중국 관념예술(观念艺术)의 반예술적 실천*

- 우산좐(吴山专)의 '홍색유머' <오늘오후단수 今天下午停水>(1986)를 중심으로 -

김기현**

〈차 례〉

1. 들어가는 말
2. '85 미술운동'의 태동과 관념예술의 반예술성
3. 탈권위를 위한 사유: 우산좐의 〈오늘오후단수〉(1986)
 1) 일상에서 발견된 아이러니
 2) 혁명기 문화의 비판적 전유(專有)
 3) 대안으로서의 '홍색유머'
4. 나오는 말

【국문초록】

본 논문은 '85 미술운동'기 중국 관념예술의 출현에 주목하여 우산좐의 작품 〈오늘오후단수〉를 중심으로 중국의 정치·사회·문화적 배경 속에서 그의 반예술적 실천의 의의를 규명하고, 특히 언어를 개념적, 비판적으로 전유하는 전략이 미술사적 맥락에서

* 이 논문은 2017년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(한국연구재단-2016-글로벌박사양성사업)

** 영남대학교 일반대학원 미학미술사학과 박사과정

어떤 의미를 지니는가를 고찰한다. 우산쥔은 문화대혁명을 비롯한 당대의 정치적 사건을 직·간접적으로 겪으면서, 지배 이데올로기가 일상에 편재하는 언어를 독점하는 상황에 주목하게 되었고, 그것에 잠재된 독재와 폭력을 간파하였다. 그리하여 그는 일명 '홍색문화'로 대표되는 지배 이데올로기의 대응물로서 '홍색유머'를 내세우고 지배 이데올로기의 언어를 전략적으로 전유하는 태도를 취했다. 여기서 우산쥔의 그러한 태도가 미술사에서 중요하게 다뤄져야할 근거는 그가 비판하는 지배 이데올로기가 비단 사회·정치적인 것뿐만 아니라 미술제도적인 것까지도 아우른다는데 있다.

이러한 미술사적 의의를 논하기 위해 본 논문은 먼저 중국의 역사적 상황, '85미술운동'의 출현 배경 그리고 중국 관념예술의 형성과정을 통해 관념예술의 반예술적 의의를 분석한다. 그리고 본고는 간략하게 전 지구적으로 전개된 개념주의 미술의 맥락에서 중국 관념예술의 위치를 노정한 뒤, 우산쥔의 〈오늘오후단수〉에 초점을 맞추어 미술가가 언어에 주목하게 된 계기 및 문제의식을 그의 〈적자〉 개념을 통해 유추한다. 이어 언어에 대한 권력의 독점적 지배를 문제시한 우산쥔이 어떻게 문혁의 문화를 전유함으로써 사회의 모순을 극복하려 했는지 살펴본다. 마지막으로 우산쥔의 반예술적인 실천, 즉 일상의 무용(无用)한 언어들을 끌어와 권위를 가장하고 전유하는 '홍색유머'의 궁극적인 의미를 도출한다. 이러한 우산쥔의 작업은 일차적으로 일상에 편재하는 독재에 대한 저항임과 동시에 권위에 대한 해체로 이해된다. 둘째, 비판적으로 언어를 전유하는 미술가의 전략은 당대 미술제도에 대한 비판이자 미술의 개념적 전환을 유도한다. 마지막으로, 이러한 미술가의 실천은 지배 이데올로기가 고착화한 사유체계에 틈을 만들고 새롭게 생동하는 미술 언어를 창안함으로써 관객으로 하여금 자유롭게 사유하고 소통할 수 있는 공간을 개진했다는데

그 의의가 있다.

주제어: 중국현대미술, 관념예술, 반예술, 우산좐, 홍색유머, 오늘오후단수, 탈권위, 전유

1. 들어가는 말

본 논문은 중국 '85 미술운동'에서 중국 관념예술의 출현에 주목 하며 중국 지배 이데올로기가 주도해온 정치·사회·문화적 배경 속에서 개념미술가 우산좐(吳山專, Wu Shanzhuan)의 작품에 나타나는 반예술적 실천의 의의를 규명하는데 그 일차적 목적을 둔다.[1]

저장성(浙江省) 저우산(舟山) 출신인 우산좐은 유년기 시절 마오쩌둥(毛澤東, 이하 마오)이 주도한 문화대혁명(이하 문혁)을 경험했고, 덩샤오핑(鄧小平, 이하 덩)의 개혁개방 및 그 체제가 확립된 무렵인 1983년 7번의 낙방 끝에 현(現) 중국미술학원(中國美術學院)의 전신 절강미술학원 사범과(師范系)에 입학했다.[2] 졸업 후 우산좐은 고향으로 돌아가 저우산시군중예술관(舟山市群衆藝術館, 이하 군예관)의 미술 간부로 배속되었고, 때는 덩이 반체제 지식인들의 '부르주아 자유화 운동'에 반대 입장을 내세우면서 자유로

1) 본 논문은 '관념예술'이라는 용어로 중국 개념주의 미술(Chinese conceptual art 또는 Chinese conceptualism)을 지칭한다. 개념주의 미술(conceptualism)은 영미권에서 특정시기 전개된 '개념미술(Conceptual art)'과 구분하기 위해 사용하는 용어이다. 미술가를 지칭할 경우 국내에서는 통상 개념미술가로 지칭하므로, 다소 용어상의 혼란이 있더라도 '관념예술가' 대신 '개념미술가'라는 용어를 사용하겠다.

2) Wu Hung, *Contemporary Chinese Art: A History (1970s-2000s)* (New York: Thames & Hudson, 2014), p. 117 참조.

운 미술 창작이 위축되던 시기였다.[3] 우산쥔은 자유롭지 못한 분위기 속에서도 배급받은 작업실을 전시 공간으로 삼아 다양한 방식으로 미술 실험을 전개하였고, 이 무렵부터 암울한 시대적 상황을 역설적으로 반영하듯 자신의 작품들을 통칭 '홍색유머(紅色幽默, Red Humour)'라 부르기 시작했다. 1989년 우산쥔은 점차 시장화 되어가는 미술제도를 향해 전시공간에서 비린내 나는 새우를 판매하는 퍼포먼스로 통렬한 비판의식을 드러냈고, 1990년을 기점으로 그는 근 20년간 중국을 떠나 유럽에 머무르며 작업을 이어갔다.[4] 그러한 까닭인지는 몰라도 우산쥔의 미술은 상대적으로 다른 중국 개념미술가들에 비해 덜 알려져 있다. 그러나 그가 일관되게 미술과 현실에 천착하여 개념적이고, 비판적으로 작업한 소수의 개념주의 미술가에 속한다는 점에서 간과해선 안 될 미술가임은 분명하다.

우산쥔의 '홍색유머'는 중국미술사에서 가장 초기에 설치와 행위라는 작업방법을 시도했고, 문혁기의 이미지를 처음으로 미술에 차용했다는 측면에서 선구적인 작품으로 평가 받는다. 그러나 본 논문이 우산쥔의 홍색유머 〈오늘오후단수〉에 주목하는 이유는 그것이 문혁을 거치면서 지배 이데올로기가 독점하고 점유해온 언어를 비판적으로 다루고 있고, 그가 비판하는 지배 이데올로기는 비단 사회·정치적인 것뿐만 아니라 미술 제도까지도 아우른다는데 있다. 이러한 것들이 오히려 미술사적 맥락에서 부각되어야 할 지점이며, 그런 의미에서 언어를 비판적으로 전유하는 그의 전략적

---

3) '부르주아 자유화 운동'에 대한 내용은 김영문, 「반정신오염 및 정신문명 건설운동과 그 실패원인에 대한 연구」, 『대한정치학회보』, 13-3, 2006, pp. 129-130; 조영남, 『파벌과 투쟁』 (민음사, 2016), pp. 148-154 참조.

4) 〈대사업-새우팔기(大生意-賣蝦, Selling Shrimp)〉(1989) 퍼포먼스에 대한 내용은 국내논문 이주현, 「중국현대예술전, 그 성과와 한계」, pp. 303-304, 국외서적 Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art* (Cambridge: MIT Press, 2011), p. 158 참조.

인 실천이 어떤 중요한 의미를 지니는지 고찰하고자 한다. 여기서 언어란 기호(sign)로서의 언어를 지칭한다. 따라서 본 논문에서는 우산좐의 작품에서 다루는 언어, 즉 대자보, 홍색, 굵은 고딕체는 작품 제작의 소재가 아닌 하나의 기호로서 다루게 될 것이다. 언어는 시각성을 담지 할 수밖에 없는데 본 논문에서는 그러한 시각성의 문제를 서구 개념미술의 시각성 논의와 비교하여 간략하게 짚고 넘어갈 것이다. 마지막으로 본고는 이러한 분석을 통해 미술이 기존의 고착화 된 가치체계를 흔들고 진정으로 소통 가능한 언어의 장을 마련 할 수 있는지 입증하는데 주력할 것이다. 이러한 논의를 위해 먼저 중국의 역사적 상황, '85 미술운동'이 시작된 배경 그리고 관념예술의 반예술성에 대한 전반적인 흐름부터 살펴보겠다.

2. '85 미술운동'의 태동과 관념예술의 반예술성

'85 미술운동'은 서구 모더니즘 미술을 바탕으로 한 중국식 전위미술운동이다. 이 운동은 심각한 문화 위기를 초래한 문혁의 종식과 새로운 권력 전환의 계기가 된 마오의 죽음이라는 중국의 중요한 정치·문화적 사건에 대한 비판과 미술가들의 자성으로부터 나타난 미술현상이다. 중국의 상당수 이론가들은 미술가들의 이러한 자발적이고 비판적인 움직임에 대해 돌연변이적이고 특수한 현상이라는 측면에서 의미를 부여하지만 중국 근현대사에서 차지하는 미술가의 위상으로 볼 때 그들의 자각과 비판은 어쩌면 당연한 귀결로 보인다.

서구 모더니즘 미술이 '예술을 위한 예술'의 기치 아래 미술과 사회의 분리를 추구했다면 중국 현대미술은 차이위안페이(蔡元培)가 '미육대종교설(美育代宗教說)'을 주창한 이래 미술과 사회는 분

리 불가능을 주장하며 새로운 세상을 건설하는데 중추적인 역할을 맡아왔다. 그 후 미술가들의 사회적 역할은 항일전쟁 시기 마오가 옌안(延安)에서 발표한 「옌안문예강화(延安文藝講話)」에서 재차 강조되었고, 이는 중국 근현대사에서 문예인들에게 중요한 강령으로 작용했다.[5]

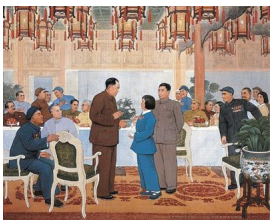
1949년 중화인민공화국 수립이후 중국 공산당(이하 중공)은 최고지도자인 마오의 마르크스·레닌주의를 중국적 현실에 맞춘 '마오쩌둥사상(毛澤東思想)'을 국가의 중심 이데올로기로 채택했다. 그리고 '인민을 위한 미술'을 요청받은 미술가들은 인민의 삶을 이해하고 그들이 이해하기 쉬운 방식으로 미술을 제작하고 교육하는 임무를 부여받았고, 사회주의 혁명에 주요한 역할을 담당했다. 현대적인 공산주의 사회를 만들겠다는 마오의 '대약진 운동'(1958-1962)이 심각한 기근을 초래하면서 실패에 이르자, 정치적 위기에 봉착한 마오는 상부구조의 자본주의적 상태를 문제 삼아 대규모의 문혁을 요청했다.

문혁 시기 미술은 '삼돌출(三突出)'이라는 극좌적 문예창작 이론을 반영했다. 삼돌출이란 '모든 인물 가운데 긍정적 인물이 부각(突出)되어야 하고, 긍정적 인물 가운데 영웅적 인물이 부각되어야 하며, 영웅적 인물 가운데 주요 영웅적 인물이 부각되어야 한다'는 것으로, 이는 "문혁 시기 인간에 대한 엄격한 질서"를 드러내는 이론이다.[6] 그러한 영웅적 인물들은 고대전(高大全), 홍광량(紅光亮)이라는 미학적 양식에 따라 그려졌는데, 당시 대다수 사회주의 리얼리즘 미술가들은 이러한 지침에 충실했다(도판 2).[7]

---

5) 1942년 5월 마오가 옌안에서 3회에 걸쳐 개최된 문예좌담회에서 발표한 내용을 문장화한 것이다. 마오는 이 발표에서 지식인과 문예가들로 하여금 인민의 현실 투쟁 속으로 들어가 스스로를 개조하고 인민과 결합하여 진정한 혁명문예가로서의 역할을 촉구했다.

6) 高名潞 等, 『85美術運動 : 80年代的人文前衛 01』(桂林 : 广西師范大學出版社, 2008), p. 34。



〈도판 1〉 린강, 〈군영회상의 자오구이란〉, 1951년



〈도판 2〉 허우이민 외 5인, 〈무산계급문화대혁명을 끝까지 진행하자〉, 1976년

당연히 내용에 있어서도 "역사를 찬미하고, 지도자의 영도력을 찬양하며, 농·공·병의 행복한 삶을 칭송"하는 한정된 내용만이 끊임없이 등장했고, 결과적으로 당시 상당수 미술가들은 전체주의적인 정치에 복속되어 끊임없이 국가 이데올로기를 시각화하는 역할을 수행하는데 그쳤다.[8] 일례로 문혁시기 이전과 이후의 그림에 등장하는 마오를 비교해보면 그는 더 이상 인민 가운데 있는 인간으로서가 아니라 점차 특정한 공간에서 숭배 받는 신처럼 묘사되는 것을 발견할 수 있다(도판 1, 2).[9] 이처럼 문혁시기 사회주의 리얼리즘 미술가들은 점차 현실을 외면했고, 피상적인 실체만을 다룸으로써 그 본래의 기능을 상실하고 진실이 아닌 허위를 그리는데 일조했다.

문혁은 마오의 죽음으로 종식됐다. 1978년 중공 지도부들은 중공 제11기 3중전회를 기점으로 덩의 '실용주의 노선'을 당의 주요

---

7) 고대전은 영웅은 반드시 고상하고(高), 위대하며(大), 완전(全)하게, 홍광량은 영웅인물과 공·농·병 계급의 인물은 홍조를 띤 붉은 모습으로 묘사하고(紅), 대상은 사실적으로 그리되 단정한 형태와 매끈한 색채 및 정교한 터치를 강조하며(光), 그림은 빛을 가득하게 하여 격조를 높이는(亮) 미학적 양식을 뜻한다. 뤼펑, 『20세기 중국미술사』, p. 486 참조.

8) Gao Minglu, *Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art* (New York: The Buffalo Fine Arts Academy and The Millennium Art Museum, 2005), p. 87.

9) 뤼펑, 위의 책, p. 486.

노선으로 채택하면서 '4개 현대화'를 주축으로 하는 개혁개방 정책의 서막을 열었다.[10] 그리고 "문혁의 피해를 복구하고 국민에게 새로운 희망을 제시"해야 했던 중공은 문혁을 좌편향의 과오로 정리함으로써 자신들의 정치를 정당화했다.[11] 폐쇄적인 문화에서 외부 세계로의 개방과 그로 인한 서구 문물의 유입은 인민의 의식을 확장시켰고, 인민으로 하여금 여러 가지 사회의 모순에 눈뜨게 했다. 새로운 체제로의 개혁은 실행되었으나 "당과 정부 조직체계, 간부들의 민주의식과 준법정신, 법의 제정과 집행" 등은 여전히 많은 모순을 안고 있었다. 중공은 문혁을 과오로 인정하는 반성적 태도를 취했으면서도 정부 당국의 권위적인 태도는 변함이 없었다.[12] 미술에 있어서도 중국 정부는 "예술 창작의 자유는 법률로 보장하고, 예술가의 창작 활동은 간섭하지 않는다고 선포"하였지만, "'인민을 위해 봉사하고 사회주의를 위해 봉사한다'는 문예 방침" 아래, 예술에 대한 평가 기준은 사실상 "국가의 손"에 달려 있었다.[13] 문예 지원은 국가 주도 하에 이루어졌고, 체제에 부합하

---

10) 4개 현대화는 1963년 저우언라이(周恩來) 총리가 상하이 과학기술공작회에 참석하여 연설을 통해 발표한 근대화 계획이다. 여기서 4개는 농업, 공업, 국방, 과학기술의 현대화를 의미한다. 문혁이후 덩은 20세기 말까지 1인당 국내총생산(GDP)를 1천 달러로 끌어올리겠다는 목표를 제시하며 다시 이 현대화 계획을 제시했다. 이에 1978년 중공 제11기 중앙위원회 제3차 전체회의(11기 3중전회)에서 덩의 개혁개방의 방침을 채택하면서 정책은 본격적으로 실행되었다. 김용수, 「개혁개방 시대 중국 정치체제개혁 연구: 당·정의 변화를 중심으로」, 서강대학교 공공정책대학원 중국학과 중국정치전공 석사학위논문, 2002, p. 10 참조.

11) 1981년 6월 27일 중공 중앙위원회는 「건국이래의 몇 가지 역사적 문제에 대한 당의 결의(建國以來的若干歷史問題的決議)」를 통해 공식적으로 "문혁의 좌편향의 과오, 그리고 이러한 과오가 거대한 규모로 장기간 지속된 것에 대한 책임은 마오 동지에게 있다"고 선언하며 문혁 10년을 정리했다.

12) 김용수, 앞의 논문, p. 11 참조.

13) 뤼펑, 앞의 책, p. 642.

지 않는 미술에는 전시 기회도 허가하지 않았다. 일시적으로 완화되기도 했지만 특히 서구 모더니즘 경향의 미술에 대해서는 부르주아적인 '정신오염'이라는 개념을 내세워 제재를 가했다.[14] 그래서 당시 중국에서 미술가의 자아표현의 문제라든가, 현실주의 또는 모더니즘을 택하는 문제는 단순히 미적 가치판단이 아니라 국가 이데올로기에 대한 자유와 해방을 요구하는 것과 같은 정치적 입장의 문제로 직결되었다.[15] 이러한 것들에 대한 중국인들의 불만은 종종 민주화에 대한 요구로 표출되었다.[16]

1980년대 중국의 지성계는 문혁 10년으로 야기된 중국의 문화를 어떻게 재건할 것인가에 몰두했다. 이들은 전통과 현대, 서구와 중국이 교차하는 시점에서 잃어버린 주체에 대한 자각으로 이성을 내세워 반성과 비판을 통해 이를 극복하고자 했다. 이러한 지식인들의 각성은 '문화열(文化熱)' 현상으로 표출되었는데, 대학을 중심으로 수많은 학회와 토론회가 이루어졌다.[17] 이러한 영향을 받은 젊은 미술가들은 서구 철학과 이성중심의 사유를 기반으로 "인간의 가치, 존엄, 권리 및 자유"에 관해 탐구하기 시작했다.[18] 뿐만

14) '정신오염'의 개념 및 전개과정에 대한 내용은 김영문, 「반정신오염 및 정신문명건설운동과 그 실패원인에 대한 연구」, pp. 123-133 참조.

15) 뤼펑, 앞의 책, pp. 614-619, 627 참조.

16) 당시 중국에서는 권위적인 정부를 향해 인민의 민주를 주장하는 사건들이 적지 않게 일어났다. 그 예로 1976년 천안문 사건, 1978-1979년 '민주의 벽' 운동, 1985년, 1986년의 학생운동, 1986년 말에서 1987년 초 민주화 운동, 그리고 1989년 6월 천안문 사건이 그에 해당한다. 김용수, 앞의 논문, pp. 11-12 참조.

17) 토론의 주요 내용은 "진리의 기준문제에 관한 논의"(1978-1980), "인도주의와 소외문제에 관한 논의"(1980-1984), "전통철학의 체계와 철학적 관념의 변혁에 관한 논의"(1987-1988) 등 '인간'과 '인간의 주체성'을 주제로 하였다. 송인재, 「1980년대 중국의 문화의식에 대한 재조명: 감양의 전통, 현대에 대한 인식을 중심으로」, 서강대학교 동아연구소, 『동아연구』, 55, 2008, p. 137 참조.

18) Gao Minglu, "Conceptual Art with Anticonceptual Attitude: Mainland

아니라 미술가들은 다양한 교류를 통해 미술가 이외에 시인, 음악가, 철학자 등을 자신들의 영역에 받아들였다. 이로써 새로운 시대의 젊은 미술가들은 자신들을 미술영역에만 국한하지 않고 문화와 정치 거의 모든 문제에 관심을 가지는 "문화전사"로 변모해 나갈 수 있었다.[19]

그리하여 젊은 미술가들 스스로 조직한 집단(群体)이 등장하기 시작했는데 1985년에서 1987년 초에 생겨난 미술가 집단은 전국에 이미 백 여 개가 넘었다. 이들 미술가 집단의 특징은 공동의 일치하는 미술 관념을 공유하고, 미술 선언문을 발표했으며, 논문이나 작가 노트를 썼다. 동시에 이들은 전시 관람자가 의견이나 느낌 등을 남길 수 있는 방명록(留言簿)을 비치하여 관람자와 교류하기를 시도했고, 이를 통해 미술가들은 관람자의 이해 정도를 파악할 수 있었다.[20] '85 미술운동' 또는 '85 신조(新潮)'라 불리는 이 운동은 1985년부터 1989년까지 중국 전역에 광범위한 현상으로 나타났다. 운동에 참여한 미술가들은 과거와 다른 변화를 갈망했고, 이들의 목소리는 당대 인민의 열망과도 맞닿아 있었다.

가오밍루는 '85 미술운동'을 '아방가르드'라는 용어로서 이전의 미술과 구분하는데, 그 이유는 '아방가르드'는 "선택적이며, 구체적 방향성이 명확한 비판성"을 드러내기 때문이다.[21] 그의 주장에 따르면 문혁 이후 내용면에서 문혁과는 다른 새로운 미술이 등장했지만 '85 미술운동'에 이르러서야 본격적으로 방향성이 분명한 비판성을 갖춘 아방가르드 미술이 전개되었다는 것이다.[22] 그러나

China, Taiwan, and Hong Kong," p. 131.

19) Gao Minglu, *Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, p. 67.

20) 高名潞 等, 『'85美術運動 : 80年代的人文前衛 02』(桂林 : 广西師范大學出版社, 2008), p. 9。

21) Gao Minglu, *Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, p. 44.

22) 이때의 비판은 사회비판과 자아비판이라는 양방향의 비판을 의미한다. 여기에서 자아비판이라 함은 전위 진영 자체의 보수성과 부패에 대한

‘85 미술운동’에 참여한 미술가들의 의식이 앞선 세대의 미술가들과 구별된다는 것은 분명하나 이 운동에 참여한 미술가들이 모두 동일한 아방가르드 의식을 드러냈다고 보기는 힘들다. ‘85 미술운동’에 참여한 대다수 미술가 집단을 구분지어 보자면 상당수 미술가 집단은 비록 그들이 사회를 구성하는 혁명가를 자처하긴 했지만, 서구 미술을 참조하며 새로운 양식(style)의 미술을 탐색하는데 몰두했고, 미술 자체에 대한 비판 없는 그러한 노력이 얼마나 미술과 삶을 연결했을까라는 의구심이 든다. 더욱이 미술가가 새로운 양식 찾기에 몰두하는 순간 그 주제나 내용은 덜 중요하게 다루어지기 마련 아닌가. 그런 의미에서 이들의 미술은 오히려 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)가 논하는 아방가르드처럼 “세상으로부터 완전히 물러나 자신의 예술에서 높은 수준을 유지”하려는 것이 보다 주요한 목적으로 보인다.[23] ‘85 미술운동’은 사실상 엘리트 문화의 산물이었고, 많은 미술가들의 작품은 비록 반전통과 반권위를 주장하지만, 스스로의 전통과 권위는 내려놓지 못한 채 새로운 이상주의를 제시했다는 한계를 드러냈다.

그럼에도 불구하고 ‘85 미술운동’에는 일부 개념적이고 비판적인 작업을 실천한 미술가들이 있었다. 이들의 미술은 ‘관념예술’로 지칭되는데, ‘관념예술’이라는 용어는 서구의 개념미술이 중국에 소개되고 번역되는 과정에서 중국인들이 선택한 용어이다.[24] 관념예술은 크게 황용핑(黃永平)을 필두로 하는 샤먼(厦門) 지역의 다다운동인 샤먼다다(厦門達達), 한자를 비판적으로 다루는 우산콴,

---

비판, 생명력 없는 미술 언어와 방법에 대한 비판을 의미한다. 이러한 설명은 서구 제도비판 미술가들의 태도와 유사하게 해석된다. (Ibid, p. 18 참조.)

23) 클레멘트 그린버그, 「아방가르드와 키치」, 『예술과 문화』, 조주연 옮김, 경성대학교 출판부, 2011, p. 16.

24) Gao Minglu, “Conceptual Art with Anticonceptual Attitude: Mainland China, Taiwan, and Hong Kong,” p. 127 참조.

쉬빙(徐冰), 구원다(谷文達)의 '문자예술(文字藝術)'로 구분할 수 있다. 이들은 미술의 어법까지도 완전히 해체함으로써, 급진적인 '반예술(anti-art)'을 표방했다. 여기서 '반예술'이란 현실을 재현하는 "에 대한 반대", 문혁 미술이 초래한 "허위적 예술에 대한 반대", 자유로운 창작을 제한하는 "전체주의적 예술과 제도권 예술에 대한 반대"이다.[25] 특히 이들이 내세운 '반예술' 실천은 과거와 철저한 결별을 주장한다는 점에서 구(舊)사상·구문화·구풍습·구습관, 즉 4구를 타파한다는 문혁의 기치와도 일견 맞닿아 있다.[26]

중국의 개념미술가들은 또 다른 '이데올로기'를 양산하는 이상주의를 경계했다. 그래서 미술가 스스로 주체성을 뿌리 뽑고, 심지어 천재 미술가라는 신화까지도 의도적으로 지우고자 했다. 이들의 의도는 단순히 사회 비판에 그치는 것이 아니라 자신들에게 내재한 엘리트적인 권위까지도 비판적으로 바라보았다. 그래서 이들은 '언어'라는 이전 미술에서 사용된 적이 없는 매체와 미술가의 아우라가 제거된 레디메이드를 작품에 적극적으로 도입했다.

결과적으로 '85 미술운동'은 중국 미술사에서 중요한 미술 현상이긴 하지만 중국의 당대적 상황에 얼마나 충실하게 반응했는가, 즉 얼마나 비판적이고, 당대적인가를 놓고 볼 때 중국 현대미술이 개념적인 전환을 이룬 것은 소수 개념미술가들의 반예술적 실천 덕분이라 할 수 있다.

뿐만 아니라 이들의 개념적이고 비판적인 미술은 개념미술의 지정학적인 확장에도 기여했다. 뉴욕 퀸즈미술관에서 열린 ≪글로벌

---

25) Gao Minglu, *Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, p. 126.

26) 1966년 8월 8일 중국공산당 중앙위원회는 회의를 통해 「프롤레타리아 문화대혁명에 관한 결정 〈16조〉」는 구(舊)사상·구문화·구풍습·구습관, 즉 4구 타파와 부르주아 계급의 반동 학술 '권위'를 비판하는 등 사회주의 경제 토대와 맞지 않는 모든 상부구조의 개혁을 규정했다.

개념주의: 기원의 지점들, 1950-1980년대 Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s≫(1999)전은 개념미술이 전 지구적 현상으로서 서구에 국한된 현상이 아니라 "다양한 기원의 지점들"을 가진다는 것을 보여주는 전시였다.[27] 전시는 각 지역의 역사적 특수성에 초점을 맞춘 다양한 개념주의 미술을 소개함으로써 개념미술의 지역적·내용적 범위를 확장하고자 했다. 그 가운데 '관념예술'은 중국의 문화적·역사적 조건, 특히 국가 이데올로기와 권위주의에 반응한 개념주의 미술로서 소개되었다. 그와 더불어 이론가 피터 오스본(Peter Osborne)이 "현대미술은 포스트-개념미술이다"라고 주장하듯 이들의 미술이 개념성과 비판성을 담지한 현대미술의 흐름과도 점접을 이룬다는 점에서도 중요하게 평가될 수 있는 부분이 있다.[28]

다음 장에서는 우산좐의 〈오늘오후단수〉를 통해 중국의 당대적 조건 속에서 관념예술이 어떻게 구체적으로 실천되었는지 살펴보겠다.

3. 탈권위를 위한 사유: 우산좐의 〈오늘오후단수〉(1986)

대학 졸업 후 고향 저우산으로 돌아간 우산좐은 군예관 소속 미술 간부로 배속되어, 학생들에게 저우산 지역 민화 '어민화(漁民畵)'를 가르치는 업무를 맡았다. 그는 일 년에 두 번, 한 달간 학

27) Luis Camnitzer, Jane Farver, and Rachel Weiss, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (New York: Queens Museum of Art, 1999), p. vii.

28) 김기수, 「'1989년 이후 현대미술'의 담론의 전개양상 (Ⅰ) 개념미술과 비판적 전환」, 현대미술학회, 『현대미술학 논문집』, 19-2, 2015, pp. 95-96 참조.

생을 가르치는 것 외에 나머지 시간은 비교적 자유롭게 보낼 수 있었다. 미술 간부였던 우산쥔은 작업실을 제공받았는데, 〈오늘오후단수〉는 배급받은 작업실에서 제작되고, 전시되었다(도판 3).



〈도판 3〉 우산쥔, 〈오늘오후단수〉, 1986년

〈오늘오후단수〉가 설치된 작업실의 모든 벽은 홍색, 흑색, 백색으로 구분되는 종이 위에 홍·흑·백색 세 가지 색만을 사용한 문자들로 가득 차 있다. 엄격한 의미에서 흑색과 백색을 무채색이라 한다면 공간을 지배하는 색은 단연 홍색이다. 바닥면을 제외한 벽면은 통일되지 않는 글씨체로 문자를 쓰고, 지우고, 다시 덮어 쓴 상태를 그대로 보여준다. 그래서 어떤 문자는 읽기가 수월한 반면, 어떤 문자는 그 흔적만 남아 그 위에 겹쳐 쓴 문자의 바탕을 구성하기도 한다. 좀 더 자세히 들여다보면 '계급', '애국위생운동' 같은 정치적 문구, '차(茶)', '12인치 컬러티비(彩電12寸)', '학생모집광고(招生广告)', '판매(出售)'와 같은 상업적 문구, '최후의 만찬'과 같은 서양 미술 혹은 종교를 환기시키는 문구, '왕씨, 나

집에 가'와 같은 일상적 메모 등을 읽을 수 있다. 그 외에도 사람의 눈, 숫자, 그리고 화살표와 X표 같은 기호 문자를 간간히 발견할 수 있다. 이 어지러운 문자들과 대조적으로 바닥에는 작품에서 가장 크고 뚜렷한 문자가 눈에 들어온다. 이 글자는 붉은 바탕에 흰색으로 '무(无)', '설(說)', '팔(八)', '도(辺)'라 쓰여 있다. 각각의 글자는 정방형에 가까운 종이를 4등분하여 한 구역씩 굵은 고딕체로 적혀 있다. 그러나 바닥에 눕혀진 글자에도 불구하고 흰색 페인트가 아래로 흘러 있는 것으로 보아 세워서 글씨를 썼을 가능성이 높고, 그 크기를 짐작하면 썼다기보다는 오히려 그렸다는 표현이 적절해 보인다. 네 개의 글자 사이는 검정색 선이 십자 형태로 경계를 뚜렷이 나누며 그려져 있다. 이 네 문자는 작품 전체를 구성하는 문자 가운데 가독성이 가장 높음에도 불구하고 그 뜻을 알 수 없어 관람자로 하여금 황당하게 한다. 각각의 글자는 한자를 닮았지만 읽을 수 없는 형태를 취하기도 하고, 획과 획이 만나는 지점이 명확하지 않아 정확한 의미를 드러내지 않는다. 또 글자 사이에는 십자로 구분지어진 검은 선 때문에 어느 방향으로 읽어야 할지도 상당 부분 애매모호하다. 작품을 읽을수록 드러나는 아이러니의 연속은 더욱 혼란을 가중시킨다.

우산좐의 〈오늘오후단수〉는 ≪홍색유머≫ 시리즈의 하나로 여러 제목으로 불렸다. 많은 경우 〈대자보〉로 알려져 있고, 때로는 〈적자〉, 〈대자보 홍색유머시리즈 적자– 장편소설오늘오후단수제2장 약간자연단락〉으로 기록되었다.[29]

'오늘오후단수'라는 문구는 우산좐의 작업에 종종 등장하는 문구이다. 미술가는 그것을 언어의 형태로, 하나의 기호로 제시하는

29) 본고에서 사용하는 제목 〈오늘오후단수〉 2005년 출간된 우산좐의 도록을 따른 것이다. 도록명은 Susan Acret · Jaspar Lau Kin Wah eds., *Wu Shanzhuan: Red Humour International,* (Hong Kong: Asia Art Archive, 2005).

데 언어이기는 하지만 그 의미는 알 수가 없다. 그래서 우산좐의 작품은 난해하다고 평가된다. 그러나 그의 작품이 이해되는 순간이 있다. 바로 관람자가 가지고 있는 미술에 대한 개념을 바꿀 때이다. 그래서 우산좐의 작품은 어떤 의미를 제시하는 것이 아니라, 관람자에게 질문한다. 이것이 미술인가? 이러한 이유로 우산좐의 작업방식은 개념적이라 할 수 있다. 개념적인 작업 방식을 전개하는 미술을 중국에서는 '관념예술'이라 부르지만, 처음 서구 개념미술이 중국에 졌을 당시 '관념예술'에 대한 이해는 천차만별이었다.

'85 미술운동'기에 찬사를 받았던 작품은 다음과 같은 미술이었다. 당시 미술계에 큰 반향을 불러일으킨 장췬(張群)과 멍루딩(孟祿丁)의 〈새로운 시대에: 아담과 하와의 계시(在新時代——亞当夏娃的啓示)〉(1985)는 '85 미술운동'기 미술가들의 이상주의를 대표한다(도판 4). "기존의 이데올로기를 따르느니 차라리 '선악과'를 먹고, 고난을 체험하겠다고 주장하며 미래를 직시할 것을 제안"하는 이 작품은 양식상 살바도르 달리(Salvador Dalí)의 초현실주의 영향이 강하게 느껴진다.[30] 그런데 흥미롭게도 미술가 스스로 이 작품을 관념예술이라 선언하는데, 물론 미술가는 자신들의 미술이 서구 개념미술과 다른 관념예술이라 주장하지만, 이를 통해 당시 중국 미술가들이 개념미술을 얼



〈도판 4〉 장췬, 멍루딩, 〈새로운 시대에: 아담과 하와의 계시〉, 1985년

30) 뤼펑, 앞의 책, pp. 629-631.

마나 피상적으로 받아들였는지를 엿볼 수 있다.[31]

작품에 의미와 심미성을 부여하는 미술이 주류인 분위기에서 우산좐은 개념적이고, 비판적인 작업에 몰두했다. 그것은 단순히 새로운 양식을 위한 미술이 아니었다. 우산좐이 보기에 당대 중국은 불합리와 모순이 편재했고, 그의 미술은 그러한 상황을 조금이라도 개선하기 위함이었다. 문혁을 경험한 우산좐은 그의 어머니가 '보황파'라는 이유만으로 몇 차례 '조반파'의 폭력을 피해 이사를 다녀야만 했다. 대학을 가서도 마찬가지였다. 1983년 우산좐은 7번의 낙방 끝에 절강미술학원 사범과에 입학했다.[32] 사범과는 말 그대로 미술교사를 양성하기 위해 만들어진 학과였다. 당시 절강성 내 교사를 양성하기 위해 절강성 출신 50명을 선발했고, 우산좐은 이 기회를 틈타 대학에 입학할 수 있었다. 인기학과인 유화과는 전국에서 선발하는 정원이 겨우 12명인 것과 비교해 볼 때 사범과는 상대적으로 경쟁률이 많이 낮았다. 비교적 쉽게 입학했다는 이유로 사범과 학생들은 '밥벌이과(吃飯系)'라는 조롱을 들어야만 했다.[33] 사범과 학생들은 식당에서 새치기해서도 안 되고, 텔레비전 채널 선택권도 없었다. '보황파', '사범과'라는 꼬리표는 억압을 정당화했다. 부당한 괴롭힘을 받아 온 우산좐이 보기에 저항해야 할 대상은 멀리 있는 것이 아니라 일상에 잠재한 불합리와 모순이었다. 일상의 문제의식이 바로 그를 추동하는 힘이었고, 그래서 우산좐의 작업은 소소하지만, 저항적이다.

---

31) 高名潞 等, 『'85美術運動 : 80年代的人文前衛 01』, p. 109。

32) Wu Hung, *Contemporary Chinese Art: A History (1970s-2000s)* (New York: Thames & Hudson, 2014), p. 117 참조.

33) 중문 '스판시(師范系, 사범과)'는 밥벌이 과라는 뜻의 '츠판시(吃飯系)'와 발음상 유사하다.

1) 일상에서 발견된 아이러니

우산쥔의 작품 〈오늘오후단수〉는 '오늘오후단수'라는 주민 통지서에 적힌 문구에서 시작된 사유의 보고다. 우산쥔의 둘째 숙부 왕파젠(王發根)은 퇴역한 군인으로, 지역에서 작은 간부직을 맡고 있었다. 그의 일상 업무는 '오늘오후단수'라 적힌 주민위원회의 통지서를 붙이고 다니는 일이었다. 어느 날 우산쥔은 손을 씻고 있는 와중에 왕파젠이 붙였을지 모를 '오늘오후단수' 통지서가 붙어 있는 것을 발견했다. 물이 이미 나오는 상황에서 그러한 통지서는 의미가 없는 정보다. 이 경험으로 우산쥔은 일상에서 벌어지는 아이러니한 상황에 주목하게 된다. 유사한 상황은 우리 주변에서 쉽게 발견할 수 있는데 가령 사람이 아무도 없는 신호등에서 빨간불이 켜진 경우이다.[34]

우산쥔은 맥락에서 이탈하여 의미를 상실한 '오늘오후단수'를 지표삼아 기표(signifiant)와 기의(signfié)가 늘 일치하는 것은 아니며, "언어의 의미라는 것은 영원히 이탈적"일 수밖에 없고, 이는 애초에 고정된 의미의 언어, "진리의 언어라는 것은 존재하지 않는다"는 것을 인식했다.[35] 우산쥔의 사유는 기표와 기의의 일치를 자연스럽게 또는 당연하게 받아들이는 습관적인 사유에 문제를 제기한다. 그래서 언어의 의미가 문장의 앞뒤 맥락에 따라 발생하는 것처럼 그러한 맥락에서 우산쥔에게 미술은 '낭만주의' 또는 '이상주의' 등 어떤 '-주의'의 산물이 될 수 없었다.[36] 이러한 우산쥔의 생각은 낭만주의와 이상주의에 경도된 과거와 당대의 많은 미술가들에게 던지는 비판이기도 했다.

---

34) 가오밍루, 『중국현대미술사: 장벽을 넘어서』, 이주현 옮김, 미진사, 2009, p. 250 참조.
35) 같은 책.
36) 같은 책 참조.

아이러니에 대한 사유는 우산촨의 글 「〈적자〉의 기점 赤字的 起点」(1986)에서 한자가 지닌 독특한 양가성과 모호성으로 구체화 된다.

> 나의 모든 한자 회화는 모두 한자의 두 가지 언어 환경의 상태에서 발원한다.
> 1. 여러 글자와 구절의 뜻이 지닌 다의성과 함축성을 동시에 나타난다.
> 2. 법적으로(예술적으로) 문자는 일상생활의 언어 환경으로부터 이탈된다.[37]

먼저 한자에서 '赤(적)'은 '홍색', '텅 빈' 등 '다의적'인 의미를 지닌다. 그래서 '적자'를 문자 그대로 풀이하면 붉은 글자가 된다. 그런데 '적자(赤字)'라고 말하면 흑자의 반대 의미인 '재정이 적자다'라고 할 때의 뜻으로, 이때는 어떤 것이 부족한(결손 된) 상태를 의미한다. 이때 '적'에 포함된 '홍색'의 의미는 '적자'가 되는 순간 결손 되는, 즉 그 의미가 사라지는 아이러니한 상황이 발생한다. 즉 홍색은 '적자'라는 맥락에선 그 의미가 이탈된다. 따라서 우산촨의 〈적자〉는 '적'에 내포된 한자의 다의성을 설명하는 동시에 그 의미가 이탈하는 아이러니한 상황을 설명한다.

한편 '적(赤)'이라는 구체적인 색채는 중국 현대사에서 정치적 의미로 전용되면서 새로 만들어진 어휘에도 자주 적용된 색이다. 1920-30년대 국민당은 공산당원을 '적비(赤匪, 붉은 도적)'라 불렀고, 공산당은 스스로를 '적위대(赤衛隊)'라 칭했다.[38] 또 문혁시기 마오 치하의 중국을 '적색 중국'이라 불렀고, 그를 따르며 혁명을 외치던 학생들을 가리켜 '홍위병(紅衛兵)'이라 불렀다.[39] 서구의

---

37) Wu Shanzhuan, "Artists' Writings 04," in *Wu Shanzhuan: Red Humour International*, ed. Susan Acret, Jaspar Lau Kin Wah (Hong Kong: Asia Art Archive, 2005), no pagination.

38) Gao Minglu, *Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, p. 134.

39) Ibid.

자본주의 사회의 관점에서 보자면, 은행의 잔고 부족인 재정의 '적자(赤字)'상태, 또는 서구사회의 '적화(赤化)' 현상에서 '적'은 부정 또는 두려움의 대상이다. 이렇듯 '적'은 사용하는 '맥락(context)'에 따라 다른 의미를 '함축'한다.

정리하자면 우산좐은 '적'에 내포된 홍색이 '적자'가 되는 순간 '홍색'이 '텅 비어 버리는', '부족해지는' 아이러니한 상황을 설명한다. 또 '적'에 주입되는 이데올로기에 따라 홍색의 의미는 긍정 또는 부정의 의미로 달라진다. 이는 작품이 놓이는 맥락의 문제와 연결된다.

우산좐의 〈적자〉는 한자의 특성상 완전히 서구 기호학의 논리로 설명하기는 힘들지만, 이를 통해 고착화된 기호체계에 대한 문제의식을 드러내는 것은 분명해 보인다. 이러한 문제제기는 언어의 차원에서 보다 넓은 의미로 확장시켜 생각해 볼 수 있다. 미술에 있어서는 형식에 과도한 의미를 부여하려는 미술가들의 태도와 같은 것이 될 수 있고, 지배 이데올로기의 원리 원칙을 고수하는 태도에 대해서도 생각해 볼 수 있다. 이러한 미술가의 문제제기는 바로 당대 세태에 대한 비판과 연결된다. 언어가 지배 이데올로기의 전유물로 소비되는 순간 의미는 아이러니하게도 사라져 버린다. 그래서 우산좐은 의미를 만들기보다 선택하는 데 집중한다.



〈도판 5〉 마르셀 뒤샹, 〈샘〉, 1917년

만들기를 포기하고 선택하는 행위는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 〈샘 Fountain〉(1917)을 연상시킨다(도판 5). 뒤샹이 산업사회의 산물인 남성용 소변기를 선택했다면, 우산좐은 홍색, 대자보, 굵은 고딕체 등 문혁의 시각 효과를 선택했다. 차이가 있다면 뒤샹의 소변기는 실체적이지만,

우산좐이 선택한 것은 하나의 형식 또는 기호이다. 아이러니하게도 그 기호는 문혁을 지칭하지 않는다. 그것은 의미가 제거된 하나의 텅 빈 기호이다.

우산좐의 이러한 선택은 매우 전략적이다. 그의 선택은 홍색문화라는 이데올로기가 하나의 신화일 뿐이라는 것을 증명한다. 즉, 지배 이데올로기가 사용하는 기호가 매우 자의적이고, 인위적인 약호일 뿐이라는 것을 드러내는데 목적이 있다. 중국 현대사에서 문혁만큼 과도하게 언어에 의미가 부여된 적이 없었고, 그만큼 언어가 빈곤한 적도 없었을 것이다. 그렇기 때문에 작가의 선택은 바로 그 지점을 비판적으로 다루고 있고, 다분히 의도적임을 알 수 있다. 그러한 전략은 궁극적으로 지배 이데올로기의 신화가 당연하게 여겨지는 문화를 타파하는데 있다.

기존의 체제를 전복하고 새로운 문화를 만들겠다는 주장은 누군가에게는 매우 불온하다. 그런 의미에서 「적자의 기점 赤字的起点」 두 번째 문장은 의미심장하다. "법적으로(예술적으로) 문자는 일상생활의 언어 환경으로부터 이탈된다."[40] 여기서 문자는 앞서 언급한 텅 빈 기호로 제시되는 언어이다. 우산좐은 무용한 문구를 예술을 통해 일상생활의 맥락에서 이탈시킨다고 주장한다. 그래서 일상의 맥락에서 보자면 '오늘오후단수'는 무용한 문구이지만, 미술의 맥락에서 보면 새로운 의미를 창출하는 발판이 된다. 그리고 더 나아가 우산좐은 그러한 미술가의 사용방식이 법적으로 가능하다고 주장한다.[41] "예술 창작의 자유는 법률로 보장하고, 예술가의 창작 활동은 간섭하지 않는다."[42] 이렇게 법의 명시에 따라 우산좐의 〈적자〉는 법적으로 예술 창작이라는 명목하에 "일상의 언어 환경으로부터 이탈"을 보장받음과 동시에 법

40) Wu Shanzhuan, "Artists' Writings 04," no pagination.
41) Ibid.
42) 뤼펑, 앞의 책, pp. 642-643.

의 보호를 받게 된다.

우산좐은 스스로를 '적자 위조자(赤字僞造者)'라 칭하고, 끊임없 는 가장하기에 나섰다. 〈오늘오후단수〉에서 그는 문혁을 가장한 가짜 홍색문화를 만들었다. 사실 가짜를 만들어 내는 행위, 위조만큼 불법적이고 전위적인 방식도 없다. 그런데 우산좐은 그것이 법률에 의거한 예술 창작의 자율로서 합법적 행위임을 주장하며, 스스로 위법자라 하면서도 합법화 하는 태도에서 우리는 그의 위트를 느낄 수 있다. 비평가 가오스밍(高士明)은 우산좐의 작품은 "마치 잘 지어진 밥에 아름다운 모래 알갱이 하나가 들어간 것"처럼 미약해 보이나, 무릇 사람들은 이 작은 모래 알갱이 하나에 경악하기 마련이라고 말한다.[43] 그래서 유머스럽고 사소한 말장난처럼 보이는 우산좐의 작업은 다분히 비판적이고 정치적이다.

2) 혁명기 문화의 비판적 전유(专有)

우산좐의 〈오늘오후단수〉는 관람자가 작품의 의미를 생각하기도 전에 작품 자체의 강력한 시각적 효과로 말미암아 중국인들은 자연스레 과거의 기억-문혁을 떠올리게 된다.

미술비평가 우훙(巫鴻, Wu Hung)은 그것이 시각적 이미지뿐만 아니라, "종이 위에 사용된 잉크와 '포스터용 페인트'라는 매체, 지배적인 홍색을 사용하는 전략, 무작위로 대중을 동원하는 방식 그리고 폐쇄된 공간 속 혼란스러운 지표들이 생산해내는 질식할 것만 같은 심리적인 충격"까지도 문혁의 상황과 경험을 떠올리게 한다고 설명한다.[44] 그의 분석으로 보자면 우산좐의 작품에서 문혁

43) 高士明, 「夏數的政治：對吳山專的意識形態解讀」, p. 227。

44) Wu Hung, "Ruins, Fragmentation, and the Chinese Modern/Postmodern," in The Inside Out: New Chinese Art Exhibition (New York: Asia Society

을 떠올리게 되는 것은 바로 문혁시기 난무했던 대자보의 시각적 효과와 유사하기 때문일 것이다.

대자보(大字報)는 문자 그대로 '큰 글씨로 쓴 신문'이란 뜻으로 중국 현실 정치의 역사와 더불어 국가 이데올로기를 실천하는 과정에 만들어진 중공의 전략적 산물이다. 이러한 대자보의 역할은 문혁시기 가장 두드러졌다. 문혁을 "대자보혁명"이라 부를 만큼 당시 대자보는 혁명의 도구이자 무기로 사용되었다.[45]

대중운동으로서의 대자보 운동에는 문자를 읽고 쓸 줄 아는 모든 사람들이 참여했다. "농민, 노동자, 홍위병, 병사, 학생, 자본가, 군사령관, 공산당원, 공산당의 최고위층"까지 거의 전 인민이 참여하였고, 그것은 자발적 참여라기보다는 동원에 가까웠다.[46]

우산좐의 〈오늘오후단수〉도 대자보 운동과 유사한 방식으로 제작되었다. 우산좐의 작업실은 지인들의 놀이터 역할을 했는데, 그의 작업실은 늘 "문관 관료, 정치인, 도박사, 연기자, 상인, 어민" 등 다양한 부류의 사람들로 붐볐다.[47] 우산좐은 놀러온 친구들에게 벽에 반드시 무엇을 쓰기를 요구했고, 차례로 그것을 쓰게 했다. 작가는 대자보 운동을 모방하고 있지만, 써야 할 내용을 강제하진 않았다. 그리고 우산좐은 그들이 낙서한 벽 위에 약간의 홍색을 덧칠 했을 뿐 그대로 두었다.[48]

Galleries, 1998), p. 59.

45) 유한호, 「중공의 대자보에 관한 연구」, 광주대학교, 『광주개방대학 논문집』, 3, 1986, p. 764.

46) 같은 논문, p. 769.

47) Gao Minglu, *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, p. 135.

48) Li Yu-Chieh and Wu Shanzhuan, "Everyone Has the Right to Refuse to be an Artist: A Dialogue with Wu Shanzhuan," in *post*, 2016. 12. 18, 〈http://post.at.moma.org/content_items/575-everyone-has-the-right-to-refuse-to-be-an-artist-a-dialogue-with-wu-shanzhuan〉 참조.



〈도판 6〉 앨런 캐프로, 〈말〉, 1962년

이러한 방식만을 놓고 보자면 관객 참여를 유도하는 우산쫜의 〈오늘오후단수〉는 미국 작가 앨런 캐프로(Allan Kaprow)의 〈말 *Words*〉(1962)을 연상시킨다(도판 6). 캐프로는 미리 단어가 적힌 종이를 관람자가 선택하게 했고, 방안에 자유롭게 그것들을 배치하여 다양한 문구를 이루게 했다. 이는 관람자로 하여금 미리 정해둔 단어를 재구성하게 함으로써 그들을 작업의 공동창작자로 끌어들이는 전략이다. 〈오늘오후단수〉와 〈말〉은 언어의 사용과 참여의 형식을 통해 작품에서 소외된 관람자를 미술 속으로 끌어들이는 전략을 취한다.

이렇듯 대자보 운동을 상기하는 우산쫜의 작업방식은 자연스럽게 미술에서 관객참여의 형식으로 전환되는데, 인민을 혁명의 도구로 전락시킨 대자보 운동을 비판하면서도 그로인해 소외된 인민과 이제껏 미술의 수동적 감상자로만 머물렀던 관객을 미술의 주체로 불러들인다. 이러한 전략은 서구 개념미술과 유사하면서도 중국이라는 역사적 특수성을 반영하는 지점이다.

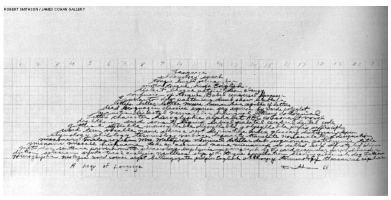
우산쫜이 혁명기 문화를 선택하는데 있어 중국 전역을 지배했던 그 강렬한 시각적 효과도 무시할 수 없었을 것이다. 그는 일찍이 한자를 하나의 시각적 형태로 다루었고 그의 작품에서 시각성은 매우 중요하한 역할을 한다. 다음은 우산쫜이 잡지 『미술(美術)』에

발표한 「중문에 관하여 關于中文」(1985)라는 글이다.

> 본질적으로, 중국의 문자는 일종의 표의문자(表意文字)이다. 그렇지만, 시각적 의미에서 보면, 한자는 절대적으로 엄격한 구성체 문자이다. 한자는 하나의 사각형 속에서, 자신의 기본 획수를 기본 구성요소로 하여 루빅큐브 같은, ≪강희자전(康熙字典)≫ 속 49,000개의 글자를 구성했다. 이 측면에서만 보자면, 중국인은 49,000개 미(美)적 형식을 창조했다고 말할 수 있다.[49]

그가 이러한 문자의 시각적 형태에 주목하는 것은 앞서 언급한 고착화된 기호체계에 문제제기를 하는 것과 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 한자라는 것은 중국 역사와 문화를 상징하는 하나의 기호이다. 그러한 전통적 기호 체계를 전복하고 파기하기 위함이라는 점에서 우산좐이 '미적 형식'에 집착하는 것은 모더니즘 미술의 시각성에 몰두하는 것과 다른 차원이다.

미술사적으로 보자면 서구 개념미술은 모더니즘에 대한 반발에서 출발했다. 자율적 예술을 추구한 모더니즘 미술가들은 심미적, 장식적 시각성에 치중하며 사회와 거리를 두었다. 이를 문제 삼은 초기 개념미술가들은 의도적으로 시각성을 제거하고자 했고, 그리하여 도입된 것이 언어이다. 로버트 스미드슨(Robert Smithson)의 〈언어 무더기 *A Heap of Language*〉(1966)는 초기 개념미술에 도입된 언어와 시각성에 대한 고민을 드러낸다(도판 7). 그의 드로잉은 물질로서의 언어를 모호한



〈도판 7〉 로버트 스미드슨, 〈언어 무더기〉, 1966년

49) Wu Shanzhuan, "Artists' Writings 03," in *Wu Shanzhuan: Red Humour International*, eds. Susan Acret, Jaspar Lau Kin Wah, Hong Kong: Asia Art Archive, 2005, no pagination.

필기체로 휘갈겨 파괴를 시도한다. 그러한 미술가의 노력에도 불구하고 미술은 본질적으로 시각적인 까닭에 시각성에서 완전히 벗어나긴 힘들지만 언어의 시각성까지도 비판적으로 바라본 미술가의 시도라는 점에서 의미가 있다. 1980년대 이후에는 오히려 시각적 효과를 극대화하는 개념미술이 등장하는데 브루스 나우먼(Bruce Nauman)의 〈100개의 삶과 죽음 *One Hundred Live and Die*〉(1984)이 그 예이다(도판 8). 작품은 형형색색으로 반짝이는 네온사인과 언어의 조합을 특징으로 한다. 작품에 사용된 화려한 네온사인은 삶과 죽음이라는 문제를 결코 무겁지 않은 방식으로 다루면서 미술이 삶을 환기하는 역할을 하도록 전략적으로 사용된 장치이다. 이러한 맥락에서 우산쥔이 설명하는 '미적형식'도 단순히 미를 추구하기 위함이 아니다. 예를 들어 그는 〈오늘오후단수〉의 바닥글자를 그리는데 의도적으로 고딕체라는 활자체를 선택한다. 고딕체는 일반적으로 문장의 제목에 주로 등장하고, 본문에 사용될 경우 특정 단어나 문구를 강조할 때 사용한다. 고딕체의 이미지는 매우 힘차고, 진지하고, 권위적이다. 역사적 사건과 관련하여 문혁 시기 고딕체는 대자보 위에서 발견되는 가장 대표적인 글씨체였다. '홍색의 굵은 고딕체'는 마오의 어록을 기술할 때 특권적으로 사용되었는데, 한 글자의 길이가 무려 50센티미터에 달할 만큼 크게 제작되었다. 그 이유는 대중에게 잘 보이기 위한 의도이기도 하지만, 그것은 권력의 상징이었다. 이를 통해 우산쥔은 지배이데올로기의 언어를 전유함에 있어 의도적으로 권위와 권력을 상징하는 고딕체를 선택했고, 그것이 모더니즘 미술에서 추구하는 장



〈도판 8〉 브루스 나우먼,
〈100개의 삶과 죽음〉, 1984년

식적, 심미적 시각성이 아니라 자신의 개념을 효과적으로 전달하기 위한 비판적 시각성임을 알 수 있다.

3) 대안으로서의 '홍색유머'

우산좐에게 기표와 기의의 불일치로 인해 발생하는 아이러니는 지배 이데올로기의 허점을 드러내는 전략이 된다. 지배 이데올로기가 끊임없는 신화를 생산한다면, 우산좐의 아이러니는 끊임없는 불일치를 폭로함으로써 신화를 거부한다. 그런 의미에서 〈오늘오후단수〉 바닥글자는 관람자로 하여금 기표와 기의의 불일치를 경험하게 한다. 바닥에는 네 개의 커다란 문자 '무(无)', '설(說)', '팔/인(八/ 人)', '도(辺/道)'가 있다. 뭔가 한자를 닮았으면서도 어색한 이 네 글자의 조합은 읽는 사람을 당황하게 만든다(도판 9). 읽는 사람이 문자를 가로로 읽느냐 세로로 읽느냐, 또는 각각의 한자를 마음대로 해석하여 읽음에 따라 문자의 의미는 달라진다. 문자를 좌측부터 세로로 읽으면 '무인설도(无人說道, wurenshuodao)'가 된다. 한자 '팔(八)'을 '인(人)'으로 읽을 경우 "이해할 수 없는"이라는 의미로 해석될 수 있다.[50] 그런데 좌측 상단에서 가로 방향으로 문자를 읽으면 그것은 '무설팔도(无說八道, wushuobadao)'가 되는데 이 자체로는 의미를 알 수 없지만 그 발음은 성어 '호설팔도(胡說八道, hushuobadao)'와 비슷하게 들린다. 뜻은 '말도 안 되는 소리를 하다', '터무니없는 말을 하다'이다. 그런데 '无(무, wu)'와 '呜(우, wu)'는 발음되는 소리가 같아서 이는 마치 우산좐의 '우'를 연상시킨다. 그래서 이 경우에는 '우산좐이 이치에 맞지 않는 말을 한다'는 뜻으로 해석할 수 있다.[51] 이러한 설명은 하나의

50) Gao Minglu, *Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, p. 135.

51) 오진이, 「1990년대 이후 중국 현대미술과 문화대혁명: 문화대혁명 모티브를 중심으로」, 서울대학교 대학원 협동과정 미술교육전공 박사학위논



〈도판 9〉 ≪우산좐 (그러나 여전히 홍(紅)인), 국제홍색유머≫ 작가와의 대화, 광둥미술관, 2008년

해석일 뿐 작품을 보는 사람들이 어떻게 해석하는가에 따라 그 의미는 더 풍부해질 것이다.

우산좐은 한자어의 조합을 통해 의미를 모호하게 하는데 그치지 않는다. 그는 의도적으로 1977년 폐기된 이간자를 사용하여 언어의 의미를 더욱 모호하고 낯설게 만든다. 1960년대 초 중국 지배 체제는 문맹율을 낮추고 통치성을 높인다는 명목으로 전통의 번체자를 간소화하여 '간체자'를 보급하였다. 정책이 성공적이라 평가되자 '화궈펑(華國鋒)의 시대'에 같은 목적으로 다시 한 번 〈제2차 한자 간소화 방안〉이 추진되었고, 이때 보급된 한자를 '이간자'라 한다.[52] 이간자는 간소화의 정도가 너무 심하여, 혼란을 초래하는 경우가 많았다. 또 공표와 동시에 시범 사용 없이 사용하게 함으로써 그 혼란은 가중되었다. 결국 1986년 정책은 공식적으로 폐지되었으나 일부 그 영향이 남아 또 다른 혼란을 초래하기도 했다.

우산좐의 작품 바닥에 그려진 '辺(도)'는 '道(도)'의 이간자로 본래 보다 더 간소화 된 것을 알 수 있다. 작가는 의도적으로 폐기된 이간자를 작품에 등장시킨다. 이러한 전략은 비평가 치우즈지에(邱志杰)의 말대로 사람들의 "습관적인 이해경로를 차단하고, 읽기를 중단시키고, 이성에 상처를 입히는 역할을 수행"함으로써

문, 2017, p. 47 참조.

52) 1955년 '중국 문자 개혁 위원회(中國文字改革委員會)'는 '한자 간화 방안 초안(漢字簡化方案草案)'을 발표했고, 1956년 1월 '한자 간화 방안(漢字簡化方案)'이 정식으로 발표되어, 514자의 간체자와 54개의 간화된 변과 방이 채용되었다. 그 뒤, 간화자는 1959년까지 네 번 발표되었고, 1964년 '간화자 총표(簡化字總表)'로 정리되었다.

기존에 존재하는 약속된 언어의 의미를 해체한다.[53]

중국 당대 상황에 비추어 우산좐이 탐구한 언어라는 것이 결국 권력의 전유물이었다는 점에 비추어 그의 초기 홍색유머 〈오늘오후단수〉는 언어 이면에 존재하는 독재 권력에 대한 문제의식이자 끊임없는 질문과 사유의 집합체라 할 수 있다. 이때 언어는 대자보 위의 언어뿐만 아니라 사회주의 현실주의라는 미술제도의 제한된 미술언어 까지도 아우른다. 그래서 당대 많은 미술가들이 여전히 회화라는 전통적인 미술의 어법에 머무른 것과 달리 우산좐은 재현이라는 기존의 미술어법을 파기하는 동시에 권력의 언어 또한 파기함으로써 권위에 도전한다. 더 나아가 작품의 의미를 관객이 생산하도록 함으로써 미술가의 권위도 스스로 내려놓는다.

이 지점에서 〈오늘오후단수〉의 설치 장소가 미술가의 작업실이었다는 것을 환기할 필요가 있다. 작품은 실제 미술가의 친구들이 모여 먹고, 마시고, 즐기고, 대화하는 가운데 이루어진 것이다. 이들이 쓴 〈오늘오후단수〉의 대자보에는 1980년대 중국의 거리를 채운우 단어들이 등장한다. '12인치 컬러티비(彩電12寸)', '학생모집광고(招生广告)', '판매(出售)' 등 자본주의 영향을 짐작하게 하는 문구부터 '왕씨, 나 집에 가'와 같은 일상적 메모 등 소시민의 소소한 현실을 그대로 반영한다. 그래서 〈오늘오후단수〉는 비록 직접적으로 대상을 그리고 있진 않지만 문혁의 사회주의 리얼리즘 미술가들이 그린 허위적 현실보다도 더 진실에 가까운 당대의 모습을 보여준다.

지금까지 우산좐의 작품이 어떻게 구예술, 허위적 예술, 전체주의적 예술, 그리고 제도권 예술에 대한 비판, 즉 반예술을 실천하고 있는지 살펴보았다. 우산좐은 한 인터뷰에서 모든 것이 해체되고 재건되는 상황 속에서 스스로 살아갈 이유를 부여하고

53) 邱志杰,「吳的問題或問題的吳」, p. 18。

자 자신의 작품에 '홍색유머'라는 이름을 지었다고 진술했다.[54] 초기 홍색유머는 그 자체로 무엇이기보다 작가가 유머를 찾아가는 과정이었다고 생각된다. 오늘오후단수, 한자, 대자보, 홍색, 굵은 고딕체, 폐기된 간체자 등은 단순히 선택된 것이라기보다 작가의 문제의식이 반영된 것들이다. 그는 그 언어로 하여금 기존 체제의 문제점을 드러내고, 그 언어를 전유함으로써 자신의 작품에서 새로운 의미로 발현하기를 원한 듯하다. 그래서 그의 홍색유머는 하나의 은유적 대안으로서 사람들에게 사유의 공간을 제시한다.

4. 나오는 말

미술사에서 개념미술의 등장은 정치적이든 예술적이든 그 권위가 의심받는 순간과 맞물린다. 중국 관념예술도 마찬가지였다. 서양이든 동양이든 자본주의 사회든 사회주의 사회든 개념미술가들이 던지는 질문은 늘 간결하고 단순했다. '미술은 무엇인가.' 우산좐의 〈오늘오후단수〉는 그러한 질문의 답이라 할 수 있다.

2008년 중국 광둥미술관(广東美術館)에서 열린 우산좐의 개인전에서 이루어진 작가와의 대화가 인상적이다(도판 9).[55] 미술가와 큐레이터, 그리고 관객들은 〈오늘오후단수〉가 설치된 공간 안에 모여 앉았다. 한 관객이 질문했다. "우산좐, 홍색유머를 어떻게

54) Martina Köppel-Yang, "Social Utopias by Two Islanders: A Conversation with Inga Svala Thórsdóttir and Wu Shanzhuan," in *Wu Shanzhuan: Red Humour International*, eds. Susan Acret · Jaspar Lau Kin Wah (Hong Kong: Asia Art Archive, 2005), p. 271.

55) 전시명은 ≪吴山专(但仍然是红的), 国际红色幽默……与英格-斯瓦拉 · 拖斯朵帝尔 雷神女儿粉化服务≫이다. 전시는 2008년 6월 21일부터 7월 27일까지 37일간 진행되었다.

이해해야 하는지 설명해주세요."[56] 우산쥔은 답했다. "굳이 하나의 정의를 내려야 한다면, 가장 쉬운 이해는 경계하는 태도죠."[57]

설령 〈오늘오후단수〉가 매우 난해하게 느껴진다 하더라도, 우산쥔이 우리에게 던지는 메시지는 매우 단순하다. "경계하는 태도."[58] 말하자면, 우산쥔의 홍색유머는 우리 일상에 작동하는 모든 독재에 대해 경계하기를 촉구하는 메시지다.

참고문헌

1. 논문

김기수, 「'1989년 이후 현대미술'의 담론의 전개양상 (Ⅰ) 개념미술과 비판적 전환」, 현대미술학회, 『현대미술학 논문집』, 19-2, 2015.

김영문, 「반정신오염 및 정신문명건설운동과 그 실패원인에 대한 연구」, 대한정치학회, 『대한정치학회보』, 13-3, 2006, pp. 121-152.

김용수, 「개혁개방 시대 중국 정치체제개혁 연구: 당·정의 변화를 중심으로」, 서강대학교 공공정책대학원 중국학과 중국정치전공 석사학위논문, 2002.

송인재, 「1980년대 중국의 문화의식에 대한 재조명: 감양의 전통, 현대에 대한 인식을 중심으로」, 서강대학교 동아연구소, 『동아연구』, 55, 2008, pp. 135-167.

오진이, 「1990년대 이후 중국 현대미술과 문화대혁명: 문화대혁명 모티브를 중심으로」, 서울대학교 대학원 협동과정 미술교육전공 박사학위논문, 2017.

유한호, 「중공의 대자보에 관한 연구」, 광주대학교, 『광주개방대학 논문집』,

56) 「"与藝術家, 策展人一起看展覽"」, 广東美術館 官网, 2017. 10. 8, 〈http://www.gdmoa.org/Exhibition/Exhibitions/2008/xgwd_2008/200806/t20080621_6810.shtml〉 참조.

57) Ibid.

58) Ibid.

3, 1986, pp. 755–782.
이주현, 「중국현대예술전(中國現代藝術展): 그 성과와 한계」, 중국사학회, 『중국사연구』, 90, 2014, pp. 291–329.

2. 단행본

가오밍루, 『중국현대미술사: 장벽을 넘어서』, 이주현 옮김, 미진사, 2009.
뤼펑, 『20세기 중국미술사』, 이보연 옮김, 한길아트, 2013.
조영남, 『파벌과 투쟁: 덩샤오핑 시대의 중국 2』, 민음사, 2016.
클레멘트 그린버그, 「아방가르드와 키치」, 『예술과 문화』, 조주연 옮김, 경성대학교 출판부, 2011.
高士明, 「夏數的政治 : 對吳山專的意識形態解讀」, 『吳山專 : 國際紅色幽默』, 艾琦思 · 劉建華 編, 香港 : 亞洲藝術文獻庫, 2005, pp. 227–229。
高名潞 等, 『'85美術運動 : 80年代的人文前衛 01』, 桂林 : 广西師 范大學出版社, 2008。
_____, 『'85美術運動 : 80年代的人文前衛 02』, 桂林 : 广西師范大學出版社, 2008。
邱志杰, 「吳的問題或問題的吳」, 『吳山專: 國際紅色幽默』, 艾琦思 · 劉建華 編, 香港 : 亞洲藝術文獻庫, 2005, pp. 17–21。
Camnitzer, Luis, Jane Farver, and Rachel *Weiss, Global Conceptualism: Points of Origin,* 1950s–1980s, New York: Queens Museum of Art, 1999, p. vii.
Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art,* Cambridge: MIT Press, 2011.
Gao Minglu, W*all: Reshaping Contemporary Chinese Art,* New York: The Buffalo Fine Arts Academy and The Millennium Art Museum, 2005.
Gao Minglu, "Conceptual Art with Anticonceptual Attitude: Mainland China, Taiwan, and Hong Kong," in *Global Conceptualism: Points of Origin,* 1950s–1980s, New York: Queens Museum of Art, 1999.
Godfrey, Tony, *Conceptual Art,* London: Phaidon, 1998.
Köppel-Yang, Martina, Social Utopias by Two Islanders: A Conversation with Inga Svala Thórsdóttir and Wu *Shanzhuan, in Wu Shanzhuan: Red Humour International,* eds. Susan Acret · Jaspar Lau Kin

Wah, Hong Kong: Asia Art Archive, 2005.
Wu Hung, *Contemporary Chinese Art: A History 1970s–2000s,* New York: Thames & Hudson, 2014.
Wu Hung, "Ruins, Fragmentation, and the Chinese Modern/Postmodern," in *The Inside Out: New Chinese Art Exhibition,* New York: Asia Society Galleries, 1998, pp. 59–66.
Wu Shanzhuan, "Artists' Writings 03," in *Wu Shanzhuan: Red Humour International,* eds. Susan Acret, Jaspar Lau Kin Wah, Hong Kong: Asia Art Archive, 2005, no pagination.
Wu Shanzhuan, "Artists' Writings 04," in *Wu Shanzhuan: Red Humour International*, eds. Susan Acret, Jaspar Lau Kin Wah, Hong Kong: Asia Art Archive, 2005, no pagination.

3. 전자자료

「"与藝術家，策展人一起看展覽"」, 广東美術館 官网, 2017. 10. 8, 〈http://www.gdmoa.org/Exhibition/Exhibitions/2008/xgwd_2008/200806/t20080621_6810.shtml〉.
Li Yu-Chieh and Wu Shanzhuan, "Everyone Has the Right to Refuse to be an Artist: A Dialogue with Wu Shanzhuan," in post, 2016. 12. 18, 〈http://post.at.moma.org/content_items/575-everyone-has-the-right-to-refuse-to-be-an-artist-a-dialogue-with-wu-shanzhuan〉.

(**투고일**: 2017. 11. 10 **심사완료일**: 2017. 12. 18 **게재확정일**: 2017. 12. 21)

김기현
소속: 영남대학교 일반대학원 미학미술사학과 박사과정
주소: 경북 경산시 대동 영남대학교 중앙도서관 1501호
전자우편: guerhim0131@hanmail.net

[Abstract]

Chinese Conceptual Art and Its Anti-artistic Practice

- Focusing on Wu's Red Humour 〈Today No Water〉(1986) -

Kim, Ki-Hyeon

This paper aims to elucidate the significance of the anti-artistic practice of Wu Shanzhaun's conceptualism within the political, social, and cultural context of China, and specifically to examine why his conceptual and strategical appropriation of language is so important in not just Wu's 〈Today No Water〉 but also the development of Chinese contemporary art, particularly Chinese conceptual art since '85 Movement.

Wu's work is primarily understood as a form of resistance to dictatorship embedded in daily lives and as a means of dissolving authoritarianism. Secondly, the artist's strategic appropriation of language is targeted to give a harsh critique to the art institution of the day, and to effect the conceptual transition of art. Lastly, Wu's artistic practice proves itself to be significant in that it has strategically created cracks in the Establishment of China and advanced a political space for viewers to freely think and communicate.

Key words: Chinese Contemporary Art, Chinese Conceptual Art, Anti-art, Wu Shanzhuan, Red Humour, Today No Water, Anti-authoritarianism, Appropriation