



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

논문 개요

본 논문은 미리엄 샤피로 Miriam Schapiro (1923-)의 <인형의 집 Dollhouse>(1972)에 관한 연구이다. 샤피로는 1971년 주디 시카고 Judy Chicago (1939-)와 함께 발렌시아 Valencia에 있는 캘리포니아 미술학교 California Institute of the Arts에서 '페미니스트 미술 프로그램 Feminist Art Program'을 신설했다. 샤피로의 <인형의 집>은 1972년 이 프로그램의 결과물로 기획된 <여성의 집 Womanhouse>에서 쉐리 브로디 Sherry Brody와 공동 제작한 작품이다.

본 논문에서는 샤피로의 <인형의 집>이 1세대 페미니즘 미술의 지표를 열어주는 '페미니스트 미술 프로그램'의 결과물인 <여성의 집>을 통해 나왔다는 점에서 출발한다. 더불어 샤피로가 1세대 페미니즘 미술을 주도한 진정한 여성 미술가임에도, 남성중심 미술계 속에서 제작한 추상표현주의 작품을 <인형의 집>에 끌어들이는 이유에 대한 의문으로 시작되었다. 본 연구자는 그 해답이 샤피로가 추상표현주의 남성미술가들의 세계에서 자신의 여성성을 구축하기 위한 것이었다고 전제하고 <인형의 집>에 나타난 그녀의 여성성을 분석했다. 샤피로는 이를 위해 여성의 공예로 평가 절하된 퀼트와 바느질을 <인형의 집>에 사용했는데, 이것에 눈을 돌릴 수 있는 계기를 마련해준 1세대 페미니즘 미술의 '여성의 감수성'을 미술에 도입하고, 이를 부각시켰기에 작품의 주제와 의미가 1세대 페미니즘의 산물이라는 측면에 주목하였다. 이를 위해 샤피로는 '여성의 삶'이라는 자전적 요소를 작품의 토대로 놓고 과거에 예술로 간주되지 않던 퀼트와 바느질을 재평가되어야 하는 여성의 문화로 이끈 것이다.

이 논점을 바탕으로 본론의 첫째 장에서는 샤피로의 미술관 형성에 있어서

중요한 요인을 그녀의 유년시절을 통해 살펴보고, 시대적 배경을 통해 페미니즘 미술의 등장배경과 1세대 페미니즘 미술을 살펴보았다. 둘째 장에서는 샤피로의 시대별 작품 분석으로, 1절에서는 페미니즘 이전 작품경향을 통해 그녀가 여성성을 모색하는 과정을 알아보고, 2절에서는 샤피로가 페미니즘 미술에 들어선 이후 자신의 여성성을 구축하게 되는 과정에서 보인 활동과 작품을 알아보았다. 이 부분에서는 샤피로에게 페미니즘 미술의 단초를 마련해 준 시카고와의 만남을 통해 캘리포니아 미술학교에서 ‘페미니스트 미술 프로그램’을 신설하게 된 배경을 알아보았다. 그리고 이 수업의 결과물으로써 1세대 페미니즘 미술의 의식이 담겨 있는 <여성의 집>을 중점적으로 살펴보았다. 작품분석에 있어서는 <여성의 집>전시가 철회된 1972년 샤피로가 작품을 재구성한 <인형의 집>의 형성배경과 각 방들에 드러난 주제 그리고 소재들의 출처를 살펴봄으로써 의미를 해석했다. 나아가 <인형의 집>에서 드러난 여성성이 여성의 일상과 경험에 대한 타자화를 통해 더욱 공고해진다는 전제하에 이에 대한 연관성을 제시했다. 샤피로가 여성의 일상을 드러내고 경험을 타자화 함으로써 자신을 인식하게 되는 과정은 사회적으로 규정되어온 남성중심의 시각에서 벗어나기 위한 필연적 과정이었다. 이러한 특징들을 바탕으로 퀼트와 바느질을 통해 드러난 장식성을 '페턴과 장식'을 추구한 미술가와의 비교를 통해 샤피로가 가지는 특유의 여성성을 고찰했다.

이 연구를 통해 본 연구자는 <인형의 집>에 드러난 바느질과 퀼트가 바로 1950년대 초부터 1960년대의 미술계 속에서 여성으로서의 자아와 여성 미술가로서의 정체성을 고민했던 것에 대해 지극히 여성적인 것으로 남성미술 세계에 반론을 제기하고자 사용한 것이었음을 알 수 있었다. 더불어 여성의 일상과 경험을 타자화 하면서 구축해 나가는 샤피로 특유의 여성성을 조명할 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구목적	1
2. 연구방법	7
II. 샤피로의 생애와 시대적 배경	10
1. 생애	10
2. 페미니즘 미술	14
(1) 1세대 페미니즘	14
(2) 1세대 페미니즘 미술의 쟁점	24
III. 페미니즘 미술과 샤피로	30
1. 페미니즘 이전의 작품경향	30
2. 1970년대 페미니즘 미술로의 전환	38
IV. <인형의 집 Dollhouse>	48
1. 형성배경	48
2. <인형의 집>의 실제구성과 구조	49
3. <인형의 집>에 나타난 특징	55
(1) 여성의 일상	57
(2) 경험의 타자화	59
(3) 패턴과 장식미술과의 비교	60
V. 결론	63

참고도판

참고문헌

ABSTRACT

도판 목록

- 도판1)미리엄 샤피로, <인형의 집 Dollhouse>, 1972, 입체구조물, 혼합매체,
213.3×101.6×274.3cm, Miriam Schapiro Collection.
- 도판2)미리엄 샤피로, <인형의 집> 세부.
- 도판3)미리엄 샤피로, <인형의 집> 세부.
- 도판4)미리엄 샤피로, <인형의 집> 세부.
- 도판5)미리엄 샤피로, <인형의 집> 세부.
- 도판6)미리엄 샤피로, <인형의 집> 세부.
- 도판7)미리엄 샤피로, <인형의 집> 세부.
- 도판8)미리엄 샤피로와 주디 시카고 Judy Chicago 외, <여성의 집
Womanhouse>, 사진.
- 도판9)주디 시카고, <생리 욕실 Menstruation Bathroom>, 1972, 혼합매
체, 장소특정성설치, 여성의 집, 유실.
- 도판10)로빈 슈프 Robin Schiff, <악몽의 욕실 Nightmare Bathroom>,
1972, 혼합매체, 장소특정성설치, 여성의 집, 유실.
- 도판11)카밀 그레이 Camille Grey, <립스틱 욕실 Lipstick Bathroom>,
1972, 혼합매체, 장소특정성설치, 여성의 집, 유실.
- 도판12)샌디 오겔 Sandy Orgel, <리넨 장 Linen Closet>, 1972, 혼합매
체, 장소특정성설치, 여성의 집, 유실.
- 도판13)미리엄 샤피로, <성소 : 세잔 예찬 Shrine : Homage to Cé
zanne>, 1963, 캔버스에 마그나, 180×240cm (four
parts), California : La Jolla, Walter Munk Collection.
- 도판14)미리엄 샤피로, <성소 : M.L. 예찬 Shrine : Homage to M. L.>,

- 1963, 캔버스에 마그나, 182.8×203.1cm, 개인소장.
- 도판15)미리엄 샤피로, <16개의 창문 Sixteen Windows>, 1965, 캔버스에 아크릴, 203.1×182.8cm, 개인소장.
- 도판16)주디 시카고, <디너파티 Dinner Party>, 1979, 혼합매체, 1463×1280×91.5cm, New York : Brooklyn Museum.
- 도판17)페이스 와이딩 Faith Wilding과 제니스 레스터 Janice Lester, <남녀 성기들의 연극 Cock and Cunt Play>, 1972, 퍼포먼스, 부분사진, 여성의 집.
- 도판18)미리엄 샤피로, <지오르조네 예찬 Homage to Giorgione>, 1953, 캔버스에 유채, 170.1×271.7cm, 개인소장.
- 도판19)미리엄 샤피로, <전원풍경#1 Idyll #1>, 1956, 캔버스에 유채, 152.3×182.8cm, Massachusetts : Williams College Collection.
- 도판20)미리엄 샤피로, <세 번째 전원풍경 Third Idyll>, 1956, 캔버스에 유채, 152.3×121.9cm, New York : Mr. and Mrs. Guy Weil Collection.
- 도판21)미리엄 샤피로, <야수의 대지와 풍요 Beast Land and Plenty>, 1957, 캔버스에 유채, 170.1×261.6-3/4cm, New York : Grey Art Gallery and Study Center.
- 도판22)미리엄 샤피로, <광파르 Fanfare>, 1958, 캔버스에 유채, 152.3×266.6cm, 개인소장.
- 도판23)미리엄 샤피로, <자서전 Autobiography>, 1959, 캔버스에 유채, 135×160cm, 개인소장.
- 도판24)미리엄 샤피로, <게임 The Game>, 1960, 캔버스에 유채,

- 203.1×228.5-1/2cm, 개인소장.
- 도판25)미리엄 샤피로, <법 The Law>, 1961, 캔버스에 유채,
203.1×228.5-1/2cm, 개인소장.
- 도판26)미리엄 샤피로, <보물 The Treasury>, 1961, 캔버스에 유채,
203.1×228.5-1/2cm, 개인소장.
- 도판27)미리엄 샤피로, <황소 OX>, 1967, 캔버스에 아크릴, 228.5×274.3
cm, San Diego : MOCA.
- 도판28)미리엄 샤피로, <비잔티움, Byzantium>, 1967, 캔버스에 아크릴,
274.3×182.8cm, New York : Barbara Kafka Foundation.
- 도판29)미리엄 샤피로, <다시 16개의 창문 Again Sixteen Windows>, 1973,
에나멜 스프레이, 수채화, 종이에 패브릭, 914.3-1/2×670.5-1/2
cm, Theodore and Fannie Schapiro Collection.
- 도판30)미리엄 샤피로, <개인을 위한 출현 #3 Personal Appearance
#3>, 1973, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 160×125cm,
Kansas : Marilyn Stokstad Collection.
- 도판31)미리엄 샤피로, <사계절을 위한 캐비닛 Cabinet for All Seasons
(four panels)>, 1974, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 각 패
널별 177.7×101.6cm, 개인소장.
- 도판32)미리엄 샤피로, <합작 시리즈 : 메리 카샷과 나 Collaboration
Series : Mary Cassatt and Me>, 1976, 스프레이 페인
트, 종이, 종이에 패브릭, 76.2×55.8cm, 개인소장.
- 도판33)미리엄 샤피로, <합작 시리즈 : 메리 카샷과 나 Collaboration
Series : Mary Cassatt and Me>, 1976, 종이에 수채화
와 콜라주, 76.2×55.8cm, 개인소장.

- 도판34) 메리 카사트 Mary Cassatt, <아이의 목욕 The Child's Bath (The Bath)>, 1893, 캔버스에 유채, Illinois : Art Institute of Chicago.
- 도판35) 메리엄 샤피로, <그녀는 다양한 색의 꽃들을 훑는다 She Sweeps with Many Colored Brooms>, 1976, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 101.6×81.2cm, 개인소장.
- 도판36) 메리엄 샤피로, <인내 Patience>, 1977, 종이위에 아크릴과 패브릭 콜라주, 76.2×55.8cm, 개인소장.
- 도판37) 메리엄 샤피로, <기모노의 해부 Anatomy of a Kimono>, 1976, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 10개의 패널, 203.1×1590-1/2 cm, 설치물, Zurich : Bruno Bischofberger Collection.
- 도판38) 메리엄 샤피로, <기모노의 해부> 세부.
- 도판39) 메리엄 샤피로, <의복 시리즈 #2 Vesture Series #2>, 1976, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 152.3×126.9cm, 개인소장.
- 도판40) 메리엄 샤피로, <금빛의 외투 The Golden Robe>, 1976, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 152.3×126.9cm, 개인소장.
- 도판41) 메리엄 샤피로, <파리 의복 시리즈 #2 Paris Vesture Series #2>, 1979, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 152.3×126.9 cm, New York : Barbara Gladstone Collection.
- 도판42) 김 맥코넬 Kim MacConnel, <실용적인 디자인 소장품 Collection Applied Design>, 1976, 패브릭, 설치물, San Diego : MOCA.
- 도판43) 조이스 코즐로프 Joyce Kozloff, <세 개의 정면 Three Facades>, 1973, 캔버스에 아크릴, 203.2×149.9cm, Massachusetts : Massachusetts Institute of Technology Collection.

I. 서론

1. 연구목적

본 논문은 미리엄 샤피로 Miriam Schapiro (1923-)의 <인형의 집 Dollhouse>(1972)에 관한 연구이다.(도판1) 샤피로는 1971년 주디 시카고 Judy Chicago와 함께 발렌시아 Valencia에 있는 캘리포니아 미술학교 California Institute of the Arts에서 '페미니스트 미술 프로그램 Feminist Art Program'을 신설했다. 샤피로의 <인형의 집>은 이 프로그램의 결과물로 기획된 <여성의 집 Womanhouse>(1972) 전시에서 쉐리 브로디 Sherry Brody와 공동 제작한 작품이다.(도판8)

샤피로의 <인형의 집>은 1970년대 1세대 페미니즘 미술의 최초 전시라 간주되는 <여성의 집>에 선보였다는 점에서 중요성을 가늠할 수 있다. 그런데 <인형의 집>은 이러한 중요성을 내포한 작품임에도 불구하고, <여성의 집>이라는 방대한 작업에 가려져 이에 대한 심층적인 연구가 이루어지지 않고 있다. <인형의 집>의 진정한 평가를 위해서는 <여성의 집>이 나오게 된 '페미니스트 미술 프로그램'의 창설부터 검토되어야만 한다.

이 프로그램은 샤피로와 1970년 프레스노 칼리지 Fresno College¹⁾에서 페미니스트 미술 강좌를 진행하고 있던 시카고와의 만남으로 시작되었다. 이 시기 샤피로는 시카고에게서 제안 받은 공개강의를 접하면서 페미니즘 미술로의 길을 걷게 되는 계기를 마련하게 된다.²⁾ 이러한 계기는 샤피로와 시카

1) 현재 프레스노에 있는 캘리포니아 주립대학교

2) 샤피로의 여성성에 대한 관심은 시몬느 드 보봐르 Simone de Beauvoir의 『제 2의 성 The Second Sex』(1949)를 읽으면서 시작된 것으로 짐작되는데, 이에 대한 관심이 더욱 고조된 것은 도리스 레싱 Doris Lessing의 『황금노트 The Golden

고가 공동의 실험연구로써, 서부해안에 있는 여성미술가들의 작업실을 방문하고 질(vagina)의 도상을 연구하는 것에서부터 비롯되었다. 특히, 척박한 환경에서 작업하는 익명의 여성미술가들의 작업실 방문은 샤피로와 시카고에게 여성미술의 필요성을 절감하도록 했다. 그리하여 샤피로와 시카고는 1971년 봄과 여름학기 동안 비공식적인 준비를 거쳐 그 해 가을에 ‘페미니스트 미술 프로그램’을 창설하게 되었고, 프로그램에 참여한 21명의 여학생들과 공동작업을 계획한다.

이러한 배경은 당시의 페미니즘 미술의 출현이라는 시대적 흐름과도 무관하지 않다. 1968년 5월 학생운동으로 정점에 달한 반핵운동, 녹색운동, 인종운동, 히피와 같은 저항문화에서 출현한 1세대 페미니스트는 이러한 흐름을 타고 여성성을 고정된 범주로 파악하는 본질주의(essentialism)에 의거해 현대미술 속에서 ‘여성의 감수성’과 미적 표현의 가능성에 관련된 쟁점을 다루었다. 또한 1세대 여성미술가들은 미술사에서 정당한 평가를 받지 못했으며, 여성이 사회에서 발언하지 못했음을 인식하고 여성미술의 새 이론과 새 역사를 창조하는 일을 과제로 삼았다. 이는 1971년 발표된 『왜 지금까지 위대한 여성 예술가는 없는가? Why Have There Been No Great Women Artists?』³⁾라는 노클린의 논문에서 이론적 근거를 이룬다. 노클린은 가부장적 가치에 근거해 남성의 언어로 쓰인 기존의 미술사에 의문을 제기했는데, 이것이 1세대 페미니즘 미술가들에게 중요한 미술 이론적 자각을 부여해준

Notebook』(1962)을 접하면서 부터이다.

- 3) 1960년대 말부터 시작된 페미니즘 미술의 출현은 린다 노클린의 논문으로 페미니즘 미술운동의 물꼬를 트는 중요한 역할을 하게 된다. 이는 위대한 여성 미술가의 부재가 여성에게 불평등하고 불리하게 주어진 사회구조, 교육제도의 결과라고 피력한 것으로 이는 미술사에 던져진 최초의 페미니즘적 공격이었다. Linda Nochlin, “Why Have There No Been Great Women Artists? ”, *Art News* (January 1971), pp. 23-39 참조.

것이다. 이처럼 1세대 페미니즘 미술의 쟁점에 입각하여 시작된 ‘페미니스트 미술 프로그램’의 가장 중요한 목적은 협업을 바탕으로 여성들의 공동체 의식을 진작시키는 것⁴⁾이었다. 다시 말해 샤피로와 시카고는 이 프로그램에서 ‘미술가가 되려는 여학생들의 욕구를 고양’ 시키고 결과적으로 여성으로서의 실제경험을 작품으로 드러나게 하는데 목적을 두었다. 이러한 목적 하에 샤피로와 시카고의 지휘로 이루어진 ‘페미니스트 미술 프로그램’의 수업은 토론 수업⁵⁾으로 진행되었고, 여기서 <여성의 집>에 대한 착안이 마련된 것이다. 샤피로와 시카고를 비롯한 여학생들은 가장 친근하게 연상되는 자신들만의 기억을 집이라는 공간에 담아 작품으로 제작하면 어떤지에 대해 의논했다. 그 결과 이들은 집이야말로 학생들에게 여성미술가로서의 성장을 위한 교두보를 마련하면서 동시에 여성들이 겪던 일상과는 다른 관점의 시각을 드러낼 수 있는 장소임을 인지한 것이다.

<여성의 집>은 샤피로와 시카고가 21명의 여학생들과 집 한 채를 새로

4) Thalia Gouma-Peterson, *Miriam Schapiro : A Retrospective 1953-1980*, Wooster, Ohio : The College of Wooster, 1980, p. 21.

5) 토론수업은 학생들의 의식함양을 위한 것으로써, 그룹으로 나뉘어 여학생들 개인의 경험을 바탕으로 한 고민거리를 나누는 것으로 시작되었다. 이는 개인으로서 느끼던 고민이 여학생 모두가 느끼는 감정이었던 것으로 밝혀지면서 서로를 더욱 단합시키게 되었다. 수업은 이러한 단합을 바탕으로 학생들 개개인의 개성을 존중하면서 자유롭게 이루어졌고, 집을 통한 여성의 이미지가 어떻게 상징화 될 수 있는지에 대한 실험을 계속하였다. 그리고 이를 통해 학생들을 비롯한 샤피로와 시카고는 자신들의 새로운 의식을 구축하였다. 더욱이 작품제작에 있어서 샤피로와 시카고는 학생들에게 어떠한 것도 정해주지 않고 최선을 다하도록 독려함으로써 학생들은 여성미술가라는 인식을 바탕으로 더욱 큰 책임을 지게 되었다. 작품소재의 경우에도 여학생들은 그들에게 가장 친숙하고 일상에서 흔히 접할 수 있는 베개, 장난감, 속옷, 프라이팬, 조각이불을 스스로 택하면서 그들의 경험을 작품의 소재로서 사용했다. Miriam Schapiro, “Education of Women as Artists : Project Womanhouse” ; Judy Loeb, ed., *Feminist Collage*, New York : Columbia University, 1979, pp. 247-248 참조.

단장하게 되면서 출발했다. 이들은 이곳을 미술무대로 사용하면서 집 내부를 변형시켰고, 여성의 신체와 여성이 영위해가는 생활의 전면이라 볼 수 있는 집의 한정된 공간에서 여성이 느끼는 작은 경험까지도 소중히 다루었다. 이를 통해 여성적 감수성에 기초한 작업들이 제작되었으며, 이로써 그들의 주장은 더욱 구체화 되어갔다. 작품들로는 샤피로와 브로디가 공동 제작한 <인형의 집 Dollhouse>, 욕실을 모티브로 노골적인 표현을 드러낸 시카고의 <생리 욕실 Menstruation Bathroom>, 로빈 쉬프 Robin Schiff의 <악몽의 욕실 Nightmare Bathroom>, 카밀 그레이 Camille Grey의 <립스틱 욕실 Lipstick Bathroom>, 샌디 오겔 Sandy Orgel의 <리넨 장 Linen Closet> 등이 있다.(도판9, 10, 11, 12) 학생들은 그룹 활동으로 이루어진 이러한 공동 작업을 통해 있는 그대로의 실제사물을 다루면서 여성미술가로서의 첫발을 내디뎠다. 6주에 걸쳐 진행된 <여성의 집>전시는 1972년 1월 30일부터 2월 28일까지 대중에게 선보이게 되었다. 특히, 여성 관람객들에게 <여성의 집>에서 통제된 환경이 제공하는 심미적 거리감은 그들이 각각의 방을 관람할 때, 그 집의 영예와 아름다움에 충만하게 반응하도록 해주었다. 또한 여성 관람객들을 비롯한 다양한 관람객 층의 방문은 페미니즘 미술이 폭넓고 열정적인 관람객 층을 확보하게 되었다는 것을 여실히 보여주었다. 한편, 전시가 끝난 후 <여성의 집>에 제작되었던 작품들은 철거와 동시에 모두 유실되었다. 그런 이유로 현재 남아 있는 유일한 작품이자, <여성의 집>에 제작된 방들을 집약적으로 담아낸 작품인 <인형의 집>에서나마 전시를 엿볼 수 있다는 점에서 <인형의 집>에 대한 연구는 필수적이다.

<인형의 집>은 샤피로가 <여성의 집>전시 후, 작품을 자신의 집에 들여놓고 재구성하였기 때문에 남아 있을 수 있었다. 샤피로는 이렇게 재구성한 작품에서 6개의 방을 통해 자전적 요소 및 여성의 가정생활을 주제로 다루었

다. 각 방의 요소마다 보이는 퀼트와 바느질의 다양한 기법들과 정교하고도 장식적인 표현은 샤피로의 어린 시절 성장배경과 특히, 여성의 공예에 대한 새로운 인식과 ‘여성의 감수성’을 끌어낸 1세대 페미니즘 미술의 쟁점을 구체화시킨 것이다. 다시 말해 샤피로는 <인형의 집>을 통해 여성의 ‘진정한 문화유산’으로의 자각을 이끌어내고자 한 것이다.⁶⁾ 샤피로는 과거에 저급예술로 평가 절하된 퀼트를 <인형의 집>에 끌어들이으로써 퀼트 및 바느질기법에 새로운 의미를 부여했다. 루시 리파드 Lucy Lippard가 “성별과 계급이라는 이중의 동기로 평가 절하된 퀼트야말로 여성들의 삶의 축적이자 여성문화의 시각적 메타포”⁷⁾라고 평가한 것처럼, 이러한 기술은 여성들 사이의 유대감을 결속시키며 여성미술가들의 입지를 더욱 공고히 해주는 것이었다. 특히, 이 점에서 샤피로는 <인형의 집>을 ‘남성예술의 대상으로써가 아니라’ ‘실제 여성의 삶에 대한 극적인 표현’으로 드러낸 것이다. 노클린은 이러한 맥락에서 여성생활의 실재성에 중점을 두었던 샤피로의 작품에 대해 “퀼트를 콜라주의 일환으로 해석해내며, 이를 페미니즘과 미술의 쟁점으로 부각시켜 제시한다.”고 평가한다.⁸⁾

한편, 방의 가구나 사물들에서 주목할 점은 방 내부에 추상 표현주의적인 특성을 부여했다는 점이다.(도판13, 14, 15) 이는 샤피로가 1951년부터 뉴욕미술계에서 활동하기 시작하면서 남성중심 추상표현주의의 경향 속에서 여성미술가로서의 정체성을 모색하던 시기에 제작한 것으로, 그녀에게 여성문화

6) Patricia Mainardi, “Quilts : The Great American Art”, *The Feminist Art Journal* (Winter 1973), p. 1 인용.

7) Thalia Gouma-Peterson and Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *Art Bulletin* 69 (Sept 1987), p. 333.

8) Linda Nochlin, “Miriam Schapiro : Recent Work”, *Art Magazine* (November 1973); Thalia Gouma-Peterson, *Miriam Schapiro : Shaping the fragments of art and life*, New York : Harry N. Abrams Publishers, 1999, p. 9.

로 시각을 돌릴 수 있는 계기를 마련해 해주었다. 이처럼, 샤피로는 <인형의 집>에 추상 표현주의적 경향의 작품과 전통적 여성미술이었던 퀼트와 바느질 및 직물을 사용함으로써 더욱 호소력 있는 자신의 여성성 구축을 제시했고, 작품에 자전적 요소를 부여하고 여성의 일상을 가시화함으로써 여성의 사적 공간을 가공의 형태인 집에 드러냈다. 즉, 샤피로는 자신의 사적인 경험을 타자화하는 과정을 거치면서 여성성을 객관적으로 파악하게 되었고, 개인적인 문제에서 젠더에 대한 의문을 제기함으로써 자신의 여성성을 구축하고 사회적 문제로 드러냈다. 이로써, 샤피로는 전통적인 여성의 수공예를 통해 여성의 문화를 새로운 위상으로 발전시키는데 선구적인 역할을 한 것이다. 더욱이 추상표현과 퀼트 및 바느질을 비롯한 직물의 사용은 1970년대 중반 이후 제작된 작품에서 자신만의 표현으로 결실을 보게 되면서, 샤피로의 <인형의 집>은 그녀의 1970년대 중반 이후 작품들에 이정표 역할을 하게 된다.

본 논문은 샤피로의 <인형의 집>이 주제와 형식에 있어서 1세대 페미니즘 미술의 지표를 열어주는 ‘페미니스트 미술 프로그램’의 결과물인 <여성의 집>을 통해 나왔다는 점에서 출발한다. 또한 샤피로는 남성중심의 미술계에서 제작한 자신의 추상표현주의 작품을 <인형의 집>에 끌어들이었는데, 본 연구자는 이것이 그녀가 추상표현주의 남성미술가들의 세계에서 자신의 여성성을 구축하기 위한 것이었다고 전제하고, 샤피로의 <인형의 집>에 나타난 그녀의 여성성을 분석했다. 그리고 샤피로는 이를 위해 자신의 여성으로서의 자아를 여성들의 삶의 경험과 연관시켜 여성의 공예로 평가 절하된 퀼트와 바느질을 <인형의 집>에 사용했는데, 이것에 눈을 돌릴 수 있는 계기를 마련해준 1세대 페미니즘 미술의 ‘여성의 감수성’에 대한 쟁점을 미술에 도입하고, 이를 부각시켰기 때문에 이 작품의 주제와 의미가 1세대 페미니즘의 산물이라는 측면에 주목하였다.

따라서, 본 논문은 샤피로가 1세대 페미니즘의 ‘여성의 감수성’에 대한 쟁점을 바탕으로 작품에 퀼트와 바느질을 사용해서 여성미술가로서의 독창적 시각을 발굴하고 그것을 미술의 영역으로 승화시킨 점에 의의를 두면서 샤피로의 여성성을 밝히는 것을 목적으로 한다.

2. 연구방법

본 연구는 문헌자료를 바탕으로 이루어졌다. <여성의 집>의 경우에는 전시가 끝나고 철거됨으로써, 마찬가지로 <인형의 집> 역시 샤피로가 개인소장을 하게 되면서 작품을 접할 수 없었다. 그렇기 때문에 <인형의 집>에 대한 연구는 문헌으로만 가능했다.

샤피로에 관한 연구로는 우선적으로 구마 피터슨 Thalia Gouma-Peterson이 저술한 샤피로의 모노그래프 『미리엄 샤피로 : 예술과 삶의 단편들에 대한 형상화 Miriam Schapiro : Shaping the Fragments of Art and Life』를 들 수 있다. 이 책에서 피터슨은 샤피로의 삶과 작품경향에 대한 양식적 변화를 체계적으로 서술하고 있다. 피터슨의 다른 저작인 샤피로의 회고전 카탈로그 『회고전, 1953-1980 A Retrospective, 1953-1980』(1980)은 샤피로의 작품에 나타난 페미니즘 미술의 영향과 주요 전시회, 그리고 <여성의 집> 전시 이후에 드러난 샤피로의 예술관을 중점적으로 다루었다. 또한, 이 책에서 폴라 브래들리 Paula Wynn Bradley, 루스 아펠호프 Ruth A. Appelhof와의 인터뷰에서는 샤피로가 지닌 여성으로서의 의식과 이를 통해 제작한 작품들에 대한 그녀의 페미니스트 감성을 이해할 수 있었다. 구마 피터슨의 두 저서는 <인형의 집>에 대해 구체적인 작품 분석이 미흡하지만 작품이 나오게 된 배경, 샤피로가 페미니즘 미술가로서 미술계에 미친 영향에 접근하는데 밀거름이 되었다. 뿐만 아니라, 폴라 브래들리는 자신의 박사학위

논문 『미리엄 샤피로 : 아방가르드 미술가의 페미니스트 전환 Miriam Schapiro : The feminist transformation of an avant-grade artist』 (1983)에서 샤피로가 페미니즘 미술에 들어서기 전과 후의 작품을 시대별로 분석하고 이를 바탕으로 페미니즘 이론의 비평적 논제들을 다루었는데, 이는 본 연구자가 샤피로의 전 작품에 대해 평가하는데 도움을 되었다. 사라 루딕 Sara Ruddick과 다니엘스 파멜라 Daniels Pamela의 『노력해보기 Working it out』 (1977)에서는 샤피로의 가정생활을 비롯하여 페미니즘 미술로 들어서기까지의 여러 배경을 통해, 그녀가 페미니즘 미술가로서 지향하고자 했던 바를 이해할 수 있었다.

‘페미니스트 미술 프로그램’에 대해서는 로라 코팅엄 Laura Cottingham의 『70년대를 통해 바라보기 Seeing through the seventies』 (2000)를 주로 참고하였으며, 1세대 페미니즘 미술의 등장 배경과 여성의 집에 제작된 작품들에 관해서는 노마 브로드 Norma Broude와 메리 디 개라드 Mary D. Garrard가 저술한 『페미니스트 미술의 힘 The Power of Feminist Art』 (1994)를 참고했다. 이 책에서는 노마 브로드가 샤피로와 시카고와 한 인터뷰를 통해 1세대 페미니즘 미술가로서의 그들의 견해를 이해할 수 있었다. 주디 로엵 Judy Loeb의 『페미니스트 콜라주 Feminist Collage』 (1979)에서는 <여성의 집>에서 이루어진 교육방법과 전시로 이루어지기까지의 과정, 그리고 여성 미술가로서 여성의 미술교육에 대한 샤피로의 생각들을 참고할 수 있었다.

본 논문은 이러한 문헌들과 자료들을 전거로 다음과 같은 논의를 전개하고자 한다. 본론의 첫 장에서는 샤피로가 켈트와 바느질의 다양한 기법을 경험하고 어머니를 통해 간접적으로 겪은 여성의 삶을 그녀의 성장배경을 통해 살펴보겠다. 그리고 시대에 따른 여성성의 형성과 1960년대 후반부터 1970

년대 초반 미술을 포함한 사회전반에 영향을 미쳤던 페미니즘의 등장배경 그리고 이에 나타난 쟁점을 살펴볼 것이다. 둘째 장에서는 샤피로의 시대별 작품 분석이다. 1절에서는 페미니즘 이전의 작품들을 살펴면서 이를 통해 샤피로가 여성성을 드러내는 방식을 살펴보겠다. 2절에서는 1970년에 이르러 <인형의 집>의 모태인 <여성의 집>이 형성되는 과정과 전개양상을 중심으로 살펴보겠다. 셋째 장에서는 샤피로의 <인형의 집>을 본격적으로 분석하겠다. 작품분석에 있어서는 <여성의 집>전시가 철회된 1972년 샤피로가 작품을 재구성한 <인형의 집>의 형성배경과 각 방들에 드러난 주제 그리고 소재들의 출처를 살펴봄으로써 의미를 해석했다. 나아가 <인형의 집>에서 드러난 여성성이 여성의 일상과 경험에 대한 타자화를 통해 더욱 공고해진다는 전제하에 이에 대한 연관성을 제시했다. 샤피로가 여성의 일상을 드러내고 경험을 타자화 함으로써 자신을 인식하게 되는 과정은 사회적으로 규정되어온 남성중심의 시각에서 벗어나기 위한 필연적 과정이었다. 이러한 특징들을 바탕으로 켈트와 바느질을 통해 드러난 장식성을 '패턴과 장식'을 추구한 미술가와의 비교를 통해 샤피로가 가지는 특유의 여성성을 고찰했다.

이러한 내용들을 바탕으로 결론에서는 샤피로가 자신의 이전 작업을 통해서 여성성을 구축해 나가고, 자전적인 경향과 여성의 공예로 평가 절하된 켈트와 바느질을 1세대 페미니즘 미술의 쟁점인 '여성의 감수성'을 통해 작품에 끌어들이함으로써, 여성의 문화를 재평가하도록 이끌고 이를 통해 자신의 여성성을 확고하게 구축해 나갔다는 점에서 <인형의 집>의 미술사적 의의를 찾아볼 것이다.

Ⅱ. 샤피로의 생애와 시대적 배경

1. 생애

샤피로는 1923년 11월 25일, 캐나다의 토론토에서 테오도르 샤피로 Theodore Schapiro⁹⁾와 파니 코헨 Fannie Cohen사이의 외동딸로 태어났다. 샤피로는 어린 시절부터 미술가가 되고 싶어 했고, 그러한 열망은 화가인 부친에게 드로잉수업을 받으면서 실현시켜가기 시작했다. 또한 부친은 그녀를 데리고 미술관을 방문하여 미술에 대한 지식들을 들려주기도 했다. 그런 의미에서 샤피로는 아버지 밑에서 자연스럽게 미술에 관한 이상적인 교육을 받을 수 있었고, 미술가로서의 꿈을 키워나갈 수 있었다.

한편, 샤피로의 모친은 전형적인 가정주부였다. 샤피로가 유년시절에 대해 회고하듯이¹⁰⁾, 모친은 가부장적인 삶 속에서 가족돌보기에 주력했고 모든 것을 주로 가정 내에서 꿈꾸었다. 또한, 그녀의 모친은 민속미술과 페이즐리 직물 패턴들을 좋아했고 퀼트, 레이스 뜨기 등 훌륭한 바느질솜씨를 지녔었다. 샤피로는 모친의 이러한 취향과 솜씨를 베개커버나 침대시트 등 집안 곳곳에서 찾아볼 수 있었다. 가정이라는 울타리에서 그녀의 삶을 지켜보며 성장한 샤피로는 모친의 바느질에서 보이는 감각과 기하학적 양식들을 자연스레 접할 수 있었던 것이고, 이 시기의 경험이 후일 그녀의 작품에 표면화된 것이

9) 샤피로의 부친은 샤피로가 출생 시, 뉴욕시립 미술학교에서 공부하고 있었고, 산업 디자이너로서 생계를 꾸려갔다. Thalia Gouma-Peterson, 앞의 책, 1999, p. 21.

10) 샤피로는 이 인터뷰에서 어린 시절 어머니에게서 본 전통미술을 통해 대부분의 공예들이 여성들에게서 기인하는 것임을 알게 되었고, 이로 인해 여성의 문화에 대한 그녀의 이해는 더욱 포괄적인 미술로까지 이끌리게 되었다. Paula Bradley & Ruth A. Appelfhof, "Experts from Interviews with Miriam Schapiro", 1977년 11월 인터뷰. p. 47 ; Thalia Gouma-Peterson, 앞의 책, 1980.

다. 이처럼 그녀의 모친은 샤피로의 작가적형성에 중요하고도 직접적인 역할을 한 인물이다. 그런 의미에서 샤피로의 여성성에 대한 이해는 바로 유년시절 어머니의 삶과 밀접한 연관이 있음을 살펴볼 수 있다.

샤피로는 15살이 되던 1937년 뉴욕의 브루클린에 있는 에라스무스 홀 Erasmus Hall고등학교에 입학하여 1941년에 졸업한다. 그 후, 샤피로는 현대미술관에서 그녀의 첫 번째 스승인 빅토르 다미코 Victor d'Amico¹¹⁾의 강좌를 듣게 된다. 샤피로는 그의 수업을 통해 아버지에게서 받은 전통적인 가르침과는 다른 현대적인 미술을 접한다. 또한 그녀는 이 시기 공공사업 진흥국(Works Projects Administration, WPA)에 개설되었던 누드모델 드로잉 수업을 수강하면서 재능을 키워나갔다.

그리고 3년 후 1943년, 샤피로는 맨해튼에 있는 헌터 칼리지 Hunter College에 입학했다. 그러나 그녀는 본격적인 미술공부를 위해 그해 말 아이오와 대학 University of Iowa으로 옮기게 된다. 아이오와에서의 경험은 샤피로로 하여금 아버지의 영향에서 벗어나 자신만의 미술세계를 형성하도록 해주었고, 그녀의 작가적형성에 결정적인 계기를 마련해주었다. 샤피로는 이곳에서 예술관뿐만 아니라 미술이외의 것에 큰 영향을 준 두 사람을 만났다. 그 둘은 마우리치오 라산스키 Mauricio Lasansky와 폴 브라크 Paul Brach이다. 라산스키와의 만남은 그의 판화수업을 들으면서 시작되었는데, 그의 수업에서 큰 인상을 받은 샤피로는 판화에 심취하는 데까지 이른다. 더욱이 샤피로의 예술적 호기심은 그의 첫 번째 조수가 되도록 했다. 그 후, 그녀는 아이오와 프린트그룹(Iowa Print Group)이라는 학교모임에 참여하여 판화뿐 아니라 회화작품도 제작하고, 전시회를 통해 자신의 작품을 선보였다. 브라크

11) 샤피로는 빅토르 다미코의 수업을 통해 자신이 전통과 현대적인 양쪽 미술 세계에서 가교역할이 될 수 있음을 깨닫게 된다. Eleanor C. Munro, *Originals : American women artists*, New York : Simon and Schuster, 1982, p. 272.

는 아이오와에서 알게 된 동료학생이다. 그는 샤피로에게 미술사에 관해 다양한 지식을 알려주었고, 세상을 넓은 시야로 볼 수 있도록 도움이 해주었다. 뿐만 아니라 미술가가 되고자하는 공통의 관심사는 두 사람의 관계를 더욱 친밀하게 해주었고, 그렇게 함께 보낸 시간은 1946년 샤피로와 브라크의 결혼에 결정적인 요인으로 작용했다.

그 뒤, 1950년 샤피로는 브라크와 석사학위를 마치고 미주리 주 Missouri의 콜롬비아 Columbia로 이주했다. 이주 후, 브라크는 미주리대학 교수직을 얻게 되었다. 이곳에서의 1년 남짓한 시간은 1951년 그가 뉴스쿨 New School for Social Research의 초청을 받아 뉴욕으로 가는 기회를 마련해주었다. 한편, 샤피로는 결혼 후 가사 뿐 아니라 틈틈이 작업을 하면서 뉴욕미술계의 추상 미술가들과 만남을 갖았다. 뉴욕10번가에는 조안 미첼 Joan Mitchell, 필립 거스틴 Philip Guston등을 포함하는 많은 미술가들의 작업실이 있었는데, 샤피로는 이러한 환경 덕분에 추상표현주의 여성미술가들과의 만남도 갖았다. 후일 샤피로는 이들과의 관계에 대해 ‘단지 여자들만의 이야기로 우정을 나누었을 뿐’ 이라고 술회하면서, 이들과의 표면적인 관계는 주류에 편성되지 못하는 여성미술가들을 비롯해 자신의 존재와 고독감에서 생겨난 것¹²⁾이라고 언급했다. 그런 의미로 1950년대 초 뉴욕미술계 내에서 샤피로가 겪은 혼란은 그녀에게 ‘특별하고 독창적인 미술가가 되는 것’ 만이 넓은 세계 속에서 자신을 드러내는 유일한 방법임을 깨닫게 해주었다.

샤피로는 32살이 되던 해인 1955년에 아들 피터 Peter를 출산하면서 미술가, 주부, 어머니라는 세 가지 역할을 맡게 된다. 다시 말해 샤피로는 피상적으로나마 느껴왔던 미술가로서의 정체성, 가사와 육아를 담당하는 주부 그리고 어머니라는 역할사이에서 정체성의 혼란을 겪었다.¹³⁾ 이런 혼란스러움

12) Sara Ruddick and Pamela Daniels, eds., *Working It Out*, New York : Pantheon Books, 1977, p. 287.

은 샤피로가 정신과치료를 받는 데까지 이르렀지만, 그녀는 지속적인 치료와 자기암시를 통한 노력으로 차츰 작품 활동을 재개할 수 있었다. 이 시기의 작품은 1958년 창설된 안드레 에머리치 Andre Emmerich화랑에서 열린 그녀의 최초의 개인전을 통해 선보였다. 샤피로는 이 시기를 기점으로 1960년대 중반까지 안드레 에머리치 화랑에서 <미리엄 샤피로 : 새로운 회화 Miriam Schapiro : New Painting>(1963), 어바나 Urbana에 있는 일리노이 대학교 Illinois of University에서 <1965년 동시대 미국회화와 조각 Comtemporary American Paintings and Sculpture 1965>등과 같은 다양한 전시를 가졌다.¹⁴⁾ 전시를 통해 쌓은 작가로서의 경력은 1966년이 되던 해에 짧은 기간 이나마 파슨즈 디자인스쿨 Parsons School of Design에서 처음으로 교직에 종사할 수 있도록 해주었다.

1967년, 브라크가 샌디에고 San Diego의 캘리포니아 주립대학의 미술대학장으로 임명되면서, 가족 모두는 캘리포니아의 라 호야 La Jolla로 이주했다. 그 후 얼마 뒤, 샤피로는 브라크의 추천으로 같은 학교에서 강사직을 얻게 되었고, 그녀는 그곳에서 작업에 전념할 수 있었다. 샤피로는 라 호야에 머물던 이 시기를 기점으로 1970년까지 캘리포니아 주립대학교와 코네티컷 여자대학교 Connecticut College for Women에 출강했다. 샤피로는 이와 같은 사회활동을 통해 알게 된 많은 여성미술가들과의 공동 작업에도 참여했다. 그 중 눈에 띄는 작업은 시카고와 1971년 만들어낸 ‘페미니스트 미술 프로그램’이다. 이 프로그램에서 그 둘은 수업의 결과물로 <여성의 집>이라는

13) 샤피로는 “나는 나 스스로 작품의 문제를 발견했다. 나는 아기를 떠나고픈 범죄 의식을 느꼈다. 나는 훌륭한 운명으로 받아들일 가치를 느끼지 못했고 내가 흥미롭게 작업했던 결과물을 받아들일 가치를 느끼지 못했다.” 라고 술회하며 자신에 대한 의문을 드러낸다. 이 시기에 그녀는 사회와 예술사이 에서 심각한 정신적 위기를 겪었다. Sara Ruddick and Pamela Daniels, 앞의 책, 1977, p. 303.

14) Thalia Gouma-Peterson, 앞의 책, 1980, pp. 105-108 참조.

전시를 기획한다. 그리고 샤피로는 <여성의 집>에서 브로디와 함께 <인형의 집>을 선보이게 된다. 샤피로의 이러한 경력은 1974년에 캘리포니아 미술학교의 '페미니스트 미술 프로그램'의 책임자로 발탁되는 데까지 영향을 미쳤다. 그녀는 이 프로그램에 소속된 18명의 여성들과 함께 작품제작을 비롯하여 다양한 페스티벌과 출판물을 기획했다. 샤피로는 여성미술가로서 그리고 여성들을 위한 교육의 지도자로서의 공로를 인정받아, 1982년 미술계의 오스카상이라 불리는 스코히건 Skowhegan상을 받았다. 그리고 현재까지 그녀는 페미니즘 미술사에서 중요한 인물로 주목받으면서 끊임없는 작품 활동을 하고 있다.

2. 페미니즘 미술

(1) 1세대 페미니즘

샤피로의 작품을 이해하는 데는 '여성성'이라는 개념이 중요하다. 그녀는 <인형의 집>에서 자신의 여성성을 구축하기 위한 시도로 추상 표현주의적 경향의 작품을 끌어들이며 남성중심세계를 타자화 한다. 이러한 타자화를 통해 드러낸 샤피로의 여성성은 켈트와 바느질이라는 지극히 여성적인 것, 다시 말해 1세대 페미니즘 미술의 쟁점인 '여성의 감수성'을 드러내는 소재의 사용을 통해 더욱 두드러진다. 더불어 샤피로는 자전적 요소를 가정이라는 공간에 드러내고 이를 의미화 하는 작업을 통해 자신의 여성성을 구축하고 그녀 특유의 여성성을 규정해 나아간다. 그렇기 때문에 샤피로의 여성성을 살펴보기 위해서는 먼저 여성성이 어떻게 역사적, 사회적으로 전개되었는지 검토되어야 한다. 따라서 본 장에서는 여성들이 자신들에게 성별 불평등이 존재함을 인식하고, 여성으로서 자신의 권리를 내세우기 시작함으로써 나오게 된 페미니즘의 등장과 이를 뒷받침하는 이론들을 통해 사회적 타자로서의 산물인 여성성

에 대한 시각을 살펴보겠다.

과거부터 여성은 남성에 비해 열등한 존재로 여겨져 왔고, 여성성은 이러한 사회의 편견 속에서 수세기에 걸쳐 형성되었다. 서양에서 여성적 특성이라고 여겨지고 있는 인내, 굴종, 정절 등 여성의 이미지는 18세기 프랑스에서 사회, 문화, 경제적 요인에 의해 장려되고 강요된 것에서 기인했다. 캐럴 던컨 Carol Duncan의 논문에 의하면 18세기 계몽주의 문인들은 아내상을 아름답고, 정숙하고, 수줍은 이미지로 제시했으며, 그들의 행복은 남편과 자식의 필요를 충족시키는데서 찾는 여인으로 묘사한다. 또한 아내는 남편에게 정서적, 육체적 욕구를 충족시키면서 그의 의지에 순종하고 아이들에게 좋은 어머니가 되는 것을 여성의 ‘품성’으로 만들어냈다고 본다.¹⁵⁾ 던컨은 이 연구에서 18세기 프랑스의 엄격한 신분제도와 그에 따른 결혼제도 등 화목한 가정을 형성할 수 없는 상황과는 달리, 18세기 계몽주의 작가들에 의해 여성은 남성의 의지에 복종하도록 숙명 지어졌으며, 이것이 여성교육의 목표이고 여성들은 어려서부터 복종하도록 교육되었다고 밝히고 있다. 즉, 흔히 타고난 것이라고 받아들여지는 가정적인 여성의 이미지와 그 덕목들이 사실은 사회, 경제적인 변수의 작용으로 여성에게 부과되었다는 것이다.

페미니즘은 여성성의 발생, 여성의 경험과 역사에 관한 것으로써 기존의 성별관계를 불평등한 것으로 보고, 성에 대해 남성과의 동등함을 획득하려는 정치사회적 문화운동이다. 나아가, 여성의 평등권 원칙과 사회적 평등의 차원을 넘어서 여성을 위한 세상을 창조할 목적으로 사회변혁을 일으키려는 이데올로기가 통합되어있다. 이러한 맥락에서 본다면, 페미니즘은 1900년대 초 여권운동에서 그 근원을 발견할 수 있다. 그것이 문학, 예술, 종교, 대중매체

15) Carol Duncan, “Happy Mothers and Other New Ideas in French Art”, *Art Bulletin* Vol. 55. No. 4 (Dec 1973), pp. 570-583 참조.

등 본격적인 문화운동으로 전개된 것은 1960년대 말 여성해방운동이 활성화 되면서 부터이다. 따라서 여성성에 대한 다양한 해석은 페미니즘의 역사와 그 맥을 같이 하고 있다고 볼 수 있다.

페미니즘이 등장한 1960년대 후반의 모습은 문화적, 사회적 혼란기였다. 이 시기는 미국의 베트남 전쟁참가로 국내정치는 악화되었고, 이에 미국 사회는 그 시대체제를 지지해왔던 가치관에 의문을 던지기 시작했다. 이러한 사회적 혼란은 젊은 미국인들의 저항으로 표출되었다. 대표적인 저항의 예를 살펴보면, 첫째로 인종문제와 베트남 전쟁이 낳은 부산물로써, 학생 급진주의세력의 등장에 이어서 발생한 ‘반문화 Counterculture¹⁶⁾혁명’ 이다. 이 혁명의 궁극적인 목표는 미국사회의 전통적인 체제를 공격함으로써 사회의 구조적인 문제에 도전하는 것이었다. 두 번째로는 ‘개인의 해방’ 이다. 이 시기의 혼란과 침체된 상황 속에서 수많은 소외세력들은 자신을 표현하고 그들의 인권을 향상시키기 위해 노력했다. 이는 흑인, 인디언, 히스패닉 등 소수인종들의 인권운동이나 집단행동을 통해 드러났고, 이를 통해 그들은 ‘의식의 혁명’ 을 내세웠다. 이와 같은 주장은 새로운 문화를 창조하고자 했던 개인들의 노력을 통해서도 나타났다. 소외되어져왔던 여성들이 그들의 권리를 주장해야한다는 의식을 갖기 시작한 것이다. 이처럼, 인종차별 철폐를 지향하고 시민의 평등

16) 반문화는 비단 학생 집단의 문화라기보다는 일종의 세대문화라 보는 것이 더 적절하다. 2차 대전 이후, ‘황금시대’의 풍요와 전자·영상 문화 속에서 자라난 1960년대의 젊은이들은 과거 어느 때 보다 기성세대와 ‘세대 차이’를 느끼고 있었고, 이에 심각한 정신적 빈곤을 느꼈다. 이런 시대 속에서 그들은 자신들의 정신적 빈곤을 채워줄 새로운 돌파구를 찾으려 했는데, 그것이 나타나는 양태는 매우 다양했다. 긴 머리, 모드(mod)스타일, 공공장소에서 옷 벗기(public nudity), 섹스, 마약, 록페스티벌, 동양의 신비주의, 그룹결혼, 거리공연, 방랑, 싸이키델릭 록 등 미국 사회를 조롱하고, 그로부터 벗어나 보다 인간적인 세계를 건설하려는 젊은 세대의 욕구는 여러 가지 형태로 나타났다. 앨런 브링클리, 『미국사』, 손세호 역, 서울 : 휴머니스트, 2005, p. 346 참조.

권을 요구하는 사회적 분위기와 함께 여성들의 목소리가 활기를 띠었다. 이에 미국사회는 진보적 흐름이 만연하게 되었고 여성의 역할변화가 다른 집단의 역할변화보다 활발해지게 되자, 이러한 사회적 분위기는 여성해방운동 Women's Liberation Movement의 태동에 유리한 조건을 만드는데 일조했다.

여성해방운동에 영향을 준 요인들을 구체적으로 살펴보면 다음과 같다. 1950·60년대는 자본주의의 황금기로서 급격한 경제발전에 따라 여성의 노동력을 필요로 했다. 경제대공황의 극복과 전후 사회적재건의 분위기 속에서 여성의 활발한 취업기회는 여성의 사회적 진출을 확대시켰다. 여성의 사회참여가 증가함에 따라, 출산율 저하와 피임법의 보급 및 가족제도의 변화 역시 여성해방운동의 발전을 촉진시켰다. 가장 구체적인 계기로는 교육기회의 확대와 보급으로 일정 수준이상의 고등교육을 받은 여성이 급격히 증가한 데 있다. 일례로, 1960년대에는 대학진학률이 상승했고, 1970년대 중반을 넘어서는 여학생의 진학자수가 남학생의 진학자수를 웃돌았다. 즉, 자각한 소수의 의견이 반향을 불러일으킨 것이다. 특히, 여성들을 고무한 것은 시몬느 드 보봐르 Simone de Beauvoir의 『제2의 성 The Second Sex』(1949)와 베티 프리단 Betty Friedan의 『여성의 신비 Feminine Mystique』(1963)였다.¹⁷⁾ 보봐르는 『제2의 성』에서 여성은 ‘태어나는 것’이 아니라 ‘만들어진다는 것’을 주장했고, 프리단은 『여성의 신비』에서 ‘이름 없는 문제’를 분석해 여성들의 의식을 고취시켰다. 여성들이 두 저서에서 내세운 것들이 서로 별개의 것이 아니라는 것을 깨닫게 되자, 그때까지 개인의 고민으로 이해되었던 것들이 더 큰 정치구조의 논리적 결과로 해석된 것이다. 그로 인해 여성들은 자신들의 삶을 왜곡시키는 정치체제에 저항하기 시작했다. 이 시기 사회적 분

17) Laura Cottingham, *Seeing through the seventies : essays on feminist and art*, Australia : G+B Arts international, 2000, p. 162.

위기는 당시 40대 초반의 나이에 뉴욕미술계에서 여성미술가로서의 정체성에 혼란을 겪고 있던 샤피로에게도 적지 않은 영향을 주었다. 샤피로가 보봐르의 저서에 대해 술회한 바에 의하면, “당시 나에게는 보봐르의 글에 대해 토론할 대상이 없었지만, 그것은 나에게 그 때까지 잠재해 있었던 여성의 사회적 상황에 대한 현실적인 문제를 보여줌으로써 새로운 언어를 발견하도록 해주었다.”¹⁸⁾라고 언급한 바 있다. 이처럼, 보봐르와 프리단의 저서는 여성해방운동의 중요한 자극제로써, 샤피로뿐 아니라 많은 여성들에게 여성으로서 깨달아야 할 의식적 자각을 촉구했다. 특히 『여성의 신비』가 출간된 후, 케네디 Kennedy, John Fitzgerald대통령에 의해 여성의 지위에 관한 ‘대통령특별위원회 President's Commission on the Status of Women’가 만들어져 성적차별에 대한 올바른 인식을 강조하게 되었고, 프리단은 1966년에 ‘여성전국기구 National Organization for Women, NOW’를 설립했다. 이 단체로 하여금 더욱 두터운 지지층을 얻게 된 여성해방운동의 성과는 언론매체에 등장하는 여성들의 지위를 격증시켰다. 예컨대, 드라마 프로그램이나 영화에서는 여의사나 여변호사가 주인공으로 등장했고, 우람한 남성은 극단적으로 야유를 받기도 했다. 다시 말해 큰 것이 좋은 것이라는 영웅숭배는 없어지고 ‘작은 것이 아름답다’라는 말이 표어가 되었다.¹⁹⁾

보봐르의 저서에 드러난 만들어진 현실에 대한 분석은 당시의 미술가들에게도 영향을 미쳤다. 여성들의 삶이 돌이킬 수 없는 어떤 자연법칙의 결과가 아니라면, 그것은 다시 만들고 개선시킬 가능성이 있다는 것이었다. 이처럼, 여성에 대한 열린 사회적 분위기는 분야를 막론하고 여성들의 삶에 질적 성장의 진일보를 내딛도록 했다. 이 흐름이 1970년대로 이어져 미국사회는 성

18) Sara Ruddick and Pamela Daniels, 앞의 책, 1977, pp. 291-292.

19) 네일 캠벨 & 알래스테어 켄 공저, 『미국문화의 이해』, 정정호 외 역, 서울 : 학문사, 2002, p. 402.

역할의 유동화, 남녀관계의 변화 등 눈에 띄는 변화를 가져왔다. 이는 과거에는 없었던 인공중절, 인공수정, 강간, 불평등고용 등 과학기술의 발달과 남녀 평등화의 움직임을 배경으로 나타났다. 그러나 이 문제들로 인해 여성이 성적 존재로 부각되어 오히려 남성들의 성적도구로 전락하는 계기를 마련해 주었다. 이로 인해 여성해방운동은 남성들의 성적욕구를 충족시키기 위해 이용되는 결과를 초래했고, 이는 여성들로 하여금 새로운 변화를 요구하도록 했다. 그리하여 이러한 시대적 부흥과 함께 진행된 여성해방운동은 점진적인 호응을 얻어 소수집단의 다양한 목소리가 나오는 마지막 단계에서 미술계로 전파되기 시작한 것이고, 이것이 1970년대 미술에서의 페미니즘의 등장이라고 할 수 있다.

이처럼, 페미니즘 미술은 여성해방운동을 배경으로 시작되었다. 특히, 노클린이 1971년 발표한 논문『왜 위대한 여성 미술가는 없는가?』는 페미니즘 미술이론의 ‘창시자역할’을 했다. 그녀는 이 글을 통해 “서구 백인남성의 시각이 여과 없이 미술사의 관행으로 여겨져 왔고, 이를 타파하는 것이 적극적인 페미니스트적 지성의 모습이다”라고 주장했다. 더욱이 남성위주로 된 미술사의 편협한 기준이 사회문화적 상황이나 제도적인 문제에서 비롯된다는 사회적 견지에 대해 그녀는 ‘위대한 여성미술가의 부재’가 여성에게는 불리하고 불평등한 사회와 교육제도의 결과²⁰⁾라고 피력했다. 이러한 관점에서, 초기 페미니즘 미술가들은 전통미술의 성에 대한 차별의식에 문제를 제기하고, 저급문화로 구분되었던 장식미술과 응용미술을 더욱 강조하는 작업을 했다. 여성들만의 분야였던 장식미술은 전통적 사고와 순수미술에 반해 저급한 미

20) 이 글의 쟁점은 여성들이 미술사를 통해 어떻게 제도적으로 배제되어 왔는지를 분석했지만, 이는 사실상 미술사를 바라보는 근본적인 시각에 대한 재고를 요청했다는 점에서 이후 페미니즘 미술사 연구에 기폭제가 되어주었다. Linda Nochlin, 앞의 글, 1973, pp. 23-39.

술로 구분되기도 했으나, 페미니즘 미술의 등장으로 미술사에서 간과되거나 제외되었던 여성미술가들이 재조명된 것이다. 이처럼 페미니즘 미술가들은 여성해방의 교의를 받아들이면서, 새로운 미술작업을 위한 근거와 영감을 발견했다. 그러나 초기의 페미니즘 미술은 정치적 선전의 도구로 사용되는 경향이 있었다. 미술이 정치적 계몽에 민감하면서도 그것을 생산하는 성격을 지니고 있기 때문이다. 이러한 성격을 띤 초기 페미니즘 미술은 동부와 서부로 나뉘어 진행되었다.

뉴욕에서의 페미니즘 미술은 마르크시즘 경향의 행동주의자들에 의해 시작되었다. 여성의 전시회가 열리거나 전시공간이 마련되고, 미술잡지와 서적의 출판 등 눈에 띄는 움직임을 보였다. 특히, 1969년 뉴욕에서 출발한 최초의 여성 미술단체인 ‘혁명적인 여성미술가들 Women Artists in Revolution, WAR’, 1970년 리파드에 의해 결성된 ‘여성작가 특별위원회 Ad Hoc Committee of Women Artists’²¹⁾와 같은 여성단체의 결성은 주목할 만하다. 이 단체들은 전시기회의 불평등과 같은 여성에게 불리한 제도적 모순을 고발하고 성차별주의에 대한 여성들의 견해를 강조했다. 1971년 4월 결성된 ‘미술 속의 여성들 Women in the Arts, WIA’은 1972년 휘트니 미술관 앞에서 대규모의 시위를 벌였다. 그 결과, 1973년 1월에는 뉴욕문화센터에서 109명이 참여한 <여성이 여성을 선택하다 Women choose Women>라는 중요한 전시회가 개최되었다. 이 전시회는 출품된 작품의 질에 대한 평가보다는 많은 여성미술가들에게 전시의 기회가 주어졌다는 점에서 큰 의의를 갖는다.²²⁾ 여성미술 전시운동의 절정은 앤 서덜랜드 해리스 Ann Sutherland

21) 이 단체는 휘트니 미술관의 연례전시회에서 여성 작가의 수를 문제 삼고, 여성 작가 슬라이드 등록소를 세우는 데 전력을 기울였다. Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, London : Thames and Hudson, 1990, p. 424.

22) Corinne Robins, *Pluralist Era American Art, 1968-1981*, New York : Harper & Row, 1984, p. 59.

harris와 노클린이 공동 기획한 것으로, 로스앤젤레스 시립미술관 LA County Museum, LACMA에서 개최되어 오스틴, 피츠버그, 브루클린 등지를 순회한 1976년의 <여성 미술가들 : 1550-1950 Women Artist : 1550-1950>²³⁾전이다. 이는 여성미술의 실체와 여성미술에 대한 인식의 고양을 파악하는데 큰 영향력을 보여준 전시였다.

한편, 뉴욕을 중심으로 시위운동 위주로 진행되었던 동부와 달리 서부지역에서는 여성의 본질과 여성미술의 본질을 강조하는 미학적 차원에서의 미술 운동이 전개되었다. 시카고는 1970년 프레스노 주립대학에 페미니스트 미술 강좌를 창설했고, 1971년 샤피로와 공동으로 발렌시아에 있는 캘리포니아 미술학교에서 최초로 ‘페미니스트 미술 프로그램’을 탄생시켰다. 그 결과 21명의 여학생들은 여성적 자료와 이를 통한 모티브 개발이라는 샤피로와 시카고의 지도에 역점을 두어 <여성의 집>전시를 개최했다. 이와 같은 사실은 여성의 가정적인 삶을 널리 알리는 동시에 페미니즘 미술이 폭넓고, 열정적인 관람객 층을 확보하게 되었음을 여실히 보여주었다. 더불어 이 프로그램은 12명의 LA지역 여성미술가로 구성된 ‘여성공간 Womanspace’, 그리고 ‘로스앤젤레스 여성회관 Los Angeles Woman's Building’과 함께 여성에 대한 차별적 전시행정과 정책에 대항하는 항거운동에 참가했다. 여성회관 내부에는 샤피로와 시카고의 ‘페미니스트 미술 프로그램’에 힘입어 1973년에 로스앤젤레스에서 개관한 ‘여성전용화랑 Woman's Gallery’이 마련되었고, 이 공간은 두 사람이 했던 작업을 더욱 공고히 하면서 전파하는 역할을 했다. 이처럼, 여성미술이 향상되고 직접적으로 드러난 결과로 고무된 샤피로와 시카고는 여성에 의한 미술 혹은 여성의 고유영역과 관련된 생활미술에 대한 역사적 편견을 불식시키려 노력했다. 그 결과, 캘리포니아 페미니즘 미술의

23) Laura Cottingham, 앞의 책, 2000, p. 165.

등장에 중요한 역할을 하게 되었고, 전통적으로는 미술사 즉, 미술의 위계질서 속에서 저급한 고려대상으로 취급되었던 수예, 퀼트, 염색 공예에서 나타난 형태와 문양들에 새로운 관심을 등장²⁴⁾하게끔 했다. 이러한 ‘여성적인 것’의 강조와 공예미술의 활용이 도화선으로 작용해 직접적으로는 샤피로가 퀼트 작품에서 표출하고자 했던 기존의 가부장적 차별에 대한 도전과 시카고의 <디너파티 Dinner Party>(1974-1979)²⁵⁾의 탄생, 그리고 간접적으로는 ‘패턴과 장식 Pattern and Decoration, P&D’²⁶⁾라는 1970년대 미술의 새로운 한줄기의 흐름을 형성하는 계기가 되었다.(도판16)

더불어 여성잡지로는 1972년 낸서 Nemser부부의 『페미니스트 아트 저널 Feminist Art Journal』을 비롯해 여성 미술잡지가 잇달아 발간되었다. 이 잡지는 당대 미술평론에 페미니스트적 시각을 덧붙인 것으로 여성미술가

24) Thalia Gouma-Peterson & Patricia Mathews, 앞의 글, 1987, p. 347.

25) 이 작품은 시카고가 전 세계의 다양한 미술관과 공공장소에 전시한 매우 큰 규모의 설치작업으로서, 예술에 있어서의 페미니즘 선언이라고 할 수 있다. 이 작품에서 그는 예술가, 문학가, 정치가, 고대의 다산을 상징하는 여신을 포함하는 999명의 위대한 여성들의 이름을 바닥에 새겨 넣었고, 삼각형 모양으로 39개의 가장 위대한 여성들을 위한 테이블을 준비하고 그 위에 정찬을 차려 그들을 초대하였다. 식탁 위에 드러난 여성의 성기와 유사한 추상적인 문양들은 여성들의 억눌린 성에 대해서 자각시키고 그간 금기시되어 온 성기 묘사, 단순한 포르노그래피로 폄하되었던 컨트 예술 Cunt Art 을 통하여 여성의 정체성을 확보하는 의미를 지닌다. 또한 작품에서 시카고는 수놓은 식탁받침과 도기접시 등 여성들만의 것으로 생각되는 수공예적 기법과 장식적 묘사로 팝 아트의 키치적인 성격을 의도적으로 표출하여 사회적으로는 여성의 주체의식을 살리고 고급 미술과 저급 미술의 선을 지우려는 정치적인 속성을 드러냈다.

26) 이는 1970년대 회화의 장식적 요소를 부각시킨 1970년대 미술운동이다. 패턴화되고 장식적인 미술운동인 P&D는 장식성의 강조로 모더니즘 미술에서 비판의 대상이 되어왔으나, 장식성의 도입으로 순수미술의 범위를 확장시키고 여성작가의 지위를 향상시킴으로써 많은 관심을 끌게 되었다. Whitney Chadwick, 앞의 책, 1990, p. 333.

들과의 인터뷰나 미술과 공예의 관계를 다룬 귀중한 초기자료이다. 『여성 미술저널 Woman's Art Journal』은 1980년에 창간되어 여성미술가에 대한 학술논문을 실어온 것으로써 미국에서는 여성에 대한 미술사적 연구출판물로 가장 중요한 것이었다.²⁷⁾ 현재 가장 주목받고 있는 잡지 『헤리시스 Heresies』는 1979년 창간되어 정치적 색채가 짙고 백인 남성 위주의 미술잡지에 대립되는 편집성향을 띤 급진적인 시각의 잡지로서, 여성의 입장을 대신하기도 했다. 이러한 흐름은 1970년대의 여성 미술가들에게 자신의 작품을 통해서 사회문화적 구조의 부조리와 분열을 역설하게끔 했다. 대표적인 인물들은 가부장적 억압에 대한 쟁점을 표현한 낸시 스페로 Nancy Spero와 메이 스티븐스 May Stevens와 적극적인 신체감각의 창안을 표현하고자 했던 실비아 슬레이 Sylvia Sleigh, 조안 세멜 Joan Semmel, 하나 윌키 Hannah Wilke 그리고 ‘순수미술’에서 ‘공예’에 이르는 허구적 위상을 부수려고 했던 샤피로, 조이스 코즐로프 Joyce Kozloff, 하모니 해몬드 Harmony Hammond가 있다.²⁸⁾ 그들의 이러한 다양한 시도는 자신의 작업에서 여성의 역사를 회복시키고자 노력했다.

이처럼, 1970년대부터 많은 여성 미술가들이 여성미술에 대한 관심과 함께 단순히 성별로써의 여성미술가가 아니라 ‘페미니스트’ 여성미술가로서 활동하기 시작했다는 데에 큰 의미가 있다. 더불어 초기의 페미니즘 미술운동에서 일어난 상황들이 도화선이 되어 미술, 미술사, 미술 비평 등 미술전반에 걸쳐 새로운 쟁점과 논쟁들이 개입하게 되었다. 특히 샤피로는 이를 바탕으로 자신의 작품에서 그녀의 입장을 공고히 하여 1970년대 1세대 페미니즘 미술

27) Thalia Gouma-Peterson and Patricia Mathews, 앞의 글, 1987, p. 331.

28) Cindy Nemser, “Towards a Feminist Sensibility : Comtemporary Trends in Women's Art”, *The Feminist Art Journal* 4 (Summer 1976), pp. 19-23 참조.

의 이론과 입장을 대변하는데 중요한 역할을 하였다.

(2) 1세대 페미니즘 미술의 쟁점

1세대 페미니즘 미술은 여성성을 강조하는 본질주의(essentialism) 미학에 기초하여 행동주의(behaviorism) 운동과 분리주의(separatism) 그리고 수정주의(revisionism) 미술사를 표방했다. 첫째, 행동주의 운동의 경우를 살펴볼 때 페미니스트들은 여성성을 강조하는 본질주의 미학에 근거하여 페미니즘 미술의 태동과 동시에 여성단체를 조직하고 여성에게 불리한 제도적 모순을 지적하고 이를 바로잡으려 했다. 둘째, 분리주의와 수정주의의 경우 페미니스트들은 집단협업 및 여성들의 개인적인 경험을 중심으로 하는 미술실천을 강조하고 미술사를 다시 쓰는 작업과 연관된다. 이러한 것들은 본질주의의 개념위에서 설명될 수 있다. 이는 앞서 설명한 행동주의 운동과 분리주의, 수정주의가 여성미술을 재정립시키기 위한 여성적 본질과 특성에 대한 탐구로 귀결되기 때문이다.²⁹⁾ 그런 이유로, 본질주의는 1세대 페미니즘 미술에서 가장 중요하다고 할 수 있다. 1세대 페미니즘 미술가들에게 ‘여성의 감수성’에 대한 관심과 과거동안 폄하되었던 여성의 전통미술에 대한 관심으로 나타났다. ‘여성의 감수성’에 대한 쟁점을 처음으로 인식한 샤피로는 <인형의 집>에서 이를 더욱 구체화하여 퀼트와 바느질기법을 작품에 끌어들이는 점으로 미루어볼 때, 그녀는 대표적인 1세대 페미니즘 미술가이다. 1세대 페미니즘 미술의 이론적 배경은 그녀가 <인형의 집>에 사용한 퀼트와 바느질로 여성성과 여성다움을 표현하고자 하는 그녀의 의도에 힘을 실어 주었고, 그녀의 작품에 가장 직접적인 영향을 주었다. 따라서 본 장에서는 작품을 분석하기에 앞서, 샤피로가 <인형의 집>을 제작하는데 이론적 토대가 된 1세대 페미니

29) 김홍희, 『여성과 미술』, 서울 : 눈빛, 2003, p. 83.

즘 미술의 쟁점들에 대해 살펴보고자 한다.

본질주의의 개념은 여성에 의해 그려지거나 만들어진 감수성에 대한 이미지가 갖는 특성과 직접적인 관계를 갖는다. 이러한 논의의 바탕에는 본질적인 측면에서 여성과 남성이 구분되어지고 여성의 본질적인 기능이나 모성적 윤리관 등을 강조해야 한다는 입장이 놓여있다. 즉, 본질주의의 입장은 여성이 남성과 다른 경험을 갖게 되며, 이러한 경험들은 또 다른 경험을 가시화시킴으로써 여성특유의 이미지를 창출할 수 있다는 점에서 시작한다.³⁰⁾ 이러한 의미에서 ‘여성적 감수성’의 출현은 그동안 억압되었던 여성미술을 해방시켰고, 여성미술가들로 하여금 남성 중심적 역사관에 반기를 들게 했다. 이는 남성중심의 문화에서 배제시킨 모성, 육아, 가사, 수예 등과 같은 여성적 경험 등을 페미니즘 미술가들이 작품에 반영하여 문제를 제기하는 방식으로 나타났다. 이에 페미니즘 미술가들은 개인의 경험과 여성성의 사회적인 인식 그리고 그러한 여성성이 나타나는 조건과의 관련성을 밝혀내는데도 주력했다. 이는 뒷장에서 언급할 ‘페미니스트 미술 프로그램’에서 여학생들의 의식함양을 위한 이론으로써 샤피로와 시카고가 수업에 적용한 바 있다.

이 부분에 대해 샤피로가 언급한 바에 의하면, “서부연안지역 여성 미술가들은 작품에서 새로운 주제를 다루고 있는데, 그 주제란 그들만의 삶의 경험에서 나온 내용이었다. 이러한 여성미술가 개인의 경험이 미학적 형식을 통해 새로운 내용으로 형성된 것이다. 이로써 과거 사소한 것으로 간주되었던 것들이 이제는 진지한 미술행위로 격상되었다”³¹⁾ 라고 지적한 바 있다. 샤피로의 언급처럼, 1세대 페미니즘 미술이론은 ‘여성의 감수성’을 통해 여성

30) Norma Broude and Mary D. Garrard, eds., *The power of feminist art : The american movement of the 1972s, History and Impact*, 1994, New York : Harry N. Abrams, p. 21.

31) Judy Loeb, 앞의 책, 1979, pp. 252-253.

미술을 특성화시키고 여성미술에 대해 접근하는 새로운 방식을 마련해 주었다. 이러한 이론들이 샤피로로 하여금 그녀의 작품에 여성의 삶과 밀접한 표현의 수단으로써 퀼트와 바느질을 사용하도록 한 것이다. ‘여성의 감수성’에 대해 ‘중추적인 이론적 쟁점’이라 언급했던 글로리아 오렌스타인 Gloria Orenstein역시 “여성의 감수성이라는 개념은 많은 여성들에게 미술에서 새로운 해방적인 경향을 낳았다”³²⁾고 시사했다. 더불어 그녀는 여성의 신체 이미지들과 보편적으로 여성이 갖는 경험 그리고 그것들을 접하는 새로운 여성 관객들에 대한 자의식적 탐구를 강조했다.

‘여성의 감수성’과 더불어 1세대 페미니즘 미술가들이 주목했던 또 다른 쟁점은 바느질과 같은 여성의 전통공예와 이에 따른 여성미학으로써의 가능성이었다. 이러한 쟁점은 여성의 경험을 전달했던 분야에서 여성의 전통적 산물들을 통해 고급미술에서 저급미술에 이르기까지 질적으로 구분할 수 있는 미학적 위계질서의 재정립을 필요로 했다. 이에 대한 필요성을 절감(切感)한 샤피로는 1세대 페미니즘 미술의 이론에 입각하여 퀼트를 자신의 작품에 끌어들이 여성들의 전통적 미술에 대한 가치들을 구체화했다. 노마 브로드에 따르면, “여성들이 이루어낸 전통적 장식미술은 여성의 일거리로 인식되었던 반면, 남성 미술가들의 장식적 미술과 장식적 충동의 표현은 그들의 자유로움을 드러내는 촉매제로써 중요한 요소로 간주되었었다. 한편, 샤피로의 퀼트를 이용한 작품은 당시 의미 있는 표현으로써 예술과 여성의 삶의 연계를 강조하는 페미니즘 미술의 진수를 보여주었다.”³³⁾라고 지적했다. 리파드 역시 <미술가와 퀼트 The Artist and the Quilt>라는 전시 카탈로그 에세이에서 퀼

32) Gloria Orenstein, “Review Essay : Art History”, *Signs* I (Winter 1975), pp. 505-525.

33) Norma Broude and Mary D. Garrad, eds., *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, New York : Harper & Row, 1982, p. 320.

트의 미학에 대해 여성들만의 독특한 삶, 감성 그리고 망조적으로 구성된 정치학의 모양새와 연결 지으면서 다음과 같이 말했다. “퀼트는 여성들의 삶과 문화에 있어서 가장 중요한 시간적 은유를 담아왔다”³⁴⁾ 리파드의 언급에서도 알 수 있듯이, 샤피로의 퀼트를 이용한 작품들은 기존의 가부장적 차별에 도전하는 것이자, 정치적이고 저항적인 잠재력을 강조한 것이다.

아울러, 1세대 페미니즘 미술가들은 여성의 신체 특히, ‘중심핵 이미지 Central core image’에 주목했다. 이는 1972년 <여성의 집>전시에서 선보인 페이스 와일딩 Faith Wilding과 제니스 레스터 Janice Lester의 퍼포먼스 <남녀 성기들의 연극 Cock and Cunt Play>을 선두로 자궁에 대한 주제의 여성미술이 성행하게 되면서, ‘컨트 예술 Cunt Art’ 또는 ‘중심핵 이미지’가 페미니즘 미술의 대명사가 되었다.(도판17) 특히 시카고에 있어서 자궁은 ‘여성적이면서도 정치적’인 표현이 가능한 여성적 모티프였는데 이는 “블랙이 아름답듯이, 컨트가 아름답다”라는 1970년대 특유의 페미니즘 구호³⁵⁾를 성립시키는데 까지 이르렀다. 시카고를 비롯하여 ‘중심핵 이미지’에 주목한 이들은 신체에 대한 새로운 자각과 함께 여성적 섹슈얼리티를 긍정적으로 받아들이고 자연스럽게 표출하게 되었다. 이에 리자 티크너 Lisa Tickner는 “여성미술가들이 여성적 재현의 당위성을 역설하며 토로하듯이 여성의 신체로 산다는 것은 남성이 그것을 보는 것과는 다르다.”³⁶⁾라고 지적했다. 티크너의 언급처럼, 여성은 남성적 환상에 의해 식민화된 자신의 이미

34) Charlotte Robinson, *The Artist and the Quilt : Up, Down, and Across : A New Frame for Quilts*, New York : Alfred A. Knopf, 1983, pp. 32-36.

35) Faith Wilding, *The Feminist Art Movement : Southern California Style, 1970-1980*, Sylvia Moore, ed., *Yesterday and Tomorrow : California Women Artists*, New York : Midmarch Arts Press, 1989, p. 346.

36) Lisa Tickner, “The Body Politics : Female Sexuality and Women Artists Since 1970”, *Art History* I (1978), pp. 238-239.

지와 신체를 되돌려 받아야하고 상실했던 신체적 경험을 재통합해야만 했다. 페미니즘 미술가들의 이러한 자각은 여성성을 생리학적 신체에 직결시킴으로써 자신들의 신체적, 심리적 경험을 바탕으로 하는 새로운 여성이미지와 언어를 창안하도록 했다. 그것은 여성적인 힘의 의미를 확립하고 개척하는 동시에 여성의 열등성과 남근선망이라는 관념에 대한 도전을 의미했다. ‘페미니스트 미술 프로그램’의 창설 이전, 프로그램에 대한 준비로써 시카고와 질의 도상을 연구한 바 있는 샤피로는 다음과 같이 말했다.

“우리가 발견한 ‘중심핵 이미지’는 우리의 이데올로기적 진술을 만들어내는 방식이며, 다른 여성들의 미술에서 표면화되고 있는 일종의 주제이다. 더욱이 그러한 주제는 궁극적으로 어떻게 왜곡될 수 있는가를 밝혀내는 열쇠가 된다.” 37)

이는 앞 절에서 언급한 것으로써, 이미지들을 통해 ‘여성에 대한 불평등 의식’을 개혁하려는 계몽적 성향이 내포된 시카고의 <디너파티>에서도 마찬가지이다. 이처럼, 여성 미술가들은 여성의 주체성 상실을 절감(切感)하면서 여성의 자궁으로 그 상징성이나 의미를 제한하고, 역으로는 자궁을 강조함으로써 1세대 페미니즘 미술의 메시지를 전달하고자 했다.³⁸⁾ 더불어 이들은 여성으로서 자신의 신체적 경험을 표출함으로써 남성중심 미학에 도전했고, 이는 결과적으로 ‘개인적인 것이 정치적인 것’이라는 1세대 페미니스트의 구호를 성립시키게 되었다.

37) Lawrence Alloway, “Women's Art in Seventies”, *Art in America* Vol. 64. No. 3 (May-June 1976), pp. 64.

38) Norma Broude and Mary D. Garrard, 앞의 책, 1994, pp. 23-24 참조.

반면, 1980년대에 이르러 등장한 2세대 페미니즘 미술은 여성이 사회적 구축물인 이상 고정된 본질일 수 없으며, 항상 ‘과정’ 속에 있다고 하여 ‘성(gender)’의 무수한 재현들로 파악된다는 사실을 강조한다. 이 시기부터 페미니즘은 비판을 목적으로 하는 사회 비평으로 전환된다. 특히, 해체주의적 시각은 여성의 공통성보다는 여성들 사이의 ‘차이’에 관심을 갖고, 이데올로기적 주장보다는 남성적 권위의 산물로서의 개념들에 대한 비판과 대안적 사고의 가능성을 제공한다.³⁹⁾

이러한 2세대 페미니즘 미술의 쟁점을 따르는 미술가로는 바바라 크루거 Barbara Kruger, 신디 셔먼 Cindy Sherman, 제니 홀저 Jenny Holzer 등이 있다.

지금까지 샤피로의 작업에서 드러나는 여성성에 대한 이해를 위해 역사적 맥락에서 그 의미를 살펴보았는데, 샤피로의 여성성에 대한 입장은 1세대 페미니즘의 본질주의적 입장에 동의한다고 볼 수 있다. 이는 샤피로가 긍정적 여성성을 대두시키는 본질주의 페미니즘을 통해 ‘여성의 감수성’을 드러내는 여성적 특성을 강조하고, 남성미술가들로부터의 구별과 분리를 내세우기 때문이다. 다음 장에서는 지금까지 살펴본 이론을 배경으로 샤피로가 작품을 통해 자신의 예술적 근간으로 구축시켜 나가는 과정을 알아보고, 그것을 남성 중심 사회 그리고 가부장 사회라는 맥락과 가정이라는 구조에서 살펴보고자 한다.

39) 정현이, “현대미술사와 페미니즘 ; 미술을 바라보는 ‘페미니스트적 시각’이란 무엇인가?”, 현대미술사연구 Vol. 8. 1998, p. 89.

Ⅲ. 페미니즘 미술과 샤피로

1. 페미니즘 이전의 작품경향

샤피로는 1950년대에 추상 표현주의적인 형식을 빌려 작품을 제작했고, 1960년대에는 추상표현과 기하학적 형태를 결합하여 작품을 제작했다. 그런데 작품의 소재로써 1950년대에는 자연과 고전적인 요소가 대부분이었고 1960년대에는 상징적인 암시를 담아 은유를 사용한 사물들이 주로 다루어졌다. 그녀의 작품양식이 변하는 것은 작품을 통해 여성으로서 자신의 정체성을 모색하고, 결과적으로는 여성성을 드러내고 이를 구축하고자 했기 때문이다. 이러한 정체성에 대한 모색은 샤피로가 1970년대 페미니즘 미술에 들어서 여성성을 구체화하는 시도로 끊임없이 드러난다. 가장 주목할 만한 작품은 바로 본 연구자가 분석하려는 <인형의 집>인데, 이 작품에는 앞선 시기의 작품에 내포된 요소들이 다시 부분적으로 발견된다. 이는 샤피로가 1950년대 추상표현주의 남성미술가들에 의해 독점된 미술계에서 추상표현을 빌려 드러낼 수밖에 없었던 자신의 이미지와, 1960년대 추상표현과 기하학적 형태에 은유적으로 자신을 표출한 상징적인 암시이다. 따라서 본 장에서는 <인형의 집>을 고찰하기에 앞서 샤피로의 1950-60년대의 작품경향을 먼저 살펴보겠다.

1950년대는 20대 후반이었던 샤피로가 여성미술가로서의 입지를 구축하게 되는 시기이다. 당시 미국미술은 독자적인 미국적 회화 즉, 추상표현주의가 지배적이었다. 샤피로 역시 당시 미술계의 추상표현주의 작가들의 작품을 두루 접할 수 있었으나 그녀를 이러한 형식적인 측면으로 분류하기에는 무리가 있다. 왜냐하면 당시 미술계는 남성미술가들을 위주로 편중되어 있었는데, 샤피로는 이러한 추상표현주의의 분위기에 휩쓸리지 않고 여성미술가로서 자

신만의 독창적인 작품을 모색하고 있었기 때문이다. 샤피로가 이러한 시도를 보인 요인에는 앞장에서 언급했듯이, 어느 정도는 미술 공동체를 통해 알게 된 조안 미첼, 그레이스 하티건 Grace hartigan, 제인 프리리처 Jane Freilicher, 제인 윌슨 Jane Wilson과 헬렌 프랑켄텔러 Helen Frankenthaler의 영향도 있다.⁴⁰⁾ 물론 샤피로는 이들과 여성미술가로서의 삶보다는 여성으로서의 삶에 대한 토론으로 우정을 나누었지만, 이는 그녀에게 뉴욕미술계에서 소외된 여성미술가로서의 정체성을 인식 할 수 있도록 해주었기 때문이다.⁴¹⁾ 더욱이 이러한 만남들은 샤피로에게 여성미술가로서 자각하도록 해주었고, 이를 통해 제작된 그녀의 작품은 지배적인 미술계의 분위기와는 다른 경향으로 대중매체의 주목을 받았다. 특히, 1954년 5월 태내거 화랑 Tanager Gallery의<태내거 화랑 연례전 Tanager Gallery Exhibition>에서 선보인 작품 <지오르조네 예찬 Homage to Giorgione>(1953)를 주목할 만하다.(도판18) 1950년대 전반을 아우르는 작품경향 또한 이 작품을 통해서이다. 이 작품에서 샤피로는 거장의 작품에서 차용한 고전적인 원근법에다 풍부한 색채와 다양성을 지닌 현대적 양상을 혼합하고 있다.⁴²⁾ 이는 전경의 인물과 숲의 추상화된 공간표현에서 드러난다. 오른쪽에 있는 여성의 형상 이외의 나머지 인물들과 숲은 형태상으로 식별할 수 없으나, 파랑, 초록, 황색의 붓터치로써 대담하게 표현되었다. 그런데 이러한 표현은 샤피로로 하여금 여성미술가로서 뉴욕미술계에서 찾아낸 돌파구로, 그녀에게 다양성의 개념을 추

40) Thalia Gouma-Peterson, "Miriam Schapiro : An Art of Becoming" , *American Art* Vol. 11. No. 1 (Spring 1997), p. 14.

41) Sara Ruddick and Pamela Daniels, 주12의 책, p. 288.

42) 이는 어린 시절 샤피로의 아버지와 미술관을 방문하며 익혔던 거장의 작품들 그리고 이러한 고전을 바탕으로 이루어진 아버지의 예술관과 그녀의 첫 번째 스승이었던 빅토르 다미코의 영향이 결합된 것으로 보인다. 이 부분을 통해 그녀는 자신이 이루고자 한 전통과 현대 미술세계사이의 가교역할을 한 셈이다.

구하도록 해주었다. 여기서 주목할 것은 작품에 무의식적으로 반영된 여성성이다. 이러한 여성적인 이미지에 대해 리파드는 ‘베일에 가려짐, 감각적 표면과 형태, 자전성의 강조’가 남성미술작품보다 여성미술에서 더 많이 발견되어지는 요소⁴³⁾라고 언급했다. 이 새로운 시도는 샤피로에게 있어서 어린 시절 가정 내에서 어머니의 삶을 통해 보았던 수동적인 여성상과 당시 자신이 미술계에서 남성미술가들에 가려진 채 존재했던 상황과의 연관으로부터 나왔음을 짐작할 수 있다. 리파드가 언급한 표현들은 1957년 4월 현대미술관에서 열린, <새로운 재능전 New Talent Exhibition>의 단체전시에 선보인 <전원풍경 #1 Idyll #1>(1956), <세 번째 전원풍경 Third Idyll>(1956) 그리고 <야수의 대지와 풍요 Beast Land and Plenty>(1957) 작품에도 지속적으로 드러난다.(도판19, 20, 21) 이 세 작품에서 샤피로는 여성적인 이미지를 묘사할 때, 강하고 역동적인 붓터치를 주로 사용하면서 밤의 무대, 별, 숲 등의 배경에 초점을 두어 이를 희미하게 표현했다. 이렇듯 샤피로는 여성적 이미지를 내포하는 표현을 시도하고 있지만, 이를 위한 세부적인 표현기법들은 전반적으로 추상표현주의의 양식을 따르고 있다. 이는 샤피로가 자신의 표현을 중립화하는 방법이라 볼 수 있다. 이 시기 샤피로에게는 여성적 자아를 묘사하는 적합한 방식이 없었기 때문에, 추상표현주의의 형식을 빌려 여성으로서 자신의 정체성을 모색했던 것으로 보인다.

1958년, 안드레 에머리치 화랑의 창설과 동시에 샤피로는 이곳에서 자신의 첫 번째 개인전을 열게 된다. 샤피로는 이전까지 남성미술가들의 단체전시 속에서 주변인 같은 존재로 이들 무리에 포함될 수밖에 없었다. 그러나 앞서 지적했듯이 당시 미술계와는 다른 경향의 작품으로 주목받게 되면서 단독으로 작품을 선보일 수 있게 된 것이다. 이 전시에서 선보인 작품은 <광파르

43) Lucy, R. Lippard, *From the Center*, New York : E. P. DUTTON & CO, Inc, 1976, p. 81 인용.

Fanfare>(1958)로, 여전히 명확하지 않은 여성적인 이미지의 표현이 지속적으로 드러난다.(도판22) 샤피로는 이 전시회를 계기로 1960년부터 안드레 에머리치 화랑에서 4번의 개인전, 테내거 화랑, 스테이블 화랑 Stable Gallery에서의 단체전과 1959년 휘트니 미술관 Whitney Museum of American Art에서 열린 <휘트니 미술관 연례전 Whitney Annual>등 다수의 전시회를 가졌다. 이로써 샤피로는 1950년대 뉴욕미술계에서 활동하는 동안 한 번의 개인전과 20번의 단체전이라는 경력을 쌓게 된다. 샤피로는 이 시기의 작업에 대해 “나는 남성중심 사회에서 ‘포장된’ 여성이었다. 나는 최고의 남성미술가들과의 전시를 즐겼다. 유일한 여성미술가의 작품으로 포함된 내 작품이 너무 이질적이어서 주변적이었을지라도 체면에 대한 만족은 더욱 고통이 컸다.”⁴⁴⁾라고 회고하고 있다. 샤피로는 사람들이 남성들의 작품을 대하는 것처럼 진지하게 자신의 작품을 새로운 눈으로 보게 만들고 싶었던 것으로 생각된다. 그러나 자신의 작품이 너무나 다른 경향을 보이면서 남성미술가들의 작품과 조화를 이루지 못함에도 불구하고, 그 세계에 편입하고 싶어 하는 그녀의 심리를 짐작해 볼 수 있다. 이 시기 그녀의 심리는 <자서전 Autobiography>(1959)에서 드러난다.(도판23) 오른쪽 하단에 위치한 뿌연 달걀 형태로 표현되어 중앙 쪽으로 향해가는 듯한 움직임이 그것이다. 이러한 달걀 형태는 1962부터 1965년까지 제작한 <성소 Shrine>연작(1962-65)에서 나타난다.(도판13, 14) 이러한 그녀의 심리가 갖는 중요한 사실은 1950년대에 추상표현주의의 경향의 작품을 제작하면서도 기존의 양식에서 벗어나고자 고심했을 뿐만 아니라, 젊은 여성미술가로서 자신을 규정할 수 있는 작업을 통해 자신의 입지를 공고히 하게 되었다는 점이다.

1960년대 초에 그녀의 작품은 1950년대의 자연을 소재로 했던 추상작품

44) Sara Ruddick and Pamela Daniels, 앞의 책, 1977, p. 287.

으로부터 형체가 드러나고 입체적이면서 기하학적인 작품으로 전환된다. 이는 작품을 통해 세상과 그녀 스스로에게 여성으로서의 정체성을 드러내고자 했기 때문인 것으로 생각된다. 샤피로는 이 당시를 ‘불행하고 두려움에 떨던 시기’라고 설명했다. 이는 미술계에서 겪었던 외로움과 혼란 다시 말해 여성미술가로서 남성미술가들 사이에서 부차적인 존재로 여겨졌던 이질감에서 비롯된 것이라 볼 수 있다. 아울러 샤피로의 고민은 앞서 언급한 출산의 경험으로 통해 어머니와 여성미술가로서의 역할에 대한 혼란 역시 영향을 주었다. 그녀는 대형작품 연작인 <게임 The Game>(1960), <법 The Law>(1961), 그리고 <보물 The Treasury>(1961)에서 내적갈등을 표출하기 위해 속박되고 닫힌 이미지를 사용했다.(도판24, 25, 26) 특히, <법>에서 원은 중앙의 좁은 수직선을 구성하며, 세로로 긴 아래의 거대한 창문에는 묶이고 가두어진 형태가 드러난다.(도판25) 이러한 닫힌 형태의 이미지는 샤피로의 자전적 삶과 가정에 구속받는 여성을 상징한다. 그녀는 이러한 표현을 통해 자신의 과도기에 놓인 심리상태에 대면하고자 했고, 남성이 이루어 놓은 미술계에 속하기 위해 여성미술가로서의 독특성을 주장하고자 했다.

샤피로는 <성소 Shrine>연작(1962-65)인 <성소 : 세잔 예찬 Shrine : Homage to Cézanne>(1963), <성소 : M.L. 예찬 Shrine : Homage to M.L.>(1963)에서 이전과는 다른 이미지를 드러낸다.(도판13, 14) 그녀는 이 작품들을 기점으로 작품에 은유적인 내용들을 표현하는데 이는 샤피로 자신뿐 아니라 여성들의 소망 그리고 그들이 살아온 경험들에서 비롯된 분열과 모순을 구체화하는 의미를 갖는다. 이 작품의 큰 구조에는 <게임>, <법>, <보물>에 표현되었던 중앙 형태가 다시 반복된다.(도판24, 25, 26) 이 중앙 형태는 4개의 구획으로 나누어지며, 각각 성상의 상징적인 형태와 이미지들로 묘사되었다. 샤피로는 구획지운 구성을 “여성들의 역할에 대한 구분화” 45)라

고 언급했는데, 각각의 구획은 독창적인 여성미술가들의 양상을 내포하는 것일 뿐만 아니라, 그녀의 몸과 영혼에 대한 메타포로서의 의미도 내포한다. 그러한 메타포들을 표현하기 위한 성상의 상징적인 형태로써 창문과 거울 그리고 기하학적 구조를 암시하는 달같이 사용되었다. 샤피로는 첫 번째 공간을 금빛으로 채색함으로써 열망을 상징하고자 했고, 두 번째는 세잔과 같은 미술 역사를 다룸으로써 거장을 찬미했다. 그리고 가장 핵심인 나머지 두 개의 공간 다시 말해 세 번째 공간에 창조적 여성이자 예술가인 자신이라고 지칭한 달갈과 마지막 공간에 미래의 이미지를 발견하기 위해 자신을 투영해보는 은색 거울⁴⁶⁾을 통해 새로운 자아를 창조했다. 이러한 상징적인 대상의 의미는 1963년 5월 안드레 에머리치 화랑에서 열린 <미리엄 샤피로 : 새로운 회화>전에서 도어 애쉬튼 Dore Ashton의 “샤피로의 성소연작은 상징적으로든 문자 그대로든 인간역사에 대한 경의이고 자서전적이다.”⁴⁷⁾라는 말에서 더욱 구체적으로 지적된다. 샤피로는 상징적인 대상을 통해 여성미술가로서 추구하고자 한 작품의 이론적인 맥락과 형식적인 질서를 동시에 완성했다고 볼 수 있다.

1960년대 초 샤피로가 가장 고심했던 것은 여성으로서 미술을 제작하는 것에 대한 의미였다. 이것이 샤피로에게 그녀가 작품 활동을 해나가면서도 작업을 해야만 하는 이유와 이에 대한 필요성을 의심하도록 했다. 이러한 문제

45) Thalia Gouma-Peterson, 앞의 글, 1997, p. 15 인용.

46) 1966년의 실험적인 저널의 표제에서 샤피로는 “나는 과거를 되돌아보았고, 그리고 미래를 그리고 나서, 몇 번이고 되풀이해서 그림이 무엇에 관한 것인지 묻기 위해 거울 속을 들여다봤다. 상징들을 사용하는 것보다 여느 다른 방법으로 이 그림을 그리는 것은 나에게 불가능했다.” 라는 말을 덧붙였다. Arlene Raven, “Women's Art : The Development of A Theoretical Perspective,” *Womanspace* No. 1 (February 1973), p. 17

47) Dore Ashton, “Objective Painting With The Personal Touch”, *Studio* 166 (August 1963), p. 79.

는 “때때로 두려움이 생겨 나곤했다. 작품이 남성의 것에 속하는데 내가 여자, 즉 미술가가 될 수 있을까?” 48) 라는 샤피로의 말을 통해 구체적으로 드러난다. 이러한 의문을 드러내는 샤피로의 언급은 그녀가 여성미술가 그리고 아내, 어머니 다시 말해 공적 자아와 내적 자아 사이에서 여전히 고심하고 있음을 말해준다.

1965년에 이르러 샤피로의 <성소>연작은 <16개의 창문 Sixteen Windows>(1965)이라는 표제가 붙여진 16개의 구획이 있는 직사각형으로 바뀌었다.(도판15) 작품내부의 정렬되고 기하학적인 격자들은 여성들의 사적 영역이 허용되지 않는 사회구조 즉, 공적영역을 암시한다. 아무것도 비치지 않는 거울처럼 보이는 작품 내부의 창문들은 <성소>연작의 마지막 구획에 나타난 이미지와 유사하다. 샤피로는 이러한 거울의 반복적인 사용을 통해 자신의 부재를 반향 시키고자 했고, 이를 통해 여성들에게 희망을 제공하고자 했다.49) <16개의 창문>은 기하학적 공간이 있는 추상적인 하드에지 Hard Edge작품들을 이끌었다.(도판15) 이는 1960년대 후반에 샤피로의 주목할 만한 작품인 <황소 OX>(1967)에서 최고조에 이르렀다.(도판27) 이 작품은 'X'라는 문자위에 'O'라는 6각형의 형태를 가진 문자가 겹쳐있다. 특히 6각형의 기하학은 성적인 의미가 숨겨진 이미지리(imagery)이다. 샤피로는 이에 대해 “모든 여성미술가들이 남성 미술세계에서 거부감 없이 자연스럽게 지도받은 것처럼, 자신도 무의식적으로 작품을 제작했다” 고 언급했다.50) 샤피로는 강렬한 색채와 문자를 통해, <성소>연작에서 과감히 드러내지 못했던 자신의 이미지를 황소에 내포하여 여성차별주의의 고정관념에 강하게 도전한

48) Sara Ruddick and Pamela Daniels, 앞의 책, 1977, p. 291.

49) Thalia Gouma-Peterson, 앞의 글, 1997, p. 15.

50) Paula Bradley & Ruth A. Appelhof, 1977년 11월 인터뷰 ; Thalia Gouma-Peterson, 앞의 글 인터뷰. 1980.

것이다. 샤피로가 문자를 이용해 이미지를 전달하는 양식은 ‘그녀가 동물로써 자신의 정체성을 획득했다’ 51)는 알렌 레이븐 Arlene Raven의 언급에서도 드러난다. 이처럼, 샤피로는 자신의 존재를 작품의 소재를 통해 외부로 드러내고자 했다. 이러한 직접적인 표출은 그녀가 이 시기에 접했던 페미니스트 서적인 도리스 레싱 Doris Lessing의 『황금노트』에서 얻은 영감과 무관하지 않다. 샤피로는 이 책을 통해 레싱에게 예술가로서 공감을 느끼고 여성미술가로서 고심했던 자신과 동일시하면서, 20대 이후 개인적인 삶과 여성미술가로서의 인식에 영향을 받았다. 뿐만 아니라, 이러한 영향은 그녀가 1967년 캘리포니아로의 이주 후, 3년 뒤인 1970년대 페미니즘 미술가로 본격적인 활동을 할 수 있는 기반을 마련해주었다.

1968년, 그녀는 <황소>에서 보여주었던 비유적인 묘사의 원근법을 더욱 발전시키기 위해 물리학자인 데이비드 넬리보프 David Nalibof의 제안으로 컴퓨터기법을 사용했다. 대형작품과 드로잉을 결합한 그녀의 컴퓨터작업은 원근기법을 통해 환영을 창조하고 이미지의 언어를 확장하는 방법을 발견할 수 있도록 해주었다. 그런 결과 <황소>에서 자신의 존재를 드러내고자 한 그녀의 의도는 컴퓨터 작업을 통해 완성되었다.52)

이처럼, 샤피로는 1960년대에 하드에지를 접하면서 크고, 형식주의적이며 기하학적인 그림들을 제작해냈다. 이는 샤피로가 뉴욕 미술계의 남성적인 환경에서 여성미술가로서의 위치를 만들어나가고 있음을 암시한다.53) 이러한 샤피로의 면모는 같은 해에 제작된 <비잔티움 Byzantium>(1967)에 나타난 기하학적 형상, 색채에 의한 긴장감 그리고 색채에 대한 다양한 시도들을 통해서도 엿볼 수 있다.(도판28) 샤피로의 <황소>와 같은 작업은 수년 동안

51) Arlene Raven, 앞의 글, 1973, p. 17.

52) Thalia Gouma-Peterson, 앞의 책, 1980, p. 13.

53) Thalia Gouma-Peterson, 앞의 책, 1999, p. 61.

그녀에게 흥미로운 회화적 과제를 연속적으로 제기했으며, 그녀로 하여금 기하학적 구조의 묘사에 기초를 두도록 했다. 특히, 이러한 기법적인 연구를 통해 그녀는 과거 여성의 저하된 위치에 대한 경험을 나누고 알리는 동시에, 자신 또한 그것으로부터 벗어나려는 욕구를 표현했다.⁵⁴⁾

이처럼, 샤피로는 1950-1960년대에 추상표현주의의 맥락에서 작업하고, 추상적 환영주의와 컴퓨터작업을 시도하는 등 그녀의 예술을 점차 발전시켰다. 그리하여 샤피로는 1970년대 들어 페미니즘 미술을 접하게 되면서 여성 미술가로서의 정체성뿐만 아니라, 여성으로서의 자각에 대해서도 의미를 찾아나가게 된다.

2. 1970년대 페미니즘 미술로의 전환

샤피로는 1970년 페미니즘이 미국 전역으로 퍼져가면서 정치적 영향력을 획득해 가고 있을 시기를 기점으로 페미니즘 미술가로서 본격적인 활동을 시작했다. 그녀가 페미니즘에 들어설 수 있었던 중요한 요인은 앞서 거듭 언급한 바 있는, 레싱의 『황금노트』(1962)와 시카고와의 만남 이 두 가지이다. 첫째, 『황금노트』를 통해 샤피로는 당대 여성의 상황을 정확하게 분석하고 있는 저자와 공감하면서 여성으로서의 자각을 고취하게 된다. 둘째, 샤피로에게 있어서 가장 주목해야 할 사건인 시카고와의 만남이다. 그녀는 이 만남을 통해 여성미술가로서의 자각을 본격적으로 나타냈는데, 이는 캘리포니아 미술 학교에서 시카고와 ‘페미니스트 미술 프로그램’을 공동으로 운영하게 되면서 두드러진다. 특히, 이 프로그램에서 그들의 지휘아래 진행된 교육과정과 수업내용을 실천으로 옮긴 것이 바로 <여성의 집>이며, <여성의 집>내부의 방들 중의 하나로 제작된 것이 샤피로와 브로디가 공동 제작한 <인형의 집>

54) Thalia Gouma-Peterson, 앞의 책, 1980, p. 11.

이다. 본 장에서는 우선적으로 <인형의 집>의 모태인 ‘페미니스트 미술 프로그램’의 형성과정을 알아보고 캘리포니아 미술학교에서의 수업 이후, 샤피로가 이를 바탕으로 1970년대 중반에 제작했던 작품경향을 간략하게 살펴보겠다.

샤피로는 1970년 그녀의 남편이 캘리포니아 미술학교 학장으로 임명되면서 로스앤젤레스로 이주하게 된다. 이주 후, 그녀는 그 학교에서 강사직을 얻고 새로운 환경을 접하면서 자신이 여성미술가로서 고심했던 것을 또렷이 기억한다.

“나는 지난 1960년대의 10년간 나의 성향에 무언가가 끊임없이 움직임을 느꼈다. 그러나 나는 이것을 표현하기 힘들었다. 점점 나이가 들어감에도 불구하고, 그 무엇인가는 일어나지 않았었다. 나는 어쩌면 너무 뛰어난 재능과 필요 이상의 경험을 가졌었는지도 모른다. 나는 그 시기를 기다리면서 가능한 한 가장 오랜 시간을 소비했음을 느꼈다.” 55)

샤피로의 언급처럼, 그녀는 지향해야 할 목표가 무엇인지 확실히 알 수 없었지만, 작품을 통해 표출했던 이미지들이 자신이 궁극적으로 추구하고자 했던 여성성에 대한 가장 효과적인 답변으로써 이에 끊임없이 점철되었었던 것으로 보인다. 그런 이유로 샤피로는 자신의 생각을 더욱 확고히 하려했고, 그 간 해온 일들이 옳았음을 입증하고 자신이 나아갈 방향을 굳건히 잡아줄 무언가가 필요했다. 이 시기에 시카고와의 만남은 여성미술에 대한 공통의 관심사를 공유하게 되면서 상승효과를 거둔다. 샤피로는 시카고의 수업에서 강연

55) Eleanor C. Munro, 앞의 책, 1982, p. 276.

을 하고, 강연 후 젊은 여성미술가들의 작업실에 초대를 받게 된 것이다. 특히, 샤피로는 방문을 통해 그들의 작업에 대한 열의에 깊은 인상을 받았다. 이러한 경험들은 샤피로가 페미니즘 미술에 앞장설 수 있는 의지를 심어주었고, 이는 시카고와 공동의 실험연구로 이어졌다. 이 연구는 첫째로, 서부해안에 있는 여성미술가들의 작업실 방문이었는데, 이는 두 사람에게 척박한 환경에서 작업하는 익명의 여성미술가들을 발견할 수 있도록 해주었다. 이는 분명 샤피로에게 여성미술 교육의 필요성을 더욱 각인시키는 경험이었다. 둘째로, 그들은 여성의 가장 기본적인 상징인 질(vagina)에 대한 연구를 했다.

샤피로와 시카고는 비공식적인 준비위에서 공동작업의 가능성을 논의했고, 그들은 이러한 체계적인 준비를 통해 ‘페미니스트 미술 프로그램’을 공동으로 창설했다. 이 프로그램에서 샤피로와 시카고가 표방한 것은 여성을 위한, 여성에 의한, 여성에 대한 의식화교육이었다. 특히, 그들이 목표로 삼았던 것은 ‘미술가가 되려는 여성들의 희망이 굳건해지도록 돕고, 여성적 경험을 표출하여 작품으로 제작하도록 돕는 것’이었다. ‘페미니스트 미술 프로그램’은 이러한 목표아래, 1971년 21명의 여학생들이 할리우드에서 있는 마리포사 Mariposa가의 낡은 건물을 발견하고, 내부를 개조하게 되면서 본격적인 첫발을 내디뎠다. 이 건물에서 여학생들이 내부공사를 통해 그들만의 공간을 만들었던 것이 프로그램에 대한 공간을 제공하는 계기가 되었다. 이들은 대규모의 페미니즘 미술을 만드는 데 어떠한 기준도 세우지 않고 단지 그들의 목표에만 매진했다.⁵⁶⁾ 그리하여 이 공간에서 샤피로와 시카고의 지도하에 그룹 활동을 통한 의식함양 토론⁵⁷⁾이 시작된 것이다. 의식함양 토론은 학생들에게

56) Judy Loeb, 앞의 책, 1979, p. 248.

57) “수업은 원으로 둘러앉아 시작되었고, 토론할 주제를 선택하였다. 우리는 방을 돌아다녔다. 각자 자기가 이해하는 고차원의 수준에서 그 주제에 노력을 기울일 책임이 있었다. 그러한 과정을 통해 우리는 정치적이 되었다. 개인적인 고민거리로 감추어야 한다고 여겨져 남 몰래 간직했던 감정들은 모두가 느끼는 감정으로

발상의 전환을 통한 새로운 이미지를 불러일으켰다. 다시 말해 일상생활이나 경험에서 사소하게 여겨지던 것—장난감, 인형, 프라이팬, 베게들, 조각이불—들이 여학생들을 위한 의식화 수업을 통해 진지한 미술작업의 수준으로 부상되었다.

<여성의 집>은 바로 이 수업에서 하나의 토론주제로 시작되었다. 샤피로와 시카고는 학생들과 가장 친근하게 연상되는 그들만의 기억을 집에 담아 만들면 어떻게 될지를 의논했다. 집은 여성과 동일시되어 항상 다른 이들을 기쁘게 하기 위해 여성들 스스로가 투쟁해 왔던 곳으로써 이를 상기시켜 그들의 일상과는 다른 관점의 시각을 요한 것이다. 비슷한 맥락에서 “만약 우리가 그 안에서 다른 누구도 아닌 우리 자신을 기쁘게 하는 집을 만든다면 어떻게 될까?” 라는 한층 심화된 질문은 학생들을 더욱 고무시켰다. 이렇게 해서 <여성의 집>에 대한 착안이 실제로 진행되었다. 그 진행과정은 다음과 같은 샤피로의 말을 통해 알 수 있다.

“우리는 그들이 모든 면에서 그들 자신이 되도록 했고, 그들이 적절하다고 보는 여성적인 미술을 표현하도록 했다. 우리는 어떤 결과가 나올지 기다렸고, 그것이 무엇이든 단계마다 최선을 다하도록 독려했다. 그렇게 역할연기가 붕괴 됨으로써 여학생들은 더 큰 책임을 지게 되었다. 우리는 그들이 단지 아내로서, 어머니로서 그들의 생물학적 역할을 다해 주기를 기대할 뿐 별다른 것은 없었다. 우리는 이 젊은 여학생들을 위한 역할모델이 되는 것, 여성으로서는 물론 생산적이고 온전한 예술가의 모델이 되는 것이야말로 기

밝혀졌다. 우리는 상호간의 미적승인에 기초한 규칙을 만들어 우리 그룹에서 가장 절실한 미술적 필요사항을 격려하고 지원하도록 했다.” Judy Loeb, 앞의 책, 1979, pp. 247-248.

존 여성 미술가들의 책임이라는 것을 우리는 되뇌고 또 되
뇌었다.” 58)

이처럼, 샤피로와 시카고는 여학생들에게 여성미술가로서 그들이 앞서 겪은 경험들을 제공했을 뿐, 권위적인 규칙을 앞세워 가르치지 않았기에 학생들은 자유로운 환경 속에서 작업할 수 있었다. 그리하여 학생들 각자의 개성을 유지하면서 나온 작업과 샤피로와 시카고의 지휘로 이루어진 수업의 결합은 가정이란 공간을 미술무대로 변형시키기에 이르렀다. 앞서 언급했듯이, 이러한 공간의 변형으로 나온 작품은 샤피로와 브로디의 <인형의 집 Dollhouse>, 욕실을 모티브로 노골적이고 창의적인 표현을 드러낸 시카고의 <생리 욕실>, 로빈 쉬프의 <악몽의 욕실>, 카밀 그레이의 <립스틱 욕실>, 샌디 오걸의 <리넨 장>등이 있다.(도판1, 9, 10, 11, 12) 이렇게 다양한 방들로 구성된 공간인 <여성의 집>이 대중에게 개방되면서, 여학생들은 학생에서 직업 미술인으로 나아가는 첫걸음을 하게 되었다. 샤피로는 이 경험을 회상하며 다음과 같이 기록했다.

“시카고와 나 자신에게 여성미술가로서의 우리의 체험들은 의미 있는 교육적 실험이었다. 우리는 젊은 작가처럼 우리의 체험을 재평가했고, 그들을 교육하는데 변화를 추구했다. 그것은 항상 쉽지만은 않았다. 그들은 우선 그룹의 일원으로 행동해야 했고, 각자의 개성과 서로를 위한 배려를 유지해야 했다. 그들은 거대하고 복합적인 예술작업을 통해 전문적 삶을 맛보게 되었다. 그 집이 전시되었을 때, 수많은 대중매체들에 노출되어 모든 부분을 개방하게 되었다. 대중

58) Judy Loeb, 앞의 책, 1979, p. 252-253.

들은 대부분 이 작품이 표현한 바에 대해 놀라워하며 전시
에 자의적으로 참여했다. <여성의 집>에 조정된 환경으로
제공된 미학적 거리감이 마침내 진정으로 그들의 것인 집의
아름다움과 존경, 기쁨으로 충만하도록 했다.” 59)

이러한 과정이 담겨진 <여성의 집>에 대해 구마 피터슨은 이것이 ‘1970
년대 초 새 시대를 여는 페미니스트의 정치적 성명’ 이라고 언급했다. <여성
의 집>이 이전의 페미니즘 미술과는 달리 미술제도에 의해 받아들여진 기준,
규범에 대한 모든 방식들을 능가하여 최초로 여성만의 관점에서 기획되었기
때문이다. 이것은 II장 2절의 2항에서 살펴 본 1세대 페미니스트의 쟁점인
‘여성의 감수성’ 과도 연관성을 갖는다. ‘페미니스트 미술프로그램’ 의 의
식함양을 위한 수업이나, <여성의 집>에 각각의 방60)에 드러난 모티브들이
바로 그러한 맥락에 있다. 이런 점에서 <여성의 집>전시는 여성의 경험을
여과 없이 가시화한 여성만을 위한 교육으로써 1970년대 페미니즘 미술에

59) Judy Loeb, 앞의 책, 1979, pp. 252-253.

60) 우리의 의식함양 기술을 모색하던 중 부엌을 위한 모티브가 나왔다. 우리가 이
방에 깔려 있는 현실적 감정을 표현할수록, 부엌이야말로 적절한 안락과 사랑을
누리기 위해 여성들이 그 어머니들과 함께 싸웠던 전쟁터라는 사실이 분명해졌다.
겉으로 이곳은 풍요의 상징이 넘치는 무대이지만, 정작 이곳에서 어머니는 스스로
탈출할 수도 없고, 그렇다고 사회가 그런 탈출을 장려하지도 않는 상황에 갇힌
채, 그 씁쓸함을 토해내곤 했다. 이 부엌에서는 세 명의 여성이 함께 작업했다. 이
들은 부엌에 있는 냉장고, 스토브, 통조림들, 토스터, 싱크대, 벽, 바닥, 천장 등을
모두 분홍 페인트로 칠했다. 천장과 벽에는 달걀 프라이들을 붙였는데, 이것들은
벽을 타고 내려올수록 젓가슴 모양으로 바뀌었다. 이 변화를 보여주기 위해 진흙
으로 다섯 개의 거푸집을 만들었으며, 여기에 다공질의 재료로 본을 뜨고 사실적
으로 채색했다. 이 부엌에 압축된 여성의 조건이라는 현실은 하나같이 수준 높은
미술작업과 결합되어, 양육 공간 속으로 들어가는 발걸음을 놀라운 경험으로 만든
다. Judy Loeb, 앞의 책, 1979, pp. 249-250.

적지 않은 기여를 한 셈이다. 더욱이 페미니즘 미술에 대한 관객을 창조하는 첫 단계는 샤피로와 시카고를 포함한 여학생들을 매료시키는 것이었고, 바로 <여성의 집>이 그 기능을 수행했다고 볼 수 있다.⁶¹⁾

한편, <여성의 집>전시이후, 샤피로는 자신의 작업을 시작하면서 여성의 삶의 일부이면서 자신도 항상 벗어나려고 했던 가정을 표현했다. 바로 이 시기에 샤피로는 새로운 경향의 작품, 다시 말해 작품에 켈트 바느질 및 직물을 본격적으로 사용하기 시작한다. 그녀는 자유롭게 드러내지 못한 채 전통적 여성의 미술이었던 켈트를 만들어온 과거 익명의 여성미술가들을 작품에 드러내고자했다. 샤피로는 직물을 먼저 사용하기 시작했는데, 작품으로는 <다시 16개의 창문 Again Sixteen Window>(1973), <개인을 위한 출현 #3 Personal Appearance #3 >(1973)을 들 수 있다.(도판29, 30) 샤피로가 1956년의 작품 <전원풍경 #1>과 <세 번째 전원풍경>에서 풍경 묘사로 드러냈던 여성적인 이미지의 반영과는 달리, <16개의 창문>의 형태를 빌려온 <다시 16개의 창문>에서는 여성성을 반영하는 레이스 조각들의 구성을 표현했으며, <개인을 위한 출현>에서는 색상과 패턴의 병치로 신비감을 드러냈다.(도판15, 19, 20, 29, 30) 특히, 직물의 폭발인 듯한 이 작품은 샤피로 자신이 내세우는 페미니스트의 성명서라 볼 수 있다.(도판30)

샤피로는 이어서 1974년 <사계절을 위한 캐비닛 Cabinet for All Seasons>을 제작했다.(도판31) 이 작품은 봄, 여름, 가을, 겨울을 상징하는 네 개의 아치형태의 패널로 이루어져있다. 각 패널에서 샤피로는 봄을 위해 노랑과 초록을, 여름의 식물을 위해 풍성하고 어두운 초록을, 가을을 위해 진

61) "Myths of Sensibility", *Time* 20 (March 1972), p. 77. (Paula Wynell Bradley. *Miriam schapiro : The feminist transformation of an avant-grade artist*, PH.D. Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, 1983. p. 67 참조)

홍색을, 그리고 겨울을 위해 부유하는 듯한 눈의 이미지인 은색을 사용했다. 샤피로는 이러한 표현으로 계절의 순환적인 속성아래 여성적 분위기를 창조하고 여성의 심리적 변화를 나타냈다. 특히, 옥양목과 꽃무늬의 병치 부분에서 켈트의 일종인 패치워크 기법과 여성들의 반복되는 일상적인 삶을 연상시키는 무명천, 체크무늬천 등을 사용했다. 이러한 켈트기법은 다음의 말을 통해서도 인지할 수 있다.

켈트의 제작에 대해서 : 참을성을 요하는 작업에 몇 년여의 생산적인 시간을 쏟아 붓는 이유는 아름다움에 대한 결핍을 반영하고 과거의 꿈과 기억의 만남을 반영한다.⁶²⁾

이처럼 샤피로는 켈트기법을 통해 여성들이 미술을 창조하고자 하는 의지를 내세우고, 과거의 무명 여성미술가들을 찬미하고자 했다. 과거 여성미술가들에 대한 찬미는 1976년 작품 <합작 시리즈 : 메리 카사와 나 Collaboration Series : Mary Cassatt and Me>에 드러난다.(도판32, 33) 샤피로는 문화를 재건하려는 시도로 메리 카사⁶³⁾의 사진을 이용해 공동 작업을 시도했다.⁶⁴⁾ (도판34) 샤피로는 카사의 작품에 드러난 여성의 일상들로 여성의 개인적인 삶의 순간을 작품화하여, 여성미술가의 관점으로 그들의 일상사를 보여주어 여성의 개인적인 일상을 공론화하는 것이라 볼 수 있다.

62) Thalia Gouma-Peterson, 앞의 책, 1999, p. 28.

63) 메리 카사 Mary Cassatt (1844~1926), 미국출신의 프랑스 귀화 작가. 인상파 특히 드가의 영향을 받았다. 부르주아 가정에서의 여성의 삶을 작품의 주제로 삼았고 어머니를 비롯한 가족, 소녀, 노부인, 모자상 등이 그녀의 작품 속에 자주 등장했다.

64) 샤피로는 여기서 합작이라는 말을 사용했지만, 실제로 메리 카사와 공동으로 이루어진 작업이 아니다. 이는 시각적 이미지를 이용하거나 합성시켜 새로운 작품을 만드는 표현방법으로써 ‘차용’에 가깝다.

또한, 앞치마를 소재로 사용한 작품 <그녀는 다양한 색의 꽃들을 훑날린다 She Sweeps with Many Colored Brooms>(1976)와 <인내 Patience>(1977)에서 샤피로는 패브릭을 이용한 바느질 작업과 페인팅을 결합하여 섬세하면서도 복잡하게 표현했다.(도판35, 36) 샤피로는 이 작품들에서 동료애를 느끼게끔 해주는 바느질 작업과 초기의 자수 작품 그리고 퀼트가 이 시대의 여성들에게 창조적인 활동으로써 중요한 매체로 존재해왔음을 드러내고자 했다.

샤피로는 1976년 가장 기념비적인 작품인 <기모노의 해부 Anatomy of a Kimono>를 제작했다.(도판37) 이 작품은 10개의 패널로 이루어졌으며, 일본의 전통의상인 기모노를 주된 주제로 다루어 형태를 간략화하고 양식화했다. 이러한 표현은 꽃다발과 레이스 달린 테두리, 부유하는 듯한 꽃의 형식으로 된 장식적인 패턴과 건축적인 틀에서 찾아볼 수 있다. 특히, 기모노 장식 띠와 같은 모티브들은 <인형의 집>의 공동제작자인 브로디가 보낸 일본 기모노에 대한 책에서 얻은 것이다. 샤피로는 이러한 모티브들을 퀼트로 된 천 조각들로 채웠다.(도판38) 그래서 동양에서 은둔적이고 구속되어 있는 여성의 생활을 연상시켰던 기모노의 반복적 형태는 신여성을 위한 예식용 겉옷으로 변형되었다. 비평가 도널드 커스피트 Donald Kuspit는 이 작품에 대해 “여성의 매개체와 예술의 매개체의 근원적인 일치”라고 하면서, 샤피로는 여성의 실제 경험으로부터 실제적인 감수성을 창조하려 시도했고, 이것은 새로운 에너지로써 여성이 구현하는 바의 촉매제 역할을 제시 한다⁶⁵⁾고 평했다. 이처럼 샤피로는 여성들의 경험의 표출과 기모노의 오래된 전통을 결합하여 여성들의 독창적인 감수성을 새롭게 인식하고 표현한 것이다.

65) Donald B. Kuspit, “Nancy Spero at AIR and Miriam Schapiro at Andre Emmerich Downtown”, *Art Journal* XXXVI No. 2 (Winter 1977), p. 146 재인용.

1976년에서 1979년 사이에 샤피로는 의상연작들을 통해 의식용 복장들의 변형을 창조했다. 의상연작은 패브릭과 켈트의 다채로운 사용으로 인해 매우 장식적이고 화려한 양상을 보여주며, 대표작으로는 <의복 시리즈 #2 Vesture Series #2, 1976>, <금빛의 외투 The Golden Robe>(1979), <파리 의복 시리즈 #2 Paris Vesture Series #2>(1979) 등이 있다.(도판 39, 40, 41) 이러한 의상 시리즈는 상징적으로 여성성의 새로운 의미구현을 축하한다. 그러나 1976년의 글에서 샤피로가 의복을 ‘텐트의 건축학적 모델’ 이자 ‘벗은 몸을 위한 피난처’ 66)로 묘사했듯이, 화려하지만 몸이 없이 비어있는 의상연작은 존재의 실재뿐 아니라 부재를 상기시키려는 측면도 있다. 몸이 부재하는 의상들은 그 의상들을 만들고 입었던 여성들을 상징하는 것으로써, 이는 그녀들의 공식적인 문화로부터의 부재를 의미하는 것이다.

이와 같은 샤피로의 작품에 대해 마이라 뱅크 Mirra Bank는 ‘샤피로의 작품주제였던 의상, 집, 구획 등은 역사적으로 초기 미국사회의 자수 작품, 그림, 바느질제품들, 켈트의 이미지에서 찾아볼 수 있으며, 이 주제들은 무명의 ‘여성들’의 삶을 창조적인 표현으로 이해함으로써 힘과 우아함을 획득했다’ 67)고 지적했다. 이는 여성의 수공예가 평가 절하된 원인이었던 남성중심 문화의 가부장적 권력과 지배의 함축에 대해 이의를 제기한 것이다. 더불어 이는 침체되어 있던 여성의 지위를 상승시키고 진정한 여성으로서의 정체성에 대한 탐구를 드러낸 것이라 할 수 있다.

66) Lawrence Alloway, 앞의 글, 1976, pp. 66-67 참조.

67) Mirra Bank, *Anonymous Was A Woman*, New York : St. Martin's Press, 1979, p. 9.

IV. <인형의 집 Dollhouse>

1. 형성배경

서론에서 언급한 바와 같이 샤피로의 <인형의 집>은 발렌시아에 있는 캘리포니아 미술학교에서 ‘페미니스트 미술 프로그램’의 <여성의 집 Womanhouse>전시(1972)⁶⁸⁾에서 샤피로와 웨리 브로디가 공동 제작한 작품이다. <인형의 집>에 표현된 6개의 방은 본래 <여성의 집>에 제작되었던 방 중 하나인 ‘인형의 집 Dollhouse’의 벽에 가공의 공간을 실제 여성의 삶으로 표현해내기 위한 의도로 배치되었었다.⁶⁹⁾ 그러나 <인형의 집>의 6개의 방을 비롯하여 <여성의 집>에 전시되었던 각각의 방에 대한 작품들은 전시가 끝나고 철거됨으로써 유실되었다. 현재 남아있는 <인형의 집>은 <여성의 집>전시가 끝난 후, 샤피로가 작품을 자신의 집에 들여 놓게 되면서 이를 세 개의 층으로 나누고, 박공을 부착해 재구성해낸 것이다. 본 장에서는 우선 각 층의 방에 대한 공간구성과 의미를 살펴본 후에, 공간에 나타난 특징을 통해 샤피로가 추구하고자 한 여성성의 특징을 살펴볼 것이다.

II장의 2절에서 고찰했듯이 샤피로는 <인형의 집>에서 1세대 페미니즘 미술의 쟁점인 ‘여성의 감수성’에 입각하여 여성의 삶과 경험에 직결되는 표현 수단이자, 어린 시절 어머니의 영향이기도 한 퀼트와 바느질 및 직물의 사용을 드러냈다. 즉, 자신의 작품에 전통적인 여성미술인 퀼트와 바느질을 끌어들이므로써 정당성을 입증하고 과거 남성미술가들의 가부장적인 차별에 도전한 것이다. 특히, 샤피로는 작품에 자전적요소를 부여하면서 여성의 사적 공간을 가공의 형태인 집에 실제로 드러냄으로써 자신의 여성성을 드러냈다.

68) 본 글, 본문 III장 pp. 41-44 참조.

69) Thalia Gouma-Peterson, 앞의 글, 1997, pp. 21-22.

2. <인형의 집>의 실제구성과 구조

<인형의 집>의 전체형태는 3각의 지붕아래 나무로 짜인 와인상자로 제작되었으며, 이는 기단위에 배치되어 기능상 셔터(Shutter)으로 처리되었다. 이 부분들이 바로 샤피로가 추가로 고안한 요소들인데, 이 외관 형태는 3차원의 구조이자, 1962년부터 1965년까지 제작했던 <성소>연작⁷⁰⁾의 형태와 주제면에서 유사함을 보인다.(도판13, 14) <성소>연작에서 보이는 성상의 상징적인 의미들을 빌려와 이 작품에 6개의 방이 표현된 주제부분을 기단위에 올려놓음으로써, 고대 신전처럼 보이도록 한 것이다. 샤피로는 셔터의 개폐(開閉)에 따라 혹은 특별한 경우에만 문이 개방되었을 때, 여성의 삶에 대한 인식의 격상과 이를 바라보는 승배의 시각을 제시했다. 뿐만 아니라, 샤피로는 경우에 따라 여성의 사적 공간을 부분적으로 유지할 수 있도록 하기 위한 의도로써 셔터를 제작했을 것으로 사료된다. 이는 샤피로가 집을 통해 여성의 실재가 담긴 삶을 언급하는 동시에, 크기와 내용 모두에서 실재가 아닌 가상의 공간으로, 여성들의 삶에 대한 이상적인 시각을 보여주려는 의도라 볼 수 있다.

위에서 살펴 본 외관의 형태를 바탕으로 구성된 작품의 내부는 세 개의 층으로 나뉘어 총 6개의 방으로 이루어졌다. 여기서도 <성소>연작(도판13, 14)에 드러난 형태와의 유사성이 보인다. <성소>연작에서 보인 4개의 구획들이 <인형의 집>에 오면서 6개의 소형의 방들로 구성된 것이다.⁷¹⁾ 사용된 재료들은 샤피로 자신이 가지고 있던 낡은 물건들, 기억이 담겨진 것들, 그리고 바느질과 퀴트의 기법이 담겨진 패브릭 조각들이다. 샤피로는 여성들에 의해 전통적으로 수집되었으나 공공연하게 전시되지 못하고 사용되지 못했던 재료들⁷²⁾을 자신의 작품에서는 공식적으로 승인받은 작품으로 승화시키기 위

70) 본 글, 본문 III장 pp. 34-35 참조.

71) Thalia Gouma-Peterson, 앞의 글, 1997, p. 21.

해 특별한 이미지들이 담겨진 방을 구성하는데 사용했다. 첫 번째 층은 응접실과 주방, 두 번째 층은 스타의 침실과 궁전(seraglio) 그리고 맨 위층은 육아실(nursery)과 미술가의 작업실로 표현되었다. 각각의 방들에서는 <성소> 연작과 <16개의 창문>에서 보이는 구획들과 격자 형태가 세부장식들에 의해서 더욱 강조된다.(도판13, 14, 15)

우선 첫 번째 층에 있는 응접실의 경우, 정면에는 나무로 짜인 생기 없는 파란색 창문이 있고 양 옆에는 레이스로 짠 연한 살색조의 커튼이 매달려있으며, 이것이 드리워진 벽에는 꽃무늬 형태의 분홍색 벽지가 발려져 있다. 이 공간에 배치된 창문은 <16개의 창문>에서 보이는 기하학적 공간의 전환이다.(도판15) 이러한 추상 표현주의적 경향은 샤피로가 페미니즘 미술에 들어서기 전 주변적인 역할로써 작업해야 했던 자신에 대한 회상이다. <16개의 창문>에 드러난 형태의 연장선에 있는 격자를 정면에 배치함으로써, 추상 표현주의적 경향의 작업으로밖에 표출할 수밖에 없었던 작품을 가정이라는 공간과 결합하여 이를 드러낸 것이다. 응접실 정면의 출구 없는 답답한 표현은 샤피로가 어린 시절 보고 자란 어머니의 모습을 떠올림으로써 속박된 삶을 살아가며 가정에만 안주하던 가정주부로서의 모습을 상기하고 있음을 알 수 있다.⁷²⁾ 거실의 왼쪽에는 나무로 짜인 원통형의 받침위에 화분이 놓여있으며, 화면의 오른쪽에는 나무로 보이는 장식품에서 바닥에 이르기까지 방울뱀이 꼬리를 틀고 있다. 특히, 방울뱀의 배치에서 샤피로는 아늑하고 사적인 공간의 곳곳에 위험의 요소를 놓아둠으로써 자신뿐 아니라 많은 여성이 가정주부로서 직면할 수 있는 삶의 고통과, 이로 인해 겪을 수 있는 정신적인 죽음을 암시했다. 이는 샤피로의 자전적인 삶의 내포로써, 1955년 아들의 출산 후, 어머니로서 그리고 여성 미술가로서의 역할에 혼란을 겪었던 점에서도 드러

72) Thalia Gouma-Peterson, 앞의 책, 1999, p. 27.

73) Thalia Gouma-Peterson, 앞의 책, 1999, p. 21.

난다. 그리하여 샤피로는 이러한 삶의 고통으로 인해 확일적으로 변화될 수 있는 여성의 창조성에 대한 인식을 타파하고, 여성이 스스로 자신을 보호할 수 있음을 보여주고자 아프리카 부족의 가면을 연상시키는 검은색의 철제투구를 매달았다.

주방의 경우, 전체적인 분위기가 응집실보다 더욱 따뜻한 느낌으로, 화려하고 밝은 색조를 띄는 벽과 오른쪽 벽에 걸린 자기(瓷器), 싱크대를 비롯한 주방의 조리기구들, 바닥에 깔린 체크무늬 천, 꽃무늬 커튼이 달린 창문 등으로 이루어져 있다. 커튼사이로 보이는 창문에는 주방내부를 응시하는 익명의 남자들이 담겨진 인쇄물이 있다. 샤피로는 이를 가부장제 사회의 풍자로서 여성 즉, 어머니가 가족들을 위해 주로 일하는 장소인 주방에서조차 전통적인 가부장의 역할로 인해 여성의 삶이 규제되고 통제될 수 있는 상황을 연출하여 보여주고자 했다. 샤피로는 식사를 제공하는 공급자로서의 역할과 애정 어린 양육을 보여주는 가정주부로서의 역할을 회상하면서, 여성들의 생물학적 생태에 따른 현실과 사회적으로 인식되는 여성으로서의 역할 사이에서의 팽팽한 구분을 역설적으로 평온하게 표현했다.⁷⁴⁾ 더불어 주방기기들을 표현할 때 페브릭을 이용한 바느질이나 바닥에 드러난 페턴의 사용, 그리고 곳곳에 드러난 장식적 표현들은 그녀의 어머니의 영향을 반영한다.

두 번째 층에서 샤피로는 스타의 침실과 궁전의 어떠한 간섭도 없는 막힌 공간을 통해 여성들 개인이 꿈꾸는 세계를 드러내고자 했다. 그런 이유로 이 두 공간은 첫 번째 층보다 더욱 호화로운 면모를 보이며, 소재의 사용이 더욱 돋보인다.

스타의 침실의 경우 연한 살색조의 리넨(linen)에 숨을 넣어 누빈 퀼트기법이 전면에서 처리된 것이 그것이다. 벽에는 스타의 침실임을 암시하듯, 고급

74) Janis L. Edwards, "Womanhouse : Making the Personal Story Politics in Visual Form", *Woman & Language* Vol. XIX (Spring 1996), p. 44.

스러운 마감재로 장식된 액자에 아름다운 여인의 얼굴이 돋보이는 사진이 걸려 있다. 방의 오른쪽에 있는 침대 역시 리넨을 사용한 누빈 침대커버가 바닥까지 드리워져 있고, 베개와 침대위에 있는 누빈 천 뭉치에서 또한 리넨의 사용이 보인다. 샤피로는 방의 중앙에 털실과 천을 이용하여 제작한 것으로 보이는 사람의 형상과 바닥에 깔린 융단의 사용으로 풍부하고 아늑함을 보여주고자 했다. 샤피로는 일반적인 여성들과는 다른 삶을 사는 꿈의 공간인 스타의 침실에 방 전체를 직물로 짜인 퀼트와 바느질 기법 즉, 인정받지 못하고 무시된 생산품과 병치시킴으로써, 오히려 인정받지 못한 채 전통적인 수공예를 해왔던 여성들의 창조적인 면모를 강조하고자 했다. 이러한 샤피로의 의도는 방의 의미보다 기법적인 면을 드러나게 함으로써, 바느질과 퀼트에 대한 미술로서의 가치를 높여준다.

궁전에서는 붉은색 페이지즐리 직물의 천이 화면 전반에 나타난다. 이는 샤피로가 어린 시절 어머니가 애호하던 직물을 이용해 가정의 곳곳을 꾸미는 것을 보고 자라면서 받은 영향이다. 방의 정면은 페이지즐리 문양의 천이 드리워져 있고, 왼쪽에는 독립된 공간임을 나타내듯, 커튼이 드리워진 사각형태의 침실이 놓여있다. 침실의 침대시트 부분에는 퀼트기법으로 이어 만든 직물에 풍성하게 솜을 틀어넣은 쿠션들이 놓여있다. 이러한 쿠션들은 방의 중앙에서도 장식의 요소로 드러난다. 쿠션들 옆에는 샤피로 개인의 물건인 것으로 짐작되는 한 쌍의 새가 있는데, 그녀는 이에 대해 궁전에 기거하게 될 남성과 여성의 결합을 연출하고자 했다. 이 공간은 얼마나 많은 여성들이 부드러운 실내 장식품을 갖춘 곳에서 보호받고 살기를 원하는지를 보여준다.⁷⁵⁾ 샤피로는 남성미술 사회 속에서 경시되어졌던 퀼트와 바느질로 자신의 창조력을 쏟아 부었던 여성들이 그들의 소일거리였던 바느질을 통해 일상의 단조로움 속

75) Thalia Gouma-Peterson, 앞의 책, 1999, p. 70.

에서 다양한 삶을 드러내고자 했음을 표현했던 것이다. 이는 패트리샤 메이나르디 Patricia Mainardi의 다음과 같은 언급에서도 알 수 있다.

“여성은 늘 예술을 만들어 왔다. 그러나 미술은 단지 여성이라는 이유 때문에 문이 닫혀 있었다. 여성은 대신 바느질 예술에 자신의 창조력을 쏟아 부었고, 그래서 여성이 있는 곳에는 어디나 다양한 환상이 넘치는 바느질이 존재해왔다. 바느질은 사실 인종, 계급, 국경을 초월한 보편적인 여성의 예술형식이다.” 76)

메이나르디의 언급처럼, 바느질 그리고 퀼트는 여성의 삶에 대한 풍부한 영역을 담고 있으며 샤피로는 이러한 의미를 통해 과거 여성들의 미술을 동시대 작품으로 되살아나게 했다.

맨 위층에서 샤피로는 육아실과 미술가의 스튜디오의 정면에 보이는 큰 창문을 통해 바깥쪽 세계를 드러낸다. 먼저 육아실의 공간을 살펴보면, 정면에 보이는 격자형의 창문에 곰이 서 있고, 창문의 양쪽 면에는 연한 분홍색 커튼이 드리워져 있다. 그리고 벽의 전면에는 커튼과 비슷한 색조를 띠는 천이 둘러져 있다. 이 벽의 바로 앞부분에는 연한 갈색조의 두터운 깔개 위에 어린이의 침실이 배치되었으며, 샤피로 개인 물건으로 보이는 낮은 원형 탁자가 놓여 있고 그 위에는 스탠드가 있다. 이 침대에는 솜과 직물을 사용해 퀼트기법으로 제작된 작은 인형이 있다. 나무로 된 침실의 오른쪽 부분에는 아이의 장난감들이 놓여있는 3단형태의 낮은 케이스가 있다. 이 케이스의 앞부분에는 석고가루를 이용해 만든 반으로 나뉜 계란이 놓여있다. 샤피로는 왼쪽의 계란

76) Patricia Mainardi, “Great American Cover-ups”, *Art news* 73 (Summer 1974), p. 32.

에 이것의 표면을 덮을 만큼의 크기를 지닌 장난감 거미를 올려 두었으며, 오른쪽의 계란에는 아기인형을 넣어두었다. 이러한 요소들이 담겨 있는 육아실은 아이들의 두려움을 드러낸다. 이는 샤피로가 아들을 출산하면서부터 끊임 없이 고민했던 바를 반영한다.⁷⁷⁾ 그녀는 가정에서 가사와 육아 등 많은 잡일을 해야 하는 어머니이자 가정주부로서의 의무에도 불구하고 여전히 미술을 제작하고자 했는데, 전반적인 가사 관리가 여성에게만 부과됨으로써 겪게 되는 혼란을 어지럽혀지고 위험에 노출된 아기가 있는 공간을 통해 여성의 고된 삶을 역설적으로 보여주고자 했다. 다시 말해 샤피로는 가정에 머무르면서 그녀의 창조적 활동을 중지하거나 외부세계와 차단되는 것을 거부하고 있음을 알 수 있다.

미술가의 스튜디오는 샤피로 자신의 스튜디오라 볼 수 있다. 이 방에서는 <16개의 창문>이 정면의 창문형태로 전환되고, 방의 오른쪽에 놓인 이젤에서는 작품을 축소화시켜 그대로 원용되었다.(도판15) 먼저 작품의 정면에서 눈에 들어오는 것은 거대한 창문을 통해 보이는 모스크바의 붉은 광장에 있는 성 바실리 St. Basil 성당 사진이다. 공간의 왼쪽에 패브릭으로 만들어진 남성의 누드는 <여성의 집>에서 브로디가 제작한 것이다. 1950년대 후반과 1960년대에는 몇몇 여성미술가들이 남성미술가들을 위해 누드모델로 포즈를 취했었는데, 샤피로는 여성미술가인 자신의 영역에서 남성누드를 세워 놓음으로써 역할을 바꿔놓은 것이다. 뿐만 아니라 샤피로는 패치워크 켈트를 사용하여 단순화시킨 남성누드를 통해 ‘여성의 감수성’이 담겨진 켈트가 오히려 남성미술을 지배할 수 있음을 드러내고자 했다. 이는 남성미술가들의 고급미술에 대한 은유적인 의미로써, 남성의 누드형상을 자신의 작업실에 배치하여 자신의 여성성을 증명하고 있음을 보여준다. 이는 타당한 미술형태를 만들어

77) 본 글, 본문 II장 pp. 12-13 참조.

은 여성들의 능력에 증거를 제공한 것으로도 볼 수 있다. 방의 오른쪽에는 <16개의 창문>에 대한 소형 화관이 놓여있다.(도판15) 샤피로는 여성들의 사적인 영역을 허용하지 않는 사회구조를 암시하는 의미를 담고 있는 <16개의 창문>에 대한 소형화관을 미술가의 스튜디오로 끌어들여 자신의 사적인 영역을 통해 여성미술가의 존재에 대한 실재를 명백히 입증하고자 했다.(도판 15)

샤피로는 이러한 공간구성과 다양한 양식을 보이는 <인형의 집>에서 형식적인 상자, 기하학적인 격자, 바느질과 퀼트가 사용된 표면과 사물들, 일상 에 대한 재료와 이전에 작업했던 요소들을 통합할 수 있었다. 이와 더불어 샤피로는 <인형의 집>을 통해, 여성으로서 그리고 여성미술가로서의 그녀의 삶과 경험을 드러내고, 이를 바느질과 퀼트로 표현하면서 자신의 여성성을 구축해 나아갔다.

3. <인형의 집>에 나타난 특징

<인형의 집>에 나타난 여성성은 공간에 드러난 퀼트와 바느질, 체크무늬와 페이즐리 문양의 천, 레이스와 같은 다양한 직물의 사용, 장식적인 표현 그리고 이를 이용한 자전적 요소의 표현에서 기인한다. 특히, 샤피로의 여성성은 추상 표현주의적 경향의 작품과 여성미술가로서의 정체성에 대한 혼란을 겪으면서 여성적인 이미지를 통해 모색되기 시작했다. 다시 말해 샤피로는 방의 곳곳에 남성에게 지배받는 제도에 대한 반박으로써 자신의 추상표현주의 경향의 작품을 끌어들이고, 이러한 경향을 보이는 작품 속 형태를 퀼트로 꾸며진 여성의 공간에 드러냄으로써 자신의 여성성과 여성들의 창조성을 더욱 부각시킨다. 이는 메이나르디의 “탁월한 바느질 수공예는 고급예술을 점유한 남성과는 별개로 생존할 수 있는 여성의 창조능력을 증명 한다” 78)라는 말에

서도 알 수 있다. 이를 잘 보여주는 방은 역시 맨 위층에 있는 미술가의 스튜디오이다. 이러한 추상 표현주의적 경향이 남아있는 것은 샤피로가 1950년대 뉴욕미술계에서 남편의 보호아래 활동하면서 겪은 미술가로서의 정체성과 여성으로서의 정체성에 대한 고심 그리고 1960년대 추상표현과 기하학적인 양식을 통해 자신의 여성적 성향을 추구할 수밖에 없었던 시대적인 요인들로부터 나왔다. 이 부분은 자신을 ‘표징된’ 여성이라고 했던 샤피로의 말에서도 알 수 있다. 샤피로의 여성성에 대한 관심이 『황금노트』를 접하면서 시작되어 본격적으로는 1970년대에 페미니즘 미술에 들어서서, 특히 시카고와 ‘페미니스트 미술 프로그램’에서 기획한 <여성의 집>을 통해 1세대 페미니즘 미술을 주도하는데 까지 이르지만 샤피로 자신에게는 아직까지 그녀의 여성성이 확고히 자리 잡지는 않았기 때문인 것으로 보인다. 그렇기 때문에 샤피로는 <여성의 집>을 통해 성취해냈던 여성의 의식을 더욱 구체화하여 1세대 페미니즘 미술의 쟁점인 ‘여성의 감수성’을 드러내는 퀼트와 바느질을 <인형의 집>에 사용하면서 자신의 여성성을 구축해 나간 것이다. 다시 말해 그녀의 추상표현주의 경향의 작품의 사용을 통한 여성성의 반영과 ‘여성의 감수성’을 드러낸 퀼트와 바느질의 사용은 기존의 남성 중심적 가치관을 역전시키기 위해 택했던 것이다. 따라서 이는 여성성 구축을 위한 그녀만의 정치적 함의를 가진 투쟁의 상징으로도 볼 수 있다.

II장에서 이미 밝힌 바대로, 샤피로의 퀼트의 사용에는 1세대 페미니즘 미술이 큰 비중을 차지한다. 이는 1세대 페미니즘 미술의 바탕에 있는 본질주의의 개념으로써 샤피로 자신뿐 아니라, 여성들의 삶과 경험을 담아내어 작품을 고대의 신전처럼 보이도록 한 기단과 박공의 설치 그리고 각각의 방이 내포하는 의미를 통해서 드러난다. 또한 작품에 대해 “신념과 두려움과 고뇌의 환

78) Patricia Mainardi, 앞의 글, 1973, p. 18.

상들로 짜인 사적인 주거지를 노출하려 했다” 79)는 샤피로의 언급에서도 드러난다. 이는 가정주부이자 미술가로서의 샤피로의 역할을 상기시키는 육아실에서 살펴볼 수 있다. 특히, 샤피로는 1세대 페미니즘 미술의 쟁점인 여성미학으로써의 새로운 가능성으로 여성미술가인 자신에 대한 시도이자, 과거에 가부장적 사회에서 높이 평가되었던 예술형태들에서 고립되었던 바느질과 퀼트를 여성의 문화로 격상시키기 위한 시도를 보였다. 이러한 샤피로의 시도는 선구적인 페미니즘 미술가의 시각을 갖고 있었다고 평할 수 있다. 더욱이, 샤피로는 1세대 페미니즘 미술의 영향뿐만 아니라 그녀의 어머니를 통해서도 바느질과 퀼트기법 그리고 다양한 직물의 사용을 접했다. 이는 이층에 있는 스타의 침실에 드러난 침대와 벽면장식 그리고 궁전의 벽면과 쿠션을 통해서 잘 드러난다. 이러한 표현은 어린 시절 어머니로부터 받은 영향이 샤피로에게 영감을 주어 자신의 여성성에 대한 표명을 드러내기 위한 의도로써 1세대 페미니즘 미술의 쟁점을 통해 더욱 확고해진 것으로 보인다. 따라서 이 장에서는 가정생활을 가시화한 <인형의 집>을 가정 내 주부의 역할에 대한 고찰을 바탕으로 한 여성의 일상과 경험에 대한 타자화를 통해 여성성을 살펴보고자 한다.

(1) 여성의 일상

여성성을 가장 잘 파악할 수 있는 구조는 가정, 즉 여성의 일상이 이루어지는 공간이다. 특히, 가부장제 사회에서 가정 내 여성의 역할은 어머니, 아내, 주부, 딸 등의 역할을 수행하지만 이들은 인정받지 못하고 있다. 더욱이 가족 내에서도 가사노동 분담, 경제적 분배, 의사결정 과정 등에서 다른 구성원에 비해 불평등한 관계에 있다고 볼 수 있다. 이러한 현실 속에서 다양한

79) Patricia Mainardi, 앞의 글, 1973, p. 19.

역할을 수행하고 있는 여성의 일상을 통해 여성성을 파악하는 것은 샤피로 자신의 정체성을 회복하려는 개인적인 문제이자, 가정 전체의 문제이다. 그리고 이는 가부장 사회 안에서 인식되고 있는 여성으로서의 사회적 문제로도 확대될 수 있는 부분이다. 그렇기 때문에 사회에서의 성역할과 가정에서 이루어지고 있는 여성의 일상에 대한 고찰을 통해 샤피로의 <인형의 집>에서 거저가 되는 여성성에 대한 사회문제로의 접근이 가능하리라 여겨진다. 즉, 샤피로의 <인형의 집>은 여성성의 담론을 이루면서 동시에 실제로 체험되는 공간이라 볼 수 있다.

가정은 여성의 일상을 이해하기 위한 중요한 장이다. 남성을 일차적인 세계 책임자로, 여성을 가사 노동 전담자로 규정하는 성별분업 체계 속에서 가정은 여성 경험의 대부분이 이루어지는 중요한 장소인 것이다. 그러나 바로 그러한 중요성으로 인해 사회적인 모순이나 억압 상황의 재생산과 관련하여 근본적인 문제점을 가진다. 여성들은 가정 내에서 출산과 양육, 가사 노동을 전담하게 됨으로써 사회적인 역할에서 소외되며, 성차별적 이데올로기를 재생산하는 역할을 수행하게 되는 것이다.

가정이라는 공간은 이처럼 개인뿐 아니라 사회적으로도 그 기능적인 면에서 중요성이 인식되면서도, 거기에서 드러나는 문제에 대해서는 무관심하게 지나쳐왔다. 그리고 가정에서 인지할 수 있는 여성성은 계속해서 사회적으로 재생산되고, 재규정되어 왔기 때문에 더욱 감추어져 왔다고 볼 수 있다. 또한 사적이면서 동시에 공적인 기능의 공간인 가정에서 드러나는 문제들은 복합적이며 다층적이므로 단편적으로 드러나거나 표출되기 어렵다. 샤피로는 이처럼 직접적으로 드러내기 어려웠던 가정 내에서 파악되는 여성성을 직시하고 인지하여 <인형의 집>에서 이를 소재로 삼아 자신의 여성성을 구축했다. 여기에는 자신의 개인적인 치유라는 사적인 이유와 더불어 사회라는 구조에서

파악되는 부조리를 함께 표출되었다. 더불어 가정이라는 구조에서 파악되는 여성성을 드러내는 작업을 통해 샤피로는 본질적인 여성성에 대한 문제의식과 함께 변화하는 사회적 흐름도 함께 드러내고자 했다.

<인형의 집>에 드러난 모티브는 샤피로가 유년시절 어머니에게서 보며 느꼈던 개인적인 배경과 주부이자, 여성미술가로서 겪은 자신의 경험에서부터 출발한다. 이는 사회적으로 개정된 여성성에 대해 갖게 된 일종의 피해의식으로부터 벗어나기 위한 개인적인 치유에 의해 시작되었다고 볼 수 있다. 샤피로는 1950년대부터 남성중심 미술계에서 활동을 시작하며 자신의 여성적 이미지를 작품에 드러내고, 이를 통해 자신을 객관적으로 보기 시작하면서 여성성에 대한 자각을 갖기 시작했다. 또한 샤피로가 <인형의 집>에서 드러내고자 한 개인적 경험의 의미화는 그녀뿐 아니라 많은 여성들의 일상을 기반으로 구성된다. 그리고 이는 점차 여성성을 사회적인 문제로 보는 시각으로 다시 자연스럽게 확장된다. 즉, 이는 개인의 경험을 가시화하는 것인데, 사적인 경험의 의미화를 통해 가시화한 샤피로의 <인형의 집>은 사실성을 바탕으로 함으로써 설득력을 가지고, 개인적이면서도 사회적인 문제로의 확장도 가능한 것이다.

(2) 경험의 타자화

샤피로는 <인형의 집>을 통해 다중적인 역할을 하는 자신과 여성들의 상황을 표현하고, 그 상황에서 한 걸음 물거나 타자의 입장에서 전체를 파악했다. 이것이 개인적 경험의 의미화를 위한 중요한 단계로, 기록된 일상을 대상화함으로써 경험을 타자화하는 것이다. 자크 라캉 Jacques Lacan은 이러한 과정을 상상계와 상징계로 나누어 설명하는데, 상상계는 타자와 자신을 구분하지 못해 자신이 곧 타자이고, 타자가 곧 자신이라고 인식하는 단계이다. 그

리고 상징계에 이르러서야 타인과 구별되는 자신의 위치를 객관화하게 된다고 본다.⁸⁰⁾ 샤피로는 이러한 자신의 타자화의 과정을 통해 자전적 요소를 보다 성숙된 자아로써 자신과 분리하고, 비로소 타자와 구별된 자신을 객관화하고자 한 것이다. 즉, 객관적 사실로써 기록된 일상을 통해 자신에게 사회적으로 부여된 여성성을 인지하고, 그것을 보편적인 타자에게 제시했다. 이는 샤피로 자신의 사적인 이야기에 대해 타자로 하여금 적극적인 대입을 유도하여 타인으로부터 동의를 구하기 위한 것으로도 볼 수 있다. 또한 샤피로는 자전적 요소를 드러낸 <인형의 집>에서 경험의 타자화를 통해 한 개인의 이야기를 많은 사람들이 공감할 수 있는 보편적 타원으로 끌어올리고 의사소통의 가능성을 열고자 했다. 다시 말해 샤피로는 <인형의 집>을 통해 자신의 경험이 타인에게 제시될 때 객관화되고, 이것이 자신을 벗어나 타인에게 하나의 개별적인 이야기로 제시되도록 의도한 것이다. 이러한 과정에서 많은 여성들은 <인형의 집>을 통해 각자 자신의 배경과 경험에 의해 해석할 수 있는 개방적 구조를 갖게 되는 것이다.

(3) 패턴과 장식미술과의 비교

샤피로는 <인형의 집>에 구성된 각각의 방에서 퀘트와 바느질을 통해 장식성을 드러낸다. 이러한 표현은 앞서 언급한 바 있는 ‘패턴과 장식(Pattern and Decoration, P&D)’ 과 영감의 출처는 다를지라도 작품에 패턴을 끌어들이면서 장식성을 논한다는 점에서 샤피로의 <인형의 집>에 부분적으로 나타난 장식성과 관련이 있다.

‘패턴과 장식’은 독립적으로 패턴과 장식을 추구하고 있던 작가들의 토론

80) 크리스 위든, 『포스트구조주의와 페미니즘 비평』, 이화 영미 문학회 역, 서울 : 한신문화사, 1994. pp. 71-75.

이 활발했던 1974년과 1975년을 거쳐 운동으로 정착되었다. 여성이나 제3세계의 기술로만 알려져 왔던 벽지, 자수, 카펫, 패치워크, 레이스, 모자이크 등의 소재들은 ‘패턴과 장식’ 작가들에 의해 ‘장식적’이라는 용어를 순수예술의 범주 내에 분명한 위치를 차지할 수 있게 됨으로써, 이들은 장식미술의 실용적 형태와 동양의 색상과 무늬를 화면에 끌어들여 작품을 제작했다. 또한 감각적이고 화려한 직물의 표면에 꽃이나 기하학적 모양 등을 창조하거나 다른 문화에서 차용된 주제를 사용하여 작품을 제작했다. 또한 ‘패턴과 장식’을 추구한 작가들은 순수미술과 장식미술을 구분 없이 받아들이면서, 수공예적 주제와 편견을 없애고 이를 통해 여성의 지위의 향상을 의도했는데, 이는 샤피로가 <인형의 집>에서 바느질과 퀼트를 여성미술로 격상시켰다는 점에서 그 의도가 일치한다.

샤피로는 <인형의 집>에서 육아실의 벽면, 궁전의 테두리 장식과 카펫 그리고 주방의 바닥에서 패턴과 패턴 모티브를 사용하면서 장식성을 드러냈다. (도판2, 5, 7) 샤피로가 <인형의 집>에서 사용한 이러한 패턴들은 여성의 구속, 억압 그리고 제한성을 비판적으로 상징하려는 의도라 볼 수 있다. 이 의미는 함축적인 것으로, 전형적인 여성상에 필수불가결하게 내포되는 수동성이 문화의 진화에 의해 전환될 수 있는 가변적인 특성이라는 것을 의미한다.

‘패턴과 장식’을 추구한 대표적 미술가는 김 맥코넬 Kim MacConnel과 조이스 코즐로프를 들 수 있다. 맥코넬은 패턴의 소재를 회교문화와 중국에서 가져왔으며, <실용적인 디자인 소장품 Collection Applied Design>(1976)에서는 벽에 걸릴 수 있는 자유로운 형태의 직물 조각을 통해 이를 자유롭게 흘러내리도록 표현했고, 장식적인 패턴을 가구에 적용하여 화려한 회화적 표현을 시도했다.(도판42) 코즐로프의 경우 장식성은 직물 디자인처럼 반복되는 모티브를 통해 작품에 드러난다. 코즐로프는 1973년 제작한 <세 개의 정면

Three Facades>(1973)에서 질서와 통일성의 융합을 통한 반복적 패턴으로 일종의 도형과 같은 장식을 드러낸다.(도판43) 맥코넬과 코즐로프의 작품은 전통과 현대의 모든 장식성들이 단일적으로 혹은 복합적으로 응용되어 독창적인 예술 세계를 펼칠 수 있다는 것을 보여준다. 더불어 이들이 사용한 패턴은 작품을 구성하는 요소들 중 하나에 불과한 것이 아니라, 패턴 그 자체를 보여준다는 점에서 샤피로가 <인형의 집>에서 여성성을 드러내기 위해 부분적으로 드러낸 패턴 모티브의 사용과 다르다고 할 수 있다.

V. 결론

지금까지 살펴 본 바와 같이, 샤피로의 <인형의 집>은 페미니즘 미술을 연구하는데 있어, <여성의 집>에 전시되었던 것 중 현존하는 유일한 작품으로써 중요하다. 이 작품의 주제와 의미는 1세대 페미니즘 미술에 영향을 받았으며 더불어 샤피로가 여성성을 구축하기 위해 자신의 추상표현주의 경향의 작품들을 작품 공간에 끌어들이었다는 점에서 <인형의 집>이 지니고 있는 여성성에 대해서 고찰해 볼 수 있었다.

샤피로의 미술관 형성은 어린 시절 화가였던 부친과 전통적인 여성의 삶을 살았던 모친의 영향으로 시작되었다. 그녀의 모친은 민속미술과 페이즐리 직물의 패턴들을 이용한 바느질을 성장배경에서 제공해 주었다는 점에서 샤피로에게 미술가로서의 가치관 형성에 중요한 역할을 한 인물이다. 그런 의미에서 샤피로의 여성성에 대한 이해는 그녀의 유년시절 어머니의 삶과 밀접한 연관이 있음을 도출해 낼 수 있었다. 이러한 배경에서 성장한 샤피로는 훗날 자신의 존재를 작품의 소재를 통해 외부로 드러내고자 했다. 샤피로가 작품에서 표현하고자 했던 자신의 존재에 대한 직접적인 표출은 그녀가 이 시기에 접했던 페미니스트 서적인 레싱의 『황금노트』에서 얻게 되었음은 주지한 바 있다. 레싱의 저서는 샤피로에게 20대 이후 그녀의 삶과 미술가로서의 배경이 되는 가치관 형성에 동기부여가 되었다. 이러한 영향은 그 후 1970년대 페미니즘 미술가로서 본격적인 활동을 할 수 있는 사상적 기반을 마련해주는 계기로 작용했다.

그런데 이러한 활동 배경에는 그녀의 남편이라는 존재도 간과할 수 없었다. 샤피로의 남편의 활발한 미술계 활동과 사회적 진출은 곧 그녀의 미술활

동에 견인차 역할을 해준다. 그녀의 남편인 브라크가 샌디에고의 캘리포니아 주립대 미술대학장으로 임명되면서 그의 추천으로 같은 학교에서 강사직을 얻게 되고, 이로써 작업에 전념할 수 있는 환경이 주어졌다. 그 후, 샤피로는 캘리포니아 주립대학교와 코네티컷 여자 대학교 등의 학교에 출강하게 되었다. 그 후, 이러한 활발한 사회활동을 통해 알게 된 많은 여성미술가들과 공동 작업을 하게 되었다. 그 중 본 연구자가 주목하고자 했던 사실은 시카고와 1971년 만들어낸 ‘페미니스트 미술 프로그램’이었으며, 이 프로그램에서 수업의 결과물인 <여성의 집>을 기획하고 여기서 브로디와 선보인 작품이 <인형의 집>이라는 점이다. 이러한 배경에는 당시페미니즘의 등장이라는 시대적 흐름과도 무관하지 않다.

다음으로 본 논문에서는 II장 2절에서부터 III장에 이르기까지 페미니즘 미술의 등장 배경과 쟁점을 살펴보았으며, 1세대 페미니즘 미술의 ‘여성의 감수성’ 이론에 대해 선구자 역할을 한 샤피로의 작품을 분석했다. IV장에서는 <인형의 집>을 본격적으로 연구하였다. 페미니즘이 등장한 1960년대 후반은 문화적, 사회적 혼란기였다. 미국의 베트남전쟁의 참가로 어지러웠던 국내 정치는 악화되었고, 이에 미국 사회는 그 시대체제를 지지해왔던 가치관에 의문을 품기 시작했다. 이러한 혼란 속에서 수많은 소외세력들도 자신을 표현하고 그들의 인권을 향상시키기 위해 노력했으며 ‘의식 혁명’을 주장했다. 이러한 시대적 상황 속에서 시민의 평등권을 요구하는 사회적 분위기와 함께 여성들의 목소리가 활기를 띠기 시작하였다는 사실이 여성성이 등장하는 배경이자, 페미니즘 미술의 동기라고 간주할 수 있다.

페미니즘 미술을 연구하는데 있어 <인형의 집>은 자주 등장하는 작품일 것이다. 그러나 구체적으로 <인형의 집>에 대한 심층적인 연구는 이루어지지 않았기에 본 연구자는 본 논문에서 샤피로가 <인형의 집>에 드러낸 주제

를 켈트라는 여성적인 소재를 통해 표현한 점을 주목하고 이를 분석했다. 이에 바느질과 켈트라는 소재의 사용은 바로 그녀의 어린 시절 어머니에게서 받은 영향이자, 1세대 페미니즘 미술의 ‘여성의 감수성’ 이론에 입각하여 기존의 가부장적 차별에 대한 반항적인 시도로써 이를 사용했다는 사실이 중요하다고 분석할 수 있었다. 더불어 샤피로가 그녀의 이전작업인 추상 표현주의적 경향을 자신의 여성성을 구축하기 위해 작품 속에서 부분적으로 드러냈음을 알 수 있었는데, 이처럼 샤피로는 <인형의 집>에 추상 표현주의적 경향의 작품과 전통적 여성미술이었던 켈트와 바느질 및 직물을 사용함으로써 더욱 호소력 있는 자신의 여성성 구축을 의도했다.

본 연구결과 샤피로의 <인형의 집>은 그녀가 과거 여성의 수공예로 평가절하된 켈트와 바느질을 자신의 작품 속에서 1세대 페미니즘 미술의 쟁점에 착안하여 부각시켰다는 점에서 중요하다. 또한 그녀가 표현하고자 했던 주제를 새로운 소재—남성위주의 표현을 하기 위한 남성적인 소재의 사용이 아닌 주류에 대립되는 지극히 여성적인 것—와의 결합을 통해서 표출했다는 사실은 미술표현의 다양성에 새로운 지표를 열어주었다는 점에서 의의가 크다. 그녀는 바느질과 켈트라는 소재를 사용하여 시대가 요구했던 여성성을 제시하는 동시에 작품 속에서 자신의 개인적인 여성성을 자전적인 표현으로 드러내고자 했다. 방의 곳곳에서는 남성에 지배받는 제도에 대한 반박으로써 자신의 추상표현주의 작품을 끌어들이고, 이러한 경향을 보이는 형태를 역으로 여성의 공간에 드러냄으로써 자신의 여성성을 더욱 부각시킨다. 이는 샤피로가 1950년대의 작품에서부터 끊임없이 추구하던 여성성의 완성이라기보다는 <여성의 집>을 통해 성취해냈던 의식을 더욱 구체화한 것이다. 다시 말해 샤피로는 1세대 페미니즘 미술의 쟁점인 ‘여성의 감수성’을 드러내는 켈트와 바느질을 <인형의 집>에 사용하면서 자신의 여성성을 구축하고 수공예로

간주되었던 여성들의 퀘트와 바느질을 여성의 문화로 재평가하게끔 이끌어 1세대 페미니즘의 쟁점을 더욱 부각시킨 것이다. 특히, 샤피로는 <인형의 집>에서 자전적 요소를 통해 여성의 일상을 가시화하고 경험을 타자화 함으로써 그녀 특유의 여성성을 작품에 구축했고, 여성의 사적 공간을 가공의 형태인 집에 드러내어 여성의 문화를 새로운 위상으로 발전시키는데 선구적인 역할을 했다고 할 수 있다.

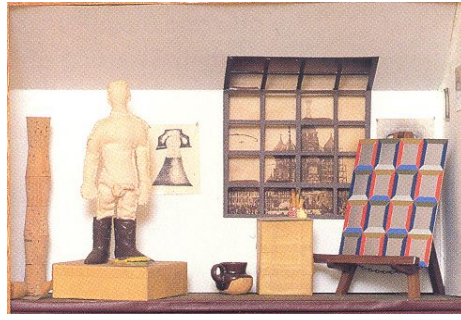
참 고 도 판



도판1) 미리엄 샤피로, <인형의 집 Dollhouse>, 1972, 혼합매체, 입체구조물,
213.3×101.6×274.3cm, Miriam Schapiro Collection.



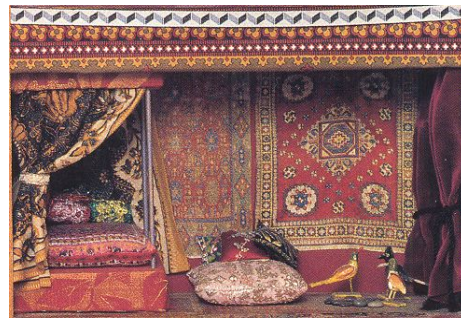
도판2) 미리엄 샤피로 <인형의 집> 세부.



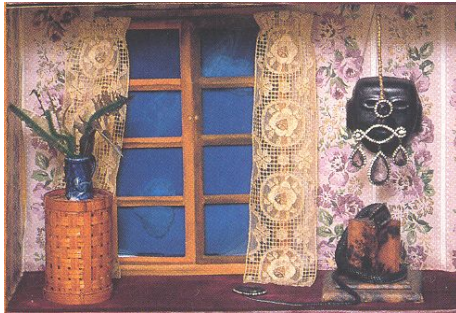
도판3) 미리엄 샤피로 <인형의 집> 세부.



도판4) 미리엄 샤피로 <인형의 집> 세부.



도판5) 미리엄 샤피로 <인형의 집> 세부.



도판6) 미리엄 샤피로 <인형의 집> 세부.



도판7) 미리엄 샤피로 <인형의 집> 세부.



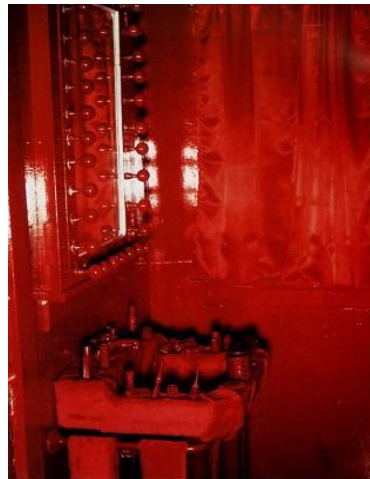
도판8)미리엄 샤피로와 주디 시카고
Judy Chicago의, <여성의 집 Womanhouse>
사진



도판9)주디 시카고, <생리욕실
Menstruation Bathroom>, 1972,
혼합매체, 장소특정성설치, 여성의
집, 유실.



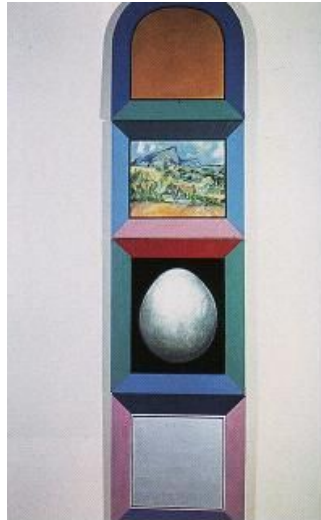
도판10)로빈 쉬프 Robin Schiff, <악몽의 욕
실 Nightmare Bathroom>, 1972, 혼합매체,
장소특정성설치, 여성의 집, 유실.



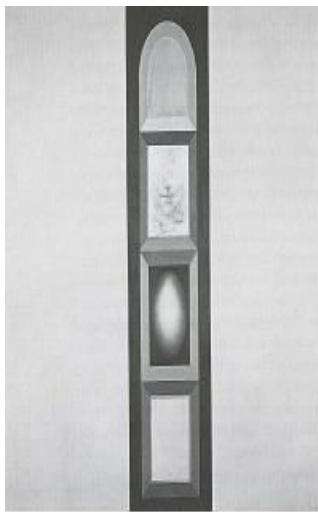
도판11)카밀 그레이 Camille Grey,
<립스틱욕실 Lipstick Bathroom>,
1972, 혼합매체, 장소특정성설치,
여성의 집, 유실.



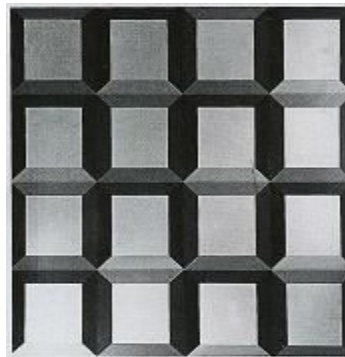
도판12)샌디 오겔 Sandy Orgel,
 <리넨 장 Linen Closet>, 1972, 혼
 합매체, 장소특정성 설치, 여성
 의 집, 유실.



도판13)미리엄 샤피로, <성소 :
 세잔 예찬 Shrine : Homage
 to Cézanne>, 1963, 캔버스에
 마그나, 180×240cm (four parts),
 California : La Jolla, Walter
 Munk Collection.



도판14)미리엄 샤피로, <성소 : M.L.
 예찬 Shrine : Homage to M. L.>,
 1963, 캔버스에 마그나, 182.8×203.1cm,
 개인소장.



도판15)미리엄 샤피로, <16개의
 창문 Sixteen Windows>, 1965,
 캔버스에 아크릴, 203.1×182.8cm,
 개인소장.



도판16)주디 시카고, <디너파티 Dinner Party>, 1979, 혼합매체, 1463×1280×91.5cm, New York : Brooklyn Museum.



도판17)페이스 와이딩 Faith Wilding과 제니스 레스터 Janice Lester, <남녀 성기들의 연극 Cock and Cunt Play>, 1972, 퍼포먼스, 부분사진, 여성의 집.



도판18)미리엄 샤피로, <지오르조네에 찬 Homage to Giorgione>, 1953, 캔버스에 유채, 170.1×271.7cm, 개인소장.



도판19)미리엄 샤피로, <전원풍경#1 Idyll #1>, 1956, 캔버스에 유채, 152.3×182.8cm, Massachusetts : Williams College Collection.



도판20)미리엄 샤피로, <세 번째 전원 풍경 Third Idyll>, 1956, 캔버스에 유채, 152.3×121.9cm, New York : Mr. and Mrs. Guy Weil Collection.



도판21)미리엄 샤피로, <야수의 대지와 풍요 Beast Land and Plenty>, 1957, 캔버스에 유채, 170.1×261.6-3/4 cm, New York : Grey Art Gallery and Study Center.



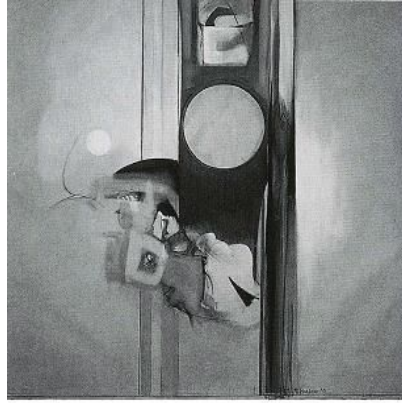
도판22)미리엄 샤피로, <광파르 Fanfare>, 1958, 캔버스에 유채, 152.3×266.6cm, 개인 소장.



도판23)미리엄 샤피로, <자서전 Autobiography>, 1959, 캔버스에 유채, 135×160cm, 개인소장.



도판24)미리엄 샤피로, <게임 The Game>, 1960, 캔버스에 유채, 203.1×228.5-1/2cm, 개인소장.



도판25)미리엄 샤피로, <법 The Law>, 1961, 캔버스에 유채, 203.1×228.5-1/2 cm, 개인소장.



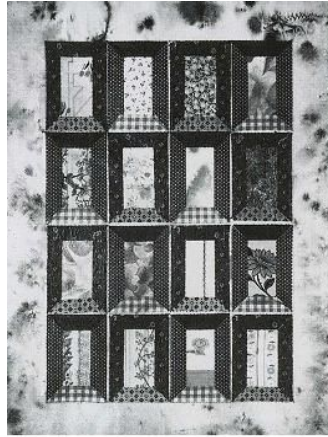
도판26)미리엄 샤피로, <보물 The Treasury>, 1961, 캔버스에 유채, 203.1×228.5-1/2cm, 개인 소장.



도판27)미리엄 샤피로, <황소 OX>, 1967, 캔버스에 아크릴, 228.5×274.3cm, San Diego : MOCA.



도판28)미리엄 샤피로, <비잔티움, Byzantium>, 1967, 캔버스에 아크릴, 274.3×182.8cm, New York : Barbara Kafka Foundation.



도판29) 미리엄 샤피로, <다시 16 개의 창문 Again Sixteen Windows>, 1973, 에나멜 스프레이, 수채화, 종이에 패브릭, 914.3-1/2×670.5-1/2cm, Theodore and Fannie Schapiro Collection.



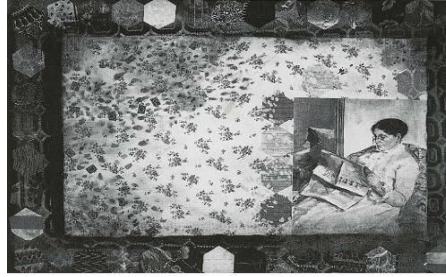
도판30)미리엄 샤피로, <개인을 위한 출현 #3 Personal Appearance #3>, 1973, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 160×125cm, Kansas : Marilyn Stokstad Collection.



도판31)미리엄 샤피로, <사계절을 위한 캐비닛 Cabinet for All Seasons (four panels)>, 1974, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 각 패널별 177.7×101.6cm, 개인소장.



도판32)미리엄 샤피로, <합작 시리즈 : 메리 카삿과 나 Collaboration Series : Mary Cassatt and Me>, 1976, 스프레이 페인트, 종이, 종이에 패브릭, 76.2×55.8cm, 개인소장.



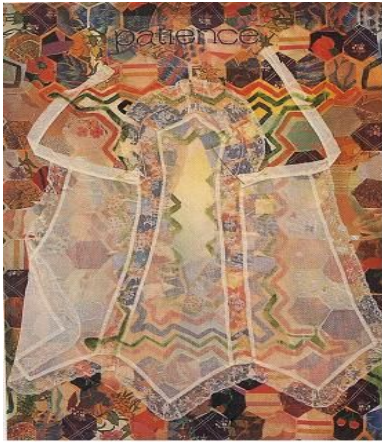
도판33)미리엄 샤피로, <합작 시리즈 : 메리 카삿과 나 Collaboration Series : Mary Cassatt and Me>, 1976, 종이에 수채화와 콜라주, 76.2×55.8cm, 개인소장.



도판34)메리 카삿 Mary Cassatt, <아이의 목욕 The Child's Bath (The Bath)>, 1893, 캔버스에 유채, Illinois : Art Institute of Chicago.



도판35)미리엄 샤피로, <그녀는 다양한 색의 꽃들을 훑어낸다 She Sweeps with Many Colored Brooms>, 1976, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 101.6×81.2cm, 개인소장.



도판36)미리엄 샤피로, <인내 Patience>, 1977, 종이위에 아크릴과 패브릭 콜라주, 76.2×55.8cm, 개인소장.



도판37)미리엄 샤피로, <기모노의 해부 Anatomy of a Kimono>, 1976, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 10개의 패널, 203.1×1590-1/2cm, 설치물, Zurich : Bruno Bischofberger Collection.



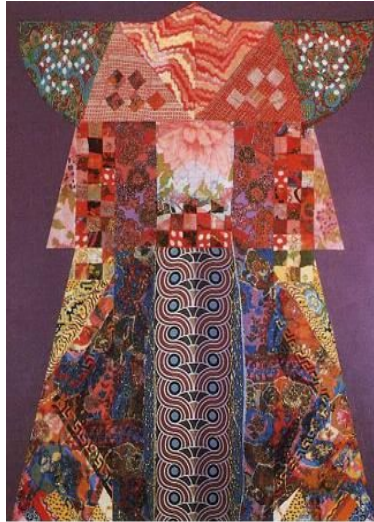
도판38)미리엄 샤피로, <기모노의 해부> 세부.



도판39)미리엄 샤피로, <의복 시리즈 #2 Vesture Series #2>, 1976, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 152.3×126.9cm, 개인소장.



도판40)미리엄 샤피로, <금빛의 외투 The Golden Robe>, 1976, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 152.3×126.9cm, 개인 소장.



도판41)미리엄 샤피로, <파리의복 시리즈 #2 Paris Vesture Series #2>, 1979, 캔버스에 아크릴과 패브릭, 152.3×126.9cm, New York : Barbara Gladstone Collection.



도판42)킴 맥코넬 Kim MacConnel, <실용적인 디자인 소장품 Collection Applied Design>, 1976, 패브릭, 설치물, San Diego : MOCA.



도판43)조이스 코즐로프 Joyce Kozloff, <세 개의 정면 Three Facades>, 1973, 캔버스에 아크릴, 203.2×149.9cm, Massachusetts : Massachusetts Institute of Technology Collection.

참 고 문 헌

<General>

- Bank, Mirra. *Anonymous Was A Woman*, New York : St. Martin's Press, 1979.
- Broude, Norma. Garrard, Mary D. Brodsky, Judith K. eds., *The power of feminist art :the American movement of the 1970s, history and impact*, New York : Harry N. Abrams, 1994.
- Broude, Norma. Garrard, Mary D. eds., *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, New York : Harper & Row, 1982.
- Chadwick, Whitney. *Women, art, and society*, London : Thames and Hudson, 1990.
- Cottingham, Laura. *Seeing through the seventies : Essays on feminism and art*, Australia : G+B Arts international, 2000.
- Isenberg. Barbara, *State of the arts*, New York : William Morrow, 2000.
- Lippard, Lucy R. *From the center : feminist essays on women's art*, New York : E.P. Dutton & Co., 1976.
- Loeb, Judy. ed., *Feminist Collage*, New York and London : Columbia University, 1979.
- Moore, Sylvia. ed., *Yesterday and Tomorrow : California Women*

Artists, New York : Midmarch Arts Press, 1989.

Munro, Eleanor C. *Originals : American women artists*, New York : Simon and Schuster, 1982.

Patsy. Orlofsky, Myron. *Quilts in America*, New York : Abbeville Press, 1992.

Parker, Rozsika. Pollock, Griselda. eds., *Framing feminism : art and women's movement 1970–85*, London and New York : Pandora, 1987.

_____, *Old mistresses : women, art, and ideology*, New York : Pantheon Books, 1981.

Parker, Rozsika. *The subversive stitch : embroidery and the making of the feminine*, New York : Routledge, 1989.

Robins, Corinne. *The Pluralist Era : American Art, 1968–1981*, New York : Harper & Row, 1984.

Robinson, Charlotte. *The Artists and the Quilt*, New York : Alfred A. Knopf, 1983.

Ruddick, Sara. Daniels, Pamela. eds., *Working It Out*, New York : Pantheon Books, 1977.

<Monograph>

Gouma–Peterson, Thalia. *Miriam Schapiro : Shaping the fragments of art and life*, New York : Harry N. Abrams, 1999.

<Exhibition Catalogues>

Gouma-Peterson, Thalia. ed., *Miriam Schapiro : A Retrospective 1953-1980*, Wooster, Ohio : The College of Wooster, 1980.

Holstein, Jonathan. *Abstract design in American quilts : a biography of an exhibition*, Louisville, Ky. : Kentucky Quilt Project, 1991.

<Thesis>

Paula Wynn Bradley. *Miriam Schapiro : The feminist transformation of an avant-grade artist*, PH.D. Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, 1983.

<Periodicals>

Alloway, Lawrence. "Women's Art in the 70s", *Art in America* 64 (May 1976), pp. 64-72.

Ashton, Dore. "Objective Painting with the Personal Touch", *Studio* 166 (August 1963), pp. 78-81.

Duncan, Carol. "Happy Mothers and Other New Ideas in French Art", *Art Bulletin* Vol. 55, No. 4 (Dec 1973), pp. 570-583.

Edwards, Janis L. "Womanhouse : Making the Personal Story Politics in Visual Form", *Woman & Language* XIX, No. 1 (Spring 1996), pp. 42-46.

Gouma-Peterson, Thalia. "Miriam Schapiro : An Art of Becoming", *American Art* Vol. 11, 1997. pp. 10-45.

- Gouma-Peterson, Thalia. Mathews, Patricia. "The Feminist Critique of Art History", *Art Bulletin* 69 (Sept 1987) pp. 326-357.
- Kuspit, Donald B. "Nancy Spero at AIR and Miriam Schapiro at Andre Emmerich Downtown," *Art Journal* XXXVI (Winter 1977), pp. 144-146.
- Lippard, Lucy R. "Sweeping Exchanges : The Contribution of Feminism to the Art of the 1970's", *Art Journal* 40 (Fall/Winter 1980), pp. 362-365.
- Mainardi, Patricia. "Quilts : The Great American Art", *The Feminist Art Journal* (Winter 1973), p. 1., pp. 18-23.
- _____, "Great American Cover-ups", *Art news* 73 (Summer 1974), p. 32
- Nemser, Cindy. "Towards a Feminist Sensibility : Contemporary Trends in Women's Art", *The Feminist Art Journal* 4 (Summer 1976), pp. 19-23.
- Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Women Artists?", *Art news* 69 (January 1971), pp. 22-39.
- _____, "Miriam Schapiro : Recent Work", *Art Magazine* (November 1973), pp. 38-41.
- Orenstein, Gloria. "Review Essay : Art History", *Signs* I (Winter 1975), pp. 31-54.
- Raven, Arlene. "Women's Art : The Development of A Theoretical Perspective", *Womanspace* (February 1973), p. 17.

Tickner, Lisa. "The Body Politics : Female Sexuality and Women Artists Since 1970", *Art History* I, 1978. pp. 238-240.

<학술지 논문>

강태희, “미국의 페미니스트 미술과 이론”, 서양미술사학회 논문집 Vol. 2, 1990. pp. 79-110.

정현이, “현대미술사와 페미니즘 ; 미술을 바라보는 '페미니스트적 시각'이란 무엇인가” 현대미술사 연구 Vol. 8, 1998. pp. 85-97.

<단행본>

네일 캠벨, 알래스데어 켄 공저, 『미국문화의 이해』, 정정호 외 역, 서울 : 학문사, 2002.

도리스 레싱, 『황금노트』, 김수정 역, 서울 : 평민사, 1997.

베티 프리단, 『여성의 신비』, 김행자 역, 서울 : 평민사, 1996.

시몬느 드 보부아르, 『제2의성』, 조홍식 역, 서울 : 을유문화사, 1993.

앨런 브링클리. 『미국사』, 손세호 역, 서울 : 휴머니스트, 2005.

앨리슨 재거, 『여성해방론과 인간본성』, 지역여성 연구회 편, 공민혜, 이한옥 공역, 서울 : 이론과 실천, 1992.

크리스 위튼, 『포스트구조주의와 페미니즘 비평』, 이화 영미 문학회 역, 서울 : 한신문화사, 1994.

ABSTRACT

A Study on Miriam Schapiro' s <Dollhouse>

Lee, Ji Eun
Dept. of Art History
Graduate School
Sungshin Women's University

This thesis is the result of a study on <Dollhouse> (1972) by Miriam Schapiro (1923-). Schapiro set up the Feminist Art Program at the California Institute of the Arts in Valencia in 1971 along with Judy Chicago (1939-). The <Dollhouse> is a joint work in 1972 by Schapiro and Sherry Brody at the <Womanhouse>, which was planned as a result of the Feminist Art Program.

This thesis starts with the viewpoint that Schapiro' s <Dollhouse> has originated from the <Womanhouse>, the culmination of the Feminist Art Program which had opened the horizon of the first-generation feminism arts. Beside, the study also cast a question to the reason why Schapiro, although she is a real female artist that spearheaded the first-generation feminism arts, brought the works of abstract expressionism produced in the male-centered arts circle into the <Dollhouse>. The thesis analyzed her femininity shown in the <Dollhouse> on the presumption that she tried to build up her femininity in the world of male artists of abstract expressionism.

Schapiro used quilt and needlework, which were thought lowly of as women' s arts at that time, in the <Dollhouse> for the purpose. But the study paid attention to the fact that the subject and significance of the work were the results of the first-generation feminist arts, which brought the "women' s sensibility" to arts and shed light on them. For this, Schapiro set the autobiographical factor of "women' s life" as the groundwork for her work and then brought the quilt and needlework, which had not been regarded as arts before, to her work as a women' s culture that needs re-evaluation.

Based on the above mentioned points, the study looks in the first chapter into some important factors that formed Schapiro' s view of arts in her childhood and presents the historical background behind the emergence of feminist arts and the main features of the first-generation feminist arts. In the second chapter, the study analyzes Schapiro' s works in each stage. It looks into the processes, in which she explores the femininity through her works before and after she entered into the stage of feminist arts. In the part, the study also looks into the background how Schapiro came to establish the Feminist Art Program at the California Institute of the Arts by examining the meeting between Schapiro and Chicago, which became the catalyst for her to engage in the feminist arts. And then the study examines the <Womanhouse>, which contains the consciousness of the first-generation feminism arts as the results of the program. As for the analysis of works, the study interpreted the

significance of the <Dollhouse>, which Schapiro re-organized in 1972 after the <Womanhouse> was withdrawn, based on the background, subject and the origin of the materials. Beside, the thesis presented the correlation between the femininity and the women's experience in everyday lives on the presumption that the femininity shown in the <Dollhouse> is further firmed up through the objectivity of the women's everyday life and experience. The procedure, in which Schapiro came to recognize herself through the objectivity of her own experience in the daily life, was an inevitable process for her to be freed from the male-centered viewpoint that has been socially defined. Based on such characteristics, the study explored the unique femininity of Schapiro through the comparison between the adornment shown through the quilt and needlework and the artist who pursued the pattern and decoration.

Through this study, the researcher could realize that Schapiro tried to counter the male-centered arts community by using the needlework and quilt in the <Dollhouse>, which was very feminine given her agony over the identity as a female ego and female artist in the artist circle from the early 1950s to 1960s. In addition, the thesis could also shed light on the peculiar femininity of Schapiro, who built up the everyday life and experience of women through objectivity.