

2009년 8월

석사학위논문

중국현대미술의 고찰을 통한
언어적 회화표현에 관한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미술학과

최 명 원

중국현대미술의 고찰을 통한
언어적 회화표현에 관한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

Through the observation of Chinese modern art
for the painting represent by character image's study

2009년8월25일

조선대학교 대학원

미술학과

최 명 원

중국현대미술의 고찰을 통한
언어적 회화표현에 관한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

指導教授 陳 元 章

이 논문을 미술학 석사학위신청 논문으로 제출함

2009년 4월

조선대학교 대학원

미술학과

최 명 원

최명원의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 : 김 승 환

위 원 조선대학교 교수 : 진 원 장

위 원 조선대학교 교수 : 조 윤 성

2009년 5월

조선대학교 대학원

目 次

도 판 목 차	i
ABSTRACT	ii

제1장. 序論

연구의 목적	1
연구 방법 및 내용	2

제2장. 本論

제1절. 중국 현대미술의 현황

1.중국미술의 발전배경	4
2.중국 현대미술의 상황	9
가. 사회 환경을 반영하는 중국현대미술	9
나. 중국 현대미술의 다원적 경향	10

제2절. 중국 현대미술의 특성

1.사회주의적 리얼리즘(Socialist Realism)	14
2.중국 아방가르드 미술(China Avant Garde)	16
3.회화로서 실험과 관념미술	17

제3절. 본인의 회화성

1. 작품 형성과 배경	20
가. 중국 길림성에서의 학습기	20
나. 광주미술에서의 영향	22
2. 표현양식의 의미	24
가. 소재로서의 언어	24
나. 회화로서의 색채	27
3. 조형표현의 상징적 의미	28
가. 내안의 그리움 <향수(鄉愁) 이미지>	28
나. 기호로서의 형상	30
제3장. 結論	32
참 고 문 헌	34
부 록	iv

도 판 목 차

[도판 1]상흔·향토(傷痕·鄉土)적 미술	①
[도판 2]85'미술	①
[도판 3]89'미술/샤오루(肖魯)	①
[도판 4]후 89'미술	②
[도판 5]행위예술	③
[도판 6]염속예술(艷俗藝術)	③
[도판 7]새로운 매체예술	④
[도판 8]사회주의적 리얼리즘(Socialist Realism)	④
[도판 9]중국 아방가르드 미술(China avant garde)	④
[도판10]중국 신세대 미술	⑤
[도판11]청춘잔혹회화(靑春殘酷繪畫)	⑤
[도판12]중국 신세대 회화(新生代繪畫)	⑥
[도판13]21세기“후 신세대 회화(新生代繪畫)”	⑥

ABSTRACT

Through the observation of Chinese modern art for the painting represent by character image's study

Cui Mingyuan

Advisor : Prof. Jin, Won Jang

Department of Fine Art

Graduate School of Chosun University

That I want to discuss was the drawing after experiencing nearly 100 year evolution in China. In the 90s in artistic thought and cultural manner's aspects and so on pioneering tends to be mature finally. The drawing after having experienced the 80s's modernism art ideological trend seed, starts in the 90s to have the vanguard truly in China.

This kind of vanguard mainly displays in two aspects: First, vanguard's cultural posture and self-introspection depth; Second, in the image pattern, the visual idea, as well as narrative and the pictorial aspect has carried on the massive visual experiment.

Since the study of Korea, Art study from a new perspective to see contemporary art in China. In the 90s, Chinese Art's vanguard drawing has basically experienced three main stages: The first stage is the 1990s's the "Cenozoic era's painting", On

behalf of Painter is Yue–Minjun and Fang–lijun. The Cainozoic Era drawing mainly expressed north the first half of the 1990s with the political society's one individual political fable narrative as well as the hopeless resistance political emotion. Screen performance as a closed social space with the psychological illusion's color. In the painting of the commitment to realism, expressionism and modernism is a visual exploration of Chinese–style. The second stage, "Cenozoic Era's painting" 'is the main people in this generation of political hopelessness and sense of the existence of empty self–expression. Compares with the `85 new tide, a Cainozoic Era drawing's independent characteristic is from the collective emotion and the ideology expression. The third stage is New generation of painting is Classic young people's Modernism.

The drawing in the 90s's vanguard experiment is nearly omni–directional, even it takes the contemporary art one kind of visual language experiment in the technicality not inferior other medium art. In fact, through the 90s drawing widespread vanguard experiment, the Chinese drawing basically has completed the painting real sense localization.

Study in Korea, I through this new perspective to find my own style of painting and have a new understanding of Chinese contemporary art. No matter which country paintings, it is necessary to retain their national character, but also has a world–wide. Although this is the most difficult creation, but I will great effort for my work in the future for this world of Nationalization.

제1장 序論

연구의 목적

중국의 경제개혁은 문화 및 인간의 이념에 변화를 일으켰고 예술도 마찬가지로 큰 변화의 모습을 드러냈다. 그에 따라 다양한 서양 문화가 밀물처럼 밀려들어와 중국의 현대미술에 큰 영향을 미치고 있다. 전반적으로 보았을 때 비록 서양의 그것들과 비교하면 어느 정도의 거리가 있지만, 어찌 되었건 중국회화가 80년대 현대 미술의 암흑기를 거친 후 90년대에 와서 진정한 의미의 전위성을 갖추기 시작했다고 하겠다. 90년대 이후 글로벌화 의식의 대두와 중국 실험미술은 해외에서 전시되기 시작했고 예술가들이 여러 국제예술대전에 자주 모습을 드러내게 되었다. 이를 계기로 중국의 현대미술은 세계적으로 알려지게 되었다. 그러나 중국의 실험 미술의 체제에도 전에 없던 복잡한 변화가 생겨나기 시작했다. 따라서 중국 현대미술에 있어서 평면 회화의 전위적 실험, 관념성예술의 도입 등은 중요한 의의를 가진다.

중국 현대미술의 전위성은 크게 두 방면에서 표현되고 있는데, 첫째는 문화에 대한 전위적 이해 태도와 그에 따른 전통의식의 구속에 대한 반성을 들 수 있고, 둘째는 이미지의 형태, 시각의 관념, 기록적 회화양식 방면에서의 다각적인 시각 실험을 들 수 있다. 본인은 이러한 시각에서 중국 현대예술에 관심을 가지기 시작하였으며 따라서 중국 현대미술의 특성 및 현황에 대하여 연구의 목적을 두고자 한다. 특히 새로운 시각에서 본 중국현대미술에 나타난 전통문화의 차용이나 현대적 문화 관념의 전환이라는 측면에서 주체와 객체의 대입, 통일적 조화미를 탐색, 연구하고 한국의 미술작품에 대하여 작가자신의 가치관을 통해 비교 분석하여 문화 한계선을 초월한 예술문화의 차이를 연구하고자 하였다.

연구 방법 및 내용

중국현대미술은 사회적 격변이 가져온 다양한 변화와 작가 자신의 가치관 즉, 민족성과 자기경험을 통해 얻어진 시대의 결과물이라고 생각한다. 본인은 중국 현대미술의 현황 및 특성에 대한 연구를 기초로 할 때 거시적 중국 현대미술의 특징 ‘중국적 현대성’은 등소평(鄧小平)¹⁾ 이후 ‘죽의 장막(竹—帳幕)²⁾이 걷히고 경제 개방이 본격화되면서 발전 되었으며 연구과정에서 중국 현대미술과 서양 현대미술이 어떻게 상호 침투, 영향을 통하여 발전하였는지, 전환기 및 역사적 변화 속에서 동방과 서방, 자국(自國)과 세계, 자아(自我)와 타자(他者), 전통과 현대라는 대립을 거쳐 상호 융합(融合)하면서 그 기원과 근거를 모색하였다. 또한 신세대 미술은 문화적 성격과 역사적 기능을 어떻게 재구성하고 가치관과 문화적 의미를 바꿔갔는지를 살펴보았다. 이를 통해 중국 현대미술의 현황 및 발전의 특성과 과정을 연구하였다.

첫째 중국 사실주의 미술과 관련하여 중국의 현대미술에서 실험미술의 주변성과 창조적 정신을 구비하게 되었으며 중국실험미술 경향이 보다 뚜렷하고 전위적인 의미를 지닌다는 사실이다. 둘째 중국 현대미술의 주류인 전위미술에 대해 사회적

註1) 등소평(鄧小平):중국의 정치가. 마오쩌둥과 화궈펑 이후, 실권을 장악하고 엘리트 양성, 외국인 투자 허용 등 실용주의노선에 입각한 과감한 개혁조치를 단행하여 중국경제를 크게 성장시켰다. (1989년 4월 천안문사건 무력 진압)

2) 죽의 장막 [竹—帳幕, bamboo curtain: 1949년 이래 중국의 대비공산권(對非共產圈) 여러 나라에 대한 배타적 정책을 가리키는 용어]중국과 자유진영의 국가들 사이에 가로놓인 장벽을 중국의 명산물인 대나무에 비유하여 이르는 말이다. 소련의 대비공산권 여러 나라에 대한 폐쇄정책을 가리키는 ‘철의 장막(iron curtain)’과 구별하여 1949년 이래 중국의 똑같은 배타적 정책을 가리킨다. 철의 장막이란 제2차 세계대전 후 소련과 동유럽 공산주의 국가가 채택한 정치적 비밀주의와 폐쇄성을 자유주의 진영에서 비유적으로 이르는 용어로, 영국의 윈스턴 처칠(Winston Churchill)이 1946년 미국을 방문하였을 때 한 연설에서 처음 사용하였다. 주로 저널리즘 등에서 쓰였다.

영향성의 큰 흐름은 사실주의에 편향되어 있으며 그것은 중국 사람들의 사회주의 사상 또는 민족성의 의식으로 자리를 잡고 있다. 셋째는 전위미술의 한 개념인 예술사상의 다양성이나 진보적인 관점에서 보았을 때, 중국의 90년대 미술은 확실히 그 전위성을 확보했다고 말할 수 있다. 다시 말하면 중국에 있어서 서양미술은 그 도입 후 근 100여 년 동안의 변천과정을 거쳤으나 진정한 의미의 예술적 성숙은 90년대에 와서야 그 발전적 전환기를 맞이하였다. 중국 현대미술은 이러한 역동적인 변화를 담아 시각적인 자극을 극대화하게 되었다.

중국 현대미술의 발전 과정은 본인에게 실험미술로서 지대한 영향을 부여하였으나 한국에 유학하는 동안 한국문화를 받아들이면서 작품의 확정적인 작업을 이루지 못하였다. 이는 한중(韓中) 양국의 문화는 서로 차이를 가지면서도 또한 상호 보완적인 관계를 가지기도 하는 시각에서 볼 때 문화적, 예술적 혼돈의 변화를 겪었기 때문이다. 따라서 중국인으로서 중국의 현대미술을 소개해야겠다는 생각으로 중국 현대미술의 특성 및 현황을 연구대상으로 선택하게 되었으며 한국에 와서 한국식 교육방법과 지역문화의 차이를 수용, 새로운 시각으로서 중국 현대미술과 앞으로의 본인의 작품방향성과의 관계에 대한 심도 있는 연구가 이루어져야 하겠다.

제2장 本論

중국의 현대미술의 역사는 1985년 새로운 미술활동의 전개로부터 시작됐다. 1985년부터 1989년까지가 태동기였고, 1990년부터 2005년까지가 발전기 있다면, 2006년부터 현재까지는 폭발적인 확장시기라고 볼 수 있다.

제1절. 중국 현대미술의 현황

현대 중국문화의 발전에 주요한 작용을 한 요소로 서양문화의 중국에 상륙을 들며 중국 사회주의의 방식으로 생각하고 중국미술의 민속적인 변화를 볼 수 있다. 또 다른 요소는 서양의 근·현대 사회를 현재 전세계 각국의 본보기로 여기는 것인데, 중국 전통적 사회에서 현대적 사회로 변해가고 있다고 본다. 전반적으로 중국 현대미술의 현황에 대한 중요한 미술시기와 오늘날의 미술이 다양한 경향으로 변모하고 발전하였다. 시기 분류하며 1980년대 말 중국 아방가르드 미술이 등장한 이후 새로운 조형언어를 담은 여러 경향의 미술이 봇물처럼 등장한다. 1990년대 중국미술의 이런 다원화는 중국작가의 서구미술계 편입이 촉매제가 되었다. 그 이후의 중국 현대미술은 점차 개성화, 다원화로 나아가는 추세이고 급진적인 예술조류는 구체적인 예술현상으로 대체되었다.

1. 중국 현대미술의 발전배경

중국 현대미술의 발전배경을 개괄적으로 분석하면 마오쩌둥(毛澤東) 시대(1949~1976), 개혁 개방시대(1976~1989)와 글로벌 시대(1989~현재)이다. 첫 번째 시대배경은 중화인민공화국(中華人民共和國) 건립이 선포되었기 때문에 계급 소멸을 위한 토지 개혁을 통해 공산 혁명을 진행했고, 대외적으로는 소련(蘇聯)과 사

회주의 연대를 형성해 국제적인 냉전 체제를 고착화 했다. 이때 중국미술은 사실주의 기법으로 중국화 개량(改良)과 민족의식 고취를 부르짖고, 모더니즘 운동의 참여였던 많은 작가들은 본격적인 사회주의 사실주의 미술 교육과 발전을 위해 소련에서 전문가를 초빙하여, 그로부터 영향을 흡수하기도 했다. 그러나 중국내부 문화대혁명(文化大革命)³⁾이 진행된, 초기 사회주의 미술에 비해 이 시간동안의 회화특징은 빨갈게 빛나고 강렬한 조형과 색채의 특징들은 이후 개혁 개방시대 예술가들의 창작에까지 지속적인 영향을 미쳤다.

1979년 중국의 개혁개방(改革開放)에 따라서 문화 미술계의 해방으로 인한 외국 사조를 유입하고 서방의 현대예술 이념과 예술언어를 일방적으로 모방하던 차원이었다. 이 종료된 예술가들은 현실에 대해 흥분과 수식을 제거한 사실적인 표현이야말로 잃어 버린 진실을 되찾는 방법이라 생각했고 사실주의 회화를 그리기 시작했다. 이러한 1980년대 초에 상흔·향토(傷痕·鄉土)[도판1]적 미술은 문화대혁명(文化大革命)시기의 비극적인 사건이나 지식청년으로서 농촌에서 겪은 일화들을 소재로 삼았다. 그들은 문화대혁명의 비극과 사람들의 상처를 그려내고 이를 통해 인간성의 회복을 주장했다. 회화로 향토적 풍경을 묘사함으로 중국미술의 정치적 색채를 씻어 내고자 한 것이었다.

1985년 이후 서방예술 중 모더니즘이 중국예술에 미친 충격으로 인해 급진적 아방가르드 운동이 확산되었다. 중국의 젊은 예술가들은 ‘현대미술’이나 ‘전위예술(前衛藝術)’을 ‘중국정결(中國情結)’을 지닌 현대적인 것이라는 상상 속에서 창작하였다. 당시 예술의 주제는 철학적이었고 사고의 원동력을 주로 서방의 근·현대 철학에 두기도 했으며 아울러 서방의 근·현대철학의 가치판단 기준으로 중국의 고전 철학과 예술을 결정 지움으로써 많은 사람들 에게 비판을 받았다고 볼 수 있다. 이

註3) 문화대혁명(文化大革命1966.5~1976):사회주의에서 계급투쟁을 강조하는 대중운동을 일으키고, 그 힘을 빌어 중국공산당 내부의 반대파들을 제거한 일종의 권력투쟁이다. 마오쩌둥 사망 후 중국 공산당은 문화대혁명에 대해 ‘극좌적 오류’였다는 공식적 평가를 내렸다.

러한 점은 결국 그 당시 중국국정(中國國情)은 개혁 개방시대의 바탕으로 정신적 공간에서 서방문화가 적절하게 들어왔기 때문이고 미술운동의 변화의 과정이라 볼 수 있다. 그때 유행했던 것은 ‘85 미술’[도판2]로 대표되는 새로운 조류의 미술운동(新潮美術運動)⁴⁾이었다. 이때부터 중국은 ‘사회주의적 사실주의’ 강령이나 ‘정치를 위한 미술’이라는 구호가 약해지고 회화 언어는 상대적으로 개방되고 표현의 폭도 넓어졌다.

1987년에서 1989년 사이에 순수성과 아카데미한(academic)기교를 이용하여 ‘85미술 새로운 조류’의 철학과 문학적 의미를 씻어 버리고자 한 것이었다. 이런 현상이 나타난 것은, 중국 현대미술이 사회주의적 문예이론과 사상, 계급 해방이라는 커다란 이상 속에서 전개됐고 이것은 미술로 하여금 부담할 수 없을 만큼 무거운 사상을 짊어지게 했기 때문이다. 이런 현상은 모두 합리적인 이유를 가지고 있었다. 그러나 미술의 순수성은 사상적 가치의 표방에 있는 것이 아니라 창조성에 있다. 1960년대 미니멀리즘(minimalism)은 미술 외적 요소를 씻어 내기 위해 색채나 조형 그리고 재료적 측면에서 ‘표현의 극소화’를 추구했다.

이런 관점에서 볼 때 상해(上海)나 항주(杭州)등 지역의 작품은 실험적 경향이 별반 차이가 없어서 새로운 느낌을 주지 못할 수도 있다. 그러나 중국의 문화적 배경으로 볼 때 상해와 항주의 작가들이 광범위하고 대대적으로 미술을 실험한 것은 고루한 회화를 변화시키고 새로운 매체의 보급과 미술의 다원적 틀을 형성하는 데

註4) 미술운동(新潮美術運動)에 참여했던 주체는 1950년대에 태어나 “문화대혁명(文化大革命), 지식 청년(知識青年)” 시대를 거친 경력이 있는 젊은 예술가들인 것이다. 그들은 본래 유행했던 정치적 주제를 철학적 주제로 대체하고 서방의 모더니즘(Modernism)예술의 각종 예술언어나 방식(예를 들면 표현주의, 입체주의, 추상주의, 포토리얼리즘, 행위예술, 설치예술, 비디오 아트 등)으로 사실적 예술언어를 확대하였다. 또한 프리드리히 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 독일 철학자)이래로 서방의 여러 유파의 철학적 저서들을 탐독했으며 철학적 명제들을 토론하는데 즐거운 시간을 보냈다. 예를 들면 생명, 존재, 성, 인성과 자아 등의 주제를 논함으로써 이상주의적 색채가 농후하게 되었다. 이때 중국 전역에 걸쳐 수많은 미술단체의 성립과 빈번한 전시회, 미술잡지 창간 붐 등의 특징을 가진다.

중요한 의의를 가지고 있다.

여기서 두 번째 개혁 개방시대 배경에서 중요한 전시회가 있었다. 1989년에 <중국 현대 예술전>(中國現代藝術展)[도판3]이 개막되었고 중국 역사상 최초로 제도권의 상징인 중국미술관⁵⁾에 설치, 행위 예술을 비롯한 다양한 전위 작품들이 전시되었다는 전시이다. 이 전시는 주로 1986년부터 각 지역에 분산된 '85 신사조 운동'을 전국 단위의 전시로 제도권의 허가를 얻기 위해 무산 끝에 사실상 '85 미술'이 쇠퇴기로 접어든 1989년에야 실현되었다.

1989년의 천안문(天安門) 사태⁶⁾ 시기 작품들은 전체적으로 순수한 경향을 띠며 '중국89 미술'이 사회성과 정치성에 지나치게 경도되는 것을 반대하는 태도를 보였다. 그들이 반복하여 강조했듯이 “물체와 정해진 공간이 만날 때 우리가 관심 있어 하는 것은 물체와 공간이 어떻게 다른 방식으로 정의 내려지느냐가 아닌 어떻게 직접적으로 묘사될 수 있느냐 하는 문제다.” 중국 행위예술의 작가인 셔루(肖魯)[도판3]의 말한다. '중국89 미술' 그룹에 속한 작가들은 평면회화에 중국 사실주의에 대항하여 많은 견해를 보이며 순수성을 추구함으로써 작품에서 사회성·정치성을 씻어내고자 한 것은 중국 현대미술에서 이미 두 차례 나타났던 현상이다.

1989년에 세계는 동양과 서양에서 대사건을 경험하는데, 하나는 동구 사회주의의 몰락이라는 대변혁이었고, 다른 하나는 바로 중국의 천안문 사태이다. 중국의 지식인들이 경험한 이 두 사건은 중국의 이후사회 발전에 지대한 영향을 끼쳤다. 1989년부터 지금까지 글로벌 시대는 중국 현대미술의 세 번째 발전배경을 구분하

註5) 중국미술관(中國美術館): 국가급 미술박물관으로, 중국의 근현대 예술작품을 위주로 전시, 소장, 연구를 하고 있다. 박물관의 점유면적은 약 3만㎡이며, 전시장 면적은 6천㎡이다. 1962년에 준공된 중화인민공화국 건국 10주년 기념 건축물 중 하나이며, 중국 최대 규모의 미술관이다. 중국미술발전의 과정뿐 아니라, 중국현대미술의 발전에 관하여 전시장이다.

6) 천안문(天安門) 사태란, 1989년 6월 4일 베이징의 천안문 광장에서 철야 연좌시위를 벌이던 학생·노동자·시민들을 정부가 계엄군을 동원해 탱크와 장갑차로 해산시키면서 발포, 많은 사상자를 낸 사건.

다. 시작은 ‘후 89미술’ 7)[도판4] 이란 1989년 <중국 현대예술 전>과 천안문 사건 이후로 중국 예술계에 나타난 포스트모더니즘(post modernism) 성향의 전위 미술이다. 그리고 ‘지식청년(知識青年)’을 체험하지 못한 1960, 1970년대 출생의 예술가들이 예술계에 활약하기 시작하였고 1990년대 초기에 신세대 예술현상(新生代藝術現象)은 중국에서 널리 성행했는데, 이것은 몇 차례 국제전시를 통해 냉전이 종결된 서구미술계에 주요한 의제(議題)로 떠올랐다. 이때에 순수한 격정과 이상주의로 몰들었던 초기 아방가르드 운동이 사라지고 사회와 인간관계는 급속히 냉각되었다. 냉소와 허무만이 그들의 언어가 되었다. 술과 도박으로 소일하며 사실주의를 바탕으로 한 초현실주의에 경도되거나, 팝아트나 표현주의 양식을 차용하여 자신의 통속성을 거칠게 파헤쳤다. 이러한 신세대 예술현상(新生代藝術現象)을 미술평론가 리시엔팅(栗憲庭)은 ‘냉소적 사실주의’와 ‘정치적 팝(POP)’으로 묶어 내고 있다. 동시에 중국 현대미술계를 난처하게 만들었다. 이 새로운 경향은 처음부터 일종의 다각적인 탐색의 틀을 형성하였다.

1996년 이후 중국 현대미술에 있어서 중요한 분수령이 된다. ‘원명원(圓明園) 사태’⁸⁾으로 알려진 이 사건은 중국 인권(人權)의 대표적 사례로 서구에 알려졌고, 구성원의 반을 차지하던 화가들에게 외국 미술관과 화랑의 눈길이 쏟아졌다. 이에 따라 다양하고 다원화된 형식과 장르가 고르게 발전하기 시작한다. 설치나 영상, 사진 작업이 자리를 잡는 것도 1996년 이후의 시기이다. 중국 현대미술이 진정 국경을 넘어 해외에서 본격적으로 조명을 받기 시작한 것도 이때부터였다. 또 중국경제가 탄력을 받아 안정적인 고도성장으로 진입하는 시기이기도 하다. 이러한 정치적

註7) ‘후89미술’이란, 1993년 홍콩 한아트 갤러리(Hanart gallery)에서 주최된<후'89'중국신예술전>에서 유래한 개념으로 전시의 주요 부분을 차지한 완세현실주의(玩世現實主義), 정치팝(politically POP Art) 등을 비롯하여 '85미술에 반기를 든 경향을 일컫는 것이다.

8) ‘원명원(圓明園) 사태’: 天安門(천안문) 사태 이후 반체제 지식인들이 모여 살던 원명원이 중국정부에 의해 강제 해산된 1996년은 중국 자유주의자에 대한 공산당(共産黨)의 승리이기도 하지만, 역설적이게도 중국 현대미술의 승리이기도 했다.

안정과 경제적 자신감이 전 시기의 경험들과 어우러져 각각의 개성으로 발현되고 있다. 실제로 지금의 중국 현대미술은 지난 두 시기와 비교할 수 없을 만큼 다양하게 변화되었다.

2. 중국 현대미술의 상황

가. 사회 환경을 반영하는 중국현대미술

80년대의 급진적 아방가르드 운동의 수혜를 입은 작가들을 가리켜 ‘차이나 아방가르드(China avant garde)’ 세대라고 부른다. 1989년 천안문 사태의 충격으로 작품 속에 사회적, 정치적 의미를 담아내기 시작한 작가들이다. 이들은 중국 현대미술을 돌로 나눈다. 첫째가 ‘차이나 아방가르드 해외 망명파(亡命派)’로, 1989년 천안문 사태에 즈음하여 외국으로 망명해 활동하는 작가들이다. 이들의 화풍은 20년 가까운 망명 생활로 유럽의 새로운 흐름을 민감하게 받아들여, 세계 미술계에서 일찍부터 주목을 받아왔다. 20년 가까이 외국 생활을 한 이들은 유럽의 새로운 경향을 신속하게 반영했고, 국제미술계에서 일찍부터 주목 받았다.

둘째가 ‘국내파(國內派)’이다. 천안문 사태에 이어 1996년 원명원 사태를 겪으면서도 중국 국내에 남아 꾸준히 작업하고 있는 작가들이다. 다소 고립된 환경에서 작업에 몰두하여 독특한 화풍을 확립했다. 국내건 국외건 세기 말과 세기 초를 넘나들며 지난 20여년을 살아온 동시대 작가들은 ‘제3세대작가’로 구분된다. 제3세대 작가들은 원명원 사태이후 본격적인 활동을 시작했다. 이들의 작품들은 차이나 아방가르드 세대와는 달리 다양한 스펙트럼(spectrum)방식으로 보여준다. 위 세대와 달리 이데올로기에서 벗어나 다양한 스펙트럼을 보이는 것이 특징이다. 이 중에서 천안문 사태 즈음 외국으로 망명한 작가와 국내에 남아 활동을 유지한 작가들이 나뉜다. 전자는 외국에서 활동하며 일찌감치 서양 미술계에 알려졌고, 후자는 고립된 상태에서 자신들만의 독특한 화풍을 발전시켰다. 전반적으로 봤을 때 중국미술

에 대표적인 미술형세는 주로 ‘후89미술’[도판4], ‘완세현실주의(玩世現實主義) 9)’, ‘정치 팝(politically POP Art) 10)’, ‘염속예술(艷俗藝術)’, ‘여성미술 11)’이다.

나. 중국 현대미술의 다원적 경향

중국 현대미술의 경향을 살펴 볼 때 천안문 사태 이후 미술의 정치적 색채를 이용하여 서구에 관심을 일으킨 중국 아방가르드 미술이 있으며, 다른 다원적 중국 현대미술의 경향에서 정치적 색채보다는 실험성과 문학의 의미를 통해 전통에서 현대로 발전하고 있다.

다원적 큰 경향으로 먼저 행위예술을 들 수 있다. 1987년과 1992년은 중국에 행위예술이 집중되었던 해였다. 1987년 자신을 포함하여 문화적 정취가 물씬 풍기는 만리장성(萬里長城), 원명원, 명릉(明陵)을 소재로 삼았던 작품들에는 당시 문화 열풍과 일맥상통하는 문화 비판 경향이 담겨 있었다. 1992년 행위예술은 다각적인 형식으로 팝의 색채를 띠었다. 런지엔(任戩)등의 “태양100”행위사건은 마오쩌둥의 100주년 기념일에 의무적으로 청소를 하는 등의 마오쩌둥 시대의 행위를 통해 도덕이 무너져 내리는 오늘의 현실을 풍자한 것이다. 1994~1995년의 행위예술은 신체언어를 더 강조하였고 자학적인 형식으로 내면의 억눌림 혹은 기타 관념들을

註9) 완세현실주의(玩世現實主義)天安門(천안문) 사태이후 중국사회에 팽배한 허무주의 정서는 곧 문화 예술계에 반향을 불러일으켰다. 대표작가 팡리준(方力鈞), 송용홍(宋永紅)등은 건달, 바보, 강패, 변태 등을 등장시켜 그들의 무력함, 실없음, 싱거움, 야유, 조소(嘲笑), 변태 행위 등을 통해 인간과 사회에 대한 회의(懷疑)와 조소(嘲笑)를 표현했다.

10) 정치팝(politically POP Art)대표작가:왕광의(王廣義)의 말한'사회 효과'(社會生效):이념적 효과가 아닌 현실방면의 효과) 발언은 여전히 엘리트적이고 군자(君子)적인'85세대 예술가들을 깊이 자극했다. 때마침 중국 사회에는 '마오쩌둥 열(毛澤東熱)'이 유행했다.

11) 여성미술: 1990년대 중국 미술계에 일어난 서구의 페미니즘과 1980년대 이후 중국에서 전개된 여권 논의 애서 비롯되었고 중요한 움직임은 여성미술 운동이었다. 대표작가 차이진(蔡錦)이다.

표현하였다. 이 시기의 가장 대표적인 작가는 마리우밍(馬六明) 12)이다.[도판5]

키치 스타일 ‘염속예술[도판6]’은 작가들에게 많은 영향을 끼친다. ‘염속예술’은 비판적인 예술이고 중국 대중 사회의 통속성을 직접 다루는 예술이다. 이들은 ‘완세현실주의’에서는 정면적 비판을 거부하는 반이상주의(反理想主義) 전통을, ‘정치팝’에서는 명쾌하고 단순한 시각적 효과와 대중적 통속성 물려받았다. ‘염속예술’은 중국 대중문화의 저속하고 노골적이며 둔감하고 판에 박힌 특성을 더욱 강조하여 거기서 느껴지는 거부감을 통해 대중문화에 대한 풍자를 표현했다. 그러나 중국의 ‘염속예술’은 지식인의 입장에서 통속적이 풍속을 분석하고 그 본질과 핵심을 드러내기보다 대중적 일상의 어리석음, 황당함, 저속함, 둔감함에 동화되어 그것을 그대로 옮겨놓는 방식을 취했다. 즉 비판과 동화(同和), 풍자(諷刺)와 찬양(讚揚)속에 애매한 태도를 취한 이들은 결국 “지식인으로서 갖는 비판 의식과 열정”이라는 의무감과 이상마저 평범한 것을 시켰다.

20세기 중국의 민간문화(民間文化)에 대한 조롱이라 할 수 있다. 문화의 통속적 줄곧 20세기 중국문화의 주된 가치기준이었고 이러한 가치기준의 확립은 힘든 여정을 거쳐 실현된 것이기 때문이다. 그들은 예술이 민중을 환기시키는 기능을 해줄 것을 주장하였고 이와 연화(年畵, 새해에 붙이는 그림)를 이용한 상업광고가 널리 유행하였다. 그 후 수십년 동안 농민예술을 비롯한 주류 미풍(美風)은 연화의 특징을 받아들여 매끄럽고 농염(濃艷)한, 명절을 축하하는 통속적인 ‘국풍(國風)’을 만들어 냈다.

다음으로 큰 경향은 새로운 매체의 실험이다.[도판7] 서양의 당대 예술을 응용

註12) 행위예술의 대표작가 마리우밍(馬六明)인데 그는 자신의 신체를 적당하게 이용하여 예쁜 남녀 어린이의 얼굴을 만들거나 벌거벗은 남녀 또는 남녀동체의 형상을 만들어 이 형상을 하고 자위를 연기하기도 하고 생선을 끓이기도 한다. 또 그는 자신의 생식기와 입 사이에 관을 씌워서 입과 생식기를 소용없는 기관으로 만들고 생선을 중국 전통의 ‘성’관념의 상징으로 사용하였다. 마리우밍의 이런 작품은 성적 의미를 가지고 있으며 남녀동체의 형상으로 표현한 성은 인성(人性)에 대한 진실한 체험을 표현한 것이다.

하여, 대중매체가 등장하여 사람들의 생활을 본격적으로 장악하던 20세기 초중반 그것은 철학적 혹은 예술적 하나의 반성대상이다. 바로 이런 중국에서 새로운 유형인 비디오 아트의 특징은 회화, 음악, 조각 그리고 매체 키네스코프(kinescope)를 통해서 움직이는 이미지 즉, 움직임을 따라 새로운 공간을 창출하며 그 공간은 무한한 시간적 흐름을 가진다. 중국에서 이러한 매체예술에 대한 철학적 언급이 있었다면 대중매체가 사람들의 사고를 피상적으로 만들 뿐이며, 매체의 예술시험은 획일적인 여론(輿論)의 형성에 기여할 뿐이라는 비판적인 시각이 대부분이었다. 이런 주목할 만한 작가는 자신의 언어습관을 근거로 하여 생활 속에 숨겨진 의식형태를 찾아내 이러한 언어의 패권과 의식형태가 어떻게 일상생활 속에서 어떻게 생산(生産) 되는지를 탐색한다. 중요한 것은 자신의 예술을 통해 생산을 한다는 것이고 여기서 예술언어와 일상 언어를 통해 작가와 생활의 새로운 관계를 창작해 볼 수 있다. 다시 말하면 중국 매체미술은 작가들이 다양한 물품(物品)은 매체로 이용하여 욕망의 세계를 표현했고 작품에 희극적이고 촌스러운 느낌이 들게 하여 자기 내면의 어쩔 수 없는 감정을 조롱하고 있다. 그리고 전시 관념과 실재 사이의 모순적 현상을 통해 국제적인 폭력과 식민주의, 제3세계와 같은 것들이 생활에 주는 영향을 표현하려 했다.

총결(總結)하며 중국의 예술인들이 지역적 문화의식과 현대문화의 의식을 제대로 표현해 낼 수 있게 될, 중국 전위예술(前衛藝術)을 전향하며 국제화, 체제화의 길이 걷기 시작하였다. 측면에서 볼 때 중국미술은 전통유교사상의 영향을 받아 문화적 포용성을 지니고는 있지만, 반드시 현대화 되어야겠다는 결심을 하게 되었다. 그러나 중요한 것은 어떻게 중국적인 것을 표현하는가에 달렸다. 문화적 계선을 초월한 동·서 문화를 상호 전화시켜 시각언어로 사상과 현실 문제를 표현한 예술이 되어야 한다. 이것은 대다수의 세계를 향해 전진하는 중국예술가들이 추구하는 공동의 목표이며 또한 국제예술계 중국예술가가 세계적인 예술가인가 아닌가를 판단하는 기준이기도 하다. 중국특유의 체계를 건립하려면 중국예술은 반드시 방법론적 차원에서 중국적인 것을 찾아야 한다. 소유의 중국적인 것은 일종의 전통예술과 서

양현대예술에 대한 심각(深刻)한 철학, 문화, 예술차원에서의 재정리된 새로운 예술언어와 방법이기 때문이다. 이러한 예술언어와 방법은 기타 민족이나 문화권에서도 서로 공유할 수 있다.

제2절. 중국 현대미술의 특성

서양현대미술의 방법론이 중국 현대예술가들에게 미친 영향은 과거 중국미술의 단일적인 경향에 대한 일종의 반대였고 다원적 실험이었다. 동시에 역사의 필연이기도 하였다. 서양현대미술의 대해 중국식 습관적 입장에서 이해가 충분하지 못해 도구적인 차용의 경향을 보인다는 사실이다. 80년대 이후에 중국현대미술의 자율적인 형식주의는 자기가치의 존중과 표현주의를 통하여 인간의 독자성과 불가지적인 비이성, 개체와 자아에 대한 강조라 할 수 있다. 다시 말하면 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)¹³철학사상과 실존주의가 자아의 표현에 근거를 마련해 주었다는 것이다. 이는 임마누엘 칸트(Immanuel Kant)¹⁴의 형식주의 미학의 자율성(自律性)이 진화된 것이다.

중국현대 미술평론가 리시엔팅은 이렇게 말한다. “중국 현대미술 발전의 근본적인 계기는 예술의 자율적 언어의 변혁이나 다원화 따위가 아니며 정치적 환경의 순간적 변화에 있었던 것도 아니다. 오히려 역사적 단계 내지는 민족적 문화 가치

註13) 지그문트 프로이트(Sigmund Freud):오스트리아의 신경과 의사, 정신분석의 창시자. 히스테리 환자를 관찰하고 최면술을 행하며, 인간의 마음에는 무의식이 존재한다고 하였다. 꿈·착각·해학과 같은 정상심리에도 연구를 확대하여 심층심리학을 확립하였다. 국적: 오스트리아, 활동분야: 심리학, 출생지: 오스트리아 모라비아(현재 체코) 프라이베르크, 주요저서: 《꿈의 해석》(1900)

14) 칸트(Immanuel Kant, 1724.4.22~1804.2.12):독일의 철학자. 서유럽 근세철학의 전통을 집대성하고, 전통적 형이상학을 비판하며 비판철학을 탄생시켰다. 저서에 《순수이성비판》, 《실천이성비판》, 《판단력비판》 등이 있다. 국적: 독일, 활동분야: 철학, 출생지: 독일 괴니히스베르크(지금의 칼리닌그라드), 주요저서: 《순수이성비판》(1781)

체계의 초월에서 비롯된 것으로 보는 것이 맞다. 이렇게 인식했을 때야만 중국 현대미술의 출현에 새로운 문화적 환경을 만들어낼 수가 있는 것이다. 혹은 이러한 초월 자체가 현대미술의 한 부분을 이룬다고 해야 맞다.”

여기서 하나의 미술에 대한 사고(思考)는 인간의 문제와 중국 문화의 문제에 근거를 두고 있는 것이다. 인간과 인간의 가치, 즉 인도주의와 인성론적 인권(人權)의 가치관에 대한 찬송이다.

1, 사회주의적 리얼리즘(Socialist Realism)

사회주의 리얼리즘은 현실을 그 혁명적 발전에 있어서 올바르게 역사적 구체성을 가지고 묘사할 것을 예술가에게 요구한다. 그때 예술적 묘사의 진실성과 역사적 구체성은 근로자를 사회주의정신에 있어서 사상적으로 개조한다. 사회주의적 리얼리즘은 본래 소비에트 연합(Soviet association)¹⁵⁾에서 공식적으로 인정되는 예술의 형태를 일컫는 말이다. 사회주의적 리얼리즘은 소비에트 문학과 문학 비평의 가장 기본이 되는 방법이다. 사회주의적 리얼리즘은 작가로 하여금 혁명적 발전에 있어서 리얼리티를 진실되고, 역사적으로 명확하게 표현하도록 요구한다.

더군다나 진실성과 리얼리티에 대한 예술적 표현의 역사적 명확성은 사회주의의 정신 안에서 노동자의 교육과 이데올로기(Ideology)적 전환이라는 과업에 반드시 연결 있어야만 한다. 일반 노동자들에 대한 이데올로기적 교육을 지향하는 이러한 사회주의적 리얼리즘은 중국의 사회주의라는 환경 안에서 또한 그에 맞춰 다양하게 나타났다. 각종 선전물부터 어린아이들을 위한 만화까지 프로파간다(propaganda)적 사회주의적 리얼리즘 예술은 중국에서 지배적인 것이었다.

그러나 1979년 개혁개방의 정책으로 서구 사조의 유입과 함께 문화적 해빙기를

註15) 소비에트 연합(Soviet association):소련은 1922년부터 1991년까지 존재했던 여러 소비에트 사회주의 공화국으로 구성된 최초의 사회주의 연방 국가이다.

맞으면서 중국의 아방가르드가 시작되었다. 일면 극단적인 자본주의의 형태들이 현재의 중국을 포장하고 있으나 영연히 자유라는 본능적 표현욕의 길목에 서면 중국은 철저한 사회주의의 잣대에서 중국은 여전히 모순투성(矛盾鬪性)이다. 하지만 아방가르드 운동은 1989년 천안문 사태를 겪으면서 그 기세를 꺾었고. 지식인들은 냉소와 조롱으로 가득 차게 된다. 이 사건이 바로 지금의 중국현대미술의 발전에 불을 지피는 계기가 되었다. 많은 지식인들이 외국으로 나가면서 세계와 교류하게 됨으로써 중국의 미술이 알려지게 되었고, 사실주의적인 작품을 위한 미술 교육에 의해 탄탄한 기법을 지닌 작가들의 역량과 공산주의와 자본주의 패러다임의 혼합에서 나오는 독특한 인상으로 인해 중국 현대 미술은 전 세계적인 주목을 받기 시작하였다. 중국 현대 미술의 제1세대라 불리는 이들에 이어 나타난 제2세대는 그 표현에 있어서 좀 더 자유롭고 다양한 모습을 띄게 된다. 문화 혁명에 의해 지배를 받으면서도 직접적으로 경험하지 않은 많은 작가들은 그 혼재 안에서 자신의 정체성을 찾기 위한 노력을 작품 안에서 표현한다. 사실 중국현대미술의 흐름은 문화적 혼돈 안에서 작가들이 자신의 정체성을 찾기 위한 여정과 일치한다고 할 수 있다. 문화적 자아 성찰의 부재 안에서 갑자기 밀려든 서구 문화의 물결은 사회적, 문화적 모순을 자아냈고, 그러한 혼돈과 모순 안에서 작가들에게 정체성을 찾기 위한 자아 성찰은 피할 수 없는 것이었다. 바로 이러한 사춘기적 요소가 새로움에 목말라하고 있던 미술계의 주목을 받게 된 이유이기도 하다. 현실에 있어서 냉소를 던지고 모순적인 사회에 대해 풍자를 하는 작품부터 중국 고전에 대한 향수, 또는 이에 대한 현대적 재평가를 보여주는 등의 다양한 작품들은 중국의 현실 안에서 작가적 정체성의 모색의 맥락 안에서 이해될 수 있을 것이다. [도판8]

2, 중국 아방가르드 미술(China avant garde)

최근 10년간 서구에 소개된 중국미술의 큰 조류는 중국 아방가르드 미술이다. 중국 아방가르드 미술이 중국 현대미술의 일부분일 뿐, 이것이 중국 현대미술 그 자체는 아니며, 지금 중국 현대미술은 내부적인 독자적 힘만으로 홀로서기를 해야 할 전환기라고 주장한다.

중국 현대미술은 간략하게 살펴보았듯이 중국 현대미술은 자본주의와 사회주의의 대립과 공존이 함께하는 독특한 정치·경제적 환경에서 비롯되었다. 미술이 미술 외적인 요소, 즉 정치나 사회와의 대립과 긴장을 통해 회화 언어를 단련해 왔다는 의미에서만 이 시기를 중국 아방가르드 미술라고 지칭할 수 있다. 중국사회가 상대적으로 민주화되고, 중국 국립현대미술관에서 작가의 작품을 수용하는 지금의 시점에서 ‘중국 아방가르드’의 강조는 작가들의 작품세계를 왜곡하고 왜소화시킬 위험이 있다. ‘중국 아방가르드’는 ‘중국 현대미술’의 일부분일 뿐이지 절대적 용어는 아니다. 서구미술계가 중국 아방가르드를 중국 현대미술의 동의어로 만들어 중국의 인권 상황을 비난하며 상업적 성공을 거둔 것이 그 대표적인 경우다. 현(現)단계 중국미술계는 바로 이 점에서 매우 중요한 전환기라고 할 수 있다. 사회·정치 등 외부적 긴장에 의지해 성장해 온 중국 현대미술이 미술 내부의 독자적 힘만으로 독립할 수 없다. 이 점은 중국작가들을 함께 풀어 나가야 할 문제이기도 한다. 16) [도판9]

註16) 중국 아방가르드 미술의 대표작가들:①차이나 아방가르드 해외 망명파 /황용핑(黃永彬), 차이궈창(蔡国强)[도판9], 쉬빙(徐冰)[도판7], 구원다(谷文达)등. ②차이나 아방가르드 국내파 / 왕광이(王廣義)[도판4], 장샤오강(張小鋼)[도판8], 위에민준(岳敏君)[도판8], 양샤오빈(楊少斌)등 ③제3세대작가/ 류젠화(劉建華), 류웨이(劉偉), 지다춘(季大純), 루오 3형제(羅氏三兄弟)

3, 회화로서 실험과 관념미술

중국 회화가 80년대 현대 미술의 암흑기를 거친 후 90년대에 와서 진정한 의미의 전위성을 갖추기 시작했다고 하겠다. 광범위한 전위적 실험은 100여 년 전에 중국에 도입된 서양회화로 하여금 진정한 중국적인 회화로서의 결과로 나타났었다고 볼 수 있다. 90년대부터 중국 현대 미술에 있어서 평면 회화의 전위적 실험, 관념성예술의 도입 등은 중요한 의의를 가진다. 이러한 예술실험은 중국의 회화로 하여금 현대예술의 범주로 들어오게 하였다. 이것이야말로 90년대 중국 전위적 회화의 걸출한 업적인 것이다. [도판10]

90년대 중반기부터 중국회화에 있어 관념성 예술 실험은 그 절정에 이른다. 이러한 모색과 실험 시기의 주요 특징은 크게 두 방면에서 표현되고 있는데, 첫째는 회화가 관념예술과 설치예술의 실험적 성격으로부터 상당한 압력을 받고 있다는 것이다. 둘째는 도상모식, 시각관념, 서사성과 회화양식 방면에서의 다각적인 시각 실험을 들 수 있다. 또 90년대 중국의 전위미술은 몇 단계의 주요한 변천 과정을 거쳤는데, “신세대 미술(新生代繪畫)”[도판11]은 희망 없는 정치적 상황과 허무한 생존에 대한 표현이고¹⁷⁾, 포스트사회주의시기의 정치소재 회화이다¹⁸⁾. 그리고 “청춘잔혹회화(青春殘酷繪畫)”[도판12]에 70년대 중국 사람들이 느끼는 모순성적인 표현이 있다.

신세대 회화에 대한 주요하게 이 시기의 무망(無望)한 사회, 정치적 상황과 허무한 존재로서의 자아표현을 내용으로 하고 있다. ‘85신조류’와 비교할 때 신세대 회

註17) 신세대 회화(新生代繪畫)의 대표작가: 리우시아오동(劉曉東), 팡리전(方力均), 유에민진(岳敏君) 등이다. 신세대회화는 주요하게 90년대 전반기 중국 북방(정치 도시 북경)의 정치사회에 대한 일종의 개인적 정치우화(政治寓話)의 서술과 권위적인 정치에 저항하지 못하는 개인의 감정을 전달하고 있는데, 화면에는 봉쇄된 사회공간에서 느끼는 허무한 심리를 반영하는 색채를 띠고 있다.

18) 포스트사회주의 대표작가: 왕광이(王廣義)

화의 두드러진 한 특징은 기존의 집단적 감성과 의식의 표현으로부터 절망적 시대 상황에 대한 자아적 감정표현으로의 회귀라고 하겠다. 그러나 신세대 회화에는 여전히 90년대 전반기의 사회, 정치적으로 사회주의와 시장경제가 혼합된 시각 특질을 지니고 있다. 즉 현실 색채가 농후한 사회적 공간, 혼란한 시대적 상황으로 인해 겪는 청년 엘리트지식인의 허무감 등이 물들어 있다. 신세대회화가 이론 업적이라고 한다면 집단에 매몰되어 있던 자아에서 개성화된 자아의 일상적 시각 표현으로의 회귀라고 할 수 있으며, 미학적 관점에서는 일종의 포스트사회주의 체재하의 청년엘리트지식인으로서의 시각을 확립한 것이라 할 수 있다. 회화 양식이라는 측면에서의 공헌을 찾자면 북방 초상화와 사회공간을 주제로 하면서 성숙한 도상형태와 미적특질을 찾은 것이라 하겠다.

90년대 후기 신세대 회화 중에서 드러나게 되는 우화(寓話)적 표현의 중국 70년대 초기에 사람들이 느끼는 모순성 표현 양식이라고 볼 수 있다. 어떤 의미에서 청춘잔혹회화는 90년대 전반의 모든 회화의 시각 실험 요소를 흡수하고 있다. 예를 들어 서사성과 우화성, 청춘 예술의 감상(感傷)적 분위기, 그리고 모순적 감정의 상황들의 자아표현 등이 통합되어 있다고 볼 수 있다. 동시에 청춘잔혹회화는 도상 표현, 회화양식, 심리적 사실주의, 의식형태의 반영 등 방면에서 많은 실험과 탐구를 진행하였다. 청춘잔혹회화는 90년대 후반기 중국사회의 변환, 즉 정치사회에서 소비사회로 전환된 이후 사회의 세태를 정확히 반영하였다. 즉 이시기 사람들의 모순된 심리상태와 청년 엘리트 지식인의 고민, 그리고 정체성의 혼란에서 오는 자아의 허무감 등을 잘 반영하고 있다. 이러한 사회, 정치적 특징의 표현은 90년대 중반기 신세대회화와 5~60년대 정치성을 띤 회화와는 확연히 구별되는 것으로 70년대 출생한 사람들의 자아 정체성을 표현하고 있는 것이다. 회화 양식에서 청춘잔혹회화는 사실주의 회화와 리얼리즘회화의 구분 문제를 해결하고 있다. 즉 사실주의 회화는 기실(記實), 외관의 사실성은 어떠한 것이라도 표현해 낼 수 있다. 이것은 비판적으로 사회 현실을 표현 할 수도 있고, 또는 심리적인 것, 혹은 관념적인 것 등 그 어떠한 것이라도 표현할 수 있음을 가리킨다. 리얼리즘회화는 현실 내용의

표현이 중점이 되는데, 즉 비록 추상적 형식이라도 모종의 현실적 정서를 표현한다면 리얼리즘회화라고 부를 수 있는 것이다. 청춘잔혹회화는 후자의 리얼리즘에 더다가가고 있는데, 이는 회화(繪畫)언어상에 있어서 일종의 감성적 신 아카데미즘의 길을 걷고 있는 것이며, 감정표현과 회화양식에 있어서 더욱 세밀하고 풍부한 표현을 이루어 내고 있는 것이다.

총괄하며 중국 이런 중국 전위적 관념성미술 작품의 특징은 속사화(速寫化), 판화화(版畫化), 만화화(漫畫化), 수상화(塑像化), 조소화(彫塑化)등과 같이 처리방식들을 자주 보게 된다. 이런 즉시(卽時)적 사실 경험이라는 것은 중국회화에서의 구선평도(勾線平圖)¹⁹⁾의 전통과 관련이 된다. 또한 무표정, 혼란한 표정, 굳어진 표정, 빈 표정 등 구체적인 표현 방법들이 있다. 이런 희노애락(喜怒哀樂) 차가움, 뜨거움, 슬픔, 즐거움 등 인물의 여러 표정들을 묘사하여 표정의 방향성과 통일성을 제거함으로써 형상 구조의 심리적 무질서 상태를 만들어 내는 것이다. 이러한 중국 현대 미술가들은 우여곡절(迂餘曲折)의 험난한 여정(旅程)을 마치고 사회변화의 영향을 받게 되었으며 관념과 언어, 개인과 사회의 문제에 더욱 관심을 기울이게 된다.

21세기에[도판13] 접어들면서 중국미술은 창조의 새로운 시기를 맞았으며 민족성과 현대성 신분정치와 문화권력, 글로벌 주의와 민족주의, 개인의 주체의식강화 등 사회변혁의식을 반영하게 된다. 다시 말하면 중국 전위적 관념성에 대한 전위미술인 이상적인 회화는 어디까지나 아름다워야 하고 그 아름다운 법이 진정한 의미에서 새로워야 한다. 현대미술의 한계에서만 전위회화가 존재한 게 아니라 일찍이 그 시대에 있어 이미 전위적 회화가 있었고, 그러지 때문에 전위미술은 발전하여 오늘에 이르렀고 또 내일로 전진한다. 인간의 진정한 창조란 그 시대의 전위가 될 것이고 진보란 전위적인 것을 의미한다.

註19) 구선평도(勾線平圖):중국전통 수묵화의 기법을 있어서 작품의 선들이 윤곽을 적절히 그리하고 평평함으로 묘사하다.

제3절. 본인의 회화성

2007년부터 한국에서의 유학생들과 함께 어려운 점은 언어에 대한 이해와 말하기였다, 그것은 일상생활 중 매우 중요한 사실이며, 새로운 사람들과의 만남 가운데 일어나는 혼란스러운 감정들을 일기를 쓰듯 그림으로 풀어 보았다. 한국문화가 받아들이면서 자신의 영역을 확대하였고 회화 분야에서 문화적인 분위기에 합류하였다.

1, 작품 형성과 배경

가. 중국 길림성에서의 학습기

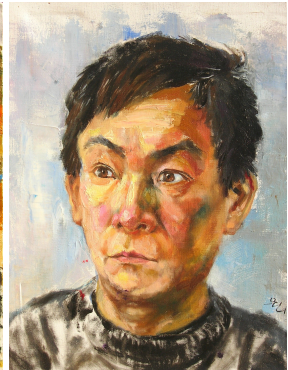
초기 작품은 사실주의 예술의 영향을 받아 사실주의적 작품을 많이 창작했다. 작품내용 주로 향촌 풍경이나 인물화이다. 중국 80년대에 개혁개방(改革開放) 시대에 있었던 상흔(傷痕)미술 이후에 나타난 농촌과 농민을 소개로 한 ‘향토(鄉土)적 사실주의’ 작품이 출현한다. ‘향토(鄉土)적 사실주의’ 회화를 만들어낸 미술가들이 대부분 중국 문화대혁명시기 후 지식청년 세대에 속하기 때문에 이들 작품의 소재된 그들의 시골 체험과 많이 관련된다. 중국미술사에서 향토(鄉土)적 사실주의 미술의 가치는 오히려 이들의 작품이 그러한 신분이나 시골 체험을 초월하여 당대 중국사회의 보편적인 문제에 주목했다는데 있을 것이다. 이런 농촌의 형상 체계를 구축하고자 한 시도는 1985년 이후 동북지역 화가들의 향토 미술작품을 잘 나타난다.[도 1] 동북지역 향토 화풍은 사실성 전통적 사실주의에 의한 시골 소개의 발견이지만 동시에 거기에는 독일 표현주의 의식이 동반되어있다. [도 2]



[도 a]



[도 b]



[도 c]

중국 길림성 길림대학교 미술대학시절²⁰⁾ 때 중국 동북지역은 이런 사실주의의 변모된 사상으로 자연에 대한 절대주의와 모더니즘이 결합된 화풍이 대표적인 작가 많기 때문에 따라서 다른 지역보다 전통적인 교육방식 아래서 그러한 사실주의 소급해 보면 플라톤(Platon)²¹⁾과 아리스토텔레스(Aristoteles)²²⁾철학자의 철학사상에서 예술의 자연에 대한 모방관계 이론의 영향을 많이 받았다. 그러나 중국 현대미술의 90년대에 와서 전위성을 갖추기 시작된 평면 회화의 전위적 실험, 관념성예술작품에는 속사화, 판화화, 만화화, 수상화, 조소화등과 같이 처리방식들을 자주 보게 되고 많은 관심을 가지되고 본인의 시대적 민족성을 작품대해 연구하면서 일부분 실험 작업은 창작했다.[도 4]

註20) 중국 길림성 길림대학교(吉林大學) 미술대학, 1946년 건립함

[도 a] 최명원/행화촌(杏花村)/Oil on canvas/100×80cm/2005

[도 b] 최명원/행화촌(杏花村)/Oil on canvas/50×60cm/2004

[도 c] 최명원/인물(人物)/Oil on canvas/45×65cm/2004

21) 플라톤(Platon: 427~347 av. J.-C.): 플라톤의 작품들은 대화로 구성되어 있고, 철학의 본질적 요구에 상응하는 문학적 형식을 띠고 있다.

22) 아리스토텔레스(Aristoteles, BC 384~BC 322): 고대 그리스의 철학자. 플라톤의 제자이다. 플라톤이 초감각적인 이데아의 세계를 존중한 것에 대해, 아리스토텔레스는 인간에게 가까운, 감각되는 자연물을 존중하고 이를 지배하는 원인들의 인식을 구하는 현실주의 입장을 취하였다.

나. 광주미술에서의 영향

본인의 회화의 영역은 광주에서부터 시작이었으며 한국문화에 서서히 적응되면서 자신의 영역을 확대하였고 회화를 보는 시각에 많은 변화가 왔다. 그 분야는 매우 다양하며 새로운 감각이었다. 새로운 교육방법과 독특한 지역문화를 수용하였으므로 색다른 느낌이 든다. 문화도시 광주는 2년마다 개최된 광주비엔날레에 통해 많은 것을 느끼고 여러 전시현장을 통해 한국현대미술의 감상과 이해들을 작품에서 드러내는 느낌이다.

첫째 한국미술은 자연 환경과의 조화 속에서 소박하고 창의성 있는 조형세계가 독특했다. 다시 말하면 조형 철학적 관점으로는 자연과의 융화(戎華)가 특징이고 감성으로 자연과의 조화를 이루는 형태학적으로 유려한 곡선미를 가지고 있는 미술이고 생각한다. 그리고 창작 태도로는 소박하고 꾸밈없는 솜씨를 볼 수 있다.

둘째 받는 영향은 작가가 현대미술을 해석하고 감상의 느낌을 나누기 위한 소통의 도구로서 그동안 이차 자료로만 취급되어왔던 언어, 그 자체의 중요성에 대한 새로운 인식이 생기고 오브제의 사전적 의미로는 대상, 사물, 물체, 개체를 의미하는데 미술에서는 자연물과 공업제품, 일용품 등의 물체로부터 그 용도와 의미를 제거하고 인간과 사물과의 관계를 새롭게 재조명하려는 것을 많이 본다. 그것도 현대미술의 낯설음을 해소시켜주는 최선의 ‘소통(疏通)’ 도구로 부각된 미술의 한 언어이다. 이런 관점에서 볼 때 본인의 작품 제작에서도 과거처럼 회화의 이상적으로만 대화하는 것이 아니라 추상적인 기호와 파괴적인 기법을 도입하여 화면에서 재조합 하는 형태를 취하고 있다.

또한 본인의 시대적 민족성을 담은 작품을 만들려고 노력하는 주요 목적이 된다. 왜냐하면 작품이 지닌 의미가 무엇인지 시대적, 문화적 배경을 통하여 이해 분석하게 된다. 미술과 사회는 불가분의 관계이며 이를 정립해 나가는 것이 바로 미술 작품이 만들어진 시기와 장소를 알고 역사적인 맥락에서 작품을 이해하는 것이 중요하며, 유학을 와서 변화된 환경에 의함 새로운 시도가 필요

하게 되었다. 새로운 관점에서 본인의 작품 속에서 이 경험들을 통해 창의성을 찾는 계기로 삼을 것에 대한 새로운 평면회화의 세계를 만들어갈 것이며 노력하였다.

“본질적으로 예술의 형성에 있어 중요한 전제가 되는 것은 민족적(지역적) 정서이며 시대성이다.”미술평론가 김인환(金仁煥)²³⁾은 말했다. 새로운 시대의 가치관으로 과거의 조형가치를 다시 생각하여 지금의 미술적 가치관에 알맞게 재창조하는 안목이 필요하다. 그러나 모든 미술 작품이 작가의 사상, 생활, 감정을 대변하고 있는 것처럼 그 나라의 미술은 그 민족의 민족성, 역사, 문화를 반영하고 있다. 이런 세계적으로 각국의 차이들은 결국 한 마디로 말해, 현대미술이란 그 나라 ‘도시의 미술’일 수 있다.

註23) 文“호남화파의 맥(湖南畫派의 脈)-金仁煥”출처<광주·전남미술50년>발행처: 조선대학교 미술관, 발행일:1989년

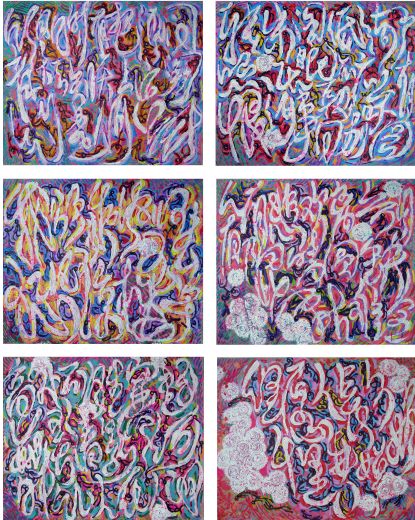
2, 표현양식의 의미

가. 소재로서의 언어

한국에서의 생활은 본인의 회화세계에 많은 영향과 변화를 주었다. 그것의 첫 번째는 바로 언어였다. 언어는 일상생활과 회화의 장벽을 넓혀주었으며 새로운 생활체험에서 익숙한 언어와 생소한 언어를 대한 답답하고 어지러운 감정을 절묘하게 드러낸다. 문자와 언어이라는 현실의 삶에 보편적으로 존재하는 기호로써 시간의 흐름과 세월의 추억들을 살려낼 수 있는 추상적인 사물이다. 그리고 문자는 마음속에서 쌓인 스트레스를 풀고 정신적으로 해방되기 위해 가장 단순하고 복잡한 표현형식이다. 또한 한자와 한글은 중국과 한국의 특수한 부호(符號)가 되고 상호 변별 가능한 문화적 기호, 문화적 특성이나 신분이다. 이런 의미에서 본인의 작품에서 자아언어를 회화적 표현으로 모색하고 있다. 화면전체의 구성에 있어서 문자 형태의 변화와 색감으로 상징적인 시각작용을 하려고 의도적으로 표현하고자 했다. 그러던 중 중국의 시가를 통해서 <수조가두(水調歌頭)>란 작업의 내용을 연작으로 진행시켰다.²⁴⁾ 그에 화중유시(畫中有詩)의 미(美)를 예술철학관계에 대해 연구하고 묘사하였다. 그 화중유시(畫中有詩)는 형태의 단순함으로부터 벗어나 감정과 정서를 표현하는 상징 언어이다. 그것은 ‘나 자신의 시’를 만든 것이다. 작업은 ‘언어’로부터 시작되고 파생되어간다. 언어를 회화적으로 그려냄으로써 특별하고 의미 있는 언어로 제 탄생시키는 것이다. 자신의 모습조차 있는 오만과 편견, 그리고 독단으로 본인에게 어떤 의미로 받아들여졌었던 대상들 모든 것이 경이로웠던 언어로 들어가 있다. 그것도 그림 속에서 삶의 언어를 나타난 인간의 자제된 내면과 여러

註24) 소식(蘇軾)의 詞:<수조가두(水調歌頭)>는 “인간 세상엔 비환이합(悲歡離合)이 있고 달 역시 음청원결(陰晴圓缺)이 있듯 어찌 좋은 일만 있으리오만 바라건대 그대 오래토록 살게나 천리 길 떨어져 있어도 저 달과 함께 감상하면 좋겠다...”는 내용의 시가다.

단면들을 삶 자체로 끌어들이어 언어를 표현하고자 하였다.



[도 d]



[도 e]²⁵⁾

이런 본인의 방식으로 기호적 언어를 풀어보고 정리하여 즉, 민족성을 강조로 출발하여, 중국 문화를 기반으로 동방의 철학을 받아들이는 오묘한 느낌으로 문자를 통해 새로운 시각과 감성을 자극하였다. 중국의 현대회화는 주로 인간의 문제를 다루는 방식이 다양한 시각에서 탐구되고 있음을 볼 수 있다. 시도는 오랜 시간 자신이 경험한 현실 속에서 발견한 깊은 사색의 흔적일 것이다. 현실과 비현실간의 상호작용이면서 시각예술을 통한 생존신호(生存信號)를 다루고 있는데, 그것은 ‘지금여기’에서 벌어지는 현존재에 대한 자아에 대성찰하는 방식일 것이다. 급속한 변화를 경험하는 시대적 상황에 대한 문제의 한 탐구이자, 현실과의 관계 속에 놓인 그 자신이며 현대를 살고 있는 존재자로서 의 감각능력과 연관된 현실인식에 대한 연구를 하였다. 독창적인 시각적 언어로 풀어나고 이런 관념은 의도적으로 표현한 이미지의 형태를 정형화 된 상징을 예술적 표현으로 창출하였다.

註25)[도 d]최명원/명월기시유(明月幾時有)/Acrylic on canvas/60.6×72.7×6cm/2008

[도 e]최명원/낙화(落花)/Acrylic on canvas/72.7×90.9cm/2008

참고작가 중에 문자로 표현한 작가 이령(伊靈)은 다른 중국작가처럼 초기 작품은 사실주의 작업이다[도 3].그러나 중국미술의 발전 시기 과정에서 많은 서양현대 예술의 양식을 흡수하고 점점 사실주의 사상에서 벗어났다. 이령(伊靈)의 말은 ‘중국에서는 추상사상의 대한 아직까지 혁명적인 과정이다. 전세계 예술사대하여 말해보면 서양추상회화의 기법들은 60년대부터 이미 철저히 파헤치는 상황이다. 그래서 개인화된 품격이 매우 중요하다.’ 작가는 자전거를 탔고 중국을 주유(周遊)하려고 회화의 소재를 찾는 계기가 됐다. 이렇게 사년반 동안에 중국민간예술과 많이 접촉하고 작가 예술생애의 전환점으로 되다. 중국 많은 민족의 장식 도안을 통해 민족문화와 지역문화의 독특한 축도(縮圖)로 신비스러운 회화세계를 형성된다. 기본적으로 중국 언어로부터 시작된 민족의 토템(圖騰)을 다시 조합하는 것이다.

이러한 중국표식은 중국적으로 일종의 국제적인 범주에서 모종의 신분을 증명으로 되는 것이다. 본인의 작품도 이런 민족의 토템(圖騰)을 시도하고 유학을 와서 낯설음에서 익숙함을 느끼고 향수(鄉愁)적인 감정들이 작품세계로 만들게 될 것이다. 실은 예술작품의 창작은 건축물이나 음식의 제작과정과 매우 흡사하다. 작품을 만드는 소재는 마음대로 선택할 수 있고 창작방법과 수단도 매우 다양하다. 그러나 음식중의 ‘맛’과 영양가치 추세 및 건축물의 ‘무드(情調)’는 예술의 ‘혼백(魂魄)’과 마찬가지로 그 작품의 가치관을 대표하며 이러한 가치관은 그 민족의 기본적인 심미(審美)표준을 가장 잘 반영하며 이 작품이 중국의 것인가 아니면 외국의 것인가를 가장 잘 반영해준다. 이령(伊靈)을 문화적 계선을 초월한 동·서 문화를 상호 전화시켜 시각언어로 그의 사상과 현실 문제를 표현한 예술가이다. 이것은 대다수의 세계를 향해 전진하는 중국예술가들이 추구하는 공동의 목표이며 또한 국제예술계가 중국예술가가 세계적인 예술가인가 아닌가를 판단하는 기준이기도 하다. 이처럼 예술이 중국적인 예술로 될 수 있기 위해 기호적 요소에 관한 측면과 조형성의 관계를 고찰·분석하여 전개하고자 하였고 이곳은 광주에서 유학동안 본인의 회화세계를 찾는 단계기도 한다.

나. 회화로서의 색채

색채는 시각을 통해서 전달되어지는 인간 공통의 언어이다. 조형예술의 시각언어로서 인간의 연상기억 작용과도 아주 밀접한 관계를 갖는다. 색은 하나의 언어가 되어 인간내부에 파고 들어가 다양한 심리적인 반응을 자아내는 것이다. 색채는 작품에 생명력을 주는 가장 직접적인 요인이면서 인간의 감정을 가장 잘 대변해주는 요소이듯이 이러한 색채의 정신성(精神性)을 화면에 도입시켜 본인의 작품에 이별의 슬픔, 향수(鄉愁)를 가지고 중국인으로써 붉은 색의 선염(渲染)한 마음을 표현해주는 상징적 언어 역할을 지니고 있다. 중국인들이 붉은색에 유달리 깊은 관심과 애정을 표현하는 이유는 예로부터 중화민족은 황색을 고귀하고 신성한 권위의 상징이다. 아울러 붉은 색을 상서로움과 경사로움의 상징으로 여긴다. 이를테면 순결하고 선량한 효자를 "적자(赤子)²⁶⁾"라고 부른다. 중화민족(中華民族)이 붉은색을 숭상하는 습속과 심리는 민족의 문화역사적 원유가 있는 것이다. 이 관점에 볼 때 작품이 지니는 시대적, 문화적 배경을 이해 분석하게 된 색에 대한 상대적인 생각은 적어도 색상과 같이 그 색의 성질을 좌우하는 요소 됐다. 금속이나 보석은 단순히 희소가치 뿐 아니라 빛깔의 귀중함에 의미가 있듯이 인류는 색마다 어떤 특별한 생명력이 있는 것으로 인식하고 본인의 작품에서 하나하나의 색채가 화면에 이를 때 각각의 색은 각기 다른 표현성을 가지는 것이다.

註26) 적자(赤子): 갓난아이와 같은 마음이라는 뜻으로, 세속(世俗)에 물들지 않은 순결한 마음

3, 조형표현의 상징적 의미

가. 내안의 그리움 <향수(鄉愁) 이미지>

유학 동안에 고향을 그리워하며 태어난 중국 길림성(吉林省) 지안시(集安市)의 압록강(鴨綠江)안에서 흐른 수초(水草)를 생생히 재현한 이미지를 작품 속에서 보는 것이다. 작품에서 그리고 있는 <수조가두(水調歌頭)>란 내용을 연작으로 시가(詩歌)의 한자과 한글로 변형된 압록강(鴨綠江)의 수초(水草)들을 정서적 이미지를 지니고 있는 고향의 정경(情景)이다. 문자와 병렬적으로 구성된 수초(水草)는 매개로 고향에 대한 그리움이라는 작품에 하나의 내용을 향해 집중되는 이미지가 됐다. 그 형상화의 감각과 초기 작품의 영향은 향토적 서정을 바탕으로 받고 있다는 점에 연결시키다. 또한 스스로 한국이 추억을 간직하는 곳이 되게 하고, 일년사계(一年四季) 가장 많이 보이는 소나무의 가지들은 어떤 때 압록강(鴨綠江)의 수초(水草)처럼 피운 꽃이 되고 내가 자란 곳은 이미지를 원활하게 한글이랑 한자를 연결시키는 것이다. 그 속에 담긴 또 다른 푸근한 ‘한국의 정’을 의도로 포함하고 싶은 것이다.



[도 f]



[도 g]²⁷⁾

註27) [도 f]최명원/가시 | 棘楚 | Acrylic on canvas/91.0×116.7cm/2008

[도 g]최명원/란향 | 蘭香 | Acrylic on canvas/91.0×72.7cm/2008

작품 중에서 사상에 대한 중국문화를 중심으로 동방의 철학을 받아들여 평정심과 이성적인 시각으로 주변에서 일어나는 모든 일들에 관심을 기울였다. 현실의 삶에 보편적으로 존재하는 언어 기호로써 시각의 흐름과 세월의 무상함을 추억하고 옛날 찬란했던 기억들을 살려내고자 한다. 사람은 살아가면서 공간을 벗어나지 못한다. 인간은 특정한 공간에 살면서도 그 공간에 대해 모든 것을 다 인지하며 살아가진 못한다. 만약 빛보다 빠른 속도라면 과거를 바라 볼 수 있는 가능성이 있으면 사람은 과거로의 여행을 하고 있는 것이다. 낯선 사람, 사물 등을 통해 옛 기억을 떠올리기도 하고, 익숙함에서 낯설음을 느끼기도 한다. 이러한 것은 사람이 익숙한 곳에서 느끼는 감정과 낯선 곳에서의 감정은 매우 다르게 나타나는 것을 경험을 통해서 알 수 있다. 이는 인간은 눈을 통해 모든 정보를 받아들이지만 이는 완벽하지 않고 경험을 통해서 저장된 정보 중에서도 특정한 정보만을 저장하고 기억하기 때문에 그 인지능력이 완벽하지 못하기 때문이다. 인간들은 실제의 공간을 경험을 통해서 정보를 받아들이고, 이 정보를 토대로 자신만의 정신적이고 심리적인 공간을 만들어내고 그것을 인식하여 공간을 인지하는지도 모른다. 철학이 있다면, 소로(Henry David Thoreau)²⁸⁾의 말에 잘 표현되어있다. ‘자신 있게 꿈을 향해 나아가고 상상해온 삶을 살려고 노력하는 이라면, 일상 속에서 예상치 못한 성공을 만날 것이다.’ 그게 바로 본인의 작품에서 말하는 살면서 받는 스트레스에 대한 저항의 기호를 정서적으로 전환시킨 것이다.

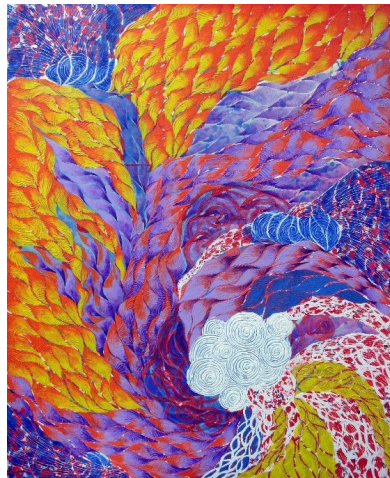
註28) 소로 (Henry David Thoreau, 1817.7.12~1862.5.6):미국 사상가 겸 문학자. 자연에 대해서 뿐만 아니라 사회문제에 대해서도 항상 민감한 반응을 보여왔다. 멕시코 전쟁에 반대하여 인두세(人頭稅)의 납부를 거절한 죄로 투옥당했으나, 그때 경험을 기초로 쓴 《시민의 반항》은 후에 간디의 운동 등에 커다란 영향을 주었다. 국적: 미국, 활동분야: 문학, 출생지: 미국 매사추세츠주 콩코드, 주요저서: 《시민의 반항》(1849) 《숲속의 생활》(1854) 《코드 곶》(1865)

나. 기호로서의 형상

한국 생활을 체험하면서 본인의 작업에 새로운 실험을 시작하고 따라서 수의성(隨意性)이 증가되고 이성적으로만 대화하는 것이 아니라 추상적인 기호와 파괴적인 기법을 도입하여 화면에서 재료를 이용하고 내 머리 속에 있는 대로 재조합하는 형태를 취하고 있다. 다시 말하면 본인의 일상 세계를 넘어서 꿈이나 무의식(無意識)이 자아내는 경상(鏡像)과 같은 세계를 찾아내고자 하였고 시각 언어로 의사(心意)소통의 기호로서 표현한 것이다.



[도 h]



[도 i]²⁹⁾

작품에서 등장된 한자부터 본능적인 표출로 나타났으며 여기에는 자기 만족성이나 흔적적인 메시지들이 포괄되어 자아 일상 일기까지 이루어졌고, 장식화이나 화면을 구성하기 위해 제작되는 대상으로서의 문자가 아닌 ‘나의 언어’를 상징적 형태로 보여주고자 한다. 작품을 제작할 때 어느 정도 조형 목적을 갖고 상징적인

註29)[도 h]최명원/가시II/棘楚II/Acrylic on canvas/91.0×116.7cm/2008

[도 i]최명원/가시III/棘楚III/Acrylic on canvas/91.0×116.7cm/2008

문자가 모양을 이용해서 자유로운 내안의 그리움의 형상을 표현하였다. 이런 심리적인 문자의 창조성 안에서 자아언어와 자아민족성의 표현화(表現化) 즉, 새로운 조형화의 가능성을 모색하였고 자신을 발현시키는 과정이라 할 수 있다. 그러나 자신의 자백성(自白性)을 내포할 뿐만 아니라 통속적인 기호나 상징을 나타내므로 중요한 시각언어로 내 기억 속에 자리 잡게 된 것이다.

제3장 結論

현대사회의 모습은 문화적 차이에도 불구하고 다양하게 변모해 가고 있다. 중국 또한 전통적 사회에서 현대적 사회로 변해가고 있다고 본다. 따라서 중국미술의 발전에 주요한 작용으로는 서구의 영향을 들 수 있으나 이는 중국사회주의의 사고방식으로서의 변화를 꾀한 중국만의 현대미술의 변화로 이해된다.

또한 미술 작품은 역사적인 맥락에서 이해하고 문화적인 가치를 발견하는데 그 의의를 갖는다 하겠다. 즉 시대별로 서로 다른 다양한 미술과 문화의 상호 작용을 이해하고 그 시대적 문화적 배경을 통하여 작품이 지니는 의미가 무엇인지 분석하게 되는 것이다. 중국 현대미술의 직접적 이해의 방법은 바로 변화하는 시대를 온몸으로 경험하는 작가들의 작품을 통해 확인 할 수 있다.

오늘날 중국 현대미술의 변화는 90년대 후반기부터 시작되었음을 알 수 있다. 예를 들어 배경의 공간감이 사라진 것, 엘리트계층의 감상적 정서와 의식형태의 흔적이 보이지 않는다는 것, 사회 비판적 색채가 사라진 것, 자아의 재인식 등을 들 수 있다. 즉, 중국의 변화된 사회상을 팝아트적인 요소로 담아내는 작품 또는 냉소적인 사실주의 작품이 주류였는데, 최근 중국의 정체성 탐구, 혹은 내면세계를 다루는 것으로 옮겨가고 있다.

중국미술의 흐름은 미술가의 생애, 제작활동을 규명하며, 작품의 내용과 형식을 기술하고, 작품의 시대성과 다른 문화현상과의 관계를 검토하고 있다할 것이다. 즉 그 시대이전에 보여졌던 것과 그 시대이후 보여지는 것과의 연관 관계를 발견하고 미술문화를 전체로서 파악하여 현대 문화와 화가들에게 어떠한 영향을 미쳤는지를 알 수 있게 한다.

미술과 사회는 불가분의 관계이다. 그러므로 작품의 제작시기 및 장소를 알고 이를 역사적인 맥락에서 재 이해하는 것이 중요하다. 왜냐하면 작품에는 그 시대성과 민족성이 드러남으로 이를 근거로 작품을 재해석해야 하기 때문이다.

유학이후 새로운 환경 속에서 중국인으로서의 문화적, 시대적 제한은 받지 않았으나 특정시기의 작은 변화나 사건들은 본인에게 독특한 시각으로 보여 지게 되었다. 그리하여 중국인으로서의 본토성, 민족성, 문화성에 얽매이면서 인류 생존의 보편적 문제에 대한 관심이 결여되어 일종의 혐의의 민족주의 감정으로 표현 될 수도 있다는 것을 알게 되었다. 그러므로 본인은 중국 현대미술이 세계적인 문화 보편주의를 동일시하려는 인류의 생존문제를 관찰하는 세계적인 안목으로 변화되어야 한다는 것을 인식하게 되었다. 결국 중국만의 독특한 현대미술을 창조하려면 반드시 적극적, 개방적인 태도로 중국 전통문화와 서양문화를 대하여야 한다는 것이다. 또한 민족성, 시대성 뿐 만아니라 가장 중요한 것은 본인의 직접적 체험을 통한 재창조라 하겠다. 새로운 방법, 자기만의 시각적 관찰과 학습의 방법을 찾아 세계의 다양한 문화 속에서 양분을 섭취하여 이를 바탕으로 재창조의 과정을 통한 본인만의 독특한 작품세계를 만들어야 할 것이다.

참 고 문 헌

* 중국 문헌

- 가. 고명루(高名潞), <중국전위예술(中国前卫艺术)>, 강소미술출판사, 2003
- 나. 고명루(高名潞), <중국당대예술의 역사 및 경계(中国当代艺术的历史与边界)>, 중국인민대학출판사, 2006
- 다. 고명루(高名潞), <85미술운동('85美术运动)>, 광서사번대학출판사, 2007
- 라. 손준화(孙振华), <예술 및 사회(艺术与社会)>, 호남미술출판사, 2005
- 마. 왕 연(王 寅), <당대예술가방담록(当代艺术家访谈录)>, 상해서점출판사, 2007
- 바. 주 기(朱 其), <당대예술리론전연(当代艺术理论前沿)>, 강소미술출판사, 2009
- 사. 종백화(宗白华), <미학 산보(美学散步)>, 상해인민출판사, 1981
- 아. 종백화(宗白华), <예경(艺境)>, 북경대학출판사, 1999
- 자. <중국현대미술(中国现代美术)>, 북경공예미술출판사, 1998

* 한국 문헌

- 가. <광주·전남미술50년>, (조선대학교 미술관), 1989
- 나. 조인호, 다지리, <남도미술의 숨결>, 2001

* 웹 사이트

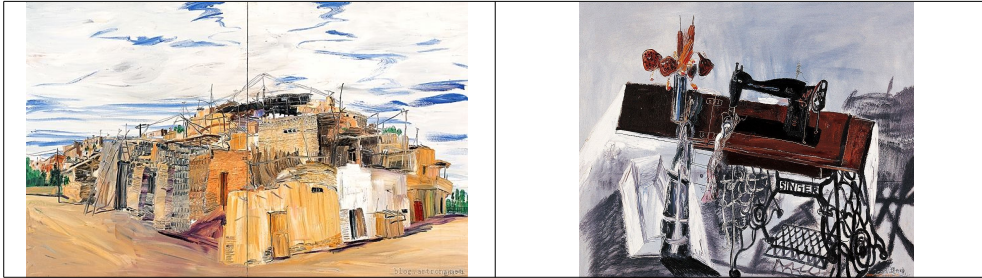
중국_미술중국(美术中国)	www.art86.cn
중국_야창예술망(雅昌艺术网)	www.artron.net
중국_류샤오둥(刘小东)	liuxiaodong.artron.net
중국_쉬빙(徐冰)	www.xubing.com
중국_위홍(喻红)	blog.sina.com.cn/yuhong
중국_웨민준(岳敏君)	yueminjun.artron.net
중국_저우춘야(周春芽)	zhouchunya.artron.net
중국_정판쯔(曾梵志)	zengfanzhi.artron.net
중국_짱샤오강(张晓刚)	zhangxiaogang.artron.net
중국_차이궈창(蔡国强)	www.caiguoqiang.com
중국_팡리쥘(方力钧)	fanglijun.artron.net

부 록

[도 1]중국 길림대학교 조개권(趙开坤) 작품	A
[도 2]중국 길림대학교 류레(劉磊) 작품	A
[도 3]이령(伊靈) 작품	A
[도 4]본인의 작품	B
[도 5]2007년도 작품	B
[도 6]2008년도 작품	B
[도 a]행화촌(杏花村)/2005	22
[도 b]행화촌(杏花村)/2004	22
[도 c]인물(人物)/2004	22
[도 d]명월기시유(明月幾時有)/2008	26
[도 e]낙화(落花)/2008	26
[도 f]가시 I (棘楚 I)/2008	29
[도 g]란향 I (蘭香 I)/2008	29
[도 h]가시 II/(棘楚 II)2008	31
[도 i]가시 III(棘楚 III)/2008	31

부 록

[도 1] 중국 길림대학교 조개권(趙开坤) 작품



1. 조개권(趙开坤)/마을 풍경/Oil on canvas/120×90×2cm/2005
2. 조개권(趙开坤)/손재봉틀(手摇縫衣机)/Oil on canvas/150×120cm/2006

[도 2] 중국 길림대학교 류레(劉磊) 작품



1. 류레(劉磊)/마을/Oil on canvas/120×90cm/2005
2. 류레(劉磊)/꽃병/Oil on canvas/50×60cm/2008
3. 류레(劉磊)/2009년 작업실

[도 3]참고작가: 문자의 표현 한 작가 伊靈(이령)



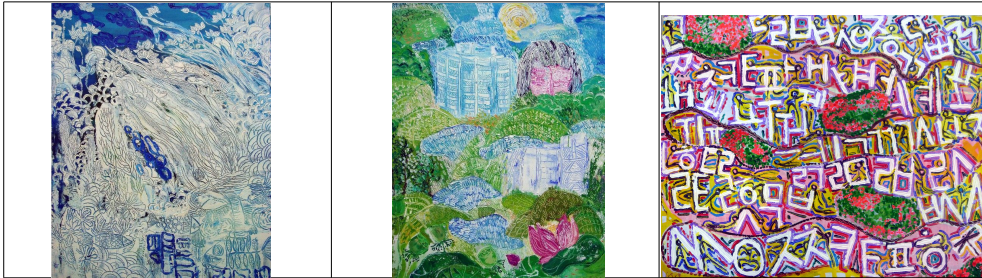
1. 伊靈(이령)/深圳(심수, 광둥성(廣東省)에 있는 시명) /Oil on canvas/130×90cm/2008
2. 伊靈(이령)/孺子牛(어린이를 위한 소 노릇)/Oil on canvas/120×100cm/2008

[도 4] 본인의 작품



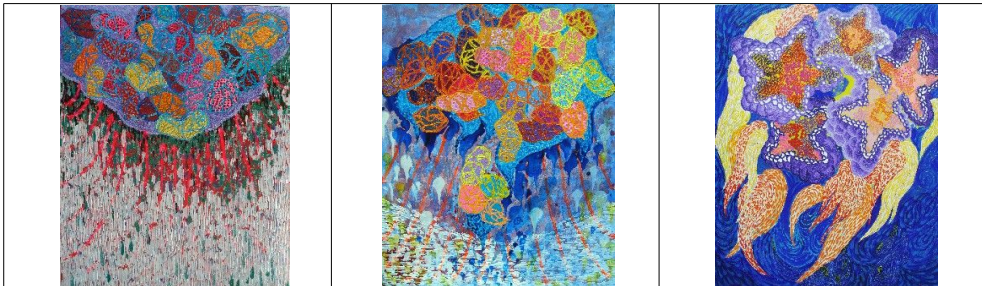
1. 최명원/베이징의 기억(北京記憶)/Oil on canvas/100×80cm/2006
2. 최명원/정물(靜物)/Oil on canvas/100×60cm/2006
3. 최명원/인물드로잉(人物速寫)/Ink on paper/A4/2006

[도 5] 2007년도 작품



1. 최명원/거품/Oil on canvas/91.0×116.7cm/2007
2. 최명원/산 넘어 산/Oil on canvas/100×80.3cm/2007
3. 최명원/한글/Acrylic on canvas/72.7×60.6cm/2007

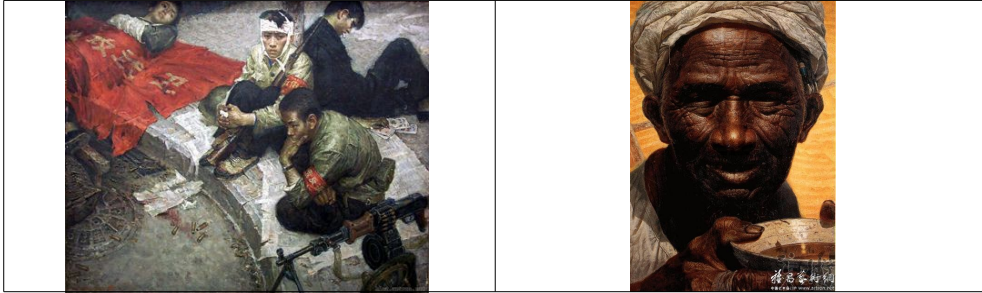
[도 6] 2008년도 작품



1. 최명원/병 I (瓶 I)/Acrylic on canvas/90.9×72.7cm/2008
2. 최명원/병 II (瓶 II)/Acrylic on canvas/90.9×72.7cm/2008
3. 최명원/셋별(晨星)/Acrylic on canvas/91.0×116.7cm/2008

참 고 도 판

[도판1] 상흔·향토(傷痕·鄉土)적 미술



1. 가오샤오화(高小华)/무엇 때문에(为什么)/Oil on canvas/106×136cm/1987
2. 루어중리(羅中立 1948出生)/부친(父親)/Oil on canvas/216×152cm/1983

[도판2] 85미술



1. 마오쉬휘(毛旭輝 1956出生)/붉은 인체(红色人體)/Oil on broad paper/91×84.5cm/1985
2. 제2회 신구상(新具象)전시회 초청장(招請狀)/1986.11.20/장작가 마오쉬휘(毛旭輝), 장시오강(張小鋼 1958出生)

[도판3] 89미술/샤오루(肖魯 1962)



- 1, 1989년 <중국 현대 예술전> 중국의 전위 예술가들은 중국미술관에서 개막식 장면
- 2, 2009년 2월 5일, <'89 중국 현대 예술전> 20주년 기념전의 초청장(招請狀)



1,2. 1989년 <중국 현대 예술전>중요한 예술사건: 개막식이 열린 지 한 시간 후 사오루(肖魯)가 자신의 작품을 완성을 위해 자기의 설치 작품<대화(對話)>은 향해 총을 쏘고 있다는 장면하고 그녀 옆에서 구멍을 뚫은 탕송(唐宋)은 그 자리에서 체포되었고 전시 폐쇄되었다. 며칠 후 재개된 전시장에 동시 배달된 익명의 폭파 경고한 협박 편지는 받았다, 그것도 하나의 행위 작품이다. 결국 전시는 다시 한 번 폐쇄와 재개를 반복했다.

[도판4] 후89미술



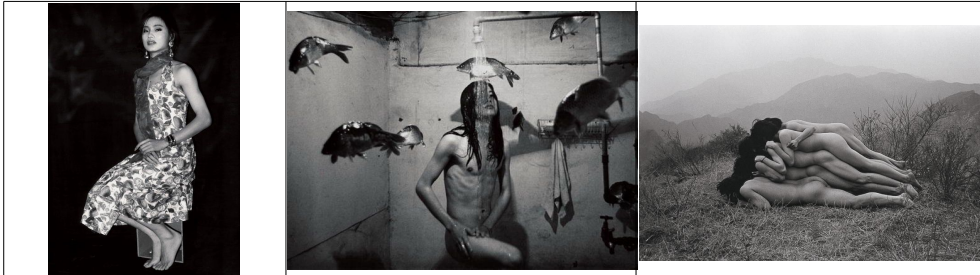
완세현실주의(玩世現實主義) 대표작가 팡리준(方力鈞)
 1. 팡리준(方力鈞 1963출생)/Oil on canvas/91.5×71.5cm/2004
 2.<후'89 중국 신예술전>현장, 오른쪽 팡리준(方力鈞)
 3.<후'89 중국 신예술전>개막식

정치팝(politically POP Art) 대표작가:왕광의(王廣義 1957출생)
 4. 2007년 왕광의(王廣義)와 피카소 가족, GALERIE THADDAEUS ROPAC에서
 5. 왕광의(王廣義)/Fedex/150×120cm/2004
 6. 왕광의(王廣義)/150×120cm/1989



여성미술 대표작가 차이진(蔡錦 1965出生)
 1. 1995년 중국미술관 차이진(蔡錦)의 개인전 현장, 오른쪽2 차이진(蔡錦)이다.
 2. 차이진(蔡錦)/홍초/Oil on mattress(침대의 매트리스)/200×150cm/1995
 3. 2004년 폴란드(Poland) lodz 비엔날레 한 작품

[도판5] 행위예술



행위예술의 대표작가 馬六明(마리우밍) 1969出生

[도판6] 염속예술(艷俗藝術)



1. 평정지에(俸正杰 1968出生)/거품 no.2/Oil on canvas/100×80cm/1999
 2. 여인/Oil on canvas/210×300cm/2007
 3. 평정지에(俸正杰) 작업실에서

[도판7] 새로운 매체예술



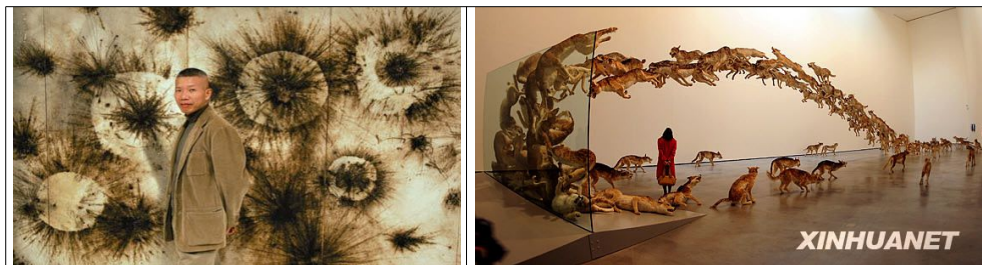
대표작가 서빙(徐冰 1955出生)
 1,2 서빙(徐冰)/The Living Word/2002/설치
 3, “매체·중국” 2008신매체 예술전, 중국미술관 앞

[도판8] 사회주의적 리얼리즘(Socialist Realism)



1, 장시오강(張小鋼 1958出生)/Amnesia and Memory/Oil on canvas/250×300cm/2007
 2, 위에민준(岳敏君 1962出生)/면 산의 부름/Oil on canvas/280×400cm/2006
 3, 정판졸(曾梵志 1964出生)/가면/Oil on canvas/180×150cm/2003

[도판9] 중국 아방가르드 미술(China avant garde)



①차이나 아방가르드 해외 망명파 /차이계창(蔡国强 1957出生) 현 미국에서 거주하다.
 1, 차이계창(蔡国强) 2009년 스페인the Solomon R. Guggenheim Museum개인전
 2, 차이계창(蔡国强)/벽에 부딪치다/2009년 스페인the Solomon R. Guggenheim Museum 개인전/설치



② 차이나 아방가르드 국내파/양사오빈(杨少斌 1963出生)
 1. 양사오빈(杨少斌)/혼합재료/100×90×85cm/2000|2. 혼합재료/130×80×90cm/2000
 3. 삼위일체(三位一體)/Oil on canvas/210×350cm/2003



③ 제3세대작가/ 류젠화(刘建华 1962出生)
 1,2,3. 류젠화(刘建华 1962)/미련의 기억(迷戀的記憶)시리즈/도자기

[도판10] 중국 전위적 회화



1. 예용칭(叶永青 1958出生)/새/Acrylic on canvas/190×150cm/2001
 2. 조우춘야(周春芽 1955) /노색 개(綠狗)/Oil on canvas/250×200cm/2001
 3. 인준(尹俊 1974)/CRYING/Oil on canvas/100×120cm/2008
 4. 인륜(尹坤 1969)/Chinese hero/Oil on canvas/100×120cm(인준의 형제)/2008

[도판11] 청춘잔혹회화(青春殘酷繪畫)



1. 친해조(忻海洲 1966출생)/변동/1995/Acrylic on canvas/100×120cm
2. 진끼(陳可 1978출생)/식욕이 부진하다/2004/Acrylic on canvas/150×140cm
3. 이연(乙妍 1976출생)/욕망의 비밀번호/2009/Oil on canvas/150×180cm

[도판12] 신세대 미술(新生代繪畫)



1. 류샤오둥(劉小東 1953출생)/Oil on wall/2007년 류샤오둥 Domino 전시장에서 현장 스케치전
2. 샤준나(夏俊娜 1971출생)/소녀와 고양이/Oil on canvas/100×100cm/2004
3. 슨링(申玲 1965출생)/그는?그녀?(他?她?)/Oil on canvas/180×190cm/2007

[도판13] 21세기“후 신세대 미술(新生代繪畫)”



1. 장광시안(張光先 1982출생)/모든 사람들이 좋아하는 사람(萬人迷)/Oil on canvas/162×130cm/2008
2. 고우(高禹 1981출생)/정인의 눈물/Acrylic on canvas/200×250cm/2005
3. 무레(穆磊 1984출생)/수렵자의 위장(狩獵者的伪装)/Acrylic on canvas/220×160cm/2005

저작물 이용 허락서

학 과	미술학과	학 번	20077782	과 정	석사
성 명	한글: 최명원 한문: 崔明媛 영문: Cui Mingyuan				
주 소	광주광역시 조선대학교 미술대학 1106호				
연락처	E-mail : treetree1983@163.com				
논문제목	한글: 중국현대미술의 고찰을 통한 언어적 회화표현에 관한 연구				
	영문: Through the observation of Chinese modern art for the painting represent by character image's study				
<p>본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건 아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.</p> <p style="text-align: center;">- 다 음 -</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억 장치에의 저장, 전송 등을 허락함. 2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집과 형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함. 3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함. 4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함. 5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함. 6. 조선대학교는 저작물 이용의 허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음. 7. 소속 대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함. <p style="text-align: center;">동의여부 : 동의(●) 반대()</p> <p style="text-align: center;">2009년 8월</p> <p style="text-align: center;">저작자: 최명원 (인)</p> <p style="text-align: center; font-size: 1.2em; font-weight: bold;">조선대학교 총장 귀하</p> <p style="text-align: center;">- ⑦ -</p>					