언어이자 형식인 '아프리카 더치 왁스 프린트 패브릭'(이하 아프라카 패브릭)(도판 2)는 혼종성 개념을 사용해 문화 본질주의에 문제를 제기한 쇼니바레 최초의 '언표행위'로서의 미술실천이다.


〈도판 2〉 아프리칸 더치 왁스 프린트 패브릭

아프리카 패브릭은 아프리카

22) Nikos Papastergiadis, "Hybridity and Ambivalence Places and Flows in Contemporary Art and Culture", Theory, Culture & Society, vol. 22, no. August, 2005, p.43.

인에게는 민족주의와 문화 정체성을 상징하는 문화 산물이며, 타 문화 사람들에게는 이국취미로 소비되고 있는 문화 상품이다. 하지만 쇼니바레는 공식적인 역사 이면의 삭제되고 은닉된 역사를 조사·복원하여 기존의 상징체계를 넘어선 은닉된 실제계의 영역을 개방한다. 아프리카 패브릭은 네덜란드령 인도네시아의 식민지 산물로 네덜란드 동인도회사에 수출되었는데, 19세기 후반부터 본격적으로 아프리카에 수출되었다. 네덜란드 회사는 아프리카 시장 확대를 위해 아프리카인들의 기호를 반영한 지역적 내러티브를 차용한 문양을 디자인하여 판매하였고, 네덜란드 회사의 전략은 주효하여, 전체 생산량의 75%를 아프리카에 판매할 정도로 큰 성공을 거두었다. 이후 1960년대 아프리카 해방의 물결 속에서 패브릭은 아프리카 민족주의자들에 의해 아프리카 민족과 문화를 상징하는 기호 전용되었으며, 패브릭의 상품 가치는 더욱 상승했다. 쇼니바레는 식민지를 경영했던 동인도 회사의 '상품'이 어떻게 아프리카의 민족주의를 상징하는 문화 산물로 변용된 과정에 주목했다. 쇼니바레는 그 변용 과정을 의미의 접합과 교섭의 과정, 즉 혼종화의 과정으로 설명한다. 당시 아프리카인들은 네덜란드 회사가 차용한 자신들의 전통 문양을 단순한 취향 선택의 문제를 넘어, 문화적 기표로 소비하면서 은연중에 자신들을 정체성을 반영하는 문화적 산물로 승인했던 것이다. 현재 서아프리카에서 아프리카 패브릭은 민족주의를 표상하는 문화 산물일 뿐 아니라, '리얼 더치 왁스와 슈퍼 왁스'라는 이름을 달고, 인플레이션에 대한 대비책으로 금과 다이아몬드와 함께 투자되고 있다. 이러한 역사적 맥락 안에서 아프리카 패브릭은 식민주의와 민족주의, 글로벌자본주의, 모두가 인식 가능한 문화의 '기표'로 자리 잡게 된 것이다.[23]

---

23) 아프리카 프린트 패브릭을 둘러싼 의미작용의 과정은 하정민, 「호미 바바의 탈식민주의 관점으로 본 잉카 쇼니바레의 미술실천」,영남대학교 미

이로써 쇼니바레는 문화의 기원과 소유를 주장하는 본질주의적인 문화 개념을 기각하고, 민족주의와 문화적 정체성에 대한 질문을 개방한다. 이후 쇼니바레는 아프리카 패브릭을 혼종성, 즉 의미작용의 장소이자 무한한 '차이의 놀이'에 개방된 기표로 전유한다. 이제 패브릭은 아프리카의 모든 현존하는 이분법적 체제들의 경계를 가로지르는 그 사이에서 영구히 표류한다.

2) 잉카 쇼니바레의 혼종적 서사: 〈정사와 간통〉(2002)

1990년대 후반부터 쇼니바레는 아프리카 패브릭으로 만든 빅토리아 시대의 드레스를 머리가 없는 재단용 인체 모형(도판 2)[24]에 입혀, 아프리카와 유럽의 역사와 문화를 접합했다. 쇼니바레가 아프리칸 패브릭과 빅토리아 시대의 여성 복장을 접합한 이유는 당시 영국의 수상이었던 마거렛 대처(Margaret Thatcher, 1925-2013) 수상이 영국의 번영을 위해 빅토리아 시대를 찬양하고 그 시대로의 복귀를 지지했던 사실에 대한 비판적 인식에서 비롯하였다. 빅토리아 시대는 영국 제국주의의 절정기로 역사상 가장 번영했던 시대였으나, 아프리카인에게는 영국을 위시한 유럽 열강들에 의해 아프라카 대륙을 분할 통치되었던 비극의 시대로 이중기입 되어있다. 아프리카 프린트 패브릭과 빅토리아 시대의 복장의 접합은 이중기입 된 역사, 즉 제국주의의 은닉된 역사를 들춰내는 쇼니바레의 저항적 실천으로 읽어낼 수 있을 것이다.

학미술사화과 석사학위논문, 2017, pp.52-60을 참고하였다.

24) 재단용 인체 모형을 적용한 작품은 앞서 언급한 〈어떻게 당신과 같은 소녀가 당신과 같은 소녀가 되는 걸까?(1995)〉(도판 2)이다. 이후 재단용 인체 모형은 채색되고 조각된 '머리가 없는' 마네킹으로 발전한다. '머리 없는' 마네킹은 서구 정전의 작품을 차용한 여러 작품들에 등장하여, 역사와 문화, 의미작용의 '혼종성'을 발현하고 '혼종'적 사유를 매개하는 예술 형식으로 제시된다.

아프리카 프린트 패브릭으로 만든 빅토리아 시대의 복장은 '머리 없는 인체 모형'에 입혀졌는데, 미술사학자 로버트 홉스(Robert Hobbs, 1946~)에 따르면 "역사적인 사건이 투영될 준비가 된 자발적인 스크린을 제공하는 무모한 참여자로서 그렇게 적극적이지 않은 역사적인 배역들의 어리석은 행동에 관한 정교한 말장난으로 고려되어야 할 것"[25]이라고 설명한다. 필자가 홉스의 의견에 부연하자면 쇼니바레의 인체 모형은 역사의 주체이자 사유의 주체로 공식화된 근대의 '주체' 개념에 내재하고 있는 합리적인 인식능력에 대한 쇼니바레의 회의를 반영한다. 실제로 제국주의와 식민주의 이데올로기를 구성하고 세계를 경영한 주체들이 추구한 '합리성'은 늘 자본과 권력에 대한 욕망으로 환원됨을 통해서도 알 수 있다. 하지만 쇼니바레가 창안한 피규어는 정체를 쉽게 규정할 수 없는 의미화 과정에 놓인 '혼종'이다. 쇼니바레는 혼종적 주체를 주인공으로 인종과 계급, 취미를 규정하는 경계들 사이에서 혼종적 서사를 구성한다.

(1) 모던과 반모던 사이에서: 비판적 형식의 구성

2002년 도큐멘타 11에 출품한 〈정사와 간통〉(도판 3)은 혼종성에 기반한 탈식민적 서사의 전형으로, 식민주의 담론의 자기 독백적인 서사에 대항한 쇼니바레의 명증한 언표행위이자, 기존의 경계들을 가로지르는 전



〈도판 3〉 〈정사와 간통(Gallantry and Criminal Conversation)〉(2002)

25) Rechel Kent, ed., *Yinka Shonibare MBE,* Sydney: Prestel and Museum of Contemporary Art, 2014, p.36.

복적인 작품이다.

쇼니바레는 '시차의 관점'에서 과거와 현재를 접합하고, 다양한 관점과 양식들을 접합한다. 이러한 혼종적 연결은 이 작품의 형식과 내용을 구성하는 전략이다. 혼종적 연결은 정체성과 의미 생산에 내포되어 있는 수행적 본성을 드러낸다. 수행적 본성은 "불확정적으로 드러나고, 경계를 다시 만들고, 정체성이나 선험적 가치에 대한 독립적이거나 자율적 기호-진실, 미, 계급, 젠더, 인종-를 주장하는 과정의 한계를 노출시키는 장소들의 규칙과 교섭체계"[26]를 가시화함으로써, 의미는 과거의 불변성에 의해 고정되는 것이 아니라 다시금 열린 물음이 되는 전이적 기능을 수행한다.

형식적으로 이 작품은 모더니즘적 미술 논리와 미학에 대한 근본적인 물음을 제기한다. 쇼니바레에게 예술 형식은 내용만큼 정치적이다. "형식적인 전략이 (정치적)운동의 일종으로 보일 때, 재현의 정치와 정치의 재현이 동시에 맞물린다고 생각한다"[27]는 쇼니바레는 단순한 정치의 재현이 아닌 "재현의 문제와 권력의 관계, 행위자의 문제, 문화적 의미의 문제가 혼재된 정치적 영역 안에 내포된 근본적으로 비판적이고 윤리적인 가정에 의존"한 '형식'의 중요성을 강조한다. 그가 구축한 형식들-가장(masqureade)과 옷입히기(dressing up) 그리고 커스튬(custume)-은 모너니즘 미술과 미학에 대한 비판적 단절과 대안적 미술과 미학의 가능성에 대한 실험과 다름 아니다. 쇼니바레는 자신의 작업에서 미(beuty)와 쾌(pleasure), 주이상스(jouissance)[28]의 위상에 대해 강조하는데, 필

26) 로버트 S. 넬슨 지음, 홍지석 옮김, 『꼭 읽어야 할 예술 비평용어 31선』, 미진사, 2015, p.511.

27) Laurie Ann Farrell, ed., *Looking both ways: art of the contemporary African diaspora,* p.170.

28) 본고에서 사용한 '주이상스'는 라캉(Jacques Lacan, 1901~1981)이 언급한 쾌락을 넘어서는 전복적인 충동으로서의 주이상스를 의미한다.

자의 생각에 미와 쾌, 주이상스는 형식과 서사 양자 모두에게 중요한 기능을 수행한다.

쇼니바레에 따르면, 작품의 미, 즉 화려하고 매력적인 가시성이 관객들에게 환기시키는 '쾌'는 "페티시즘의 개념 안에서든 또는 (작품) 표층의 촉감 안에서든 자신의 예술실천에서 중심"이 되며, 그것은 "정치적"[29]이라고 말한다. 쇼니바레는 일련의 작품에서, 아프리카 프린트 패브릭으로 만든 화려하고, 육감적인 볼륨을 강조한 빅토리안 스타일의 드레스를 마네킹에 입혀 섹슈얼리티와 심미성을 과도하게 부각시켰다. 작품들은 그 가시성만으로도 심미적인 '쾌'를 관객들에게 환기시키는데, 이러한 효과는 작품과 관람객 간의 적정한 미적 거리를 유지하는 기능을 한다. 미술이 정치적 이슈를 다룰 때에 효과적으로 비판성을 발현하기 위해서는 관람객과의 적정한 거리를 유지하는 것이 중요하다. '정치' 라는 무거운 이슈는 종종 관람객을 경직시키는데, 상투적인 선동과 의미의 단정은 관람객과의 거리를 더욱 멀게 만들 뿐이다. 쇼니바레의 작품에서드러나는 심미성은 관람객과의 적정한 거리를 유지하는 매개라 할 수 있는데, 이는 "관람객을 끌어들이기 위한 장치이자 관람객들이 우리가 살고 있는 세상에 대한 조금은 불쾌한 진실들을 담고 있는 작품을 대면하기 전에 주의력을 증가시키는"[30] 역할을 수행한다. 또한 한 빅토리안 시대의 복장은 그 자체로 영국의 신분과 문화가 물신화되어 있다고 할 수 있는데, 쇼니바레는 이미 허상만 남아있는 상징적 신분과 문화를 표상하는 빅토리아 시대의 복장을 차용해, 아직 그 권위를 주장하고 있는 빅토리아 시대 은폐된 역사를 복원·재현함으로써 그 고유의

29) Laurie Ann Farrell, ed., Looking both ways: art of the contemporary African diaspora, p.173.

30) Rechel Kent, ed., *Yinka Shonibare MBE*, pp. 11-12.

맥락의 전복한다.

이러한 맥락 안에서 작품이 관객들에게 환기시키는 '쾌'는 이미 모더니즘 미학과 미술의 맥락에서 벗어나, 전복적인 의미를 가지기 때문에 단순한 심미적 차원을 넘어선, 지극히 정치적인 것으로 변환된다. 모더니즘 미학과 미술이 현실세계와 분리된 창조와 발전의 논리로서 예술의 자율성을 주장할 때, 작품이 발현하는 '미'와 '쾌'는 현실세계에서 유리된 초월적인 영역에 머무른다. 관객들에게도 '미'와 '쾌'는 '관조'라는 특수한 미적 태도 안에서 무화되고 만다. 반면, 쇼니바레가 지시하는 '미'와 '쾌'는 모더니즘과 반모더니즘의 경계 사이에서 새롭게 구성되어지는 것으로서, '미'는 모더니즘 미학과 미술이 분리한 현실을 다시 접합하고 재구성하고자 한다는 측면에서 반모던적이고, 전복적이며, 인종적·문화적 배제와 차별의 문제를 미학과 미술 언어로 가시화한다는 면에서 탈식민적인 '비판성'을 내제한 급진적인 '미'이다. 또한 이러한 '미'가 관객들에게 촉발하는 '쾌'는 내향적으로 무화되는 것이 아니라, 작품이 의도하는 서사를 사유의 장으로 매개하는 기능을 수행한다. '주이상스' 개념은 작품의 서사적 측면에서 '쾌'와 연동하는 기제로 볼 수 있는데, 쇼니바레는 유럽의 왕정 체제를 전복한 내적 동인으로서 '주이상스'와 '쾌' 개념을 자신의 작품 속에 가시화한다. 구체적인 내용은 작품을 통해 살펴보도록 하자.

⑵ 역사와 비역사 사이에서: 역사에 대한 징후적 독해

18세기 그랜드투어를 떠난 영국 귀족들은 21세기 독일 카셀의 한적한 숲속에 마차를 세워두고 '정사와 간통'에 집중하고 있다. 이들은 성적 일탈을 꿈꾸던 기혼 남녀들로, 자유로운 연애를 즐기기 위해 혹은 불행한 결혼생활에서 벗어나기 위해 참여한 혈

기왕성한 귀족들이다. 이들은 최상급 아프리카 더치 왁스 프린트로 만든 빅토리아 시대의 복장을 하고, 외설적인 성행위를 시연하고 있다.

18세기 영국을 배경으로 한 이 작품은 영국을 위시한 서유럽 사회가 지향한 근대성의 담지자인 교양인을 양성하기 위한 교육제도였던 '그랜드투어' 이면의 역사를 드러내고 있다. 하지만 쇼니바레가 주목한 부분은 식민지의 착취를 통해 구축한 부와 권력을 기반으로 한 귀족들의 일탈과 퇴폐적인 스캔들이 아닌 그들의 '욕망'이 산포한 의미들이었다. 쇼니바레는 이 작품을 통해 프랑스 혁명을 초래한 18세기 유럽 귀족들의 현실적 조건을 초월하는 욕망-라캉의 주이상스 개념으로 설명되는-의 자기해체적 혹은 자기초월적 본성을 드러낸다.

17세기 후반 영국에서 등장한 그랜드투어는 유럽의 상류계층 젊은이들이 교양과 지식을 쌓기 위한 여행으로 시작하였다. 18세기 영국의 저명한 여행 저술가였던 토마스 누겐트(Thomas Nugent, 1700~1772)는 1749년 가이드북에서 그랜드 투어의 목적을 다음과 같이 기술했다. "(그랜트투어의 목적은) 지식으로 이성을 강화하고, 판단을 바로잡고, 교육에 대한 편견을 제거하고, 교양을 쌓기 위해, 한마디로 말해서 완벽한 신사를 만들기 위함이다."[31] 상류층의 젊은 남자는 그랜드 투어를 통해 문명화된 사람으로서 그 자신을 규정할 수 있는 문화자본을 획득하였다.

당시 그랜드투어는 귀족 청년 사이의 통과의례였으며 쇼니바레가 표현한 '성'적인 차원은 공공연하게 묵인되었다. 하지만 18세기 이후 그랜드투어는 성적인 것과 밀접하게 관련되었다. 당시 그랜드 투어는 성적인 일탈을 꿈꾸는 영국인 특히 기혼 남성에게 법과 관습으로부터 자유로운 탈출구가 되어주었다. 실제로 일부 사람들

31) Okwui Enwezor, et al., *Documenta11_Platform5: Exhibition Catalogue,* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, p. 583.

은 '외국에서 성적 일탈을 즐기는 행위'를 '그랜트투어'로 지칭했으며, 만약 기혼자들에 의해 행해졌을 경우 'Gallantry', 또는 'Criminal Conversation'으로 구분[32]했다. 재미있는 사실은 당시 '간통죄'로 소송당한 남자들이 위자료 지불의 의무를 회피하는 방책으로 그랜드투어를 이용했다는 것이다. 당시 기록에 따르면 간통죄에 의해 결혼 생활이 종료되는 것 보다 배우자가 해외로 도피한 사유로 결혼이 종료되는 경우가 더 많았다고 한다.

원래의 취지에서 벗어나 도덕적 관습과 법을 회피하는 수단이 되어버린 그랜드투어는 영국 사회의 도덕적 규율과 가부장적 가족 및 상속 제도에 위협이 되었다. 성적 일탈과 가족법의 회피는 가족의 신성함을 약화시켰을 뿐 아니라, 결국 당시 영국사회를 견인했던 중산층의 가치와 기반까지 위태롭게 했다. 이러한 사실은 토마스 폴린(Thomas Pollen)과 같은 작가가 로마 제국이 도덕적 타락으로 멸망한 것처럼 영국 사회 또한 그 자신의 선의 상실이 제국의 부식을 초래했다[33]고 지적한 것에서도 확인할 수 있다.

이러한 문화사적 기술에서 쇼니바레가 통찰한 것은 18세기 귀족들의 '주이상스'를 견인한 '쾌'의 전복적인 에너지다. 귀족들은 자신들의 부와 권력의 토대가 되는 제도-프로테스탄티즘과 자본주의가 결탁해 새로운 억압 기제로 구성된 성윤리와 규범, 가족법, 가부장적 상속제도 등-를 자신들의 '욕망'과 '쾌'를 실현하기 위해 위반함으로써, 지배 담론과 제도의 균열과 붕괴를 초래했다. 이 같은 역사적 사실은 단일하고 투명한 존재로 가정되어 온 주체의 양가적 욕망과 그에 따른 이중발화와 행위를 보여준다. 갈라진 혀로 말하는 이중발화는 외부의 대항적인 언표행위 만큼 위협적으로 혼종화된다. 갈라진 의미 사이의 틈과 공백에서는 상이한 욕망들이

32) Ibid, p. 584.
33) Ibid, p. 584.

접합해 기존의 담론과 제도의 통제를 벗어난다.

결국 이 작품이 시사하는 것은 "작품 속 인물들의 화려함과 과도한 쾌락의 제스처가 제국주의의 과잉되고 초과적인 에너지(부와 권력)의 무절제한 소비를 의미"하며, 근대적 주체의 권위를 표상하는 "주권을 가진 주체로 상정되는 귀족들의 초월적인 주이상스는 제국주의가 해체되는 내적 동인"[34]이 되는 역사적 아이러니이다. 이제 귀족들의 '과잉'된 욕망과 그 욕망이 가시화하는 '화려함'은 귀족제의 폐지를 선언하는 단두대 위에서 '잘린 머리'[35]와 접합함으로써 쇼니바레의 작품은 역사적이고 논리적인 '서사'를 선취한다.

흥미로운 지점은 쇼니바레가 욕망을 견인하는 '쾌'의 가치를 무한 긍정한다는 것이다. 쇼니바레는 자신을 쾌락주의자(hedonist)로 자칭하면서 즐거움 또는 '쾌'는 최고의 가치일 뿐 아니라, 체제를 전복하는 가장 강력한 기반"[36]이라고 강조한다. 쇼니바레의 이러한 발언은 서구 문명에 기저한 부와 권력, 쾌에 대한 초월적인 주이상스가 초래한 자기 해체적인 귀결을 강조한 것이다. 이는 주체의 욕망은 항상 상징계의 경계를 넘어서고자 하고 그 경계를 넘어설 때 기존의 경계는 붕괴되고 새로운 경계가 그어진다는 주이상스에 대한 라깡의 설명과 상통하며, 역사적 주체들의 양가적 욕망에서 기인하는 '혼종성'의 전복적이고 생산적인 의미작용과도 일치한다.

또한 이 작품은 영국 상류 계급 사회의 내적 분열상 뿐 아니라, 제국주의와 식민주의가 발원한 영국이 창안한 근대적 가치들에 대

34) Rechel Kent, ed., *Yinka Shonibare MBE*, p. 38.

35) 로버트 홉스의 해석에 따르면, 쇼니바레의 작품에서 마네킹의 잘린 머리는 제국과 식민지를 경영한 '유럽 귀족들의 상징적인 살해'를 지시할 뿐 아니라, 통치자들의 무지와 불손함을 의미한다.

36) Rechel Kent, ed., *Yinka Shonibare MBE*, p. 38.

한 질문을 개방한다. 영국 사회의 경제적 문화적 번영의 기저에는 본토와 식민지의 경제적 착취와 문화적 교환-모더니즘과 원시주의로 표상되는-시스템이 작동하고 있었으며, 도덕주의와 합리성에 대한 추구는 '도구적 이성'으로 작동하여 개인들의 욕망을 억압하는 기제로 변용하였음을 시시한다. 물론 귀족들은 도구적 이성에 착취되는 대신 제도적 억압을 초월하는 '주이상스'를 실현할 수 있는 부와 권력을 가진 존재였다는 '예외성' 때문에 '자기초월성'에 도달할 수 있었다고 농담조로 대꾸하겠지만 말이다.

이제, 서론에서 필자가 제기했던, 아니 쇼니바레가 〈정사와 간통〉을 통해 우리에게 제기하는 질문들에 대해 답할 시간이다. 쇼니바레는 모더니즘 미술 양식-시각성과 심미성을 배제하지 않으면서도, 개념적이고 비판적인 서사를 구성해내고 있으며, 서구와 비서구라는 대립적 서사 구조에 기초하고 있으면서도, 이항대립적 요소들이 상호교섭하는 운동성을 개방하고 있다. 이 모순됨은 어디서 비롯되는 것일까? 작가가 지향하는 텍스트 정치에서 이 모순됨으로부터 발현되는 효과는 무엇일까?

쇼니바레의 작품은 서구와 비서구, 중심과 주변, 흑과 백, 문명과 야만, 역사와 비역사 등 이분법적 위계를 단순히 역전시키거나 사회적 적대성과 모순의 통합을 성급하게 연출하지 않는다. 오히려 주어진 대립의 조건들을 '혼종적으로 연결'함으로써, 그 '사이'에서 현존하는 '차이'들의 교섭 과정을 가시화하여, 관객들이 '사유의 한계'를 자각하고, 그 한계를 넘어선 사유를 촉발하는데 주력한다. 쇼니바레가 〈정사와 간통〉에서 시도한 과거와 현재, 주체와 타자, 모더니즘과 반모더니즘, 역사와 비역사의 혼종적 연결이 생산하는 새로운 예술 형식과 의미는 우리의 사유를 지배하는 이분법적 세계관을 가로지르는 새로운 사유를 촉발한다. 새로운 사유의 위치는 경계들의 사이, 즉 "상호 개입의 순간의 차이 구조를 용인하고 통제할 수 있는 정치적 행위와 이해"가 활성화되는 제3

의 관점이 출현하는 곳이다.

해석의 지평을 넘어, 현실정치의 영역에서 본 쇼니바레의 작품은 자유로운 개인이라는 안락한 경계 안에서 현실 정치와 거리를 둔, 가치중립적인 삶을 지향하는 다수의 동시대인에 개인의 '자유'와 '가치'가 온전히 자신의 것이 아님을 자각하게 한다. 나만의 고유한 정체성을 구성하는 지반으로 믿어왔던 지식과 취미와 취향 모두가 온전히 나의 것도 아니며, 가치중립적인 것도 아님을 깨닫게 하는 것이다. 이는 다름 아닌 우리의 사유와 감성 체계를 지배하는 문화와 정치의 연관성에 대한 자각이다.

이제, 쇼니바레의 〈정사와 간통〉은 다시, 우리에게 질문한다. 도대체, 세상에 정치적인 것이 아닌 것이 무엇인가?

4. 나가는 말: 낯섦(unhomely)을 사유하게 하는 예술

쇼니바레는 〈정사와 간통〉 이후에도 식민화 과정에서 구축된 문화와 역사 전반을 다시 읽고, 식민주의 담론의 틈과 공백 안에 자신의 서사를 기입하는 작업을 계속 이어가고 있다. 쇼니바레는 식민주의를 경영한 서유럽 제국들에게 자민족·자문화중심주의를 정당화 하는데 복무한 서구중심적 역사 기술에 대항해 식민주의가 어떻게 실천되었고, 지금도 진행되고 있는지를 〈아프리카를 위한 스크램블(Scramble for Africa)〉(2003)과 〈병속의 넬슨 제독의 배(Nelson's Ship in a Bottle〉(2010)과 같은 작품을 통해 가시화하였다.

혼종적인 역사를 사유하게 하는 쇼니바레의 작품들은 우리에게 '낯선(unhomely)' 감각을 환기시키는데, 그 이유는 원한과 적대의 정치로 귀결되는 이분법적인 사유를 넘어서고자 하는 그의 탈식민적 지향이 그 자신을 항시 경계들 사이에 위치시키기 때문이

다. 그는 서구와 비서구, 백인과 흑인, 선과 악, 좋은 것과 나쁜 것, 전통과 근대성, 문명과 야만, 역사와 비역사, 예술과 비예술, 사적인 것과 공적인 것의 경계들 사이에서 존재하는 모든 의미의 가능태들을 접합하고 교섭하여 작품으로 구현한다. 이 때문에 그의 작품은 우리를 기존의 상식과 사유 체계로 쉽게 인지할 수 없는, '낯선' 감각과 그에 따른 사유의 한계에 직면하게 하는 것이다. 바바에 따르면 이 낯선 감각은 "현존화가 시작되는 일종의 다리 같은 것으로서 고향과 세계를 재배치해서 초영토적이고 문화적 교배를 창시하는 조건을 만드는 이질적인 감각"[37]이다. 이 낯선, 이질적인 감각은 우리를 친숙하고 익숙한-이면으로는 불평등하고 억압적인-고향에 머물기를 거부하게 하고, 고향과 고향 바깥의 세계와의 경계에 위치시킨다. 이는 곧 불평등하고 억압적인 세계를 재편하기 위한 '개입(intervention)'을 선언하는 행위와 다름 아니며, 고향의 바깥, 타자의 영토로 나아가는 계기가 된다.

호미 바바는 쇼니바레와 같은 동시대 예술가들이 공통적으로 우리들에게 낯선 감각을 환기시킨다고 통찰하는데, 그들의 작업은 "고향의 친숙한 삶으로부터 끊임없이 낯설어지는 경험의 순간을 재현"[38]하기 때문이다. 바바에 의하면 근·현대의 역사는 타자성을 끊임없이 갱신함으로써 진행되어왔으며, 타자를 희생시킴으로써 성취한 역사는 과거의 기억을 지우려 하지만 동시대 예술은 과거의 '낯선' 기억을 다시 살려내려 한다는 것이다. 바바가 동시대 예술에서 통찰한 '낯섦'의 경험은 제국주의와 식민주의, 근현대의 역사가 배제하고 억압한 타자성에 대한 사유와 인식으로 나아가는

37) 호미 바바, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, p.43.

38) 박미선, 「전지구화의 기억과 미래, 번역의 정치와 예술의 윤리 - 호미 바바 방한 강연 리뷰」, 『중국현대문학』, Vol. 50, 한국중국현대문학학회, 2009, p.365.

조건이며, 탈식민적 '서사'로서의 예술이 환기시키는 감각이자 경험이라 할 수 있다.

이처럼 '낯섦'을 환기시키는 잉카 쇼니바레의 미술 실천은 우리를 전복적이고 해방적인 탈식민적 사유로 이끈다. 그의 작품은 우리의 삶 속에 깊이 뿌리를 내린 식민성을 자각하게 함으로써 우리가 살아가는 '지금 이 순간'을 비판적으로 사유하게 한다. 쇼니바레의 미술 실천의 의미와 가치는 바로 이 지점에서 발현된다고 할 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 논문

공임순, 「'탈'식민 해방 투쟁과 제국의 문화 정치」, 『상허학보』, Vol. 63, 서평 상허학회, 2011.

김기수, 「어떻게 '컨템퍼러리 아트'를 번역할 것인가?」, 서양미술사학회 논문집 제48집, pp. 217~218.

_____, 「1989년 이후 '컨템퍼러리 아트'에서 '동시대성'의 문제: 미술사적 담론을 중심으로」, 현대미술학논문집 21권 1호, 2017, 현대미술학회, p.89. pp.211-237.

민주식, 「'미술사의 종언'에 관한 고찰」, 『미술사학보』 11, 미술사학연구회, 1998, pp. 5-28.

_____, 「현대미술에 대한 아서 단토의 비평적 논의」, 『미술사학보』 32, 2009, pp. 59-88.

박미선, 「전지구화의 기억과 미래, 번역의 정치와 예술의 윤리-호미 바바 방한 강연 리뷰」, 『중국현대문학』, Vol. 50, 한국중국현대문학학회, 2009, pp.363-368.

진태원, 「포스트 담론의 유령들-애도의 애도를 위하여」, 민족문화연구 57호, 고려대학교 민족문화연구원, 2012, pp.5-55

안지현, 「호미바바와의 대담-문화와 정치가 재현의 문제에 의해 중재된다」, 『외국문학』, Vol. 54, 1998.

이석구, 「호미 바바의 탈민족주의와 이산적 상상력」, 『비평과이론』, Vol. 9, 한국비평이론학회, 2004. pp.157~180.
이택광, 「예술은 어떻게 '정치적인 것'일 수 있는가」, 『영미문학연구 안과 밖』 26, 영미문학연구회, 2009, pp. 163-178.
_____, 「미학적 차원은 어떻게 정치적인가」, 『문화과학』 61, 문화과학사, 2010, pp. 199-215.
정은진, 「오쿠이 엔위저(Okwui Enwezor)의 탈식민주의전시 담론- 《도쿠멘타 11》(2002)을 중심으로」, 영남대학교 미학미술사화과 석사학위논문, 2017.
하정민, 「호미 바바의 탈식민주의 관점으로 본 잉카 쇼니바레의 미술실천」, 영남대학교 미학미술사화과 석사학위논문, 2017.
Bhabha, Homi K. ed., "Culture's In Between", Artforum, No. September, 1993.
Papastergiadis, Nikos. "Hybridity and Ambivalence Places and Flows in Contemporary Art and Culture", Theory, Culture & Society, Vol. 22, no. August, 2005.

3. 단행본

호미 바바 지음, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, 소명출판, 2012.
할 포스터 외 지음, 배수희 외 옮김, 『1900년 이후의 미술사: 모더니즘, 반모더니즘, 포스트모더니즘』, 세미콜론, 2007.
할 포스터 지음, 조주연 옮김, 『미술, 스펙터클, 문화정치』, 경성대학교출판부, 2012.
프란츠 파농 지음, 노서경 옮김, 『검은 피부, 하얀 가면』, 문학동네, 2014.
데이비드 허다트 지음, 조만성 옮김, 『호미 바바의 탈식민적 정체성』, 앨피, 2011.
바트 무어 길버트 지음, 이경원 옮김, 『탈식민주의! 저항에서 유희로』, 한길사, 2001.
테리 스미스 지음, 김경운 옮김, 『동시대미술이란 무엇인가』, 마로니에북스, 2013.
로버트 S. 넬슨 지음, 홍지석 옮김, 『꼭 읽어야 할 예술 비평용어 31선』, 미진사, 2015.
스피박, 가야트리 외 지음, 태혜숙 옮김, 『서발턴은 말할 수 있는가?』, 그린비, 2016.
Enwezor, Okwui. ed., *Documenta11_Platform5: Exhibition Catalogue*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.
Farrell, Laurie Ann. ed., *Looking both ways: art of the contemporary African diaspora,* Gent: Snoeck Publishers, 2004.
Kent, Rechel. ed., *Yinka Shonibare MBE,* Sydney: Prestel and Museum

of Contemporary Art, 2014.
McRobbie, Angela. *The Uses of Cultural Studies: A Textbook,* London: sage publications, 2005.
Macgregor, Elizabeth A. ed., *Yinka Shonibare MBE: Dressing down,* Oslo: Ikon Gallery and Henie Onstad Art Centre, 1999.

(**투고일**: 2018. 5. 16 **심사완료일**: 2018. 6. 18 **게재확정일**: 2018. 6. 21)

소속: 영남대학교 미학미술사학과
주소: 경상북도 경산시 대학로 280
전화번호: 010-3657-2096
전자우편: art_writer@naver.com

[Abstract]

Writing back Colonialism, The Hybrid Narrative of Yinka Shonibare:

Focusing on 〈Gallantry and Criminal Conversation〉(2002)

Ha, Jungmin

This paper's purpose is to determine the political and discursive effect inherent in contemporary artist Yinka Shonibare's artistic practice who is 'writing back' colonialism which has been forgotten by many of the contemporaries and to consider aesthetic meaning based on his artistic practice which tells us not 'politics itself' but 'politics by art'.

In this paper, I will to analyze the meaning and effect of textual politics based on hybridity, focusing on Shonibale's work, 〈Gallantry and Criminal Conversation〉(2002). By recognizing the discursive 'hybridity' in the process of production, Shonibale does not simply reverse the dichotomous hierarchy or play hasty the integration of social hostility and contradiction. Rather, it links the conditions of the given opposition and visualizes the process of negotiation of the existing 'differences' in the 'in between'. Through this, Shonibale's work provides an opportunity for understanding the political act that can tolerate and control the 'difference' structure and the moment of mutual intervention instead of the hostile and confrontational politics based on a dichotomical worldview that restricts our reason.

Key words : Yinka Shonibare, Homi K. Bhabha, Postcolonialism, Hybridity, Difference, Enounce, Enunciation