

2009년 12월

석사학위논문

중국 현대미술에 나타난 차용된
이미지의 상징적 표현에 관한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미술학과

왕하

중국 현대미술에 나타난 차용된
이미지의 상징적 표현에 관한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

A study on Symbolic Expression of
Appropriation Image in Contemporary Chinese Art
-Mainly about my works-

2009년 12월 8일

조선대학교 대학원

미술학과

왕 하

중국현대미술에 나타난 차용된
이미지의 상징적 표현에 관한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

지도교수 趙允晟

이 논문을 미술학 석사학위신청 논문으로 제출함.

2009년 12월

조선대학교 대학원

미 술 학 과

왕 하

왕하의 석사학위논문을 인준함

의원장 조선대학교 교수_____

위 원 조선대학교 교수_____

위 원 조선대학교 교수_____

2009년 12월

조선대학교 대학원

목 차

도판 목차	iv
ABSTRACT	v
제1장 서 론	1
제1절 연구배경 및 목적	1
제2절 연구방법 및 내용	2
제2장 본 론	4
제1절 중국현대회화	4
1. 중국현대회화의 발전배경	4
a. 초기 마오쩌둥(毛澤東)시대(1949~1979)	4
b. 개혁 개방시대(1976~1989)	4
c. 후기 글로벌 시대(1989~현대)	6
2. 중국현대미술의 현황 및 특성	7
a. 냉소적 사실주의 (Cynical Realism)	8
b. 정치적 팝 (Political Pop)	9
c. 염속예술 (Kitsch Art)	11

d. 자아정체성 (Self Portraits and Cultural Identity)	12
제2절 중국현대회화에 나타난 차용된 이미지	14
1. 상징적 이미지	14
2. 회화작품의 차용	17
3. 사진이미지의 활용	20
4. 다양한 문화형식	23
제3장 본인의 작업 분석	26
제1절 작품 형성과 배경	26
1. 중국 미술 교육의 영향	26
2. 한국에서의 영향 분석	28
제2절 본인의 작업에 관한 차용된 이미지	29
1. 본인의 작업에 나타난 차용된 이미지	29
a. 용을 통한 상징의 이미지	29
b. 신체를 활용한 상징적 요소	31
c. 기계 이미지	32
2. 차용된 이미지의 상징적 표현	32
a. 기억을 통한 생명과 상상의 이미지	32
b. 순수한 생명과 상상의 이미지	34
3. 그 외의 작업에 관한 분석	34

a. 시공간의 도형화 조형적 연속성	35
b. 잠재된 인간의 본성에 접근	36
제4장 결 론	37
<연구자 도판>	40
<참고 문헌>	44

도 판 목 차

도 1. <마쩌동-붉은 칸 No1>	16
도 2. <마쩌동-P2>	16
도 3. <Tianmen No1>	17
도 4. <Tianmen No2>	17
도 5. <녹색개 No.1>	18
도 6. <녹색개 No.2>	18
도 7. <Freedom Leading the People>	20
도 8. <Chinese Shan-Shui Tattoo no. 5 - 2 series>	21
도 9. <Bloodline Big Famliy No1>	22
도 10. <Bloodline Big Famliy>	22
도 11. <It Looks Like a Landscape>	24
도 12. <대비판-Coca Cola>	27
도 13. <Welcome to the world's Most Famous Brands>	28
도 14. <Welcome! Welcome!>	28
도 15. <정물>	30
도 16. <귀>	30
도 17. <한여름>	33
도 18. <화룡>	33
도 19. <여인>	36

ABSTRACT

A study on Symbolic Expression of Appropriation Images in Contemporary Chinese Art

-Mainly about my works-

by Wang He

Advisor : Prof. Cho Yoon-sung

Department of Fine Arts

Graduate School of Chosun University

That I want to discuss was the drawing after experiencing nearly 100 year evolution in China. In the 90s in artistic thought and cultural manner's aspects and so on pioneering tends to be mature finally. The drawing after having experienced the 80s's modernism art ideological trend seed, starts in the 90s to have the vanguard truly in China. This study addresses the Symbolic Expression of Appropriation Images in contemporary Chinese art. It has employed an

extensive appropriation of images from the original artist's unique expressive vehicle. This study aims to figure out contemporary Chinese art as a reflection of Chinese society and culture and to elucidate the distinction of Chinese art by the ages, exploring its role, theoretical meaning, and its style.

Since the study of Korea, Art study from a new perspective to see contemporary art in China. In the 90s, Chinese Art's vanguard drawing has basically experienced three main stages: The first stage is the 1990s's the "Cenozoic era's painting", On behalf of Painter is Yue - Minjun and Fang- lijun. The Cainozoic Era drawing mainly expressed north the first half of the 1990s with the political society's one individual political emotion. The second stage , "Cenozoic era's painting" is the main people in this generation of political hopelessness and sence of the existence of empty self-expression. Compares with the '85 new tide, a Cainozoic Era drawing's independent characteristic is from the collective emotion and the ideology expression. The third stage is New generation of painting is Classic young people's Modernism.

In China today, socialist ideologies are compatible with the capitalist market economic system has collapsed with the opening of society, and all values are in confusion with the influx of Western cultures. Contemporary Chinese artists show their attitude to such phenomena like the followings: they indirectly present their intention through their work in the position of value neutrality between affirmation and worry, negation and hope. To understand contemporary Chinese art that appropriates previous images and is represented as virtual realities can be an effective vehicle to grasp rapidly changing Chinese society and the chaos of China

today. To understand it also may offer an opportunity to explore its cultures identity in common to all Asian countries that embraced Western cultures though their experience of modernization.

Study in Korea, I thought this new perspective to find my own style of painting and have a new understanding of Chinese contemporary art. No matter which country paintings, it is necessary to retain their national character, but also has a world-wide. Although this is the most difficult creation, but I will great effort for my work in the future for this world of Nationalization.

제1장 서론(緒論)

제1절 연구배경 및 목적

최근 10년 중국의 경제개혁은 정치 및 문화에 큰 변화를 이끌어 왔다. 그에 따라서 예술도 새로운 모습을 드러냈다. 다양한 서구문화사상이 밀물처럼 밀려들어와 중국의 현대회화에 큰 영향을 미치고 있다. 중국 작가들도 서구회화의 영향을 수용하고 있고 수 세대에 걸쳐 중국의 화가들은 현대적이면서 동시에 중국적인 새로운 회화양식을 얻으려고 애쓰고 있다. 80년대 현대 미술의 맹아기를 거친 후 90년대에 와서 진정한 의미의 중국식 현대회화를 갖추기 시작했다고 하겠다.

세계적으로 주목을 받는 시기는 바로 1990년대로서 이후 글로벌화 의식의 대두와 중국 실험예술은 해외에서 전시되기 시작했고 예술가들이 여러 국제예술대전에 자주 모습을 드러내게 되었다. 이에 따라 중국의 현대예술은 세계적으로 알려지게 되었고 서구에서도 점차 중국의 현대회화를 수용하게 되었다.

한국에 와서 유학하는 동안 한국에서 전시되는 중국현대 회화작품들을 많이 보았다. 많은 미술관이나 갤러리에서 중국 현대 회화에 대해 소개하고 있었다. 한국의 친구들과 얘기를 나누는 중에도 중국 현대 예술은 자주 화제에 올랐다. 이를 통하여 한국인들이 중국의 현대 예술에 대해 얼마나 관심이 많은지를 알게 되었다. 이런 사실들을 보면서 중국 현대 회화 특히 회화적 특성을 연구대상으로 하여 이를 한국에 자세히 소개해야겠다는 생각을 가지기에 이르렀다. 본인은 중국인의 시각으로 중국 현대 회화에 관심을 가지기 시작하였으며 따라서 중국 현대회화의 회화특성 및 현황에 대하여 연구의 목적을 두고자 한다. 특히 새로운 시각에서 본 중

국현대회화에 나타난 전통적 사회사상의 차용이나 현대 사회 관념의 전환이라는 측면에서 주체와 객체의 대입, 통일적 조화미를 탐색, 연구하고 자기의 작품에 대하여 자신의 회화관을 통해 비교 분석하여 자기의 회화적 가치를 초월하고자 하였다.¹⁾

제2절 연구방법 및 내용

이 논문을 작성하기 위하여 서구 현대 예술, 팝아트에 대한 연구가 선행되었다. 그리고 중국미술사 특히 근현대 미술사에 대해서도 체계적으로 연구하였다. 중국 현대회화는 사회적 격변이 가져온 다양한 변화와 작가 자신의 가치관 즉, 민족성과 자기경험을 통해 얻어진 시대의 결과물이라고 생각한다. 또한 신세대 사회적 특성과 회화적 기능을 어떻게 구성하고 가치관과 사회적 의미를 바꿔갔는지를 살펴보았다. 이를 통해 중국 현대회화의 현황 및 사회적 특성을 연구하였다.

본론부분은 먼저 중국현대회화의 발전배경에 대해서 서술하였다. 첫째 마오쩌둥(毛澤東)시대, 중국 사실주의 미술과 관련하여 중국의 현대회화에서 사회주의의 사회특징과 역사적 민족성을 갖추게 되었다. 둘째 개혁 개방시대, 중국 현대회화의 특징 ‘중국적 현대성’은 등소평(鄧小平)²⁾이후 ‘죽의 장막(竹—帳幕)’³⁾이 걸히고 경제 개방이 본격화되면서 서양회화도 대량 도입하기 시작했다. 셋째 글로벌 시대, 서양회화가 도입 후 근

1) 김백양, 중국현대예술의 발전경향에 대한 연구-조선대학교 박사학위 논문, 2005. p.2.

2) 등소평(鄧小平):중국의 정치가. 마오쩌둥과 화궈펑 이후, 실권을 장악하고 엘리트 양성, 외국인투자 허용 등 실용주의노선에 입각한 과감한 개혁조치를 단행하여 중국경제를 크게 성장시켰다. (1989년 4월 천안문사건 무력 진압)

3) 죽의 장막 [竹—帳幕 bamboo curtain: 1949년 이래 중국의 대비공산권(對非共產圈) 여러 나라에 대한 배타적정책을 가리키는 용어]중국과 자유진영의 국가들 사이에 가로놓인 장벽을 중국의 명산물인 대나무에 비유하여 이르는 말이다. 소련의 대비공산권 여러 나라에 대한 폐쇄정책을 가리키는 “철의 장막(iron curtain)”과 구별하여 1949년 이래 중국의 똑같은 배타적 정책을 가리킨다. 철의 장막이란 제2차 세계대전 후 소련과 동유럽 공산주의 국가가 채택한 정치적 비밀주의와 폐쇄성을 자유주의 진영에서 비유적으로 이르는 용어로, 영국의 윈스턴 처칠(Winston Churchill)이 1946년 미국을 방문하였을 때 한 연설에서 처음 사용하였다. 주로 저널리즘 등에서 쓰였다.

20여 년 동안의 변천과정을 거쳤으나 진정한 의미의 예술적 성숙은 90년대에 와서야 그 발전적 전환기를 맞이하였다. 중국 현대회화는 이러한 역동적인 변화를 담아 시각적인 자극을 극대화 하게 되었다. 이 시기의 나타나는 대표적인 특징은, 변화하는 사회현상을 자조적으로 관찰하는 냉소적 사실주의, 정치 선전회화를 차용한 정치적 팝, 대중의 취향을 반영한 키치아트, 그리고 개인의 문제에 주목하는 자아정체성의 유형으로 크게 나누어 볼 수 있다. 그중 가장 보편적으로 나타나는 이미지의 차용은 주로 회화이미지의 차용, 사진이미지의 차용, 문화 이미지의 차용으로 나누어 살펴보았다.

한국에 유학하는 동안 한국문화를 받아들이면서 새로운 관점에서 본 중국현대미술에 나타난 이미지의 차용과 현대적 문화 관념의 전환이라는 측면에서 한국의 미술작품들은 작가자신의 사회관들을 통해 비교하고 예술문화차이를 연구하였다. 현대미술의 보편적으로 나타나는 이미지의 차용과 재현에 관한 다양한 논의들을 살펴보고, 중국현대미술에 적용되는 예를 살펴봄으로써, 그 은유와 비판의 본질을 이해하다. 본인의 작품 속에서 이 경험들을 통해 창의성을 찾고 새로운 평면회화의 세계를 연구하고자 한다.

제2장 본론(本論)

제1절 중국현대회화

1. 중국현대회화의 발전배경

a. 초기 마오쩌둥(毛澤東)시대(1949~1979)

시대배경은 중화인민공화국(中華人民共和國)건립이 선포됨으로서 계급 소멸을 위한 토지 개혁을 통해 공산 혁명을 진행했고, 대외적으로는 소련(蘇聯)과 사회주의 연대를 형성해 국제적인 냉전 체제를 고착 했다. 이때 중국미술은 사실주의 기법으로 중국의 민족의식 고취를 부르짖고, 새로운 회화 양식을 제한하기 때문에 많은 작가들은 본격적인 사회주의 사실주의 미술 교육과 발전을 위해 소련(蘇聯)에서 전문가를 초빙하여 그로부터 영향을 흡수하기도 했다. 그러나 중국내부 문화대혁명(文化大革命)⁴⁾이 진행된, 강렬한 조형과 색채의 특징들은 이후 개혁 개방시대 예술가들의 창작에까지 지속적인 영향을 미쳤다.

b. 개혁 개방시대(1976~1989)

1979년 중국의 정치, 경제적 개혁 개방과 문화적 해방으로 인한 외국 미술 사조를 유입하고 서구의 현대 예술 이념과 예술언어를 일방적으로

4) 문화대혁명(文化大革命1966.5~1976):사회주의에서 계급투쟁을 강조하는 대중운동을 일으키고, 그 힘을 빌어 중국공산당 내부의 반대파들을 제거한 일종의 권력투쟁이다. 마오쩌둥 사망 후 중국공산당은 문화대혁명에 대해 '극좌적 오류' 였다는 공식적 평가를 내렸다.

모방하던 차원이다. 예술가들은 현실에 대해 흥분과 수식을 이러한 유희로 향토적 풍경을 묘사함으로써 미술의 정치적 색채를 씻어 내고자 한 것이었다. 중국현대미술은 문화혁명의 이 시기부터 '사회주의적 사실주의' 강령이나 '정치를 위한 예술'이라는 구호가 사라지고 회화적 언어는 상대적으로 개방되고 표현의 폭도 넓어졌다.

1985년 이후 서방의 모더니즘 예술이 중국예술의 미친 충격으로 인해 급진적 아방가르드 운동이 확산되었다. 중국의 젊은 예술가들은 '현대미술'이나 '전위예술(前衛藝術)'을 지닌 현대적인 것이라는 상상속에서 창작하였다. 당시 예술의 주제는 철학적이었고 사과의 원동력을 주로 서방의 근 현대 철학과 예술을 판정함으로써 강한 비판성과 전복성(顛覆性)도 띠게 되었다. 이 부분적인 결론과 그 당시 중국의 현황은 개혁개방시대를 바탕으로 정신적 공간에서 서방문화가 적절하게 들어왔기 때문이고 미술에서의 관성(慣性)적인 연속인 듯하다. 그때 유행했던 것은 '85미술사조(新思潮美術運動)'⁵⁾이었다.

'85미술 신조류'로 대표되는 이시기는 중국 전역에 걸쳐 수많은 미술단체와 그룹들의 성립과 빈번한 전시회, 미술잡지 창간 붐 등을 그 특징으로 들 수 있다. 이 시기의 이러한 경향들을 미술 평론가 리시엔팅(栗開庭)⁶⁾은 '냉소적 사실주의'와 '정치적 팝'이라고 부른다. 1987년에서 1989년 사이에 순수성과 아카데미한(academic)기교를 이용하여 '85미술신사조(新思潮美術運動)'의 철학과 문화적 의미를 씻어 버리고자 한 것이었다. 이런 현상이 나타난 것은, 중국 현대미술이 사회주의적 문예이론과 사상, 계급 해방이라는 커다란 이상 속에서 전개됐고 이것은 미술로 하여금 부

5) 85미술운동(新思潮美術運動)에 참여했던 주제는 1950년대에 태어나 “문화대혁명(文化大革命), 지식청년(知識青年)”시대를 거친 경력이 있는 젊은 예술가들이었다. 그들은 본래 유행했던 정치적 주제를 철학적 주제로 대체하고 서방의 모더니즘(Modernism)예술의 각종 예술언어나 방식(예를 들면 표현주의, 입체주의, 추상주의, 포토리얼리즘, 행위예술, 설치예술, 비디오 아트 등)으로 사실적 예술언어를 확대하였다. 또한 프리드리히 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 독일 철학자)이래로 서방의 여러 유평의 철학적 저서들을 탐독했으며 철학적 명제들을 토론하는데 즐거운 시간을 보냈다. 예를 들면 생명, 존재, 성, 인성과 자아 등의 주제를 논함으로써 이상주의적 색채가 농후하게 되었다. 이때 중국 전역에 걸쳐 수많은 미술단체의 성립과 빈번한 전시회, 미술잡지 창간 붐 등의 특징을 가진다.

6) 리시엔팅(栗開庭1963~), 중국의 미술평론가, 현 북경송장미술관 관장

담할 수 없을 만큼 무거운 사상을 짊어지게 했기 때문이다. 이런 현상은 모두 합리적인 이유를 가지고 있었다. 그러나 미술의 순수성은 사상적 가치의 표방에 있는 것이 아니라 창조성에 있다.

c. 후기 글로벌 시대(1989~현대)

1989년 북경에서 개최된<중국 현대 예술展>은 80년대 중국 전위 예술의 대집합 이었다. 그리고 전시회에서는 90년대 예술의 일부 경향과 가능성이 엿보이기도 했다. 전시회는 80년대의 총 결산이었고 또한 폐막 인사이기도 했다. 그 전시회는 동시에 90년대에 다시 나타나기도 했다. 전시회에 참여했던 일부 예술가들도 90년대에 계속 전위적인 예술 활동을 벌여나섰다.

글로벌 시대는 중국 현대미술의 세 번째 발전배경을 구분한다. 시작은 '후89미술'⁷⁾이란 1989년<중국 현대 예술展>과 천안문사건 이후로 중국 예술계에 나타난 포스트모더니즘(postmodernism)성향의 전위 미술이다. 그리고 '지식청년(知識青年)'을 체험하지 못한 1960, 1970년대 출생의 예술가들이 예술계에 활약하기 시작하였다. 팝아트나 표현주의 양식을 차용하여 자신의 특수성을 거칠게 파헤쳤다. 동시에 중국 현대미술계를 난처하게 만들었다. 이 새로운 경향은 처음부터 일종의 다각적인 탐색의 틀을 형성하였다.

1996년 '원명원(圓明園)⁸⁾사태'는 중국현대미술에 있어 매우 중요한 또 하나의 분수령이다. 천안문 사태 이후 반체제 지식인들이 모여 살던 원명원이 중국정부에 의해 강제 해산된 이 사건은 중국 자유주의자에 대한 공산당의 승리가기도 했지만, 역설적이게도 중국현대미술의 승리하고도 할

7) "후89미술"이란, 1993년 홍콩 한아트 갤러리(Hanart gallery)에서 주최된<후'89'중국신예술전>에서 유래한 개념으로 전시의 주요 부분을 차지한 완세현실주의(玩世現實主義), 정치팝(politically POP Art)등을 비롯하여 85미술에 반기를 든 경향을 일컫는 것이다.

8) '원명원(圓明園) 사태':天安門(천안문) 사태 이후 반체제 지식인들이 모여 살던 원명원이 중국정부에 의해 강제 해산된 1996년은 중국 자유주의자에 대한 공산당(共產黨)의 승리가기도 하지만, 역설적이게도 중국 현대미술의 승리가기도 했다.

수 있다. '원명원 사건'으로 알려진 이 사건은 천안문 사태 이후 탄압의 대표적인 사례로 서구에 알려졌고, 결과적으로 구성원의 반을 차지하던 화가들에게 외국 미술관과 화랑의 눈길이 쏟아지기 시작하였다. 원명원에 쫓겨난 작가들은 이제 뿔뿔이 흩어져 상대적 고립 속에서 작업에 몰두하게 된다. 이에 따라 다양하고 다원화고 다원화된 형식과 장르가 고르게 발전하기 시작한다.

중국 현대미술이 죽의 장막을 넘어 해외에서 본격적으로 조명을 받기 시작하는 것도 이때부터이다. 또 이 시기는 중국경제가 탄력을 받아 안정적인 고도성장으로 진입하는 시기이기도 한다. 이러한 정치적 안정과 경제적 자신감이 전 시기의 경험들과 어우러져 각각의 개성으로 발현되고 있는 것이다. 그래서 이 시기의 중국현대미술은 지난 두 시기와는 비교할 수 없을 다채로우며 다양하다.

2. 중국현대미술의 현황 및 특성

오늘날 중국의 현대미술은 1990년 이후 지금까지 진행되어 오는 미술을 칭하며, 민주화와 국제개방이후 나타나는 미술의 특성을 현대미술의 일반적 특성으로 이해하고 있다, 미술평론가 다이안통(Dian Tong)⁹⁾은 그의 저서<China! New Art and Artists>에서 이 시기 중국미술의 특성을 냉소적 사실주의, 정치적 팝, 키치아트, 자아정체성의 발현과 같이 네 가지 유형으로 분류하였는데 이는 서구미술 평론가의 외부관점이긴 하나, 복잡다양한 중국의 현대미술을 일차적으로 분류할 수 있는 보편적으로 적합하다고 생각한다.

9) 디안안 통,(迪安东 1968~) 미술사학자이며 미국에서 타오워터갤러리를 운영하고 있다. 1985년 중국 신조류운동에 가담한 이후 1990년 미국으로 건너왔으며, 이후 중국 현대미술에 관련한 책들을 출판하였다.

a. 냉소적 사실주의 (Cynical Realism)

1990년대부터 냉소적 현실주의와 같은 급진적인 미술의 흐름을 이미 구체적인 미술현상으로 대체하였다. 중국의 미술은 점차 개성화, 다원화로 나아가는 추세로 변하였다. 1989년 천안문사태 이후 중국사회에 급속히 번지기 시작한 불만과 반(反)이념에 대한 중국인들의 일반화한 정서를 반영하고 있다. 또한 중국 문화 대혁명이란 집단주의에 대항하는 힘 없는 민중들의 풍자와 자조를 대변하고 있다. 중국의 미술평론가 리시엔팅(栗閑庭)"이러한 작품세계를 가리켜 '냉소적 사실주의(Cynical Realism)' 라고 부르며, "이상주의로부터 등을 돌린 작품" 이라고 하였다.¹⁰⁾ 현실생활의 실제적 현상에 대한 작가들의 주관적 표현은 다분히 풍자적이고 조롱적인 요소들을 포함하고 있다. 이러한 요소로 인해 냉소적 현실주의 작가들은 사회적 이데올로기에 대한 의심과 현실에 대한 허무감, 비웃음 등등을 혼재시키면서 차갑고도 싸늘한 조소의 해학적인 정서를 가졌던 것이다. 이 특징이 냉소적 현실주의 작가들의 작품 속에서 새로운 현실관과 철학으로 나타났다.

중국의 냉소적 현실주의를 탄생시킨 현대미술 평론가 리시엔팅(栗閑庭)은 중국의 냉소적 현실주의를 아래와 같이 정의하고 있다. 냉소적 리얼리즘은 공손하지 않은(不恭) 유머와 무관심의 상태를 묘사하기 위한 중국적 용어 파피(Popi'潑皮': 냉소적 'Cynical', 또는 짓궂음 'rogue'의 뜻)의 의미를 담고 있는 한 양식이다. 중국에서 사용하는 문자 Popi는 "공손하지 않음" 과 같이 쓰인다. 즉 영문으로서 냉소, 조소 차가운 시선의 뜻 이외에 불손하다는 경향이 있다는 것이다. 공손(恭敬)함이라 중국의 냉소적 현실주의 속에서 때론 공손하고 때론 불손한 태도를 말하는 것이고, 이것은 사회의 기성 주류 문화의 가치 체계에 대한 불공손(不恭)함을 특정하여 이르는 말이다. 더불어 건달 식 유머로서도 해석되는데 이는 현대의 문화 속에서 유머의 함의는 전통문화 속의 유머의 함의보다 활

10) 던컨휴잇, 김민주, 송희경역, <선부론>, 랜덤하우스, 2008 p.550.

씬 복잡하고 심각하기 때문에 주로 관사로 응용하는 경우가 많다. 마치 흑색 유머와 같은 듯이다. 그러나 중국의 냉소적 현실주의는 심각하다기 보다는 농담 식이고, 조소적이고, 모든 것을 꿰뚫어 보는 정신의 유량자와 같아는 의미를 띤다.

냉소적 리얼리즘의 작가들은 60년대에 출생하여 80년대에 대학을 졸업한 작가들로서 70년대에 성장기를 보낸 이세대의 작가들에게서 공통적으로 엿보이는 미감은 그 이전의 세대와는 확연히 구별된다. 그 이전의 세대가 서구에서 발원된 사상과 이념을 통해 중국의 문화를 고취시키려고 했던 이념주의자들인 반면, 제3세대에 해당하는 이들은 천안문 사태의 주체세력으로서 사회와 역사에 대한 자신들의 이상이 산산이 부서지는 뼈아픈 경험을 한 세대이다. 이들의 작품에서 발견되는 존재의 파편화, 부조리, 냉소, 자조, 자학, 무관심 등등의 미감적 특징은 사회에 대한 ‘불쾌감’의 반영이다. 이러한 불쾌감의 감정은 리시엔팅의 말을 빌리자면, “인생에 대한 경건함과 진지함을 대치하는 것으로 나타났으며, 파괴적 태도는 현실에 대한 그들 자신의 방어수단이 되었던 것이다.” 37)라고 표현하였다. 이는 중국의 개혁정치화 사회변화에 대하여 소극적인 입장을 취하여 긍정하지는 않지만 드러내 놓고 부정하지도 않는 침묵으로 일관하는 일부 지식인들을 대변하는 자세라고 볼 수 있다.

b. 정치적 팝(Political Pop)¹¹⁾

중국 현대 예술 발전의 또 하나의 경향은 중국팝아트의 출현과 발전이다. 초기에는 3개의 전시회에서 시작되었다. 즉 1989년 2월 왕광의(王广义)의 작품<마오쩌둥>이 중국 “현대 예술展”에서 처음 선보인 것이다. 그 이후 대량 출현하여 비평가들의 주목을 끌었고 팝아트는 중국 미술의

11) 정치팝(politically POP Art)대표작가:왕광의(王廣義)의 말한'사회 효과'(社會生效):이념적 효과가 아닌 현실방면의 효과) 발언은 여전히 엘리트적이고 군자(君子)적인'85세대 예술가들을 깊이 자극했다. 때마침 중국 사회에는 '마오쩌둥 열(毛澤東熱)'이 유행했다.

한 이슈로 부상하게 된다. 정치적 팝은 원래 정치적 선전을 목적으로 제작되는 선전물을 지칭하는 것으로, 중국을 포함하여 구소련 및 일부 사회주의 국가와 정치이념이 지배하는 중동의 여러 국가에서 일반적으로 사용되었다. 이 정치적 선전물의 형태가 현대미술에 와서 하나의 유형을 이루었는데 이를 '정치적 팝아트(Political Pop Art)'라 칭하여 중국 현대미술의 하나의 특징으로 보았다.

중국의 팝아트와 서방의 팝아트는 경향성 면에서 차이가 있다. 중국은 서방과 같은 공업화문명 과정을 경험하지 않은 상황에서 서방의 비슷한 공업문명 중 상응되는 관념 방식을 빌려 개방시대 중국의 전환과정에 나타난 문제들을 표현한 것이다. 따라서 서방과 같은 자연스런 모습이 아니라 인위성과 자각성이 강하게 표현된다. 정치라는 큰 배경에서 팝아트가 주목한 문제는 정치적인 성향을 띠지 않을 수가 없는 것이다.

중국의 정치적 팝아트 가운데 왕광이(Wang, Guangyi)의 작품은 공산주의 선전 선동의 홍보운동의 이념적 힘을 그 소재로 하고 있다. 그의 작품은 주로 과거의 중국의 정치상황과 현재의 상업주의의 갈등을 묘사하고 있으며, 미국의 키치라는 감성의 팝아트와 중국의 대민선전선동의 중국의 문화운동을 접목시키고 있다. 왕광이는 '대비판(Great Criticism)' 시리즈를 제작하면서 예술적 비판의 전환기를 맞게 되었는데, 그 이유는 예술적 문제를 끌어내기 위한 시도라기보다는 시대의 상징과 역사적 기억의 혼합체인 보편적 경험과 기억을 강조하기 위한 것이라는 점이다. 왕광이는 문화대혁명시기 유행하였던 선전회화에 대중적인 서구 브랜드의 이미지 등을 병합시키는 작업을 진행하면서, 소위 회화성이라 불리는 특징들을 화면에서 제거하면서 현대 일상적 삶의 존재를 담아내거나, 현재 소비문화의 상업적 특징을 이용해 문화대혁명의 정치적 색채를 의도적으로 해체하고 상업적 형태 속에서 재생시키는 방법으로 자국적 시각언어와 국제적 소비부호를 잘 혼합시켜 현대 중국사회의 현실을 보여주고 있다.

중국의 팝 예술가들은 사실상 줄곧 여러 가지 상업적인 운영방식과 예술창작을 결합시키는 방법을 모색해 왔으며 이는 팝아트의 기본적인 가치

취향에 일치하는 것이라고 여겨왔다. 물론 중국의 팝아트가 사회적인 전환기에 선택한 길은 세속화 하나만은 아니다. 중요한 것은 이러한 전환이 중국 팝아트의 발전에 본질적인 의미를 지닌다는 데 있을 것이다. 만일 중국 팝아트가 전체적인 자세로써 사회에 뭔가 새로운 관념을 보여주었다고 한다면 세속화로의 전환은 하나의 선택의 방식이었다고 해야 할 것이다.

c. 염속예술(Kitsch Art)

키치 스타일 ‘염속예술’ (艷俗藝術)은 비판적인 예술이고 중국 대중 사회의 통속성을 직접 다루는 예술이다. 이들은 완세현실주의(玩世現實主義)¹²⁾에서는 정면적 비판을 거부하는 반이상주의(反理想主義) 전통을, 정치 팝(politically POP Art)에서는 명쾌하고 단순한 시각적 효과와 대중적 통속성 물려받았다. ‘염속예술(艷俗藝術)’은 중국 대중문화의 저속하고 노골적이며 둔감하고 판에 박힌 특성을 더욱 강조하여 거기서 느껴지는 거부감을 통해 대중문화에 대한 풍자를 표현했다. 그러나 중국의 ‘염속예술(艷俗藝術)’은 지식인의 입장에서 통속적이 풍속을 분석하고 그 본질과 핵심을 드러내기보다 대중적 일상의 어리석음, 황당함, 저속함, 둔감함에 동화되어 그것은 그대로 옮겨놓는 방식을 취했다. 즉 비판과 동화(同和), 풍자(諷刺)와 찬양(贊揚)속에 애매한 태도를 취한 이들은 결국 “지식인으로서 갖는 비판 의식과 열정”이라는 의무감과 이상마저 일반화 시켰다.¹³⁾

더 구체적으로 들여다보면 20세기 중국의 민간문화(民間文化)에 대한 조롱이라 할 수 있다. 문화의 통속화는 줄곧 20세기 중국문화의 주된 가

12) 완세현실주의(玩世現實主義): 천한문(天安門)사태이후 중국사회에 팽배한 허무주의 정서는 곧 문화과예술계에 반향을 불러일으켰다. 대표작가 팡리준(方力鈞), 송용홍(宋永紅)등은 건달, 바보, 강패, 변태 등을 등장시켜 그들의 무력함, 실없음, 싱거움, 야유, 조소(嘲笑), 변태 행위 등을 통해 인간과 사회에 대한 회의(懷疑)와 조소(嘲笑)를 표현했다.

13) <중국현대미술(中国现代美术)>, 북경공예미술출판사, 1998.p.57.

치기준이었고 이러한 가치기준의 확립은 힘든 여정을 거쳐 실현된 것이기 때문이다. 그들은 예술이 민중을 환기시키는 기능을 해줄 것을 주장하였고 연화(年畫, 새해에 붙이는 그림)를 이용한 상업광고가 널리 유행하였다. 그 후 수 십년 동안 농민 예술을 비롯한 주류 미음은 연화의 특징을 받아들여 매끄럽고 농염(濃艷)한, 명절을 축하하는 통속적인 '국풍(國風)'을 활용한 염속예술을 만들어냈다.

염속예술의 대표적인 작가 루오 브라더스¹⁴⁾는 중국인의 가정이나 식당에서 흔히 볼 수 있는 '신년화(New year painting)'를 소재로 삼았으며, 펑정지에(Feng Zengjie)¹⁵⁾는 누구나 겪는 일상의 사건들, 결혼이나 만회(晚會)¹⁶⁾등을 소재로 삼았다. 이들의 작품은 국내에서는 누구나 공감하는 익숙한 소재와 고급미술보다 편안하고 쉽게 이해한다는 점에서, 외부에서는 가장 중국적인 색채가 남아있다는 점에서 '중국적 대중미술'로 평가받고 있다.

d. 자아정체성(Self Portraits and Cultural Identity)

중국이 표방하는 사회주의는 마르크스주의로서 현실정치, 제도, 역사 등을 해석 개선하는 사상을 기본으로 하고 있으며 생산수단의 공유, 발전과 계획경제를 실천하고 있다. 중국 사회의 모든 체제는 중앙 집중적이고 사회 중심적이며 현재 중국은 그러한 체제로 세계경제의 선두자리를 위협하고 있다. 또한 이는 중국인들에게 개인은 독립된 개체가 아니라 공동체를 이루는 구성원이라는 인식을 갖도록 하였다. 사회주의이론에 반하는 모든 행위를 금지시켰으며, 학문, 종교, 문화등과 같은 개인의 욕구를 누리는 것을 허용하지 않았다.

그러나 중국정부가 일부 자본주의의 체제를 부분적으로 도입하기 시작

14) 루오 브라더스(Luo Brother, 羅兄弟), 루오웨이둥(Luo Weidong 羅衛東), 루오웨이빙(Luo Weibing 羅衛兵), 루오웨이궈(Luo Weiguo 羅衛國)

15) 펑정지에(Feng Zengjie 俸正傑 1968~) 중국 사천인 현대미술가

16) 중국인들이 일반적으로 즐기는 저녁식사나 저녁모임을 뜻함

하면서 이전에 추구하던 자본주의의 체제가 흔들리게 되었다. 이는 곧 개인의 생활, 사고뿐 만 아니라 많은 점 에서 변화를 가져다주었다. 또한 이는 정부의 정책과 사회의 이상을 학습하던 사회의 구성원들이 개인의 문제에 관심을 갖기 시작하게 되었다.

장샤오강의 작품은 문화대혁명과 천안문사태를 통해 나타났던, 중국 정부의 중앙집권적인 정치권력이 대중에게 미친 영향을 초상화이다. 작품에 등장하는 인물들은 모두 비슷비슷한 얼굴을 가졌지만, 오로지 세대의 구분이 있을 뿐 모두 조용하고 무표정하며, 창백한 얼굴과, 공허한 눈빛을 가졌다. 그들은 가족이나 일부의 부재가 드러난 가족이며, 그 관계를 어렵게 유지하듯 싹뿔줄 같은 붉고 가는 선이 각 인물들을 연결하고 있다. 장샤오강은 이러한 인물들을 통해 물개성적이고 익명적인 ‘개인을 강조하였고 또한 개인적이지만 매우 복잡하게 사회적 분위기의 연결을 통해 현실과 비현실의 관계와 경계를 잘 표현하였다.¹⁷⁾

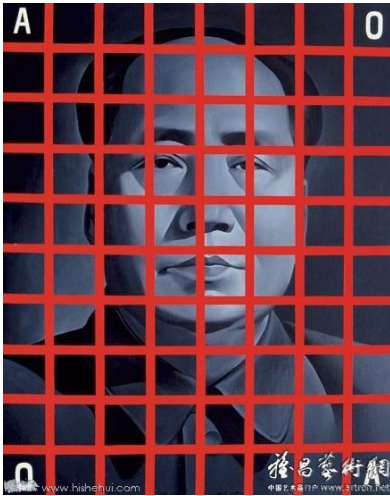
17) 민은주, <중국현대미술에 나타난 이미지 차용과 재현의 특성에 관한 연구>, 홍익대학교,2008. p.41.

제2절 중국현대회화에 나타난 차용된 이미지

1. 상징적 이미지

중국현대미술에서 가장 대표적으로 사용되고 있는 이미지는 마오쩌둥(毛澤東)과 중국의 수도인 베이징 티엔안먼(天安門)이다. 마오쩌둥(毛澤東)은 중국의 창건을 주도한 중국역사상 가장 위대하고 대표적인 인물이므로 중국의 역사, 사회, 정치, 문화를 포함한 국가의 상징으로 되어 아주 오랫동안 화가들의 중심선택 이미지로 되어왔다. 사회주의 미술과 소위 전위미술이라고 불리는 미술양식들 속에서도 중요한 모티브가 되어 왔다. 사회주의 미술에서는 그 정치적배경과 혁명주도 배경으로 제작이 되었고, 전위 미술가들에게는 문화혁명의 오류 배경 때문에 비판의 대상으로서 선택되었다. 하지만 현대미술 속에 등장하는 마오쩌둥과 그 이미지들은 중국의 현대 미술가들에게는 일차적인 비판의 대상으로서 선택되었다. 그러나 현대미술 속에 등장하는 마오쩌둥과 그 이미지들은 중국의 현대 미술가들에게 좀 더 특별한 의미가 있다. 분명 그는 한시대의 주도적 인물이자 하나의 국가를 창건하였고 그 시대의 가장 영향력 있었던 인물이므로 그 보다 더욱 대표적인 인물과 사적은 찾을 수 없기 때문일 것이 때문에 하여 마오쩌둥의 이미지는 시대와 역사의 총체를 이루는 매우 복잡하고도 다양한 의미를 담은 상징 기호로 사용되며, 과거 역사에 대한 향수인 동시에 비판으로써 현대미술에 차용, 재현되고 있다.

마오쩌둥 이미지는 1949년 신중화(新中華)의 설립이후 사회주의의 미술에서 마오쩌둥 사상을 보급하는 대상으로써, 영웅적인 형상, 모든 분야에서 지도자의 형상으로 중국인들을 봉건 사회주의의 노예에서 신중화의 주인으로 해방시켜 준 인민의 영원불멸한 태양과 같은 존재, 중국의 태양을 상징하는 형상으로 묘사 되었다.



[도판1]



[도판2]

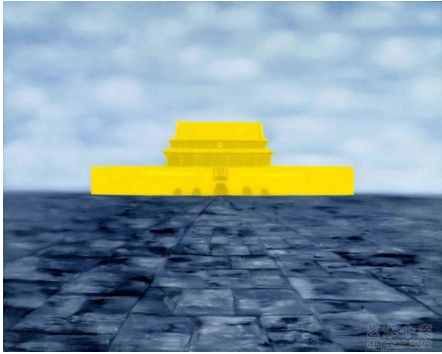
마오쩌둥의 모든 형상은 사회주의 미술이 절정을 이루는 “문혁 (1966~1976년)” 시대에 더욱 극단적으로 발전하고 신격화, 우상화되기에 이른다. 하지만 이러한 이미지와 그 상징적, 정치적 의미들은 마오쩌둥이 사망한 이후 그 허구성이 단번이 드러난다. 기존의 이미지들은 더 이상 그 영웅적 인상을 찾아볼 수 없고, 철저히 탈 맥락화 되거나 그 정치적, 이데올로기적인 의미들이 탈각된 채 등장한다. 영웅적이라기보다는 미소를 띤 주체로, 신격화된 존재라기보다는 일상적 평범한 존재로, 나아가 지극히 인간적인 존재로 등장한다. 마오쩌둥을 둘러싸고 있던 신화적 서사들은 철저히 해부되어 탈맥락화되며 그 존재가치들이 재조명된다.¹⁸⁾

티엔안먼(天安門)¹⁹⁾은 북경시의 사장 중심에 위치하였으며, 자금성의 황제주의와, 마오쩌둥의 사회주의를 상징하는 동시에 천안문사태를 통한 중국의 민주주의를 함께 상징하고 있다. 중국 역사의 중심으로써, 중국 사회의 구심점으로써, 혹은 정치와 외교의 수단으로써, 그리고 관광 자원으로써, 현대 중국미술가들에게도 다양한 이미지가 재현되고 있다.²⁰⁾

18) 백명녀, <중국 전위미술에 있어서 마오쩌둥 이미지의 변화와 의미해석>홍익대학교 석사논문, 2007. p.21.

19) 15세기 명대(明代)에 건축이 된 천안문은 자금성의 남문에 해당하며, 600여 년 동안 중국 권력의 중심지로 자리를 지켜왔다.

20) 김중숙, <전통 이미지의 차용을 통한 동시대적 회화 표현 연구>, 홍익대학교 석사학위 논문.



[도판3]



[도판4]

푸른 하늘과 대비되는 붉은 색의 성벽, 우뚝 솟은 이층 지보, 화면을 수평으로 가르며, 그 중앙에 정면으로 의치한 천안문이미지는 그것을 긍정적으로 해석을 하던, 부정적으로 해석하던 티엔안먼이라는 아이콘이 상징하는 수많은 것들은 중국의 어떠한 현상이라도 충분히 설명할 수 있는 소재가 된다.

장샤오강의<Tiananmen Square, 1993>[도판3]은 80년대 이후 급변하는 사회와 국가에 대한 개인적인 자조를 담아낸 것이라면, <Tiananmen, 2007>은 권력의 해체에 대한 두려움을 담아낸 것이다. 동일한 소재에 동일한 구성을 갖고 있지만 1993년도의 천안문이 실존의 가치를 상실하고 공허한 사회를 상징한다면, 2007년의 티엔안먼은 변질된 가치와 무분별한 수용을 방관하는 위기의 사회를 상징한다. 이처럼 티엔안먼은 한 개 나라의 중심이며 시대적 배경의 중심이며 일체 역사가 발생된 중심이자 일체 혁명의 역사적 증거물로서 지금도 중국의 수도로서 사회의 중심에 우뚝 서있으며 이로 하여 현대 미술에서도 자주 사용하게 되고 있다.

쩌우춘야(周春芽)의<녹색개>는 찌우춘야 가장 이름난 대표작이다. 이 작품은 화가의 개성에 가장 가깝고 많은 사람들의 시선을 끈 강렬한 폭발력을 지닌 작품이다. 전신이 녹색인 사냥개의 위엄, 거대한 텅 빈 백색의 캔버스 위에 한 마리의 큰 개가 떠돌고 있다. 녹색의 신체 형상, 충실한

질감과 강렬한 공격성(攻擊性)은 잊을 수 없는 인상을 준다. 화가는 민첩하게 윤곽을 그리고 크게 붓을 휘둘러 단숨에 그림을 완성하였다. 굳더더기가 없고 소소한 세부에 매달리지 않는다.



[도5]



[도6]

1994년 지인에게 선물 받은 헤이건(독일산 순종 양치기개)을 작품 이곳저곳에 등장시키며 파괴와 해체를 통쾌함을 맛보았다. 50년대에 접어들면서 짜우춘야는 도화에 심취해 야외정사를 벌이는 뜨겁게 달아오른 남녀를 화폭에 담았다. 도덕과 죄악의 경계가 모호해지며, 진지하고도 본능적인 환상이 활개 치는 그림 속에는 그는 '온화하고도 폭력적인' 천일합일의 순간을 선보이고 있다.

2. 회화작품의 차용

중국현대미술에서 나타나는 회화이미지의 차용의 예는 크게 다음의 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 첫 번째는, 서구회화의 이미지를 차용한 것이다. 현재 중국 현대미술에서 볼수 있는 서구회화의 이미지는 르네상스를 전후로 한 고전회화 이미지와 2차 세계대전 이후 포스트모더니즘이 가지고 있는 상업적인 이미지이다. 그동안 고립되었던 중국문화에 비해 서구회화

이미지는 매우 새롭고 이종적인 주제를 띄고 있었기 때문에, 중국미술의 발전에 중요한 참고대상이었다.²¹⁾

개방이 되고 서구의 문화가 유입되기 시작하면서, 서구 종교는 사회주의에 반하는 '유신론'적인 사상이 아니라, 서양의 역사와 문화의 한 부분으로 받아들여지기 시작하였다. 특히 종교화에 나타나는 인물들과 네러티브한 스토리는 중국인들이 이전에 알지 못했던 흥미롭고 새로운 소재가 되었다, 르네상스 이전의 종교화가 보여 주었던 절대적인 신과 나약한 인간과의 관계 보다는 르네상스 이후의 회화가 갖는 특징으로서 인본주의는 사회주의가 표방하는 인민주의와 비교하여 종종 중국의 현대미술에서 나타나게 되는데, '신'이라는 대안과 다수의 '인간'은 '공산주의'라는 대안과 다수의 '인민'으로 비유되어 때로는 비판적으로 미술에 표현되었다.²²⁾

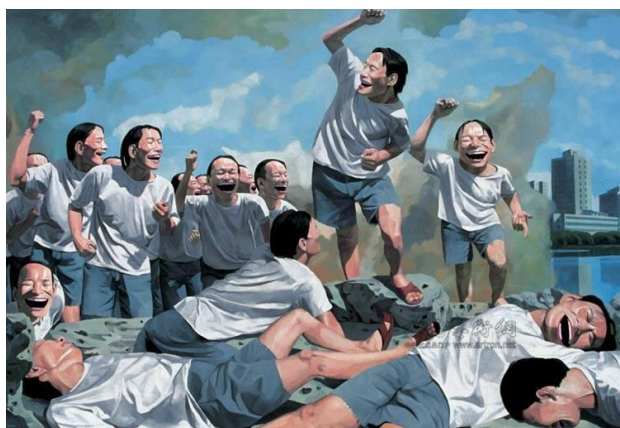
두 번째는, 중국전통화의 이미지를 차용한 것이다. 중국 전통미술에 대한 새로운 인식은 모두 현실적인 필요에 의해서 생긴 것이며, 이는 현실에 대한 일종의 반성에서 시작된다. 낭소군(郎紹君)은 그의 저서 '중국 근현대 미술'에서 전통문화에 대하여 다음과 같이 논하였다. 역사적인 교훈으로 비추어 보았을 때 중국의 역사가 이전에는 강하고 화려했지만, 개방후 중국의 문화는 많이 낙후되어 있다는 것이다. 이러한 현실은 중국인들로 하여금 5.4 신문화운동 당시 선배들이 사소한 문제들을 다시 생각하게 만들었고 그들은 자기만족에 빠져 자아 계승만을 반복하는 문화는 발전이 없다는 것을 깨닫게 되었다. 또한, 현대적이며 높은 문화적 수준을 지닌 중국을 만들기 위해서는 자신들의 정신속에 잠재해 있는 봉건 근성을 떨치고, 계몽정신과 지혜의 힘을 이용하여 창조적인 새로운 민족예술을 탄생시킬 수 있도록 힘을 북돋워야 한다는 것도 깨닫게 되었다.

이와 같이 중국전통회화가 다시 차용되거나 재현되는 것은 그것이 긍정

21) 김원희, <포스트모더니즘 미술의 차용과 반복에 관연구>,홍익대학교 석사학위 논문, 2005. p 79.

22) 송옥호, <현대미술에 있어서 해체와 이미지 차용에 관한 연구>, 홍익대학교 석사논문, 2003. p 45.

적인 방면에서이건, 부정적인 방면에서이건 '재발견'이라는 사명을 가지고 있는 셈이다. 낭소군은 이를 다음과 같이 설명하였다. 전통의 재발견 역시 긍정적인 가치를 가진 것과 부정적인 가치를 가진 이 두가지로 나누어 볼 수 있다. 긍정적인 가치란, 전통 속에 있는 생명을 전제로 상호 교류와 융합을 통해 보충되어진 것을 새로운 시대에 진입시켜 현대 생활에 적극적이고 유익한 영향을 미치도록 하는 것이다. 반대로, 부정적인 가치란 과거에는 생명력이 있었지만 시간의 흐름에 따라 이미 진부해지고 생명력을 잃은 요인에 대해서 그 폐단을 지적하고 도리어 지향할 방향을 다시 모색하여 새로운 시발점을 인식하게 되는 것이다. 이와 같이 중국 전통미술의 재현은 '전통의 계승'과 '전통의 부정'이라는 두 가지의 역할로 현대미술에 나타나고 있다.



[도판5]

유에민준 (Yue minjun, 嶽敏君)²³⁾은 냉소적 사실주의를 대표하는 작가로서 웃고 있는 인물캐릭터로 유명하다. 차아를 드러내고 과장되게 웃고 있는 캐릭터들을 통해 사회에 대한 조롱 섞인 냉소와 풍자를 드러내고 있다. 유에민준은 그의 최근 작업을 통해 비교적 회화 본래의 문제에 주목하고 있다. 유화명작들이 가지고 있는 본래의 의미를 왜곡하고 화면을 변화시키는 것이다. 그는 서양의 고전명작들 혹은 중국의 초창기 유화명작들을 연구하면서 기본적인 복제 위에 자신의 주관적인 사상을 주입시켜

23)유에민준 (Yue minjun, 嶽敏君 1962~) 중국현대 작가.

완성하였다. 유에민준은 의도적으로 화면의 중심인물을 삭제시켜 화면 전체에 주된 사건이나 이야기가 빠진 모종의 결핍을 느끼게 하면서 전혀 다른 새로운 느낌을 만들었다. 화면 속의 인물을 제거함으로써 관중으로 하여금 역사와 현실, 기억과 상상, 진실과 거짓, 도상과 관념의 관계에 대한 문제를 보다 극대화한 것이다. 그의 회화는 주관성과 객관성을 모두 갖추고 있으며 미술사의 이미지를 새로운 언어로 확장시켜 관중들의 감상법까지 바꿔버린 일종의 변혁이었다. 유에민준은 그의 작품에서 주인공이 되는 인물을 제거시키는 형식을 강조하여 새로운 연상법으로 미술사의 공간을 만들어내고 있다. 그의 의식 속에서 역사는 이미 종결되었고 현재 남아 있는 것은 무의미한 포스트 히스토리(post-history)일 뿐이기 때문이다. 사람들은 포스트 히스토리 속에서 아무런 의미를 찾을 수가 없다. 포스트모더니즘은 낙관주의도 비관주의도 아닌 파괴된 하나의 유희로 존재할 따름인 것이다.

유에민준의 회화 본질에 대한 탐구는 중국 근대회화의 차용으로도 나타난다. 이는, 단지 미술사적 회화의 문제를 담고 있는 것이 아니라, 중국 근대사의 중심과 본질에 대한 의문을 간접적으로 표현한 것으로 보이며, 원본을 제시함으로써 시간의 흐름에 따라 변화하는 사고를 통해 과거를 부정하거나 질문을 던지는 알레고리적 이론으로 설명할 수 있다.

3. 사진이미지의 활용



[도판7]

어느 날 부모님을 뵈러 고향에 들른 장샤오강(張曉剛)은 집 안의 물건들을 뒤적이다 독특한 매력이 담긴 물건을 발견했다. 문혁 시기 부모님의 사진 그리고 당시 가족 사진들이었다. 사진 속 인물들은 모두 자신의 감정과 개성을 삭제한 채 무슨 의식이라도 치르듯 엄숙한 표정과 자세를 취하고 있었다. 마치 '나는 이렇게 기록되어야 한다'는 의무감마저 갖고 있는 듯했다. 사실 당시는 온 나라가 뒤집어지는 대혼란 속에 있었다. 그러나 사진 속 인물들의 표정은 오히려 차분하다 못해 멍한 듯 보였다. 그것은 온갖 희로애락이 다한 끝의 몽롱함이었을까. 그리고 미묘해서 정확히 알 수 없지만 그 고요함 속에는 각양각색의 심리적 콤플렉스가 숨어 있었다. 그들의 표정, 옷, 머리 스타일 등은 모두 획일적인 집단주의의 산물이었다. 특히 눈길을 끌었던 것은 매 사진마다 사진사에 의해 가해진 '수정 작업'이었다. 포토샵이 없던 시절 사진사는 붓으로 머리는 더 까맣게, 얼굴은 뽀얗게 외곽선을 흐려 수정하고는 다른 결점들을 보완했다. 결과는 한층 더 획일적인 인물들을 만들어내는 것이었다. 하지만 독특함은 바로 여기에서 묻어나고 있었다.²⁴⁾

"그 표준화된 가족사진이 나를 자극시킨 것은 역사적인 배경 외에 바로 그 도식화된 '수식적 느낌'이었다. 그 속에는 중국 세속 문화가 장기간 갖고 있던 심미 의식을 포함하고 있었다. 예를 들면 개성을 모호하게 하는 '시의(詩意)'가 충만한 '중성적인 미감 등"

중국의 한 인기 드라마 <금혼(金婚)>은 1956년에서 2005년까지 한 부부가 결혼한 후 중국 현대사의 격변기를 겪으며 살아온 스토리를 50부작으로 엮어낸 드라마다. 부부의 청춘, 신혼, 이웃, 직장, 동료, 아이들, 친척, 중년, 노년 …… . 그들 인생의 모든 이야기가 담겨 있다. 문제는 이 책에서 줄곧 '직장(職場)'으로 표현해온 개념이 사실 이들의 삶을 정확히 그려내는 단어가 아니라는 점이다. 중국에서는 '단위(單位)'라는 말을 사용해왔다. 직장과 가족이 하나로 통합된 개념인 이 '단위'는 중국 사회의

24) 이보연, <이슈, 중국현대미술>, 시공사, 2008 p.72.

특수한 생활 환경을 만들어냈다. 한 직장에, 한 학교에 다니는 이들은 바로 그들의 바로 그들의 이웃사촌이다. 사이즈도 시설도 모두 같은 한 건물에 다닥다닥 붙어사는 이들은 공용 위생 시설을 이용한다. 거주 공간이 비좁은 탓에 일부 살림은 바깥으로 나올 수밖에 없다.

이들의 사생활은 서로 간에 적나라하게 노출된다. 직장에서 일어난 일은 그대로 이웃 간의 일로 이어지고, 이웃 간에 벌어진 일은 그대로 직장에 영향을 미친다. 같은 조건 안에서 벌어질 수 있는 미묘한 차이들은 이들이 더욱 예민하게 집착하는 부분이 되곤 한다. 가족 같은 이웃이 모인 직장은 당연히 가족적인 분위기를 형성한다. 하지만 사적인 원한으로 직장에 나를 고발한 동료는 원한에도 불구하고 계속 얼굴을 마주해야 하는 가까운 이웃이다. 이들 간에 오고가는 언행, 행동, 사랑, 우정, 미움, 원한 등이 모든 것은 가까운 듯 멀고, 깊은 듯 얕고, 사무친 듯 툭툭 터는 애매모호한 것일 수밖에 없었다.

분명히 존재하지만 모든 것이 애매모호, 알쏭달쏭한 이들의 특징을 예민하고 미묘한 언어로 정확히 담아낸<대가족>시리즈는 미학적으로 이야기하자면 초현실주의적인 분위기를 띄웠다. 잠재적이고 암시적이며 간접적인 그들의 현실은 말 그대로 초현실적일 수밖에 없었다. 그러나 혈연을 연상시키는 붉은 선, 최소한의 형태로 남은 표현주의식 서술이었다.²⁵⁾

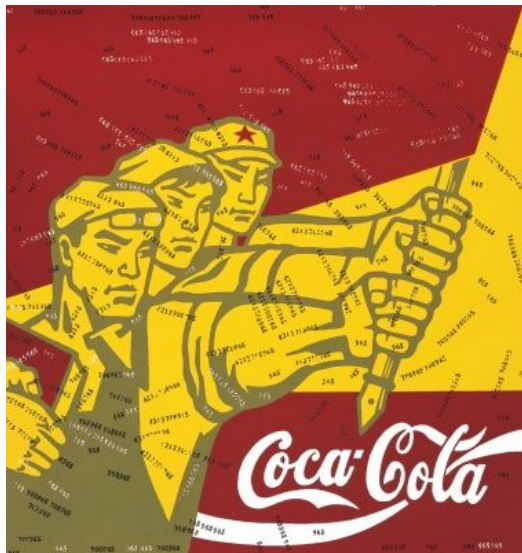
4. 다양한 대중문화형식

정치문화 이미지를 차용하는 작가 왕광이(Wang guangyi, 王廣義)는 사회주의와 자본주의의 충돌과 공존으로 대변되는 20세기의 상처와 영광 모두를 그의 몸속에 고스란히 체화하고 있는 작가이다. 문화대혁명의 광기 속에서 사춘기를 보낸 왕광이는 공산당으로부터 지식인으로 지목되었고, 사

25) 임현명, <회화에 나타난 사진의 이미지 차용에 관한 연구>, 서울산업대학교 석사학위논문, 1995. p.87.

상개조를 위한 재교육시설에 4년 동안 수감되었다. 20살이 되었을 때 중국정부에 의해 결정된 그의 첫 직업은 철도 노무자였다. 또한 그의 작업 속에는 중국 현대 미술의 역사가 고스란히 간직되어있다. 문화대혁명의 광기가 어느 정도 가라앉은 1980년, 그가 24살 때 항주에 있는 철강(浙江)미술학관 (지금의 중국 미술학원)에 입학한 이후, 왕광이는 언제나 중국 아방가르드 미술의 선두에 있었다. 때로는 작가로 때로는 기획자와 평론가로서 그의 삶과 작업은 언제나 변화를 주도했고 중심에 서 있었다.

문화대혁명시기 유행하였던 선전화화에 대중적인 서구 브랜드의 이미지 등을 병합시키며 최초로 팝아트의 언어를 중국에 적용시킨 작가로서 평가 받고 있다. 중국의 공산당의 출범 이후 1976년 문화대혁명이 종결되기까지 이 시기의 미술은 혁명의 미화와 인민의 순화를 목적으로 제작되어 왔다. 왕광이는 이 시기의 미술을 상징적으로 보여주는 선전화를 모티브로 일련의 작업을 선 보였는데, 이는 동양과 서양의 문화적 충돌과 사회주의와 자본주의의 이론적 충돌을 적절히 보여주는 수단이 되었다.



[도판10]

왕광이의 가장 유명한 <대비판(Great Criticism)>시리즈에는 중국 문화 혁명의 선전화와 국제적 서구 브랜드 이미지라는 극단적으로 차별화된 언

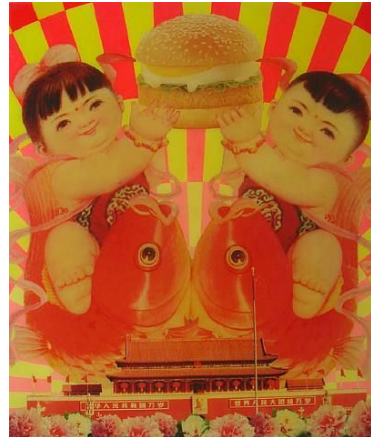
어가 한데 뒤섞여 혼란스러운 현대적 시공간이 시각화 되어 있다. 이시리 즈로 인해 왕광이는 예술의 정치적, 전략적 특성을 가장 잘 이해한 작가로 손꼽히게 되었다. 실질적으로 앤디워홀 식의 팝아트와 중국의 문화혁명시기의 시각문화를 교묘하게 뒤섞어 표현한 그는, 형식적으로 드로잉 라인을 강조했을 뿐 아니라 화면의 붓 자국을 완전히 제거함으로써 유향을 통해 실크 스크린의 효과를 내면서 회화성을 과감하게 부정하였다. 그리고 문화대혁명의 정치적 부호를 구조적으로 해체함으로써 문화대혁명 신화의 유토피아가 허구임을 반어적으로 대변하면서 새로운 소비만능의 상업주의를 찬양하였고, 사회주의 이데올로기의 선동적 힘과 상업화된 대중적 언어의 힘 사이에서 존재하는 유사한 미학적 특징을 예리하게 지적하였다. 왕광이는 문화대혁명의 이미지를 고도로 단순화하고 반복적으로 표현하면서 소비문화의 상업적 특징을 이용해 문혁의 정치적 색채를 의도적으로 해체하고 상업적 형태 속에서 재생시키는 방법을 탐구하였다. 즉, 새로운 시각언어의 창조로 혁명을 회상함과 동시에 그것을 상업주의와 교묘히 결부시킨 것이다. 그의 회화는 더 이상 소수인을 위한 주변적 예술이 아니며, 자국적 시각언어와 국제적 소비부호가 가장 잘 혼합된 미학적 특징을 대변하는 예술이라 할 수 있다.²⁶⁾

이와 함께 대중문화 형식을 차용한 작가로 루오 브라더스(Luo Brothod, 羅 兄弟)를 들 수 있다. 루오 삼형제는 루오웨이동(Luo Weidong 羅微東), 루오웨이빙 (Luo Weibing 羅微兵)과 루오 웨어귀(Luo Weiguo 羅微國)였다. 그들은 종이, 옷칠을 조각을 새긴 나무판자 등에 그림을 그린 것으로 세상에 알려졌다, 이러한 작품을 예술 작품이라고 보기에는 천박한 것이 사실이었다.

26) 민은주, <중국현대미술에 나타난 이미지 차용과 재현의 특성에 관한 연구>, 홍익대학교석사학위 논문, 2008. p.79.



[도판11]



[도판12]

작품들은 중국 문화의 본질에서 많이 나타나는 것으로 보였다. 빨간색과 황금색은 다소 즐거운 장소 또는 결혼식 등 축제에서도 많이 사용하며, 여러 가지 화려한 색상은 농부의 공예품에서 많이 사용하고 있다. 그리고 뚱뚱한 아이를 보았을 땐 부귀영화를 나타낸다. 이러 한 점에서 본다면, 이들 삼형제는 그들이 태어난 공산주의 혁명을 나타낸 것은 물론, 어디에나 존재하는 상업주의에 대해서도 표현했던 것이다.

서구문화를 토해 비평하는 것은 아이가 노트북 컴퓨터에 열중하면서 햄버거를 먹고 있으며, 마오의 초상은 노래방 배경으로 장식된 것 등이다. 그리고3개의 빨간 책 위에 올려진 코카콜라 캔으로 뛰어드는 한 아이는 행복해 한다. 이들은 전통과의 충돌, 그리고 소비주의의 충돌이라는 냉소를 보이고 있다. 그들의 작품은 사람의 흥취를 이끌어가며"새로운" 중국의 모습을 나타내고 있다. 그리고 작품의 생명력과 즐거움에도 밝혀 낼 수 있었다.

제3장 본인의 작업 분석

제1절 작품 형성과 배경

2007년의 겨울에 한국에 유학 와서 낯선 나라, 다른 언어, 새로운 사물이 언제나 내 눈 앞에서 발견되었다. 원래의 생활 방식, 사유 방식과 상호 충돌 상호 융합하며 간단한 일이 어려워진다. 잘 아는 일도 생소해진다. 이것은 저를 이세상의 모든 일을 다시 관찰시켰다. 다른 시각이 인식되었다. 나의 작업도 원래 구상적으로 묘사하는 게 지금 추상적으로 그린다.

1. 중국 미술 교육의 영향



[도판13]



[도판14]

초기 작품은 사실주의 미술의 영향을 받아 사실주의적 작품을 많이 창작했다. 작품내용은 주로 농촌 풍경이나 인물화이다. 중국 80년대에 상흔(傷痕)미술 이후에 나타난 농촌과 농민을 소개로 한 '향토(鄉土)적 사실주의' 작품이 출현한다. '향토적 사실주의' 회화를 만들어낸 미술가들이 대부분 지식청년 세대에 속하기 때문에 이들 작품의 소재는 그들의 시골 체험과 많이 관련된다. 중국미술사에서 향토적 사실주의 미술의 가치는

오히려 이들의 작품이 그러한 신분이나 시골 체험을 초월하여 당대 중국 사회의 보편적인 문제에 주목했다는 데 있을 것이다. 이런 농촌의 형상 체계를 구축하고자 한 시도는 1985년 이후 동북지역 화가들의 향토 미술작품을 잘 나타낸다. [도14]의 동북지역 향토 화풍은 사실성 전통적 사실주의에 의한 시골 소개의 발견이지만 동시에 거기에는 현대적인 의식이 동반되어 있다.²⁷⁾

중국 길림성 동북사범대학교 미술대학 재학 시절의 중국 동북지역은 이런 사실주의의 변모된 사상으로서 자연지상(自然至上)과 모더니즘(Modernism)이 결합된 화풍이 지배적이었기 때문에 다른 지역보다 전통적인 교육방식 아래서 그러한 사실주의를 소급해 보면 플라톤(Platon)과 아리스토텔레스(Aristoteles)의 철학사상에서 예술의 자연에 대한 모방과 그 이론의 영향을 많이 받게 되었다. 미학의 기본 문제인 "미의 본질"을 확립하고, 미과 예술의 이론을 나름대로 정리하였으며 또 미와 사랑을 결부시켰다. 미의 본질을 찾으려면 일부 구체적인 미적 사물에 국한될 수 없으면 '세상의 일반적 법칙'을 찾아야 한다는 것이다. 세상의 일반적 법칙에 의거하면 모든 미적 현상을 해석할 수 있다고 생각했다. 그러나 중국 현대미술의 90년대에 와서 진정한 의미의 전위성을 갖추기 시작된 평면 회화 작품에는 속사화(速寫化), 판화화(版畫化), 만화화(漫畫化), 조소화(雕塑化) 등과 같이 처리방식들을 자주 보게 되고 많은 관심을 가지고 본인의 시대적 민족성을 작품에 적용시키며 일부 실험 작업을 제작하였다.²⁸⁾

2. 한국에서의 영향 분석

본인의 새로운 회화의 영역은 광주에서부터 시작되었으며 한국문화에 서

27) 수천중(水天中), <우홍(喻紅)>, 광서미술출판사, 1998. p.23.

28) 종백화(宗白華), <미학 산보(美学散步)>

서히 적응하면서 자신의 영역을 확대하였다. 회화를 보는 시각에 많은 변화가 왔다. 그 분야는 매우 다양하며 새로운 감각이었다. 새로운 교육방법과 독특한 지역문화를 수용하였으므로 색다른 느낌이 든다. 문화도시 광주는 2년마다 개최되는 광주비엔날레를 통해 많은 것을 느끼고 여러 전시현장을 통해 한국현대미술의 감상과 이해를 작품에 드러내고자 하였다.

그러한 구체적인 영향을 분석하여보면,²⁹⁾ 첫째 한국은 자연 환경과의 조화 속에서 소박하고 창의성 있는 조형세계가 독특했다. 다시 말하면 조형 철학적 관점으로는 자연과의 융화(容華)가 특징이고 감성으로 자연과의 조화를 이루는 형태학적으로 유려한 곡선미를 가지고 있는 미술이라고 생각한다. 그리고 창작 태도로는 소박하고 꾸밈없는 솜씨를 볼 수 있다. 둘째, 작가가 현대미술을 해석하고 감상의 느낌을 나누기 위한 소통의 도구로서 그동안 이차 자료로만 취급되어왔던 대상, 사물, 물체, 개체를 의미하는데 미술에서는 자연물과 공업제품 등의 물체로부터 그 용도와 의미를 제거하고, 사물과의 관계를 새롭게 재조명하려는 것을 많이 본다. 그것도 현대미술의 낯설음을 해소 시켜주는 최선의 '소통(疏通)' 도구로 부각된 미술의 한 언어이다. 이런 관점에서 볼 때 본인의 작품 제작에서도 과거처럼 회화를 이상적으로만 대화하는 것이 아니라 추상적인 기호와 파괴적인 기법을 도입하여 화면에서 재조합 하는 형태를 취하고 있다.

"본질적으로 예술의 형성에 있어 중요한 전제가 되는 것은 민족적(지역적)정서이며 시대성이다." 미술평론가 김인환(金仁煥)³⁰⁾은 말했다. 새로운 시대의 가치관으로 과거의 조형가치를 다시 생각하여 지금의 미술적 가치관에 알맞게 재창조하는 안목이 필요하다.³¹⁾ 연구자가 이룬 회화 사상에 통해서 원래 중국에서 배운 회화 기법을 계승하고 새로운 개성회화를 창조했다.

29) 조인호, 다지리, <남도미술의 숨결>, 2001. p.56.

30) 文"호남화파의 맥(湖南畫派의 脈)-金仁煥" 출처<광주 전남미술50년>발행처: 조선대학교 미술관, 발행일: 1989년

31) 최명현, <중국현대미술의 고찰을 통한 언어적 회화표현에 관한 연구>, 조선대학교, 2010. p25.

제2절 본인의 작업에 관한 차용된 이미지

1. 본인의 작업에 나타난 상징의 이미지

회화의 마지막 목적은 형태구성과 색채표현이 아니고 자아사상을 의미한다. 자기의 철학사상을 표현하는 것이며 또한 사물을 인식하는 것이다. 형태와 색채를 통해서 작가의 철학사상과 사회의 인식, 자연의 인식을 표현한다. 또 자아개성도 표현하고자 한다. 사회관계와 자연원리를 표현하다. 자기의 개성을 표현하고 싶다. 이러한 목적에 맞추어 다음과 같은 상징적 소재들을 제시하고자 한다.

a. 용(龍)을 통한 상징의 이미지

용(龍)은 왕(王)이나 위인과 같은 위대하고 훌륭한 존재로 비유된다. 천자(天子)에 대해서는 얼굴을 용안(龍顏), 덕을 용덕(龍德), 지위를 용위(龍位), 의복을 용포(龍袍)라 하고, 천자의 위광(威光)을 빌어 자기 몸을 도사리고 나쁜 짓을 하는 사람을 “곤룡(袞龍)의 소매에 숨는다” 라고 말한다. 또 옛날 중국의 유명한 화가 장승요(張僧繇)가 용을 그린 후 안睛(眼睛; 눈동자)을 그려 넣자 용이 생기를 띠고 하늘로 올라갔다고 하여 가장 중요한 일을 성취하는 것을 ‘화룡점睛(畫龍點睛)’ 이라고 한다. 황허강[黃河]이 산시성[山西省]에서 3단계의 높은 폭포를 이루는 곳을 용문(龍門)이라 하는데, 이 곳에 잉어가 올라가면 용이 된다고 하며 인간이 입신출세하는 관문을 등용문(登龍門)이라고 한다. 또한 처음에는 거창하게 시작하였다가 끝이 흐지부지해지는 것을 ‘용두사미(龍頭蛇尾)’ 라고 한다.

한편, 서양의 용(dragon)은 동양으로부터 도입된 것으로 보인다. 그 모습은 뱀과 같은 몸에 발톱이 있는 발이나 날개를 갖추고 화염(火炎)을 토

하는 동물로 여기는 것이 보통이지만 고대에는 단순히 큰 뱀인 경우가 많다. 이집트·아시리아·카르디아·유대 등의, 커다란 뱀이 많은 동방신화에서는 주로 암흑세계에서 살고 죽음이나 죄악과 관계가 깊은 괴물로 등장하며, 이와 같은 괴물은 고대 유럽의 신화로 도입되어 키마이라 히피드라 등의 물이 되어 나타나는데, 특히 유럽에서는 용은 재화(財貨)를 지키고 땅속에 살면서 인간을 위해 숨은 보물을 찾아주는 현명한 성수(聖獸)이며 인간에게 유익한 능력을 가지고 있는 것으로 여겨졌다.

또한 그리스도교를 통해서 유대로부터 들어온 악의 상징으로서의 용은 성자(聖者)의 이야기와 결부되어 성(聖) 조지의 용퇴치의 전설이 되었다. 용은 지크프리트나 아더왕 등 중세의 영웅전설에서도 퇴치 대상인 괴물로 등장하지만, 한편으로는 적에게 두려움을 주는 전투의 수호자로 여겨 방패 등에 그려 넣기도 하였다. 방패나 깃발에 용을 그려 넣은 것은 이미 그리스·로마시대에서부터 볼 수 있으며, 현재도 문장(紋章)에 쓰이는 용의 전통은 고대 앵글로 색슨에서 유래한 것으로 알려져 있다.

본인은 용의 다양한 이미지 중에서 문화 상징적 이미지를 구체적 작업에 활용하고자 한다. 동방 문화중 항상 자기는 용의 후대라고 생각한다. 특히 왕이나 황제가 항상 자기는 용을 비유하다. 연구자 작업에서 용은 자기 미래의 성공을 상징하다. 연구자는 지금 보통 사람이지만 만약에 기회가 되면 용처럼 무한한 힘을 가지고 있는 사람이 되고자 하다.

b. 신체를 활용한 상징적 이미지

인간은 불완전체이다. 인간은 완전하지 못한 자신을 완전체로 향하는 과정에서 나오는 불안을 해소시키려한다. 표면적인 안정과 정신 또는 감정적인 불안은 그 내부에 항상 공존하며 혼란을 만들어 낸다. 혼란은 모순을 만든다. 안정과 일탈은 양면성의 근원이다. 인간은 아주 많은 말을 한다. 입으로 말하고 표정으로 말하고 몸짓으로 이야기 한다. 아주 많은

말을 하면서도 말을 듣지 않는다. 인간은 근본적으로 홀로 존재한다. 관계를 맺으며 소통이 이루어지지만 그 과정엔 불협화음이 존재한다. 인간의 신체는 완벽함을 추구하고 있지만 감성적인 부분은 나약하기 짝이 없는 존재가 아니던가! 얕은 깊이감에 좌절하고, 원활 하지 못한 인간관계를 실감하고, 더욱 내부로 들어간다. 깨쳐 나오지 못하고 자유롭지 못하다. 후회하고, 뻘뻘해지고, 도망가고, 안주하고... 공허 하다. 더욱 의심하고 외로워한다. 하지만, 넘치는 행복과 늘어지는 여유로움은 소위, 예술을 할 수 없다고... 창조적인 영혼의 소유자라면 움직여야 한다. 더 자유로워지기 위해 맞서야 한다.

연구자가 신체의 이미지를 차용하는 목적은 작가, 화면과 관색의 공통점을 찾자고 하다. 화면의 눈, 심장처럼 신체 이미지를 통해서 작가와 관객의 공감을 불러 일으키고자 하다. 눈은 사람을 제일 직접적으로 상징하는 신체기관 이다. 사람의 기쁨(喜), 분노(怒), 슬픔(哀), 즐거운(樂)을 다 눈을 통해서 표현 할 수 있다. 그래서 작업에서 사람을 상징하는 눈의 이미지를 많이 나타낸다.

c. 기계 이미지

연구자는 어렸을 때 부터 기계를 조립하는 것을 좋아했다. 항상 기계 안에 뭐가 있는지 관심이 많았다. 그래서 어릴 때 부터 지금까지 기계에 대한 시각이 힘과 창조력을 느낄 수 있게 하였다. 수 많은 용품과 대형 건물은 모두 기계로 만든다. 기계가 없으면 현대사회가 어떻게 발전했는가를 생각할 수 없다. 기계를 그리는 이유는 무한한 기계특성을 가지고 모든 것을 창조할 수 있는 인간성을 꿈꾸기 때문이다. 또한, 그 기계들은 모양이 간단하지만 무한한 표현의 대상으로서 가능성을 지니고 있다.

기계 이미지는 우리 생활에서의 보통사람을 상징한다. 특별한 외모가 없고 날마다 간단한 일을 하지만 사실은 사회생활의 모든 것은 다 수

많은 이런 평범한 사람들이 창조한다. 연구자의 작업은 간단한 기계 이미지로 우아한 음악처럼 화면을 구성하고자 하다. 사실은 세상의 모든 아름다운 일도 보통 사람들이 만든 것이다. 작업에서 톱날 모양의 기계 이미지가 많이 등장한다. 이것은 자아 방어의 의미가 있다. 보통 사람지만 상처를 방어하기 위해 톱니 처럼 방어할 수 있는 수단도 필요하다.

2. 차용된 이미지의 상징적 표현

a. 기억을 통한 생명과 상상의 이미지

화면의 색채는 내면적으로는 은밀하게 자연미의 색감이 느껴지게 함으로써 미묘한 깊이의 감응을 유발시킨다. 구체적 부분은 전체적인 화면 공간에서 순수하고 환상적인 형상으로 표현되면서, 화의(畫意)를 감지하게 한다. 그것은 매우 감미로운 시정적(詩情的) 이미지를 내포하고 있다. 또 그것은 심상(心象)으로서의 자연미의 애착을 말해주는 무한한 상념일 수도 있다.³²⁾

32) 중백화(宗白华), <예경(意境)>북경대학출판사, 1999. p.82.



[도판 15]



[도판 16]

[도판 15]한여름 — 해는 옛 부터 위대한 자연 속 숭배의 대상으로 해에서 느껴지는 생명과 열정의 이미지, 인간의 삶 속에서 찾고자 하는 가치와 행복, 그리고 그것을 위한 열정이나 고통에 대한 관계를 표현하였다.

[도판 16]화룡 — 땅 위의 벌레가 비와 바람을 만났을 때 용이 될 수 있다. 나는 벌레와 용의 이미지 이며, 작은 자신이 상황이나 기회를 얻었을 때 큰 인물이 될 수 있다는 내용을 담았다.

b. 순종적 태도의 선과 색

연구자의 그림의 중요한 요소 중의 하나는 근원적인 선(線)들이다. 작업에서 보이는 선들은 지극히 정제되고 절제된 형식으로 나타나는데, 자연의 재현에 대한 수많은 반복이다. 어쩌면 이것은 내가 바라는 자연과 인간을 따로 떼어놓고 보는 오만한 생각이 아닌 자연의 일부로서 인간을

경손하게 받아들이는 태도가 아닐까 생각 한다.³³⁾

나의 그림은 대부분 단순한 색들을 사용하고 있다. 모든 색채를 혼합 함으로서 색채의 미묘한 뉘앙스를 얻을 수 있으리라는 확신을 가진 듯이 보인다. 빨강 색은 뜨거운 정열을, 녹색은 평화를, 붉은 직선은 강인함을, 곡선은 부드러움을 의미한다. 이들 요소들을 적절히 사용하여 자신의 감정을 표현할 수 있다는 것이다. 고유한 경험이 표현되기 위해 형태가 왜곡되고 비자연적인 색채가 사용된다. 무엇을 그렸느냐와 관계없이 색채와 선의 구성만으로도 충분한 표현적 효과를 가질 수 있다고 생각하며 구체적인 대상을 배제하고 있음에도 불구하고 유기체를 연상 시킬 수 있다.

3.그 외의 작업에 관한 분석

작업의 구체적 진행에 따라 간단한 기하학 도형과 점, 선, 면의 구성을 통해서 감성체험과 자기사상을 통일 시키려고 한다. 어렸을 때처럼 단순하게 그리고자 한다. 예를 들면 작품 <0714> <1211> <분산>이 해당된다.

회화사상은 회화방식을 결정한다. 새로운 회화사상을 연구하면서 부단히 노력하고 자신만의 독특한 회화 언어를 이루고자 한다. 연구자의 작품에 나타나는 구체적 내용들은 시간의 흐름, 예측할 수 없는 상상, 가장 근원적인 선들, 은유적이고 비밀스런 기호, 사고와 시각의 체험, 사물에서 흐르는 에너지의 감지, 수수께끼와 호기심, 신비한 추리 등이다. 창조와 실험을 반복하면서 유기와 은유적 요소를 첨가한다. 과학적 질서 안에 나타나는 임의성과 우연성에 주목을 한 것이다. 화면 안에 나타나는 형태과 색채는 자연미에 대한 마음속에 있는 감응, 화면 공간에 순수하고 환상적인 형상으로 표현된다.

33) 벨슨 굿맨 ,<예술의 언어들>, 이화여자대학교출판사,2002. p.73.

이러한 의미는 회화적 표현에 있어서의 정신성 또는 영혼성을 가리키는 것인데, 음악적인 것과 관련되어 있다. 색채는 음과 같이 풍부하고 힘찬 것이다. 따라서 음악적인 것처럼 진동하는 색채의 효과는 곧바로 내적 울림 또는 내면적 힘의 바탕이 되고, 이러한 정념이 영혼적 상태의 폭을 말해준다. 추상적 회화의 상징적 의미는 바로 그러한 정신적 차원에서 색채적 정념을 시사한다. 작업하는 과정에 있어 자기의 생명체험의 바탕으로 독특한 회화 언어와 회화방식을 통해서 생명의 내재적 규칙과 생명 객체에 나타나는 슬픔, 욕망, 그리움 등 다양한 표정이 생명의 환상곡처럼 화면에 울려 퍼지는 것이다.

a. 시공간의 도형화, 조형적 연속성

시간은 입자도 아니고 질량도 없다. 물질이 아니다. 공간은 물질을 운반할 수 있는 실체가 없다. 시간을 느끼는 것은 기다리는 것이다. 물질을 이동할 때 공간을 느낄 수 있다. 그러나 공간을 변화시키는 것은 관념으로만 존재하는 시간이다. 뒤따르는 열차가 열차의 속도를 증가시킴으로 앞선 열차를 추월할 수 있다. 일정한 조건이 있으면 시간과 공간이 전환될 수 있는 것이다.³⁴⁾

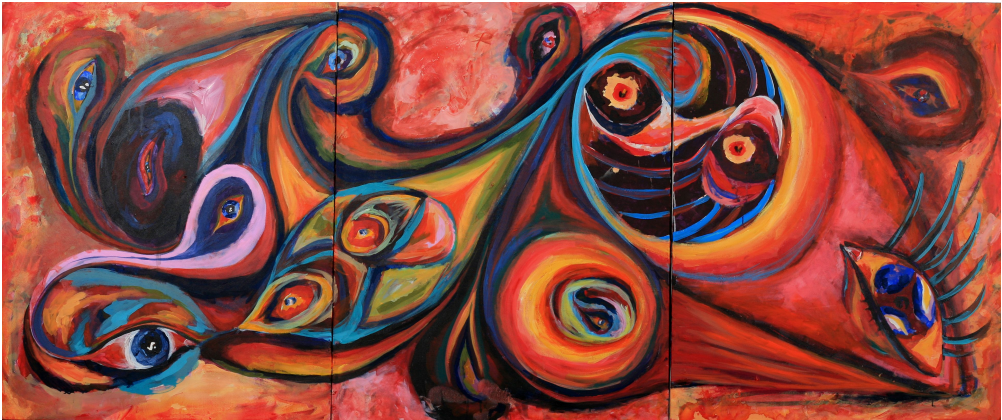
연구자의 표현이 사람들이 알고 있는 범위에 속하지 말아야 한다는 신념이 점점 더 분명해진다. 예술작품이란 그것이 회화든 조각이든 건축이든 혹은 음악이든 그것을 읽는 방식이 작품 안에 자율적으로 새로이 형성되는 것임을 확인하게 된다. 예술가는 동종부류나 과거의 관습을 기준으로 삼는 일체의 존재를 위해 봉사하지 말아야겠다는 책임 또한 확고해진다. 이것은 저항이나 투쟁이 아니다. 그것은 이제껏 있어 본적이 없는 유일한 처음이자 마지막 존재에서 나타나는 특수성이다.

34) Klinck & Cieck, <당대미학(当代美学)>, 문화예술출판사, 1996. p.78.

b. 잠재된 인간의 본성에 접근

인간의 대부분의 행동이나 성격 문제는 무의식에 의한 것이다. 무의식은 의식되지 않는 것으로 무의식 속에는 마음 속 깊이 억압된 사고와 감정, 기억들이 저장되어 있다. 이러한 무의식은 직접 알 수는 없지만 행동으로 표현할 수 있다. 대표적인 것이 꿈으로 꿈은 인간의 무의식적인 욕구나 소망, 갈등이 상징적으로 표출된 것이다.

사람은 욕망이 제일 많은 동물이다. 권력, 돈, 여자 그들을 위해서 사람마다 끝이 없고 추구하다. 그런데 점점 자신을 잃어버렸다. 연구자의 그림을 통해서 사람은 욕망을 추구하기위해 나타난 여러 가지의 인간 표정을 볼 수 있다. 기쁨, 분노, 슬픔, 아픔등 사람의 마음속에 있는 느낌이 화면의 안에 나타난다. 예지할 수 없는 인간관계, 인간의 냉담한 태도를 표현한다.



[도판17]

여인(女人)[도판17]— 여인의 이미지를 주관적 색채로 표현하였으며 아름답다고 느낄 수 있는 반면 때로는 위험하며 하지만 유혹적인 신비감도 포함한다. 여인에게 느낄 수 있는 여러 가지 이미지를 한 화면에 담아보았다.

제4장 결 론

오늘날 현대사회의 발전과 변화는 문화적 차이에도 불구하고 다양해 가고 있다. 이러한 현상은 중국 또한 만찬가지로, 전통적 사회에서 현대적 사회로 변해가고 있다고 본다. 대중 매체의 발달과 이에 수반되는 이미지의 대량복제는 현대생활과 문화를 이미지 중심의 시각 문화로 변화시켰고, 이미지의 무제한 복제가 가능하고 컴퓨터를 이용한 이미지의 변형과 합성이 자유로워지면서 '원본성의 위기'를 넘어 '가상의 위기'로 되기 시작하였다.³⁵⁾ 이미 살펴보았듯이 서구 현대 미술에 있어서 이미지의 "차용"은 원본성에 대한 권위에 도전으로 시작하여, 주체와 중심의 것에서 벗어나, 타자의 것을 탐구하는 포스트 모더니즘적 도구로 사용되어 왔다. 이러한 현상을 중심으로 중국의 현대미술의 전개를 살펴보면 다음과 같다.

시기대로 보면, 중국현대회화의 발전과정은 세 시기를 구분할 수 있다. 마오쩌둥(毛澤東)시대(1949~1979), 개혁 개방시대(1976~1989), 그로벌 시대(1989~현재)이다.³⁶⁾ 중국의 민주화운동과 시장개방 이후 지금까지 약 20여 년간 나타나는 이 시기의 대표적인 특징은, 변화하는 사회현상을 자조적으로 관찰하는 냉소적 사실주의(Cynical Realism), 정치 선전화를 차용한 정치적 팝(Political Pop), 대중의 취향을 반영한 영속예술(Gaudy/Kitsch Art), 그리고 개인의 문제에 주목하는 자아정체성(Self Portrait and cultural Identity)의 유형으로 크게 나누어 볼 수 있으며, 이 외에도 수십만의 작가들에 의해 독특하고 다양한 유형의 미술이 제작되고 있다.

이들의 다양한 작품에도 종종 나타나듯이, 이미지를 차용하거나 가상의 세계를 구성하고 있는 이미지의 "차용"의 현상은 중국현대미술을 형성하는 하나의 커다란 흐름으로 나타나고 있으며, 이를 원작 이미지의 장르에 따라 회화이미지의 차용, 사진이미지의 차용, 그리고 대중문화의 차용으로 크게 나누어 설명할 수 있다. 컴퓨터를 사용하여 가상의 현실을 표현하기

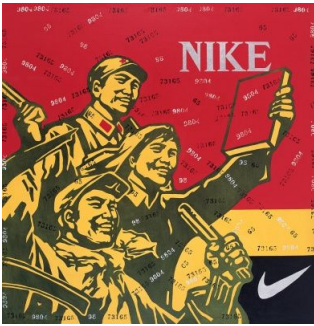
35) 고명루(高明潞), <중국당대예술의 역사 및 경계(中国当代艺术的历史与边界)>, 중국인민대학출판사, 2006. p.56.

36) 고명루(高明潞), <중국전위예술(中国前卫艺术)>, 강소미술출판사. p.87.

도 하거나 혹은 기존의 방법들과 유사하게 진행이 되었다는 것을 볼 수 있다. 중국현대미술에 나타나는 이미지의 차용을 작가의 의도와 작품의 내용과 연결시켜 살펴보면 다음과 같다. 사상과 이론이 다른 서구문화의 유입으로 인한 문화적 충격을 완충하는 역할을 하고 있으며, 이러한 무분별한 서구문화의 유입에 대한 경계를 표하고 있으며, 오랫동안 단절된 중국 전통미술의 위기에 대응하고 있으며, 마지막으로 급변하는 중국 현대사회를 풍자하고 있다.

한국에 유학 와서 원래의 생활 방식과 사유 방식이 상호 충돌 혹은 상호 융합 하는 것이다. 이것은 나에게 이세상의 모든 일을 다시 관찰하도록 하였다. 다른 시각을 인식 시켰다. 신체 이미지의 차용, 용(龍)처럼 중국전통 문화 이미지의 차용, 기계 이미지의 차용등도 본인의 작업에 중요한 내용이다. 한국문화를 받아들이면서 새로운 관점에서 본 중국현대미술에 나타난 이미지의 차용과 현대적 문화 관념의 전환이라는 측면에서 주체와 객체의 대립 통일적인 사회사상을 탐색한 연구하고 한국의 미술작품들은 작가자신의 사회관들을 통해 비교하고 문화한계선을 초월한 예술 문화차이를 연구하였다. 현대미술의 보편적으로 나타나는 이미지의 차용과 재현에 관한 다양한 논의들을 살펴보고, 중국현대미술에 적용되는 예를 살펴봄으로써, 그 은유와 비판의 본질을 이해하다. 본인의 작품 속에서 이 경험들을 통해 창의성을 찾고 새로운 평면회화의 세계를 연구하고자 한다.

< 참고 도판 >



[도 1] 대비판-NIKE, 왕광이, 200 × 200cm, 2005

[도 2] 코카콜라와 문화대혁명, 왕광이, 36×35.5cm, 1989



[도 3] The E*xecution, 유에민준, 150 × 300cm, 1996



[도 4] Free and At Leisure-4, 유에민준, 400× 280cm, 2004

[도 5] Free and At Leisure-2, 유에민준, 280× 350cm, 2004



[도 5] 육구식 복숭아꽃, 찌우춘야, 120× 150cm, 2006

[도 6] 복숭아꽃과 봄바람, 찌우춘야, 150× 120cm, 2005



[도7] 2005.6.23, 팽리천, 230× 180cm, 2005

[도8] 2004.1.7, 팽리천, 230× 180cm, 2004



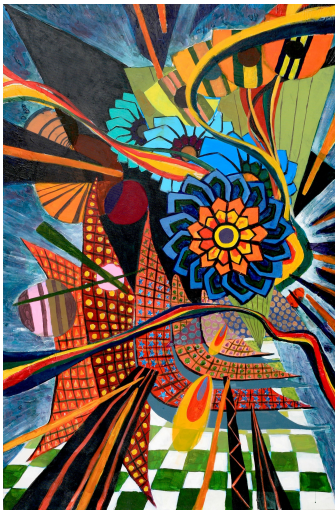
[도9] 2006.6.1, 판리권, 162 × 130cm, 2006



[도10] 2006.6.4, 판리권, 180 × 750cm, 2006



본인작품



[도11] 회전 (转) , 91× 117cm, 2008

[도12] 도약(跳跃), 70× 90cm, 2008



[도13] 그리움(思), 97× 162cm, 2009

[도14] 그리움(念), 97× 162cm, 2009



[도15] 714, 117× 91cm, 2008

[도16] 1211, 117× 91cm, 2008

< 참고 문헌 >

- 중국 문헌 -

1. 종백화(宗白华), <미학 산보(美学散步)>, 상해인민출판사, 1981
2. 종백화(宗白华), <예경(意境)>, 북경대학출판사, 1999
3. 고명루(高明濬), <중국전위예술(中国前卫艺术)>, 강소미술출판사, 2003
4. 고명루(高明濬), <중국당대예술의 역사 및 경계(中国当代艺术的历史与边界)>, 중국인민대학출판사, 2006
5. 고명루(高明濬), <85미술운동(85美术运动)>, 광서사범대학출판사, 2007
6. <중국현대미술(中国现代美术)>, 북경공예미술출판사, 1998
7. 수천중(水天中), <우홍(喻红)>, 광서미술출판사, 1998
8. 수천중(水天中), <마루(马路)>, 광서미술출판사, 1996
9. Klinck & Cieck, <당대미학(当代美学)>, 문화예술출판사, 1996

- 한국 문헌 -

1. <광주 전남 미술50년>, (조선대학교 미술관), 1989
2. 조인호, 다지리, <남도미술의 숨결>, 2001
3. 널슨 굿맨, <예술의 언어들>, 이화여자대학교출판사, 2002
4. 鄧牛頓, <중국현대미술사상사>, 일월서각, 1991
5. 이보연, <이슈, 중국현대미술>, 시공사, 2008

- 연구 논문 -

1. 최명원, <중국현대미술의 고찰을 통한 언어적 회화표현에 관한 연구>, 조선대학교, 2010
2. 김백양, <중국현대미술의 발전경향에 대한 연구>, 조선대학교, 2005
3. 민은주, <중국현대미술에 나타난 이미지 차용과 재현의 특성에 관한 연구>, 홍익대학교, 2008
4. 김원희, <포스트모더니즘 미술의 차용과 반복에 관한 연구>, 홍익대학교, 2005
5. 김종숙, <전통 이미지의 차용을 통한 동시대적 회화 표현 연구>, 홍익대학교 석사논문, 2006
6. 백명녀, <중국 전위미술에 있어서 마오쩌둥 이미지의 변화와 의미해석> 홍익대학교 석사논문, 2007
7. 송옥호, <현대미술에 있어서 해체와 이미지 차용에 관한 연구>, 홍익대학교 석사논문, 2003
8. 임현명, <회화에 나타난 사진의 이미지 차용에 관한 연구>, 서울산업대학교 석사논문, 1995

참고사이트

미술중국	www.art86.cn
야창예술망	www.artron.net
웨민준	yueminjun.artron.net
짱샤오강	zhangxiaogang.artron.net
팡리쥘	fanglijun.artron.net
저우춘야	zhouchunya.artron.net

저작물 이용 허락서

학 과	미술학과	학 번	20087745	과 정	석사
성 명	한글: 왕 하 한문 : 王 賀 영문 : WANG HE				
주 소	광주광역시 동구 서석동 375번지 조선대학교 외국인기숙사 남학사				
연락처	E-MAIL : wanghe-998@hotmail.com				
논문제목	한글 : 중국 현대미술에 나타난 차용된 이미지의 상징적 표현에 관한 연구 - 본인 작품을 중심으로 - 영어 : A study on Symbolic Expression of Appropriation Image in Contemporary Chinese Art -Mainly about my works-				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집·형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 또는 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물의 이용허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음
7. 소속대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함.

동의여부 : 동의() 반대()

20010년 2월 일

저작자: 왕 하 (서명 또는 인)

조선대학교 총장 귀하