

## 기조발제

### 기억의 재구성: 중국의 현대미술가 인시우젠의 작품을 중심으로

이주은 (건국대 문화콘텐츠학과 교수)

#### I. 개괄

시각문화란 '본다'에서 출발하지만, 본다는 것의 의미는 단순히 감각기관을 통해 받아들이는 외적 이미지만의 문제는 아니다. 본다는 행위 속에는 기억과 관련된 복잡한 내적 이미지들, 이른 바 사회·문화적 시각성(visualities)이 얽혀있다.

시각문화의 역사를 살펴보면 이미지의 탄생과 얽힌 여러 이야기들은 애초부터 기억과 관련되어 있다. 죽은 이의 얼굴을 본뜬 데스마스크(death mask)가 그 대표적인 예일 것이다. 고대 로마의 대(大)플리니우스가 쓴 『박물지』에는 최초로 초상이 등장하게 된 사연도 있다. 그리스에 사는 어느 도기장이의 딸이 한 남자와 사랑에 빠졌고 둘은 곧 헤어져야 할 운명에 처했다. 연인의 모습을 간직하고 싶었던 딸은 벽에 비친 그의 그림자를 따라 윤곽선을 그렸다. 아버지는 딸을 위해 정성껏 그 그림에 점토를 입히고 부조로 만들어 가마에 구워주었다. 이 전설은 예술이 특별한 기억의 순간에 발생한다는 것과 더불어 재현의 역할에 대해서도 생각하게 한다. 누군가가 기억에서 영영 사라져 버리기 전에 그 모습을 이미지로 되살려놓았으니, 재현은 어떤 대상을 망각으로부터 구원해낸 것이다.

기억에 관한 주제를 좀 더 광범한 영역에서 다루다보면 고대 로마의 시모니데스가 처음 사용했다고 하는 기억술로 거슬러 올라간다. 어떤 연회에 참석했던 시모니데스는 자신이 본 장면을 기억해내어야만 하는 특이한 경험을 한다. 연회장 건물이 무너지는 바람에 본인을 제외한 참석자 전원이 사망했고, 망자들을 본 유일한 사람이 시모니데스였으므로 누가 그 자리에 있었는지 모두 떠올려야 했던 것이다. 이때 그가 사용한 기억술이란 머릿속에 잔존하는 이미지들을 가지고 기억을 재구성하는 것이었다고 할 수 있다.

16-18세기에는 책과 물건의 수집을 통해 기억을 보존하고 되살리는 행위가 이루어졌고, 당시에 유행하던 '호기심의 장', 혹은 '경이의 방'이라 불리는 수집실은 오늘날 도서관과 박물관의 유래가 되었다. 그림1의 <보름스 캐비닛>에서 보듯 희귀한 사물은 그것을 둘러싼 여러 맥락들을 품고 있기 때문에 기억할 가치가 있었고 마치 개인적으로 일기를 남기는 것과 유사하게 수집해둘 이유가 있었던 것이다.

19세기에 이르러서는 사람들이 기억을 간직하는데 큰 공헌을 한 발명품(매체)이 등장하는데, 바로 카메라와 녹음기다. 이 두 기구는 순간을 지나쳐 흘러보내는 대신 멈추게 해놓고 반복해서 보고 들을 수 있게 해 주었다. 그림2는 한 축음기 광고에 쓰인 그림이다. 영국의 화가 프랜시스 바로드(Francis Barraud)는 형과 사별한 후 형이 키우던 개 니퍼를 대신 키우게 되었다. 개의 옛 주인은 살아있을 때 당시 최첨단 기기였던 축음기에 간혹 재미삼아 자기 목소리를 녹음하곤 했었다. 그걸 우연히 틀어놓으니 니퍼가 달려와 축음기를 들여다보면서 꼬리를

흔들어댔다. 니퍼가 세상을 뜬 1895년에 바로드는 형과 니퍼를 기리며 이 그림을 남겼다.

카메라와 녹음기 뿐 아니라, 역사를 매체가 발달해 온 관점에서 살펴본다면, 문자나 그림과 같은 오래된 기록 매체부터 최근의 전자 기록 매체에 이르기까지 모든 매체는 기억에 대한 인간의 열망과 관련되어 있다.

기억 연구의 흐름에 강렬한 전환점이 마련된 것은 2차 대전 중 벌어진 충격적인 홀로코스트이다. 훗날 증거를 수집하는 과정에서 인간의 기억이 불확실하다는 점이 본격적으로 노출되었기 때문이다. 홀로코스트를 겪은 사람들은 트라우마로 인해 사건에 대한 두려움만을 기억했을 뿐, 사건의 경위와 구체적인 상황은 기억하지 못했다. 기억하기도 전에 먼저 기억을 가능하게 해 줄 언어를 상실하고 만 것이었다. 이 사건을 계기로 20세기 후반부터 기억 연구는 기억되지 못하고 잔존하는 이미지들에 초점이 맞추어졌다.

이미지가 잔존한다는 개념은 대상이 없어졌어도 유령처럼 이미지가 살아남아있다는 뜻인데, 홀로코스트 이전에 이미 아비 바르부르크(Aby Warburg)의 연구에서 태동된 것이다. 1차 대전을 겪으면서 기록이 사라지는 것들에 대해 위기감을 느꼈던 바르부르크는 집단적 기억을 불러일으킬 수 있는 원형 이미지들을 모았는데, 이 기획이 <므네모시네 아틀라스 Mnemosyne Atlas>(1927-29)이다. 그는 약 1,300여 장의 다양한 이미지들을 선별하여 아무 설명 없이 시각적 모티프에 따라 79장의 판 위에 분류했다. 여기에 수집된 이미지들은 인류의 보편적 심상이 될 만한 것들이고, 정념(pathos)이 깃들어 있어 연상 작용을 야기하는 형태들이다.

여기서 정념이란 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 『밝은 방 Camera Lucida』에서 언급한 바 있는 풍크툼(punctum)과도 유사한 것이다. 바르트는 돌아가신 어머니의 젊은 시절 사진을 보며 거기에 이미 죽음이 드리워져 있다는 것을 발견한다. 과거 살아있는 어머니의 이미지에 죽음이라는 현재의 의미가 관통하는 순간, 그는 설명할 수 없는 찌르는 듯한 통증을 경험한다. 이것이 사진의 풍크툼인데, 풍크툼이 생기는 이유는 사진 자체의 의미 때문이 아니라, 이미지가 만들어내는 잔상, 즉 사진으로 인해 촉발된 개인의 기억 때문이라고 할 수 있다.

바르부르크의 정념과 바르트의 풍크툼은 조르주 디디-위베르만(George Didi-Uberman)이 말하는 ‘징후(symptom)’ 개념으로 연결된다. 디디-위베르만은 저서 『모든 것을 무릅쓴 이미지들 Images Malgré Tout』에서 징후란 잔존하는 이미지이자 기억흔적들이라고 언술한다. 이는 마치 반딧불이의 빛처럼 집단의 경험을 밝혀내기엔 터무니없이 미약하지만 어둠 속에서는 간절히 바라고 의지하게 되는 기억의 파편들이다.

기억연구와 더불어 1980년대부터는 기록물에 대한 전시가 활발해지기 시작했다. 우리가 지각한 것과 기억하는 것은 일치하지 않는다. 지각과 기억 사이에는 다른 불순물들이 개입되기 마련이고 시차가 존재한다. 그렇기 때문에 기억의 파편들을 가지고 퍼즐을 끼워 맞추듯 전체 기억의 지도를 그려가는 과정에서 기록물들을 모으고 해석하는 아카이브 작업이 요구되었다.

아카이브는 기억을 회복하기 위한 것이지만 어떤 의미에서는 망각을 위한 구실이기도 하다. 리오타르(Jean-François Lyotard)는 유대인에 관한 에세이에서 다음과 같이 언술한 바 있다.

“기록은 망각을 막아주는 좋은 보호막으로 보일지도 모른다. 하지만 나는 사실 그 반대라고

생각한다. 기록된 것만이 잊힐 수 있다. 왜냐하면 기록된 것만이 다시 삭제될 수 있기 때문이다. 반대로 마땅히 기록할 장소나 시간이 없어서 기록되지 못한 것은 동시에 잊힐 수도 없다. 망각이 공격할 만한 틈을 주지 않으므로 오로지 어떤 자극 상태로만 남아있는 것이다. 우리는 정신적 삶 속에 있는 죽음과 같은 그 상태를 어떻게 규정해야 할지 모른다.”<sup>1)</sup>

아카이브미술의 형태로 전시되고 있는 기억은 어쩌면 재현 가능한 것들이 아니라 역사 안에 이제까지 써지지 않았던(혹은 못했던) 무엇이고, 끊임없이 다시 써지는 과정 중에 있는 무엇인지도 모른다.

얀과 알라이다 아스만(Jan and Aleida Assmann) 부부는 기억연구를 재현 가능한 차원에서 논의하면서 ‘문화적 기억’이라는 개념을 제안했다. 문화적 기억은 기억이 개인적 차원에서 머물다 소멸하는 것이 아니라 재현을 통해 문화적 의미를 획득하게 되는 것을 말한다. 얀 아스만은 궁극적으로 “예술이란 문화가 더 이상 기억하지 못하는 것을 기억하게 하는 것”이라고 말하며, 예술행위와 기억의 필연적인 관계를 설정했다. 한편 알라이다 아스만은 기억의 재현을 위한 새로운 매체로 ‘장소’를 지목했다. 장소는 회상의 이미지를 특정 공간에 구체적으로 위치시킴으로써 기억의 기반을 확고하게 하는 장점이 있다고 주장한다. 이를테면 성지, 폐허, 추모지와 같은 장소들은 단지 역사적 현장에 머무르지 않고 사라진 과거를 지시하는 기억의 기호로 기능할 수 있다는 것이다.

알라이다 아스만은 장소가 기억의 기호가 될 수 있도록 도와주는 예술매체로 설치미술과 사진을 주목했다. 그리고 안젤름 키퍼, 크리스티앙 볼탕스키, 일리아 카바코프 등의 작품을 예로 들며 쉽게 서사화 될 수 없었던 경험들이 설치미술과 사진 매체를 통해 되살아나는 과정에 대해 설명했다. 설치미술은 관객이 직접 작품 속으로 들어가 그 장소에서 특정 기억을 상기하게 하고, 사진매체의 경우는 이미지를 통해 과거의 기억을 현재로 소환시키는 역할을 한다는 근거에서다.

본 연구에서는 알라이다 아스만의 틀을 가지고 중국의 설치미술작가 인시우젠(尹秀珍)의 작품을 읽어보고자 한다. 인시우젠은 1963년 베이징에서 태어나 문화 혁명기에 유년기와 청소년기를 보냈으며, 1985년 예술에 있어서의 개혁운동이 한창이던 시절에 베이징 사범대학 미술학부 서양화과에 입학하여 미술교육을 받았다. 이후 텐안먼 사건 등을 경험했으며, 사회격변기를 겪은 기억을 바탕으로 개인의 경험 속에 영겨있는 집단의 기억을 작품으로 풀어냈다.<sup>2)</sup>

선행 연구들을 살펴보면 인시우젠의 작품은 천을 이어붙이는 작업과정으로 인해 여성성의 맥락에서 이해되었는가 하면, 설치작업에 공항과 비행기, 여행 가방이라는 모티프가 자주 등장한다는 이유로 유목주의와 관련되어 해석되곤 했다. 본 연구는 기억의 재현이라는 차원에

---

1) Jean-François Lyotard, *Heidegger und 'Die Juden'*, Edition Passagen 21, Wien, 1988, p. 38; 알라이다 아스만, 변학수 외 역, 『기억의 공간: 문화적 기억의 형식과 변천』, 서울: 그린비, 2011, p. 356에서 재인용.

2) 인시우젠은 ‘중국예술인상’을 수상하는 등 중국 내에서 실력을 인정받았고, 이를 기반으로 1999년 제 3회 아시아 태평양 트리엔날레展(오스트레일리아), 2000년 《순간: 20세기말 중국 예술》展(미국 시카고), 2002년 광주 비엔날레(한국) 등 각종 국제 비엔날레와 트리엔날레 전시회에 참가하여 국제적인 관심을 받은 바 있다.

접근한다는 점에서 기존의 관점들과 차별화된다. 연구자는 인시우젠이 어떻게 자신의 몸에 각인된 사적인 경험들을 물질화시키는지 살펴보고, 그런 물질들이 어떻게 문화적 기억으로 재구성되는지 분석해 볼 것이다.

## II. 인시우젠의 작품세계

문화대혁명시기의 미술 (1966-1976)	마오쩌둥 주석은 문화전선 상에서 사회주의 대혁명이라는 이름하에 개인의 자유와 예술표현의 자유를 억압했다. 정치적 상징과 문학적 연상 장치들은 문화대혁명 예술의 기본 논리였고, 이 시기에 활동하던 화가들은 대부분 그러한 집단적인 논리에 익숙했다. 예술가가 개인의 감수성을 표현하기란 쉬운 일이 아니었다.
1978년 이후 '상흔'경향의 미술	1978년 루신화(1954년생)의 소설 『상흔』은 사람들에게 큰 공감을 불러일으켰다. 이 소설이 개인의 비극적인 경험과 좌절의 감정을 파헤치자 사람들은 주인공이 겪은 고통을 보며 자신들이 겪는 구체적 고난과 관련지어 생각하게 되었다. 미술에서 '상흔'의 여파는 4.5운동(1976년 1차 톈안먼 사건)을 묘사하는 작품으로 나타났다.
1985 미술운동과 구질서의 파괴	미술 뿐 아니라 모든 분야에서 과거의 우상과 절대불변이라 믿었던 것들이 붕괴되었고, 기존의 도덕과 가치관에도 전환과 변혁이 일어났다. 자유로운 외부세계의 물결, 자아해방과 개성화 유혹 등 급변하는 현실 앞에서 모든 것이 불안한 상황이었다. 작가들은 정신의 공백을 메울 만한 예술의 새 지향점을 모색했다.
1989 중국현대미술전과 톈안먼 사건	1989년 농촌인구가 도시로 대거 몰려들기 시작했는데, 이들은 '망류(맹목적인 유랑자)'라고 불렸다. 이 시기 위엔밍위엔(圓明園)의 폐허 유적에 입주한 망류예술가들은 올바른 역사의식을 갖기보다는 개인적 생존이 우선이었다. 《1989중국현대미술전》에 선보인 그들의 작품은 기존 예술체제에 반항하는 파괴의 성향을 보였다.

중국에서 미술의 새로운 물결이 일어났던 1985년에 인시우젠은 베이징 미술대학에 입학했다. 이 시기 그녀를 포함하여 중국의 젊은 예술가들은 급변하는 사회변화라는 복잡한 현실을 마주하고 작업해야 했다. 대학을 졸업하던 1989년에는 톈안먼 사건이 터졌고 국제적으로는 냉전시대가 종료했다. 인시우젠이 작가로서 활동하기 시작하던 1990년대에 적극적으로 활약한 중국의 아방가르드 현대작가들이 모두 남성 화가였다는 점은 주목할 만하다. 남성 화가들은

사회체제에 대해 냉소적인 태도를 보이며 저항적 메시지를 노골적으로 드러냈다.

인시우젠은 냉소적 시각이라기보다는 1960년대에서 1990년대에 이르는 지난 30년간 중국의 문화를 회상하는 관점에서 사회 전반적인 문제에 접근한다. 그는 대학시절 접했던 로버트 라우셴버그 작품의 영향으로 개념적인 천 붙이기 작업에 관심을 가졌다. 회화만으로는 개념적인 미술을 제시하기에 한계가 있다고 생각한 그는 1992년경부터 본격적으로 주위의 환경과 연결되어 있는 공간적인 설치를 기획했다.

인시우젠의 설치작품에서 주가 되는 재료는 옷이다. 누군가 입던 옷은 그 사람의 피부와 같이 개인적인 것이다. 그런 옷들을 자르고 다시 꿰매어 이어 붙이는 작업은 개인 구성원들의 경험을 바탕으로 이루어낸 사회적 변화를 은유한다. 헌옷이라는 소재는 어린 시절 인시우젠의 어머니가 언니의 옷을 다시 염색하고 바느질하여 새 옷처럼 만들어 주었던 기억에서 가져온 것이다. 천을 꿰매는 일은 전통적으로 여성적인 경험과 관련되어 있어서 통상 여성적인 감수성을 불러일으킨다. 하지만 인시우젠이 천 작업을 통해 회복하고자 하는 것은 여성적인 것이라기보다는 차라리 급격한 사회변화와 집단문화 속에 파묻혀버린 개인적인 기억들이라고 볼 수 있다.