

# 1960-1970년대 프랑스 신구상회화(Nouvelle Figuration)에 나타난 저항의식

한승혜

이화여자대학교

- I. 서론
- II. 집단 활동을 통한 저항의식의 표출
  - 1. 그룹 전시회
  - 2. 소규모 활동
- III. 작업방식을 통해 본 신구상의 저항의식
  - 1. 가독성(lisibilité)의 강화
  - 2. 풍자적 수사의 도입
  - 3. 일상적 장소로의 개입
- IV. 결론

## I. 서론

제2차 세계대전은 프랑스에 막대한 경제적 손실과 더불어 강대국으로서의 자부심에 큰 상처를 입혔다. 더욱이 1950년대 말, 프랑스 내에서는 제국주의를 청산하는 과정에서 외면되었던 사회적 문제들이 하나둘씩 표면화 되었다. 냉전의 상황과 알제리 전쟁, 베트남전쟁 등은 정치적 여론을 분열시켰고, 전후 경제 복구의 성과는 미국의 소비주의 문화의 팽창과 맞물리며 가시화되지 못하는 상황이었다. 이에 새로운 사회의 주역으로 등장했던 젊은 세대는 드골주의를 기반으로 한 강력한 국가주의와 이전 세대의 순응주의에 반박하고, 더 나아가 프랑스 사회 전반에 만연해 있던 권위주의에 저항하기 시작하였다.

\* 본 논문은 연구자의 석사학위 논문을 수정, 보완한 것이다. 한승혜, 「신구상(Nouvelle Figuration) 운동을 통해 본 1960-70년대 프랑스 미술의 저항의식」, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문, 2012, pp. 1-24, 36-76.

이러한 시대적 배경 속에 프랑스 예술가들의 작업에서도 사회에 적극 개입하고자 하는 의지가 드러난다. 거리의 포스터를 찢는 방식을 통하여 대중의 메시지를 차압하고자 했던 누보 레알리즘(Nouveau Réalisme)의 벽보파(Affichistes)를 비롯하여, 미국으로부터 유입된 해프닝(Happening)은 드콜 정부와 미국의 패권주의를 비판하면서 정치성을 강하게 표출하는 프랑스 미술 특유의 성격을 지니게 된다. 이들은 당시 사회가 직면했던 모순과 갈등에 민감하게 반응하면서, 그것을 야기했던 인습과 체제를 비판하는 작업을 보여주었다. 특히 이 같은 분위기 속에서 등장했던 신구상회화(Nouvelle Figuration)는 그 어떤 미술사조보다 더 직접적으로 사회의 문제들을 지적하고 권위적인 세태에 불복종하는 작업을 시도하게 된다.<sup>1</sup>

본 연구는 이러한 역사적 배경을 바탕으로 신구상 작가들이 어떠한 활동과 작업방식을 통해 시대성을 표출하는지 살펴보고자 한다. 신구상회화에 관한 기존의 국내 연구들은 《청년회화전(Le Salon de la Jeune Peinture)》이나 68학생운동과의 연관성에 초점을 맞춘 것이 대부분이나, 본 논문은 특정 그룹전이나 단편적인 역사적 사건에 한정하지 않고, 시기적인 면이나 활동의 영역 면에서 신구상회화를 보다 넓은 차원에서 조명해 보고자 한다. 이를 위해, 먼저 1960-1970년대를 아우르는 시기 내내 실천되었던 작가들의 그룹 활동과 그 성격을 진단하고, 그 후에는 조형적 시도 및 전시방식이 어떻게 저항의식으로 구현되는지 고찰해 볼 것이다.<sup>2</sup>

1. 신구상회화는 1950년대 말 프랑스에서 유행했던 구상미술들과 전혀 다른 조형성을 추구하며 등장했던 미술사조로, 대체로 그 시기 급속도로 발달했던 대중매체 이미지를 작업에 도입하였고, 그로 인해 뚜렷한 윤곽선과 평면성(à plat), 인조적인 색채 등이 특징인 그래픽과 같은 화면을 구사하였다. 이러한 양식이 당시 유럽에서도 큰 주목을 받기 시작했던 미국의 팝아트(Pop art)나 하이퍼 리얼리즘(Hyperréalisme)과 매우 유사함에도 불구하고, 신구상회화는 동시대 프랑스 사회 및 미술계와 긴밀한 관계를 유지하며 프랑스 미술만의 독특한 성격을 부여받게 된다.

2. 본격적인 논의에 앞서, 본 논문에서 신구상 운동의 주된 특성으로 규명하고자 하는 '저항의식'이라는 용어를 구체적으로 어떠한 의미로 사용할 것인지 밝히고자 한다. 본래 '저항'은 사전적 의미로 '어떠한 힘이나 권위 따위에 맞서 버티는 것'을 말한다. 즉 저항적 태도를 취하기 위해서는 권력을 지닌 대상이 존재해야 한다는 것을 의미한다. 이와 같은 정의를 바탕으로, 본 논문에서는 '저항의식'을 '다수의 사람들이 사회 속에서 특정 권력을 지닌 세력이나 대상에 대하여 대항하고자 하는 의식'이라고 규명하고자 한다. 또한, 본 논문에서 다루게 될 저항의 대상으로는 사회 속에서 특정 권력을 지닌 계층이나 지배권력, 사회의 틀을 지탱하는 사회체제, 지배적 이데올로기 등을 들 수 있으며, 미술의 영역 내에서는 기존의 미술제도나 지배적인 양식 등을 들 수 있을 것이다. 본 논문은 신구상회화의 내용과 형식 모두에서 저항의식이 어떤 식으로 실현되는지 밝히는 것을 목적으로 한다.

## II. 집단 활동을 통한 저항의식의 표출

### 1. 그룹 전시회

1950년대 말, 신구상 작가들은 프랑스 사회의 혼란과 변혁의 움직임 속에서 점차 뚜렷한 저항의식을 지니게 된다.<sup>3</sup> 종전까지는 저항적인 성격을 띤 전시회에 개인적으로 참여했던 신구상 작가들은 1960년대에 들어서면서 제라드 가시오탈라보(Gérard Gassiot-Talabot)와 알랭 주프루아(Alain Jouffroy), 피에르 고디베르(Pierre Godibert)와 같은 비평가들의 주도하에 본격적으로 집단적인 움직임을 보이기 시작한다. 특히 1965년경부터는 구상미술가들을 지원했던 《청년회화전》에서 주요 임원진으로 활동하게 되고, 시사적인 사건을 직접적으로 다루는 전시 주제를 채택하면서 보다 조직적인 행보를 전개시켜 나아갔다. 그룹 전시회는 동시대의 이슈를 다루는 만큼 정치성향이나 예술을 대하는 태도의 차이로 인해 작가들끼리의 첨예한 논쟁이 벌어지는 장으로서 존재하였다.

1965년의 제16회 《청년회화전》은 ‘녹색에의 경의(Hommage au vert)’라는 제목으로 개최되었다. 여기서 ‘녹색’은 사회와 동떨어진 채 유유히 자연을 소재로 삼았던 풍경화를 비유적으로 표현한 것으로, 따라서 ‘경의’라는 단어에는 사회에 무관심한 미술에 대한 조롱의 뜻이 담겨 있다.<sup>4</sup> 전시회에 참여했던 작가들은 2×2미터 크기의 동일한 캔버스에 녹색 계열의 색채만을 사용하여 다소 끔찍하고 괴상한 분위기를 자아내는 작품을 제작하였다. 이 시기 작가들 사이에서는 『사상(La Pensée)』이라는 잡지에 실렸던 루이 알튀세(Louis Pierre Althusser)의 글이 큰 영향력을 행사하고 있었는데, 그의 글에 따르면 계급사

3. 여기서 1950년대 말, 신구상 작가들의 개인 활동들을 모두 다룰 수는 없으나 중요하게 여겨지는 전시회를 언급하고자 한다. 《반소송 I(Anti-procès I)》전은 알제리 전쟁과 샤르페빌(Sharpeville) 학살을 규탄하는 전시회로, 당시 프랑스 사회에서 파급력이 매우 컸고 그로 인해 1960년부터 이듬해까지 같은 제목으로 두 차례 더 진행되었다. 이 전시회에 신구상 작가인 에로(Éro)와 외아빈드 팔스트룀(Öyvind Fahlström), 발레리오 아다미(Valerio Adami) 등이 참여했으며, 전시회는 2세대 초현실주의자들과 누보 레알리스트들이 핵심적인 역할을 하였다. 이 외에도 랑시악은 1958년부터 《청년회화전》에 참가했으며, 피터 사울(Peter Saul)은 1959년, 에두아르도 아로요(Eduardo Arroyo)는 1960년부터 《청년회화전》에 참여하였다.

4. 이 전시회에는 신구상 작가인 제라드 티스랑(Gérard Tisserand)이 부위원장으로, 질 아이요(Gilles Aillaud)와 아로요, 안토니오 레칼카티(Antonio Recalcati), 앙리 쿠에코(Henri Cueco) 등이 임원진으로 참여하였다. Jean-Paul Ameline, *Figuration narrative, Paris 1960-1970* (Paris: Coédition Éditions du Centre Pompidou / RMN, 2008), p. 291.

회를 지탱하고 있는 이데올로기와의 투쟁은 문화의 영역 속에서도 실행 가능하며, 지속적인 실천과 노력이 요구되었다.<sup>5</sup> 이에 신구상 작가들은 《청년회화전》을 기반으로 예술을 통한 투쟁을 단행하게 되는데, 그들이 의도적으로 그로테스크한 작업을 선보인 것도 당시 에콜 드 파리(École de Paris)의 전통을 잇고 있던 추상미술의 고상한 취미를 배격하고, 더불어 기존의 부르주아 예술이 내포하는 계급적 이데올로기를 가시화하기 위해서였다.

이후에도 신구상 작가들은 《청년회화전》이라는 틀 속에서 적극적이고 행동주의적인 방향으로 집단 활동을 이어 나갔다. 당시 베트남전쟁은 국제정치의 부조리한 단면을 그대로 보여주는 사건으로서 많은 나라의 학생운동을 하나의 공통된 관심사로 묶는 연결고리가 되고 있었다. 이에 신구상 작가들은 제19회 《청년회화전》의 전시 주제를 베트남전쟁으로 정하고, 《녹색에의 경의》전과 마찬가지로 각자 2×2미터 크기의 캔버스에 붉은색 계열만을 사용하여 작품을 제작할 것을 결의하였다. 전시회는 68학생운동이 발발함에 따라 급작스럽게 취소되어 이듬해에 진행되었으나 작가들은 저마다의 방식으로 미국의 베트남전쟁 개입을 규탄하는 작품을 선보였다.

이듬해에 개최된 제20회와 제21회 《청년회화전》에서도 공권력의 폭력성을 고발하는 의미를 담은 ‘경찰과 문화(Police et culture)’가 전시명으로 선정되었고, 제22회에는 ‘가브리엘 루시에, 누가 죽었나?(Gabrielle Russier, Qui tue?)’라는 제목으로 당시 이슈가 되었던 교사와 학생의 스캔들이 주제로 채택되었다. 특히 이 주제는 사회제도와 윤리체계가 개인에게 가할 수 있는 폭력적 측면에 대해 고발하는 데 목적이 있었다. 한편, 신구상 작가들은 《청년회화전》 외에도 정치성을 강하게 띤 그룹 전시회를 직접 기획하였는데, 1970년에는 인종차별에 반대하는 《인종주의의 양상(Aspects du Racisme)》전을 비롯하여<sup>6</sup> 16명의 광부의 사망을 불러온 탄광 사고를 규탄하는 전시회, 같은 해에 열렸던 《청년

5. Sami Siegelbaum, "The Riddle of May '68: Collectivity and Protest in the Salon de la Jeune Peinture", *Oxford Art Journal*, Vol. 35, No. 1 (2012), pp. 66-69.

6. 이 전시는 크게 성공하여 여러 지방에서 순회 전시를 하였다. 그 중, 브리브(Brive)에서는 지방 검사국에 의해 전시가 폐쇄조치 되기도 하였는데, 그 구실은 파올로 바라텔라(Paolo Baratella)의 그림이 선정적이라는 이유 때문이었다. 바라텔라는 체포되었고, 재판에서는 그림을 파기하라는 판결이 내려졌다. 이러한 당국의 조치를 통해 이 전시회가 매우 과격한 성격을 지니고 있었음을 짐작해 볼 수 있다. Jean Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration* (Paris: Cercle d'art, c. 2003), p. 80.

회화전》과 동일한 주제를 다룬 《서로 다른 사실에 대한 진실: 가브리엘 뤼시에(Vérité sur un fait divers: Gabrielle Russier)》전 등이 진행되었다. 이러한 사례들을 통해 신구상 작가들이 그룹 전시회를 매개로 당시 프랑스 사회가 직면했던 문제들을 공론화하고자 했으며, 궁극적으로는 사회 저변에 존재하는 차별과 불평등에 저항하고자 했다는 것을 알 수 있다.

사실 그들은 68학생운동의 불길이 잦아든 이후에는 정치 성향에 따라 분열되기도 하였고, 혁명의 여파로 인해 중추적 역할을 했던 작가들이 잠시 작업을 그만두거나 아틀리에로 돌아가 개인적으로 활동하는 일이 많았다. 그러나 의견 차에도 불구하고 신구상 작가들은 집단적 행동이 요구되는 경우, 신구상 그룹 특유의 결집력을 보여주었다. 1977년에 열렸던 두 전시회가 그와 같은 긴밀한 유대를 보여주는 대표적 사례로서, 1964년에 열렸던 《일상의 신화》전의 취지를 이어받은 《일상의 신화 II(Mythologies Quotidiennes II)》전과 《회화와 단두대, 토피노 르브렁과 그의 친구들(Peinture et Guillotine, Topino Lebrun et ses amis)》전은 1970년대 후반까지 신구상 작가들의 저항정신이 이어졌음을 증명하는 전시회들이다. 특히 주프루와가 기획했던 《회화와 단두대》전은 화가였던 자크 루이 다비드(Jacques Louis David)의 제자였으나 나폴레옹 1세를 암살하려는 음모에 가담하였다는 혐의로 억울하게 처형당했던 토피노 르브렁에 경의를 표하는 전시로서, 정치권의 알력에 의해 희생당한 예술가를 추모하고, 그의 예술을 부활시킴으로써 되풀이되는 정치계의 권력남용을 고발하고자 한 전시회였다.

개인 전시회와 달리 그룹 전시회는 다수 예술가들의 자발적 의지와 참여를 기반으로 이루어진 집단적 행위이기 때문에 작가들이 주장하는 바를 보다 강력하게 피력하고 전파할 수 있다는 이점이 있었다. 신구상 작가들은 이러한 그룹 전시회의 정치성을 이용하여 다다이즘이나 초현실주의처럼 미술운동을 결집하고 이끄는 강력한 지도자나 선언문이 없이도 저항의식을 강하게 표출하는 미술 운동으로 성장할 수 있었다.

## 2. 소규모 활동

신구상 작가들은 그룹 전시회 외에도 다양한 소규모의 활동을 기획, 실행하며 저항의 의사를 드러냈다. 비교적 큰 규모로 이루어지는 경우가 많았던 그룹 전시회들은 많은 수의 작가들의 생각을 아우르는 주제를 택해야 했던 반면, 소규모로 진행되었던 활동들은 몇몇 작가의 공통된 관심사만으로도 실행이 가능했기 때문에, 보다 다양하고 확장된 범주의 사안들을 다루어 비판할 수 있었다.

1964년 12월 18일, 4명의 신구상 작가들과 9명의 타 그룹 미술가들은 공개적으로 자신들의 작품을 불태우며 뜨거운 논쟁을 일으켰다.<sup>7</sup> 13명의 예술가들은 작품 한 점씩을 가져와 사진기로 찍고 인화한 후, 많은 예술가들과 예술가 지망생들이 모인 자리에서 작품을 불태웠다. 여기에 참여했던 작가들은 예술작품은 필히 복제되어야 하며 신문이나 책처럼 아주 저렴한 가격에 팔려야 한다고 주장하였다. 이는 부르주아 계급의 전유물이 된 예술과 상업주의에 잠식돼 버린 미술시장에 대한 적극적인 거부의 표현이었다. 그들은 이와 같은 다소 과격한 행동을 통해, 원한다면 누구나 예술작품을 소유할 수 있도록 하는 유통 과정을 직접 실천해 보임으로써 대안적 사례를 제시하고자 했다.<sup>8</sup>

신구상 작가들은 예술이 자본권력에 의해 좌우되는 현실뿐 아니라 국가권력에 의해 이용되는 상황에 대해서도 적극적으로 대항하는 모습을 보였다. 1969년, 에로와 모노리(Jacques Monory) 등 상파울로 비엔날레(Biennale de São Paulo)에 참가하기로 되어있던 작가들은 프랑스 측 책임자의 사표를 촉구하는 한편, 참가 거부 성명을 공식적으로 발표하였다. 당시 제5공화정은 국민 통합을 명목으로 국가 우선주의 문화 정책을 펼치고 있었다. 문화 대국으로서의 프랑스의 대외적 이미지를 고치시키기 위해 진행되었던 국제 비엔날레 참가의 독려는 예술이 국가권력을 위한 수단이 되고 있다는 생각이 들도록 하였다.

7. 이 일에 참여했던 신구상 작가로는 에로와 아다미, 아로요, 레칼카티가 있으며, 2세대 초현실주의자 위프레도 램(Wifredo Lam)과 로베르토 마타(Roberto Matta), 누보 레알리스트였던 밌모 로텔라(Mimmo Rotella), 그 외에 피에르 알레친스키(Pierre Alechinsky)와 장 자크 르벨(Jean-Jacques Lebel), 파르디(Gianfranco Pardi), 호마노니(Bepi Romagnoni), 볼피니(Renato Volpini) 등이 있다. Danielle Kvaran, *Erró, l'art et la vie* (Paris: Hazan, 2008), p. 162.

8. 이와 유사한 의도로 랑시악도 1969년의 한 전시회에서 실크스크린 작업을 공개한 후, "관객과의 직접적인 계약"을 목적으로 전시했던 작품들을 거리에서 아주 싼 가격에 팔기도 했다. Serge Fauchereau, *Rancillac* (Paris: Cercle d'Art, 1991), p. 110.

이에 신구상 작가들은 강압적인 문화정책에 저항하는 뜻으로 집단적으로 참가를 거부하였다. 이와 유사한 의도로 1972년에는 국가 주도 하에 기획되었던 《1960-72년 프랑스 현대미술 12년(60/72 12 ans d'art contemporain en France)》전에서 떠들썩한 거부 운동을 벌였는데, 이때 신구상 내 소그룹이었던 말라씨 조합(Cooperative des Malassis)은 신문기자들과 방송국 카메라, 그리고 주둔해 있던 경찰들 앞에서 자신들의 작품 <거대한 양고기 요리 혹은 12년사(Le grand Méchoui ou Douze ans Histoire)>(1972)를 전시장의 벽에서 떼어 내는 소동을 일으켰다.<sup>9</sup> 이와 같은 거부 운동은 예술이 그 어떤 권력의 도구로도 이용되어서는 안 된다는 단호한 의사로 읽을 수 있다.

신구상 작가들은 예술에 대한 프랑스 정부의 검열 제도에 대해서도 저항하는 모습을 보였다. 1971년, 동시대 프랑스 작가 중 한 명이었던 뤼시앙 마틀랑(Lucien Mathelin)의 작품 <승리한 요리사의 활(L'Arc de triomphe-cuisinière)>과 <그뤼예르 치즈의 낙원(L'Élysée-gruyère)>이 경찰력에 의해 강제적으로 전시회에서 내려지는 사건이 발생하였다. 이에 따라 아이요와 랑시악은 자신들의 개인 전시회를 공개적으로 취소함으로써 억압적인 체제 내에서의 예술 활동을 거부한다는 의사를 표명하였다.<sup>10</sup> 또한 같은 해 10월 3일에는 여러 신구상 작가들과 함께 다음과 같은 공식 성명을 발표하였다. 그들은 “긴급히 보호해야 하는 것은 마틀랑의 작품의 내용도, 형식도 아니다. 그것은 ‘표현의 자유’라는 이름 아래, 인정받은 것들을 보여줄 수 있는 권리와, 의사를 표하는 의무인 것이다”라고 역설하였다.<sup>11</sup>

이처럼 신구상 작가들은 1960-1970년대 동안 다양한 범주를 아우르는 소규모의 활동과 거부운동을 통해 미술계 내의 고질적인 문제들뿐만 아니라 당대 서구 국가에서 흔히 볼 수 있던 사회적 불평등과 강압적 체제에 적극적으로 개입하고 항의하는 모습을 보여주었다. 이러한 활동들은 예술가로서 할 수 있는

9. 신구상 작가는 아니지만 알레진스키도 작품 거부 의사를 밝혔으며, 케마렉(Jöel Kermarrec)은 그림이 안 보이도록 벽을 향해 돌려놓았고, 스포에리(Daniel Spoerri)는 작품의 한 요소였던 까망베르 치즈의 냄새가 진동을 하는데도 전시가 끝날 때까지 아무도 작품에 손을 대지 못하도록 요구하였다. Jean Luc Chalumeau (2003), p. 98.

10. Jean-Paul Ameline (2008), p. 161.

11. Jean Luc Chalumeau (2003), p. 87.

전시와는 별개의 활동으로서 보다 적극적인 참여 의지가 요구되었기 때문에 더욱 의미가 깊다고 볼 수 있다.

### III. 작업방식을 통해 본 신구상의 저항의식

#### 1. 가독성(lisibilité)의 강화

신구상회화를 규정하는 특성들 중 하나로, '가독성(lisibilité)'은 중요하게 논의되는 특징이다.<sup>12</sup> 가독성은 예술가가 의도하는 바를 작품을 통해 명확하게 전달하고자 하는 성격을 말하며, 이는 신구상 작가들이 미적인 것을 우위에 두는 조형적 시도보다는 자신들의 주장을 효과적으로 표현하는 데에 그 무엇보다 집중하였다는 것을 의미한다. 실제로 관람자들은 신구상 작업을 대면했을 때 작가들이 말하는 바를 비교적 쉽게 이해할 수 있다는 인상을 받는데 이로 인해 신구상회화는 부정적인 의미가 함유된 수식어인 '단순'하다거나 조형적으로 수준이 떨어지는 '저급한' 예술이라는 평을 받기도 했다. 그러나 누구나 쉽게 파악할 수 있는 예술을 창조하고자 했던 노력은 신구상 작가들이 추구했던 예술의 목적과 맥이 통하는 것이었다.

1967년 쿠바에서 열린 《살롱 드 메(Salon de mai)》에 출품되었던 랑시악의 작품을 살펴보면, 쿠바 혁명의 지도자였던 피델 카스트로(Fidel Castro)의 얼굴 이미지를 발견할 수 있다(도판 1). 랑시악은 피델을 상징하는 챙이 있는 모자와 양쪽의 귀부터 입가, 턱까지 나 있는 수염, 빨테 안경으로 피델의 초상을 하나의 전형적인 도상으로 재탄생시켰다. 그러나 한편으로 랑시악은 영웅을 그림의 중앙에 위치시킴으로써 가장 돋보이도록 하는 전통적인 방식과는 반대로, 모자를 쓴 세 사람의 뒷모습이 관람자의 시야를 막도록 한 후에 피델에게 시선이 닿게 하였는데, 이러한 구성은 마치 관람자가 지지자들과 함께 서서 피델을 보고 있는 것 같은 착각을 불러일으켰다. 환한 빛을 받으며 하늘을 바라보는

12. 살뤼모는 신구상 작가들이 작품의 가독성을 매우 중시하는 한편, 일부 작가들은 미적인 시도를 의도적으로 거부했다고 진술하였다. Jean-Luc Chalumeau, *Lectures de l'art*, (Paris: Chêne, 1981), p. 134. 또한, 카트린느 미에 역시 자신의 저서에서 신구상회화의 주요 특징으로 가독성에 대해 언급한 바 있다. 카트린느 미에, 『프랑스 현대미술』, 염명순(역), 서울: 시각과 언어, 1994, p. 117.

도판 1. 베르나르 랑시악, 〈피델〉, 1967, 캔버스에 비닐계 (vinylique) 물감, 200×185cm, 아반느 미술관(Musée de la Havane), 쿠바.



피델은 독재적인 군부 지도자가 아닌 동등한 입장에서 인민과 함께 하는 이상적이고 지적인 지도자로 보인다. 이로써 랑시악은 자신만의 방식으로 혁명가를 해석하고 표현하면서도, 쿠바 혁명의 성공을 지지하는 자신의 바람을 전달할 수 있었다.

이처럼 혁명가의 이미지를 하나의 고착화된 도상으로 변모시키는 시도는 피델이라는 인물을 누구나 쉽게 인지할 수 있도록 하는 부가적인 장치로서, 이외에도 랑시악이 체 게바라(Che Guevara)나 마오쩌둥의 얼굴 이미지를 도입했던 일련의 작업에서도 발견된다. 이렇게 예술작품에 삽입된 혁명가의 이미지는 대중의 시선을 단번에 끌 수 있다는 이점을 지니고 있었다. 특히 대중매체가 급속도로 발달했던 1960년대에 유명인의 얼굴이 지니는 힘은 실로 엄청난 것이었다. 가령 마오쩌둥의 이미지가 등장하는 앤디 워홀(Andy Warhol)의 작품은 그 이미지가 당시 대중사회에서 하나의 기호로서 지니는 거대한 힘에 대한 언급이라고 볼 수 있다. 특히 텔레비전을 통해 매일같이 오르내리는 유명 인사들의 얼굴은 그가 정치인이든 연예인이든 간에 1960-1970년대를 사는 사람이



도판 2. 앙리 쿠에코, <마르크스, 프로이드, 마오>, 1969-70, 캔버스에 유화와 글리세로프탈산 래커, 162×130cm, 파리시립미술관.

라면 누구에게나 친숙한 이미지였던 것이다.<sup>13</sup> 팝아트 작가들과 마찬가지로 이러한 시대적 특성을 포착했던 신구상 작가들은 역으로 그러한 얼굴 이미지가 지니는 대중적인 힘을 수용하여 예술작품의 가독성을 높이는 데 활용하였다.

이와 더불어 혁명가의 이미지는 신구상 작품 속에서 그가 지지하는 정치사상을 직접적으로 대변하는 역할을 하였다. 당시 혁명가들은 신구상 작가들이 예술작품을 통해 표출하고자 했던 저항의식을 상징하기에 적합한 인물들이었다. 1960년대에 제국주의 시대가 막을 내리는 시점에서 해방을 이룬 제3세계 국가에서는 미국의 지원하에 독재정권이 들어서는 일이 잦았고, 경제적으로도 미국 자본에 종속되어 자립할 수 없는 국가가 많았다. 이러한 상황을 목격했던 당시 젊은이들은, 목숨을 걸고 미국의 패권적 횡포와 독재 정권에 저항하면서

13. 대중매체 발달에 있어, 프랑스에서는 1950년대가 인쇄물과 라디오의 2두정치 시대였다면, 1960년대에는 텔레비전이 급속도로 대중화되었다. 텔레비전은 영국이나 서독에 비해 뒤늦게 인기를 얻기는 했으나 1958년 겨우 8퍼센트에 미치던 보급률이 1965년에는 42퍼센트까지 증가하였다. Jean-Pierre Rioux, *La France d'un siècle à l'autre 1914-2000* (Paris: Hachette, 1999), pp. 284-286.

약소국의 편에 섰던 이들을 정의롭게 여기고 추대하였다. 가령 당시 쿠바 혁명은 젊은 세대에게 지대한 영향을 끼쳤던 사건으로, 앞서 살펴본 피델 카스트로나 체 게바라는 저항정신을 상징하는 동시대의 영웅으로 크게 추앙받고 있었다. 따라서 혁명이 이미지는 형식적으로 가독성을 높이는 한편, 의미상으로도 저항의식을 대변하는 도상으로서 매우 효율적인 장치였다고 볼 수 있다.

이 같은 가독성을 강화하기 위한 시도는 신구상 작가들이 색채를 활용한 작업에서도 드러난다. 흔히 어떠한 형태를 지니는 이미지보다 더 빠르게 인지되는 것은 색채라고 볼 수 있다. 더욱이 사회 구성원들 사이에서 약속된 것이나 다름없는 특정 색채들은 그것을 시각적으로 인식하는 대중들의 심리를 하나로 묶을 수 있는 주요한 수단으로 기능한다. 신구상 작가들이 자주 사용했던 붉은 색은 좌파 정치사상들을 표상하는 색채로서, 보는 이들로 하여금 즉각적으로 예술작품이 좌파적 정치사상에 대해 언급하고 있다는 것을 인지하도록 하였다.

신구상 작가들 중 급진적인 정치 성향의 작가 중 한 명이었던 쿠에코는 붉은색을 활용한 다수의 작품을 제작하였다. 그는 〈마르크스, 프로이드, 마오(Marx, Freud, Mao)〉(1969)(도판 2)에서 세 얼굴 형상의 거대한 천이 세상을 덮어가고 있는 듯한 장면을 묘사하면서, 공산주의에 대한 열망을 강렬하게 표현하였다.<sup>14</sup> 이때 쿠에코는 천을 붉은색으로 채색하고, 그 외의 배경은 연한 흑백조로 채워 채도를 낮춤으로써 천의 붉은색이 더욱 강조되도록 구성하였다. 관람자들은 작품이 뿜어내는 강렬한 붉은색으로 인해 즉각적으로 작가의 정치사상을 알아볼 수 있으며 그러한 작용은 작가가 의도했던 가독성이 강화되는 지점이라 볼 수 있다.

이와 유사한 의도는 아프리카계 미국인들의 혁명을 묘사한 〈거리(La Rue)〉(1968)와 〈시위 II(Manifestation II)〉(1968-69)에서도 살펴볼 수 있다.<sup>15</sup> 무채색 계열의 높게 솟은 건물들 사이를 자유로운 몸짓으로 날아다니는 인물 형

14. 쿠에코는 1954년부터 1976년까지 공산당원으로 활동했다.

15. 쿠에코는 한 인터뷰에서 68학생운동 직후 〈붉은 인간들(Hommes rouges)〉 연작을 시작하기는 하였지만, 프랑스에서의 학생운동보다는 아프리카계 미국인들의 인권운동으로부터 더 많은 참조를 했다고 회고하였다. 실제로 이 연작의 인물 형상들을 자세히 살펴보면, 남녀 모두 흑인의 얼굴형을 지니고 있으며, 인체 또한 근육질의 흑인들을 연상시킨다는 것을 알 수 있다. Jean-Paul Ameline (2008), p. 291.

상들은 모두 붉은색으로 채색돼 있음을 알 수 있다. 이 붉은 형상들은 1960-1970년대에 일어났던 저항운동들의 알레고리라고 볼 수 있으며, 동시에 그 혁명들의 기반이 되었던 좌파 정치사상들을 상징하고 있다. 이와 더불어 쿠에코는 유사한 형태들을 반복하여 그리거나, 앞서 살펴보았던 〈마르크스, 프로이트, 마오〉에서처럼 화면의 상당 부분을 붉은색에 할애하면서 화면의 구성을 최대한 단순화하였다. 이는 관람자들이 보다 쉽게 붉은색을 인지하도록 하는 부가적인 조형적 장치라고 볼 수 있다.

이와 같이 붉은색은 신구상 작업 속에서 작가들의 정치사상을 대변하고 있다. 당시 젊은 세대는 필연적으로 경제적 불평등과 극심한 빈부격차를 수반하는 자본주의 체제를 비판하면서 그에 대한 대안으로 좌파 정치사상을 채택하여 자신들이 지향하는 이상적인 사회의 지적 자양분으로 삼고자 하였다. 이러한 당대의 바람을 지지했던 신구상 작가들도 각자의 예술세계 속에서 나름의 방식으로 좌파적 정치사상을 표현하였는데, 그들은 공통적으로 붉은색을 도입하여 관람자들이 즉각적이고도 손쉽게 작품의 의도를 파악할 수 있도록 하였다.

혁명가의 이미지나 붉은색이 신구상 작업 속에서 작가들의 정치사상을 단번에 인식시키는 조형요소로서의 역할을 하였다면, 다음으로 살펴보게 될 문자는 관람자들의 시선을 끄는 목적보다는, 이미지를 통해 설명할 수 없었던 내용들을 구체적으로 전달하거나 제시된 이미지를 강조하는 기능을 수행하면서 작품의 가독성을 높이는 역할을 하였다.

발레리오 아다미는 1970년경부터 유명인들의 초상화를 그리는 작업을 시작하였고, 그 이후에는 프랑스 역사의 주요 사건을 다루는 작업을 하였다. 1974년 작인 〈불관용(intolérance)〉(도판 3)은 68학생운동을 소재로 다룬 작품이다. 그는 굵은 윤곽의 인체를 파편화하는 특유의 묘사 방식을 통하여 폭력을 암시하는 장면들로 구성된 거대한 세폭화를 완성하였다. 곤봉을 휘두르는 몸짓의 인물 두 명과 비석들은 긴박한 폭력의 상황과 그로부터 야기된 죽음을 암시하고, 꺼져 있는 텔레비전은 정치권력에 의한 언론의 통제를 언급하는 듯 보인다. 여기에서 아다미는 ‘intolérance(불관용)’이라는 단어를 화면 곳곳에서 세 번

이나 반복하여 배치하였는데, 이를 통해 실제 현실세계에서 자행된 공권력의 폭력을 비난하고 있다. 특히 흘겨 쓴 것처럼 묘사된 필체는 화면 속에서 특정 무늬처럼 조형적 요소로도 활용되고 있다. 절단되고 파편화된 장면 속에서 반복적으로 등장하고 있는 문자들은 정확하고 분명하게 작가의 주장을 전달하는 역할을 수행하고 있다.

“빈 공간 위에 해독이 어렵고 불온한 이미지들을 산재 시켜” 놓는 안보스(Jan Voss)의 작업에서도 문자를 활용하여 가독성을 높인 예를 발견할 수 있다.<sup>16</sup> <모든 이를 위한 강의(Lecture pour tous)>(1968)(도판 4)에서 보스는 아무 것도 걸치지 않은 인물이 의자에 앉아 수화를 배우는 장

면을 중심으로, 의미를 가늠하기 어려운 다양한 이미지들을 그려 놓았다. 그는 끝없이 줄지어 펼쳐진 책들을 통해 획일적인 교육제도에 대해 일침을 가하는 듯 보이며, 왼쪽에 보이는 ‘OUI(‘예’라는 뜻)’와 ‘JAMAIS(‘결코... 않다’라는 뜻)’가 쓰인 종이판으로는 흑백논리가 만연한 사회 풍조를 보여주는 듯 보인다. 그 중 미국의 지도에 깔려 있는 사람의 형상은 비교적 직접적인 언급으로서 보스의 반미적 성향을 짐작하게 한다. 그러나 가장 눈에 띄는 것은 풀 수 없는 암호로 가득 찬 이미지들 속에서 유일하게 읽히고 있는 글자들로, 화면의 가장 윗부분에 쓰인 ‘ho’와 ‘mao’ ‘che’이다. 이 글자들은 각각 호치민(Ho Chi Minh)과 마오쩌둥, 체 게바라의 애칭을 써놓은 것으로서 모두 좌파 정치사상



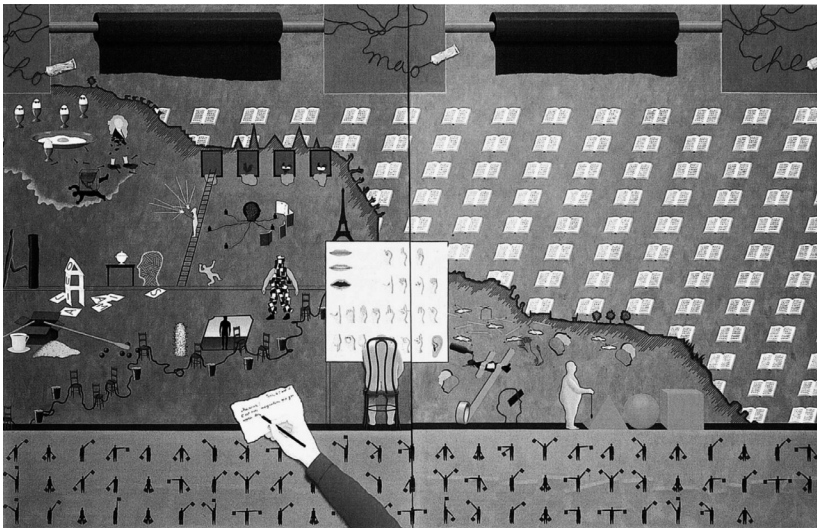
도판 3. 발레리오 아다미, <불관용>, 1974, 캔버스에 아크릴, (3x)210×350cm, 갤러리 매그(Galerie Maeght), 파리.

16. Jean-Louis Pradel, *La Figuration Narrative* (Paris: Éditions Hazan, 2008), p. 208.

을 지지했던 지도자이며, ‘모두를 위한 강의’라는 제목과도 일맥상통한다. 보스는 물감이 튜브에서 나오면서 글자가 쓰이는 것처럼 묘사하였는데, 이는 사회 속에서의 예술가들(물감)의 정치적 투쟁(정치가들의 이름)을 촉구하는 의미로도 해석할 수 있다.

문자를 작업에 도입한 사례들 중 독특한 점은 신구상 작가들 중에서도 특히나 애매모호하고 불분명한 묘사방식을 추구하는 작가들이 문자를 빈번하게 활용하였다는 점이다. 이 점은 신구상 작가들이 작업의 개성을 유지하면서도 자신들의 주장을 피력하는 것을 중시하였고, 화면 속에 그 주장을 집약하는 텍스트를 제시함으로써 작품의 가독성을 강화하려 했다는 것을 말해준다.

미술의 사회적 역할에 대하여 고심했던 신구상 작가들은 자신들이 이상적으로 여겼던 이념들을 보다 효과적으로 표현하기 위하여 미술이 마치 혁명의 불길 속에서 제작되었던 정치 포스터나 전단지과 같은 기능을 하는 것을 마다하지 않았다. 다시 말해, 정치 포스터나 전단지가 대중이 쉽게 알아볼 수 있도록 구성됨으로써 사상을 공유하고 연대를 강화하는 역할을 했던 것처럼 예술이



도판 4. 안 보스, 〈모두를 위한 강의〉, 1968, 캔버스에 유화, 146x228cm, Stifterkreis der kunsthalle zu Kiel, 독일.

바로 그러한 매개체로서의 일을 수행하고자 했던 것이다. 이는 신구상 작가들이 소수의 특권층만이 이해할 수 있는 고고하고 어려운 예술을 거부하고 다수의 편에서 그들을 위한 예술을 창조하고자 했다는 것을 의미한다. 따라서 가독성을 강화하고자 했던 이상과 같은 작업들이 저항의식을 구현하고자 하는 예술적 시도였음을 확인할 수 있다.

## 2. 풍자적 수사의 도입

흔히 풍자는 사회 속에서 권력을 갖지 못한 다수의 민중이 세태를 비판하거나 권력층을 조롱하는 방식 중 하나로 사용되어 왔다. 풍자의 방식은 권력을 지닌 이들에게 물리적인 해를 입히지 않고도 그 대상의 지위와 명예에 흠집을 낼 수 있는 수단이었다. 시각예술의 영역에서는 일간 신문이나 정치 포스터 등에 등장하는 풍자만화가 그 대표적인 예라 볼 수 있다. 타 장르와 달리 만화가 지니는 표현방식은 등장인물이나 특정 캐릭터의 신체 부위를 과장하거나 생략하는데 매우 자유로웠고, 그러한 이점 덕분에 인물을 익살스럽게 표현하는 데 매우 적합하였다. 또한 만화의 내러티브적 요소는 작가가 폭로하고자 하는 정치적 사건의 전말을 집약적으로 묘사할 수 있었다. 신구상 작가들은 이러한 만화 장르의 장점을 수용하여 이를 풍자에 활용하였다.

미셸 라공(Michel Ragon)은 1963년 만화의 유희성을 작품의 주요 요소로 받아들이는 신구상 작가들로 팔스트림과 에로, 텔레마크, 사울을 지목하였는데, 이들은 각자의 개성을 유지하면서도 만화의 형식을 수용하여 풍자적인 작품을 제작하였다.<sup>17</sup> 그 중에서 에로는 <이스라엘(Israël)>(1976)(도판 5)이라는 작품에서 1967년에 일어났던 이스라엘과 팔레스타인 간의 중동 전쟁을 소재로 다루었다. 그는 엄청난 양의 이미지를 화면 가득 채우는 특유의 작업 방식에 따라 다채로운 인물과 장면으로 화면을 구성하였다. 여기에서 주목해 보아야 할 것은 에로가 만화적 화면이 지니는 유머와 재치를 활용하며 미국이 이스라엘에 경제적 지원을 했던 일을 폭로하는 장면들이다. 그 중 몇 장면을 살펴보면, 화면의 전경에 이스라엘 군인이 아랍 국가를 상징하는 'A'가 쓰인 미사일 모양의

17. Sarah Wilson, *The Visual World of French Theory: Figurations* (New Haven, CT: Yale University Press, 2010), p. 68.



도판 5. 에로, <이스라엘>, 1976, 캔버스에 유화와 글리세로프탈산 래커, 139×195cm, 레이카비크 시립미술관(Musée municipal, Reykjavik) 내 에로 컬렉션, 아이슬란드.



도판 6. 베르나르 랑시악, <유혈 만화>, 1977, 캔버스에 아크릴, 195×300cm, 돌 미술관(Musée de Dôle), 프랑스.

열쇠 꾸러미를 들고 있는 것이 눈에 띄는데, 이는 아랍 국가를 무력으로 침입할 수 있는 열쇠가 이스라엘군에게 있음을 암시한다. 에로는 여기에서 미군 군복을 입은 괴상하게 생긴 노인이 젓을 달라고 울부짖는 이스라엘 군인에게 달러(\$)로 된 젓을 먹이는 우스꽝스러운 장면을 연출하였다. 그리고 그 왼편에는 이스라엘군의 피리 소리에 맞추어 마치 코브라처럼 펜타곤에서 미사일이 발사되는 장면을 묘사하면서 웃음을 자아내고 있다. 이처럼 에로는 만화적 화면에서 시도할 수 있는 우스꽝스럽고 장난스러운 장면들을 통해 중동 세계까지 뻗친 미국의 패권을 풍자하고 있다.

에로와 같이 만화의 특성을 이용하여 풍자를 시도한 예는 랑시악의 작품에서도 살펴볼 수 있다. 〈유혈 만화(Bloody Comics)〉(1977)(도판 6)에서 랑시악은 거대한 'CHILI(칠레)'라는 글자와 군복을 입고 경례 자세를 취하는 인물들을 통해 1973년 칠레에서 발발했던 군부의 쿠데타를 묘사하였다. 여기에서 그는 칠레 군부의 쿠데타가 미국의 비호 하에 이루어진 일임을 폭로하기 위해 경례를 받는 뽀빠이의 모자에 미국 대통령 지미 카터(Jimmy Carter)를 암시하는 'Jimmy'라는 문구를 써놓았다. 미국을 대표하는 만화 캐릭터인 도널드 덕과 구피, 미키마우스도 군복을 입은 모습으로 등장하였는데, 기존의 귀엽고 발랄한 이미지의 미국 만화 캐릭터들이 생경한 모습으로 핏빛 배경 속에 옮겨짐으로써, 웃음을 유발하는 동시에 전 세계에 정치적 세력권을 확장하려는 미국의 야심이 신랄하게 폭로되고 있다. 이처럼 신구상 작가들은 만화의 유희성을 풍자에 이용하였고, 만화 특유의 불손함을 무기로 비판의 대상에 공격을 가하였다.

신구상 작가들의 풍자적 수사는 만화라는 장르를 통해서 뿐만 아니라 미술사에서 중요하게 여겨지는 작품의 패러디를 통해서도 시도되었다. 거장의 작품은 관람자에게 매우 익숙한 이미지이기 때문에 그것이 예기치 못한 맥락에 놓임으로써 유발되는 유희성은 풍자를 하는 데 매우 적합하였다. 한편으로는 역사적으로 중요한 작품이 우스꽝스럽게 재해석됨으로써 불경한 제스처로 읽히기도 했는데, 이러한 태도에는 지배문화에 저항하고자 하는 의도가 담겨 있었다.

에퀴포 크로니카(Equipo Crónica)는 스페인 출신 작가 세 명으로 이루어진



도판 7. 에퀴포 크로니카, <그것은 도망치지 않아요>, 1971, 캔버스에 아크릴, 200×200cm, 발렌시아 시립 미술관.

신구상 내 소그룹으로, 활동하는 시기 내내 패러디 작업에 열중했던 작가들이다.<sup>18</sup> 그들은 <그것은 도망치지 않아요(Este no se Escapa)>(1971)(도판 7)에서 무장경찰들이 장 뒤뷔페(Jean Dubuffet)의 조각을 끌고 가는 우스꽝스러운 장면을 통해 공권력의 폭력성을 희화하였다. 화면의 왼쪽에 옷이 벗겨진 채 쓰러져 있는 인물은 무장경찰의 무자비함을 드러내고 있으며, 경찰 중 한 명이 관람자에게로 시선을 돌리고 있어 누구나 공권력에 의해 제압당할 수 있음을 경고하고 있다. 그러나 어두운 검은색 계열의 무장경찰 군상이 주는 공포와 대조적으로, 뒤뷔페의 조각과 먼 후경을 채우고 있는 다채롭고 선명한 색채들은 경찰들의 진지한 태도를 웃음거리로 만드는 요소로 작용하고 있다. 에퀴포 크로니카는 이 같은 방식으로 주로 19세기 말에서 20세기 초에 이르는 아방가르드 미술가들의 작품을 패러디하였으며, 신구상 작가들 중에는 아로요와 헤르만 브라운 베가(Herman Braun-Vega)가 그들과 유사한 작업을 구사하였다.

18. 에퀴포 크로니카는 1963년 마누로 발데스(Manolo Valdès)와 라파엘 솔베(Raphael Solbes), 조안 톨레토(Joan A. Toledo)(1965년에 탈퇴함)가 모여 만든 소그룹이다. 같은 스페인 출신 화가인 아로요의 추천으로 제16회 《청년회화전》에 처음으로 참여했고, 이후 《현대미술에서의 서술적 구성》전과 《문제의 세계》전에서 중요한 역할을 하였다. 1981년 솔베의 사망으로 그룹은 해체되었지만 발데스는 여전히 작업을 이어가고 있다. Hervé Gauville, *L'Art depuis 1945 (groupes et mouvements)* (Paris: Hazan, 2007), pp. 88-89.

도판 8. 안토니오 레칼카티, 〈피카소와 함께〉, 1963, 캔버스에 유화, 180×210cm, 디 메오 갤러리 (Galerie Di Meo), 파리.



이탈리아 태생 친구상 작가인 레칼카티의 작품은 앞서 살펴보았던 작가들과는 달리 패러디의 유희적 측면을 배제하였음에도 명확하게 풍자적 어조를 띠고 있다는 점에서 독특하다고 볼 수 있다.<sup>19</sup> 〈피카소와 함께(Da Picasso)〉(1963) (도판 8)에서 그는 화면을 6등분하여, 위의 양 두 칸에는 일상적 풍경을 담은 가시적 세계를, 그 외의 칸에는 강제적이고 억압적인, 은폐된 현실세계를 묘사하였다. 손이 묶여 매달려 있는 인물은 고문과 같은 공권력의 폭력을 연상시킨다.<sup>20</sup> 여기서 그는 하단의 양 옆 칸에 피카소의 〈게르니카〉(1937)에서 볼 수 있는 모티브를 마치 어두운 감옥에 갇힌 것처럼 그려 넣었다. 게르니카 모티브

19. 레칼카티는 이탈리아 브레소(Bresso) 태생으로 1963년 파리로 이주하였고, 그 해 《청년회화전》에 처음으로 참가하였다. 아로요, 아이요와 막역한 사이였으며, 1965년 큰 스캔들을 일으켰던 〈살기와 죽도록 놔두기 혹은 마르셀 뒤샹의 비극적 최후(Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp)〉를 공동 제작하였다. 그 외에도 《청년회화전》의 주요 그룹전에 거의 모두 참여할 정도로 활발하게 활동하였다. 그는 사회적 억압에 따른 인간 내면의 억제된 욕망을 형상화 하는 작업을 하였다. Jean-Paul Ameline (2008), p. 343.

20. 레칼카티는 1960-61년에 자신의 얼굴과 손, 몸통, 입고 있는 옷 등에 물감을 묻혀 캔버스에 찍는 작업을 시도하였고, 이는 〈흔적들(Empreintes)〉 연작으로 실현되었다. Jean-Louis Pradel (2008), p. 201. 〈흔적들〉 연작에 대해 주프루아는 “자신의 공포를 부르짖고 폭로하려 하는 투옥된 인간의 고고학적이고 세속적인 이미지”라 묘사하였다. Jean Luc Chalumeau (2003), p. 24. 이와 같은 언급들로 미루어 보아 그가 캔버스에 인체의 자국을 남긴 의도는 몸이 사회로부터 많은 것을 강요받는 물리적인 실체이므로 그 억압의 흔적을 직접 화면에 차압한 것이라고 볼 수 있다. 따라서 이 작품에서 볼 수 있는 옷을 입은 인체의 형상도 직접 몸에 물감을 묻혀 캔버스에 찍은 흔적일 것이라 짐작해 볼 수 있으며, 〈흔적들〉 연작과 같은 의도로 시도되었을 것이라 생각해 볼 수 있다.



도판 9. 외위빈드 팔스트림, <ESSO LSD>, 1967, 열성형 플라스틱, (2×)89×127×15cm, 발렌시아 현대미술관.

특유의 호소하는 듯한 몸짓과 피카소라는 거장의 작품이 지니는 아우라로 인해 이 작품이 조롱하는 어두운 사회는 관람자들에게 강렬한 인상으로 다가갈 수 있었다.

신구상 작가들의 풍자는 상업적 이미지를 패러디하는 시도로도 이어진다. 경제 회복이 가시화되기 시작했던 1960년대 초 프랑스에서도 미국으로부터 유입된 소비주의 문화가 성행하기 시작하였는데, 이러한 현상에 프랑스 미술가들은 다양한 방식으로 반응하였다. 예를 들어 누보 레알리즘 작가들이 소비사회에서 대량으로 축적되는 쓰레기에 주목하였다면, 신구상 작가들은 대중매체를 통해 매순간 접할 수 있는 상표 이미지를 작품에 도입하면서 새롭게 도래한 사회에 응답하였다. 그들은 소비사회에서 상표 이미지가 지니는 표피적인 힘뿐만 아니라 그 뒤에 숨겨져 있는 경제 및 정치적 이데올로기와 그것들이 사회에 끼칠 수 있는 악영향에 주목하였다.

<ESSO LSD>(1967)(도판 9)라는 작품에서 팔스트림은 미국의 석유 화학 회사인 에소(ESSO)의 로고를 플라스틱으로 열성형한 오브제와 마약의 이름인 'LSD'를 삽입한 똑같은 모양의 오브제를 병치하였다. 당시 에소의 로고는 1960-1970년대를 사는 서구인이라면 누구나 쉽게 알아볼 수 있는 유명한 상업 이미지였다. 그리고 LSD(Lysergic acid diethylamide)는 강력한 환각제로, 1960년대에 미국에서 히피문화를 추구했던 일부 젊은 세대에 의해 복용되었던 마약

의 일종이었다. 그는 냉소적인 태도로 거대 기업인 에소의 로고를 마약의 이름과 병치함으로써 상업적 로고가 사회 속에서 대중들에게 미치는 영향이 마치 마약의 효과와 유사하다는 것을 암시하고 있다. 이는 소비사회에서 시각적으로 너무도 친숙한 이미지들이 갖는 중독성에 대한 언급이라고 볼 수 있다. 이에 더해 작가는 전 세계를 아우르며 확장해 가는 거대 기업들의 공격적인 행보를 주시하도록 이끌고 있으며, 그 기업들이 세계경제에서 휘두를 수 있는 지대한 영향력에 대하여 차가운 어조로 저항의 메시지를 던지고 있다.

이처럼 신구상 작가들은 다양한 방식을 통하여 당대의 권력을 우롱하고 그들의 횡포를 폭로하는 해학적인 작업들을 보여주었다. 풍자적 성격을 띤 작업에서 볼 수 있는 다소 조악해 보이는 붓터치나 과도하게 강렬한 형광의 색채, 외설적인 묘사 등은 신구상회화가 ‘저급한’ 예술로 치부되는 주요 요인이 되기도 했다. 그러나 이 같은 조형적 시도들은 작품을 더욱 불경하고 반항적으로 보이도록 하는 장치로서, 작업의 풍자적 성격을 강화하기 위하여 의도적으로 고안된 것들이라 판단된다. 즉, 작품의 조형적 수준이 낮아 보일수록 오히려 풍자의 강도는 높아지는 역설적인 상황이 발생하는 것이다. 이를 통해 신구상 작가들이 풍자적 수사를 위하여 기울였던 노력을 짐작해 볼 수 있으며, 풍자적 수사가 저항을 실천하는 하나의 주요한 방식으로서 활용되었음을 확인할 수 있다.

### 3. 일상적 장소로의 개입

보통 저항이라는 행위는 보다 많은 이들의 동참과 더불어 참여한 이들 간의 연대감이 매우 중요하게 작용한다. 이에 신구상 작가들은 예술작업을 통해 보다 광범위한 영역의 대중과 소통할 수 있는 방안에 고심하였다. 이를 위해 그들은 미술관이라는 제도적 틀을 벗어나 지극히 평범한 장소에 자신들의 작품을 설치하였다.

앞서 랑시악이 <피델>을 출품했던 전시회인 《살롱 드 메》는 쿠바 혁명정부의 초청으로 아바나(Havane)에서 열렸던 큰 행사였다.<sup>21</sup> 당시 쿠바에 거주하면

21. 이 행사에 참가한 신구상 작가로는 아다미와 아로요, 모노리, 랑시악, 레칼카티, 에로가 있다.

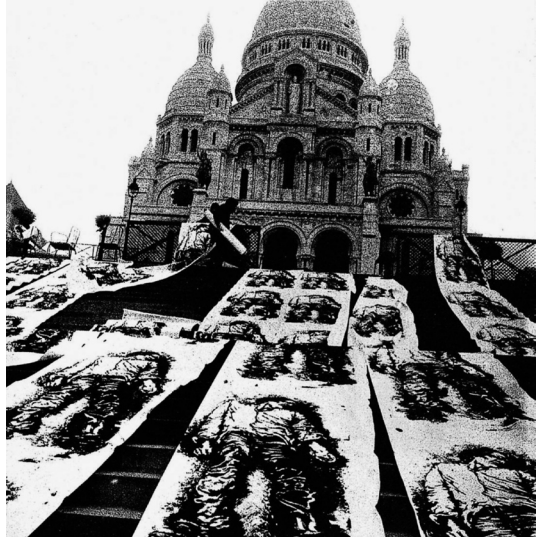
서 이 전시의 기획에 참여했던 위프레도 램과 아로요는 쿠바 혁명의 성공을 기념하기 위하여 나선 형상의 벽화를 제안하였고, 그들의 구상은 5×11미터 크기의 거대한 집단 프레스코화인 〈아바나의 벽(Le Mural de la Havane)〉(1967)을 탄생시켰다. 이 작업에는 화가와 작가, 쿠바인들이 전문성을 따지지 않고 모두가 익명으로 참여하였는데, 높은 벽에 올라가 저마다 구상해 두었던 그림을 그리는 일련의 과정들이 마치 축제처럼 떠들썩하게 진행되었다. 예술을 창조하고 그것을 누리는 데 있어, 사회가 만들어 놓은 전문가와 비전문가의 구분을 거부하고 예술가와 관람자의 거리까지도 없애고자 했던 평등을 지향하는 작업과정이었다. 이와 더불어 벽화가 일반 대중 누구나 볼 수 있는 장소에 설치되면서 평소 예술을 쉽게 접하지 못하는 이들과도 쿠바 혁명의 성공을 축하하고 기념할 수 있는 기회가 되었다. 이와 같은 시도는 일부 계층만을 위해 존재하는 예술과 미술시장, 더 나아가 부르주아 이데올로기에 대한 저항의 제스처로서, 예술이 사회의 일부로 존재하고자 하는 소명을 이행한 것이라 볼 수 있다.

파리의 알레시아 광장(place d'Alésia)에 설치되었던 프로망제(Gérard Fromanger)의 〈숨결(Les Souffles)〉(1968)이라는 작업에서도 〈아바나의 벽〉과 유사한 의도를 엿볼 수 있다. 평소 많은 이들이 드나드는 광장에 붉은색 반구형의 물체가 세워지면서 사람들의 시선을 사로잡았고, 호기심으로 접근했던 이들은 자신들의 얼굴이 반사되어 보이는 설치작품에 관심을 보였다. 그리고 투명한 알투글라스(altuglas)의 재료적 특성으로 인해 반구형 뒤편의 전경이 모두 붉게 보이도록 하는 효과를 내었는데, 이는 앞서 붉은색을 활용하여 정치성향을 드러냈던 작업들과 같은 제작의도를 지닌다고 해석할 수 있다. 미술사학자 사라 윌슨에 따르면, 이 작품은 “무장경찰의 불룩한 방패에 대한 유토피아적 응답”이었는데, 그러한 함의를 당시 작품을 직접 접했던 이들이 알았는지의 여부와는 상관없이 많은 이들이 〈숨결〉을 보며 즐거워하고 신기해하는 모습을 보였다.<sup>22</sup> 프로망제는 수많은 사람들이 활보하는 장소인 광장에 이와 같은 작품을 설치함으로써 더 많은 이들이 68학생운동의 기조와 외침을 상기하기를 희망하였다.<sup>23</sup>

22. Sarah Wilson (2010), p. 129.

23. 그러나 공교롭게도 이 작품은 당일 저녁 경찰에 의해 강제로 파기되었는데, 이에 대해 살뤼모는 “체제

도판 10. 파리 사크레죄르 대성당 (Basilique du Sacré-Cœur de Montmartre) 앞 전시 전경. 에르네스트 피농 에르네스트, <코뮌>, 1971, 실크 스크린.



1971년에는 에르네스트 피농 에르네스트(Ernest Pignon-Ernest)가 <코뮌(La Commune)>(도판 10)이라는 제목으로 사크레죄르 대성당(la Basilique du Sacré-Cœur de Montmartre) 앞 계단에, '누워 있는 사람들(les gisants)'의 이미지를 붙여 놓았다.<sup>24</sup> 이미지 속 사람들은 1871년 파리코뮌(la Comune de Paris)에서 사살당했던 공산주의자들로, 그들의 시체를 찍었던 사진을 실크스크린 작업으로 옮긴 것이다. 작가는 전시를 위한 공간을 별도로 만들지 않고 사람들이 이용하는 계단에 임의로 작품을 늘어놓았는데, 이러한 방식은 마치 예술작품이 평화로운 일상에 침범한 불청객 같은 느낌이 들도록 하였다. 다시 말해, 예술이 망각하고 싶은 사건들을 상기시키면서 부조리한 실상의 파편들을 대면하도록 했던 것이다. 이 같이 계단을 이용하는 행위를 일부 불편하게 만들면서까지 일상으로의 개입을 단행했던 작가의 기획은 샤론느 역(le métro Charonne) 계단에

는 모든 것을 지원하고 흡수하며 복귀시킬 수 있다. 모두를 위해 무상으로 만들어진, 자유로운 예술가의 창조성이 존 선물만 제외하고는"이라며 조롱조로 강하게 비판하였다. 이 작품은 설치되는 상황부터 파기되는 순간까지 모든 과정이 일상의 공간 속에서 이루어짐으로써 예술작품에 대한 공권력의 폭력성과 검열제도가 가시화되고 폭로되는 결과를 낳기도 했다. Jean Luc Chalumeau (2003), p. 56.

24. 이 성당은 보불전쟁에서 패배한 후 국민들의 사기 증진을 목적으로 모금을 통해 지어진 건축물이다. 작가는 보불전쟁 당시 파리를 수호하고자 했던 코뮌의 희생자들을 이 장소로 끌어들이었기 때문에 국가의 과시적 행정을 묵묵히 조롱하고 있다.

인쇄한 종이들을 붙여 놓은 시도를 통해서도 볼 수 있다. 이 경우에도 그의 작업은 발길에 밟히고 있는 이미지들을 의도치 않게 목도하게 된 시민들에게 역사 속에서 반복되는 무고한 희생의 굴레에 대해 생각해 보는 계기가 되었을 것이다.<sup>25</sup>

이처럼 예술의 제도권 밖에서 일반 대중과 소통하고자 했던 신구상 작가들의 시도는 예술이 지닌 특권과 위엄을 고수하고자 했던 이들에게 불온하고 경솔한 제스처로 느껴졌을 것이다. 그러나 작가들은 사회적 문제에 대한 대중의 무관심을 상쇄하고 주요한 사건들을 다시 공론화하고자, 일상의 장소를 전시의 이상적인 공간으로 채택하였다. 이처럼 오랜 성지였던 미술관을 벗어나 평범한 이들의 삶의 터전으로 들어가하고자 했던 신구상 작가들의 시도 속에서 저항의식을 발견할 수 있다.

#### IV. 결론

1960-1970년대의 복잡한 정치적 지형도 속에서 일어났던 저항운동들은 당시 사회 전반에 팽배해 있던 권위주의에 반발의 깃발을 들어올렸다. 역사적으로 국가권력과 지배세력에 대항하는 모습을 자주 보여 왔던 프랑스에서는 68학생운동이 발발하면서 차후 역사에 또 하나의 '프랑스적' 혁명의 기록을 남기게 되었다. 이러한 프랑스인들의 참여적 성향은 그들의 예술에서도 여지없이 발견되며, 주변 세계에 대한 관심의 끈을 놓지 않고, 비판적 태도를 견지하는 미술사적 조류를 형성해 왔다. 신구상회화는 이 같은 미술사적 흐름에 회류하는 동시에 당시 시대적 상황 속에서 만개했던 저항의식을 담은 작업을 보여주었다.

신구상회화는 프랑스 정부의 강압적 국가주의 정책들과 미국의 패권주의, 극심한 빈부격차를 야기하는 자본주의 경제체제 등에 지속적으로 비판적인 입장을 견지하였다. 이러한 사안들은 68학생운동을 비롯하여 쿠바혁명, 중국의 문화대혁명, 미국에서의 흑인인권 운동, 남아프리카의 인종분리정책 반대운

25. 이곳은 1962년 알제리 전쟁을 반대하는 시위에 참여했던 공산주의자들이 경찰의 무력에 의해 사망한 채 시체로 발견된 장소였다.

등(L'Apartheid) 등 동시대의 혁명들과 공유하는 지점이라 볼 수 있다. 결국 신구상회화에서 드러나는 저항의식은 정의와 평등을 내걸었던 강대국들의 주장과는 반대로, 부조리하고 불평등한 사건들이 연이어 폭로되던 당시 시대를 목격했던 이들의 분노와 투지에서 비롯된 것이었다.

식민지 전쟁이 계속되는 상황과 잇따른 혁명들은 사회 속에서의 예술의 역할에 대한 작가들의 고민을 극단까지 내몰았다. 신구상회화는 때때로 혁명의 이념을 나르는 전단지가 되었고, 또 때로는 은폐되었던 사건을 고발하는 보도 사진의 역할을 자처하였다. 따라서 신구상회화에서 드러나는 저항의식은 시대적 고민에 대한 작가들의 대답이라 볼 수 있을 것이다. 신구상회화는 1960-1970년대 예술에 대한 치열했던 논쟁의 흔적이며, 예술의 소임에 대한 의심과 절망 그리고 희망의 결과물이었다. 역사와 사회로부터 부여받은 예술로서의 고고한 지위를 거부하고, 만인을 위한 예술로 거듭나고자 했던 신구상회화의 저항의식이야말로 진정한 의미에서의 사회참여적 예술의 실천이라 볼 수 있을 것이다.

## ■ 주제어

신구상회화(Nouvelle Figuration), 프랑스 현대미술(Contemporary French Art), 저항(Resistance), 서술적 구상(Figuration Narrative), 팝아트(Pop Art), 혁명(Revolution)

투고일	2015년 10월 5일	심사일	2015년 10월 13일	게재확정일	2015년 11월 14일
-----	--------------	-----	---------------	-------	---------------

## 참고문헌

- 로저 프라이스, 『혁명과 반동의 프랑스사』, 김경근·서이자(역), 서울: 개마고원, 2001.
- 루시 리파드, 『팝아트』, 전경희(역), 서울: 미진사, 1998.
- 오진경, 「1950-1960년대 뉴 리얼리즘 계열 미술동향 명칭에 관한 고찰」, 『한국미술사교육 학회』, Vol. 17 (2003), pp. 45-77.
- 잉그리트 길허 홀타이, 『68운동(독일, 서유럽, 미국)』, 정대성(역), 파주: 들녘, 2006.
- 장 루이 프라델, 『신구상회화』, 박신의(역), 서울: 열화당, 1991.
- 카트린느 미예, 『프랑스 현대미술』, 염명순(역), 서울: 시각과 언어, 1994.
- 팀 블래닝 엠클, 『옥스퍼드 유럽 현대사』, 김덕호·이영석(역), 서울: 한울, 2003.
- Ameline, Jean-Paul, *Figuration Narrative, Paris 1960-1970*, Paris: Coédition Éditions du Centre Pompidou / RMN, 2008.
- Bellet, Harry, *Messac: De la peinture avant toute chose*, Paris: Somogy, 2005.
- Cassou, Jean (eds.), *Art et contestation*, Bruxelles: La Connaissance, 1968.
- Chalumeau, Jean-Luc, *Coca-Cola dans l'art*, Paris: Chêne, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Figuration Narrative*, Paris: Cercle d'art, 2005.
- \_\_\_\_\_, *La Nouvelle Figuration*, Paris: Cercle d'art, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Lectures de l'art*, Paris: Chêne, 1981.
- Clair, Jean, *Art en France une nouvelle génération*, Paris: Chêne, 1972.
- Cueco, Henri, *Cueco*, Paris: Cercle d'art, 1995.
- Durozoi, Gérard, *Le Journal de l'art des années 1960*, Paris: Éditions Hazan, 2008.
- Fauchereau, Serge, *Rancillac*, Paris: Cercle d'art, 1991.
- Gautier, Blaise, *Monory*, Paris: CNAC, 1974.
- Gauville, Hervé, *L'Art depuis 1945 (groupes et mouvements)*, Paris: Hazan, 2007.
- Gulon, Jérôme, *Ernest Pignon-Ernest*, Grenoble: Critères Éditions, 2012.
- Kvaran, Danielle, *Erró, l'art et la vie*, Paris: Hazan, 2008.
- Madoff, Steven Henry (ed.), *Pop art: Critical History*, London and Berkeley: University of California Press, 1997.
- Parent Francis and Perrot, Raymond, *Le Salon de la Jeune Peinture: Une Histoire, 1950-1983*, Paris: Jeune Peinture, 1983.
- Pradel, Jean-Louis, *La Figuration Narrative*, Paris: Éditions Hazan, 2008.

- Pradel, Jean-Louis, “La Figuration Narrative”, 『서양미술사학회 논문집』, Vol. 19 (2003), pp. 131-147.
- \_\_\_\_\_ (eds), *Vingt-cinq ans d'art en France 1960-1985*, Paris: Larousse, 1986.
- Rioux Jean-Pierre, *La France d'un siècle à l'autre 1914-2000*, Paris: Hachette, 1999.
- Sandford, Mariellen (ed.), *Happenings and Other Acts*, London: Routledge, 1995.
- Scarpetta, Guy, *Erró ou la guerre des images*, Paris: Cercle d'art, 2010.
- Siegelbaum, Sami, “The Riddle of May '68: Collectivity and Protest in the Salon de la Jeune Peinture”, *Oxford Art Journal*, Vol. 35, No. 1(2012), pp. 53-73.
- Tronche, Anne, *Chroniques d'une scène parisienne*, Paris: Éditions Hazan, 2012.
- Wilson, Sarah, *The Visual World of French Theory: Figurations*, New Haven, CT: Yale University Press, 2010.

## Abstract

# The Spirit of Resistance in *Nouvelle Figuration* of the 1960s and 1970s France

Seunghye Han

This study investigates the spirit of resistance that appeared in the 1960s and 1970s French Art, *Nouvelle Figuration*. *Nouvelle Figuration* shares certain stylistic similarities with the American Pop art and Hyper-realism. However, the works of *Nouvelle Figuration* reveal more directly the critical thought of the time and seek to disclose the absurdity and inequality of the contemporary society, influenced by the social condition and other artistic movements in France at the time. The artists of *Nouvelle Figuration* demonstrated their political opinions through various group exhibitions and activities of smaller scale. In order to express their political claims effectively, the artists used portraits of contemporary heroes, strong colors such as red as well as letters. They also adopted the rhetoric of satire by using humorous expressions found in cartoons. Furthermore, they used playful elements derived from parodies of the artworks considered to be important in art history and famous trademark images. In addition, the artists installed their works in everyday places so that they would be more accessible to the general public. Through such discussions, this study demonstrates that the spirit of resistance present in *Nouvelle Figuration* is an artistic reaction to the important historical and cultural issues of the French society in the 1960s and 1970s.