# 설치예술이 지니는 정치성, 네트워크와 그 언술에 있다.
## - 아이웨이웨이와 황용핑을 중심으로

김영미[1] (한국외대)

이 글에서 다루고자 하는 것들은 아이웨이웨이 Ai weiwei 艾未未, 황용핑 黃永砯 Hwang yongping 그리고 그들의 설치예술이 보여주는 '사건성'이다. 아이웨이웨이와 황용핑은 그들의 설치예술작품을 통해 현실적인 사건들을 예술화함으로써 정치성을 드러낸다. 아이웨이웨이의 경우는 중국 대륙내에 거주하면서 해외에서 작품을 전시하고 황용핑은 중국 대륙바깥 프랑스에서 거주하면서 해외로 혹은 대륙 안으로 작품을 전시한다. 그들 작품이 여러 공간을 옮겨다닌다는 점은 중요하다. 왜냐하면 그들의 설치예술작품은 중국이라는 한 공간이 아닌 여러 다른 공간에 '설치됨'으로써 완전히 새로운 의미체들을 이끌어내고 있기 때문이다. 즉 작품들이 '설치'된 공간은 서로 다른 관객을 불러 모으고 그들의 서로 다른 경험과 조우하면서 완전히 다른 재해석을 만든다. 그것은 한 곳을 거점으로 네트워킹화하여 지식확산을 꾀하는 것과는 다른 방법으로 의미를 구성한다.

여기서 말하는 공간성에 대한 문제는 기본적으로 중국본토를 떠나 '설치됨으로써' 중국과 기타 지역들을 네트워크화 시키는 것과 관련된다. 개념상의 중국이라는 내셔널러티는 예술작품으로 현물화되어 다른 공간에 놓임으로써 가시화된다. 따라서 그들 작품이 지니는 공간성은 중국이라는 국적을 표방한다. 나아가 중국내의 어떠한 사건들을 응집시킨다.

또한 공간성은 그들 작품이 지니는 거대함과도 관련을 갖는다. 그것은 실내에 놓일 경우 설치공간과 하나가 되기도 하고 야외에 놓일 경우 그 자체가 하나의 건축물과 같은 효과를 지니기 때문이다. 실제로 이런 엄청난 크기의 작품들은 관객들의 시야에 들어오기도 힘들 정도로 크기 때문에 놀라움을 자아내고 있다. 작품의 크기 그 자체는 료타르 Jean-Francois Lyotard가 칸트 Immanuel Kant의 '숭고 Sublime'개념을 빌어 예술작품에 적용시킨 바의 그것을 생각나게 한다. 말하자면 그것들이 지니는 크기는 곧 작품의 어떤 다른 목적에 도달하도록 만드는 정도의 크기를 지니게 된다.

그림 1 Ai Weiwei, Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo, 1994
http://www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/ai/detail1.html

그런데 쓸데없어 보일정도로 크기를 가진 이 작품들은 단순히 충격적인 사실에만 그치는 것은 아니다. 그것은 어떠한 충격적 '사실'을 지적하려고 한다. 그것들은 상당히 교묘하게 은유적이기 때문에 '정치적이다'. 자크 랑시에르 Jacques Ranciere는 현대의 미술품이 소비자들의 소비의 지점이 아니라 생산의 지점에 있기 때문에 정치적일 수 있다고 언급한다[2]. 그것들은 실제로 어떤 의미를 생산한다. 따라서 아이러니칼하지만 완전히 정치적이

1) 본 글은 미완성본이므로 인용을 삼가주시기 바랍니다.

2) 자크 랑시에르는 이 개념을 료타르에게서 가져온다. 그에 의하면 숭고한 작품들은 소비의 대상들에게 사용불가능성을 지니는 이유로 특수한 선 善을 생산한다. 그것이 예술을 예술답게 만들며, 그렇기 때문에 예술은 정치성을 지닌다고 설명한다. 자크 랑시에르 지음 주형일 옮김, 미학안의 불편함, 인간사랑, 2009. p.154

지 않은 소재를 예술화하기 때문에 정치적이 될 수 있다.

이런 양가성은 작품과 공간과의 관계에서도 드러난다. 이들 작품들은 이곳과 저곳을 움직이며 가변성을 보여줌과 동시에 일정장소에 한해서만 일회성을 지닌다. 또한 동시에 형태가 온전한 사물로서 현존한다. 이들 작품들은 해체적이면서도 안정적이기도 한다. 그것은 게릴라 전법과도 같이 여기 저기서 출몰하는 시위와 비슷한 성격을 지닌다. 강력한 메시지는 남겨지지만 결코 영원한 형태를 갖추고 있지는 않다. 그러면서도 그 작품들은 상당히 유희적이다. 바로 이러한 양가성은 그들 작품이 온전히 예술화되기 때문에 역설적으로 정치적 담론을 생산한다는 결론에 이르게 만든다.

어떻게 그들의 설치미술작품이 정치적 메시지로 들어옴과 동시에 여전히 예술의 영역을 지키는가? 그것은 그들 예술의 새로운 의사전언意思傳言 방식을 통해 살필 수 있다. 물론 그것들은 현재에 대한 객관적인 기록임과 동시에 작가 개인의 감수성이 결합된 고유한 정신적 산물이다. 또한 그들이 구축해 내는 작품들이 차지하는 미술관 내 공간 속에서 관객들은 작가가 찾아낸 사회적 의미에 동참하게 된다. 작가는 설치예술작품들에 언어와 비언어의 혼합의 모습으로 그들의 언술들을 토해내면서 관객을 향해 현 사회를 직시하라고 명령한다. 그들은 미술작품을 단순히 상품적 가치로만 환산하는 것이 아니라, 관객과 작가가 작품이 설치되어지는 특정 공간에서 느낄 수 있는 문제들을 미술작품 언어로 언술화한다. 따라서 이들 설치예술이 표현하는 언술적 성격에 주목하는 것은 매우 중요하다. 그것은 중국이 처한 사회적 현실의 또 다른 언어 표현법을 읽어낸다는 것을 의미한다. 또한 이 작품들이 지니는 유희성은  부드러운 방법으로 저항하는 약자의 언술형태라는 것을 바로 연결시킬 수 있다. 따라서 즉각적으로 이 두 작가가 새로운 언술형태를 통해 조직해내는 새로운 중국현실담론에 주목할 필요가 있다.

1. 설치예술이 지니는 공간성

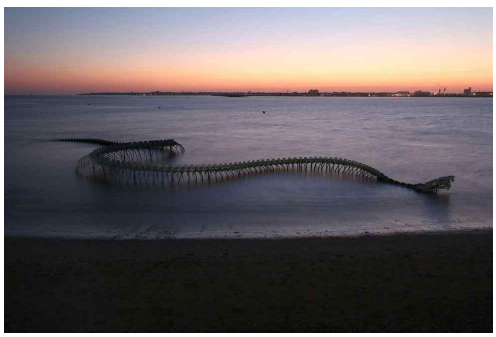

그림 2
http://www.atlasobscura.com/places/serpent-d-ocean
Huang Yongping, Serpent d'Océan, at Loire River between Nantes to Saint-Nazaire, 2007-2012

설치예술 Installation art을 바라볼 때 가장 주의해야 할 것은 그것이 조각 sculpture과는 다른 공간성을 가지고 있다는 점이다. 조각은 재현의 대상을 재현하거나 혹은 재현하지 않거나 - 가령, 미니멀리즘의 경우 - 간에 모두 그 대상들이 시적으로 응축되는 경향이 있다. 그것들은 어떠한 사실들을 사물화하여 하나의 물체로 고정시킨다. 하지만 설치예술이 가지는 3차원적 공간성은 비교적 산문적이고 연극적이다. 그 말은 나열되어 있다는 말이고 또 상황이 주어져 있다는 말이며 시간성을 확보하는 서사성이 함유되어 있다는 것이다. 한마디로 설치예술은 '사건 Event'를 보고하는 형식을 취한다. 그것은 하나가 아니라 여러 가지의 물체가 아카이브를 이루기도 하며 혹은 어떠한 상황 자체가 그대로 모두 흩어진 '채'로 일정한 공간과 강력히 결합되어 있기도 하다. 실제로 설치예술작품 자체가 건축이 되는 경우도 있다. 하지만 무엇보다도 설치예술이 지니는 공간성의 중요성은 바로 어떤 한 공간의 '위치'와 차지하는 '면적'에 있다고 할 것이다. 단지 그것들은 '한 덩

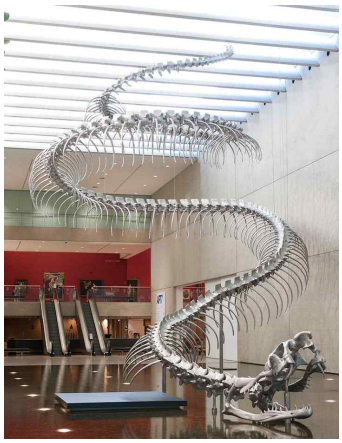

그림 3
http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/huang-yong-ping-ressort, Huang Yong Ping, Ressort, at Queensland Art Gallery, Australia, 2013

어리로 크다'는 것이 아니라 각자 아무런 공간도 차지 할 수 없던 것들이 일정장소에서 일시적으로 '연결되어' 덩어리를 이루어서 '커진다'. 개별적인 사물들은 공간과의 결합을 통해 문장으로 의미생산된다.

황용핑에게 이런 사건성은 주로 황당함과 끔찍함이라는 사물의 배치와 관련성을 갖는다. 그는 프랑스의 해변가에 용 dragon으로 추정되는 설치작품을 설치해 놓았다. 프랑스 언론에서는 '알루미늄으로 만들어진 뼈 조각이 프랑스 해변으로 중국적 신비를 가져오다 An aluminum skeleton brings Chinese mythology to a French shore'라고 말하고 있지만, 사실 이 거대한 용은 작가의 말대로라면 '뱀 Serpent d'Océan'이다. 그는 주로 전갈이나 뱀 등 인간에게 치명적인 독을 품고 있는 동물들을 소재화 한다. 왜냐하면 그것이 곧 인간을 위협하는 끔찍함을 유발하기 때문이다. 그것들이 주는 '끔찍함'이라는 정신적 결과물은 바로 현실을 지시하게 된다. 그의 작품이 주는 현실의 끔찍함은 단순히 신비로운 동물의 세계만이 아니라 현실을 우회적으로 지시함으로써 관객들이 닿게 되는 메시지들의 형태를 띤다. 바로 알레고리 Allegory다. 알려진바대로 알레고리는 그것을 읽는 독자나 관객으로 하여금 그들의 행동을 개조시키는데 그 목적이 있다. 그는 지금 앞에 놓여진 무시무시한 뱀이 무서운가 현실이 무서운가 하는 의문을 자신의 언술행위로 관객들에게 물어보고 있다. 이것은 당대 唐代 유종원 柳宗元의 [포사자설 捕蛇者說]을 떠올리게 한다. 자유로운 산문의 형태를 시각화한 작품이다.

같은 작품이 오스트레일리아서 전시되었을 때 이 크기는 무려 17피트를 자랑하며 다시 한번 그 위용을 드러냈다. 프랑스 해변에서 남반구의 오스트레일리아로 옮겨지면서 그것의 거대함은 전혀 변함은 없지만, 그것이 놓여진 장소에 따라 그 모습은 달라져 있다. 거대한 뱀이 차지하는 공간은 갤러리 혹은 야외에 따라 그 크기가 주는 느낌을 달리하고 있다. 이것이 바로 일시적이면서도 고정성을 가지고 있는 설치예술의 공간구성이다. 움직이는 언술행위는 고정된 기표를 가지고 서로 다른 공간성을 획득하고 있다. 완전히 유목적 언술행위로서 설치예술작품이 위치하고 있다.

생명을 위협하는 거대한 해충에 대한 이야기는 계속된다. 2010년에 황용핑은 [wu zei 乌贼]라는 작품으로 거대한 문어를 갤러니 내부로 꽉 채웠다. 숨 막힐 듯이 천장을 가득 메운 이 거대한

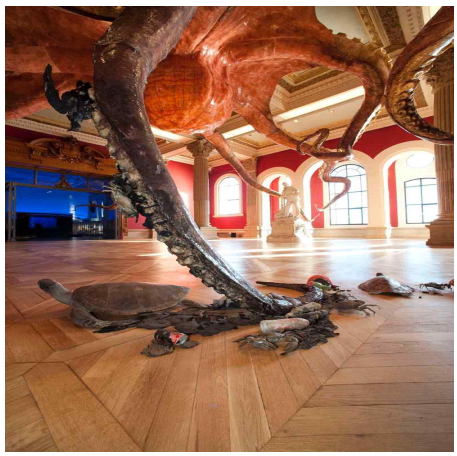

그림 4
http://www.domusweb.it/en/news/2010/12/05/huang-yong-ping-at-the-oceanographic-museum-in-monaco.html
monaco Oceanographic Museum, wu zei 乌贼, 2010

문어의 발 밑에는 바다의 바닥에 사는 생물들이 놓여있다. 끔찍하게 거대해진 문어는 나머지 생명들을 위협하고 있다. 물론 그 거대함은 살아서 관객의 목숨이라도 노릴 듯하다. 질식할 것 같은 공포감은 바로 그 공간을 지배하고 있는 크기이며, 그 생물들이 지니고 있는 특징에 대한 연관성이다. 정확히 관객의 뇌를 건드리며 충격을 주는 전시다. 현실적 끔찍함은 우회적으로 공간을 크게 점유하며 알레고리화된다.

아이웨이웨이는 좀 더 적극적인 사회적 현안을 작품화한다. 물론 그의 작품들이 모두 그런 것은 아니지만 그는 황용핑보다 직접적으로 작품화하는 경향이 있다. 완전히 현물화된 그의 작품들 역시 거대하기는 마찬가지다. 가령 그가 뮌헨에서 보여준 가방 프로젝트 (프로젝트의 이름은 "Remembering", Munich, Haus der Kunst, between October 2009 and January 2010)는 2008년 사천성에서 일어난 지진 사태를 직접 지시한다. 이 프로젝트에 쓰인 천들은 모두 건물더미에 깔린 9000명의 학생들의 가방을 수거한 것으로, 중국어로 그의 메시지를 드러냈다. 여기에는 "그녀는 이 세상에서 7년간 즐겁게 살았을 뿐이다. 她在这个世界上开心地生活七年"라고 쓰고 있다. 뮌헨에 있는 이 중국어로 된 메시지를 읽어낼 수 있는 사람은 아마도 거의 없을 것이다. 메시지를 전달하고 싶은 언어는 완전히 소통되지 못한다. 그것은 중국이 아닌 공간에서 소통부재를 맞이하며 중국현실을 그대로 고발한다. 어느 누구도 중국의 현실을 제대로 알 수 없다는 것이다. 이는 황용핑의 신비 작전이나 동물우회작전보다 직접적 형태로 제시된 사건성 작품이라고 할 수 있다[3]. 특히 그는 비디오와 사진 작업을 이 프로젝트와 병행함으로써 메시지를 직접 보고하는 형식을 취하고 있다. 이것은 확실히 르포르타쥬 Reportage의 예술형식을 취한다.

그림 5 http://sonjavank.wordpress.com/2012/11/19/ai-weiwei-the-multi-tasker/, Ai weiwei, Remembering, Munich Haus der Kunst, , 2009-2010

두 작가에게 그들 설치작품들이 지니는 공간성은 그야말로 어느 곳에 놓이느냐에 따라 그 의미를 산생하게 된다. 사천성을 떠나 독일에서 죽은 자의 가방이 나열되고 중국의 용이라고 생각되어지는 뱀이 프랑스 해안가를 떠돈다. 이것을 지시하기 위해 저곳에서 이것들은 낯설어지는 경험을 하게 된다. 그렇게 함으로써 이것의 의미는 완전히 새롭게 획득된다.

## 2. 믹스트 텍스춰가 구성하는 언술성

설치미술의 객관적인 예술 형태가 바로 나열과 단절, 총합과 해체들로 구성되어 있다는 것은 언술행위와 관련하여 중요한 작전으로 감지된다. 설치미술에서 사용되는 소재는 물질적인 것으로부터 음성, 회화, 사진, 비디오 등 각 종류의 매체의 도입을 꺼리지 않고 있으며, 작품화되는 규모 역시 미술관 안을 모두 차지하는 것으로부터 대지 위에 혹은 국회의사당과 같은

3) 그는 또한 50 minute BBC documentary "Ai Weiwei, Without Fear or Favor"와 2010 유투브에 "She lived happily in this world for seven years"를 실어 2008년 사천성 지진사건을 다루었다. 여기에는 희생자 명단을 목록화하여 보여준다.

한 건물 전체외부이거나 도시 전체가 되는 등 기존의 '작품'이 차지하는 공간의 범위를 넘어서고 있다. 그것은 가변적으로 구성된다는 점에서 새로운 시간성을 형성하기도 하고 공간점유의 새로운 방식이라는 점에서도 새로운 공간성을 확보한다. 따라서 이러한 새로운 시공간에서 작업된 물질들의 나열이나 믹스 매치된 형태들은 그것 자체로 완전히 하나의 예술적 '기획 project'을 이룬다. 또한 여기에 사용된 사물들은 대부분 기존의 것으로서 레디 메이드 Ready-made, 이질적인 것들의 접합으로서의 꼴라주 collage, 형이상학적 형태로부터 파생되는 알레고리 등 직접적 현존을 이루지 않고 2차적 해석을 이끈다는 점에서 매우 '포스트' 모더니즘적(구조주의적)이라고도 할 수 있다.

또한 이것들의 이질적인 재료혼합은 랑그 Langue이외의 잡담, 설화, 대화, 농담 등의 여러 가지 하위 언어의 형태들과 같이 해석될 여지도 충분하다. 왜냐하면 그들이 선택한 재료들과 나열형태는 기존의 조각과 같은 정제된 형태도 아니며 현실의 가짜 퍼포먼스도 아니기 때문이다. 그것들이 표현하는 각종 목소리 Parole들은 실제로 사건을 전달하는 여러 층위의 것들이다. 따라서 여러 가지 물질적 재료들의 혼합 그리고 나열들로 이루어진 복합적인 매체들은 메시지 전달을 위한 유용한 여러 가지 방법론이자 그 자체가 작품의 일부가 되는 독특함을 이루게 된다.

황용핑 작품에 나타나는 동물 하이브리드는 그러한 이질성을 높이는 작품 가운데 하나다. 그의 작업은 사실 때로 나열되기도 하지만 독특한 형태의 동물결합 양상으로 그것들이 접붙여져 있다. 2009년 그가 작업한 'L'OMBRE BLANCHE' 는 자신의 가죽을 벗은 코끼리가 있다. 실제로 그가 2014년에 작업한 [Les Mues]의 경우도 (Galerie HAB – Hangar à Bananes, Ile de Nantes / Du 27 juin au 2 novembre 2014.) 커다란 뱀의 허물이 놓여져 있다. 또한 설치 작품 사이를 어슬렁거리는 가짜 뱀과 호랑이도 놓여져 있다.

두 가지 지점에서 그의 나열과 접붙임을 살펴볼 수 있다. 먼저, 하나의 작품 안에 접붙여진 경우다. 사실 그의 작품에 나타난 이런 동물들의 '스킨 Skin'은 그 자체가 그로테스크하다. 허물을 벗은 코끼리나 뱀들은 사물들 자신이 어떤 작품이 되기보다는 사물에서 다시 또 하나의 자신이었던 사물을 분리하는 과정을 통해 각자 나열되면서 기존의 하이브리드 사물들과는 또 다른 위치를 갖게 된다. 그가 '분할'해 내는 사물들은 실제로 합체되어 있어야 할 사물들을 불완전하게 만든다. 또한 큰 덩어리에서 잘라져 나온 부분 조각들은 완전히 다른 사물이 되어 버린다. 그것은 뱀 혹은 코끼리로 존재하는 것이 아니라 그 각각의 절단된 혹은 벗겨진 것들이 주는 흉측함으로 인해 원래 그들 동물이 가지는 무해성이 공포로 전환된다. 또한 16마리의 목이 잘린 짐승들이 놓여진 [Bugarach]작품은 그것이 절단됨과 동시에 걸어 다니는 동작성을 취함으로써 그것의 생동감을 불어넣고 있다. 목이 잘리고 배를 곯은 짐승들은 인간들에게 공격적이 될 수밖에 없다. 그로테스트한 나열은 그것이 인간이 아닌 생물체라는 것에서 큰 공포감을 드러낸다. 그리고 그 언술들은 황용핑의 중국 내셔널리티를 잊게도 만든다. 특별히 중국적인 코드는

그림 6
http://artnews.org/gallery.php?i=395&exi=18487
Huang yongping, 'L'OMBRE BLANCHE' Paris Gallerie Kamel Mennour, 23 October - 19 December 2009,

그림 9
http://albumofthearts.blogspot.kr/2013/01/ai-weiwei-according-to-what.html
Grapes, 2010
40 antique wooden stools
from the Qing Dynasty (1644-1911)

그림 8
http://www.contemporaryartdaily.com/2013/01/huang-yong-ping-at-kamel-mennour/
Huang yong ping, Bugarach, Kamel Mennour paris, December 5, 2012 – January 26, 2013

없지만 중국을 떠나 외국에 거주하는 그에게 이런 하이브리드들은 그를 둘러싼 모든 환경이 될 가능성에 대한 비유일 가능성이 크다.

하지만 이들이 나타내는 언술성들은 언어를 모두 해체하여 그 의미를 알 수 없도록 구성한 부조리극 Absurdes Theater과도 비슷하다. 그것들은 그 형식 자체가 부조리함을 보여줌으로써 현실사회의 부조리함을 고발한다.

그림 7
http://china.org.cn/culture/2008-05/30/content_15561260.htm
Huang Yong Ping, 11 June 2002 - The Nightmare of George V, 2002
concrete, reinforced steel, animal skins, paint, fabric cushion, plastic, wood, and cane seat 96 x 140 x 66 in. Courtesy the artist, Paris

물론 합체하면서 더욱 거대하게 하이브리드를 형성하는 경우도 있다. 그의 작품 [The Nightmare of George V] 와의 경우는 거대한 결합을 보여준다. 이 작품은 1911년 실제로 네팔을 여행했던 조지 5세의 사냥여행을 다룬 작품으로, 여기서 하루 굶겨진 상태의 호랑이는 사람이 타고 있는 들것을 바로 습격하는 모습을 보여준다. 2011년 북경 798에서 선보인 [Leviathanation]의 경우는 그로테스크함과 나이트메어에서 보여주는 생명의 위협감이 더 절실히 다가온다. 이 작품은 기차의 맨 앞머리에 커다란 물고기의 형상을 달아 놓았다. 자세히 보면 그 머리 위에는 작은 다른 생명체들이 기거하고 있다. 여기까지는 일반적인 하이브리드다. 문제는 열차 안이다. 이 열차 안에는 호랑이에게 쫓기고 있는 원숭이의 뒷모습이 보인다. 원숭이는 더 이상 갈 데가 없어 보인다. 이러 절박한 상황은 공포 그자체로 관객에게 다가온다.

현실에 대한 공포감은 이러 저러한 것들이 접붙여짐으로써 여러 가지 목소리를 대변한다. 그것은 탄성일 수도 있고, 더 이상은 말로 표현할 수 없는 것들일 수도 있다. 확실히 그의 믹스트 텍스춰가 주는 작품들은 상황극적인 모습을 띠고 있다. 그것은 이 목소리와 저 목소리의 연합을 통해 구성되는 전혀 다른 언술성을 이루고, 어떤 사건을 직접적으로 표현하지 않는 방법을 취함으로써 그 형식 자체에 주목하도록 만든다.

반면, 아이웨이웨이에게 있어서 오브제의 나열은 매우 유희적이다. 대부분 이 오브제들은 가짜로 만들어진 것들로, 엉뚱한 장소에 놓임으로써 그것들의 소용없음을 알게 해준다. 2007

년 그가 독일 카셀 도큐멘타 Kassel, Germany, in 2007에서 보여준 [동화 Fairytale]프로젝트에서는 그것을 매우 거대한 사건과 상황으로 몰고 감으로써 해외에서의 중국인의 위치를 다시금 확인하게 해주었다. 이 프로젝트에서 그는 1001명의 해외에 처음 나가보는 중국인들에게 여권을 만들어주고 독일 카셀로 초대하였다. 동시에 그는 여기에 100개의 청대의자를 나열해두었고, 같은 시기 사용된 문짝들을 피트에 달 하도록 쌓아둠으로써 [Templete]라는 작업을 병행했다. 이 의자들과 문짝들은 한순간 중국인들과 동항이 되어 버린다. 그렇게 되면 독일이라는 공간에 어울리지 않는 중국인들의 자부심이 한순간에 소용없는 의자신세가 되어 버린다. 이로서 아주 유희적이지만 한순간에 중국의 고대성과 중화민족이라는 자부심은 의미가 없어지게 된다. 사실 이런 명청대 유물 작업은 한대 도자기 작업으로부터 시작되어 그 역사성을 무용지물화시킨 것의 연장선상에서 바라볼 수 있다. 2010년에 의자 여러 개를 이은 [Grapes]나 2013년 베니스에서 선보인 공중에 매달린 의자들의 작품인 [Bang]의 경우, 바로 그 의자들의 본래 기능인 '앉다'를 시행할 수 없는 것들을 바로 보여주는 작업들이었다.

그림 11 그림 11
http://www.tangcontemporary.com/ysj_jxzp.asp?id=66
Huang yong ping, Beijing 798, 黃永砯, 专列 Leviathanation, fiberglass, stuffed animals, train, 2100 x 300cm, 2011

물론 그의 이런 작업들은 생명력있는 꽃들이 도자기로 구워지는 과정들을 거쳐서 나열되기도 한다. 알카트라즈 병원 화장실에 놓여진 하얀 꽃들은 그것들의 쓸모없음이 장소와 사물끼리의 결합 그리고 꽃과 병원이라는 결합, 흰색과 흰색의 결합 등 완전히 개념이 닿지 않는 것들의 나열을 통해 서로의 무용가치함을 표현하였다.

아이웨이웨이에게도 황용핑과 마찬가지의 알레고리들이 존재한다. 2010년에 영국의 테이턴 모던 갤러리 바닥에 뿌려져 있었던 가짜 해바라기씨는 대표적이라고 할 수 있다. 또한 서울 리움 Reeum [Beyond and Between]에서 보여준 [Tree] 프로젝트의 경우도 중국의 남부지방에서 수집한 나무를 모아서 가짜 수풀을 형성하고 있는데, 이런 진짜와 같이 만들어진 작품들을 관객들은 만지고 또 직접 눈으로 확인하면서 '진짜'는 없는 이 세상을 직접 체험하게 된다.

그림 10
http://www.for-site.org/project/ai-weiwei-alcatraz-blossom/, Ai Weiwei, Blossom, 2014 (installation detail, Alcatraz Hospital

그는 예술작품의 쓸모없음을 통해 그 작품을 온전히 예술의 영역으로 돌려놓는다. 매우 유희스럽다. 이 지점은 황용핑의 작품이 주는 끔찍함과는 다른 지점에 있다. 그것은 오히려 친근함이다. 중국인민들에게 친숙한 해바라기

씨나 강에 사는 게 들은 일반적으로 거부감이 없는 소재다. 황용핑 작품이 주는 공포감은 전혀 없다. 오히려 그는 이러한 안정감에서 쇼킹함을 추구한다.

이런 유희성이 주는 충격은 사실 시간적으로 늦게 찾아온다. 그것은 관객이 속았다는 것이고 그 모든 의미를 띠고 있는 것들이 사실은 전혀 의미 없는 것들이라는 알게 되는 순간 그 충격이 이루어지기 때문이다.

이로서 아이웨이웨이의 비정치적인 사물의 나열들은 가장 쓸모없음으로 인해 그것의 생산성, 즉 정치성을 이중으로 드러내게 된다. 그것은 어디에도 속하지 않는 가짜들이 넘쳐나는 중국의 현실과 맞닿아 있다. 오히려 그렇게 아이웨이웨이의 믹스트 텍스춰된 작품들은 개그와 같이 가벼운 형식을 취한다. 그것들은 말장난이고 또한 슬랩스틱이다. 저열해 보이는 행위를 통해 그 파급력을 가지는 언술성을 띠게 된다.

그림 12 http://www.nytimes.com/2012/10/12/arts/design/ai-weiwei-survey-in-washington.html?pagewanted=all&_r=0, Aiweiwei, Crabs He Xie, , 2010. 3200 trompe-l'oeil painted porcelain crabs. Installation at the Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC

3. 작가와 관객간의 시간성과 해체성

이 들 작품에 주로 등장하는 것이 또한 시간성인데, 바로 고대로 상징되는 것들이다. 설치작품이 지니는 협업성과 미완성된 작품의 경향을 지적할 수 있다. 이것은 '작가의 죽음 The death of the author'을 이야기 했던 바르트 Roland Barthes의 이론을 떠올리게 만든다. 설치작업은 회화나 조각 작품과 같이 완전한 한 형태로서 용이한 휴대성을 지니고 있지 않다. 그것은 매 공간에 '설치되어야' 하며, 이 설치되는 과정에는 작가와 미술관에서 실제로 작업하는 인부 그리고 작가의 뜻을 구현할 큐레이터, 현장 감독들과의 협업을 거쳐야만 가능하다. 즉 설치작품이 지니는 1회성은 사진이라는 형태로 기록될 수밖에 없는 바, 이것들이 지니는 가치는 어느 특정인이 소유하지 못하도록 만든다. 또한 이러한 작품이 지니는 관객의 참여성이나 혹은 개방성, 그리고 작품에 쉽게 접근할 수 있는 성질 등은 작품을 여러 가지로 각도로 해석할 여지를 주게 된다. 또한 이러한 작가의 설치예술 작품은 기존의 사물들을 이용한다는 점에서는 레디 메이드 미술이기도 하지만, 여전히 고유한 예술의 영역으로 남겨지게 됨으로써 예술작품으로서의 새로운 가능성을 확장한다. 왜냐하면 설치미술작품 속의 사물들은 본래의 성질을 잃어버리고 전혀 다른 의미를 띠게 되기 때문이다. 또한 유일한 작가라는 측면 보다는 협업으로서의 가능성으로서의 사회적 운동의 미시적인 움직임 중 하나로 파악된다는 점을 염두에 둬야 한다. 즉 설치미술작품이 온전히 예술적인 것이 아닌 상태에서도 여전히 예술작품이 될 수 있다는 개념을 작품이 내뿜는 언술적 작용과 그것의 메시지 파급 효과 그리고 문제의식에 대한 터치 등을 예술 본연의 힘만큼 가져가게 된다.

이와 관련하여 설치예술이 지니는 '해체 dismantling'를 눈여겨 볼 필요가 있다. 볼하임

그림 13 12 http://en.cafa.com.cn/red-brick-art-museum-presented-the-inaugural-exhibition-tales-from-the-taiping-era.html
Huang Yongping, Three Stacks, One Pile, One Block, milk, carton, ash, variable sizes, May 23, 2014, Red Brick Contemporary Art Museum inaugural exhibition - "Tales from the Taiping Era", 2014

Richard Wollheim 은 미니멀리즘이 제작이나 구성의 차원이 아니라 '결정 decision'이나 ' 해체'의 차원에서 생각해야 한다고 말했다[4]. 즉 볼하임이 보는 해체는 미니멀리즘, 즉 하나의 '조각'이나 응축을 말한다. 하지만 설치예술에서 '해체'는 바로 나열이다. 그것은 상세할 설명이며 또한 자세한 인용 그리고 불필요한 것까지 끌어 모아서 모든 것들을 상기시키려는 전략이다. 이런 개별적인 오브제들은 '목록화'가 필요하다. 이 목록화들에 대해서 랑시에르는 긍정적 재수집이라고 말한다. 말하자면 그것들은 서로 다른 파편화된 의미들이 모여서 새로운 의미를 창출해 내는 능력을 가지게 된다.

따라서 설치작품은 외부적 형식에서 이미 해체된 그 모습으로 임시성을 가진다. 언제라도 구성될 수 있고 또 언제라도 사라질 수 있다. 따라서 이런 해체의 측면으로 본다면 파괴와 다른 진정한 의미의 데리다 Jacques Derrida의 ' 해체 Deconstruction'을 구현한 것이다. 이 역시 '포스트' 모더니즘(구조주의)로서의 성격 규명에 부합한다.

2014년 황용핑은 [Three Stacks, One Pile, One Block]을 통해 중국의 가짜 먹거리 제조를 목록화했다. 이 작품에서는 통조림으로 쌓여져 하나의 집체 덩어리를 이루고 있는 먹거리 세 덩어리 그리고 그것들의 분해된 조각과 더 작은 가루들로 이루어져 있는 이 사물들을 보면서 관객들은 이것이 '먹거리'와 관련되어 있다는 사실을 단박에 알아차릴 수 없도록 만들었다. 그것들은 쓰레기와 같이 혹은 일반 사물과 같이 하나의 물체일 뿐이다. 몸으로 들어가는 먹거리에 대한 조용한 지적을 이루며 이러한 먹거리들은 은유적인 목록을 이루게 된다.

또한 올림픽 스테디움 디자인에 직접 참가한 아이웨이웨이도 2008년을 기점으로 니아오차오가 지어지는 과정들을 모두 사진으로 촬영하여 목록화하였으며, 축구공으로 상징되는 두 개의 작품 [Divina Proportione]과 [F Size]를 함께 두었다. 그가 기록한 사진들은 온전히 시간을 구성하고 있으며 관객은 그것이 붙여진 통로를 따라 걸어가면서 동시에 그 시간성을 체험하게 된다. 또한 구체모양의 육각형들이 붙여져 있는 이 공들은 실제로 올림픽을 상징적으로 기록한다. 그의 사건에 대한 목록화는 시간성을 그대로 드러내면서 직접성을 이루게 된다.

해체에 대한 것 보충예정

4. 작품의 언술들과 담론

4) 최광진, 현대미술의 전략, 아트북스, 2001, p.109

‘언술들’의 실체는 무엇인가 언술은 다른 말로 ‘담론’이라고 쉽게 말해질 수도 있다. 푸코 Michel Foucault식의 표현을 빌자면 언술은 객관적인 랑그 langue를 떠나 담론을 형성하는 수많은 ‘언표 Statement’들의 집합체들이다. 즉 하나의 덩어리표현을 이른다. 따라서 여기서 ‘언술’이라는 것은 표현 되어지는 것들의 다양함을 일컫는 것이고, 설치미술작품에 그것을 접합시킨다면 믹스 매치된 형태의 가변적이고(그러나 고정성을 지니고 있으며), 열려있는 구조(그러나 이 역시 참여하는 관객 없이는 여전히 닫혀있는 구조)를 지칭한다. 따라서 미술 설치작품들이 구축해 내는 그 많은 언표들의 그물망은 하나의 서사로 작용한다. 이를 두고 랑시에르는 스스로의 표현대로 ‘문장-이미지’라고 명명한다[5].

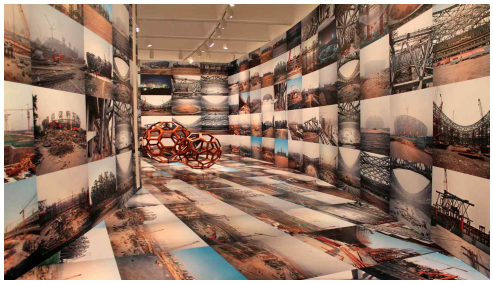

그림 14
http://www.artsobserver.com/2012/10/25/according-to-what-ai-weiwei-survey-opens-at-hirshhorn/
Photographic images papering walls: “Beijing’s 2008 Olympic Stadium,” 2005-08“Divina Proportione,” 2006 and “F Size,” 2011

그것은 더 나아가 그것은 작가가 현실에서 느끼는 것들은 현물적인 오브제를 이용하여 직접적으로 표현한 것들이 된다. 이것은 언어학적으로 보았을 때 매우 올바른 시니피에 signifier 들의 결합이다. 왜냐하면 그것들의 의미는 현물적인 것들에만 있지 않기 때문이다. 그것들은 구체적인 실체들이고 또한 일상에서 경험되는 것들의 결합을 이룸으로써 작가와 관객을 순식간에 사회의 하나의 ‘사건 event’안으로 개입하게 만든다. 정확하게 ‘알레고리’다.

그림 15
http://arttattler.com/archivehuangyongping.html
Huang Yong Ping, Frolic, 2008, installation view

따라서 설치작품이 지니는 사건성과 나열성은 그것 자체가 담론화되게 된다.

황용핑은 2008년 [Frolic]작품을 통해 아편전쟁을 담론화한다. 여기서 아편은 홍콩과 영국 양국간의 전쟁을 의미하는 것이지만, 그의 객관화시킨 이런 작업들을 통해서 개념예술화 된다. 이 작품에서 저울은 가치를 증명한다. 어떤 것을 가치 있게 팔고 현금화시킬 것인가 하는 영국의 탐욕은 저 난간위에 아편처럼 전혀 혐오스럽지 않게 나열됨으로써 그 잔인함을 배가한다. 하나한 나열된 객관적 자료는 직접적 지시를 이루지 않으면서도 독특한 문장을 구사한다. 그것들은 단어의 나열을 통해 독자가 구성하는 문장과 같은 효과를 지닌다. 그의 이런 작품들은 시적인 외형을 갖췄지만 그것이 지니는 메시지는 문장력을 지님으로써 강력한 보고성의 산문과 같은 효과를 지닌다.

아이웨이웨이는 2011년 자신이 감금되던 시절을 인형으로 제작하여 2013년 베니스 비엔날레 작품으로 선보였다. 거기서 그는 자신의 일거수 일투족을 모두 가시화하였으며 특별히 가짜와 같은 모습으로 실제 상황을 연출함으로써 그것의 심각성을 멀리 바라보게 해주었다. 자

5) 자크 랑시에르 지음 김상운 옮김, 이미지의 운명, 현실문화, 2014, p.86

세한 묘사들은 완전히 실제감을 주지 않으면서도 현실을 바라보게 한다. 이러한 방식은 가시적인 상황연출을 한 페이크 다큐멘터리와 같은 효과를 지니지만 정확하게는 꼭 페이크 다큐가 주는 시각적 전략과는 또 다르다. 왜냐하면 이것들은 동작성이 없기 때문이다. 작품들은 고정되어 있고 관객이 여기서 고정된 작품 사이에 흐르는 것들을 유동적으로 상상해 낼 수 밖에 없다. 고정된 작품과 작품들 사이에 상상되어지고 유동하는 이미지는 그래서 각 관객의 몫이 된다. 페이크 다큐에서 주는 봉인이 해체된 시각성에서도 사실 그러한 여지를 주는 것은 사실이다. 하지만 정확하게 이러한 작품은 움직이지 않는다. 그것이 바로 사고의 멈춤을 유발한다. 어떤 순간을 붙들고 묘사할 것인가? 이것이 작가가 바라보는 예리가 시선이 된다. 그리고 그것들이 오브제들의 여러 나열의 덩어리로 응축되게 된다.

그림 16 http://www.allartnews.com/ai-weiwei-presents-scenes-from-his-arrest-in-new-installation-at-the-venice-biennale/ in the Sant'Antonin church during the press preview of the 55th Venice art biennale on May 29, 2013 in Venice

이런 정치적인 예술작품들이 가지는 네트워크에 주목해 볼 필요는 있다. 그것들은 부서졌다 다시 구성된다. 즉 여기서 말하는 작품들의 네트워크성은 공간의 문제가 아니라 작품들 오브제들끼리의 '연결'의 문제와 그것들의 산생효과다.

왜 그들은 정치적인 언술을 작품을 통해 다른 공간과의 네트워크를 통해 표명하려 하는 것일까?

첫째, 사회주의 문예방침을 버리겠다는 것이다. 그들의 예술은 사회주의 현실주의를 겨냥하지 않는다. 그들은 다만 현실을 직시할 뿐이다. 그들이 메시지를 전언하는 방식은 새로운 언술행위다. 그들은 거대함으로 시각적 충격을 준다던가 가짜로 만들어진 오브제들을 전혀 어울리지 않는 장소에 배열한다던가 하는 가시적이고 이미지적인 작업을 통해 조금 더 적극적인 방식을 취한다. 이것은 두 가지 점에서 사회주의 중국과 멀어진다. 하나는 정치 이데올로기를 담지 않겠다는 것이다. 또 하나는 그렇기 때문에 예술이 예술을 위한 것이거나 작가 개인의 감정에만 충실하지 않겠다는 것이다. 이 두가지 지점은 바로 중국현대미술에서 새로운 시사점이 된다. 그것은 지극히 개인적인 예술작품이면서 동시에 개인적인 발화의 형태를 띠게 된다는 것이다. 그리고 그 발화는 분명히 메시지를 전달한다.

둘째, 소프트 하다. 여기서 소프트하다는 것은 바로 경계가 따로 없음 혹은 고정됨이 없음을 말한다. 게릴라 식으로 이루어지기도 하지만 이벤트의 성격과 같이 충격을 주면서 주로 해외에서 작품들을 전시함으로써 그들의 작품의 성격을 드러낸다. 랑시에르의 지적은 바로 그들의 소프트한 작업을 직접적으로 지시한다. 그들의 작품이 소프트하기 때문에 전혀 위협적이지 않으며 또한 소비자들의 구매욕구를 일으키거나 혹은 소장의 가치를 불러 일으키는 소비의 지점이 되지 않는 다는 점이다. 그것들은 어떤 한 장소에 놓여짐으로써 그 자체로 의미 생산을 하기 때문에 어느 누구 개인의 소유가 절대로 될 수 없다. 그것들은 신문에 보도된 뉴스를 누구라도 읽을 수 있듯이 그렇게 개방되어 있다. 다만 그러한 개방성이 엄격한 형태가 아니라 즐거운 형태이며 또한 소프트한 형태이기 때문에 메시지가 주는 심각성에 대한 것들은 관객 모두에게 흡수되지는 않는 그런 형태를 취한다.

사실 이것들이 추구하는 것들은 관객과의 대화이다. 하지만 여기서 대상으로 삼는 관객이 인민을 배제한다는 것이 드러날 때 그것은 바로 매우 중국적인 정치상황을 드러내는 일이 된다. 이들의 예술은 그 형식 자체가 중국의 현실상황이다.