

도상과 형상: 중국현대미술에서 문혁의 도상이미지 연구

이 영 일 (중국 · 연변대학교 미술대학교)

I. 머리말: 역사로서의 문혁과 문혁의 재구성으로서의 예술작품

II. 거대서사로서 관주도의 문혁 비판 작품

1. 정치-선전화, 그 게임의 논리
2. 집단적인 상처를 재현 · 통합하는 상흔미술
3. 거대담론, 그 이후

III. 미시서사로서 문혁도상을 사용한 중국당대미술 작품분석

1. 1980년대 말 1990년대 초 문화지각변동
2. 문혁도상, 그 진지함을 거스르기: 왕광이(王广义)의 작품과 그 분절
3. 홍위병, 그 역사를 소비하기: 위에민진(岳敏君)의 작품과 그 분절
4. 홍위병, 그 기억을 불러들이기: 장샤오강(張曉剛)의 작품과 그 분절

IV. 맺는말: 문혁관련 예술작품, 어제와 오늘의 끝없는 대화



I 머리말: 역사로서의 문학과 문학의 재구성으로서의 예술작품

주지하다시피, 문학¹은 중국 근·현대사에서 가장 암울했고 가장 절망스럽고 가장 혹독했던 시기이다. 그것은 참혹한 재난의 역사였던 만큼 그로테스크한 어두운 기억의 저편을 구성하면서도, 부단히 저편에서 이편으로 으스스하게 밀려온다. 역사란 ‘현재와 과거의 끝날 수 없는 대화’이기에 과거는 현재에 의해 끊임없이 재구성된다. 그러므로 과거는 부단히 현실에 개입하고 또 현재도 지나간 역사에 개입한다. 역사는 끝나지 않는, 여전히 진행형인 사태이다. 그러므로 원-사태(Ur-Sache)로서의 역사 자체는 알려질 수가 없다. 우리는 다만 재구성된 역사만을 알 뿐이다.

예술작품은 문학을 어떻게 재현하고 인식하는가? 바꾸어 말하면 문학은 어떻게 예술작품을 통하여 발언하고 현재에 개입하는 것일까? 아리스토텔레스의 주장처럼 ‘시는 역사보다 진실’하다면, 예술작품은 자신의 구성력/허

1 문화대혁명(1966.5-1976.10)은 “무산계급문화대혁명”을 줄인 말로, (개혁개방이후 그것에 대한 정의에 근거하면) 모택동에 의해 시작되어 극좌사상에 의하여 진행된 “10년의 정치 대동란”이라고 불려진다. 일반적으로 문화대혁명은 문학이라고 약칭된다. 국제적관계차원에서 문학의 발생원인을 살펴보자면, 60년대 여러 가지 패권주의와 맞서서 싸워야 했던 중국이 마주한 상황들과 함께 ‘독립자주’적인 길을 걷고자 한 중국지도부의 의지와 불가분하다. 이른바 ‘이념투쟁’으로 말미암은, 1966년 볼 몽고·중국·소련 국경에 배치된 100만 소련군의 압박, 그리고 남중국을 위협하는 베트남전쟁 등이 그것이다. 말하자면, 중국주변정세에 대한 예민한 반응과 열악한 역사 환경(사회·경제시스템)에서 구축된 사회주의, 그 험난한 도정에서 마주치게 되는 거두되는 실정, 패권주의에 맞서 ‘독립’적인 중국을 세우려는 의지, 그리고 일련의 권력자장 안에서의 갈등 등 복합적 요인이 문학이라는 극좌파운동을 유발시켰을 것이다. 서방을 위수로 한 우파적인 입장으로 말하자면 문학은 그릇된 정치운동이겠으나, 리영희 같은 (한국/외국)좌파입장에서 보자면 문학은 결코 부정의 대상만으로 접근할 수 없는 것이다. 문학을 어떻게 바라볼 것인가는 복합적인 관계망 속에서 접근해야 될 뿐만 아니라, 동시에 입장의 차이 때문에 접근방식이 달라질 수밖에 없었다. 문학의 직·간접적인 피해자인 필자는 본고에서 부정적인 시각으로 문학을 접근하였다. 인간/주체는 자신이 처한 구체적인 상황 속에서 객관세계를 인식하고 해석하기 때문이다. 그러므로 궁극적인 해석이란 항상 차연 될 수밖에 없다. 끝으로 극좌정치운동으로서의 문학을 비판적으로 접근한다는 의미에서 본고의 정치상황을, 중도좌파 혹은 ‘유사우파’적인 논문이라고 해야 할 것이다.

구성을 통해 역사를 보다 ‘빚진(逼真)’하게 재현할 수 있다. 그렇다면 문학을 소재로 한 예술작품은 재구성된 이미지를 통하여, 문학을 보다 입체적이고 생생하게 우리 앞으로 끌어올 수 있을지 모른다. 바꾸어 말하면, (문학)도상은 재-형상화한 형식을 통해 전유됨으로써, 문학의 의미를 지연시키면서 동시에 확장시키는 것이다.

본 논문은 문학도상의 이미지를 통하여 중국현대미술의 한 단면을 읽고, 아울러 미술작품이 역사를 재구성하고 현실에 개입하는 방식을 분석하려고 한다. 그런 의도 하에 제목을 “도상”과 “형상”으로 구성했다.² 즉 전형적으로 형상화된 문학도상(과거의 텍스트)을 어떻게 재-형상(현재)화시킬 수 있는지의 문제의식을 드러내고자 했다. 이제 아래에서는 서사의 유형을 거대서사와 미

2 잠시 도상과 형상(形象)의 차이를 살펴보겠다. 조셉 칠더즈·게리 헨치의 해석에 따르면, 도상(icon/圖像)이란 그것이 표시하고자 하는 것과 비슷한 기호이며, 종종 그것이 표시하는 물체와 동일시된다(예, 십자가). 그 외 사전적 의미에서 도상은 “종교나 신화 등에서 특정한 관념체계의 의미를 주제로 하여 그림으로 제작된 인물 또는 사물의 형상”이다(예, 태극도상). 퍼스는 도상과 그 지시체와의 비슷함에 착안하여, 도상을 지표(index)의 유형과 상징(symbol)의 유형으로 접근한바 있다. 아울러 전자는 구체적인 관계(도상과 그 기호가 의미하는 대상)에 주목한다면 후자는 자의적인 관계에 의존한다. 그러므로 도상을 지표의 유형에 따라 분석한다면, 도상은 기표가 표상한 것, 즉 기표의 지시대상과 유사한 관계를 가지는 기호이다. 그러므로 표현된 기호로서의 문학도상과 대비되는 것은, 그 기호가 의미하는 바 내용으로서의 문학이라는 기의인 것이다. 그러나 형상과의 관계에서 본다면 형상 없는 도상은 없다. 이와 관련하여서 곰브리치는, 모든 (시각)예술은 형상/이미지를 만드는 것이며, 모든 형상 만들기는 대체물의 창조라고 진술한바 있다. 즉 형상은 기표와 기의로 나누어진다(여기서, 이는 도상과 형상이 의미가 겹쳐지는 부분이다. 그러나 도상학/도상해석학이라는 개념에서 드러나듯이 그것은 “조형미술 작품을 역사적인 시각으로 조망하고 당시의 문화적 문맥으로 돌아가서 그 때 그 사람들의 눈에 어떤 의미로 읽혔는지를 분석”하는 것이다. 그러므로 모든 도상은 ‘그때’ 혹은 ‘당시’ 등 시간과 붙어있는 과거가 되어버린 형상이라면, 모든 형상은 도상일 수는 없겠다. 어떤 사물의 외적인 특성의 총체를 뜻하는 라틴어 forma에서 알 수 있듯이, 예술에서 형상은 논리적으로 개념을 사용하는 추상적 일반적 방식과는 다르게 구체적 개별적 방식으로 인물이나 사건, 정경을 포착 표현하는 데에서 이루어지는 특성을 가리킨다. 물론 이런 형상은 형이상학적 의미로서의 형상(形相)과 다르다. 상술했다시피, 도상이 모종의 ‘관념 혹은 이념’을 기저로 그것을 드러내는 형상이라고 한다면, 그것을 전유하는 현대중국미술의 관련 이미지는 ‘형상’이라고 해야 적절할 것이다. 즉 도상이 시간이 침윤된 고정된 스타일을 뜻한다면, 형상은 그것보다는 가변적이라고 할 수 있기 때문이다. 예컨대 우리는 문학도상을 변형(재형상화)시킬 수는 있다. 그러나 상대적으로 말해서 도상 그 자체는 형상으로 이미 존재하고 고정되어 있는 것이다. 데리다의 텍스트 개념을 갖고 이야기하면, 도상과 그것을 전유하는 형상, 양자 모두 텍스트의 유희 안에서의 위치점들이라고 할 수 있다. 즉 문학과 관련된 현대미술이미지는 과거도상과의 관계 속에서 구체적이고 효과적으로 의미를 발생시키는 것이다. 도상을 재-형상화한 예술작품이란 “계속 세 얼굴을 바꾸면서 말을 걸기에, 차연 되어서 돌아오기에, 수수께끼이기에, 해독자들은 외롭고 놀라워하고 매혹된 채로 그 주변을 맴돌게 되는 것”이다. (양호실 선생님의 개인서신, 2013년 11월 27일) 그것은 텍스트가 고유한 매력이자 또한 해석이 가지고 있는 매력인 것이다. 이것이 또한 필자가 도상과 형상을 (전유적으로) 논문제목으로 구성한 이유이기도 하다. 엘리자베스 클레망 외, 이정우 역, 『형상』, 『철학사전』(서울: 동녘, 2001), pp. 346-347; 임석진 외, 『형상』, 『철학사전』(서울: 중원문화, 2008), pp. 788-789; 조셉 칠더즈, 게리 헨치, 황종연 역, 『도상』, 『현대 문학 문화비평 용어사전』(서울: 문학동네, 1999), pp. 227-229.

시서사로 나누고 이를 통해 문혁이 현실에 개입하는 방법, 또 현실이 문혁에 기입되는 방식을 통해 중국현대미술의 한 단면을 살펴보겠다.³

II 거대서사로서 관주도의 문혁 비판 작품

70년대 말, 이른바 ‘4인방’으로 불렸던 ‘극좌’ 집단이 붕괴하면서, 혼란을 거듭하던 중국사회는 간신히 통합된다. “실천이 진리를 검증하는 유일한 기준”⁴이라는 등소평의 구호는, 당시 탈구된 사회를 정리 정돈시킨 가장 강력한 테제였다. 즉, 과잉된 혁명열기와 마주한 현실과의 접합문제에서, 현실이 요구하는 ‘구체적인 것’⁵이 혁명이 원하는 유토피아를 진압한 것이다. 혁명보다 더 중요한 것이 빵이라는 것을 10년의 좌절 끝에 비로소, 그리고 가까스로 깨달은 것이다. 70년대 말 푸코(Michel Foucault)가 말한 바 ‘에피스테메(episteme)’

3 “서사 또는 내러티브(narrative)는 본래 라틴어 나르라투스(narratus), 나르라레(narrare)에서 유래된 동사 narrate(이야기하다, 말하다)의 명사형이다.” 주지하다시피, “거대서사(grand-narrative)”, “미시서사(micro-narrative)” 개념을 구축한 리오타르(Jean-Francois Lyotard)에게 있어서, “한 가지 진리 한 가지 이념에 기반 한 이야기로서의 거대서사가 효력을 상실한 사회가 곧 포스트-모던 사회이다. 아울러 미시서사는 특징상 그것을 아우르는 하나의 질서를 가질 수 없는 만큼, 그것들은 다만 차이를 관계를 확인하는 차이의 미학이다. 리오타르에게 있어서 보편성을 원리로 하는 거대서사로 구축된 사회와 대별되는, 복수성이나 다수성, 즉 차이를 원리로 하는 소서사의 시대는 곧 포스트-모던에 다름 아니다.” 필자는 이런 리오타르의 이론 틀을 문혁도상 이미지분석에 활용하여, 80년대 말·90년대 초를 전후로 ‘I. 거대서사로서 관주도의 문혁 비판 작품’분석부분과 ‘II. 미시서사로서 문혁도상을 사용한 중국당대미술’부분으로 나누었다. 즉 전자는 부정을 통한 긍정이란 단 하나의 타이틀로 문혁비판을 수행하였다면, 후자는 다양한 시점으로 문혁을 재조명하였던 것이다. 말하자면, 문혁이후 문혁도상이미지에 대한 전유가 두 번 있었다면, 그 하나는 거대서사로서의 전유였고, 다른 하나는 미시서사로서의 전유였던 것이다. ‘보편적’인 미술사에서 큰 이야기가 스스로 종말을 고하기 시작한 60년대 이전까지와 그 이후를 구분하여 거대서사와 미시서사로 구분한다면, 즉 하나의 내러티브의 종말을 그 분절점으로 삼는다면, 논문 3장 “1. 80년대 말 90년대 초 문화지각변동”에서 살펴볼 것처럼, 80년대 말 90년대 초를 경계선으로 문혁과 관련한 미술작품들은 분명하고 명징한 차이를 보인다. 즉 일원화된 시각에서 다원화된 해석으로 변화하는 것이다. 이런 점에서 필자는 2장과 3장이란 큰 덩어리로 나누어서 본 연구를 진행하였다. 사실 거대담론/미시담론은 이미 ‘달아빠진 개념’인지도 모른다. 그러나 ‘달아빠진 개념’을 특수한 맥락과 텍스트 안에 위치시킬 때 그것은 새로운 힘을 내재하게 된다고 필자는 판단한다. 이를테면 미술비평이 (단순한) 비평으로 머물지 않으려면, 즉 유희로서의 비평이 되지 않으려면, 우선 먼저 구체적인 개념과 용어가 구체적인 지정학적인 문화·정치적 맥락 안에서 작동되어야 할 것이다. 즉 비평용어는 그 ‘보편적인 의미’의 회로 안에서 빠져나와 구체적인 사물과 마주해야 하며, 장소특수적인 시공 안에 위치 지워져야 하는 것이다. 그것은 또한 비평가가 실천의 윤리를 구체적으로 수행하는 과정이기도 하겠다.

4 등소평(鄧少平), “실천이 진리를 검증하는 유일한 기준이다(實踐是檢驗真理的唯一標準)”, 『중국 광명일보(光明日報)』 (1978년 5월 11일).

5 등소평은 11기 3중 전회(1978년 12월 18일-22일) 폐막 이듬해인 1979년 12월 “네 가지 현대화”의 목표는 국민 총생산액을 두 배로 늘이는 것, 즉 당시 2,500억 달러인 국민 총생산액을 20세기 말 경에는 네 배로 늘리는 것이라고 주장했다. 상세한 내용은 쉬중웨이(徐中約), 『등소평의 구상(鄧少平的構想)』, 『中國近代史』(北京: 世界圖書出版公司, 2010), pp. 563-576 참조.

의 대전환이 일어난 것이다. ‘역사적 과정에 내재해 있는 구조의 필연적 체계, 혹은 역사적 줄거리를 가능케 하는 조건의 총체’가 바뀐 것이다. 그렇다면 새로운 에피스테메라는 조건하에서, 예술은 어떻게 그 인식의 조건에 부응하였을까? 아래에 그에 상응하는 관주도의 문혁비판 작품을 세 가지로 계열화시켜 접근해보겠다.



도 1 리샤오빈,〈역사의 심판〉, 1977, 가변설치, 소장처 미상

1. 정치-선전화, 그 게임의 논리

정치-선전화(宣傳畫)는 말 그대로 정치를 위해 봉헌되고, 그 정치를 선전하기 위해 작동되는 예술형식이다.⁶ 따라서 대개 그 양식과 내용은 직설적이고 과격하고 과장되어 있고 노골적이고 안이하고 선전적이고 폭력적이고 선동적이다. 한마디로 정치적 키치이다.⁷ 문혁이 끝난 이듬해인 1977년에 제작된 리샤오빈(李曉斌)⁸의 작품 〈역사의 심판〉(도 1)은 4인방(의 인형)을 나무에 매달아 보잘 것 없는 모습으로 강등시키고 인민을 역사의 주인으로 승격시키는 전략을 구사한다. 리샤오빈에게 ‘인민의

6 허위이핑(何衛平), 「만화운동(漫畫運動)」, 『중국당대미술20강좌(中國當代美術二十講)』(南京:東南大學出版社, 2008), pp. 3-5 참조. 김문환은 선동선전 예술의 두 가지 극단적인 형태, 즉 민족사회주의에 의한 프로파간다 예술론과 사회주의국가의 프로파간다 예술론을 언급하면서, 이로 인해 전통적인 “미적 자율성”이 도전을 받을 수밖에 없었다고 지적한다. 즉 근대 미학 속에 잠복된 쾌락주의 경향과, 아울러 그러한 경향을 뒷받침하고 있는 개인주의에 대한 집단주의적인 도전이 바로 그런 프로파간다 예술론의 도전이었다고 분석한다. 김문환, 「근대미학에 대한 도전: 선동 선전 예술」, 『예술과 윤리의식』(서울: 소학사, 2003), p. 235. 그러나 필자가 보건대, “집단주의”를 기저로 한 선동선전예술이 하나의 이데올로기라면, 신성불가침으로서의 개인(주의)을 근간으로 작동하는 “미적 자율성” 또한 하나의 이데올로기이다. “미적자율성” 이론이 동시대 미학에서 또 하나의 거대담론으로 취급되는 이유는, 그러한 “자율성”(이론)이 특수계층 이익의 대변자 역할을 감당함에도 불구하고 보편타당한 것으로 정당화되었기 때문이었다.

7 “정치적 키치”에 대한 개략적인 논의는, 이영일, 「정치적이거나 종교적인 키치」, 『키치로 현대미술론을 횡단하기』(부산: 경성대학교출판부, 2011), pp. 48-50 참조.

8 리샤오빈 1955년생으로 ‘북경 4월사진회(北京 四月影會)’(1979년-1981년)의 창립멤버이며, 70년대 말부터 중국의 30여년의 사회변천사를 사진으로 담아낸 대표적인 중국사진작가로 불린다. 1979년 4월에 기획된 〈자연, 사회, 사람〉전을 계기로 형성된 “4월 사진회”에 대하여 간단히 언급하면, 이는 1949년 이래 최초의 민간위주로 자율적으로 발족된 사진예술가들의 그룹이었다. 즉 사진이 정치성을, 예술의 정치화를 벗어 버리고 매체가 생생한 사회생활/객관세계 자체와 마주한 것이다. 鮑昆, 「四月影會」, 鮑昆主編, 『攝影中國』(北京: 中國攝影出版社, 2006), p. 97. 그러나 매체가 객관세계 자체를 (정확히) 표상할 수 있는지는 별개의 문제이다.



도 2 작가 미상, 〈4인방의 가상을 벗기다〉, 1977, 인쇄, 크기미상, 개인소장



도 3 작가 미상, 〈간첩과 노동자의 적을 영원히 당에서 몰아내자〉, 1968, 인쇄-포스터, 크기미상

심판'인 4인방 매달기는 곧 역사의 심판이다.⁹

정치선전화의 작동원칙을 잠깐 살펴보자. 가령 〈4인방의 가상을 벗기다〉(도 2)와 〈간첩과 노동자의 적을 영원히 당에서 몰아내자〉(도 3)는 형식적으로는 대단히 유사성을 보이지만 내용은 완전히 다른 것을 볼 수 있다. 즉 '노동자의 적' 대신 '공공의 적 4인방'이 비판의 대상으로 세워졌다는 점에서 의미는 완전히 다르지만, 바뀐 것은 위치뿐 형식은 아주 흡사하다. 그리고 비판을 수행하는 주체는 모두 인민이다. 이를테면 70년대 말에 유행한 '4인방' 비판 작품이 정치를 위해 복무했다면, 문혁시대에도 정치에 복무하는 것이 '예술'의 신성한 임무인 것만큼, 두 계열의 작품 모두 (그 당시의) 정치적

인 수요에 충실했고 충성했다. 그리고 차이가 있다면 그것은 '나쁜 정치'를 위한 것이냐 아니면 '좋은 정치'를 위한 것이냐에 있을 뿐이다. 그러나 충성의 대상을 빼고 본다면 형식은 대단히 직설적이고 과격하고 과장되어 있고 노골적이고 안이하고 선전적이고 폭력적이고 선동적이다. '적'은 늘 보잘 것 없는 '악마'이기에, 무차별적으로 응징해야 한다는 목소리에는, '그들'을 소탕해야 '우리가' 행복할 수 있고, 우리가 행복하지 않다면 그들이 존재하기

9 여기서 우리는 제도적 담론과 개별 작품 간의 '긴장한 관계'를 유추해볼 수 있다. 예를 들면 리사오빈의 이 작품이 제도권 밖에서 수행된 작품이라고 할지라도 궁극적으로 중요한 것은 담론의 장에 포획-거대서사 안에서 "역사의 심판"으로 읽혀지게끔 위치지워졌다 되었다는 것이다. 그러므로 필자가 보기에 리사오빈의 〈역사의 심판〉이 그 시대의 표상이 되었다는 사실이 중요하다. 비슷한 예로, "집단적인 상처를 재현 통합하는 상흔미술"부분에서 다루어질 고사오화, 청춘린, 왕하이 등의 작품이 중국최고미술권력기구의 인정을 받음으로써 제도적 미술사 안에 편입되었다는 사실이 중요하다. 부언하자면, 여기에서 이런 문제가 제기된다. 있는 그대로를 드러낸 기실(記實) 사진과 권력복무형(型)의 보도사진 간의 미묘한 관계설정문제 같은 것 말이다. 이를테면 리사오빈이 사실 그대로 읽고 반영하는(記實) 작업으로 문혁이후의 어떤 상황을 표상하였다고 할지라도, 정치를 복무하는 보도사진으로 충분히 전유될 수 있는 것이다. 즉 한 장의 작품(사진)의 의미는 상하좌우의 위치관계의 변수에 따라서-텍스트가 놓인 위치에 따라서-원래 의미는 해체되고 또 다른 의미로 대체되는 것이다. 즉 리사오빈의 작업은 '순수한 작가의 내적 시각'을 반영하는 기실사진일 수도 있다. 중국의 기실사진의 역사를 반영한 논문으로는, 김광영, 『중국의 기실사진 연구』, 중앙대학교 대학원 석사학위논문(2003) 등이 일정한 사료가치를 제공한다고 할 수 있겠다.

때문이라는 극단적인 이분법의 논리가 깔려있다. 즉 행복한 미래라는 유토피아는 폭력적인 이분법에 의하여 지탱되고 부양된다.¹⁰ <간첩과 노동자의 적을 영원히 당에서 몰아내자>에서 볼 수 있는 노동자의 과장된 팔뚝, 총을 높게 치켜든 군인의 서슬퍼런 눈길, 사정없이 ‘노동자의 적’을 찌르는 무산계급 여성의 시퍼렇게 날 선 삽, 그리고 <4인방의 가상을 벗기다>에서 볼 수 있는 여섯 자나 뒹직한 날카로운 창(뎀)으로 4인방을 단숨에 관통하는 용맹함, 모두 이분법적 대립에 근거한다는 점에서 그 내적 논리는 동일하다고 볼 수 있다. 또한 그 외에도 한 시대를 풍미한 장즈신(張志新)¹¹의 “혁명 업적”을 높이 기리는 질풍노도도 그 시대의 이분법적인 진실, 환영적인 얼굴이라고 할 수 있다.

2. 집단적인 상처를 재현·봉합하는 상흔미술

“상흔미술”은 말대로 문혁이 남긴 상흔을 보여주는 예술이다.¹² 그리고 그 상흔은 한 개인의 상흔이 아닌 ‘인민 모두’의 상처를 뜻한다. 그것은 ‘우리’라는 집단을 찌르고 지나간, 기다란 칼자국 같은 것이다. 그 상처를 재현하고 보여주는 것이 상흔으로서의 예술이고, 또 그것으로 ‘잃어버린’ 리얼리즘의 정신을 되찾고자 한 것이 70년대 말, 80년대 초 중국미술계의 특징이기도 하다. 즉 ‘이상주의, 영웅주의, 낭만주의’에서 벗어나 있었던 있는 그대로의 삶과 생활을 반영하고자 하였던 것이다. 그러나 엄밀히 말해서 그것은 있는 그대로의 현실을 반영한 것이 아닌(현실 그대로를 반영할 수 없을 뿐더러) 사후적으로 구성된 ‘현실’일 뿐이다. 이를테면 ‘문예는 당과 국가(바꾸어 말하면, 인민)를 위하여 봉사하여야 한다’는 사회주의 리얼리즘의 이념 아래, ‘새로운 역사시기’에 문혁이 남긴 상흔을 재구성함으로써, 문혁을 비판하고 현실을 구제하려는 것

10 이분법과 유토피아의 관계에 대한 논의는 아니 스타브라카키스, 이병주 역, 『유토피아라는 환상을 넘어서』, 『리칼과 정치』(서울: 은행나무, 2006), pp. 245-297 참조.

11 장지신은 문혁시기 “현행반혁명분자”로 잔혹하게 살해되었으나(1975년 4월 4일), 문혁이 끝난 뒤 혁명열사로 높이 추앙됨(1979년 3월 21일).

12 상흔미술의 시원인 “상흔문학”이란 명칭은 단편소설 『상흔』에서 비롯되었고, 이는 당시 상해복단대학교 학생이었던 루신화(卢新华)의 과제물 「상흔」에서 연유한 것이다. 아울러 1978년 8월 11일 상해 『원후이바오(文汇报)』에 소설 『상흔』이 발표되어 적지 않은 반향을 일으켰다. 뤼핑(卢澎), 「새로운미술의 시작(新时期美术的开端)」, 『중국당대미술사(中国当代美术史)』(杭州: 中国美术学院出版社, 2013), p. 162.

이 상흔미술의 근간이라 할 수 있다. 시시한 인간들을 화면의 주인공으로 삼는 ‘미시사적인 양식’을 보여주고자 하는 상흔미술은 그럼에도 그 아래에 그와 같은 거대서사를 깔고 있다고 볼 수 있다. 즉 지나간 것은 4인방의 횡행으로 말미암은 것이고, 지금은 ‘새로운 전환점,’ ‘새로운 시대’라는 것이 시각적인 언어로 인민에게 발언하는 상흔예술의 정치적 임무일 것이다. 바꾸어 말하면 탈구된 사회를 통합하는 방식으로서의 상흔예술의 역할은 그런 것이었다.

그리고 “그들은 대개 홍위병출신의 예술가들이었던”¹³만큼 그들이 직·간접적으로 체험한, 이를테면 자사전적인 성격으로 재현한 상처는, 그 때 그 현실을 마주한 사실 그 자체라는 아우라를 획득하기에 부족함이 없었다. 아래에서



도 4 고오사오화, 《무엇 때문에》, 1979, 캔버스에 유채, 크기 미상, 중국미술관

이와 관련된 작품을 잠깐 살펴보도록 하자.

고오사오화(高少華)¹⁴의 작품 〈무엇 때문에〉(도 4)는 말 그대로 ‘우리가 무엇 때문에 이래야만 하는가?’라고 묻는다. ‘붉은 기’를 덮은 상처 입은 홍위병, 망연자실한 표정으로 하늘을 올려다보고 있는 홍위병, 그 뒤에 실의에 찬 채 담배를 피워 문 홍위병, 다음번의 작전을 기획하고 있는 것 같은 날

카로운 눈매의 홍위병, 어지럽게 널린 탄피, 도처에 널린 정치언어(대자보)의 파편들. 왜 이리고 있어야죠?란 물음은 이미 대답을 함축하고 있다. 즉, 우리는 더 이상 저런 물음이 제기하지 않아도 된다! 악몽은 지나갔다! 위대한 새 시대가 도래 하였고 과거는 지나간 것이고 오늘은 참으로 ‘우리’의 것이다라는! 〈무엇 때문에〉는 오늘(1979년)에 말끔히 통합된 과거의 상처를 가리킨다. 그래서 그것은 비판적 리얼리즘의 양식을 취함에도 불구하고, 현실-축송형(型)인 사회주의 리얼리즘 계열의 작품으로 볼 수 있다. 즉 과거가 잔인하면 할수록, 그 잔혹함을 리얼하게 재현할수록 오늘은 축송되어야 하는 것이다. 츠영

13 가오밍루(高名潞), 『벽·중국당대예술의 역사와 그 변계(牆·中國當代藝術的歷史與邊界)』(北京: 中國人民大學出版社, 2006), p. 64.

14 고오사오화는 1955년생으로 상흔미술의 대표주자이다. 1979년 작품 〈무엇 때문에〉로 중국최고미술권력기구인 《전국미전》에서 은상을 받았다.

충린(程叢林)¹⁵의 <1968년 모월모일 눈>(도 5)도 유사한 구조를 보여준다. 화면의 중앙에 자리 잡고 있는, 동지설달 눈 위에서 파리하게 떨고 있는 비극적인 소녀는 그 찢어져 나간 옷과 동정심을 유발하는 유약한 어깨와 맨발의 차가움을 통해 이미 끝난 저곳의 비극성을 이야기함으로써, 그 비극이 끝



도 5 츠영충린, <1968년 모월모일 눈> 1979, 캔버스에 유채, 200x300cm, 중국미술관

났음을, 다시 돌아오지 않는 영원한 과거의 장이 되었음을 정중하게 고한다. 그 유사-비극성은 그때(1968년)에 묻어지는 것이 아니라, 바로 오늘(1979년)에 재구성되는 것이다. 즉 1979년의 정치를 위하여 1968년의 정치가 재구성된 것이다. 츠영충린의 경우, 1979년에 작품을 제작할 당시 24세였으니 1968년에는 13살에 불과했다. 그리고 문혁이 끝나갈 때, 20살 조금 넘는 ‘남자애’였다. 그러니까 예컨대 츠영충린이 이런 ‘68년의 비극성’을 재현하지 않았으면 유사-츠영씨가 또 다른 유사-68년 작품을 들고 나왔을 것이다. 그러므로 중요한 것은 1979년에, 11년 전의 1968년에게 질문을 한다는 데 있다. 그리고 그 ‘다시 물음’의 반복성에는 ‘현재 여기’를 긍정하기 위한, 강박증적인 욕망이 내재해 있다. 이를테면 1968년이 1979년을 위해 봉헌되는 것이다. 1979년에 11년 전의 잔혹한 상처를 재현함으로써, 호전되고 완쾌된 지금의 건강한 몸의 상



도 6 고헤이, <잘 있거라 오솔길이어>, 1979, 캔버스에 유채, 80x150cm, 중국미술관

태를 증언하는 것이다. 왕하이(王亥)의 작품 <잘 있거라 오솔길이어>(도 6)도 그와 유사하다. 흥위병 혹은 “하향지식청년”으로서¹⁶ ‘내’가 그렇게 부조리하게 오르내리던 오솔길은 이제 역사의 뒤편길로 사라진다는 거대서사가 작품 아래에 깔려 있

15 츠영충린은 1956년생으로 상흔미술의 대표주자이다. 1979년 작품 <1968년 모월모일 눈>으로 중국 최고미술 권력기구인 《전국미전》에서 고사오화와 함께 은상을 받았다.

16 말하자면, 문혁기간 중 (대)도시출신의 학생들이 농장으로 보내지거나 혹은 인민공사의 생산대 따위에 들어가 삶의 계도가 달라진 젊은이들을 지식청년이라고 불렀다. 지식청년들은 졸업생들을 소화할 수 없는 “행정의 무능함”을 드러내는 동시에, 지식청년들은 반드시 “빈하중농(특별히 가난한 농민)에게서 재교육을 받아야 한다”는 중국학계의 창조적인 관점을 정당화하는 기제이다.

다. 오솔길의 황혼은, 그 황혼의 빛깔처럼 역사의 언덕 저편으로 넘어가고 있다는 서사구조를 드러낸다.

상흔미술은 집단적 외상으로서의 문학을 재현함으로써 어두운 역사를 지나간 과거로 매장하는 사회주의 리얼리즘의 변형태이고 아울러 비판적으로 재현된 ‘홍위병’ 이미지는 (현재의)거대서사를 위해 사용되고 봉헌된다. 그리고 상흔예술이 끝나가는 시점에서, 그것과 접맥되면서 자연스럽게 등장한 것이 향토 리얼리즘이다. 그것은, 농촌으로 쫓겨난 ‘지식청년’들 혹은 홍위병들이 특정한 시·공간 속에서 느꼈던 생생한 체험, 즉 그 곳의 땅과 사람을 재현하는 것을 그 특징으로 한다. 여기서 주목할 부분은, 물론 향토 리얼리즘은 자연스럽게 한 시대 한 조류를 형성하지만, 그들이 결과적으로 국가 최고미술 권력기구의 암묵적인 지지를 받았다는 점에서, 관주도 형태의 예술사조라고 할 수 있다.¹⁷ 바꾸어 말하면, ‘미술계’라는 제도적 장치의 지지와 승인이 없었다면 향토 리얼리즘은 존재할 수 없었다고 볼 수 있다. 미술사라는 제도에 기재됨으로써 예술사조(향토 리얼리즘)는 비로소 존재하는 것이니까 말이다.

3. 거대담론, 그 이후

향토 리얼리즘 이후에 등장한 것은 “85년 신사조”라고 불리는 “서구 따라 배우기” 운동과 불안한 80년대 말을 경과하면서 현실에 대한 적극적인 개입보다 유희주의에로의 ‘퇴각’을 뜻하는 신고전주의이다. 이를테면 인도 향신료가 피어오르는 밀실 같은 곳에서 아내의 별거벗은 몸에 병적일 정도로 탐닉하는, 현실의 피안으로서의 예술지상주의적인 작품, 그리고 시시하고 자질구레한 삶을 무의미하게 이야기하는 “근거리 예술” 등이 흥행하고, 또 이른바 “정치적 팝아트” 부류가 유행한다.

상술한 바와 같이, 70년대 말 80년대 전반기에 유행한 여러 계열의 미술사조는 모두 관주도의 문혁비판이었고, 그것은 당연히 현실정치를 긍정하는 양태로 발전할 밖에 없었다. 그리고 그것은 사회주의 리얼리즘의 양태 안에 모

17 향토리얼리즘의 대표작인 루어중리(羅中立)의 작품 〈부친〉(1980)은 〈전국미전〉 1등상을 수상함으로써 중국미술사에 한 획을 그었다.

두 회집될 수 있는 예술양식들이었다. 예컨대 부정을 통한 긍정, 비판을 통한 긍정이 관주도 문혁비판의 양상이었다면, 그러한 거대담론과 다르게 문혁 이미지를 전유한 동시대 미술작품은 개인의 은유적이고 적극적인 발화장치제로 문혁관련 이미지를 활용했다는 점에서 미시서사의 맥락 안에서 고찰해 볼 수 있다.¹⁸

III 미시서사로서 문혁도상을 사용한 중국당대미술 작품분석

1. 1980년대 말 1990년대 초 문화지각변동

중국미술평론가 우홍(巫鴻)은 문혁과 관련한 중국미술계의 변화를 다음과 같이 언급한다.

1970년대 후반부터 1990년대 중반까지의 주류 중국미술은, 문화혁명관련 시각언어를 재사용 비판·변형하는 것이 기본 수단과 목표였으므로 그것을 일러 '문혁이후의 미술'이라고 할 수 있다. 그러나 그 차이점을 논하고자 한다면, 1990년대 초반과 중반의 지배적 경향이라고 할 수 있는 정치적 팝 관련 작품들은 문혁의 이미지를 단지 인용하거나 손상하는데 그치지 않고 심하게 왜곡되었거나 이질적인 전거에서 나온 이미지들과 혼합한 부분이다.¹⁹

말하자면, 70년대 후반부터 1990년대 중반까지 근 20년의 중국미술사는 90년대 초에 출현한 중국식 팝아트로 명확하게 나누어진다는 것이다. 아울러 가오밍루(高名潞)도 “90년대 초 정치적 팝아트의 출현으로 80년대 회화가 종말을 고한다”는 비슷한 논리를 전개한바 있다.²⁰ 즉 본 논문내용과 연동시켜서 이야기하자면, 문혁도상이미지를 전유하고 해석하는 방식에서 근본적인 변화가 일어났다는 것이다. 아울러 80년대 말 90년대 초를 전후하여 중국식

18 각주 3 참고.

19 巫鴻, 「폐허, 단편화, 그리고 중국의 모더니즘/포스트모더니즘(廢墟, 碎片化以及中國現代與後現代)」, 조야 코커리양수어언 편지(佐亞·科庫爾, 梁碩恩 編著), 『1985년 이후의 현대미술이론(1985年以來的當代藝術理論)』(上海: 上海人民美術出版社, 2011), p. 314에서 재인용.

20 高名潞, 앞의 책, p. 84

팝아트가 출현한 사회 저변의 변화 및 문화지각변동의 맥락을 간단히 진맥하면 아래와 같이 살펴 볼 수 있겠다.²¹

첫째, 1990년대 초 등소평의 경제개혁으로 신속하게 만들어진 상업주의의 테두리 안에서 정부의 정책과 도시의 대중문화가 결합된 가운데 전위 예술가들의 '계몽사상'은 무의미한 것으로 추락한다. 아울러 그릇된 사회구조를 직시하면서 1980년대 전위 예술가들은 인문적 열정의 표출에서 부조리한 사회구조의 표출로 관심을 전환하였다. 이를테면 전후 미국의 아방가르드적 모더니즘의 실패는 제도화(성공)됨으로써 실패하였다면,²² 중국 전위 예술의 쇠퇴는 보다 복잡한 사회·정치구조적인 요인에 기인한 것이다. 그것은 1989년 천안문소요에서 기인한 여러 가지 증후,²³ 지나치게 빠른 경제성장과 더불어 대중문화에 의한 전위예술의 침탈, 반세기 이상 지속되어 온 리얼리즘의 근간을 이룬 이상주의(공산주의)에 대한 철저한 실망(전위예술의 출현 배경 중의 하나이기도 함)과 그것을 빠른 속도로 대체한 상업주의의 영향, 그리고 1990년대 초반부터 시작된 외국의 미술시장과의 모종의 공모 등등일 것이다.

둘째, 1980년대 정치적 아방가르드가 갖고 있는 신화적인 요소는 정치적 팝아트의 출현으로 드러난다. 즉 이전의 관주도 미술의 주축을 감당했던 사회주의 리얼리즘(유사-정치적 키치)과 새롭게 출현한 상업적 키치, 이 이중의 키치가 1990년대 초 전혀 이질적인 유행 문화를 구성했으며 나아가 기적으로 이 둘을 하나로 통일시켰다. 아울러 1980년대의 팝아트 경향의 작품은 아직 정신적이고 유사-이데올로기적인 측면을 유지하였으며, 시장논리와 행보를 같이하지 않았다. 바꿔 말하면 1990년대 초를 기점으로 정치적 팝아트가 본격적으로 상업적 키치와 결합되게 된 만큼, 여기서 상업적 키치와 정치적 팝아트 간의 팽팽하고 양가적인 관계를 확인해볼 수 있다(아래에 분석할 위 에민준 등이 이에 해당된다고 할 수 있다). 즉 문혁도상을 전복적으로 전유하

21 가오밍루(高名潞)는 이와 관련하여 일련의 분석을 수행한바 있다. 아울러 이 부분은 가오밍루의 도움을 받은 바 크다. 高名潞, 앞의 책, p. 84, p. 87, p. 90.

22 M. 칼리니스쿠, 이영욱, 백한울, 오무석, 백지숙 역, 「1960년대 아방가르드 개념의 위기」, 『모더니티의 다섯 얼굴』(서울: 시각과 언어, 1998), pp. 151-152.

23 高名潞, 앞의 책, p. 84.

는 가운데 상업적 키치와 불가분한 관계를 맺고 있는 것(아래에 분석할 장샤오강의 경우도 이에 해당된다)이며, “더 나아가 상업적 목적을 위해 문혁도상 이미지가 (정치적 팝아트에 의해) 이용되었다.”²⁴

셋째, 그리고 정치적 팝아트의 예술적 방법론은 두 가지로 귀결되는데, 그 하나는 모택동 시대의 사회주의 사실주의 도상과 기호를 이와 전혀 다른 계통의 도상과 병치시키는 것이다. 문혁도상을 전유하는 왕광이의 꽤러디 작품이 이에 해당한다. 두 번째 경우도 비슷하게 사회주의 리얼리즘이 전유한 수사방식을 사용하여 사회주의 혁명사를 드러내 보임으로써 복합적인 의미를 생성시킨다(여기에는 전통적인 리얼리즘 회화 언어의 진지함과 엄숙함을 빌려서 관련 이미지를 전유해나가는 장샤오강의 작품 등이 해당된다고 할 수 있다).

마지막으로 중국식 팝아트의 변전인 완세주의를 간략하게 언급해보겠다. 완세주의(玩世主義)는 “완세-리얼리즘”이라고도 부른다. 이를테면, ‘완(玩)’을 ‘희롱하거나 가지고 놀다’는 의미로 해석할 때 완세주의는 세상을 해학적으로 풍자하고 비튼다는 의미일 것이고, 이를 통하여 세상과 사회를 은유적으로 반영하는 것이 완세-리얼리즘의 태도이다. 즉 정치적 팝아트의 한 양상으로서의 완세-리얼리즘은 기존의 리얼리즘이 현실을 왜곡해서 재현한다는 불신과 회의를 질게 깔고 있으며, 더 나아가 현실이 도대체 무엇인지를 묻는다. 이런 각도에서 보자면, 좌절된 현실 속에서 현실과 어떤 관계를 맺어야 하는가가 완세주의의 뼈뼀한 문제의식이라고 할 수 있다. 완세주의를 또한 “건달문화”라고도 하는데, 이는 90년대 초반 사회변혁 시기에 ‘병태’가 되어 버린 예술가가 발화하는 지점을 드러내기도 한다. 그렇다. 특정한 역사시기에 (진정한) 예술가는 건달이 되어야만 했고 그러한 건달의 행각은 곧 예술가의 본질로 인식되었던 것이다. 스스로 달갑게 망가지고자 하는 예술가들, 그럼으로써 나름대로의 진정성을 획득하고자 하는 건달(들)은 기존 리얼리즘 계보, 그 상징계에 깊은 균열자국을 내어 보이는 동시에 (점차적으로) 물화되어 가는 예술가들의 모습을 양가적으로 드러낸다.

이상의 내용을 종합해보면 아래와 같다. ‘좌절’된 ‘85년 전위미술운동(1985-

24 巫鴻, 앞의 논문, p. 318.

1989)'과 함께 그것을 대체한 것은 상업적 키치와 정치적 팝아트가 붙어서는 지점에서 시작되는 1990년대 미술이었다. 정치적 팝아트 및 뼈뺏하게 세상을 바라보는 유사-완세주의는 나름대로의 전복성과 전위성을 구유하나 그러한 전위적인 성격은 상업주의를 근간으로 한 대중문화와 불가분한 관계를 맺는 이상 불안한 정체성을 내재할 수밖에 없다. 그리고 거대서사와 미시서사의 분절선으로 1990년대 미술계를 분석하고자 한다면, 1990년대 문혁관련 정치적 팝아트계열 작품들은 기존의 보편적이고 본질주의적인 문혁비판 작품의 반대항에 비스듬히 위치 하면서,²⁵ 하나의 총체적인 해석으로써 거대담론적인 문혁작품을 차이의 미학으로 복수의 해석으로 관계의 미학으로 환원시킨다는 점에서 그 의미는 과소평가할 수 없을 것이다. 그리고 이런 진리/허위, 의미/무의미, 이성/비이성-광기, 표면/심층 등의 이원론에 균열을 내는 1990년대 작업은 상업문화의 전반적인 전개와 불가분의 관계를 맺음으로써 가능한 것이라는 점에서, 문혁을 미시적으로 해석하는 작품에 대한 분석은 단순히 호불호라는 잣대로 이루어질 수 없음은 주지의 사실이다. 그럼 아래에 구체적인 예술작품을 살펴보도록 하자.

25 1990년대 이전에 문혁을 자기 방식으로 전유한 작가를 언급하려고 하면, 우산주안(吳山壽)의 일개열 작품을 언급할 수 있을 것이다. 문혁의 선전화형식을 현대회화의 지평에 끌어들이는 최초의 예술가라는 평을 받고 있는 그는, 정치적 팝아트의 비조이기도 하다. 그의 작품은 진지한 유머와 풍자 그리고 과격한 유사-욕설로 문혁관련 대자보 등을 자기방식으로 전유한다. 예를 들면, 1980년대 중 후반에 주로 제작된 〈대자보〉, 〈붉은 입장〉, 〈홍기가 바람에 필락이네〉, 〈대사업〉등 네 부분으로 구성된 〈홍색유머〉의 제목자체는 진지한 유머이다. 즉 '홍색'이 문혁을 의미한다면, 그것과 같이 붙어서는 '유머'는 의미의 역설을 생성시키는 것이다. 점차 속도가 붙는 상업문화에 반발하여 발언한(1988년) "예술 활동은 하나의 사업"이라는 언표는 이제 전면적으로 도래하게 될 정치적 팝아트의 정체성, 그 불안한 미래를 예고하는 동시에 그것과 타협할 수 없는 자신의 입장을 밝히는 점에서, 그는 1980년대 말 예술가의 급진성과 유포피아적인 성격을 분명히 드러낸다. 예컨대 개념예술/행위예술작품 〈대사업-새우팔기〉(1989년 2월), 중국미술관에서 거행된 〈현대예술전〉에서 새우를 판매함으로써 그러한 판매와 상품화된 예술작품사이에 어떤 차이가 있는냐고 묻고 있는 것이다. 즉 기존의 작업근간인 '정치적 어구'와 거리를 둬으로써, 예술의 상품화와 관련하여 예술작품의 본질을 묻고 있는 것이다. 그리고 우산주안이 문혁도상을 전유하는 방식에 있어서, 1990년대 작가와 분명히 차이를 보이는데, 그것은 예술작품을 신성시하고 아울러 그것을 정신적인 유포피아로 내세우는 이상주의 색채가 강하다는 점이다 (高名濤, 앞의 책, pp. 120-131 참고). 예술을 순수정신의 외화로 보는 이러한 예술관은 상술한 〈팔기〉에서도 상징적으로 잘 드러난다. 즉 〈아도르노의 예술론처럼〉 예술은 일반 상품과 거리를 둬으로써 급진성을 진정으로 획득한다는 것인데, 그러한 유포피아가 현실적으로 더 이상 가능하지 않다는 판단을 가능케 한 것이 상업적 키치와 정치적 팝아트가 붙어서는 1990년대 상황이었다. 그런 의미에서 우산주안 작품 분석보다 더 복잡한 의미의 층을 요구하는 것이 1990년대에 출현한 일개열의 문혁관련 작품이다. 그러나 문혁관련 형상을 자기 방식으로 해석한, 최초의 '미시서사를 구사한 작가'는 우산주안이었다. 지면의 제한으로 본 논문내용과 연동되는, '85년 전위미술운동'과 1990년대 미술 사이의 복합적이고 내밀한 관계에 대한 분석은 차후의 연구과제로 남겨놓고자 한다.

2. 문혁도상, 그 진지함을 거스르기: 왕광이(王广義)의 작품과 그 분절²⁶

패러디를 근간으로 작동하는 왕광이의 작품을 살펴보기에 앞서, 논의의 편의를 위하여 패러디와 관련한 이론을 간략하게 살펴보자. 주체적인 예술가, 창조적인 예술가의 힘이 약해진 시대에 주목을 받는 것이 패러디이다. 역설과 아이러니를 통해 원작의 권위에 도전하는 동시대 패러디는 문혁도상 이미지와 접합될 때, 상술한 70년대 말 80년대 초의 권위주의적인 관주도-문혁비판과 대별된다. 즉 과거(문혁)를 전유함으로써, 현실에 해학적으로 그리고 적극적으로 개입한다. 린다 허천(Linda Hutcheon)의 말을 인용한다면, “패러디는 과거의 것을 아이러니컬한 방식으로 반복함으로써 이데올로기에 의한 정당화 원칙을 깨닫게 만든다.”²⁷ 허천에게 있어서 패러디는 포스트모더니즘 예술의 주제와 형식을 표현하는 주요한 기법이며, ‘모방’의 한 형식으로서의 패러디는 단순히 패러디된 원본을 희생시키는 것이 아니라 오히려 아이러니하고 장난스러운 것에서부터 경멸적이고 조롱조인 것까지 포함한 전도에 의한 원본의 모방이다.²⁸

왕광이의 작품 제목 〈코카콜라 대비판〉(도 7)은 제목부터 해학적이다. 이른바, ‘대비판’은 문혁시기 가장 널리 사용되어온 정치비판 선전화의 한 형식이었다. 그것은 대중을 조직하고 동원하는 동시에 정치적 적수를 가장 무력화시키는 ‘비판-기계’이다. 그것은 사용된 범위의 폭과 역사의 깊이만큼이나 중국인들에게



도 7 왕광이, 〈코카콜라 대비판〉, 1993, 캔버스에 유채, 69x75cm, 소장처 미상

26 왕광이는 1957년생으로 《제45회 베니스 비엔날레》, 《제22회 상파울루 비엔날레》 중국작가이며 중국 정치적 팝아트의 대표주자이다.

27 린다 허천, 김상구 역, 『패러디 이론』 (서울: 문예출판사, 1992), p. 168, p. 183 참조.

28 이와는 대조적으로 제임슨(Fredric Jameson)은 패러디에 대하여, “스타일상의 개혁이 더 이상 남아있지 않은 세계에서 남아 있는 유일한 방법은 죽은 스타일을 모방하거나, 가면을 쓰고 가상의 박물관에 있는 스타일들의 목소리를 빌려서 말하는 것”에 지나지 않는다고 혹평한바 있다. 프레드릭 제임슨, 김옥동 편저, 『포스트모더니즘과 소비사회』, 『포스트모더니즘의 이해』 (서울: 문학과 지성사, 2004), p. 248. 이에 화답하기라도 하듯이 허천은 그것은 안과 밖의 대립구도에서 연유한 비판이면서 동시에, “상호텍스트적인 역사를 노스텔지어로 무효화”시킨 것에 불과하다고 혹평한다. 린다 허천, 장성희 역, 『패러디의 정치학』, 『포스트모더니즘의 이론과 전략』 (서울: 현대미술사, 1998), p. 190 참조. 필자는 본고에서 허천의 입장으로 왕광이의 작품을 읽고자 하였다.

는 익숙한 도상이다. 허천에 따르면, 자타가 공인하는 합법적 지위를 인정받은 이미지인 셈이다. 왕광이의 <코카콜라 대비판>은 그러한 13억 인민의 ‘명작’에 구조적 덧붙이기(superimposition)를 수행하는 것이다. 즉 살벌하고 엄숙하고 진지한 원작의 텍스트에, 제2의 작품이 비평적인 거리 혹은 아이러니를 발생시키면서, 차이와 반복을 생산하는 것이다. 그렇게 해서 ‘창조적’인 <대비판>이 다시 탄생한다. 표면적 전경인 “코카콜라-대비판”은 암시적 후경인 “대비판”과 의미론적으로 포개짐으로써, 그리고 차이에 의하여 코카콜라의 비평적 거리가 암시되고, 독자들의 ‘즐거움 개입’과 그에 따르는 상상을 통하여 아이러니한 초-문맥화와 전도에 의한 역설의 의미가 생성된다. 전경은 후경에 의지하여 의미를 발생시키고, 후경을 전복함으로써 소기의 목적을 달성한다. 그리고 주지하다시피, 이데올로기로 대표되는 사회주의 체제와 상품으로 대표되는 자본주의의 진리성과 유일성은 두 체제의 정치적 언어와 수사학이 공통으로 추구하는 바였다.²⁹ 그러나 우리는 자본주의와 사회주의가 한 국가시스템 내에서 공존할 수 없는 체제임을 잘 알고 있다. 여기에 왕광이가 구사하는 역설의 논리가 있다.

차용미술은 대저 “환영을 노출시키는 가운데, 관객들에게 비판적으로 그 표면을 꿰뚫어볼 것을 요구”한다.³⁰ 그러나 ‘그릇된 극좌노선에 의한 역사적 비극’이 곧 문혁이였음은 모두가 공인하는 사실이므로 ‘신화를 흠치는 일’같은 것은 모두 사족이다. 그것이 ‘환영’이었음을 이제 모두 알기에 그 환영을 노출시킬 일도 없고 그리고 공식적으로 이미 ‘비극의 시말을 꿰뚫어보았기에’ ‘더 꿰뚫어 볼일도 없을 것’이다. 필자가 보기에 여기에 바로 왕광이의 재치가 있다. 이젠 ‘우스꽝스러워진’ 문혁도상을 더욱 우스꽝스럽게 만듦으로서 그것을 진지한 차원으로 끌어올리는 것이다. 즉 어이없는 대상을 더욱 어이없게 만듦으로써, 어이없음 자체를 통해 왕광이 식의 이야기가 들려지는 것이다. 왕광이가 비판하고자 하는 것은 진지한 예술일 것이다. 왜 예술은 진지해야만

29 高名濤, 앞의 책, p. 87, p. 90.

30 헬 포스터, 이영옥, 조주연, 최연희 역, 『실재의 귀환』(부산: 경성대학교출판부, 2003), p. 223.

되는가?³¹ 즉 예술이 ‘어처구니없음,’ ‘어이없음,’ ‘불품없음,’ ‘형편없음’을 근간으로 제작된다면 무엇이 문제가 되느냐고 왕광이는 묻고 있는 것이다. 그리고 어처구니없는 예술에 진지하게 반응한다면 그런 반응방식은 작품의 의도에 반(反)하는 것일지 모른다. <코카콜라 대비판>은 1993년에 제작되었다. 즉 우울하고 혼란스러웠던 1980년대를 뒤로 하고, 이제 본격적으로 코카콜라가 소비되는 1990년대 초반에 제작되었다. 중국이 경제개방에 박차를 가하던 그 때 말이다. 따라서 왕광이가 코카콜라-죽이기로 그 시대에 민감하게 반응하려고 했다면 어쩌면 그런 반응은 너무 진지한 사회경제학적 반응이었을지도 모른다(사실 우리의 ‘영악한’ 왕광이는 그렇게 순진하지 않았다). 어이없어도 되고 어처구니없어도 될 만큼 예술로 마음대로 장난치기, 그것이 왕광이의 목적이라고 한다면, 코카콜라 비판은 ‘숭고한 문혁이미지’에 ‘아무렇게나’ 구조적-덧붙이기를 수행함으로써, 매우 진지하고 심각한 의미를 획득한다. 즉, 중국 리얼리즘을 근간으로 한 관주도 문예는 시종일관 그 ‘이분법적인 구도’ 만큼이나 항상 너무 엄숙하고 너무 진지하고 너무 숭고했다. 그래서 ‘예술은 시시해져도 된다’는 왕광이의 제스처는, 상투적인 이원론에서 이탈함으로써 그 어이없음으로 이원론적인 예술관을 공격하고, 탈정치화/탈코드화를 수행함으로써 대중의 이목을 집중시켰다고 볼 수 있다(그보다 더 일찍인 1988년에 모택동의 초상화에 격자무늬를 두른 <모택동-붉은 격자무늬 1호>로 왕광이는 많은 논쟁을 일으켰었다). 아무튼 90년대 초반에 이르러서 ‘어처구니없는 부실함’ 때문에 명작이 된다는 것을 보여준 왕광이의 작품은, 《제45회 베니스 비엔날레》, 《제22회 상파울루 비엔날레》등 대형국제무대로 나아감으로써, ‘시시한 예술’이 큰 손들(우파 이데올로기의 구체적인 외화(外化)이기도 한)의 의지와 손발이 맞았음을 입증하는 동시에, 탈

31 필자는 『키치로 현대미술론을 횡단하기』에서, 키치적인 각도에서 일련의 왕광이의 작품분석을 수행한바 있다. 이영일, 『키치로 현대미술을 횡단하기』 (부산: 경성대학교, 2011). 그러나 ‘오늘’ 불현듯 깨달았다. 그때 왕광이의 작품을 ‘진지하게 읽었다’는 사실 같은 것을 말이다. 그런 의미에서 이번에 시도한 왕광이 작품에 대한 분석은, 전에 썼던 글에 대한 ‘수정’이고 다시-쓰기이다. 그리고 동일한 작품을 반복적으로 읽는 가운데서, 언어에서 대상이 미끄러져나가는 모미를 느끼기도 한다. 이것이 예술작품과 그것을 분석하는 언어의 겹침과 펼쳐짐 같은 것이리라. 그리고 분석하는 각도에 따라(키치적인 각도 혹은 문혁이미지를 전유하는 각도 등) 작품은 시종일관 부동한 얼굴을 독자에게 드러낸다. 즉 차이나면서 연기된다.

정치화를 재코드화하는 정치기계의 속성을 동시에 보여준다(예컨대 ‘우파 위정자’들 눈에 가시 같은 노암 촘스키(Noam Chomsky)가 미국의 ‘언론 자유’를 가장 잘 선양한다는 아이러니 같은 것). “반당 집단, 4인방을 타도하자”는 또 하나의 진지한 예술과 다르게, 왕광이의 <코카콜라 대비판>은 진지함을 넘어선 전위성을 획득한다. 이것이 또한 1990년대 정치적 팝아트에 의해 소비되는 문혁도상이다. 이제 ‘정치를 팝’해도 되는 시대가 등장한 것이고, 후기자본주의 사회의 양상을 먹고 살았던 워홀의 1960년대의 꼬리를 물게 된 것이라 할 수 있다. 아울러 저급한 것을 고급한 것으로 끌어올린 워홀과 고급한 것(진지한 것)을 저급한 것(시시한 것)으로 끌어내린 왕광이는 유사한 전략을 구사했다고 볼 수도 있다.

그리고 마지막으로 당시 관련 예술가들이 사회 정치 문화지각변동에 대하여 어떻게 반응하였는가에 대한 논의는 이들 작품의 변화양식을 자각적인 반응으로 보아야 하는가란 문제와 연관이 된 복잡하고 다층적인 논의를 필요로 하기에 다음 기회로 남겨놓겠다.³²

3. 홍위병, 그 역사를 소비하기: 위에민진(岳敏君)의 작품과 그 분절³³



도 8 차이젠, <아이스크림을 파는 ‘홍위병’ 이미지 사진>, 2013, 보도사진, 개인 소장

일전에 중국의 한 대도시에서 홍위병 기호로 아이스크림장사를 하는 여학생들의 반짝이는 아이디어가 사람들의 이목을 집중시킨 일이 있다(도 8).³⁴ 또 고객들에게 홍위병 복장차림으로 결혼기념촬영을 하게끔, 특별이벤트를 펼치는 스튜디오도 있다고 한다. 한

32 예컨대 왕광이가 1988년에 제작한, 모택동의 초상화에 격자무늬를 두른 <모택동-붉은 격자무늬 1호>작품이 사회·정치 문화지각변동에 대한 자각적이고 민감한 반응이라면, 1990년대 초반이후의 작업에 대하여서는 필자로서는 회의적이다. 1980년대 말과 1990년대 초는 시간적으로 불과 몇 년의 차이를 두지 않는다고 할지라도 중국사회로 말하면 격변기이기에, 복합적인 사회구조망 속에서 전자와 후자의 작품을 분석 접근해야 한다는 것이 필자의 기본입장이다.

33 위에민진은 1962년 생으로 정치 팝의 대표주자이며 <제48회 베니스 비엔날레>등 주요 국제전시 참가했다.

34 차이젠(蔡娟), 「(중국)광주 대학생들이 홍위병 복장으로 거리에서 아이스크림을 팔다(廣州大學生扮“紅衛兵”街頭賣冰棍)」, 『중국뉴스인텐넷(中國新聞網)』 2013, <http://china.rednet.cn/c/2013/08/08/3106167.htm> (2013년 8월 21일 검색).

마디로 우울하고 무거운 문혁을 즐겁게 소비할 정도로, 사회저변까지 속속들이 물화가 진행되고 있다는 이야기일 것이다(도 9). 암울했고 잔혹했던 문혁이 1990년대에 출생한 학생들에게, 혹은 이제에 밝은 이웃집 사진사에게 상품을 팔아먹기 위한 반짝이는 아이디어로, 상품화된 기호로 거침없이 소비되는 것이다. 상품자본의 논리는 역사의 기억을 폭력적으로 ‘마음대로’ 지우는 논리이다. 제임슨(Fredric Jameson)이라면 이를 “깊이의 소멸, 역사의식의 부재상황”³⁵이라고 할 것이다.



도 9 작가 미상, 각종 광고마케팅 전략에 사용되는 홍위병 이미지, 촬영 날짜 미상, 개인 소장

어쨌든 1993년의 왕광이의 ‘문제작’과 다르게 자본의 논리가 우리의 피부 깊숙이 파고든 동시대 상황에서 문혁이미지를 사용한 위에민권의 미술은, 문화상품논리 속에서 문혁도상 이미지가 어떻게 소비되는지에 주목한다. 그리고 왕광이와 위에민권, 양자의 공통점은 우스꽝스러운 예술을, ‘진지한 예술’ 위에 올려놓으려고 하는 전위성이라 할 수 있다. 중국식 팝아트란, 장소특정적인 ‘엄숙하고 무거운 정치성’을 예술에서 걷어내고 정치성이 침전된 도상 이미지를 나름대로 회화화하는 것인지도 모른다. 바꾸어 말하면, 이는 상품문화의 논리 속에서, 정치적 키치를 다시 키치화하는 것이다. 이를테면, (정치)키치의 상품(키치)화라는 반복을 통해 전위성과 상품성을 접합하고 이를 통해 중국특유의 정치적 팝아트의 현주소를 보여준다. 중국식 팝아트는 중국역사에 독특한 무늬를 드러내는 동시에, 상품사회 이데올로기에로의 그것의 전환을 드러내 보인다. 한 마디로 “혁명을 소비하기”는, 급진성과 상품성이라는 양가성을 드러내 보인다. 그럼 위에민권의 구체적인 작품을 살펴보도록 하자.

미친 듯 웃는 남자 머리에 모자를 씌워놓은 일련의 ‘모자 계열’ 작품을 제작한 위에민권은 그 이유를 묻는 이에게 “모자란 부동한 사회신분을 드러내는 동시에, 사회를 지배하는 정치규범과 그 황당함을 보여주기 때문”이라고 설명한 적이 있다. 즉 모자를 일종의 사회배치의 구체적인 기호로 사용한 것

35 프레드릭 제임슨, 앞의 글, p. 263.



도 10 위에민친, 〈모자계열 N-4: 그는 숲속에서 웃고 있다〉, 2005, 캔버스에 유채, 80x80cm, 소장처 미상

이다. 작품 〈그는 숲속에서 웃고 있다〉(도 10)를 보면, ‘유사-홍위병’³⁶ 모자를 눌러쓴 ‘미친 놈’(위에민친 자신과 비슷한)이 나무 뒤에서 킬 킬 웃고 있다. 뭘 보고 왜 웃는 것일까? 아니 무엇을 보고 웃건 그는 늘 웃는 ‘미친 놈’이니까 무엇을 보았든지 상관없고, 중요한 것은 미친 놈처럼 근 40년 전의 유사-홍위병 모자를 썼다는 사실, 그리고 그 숭고한 기호/모자가 ‘미친 놈’과 어처구니없이 결합되었다는 게 핵심일 것이다. 공공연히 미친놈으로 행세하

기, 그것이 위에민친의 전략일 것이고 그 전략 때문에 위에민친은 아무것에 대해서나 웃을 수 있는 특권을 가지게 되었다. 미친 듯이 웃을 수 있는 권리, 그것은 위에민친의 전매특허권 같은 것이다. 아울러 그 전매특허권은 자타가 모두 공인하는 것이다. 왕광이가 ‘어이없음’의 전략을 수행한다면, 위에민친은 ‘미친 놈의 미친 짓거리’ 전략을 통하여 왕광이보다 한 술 더 뜬다. 그리고 워낙 태생적으로 ‘미친 놈’이니까, 모든 행적이 관중에게 즐거운 미치광이의 미친 짓 정도로 취급받는다. 점에서 위에민친은 검열을 교묘히 비껴간다.

그는 대단히 명민한 작가임이 분명하다. 그리고 그의 기호인 ‘미친 놈’ 덕분에 그의 작품가격은 미친 듯이 뜬다. 바로 이 부분에서 불안한 급진성이 심호흡을 하게 된다. 즉 의도되고 계산된 급진성은 고급브랜드라는 상품성과 그 궤를 같이 함으로써, 혁명과정에서 혁명화된 주체만 있었다면, 문화상품의 논리 속에서는 상품화된 주체만 있다는 것을 우리들에게 보여준다.³⁷ “예

36 필자는 위에민친의 〈모자계열 N-4: 그는 숲속에서 웃고 있다〉의 모자를 홍위병의 모자로 읽었다. 그러나 저 모자가 꼭 홍위병의 모자 일수는 없듯이 저 모자가 해방군의 것이라고도 단정할 수 없으므로 ‘유사-홍위병’ 모자라고 명명했다. 그리고 도 9의 이미지를 참고해 볼 때, 위에민친의 〈모자계열 N-4〉의 주인공의 모자를 홍위병의 것이라고 해도 큰 하지는 없을 듯하다. 그리고 권력의 절대평준화를 실현함으로써 권력의 고도집중화를 꾀하였던 문혁운동시기에 있어서, 모택동이 홍위병을 접견할 때 복장과 그에게 환호하는 홍위병 복장사이에는 별다른 차이가 없다. 즉 해방군 복장과 홍위병 복장사이에 명확한 구분선이 없는 것이다. 있다면 팔에 홍위병 원장을 두른 것 정도일 것이다.

37 주체의 ‘사랑’을 요청하는 시대에 주체라는 단어는 어색할지도 모른다. 그러나 여전히 주체는 이야기 되어야 한다. 왜냐하면, “주체의 죽음”에서 주체는 주체 일반이 아닌 특수한 주체이며, 그리고 주체를 이야기 한다는

술이 대중의 브랜드로 자리한다는 것, 그것은 비판성으로서 가치에 대한 소비이며 미적가치에 대한 소비이며 기호로서의 급진성에 대한 향락이며 문화가치에 대한 소비이다. 소비되어야만 비로소 존재케 된다는 일종의 규약 속에서, 급진성도 밖으로 나갈 수 없는 안에서의 급진성이다.”³⁸ ‘숲 속에서 웃고 있는 미친 남자’는 혁명적인 주체가 될 수 있는 조건이자 결과인, 일종의 기호로서의 유사-홍위병 모자를 보여주면서, 동시에 그 혁명의 기호를 미친척 하는 웃음으로밖에 구성할 수 없는, 혹은 미친 듯한 웃음으로 소비하는 동시대의 슬픈 주체를 보여준다. 그리고 무거운 역사와 지금의 현실 앞에서 이런 물음이 제기될 수 있다. 그럼 울음 같은 웃음, 웃음 같은 울음조차 짓지 아니하면 어찌하겠는가? 그리고 ‘미친놈’이 (대신) 카타르시스를 경험케 해주어서, 아니, 시켜줄 수 있도록 윤택해주어서, ‘우리’는 과거와는 다른 현재를 지금 경험하고 있다. 그러므로, 위에민전은 과거는 과거이고 현재는 현재임을 알려주는 시계바늘이다.

상술한 왕광이와 위에민전이 예술을 해학적으로 소비하고 있다면 이제 아래에서 살펴볼 장샤오강과 같은 작가들은 홍위병 이미지를 진지함으로 부호화한다.

4. 홍위병, 그 기억을 불러들이기: 장샤오강(張曉剛)의 작품과 그 분절³⁹

(1) ‘우리’ 모두의 가족초상화

장샤오강의 <혈연계열> 작품 이미지는 문혁시기의 사진도상들과 연관해서 이해될 수 있다. 예컨대 <문혁시기 전형적인 사진형상이미지-1>(도 11)는 좌측에 쓰인 “모택동사상의 위대한 기치아래 단결하여 더욱 큰 승리를 쟁취하자!”에서 그 특징을 전면에 드러낸다. 사진의 상 하단에는 “북경기념”과 “북

것은 어떻게 사는 것이 바람직한 삶인가란 문제와 연동되기 때문이다. 아울러 주제 일반이 특정한 주체의 죽음이 보여주는 회로 안으로 빠지지 않고 탈출할 수 있는가란 문제가 동시대 주체를 이야기하는 이들의 문제의식일 것이다.

38 이영일, 앞의 책, p. 206. 필자는 몇 년 전 위에민전의 작품을 분석할 때 웃음의 양가성, 이를테면 그 비판성과 상품성에 주목했다. 그러나 귀국한 이후로 “지금-여기”에서는 그 웃음의 비극성으로 조금씩 자리를 이동하게 되었다. 예컨대 주변상황이 사물을 인지하는 방향성을, 인간에게 규정지어주는 것이다.

39 장샤오강은 1958년생으로 중국당대미술계를 대표하는 작가로 불리며 <제22회 상파울루 국제 비엔날레>등 주요국제전시에 다수 참가하였다.



도 11 작가 미상, <문혁시기 전형적인 사진형상이미지-1>, 1969, 흑백사진, 개인 소장

하게 그리고 확실히 밝혀주는 안전핀이며 한 개인의 앞길을 환하게 밝혀주는 나침판이었다. 모두 혁명의 후계자들이고 그 혁명은 너와 나를 하나로 묶는다는 것을 한 번 더 확인하는 것이, 곧 집단사진의 진정한 의미이다. 여기엔 이질적인 개인이 들어설 틈이 전혀 없다. 개인은 모두 집단의 몸으로서의 개개인일 뿐이다. <문혁시기 전형적인 사진형상이미지-2>(도 12)를 보면, 시간은 1966년으로, 그리고 “북경천안문에서 남긴 사진”이라고 밝히고 있다. 아마 모택동이 친히 접견해주시는 다기에 북경으로 달려 간 것으로 보인다.⁴⁰ 사진속의 주인공들은 아주 행복했을지도 모른다. 이들은 집단주의의 세례를 극단적으로 받았고 그곳에서 만들어진 획일화의 산물이니까 말이다. 사족이 너무 길었다.

그럼 장샤오강의 작품 <혈연관계: 세 동지>(도 13)를 살펴보도록 하자. 똑같은 모자, 똑같은 표정, 똑같은 뺨지, 똑 같아서 동지다. 남자와 여자의 차이가 없다. 뺨은 머리카락으로 성별의 차이가 설명 될 뿐이다. 앞의 두 남자 역시 그냥 오관의 비례관계의 미세한 차이 때문에 ‘이 사람’과 ‘저 사람’으로 차별화된다. 다른 작

경 동방홍 1969년”이라고 특수한 장소와 시간이 적혀 있다(동방홍은 당시 북경의 모 사진관 이름이지 않을까 싶다). 혁명이 한창 달아오를 때인 것을 보여주듯, 손에는 저마다 “모주석 어록” 같은 것을 들고 있다. 당시에 모택동의 말씀을 조목조목 묶은 어록(일명 홍보서/紅寶書: “붉은 보배서적”)은 자신의 정체성을 안전



도 12 작가 미상, <문혁시기 전형적인 사진형상이미지-2>, 1966, 흑백 사진, 개인 소장



도 13 장샤오강, <혈연계열: 세 동지> 1994, 캔버스에 유채, 81x100cm, 소장처 미상

40 모택동은 모두 8차례에 걸쳐 홍위병 1300여만 명과 만났다. 즉 시간별로는 8월 31일, 9월 15일, 10월 1일, 10월 18일, 11월 3일, 11월 10일, 11월 26일, 11월 25일이다.

품 〈혈연·대가정-1〉(도 14)을 살펴보자. 여기서 ‘가족’과 ‘동지’는 별로 구분이 되지 않는다. 가족 구성원도 혁명의 이름인 동지로 묶여야 하니깐 정말로 진실한 ‘대가정’인 것이다. ‘혁명’이란 이름의 대가정에서 동지적 관계는 가족을 초월한 끈끈한 이념에 의하여 묶이고 집단화되고 획일화된다. 작품 〈혈연·대가정-1〉 속의 세 남자와 〈혈연관계: 세 동지〉 속의 두 남자사이에는 사실 어떠한 구분도 없다. 여성도 마찬가지이다. 심장도 두뇌도 내장도 모두 하나의 혁명기계에서 찍혀 나온 봉어빵들이니깐 말이다. 그래서 장샤오강의 〈가족〉, 〈동지〉와 같은 작품은 한 두 점의 작품을 보는 것만으로도 가족 전부와 동지를 보았다고 할 수 있을 만큼 유사하다. ‘혁명’이란 이름하에 무차별하게 거세당한 동일자의 무한한 반복만이 장샤오강의 작품수열을 형성할 뿐이니 말이다. 제임슨은 아도르노(T. W. Adorno)를 대신하여 ‘반복’을 ‘지배’와 ‘억압’과 연동시킨다.



도 14 장샤오강, 〈혈연·대가정-1〉, 1996, 캔버스에 유채, 81x100cm, 홍콩, 개인(한아쇄앤(汉雅轩)소장)

동일성이 일상생활 속에서 갖는 얼굴이란 바로 반복 그 자체이며, 동일성의 기능은 지배와 억압의 계기를 통해 특징지워진다는 상황에 의해서이다.⁴¹



도 15 앤디 워홀, 〈마릴린 먼로 2면화〉, 1962, 캔버스에 실크스크린 잉크와 합성 고분자 도료, 두 개의 패널, 각각 144.8x208.3cm, 도쿄

예컨대 워홀(Andy Warhol)이 마릴린 먼로 이미지의 반복적 수열구조를 통해, 후기 자본주의사회에서 수공생산자로서의 예술가의 손조차 거세된 징후를 무한한 반복수열로 보여주었다면(도 15), 장샤오강은 ‘극좌사상’에 의하여 깔끔하게 그리고 완전하게 거세당한 동일자의 슬픈 얼굴을, 미세한 차이만 보존한 반복의 수열

41 프레드릭 제임슨, 김유동 역, 『후기 마르크스주의의』(서울: 한길사, 2003), p. 72, p. 85 참조.

로 보여준다. 현대자본주의사회가 합리성에 의해 관리되는 비합리적인 사회라면, 장사오강의 작품은 ‘혁명’이라는 유토피아와 그 이데올로기에 의하여 관리되는 사회와 사회의 얼굴을 보여준다. 그리고 그것은 모두 동일자의 논리에 따라 특수자가 제거되는 사회이다. 그리고 조금의 차이가 있다면, 자본주의 사회는 비동일자를 ‘문혁 국가’에서처럼 그렇게 유치하게 척결하지 않는다는 것뿐이다. 그러나 삶의 모든 영역에 대한 총체적인 지배가 실현되는 사회에서, 비동일자로 남으려고 동일성의 폭력에 저항하는 자에게 돌아오는 것은 ‘죽음보다 못한 삶’이다. 그럼 아도르노의 음성을 인용하고 그 논조를 본 논문의 맥락 안에서 전유해보자.

기술적 합리성이란 지배의 합리성 자체이다. 전 세계는 문화산업이란 필터를 통해 걸러진다. 문화산업은 하자 없는 규격품을 만들듯이 인간을 재생산하려고 한다. 세상에 나타나고 있는 모든 것에는 문화산업의 인장이 찍히지기 때문에 문화산업의 흔적을 갖고 있지 않은 것이나 확인도 장이 찍히지 않은 것은 어떤 세상에도 등장할 수 없다. 순응하지 않는자는 무능력자라는 판정을 받는다.⁴²

위의 아도르노의 문장을 이렇게 전유해볼 수 있을 것이다. 합리화된 ‘혁명’이란 폭력의 합리화자체이다. 존재하는 모든 것은 ‘문혁국가’란 필터를 통해 걸러지고 그것은 하자 없는 규격품을 생산하듯이 인간을 재생산한다. 존재하는 한 그것의 인장이 찍히기 때문에, 그 인장과 흔적은 가지고 있지 않는 것은 어느 누구도 존재할 수가 없다. ‘혁명’에 순응하지 않는 자에게는 무차별한 폭력만이 떨어진다. 이것이 파국을 향해 달리는 사태들이다.

아도르노에게 문화산업국가는 “추상적 교환가치로 개별자의 구체성을 폭력적으로 통분해버리는 또 하나의 파국”⁴³ 그 자체였다면, 문혁은 더욱 개별자를 사정없이 매장하던 시대였음을 우리 모두는 안다. 우리는 장의 작품 속에

42 T. W. 아도르노 · M. 호르크하이머, 김유동 역, 『계몽의 변증법』 (서울: 문학과 지성사, 2004), p.185, p. 191, pp. 193-194.

43 앞의 책. 세 개의 세계(미국·독일·소련)에 대한 실망이 곧 아도르노 미학의 “허무주의” 빛깔을 (미리) 규정지를 것 같다.

서 문혁에 의해 재생산된 인간, 그 인장을 찍고 있는 인간, 그래서 비로소 존재하게 되는 ‘시선(視線)국가’에서의 인간-얼굴을 목도하게 된다. 그리고 차이성과 개별성을 인간의 속성이라고 할 때, 그것은 더 이상 인간의 얼굴이 아닌, 비극을 넘어서 슬픔의 선율 그 자체이다. 반복되는 비슷한 얼굴의 출몰, 그 장의 작품 속의 얼굴은 비동일자가 살아남을 수 없는 어떤 사회의 초상화를 우리 앞으로 우물하게 당겨온다. 그 동일한 얼굴은 ‘나’의 아버지-얼굴이었고, ‘나’의 누나-얼굴이었기에, ‘우리’ 모두의 가족 초상화이다. 그리고 가족 유사성으로, 그 얼굴에서 직간접적으로 생소한 것만큼 익숙한 ‘나’의 얼굴을 ‘우리’는 본다.

(2) 기억된 얼굴의 정치학과 두 장의 슬픈 얼굴

일설에 의하면, 장샤오강은 1992년 고향집에서 우연히 문혁시기 부모님의 가족사진을 접하게 되었고, 그것이 ‘가족’, ‘동지’를 제작하게 된 동기가 되었다고 한다.⁴⁴ 그러니까 34세 때 우연히 문혁관련 기억(사진)을 ‘깊이 있게’ 접하게 되었고, 그 기억된 단편(사진)들을 ‘있는 그대로’ 재현한 것이 그의 작품이라는 것이다. ‘원본’을 복사한 것이 사진의 기능이라면 그 사진을 다시 복사한 것이 장의 작품이라는 이야기이다. 이중 복사이다. 그 이중 복사속에서 보여주려고 하는 것은 기억된 얼굴이다. 이를테면 기억된 얼굴의 정치학이다. 왜냐하면 “얼굴은 그것의 생산을 필요로 하는 권력 배치의 산물이기에, 얼굴은 곧 정치”이다.⁴⁵

얼굴은 강력한 조직체이다. 얼굴은 직사각형이나 동그라미 안에 특징들 전체를 포섭해서 의미생성과 주체화에 이용할 얼굴성의 특징들을 취한다. 얼굴이 정치라면 얼굴 해체하기, 그것은 기표의 벽을 관통하기, 주체화의 검은 구멍에서 빠져나오기와 같은 것이다.⁴⁶

44 이보연, 『이슈, 중국현대미술』(서울: SIGONGART, 2008), p. 268. 지은이는 다년간 중국 동시대 작가들과의 인터뷰를 근간으로 상기의 책을 구성했던 만큼 그 진술은 신빙성이 있어 보인다.

45 이진경, 「얼굴의 미시정치학」, 『노마디즘 1』(서울: 휴머니스트, 2003), p. 507.

46 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 김재현 역, 「얼굴성」, 『천개의 고원』(서울: 새물결, 2003), pp. 357-358.

들뢰즈(Gilles Deleuze)의 언어로 말하면 장의 작품 속의 얼굴(들)은, 기표의 흰 벽과 주체화의 검은 구멍에 갇힌 얼굴, 그 어떤 다른 색도 첨부할 수 없는 절대적으로 권력에 의해 배치된 얼굴을 보여준다. 그들은 그런 얼굴이 됨, 혹은 그런 얼굴을 보여줌으로써, 비로소 ‘주체’가 되고 검은 구멍 속에 침전된다. 그들은 특수한 얼굴을 가짐으로써 한 시대의 ‘주체’가 되고 또 그 얼굴 때문에 절대적인 타자가 된다. 왜냐하면 그들은 스스로의 얼굴을 상실한 자들이기 때문이다. 얼굴 없는, 이를테면 복면을 쓴 인간들의 초상화, 그리하여 장사오강이 보여주는 얼굴은 언케니(uncanny)하다. 그러므로 그 얼굴은, 교정할 필요도 없이 그대로 복사하면 된다. 그것은 마스크이자 ‘얼굴’자체이기에, 그냥 이중-복사하는 것만으로도 철저히 권력에 코드화 된 얼굴을 확실하게 우리 앞에 당겨올 수 있다. 그것이 장사오강이 수행하는 복사의 소름끼치는 매력이겠다.

얼굴, 얼마나 소름끼치는가? 얼굴을 비인간화하기 위해 그것을 클로즈업 할 필요가 없다. 그것은 커다란 판이며, 자연스럽게 비인간적이고 괴물적인 복면이다. 왜냐하면 얼굴은 특수한 권력 장치의 요구에 의해 생성되기 때문이다.⁴⁷

일례로 인간과 짐승의 경계에서(짐승의 ‘얼굴’을 본뜬 사람의 얼굴, 그러므로 그 얼굴은 짐승의 것도 사람의 것도 아닌), 얼굴을 해체하는 작업을 수행한 리샤오징(李小鏡)⁴⁸은 ‘흰 벽/검은 구멍’이란 맥락에서 주목을 요청하는 작가라 할 수 있다(도 16). 리샤오징이 보여주는 얼굴은 얼굴 ‘이전’의 ‘얼굴’이고, 그렇기에 얼굴 ‘이후’의 얼굴을 묵시록적으로 예시하는 것 같다. 그것은 권력의 수열과 배치에서 벗어난 탈코드화된, 즉 탈정치화된 ‘혼종’적인 얼굴이다. 주체와 타자/짐승사이에서 서성거리는 리샤오징의 작품 속의 얼굴은, 얼굴이면서 동시에 얼굴이 아닌 어떤 ‘판’을 보여준다.

원문으로 돌아와서, 장은 괴이한 얼굴들의 이야기, 즉 얼굴의 괴담을 들려

47 앞의 책, p. 362.

48 리샤오징은 1945년 출생으로 뉴욕에서 활발하게 활동하는 중국예술가이다.

주고 있다. 그것은 철저히 기관화된 몸의 얼굴, 불가능한 얼굴을 보여주기 때문이다. 장샤오강이 보여주는 얼굴은 너무나 완벽하기에, 처참하게 일그러지고 소름끼치게 파괴되고 잔혹하게 망가져버린 얼굴이다. 바꾸어 말하면 그 얼굴의 주체는 그만큼 파괴되고 망가지고 일그러졌다. 동일성의 논리에 의해 슬기 없이 마감되고 말끔하게 표백된 얼굴을 파훼시키는 한에서, 우리는 비동일자로서의 진정한 ‘주체성’을 획득할 수 있다.

얼굴이란 괴담이다. 기관 없는 신체(Corps sans Organe), 그렇다. 얼굴은 파괴되고 망가지는 한 거대한 미래를 지닌다.⁴⁹

그리고 필자는 장샤오강이 보여주는 얼굴에서 동시에 두 개의 슬픈 얼굴을 목도한다. 즉 하나는 작품 속의 얼굴이고 하나는 작가자신의 얼굴이다. 이를테면, 반복되는 얼굴 속에서 결코 자본으로부터 자유롭지 못한 아방가르드의 슬픈 전위성을 목도하는 것 같기에 작품 속 인물들의 얼굴만큼 장샤오강 또한 슬퍼 보인다. 적어도 1993년부터 장장 20여년을 동어반복을 수행하는 장샤오강의 음성에는, 동일자에 포획된 개별자의 차이 없는 얼굴을 반복하듯이, 스펙타클한 동시대 상품문화 논리 속에서 동일한 제품을 끊임 없이 반복 생산해야 하는 한 전위예술가의 슬픈 얼굴이 실려 있다. 전자는 문혁국가에서 반복 없는 차이를 생산했던 비극성을 보여준다면, 후자는 차이 없는 반복을 생산해야만 하는 동시대 문화상품 논리의 폭력구조를 드러내는 것 같아, 장샤오강도 작품 속의 인물들처럼 철저히 기관화된 신체의 소유자임을 역설적으로 보여준다. 이를테면, ‘계산된 표정을 기호로 삼고, 정형화된 표정으로 말하며, 결과를 겨냥한 표정으로 권력을 방사하는 얼굴’을 장샤오강 자신이 거꾸로 뒤집어서 보여주는 것이다. 그래서 장샤오강이 보여주는 얼굴은 머나먼 과거로부터 반복적으로 클로즈업되는 얼굴이면서 동시에 문화상품의 논리, 그 기계에 의해 반복·생산되는 자신의 현재적 얼굴이기도 하다. 이를테면, 초기작품에서는 그 의도대로 비판성을 획득하였겠지만, 그 비판이 강화(반복)될수록,

49 앞의 책, p. 323, p. 328.

국제미술시장에서 비판이 먹힐수록 그것은 하나의 브랜드기호/제스처로 되듯이, 그것은 비판을 위한 비판이었던 만큼 비판성을 상실하면서, 두 개의 비극을 독자에게 드러내 보인다. 말하자면, 문혁의 기억으로서의 슬픈 작품 속의 얼굴, 그리고 문화상품 기계의 인장이 찍힌 전위예술가 장샤오강의 얼굴!

IV 맺는말: 문혁관련예술작품, 어제와 오늘의 끝없는 대화

이상으로 현대미술이 문혁과 관계 맺는 방식을 일별해보았다. 상술한 바와 같이 중국현대미술이 문혁이미지를 전유하는 방식을 유형화하면, 이항대립적으로 작동되는 관주도의 문혁-비판 작품들과, 그것과 상반되는 미시적인 차원에서 개인이 말하고 읽는 문혁도상 이미지 접근방식이 있다. 그리고 후자에서 우리는 두 개의 ‘동일성 논리’를 접하게 된다. 즉 그것은 문혁에 의해 자행된 동일성의 폭력에 비판적으로 접근하지만, 동시에 상품문화논리라는 동일성으로부터 자유롭지 못한 동시대 예술가의 아이러니한 모습이다. 그들은 동일성의 논리를 비판하면서, 그것을 비판할수록 스스로 동시대 문화 상품의 논리에 저당 잡히는 스스로의 얼굴, 그 동일성의 비극을 드러내 보인다는 점에서 역설적이다. 그럼에도 불구하고 그들이 보여주는 문혁 이미지 접근방식은, 스스로의 내밀한 시각을 드러내고 그것을 구성하고자 했다는 점에서(왕광이의 ‘어처구니없음’의 전략, 위에민권의 ‘미친놈’식의 전략, 장샤오강의 과거의 얼굴을 불러들이는 전략), 과거의 유토피아를 근간으로 한 관주도 문혁-비판 작품과 그 궤를 분명히 달리한다. 이를테면, 미시적인 개인의 시각으로 역사/현실에 개입하고 장소특정성을 드러내는 문혁관련 작품은 중국 미술의 한 특징을 보여준다. 문혁은 그 어두운 기억만큼이나 묻어두어야 하고 그리고 그 어두움 만큼이나 부단히 출몰하여 중국의 많은 당대작가들에게 역사(현실)에 개입할 욕망과 그 ‘구실’을 제공할 것이다. 그런 의미에서 문혁(관련 작품)은 현재 진행 중이다.⁵⁰

50 그 일례로 문혁시기 수난을 겪은 홍위병의 공동모지(이미지)를 전유한 탕타이(田太樞)의 〈잊혀진 기억〉 시리즈 작품을 들 수 있다. 그는 《2013년 베니스 비엔날레》 중국작가로 선정되었다. 이와 관련된 논문은 이영일, 『중국동시대미술에 나타난 애브젝트 이미지 연구』, 『조형교육』 제48집 (2013), pp. 355-382를 참고.

끝으로, 중국의 현 상황을 구성하고 있는 독특한 '에피스테메'속에서, 이 글을 쓰면서 필자는 적지 않는 정신적 스트레스를 받았던 것이 사실이다. 그 논의의 정도 및 강약 때문에 말이다. 이것은 문혁이, 문혁에 접근하는 본인한테 현실적으로 깊이 기입하고 있음을 보여주는 단편적인 예라 하겠다(문혁이 끝났을 때 세 살이었던 필자에게 37년이 지난 지금, 그 역사가 필자의 현재적 시간에 개입하는 것이다). 문혁역사, 그것은 끝나지 않는, 끝날 수 없는 어제와 오늘의 대화이므로 문혁이미지를 전유하는 작품 또한 부단히 생산되면서 현실을 '변형'시킬 것이다. 그리고 그러한 변형태들은 현실을 복합적이고 다층적으로 재현하는 구체적인 방식일 것이다.

주제어 Keywords

중국현대미술(Contemporary Chinese Fine Art), 문혁도상이미지(Iconic Image of the Cultural Revolution), 거대/미시서사(Grand-Narrative/Micro-Narrative), 동일성(Identity), 패러디(Parody), 이데올로기(Ideology)

투고일: 2013. 9. 23 심사완료일: 2013. 10. 25 게재확정일: 2013. 11. 28

참고문헌 Bibliography

김문환, 「근대미학에 대한 도전: 선동·선전 예술」, 『예술과 윤리의식』, 서울: 소학사, 2003, pp. 221-283.

린다 허천, 김상구 역, 『패러디 이론』, 서울: 문예출판사, 1992.

_____, 장성희 역, 「패러디의 정치학」, 『포스트모더니즘의 이론과 전략』, 서울: 현대미술사, 1998, pp. 155-197.

이영일, 「중국동시대미술에 나타난 애브젝트 이미지 연구」, 『조형교육』 제48집 (2013), pp. 355-382.

_____, 『키치로 현대미술론을 횡단하기』, 부산: 경성대학교출판부, 2011.

이진경, 「얼굴의 미시정치학」, 『노마디즘 1』, 서울: 휴머니스트, 2003, pp. 495-587.

임석진 외, 「형상」, 『철학사전』, 서울: 중원문화, 2008, pp. 788-789.

야니 스타브라카키스, 이병주 역, 「유토피아라는 환상을 넘어서」, 『라캉과 정치』, 서울: 은행나무, 2006, pp. 245-297.

T. W. 아도르노 · M. 호르크하이머, 김유동 역, 『계몽의 변증법』, 서울: 문학과 지성사, 2004.

엘리자베스 클레망 외, 이정우 역, 「형상」, 『철학사전』, 서울: 동녘, 2001, pp. 346-347.

M. 칼리니스쿠, 「1960년대 아방가르드 개념의 위기」, 이영욱 · 백한울 · 오무석 · 백지숙 역, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 서울: 시각과 언어, 1998, pp. 151-155.

조센 칠더즈 · 게리 헨치, 황종연 역, 「도상」, 『현대 문학 문화비평 용어사전』, 서울: 문학동네, 1999, pp. 227-229.

질 들뢰즈 · 펠릭스 가타리, 김재인 역, 〈얼굴성〉, 『천개의 고원』, 서울: 새물결, 2003.

천쓰허, 노정은 · 박난영 역, 「“상흔문학”과 5·4정신의 회귀」, 『중국당대문학사』, 파주: 문학동네, 1999, pp. 227-229.

프레드릭 제임슨, 김육동 편저, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 『포스트모더니즘의 이해』, 서울: 문학과 지성사, 2004, pp. 321-363.

_____, 김유동 역, 『후기 마르크스주의의』, 서울: 한길사, 2003.

헬 포스터, 이영욱 · 조주연 · 최연희 역, 『실재의 귀환』, 부산: 경성대학교출판부, 2003.

鲍昆, 「四月影会」, 鲍昆主编, 『摄影中国』, 北京: 中国摄影出版社, 2006, pp. 97-115.

高名潞, 『墙 中国当代艺术的历史与边界』, 北京: 中国人民大学出版社, 2006.

何卫平, 『中国当代美术二十讲』, 南京: 东南大学出版社, 2008.

巫鸿, 「废墟, 碎片化以及中国现代与后现代」, 佐亚 · 科库尔, 梁硕恩编著, 『1985年以来的当代艺术理论』, 上海: 上海人民美术出版社, 2011, pp. 309-330.

卢澎, 「新时期美术的开端」, 『中国当代美术史』, 杭州: 中国美术学院出版社 2013, pp. 159-200.

徐中约, 「邓小平的构想」, 『中国近代史』, 北京: 世界图书出版公司, 2010, pp. 563-565.

Abstract

Icon and Form: A Study on Iconic Images of Cultural Revolution in Contemporary Chinese Fine Art

Li, Yongri (Yanbian University)

As the great catastrophe in the modern and contemporary history of China, the Cultural Revolution(CR) is an object, which must have sutured the past of darkness. At the same time it is a continuous event and also a scar of memory. In other words, for history is “a dialog between the past and the reality”(E.H.Kar), CR intervenes in the reality and, on the contrary, the reality recomposes CR. From this point of view, CR is a historical event, which so far is not ended, and it is an object of memory, which is still being composed at the moment.

As the saying: “Poetry is greater than history”(Aristoteles), artistic works more intensively reflect the past. The works related to CR can not be an exception. And CR is endlessly exposed in the contemporary Chinese fine arts and the works of the contemporary Chinese artists—Wang Guangyi, Yue Minjun, Zhang Xiaogang and others are proved to be those who suffer from the trauma of CR and who feel no liberty from CR. For example, CR probably is a symbol showing the “identity” of the Chinese artists. And the diversity of the symbol is the experience and pattern of the dialog between artistic works and CR (i.e., intervention in reality).

For example, with withering of grand-narrative and appearance of micro-narrative, the CR critical works of Guan Zhoudao were the root of the Chinese fine arts in the late 70s and early 80s. In the contemporary cultural situation, the literary works about CR actively analyzed the history (CR) from the personal point of views and explained in the way of monolog and micro-method led the 1990s’ works. In this way they tried to recompose the history “randomly”, like looking at reality with their own eyes. In this process, CR is continuously exposing new features and the real facts are appearing before us as unfamiliar phenomena. This is a way of combination and “reappearance” of contemporary arts and reality. In conclusion, the purpose of this article is to make it possible to see a section of the contemporary Chinese fine arts through the study of the icon image of CR and to analyze the way of fine arts recomposing the history and the intervening in the reality. In this sense, the author has entitled the article “Icon and Form”. It means how to reshape (the present) the typically formed icon of the CR (the past).