

포스트 사회주의 중국을 읽는 방법*

- 생산의 주체가 해체되는 지점과 예술 -

김영미**

<目 次>

1. 서론: '포스트'사회주의중국을 구성하는 것들과 해체되는 지점
2. 본론: 인민들의 해체지점 - 참여와 표출
 - 1) 새로운 예술 형식들과의 만남
 - 2) 인민의 삶의 표준 제시 - 호기심이나 소통자극 - 인민의 참여
 - 3) 인민의 삶 - 표출 - 보고
3. 결론: 지성인/비지성인들의 움직임과 교류 그리고 인민의 다양한 모습

1. 서론: '포스트'사회주의중국을 구성하는 것들과 해체되는 지점

지금까지 '포스트/사회주의/중국' 이라는 보이지 않는 실체와 직접적 공간에서 그것을 겪고 있는 중국 사람들의 삶 자체에 대한 조명과 같은 문제들은 직접적으로 다루어지지 않았다. 중국에서 실제로 살아가고 있는 사람들이 지금 동시대적으로 겪고 있는 모든 현실적 문제는 매 순간 선택을 해야만 하는 그들의 직접적인 삶일 뿐 그 어느 것도 아닐 것이다. 이 연구는 이러한 변화의 굴곡점을 직접 겪으며 매일의 삶을 살아가는 사람들, 즉 인민들의 삶과 관련된 그들의 표출양식과 증후들을 구체적으로 살펴보는 내부적인 관찰을 시도하고자 한다.

'인민의 삶-특정사물-예술화'의 단계를 살펴보는 것이 포스트 사회주의의 '포스

* 이 논문 또는 저서는 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A5B5A07039756).

** 한국외국어대학교 중국어문학부 시간강사

트'의 국면과 상관성을 떼다면 다음과 같은 사실에 유의해야 할 것이다.

첫째, 이 문제는 포스트 사회주의의 모습이 근대 초기 사회주의의 바탕이 되었던 물질 토대라는 하부구조위에 상부구조를 이루는 단순한 모식으로는 설명할 수 없다는데 있다. 그것은 경제적 수탈을 이루던 19세기의 제국주의의 모습이 네그리 Antonio Negri가 말하는 '새로운 글로벌의 시대'로서 제국이 서있는 전 세계적인 상황과 같이 움직인다. 이것은 중국이 맞이한 동시대적인 문제를 풀이하는 과정에서 그들의 포스트 사회주의를 노정하게 되었음을 의미하는 것이다.¹⁾ 이 연구는 이러한 중국의 포스트 사회주의 모습이 어떻게 전 세계적인 동시대성으로부터 유리되지 않으면서 그들의 새로운 사회주의를 구성해 가는 가하는 각도에서 진행하게 될 것을 의미하게 된다.

둘째, 사회주의시기에 '인민'이라고 불렀던 이들의 위치가 변화했음에 주목해야 할 것이다. 그들은 지난 사회주의 시기 노동의 주체였고 생산의 주체였다. 이들에게서 노동을 앗아가고 상품의 논리 위에서 소비의 주체가 되어 가도록 만드는 지금의 포스트 사회주의 시기, 그들은 '인민'이라고 여전히 불리울 수 있는가의 문제가 대두된다. 이 시기 인민들 삶의 변화는 이미 사회주의 시기 '인민'의 것이 아니다. 따라서 포스트 사회주의 중국이라는 대명제 앞에 구성된 '포스트'의 주요국면을 이루는 부분은 당연히 재고되어야 한다. 더구나 그것이 지난 사회주의 시기 가장 중요한 구성체였던 인민들과 관련된다면 말이다. 따라서 1990년 이후의 포스트 사회주의 중국의 내면적 성찰을 위해서 인민들의 주체성과 관련된 그들의 사회양식의 변화와 위치들은 재조명될 필요가 있다.

1) 네그리는 세계화가 초래하는 경제적, 문화적, 사회적인 정복과 지배라는 훨씬 더 부정적인 절차를 부각시키는 '제국'이라는 개념을 제안하고 있다. 네그리에게 '제국'이라는 개념은 '국민국가'가 주권이 상위단위로 전이된 것' 보다 정확히 말해서 '초국가'의 시대에 자본주의의 세계화를 관리하는 초국가적 기관으로의 주권의 전이를 지시한다. 안토니오 네그리 지음, 심세광 옮김, 『예술과 다중』, 서울: 갈무리, 2010, 17쪽. 여기서는 포스트 사회주의 중국이 네그리가 말하는 지금의 새로운 제국주의로부터 자유롭지 않다는 것에 동의하면서 네그리 의견을 수용하고자 한다. 왜냐하면 포스트 사회주의 중국에서 취하고자 하는 신자유주의 경제는 근본적으로 경제에 포커스를 맞춘 것이며, '새로운' 내용은 곧 네그리가 말하는 전세계적으로 흐르고 있는 자본주의를 지적하는 일이기 때문이다.

2. 본론: 인민들의 해체지점 - 참여와 표출

1) 새로운 예술 형식들과의 만남

랑시에르 Jacques Rancière는 정치를 떠나서는 미학이 아무런 의미도 없다고 말했다.²⁾ 그는 근대 이후 미학의 실체는 인간적 고통이외에 아무것도 아니라고 지적하였다. 여기서 말하는 '고통'은 바로 동시대적으로 발생하는 여러 가지 해체와 단절의 시간들을 다르게 표현하는 실질이 된다. 따라서 사회주의에서 '포스트' 사회주의로 이행되는 과정 중에 인민들이 겪게 되는 모든 삶의 고통들 역시 새로운 분배와 관련된 정치미학의 문제를 표출하게 될 것이다. 문제는 그 해체와 단절의 모습이 어떠한 예술의 형식을 가지고 그들 인민들의 모습을 객관적으로 조명할 수 있느냐 하는 것이다.

실제로 인민들은 자신의 일상생활에서 겪는 고통을 예술로 모두 승화시킬 수 없다. 그들이 겪는 경험치는 분명히 객관적으로 바라봐야 하는 형태이거나 혹은 일종의 계몽의 단계를 거치게 된다. 그것은 보고하는 형식이거나 혹은 예술의 대상이었던 인민들이 직접 깨달음을 통해 그 스스로를 객관화시켜보는 데서 가능할 것이다. 예술가는 바로 이러한 인민들의 상태와 지성인들의 관찰과 시각간의 교섭을 시도하게 된다.

이러한 교섭을 가장 잘 나타내는 예술양식으로 다음의 것들을 구체적으로 지목하게 된다.

- 2) 랑시에르가 말하는 정치의 미학이 구성되는 지점은 다음과 같다. 랑시에르는 우선적으로, 그가 말하는 '미학'이라는 단어가 예술 애호가들의 쾌, 취미 그리고 감수성의 이론을 가리키지 않으며, 예술에 속하는 것의 특유한 존재 양식을, 예술의 대상들의 존재양식을 가리킨다고 말하고 있다. 실제로 그는 예술에 식별이 가능한 세 가지 체제가 있다고 본다. 윤리적 예술체제, 재현적 예술체제 그리고 재현적 예술체제와 거리를 두는 미학적 예술체제가 있고, 미학적 예술체제는 모더니티와 함께 태어났다고 말한다. 자크 랑시에르, 오윤성 옮김, 『감성의 분할』, 서울: 도서출판b, 2008, 27-31쪽. 또한, 동시에 그는 자리와 신분의 이러한 배분과 재배분은, 공간과 시간의, 보이는 것과 보이지 않는 것의, 소리와 말의 이러한 절단과 재절단과 같은 문제에 대해 '감성의 분할'을 언급하면서, 미학적 예술 체제가 정치와 관련된다면 바로 이러한 것들에 대립을 창조하는 작업에서 나타나한다고 하였다. 자크 랑시에르 지음, 주형일 옮김, 『미학안의 불편함』, 서울: 인간사랑, 2009, 55쪽.

첫째, 인민들의 직접적 참여를 이루는 플럭서스 아트 Fluxus art

둘째, 인민들의 삶을 여과 없이 객관적으로 보고하는 입장에서 보여주는 사진 예술 Photograph art

이 두 가지 예술 형태들은 그것들이 지니는 현물적 특징으로 인해 일상의 용품과 관련된 그들의 삶에 새로운 의미를 부여할 수 있게 된다. 이는 데리다 Jacques Derrida가 말하는 차연 la differance의 의미로 확대해석할 수 있으며, 음성이 아닌 문자로서 기록되면서 발생하는 지점과 같은 효과를 가져오게 된다. 이것은 기존의 미술 작품들이 보여주었던 재현성을 탈피하고 직접적으로 사물을 택함으로써 예술 작품내의 어떤 오브제 objet로 작용하기 때문에 가능한데, 물론 이러한 성질은 플럭서스 아트나 사진예술에만 한정해서 나타나는 것은 아니다. 다만 본래의 의미가 지속적으로 미끄러져 가는 지점으로 이 두 가지 장르를 고집하는 것은 플럭서스 아트의 공간과 소재 그리고 사진예술의 대상이 일상에서 볼 수 있는 것들이기 때문이다. 이러한 일상의 오브제들은 예술 작품 내에서 행동들을 예술화시키는 지점에서 무한히 그 의미를 발생시키게 된다. 따라서 그곳은 부단히 의미가 해체되는 지점이고, 이 연구에서 말하는 포스트 사회주의시기에 자신들의 위치를 현격히 겪고 있는 인민들의 삶과 유비적으로 선택될 가능성이 커지게 된다. 따라서 이 두 가지 개념예술들이 가지는 해체의 지점들은 단순히 미술의 형태로서 그것을 연구하는 것이 아니라 인민들의 직접적 참여나 혹은 보고의 지점으로써 그 가치를 획득하게 된다.

2) 인민의 삶의 표준 제시 - 호기심이나 소통자극 - 인민의 참여

(1) 1990년대 이후 참여예술의 모더니즘적 혁명의 성격

플럭서스 아트³⁾는 그 성질상 퍼포먼스와 외관상 거의 구별이 가지 않는다. 하

3) 플럭서스 Fluxus는 흐름, 끊임없는 변화, 움직임 을 뜻하는 라틴어 명칭에서 시작되었다. 르네 블록에 의하면 이 용어는 1960년 무렵 전통적인 예술 형식과 스타일을 벗어난 예술가들의 생각을 널리 알리기 위해 계획되었던 잡지의 제목이었고, 매키어너스가 선택한 것이

지만 퍼포먼스 예술보다는 더욱 적극적인 관객의 개입이 필요하다. 작가 개인의 일방적 발화가 아니라 작품 속에서 관객과 작가가 무언가를 ‘행하며 act’ 이루어지는 형태이기 때문에, 예측 불가능한 시간구성이 이루어지게 된다. 또한 여기서 변수가 되는 것은 관객의 반응이다. 그 반응은 대부분 관객의 이성적인 부분보다는 감성적인 부분과 연결된다. 바로 이 감성적인 부분에 대한 적극적인 개입이 플럭서스 아트를 매우 정치적으로 만든다고 할 수 있다. 왜냐하면 이러한 작품에서 관객이 느끼는 것은 미적인 쾌의 지점에 있는 것이 아니라 바로 잃어버린 인간 본성의 감각중추를 깨우기 때문이다.⁴⁾ 관객은 작품을 통해 황당함 혹은 화냄, 어리둥절함부터 기쁨과 같은 감성적 체험을 하게 되는데, 이러한 감성적 체험은 그 자체로 끝나는 것이 아니라 그것을 통해 무언가를 보게 하는 시선을 가지게 해준다.

중국에서 플럭서스 아트는 1990년 이후에 나타났다. 물론 그 이전부터 퍼포먼스 성격의 행위예술은 있지만, 보다 직접적으로 관객의 참여를 불러일으키는 것은 1990년 이후라고 봐야 한다. 이전 사회주의 시기에 예술에 속하지 않던 이러한 플럭서스 아트는 작가개인의 끔찍한 예술 소동과 달리 매우 일반적이고 평범하게 진행되었다.



[그림 1] Cheng li, 葬, 1992

1992년 청리 Cheng li 威力는 가짜 시신 소동 사건(〔葬〕)을 일으킨다. 사실 이 플럭서스는 퍼포먼스 예술의 성질이 강한 것이었다. 청리는 사망신고서를 가짜로 만들고 가짜 시체를 어깨에 메고 거리를 행진하였다. 참여한 사람들은 실제로는 준비된 일반인과 예술인이었지만 이것이 모두 가짜 행위라는 사실을

모든 채 우연히 참가한 일반 관객들은 그것을 지켜볼 수밖에 없었다. 그리고 가장 마지막에 가서 이 모든 것이 가짜라는 사실을 알게 된다. 일상생활에서 이루어지는 장례의식을 통해 관객들은 자신들이 바라는 기대치와 전혀 다른 결과를 얻게

라고 한다. 르네 블록 진경희 옮김, 『플럭서스 베를린 1964-1976』, 서울: 열화당, 1992, 13쪽.

4) 자크 랑시에르, 『미학안의 불편함』, 31쪽.

됨으로써 '진실성'에 의문을 갖게 된다. 이것이 바로 부리오 Nicolas Bourriaud가 말하는 '사회적 틈 interstics'이다.⁵⁾ '죽음'이라는 것에 대해 의례를 갖추는 것은 인간에게만 벌어지는 일이다. 이것은 인간 고유의 일상적 삶이다. 관객은 인간의 죽음을 일상적으로 연출한 작품을 통해 삶에 대한 직관과 '만나게 된다'.⁶⁾ 그것은 단순한 커뮤니케이션을 넘어서는 다른 상호 인간적 교류를 가져오게 된다.

실제로 이러한 플럭서스는 이제까지 사회주의시기에는 없던 예술의 행위를 보여준다는 점에서는 모더니즘적인 경향이 강하지만, 실제 장사행위가 아니라 모두 꾸며진 가짜였다는 사실에서는 포스트 모더니즘적 경향을 띠는 작품이었다.

(2) 2000년대 이후 참여예술의 내용들과 사회적 사건들

포스트 사회주의 중국에서 플럭서스 운동은 여전히 낮은 것이었기 때문에, 2000년이 되어서도 관객들의 직접적 참여를 불러일으키지는 못했다. 이 시기 이루어진 대부분의 플럭서스 아트는 예술가의 주도하에 이루어져서 예술의 메시지

전언이 큰 형태를 이루었고, 관객들은 어리둥절하게 이 예술행위를 행하고 있는 사건에 무대책으로 임하였다. 하지만 중요한 것은 이시기에도 플럭서스의 중심테제는 '인간'의 삶에 대한 직관과 관련된 프레임을 제공하는데 있었다.



[그림 2] Liu Jin, Inspection Standards, 2001

먼저 리우진 Liu Jin 劉瑾은 [Inspection Standards](2001)라는 플럭서스를 통해 외지에서 온 노동자 12명에게 "Without Communist Party, Without New China"라는 노래를 부르게 해서 중국에 대한 애국심을 통과 시험하는 것을 보여주었

5) '틈'은 칼 마르크스에게서 가져왔다고 부리오는 밝힌다. 그는 이것이 원래는 이익의 법칙에서 벗어나는 교환 공동체를 지적하는 것이었지만, 이것의 개방적인 성질이 인간관계의 새로운 가능성을 암시하는 공간으로서 사용될 수 있다고 말한다. 니콜라 부리오 지음, 현지연 옮김, 『관계의 미학』, 서울: 미진사, 2011, 26쪽.

6) 부리오는 의하면 인류가 다른 동물의 종과 구분되는 하나의 관념, 죽은 자의 매장, 웃음, 자살은 결국에는 미학적이고 의례화되었다고 말한다. 부리오, 위의 책, 195쪽.

다. 여기서 노래를 잘 부르는 사람에게는 통과하였다는 도장을 찍어주었는데, 이것은 서류상으로 획득할 수 있는 중국이라는 나라에 대한 내셔널리티를 풍자한 것이었다. 노래를 부르고 온 몸에 도장이 찍힌 노동자는 단지 하나의 노동하는 '몸' 그리고 사물에 지나지 않는다는 것을 알려준 플럭서스였다.



[그림 3] (위) Guo Haiping, (Protecting Health from Climate Change), 2008
(아래) Katalog study group, (Breath machine), 2008

또한 위생과 관련하여 귀하이핑 Guo Haiping 郭海平 ([Protecting Health from Climate Change], 2008)이나 카타로그 스터디 그룹 Katalog study group([Breath machine], 2008)에서는 기후변화로 인한 공기오염의 심각성을 알리는데 주력을 했다. 이 두 작가는 2008년에 발표된 세계 World Health Day 에 맞추어 이 플럭서스 운동을 전개하였다. 여기서 귀하이핑은 한자로 “병 病”이라고 쓰여진 티셔츠를 관객에게 나누어 주었고, 카타로그 스터디 그룹은 상하이 도심에서 지나가는 모든 이들에게 산소 공급기를 지급함으로써 공짜로 산소를 마셔보는 기회를 주었다.

2015년 현재까지도 중국의 외지 노동자에 대한 처우나 위생문제와 관련된 중요한 사회문제는 중국내부에서 살고 있는 인민들에게는 삶과 직접 관련성을 띤 사안들이다. 그러나 이들 예술 행위는 사태의 심각성보다 매우 간단하고 재미있는 방식으로 진행되었다. 관객에 해당하는 일반 인민들은 이것이 진짜 병원에서 나온 프로그램이나 혹은 중국정부에서 홍보 차원에서 나온 프로그램의 일부라고 여겼을 것이다. 이런 예술들이 지니는 가짜 퍼포먼스는 유희적으로 보이고 또한 예술성이 전혀 드러나지 않는데서 그것의 일상미학으로서의 심각성을 지니게 된다.

2010년 주파동 Zhu Fadong 朱發東은 산서성의 웨이청산 지구 山西 芮城山區에 들어가 에이즈 감염자와 예술가 자신 그리고 일부 기자와 예술가 그리고 일반 지원자 12명을 포함하여 같이 음식을 나눠먹고 길거리를 지나며 에이즈 병에 대



[그림 4] Zhu Fadong, 2010

한 서명을 받았다. 그들은 지난 사회주의 시기 인민들의 가장 평범한 노동자 옷을 입고 등에 “연합군개발계획서명 聯合國開發計劃署”이라는 글씨를 등에 붙이고 무리를 지어 다니면 사람들에게서 서명을 받

았는데, 주파동의 이 철거작업에 대한 은유적 고발은 유희적이면서도 강력한 메시지를 전하게 된다.

실제로 이런 위생과 관련된 것들은 일본의 플럭서스 운동에서 추구하던 위생활동(7)과 맞닿아 있으며 비슷한 시기 독일에서 벌어졌던 보이스 Joseph Beuys가 벌였던 거리 청소 플럭서스와도 맞닿아 있다.⁸⁾ 이들이 노리는 효과는 전혀 생각하지 못했던 부분들에 대한 조명을 통해 관객들에게 모호함을 불러일으키고, 그 모호함을 통해 어떤 의식을 행하려고 했던 것이다. 관객은 우연히 이런 의식에 비의도적으로 참여함으로써 사회에 대한 경고 메시지를 아주 손쉬운 방법으로 접하게 된다. 그것은 뉴스를 듣거나 보는 것보다 훨씬 효과적이다. 왜냐하면 일상생활에서 그것을 접함으로써 항상 그들에게 일어나는 일을 객관적으로 한발 물러나 조명할 수 있기 때문이다.

2000년대 포스트 사회주의 중국에서 플럭서스 아트의 정점은 관객 서비스에 있다. 기본적으로 사회주의 중국에서 ‘서비스 service’ 개념은 없었다. 이것은 중국어로 ‘복무 服務’로 번역되는바, 실제로 이 단어는 지난 사회주의 시기 가장 중요한 개념이었다. 마오 毛澤東가 제창한 “인민을 위해 봉사하라 爲人民服務”는 중국 사

7) 1962년부터 1964년에 걸쳐 일본의 실험예술 집단인 레드아트센터는 도쿄 올림픽을 맞이하여 도쿄 거리를 청소하는 클리닝 이벤트를 벌였다. 그들은 올림픽을 보러 오는 손님들을 위해 도로를 정리하고 청소를 하기로 하고 참여하게 된다. 아카세가와 겐페이 지음 김미경 옮김, 『일본의 실험미술』, 서울: 시공사, 2001, 186쪽.

8) 플럭서스 아트는 실제로 1960년대 전 세계에 걸쳐 각 국가에서 펼쳐졌지만, 1972년 약간 뒤늦은 시기에 조셉 보이스는 자신의 정치적 입장표명을 위해 5월1일 아프리카 학생과 아시아 학생의 도움을 얻어 베를린의 칼 마르크스 광장에서 있었던 베트남 전쟁 반대 시위에 버려진 팜플렛과 기타 쓰레기를 모두 붉은 비를 들고 청소하는 작업을 행했다. 르네 블록, 위의 책, 33쪽.



[그림 5] James Chu, A Free Ride, Chatting with Passengers about Art, 2008

회주의 국가의 진정한 주체가 인민이라는 것을 천명한 명구였다. 하지만 이 시기 예술가들은 그러한 복무의 개념을 바꾸어 놓는다. 제임스 추 James Chu 朱焯信은 택시 기사가 되어 무작위로 인민들을 태우고 공짜로 목적지까지 실어다 주었다. (Chu james, A Free Ride, Chatting with Passengers about Art, 2008) 또한 스마

일 라이브러리와 쉬빙 Xu bing 徐冰은 물량 공세를 하면서 물건을 공짜로 나누어 주기도 했다.(Smile library, Catalogue Donation, 2008 Xu bing, A Consideration of Golden Apples, 2002)



[그림 6] (왼쪽) Smile library, Catalogue Donation, 2008 (오른쪽) Xu bing, A Consideration of Golden Apples, 2002



아마도 이런 서비스를 받은 인민들은 매우 황당했을 것이다. 이런 것을 무료로 받을 수 있는가에 대해서 의문이 들었을 것이고 그 다음에는 바로 즐거운 마음으로 받아들였을 것이다. 사회주의 시

기에 모든 일용품은 배급되었다. 하지만 자본주의가 적극적으로 들어온 중국에서는 모든 인민은 차등적으로 일용품을 가질 수 있다. 돈이 많으면 더 많은 것을 가질 수 있거나 혹은 더 좋은 것을 가질 수 있게 된 지금, 일용품은 욕망의 지점에서 사치스러워졌다. 모든 것은 인민을 위해 존재하지 않게 되었다. 또한 지금의 인민을 행복하는 지점은 바로 이런 돈과 관련된 소비에 있다. 이들을 위해서 봉사한다는 것은 경제적 부담을 덜어주는 것이다. 인민들이 행복한 지점이다. 이보다 조금 더 서비스의 개념을 발전시킨 것들도 있다.

2007년과 2008년에 각기 이루어진 예술가들의 서비스 형태는 직접 자기가 쓴 책을 서점에서 나누어준다던지 혹은 발을 직접 씻겨주고 혹은 예약을 받아 네일을



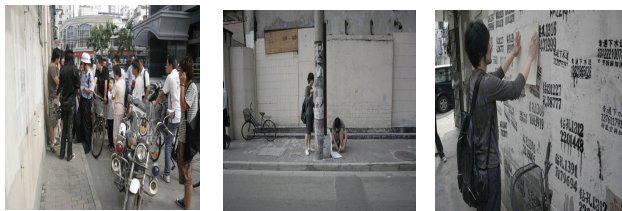
[그림 7] (좌) Zhang Hao, Free Exchange - Hand-written book project, 2008 (중앙) Luo Fei, noseries, 2007 (우) Interlude project team, Will You Come on Wednesday, 2008

해주고 등 마사지를 해주는 작업을 감행했다. (Zhang Hao, Free Exchange - Hand-written book project, 2008, Luo Fei, noseries, 2007, Interlude project team, Will You

Come on Wednesday, 2008) 정신적 양식이던 육체적인 편안함이던 이 모든 것은 중국의 일반도시라면 엄청난 값을 지불해야 받을 수 있는 서비스 영역이다. 일반인들의 삶에서 그것은 생산적 영역이 아니라 확실히 소비의 영역이며, 사람들의 봉사 몸값을 지불해야 가능한 것들이다.

아마도 관객들은 이러한 예술가들의 행위를 통해 그것이 예술이라는 인식보다는 단지 몸의 편함과 행복감을 느꼈을 것이다. 그들은(예술가들은) 직접적으로 인민을 위한 봉사한 것이다! 인민을 위한 봉사의 영역은 바로 이러한 직접적 서비스에 있고 인민이 웃는 곳에 있는 것이다. 이러한 작업들이 남기는 것은 바로 인민을 위한 것이 정녕 무엇인지를 알려주는 것들이다.

우연치 않은 참가를 통해 메시지를 전달받는 것들은 플럭서스 운동에 있어서 관객들의 즐거운 참여라는 측면에서 중요한 한 형식이다. 그것은 '새롭기 때문이



[그림 8] Chen Yongwei, Sticker, 2008

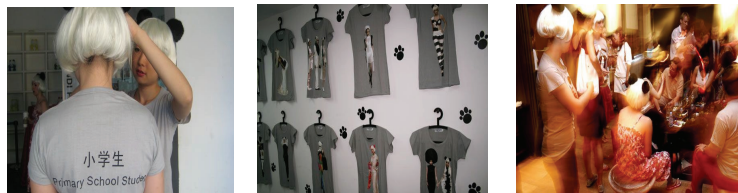
아니라 새로운 변화를 직접적으로 받아들이는 작용을 했기 때문에 의미가 있다.

가령 천용웨이

Chen Yongwei 陳勇爲는 동네의 벽과 전봇대에 광고전단 스티커를 붙이는 플럭

서스를 했다.(Sticker, 2008) 특이한 점은 393.5*546mm의 하얀색 스티커를 마련해 두고, 상하이의 117곳을 선정하여 그곳에 있었던 기존의 광고성 글이 쓰여진 스티커 위에 이 하얀 것을 덧붙였다는 점이다. 여기서 그 스티커를 붙이고 그 효과를 눈으로 목도한 사람은 모두 그 마을의 주민이었다. 그는 벽보를 떼는 방법이 아니라 오히려 덧붙임으로써 청소를 하는 효과를 가져왔다. 이런 작업들은 충분히 충격적이지 않더라도 그 효과는 뛰어나다.

판다를 작업의 주요테마로 삼은 자오반디 Zhao Bandi 趙半狄는 2008년 9월 3일에 상하이 모마 Moma에서 자신이 판다맨이 되어 티셔츠와 가발을 준비해 두고 그의 미술관에 들어오는 모든 이에게 이것을 나누어주거나 혹은 본인이 직접 선택하여 착용하게 함으로써 이 예술에 직접 참가하는 일원이 되도록 했다. 또한 이곳은 실제 판다와 관련된 소비용품도 파는 곳으로 관객들은 보기만 하는 것이 아니라 직접 구매하는 경험까지 하도록 만들었다. 원래 판다는 중국의 상징이었다. 이 행사는 실제로 헐리우드 영화 [쿵푸판다 Kung Fu Panda]의 중국 개봉 5일을 앞두고 보이콧을 하기 위해 벌어진 것⁹⁾으로, 헐리우드 영화의 중국에 대한 대공격을 유희적으로 풀었던 작품이다.



[그림 9] Zhao Bandi, Panda Day, 2008

이 두 가지 플럭서스의 중심은 관객을 두 가지 위치에 놓게 된다. 그들은 예술의 주체적 행위자 이자 동시에 그것을 바라보는 수동적 관람자가 되는 경험을 하게 된다. 이러한 예술적 경험은 궁극적으로 즐거움을 낳는다. 특별히 생산적이거나

9) http://www.china.org.cn/culture/2008-06/20/content_15863889.htm

의미 있는 행동이 아니어도 단지 참가한다는 것만으로 즐거울 수 있다는 사실을 알려준다. 그것은 반드시 생산적일 필요가 없다. 오히려 유희적이고 또한 무의미하다. 부리요가 말하는 ‘근거리 유토피야’란 바로 이런 것이다.¹⁰⁾ 즐거움을 통해



[그림 10] Hua Yong, Beg for Belief, 2009

메시지는 무리없이 전면에서 떠오른다. 그리고 그 메세지들은 인민의 삶과 연관되어 있기 때문에 문제작이 될 수 있다. 단순히 해프닝으로 끝나는 것이 아니라 충분히 정치적 미학을 이루었기 때문이다.

그것이 발전되면 훨씬 더 개념적인 일로 갈수도 있다. 2009년에 벌어진 [믿음을 위한 구걸 Beg for Belief, 2009]을 통해 작가 화용 Hua Yong 華涌은 세 명의 연기자들을 고용하였다. 그들은 지나가는 사람들에게 텅 빈 모자를 보여주며 그들에게 믿음을 달라고 간구한다. 당연히 아무것도 지불할 수가 없다. 왜냐하면 그것은 보이지 않는 것이기 때문이다. 보이지 않는 것을 달라는 요구에 관객은 황당함을 겪을 것이다. 그리고 이들의 행위가 도대체 어떤 생산적인 활동과 관련있는 지를 묻게 될 것이다.

이러한 모든 무의미하게 보이는 플럭서스는 지금 중국의 가치들을 묻고 있다. 인민들을 행복하게 하는 지점들을 직접 인민이 웃는 얼굴을 통해 그것을 증명해 보인다. 무엇이 그들을 행복하게 하는가 하는 것은 새로운 방식으로 작품과 관객 사이에 있게 된다. 이러한 유희적인 플럭서스 운동들은 진정으로 인민들을 위한 ‘복무’의 개념들은 어디에서 생산되는지 알 수 있게 해주는 작업들이다.

3) 인민의 삶 - 표출 - 보고

(1) 1990년대 이후 사진이 보여주는 모더니즘/포스트 모더니즘적 양식

10) 오늘날의 예술적 실천을 부리요는 근거리 유토피야가 보여준다고 말한다. 이렇게 인간 전체와 사회적 맥락을 실천하는 것을 그는 ‘관계의 예술 Relational Art’라고 명명한다. 니콜라스 부리요, 위의 책, 145, 199쪽.

사회주의시기 가장 중요한 문예형식은 리얼리즘이었다. 삶의 한 단편에 대한 확대해석되는 이 리얼리즘은 사실 그것을 문자로 그려내는 것보다는 사진과



[그림 11] Wang Tong, Mao on the Wall, 1996

같이 하나도 숨김없이 그 이미지를 노출시키는 것과 관련을 지닌다. 하지만 역설적이게도 사진에 보여주는 현실적인 사물들은 현실 그대로를 보여주지 못한다. 그리고 현실적인 이미지는 문자적 수식을 필요로 함으로써 현실성을 획득하게 된다.

1990년대와 2000년대는 예술적으로 엄격히 다르다.¹¹⁾ 1990년대는 여전히 사회주의

의 흔적이 남아있는 것들이 사진으로 남겨졌다. 왕통 Wang Tong 王彤은 특히 마을 담벼락에 그려진 마오의 얼굴에 주목했다. 그곳에서 마오는 이미 지워진 모습으로 그 흔적을 드러내고 있는데, 지금 현재의 마오의 존재를 드러냄과 동시에 사회주의 시기건물과 딱 붙어 있는 그 고정성에 대한 회의를 그대로 드러낸다. 반면, 하이보 Hai Bo 海波는 지난 사회주의 시기 인민복과 모자를 쓴 젊은 날들과 지금의 사회주의 시기를 살고 있는 사람들을 비교하는 작업을 통해 지난 사회주의의 강력한 흔적을 소구한다. 여기서 그들은 밝은 얼굴의 지난 사회주의의 노동자 그리고 홍위병의 모습을 하고 있다. 지금의 중국 인민들을 구성하고 있는 지난 시기의 사회주의 인민들은 이로서 단순히 한 개인의 지나간 흔적일 뿐 아니라 그것에서 드러나는 사회적 속성을 함께 노출시킨다. 특히 하이보는 지금 중국을 구성하고 있는 인민들의 변화를 지속적으로 남기고 있다. 그의 사진에 찍힌 일반 인민들은 그들의 젊은 시기를 마오의 사회주의 시기에 보냈다. 젊은 시기 사회주의 시

11) 김영미는 중국현대미술은 1978년 개혁개방이후 세 번의 굴곡을 겪으며 동시대성을 구성했다고 말하고 있다. 여기서 그는 1985년을 전후한 집체활동의 시기를 첫 번째 시기로 보고, 1990년 즈음 그러니까 천안문사태이후 동춘 東村으로 내몰린 개념작가들의 행위예술의 시기가 두 번째 시기, 그리고 1998년 원명원사태 이후 2000년을 열기 시작한 예술단체의 움직임 시기가 있다고 보았다. 문제가 되는 1990년대와 2000년대는 각기 작품의 상업화유무와 관련을 가지며, 특히 1990년대까지 보여주던 예술가들의 불안한 사회적 위치가 2000년 들어서면서 확고하게 자리매김한다고 보았다. 김영미, 『중국현대미술의 동시대성』, 『중국학연구』제 57집, 중국학연구회, 2011.9, 506-510쪽.

기 뜻을 같이 했던 '동지 同志'들은 이것을 통해 지난 사회주의 시기를 추억할 것이다. 그는 2000년이 넘어서도 이러한 젊은 시기와 지금 시기의 모습을 비교하는 작업을 계속함으로써 한 인간의 걸모습으로서의 기록이 아니라 그 안에 담겼던 시간성을 남기고자 한다.

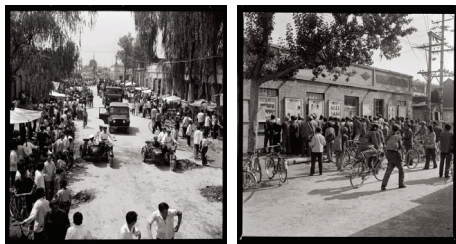


[그림 12] Yan lei, A bicycle parking lot in Qingdao, Shandong Province, 1987

물론 이런 시간성에 대한 작업은 다른 작가들의 작품에서도 충분히 드러난다. 옌레이

Yan lei 閻雷는 1990년대까지는 중국의 도시에서 가장 흔하게 볼 수 있었던 자전거의 흔적을 남겨 놓았다. 2015년 지금에 와서 이런 운송수단은 지난 사회주의 시기에 가장 보편적인 것이었다. 그것은 중국인민의 보통 생활에서 빠질 수 없는

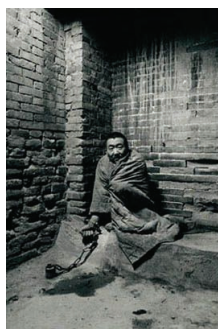
중요한 한 부분이었다. 이 자전거들은 일률적으로 같은 운송수단을 공유했던 사회주의 시기와 그러한 생활습관이 여전히 남겨져 있던 포스트 사회주의 시기 초기의 인민들의 모습을 고스란히 간직하고 있다. 여기서 보이는 인민들의 집체적이고 군집적인 생활들은 여러 가지로 기록되었다.



[그림 13] Yang Zhenzhong, People are looking criminals on the street. 1981/ Yang Zhenzhong, Workers are reading news. 1983

양전중 Yang Zhenzhong 楊振中

의 사진은 흑백으로 드러난 베이징 거리의 모습이다. 여기서 모든 사람들은 함께 움직이고 있다. 모여서 같이 신문을 읽거나 상업행위를 하고 있다. 개인적으로 인터넷을 통해 소식을 접하거나 물건을 사는 모습과는 전혀 다른 모습들이다. 실제로 이러한 것은 사회주의 시기에만 국한되어 있었던 것은 아니다. 전 세계적으로 모든 것이 실물의 형태를 띠던 시기에 대한 흔적이다. 하지만 주목해야 하는 것은 1990년의 중국이다. 여기에는 지난 사회주의 시기의 모습이 아직 남아있다. 여기에는 모든 것을 함께 공유하며 같은 활동을 하며 생활을 영위했던 사회주의 시기



[그림 14] Lv Nan, the forgotten people, Family, Shanxi, china 1989

인민들의 모습이 남겨져 있다. 이것은 소박한 인민복을 입은 일상의 생활들을 간직한 기록적인 르포르타주라고 할 수 있다.

이 시기에 가장 주목할 작가는 뤼난 Lv Nan 呂楠이다. 그는 [The Forgotten People] 시리즈(1989, 1990)를 통해 변경지역에 사는 소수민족들의 삶과 정신병동에 갇혀 있는 사람들, 거리의 부랑자들에게 눈길을 돌렸다. 그는 이러한 경계선에 산 사람들에게 주목한 최초의 작가다. 이들은 사회에서 소외된 자들로 인민의 범주에 정확하게는 포함되지 않았던 자들이다. 물론 정신병자들의 건강하지 못한 모습이나 거리 부랑자들의 모습은 사회주의 혁명

에 위배될 정도의 추악함을 신고 있기 때문에 이것은 지난 사회주의 시기 동안에도 존재하고는 있었으나 감추어진 존재였다. 그는 이러한 것을 드러냄으로써 그들 역시 인민의 범주에 속하는 이들임을 알렸다. 특히 그는 [The Four Seasons] 시리즈(1997-2001)를 통해서 변경지역의 인민들의 삶을 여과없이 보여줌으로써 도시와 농민의 격차를 드러냈고, 더 나아가 인민들의 범주에 속하는 노동자의 참 모습이 무엇인지를 고발하였다. 특히 그의 사진들은 매우 담담하게 촬영됨으로서 극적인 연출을 자제하였고, 그러한 담담함이 객관적 필치를 가짐으로써 보고서와 같은 효과를 가져왔다.

(2) 2000년대 이후 사진들이 보여주는 정치적 사안과 인민들의 삶

2000년이 넘어서면서 사진예술들은 알레고리성이 짙어졌다. 그것은 현물적인 소재들이 보여주지 않는 모습들을 조명한 것으로, 사진이 숨길 수 없는 사물은 없다는 사실에서 절대적으로 보이지 않는 것에 대한 것들을 조명하려는 개념적 행위로 나아갔다. 자세히 살펴보면 그 경향은 다음과 같다.

첫째, 사회주의의 모습은 2000년이 넘어서 확실히 퇴색이 되었다는 것을 보여 준다. 그 모습은 주로 필름의 물리적 측면인 화학작용을 통한 빛바랜 효과를 주는

방법과 지금의 어린이들이나 인형들을 이용하여 그 시기를 재현하는 모습을 통해서 완전히 왜곡시키는 방법이 있다.

가령 왕요우선 Wang Youshen 王友身이나 티엔타이취엔 Tian Taiquan 田太權은 사회주의 시기 사진들을 유명화시켜 버린다. 여기서 인민들은 앞 시기 1990년대 있었던 사회주의 시기를 기억하는 사진들과는 다른 지점을 보여준다. 여기서 그들은 사진은 옛 사진이 바꿨다는 느낌보다는 실제로 이제는 기억하고 싶지 않다는 강력한 의지를 보여준다. 그것은 작가의 인위적인 조작이다. 자연스러운 시간의 흔적이 아니라 일부러 지운 것이다. 특히 쑨원상 蘇文祥 Su Wenxiang과 응푹차오 Ng Fongchao 吳方洲의 경우는 작가의 인위적인 조작이 돋보이는데, 이것은 고의적으로 그 흔적을 지움으로써 관객들의 반응을 얻어내고자 함으로 읽힌다. 또



[그림 15] (왼쪽부터) Wang Youshen, wash no.13, 2003, Tian Taiquan, Lost no.5, 2006, Su Wenxiang, Goodbye an old man, 2008, Ng Fongchao, noseries, 2008

한 이러한 외부적이고 물리적인 상처는 지난 사회주의를 그대로 보여주기 보다는 오히려 사진적 진실성을 왜곡하는 현상을 통해서 지금의 그들의 머릿속에 남아있는 사회주의의 잔재를 지우려는 노력으로 보인다.



[그림 16] Wang Tong, Reenactmen in Yanan, 2008

그리하여 사진 자체 조작보다는 인물들의 연출을 통해서 그것을 조롱하는 수가 많아졌다. 왕통은 지난 시기 [마오 안위엔에 가다 毛主席去安源](1967)라는 문혁시기의 그림을 패러디 한다. 여기서 왕통은 옌안 延安에서 인민복을 입고 걸어가고 있는 마오의 모습

을 연출한다. (Reenactmen in Yanan, 2008) 주목할 점은 그가 걷고 있는 골목길에는 이미 높은 건물이 뒤로 보이고 쓰레기차의 뒷부분이 있다는 점이다. 또한 그 옆으로 자동차가 지나가고 있으며 사람들은 이미 지난 시기의 노동자옷을 입고 있지 않다. 이로서 그는 얼마나 지난 시기 사회주의 잔재가 낡은 것이 되어버렸는지를 알려준다. 또한 그는 안위엔에 '가다 去' 대신에 '있다 在'라고 동사를 바꾸어서 2008년 현재의 마오의 모습들을 촬영하고 있는데, 상해 上海나 허난 河南의 농촌에 간 마오의 모습들을 연출하여 사진으로 남겨두었다. 여기서 도시는 예전 모습이 보이는 곳으로 농촌과 같은 곳은 도시와 같이 이미 바뀐 모습이 연출된 장소를 택했다는 점도 매우 특이하다.



[그림 17] Huengman Kwan, Cultural Revolution Figurine, 03, 2008

유희적으로 이러한 사회주의 흔적에 접근한 경우도 있다. 형만관 Huengman Kwan은 사회주의 시기를 상징하는 노동자복을 입은 인형을 국가 오성기 앞에 세워 두었다. 이것은 살아있는 사람이 아니라 이제 죽어서 인형과 같이 남아있는 문혁에 대한 기억을 지적한다. 스킵 Shi Qing 石靑과 장웨이 Zhang Wei 張巍는 각각 어린아이들을 이용하여 그 작위성을 연출하고 있다. 아이들은 숨을 쉴 수 없는 비닐을 머리에 쓰고



[그림 18] (왼쪽부터) Shi Qing, noseries, 2002, Zhang Wei, noseries, 2008, Huengman Kwan, Twins0806, 2006

있거나 혹은 아무 초점이 없는 얼굴을 하고 있다. 그들은 붉은 공산당원 스카프를 목에 두르고 제복을 입고 있다. 무개성적이며 생명력이 없었던 지난 사회주의시기에 대한 2000년의 재연출이라고 할 수 있다.



[그림 19] (왼쪽)Jin Ping, Apocalypse, Caopo Village, Wenchuan, 2008 (중앙)Chen qjulin, Ruins 5, 2002(오른쪽)liu Jin, Injured Angel, Realistic Theater, 2008

둘째, 사회주의 시기를 드러내는 가장 큰 잔재는 아무래도 그 시기에 지어진 건물들이다. 생산의 지점이었던 공장이 필요 없어지고 대신 소

비의 공간이 필요하다거나 혹은 인민들의 집체적인 생활을 보여주었던 노동 단위 勞動單位별로 숙소가 모여 있던 곳은 개인적 가정을 세우는 아파트로 대체되었다. 따라서 지난 시기의 건물들은 이제 모두 무너진 상태로 사진 속에 노출되며 도시에 새로이 세워진 건물들과 비교된다.

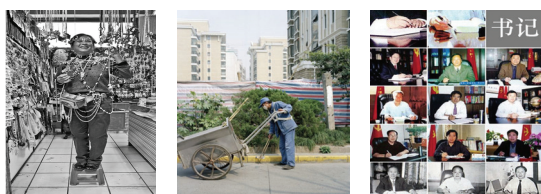


[그림 20] (왼쪽)Zhu Feng, Shanghai Zero Degree, 2004 (오른쪽)Zhou Ming, Physical City, 2009

특히 주펑 Zhu Feng 朱鋒의 사진은 클래식 가구공장의 모습을 보여줌으로써 이제 인민들이 찾는 소비품을 만들어내는 곳은 생산적인 일용품공장이 아니라 소비적이고 개인적 취향을 드러내는 인테리어 제작소라는 것을 드러낸다. 조우밍 周明은 도시를 배경으로 사진작업을 많이 하는데, 특히 [Physical City](2009-2010)에서 그는 중국의 미래도시와 그 속에 살아가야 하는 인간들에 대해 질문을 던진다. 특히 메트로폴리탄과 같은 도시성이 상하이와 같은 큰 도시에서 이루어질 때 사회주의에 대한 기억은 완전히 사라질 것이기 때문이다.

셋째, 무엇보다 주의할 것은 인민들에 대한 다양한 스펙트럼이라고 할 수 있다. 그것은 인민의 노동 현장으로부터 소비현장까지 다양하다.

우선적으로 여전히 취약한 부분에서 노동을 착취당하고 있는 노동자의 모습이 보인다. 니우궈정 Niu Guozheng 牛國政은 노동자들의 노동 현장을 진솔하게 담아낸다. 이 노동의 현장은 사실 매우 넓게 드러난다.



[그림 21] (왼쪽)Chen Man, 2011 (중앙)Wassink lundgren, Empty bottles no.7, 2005 (오른쪽)Liu Xinhua, noseries, 2008

있는 상점의 주인 그리고 빈병을 줍는 거리의 청소부, 그리고 일반적으로 화이트 그룹에 속하는 서기의 모습을 하고 있다. 이들의 복장도 다양하지만 종사하고 있는 이들의 모습이 곧 2000년 이후에 일반 인민범위에 속하는 이들의 노동범위를



[그림 22] Niu Guozheng, Dreamland, 2001
Cao fei, Fresh, 2002

Guozheng은 거리를 집삼아 육체노동을 하는 농민공의 모습을 찍은 [Dreamland]시리즈 (1999-2006)를 완성했다. 물론 이것과 비슷한 것으로는 뤄난 Lv Nan의 [on the road]시리즈 (1992-1995)가 있다. 주로 이들은 거주지를 갖고 있지 않은 도시의 부랑자 노동자들로 포스

천만 Chen Man 陳曼
이나 바싱크룬트그렌
Wassink lundgren, 리우
신화 Liu Xinhua 劉新華
의 경우는 각 계 각층의
노동자를 그려내고 있다.
이들은 악세사리를 팔고

모두 한꺼번에 보여준다는 의미에서
상당히 의미가 있다. 실제로 이들은
알랭바디우 Alain Badiou의 말대로
그들은 자본주의과정으로 가고 있는
5억명의 행복한 중간계급 에 속하기
위해 노력하는 중국에 사는 사람들
일 뿐이다.¹²⁾

이러한 노동자들과 달리 농민공의
모습도 찍혀 있다. 니우 귀정 Niu

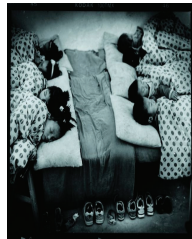


[그림 23] Niu Guozheng, noseries, 2006

12) 알랭 바디우 외 지음 서용순, 임옥희, 주형일 옮김. 『인민이란 무엇인가』, 서울: 현실문화, 2014, 24쪽.

트 사회주의가 배출한 새로운 노동형태를 지니는 인민군이 된다. 차오페이 Cao fei 曹斐 역시 커다란 비닐백에 담겨져 있는 인민들을 연출함으로써 이들의 삶이 1회용 비닐백 안에서 삶을 기대고 있음을 드러낸다.

새로운 노동의 현장에 있는 노동자는 그래도 새로운 인민으로서 그 주체성을 부여받을 것이다. 하지만 이 시기 포스트 사회주의 중국은 여전히 노동을 하면서도 이 노동으로부터 소외된 이들이 존재한다. 그들은 여전히 필름 속에서 그 불안



[그림 24] (왼쪽)Pu Yan, Tibet Panorama. The flying childreun. 2007 (오른쪽)Guo Zhenming, noseries, 2011

감을 드러냈다. 이들은 소수민족 이거나 혹은 변방지역에서 도시로 몰려오거나 혹은 여전히 변방에 머무르는 자들로 이러한 노동자이면서 여전히 도시화된 노동지역 혹은 포스트 사회주의 노동의 현장으로부터 배제된 사람들로 구성된다.

먼저 이러한 노동현장에서 제외된 노동자들의 자녀들을 함께 포함해야 한다. 그들은 노동현장으로 떠난 부모에게 버려진 아이들이다. 푸옌 Pu Yan 濮演的 [Tibet Panorama]에는 어른들이 떠난 변방지역에 방치된 아이들이 보인다. 물론 아이들의 문제는 노동자 못지않은 사각지역에 놓여있는 또 다른 문제이기도 하다. 가령 귀전밍 Guo Zhenming 郭珍明的 자는 아이들 사진은 아이들이 노동자들의 가정 속에 놓여있지 않은 현실을 이야기 해준다.



[그림 25] (왼쪽)Jin Shi, Run Fast, 2009 (오른쪽)Xu Changchang, noseries, no.73, 2008

하지만 이들을 돌볼 엄마와 아빠 역시 안전하지 않은 것은 매한가지다. 진스 金石 Jin Shi의 [Run Fast]와 같은 작품은 일반 영업 허가를 내지 못해서 리어카에 반찬을 팔고 있는 조선족 이쭈마를 담았다. 경찰이 오게 되면 어서 이동을

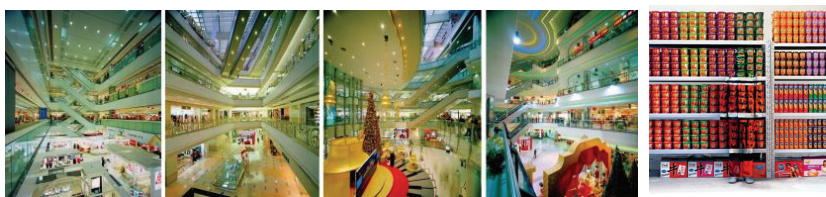
해야 하는 그들의 모습을 진솔하게 담아내고 있다. 하지만 경찰 역시 특별히 그들의 임무가 제대로 부여된 것은 아니다. 쉬창창 Xu Changchang 許昌昌은 길거리



[그림 26] (왼쪽)Lv Nan, Husband and wife sowing the field, 2001 (오른쪽)Li Xiaofei, noseries, 2012

에서 인민들을 감시하고 있는 공안들을 찍은 후 사진 겉 표면에 구멍을 냈다. 구멍 난 공안의 치안은 실제로 '구멍'이라는 가시적 형태로 그것을 증명해내고 있다.

물론 가장 슬픈 노동인구는 아무 노동을 할 수 없는 자이다. 혹은 노동은 하지만 그 노동의 가치를 전혀 인정받지 못하는 자들이다. 그러한 모습은 주로 농촌과 도시의 대비를 통해 드러나는데, 튀난의 [Husband and wife sowing the field]에서 드러나는 삭막한 농촌의 모습은 그들의 노동이 얼마나 척박한 위치에 놓여있는지를 알려준다. 역 대합실로 여겨지는 곳에서 슬리퍼를 벗고 잠을 자고 있는 리샤오펬이 Li Xiaofei 李消非의 사진 역시 도시의 버려진 곳을 의미하면서 고단한 인민의 삶을 그대로 노출시킨다. 여기서 이들이 잠을 자고 생활을 하고 있는 이 공간은 실은 노동의 공간도 소비의 공간도 아니다. 이들은 여기서 삶을 살고 있을 뿐이다. 인간의 기본적인 욕구



[그림 27] (왼쪽)Guo Shujun, Paradise, 2007 (오른쪽)Liu Bolin, City Camouflage. Super market, 2009

를 충족하는 것조차 삭막한 여운을 남기는 이 사진들은 사회주의 시기 인민의 대오로부터 버려진 포스트 사회주의 시기의 사회주의 잔재들이다.

반면, 인민의 소비현장과 그 화려함 역시 중국 인민에게 놓인 현실이다. 귀슈쥘



[그림 28] (왼쪽)Xu Zhen, untitled, 2008
(오른쪽)Yang zhenzhong, The Summer of 2009

Guo Shujun 郭術君은 자본주의 상품의 극대화를 이루는 장소인 백화점을 촬영하여 [Paradise]라고 이름을 붙여 놓았다. 리우보린 Liu Bolin 劉勃麟의 [City Camouflage, Super market]

역시 이러한 것의 선상에 있다. 이 장소들은 상품으로 가득 찬 세상이다. 여기서는 금전적인 거래만이 그 활기를 찾을 수 있다. 이 두 사진 모두 특이한 것은 사람이 보이지 않는다는 것이다. 소비의 현장에는 사람이 없다. 물건만이 있을 뿐이다. 소비는 그곳이 이루어지는 현장이 아니라 소비라는 키워드를 소비하는 여성이 존재하고 있다. 가령 쉬젠 Xu Zhen徐震의 샤넬향수 사진과 여성의 하이힐만을 촬영한 양전중의 사진은 모두 여성을 소비의 적극적 주체로 이미지화한다. 특히 쉬젠의 사진은 그 사진 자체가 샤넬의 광고이다. 즉 상업적 목적을 위해 찍어진 사진이라는 것을 의미한다.

여성의 이미지 자체가 상품화된다는 사실은 이 시기 주목할 필요가 있는 소재다. 노동자들의 모습을 드러낼 때, 즉 생산의 현장에서는 대부분 남성들의 모습이 보였다. 물론 지난 사회주의 시기에도 여성은 노농병 3인의 대표 인민구성 가운데에서도 빠져있었다. 여성은 남성의 보조로만 머물렀다. 하지만 이 시기 포스트 사회주의에서 자본주의유입이 중국에게 선사한 것은 소비의 이미지다. 그리고 이 소비 이미지에 적극적인 주체로 부상한 것은 여성이다.¹³⁾ 여성들의 다양한 화장품이나 백 그리고 신발과 같은 소비품목들은 소비의 주체인 여성들에게 말을 걸고 있다. 그리고 사진예술작가들은 바로 그러한 성질을 그대로 이용한다. 여성들을

13) 김영미는 지난 사회주의 시기 인물위주의 그림들 속에서 여성이 항상 부차적 위치에 있다가 포스트 사회주의 시기에 들어오면서 적극적인 소비의 주체로서 전면에 떠오른 여성의 위치에 주목한다. 그에 의하면 사회주의 시기 남성위주의 그림 속에 양립할 수 없었던 여성은 항상 남성과 떨어져서 구성되었는데, 포스트 사회주의로 넘어오면서 이 독립된 주체로서의 여성은 상업적이고 관능적인 이미지와 결합하면서 여성 이미지 자체가 소비되고 있다. 이것은 여성이 아니라 여성이라는 이미지가 소비이데올로기에 부합하여 소비되고 있다는 점을 지적한다. 김영미 지음, 『현대 중국의 새로운 이미지 언어』, 서울: 이담, 2014, 166-169쪽.



[그림 29] (왼쪽)Chen Yanyin, 2004 (오른쪽)Chu Yun, Everyday is the Same Day, no.3, 2001

소비 이미지로 활용하고 있는 작금의 상업예술의 속성을 그대로 인용함으로써 포스트 사회주의 시기 소비에 적극적으로 노출되어 있는 여성을 고발하게 된다.

다양한 인민들의 스펙트럼은 사실 포스트 사회주의 중국에서

규정할 수 없는 다양한 계층을 의미한다. 그들은 단순한 노동자도 소비자도 아니다. 지난 사회주의시기로부터 버려지기도 하고 또 완전히 새로운 포스트 사회주의에 적응한 모습을 보이기도 한다. 하지만 여전히 매일 매일을 살고 있는 사람들에게 이제는 '인민'이라는 혁명적 주체로서의 이름을 붙이기는 어려울 거 같다. 천연인 Chen Yanyin 陳言音의 무개성적인 얼굴을 하고 지하철에서 내리고 있는 보통의 사람들과 티비에서 흔하게 볼 수 있는 모습들을 하고 있는 모습의 추원 Chu Yun 儲云的 [Everyday is the Same Day]와 같은 작품속의 사람들은 이제 사회주의 시기의 '인민'이라는 호칭에 대한 정의를 다시 내려야 한다는 것을 가시적으로 보여준다.



[그림 30] Zhang kechun, Morning Exerciser under Dragon Lantern, 2012

장커춘 Zhang kechun 張克純의 사진 속 아침에 태극권을 하고 있는 보통의 사람들 말이다.

3. 결론: 지성인/비지성인들의 움직임과 교류 그리고 인민의 다양한 모습



[그림 31] (왼쪽)Gu Zheng, noseries, 2010
(오른쪽)Luo Yonglin, noseries, 2011

오토바이를 타고 가고 있는 젊은이들의 모습과 여전히 돼지 머리를 두고 제사를 지내는 옛 풍습을 지니고 있는 이 두 가지 모습이 지금의 중국일 것이다. 다른 여타 한국이나 일본의 나라와 마찬가지로 그것은 결론적으로 현

대화와 그 이전 시기와의 결별이나 혹은 혼재를 겪고 있는 전 지구상의 평범한 문제일 뿐이다.

다만 포스트 사회주의 중국에서 ‘인민’은 사회주의 시기 통일되고 집체적으로 하나로 움직이던 상황에서 와해되고 다양해지면서 다시 빠른 속도로 앞으로 질주하기도 하고 부지런히 이전의 시기로 돌아가기도 한다. 그것은 단순히 다양성의 문제가 아니라, 중국이라는 공간에서 발생하는 시간의 문제를 겪고 있다. 그것은 근대적 관념의 사회주의를 기점으로 사회주의를 버리는 각 시간의 방향이다. 그래서 여전히 모더니즘, 포스트 모더니즘은 새로운 것으로서 질주하며, 그것이 아닌 전통의 것들은 거부할 것이 아니라 그들의 인식처와 마찬가지로 내부로 파고들고 있다. 노동의 주체이자 생산의 주체이던 ‘인민’들은 이제 자신들의 방향성을 가지고 각자 내달리고 있다. 자본주의와 결탁을 하던 아니면 그것에서 부지런히 배회하며 제거 당하던 말이다. 중요한 것은 사회주의 중국이 사회주의라는 정치체제를 버리지 않고 급격한 경제위주의 정책을 인민에게 풀어 놓을 때, 더 이상의 중국인민이라는 단어는 존재하지 않는다는 사실이다. 그곳에는 단지 중국어로 소통을 하는 다양한 시간대의 사람들이 존재할 뿐이다.

플럭서스 운동이나 사진은 그러한 그들은 지금의 삶에 직접적으로 관계하며 지속적으로 그러한 것들을 미학적으로 구성해 나갈 것이다. 그리고 삶에 있어서 적극적인 주체가 된 지금 중국의 보통 인민들은 새로운 방법을 통한 예술들에서 그들의 시선을 가지게 될 것이다. 이것이 포스트 사회주의시기 예술이 담당해야 할 역할이다.

〈參考文獻〉

- 김영미 지음, 『현대 중국의 새로운 이미지 언어』, 서울: 이담, 2014.
- 김영미, 「중국현대미술의 동시대성」, 『중국학연구』 제57집, 중국학연구회, 2011.9.
- 니콜라 부리요 지음, 현지연 옮김, 『관계의 미학』, 서울: 미진사, 2011.
- 르네 블록, 진경희 옮김, 『플럭서스 베를린 1964-1976』, 서울: 열화당, 1992.
- 아카세가와 겐페이 지음, 김미경 옮김, 『일본의 실험미술』, 서울: 시공사, 2001.
- 안토니오 네그리 지음, 심세광 옮김, 『예술과 다중』, 서울: 갈무리, 2010.
- 알랭 바디우 외 지음, 서용순·임옥희·주형일 옮김, 『인민이란 무엇인가』, 서울: 현실문화, 2014.
- 자크 랑시에르, 오윤성 옮김, 『감성의 분할』, 서울: 도서출판b, 2008.
- 자크 랑시에르 지음, 주형일 옮김, 『미학안의 불편함』, 서울: 인간사랑, 2009.
- http://www.china.org.cn/culture/2008-06/20/content_15863889.htm

〈Abstract〉

How to read the post socialist China
- The Deconstruction of the production subject & Art

This article notifies the change in life status of the people that were workers in which, the main productions of the socialism in the past, and learning the arts that were related to this theme.

There are two types of art that are studied.

One is the Fluxus art. Unlike other types of performance arts, Fluxus art sends out its messages actively by communicating with the audience. They transform things that we directly experience every day, like death, hygiene, pollution, and services into art. The audience is pleased and experiences the problems of life which, can not be felt by news or other media, by being a part of this art.

The other is the Photograph art. In this particular art, the picture observes people's lives. They are exposed to consumption, and their position that are now away from the

labor site are brought out without any censorship. By revealing especially the rural exodus workers, vagrants in streets, or children who were abandoned by their parents, one can observe various spectrums of people during the post-socialist period.

The two arts recognize the following. People's lives from the socialist period are already moving towards consumption from production. However, there are people who remain in the past socialist period because they couldn't get used to the new consumerism culture. As a member of society, people now have various positions from their own direction. These two arts are becoming new ways of offering them into aesthetic politics.

Key Word : The aesthetics of politics, Relational art, Fluxus art, Photograph art,
Post socialism, people

이 논문은 2015년 4월 15일에 접수되어 2015년 5월 10일에 심사가 완료되고 2015년 5월 15일에 게재가 확정되었음