

1990년대 포르노그래피 장르화를 둘러싼 페미니스트들의 정동과 그 의미*

이 소 영**

요약

1990년대 문화장에서 포르노그래피의 장르화는 장정일과 장선우로부터 촉발되었다. 장정일에게 포르노그래피는 역사의 종언을 비주류의 위치에서 사유하는 동시에 가변적이고 불확정적인 삶을 고정화할 양식이었다. ‘바지 입은 여자’라는 페티쉬에 대한 혐오로 은폐되었지만, 그가 포르노그래피라는 느슨한 구성 속에 심어 넣으려고 했던 것은 결국 저자가 되고자 하는 스스로에 대한 증오였다. 그는 페티쉬의 실패를 통해 페티쉬에 의존하지 않고는 자아를 보존할 수 없는 남성성을 폭로한다. 반면, 장선우는 보다 가벼운 포르노그래피를 지향함으로써 바지 입은 여자가 은밀히 지니고 있던 저자로서의 욕망을 삭제한다. 그는 오히려 역사의 종언 이후 페티쉬에 의지할 수밖에 없는 남성들에게 연민의 시선을 보낸다. 한편, 장선우가 지향했던 가벼운 포르노그래피는 재현과 현실의 위계를 의도적으로 흐트리면서 페미니스트들의 실천적 개입을 야기했다. 1990년대 페미니즘 운동의 급등은 페미니스트들이 느꼈던 ‘불편한 정동’을 의미화하고 언어화하는 과정과 관련되어 있었다. 더욱이 그들은 페미니즘 운동에 동시적으로 가해졌던 백래시에 의해서도 ‘불편한 정동’에 긴박되어 있었다. 이러한 그들에게 포르노그래피는 섹슈얼리티와 권력에 접근할 수 있는 우회로였다. 그러나 포르노그래피는 남성의 성적 지배를 정당화하는 제도의 일부라는 점에서 여성의 성적 주체성을 읽어내기에 가장 부적합한 통로였다. 그럼에도 불구하고 그들은 ‘불편한 정동’을 무릅쓰고 말하는 것이야말로 가장 페미니스트적인 행위라는 것을 알고 있었다. 페미니스트들의 모든 읽기가 성공적

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2020S1A5B5A17088684)

** 한국과학기술원 디지털인문사회과학부 강사

인 것은 아니었지만, 포르노그래피라는 거대한 백래시에 대한 일격들이었다는 점은 부정할 수 없을 것이다.

주제어: 1990년대, 포르노그래피, 장정일, 장선우, 『너에게 나를 보낸다』(1992), 〈너에게 나를 보낸다〉(1994), 페티쉬, 페미니스트, 불편한 정동, 백래시

목차

1. '불편한 정동'과 포르노그래피
2. 느슨한 구성과 실패한 '페티쉬'
3. 한없이 '가벼운 포르노그래피'
4. 반격에 대한 일격들

1. '불편한 정동'과 포르노그래피

사회 운동에서 특별히 주목할 만한 행동이 급등하는 것은 특정 정동(affect)과 관련되어 있을 가능성이 있다. 정동은 일련의 우연한 사건에 의해 형성되는데, 주로 움직임으로 작동하고 몸들 사이에 퍼지면서 사적인 경험이 외적으로 표현되는 느낌이 되도록 촉진한다.¹⁾ 즉, “느낌이나 욕망을 경험하는 주체가 움직일 수 있도록 행동으로 이어지거나 행위에 영향을 미치는 것이다.”²⁾ 프루던스 체임벌린은 영국의 제4물결 페미니즘을 특징짓는 행동주의가 지속되는 데 있어 정동적 환경이 주요한 영향을 미쳤음을 논증하는 데,³⁾ 이는 1990년대 페미니즘 운동을 이해하는 데 있어서

1) 프루던스 체임벌린, 김은주·강은교·김상애·허주영 역, 『제4물결 페미니즘: 정동적 시간성』, 에디투스, 2021, 22-23면.

2) 위의 책, 122-123면.

3) 프루던스 체임벌린에 의하면, 제4물결 페미니즘이란 2011년 캐나다의 슬럿 워크로부터 시작된 것으로, 이는 매우 작고 국지적인 사건들도 몇 주 만에 전 세계적인 시위가 될 가능성을

도 실마리가 될 수 있다.

배은경에 의하면, 1991년경부터 여성계를 중심으로 전개된 성폭력 대처운동은 성폭력을 ‘정조’의 문제가 아니라 ‘성적 자기결정권’의 문제로 위치시키기 위한 노력인 동시에 여성들이 자신의 몸에 일어난 일에 대해 “자신의 느낌이 중요하고 또 주장되어야 함을 깨닫”는 과정이기도 하였다.⁴⁾ “여성의 ‘노’(no)는 언제나 ‘예쓰’(yes)로 간주’되는 식으로 여성의 말이 “일관되고 체계적으로 무효화되어버리는”⁵⁾ 상황에서 성폭력 대처운동은 “피해 여성의 주관적 느낌”,⁶⁾ 즉 ‘불편한 정동’을 언어화하고 이를 법적으로 인정받는 과정이 수반되어야만 했던 것이다. 이때 1993년 최초의 보복형 성희롱 사건으로 알려진 신교수-우조교 사건 이후 “성희롱 개념은 많이 소개되었지만” “아직도 시민권이라는 관점에서 생각되기보다는 단순히 남녀간의 성문제로만 받아들여짐으로써 “희화화되고 있는 느낌”이라는 배은경의 발언에 주목할 필요가 있다.⁷⁾ 그는 이러한 문제를 진지하게 받아들이는 것이 세련되지 못한 일일 뿐만 아니라 진지해지는 것 자체를 우스꽝스럽게 여긴다는 느낌⁸⁾에서 비롯된 ‘불편함’에 정동되고 있었던 것이다.

페미니스트들에게 있어 이러한 불편한 정동은 ‘섹슈얼리티’라는 주제에서 가장 강렬했던 것으로 보인다. 이경미는 성폭력 반대운동을 “순결 지키

보여주었다. 체임벌린은 이러한 행동주의의 급등을 “정동이 특히나 강렬한 시기 또는 느낌의 증가와 관련된 것”으로 의미화한다. 슬릿 워크 역시 캐나다의 한 캠퍼스에서 경찰관이 안전 문제에 대해 강연하면서, 학생들에게 만약 강간당하고 싶지 않으면 ‘슬릿처럼 옷을 입어서는 안된다고 경고한 것에 대한 분노로 촉발되었다. 체임벌린은 슬릿 워크를 제4물결의 징조로 인식하며, 제4물결을 특징짓는 행동주의가 “인터넷 사용에서 도움과 지원”을 받을 뿐만 아니라, “여성 공공사업의 삭감과 성폭행의 본질에 대한 대중적인 폭로”에서 드러나는 정동들과 관련이 깊다고 주장한다. 위의 책, 31면, 177-182면.

4) 배은경, 「성폭력 문제를 통해 본 여성의 시민권」, 『여성과 사회』 8, 창작과비평사, 1997, 57면.

5) 위의 글, 65면.

6) 위의 글, 70면.

7) 위의 글, 73면.

8) 안드레아 드워킨, 유혜연 역, 『포르노그래피』, 동문선, 1996, 11-12면.

기 운동”과 연결시키거나 반포르노 운동을 “고식적인 도덕주의로 곡해”하는 등 “페미니즘이 여성의 육체나 쾌락을 배제하거나 논의하기를 기피한다는 것은 오해”라고 주장한다.⁹⁾ 김은실 또한 “성 담론에 관한 한 한국의 페미니스트들은 성을 다룰 수 없는, 보수적이거나 무성적인 존재로 간주”되는 경향이 있다는 점을 언급한다. 이와 같은 상황에서 “여성이 성을 논하는 것은 위험”하기 때문에 “많은 여성주의자들과 여성 작가들은 성을 논할 때 문화적 자기 검열을 경험”할 수밖에 없다는 것이다.¹⁰⁾ 이들의 고백은 그들이 느꼈던 ‘불편한 정동’이 수전 팔루디가 말했던 여성의 진보와 성장에 대한 ‘반격(backlash)’에 의해 촉발된 것이었음을 드러낸다. 즉 성적 자기결정권을 확보하려는 여성들의 노력에 대한 백래시가 동시적으로 전개되고 있었던 것이다.¹¹⁾ 이를 고려했을 때, ‘포르노그래피’는 페미니스트에게 “섹슈얼리티와 권력의 문제를 볼 수 있는 또 다른 지점”¹²⁾으로서

-
- 9) 이경미, 「여성의 육체적 쾌락은 복원될 것인가?」, 『여성과 사회』 8, 창작과비평사, 1997, 135면.
- 10) 김은실, 「성적 주체로서의 여성의 재현과 대중 문화」, 『여성의 몸, 몸의 문화정치학』, 도서출판 또 하나의 문화, 2001, 45면.
- 11) 손희정은 미국에서 전개된 페미니즘 백래시-리부트의 양상이 한국에서도 유사하게 드러난다고 분석한다. 그에 의하면, 1990년대 한국 사회는 공적 가부장제가 진전되고 여성 운동의 성과로 여성들이 사회에 진출하면서 영페미니즘 운동을 비롯해 여성 운동의 영향력이 증대되고 있었다. 그러나 IMF 이후, 노동시장이 남성 중심으로 퇴보하면서 공적 영역에서 활동하는 여성들과 그들의 목소리를 향한 백래시가 시작된다. 사회적 위기를 극복한다는 미명 하에 국가와 가족 같은 전통적 가치들을 강조하고 여성에게는 모성과 희생을 강요한 것이다. 이러한 백래시는 2010년대 중반까지 이어진다. 그러자 여성들은 “반격에 대한 반격”으로서 또 다시 페미니즘을 말하기 시작한다. 손희정, 「한국어판 해체 역사가 된 기록, 그러나 여전히 새로운 페미니즘 선언」, 수전 팔루디, 황성원 역, 손희정 해체, 『백래시』, 아르테, 2017, 14-15면. 이렇듯 백래시를 통시적으로 파악할 수도 있지만, 1990년대 한국 사회를 공시적으로 들여다볼 경우 페미니즘과 백래시가 동시적으로 전개되었다고 할 수 있을 것이다. 프루던스 체임벌린 또한 제4물결 페미니즘에서 소셜 미디어를 통한 반격으로 온라인상에서 다른 사람을 끈질기게 괴롭히는 사람(들)을 묘사하는 ‘트롤링’에 주목하면서 페미니즘과 반격이 동시 발생할 수 있다고 보았다. 프루던스 체임벌린, 앞의 책, 33면.
- 12) 고갑희, 「1990년대 성 담론에 나타난 성과 권력의 문제-섹슈얼리티와 젠더의 정치성」, 『세계의 문학』, 1997. 봄, 342면.

일종의 우회로였다는 점을 눈여겨볼 필요가 있다.

포르노그래피는 1980년대까지 음성적으로 유통되고 하위 문화로 분류되었으나 1990년대에 이르러 ‘전환기’를 맞이한다.¹³⁾ 장정일의 『너에게 나를 보낸다』(1992)와 이를 영화화한 장선우의 〈너에게 나를 보낸다〉(1994)를 통해 양지로 그 모습을 드러냄으로써 하나의 장르로 인정받게 된 것이다.¹⁴⁾ 이를 계기로 페미니즘 진영 내에서 이론적인 차원으로 다루어졌던 포르노그래피 논쟁은 텍스트를 통한 실천적 개입으로 전환된다. 이때 포르노그래피의 ‘장르화’가 장선우에 대한 장정일의 전폭적인 지지를 바탕으로 이루어진 것이었다는 점은 매우 의미심장하다. 장정일은 『너에게 나를 보낸다』(1992)에 대해 “장선우감독을 염두에 두고 썼다”고 발언한 바 있으며,¹⁵⁾ 김호선 감독의 〈아담이 눈뜰 때〉(1993)와 장선우 감독의 〈너에게 나를 보낸다〉(1994)에 대한 관객의 반응이 다른 이유를 묻는 질문에 “감독의 능력 차이”라고 대답하기도 한다.¹⁶⁾ 장정일에게 장선우는 신뢰할 수 있는 독자였던 셈이다. 그러나 이들의 공명이 쉽게 이해될 수 없는 까닭은 장정일이 “당대 리얼리즘 문학, 문단의 현학성에 대한 비판”¹⁷⁾을 공공연하게 드러냈던 것과 대조적으로 장선우는 〈우묵배미의 사랑〉(1990), 〈경마장 가는 길〉(1991), 〈나쁜 영화〉(1997)를 내놓을 때마다 자의적이기

13) 이윤종, 「장선우와 에로비디오—1990년대 한국의 전환기적 포르노 영화」, 『대중서사연구』 40, 대중서사학회, 2016 참조.

14) 박유희는 1980년대까지 음성적으로 유통되고 하위 문화로 분류되던 ‘포르노그래피’를 대한민국 문화예술상까지 수상한 엘리트 감독인 장선우가 양지로 가져왔을 때, 그것은 그 자체로 탈경계·탈위계의 전복성을 지닐 수밖에 없었다고 지적한다. 박유희, 「장선우의 외설 논란 영화를 통해 본 포스트 시대 한국영화의 동향」, 『드라마연구』 48, 한국드라마학회, 2016, 235면.

15) 「性풍속통해 사회병폐 벗기겠다」, 『조선일보』, 1994.3.18.

16) 「새로운 징후를 보이는 작가들」 장정일과의 인터뷰, 『파피루스』 창간호, 민음사, 1995, 24-25면; 광영빈, 「[너에게 나를 보낸다] 의 나쁜 욕망: 장선우의 죄의식에 대한 지라르와 들뢰즈의 상이한 진단」, 『영상문화』 3, 한국영상문화학회, 2001, 99면에서 재인용.

17) 정주아, 「후위(後衛)의 공포와 전위(前衛)의 환상: 1990년대 장정일의 소설과 포르노그래피의 형식」, 『현대문학의 연구』 68, 한국문학연구학회, 2019, 312면.

는 하지만 “리얼리즘의 확장”¹⁸⁾이라 주장했었기 때문이다. 이는 그 당시 포르노그래피라는 장르의 활용이 보다 거시적으로는 남성성의 (탈/재)구축이라는 문화적 기획과 모종의 관계를 맺고 있었음을 보여준다.

이러한 정황을 감안했을 때, 1990년대 페미니스트들이 장선우의 〈너에게 나를 보낸다〉(1994)를 적극적으로 읽었다는 사실은 그 자체로 포르노그래피라는 장르에 균열을 발생시키는 행위였다고 할 수 있다. 1990년대는 성 개방과 여성 해방을 동일시하며 모든 여성이 ‘창녀’가 되면 순결·가족·가부장 이데올로기가 무너질 것이라는 ‘창녀론’을 주장하는 남성이 등장하기도 하였던 시대였다.¹⁹⁾ 이러한 현실에서 포르노그래피를 “너무 진지하게 받아들이는 것은 세련되지 못한 일”로 여겨졌다. 그러나 “우리들의 권리가 지금 이 사회에서 착실히 지켜지고 있다고 믿는 체하는 시늉을 그만두”었던 “진지한” 페미니스트 독자들도 분명 존재했다.²⁰⁾ 즉, 1990년대 문화장에서 포르노그래피 장르와 그 독자들에 관해 이야기한다는 것은 ① 장정일과 장선우가 작가-독자의 관계를 형성하고 있었다는 점을 고려하여 우선적으로 장정일이 왜 ‘포르노그래피’ 양식을 선택하게 되었는지, 그리고 ② 그러한 장정일의 포르노그래피를 장선우는 어떻게 독해하고 재창조하였는지를 살핀 뒤, ③ 포르노그래피 장르의 본질을 올바르게 읽어내고자 했던 페미니스트들의 ‘진지함’을 의미화하는 작업이라고 할 수 있다.

18) 박유희, 앞의 글, 241-242면.

19) 고갑희는 김완섭의 『창녀론』에 대해 다음과 같이 비판한다. “성 개방을 여성 해방과 동일한 것으로 보는 점이 문제이고, 사적/공적 영역으로 나누어진 자본주의의 양상을 제대로 짚지 못하는 것이 문제이며, 성 계급의 문제를 제대로 보지 못하는 점이다. 이런 견해가 가지는 문제는 성의 억압 가설에 기초한 것으로 성은 억압되어 있으니 성 개방만 되면 모든 문제가 해결된다는 단순 논리로 빠질 우려가 있다.” 고갑희, 앞의 글, 339-340면.

20) 안드레아 드워킨, 앞의 책, 11-12면.

2. 느슨한 구성과 실패한 ‘페티쉬’

린 헛트가 엮은 『포르노그래피의 발명』에 의하면, 포르노그래피는 일차적으로 “성적 흥분을 불러일으키기 위해 성기나 성행위를 노골적으로 묘사한 것”으로 정의되지만, 법적·예술적 범주로서 포르노그래피 개념은 서구 근대성의 출현과 더불어 정립된 것이었다.²¹⁾ 특히 포르노그래피가 함의하고 있었던 민주주의적인 면모, 즉 “인쇄 문화, 과학·자연에 대한 새로운 유토피론 철학, 기성 체제 권력에 대한 정치적 공격”이 강조되고 있는데,²²⁾ 이는 1987년 민주화 이후 한국 사회에서 포르노그래피의 등장을 설명하는 논거로 활용되곤 한다.²³⁾ 그러나 1991년 무렵 한국 사회는 소련 보수파의 쿠데타 실패와 소비에트 연방의 해체로 “집단적 붕괴감”에 사로잡혀 있었다. 물론 이 집단이 『창작과 비평』 및 『문학과 사회』를 중심으로 한 지식인/남성/작가 중심이었음은 자명하다.²⁴⁾ 이러한 정황을 고려했을 때 장정일이 시도한 포르노그래피의 ‘장르화’는 주류 문단의 집단적 붕괴감을 상대화할 수 있는 비주류의 위치에서 역사의 종언 이후를 탐구하는 방식이었다고 할 수 있다.

장정일은 『너에게 나를 보낸다』의 ‘서문’에서 다음과 같이 말한 바 있다.

21) 린 헛트, 「외설 그리고 근대성의 기원, 1500년부터 1800년까지」, 린 헛트 엮음, 전소영 역, 『포르노그래피의 발명』, 알마, 2016, 26-27면.

22) 위의 글, 65면.

23) 대표적으로 이윤종은 1990년대 에로비디오와 장선우표 성인영화의 등장이 “프랑스 대혁명 시대에 매춘이 민주화되고 포르노그래피가 유행했던 것처럼, 1987년에 쟁취한 한국의 민주화가 없었다면 불가능한 사건이었을 것”이라고 전제하면서 이 두 갈래 흐름이 기존 한국 영화계에 존재하지 않았던 포르노적인 요소들을 가시화하고 대중화했다고 설명한다. 이러한 관점 하에 그는 장선우 영화와 에로비디오를 군부 독재기의 ‘에로’성과 2000년대 일상적 포르노를 연결하는 ‘전환기적 대중 포르노’로 규정한다. 이윤종, 앞의 글 참조.

24) 손유경, 「페미니즘의 포스트모던 조건」, 『여성문학연구』 50, 한국여성문학학회, 2020, 380-381면.

인간의 삶이 얼마나
가변적인 것이고 각 개인이
상정한 목표가 얼마나
불확정적인 것인가를 말하고자 했다
인간은 불안한 기초 위에 서 있다
나는 이 소설을 써야겠다고
생각하기 훨씬 이전부터
치치올리나가 국회의원이 되고
마유미가 베스트셀러 작가가 되고
서울대를 나온 치과의사가
국수집 주인이 되는
이야기에 끌렸다²⁵⁾

위 내용은 이 소설에서 ‘은행원’이었다가 베스트셀러 작가가 되는 ‘조사명’에 의해서 되풀이 서술될 뿐만 아니라,²⁶⁾ 작가가 직접 ‘후기’에서 “지금의 나에서 또 다른 나로 이전해 가고 싶다는 욕구”가 자신의 삶을 지배해 왔음을 고백하고, 실제 작중 인물들이 “인생유전”을 선보인다는 점에서 이 소설을 관통하는 주제라고 할 수 있다.(292) 이러한 인간 삶의 가변성과 불확정성은 역사의 종언과 관련 있다. 이때 역사란 “역사의 법칙과 그러한 법칙들이 보장하고 있다고 주장한 미래”를 모두 지니고 있는 “내러티브로서의 역사”이다. 역사의 종결로 “역사에 추정된 연속성은 폭력적이고, 우발적이며, 유비쿼터스적인 힘의 감각으로 대체”된다. 이러한 상황에서 역사의 궤적과 방향은 휘발되고 무게와 질량만이 남는다. 역사의 종언

25) 장정일, 『너에게 나를 보낸다』, 미학사, 1992, 5면. 앞으로 인용시 괄호에 면수만 표기하기로 한다.

26) “조사명: 인간의 삶이 얼마나 가변적인 것이고, 각 개인이 상정한 삶의 목표가 얼마나 불확정적인 것인가를 말하고자 했다. 인간은 불안한 기초 위에 서 있다. 나는 이 소설을 써야겠다고 생각하기 훨씬 이전부터, 치치올리나가 국회의원이 되고 마유미가 베스트셀러 작가가 되고 서울대를 나온 치과의사가 국수집 주인이 되는 이야기에 끌렸다.”(281)

은 역설적으로 그 중력을 배가시킨 것이다. 따라서 우리는 역사의 무의미함을 알면서도 동시에 역사의 무시무시한 힘들을 느낄 수 있다.²⁷⁾ 흥미로운 것은 역사의 종언으로 인해 인간이 “불안한 기초 위에 서 있다”는 점이 그에게는 존재 이전의 기회를 제공했다는 사실이다.(5) 그러나 한 가지 문제가 남는데, 그것은 바로 역사의 폭력성이 어디에나 편재하고 있다는 점이었다. 장정일에게는 역사의 폭력적·우발적·유비쿼터스적인 힘과 더불어 가변적이고 불확정적인 삶을 고정화할 양식이 필요했다.

기실 이 소설의 큰 열개는 소설가 ‘나’와 ‘바지 입은 여자’, 그리고 ‘은행원’ 세 인물을 중심으로 한 인생유전이다. ‘나’는 꿈 내용을 소설로 써 신춘문예에 당선되었다가 표절 시비에 시달린다. 이러한 ‘나’에게 ‘바지 입은 여자’는 같은 꿈을 꾸었다며, 그가 소설을 쓸 수 있도록 독려·감시할 뿐만 아니라, 자신의 육체를 보상으로 제공한다. 그러나 결국 ‘나’는 소설을 쓰지 못하고 ‘바지 입은 여자’의 로드 매니저가 되며, 정작 베스트셀러 작가로 성공하는 것은 ‘나’의 친구였던 ‘은행원’이다. 이 소설은 이러한 걸 이야기의 틈새로 여러 개의 속 이야기, 말하자면 도색 소설이라고 할 수 있을 이야기들이 끼어드는 형식을 취한다. 그러나 장정일은 걸 이야기든, 속 이야기든 상관없이 순차적으로 번호를 매김으로써 걸 이야기와 속 이야기가 ‘등가’임을 의도적으로 드러낸다. 그런데 중요한 것은 그럼에도 불구하고 속 이야기에서 “고정화된 양식”을 추출해낼 수 있다는 점이다.(11)

“번번이 같은 내용이에요. 당신에겐 고정화된 양식이 있어요”라고 ‘바지 입은 여자’가 말했다.

“어떤?”

“가난한 집안의 장남, 외로움, 창녀, 그리고 지구를 떠난다는 식요.”(11)

27) Wendy Brown, “Wounded Attachments,” *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton University Press, 1995, p. 71.

위 인용문에서 ‘바지 입은 여자’는 포르노그래피를 방불케 하는, ‘나의 꿈 이야기’에 대해 ‘고정화된 양식’이 있다고 지적한다. 여기서 장정일이 포르노그래피라는 장르를 선택한 계기를 짐작해볼 수 있다. 안드레아 드 워킨은 ‘포르노그래피’가 “새디즘과 잔학의 역사”라는, 남성들의 공적 세계를 비추는 “거울”의 역할을 수행한다고 말한 바 있다. 그에 의하면, 포르노그래피에서 드러나는 남자의 쾌락은 다른 사람에게 상처를 주고 착취하는 데서 얻어지는데, 이는 “남자의 역사의 광포성과 불가분리”하다는 것이다. 따라서 그는 다음과 같이 단언한다. “남자의 역사의 의미를 발견하는 곳은 남자의 쾌락의 경험 안에서다.”²⁸⁾ 이를 참고했을 때, 장정일은 어디에나 편재한 ‘잔혹과 새디즘의 역사’와 ‘가변적이고 불확정적인 삶’을 고정화하기 위한 양식으로 ‘포르노그래피’를 채택한 것이라고 할 수 있다.

‘나의 포르노그래피’ 장르에 대한 이해는 다음 인용문들을 통해 단적으로 드러난다.

(가) 구성이란 인물과 인물간이나 사건과 사건간, 혹은 인물과 사건간의 연관으로 이루어진다. 그러나 도색소설에서는 구성이 너무 많기 때문에, 구성이 아예 없는 듯이 여겨진다. 도색소설이란, 아주 순수한 관점에서 ‘더 많은 교접’을 보여주기 위해 씌어지기 때문에 도색소설의 작가는 ‘더 많은 교접’을 위해서 사건과 인물을 방사선적으로 증식하려는 강력한 유희를 벗어나기 힘들다. 또 도색소설은 오로지 ‘교접’만이 사건의 전개축이 되고 동기가 되기 때문에 도색소설에서 묘사되는 모든 만남은 ‘교접’으로 연결되지 않으면 안되는 한정된 조건을 안고 있으며, 도색소설의 등장인물은 그가 왜 이 소설에 등장해야 하는 뚜렷한 이유를 알고 태어난다.(152)

(나) “그래, 사드의 소설이 그토록 관념적이 된 이유를 이제 이해할 수

28) 안드레아 드워킨, 앞의 책, 128면.

있어. 구성이 중요한 것이 아니었기 때문에, 구성이 느슨한 빈 공간에 관념이 마음껏 자리를 차지할 수 있었던 거야.”

...(중략)...

“그러니 하고자 원한다면 외설이라는 느슨한 구성 속에 관념이나 철학을 마음대로 채워넣을 수 있겠군. 말하자면 성묘사란 그것이 아무리 치열하게 묘사되었다 해도 아무런 의미나 주제를 전달하지 못하는 것이거든. 성묘사란 빈 부대자투나 같아. 거기에 의미와 주제를 부여하는 것은 작가의 철학이나 관념이지. 사드 자신이나, 러시아 형식주의자들은 내 말을 부정하겠지만…….”(182)

(가)에서 구성이 인물과 인물, 사건과 사건, 그리고 인물과 사건과의 연관으로 이루어지는 것이라면, ‘나’에게 포르노그래피는 구성이 너무 많아 구성이 없는 것으로 비춰진다. 도색소설은 “더 많은 교접”을 보여주기 위한 의도로 창작되는 것이기 때문에 사건과 인물을 방사선적으로 증식하기 때문이다. ‘교접’만이 사건을 전개할 수 있는 축과 동기가 되므로 도색소설 속의 모든 만남은 ‘교접’으로 연결된다. 이러한 맥락에서 등장인물은 자신이 소설에 등장해야 하는 이유, 즉 교접이라는 뚜렷한 목표를 알고 태어난다. 한편으로 (나)에서 보듯이 ‘나’는 사드의 소설을 읽으면서 포르노그래피가 관념적일 수밖에 없는 이유를 깨닫는다. 포르노그래피의 방사선적으로 증식하는 구성은 느슨한 빈 공간을 만들어내기 마련이고 관념이 그 자리를 채우는 것이다. 따라서 ‘나’는 “원한다면 외설이라는 느슨한 구성 속에” “작가의 철학이나 관념”을 부여할 수 있겠다는 결론을 내린다.

이러한 포르노그래피의 구성에 대한 ‘나’의 생각은 매우 의미심장한데, 앞서 ‘내가’ ‘은행원’에게 ‘바지 입은 여자’가 자신을 찾아온 이야기를 처음 꺼냈을 때, ‘은행원’의 반응을 통해 ‘사건’과 ‘구성’에 관해 사유한 적이 있었기 때문이다. ‘은행원’은 ‘나’로부터 ‘바지 입은 여자’의 이야기를 들으면

서 계속해서 “그래서 어떻게 되었나?”라고 묻는다.(18) ‘내가 대학교 문예 창작과에서 배운 소설작법에 의하면 ‘은행원’은 ‘사건’에 대해 강한 집착을 보인다고 할 수 있다. ‘나’는 ‘은행원’이 언제 ‘그래서’ 대신 ‘왜’라고 물을지를 궁금해 하는데, ‘왜’는 구성에 대한 흥미를 보여주기 때문이다. 결국 ‘은행원’은 ‘바지 입은 여자’가 ‘왜’ ‘나’를 찾아와 소설 쓰기를 적극 지원하고자 하는지 곰곰이 생각해보는 태도를 보이지만, ‘나’ 역시 “그녀에 대하여 확실히 알고 있지 못하기 때문”에 더 이상의 답변은 불가능하다.(23) 따라서 이 소설에서 ‘바지 입은 여자’가 ‘왜’ 나를 찾아왔는지 해명하는 것은 포르노그래피의 느슨한 구성에 장정일이 채워넣은 철학과 관념의 실체를 밝혀내는 작업과 상통한다.

이때 ‘바지 입은 여자’ 스스로 자신의 “정체성”을 “엉덩이”로 인식하고 있다는 점을 눈여겨 볼 필요가 있다.(54) 김예니에 의하면, ‘바지 입은 여자’의 엉덩이는 신체의 일부가 아니라 그 자체로 물화(物化)됨으로써 ‘페티쉬(fetish)’로 존재하게 되는데, 이는 여성 섹슈얼리티의 물화라고 할 수 있다.²⁹⁾ 안드레아 드워킨은 페티쉬를 “발기를 일으키는 마법의 물object”로 정의하면서 페티쉬는 “일관되게 페니스의 발기를 가능케 하므로, 그 가치를 인정받는다”고 말한다.³⁰⁾ ‘나’는 ‘바지 입은 여자’와의 ‘교접’을 통해서 숙면을 취할 수 있는 것으로 그려지는데, 이때 ‘바지 입은 여자’의 엉덩이가 강조된다는 점에서 그녀는 애초부터 물화되어 있었다고 할 수 있다.³¹⁾ 흥미로운 점은 장정일이 ‘바지 입은 여자’=‘엉덩이’=‘페티쉬’의 도

29) 김예니, 「1990년대 여성 섹슈얼리티 재현의 문제: 장선우의 〈너에게 나를 보낸다〉를 중심으로」, 『반영과 재현』 1, 현대영상문화연구소, 2021, 23면.

30) 안드레아 드워킨, 앞의 책, 201면.

31) “무엇인가 잊기 위해 성행위에 몰두해야 할 필요가 있는 때가 있고, 그것으로 잠전의 고뇌를 진짜 잊어버리는 일이 가능한 사람도 있다. 나는 꿈에 쓴 소설을 빨리 지우기 위해 〈바지 입은 여자〉의 팬티를 끄집어내리곤 했는데, 팬티를 끄집어내리는 순간 머릿속으로 차창담기가 쓱 지나가는 것 같았고,

7) 그리고 나면 나는 아무 꿈도 없이 잘 잤다.”(13)

식을 통해 ‘바지 입은 여자’가 ‘왜’ 나를 찾아왔는지 탐구하는 작업을 차단하고 있다는 사실이다. 다음과 같은 장면을 보면 ‘내가 ‘바지 입은 여자’를 전적으로 ‘물(物)’로 대하고자 한 것은 아니라는 점을 알 수 있다.

모든 사물에는 모서리가 있고 손잡이가 있다. 찻잔의 손잡이, 냉장고의 손잡이, 우산의 손잡이, 지하 전동차의 손잡이, 문의 손잡이. 우리가 잡고자 하는 사물을 잘 들어올리기 위해서만 아니라 우리가 이해하고자 하는 관념이나 사유를 잘 들여다보기 위해서도 그것의 손잡이를 옹게 잡아들여야 하는 법이다. 그러나 나는 〈바지 입은 여자〉의 튀어오른 엉덩이를 두손으로 붙잡아 공중으로 추어세우면서 “다른 표현이 생각났어. 당신 모서리는 꼭 손잡이 같아. 문에 달린 손잡이 말이야”라고 말하진 않았다. 왜냐하면 내가 그녀의 ‘손잡이’를 잡고 이리저리 뒤척거리며 뜯을 들이고 있을 때 그녀가 “문고리를 잡았으면 열고 들어와요”라고 말했기 때문이다.(58)

‘나’는 ‘바지 입은 여자’의 엉덩이를 ‘손잡이’로 비유하면서 “우리가 잡고자 하는 사물을 잘 들어올리기 위”한 ‘행위’의 차원이 아니라, “우리가 이해하고자 하는 관념이나 사유를 잘 들여다보기 위해서도 그것의 손잡이를 옹게 잡아들여야 하는 법”이라고 생각한다. 그러나 ‘나’는 이를 ‘바지 입은 여자’에게 말하지 못하는데, 그녀가 “문고리를 잡았으면 열고 들어와요”라고 말했기 때문이다. 이는 ‘나’와 ‘바지 입은 여자’가 서로 통하는 부분이 있다는 점을 알려주는 것 같지만, 실은 ‘바지 입은 여자’에게서 어떤 관념이나 사유를 찾아내고 의미를 부여하려는 ‘나’의 행위를 중단시킨다고 보는 것이 맞을 터이다. ‘바지 입은 여자’는 ‘손잡이’에 대한 관념 혹은 사유가 개입할 여지없이 이를 바로 성행위와 직결시킴으로써 ‘나’의 사고를 정지시키고 있는 것이다. 그렇다면 ‘페티쉬’를 통해 장정일이 은폐하는 것은 무엇일지 추적해 볼 필요가 있다.

그녀가 열어젖힌 가방 속을 들여다본 나는 피자접시만큼 길게 입이 찢어졌다. 배가 터질 듯이 불룩한 그 가방 속에는 미니 스커트가 한가득 들어 있었기 때문이다. 그리고 처녀들의 미니 스커트 속에 은밀하게 숨어 있는 수줍은 많은 음부처럼, **가방 속에 차곡차곡 개켜둔 수십 벌의 미니 스커트 속에 뚜껑이 달아난 한 벌의 낡고 작은 타자기가 숨어 있었는데, 수십 벌의 미니 스커트 가운데 빼죽 내어 보이는 뚜껑 없는 타자기는 내게 매우 음란한 상징처럼 보였다.**(28)

‘바지 입은 여자’는 〈바지 입은 여자〉라는 제목의 시를 통해서 여직공의 “치마”를 입고 싶은 욕망”에 관해 이야기한 바 있다.(35) 그런데 여기서 중요한 것은 시의 내용이 아니라 바로 시라는 ‘형식’이라고 할 수 있다. 즉, ‘바지 입은 여자’에게는 미니스커트에 대한 욕망(내용)과 등가를 이루는, 저자가 되고 싶은 욕망(형식)이 숨겨져 있었던 것이다.³²⁾ ‘바지 입은 여자’는 “여자를 물物이라고 한 남자의 정의에 대해, 형태상으로는 기능상으로 합치해야 한다는” 페티쉬의 “고정 기준”에서 벗어남으로써 일탈을 감행하고 있었다.³³⁾ 이 때문에 ‘나에게 “미니 스커트 가운데 빼죽 내어 보이는 뚜껑 없는 타자기”가 “음란한 상징”처럼 보일 수 있었던 것이다.³⁴⁾ 이러한 대목뿐만 아니라 ‘바지 입은 여자’는 “당신 책이 나오게 되면 서문에 내 이름을 써줄 거야? 아니면, 후기에라도.”라고 말하면서 은연중 저자

32) “이 시인은, 시쓰거나 우표수집이나 같은 것이라고 말한다. 감히, 그는 모든 ‘열망(욕망) 간의 등가를 말한다. 우표수집이 하찮은 것이라고 말하는 건방진 시인들에게 그는 너의 시쓰기도 하찮은 것이라고 말한다. 위대한 시를 썼다고 해서 세상이 바뀌지 않는 거라면 당신의 시쓰기란, 스토크북 속에 없는 희귀 우표를 구해 팔는 우표수집가와 다를 게 뭐 있는가? 희귀 우표를 찾았다고 세상이 바뀌지 않듯이, 위대한 시를 썼다고 해서 세상이 바뀌지 않는 것이라면 우리는 차라리 우표수집가의, 세상에 하나밖에 없는 희귀 우표를 구하기 위한 노력을 본받아야 한다.”(110)

33) 안드레아 드워킨, 앞의 책, 191면.

34) “책을 읽고 글을 쓰는 것, 특히 글을 쓰는 것은 여자의 미의 정반대, 여자의 미에 청산가리처럼 치명적인 해약으로 간주됐다. 육체적 활동은, 그것이 금지되던 시기에도 글쓰기보다는 덜 미움을 샀다.” 위의 책, 192면.

에 관한 욕망을 드러낸다.(121) 그러나 ‘나’는 결국 소설가가 되지 못하고, ‘바지 입은 여자’는 ‘나’를 통해 저자가 되고 싶은 욕망을 실현하지 못함으로써 다시 페티쉬가 되어버린다. 소설 말미에서 ‘바지 입은 여자’가 엉덩이를 강조하는 상품의 모델로서 “자기 정체성”을 찾은 것이 이를 뒷받침한다.(272)

이때 소설의 마지막 장면에서 ‘바지 입은 여자’가 다시 한 번 저자로서의 욕망을 드러낸다는 점에 주목할 필요가 있다.

“내가 조선히otel 특실을 얻어줄 테니 거기서 소설을 계속 써봐. 몇 년이 걸려도 좋아.”

“아닙니다. 저는 이게 좋아요. 고등학교 때 조사명이 독서반을 택하는 바람에 제가 엉겁결에 문예반엘 가게 되었을 뿐, 애초부터 소설가가 되고 싶었던 적은 한 번도 없었습니다.”

“그러면 신춘문에 당선작은 어떻게 된 거야? 표절이란 말이야?”

한일남은 정선경의 질문에 얼굴을 찡그리며 그녀가 앉아 있는 뒷좌석으로 고개를 돌렸다.

“아직도 그게 꿈이란 걸 믿으십니까?”

다리 위에는 차들이 꽉 막혀 있었다.(289)

소설을 계속 써보라는 ‘바지 입은 여자’의 권유를 ‘내’가 거절하자, 그녀는 신춘문에 당선작이 표절이었느냐고 묻는다. 그러자 ‘나’는 “아직도 그게 꿈이란 걸 믿으십니까?”라고 대답하면서 표절을 시인한다. 여기서 드러나는 것은 ‘내’가 애초부터 ‘바지 입은 여자’의 저자가 되고자 하는 욕망을 배반하고 있었다는 사실이다. 그러나 이보다 더 중요한 점은 물(物)에서 벗어나고자 하는 페티쉬를 향한 ‘나’의 강렬한 증오이다. 안드레아 드 워킨이 말했듯이 페티쉬는 필연적이고 본질적으로 남성지상주의로 나아가며 이를 관통하는 주제는 바로 “여자를 향해 표현된 증오”이다.³⁵⁾ 이때

‘바지 입은 여자가 담고 있는 관념/사유가 ‘저자에의 욕망’이었다는 점을 고려하면, 장정일은 저자가 되고자 하는 자신의 욕망에 대한 증오를 드러내고 있다고 할 수 있다. 결국 소설을 “쓰레기통에 처넣으라”고 말하면서도 저자가 되고 싶은 욕망을 포기하지 못하는 스스로를 증오하고 있는 것이다.(289)

한편, 페티쉬에 관한 안드레아 드워킨의 논의를 참고하였을 때, ‘바지 입은 여자가 ‘실패한 페티쉬’라는 점은 매우 의미심장하다. ‘내가 소설을 쓰지 못하자 ‘바지 입은 여자’는 자신의 육체를 보상으로 내어주기를 거부한다. 그리고 이모의 거짓 부고로 ‘나’와 ‘바지 입은 여자’가 국제 여관에서 기거하게 되었을 무렵에 ‘나’는 이미 발기부전인 것으로 그려진다. 또한 ‘바지 입은 여자’는 ‘은행원’의 발기부전을 치료해주고자 하지만 성공하지 못하는데, 이 역시 페티쉬의 실패를 가리킨다. 이러한 페티쉬의 실패를 통해서 전면화되는 것은 바로 불확정적이고 가변적인 삶, 곧 “남자 스스로가 만들어 낸 세상이 남자의 자아를 쓸모없고 차라리 우둔하고 시대착오적인 것으로 만들어 버릴 때” “자신의 자아감각을 완전히 보존”하기 위해 “물物을 필요로 하는 남자의 모습”이다.³⁵⁾ 그러나 여성의 물화를 통한 남성성의 재구축이 용이할지는 미지수라고 할 수 있다. 단적으로 1980년대 후반, ‘바지 입은 여자’의 동거인이었던 “노동운동가 겸 문학평론가”인 ‘오만과 자비’가 “파쇼”와 “미국놈”을 향한 공격성을 그녀에게 투사했을 때, ‘바지 입은 여자’는 스스로 ‘파쇼’와 ‘미국놈’이 아니라고 주장함으로써 “물物thing이 아닌 인간으로 자신을 주목”하고 있었기 때문이다.³⁷⁾

35) 위의 책, 205면.

36) 위의 책, 127면.

37) 위의 책, 122면.

3. 한없이 ‘가벼운 포르노그래피’

장정일이 실패한 페티쉬를 통해 불확정적이고 가변적인 삶 속에서도 저자가 되고자 하는 스스로의 욕망을 증오하면서 남성성의 해체를 도모하고 있었다면, 장선우는 『너에게 나를 보낸다』의 포르노그래피 형식을 보다 ‘가볍게’ 읽음으로써 재현과 현실의 층위를 의도적으로 흐트러려고 하였다. 이는 다음 장에서 서술할 페미니스트들의 실천적 개입을 가능하게 만드는 측면이었다는 점에서 중요하게 다루어질 필요가 있다. 앞서 『너에게 나를 보낸다』에서 장정일이 걸 이야기와 속 이야기의 구별 없이 번호를 부여함으로써 ‘포르노그래피’와 ‘소설’의 경계를 희미하게 만들려고 했다는 점을 지적하였다. 그럼에도 불구하고 텍스트 내에서 걸 이야기와 속 이야기는 내용상 어느 정도 구분된다고 할 수 있다. 반면, 영화는 까만색 배경에 타자기 소리와 함께 흰색의 타이프라이터체로 소설 속 내용을 보여주는데, 처음에는 도색소설의 내용이었다가 후반부로 가면 소설 내용으로 바뀐다. 이를 통해 원작을 읽지 않은 관객이라면 걸 이야기와 속 이야기를 분간할 수 없게 만든다.³⁸⁾ 아래 영화에 인용된 텍스트와 소설의 원 텍스트를 대조한 표를 참고해볼 수 있다.

영화 인용문	소설 원문
(가) 나는 중학교 때부터 의붓오빠의 수음을 위해 하체를 벗은 채 온갖 장면을 연기해야 했고 두 손으로 오빠의 수음을 대신해 주기도 했다. 어느 날 오빠는 잠을 자는 내게 자신의 성기를 삽입하려고 했고	(A) 아무에게도 말하지 못했지만 나는 중학교 때부터 오빠의 수음을 위해 하체를 벗은 채 온갖 장면들을 연출해야 했고, 두손으로 오빠의 수음을 대신해 주기도 했다. 남동생이 수학여행을 떠난 어느 날 오빠는 잠을 자는 내게 자신의 성기를 삽입하려 했고 나는 그것

38) 김예니는 텍스트 화면의 이야기가 도색소설 속 내용이었다가 작가와 주변인들의 것으로 바뀐다고 지적한다. 이 때문에 어느 것이 소설이고 어느 것이 현실인지 그 경계가 모호해진다는 것이다. 김예니, 앞의 글, 21면.

<p>나는 그것을 거부했다. 그런 실랑이를 벌이고 있는 중에 옆방의 계부에게 발각되어 오빠는 실컷 두들겨 맞고 한밤에 집을 나갔다. 어머니는 남자가 몸을 요구하면 여자는 그가 누구든 허락해야 한다고 몇 차례 강조했다. 그래야 세상이 평화롭다고</p>	<p>을 거부했다. 그런 실랑이를 벌이고 있는 중에 옆방의 아버지에게 발각되어 오빠는 그자리에서 아버지에게 실컷 두들겨맞고 한밤에 집을 나갔다. 그리고 나는 그 자리에서 계부에게 비역을 당했다.(128)</p> <p>여자가 모든 남자의 요구를 받아들이면 세상이 평화로워진다. 내 말을 명심하면 잘살 수 있을 것이다.(131)</p> <p>평화, 평화, 평화..... 이 부르주아의 세계엔 이토록 많은 평화가 넘치네.(133)</p>
<p>(나) 이튿날....</p>	<p>(B) 소설 원문에 없음</p>
<p>(다) 그러던 어느 날 학교의 젊은 선생 중에 나를 집요하게 주목하는 총각선생이 있어 그와 함께 여관을 갔는데. 그는 전교생에게 인기가 있었기 때문에 그와 별거벗는 것이 기분이 나쁘지 않았다. 그런데 그 악한은 약간의 피학성 음란증이 있어서 나는 그것까지</p>	<p>(C) 그러던 어느 날 학교의 젊은 선생 중에 나를 집요하게 주목하는 총각선생이 있어 그와 함께 여관을 갔는데, 그는 전교생에게 인기가 있었기 때문에 그와 별거벗는 것이 기분이 나쁘진 않았다. 하지만 나는 그에게 비역을 시키고 처녀만은 지켰다. 그런데 그 악한은 약간의 피학성 음란증이 있어서 나는 그것까지 행해주어야 했다.(129)</p>
<p>(라) 나는 침대에 올라가 바로 누웠다. 그러나 그가 원하는 것은 매질이였다. 나는 팔이 떨어져 나가도록 큰 힘을 다해 그를 두들겨댔다. 그는 소리를 지르며 좋아했고 그래서 우리 사이에 평화가 이루어졌다. 밤늦게 남편이 돌아왔는데 그는 혼자 아니었다. 남편은 미국에서 배워온 집단 성교를 요구했다. 그래서 더 많은 평화, 평화가 한꺼번에 이루어졌고 평화, 평화.....</p>	<p>(D) 나는 침대에 올라가 바로 누웠다. 그러나 그가 원하는 것은 천 번의 매질이였다. 나는 팔이 떨어져 나가도록 온 힘을 다해 그를 두들겨댔다.(133)</p> <p>밤늦게 남편이 돌아왔는데 그는 혼자 아니었고, 그의 친구라는 젊은 사람은 옛날에 집을 나간 의붓오빠였다.(133)</p> <p>남편은 미국에서 배워온 집단성교를 요구했다. 그래서 더 많은 평화, 평화, 평화가 한꺼번에 이루어졌고.....(133)</p>
<p>(마) 그러던 어느 날, 경산문화협회 일행이 코냑 한 병과 쇠고기 몇 근을 사들고 집으로 찾아 왔다.</p>	<p>(E) 그러던 어느 날, 저녁 경산문화협회 일행이 코냑 한 병과 소불고기감 몇 근을 사들고 집으로 찾아왔다.(167)</p>
<p>(바) 나는 '밀로부터'라는 말에 감동하</p>	<p>(F) 소설 원문에 없음</p>

여	
‘바지 입은 여자’에게 달려갔다.	
(사) “다 해결되었어. 이제 당신 글을 쓰는 거야.”	(G) “다 해결되었어. 당신은 계약에서 자유로워졌어. 이제 당신 글을 쓰는 거야.”(189)
(아) 순전히 오해였다.	(H) 〈은행원〉과 나는 그를 엄청나게 오해했다.(201)
(자) 내가 미니스커트 애용자, 아니 미니스커트 중독자인 그녀를 ‘바지 입은 여자’라고 지칭하는 것은 우연한 기회에 그녀의 가방에서 〈바지 입은 여자〉라는 시를 발견했기 때문이다.	(I) 내가, 미니 스커트 애용자, 아니 미니 스커트 중독자인 그녀를 일컬어 〈바지 입은 여자〉라고 지칭하는 까닭은, 우연한 기회에 그녀가 들고 온 가방의 밑바닥을 털어낼 때 「바지 입은 여자」라는 시가 인쇄된 종이조각이 발견되었기 때문이다.(33)
(차) 바지 입은 여자는 직기 앞에 서 있다. 점심시간이면 검은 밥과 국을 먹고 다시 직기 앞에 서 있다. 그녀는 선 채 잠들며	(J) 바지 입은 여자는 직기 앞에 서 있다 점심시간이면 검은 밥과 국을 먹고 다시 직기 앞에 서 있다 그녀는 선 채 잠들며 사무실 여비서를 꿈꾼다 치마를 입은 그녀의 다리는 희고 매력적이며 남자 공무원들이 그것을 훑쳐본다(33-34)
(카) 당신의 이모가 심장병으로 급서 하셨습니다. -국제여관-	(K) 당신의 이모가 심장병으로 급서 하였습니다. —국제 여관(248)
(파) 어느날 광고감독이 국제여관에 왔다. 그는 ‘바지 입은 여자’의 영당이에 반했다. 광고감독의 출세시켜 준다는 말에 그녀는 그를 따라 야반 도주했다.	(L) 〈바지 입은 여자〉는 오월 어느 날, 허름한 삼류 여관을 일부러 찾다니는 광고영화 감독을 만난다.(270) 광고영화 감독은 십여 년 동안 광고계에 종사하면서 술한 여배우와 모델을 보아왔고 그들과 사귀기도 하였지만, 여태 이렇게 아름다운 영당이를 본 적이 없었다.(271) 〈바지 입은 여자〉가 아무 언질 없이 야간도주를 하고 난 다음 국제 여관은 반폐업상태에 빠졌고, 나는 술에 적셔진 채 세월을 보냈다.(271)

굵은 글씨로 표시된 부분을 위주로 검토해보았을 때, (나)-(B)와

(바)-(F)처럼 소설 원문에 존재하지 않는 텍스트가 입력되는 경우가 있는데, 이는 장면과 장면 사이의 자연스러운 연결이나 의미 부여를 위한 것이라고 할 수 있다. 또한 (가)-(A), (다)-(C), (라)-(D)가 소설 속 포르노그래피라면, (마)-(E)부터 (파)-(L)까지는 소설 내용을 담고 있다. 이러한 방식으로 영화는 도색소설과 소설의 경계를 무화시킴으로써 도색소설 속 ‘나’와 ‘바지 입은 여자’를 동일시하도록 만든다.³⁹⁾ 이러한 장치가 야기하는 효과는 분명하다. 카메라는 ‘바지 입은 여자’의 ‘엉덩이’를 클로즈업하면서 시종일관 그녀가 페티쉬임을 강조한다. 아무런 맥락 없이 ‘바지 입은 여자’의 엉덩이를 비춤으로써 관객들로 하여금 ‘왜’가 아니라 ‘그래서…… 그리고 그 다음에는……’이라고 묻게 만드는 것이다.⁴⁰⁾ 영화는 소설 속 ‘내’가 ‘바지 입은 여자’의 ‘엉덩이’ 곧 ‘페티쉬’에서 어떤 관념이나 사유를 찾으려고 했던 것을 비웃기라도 하듯이 ‘페티쉬’에 은폐된 것은 아무 것도 없다고 강변한다. 이 때문에 소설 속 ‘바지 입은 여자’가 지니고 있던 저자로서의 욕망은 삭제되고, 그녀에게는 오로지 미니 스커트를 향한 욕망만이 남는다. ‘바지 입은 여자가 미니 스커트를 얻기 위해 옷가게 주인과 성관계를 맺는 것을 암시하는 장면이 이를 증명한다.

〈너에게 나를 보낸다〉는 ‘가벼운 포르노그래피’를 표방하고 있기에 물物을 필요로 하는 남자들의 모습을 보여줄지언정 남성성의 탈구축을 시도하지 않는다. 오히려 불안정해진 자기의 감각을 유지하기 위해 물物에 집착하는 남성들에게 연민의 시선을 보낸다. 이는 마지막 장면에서 ‘바지 입은 여자가 신춘문에 당선작이 표절이었느냐고 묻자 ‘내가 “이제 더 이

39) 주유신은 영화 중간에 나오는 자막들이 ‘바지 입은 여자’를 언술 주체로 상정하도록 함으로써 관객이 그녀에게 동일화하도록 만든다고 말한다. 주유신, 「영화 뒤집어 읽기: ‘틈새’에서 읽어낸 ‘반란’의 몸짓—〈별들의 고향〉의 ‘경아’와 〈너에게 나를…〉의 ‘바지 입은 여자’」, 『IF』, 1997. 가을, 98면.

40) “구성은 입을 벌리고 들고 있는 혈거인이나 독재자인 군주나 그들의 현대적인 후손들인 영화 관객들에게 이야기해줄 수는 없다. 이런 사람들은 ‘그래서…… 그리고 그 다음에는……’ 만으로 잠을 자지 않게 할 수 있으며 호기심만을 공급할 수 있다.”(41)

상 꿈꾸고 싶지 않거든요.”라고 대답한다는 점으로 알 수 있다. ‘나는 대사를 하면서 ‘은행원’이 준 책을 밖으로 던져 버리는데, 이후 강산에의 〈어쩌면〉이 배경음악으로 흘러나와 “어차피 되돌아 갈 수는 없어/선택한 길 그냥 갈 수 밖에/아마도 이상은 이 길에도/없을지도 몰라”라는 가사로 씩씩함을 자아낸다. 이는 장정일의 소설에서 인물들이 역사의 종언 이후 불확정적이고 가변적인 삶을 살아갔던 것과는 대조적이다. 이들은 장정일이 상대화했던 집단적 붕괴감에 여전히 사로잡혀 있는 것이다. 따라서 이들은 포르노그래피 형식을 동원해 자아감각을 보존할 수밖에 없다.

장선우가 장정일과 달리 포르노그래피의 느슨한 구성에 관념이나 철학을 채우려고 하지 않고 포르노그래피적 세계를 충실하게 재현하는 데 몰두한 것은 이들이 서로 다른 입각점에서 있었기 때문이다. 정주아가 지적한 바 있듯이, 장정일의 포르노그래피 형식은 노동 계급을 이해하고 공감한다면서 오히려 그들을 소외시킨 채 관념의 성체가 되어버린 리얼리즘 문학에 대한 반박을 주요한 축으로 삼고 있었다. 따라서 그는 타인의 경험까지도 자신의 경험 속에서 각색하는 문학적 규범에 문제 제기하고, 당초부터 타인의 경험이나 감정과 단절된 관념의 성체를 세우고자 한 것이다.⁴¹⁾ 반면, 장선우는 광영빈이 분석한 것처럼 ‘익힌 것’보다는 ‘날 것’을 추구한 감독이었다. ‘익힌 것’이 ‘억지로 만들어진 것’, ‘엘리트적인 것’, ‘가르치려고 하는 것’ 등이라면, ‘날 것’은 ‘있는 그대로의 것’, ‘대중적인 것’, ‘배우려고 하는 것’으로 의미화된다.⁴²⁾ 이러한 맥락에서 보았을 때, 영화에서 포르노그래피를 활용한다면 이는 엘리트적인 관점에서 무언가를 억지로 만들고 대중보다 높은 위치에서 그들을 가르치려고 들기보다는 진짜 포르노그래피처럼 가벼워야 했다.

그런데 문제는 그가 포르노그래피를 충실하게 재현하려 할수록 재현과 현실의 경계가 무너지는 효과가 발생했다는 점이다. ‘바지 입은 여자’의

41) 정주아, 앞의 글, 311-312면.

42) 광영빈, 앞의 글, 79면.

역할을 맡은 배우는 〈너에게 나를 보낸다〉가 스크린 데뷔작이었는데, 흥미롭게도 그는 소설 속 ‘바지 입은 여자’의 실제 이름인 ‘정선경’을 예명으로 삼고 있었다.⁴³⁾ 예명이 누구의 의도인지 정확히는 알 수 없지만, 그의 실감나는 연기가 재현과 현실의 구분선을 교란시키는 효과를 야기했음은 분명하다. 그는 “얼굴의 예로틱한 분위기는 인생경험에서 나온 것이 아니라 감독의 연출의도에 맞추려 노력한 결과”라고 끊임없이 해명해야 했으며,⁴⁴⁾ 누드 화보 등을 통해 그의 몸을 상업적으로 이용하려는 사람들을 고소해야 했다.⁴⁵⁾ 이는 포르노그래피 장르에서의 재현이 작품의 층위에 머무르지 않고 현실에 실질적인 영향을 미치고 있었음을 보여준다.

4. 반격에 대한 일격들

장정일과 장선우의 포르노그래피 장르화는 페미니스트들이 ‘포르노그래피’에 실천적으로 개입할 수 있는 계기를 마련해주었다. 이에 이 장에서는 ‘표현의 자유’에 초점을 맞추기보다는 장선우의 ‘가벼운 포르노그래피’ 형식이 제기한 재현과 현실의 관계를 페미니스트들이 어떻게 읽어내려고 했는지를 살피고자 한다. 장선우의 영화는 ‘날 것’ 그대로 성 행위를 재현하는 것을 지향함으로써 〈O양 비디오〉 또는 〈빨간 마후라〉와 같이 실제 성 행위를 촬영해 유포한 논픽션 포르노의 등장을 예고하고 있었

43) ‘바지 입은 여자’의 이름은 그녀가 ‘나를 떠난 뒤 연예인이 되어 라디오 프로에 출연했을 때 밝혀진다.(277)

44) 「정선경 걸쭉한 육설 관개“깜짝”」, 『동아일보』, 1995.9.21.

45) 정선경은 일상생활을 주제로 한 영상사진첩을 만들기로 도서출판 제삼세대와 계약하고 촬영 지인 팜에 갔으나, 처음 약속과 다른 음란한 포즈와 과도한 노출의 요구에 결국 계약을 파기한다. 심지어 출판사는 팜에서 촬영이 진행되는 동안 “정선경의 관능적인 모습을 담은 반라의 누드집”이 곧 출간될 예정이라고 허위 자료를 배포하여 스포츠 신문에 보도되게끔 하였다. 이에 정선경은 출판사를 명예훼손으로 고소한다. 「돋보기 누드집사전 명예훼손 정선경양 출판사고소」, 『경향신문』, 1994.11.30.

다.⁴⁶⁾ 특히 〈빨간 마후라〉는 청소년들이 “일본 음란비디오테이프를 보고 재미삼아”⁴⁷⁾ 찍은 것으로서 포르노그래피적 재현이 지니는 현실 구성력⁴⁸⁾과 이를 통한 (재)재현을 입증하는 사건이었다. 더욱이 애초 영상 유포에 동의하지 않았던 피해자 여학생에 가해진 선정적인 관심과 비난은 그 당시 페미니스트들이 보장 받으려고 했던 ‘성적 자기결정권’에 대한 일종의 반격이었다고 할 수 있다. 즉 반격에 대한 반격을 위해서 페미니스트들에게 가장 긴요했던 것은 “재현된 여성과 현실 속의 여자들을 어떻게 연관지을 것인가”라는 과제였다. 김은실에 의하면 여성주의 문화 연구는 “재현에서의 여자들의 이미지 images of women”에서 “여성이 어떻게 재현 체계에서 여성으로 구성되는가 하는 이미지로서의 여성 woman of images”로 연구의 초점을 이동시켜왔다.⁴⁹⁾ 이 장에서는 우선 전자의 사례로서 주유신의 글을,⁵⁰⁾ 후자의 사례로서는 김은실의 글을 살펴보고자 한다.⁵¹⁾

주유신은 〈너에게 나를 보낸다〉와 같이 ‘소프트 포르노그래피’를 표방하는 ‘반여성적 텍스트’에서 어떻게 여성의 주체성을 의미화할 수 있을지 탐구하고자 한다. 그가 영화에서 주목하는 것은 주체 위치인데, 첫 장면에서 ‘바지 입은 여자’가 대문 밖으로부터 ‘나’를 들여다보고 있었다면, 마지막 신에서는 자동차 뒷좌석에 앉아있기 때문이다. 첫 신의 ‘바지 입은

46) 이윤중, 앞의 글, 149-150면.

47) 「포르노비디오『빨간마후라』주인공 4명은 中高生 日음란물 흥내 재미삼아“촬영”, 『경향신문』, 1997.7.15.

48) 이명호, 「성 보수주의와 남성 성 자유주의를 넘어: 페미니스트는 포르노 문제에 어떻게 대응할 것인가」, 『영미문학페미니즘』 20(2), 한국영미문학페미니즘학회, 2012, 181-182면.

49) 김은실, 앞의 글, 63-64면.

50) 주유신, 「영화 뒤집어 읽기·틈새에서 읽어낸 ‘반란’의 몸짓—〈별들의 고향〉의 ‘경이’와 〈너에게 나를...〉의 ‘바지 입은 여자’」, 『IF』, 1997. 가을 참조. 앞으로 인용시 괄호에 면수만 표기하기로 한다.

51) 김은실, 「성적 주체로서의 여성의 재현과 대중 문화」, 『여성의 몸, 몸의 문화정치학』, 도서출판 또 하나의 문화, 2001 참조. 앞으로 인용시 괄호에 면수만 표기하기로 한다.

여자가 대문 바깥에서 내부를 응시함으로써 남성의 욕망과의 관련 속에서만 의미를 부여받는, 가부장제 속 ‘타자’의 위치라면, 마지막 장면의 그녀는 차창 유리를 통해 보이고 있다는 점에서 ‘우리 표면’ 곧 ‘반사체계’가 지니고 있는 공격성을 통해 시각적 지배성과 사회적 우월성을 획득한 위치로 해석된다. 그가 말하는 ‘바지 입은 여자’의 두 번째 주체 위치는 포르노그래피에서 ‘남성’에게 해당되는 곳일 터이다. 드워킨에 의하면, 포르노그래피는 “여성의 몸과 정신에 대한 조직화된 파괴행위”로서 “강간·구타·근친상간·매춘”과 연계되어 있다. “인간의 존엄이나 자아 그리고 인간적 가치에 대한 끝없는 공격”인 것이다.⁵²⁾ 그러나 이 글의 분석처럼 남성과 여성의 자리를 위치 바꿈하는 것만으로는 포르노그래피에 내재해있는 여성을 향한 ‘적대’를 씻어낼 수 없을뿐더러 여성 주체성을 의미화하기는 더더욱 어렵다고 할 수 있다.

이와 같은 측면이 가장 잘 드러나는 대목이 바로 ‘애니메이션’에 대한 비평이다. 이 영화에서 ‘애니메이션’으로 처리되는 부분은 바로 ‘오만과 자비’가 “과쇼”와 “미국놈”에 대한 공격성을 ‘바지 입은 여자’에게 전이하는 장면이다. 그런데 이를 주유신의 글에서와 같이 여성의 성적 환상으로 해석하는 것은 무리가 있어 보인다. 총으로 시각화된 페니스에 의해 여성은 죽음의 공포를 느끼는데, 이는 그 자체로 포르노그래피의 중요한 주제인 “남자의 권력”을 시각적으로 재현하기 때문이다.⁵³⁾ “남자가 만든 영화”를 “우리식으로” 읽는 것이 궁극적으로 실패한 이유는 결국 여성의 성적 욕망에 다른 이름을 붙여줄 수 있는 언어가 부재했기 때문일 것이다. 이 점에서 “남자가 이름 붙이기의 권력을 전유하는 한, 남자의 시스템을 뛰어넘는 것은 불가능하다.”라는 드워킨의 말을 상기할 필요가 있다.⁵⁴⁾ 남자의 성적 지배가 이데올로기와 형이상학을 구비한 실체적 제도이며, 그 지

52) 안드레아 드워킨, 앞의 글, 27면.

53) 위의 글, 66면.

54) 위의 글, 56면.

배를 지지하는 개개의 제도 안에 ‘포르노그래피’가 포함된다는 점을 고려했을 때,⁵⁵⁾ 어쩌면 포르노그래피는 여성의 섹슈얼리티를 말하는 데 있어 가장 부적합한 통로였을지 모른다. 포르노그래피에 대한 재전유는 제도적 담론의 언어 바깥에서 시작될 수 있는 것이었다고 말할 수 있을 터이다.

한편, 김은실은 포르노그래피 장르라는 관점에서 〈너에게 나를 보낸다〉에 접근하는 대신, ‘성적 욕망’을 중요하게 다루고 있는 텍스트로 바라본다. 젠더와 섹슈얼리티에 초점을 맞추어 재현 체계 속에서 여성의 젠더가 어떻게 조직·재현되고 있는지, 그리고 욕망하는 주체로서 여성이 어떻게 자신의 경험을 조직하고 있는지를 살피는 것이다. 그는 앞서 주유신이 ‘바지 입은 여자’를 시각적 지배성과 사회적 우월성을 획득한 위치로 독해했던 것과 달리, 그의 모습이 “사회적 지위를 가진 남성성”의 이미지로 그려지는 점에 주목한다.(71) 이는 여성의 주체성을 재현함에 있어 “강한 남성 중심적인 틀/상상력”을 드러낸다.(72) 결국 이 영화는 텍스트 밖의 현실로서 존재하는 젠더의 위계에 따라 남성과 여성의 성적 욕망을 그려내고 있는 것이다. 영화에서 여성은 자신의 서사를 갖고 있지 않은 비주체적이고 탈역사적인 타자로 그려진다. 영화는 남성을 설명하기 위한 도구로서만 여성의 성을 사용하고 이해할 뿐이다.(77) 그는 여성의 성적 욕망이 제대로 재현되지 못하는 까닭으로 “여성을 정치화하는 시각이나 의식의 부재, 그리고 남성의 성만을 정치적으로 읽게 만드는 우리 사회의 남성 중심의 성 욕망 체계모니”에서 찾고 있다. 즉, 남자의 시스템 안에서 “여성이 자신이 누구인가를 말하게 하는 것, 그러한 여성 주체성의 재현을 시도하기가 어렵다”고 할 수 있다.(78)

이와 같은 의미에서 『IF』(1997.가을)에 이명인 평론가가 장선우 감독의 〈나쁜 영화〉(1997)의 “아이들의 목소리를 빌려” 그에게 편지를 썼다는 사

55) 위의 글, 303면.

실은 주목해볼 만하다. 그는 “나쁜 여자아이들”로서 장선우의 작품들에 재현된 여성이 성적인 대상으로만 간주되는 사실에 문제 제기한다.⁵⁶⁾ 이는 비록 가상이기는 하지만, 장선우 감독이 지향하는 가벼운 포르노그래피에 성적으로 재현된 여성이 제도적 담론의 언어 바깥에서 스스로에 대해 말하려는 시도라는 점에서 유의미하다. 안정숙에 의하면 <나쁜 영화>는 “현실과 허구의 경계를 허물겠다며, 가짜 다큐멘터리‘페이크 필름’이란 속명을 달고 시작’했지만, 영화와 현실이 가장 극명하게 상호침투하는 순간은 바로 메이킹 필름에서였다. “여자아이를 장난삼아 유간하는 장면과 그 제작과정을 담은 이른바‘메이킹 필름’이 섞여들 때, 차마 스틸을 찍을 수 없었다고 스틸기사가 맥을 놓고 고백할 때, 꼭 이렇게 벗고 찍어야 되는지 모르겠다고 10대 출연자가 말할 때, 대상으로 객관화한 자기들 세계 앞에서 그 출연자들이 “생각이 많아졌다”고 고백할 때”인 것이다.⁵⁷⁾ 스틸과 관련된 일화는 이명인의 편지에도 “윤간장면 후 스틸기사 언니가 사진 찍는 걸 거부하는 것을 보고는 어른에게서 처음으로 묘한 동질감과 신뢰를 느꼈”다는 식으로 서술된다.(140) 이 에피소드는 그 자체로 재현이 현실을 구성하는 것이자, 현실이 재현을 구성하는 것이기도 함을 드러낸다. 중요한 것은 스틸기사가 그 현실을 재현하기를 거부했다는 점이다. 그의 비동의가 ‘불편한 정동’에서 기인하는 것임은 분명할 터이다.

이렇듯 1990년대 페미니스트들에게 스스로에 대해 말하는 행위, 나아가 여성을 주체적으로 재현하는 작업은 ‘불편한 정동’을 감수하는 일로부터 시작되었다. 이에 대한 흔적은 『또 하나의 문화새로 쓰는 사랑 이야기』 제7호와 『또 하나의 문화새로 쓰는 성 이야기』 제8호에서도 엿볼 수

56) IF의 「남자에게」 칼럼은 “국내에서 시기적으로 가장 주목을 받거나 논란의 여지가 있는 남성에게 특정 여성이 보내는 편지글 형식”으로 쓰인다. 창간호의 이문열에 이어서 이번 호에서는 장선우를 선택한 것이다. 이명인, 「남자에게 장선우 아저씨, 우리는 이제 어떻게 될까요? —나쁜 여자아이들로부터」, 『IF』, 1997. 가을, 138-141면. 앞으로 인용시 괄호에 면수만 표기하기로 한다.

57) 「나쁜영화’정말 나쁠까」, 『한겨레』, 1997.8.1.

있다.

두번째로 우리가 이 주제를 부각시키는 이유는 우리 자신의 이중성을 성찰해 본다는 의미에서였다. 우리는 이 시대의 지배집단이 자본축적을 목표로 타인의 노동력을 거리낌없이 착취해 왔다가 국가적 지배를 용이하게 하기 위해서 스포츠와 성, 그리고 마약을 집중적으로 퍼뜨려 왔으며 이 와중에 성은 상품화 될대로 상품화 되었다는 점을 자주 성토했다. 그러면서 우리는 사적 공간에서 바로 그런 체제를 지속시키고 강화시키는 기제들, 곧 소유적이고 폐쇄적인 이성애, 가부장적 제도로서의 결혼, 그리고 집착적인 성에 대해서는 침묵해 왔다. 우리는 이 공적 공간에서 벌어지는 성토했고 사적 공간에서 벌어지는 타협적 선택의 괴리가 곧 위선의 사회를 낳고 존속시키는 주요 고리임을 본다. 이론과 실천, 이성과 감정, 원칙과 편의 사이에서 모순을 느끼지 않는 분열된 자아 속에 기회주의적이고 이중적인 삶이 기생하게 되는 것이다. **우리 사회의 많은 모순이 술하게 이야기되면서도 막상 풀어내기가 그토록 힘든 것도 바로 우리가 그 동안 이 감정의 영역으로 간주되어온 사적 공간에서 일어나는 갈등과 혼돈을 간과해왔기 때문이 아닐까?**⁵⁸⁾

위 서술에서는 감정을 사적 공간에서 일어나는 갈등과 혼돈으로 규정하고 있지만, 실제 동인들이 겪었던 것의 실체는 “개인적인 것과 정치적인 것 사이의 공간들에서 작동”하는 정동이었다고 할 수 있다.⁵⁹⁾ 그들은 “원고를 모으는 과정에서 우리는 생각보다 더 깊게 우리 주변은 무기력증에 빠져 있으며 그 무기력증은 우리가 예상한 것 이상으로 ‘사랑’과 ‘성’에 매달리는 현상과 맞닿아 있음을 알게 되었”다고 말한다.(15) 즉, 사랑과

58) 또 하나의 문화 동인, 「책을 펴내며」, 『또 하나의 문화-새로 쓰는 사랑 이야기 제7호』, 도서출판 또 하나의 문화, 1991, 14-15면. 강조는 인용자. 앞으로 인용시 괄호에 면수만 표기하기로 한다.

59) 프루던스 체임벌린, 앞의 책, 16면.

성을 비판적으로 바라보면서도 실제 삶 속에서는 이에 대한 내밀한 꿈을 키워나가고 있었다는 사실이 그들을 무기력하게 만들었던 것이다. 이 때문에 “모아진 원고들은 감정적으로 무미건조한 (다시 말해서 이성적인) 동인들이 낸 것이 주를 이루게 되었”지만,(15-16) 그들이 겪었던 불편한 정동이 「책을 펴내며」에 기록되었다는 점은 의미심장하다. 적어도 그들은 개인적인 것과 정치적인 것 사이의 불편한 정동을 무릅쓰고 말하는 것이야말로 가장 페미니스트적인 행위라는 것을 알고 있었다.

요컨대 1990년대 페미니즘 운동은 여성이 자신의 몸에 일어난 경험과 느낌을 말하려고 한다는 점에서 정동과 밀접한 연관을 지닌 행위였다. 이때의 정동이 ‘편안하지 안다는’, ‘불편하다는’, 어떻게 보면 그 전까지는 아무렇지 않게 용인되었기에 사소하게 느껴질 수 있는 정동에 이름을 붙여 나가는 과정이었다는 측면에서 그러하다. 그러므로 ‘불편한 정동’은 그 당시 페미니즘 운동의 행동을 급등시키는 중요한 요인이었다. 더욱이 이러한 행동의 급등에 곧바로 가해진 백래시 역시 1990년대 페미니즘 운동을 둘러싼 정동적 환경을 형성했다. 그러나 그 당시 페미니스트들은 반격에 불편한 정동을 느끼고 물러서는 대신, 반격에 대한 일격들을 꾸준히 시도하고 있었다. 포르노그래피 장르화를 둘러싼 페미니스트들의 실천적 개입 역시 반격을 향한 일격들이었다. 그리고 그 일격은 언제나 텍스트 읽기에서 시작되었다. 따라서 “모든 작가는 우선 독자이며, 우리가 무엇을 읽는가는 중요하다.”⁶⁰⁾

60) 사라 아메드, 성정혜·이경란 역, 『행복의 약속』, 후마니타스, 2021, 42면.

| 참고문헌 |

1. 기본자료

- 고갑희, 「1990년대 성 담론에 나타난 성과 권력의 문제-색슈얼리티와 젠더의 정치성」, 『세계의 문학』, 1997.봄.
- 김은실, 「성적 주체로서의 여성의 재현과 대중 문화」, 『여성의 몸, 몸의 문화정치학』, 도서출판 또 하나의 문화, 2001.
- 또 하나의 문화 동인, 「책을 펴내며」, 『또 하나의 문화새로 쓰는 사랑 이야기 제7호』, 도서출판 또 하나의 문화, 1991.
- 배은경, 「성폭력 문제를 통해 본 여성의 시민권」, 『여성과 사회』 8, 창작과비평사, 1997.
- 이경미, 「여성의 육체적 쾌락은 복원될 것인가?」, 『여성과 사회』 8, 창작과비평사, 1997.
- 이명인, 「남자에게 장선우 아저씨, 우리는 이제 어떻게 될까요?—나쁜 여자아이들로부터」, 『IF』, 1997.가을.
- 장선우, 〈너에게 나를 보낸다〉, 1994.
- 장정일, 『너에게 나를 보낸다』, 미학사, 1992.
- 주유신, 「영화 뒤집어 읽기·‘틈새’에서 읽어낸 ‘반란’의 몸짓—〈별들의 고향〉의 ‘경아’와 〈너에게 나를...〉의 ‘바지 입은 여자」, 『IF』, 1997.가을.

『경향신문』, 『동아일보』, 『조선일보』, 『한겨레』

2. 단행본

- 린 헌트 엮음, 전소영 역, 『포르노그래피의 발명』, 알마, 2016.
- 사라 아메드, 성정혜·이경란 역, 『행복의 약속』, 후마니타스, 2021.
- 수전 팔루디, 황성원 역, 손희정 해제, 『백래시』, 아르테, 2017.
- 안드레아 드워킨, 유혜연 역, 『포르노그래피』, 동문선, 1996.
- 프루던스 체임벌린, 김은주·강은교·김상에·허주영 역, 『제4물결 페미니즘: 정동적 시간성』, 에디투스, 2021.
- Wendy Brown, *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton University Press, 1995.

3. 논문

- 곽영빈, 「[너에게 나를 보낸다]의 나쁜 욕망: 장선우의 죄의식에 대한 지라르와 들뢰즈의 상이한 진단」, 『영상문화』 3, 한국영상문화학회, 2001, 75-104면.
- 김예니, 「1990년대 여성 섹슈얼리티 재현의 문제: 장선우의 〈너에게 나를 보낸다〉를 중심으로」, 『반영과 재현』 1, 현대영상문화연구소, 2021, 5-28면.
- 박유희, 「장선우의 외설 논란 영화를 통해 본 포스트 시대 한국영화의 동향」, 『드라마연구』 48, 한국드라마학회, 2016, 225-254면.
- 손유경, 「페미니즘의 포스트모던 조건」, 『여성문학연구』 50, 한국여성문학학회, 2020, 377-416면.
- 이명호, 「성 보수주의와 남성 성 자유주의를 넘어: 페미니스트는 포르노 문제에 어떻게 대응할 것인가」, 『영미문학페미니즘』 20(2), 한국영미문학페미니즘학회, 2012, 175-205면.
- 이윤중, 「장선우와 에로비디오—1990년대 한국의 전환기적 포르노 영화」, 『대중서사연구』 40, 대중서사학회, 2016, 143-186면.
- 정주아, 「후위(後衛)의 공포와 전위(前衛)의 환상: 1990년대 장정일의 소설과 포르노 그래픽의 형식」, 『현대문학의 연구』 68, 한국문학연구학회, 2019, 295-326면.

<Abstract>

Feminists' Affect and the Meaning Surrounding the Pornography Genre in the 1990s

Lee, So-young

The genre of pornography in the cultural field of the 1990s was triggered by Chang Jung-il and Chang Seon-woo. For Chang Jung-il, pornography was a form of contemplating the end of history from a non-mainstream position, while at the same time fixing a variable and indeterminate life. Although it was covered up by his hatred of the fetish of the 'woman in pants', what he tried to instill in the loose composition of pornography was his hatred of himself, who wanted to become an author. Through the failure of the fetish, he exposes the masculinity that cannot preserve the self without resorting to the fetish. On the other hand, Chang Seon-woo erases the desire as an author hidden by the woman in pants by pursuing lighter pornography as a trusted reader by Chang Jung-il. Rather, he sends a compassionate gaze to men who have no choice but to rely on fetishes after the end of history. On the other hand, the light pornography that Chang Seon-woo was aiming for caused the practical intervention of feminists by intentionally disturbing the hierarchy of representation and reality. The rapid rise of the feminist movement in the 1990s was related to the process of meaning and verbalizing the 'uncomfortable affect' felt by feminists. Moreover, they were tensed by 'uncomfortable affect' even by the backlash that was simultaneously applied to the feminist movement. For them, pornography

was a detour to access to sexuality and power. However, pornography was the most inappropriate channel for reading females' core gender identity in that it was part of the system that justifies men's sexual domination. Nevertheless, they knew that speaking at the risk of 'uncomfortable affect' was the most feminist act. Not all feminist readings have been successful, but it cannot be denied that they were blows to the huge backlash of pornography.

Key words: 1990s, Pornography, Chang Jung-il, Chang Seon-woo, *To you from me*(1992), <To you from me>(1994), Fetish, Feminist, Uncomfortable affect, Backlash

투 고 일 : 2022년 8월 15일

심 사 일 : 2022년 9월 14일

게재확정일 : 2022년 9월 14일

수정마감일 : 2022년 9월 22일