

# 노동과 글쓰기

## - 슈빙의 슬로우 테크놀러지 -

이지은  
명지대 미술사학과 조교수

- I. 들어가며
- II. 슈빙의 형성기
- III. 천서 : Book from the Sky
- IV. 담장을 두드리는 귀신
- V. 네모 영어
- VI. 맷음말

### I. 들어가며

로마 사람들에 의해 '아르스(ars)'로 번역되고 그것이 다시 영어의 '아트(art)'가 된 고대 흐랍어 '테크네(techne)'는 본래 '법칙에 입각한 합리적 과정의 제작 활동' 일반을 뜻하는 폭넓은 의미를 가지고 있었다. 즉 근대적 의미의 '미술'에 해당하는 활동 이외에도 장인의 기술(craftsmanship)과 과학(science)까지 포함하는 포괄적인 명칭이었던 것이다.<sup>1)</sup> 그 명칭의 유래에서 짐작되듯, 미술과 기술은 오랜 동반자였다. 우리는 기술이 전제되지 않은 미술 작품을 생각하기 힘들며, 한편 고도의 기술은 흔히 '예술의 경지'에 올랐다는 찬사를 듣는다. 흔히 무심코 수긍하며 지나치기 쉬운 바로 이 부분에서 우리가 간과할 수 없는 것은 기술과 미술에 부가되는 가치적 평가이다.

본 논문이 발표되었던 「제6회 현대미술사학회 학술심포지엄」의 제목인 '하이 아트/로우 테크(High Art/Low Tech)' 역시 '하이'와 '로우'라는, 즉 고급예술과 조악한 기술이라는 가치적 평가의 선입견을 벗어나기 힘든 것 이었다. 기술을 미술보다 열등한 개념으로 취급하는 것은 근대적 미술 체제의

성립과 관련되어 있다. 기술과 미술 사이의 이러한 위계적인 구분은 회화가 시에 끼지 않은 의미와 자격을 지니고 있는 것이라는 주장과 함께 미술을 정신적 행위인 리버럴 아트(liberal arts)의 영역에 편입시키고, 미술을 단순한 육체적 노동의 결과물인 조야한 기술(vulgar arts)과 분리시키면서 시작되었다.<sup>2)</sup>

미술과 기술의 오랜 동행에서 미술은 스스로가 정신적이고 이념적인 행위임을 강조하며, 애써 노동과의 연계를 거부해 왔다. 따라서 작품은 늘 결과물로서 보여지는 것이고, 작품의 제작 과정과 그 진행에 따른 시간의 흐름은 눈 앞에 펼쳐지는 결과물의 시각성에 의해 은폐되고 배제되었다. 반면, 미술가의 개인적 징표인 '작가의 붓질(artist's brushstroke)'은 작가의 신체적 인덱스(index)이자 미술작품의 진위 판단기준으로 여전히 유효한 부분이다. 즉 미술가의 노동은 작품을 통해 탈신체화함과 동시에 물화(fetish)한 흔적으로 존재하는 것이다.

한편 미술작품을 이루는 매체와 함께 이에 사용된 기술 역시 시각성의 베일에 가려진 채 탈물질화(dematerialization)의 과정을 겪는다. 매체와 기법의 드러남은 전통적인 미술 감상에서 늘 주제와 대상의 묘사에 뒤이은 부차적인 요소들로 취급되었다. 재현(representation)이 전제로 하는 이런 탈육체화/탈물질화는 미술과 기술의 관계를 마치 동전의 앞뒷면처럼 뒤집어 보인다. 과연 이 둘은 서로를 마주 보지 못하는 것일까?

다시금 미술과 기술의 동행을 따라가 보자. 현대에 가까워질수록 미술은 기술보다 한 발 늦게, 즉 동시대의 가장 첨단적인 기술이 아닌 이른바 B급 기술들을 사용해 왔다. 바꾸어 말하면, 이는 기술이 미술의 영역으로 유입되기까지 걸리는 시간이 만들어낸 자연으로 설명될 수 있을 것이다. 실크 스크린(silk screen)이라는 산업 생산의 기법을 미술작품에 사용한 앤디 워홀(Andy Warhol)의 예를 들어 보자(도판 1). 비록 그의 생산기법이 공장에서의 대량생산을 닮고자 하는 작가의 의도를 나타내고는 있지만, 워홀의 반복되는 이미지들은 상업적인 실크 스크린 제품들과 달리 얼룩이나 망점의 뭉개짐 등을 여과



도판 1. 앤디 워홀, 〈마릴린 이면화(Marilyn Diptychs)〉, 1962.

없이 보여주고 있다. 이러한 얼룩들은 기존의 산업 생산에서는 불량품으로 인식된다. 그러나 워홀의 작품에서 회화의 효과를 의식한 듯한 이런 얼룩들은 미술작품의 창작이 기계적인 생산방식에 접목되었을 때에 기계적 생산이 결여하고 있는 '미술가의 봇질' 역할을 해주는 동시에, 예술작품으로서 그의 실크 스크린이 갖는 유일무이성을 주장하고 있는 것이다.

기계 복제가 예술작품의 유일무이성이 지켜내던 작품의 아우라(aura)를 파괴한다는 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 가설은 70년이 지난 오늘날에는 이미 낡은 유토피아적 전망으로 들린다.<sup>3)</sup> 실제로 많은 기계 복제물들은 벤야민의 가설과는 반대로 그 원본이 되는 예술작품의 아우라를 부추기는 역할을 하였다. 그러나 미술작품에서 수작업(manual work)은 여전히 유효한 아우라를 발산한다. 작가나 장인의 손길은 그 자체로 진품성의 기준이자 작품의 가치를 정하는 결정적 요인이 된다. 그렇다면 고급미술(high art)의 조건은 저급한 기술(low technology)인가? 아니, 과연 장인이나 미술가의 솜씨를 저급한 기술이라 부를 수 있는 것일까? 본 논문은 로우 테크라는 표현이 가지는 모순을 피하는 방편으로 '[s]low tech', 즉 '느린 기술'이라는 명칭을 사용할 것이다. 더 빨리, 더 많이, 더 저렴하게 생산해내는 효율성에 입각한 산업적 원리에 반하여 더디게 진행되며, 제한된 양으로, 공을 들여 생산하는 기술을 말함이다. 이제 이런 슬로우 테크놀러지를 구사하는 작가로, 중국 북경 출신으로 뉴욕에

서 활동하는 동시대 작가 슈빙(徐冰)의 작품을 중심으로 느린 기술이 이끌어 내는 합의들을 짚어 보기로 하자.

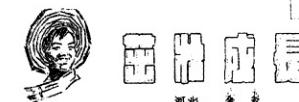
## II. 슈빙의 형성기

1955년에 태어난 슈빙은 천안문사태 이후, 1990년 미국으로 이주하기까지 현대 중국이 겪어 온 모든 정치적·문화적 격변을 온몸으로 체험하였다. 베이징 대학 역사학과의 교수로 재직하던 아버지와 같은 대학의 도서관에서 사서로 일하던 어머니 사이에서 태어난 슈빙에게 마오쩌둥(毛澤東)과 장청(江青)에 의해 주도된 문화혁명(1966~1976)은 가장 큰 시련이었다. 지식인 아버지에 기인한 슈빙의 출신성분은 언제나 제약으로 작용했고, 이는 1974년 학생이던 그가 베이징을 떠나 후아펜 공사(花盆公社)라는 농촌 마을에서 일하며 '재교육'을 받을 때까지 그를 따라다녔다. 후아펜 공사는 베이징 북서쪽 양청 지역에 위치한 겨우 40가구도 채 안 되는 가난한 농촌 마을이었다. 문화혁명의 일환으로 시작된 농촌체험의 '재교육'은 도시에서 교육받은 학생들에게 가난한 중·하층 농민들의 생활을 직접 체험하게 함으로써, 육체노동의 신성함을 느끼며 가지고 있던 가치관을 재정립하고, 지적인 노동보다 우위에 두는 육체노동의 도덕적인 측면을 일깨우게 하려고 만들어진 프로그램이었다. 1972년까지 마오쩌둥의 명령으로 40만여 명의 학생들이 농촌으로 보내졌다. 하루종일 밭에 나가 일하고, 어두워져서야 숙소로 돌아와서 다시 끊 모이와 돼지의 땡이를 쟁겨야 하는 고단한 노동의 연속에서 슈빙에게 주어진 또 다른 임무는 마을 소식지를 만드는 일이었다. *란만산후아*(爛漫山花, 도판 2)라는 이름의 마을 신문은 마오쩌둥의 시구 중 한 구절을 인용한 것으로, 마을 사람들의 시나 수필, 간단한 소묘 등을 담고 있었다.<sup>4)</sup>

어릴 때부터 아버지의 지도로 서예를 연습하고 서체를 공부하던 슈빙의 재능은 각종 현수막과 대자보를 도맡아 작성하던 학생시절의 경험을 거쳐 마을 신문에서 발휘되었고, 급기야 이 신문은 베이징의 문화위원회의 수장인 리우

춘화(劉春花)의 눈에 들어 1977년, 슈빙의 중앙미술학원 입학으로 연결된다. 아이러니하게도 글쓰기를 좋아하던 작가를 노동으로 몰았던 농촌에서의 경험이 그를 다시 도시로 불러들인 것이다. 판화를 전공하게 된 슈빙은 목판화 작가인 구유안(古元, 1919~1996)의 제자가 되어 목판화뿐 아니라 애칭과 메조틴트 등 다양한 기법을 섭렵하게 되었다. 1987년, 석사 졸업과 동시에 중앙미술학원 역사상 최연소 교수로 임용된 슈빙은 기존의 사회주의적 리얼리즘 작품의 성향과는 판이한 본격적인 실험작들을 내놓기 시작하였다.

마오쩌둥의 죽음과 함께 문화혁명의 시기가 끝나고 도래한 덩샤오펑(鄧小平)의 개혁기(1979~1989)는 중국 전위미술의 발전 시기와 일치한다. 일명 '차이니스 뉴웨이브(Chinese New-Wave, 新潮美術)' 혹은 '85운동'이라 불리는 이 시기의 미술은 1989년 6월 4일 천안문사태 이전까지 국제 현대미술의 동향에 대한 관심과 형식적, 개념적 실험을 통해 중국 현대미술의 정체성을 고민하는 젊은 작가들을 중심으로 전개되었다. 1978년 12월, 중국 공산당 제11기 중앙위원회 제3차 전체회의를 계기로 덩샤오펑이 실권을 장악하면서 추진된 실용주의 정책은 농업, 공업, 국방 및 과학기술 등 4개 부문의 현대화와 더불어 대내적으로는 경제체제 개혁 및 경제기구 개편을 단행했으며, 대외적으로는 경제개방 정책을 표방하게 되었다. 자국 내의 경제 정책을 효과적으로 운영하기 위해 각종 경제기구를 통폐합하는 한편, 생산물의 원활한 유통을 위해 자유시장의 개설을 허용하게 되자 기존의 경제 활동이 더욱 활발해졌으며,



甲：（唱）四處走大春風吹，赤  
心隨風浪逐波。面朝田間  
春的暖歌歡歌，喜慶中國農  
耕復興萬物生。  
乙：（唱）我愛農人，我愛農  
人，我愛農人。  
甲：我愛農人，我愛農人。  
乙：（唱）我愛農人，我愛農  
人，我愛農人。  
丙：（唱）我愛農人，我愛農  
人，我愛農人。  
丁：（唱）我愛農人，我愛農  
人，我愛農人。  
甲：（唱）我愛農人，我愛農  
人，我愛農人。  
乙：（唱）我愛農人，我愛農  
人，我愛農人。  
丙：（唱）我愛農人，我愛農  
人，我愛農人。  
丁：（唱）我愛農人，我愛農  
人，我愛農人。

도판 2. 「란만산후아」 제1호, 1975.

상품의 생산량이 현저하게 증가되는 가운데 국민의 생활수준 또한 점차 개선되기 시작했던 것이다. 이러한 일련의 조치는 특히 농업생산에 있어서 일정한 책임량을 제외한 잉여 농산물을 생산자의 소유로 귀속시키고, 자유시장을 통하여 임의로 처분할 수 있도록 보장해 주는 등 일부 사유재산의 인정과 함께 파격적인 효과를 보았고, 농촌경제 활동의 활성화로 이어지게 되었다. 이렇게 점진적으로 추진되는 개혁에서 크게 자신을 얻은 중국 당국은 대외적으로도 개방 정책을 과감하게 추진하게 되었다.<sup>5)</sup>

미술에 있어서의 개혁도 이에 발맞춰 일어났다. 1978년 말과 1979년 초에 걸쳐 최초의 민간 주최 전시들이 생겨나기 시작한 것이다. 「싱싱메이잔(星星美展)」을 필두로 한 이들 전시는 개인적 예술 표현의 자유를 주장하고, 새로운 주제와 스타일을 선보이며 보수 진영의 우려를 샀다. 평궈동(馮國棟)이나 종밍(鐘鳴) 등이 그 대표적 작가들이다. 또한 1980년대에 들어 로버트 라우센버그의 전시 등 서양의 현대작가들의 전시가 유입되었다. 서구 미술의 영향과 개인화, 사변화에 대한 ‘정신오염(정센워란, 精神污染)’ 반대운동이 일어난 1983년과 1984년을 제외하고, 중국의 현대미술은 꾸준한 형식적, 이념적 실험을 계속해 왔다.<sup>6)</sup> 이런 맥락에서 1987년에 발표된, 중국 현대미술 최초의 설치작품으로 거론되는 슈빙의 〈천서(天書)〉는 그 제작 과정과 전시 방법이 갖는 의의뿐 아니라 정치적 의미까지 포함하고 있다.

### III. 천서 : Book from the Sky

글자에 대한 슈빙의 개인적 경험은 그리 긍정적인 것이 아니었다. 어릴 적부터 도서관 사서인 어머니와 역사학을 전공하는 아버지의 영향으로 일찍 글자를 깨쳤던 슈빙에게 거듭되는 정부의 간자체 장려 정책은 늘 곤혹스러운 것이었다. 한자를 개혁하여 인민의 부담을 조금이라도 경감하기 위해 제2차 세계 대전 후 문자개혁을 적극 추진해 온 중국 정부는 1955년에 ‘제1차 이체자정리표(異體字整理表)’가 제정된 것을 시초로 1956년에는 ‘한자간화방안’이

공표되어 본격적인 한자의 간략화를 진행하였다. 자신이 사용하던 글자가 그 수명을 다하는 것을 지켜본 슈빙에게 언어란 믿을 만한 수단이 못 되었다. 이 와 더불어 1980년대 개방화의 바람을 타고 작가들 사이에서 읽혀지던 서양 현대미술의 이론서들은 슈빙에게 또다른 난해한 글자였다. “글을 더 읽을수록 내 생각은 더 혼란스러워졌다. 마치 무언가를 잊어버리는 것 같은 느낌이었다. 나는 굶주린 사람처럼 한꺼번에 많은 음식을 먹고 난 후 불편함으로 속이 뒤집히는 것 같았다.”<sup>7)</sup> 그가 천안문사태 이후 미국으로 건너와 대면하게 된 영어 역시 그에게는 곤혹스러운 언어였다. 그는 훗날 언어의 의미에 대한 자신의 이러한 회의적 입장이 글자체의 형식미를 추구하는 것으로 표현되었다고 말했다.<sup>8)</sup>

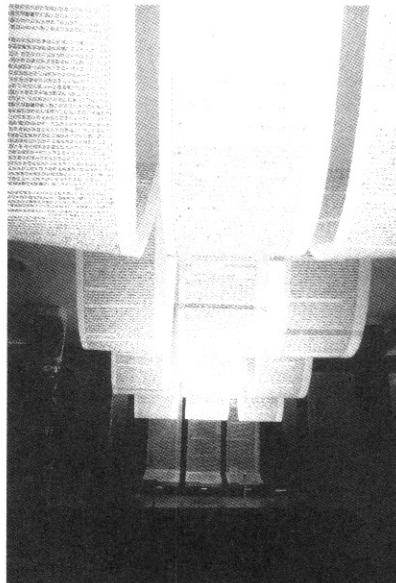
1987년 슈빙은 중앙미술학원의 한 기숙사 방에 박혀 꼬박 한 해를 1,250여 자의 유사 한자를 개발하는 데 바친다(도판 3). 1710년 출간된 중국어 사전을 바탕으로 만들어진 슈빙의 유사 한자는 기존 한자의 필획을 바꾸고 재조합한 것으로, 외형은 실제로 사용하는 한자들과 비슷하지만 아무런 의미나 음소도 포함하고 있지 않다. 이렇게 만들어진 유사 한자는 외형적으로 어색한 것을 제하여 추려지고, 큰 글자와 작은 글자로 나뉘어 각 1천 자씩 인쇄용 나무활자로 제작되었다. 보통 제작상의 편의를 위해 목판인쇄를 택했던 과거의 관행과는 달리 슈빙은 글자 하나하나를 재조합할 수 있도록 수개월에 걸쳐 직접



도판 3. 활자를 만들고 있는 슈빙.



도판 4. 〈천서〉의 활자본.



도판 5. 〈천서〉, 중국미술관 전시 모습, 베이징, 1988.

활자를 새긴 것이다(도판 4). 이렇게 만들어진 활자본은 책이나 족자, 포스터의 형태로 거듭나고, 이들은 1988년 10월, 베이징의 중국미술관(China Art Gallery)에서 처음으로 전시되었다(도판 5).

전시는 곧 큰 반향을 일으켰다. 대부분의 관람자들은 작가가 엄청난 양의 텍스트를 아무런 의미도 없이 제시했다는 사실을 못미더워했다. 슈빙이 '발명한' 유사 한자가 너무나 실제의 한자와 닮아 있었기에 관객들 중에는 며칠 동안 작품 주변을 서성이며 읽을 수 있는 글자를 찾아 해매는 사람도 있었다(도판 6). 실제로 이들 중에는 몇몇 고어를 찾아낸 사람들도 있었는데, 이는 슈빙이 글자를 만드는 과정에서 우연하게 고어와 중복된 것들이었다. 무엇보다 사람들을 경악시킨 것은 의미 없는 글자에 들인 작가의 시간과 노력이었다. 일 년이라는 제작 기간과 천장으로부터 늘어뜨려진 불경(sutra) 형태의 두루마리, 벽보, 바닥에 펼쳐진 책들에 이르는 엄청난 양의 활자들은 그 양과 규모에서 관객들을 경악하게 했다. 책은 각각의 목차를 가지고 있었고, 심지어



도판 6. 전시장을 둘러보는 관람객들.

의미 없는 활자로 이루어진 해설과 인덱스까지 갖추고 있었다.

‘세계를 분석하는 책(分近世界的書)’이라는 엄청난 원제를 단 이 작품은 당시 중국 문화가 처한 고착 상황을 회의적으로 표현하는 것으로도 읽혀졌다. 관객들은 읽을 수 없는 활자에 둘러싸여 감옥에 갇힌 듯 갑갑함과 막연한 불안감을 느꼈다고 한다. 그것은 수천 년을 내려온 중국 문화의 무게이기도 했다. 전시를 시작한 지 얼마 되지 않아 작품은 ‘천서’라는 별명으로 더 많이 불려지게 되었다. 1993년 자넬 테일러(Janelle Taylor)와의 인터뷰에서 슈빙은 〈천서〉의 명칭에 얹힌 다소 소름끼치는 이야기를 털어놓았다. “천서는 원래 벼락에 맞아 죽은 사람의 살갗에 남겨진 문향을 의미합니다. 과거 사람들은 이를 보고 그들이 이해하지 못하는 하늘에서 내려온 글자들이라 여겼습니다. 내가 작품에 붙인 제목은 ‘세계를 분석하는 책’이었지만 사람들은 모두 이를 ‘천서’라 불렀습니다.”<sup>9)</sup>

작품이 빛어내는 파장에 대하여 중앙미술원의 학자들은 〈천서〉에 대한 토론회를 개최하기에 이르렀다. 1988년 10월에 개최된 토론회에서는 작가와 평론가, 교수들이 모여 〈천서〉가 초래한 현상에 대해 격론을 벌였다. 서구 미술의 영향과 무비판적 수용에 대한 비난이 가중될 즈음 나타난 슈빙의 작품은 대단히 중국적인 것으로 보여졌다.<sup>10)</sup> 토론회에 이어 〈천서〉는 1989년 2월, 베이징의 국립미술관에서 열렸던 「중국/아방가르드(China/Avant-Garde)」

전에도 포함되었다. 최초로 대규모 공공기관에서 열리는 현대미술 전시인 「중국/아방가르드」전은 중국 현대미술의 전위운동이라 할 수 있는 85운동'의 정점으로, 뉴웨이브 미술을 망라하여 역사 속에 남게 된 전시였다. 이 역사적 전시는 그러나 기대와 달리 개막과 함께 대대적인 정부의 탄압을 받게 되었다.

베이징의 공안당국은 전시 첫날 몇몇 작품의 트집을 잡아 철거하도록 했고, 작가 중 한 명은 새우를 팔았다는 이유로 체포되었다. 이어서 퍼포먼스 작가들이 작품을 발표하면서 전시장에서 발표하는 일이 있고 난 후 체포되었으며, 전시는 일시 중단되었다. 2주가 지나자 당국은 폭탄 테러의 우려를 이유로 전시를 중단시키고, 앞으로 베이징 시에서 일어나는 모든 전시는 반드시 사전에 정부의 검열을 받도록 했다. 큐레이팅을 맡은 가오밍루(高明露)와 리시안팅(栗憲庭)에게 향후 2년간 어떤 전시의 기획도 금지되었다. 6월의 천안문사태 이후 상황은 더욱 악화되어 1천2백만 원에 달하는 책과 잡지, 비디오 등이 압수 폐기되었고, 이는 '문화적 쓰레기'를 청산한다는 의미로 장려되었다. 슈빙의 <천서> 역시 뉴웨이브 미술의 대표작으로 언론에서 무차별 질타되었다. 『문예보(文藝報)』는 북경 중앙미술학원 교수인 양챙인(楊成寅)이 쓴 장문의 비평을 실었다.

양챙인에 의하면 뉴웨이브의 작품은 “공산당의 미술정책과 노선을 역행하는” 것으로, 사회주의 정신문명의 발전을 저해하는 요소이다. “내가 <천서>를 평가한다면” 양챙인은 다음과 같이 말하였다.

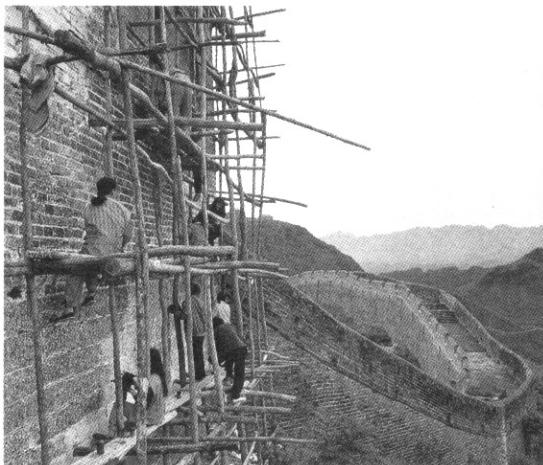
그것은 형식주의적이고 추상적이고 주관적이며, 비이성적이고, 반(反) 미술이며 반 전통적인 뉴웨이브의 모든 요소를 가지고 있다. 그것은 중국의 오래된 숙어인 “귀신이 세운 벽”을 생각나게 한다. 귀신이 세운 벽은 여행자를 현혹시키는 눈에 보이지 않는 벽으로, 이에 갇힌 여행자들은 방향감각을 잃고 끊임없이 가던 길을 반복하며, 앞으로 나가지 못하게 된다. … 중략… <천서>는 앞서 말한 표현적이지 못한 미술처럼 인간의 사고와 행위, 예술적 창작을 ‘귀신이 세운 벽’처럼 앞으로 나아가지 못하도록 만드는 작품이다. 중국의 뉴웨이브 미술은 본질적으로 미술의 법칙에 위배되며, 사회에 역행하는 것이다.<sup>11)</sup>

슈빙의 스승이던 목판화가 구유안 역시 이런 슈빙의 작품을 “외래 사상에 빼져 인민을 위한 미술이라는 대원칙을 배반한 것”으로 비난했다. 중앙미술원의 공산당 서기였던 두지안(社鍵) 같은 소수의 옹호자를 제외하고 대체적인 분위기는 작품의 소통불가능성에서 기인하는 극단적인 주관주의와 부르주아의 리버럴리즘을 동일시하여 작가를 사회적으로 매장하는 지경에 이르렀다. 더 이상 인민의 미술가로 받아들여지지 못한 슈빙은 말 그대로 살아도 산 것이 아닌 정치적 귀신(鬼)이 된 셈이었다. 1990년 5월과 6월을 만리장성에서 보낸 뒤, 슈빙은 그해 7월 미국으로 이주한다. 그러나 귀신은 그냥 곱게 중국을 떠나지 않았다. 양챙인의 비판에 맞서 이번에는 귀신이 벽을 흔드는 차례가 된 것이다.

#### IV. 담장을 두드리는 귀신

“나는 대단한 노력을 기울여 ‘아무 의미 없는’ 결과를 얻는 경험을 바란다”<sup>12)</sup>는 작가의 말처럼, 한 달 동안 20여 명의 인원을 동원해 만리장성을 두들겨대는 일은 소용없는 일처럼 보인다. 일군의 중앙미술학원 학생들과 인근 농부들까지 차출한 이 거대한 프로젝트는 무려 3백 통의 먹물과 1천3백여 장의 전지를 소모하며 만리장성에 설치된 지지대에 매달려 아침 해뜰 때부터 해질 때까지, 점심 먹는 것을 제외하고는 계속되는 턱본(拓本)의 강행군으로 진행되었다(도판 7). 진샨링 지역의 만리장성에서 만들어진 턱본은 무려 1370여 제곱미터의 크기로, 4개월여에 걸친 배접을 거쳐 비로소 완성되었다.

미술사학자 우홍(巫鴻)이 지적하듯, 만리장성은 중국을 대변하는 상징물로 자리잡아 왔다. 만리장성이 중국을 둘러싸는 연결된 벽이라는 개념은 상상의 산물이다. 진시황이 기원전 3세기경 중국을 통일하고 세웠다고 전해지는 만리장성의 전설은 실제로는 이미 존재하던 성벽들을 이어 주던 공사였다. 진나라와 한나라 등의 역대 제왕들은 수십만의 부역을 동원하여 장성을 정비해 왔다. 이 중 15세기 명대의 공사가 가장 큰 규모로 알려져 있다. 장기간의 극심



도판 7. 〈담장을 두드리는 귀신〉,  
제작 과정, 1990.

한 부역은 많은 민폐를 끼쳐, 세간에는 “딸을 낳으면 육포를 먹이고, 아들을 낳으면 키우지도 말라. 만리장성 밑에는 해골이 겹겹으로 수북하다”라는 노래가 전해질 정도였다고 한다.<sup>13)</sup>

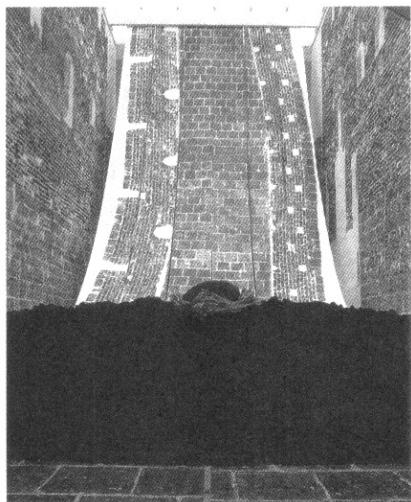
부역 나간 남편의 겨울옷을 지어 만리장성까지 왔다가 남편의 죽음을 듣고 절규한 멍지양(孟姜)의 전설은 이런 민초들의 원한을 대변하는 이야기이다. 멍지양의 가슴 아픈 울음소리에 장성도 감동하여 벽을 허물고 남편의 유골을 드러냈다는 이 이야기는 만리장성이 그저 자랑스러운 중국의 문화적 상징물로서만이 아니라 노동과 착취, 억압의 상징물로 많은 원성을 받아 왔음을 뜻 한다. 루쉰(魯迅) 역시 만리장성을 거대한 감옥에 비유하며, 개인의 희생 위에 이루어지는 전체주의의 상징으로 질타하였다.<sup>14)</sup> 이런 맥락에서 만리장성의 벽을 두드리는 슈빙의 작업은 작으나마 억압에 항거하는 몸짓으로 해석될 수 있다. 작가의 말에 의하면 만리장성은 “넌센스적이며 한편으로는 매우 보수적이고 폐쇄되어 있는 사고”를 의미하며, 이는 “중국 정치의 고립주의를 상징”한다.<sup>15)</sup>

1990년 7월 도미하면서 슈빙이 꾸려간 짐에는 나무활자본과 함께 만리장성의 턱본들이 소중히 들어 있었다. 〈천서〉와 〈담장을 두드리는 귀신(鬼打腔)〉

은 미국 땅에서 다시금 새로운 정체성을 갖게 된다. 위스콘신 주 메디슨에 도착한 슈빙은 그곳에서 명예연구원으로 재직하면서 타국에의 적응을 시작하게 되었다. 그의 첫 서구 데뷔 무대는 1991년 위스콘신-메디슨 대학의 엘베엠(Elvehjem) 미술관에서 열린 「슈빙의 3개 설치작품(Three Installation by Xu Bing)」 전이었다. 전시에는 판화의 제작 과정을 보여주는 1987년작 <다섯 가지 반복의 시리즈(Five Series of Repetitions)>와 함께 <천서>와 <담장을 두드리는 귀신>이 선보였다. 이들 중 <천서>와 <담장을 두드리는 귀신>은 그 규모나 효과에서 단연코 주목받았다.

언어가 문화적 경계를 넘게 될 때 어떤 일이 일어날까? 이 질문에 답하는 것 이 아마도 미국에서의 <천서>일 것이다. 베이징의 전시와 마찬가지로 천장으로부터 늘어진 수트라 형태의 설치와 벽지처럼 벽을 온통 채운 텍스트, 펼쳐진 채로 바닥에 놓여진 수많은 책들이 주는 압도감은 대단한 것이었다. 아이러니는 미국의 관객들은 이 활자들이 읽을 수 없는 것이라는 사실을 몰랐다는 것이다. 한자문화권의 사람들이 보아도 실제 한자처럼 보이는 슈빙의 활자들은 그것을 실제로 사용되는 글자라고 취급해 버린, 한자를 모르는 미국인들에게도 마찬가지로 해석불가능'한 것이다. 한자처럼 보이는 형상들은 바로 중국 문화를 대표하는 기표로 읽혀졌다. 우리는 동양인이 스스로 자처한 오리엔탈리즘을 목격하고 있는 것일까?

한편 <담장을 두드리는 귀신>의 첫 전시가 이루어진 것도 엘베엠 미술관이었다. 총29장의 탁본으로 이루어진 넓이 37미터, 높이 15미터의



도판 8. <담장을 두드리는 귀신>의 설치 장면, 엘베엠 미술관, 위스콘신-메디슨 대학, 미국, 1990~1991.

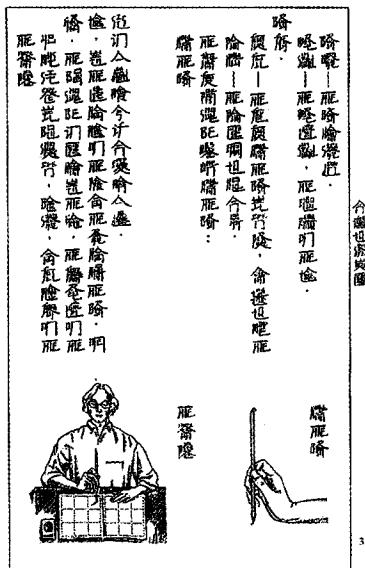
거대한 설치였다(도판 8). 천장에서 바닥까지 내려오는 중앙의 탁본은 흙더미와 돌로 고정되었고, 양쪽 벽면 역시 장성의 벽면의 탁본으로 꽉 채워졌다. 돌의 질감에서 오는 무거움에 더하여 검은 색의 탁본들은 미술관의 실내를 짓누르고 있는 듯 보인다.

탁본은 주로 묘비나 기념물 등에 새겨진 글씨를 취하기 위해 사용되어 오던 가장 오래된 프린팅 기법이다. 따라서 탁본은 그 기법 자체로 역사성을 상징하고 있다. 더구나 슈빙이 중앙의 탁본을 고이도록 들여놓은 흙더미 위에 놓인 돌 아래로는 배점하지 않은 만리장성의 탁본이 점혀져 있었다. 큐레이팅을 담당한 브리타 에릭슨(Britta Erickson)은 이를 저승 갈 때 쓰는 노자 돈에 비유하였다.<sup>16)</sup> 중국을 떠나 이역만리 타국의 미술관 실내를 꽉 채운 만리장성의 탁본들은 미디어를 통하여 1989년 천안문 광장의 학살을 지켜보던 서구인들에게 더 이상 과거의 문화적 상징만으로 읽혀지지는 않았다. 에릭슨을 비롯한 많은 서구의 평론가들에게 국외자로 낙인찍힌 슈빙이 두드리고자 했던 만리장성의 두터운 장벽은 탁본이 가진 역사성의 무게와 맞물려 정치적 비판의 목소리로 인식되었다.

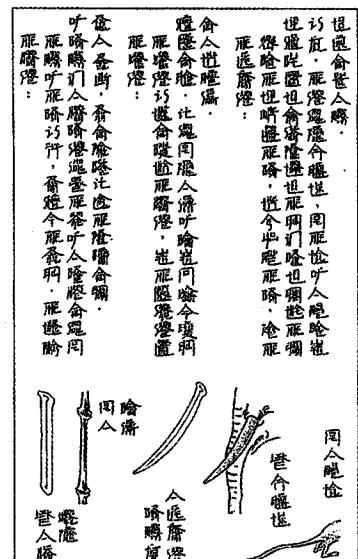
## V. 네모난 영어

슈빙의 이주와 함께 본격화한 서구 문화와의 만남은 그에게 가상천외한 알파벳과 서예의 만남을 착안하게 해주었다. 1994년부터 시작된 〈네모 글자 서예(Square Word Calligraphy)〉 시리즈는 〈교실 서예(Classroom Calligraphy)〉 시리즈(1995), 〈성(姓)을 말씀해 주세요(Your Surname, Please)〉와 〈새로운 영어 서예(New English Calligraphy)〉(1998), 〈인민을 위한 미술(Art for the People)〉(1999) 등을 통해 꾸준히 진행되어 왔다. 앞서 언급한 〈천서〉나 〈담장을 두드리는 귀신〉과 달리 슈빙의 영어 서예는 관람자의 참여와 연습을 전제로 한다.

먼저 참여자는 앉는 자세와 먹 가는 법, 붓 쥐는 법에서 시작하여 8가지 필



도판 9. 「네모 서예의 안내문」 중 자세와 봇 잡기,  
1994~1996.



도판 10. 「네모 서예의 안내문」 중 필획의 종류,  
1994~1996.

법에 대한 세부적 설명이 네모난 영어(Square English)로 곁들여지는 ‘설명서(directions)’를 거치게 된다(도판 9, 10). 영어 서예의 예문은 전통 서예 교본의 외형을 갖추고 있지만, 그 내용은 ‘애기 밥이 옛보네(Little Bob Peep)’라는 영어로 부르는 자장가이다(도판 11). 마지막으로 참여자가 연습하게 되는 빈 칸 매우기 형식의 붉은 테두리 글쓰기 교본은 ‘인민을 위한 미술’이라는 슈빙의 목적을 완성시킨다. 이렇듯 꼼꼼하게 정리된 슈빙의 교재는 컴퓨터 모니터나 비디오로 볼 수 있는 데몬스트레이션 동영상과 함께 교실의 형태를 갖춘 수업의 일환으로 혹은 전시장의 한구석에서 제공되었다. 슈빙은 ‘네모난 영어’를 착안한 것이 〈천서〉가 서구의 관람객에게 공개되었을 때 그들이 보인 중국 서체에 대한 경외감에서 비롯되었다고 밝혔다.<sup>17)</sup> 서구의 관객들의 참여를 유도하고, 서예에 대한 신비감을 벗기기 위해 착안된 ‘네모난 영어’는 미술관의 아웃리치(outreach) 프로그램을 통해 학교에도 보급되었다.



도판 11. 「네모 서예의 안내문」 중 네모 글자  
서예의 교본, 1994~1996.

자로 만드는 것은 중국에서 흔히 볼 수 있는 언어 게임이다. ‘황금만냥(黃金萬兩)’(도판 13)이라는 전통적인 부적에서 보이듯이, 4개의 글자가 하나로 조합되는 형식은 같은 방법으로 조합된 알파벳을 통해 영어를 읽을 수 있는 참여자에게 누구나 알파벳의 조합을 통해 하나의 글자에서 단어나 문장을 유추해낼 수 있도록 하였다.

한편 슈빙의 작품에서 소리내 읽는 것보다 더 강조되는 것은 글쓰기의 연습이었다. 이는 전통적인 한자문화권의 글쓰기에 대한 개념과도 밀접하게 연관되어 있다. 단순한 ‘쓰기’가 아니라 서양의 펜글씨 연습(penmanship)보다 훨씬 더 강조된 예술적 표현과 기(氣)의 전달수단으로서, 글쓰기는 오래전부터 심신수련의 일환으로 여겨져 왔다. 또한 서예는 선비의 입신양명을 위해 중요한 기술이었다. 관직으로 나아가는 방편으로 글의 내용 못지않게 중시되었던 것은 서체에 나타나는 글쓴이의 격과 성품이었다. 서예를 연마하는 사람의 반복되는 동작은 글의 의미를 만드는 행위는 아니지만, 행위 그 자체로 의

뒤이은 <성을 말씀해 주세요>는 스페인의 「라스 팔마스(Las Palmas)」 전에서 처음 소개되었는데, 사용자가 자신의 영어 이름을 컴퓨터의 데이터베이스를 통해 찾아내 ‘네모난 영어’로 쓰인 자신의 성(姓)을 프린트해 갈 수 있도록 고안되었다(도판 12). 표음 문자인 알파벳을 ‘네모난 영어’의 서체 형태로 바꾸는 작업은 실은 중국의 전통과 무관하지 않다. 한자의 독특한 조형성은 이런 ‘언어 게임(word play)’을 가능하게 했다. 새해의 운을 비는 부적으로 4자 성어를 모아 한 글



도판 12. 〈성을 말씀해 주세요〉, 1998.



도판 13. 황금만량.

미를 가진다.

글은 또한 권위의 상징이었다. 글의 힘은 지식과의 연계에서 비롯되었다. 그것은 선조들로부터 물려받은 지식이었고, 동시대를 사는 사람들 사이의 소통 수단이었다. 과거로부터 내려온 지식과 선조의 지혜는 글을 통해 드러났고, 역사의 기술이나 권력의 실행 또한 글을 통해 행해졌다.<sup>18)</sup> 〈천서〉와 〈담장을 두드리는 귀신〉 〈네모 글자 서예〉 등을 통해 슈빙이 추구하는 문자의 탈신비화/탈권력화는 아이러니하게도 그 문자를 생산하기 위해 행하는 반복되는 노동을 통해 이뤄진다. 무엇을 위한 탈신비화/탈권력화인가? 이는 문화에 대한 작가의 발언에서 엿볼 수 있다.

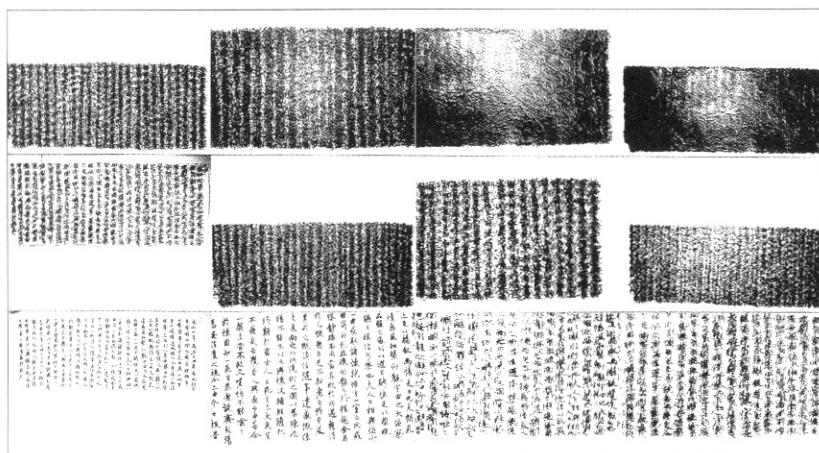
내가 〈천서〉를 통해 전달하고 싶었던 것 중 하나는 문화가 사람들에게 너무나 큰 짐을 지게 한다는 것이다. 이는 사람들에게 탈진했다는 느낌을 가지게 만든다. 그렇지만 이 작품을 만들면서 나는 더 많은 질문을 가지게 되었다. …중략… 예술은 아무 도움도 안 된다. 심원한 인간적 문제는 지금까지 결코 해결된 적이 없다. 그럼에도 불구하고 우리는 그것을 해결하려고 애쓸 뿐이다. 우리에게는 아직도 할 일이 많은 것이 틀림없다.<sup>19)</sup>

작가들에게 과거의 문화와 예술은 늘 넘어서야 할 장벽이자 동시에 영감의 원천으로 작용한다. 그런 연유로 슈빙은 여전히 '과거'라는 벽을 두드리고 있는 것은 아닐까? 한자에서 만리장성, 서예의 전통에 이르기까지, 중국을 대표하는 문화들은 그의 손에서 하나씩 전통의 신비감을 벗어 갔다. 그러나 한편 그의 작업을 흥미롭게 만드는 것은 또한 이런 전통의 무게가 아닐까.

## VI. 맷음말

노동에 의한 문자와 문화의 탈신비화, 탈권력화는 동시대 중국 작가인 큐지지(邱志傑)와 송동(宋冬)의 작업에서도 드러난다. 서기 352년 무렵 씌어진 전설적 서예가인 왕희지(王羲之)의 〈란팅슈(書寫蘭亭序)〉는 그를 흡모한 당 태종이 원본을 자신의 무덤에 함께 묻었다고 해서 더 유명해진 작품이다. 전해 내려오는 것은 왕희지의 원작을 베낀 두 개의 복사본뿐이다. 모든 서예가의 교과서적 존재인 란팅슈를 1천 번 베끼는 작업을 통하여 큐지지에는 전통의 무거움에 항변하고, 1천 번의 반복되는 베끼기를 통해 이를 아무도 읽을 수 없는 먹지의 상태로 돌려놓았다(도판 14).

한편 송동은 돌판 위에 물로 쓰는 서예연습 퍼포먼스를 통해 반복되는 행위의 결과물을 증발시켰다. 그의 또 다른 작품 〈물 위에 인쇄하기(印水)〉(1996)는 중국과의 주권분쟁이 끊이지 않는 티베트의 수도 라사 부근의 강에서 이루어진 것으로, 거대한 인장 형태의 나무판을 계속하여 강물에 두들겨대는 퍼포먼스이다(도판 15). 이는 인장으로 이루어지는 조약과 정책을 흐르는 강물에 각인시킬 수 없는 것으로 드러냄으로써, 시간의 흐름, 자연의 성쇠와 함께 존



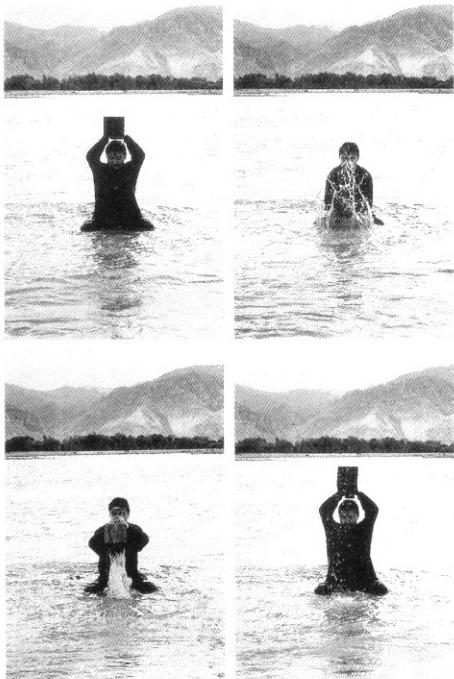
도판 14. 큐지지에, 〈란팅슈(난정서) 1천 번 쓰기〉, 1986/1997.

재하는 인간의 삶에 비견하여 너  
무도 허망한 정치적 책략들을 비  
판하고 있다.

슈팅과 큐지지에, 송동 세 작  
가를 묶어 주는 요소는 모두 반  
복되는 노동을 통해 문자와 문  
화적 상징이 가진 권위와 신비  
주의를 파기하는 것이다. 한자  
는 중국 문화를 대표하는 존재  
이다. 따라서 일견 이들이 파기  
하고자 하는 것은 한자로 대변  
되는 문화적 전통의 무게로 볼  
수 있을지 모른다. 문화혁명 이  
후 중국의 미술가들이 겪어 온  
격변은 현대성의 획득에 걸림돌

이 되는 전통의 무게에 식상한 것일까. 그러나 정작 상황은 그 반대이다. 이  
들 중국 작가들이 작품에 사용하는 문자는 이미 중국의 '전통'의 힘이 실려  
있는 것으로, 중국의 현대 작가들에게는 국제 미술시장에서 유용하게 통용될  
수 있는 수단으로 받아들여졌다. 그렇다면 우리는 서구인이 아시아의 과거에  
대해 가지고 있는 신비감에 기대어 동양인이 스스로 자처한 오리엔탈리즘을  
목격하고 있는 것일까?

프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)은 그의 논문 「다국적 자본주의 시대의  
제3세계 문학」(1986)에서 “모든 제3세계의 텍스트들은 필수불가결하게 알  
레고리적이다. 이들은 내가 ‘국가적 알레고리’라고 부르는 특정한 방식으로  
읽혀진다”<sup>20)</sup>라고 주장하였다. 문화적 양상이 물화(reified)하고, 문화적 정체  
성이 전략적으로 쓰이는 상황을 서술한 제임슨의 이러한 지적은 많은 논쟁을



도판 15. 송동, 〈흙 위에 인쇄하기〉, 1996.

불러일으켰다. 이는 문화의 유동성과 현재성을 간과하고 비서구의 작품들을 ‘알레고리’로 보편화하는 오류를 범하기 때문이었다. 그렇다면 이런 관점에서 슈빙의 글자들은 얼마나 자유로울 수 있을까?

한편 기계 복제가 아닌, 장시간의 반복적 노동이 요구되는 슈빙의 작품은 이런 ‘느린’ 기술을 고급미술의 매력적인 요소로 인식하게 하였다. 그가 들인 시간과 인력의 규모는 전시도록이나 비평문에 실려 미술계에서 하나의 ‘전설’로 자리잡게 되고, 그의 유사 한자나 네모난 영어는 마치 그의 트레이드마크처럼 그를 대변하게 되었다. 슈빙이 문화적 정체성을 전략적으로 사용하고 있다는 사실은 부정할 수 없다. 아니, 그것은 오히려 문화적 이주를 감행하는 현대의 모든 작가들에게 가장 현실적인 전략인지 모른다.

### ■ 주제어

슈빙Xu Bing, 느린 기술Slow Technology, 중국 현대미술Chinese Contemporary Art, 글쓰기 Writing, 노동Labor

## 주

1. John Wild, *Plato's Theory of Techne* (Philosophy and Phenomenological Research, 1941)과 H. Osborne, *Aesthetis and Art Theory* (Longmans, 1968), pp. 17–20, 오병남, “근대 미학 성립의 배경에 관한 연구,” 『미학』, 제5집, 1978 참조.
2. 호레이스(Horace)의 『시론(詩論)』에 나오는 구절인 “시는 회화와 같이(ut pictura poesis)”라는 이 주장은 정신적이며 영감의 산물인 시와 모방의 산물로 인식되었던 회화를 동등하게 취급함으로써 미술이 리버럴 아트로 편입되는 데 결정적 역할을 했다.
3. Walter Benjamin, “기술복제 시대의 예술작품,” 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성원 옮김, 서울: 민음사, 1983, pp. 197–231.
4. Britta Erickson, “The Quiet Iconoclast,” *The Art of Xu Bing: Words without Meaning, Meaning without Words* Exh. cat. Smithsonian Institution, Washington D.C. 2002, pp. 21–32 참조.
5. 김인선, 「등소평의 개혁 및 개방 노선에 관한 연구」, 서울: 연세대학교 석사학위논문, 1992 참조.
6. Martuna Köppel-Yang, *Semiotic Warfare: The Chinese Avant-Garde, 1979–1989, A Semiotic Analysis* (Hong Kong: Time Zone 8, 2003), pp. 22–26. 저자는 천안문사태 이전에 가오밍루(高名潞)가 기획한 1989년의 「중국/아방가르드」 전을 끝으로 뉴웨이브가 일단락되었다고 보았다.
7. Xu Bing, “To Frighten Heaven and Earth Make the Spirits Cry”(artist's statement) *The Library of Babel* (Tokyo: NIT InterCommunication Center, 1998), p. 69.
8. Britta Erickson, “Mistrust of Language and the Book from the Sky,” *The Art of Xu Bing: Words without Meaning, Meaning without Words*, pp. 33–34.
9. Xu Bing, “Non-Sense in Context: Xu Bing's Art and Its Publics,” interview and translation by Janelle S. Taylor, *Public Culture* (May 1993), p. 324.
10. Britta Erickson, *The Art of Xu Bing: Words without Meaning, Meaning without Words*, pp. 37–39.
11. 揚成寅, “新潮美術講論”, 『文藝報』2, 6, 1990: p. 5.
12. Wu Hong(巫鴻), *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century* exh. cat. The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, 1999,

- p. 34.
13. *Ibid*, p. 31.
  14. Lu Xun, "Changcheng," Wu Hong의 위의 책에서 재인용.
  15. Britta Erickson, "Language as Intellectual Game," *The Art of Xu Bing: Words without Meaning, Meaning without Words*, p. 50.
  16. *Ibid*, p. 51.
  17. *Ibid*, p. 68.
  18. K. C. Chang, "Writing as the Path to Authority," *Art, Myth, and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), pp. 86–9 참조.
  19. 슈빙, *Unmapping the Earth: Speed/Space/Hybrid/Power/Becoming*, 「1997 광주 비엔날레」 도록, p. 360.
  20. Fredric Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multicultural Capitalism," (1986) in *The Jameson Reader* ed. by Michael Hardt and Kathi Weeks (Oxford: Blackwell Publisher Ltd, 2000), p. 319.

## 참고문헌

- Chang, K. C. "Writing as the Path to Authority," in *Art, Myth, and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China* (Cambridge: Harvard University Press) 1983,
- Erickson, Britta, "Language as Intellectual Game," *The Art of Xu Bing: Words without Meaning, Meaning without Words* exh. cat. Smithsonian Institution, Washington D.C. 2002.
- Gao, Minglu et. al. *Inside Out: New Chinese Art*, Berkeley: University of California Press, 1998.
- Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multicultural Capitalism," (1986) in *The Jameson Reader* ed. by Michael Hardt and Kathi Weeks (Oxford: Blackwell Publisher Ltd.) 2000, pp. 315–339.
- Köppel-Yang, Martuna, *Semiotic Warfare: The Chinese Avant-Garde, 1979–1989*, A Semiotic Analysis (Hong Kong: Time Zone 8), 2003.
- Wu, Hong(巫鴻), *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century* exh. cat. The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, 1999.
- Xu, Bing, "Non-Sense in Context: Xu Bing's Art and Its Publics," interview and translation by Janelle S. Taylor, *Public Culture*(May 1993), pp. 318–326.
- \_\_\_\_\_, "To Frighten Heaven and Earth Make the Spirits Cry"(artist's statement)  
*The Library of Babel*(Tokyo: NTT InterCommunication Center, 1998), p. 69.

## **Abstract**

# **Labor and Writing : Xu Bing's [S]low Technology**

Ji-Eun Rhee

Xu Bing has been one of the most distinguished artists in the Chinese avant-garde art scene since the mid 1980s. Born in 1955, he has undergone China's turbulent social, political, and cultural changes in the second half of the twentieth-century. His art work, however, does not show direct references of such contexts. Seemingly aloof from the ideological conflicts and social criticism of the contemporary China, he experiments with writings as either graphic form or content that range from the format of ancient Chinese scrolls to the Western alphabets. Ironically, however, his characters and texts are mostly nonsensical. In an attempt to ridicule the way in which human perception is bound in the fixed world of signification, Xu Bing imitates the contours of Chinese characters and arrange them in such a way that confuses the reader's literacy.

Drawing a cue from Xu Bing's time-consuming efforts in creating the world of fake letters, this paper aims to explore the meaning of 'slow' technology in high art, one that intends to revive the sense of craftsmanship and artistry in countering the age of mechanical reproduction. By the term 'slow' this paper alludes to a process of production that counters the logic of efficiency and mass production that underlies the modern consumerist technology.

Works that are being considered in the paper include "A Book from the Sky"(1989), "Ghost Pounding the Wall"(1990), "Square Word Calligraphy" (1994), and "New English Calligraphy"(1998). "A Book from the Sky" is a massive installation consisting of scrolls of paper, posters, and books. For this work, Xu Bing invented about 1250 pseudo-characters based on the authoritative Chinese dictionary compiled in 1710 A.D. And he carved more than 2000 wood blocks over a year. In terms of its visual impact, "A Book from the Sky" echoes the importance of the written word in all its

forms throughout Chinese history.

“Ghost Pounding the Wall” consists of 1300 sheets of chinese ink-rubbing attained from a painful, time-consuming labor of ‘pounding’ the Great Wall of China which involved some thirty people over a month. In the “Square Word Calligraphy,” on the other hand, Xu Bing transforms the English alphabets into the pseudo-Chinese radicals and concocts them to look like Chinese characters. So the viewers can read these seemingly Chinese characters as English words. Overarching these works is the notion of slow technology and its effect of de-familiarization aimed at a culture that is saturated in the myth and authority of letters and symbols.