

중국 현대미술과 ‘노마딕 레디메이드’:

아이웨이웨이와 니하이펑

고동연

홍익대학교

I. 서론

II. 본론

1. 아이웨이웨이의 <해바라기씨들>

2. 니하이펑의 ‘파라프로덕션’

III. 결론

I. 서론

1989년 《중국 아방가르드(前卫艺术展)》전 이후 중국 현대미술에 등장하는 레디메이드의 규모와 형태는 매우 다양해졌다.¹ 아이웨이웨이(Ai Weiwei, 艾未未)의 가장 잘 알려진 <코카콜라 로고가 쓰여 있는 한 왕조의 요강(Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo)>(1994)과 같이 오래된 골동품으로부터 니하이펑(Ni Haifeng, 倪海峰)의 폐웃감에 이르기까지 다양한 물건들이 레디메이드로 활용되었다. 뿐만 아니라 이들 작품에서 사용된 레디메이드가 이동하는 경로도 기존의 미술계 외부에서 내부로 옮겨지는 것 이상의 반경을 지닌다. 아이웨이웨이와 니하이펑의 경우 중국 하북지역에 위치한 경덕진(Jingdezhen, 景德镇)시로부터 주문생산한 도자기를 영국의 미술관으로, 네덜란드 델프트 시로, 그리고 다시 중국으로 이동시켰기 때문이다. 그리고 이러한 과정에서 레디메이드가 움직이는 여정은 17-18세기 네덜란드 동인도 회사(Dutch East India

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A5B5A07039195).

1. 이보연, 「1990년대 중국 아방가르드 미술의 전개와 특징」, 『현대미술사연구』, 제34집, pp. 209-241.



도판 1(위). 아이웨이웨이, <해바라기씨들 (Sunflower seeds)>, 2010, 청백자기, 150톤, 테이트 모던 미술관, 영국.
도판 2(아래). 아이웨이웨이, <해바라기씨들>, 세부.

Company VOC Vereenigde Oostindische Compagnie)가 중국 도자기를 유럽으로 옮기기 위하여 사용하였던 경로를 그대로 따른다. 이를 통하여 서로 다른 문화권을 이동하면서 생겨나는 경제적인 가치의 변화, 그리고 그러한 이동경로가 내포하고 있는 역사적인 의미가 본격적으로 현대 중국미술에서 다루어지게 되었다.

아이웨이웨이는 한나라 때부터 지난 2천 년간 도자기를 생산해 온 경덕진시의 1,600명의 공방인들과 2년 반에 걸쳐서 150톤에 달하는 청백자기로 된 쌀알 크기의 해바라기씨들을 생산해 냈다. 그리고 2010년 영국 테이트 모던 (Tate Modern) 미술관의 1층 로비 터빈 홀(Turbine Hall)을 도자기로 만들어진 <해바라기씨들(Sunflower seeds, 葵花籽)>(도판 1, 2)로 덮었다. 여기서 1600여 개의 '해바라기씨들'은 중국 공산당 시대에 중국 인민을 상징하며 다른 한편으로는

경덕진 도공들의 노동력을 집대성한 것이다. 게다가 경덕진은 17세기부터 중국식 도자기의 주요 수출지역으로 중국 도자기를 둘러싼 서구와 중국 노동자들 간의 불평등한 경제 교류의 중심지였다.²

유시한 맥락에서 니하이펑(Ni Haifeng, 倪海峰)은 2012년 벨기에의 겐트에서 열린 《매니페스타 9(Manifesta 9)》에서 하북(河北) 지역의 노동자들이 제작하고 남은 폐옷감 15톤을 모아서 〈조각들의 귀환(Return of the Shreds)〉을 전시하였다. 니하이펑이 지적한 바와 같이 중국은 전 세계의 공장이라고 불린다.³ 이 때문에 스페인에서는 싼 중국물건 때문에 사라지는 일자리에 항의하여 길거리에서 시위대들이 중국의 물건을 불태우는 일도 벌어졌었다. 그러나 실상 중국내 노동자들은 글로벌 자본주의로부터도, 그리고 중국내 자본주의와 소비문화의 과정으로부터도 모두 소외된 상태에 놓여 있다. 이와 관련하여 니하이펑은 전 시장 입구에 칼 마르크스(Karl Marx)의 얼굴과 빛바랜 『상품과 돈(Commodities and Money)』의 책 표지 이미지를 확대하여 전시해 놓고 있다.

이에 “중국 현대미술과 노마딕 레디메이드”는 아이웨이웨이와 니하이펑의 협업 작업들을 통하여 최근 중국 현대미술에 등장한 레디메이드를 전지구화된 경제체제와 연관시켜서 살펴보고자 한다. 이러한 접근 방법은 첫 번째로 노마딕 레디메이드라는 제목이 암시하는 바와 같이 레디메이드 그 자체보다는 레디메이드가 일종의 상품과 같이 유통되면서 상징적이지만 그 경제적인 가치가 변화되는 현상에 중점을 두게 된다. 여기서 ‘노마딕 레디메이드’라는 용어는 필자가 국경을 넘나들면서 전지구적인 사회문화 현상을 다루는 예술가들이 선택한 물건들을 지칭하기 위하여 고안한 용어이다. 원래 ‘노마디즘(nomadism)’은 원래 유럽의 정주문화에 반대항으로 서구문명이 전통적으로 아랍의 문화나 고전적인 의미에서 강력한 국가를 이루지 못한 단계의 유목민들의 문화권을 지칭한다. 그러나 잘 알려진 바와 같이 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 『차이와 반복(Différence et Répétition)』(1968)에서 “특성(property), 구획된 영역(enclosure),

2. John Jervis, “Sunflower Seeds, Ai Weiwei”, *Art Asia Pacific 72* (Mar/Apr 2011); <http://artasiapacific.com/Magazine/72/SunflowerSeedsAiWeiwei> (2015년 1월 20일 접속).

3. Kitty Zijlmans and Ni Haifeng, *Haifeng: The Return of the Shreds* (Leiden: Valiz Museum De Lakenhal, 2008), p. 68.

적정한 정도(measure)”를 갖지 않는 고정적인 사고방식에 반대되는 것으로 유목민(a nomadic), 혹은 “노마딕적인 삶의 원칙(nomadic nomos)”이라는 용어를 사용하였다.⁴

들뢰즈의 노마디즘의 개념은 이후 서구 철학이나 인문학에서 강조하여 온 주체, 혹은 이성적인 주체의 순수함과 온전함을 비판하고 나아가서 정체성의 해체를 주장하는 학자들에 의하여 지속적으로 인용되어져 왔다. 미술비평의 경우 프랑스의 비평가 니콜라스 부리오(Nicolas Bourriaud)가 테이트 미술관에서 열린 제4회 트레니알레(Triennial) 《탈모던(Altermodern)》(2009)의 서문에서 예술가를 우리 시대의 ‘노마드(nomad)’로 규정하면서 노마디즘이라는 용어가 미술계에서도 유행하게 되었다. 부리오는 최근 탈지구화(Alterglobalization)적인 현상이 일사천리로 진행되는 경제적인 전지구화에 대하여 “축적된 해결방법을 추구하지 않는 것”과 같이 탈모던도 “포스트모더니즘의 상대성에 대하여 새로운 보편주의”로 맞서고자 하지 않는다고 단언한다.⁵

대신 모더니티의 “네트워크화 된 섬들”과 같은 방식으로 전지구화 현상에 대항할 것을 주문한다. 여기서 부리오가 예술가들을 노마드라고 규정한 것은 예술가들이 경제적인 전지구적인 현상의 폐해에 정면으로 맞서지 않으면서 일종의 대안적인 국제적 네트워크와 문화적 소통을 가능하게 하는 비교적 자유롭고 비평적인 개체라는 인식에서 기인한다.

물론 부리오의 주장을 액면 그대로 받아들이기에 그의 이론은 모호하거나 지나치게 이상적인 부분이 많다. 그럼에도 불구하고 아이웨이웨이와 니하이핑의 레디메이드는 경제의 분야가 아닌 예술의 분야에서 국경을 넘나들면서 전지구적인 현상에 대한 비평적 인식을 불러일으킨다는 점에서 최근 인문학이나 미술비평에서 제기된 노마디즘의 개념을 적용시키기에 적당한 예이다. 이에 연구자는 이들의 레디메이드는 문화나 국경을 넘나들면서 동시에 전지구적인 현상을 비평적으로 다룬 ‘노마딕 레디메이드’의 중요한 예들로 다루고자 한다.

따라서 이번 연구는 서구 현대미술로부터 유입된 레디메이드가 중국 현대미

4. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1995), p. 36.

5. Nicolas Bourriaud, *Altermodern* (London: Tate Pub, 2009), p. 13.

술에서 전지구화 시대 서구 위주의 산업구조나 미술계의 생산과 소비의 이분화 된 구도를 비평하는 과정에도 주목하고자 한다. 아이웨이웨이와 니하이핑이 협업하고 있는 중국 경덕진 지역은 언급한 바와 같이 17-18세기 동안 네덜란드 동인도회사가 중국의 도자기를 수입하였던 곳이다. 그러나 네덜란드 동인도 회사는 교역량의 규모가 커지자 군사력을 동원해서 인도네시아의 바타비아(Batavia, 현재의 자카르타)를 식민화하였고 이후 철저하게 영국 동인도 회사에게 그 패권을 넘겨주기 전까지 유럽 내 중국 도자기의 판매와 유통경로를 독점하였다. 아이웨이웨이와 니하이핑이 협업해서 다량으로 만들어낸 청백도자기도 당시 유럽인들에게 가장 인기가 있었던 형태의 도사이며, 니하이핑은 상징적인 의미에서 동인도회사가 사용하였던 똑같은 경로와 현대적인 통관 시스템을 거쳐서 도자기를 네덜란드로 운송하였다.

그리고 마지막으로 연구자는 1990년대 중반 이후부터 문학, 인류학, 철학 등에서 본격적으로 논의되고 있는 물건 연구의 결과들을 미술사나 현대미술비평의 분야에 도입해 보고자 한다. 니하이핑이 중국의 공장에서 물건을 생산하면서 남은 자투리 옷감을 미술관 내부로 이동시키는 것은 물건 이론가들인 빌 브라운(Bill Brown)과 아준 아파두라이(Arjun Appadurai)가 지적하는 바와 같이 기존의 마르크스적인 관점에서 상품의 가치를 매기는 방식으로부터 이탈한 방식이다. 문학자이자 비평가인 빌 브라운은 그의 저서 『물질적인 무의식(The Material Unconscious)』(1997)에서 물건들이 지나치게 인간 위주로 정해진 기능성에 따라 정의되는 것에 반발하였다. 브라운에 따르면 인간의 삶 속에서 물건이 새로운 의미를 부여받게 되는 것은 오히려 그것이 주인으로부터 버려짐으로써 일반적인 유통 궤도를 벗어나게 되었을 때라는 것이다.⁶ 유사한 맥락에서 아파두라이는 『물건들의 사회적인 삶(The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective)』(1988)에서 물건에 대한 진정한 연구는 일상적인 인간사에서 물건이 기능을 할 때가 아니라 전적으로 물건 그 자체의 경로를 따라가야만이 성취된다고 주장한 바 있다.⁷ 아파두라이의 이론은 원래 글로벌 자본주의

6. Bill Brown, *The Material Unconscious: American Amusement, Stephen Crane, and the Economics of Play* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), pp. 3-4.

7. Arjun Appadurai, "Introduction", in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* ed. Arjun

가 지닌 폐해를 극복하고 제3세계의 노동자 계층이 가격형성과 이윤창출 과정에서 철저히 소외될 수밖에 없다는 회의론에 반박하면서 발전되었다. 결론에서 언급하겠지만 아파두라이의 이론은 각종 문제점들에도 불구하고 니하이핑의 ‘파라 프로덕션’이 지닌 비평적이고 상징적인 의미를 이해하는 데에 있어 중요한 단서를 제공하게 될 것이다.

최근 현대미술비평에서 전지구화 시대의 각종 불평등한 산업구조를 빚낸 작업들에 대한 연구가 진행 중이다. 미술사학자이자 비평가인 제이미 해밀턴 파리스(Jaimy Hamilton Faris)는 『희귀상품: 레디메이드의 전지구적인 차원 (Uncommon Goods: Global Dimensions of the Readymade)』(2013)에서 뒤샹의 반미학적인 의도가 현대미술에서 “물질이자-상품으로서” 다루어지고 있다고 지적하였다.⁸ 그러나 파리스의 『일용품』은 연구의 독창성과 적합성에도 불구하고 주로 식민주의 논의가 보다 활발한 인도나 아프리카와 연관된 작업들이나 작가들에 집중되어 있다. 결과적으로 파리스의 책은 아시아 현대미술에서 어떻게 전지구화 현상에 대한 비판이 진행되고 있는지를 아시아 본토내의 사정이나 아시아와 서구의 역사관계 속에서 다루지는 못하고 있다.

그러므로 이번 연구는 17-18세기 동인도회사나 유럽 내 고조되고 있는 중국 노동자들에 대한 반감, 특히 중국 도기를 둘러싼 식민주의의 역사와 같이 보다 구체적으로 중국 작가들이 사용하고 있는 미학적인 주제나 전략에 초점을 맞추어서 진행된다. 이를 통하여 미국식 자본주의와 소비문화를 충실히 답습해 오고 있는 중국에서 아이웨이웨이와 니하이핑의 레디메이드가 어떻게 서구식 아방가르드의 상징이 아니라 서구 주도형의 글로벌리즘을 비판하는 수단이 되고 있는지를 살펴보고자 한다. 또한 이러한 과정에서 영국의 테이트 미술관이나 《매니페스타 9》과 같은 국제적인 비엔날레에서 명성을 쌓아 가고 있는 중국 작가들과 그들과 협업하였거나 다루고 있는 중국 노동자들의 현실을 대비시킴으로써 그러한 시도들이 지닌 모순점을 함께 살펴보고자 한다.

Appadurai (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1988), p. 32.

8. Jaimy Hamilton Faris, *Uncommon Goods: Global Dimensions of the Readymade* (Chicago: Intellect Press and University of Chicago Press, 2013), pp. 5-6.

II. 본론

1. 아이웨이웨이의 〈해바라기씨들〉

지난 10년간 아이웨이웨이는 식민지 시대와 1970년대의 문화혁명 시대를 거치면서 거의 파괴되고 소멸되거나 변형된 ‘중국적’인 전통과 연관된 문화유산이나 복제물들을 레디메이드로 사용하여 왔다. 그러나 작가는 오브제가 상징하는 문화, 역사적인 의미를 그대로 답습하는 대신 문화적 유산들이 서로 다른 시대와 공간을 거치면서 새롭게 가치를 부여받게 되는 과정과 이를 둘러싼 모순된 상황들에 더욱 집중하여 왔다. 그중에서도 가장 흥미로운 작업은 아이웨이웨이의 주요 공공설치물인 2010년 〈동물들의 원(Circle of Animals/Zodiac)〉이다. 원래 〈동물들의 원〉에 사용된 12개의 동물들은 청나라 황실의 정원인 〈원명원(The Garden of Perfect Clarity, 圓明園)〉(1783-86)의 부분으로 유럽 예수회 소속의 신부들에 의하여 디자인 된 것이기도 하다. 원명원은 1860년 아편전쟁 때 프랑스와 영국의 군인들에 의하여 파괴되었고 약탈당한 채로 이제까지 폐허로 남게 되었다.

원명원에서 약탈된 쥐와 돼지의 머리는 150년 후인 2009년 프랑스 파리의 크리스티 경매에서 등장하였고 3천8백만 불에 중국 화상에 의하여 낙찰되었다. 그러나 이튿날 중국 화상이 지불할 수 없음을 밝혀 오면서 〈원명원〉을 둘러싼 복합적인 이야기가 세간에 알려지게 되었다. 원래 쥐와 토끼는 프랑스 패션디자이너 이브 생 로랑(Yves Saint Laurent)의 소유로 그의 유산을 경매하는 자리에서 생 로랑의 파트너는 중국이 티베트에 자유를 주지 않으면 물건을 내놓지 않겠다고 으름장을 놓았다. 중국의 화상은 이에 대하여 보복하기 위하여 가짜로 경매에 참여하게 되었다고 주장하였다.⁹ 〈동물들의 원〉이 원래 중국인이 아니라 중국 황실의 비호를 받던 이탈리아 신부에 의하여 디자인되었고 아편전쟁 기간 동안에 행해진 약탈의 역사를 상징하며 경매를 둘러싼 에피소드에서는 국제사회에서 중국의 인권을 둘러싼 논쟁을 촉발시키는 도구로 사용되고

9. Xin Wang, "Ai Weiwei's Gift", *Art in America* (November 2011); <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/ai-weiweis-gift> (2015년 6월 16일 접속).

있는 셈이다. 이에 아이웨이웨이는 한때는 문화적 교류의 증거였으나 이후 약탈과 폐허의 대상으로 변해 버린 원명원의 〈동물들의 원〉을 뉴욕, 런던과 같은 주요 서구사회의 도시들에 공공조각으로 세웠다.

여기서 〈동물들의 원〉은 아이웨이웨이가 전통적인 중국 문화유산이나 중국 도자기를 레디메이드나 복제의 대상으로 사용하고 이를 통하여 중국과 서구 열강들 간의 식민지 역사나 현재까지 지속되고 있는 갈등의 역사를 다루는 방식을 보여준다. 아이웨이웨이는 1980년대부터 뉴욕 거주하면서 첫 레디메이드 작업인 〈충격을 위한 수트케이스(Suitcase for a Bachelor)〉(1987)를 제작한 이후 작가의 말을 빌리자면 그의 레디메이드는 미술계 외부의 이미 만들어진 대량 생산품을 미술계 내부로 위치 이동시킬 뿐 아니라 “문화적이고, 정치적이고, 사회적이며, 그러면서도 예술”이 되는 경우에 해당된다.¹⁰ 부연설명 하자면 아이웨이웨이는 자신의 작업이 “진짜와 가짜, 정통성, 그리고 가치가 무엇이고 어떻게 가치가 현재의 정치적이고 사회적인 이해나 오해와 연관되어서 파생되는지에 관심이 있다”면서 여기에는 유머스러운 부분도 있다고 주장하였다.¹¹ 이를 위하여 아이웨이웨이는 골동품에 해당하는 한 왕조의 도자기의 표면에 코카콜라의 로고를 넣는다든지 약탈된 문화유산이 고가의 예술품으로 둔갑한 상황에서 동일한 모티브를 서구 주요 도시들에 공공설치물로 전환하였다. 또한 2012년 정부에 의하여 강제로 문이 닫은 그의 북경 스튜디오의 명칭은 ‘북경 가짜 문화개발회사(Beijing Fake Cultural Development Ltd)’이었다. ‘가짜 문화개발’이라는 명칭은 결국 개방 이후 전 세계적인 관심의 대상이 되어 온 중국의 전통문화와 이를 활용하여 온 자신의 행보도 풍자하기 위한 것이라고 볼 수 있다.

이러한 측면에서 2010년 테이트 모던 미술관의 로비에 전시되었던 〈해바라기씨들〉은 상징적인 작업이다. 여기에 등장하는 레디메이드는 이미 존재하는 공산품을 미술계로 이동시킨다는 의미에서의 레디메이드라기보다는 작가가 주문제작한 물건으로서의 레디메이드의 성격을 지닌다. 그러나 오브제가 서로 다른 문화권 사이에서 이동하면서 노동-생산-소비의 문제를 상기시킨다

10. Ai Weiwei, *Evidence* (New York and London: Prestel, 2014), p. 99.

11. 앞 책, p. 99.

는 점에서 연구자가 명명한 ‘노마딕 레디메이드’의 한 예라고 할 수 있다. 작가는 2년 반 동안 전통적인 중국 도자기로 유명한 경덕진 시에서 1,600명의 도공들에게 임금을 지불하면서 작업을 완성하였다.¹² 1990년대 초반부터 꾸준히 중국 도자기를 활용한 각종 프로젝트를 진행하여 온 아이웨이웨이는 경덕진에 위치한 여러 공방이나 도예 작가들과 친분을 맺어 왔으나 〈해바라기씨〉와 관련하여 제작영상에서도 드러나는 바와 같이 도자 예술가들이 아니라 공산주의 시대부터 관리되어져 온 대규모 일반 도공들을 고용해서 프로젝트를 진행하였다. 철저히 분업화된 30단계의 공정을 거쳐서 1300도에서 구워지고 핸드페인트의 과정을 거친 해바라기씨들이 완성되었다. 그런데 협업작업이라고 믿기 어려울 만큼 대동소이해 보이는 엄청난 물량의 해바라기씨앗들은 중국사회의 획일화된 단면을 보여준다. 언급한 바와 같이 문화혁명 당시 해바라기씨는 모택동의 수혜를 받는 중국 인민을 상징하고는 하였다. 물론 개방이후 현재 경덕진에서 생산되는 해바라기씨가 중국의 인민들을 위한 것은 아니다. 정부 소유의 공장들이 하나둘씩 문을 닫게 되고 값싼 그릇을 생산해 내는 다른 지역의 공장들과의 경쟁에서 밀리게 되면서 경덕진의 도공들은 주로 수출을 목적으로 공산주의 시대부터 생산해 오던 해바라기씨나 각종 수출용 전통 도자기들을 만들어 오고 있다.¹³

따라서 도자기로 만들어진 ‘해바라기씨’는 원명원의 〈동물들의 원〉과 마찬가지로 복잡한 중국의 근대사를 상징한다. 일차적으로 서구의 비평가들은 ‘해바라기씨’의 상징성을 중국의 인권문제와 결부시킨다.¹⁴ 이러한 배경에는 아이웨이웨이가 전 세계적으로 잘 알려진 중국의 대표적인 반정부 인사라는 사실이 일조하였다. 아이웨이웨이는 2008년 8월 사천성 대지진(四川省 大地震) 당

12. 인용 “About Ai Weiwei’s Sunflower Seeds”, <http://www.aiweiweseeds.com/about-ai-weiweis-sunflower-seeds> (2015년 1월 20일 접속).

13. 경덕진은 송나라(960-1276)때 1300도 이상에서 구워지는 도자술이 발전된 이래로 송과 원나라 때를 거쳐 명나라 때인 14세기 후반에 공식적으로 국가가 주관하는 도공과 워크숍이 생겨나게 되었다. Fang Zhuofen, Hu Tiewen, Jian Rui, Fang Xing, “The Porcelain Industry of Jingdezhen”, in *Chinese Capitalism, 1522-1840* ed., Xu Dixin and Wu Chengming (New York: St. Martin’s Press, 2000), pp. 308-326; Robert Finlay, “The Pilgrim Art: The Culture of Porcelain in World History”, *Journal of World History* 9 (1998), pp. 141-187.

14. Jonathan Jones, “Ai Weiwei: the artist as political hero”, *The Guardian* (April 2011); <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/apr/04/ai-weiwei-artist-china-detained> (2015년 4월 10일 접속).

시 사상자에 대한 정보를 은폐하려던 중국 정부에 맞서 서명운동을 벌이다가 중국 공안원에 의하여 구타당했고, 2011년 9월에는 중국 북경 공항에서 납치되어 80일 동안 감금되기도 하였다.¹⁵ 아울러 아이웨이웨이는 참여한 도공 1,600명에게 경덕진 지역의 일반적인 도자기 공장들에서 지급하는 것보다 높은 시급을 지불한 것으로 알려지고 있다. 특히 서구의 한 비평가가 지적한 바와 같이 <해바라기씨들>이 경덕진 지역에서 비교적 자체적으로 운영되는 노동자들이 만든 워크숍(도판 3)을 통하여 민주적으로 진행되어졌다.¹⁶ 제작하는 과정을 담은 영상에서 노동자들은 퇴근할 때 자신들이 하루에 만든 해바라기씨의 정량을 달아서 기록하고 자신들에게 일자리를 준 아이웨이웨이에 대하여 매우 호의적인 반응을 보이고 있다.

반면에 아이웨이웨이가 자신의 명성을 위하여 중국의 값싼 노동력을 이용하는 것은 아니냐는 비판도 제기되었다. 비평가 벤 발렌타인(Ben Valentine)은 아이웨이웨이가 중국 노동자를 시켜서 자신의 작업을 만드는 것이 애플사가 중국의 싼 인력을 사용해서 제품을 생산하는 것과 과연 무엇이 다른지에 대하여 강하게 의문을 제기하였다.¹⁷ 중국 문화학자 장보(Zheng Bo)에 따르면 <해바라기씨들>을 바라보는 서구의 비평가들이 주로 해바라기씨가 지닌 상징성에 집중하는 반면 중국 내의 비평가들은 전지구화된 자본주의에 집중하였다.¹⁸ <해바라기씨들>을 감상하는 서구 관객의 반응들이 호의적인 것에 반하여 정작 2년 반 동안 해바라기씨를 만들어 온 중국의 도공들은 그 미학적인 혜택으로부터 소외되거나 무관심한 채로 남아 있었다. 실시간으로 관객의 반응을 전달하고 이에 대한 반응을 틀어 주는 동영상에서 미술관을 찾은 관객들이 해바라기씨가 미술관 로비를 관객 참여적이고 아름다운 공간으로 변모시켜 준 것에 대

15. Katherine Grube, "Ai Weiwei Hospitalized After Beating", *Art Asia Pacific* 66 (Nov. 2009); <http://artasiapacific.com/Magazine/66/AiWeiweiHospitalizedAfterBeatingByChinesePolice> (2015년 1월 20일 접속); 또한 2011년 9월에는 홍콩과 대만을 가기 위하여 북경 국제공항에 도착한 아이웨이웨이가 북경 경찰에 납치, 감금(80일) 되었고 아이웨이웨이와 그의 부인이 공동으로 소유하고 있는 페이크 문화개발회사에 대한 전격적인 수색이 이루어졌다. 사건의 타임라인과 외신의 보도를 참고: <http://takecase.com> (2015년 1월 21일 접속).

16. David Barrett, "Ai Weiwei: Sunflower Seeds", *Art Monthly* 343 (2011), p. 24.

17. Ben Valentine, "Where Do Ai Weiwei's Sunflower Seeds Begin and End?", *Hyperallergic* October 3, 2012; <http://hyperallergic.com/57619/ai-weiwei-haines-gallery> (2015년 1월 20일 접속).

18. Zheng Bo, "From Gongren to Gongmin: A Comparative Analysis of Ai Weiwei's Sunflower Seeds and Nian", *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 11 No. 2/3 (2012), pp. 117-133.



하여 고마움을 표현하였다.¹⁹ 이에 반하여 서구 관객들에 대한 반응은 전해들은 중국 도공들의 반응은 철저하게 금전적인 것이었다. 한 여자 중국 도공은 “제게 감사할 필요는 없다. 결국 나는 그것으로부터 돈을 벌었을 뿐이다”라고 대답하였다.²⁰

테이트 모던의 관객들과 중국 경덕진 지역의 도공들이 보여준 서로 다른 반응은 고전적으로 칼 마르크스(Karl Marx)가 자본주의로부터 소외된 노동자를 설명한 방식과 유사해 보인다. 잘 알려진 바와 같이 마르크스는 노동자들이 자신들이 만든 물건으로부터 파생되는 어떠한 경제적인 이득도 누리지 못하고 있는 상태를 “소외(alienation)”의 개념으로 설명했다. 1884년 「경제와 철학에 대한 논고(Economic and Philosophical Manuscripts)」에서 마르크스는 노동자들이 더 많은 시간을 투자해도 그 노동의 대가가 노동자에게 오지 못하고 노동자들의 노동이 자아실현과는 무관한 상품과 물질적인 이익을 만들어내는 과정에만 사용됨으로써 노동자가 스스로의 노동(혹은 그 결과)으로부터 소외되게 된다고 주장한다. 그는 “이 사실은 단순히 노동이 생산해내는 오브제-노동의 결과물-이 무엇인가 낯선 것으로 나타나게 된다는 것을 의미한다. 왜냐면 생산자로부터 분리된 그 힘은 별개의 것이 되었기 때문이다... 그런데 이와 같은 물

19. 테이트를 방문한 서양 관람객들의 반응은 다음을 참고: Tate Modern, “One-to-One With the Artist: Visitor’s answer to: What does this work say about society?”, *Tate Modern* 16 (2010); <http://aiweiwei.tate.org.uk/content/634627327001> (2015년 1월 20일 접속).

20. Tate Media, “Ai Weiwei: Sunflower Seeds”, 2010; <http://www.tate.org.uk/node/237450/room3.-shtm> (2015년 1월 20일 접속).

화의 과정은 오브제와의 연대감을 희생함으로써 비로소 가능해진다. 또한 차용한다는 것은 격리되고 소외된다는 것을 의미한다.”²¹

앞에서도 언급한 바와 같이 경덕진은 송나라 시대부터 중국의 대표적인 도자기 생산지로 자리 잡았고 17-18세기 중국과 유럽의 불평등한 도자기 교류사의 중심지가 되었다.²² 네덜란드 동인도회사는 경덕진에서 생산되는 도자기의 판로를 독점하면서 1620년부터 매년 10만 개의 도자기를 유럽에 수출하였다. 그리고 영국 동인도 회사에 앞서 아시아에 진출한 네덜란드 동인도 회사는 물류 창고지이자 기착지에 해당하는 자카르타와 같은 동남아시아의 도시들을 무력으로 식민화하였다. 이후 더 값싼 도자기를 찾아서 일본으로 판로를 개척하고 18세기에는 델프트 블루(Deft Blue)라는 경덕진 지역의 가장 유명한 청백 도자기(Qingbai, 青白)를 모방한 자체적인 양식을 유럽 귀족들 사이에서 유행시키면서 엄청난 부를 획득하게 되었다.²³ 이러한 과정에서 독점을 통한 철저한 가격책정과 네덜란드 동인도 회사와 중국 도자기 공방들의 불평등 거래가 빈번되었다.²⁴

20세기 들어 공산주의와 모택동의 문화혁명, 그리고 자본주의 시대를 거치면서 이 지역의 공방들도 고전을 면치 못하였다. 특히 1979년 개방 이후 중국 내 타 지역들에서 값싼 도자기들이 나오게 되면서 경덕진의 일반 도자기를 생산하는 노동자들은 다시금 수출이나 관광산업에 의존할 수밖에 없게 되었다.²⁵ 경덕진은 1982년 국무원이 선정한 전국 24개 역사문화도시 중의 하나이며 대

21. Karl Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*, trans. and ed. Martin Milligan (New York: Dover, 2007), p. 70.

22. John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982).

23. 경덕진과 델프트 시의 교류 400년은 기념하는 《경덕진-델프트(Jingdezhen-Delft: The Blue Revolution)》 전시 경덕진의 황제박물관에서 2013년 9-12월에 열렸다.

24. 특히 화폐를 가지고 상업 활동을 벌였던 네덜란드 동인도 회사가 매우 낮은 가격에 중국 도자기를 사들일 수 있었다. T. Volker, *Porcelain and the Dutch East India Company, 1602-1683* (Leiden, Netherlands: 1955), p. 225.

25. 2011년 미국 방송 CNN의 보도에 따르면 타 지역에서 만든 경덕진 청백자기의 모조품이나 타 지역에서 온 도공들로 정작 경덕진에서 전통적인 도자기 기술을 보유한 이들이 경제적인 고전을 면치 못하고 있다. Laura Imkamp, “The Future of China: Jingdezhen Struggles to Maintain its Porcelain Fame”, *CNN* (International Edition), July 20, 2011: <http://travel.cnn.com/shanghai/shop/future-china-jingdezhen-struggles-keep-its-porcelain-fame-835545> (2015년 4월 10일 접속).

외개방도시로서 대표적인 중국의 문화관광지이기도 하다. 또한 개방이후 서구인들의 고급 중국 도자기에 대한 열망에 힘입어 고급도자들이 생산되었고 경덕진의 도자 예술가들과 일반 도공들 사이의 일종의 계층적인 차이가 새롭게 형성되었다. 2003-2006년부터 중국 경덕진 지역의 도자기 산업의 시장경제 체제를 연구하여온 마리아 질레트(Maris Gillette)에 따르면 2000년대 들어 중국 전통 도자기에 대한 전 세계적인 관심이 급격하게 팽창하면서 경덕진 고유의 도공들은 한편으로는 모조품에 대응하기 위하여 그리고 시장경쟁에서 가격 경쟁력을 갖추기 위하여 철저하게 개인화되고 유통경로를 선호하게 하게 되었고, 현재는 자본화가 급속하게 진행 중이다.²⁶ 또한 2011년 CNN 보도에 따르면 전통적인 도자기 수법을 고수하는 진영과 경덕진 도예기관(景德镇陶瓷学院) 중심으로 독창적이고 아예 일본과 같은 외국의 수법을 활용한 기법을 추구하려는 젊은 세대, 경덕진의 토착 도공들과 외부지역에서 이주한 도자 예술가들 사이의 갈등이 생겨나고 있다.²⁷ 흥미로운 점은 아이웨이웨이가 고용한 도공들은 전통적이고 공장식의 대량생산에 익숙한 ‘경덕진 도자산업의 자본화’ 단계에서 소외된 이들이라고 할 수 있다. 이들은 대부분 젊은 여성들로서 영상 인터뷰에서 일감을 준 작가에게 연신 고마워하였다.

따라서 아이웨이웨이의 작업은 이중적인 의미를 지닌다. <해바라기씨들>은 일차적으로는 소외된 중국 노동자들의 현실을 전 세계 미술계에 알리고 있다. 전시기간 내내 중국 경덕진 지역의 노동자들이 해바라기 씨를 만드는 과정과 인터뷰가 상영되었다. 그럼에도 불구하고 그들에게 해바라기씨는 예술적인 표현의 수단이 아니라 생계수단이다. 게다가 <해바라기씨들>은 2012년 테이트 미술관에 의하여 8백만 불에 팔렸다. 그러므로 아이웨이웨이가 의도적으로 중국노동자를 이용하고자 하였다고는 볼 수 없지만 아이웨이웨이와 1600명의 관계는 흡사 식민지 시대 서구 동인도 회사와 중국의 노동자를 연상시키며 이중적인 의미에서 전지구화적인 경제 체제에서 지속되고 있는 서구와 중국 간의 불공정한 경제교류의 역사를 상기시킨다. 아이웨이웨이의 <동물들의 원>에서

26. Maris Gillette, "Copying, Counterfeiting, and Capitalism in Contemporary China: Jingdezhen's Porcelain Industry", *Modern China* Vol. 36 (July 2010), pp. 367-403.

27. Laura Imkamp (2011), n.p.

작가가 동물들의 두상을 복제하게 된 역사적 배경과 현재의 해프닝이 다시금 레디메이드를 통하여 부각되듯이 〈해바라기씨들〉은 중국 경덕진의 도공들의 흥망성쇠를 둘러싼 복합적인 역사적, 이데올로기적인 배경을 암시한다. 이러한 측면에서 아이웨이웨이의 〈해바라기씨들〉은 물건 자체가 지닌 미학적인 특징보다는 그것의 이동을 통해서 노동과 소비를 둘러싼 비판적인 쟁점을 다루어 온 중국식 노마딕 레디메이드의 중요한 예라고 할 수 있다.

2. 니하이펑의 ‘파라프로덕션’

마크스로부터 내려온 피아노를 만든 이가 생산자인지, 혹은 피아노를 연주한 이가 생산자인지의 오래된 질문은 아직도 우리의 관심을 필요로 한다. 나는 이 프로젝트에서 노동자나 연주가가 파라프로덕션의 동등한 생산자가 되기를 원한다.²⁸

아이웨이웨이가 중국내부에서 활동하면서 부분적으로 서구 미술계에 중국 노동자들의 현실을 알리는 데에 집중하여 왔다면 1995년부터 네덜란드에 거주하고 있는 니하이펑은 서구 박물관에 있는 주요 중국 도자기 컬렉션을 중국으로 옮기거나 중국의 옷감을 서구 미술관에 전시함으로써 중국과 서구의 물건들과 사람들이 조우할 수 있도록 하였다. 니하이펑은 원래 1989년 중국 아방가르드 전시에 참여한 바 있는 중국 아방가르드의 1세대이며 칹지안이(耿建翌, Geng Jianyi), 장 페이(张培力, Zhang Pei)과 함께 중국의 대표적인 초기 개념 미술 작가공동체인 ‘Red 70%, Black 25% and White 5%’의 멤버였다. 그리고 작가는 〈미완의 자화상(Unfinished Self-Portrait)〉(1993)과 같이 개방 이후 동년배의 세대들이 겪는 문화적인 정체성의 문제를 다루어 왔다.²⁹ 뿐만 아니라 니하이펑은 동료 작가들과 함께 서구 산업사회와 제3세계 간의 힘의 불균형에 대해서도 비판적인 태도를 유지하여 왔다. 이와 관련하여 작가는 중국에 대한 급

28. Ni Haiung, "Conversation between Ni Haiung and Pauline J. Yao", in Pauline Yao, *Ni Haiung: para-production* (China: Timezone 8 Limited, 2009); <http://haiung.home.xs4all.nl/h-text-para-%20interview.htm> (2015년 1월 20일 접속).

29. 니하이펑의 〈미완의 자화상(Unfinished Self-Portrait)〉(2003)은 예술가의 얼굴을 디지털로 처리한 것이다. 사진의 컴퓨터 코드를 구성하는 디지털 데이터들의 숫자와 상징들로 얼굴이 뒤덮여진다. 니하이펑은 글로벌 자본주의 시대에 모든 물건과 사람들이 동일한 코드로 체계화되고 개인이나 지역의 특수성이 무효화되는 상황에 주목하여 왔다.



도판 4. 니하이펑, <출발과 도착의(Of the Departure and the Arrival)>, 2005, 청백도자기, 사진, 포장나무상자, 델프트 선착장, 네덜란드.

격한 서구의 관심이 전적으로 자신들의 경제적 이해로부터 유래한 것이며 중국을 싼 노동인력의 보고나 거대 시장 정도로만 인식하는 배경에는 결국 중국을 “자신들에 비하여 덜 발달한 타자”이자 정복해야 할 대상으로 여기는 사고가 자리 잡고 있다고 주장한다.³⁰

2000년대 들어 니하이펑의 작업은 서구에 의하여 고정된 중국의 이미지를 해체할 뿐 아니라 그가 거주하고 있는 네덜란드와 중국의 경제교류사에 착안하여 식민지 시대부터 지속되어져 오고 있는 서구 열강과 중국 간의 경제적인 불평등과 중국 노동자들의 열악한 상황을 부각시키는 것에 집중되어져 왔다. <출발과 도착의(Of the Departure and the Arrival)>(2005)(도판 4)는 17-18세기 동인도회사의 본점이 있었던 네덜란드 델프트 시에서 커미션을 받은 작업으로 네덜란드 상인들에게 엄청난 부를 안겨다 준 “중국의 수출품(Chine de Commande)”을 재해석한 것이다.³¹

30. Marianne Brouwer, “A Zero Degree of Writing and Other Subversive Moments: An Interview with Ni Hai Feng”, in Ni Hai Feng and Roel Arkesteijn, *No-Man’s-Land: Ni Hai Feng* (Amsterdam: Artimo, 2003); http://haiheng_home.xs4all.nl/n-text-1.htm (2015년 1월 20일 접속).

31. 17세기 초 중국 도자기에 대한 가격 경쟁력을 높이고 또한 중국 명나라가 멸망하면서 중국에서 도자기를 수입하는 것이 여의치 않게 되자 델프트 지역의 도공들은 중국 청백 도자기를 본뜬 델브르웨어, 델프트 블루라고 불리는 도자기를 개발해서 유럽 전역에 팔게 되었다. 하지만 엄밀한 의미에서 델프트 웨어는 고



도판 5. 델프트 시민의 일반 물건들.



도판 6. 니하이펑, 〈출발과 도착의〉, 델프트 선착장 배의 내부사진.

그리고 2005년 니하이펑은 델프트 시의 시민으로부터 기부를 받은 물건들(도판 5)을 아이웨이웨이도 협업하였던 경덕진 지역으로 보냈다. 물건들은 17세기에 네덜란드 상인이 주문한 중국 도자기가 갔던 바로 그 경로를 따라서 다시 중국에 다다랐다. 작가는 물건이 세관을 통과해서 경덕진 지역에 다다르는 모든 과정을 기록하였다. 마침내 델프트 시민의 일상용품은 당시 서구인들에게 인기가 높았던 청백 스타일의 중국 도자기 양식으로 제작되어져서 동인도 회사의 본점이 있었던 선착장 앞 보트 안에 전시되게 되었다. 작가에 따르면 델프트 시민은 옛 항구인 델프츠헤븐(Delfshaven) 근처 선착장에 갑자기 이상하게 떠도는 배를 발견하게 된다. “그들은 물건을 보고 두 군데(중국과 델프트)의 이야기를 보기 위하여 보트 안으로 들어오게 되면 익숙하지만 규정이 되기 어려운 물건을 보게 될 것이다. 그리고 비디오를 보아야만이 이 물건들이 결국은 델프트에서 온 것임을 알게 될 것이다.”³² 뱃속에는 항해의 과정에서 찍은 사진과 영상들이, 그리고 도자기의 뒤편에는 포장박스들이 나열되어 있다(도판 6). 결과적으로 델프트 시민들은 수백 년간 그들이 박물관에서 보았던 중국 청백도자기가 어떻게 만들어지고 유럽에 수입되게 되었는지를 볼 수 있게 된다. 그리고 이것은 초기 식민지 시대의 중국 도공과 서구 소비자들 사이의 관계를 역전시켜 보려는 시도라고도 할 수 있다. 중국의 도공들은 직접 현

온의 가마에서 만들어진 중국 도자기와는 구분된다. Clare Le Corbeiller, “China into Delft: A Note on Visual Translation”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 26, No. 6 (1968), pp. 269–276.

32. Ni Hai Feng, “Of the Departure and the Arrival: The Project Proposal”, Artist’s Statement, April 20, 2004: <http://hai Feng.home.xs4all.nl/h-of%20the%20departure%20and%20the%20arrival-%203.html> (2015년 1월 20일 접속).

도판 7. 니하이핑, 〈10퍼센트 축소 (Shrinkage 10%)〉, 2007, 청백도자기 8세트, 라이덴 스테델릭 미술관 (Stedelijk Museum De Lakenhal in Scheltema), 네덜란드.



대 서구인들의 생활방식을 접하고 이를 해석할 수 있는 기회를 가지게 되었기 때문이다.

또한 델프트 시민의 생필품과 함께 델프트 박물관에 소장되어 있던 원본 수출용 도자기들도 중국에 함께 보내졌다. 그런데 〈10퍼센트 축소(Shrinkage 10%)〉(2005)(도판 7)라는 프로젝트에서 흥미로운 점은 원본을 주형으로 뜬 후에 굽는 과정에서 수분이 날아가면서 원본에 비하여 복제본의 크기가 10퍼센트 정도 줄어든다는 것이다.³³ 또한 함께 방영되는 영상에서 경덕진의 한 워크숍의 디렉터는 명, 청 시대의 도자기를 복제하는 방법에 대하여 상세히 설명하고 있다. 모순되게도 이 영상은 전시장에서 중국 도자기의 제작방법에 대하여 알려준다기보다는 아직도 경덕진 공방의 중요한 목적이 그들의 의지나 창조력과는 무관하게 서구인들의 취향을 만족시켜 주었던 중국 청백도자기를 완벽하게만 재생, 복제해 내는 것임을 확인시켜 준다. 따라서 서구인들의 박물관에 보관된 중국 도자기들을 본토에서 다시 복제하도록 한 니하이핑의 프로젝트는 과연 무엇이 중국적인 것인가에 질문을 던지고 있다.

니하이핑의 〈자투리 옷감의 귀환(Return of Shreds)〉(2007-2008)이나 〈파라프로덕션(Para-production)〉(도판 8)도 전지구화 시대라는 미명 아래 중국의 노동자들과 서구의 관객, 나아가서 소비자들 사이에 존재하는 불평등한 상황을 다루고 있다. 〈자투리 옷감의 귀환〉은 중국의 옷 공장(sweat shops)에서 수출용 옷의 라벨을 제작하면서 남은 자투리 옷감들로 이루어져 있다. 한때 담요 공장이었던 곳을 개조한 라이덴(Leiden)의 스테델릭 미술관(Stedelijk Museum de

33. Marianne Brouwer, "Recycling Marx in the Age of Globalization", in Ni Haifung (2008), p. 53.



도판 8. 니하이핑, 〈자투리의 귀환 (Return of Shreds)〉(2007), 폐 옷감, 종이박스, 비디오 (13분), 라이덴 스테델릭 미술관, 네덜란드.

Lakenhal)의 바닥에는 중국의 라벨 공장에서 보통 10일 동안 일하고 나온 9톤의 자투리 천들이 수북하게 쌓여 있다. 여기서 라벨은 서구 유럽의 고도화된 산업 구조와 중국의 주문자상표부탁제조방식(OEM)을 구분하는 중요한 증표이다.³⁴ 상표를 직접 고안하고 부착할 수 없는 중국의 싼 노동자들과 공장은 자신의 창조물이나 그로부터 파생되는 추가적인 이득으로부터 소외될 수밖에 없다.

전지구화와 연관된 대표적인 이론가이며 니하이핑과 〈자투리 옷감의 귀환〉을 2년 동안 함께 준비한 키티 질만스(Kitty Zijlmans)는 니하이핑의 또 다른 작업 〈HS 0902.20, HS 0904.11 & HS 6911.10〉(2007)의 예를 들면서 시리얼 번호는 21세기의 전지구화 시대가 이전 식민지 시대보다도 더 철저하게 체계화된 생산 구도 속에서 효과적으로 비서구권의 노동력을 유용하고 있음을 보여준다고 주장한다. 시리얼 번호는 생산국가, 지역, 그리고 생산일자를 전 세계적으로 통일함으로써 생산지를 표기하는 방식으로 언제든지 거대 자본을 지닌 다국적 기업들이 쉽게 생산지역이나 공장에 대한 정보를 공유하고 궁극적으로 이윤을 극대화하기 위해서 교체하는 것을 용이하게 하고 있다. 그런데 니하이핑은 질만스가 지적하는 바와 같이 자투리 옷감에 시리얼 번호를 부여함으로

34. 니하이핑은 브랜드 로고는 기표와 기의, 혹은 이름과 그것에 의미하는 바가 가장 비정상적으로 먼 상태에 존재한다고 단언하면서 자투리 옷감들은 럭셔리 브랜드를 만들기 위해서 중국 공장에서 사용된 것들의 잉여이며 원하지 않는 것이 다시 서양으로 돌아오게 되었다고 설명한다. Ni Haijung, "The Return of the Shreds", Artist's Statement, Feb. 2007, in Ni Haijung (2008), p. 68.



도판 9. 니하이핑, 〈파라프로덕션(Para Production)〉(2008), 폐옷감, 재봉틀, 《매니페스타 9》, 벨기에.



도판 10. 니하이핑, 재봉틀.

써 전지구화 시대에 특정한 주문제작방식의 체계에 침투하였다고도 할 수 있다.³⁵ 이러한 측면에서 질만스는 니하이핑 작업의 미학적인 의미가 자투리 옷감을 코드화하고 통관의 허락을 받아서 네덜란드로 재수입하는 그 이동 경로 자체에 있다고 해석한다.³⁶

또한 〈자투리 옷감의 귀환〉을 업그레이드 한 니하이핑의 〈파라프로덕션〉(2008)(도판 9)에서 작가와 그의 동료들이 먼저 이은 거대한 천이 천장에서부터 걸려 있고 하단에는 아직도 꿰매어지지 않은 옷감들이 바닥에 널려 있다. 그리고 《매니페스타 9》에서 천 주위로 관객들이 천을 이을 수 있도록 재봉틀이 설치되어 있다(도판 10). 이와 연관해서 비평가 폴린 오(Pauline Yao)는 자크 랑시에르(Jacques Ranciere)를 인용하면서 니하이핑의 작업이 관객들의 보는 것과 직접 만지는 경험들 사이의 연계를 가능하게 하였다고 평가한다.³⁷ 또한 니하이핑은 설치물과 함께 중국의 공장에서 만들어지는 각종 소리들, 노동자들의 인터뷰를 녹음해서 사운드와 벽면에 글귀로 전시하였다. 관객들은 생산과정에서 파생된 자투리 옷감을 보고 만지면서 자본, 노동, 소비, 유통의 다양하고 복합적이며 순환적인 과정을 떠올릴 수 있게 된다.

《매니페스타 9》에서 폐 옷감을 가지고 전시장을 찾은 유럽의 관객들이 자신이 원하는 방식으로 천을 잇고 이를 통하여 의미를 유출해 내는 과정은 자본

35. Kitty Zijlmans, "The Return of the Shreds: Art and Globalisation", in 앞 책, p. 14.

36. 앞 책, p. 15.

37. Pauline Yao, "On Para-Production", in Ni Haifung (2009), pp. 15-22; 인용 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (London: Continuum International Publishing Group, 2006), pp. 44-45.

주의 사회에서 물건의 가치가 결정되어지는 과정과 사뭇 다르다. 작업의 제목이기도 한 ‘파라프로덕션’에서 ‘기생하다’ 혹은 ‘주변’이라는 의미에서의 파라가 덧붙여진 파라프로덕션의 개념은 무엇보다도 쓸모없는 것을 쓸모 있게 만들고 이로부터 이윤을 창출해 내는 방식과는 달리 잉여의 재생산 과정에 새로운 가치를 부가한다. 따라서 <파라 프로덕션>은 “공식적으로 인정된 산업 방식이 덜 생산적인 것을 위해서 전복되거나 무시”되는 과정을 보여준다고도 할 수 있다. 이와 관련하여 전지구화 현상의 대표적인 이론가인 빌 브라운과 아파두라이는 전통적인 의미에서 자본주의 사회가 생산적인 물건과 그렇지 못한 물건, 새 물건과 폐기되어야 하는 물건을 분류하는 것에 대하여 비판한 바 있다. 브라운의 경우 전적으로 경제적인 원칙에 따라 물건의 가치나 기능이 결정되는 것에 반하여 기능성이 떨어진, 혹은 주인으로부터 버려진 물건이 새로운 가치를 부여받게 되는 과정을 19세기 에머슨을 비롯하여 미국 문학작품과 <토이 스토리(A Toy Story)>(1995)에 이르는 일상적인 예들을 들어서 설명한 바 있다.³⁸

나아가서 전지구화 시대의 대표적인 인류학자이자 경제학자인 인도의 아파두라이는 『물건의 사회적 삶』에서 대량생산체제가 일반화되어 있는 서구사회의 슈퍼마켓에서와는 달리 물건의 기능성과 가치가 가변적이며 심지어 개인적으로 결정되는 인도의 재래시장을 연구대상으로 삼았다.³⁹ 동일한 물건이 넘쳐나는 서구사회에서의 시장과는 달리 물건이 상대적으로 귀하고 물건의 분류하는 방식도 일정하지 않은 재래시장에서 물건의 가격이 정해지는 방식은 자본주의 사회의 그것과는 차이를 보이며 단순히 마르크스가 주장하는 소외의 이론으로 설명할 수 없다는 것이 아파두라이의 주장이다.⁴⁰ 이론적으로는 파라 프로덕션의 과정은 좌익 이론가들이 비판하였던 자본주의 체제하의 가치창출의 방식으로부터 벗어나서 제3세계 노동자들의 소외 현상에 대한 대안이 될 수도 있다. 잉여 웃감이 미술관에서 가치를 부여받게 되는 과정은 자본주의의

38. Bill Brown, "How to Do Things with Things (A Toy Story)," *Critical Inquiry* 24, No. 4 (Summer 1998), pp. 935-964.

39. Arjun Appadurai (1988), p. 30.

40. 앞 책, p. 7.

생산체계에서 물건의 값이나 그 기능성이 평가되는 방식과는 다르기 때문이다.

물론 니하이펑 스스로도 밝히고 있는 바와 같이 관객들이 대안적인 유토피 아니즘을 꿈꾸고 호전적으로 자본주의를 비판하는 일은 쉽게 일어나지 않을 것이다. 그럼에도 불구하고 작가는 “파라프로덕션에 (참여하면서 생겨난) 그들의 육체적인 경험들이 사회, 커뮤니티, 그리고 일상 속에서 만들고 행동으로 옮긴다는 것에 대한 생각을 변화시킬 것”이라고 설명한다.⁴¹ 전 국가들에 걸쳐서 현재 매우 촘촘하게 엮여 있는 산업구조 속에서 노동이나 생산이라는 단어가 지닌 의미를 관객들이 다시금 떠올릴 수 있도록 하려는 것이 작가의 의도이다. 이에 작가는 초기 근대화 시대에 돈이 야기한 비인간적인 효과에 대한 격렬한 마르크스의 비판은 전지구화의 우리 시대에도 적절하다고 주장한다.⁴² 즉 피아노를 만드는 이와 연주하는 이, 그리고 즐기는 이들 간의 균열이나 소외의 현상을 극복하고 서구 미술관의 관객들이 직접 중국 노동자의 흔적을 대면할 수 있도록 하는 것이 작가의 의도라고 할 수 있다.

III. 결론

아이웨이웨이와 니하이펑은 레디메이드 자체보다 레디메이드가 국경을 넘나들면서 생성해 내는 비평적인 역할들에 주목하고 있다. 이것은 서구에서부터 유래한 개념적이고 미학적 전략을 노동과 착취의 경제적인 문제나 미술계의 이분화된 구도로 확장해서 생각해 보기 위한 것이다. 특히 아이웨이웨이가 고용한 경덕진의 젊은 여성 도공들은 대부분 급격하게 자본화되어 가고 있는 중국 도자기 산업이나 공방의 상황에 비추어 보아서도 단순 노동을 제공할 수밖에 없는 소외된 계층이다. 중국 도공들의 시급이 영국 노동자들의 시급에 비하여 5분의 1 정도밖에 되지 않지만 이들은 아이웨이웨이와 같은 외부인들이나 외국 관광객들의 중국 도자기에 대한 관심이 없이는 생존할 수 없다.⁴³

41, Ni Haifung (2009), p. 46.

42, Ni Haifung, “Commodities and Money”, Artist’s Statement, Aug. 2007, in Ni Haifung (2008), p. 60.

43, Charlotte Higgins, “People power comes to the Turbine Hall: Ai Weiwei’s Sunflower Seeds”, *The Guardian* Oct. 11, 2011: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/11/late-modern-sunflower-seeds-turbine>

이러한 측면에서 중국 연구가 장보가 「공인에서 공민으로(From Gongreun to Gongmin, 从工人到公民)」(2012)에서 인용하고 있는 바와 같이 <해바라기씨들>을 통하여 드러난 중국 인민, 그리고 중국 도자기 공장의 노동자들의 위치는 복합적인 것이다. 중국 공산당 치하에서 가장 주도적인 계층이라고 여겨졌던 공인, 즉 공장 노동자들은 개방 이후 기존의 공산체제로부터 해방되면서 일종의 '권리'에 대한 보장을 받은 듯이 보이지만 새롭게 자본주의 시장경제에 의하여 귀속되고 착취 받는 상황에 놓여 있기 때문이다.⁴⁴ 더군다나 아이웨이웨이의 <해바라기씨들> 프로젝트 후원자인 유니리버(Unilever)는 파스타로부터 각종 플라스틱 용기를 생산해 내는 유럽의 다국적 기업이다.

아이웨이웨이의 작업에서 모순된 측면들이 더 부각되고 있다면 니하이핑의 작업은 서구, 비서구, 혹은 생산과 소비로 나뉜진 소외의 문제를 보다 직접적으로 접근한다. 포장박스와 함께 창고의 내부에 전시된 중국 청백자기와 그리고 물건의 이동을 모두 기록한 영상은 관람객으로 하여금 더 이상 중국 도자기를 순수하게 미학적인 맥락에서 즐길 수 없게 만든다. 어두컴컴한 공장 안에 설치된 도자기들은 존재 그 자체로도 관객들에게 불편함을 자아낸다. 그리고 전시장 옆방에는 중국 노동자들이 생산과정에서 만들어내었던 각종 소리들이 재생된다. 따라서 작가는 비평적이지만 동시에 휴머니즘적인 입장에서 중국의 노동자들과 현대 서구인들의 보다 적극적인 조우를 유도하고 있다고 할 수 있다.

그럼에도 불구하고 니하이핑이 의도한 모든 경험은 미학적인 차원에 머물러 있다. 관객들로 하여금 만져보고 공장의 소리를 들어보면서 지구 반대편에 위치한 중국의 노동자들이 처한 물리적이고 경제적인 어려움을 상상해 볼 수는 있으나 잉여 물건이 새로운 의미를 부여 받게 되는 과정은 상징적인 차원에 불과하다. 이론적으로 제3세계의 경제 시스템이 자본주의 생산체제를 벗어나서 물건의 가치를 창출해 낼 수 있는 대안적인 체계가 가능하다고는 하나 그러한

(2015년 1월 20일 접속): 아이웨이웨이가 지난 2년 반 동안 지불한 임금은 시급 £0.58 정도로 영국 노동자의 시급 £5.93의 6분의 10에 해당하는 가격이다. Simone Hancox, "Art, Activism and the Geopolitical Imagination: Ai Weiwei's 'Sunflower Seeds'", *Journal of Media Practice* Vol. 12, Issue. 3 (2012), pp. 279-290.
44. Zheng Bo (2012), pp. 119-120.

일이 가능한 영역과 그 경제적인 파급효과는 제한적일 것이다. 오히려 아파두 라이의 주장은 물자의 부족으로부터 기인한 잉여의 재생과정을 오히려 제3세계에 고착화시킴으로써 서구와 지나치게 대조적인 입장에서 비서구권의 경제 구도를 설명하고 있다는 비난을 받을 수도 있다.

또한 아이웨이웨이와 니하이핑의 노마딕 레디메이드는 '이동'이라는 미학적 전략을 통하여 서구의 관객과 중국의 노동자들이 만나도록 유도하고는 있지만 이러한 만남도 철저하게 서구와 비서구, 혹은 예술과 노동의 이분법을 상정한 상태에서 이루어진다. 이것은 현실적인 상황을 그대로 반영한 것이기도 하지만 비평적 쟁점을 끌어내는 데에 있어 이들 작가에게 서구와 비서구, 생산과 노동이라는 이분법이 유용하기 때문이기도 하다. 이에 반하여 경덕진이 경제적으로 뒤쳐진 하북지역에 위치하고 있지만 현재 중국 도자산업 활성화에 따라서 외국의 도예가들이 경덕진 지역에 스튜디오를 만들면서 서구 미술계와 중국의 유명 도예가들 사이의 활발한 교류가 생겨나고 있다. 영국 빅토리아 앨버트 박물관(Victoria and Albert Museum)의 도자기 갤러리에서는 경덕진에서 작업하고 있는 예술적인 도자 예술가들에 관한 전시가 2012년에 열린 바 있다. 즉 국외 자본들과의 결합에 의하여 경덕진의 도자기 산업에 종사하는 이들 사이에서 경제적이고 문화적인 계층의 다변화가 급격하고 일고 있다고 할 수 있다.

이러한 점에서 최근 전지구화 된 미술계에서 다양한 전략을 사용하고 있는 비서구권의 예술가들을 떠올려 볼 수 있다. 브라질의 작가공동체 "감바이올로지아(Gambiologia)"는 전지구화시대에 거대 다국적 기업들이 수자원을 착취해 가는 것에 반대하여 직접 물을 생산하고 브라질의 하층민들에게 나눠 주는 사회참여적인 행보를 이어가고 있다.⁴⁵ 또한 전지구화 시대의 서구와 비서구권으로 나눌 것이 아니라 문화권과 국가를 초월해서 복잡해진 계층문제를 다루는 일도 시급해 보인다. 앞서서도 언급한 바와 같이 경덕진 내에서도 자본화와 계층의 분화가 급격하게 진행 중이다. 게다가 국제적인 비엔날레나 전시회에 소

45. 3명의 작가로 구성된 "감바이올로지아"는 브라질의 현 상황에서 가장 필요한 기술 '적정기술'을 사용해서 전지구화 시대의 과학과 자원의 편중성을 회복하고자 하고 있다. 홈페이지: <http://www.gambiologia.net/blog> (2015년 4월 10일 접속).

개되고 있는 중국 작가들의 위치도 이중적일 수밖에 없다. 비평적인 의도들에
 도 불구하고 이들이 중국이나 서구사회의 특정한 입장을 대변하는 방식으로부
 터 벗어나서 중립적인 위치에 놓여 있다고 할 수 있는가? 이들과 경덕진의 도
 공들이나 중국 본토 OEM 공장의 노동자들의 관계는 무엇이며 예술가들이 경
 제적으로나 문화적으로 이들의 경험을 대변할 수 있는가?

현재 아이웨이웨이나 니하이펑은 국제적으로 활발한 활동을 펼쳐가고 있으
 며 니하이펑은 동일한 <파라프로덕션> 작업을 서구사회뿐 아니라 중국 본토,
 홍콩 등지에 전시하면서 전 세계 관객의 참여를 이끌어내고 있다. 이에 태생적
 으로 복합적인 상황에 처할 수밖에 없는 중국 현대예술가들이 전지구화 현상
 에 대하여 앞으로 새로운 비평적 돌파구를 마련해 가기를 기대해 본다.

■ 주제어

상품(Commodity), 전지구화(Globalization), 이동, 노마디즘(Nomadism), 자본주의(Capitalism), 중국
 현대미술(Chinese Contemporary Art), 레디메이드(Readymade), 아이웨이웨이(Ai Weiwei), 니하이
 펑(Ni Haifung)

| | | | | | |
|-----|--------------|-----|-------------|-------|--------------|
| 투고일 | 2015년 4월 27일 | 심사일 | 2015년 5월 7일 | 게재확정일 | 2015년 5월 15일 |
|-----|--------------|-----|-------------|-------|--------------|

참고문헌

- 이보연, 「1990년대 중국 아방가르드 미술의 전개와 특징」, 『현대미술사연구』, 제34집, pp. 209-241.
- Ai Weiwei, “About Ai Weiwei’s Sunflower Seeds”, <http://www.aiweiseeds.com/about-aiweiseeds-sunflower-seeds> (2015년 1월 20일 접속).
- _____, *Ai Weiwei: Evidence* ed., Gereon Sievernich, Prestel, 2014.
- Appadurai, Arjun ed., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1988.
- Barrett, David. “Ai Weiwei: Sunflower Seeds”, *Art Monthly*, 343 (2011), p. 24.
- Bourriaud, Nicolas. *Altermodern*. London: Tate Pub, 2009.
- Brown, Bill. *The Material Unconscious: American Amusement, Stephen Crane, and the Economics of Play*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Brouwer, Marianne. “A Zero Degree of Writing and Other Subversive Moments: An Interview with Ni Haifeng”, in Ni Haifeng and Roel Arkestein, *No-Man’s-Land: Ni Haifeng* (Amsterdam: Artimo, 2003); <http://haifeng.-home.xs4all.nl/h-text-1.htm> (2015년 1월 20일 접속).
- _____, “Recycling Marx in the Age of Globalization”, *Ni Haifeng, The Return of Shreds*. Leiden: Valiz/Museum De Lakenhal, 2008.
- Fang Zhuofen, Hu Tiewen, Jian Rui, Fang Xing. “The Porcelain Industry of Jingdezhen”, in *Chinese Capitalism, 1522-1840* ed., Xu Dixin and Wu Chengming. New York: St. Martin’s, Press, 2000. pp. 308-326.
- Faris, Jamey Hamilton. *Uncommon Goods: Global Dimensions of the Readymade*. Chicago: Intellect Press and University of Chicago Press, 2013.
- Finlay, Robert. “The Pilgrim Art: The Culture of Porcelain in World History”, *Journal of World History* 9 (1998), pp. 141-187.
- Grube, Katherine. “Ai Weiwei Hospitalized After Beating” *Art Asia Pacific* 66 (Nov. 2009); <http://artasiapacific.com/Magazine/66/AiWeiweiHospitalized-AfterBeatingByChinesePolice> (2015년 1월 20일 접속).
- Hancox, Simone. “Art, Activism and the Geopolitical Imagination: Ai Weiwei’s Sunflower Seeds”, *Journal of Media Practice*, Vol. 12, Issue. 3 (2012), pp. 279-290.
- Higgins, Charlotte. “People power comes to the Turbine Hall: Ai Weiwei’s Sunflower

- Seeds”, *The Guardian* Oct. 11, 2011; <http://www.theguardian.com-artanddesign/2010/oct/11/tate-modern-sunflower-seeds-turbine> (2015년 1월 20일 접속).
- Jervis, John, “Sunflower Seeds, Ai Weiwei”, *Art Asia Pacific* 72 (Mar/Apr 2011); <http://artasiapacific.com/Magazine/72/SunflowerSeedsAiWeiwei> (2015년 1월 20일 접속).
- Le Corbeiller, Clare. “China into Delft: A note on visual translation”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 26, No. 6 (1968), pp. 269–276.
- Marx, Karl. *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*. trans. and ed. Martin Milligan, New York: Dover, 2012/2007.
- Ni Haifeng, “Of the Departure and the Arrival: The Project Proposal”, Artist’s Statement, April 20, 2004; <http://haifeng.home.xs4all.nl/h-of%20the%20departure%20and%20the%20arrival%203.html> (2015년 1월 20일 접속).
- _____ and Kitty Zijlmans, *Haifeng: The Return of the Shreds*. Leiden: Valiz/Museum De Lakenhal, 2008.
- _____, “Conversation between Ni Haifeng and Pauline J. Yao”, Pauline Yao, *Ni Haifeng: Para-production*. China: Timezone 8 Limited, 2009; <http://haifeng.homexs4all.nl/h-text-para%20interview.htm> (2015년 1월 20일 접속).
- Montias, Michael. John, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.
- Tate Media, “Ai Weiwei: Sunflower Seeds”, 2010; <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds> (2015년 1월 20일 접속).
- Tate Modern, “One-to-One With the Artist: Visitor’s answer to: What does this work say about society?”, *Tate Modern* 16 (2010); <http://aiweiwei.tate.org.uk/content/634627327001> (2015년 1월 20일 접속).
- Valentine, Ben, “Where Do Ai Weiwei’s Sunflower Seeds Begin and End?” *Hypertallegic* October 3, 2012; <http://hypertallegic.com/57619/ai-weiwei-hainesgallery> (2015년 1월 20일 접속).
- Volker, T. *Porcelain and the Dutch East India Company, 1602–1683*. Leiden, 1955.
- Zheng Bo, “From Gongren to Gongmin: A Comparative Analysis of Ai Weiwei’s Sunflower Seeds and Nian”, *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 11 No. 2/3 (2012), pp. 117–133.

Abstract

“Nomadic Readymade” in Chinese Contemporary Art: Ai Weiwei and Ni Haifung

Dongyeon Koh

Since the 2000s Ai Weiwei(艾未未) and Ni Haifung(倪海峰) has used readymade in their collaborative works to convey the dire circumstances in which Chinese workers can be compared with western consumers, especially under the western-centered market capitalism on a global scale. Hereby, I coined the term “nomadic readymade” to examine the recent development of readymade works transnationally manufactured and exhibited in contemporary Chinese art. Ai Weiwei’s *Sunflower* (葵花籽, 2010) sheds a light upon the dire circumstances of the chinese workers under communist government while it also indicates the 17th and 18th century colonial history related to fair trade of the Dutch East India Company and Chinese porcelain workshops. In a similar vein, Ni Haifung collected 15 tons of left-over and garbage fabric from one of the factories in Habei(河北) area and exhibited at *Manifesta* in 2008 to make western audience/potentially consumer to stitch fabric and to question the division between Chinese workers and western consumers in *Para-production* (2007-2008).