

중국 현대미술에서의 판화 매체 확장을 일으킨 쉬빙(徐冰)

작품 연구*

- I. 서론
 - II. 85신조미술운동(新潮美術運動)과 <<중국현대예술전(中國現代藝術展)>>
 - III. 쉬빙 판화 매체에 대한 형식 탐구의 확장
 - IV. 결론
- 참고문헌
ABSTRACT

송대섭, 조예인

초 록

본 논문에서는 중국 문화대혁명 이후 마오쩌둥(毛澤東, 1893-1976)의 공산당 통치에서 벗어나 새로운 시대를 준비하는 정치적, 사회적인 배경과 서구 모더니즘의 급속한 유입과 이를 통한 중국 내 전위적인 미술계 움직임 등을 살펴보고, 이러한 흐름 속에서 중국 판화 매체 확장에 기여한 쉬빙(徐冰, 1955-)의 작품을 중심으로 다루어 보고자 했다. 특히 1985년을 기점으로 미술계 젊은 작가들을 중심으로 일어난 '85신조미술운동(85新潮美術運動)'과 1989년 베이징에서 개최한 <<중국현대예술전(中國現代藝術展)>>은 기존의 중국 미술로부터 새로운 변화를 보여주는 중요한 이슈이다. 역사적인 변혁과 새로움을 지향하고자 했던 '85신조미술운동' 작가들은 자신들만의 민간 전시회를 주도하는 등 활발한 움직임을 펼쳤다. 이러한 미술계 흐름 속에 문화대혁명 이후, 국가미술관인 베이징 중국미술관에서 대규모 전시회를 개최하여 행위예술, 설치미술, 회화, 조각 등 다양한 시각예술 작가들의 작품을 전시하였지만, 대담한 행위예술과 노골적인 설치작업 등으로 정부로부터 두 차례 전시 중단이 되는 초유의 사태가 벌어졌으며, 일부 작가들은 행위예술을 펼치다 경찰서에 연행되기도 하였다.

이러한 분위기 가운데 판화를 전공한 쉬빙은 초반에 그가 관심을 가졌던 판화가 갖고 있는 제작과정과 반복이라는 특성에 주목한 실험들을 보여주는 작업을 하다가, 1988년 그의 대표작인 <천서(天書)>(1988)를 제작하기에 이른다. 쉬빙은 직접 글자를 고안하고 나무에 새겨 2000여개의 문자를 만들었고, 그것을 단순히 인쇄 책자 형태를 넘어선 설치작품으로 관람객들에게 보여줌으로서 그는 서구의 미술 형식을 취하면서도 '한자'라는 중국적인 내용을 결합한 아방가르드 작가로 호평을 받았다. 그러나 그 다음 해인 <<중국현대예술전>>에서 <천서>가 가혹한 평가를 받고난 후, 쉬빙은 중국에서의 마지막 작업인 <담장을 두드리는 귀신(鬼打牆)>(1990)을 1990년에 제작만하고 전시는 하지 못한 채 결국 미국으로 건너가게 된다. 그 당시 중국 사회는 천안문사태라는 엄청난 소용돌이와 함께 문화대혁명의 소멸과 덩샤오핑(鄧小平, 1904-1997)의 개혁기를 맞이하며 혼란한 시대를 보내고 있었다. 본 연구에서는 쉬빙의 초기 판화작업부터 1991년 미국으로 도미하기 전까지의 작품들을 살펴봄으로써 판화 매체가 지닌 재생산성, 복수성 등의 특성을 활용한 형식적 실험들을 거쳐 어떻게 중국 전통적 요소를 활용하여 시대를 대표하는 아방가르드 작가로 될 수 있었는지를 고찰해보고자 하였다.

주제어 : 쉬빙, 85신조미술운동, 중국현대예술전, 아방가르드 미술

I. 서론

쉬빙(徐冰, 1955~)은 중국 아방가르드 미술의 대표 작가이자 오늘날 세계적으로 중요한 현대 미술가이다. 1980년대 이후 영향력 있는 미술 비평가이자, 큐레이터, 학자로서 활동해온 가오밍루(高名潞)는 1993년 미국에서 ‘파편화된 기억 : 망명중인 중국의 아방가르드 (Fragmented Memory : The Chinese Avant-Garde in Exile)’ 라는 전시를 공동 기획하였는데, 이 때 가오밍루가 제시한 전위적인 중국 작가 중 한 명이 쉬빙이었다.¹⁾

가오밍루의 전시 서문에 따르면, “중국 아방가르드 미술이 중국 사회의 맥락에서는 생경한 것으로 여겨질지 모른다. 그 형식적 요소들은 전통 미술, 국가 미술, 그리고 아카데미 미술과는 거리가 있다. 그 사회적이고 정치적인 견해들 또한 중국의 현 상황에 생경한 것이다. 왜냐하면 아방가르드 미술가들은 전통적인 정치적, 사회적 구조들을 보다 혁신적인 방향으로 나아가게 하기 때문이다” 라고 하였다. 가오밍루는 중국에서의 아방가르드 운동을 일종의 미술운동이자 혁신적인 사회적 의제를 갖는 운동으로 보고 있으며, 그가 말하는 아방가르드의 본질은 그 이중의 생경함(alienness)에 놓여있다.²⁾

쉬빙의 기념비적인 작업 <천서(天書)>(1988)(도판1)가 1989년 베이징에서 열린 <<중국현대예술전(中國現代藝術展)>>에 출품되었을 때, 가오밍루가 말한 생경함은 중국 미술계를 비롯한 중국 사회 내에서 엄청난 파장을 일으키며 뜨거운 논란으로 이어졌다. 이미 1년 전 쉬빙의 <천서>는 베이징 중국미술관에서 개인전을 개최하며 첫 발표를 하였는데, 당시 설치 미술이라는 서구미술 형식에 중국적 내용을 담으며 중국 현대미술의 방향을 제시한 작

*이 논문은 2015년도 홍익대학교 학술연구진흥비에 의하여 지원되었음.

1) 가오밍루가 ‘파편화된 기억 : 망명중인 중국의 아방가르드’ 전시에서 중국 아방가르드 작가로 선정된 쉬빙 외에 구원다(谷文達), 후양용평(黃永祿), 우산쑤안(吳山專)이 있다. 탕샤오빙, 신정훈역, 「중국미술에서 아방가르드 개념에 대하여」, 한국근현대미술사학회, 2010.12, p.208.

2) 탕샤오빙, 신정훈역, 위와 동일.

품으로 긍정적으로 평가되었다.³⁾

그러나 1988년 개인전에서의 호평과 달리, <<중국현대예술전>>에서 쉬빙의 작품이 다시 한 번 전시되었을 때 중국 내 반응은 급변하였다. 문화대혁명 이후 국립미술관에서 열린 최초의 대규모 전시였던 <<중국현대예술전>>은 중국 현대미술의 전위운동이라 할 수 있는 ‘85신조미술운동(85新潮美術運動)’의 정점을 보여주는 것으로, 당시 아방가르드 미술을 망라하여 역사적으로도 기념비적인 전시였다. 그러나 이 전시는 당시 기대와 달리 개막과 함께 벌어진 몇몇 행위 예술로 인해 대대적인 정부의 탄압을 받게 되었다.⁴⁾ 전시 직후 1989년 6월 천안문 사태가 발생하여 1,200만 권에 달하는 책과 잡지, 비디오 등이 압수 폐기 되는 등 사회적 분위기는 경직되었고, 미술계에 대한 제재도 더욱 강화되었다. 이러한 가운데 쉬빙의 스승이었던 관화가 구위엔(古元, 1919-1996)은 <<중국현대예술전>>에 참가하였던 <천서>를 보고 “외래 사상에 빠져 인민을 위한 미술이라는 대원칙을 배반한 것”으로 그의 작업을 비난하기도 했다.⁵⁾

본 연구에서는 먼저 중국 문화대혁명이 공식적으로 막을 내린 1970년대 말부터 중국의 급변하는 사회정치적인 상황 속에서 중국 현대미술에 있어 가장 전위적인 예술 작업들이 최초로 공공미술관에서 최대 규모로 전시되었던 <<중국현대예술전>>을 중심으로 고찰하고자 한다. 이러한 시대적인 흐름과 함께 쉬빙의 초기 관화작업부터 미국으로 이주하기 전 중국에서 작업한 대표작인 <천서>(도판1)와 <담장을 두드리는 귀신(鬼打牆)>(1990)(도판2)을 중심으로 살펴봄으로써 관화라는 매체가 가진 기본적인 속성을 토대로 역사적인 변화와 함께 어떠한 과정을 통해 아방가르드 미술로 이행할 수 있었는지를 살펴보고자 한다.

3) 배연경, “쉬빙의 문자작업에 대한 연구”, 서울대학교대학원 미술경영학석사 학위논문, 2015, p. 10.

4) 이지은, 「노동과 글쓰기-쉬빙의 슬로우 테크놀로지」, 현대미술사연구 18, 2005.12, p.148.

5) 이지은, 앞의 논문, p. 149.



도판1. 쉬빙, <천서>, 1989,
설치



도판2. 쉬빙, <담장을 두드리는
귀신> 1991, 설치

II. 85신조미술운동(新潮美術運動)과 <<중국현대예술전(中國現代藝術展)>>

중국 문화혁명의 시기가 끝나고 찾아온 덩샤오핑(鄧小平, 1904-1997)의 개혁기(1979-89)에는 미술에 있어서도 변화가 일어났다. 1978년 말과 1979년 초에 걸쳐 ‘성성미전(星星美展)’ 등 최초의 민간 주최 전시들이 생겨나기 시작하였고, 1980년대 들어서 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg) 전시 등 서양 현대 작가들의 전시가 중국으로 유입되었다.⁶⁾ 가오밍루는 문화혁명 후인 1979년부터 1984년까지를 ‘후문혁(後文革)’ 시기로 구분하면서, 문화혁명의 영향을 깨끗이 정리하려는 태도를 견지했지만, 예술 관념상으로는 여전히 이전의 사실주의에 머물러 있었다고 주장한다. 그러면서 당시 대학이 신예술의 촉진 역할을 하며, 유미적 예술품 뿐 아니라 문화혁명 시기에 겪었던 재난과 정신적 상처를 주로 묘사한 ‘상흔미술’ 과 하방시절⁷⁾에 만난 평범한 농

6) 박병권, “구원다와 쉬빙의 작품 연구-지역적 경계와 문화정체성의 문제를 중심으로”, 홍익대학교 대학원 예술학과석사학위논문, 2010, pp. 32-33.

7) 하방시절이란 ‘상산하향(上山下鄉)운동’ 이라고도 불리 우는데, 마오쩌둥이

민을 통해 인도주의적 정서를 표현한 ‘향토사실주의’와 같은 현실 비판적인 예술들이 제 3세대로 불리는 당시 미술대학의 화가들에 의해 시작되었다고 서술하고 있다.⁸⁾

1982년 서구 사상의 유입을 견제하기 위한 목적에서 정부 주도 하에 진행된 ‘반정신오염운동(反精神汚染運動)’이 3년간 계속되었고, 문화혁명 이후 문학과 예술 창작에 있어서 개인의 가치를 강조하고 순수 예술적이며 추상주의적인 서구화를 추종하는 추세가 의도적으로 견제 당했다. 1985년은 중국 현대미술에 있어 중요한 해인데, <<국제 도서전>>이 개최되어 새롭게 유입된 도서들은 포스트모더니즘에 이르는 서구 현대 사상이나 뒤샹 이후 현대미술의 역사가 짧고 급진적인 예술가들을 자극하기 시작했다.

‘반정신오염운동’이 막을 내리자 3년간 통제 속에서 해방된 회화와 문학, 무용과 음악, 영화 등 다양한 영역에서의 전위적 예술들이 출현하기 시작했다. 이 시기는 중국 아방가르드 미술의 발전 시기와 일치하며, 국제 현대미술의 동향에 대한 관심과 형식적, 개념적 실험을 통해 중국 현대미술의 정체성을 고민하는 젊은 작가들 중심으로 전개되었다.⁹⁾ 이들의 활동을 일컬어 ‘85신조미술행동’이라고 한다. 이주현에 따르면, ‘85신조미술행동’이란 1980년대 중반이후로부터 시작된 일종의 모더니즘 미술 운동으로 1949년 이후 지속된 정치적 소재와 사회주의 사실주의 양식에 염증을 느낀 젊은 작가들은 서양현대미술을 통해 새로운 길

지식인은 노동자 및 농민 속에서 함께 해야 한다는 주장에서 시행되었다. 1950년대부터 시험적으로 실시되다가 1968년부터 본격적으로 시행된 이 정책은 도시 청년들을 참된 공산주의자로 만들기 위한 ‘재교육’을 주목적으로 내세웠으며, 중고등학교 졸업생 등 도시의 지식 청년들을 일정 기간 동안 농촌으로 강제 이주시켜 국영농장이나 농촌 인민공사의 생산대에서 노동하고 생활하도록 하였다. 쉬빙 또한 고등학교를 졸업한 1974년부터 1977년까지 3년간 베이징 북서쪽에 위치한 한 농촌마을에 파견되었다. 그는 어떤 압박도 없고 자유로운 농촌에서의 생활을 마음에 들어 하였고, 이후 1978년부터 1983년까지 제작된 128점의 판화 작업은 1986년 『쉬빙: 목각소품(徐冰: 木刻小品)』이란 제목의 책자로 출간되기도 하였다. 배연경, “쉬빙의 문자작업에 대한 연구”, pp. 27-28.

8) 가오밍루, 이주현역, 『중국현대미술사』, 미진사, 2009, p. 36.

9) 박병권, 「구원다와 쉬빙의 작품 연구-지역적 경계와 문화정체성의 문제를 중심으로」, pp. 16-17.

을 모색하면서 시작되었다고 언급한다. 이 작가들의 주요한 특징은 군체(群體)를 만들어 활동하였는데, 당시 그들의 실험적인 작품들이 정부로부터 미술 전시를 하도록 승인을 얻기 어려웠고 그렇다고 젊은 무명 작가에게 개인전을 열어줄 미술관도 없었기에 다양한 군체를 조직하여 전시회를 통해 활동하였다고 한다. 대표적인 군체로는 ‘북방예술군체(北方藝術群體)’, ‘서남예술군체(西南藝術群體)’, ‘홍색려(紅色旅)’, ‘지사(池社)’, ‘삼보화실(三歩畫室)’ 등이 있었고 행위예술에 힘을 기울였던 군체로는 ‘관념21(觀念21)’과 ‘남방예술가(南方藝術家)살롱’, 다다이즘을 표방하였던 ‘하문(廈門)다다’ 등이 있었다. 구원다(谷文達), 쉬빙 등은 군체를 형성하지 않은 독립작가였다.¹⁰⁾

본 전시가 처음 계획된 것은 1986년부터였고 전국 규모로 수차례 토론회를 통해 1988년 10월 중국미술관을 설득하여 마침내 <<중국현대예술전>> 전시 장소를 확정짓게 되었다. 이 때 중국미술관은 각종 관방 미술전시회가 열렸던 대표적 장소로, 85신조미술이 중국미술관에 입성한다는 것은 공식 인정을 받는다는 것을 의미하였다.¹¹⁾ 전시에 참가하기 위해 전국 각지에서 슬라이드, 사진, 원작으로 응모한 3000여점의 작품 가운데 250여 점이 선별되었는데, 선별 기준은 중국 현대예술의 관념과 정신을 잘 구현하고, 최근 미술계의 이슈와 논쟁을 반영하는 작품이어야 한다는 것이었다. 이주현에 의하면 이 전시 가운데 전위성을 가장 잘 구현한 것은 행위예술과 설치미술이었다고 언급하면서 전시 개막일에는 총 7개의 행위 예술이 이뤄졌는데, 이들 중 대다수는 본 전시에 정식으로 초청되지 않은 작가들로서 기습적으로 전시장을 방문하여 행위예술을 펼친 것을 그 예로 들었다.¹²⁾

장넨(張念)은 전시장의 2층 바닥에 돛자리를 깔고 닭이 달걀을 품듯 풀 위에 여러 개의 달걀을 놓았고, 흰색 종이 옷 위에 “부

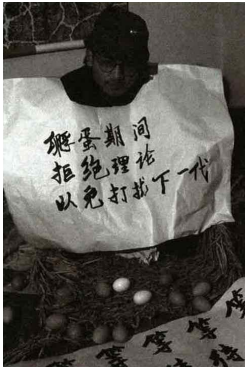
10) 이주현, 「中國現代藝術展, 그 성과와 한계」, 중국사연구(中國史研究), Vol.90, 2014, p. 293.

11) 이주현, 앞의 논문, pp. 296-297.

12) 이주현, 앞의 논문, p. 302.

화기간에는 어떤 이론도 거절한다. 이는 다음 세대는 이론의 영향을 피하게 하고자함이다” 라는 문구를 썼고, 달걀 앞의 백지에는 “기다려라, 기다려라...” 라는 단어를 7번 썼다.(도판3) 작가가 쓴 옷 위에 이론이라는 용어는 그 당시 중국미술계에 범람하였던 서양 철학과 미학이론을 지칭하는 것으로 이론에의 지나친 몰입으로 인해 작품이 과도하게 사변적이고 관념화되는 것을 경고한 것이다. 우산관(吳山專)은 개막과 동시에 중국미술관의 1층에서 관람객들에게 새우를 팔았는데, 실제 작가의 고향에서 새우 300근을 전시장으로 가져와 미술품을 관람하기 위해 방문한 관객들을 대상으로 시장에서 물건을 팔 듯 팔기 시작했다.(도판4) 시간이 지나면서 새우에서 비린내가 진동을 하였고 이로 인해 전시장이 혼잡해지자 경찰이 나타나 새우를 몰수하고 작가에게 벌금을 부과했다. 그의 행위는 미술관에서 미술품이 팔려나가고 악취를 풍기게 되는, 자본화된 사회에서 상업화된 예술을 비유한 것이었다. 그러나 무엇보다 본 전시에서 가장 큰 이슈를 일으킨 행위는 샤오루(肖魯)의 <총을 쏘다>였다.(도판5) 작가는 두 개의 공중전화 박스에 각 각 남녀가 전화를 걸고 있는 장면을 연출하고, 두 박스 사이의 거울을 향해 권총으로 두 발을 발사함으로써 작품을 완성시키는 퍼포먼스를 벌였다. 곧 경찰이 출동하였고 미술관측은 총감독인 가오밍루에게 전시장의 폐쇄를 통고하였다. 이 행위로 인해 <<중국현대예술전>>은 전위성을 상징하는 대표적 사건으로 기록되었다.¹³⁾ (도판6)

13) 이주현, 앞의 논문, pp. 302-305.



도판3. 장넨, <부화>, 1989,
행위예술



도판4. 우산관, <큰 장사>, 1989, 행위예술



도판5. 샤오루, <대화>앞에서
총을 쏘는 장면, 1989, 행위예술



도판6. 중국현대예술전 열리는
중국미술관 앞, 1989

한편 본 전시에 나온 설치미술 작품들도 당시 냉전 말기 정치 상황이나 동양과 서양이라는 개념과 연관 지은 작업들, 성(性) 관련 작품 등 실험적인 작품들이 출품되었고, 쉬빙도 <천서>를 설치하였다. 이미 1년 전 중국미술관에서 열렸던 <<쉬빙관화전>>에 출품되어 호평을 받은바 있는 본 작품은 미술관 천정부터 바닥까지 송대(宋代) 관각체(館閣體)와 유사한 활자가 찍힌 화선지가 펼쳐지도록 설치하였으며, 관람자는 본능적으로 활자를 읽으려하나 글자들은 한자의 부수에 획을 첨가하거나 삭제하여 의미도 없고 읽을 수도 없는 유사(類似)문자들이었다. 이 한자들은 쉬빙이 직접 고안하고 나무에 새긴 2000여개의 문자로 이루어졌다. 한자라는 가장 중국적인 소재를 빌었으나, 표의(表意)문자인

한자에서 의미를 제거함으로써 한자 체계 자체를 해체한 것이다. 한자가 갖는 언어적 함의는 제거되었으나 문자로서의 웅대함, 권위적 신비감, 상징성 등은 유지한 것이다.¹⁴⁾

지금까지 살펴본 것처럼 중국은 개혁 개방의 시대를 맞아 서구의 문화, 예술, 철학 등이 밀려들어옴과 동시에 여전히 정부의 통제 속에서 작가의 자유로운 생각을 시각적으로 혹은 행위로 재현하는 것은 쉽지 않았다. 그럼에도 불구하고 ‘85신조미술운동’을 일으킨 일련의 작가들과 의식 있는 전시기획자들이 <<중국현대예술전>>을 개최하였고, 이것은 오늘날 중국 미술을 존재하게 한 최초의 아방가르드 미술 전시라고 역사적으로 명명할 수 있을 것이다. 쉬빙도 이러한 흐름 가운데 존재하면서도 ‘쉬빙현상’이라는 말이 생길 정도로 당시 중국 내에서 큰 반향을 일으켰다.¹⁵⁾ 그 논란의 중심 작품이었던 <천서>(도판1)는 오늘날의 중국 내 쉬빙의 위치를 만들어주기도 한 작품이기도 한데, 이제 그의 초기 판화 작업부터 <천서>까지 살펴봄으로서 그의 작품에서의 전위적인 측면을 고찰하고자 하며, 미국으로 이주하기 직전에 제작한 <담장을 두드리는 귀신>(도판2)을 통해 그의 작품에 예술성과 아방가르드적인 특성들을 살펴보고자 한다.

Ⅲ. 쉬빙 판화 매체에 대한 형식 탐구의 확장

쉬빙은 1977년 베이징 중앙미술학원 판화과에 입학하였다. 어릴 때부터 아버지의 지도로 서예를 연습하고 서체를 공부하던 쉬빙의 재능은 각종 현수막과 대자보를 도맡아 작성하던 학생시절의 경험을 거쳐 마을 신문에서 그의 실력을 발휘하였고, 급기야 이 신문은 베이징 문화위원회의 수장인 리우춘화(劉春花)의 눈에 들어 중앙미술학원에 입학하게 된다. 1930년대 이후 중국 미술에서 유행하던 매체로 기존의 전통 수묵화의 문인화적인 전통에 비해 목판화는 대중들에게 매우 쉽게 다가갈 수 있었고, 공산당의

14) 이주현, 앞의 논문, p. 308.

15) 배연경, “쉬빙의 문자작업에 대한 연구”, 2015, p. 10.

정치 선전도구로 이용되었다. 판화를 전공한 쉬빙은 목판화가인 구위앤의 제자가 되어 목판, 동판, 메조틴트 등의 기법을 익히며 다양한 재료를 섭렵하였다. 이지은은 이러한 과정이 이 후 그가 다양한 재료를 이용한 설치 작가로 성장하게 되는 밑거름이 되었을 것이라고 해석한다.¹⁶⁾

중앙미술학원 시절 쉬빙은 다양한 서구 근현대 미술 사조를 접하였고, 그 중에서도 뒤샹(Marcel Duchamp)과 라우셴버그(Robert Rauschenberg), 그리고 워홀(Andy Warhol)의 작품을 인상 깊게 보았다. 특히 워홀이 실크스크린 기법을 통하여 구현한 반복적이고 평면적인 작업 형태는 쉬빙에게 친숙한 판화와 연결되며 그의 작품에도 영향을 주었다. 쉬빙은 판화를 제작하는 과정에서 나타나는 형태의 좌우 도치, 단순화, 그리고 반복의 과정에 관심을 가졌고, 동시에 판화라는 매체에 내재되어 있는 재생산성에도 주목하였다. 이러한 관심은 작업에도 변화를 가져와 판화라는 매체 자체의 특성에 관심을 기울인 작품이 등장하기 시작한다.¹⁷⁾

쉬빙은 본격적으로 판화의 제작 과정과 반복이라는 특성에 주목한 실험을 시작하였다. 처음에 그는 전통 탁본을 재해석한 듯한 작업을 제작하였다. 그는 강기슭의 돌을 로프로 휘감거나 모래 덩어리 등으로 문질러 판화로 찍어내는 등 사물의 외관을 물리적으로 포착하는 방법을 탐구하였다.¹⁸⁾ 이러한 실험은 1986년 그가 자신의 학생들과 함께 제작한 <큰 타이어(大輪子)>(1986) (도판7)란 작업으로 이어졌다. 이 작품에서 쉬빙은 잉크를 묻힌 대형 트럭 바퀴를 종이 위에 굴려 바퀴의 표면을 그대로 인쇄하였다. 1987년도 석사학위 졸업 작품으로 쉬빙이 발표한 두 개의 목판화 작업 또한 판화의 복수성과 재생산성이라는 특성에 주목하였다. 1987년 10월 『미술』에 게재한 「회화적 복수성에 대한 새로운 탐구와 재인식」이라는 글에서도 판화의 매체적 특성에

16) 이지은, 「노동과 글쓰기-쉬빙의 슬로우 테크놀러지」, p. 143.

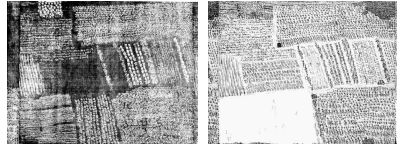
17) 배연경, “쉬빙의 문자작업에 대한 연구”, pp. 31-32.

18) 최정원, “쉬빙(徐冰)의 문자작업이 함축한 문화정치적 의미”, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2011, p. 33.

대한 관심이 드러난다. 이 글에서 쉬빙은 졸업 작품의 목적을 판화의 가능한 한 가장 순수한 언어를 탐구하는 것이라 밝히며, 판화 제작의 핵심적인 단계인 찍는 과정(imprinting)에서 이 순수한 언어를 찾았다. 그의 설명에 의하면 찍는 과정은 판화가 회화나 소묘 등과 구별되는 독특한 특징이며, 이 단계가 내재하고 있는 ‘재생산성’에 의해 판화가 ‘복수성(multiplicity)’이란 특징을 갖게 된다고 설명하고 있다.¹⁹⁾



도판7. 쉬빙, <큰 타이어>, 1986, 판화, 설치



도판8. 쉬빙, <반복에 대한 다섯 개의 연작> 일부 1987, 목판화



쉬빙은 그의 졸업 작품인 <반복에 대한 다섯 개의 연작(五個復數系列)>(1987)(도판8)에서 판화의 복수성과 제작 과정에 대한 그의 관심을 잘 나타내고 있다. 총 11개의 프린트로 이루어진 작업은 목판을 새기는 일련의 과정을 기록한 것으로, 연속적으로 인쇄된 각각의 프린트는 여러 단계에 걸친 조각과 인쇄 과정의 결과물이다. 첫 번째 프린트는 아무것도 새기지 않은 상태에서 인쇄한 것으로 잉크의 색만 나타나 전체가 검은 색이다. 점점 조각이 진행되면서 프린트에도 도식적 기호들로 이루어진 듯 한 농촌 풍경의 이미지가 나타나게 된다. 중간 프린트는 완전한 이미지의 형태를 보여주지만, 이후 프린트에서는 계속되는 조각 과정으로 인해 이미지가 점차 소멸되고, 결국 마지막 프린트의 아주 흐릿한 경계선이나 흔적만 남게 된다.²⁰⁾ 가오밍루는 울챙이가 있

19) 배연경, “쉬빙의 문자작업에 대한 연구”, p. 32.

는 연못, 채소와 곡물이 자라는 농지를 제재로 한 이 작품에서 쉬빙은 작품을 창작하고 작품을 훼손하는 과정에서 표현 대상을 해체시켰음에 주목하였고, 이것은 곧 재현을 파괴하는 행위라고 해석하였다. 초기 작품들과는 분명히 다르게 쉬빙의 판화가 표현하려는 주제는 그가 관찰하는 대상이 아니라 판화 제작과정에 사용된 방법론이었음을 본 작업에서 알 수 있었다고 논한다.²¹⁾

최정원에 의하면 쉬빙의 판화 초기 작품들에서 알 수 있듯이 그는 판화의 주요 작업인 찍는 과정에 주목하여 복수성 특징에 착안한 형식적인 탐구에 몰두하고 있었음을 알 수 있었고, 이러한 쉬빙의 ‘내용으로부터의 탈피’는 <천서>에 이르러 ‘의미로부터의 탈주’로 변용되었다고 주장한다.²²⁾

1. <천서(天書)>

쉬빙은 1988년 베이징 중국미술관에서 그의 대표작 <천서>(1988)(도판1)를 발표한다. 이 작품은 이후 쉬빙이 미국으로 이주하여 1991년도 위스콘신 대학교 미술관에서 다시 전시된다. 이 작품을 구성하는 요소들은 서법 및 서체, 그리고 전통 책 제작 방식에 대한 작가의 치밀한 연구를 바탕으로 하고 있다. 쉬빙이 제작한 약 2000여개의 유사(類似)문자들은 한자를 구성하는 기본 요소인 부수를 재조합하여 만들어진 가짜 문자이다.(도판 9,10) 하지만 한자 구성의 기본 원칙을 참조하여 재조합의 과정이 이루어지며 한자의 균형미가 유지되었다. 그 외의 인쇄라는 작업 방식, 서체의 선택, 그리고 두루마리나 책 등 작품을 구성하는 매체의 선택 및 제작 방식은 모두 중국 전통을 충실히 따르고 있다. 배연경에 따르면 <천서>는 쉬빙의 초기 계획에서는 책 형식으로만 제작하고자 하였으나, 곧 관객이 유사 문자에 둘러싸여 압도될 수 있는 엄숙한 공간을 만들었다고 한다. 이 거대한 규모의 설치 작업은 천장에 설치된 두루마리, 바닥에 놓인 실로

20) 배연경, 앞의 논문, pp. 32-33.

21) 가오밍루, 이주현역, 『중국현대미술사』, 미진사, 2009, pp. 130-131.

22) 최정원, “쉬빙(徐冰)의 문자 작업이 함축한 문화정치적 의미”, p. 33.

제본된 전통 방식의 책, 그리고 벽보 형식의 신문이라는 세 가지 형태로 구성되었다. 23)



도판9. 쉬빙, <천서> 작품 중 일부



도판10. 쉬빙, <천서>에서 사용된 활자

이지은에 의하면 쉬빙의 <천서>는 중국 내에서 큰 반향을 일으켰는데 가장 큰 이유는 사람들이 읽을 수 없는 의미 없는 글자에 들인 작가의 시간과 노력 때문이었다. 일 년이라는 제작 기간과 천장으로부터 늘어뜨려진 불경(sutra) 형태의 두루마리, 벽보, 바닥에 펼쳐진 책들에 이르는 엄청난 양들의 활자들은 그 양과 규모에서 관객들을 놀라게 했다는 것이 설명이다. 24) 한편 배연경은 이 작품에서 차용한 중국 전통적 요소가 관객에게 ‘가독’에 대한 환상을 심어주며 작가가 의도하였던 언어에 대한 불편한 경험을 효과적으로 구현해냈다고 주장한다. 쉬빙은 특별히 본 작업을 서예가 아닌 활자로 제작하였는데, 역사적으로 책으로 발행된 것은 주로 유교나 불교의 경전, 혹은 법전 등의 공식적인 텍스트이며, 이러한 관습에 따라 관객들은 인쇄된 텍스트를 접했을 때 그것이 가치 있고 공식적인 내용을 담고 있을 것이라는 기대를 갖게 된다고 생각했다. 배연경은 쉬빙이 중국에서 인쇄물이 갖는 권위에 주목하여 <천서>의 제작 방식으로 목판인쇄를 택했고, 작가가 직접 새긴 수천 개의 목각활자는 전통 책 제작을 전문으로 하는 인쇄소와의 협업을 통해 전통 방식의 책으로 인쇄하였다는

23) 배연경, “쉬빙의 문자작업에 대한 연구”, pp. 38-41.

24) 이지은, 「노동과 글쓰기-쉬빙의 슬로우 테크놀로지」, pp. 146-147.

점을 짚어내었다.²⁵⁾

쉬빙에게 글자에 관한 경험들은 <천서>를 해석하는데 중요한 역할을 한다. 도서관 사서였던 어머니와 역사학을 전공한 아버지의 영향으로 일찍 글자를 익혔지만, 당시 정부의 간자체 장려 정책은 그를 혼란스럽게 만들었을 뿐 아니라 자신이 사용하던 글자의 수명을 지켜본 그에게 언어란 믿을 만한 소통의 수단이 못 되었다. 또한 그의 대학 시절 서양 현대미술 이론서들은 난해한 글자였음을 작가노트에서 밝힌 적이 있다. 쉬빙에 의하면 “글을 더 읽을수록 내 생각은 혼란스러워졌다. 마치 무언가를 잃어버리는 것 같은 느낌이었다. 나는 굶주린 사람처럼 한꺼번에 많은 음식을 먹고 난 후 불편함으로 속이 뒤집히는 것 같았다” 라고 언급하였다. 이러한 쉬빙의 글자에 관한 회의적 입장은 나중에 글자체의 형식미를 추구하는 것으로 표현되었음을 작업을 통해 알 수 있다.²⁶⁾

글자에 관한 회의적 입장은 더 나아가 당시 중국 문화가 처한 답답한 상황을 표현한 것으로도 해석되기도 하였다. 세계를 분석하는 책(分近世界的書)이라는 엄청난 원제를 단 <천서>는 당시 관객들에게 읽을 수 없는 활자에 둘러싸여 감옥에 갇힌 듯 갑갑함과 막연한 불안감을 주었다고 논의되기도 하였다. 그것은 수천 년을 내려온 중국 문화의 무게이기도 했다. 1993년 쉬빙은 자넬 테일러(Janelle Taylor)와의 인터뷰에서 <천서>의 명칭에 얽힌 이야기를 하였다. “천서는 원래 벼락에 맞아 죽은 사람의 살갓에 남겨진 문향을 의미합니다. 과거 사람들은 이를 보고 그들이 이해하지 못하는 하늘에서 내려온 글자들이라 여겼습니다. 내가 작품에 붙인 제목은 ‘세계를 분석하는 책’이었지만 사람들은 이를 모두 ‘천서’라 불렀습니다.” 라고 언급하였다.²⁷⁾

그러나 <<중국현대예술전>>이 전시가 막을 올리자마자 정부의 탄압과 검열로 혹평을 받았고, 곧 쉬빙의 작업에 관한 비난이

25) 배연경, “쉬빙의 문자작업에 대한 연구”, pp. 38-40.

26) 이지은, 「노동과 글쓰기-쉬빙의 슬로우 테크놀로지」, pp. 144-145.

27) 이지은, 앞의 논문, pp. 146-147.

쏟아졌다. 북경 중앙미술학원 교수인 양칭인(楊成寅)은 「문예보」에 장문의 비평을 실었다. 양칭인에 의하면 “그것은 형식주의적이고 추상적이고 주관적이며, 비이성적이고, 반 미술이며 반 전통적인 뉴웨이브의 모든 요소를 가지고 있다. 그것은 중국의 오래된 속어인 ‘귀신이 세운 벽’을 생각나게 한다. 귀신이 세운 벽은 여행자를 현혹시키는 눈에 보이지 않는 벽으로, 이에 갇힌 여행자들은 방향 감각을 잃고 끊임없이 가던 길을 반복하며, 앞으로 나가지 못하게 된다. ...중략... <천서>는 앞서 말한 표현적이지 못한 미술처럼 인간의 사고와 행위, 예술적 창작을 ‘귀신이 세운 벽’처럼 앞으로 나아가지 못하도록 만드는 작품이다. 중국의 아방가르드 미술은 본질적으로 미술의 법칙에 위배되며, 사회에 역행하는 것이다”라고 강하게 비판하였다. 서론에서 이미 언급하였듯이, 쉬빙의 스승인 목판화가 구위엔 역시 그의 작품을 “외래 사상에 빠져 인민을 위한 미술이라는 대원칙을 배반한 것”으로 비난하였다. 이들은 쉬빙의 작품에서 오는 소통불가능성에서 기인하는 극단적인 주관주의와 부르주아 리버럴리즘을 동일시하여 작가를 사회적으로 매장하는 지경에 이르렀다.²⁸⁾

결국 전시 개최 4개월 후 천안문사태가 발발하면서 전시기획자였던 가오밍루를 비롯하여 쉬빙, 후양용평(黃永砫), 구원다(谷文達) 등이 미국으로 망명길에 오르게 된다.²⁹⁾ 그러나 <천서>는 이제 쉬빙의 초기 작업에서 보여주었던 목판을 새기는 일련의 과정을 기록하거나 찍는 과정과 같은 ‘재생산성’과 ‘복수성’이라는 실험적인 단계를 넘어서 한자라는 중국 전통문화의 해체를 통한 대규모 설치작업을 통해 관객과의 새로운 소통과 그 속에 메시지를 전달하는 작업을 하기 시작했다. 이것을 가오밍루는 쉬빙이 2000여개의 의미 없는 한자를 만들 때 그 자신은 이 글자들이 의미가 있음을 알고 있었다고 논하며, 그의 작품에 창작의 토대가 된 바로 이러한 모순이 작품으로 하여금 표면적인 문자의 무의미와 관중이 해석해내는 다양한 의미 사이에 유래 없는 상호작용을

28) 이지은, 「노동과 글쓰기-쉬빙의 슬로우 테크놀러지」, pp. 148-149.

29) 이주현, 「중국현대예술전, 그 성과와 한계」, p. 319.

만들어냈다고 논하였다.³⁰⁾

2. <담장을 두드리는 귀신(鬼打牆)>

1988년 쉬빙은 그의 유명한 <천서>를 완성한 후 <담장을 두드리는 귀신>(1990)(도판2)을 제작하기 시작했다. 1990년 쉬빙과 일군의 중앙미술학원 학생들과 인근 농부들까지 차출한 이 거대한 프로젝트는 무려 3백 통의 먹물과 1천 3백여 장의 전지를 소모하며 중국 만리장성에 설치된 지지대에 매달려 아침 해 뜰 때부터 해질 때까지, 점심 먹는 것을 제외하고는 계속되는 탁본 강행군으로 진행되었다. 진산링 지역의 만리장성에서 만들어진 탁본은 무려 1370여 제곱미터의 크기로, 4개월여에 걸친 배접을 거쳐 비로소 완성되었다.³¹⁾(도판11,12)

이 작품에서 주요하게 사용한 제작방식인 탁본이라고 하는 전통적인 기법은 일반적으로 서예 작품을 정교하게 복제하기 위해 사용되어 왔다. 특히 묘비나 비석을 탁본하는 예는 중국 고대부터 있었던 것으로 많은 중국인들에게는 이미 익숙한 것이다. 그러나 가오밍루에 의하면 쉬빙이 <담장을 두드리는 귀신>에서 전례를 찾을 수 없는 방식으로 장성을 탁본하였는데, 면화로 된 방망이로 전지를 수만 번 두드려 만리장성을 탁본하는 것이었다. 이 작업을 위해 추운 바람과 고가 사다리 위에서 일하는 위험을 감내해야 했으며, 완성된 후에는 하나의 작품을 만들기 위해 수천 장의 탁본을 이어 붙여야 했다. 관람객들은 최종 결과물만을 볼 수 있으며 대부분의 경우는 이를 직접 보지 못하고 사진이나 도판을 통해 탁본의 작업 과정을 접하게 된다. 그러나 전시장에 설치된 벽 위에 걸린 탁본을 실제로 본 후에야 관람객들은 비로소 그 실제 길이와 넓이의 정도를 경험하게 된다.³²⁾

30) 가오밍루, 이주현역, 『중국현대미술사』, p. 132.

31) 이지은, 「노동과 글쓰기-쉬빙의 슬로우 테크놀로지」, p. 149.

32) 가오밍루, 이주현역, 『중국현대미술사』, p. 198.



도판11. 쉬빙, <담장을 두드리는 귀신> 제작 과정 이미지



도판12. 쉬빙, <담장을 두드리는 귀신> 제작 과정 이미지

가오밍루는 이러한 옥의 작업 공정으로 행한 <담장을 두드리는 귀신>의 제작 방식이 서양의 ‘대지 예술’ 과 유사하다고 논의를 펼치면서도 쉬빙이 종이와 먹을 사용하여 만리장성에서 탁본을 한 것은 크리스토(Christo)가 직물을 사용하여 건축물 등을 포장한 것과는 다름을 언급한다. 그에 따르면 ‘대지예술’은 관념예술의 일종이며, 이러한 관념예술은 일반적으로 사진을 사용하여 표현한다. 이러한 관념예술의 의의는 실제 작품의 거대한 크기를 보여주려는 것도 표현하려는 것도 아니다. 단지 작품이 하나의 관념적 존재임을 증명하고 그렇기에 전시가 불가능함을 확인하는데 의의가 있다. 그러나 쉬빙은 웅대한 작품을 실제 크기 그대로 미술관이라는 환경에서 설치 전시하는 데 전력을 기울였다. 그는 본래 만리장성이 가진 만질 수 있는 면을 보존하고 새롭게 구성하고자 했다. 이후 쉬빙이 사용한 전통적이면서도 전례 없는 묘비 탁본 기법을 통해 관객들은 장구한 세월 동안 장성의 침식 흔적, 심지어는 아주 미세한 부분까지를 볼 수 있었다. 33)

1991년 쉬빙은 미국으로 건너가 위스콘신대학 미술관에서 <담장을 두드리는 귀신>(도판2)을 처음 전시하였다. 총 29장의 탁본으로 이루어진 넓이 37미터, 높이 15미터의 거대한 설치였다. 천장에서 바닥까지 내려오는 중앙의 탁본은 흙더미와 돌로 고정되었고, 양쪽 벽면 역시 만리장성 벽면의 탁본으로 꽉 채워졌다.

33) 가오밍루, 앞의 책, p. 199.

들의 질감에서 오는 무거움에 더하여 검은 색의 탁본들은 미술관의 실내를 짓누르고 있는 듯 보인다.³⁴⁾ 중국을 떠나 이역만리 타국의 미술관 실내를 짝 채운 만리장성의 탁본들은 미디어를 통하여 1989년 천안문 광장의 학살을 지켜보던 서구인들에게 더 이상 과거의 문화적 상징만으로 읽혀지지 않는았다. 당시 서구의 평론가들에게 국외자로 낙인찍힌 쉬빙이 두드리고자 했던 만리장성의 두터운 장벽은 탁본이 가진 역사성의 무게와 맞물려 정치적 비판의 목소리로 인식되었다.³⁵⁾

미술사학자 우홍(巫鴻)에 따르면 만리장성은 중국을 대변하는 상징물이라는 관점에서 쉬빙의 작품을 분석한다. 만리장성이 중국을 둘러싸는 연결된 벽이라는 개념은 상상의 산물이며, 진시황이 기원전 3세기경에 중국을 통일하고 세웠다고 전해지는 만리장성의 전설은 실제로는 이미 존재하던 성벽들을 이어 주던 공사였다고 한다. 많은 사람들이 계속되는 노동으로 지쳐 만리장성 밑에 해골이 겹겹으로 수북하다는 노래까지 전해져 장성은 그저 자랑스러운 중국의 문화적 상징물이 아닌 루쉰의 표현을 따르자면 거대한 감옥에 비유하며 개인의 희생 위에 이루어지는 전체주의의 상징이었다. 미술사학자 이지은은 그의 연구에서 만리장성의 벽을 두드리는 쉬빙의 작업은 작으나마 억압에 항거하는 몸짓으로 해석될 수 있다고 언급하였다. 쉬빙은 “만리장성은 년센스적이며 한편으로는 매우 보수적이고 폐쇄되어 있는 사고”를 의미하며, 이는 “중국 정치의 고립주의를 상징한다”라고 언급하기도 하였다.³⁶⁾

지금까지 살펴본 것처럼 쉬빙은 중국을 대표적으로 상징하는 만리장성을 탁본이라는 전통적인 제작 방식을 통해 미국의 관람객들을 놀라게 할 만한 설치 작업으로 그 전위성을 보여주었다. 그의 초기 관화 실험들에서 꾸준히 관심을 가졌던 제작 과정이 <천서>에서는 직접 2000여개의 문자들을 파내는 행위의 과정을

34) 이지은, 「노동과 글쓰기-쉬빙의 슬로우 테크놀러지」, p. 152.

35) 이지은, 위와 동일.

36) 이지은, 「노동과 글쓰기-쉬빙의 슬로우 테크놀러지」, p. 150.

통해, <담장을 두드리는 귀신>에서는 직접 만리장성을 수많은 사람들과 함께 짚는 과정을 넘어서 두드리는 행위를 통해 그 결과물을 전위적인 형태로 풀어냄으로 인해 주목을 받게 되었다. 또한 두 작품은 중국에서 미국으로 이주하는 그 과정에서 전시가 이뤄지고 서로 다른 이념 하에 사는 관람객들을 마주하였고 그 속에서 작품이 읽혀지는 방식, 소통의 차이가 그 당시 중국과 미국 미술계에서도 큰 이슈를 불러일으켰을 뿐 아니라 쉬빙 자신에게도 새로움이었을 것이다.

IV. 결론

지금까지 중국의 문화대혁명 이후, 격변하는 중국의 사회 정치적인 배경과 ‘85신조미술운동’ 과 <<중국현대예술전>>이라는 미술계의 움직임을 통해 서구 미술의 유입과 더불어 작품에 큰 변화를 가져온 쉬빙의 대표작을 살펴보았다. 쉬빙은 당시 중국 내에서 관화를 전공하며 독립적인 작업 활동을 보여주었는데, 서구의 형식 속에 중국적인 내용을 담았고 또 한편으로는 관화라는 매체와 제작과정에 주목한 작업들을 선보여 중국 미술계에서 토론회를 개최할 정도의 과급력을 일으켰다. 미국 이주 이후에도 쉬빙은 상당한 반향을 일으키며 중국 현대미술가 뿐 아니라 세계적으로도 중요한 위치의 작가가 되었다.

탕 샤오빙에 따르면 1996년 쉬빙은 그의 정신적인 멘토이자 잘 알려진 관화가 구위옌의 죽음을 맞이하면서 아방가르드 미술의 정의에 관해 생각할 기회를 갖게 되었다고 한다. 그는 “미술의 근원적 질문은 이 미술양식이냐 저것이냐의 문제도 아니고, 미술과 사회 간의 일반화된 관계의 문제도 아니다. 그것은 오히려 미술 형식들과 사회-문화적 현실들과의 관계로 요약된다. 미술에 있어서 실질적인 발전은 바로 그 관계를 인지하고 변경하는 것에 있어서 혁신이 있을 때 일어난다” 라고 언급하였다.³⁷⁾ 이 말을

37) 탕샤오빙, 신정훈역, 「중국미술에서 아방가르드 개념에 대하여」, pp. 208-209.

증명하듯 앞서 살펴본 <천서>와 <담장을 두드리는 귀신>에서 그는 전위적인 작품의 제작 과정을 통해 새로운 작품 형식을 만들어냈고, 그로 인해 중국 내 담론과 토론을 통해 당대 사회적이고도 정치적인 발언과 마주하였고, 이주 후 미국이라는 새로운 나라의 관객들과의 소통을 통한 관계를 맺어갔다. 쉬빙은 구위앤의 목판화 작품들에 관해 평하길 “나는 구위앤이 오랜 동안 주목을 받아 온 비밀을 찾아왔다. 나는 이제 그 매력이 단순히 그의 독특한 능력이나 통찰력이 아니라는 것을 알게 되었다. 그것은 수천 년 동안의 중국미술에 대해 그 세대 미술가들이 가한 혁명적인 변화로부터 나온 것이다. 그들의 새로운 미술은 혁명 운동을 반영하는 것에서 멈추지 않았다. 더욱 중요한 것으로서, 훌륭한 미술가들과 그들의 창조물 모두에 공통적으로 존재하는 혁명 정신이야말로 진정한 ‘아방가르드’ 정신이었다. . . . 사람들은 구위앤과 아방가르드를 동일하게 말하는 것에 익숙하지 않았을지 모른다. 그리고 이를 논의하는 여러 방식이 또한 있을 것이다. 그러나 근본적인 점에서 그 둘은 같다. 즉 사회와 문화적 조건에 민감하게 반응한 결과로서, 미술제작의 전통적 방식들을 바꿔낸 것이다. 탕샤오빙은 아방가르드가 단순히 형식적인 혁신이 아닌 미술과 삶의 새로운 관계를 도입하고 실험하려는, 그리고 쉬빙이 멋지게 표현한 것처럼, 미술 형식들과 사회-문화적 현실들 간의 관계를 인지하고 재조정하려는 의식적인 시도로 이해한다고 언급함을 통해 쉬빙의 초기 판화 작업부터 그의 대표작인 <천서>와 <담장을 두드리는 귀신>의 작품을 통해 드러난 아방가르드 정신을 이해할 수 있지 않을까 한다.³⁸⁾

38) 탕샤오빙, 신정훈역, 앞의 논문, pp. 209-201.

참고문헌

- 가오밍루, 이주현 옮김, 『중국현대미술사』, 미진사, 2009.
- 튀핑, 이보연 옮김, 『20세기 중국미술사』, 한길아트, 2013.
- 박병권, 「구원다와 쉬빙의 작품 연구 : 지역적 경계와 문화정체성의 문제를 중심으로」, 홍익대학교 대학원 예술학과석사학위논문(2010. 6)
- 배연경, 「쉬빙의 문자작업에 대한 연구」, 서울대학교 대학원 미술경영학석사학위논문(2015. 2)
- 최정원, 「쉬빙(徐冰)의 문자 작업이 함축한 문화정치적 의미」, 이화여자대학교 대학원 미술사학석사학위논문(2011, 2)
- 고동연, “전 지구화 시대의 중국 현대미술과 비평 - 우홍의 ‘실험적인 예술’ vs 가오밍루의 트랜스 내셔널 ‘아방가르드’ ”, 현대미술사학회 29, 2011.6, pp.69-99.
- 이주현, “중국현대예술전, 그 성과와 한계”, 2014, 중국사연구(中國史研究), Vol.90, pp. 291-329.
- _____, “후문화시대(1977-1984)의 중국현대미술 - 성성화회를 중심으로”, 미술사연구회, 2010.12, pp.163-192.
- 이지은, “노동과 글쓰기-슈빙의 슬로우 테크놀로지”, 현대미술사연구제18집, 2005.12, pp.139-163.
- 정은선, “1930-40년대 중국목판화에 미친 서구미술의 영향”, 미술사연구회 18, 2004.12, pp.167-202.
- 최정원, “슈빙의 문자 작업이 함축한 문화정치적 의미”, 미술사학연구회 38, 2012.6, pp. 277-308.
- 탕샤오핑, 신정훈, “중국미술에서 아방가르드 개념에 대하여”, 한국근현대미술사학회 21, 2010.12, pp.207-234.
- Phil Lee, “Representing Identity in Flow - Xu Bing’s Art since Immigration (1991-2003)”, 미술사학연구회 37, 2011.12, pp. 251-274.
- Wu Hung, “A “Ghost Rebellion”: Notes on Xu Bing’s “Nonsense Writing” and Other Works”, Public Culture, 1994, 6, pp. 411-418.
- 오광수, 『중국현대목판화 : 혁명에서 개방까지, 1945-1998』 전시도록, 국립현대미술관, 2003.

ABSTRACT

A Study on Xu Bing's artworks Contributed to expansion of printmaking in Contemporary Chinese Art

Song, Dae-Sup · Cho, Ye-In

The purpose of this thesis is to look through the political and social background of China preparing for a new era after getting out of the Communist Party of Mao Zedong, rapid inflow of the Western modernism and the avant-garde art arising in China with the focus of art works of Xu Bing, which contributed to the expansion of printmaking of China. Particularly, 85 New Wave Movement arose by young artists since 1985 and the China/Avant-Garde Exhibition held in Beijing in 1989 are the two important issues which reflect a new change from the traditional Chinese art. The artists of 85 New Wave Movement, who pursued a historical revolution and novelty, worked very actively by leading private exhibitions. Since the Cultural Revolution, the government owned the National Museum of Fine Art Beijing had exhibitions on a large scale displaying various visual arts such as performing art, installation, painting, sculpture but the Chinese government interrupted exhibitions two time due to bold performing art and unconcealed installation. Some artists were even taken to the police when performing art.

Under these circumstances, Xu Bing, who majored printmaking, produced one of his major works, Books from the sky(1988), while he was working on various experiments focusing on the production process of printmaking and its repetitiveness. Xu Bing devised letters, carved them in trees and finally created approximately 2000 characters. Going further he displayed it as installation work, which means the developed characters go beyond a printed form, for audiences. This made him earn favorable reviews since it was a form of western art coupled with Chinese contents 'Chinese character'. After he received unfavorable reviews, however, he went to America leaving his last work in China, Ghost Pounding the Wall, in 1990, which was not able to exhibited. In those days, China society was going through a chaotic era thanks to the extinction of the Cultural Revolution and Deng Xiaoping's(1904-1997) reformation after the

debacle of Tiananmen Massacre. This study looks into Xu Bing's artworks from his initial print works until he went to the US in 1991 and examines how he performed experiments utilizing reproductivity and plurality of prints tinged with Chinese traditional elements, and ultimately became one of the avant-garde artists representing the period.

Key Word : Xu Bing, 85 New Wave Movement, China/Avant-Garde Exhibition, Avant-Garde art

송대섭

홍익대학교 판화과 교수
서울시 마포구 와우산로 94
3000sds@hanmail.net

조예인

홍익대학교 미술사학과 박사과정
서울시 마포구 와우산로 94
joins9053@naver.com

논문투고일 : 2016.10.26.

심사종료일 : 2016.12.01.

게재확정일 : 2016.12.01.