

문화예술



■ 티나 모도티, 예술과 정치의 교차로

신 혜 성

티나 모도티(Tina Modotti)라는 이름은 아직은 우리에게 낯설다. 그렇지만 한번쯤은 들은 적이 있을지도 모른다. 바로 2003년에 만들어진 영화 <프리다>에서는 여자 둘이 탱고를 추는 장면이 인상 깊었는데, 애슐리 주드가 열연한 인물이 바로 티나 모도티다. 디에고 리베라의 벽화 <병기고>에서 전사들에게 무기를 나누어주는 여성 중 우측의 인물이 모도티다. 또 멕시코 작가 엘레나 포니아토프스카의 소설 『티니시마』의 실존 모델로도 유명하다.



영화 <프리다> 중 한 장면



디에고 리베라, 〈병기고〉(1920년대 후반)

티나 모도티의 삶

티나 모도티는 1896년 8월 17일 이탈리아에서 태어나 경제적으로 궁핍한 어린 시절을 보냈다. 아버지는 당시의 전형적인 이주노동자였고, 1913년 그녀도 아버지의 뒤를 따라 샌프란시스코로 이주하였다. 모도티는 자신의 출중한 외모를 이용하여 연극배우로서 경력을 쌓다가, 로보(Lobo)라는 이름의 보헤미안 예술가와 결혼했다. 로보는 문화 예술적 부흥기를 맞이한 멕시코를 향

해 혼자서 떠났으나 곧 풍토병으로 사망한다. 1922년 모도티는 사진작가 에드워드 웨스턴(Edward Western)과 함께 멕시코로 거처를 옮긴다.

웨스턴과 모도티는 사진가와 모델의 관계로 만났으나 곧 연인이 되어 동거한다. 미국인인 웨스턴이 멕시코에서 생활하기 위해서는 스페인어를 구사할 수 있는 그녀가 필요했다. 모도티도 유망한 전문기술인 사진을 배우고자 했다. 웨스턴과의 동거는 3~4년쯤 이어졌고, 그녀는 이후로도 정치 활동에서 중요한 역할을 맡은 여러 남자와 연인으로 지냈다.

멕시코에서 활동하던 7~8년 동안, 그녀는 전문적인 사진작가로 성장하며, 동시에 열성적인 공산당원으로 변모했다. 그녀의 신념은 사진 작업에도 직접적으로 반영되어, 예술지상주의적 사진이 정치 선동사진으로 바뀌는 주목할 만한 변화를 일으킨다. 현재 남아있는 모도티의 사진 작품은 약 400여점인데, 대부분 이 시기에 촬영한 것이다.

1930년 공산당에 대한 탄압으로 모도티는 멕시코에서 추방당한다. 그녀는 정치적 소신에 따라 미국 여권을 포기하고 자신의 출생지인 이탈리아 여권을 받은 채, 독일을 거쳐 모스크바까지 간다. 소련공산당은 그녀에게 사진가 자리를 제안했으나, 모도티는 스탈린을 위한 정책적 목적에 헌신하는 사진에 대해서 회의감을 느꼈다. 그녀는 차라리 비밀요원의 역할을 자청했으며, 당의 조치에 따라 한창 내전 중인 스페인으로 건너갔다.

스페인에서는 자신의 이름조차 밝히지 않고 ‘카르멘’ 또는 ‘마리아’라는 가명으로 활동하였으므로 확실한 기록을 찾기 어렵다. 이후에 정치적 난민이 된 모도티는 여러 나라로부터 냉대를 받고 멕시코에서 불법체류를 하다가 1942년 1월 5일 심장마비를 일으켜 사망하였다.



티나 모도티 〈칼라〉(1925)



티나 모도티, 〈옥수수과 낫과 탄띠〉(1927)

꽃에서 무기로 : 예술에서 정치로

티나 모도티의 사진에서 가장 중요한 점은 예술과 정치를 가리지른다는 사실이다. 그녀는 1925년만 하더라도 당대에 소위 예술 사진의 전형이라고 할 만한 꽃 사진을 찍다가, 1927년에는 낫과 탄띠, 옥수수를 통해서 혁명을 선전하는 사진을 촬영했다.

하지만 소재와 주제는 크게 달라졌어도 촬영의 방식은 거의 변하지 않았다. 작품의 내용과 형식을 구분한다면, 내용만 변했으니 형식은 그대로 유지한 셈이다.⁴⁾ 예술지상주의자의 말투와 문체를 고스란히 간직하고서 연단에서 서서 정치선동 연설을 했다고 볼 수 있다. 이는 이론상 모순적이지만 경험적인 삶의 측면에서 보자면 당연한 결과로도 볼 수 있다. 모도티의 작품에 대해 주류를 이루는 긍정적인 평가들의 핵심은 아래와 같다.

그녀는 ‘우리가 순수 예술을 포기하지 않으면서 사회적인 예술을 만들어낼 수 있는’ 방법과, 어떻게 하면 조형적인 형태를 통하여 ‘순수한 미학적 감정’의 산물을 ‘혁명적인 우화’와 결합할 수 있는지를 보여주었다. 모도티는 에드워드 웨스턴으로부터 배운 조형적인 수업을 가지고서 멕시코에서 배운 혁명적인 정치학과의 교차점을 찾아냈다.(Laura Mulvey & Peter Wollen, 145)

웨스턴은 촬영과 인화 등의 기술뿐만 아니라, 사진 이론과 미학까지도 전수했다. 그가 궁극적으로 추구하는 가치는 순수하게 미적인 것, 시각 조형으로서의 완벽성이었다. 정치 현실에 눈을 뜬 이후, 모도티는 더 이상 감상적이고 비역사적인 태도로 촬영

4) “더 이상 직접적일 수 없을 만큼 정치적이고 보도적인 작품(공산주의 상징들과 노동자 시리즈)은 웨스턴이 가장 경멸하는 것들이었고, 웨스턴에서부터 가장 멀리 떨어진 작품이지만, 그녀는 웨스턴 식의 미학으로 그것들을 작업했다”(Armstrong, 23).

에 임할 수가 없었다. 하지만 현실과 동떨어진 예술적 가치의 척도가 존재한다는 믿음 역시도 쉽게 떨쳐 버리지 못했다.

따라서 그녀가 위치한 순수예술과 정치학의 교차점에는 조화보다는 갈등이 지배적이었다. 후대의 비평가들은 그녀가 상반된 두 요소를 훌륭하게 잘 조화시켰다고 치켜세우지만, 정작 작가 스스로는 그 간극을 극복하지 못해서 괴로워했음을 보여주는 편지나 기록들이 다수 남아있다.

정직한 사진?

모도티는 1929년에 쓴 글에서 “만약에 내 사진들이 이 분야에 있어오던 보편적인 것들과 다르다면, 그건 틀림없이 내가 예술을 연출하지 않고, 왜곡이나 조작을 가하지 않은 정직한 사진들을 생산하려고 노력했기 때문이다.”라고 했다.⁵⁾ 즉, 스트레이트 사진(straight photography)과 수작업(Retouching)을 첨가한 회화적(pictorial) 사진 사이에 대립 상황에서 자기 입장을 피력한 것이다. 오늘날의 관점에서 보자면 사진에 조작을 가하는 것의 정당성을 따지는 논의는 진부하다. 하지만 당시에는 두 진영 간의 반목이 심각한 수준이었고⁶⁾, 모도티는 웨스턴과 더불어 스트레이트 사진의 계열에 섰다. 웨스턴은 모더니즘 이론에 기반을 두고서 사진 매체의 순수성을 주장했다. 그러나 티나 모도티의 경우에는

5) Tina Modotti, 1929, "On photography", *Mexical folkways*. (재인용 Rubén Gallo, 2001, *Technology as Metaphor: Representations of Modern Art and Literature 1920-1940*, Colombia University, p.59).

6) 일레로 멕시코의 회화주의 사진가였던 구스타보 실바는 아젱클란드 갤러리에 전시 중인 웨스턴의 사진을 죄다 손톱으로 긁어놓고서, ‘실바의 재산’(Propiedad de Silva)이라는 서명을 남겼다. 이는 작품의 모독적인 훼손인 동시에, 자신의 손톱 자국(수작업)을 예술적 행위로 주장하는 행동이었다.

매체의 순수정보다는 좀 다른 의미에서 ‘정직한 사진’을 추구했다고 추측할 수 있다.



티나 모도티의 〈빈곤과 우아함〉(1928)과 〈홀리오 안토니오 메야〉(1928)

모도티는 멕시코의 정치 현실에 적극적으로 참여하면서, 웨스턴의 모더니즘과는 전혀 다른 길로 향했다. 그녀가 사진 이미지로 정치적인 발언을 시도할 때 중요한 것은 재현 대상에 대한 정직성이며, 이는 다큐멘터리 사진이 전제하는 필수적인 가치이다. 〈빈곤과 우아함〉과 같은 사진은 현실을 정직하게 보여주고 있다는 전제 하에서 가치를 지닌다. 〈메야의 초상〉 역시 젊은 나이에 암살당한 혁명가의 과거의 모습을 보여준다는 사실에 기반을 두고서 영향력을 발휘한다.

사진의 조작가능성이 널리 알려진 오늘날에도 사진 이미지가 명백한 증언의 역할을 수행할 수 있다는 믿음은 사라지지 않는다. 1998년에 발표된 부사령관 마르코스의 글을 보더라도 “사진이 거짓말을 할까요?”라면서, 사진을 언어보다 더욱 정직한 호소의 수단으로 제시하고 있다.⁷⁾ 하지만 발터 벤야민이 「사진의 작은 역사」에서 지적하듯이, 사진의 이미지는 특정한 문맥에 위치하기 전까지는 어떠한 메시지에도 고정되어 있지 않다.⁸⁾

사진에 제목 달기

예를 들어, 멕시코 밀짚모자를 쓴 노동자들의 모습을 위에서 내려다보는 각도로 촬영한 모도티의 사진 한 장을 살펴보자. 1926년 〈멕시코 포크웨이스〉는 ‘예술, 고고학, 전설, 축제와 노래들’이라는 기사와 함께 〈노동자들의 행진〉이라는 제목으로 이 사진을 처음 소개하였다. 몇 달 후, 멕시코의 아방가르드 ‘에스트리텐스타’의 잡지인 《오리손테》는 제목 없이 이 사진을 다시 실었다. 사진은 미국으로 건너갔고, 1928년에는 좌익 출판사 《뉴 매

7) 사파티스타의 부사령관 마르코스는 1998년 1월 5일에 쓴 글에서 이렇게 얘기한다. “정부는 사파티스타를 박해하지 않는다고 말하지만, 앞의 사진들을 보십시오. [...] 이 사진들이 ‘무책임한’ 소문입니까? **사진이 거짓말을 할까요?** 정부군이 실은 약을 주고, 이발을 해주고, 성교육 교실을 열어주고, 과자와 장난감을 주고, 전기 시설을 수리해 주고 있을 뿐인데, 원주민을 공격하는 것처럼 보이려고 사진을 변조했을까요? 사진 속에 나타난 저 사파티스타 여성들의 표정이 거짓일까요? 그들의 눈에서 수줍어하거나 겸손해하는 표정이 보이나요? [...] 분명히 누군가 거짓말을 하고 있습니다. 그게 사진일까요 아니면 정부일까요?”(마르코스, 305~306. 필자 강조).

8) “이러한 르포르타주의 기계적 연상작용에 대신해서 사진의 표제가 들어가지 않으면 안 된다. 이러한 사진의 표제는 사진으로 하여금 모든 삶의 상황을 문학화하는데 기여하도록 하는 수단이 되게 한다. 이러한 표제 서명이 없으면 모든 사진의 구성은 불확실한 것에서 머무를 수밖에 없을 것이다.”(발터 벤야민, 252).



티나 모도티, 〈노동자들의 행렬〉(1926)

시스》에 〈멕시코의 노동절〉이라는 제목으로 실렸다. 다음 해에는 뉴욕의 순수예술 잡지인 《크리에이티브 아트》에는 〈농민들의 축제〉라는 제목을 붙였다.

의미의 은유로서 모도티의 자화상이라고 볼 수 있을 대표작 〈깃발을 든 여인〉의 경우에 사태는 더욱 심각했다. 1929년 6월 《뉴 매시스》에는 〈할리스코(Jalisco)에 있는 광산 앞에서 노동쟁의에 나선 멕시코 광부의 아내〉라고 소개되었으며, 1929년 12월



티나 모도티, 〈갓발을 든 여인〉(1928년경)

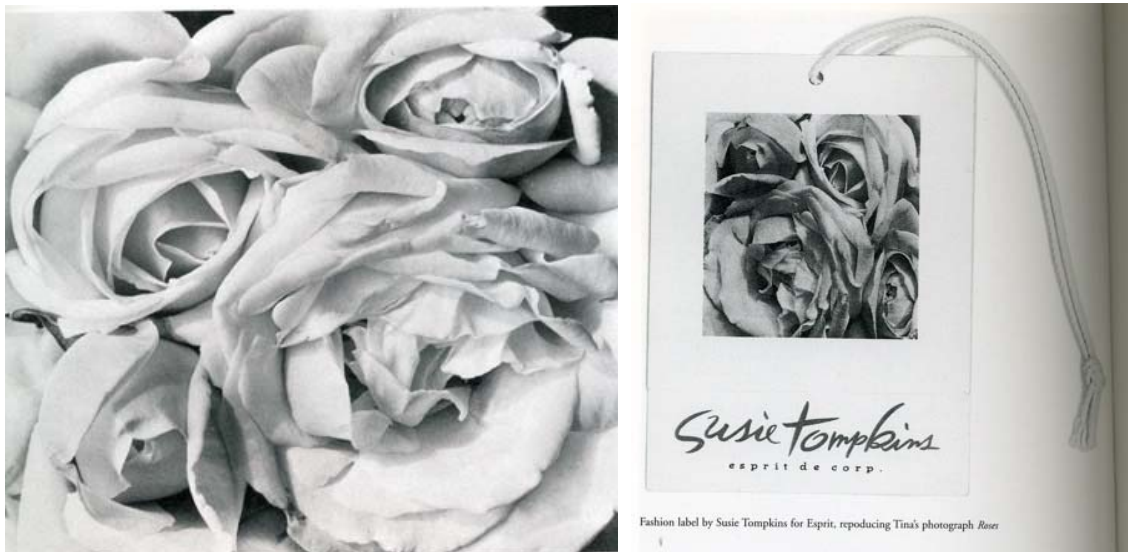
《엘 나시오날》의 첫 페이지에서는 〈무정부노동조합주의자의 검은 깃발을 든 여인〉이라고 불렀다. 한편 1929년 소련의 잡지 《푸티 모르파》에서는 〈붉은 기를 들고 있는 여인〉으로, 1931년 독일의 잡지 《노동자화보》에는 〈무정부주의의 검은 기를 들고 있는 여인〉으로 실렸다. 흑백사진이라서 분명치 않은 색감 때문에 깃발은 소련 공산당의 붉은 기에서 무정부주의자로 검은 기 사이를 오가게 된 것이다. 이런 사례들을 살펴보면, 사진은 그 이미지가 작가의 손을 떠난 후에는, 그 어떤 참말이나 거짓말도 담보할 수 없다는 다소 암울한 결론에 이른다. 세월이 더 흐른 후에는 다음과 같은 일이 벌어진다.

무기에서 꽃으로 : 혁명에서 문화상품으로

모도티의 사진들이 뉴욕 현대미술관(MOMA)에 맡겨진 1950년대, 미국에는 반공 분위기가 지배적이어서 기증은 익명으로 이루어졌다. 당시 공산주의 작품을 골라내는 방식은 작품의 이미지에 내재되어 있는 정치성을 따지기보다는, 모도티라는 작가의 이름 때문에 불온한 작품으로 치부되었다. 하지만 미술관은 그러한 맥락을 들춰내지 않고 이미지의 조형성만을 지켜세우면서, 얼마든지 사진의 정치 성향을 무효화 시킬 수 있었다. 예를 들어 〈도판 7〉과 같은 사진에 대하여, “이 사진의 주제는 정치적이지만, 가장 인상적인 것은 사람들이 움직이고 있는 느낌과 농부들의 모자에 비친 햇살 무늬”라고 말하는 식이다(마거릿 호스, 189).

1960,70년대 본래 맥락에서 이탈한 사진들이 미술관으로 대거 유입되었다. 회화와 조각이 교회에서 끌려나와 박물관으로 넘겨졌을 때 예전의 종교적 기능이 사라졌듯이, 혁명 시기의 정치적

사진도 단지 예술 작품으로 이해하고 소비할 수 있도록 준비되었다. 미술관은 사진들을 액자에 넣고 작품 해설표를 붙여서 역사적으로 재구성했다. 벽면 위에서 적당한 간격으로 품위 있게 전시된 사진들은 오직 예술이라는 담론 공간 속에 위치하는 것처럼 보인다.



티나 모도티, 〈장미〉(1925). 오른쪽은 수진 톰킨스가 만든 에스프리를 위한 패션 라벨

1980,90년대 페미니스트 미술이론가들은 여성 작가들을 재조명하여 부각시키는 일에 몰두했다. 모도티의 정치적 급진성과 사진 이미지에 내재한 여성성, 또 지역과 계급에 있어서의 타자성 등이 강조되었다. 이는 모도티의 사진 작품이 지니는 가치를 상승시켰고, 1991년에는 모도티의 〈장미〉가 소더비 경매품 중에서 최고가에 판매되는 놀라운 기록을 달성했다. 이 시기에는 정치적 급진성이 대중적으로도 멋진 것(쿨한 것)으로 통용되었고, 티나 모도티는 혁명적이며 예술적인 여성의 아이콘으로서 상품가치가 높았다. 체 게바라의 얼굴이 티셔츠에 찍혀서 팔려나간 것보다 더 세련된 방식으로, 티나 모도티가 소비되기 시작했다.

50년대 모도티의 작품을 기증한 사람이 익명을 원한 반면에, 90년대 모도티의 작품을 산 사람은 그 사실을 과시하려 했다. 미국의 여성의류 에스프리의 대표였던 수지 톰킨스는 사업상 전략으로 이 작품을 구매했다. 그녀는 티나 모도티의 활동적인 성향을 의류 브랜드에 투영하였으며, 작품의 이미지를 차용한 라벨을 만들어서 소비자를 자극했다. 모도티의 작품 판매를 둘러싼 사회적 맥락을 집요하게 추적해온 안드레아 노블은 “성(Gender) 과 주변성, 이러한 단어는 소더비의 판매에 앞선 경매장의 문구 속에는 존재하지도 않았고, 온통 멋스러움을 의미하는 것뿐이었다. 변화의 멋스러움은 곧 돈을 의미”한다고 말한다(Noble, 44). 하나의 작품이 지니는 가능성이 제아무리 무궁무진하더라도, 명백하게 작가의 의도에 역행하는 이미지의 남용은 쓸쓸함을 자아낸다. 게다가 이러한 현상이 정의감을 가지고 여성작가를 복권하려는 페미니스트들의 노력에 따른 결과였다니, 시사하는 바가 크다.

갈림길과 교차로

1920년대 멕시코에서 순수 예술과 정치 혁명의 간극을 횡단하며, 모도티는 ‘시대적 상황 속에서 무엇을 해야 할까? 어떻게 살아야 할까?’라는 질문을 던졌다. 그녀의 대답을 대신하여 두 장의 사진을 비교해보고 싶다. 두 장의 사진 모두 1924년경에 멕시코 시티에서 촬영되었는데, 사진가 웨스턴과 모도티의 자기 인식이 어떻게 다른지를 선명하게 보여준다.

먼저 <에드워드 웨스턴의 초상>을 보면, 그는 커다란 뷰카메라를 위풍당당하게 걸치고 있다. 배경의 공간은 스튜디오처럼 추



티나 모도티가 1924년 촬영한 것으로 추정하는 <에드워드 웨스턴의 초상>(왼쪽)과 1924년의 작품 <티나 모도티와 미겔 코바루비아>(오른쪽)

상적으로 처리되었으며, 얼굴은 자의식에 가득 찬 진지한 표정이다. 그는 카메라를 예술적인 도구로 신성시하며, 영웅적이고 숙명적인 예술가로서의 사명감에 사로잡혀 있다. 반면에 티나 모도티를 찍은 사진을 보면, 그녀는 평범한 현실이라는 배경 안에 위치하고 있다. 그녀의 손에 들려있는 작은 카메라는, 뒤에 보이는 멕시코의 풍경처럼 그저 익숙한 사물이다. 두 사진을 번갈아 보면, 이후 두 사람이 전혀 다른 삶을 살아갈 것을 예감할 수 있다.

모도티는 혁명가의 길을 선택하며, 끝내는 사진 작업을 포기했다. 그녀에게는 예술가로서의 사명감보다 혁명가로서의 사명감이 우선했다. 하지만 예술과 혁명, 왜 이러한 선택이 양자택일의 갈림길이어야 하는가? 이것이 단지 모도티라는 인물에 한정된 과거의 이야기일 뿐이라면 다행이다. 하지만 오히려 오늘날의 예술가

들은 더욱 복잡해진 갈림길들의 교차로에 서서 방황하고 있는 것은 아닐까.□

참고문헌

- 신혜성. 2007. 「티나 모도티의 사진 작품에 대한 비평」. 홍익대학교.
 마거릿 호스. 2004. 『티나 모도티』. 윤길순 옮김. 해냄.
 마르코스. 2002. 『우리의 말이 우리의 무기입니다』. 윤길순 옮김. 해냄.
 발터 벤야민. 2001. 『발터 벤야민의 문예이론』. 반성완 편역. 민음사.
 Albers, Patricia. 2002. *Shadow, Fire, Snow : The Life of Tina Modotti*. Los Angeles : University of California Press,
 Argenterì, Letizia. 2003. *Tina Modotti : Between Art and Revolution*. London : Yale University Press.
 Armstrong, Carol. 2002. "This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti," *October*. 101. 19-52.
 Hooks, Margaret. 1993. *Tina Modotti*. New York : HarperCollins Publishers, Inc.
 Lowe, Sarah M. 1995. *Tina Modotti Photograph*. New York : Philadelphia Museum of Art.
 Noble, Andrea. 2000. *Tina Modotti : Image, Texture, Photography*. University of New Mexico Press.
 Mulvey, Laura; Wollen, Peter. 1992. "Frida Kahlo and Tina Modotti", *Art in Modern Culture*. New York : Paidon.