

博士學位論文

2005年 8月

중국 현대미술의
발전경향에 대한 연구
—나와 중국 현대미술과의 관계

조선대학교 대학원

미술학과(미술학전공)

金 百 洋

중국 현대미술의
발전경향에 대한 연구

-나와 중국 미술의 관계

"The Research in the Developing Tendency of the
Chinese Modern Art"

"My Relationship with the Chinese Art"

2005年 8月 日

조선대학교 대학원

미술학과(미술학전공)

金 百 洋

중국 현대미술의
발전경향에 대한 연구

—나와 중국 미술의 관계

指導教授 조 송 식

이 論文을 미술學 博士學位 論文으로 提出함.






2005年 4月 日

조선대학교 대학원

미술학과(미술학전공)

金 百 洋

金百洋의 博士學位 論文을 認准함.

委員長	조선대학교	陳元亨	
委員	조선대학교	金益模	
委員	조선대학교	조동식	
委員	조선대학교	金鶴模	
委員	조선대학교	김영진	

2003年 6月 27日

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

I. 서론	1
1. 연구의 목적과 범위	1
2. 연구의 동기와 방법	3
II. 현대 사실주의 미술의 발전 양상	11
1. 서양화로부터 주류 미술의 점진적 형성	11
2. 신고전풍의 미술	22
3. 신고전풍의 구체적 분포 상황	31
4. 향토적 사실주의 미술	34
III. 현대 실험미술의 양상	36
1. 모더니즘 미술	42
2. 85신사조 미술과 구체적 분포상황	51
a. 85신사조미술	51
b. 구체적 분포상황	55
3. 89년 ‘중국현대미술전’과 신세대미술	70
a. 89중국현대미술	70
b. 신세대미술	74
4. 중국의 팝아트(POP Art)	84
5. 관념미술을 특징으로 하는 중국 현대미술	108
IV. 나와 중국 현대미술과의 관계	134
1. 중국 현대미술의 경향과 문화관념	134
2. 나의 작품세계의 전환점	143
V. 맺는 말	148
VI. 참고문헌	156
VII. 도판 목록	161
VIII. 도판	165

ABSTRACT

Research in the Developing Tendency of Modern Chinese Art (My Relationship with the Chinese Art

Jin Bai-yang
Advisor Prof. Jo, Song-Sic PhD
Oil Western Paintings, College of Fine Arts
Graduate School of Chosun University

The thesis is an academic one which researches into the developing tendency of the contemporary Chinese art from the end of the so-called "Culture Revolution" in China and the beginning of China's reform and opening-up to the present. It chiefly consists of five chapters.

Chapter One is an introduction that contains two sections. The first section deals with the purpose and scope of the research. Since China's opening-up to the outside world, the schools of culture and art, new philosophy, etc. from abroad have broken the stiff deadlock of art that served the politics only during the "Culture Revolution". The new situation of a great variety of art has come into being, letting a hundred flowers blossom. Of the phenomena of a great variety of art, namely the "Development" of contemporary Chinese art and the "Tendency" of its development, concentrates the "great art" on the main currents of its "several types," researching into the developing tendency of contemporary Chinese art, which will make a clearer understanding of the main thread of contemporary Chinese art.

The second section deals with the motives and methods of my research work. The constant appearances of contemporary Chinese art on world's exhibitions, the rapid development of contemporary art at

home, especially since my coming to Korea, the prosperous exchanges of contemporary cultures between China and Korea, and the Korean people's sincere hope for learning about the development of contemporary Chinese art have motivated me to introduce contemporary Chinese art to Korea.

In the development of contemporary art, the traditional realistic art has not lost its main function in contemporary Chinese art, which I employ as the main thread to set off the function and diversity of the experimental art in the development of contemporary Chinese art by contrast with the main opposite art. As time goes by, the diversity of the experimental art is reducing the main art in China.

Chapter Two is to study the reasons of forming the main current art in contemporary Chinese art and several tendencies of its development. This chapter consists of four sections.

Section One deals with how the main current art has been gradually from the western painting. It studies the reasons of forming the Chinese realistic art, contributory relationship with the experimental art. At first, the research starts from the historical viewpoint. The influence from the European Renaissance when the Italians Brought the realistic art into China, from the Qing Dynasty to the Xinhai Revolution, the New Culture Movement of "May Fourth", the introduction of the Soviet system of artistic education into the New China, to the acceptance of the Western realistic art by the first group of the overseas Chinese students, and the later influence upon the Chinese art and its position, all the series of events have something close to do directly with the theory maintaining and carrying out the realistic art. All these events have shown their influence of the realistic art upon the formation of the Chinese art and have also shown that it is not strange that the "realistic art" has

become the main current art in China. As time moves on, the experimental art is reducing something of the realistic current art. The realistic art is also changing, such as the conception and creation with the realistic art (modern expression), but the expressive way is really realistic, which this thesis is to discuss about.

Section Two and Section Three are to study the neo-classic art and its distribution. Since China's opening-up, the scar art of accusing the "Culture Revolution", the popularity of the style of Andrew Wyethan American painter of local realismthroughout China, and the great discussion among the artistic circles and press circles in the periodical of "The Fine Arts" about "classic art", "pure painting language" and "material skills" after the investigation of the European art made by the instructors from China's Central Institute of Art resulted in the appearance of "neo-classicism", in China. The wave of "neo-classicism" surged throughout China. All the institutes of art in the country have become the main force of this painting style, and the paintings of this style have won prizes one after another on the national art exhibition, which has caused great influence upon the artistic circles all over the country.

Section Four deals with the art of provincialism. The local art has formed a phenomenon in the history. Among the painters who stand for the local art are those who went to the countryside to be reeducated by the peasants in order to follow Chairman Mao's callthen the students from high schools had to go to the countryside to take part in the physical labor for several years. They have got a perfect understanding of the Chinese peasants. In addition, the "peasant phenomenon" with big population has been paid special attention by the state and the artists, which has resulted in the tendency in which the later artists express the phenomena of local society in China by

using the contemporary theories.

Chapter Three studies several kinds of developing tendency of the contemporary experimental art, which consists of five sections. The first three sections research into the discussion, different views and arguments about the western modernism in the media caused by Beijing Art Exhibition of "Stars" in 1979. For a time, all kinds of western art spread widely in China. In April, 1985, National "Huangshan Oil Painting Conference" discussed the "revolutionary" issue about the artistic thoughts in China which made a thousand waves surge by a strike of one stone. The art of different kinds of new thoughts came into being, marking the beginning of the new (experimental) art. Before long, the news and media pushed the waves forward to set up different types of artistic newspapers and periodicals with the "China's Art Paper" as the leading one. Various activities, comments introducing the new art carried on discussions and arguments in the media. There were also various periodicals introducing foreign artistic trends of thought, schools and artistic theories. The western philosophy of art, which was not allowed to be published in China during the period of the "Culture Revolution", was introduced into China in succession. The people began to employ the western philosophical points of view, such as the "will of rights", "consciousness of tragedy", "existencialism versus human's freedom", "Of the significance of existence", all of which led to a rising wind and scudding clouds. Various schools of painting were established like bamboo shoots after a spring rain, which resulted in the "Great Exhibition of Contemporary Chinese Art" in 1989. The phenomena of art appearing in 1980s laid a good foundation for the vigor and maturity of art in 1990s.

The new generation refers to those young people who were

born in 1960s. They are different from the "educated youth". What they are concerned with is not what the "educated youth" cared for, such as the country, human beings, universe, the significance of man's being, and recalling the history of value, seeking for a certain cultural concept of value. They are much concerned with themselves and their surroundings, caring for something concerning the experience of living in cities. They pay attention to their own concept of "value in the mood for "playing well", "humor", "excitement", "fun" and being contrary to others. They have turned the methods of artistic expression from the "serious" style of art into "ellipsis", "exaggeration", "expression" and "confusion", which they are used to employ very often.

Section Four researches into the Pop Art in China. A comparatively unexpected international exhibition made the Chinese pop works to be shown internationally ahead of the other contemporary Chinese art, which caused the foreign misunderstanding of the contemporary Chinese art. The endless arguments arose among the artistic circles about the problem of the aggression of "later colonial culture" in Pop Art. Criticism and imitation exist at the same time. For a time, the creation of the contemporary artistic works developed in the grotesque shapes of imitation and pursuit. "The Incident of 1989" happened in Beijing. Some political changes took place in China. Politics is sensitive in China. In order to avoid expressing their attitudes towards political standpoints, the artists took measures of roundabout dispelling, using the image of the out-of-date politics as the leading language symbols, putting together the present consuming symbols, which resulted in the appearance of the political Pop Art with China's characteristics. Without knowing more about the present economic reform and consumption of commodities, the waves

of the present commodities made the people involved in the reality of commodity society. So the people began to be confused, doubtful, gloomy and frightened. The appearance of the cynical realistic Pop Art expressing "popular culture of the present consumption of commodities and the bright-colored art described the mood of these people incisively and vividly.

Section Four researches into the phenomena of dispelling in conceptive art and culture, which has made the people's concept develop further to the contemporary characteristics. The clearing up of cold war between the east and the west, exchange and mixing, contradictions between the eastern and western cultures take place frequently. Particularly, the western attitude towards the eastern "globalization" in the central belt of ideology, the edge and the later colonial culture have quickened the Chinese conceptive art to develop based on the present culture the tendency of colonial culture, forming an ill omen of the contemporary art and leading to the diversity of concept. The thesis also expounds the different attention paid on the concept by the east and west, and makes a detailed analysis of the characteristics of China's conceptive art by giving examples related to the above aspects.

Chapter Four talks about the relationship between the contemporary Chinese art and my artistic works, which consists of two parts. The first part is about the tendency of contemporary art and cultural concept in China, and the second part is about the world changing point of my artistic works.

The last chapter sums up and shows the developing prospects of contemporary Chinese art. Firstly, we should be on guard against the continuous aggression upon the Chinese culture from the western colonial culture. Secondly, we should work out our own contemporary

art that represents our national culture, marching forward to the world, which are used as my concluding words.

I. 서론

1. 연구의 목적과 범위

중국의 경제개혁은 문화, 미술 등 여러 방면에 진보를 가져 왔다. 그에 따라 다양한 서양 문화가 밀물처럼 들어와 중국의 현대미술에 큰 영향을 미치고 있다. 중국인도 이제 서양문화의 여러 유포들을 수용하고 있고 그로 인해 미술 미디어의 종류도 다양해졌으며 미술 형식도 다원화의 모습을 보이고 있다.

신중국의 미술은 무수한 변화를 겪으면서 시기마다 뚜렷한 특징과 경향성을 보이고 있다. 80년대 초에 이르러서는 경제 형태의 변화와 더불어 정치, 경제, 문화 및 인간의 정신적인 이념에도 변화가 일어났고 미술도 마찬가지로 큰 변화의 모습을 보였다. 85년의 미술사조와 89년의 현대미술대전은 그 대표적인 예가 될 것이다. 90년대 이후 글로벌화 의식의 대두와 더불어 중국의 실험미술은 해외에서 전시되기 시작했고 미술가들 또한 여러 국제미술대전에 자주 모습을 드러내게 되었다.¹⁾ 이에 따라 중국의 현대미술은 세계적으로 알려지게 되었고 서양에서도 점차 중국의 실험미술을 수용하게 되었다. 이와 더불어 중국의 실험미술의 체제에도 전에 없던 복잡한 변화가 생겨나기 시작했다. 중국의 실험미술은 서양에 대해 식민화 혹은 일방적 성향을 띠고 있지만 그럼에도 불구하고 서양미술이 중국 현대미술의 진보를 견인하고 활성화시켰음은 인정하지 않을 수 없다. 그리고 이러한 상황을 소개하는 책들이 출판되고 있다.

현재 출판된 중국 서적들로는 한시대의 미술현상에 대한 평론이나 저서가 많다. 예를 들면 강소인민출판사 고씨형제의 <중국전위예술상황>은 전위예술 미술현상을 논술하였고 광서출판사의 <비평의 시대 - 20세기말 중국미술 비평문회>에서는 평론형식으로 당대예술을 논평하고 있다. 또 한 부류는 단대사의 형식으로 당대에

1) 독일의 '카셀도큐멘타리전', 브라질의 '상파울로비엔날레', 미국의 '웨트니비엔날레', 호주의 '시드니비엔날레', 프랑스의 '리옹비엔날레', 터키의 '이스탄불비엔날레', 한국의 '광주비엔날레', 중국의 '상해비엔날레' 등 모두 중국의 화가들이 참여하고 있다.

술을 논술하기도 한다. 예를 들면 가오밍루(高名潞)의 <중국 당대 미술사>는 90년대 이전 중국의 당대미술을 소개하고 있다. 일반적으로 중국 당대 미술연구나 연구저서는 주로 단계적인 연구로 이루어져 있다. 총체적이고 중요한 중국 당대 미술 현상에 대한 체계적인 연구가 아직 미흡한 편이다. 이는 중국당대 미술현상을 체계적으로 이해하려 하는 사람들에게 불편함을 주고 있다.

중국은 지역이 광활하고 다민족나라로써 지역 간, 민족 간의 문화 차이 그리고 문화 발전의 수준 또한 다르다. 이로 인해 형성된 각양각색의 당대 미술현상은 한국과 같은 단일민족에서 생성된 미술현상과 비교할 때 비교적 복잡하고 다원화적이라고 할 수 있다. 만약 그 전체를 대상으로 연구를 진행한다면 우선 범위가 너무 광대하고 연구과제가 너무 넓다. 연구를 진행한다 하더라도 중국당대 미술의 발전맥락을 충분히 그리고 정확하게 정리하기가 쉽지 않다.

이런 문제점을 고려하여 <중국 당대미술 발전경향에 대한 연구>를 진행하고자 계획을 세우게 된 것이다. 광범위한 연구보다는 중국당대미술을 이해하고자 하는 사람들에게 중국당대미술 발전에 대한 큰 맥락을 본 연구를 통해 뚜렷하게 제시할 수 있기 때문이다.

여기에서 설명하고자 하는 발전경향은 본 논문이 연구하는 포인트라 할 수 있다. ‘발전’이라는 용어는 중국당대 미술발전의 과정을 연구하는 것이고 ‘경향’이라 용어는 중국 당대 미술발전의 중요한 미술현상과 내재적인 면을 설명하는데 쓴 용어이다.

나는 60년 태생으로 80년대에는 대학에서 전통미술 교육을 받았다. 60년대부터 80년대 전후 또는 지금까지 중국에서 발생한 미술현상, 예컨대 1985년 신사조 미술에서 관념예술 등 각종 예술형태가 모두 나의 생존시대에 발생하였다 하여도 과언이 아니다. 당대미술이 특별하게 발전하는 시기에 성장한 나의 관념, 작품 풍, 그리고 내가 관심 있게 지켜보는 문화현상들 모두가 내가 지나온 시대와 긴밀하게 연관되어 있다. 이념부터 시작하여 정신적인 것, 문화기호, 회화기교까지 당대성은 나에게 깊은 영향을 미치고 있으며 언제 어디서든, 점진적으로 나의 생활과 작품창작에도 깊숙이 스며들어 있다. 나의 초기 전통미술 형식의 작품과 현재 주력하고 있는 대중문화 작품은 바로 이러한 시대 발전의 표현이기도 하다. 때문에 나의 작품에 지금 표현하고자 하는 문화현상이 나타난다고 볼 수

있다. 이것이 바로 필자의 졸업논문작품에서 제기한 대중 문화관념의 근본원인이다.

위의 설명으로 필자가 무엇 때문에 중국 당대 미술 발전경향 연구 및 나와 중국미술 발전관계에 대한 연구를 진행하는지 그 목적을 충분히 설명했다고 본다.

2. 연구의 동기와 방법

a. 연구의 동기

중국인으로서 한국에 와서 한국의 교육방법과 서로 다른 한국문화를 접함으로써 색다른 느낌이 들기 마련이다. 특히 한국 미술의 발전 과정과 단계적인 미술 발전의 경향에서 많은 것을 느끼게 되었다. 외국인으로 양국의 미술 문화에 대해 비교하게 되는 것 또한 자연스런 일이라 하겠다.

중·한 양국은 동아시아에 속하면서 동시에 이웃이기도 하다. 양국의 문화는 서로 차이를 가지면서도 상호 보완적인 관계를 가지기도 한다. 중국의 경제 개혁은 중국의 이데올로기와 미술문화에 큰 변화를 가져왔다. 현대미술 또한 이를 배경으로 큰 변화를 보이고 있다.

한국에 와서 유학하는 동안 한국에서 전시되는 중국의 현대미술작품들을 많이 보았다. 일부 미술잡지들도 중국 현대미술에 대해 소개하고 있었다. 한국의 친구들과 얘기를 나누는 중에도 중국 현대미술은 자주 화제에 올랐다. 이를 통하여 한국인들이 중국의 현대미술에 대해 얼마나 관심이 많은지를 알게 되었다. 이런 사실들을 보면서 중국 현대미술의 발전경향 문제를 연구대상으로 하여 이를 한국에 자세히 소개해야겠다는 생각을 갖게 되었다. 중국인 한국유학생으로서 중국인의 시각으로 중국의 현대미술을 한국에 소개하는 것 자체가 의의가 있을 것이라는 판단 때문이다. 그것이 결국 이 박사논문을 작성하게 된 계기가 되었고 본고에서 ‘중국 현대미술의 발전경향’이라는 테마를 연구하게 된 동기이기도 하다.

b. 연구방법

이 논문을 작성하기 위하여 서양 현대미술과 특히 팝아트와 포스트모더니즘에 대한 많은 연구를 진행했다. 그리고 중국미술사 특히 근현대미술사에 대해서도 체계적으로 연구하였다. 또한 연구 과정에 중국 현대미술이 어떻게 서양과의 상호 침투, 상호 영향을 통하여 발전하였는지, 전환기 사회 및 문화의 역사적인 변화 속에서 사람들은 또 어떻게 자국과 세계, 자아와 타자, 동양과 서양, 중심과 주변, 전통과 현대라는 복잡한 양자 대립을 거쳐 상호 융합하면서 현대미술의 기원과 근거를 모색했는지, 또 어떻게 새로운 역사적 상황 속에서 스스로의 문화적 성격과 역사적 기능을 재구성하고 가치관과 문화적 의미를 바꿔갔는지를 살펴보았다. 이를 통하여 중국의 현대미술 발전의 몇 가지 양상을 찾아냈으며 그것을 토대로 그 발전의 원인과 과정을 상세하게 기술하였다. 동시에 중요한 관련 사건들에 대해 상세하게 기술함으로써 연구를 보다 심화시켰다.

실험미술은 반드시 주류미술을 배경으로 하면서 그에 대조적인 형태여야 한다. 그래야만 실험적인 의미가 존재하는 것이고 주류미술에 대응하는 주변성이 인정되며 또 그래야만 현대미술이 가지는 경향성이 잘 드러나게 된다. 본고에서 먼저 중국의 사실주의 미술에 대해 논술한 것은 바로 이런 이유에서다.

여러 가지 원인으로 중국의 큰 미술적 흐름은 사실주의에 편향되어 있으며 현재도 그것은 주류 경향 혹은 의식으로 자리를 잡고 있다. 사실주의에 대한 기술 자체는 본고의 목적이 아니다. 사실주의 미술과 실험미술의 비교를 통하여 중국의 현대미술에서 실험미술이 보다 주변성과 창조적 정신을 구비하게 되었으며 중국 현대미술에서 실험미술 경향이 보다 뚜렷하고 전위적인 의미를 지닌다는 사실, 그리고 중국 현대미술의 발전에서의 역할을 밝히기 위해서다.

물론 주류미술은 시간이 흐르면서 점차 주류적인 성격을 상실해가고 있으며 다양한 미술적 실험으로 하여 주류의식 또한 퇴색해 가고 있다. 특히 90년대의 활발한 미술적 실험들은 주류미술의 해체와 퇴색을 부추기고 있다.

중국 미술사에서, 특히 신중국이 건국된 후 미술의 발전은 끊임없는 변화와 혁신을 이루어 왔고 단계마다 나름대로의 문화 및 미술 발전의 경향성을

나타내고 있다. 따라서 중국의 미술 발전을 전반적으로 개관한다는 것은 매우 어려운 일이다. 중국 현대미술 발전의 권위성을 잃지 않기 위하여 본고에서는 그 개략적인 맥을 짚어 보고 그러한 경향성을 통하여 중국 현대미술의 발전 과정과 변화의 모습을 제시하고자 한다.

위의 설명으로 필자가 무엇 때문에 중국 당대 미술 발전경향 연구 및 나와 중국미술 발전관계에 대한 연구의 진정한 목적을 충분히 설명하였다고 생각한다.

나의 논문에서 팝아트는 논문의 중요한 부분이다. 팝 예술은 미술계나 평론계에서 수 년 동안 중국의 식민문화와 중국 개혁이후 나타난 각양각색의 신문화에 대하여 아직 준비되지 않은 상태에서 복잡하고 혼란스럽게 토론을 전개함으로 인하여 발생된 것이다. 제45회 베니스비엔날레²⁾는 팝아트가 중국에서의 성행을 유발하게 하였다. 이는 중국 당대예술의 본래의 정체를 왜곡하고 한때 미술계 예술가들이 팝아트창작을 추종하는 복잡한 현상을 연출하기도 하였다. 서양에서 사라진 팝아트가 90년대 중국에서 다시 부흥하게 된 것이다.

그렇다면, 무엇 때문에 50년대 서방에서 유행했던 예술형식이 중국에서 다시 유행을 하였을까? 그래서 본문에서 팝아트로부터 출발하여 세계로 나아가는 중국 당대미술의 경향 및 발전에 미치는 경향들을 연구하였다.

논문개요

논문은 중국이 78년 무산계급문화대혁명³⁾이 끝날 무렵부터 개혁개방을 시작하여 지금까지 중국의 당대미술 발전경향에 대하여 연구를 진행한 학술논문이다.

제 1장은 서론으로 2개의 절로 나뉜다. 제1절은 연구의 목적과 범위이다. 개방된 중국의 외래문화와 미술유형에 대하여 연구를 진행 하였다. 새로운 철학 등

2) 베니스비엔날레, 1859년부터 시작하고 최고권위의 비엔날레이다. 중국인 작가들에 있어 1993년 제45회 비엔날레는 정식으로 중국 비평가의 전시 의견을 받아들인 중요한 역사적 의미를 가지고 있다.

3) 무산 계급 문화대혁명(無產階級文化大革命)은 1966년에 시작한 하나의 정치 운동이다. 마오쩌둥(毛澤東)은 사회주의 사회가 하나의 긴 역사단계이고 이 역사 단계 중에 계급, 계급 모순, 계급 투쟁이 존재하고 있으며 또한 사회주의와 자본주의의 두 노선의 투쟁이 존재하고 있다. 그리하여 유산계급독재 하에서 계속 혁명이 일어난다는 이론 및 학설을 나타낸다. 이 이론에 대한 실천으로서 마오쩌둥(毛澤東)의 지시로 문화대혁명이 시작되었다. 이 혁명으로 평민부터 국가주석 리우사오치(劉少奇)까지 모두 큰 영향을 받았다. 문화대혁명은 1976년에 비공식의 종결을 선언되었다.

외래적인 작용 하에 문화대혁명의 정치목적의 단일하고 삭막한 예술형태를 완전히 무너뜨림으로써 미술계에는 다양하고 각자의 특성을 지닌 새로운 예술형식의 국면을 맞게 된다. 수많은 미술현상에서 논문은 당대미술의 발전과 미술발전의 경향 두 중요 포인트에만 범위를 한정하고 크게 몇 종류의 주요 내용을 요약하고 중국 당대 미술발전의 경향을 연구하였다. 이로써 중국 당대미술 발전의 큰 맥락을 보다 뚜렷하게 이해를 돕고자 하였다. 이것이 바로 나의 연구목적이며 범위이다.

제 2절은 연구의 동기와 방법이다. 중국 당대미술을 선택하여 연구하는 동기는 내가 한국에 와서 중한 양국의 문화교류가 매우 활발히 이루어지고 한국인들이 중국 당대미술 발전에 대하여 매우 관심을 가지고 있음을 알게 되고 그 관심에 대한 설명의 필요성을 느꼈기 때문이다. 중국 당대 미술이 국제미술대전에서 왕성하게 활동하고 국내에서의 뜨겁게 이루어지고 있는 당대 미술발전 경향과 내용을 한국에 소개함으로써 중·한 문화교류에 자그마한 보탬이 되고자 한다.

연구하는 범위는 당대미술이 발전과정에서 전통적인 사실주의 미술이 중국 미술의 주류를 이룰 때부터 주류미술과 대립하는 실험미술이 중국당대 미술발전에서 일으키는 작용과 실험미술의 다양성을 연구한다. 현재 실험예술의 다양성은 중국의 주류미술을 희석시키고 있다.

제 2장은 중국당대 사실주의 미술에서 형성된 주류미술의 원인과 발전경향을 연구한다. 모두 4절로 나뉜다.

제 1절은 서양화에서부터 중국 주류미술로의 정착까지를 연구한다. 우선 역사의 시점에서 연구를 시작한다. 유럽의 문예부흥 시기 이탈리아인들이 사실적인 미술을 중국에 들여왔다. 청나라부터 신해혁명, 5.4신문화운동, 해방된 중국이 소련의 미술교육체계를 도입하고 또 지금 국외에서 서양의 사실주의 미술을 배우고 중국미술에서 중요한 위치에 이르게 하는 등, 이 모든 것은 사실적 이념과 사실적 미술을 보편화시키는 것과 직접적인 연관이 있다. 이는 사실주의 미술이 중국의 주류미술로 자리를 잡게 된 것을 설명 하였다. 실험미술은 사실주의 주류의 일부를 조금씩 변화시키고 사실도 여러 종류로 변화하고 있다. 이를테면 실험적인 미술관념으로 구상을 하고 창작한다(현대적 표현). 그러나

표현하는 방법은 아직도 사실적으로 이도 본문에서 서술할 내용이다.

제 2,3절은 신 고전풍의 미술과 분포도를 연구한다. 중국이 개방이후 문화대혁명의 참혹상을 규탄하는 미술, 미국의 향토 사실주의 화가 와이즈(Anderw Wyeht)풍의 중국 유행, 중앙미술학원 교수들이 유럽의 미술을 고찰한 후 고전미술, 순결한 회화언어, 재료기법에 관한 미술계와 언론에서 토론을 진행하면서 결과적으로 신고전주의의 출현을 초래하였고 전국 각지에서 신고전풍의 풍조가 일기 시작하였다. 전국 미술대학은 기본적으로 모두 이런 풍이 주류를 이루었다. 전국미술대전에서도 신고전풍의 작품들이 우수한 성적을 거두는 등 예술계에서 가장 큰 영향력을 과시하였다.

제 4절에서는 향토주의의 미술을 연구한다. 향토미술은 역사의 산물로써 문화대혁명시기 마오저동(毛澤東)⁴⁾의 호소에 부응하여 화가들이 농민들의 재교육⁵⁾을 받을 당시에 생겨난 것이다. 이들 화가들은 중국의 농촌, 농민에 대하여 정확하게 이해하고 있었다. 그리고 절대 다수 인구의 농민현상은 국가와 예술가들이 특별하게 관심을 갖는 대상이기도 하다. 사람들은 농민현상에 대한 곤혹감은 이후의 화가들이 중국의 향토 사회현상을 현대적인 관념으로 표현하는 유행을 만들기도 하였다.

제 3장은 당대 실험예술의 경향에 대하여 연구하고 5개 절로 나뉜다. 앞 3절은 80년대 중국의 현대미술의 생성원인, 현대미술의 주요사건, 신조미술이 중국에서의 주요 분포상황을 연구한다. 79년 북경의 ‘성성(星星)미술전⁶⁾’으로 인하여 유발된 매체를 통한 서양의 현대주의에 대한 논쟁으로 서양의 각종 예술이 중국에 광범위하게 전파되었다. 85년 4월 전국규모의 ‘황산유화회의’는 중국 예술관념의 혁명을 논쟁함으로 중국에서 또 많은 반향을 일으켜, 마침내는

4) 마오저동(毛澤東,1893-1976) 중국 호남성 상담인으로 중국공산당당, 국가주석을 역임했다.

5) 문화대혁명 기간에 마오저동(毛澤東)의 지시로 지식인이 자본주의로 변질되는 것을 방지하기 위하여 그들이 반드시 농촌에 가서 농민들의 교육을 받고 농사일도 하게 했다.(그 당시에 毛澤東은 농민은 무산계급의 대표로 가장 혁명 의식을 강하게 지닌 계급이라고 생각한다.)

6) 성성미술전(星星美術展):1979년 9월 27일에 북경 중국미술관 옆에 있는 공원에서 전시했다. 1949년 이래에 미술관을 제외하고 야외에서 전시를 한 것은 처음이다. 그 당시 정치상황은 너무 특수하기 때문에 공안국은 단속하게 된다. 따라서 미술계에서 한바탕 풍파를 일으킨다.

각종 신사조의 미술형식이 제각기 등장하고 신 실험예술이 시작되었다. 이에 따라 매체에서도 <중국미술보(中国美術報)>와 각종 미술잡지, 신문들이 발간되어 신조 미술의 각종 활동과 평론을 소개하기도 하고 예술에 대한 정의와 논쟁을 벌이기도 하고 또 국외의 미술사조, 유파, 예술이론 간행물 등을 소개하면서 문화혁명 때 출판 금지 되었던 서양 예술철학물들이 속속 중국에 소개되어 들어왔다. 사람들은 서양철학의 관점으로 사물을 보기 시작하였다. 권리의 의지, 비극적 인식, 존재주의와 사람의 자유, 존재에 의의 등은 모두 '85년 신사조 미술운동'으로 이어진다.

인간 존재의 의의 등 관념의 예술적 탐구는 사람들로 하여금 자신의 가치에 대하여 반성을 하게 한다. 중국에는 화가이면서 철학자인 사람이 매우 많다. 이런 현상은 85신조 미술운동을 불러일으켰다. 각종 유형의 그림들이 우후죽순처럼 나타나고 마침내 89년 '중국현대예술대전'으로 발전한다. 80년대에 출현한 각종 현대예술 현상은 90년대 미술의 활성화와 성숙함에 기초를 닦았다.

제 3절 후반에서는 신세대미술을 연구한다. 신세대는 60년대에 출생한 젊은 층으로써 그들과 지식청년 세대는 또 다르다. 그들의 관심은 지식청년처럼 국가, 인류, 우주, 인간의 존재적 의의와 가치로 역사를 반성하고 모종의 문화가치를 추구하는 가치관이 아니다. 그들의 관심은 자신과 주변, 도시생존 경험과 관련된 것들이다. 재미있거나, 유머스럽고, 자극적인 것을 추구하며 다른 사람이 하교할 때 나는 등교하는 등 역효과를 즐긴다. 미술표현 방법도 예전의 엄숙한 예술풍격을 탈피하여 생략, 과장, 만화, 표정, 혼란적 수법은 그들이 즐겨 쓰는 수단이다.

제 4절에서는 중국의 팝아트를 연구한다. 한 번의 국제 전시회가 뜻밖에도 중국의 팝아트가 다른 중국 당대미술작품보다 먼저 국제무대에 소개됨으로써 국외에서 중국 당대미술에 대한 오해를 일으키기도 하였다. 미술계에서도 팝아트에서 발생한 '후 식민주의문화' 침략문제와 관련 끝없는 논쟁을 벌여왔다. 비판과 모방이 동시에 존재하고 일시에 당대미술 창작은 모방과 추종의 기형 속에서 발전하게 된다. 89년 북경에서 6.4학생 민주화사태가 발생하고 중국의 정치에는 변화가 나타났다. 정치는 중국에서 가장 예민한 부분이다. 예술가들은 직접적인 정치적인 표현을 회피하고 우회하는 방법으로 예전의 정치적 이상들

을 화면에 등장시키기도 하고 거기에 현재의 소비기호를 짜깁기 하면서 중국특성을 지닌 정치적 팝아트가 중국미술계에 나타나기 시작하였다. 현재 경제적 개혁, 상품의 소비에 대하여 사람들이 많은 생각을 하기 전에 이미 실질적인 상품들이 사람들로 하여금 현란한 상품사회로 휘몰아 가버렸다. 사람들은 혼란스럽고 의심스러워지고, 우울하고, 스트레스에 시달리기 시작하였다. 현재의 소비상태를 반영하는 대중문화는 세상을 조롱하는 듯한 현실주의적 팝과 속된 예술이 연이어 출현하면서 사람들의 이런 심리상태를 가장 잘 나타내주고 있다.

제 5절에서는 관념미술을 연구한다. 문화에서 발생한 소극적 현상은 사람들의 생각이 당대적 특성으로 발전하는 것으로 유도하였다. 동서양 냉전의 해소, 교류와 융합, 동서양 문화의 상호 모순도 점점 빈번히 일어나고 있다. 특히 서양의 지구촌, 중심점, 후 식민문화 등은 중국 관념의 예술이 현재의 문화-식민문화의 경향으로의 발전을 가속화 하였다. 이로써 당대미술의 불길함을 드러냈고 관념적 다양성을 이르게 하였다. 논문에서는 동서양 관심 포인트의 차이점을 논술한다. 아울러 몇 가지의 사례로 중국 관념미술의 특성에 대하여도 분석하였다.

제 4장은 나의 작품과 중국 당대미술의 관계에 대하여 연구한다. 두 부분으로 나누는데 하나는 중국 당대미술이 나에게 대한 미친 영향, 두 번째는 한국미술이 나에게 끼친 영향을 정리한다.

일부 사람들이 본 논문과 중국 당대 미술이 연관이 없다고 할 수 있고 문장 주제와 다르다고 할 수도 있을 것이다. 언뜻 느낀다면 논문의 진정한 의미를 다 알 수 없을 것이다. 그러나 자세하게 본문에 대하여 분석하고 연구한다면 나의 작품과 당대미술의 관계가 매우 깊음을 알 수 있을 것이다. 먼저, 나의 예술작품 경력과 중국 당대미술발전은 서로 관련성이 있다. 중국당대 미술발전과정도 점진적으로 나의 작품이 당대미술에 대한 관심도에 직접적으로 작용하였다고 할 수 있듯이 양자는 갈라놓을 수 없다. 나의 작품 형성 발전과정과 중국당대의 미술발전 과정이 거의 비슷하다고 보면 된다. 나의 초기작품중의 사실주의적 작품은 대학공의 영향을 받은 것이고 중기의 작품은 현대미술의 영향을 받은 것이다. 박사과정 시기의 작품은 팝아트로 대중문화를 그림으로써 나에게 창작의 영감을 주었다. 현재 상품사회에서 형성된 대중문화에 관심을 갖기 시작하고 사람

들의 현재 복잡한 문화적 심리현상을 표현하였다. 이런 복잡한 심리현상은 지금 뿐만 아니라 과거에도 존재하였다(중화민국 시기 전후). 그러나 각자의 시대에서 각자 다른 문화내용에 대하여 관심을 가진다. 그러나 하나의 공통점은 사람들의 복잡한 심리현상과 무능력한 현상을 표현한다는 점이다. 그 외에 두 종류의 부동시기 문화의 동시적 존재는 사람들에게 소비문화로 인한 모순에 대한 혼란을 상기시키게 하면서 서로 다른 문화형태로 동일한 복잡한 심리현상을 표현함으로써 사람들의 현재의 복잡한 문제를 천명하고 강렬한 효과를 이루고자 하였다.

한국에서 유학생활을 하면서 느껴지는 한국의 현대미술이나 한국 민족 문화정신은 나에게 매우 큰 영향을 주었고 감회도 매우 깊었다. 먼저 중국인의 입장에서 한국 미술발전의 몇 가지 경향과 형성 원인, 그리고 나에게 미치는 영향을 설명하였다. 그 다음 박사과정 기간에 교수님의 지도와 교수들과의 교류를 통하여 특히 몇 차례의 과제전시는 나에게 매우 큰 작용을 하였다. 만약 오늘날의 한국에서의 감회나 조선대학교에서의 공부시간이 없었다면 지금의 문화적 관심사가 아닐 것이며 당대 미술에도 관심을 가지지 않았을 수도 있다.

문장의 마지막 장에서는 개괄적으로 두개의 주요한 관점으로 중국 당대의 미술발전의 전위성을 설명하고자한다. 하나는 서양의 식민문화의 지속적인 중국 문화 침략행위에 대처해야 한다는 것이고 다른 하나는 당대 민족문화를 설명하고 대표할 수 있는 진정한 자신의 작품만이 세계로 나아갈 수 있다는 점을 강조하고자 한다. 이로써 본 논문의 맺음말로 한다.

II. 현대 사실주의 미술의 양상

1. 서양화로부터 주류미술의 점진적 형성

중국의 현대미술에 왜 사실주의를 주류로 하는 미술 경향이 형성되었을까? 이를 알려면 반드시 중국 미술의 발전사를 살펴보아야 한다. 그러면 이 양자 사이의 연관관계와 주류미술이 왜 사실주의로 가게 되었는지를 어렵지 않게 알 수가 있다.

1582년 이탈리아인 마테오리치(Mathieu Ricci, 1552-1598)가 중국에 오면서 유럽 르네상스 시대의 회화작품들을 가지고 온다. 비록 성화(聖畵), icon painting)이기는 하나 그 서양화 작품들은 중국인에게 이탈리아 르네상스 미술에 대한 강한 인상을 주기에 충분했다. 그것이 바로 이른바 고전화풍이라는 것이다.

이탈리아인 조세프 카스티리온(Josephus Castiglione, 朗士寧, 1688-1766)은 중국 청조 건륭시대 궁정의 수석 화사로 중국에 50년 동안 체류했다. 그래서 미술사적으로 자신의 위치를 확고히 하였을 뿐만 아니라 서양화 기법 이론을 중국 화가들에게 전해 주었다. 이들은 이론적으로 중국과 서양의 이론을 결합시킴으로써 순수 서양화의 길을 간 것이 아니라 양무운동(洋務運動)⁷⁾에서 장즈동(張之洞)⁸⁾이 주장했던 이른바 ‘중학위체, 서학위용(中學爲體, 西學爲用)’⁹⁾ 즉 중국의 것을 기본으로 하여 거기에 서양의 것을 결합시키는 길을 선택했다. 그리하여 중국에서의 중서융합의 길을 개척하는 이론적 근거를

7) 양무운동(洋務運動): 19세기중엽, 太平天國, 아편전쟁의 타격으로 청정부는 처음으로 생존위기를 느꼈다. 이런 상황에 직면하고 奕欣, 曾國藩, 左宗棠, 李鴻章 등을 대표로 신양무과의 외욕을 막게한다. 그리고 청정부의 통치 지위를 지키기 위해서 ‘祖宗之法’을 포기하고 선진 서양기술을 도입 한다. ‘中學爲體, 西學爲用’를 주장하였다. 신양무과의 대표인물은 다 정권을 장악하는 군정 중심이 때문에 그리고 慈禧대후를 중심으로 완고파도 자신들의 통치를 위해 양무과의 제의를 묵인했다. 그 때문에 근대중국에 영향을 준 양무운동은 전국에서 일어나기 시작했다. 역사상에 “同光新政”라고 한다.

8) 張之洞(1837-1909): 양무과의 대표인물 중의 한명이다.

9) 中學爲體, 西學爲用: 청정부가 양무운동 중에서 주장한 구호이다. 진부한 ‘祖宗之法’을 포기하고, 선진한 서양기술을 자신으로 이용하자는 것이다.

마련하였다. 중국 유화에 서양의 학설을 도입하는 길은 그렇게 열리게 된 것이다. 양무운동 이후 유신변법(維新變法)¹⁰⁾이 이루어졌는데, 거기에는 교육체제 면에서의 개혁도 포함되었다. 1898년 청나라 정부는 여러 지방의 크고 작은 서원을 신식 학당으로 개편하라는 영을 내림으로써 수 천 년 간 내려오던 봉건적 교육체제는 이때부터 무너지기 시작했다.

청조정부는 교과목을 변경시켰을 뿐만 아니라 외국에 유학생을 파견하기도 했다. 20세기 초에 오면 서양의 교육양식을 결합시킨 학당의 교육체제가 기본적으로 형성되기에 이른다. 1902년에는 중국에서 최초로 서양화 전문학교인 양강사범학당(兩江師範學堂)¹¹⁾이 설립되었고 리웨이칭(李瑞淸, 1866-1940)이 교장을 맡았다. 그는 1905년 양강사범학당의 교감으로 있을 때 처음 미술사범전과를 설립하였다. 그는 서양과 일본의 교육사상을 수용하여 중국 미술의 현 상태를 개혁하기 위해서는 반드시 서양의 미술교육체제를 학습하는 것부터 시작해야 한다고 생각했다. 이런 인식에 토대하여 서양과 일본에 유학생을 보내 서양식 교육을 받게 하는 동시에 교육의 주체는 자국에 두어야 한다고 주장하면서 학교의 교과목은 주과와 부과로 나누되 부과 중에 그림 실기를 중심으로 한 교과목이 포함되어 있었다. 이렇게 양성된 학생들 중에는 중국 최초의 현대미술 교육가들이 다수 배출되어 중국 자본주의적 미술교육

10) 유신변법(維新變法)은 1895년 4월에 발생했다. 당시 일본이 《馬矣條約》 조약을 중국에게 억지로 체결을 요구한다는 소식이 북경에 전해졌을 때 북경에서 康有爲를 위주로 하는 1300명의 거인(중국 명청 시대에 향시에 합격한 사람)들이 황제에게 민족위망의 위험한 형세에 대해서 글을 올려 개혁을 강력 주장하였다. 1895년 8월에 康有爲, 梁巨超 등이 북경에서 《中外紀聞》 등 신문 잡지를 통해 개혁을 주장하였다. 1897년 11월에 독일이 무력으로 膠州灣을 점령했다. 전국의 인심은 격분했다. 12월에 康有爲가 다섯 번째 글을 올려 각 열강들이 중국을 침략하려는 위험한 형세에 대해 황제에게 밝혔다. 1898년 1월 29일에 康有爲는 《應詔統籌全國折》이라는 글을, 황제에게 올렸다. 1898년 6월 11일 光緒황제가 ‘明定國是’ 조서를 반포하고 변법을 선포했다. 개혁은 그날부터 시작했다. 9월 21일 慈禧太后가 쿠데타를 일으킬 때 까지 총 103일 간을 역사에서는 백일유시 ‘百日維新’이라고 한다.

11) 양강사범학당: 1901년 청나라말기에 張之洞과 魏光燾이 선후로 양강 총독을 맡았다. 당시 낙후한 중국에서 근대인재를 급히 필요하기 때문에 그들이 동남에 유명한 유학자(張謇, 繆筱珊, 羅振玉)등과 같이 계획해서 ‘一師範大學堂’이라는 학교를 설립했다. 이후에 ‘三江師範學堂’로 이름을 바꿨다. 그다음에 또 학교 이름과 다른 이유 때문에 자주 분규가 생겼다. 결국 1906년에 최종의 이름을 ‘兩江師範學堂’로 바꾸고 총장은 李瑞淸이 맡았다. 李瑞淸이 총장을 맡은 후에 교원의 자질을 향상 시킬 뿐만 아니라 많은 유명한 교원들을 받아들이고 학제도 개혁하고 시설도 많이 추가했다.

체제를 확립하는데 기초를 마련하였다.

양강사범학당 이후에는 서양의 교육사상이 중국 전역에 전파되기 시작했고 서양 양식의 미술학교들이 하나 둘 설립되기 시작했다. 차이원페이(蔡元培)¹²⁾, 선생은 바로 그 중의 대표적인 인물이다. 그는 1917년에 북경대학 총장으로 있는 동안 ‘미술교육으로 종교를 대체’해야 한다는 강연을 통하여 순수한 미술교육 이상을 실현하기 위한 이론적 근거를 마련하였다. 서양화된 그의 인문사상은 나중에 이루어진 미술교육사상의 전파에 큰 업적을 남겼다. 그는 교육 사업에 심혈을 기울였던 바, 1918년 4월 5일에는 그의 발기로 중국의 첫 공립미술학교인 북경미술학교¹³⁾를 설립하게 되었다. 그 후 그는 상해 사립 미술학교 이사를 맡기도 했다. 1927년 국민정부 대학원 원장으로 있는 동안 그는 또 중앙대학 미술학과와 항주(杭州) 국립미술원¹⁴⁾을 창설하기도 했다. 중국 역사상 가장 유명한 미술학교들의 탄생은 모두 그와 관계가 있다고 해도 과언이 아니다. 그리고 리우하이수(劉海粟)¹⁵⁾, 쉬페이홍(徐悲鴻), 린펑미엔(林風眠)¹⁶⁾ 등 교육가들의 성장에도 많은 도움을 줌으로써 중국에서의 서양화 도입과 교육에 중요한 기여를 하였다.

5.4신문화운동¹⁷⁾ 이후, 서양화는 하나의 미술 장르로 형성 발전하였다. 이와 동시에 중국은 사회적으로도 양무운동에서 20세기 초반에 이르는 동안 서양문화를 수용하기 시작하였고 교육사상 면에서도 ‘중체서용(中體西用)¹⁸⁾’에서 ‘전반서화’(全般西化)¹⁹⁾로 갔다가 다시 ‘중서호보’(中西互補)²⁰⁾에 이르는

12) 蔡元培(1869-1934): 浙江省 绍兴府 山阴縣人. 그는 청소년시절 독일에 유학을 하여 칸트(Kant) 사상의 영향을 받았고 중국에 서양의 미술교육체도를 확립하고 중국과 서양의 것을 결합시킨 교육사상을 전파시키는데 중요한 기여를 하였다.

13) 후에 北京中央美術學院으로 바뀜.

14) 후에 中國美術學院으로 바뀜.

15) 刘海粟(1895-1992): 江苏省 武进縣 青云坊村人으로 걸출한 미술가, 교육가, 미술사가, 화가 이다.

16) 林風眠(1900-1991): 廣東省 梅縣人으로 1918년에 프랑스에 유학, 파리 국립고등미술대학교에 학업, 당시에 유행된 현대유파의 영향을 받는다. 1925년에 귀국한 후 북경, 항주 국립예술학교의 교장으로 임용된다. 그는 중서예술이 서로 결합된 창작 경험과 이론을 선전하고 문장을 쓴다. 1977년에 홍콩으로 거주지를 옮겼으며 중국 현대 미술과 미술교육에 큰 영향을 미친다.

17) 5.4新文化運動: 1919년 ‘5.4운동’은 청년학생들의 애국운동으로 ‘5.4신문화운동’이라고도 한다. 운동의 주도세력은 학생및 지식층 이었다.

18) 中體西用-즉 중국의 것을 기본으로 하고 서양 것을 가져다 쓰는 것.

과정을 겪었다. 그런데 유화가 5.4운동을 전후하여 지식층의 주목을 받게 된 것은 강요웨이(康有爲)²¹⁾, 1858-1927)가 유신변법을 주장하면서 중국화의 쇠퇴를 막기 위해 원나라 이래 유행하던 문인들의 사의화풍 대신 송대 원화의 사실주의 기법을 회복하고자 한 노력과 직접적인 관련을 가진다. 그는 서양화의 사실주의 기법을 이용하여 중국화의 현 상황을 극복해야 한다고 극력 주장했던 것이다.

5.4운동 이후 전국에는 여러 유형의 미술학교들이 잇따라 설립되었다. 20세기 초반의 20년 동안에는 주로 서양식 교육제도를 도입하면서 점진적으로 미술학교의 교육사상은 고전주의를 근간으로 했다.

중국은 신해혁명(辛亥革命)²²⁾ 이후 낡은 제도와 질서가 붕괴되었으므로 이제 새로운 제도의 확립이 필요했다. 5.4신문화운동은 중국에 자유로운 문화적 공간을 조성해 주었다. 따라서 유화는 자유로운 환경에서 신속히 발전할 수 있었다. 게다가 이 시기 서양의 여러 유파들이 중국에 소개됨으로써 중국의 유화 분야에는 백화제방²³⁾의 국면이 형성되었다. 20세기 초반에서 2,30년대에 이르기까지는 서양 모더니즘이 가장 확약하던 시기로 여러 유파들이 우후죽순으로 출현하였다. 이 시기 유럽과 일본에 유학 가서 미술공부를 했던 유학생들 중 일부는 정도의 차이는 있었지만 당시 붐을 이루고 있던 모더니즘 미술사조의 영향을 받아 그러한 미술사조와 미술적 성향을 중국에 소개했다.

당시 중국 사회는 백성이 배를 굶는 반식민지 반봉건 상태에 처해있었고 뜻있는 젊은이들은 중화민족이 어떤 방식으로 중국의 문화를 바꿔야만 중국이 생존해갈 수 있는지를 고민하고 우려하던 시기였다. 모더니즘과 사실주의의 대결을 거쳐 결국 사실주의를 주류미술의 위치에 올려놓았다. 5.4운동 이후 중국의 지식인들은 중국 미술은 반드시 서양의 사실주의 기법을 도입하여

19) 全盤西化-즉 완전 서양화.

20) 中西互補-즉 중국의 것과 서양 것의 상호 보완.

21) 康有为(1858-1927): 廣東 南海人으로 청나라 광서 연간의 진사이다. 각 나라의 사무아문을 관리했다. 중국 근대역사 중에 유명한 사상가, 정치가, 교육가, 문학예술가와 자산계급 개량주의의 대표 인물이다.

22) 辛亥革命: 1911년 10월 10일 일어난 신해혁명은 손중산(孫中山, 즉 孫文)의 주도로 일어난 신민주주의 운동으로 이 운동을 통하여 청(淸)정부를 전복시켰다.

23) 百花齊放-각종 문화가 동시에 출현, 존재하는 것

개량해야 한다는데 인식을 같이 하였다. 그런 의식에 의해 서양의 사실주의 회화는 중국 당대(當代) 유화의 한 경향으로 자리를 굳혔다.

이와 동시에 많은 유학생들이 바다를 건너 외국에 나갔는데, 이들은 나중에 중국 회화미술의 발전에 일정한 영향을 미쳤고 후세의 본보기가 되었다. 그리고 이들은 거의 모두가 사실주의 경향을 나타내고 있다. 가령 1887년 영미에 유학한 리티에푸(李鐵夫)²⁴는 차스(Chase)와 사전트(Sargent)의 문하에서 공부하며 탄탄한 사실적 기법을 연마했다. 1913년에는 다시 뉴욕미술대학에 들어가 초상화로 상을 받기도 했다. 조금 이른 시기에 외국유학을 한 리이스(李毅士)²⁵는 영국의 글라스고어(glasgow)미술대학에서 공부하다가 나중에 파리미술대학에 들어갔다. 쑤푸시(孫福熙)²⁶는 프랑스 국립 리옹(Lyon)미술전과학교를 졸업하였고 팡쥘비(方君璧)²⁷은 프랑스 국립 고등미술학교를 졸업했다. 팡쥘비는 유학기간에 그림 두 점을 파리미술전에 출품하기도 했다. 왕르장(汪日章)²⁸은 1926년에프랑스 파리미술학교 유화반에서 공부했고 안원리양(顏文梁)²⁹은 1928년에 파리 고등미술학교에 진학했다. 1929년 뤼스바이(呂斯百)³⁰, 왕린이(王臨憶)³¹은 리옹(Lyon)국립예전에 입학했고 뤼시이광(呂霞光)³²은 파리 고등미술학원에 들어갔다가 나중에 벨기에 황실미술학

24) 李鐵夫(1870-1952):廣東鶴山人으로 청년시절에 런던에 가서 회화를 공부한다. 해외에 거류할 때 예술에 전력한 것을 제외하고는 귀국하여 혁명 활동에도 종사한다.

25) 李毅士(1886-1942) :江蘇武進人으로 영국에 유학, 미술을 공부한 최초인 이다. 1916년에 공부를 마치고 귀국하여 상해 미술 전문학교 교무주임으로 임용된다. 상해 초기 사실과 유화가들에게 영향을 준다. 그리고 잇따라 북경대학교 회화기법 연구회의 지도 교수, 북경예술전문학교 교수, 남경 중앙대학교 미술학과 주임교수를 맡는다.

26) 孫福熙(1898-1962): 紹興人으로 수필가, 미술가 이다.

27) 方君璧(1898-1986): 화가이다.

28) 汪日章(1905-?): 화가이다.

29) 顏文梁 (1893-?): 蘇州인으로 1928년에-1931년에 프랑스巴黎高等美術學院에 수학, 1922년에 소주미술전문학교를 창립하고 교장이 맡는다. 1952년부터 절강미술대학교 부총장과 교수가 된다. 중국미술가협회고문 및 상해 분회 부주석을 역임했다.

30) 呂斯百(1905-1973): 江蘇江陰 사람이다. 1929년에 프랑스에 유학, 1931년에 파리미술대학에 추천되어 입학한다. 1934년에 졸업하고 귀국한 후에 중앙대학 예술계의 교수를 맡는다. 1950년부터 1966년까지 잇따라 西北師範學院、南京師範學院美術系の 교수와 학과장을 맡는다.

31) 王臨憶(1908-?): 화가 이다.

32) 呂霞光(1906-1994): 파리고등미술 대학 및, 벨기에 황실미술학교에서도 수학한 화가 이다.

원 유화 최고반에 들어갔으며 우쥬어런(吳作人)³³⁾은 파리 루부르학교에 들어갔다가 나중에 벨기에 황실미술학원에 들어갔다. 1930년에는 또 저우규이(周圭, 1906년생), 탕원위(唐蘊玉)³⁴⁾, 장즈만(莊子曼), 장리잉(張荔英), 리우추안원(陸傳紋), 친이푸(秦宣夫), 탕이허(唐一禾)³⁵⁾ 등이 프랑스에 건너가 파리 국립고등미술학원과 파리 고등미술학교에 들어가 공부했다.

1887년 리티에푸(李鐵夫)를 시작으로 항일전쟁시기까지 약 30여 년 동안 중국인들 중 3, 4백 명 이상이 유럽과 일본 동경에 유학을 다녀왔으며 거기에서 서양식 미술교육을 받은 동시에 여러 국가의 미술전시회에도 출품하여 일부는 상을 받기도 했다. 이를테면 뤼스바이(呂斯百)의 유화 <사냥물>, <과일>은 파리춘계미술살롱에 입선되어 영예상을 수상했다. 안원리양(顏文梁)의 구아슈(gouache) <주방(廚房)>은 1922년 파리춘계미술살롱 영예상을, 창수홍(常書鴻)³⁶⁾의 유화 <裸婦>는 프랑스 미술가학회 금상을(현재 리옹국립미술관 소장), 판위리양(潘玉良)³⁷⁾은 1921년 파리에 유학을 가서 공부하다 성적이 우수하여 1925년 장학금을 받으며 로마의 황실미술학원에 들어가 공부하였으며 1926년 이탈리아 로마국제미술전에 출품하여 금상을 수상하였다.

1932년에 처음 결성된 프랑스중국인미술학회의 18명 회원 중 8명이 신고전주의와 사실주의를 주창한 스승의 문하에서 공부를 하였다. 그 중에는 창수홍(常書鴻), 뤼스바이(呂斯百), 탕이허(唐一禾), 저우규이(周圭) 등 5명이 포

33) 吳作人(1908-1997) 화가이다.

34) 唐蘊玉(1906-1992) 화가이다.

35) 唐一禾(1905-1944) 화가이다.

36) 常書鴻 (1904-1994):浙江 杭州인으로 만주족이다. 1927년 6월에 프랑스에 유학, 10월에 프랑스 리옹 中法大學 국비 장학생 시험에 합격한다. 1932년 여름에 리옹 國立美術學校 서양화 학과를 일등으로 졸업한다. 1933년에 프랑스 高等美術學校에 들어가 공부한다. 1936년 가을에 귀국 북평 국립예술대학교 서양화학과에 학과장을 맡는다. 1983년에 동경예술대학의 객원 교수, 1985년에 敦煌研究院의 명예학교장을 담임한다. 1991년에 국무원은 특별히 그에게 정부 특별 수당을 지급한다.

37) 潘玉良(1895-?)의 원명은 張玉良 이다. 江蘇 鎮江 桐城人으로, 1921년에 프랑스에 갈 安徽省 국비지원 시험에 합격했다. 그리고 그녀는 프랑스로 건너가 곧 國立美術專門學校에 응시하였다. 2년 후에 프랑스國立美術專門學校 서양화학과에 편입생으로 된다. 徐悲鴻과 동창이 이다. 1925년에 그녀는 졸업성적 일등으로서 로마 장학금을 받고 이탈리아에 가서 로마 國立美術專門學校에 서양화와 조각을 공부한다. 1926년에 그녀의 작품은 로마 국제 예술 전시회에 금상을 영예롭게 받다. 이 학교에서 현재까지 상을 받은 사람 중에 중국사람은 그녀가 유일하다.

함되는데 이들은 신고전주의 화가인 로랑(Laurens) 화실에서 공부했고 다수가 정규적인 아카데미 교육(중국에서는 학원과 교육이라고 칭함)을 받아 탄탄한 사실묘사기법을 닦았다. 프랑스에서 유학하고 돌아온 화가들의 작품에서 우리는 19세기 신고전주의 이래 유화의 사실주의 전통의 영향을 엿볼 수가 있다. 이들은 30년대 중반에 대부분 귀국하여 중국 유화의 주류를 이루었고 사실주의 유화의 선구자로서 중국 사실주의 유화의 발전을 이끌었다. 여기에서 우리는 신고전주의의 초기 전파 양상과 서양미술에 대한 중국인의 자세 즉 정통 서양미술에 대한 숭배를 엿볼 수가 있다.

다음은 중국 유학생들이 고전주의 유화의 영향을 얼마나 많이 받았는지를 보여주는 사례가 된다. 서양문화의 유입은 중국의 천조대국의 꿈을 깨뜨렸고 이어 유학생들이 서양에 나가기 시작한다. 그런데 이 시기는 서양에서 자신의 전통을 깨뜨리고 모더니즘 시대를 개척하는 시기였는데 그럼에도 불구하고 중국 유학생들은 그러한 변화에 따르지 않고 르네상스시대부터 19세기까지 이어진 유화의 기초훈련을 우선 과제로 여기면서 변함없이 고전주의를 따라간다. 푸뢰이(傅雷)³⁸⁾는 1932년 <예술순간(藝術旬刊)> 제1권 제4호에 ‘현대중국미술의 공황’이라는 글을 게재하여 다음과 같이 지적한다.

“미전 졸업생들 중 상당수가 유럽에 가서 파리미술학교에서 수학하였다. 이들은 귀국한 후 앵그르(Ingres)이나 다비드(david)를 애기하고 심지어 파리에 있는 그들의 스승을 추켜올린다. 그들은 고상한 품위와 품위 있는 미술을 배울 것을 젊은이들에게 권한다. 이런 것들은 모두 유럽 아카데미파 화가들의 이상이였다. ...”³⁹⁾

여기서 우리는 당시 귀국한 외국유학생들 다수가 그들이 유럽에서 배운 고전미술의 전통을 중국의 학생들에게 전수하고자 했음을 알 수가 있다. 복잡했던 당시 중국사회는 바로 이러한 그들의 클래식의 꿈을 깨뜨려 버렸다. 그들은 결국 사실주의에 돌아갈 수밖에 없었다.

이제, 당시 무슨 이유로 사실주의 경향이 대두할 수밖에 없었는지를 살펴

38) 푸뢰이(傅雷)는 중국의 이름난 번역가로 그가 번역한 <미술철학>(Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1893)은 중국 최초의 미술사 번역본이다. 내용은 주로 고전주의를 논의의 대상으로 하고 있다.

39) 余丁, 『世紀末的回聲』 (吉林美術出版社, 1999), p. 27.

보도록 하자.

먼저, 5.4신문화운동은 중국의 전통적 심미관을 깨뜨렸다. 그리고 사실주의 미술은 상대적으로 직관적이기 때문에 일반인들에게 쉽게 받아들여진다. 다음, 중국은 당시 항일전쟁을 하고 있었고 중화민족은 생사존망의 기로에 처해 있었다. 항일투쟁을 직관적으로 그리는 것은 항일을 홍보하는데 보다 효과적이고 일반 백성들에게도 쉽게 수용될 수 있었다. 따라서 사실주의는 그 시대에 적합했고 따라서 사실주의 기법은 당연히도 당대 중국 유화의 주류를 차지하게 되었다. 그리스 신화나 성경을 소재로 한 작품들은 비록 고상하고 점잖은 고전주의 미술의 특징을 띠고 있었으나 현실의 삶, 항일투쟁과는 거리가 멀었고 백성들은 그것을 알아볼 수가 없었다. 이런 사정으로 하여 귀국한 유학생 화가들은 이 점을 깊이 생각하게 되었고 의식을 바꾸어감으로써 자신이 배운 고전주의적 사실묘사 기법을 중국의 사실주의 유화창작에 적용하기 시작한 것이다. 이거야말로 중국의 화가로서 리우이무이한 출로라 생각했던 것이다.

미술교육자인 쉬페이홍(徐悲鴻)⁴⁰은 사실주의로 중국의 전통미술을 개량하고자 사실주의를 적극 주장하였다. 그는 1920년 북경대학에서 간행한 <회학잡지(繪學雜誌)> 창간호에 저 유명한 <중국화개량론>⁴¹이라는 글을 게재하여 실사적 미술관의 확립을 주장하면서 “중국의 퇴패(頹敗)는 이제 극에 달했다!”⁴²고 하면서 전통적 수구, 쇠퇴(衰敗) 답습을 바로잡아야 한다고 했다. “훌륭한 전통은 지켜야 하고 사라져가는 것은 이어나가야 하며 좋지 않은 것은 개혁하고 부족한 것은 보태야 하며 서양화에서 쓸 만한 것은 섭취해야 한다.”⁴³는 것이 그의 혁신 주장이었다.

1919년 쉬페이홍(徐悲鴻)이 프랑스에 유학을 가있는 동안 유럽은 모더니즘이 가장 유행하던 시기였다. 많은 사람들이 아카데미파를 버리고 유행을 따

40) 쉬페이홍(徐悲鴻)(1895-1953)은 강소성 의흥(江蘇省宜興) 사람으로 미술계의 대가이다. 프랑스에 유학하여 서양화를 전공하였고 귀국 후에는 북평예전(北平藝專) 교장 등을 맡았다. 해방 후에는 중앙미술학원 원장을 역임하면서 중국의 미술교육에 크게 기여한 바 있다.

41) <中國畫改良論>.

42) 中國之衰敗,至今已極矣!

43) 古法之佳者守之,垂絕者繼之,不佳者改之,未足者增之,西方畫之可采入者融之.

라갔다. 그러나 쉬페이홍(徐悲鴻)은 오히려 모더니즘과는 반대의 길을 걸었다. 그는 사실주의를 주창하면서 서양 아카데미파의 사실기법을 중국에 가져왔다. 그리고 사실주의 기법을 중국의 전통미술에 접목시켰다. 위딩(余丁)은 쉬페이홍(徐悲鴻)이 어떻게 모더니즘과 싸웠는지를 기록하는 글에서 다음과 같이 적고 있다. “그는 1929년 제1회 전국 미술전시회 기간 사실주의와 모더니즘의 문제로 쉬즈모(徐志摩)⁴⁴와 논쟁을 벌였던 바, 혹<惑>이라는 글에서 그는 파울 세잔느(Paul Cezanne), 앙리 마티스(Henri Matisse) 등을 모방한 작품은 수준이 형편없다고 비난하면서 마티스를 ‘마약사’(馬踢死)^{45/46}라고 비꼬기도 했다. 이상의 진술에서 우리는 쉬페이홍(徐悲鴻)이 20세기 이래 일어났던 서양의 미술 사조를 극력 배척했으며 평생 그러한 서양의 이른바 이단(異端)과 투쟁했음을 알 수가 있다.

쉬페이홍(徐悲鴻)이 이처럼 꾸준히 사실주의를 주창한데는 나름대로의 원인이 있었다. 그는 프랑스 유학기간 다이안을 스승으로 모셨고 다이안은 또 프랑스 사실주의 풍경화가인 카미유 코로(Camille Corot)의 학생이었다. 또 다이안은 다 빈치(Leonardo da Vinci), 홀바인(Hans Holbein), 앵그르(Jean Auguste Dominique Ingres), 드라크라와(Eugene Delacroix) 등 대가들을 숭상했다. 당연히 쉬페이홍(徐悲鴻)은 다이안의 영향을 많이 받았고 그 자신은 램브란트(Rembrandt), 루벤스(Rubens, Peter Paul)와 밀레를 숭상하기도 했다. 그가 모신 스승이나 좋아했던 화가들 모두가 사실주의와 밀접한 관련을 가지고 있는 셈이다. 그리고 그의 사상에는 고전주의적인 피가 흐르고 있었던 바, 프랑스 유학기간 그는 미술학원을 별로 떠난 적이 없고 루부르궁을 자주 가는 것 외에는 자연 속에 몸을 담그기를 즐겼다. 미술과 교육에서 보여준 그의 매력 때문에 사실주의 사상은 중국에서 아직도 널리 영향을 미치고 있다.

더구나 우리는 쉬페이홍(徐悲鴻)이 1928-1930년 사이에 창작한 대형 유화 작품 <전횡오백사(田橫五百士)>(그림1)에서 사실주의 유화의 기본적 특징과 서양 유화 전통의 계승관계를 이해할 수가 있다.⁴⁷ 소재 선택의 측면에서 보

44) 쉬즈모(徐志摩, 1897-1931)는 浙江省 海寧 사람으로 현대 시인이며 수필가이다.

45) 즉 말에게 채어 죽을 자.

46) 余丁, 『世紀末的回聲』(吉林美術出版社, 1999), p. 28

면 쉬페이홍(徐悲鴻)의 이 작품은 고사와 프랑스 고전주의 정신을 빌려오고 있고, 특히 다비드(Jaques Louis David, 1748-1852)의 작품을 계승한 측면이 엿보인다. 전황이 작별하는 장면은 호라티우스(Horatius)형제의 출정할 때 아버지 앞에서 맹세하는 장면과 같은 맥락이다. 외세의 침략에 유린당한 중국 사회에서 쉬페이홍(徐悲鴻)이 이러한 역사 이야기를 소재로 대형 유화 작품을 창작함으로써 민족적인 절개를 적극 고양하고자 했던 의도는 쉽게 알 수가 있다. 비록 화면 구도나 기술적 처리의 측면에서는 고전주의가 추구했던 안정감이나 장중한 조형과 차이를 보이지만 색채나 화법 등 면에서는 낭만주의와 사실주의에 가까운 바, 유럽 고전주의 전통에 그 맥을 두고 있음은 의심의 여지가 없다. 그의 고전주의 사상과 사실주의 의식은 후세 유화의 발전에 잠재적인 영향을 미치고 있다.

쉬페이홍(徐悲鴻)은 조숙한 화가에 속한다. 중국 미술교육 분야와 화단에서의 영향력 때문에 사람들은 일찍부터 그를 대사로 부르면서 숭상의 대상으로 삼았고 따라서 그의 지위는 중국의 미술 분야에서 상당히 높다. 비록 그는 유럽에서 유학을 했으나 미술에 대한 그의 인식과 회화의 탐구 측면에서도 시야가 좁은 편이다. 그래서 그는 미술적 관념이라는 측면에서 조금은 주관적이고 독단적인 경향을 보이고 있다. 이는 문화의 이해나 인식에서의 한계라 하겠다. 그러나 쉬페이홍(徐悲鴻)이 서양의 사실적 유화 기법을 이식한 것이나 리우하이수(劉海粟), 린펑미엔(林風眠)이 모더니즘 미술을 이식한 것이나 모두 ‘중서융합’(中西融合)을 주장했다는 점에서는 별 차이가 없다. 5.4신 문화운동에서 문화 변혁의 ‘중서호보’(中西互補), 중서융합은 모두 중국의 전

47) <사기·전담(史記·田儼)>에서 취재한 이 작품에서는 진나라 말에 천하가 크게 어지러워지고 여러 영웅들이 사방에서 일어나 증원에서 각축을 벌인다. 전횡(田橫)은 원래 제(齊)를 차지하고 있었는데 유방(劉邦)의 대장 한신(韓信)에게 패하면서 제나라의 수도는 함락된다. 이에 전횡은 자기에게 충성하던 5백 명의 수하들과 함께 섬에 피난을 간다. 나중에 유방이 사람을 보내 항복을 권하자 섬에 있던 5백여 명의 부하들과 작별하고 단 2명의 수행만을 데리고 한나라에 항복하고자 떠난다. 낙양(洛陽)에서 20리 떨어진 역에 이른 전횡은 국왕으로 있던 지난 시절을 추억하며 국가가 패망하고 5백 명의 부하들 운명도 걱정되어 고민하던 끝에 검을 빼 자살한다. 두 수행이 전횡의 수급을 들고 유방을 찾아갔더니 유방은 전횡의 기개에 감동되어 국장을 지내준다. 장례가 끝나자 두 수행도 그 무덤 옆에서 자살한다. 섬에 이 소식이 전해지자 5백명의 부하들 전원이 순절 자살한다.

통문화를 개량하기 위해서였고 중국의 미술이 사실주의 유화 단계로 가는데 사상적인 기반을 구축하기 위한 것이었다. 따라서 쉬페이홍(徐悲鴻)은 중국의 미술이 사실주의 시대에 들어서는데 큰 기여를 하였다고 할 수 있다. 물론 거기에는 해외 유학생들의 기여도 빠칠 수 없다. 이들에 의해 20세기 서양 모더니즘의 영향으로 쇠퇴의 위기를 맞은 사실주의 유화를 전통문화의 뿌리가 깊은 동양의 대국에서 빛을 낼 수 있게 하였던 것이다. 이들은 유화가 중국 사실주의미술의 주류를 이루는 계기를 마련하였다고 할 수 있다. 이와 동시에 사실주의는 80년대 중반 이후 유행했던 신고전풍의 유화 형성에 밑거름이 되기도 했다. 이것이 바로 서화동진(西畫東進)⁴⁸⁾이 이루어지고 주류미술이 형성된 문화적 배경이다.

여기서 몇 가지 설명이 필요하다. 유럽에서 유학하고 돌아온 학생들은 주로 고전주의 유화 전통을 전수받았지만 귀국 후에는 오히려 사실주의를 표방했으며 그것이 중국에서는 주류를 이루게 되었다. 이는 주로 5.4운동 이후의 신문화운동과 관련된다. 중국은 나라가 중요한 역사적 변혁의 시기에 서양 고전주의 유화를 수용하기는 어려웠고 전형적인 고전주의풍의 유화가 형성되기는 더구나 어려웠다. 중국의 당시 역사 배경에서는 사실주의 길을 갈 수밖에 없었다는 말이다. 다음, 5.4신문화운동 선구자들의 중국미술에 대한 일부 극단적인 자세와도 관련된다. 중국 유화의 발전에서 중서융합의 대세가 굳어진 상태에서 쉬페이홍(徐悲鴻)의 미술적 주장이나 창작 실천이 30년대부터 문예분야의 주목을 받게 된 것은 주로 5.4운동 이후 중국 사회가 유럽 르네상스 시대로부터 인상과 이전까지의 인본주의적 사실주의 미술을 필요로 했기 때문이다. 또 사실주의라는 슬로건 하에서는 고전미술이 어느 정도 생존할 수 있는 공간이 주어지고 발전의 여지도 남겨지기 때문이기도 하다. 중국 서양화 화가들의 유럽 르네상스 및 고전미술 대사들에 대한 숭상은 객관적으로 중국 유화에서의 고전적 요소의 심층적 누적을 가능케 했다. 따라서 중국 유화 발전의 초기 단계에서는 고전주의가 대세를 이루지 못했으나 그렇다고 하여 중국에 고전풍의 유화가 영원히 나타나지 않는다거나 고전풍의 유화가 중국에서 발전하지 못한다는 것은 아니다. 반대로 기회만 생기면 이러한 누

48) 서양화가 동양으로 유입된 것.

적은 곧바로 미술적 사조나 경향을 이룰 수 있는 여지를 남겨 두고 있다.

2. 신고전풍의 미술

1985년 천단칭(陳丹青)⁴⁹⁾은 유럽을 방문하여 서양 유화를 현지에서 고찰한 후 중국 유화의 현황에 대해 비판하면서 중국 유화의 과제는 “개인적인 풍격 추구의 부족이거나 창작 영역의 협소함, 미술적 수련의 한계성이 아니라 유화언어의 차원에서 존재하는 인식적 실천적 문제를 해명하는 일이다. 이런 문제들이 오랜 동안 해명되지 못했기 때문에 중국의 유화는 기초적 수련의 부족과 순수성의 결핍 등의 한계를 안고 있는 것이다.”⁵⁰⁾ 라고 지적하고 있다. 이 때문에 중국의 화가들은 유화의 언어적 차원의 문제에 주목하기 시작했고 일부 화가들은 서양 고전 유화의 언어 및 재료적 기법 이용 측면에서 새로운 모색을 시도했다. 이들은 서양 고전주의 대사들의 기법을 학습하면서 중국 고전주의 유화를 이루고자 했다.

이들 화가들은 유럽 고전주의 대사들을 지나치게 숭배하였기 때문에 자신의 작품 활동을 유럽 고전주의 유화와 동일시하고 있다. 상기 주장이 제시되자 미술가들과 이론계의 주목을 받았고 논쟁을 점화시키기도 했다. 어떤 이들은 이런 현상을 고전적 사실주의라 불렀고 어떤 사람들은 이미지즘이라 했으며 또 어떤 이들은 고전풍, 어떤 이들은 유사고전주의라 했다. 그러나 다수는 이를 신고전풍 혹은 신고전주의라 불렀다. 이런 호칭들이 모두 일리가 있는 것은 사실이지만 이들 고전주의를 신고전풍이라 부르는 것이 보다 정확하다고 보여진다.

위딩(余丁)은 <세기말의 메아리>에서 고전주의와 신고전풍의 차이를 다음과 같이 밝히고 있다. -“첫째, 서양미술사에서도 고전주의라는 개념 자체는 끊임없는 발전 변화의 과정을 거치며 협의적 의미와 광의적 의미로 나뉘기도 한다. 따라서 중국에서 비슷한 현상을 고전주의로 정의하는 것은 무리이며 신고전풍의 개념으로 고전주의 유화와 차별화할 수 있다. 둘째, 지난 세기 초

49) 천단칭(陳丹青)은 중앙미술학원 석사 과정을 졸업한 후 도미하였고 현재 清華美術學院 교수로 있다.

50) 천단칭(陳丹青), "油畫美術言語的 個性", <美術思潮>, 1985년 6號.

반 중국의 유화가들이 르네상스 이후의 사실주의에 주목할 때 고전주의나 낭만주의 혹은 사실주의를 따로 구분하지 않은 것이나 마찬가지로 신고전풍의 화가들도 엄격한 의미에서의 고전주의 유화를 공부할 때 북유럽의 네덜란드 미술이나 바로크 미술가 등 다른 고전 미술전통을 배척하지 않았으며 반대로 이들을 동시에 수용하면서 축적해 왔다. 이는 이 현상이 풍격이나 형식적 측면에서의 의미가 유파나 내용적 측면에서의 어떤 규정보다 더 중요했음을 의미한다. 이로부터 알 수 있는 바, 신고전풍의 개념은 무엇보다도 풍격의 개념이지 유파의 개념이 아니었으며, ...”⁵¹⁾ 다시 말하면 80년대 중후반의 이 같은 미술현상은 고전주의적 풍격일 뿐, 엄격한 의미에서의 고전주의 유파는 아니라는 것이다. 다음, 기법적인 차원에서는 르네상스 이후 유럽 유화의 기법과 제작 과정을 모방한 것으로 고전주의 유화 기법뿐이 아닌 유럽 다른 유파를 포함한 고전 유화 기법을 포함하고 있다.

이런 이유로 하여 신고전풍 유화의 창작경향 혹은 특징은 첫째로, 1980년대 중반부터 지금까지 서양 고전주의 유화의 기법을 이용하면서 서양 고전주의 유화의 풍격으로 작품을 창작하고 있다. 둘째로, 유럽 르네상스로부터 19세기 신고전주의 시대에 이르는 여러 가지 미술적 풍격을 수용하였으며 서양 사실주의 기법을 섭취 혹은 겸용하고 있다. 셋째로, 신고전풍의 유화는 고전정신, 이성, 유티주의를 숭상하였다. 넷째로, 소재는 현실 생활에서 선택하였고 영원성과 안정적인 미적 취향을 드러냈다. 그 밖에도 일부 작품은 고전풍의 표현 기법은 사용하지 않았으나 고전정신을 표현한 것들이 있으며 또 일부 작품은 고전적인 심미원칙을 추구하는 것을 목적으로 하였지만 기법 상으로는 고전주의 기법을 차용한 화가도 있었는데 이들도 신고전풍의 연장선 혹은 그 변화된 형태로 볼 수가 있다.(그림2)

신고전풍의 발전 과정: 1949년 중국이 해방된 후 소련과의 긴밀한 관계 때문에 정치, 경제, 문화, 미술 거의 모든 분야에서 소련의 경험과 모델을 답습하였으며 따라서 미술적 표현의 길도 상대적으로 협소했다. 사실주의라는 개념도 현실주의로 명칭을 바꾸게 되었으며 창작 방법도 점차 일체화가 되어 갔다. 공화국이 탄생하던 해, 소련 미술가협회부주석인 페포그노프가 중국을

51) 余丁, 『世紀末的回聲』(吉林美術出版社, 1999), p. 39.

방문하여 소련 미술이 국가적으로 차지하는 위치에 대해 소개하면서 소련 미술계가 어떻게 자본주의 사회의 퇴폐적 미술과 투쟁해왔는지에 대해서도 소개했다. 소련 경험을 참고하였기에 중국의 미술이론분야에서도 썩고 죽어가는 자산계급의 미술에 대해 비판하였다. 이로부터 인상파 이후의 모더니즘 미술에 대해서는 철저히 부정하고 사실주의가 독주하는 상황이 펼쳐지게 되었다. 일부 새로운 기법들을 주장한 사람들, 가령 린펑미엔(林風眠), 팡윈친(龐薰琴)⁵²⁾ 등도 비판을 받고 대중 앞에 사죄했으며 새로운 기법의 주장도 거두어들이고 말았다.

중국 미술의 진보에 부응하여, 소련에 맞는 미술교육이 중국의 교육에 적응하도록 하기 위하여, 그리고 미술교육의 정규화 여론에 부응하기 위하여 중앙미술학원과 그 화동분원(華東分院)⁵³⁾에서는 1953년에 회화계를 폐지하고 유화과, 국화과와 판화과를 설립하였으며 이름난 소련의 화가들을 초빙하여 유화 강습반을 마련하여 소련식 교육 방법을 전수했다. 이들은 중국 유화의 발전에 지대한 영향을 미쳤다. 전후 냉전기간 동안 정치적인 분쟁 때문에 중국의 대외 접촉이 갈수록 줄어든 상황에서 소련 유화유과들의 사실주의 전통은 중국의 사정에 잘 맞았다. 체스차코프⁵⁴⁾가 주장한 ‘물체를 자연에 존재하는 그대로 그리기, 우리의 눈으로 본 그대로 그리기’라는 교육체계는 편협한 측면이 있음에도 불구하고 그 체계성과 분명한 양성목표로 하여, 그리고 고전주의가 표방하는 회화의 사실성과 미술적 이상의 요인들이 모두 중국의

52) 린펑미엔(林風眠), 팡윈친(龐薰琴) 등은 모두 유럽에 유학하면서 모더니즘의 영향을 받은 바 있다.

53) 중앙미술학원 화동분원은 나중에 절강미술학원으로 고쳤고 현재는 중국미술학원이 되었다. 중국미술학원 1928년 초에 교육가 蔡元培、林風眠에 의해 국립예술대학교를 창립한다. 이 학교는 중국현대 제일 조기의 종합적인 국립고급예술학부 이고 최초의 대학본과와 대학원생 학력교육을 실시한 미술교육기관 이다. 1950년에 中央美術學院華東分院이라고 한다. 1958년에 浙江美術學院으로 명칭이 바뀌고 다시 1993년에 中國美術學院으로 명칭이 바뀌었다.

54) 체스차코프(1832—1919):러시아 미술 교육가. 그는 대학의 전통교수법의 기초이론상에 비교적 체계적인 덧셈 교수법을 확립하며 러시아의 미술교육에게 큰 영향을 준다. 그의 이론의 핵심은 공간 중에 있는 물체의 형체구조를 강조하여 표현한다는 것이다. 그는“ 덧셈은 물체의 제일 완전한 현실개념을 나타낼 수 있다” “예술 최고경지의 한 방면은 바로 덧셈이고 다른 회화적 기법은 모두 보조적인 작용밖에 못 된다.”라고 강조했다.

사정에 잘 맞았던 것이다. 이들은 소묘의 역할을 대단히 중요시했던 바, 과학성과 정확성 측면에서는 고전주의 대사인 앵그르보다도 더 강조하였다. 소련 교육체계의 도입은 중국의 과학적 교육의 성숙에 큰 도움이 된 것 또한 반드시 지적해야 할 부분이다.

60년대 초반에는 중소 관계의 악화 때문에 원래 계속 소련 전문가를 초빙하려던 계획이 중단되고 루오공리우(羅工柳)⁵⁵⁾가 주도했던 중앙미술학원⁵⁶⁾의 유화 연구반도 소련 전문가가 없는 상황에서 자체양성을 할 수밖에 없게 되었다. 이에 따라 중국의 유화도 점차 자체 발전의 길을 걷게 되었다.⁵⁷⁾ 절강미술학원 유화 연수 반에서 그 후 루마니아의 포포(Eugen Popo)(그림3)를 초빙해 구조형체학, 색채조형 등을 강의하여 중국의 사실주의 유화 교육을 강화함으로써 중국 유화의 다양화, 근대화 발전을 추진하였다. 같은 기간 중앙미술학원에서는 유화과를 시작으로 작업실제도를 실시하여 3개의 작업실을 운영하였다. 제1작업실은 프랑스, 벨기에에서 유학하고 돌아온 우취어런(吳作인)교수의 주도로 서양 고전미술 교육을 중심으로 운영하였다. 제2작업실은 루오공리우(羅工柳)교수가 주도하여 유럽 고전 유화와 러시아의 전통미술을 중심으로 하면서 인상파, 포스트인상파의 기법을 섭취하여 야의 사생(寫生)과 색채조형에 특히 주목하였다. 제3작업실은 동시원(董希文)⁵⁸⁾교수의 주도로 민족 전통미술을 중심으로 운영하였다. 작업실제도는 중국 유화교육체계의 기반 형성을 의미하며 이를 계기로 중국의 유화창작에는 여러 가지 소재, 여러 미술적 개성들이 공존하는 다원화의 발전을 이룰 수 있게 되었다.

1949년부터 1966년까지 17년간 중국 사실주의 유화는 점차 체계를 잡아갔다. 그런데 이른바 사회주의사실주의 창작방법의 독주 이면에는 고전미술의 기본적인 원칙이 잠재해 있었다. 제재와 주제적 측면에서는 혁명역사 제

55) 羅工柳(1916-?):중앙미술학원 교수.

56) 中央美術學院: 1950년 4월 국립 北平藝術專門學院과 華北大學 美術科가 통합된다. 북평 예술전문학원의 역사는 1918년 교육가 蔡元培의 적극적 주도로 성립한 국립북경학원으로 중국역사에서 최초의 국립미술교육학원이다. 화북대학 미술과의 전신은 1938년 延安에서 창립되었으며 중앙미술학원의 초대 원장은 유명한 徐悲鴻이다. 현재는 본과, 석사, 박사 과정이 개설되어 있다.

57) 연구반 연수생들은 다수가 미대 교수들이었고 따라서 유화교육에 수준 높은 교사를 양성할 수 있었다.

58) 董希文(1914-?):중앙미술학원 교수.

재의 유화가 창작 유화로서는 절대적인 지위를 차지했는데 이점은 고전주의 회화미술과 비슷한 상황이었다. 세부 묘사의 극적 충돌이라는 측면에서도 고전회화의 ‘삼일률(三一律)’⁵⁹⁾ 원칙을 따르고 있다. 러시아 유화의 영향으로 신중국의 사실주의 유화는 문학에 많이 의존하였고 화면의 구도나 조형의 측면에서 최대한 서사시적인 장중함을 추구하였다. 이에 반하여 서양 인상파 이후의 미술적 변혁에 대해서는 오히려 거부 태도를 보였다. 문화대혁명이 시작되면서 이와 같은 주제 제일성, 정치성을 강조한 사실주의 유화는 극단에 이르고 미술은 정치를 위한 수단으로, 사실적 기법은 단순한 수단으로 타락했다. 이러한 수단은 17세기 프랑스 루이 14세 시대 보다 몇 갑절 심각한 문화전제주의에 의해 ‘삼돌출(三突出)’⁶⁰⁾의 원칙으로 고착되기에 이르렀다. 밝고 빛나고, 밝은 것과 높고, 크고 완벽한 것이 유화 조형의 리우이의 법칙이 되었다. 따라서 원래 매우 단조롭던 고전적 사실주의 체계는 완전히 경직되고 폐쇄적인 미술의 유형화에 이르게 하였다. 문화대혁명이 중국 유화에 대한 파괴는 거의 궤멸됐다 해도 과언이 아니다. 그 영향은 70년대 말 80년대 초까지 계속되었고 ‘신시기’에 들어서서야 이런 상황은 점차 바뀌기 시작했다.(그림4)

‘사인방(四人邦)’⁶¹⁾이 타도된 후 새로운 번성기에 들어서면서 문혁이 중국 사회에 미친 영향에서 탈피하기 시작했다. ‘신시기’ 유화의 주된 경향은 문혁 시기의 사이비 사실주의를 비판하고 인간의 존엄과 진정성, 그리고 삶과 역사의 진실을 복원하는 것이었다. 신시기 유화의 본격적인 출발은 1979년부터다. 사실주의 전통에 대한 단기간의 복원 작업을 거쳐 중국의 유화과는 30여년의 전통 자체에 대해 반성하기 시작했다. 루신화(盧新華)⁶²⁾의 단편소설

59) 三一律은 문예작품 창작시 지점, 시간과 즐거리를 통일한 것을 가리킨다.

60) 三突出의 창작 원칙은 문혁시기의 문예작품들에 요구된다. ‘三突出’은 곧 모든 인물 중에 긍정적인 인물을 돋보이게 하며 긍정적인 인물 중에 영웅인물을 돋보이게 하며 영웅인물 중에 주요한 영웅인물을 돋보이게 하다는 것이다.

61) 四人幫은 중국문화대혁명시기(1966년-1976년)에 형성된 정치집단의 속칭이다. 그의 구성 인원은 江青、张春桥、姚文元、王洪文 4인 이다. 江青은 毛澤東의 부인이고 张春桥、姚文元과 王洪文은 모두 毛澤東 으로부터 공산당 중앙 위원회에 발탁되고 중임을 맡는다.

62) ‘상흔 문학’(伤痕文学)이란 명칭은 盧新華의 작품 《伤痕》 으로부터 나타난다. 1978년8월11일, 24살의 복단대학교 중문과 1학년 신입생 盧新華는 작품<상흔>을 발표하며 일거에 유명해진다.

<傷痕>이 제재의 금기를 깨면서 미술계에서도 이야기 만화 <楓>(그림5)을 시작으로 ‘상흔류(傷痕流)’⁶³⁾가 대두하였다. 여기에는 주로 두 가지 내용이 포함되는데, 첫째는 문화대혁명 시기 흔히 볼 수 있었던 사건에 대해 비극적으로 재현한 것들이다. 유화 <1968년 ×월 ×일, 눈>(그림6), <왜?>(그림7) 등 작품이 이에 속한다. 둘째는 일부 젊은 화가들이 자신의 특수한 경력을 회고한 작품들과 지식청년들의 농촌생활 경력을 그린 작품들이다. 저 유명한 <春>(그림8), <안녕, 큰길>, <우린 일찍이 이 노래를 불렀네>(허두오링,何多玲) 등 작품이 이에 속한다.

그 이후 “중국의 유화는 다시 향토적 사실주의, 와이즈(Anderw Wyeht)⁶⁴⁾풍 등 여러 회화 경향의 영향을 받는다.(그림9) 1979년부터 1985년까지를 중국 유화의 각성기라 부르는데 유화계의 노·장·청(老·壯·靑) 화가들 모두가 이러한 미술적 변혁에 참여했다. 이들 모두가 문혁이라는 낯은 격식의 박해를 받았기 때문이다. 미술의 각성은 먼저 인간의 각성을 의미한다. 화가들은 무엇을 그릴까를 주목하고 어떻게 그릴 것인지에 관심을 가지기 시작하며, 제재의 금기를 없애고 형식언어의 금기를 깨뜨리고, 미술이 상부구조에 의존하던 것으로부터 미술 주체의 가치를 향상시키는 방향으로 중국의 미술계는 괴롭고 힘든 반성의 시간을 갖게 된다. 그러나 이 시기 중국의 유화는 어떤 변화가 발생했다고 하더라도 여전히 사실적 기법이 주류를 이룬 상황에서 이루어졌다. 루어중리(羅中立), 청종린(程叢林), 허두어링(何多玲), 천단청(陳丹青) 등을 대표로 하는 제3세대 화가들은 스타일이나 기법 면에서 다소 차이를 보이기는 하지만 개성보다는 공통성이 더 뚜렷하다. 이들은 사실주의가 지향하는 문학적 묘사의 주제를 가지고 화면을 구성하며 인물의 조형 역시 ‘전형적인 환경에서의 전형적인 성격’의 영향이 밀바탕에 깔려 있었다. 이러한 특징들은 제6회 전국 미전에서 충분히 나타난다. 그래서 그 번 미전은 천군만마가 외나무다리를 건넜다고 일컬어지기도 한다. …”⁶⁵⁾ 이런 상황은 동

63) 傷痕流, 문혁 후에 四人幫의 범행을 성토했던 것이고 문학과 미술방면에 출현한 작품의 과별이 이다.

64) Anderw Wyeht: 미국 농촌, 향토 사실주의 화가이다. 그는 사실적인 기법으로 그의 향토 풍경을 그려낸다. 길은 향토지방색을 기지고 있고 독특한 농촌향토 사실풍경을 독특한 필치로 그려내고 있다.

65) 余丁, 『世紀末的回聲』(吉林美術出版社, 1999), p. 45.

시에 전통적 사실주의 방법이 지배하는 당대의 환경에서 어떻게 돌파구를 찾아야 하는지에 대해 깊이 생각할 계기를 마련하기도 했다.

1986년 3월 29일부터 4월 20일까지 중국미술관에서 열린 ‘현대유화전’은 신고전풍이 다중의 모습으로 나타난 첫 이벤트였다. 그전시회에서 진상이(靳尚誼)⁶⁶⁾, 양페이윈(楊飛雲), 왕이동(王沂東), 순위이민(孫爲民)⁶⁷⁾ 등으로 대표되는 미술가들의 작품은 다른 작품들과 스타일이 뚜렷이 차이가 난다. 이들 작품은 서양 고전주의 회화의 표현기법과 독특한 미를 추구하고 있다. 언어적으로도 한결 학문화, 과학화 되어 있다. 그렇다고 고전주의 유파의 형성을 의미한다고 보기에는 미흡한 점이 많지만 고전풍의 경향을 드러낸 것만은 사실이다. 이로부터 고전풍은 하나의 미술적 성향으로서 중국의 화단에 본격적으로 등장하게 된다.

1987년 말 상해에서 개최된 ‘제1회 중국유화전’은 언어와 사실 기법 면에서 주목을 받았다. 비평가들은 그전시회를 “신고전주의”⁶⁸⁾ 미술경향을 띤 전시회였다고 평가하면서 고전적 사실기법의 유화가 주류를 이루었다고 지적했다. 이어 관련 평론들이 지상에 연이어 게재됨으로써 미술계의 큰 이슈가 되었다. 1987년 10월, 중국미술학원 유화석사생인 순위이민(孫爲民)은 <미술>지에 게재한 졸업논문 <신고전주의 및 그 계시>에서 “우리나라에서 유화는 반세기 여의 역사를 가지고 있을 뿐이다. 유럽 각 유화 유파들의 기법들을 두루 실험하였으나 아직 그 정수는 터득하지 못한 것 같다. 고전을 말할 때 고전적 미와 독특한 회화 수단이 논의되어야 하며 사실주의를 말할 때는 조형의 특징과 중후함이 논의되어야 한다. 인상파를 말할 때는 빛과 색채에 대한 화법의 깊이가 논의되어야 하고 모더니즘을 말할 때는 자연스러운 현대의식 및 여러 형태의 요인들에 대한 깊은 탐구가 논의되어야 한다. 그렇지 않고서야 어떻게 정통적인 유화 언어를 터득하고 뚜렷한 형태의 화풍을 이룰 수 있겠는가…그러나 어떤 유파나 기법을 막론하고 우리의 유화가 화면 효과에서의 단조로움, 알팍함, 조약함을 극복하고 풍만함, 중후함, 외형과 내실의 겸

66) 진상익(靳尚誼, 1934-): 중앙미술학원 유화과 第一畫室 교수이고 學長을 역임했다.

67) 양페이윈(楊飛雲), 왕이동(王沂東), 순위이민(孫爲民), 모두 중앙미술학원 유화과 제일 화실 졸업, 현재 동 화실 교수임.

68) 신고전풍과 신고전주의는 같은 뜻으로 사람에 따라 호칭이 다를 뿐이다.

비, 세밀함을 이루지 못한다면 대성하기 어려울 것이다. 유화의 학술성, 문화성이 아무리 복잡하다고 해도 궁극적으로는 느낄 수만 있고 말로 표현하기 어려운 유화의 본질에 스며들어야 한다.” 글에서는 전통미술에 관한 앙그르의 사상을 설명한 후 다음과 같이 결론을 내린다. “누구든 전통을 떠날 수는 없다. 전통과 결렬하겠다고 맹세한다고 해도 그건 마찬가지다.”⁶⁹⁾ 진상의(靳尚誼)는 신고전풍의 선두주자였고 또 이 분야에서 최초로 유화 언어의 순화(純化)를 시도한 사람이기도 하다. 그는 <그대가 일을 하면 나는 마음이 놓인다>(그림10)는 작품에서 우리는 벌써 서양 고전 유화언어의 도입과 연구의 모습을 엿볼 수가 있다. 그 후 내놓은 <타지크 신부>(그림11) 등 일련의 초상화 작품에서 진상이(靳尚誼)는 이 면에서의 재능을 보다 더 뚜렷이 보여주고 있다. 그는 서양 고전미술에서의 이상미와 유럽 유화체계에서의 명암의 미세한 변화에 대해 끊임없이 연구하고 탐구한다. 따라서 그는 80년대 사실적 기법 분야에서 유화언어의 순화를 지향한 아카데미의 대표적인 인물이다. 그는 중국의 유화에 대해 줄곧 탐탁치 않게 생각하고 있었다. 그는 중국 미술의 여러 장르 중 학술수준의 순위를 중국화 제1위, 판화 제2위, 유화 제3위로 평가하고 있다. 그의 견해를 잘 드러낸 대목이라 하겠다. 그는 <나의 유화의 길>이라는 책에서 ‘몇 십년간 유화미술 분야에서 연습하고 연구하고 탐구하고 추구하였지만 스스로 어떻게 평가해야 할까? 아무래도 나는 그냥 토대를 마련하는 작업을 한 것 같다. 이런 작업은 쉬페이홍(徐悲鴻), 우취어런(吳作人) 등 전 세대의 작업이나 큰 차이가 없다. 즉 중국 유화미술의 발전을 위해 기반을 마련한 셈이다. 기초를 닦는 작업이었다고 할 수도 있다. 다음 세대 젊은이들이 좀 더 높은 차원에서 출발할 수 있고 그것을 기점으로 진일보 발전할 수 있도록 하는 작업인 셈이다.’⁷⁰⁾ 중국 유화미술의 학술적 수준에 대한 이와 같은 인식이 있었으므로 진상이(靳尚誼)는 유화의 가장 기본적인 부분에서부터 접근을 시도할 수가 있었다. 이는 유화미술에서 성공할 수 있는 가장 중요한 요인이라 하겠다. 물론 진상이(靳尚誼)는 여기서 중요한 문제를 놓치고 있는 것 또한 사실이다. 즉 신중국 미술사의 전후 관계에서 “신고전풍”의 유화를 포함한 그의 유화미술이 미술계의 주목을 받은 것은 사

69) <美術>, 1987年 10號.

70) 靳尚誼, 『我的油畫路』(吉林美術出版社, 2000.1), p. 212.

실 중국유화가 전체적으로 인상파의 영향을 받아 색채와 화필의 표현력에 역점을 두고 있는 것과 관련된다는 점을 그는 외면하고 있다. 이 점에 대해 양페이윈(楊飛雲)은 <나와 고전주의 회화>라는 글에서 적절히 지적하고 있다. “넓은 의미에서 우리나라 유화의 발전은 인상주의, 사진식의 사실주의, 특히 사실주의 회화에 대해 연구가 많이 이루어진 반면 고전주의 회화에 대해서는 별로 주목하지 않았다. 이 부분은 우리 유화의 성장에서 큰 허점이라 하겠다. ...”71)

1985년 신사조 미술이 대두될 때 일부 이론가와 각 지역의 일부 화가들은 약속이나 한 듯이 이성을 주장하면서 재빨리 신사조 미술에서 가장 영향력 있는 한 갈래 흐름을 이루게 되었다. 한동안 ‘이성의 회화’는 미술계의 유행담론으로 부상하여 다수의 미술가들이 철학자 흉내를 내기도 했다. ‘이성’이라는 슬로건하에 ‘이성의 회화’가 어떻게 변모했든 전통에 대한 반동이라는 특징은 마찬가지였다. 그리고 그 방법론은 오히려 각양각색이었다. ‘이성’ 사조는 신고전풍의 화가들에게도 영향을 미쳤다. 이들은 인간의 이성에 대한 이해를 위해 중외의 미술전통을 깊이 연구한데 토대하여 미술 자체에서 그 핵심을 찾고자 했다. 이들은 신사조의 미술가들처럼 일시적인 충동에 의해 철학자를 흉내 낸 것이 아니라 미술과 미술가의 특수한 위치에 대해 분명히 인식하고 있었다. “신고전풍 화가들은 회화를 문화의 한 분야로서 사회의 정치, 경제 등 여러 요인의 제약을 받으며 동시에 또한 문화적 전통의 제약을 받는다는 사상을 토대로 이성을 강조하였던 것이다. 따라서 이들은 고대 문화 미술에 대한 연구와 자연에 대한 연구의 중요성을 강조한 동시에 유화창작에서 미술언어의 중요성도 놓치지 않았다. 이 때문에 이들은 신사조(신사조) 미술에 비해 한결 소양이 있었고 또 이러한 ‘소양’은 중국 사실주의 유화 전통의 심층적 누적에 깊이 뿌리를 박고 있었다.”72)

한편 중국 사실주의 유화 전통에 의하여 사람들은 유화에 대한 보편적인 심미적 인식을 가지고 있었다. 즉 사실주의 회화에 의해 형성된 의식은 미술을 평가할 때 ‘실물과의 근접성’, ‘이쁘냐, 이쁘지 않냐’를 기준으로 삼게 되

71) <美術>, 1985年 1號.

72) 余丁, 『世紀末的回聲』(吉林美術出版社, 1999), p. 49.

었다는 말이 된다. 이런 대중적인 평가의 기준은 그 이후에도 계속 이어져왔다. 신고전풍의 출현은 바로 이러한 대중적인 심미적 심리에 영합하였고 대중의 심미적 수요에 부합되었다. 따라서 곧바로 대중에게 받아들여지게 된 것은 이상한 일이 아니라 하겠다. 다음, 중국의 미술교육체제는 장기간 사실적 체계하에서 후진을 양성해왔다. 엄격한 사실적 기법의 수련이 이루어졌기 때문에 사실주의 화가들이 다수를 차지하게 되었다. 이런 화가들의 출현은 신고전풍의 유화 발전에 밑거름이 되었다. 고전주의 대사들에 대한 인식의 심화, 그리고 상기 기본 기능 훈련의 존재 등으로 하여 이들은 고전풍의 회화에 쉽게 적응할 수가 있었던 것이다.

3. 신고전풍의 구체적 분포 상황

중국은 땅이 넓기 때문에 유파 또한 대체적으로 지역에 따라 나뉘어지는 경우가 많다. 흔히 ‘북방화파’, ‘절파’, ‘영남파’ 등 세 지역에 서로 다른 신고전풍의 화가들이 분포된 것으로 보는 견해가 일반적이다. 그 밖에 또 중남, 서남 지역 화가들과 해외 화가들이 있다. 신고전풍의 유화 현상은 주로 북방에서 발생하였다. 신고전풍 화가 거의 반수 이상이 북방 지역에 있으며 그 주요 대표 인물들도 대체로 북방에 있다. 따라서 여기서는 북방화파를 중심으로 논의를 펼쳐가고자 한다. 여기에는 북경화가군과 동북의 화가들 그리고 기타 지역 화가 일부가 포함된다. ‘절파’, ‘영남파’ 및 중서남 지역에도 많은 화가들이 있으나 대표적인 화가들은 별로 없다.

북경화가군은 북방화파의 대표격이다. 신고전풍은 1980년대 중반 북경에서 시작되었기 때문이다. 주로 중앙미술학원 유화과를 중심으로 일군의 화가들이 작품활동을 하였는데 대표적인 인물들로 진상의, 양페이윈, 왕이동, 순위이민(孫爲民)과 자오커(朝戈) 등을 꼽을 수 있으며 그 밖에도 리구이쥘(李貴君) 등 중앙미술학원 유화과 제1화실의 졸업생들이 여기에 속한다. 따라서 중앙미술학원은 신고전풍의 발상지라 해도 과언이 아닐 것이다. 그리고 북경은 중국의 중심에 위치하여 있기 때문에 이를 중심으로 신고전풍 내지는 유사한 스타일의 화가들이 중국 각 미술대학이나 미술 관련 기관들에 포진하고

있었다.

노신미술학원⁷³⁾ 유화과를 중심으로 형성된 동북화가군은 어떤 의미에서는 신고전풍의 또 다른 경향을 보여준다. 대표적인 인물들로 위이이신(韋爾申), 후지엔청(胡建成), 궁리룡(宮立龍), 쉬어엔쥘(薛雁君) 등을 들 수 있다. 이 외에도 천진, 산둥과 서안 등지에도 고전풍 유화를 창작한 화가들이 있었다. 대표적인 인물들로 왕위치(王玉琦)와 뤼지엔쥘(呂健軍) 등이 있다.

중국미술학원 유화과를 중심으로 한 일군의 화가들은 ‘절과’를 형성하였다. 중청년 화가들이 대부분인데 대표적인 인물로 장런궈(章仁緣), 후젠우(胡振宇), 슈망아오(徐芒耀)와 창칭(常青) 등을 꼽을 수 있다. 이들은 80년대 중반부터 고전회화 언어를 탐색하기 시작하는데 신고전풍을 기점으로 새로운 주장을 내세운다. 90년대 중반에 오면 고전주의와 포스트모더니즘 간의 관계를 모색하기도 한다. 이들은 신고전풍을 모더니즘 내지는 포스트모더니즘 쪽으로 발전시키는데 중요한 역할을 했다고 할 수 있다. ‘영남파’는 주로 광주미술학원⁷⁴⁾ 유화과의 슈웨이신(徐唯辛), 구어룬윈(郭潤文)과 씨에추위(謝楚餘)를 대표로 하는데 이들 세 화가는 고전 언어의 ‘순수성’을 충분히 살리면서 고전미술 형식과 현대적 심미 취향을 결합시키는 절충주의적 표현방법을 구사하였다. 90년대 이후에는 이들도 고전유화의 언어를 토대로 포스트모더니즘 미술의 흐름을 주목하면서 새로운 모티프를 모색한다.

서남지역은 원래부터 사실주의 유화의 토대가 두터웠다. 사천미술학원⁷⁵⁾에서는 전국적으로 영향력 있는 화가들이 다수 나왔던 바, 소재 선택이나 언어의 표현 면에서 탄탄한 기본기를 자랑한다. 신고전풍이 뚜렷한 화가로 팡우쿤(龐茂琨)을 꼽을 수 있다. 서남지역에서 신고전풍은 조금 뒤늦게 출현하였

73) 魯迅美術學院의 전신은 1938년 延安에 창립한 魯迅 예술학원이다. 毛澤東, 周恩來 등 무산계급혁명가가 직접 창립한다. 1946년 학교는 齊齊哈爾, 佳木斯, 哈爾濱, 沈陽으로 이전한 역사를 가지고 있다. 1958년 로신 미술학원으로 발전되었다.

74) 廣廚美術學院은 1953년 가을에 창립하고 시작한다. 그 학교는 華南文藝學院, 中南文藝學院과 廣西藝專의 미술전업이 합쳐져 만들어진 것이다. 이 학교의 원래 주소는 湖北武昌에 있다가 1958년에 이 학교는 광주로 이사한다. 그 해 8월에 광주미술대학교로 학교명칭을 바꾼다.

75) 四川美術學院의 전신은 西南人民藝術學院이고 1950년에 창립된다. 1953년에 西藝美術系와 成都藝術專科學校의 繪畫科, 應用藝術科가 합쳐져서 西南美術專科學校를 창립한다. 1959년에 사천미술대학교로 명칭을 바꾸었다.

다. 젊은 화가인 스중(石冲)과 령권(冷軍)이 대표적인데 이들은 현대적 의식으로 고전 유화의 기법을 재구성한다. 신고전풍의 변종이라 하겠다. 해외파는 주로 천이페이(陳逸飛) 등 해외에서 활동한 일군의 화가들을 일컫는데 이들은 현대 신고전풍의 유화가 세계 무대에 진출하는 창구의 역할을 했다고 할 수 있다.

신고전풍의 지역적 분포에서 우리는 이들 화가들이 비슷한 특징을 가지고 있음을 알 수가 있다. 즉 이들은 기본적으로 중국의 주요 미술학원에서 유화과 교육과 창작의 증견들이다. 거의 모두가 엄격한 아카데미적 수련을 겪은 사람들이다. 다시 말하면 신고전풍은 엄격한 아카데미적 교육체계에 의해 양성된 화가들이라는 것이다. 여기서 우리는 신고전풍이라는 미술현상이 기본적으로 북에서 남으로 확산되었고 동에서 중서부 쪽으로 침투했으며 동북, 북경, 상해, 항주, 광주, 무한, 사천 등지가 중심을 이룬다는 점을 발견하기 어렵지 않다. 중국의 여타 지역에도 신고전풍의 추종자들이 다수 있었지만 대세를 이루지는 못했다. 이러한 분포는 우연히 이루어진 것이지만 따져보면 여기에는 경제 문화적인 요인들이 포함되어 있다는 사실도 주목해야 할 부분이다. 이로부터 신고전풍 자체의 남북 지역 색을 엿볼 수도 있다.

4. 향토적 사실주의 미술

상흔미술 이후 나타난 농촌과 농민을 소재로 한 향토적 사실주의 미술은 루어중리의 <부친>⁷⁶⁾(그림12), 천단칭(陳丹青1953-)의 <티베트 조화(組畫)>(그림 13), 허두어링(何多苓)⁷⁷⁾의 <봄은 이미 소생했다>(그림14) 등 작품의 출현을 기점으로 한다. 향토적 사실주의 미술을 만들어낸 미술가들이 지식청년 세대⁷⁸⁾에 속하기 때문에 이들 작품의 소재는 그들의 시골 체험과 많이 관련되며 농민들에 대한 감정, 당대 중국 사회의 여러 현상에 대한 느

76) 루어중리(羅中立, 1948-) 사천미술학원 원장, 출세작인 <父親>은 당시 전 중국인에게 큰 충격을 주었다.

77) 허두어링(何多苓1948-) 성도(成都) 화원의 일급 화가임.

78) 60-70년대 도시 젊은이들이 모택동의 지시에 의해 시골에 가서 살게 되었는데, 이들을 흔히 '하향지식청년'이라 부른다. 비평가들은 흔히 이들의 이러한 신분 혹은 경력을 작품에 연관시켜 평가한다.

김들이 반영되어 있다. 하지만 중국 미술사에서 향토적 사실주의 미술의 가치는 오히려 이들의 작품이 그러한 신분이나 시골 체험을 초월하여 당대 중국사회의 보편적인 문제에 주목했다는 데 있을 것이다.

이와 같이 허두어링(何多苓)이 인간 생명과 정감의 다양성과 복잡성, 성장과정의 다양성을 섬세한 미술적 기교를 통해 세인에게 보여주었을 때 중국의 향토적 사실주의는 또 다른 방향을 제시하였다. 와이즈(Anderw Wyeht) 화풍이 <봄은 이미 소생했다>(그림 10)라는 작품으로 재빨리 중국 미술계에 퍼져나갈 때 우리는 당시 미술가들이 얼마나 인간 자신의 생명의 의미와 가치를 탐지하고 싶어 했는지를 짐작할 수 있다. 이런 상황은 동시에 당시 중국 미술계의 농촌, 농민을 소재로 한 작품의 창작에 큰 영향을 미쳤다. 이로 하여 당시 중국 화단에는 향토색이 짙은 미술작품을 통하여 인도주의를 표현하려는 의식이 확산되기도 했다. 향토적 사실주의를 표방한 화가들 다수가 유화를 전업으로 하는 화가들이었으므로 당시 유화 분야에서는 훌륭한 향토미술작품과 작가들이 많이 출현하였다. 가령 와이즈 미술의 영향을 받아 허두어링(何多苓)과 비슷한 성향을 지닌 또 다른 향토적 사실주의 화가 아이쉬엔(艾軒)은 티베트인 지역의 소년 소녀들을 소재로 많은 작품을 제작하여 미술계의 주목을 받았다. 이와 더불어 70년대 말 80년대 초 향토 사실주의 미술을 표방한 유화가들은 대부분사천미술학원 유화과 출신들이었다. 루어중리, 허두어링(何多苓) 외에 주이용(朱毅勇), 전충린(程叢林), 저우춘야(周春芽) 등은 그 중 대표적인 화가들이다.

중앙미술학원의 경우 천단칭(陳丹青) 이후 순위이민(孫爲民), 왕이동(王沂東)과 룽리요우(龍力游)⁷⁹⁾ 등은 향토적 사실주의를 지향한 중요한 인물들이다. 1984년에 창작한 <한낮의 휴식>(그림15), <선달>은 순위이민(孫爲民)의 향토적 사실주의 성향의 대표적 작품들이다. 화가는 일상적인 생활 장면을 통하여 중국 시골의 순수 질박함과 자연적인 미를 그려내고 있다. 왕이동(王沂東)과 룽리요우(龍力游)는 줄곧 향토 소재의 작품을 만들어 왔다. 왕이동(王沂東)이 80년대에 그린 작품들은 인물의 독특한 개성과 섬세하고 풍만한 감정을 그려내는데 특기를 보였다. 룽리요우(龍力游)는 내몽고 목축민의 삶을

79) 순위이민(孫爲民), 왕이동(王沂東)과 룽리요우(龍力游)는 모두 중앙미술학원 출신으로 현재 동 학원 교수로 재직하고 있음.

소재로 그림을 그렸는데, 인물과 장면 처리에서 이른바 ‘생활류(生活流)’라고 하는 우발적인 특징을 보여주고 있다.

80년대 중반쯤부터 신사조 미술의 대두와 더불어 향토적 사실주의 미술은 점차 쇠락하고 변화하기 시작한다. 쇠락했다고 하는 것은 향토 미술이 점차 도식화 양식화되고 억지성을 동반한 데서 볼 수가 있다. 이들 작품들은 점차 미술시장에서 도시인들, 외국 관광객들의 호기심에 만족을 주는 도구로 전락되기도 했다. 80년대 중후반의 화랑에는 이런 작품들이 너무 많았다. 따라서 향토적 사실주의 미술은 초기의 인도주의적 의식이 퇴색하면서 단순한 경관 정도로 타락한 것이다. 작품에 그려진 향토적 풍경은 이제 더 이상 사상이나 의식을 표현하는 수단이 아니라 관람이나 감상의 대상일 뿐이었다.

향토 미술의 변모는 두 가지 측면에서 드러난다. 첫째, 중국 향토의 표현이라는 측면에서 1985년의 문화 봄에 따라 서북 지역 시골과 농민에 대한 관심의 방향으로 변모되었다. 둘째, 향토에 대한 관심의 측면에서 고난과 질박한 것에 대한 묘사에서 탈피하여 고상한 심미적 이상의 표현 쪽으로 변화하였다. 중국 농민의 형상 체계를 구축하고자 한 이런 시도는 1985년 이후 동북지역 화가들의 향토 미술작품에 잘 나타났다. 대표적인 작품으로 위이이신(韋爾申)⁸⁰이 1988년에 창작한 <길상몽고(吉祥蒙古)>(그림16)를 들 수 있다. 동북지역 향토적 사실주의 문제에 대해 일찍부터 관심을 가진 바 있는 비평가 이잉(易英)은 다음과 같이 지적하고 있다.

“동북의 향토 화풍은 사실상 전통적 사실주의에 의한 시골 소재의 발견이지만 동시에 거기에는 현대적인 의식이 동반되어 있다. 그래서 사실주의의 변모된 모습으로서 이른바 사실주의와 모더니즘이 결합된 화풍이 형성된 것이다. 중국의 아카데미 미술의 전통과 모더니즘에 대한 곤혹이라는 측면에서 볼 때 이러한 변모된 사실주의는 사실주의의 연속인 동시에 전위 미술운동에 대한 보완이 되며 심지어 현대적 미술의식이 사실주의 미술에 반영되어 만들어진 바람직한 결과라 할 수도 있다.”⁸¹

80년대 중후반에 이르면 서양의 현대의식으로 중국의 향토 사회를 표현하는 현상은 하나의 대세를 이루게 된다.

80) 위이이신(韋爾申1956-)노신미술학원 원장.

81) 易英, 『學院的黃昏』(湖南美術出版社, 2001), p. 494.

Ⅲ. 현대 실험미술의 양상

실험예술이란 중국의 사실주의 주류예술 이외의 일부 유파와 스타일을 말한다. 논의의 편의상 이들 전부를 실험예술의 범주에 포함시켰다. 아래에 실험예술의 몇 가지 경향에 대해 살펴보도록 한다.

80년대에 중국에서는 어느 정도 급진적인 예술현상이 두번 출현하여 주목을 끌었다. 이 시기에는 개혁개방과 더불어 서방문화가 서서히 흘러들어오면서 사람들의 사상도 상당히 활발한 움직임을 보인다. 그 중에서도 서방의 철학사상이 젊은이들에게 미친 영향은 막대한 것이었다. 특히 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche)의 ‘권력의 의지’, 비극의식이 그러하고 실존주의의 인간의 자유에 대한 인식, 그리고 프로이트(Sigmund Freud)의 심리학(인간 존재의 의미에 대한), 서방의 과학주의 등 물리학에서의 인간에 대한 인식의 방법, 서방철학에서 기독교의 고상함과 비극의식 등 또한 그러하다. 그 밖에도 중국 전통철학인 노장사상과 선종사상, 중국 고대의 신비주의 등이 젊은이들의 사상에 미친 영향은 막대한 것이었다.

실험미술의 몇 가지 경향에 대해 살펴보도록 한다. 신비주의, 현대물리학, 인식론 등 사상은 중국의 젊은 세대 미술가들로 하여금 인간의 실존, 인간의 생명, 인간 존재의 의의 등의 문제에 대해 보다 깊이 생각하도록 하였다. 인도주의에 대한 생각, 문화에 대한 생각, 방법론에 대한 생각, 특히 문화대혁명에 의해 타도된 ‘공가점(孔家店)⁸²⁾과 버려졌던 노장의 철학사상에 대한 새로운 인식, 이들 철학과 사상의 가치에 대한 새로운 인식이 젊은 미술가들에 대한 영향은 막대한 것이었다. 이는 결국 신세대 미술가들이 미술 분야에서 의식의 변화와 사상해방 운동을 일으키는 밑거름이 되었던 것이다.

중국의 미술은 한동안 변형되고 굴곡적인 길을 걸어왔다. 특히 신중국이 건국된 후 일부 권위적인 교육자들의 주관적인 의식과 이들의 미술에 대한 잘못된 인도로 하여, 그리고 문화대혁명에서 표현된 ‘극좌’적인 사상의 영향으로 하여 다수의 미술이 자산계급의 독초라는 이유로 배척당하였다. 이 때문에 중국의 미술은 인상과 이후 서양의 미술에 대해 근본적으로 폐쇄적, 부

82) 즉 유가(儒家)사상

정적, 비판적 태도를 취함으로써 미술의 단일화를 야기시키고 말았다. 개혁개방, 사상해방 운동과 더불어 일부 뜻있는 이론가와 미술가들은 여러 가지 방식으로 외국의 모더니즘 미술을 중국에 소개하기 시작했다. 이에 중국의 젊은 미술가들은 흥분을 감추지 못하고 낮설지만 경전화, 합법화 된 역사에 대해 알고자 했다. 서양 현대미술과 미술의 방법론이 신세대 미술가들에게 미친 영향은 80년대 미술 신사조와 미술실험의 출현을 가능케 하였다. 그리고 그러한 다원적 실험은 과거 미술의 단일화에 대한 일종의 반동이었고 동시에 역사의 필연이기도 하였다.

여기서 반드시 짚고 넘어가야 할 점은 급진적인 젊은 미술가들이 서양의 현대미술에 대해 아무래도 중국인의 관습적 입장에서 이해할 수밖에 없기 때문에 이해가 충분하지 못해 도구적인 차용의 경향을 보인다는 사실이다. 서양 모더니즘의 2대 특징은 미술의 형식주의적 자율, 자기 가치의 존중과 표현주의를 통하여 인간의 독자성과 비이성, 개체와 자아에 대한 강조라 할 수 있다. 다시 말하면 프로이트(Sigmund Freud) 철학사상과 실존주의가 자아의 표현에 근거를 마련해 주었다는 것이다. 이는 칸트(Immanuel Kant)의 형식주의 미학의 자율성이 진화된 것이다.

중국에서 서양 모더니즘의 이와 같은 2대 특징은 빌려올 수 있는 표현의 도구로 인식되었다. 이들의 호기심을 끈 것은 서양 미학에서의 사실적 묘사가 아닌 표현의 도식이었다. 당대 중국 사회라고 하는 특정된 환경에서는 사실 형식적인 변화는 이데올로기적인 혁명이었다고 할 수 있다. 여기서 고려를 해야 할 것은 서양의 모더니즘 미술이 이데올로기 성격을 띠지 않았다는 말이 아니라 중국의 신세대 미술가들이 이데올로기적인 것을 작품 속에 직접 표현했다는 점이다. 이들은 정신에서 관념에 이르기까지, 기능에서 구조에 이르기까지의 모순적인 방식으로 자아를 해체한다. 리시엔팅(栗憲庭)⁸³⁾은 중국의 “85'미술운동은 미술운동이 아니라, 1979년 이래 이어져온 사상해방운동의 심화”⁸⁴⁾라고 주장한다. 그리고 그는 “중국 현대미술 발전의 근본적인 계기는 미술의 자율적 언어의 변혁이나 스타일의 다원화 따위가 아니며 정치적 환경의 순간적 완화에 있는 것도 아니다. 오히려 전반 역사적 단계 내지는

83) 리시엔팅(栗憲庭, 1949-): 현대 중국의 저명한 전시기획자.

84) 栗憲庭, 『重要的不是藝術』(江蘇美術出版社, 2002), p. 110.

민족문화 가치체계의 초월에서 비롯된 것으로 보는 것이 맞다. 이렇게 인식했을 때야만 우리는 중국 현대미술의 출현에 새로운 문화적 환경을 만들어낼 수가 있는 것이다. 혹은 이러한 초월 자체가 현대미술의 한 부분을 이룬다고 해야 맞다.”⁸⁵⁾ 그리고 젊은이들은 80년대 미술운동에 대해 일종의 사변으로 이해하는 경향이 있다. 여기서 사변은 인간의 문제와 중국 문화의 문제에 근거를 두고 있다.

인간, 인간의 가치, 즉 인도주의와 인성론적 인권 가치관에 대한 찬송. 이들은 더 이상 향토주의나 ‘상흔미술(傷痕 美術-문화대혁명 관련 미술, 주로 비판적 내용)’ 플랫폼성에 관심이 없다. 관심의 초점은 일관되게 인간의 본질에 관한 것, 표현하기 어렵고 말할 수도 없으며 이해도 불가능 한 것에 맞추어져 있다. 즉 인간의 비이성적 가치에 대한 긍정에 두고 있다.

‘서남예술연구군체(西南藝術研究群體)’의 판더하이(潘德海)⁸⁶⁾는 자신의 작품을 해석할 때 다음과 같이 말했다. “나는 ‘포(包-즉 포괄)’라는 작품을 창작할 때 인간 실존의 배후에 있는, 쉽게 자극되고 가슴을 울리는 삼라만상의 형식을 제시하고자 했다. 기이한 기호 시리즈를 통하여서는 풍부한 색감의 중복, 형식적 측면에서의 원만한 통합, 사지와 오관의 해체 속에 생명체의 다중적인 측면을 표현함으로써 내재적인 진실이 의미를 전달하는 기호로 승격되어 마르고 기형적인 모습을 드러내게 되었다. 단면의 표상이 가장 생동하고 중요한 부분이 되도록 하고자 했다. 그렇게 함으로써 상호 교차 침투된 다면체의 완전체가 되게 하려 했던 것이다. 생명의 본질은 무형성, 불안정성을 띤다. 예측 불가능한 변화야말로 그것의 진실 된 모습이다.”⁸⁷⁾(그림17)

85'실험미술에 관여했던 젊은 미술가들은 모더니즘 미술에서의 인간 본질에 관심을 가진다. 이들은 서양 모더니즘 철학, 표현주의, 초현실주의 작품을 수용한 동시에 실존주의에 대해서도 관심을 가진다. 즉 인권 신장과 인간 자체의 가치를 보완하고자 하며 더불어 인간의 비극적인 측면, 표현 불가능한, 곤혹적인 측면에 대해서도 관심을 가진다.

중국 젊은 미술가들의 인간에 대한 관심은 문화에 대한 관심을 떠나서 생

85) 栗憲庭, 重要的不是藝術』(江蘇美術出版社, 2002), p. 229.

86) 판더하이(潘德海,1956-)'85신사조 미술 시기 '西南美術研究群體'의 일원이었음.

87) 呂澎易丹, 中國『現代美術史』(湖南美術出版社, 1992), p. 187

각할 수 없다. 가오밍루(高明濤)는 <이성적 회화 능력>이라는 글에서 인간에서 문화에의 관심의 전환에 대해 다음과 같이 지적하고 있다. “현재 이성적 회화에서 판단력의 탐색은 최근의 주체의식과 능동적 사유에 대한 끊임없는 요청과 맥을 같이한다. 자아의식에 대한 찬미는 인간의 자유에 대한 추구가 될 것이다. 자유의지가 있어야 인간은 이성적 존재가 될 수 있기 때문이다. 그러나 이런 자유의지는 반드시 역사와 인류의 긴 강물에 귀환하게 된다. 이러한 주관적 의지의 자유는 곧 ”인간은 인류로써 해석되어야 하지 인류가 인간으로 해석되어서는 안된다는 것이다. 이 단계에 이르러서야 그것은 감성적인 세계의 찬란한 허상을, 초감각적인 피안 세계의 공동한 암흑을 탈출하여 현재의 햇빛 밝은 정신의 세계에 이르게 한다. 이것이 바로 이성적 회화에서의 이성의 핵심이다.”⁸⁸⁾

‘이성적 회화’⁸⁹⁾는 이역 사상 도입을 통해 자아의 관심을 도출한 결과이다. 사람들은 중국 문’ 내부에서는 개체 생명에 대한 관심을 이끌어내기 어렵다고 생각하여 그것을 반성하였다. 미술가들은 인간의 생명을 구가하고 미술창작의 자유를 추구한다. 이런 현상의 이면에는 사실상 문화적인 요인이 내포되어 있다. 따라서 ‘북방미술단체’⁹⁰⁾는 출발에서부터 인간이라는 초기 단계를 뛰어 넘어 문화의 문제에 관심을 모았다. “먼저 저희는 공중에 선언합니다. 여러분 앞에 펼쳐진 결과는 창조의 결정체가 아닙니다. 인류의 다른 행위와 마찬가지로 하나의 행위일 뿐입니다. 유일하게 다른 점이 있다면 이런 행위의 목적이 새로운 관념을 수립하려는 데 있다는 것입니다. 이러한 세계에서 인류 기존의 모든 전통은 사라지고 전혀 새로운, 견고하고 영원한, 불멸의 세계가 탄생할 것입니다.”⁹¹⁾

“사실 우리의 목적은 새로운 관념의 세계를 만들어 내자는 것으로 문화적인 경향을 겨냥한 것이다. 즉 새로운 문화적 가치의 관념과 체계를 이루는 문제이다. 이는 아마 당시 중국 현대미술이 지향했던 공통의 목표였을 것이다. 따라서 동서양 문화의 차이를 탐구하고 동시에 전통에 대한 태도를 드러

88) <美術>, 1986年 8號.

89) 理性的繪畫’는 85新思潮 美術이 주장하는 내용 중의 하나.

90) ‘北方藝術群體’는 85新思潮 美術의 미술 단체의 하나.

91) 呂澎易丹, 『中國現代美術史』(湖南美術出版社, 1992), p. 157.

낸 것은 매우 자연스러운 일일 것이다.”⁹²⁾

상기 ‘북방미술단체’의 인식론에서 우리는 이들 단체의 주요 목표가 생명의 내적 동력에 토대하여 새로운 문화를 만들려는 것임을 알 수가 있다. 사실상 생명 개체에 대한 관심은 바로 중국 전통문화의 생명 개체에 대한 무시로 바로잡으려는 데서 출발했다고 할 수 있다. 따라서 생명의식으로 자칭한 ‘서남미술연구단체’⁹³⁾가 생명의 의의를 신문화의 최고의 원칙이요 토대로 규정한 것은 당연한 일이라 하겠다. 마오취후이(毛旭輝)(그림18)는 주장한다. “신구상전의 궁극적 목표는 관객과 미술가의 상호 소통에 있다. 이런 소통은 관객이 미술작품을 통하여 미술가와 더불어 인간의 입장에서 생명이라는 실체를 인식하자는 데 목적이 있었다. 인간은 장기간 세계의 표상 밖에서 살아오면서 숨겨진 세계의 내적인 이미지에 대해서는 충분히 인식하지 못하고 있었다. 물질문명의 진보가 이런 문제의 해결을 의미하는 것은 아니다. 현대 과학역시 이런 문제들에 대해 정확한 답을 주지 못하고 있다. 그러나 사실 이런 문제들은 살아있는 모든 사람들이 반드시 엄숙히 탐구해야 할 것들이며 현대 미술이 존재해야 할 이유이기도 하다. 미술가들은 이러한 공허 속에서 선봉장이 되어 그 거대한 심연과 공허 속에서 당당한 공격을 감행함으로써 보통 인간들 보다 더 멀리 나가고 있으며 따라서 좀 더 외롭기도 하다. 미술가들은 미술이라는 수단으로써 생명 과정에 대한 체험을 기록한다. 이렇게 얻어진 정신적인 재부는 인류에게 하나의 원형적인 방식과 기준을 제공해 주며 인류는 이러한 방식과 기준을 통해 자신의 운명을 해석하는 것이다. ‘신구상전’의 의의는 바로 여기에 있었다. 보다 많은 관객들을 일깨워 그들과 더불어 생명 자체의 의미를 찾아내려는 것이다. 바로 이러한 끊임없는 탐구와 질문 속에서 생명은 비로소 그 본질적인 의미, 인간으로서의 의미를 획득하게 되는 것이다.”⁹⁴⁾

“화가가 보는 자연은 어떤 자연인가? 인간화 된 자연이라는 개념을 도입할 경우 우리는 인류가 생겨난 이래 자연은 어느 정도, 그리고 정도부동하게 인

92) 鄒躍進, 『新中國美術史』(湖南美術出版社, 2002), p. 224.

93) ‘西南美術研究群體’는 85新思潮 美術의 미술 단체 중의 하나. 주로 중국의 서남부에 활동.

94) <美術>, 1986年 1號.

간화 되었음을 알 수가 있다. 단순한 물질 변혁의 방식에서 점차 간접적인 정신적 공간으로, 공리적인 시각에서 보다 광범위한 치료방법의 심미적 미술 분야로 확대된 것이다. 19세기 말 이전까지의 인간화 된 자연은 물질적인 거시적 넓이에 있어서나 미시적인 깊이에 있어서나 매우 협소한 범위에 한정되어 있었다. 그에 비해 20세기 이후의 문명 하에서는 자연이 뚜렷하게 인간화 되었다. 이러한 현대적 자연의 존재는 현대과학의 수준과 직접 관련된다.”⁹⁵⁾

85'실험미술이라는 큰 문화적 배경에서 분석해 보면 사실상 인간의 개인적인 자아, 보편적인 인성에서 인류의 문화로 변모했다고 할 수 있다. 즉 인도주의가 중국 문화의 개념으로 진화한 것이다. 그 영향은 아직까지도 감지할 수가 있다.

80년대 중국 모더니즘 미술의 관념적 변혁의 과정을 그 논리적 흐름에 따라 개괄해 보면 인도주의-보편적인 인성-문화인류학의 순서로 발전해 왔다고 할 수 있다. 다시 말하면 개인의 생존 환경으로부터 생명의 보편적인 의의로, 다시 생명 개체의 차원에서 중국 문화의 차원으로 승화하였으며 거기서 다시 세계문화라는 테두리에서 중국문화의 지위를 관심하는 방향으로 발전한 것이다. 이는 미술가들이 자신의 미술과 문화 문제에 천착한 기본적인 사유의 궤적이 된다. 이러한 궤적이 연장되어 90년대에 오면 서양의 민족 정체성 등 문제에 대한 관심의 차원에까지 연결된다.

1986년 6월 성도(成都)에서는 사천청년 ‘적·황·남 현대회화전(赤·黃·藍 現代繪畫展)’이 열렸는데, 미술가인 가오얼타이(高爾泰)는 전시회의 머리말에서 다음과 같이 지적하고 있다. “한 회화언어의 변화는 하나의 회화 관념의 변화를 의미한다. 전통적인 회화에서 추구하는 엄밀성, 평형성, 조화성, 합법칙성과 함목적성은 고전 물리학이 제시한 결정론적인 우주관과 일치한다. 현대 물리학의 다원적, 다차원적, 그리고 수많은 기회와 복잡한 동력을 동반한 우주관이 결정론에 도전장을 낸 이래 회화 언어와 회화 관념에는 상응되는 변화가 일어났다. 투시학, 해부학, 색채학, 구도학 그리고 여러 가지 사실적 묘사, 의미적 묘사 기법의 규범들은 전날의 신성함을 잃어갔다. 현대의 화가들은 이런 이른바 ‘미의 법칙’이라는 구속에서 탈출하여 창조 과정에서 인간 해

95) <美術思潮>, 1987年 1號.

방과의 일치성을 주장하고 추구한다. 이런 동력은 우리나라 현대화 흐름의 한 구성 부분이다.”⁹⁶⁾ 사실상 이들이 인식한 것은 중국 모더니즘미술이 인간의 해방의 문제를 해결하는 과정이다. 이런 시각에서 보면 가오밍루(高明潞)의 견해가 좀 더 현실적이다. 그는 말한다. “일정한 역사적 단계에 처한 중국 현대미술의 모색 및 실험을 보여준 운동으로서 신사조 미술은 미술혁명의 사명만을 지닌 것이 아니라 동시에 사회, 문화, 정치 등 여러 측면에서 스스로에게 지워진 무거운 짐을 감당해야만 했다.”⁹⁷⁾ 신문화, 현대문화를 확립하기 위한 그 번의 운동에서 우리는 그것이 단순한 미술, 문화적 운동이 아니라 정치적인 의미도 동시에 지니고 있음을 알 수가 있다. 1989년에 일어난 미술적 및 정치적 사건들이 이를 잘 말해 준다.⁹⁸⁾

1. 모더니즘 미술

1976년 ‘사인방(四人幫)’이 무너지면서 모택동의 시대는 끝나고 중국의 역사는 개혁개방의 시대에 들어섰다. 미술의 경우도 이러한 역사적 변화에 따라 전반적인 개혁과 반성의 시기에 들어선다. 반성을 통하여 미술창작에서의 정치를 위해 헌신하는 미술, 계급투쟁을 위해 이용되는 미술의 틀을 깨고 형식적 측면에서의 단일성을 극복하며 보다 다양한 미술 경향으로의 변화를 지향했다. 여러 가지 실험적인 양식의 미술, 서양 모더니즘을 수용한 미술적 시도들이 행해짐으로써 미술창작의 형식은 다양화의 경향을 드러내기 시작한다.

1979년 9월 27일 ‘성성미술전(星星美術展)’은 특이한 방식으로 중국의 현대미술 무대에 등장한다. 즉 전시관에서가 아니라 전시장 밖에서 관객과 대면한 것이다. 장소는 중국미술관 동쪽에 있는 공원에서다. 이런 특이한 전시 방식은 깊은 의미를 지닌다.⁹⁹⁾ 그들의 이런 방식은 가히 혁명적이라 할 수가

96) 呂澎易丹, 『中國現代美術史』(湖南美術出版社, 1992), p. 150.

97) 高明潞, 『中國的前衛美術』(江蘇美術出版社, 1997), p. 139.

98) 1989년의 2대 사건은 1989년 2월 7일의 ‘中國現代美術展’과 1989년 6월 4일의 ‘天安門學生運動’을 말함.

99) 황리에(黃銳)와 마더승(馬德升)은 준비 단계에서 북경시 미술가협회임원인 리우신(劉迅)에게 전시관에서의 전시를 신청했다. 이들도 처음에는 정상적인 방식을 선택했다는

있다.¹⁰⁰⁾ ‘성성미술전’이 이처럼 관례를 깨는 특이한 방식으로 진행된 것은 이들의 어떤 자세를 보여 준 것이 된다. 즉 어떤 방식으로 관객과 대면하고 수용되든 반드시 관객에게 충격적인 영향을 미쳐야 한다고 생각했던 것이다. 당시 상대적으로 자유로운 정치적 환경과 일부 집회의 예가 있었기 때문에 그러한 전시 방식이 가능하다고 판단했던 것이다. 그리고 이들은 <헌법>에도 이러한 권리가 보장되어 있다고 믿었다. 그러나 2,3일 후인 9월 29일 경찰의 간섭으로 ‘성성 미술전’은 취소되고 말았다. 작은 공원의 철제 담장에는 게시문 3장이 붙어 있었다. 왕커평(王克平)의 말에 따르면 그 전문은 다음과 같다고 한다. “요즘 누군가 미술관 동쪽 도심 공원에 홍보물이나 대자보, 소자보를 부착하고 미술전시회를 개최하여 시민의 정상적인 생활과 사회질서를 저해하고 있다. 사회질서를 유지하기 위하여 <중화인민공화국치안관리처벌조례>와 북경시혁명위원회의 1979년 9월 27일 <통지(通知)>의 관련 규정에 따라 미술관 옆 도심공원에서는 미술전시회를 개최할 수 없으며 홍보물을 부착, 걸어놓거나 쓸 수가 없다. 이를 어기는 자는 <중화인민공화국치안관리조례>와 북경시혁명위원회의 <통지(通知)>에 따라 처리한다. 이에 알린다. 북경시 公安局(경찰서) 동성분국/ 북경시 동성구 도시건설국, 1979년 9월 27일.”¹⁰¹⁾

이 게시문은 사실상 두 가지 의미를 지닌다. 첫째는 공중장소의 안정과 질서를 보장하려는 것이고 둘째는 문화대혁명에 대한 한 특수한 태도를 보인 것이다. 개혁개방 이후 특히 중공 11기 3차 전원회¹⁰²⁾의 이후 행해진 문화대혁명에 대한 부정 중에는 문혁에서의 ‘대명대방(大鳴大放)’¹⁰³⁾ 및 ‘대자보’¹⁰⁴⁾와 같은 대중적인 운동에 대한 회의와 비판이 포함된다. 경찰의 게시

말이 된다. 그러나 북경시 미술가 협회의 전시장이 이미 스케줄이 꽉 차있었기 때문에 순서를 기다리려면 다음해에야 가능했었다고 한다.

100) 1949년 신중국이 건국된 이래 미술작품의 전시는 예외 없이 일정한 신청과 허락의 프로그램을 따랐었고 또 일정한 공간에서만 전시했으며 그래야만 합법적인 것으로 인정되어 왔었다.

101) 易丹, 『星星的歷史』, (湖南美術出版社, 2002), p. 20.

102) 1978년12월 18일에 공산당 중앙위원회는 11회 삼중전회의를 통해 정부 정책의 중점을 경제건설상에 둔다는 결론을 낸다. 이것은 중국 공산당 역사상 중요한 의미를 띤 위대한 전환 이었다. 이 그림은 대회 회의장을 그린 것이다.

103) 문화혁명 시기 책임감이 없이 행해졌던 언론자유

104) 문화혁명 시기 책임감이 없이 행해졌던 언론자유

문에는 이러한 입장 즉 ‘대자보’를 부착하지 못한다는 입장이 분명히 제시되었다. 물론 ‘성성 미술전’의 작품들은 ‘대자보’가 아니라 미술작품이었다. 경찰의 간섭에 대한 이들의 태도는 한걸음 더 나아가 미술전시회에서 모종의 정치적인 행위로 성격이 변한다. 이들은 경찰의 간섭은 <헌법>이 규정한 권리에 대한 부정이라 여기고 중화인민공화국 건국 30돌 기념일 즉 1979년 10월 1일에 거리에 나가 시위를 하는 것으로 자신들의 미술전시회에 대한 북경시 공안국 동성분국의 간섭에 항의하기로 했다.

시위 군중은 ‘헌법 수호 시위’, ‘미술의 자유를 달라’는 붉은 플래카드를 들고 행진하였다. …육부구(六部口)에 이르러 이들은 조용히 횡단보도를 건넌고 경찰이 지정한 노선에 따라 북신화가의 지하철 입구를 지나 시 당위원회 쪽으로 향했다. …시위 중에 주도자들은 연도의 시민들에게 시위의 원인을 설명하면서 다수 시민들의 동정과 성원을 얻어내 시위 군중은 천여 명으로 불어났다.¹⁰⁵⁾ 시위 이후 북경시 미술협회에서는 ‘성성 미술전’을 11월 23일부터 12월 2일까지 북해공원 화방재(畫舫齋)에서 계속 개최하도록 허락했다. 1980년에 이들은 ‘성성 미술전’에 이어 ‘성성화회(星星畫會)’를 만들어 북경시 미술가협회에 정식 등록하였다. 멤버는 황리예(黃銳), 종아청(鍾阿城), 마더장(馬德長), 리용춘(李永存), 오우뢰이리이(由磊磊), 왕커핑, 마오리즈(毛栗子), 앤력(嚴力), 이수양(李爽), 아이모모(艾未未) 등이었다.¹⁰⁶⁾

‘성성 미술전’에 전시된 작품들의 형식은 서양 모더니즘의 경향을 다분히 띠고 있다. 가장 대표적인 것으로 왕커핑(王可平)의 목조각을 들 수 있다. 그는 비록 당시 마티스(Matisse, Henri)나 칸딘스키(Wassily Kandinsky)가 누군지도 잘 몰랐으나 그의 작품에는 분명 일부 모더니즘적인 흔적이 드러나고 있다. 작품에서는 특수한 힘이 보여 졌고 그만큼 논란도 많았다.¹⁰⁷⁾

이들의 작품은 <미술>잡지, <신관찰> 등 미디어를 통해 알려지면서 당시

105) 易丹, 『星星的歷史』, (湖南美術出版社, 2002), p. 70.

106) 즉 미술에서 정치로의 전환은 1979년 ‘성성 미술전’이 시작되면서부터 1989년 현대 미술대전과 ‘6.4학생운동’에 이르기까지의 전반 역사를 있는 그대로 보여준다 하여도 과언이 아니다. 전시회로부터 시위에 이르기까지 겨우 며칠간의 행위에 불과하지만 여기에는 중국의 미래 미술의 역사적 발전 및 그 결과를 암시하는 그 무엇이 내재해 있었다고 볼 수가 있다.

107) ‘성성 미술전’은 중국 현대미술사의 새 장을 열었다. 이들은 중국에서 가장 먼저 사실주의의 규범에서 탈출하여 서양 현대미술을 수용한 미술가들이기도 하다.

중국 특히 젊은 세대 미술가들에게 엄청난 영향을 미쳤다.

리시엔팅(栗憲庭)은 <미술> 1980년 3호에 게재한 글에서 다음과 같이 주장했다. “이 번의 전시회는 ‘四인幫’의 문화전제주의에 의해 야기된 다년간의 사상적 질곡을 해체하는데 적극적인 의의를 지닌다. 그들은 과감히 자기 마음속의 언어로써 자신들의 고민과 생각들을 드러냈으며 자기 마음속의 상처들을 관객들에게 알렸던 바, 이는 사상해방의 결과라 해야 할 것이다. 전시회는 이 시대 인간들이 공유하고 있던 상흔과 사상해방에 대한 열망이 만남으로써 강한 사회적 반향을 일으킬 수 있었던 것이다.”¹⁰⁸⁾

‘성성 미술전’ 이후 미술계에서는 모더니즘, 사실주의, 미술의 본질 등 여러 면의 문제들에 대해 치열한 논쟁을 벌였다. 80년대 미술의 발전에서 가장 먼저 논란을 일으켰던 것은 미술의 본질에 대한 문제 즉 미술이란 무엇인가 라는 문제였다.

중국의 모더니즘 미술 경향에 대해 얘기하기 전에 먼저 중국의 모더니즘이라는 개념을 알아야 할 것 같다. 중국에는 모더니즘에 대한 논쟁이 많이 이루어졌고 또 적지 않은 평론가, 이론가들은 중국에 모더니즘 미술이 존재했음을 인정하지 않고 있기 때문이다. 리시엔팅(栗憲庭)의 주장이 그러하다. “‘85’미술운동’은 미술운동이 아니다. 왜냐하면 중국에는 기본적으로 현대미술의 사회 및 문화적 배경이 존재하지 않기 때문이다. 현대미술의 출현은 서양의 인도주의가 튼튼한 사회적 토대를 쌓은 후 현대 철학의 주체 의식이 두드러지면서, 두 가지 방향에서 현대미술에 길을 열어 주었다. 한편으로는 감성적인 본질이 강화되면서 현대인의 내적인 차원이 개척되었고 다른 한편으로는 이성적인 본질이 강화되면서 인간 자체의 언어, 기호 정보구조의 세계를 발견한 것이다. …그러나 중국은 인문주의가 결핍된 봉건적 전통의 측면에서 보거나 건국 후 ‘극좌’적인 사조에 의해 형성된 환경의 측면에서 보면 중국 미술의 소생은 모두다 철학적으로, 경제적으로 저차원적인 과거의 오류를 시정하는 정치적인 분위기에서 출발했던 것이다.”¹⁰⁹⁾

“리시엔팅(栗憲庭)은 주장에 있어 현대미술은 과학기술의 혁명, 산업혁명, 여러 가지 가치관의 변혁 등 여러 여건과 상호 밀접한 관련을 가지는데 중국

108) <美術>, 1980年 3號.

109) 栗憲庭, 『重要的不是藝術』, (江蘇美術出版社, 2002), p. 110.

에는 이러한 사회적 여건이 존재하지 않기 때문에 현대미술도 존재할 수가 없다고 주장했다. 사실상 현대미술은 현대, 모더니즘, 현대성 등의 개념과 서로 얽혀있다. 이런 개념의 사용은 사실상 통일된 기준이 없다. 가령 어떤 미술사가(주로는 서양의 미술사가)들은 심지어 중국회화에서의 현대성이 한참 후에 이루어졌다고 보기도 한다. 물론 이에 대해 더 이상 논의할 생각은 없다. 만일 현대성을 복수의 개념으로 본다면 서양의 것과 다른 현대성이 존재함을 의미한다. 따라서 이 단어는 중국의 경우에도 적용될 수가 있게 된다. 그러나 모더니즘과 현대성은 미세한 차이를 보인다. 우리가 말하는 모더니즘은 주로 20세기 서양에서 형식의 자율성을 핵심으로 한 미술운동을 말한다. 포스트모더니즘을 기준으로 하였을 때 이러한 특징은 더욱 분명해진다. 그러나 현재의 시각에서 보았을 때 모더니즘 미술의 형식의 자율성은 사실상 미술이 사회와 단절할 수 있다고 여겼던 처음의 단순한 생각을 의미하는 것은 아니다. 형식의 자율은 오히려 하나의 구실이 되었을 뿐이다. 이점은 중국의 경우에도 적용된다. 따라서 중국의 모더니즘 혹은 현대미술은 무엇보다도 형식적 측면에서의 단열과 혁신을 의미한다.”¹¹⁰⁾

이런 시각에서 급진적인 모더니즘 미술의 형식을 보았을 때 우리는 세계의 혁명은 대개 형식의 측면에서 진행된다는 사실을 발견할 수 있을 것이다. 다만 젊은 세대가 사용한 것이 서양의 모더니즘 형식이라는 점이 다를 뿐이다. 중국의 모더니즘에 대한 정의는 사실상 형태적 측면, 혹은 모방적 측면에서 내려진 것으로 이는 서양 현대미술 형식의 차용에 불과하다. 미술가들은 이런 차용을 통하여 역사와 시대에 대한 느낌을 표현한 것이다. 이런 측면에서 보았을 때 성성 미술전은 중국 모더니즘의 시작이라 할 수가 있는 것이다.

성성 미술전 이후 자기표현에 대한 이해와 논쟁도 큰 영향을 미쳤다. 북경 유화연구회의 종밍(鍾鳴)과 빙귀어동(馮國東) 두 미술가의 작품은 일부 사실적 기법이나 형식적 미를 추구한 작품들과는 달리 주로 자신의 사상과 관념을 표현하고 있다. 1980년에 제작된 종밍(鍾鳴)의 <그는 그 자신이다—썬트르>(그림 19)와 빙귀어동(馮國東) 이 1980년에 제작한 작품 <자재자(自在者)>에는 모더니즘에서의 관념화, 철학화의 성향을 드러내고 있다. 이들이 표

110) 皺躍進, 『新中國美術』, (湖南美術出版社, 2002), p. 193.

현하고자 했던 것은 사실상 그들이 중요하다고 생각한 사상이나 관념이었다. 형식은 그런 사상이나 관념을 탑재한 도구일 뿐이다. 종밍(鍾鳴)은 <그는 그 자신이다—사르트르>에 대해 다음과 같이 해석한다. “사르트르(Jean-Paul Sartre)를 그리면서 그림 속의 자아표현에 대해 내가 말하고자 한 것은 사르트르가 자신의 이론에서 단호하게 지적한 인간의 본질, 실존의 의의, 존재의 가치 등은 반드시 인간 자신의 행동을 통하여 실증하고 결정해야 한다는 사상이다. 회화라는 학문에도 역시 이러한 현실이 존재한다. 즉 미술가는 자신의 창작 동기와 행위를 통하여 자기 자신을 말하는 것이다.”¹¹¹⁾

사르트르에 대한 종밍(鍾鳴)의 이해는 흥미가 있다. “존재는 본질보다 먼저다.” 나는 자유인이다. 나에게서는 선택의 권리가 있다. 내가 무엇을 선택했다면 그것이 곧 나임을 의미한다. 이런 의미에서 말하면 자아의 표현은 전적으로 가능한 것이다. 이러한 견해는 당시 논란과 반대를 살 수밖에 없었다. ‘자아의 표현’은 두 가지 측면에서 공격을 받았다. 하나는 전통적인 반영론, 즉 미술은 현실의 반영이라는 논점으로 자아 표현의 주장을 비판하였는데, 이는 단순히 미술의 본질 문제뿐만이 아니라 사실상 미술가의 창작의 자유문제와 관련된다. 다시 말하면 자아의 표현은 보다 큰 테두리에서 보면 사상해방을 의미하며 미술가들이 스스로 자신의 행위를 결정하며 자신의 생각에 따라 표현을 자유롭게 함을 의미한다. 따라서 그 의의는 순수 이론적 학문적인 측면에 한정된 것이 아니라 이데올로기적인 것이다. 이들의 비판은 당시 역사적 환경에서 자아의 표현의 진정한 의미나 가치를 파악하지 못하고 있다.

미술 문제의 논쟁에서 또 다른 논란의 대상은 인상주의였다. 주지하는 바와 같이 1956-1957년 사이에 중국의 미술계에서는 소련의 메리카제의¹¹²⁾

111) <美術>, 1981年, 2號.

112) 그 당시에 소련은 서양현대예술에 대해 비판적 관점이라는 것이 중국평론가들이 대체적 견해였다. -인상주의는 자산계급 예술의 퇴폐이고 자본주의 문화가 타락한 결과라는 것이다. 인상주의는 형식주의의 최후의 피난처이며 소련과 인민민주국가들의 미술가들은 인상주의의 부활과 단호히 투쟁을 하고 있었다.<소련대백과전서·인상주의>). 그 당시 중국의 미술평론가들은 인상주의의 철학의 기본인 마하의 유심론에 있다는 것을 소련동업자들 통해 알게 되었다. “그 반동적 지표는 먼저 바로 명확한 사상을 표방하는 것을 거절한다. 즉 그것은 예술이 본래 완수해야 할 임무, 목적을 거절하고 있는 것이다.” “인상주의는 처음부터 바로 현실주의를 반대한 형식주의이고 진부하고 반동적인 파벌을 나타낸 것이다.

“인상주의의 철학적 근거는 마하주의(Machism)”¹¹³⁾라고 한 주장의 영향으로 인상주의에 대해 토론을 벌였었다. 물론 초기에 이 인상주의에 대한 토론은 학술적인 범주 내에서 행해졌다. 그러나 시간이 흐르면서 인상주의는 모더니즘의 대표적인 형태로서, 자연주의의 대표적 형태로서 혹은 형식주의의 대표적인 형태로서 비판을 받게 되었다. 비록 중국의 현대미술은 상당 정도 인상파 미술의 영향을 받았지만 인상주의에 대한 비판은 중국의 미술에 참고할 수 있는 자원이 줄어들었음을 의미한다. 그러므로 개혁개방 이후 미술 분야에서 새로운 경지를 개척하여 여러 사상들이 발전하려면 반드시 인상파에 대해 공정한 평가를 내려야 하였다. 넘어진 곳에서 다시 일어나야 하는 것이다. 아마도 이 때문에 1979년 6월 북경미술가협회, 중앙미술학원과 중산공원에서 합동으로 인상주의회화 사진전을 개최했는지도 모른다. 전시회는 원작이 아닌 사진전의 형태로 이루어졌으나 여전히 많은 관객의 눈길을 끌었다.

우관중(吳冠中)¹¹⁴⁾은 <미술연구> 1979년 4호에 게재한 글에서 인상주의 회화에 대해 다음과 같이 평가했다. “인상주의에 대해서는 이미 배워야 하느냐 마느냐, 배울 수 있느냐 없느냐…의 문제가 아니다. 인상주의만 배우는 것은 너무 뒤떨어진 생각이다. 왜냐하면 인상주의는 구시대 회화의 범주에 속하며 좋게 봐야 현대회화의 개막식 정도에 불과하기 때문이다.”¹¹⁵⁾ 7,80년대 인상파 연구로 영향을 미친 또 다른 이론가는 우지아평(吳甲豐)¹¹⁶⁾이다. 그는 1979년 <사회과학전선> 제2호에 <인상파의 재인식>을 게재하고 나중에 같은 제목으로 책을 내기도 했다. 우지아평(吳甲豐)은 “인상파는 마오저동(毛澤東) 시대에 여러 가지 죄명을 썼었다. 형식주의, 유평주의, 자연주의, 미술을 위한 미술, 반사실주의, 퇴폐유과, 썩어 빠진 제국주의 자산계급 사상체계의 표현자 등.”¹¹⁷⁾ 그래서 우지아평(吳甲豐)은 반드시 인상파에 대해 다시 인식해야 한다고 했다. ¹¹⁸⁾

113) 19세기말 오스트리아의 철학자가 마하가 제창한 유심주의, 즉 경험비판주의

114) 오관중(吳冠中)은 1919-1947년에 프랑스에서 유학하고 일찍이 중앙미술학원과 칭화대학교 미술대학교에서 교편을 잡고 있는 적이 있다.

115) 吳冠中, <美術研究>, 1979年, 4號

116) 중국의 著名미술이론가.

117) 吳甲豐, <社會科學戰線>, 1979年, 2號.

118) 인상파에 대한 재인식과 평가는 사실상 중국 현대미술이 ‘사인방’ 문화를 뚫고 나오기 위한 첫 번째 돌파구였다. 비록 젊은 세대 미술가들, 가령 ‘성성화회’ 등은 미술실

<미술연구>에는 동시에 사오다전(邵大箴)¹¹⁹⁾의 <인상파 대한 비평의 문제>라는 글도 함께 게재되었다. 그는 인상, 음악성의 회화에 대해 긍정하면서 “인상파의 미술은 여러 가지 장점을 가지고 있다. 전체적으로 보면 사실주의의 범주에 속한다 하겠다”.¹²⁰⁾ 그 이유로 그는 인물화(초상화와 주제화를 포함), 풍경화, 정물화 등은 모두 일정한 시대정신을 반영하며 모두 사실주의일 수가 있다. 물론 인물화는 생활 반영의 측면에서 풍경화나 다른 형식에 비해 좀 더 우월성을 가지고 있으며 따라서 회화는 인물을 주제로 해야 하는 것이다. 만일 사실주의 창작방법을 이렇게 인식하는 것이 마르크스주의 인식론에 위배되지 않는다면 인상파의 우수한 풍속화, 초상화와 미술적 매력에 있는 풍경화는 사실주의의 범주에 속한다고 할 수 있을 것이다.

사오다전(邵大箴)의 인상파에 대한 재평가는 주로 거기에 사실주의라는 옷을 입혔다는 데 있다. 사오다전이 인상파를 사실주의 범주에 끌어들이므로써 보다 많은 중국의 미술작가들에게 수용되었음은 더 말할 것도 없다. 이것은 매우 재미있는 화제가 된다. 왜냐하면 지양칭(江青)¹²¹⁾이 1966년 11월 28일 개최된 어느 문예계의 대회에서 인상파에 대해 다음과 같이 지적했기 때문이다.

“...다음은 대사(大師)가 지천으로 깔린 점이다. 인민을 독해(毒害)하고 마취시키는 거지춤, 재즈, 무드 댄스, 인상파, 상징파, 추상파, 야수파, 현대파, 많지요. 한마디로 저질이고 썩어서 인민을 독해하고 마취시킵니다.”¹²²⁾

우리는 60-70년대 마오저동(毛澤東) 사상 체계를 수립하는 과정에 하나의 순화 운동이 있었음을 기억하고 있다. 이른바 ‘순화’란 곧 자기와 다른 것을 배척하고 자기와 상관되는, 섭취할 수 있는 미술 성분만을 섭취한다는 것이

천에서 한 걸음을 내딛었으나 더 많은 사람들은 아직도 사상적인 족쇄가 채워진 상태였다. 따라서 보다 많은 사람들이 사상해방의 길에 나서 새 시대가 미술가들에게 부여한 사명을 적극 수용한다면 반드시 잘못된 문제들을 수정하고 과거 ‘사인방’ 시대 인상파에 대한 불공정한 평가를 ‘뒤집어’야 했던 것이다. 인상파의 문제는 개혁개방 시대 미술계에 대해 말하면 것처럼 단순한 문제가 아니었다. 새로운 미술의 장이 열리느냐, 마느냐의 여부를 결정짓는 중요한 문제였다.

119) 사오다전(邵大箴, 1934-): 미술이론 평론가.

120) 邵大箴, <美術研究>, 1979年, 4號.

121) 지양칭(江青, 1914-1991): 60-70년대 중국 문화대혁명 시기 ‘四人幫’ 중의 한명으로 중공중앙위원의 주요 지도자였고 마오저동(毛澤東)의 부인이었음.

122) 吳甲豐, “印象派的再認識”, <社會科學戰線>, 1979年, 2號.

다. 이런 미술 성분과 자원이 재분배되는 과정에서 마오저동(毛澤東)의 문예 사상과 정치적 이상, 사회적 이상을 기본적인 지도방침으로 한 것이다. 따라서 인상파, 그리고 나중에 모더니즘이 비판을 받은 것은 당연한 것이다. 순화의 과정은 사실상 다른 미술 유파나 방법을 배척하는 과정이며 그것의 합리성은 사회 및 정치적 이상의 합리성에 의해 결정된다.

물론 80년대 술에서 가장 중요한 것은 역시 사실주의에 대한 인식의 문제였다. 이 점은 ‘성성화회’의 전시회 외에 그에 동반되는 이론적인 모색 또한 때어 놓고 생각할 수가 없다. 서양 모더니즘의 미술방법, 사상, 관념, 표현방법에 대한 인식에 큰 도움을 주었던 것이다. 사오다전은 중앙미술학원에서 간행하는 <세계미술> 창간호에 <서양 현대미술 유파 소개>라는 시리즈 글을 게재하여 인상파, 후기인상파, 상징주의, 야수파, 입체파, 미래파, 표현주의 등을 소개하였다. 그리고 제 2호에는 이어서 다다니즘, 초현실주의, 추상주의, 팝아트, 옵아트, 활동파 미술과 하이퍼리얼리즘 등을 소개하였다. 123)

당시 젊은 세대 미술가들에게 있어서 중요한 것은 ‘모더니즘이 무엇이나’일 뿐 ‘사실주의가 무엇이나’는 관심의 대상이 아니었다. 비록 나중에 당의 문예 정책과 미술방침에 변화가 생겨 자산계급 자유화를 비판하고 정신오염의 문제를 제기하기도 했지만 모더니즘은 젊은 세대 미술가들의 의식에 깊이 뿌리를 내리고 보다 충분히 서양 모더니즘 미술을 흡수하는데 여건을 마련하였다. 반드시 지적하고 싶은 것은 젊은 세대 미술가들이 급진적인 자세로 역사의 무대에 등장한 데는 중년세대 비평가들이 모더니즘 미술을 소개하고 숭배하고 문혁시기 미술에 대해 비판한 것과 구분해서 생각할 수가 없다. 사오다전, 우지아핑(吳甲豐) 외에 젊은 세대 이론가들도 미술이론과 비평 면에서 갈수록 중요한 역할을 하였다. 124)

123) 사오다전의 이런 글들은 나중에 책으로 묶여져 중국의 미술계, 특히 젊은 세대 미술가들과 미술학원의 학생들에게 널리 알려져 사람들이 서양 모더니즘을 이해하고 인식하며 연구하고 공부하는 입문서가 되기도 하였다. 그리고 사오다전은 또 전국의 일부 지역에 돌아다니며 강연도 하여 80년대 미술에서 모더니즘 경향의 출현에 큰 영향을 미쳤다.

124) 개혁개방 이후 중앙미술학원, 중국미술연구원, 절강미술학원, 호북미술학원에서 나이가 좀 많이 든 몇 명의 대학원생을 입학시켰는데, 이들 대학원생들은 1980년대에 졸업한 이후 곧바로 미술이론의 무대에 등장했다. 이들은 당시의 미술이론의 확립에 매우 중요한 역할을 하였다. 대표적인 이들로 량사오쥘(郎紹君), 수이티엔중(水天中), 리

80년대 중반 중앙미술학원은 시대의 흐름에 따라 유화과에 제4화실을 설치한다. 서양 모더니즘 형태의 미술을 탐구하고 실험하기 위해서였다. 당시 유화과 교사였던 린강(林崗)이 실장을, 주평런(葛鵬仁)이 부실장을 각각 맡았다. 제4화실은 중국의 미술학원 중에서 가장 먼저 모더니즘 미술의 탐구, 창작, 강의와 연구를 진행한 기구라 하겠다. 또 서양 모더니즘 미술의 영향에 대한 중국 현대미술의 긍정적인 반응이라 할 수도 있다. 125)

2. 85'신사조 미술과 구체적 분포 상황

a. 신사조 미술

85년과 89년에 나타난 신사조 현상은 중국미술사에 중요한 영향을 미쳤고, 그 후 90년대 실험미술에 대해 큰 역할을 했으며 동시에 90년대 실험미술 경향의 출현에 가능성을 보여주기도 했다.

이들은 각 지역 미술학원 졸업생들을 주체로 하여 대대적인 신세대 미술운동을 벌인다. 그러나 이들의 운동은 매스컴과 미디어의 대대적인 보도에 크게 힘입은 바 있다. 운동의 출발은 80년 ‘황산회의(黃山會議)’와 ‘유화미술토론회’가 될 것이다. 126)이 회의가 중요한 것은 이 회의에서 많은 쟁점 이슈

우시아오춘(劉曉純), 피다오지엔(皮道堅) 등을 꼽을 수 있다. 이와 동시에 각 지역 미술가협회에서는 비평정신이 강한 이론가들도 이 시기에 나타난다. 북경의 리시엔팅(栗憲庭), 호남의 덩핑시양(鄧平祥), 호북의 팡더(彭德), 내몽고의 지아팡저우(賈方舟) 등이 이에 속한다. 이들의 신 미술에 대한 관용과 지지, 이해는 신시대 미술 발전에서 중요한 의미를 지닌다.

125) 모더니즘 미술이 학원화에서 중요한 것은 어떻게 제대로 된 모더니즘 언어를 습득하는가 하는 문제일 것이다. 사실상 언어의 순수화, 형식의 자율화와 독자성은 서양 모더니즘의 본질적인 특징으로 사실적 기법의 시각에서 보면 문제가 있을지도 모르지만 모더니즘의 경우에는 언어의 순화가 당연한 이유를 갖추고 있다. 80년대 후반에는 중앙미술학원 제4화실의 교사인 원리핑(聞立鵬), 주평런(葛鵬仁), 멩뤄딩(孟綠丁)의 미술교육이 미술계에 큰 영향을 미쳤을 뿐만 아니라 제4화실을 졸업한 일군의 학생들도 현대미술 형태의 창작에서 주목할 만한 업적을 이루면서 주목 받는 화가로 성장하였다. 그 중에 대표적인 인물들로 왕위핑(王玉平), 셴링(申玲), 장팡바이(張方白), 지다춘(季大純), 시아쥬나(夏俊娜) 등을 들 수 있다.

126) 회의는 중국미술연구원 미술연구소와 중국미술가협회 안휘성 분회에서 주최했고 중

들이 토론되었기 때문이다. 그 번 회의에서 가장 주목되는 점은 ‘관념갱신’의 슬로건을 내 건 것이다. ‘관념 갱신’은 사람들로 하여금 사회의 여러 현상들에 대해 과감히 사고할 수 있게 한다. 그리고 미술작품 창작에서의 형식이나 내용의 문제가 아니라 미술의 본질, 기능 등 보다 근본적인 문제에 대해 이해하고 연구하게 한다. 따라서 ‘관념 갱신’은 사실상 새로운 시대의 개막을 위해 미술의 근본적인 문제에 대해 다시 생각할 수 있도록 하였다. 바로 이 때문에 그때 회의는 나중에 일어난 젊은 세대의 미술운동과 직접적인 관련을 가지게 된다. ‘성성 미술전’에서 ‘85’신사조’ 미술운동에 이르기까지 가장 핵심적인 과제는 관념의 혁명이었던 것이다. 물론 출발은 형식면에서의 혁명이 되었지만 본질을 들여다보면 역시 관념의 혁명이었다. 따라서 ‘황산회의’는 어떤 의미에서는 새로운 실험의 시대를 개막을 알린 것이 된다고 하겠다.

이어서 좀 일찍 깨우친 미디어들이 별떼처럼 모여들어 85신사조 미술을 강력하게 밀어 주었다. 그 중에서 <중국미술>¹²⁷⁾은 1985년에 창간된 이 신문은 85신사조 미술의 확산에 중요한 역할을 하였다. 중요한 의미를 지니는 논쟁성 글들을 많이 게재하여 미술계의 사상을 반영했고 또한 중청년 미술가들이 각자의 견해를 발표하도록 기회를 마련해 줌으로써 여러 가지 사상들이 상호 소통할 수 있는 공간의 역할을 한 것이다. 나중에 신문은 주장이 지나치게 급진적이라는 이유로 정간되고 말았다.

다음은 <미술사조>로 1984년 10월에 창간, 1985년 1월에 시험호를 내고 4월에 정식 창간되었다. ¹²⁸⁾<미술사조> 역시 개척성이 뚜렷한 이론지로서 주로 젊은 세대 이론가와 미술가들의 이론적인 활동을 지원하는 것으로 특징지어진다.

1985년에는 또 <강소화간>이 판면 개정을 하면서 신사조 미술운동에 적극 참여하였다. 과거의 미술 보급형에서 새롭게 ‘현대에 발을 붙이고 중청년을

양미술학원, 북경화원, <미술사론>편집부에서 기획했다. 회의는 1985년 4월 하순 안휘성(安徽省) 황산(黃山) 기슭에 위치한 경현(涇縣)에서 열렸다.

127) 중국미술연구원 미술연구실에서 주관한 신문으로 중국의 유명한 미술평론가들과 미술 관련 화가들이 주도하였다. 사장은 장쑤(張薈), 주필은 리우시아오춘(劉驍純), 편집위원은 리시안팅(栗憲庭) 등이었다.

128) 주필은 평더(彭德), 부주필은 저우사오화(周韶華), 루무신(魯慕迅), 편집위원은 리우왕지(劉綱紀), 천팡지(陳方旣), 피다오지안(皮道堅) 등이었다.

대상으로, 미래를 향하여'라는 슬로건을 내걸고 중청년들의 작품과 사상을 반영, 소개하였으며 창의성 위주의 미술을 제창했다. 이 때문에 <강소화간>은 학술적인 논쟁을 부추기게 되었으며 점차 중국 미술계의 각광을 받게 되었다.

1985년에 창간된 또 하나 중요한 출판물은 호남미술출판사에서 발간한 <화가>지다.¹²⁹⁾ 잡지는 많은 지면을 할애해 구원다(谷文達), 황융병(黃永砫)¹³⁰⁾ 등 당시 주목받는 미술가들을 소개함으로써 신사조 미술의 발전을 추진하는 데 중요한 역할을 하였다.

그 밖에도 <세계미술>, <미술역총> 등도 젊은 세대 미술가들에게 이론적인 자원을 제공해 주었을 뿐만 아니라 외국 미술을 접할 수 있는 장을 마련해 주었다. <세계미술>은 중앙미술학원에서 주관했고 <미술역총>은 절강미술학원에서 편집했다. <세계미술>은 주로 서양 모더니즘 미술 유파를 소개하는 것으로 특징지어지며 <미술역총>은 주로 영미의 일부 미술이론가, 미술사가들의 이론들을 소개하여 미술계의 이론 수준 제고에 큰 기여를 했다. 특히 판징중(範景中) 등이 <미술역총>에 콰브리치(E.H.J.Gombrich) 등의 미술사 방법론을 소개함으로써 중국의 미술이론계는 물론 회화계에까지 깊은 영향을 미쳤다.

이론의 활성화는 신사조 미술을 더욱 매진하게 하였고 또 이들의 미술적 실험과 창작에 이론적인 근거를 마련해 주었다. 국제청년조직위원회에서 주최한 '전진하고 있는 중국 청년미술작품전람'은 '국제청년년미전'이라 불리기도 하는데 1985년 5월에 중국미술관에서 전시되었다. 그 번전시회에 출품된 작품들은 당시 중청년 미술가들과 비평가들로 심사위원회를 구성해 심사했으므로 젊은 미술가들이 창작한, 모더니즘 경향의 작품들이 전시될 기회를 얻게 되었다.

전시된 젊은 화가들의 작품 572점 중에서 다음 몇 가지 경향은 반드시 설명이 필요할 것 같다. 첫째는 작품들에서 젊은 세대 미술가들의 급진적인 경

129) 선후로 수페이창(蕭沛蒼), 리루시(李路時), 탄리진(譚力勤), 원칭이(袁慶一), 허산(何山), 저우지엔(鄒建平) 등이 편집을 맡았다.

130) 구원다(谷文達), 황융병(黃永砫)은 85新思潮 美術의 중요한 화가들로 현재 외국에서 활동 중.

향이 드러난 점이다. 둘째는 미술과 시대에 대한 사고의 성향이다. 이들의 작품에서는 철학, 관념 그리고 미술형식의 낯설게 하기에 대한 사고를 엿볼 수 있다. 이러한 생각들은 젊은 세대 미술가들이 미술의 무대에 등장하는 데 매우 중요한 역할을 하였으며 동시에 젊은이들의 역동성을 드러내기도 했다. 셋째는 차이이다. 중년세대 미술가들은 미술의 형식적 미감이나 회화 언어의 매력에 매료되어 있다고 하면 젊은 세대 미술가들은 형식의 낯설게 하기와 관념의 특수성, 그리고 주제와 인간에 대한 독특한 이해에 보다 주목한다. 넷째는 작품의 주류 경향은 여전히 사실적 기법이었다는 점이다. 그러나 이들의 사실적 기법에는 실존주의, 초현실주의의 의식이 스며들어 작품에는 인간의 고통, 고난, 고통, 황당함 등의 감수와 깨달음이 표현되어 현대적 의식을 드러냈다. 작품에서의 이러한 깨달음은 중년세대 미술가들에게서는 찾아보기 어려운 것이었다. 이 또한 중·청년 미술가들이 가진 특성이기도 하였다. 이러한 특성들은 거의 모든 젊은 세대 미술가들의 작품에서 보여주고 있었던 바, 이들의 특징들이 이처럼 한꺼번에 드러난 일은 아마도 그때가 처음일 것이다.¹³¹⁾

젊은이들의 작품에 왜 이런 의식과 사상적 경향이 드러난 것일까? 따져보면 주로는 서양의 현대철학, 특히 실존주의 철학과 중국의 노장 및 선종 철학의 영향에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 장권(張君), 멩뤄딩(孟祿丁)의 <새로운 시대에>는 크게 주목을 받은 작품이다. 이 작품은 어떤 상징이라 할 수 있다. 즉 작품에는 새로운 시대의 도래가 상징적으로 표현된 것이다.), 장권(張君), 멩뤄딩(孟祿丁)은 미술적으로 설명적인 줄거리 회화, 즉 한 간단한 구

131) ‘국제청년년 미전’에 출품된 작품들 중에서 초현실주의적인 작품들인 장권(張君), 멩뤄딩(孟祿丁)의 <새시대에--아담과 이브와의 계시>(그림20), 원경일의 <봄이 왔네>, 리구이쥘(李貴君)의 <화실>(그림21), 그리고 리우시아푸(俞曉夫), (그림22)의 일부 작품들 등은 모두 반현실, 반주제, 반논리, 반심미, 반중심의 경향을 드러내고 있다.

1985년 일부 미대 졸업생들의 졸업 작품에도 냉담, 황당, 괴이 등의 경향들이 엿보인다. 가령 아오지엔리(耿建筮)의 <전등 빛 아래의 두 사람>, 천런(陳仁)의 <돌파> 등이 그러하다. <노빙(老聘)> 등 린춘(林春)의 조각에서는 철학적인 의미가 돋보인다. 그리고 <구름>(그림23), <골목>(그림24), <비둘기>(그림25), <동년의 회억>등 작품들에서는 또 다른 새로운 미술적 특징들이 엿보인다. 당시 중앙미술학원, 사천미술학원과 절강미술학원 학생들의 작품이 특히 두드러지는데 이들 작품은 사회적으로 크게 파문을 일으켰다.

성으로 주제를 해명하는 창작 형식을 부정하면서 이는 ‘보다 많은 문자적 논리를 결들인 회화에 불과’하다고 주장했다. 동시에 이들은 형식미에 역점을 둔 회화와 단순한 시각적 자극만을 추구한 작품을 부정했다. 이들이 주장한 것은 ‘미술관념’이었다. 이들 스스로의 자리매김은 정확하다고 볼 수 있다. 이들 작품이 중요한 것은 작품에 이들의 문제의식이 표현되었기 때문이다. 이들은 여러 가지 상징적인 기호들을 통하여 자신의 사상과 의식을 표현했던 바, 이들의 주장과 기법은 중국 모더니즘 미술의 출발점으로 기록되었다. 이들은 학교에서 공부한 사실적 기법과 능력을 이용하기는 하였지만 이들의 문제의식은 그 시대에서는 한 걸음 앞선 것이었으며 의미도 매우 깊다 하겠다.

b. 구체적 분포 상황

80년대 중반에는 젊은 미술가 그룹들이 전국 각지에서 형성되었다. 그리고 ‘전통에 도전한다’는 의식의 측면에서 이들 미술가들은 공통점을 가지고 있었다. 그러나 지역에 따라 미술 그룹들이 보여 준 양상은 상이하다. 이들 그룹을 지역에 따라 다음과 같은 몇 가지 큰 특징적 단위로 나누어 설명할 수가 있다.

북방에서는 주로 흑룡강성의 ‘북방미술군체(北方美術群體)’, 그리고 강소성, 절강성, 안휘성 등의 동남연해지역, 호북성, 호남성, 운남성, 사천성등의 화중서남지역이고 상해시와 광둥성도 하나의 그룹으로 묶여진다. 마지막으로 북경을 중심으로 한 화북지역이다. 신사조 미술에 대한 서술과 분석은 이미 상당 정도 이루어졌으므로 여기서는 그 중의 중요한 그룹 혹은 현상에 대해서만 살펴보겠다.

‘북방미술군체’는 ‘승고’함의 미술경향을 보인다. ‘북방미술군체’는 1984년 9월 15일 설립되었다. 주요 멤버로는 왕광이(王廣義)¹³², 런지엔(任戩), 수취

132) 왕광이(王廣義, 1957-) : 중국 흑룡강 哈爾濱에서 태어난다. 1984년 절강미술학원 서양 화학과에 졸업한다. 문화 혁명시기의 노동자, 대중비판 형상과 현재 유행하는 콜카콜라, 화장품의 형상을 증시하고 되도록 회화성이라는 것은 제거한다. 사람한테 당대생활의 존재를 진술하다. 이것으로도 중국당대 스펙트럼예술의 선구자가 된다. 제1기 서양화비엔날레(廣州)금상.

엔(舒军), 리우엔(劉彦) 등이다. 이들 그룹의 주요 특징은 문화의 시각에서 중국의 현대미술에 접근했다는 점이다. 이들은 설립 당시 그룹 다음과 같은 선언을 내고 있다.

“우리의 회화는 미술이 아니다! 우리의 사상을 전달하는 수단일 뿐이다. 우리의 미술은 우리의 모든 사상 중의 한 측면일 뿐이다. 우리는 이른바 순결한 회화 언어를 절대 반대한다. 그것은 스스로 재료의 특성을 발휘하는 언어이기 때문이다. 우리는 어떤 회화의 가치를 평가할 때 첫째 기준은 거기에 진정한 이념을 나타낼 수 있으리라고 본다. 즉 거기에 인류 지혜의 힘을 나타냈느냐, 인류의 귀중한 품성과 고상한 이상을 드러냈느냐가 첫째 기준이 된다는 말이다.”¹³³⁾¹³⁴⁾

북방미술단체는 미술을 통하여 정감의 장엄, 숭고, 냉정, 숙목을 표현하고자 했다. 이들은 어떤 의미에서는 치리코(GiorgioDeChirico)의 형이상학적인 회화의 영향을 입었다고 할 수 있으나 신비감은 배제되고 오히려 고전적인 장엄함과 숙목함을 추구했다. 그런데 런지엔(任戩)의 작품에서는 이러한 ‘숭고’가 중국의 전통문화 중에 있는 신비주의의 우주관을 표현하는 것으로 나타난다. ¹³⁵⁾

이들 미술가들은 관념적인 경향이 매우 강함을 알 수가 있다. 이들은 문혁 시기의 미술가 혹은 마오저동(毛澤東) 시대의 미술가들처럼 미술이 표현한 사상이나 관념에 보다 주목한다. 이는 80년대 전 기간에 걸쳐 드러난 자기모순이라 하지 않을 수 없다. 주관적으로는 마오저동(毛澤東) 시대의 미술창작 패러다임을 깨고자 했지만 객관적으로는 오히려 변상적으로 계승하고 있었던 것이다. 전체적으로 보면 80년대는 이상주의의 시대였지만 이러한 이상주의

133) <中國美術報>, 1985年, 第18號.

134) 그들은 또 아무 증거도 없지만 매우 재미있는 견해를 내놓았다. 즉 현대 사회에서 동양과 서양의 문화 모두 문제가 드러났고 모두 역경에 처했다. ‘북방문화(寒帶-后 문화라고도 함)’만이 이러한 역경에서 탈출할 수 있게 한다. 이러한 문화의 목적은 광범위하고 고상한 이성정신을 고양하고 궁극적인 실재, 인류의 완벽화와 정신의 깊이를 지향한다는 것이었다.

135) 이러한 ‘숭고’에 대해 왕광이(王廣義)는 다음과 같이 표현하고 있다.

“나는 화면에 독일의 스트라스 교회의 그것과 같은 형식을 펼쳐내고자 했다. ...굳어진 색깔들의 덩어리가 시각적으로는 장엄하고 안정된 느낌을 주는데 이런 느낌은 숭고한 정신과 서로 통하는 것이다.”(<美術思潮>, 1987年, 5號.)

는 곧 마오저동(毛澤東) 시대의 중요한 특징 중 하나이기도 했다. 가오밍루(高明濤)가 지적한 것처럼 ‘북방미술군체’는 이성, 사조의 대표였다. 사실상 이러한 ‘이성’에도 이상주의적인 성분이 많이 섞여 있기 때문에 공허하고 허황하다는 혐의를 떨쳐 버릴 수가 없다. 그래서 왕광이(王廣義)도 나중에 이점을 인정하고 있는 것이다. “이른바 신앙의 숭고함이란…일종의 불필요한 가설에 불과하며 인문적인 열정이 무질서하게 발전하면서 비롯된 것이다.”(136)137)

‘북방미술군체’에서 리우옌(劉彥)은 과학철학, 동양철학에 대해 이해가 깊은 사람이다. 길림대학 물리학과 출신인 그는 동북농업대학 물리학과 교사를 역임하기도 했다. 80년대 ‘미래에로’시리즈 중에 동양신비주의와 물리학의 관계를 다룬 책이 있다. 리우옌(劉彥)이 그 책을 읽었는지 여부는 알지 못하지만 그의 글에서는 비슷한 논리를 발견할 수가 있다. 138)

연해지역은 전통문화에 대해 반성하고 비판하는 성향을 보인다. 동남 연해지역(즉 절강성 강소성 일대)에는 전통 문화의 뿌리가 깊다. 원, 명, 청시기 문인화는 바로 이 일대에서 태동하였다. 이런 요소는 이 지역 현대예술가들의 창작방식에도 영향을 미치고 있다. 이 지역 사람들은 전통문화에 대한 비판에서 가장 강하게 나오고 있고 또 미술적 기법에서도 가장 급진적인 모습

136) 呂澎易丹, 『中國現代美術史』, (湖南美術出版社, 1992), p. 166.

137) 여기서 짚고 넘어가야 할 것은 ‘북방미술군체’의 기본적인 전략은 하나의 문화--‘숭고’한 ‘寒帶-后 문화로써 다른 하나의 문화’--‘병적이고 말초적인 로코크식의 문화’(사실상 ‘쇠락’한 중국 문화 전반을 가리킴)를 반대했다는 점이다. ‘북방미술군체’는 다분히 니체(Nietzsche)의 영향을 받았다고는 하지만 니체에게 있어 ‘생명’은 ‘문화’와 대립된다는 사실을 의식하지 못하고 있는지도 모른다. 다시 말하면 문화의 발달 자체가 생명을 억압한다는 사실을 알지 못한 것이다. 따라서 니체 철학의 영향을 받았다면 ‘북방미술군체’의 뺏속에는 표현주의가 스며 있어야 할 것인데 오히려 “이성”이라는 모습으로 나타난 것이 아닌가 한다.

138) 그는 <분석의 변계>에서 다음과 같이 쓰고 있다.

“양자 관념과 동양철학 사이에 놀랄만한 유사성이 존재함을 사람들은 발견하였다. 이것을 가능케 한 메카니즘은 무엇인가? 나는 이를 우리의 의식 활동과 우주의 존재 사이의 개체 ‘생존’의 특수한 상태를 초월한 보다 보편적이고 본질적인 동원성으로 인식한다. 경험은 당연히 그 기원에 있어서 이러한 동원성을 내포하지 못하고 있다.”(<美術>, 1987年 9號.)

이 글에서 우리는 유언이 미술적 탐구 과정에 당시 특수한 학술적 분위기의 영향을 받고 있음을 알 수가 있다. 이 때문에 그는 미술 행위에서 자신의 원래 전공을 충분히 이용하고 있기도 하다.

을 보이고 있다. 전통에 대한 반성과 비판은 두 가지 경향성을 나타낸다. 하나는 유희적이고 조롱 섞인 태도로 전통 문화의 기호들을 그대로 차용하는 것이고 다른 하나는 ‘생명 본능’으로써 전통에 도전하고 자아의 감수를 강조함으로써 전통을 배제한 것이다. 1986년 2월 우산주안(吳山專)은 주산(舟山)에서 ‘붉은 유머 화가단체’를 설립했는데 주요 멤버들로는 절강미술학원 사범과 1983학번 학생들인 장하이저우(張海舟), 니하펑(倪海峰) 등이었다. 이들이 주목을 받은 것은 이들이 ‘적·흑·백 전시회(赤·黑·白展示會)’를 개최하면서부터다. 이전시회 작품들은 집단의 명의로 창작한 것들로 절강미술학원 내부 교류 형태로 이루어졌다. 전체적으로 작품들은 확실히 ‘유머적’이다. 이들은 적, 흑, 백 3가지 색상을 결합시키고 거기에 중국 한자들을 섞어 놓았다. 여기서 주목할 것은 작품에 사용된 문자들이 당시 ‘문화열기’와 관련하여 끊임없이 입에 오르던 개념과 이름들로 다분히 형이상적인 것들이라는 점이다. 물론 ‘형이하’ 학적인 것들을 이용하여 해체의 의미를 띠면서 서로 어울려 대조를 이루고 유머를 창출하기도 한다. 거기에 사용된 기호들로는 태극도 등이 있으며 문자로는 ‘열반’, ‘쓰레기’ 등이 있다. 이런 문자놀이도 보인다. ‘적색유머’에 속하는 작품 <紅·黑·白 세번째>에서 민간의 대련을 붙이는 관습을 이용하여 가운데 난 문에 ‘門’자를 크게 써놓고는 오른 쪽에 ‘많이 먹으면 뱃가죽에 이롭고’를, 왼쪽에는 ‘적게 먹으면 맛이 줄어든다’를, 횡비¹³⁹)로 ‘백인 입 백개’를 써놓았다. 여기서 우리는 미술가들은 사실 매우 간단한 것, 즉 선종에서 일상화된 기지로서 그들의 느낌을 표현하고 있음을 알 수가 있다. 신사조 미술에서 문자의 이용은 매우 특이한 현상이라 할 수 있는데, ‘적색유머’의 ‘홍·흑·백 전시회’는 그 중 먼저 문자를 미술작품의 주제로 이용한 미술행위라 하겠다. 구원다(谷文達)은 이 시기 한자에 대한 비판을 실험하기도 했다.

1986년 5월 27일, 장페이리(張培力), 아오지엔리(耿建翌), 송리(宋陵), 바오지엔페이(包劍斐), 관잉(關穎), 왕치양(王強) 등이 ‘지사(池社)’를 설립하였다. ‘지사’는 주로 미술 문제의 깊은 사고를 바탕으로 인간의 건강과 정신의 추구를 설립의 취지로 삼고 있다. <미술사조> 1987년 제1호에 이들의 주장이 발

139) 서예의 한 형식으로 對聯에서 문 윗 쪽에 붙이는 글.

표되었다. 그들은 미술은 ‘어의의 불가지성’, ‘핵심의 불가언설’¹⁴⁰⁾을 동반하며 따라서 반드시 ‘철학과 비철학’, ‘종교와 비종교’, ‘미술과 비미술’ 및 세속과 이상 사이의 ‘미술’을 추구해야한다고 보았다. 여기서 우리는 당대의 미술가들이 어떤 문제에 대해 명백히 밝히고자 노력했다기보다는 오히려 더 복잡하게 만들어 그러한 생각의 어려움으로써 반성의 시선을 끌어 오고자 했음을 알 수가 있다. 이는 당시 중국 사회의 한 특징이기도 하다.¹⁴¹⁾

1986년 ‘지사’가 설립된 이후 다시 몇 번의 미술 이벤트가 있었다. 그 중 <작품 1번--양씨 태극 시리즈>는 1986년 6월 1일 오전 9시부터 2일 새벽 4시 반까지 이루어졌는데 12점의 관련 작품들로 이루어졌으며 한 점이 높이 3미터에 달했다. 신문, 감광지를 가위로 오려서 양씨 태극권의 모습을 도해식으로 표현하였다. 그것을 새벽에 절강미술학원 근처 남산로(南山路) 옆에 있는 높이 4미터 되는 푸른 벽돌 담 벽에 붙여 놓았다. 총 길이는 60미터에 달했다. 그 과정은 전반적으로 긴장과 걱정이 충만했으며 따라서 체험도 신선했다. 11월 2일과 4일, ‘지사’의 네 멤버들(야오(耿), 장(張), 송(宋), 바오(包))은 또 <작품 2번--녹색 공간의 걷는 자>를 완성시켰다. 그 외에도 <작품 3번--왕과 왕후>, <작품 4번--001> 등이 제작되었다. 이는 철학화, 관념화 된, 매우 충격적인 미술전시회였다고 할 수가 있다.

강소성에는 ‘홍색·려(紅色·旅)’라는 미술 그룹이 있었다. 이 그룹은 강소성의 ‘대형현대미술전(大型現代美術展)’에서 출발하였다. 전시회는 ‘강소청년미술주간’의 한 부분이었다. ‘강소청년미술주간’은 1985년 10월 15일부터 21일까지 성황리에 진행되었다. 미술 주간으로서 ‘대형현대미술전’은 1985년 10월 15일 강소성 미술관에서 개막되었다.

전시회의 취지는 청년들의 열정과 현대의 정신을 보여주면서 변혁과 창의력

140) ‘語意的 不可知性’, ‘核心の 不可言說’.

141) 이 그룹은 ‘85신공간’ 전시회를 토대로 형성되었다. 1985년 12월 12일-15일 이들 미술가들이 아직 그룹을 만들기 이전에 먼저 절강미술학원 진열관에서 ‘85신공간전시회’를 가졌었다. 그 전시회에서는 장페이리(張培力)의 작품이 특히 돋보였다. 또 그 자신도 이 전시회를 통하여 신사조 미술의 무대에 등단하였다. 그의 작품 <재즈를 감상하라>와 송링(宋陵)의 작품 <사람·파이프>, 그리고 작품들은 전체적으로 공업화의 특징을 드러내면서 냉혹한 분위기를 나타내고 있다. 야오지엔리(耿建翌)의 <제2의 상태>와 ‘지사’의 행위작품 <양씨의 태극 시리즈>, 송링(宋陵)의 <의미 없는 선택> 등에는 관념적 미술의 일부 특징들이 표현되고 있다.

을 주창하려는 데 있었다. 전시회는 젊은 미술가들의 작품을 중심으로 이루어졌다. 따라서 하나의 단체적 현상으로 보아도 무방할 것이다. 그전시회를 토대로 8명의 젊은 미술가들이 ‘홍색·려’라는 단체를 설립했다. 양즈린(楊志麟)의 해석에 따르면 ‘홍색·려(紅色·旅)’에서 ‘홍색’은 생명을, ‘려’는 생명의 과정을 뜻한다. 그들은 쉬레이(徐累), 양즈린(楊志麟), 덩팡(丁方), 쉬이후이(徐一暉)가 만든 선언문을 발표하기도 했다. 주로 비극적인 감정과 비극 의식의 문제를 내용으로 담고 있었다.

‘홍색·려’는 1986년 9월에 정식 설립되었다. 주요 멤버로는 덩팡(丁方), 쉬레이(徐累), 양지린(楊志麟), 차이시아오강(柴小剛), 관처(管策), 쉰친(潘勤), 차오시아동(曹曉東), 쉬이휘(徐一暉) 등이었다. 1987년 5월 20일 ‘홍색·려’ 멤버들은 남경미술학원 전시실에서 ‘제일역(第一驛)’이라는 주제의 전시회를 열었다. ‘제일역’은 ‘생명 과정의 첫 역’을 뜻한다. 전시회에는 40여 점의 작품이 전시되었다. 당시 북경의 비평가인 가오밍루(高明潞), 리시엔팅(栗憲庭), 저우옌 등이 개막식에 참석하여 좌담회를 개최하기도 했다. 이들 미술가들은 전체적으로 ‘85신사조의 경향과 일치하였다. 그 번 전시회로 하여 이들 미술가들은 현대미술에서 중요한 인물로 부상하였다.¹⁴²⁾

‘하문달달(廈門達達)’도 당시 주목 받는 그룹이었다. ‘하문달달’은 황용병, 린지아화(林嘉華), 리우시아오강(俞小剛), 지아아오밍(焦耀明) 등이 만든 것이다. ‘하문달달’의 초기 멤버였던 이들은 1983년 5월에 ‘오인현대화전’을 개최

142) 양즈린(楊志麟)은 항상 많이 생각하는 미술가였다. 그는 <미술주간>에 <인간은 물고기가 진화--사람은 물고기를 즐겨 먹는다>, <천지간은 멀기도 하도다> 등 작품을 출품했고 ‘제일역’ 전시회에는 <야수 1>, <야수 2>, <별자리>, <붉은 과일> 등을 출품했는데 그의 작품에는 현대 토템의 의미가 짙게 나타난다.

쉰친(潘勤)은 중국화(동양화) 화가이며 1958년 남경에서 출생했다. 그의 작품은 신비주의적 의미가 짙게 나타난다. 당시 노장 철학의 영향과 관련된다 하겠다. 그는 초현실주의의 영향도 받은 것으로 알려졌다. 그러니까 중국 수묵화의 특징과 서양 초현실주의를 결합시켰다는 말이 되겠다. 쉬레이(徐累)의 작품은 초현실주의적인 특징이 뚜렷하다. 쉬이후이(徐一暉)는 그 번의 전시회에 출품한 가장 나이 어린 미술가였고 다분히 우환의식을 소유한 화가로 작품에는 우환과 비극 의식이 짙게 나타난다. 쉬이후이(徐一暉)와 차이시아오강은 <문화고고 이벤트>(움직이는 경물 사진)를 내놓았다. 관처(管策)은 <실내에서 오는 위안>(종합 재료)이라는 작품을 선보였다. 이들 작품에서 우리는 이들의 미술 성향이 대체적으로 북방 미술단체의 것과 비슷하다는 것을 알 수가 있다.

한 바 있는데, 그 번전시회에서 벌써 현대미술에 대해 회의를 드러내며 ‘반미술’을 지향했다. 나중에 ‘하문달달--현대미술전’이 1986년 9월 28일부터 10월 5일까지 하문시(廈門市) 신미술관에서 개최되었는데 출품 작가는 13인이었다. 앞에서 든 4명 외에 린춘(林春), 지타이란(紀泰然), 황핑(黃平), 리이링(李一菱), 리야오니엔(李躍年), 리시앙딩(李翔等) 등이 합류하였다. ‘하문달달’과는 마셀 듀산(Marcel Duchamp)과 존 카이치(Johncage) 등 서양 미술가들의 영향을 많이 받았고 의식적으로 이들과 선종을 결합시키고 있다.

강소성(강소省)의 ‘신야성화파’는 1985년 6월에 설립되었다. 143) 그들은 선언문에 다음과 같이 적고 있다. “‘신야성주의’는 회화의 방식으로 스스로 만든 ‘유열설(愉悅說)의 원칙을 통하여 자신에게 주어진 자유에 도달할 것이다. 회화의 범주 내에서 인류 종족의 온전한 내포를 복원 완성할 것이다.”144)

1986년 5월 서주(徐州)에서 ‘현대미술전’이 개최되었는데 여기에는 우핑런(武平인), 취앤(渠岩), 옹치엔칭(翁劍青), 스리화(사棣華) 등이 표현주의, 초현실주의 등 모더니즘 경향의 작품들을 출품했다. 우핑런(武平인)의 작품은 다다이즘의 성향을 드러내고 있다.

서남미술가들의 ‘생명의식’ 관심을 가지고 있던 작가들이 중심이 되어 ‘서남미술연구군체’라는 명칭으로 1986년 8월에 곤명에서 설립되었다.145) 가오밍루(高明潞)는 ‘서남미술연구군체’에 대해 85시기(85신사조미술을 가리킴)의 ‘생명지로(生命之流)’의 가장 중요한 갈래로 본다. 146)

西南미술연구군체는 ‘신구상’이라는 측면에서 그들의 미술적 주장을 나타냈다. 1986년 8월 ‘신구상’ 제3회 슬라이드·사진·학술논문전’의 머리말에 이들은

143) 멤버로는 푸저난(傅澤南), 피즈웨이(皮志偉), 판보(樊波) 등이었다. 그룹 명칭에서도 알 수 있듯이 이들은 표현주의를 지향하는 그룹이었다.

144) 高明潞 外, 『中國當代美術史』, (上海美術出版社, 1991), p. 279.

145) 대표적인 인물들로는 마오취후이(毛旭輝), 장룽(張隆), 허우윈이(侯文怡), 판더하이(潘德海), 예용칭(葉永青), 수지양화(蘇江華), 딩푸더(丁德福) 등이 꼽힌다.

146) 1986년 10월 이들은 곤명(昆明)의 운남성(雲南省) 도서관에서 ‘신구상 제3회 슬라이드·사진·학술논문전’을 개최하였다. 그 이전에 이들은 1985년 6월에 상해 정안구 문화관에서 운남, 상해 ‘신구상화전’을 개최했고 1985년 7월에는 남경에서 전시회를 했다. 1986년 11월과 1986년 12월에는 또 사천미술학원과 북경대학이 합동으로 슬라이드 등을 사용해 ‘신구상’ 및 ‘서남미술연구군체’ 미술을 소개하기도 하였다. 이들이 사용한 슬라이드 소개 방식은 매우 빠른 시간 내에 그룹의 미술을 전파할 수 있다는 장점이 있었다.

다음과 같이 쓰고 있다. ‘생명의 클라이막스가 행동임을 의식하지 못한다면 보다 나은 행동을 할 수가 없다. 행동은 인류 생명 의지의 가장 직접적인 노출이다.’ 그리하여 ‘행동, 드러내기, 초월’은 이들의 가장 중요한 미술적 주장이 되었다. 이들은 전원 목가식의 미술, 민속적인 미술을 반대하고 인간의 진실에 접근하고자 했다. 이들의 가장 뚜렷한 특징은 강한 ‘생명의식’이었다.

“뜨거운 땅에서 부화한 미술가들의 핏 속에는 항상 야성이 꿈틀거리며 혼탁하고 거치른 우주와 생명 자체의 합일을 갈망한다. …신비로운 몽롱함이 시간과 공간 위에 덮여 지역과 역사, 시상과 환상, 생명과 마음의 계선을 흐려 놓으며 이는 시작도 끝도 없는 무한한 이미지의 영원함을 암시한다. 이성의 성수가 여기에 뿌려지면 곧 자욱한 안개로 피어오른다. 만물과 교감하고 천지가 합일된 혼돈 속에서만이, 시각과 깨달음, 물상과 심상, 환상과 사실, 이성과 감정, 아와 망아, 초아의 상호 침투와 합일에 의해서만이 우리는 무엇인가를 깨들 수 있으며 저 끝없는 대무대유(大無大有)의 경지를 직감할 수 있는 것이다.”¹⁴⁷⁾ 서남지역의 미술가들의 ‘생명’에 대한 강조는 동남지역의 그것과 차이가 있다. 그들은 그러한 생명으로 전통문화에 도전하지 않으며 거기에 더 많은 철학적인 사변성을 첨가하지도 않는다. 반대로 그들이 선호하는 것은 신비로운 체험이며 자연과의 통일이다. 마오쉬후이(毛旭輝)는 <신구상>--생명 구상 도식의 드러냄과 그 초월>에서 다음과 같이 지적하고 있다.

“이들은 우리의 세계가 고립과 협애한 시달림에서 탈출하며 오해와 소외의 괴로움을 쓸어내고 건강하고 긍정적인 정신을 회복하도록 하며 인류를 관용으로 이끌어 준다. …이들은 절대 아무렇게나 내뱉거나 광분하지 않으며 보다 많은 사람들이 생명과 세계의 의미를 모색하도록 일깨워준다.”¹⁴⁸⁾

‘절대 아무렇게나 내 뱉거나 광분하지 않는’다고 한 것은 사실상 스스로 동남 지역의 미술가들과 차별화하고 있는 것이다. 그렇기는 해도 마오쉬후이(毛旭輝), 판더하이(潘德海), 저우춘야(周春芽) 등 화가들의 주되는 풍격은 역시 표현주의였다. ‘북방미술군체’의 변상적인 표현주의에 비하면 이들의 표현주의는 보다 정통적이라 할 수가 있다. 이는 아마도 서남지역의 신비한 인문

147) 高明潞 外, 『中國當代美術史』, (上海美術出版社, 1991), p. 249.

148) <美術思潮>, 1987年 8號.

및 정신적인 환경과 표현주의 정신이 보다 근접하기 때문인지도 모른다. 가오밍루(高明潞)는 ‘서남미술연구단체’의 특징을 첫째, 반형식주의로 무엇보다도 인간의 낮을 뒤흔들어 놓는 것. 둘째, 행동의 의식, 셋째, 큰 범위에서의 생명의식. 넷째, 자연의식 즉 서남 지역, 운남 땅에 대한 이해, 야성의 혼망(渾莽)한 객체에 대한 감수로 해석한다. 오랜 기간 억압되어 온 역사와 서양 사상의 영향으로 하여 85시기에는 ‘생명’이라는 개념이 거의 중국 모더니즘 미술의 토착으로 자리를 잡았다.

호남성의 현대미술가단체로는 ‘뇌석화회(磊石畫會)’, ‘야초화회’, ‘0미술그룹’, ‘입체교차로 관화전’, ‘풍림수채화회’, ‘9.30화회’, ‘회화國화단체’, ‘미술출판사청년미술가집단’ 등이 있었다. 미술가들은 장사(長沙), 상담(湘潭), 회화(懷化)등의 지역을 중심으로 활동하면서 당시 미술계에 어느 정도 영향을 미쳤다.

‘뇌석화회’의 조직자의 한 사람은 덩핑시양(鄧平祥)이고 이들은 대체로 황량하고 야성적이며 공업문명의 영향을 받지 않은 장경을 주제로 삼고 있다. 덩핑시양(鄧平祥)은 사실적 기법으로 추상적인 정감이나 철학을 표현하고 있다. 허다티엔(賀大田)은 <문> 시리즈에서 실물을 사용하고 있는데 이는 역사에 대한 깊은 탄식이라 해야 할 것이다. 원칭이(袁慶一)의 작품인 <봄이 왔네>는 ‘국제청년년미전’에서 주목을 받은 바 있다. 그는 안정적인 방식으로 초현실주의 기법들을 차용하고 있다. ‘야초화회’의 멤버로는 모홍순(莫鴻勛), 우더빈(吳德斌), 왕수이칭(王水淸), 왕야오홍(王躍鴻) 등이 있다. 이들의 작품도 야성과 철학, 고적(孤寂)으로 특징지어진다. 1985년 12월 25일부터 1986년 1월 5일까지 장사(長沙) 열사공원에서 ‘호남0미술집단작품전’이 개최되었는데, 그 번전시회의 가장 뚜렷한 특징은 실물의 이용으로 ‘팝아트’적인 의미를 띠고 있다.

그 밖에 <畫家>지 주변에도 젊은 미술가들 그룹이 형성되어 있으나 분명한 취지는 내놓지 않고 있다.¹⁴⁹⁾ 소패창(蕭沛蒼)은 <화가>의 주요 창간 멤버인데 거의 작품은 상당히 조숙하고 부드러운 편이다. 저우지엔핑(鄒建平)의 작품은 대체로 ‘생명’이라는 모티프에 집착하는 성향을 보인다.

149) 멤버들로는 리루밍(李路明), 저우지엔핑(鄒建平), 탄동생(譚冬生), 소패창(蕭沛蒼), 요양광(姚陽光) 등이 있다.

호남성의 젊은 미술가들이 전국적으로 알려진 것은 당연히 1986년 북경 중국미술관에서 개최한 ‘호남청년미술가집군전’이라 하겠다. 이전시회는 또한 당시 전국에서 벌어진 미술단체전에 대한 반응이라 할 수도 있다.¹⁵⁰⁾ ‘호남청년미술가집군전’이 북경 중국미술관에서 개최된 후 논란이 일어 좌담회를 가지기도 했다. 이들의 작품에 대해 선배 미술가들은 긍정적으로 평가했다. 비평가인 사오다전(邵大箴)은 다음과 같이 평가했다.

“호남화전은 85신사조에 비해 미학적으로 창조성이 보이며 이는 미술사조의 새로운 방향을 나타내고 있는 것으로 보인다. 시대적인 횡선도 있고 전통적인 종선도 있다.”¹⁵¹⁾

리루밍(李路明)은 <호남청년미술가집군전> 머리말에 이렇게 쓰고 있다.

“자연에 대해 우리는 인정과 회귀의 지향을 가지고 있다.

자신에 대해 우리는 생명 본연에 입각하여 스스로의 힘을 드러냈다.

전통에 대해 우리는 파괴와 재건의 이중적 노력을 기울였다. 직각과 이성
에 대해 우리는 전자를 숭상하고 후자를 약화시켰다. 중서의 문화에 대해 우리는 횡적 종적 소통을 시도했다.”¹⁵²⁾

이는 사실상 ‘절충’의 성향을 보여준 것으로 젊은 세대 비평가들은 이런 주장과 전시회에서 보여준 일부 경향(가령 향토적인 기상, 세련된 언어)에 대해 반론을 제기했다. 이에 리루밍(李路明)은 85신사조 미술에서 진일보 전진하기 위해 언어의 힘과 형식에서의 급진성을 강조하지 않았다고 했다. 이런 주장은 비평가 수이티엔중(水天中)의 견해와 비슷하다.

“80년대 청년회화는 호남청년화전을 하나의 단계적 징표로 한다. 나중에 사람들은 호남청년화전 이전…호남청년화전 이후…”¹⁵³⁾ 지금의 시각에서 보

150) 1986년 11월 20일부터 30일까지 비평가인 덩핑시양(鄧平祥)과 리루밍(李路明)이 주도하고 중국미술가협회호남분회와 중국미술보사가 주관하여 북경에서 ‘호남청년미술가집군전’을 개최한 것이다. 그 전시회에는 수많은 젊은 미술가들의 작품이 전시되었다. 우더빈(吳德斌)의 <동화>, <자술>, 모홍원(莫鴻勛)의 <인생의 첫 시>, <대화>, 스킵양(石強)의 <생일>, 리우윈(劉雲)의 <그 쪽배>, <반달>, 루오밍쥘(羅明君)의 <무제>, 천통(陳炯)의 <세기>, 관창수양(範滄桑)의 <모친>, 허다티엔(賀大田)의 <뿌리>와 <문--佛門>, <낮은 집 제17번째 국부天井> 등이 그 중 대표적인 작품들이다.

151) <美術>, 1987년 8號.

152) 高明潞 外, 『中國當代美術史』, (上海美術出版社, 1991), p. 407.

153) <美術>, 1987년 2號.

면 ‘호남청년미술가집군전’은 1986년에 모더니즘 운동에 하나의 마침표를 찍으려 했으나 아직 때가 좀 일렀던 것 같다. 그러나 주목되는 부분은 그 번의 전시회는 어떤 의미에서는 90년대 사조를 더러 암시하고 있다는 점이다. 가령 허다티엔의 <문--불문>에서 실물과 전통문화적 기호의 이용 등은 90년대에 하나의 사조를 이루고 있다.

호북성에서도 강소성에서 처럼 1986년 11월에 대규모의 ‘호북청년미술제’를 개최했다. 9개 도시에서 개최된 그 번전시회는 전시장이 28개나 되었고 작품 2천여 점을 전시했으며 부대적으로 강연회, 슬라이드 관람 등 이벤트를 조직하기도 했다. 그 번의 전시회에 전시된 미술가들의 작품은 기본적으로 그 시대에 맞먹는 화풍을 나타냈다. 루오잉(羅瑩), 쥐정야오(左正堯)가 창작한 <생명> 시리즈, 그리고 <노자·장자·처자(妻子)> 등에는 냉담한 분위기가 흐르면서 생명의 의미를 내포하고 있다. 가령 황야리(黃雅莉)의 <조용>시리즈 조각에서는 서양 조각의 영향이 뚜렷이 드러나면서 동시에 생명에 대한 감수를 담고 있기도 하다. 그리고 푸중망(傅中望)의 끼어 맞추기 구조는 조각 미술의 중국화에서 중요한 의미를 지니는 실천이라 할 수 있다.

‘호북청년미술제’ 이후 주목을 받은 청년미술가 그룹은 ‘부락·부락(部落·部落)’이다. 명칭에서도 짐작할 수 있듯이 당시 미술가들은 태고 때의 것에 대해 흥미를 많이 가지고 있었다. 그룹의 멤버들은 다수가 호북성의 미술학원 출신들인데 무한의 미술대학교 청년 교수들이 주체가 되었다. 이 그룹은 1986년 12월에 ‘부락·부락 제1회전’을 개최하였다. 나중에 보다 실험적인 수묵미술가로 활약한 리우즈지엔(劉子建), 형이상학적 미술 특징을 가진 시아오펡(肖豐), 그리고 차오단(曹丹), 위이광칭(魏光慶), 리방야오(李邦耀) 등이 출품하였다. 리방야오(李邦耀)의 <산천>은 원시적 미술의 특징이 짙게 드러난다. ‘부락·부락 제1회전’에는 작품 80여 점이 전시되었는데 이들은 자신들의 ‘미술관’을 다음과 같이 제시하고 있다.

“마음을 가라앉히고 자신이 관심 있는 미술을 탐색하여 전장에 나가 고향을 지르는 순교자가 아니라 현대미술의 착실한 실천자가 되고자 한다. 본아(本我-본연의 나)를 평가하고 바로 인식하면서 표현하고 생명을 고양시키며 이런 과정에 자신을 완성해 나간다.”¹⁵⁴⁾ 겉으로 보면 ‘마음을 가라 앉힌다’거

나 ‘착실히’ 등의 표현은 80년대의 시대정신과 전혀 어울리지 않으며 심지어 이들이 내놓은 작품과도 상호 모순적인 듯하다. 그러나 이는 호남청년미전이 드러낸 자세와 다소 근접한 듯하다. 이는 현대의 문화와 미술을 탐구함에 있어 호남, 호북 미술가들은 해놓은 작업보다 더 많이 생각하고 있음을 말해 준다.

광주, 상해의 미술 ‘신실험’은 1986년 5월 14일, 왕두(王度), 천지에(陳皆), 린이린(林一林) 등 3명의 미술가들은 광주에서 미술, 건축, 철학, 문학, 음악, 무용, 영화 등 여러 분야를 포함한 남방미술가 ‘살롱’을 받기 설립했다. 그리고 1986년 9월 3일 ‘남방미술살롱 제1회 실험전’이 광동 중산대학에서 개막되었다. <중국미술보> 제42호 통신에는 그 전시회에 대한 관람 소감이 게재되었다.

“제1 전시관에서 사람들은 즉각 인간의 마음을 정화시키는 특수한 공간임을 느낄 수 있다. 주위는 흑백 2색으로 되어 있는데, 한 흑색의 벽에는 생명감을 동반한 여러 공 모양의 물체들이 있고 다른 한 벽에는 사람의 상반신을 그려 놓았으며 또 다른 두 개의 칸막이에는 사람의 하반신을 한 줄 그려 놓았다. 그 상반신은 의식 속에서 보완되며 무의식중에 한 작품의 유기적 부분을 구성한다. 장내에는 움직일 수 있는 흰색의 네모 걸상이 놓여 있고 10여 명의 석고와도 같은 진짜 사람의 몸체가 끊임없이 변하는 조명과 굴곡이 심한 음향 효과 속에 조각상처럼 움직이며 느낄 수는 있지만 말로 표현하기 어려운 조형을 만들어 다차원의 융합과 변화를 이룬다.”¹⁵⁴⁾ 그 번 실험전시회의 좌담회에서는 이런 얘기가 나온 바 있다. “왜 남성의 인체는 없는가? 남녀의 몸체가 대조를 이루면 더 아름답지 않은가” 라는 화남사대 한 대학원생의 질문에 리정티엔(李正天)이 대답했다. 여기에 전시한 것은 성별의 차이가 아니라 공통성이다. 과거에는 미술이 개별적인 것을 통하여 보편적인 것을 표현한다고 했다. 그러나 현대의 미술에서는 많은 미술가들이 개별적인 것을 탈출하여 공통적인 것을 표현하고자 한다.” 그리고 이 작품에는 무용도 첨가되었다. “조형에 참여한 여성 무용가들은 아무 개성도 없는 석고인으로 변장하였는 바, 표정도 없고 얼굴 특징도 찾아볼 수 없으며 연령, 신장, 몸매, 분

154) 鄒躍進, 『新中國美術史』, (湖南美術出版社, 2002), p. 214.

155) <中國美術報>, 1986年 42號.

장의 차이가 없다. 머리를 올려 흰 모자 속에 감추었고 또 피부에 흰색을 칠했으므로 성적인 특징도 최소화되었다.”¹⁵⁶⁾ 전통적인 전시회와는 전혀 다른 혹은 무관한 전시 이벤트를 알 수가 있다. 산업사회에 대한 어떤 동경이나 체험이라 보는 것이 나올 것이다. 일부러 개성을 없앤 것이다. 이는 광주 지역이 전통문화의 뿌리가 깊지 않고 근대 이래 서양이나 일본의 영향을 쉽게 수용한 것과도 관련이 될 것이다.

상해의 상황도 비슷하다: 85'신사조에서 상해도 'M미술체'라고 하는 미술 그룹이 형성되었다.¹⁵⁷⁾ 이들은 1986년에 급진적인 행위미술을 행한 바 있다. 1979년에 상해에서는 벌써 현대미술의 경향이 짙은 전시회--'12인화전'을 개최한 바 있다.¹⁵⁸⁾ 1985년 전후에 상해에서는 일부 충격적인 전시회를 개최한 바 있으나 상해의 현대미술은 그룹 단위의 활동으로 주목 받은 것이 아니라 소수의 미술가 개인에 의해서 주목받았다. 모더니즘 미술의 탐구에서 성과가 뚜렷한 화가들로 리산(李山), 위요우한(余友涵), 천사오(陳箴), 저우창지양(周長江), 덩이(丁乙) 등을 꼽을 수 있다.

동남 연해의 심천(深圳)의 왕추안(王川)은 1986년 1월 '영전(零展)'을 개최한 바 있다. 왕추안(王川)은 초기에 사실적 유화를 그렸었다. 그의 <안녕! 오솔길>은 '상흔미술'의 대표적인 작품으로 꼽힌다. 1984년에 심수에 간 이후에는 주로 추상적인 수묵화를 그렸다. '영전'은 재료와 풍격에서 상당 정도 탐구의 흔적이 엿보인다.

북경 및 주변지역은 한 마디로 혼잡한 상황이다. 85'신사조운동에서 북경의 상황은 좀 특수한 편이다. 북경은 전국의 정치 중심이며 동시에 전국적인 문예 정책을 제정하는 수뇌부 소재지다. 따라서 조금만 문제가 있어도 정치적인 낙인이 찍히는 경우가 많다. 중국미술가협회¹⁵⁹⁾와 중앙미술학원 두 중요한 미술기관은 신중국의 미술 발전에서 매우 중요한 역할을 하였다. 다시

156) <中國美術報>, 1986年 42號.

157) 멤버들로는 송하이동(宋海冬), 양동바이(楊冬白), 탕광밍(湯光明), 양취(楊旭), 저우저하이(周鐵海) 등이다.

158) 여기에는 리우시아오푸(俞曉夫), 리산(李山), 지엔권(健君) 등이 참여했다.

159) 중국문학예술계 연합의 주도하는 전국 미술가가 결합된 전문적인 군중단체. 1949년 7월 21일, 제1기 전국 문예계 대표 대회 때 성립. 첫 중화전국미술 위원회. 1953년 10월 제 2기 전국 문학대회 때 명칭을 바꿈, 중국미술단체의 최고 기관 이다.

말하면 이 지역은 이데올로기적인 특징이 매우 두드러지며 학원미술의 전통 또한 매우 뿌리가 깊다. 따라서 이곳의 모더니즘 미술 또한 이러한 지역적 특징을 배제하고 생각할 수가 없다. 160)

1985년 11월 중앙미술학원 출신의 일부 미술가들이 북경 송문구(崇文區) 문화관의 협조로 전시회를 개최하여 명칭을 ‘11월’이라 하였다. 전시회에 참여한 사람들로써 허시아오만(夏小萬), 스벤밍(施本銘), 마루(馬路), 리우이(劉溢), 차오리(曹力), 탄핑(譚平) 등이 있다. 작품은 ‘황당성’을 주요 특징으로 하였으며 초현실주의와 상징주의적 경향이 엇보였다. 허시아오만(夏小萬)은 괴이하고 기형적인 작은 정령을 그렸는데 아마도 정신적으로 귀속을 상실한 인류를 상징한 듯하다. 스벤밍(施本銘)의 정신적인 경향은 허시아오만(夏小萬)과 비슷했던 바 역시 생명의 신비와 ‘황당성’을 즐겨 묘사하였다. 차오리(曹力)의 주된 모티프는 말이었는데 그는 말을 여러 가지 초현실적인 공간에 그려놓곤 했다. 그러나 화면의 구조에 대해 상대적으로 신경을 쓰는 모습이다.

여기서 주목할 것은 80년대 현대적 성향을 지닌 젊은 미술가들 일부가 미술학원의 교수들이었다는 점이다. 중앙미술학원의 다이스허(戴士和), 차오리(曹力), 천원지(陳文驥), 마루(馬路), 그리고 그 이후의 뤼성중(呂勝中), 쉬빙(徐冰) 등이 이에 속한다. 그렇게 모더니즘과 학원파는 손을 잡게 된 셈이다.

‘관념21·예술전현’ 역시 북경에서 꽤 중요한 현대미술 활동이었다. 1986년 12월 22일 중앙미술학원 학생인 자오지엔하이(趙建海), 정위커(鄭玉珂)와 중앙공예미술학원(中央工藝美術學院-현재 청화대학 미술학원) 학생인 성치(盛奇), 시지엔쥘(奚建軍), 캉무(康木) 그리고 중앙미술학원의 청년교수와 대학원생들인 주칭성(朱青生), 판디안(範迪安), 퉁창안(孔長安), 허우한루(侯瀚如) 등은 북경대학에 모여 이 학교에서 개최한 제1회 미술문화제에 참여하였으며 행위미술을 하기로 합의하였다. 12월 23일 오후 2시에 이들은 북경대학에 모여 행위미술을 실천하였다. 주로 적·흑·백 세 가지 색상의 천을 몸에 감고

160) 초기의 ‘성성미전’은 학원 밖의 미술가들이 개최한 것이었다. 그 착안점은 미술이라기보다는 오히려 정치에 맞추어져 있다. 80년대에 ‘모더니즘’이 학원 내부에서 싹이 트기 시작하는데 주로 두 가지 형태로 출현하였다. 하나는 반 아카데미적 미술이고 다른 하나는 학원을 배경으로 하여 언어와 관념상의 탐구를 시도한 것이다.

즉흥 연기를 하면서 관객들과 토론을 하는 등의 방식이었다.¹⁶¹⁾

북경에서는 또 왕더런(王德仁), 장다리(張大力)등 일군의 ‘유랑미술가’들이 활동했다. 이들의 작품에는 특수한 자세가 드러나며 활동 방식도 상당히 첨예한 편이었다.

북경 지역의 모더니즘 미술 활동으로 또 하나 중앙공예미술학원의 ‘냉혈과 주말살롱’을 들 수 있다. 이 그룹은 일군의 청년학생들로 이루어진 느슨한 토론단체의 성격을 띤다. 이들 중에서 주목할 인물은 차이슈(柴旭)과 우사오시양(吳少湘) 등이다. 중앙공예미술학원의 왕위평(王玉平), 위이시아오밍(魏小明), 청시아오위(成肖玉), 장리궈(張立國) 등이 이들 모임에 자주 참여하였다.

1986년 1월 천진미술학원(天津美術學院)의 순지엔핑(孫建平), 이진(李津), 앤빙후이(閻秉會), 뤼페이항(呂培桓) 등 4명의 티베트 지원 교사들이 ‘西藏(티베트 풍정화전)’을 개최하였다. 이전시회는 흔히 볼 수 있는 ‘풍정화(風情畫(- 풍토와 인정을 소재로 그린 그림) 전시회’가 아니라 모더니즘 성향이 짙은 전시회였다. 작품은 표현주의 성향이 주류였다. 하북성의 ‘미양화실’은 민속 미술에 입각하여 모더니즘 미술을 실험하고자 시도하였다. 그 중에서 치아오시아오광(喬曉光)은 나중에 중앙미술학원에 들어갔다. 상징적인 의미가 매우 짙은 현상이라 하겠다.¹⁶²⁾

가오밍루(高明潞) 등 저자들은 <중국당대미술사, 1985-1986>에서 전국 청년미술가 그룹의 상황을 언급하면서 다음과 같이 지적하고 있다.

“1982-1986년 사이에 전국에는 대략 79개의 서로 다른 혹은 비슷한 미술적 취지를 가진 청년미술 그룹들이 설립되었는데 대체로 23개의 성, 시, 자

161) 여기서 짚고 넘어가야 할 것은 1988년 5월까지 성치(盛奇), 자오지엔하이(趙建海), 정위커(鄭玉珂), 캉무(康木) 등이 다시 한 번 만리장성 유적지에서 ‘관념21·행동전람’을 개최했다는 사실이다. 주로 몸을 묶거나 문신을 하는 형태였다.

162) 다른 지방에서도 일부 청년미술그룹들의 활동이 있었다. 1986년 9-10월에는 강소성의 천 명 가량의 미술청년들이 남경의 ‘햇볕 쪼이기’라는 제목의 미술교류 활동에 참여했다. 1985년 11월 영하(寧夏)의 중년화가 10명이 ‘후토유화회(厚土油畫會)’를 만들고 1986년 2월에 은천에서 제1회 전시회를 개최했다. 길림성의 1985년 1월 20-24일 설립된 ‘북방철로미술연맹(北方道路美術聯盟)’은 16명의 젊은 화가들로 이루어졌다. 그 밖에도 1985년 10월 강소성 연운항(連運港)의 젊은 미술가 5명이 만든 ‘태공미술기지(太空美術基地)’가 있다. 이들은 1985년과 1986년 2차에 걸쳐 전시회를 개최한 바 있다.

치구에 분포되어 있으며 크고 작은 미술활동을 79회 개최하였다. 참여자 수는 2,250명에 달하여 전국에서 모더니즘 미술활동에 참여한 인수의 46.7%를 차지한다. 거의 모더니즘 미술활동의 참여자의 반수를 이들이 차지한 셈이다. 이들은 모더니즘 미술운동의 핵심 세력이며 전국 각 지역 모더니즘 미술의 적극적인 추진자들이다. 호북, 북경, 강소 등지에 그룹들이 상대적으로 많았다. 그룹 인원수가 가장 많은 곳은 강소성이고 다음이 북경, 호북 순이다. 그리고 주목할 것은 티베트, 내몽고, 칭해, 감숙, 서남 지역 등 변두리 지역에도 미술가 그룹이 나타났다는 사실이다. 이는 당시의 운동이 얼마나 보편성을 띠고 있었는지를 말해준다 하겠다.”¹⁶³⁾

물론 역사적인 시각에서 보면 인원수의 문제는 그다지 중요한 문제는 아니다. 중요한 것은 이와 같이 모더니즘 미술의 강한 충격에 의해 중국의 미술은 과거의 단일화 모식을 탈피하여 다원화의 모습을 드러냈고, 미술가들의 시야와 관념의 변화를 크게 확산시켰다는 점이다.

3. 89년 중국 현대미술전과 신세대 미술

a. 89중국 현대미술전

1989년 북경에서 개최된 ‘중국현대미술전’은 명칭 그대로 80년대 모더니즘 미술의 모든 것을 보여줬다고 해도 과언이 아니다. 또한 90년대 미술의 일부 성향과 가능성이 엿보이기도 했다. 전시회는 80년대의 총 결산이었고 또한 폐막 인사이기도 했다. 그 전시회는 동시에 90년대의 미술에 깊은 영향을 미쳤다. 여러 방식으로 90년대에 다시 나타나기도 했다. 그리고 전시회에 참여했던 일부 미술가들도 90년대에 계속 전위적인 미술활동을 벌여 나갔다.

‘중국현대미술전’에 대한 아이디어는 주해(珠海)에서 가장 먼저 나왔다. 1986년 8월 주해에서 개막된 ‘85청년미술사조’가 주축이 되어 가진 대규모 슬라이드전시회 및 이론 토론회에서 모더니즘 미술을 보다 확산시키기 위해 ‘85신사조 미술’에 대한 점검 및 규모가 큰 전국적인 전시회를 개최하자는 제

163) 高明潞 外, 『中國當代美術史』(上海人民美術出版社, 1991), p. 620.

안이 나왔다. 제안은 전시회 참여자들의 지지를 받았고 1987년 7월에 북경 농업전람관에서 ‘각지역청년미술가학술교류전’을 개최하기로 하였다. 리시엔팅(栗憲庭)은 <‘중국현대미술전’ 기획자로서 나의 소명서>라는 글을 통해 전시 기획 과정을 다음과 같이 진술하고 있다.

“제1차 정식 준비회의는 1987년 7월 가오밍루(高明潞)와 ‘북경청년화회’ 책임자인 리우창순(劉長順)이 각 지역 주요 그룹 책임자를 불러 이루어졌다. 이번 회의의 참여자 역시 ‘주해회의’의 주요 참여자였다. 왕광이(王廣義), 수쥘(舒劭), 덩팡(丁方), 장페이리(張培力), 우산주안(吳山專), 우핑런(吳平인), 리정티엔(李正天), 왕두(王度) 등이다. 협력 조직자로서 이우시아오춘(劉驍純)과 나도 회의에 참석했다. 결과적으로 각 그룹 모두 자체로 자금을 모아가지고 농업전람관측과 협의하여 적당한 시간에 전시하도록 하였다.”¹⁶⁴⁾ 그 전시회는 주로 가오밍루(高明潞)가 주도했고 다수의 청년 비평가들이 준비회의에 참여했다. 리시엔팅(栗憲庭)은 이 글에서 자신이 전시회의 전체적인 기획을 맡기로 결정되었다고 했다. 그러나 1987년에 전국적으로 ‘자산계급의 자유화’를 비판하는 운동이 일어나는 바람에 전시회는 전국적인 학술활동을 할 수 없다는 이유로 관계 부문의 허락을 받지 못하고 좌절되었다.

1988년 10월에 다시 ‘중국현대미술전’ 준비위원회가 북경에서 정식 성립되어 <전시회 준비회의 통고 제1호>(이하 <통고 제1호>)를 발표하였다. 통고에는 여러 가지 내용이 포함되어었는데 먼저 전시회의 일시를 1989년 2월 7일-20일로 정했다. 중국현대미술전의 의미에 대해 <통고 제1호>에서는 다음과 같이 진술하고 있다.

“중국현대미술전은 처음으로 상당히 큰 규모로 온전하게 사회에, 국내외 문예계에 모더니즘 미술의 관념과 정신을 담은 미술작품을 선보이게 된다. 최근 몇 년 미술계의 관심과 논쟁, 평가를 받은 주요 미술사조와 실천적인 모색의 모습을 반영하며 모더니즘 미술이 현대 중국문화 발전에서의 가치와 의의를 드러낼 것이다. 전시회는 고차원적인 모더니즘 미술의 교류와 토론 활동으로서 우리나라 미술의 다원적 발전을 추진할 것이다.”¹⁶⁵⁾ <통고 제1호>에서는 또한 전시회의 고문 명단을 제시하고 있다. 고문으로 루신(汝信),

164) <美術史論>, 1989년 3號.

165) 呂澎易丹, 『中國現代美術史』, (湖南美術出版社, 1992), p. 326.

이리조허우(李澤厚), 리우카이취(劉開渠), 우궈어런(吳作인), 셴창윈(瀋昌文), 사오다전(邵大箴), 탕커메이(唐克美), 진상의(靳尚誼), 거웨이모(葛維墨) 등이 있었다. 준비위원회 멤버로는 간양(甘陽), 장야오쥘(張瑤均), 리우동(劉東), 리우시아오쥘(劉驍純), 장주잉(張祖英), 리시엔팅(栗憲庭), 가오밍루(高明潞), 양리화(楊麗華), 저우옌(周彥), 판디안(範迪安), 왕밍시옌(王明賢), 퉁창안(孔長安), 페이다웨이(費大爲) 등이었다. 준비 위원회 책임자는 가오밍루(高明潞)였다.¹⁶⁶⁾ 현대미술전의 준비 위원회 고문 명단을 통해 우리는 현대미술전에서 미학의 중요성이 강조되고 있음을 발견하기 어렵지 않다. 그래서 특별히 서양미학과 중국 전통미학을 전공한 학자들을 고문으로 추대한 것이다. 다른 측면에서 준비 위원회 멤버들 중 간양(甘陽), 리우동(劉東)은 젊은 세대 철학 및 미학가로서 들어간 것은 이들의 사상이 청년미술운동에 큰 영향을 미치고 있음을 말해주며 동시에 그 전시회의 상징적인 의미를 보여주는 대목이다. 이는 또 한 준비 위원회에서 문화와 미술 사이의 관련성을 간과하고 있음을 말해 주기도 한다. 사실상 80년대의 역사에서 사상해방운동은 어떤 의미에서는 ‘미학’의 명칭으로 진행되었다고 볼 수 있다.

이 전시회에서는 신세대 비평가들이 주도적 역할을 하였다. 이들은 준비 단계에서부터 전시회 전 기간과 관련 교류활동에 이르기까지 모두 중요한 주체적 역할을 했다.¹⁶⁷⁾

전시회의 배치를 맡은 리시엔팅(栗憲庭)은 전시실마다 하나의 주요 경향을 두드러지게 보여주는 방식을 채택했다. 제1 전시실에는 행위, 설치 및 일부 관념성이 강한 미술작품을 전시하였는데 이들 작품들은 거의 전통미술과 무관한 것들이었다. 그렇게 함으로써 미술작품의 충격적 힘이 관객들에게 바로 드러나게 했다. 어떤 의미에서는 행위, 설치 미술이 전국의 여러 청년미술가 그룹들이 일반적으로 인정하는 미술 표현의 형식이 되었다. 그러나 ‘중국현대미술전’의 경우는 그런 행위 방식과는 달리 가장 큰 의미가 중국미술관에 전시가 개최되었다는 데 있다고 할 수 있다. 중국미술관은 중국미술계의 상징적

166) 呂澎易丹, 『中國現代美術史』, (湖南美術出版社, 1992), p. 326.

167) ‘현대미술전’은 사실상 1985년 이래 전국 각 지역에서 크게 주목을 받는 미술가들 작품을 모아놓은 것이었다. 비록 전시는 작품 모집의 방식을 채택했으나 전체적으로 보아 1985년 이후 <중국미술보>, <미술사조>, <강소화간> 및 <미술>지, <화가>지 등 주요 미술전문지들에서 소개된 신사조 미술가들의 작품들이 전시되었다.

공간이기 때문이다.¹⁶⁸⁾

당시의 상황으로 보아 리시엔팅(栗憲庭)의 생각은 분명했다. 즉 중국의 관객에게 강한 시각적, 사상적 충격을 안겨 주려는 것이었다. 그는 항상 ‘미술관 콤플렉스’, ‘박물관의식’을 버리고 미술의 귀족화를 피해야 한다고 주장했다. 그러나 중국의 박물관 역사가 길지 않고 혹은 박물관에서 문화재만 소장하는 역사적 배경에서 리시엔팅(栗憲庭)의 그러한 생각은 현실적으로 어려운 문제였다. 그러나 그의 이런 주장은 정당한 학문적 주장임에 틀림이 없다. 왜냐하면 그 전시에서 진정 충격적인 힘을 가진, 혹은 당시 언론의 주목을 확실히 받은 것은 제1전시실의 미술작품이었기 때문이다. 이 전시실에는 행위 미술가들의 작품들, 가령 <바람 넣기주의>(高飈, 高強, 李君), <전화부스 충격전>(唐宋, 肖魯)¹⁶⁹⁾(그림 52), 그리고 우산즈(吳山志)의 <큰 장사>, 장니엔(張念)의 <擘> 등 행위 및 설치 미술 작품들이 전시되었다.

2층의 3개의 전시실은 리시엔팅(栗憲庭)의 말에 따르면 가운데 전시실은 종교와도 같은 고상한 분위기를 연출하여 어떤 의미에서는 비극 의식, 우환 의식, 전 인류 운명에 대한 깊은 우려와 관심을 나타냈다. 그 중 유명한 작품으로 덩팡(丁方)과 왕광이(王廣義)의 작품을 들 수 있다. 2층 서쪽 전시실에는 황당성이 강한 작품들을 전시했는데 그 중에서 쉬빙((徐冰)의 <석세감(析世鑒)>(그림 48), 경지엔리(耿建翌)의 <제2의 상태>, 천원지(陳文驥)의 <분홍색의 종이>, 덩이(丁乙)의 <十示Ⅲ>이 주목을 받았다. 이 전시실의 작품들은 이상적인 사유, 관념의 개입과 황당성에 대한 제시를 강조하고 있다. 비록 작품들이 이 면에서 뚜렷한 특징을 나타내지 못했으나 배치자의 면밀한 생각과

168) 다시 말하면 그 장소에 행위, 관념미술을 전시했다는 것은 어떤 의미에서는 기존의 미술방식에 대한 일종의 도전으로서 특수한 의미를 지니는 것이다.

그 밖에 재미있는 현상은 ‘현대미술전’ 이후 중국미술관은 전반적으로 설치, 관념 및 행위미술 그 중에서도 특히 행위미술의 전시 활동을 거절하기 시작했다는 점이다. 설치미술도 상대적으로 안전한 범위 내에서만 허락했다. 이는 당시 제1전시실의 전시활동의 영향과 그로 인한 논란 및 미술계와 문화계에 미친 충격과 관련될 것이다.

169) 이 전시실이 결정적으로 주목을 끈 것은 전시회가 2월 5일에 개막된 후 오전 11시 좌우에 초로(肖魯)가 총을 쏘아 그녀와 당송(唐宋)이 예고 및 설계한 작품을 완성시킨 것이었다. 하여 <전화부스>라는 설치 작품은 하나의 사건으로 부각되고 그것이 언론에 일으킨 파문은 미술의 범주를 훌쩍 넘어서게 되었다. 충격 사건은 내외신들의 주목을 받았고 전시회의 폐쇄를 야기하기도 했다.

의도를 드러내기에는 충분했다.

2층 동쪽 전시실에는 주로 생명의식과 생명의 충동을 강조한 미술작품이 전시되어 가오밍루(高明澗)가 말하는 ‘생명의 흐름’의 경향을 어느 정도 띠고 있다. 이 전시실의 대표적인 작품으로 판더하이(潘德海)의 <갈피 벗긴 옥수수 --뒷산>, 장시아오강(張曉剛)의 <끈질긴 사랑>, 마오쉬후이(毛旭輝)의 <스타와 함께>, 예용칭(葉永青)의 <도망자>, 그리고 쉰친(沈勤)의 <산> 등을 들 수 있다. 이 전시실에서는 생명의 의식, 어떤 분출, 어떤 내재적, 억압되었다가 폭발한 생명의 힘을 강조하고 있다 하겠다.

3층 서쪽 전시실에는 ‘순화 언어’의 일부 작품들 혹은 일부 추상적인 유희 작품들이 전시되었다. 지엔쥘(健君), 멩뤄딩(孟祿丁) 등의 작품들이 여기에 전시되었다. 3층 동쪽 전시실에는 추상적인 수묵화들, 가령 왕추안(王川), 송강(宋鋼) 등의 작품이 전시되었다. 3층의 2개 전시실과 2층의 3개 전시실, 그리고 1층의 1개 전시실 모두 6개의 전시실에 작품이 전시된 셈이다. 이 6개의 전시실은 기본적으로 85신사조 이후 미술가들의 형식, 주제와 관념 등 면의 지향들이 선보였다.

물론 그 전시회에는 별로 주목을 받지 못한 미술가들의 작품도 전시되었다. 팡리쥘(方力鈞), 왕요우션(王友身), 리우시아둥(劉小東)등이 여기에 속한다. 다시 말하면 60년대 출생한 작가들이 50년대 출생한 작가들과 차이를 보여준다 할 수 있다.

b. 신세대 미술

도시 생활 경험과 관련된 ‘신세대(新生代)’ 미술현상의 출현은 90년대에 개최된 일련의 전시회들과 관련된다. ‘리우시아둥(劉小東)의 그림전’, ‘여화가의 세계’, ‘왕화시양(王華祥) 그림전’ 그리고 수신팡(蘇新平), 위홍(喻紅), 셴링(申玲), 조자오반디(趙半狄)과 리티에위엔(李天元) 등이 각자 개최한 개인전 그리고 다수가 참여한 ‘신세대미술전(新生代美術展)’이 이에 속한다. ‘신세대’라는 명칭은 인지난(尹吉男)이 <강소화간(江蘇畫刊)>에 발표한 글과 연관이 있다. 이 글에서 인지난(尹吉男)은 신세대 미술가들의 일부 기본적인 미술 특징과

신분적 특징 및 상호 관계를 분석하고 있다.

“신세대 중 중요한 미술가들은 벌써 과거 신사조 미술과 분명히 심리적인 거리를 유지하면서 실제로 차별화된 사고방식의 미술적 품격을 나타내고자 한다. 그들은 어디서나 볼 수 있는 생활현상이나 그로부터 일어나는 직접적인 상황들을 차분히 바라보면서 순화된 미술언어로써 미술작품에 나타나는 문화적인 대립 면을 강조하고자 한다. 미술적인 관찰과 인생에 대한 관찰의 ‘근거리’성을 중요시하는 경향을 제시한다.”¹⁷⁰⁾ 신세대 그룹의 시각에서 보면 1991년 7월 중국역사박물관에서 개최한 ‘신세대미술전’은 하나의 중요한 사건에 속한다. 그 전시회는 미술가 왕요우션(王友身)과 비평가 판디안(範迪安), 인지난(尹吉男), 저우옌(周彦), 콩창안(孔長安)이 합동으로 기획한 것이다. 주최자는 왕요우션(王友身)이 소속하고 있는 북경청년보사였다.¹⁷¹⁾ 참여 작가들의 주체를 보면 중앙미술학원 출신으로 동기생들(중앙미술학원 또는 부속중학 동기생)이 주체가 되었다. 이들은 인지난(尹吉男)이 말한 것처럼 60년대 출생하여 주로 학원의 환경에서 성장한 일군의 작가들이었다.

그 전시회의 기획자 중 한 사람인 판디안(範迪安)은 전시회 목록에서 미술가들이 작품에서 보여준 미술적 성향에 대해 다음과 같이 적고 있다.

“이번 전시회 작품들은 미술 관념상 비 전위적인 성격을 띠며 미술 양식의 측면에서는 비 순수 언어 탐구의 특징을 보인다. 이들은 최근 2년간 중국의 문화적 단계에 나타난 어떤 상태를 최대한 상징하고 보여주고 있다. 비록 다른 미술가들은 여전히 자신의 미술 작업을 계속하고 있으나 궁극적으로 어떤 작품들은 한 특정한 기간 내에 드러난 사회화 심리를 작품에 적절하게 끌어들이거나 제시하고 있다. 이 전시회의 다수 작품들은 이런 측면을 드러내고 있다.”¹⁷²⁾ 이잉(易英)은 그 때 전시회에 대해 다음과 같이 지적하고 있다.

이 세대 사람들은 두 가지 뚜렷한 특징을 드러낸다. 하나는 미술 자체의 문제에 주목하며 다른 하나는 자기 주위의 생활에 주목한다는 것이다. 미술

170) <江蘇畫刊>, 1992년 7號.

171) 출품한 화가들은 왕하오(王浩), 왕화시양(王華祥), 왕진송(王勁松), 왕요우션(王友身), 왕후(王虎), 왕위핑(王玉平), 저우지룽(周吉榮), 리우칭거(劉慶各), 송융홍(宋永紅), 주지아(朱加), 방뢰이(龐磊), 위홍(喻紅), 위이용(韋蓉), 셴링(申玲), 천수시아(陳淑霞), 잔망(展望) 등이다.

172) 呂澎, 『中國當代美術史』, (湖南美術出版社, 2002), p. 76.

에서 반영된 것을 보면 어떤 의미에서 전자는 자각적인 것이고 후자는 비 자각적인 것이다. 미술 가치의 판단은 궁극적으로 형식적인 창조성을 기준으로 하지만 그러나 형식에 대한 미술가의 선택, 탐색이나 창조는 신간선(新幹線-새로운 길)의 문제가 아니라 문화 현상이다. 여기에는 형식 자체에 용납되는 사회 심리와 시대정신을 나타낼 뿐만 아니라 미술가의 행위가 사회적 여건의 제약을 받음을 의미하기도 한다. 그들은 ‘상흔문학’처럼 자신의 경력을 통하여 역사를 반성하는 것이 아니며 85'신사조처럼 미술을 어떤 문화적 가치관념을 추구하는 도구로 여기지도 않는다. 무겁고 불안한 것들이 사라지고 냉정한 형식과 조용한 기술이 남은 것이다. 그러나 그렇다고 하여 그들에게 있어 미술이 본연이나 순수의 언어에 되돌아간 것은 아니다. 그들은 모더니즘의 실험을 답습하지 않는다. 신학원파의 기술에서 타와 차별화된 효과를 창출함으로써 자신의 독자적인 인격을 나타내고자 한다. 그들의 열정, 민감성과 진정성은 ‘미술’이라는 고상한 낱말에 귀결되어 있다. 그러나 이들은 매우 구체적인 물질 환경에서 미술에 관심을 갖고 있고 따라서 미술도 학생처럼 규격화 되었다. 이들은 세상 물정에 대한 경험이 없으며 학교 문을 막 나왔으나 기성세대들이 부딪치는 모든 생활의 문제들에 대해서 외면할 수도 없게 되었다. 화면의 제재에서도 볼 수 있는 바와 같이 그들은 여전히 현실을 관심을 갖고 있고 주위의 생활을 관심한다. 다른 점이라면 그들이 거시적으로 현실과 역사를 평가하지 않고 무엇보다 먼저 자기를 인식하고 사회를 인식하며 그 과정에 자신의 위치를 조정하면서 미술적인 모색을 위해 발붙일 튼튼한 땅을 찾고 있다.¹⁷³⁾ 우리는 신세대 미술과 신사조 미술의 차이를 느낄 수는 있지만 신세대 미술의 특징이나 문화적 경향을 규정 또는 묘사하는 개념들은 오히려 아직도 상당히 먼 거리에서 신세대 미술의 대체적인 윤곽만을 보고 있는 듯하다. ‘문화의 직접성’, ‘근거리(인지난(尹吉男))’, ‘현실에 접근하는 방식으로 현실에 대한 냉정한 미술적 처리’(관디안(範迪安)), ‘냉정한 형식과 조용한 기술’, ‘현실에 관심을 갖고 주위 생활에 대한 관심’ 이잉(易英) 등의 표현에서 우리는 비록 신세대 미술과 문화적 입장을 감지할 수는 있으나 여전히 이들 미술이 표현하고자 하는 바를 찾아낼 수가 없다. 물론 그렇다고

173) 呂澎, 『中國當代美術史』, (湖南美術出版社, 2002), pp. 78-79

하여 50년대에 출생한 이 3명의 비평가들이 60년대 출생한 미술가들의 체험을 체험할 수 없다는 말은 아니다.

만일 이런 문학미술(중국전시회에 있어 하나의 형식, 학술성이 강하다)의 발생, 발전 상황에 따라 신세대 미술을 고찰해 보면 우리는 신세대 미술의 특징을 가장 잘 보여주는 리우시아동(劉小東) 이외에 리우칭허(劉慶和), 자오반(趙半狄), 리티엔위엔(李天元), 왕화시양(王華祥), 셴링(申玲), 왕진송(王勁松) 등도 이 미술 경향을 대표하는 중요한 화가들임을 알 수가 있다.

물론 신세대 미술을 해독할 때에는 이 시대에 서서히 형성되어 가고 있는 시민사회의 이들 미술에 대한 영향력도 소홀히 보아서는 안 된다. 비록 중국의 시민사회는 그란시(Antoma Gramsci¹⁷⁴)가 말하는 서양의 시민사회처럼 그렇게 순수하지는 않지만 중국 자체의 역사적 발전의 시각에서 본다면 아직은 성숙되지 않은 시민사회가 80년대 후반과 90년대 초반에 형성되기 시작했음을 부인할 수가 없다. 그 징표들로 경제체제의 다양화, 직업 계층의 다양화, 일상생활의 비정치화, 생활방식 및 작업방식의 자유로운 선택, 사적인 공간의 증가, 소비문화의 출현 등을 들 수 있다. 물론 중국 사회에 대해 말하면 시민사회에서 가장 중요한 부분은 일상생활의 비정치화라 할 수 있다. 사실상 이 일상생활 영역에서의 상대적인 자주성과 비정치화야말로 신세대 미술가로 하여금 ‘고상함을 회피’ 할 수 있는 가장 적당한 공간이었다 할 수 있다. 도시 소비문화의 일부 특징들- 이상을 해체시키는 가볍고, 한가하고, 재미있는 것- 또한 그들이 이 시대를 체험할 수 있는 필요조건이었다. ¹⁷⁵신세대는 60년대에 출생한 세대로 ‘시간의 긴장감’도 ‘새 문명 정신’의 긴장감도 결핍되어 있다. 포스트모더니즘의 효과로 미술 양식에서는 ‘차지도’지도 ‘뜨겁지도’지도 않은 중간 지대에 처해 있는, 90년대에 나타난 하나의 새 경향인 것이다.¹⁷⁶

174) 이탈리아 철학자

175) 만일 신세대 미술가들이 기존의 여러 가지 압박의 상태(논의- 정치 경제적 것 등)에서 도피하고 해소할 방도가 없다면 이들 또한 지식청년 세대나 신사조 미술가들처럼 한 번 고상해져 보고, 심각해져 보고, 비판도 해 볼 수 있을 것이다.

176) 이들은 비중심성 주변화와 무 주체의 방식으로 나타나 반역성 혹은 도피성의 반문화적 태도를 집요하게 표현한다. 사회나 인격의 아동기로 되돌아 갈 것을 극력 주장하면서 성인처럼 너무 힘들게 살려 하지 않고 주변에서 ‘전혀 진실성이 없이’그냥 ‘놀고자’한다. 다른 사람들이 ‘하교’하면 ‘등교’하는 ‘반역의 세대’, 이것이 바로 신세대 미술가

신세대 미술의 또 다른 경향은 약속이나 한 듯이 창작에서 사실적 기법을 사용한다는 점이다. 신세대 미술가인 리우시아동(劉小東)은 <현실은 존중하라>에서 자신의 미술 주장을 펴고 있다. “생활에서 나는 현실주의자이다. 그러므로 나는 미술이 사실주의적이어야 한다고 본다.” 그는 또 <현실주의 정신>이라는 글에서 사실주의 정신의 문제에 대한 견해를 언급하면서 “사실주의는 시대를 진실하게 반영하는 미술창작 방법이다. 중국의 특정된 역사 시기에 사실주의는 강한 생명력을 가지고 있다. ‘사실주의의 눈’이 가려지지 않고 사회 참여, 현실 반영의 사실주의를 망각하지 않는다면 사실주의 회화는 영원히 강한 생명력을 가질 것이다.”¹⁷⁷⁾ 이 같은 강력한 ‘사실주의’ 주장에 이어 그는 또 말한다. “이는 전통적인 사실주의와 간혹 차이가 난다. 보거나 유머적인 느낌이지만 많은 것을 생각하게 한다.”¹⁷⁸⁾ 그러나 이 마지막 논의에서 우리는 그가 말하는 사실주의는 전통적인 사실주의와 약간의 차이가 있음을 알 수가 있다. 그렇기 때문에 신세대 미술의 창작에서 ‘그림 그리기는 그림 그리기일 뿐’이라는 의식이 두드러지게 표현된다. 즉 회화 행위, 그림 제작 자체에 대한 강한 집착이다. 그들에게 있어서 ‘어떤 작업과정을 분석하는 것 보다 직접 손을 움직여 실천하는 것이 훨씬 통쾌하고 편’했던 것이다.¹⁷⁹⁾ 그들은 일관되게 본능적인 것을 포기하려 하지 않는다. 즉 “회화에서의 사유의 임기응변이나 ‘어떻게 표현할 것이냐’ 따위로 늘 상 ‘한꺼번에 나타나는’ 판단의 문제들을 고집한다. 나는 ‘기능’의 장점을 알게 되었다. 그 밖의 ‘생각’들은 이러한 발가벗은, 현실적인 형과 색 면전에서는 전혀 힘을 쓰지 못한다.”¹⁸⁰⁾ ‘무엇을 표현해야 될지 분명하지 않을 때’나 ‘표현하지 않았을 때’의 상황에서 화가들은 성향이나 개념, 판단이 전무한 자연적인 상태가 된다. 생활 자체의 풍부성을 받아들여 생활의 본연의 상태를 최대한 나타낼 수 있는 것이다. 즉 리우시아동(劉小東)의 표현처럼 “잡생각 없이 객관적인 물상에 집착”을 할 수 있는 것이다.

들의 ‘작업 모습’ 혹은 ‘한가한 의식’ 상태의 미술관을 나타내는 개념이며 90년대 미술 문화의 한 경향을 나타내는 개념이라 하겠다.

177) 劉小東, <寫實主義精神>, <美術研究>, 1995年, 4號.

178) 劉小東, <尊重現實>.

179) 宋永紅, <隨筆>.

180) 리우시아동(劉小東), <尊重現實>.

“생활에 존재하는 그 어떤 화면을 액자 속의 화면에 담아도 그것은 벌써 생활과는 다르다. 미술의 의의는 바로 이러한 제한, 제한을 통하여 일상화된 생활에 깊은 의미를 부여하는데 있다.”¹⁸¹⁾ 이를 다른 말로 하면 그려놓은 ‘생활’은 벌써 원생의 상태가 아니라는 것이다. 도시인의 눈에는 순간적인 감수의 심리적 특징 때문에 그러한 생활은 곧 잊혀지게 된다. 따라서 다시 몸을 돌려 비의의화 된 자아에게서 ‘마음의 진실을 찾아야 한다.’(중비아오(鍾鏗)) 그리고 ‘마음의 자연’을 강조하게 되는 것이다.(판보(範勃))

다시 말하면 ‘마음속의 진실’이라는 주관적 경향과 ‘현실을 존중 한다’는 객관적 경향은 모순되지 않는다는 것이다. 그렇게 되면 자연스럽게 ‘생활체험’과 결합되며 ‘마음속의 진실’이나 ‘내재적 진실’의 내포를 체험할 수 있다는 말이다.

신생대 회화 작품에는 속사화, 판화화, 만화화, 수상화(繡像化), 조소화 등과 같이 ‘생략형’ 처리방식들을 자주 보게 된다. ‘속사화’는 표현주의에서의 표현과 비슷하다. 사물이나 마음의 현 상태에 대한 직접적인 파악의 방식으로 ‘복잡한 문제를 단순화’하며 직설적, 솔직한 표현을 주장한다. 그리고 ‘단숨에 탁자를 그려 완성하는 식’으로 절대 주저하지 않는 속사 효과를 기대한다.¹⁸²⁾ ‘판화화’ 경향은 수평적이고 단순하며 약화된 명암의 심도 관계를 통하여 색채와 명암의 미묘한 정서적 변화를 감소시킴을 뜻한다.¹⁸³⁾ 만화적 처리방식의 능동성과 명쾌성은 ‘만화화(과장되고 변형된 유머)’의 장점은 어떤 고정된 형태의 처리 범위 내에서 그 어떤 복잡한 대상이든 모두 별 생각 없이 변화시키면서 오히려 어느 한 점을 해학적으로 강조하는 과장의 효과를 지니고 있다.¹⁸⁴⁾ ‘수상화’와 ‘조소화’는 모두 그림의 바탕 관계를 처리하는 데 편한 방식으로 간단명료한 것이 특징이다. 전자는 ‘배경’을 제거하여 형상과 형상 사이의 주제 간의 구별을 없애줌으로써 두 형상이 병치되게 하는 것으

181) 리우시아동(劉小東), <只言片語>.

182) 이런 처리 방식은 리우시아동(劉小東), 자오반디(趙半狄)의 작품에서 잘 드러난다. ‘즉시적’, 실사경험이라는 것은 중국회화에서의 ‘구선평도(勾線平塗-선으로 외곽선을 그리고 안을 평면적으로 채색하는 중국화의 전통기법)’의 전통과 관련이 된다.

183) 왕진(王晉), 왕징송(王勁松), 송융홍(宋永紅)은 이런 처리방식을 충분히 발휘해 평면적인 ‘평포(平鋪)’의 실사경험을 제공해 준다.

184) 팡리쥘(方力鈞), 위에민쥘(岳敏君)의 작품들은 이런 처리 방식을 통하여 점의 ‘확대’를 통한 실사경험을 제공해 준다.

로 고전소설에서의 수상법과 비슷하다. 정하오(曾浩), 위홍(喻紅), 증비아오(鐘飆) 등의 작품은 주로 이런 방식으로 이루어졌다. 후자는 배경을 희미하게 함으로써 주체가 조소물처럼 텅 빈 ‘공간’에 홀로 돌출하게 하는 것으로 이런 처리 방식은 마오옌(毛焰), 범발의 작품에 지속적으로 이용되고 있다. 이 양자는 나름대로의 특징을 지니고 있으나 ‘수상화’와 ‘조소화’ 두 방식은 단순성의 ‘浮現(부현)’이라는 실사경험을 제공해 준다.

신생대의 작품들 중에는 또한 무표정, ‘혼란한 표정, 굳어진 표정과 공허한 표정 등 구체적인 표현 방법들이 있다. 신생대 회화 작품의 경우 회노애락이나 차가움, 뜨거움, 슬픔, 즐거움 등 인물의 여러 표정들을 묘사하여 표정의 방향성과 통일성을 제거함으로써 형상 구조의 심리적 무질서 상태를 만들어 내는 것이다. <도시 소식>, <도시 극>(왕진송(王勁松)), <우스운 이야기>(리우시아동(劉小東)) 등은 그 전형적인 예가 된다. ‘굳어진 표정’이란 곧 그림 속 인물의 표정과 그 내적인 감정 움직임의 연결 고리를 끊어 놓음으로써 표정이 ‘굳어지게 하며’ ‘추상화’ 내지는 ‘표층화’하여 표정 자체에 머물도록 하는 것인데 그렇게 함으로써 화면에 분명한 정서적인 암시가 드러나지 않고 형상들 사이에 유기적인 관계가 성립되지 않도록 한다. ‘크게 웃는 모습’을 많이 그렸던 위에민쥬(岳敏君)은 웃음에 대해 이렇게 해석한 바 있다. “내가 그런 인물의 웃음이 폭소인지 아니면 조소인지, 미치광이 웃음인지, 죽음을 본 웃음인지, 사회에 대한 웃음인지 묻는다면 아마 그러한 여러 요소들이 다 있다고 해야 할 것이다.”¹⁸⁵⁾ 보는 바와 같이 여기서 웃음은 벌써 내적인 감정 활동에서 유리되어 ‘생각을 거부한 웃음’으로 굳어져 버리고 있다. 웃음은 웃음 자체일 뿐이며 감정 없는 결구체일 뿐이다. <꿈의 장미>(그림27)라는 작품은 ‘표정’을 표층화 시킨 대표적인 예가 되겠다. 수십 개의 머리들이 뭐라고 특별히 말할 수 없는 ‘표정’으로 하나의 화면에 집합되어 자신의 눈길이 어떤 형국인지도 느끼기 어렵다. ‘빛’도 없고 ‘선’도 이루지 못하며 심지어 ‘눈빛’이나 ‘시선’ 따위 광선에 의한 드러내거나 투시력을 가지지 못한다. 마치도 복덩이가 지천으로 깔려 있으나 그것이 하나의 성격을 드러내지 못하여 마음속의 ‘정신적 구조’를 투사해 내지 못하는 거나 마찬가지 이치다.

185) 岳敏君, <藝術斷想>.

총괄적으로 말하자면 동작, 도구와 환경의 ‘무분별’ 때문에 신세대 회화는 비구조적인 ‘흠어진 구조’의 형국을 나타내게 되었다. 이런 특징은 정하오(曾浩)의 작품에 잘 드러나고 있다. <목요일 오후>(그림28)에 등장하는 남자, 여자, 아이, 케잌, 쇼파, 차탁, 분재된 식물, 책, 신발 등 ‘구조 원소’들은 철저히 화면의 상하좌우에 ‘흠어’져서 서로 간에 경험적으로 가정 내의 구성물이라는 관계 외에는 별 의미가 없고 심지어 상황적인 구조 관계마저 이루지 못하고 있다. 이들 물체들과 인물들은 철저히 흠어졌고 그런 다음 부주의로 하여 바둑알이 바둑판에 너부러진 것처럼 별 생각 없이 화면에 던져 놓은 것처럼 보인다. 증비아오(鐘飜)의 <환락송>(그림29)의 형태 구조는 매우 치밀한 것처럼 보이지만 자세히 보면 화면 속의 여인들이나 토용(土俑)들, 심플한 쇼파, 클래식한 차탁과 문짝들, 시원하게 트인 도시의 원경들은 ‘경험’적인 연계성마저 존재하지 않는다. 그녀들과 물건들은 완전히 ‘흠어’져 버렸고 ‘빛’마저 ‘흠어’져 일정한 투사 방향이 없다. 모든 것이 형식적 구조상 함께 존재할 뿐 그것을 해석할 수 있는 ‘논리적 구조’는 찾을 수가 없다. 한마디로 신세대 회화에서 구조의 논리성은 거의 전부 파괴되어 있다.

1992년 4월 화가 자오반디(趙半狄)의 새 작품, 전시회에 출품한 그 한장의 그림--<미스터 장>(그림30)는 상식을 깨고 흔히 정면으로 놓이게 그리는 장 방향의 구조를 사선으로, 평형을 잃은, 대칭 되지 않는 능형의 구조로 그렸다. 그림에도 그림의 풍격은 <황성을 안은 소녀>(그림31)과 근본적인 차이가 나지는 않는다. 이런 발상은 회화의 틀을 벗어나 ‘틀 속의 회화’라고 하는 ‘설치미술’에 가깝다 하겠다.

신세대 미술의 대표적인 화가 팡리쥘(方力鈞)의 주장은 상당히 도전적이다. 그는 흔히 ‘불량배’(潑皮)¹⁸⁶의 대표적 인물로 이들 미술에 반감을 가진 비평가들의 비난을 받았다. 비평가들은 흔히 ‘불량배’라는 점을 확대해석한다. 팡리쥘(方力鈞)이 어딘가 ‘불량배’처럼 보인 것은 아마도 사람들이 흔히 감춰두고 있는 ‘불량성’, 혹은 사적으로만 드러내던 ‘불량배적인 말’들을 글로써 공론화시켰기 때문인지도 모른다. <미술 필기>에 나오는 조금은 원색적인 언어

186) 潑皮: 미국의 히피와 유사성이 있으나 중국적 특색을 갖는 처세속어를 문화개념으로 인용하다는 것이다. 그의 뜻은 농담, 건달끼가 있는 것, 방랑한 것, 아랑곳없는 것, 모든 것을 간파한 것은 의미를 겸하여 있다.

들이 일부 신사들의 낮가죽을 뜨겁게 했는지도 모른다. 문제는 바로 여기에 있었던 것이다.

팡리쥘(方力鈞)은 도형의 처리에 관심이 많았던 바, 이는 표현의 콤플렉스에 해당되는 집요한 의도와 일치한다. 도형은 더구나 ‘일목요연(一目瞭然)한 표정’ 능력을 보여준다. 과장된 ‘만화화’ 처리방식은 ‘일목요연’에 대해 더욱 진일보 강화시키는 효과를 지니고 있어 팡리쥘(方力鈞)이 이를 장기간 이용한 것은 자연스러운 일이라 하겠다. 그는 이 같은 처리 방법으로 그의 ‘심리적인 도식’에 따라 복잡한 내원을 가진 현상의 단편들을 손쉽게 처리하여 그것들을 지극히 과장된 ‘대머리 인간’으로 합성할 수 있었던 것이다. 그는 자신의 ‘의도’에 맞게 이런 ‘만화화’의 ‘실사 확대’의 경험을 발전시킴으로써 신세대 미술에서 이 분야의 주장이 되었다. (그림32)

위에민쥘(岳敏君), 양사오빈(楊少斌)의 회화도 미술적 처리와 형식, 품격 등 면에서 팡리쥘(方力鈞)의 것과 비슷한 측면이 많다. 단편의 중복이 이들의 공통적인 미술 특징이라 할 수 있을 것이다. 다른 점이 있다면 이 두 화가의 의도에는 선명한 ‘정치의식’이 드러나며 따라서 화면에 정서적인 경향성이 뚜렷하다는 측면이 될 것이다. 이런 경향성은 이들 작품의 ‘표정’이 ‘의미화’나 ‘관념화’되도록 한다. ‘일목요연’하게 풍자와 비판의 목표를 ‘전권(全權-獨裁와 같은 의미지만 중국에서는 용어상 차이가 있음)’ 국가 이데올로기화 현실에 돌리고 있는 것이다.(리시엔팅(栗憲庭)) ‘의미’에 대한 보다 의식적인 강조는 이들 회화들에서 희미하게나마 ‘정치적인 팝’의 분위기를 느낄 수 있는 원인이 아닐까 한다.

두 화가는 자신들의 미술 주장을 펴면서 한결같이 ‘의미화’ 추구에 대해 멸시하고 조소했다. 위에민쥘(岳敏君)은 “웃음은 생각을 거절하는 것이며 머리속에서 어떤 사물에 대해 생각할 수 없거나 생각하기 어려워 그것에서 탈출하려 함을 뜻한다”(〈미술에 대한 단상〉)고 지적했다. 양사오빈(楊少斌)은 “나는 학자가 아니라 직접적인 감수성을 가진 미술가로서 나는 나의 작업으로 하여 즐겁다. …스스로 성자 것처럼 꾸며 사명감이나 구세주 따위를 부르짖을 필요가 없다”고 했다.(〈미술필기〉) 신세대 미술의 정신을 대변한 발언이라 하겠다. 그러나 이들 발언의 행간에서 드러난 냉소적인 경향은 그들의 화

폭에서 보다 더 강하게 드러난다. 이들 두 화가의 작품에서 우리는 정서화된 형식의 힘에 강하게 끌리며 동시에 벌써 잊어버린, 혹은 사실상 점차 잊혀져 가고 있는 정치 역사적 환경에 던져지게 됨을 강하게 느낄 수 있다. 그런 환경은 팡리쥘(方力鈞)의 그것과는 달리 지극히 분명한, 중심이나 초점이 선명한 환경이다. 그 환경에 들어서면 폭소를 금할 수가 없게 되며 반복적인 형식에 의한 충격적인 표현력에 의해 웃음을 통하여 어떤 중심 혹은 초점에 끌려가게 된다. 이 때 관객은 갑자기 자신이 더 이상 ‘생각을 거절’할 수 없음을 느끼게 되며 그 ‘생각’ 방향 또한 분명하게 규정된다. 이러한 관객의 반응이 바로 이들 화가들이 기대하는 효과인지도 모른다. 이 점에서 말하면 이들의 작품은 대단한 표현력을 과시한다 하겠다.

‘바보처럼 웃는 사람’ 위에민쥘(岳敏君)의 회화세계는 기호화된 단편으로서 그는 기계적으로, 공식적으로 반복된다. 공업기계로 제작된 기준화 제품처럼 저마다 똑같이 커다란 입을 벌리고 똑같이 흰 이빨을 드러내고 바보스럽게 웃는다. ‘그들’은 열을 지어, 혹은 바르게 혹은 옆으로, 혹은 머리를 숙이거나 쳐들고 엇바뀌며 뻑뻑이 화폭을 채워서는 관객을 정신 차리지 못하고 어리둥절하게 한다. 붓끝이 느껴지지 않는 가벼운 필법, 연지처럼 화사한 색채와 도안화된 블록, 일목요연한 상업 광고 전단지 같은 명쾌함, 한층 강화된 ‘반복’ 시각형태의 자극성 또한 그러하다. 이와 같은 순수 형태의 묘사에서 반복적으로 출현하는 ‘바보처럼 웃는 사람’과 그에 따른 형식적 처리는 당대의 ‘생활체험’ 중에서 ‘표부감(漂浮感)’과 ‘현기증’을 절묘하게 드러낸다. 이런 유형의 느낌은 오늘날의 중국인에게 매우 절실하다. 상품사회의 강력한 기계적 복제능력은 현실의 공간을 빈틈없이 동류의 물상으로 뒤덮고 딱 채워놓아 사람들은 마치도 구름 위를 날아다니는 것처럼 진실한 느낌을 찾을 수가 없다. 위에민쥘(岳敏君)의 회화는 ‘도형반복’과 여유 있는 전체적 색조의 통제를 이용하여 감성적인 효과가 두드러진 뛰어난 소양과 고도의 파악력을 부각시키며 동시에 ‘순간-파편’을 그대로 드러낼 수 있는 대단한 잠재력을 암시적으로 보여주기도 한다.(그림33)

전체적으로 보아 앞에서 논의된 유형의 화가들은 흔히 뚜렷한 경향성을 보이며 이들의 내적 확장력의 소실이나 변화마저도 일정한 상태에 안정되어 있

다. 여기서 주목한 화가들은 신생대의 여러 가지 복잡한 모습을 보여주고 있다. 사상적 경향이나 회화 형식의 복잡성 때문에 이들의 미술은 어떤 일정한 위치에 귀속시키기가 쉽지 않다. 오히려 감성적인 측면에서 이들의 ‘심리적인 특수 상태’, ‘건드리기와 건드려지기’, ‘엿보기와 엿보여지기’, ‘낯설음과 익숙함’의 ‘모순과 충돌’들이 이들 영혼이 어디에도 의존하지 못하고 사방에 방황하고 ‘떠다니는’의 느낌을 강하게 체험하게 하고 있다. 말을 할 수도, 그렇다고 어떻게 해볼 수도 없는 긴장의 콤플렉스를 절실하게 느끼도록 한 것이다. 절실한 느낌 때문에 자신의 위치와 자세를 정하지 못하고 마음의 불안 때문에 미술 창조에서 지탱점이 허공에 떠있게 한 것이다.

4 . 중국의 팝아트(POP Art)

중국 현대미술 발전의 또 하나의 경향은 팝아트¹⁸⁷⁾의 출현과 발전이다. 초기에는 3개의 전시회에서 시작되었다. 즉 1989년 2월 왕광이(王廣義)의 작품 <마오저동(毛澤東)>이 중국 ‘현대미술전’에서 처음 선보인 것이다. 팝아트가 주목을 받기 시작한 것은 1991년 ‘중국 미술의 文獻資料展(카셀 다큐멘타리전)’과 1992년의 중국 광주(廣州)에서 개최된 ‘90년대 비엔날레’에서 부터이다. 그 이후 대량 출현하여 비평가들의 주목을 끌었고 팝아트는 중국 미술의 한 이슈로 부상하게 된다.

팝아트의 소재는 기본적으로 정치, 문화, 전통 세 분야를 주요 내용으로 표

187) 중국의 POP Art 은 서양과 달리 80년대 말 90년대 초에 나타난다. 그런 예술이 나타나는 이유는 우선 정치와 많이 관계가 있다. 1989년 6월 4일에 천안문에서 발생했던 학생 민주주의 운동은 중국에서 정치는 민감하면서도 또한 사람들이 조롱하는 일을 초래했다.

정치는 사람들이 유행하는 말이고 예술가들이 정치 관점을 표현하려고 하는데 그래서 유행이 지난 정치 용어를 차용해서 우화, 비판적 정치태도를 나타낸다. 정치 POP Art은 바로 그렇게 나타났다. POP Art은 1993년 이탈리아의 베니스 제45회 비엔날레전을 통해서 중국에서 더욱 유행하기 시작했다. 서양문화가 중국 문화에 대해 식민경향의식의 관계로 중국 당대예술이 너무 단면적으로 부분적 편향성을 초래했다. 또한 국내의 예술가들에게 판단을 흐려 놓았다. 그 원인으로 어떤 청년예술가 들은 다른 작가를 모방하기 시작했다. 그래서 미술계의 한바탕 풍파를 일으키기도 했다. 그 이후 계속해서 POP Art의 변종예술을 나타냈다. 즉 潑皮, 玩世現實主義, 艷俗藝術등이 여기에 속한다.

현한다. 1996년까지 정치 소재는 미술가들이 가장 즐겨 표현하는 내용 중의 하나로 ‘정치 팝’으로 불리기도 했다. 정치 팝이라는 것은 중국의 개혁개방, 사회의 전환기 정치를 배경으로 하였을 때 가능한 특수한 경향이다. 그러나 여기서 정치의 내포는 훨씬 더 복잡하며 포괄 범위도 광범위하다. 정권이나 정권에 관련되는 이념, 메커니즘, 행위에 한정되지 않는다는 말이다. ‘정치 팝’은 90년대 초반에 출현했는데, 이 시기는 사실상 정치가 매우 민감한 시기였다. 89년 6.4사태가 얼마나 중요한 역사적 사건이었는지¹⁸⁸⁾, 중국의 문화 미술에 얼마나 큰 영향을 미쳤는지는 더 설명이 필요하지 않을 것이다. 사실 정치는 중국에서 피할 수 없는 주제이다. 특히 그러한 특수한 시기에 미술가들은 그 사건에 대한 태도를 직접 표현할 만한 용기는 없었으므로 서둘러서 해체하는 전략을 구사한 것이다. 지나간 정치적 우상을 표현의 주요 언어적 기호로써 선택하였고 현실 사회의 소비 기호를 짜집기하기도 했다. 비록 엄밀하게 말해 이런 유형의 작품이 진정으로 유행 가능한 팝은 아니었고 서양의 팝아트처럼 현실의 삶에 광범위하게 영향을 미칠 수는 없었으나 중국인의 일상적 생활에 영향을 미친 정치권력에 대한 미술가들의 해학적인 태도를 표현한 것만은 사실이다. 그러므로 ‘정치 팝’은 전적으로 서양의 것에 영합한 미술 행위는 아니며 비록 문제들이 많이 노출되기도 하지만 우리 사회 자체적인 문화와 현실적인 상황에 연원을 두고 있음을 부인하여서는 안 될 것이다.¹⁸⁹⁾

188) 6.4사건, 1989년 6월 4일을 전후하여 중국의 천안문광장에서 벌어진 청년운동. 보통 ‘天安門事態’라고 부른다.

189) 왕광이(王廣義)의 <대비판 시리즈>(그림34), 양웨이신(楊國辛)의 <참고소식>(그림35), 여유함의 <‘문학’ 연대>(그림36), 리우다홍(劉大鴻)의 <본보기 저고리> 등 팝아트 작품들은 정치적인 내용과 직결되어 있다. 신중국이 탄생해서 부터 오늘에 이르기까지 정치, 경제, 문화, 사회 상황 모두 정치의 영향을 받으며 성장하지 않은 것이 없다. 오늘날 좀 더 개방된 시장경제의 사회 문화적 환경하에서도 여전히 정치적 경향의 허용되는 범위 내에서 행동하지 않으면 안 되는 것이다.

일부 팝아트 작품들은 사회의 전환기에 나타나는 마음의 변화에 대해 간접적, 혹은 은유적인 형식으로 표출시키고 있다. 가령 장페이리(張培力)의 <중국에 어로빅 시리즈 1>(그림37), 웨이광칭(魏光慶)의 <붉은담장 시리즈>(그림38), 이에유칭(葉永青)의 <계시물>(그림39), 저우스핑(周細平)의 <동서남북풍 시리즈>(그림40), 순핑(孫平)의 <주식 발행 시리즈>(그림41), 런지엔(任戩) <새역사1993 과소비>(그림42) 석뢰(石磊)의 <태교가사를 잇은 파바로티>(그림43) 등이 이에 속한다.

중국의 팝아트와 서양의 팝아트는 경향성 면에서 차이가 있다. 중국은 서양과 같은 공업화문명 과정을 경험하지 않은 상황에서 서양의 비슷한 공업문명 중 상응되는 관념 방식을 빌려 개방시대 중국의 전환과정에 나타난 문제들을 표현한 것이다. 따라서 서양과 같은 자연스런 모습이 아니라 인위성과 자각성이 강하게 표현된다. 정치라는 큰 배경 하에서 팝아트가 주목한 문제는 정치적인 성향을 띠지 않을 수가 없는 것이다. 미학적인 측면에서 보면 반미술의 경향과 지혜의 유희라는 특징을 동시에 내포하고 있어 갈수록 유희성이 짙고 강해지며 심지어 중국의 ‘발피미술190’ ‘염속미술191’의 현상마저 출현한 것이다.

콩융치옌(孔永謙)의 <문화 티셔츠>와 장페이리(張培力)의 <표준 발음>은 중국 정치 현실의 핵심적인 문제를 제시한, 가장 팝적인 의미를 지닌 작품이라 하겠다. 팝이란 말 그대로 직접적인 것, 대중적인 것인 것이다. 여기에는 역사적인 책임감, 현실적인 정의감과 미술가의 양식이 들어 있다. 중국에서 수많은 굵직한 정치적 사건들이 표현 가능하다고 할 수 있지만 그중 상당수는 직접적인 표현이 어렵다. 따라서 보다 다양한 지혜와 현실에 대한 보다 정확한 판단력, 그리고 표현 언어 방식의 정확한 선택이 매우 중요하다. 이런 의미에서 중국의 정치 팝은 진정한 의미에서의 팝이 아니며 진짜 정치 미술이라 하기 어렵다. 어떤 이익을 위해 정치적인 소재를 이용한 경우도 더러 있다.

중국의 정치 팝은 흔히 ‘문혁’이라는 정치적인 기호를 차용하는데, 이는 당대 유행하는 상업적인 기호와 병치되면서 상당히 황당하고 해학적인 효과나 취미를 창출한다.

마오저동(毛澤東)은 중국에서 줄곧 지존무상의 신적인 상징이었으나 오늘 중국의 현실 생활에서는 그러한 신성이 소비 소모되었다. 마오저동(毛澤東)의 모습이 티셔츠에, 라이터에 인화됨으로써 정치는 ‘팝화’되었다. ‘정치 팝’은 이런 변화를 포착하고 정치를 유행화 시키면서 소비하고 세속화 시켰으며 특수한 미술언어로써 그것을 표현하였다. 여기에 의미가 있는 것이다. 이를 필

190) 潑皮美術-90년대 출현한 정치팝과는 다른 불량하고 ‘건달끼’가 작품 스타일을 말함
 191) 艷俗美術 -96년 발피미술보다 약간의 차이를 두고 발생한 것으로 화려하지만 내용이나 격조가 없는 형식을 말함

자는 ‘정치 팝’이라 개념화하였다.

여기서 제기되는 문제는, 팝의 원래 뜻은 유행인데 중국의 ‘정치 팝’ 미술은 실제 실천 중에 사실 진정한 유행 미술이 되지 못했다는 점이다. 이는 중국의 정치 및 사회적인 환경과 관련이 있는 것 같다. 그리고 이는 중국 팝아트의 특징이기도 하다. 이 문제를 어떻게 볼 것인가? 비록 ‘정치 팝’ 자체는 유행미술이 되지 못했으나 그것은 중국 사회의 특징 때문에 비롯된 것이다. 미술과 사회 사이에는 아직 원활하게 관통되지 못한 벽이 존재하고 있는 것이다. 그러나 시각을 바꾸어서 보면 정치 팝 현상은 이미 대중 속에서 널리 유행한 것 또한 사실이다. 연속극 <나는 내 집을 사랑해>, <살아서>(영화) 등에 나오는 상당 부분 대사들은 정치 팝적인 성격이 매우 짙다. 그리고 우리 자신의 생활을 자세히 살펴보면 백성들은 과거의 정치적 술어들을 가져다가 현실 생활에서 수다를 떠는 방식으로 유행화 시키고 있는데 이는 사실상 일종의 정치 팝이라 할 만하다. 다시 말하면 정치 팝 형태의 언어 방식이나 사고방식 및 행위 방식들은 벌써 ‘팝화’된 것이다. 그럼에도 불구하고 정작 ‘정치 팝아트’는 오히려 유행을 타지 못하고 있다.

이는 물론 미술가를 타할 일은 아니다. 미술가들 자신의 문제가 아니기 때문이다. 미술과 대중 사이에는 미디어가 필요한데 중국의 미디어는 진짜 대중 미디어라 하기 어렵다. 미술가 본인이 직접 작품을 들고 거리에 나갈 수는 없으니까. 사실 중국 미술가들의 작품은 중국의 현실에 매우 근접해 있다. 뿐만 아니라 중국의 백성들이 즐겨하는 것이라고 보아도 무방하다. 그럼에도 불구하고 현실 상황은 역시 중국의 미술가들과 비평가들을 어이없게 한다. 이게 바로 중국의 현실이다.

왕광이(王廣義)의 작품은 중국에서 특별한 처지에 놓여 있다. 그의 작품의 지명도는 당대 미술가들 중 비교할 자가 없을 정도다. <대비판> 시리즈에서 그는 벌써 유효기간이 지난 투쟁의 자세로써 현실에 대응하며 일용품과 유토피아로써 현실에 대응함으로써 가상의, 진실하지 않은 비판을 한다. 일용품과 유토피아는 여기서 원래의 특징이 아닌, 현실과의 관계마저 변질된 모습으로 나타난다. 아직도 남아 있는 영웅주의의 기억과 물질주의의 욕구는 여기서 복잡한 관계 속에 휘말린다. 이런 화면들은 흔히 모순적인 정서를 동반한다.

영웅주의적 환각을 띤 모습은 우리에게서 벌써 아쉬움 없이 버려진 사춘기의 영웅주의에 지나지 않지만 그가 만들어낸 상황은 또한 우리의 정서를 이끌어 낸다.

60년대와 70년대에 출현한 팝미술가들은 이러한 이성적 반성을 철저하게 할 수 없지만 이성적 반성의 풍자성을 알고 난 다음에는 그만 이데올로기의 사슬을 벗어던지고 팝아트를 스스로의 문화적 놀이로 만들어 버렸다. 따라서 그 자조적인 특징은 50년대 출생한 팝미술가들을 능가하였다.

비평계에서는 중국의 팝아트가 단순화의 경향이 있다는 사실에 주목하였지만 그 원인이 대체적으로 서양 팝에 대한 모방 때문이라고 보았다. 대중화, 복제 가능성, 대량생산 내지는 제품화 등의 측면에서 보면 서양의 것을 본딴 것은 단순한 것이 아닐 것이다. 어찌 되었든 팝아트는 먼저 서양에서 출현하였으므로 서양을 본 따지 않는다면 ‘팝’이라는 개념마저 원래의 의미를 상실할 것이기 때문이다. 문제는 비록 선진적인 과학기술 및 생산 수단에 적용하는 방식으로 제작된 미술이 팝아트의 중요한 한 특징이고 심지어 그렇지 않으면 팝아트라 할 수도 없을 것이지만 그래도 중국의 팝아트는 나름대로의 배경이나 함의를 분명히 가지고 있다. 앞에서 중국 팝아트 현상의 출현에 대해 논의하였지만 여기서 주목되는 점은 이렇게 출현한 중국의 팝아트가 어떤 특징을 가지고 있으며 그 진짜 의미는 무엇이냐이다. 따라서 반성의 풍자성은 서양에 대한 모방에서 비롯된 것이 아니다. 비록 단순화의 모방을 포함하여 서양의 것을 모방한 것은 사실이지만 말이다.

60년대 이후에 출생한 미술가들은 좀 나중이야 팝아트에 관심을 보이고 있지만 이들 작품에서 비이데올로기적인 경향은 그들 이전의 팝아트보다 더 뚜렷하다. 이들은 바로 역사를 거울로, 특히 그들 이전의 팝아트 실천을 거울로 삼고 출발한 것이다. 여기서 중국 팝아트는 여전히 인문 철학적인 내포가 미술 자체의 미학적 변화보다 더 큼을 알 수가 있다. 분명한 차이는 풍자는 여전히 존재하지만 반성은 희미해지고 생활 상태의 직접적인 노출 형태로 변모되었다.

고씨형제(高氏兄弟)는 자신들의 기계적 복제를 ‘GG’복사기 미술이라 불렀다. “기계적 복제 미술이라는 것은 주로 기술적인 복제 수단으로 대량 복제

가 가능한 미술품(촬영, 영화 등)이다. 기계적 복제 미술과 기계적 복제의 시대라는 두 개념은 20세기 걸출한 문예 미술가인 벤자민(Walter Benjamin)이 먼저 제기한 것이다. 벤자민은 <기계적 복제시대의 미술품>이라는 글에서 그 비범한 통찰력으로 정보 사회에서는 미술 창작이 고전식으로는 힘들고 지루한 노동이 더 이상 존재하지 않으며 모든 것이 시간에 의해 결정되던 시대는 이제 더 이상 돌아오지 않는다고 지적했다. 현대인들은 더 이상 시간을 낭비하는 것들에 집착하지 않는다. 고전 미술이 사라지면서 현대의 정보화 사회에서 그 자리를 차지한 것이 바로 현대적 정보 전파방식에 적응되는 기계적 복제 미술인 것이다.”¹⁹²⁾ 고씨형제의 <붉은 문명사>, <당대 계시록>, <화폐 변별·악수>(그림44) 등 작품에서는 두목 형상, 인류의 문명, 종교, 신분증 등이 모자이크 된 후 복사기에 의해 다시 제작되었다. 이런 방법이 팝아트의 측면에서 조화롭지 않다고 할 수 없으며 오히려 미술가의 견해를 전달한 것이라 하겠다. 고씨형제는 “우리가 보기에 20세기는 정보가 범람한 기계적 복제의 시대이며 미술가의 변화 분열의 시대이며 또한 맑시즘의 흥망사이기도 하다. 이 3자가 우리의 기본적인 생존의 배경을 이루고 있으며 어떤 의미에서는 우리가 세계를 보는 방식 및 세계에 대한 태도를 결정하게 된다.”고 본다.¹⁹³⁾

‘현대적 정보 전파방식에 적응’한다는 것은 고전적인 노작에서 탈출하는 효과적인 미술적 경로가 될 것 같다. 확실히 중국 팝아트에서의 ‘짓곳은 장난’은 미술에 대한 새로운 인식 즉 탄탄한 사실적 기본 기술에 기초한 화폭 속의 회화는 너무 미련하며 우아함은 쓸데없는 사치에 불과하다는 인식을 보여준다. 비록 팡리쥘(方力鈞), 퉁용치옌(孔永謙) 같은 미술가들에게 있어 추한 것에 대한 묘사가 주류를 이루기는 해도 팝미술가들이 과거에 대한 반동으로서 추악한 것일수록 미술답다고 보는 것은 아니다. 사실 중국의 팝아트가 생때쓰며 짓곳은 장난을 하고 있을 때 우아한 것들이 조롱의 대상이 되기는 하였으나 그것은 진정성이 결여된 미술에 대한 조롱일 뿐이었다. 때쓰고 짓곳은 장난은 복사의 정보화 대중화의 특징 때문이 아니라 원본 자체의 진실성 결여 때문이다. 이런 의미에서 짓곳은 장난은 미술사, 특히 사회적 사상과 문

192) 孫津, 『中國當代美術現狀批評文叢』, (吉林美術出版社, 1999), pp. 69-70.

193) 孫津, 『中國當代美術現狀批評文叢』, (吉林美術出版社, 1999), p. 69.

화사 및 현실 상황을 상대한 것이 아니라 하겠다. 그러므로 기계적 복제는 노작의 수고를 덜기 위한 것이 아니라 관념상의 지혜를 보여주고 있음을 알 수가 있다.

팡리쥘(方力鈞), 리우웨이(劉煒), 퉁융치엔(孔永謙) 등이 60년대 이후 출생한 사람들이어서 그런지 비평계에서는 이들의 팝아트를 ‘발피(發皮)’ 혹은 ‘완세현실주의¹⁹⁴⁾’로 부르기도 한다. 물론 그들은 자신들이 무료하다는 것을 인정하며 오히려 그 무료함을 문화화, 미학화 하고자 하였다. 무료함을 짓궂은 장난으로 표현한 그림에서 팡리쥘(方力鈞)은 추악한 인간들의 군상을 그리고 있다. 이들의 공통점은 두뇌가 없고 멍청하며 그러면서도 만족스러워한다는 것이다. 그들은 하품을 하거나 어딘가를 멍하니 쳐다보거나 익살맞은 표정을 지으면서 현실의 인간들을 조롱하는 병태적인 모습을 하고 있다. 유위의 작품은 분명한 역사 감각을 나타내고 있으나 역시 멍청한 상태에서 역사의 의미를 변형시키고 있다. 정관즈(曾凡志)의 <협화의원(協和醫院)>에서는 무관심과 기형 속에 기계적인 냉혹함이 드러나며 그런 냉혹함의 주제는 생명을 구원하는 수술의 형태로 표현된다. 따라서 이 모든 것들은 진짜 무료함이 아니라 철두철미 짓궂은 장난이라 하겠다.

무료함을 짓궂은 장난으로 만들고 대중 소비의 형식으로 팝아트를 지향한 작품은 퉁융치엔(孔永謙)의 <문화 티셔츠·2>(그림45)는 직설적으로 주제를 표현한다. 티셔츠에 ‘귀찮아, 나 건드리지마!(煩着呢, 別理我)’라는 여섯 자를 인화했는데, ‘귀찮아’ 라는 표현에 그 무료함과 별 도리가 없다는 의미가 드러난다. 움직이는 사람들이 글자를 인화한 티셔츠를 입고 다른 사람들에게 보여준다는 것, 그리고 이처럼 대량 생산으로 만들어진 소비품 자체 또한 대중화, 교제화, 교류화한 것이다.

“무료한 기다림을 표현하는 것, 그것은 물론 더 이상 혹은 단순하게 스스로를 드러내는 무료함이 아니다. 무료함 즉 생존의 영도 상태에 대한 발악이라기보다는 무료함의 감수라고 하는 표현이 나올 것이다. 이거야 말로 무료함의 중국 전통문화 중에서의 전통적인 위치-허무와 무관심 사이의 방향, 혹은 출세할 수도 없고 출세하지도 못하는 난감한 처지-를 평범한 생존의 상태

194) 玩世現實主義-90년대 출현한 주의로, 현실을 조롱하는 내용의 작품경향을 보여줌

로 환원시키려는 책임감의 소산이다. 그리고 모든 가능성은 이러한 평범한 생존 상태에서 탈출 가능한 것이다.”¹⁹⁵⁾

리산(李山)이 <연지>(그림46)를 제작할 때까지만 해도 안정적이고 부드러운 편이었다. 위에서 언급한 바와 같은 강한 자극적 효과는 찾아보기 어렵다. 리산(李山)은 뭔가 형언키 어려운 감정의 표상을 선택하여 사람들의 심리적 장애를 완화시키고자 하였다. 리산(李山)의 말대로 하면 이러한 표상은 ‘외곽적인 양식’에 속한다. “나는 사람들에게 외곽적인 양식을 제공하고자 했다. 이 점은 한 눈에 알아 볼 수 있을 것이다. 인간의 일상생활에 존재하는 성행위의 관계 속에서 때로 담론에 나타나는 일반적인 양식을 나만의 독특한 수단으로 표현했을 뿐이다. 비록 이것마저도 어떤 불안이나 의혹을 자극하지만 말이다.”¹⁹⁶⁾ 리산(李山)의 작품에서 오각별 속의 틈새는 희미하게나마 온정을 느끼게 한다. 여기서 리산(李山)의 짓곳은 장난의 핵심은 드러내기이다. 드러냄으로써 ‘부끄러움’이라는 ‘심리적 장애’를 제거하려는데 그 목적이 있다 하겠다.

리산(李山)의 일부 작품 가령 <연지 18호>(그림47) 등에서 성은 외곽적인 양식일 뿐만 아니라 꽃도 피고 열매도 맺고 있으니 ‘모습을 공개’했다고 해도 될 것이다. 그러나 리산(李山)은 사실적으로 묘사하지도 않고 멩뤄딩(孟祿丁)처럼 생식기를 확대하여 분할하지도 않는다. 연지의 감각을 이용하여 관객을 마취시킬 뿐이다. 그러니까 리산(李山)도 생식기를 구석진 곳에 두고 있는 셈이다. 그러나 이 ‘구석진 곳’은 간접적인 시각이며 따뜻한 느낌이다. 리산(李山)이 조소한 것은 사회와 인간의 관계이다. 따라서 성을 짓곳은 장난의 수단으로 선택한 것은 아마도 그가 말하고 있는 것처럼 ‘성의 이용은 사회와 나 개인 사이의 어떤 관계적 표현의 결과’일지도 모른다.

관념 의식의 측면에서 보나 표현 형식의 측면에서 보나 중국 미술과 서양 미술이 가장 가까운 형태는 아무래도 팝아트가 아닌가 한다. 이는 서양과 중국의 팝아트가 시간적으로 비슷한 시기에 놓여 있어서 뿐만이 아니다. 그리고 팝아트가 제작 수단의 측면에서 정보화 시대와 밀접한 관련을 가져서만이

195) 孫津, 『中國當代美術現狀批評文叢』, (吉林美術出版社, 1999), p 74.

196) 孫津, 『中國當代美術現狀批評文叢』, (吉林美術出版社, 1999), p 75.

아니다. 그보다는 오히려 팝아트가 규범을 깨뜨리고 관념을 표현하며 오늘의 생존 상황을 제시한다는 데 가장 근접한 특징들을 공유하고 있기 때문일 것이다. 그래서 팝아트는 중국의 미술이 세계에 진출하는 가장 빠른 길이라고 여겨지기도 한다. 리시엔팅(栗憲庭)은 ‘베니스 비엔날레’에 대해 언급하면서 다음과 같이 지적한 바 있다. “완세현대주의와 정치 팝 이 두 분야의 미술가들은 하나의 지름길을 택한 것 같다. 그래서 이들은 매우 빨리 국제미술 속에 편입된 것이다.”

사실 이 지름길은 미술의 미학적 표현의 특징을 희생함으로써 엄청난 대가를 치른다. 그에 반하여 국제미술에 편입된다는 것이 무엇을 의미하는지에 대해서는 완전히 오해하고 있는 것 같다. 세계에 나간다는 것, 그것은 개방적인 의식을 말하는 것이다. 미학적인 특징을 희생하면서 세계에 나간다는 것은 국제미술 속에 편입되기 위하여 중국의 현실을 표면화, 만화화 하는 것마저 불사한다는 말에 다름 아니다. 영도자의 형상, ‘문혁’ 소재, 상업광고, 문화 기호, 정치적 표상... 등이 팝아트에 대량 출현하며 심지어 팝아트가 주로 이용하는 소재나 직접 표현하는 내용이 되고 있다. 이는 팝아트 미술가들이 자신의 어떤 비판의 심리적 욕구를 단도직입적으로 표현하려는 조급증을 노출한 것이라 하겠다. 그리고 이러한 비판적 욕구의 지향성에서의 한계와 실효성의 단명화는 순간의 성공에 급급한 미술가들의 심리를 노출한 것이 된다. 따라서 이들의 작품은 내용적으로나 형식적으로나 우리 사회에 대한 인식의 천박함을 피하기 어렵다. 그럼에도 불구하고 팝 미술가들은 오히려 이것을 자연스럽게 받아들인다. 이는 50년대에 출생한 미술가들이 80년대에 이르러 중국 현대미술의 중견이 되고 60년대에 출생한 미술가들 스스로가 중국의 현대미술을 보다 개방적이고 보다 국제적인 수준에 근접시킨다고 생각하기 때문이다. 따라서 개방에 대한 팝아트의 오해는 사실상 중국 현대미술 자체의 특징이기도 하다.

중국의 현대미술은 아직까지도 사회적 체험의 보편성이 개성의 표현에 대한 장애를 넘지 못하고 있으며 형식면에서의 자기 창조를 이루지 못하고 있다. 팝아트가 간파한 것은 이 점이라 하겠다. 팝아트는 물론 과거의 소재 결정론을 부정하지만 모더니즘 미술의 개성화된 형식이 관객들의 이해를 얻지

못하고 수용되지 않음으로써 야기된 소외감을 팝아트는 참지 못한다. 그래서 팝미술가들은 한편으로는 개방적인 시각으로 사회와 미술의 변화를 받아들이고 표현의 새로움을 추구하지만 다른 한편으로는 또 그들 스스로가 과거 사회 체험에 의해 형성된 관성에서 탈피하지 못하고 자연스럽게 그러한 사회적 체험에서 얻은 익숙한 표상이나 기호들을 창작의 수단으로 이용한 것이다. 사실 팝아트의 직접적 개념화의 특징들은 결국 본질적으로 사회적 체험에 속하는 요소들을 짜집기 한 것에 불과하다. 다만 어떻게 짜집기를 할 것이냐의 문제에서 미술가 각자의 지혜를 발휘했을 뿐이다.

중국에서 팝아트 현상이 출현했을 때 미술가들은 현대의식에 따라 개체의 생명의 의의를 모색하였지만 동시에 그러한 의의를 오히려 전체적인 사회적 체험에 이입시킨다. 역사의 표상, ‘문혁’소재, 광고 도식, 표어 슬로건, 개인용품, 생활 도구 등은 모두가 대중이 항상 보아온 사회적 체험이며 전혀 개성이 없는 사물들이다. 이는 개방의식을 표방하면서 그러한 의식을 창작의 미학적 표현으로 발전시키지 못한 것과 관련되며 동시에 미술가들의 생활 자체에 개성적인 창조의 필요 요건들이 결핍하다는 것을 의미하기도 한다. 이러한 난감한 상황에서는 팝아트가 아무리 사회적 체험과 개인적 성격을 가미한다고 해도 그렇게 표현된 것들은 미술 외적인 여러 사회적 요소들에 대한 태도나 풍자 혹은 비판, 해체, 수다 따위에 불과한 것이다.

그러나 팝아트의 이러한 무책임이 바로 팝 미술가들이 성공한 지름길이기도 하였다. 이 때문에 세계의 미술계는 중국의 개방에 대해 오해적인 인상을 가지게 된 것이다. 팝미술가들이 서양 미술의 기준이나 취미에 영합하기 위해 그러한 팝아트 작품을 제작했다고 보기는 어렵지만 실제적으로 서양의 중국에 대한 이해는 아무래도 냉전시기의 여러 인상을 떨쳐버리지 못한 것 같다. 그러하기에 마오저동(毛澤東)의 형상, 공·농·병(工·農·兵)의 형상, 혁명 관련 연극 등의 제재들이 팝아트에 들어왔을 때 객관적으로는 서양에 대해 중국의 현대미술이 주목하는 주제가 이런 것이라는 인상을 전해 주고 있다. 특히 팝아트가 대중화, 상품화의 방식으로 이런 소재들을 조롱하고 비판하고 있을 때 팝아트가 중국의 현대미술의 비판적 성향을 대표하고 있는 듯 한 착각마저 들게 한다.

이는 개방에 대한 오해이며 중국의 현실에 대한 오해이다. 이런 의미에서 팝아트는 본질적으로 이데올로기적인 제작의 특징을 포기하지 않았음을 알 수 있다. 그러나 다른 한 오해는(어쩌면 더 중요한 측면일지도 모른다) 팝아트 작품의 내용은 사실 미술가들의 정확한 계산에 의해 선택된 것이라는 점이다. 선택을 위한 근거는 대략 다음과 같은 두 가지 측면에 있는 것으로 여겨진다. 그 하나는 미술가의 세계 미술에 대한 인식이다. 즉 서양 시장의 수요에 따라 팝아트의 주제나 소재를 선택했다는 말이 된다. 그런데 여기에 이중의 오해가 도사리고 있다. 한편으로 중국의 팝미술가들은 서양인이 중국을 어떻게 인식하는지, 서양 미술시장의 원리와 움직임은 어떤 것인지를 알기 어려우며 그들의 시장 기준과 경쟁의 룰 제정에는 더구나 참여할 수가 없었다. 그러므로 냉전의 사고방식을 동반한 표상이나 기호로써 팝아트를 제작하는 것이 최선의 선택이 될 수밖에 없었던 것이다. 즉 자신이 겪었던 정치, 문화 현상에 대해 해체하고 조롱하며 비판할 수밖에 없었다는 말이 된다. 다른 한편으로 중국의 팝 미술가들은 자신의 생존환경을 염두에 둘 수밖에 없었으므로 이들이 비판한 대상은 사실상 국가에서 개혁개방 중에 더 이상 채택하지 않은 것들이며 적어도 법적으로, 정책적으로 허용되는 범위 내에서 나름대로의 지혜를 발휘할 수밖에 없었다. 이런 상황이므로 팝아트의 비판성은 중국이나 중국을 잘 모르거나 중국의 현재 상황에 대해 표면적인 인식만을 가진 서양의 비평가, 미술가, 장사꾼들에게 만족할 정도에 한정될 수밖에 없었다. 이런 의미에서 팝아트는 중국의 개방정책을 이용하여 국제미술시장에 현실에서의 일부 가상적인 경향들을 제공한 셈이라 할 수 있다. 지금은 우리도 중국 미술가들이 ‘베니스 비엔날레’에 출품할 경우 우연성이 중요한 이유임을 알고 있다. 이 점은 리시엔팅(栗憲庭)이 잘 지적하고 있다.

“이렇게 빨리 베니스에 진출 할 수 있을지는 전혀 생각지 못한 일이다. 나는 진심으로 평생을 과정에 전력하고자 생각했다. 영원히 결과가 없는 것들이 특별히 내 마음을 끈다. 이렇게 빨리 비엔날레에 올라간 것은 순전히 우연이다. 이 일은 푸란(Forlan-이탈리아의 화가)이 뒤에서 힘썼다. 그녀는 이 일을 알고 있으며 늘 남몰래 중국이 이 비엔날레에 참가하도록 애썼지만 그녀의 능력 또한 한계가 있었나 보다. 나중에 그녀는 나를 알게 되고 갑자기

기 새로운 세계를 발견한다. 이는 전시회에 나갈 수 있는 가장 중요한 일환으로 생각한 것 같다. 그리하여 그녀는 자주 나와 교제하였고 결국 많은 작품들을 복사하여 이탈리아에 가지고 갔다. 그녀는 여러 경로를 거쳐 올리바(Achill Bonito Oliva, 이탈리아의 큐레이터)를 만났고 올리바는(Achill Bonito Oliva) 이것들을 보고나서 중국도 참여시키도록 확정하였다. ...나중에 어느 날인가 푸란이 급히 뛰어와서는 준비위원회에서 나를 초청한다고 하면서 이틀 사이에 천자 정도의 약력을 준비하라고 했다. 얼마 안 되어 올리바는 나에게 편지를 보내 협력해 달라고, 그리고 10월에 나를 만나고 싶다고 했다.”¹⁹⁷⁾

중국 미술이 베니스 비엔날레에 참여하는 그런 우연성에서 우리는 중국의 미술계가 국제적으로 알려질 수 있는 정상적인 기회와 통로가 별로 없다는 사실을 발견할 수 있다. 리시엔팅(栗憲庭)과 올리바(Achill Bonito Oliva) 작품 선정 과정에 생긴 의견 차이 또한 중국의 팝아트가 국제 사회에 내놓을 때 부딪치게 될 여러 가지 한계를 제시해 준다. 이러한 의견 차이에 대해 리시엔팅(栗憲庭)은 다음과 같이 말한다.

“올리바가 그림을 보던 날 슬라이드기를 구하지 못하는 등 일로 좀 짜증나고 속을 끓였다. 그러나 얘기 중에는 그녀도 꽤 흥미를 느끼는 것 같았다. 짧은 시간 내에 중국의 미술을 이해할 수가 있었던 것이다. 나중에 푸란이 그녀를 데리고 상해에 가서 얘기했던 사람들을 만났다. 북경에서 나중에 출판자를 선정하게 되고 내가 또 여러 사람을 추천했는데 그녀는 처음에 전시장에 중국 미술가 20-30명의 작품을 전시하자고 했다. 나는 푸란에게 그에 반대라고 올리바에게 전해달라고 했다. 30명이면 작품 수준에 문제가 있을 수 있고 10-20명 정도만 하자고 했다. 그런데 처음엔 내 말의 어감이 제대로 전해지지 못한 것 같았다. 나중에는 올리바도 기본적으로 동의하였다. 그녀가 중국에 온 다음 추천작품 슬라이드를 보던 중 그녀가 선호하는 작품과 내가 선호하는 작품이 차이를 보였다. 그날 저녁 추천자 명단을 정하는 문제에서 크게 다투었다. 나는 나도 그들을 추천한다고 강조하였으나 강조한 시각이 달랐다고 했다. 당신이 본 것은 이야기지만 내가 본 것은 국제적인 양식이라

197) 孫津, 『中國當代美術現狀批評文叢』, (吉林美術出版社, 1999), p. 98.

고 했다. 그러나 나는 또 이들 작품 외에도 중국에는 아직 새롭게 근대사의 아픔을 다룬 작품, 고통의 상태를 다룬 작품들이 또 있다고 했다. 그러나 그녀는 안된다고 했다. 나중에야 나는 그가 독의 표현과에 대해 탐탁치 않게 여긴다는 것을 알게 되었다. 그는, 미술은 즐거움이며 향수라고 했다. 그가 증명하고자 했던, 다시 회화에 되돌아가려는 성향까지도 알게 되었다. 그래서 그는 내가 추천한 설치 작품을 사양했다.”¹⁹⁸⁾

올리바는 1993년 이탈리아 제45회 ‘베니스 비엔날레’의 위원장이었다. 따라서 우연성이라고 한 것은 여기서 올리바의 개인적인 취미와도 관련된다. 그러나 바로 여기서 올리바는 일관된 취미와 기준을 고집하지 않고 사실상 중국에 대해 또 다른 기준을 선택했다. 비록 이 점에 대해 그 자신은 별로 의식하지 않았을 수도 있고, 또 진정성을 가지고 있었지만 말이다. 올리바는 회화성을 강조했고 즐거움과 즐거움의 효과를 추구했다. 그래서 리시엔팅(栗憲庭)은 그가 본 것이 ‘이야기’였다고 한 것이다. 그러나 올리바를 끌어당긴 것은 오히려 중국미술에서 즐거움이나 향수가 결여된 것들이다. 먼저 푸란이 리시엔팅(栗憲庭)에게서 발견한 것은 팝아트였고 설치미술이었다. 이런 것들은 전혀 아름답다고 할 수가 없고 즐거움이나 향수는 더구나 말도 닿지 않는 것이었다. 그럼에도 이런 작품들이 전시되었을 때 곧바로 푸란의 주목을 끌었다. 같은 이유로 올리바도 중국의 미술작품을 전시하게 할 때 즐거움이나 향락의 문제는 고려하지 않았다. 웃기는 것은 중국의 미술가들이나 그 조직자들은 오히려 중국의 현대미술이 추구하는 것은 ‘국제적 양식’이라고 여긴 것이다. 여기서 우리는 단순하면서도 흔히 볼 수 있는 진리를 발견하게 된다. 즉 민족적인 것일수록 세계적이라는 점이다. 개방에 대한 오해는 여기서 양쪽 모두에서 나타난다. 올리바 등이 본 것은 비판성이고 이를 위해서는 미학성도 포기할 수 있다고 보았지만 리시엔팅(栗憲庭) 등이 본 것은 마찬가지로 비판성이면서도 그것을 국제적 양식이라고 생각한 것이다.

93'베니스 비엔날레의 주제는 ‘미술의 기본’ 즉 미술 자체에의 회귀였다. 미술의 인문정신과 미술가의 사회적 책임감을 강조하였다. 린빈자이(林彬在)는 <콩창안이 93'베니스 비엔날레를 말하다>에서 다음과 같이 지적하고 있

198) 孫津, 『中國當代美術現狀批評文叢』, (吉林美術出版社, 1999), p. 99.

다.

“선정된 미술가들을 살펴보면 하나는 올리바가 중국 미술가들의 정치적인 양상에 관심을 가졌음을 알 수 있다. 그의 상상 속에서 중국의 정치는 바로 그런 것이었던 것이다. 다음 하나는 회화작품에 관심이 많다는 것을 알 수 있다. 이는 아마 그 개인적인 이유에서일지도 모른다. 그가 추천한 이탈리아 전위미술들은 주로 회화작품이었다. 그리고 이들 중국 회화작품들 또한 그의 전위 미술 이론 범주 안에 드는 것들이었다. 그리하여 그녀의 전략적 방향은 그때의 원동에 연결된 것이다. 이런 측면에서 그녀가 이들 회화작품을 선정한 것은 일조이석의 의도가 있었다 하겠다. 그녀 상상 중에 있는 중국의 미술이었고 또 동시에 중국의 미술이 그녀의 슈퍼 전위이론에 부합될 수 있었던 것이다.”

중국의 팝아트가 ‘포스트식민주의’에 대해 민감한 것은 쉽게 알 수가 있다. 한편으로 팝미술가들이 스스로를 개방적인 사람으로, 세계 진출을 염원한다고 생각하면서도 다른 한편으로는 오히려 스스로에 대한 비판이라는 방식으로 이른바 ‘국제양식’에 접근했던 것이다. 이런 의미에서 ‘정치 팝’은 하나의 오해일 가능성이 많다. 팝아트에 표현된 비판의식은 거의 ‘세계에 편입’되는 열쇠가 된 셈이기 때문이다. 이런 연유로 중국의 팝아트는 처음부터 ‘문혁’의 소재와 영도자의 형상을 많이 이용하게 되었고 오래도록 미학적인 창조에 몰입할 수 없었던 것이다. 비록 서양의 팝아트는 60년대에 벌써 중국의 정치를 비판한 작품들이 출현하였지만 이런 상황은 대체적으로 냉전적인 사고방식과 중국에 대한 몰이해에서 비롯된 것이었다. 90년대 중국의 팝아트에 비슷한 현상이 나타난 것은 바로 그러한 ‘국제적 양식’을 추수한 결과였다. 그야말로 아이러니한 일이 않을 수 없다.

어떤 연유에서든 90년대 중반 이후 중국의 팝아트는 서서히 비판적인 특징이 약화되고 이른바 ‘해롭지 않은 풍자’의 특징을 강화해 갔다. ‘해롭지 않다’는 것은 이데올로기적인 대상성이 퇴조했음을 의미하며 ‘풍자’는 사실상 가볍지만은 않은 유머에 속한다. 이른바 ‘완세현실주의’라는 것도 사실은 중국 팝아트의 자연적 연속이라 하겠다. 비록 소재 선택에서의 생활화나 표현 면에서의 회화성 측면에서 ‘완세현실주의’는 그 이전의 팝아트와는 다른 특징을

드러내고 있지만 이는 개방의 오해에 대한 조정 작업일 뿐이었다. 다만 이러한 조정이 지나치게 소극적이라는 데 문제가 있을 것인데, 이는 아마도 개방의 지향성에서 탈출하지 못한데 원인이 있지 않을까 한다. 즉 가치관에 대한 자신감 부족 때문에 항상 뭐든 믿지 않는다는 무책임함을 드러내고 있다. 이런 상황으로 하여 중국의 팝아트는 본질적으로 여전히 일종의 기지에 머물러 있을 뿐 정보화 시대 생존방식에 대응되는 미학적 창조에는 이르지 못하게 했다.

그렇다고 팝아트가 중국 현대미술의 주류라는 말은 아니다. 반대로 팝아트의 ‘시장’은 처음부터 주변적인 위치에 처해있었다. 앞에서 팝아트는 처음부터 뚜렷한 비판적 지향성을 띠고 있었으며 내용적 측면에서는 여러 가지 정치적인 표상들 특히 영도자의 형상과 ‘문혁’ 소재가 매우 두드러진다는 고 했다. 개혁개방 이전의 일부 정치적인 현상에 대해 비판했다는 측면에서 보면 팝아트는 대체적으로 개혁개방의 이데올로기와 일치한다. 그러나 개혁개방에서의 정치적 안정이라는 측면에서 보면 팝아트의 실제적 효과는 긍정적이라 보기가 어렵다. 나중에 ‘주선율(主旋律)’에 동조하려는 팝아트의 노력은 이들 미술가들 자신도 이 점을 알고 있었다 하겠다. 그렇기는 해도 팝아트는 정치적 경향이나 이데올로기를 희석시키고자 했던 성향으로 하여 주류미술에 편입될 수는 없었다. 이는 물론 중국의 미술이 정치적인 측면을 특별히 강조했다거나 제재 결정론을 주장하는 것은 아니다. 그보다는 팝아트는 그 연원이 중국에 있지 않으며 따라서 이와 같이 단층에서 생성된 미술은 스스로 성숙에로 가는 단계를 거쳐야 한다는 말이 된다. 그러나 바로 이러한 성숙해가는 단계의 여러 배경과 여건들 때문에 중국의 팝아트는 주변적인 위치를 차지할 수밖에 없었던 것이다.

사실 바로 중국의 ‘행위미술’이라고 하는 팝아트는 미술의 주변화 상태를 반영한다고 하겠다. 이들 미술가들은 심지어 ‘주류’나 ‘주변’ 따위의 문제에는 관심도 없이 개체의 자아를 실현하고자 했을 뿐이다. 중국의 미술가들은 대체로 돈이 없다. 따라서 서양 미술가들처럼 큰 면적의 바다가 모래톱이나 건축물을 덮는 따위 ‘행위’나 팝아트를 제작할 수가 없다. 그래서 그나마 빨간 천조각으로 만리장성의 벽돌 일부를 가리거나 빨간 페인트로 한 구간의 철로

(鐵路)를 칠한 것도 쉬운 일이 아니었다. (그림48) 1994년 4월 왕진(王晋)은 북경시 교외의 대흥현(大興縣)에서 립스틱으로 철로를 칠했다. 아마 강한 대조를 하나로 짓기려는 발상에서였을 것이다. 차가운 철로, 따스한 립스틱, 딱딱한 금속과 부드러운 입술, 긴장된 힘과 부드러운 느슨함 등의 대조라 할 것이다. 10월에 왕진(王晋)은 살충제로 고궁의 성벽에 글씨를 썼는데 글씨는 벽돌에 쓰는 대로 곧 말라버렸다. 아마 현대 생활 리듬이 빠른 것처럼 여러 문명들도 순식간에 사라지며 그에 비해 전통적인 문화는 여전히 살아남는다는 사실을 보여주려 했던 것 같다. 1995년 왕진(王晋)은 스스로 일부성벽 벽돌작품을 그리고 제목을 <노크>(그림49)라 했다. 고궁의 성벽 큰 벽돌에 미국 달러의 그림을 그려놓고 그 벽돌을 북경 고궁의 남쪽 담 벽에 끼워 넣었다. 그해에 왕진(王晋)의 작품은 소장 가격이 인민폐 1만원에 달했으나 나중에 사정이 있어 퇴출했다. 이는 물론 중국의 미술계가 화폐 그림으로 작품을 만드는 걸 반대한 것이 아니라 고궁 자체의 상징적인 의미와 미국 달러의 의미가 충돌됐기 때문이다. 고궁을 선택한 것은 미술가의 입장에서는 당연히 특별한 생각이 있었을 것이다. 더 말할 것도 없이 작가는 이를 중화민족의 한 전통으로 생각했고 개혁개방이라는 시장경제하에서 전통에 가격이 달려지게 되었다는 것을 보여 주려 했을 것이다. 일부 팝아트 미술가들은 이와 유사한 ‘행위미술’을 생각한다면 아예 고궁의 성벽 벽돌이나 천안문광장을 경매에 부치는 것이 나올 것이라고 생각한 적도 있었다. 이런 화제의 경우 팝아트의 정치적 성향과 나라의 정책이 모순되었다기보다는 오히려 팝아트가 스스로의 주변적 위치를 자감하고 일부러 주류적인 소재로써 주류적인 주제에 도전하는 방식으로 주목을 끌고자 했다고 보는 것이 정답이다. 이런 유형의 주변적 상황은 문학적 방식의 차용이라는 공통점을 가진다. 이들 작품은 제작 과정에 많은 관객들에게 보여 줄 수 없기 때문에 그 과정을 촬영하여 문자로 설명한다. 왕요우션(王友身)은 <북경청년보>의 미술편집인으로 매스컴과 광고에 민감한 편이다. 그래서 그는 신문으로 장성을 덮으려는 생각을 할 수 있었을 것이다.(그림50) 각양각색의 신문들 모두 현재의 기사로 채워지고 있었고 그것으로 장성을 덮는다는 것은 내용이 서로 다른 시공간의 전환을 노린 것이라 하겠다. 이것을 ‘순수’한 팝아트라 보기는 어려우며 아이디어 또

한 별로 새로움이 없다 하겠다. 그것을 만리장성에 설치함으로써 문학적인 내용을 두드러지게 하는데, 문학의 대상성을 바꿈으로써 내용의 전환을 이루는 의미가 있다 하겠다. 그러나 왕요우션(王友身)도 이 과정에 고민이 있었다. 즉 만리장성을 어느 정도 덮을 수 있으며 또 얼마나 긴 시간 유지시킬 수 있을까 하는 것이었다. 그러니까 이것 역시 주변적인 방식으로 주류의 화제를 표현한 것이 된다.

중국 현대미술에서 팝아트의 주변적 위치는 상당 정도 서양문화에 대한 컴플렉스 때문이라고 보여 진다. 중국의 것을 얘기할 때면 언제나 서양의 요소들을 끌어들이려 한 것, 이는 중국의 팝아트가 자립하기 어려운 중요한 원인이다. 쉬빙(徐冰)은 서양 돼지와 중국 돼지를 교배시키고 있는데, 이런 미술은 아무래도 너무 비속하고 저질이다. 당시 <석세감(析世鑒)>을 창작할 때의 문화적인 내포는 사라진지 오래고 남은 것은 자기 비하나 자기 문화에 대한 모독일 뿐이다. 그러나 이렇게 할 수밖에 없었던 것은 아마도 주변에 머물고 있던 미술가들이 마지막 승부사를 던진 것이라 하겠다. 조금 부드러운 방식은 자기 속마음의 노출이 될 것이다. 1996년 여름 고씨형제는 <밀물·썰물>(그림51)을 제작했다. 전체적으로 팝 적인 의미는 역시 행위로 표현하고 있다. 고씨형제는 일조의 해수욕장 모래톱에 발로 글씨를 크게 써서 각 나라의 명칭과 여러 가지 인류의 문명과 관련되는 낱말과 담론들을 구성했다. 밀물과 썰물은 원래 자연 현상인데 미술가들은 아마 이런 현상이 인류 문명의 역사적 변화를 가장 잘 보여준다고 보았던 모양이다. 서양이든 동양이든, 또 다른 무슨 문명이든 한 때는 세계를 제패했던 시대가 있었으나 또 어느 것이나를 막론하고 모두 세월 속에 묻혀 버리는 결말을 경험했던 것이다.

풍격 자체는 범주로서의 보편적 적응성을 가진다. 이 점은 의심의 여지가 없다. 그렇지 않다면 우리는 풍격의 내포나 여러 가지 풍격 사이의 차이를 얘기할 이유가 없게 된다. 중국 팝아트의 경우 사회적 체험이 개체의 성격보다 강한 특징을 가지고 있기 때문에, 또한 역사의 표상(정치적 기호, 영도자의 형상, ‘문혁’의 소재 등)에 의존하고 여러 가지 사회적 심리에 대해 과장되고 모식화 된 모티프에 의존하였기 때문에 그 풍격 또한 쉽게 범주의 함의를 형성하게 되었다. 그러나 다른 측면에서 이러한 풍격의 형성은 오히려

여러 가지 사회적 요인에 맞춰진 것으로서 사회의 전환과 더불어 순간성과 변화의 용이성을 띠게 될 뿐만 아니라 더 중요하게는 그것들 자체가 소비적 특징을 가지게 된다. 이른바 매스컴의 기사 효용이나 문화적 유희라고 하겠는데 화가들마저 휘멸적으로 팝아트의 풍격을 소비함으로써 그것을 확립하거나 보존하지 못하게 된다. 이것이 바로 자아 구조에 대한 끊임없는 추구가 될 것이다. 어쩌면 풍격에 대한 자기 해체나 염가의 소비가 바로 중국 팝아트의 특징이라 할 수 있을지도 모른다. 그래서 뿌리 없는 풍격이라고 말하기도 하는 것이다.

팝아트의 사회 소비적 특성 때문에 나름의 미학적 풍격을 거론하기도 사실상 어려운 실정이다. 실제로 중국의 팝아트는 6여년의 시간이 지나면서 두 가지 상황이 출현하였다. 하나는 여전히 90년대 초반의 기지 심리를 이어가면서 익숙한 사회적 기호로써 생활의 표상을 통하여 의미를 부여한다. 다른 하나는 문화적인 의미는 여전히 보존하고 있으면서 형식적으로는 어떤 조단성(阻斷性) 즉 개인의 창조성을 추구한 것이다. 후자의 경우 미술가의 풍격적 특성을 형성할 가능성은 있지만 그 대신 팝아트의 대중화 및 복제 등 특성은 오히려 점차 사라지게 된다. 왕청(王成)의 경우 1994년에 제작한 <포장 형식>은 팝적인 의미가 더러 남아 있다. 의미가 불분명한, 동일한 문자들이 화면 전체를 차지하고 한가운데에는 수의적인 색깔 블럭과 선명한 필립들이 있다. 포장의 반복성은 이와 같이 똑같은 문자의 중첩에 의해 표현되며 필름 형태로 나타난 인물들은 따분하게 반복되는 문자들과 대조를 이루면서 포장이 사람을 덮었는지 인간의 양면성이 포장을 선택했는지 판단이 불가능하게 한다. 1995년에 왕청(王成)은 <허위>라는 제목의 3폭 짜리 유화를 그렸다. 이 작품은 분명히 개인화 되어 있다. 그러나 동시에 추상적 표현주의 풍격적 특성 또한 매우 뚜렷하다. 아무런 해석이 없을 때 여기서 문화적 측면에서 팝의 의미를 찾아내기는 어렵다 하겠다.

성공한 미술가에 대해 말하면 선택의 전환이든 전환의 선택이든 기회를 잡거나 이용하는 것은 매우 자연스런 일처럼 보인다. 그러나 전체적으로 볼 때 사회 전환기의 시장화 추세는 미술가들의 선택에 고민을 더해준 것만은 사실이다. 여기서 우리는 사실상 모순, 즉 미술 자체의 독립성을 획득하기 위한

경향 간의 모순을 발견한다. 독자적인 학과로서 미술의 목적은 그 자체거나 혹은 미, 사회의 도덕양식과 이상 등이라 할 수 있다. 그런데 사회적 산물로서 미술은 또한 사회의 인정을 기대하며 상응되는 교환의 발생을 기대한다. 학과로서의 미술은 기필코 도덕주의 원칙을 따를 것이지만 제품으로서의 미술은 도리어 교환될 때 시장의 원칙에 따른다. 그런데 시장의 원칙은 많은 경우 도덕주의를 배제시킨다. 이단(易丹)은 미술과 시장의 모순을 제시한 후 다음과 같이 지적한다. “미술가는 ‘순수미술’의 도덕주의와 시장 교환이라는 반도덕주의의 격류에 던져진 후 구원될 수 있는 리우이한 희망은 그 자신에게 있다. 사실 역사는 우리에게 그러한 힘든 노력이야말로 위대한 미술가와 평범한 미술가를 구분하는 분영도자임을 너무도 분명히 알려주고 있다.”¹⁹⁹⁾

1995년 12월 웨이예(魏野)는 북경의 ‘흑삼림(黑森林)’이라는 바(BAR)에서 팝아트 이벤트를 마련하고 제목을 <미래의 뷔페>라 달았다. 웨이예(魏野)는 미술가와 비평가 몇 명을 초청하여 모임을 가졌는데 사전에 주제에 대해서는 언급하지 않았고 모임 중에 무슨 이벤트가 있다는 얘기도 하지 않았다. 그날 모임에서는 맥주를 마셨는데 모두들 즐겁게 담소하였다. 얼마 후에 아가씨 한 명이 쟁반을 들고 나와서 손님들에게 1인 10원씩 돈을 건넸다. 그제야 모두들 이 회비를 걷는 행위가 이벤트의 중심 내용이었음을 알게 되었다.²⁰⁰⁾

때로 팝아트는 미술적인 경우가 아닌 정상적인 상업 방식으로 이루어지기도 한다. 우연인지는 모르겠지만 다음과 같은 사례는 팝아트가 보다 생활화, 소비화 하는데 여러 가지 가능성을 제시해 준다.²⁰¹⁾

199) 순진(孫津), 『중국當代미술현상비평문총』(길림미술출판사, 1999), p. 155.

200) 뷔페는 식사 방식의 하나다. 따라서 참가자는 당연히 돈을 내야 한다. 이는 매우 일상적인 일이다. 그러나 이와 같이 일상적이고 당연한 일이 미술 이벤트의 행위가 되었을 때 그것은 뷔페의 의미를 넘어선다. 특히 사람들이 술자리에 초청받아 왔는데 중국 통념상 자신이 돈을 내야 한다는 사실을 누구도 알지 못했다. 그렇게 진짜 돈을 받는다는 것은 아마 어떤 상황에서든 소비는 대가를 지불해야 하고 미술적 소비도 물론 마찬가지라는 이치를 제시한 것이 된다.

201) 1995년 말 자오반디(趙半狄)이 광주(廣州)에 있는 스타 모델인 장치옌(張潛)과 함께 사진을 찍었다. 사진은 매우 세속적이다. 장치옌(張潛)이 한 손에 물통을 들고 다른 한 손에 국자를 들었다. 얼핏 그냥 행복한 가정주부의 모습으로 보인다. 자오반디(趙半狄)은 멜빵 달린 작업복을 입고 어깨를 드러냈으며 가슴에는 팬더곰 새끼를 안고 있는, 상당히 여성적인 모습을 하고 있었다. 그런데 이처럼 역지성이 뚜렷한 사진이 오히려 나중에 <신암스트담미술자문공사>의 감수로 중국의 출판사에서 달력으로 출판하여 시

사실 미술가들이 놀란 것은 그 행위 자체만은 아니다. 더 많이는 그런 행위가 판촉에서 발휘한 효용성 때문이다. 만일 이와 같은 일상에 존재하는 사실을 팝아트로 볼 수 있다면 선택의 전환은 훨씬 쉬워질지도 모른다. 사실 다수의 미술가나 비평가들의 경우 관념적으로 현실의 이벤트를 미술적 전환으로 인식하는 것은 별로 어려운 일이 아니다. 문제는 이러한 선택은 동시에 또 다른 결과를 야기 시킬 수 있다는 점이다. 즉 미술 자체를 완전히 해체시켜 버릴 수도 있다는 것이다. 그리고 팝아트 역시 완전히 해석에 의존할 수 밖에 없게 된다. 그럼에도 불구하고 이런 방식으로 미술을 성공시킨다는 보증도 없다. 그것은 실제 생활에서의 사업이나 마찬가지로 성공할 수도 있지만 동시에 실패할 수도 있는 것이나 마찬가지 이치다.

‘정치 팝’에는 긍정적인 일면이 있지만 ‘염속미술’에서는 그것마저 철저히 사라지고 있다. ‘염속’, ‘정치 팝’의 차이는 주로 미술에서 정치가 퇴장하고 순전히 코믹한 효과를 노린다는 점에 있다. 그럼에도 불구하고 ‘정치 팝’과 ‘염속미술’은 모두 팝이며 팝의 범주에 속한다.

일찍이 1996년에 비평가 리시엔팅(栗憲庭), 리아오원(寥文)이 기획한 ‘대중본보기’가 북경미술박물관에서 전시되어 한때 논란을 일으킨 적이 있다. 그 번전시회는 규모가 별로 크지 않았지만 입장 관객은 3,000명에 달했다. 그리고 출품된 작품들도 겉으로 보기에 밝고 화사하고 속되기 그지없었다. 여기서 의문이 생기지 않을 수 없다. 이처럼 속된 것들도 미술이라 할 수 있을까? 그런데 그 이후부터 ‘염속(艷俗)’은 적지 않은 ‘운동’으로 급상승하여 정정당당하게 ‘염속미술’이라는 구호 하에 확산되면서 이제는 상당한 세력을 확보하기까지 했다. ‘염속미술’은 미술전시회에 전시되었지만 작품이 표현하고 있는 것은 오락문화의 화사함, 밝음과 세속적인 욕구들이다. 표면적으로만 보면 텔레비전의 오락 프로그램보다도 속된 것이다. 염속에 대한 과대 포장된 왜곡은 전혀 미술을 모르는 사람마저도 정 떨어지게 한다. 물론 작품 속에는 염속 문화에 대한 풍자와 비판이 은근히 표현하고 있기 때문에 이런 유행을

중에 판매하였다. 그리고 자오반디(趙半狄)과 장치엔(張潛)은 북경의 한 바에서 싸인 판촉 행사를 하면서 한 장에 10원씩 받았다. 나중에 <북경청년보> 기사에 의하면 초판 달력 1만장 중 9000장이 팔렸다고 한다. 이는 미술가 자신도 깜짝 놀라게 한 결과였다.

따르려는 욕구의 변형된 모방 속에 미술가에 의해 받아들여진 기대를 기탁하고 있는 것은 사실이지만 그러한 비판은 강도가 떨어져 관객의 호응을 얻기가 어렵다.

1996년 중국의 두 전시회는 이와 같은 전환된 세속화의 특징을 반영해 준다. 그 하나는 3월에 상해의 리우하이수(劉海粟)미술관에서 개최된 ‘미술의 이름으로-중국당대미술교류전’이고 다른 하나는 4월 북경 운봉화랑에서 개최된 ‘염장생활’²⁰²⁾이라는 회화작품전이다. 전자는 설치미술이 주류가 되었고 후자는 회화가 위주였다. 전자의 경우 제목을 보면 미술의 자율성을 신장하고자 하는 미술의 본위로의 회귀 경향을 보인다. 후자는 미술이 생활에 접근해야 한다는 세속화의 경향을 드러낸다. 여기서 ‘염장’이라는 낱말은 더구나 세속화의 가치지향을 잘 보여주고 있다. 그러나 두 전시회의 작품들을 보면 세속화의 취향이 거의 같다. 이런 의미에서 ‘미술의 이름으로’는 매우 교묘하게 스스로의 의미가 ‘염장생활’임을 대변해 주고 있다.

상해의 전시회에서 상당수의 설치는 매우 정교했다. 거기에는 분명한 문화적 혹은 정치적 의미가 드러나지 않고 오히려 생활의 평화로움과 안일함이 표현되고 있다. 앞에서 언급한 자오반디(趙半狄)와 장치엔치엔(張淺潛)의 사진은 상해의 개혁자에 의해 장식이 화사한 광고용 등불로 제작되었으나 아무런 장식도 없는 벽돌더미 위에 놓여졌다. 이는 지극히 생활화된 것으로 우리가 흔히 보는 생활 장면을 연상케 한다. 즉 아파트의 각 가정 내부는 정교하게 장식해 놓은데 반해 복도와 문밖에는 먼지투성이가 되어 있는 상황과 흡사하다. 북경의 ‘염장생활’ 전시회에서 양웨이(楊衛)는 멋진 통배추 그림으로 인민폐 그림을 그렸는데 인민폐에 찍어져 있는 ‘중국인민은행(中國人民銀行)’이라는 문안을 ‘중국인흔은행(中國人民很行)’으로 고쳐놓았다. ‘銀行’과 ‘很行(很行, 대단히 잘한다는 뜻)’은 전혀 다른 뜻이며 발음도 다르다. 그런데 인민폐에 써놓고 자세히 보지 않으면 잘 구별되지 않는다. 사실상 양웨이(楊衛)는 일부러 잘 간파하지 못하도록 해놓은 것이다. ‘很行’이라는 글을 보면 칭찬과 자신감은 ‘銀行’에 의해 지탱되고 있는 것이다. ‘行(行:행-된다)’는 것은 돈이 있어야 한다는 것을 혹은 아예 돈 잘 번다는 것을 의미한다. 통배추는 농민

202) 艷妝生活-세속에 만족하는 생활.

의 풍작을 의미하며 인민폐의 일련번호를 8자 4개를 써놓은 것 또한 세속적 생활에 대한 직접적인 찬미가 된다.(그림52)

장페이리(張培力)의 <중국의 에어로빅> 역시 세속적인 장면을 표현하며 여유와 마오저동(毛澤東)의 모습에도 화사한 꽃들이 있으며 심지어 왕광이(王廣義)의 <대비판> 시리즈에는 더 많은 세속 생활의 실제 물건들이 나온다. 그러나 이런 작품들에 표현된 비판적 특징은 매우 뚜렷하다. 상대적으로 보면 ‘염장생활’은 소비문화에 대한 인정이 표현되어 있다. 리우정(劉崢)도 통배추를 그렸지만 <햇빛 찬란한 날>이라 명명하고 있다. 티엔리용(田力勇)의 <즐거운 가정>에서는 생활의 ‘염장화’를 일부러 환속의 상황에 연관시키고 있다. 일 가족 세 식구의 자족적인 즐거움을 그린 것이다.

상해의 ‘미술의 이름으로’라는 전시회에서 리치양(李強)의 <인체>는 고무로 제작된 것으로 관객들은 이를 보면서 미술은 만질 수 있는 자신의 몸통에 지나지 않는다고 느낄듯하다. 그런데 미술적 감상의 사회적 체험은 이러한 느낌 속에서 퇴화되었다. 후지에밍(胡介鳴) 작품의 제목은 <1995년 12월 31일 0:00에서 1996년 1월 1일 0:00까지>인데 이는 해를 넘기는 24시간이지만 생활은 여전히 물 흐르듯 흐르고 물처럼 고요하다. 작품에서는 24시간 동안의 텔레비전 화면을 10분에 한 장씩 사진으로 찍어 지극히 팝적인 방식으로 미디어 시대 생활의 특징을 재현하고 있다. 장신(張新)의 설치 작품의 제목은 <기후>이다. 다윗과 마돈나(Madonna-미국 팝가수)의 반신 얼음조각품이며 마돈나는 철제의 브래지어를 착용하고 있다. 마돈나는 스타로서 섹시함은 그의 특징이라 하겠는데 그녀에게 철제 브래지어를 입혀 놓은 것은 일부러 유방을 부각시키려는 것인지 그녀의 섹시함을 약화시키려는 의도였는지를 판단하기 어렵게 한다. 하지만 다윗과 마돈나를 각각 두 개의 금붕어 어항 위에 올려놓아 얼음조각은 천천히 녹아서 어항에 흘러 들어가게 했다. 장신(張新)은 여성 조각가이며 이 <기후> 역시 여성적인 민감성과 부드러움을 드러내고 있다. 게다가 이러한 느낌들은 그녀 자신이 스스로 도취된 듯 하기도 하다. 얼음이 녹아 버렸을 때 고전과 현대의 미는 모두 일상 속의 금붕어 어항에 남아 있게 되었다.

어떤 가능성이든 서양인들이 중국의 설치미술에서 뭔가 ‘은유’적인 것을 발

견하고자 하는 것은 중국 현대미술에서 팝의 특징 자체에 의해 형성된 심리적인 취향에서 비롯된 것이라 하겠다. 이들은 항상 뭔가 의미를 표현하거나 제시하고자 했던 것이다. 치우즈지에(邱志傑)의 침묵은 바로 사색의 여백을 남겨 준 것이다. 즉 중국의 팝아트는 선택적으로 변화되기 시작했고 자신의 ‘의미’의 부하를 털어버리기 시작한 것이다.

세속화(世俗化)에의 전환이 의미라는 짐을 내려놓은 것이 맞다면 오히려 팝아트의 처음 의도에 되돌아갔다고 할 수가 있다. 중국 팝아트의 주요 대표 주자였던 왕광이(王廣義)가 처음으로 ‘인문적 열정의 해체’를 주장했던 사실을 우리는 기억한다. 그의 팝 작품은 비록 뚜렷한 비판적 취향을 드러내기는 하였지만 비판의 목적 중 하나가 바로 원래의 인문 열정과 역사적 사명감을 깨려는데 있었다. 물론 그렇다고 이른바 ‘완세현실주의’나 ‘발피성’이 중국 팝아트의 변화 방향이라고 하는 것은 아니다. 그와는 정반대로 세속화의 경향은 그러한 냉소적 자포자기에 대한 반동으로 볼 수가 있다. 사실 북경의 지하철과 육교 밑에 ‘낙서미술’이 출현했을 때 어느 누구도 이를 관용하지 않았으며 그 어느 미술가도 낙서가 팝아트의 한 형식이라고 보지는 않았다.

물론 ‘세속화’는 여기서 꼭 정확한 표현이라고 하기는 어렵다. 원래 팝아트 반엘리트 문화적 특징에는 세속화의 경향이 내포되어 있지만 중국 팝아트 현상의 생성과 확산의 경우 엘리트문화는 더 이상 숭상 받지 않았지만 작품에 드러난 기지는 여전히 일상과 거리를 두려는 비판적인 자세가 엿보인다. 1993년 웨이광칭(魏光慶)이 <색정오(色情誤)> 시리즈 설치 작품을 만들 때 사실상 여전히 ‘전날의 푸른 바다가 물이 되기는 어렵다’는 초연(超然)한 자세로 색정에 대한 사회적인 회피 현상을 조롱하고 있다. 심지어 비평가 쑹더(彭德)는 웨이광칭(魏光慶)의 <색정오>에 학문적 가치가 높은 긴 ‘주석’을 달아 주었다. 1995년 이후 팝아트에 나타난 ‘세속화’ 전환은 한편으로는 일상의 생활적 방식에 대한 인정으로, 다른 한편으로는 미술에서의 ‘창작적’ 흔적의 감소와 행위, 설치 방식의 증가로 나타나는데, 비록 무의식적인 일치일지도 모르지만 이는 분명 사실이다.

‘세속화’라는 개념이 어느 정도 일리가 있다고 하더라도 그 속에 어떤 가치 판단이 개재해 있는 것은 아니다. 어찌 되었든 6,7년 동안 존재해 온 팝아트

는 중국의 미술계와 공중이 팝아트가 무엇인지를 알게 했고 또 작품의 표현 형식면에서 변화가 있다 하더라도 팝 의식이나 취향은 생활 속의 여러 측면에 스며들었다. 그렇기 때문에 팝아트가 세속화의 전환을 선택한 것은 상당 정도 미술가의 자각적 의식에 의해서라기보다는 오히려 과거 형식적인 측면에 집착하여 단층면에서 새롭게 출발하려던 성향이 의미를 잃었기 때문이라고 보는 것이 나올 것이다. 이런 의미에서 ‘세속화’라는 개념은 꼭 정확하지 않은 않다고 하겠다. 그러나 이러한 전환은 상당 정도 중국의 팝아트가 이제 더 이상 이슈 현상으로서의 지위가 끝났음을 의미한다 하겠다.

사실상 팝 미술가들의 생존방식에도 변화가 일어났다. 원명원화가촌의 유랑자 같은 생활 체험은 이제 전날의 인기를 상실했다. 이는 미술가들이 고단한 삶을 싫어해서 그런 건 아니다. 그들은 관념적으로 수도자와도 같은 삶을 통한 미술적 신념이 현대 사회에서는 돈키호테처럼 우스꽝스러운 일이라는 것을 인식한 것이다. 게다가 그러한 삶의 방식은 팝아트의 특성과도 전혀 어울리지 않는 것이었다. 일군의 미술가들이 다시 캠퍼스에 돌아갔고 이른바 ‘직업화가’들도 여러 가지 방법으로 좀 더 안정된 삶을 영위하게 되었다. 런지엔(任戩)은 일관되게 이상주의적인 신념을 버리지 않았고 그가 하고자 했던 여러 가지 행위미술 또한 줄곧 팝의 의식이나 특징을 보전하고 있었다. 이런 그도 결국 회사를 차리고 시장화 된 경영의 방식으로 미술적 실험을 계속했다. 사실 팝아트의 세속화와 창작방식의 경영화는 처음부터 자각적 혹은 비자각적으로 추구했던 것이었다. 캠퍼스에 돌아왔든 고정된 직장을 가졌든 회사를 차렸든 아니면 임기응변식으로 시장을 찾아다녔든, 90년대부터 중국의 팝 미술가들은 사실상 줄곧 여러 가지 상업적인 운영방식과 미술창작을 결합시키는 방법을 모색해왔으며 이는 팝아트의 기본적인 가치 취향에 일치하는 것이라고 여겨왔다. 물론 중국의 팝아트가 사회적인 전환기에 선택한 길은 세속화 하나만은 아니다. 요는 이러한 전환이 중국 팝아트의 발전에 본질적인 의미를 지닌다는 데 있을 것이다. 만일 중국 팝아트가 전체적인 자세로써 사회에 뭔가 새로운 관념을 보여주었다고 한다면 세속화로의 전환은 하나의 선택의 방식이었다고 할 수 있다.

5. 관념미술을 특징으로 하는 중국의 현대미술

관념의 미술을 중국 현대미술의 한 경향으로 본 것은 관념미술이 중국에서는 특수한 경향성을 드러내고 있기 때문이다. 사실 80년대 신사조 미술운동에서 이미 관념미술은 출현했다. 다만 초기 개혁이라는 특수한 환경에서 모더니즘의 미술사조가 너무 강하여 그것들을 가려놓았을 뿐이다. 89년 현대미술대전은 중국 모더니즘 미술의 종말을 선언한 것이나 다름없다. 특히 90년대에 들어선 후 여러 가지 실험적인 관념미술들이 연이어 출현하면서 80년대의 단일한 그룹 형 회화를 주체로 한 미술의 판도는 깨뜨려졌고 따라서 미술적 경향성은 보다 더 다양성을 얻게 되었다. 특히 주류 문화, 엘리트 문화, 식민문화, 상업 문화 등 경향이 나타나면서 보다 현대문화적인 미술의 막이 열리게 되었다.

80년대 모더니즘 미술의 실험이 끝난 후 동서양의 냉전 이후 이데올로기 면에서의 대항도 끝났다. 그래서 어떤 이들은 서양의 '포스트모더니즘'²⁰³⁾이 중국에도 도래할 것이라는 환상을 품었고 동서양 문화 간의 차이나 거리가 하루아침에 사라질지도 모른다고 생각했다. '중국은 세계와 같은 길에서'라는 구조를 축조하려는 환각에 빠졌기 때문에 당연히 서양의 문화와 같은 출발선에 서있는 것처럼 생각한 것이다. 이는 사실 편견이라 하지 않을 수가 없다.

사실상 중국은 여전히 '글로벌화'라는 이데올로기의 중심지대의 주변과 포스트식민문화지대, 제3세계 국가들이 직면한 특수한 생존현실과 문화적인 곤경에 처해있다. 우리의 문화는 제도, 주체, 역사, 이데올로기 및 경제적 차이, 문화적 전통, 문화적 대상성 등 면에서 불안한 문화 속에서 생존하고 있다. 여러 가지 문화적인 문제들을 알아야 하고 또 서양의 포스트식민주의 문화권력의 압력에 대해 어떻게 이해하고 대해야 할지-대항하고 싸워야 할지 아니면 너그럽게 수용해야 할지-를 생각해야 한다. 관념미술은 이처럼 특수한 환경에서 생존하고 발전하였다. 다시 말하면 중국의 관념미술의 현 상황 즉 식민문화의 경향은 서양의 포스트식민문화에 떠밀려 이루어졌던 것이다.

203) 포스트모더니즘의 개념은 아직도 논란의 여지가 있다.

식민문화의 침투로 하여 서양인들은 “포스트식민문화의 권력에 가상화된 동양의 이미지에서 동양의 가치관은 부정적인 측면에서만 진정한 의미를 창출하는 것 같다. ‘인민기억’은 ‘신에 대한 모독’이라는 행위, ‘완세’의 심리, ‘무료’한 인생, 내지는 ‘말초적 욕구’에 대한 방종을 통하여서만 구성된다. 한마디로 동양의 괴상한 색깔로 포장된 병적인 의식이다. 중국 민족의 숭고성의식과 초경험적인 가치의 구상은 모두 이데올로기적 담론으로 여겨져 거절당한다.”고 잘못 인식되었다.²⁰⁴⁾

1993년 제45회 ‘베니스 비엔날레’의 사회자인 올리바는 중국에 와서 중국의 미술작품을 선정할 때 표면적으로 혹은 직감적으로는 동양문화 이론의 다원성과의 결합, 동양문화에 대한 관용으로 출발한 것처럼 보인다. 그런데 실제로는 포스트식민문화의 강권 내지는 침투의 방식으로 중국의 현대미술을 잘못 이해하고 있다. 그래서 ‘정치 팝’과 ‘발피미술’이 중국의 이미지로서 ‘베니스비엔날레’에 나타난 것이다. 이런 양식의 작품들이 ‘인민의 목소리’를 대변하고 ‘인민의 관념’을 대표한 것처럼 말이다. 이 때문에 중국에서 관념미술은 상당 기간 ‘변이’를 겪어야 했다. 이익은 중국 본토의 문화적 경험을 해독하게 했지만 도리어 포스트식민문화의 출현에 푸른 등을 쳐주었고 결국 현대미술의 불길한 징조를 심어놓았다. 포스트식민문화의 힘, 문화 패권적 의식의 침투로 하여 일부 미술가들이 포스트식민문화라는 이익과, 명예, 지위의 유혹에 끌리게 되고 따라서 포스트식민적 경향의 작품들이 갈수록 강한 세력을 이루고 확산되었으며 독점의 지경에까지 이르렀던 것이다. 결국 주류 담론에서 한 자리를 위치를 점하려는 미술가들에 의해 포스트문화가 경쟁적으로 확산되는 국면이 나타나게 되었다.

“관념미술이 한정해서가 아니라 전반적인 현대문화 건설에 대한 우리는 다음과 같은 결론을 얻었다. 그 어떤 본토 문화의 경험과 인민의 기억을 상실하고 제3세계 특수한 생존의 과제와 문화적 특성을 소홀히 한 담론들은 주류 속에 들어설 때 그것은 단순한 포스트식민문화의 생산과 재생산이라는 점. 그 어떤 노예적 자세에 의해 얻어진 국제적 신분이든 결국 신분의 상실을 재차 증명한 것뿐이라는 점, 자체의 속성, 문화적 기억과 비구미적 이질성을 갖

204) 장시아오링(張曉凌), 『구조와 재구의 시학』(길림미술출판사, 1999), pp. 37-38.

춘 미술만이 비로소 글로벌 시대 포스트모더니즘 담론의 난무 속에서 침몰하
 지 않을 것이다. ‘정치 팝’, ‘신생대’ 등의 포스트식민문화의 출현과 담금질을
 거쳐서야 우리는 문화적 전통이나 민족, 본토와 국가의 개념을 포기한 이른
 바 ‘세계화’의 사기극에서 깨어날 수가 있었다. 미술의 현대성 재건은 극단적
 인 민족주의처럼 단순히 전통문화의 자원에 의존하거나 포스트식민문화나
 ‘세계화’의 이데올로기에 침몰해서 이루어지는 것이 아니다. 자신의 현대 문
 화적 특징, 가치관과 문화기억의 재건에 노력해야 할 것이다. 지금은 아직 일
 부 경험, 체험에 불과하지만 이들 서로 다른 개체와 단체들의 경험은 이제
 무형의, 그러나 실제적 의미들의 편직물은 궁극적으로 집단이 공유하는 상상
 력, 지식의 전통, 가치관, 신앙, 습속, 사유의 특성과 담론, 한마디로 상호 변
 별 가능한 문화적 기호, 문화적 특성이나 신분으로 자리를 잡을 것이다. 세계
 에 무엇으로도 대체할 수 없는 가치관 및 담론을 제공할 것이며 이로써 우리
 세계의 한 부분을 구성할 것이다. 그 어떤 역사적 벼랑 끝이든 그것은 한 민
 족이 생존해 나가는 기반이 될 것이다. 이런 의미에서 우리 자신의 문화적
 특성과 기억의 수호는 본질적으로 보면 우리의 국제적 문화 신분과 위치의
 수호가 될 것이다.”²⁰⁵⁾ 오늘날 우리의 미술은 서양의 식민문화에 대해 각성
 하였고 문화 패권 의식에 반기를 내 들고 있다.

장시아오링(張曉凌)은 중국의 현대 관념미술과 서양 관념미술의 차이에 대
 해 분석하면서 중국의 관념미술의 발전경향에 대해 다음과 같이 개괄하고 있
 다.

“중국의 관념미술은 중국의 미술가들이 본토의 특수한 환경에서 동양식 지
 혜로써 서양 관념미술의 발전을 재조정한 것이다. ‘본토 특징’은 간단히 개괄
 하면 다음과 같다. 가장 기본적인 차이는 생존 경험의 차이이다. 서양 관념미
 술의 경험은 대개가 후기 산업사회와 고도로 발달한 과학기술의 이성적 체험
 에서 비롯된 것인 반면에 중국 관념미술은 연원이 복잡하다. 전, 후기 산업사
 회, 농업사회와 이데올로기 사회의 존재 상태 등에 대한 복합적인 체험에서
 비롯되며 이로 하여 양자 작품의 관심사나 사고의 대상은 다를 수밖에 없다.
 서양 관념미술의 주제는 후기 산업사회의 문제에 대한 반성에 중점을 두었

205) 張曉凌, 『解構與重建的詩學』, (吉林美術出版社, 1999), p. 41.

다. 가령 종족차별, 성, 폭력, 과학기술의 이성, 환경보호, 인권, 세계정치의 충돌, 유전자공학 등이 주목되는 반면 중국 관념미술은 전환기 사회에서의 인간의 실존, 신분, 이화 및 문화, 미술 자체 변혁의 문제에 대한 고찰에 초점이 맞추어져 있다. 이를테면 실존의 황당함, 허무, 자해와 자기 상실, 문화의 기만성 및 미술 재건 이상의 가능성 등이 이에 속한다. 서양 관념미술은 완벽한 대리인 중심의 제도 체계 내에서 건실하게 성장하여 사회생활에서 주류 이데올로기로 자리를 잡았다. 그에 비해 중국의 관념미술은 개인적 행위 단계에 머물러 주변 지대에서 순수한 민간의 이데올로기로 성장했다. 문화 자원의 개발과 이용의 측면에서 중국의 미술가들은 최근 몇 년 간 큰 진전을 이루었으며 중국 본토의 문화적 자원으로 인해 중국의 관념은 자원의 측면에서 서양의 관념미술과 뚜렷한 차이를 유지하고 있다. 물론 가장 본질적인 차이는 결국 경제적 측면에 있다 하겠다. 대량 투입으로 이루어지는 서양의 포장, 대지 미술 내지는 설치 미술에 비해 중국의 관념미술 작품의 제작은 현재 ‘파철란동(破鐵亂銅)’과도 같은 빈곤한 단계에 머물러 있다.”²⁰⁶⁾

관념미술의 또 다른 존재의 특징은 군락화(群落化) 경향이다. 군락화된 관념미술 활동은 주로 경제적 문화적으로 발달한 중소시들에 분포하고 있으며 하나 혹은 몇 개의 군락을 이루고 군락들 사이 혹은 군락 내부의 연계는 느슨한 편이다. 이들은 기본적으로 자유롭게 모이거나 헤어지며 특별한 행동 강령도 없고 공통의 문화적 주제에도 별로 관심이 없다. 따라서 군락성과 신사조 미술의 그룹성은 전혀 다른 개념이라 하겠다. 한 군락의 해체나 소실은 흔히 하나의 관념과 담론의 사망을 뜻한다. 군락은 긴밀한 그룹이 아니고 느슨한 공동체이며 그것의 존재가 곧 관념미술의 존재라 할 수 있다.

북경은 관념미술가 그룹이 가장 많이 모인 지역이다. 이는 북경이라는 특정한 정치, 문화적 분위기가 미술가들로 하여금 가장 직접적으로 날카로운 생존 경력을 얻을 수 있기 때문이다. 서로 다른 군락의 존재 이유 즉 문화적 특징은 경험의 차이와 풍부함 그리고 그로부터 생성되는 주제의 다양화와 담론의 이질성에 있다. 전체적으로 보면 북경의 여러 미술 군락들이 주목하는 문제들은 꽤 복잡한데 몇 가지 미술적 경향이 보인다. 가령 현대 사회에서

206) 張曉凌, 『解構與重建的詩學』, (吉林美術出版社, 1999), pp . 6-7.

인간 소외의 문제, 전통문화 자원의 유용, 세계적인 포스트식민문화에 대한 사고, 미술과 과학, 사회화 자연의 관계, 미술 본문의 내재적 논리 연구, 인간의 문화적 신분, 자해 등이 이에 속한다.²⁰⁷⁾

상해, 항주는 남방 미술가 군락의 활동 지역이다. 이들이 갖는 관심은 북경화가들의 그것과는 근본적으로는 큰 차이가 나지 않는다. 다만 북경의 그것처럼 복잡하지 않고 이데올로기적인 색깔이나 사회적 도전 정신이 상대적으로 미약할 뿐이다. 이들은 현대미술의 개념 전환, 논리 및 담론, 본문에 대한 철학적인 연구 등에 대해 특별히 주목하고 있다.²⁰⁸⁾

‘대미상(大尾象)’은 광주라는 상업화 된 도시의 유일한 관념미술 그룹이다. 린이린(林一林), 쉬단(徐坦), 천샤오시웅(陳劭雄), 리양취휘이(梁鉅輝) 등은 자신들의 외로운 쇼를 통해 지속적으로 소비문화에서 인류의 실존 상태에 대한 고찰과 반성을 시도하였다. 이것은 광주 미술가들이 내놓은 과제와 특징이기도 하였다. 이들은 직접 이데올로기를 상대하지 않으면서 역사적 경험을 거절하였던 바, 이들의 경험의 원천은 當代의 소비문화 중에 있는 여러 가지 생활적 시간의 체험이었다.

또 다른 중요한 군락은 해외에 이주한 일군의 미술가들이다. 이들 미술가들은 다수가 신사조 미술의 주요 멤버들이었다. 차이귀치양(蔡國強), 쉬빙(徐冰), 구원다(谷文達), 우산주안(吳山專) 등이 대표적인 인물들이다. 영웅주의적인 본토 문화의 분위기에서 서양 포스트모던적인 담론의 장으로의 이동,

207) 중요한 군락으로 다음 몇 그룹을 꼽을 수 있다. ‘신각도(新刻度)그룹’은 1988년에 결성되어 1995년에 해체되었다. 주요 멤버로는 왕뤄안(王魯炎), 천샤오핑(陳少平), 구더쥰(顧德鑫) 등이었다. ‘동촌부락(東村群落)’은 1992년에 점차 형성되었고 대표적인 미술가로 마리우밍(馬六明), 장환(張洵), 주밍(朱冥), 창쥰(蒼鑫) 등이 있다. 이들의 인체미술은 이 시대의 가장 도전적인 쇼였다고 할 수 있다. 왕지엔웨이(汪建偉), 치우즈지에(邱志傑)은 이성적인 사고방식을 가진 미술가들이다. 왕지엔웨이(汪建偉)의 작품을 보면 마치도 ‘과학’ 실험을 하는 느낌이 들고 치우즈지에(邱志傑)의 작품은 따분하지만 마치 해석이 잘 된 철학과 수업을 하는 것과도 같다. 이와는 달리 왕요우션(王友身), 자오반디(趙半狄), 왕광이(王廣義), 송동(宋冬), 인시우전(尹秀珍) 등의 작품은 현실경험을 직접 접할 수 있다. 담론과 작품 표면의 직접적인 효과와 목적을 강조한다. 그 외 일부 미술가들은 삶의 기능성과 미술의 목적을 하나로 밀착시킨다. 웨이예(魏野)의 작품이 그러하다. 학원 미술가 중에서 관념미술에 몰두하는 사람은 극히 적다. 중앙미술학원의 지아오잉치(焦應奇)는 그 중에서 성과가 많은 작가에 속한다 할 수 있다.

208) 대표적인 미술가로는 장페이리(張培力), 경지엔리(耿建翌), 예위화(倪衛華), 장신(張新), 후지에밍(胡介鳴), 후지엔핑(胡建平), 첸웨이(錢嘜) 등이 있다.

그들에게 있어 이는 미술평념, 문화적 신분, 생존체험, 문화적 주제 등 모든 면에서 전환이 필요한 상황이었고 그래서 이중적인 모순이 대두할 수밖에 없었다. 먼저 그들이 지니고 있던 ‘영웅주의’ 심리는 어느 각도에서 보든 서양의 생존 현실과는 너무나 거리가 먼 것이었다. 따라서 심리조정을 거쳐 서양 사회에 스며들어가 주류 담론에 합류하고자 한 것은 그들의 문화적 전략이었으며 동시에 그들의 생존 전략이기도 했다. 그들 작품의 주제는 점차 문화적 신분, 이민, 문화등 제3세계 미술가들이 두루 관심을 갖는 문제들, 그리고 인류 모두가 당면한 과제들로 바뀌었다. 가령 문화적 차이를 초월한 상호 융합, 종족, 성, 폭력, 환경보존 등이 이런 주제들에 속한다. 다음으로 이들은 도무지 넘지 못할 모순에 빠지기도 했다. 즉 동·서양 문화의 간격을 없애고 초문화의 자세로 주류 담론에 합류하고자 했을 때 이들은 문화의 심층적 이데올로기의 장애가 도처에 도사리고 있다는 사실을 발견한 것이다. 주류 담론의 입장에서 보았을 때, 이들은 제3세계의 미술가들이며 본토를 떠난 이후 본토 경험이 부족한 이유로 민족문화의 대변자로도 될 수가 없었다. 이들은 ‘본토의 문화냐 서양 포스트문화냐’, 아니면 이른바 ‘초문화냐’? 어느 시각에서 미술가로 불릴 수 있을지가 난감한 상황이었다.

90년대부터 관념미술 제작에 집착한 미술가들은 대체로 신사조 미술의식의 환각에서 탈출해 나온 사람들--미술 담론, 가치의 전환 과정에 이들은 스스로의 역할 전환을 완성시켰다. 즉 계몽자, 인민의 대변자, 사상해방운동의 선구자 등의 역할에서 평민화 된 미술가, 개인적 경험을 가진 자, 대화와 토론을 즐기는 생각하는 자 따위의 역할로 전환한 것이다.

<석세감(析世鑿)>(그림53)에서의 인류의 ‘도과’의 방식이 사회에 스며든 후 그의 모든 노력은 애매한 상태에서 결말을 맞는다. 여기에는 장기간 <천서(天書)>를 쓰면서 생겨난 혐오와 어찌할 도리가 없는 심리, 요란스러움에 대한 다극화의 의의에 대한 해설 등이 들어차 있다. 그리고 숭고성, 비극성이 위정자 무리들 속에서 유실된 데 대한 쾌감 및 작업에서 해방된 허탈감 등이 표현되어 있다. 이것들이 드러낸 지나치게 많은 의미는 쉬빙(徐冰)의 무의미한 노동에 대한 조롱이 되어 쉬빙(徐冰)에게 있어서는 새로운 미술방식을 통하여 그것을 해체하게 하는 계기가 되기도 했다. <귀신 벽 쌓기>은 바로 그

러한 계기에서 만들어진 작품이다.(그림54) 1990년 5월 쉬빙(徐冰)은 <귀신 벽 쌓기>로 명명된 금산령(金山嶺) 장성의 탐본 제작에 들어갔다.²⁰⁹⁾

쉬빙(徐冰) 개인에 대해 말하면 ‘위문자(僞文字)’에서 ‘위장성(僞長城)’에 이르기까지 사이에는 변화가 분명히 드러난다. 그 자신이 말하고 있는 것처럼 “<귀신 벽 쌓기>는 내 개인적으로 관심을 가진 부분은 특정 의식의 지배를 기준으로 했을 때 그 이전과 이후의 단절된 공간, 그리고 상호 모순되는 목적의 뒤틀림 속에 숨어 있는 사유의 계기의 가능성이다.” 그러나 문화 및 작업의 논리에 따라 말하면 <귀신 벽 쌓기>는 <천서>의 또 다른 변체며 단순한 연속에 지나지 않는다. 장성의 탐본은 글자를 만들고 새기는 행위의 중복 노동에 지나지 않으며 장성 탐본을 이용한 실내 설치의 효과는 ‘천서’의 충격성을 초월하지 못한다. 비록 쉬빙(徐冰)은 작업 전반의 행위성과 사건성을 거듭 강조했다지만 작품의 문화적 심리와 전반적인 사회의 가치 지향의 착오 때문에 그러한 사건성은 화가들이라는 작은 테두리 내에서만 약간의 반응을 일으킬 뿐이다. 더 중요한 것은 <귀신 벽 쌓기>는 ‘천서’의 미술적 사유를 중복했을 뿐만 아니라 ‘천서’의 관념마저 중복했다. 다른 점이 있다면 대상이 바뀌었을 뿐이다. ‘천서’에서 일어났던 일들이 또 한번 재연되었지만 첫 번째의 재연은 충격적이었으나 두 번째의 재연은 기존의 관습을 재 호출했을 뿐이다. 그러나 결국 쉬빙(徐冰)의 이 우화가 설득력이 떨어졌다는 것이 아니라 90년대 초기에 이르면 사람들은 모든 의미 있거나 무의미한 것들에 모두 습관화되어 아무리 훌륭한 우화라고 하더라도 사람을 감동시키기 어렵다는 것이다.

몇 년 후 한동안 미국에서의 생활을 거쳐 그는 동서양 문화의 관계 등 면에서 자신의 회의적 사고를 재개한다. 그의 이러한 사고 자체가 바로 위문자의 조합을 통하여 보다 도전적인 방식--동물 행위의 수준에까지 폄하하여

209) 작업은 1개월의 시간 동안 수십 명의 인력을 동원하여 먹물 300병, 고려지(高麗紙-중국에서 생산되는 화선지의 한 종류) 1000장을 사용하여 1000여 평방미터에 달하는 탐본을 제작하였다. 쉬빙(徐冰)은 여기서 ‘천서’에서의 개인적인 작업을 사회적 공사로 확장하여 진행시켰다. 건축학자를 고문으로 모시고 노무자를 고용하였으며 촬영 녹화 및 마스크 취제 요청 등을 통하여 일상적인 하찮은 행위가 쉬빙(徐冰)의 무의미의 노동에 의해 의미가 부여됨으로써 장성을 탐본 제작하는 공간은 의식적인, 특수한 문화적 공간이 되었다.

주목하고 생각한다. 이 단계를 위문자의 ‘동물화’ 단계라 부른다. 이와 같은 ‘경세해속(驚世駭俗)’은 무엇을 의미하는가? 이는 쉬빙(徐冰)이 황당한 유희를 극치에 이르게 한 것이 된다. 회의론이 황당한 수준에 이르렀을 뿐만 아니라 매우 악랄하기까지 한 것이다. 악랄해야만 효과가 있다는 것이 쉬빙(徐冰)이 문화적 허위성에 빠진 멍청한 사람들에 대한 최후의 대책이었던 것이다. <천서>, <귀신 벽 쌓기>에는 그래도 아직 남아 있던 숭고성이나 신성함이 여기에 오면 철저히 외피가 벗겨진다. 가려짐 없이 드러난 작품은 어느 때보다도 직접적이고 또 진실에 근접했으며 동시에 더욱 받아들이기 어렵게 했다. 이때의 쉬빙(徐冰) 역시 그 어느 때보다도 전에 나타내고자 했던 고전적 문인이나 현대 지식인이 아닌, 본토화한 모더니즘 미술가처럼 보였다. 과거의 회의정신은 황당한 방식으로 문화 비판을 한 것이라면 이제 그는 황당하게도 문화 회귀의 동물환원제가 되어 버렸다. 그야말로 더 이를 데 없는 환원이었다.

쉬빙(徐冰)은 위문자의 ‘동물화’ 단계에서 두 점의 대표작을 냈다. <누에 시리즈>와 <문화동물>이다. 1995년 9월 18일 미국 보스턴 매사추세츠(Boston Massachusetts) 미술대학 화랑에서 개최된 <쉬빙(徐冰)--잃어버린 언어> 개인전에 쉬빙(徐冰)은 <누에 시리즈 I, II>를 내놓았다. 작품은 전체적으로 누에알, 누에, 전시케작, 전시대와 조명, 등불 등으로 이루어졌고 I, II 두 부분으로 나뉘어졌다. <누에 시리즈 I>에서 누에, 나방은 미리 제본해 놓은 빈 책 페이지에 알을 낳아 이상한 ‘문자’의 효과를 만든다. 그래서 전시할 때에는 무수한 누에들이 적당한 온도와 빛에 의해 부화되어 나왔다. 그 누에들이 움직임에 따라 ‘정지된 문자’들은 진화하여 ‘이동 문자’가 된다. 따라서 ‘이동 문자’는 사실 아무런 의미도 없는 누에들의 흔적이고 그것의 기원과 소멸은 토론할 가치도 없게 된다. <누에 시리즈 II>에서는 몇 백 올의 비단실로 몇 개의 문자와 관련된 물건을 감는다. 작업 중에 있는 전자수첩, 서양의 고대 서적 한권, 신문 몇 부와 장시 한편의 활자판 등인데 이것들은 누에들의 실에 의해 서서히 사라진다. 실을 다 뽑고 누에고치가 된 누에마저 이들 물건들 위에 고정되어 작품의 일부가 된다.(그림55)

쉬빙(徐冰)은 이 두 점의 작품에서 동물(누에)의 행위를 <천서>이래 이어

저은 회의론적 사상관념을 표현하고 있다. 동물 행위라는 행위 기호가 개입되면서 본문의 공간성은 시간성으로 확장되었다. 더 정확히 말하면 양지의 상호 전환--공간은 시간의 한 점 위에 존재하며 그 반대도 마찬가지다. 본문의 표현력은 여기에서 고정된 공간의 효과를 넘어선다. <누에 시리즈 I>에서 문자는 누에의 흔적의 수준에서 표현능력을 상실하며 문자가 전달하려는 본연의 목적 또한 동시에 상실된다. <누에 시리즈 II>는 자연(누에 실)과 문자(문화)라는 이중의 재료로 이루어진 설치다. 이것들은 서로 뒤섞이면서 역사와 언어의 환각, 현실과 허상, 자연과 문화 사이에서 끊임없이 역할 교환을 하며 바꾸어 출현하거나 사라진다. 그렇게 작품은 허무와 진실이 공존하는 텍스트로 뒤섞여진다.(그림 74)

‘누에’라는 동물의 행위가 문자(문화) 문제에 가입한 것은 그래도 점잖고 평정심을 엿보이며 심지어 색채에 대한 미련 때문에 도전성이 결핍하다고 한다면 쉬빙(徐冰)의 1994년의 작품인 <문화동물>에서는 계산된 사기극으로 전례가 없는 문화적 전복(顛覆)을 시도한다. 쉬빙(徐冰) 자신도 이로부터 음모가의 역할을 하게 된다. 이러한 음모는 다른 대상에도 적용되지만 쉬빙(徐冰) 자신에게도 적용된다.

작품은 전체적으로 ‘위문자’와 라틴문자를 인화한 씨돼지의 교배라는 두 형태로 이루어졌다. 지점은 북경 왕푸징(王府井) 대로에 위치한 홍하여관(紅霞旅館)의 ‘한묵(翰墨) 미술센터’ 전시실을 선택했다. 작품의 완성도를 위해 쉬빙(徐冰)은 돼지의 선택, 발정기의 통제, 잡교, 돼지 몸에 문자 인쇄 등 기술적인 면에 많은 심혈을 기울였다. 작품 전시가 시작될 때 현장에는 2백여 명의 관객이 모여 있었는데 다수가 점잖은 학자, 비평가, 기자, 미술가 등이었다. 씨돼지 한 마리가 책 더미 위에서 마구 짓밟아대는 가운데 작품의 시작이 선언되자 씨돼지는 미리 정을 들였던(작품 시작 전에 이들 돼지들이 서로 만나 정을 들이는 과정이 설정되어 있었다.) 암돼지가 장내에 들어서자 씨돼지의 아무런 목적 없이 허둥대던 행위가 목적이 정해진 교배 행위로 바뀐다. “씨돼지는 작업에 최선을 다 했고 암돼지는 굴함이 없이 잘 교배했다.”(쉬빙(徐冰)의 말) 전시장 내외 상황 모두가 여과 없이 교배에 의한 생물 본능의 충동의 내적, 혹은 외적인 소란 속에서 ‘문화’는 좃농처럼 연약해져 끊임없이

녹으면서 전체적으로 무너져 내린다. 쉬빙(徐冰)이 기획한 황당한 정경은 여기서 충분히 경전화(經典化)한다. 이것 자체가 본질적으로는 문화의 주체에 대한 판결이 되며 그 재판자는 아무 의미도 없는 돼지의 교배 행위가 된다. 비록 지나치게 만화화된 방식이기는 하지만 서양에서 유행했던 ‘지식인 사망’의 명제가 마침내 이곳에서 그 본토의 버전을 찾게 된 셈이다.(그림56)

차이귀치양(蔡國強)이 국제적인 명성을 얻기 시작한 것은 ‘그가 일본에 가서 대형 폭파 시리즈 작품을 제작하면서부터다. 그는 화약이 만들어내는 신비로운 효과로써 만여 평방미터, 심지어 몇 십 평방킬로미터의 범위 내에서 화룡(火龍)이 미술관을 이리저리 뛰어다니고, 광야에서 구름 모양의 연무(스모그)를 만들어낸다. 비록 세속적인 제목들이지만 거기에는 ‘천·지·인(天·地·人)’이라는 동양식의 정감이 깃들어있다. 천지인 중에서 사람은 땅보다 작다. 인간의 눈에는 몇 만 평방미터의 폭발현장이 대단한 장관이지만 그 장관이 하늘에 비하면 전혀 보잘 것 없어 보인다. 그러나 하늘이 크기는 하지만 사람의 마음은 하늘과 합일의 경지에 이를 수도 있다. 이러한 경지에서 세속적인 제목의 엄중함은 더 이상 엄중하지 않게 된다. 차이귀치양(蔡國強)이 이 시리즈 작품에 사용한 화약, 즉 물질화된 언어의 외형 속에 숨어있는 관념은 곧 그가 작품에서 표현하고자 한 목적이라 하겠다.

이 시기에 차이귀치양(蔡國強)은 또 다른 매우 ‘담백’한 작품도 선보였다. 이를테면 그의 발기로 일본인들을 선동하여 버려진 침몰선을 건져내 전시한 것이 그 하나. 또 미술관에 중약재를 심은 것 또한 그에 속한다. 1995년에 미국에 간 후 미국의 미술환경은 그의 이런 유의 작품들이 발효라도 된 듯 부풀어났다. 여러 국제적인 대전에서 그는 <풀베로 화살 빌리기>, <마로코풀로가 잊은 것을 베니스에 가져감>, <문화의 대 혼욕> 그 외 법적인 물의를 일으켰던 <베니스의 수조원(收租院)> 등 작품을 내놓았다. 차이귀치양(蔡國強)이 이와 같은 현대미술에 대한 역할의 조정을 통하여 얻은 것은 다음과 같은 깨달음이라 하겠다. ‘현대미술은 멋대로 할 수 있다’, ‘미술을 하면서’ 실제 생활과 마찬가지로 모든 분야에서 개성을 발휘할 수 있다는 것.

2000년 6월 차이귀치양(蔡國強)은 <문화의 대 혼욕>을 가지고 프랑스 ‘리옹 비엔날레’에 나갔다. 관객이 커튼을 젖히고 들어서면 거대한 장막 속에 중

국의 태호석(太湖石)들이 풍수쟁이의 지휘에 따라 진열되어 있었다. 더 앞으로 나가면 큰 옥조가 보이는데 물의 흐름을 조절할 수 있는 호화관의 옥조이고 물은 중약재를 이용한 약탕이다. 장막 속에는 새들이 날아다니며 지저귀며 한쪽에는 수용복도 비치되어 있다. 작품의 전반 과정은 관객이 목욕을 하고 나서야 완성된다. 작품의 설명에는, 약탕이 가려움증을 치료하는 기능이 있다고 했으나 비만증 환자가 관객으로 오면 다이어트 기능도 있다고 했다. 지금 누구도 이러한 치료기능을 믿지는 않을 것이다. 따라서 이처럼 세속적인 형식의 의미는 매우 불분명하다. 이 또한 현대미술의 특징이다. 즉 모호성과 모순성 그리고 불일치성이 그것이다. 따라서 여기에는 은유로 충만되어 있기도 하다. 의미상의 해석이 아니라고 하더라도 이처럼 생소한 외적인 형식은 관객의 호기심을 유발하기에 충분하다고 볼 수 있다.(그림57)

사천미술학원이 저작권 소유 주장을 하기도 했던 <베니스 수조원>은 차이귀치양(蔡國強)이 1999년 베니스 비엔날레에서 대상을 수상한 작품으로 중국의 <수조원>을 인용한 작품이다.²¹⁰⁾

인물상에서 그는 12톤의 점토를 사용하였고 그를 포함하여 11명이 제작에 참여했는데 그 중 한 사람은 과거 원작을 제작했던 화가였다. <수조원>과 다른 점은 소조 작품이 아니라 관객더러 소조 과정을 지켜보게 한다는 점이다. 이는 그가 ‘토우 장(泥人張- 천진의 민간 조소가)’ 식의 중국 민간의 소조방식을 옮겨온 것이었다. 전시회를 시작하기 전에 그들은 작품 일부만을 제작해 놓은 상태였고 따라서 관객들은 전시회 동안 작품 제작의 거의 전 과정을 지켜볼 수 있었다. 어떤 것은 철제 골조만 제작되었고 어떤 것은 점토를 씌

210) 20세기 60년대를 지나온 중국인은 아마 대형의 소조 군상 <수조원>을 기억하고 있을 것이다. '문화대혁명' 중 이 작품은 전국에서 순회 전시 되면서 억고사감(億苦思慚- 힘들었던 과거를 추억하고 달콤한 현재를 생각함), 계급교양과로 활용되었었다. 지금도 나는 그 작품의 일부 세부와 전시회를 관람할 때의 무서운 분위기를 잊지 못하고 있다. 몇 명의 어린애들이 굳어진 표정으로 농민들이 억압받고 고통 받는 장면과 포악하기 이를 데 없는 지주의 변태적인 악한 모습을 지켜보고 있다. 참으로 악몽을 꾸게 하는 장면이다. <수조원>은 비록 당시 정치적인 수요에 의해 제작된 것이지만 그 미술적 수준은 누구도 부정하지 않았고 사회주의 미술의 경전으로 인정받고 있다. 이 작품은 당시 몇 개 단체의 미술가들이 집단으로 제작한 작품이며 거기에 참여했던 미술가들은 아직도 살아있다. 따라서 차이귀치양(蔡國強)의 인용이 저작권 분쟁을 유발했고 사천미술학원에 의해 제소된 것이다. 그리고 당시 참여했던 미술가들이 사천미술학원을 상대로 변명하기도 했다.

웠으며 먼저 점토를 썬 인물상은 말라서 달라지기 시작했다. 이와 동시에 그는 관객에게 현장에서 원작을 소개하는 책들을 나누어 주기도 했다. 거기에는 원작품의 창작 전 과정과 관련 상황이 소개되어 있었다. 그래서 그는 자신은 상호 관련되는 장면 시리즈를 제작한 것이지 단순히 소조만을 한 것이 아니라고 변명했다. 이 장면의 시리즈에서 <수조원>을 어떻게 인용하고 있는지에 대해서도 낱낱이 소개했다. 감정적 측면에서 보면 원작품에서 오늘에 이르기까지 세상에는 너무도 많은 변화가 일어났다. 시간적으로(1960년대 말에서 1990년대 말까지) 공간적으로(중국의 사천으로부터 이탈리아의 베니스에 이르기까지) 변화를 겪는 동안 원작품의 제작 배경과 원작품에 담겨진 걱정이 당대에 세상에 나오면서 여러 가지 복잡한 의미들이 파생했으며, 미술적인 측면에서 뿐만이 아니라 문화적, 역사적, 이데올로기적인 측면에서 오히려 더 많은 경험과 의미들이 가미되었던 것이다.(그림58)

차이귀치양(蔡國強)은 미국 뉴욕에서 매우 충격적인 작품을 선보인다. 미국 미술가 울트 드 마리아(woolt de maria)가 뉴욕에서 제작한 <뉴욕의 토지실>과 똑같은 장면을 복제하는 것이었다. 마리아의 작품 복제를 통하여 뉴욕과의 대화 관계를 이루려는 의도에서였다.²¹¹⁾ 차이귀치양(蔡國強)의 작품은 중국 미술가가 국제미술무대에 개입한 ‘극적인 쇼’라고 보아도 무방할 것이다. 그리고 10여 년간 해외에서 보낸 미술생애를 통해 경험한 여러 가지 문화의 상호 침투에 대한 사고의 결과로 볼 수도 있다. 그렇게 마리아의 <뉴욕의 토지실>은 차이귀치양(蔡國強)의 <뉴욕의 지렁이실>로 탈바꿈하였다. 린콕(lincook, -뉴욕 디아미술센터 기획자)도 전시회 마지막 날에 찾아와 보고는 차이귀치양(蔡國強)의 작품이 복제품인 것은 틀림없으나 후자가 전자에 비해 보다 지혜가 넘쳐난다고 했다. 오늘과 같은 정보화의 시대에, 동서양 문화의 상호 침투와 세계 여러 문화가 재조합의 방향으로 흐르고 있는 사회적 상황

211) 진시가 개막되기 전에 차이귀치양(蔡國強)은 천여 마리나 되는 지렁이를 땅에 뿌려 놓고 지렁이가 땅 속에서 기어 다니게 함으로써 굳어진지 30여 년이 된 죽은 땅을 생명이 생장할 수 있는 비옥한 토지로 만들려는 것이었다. 그는 소형 촬영기로 유리 위쪽에서 지렁이가 움직이는 장면들을 기록하면서 같은 시각에 바로 옆에 있는 전시실의 큰 벽에 그 장면을 방영하였다. 현대적인 미디어의 여과를 거친 작은 지렁이는 동면에서 깨어난 커다란 용으로 비쳐졌다. 해체주의의 사고방식으로 서양 현대미술 체제에 대해 질의한 것이다.

에서 중국에 관련된 문제는 마치 거대한 자기마당처럼 문화적 충돌과 결합의 과정에서 중국식의 지혜와 창조력, 두터운 잠재력을 드러내고 있는 것처럼 보인다. 중요한 것은 이런 에너지를 어떻게 방출하는가가 될 것이다.

1990년 치우즈지에(邱志傑)은 <蘭亭集序> 1천 번 베껴 쓰기 행위를 완성 시킨다. 첫 번째 쓰기 때에는 물론 팬찮은 서예작품이었지만 그 위에 끊임없이 써나가다 보니 종이 전체가 검은 먹으로 덮여 버리고 말았다. 이 작품을 높이 평가한 평론도 있다. 한 구체적인 서예의 시간으로 한 문화가 천 백년 반복되면서 알아보지 못할 정도로 변해버린 허무함을 표현했기 때문이다. 작가 개인에 대해 말하면 감각적 반복의 의미가 있으며 반복되면서 감각이 변화되었음을 뜻한다. 처음에는 서예였고 점차 행위로 변했다가 천 번을 써야 하나 하는 망설임, 사람들이 믿을지에 대한 추측, 그것이 결국 전통적인 서예를 고집해야 하느냐 라는 유희가 되어 버린다. 만년필을 거쳐 자판의 시대가 된 오늘의 이 세계에서 누구도 서예의 실용성은 사라졌음을 알고 있다. 따라서 이러한 유희를 통하여 쾌감을 느끼는 사람들도 갈수록 줄어들고 있다. 그리고 이런 유희는 서예의 본래 의미와도 부합하지 않는다. 그래서 그는 이 유희를 포기한다.²¹²⁾ (그림59)

1991년 마리우밍(馬六明)과 북경의 일부 유량 미술가들은 합동으로 ‘동촌 미술가단체’를 설립하였다. 단체라는 것은 일종의 습관적인 명칭이다. 이들이 느슨하게 모인 미술가들은 대체적이거나 비슷한 미술적 신조 같은 것도 없고

212) <구궁율려(九宮律呂)>는 ‘관념’적 작품이다. 먼저 전시장의 바닥에 구궁격(九宮格)이 그려진 종이를 펴놓았고 관객은 비치되어 있는 일본 계다를 신고 종이에 그려진 구궁격에 들어선다. 계다 바닥에는 중국 고대의 성악체계에 속하는 ‘율여’가 새겨져 있다. 황종(黃鐘), 대려(大呂), 고사(姑射) 등과 시율(詩律)에 속하는 ‘평압(平仄)’이라는 글자가 새겨져 있다. 관객들은 걸으면서 이들 ‘소리’의 먹 자국을 종이에 찍게 되며 그렇게 서서히 종이의 소리는 뽁뽁해지게 된다.(그림60)

<주절주절> 역시 문자와 소리와 관련이 있다. 여기서 문자는 자전거 타이 어에 새겨졌다. 치우즈지에(邱志傑)은 일본에 체류하는 동안 매일 이 자전거를 타고 다녔는데 이는 타이어에 새겨진 문자를 끊임없이 거리에 찍어놓은 셈이 되며 그런 어구들이 여행 동안 계속 나타나면서 그러한 문구들이 환각 처럼 되어버렸다. 티베트의 경문돌림 통과도 같은 이치다. 경문돌림통이란 불경을 경서통에 넣어서 그걸 돌리는 행동이 끊임없이 그런 경서의 문자들을 읽는 것이 된다고 보는 것이나 마찬가지로인 것이다. 즉 이렇게 문자를 공간 속에서 운동하게 하는 행위는 그 문자에 포함된 소리와 의미가 인간의 정신, 심리상에 모종의 효력을 발생하게 하려는데 목적이 있다.(그림61)

조직에 대한 미련도 별로 없다. 주류문화와 소비문화의 주변에서 유랑하는 미술가들일 뿐이다. ‘유랑’ 때문에 모여든 셈이지만 전위미술가의 상징이라고 하는 불분명한 분류에 속해졌다. 마리우밍(馬六明)이 동촌의 고독에서 관찰할 수 있었던 것은 자기 주변의 거대한 도시--자기와 전혀 관계가 없는 도시였다. 실제 생활에서나 생존 관념에서나 그는 모두 이 도시와 심각한 탈절현상을 빚었다. 사실상 그는 도시의 일상에서 잊혀진 인물이었다. 그러나 바로 그러한 잊혀짐이 마리우밍(馬六明)으로 하여금 이 사회를 관찰할 수 있는 시각과 가능성을 부여하였다. 잊혀진 거리가 바로 그가 깨어있는 상태에서 관찰을 할 수 있는 거리였기 때문이다. 따라서 그는 그 어떤 미술가들보다도 인간성에 존재하는 소외, 패러독스, 착위, 병태와 피해의식을 말할 수 있게 되었다.

마리우밍(馬六明)은 결국 인체의 미술을 선택하였다. 인체의 행위보다 더 효과적으로 어른들의 소외상태를 표현할 수 있는 매개체는 없다고 판단했기 때문이다. 인체에서, 더 정확히 말하면 자신의 인체에서 마리우밍(馬六明)은 새로운 미술적 담론의 잠재적인 표현의 가능성을 발견한 것이다. 그가 일찍 말했던 것처럼, 비록 근대의 행위미술은 여러 분야에 침투했지만 “그러나 사람들이 흔히 잊고 있는 것은 바로 자기 자신의 중요성, 즉 인체 자체에 대한 주목이다. 어떤 상황 속에 처해있는 인간--정신의 육체--자체가 곧 한 점의 빼어난 작품이며 과학기술이 도무지 대체할 수가 없는 미디어이다. 이런 미술형식은 보다 직접적으로 관객과 접촉하면서 관객에서 어떤 계시를 주게 된다. 매 번의 쇼는 곧 의미 있는 사건의 종합체가 된다. 미술가는 이러한 형식을 통하여 사람들이 직접 감지하면서 미술에 존재하는 신화성을 해소하게 되는 것이다. 미술가는 특정된 환경에서 자신의 작품을 전시하며 거기에 사회 비판성이 부여되도록 한다.”

양성 동체 형상인 ‘편 마리우밍(芬.馬六明)’은 1993년 11월 <편. 마리우밍(芬.馬六明) 설명>이라는 행위미술에서 처음 출현했다.²¹³⁾ 1994년 마리우밍

213) 마리우밍(馬六明)은 자신의 얼굴을 여성으로 분장하고 손가락에 빨간 매니큐어를 발랐으며 귀와 손에 여성의 장신구들을 착용했다. 그러한 분장으로 마리우밍(馬六明)의 몸에서 잠재적인 여성적 부분을 강조하였던 바, 이로 하여 신체의 독자성은 역할의 독자성으로 전환되었다.

(馬六明)은 <편 마리우밍(芬.馬六明)의 오찬>이라는 제목으로 선후 2차에 걸쳐 ‘오찬’의 행위미술을 완성시켰다.²¹⁴⁾ 1995년의 <편 마리우밍과 물고기>와 1996년의 <FISH CHILD>에서 ‘편 마리우밍’은 여전히 전과 같이 신체의 특이한 표현으로 외롭게 위치의 착오, 피해의 주제를 표현했다. ‘편 마리우밍’은 이러한 일련의 행위에 의해 만들어졌다. 예쁘면서도 조금은 요염한 여성의 얼굴, 폭포와도 같은 긴 머리칼, 가늘고 긴 여성의 손, 그리고 작위적인 여성의 몸동작들, 이것들은 마리우밍(馬六明)의 원형에 심어놓은 환각제로 원래의 모습은 마술과도 같은 분장을 통하여 환각화 되었다. 남자도 여자도 아닌 양성 동체의 ‘편 마리우밍’이 일상 속에 들어온다는 것, 그것은 양성의 무순위적인 생활화로서 일상의 경험은 찢어지고 사람들은 이를 통하여 혼란된 세계를 지켜볼 수 있다. 인간이 성별의 본질에서 탈피하는 시각이고 허상과 현실이 상호 저촉되는 시각이었다. 연기자는 연기 중에 삼켜버리는 시각, 성의 역할이 끊임없이 위치가 전도되고 몇 배로 피해를 입는 시각, 미술과 비미술의 계선이 파괴되는 시각이다. 그런데 이는 동시에 일상에서의 마리우밍(馬六明)이 재생하는 이유이기도 하다. 신체의 ‘본아’가 세상에 나선 후 그 ‘본아’의 자아의 피해 내지는 소멸을 댓가로 현실세계의 본질--소외된 무질서를 환원해 내는 존재의 허무- 그래서 ‘편 마리우밍(馬六明)’은 마리우ALD이 삭제되는 방식으로 구성된 다의의 형상으로서 세계의 이질성과 더불어 만들어내는 기호가 되며 그것은 이화된 세계 자체에 의해 만들어진 형상이다. ‘편 마리우밍’의 의미는 여기에 있다 하겠다.

1995년 3월 18일 마리우밍(馬六明)은 <편 마리우밍과 물고기>라는 행위미술을 완성시켰다. 신체가 자학의 피해를 입는 체험을 통하여 인간과 문화, 사회적 역할 사이의 복잡한 관계라는 사고의 주체가 추진된 것이다.²¹⁵⁾ 마리

214) 4월 1차 쇼에서는 전라의 ‘편 마리우밍(馬六明)’이 활어 한 마리를 솥에 넣어 졸임 요리를 만들었다. 코를 찌르는 비린내와 기름 냄새가 현장의 부조리한 분위기를 조성했다. 그러한 부조리는 기후의 표현에서 극에 달했다. 익힌 물고기를 유리탁자에 올려 놓았고 탁자 앞에서 투명한 플라스틱 튜브 한끝을 생식기에 썩우고 다른 한끝은 입에 넣었다. 그리고 마지막에는 물고기와 분리된 뼈를 물항아리에 넣었다. 6월의 쇼에서 ‘편 마리우밍(芬.馬六明)’은 감자, 손목시계, 귀걸이, 펜을 솥에 넣고 끓였는데, 그는 이 ‘끓이’는 행위를 보다 어이없는 결과로 끌고 갔다. 익은 감자에 콘돔을 씌워 흠에 묻어 버린 것이다. ‘편 마리우밍(芬.馬六明)’은 그것이 싹트기를 기대한다고 말했다.

215) 3월 중순은 북경에서 꽃샘추위가 기승을 부릴 때이다. 바깥 온도가 섭씨 6,7도 이하

우밍(馬六明)은 신체가 ‘의상’에 가려지면서 발생하는 이화에 대해 고민하면서 줄곧 신체를 ‘의상’과 분리시키는 이유와 방식을 모색하였다. ‘편 마리우밍(芬.馬六明)’은 그의 이런 소원을 풀어주었다. 그러나 이와 동시에 그는 헤어지기 어려운 또 다른 곤경에 빠져 버렸다. 전라의 ‘편 마리우밍(芬.馬六明)’이 ‘본아’의 방식으로 세계와의 관계를 새롭게 구성하고자 할 때 보편적인 적의와 맞서야 했던 것이다. 얼음 같은 차가움과 뜨거운 줄림--이는 사회와 문화의 기존의 구조에 어긋나는 그 어떤 행위든 그 어긋남에 의한 필연적인 운명 즉 죽음을 맞을 수밖에 없다는 사실을 증명해 주고 있는 것이다. ‘의상’에서 이탈한 ‘본아’는 현실적으로 불가능하며 그것은 죽음에로의 도피를 의미할 뿐이며 실존의 이미지로 죽음을 선택했을 때 수용할 수 있는 자세라 할 수 있다.

‘성’은 마리우밍(馬六明) 시리즈 행위연기의 잠재적인 주제의 하나이다. 1993년부터 1995년까지의 작품에서는 나체쇼, 콘돔의 사용과 ‘물고기’ 이미지의 중복 출현으로 성의 주제를 줄곧 느슨한 형태로 표출하고 있다. 그러다가 1996년의 작품인 <FISH CHILD>에서는 성의 주제를 개념화함으로써 클라이막스에 올랐다 하겠다. 마리우밍(馬六明)은 먼저 자기 거처가 있는 울안의 공용 방에다 하나의 설치를 마련하였다. 활어 여러 마리를 지붕 위에 높낮이가 서로 다른 공간을 차지하도록 걸어 놓았다. 연기의 내용은 매우 간단하였다. ‘편 마리우밍(芬.馬六明)’이 50분 동안 끊임없이 거의 비슷한 목욕 동작을 반복하는 것이었다. 그러나 이런 따분한 동작들과 공중에 걸어놓은 물고기들의 형상으로써 성이라는 주제의 본문을 엮어낸 것이다. 이 본문에서 과거 여러 작품에 산발적으로 드러나던 여러 가지 성의 의미들, 가령 <편 마리우밍(芬.馬六明)의 오찬>에서 보여진 생식기와 입을 연결한 플라스틱 튜브에 의한 성의 격리라는 의미, <편 마리우밍과 물고기>에서 불에 탄 물고기로

로 내려간 상태에서 ‘편 마리우밍(芬.馬六明)’은 온몸을 떨면서 연기를 했다. 그는 거처 근처의 좁은 길에서 가스 불에 잉어를 기름에 튀기고 있었다. 그의 신체를 둘러싼 환경은 완전히 적의에 찬 세계였다. 얼음같이 찬 물이 쭉쭉 흐르면서 콘크리트 바닥에 얼어붙고 다른 한쪽에서는 뜨거운 기름솥에서 물고기 튀기는 소리가 났다. 물고기는 시커먼 숯덩이처럼 타버려 죽음의 극단적인 결과를 맞이했다. 바로 여기에 ‘편 마리우밍(芬.馬六明)’의 자해적 피해의 상태가 도달하려는 최고의 경지가 있었다. 마리우밍(馬六明)의 모든 작품에서 이 작품은 ‘편 마리우밍(馬六明)’을 극한의 상해체험을 경험하게 한, 죽음의 대체물을 찾으려 한 작품이었다.

보여준 성 번식기능의 무효성 의미, 그리고 나체쇼에서의 뭐라고 말하기 어려운 의미들은 그것들 자체에 고유한 특질들과 상호 관계 등이 모두 개념의 수준으로 귀납되고 피할 수 없는 형태로 우리 앞에 나타난 것이다. 성의 주제는 <FISH CHILD>에서 더욱 일반화 되어 공간의 매 부분, 시간 속에서 완성된 매 동작들, 개폐를 반복하는 물고기 입의 최후의 호흡 욕구, 따분한 목욕 동작 등은 개념에서 단어와 단어 결합의 구도와 흡사하다. 성의 주제는 모든 세부에 자유롭게 분포되었고 또 자유롭게 하나의 전체적인 개념으로 귀납되기도 하였다. 이것이 바로 <FISH CHILD>의 독특한 담론의 방식이다. 마리우밍(馬六明)은 이런 담론과 담론의 자유성만이 성의 도덕이나 권력의 문제가 쌍방향의 구조를 이루고 대항을 이루게 된다고 믿었다.

‘편 마리우밍(芬.馬六明)’은 부조리에서 시작하여 부조리로 끝났다. 현실 세계에서는 부조리에 의해 발생한 인류의 그 어떤 행위와 사건도 전부 무효가 된다. “매 번의 행위, 쇼에는 우리 인류의 무효한 행위가 은유적으로 드러난다. 행위의 무의미는 우리 생존의 부조리와 어쩔 수 없음, 즉 우리의 성장 과정에 존재하는 격리 현상과 혼성화의 의미가 은유적으로 표현되었다.”(마리우밍(馬六明)의 말) 마리우밍(馬六明)이 창조해 놓은 눈부신, 그러나 동시에 단조롭고 따분한 무효의 행위--익힌 물고기의 뼈를 물항아리에 집어넣음으로써 양성의 대항과 공존의 유희를 보여준다는가, 익힌 감자에 콘돔을 씌워 땅에 심는 등의 행위는 현실 삶에서의 인간의 무효적, 부조리적 행위에 대한 재현이 된다. 그러나 이른바 행위의 무효성은 부조리성 재현이라는 무의미에서 의미를 가지게 된다. ‘편 마리우밍(芬.馬六明)’이 드러낸 역할의 혼란, 자해적인 체험, 본아의 죽음, 성의 격리와 번식 무능의 이미지는 어디서 오는지를 모를 강한 빛인양 우리의 일상생활을 창백하도록 비추고 있다. 나태한 생명은 이로 하여 이화된 세계의 위기를 느끼며 그렇게 함으로써 무통제의 위협 속에서 부득이하게 자신의 대항능력과 생활을 바로 보는 걱정을 키우지 않으면 안 되게 한다.

1993년에 주밍(朱冥)은 장사(長沙)를 떠나 북경에 도착하며 얼마 후 곧 ‘동촌’미술가군에 합류한다. 그도 마리우밍(馬六明)과 마찬가지로 이 도시 생활과의 탈절 속에서 사회생활을 관찰할 수 있는 위치를 얻게 된다. 상업주의의

충격에 의한 도시인의 삶의 불확실성은 그에게 강한 충격을 받는다. 인간성, 도덕, 생명, 미술 등 모든 것이 현재 이 시간이라는 단기 효용에 의해 결정된다는 것, 이것이 바로 주밍(朱冥)이 본 사회의 이미지였다. 이에 충격을 받은 그의 민감한 신경은 곧바로 꼬마들의 비누거품놀이에서 그러한 이미지의 표현 방식을 찾게 한다.(그림62)

1994년 4월과 12월 주밍(朱冥)은 ‘거품’ 작품 2점을 완성했다. 첫 번째 작품은 <1994년 4월 30일>이라 불렀는데 주밍(朱冥)은 삼각다리에 유리항아리 하나를 걸어놓고 지면에 거울 하나를 놓았다. 유리항아리에는 길이가 다른 파이프 두개를 넣었다. 주밍(朱冥)은 끊임없이 입으로 바람을 불어 넣었고 파이프를 통해 끊임없이 ‘거품’이 생성되고 쌓이고 사라지고 다시 생성되기를 반복했으며 나중에 ‘거품’은 머리 부분에서 굳어져 버렸다. 12월의 작품은 <1994년 12월 14일>이라 불렀다. 주밍(朱冥)은 먼저 비눗물로 거품‘을 만들고 그 ‘거품‘을 박스에 넣어 냉동시켰다. 마지막에 거품은 조용히, 아무 소리 없이 묘연한 공간에 사라져 버렸다. 작품은 반복되는 기계적 행위의 수준에서 이루어졌다. 주밍(朱冥)의 동작은 철저히 무의식적이었으며 지각도 없이 자연스럽게 조용했다. 소리 없는 속에 약간 과장된 형태였으나 거품의 생성과 소실은 오히려 관객들로 하여금 일련의 무서운 충돌 속에 들어서게 했다. 사람들은 현란한 세계 속에서 발 디디고 설 자리를 찾지 못하여 다채로운 외표를 따라가는 것으로 공허를 메꿀 수밖에 없었는데, 이러한 행위도 실은 무의미한 것이었다. 그 행위 자체가 순간적이고 공허하며 아무런 의미가 없기 때문이다. 따라서 이는 인간의 자해행위에 대한 풍자적 해석에 지나지 않는다. 즉 바람을 불어 넣는다는 실제적인 행위는 끊임없이 변형되는, 결국 사라지고 마는 거품과 더불어 끝나 버리는 것이다.

<1995년 5월 14일 11시>의 행위에서 주밍(朱冥)은 전라의 몸으로 수렁 속에 갇히며 미리 준비해 놓은 ‘거품불기’ 설치를 통하여 수렁 속에서 끊임없이 ‘거품’을 불어댄다. 그렇게 두 시간을 계속했다. 수렁의 압박과 거품 불기를 통한 끊임없는 소모 과정에 주밍(朱冥)의 연약한 몸통은 거의 질식의 상태, 생과 사의 계선을 가르는 상태에 처하게 되며 그렇게 자해의 체험은 처음으로 진짜 극한상황에 이르게 된다. 이 때가 되면 주밍(朱冥)이 거품 부는

쇼를 통하여 보여 주려는 의미가 살려는 욕구로 압축된다. 진흙 구멍으로 불어 내보내는 거품과 기름에 튀겨지는 물고기가 마지막으로 내 뿜는 기포는 성격상 별로 차이가 없는 것이다. 주밍(朱冥)은 생명의 피해체험을 통하여 그가 얻고자 했던 생과 사의 관념을 얻는데 그렇게 얻은 관념은 저 서책 속에 있는 학자들의 생명 이론보다 몇 배 진실한 것이라 하겠다. 그는 말한다. “거품이 생기고 사라지는 것은 ‘바람’에 의해 형성되는 일종의 ‘맞흐름’의 관계에 속한다. 바람의 들숨과 날숨에 의해 생명은 존재하며 죽은 생명을 가능케 한다. 그 본질 또한 생명의 본질 속에 포함되어 있기 때문이다.” 두 시간이 지나 주밍(朱冥)이 수렁 속에서 구출되어 나왔을 때 그는 벌써 재생한 사람이 된다. 온몸이 진흙투성이며 몸은 처져 있다. 그러나 그는 변화무쌍한 시간에 의해 정해진 죽음을 탈출하는 과정에 진정 구원을 받은 것이 된다.(그림63)

‘대미상(大尾象-긴 꼬리 코끼리)’이라고 이름 붙인 미술활동은 1990년에 시작되어 지금까지 이어지고 있어 90년대 중국 관념미술 활동의 전 과정을 함께 한 셈이다. 주요 내용은 해마다 1회씩 전시회를 하는 것이다. 1991년의 첫전시회에서 ‘대미상’ 그룹은 소비문화의 전위로 나서 상업주의에 철저히 정복당한 도시에서 체험하고 얻어진 생각들, 즉 대대적인 소비와 대중문화의 범람에 따른 보편적인 정신적 위기와 인간 소외 현상을 표현하고 있다. 1992년의 제2회전시회는 ‘연합미술전’이라 명명했으나 역시 제1회전시회 주제의 연속이었다. 제3회전시회는 1993년 11월에 개최되었는지 개최 지점은 광주의 ‘붉은 개미’라는 바의 밖에 있는 공지에서였다. 그 번의 전시에서 행위활동은 종합적으로 운영되었는데 설치의 조용한 사고 개념이 깨지고 모험적인, 거리낌 없는 쇼로 표현되었다. 린이린(林一林)의 ‘돈 뿌리기’라는 행위는 악의적으로 관객의 도덕적 수준과 현장의 정서를 검증하는 장이 되었다. 쉬단(徐壇)의 ‘쓰레기’ 소조는 구역질이 나게 현대의 ‘사랑의 우화’라는 주제를 드러냈다. 천샤오시웅(陳劭雄)의 ‘다섯 시간’은 감전의 위험이 노출되어 경찰을 부르기도 했다. 1994년의 전시회는 ‘공간 없음’이라 명명했다. 작품은 다시 설치미술에로 돌아갔고 전시회 공간은 철저히 개인적인 공간으로 환원시켰다. 광주 삼육로 14호의 낡은 주택에서 펼쳐졌다. 그 번전시회 이후 1996년의 제5회 전시회에서는 ‘가능성’이 여러 구성원들이 주목한 문제의 교차점이라

할 수 있다. 사실 그 몇 년간의 미술적 실천은 ‘대미상’의 여러 구성원들 각자 모두 처음의 출발과는 갈수록 멀어져갔고 관념 논리의 연장으로 하여 우리는 놀랍게도 우리들 각자의 사고방식마저 전혀 다르다는 사실을 발견하게 되었다. ‘가능’이라는 전시회 주제는 우리 각자의 서로 다른 미술적 생각을 나타냈고 동시에 우리 모두가 대응하고자 한 미술적 문제에서의 공동의 취향을 표현하고 있다. 우리는 “미술가들의 경험은 보다 많은 가능성을 찾게 한다”(진소웅의 말)고 인정하였다. 1991년의 첫 작품 <이상적 주택의 기준>에서부터 ‘벽돌’은 린이린(林一林) 설치미술의 기본적인 어휘가 되었다. 벽돌은 각철, 목판으로 이루어진 거프집에서 ‘벽’이라는 인류 생존의 기본적인 문화적 기호가 된다. ‘벽’이 없는 세계는 존재하지 않기 때문이다. 인류는 ‘벽’에 의해 한정된 범위 내에서만 자기 존재의 문화적 계선을 찾을 수 있고 생명에 대한 자기 보호 의식 및 자연에서 횡포에서 벗어난 안전감 등을 느낄 수가 있는 것이다. 그러나 린이린(林一林)의 ‘벽’은 역설적인 주제, 즉 ‘이상적 주택의 기준’에서 질의를 받았다. ‘이상적 주택’은 ‘벽’에 대한 조롱이고 역설이다. ‘벽’에서 시작된 생존 공간의 조성은 ‘이상적 주택’에 이르러 ‘시적인 거처’라는 환상이 깨져 버린 것이다. 1992년의 <주택 진열 1, 2>는 현장의 문동(門洞)²¹⁶과 공간을 적절히 이용함으로써 설치 구조에서 린이린(林一林)의 이성적인 통제 능력과 현장의 공간 논리에 대한 뛰어난 인식 능력을 과시하였다. 작품 전체적인 교도소식 구조(그물 모양의 투명한 공간), 그 위에 걸린 벽돌벽 구조(실체적 공간)와 배연관, 하수관과 문동이 어울려 ‘동혈(洞穴-幽冥空間)’을 이루면서 상호 치환되어 <이상적 주택의 기준>에서 드러냈던 현대인의 생존 공간 및 공간의 위기에 대한 주제를 확장시켰다. 1993년 네덜란드 노테르담에서 제작된 ‘벽 그 자체’에서 린이린(林一林)은 거침없이 ‘벽’에 대한 회의를 해체의 욕구로 전환시켰다. 검은 벽돌로 쌓은 단조로운 벽면에 물을 담은 비닐봉지 몇 개를 걸어놓았다. 해체의 욕을 담은 액체가 벽의 전체적 구조에 부착되어 새어 나오고자 한 듯이다. 이들 ‘벽’ 설치에 이어 린이린(林一林)은 ‘벽’에 담긴 조금은 혼란스런 의미가 좀 더 분명해지게 하고 싶은 욕구를 느꼈다. 그리하여 1994년의 <1000장의 결과>에서 그는 ‘벽’을 향

216) 출입문 밖에 자그만하게 지은 가건물. 밖으로부터 들어갈 때 진짜 출입문 까지 복도 역할을 하므로 문동, 즉 문 앞의 동굴이라는 이름이 붙여졌다.

한 자신 행위의 개입으로 인간의 공간 현실에 대한 주제를 제시하고 있다. 그는 자신을 벽 속에 함께 쌓아 연약한 육체와 벽돌의 중력 간에 의미 없는 저항을 시도한 것이다. 결과 인간의 피와 살이 만들어낸 진실한 행위가 흡수되고 과정의 시간성은 인간 몸체의 공동화와 더불어 해체된다. ‘벽’에 남은 것은 괴이하고 무의미한, 꺾데기만 남은 인간의 몸체에 불과하다. 그러나 이 작품에서는 행위가 아직 공간에 의존하고 있는 편이지만 1995년의 <숲과 길을 무사히 통과>라는 설치작품에서는 상기 양자가 균등한 지위를 획득한다.²¹⁷⁾

린이린(林一林)의 가장 도전적인 작품은 1993년의 <100장과 1000원>이라는 행위쇼가 될 것이다. 이 작품의 실행 과정에 현장은 설치의 구조와 공간이 철저히 시간화 됐고 모든 관계와 효과는 모두 시간 속에서 재구성되었다. 설치 작품의 행위, 관객의 떠드는 소리, 현장의 자극적 효과, 외적인 소동 및 내적 세계의 변형 등 작품 현장은 일상을 초월한 신비로운 체험의 장이 되고 현대적 마술이 연출되는 신화가 되었다. 린이린(林一林)은 비이성적인 시간으로 이성이 통제하고 격려에 의해 유지되는 공간 구조를 제거함으로써 행위 전체를 불가사의한 수준에까지 끌고 갔다. 그리고 그러한 수준에서 현대인의 도덕, 생리와 문화적 심리에 대해 고찰하였다.²¹⁸⁾

<노크>는 왕진(王晋)이 1993년부터 1995년까지 끌고 간 오랜 시간 지속된 작품이다. 벽돌 ‘노크’의 전통적인 의미가 미화 지폐의 도안이 그려진 후

217) 린이린(林一林)은 광주의 거리에서 성실하게 벽돌로 ‘벽’ 쌓아 날마다 이루어지는 인간들의 습관적 운동을 막아놓았다. 그것을 제거했을 때 인간들은 또다시 습관적인 왕래(往來)를 반복한다. ‘벽’이 단절, 저해 등의 관념을 일상 생활화 시켰고 그와 더불어 스스로를 전복시킨다. 공간의 시작을 공간의 소실로 연결시킨 것이다.

218) 작품의 재료는 벽돌 100장과 10원짜리 지폐 100장, 그리고 복싱 그러브 한 짝이 전부였다. 린이린(林一林)은 먼저 장갑을 끼고 계단에 작품을 설치한다. 벽돌 구조에 지폐를 끼워 넣고 이어 작품의 구조를 주위의 바닥에 확장시킨다. 그리고 다시 그 설치를 해체시키기 시작한다. 즉 먼저 지폐 한 장을 빼내어 위에 있던 벽돌을 떨어뜨린 다음 벽돌로 지폐를 마구 내리친다. 그리고는 깨진 벽돌조각으로 따로 벽을 쌓는다. 이어 린이린(林一林)은 지폐를 관객에게 던지며 마술과도 같은 의식을 통해 크라이막스로 끌어간다. 관객들은 마술에 걸려든 듯 여러 가지 반응을 보인다. 흥분하여 지폐를 챙겨 넣는 사람, 고결한척 피하는 사람, 조롱하며 부추기는 사람 가지각색이다. 린이린(林一林)은 박수와도 같은 행위방식으로 설치의 공간, 재료의 관념적 속성 및 사회적 가치 함유량, 그리고 관념의 반응 등을 특수한 시간적 구조로 만든다. 그는 이로써 관객도 ‘의미’의 소유자로 되도록 하려 했던 것이다.(그림64)

에는 의미가 보편화되어 현대사회의 대문에 들어서는 한 징표가 되었다. 1995년 3월 북경 고궁의 성벽 밖에서 왕진(王晋)은 미화 도안이 그려진 여러 개의 벽돌을 노화되어 떨어진 성벽의 빈틈에 끼워 넣었다. 저녁놀 빛에 비친 ‘미화’는 낡은 성벽 몸체 속에 조롱이라도 하는 듯 자리를 잡고 있었다. 그 반사광은 성벽의 낡은 문화적 기억을 전부 덮어버린 것만 같았다. 이 작품의 주제는 1995년의 <인민폐 볶음>에서 충분히 극화된 것이다.²¹⁹⁾ 왕진(王晋)은 억지 지식으로 사회에 대한 반성의 주제만을 다룬 것이 아니라 그것이 제사 의례의 행위 속에 확장되도록 했다. 1994년 8월 14일 북경 지역에 물 공급이 끊겼을 때 왕진(王晋)은 혼자 몸으로 태행산(太行山) 중턱의 홍기거(紅旗渠)에 가서 인공수로에 50근에 달하는 빨간색 농축 광물가루를 뿌렸다. 빨간색은 끊임없이 녹아들며 연장되어 태 행산 속으로 들어갔다. 이에 대해 왕진(王晋)은 “동맥 속에 화학 요법을 통해 수혈을 실시한 것”이라고 쓰고 있다.

왕진(王晋)의 가장 도전적인 작품은 1996년 정주(鄭州)에서 제작하여 사회적 호응을 크게 얻은 <얼음 96' 중원>이다. 1995년부터 시작하여 정주의 각 대형 백화점 사이에 발생한 상업전이 언론에 의해 크게 보도되고 있었다. 왕진(王晋)의 민감한 신경은 여기서 미술의 가능성을 직감하며 미술이 사회 생활에 개입할 수 있는 절호의 기회라고 생각했다. 왕진(王晋)에게 있어서 다음 두 가지 점은 중요하다 하겠다. 먼저 상기의 사회적 현상에 개입할 개성적인 설치 효과, 설치의 설계가 어떤 행위 관계를 만들어낼 것이냐? 즉 미술가의 의도와 개입자 간에 사유, 감정 내지는 행동의 부딪침 속에서 현장의 관념 상태를 최대한 확장 전개할 것이냐 하는 점이다. 이는 개입자 자기반성을 할 수 있는 이유이며 대중이 또다시 이성적인 판단으로 되돌아올 수 있는 유리한 길이기도 하다. 다음, 시기적으로 어느 때 개입해야 좋을까 하는 것이다. 왕진(王晋)은 독특한 설치 효과로써 첫 번째 의문에 답을 주었다.²²⁰⁾

219) 왕진(王晋)은 북경의 모 식당에서 1근반의 인민폐와 여러 가지 요리용 조미료를 기름 솥에 넣어 3분간 볶았다. 기름 솥에서 인민폐가 내는 볶는 소리는 이 시대의 괴이한 심박 리듬이 되었다.

220) 그는 600여 개의 얼음덩이로 백화점 앞에 거대한 얼음벽을 쌓았는데 얼음덩이 하나 하나에 모두 잡화와 백화점이 그해 화재를 입던 사진을 끼워 넣었다. 백화점의 불같은 비이성적 욕구에 의해 ‘얼음의 의미’는 분명히 드러난다. 왕진(王晋) 본인이 말하고 있

디나이주앙(邱乃壯)의 작품은 <인기-붉은 걸음>라 불려졌다. 이 작품은 말 그대로 빨간 우산이 ‘걸으’면서 ‘인기’가 폭발했다. 1992년부터 3년간 전국 20여 개의 도시에서 전시되었는데 거기에는 당원, 정치인, 군인, 노동자, 농부, 상인, 학생등 여러 계층을 포함하고 있다. 사람들은 여러 가지 ‘붉은 걸음 행위’에 참여하면서 동시에 미술을 감상하였고 경이로움 속에서 미술에 대한 견해도 바뀌었다. 3년 여 동안 여러 언론들은 반응이 뜨거웠다. ‘인기’에 대한 기사가 수백 건에 달했고 전파 범위가 4억 명에 이르렀다. ‘빨간 우산’이라는 어디서나 볼 수 있고 일반화된 기성품은 사회적 이데올로기와 물질 장비라는 이중의 가공을 거친 후 현대 문화의 고전적인 기호가 되었고 국민 일상의 유행어가 된 것이다. 영향면에서 사회적 공간은 작업장 내에 갇혀 있는 화가들은 도무지 상상할 수도 없을 정도였다.

케리스토(Christo, 불가리아 환경예술가)의 ‘우산’을 유용해 사용한 것은 형식뿐이고 디나이주앙(邱乃壯)이 도달하고자 했던 목적은 시각 다음의 창조였다. 그 자신이 말하고 있는 것처럼, “<인기>의 중심은 시각에서 시각 후의 창조에 옮겨졌다. 상황에 끊임없이 적응하는 방식으로 남모르게 미술적 창조력을 드러내도록 한 것이다.” 여기서 말하는 시각후의 창조력이란 무엇인가? 디나이주앙(邱乃壯)은 이를 “전부 대칭사회의 프로그램 설계”라 부른다. 다시

는 것처럼 “얼음의 시각적 효과뿐만이 아니며 또 얼음(물)과 불이 상극한다는 우의적 의미만을 보여주려는 것도 아니다. 얼음으로써 이성을 제시하고 세례와도 같은 초월을 통해 현재 중국에서 벌어지고 있는 격렬한 상업의 전쟁 혹은 갈수록 증폭되고 있는 고 소비 현상에 대해 이성적인 자세를 요청한 것이다.” 왕진(王晋)은 백화점이 화재에 의한 피해를 딛고 다시 개장하는 오픈식 날을 선택해 작품을 전시했다. 고도의 계산된 지혜로운 행위라 하지 않을 수 없다. ‘얼음’과 ‘오픈식’은 상호 조롱하고 상호 해체하는 입장에 놓여 있기 때문이다. 비이성적인 물욕의 경전이 곧 얼음같이 차가운 이성에 대한 제사가 된 것이다. 그러나 왕진(王晋)이 이를 통하여 엄숙한 도덕적, 감정적 내지는 인간성의 명제를 사회에 맡겨버렸다고 한다면 이에 대한 답안은 무엇일까? 작품 현장에서 의식의 징소리 북소리가 멎은 후 사람들은 얼음벽에서 놀라움을 느꼈을 뿐만 아니라 그 놀라움 뒤에는 욕망의 대상을 발견하게 되었다. 그리하여 천여 중의 잡화들이 즐거운 웃음과 광란 내지는 분노한 마음으로 얼음을 깨는 행위 속에서 뺏기고 빼앗는 과정을 거쳐 관객들의 소유가 되었다. 현장 전체가 대중의 축제장이 되고 따라서 이른 바 이성이라는 것은 불같은 욕구에 의해 ‘얼음’이 녹아내리며 흘린 눈물에 지나지 않은 것이다. 심각한 명제 하나가 ‘강탈’ 과정 중에 하나로 귀결되었다. ‘강탈’ 이후의 별 볼일 없이 되어 버린 얼음벽은 왕진(王晋) 작품의 끝이 아니라 이 시대 우연히 만들어진 장이며 순식간에 사라지는 죽음의 이미지인 것이다.”(그림65)

말하면 <인기>는 처음부터 단순한 이미지 제작의 설계가 아니었다. 최초의 기획에서는 8개 면의 내용을 얘기했었다. 1. 시각적인 것, 이를테면 우산으로 붉은 색의 장면을 구성하기 2. 대중적인 행위, 이를테면 각 지역에서 투어를 조직하기 3. 관념적인 것, 이를테면 ‘인기’라는 낱말을 시각현상과 더불어 행위로 사용하기 4. 정치적인 것, 이를테면 ‘모두가 인기를 바란다’ 를 사회적인 슬로건으로 만들기 5.경제적인 것, 이를테면 상업적인 운영 6. 법적인 것, 이를테면 법 관념의 침투 7. 전파에 관련된 것, 이를테면 언론의 주목을 유도하고 언론을 통해 홍보하기 8. 확장적 측면, 이를테면 여러 가지 문제와 결합시켜 확장하기 등이다. 이 8개 측면이 “서로 조합하여 작가의 행위에 의존하지 않고도 독자적으로 존재할 수 있는 상호 작동할 수 있는 명령 프로그램이 되도록 설계했던 것이다.” 디나이주양(邸乃壯)은 자신있게 말한 바 있다. “이 프로그램이 조심스럽게 사회에 이식된 후에는 사회라는 큰 프로그램 중의 일부가 변화하기 시작할 것이며 사회적 현상으로 확산될 것이다. 그래서 미술이라는 형식으로 새로운 사회생활을 재구성할 것이다. 이렇게 되면 ‘인기’는 분명해진다. ‘우산’의 시각성을 이용하여 중국 현대 사회의 이야기를 엮으면서 그 이야기를 이상화하고자 한 것이다. ‘인기’는 곧 ‘인기’로 엮어놓은 사회생활인 것이다.”²²¹⁾

디나이주양(邸乃壯)이 지나치게 자신 매일 겪고 있는, 생존해 있는 사회생활에 탐닉하고 있는지도 모른다. 그래서 그는 줄곧 기존의 미술포론을 전환하고자 생각한다. 사회는 화면이다. 우리는 피안에 서있다. 그는 관념을 전환하면서 이 시대의 한 미술적 신화, 경제적 신화, 도덕적 신화, 대중적 신화, 민속적 신화를 창조하였다. 이것이 신기한 것은 현실 생활의 이데올로기적 장애, 미술과 생활의 계선, 관념과 물질 장비의 서로 다른 종속 그리고 인간 사회의 계층 및 세속적인 편견이 신화 속에서처럼 해소되고 참여자들 모두가 체험을 통해 자신의 의미와 위치를 찾을 수 있다는 데 있다. 제도과 이익의 움직임 또한 미술의 이름으로 보상을 받음으로써 미술은 이제 신화적인 방식으로 사회적 동력 구조 중의 가장 적극적이며 활력이 넘치는 부분이 되었다는 데 있다.²²²⁾

221) 디나이주양(邸乃壯)의 말

222) <인기>는 1994년 국가 특허국에 의해 ‘실용형 특허 증서’를 수여받았다. 중국에서

1994년부터 1996년까지 고씨형제(高氏兄弟)는 줄곧 <임계 대십자가>라는 대형의 설치미술 창작에 전력하였다. 1996년 수도사범대학 미술관에서 개최한 <임계(臨界)>라는 표제의 전시회에서 3미터 높이의 대형 십자가 3개로 구성된 거대한, 종교적 분위가 짙은 작품을 선보였다. 이것들은 <임계의 밤>²²³⁾, <여명의 미사>²²⁴⁾, <세계통사>²²⁵⁾, <인류의 우려>²²⁶⁾와 <복음서 --문명 계시록> 등 이름이 붙여졌다. 거대하고 어둡침침한 공간이 세속의 번뇌와 격리시켰다. 멀지 않은 곳에는 자동차의 배출가스, 소비주의의 ‘세일’을 외치는 소리, 일상의 잡음과 각양각색의 욕망들이 사방에 퍼지고 있다. 그런데 이 곳에서는 다섯 개의 십자가가 묵묵히 서서 반짝이며 외롭게 일상의 세계를 지켜보며 저항하고 있었다.

<세계 대십자가>는 인류의 이화된 생존 상태와 현대미술의 타락에 대한 이중적 반성이 맺은 결실이라 하겠다. 고씨형제가 말하고 있듯이 “세기말적인 생활의 수난 의식에 의해 우리에게서 범 십자가 경향이 나타났다. 생활, 역사, 미술, 이론, 도덕, 권력, 금전, 욕망, 환상 등은 모두 십자가를 생각하게 하였다. 우리들 욕심마저 무형의 십자가에 못 박혀 있는 듯하였다.” 그들의 상상 속에서 하나님은 인류의 도덕에 실망한 나머지 일부러 핵무기나 여러 가지 지구 오염의 ‘설치’를 제작해 내도록 인류를 종용한 것처럼 보였다. 인류가 남몰래 스스로의 성취와 지식에 감탄하고 있을 때 그 ‘작품’은 자신을

처음으로 특허권을 획득한 현대미술 작품이 된다. 이는 디나이주앙(邸乃壯)의 법의식이 낳은 결과이고 또 상업적 운영에서 매우 중요한 책략이라 하겠다. 동시에 디나이주앙(邸乃壯)은 여러 언론 미디어들을 적절히 잘 이용하기도 했다. 오늘과 같은 정보화 사회에서 그 어떤 성공한 미술의 정보량도 그에 담긴 정신의 양을 웃돌 수밖에 없다. 여기에 디나이주앙(邸乃壯)이 악착스럽게 매스컴에 매달리는 이유가 있었다. 그리고 <인기>는 대중의 일상적인 담론을 지혜롭게 자기의 동작 구조에 끌어 들였다. 작품이 출현한 시간과 지점이 대중의 일상생활의 경험 중에서 가장 민감한 부분이었던 것이다. 가령 북경의 천안문광장, 항주의 서호, 광주의 유헌호, 서안의 홍경궁, 하얼빈의 눈 덮인 땅 등 지점이 그렇고 시간적으로도 국가적 혹은 민족적인 축제나 일부 정부가 주도하는 기념식을 선택한 것이 또한 그랬다. 디나이주앙(邸乃壯)은 이처럼 거대한 세속적 구조가 아니라면 <인기>는 어떻게 보아도 ‘인기’를 누릴 수 없으며 ‘빨간 우산’도 별 의미 없는 상품에 불과하다는 사실을 누구보다도 잘 알고 있었다.(그림66)

223) 목재, 성경, 흙, 피, 물과 <세계통사> 책장들로 구성.

224) 목재, 지구본, 점멸등, 조명 통제기.

225) 책장들로 구성

226) 목재, 점멸등, 조명 통제기, 지구본, 선풍기 날개, 금속 사슬 등으로 구성.

십자가에 못 박는 못이 되도록 하였다. 이것이 바로 현재 인류의 처지라는 것이다. 비극은 인류가 보편적으로 그러한 처지를 알지 못하고 있으며 날마다 새롭게 발전하는 중에 못에 박히는 동통을 전혀 느끼지 못하고 있다는 사실이다. <대십자가>와 같은 유의 설치로 인류를 일깨우는 것은 미술가들의 책임임을 고씨형제는 조금도 의심하지 않는다. 다른 측면에서 인류의 이화 상태에 직면하여 현대의 미술은 스스로의 책임을 포기하였다. 작품들이 인류의 허무한 존재를 발가벗겨 진실이 노출되게 하기는 하지만 다시 의미를 획득하거나 그것으로 자신의 구원능력을 나타내지는 못하는 것이다. 이와 같은 타락에 대한 불만은 고씨형제로 하여금 미술을 통하여 이상과 고상한 염원을 재구성하도록 격려했다. “현대미술의 타락은 주로 구체불능의 부조리와 더러움에서 비롯된다. …일부 말류의 현대미술에서 우리는 고도의 주제의식이나 초월의 정신을 볼 수가 없다. …이제는 황당함과 더러움을 초월하여 건강하고 고상한 이상주의를 추구할 때가 되었다.”²²⁷⁾(그림67)

227) 高强的 말.

IV. 나와 중국 현대미술과의 관계

1. 중국 현대미술의 경향과 문화 관념

나는 작품 활동을 통해 중국 미술사조의 발전을 직접 몸으로 체험한 사람이다. 그 과정에서 나는 동서양의 여러 미술 경향의 영향을 받지 않을 수가 없었고 이것들은 나의 미술창작에서 중요한 역할을 하였다. 나의 작품 세계는 대체로 3단계의 과정을 지나왔다고 할 수 있다.

첫째, 초기 작품은 사실주의 미술의 영향을 받아 사실주의적 작품을 많이 창작했다. 그러한 사실주의는 소급해 보면 플라톤, 아리스토텔레스 등의 철학 사상에서 미술의 자연에 대한 모방관계 이론의 영향과 관련된다. 또 다른 원인으로 중국 교육제도의 영향을 들 수 있겠다.(이 점에 대해서는 본고의 제 2장에서 언급한 바 있다) 회화에서는 유럽 사실적 회화의 기교를 받아들여 거울을 보는 듯 한 사실적 기법이 ‘천, 지, 인’의 자연 경물과 그것들 간의 상관관계에 대해 연구하고 묘사했다. ‘고전주의’의 사실성과 ‘인상주의’의 빛과 색채, ‘포스트인상주의’의 주관적 정서, ‘모더니즘’의 생활에 대한 갈망 등 미술 언어가 작품의 제작을 주도하였다.

비록 서양 고전주의의 일부 사실적 기법을 수용하였지만 고전주의 대가들 처럼 휴머니즘의 고상함이나 웅장함, 회화의 안정성 등을 계승하지는 않았다. 중국 본토 문화를 중심으로 동양의 ‘중용’ 철학을 받아들여 평정심과 이성적인 시각으로 주변에서 일어나는 모든 일들에 관심을 기울였다. ‘늡음’과 ‘냑음’이라는 현실의 삶에 보편적으로 존재하는 기호로써 시간의 흐름과 세월의 무상함을 추억하고 옛날 찬란했던 기억들을 살려내고자 했다. 인간과 사물에 나타나는 일부 자연현상--위대한 업적을 색채가 매우 강한 기호로써 노래했고 화면 구도에서는 햇빛, 찬란함, 휘황함의 효과를 노렸다. 나는 자신의 작업 노트에 이렇게 적은 바 있다.

“영원히 태양을 향하는 집요함 때문일까, 해바라기는 천지의 수려함과 웅장미를 갖추고 있다. 잎 하나, 꽃잎 하나, 열매하나 그 색깔과 모습을 보면

마음이 마냥 즐거워진다. 밭고랑 옆이나 밭머리에 피어있는 해바라기를 보면 이상을 가진 진취적인 사람들의 모습을 보는 것 같기도 하고 또 진취심과 정의감이 넘치는 화목한 가정을 보는 것 같기도 하다. 씩씩한 소년에서 나이든 노인에 이르기까지, 그들의 모습에서 나는 해바라기의 불굴의 의지를 보는 것 같기도 하다. 뿐만 아니라 비범한 기상과 강개한 현신의 위대함, 그리고 인생 막바지의 비장함이라는 질박하면서도 찬란한 생명의 본질을 보는 것 같기도 하다. 나는 해바라기를 사랑한다. 그 화려한 모양과 색깔도 좋지만 고상한 성품은 더욱 존경스럽다. 그래서 나는 열심히 <해바라기 시리즈>를 그리게 되었다. 이는 또한 내 인생의 한 부분이기도 하다.”

그리고 나는 황혼 빛에 비친 기름투성이 증기기관차를 좋아한다. 거기에는 이제 우리를 떠나게 될 지난 추억들이 스며있기 때문이다. 과학 발전의 시각에서 보면 낡은 증기기관차는 그 가치가 떨어진다. 그러나 여기서 오히려 미술적 가치는 상승한다. 그 둔중한 철물재료, 거대하면서도 복잡한 곡선으로 연결된 기름때 묻고 녹이 쓴 흔적들은 오랜 세월 세파에 부대끼며 비바람을 견디어 낸 백년 묵은 늙은 나무와도 흡사하여, 더욱 진한 의미를 내포하고 있다. 과학은 그 사용 가치에 관심이 집중되지만 미술은 거기서 느낄 수 있는 ‘미’에 눈길을 돌린다. 여기서 사실주의 미술에 대한 나의 지향이 담겨 있다. 생명과 인간성, 인간의 존엄에 대한 찬미가 이에 속하며 소리 없는 ‘생명’을 거기에 담아 인간성을 되돌아보고 있는 것이다.

둘째, 과도기로 나는 중국 80년대 신사조 미술기와 90년대 여러 가지 미술 실험의 시기를 지나오며 서양의 모더니즘과 포스트모더니즘 미술을 수용했던 바, 관념적으로 큰 변화를 겪었으며 일부 실험적인 작품도 창작했다.

2000년 한국에 유학을 온 후 한국문화를 받아들이면서 자신의 영역을 확대하였고 회화 분야에서 문화적 정신과 미술적인 분위기에 합류시켰다. 따라서 수의성이 증가되고 창조의 공간도 확대되었다. 작품 제작에서도 과거처럼 회화의 언어로써 ‘직접’ ‘근거리’에서 이성적으로만 대화하는 것이 아니라 ‘추상적’인 기호와 ‘파괴’인 기법을 도입하여 화면에서 여러 재료를 이용하고 ‘내키는대로 재조합’하는 형태를 취하고 있다. ‘질서’와 ‘무법칙’이 화면에 번갈아 사용되면서 복잡한 내적 의미를 드러내고 있다. 색채에서 ‘창백함’, ‘냉혹

함'이나 상식 이상의 '굵고 강'한 색채를 이용하여 몽상적 느낌을 드러내기도 한다. 이는 인간성에서 '스트레스'에 대한 저항이며 '기호'를 정서로 전환시켜 발산한 결과라 할 수 있다. 색채에서 검은색과 어두운 색을 많이 사용하여 '고강도의 색채' 효과를 나타냈으며 화면은 '출렁이며 불안'한 느낌을 드러낸다. 회화언어는 함축적이면서 특이한 분위기를 연출하여 보다 확장된 사고의 공간을 확보하고 있다.

셋째, 박사논문 작성 기간은 새로운 모색기가 된다. 이 기간은 나로서는 여러 가지 문제를 끌어낸 시기이며 이 기간을 통해 동서양의 미학사상과 미술사를 체계적으로 연구하였다. 또한 서양의 여러 가지 창작 재료, 매개 등의 실천적인 자료들을 개인적 창작을 위해 많은 준비를 하게 되었으며 자신의 창작을 위한 미술적 근거도 마련하게 되었다. 이것을 토대로 중국 근대 미술, 특히 90년대의 여러 가지 실험 미술, 가령 신생대, 신고전풍, 팝아트, 완세미술, 발피, 설치, 행위, 연속, 관념 등의 미술 경향에 다시 이해하게 되었다.

이 단계에서는 계속 포스트모더니즘과 종합적인 철학사상, 문화 사조에 관심을 갖고 새로운 문화적 분야에 대한 모색의 측면에서는 좀 더 차분한 마음으로 선택적인 자세를 취하고 있다.

박사학위 기간의 작품들은, 복잡한 대중문화의 환경 속에서 살아서 그렇지 아니면 오늘날 다원적인 문화의 영향 때문인지 '대중문화'에 깊은 관심을 보이고 있다.

팝아트는 미술과 생활의 개선, 기존의 회화 법칙마저 깨뜨리고 회화를 '모더니즘'이라는 좁은 울타리에서 해방시켜 주었다. '대중문화'와 '멀티미술풍격'의 출현으로 모더니즘의 더 이상 순수할 수 없을 정도로 순수했던 미술의 개념을 깨뜨렸다. 중국은 서양 문화 사조의 영향으로 새로운 미술적 표현형식들이 많이 등장하였다. 이는 하나의 문화적 현상으로서 중국의 모든 화가들에게 충격을 주었다. 나에게 대한 충격은 더구나 뚜렷했다. 나는 작품세계에 있어 어떤 길을 가야 할 것인지를 깊이 생각하지 않을 수 없었다. 결국 문제에 대한 '간접적인 사고의 틀을 깨고 보다 직접적으로 '문화적인 차원'에 대해 생각하게 되었다.

반성의 과정을 겪으면서 나는 중국의 두 가지 문화에 대해 관심을 가지기

시작했다. 그 하나는 과거 민중의 목각판화에 ‘유행문화’ 기호(유행하는 도형, 문자, 전설)가 찍혀 있었다는 사실이고 다른 하나는 오늘날 ‘유행문화’의 기호(유행하는 광고, 뜯소문, 민중 유행어) 등에 대해 관심을 가지기 시작한 것이다. 이 두 문화는 서로 다른 시대 일반 백성의 이익에 직접 관계되는 것들이다.

지난 세월 백성들은 힘든 생활 속에서 빈곤과 봉건적 사상의 압박에 의해 정신적으로 긴장되고 억압 받으면서 울분을 마음속에 쌓았다. 이렇게 마음속에 쌓인 스트레스를 풀고 정신적으로 재미를 위해 그들은 가장 단순한 유행 미술의 표현형식인 목각판화를 통해 ‘발산’하거나 성령의 ‘위로’를 받고자 했다. 그렇게 스스로 ‘위안’을 받으면서 스트레스를 풀고자 했던 것이다. 거기에 판화의 대량 복제가 가능한 속성 때문에 민중 속에서 널리 전파될 수 있었다. 이 점은 ‘팝아트’와 유사성이 있다고 할 수 있다.

오늘날 우리 사회에서는 또 하나의 문화가 특별히 주목된다. 일반 민중들의 ‘유행문화’가 그것이다. 개혁이 이뤄지는 과정에 경제가 고도성장을 계속 하면서 사회적으로 여러 가지 서로 다른 문화적 경향이 출현하였다. 하층의 서민들은 대중문화의 직접적 관련자들이고 목격자이다. 그들도 자신의 속마음을 표현하고 싶어 하며 그래서 여러 미디어들을 통하여 자신을 표현한다. 나는 바로 이런 문화현상에 주목하여 유행되는 시각적 기호들, 가령 유행되는 광고, 입소문, 민중 유행어 등에서 취재하여 그것을 기호로 전환시켜 화면 속에 나타낸 것이다. 이것은 나 자신이 오늘날 대중문화에 주목한 결과로 계속 확장시켜야 한다고 생각한다.

이 시기 나의 작품들은 대체로 이와 같이 중국 유행 문화 중의 오래된, 가장 서민적인 ‘대중문화’와 오늘의 ‘유행문화’에 토대하여 팝아트의 형식으로 표현하고 있다. 정보와 과학문화가 고도로 발달된 현대 사회에서 인간의 정신적인 빈곤과 고민에 관심을 모은 것이다. 이와 더불어 ‘현대’와 ‘과거’라는 서로 다른 시간의 두 문화를 하나의 공통된 ‘문화 기호’로 전환시켜 하나의 화면에 ‘설계’ 구성함으로써 두 문화의 층들을 표현하였으며 사회의 불합리를 조롱하고 정의를 구현하여 후대에게 알리려는 의미를 담고 있다.

오늘 우리의 생활환경이 다윈 문화의 시대에 처해 있기 때문에 나 역시 현

대 문화에 주목하게 되었던 것으로 판단된다. 그리고 두 시대 대중 유행문화에 대해 주목했던 관계로 팝아트에 관심을 가지게 되었고 이것이 바로 내가 박사논문으로 ‘현대미술 연구’를 선택하고 박사 졸업 작품 역시 ‘팝아트’ 관련 연구가 된 원인이기도 하다.

중국의 팝아트와 서양의 팝아트는 그 성향에서 뚜렷한 차이가 있다. 중국은 서양과 같은 산업문명 과정을 겪지 않았으므로 서양의 그것과 비슷한 산업문명에 상응되는 관념방식을 빌려 중국 개혁개방이라는 전환기의 문제점들을 표현한 것이다. 따라서 서양의 팝아트와 같은 자연스러움을 찾아보기 어렵고 오히려 인위적이고 자각적인 모방의 흔적이 뚜렷하다. 그렇기 때문에 중국의 팝아트는 원칙적으로 모방을 토대로 이루어졌다고 할 수 있다. 나의 작품은 팝아트의 영향을 받았지만 엄격한 의미에서의 팝아트는 아니다. 나의 생활환경은 서양 팝아트가 출현한 문화적 상황이나 산업문명에 상응하는 관념의 방식에 의존한 것도 아니다. 다만 팝아트의 형식적인 외형을 차용했을 뿐이다. 그래서 인위적이고 주관적이며 따라서 이런 작품을 ‘유행’의 범주에 귀속시킬 수도 없다. 두 가지 서로 다른 시대의 서로 다른 문화 언어를 재조합했을 뿐이다. 중국의 팝아트는 서양의 팝아트에 비해 또 하나 다른 특징을 가지고 있다. ‘정치’적 경향이 그것인데 이는 중국의 특정 사회환경에 의해 비롯된 경향이라 하겠다. 미학의 시각에서 보면 반미술 경향과 유희적 성격을 띤다고 하겠는데 정치 경향이 퇴조하면서 나중에 ‘발피 미술’과 ‘엄숙 미술’이 자생하는 계기가 되기도 했다. 중국에서 정치는 피할 수가 없는 분야이다. 미술가들은 정치적으로 민감한 문제에 대해 직설적으로 표현할 용기를 내지 못하기 때문에 우회적인 해체의 전략을 구사한다. 당대의 정치적 소비기호를 짜 맞추고 연결시켜 놓았는바, 엄격한 의미에서 이런 유형의 작품은 진짜 유행을 따른 팝이라 보기 어렵다. 서양의 팝아트처럼 현실의 생활에 직접 영향을 미칠 수는 없지만 화가들이 중국인의 일상생활에서 나타나는 정치권력에 대해 해학적으로 표현하고 있는 것만은 사실이다. 새중국이 탄생하여 지금까지 정치, 경제, 문화, 사회 등은 모두 정치라는 영향 하에 성장하였고 시장경제 사회에서 문화적으로 유연하면서도 정치의 폐쇄성은 여전히 존재한다. 사람들은 정치적으로 허용되는 범위 안에서만 자유롭다.

나의 팝아트는 일반 백성들의 유행문화에 관심을 보인다. 그리고 이런 문화의 출현은 개혁개방이라는 정치 사회적인 환경과 관련된다. 그 중에서도 내가 관심을 가진 ‘대중문화’에는 정치적인 내용이 포함되긴 하지만 그렇다고 ‘정치 팝’이라 할 수도 없다. 사실 나는 정치적인 문제에 관심을 가지기는 하지만 ‘대중문화’의 광범위성에 관심이 더 많다. 가령 에이즈, 혼인, 물가, 주거, 교육, 소비, 교통, 에너지, 청소년범죄, 환경오염 등의 문제가 이에 속한다. 사회적으로 이러한 것에 가장 민감한 잡다한 광고, 유행어, 입소문 등과 같은 동네에서 골목들에서 흔히 볼 수 있고 들을 수 있는 것뿐만 아니라 민중속에서 가장 유행되는 팝 형식의 ‘대중광고’라는 기호를 문화적 기호로 전환시켰다. 그것을 직설적으로 표현하여 후세 사람들에게 충고하고 이와 더불어 사회적 ‘유행’에 대한 사람들의 관심을 이끌어내고자 한 것이다.

만일 나의 팝이 정치 팝이 아니라고 하여 현재 중국에서 유행되는 ‘염속미술’을 이어가는 것이냐 하면 그렇지 않다. 나의 작품은 현재 중국에서 유행되는 또 다른 팝 형식인 ‘염속미술’의 순수 웃음 만들거나 ‘무해한 조롱’과도 구별된다. 이른바 ‘완세사실주의’와도 다르다. 그러나 ‘완세사실주의’나 ‘냉소’의 인소가 있는 것 또한 사실이다. 그렇다고 작품에서 ‘완세사실주의’나 ‘건달’, ‘염속’과 같이 직설적으로 냉소적 표현을 시도한 것은 아니다. 서로 다른 두 시대의 문화적 ‘기호’가 동시에 한 화면에 출현함으로써 간접적으로 해학이나 유머의 뜻을 띠게 된 것이며 이는 동시에 사회의 부정적인 측면에 대한 편달이기도 하다. 광고, 유행어 자체에도 유머의 의미가 내포되어 있다.

민중미술의 현대의식으로의 전환은 중국의 현대미술 발전에서 하나의 경향을 이룬다. 내가 연구하고 있는 작품도 민중미술의 현대의식으로의 전환과 직접적으로 관련된다.

80년대 미술에서 또 하나 중요한 현상은 민중미술 자원에 대한 재활용이다. 여기서 설명해야 할 것은 이러한 전환은 마오저동(毛澤東) 시대 민중미술, 농민화를 중요시했던 것과는 본질적으로 다르다는 점이다. 이는 사실상 민중미술의 현대의식으로의 전환이다. 개혁개방 이후 서양미술들 특히 서양의 현대미술이 들어오면서 중국의 미술가들로 하여금 새로운 시각에서 중국의 민중미술을 인식하도록 하는데 여건을 마련해 주었다. 가령 중앙미술학원

에도 연연계(年連系-달력그림을 그리는등 민간, 전통적 성격을 띤다.)를 설립 하였다가 서양 모더니즘 미술에 대한 이해가 깊어지면서 연련과는 민간예술계(民間藝術系)로 개편됐다. 명칭의 개정은 곧 이데올로기 면에서의 변화를 의미한다. ‘민중미술’의 개념하에서는 연환화가 가지고 있는 ‘주류’ 이데올로기의 의미를 제거해 버렸고 오히려 서양 모더니즘 미술의 민중 및 원시적 미술에 대한 이해, 차용과 관련을 맺고 있다.

비평가 이잉(易英)은 <민중미술과 현대의식>이라는 글에서 “현재 민중미술에 대한 승상은 전혀 다른 두 방향에서 비롯되고 있다. 하나는 현대미술의 입장에서 민중미술에 존재하는 원시적 에너지와 치기의 미를 탐색하는 것이고 다른 하나는 민중미술에 전통적인 의상을 입혀 현대의식과 서양 모더니즘 미술의 당대 화단에 대한 충격을 방어하려는 것이다. 양자 모두 하나의 사실을 드러내고 있다. 즉 민중미술은 그 본래의 모습을 잃었으며 누구든 자신의 필요에 따라 거기에 새로운 이미지를 끊임없이 덧씌우고 있는 것이다.”

이잉(易英)의 해석은 정확하다. 80년대 민중미술에 대한 재인식은 분명히 그러한 두 경향을 보이고 있다. 그러나 시각을 바꿔서 보면 그가 말한 두 경향은 반드시 충돌되는 것도 아니라고 본다. 왜냐하면 현대미술의 입장에서 민중미술의 미를 탐색하는 것과 민중미술을 전통적 문화로 보고 현대미술을 배격하는 것 모두가 어떤 의미에서는 서양문화의 충격에 대한 일종의 반응이 되기 때문이다. 이잉(易英)은 이 글에서 또 “서양 현대미술의 원시주의적 관념이 또 다른 모더니즘 유포와 더불어 밀려들어 올 때 일부에서는 하나의 ‘전통’이 뒤로 밀려나면서 또 다른, 보다 깊은 정통적 ‘전통’이 있다는 사실을 발견하였다. 그것이 바로 민중미술인 것이다. 민중미술은 추상파의 조상이며 피카소의 스승이다. 우린 왜 자기의 황금 밥그릇을 들고 서양인의 국물을 동냥해야 하나?”²²⁸⁾ 그의 이 지적은 중국 미술가들이 서양 문화의 충격에 직면하여 보여준 한 태도가 될 것이다. 나는 작품을 통하여 민중미술의 내용을 발굴하고 특히 ‘과거’ 유행했던 기호와 현대 ‘팝 언어’라는 두 ‘민중미술’의 부딪침, 거기에 질박하고 강한 민속적 정조의 색채, 조형과 어떤 틀에 억매이지 않는 구도를 가미함으로써 한결 더 ‘민중’적인 현대의 전통언어를 만들고

228) 易英, 『학원의 황혼』, (호남미술출판사, 2001), p. 55.

자 시도했다.

재미있는 현상은 중국에서 민중미술을 빌어 현대미술을 창조함에 있어 여전히 ‘향토중국’의 특징이 드러난다는 사실이다. 이 점은 서양 모더니즘의 도시적 특징과는 구별되는 중요한 측면이며 중국 미술가들이 현대미술의 창조 과정에 나타나는 특이한 현상이기도 하다. 물론 그렇다고 이 특이성의 의미를 부정해서는 안 될 것이다. 나의 작품은 바로 이런 이념에서 출발하여 민중미술과 현대미술을 현대적 기호로 전환시켰던 것이다. 그러한 기호는 여전히 민중의 고유 전통을 변질시키지는 않고 있다.

중국의 민중미술이 미술가들에 의해 사용되고 재인식되었다는 것은 중국의 현대미술가들, 혹은 창의력을 갖춘 미술가들이 본토의 미술을 현대미술로 전환시키려는 여러 가지 노력을 하고 있음을 의미한다. 그러나 이러한 노력들 중에서 우리에게 보여 지고 있는 것은 역시 서양 미술 관념의 입장에서 중국 민중미술을 다시 이용하고 있는 부분이다. 만일 이런 시각에서 중국 모더니즘 미술가들의 민중미술에 대한 사랑을 이해한다면 중국 민중미술을 현대미술 창조의 자원으로 이용하는 과정에 반영된 이들의 모순된 심리를 다소 알 수가 있다. 그러나 이런 모순된 심리는 내 작품의 경우에는 어느 정도 필요하다고 생각된다. 민중미술 혹은 원시적 미술은 우리의 현대 역사가 아닌 만큼 그것을 그대로 이용하면 현대의 것과 도무지 어울리지 못한다. 그래서 나의 작품에서는 이것을 전환시켜 차용한 셈이 된다. 양자가 결합되었을 때 모순이 보이지만 바로 그러한 모순이야말로 시각적인 충격을 유발할 수 있는 것이다.

현대미술 경향에서 민중미술의 현대의식으로서의 전환에 대한 분석을 통하여 우리는 민중미술의 현대적 관념으로서의 전환 과정은 사실상 미술가들의 지혜를 보여준 것이라 할 수 있다.

뤼성중(呂勝中)은 1988년에 중국미술관에서 설치 미술 작품 <이于>을 전시한 바 있는데(그림68), 그 전시회는 당시 미술계에서 평가가 좋았고 영향력도 상당히 컸다. 이들 작품과 그의 진술에서 우리는 원시미술, 민중미술을 이용하여 현대미술을 창조하는 미술가들은 기본적으로 두 가지 특징을 드러낸다는 것을 알 수 있다. 하나는 민중미술을 이상화함으로써 현대사회를 비

관했다는 것이고 다른 하나는 중국의 전통문화를 고양시켜 고상하고 위대하며 의미 깊은 작품을 만들어냄으로써 연약성으로 대표되는 명, 청 시대의 문인화에 노출되고 있는 미학적 취향에서 도피하려 한다는 것이다. 뤼성중(呂勝中)은 자신의 작품을 민중미술을 현대미술로 전환시키고자 한 노력이라 해석하고 있다.

“...세상의 모든 것은 성급한 과객과도 같다. 그러나 길은 영원히 발밑에 있다...”

이 길은 검은 색으로서 ‘바른’ 길을 상징한다. 길은 무한에서 와서 무한으로 이어지며 과거의 낡은 길과도 닿아 있고 미래의 새로운 길에 이르기기도 한다. 그 위에는 무수한 표정의 발자국들이 찍혀 있고 땅에서 반공중에 솟아오르며 다시 반공중에서 땅으로 되돌아 내려온다. 누구도 세속의 발로는 그 길을 한 발자국도 내디딜 수 없으며 진심이 있어야만 그 마음의 길을 만유(漫遊)할 수가 있다. 마음의 발이 현실에 다시 뛰어 들었을 때 우려, 상쾌, 희열이나 흐느낌...을 감수할 수도 있으나 궁극적으로 남는 것은 지나온 다음 깨달음뿐이다.

그가 말하는 ‘길’이란 곧 민중미술이며 사실상 ‘현대미술’이기도 하다. 다만 정신적 비판이라는 요소가 조금 더 많을지도 모른다. 물론 현대미술의 ‘생명’이나 ‘열정’, ‘본능’ 등에 대한 선호는 민중미술의 질박함이나 천진성과 어느 정도 통하는 데가 있기는 하나 중국의 미술가들에게 있어 이용할 수 있는 자원은 어떤 의미에서는 자기 주위의 문화 속에 있다 하겠다. 그렇기 때문에 서양의 현대미술, 현대철학을 수용한 이후에는 민중미술을 하나의 자원으로 이용하여 인류의 문제에 대해 강하게 비판하고 있는 것이다.

전통문화의 차용이나 현대적 문화관념으로 전환이라는 측면에서 나와 뤼성중(呂勝中)은 같은 경우가 된다. 나의 작품도 이 면에서 원시미술과 민중미술에 존재하는 ‘생명’, ‘열정’, ‘본능’ 등의 내용을 주로 빌려왔다. 그것을 현대적인 어휘 형태로 전환시켜 현대미술과의 결합을 시도했고 오늘의 문화 현상을 표현했던 것이다. 상고 시대 가장 많이 유행되었던 민중문화 언어와 일부 유행되는 미술 부호(圖案)들을 이용한 것은 겉으로 보면 민중미술의 ‘길’을 답습한 것처럼 보인다. 그러나 실제로는 민중미술의 길을 빌려 ‘현대미술’의 길

을 걷는 것이다. 다시 말하면 나는 현대의 팝이라는 기호를 빌려다 민중미술의 원시적 기호와 결합시켜 저돌적인 현대미술의 시각적 기호로 전환시킨 것이다. 이것이 바로 나의 작품과 현대미술의 관계가 될 것이다.(그림 67)

2. 나의 작품세계의 전환점

2000년 4월 ‘한국미술가협회전북 분회’의 초청으로 전북문화회관에서 ‘중국명작가 초대전’에 출품하여 학술교류를 하는 기회를 가지게 되었다. 방한기간에 나는 전주, 광주, 서울 등 문화적으로 전형성을 띤 한국의 도시들을 방문하였다. 그리고 당시 개최되고 있던 2000년 ‘광주비엔날레’(주제-인간과성)도 관람하게 되었다. 이렇게 큰 규모의 현대미술전을 관람하는 것은 처음이었다. 한국의 현대미술은 깊은 인상을 주었고 한국의 현대미술에 대해 깊이 연구해보려는 마음이 생겼다. 그래서 한국 현대미술을 공부하고 연구하려는 생각으로 2000년 9월 다시 한국에 왔다.

한국에서 생활하면서 한국문화와 현대미술에 대해 많이 생각하게 되었다. 그리고 한국의 현대미술 또한 나의 작품창작에 큰 영향을 미쳤다. 특히 박사학위논문을 작성하는 동안 한국의 다양한 장르의 미술문화는 내가 과거 추구했던 사실주의적 미술성향에서 모더니즘 성향으로 바뀌는데 직접적인 관련을 가진다.(그림69) 중국의 당대(當代) 예술, 특히 팝아트가 문화적 관념에 대한 나의 이해를 개변시켰다고 한다면 한국의 현대미술은 내가 오랫동안 지켜오던 전통적인 관념을 바꿔놓았다고 할 수가 있다.(그림70, 71)

한국에 온 후 5년간 거의 모든 시간이 한국을 인식하는 기회가 되었고 따라서 한국 현대미술의 발전 과정에 대한 이해는 점차 깊어졌으며 그에 따라 나의 관념에도 점차 변화가 일어났고 회화 관념도 바뀌게 되었다. 다시 말하면 한국에서 얻은 가장 큰 수확은 관념의 변화라 할 수 있다.

한국은 짧은 시간 내에 고도의 산업화와 경제발전을 이루었다. 이러한 사회현실은 한국의 미술에도 영향을 미쳤다. 그리고 세계적 흐름에게 능동적으로 대처하여 한국적 특색을 드러내고 있다.

역사적으로 보면, 지리적으로 중·한 양국은 서로 이웃하여 있다. 중국 속담

에 ‘먼 친척이 가까운 이웃보다 못하다’는 말이 있다. 서로 이웃하여 있으면서 여러 분야에서 끊임없는 교류를 통하여 상호 영향을 미칠 기회가 마련된다는 말이 되겠다. 이는 문화 발전의 적당한 토대가 되기도 한다. 문화는 상호 영향을 주면서 이질성을 줄여가게 된다. 문화 이념이라는 측면에서 조상과 뿌리와 연원을 공유하고 유교, 도교와 중용(中庸)의 도 등 철학사상을 공유함으로써 회화창작에 이론적인 근거가 마련되어 있다. 맥을 같이하는 문화정신은 한국문화의 계승에 기반을 마련해 주었다. 한국에서는 지금까지도 동양의 문화, 동양의 정신을 보존하고 있다. 한국 예술가들의 많은 작품들에서 이와 같은 문화는 얼마든지 찾아볼 수가 있다.

그러나 시간이 흐르면서 세계는 큰 변화가 일어났고 양국 문화의 차이 또한 뚜렷해졌다. 특히 한국문화가 단일 전통 지향성에서 다원화를 지향하고 있는 오늘에 이르러 보다 다채로운 발전을 이루고 있다. 반전통적인 것, 개성화와 순수화, 그리고 회화에서 정신적인 언어를 표현하거나 외래문화를 모방한 것 등이 보다 뚜렷한 비중을 차지함으로써 전통에서 현대예술 위주의 사회문화가 형성되어가고 있다. 양국 문화의 지향성은 상이한 변화를 나타냈고 회화 이념의 변화는 회화 표현양식의 측면에서 보다 개성화를 추구하게 하였다.

한국인의 전위적이고 창조적인 사고방식은 중국인의 입장에서는 보면 놀라지 않을 수 없는 것이다. 더구나 한국 경제의 비약적인 성장은 한국인들의 관념을 변화시켰다. 관념이 변함으로써 사고방식이 변하고 그러한 사고방식의 변화는 회화창작의 변화를 가져왔다. 그래서 한국의 회화는 다채로운 색깔을 띠게 된 것이다.

한국에 체류하는 시간이 길어지면서 방관자적인 입장에서 한국의 회화를 보면 외래 문화의 영향이 거의 주류를 차지하며 거기에 한국의 교육 양식 또한 일조를 하고 있다는 사실을 알게 되었다. 이 때문에 이들 회화의 주제는 수의성으로 표상되는 서양의 성향에 많이 따라가고 있다. 어떤 작품의 주제는 중국에서 보면 거의 불가능하며 혹은 지나치게 수의적이지만 한국에서는 그것이 가능하며 나름대로의 생존 공간을 확보하고 있다. 일부 작품들은 일

부러 주제의식을 약화시켜 어찌면 장난 끼가 많이 섞여 있는 것처럼 보이기도 한다. 다시 말하면 외래 문화의 이입으로 하여 이들의 전통적인 것, 민족적인 것은 무너지고 있으며 그 자리를 차지한 것은 엄숙성을 배제한 것들이며 그것이 곧 창작에서의 가벼움과 수의성을 드러내고 있는 것이다.

한국에서 화가들 간의 교류는 흔히 있는 일이며 협력의 수단도 여러 가지다. 예술적 교류도 여러 측면이 있는바, 학술적인 형식, 전시회는 그 일부에 속할 뿐이다. 화가들 상호간의 교류뿐만 아니라 도시와 도시 간, 협회와 학회 간에도 교류가 가능하며 국내에서 뿐만 아니라 해외와의 교류도 가능하며 나라간의 교류뿐만 아니라 민간교류도 가능하다. 한 화가가 10여 개의 전시회에 출품하는 것은 이제 생소한 일이 아니며 몇 백 개의 단체와 초대전에 출품하는 것도 흔히 볼 수 있는 일이다. 왜 화가들이 이와 같이 양적으로 많은 작품을 창작하고 또 많은 전시회에 나갈 수 있는 것일까? 한국의 경제적 능력도 관계가 있겠지만 보다 더 중요한 것은 한국 화가들의 열정과 전시환경으로 보인다.

이러한 미술환경에서 유학생활을 하는 나로서 관념의 변화가 일어난 것이 어찌면 필연적인 것이다.

박사학위 과정에 나는 멀티미디어 연구, 서양미술작품 분석 연구, 서양회화의 특수과제 연구, 현대 미디어 연구, 미술사 작가연구 등을 체계적으로 공부하였다.

전북대 석사과정에서는 리상조(李商照) 교수님의 작품에 있어 재료학적 영향을 수용했고 조선대학교에서의 박사학위 기간에는 전공과 관련하여 몇 분의 교수님들의 영향을 받았다. 그중 한분은 최영훈(崔英勳)교수님이다. 그의 작품은 생활주변에서 볼 수 있는 화원, 생명, 즉 활기차고 풍성한 자연의 모습들을 표현하고 있다. 생명에 그러나 그는 완전히 주관적인 관점을 가지고 있으며 매우 개괄적인 요소들을 가지고 있다.(그림72) 나의 작품(그림73)을 보면 최영훈교수 작품(그림74)과 관계가 있음을 것을 알 수가 있다. 단순화되어 마치 추상적으로 느껴지는 화면의 시각적 인상을 많이 참고 하였다. 그리고 작품(그림75) 보다도 작품(그림76)은 더 평면적이고 단순화를 시켰다. 이러한 과정을 통해 사실주의적 화풍에서 벗어나고자 했다. 다른 작가들의

작품을 참고로 나의 것을 찾자는 시도이다. 그런 와중에 최영훈 교수의 작품과 지도를 통해 나의 관념에 변화를 가져왔다. 그리고 실험 작업들을 통해 변화를 시도하였다. 그러한 연구를 통해 내가 그려왔던 해바라기 시리즈를 입체감을 강조한 사실주의보다는 평면적 느낌을 강조한 쪽으로 작품을 해 나갔다. 그리고 화면을 단순화 시키면서 좀 더 주관적인 시각을 통해 강렬한 색채를 사용하였다. 이러한 것들을 좀 더 단순화 시켜나가는 작업으로 연결을 시도 했다. 그리고 황영성 교수의 작품에도 관심을 가지고 분석을 해나갔다. 이 분석적인 것들은 전체적인 분석보다는 내 작품에 어떻게 활용할 것인가에 초점을 맞추었다.

황영성(黃榮性)교수님의 작품을 보면 <가족이야기>(그림77)라는 테마를 가지고 연작으로 풀어 나가고 있다. 그는 선위주의 암각화나 조각에서 볼 수 있는 단순화시킨 부호들- 물고기, 새, 황소, 탑, 집, 그리고 기하학적 문양들-은 구체적 형체라기보다는 단순화시킨 문양들은 평면적이면서도 완화적 느낌과 더불어 팝적인 요소들을 지니고 있다고 본다. 그리고 마치 판화로 반복적으로 찍어낸 것처럼 실리콘이나 유화를 이용, 표현해내고 있다. 이러한 단순화 시키는 작업들은 내가 사실주의적 작품에서 중국 고대 민간 판화작품을 되돌아보게 하는 계기가 되었다.(그림78) 그리고 어떻게 이것들을 현대적인 해석을 통해 내 작품으로 이용할 것인가에 많은 관심을 갖게 되었다. 중국 민간목판화들은 그 당시를 대표하는 문양으로 기본상 행복을 염원하는 내용들과 생명, 생존과 관계가 있는 것이고 이러한 관점에서 봤을 때 일종의 대중예술이라고도 볼 수 있다.(그림79) 그리고 시대를 반영하는 것-행복기원, 벽사의 부적, 탐관오리에 대한 은유적 비판-은 현 중국 정치판과도 무관치가 않다. 중국은 역사적으로 오랜 시간 동안 시대 풍자적 예술 역사를 가지고 있다. 그러한 것들을 어떻게 내 작품에 활용할 것인가가 최대의 문제였다. 나는 이것들을 먼저 판화로 반복적으로 찍은 듯한 기법을 이용,<해바라기>(그림80)를 제작했다. 이것은 황영성교수의 <가족시리즈>(그림81)와 팝아트 기법을 이용한 것이다. 그리고 또 한분의 교수님은 진원장 교수님의 작품이다. 진원장 교수의 작품은 최영훈 교수의 작품과 비교를 했을 때, 더욱 평면적인 느낌을 주고 있다. 그 평면은 마치 꿈처럼 보여 지는데 그것은 비현실적 세

계로 비입체, 비투시기법이다. 그리고 이러한 꿈들은 일종의 의식을 가지고 있는 꿈으로 느껴진다.(그림82) 새, 꽃, 그리고 어렸을 적 한국 사람들이 자주 보았음직한 장독대들을 등장시켜 그 꿈들은 그의 지난 추억과도 관련이 있을 것으로 짐작된다. 여기에 비해 내 작품은 내가 고향에서 많이 보아왔던 해바라기를 화면에 끌어 들였다.(그림83) 박사 과정 중 작품에 자주 등장하는 단순화된 소재들은 진원장 교수님의 작품(그림84, 85), 다시 말하면 긴장감을 풀고 여유 있게 추억을 떠올리며 그린 듯한 내용들-작가는 어머니의 땅, 꿈의 저 편 등으로 표현하고 있음-은 기법상 내가 제작했던 평면적이고 단순화시킨 해바라기, 꽃 시리즈와 무간치가 않다. 나의 해바라기 시리즈는 전에 중국에서 작품 활동을 하는 시기에 제작했던 화풍과는 많은 변화가 있는 것이다. 이러한 단순화시키는 작업들은 내가 사실주의적 작품에서 중국 고대민간 관화작품들을 뒤 돌아 보게 되는 계기가 되었다. 그리고 이러한 것들을 어떻게 활용할 것인지가 최대의 고민거리였다. 나는 이것들을 중국 민간목판화와 최고로 단순화된 현대적 부호(교통표지, 유행어, 경고표지등)을 빌려 고대 중국에서 유행했던 대중적(서민적)내용들을 중국화가 아닌 유향적 기법을 통해 표현하기로 하기로 했다.(그림86.87) 서로 내용을 대비시키면서 옛날과 현대사회적 성격과 민중적 정서는 큰 차이가 없다는 것을 시각적 화면을 빌려 설명하고자 했던 것이다.(그림88)

나의 작품의 변화에 있어 무엇보다도 위에서 밝힌 것처럼 세 교수님의 현대 다원적 문화 이론을 많이 수용하였다. 이는 앞으로 나의 예술에 대한 인식의 확장에 큰 영향을 미칠 것이며, 오늘날 나의 작품 창작에 영향을 미치고 있을 뿐만 아니라 앞으로의 창작에도 깊은 영향을 미칠 것이라 생각한다. 3년간의 박사과정은 세분 교수님과의 예술 언어적 측면에서의 학습과 교류가 될 뿐만 아니라 작품제작의 측면에서 나에게 다양성의 문화적 속성과 교류에 대해 공부할 수 있는 중요한 시간이기도 하였다. 여기에는 보다 많은 학술적인 토론과 연구의 내포들이 포함되어 있다.

V. 맺는 말

새 중국이 건국된 이후, 특히 개혁개방 이후 또다시 세계와 대화를 하게 되었을 때 우리는 서양의 미술체계에 천지개벽의 변화가 일어나 과거 우리가 익숙했던 모더니즘을 넘어 한결 더 불분명한 포스트모더니즘 시대에 들어섰음을 알게 되었다. 따라서 과거 우리가 받았던 서양미술의 교육은 낡아 빠진 골동품이 되었다. 국제무대에 서려면 세계 미술의 사조를 따라잡아야 했다. 그리하여 중국의 미술가들은 십여 년의 시간을 들여 급급히 서양의 모더니즘과 포스트모더니즘 철학, 미학과 미술형식들을 배우지 않으면 안 되었고 중국의 실험미술도 그 과정에 발전하였다. 창조보다는 모방이 많고 미술성보다는 혁명성이 강하게 드러나지만 그래도 모더니즘에서 신고전주의, 팝, 설치, 행위, 여성, 염속, 관념미술 등의 미술 경향을 거치는 모더니즘 및 포스트모더니즘의 미술실험들이 이루어져 왔다.

그런데 그렇게 영성한 중국의 실험미술이 생각 밖에도 중국 미술이 장기간 갈망하던 ‘국제화’의 상태를 이루게 되었다. 1993년 제45회 베니스 비엔날레 서부터 중국의 전위 미술은 국제적전시회에 자주 등장하게 되었다. 1994년 제22회 상파울로 비엔날레, 1995년 독일 ‘중국! china’전, 1995년 제46회 베니스 비엔날레, 1999년 제48회 베니스 비엔날레, 2004년 한국 광주비엔날레 등에 모두 중국의 미술작품들이 전시되었다. 왕광이(王廣義), 쉬빙(徐冰), 차이궈치양(蔡國強), 팡리쥘(方力鈞), 구원다(谷文達), 장시아오강(張曉剛), 우산주안(吳山專), 왕요우션(王友身), 장페이리(張培力), 경지엔리(耿建翌), 악민균(岳敏鈞) 등 중국 실험미술가들이 무명 미술가에서 일거에 국제 대전의 단골로 인정을 받으면서 국제적 미술가의 신분을 가지고 명예와 부를 얻는 쾌거를 이루었다.

경제의 개혁으로 하여 중국은 여러 분야에서 세계 질서에 합류하였고 이는 또한 우리의 중요한 목표이기도 하였다. 미술 분야에서도 ‘국제화’를 실현하고 있다. 국제적인 큰 전시회들에 중국인이 나타나는 것 또한 국제화의 중요한 징표이다. ‘국제화’상태의 특징이나 원인을 차분히 분석해 보면 우리는 중국과 서양 미술의 차이는 ‘표상’적으로만 ‘인식을 같이 했’을 뿐임을 알 수 있

다. 그런데 여기서 인식을 같이 했다는 것은 서양의 미술적 기준에 피상적으로 영합함으로써 자신의 주체성 훼손을 대가로 얻어낸 것이다. 현재 이른바 ‘국제화’, ‘글로벌화’라는 것은 세계 모두가 인정하거나 평가한 것이 아니라 서양 강세 문화의 조작에 의한 주관적인 판단일 뿐이다. 수많은 국제적인 대상들이 서양 주류문화의 손에 장악되어 있어 상을 받으려면 그들의 구미에 맞아야 하고 그들의 미적 취향에 영합해야 하며 그들의 이데올로기를 따라야만 한다. 이것들 모두가 ‘국제화’라는 개념에다 문화적 개념을 초월하는 그 무엇을 부여하고 있다. 서양 강세 문화에 장악되어 있는 국제화 기준은 지역성이나 민족적 특징, 본토의 관습을 소멸하고자 하는 것이 아니라 그러한 주변 문화에 자기의 요인을 이식시키려 한다. 그러나 그러한 요인들은 반드시 서양인의 의식에서 한정적, 개념화된 대략적인 문화적 윤곽에 맞아야 한다. 그것에 위배된다면 주류에 의해 문밖으로 밀려날 수밖에 없다. 서양인들은 자기의 전위적 미술에 싫증을 느꼈을 때 이국의 정조를 통하여 입맛을 바꿔 보고자 하며 그와 더불어 자신의 문화 식민주의의 힘을 과시하고자 하기도 한다. 중국의 실험미술가들은 바로 그러한 천재일우의 기회를 잡고는 크게 감동한 것이다. 저 신성한 국제적 대상으로 자기를 ‘도금’하기 위하여 총명한 실험미술가들은 중용과 안정적인 전략을 선택한다. 즉 중국 본토 문화에서 서양인의 호기심을 유발하기에 적당한 경험과 기억들을 발굴해서는 서양화에 대한 신보수주의의 공격을 피하고자 한다. 그러나 서양인들이 익숙한 모더니즘, 포스트모더니즘 형식을 빌려 직설적이고 쉽게 이해할 수 있는 표현방식을 선택함으로써 서양인들에게 중심 담론의 이데올로기에 부합하는 주변미술을 보여준 것이다. 이런 절충주의적 행태는 한동안 만연되어 일부 예기의 결과를 얻어내기도 했다.

뤄펑(呂澎)이 <당대미술사>에서 지적한 것처럼 “90년대 중국 전위미술의 역사는 중국 미술가들이 국제미술체계에 편입되기 시작한 역사이다.” 그만큼 중국 미술가들은 전위미술이라는 형식을 이용하여 국제미술체계에 편입될 수 있었다. 따라서 국제 중요전시회에 출품한 작품들은 ‘새로운 특징과 유행적 취미’를 드러내고 있다. 결국 형식적 측면에서 선봉적 의미와 반전통적 심미취미를 가미한 것으로 서양 현대미술 형식의 유용이거나 민족 전통미술

언어에 대한 해체에 지나지 않는다. 팝 회화, 완세사실주의, 신 구상회화, 설치미술, 행위미술이 대표적이며 다수가 서양 현대미술대가들, 이를테면 앤디 와홀(Andy Warhol), 프레이드(Sigmund Freud), 뒤샹(Duchamp), 보리스(Boris) 등을 모방하고 있다. 물론 이런 작품들이 중국 현대미술의 전모를 보여주지는 못한다. 이런 상황은 서양 문화체계의 대변자-여러 대형전시회의 기획자들이 중국의 미술을 전반적으로 알지 못한 상황에서 그들의 좁은 시야와 기존의 고정관념에 의해 편파적이고 주관적으로, 우발적으로 선택한 것일 뿐이다. 이는 한편으로 중국의 현대미술가들이 세계 미술의 주류를 따라가고자 한 노력을 보여주기도 한다. 현대미술형식을 어떤 게임의 룰이나 입장권이라 할 때 그러한 국제적 체계에 편입되기 위해서는 그런 룰을 지켜야 하고 입장권을 취득해야 한다. 따라서 미술가들은 되도록 형식적 측면에서 서양과 보조를 맞추면서 표층적으로나마 서양의 담론에 적응하고자 한다. 때 지난 형식을 선택함으로써 외면당할까 걱정하면서 말이다. 동시에 또 학문적으로 서양 권위자들에게 인정을 받음으로써 국내 실험미술에 어필하고자 한다. 다른 한편으로 이는 서양의 강세 문화 체계가 이처럼 주변 문화가 서양주류문화에 종속됨으로써 포스트식민주의의 세계적인 건재를 입증하고자 함을 설명해 주기도 한다. 중국 현대미술의 기본 모습을 살펴보면 잡다한 미술형식들, 이를테면 신고전주의, 신구상파, 팝, 설치, 행위, 여성, 염속 등은 예외 없이 중국 미술의 독창성을 갖추지 못하고 있음을 발견하게 된다.

창작관념의 현재성. 형식적 측면에서 창의력이 떨어진다면 창작관념의 측면은 더욱 주목될 수밖에 없다. 그래서 중국 현대미술의 제재와 관념적 측면에서의 즉각성은 ‘국제화’ 상태의 또 다른 특징이 된다. 최근 세계 주요전시회에 출품한 중국 현대미술작품을 보면 기본적으로 서양에 ‘특산물’을 판매²²⁹⁾하던 과거의 방법들이 줄어들어 가는 경향이 있다. 중국 사회의 전환과 문화적 충돌 과정에 인간들이 겪는 생존 경험과 근·현대에 존재했고, 아직도 현대인에게 남아있는 공통적 기억에 초점을 맞추고 있음을 알 수가 있다. 이 점은 미술관념의 창조력에서 과거 동양문화의 도식과 그에 대한 상업적인 운영을 통하여 서양에서 경제적으로 성공했던 천이페이(陳逸飛)로 대표되는 중

229) 즉 창조적인 미술 수단의 부재를 감추기 위해 민족 전통 미술의 원소로써 서양의 주목을 받고자 한 것.

국의 일부 미술가를 초월했다 하겠다. 천이페이(陳逸飛)의 작품에서 유행을 잘 따라간 그림들은 이제 2,3류 호텔 벽에서 자주 볼 수 있는 장식품이 되어 버렸고 천이페이(陳逸飛)의 신분도 미술 능력의 저하와 함께 성공한 상인이거나 사회활동가로 전락하였다.

관념의 즉각성은 원래 중국의 현대미술에서 바람직한 측면이 있었다. 그럼에도 불구하고 이런 관념들은 사회적으로 충분히 주목을 받지 못했고 따라서 응분의 역할도 하지 못하였다. 오히려 중국 현대미술의 용속(庸俗-졸렬하고 속됨), 失效, 犬儒의 심리를 자극하는 요인이 되고 말았다. 현대미술이 국제화국제화에 편입된 대표적인 일례로 들 수 있는 완세사실주의와 정치팝의 경우, 광리쥘(方力鈞), 위에민쥘(岳敏君)이 주도한 완세사실주의 회화에서는 나태하고 무감각하며 공허한 웃음과 표정의 큰머리 인물을 전형 형상으로 하여 중국의 젊은 세대 중에서 일부 무료하고 답답하며 꿈도 없이 방황하거나 낙오되었음에도 별로 개의치 않는 정신적인 측면을 반영하고 있다. 여기서는 전통문화의 흔적이 전혀 발견되지 않으며 순수 현대인의 생존 경험에 대한 과장된 표현일 뿐이다. 미술적 존재로서 완세사실주의 회화의 의미는 여기까지이며 더 이상 깊이 생각할만한 의미를 가지지 못한다. 왕광이(王廣義), 여우함의 팝 회화는 ‘정치 팝’이라는 감투를 쓰고 있으나 거기에 반영된 정치는 중국과 서양 문화의 충돌이라는 대단치 않은 현상에 지나지 않는다. 간명하면서도 전형성을 갖춘 이미지를 통하여 국민의 마음속에 남아 있는 문화대혁명에 대한 기억을 되살려 냄으로써 공감을 얻은 것이며 또 현재 그다지 실효성이 없는 중국 정치 관련 이미지로써 중국과 서양인이 모두 관심을 가지도록 하려는 시도로 특징지어진다.

국제화 상태가 중국의 현대미술 발전에 거대한 영향을 미쳤음은 의심의 여지가 없다. 그런 특징들은 후세의 중국 미술에서도 역할을 하게 될 것이다. 그런데 이와 같은 사실은 희망과 걱정을 동시에 안겨 주고 있다. 중국의 미술이 처음 국제적 체계 속에 편입됨으로써 국내에서는 환성을 지르고 있다. 사실 관계를 잘 모르는 사람들은 그러한 표면적인 현상에 눈이 가려져 무턱대고 ‘국제화’ 된 중국의 실험미술을 미술계의 자랑으로 알고 있다. 국내의 다른 미술가들은 부러운 눈으로 명예와 부를 다 챙긴 이들 미술가들을 쳐다

보고 있어 이제 전략, 관념, 내용, 형식 등 면에서 국제화 미술을 모방하는 붐이 강하게 일 것으로 전망된다. 이는 앞으로 중국 미술의 건전한 발전에 결코 도움이 되지 않을 것이다. 국제화 상태가 벌써 서양미술을 그대로 모방한다는 혐의를 벗어나기 어려운 판에 다시 이들을 그대로 모방한다면 복사한 사진을 다시 복사하는 꼴이 되고 말 것이다. 왕광이(王廣義), 팡리쥘(方力鈞), 쉬빙(徐冰), 구원다(谷文達) 등 중국 미술가들의 국제화 성공은 기회주의적이며 일부 서양인의 은혜를 입은 바도 없지는 않으나 그래도 상당 정도 이들의 미술적 탐구와 기지에 넘친 사유에 의해 이루어진 것이 사실이다. 일부 젊은 미술가들은 부러움과 나태 때문에 선배들의 것을 거리낌 없이 모방하고 있다. 문화대혁명 관련 기호들이 범람하고 비뚤어진, 기형적인 머리통 이미지들, 동서양 문화의 특징을 보여주는 상징물의 남용...이런 것들이 순식간에 확산되고 있다. 중국 현대미술이 벌써 내이 부실한 양상을 보이고 있는 데는 다 이유가 있는 것이다. 극단적인 공리주의, 조바심, 거기에 창조력의 결핍, 미술 소양의 빈약성 등 여러 가지 문제점들이 동시에 노출된 결과라 하겠다. 다른 측면에서 앞서 언급된 중요 국제전시회의 기획자들이 작품 선택과정에서 주관성을 노출함으로써 서양 미술계는 정치 팝, 완세사실주의, 생존상태와 소외된 신분을 보여준 설치 및 행위미술을 중국 현대미술의 기본적인 양상으로 잘못 인식하고 있다.

국제화 상태의 이점은 대체로 그러한 상태를 이용하여 세계 미술계에서 잘 나가는 미술가들에게 이용되고 있다. 중국 미술가들이 세계적인 무대에 올라 세계의 쟁쟁한 미술가들과 더불어 작품을 전시하는 등 상황은 중국의 미술이 세계의 미술과 교류하면서 거기에서 귀중한 경험들을 섭취할 수 있다는 측면에서는 당연히 긍정적이다. 그 중에서도 이들 미술가들이 세계적 미술가라는 신분을 갖게 되었다는 것은 중요한 의미를 지닌다. 쉬빙(徐冰), 구원다(谷文達), 우산주안(吳山專) 등이 해외에 나가 차이귀치양(蔡國強)과 마찬가지로 유명 중국계 미술가로 인정받고 세계 미술계의 스타로 등극하면서 이들의 작품도 높은 가격에 팔리고 작업 여건도 많이 좋아졌다. 따라서 그들의 최근 작품들은 규모나 정교함 등의 측면에서 크게 성장하고 있음도 비판 못지않게 인정해야 한다. 또한 여러 미술가들이 생활적으로 안정을 찾게 되고 또 서양

미술체계의 중심에 자리를 잡으면서 이들 작품의 주제도 중국 사회의 특수한 상태에서 세계적인 환경 문제, 인류 전체의 운명에 관련된 과제들이 되어가고 있다.

오늘날 중국에서, 특히 중국이 세계 WTO에 가입한 이후 각 분야 모두에서 어떻게 세계의 체계에 편입할 것인지를 고민하고 있다. 그러나 미술이나 문화 전반은 과학기술이나 공산업과는 성격이 다르다. 문화는 한 국가의 정신적인 상징이기 때문이다. 여기에는 민족의 역사, 심리, 심미관 내지는 민족 지역을 포함하여 대대로 이어져온 혈맥이 내포되어 있다. 민족 문화는 민족의 존재, 민족의 번영 발전의 상징이다. 경제 및 각 업종이 일체화, 표준화를 지향하는 오늘의 세계에서 반드시 약세 문화에 대한 강세 문화의 침입을 피해야 하며 반드시 이미 진행되고 있는 문화 동화 현상이 계속 만연되지 않도록 막아야 한다. 세계 경제의 무한경쟁은 문화적 경쟁을 동반하게 될 것이다. 이런 상황에서 한 국가나 민족의 문화는 그 구성원들이 생존할 수 있는 근본이 된다. 따라서 여러 민족문화를 발전시켜 세계의 문화적 다원화를 이루는 것이야말로 우리의 현명한 선택이 될 것이다.

문화적 차이와 다원성을 인정할 때만이, 민족이나 개개인의 창조정신이 충분히 발휘될 때만이 세계의 문화가 존재하게 된다. 우리는 오랜 세월 동안 중국 문화의 세계 진출을 말해 왔다. 그러나 우리 유화가들이 서양의 기획자들에게 인정을 받는 것이 곧 세계 진출을 의미하는 것은 아니다. 중국의 미술이 전체적으로 강력한 힘과 누구도 대체할 수 없는 독자적인 모습을 갖추었을 때, 세계의 미술계가 중국 유화의 존재 때문에 한결 더 매력적으로 평가될 것이다. 세계화단계 중국 유화가 빠진 경우 어딘가 부족함이 있다고 여겨질 때, 그리고 중국의 미술 평가체계가 세계적인 인정을 받을 때, 그때서야 비로소 중국의 유화는 진정 세계에 진출했다고 할 수 있을 것이다.

서양미술을 기준으로 하는 세계 미술체계에서 중국의 미술은 종래로 주변에 머물러 비주류의 위치를 차지하였다. 전통적인 중국화도 의미 깊은 독자적 언어를 가지고 있지만 심오한 철학과 서양의 것과는 다른 재료 및 창작관념 등으로 인해 서양미술사에서는 소홀히 다루어지고 인정받지 못해 왔다. 당연히 이는 동서양 문화의 차이와 중국의 폐쇄적 정치체계에서 비롯된 것이

라 하겠다. 근현대 이래 중국의 미술가들은 ‘中西結合’의 실험을 끈질기게 해 오고 있다. 그 목적은 물론 중국의 미술이 세계에 진출하여 전 세계에서 인정을 받기 위해서다. 쉬페이홍(徐悲鴻), 리우하이수(劉海粟), 린펑미엔(林風眠) 등은 우리에게 서양의 고전 미술을 소개해 주었고 동시에 서로 다른 중서 결합의 길을 제시했다. 그러나 불안정한 사회 환경과 건국후의 문화대혁명이라는 전제정치 하에서 중국 미술의 세계 진출은 거의 제자리걸음을 해왔다.

중국 현대미술의 국제화가 이처럼 부진하다고 한다면 ‘어떻게 해야 진정으로 세계 주류미술체계에 편입될 수 있을까’ 하는 문제는 반드시 해결해야 할 문제가 되며 이 또한 모든 주변 문화들이 직면한 공동의 과제이기도 하다. 그러나 한 가지 분명히 알아야 할 것은 미술의 지역적, 민족적 특징은 영원히 사라지지 않는다는 점이다. 이는 완전한 ‘미술의 국제화’는 불가능하다는 것을 의미하기도 한다. 이른바 ‘국제화’라고 하는 것은 사실상 한 국가나 지역의 미술이 세계 미술체계에서 상응되는 지위와 가치를 나타내고 또 인정받는 것을 말한다. 이러한 지위나 가치는 본국의 사상 문화, 생존 경험 및 여타 민족과의 차이에 의해서만이 이루어질 수 있다. 전통적인 것이든 현대적인 것이든 이러한 차이는 자연히 미술가의 사상이나 작품에 잠재 혹은 반영되어 있다. 허위적인 ‘국제화’상태에서 벗어나고자 할 때 현재의 전략은 당연히 자국의 문화資源에 대한 효과적인 이용이 되겠고 그와 더불어 포스트식민주의의 문화 침략을 최대한 피해야 할 것이다. 이보다 더 중요한 것이 바로 창작에서의 불필요한 조바심과 공명 심리를 극복하고 평정심을 찾는 것이다. 이는 협애한 민족주의와는 다른 개념이다. ‘가장 민족적인 것이 가장 세계적인 것’이라는 식의 단순한 ‘특산품’ 판매를 뜻하는 것도 아니다. 단순한 ‘민족주의’는 세계 주류문화 체계에 제공할 수 있는 애완물 표본이나 요리탁자의 밑반찬 정도로 영원히 핵심적인 부분이 되지는 못할 것이다. 주류미술의 한 구성원이 되는 평가 기준은 여전히 현대적 기준이며 자국 문화자원과 개성적인 담론의 결합이 어떻게 이루어지느냐에 달릴 것이다. 정확한 선택은, 중국의 문화자원을 깊이 발굴하고 이용하는 것이라 하겠다. 즉 전통적인 미술 기법, 민중미술 기호의 현대적 차용, 현대 사회 생활에 대한 제시와 반성, 중국 특유의 미술 도구와 매개체 사용, 그리고 이념적으로 전통적인 철학과 현대철

학, 사회관계, 이데올로기의 연결점을 찾는 작업이 될 것이다. 국내에서 진정 서양미술 담론을 섭취할 수 있는 경험을 쌓는 동시에 거기서 돌과구를 찾아내어 자국의 문화 경험으로 관념에서 형식에 이르기까지 서양 포스트식민주의화한 중국의 현대미술을 해체해야 한다. 그리고 자체의 미술적 특징과 가치를 재건하여 더 이상 서양 문화의 부속물이 되지 않도록 하며 그렇게 함으로써 중국의 현대미술이 대표적인 세계 문화체계 내에서 서양 미술과는 다른, 독자적이고 유기적인 구성분자가 되도록 해야 한다. 앞으로 바람직한 중국 미술의 발전경향은 여기에 있다고 하겠다.

VI. 참고문헌

1. 국내 문헌

- 고바야시 히로미쓰지음, 김명산옮김, 『중국전통 판화』, 시공사, 2003.
- 고위공, 『문학과 미술의 만남』, 미술문화, 2004.
- 고위공, 이주영 외, 『텍스트와 형상』, 미술문화, 2005.
- 김상환, 『예술가를 위한 형이상학』, 민음사, 1999.
- 김성곤, 『탈구조주의의 이해』, 민음사, 1990.
- 김영진, 『세계의 명작』, 청화, 1986.
- 진중권, 『현대미학 강의』, 아트북스, 2004.
- 김현화, 『20세기 미술사』, 한길아트, 2001.
- 노만 브라이슨 외 지음, 『기호학과 시각예술』 시각과 언어, 1998.
- 노버트 린튼, 『20세기의 미술』 예경, 1993.
- 니코스 스탠고스 편, 『현대미술의 개념』, 문예출판사, 2000.
- 매슈 게블릭, 『다다와 초현실주의』, 한길아트, 2001.
- M. K. 뮤니츠, 『현대분석 철학』, 서광사, 1997.
- L.비트겐슈타인, 『철학적 탐구』, 서광사, 1994.
- 신승환, 『포스트모더니즘에 대한 성찰』, 살림, 2004.
- 오광수, 『서양근대미술사』, 일지사, 1976.
- 우도 쿨더만, 『예술이론의 역사』, 문헌출판사, 2000.
- 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 2000.
- 윤현섭, 『예술심리학』, 을유문화사, 1998.
- 이영철 엮음, 『현대미술과 모더니즘론』, 시각과 언어, 1997.
- 이 일, 『현대미술의 시각』, 미진사, 1989.
- 이장우, 『가로지르기: 문화적 모순과 반담론』, 민음사, 1997.
- 임영방, 『현대미술의 이해』, 서울대학교 출판부, 1982.
- 정해창, 『철학의 종언, 그 새로운 시작』, 청계출판사, 2003.
- W. 타타르키비츠, 『미학의 기본 개념사』, 미술문화, 1999.

토니 고드프리, 『개념 미술』, 한길아트, 2002.
폴 우드, 『개념미술』, 열화당, 2003.
피오니 브래들리, 『초현실주의』, 열화당, 2003.

2. 외국 문헌

가. 단행본

張曉凌, 『解體和再建的詩學』. 吉林美術出版社, 2000.
余 丁, 『世紀末的回聲』. 吉林美術出版社, 2000.
呂品田, 『漫遊的存在』. 吉林美術出版社, 2000.
孫 津, 『斷層和綿延』. 吉林美術出版社, 2000.
孫振華, 『美術的背後』. 湖南美術出版社, 2003.
舒可文, 『相信藝術還是相信藝術家』. 中國人民大學出版社, 2003.
賈方舟, 『批評的時代』. 廣西美術出版社, 2003.
朱光潛, 『西洋美學史』. 人民文學出版社, 1969.
鄒躍進, 『新中國美術史』. 湖南美術出版社, 2002.
靳尚誼, 『我油畫的路』. 吉林美術出版社, 2000.
易 英, 『學院的黃昏』. 湖南美術出版社, 2001.
栗憲庭, 『重要的不是藝術』. 江蘇美術出版社, 2002.
高明潞, 『中國的前衛藝術』. 江蘇美術出版社, 1997.
易 丹, 『星星歷史』. 湖南美術出版社, 2002.
呂 澎, 『中國當代美術史』. 湖南美術出版社, 2002.
高明潞, 『中國當代美術史』. 上海美術出版社, 1991.
楊 偉, 『通州藝術家演義』. 湖南美術出版社, 2004.
李澤厚, 『美學四講』. 天津社會科學院出版社, 2001.
李 勇A, 『千別當藝術家』. 山西人民出版社, 2004.
尹吉男, 『獨自叩門』. 生活·讀書·新知三聯書店, 1993.
賈方州, 『批評的時代-1』. 廣西美術出版社, 2003.

- 賈方州,『批評的時代-2』.廣西美術出版社,2003.
- 賈方州,『批評的時代-3』.廣西美術出版社,2003.
- 呂勝中,『意匠文字-龍卷』.中國青年出版社,2001.
- 呂勝中,『意匠文字-鳳卷』.中國青年出版社,2001.
- 栗憲庭,『跨世紀彩虹豔俗藝術』.湖南美術出版社,1999.
- 廖 雯,『女性主義作為方式』.吉林美術出版社,1999.
- 易 丹,『星星歷史』.湖南美術出版社,2002.
- 六勇,華民,『大爭論-建國以來重要論爭錄』.珠海出版社,2001.
- 鄒烈炎,袁熙煬,『西方藝術設計史』.遼寧人民出版社,2001.
- 高氏兄弟,『中國前衛藝術的狀況』.江蘇人民出版社,2002.
- 賈方舟 主編,『世紀·女性美術展』.世紀華人美術出版社,1998.
- 楊建濱,祝斌,『美術展覽 20年』.湖南美術出版社,2002.
- 呂澎,易丹,『中國現代美術史』.湖南美術出版社,1992.
- 易丹,呂澎,『20世紀藝術文化』.湖南美術出版社,1990.
- 愛德華·盧西一史密斯(英)于君,任家秦譯,『西方八十年代藝術』
湖南美術出版社,1992.
- 卡斯頓 海雷斯(美)李田心譯,『現代藝術的美學奧蘊』.湖南美術出版社,1988.
- 丹納(法)傅雷譯,『藝術哲學,上』.天津社社會科學院出版社,2004.
- 丹納(法)傅雷譯,『藝術哲學,下』.天津社科出版社,2004.
- H·沃爾夫林(瑞士)潘耀昌譯,『藝術風格學』.遼寧人民出版社,1987.
- RUDOLF ARNHEIM "THE POWER OF THEIR A STUDY OF
COMPOSITION IN THE VISUAL ARTS"
(UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS REVISED EDITION)張維 周
彥譯,四川美術出版社,1991.
- HAROLD OSBORNE(英)閻嘉 黃歡譯,『20世紀藝術中的抽象和技巧』
四川美術出版社,1987.
- 瓦爾特·赫斯(德)宗白華譯,『歐洲現代化論』.廣西師範大學出版社,2002.
- 約翰·基習克(美)水平,朱軍譯,“ART: CONTEXT AND CRITICISM”,
海南出版社.2003.

나. 논문

- 王 林, “Achill Bonito Oliva 不是中國藝術的救星”, 〈讀書雜誌〉第10期, 1993, 10.
- 何 溶, “將人生有價值的東西毀滅給人看-連環畫〈楓〉和想到的一些問題”.
〈美術〉第8期, 1979.
- 邵大箴, “也談〈父親〉這副畫的評價”, 〈美術〉第11期, 1981.
- 水天中, “關於鄉土寫實繪畫的思考”, 〈美術〉第10期, 1984.
- 陶詠白, “走向自覺的女性繪畫”, (96上海美術雙年展論研討會論文集), 2002.
- 郎紹君, “重建中國的精英藝術對20世紀中國美術的格局遷遭的再認識”, (美術研究)第2期, 1989.
- 賈方舟, “純形式與術-關於形式的對話”, 〈美術〉第5期, 1982.
- 劉曉純, “西方現代藝術·後現代藝術讀後”, 〈世紀在線中國藝術網〉, 2001,3
- 劉曉純, “尋找非架上藝術的‘真’-從陳丹青對許冰的批評說起”, 〈美術觀察〉第8期, 2000.
- 陳孝信, “試論‘版本’與‘版本’的轉換-關於中國現當代藝術的一次思考”, 〈批評的時代-1〉, 廣西美術出版社, 2003.
- 鄧平祥, “文化更新的躁動-論當代美術思潮的動力”, 〈中國美術報〉第47期.
- 栗憲庭, “‘後89’藝術中的無聊感和解構儀式-‘現實主義’與‘政治波普’湖流析”.
〈重要的不是藝術〉, 江蘇美術出版社, 2000.
- 栗憲庭, “自有未泯滅的人文感覺-‘對傷害的謎戀’策展手紀”, 〈典藏·今藝術〉第1期, 2001.
- 島 子, “〈收祖院〉的複製與後現代主義”, 〈21世紀〉, 2000.
- 徐 虹, “走出深淵: 我的女性主義批評觀”, 〈江蘇畫刊〉第7期, 1994.
- 顧丞峰, “觀念性的介入, 當代繪畫的新課題-從張曉剛、石沖作品談起”,
〈美術界〉第4期, 1997.
- 馮博一, “關於前衛藝術中‘傷害’自虐的辯說”, 〈現代藝術〉第2期, 1982.
- 高 嶺, “中國當代行為藝術考察報告”, 〈今日先鋒〉, 第7期.

- 冷 林, “是我-90年代中國現代藝術新趨勢”, 中國文聯出版社, 2000.
- 陳丹青, “油畫藝術語言的個性”, <美術思潮>第6期, 1985.
- 孫爲民, “新古典主義及啓示”, <美術>第10期, 1987.
- 邵大箴, “印象派評論的問題”, <美術研究>第4期, 1979.
- 吳甲豐, “印象派的再認識”, <社會科學戰線>第2期, 1979.
- 黃 篤, “後物質-當代中國藝術家解讀‘日常生活’”, <原刊於2002年10月策劃的後物質展覽圖錄>, 2002
- 朱 其, “亞洲新藝術術寫史寫作”, <亞洲當代藝術話語的可能性>, 2001.
- 邱志傑, “漢字的力量”, <民族藝術>第3期 1979.
- 高明潞, “西方兩種分裂的‘現代性’和中國的整一現代性”, <當代藝術>第15期 2002.
- 易 英, “前衛與邊緣”, <學院與黃昏> 湖南出版社, 2001.
- 費大爲, “展覽與展覽策劃‘ <全球華人策劃論文集>, 1998.
- 魯 虹, “增強批評的有效性-關於當代批評的斷想”, <當代藝術與人文科學>文集, 湖南美術出版社, 1999.
- 楊小炎, “廁所、卡通與反抗的利潤-跨文化的藝術現實及其獲利的方式”, <天涯>, 2001.
- 朱青生, “反對文化殖民錫克名單:一個文化殖民案”, <七七事變紀念日>, 2000.
- 朱青生, “現代化中的英雄主義”, <批評的時代-2>廣西美術出版社, 2003.
- 高小華, 『回憶 自省與批評-傷痕美術’和四川畫派』, 1980.
- 范迪安, “具體現實主義-劉小東和他的時代和我們時代”, <劉小東1990-2000>.

VII. 도판 목차

- <그림1> 쉬비홍(徐悲鴻), <田橫五百士>, 1928-1930, 유화, 198×355cm, <徐悲鴻美術館>소장.
- <그림2> 스충(石冲), <行走的人>, 1993, 유화, 180×80cm, <93 中國油畫青年展畫集>수록.
- <그림3> 포포(Eugen Popo), <肖像>, 1919-1996, 유화. 개인소장.
- <그림4> 團體創作, <炮打司令部>, 1965, 宣傳畫. <新中國美術史>수록.
- <그림5> 천이밍·리우위·리빈(陳宜明·劉宇·李斌), <楓>, 1979, <新中國美術史>수록.
- <그림6> 청종린(程叢林), <1968年×月×日, 雪>, 1979, 유화, 202×300cm, <新中國美術社>수록.
- <그림7> 가오시아오화(高小華), <왜?>, 1978, 106×136cm, 유화, <美術>1979, 7 수록.
- <그림8> 왕하이(王亥), <春>, 1979, 유화, 158×77cm, <新中國美術史>수록.
- <그림9> 화이스(Andrew Wyeth), 템페라, 크기미상, 미국.
- <그림10> 진상이(靳尚誼), <당신이일을 하면 나는 마음이 놓인다>, 1979 유화, 크기미상, <靳尚誼畫集>수록.
- <그림11> 진상이(靳尚誼), <타지크신부>, 1983, 60×50cm, 유화, <靳尚誼畫集>수록.
- <그림12> 루오중리(羅中立), <父親>, 1980, 216×152cm, 유화, <第2會全國青年畫集>수록.
- <그림13> 천단칭(陳丹青), <티베트 조화>, 1980, 75×50cm, 유화 <中國美術館>소장.
- <그림14> 허두어링(何多苓), <붉은 이미 소생했네>, 1979, 95×130cm, 유화, <中國美術館>소장.
- <그림15> 순위이민(孫爲民), <한낮의 휴식>, 1984, 80×80cm, 유화, <孫爲民畫集>수록.
- <그림16> 위이얼신(韋爾申), <吉祥蒙古>, 1988, 180×160cm, 유화, 中國美術館 소장.
- <그림17> 판더하이(潘德海), <꺾질벗긴 옥수수-옹골찬알>, 1989, 170×140cm, 유화, <89현대미전 화책>소장 .
- <그림18> 마오취후이(毛旭輝), <황금색의 칼>, 유화, <中國當代藝術2001畫集>수록.
- <그림19> 종밍 (鍾鳴), <그는 그 자신-사르트르>, 1980, 유화. 소장처 미상.
- <그림20> 장권(張群)·멍뤄딩(孟祿丁), <새시대에-아담과 이브의 계시>, 1985, 93×159cm, 유화, <85國際青年美展>수록.
- <그림21> 리구이권(李貴君), <畫室>, 1985, 유화, <85國際青年美展畫集>수록.

- <그림22> 위시아오푸(俞曉夫), <나는 가볍게 문을 노크했다>, 1984, 140×160cm, 유화, <85國際青年美展畫集>수록.
- <그림23> 탄평(譚平), <구름>, 유화, <85國際青年美展畫集>수록.
- <그림24> 리우치엔(劉謙), <골목>, 유화, <85國際青年美展畫集>수록.
- <그림25> 리디(李迪), <비둘기>, <85國際青年美展畫集>수록.
- <그림26> 탕송(唐宋)·시아오루(肖魯), <충격전화부스>, 설치·행위미술, 1989.
- <그림27> 덩진지엔(鄧箭今), <꿈의장미>, 1994, 186×160cm, 유화, <개인화집>수록.
- <그림28> 정하오(曾浩), <목요일오후>, 1995, 180×155cm, 유화, <개인화집>수록.
- <그림29> 중비아오(鐘飜), <환락송>, 유화, <개인화집>수록.
- <그림30> 자오반디(趙半狄), <미스터 장>, 1992, 250×165cm, 유화, <趙半狄·李天元展畫集>수록.
- <그림31> 자오반디(趙半狄), <황성을 안은 소녀>, 1991, 200×180cm, 유화, <趙半狄·李天元展畫集>수록.
- <그림32> 팡리쥘(方力鈞), <시리즈 -2>, 1991-1992, 200×230cm, 유화, <개인화집>수록.
- <그림33> 위에민쥘(岳敏君), <너무 기빠>, 1993, 185×250cm, 유화, <岳敏君畫集>수록.
- <그림34> 왕광이(王廣義), <대비판시리즈>, 1992, 175×175cm 유화, <廣州雙年展畫集>수록.
- <그림35> 양궈신(楊國辛), <참고소식>, 1992, 173×243cm, 유화 <楊國辛畫集>수록.
- <그림36> 위요우한(余有涵), <‘문학’연대>, 1994, 169×119cm, 유화, <pop art 畫集>수록.
- <그림37> 장페이리(張培力), <중국의 에어로빅 시리즈1>, 1990, 100×800cm, 유화, <개인화집>수록.
- <그림38> 웨이광칭(魏光慶), <붉은 담장 시리즈>, 1982, 유화, <當代藝術.2001>수록.
- <그림39> 이에융칭(葉永青), <게시물>, 1992, 유화, <개인화집>수록.
- <그림40> 저우스핑(周細平), <동서남북풍 시리즈>, 1992, 100×100cm, 유화, <pop art美術>수록.
- <그림41> 순평(孫平), <주식발행 시리즈>, 1992, 혼합기법.
- <그림42> 런지엔(任戩), <새 역사-1993과소비>, 1993, <pop art美術>所藏.
- <그림43> 스톤(石磊), <태교·가사를 잊은 파바로티>, 1992, 복사재료, <pop art美術>수록.
- <그림44-1> 고씨형제(高氏兄弟), <홍색문명사>, 1992, 복사재료, <pop art美術>수록.
- <그림44-2> 고씨형제(高氏兄弟), <當代 啓示錄>, 1990, 복사재료,

- <pop art美術>수록.
- <그림44-3> 고씨형제(高氏兄弟), <화페·변별·악수>, 1991, 복사재료,
<pop art美術>수록.
- <그림45> 콩용치엔(孔永謙), <문화 티셔츠·2>, 1992, 혼합재료,
<pop art美術>수록.
- <그림46> 리산(李山), <臙脂>, 1990, 유화, <pop art美術>수록.
- <그림47> 리산(李山), <연지18호>, 1991, 유화, <pop art畫集>수록.
- <그림48> 왕진(王晋), <9룡·빨강계 칠한 레일>, 1994, 행위예술, 북경 大興.
- <그림49> 왕진(王晋), <노크>, 1993-1996, 행위예술, 북경.
- <그림50> 왕요우션(王友身), <新聞·長城>, 1994, 행위예술, 북경 長城.
- <그림51> 고씨형제(高氏兄弟), <밀물·썰물>, 1996, 행위예술, 산둥 日照.
- <그림52> 양웨이(楊衛), <中國人民很行>, 1995, 유화, <新中國美術史>수록.
- <그림53> 쉬빙(徐冰), <析世鑒>, 1987-1991, 설치, 미국.
- <그림54> 쉬빙(徐冰), <귀신 벽 쌓기>, 1991, 설치, 행위예술, 미국.
- <그림55> 쉬빙(徐冰), <누에 시리즈 I, II>, 1995, 설치 행위예술, 미국.
- <그림56-1> 쉬빙(徐冰), <文化動物>, 1994, 행위예술, 北京.
- <그림56-2> 쉬빙(徐冰), <文化動物>, 1994, 행위예술, 北京.
- <그림57> 차이궈치양(蔡國強), <收租院>, 설치, 1999, 행위예술, 이탈리아.
- <그림58> 차이궈치양(蔡國強), <문화의 대 혼욕>, 1997, 설치, 행위예술,
미국.
- <그림59> 치우즈지에(邱志傑), <蘭亭序集>, 1991, 행위예술, 일본.
- <그림60> 치우즈지에(邱志傑), <투덜거림>, 2001, 행위예술, 일본.
- <그림61> 치우즈지에(邱志傑), <九宮·律呂>, 2000-2001, 행위예술,
<개인화집>수록.
- <그림62-1> 마리우밍(馬六明), <芬·馬六明 說明>1993, 행위예술, 북경.
- <그림62-2> 마리우밍(馬六明), <FISH CHILD>, 1996, 행위예술, 북경.
- <그림62-3> 마리우밍(馬六明), <芬·馬六明과 물고기>, 1995, 행위예술,
북경.
- <그림63> 주밍(朱冥), <1995年 5月 14日 11時>, 1995, 행위예술, 북경.
- <그림64-1> 린이린(林一林), <이상적 주택의 기준>, 1991, 설치, 행위예술,
- <그림64-2> 린이린(林一林), <100장과 1000원>, 1993, 설치, 행위예술,
廣州.
- <그림65> 왕진(王晋), <얼음·96 증원>, 1996, 설치, 행위예술, 鄭州.
- <그림66> 디나이주양(邸乃壯), <人氣(붉은 걸음)>, 1992-1996 설치,
행위예술, 全中國.
- <그림67-1> 고씨형제(高氏兄弟), <임계·큰 십자가>, 1994-1996, 설치,
북경.
- <그림67-2> 고씨형제(高氏兄弟), <임계·큰 십자가>, 1994-1996, 북경.
- <그림68> 뤼성중(呂勝中), <이 너>, 1988, 설치, 혼합재료, 북경.
- <그림69> 진바이양(金百洋), <繩索>, 1998, 130×180cm, 유화, 개인소장.
- <그림70> 진바이양(金百洋), <해바라기>, 2001, 100×80cm, 유화,

개인소장.

- <그림71> 진바이양(金百洋), <生命>, 2002, 50×60cm, 유화, 개인소장.
<그림72> 최영훈(崔英勳), <배꽃민들레 그리고>, 1995, 60×60cm, 유화,
<최영훈전화집>수록.
<그림73> 진바이양(金百洋), <꽃-民間>, 2004, 100×80cm, 유화, 개인소장.
<그림74> 최영훈(崔英勳), <生命-나는 꽃을 보았네>, 1994, 61×72.5cm,
유화, <최영훈전화집>, 수록.
<그림75> 최영훈(崔英勳), <봄날·오렌지 향기는>, 1994, 96.5×145cm,
유화, <최영훈전화집>, 수록.
<그림76> 진바이양(金百洋), <꽃-民間>, 2004, 100×80cm, 유화, 개인소장.
<그림77> 황영성(黃榮性), <가족이야기>, 2004, 4F, 유화, <황영성전화집>
수록.
<그림78> 진바이양(金百洋), <民間>, 2004, 100×80cm, 유화, 개인소장.
<그림79> 황영성(黃榮性), <가족이야기>, 2004, 20M, 유화,
<황영성전화집>수록.
<그림80> 진바이양(金百洋), <해바라기>, 2004, 500×320cm, 유화,
개인소장.
<그림81> 황영성(黃榮性), <가족이야기>, 2004, 200×320cm, 유화, <황영
성전화집>수록.
<그림82> 진원장(陳元章), <울타리 넘어서>, 2004, 130×130cm, 유화, <꿈
의 저편-개인화집>수록.
<그림83> 진바이양(金百洋), <꽃-民間>, 2004, 100×80cm, 유화, 개인소장
<그림84> 진원장(陳元章), <어머니의 땅에서Ⅱ>, 2004, 97×162cm, 유화,
<꿈의 저편-개인화집>수록.
<그림85> 진원장(陳元章), <꿈의 저편Ⅲ>, 2004, 130.3×162cm, 유화,
<꿈의 저편-개인화집>수록.
<그림86> 진바이양(金百洋), <民間傳説>, 2004, 163×170cm, 유화, 개인소장.
<그림87> 진바이양(金百洋), <民間傳説>, 2004, 163×305cm, 유화, 개인소장.
<그림88> 진바이양(金百洋), <民間傳説>, 2004, 163×305cm, 유화, 개인소장

VIII. 도판



<그림1>
쉬비홍(徐悲鴻),
<田橫五百士>, 1928-1930,
유화, 198×355cm, <徐悲鴻美術館> 소장.



<그림2>
스충(石冲),
<行走人>,
1993,
180×80cm
, <93中國油
畫年展畫
集> 수록.



<그림3>
포포 (Eugen Popo),
<肖像>, 1919-1996,
유화. 개인 소장.



<그림4>
團體創作,
<炮打司令部>, 1965,
宣傳畫. <新中國美術史> 수록.



<그림5>
천이밍·리우위·리빈
(陳宜明·劉宇·李斌),
<楓>, 1979,
<新中國美術史> 수
록.



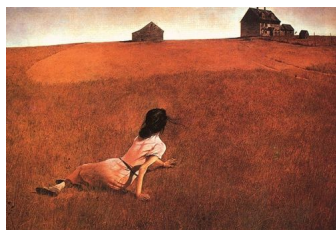
〈그림 6〉
 청충린(程叢林),
 <1968年×月×日,雪>,1979,
 유화, 202×300cm, <신중국미술사>수록.



〈그림 7〉
 가오시아오화(高小華),
 <왜?>, 1978,
 106×136cm, 유화, <美術>1979,7 수록.



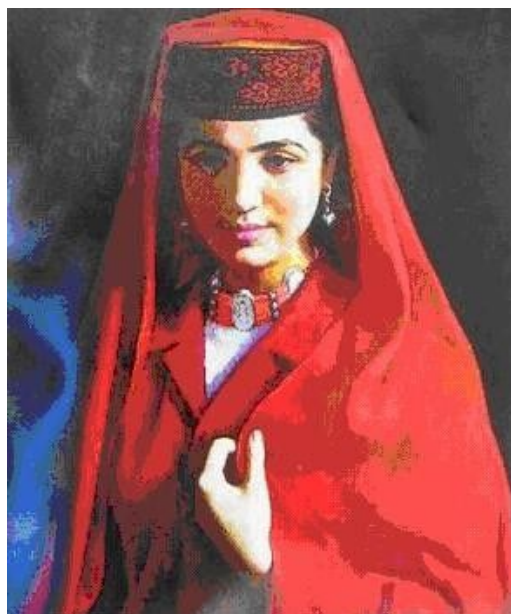
<그림 8>
왕하이(王亥),
<봄>, 1979, 유화
158×77cm, <신
중국미술사>수
록.



<그림 9>
화이스(Andrew Wyeth),
템페라, 크기. 년대 미상.



<그림 10>
진상이가(靳尚誼),
<당신이 일을 하면 나는 마음이
놓인다>, 1979,
크기미상, 유화, <靳尚誼畫集>수
록.



<그림 11>
진상이가(靳尚誼),
<타지크신부>, 1983,
60×50cm, 유화, <靳尚誼畫集>수록.



<그림 12>
루오중리(羅中立),
<父親>, 1980,
216×152cm, 유화, <第2回全國 青
年 美展畫集>수록.



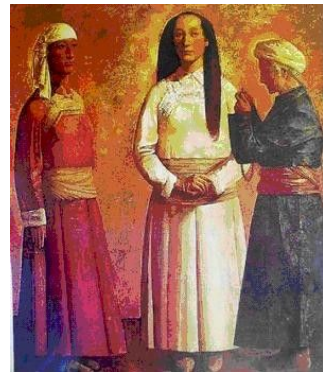
<그림 13>
 천단칭(陳丹青),
 <티베트조화>, 1980, 75×50cm, 유
 화, <중국미술관>. 소장.



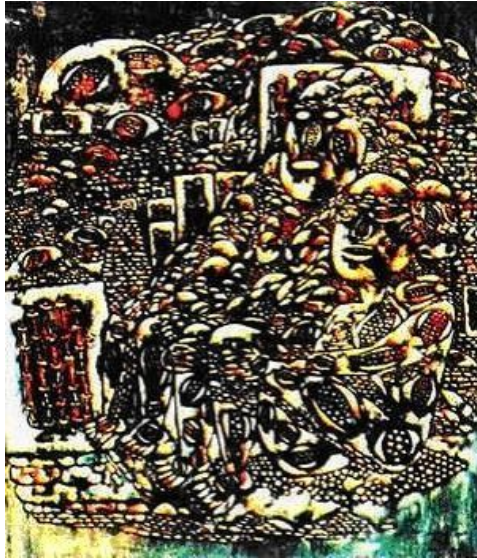
<그림 14>
 허두어량(何多苓),
 <봄은이미소생했네>, 1979,
 95×130cm, 유화, <중국미술관> 소장.



<그림 15>
 순위이민(孫爲民),
 <한낮의휴식>, 1984,
 80×80cm, 유화, <孫爲民畫集>수
 록.



<그림 16>
 위이신(韋爾申),
 <상서로운몽고>, 1988,
 180×160cm, 유화, <第7回
 全國美展畫集>수록.



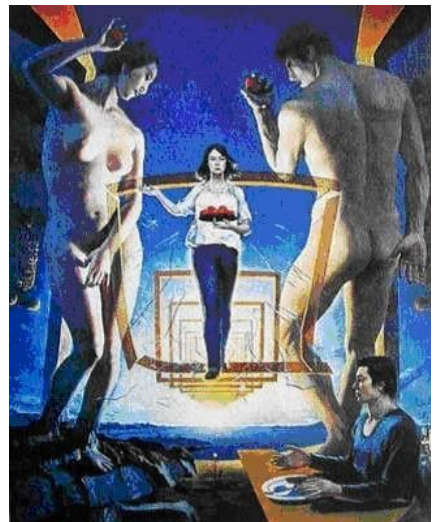
<그림 17>
판더하이(潘德海),
<껍질 벗긴 옥수수-옹골찬 알>, 1989,
170×140cm, 유화, <89현대미전 화집>수
록 .



<그림 18>
마오취후이(毛旭輝),
<황금색의 칼>, 유화, <중국당대예술
2001화집>수록 .



<그림 19>
중밍 (鍾鳴),
<그는 그 자신-사르트르>, 1980,
유화. 소장처 미상.



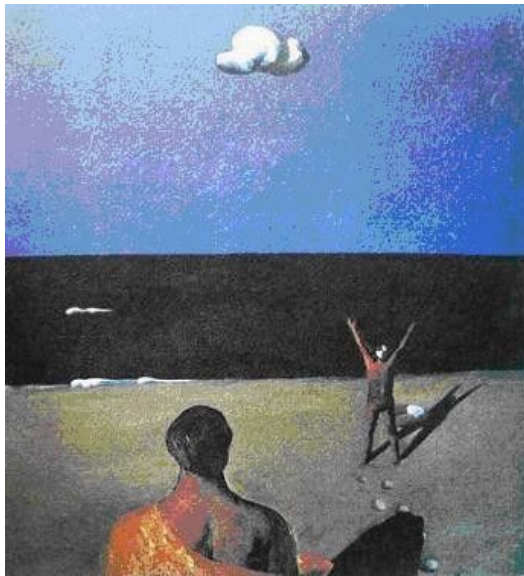
<그림 20>
장권(張群)·멍뤄딩(孟祿丁),
<새시대에-아담과이브의계시>, 1985,
193×159cm, 유화, <85國際 青年美
展>수록.



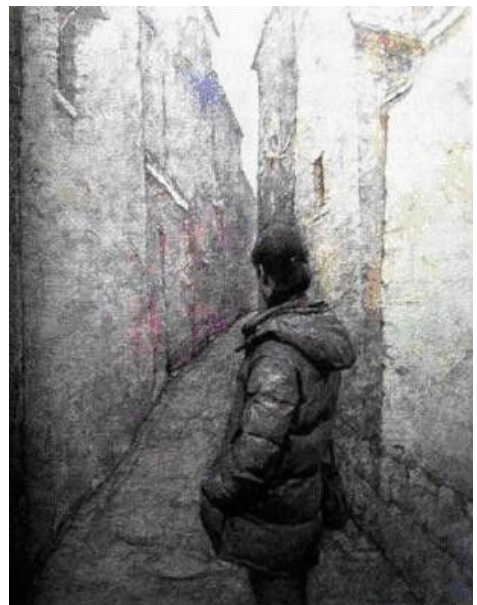
<그림 21>
리구이권(李貴君),
<화실>, 1985,
유화, <85國際 青年 美展>수록.



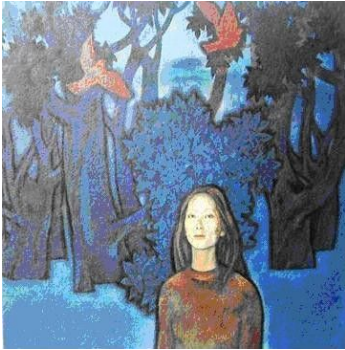
<그림 22>
위시아오푸(俞曉夫),
<내가 가볍에 노크했다>, 1984,
유화, 140×160cm, <85國際 青年 美展>
수록.



<그림 23>
탄평(譚平),
<구름>, 1985,
유화, <85國際 青年 美展>수록.



<그림 23>
리우치엔(劉謙),
<골목>, 1985,
유화, <85國際 青年 美展>수록.



<그림 25>
리디(李迪),
<비둘기>,
<85國際 青年 美展>수록.



<그림 27>
탕송(唐宋) ·
시아오루(肖魯),
(충격전화부스>, 1989, 행
위예술.



<그림 26>
덩진지엔(鄧箭今),
<꿈의장미>, 1994,
186×160cm, 유화, <개인화집>수
록.



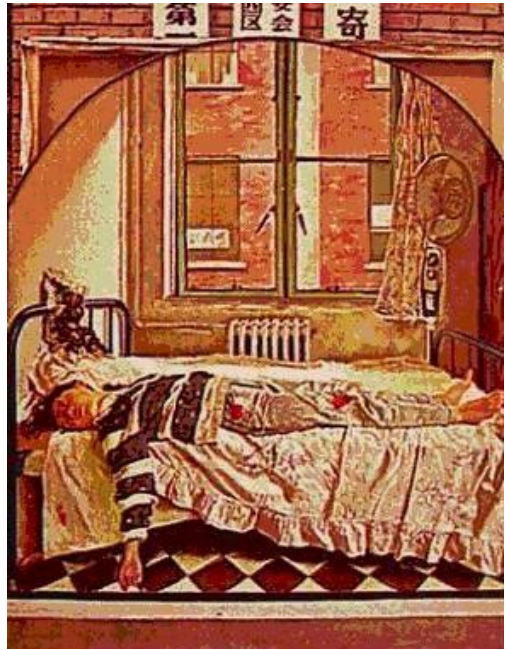
<그림 29>
정하오(曾浩),
<목요일오후>, 1995,
180×155cm, 유화, <개인화집>수록.



<그림 28>
중비아오(鐘飜),
<환락송>, 유화, <개인화집>수록.



<그림 30>
 자오반디(趙半狄),
 <미스터 장>, 1992,
 250×165cm, 유화, <趙半狄·李天元展>
 수록.



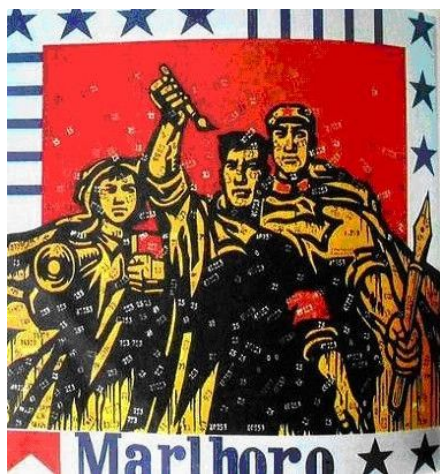
<그림 31>
 자오반디(趙半狄),
 <황성을 안은 소녀>, 1991,
 200×180cm, 유화, <趙半狄·李天元畫展>수
 록.



<그림 32>
 팡리쥘(方力鈞),
 <제2조NO.2>, 1991-1992,
 200×230cm, 유화, <方力鈞畫集>수록 .



<그림 33>
 위에민쥘(岳敏君),
 <너무기빠>, 1993,
 185×250cm, 유화, <岳敏君畫集>수록.



<그림 34>
왕광이(王廣義),
<대비관시리즈>,1992,
175×175cm, 유화,<廣州雙年展畫集>
수록.



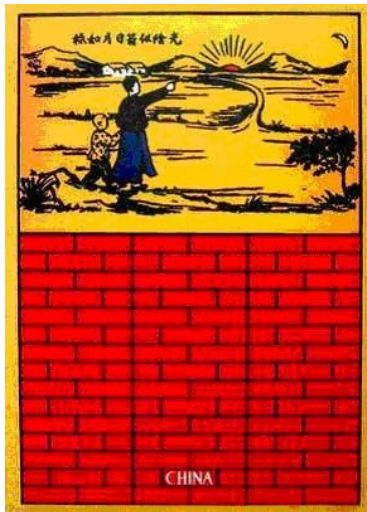
<그림 35>
양귀신(楊國辛), <참고소식>,1992,
173×243 cm, 유화, <개인화집>수록.



<그림 36>
여유함(余有涵),
<“문혁”연대>,1994,
169×119cm, 유화, <pop art화집>수록.



<그림 37>
장페이리(張培力),
<중국에어로빅시리즈1>,
1990, 100×800cm,
유화,<개인화집>수록.



<그림 38>
웨이광칭(魏光慶),
《붉은 담장 시리즈》, 1982,
유화, <當代藝術, 2001>수록.



<그림 39>
이에용칭(葉永靑), <게시물>, 1992,
환경미술, 유화, <개인화집>수록.



<그림 40>
저우스평(周細平),
《동서남북풍 시리즈》, 1992,
100×100cm, 유화, <pop art美術>수록.



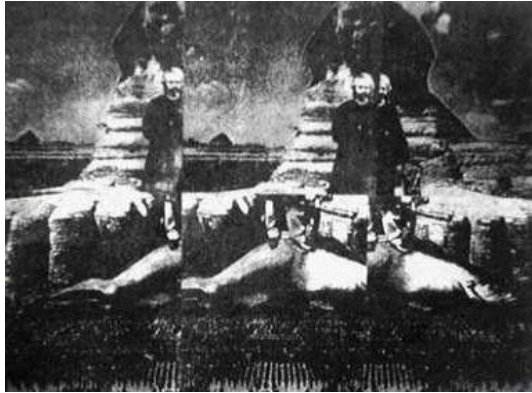
<그림 41>
순평(孫平),
《주식 발행 시리즈》, 1992,
복사재료, <pop art美術>수록.



〈그림 42〉
 런지엔(任戡),
 〈새역사-1993 과소비〉, 1993,
 재료, 〈pop art美術〉수록.



〈그림 43〉
 스회이(石磊),
 〈태교·가사를 잊은 과바로티〉, 1992,
 복사재료, 〈pop art美術〉수록.



<그림 44-1 2 3>

고씨 형제(高氏兄弟),

<홍색 문명사>,1992 ,복사재료

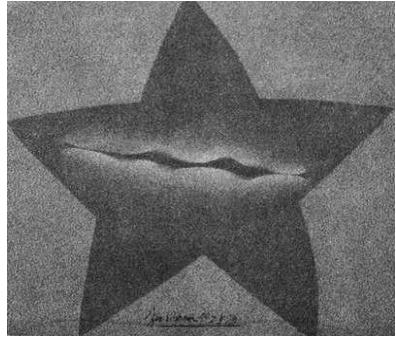
<當代 계시로>1990 ,복사재료

<화폐 변별·약수>1991, 복사재료,

<pop art美術>수록.



<그림 45>
 쿵융치엔(孔永謙),
 <문화 티셔츠· 2>, 1992,
 재료,<pop art美術>수록 .



<그림 46>
 리산(李山),
 <연지>,1990,
 유화,<pop art美術>수록.



<그림 47>
 리산(李山),
 <연지 시리즈>, 1991,
 유화,<pop art美術>수록 .



<그림 48>
 왕진(王晋),
 <9룡· 빨강계 칠한 레일>, 1994,
 행위예술, 북경 大興.



<그림 49>
왕진(王晋), <노크>, 1993-1996, 행위예술, 북경.



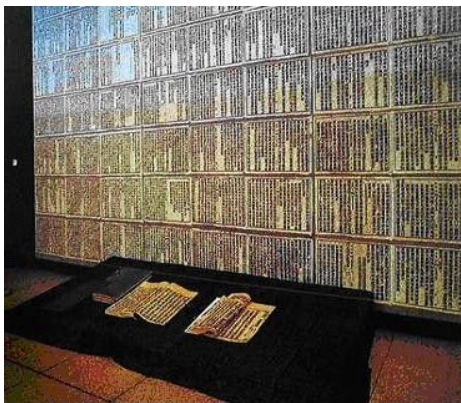
<그림 50>
왕요우선(王友身), <신문·장성>, 1994, 행위예술, 북경 長城.



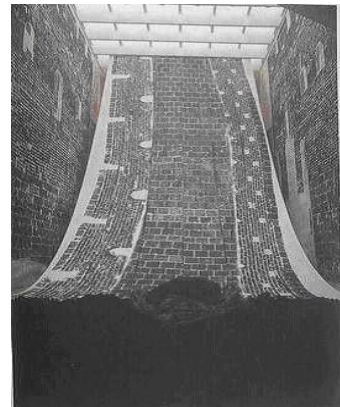
<그림 51>
고씨형제(高氏兄弟), <밀물·썰물>, 1996, 행위예술, 山東 日照,,



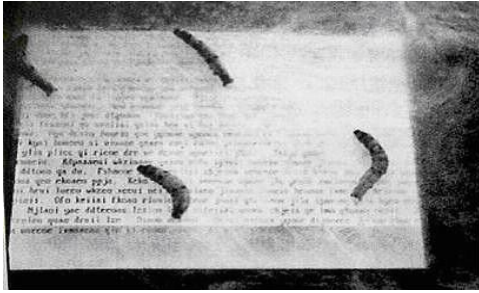
<그림 52>
양웨이(楊衛), <중국인민은행(중국인민銀行)>, 1995, 유화, <신중국미술>수록.



<그림 53>
취빙(徐冰), <석세감(析世鑒)>, 1987-1991, 설치, 미국.



<그림 54>
취빙(徐冰), <귀신 벽 쌓기>, 1991, 설치, 행위예술, 미국.



<그림 55>
쉬빙(徐冰),
<누에 시리즈 I, II>,1995,
설치 행위예술, 미국.



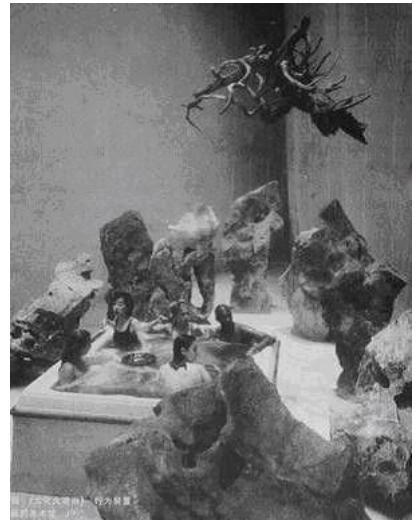
<그림 56-1>
쉬빙(徐冰),
<문화동물>,1994 행위예술, 北京.



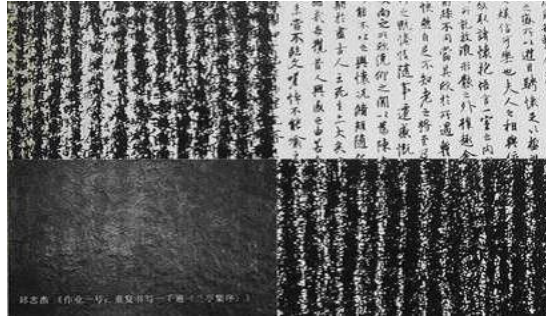
<그림 56-2>
쉬빙(徐冰), <문화동물>,
1994 행위예술,北京 .



<그림 57>
차이귀치양(蔡國強),
<수조원(收租院)>, 1999,
설치, 행위예술, 이탈리아



<그림 58>
차이귀치양(蔡國強),
<문화의 대 혼욕(混浴)>, 1997,
설치, 행위예술, 미국.



<그림 59>
 치우즈지에(邱志傑),
 <난정집서(蘭亭集序)>, 1991, 행위예술.



<그림 60>
 치우즈지에(邱志傑),
 <구궁(九宮)·율려(律呂)>, 2000-2001,
 행위예술, <화집>수록.



<그림 61>
 치우즈지에(邱志傑),
 <투덜거림>, 2001, 행위예술, 일본.



<그림 62-1>
마리우밍(馬六明),
<편 馬六明 설명>1993,
행위예술, 북경.



<그림62-3>
마리우밍(馬六明),
<FISH CHILD>, 1996,
행위예술, 북경.



<그림 62-2>
편 馬六明과 물고기> 1995,
행위예술, 북경.



<그림 63>
 주밍(朱冥),
 <1995년 5월 14일 11시>, 1995,
 행위예술, 북경.



<그림 64-1>
 린이린(林一林),
 <이상적 주택의 기준>, 1991,
 설치, 행위예술, 廣州.



<그림 64-2>
 린이린(林一林),
 <100장과 1000원>, 1993, 설치, 행위예술, 廣州.



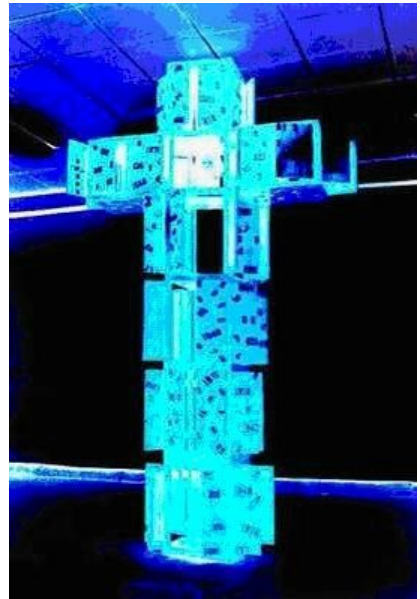
<그림 65>
 왕진(王晋),
 <얼음·96 증원>,1996,
 설치, 행위예술, 鄭州.



<그림 66>
 디나이주양(邸乃壯),
 <人氣(붉은 걸음)>,1992-1996,
 설치, 행위예술, 全中國.



<그림 67-1>
 고씨 형제(高氏兄弟),
 <임계(臨界)-큰 십자가>, 1994-1996,
 설치, 북경.



<그림 67-2>
 고씨 형제(高氏兄弟),
 <임계, 큰 십자가>, 1994-1996,
 설치, 북경.



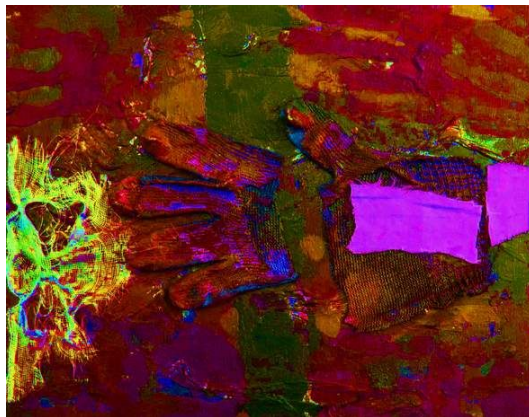
<그림 68>
 뤼성중(呂勝中),
 <이 丁>, 1988,
 설치, 혼합재료, 북경.



<그림 69>
진바이양(金百洋),
<승색(繩索)>, 2001,
130×180cm, 유화.



<그림 70>
진바이양(金百洋),
<해바라기>, 2001,
100×80cm, 유화.



<그림 71>
진바이양(金百洋),
<생명>, 2001,
50×60cm, 유화.



<그림 72>
최영훈
<배꽃민들레그리고>, 1995,
60×60cm, 유화, <최영훈전화
집>, 수록.



<그림 73>
진배이양(金百洋)
<꽃-民間>, 2004,
100×80cm, 유화, 개인소장.



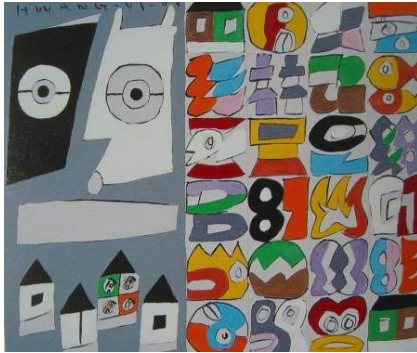
<그림 74>
최영훈
<生命-나는꽃을 보았네> 1994,
61×72.5cm, 유화,
<최영훈전화집>, 수록.



<그림 75>
최영훈
<봄날오렌지향기는>, 1994,
96.5×145cm, 유화,
<최영훈전화집>, 수록.



<그림 76>
진배이양(金百洋)
<꽃-民間>, 2004,
100×80cm, 유화, 개인소장.



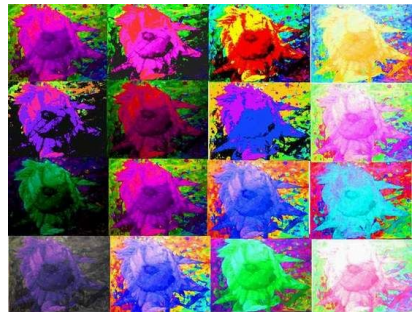
<그림 77>
 황영성
 <가족이야기>, 2004,
 10F, 유화,
 <황영성전화집>수록.



<그림 78>
 진바이양(金百洋),
 <민간->, 2004,
 100×80cm,
 유화.



<그림 79>
 황영성
 <가족이야기>, 2004,
 20M, 유화, <황영성전화집>수록.



<그림 80>
 진바이양(金百洋),
 <해바라기> 2004,
 500×320cm, 유화, 개인소장.



〈그림 81〉
 황영성
 <가족이야기>, 2004,
 200×200cm, 유화,
 <황영성전화집>수록.



〈그림 82〉
 진원장
 <울타리넘어I>, 2004,
 130×130cm, 유화,
 <꿈의 저편-개인화집>수록.



〈그림 83〉
 진바이양(金百洋),
 <꽃-民間>, 2004,
 100×80cm, 유화, 개인소장.



〈그림 84〉
 진원장
 <어머니의 땅에서 II>, 2004,
 97×162cm, 유화,
 <꿈의 저편-개인화집>수록.



<그림 85>
진원장
<어머니의 땅에서Ⅲ>, 2004,
130.3×162cm, 유화,
<꿈의 저편-개인화집>수록.



<그림 86>
진바이양(金百洋),
<民間傳說>, 2004,
163×170cm, 유화, 개인소장.



<그림 87>
진바이양(金百洋),
<民間傳說>, 2004,
163×305cm, 유화, 개인소장.



<그림 88>
진바이양(金百洋),
<民間傳說>, 2004,
163×305cm, 유화, 개인소장.