

# 미술작품의 국가적 정체성에 관한 소고<sup>小考</sup>:

3인의 중국작가를 중심으로

이지은

명지대학교

- I. 들어가며
- II. 작품과 작가의 정체성
- III. 미술작품의 국가적 정체성
- IV. 결론

## I. 들어가며

2006년 광주 비엔날레에서 공동 대상을 수상한 중국 베이징 출신의 작가 송동(宋冬, 1966-)의 작품 〈버릴 것 없는(物盡其用, Waste Not)〉(도판 1)은 작가의 어머니 자오 상위안이 오십여 년간 모아 온 만여 점의 물건들로 이루어진 설치작업이다. 오래되어 낡은 신발들, 다 짜 버린 치약 껍데기들, 비누 조각들, 색색의 페트병 뚜껑들, 어딘가가 떨어져 나간 봉제인형들, 흰 냄비와 녹슨 국자, 손때 묻은 그릇들, 고장 난 가전제품, 가지런히 놓인 멈춰 버린 손목시계들 등 50여 년의 가족사를 망라하는 물건들은 작가의 할머니 때부터 물려받은 것들을 포함하여 세월의 흔적을 고스란히 안고 관람자 앞에 놓여 있다(도판 2-1, 2-2). 전시장 한가운데는 이제는 없어진 작가의 베이징 집 창고 건물이 거의 뼈대만 남은 채 전시되었다. 2005년 베이징-도쿄 아트 프로젝트의 일환으로 처음 베이징에서 공개된 이 작품은 이듬해 광주비엔날레를 거쳐 뉴욕의 MoMA(2009), 런던의 바비칸 센터(2012)와 시드니 비엔날레(2013), 그리고 최근의 네덜란드 그로닝거(Groninger) 미술관(2015)으로 조금씩 변형되며 이어졌다.

국민당을 지지하던 부유한 외조부 밑에서 유복한 어린 시절을 보낸 작가의



도판 1. 송동(Song Dong), 〈버릴 것 없는(Waste Not)〉, 2009, 치약통, 병뚜껑, 페트병 등, 가변크기, MoMA, 뉴욕.



도판 2-1. 송동(Song Dong), 〈버릴 것 없는(Waste Not)〉의 부분, 2009, 치약통, 병뚜껑, 페트병 등, 가변크기, MoMA, 뉴욕, 미국.



도판 2-2. 송동(Song Dong), 〈버릴 것 없는(Waste Not)〉의 부분, 2009, 치약통, 병뚜껑, 페트병 등, 가변크기, MoMA, 뉴욕, 미국.

어머니는 중국이 공산화되면서 집안이 몰락하고 투옥된 아버지의 옥바라지를 해야 했다. 또한 대약진운동기의 궁핍한 생활고에 시달렸고, 문화혁명으로 인해 남편 송시평과도 오랜 기간 떨어져 지내며 자녀들을 홀로 키워야 했다. 한마디로 중국 현대사 격동기의 모든 고생을 온몸으로 겪었던 사람이었다. 어려운 시기, 송동의 어머니에게 절약은 흔히 말하는 미덕이 아니라 생존의 몸부림이었다. 이때 몸에 배인 어머니의 수집벽은 2002년 아버지의 사망을 계기로 아무것도 버리지 못하고 모든 걸 주변에 쌓아 두는 강박증으로까지 악화되었다. 남편의 죽음을 받아들이기 힘든 어머니에게 가족의 삶과 연관된 물건들이야말로 유일한 기억의 담보일지도 모른다고 해석한 것은 작가이다. 설상가상으로 살던 집이 베이징 올림픽을 위한 도시정비계획으로 헐리게 되었는데도 어머니는 그 모든 물건들을 끌어안고 아파트로 이사하기를 거부했다. 이런 어머니에게 작가가 어렵사리 제안한 것은 이 모든 물건들을 소중하게 미술관에 보관해 주겠다는 약속이었다고 한다. <버릴 것 없는>이라는 작업은 이런 배경에서 태어났다.<sup>1</sup>

차곡차곡 쌓이거나 가지런히 놓여 있는 엄청난 양의 폐품들에 둘러싸여서 관람자들은 자신이 어린 시절 사용했던 물건과 흡사한 것들을 발견하거나 지나간 시절의 추억을 되살리며 향수를 느끼기도 한다. <버릴 것 없는>은 “가장 개인적인 전시이자 가장 보편적인 전시”<sup>2</sup>라는 찬사와 함께 다양한 반응을 이끌어내었다. 이브닝 스탠다드(Evening Standard)의 벤 루크(Ben Luke)는 <버릴 것 없는>을 보면 “중국의 근현대사를 떠올리지 않을 수 없다”고 평했다.<sup>3</sup> 뉴욕 타임즈의 홀랜드 커터(Holland Cotter)는 작품을 한마디로 “베이징의 생활에서 거둬 모은 재료들”이자 “중국 문화의 잃어버린 시절을 축약한 타임캡슐”<sup>4</sup>로 요약

1. 바비칸 센터에서 자체 제작한 전시 영상 <https://www.youtube.com/watch?v=bG4SelVqhkY> (2015년 11월 6일 접속).

2. Vincent Dowd, “Chinese artist Song Dong turns clutter into an artwork”, BBC News, (15 June, 2012); <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-17040642> (2015년 11월 6일 접속).

3. Ben Luke, “Song Dong: Waste Not, Barbican Review”, *Evening Standard* (London), (17 February, 2012); <http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/song-dong-waste-not-barbican-review-7446895> (2015년 11월 6일 접속).

4. Holland Cotter, “The Collected Ingredients of a Beijing Life”, *The New York Times*, (14 July, 2009); <http://www.nytimes.com/2009/07/15/arts/design/15song.html> (2015년 11월 6일 접속).

했다. 반면 일부는 쉽게 사고, 쉽게 버리는 현대인들이 초래하는 탄소배출량에 대한 언급과 함께 상업주의와 일회용품으로 둘러싸인 자본주의를 반성하는 모습으로 읽어 내기도 했다.<sup>5</sup> 너른 전시장을 채우는 어마어마한 물량 공세와 하찮은 물건에 덧입혀진 생활의 무게가 주는 감흥은 한편으로 아련한 기억 속의 그 시절에 대한 향수(nostalgia)를, 다른 한편으로는 작품을 바라보는 내가 속한 '지금, 여기'와는 동떨어진 지난 50년간의 중국 변천사에 대한 이국적 호기심을 불러일으킨다.

송동의 대표작인 <버릴 것 없는>을 보면서 궁금해지는 것은 이 오브제들이 서구의 미술중심지에서 열린 전시를 통해 상당 부분 중국의 현대사를 배경으로 사회주의 중국의 국가 이미지와 연결되어 해석되어진다는 점이다. 제한된 물자의 배급에 의존하는 사회주의 경제체제에 적응하는 방편으로서의 절약의 결과가 집적된 작품은 실제로 베이징에서 전시를 본 중국인들로부터 “이것은 당신의 살림살이가 아니라 바로 내 살림”<sup>6</sup>이라는 공동체적 반응을 이끌어 내었다. 반면에, 정작 작품의 ‘국가적’ 이미지는 중국이 아닌 다른 장소에서 발현되었다. 이는 작품이 전시되는 장소들 — 서울, 뉴욕, 런던, 시드니 등 — 이 대부분 자본주의를 대표하는 도시들이라는 것에서도 기인한다. “모든 제3세계 텍스트들은 어떤 방식으로든 어쩔 수 없이 알레고리적이다. 그들은 ‘국가적 알레고리’라 치장하는 것으로 읽혀야 한다”<sup>7</sup>라는 프레드릭 제임슨(Frederic Jameson)의 지적을 떠올리게 하는 장면이다.

‘제3세계’라는 용어는 냉전시기 자본주의 선진국을 중심으로 하는 북대서양조약기구(NATO) 가입 국가들을 제1세계로, 구 소련을 중심으로 한 사회주의 국가들로 구성된 바르샤바조약 가입국들을 제2세계로 규정하면서 이들 어

5. Michelle Price, “Song Dong: Waste Not”, *Architects Journal*, (13 April 2012) 참조.

6. Sukey Bernard, “Interview: Song Dong”, *The [Un]observed* (April 19, 2011); <http://theunobserved.com/blog/?p=487> (2015년 11월6일 접속)과 각주 1의 바비칸 센터 동영상 참조. 송동의 <버릴 것 없는>이 중국인들에게 문화혁명기에 대한 노스텔지어를 자극하며 서구지향적 소비문화에 대한 비판성을 갖는다는 지적도 있다. 고통연, 「소비문화와 마오 시대의 노스텔지어 사이에서」, 『현대미술사연구』 제34집 (2013), pp. 288-293 참조.

7. Frederic Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), p. 69.

느 쪽에도 속하지 않은 나라를 지칭하는 명칭으로 만들어졌다.<sup>8</sup> 1970년대에 와서 '제3세계'는 주로 경제력의 측면으로 통용되기 시작했는데 이때의 의미는 GNP를 중심으로 한 자본의 밀집도에 따라 '개발된(developed)' 서구의 국가들, 그리고 예외적으로 여기에 포함된 일본과 대비되어 '개발도상국(developing countries)'이라는 의미로 묶여지는 아시아, 아프리카, 남미의 국가들을 지칭하는데 쓰였다.<sup>9</sup> 1989년 베를린 장벽의 붕괴, 그리고 이듬해 독일의 통일과 함께 이어지는 공산권의 몰락을 경험하기 이전에 나온 "국가적 알레고리"에 대한 제임슨의 이론은 발표되지 않아서 곧바로 마르크스주의 이론가인 애자즈 아마드(Aijaz Ahmad) 등 이른바 '제3세계' 비평가들에 의해 제3세계를 규정하는 본질주의라는 비난을 받았고, 이는 일련의 논쟁으로 이어졌다.

아마드는 자본주의로 규정되는 제1세계와 사회주의로 규정되는 제2세계가 정치체제가 취하는 생산의 방식에 따라 분류된 반면, 제3세계는 외부로부터 주입된 "경험" — 여기서서는 제임슨이 말한 "식민주의와 제국주의의 경험" — 으로 규정된다는 것에서부터 문제를 제기했다.<sup>10</sup> 이는 이른바 제3세계라는 범주 안에 존재하는 문화적 차이들, 역사적 배경, 자본주의 단계의 시기적 다양성 등을 '식민의 경험'이라는 단일한 정체성으로 묶어서 북미와 서구 유럽을 중심으로 하는 '후기/자본주의' 혹은 '포스트/모더니즘 문화' 대(對) '후기/자본주의'로의 전이과정에 있는 국가들의 토착적 정체성이라는 불가능한 이분법적 대립구도를 만드는 데 따른 문제이기도 하다.<sup>11</sup>

송동의 국적인 중국의 경우, 대표적으로 대만과 홍콩이 네덜란드와 일본, 영

8. '제3세계'라는 용어는 프랑스의 통계학자이자 인류학자, 역사학자인 알프레드 소비(Alfred Sauvy)가 프랑스 매거진 *L'Observateur*에 기고한 글(August 14, 1952)에서 고안한 것으로 자본주의 선진국으로 구성된 NATO(북대서양조약기구)나 사회주의 진영 어느 쪽에도 속하지 않은 나라들을 지칭하는 명칭이었다. B. R. Tomlinson, "What was the Third World?" *Journal of Contemporary History*, Vol. 38, No. 2 (2003), pp. 307-321. 요즘은 '제4세계'라는 용어가 등장해서 제3세계에 속했던 국가들의 경제력을 다시 세분화기도 한다. 1990년 이후로 사회주의 체제의 붕괴가 이어지면서 이른바 제2세계의 존재가 희미해진 반면, 제3세계와 제1세계의 이분법은 보다 공고해지는 것처럼 보인다. Leslie Wolf-Phillips, "Why 'Third World'? Origin, Definition and Usage", *Third World Quarterly*, Vol. 9, No. 4 (1987), pp. 1311-1327 참조.

9. Wolf-Phillips (1987), p. 1316.

10. Aijaz Ahmad, Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory", *Social Text*, No. 17 (Autumn, 1987), pp. 5-6. Jameson (1986), p. 67.

11. Ahmad (1987), p. 10.

국에 의한 식민지의 경험을 하였지만 이는 영토의 일부에 불과했고, 과거 소련을 중심으로 하는 사회주의 체제가 붕괴한 이후 가히 사회주의의 마지막 보루가 되었을 뿐 아니라 현재 제1세계를 대표하는 미국과 경쟁구도를 세우고 있는 강대국이라 할 수 있다. 따라서 제임슨이 말하는 제3세계의 범주에 과연 중국을 포함시켜야 하는가는 현 시점에서 재고될 여지가 있다. 특히 요즘 미술시장에서 중국 동시대 미술의 가격 형성이나 중국 작가들이 차지하는 미술계에서의 위상을 고려해 볼 때 미술에 있어서 제3세계를 규정하는 기준이 정치사회적 관점과 동일할 수는 없을 것이다. 본 논문은 두 명의 중국작가와 한 명의 대만 작가의 사례를 중심으로 '중국'이라는 국가 이미지와 중국문화가 어떻게 이들의 작품 속에서 작용하는지 추적해 보려고 한다. 개개인의 작업들은 어떻게 '중국적'이라는 국가적 알레고리를 구성하는 것일까? 작가의 정체성과 이를 반영한다고 여겨지는 작품은 어떻게 국가적 정체성을 얻게 되는가, 여기서 그 정체성을 규정하는 것은 무엇인가? 이를 위해 먼저 작품과 작가정체성의 문제로 시작하여 한 작품의 국가적 정체성이 어떻게 정의될 수 있는지를 살펴 보도록 하겠다.

## II. 작품과 작가의 정체성

서구의 미학적 전통은 미술작품을 특정한 개인의 주관적인 의미를 담은 표현으로 간주해 왔다. 여기서 개인(작가)과 작품은 각각 '작품의 기원(the origin of the work)'과 '작가의 고유한 표현(the authentic expression of the artist)'으로 묶여지는 한 쌍이다. 작가의 존재는 특정 오브제가 사물인가 예술작품인가를 구분하는데 핵심적인 역할을 해왔고, 이런 견지에서 미술작품은 종종 작가 주체와 동일시되었다.<sup>12</sup> 작품이 작가 개인의 표현적이고 '창조적'인 의도에 의해 생산된 오브제라는 개념은 18세기 계몽주의 미학에서 본격적으로 등장했다. 임마누엘 칸트(Immanuel Kant 1724-1804)의 『판단력 비판』(1790)에 의하면 "본질적으로 예술은 유일하게 자유를 통한 생산이자 [...] 이성을 바탕으로 하는 의

12. Amelia Jones, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts* (New York: Routledge, 2012), p. 35.

지 행위를 통해 생성되는 것”으로 영혼이 충만한 ‘천재(genius)’의 상상이 재현되는 형식이다.<sup>13</sup> 이토록 작가 개인의 주관성에 의존하는 미술작품의 개념은 바자리(Giorgio Vasari 1511-1574)가 『예술가 열전』을 통해 내세운 ‘천재’ 개념 이후로 낭만주의를 거쳐, 모더니즘 미술의 ‘시그니처(signature) 스타일’에까지 이어져 왔다. 쟁점은 이런 주관적인 개인의 표현이 감상의 대상이 될 때, 과연 ‘보편적인’ 미적 경험을 이끌어 낼 수 있느냐는 점이다.

칸트가 말하는 ‘공통인식(sensus communis)’은 이런 견지에서 감상의 영역에 등장하는데, 이는 “사적인 감정이 아닌 공적 느낌으로서의 근원적 감정이며 [...] 강조하는 바는 모두가 우리의 판단을 따르게 되리라는 것이 아니라 필히 그것[우리의 판단]에 동의해야 한다는 것이다.”<sup>14</sup> 즉 보편성은 다수로부터 수렴되는 것이 아니라 오히려 ‘바른’ 취향(taste)을 가진 소수가 다수의 동의를 얻어내는 데서 생성된다고 해석할 수 있다. 그리고 이런 보편적인 판단을 가능케 하는 것이 바로 ‘사심 없는(disinterested)’ 태도이다.<sup>15</sup> 무사심성, 무관심성, 무목적성 등의 번역으로 알려진 이 태도의 중심에는 차이에 대한 무관심이 존재하고 있다. 이는 자크 데리다(Jacques Derrida)가 지적하는 필요성에 의한 귀결이다. “[예술은] 인간을 고양시키기 위해, 다시 말해, 언제나 인간-신을 일으켜 세우기 위해, ‘아래’로부터의 불결함을 피하고 인류학의 가사노동과 구분되는 명백한 선을 긋기 위해 존재해 왔다.”<sup>16</sup> 이런 ‘구분’의 필요는 “차이를 대립으로 말소한다.”<sup>17</sup>

데리다가 지적하는 이런 필요에 의한 이분법적 대립을 미술사학자 아멜리아 존스(Amelia Jones)는 미술에 적용하는데, 이는 곧 작가와 작품의 정체성에 관한 문제와 직결된다. 현대미술의 역사가 주체로 상정하는 유럽인, 백인, 남성의 ‘독창성’을 위해 이에 상반되는 카테고리 — 비유럽/비서구인, 유색인, 여성 — 를 “원시주의(Primitivism)”로 범주화했다는 지적이다.<sup>18</sup> 즉, 칸트가 말하는

13. Kant, *Critique of Judgement* (1790), trans. James Creed Meredith (Whitefish, MT: Kessinger, 2007), SS43-SS49, pp. 117-130, p. 427 참조.

14. 영어번역으로는 common sense로 우리말로는 상식이라고 번역할 수도 있겠다. Kant, SS6, p. 36.

15. 위와 같음.

16. Jacques Derrida, “Economimesis”, *Diatrics* 11, No. 2 (Summer 1981), p. 5.

17. 앞 글.

18. Jones (2012), p. 41.

작가 개인이란 철저히 유럽-백인-남성에 해당하는 경우이며, 이들의 '천재성'이 갖든 자유로운 주관에 의한 표현이 독창적인 '예술'이 되고, 이 조건을 충족하지 못하는 타자들의 생산물들은 예술적으로 보일지언정 작품(artworks)이 아닌 사물(artifacts)에 해당한다는 해석이다. 물론 우리는 더 이상 18세기에 살고 있지 않다. 현대미술사는 20세기를 지나오며 천재와 독창성에 관한 신화를 해체했고, 원본의 유일무이성이 도전받았으며, 예술작품의 생산에서 개인의 자유에는 실제로 외부적 요인들이 맥락으로 작용하며 작품의 해석뿐 아니라 그 제작까지도 관람자에게 열려 있다고 밝혔다.

한편, 작가 주체는 다른 방식으로 귀환했는데 이는 바로 과거 그토록 작가가 중심이 되는 미술작품의 정의에서도 부재했던 작가의 국적이나 성 정체성, 인종, 계급에 대한 논의를 통해서이다. 이런 논의들은 특히 1960년대와 70년대를 거치면서 우리가 '타자(the other)'의 범주에 속한다고 여기는 비서구권, 유색인, 여성이나 성적 소수자에 해당하는 작가들을 중심으로 활발하게 진행되었다. 이제 작가의 주관성이 아니라 작가의 정체성이 작품의 의미를 결정짓는 중요한 요소로 등장한 것이다. 여기서 말하는 정체성은 본질적으로 내재한다고 믿었던 아이덴티티(identity)를 의미하는 것이 아니라, 실은 타자에 눈에 비치는 식별(identification)에 의해 주어지는 것으로 외부로부터 기인하는 것이다.<sup>19</sup> 이른바 제3세계 미술에 대한 해석은 상당 부분 바로 그 정체성에 관한 논의에 기반하며 여기서 정체성은 앞서 말했듯이 식별에 의한 타자성(otherness)이라는 범주에서 이루어져 왔다.

그렇다면 당연하게 따라오는 질문은 누가 그 식별의 주체가 되는가라는 질문이다. 과연 누구를 위한 타자인가? 타자성에 대한 현대미술의 논의들은 바로 그 '타자들' 자신들이 스스로의 타자성을 주체로 받아들이는 데 일조했다. 미술사학자 코베나 머서(Kobena Mercer)는 바로 이런 타자들 스스로가 타자성에 고착화되는 현상을 비판한다.

이는 인종, 계급, 젠더의 차원에서 비참하고 사랑받지 못하던 이들이 "총체적" 해방이라는 유토피아로 나아가는 서사에서 늘 안내자로 등장해 온 서구의 자기만족적 환상의 바

19. Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1998, p. 14.

탕이 되는 존엄한 정체성에 의해 만들어진 주체와 타자라는 바로 그 이분법이다. [결국 타자들은] 그 이분법을 반복하며 오도 가도 못하고 정체되어 있다.<sup>20</sup>

즉 주체와 타자라는 이분법의 기원은 늘 서구/유럽/백인/남성으로 대변되는 '주체들'이 상정한 것으로, 이런 '주체'의 범주에서 배제된 타자들이 이분법을 구성하는 타자의 역할을 기꺼이 받아들임으로써 오히려 이분법 — 그리고 그로 인해 더욱 공고해진 주체 — 을 고착화한다는 지적이다.

1989년, 미술의 글로벌리즘을 알리는 신호였던 파리 퐁피두 센터의 전시 <지구의 마술사들 (Magiciens de la Terre)>이 제3세계 비서구권의 동시대 미술을 현대미술의 주류인 미주, 유럽의 미술과 대등하게 보여주려는 시도였음에도 불구하고 선정된 작품들이 종교적이거나 주술적인 측면에서 부각됨으로 인해 새로운 '원시주의'라는 비판을 받은 것도 이런 맥락으로 해석될 수 있다.<sup>21</sup> <지구의 마술사들>의 예에서 볼 수 있듯이 제3세계 미술에 요구되는 '타자성'은 서구의 보편성에 반하여 지역적 특수성을 반영해야 하는데, 대부분 이런 특수성은 해당 지역의 역사적, 사회적 상황에 의해 규정된다는 점에서 정치적인 성격을 갖는다. 형식적인 측면에서도 이들 타자의 미술은 서구의 모더니즘과 다른, 시기적으로 더 과거의 계보에 속하거나, 만약 모더니즘 계보에 유사성을 보인다 하더라도 지역적 맥락에서 재해석한 변종으로서 차별성을 보여야 한다.

한편, 전지구화(globalization) 시대에 이런 제3세계의 동시대 미술이 선보이는 장으로 가장 각광받는 전시형태로 자리매김한 비엔날레나 국제규모의 기획전이 열리는 미술관을 들 수 있다. 2003년 미술비평지 『아트포럼(Artforum)』의 라운드 테이블에서는 이런 국제전들에 대한 평가가 엇갈렸다. 세계화의 영향으로 비서구권 작가들이 주목받을 수 있는 절호의 기회를 제공하고 있다는 긍정적인 평가에 맞서, 이런 전시에서 만나는 제3세계의 작품이야말로 “보통 이

20. Kobena Mercer, "Busy in the Ruins of Wretched Phantasia", *Mirage: Enigmas of Race, Difference, and Desire*, Ragnar Farr (ed.) (London: ICA, 1995), p. 34.

21. Hans Belting, "From World Art to Global Art: View on a New Panorama", *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (eds.) (Karlsruhe: ZKM, 2013), pp. 178-185.

하의 수준”이라고 폄하하는 발언이 더 우세했다.<sup>22</sup> 모더니즘과 자본주의의 이행시기가 서로 상이한 동시대 미술의 상황에서 유로아메리카 중심의 ‘시기’와 그 비평적 담론의 기준은 상이한 차이들을 ‘차별’로 인식할 수밖에 없다. 이는 결국 작품에 대한 국제전의 평가는 여전히 유럽과 미국을 중심으로 하는 서구 미술계의 눈높이에 있다는 것을 반증한다.

다른 한편으로 미술사가이자 비평가인 테리 스미스(Terry Smith)는 국제 규모의 전시를 기획하는 사람들이 빠지기 쉬운 함정으로 ‘손쉬운 이국주의(exoticism)의 유혹’이 있음을 지적했는데, 이는 곧 “타자를 찾아 떠나는 미학적 관광주의(aesthetic tourism)”를 말한다.<sup>23</sup> 과거 오리엔탈리즘이나 ‘원시주의’의 맥락과 연계되는 타자성의 추구는 비판의식을 결여한 대부분의 제1세계 관람자들이 제3세계 미술에 대해 가지고 있는 전형성(stereotype)을 충족시키는 방법이기도 하다.

이런 경우 제3세계 미술을 설명할 때 어김없이 따라다니는 것은 작가의 국적에 관한 언급이다. 이는 단순히 작가에 대한 정보를 제공하는 차원이 아니라 출신국가의 정치상황이나 사회구조, 문화적 전통을 수반하며, 이는 작품에 대한 비평의 방향을 결정하는 중요한 요소가 된다. 국가라고 하는 영토적 범위가 이런 정도로 강조되는 것은 이른바 제1세계 작가들의 경우에는 드물다. 물론 비엔날레라는 형식은 국가적 정체성이라는 ‘아우라(aura)’를 질게 드리운다. ‘국가관’ 전시를 중심으로 하는 베니스 비엔날레의 설정이 그 대표적인 예이다. 2001년의 인터뷰에서 큐레이터 하랄드 제만(Harald Szeemann 1933–2005)은 베니스 비엔날레나 상파울로 비엔날레가 취했던 국가관의 형식이 지역을 중심으로 하는 국가의 차원과 국제적 차원 양자를 충족할 수 있다는 점과 이런 조합을 통한 연결점을 형성할 수 있다는 점이 비엔날레 모델이 제공하는 도전적인 측면이라고 역설했다.<sup>24</sup> 그러나 최근에는 국가관에 드리워진 국가정체

22. Tim Griffin and James Meyer, "Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition", *Artforum* 42 (November, 2003), p. 154.

23. Terry Smith, "Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalization", *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, p. 192.

24. Harald Szeemann interviewed by Jan Winkelmann, "Failure as a Poetic Dimension: A Conversation with Harald Szeemann", *Metropolis*, No. 3 (June 2001); Geeta Kapur, "Curating in Heterogeneous Worlds", *Contemporary Art: 1989 to Present*, Alexander Dumbadze and Susanne Hudson (eds.) (Sussex: Wiley-

성 자체를 와해시키거나 국가별 섹션을 아예 정하지 않거나 폐지하는 것이 추세이다. 2013년 베니스 비엔날레에서는 독일과 프랑스가 우호조약 체결 50주년을 기념하여 서로의 국가관을 바꾸어 전시했던 사례를 들 수 있다. 국가관을 맞바꾸는 것이 단순히 건물의 교환이라면 독일관의 경우, 4인의 참여 작가 중 로뮈알드 카르마카(Romuald Karmakar)만이 독일출생이고, 나머지 세 명 — 아이 웨이웨이(Ai Weiwei), 산투 모포켄(Santu Mofokeng), 다야니타 싱(Dayanita Singh) — 을 비독일출생의 작가를 내세움으로써 국가관이 곧 시민권자에 의해 대표되다는 국가정체성에 대한 의식에 도전했다. 상파울로 비엔날레는 제만의 사후인 2006년 이후로 국가 섹션을 없앴다. 이런 변화에도 불구하고 제1세계의 미술중심지에서 열리는 전시에서 제3세계 국가를 ‘대표하는’ 작가들을 선정하는 기준에 타자성이 작용한다는 점에는 별 반론이 없어 보인다. 앞서 스미스가 지적했듯이 제3세계 미술을 고착화된 타자성의 잣대로 평가하는 것이다. 이런 타자성은 작가와 출신국가의 연계를 통해 표면화되고, 이는 작가가 ‘○○국가 출신’이라는 설명을 통해 자연스럽게 작품을 ‘○○국의 미술’로 규정한다.

### III. 미술작품의 국가적 정체성

그렇다면 미술작품의 국가정체성은 작가의 국적에 기인하는가? 이는 여러모로 무리가 따르는 주장이다. 일단 작가의 국적이 실제로 태어나고 자란 곳과 무관한 경우가 있고, 자의건 타의건 간에 타국으로 이주하여 뿌리 내린 디아스포라 작가의 경우에도 떠나 온 출생국가나 현재 거주하는 국가와의 관계에 따라 동화되는 정도가 다르다. 또한 세계 여러 나라들을 돌아다니며 현지의 커뮤니티를 겨냥한 작업을 진행하는 유목적 작가들 역시 특정 국가와 무관하거나 별 영향을 받지 않는 작업을 보이는 예가 많다. 실제로 우리가 국가 정체성이라고 생각하는 특징들은 ‘국가’라고 하는 영토적 경계뿐 아니라 민족, 집단 역사의 경험, 지역의 전통 문화 등 다양한 요소들로 구성되어 있고, 여기에 또 작가 개인의 선택이 작용하기 때문이다.

Blackwell, 2013), p. 189, No. 21에서 재인용.



도판 3. 아이웨이웨이(Ai Weiwei), 〈동화 프로젝트(Fairytale Project)〉, 중국 여행객들, 2007, 카셀 도큐멘타 12, 카셀, 독일.

그럼에도 불구하고 국가적 정체성을 표방하는 것으로 여겨지는 작품의 경우를 보면 대부분 유럽과 북미를 중심으로 하는 서구의 '주류' 미술계 작가들이 아닌 이른바 제3세계 작가들의 미술작품들이 두드러진다. 여기서 우리의 질문은 이들 제3세계 미술 작업들의 어떤 부분이 국가적 정체성을 드러내는가가, 혹은 얼마나 확실히 국가적 정체성을 대변하는가가 아니다. 핵심은 왜 이들의 작품에 국가적 정체성이 요구되는가이며, 누구에 의해서 요구되는가이다. 앞서 본 송동의 예와 함께 또 다른 중국작가의 예를 살펴보자.

2007년 카셀 도큐멘타 최고의 화제작은 단연코 아이 웨이웨이(艾未未, 1957-)의 〈동화 프로젝트(Fairytale Project)〉였다(도판 3). 무려 1001명의 중국인을 카셀로 불러 모아 만들어진 이 프로젝트는 작가가 중국에서 인터넷의 개인 블로그 광고를 통해 모집한 사람들이 전시기간동안 전시장을 비롯한 카셀 시내를 자유롭게 돌아다니며 관광객들, 시민들과 대면하는 모든 과정에 대한 '현장학습'의 형식으로 진행되었다. 무려 310만 유로(우리 돈 45억 정도)의 비용을 들인 프로젝트의 일환으로 1001명의 중국인들이 5개의 그룹으로 나뉘어 6월 12일부터 7월 9일까지 28일의 기간 동안 카셀을 방문했다. 카셀 시를 벗어나지

못한다는 규정 이외에는 어떤 의무도 없는 여행이었다. 1001명의 사람들은 프로젝트 유니폼 티셔츠와 여행가방, 카메라를 지급받았고, 이케아(IKEA) 가구들로 꾸며진 임시 숙소에 머무르며 자유롭게 낯선 도시를 배회했다. 유목적 작가들이 이런 종류의 국제전에 흔히 등장하는 작가군이라면, 이 프로젝트는 유목적 관람자라는 역할이 작품을 주도하도록 한 것이다. 작가는 해외여행을 처음 해보는 사람들이 대부분인 이들이 직면하게 되는 전혀 새로운 경험, 꿈, 기억, 정체성의 문제들을 다루려 했다고 밝혔다.<sup>25</sup>

궁극적으로 <동화 프로젝트>는 문화적 교류와 소통을 목적으로 하고 있지만 대부분 영어나 독일어 등의 외국어를 전혀 구사하지 못하는 이들이 도큐멘타 전시장과 카셀 시내를 돌아다니며 실제로 현지 주민들과 상당한 교류를 했다고 보기는 어렵다. 오히려 이들의 경험을 구성하는 것은 이질적인 환경에서 더욱 절실해지는 자신들의 정체성의 문제였다. “특정 장소에서 벌어지는 국제전의 경우를 보면, 그것이 서양이건 동양이건(혹은 북반구이건 남반구이건) 지역 커뮤니티가 자신들의 지역성(locality)을 보다 넓은 사회적, 지정학적 틀에서 재설정하도록 해준다”<sup>26</sup>는 후한루(侯瀚如)의 지적은 프로젝트가 진행되었던 카셀에만 해당하는 것이 아니라, 1001명의 중국인들이 자신들의 고국으로 돌아갔을 때 스스로가 느끼는 변화된 자기인식에도 해당된다. 한편, <동화 프로젝트>가 진행된 카셀의 시민들을 비롯한 대부분의 도큐멘타의 관람자들은 자본주의 제1세계 출신으로, 이들의 눈에 비친 1001명의 중국인 여행객들은 시각적으로 ‘이국적’이고 정치사회적으로 동떨어진 경험의 지표로서 여전히 이국 취향을 부추기는 요소로 작용한 것으로 보인다.

더욱 흥미로운 것은 이 프로젝트의 일환으로 여행자의 숫자와 동일하게 1001개의 명·청시대 골동품 의자들이 중국으로부터 공수되었다는 점이다(도판 4). 왜 하필이면 골동 의자들일까? 작가는 작업의 시초가 “중국의 현재 사회적 조건을 카셀에 가져와서 현대 중국사회의 일례를 서구 사람들에게 보여주려는

25. "Fairytale Project | 童话项目 | Märchen-Projekt", [https://slought.org/resources/fairytale\\_project](https://slought.org/resources/fairytale_project) (2015년 11월 6일 접속).

26. Hou Hanru, "Beyond: An Extraordinary Space of Experimentation for Modernization", *The Second Guangzhou Triennial, Beyond: An Extraordinary Space of Experimentation for Modernization* (Guangzhou: Lingnan meishu chubanshe, 2005), pp. 24–37.



도판 4(왼쪽), 아이웨이웨이(Ai Weiwei), <동화 프로젝트(Fairytale Project)>, 2007, 명·청 시대 의자, 1001개의 설치장면, 가변크기, 카셀 도큐멘타 12, 카셀, 독일.  
 도판 5(오른쪽), 아이웨이웨이(Ai Weiwei), <템플레이트(Template)>, 2007, 나무 문, 가변크기, 카셀 도큐멘타 12, 카셀, 독일.

방법”의 일환으로 구상되었다고 밝혔는데,<sup>27</sup> 실제로 전시에 참여한 1001명의 중국인들 대다수가 이런 의자를 자신의 실생활에서 사용하고 있다고 보기는 어렵다. ‘중국 골동의자’는 야외전시장의 거대한 작품 <원형(Template)>(도판 5)에 사용된 오래된 중국 전통가옥에서 뜯어낸 문짝들과 함께 공통적으로 ‘중국’에 관한 지표로 읽힌다. 이들은 국가적 정체성을 ‘현재가 아닌 ‘과거’로 소급한다.

아이웨이웨이의 의자는 카셀의 프로젝트로부터 7년 후, 한 경매회사의 웹사이트에 등장했다. 오브제에 대한 설명에 의하면, 의자는 청 시대(아마도 19세기 후반)에 만들어졌고 <동화 프로젝트>를 통해 카셀에서 전시되었던 설치작업의 ‘유물(relic)’로 소개되었다. 또한, 이 의자는 중국 사회주의 독재에 대한 아이웨이웨이의 ‘저항’의 상징으로 의미를 갖는다.<sup>28</sup> 미술가의 물건이 그것이 만들어진 시기(과거)를 거쳐, 현재적 의미에서의 예술작품으로서의 정체성(아이웨이웨이의 작품)을 거쳐 국가정체성(동시대 중국의 사회주의 정부에 대한

27. "Chinese Artist Makes 'Fairytale' Come True for 1,001 Visitors", *Deutsche Welle* (June 13, 2007); [www.dw.com/en/chinese-artist-makes-fairytale-come-tru-for-1001](http://www.dw.com/en/chinese-artist-makes-fairytale-come-tru-for-1001) (2015년 11월 6일 접속).

28. <https://paddle8.com/work/ai-weiwei/35153-fairytale-1001-chairs-nr-178> (2015년 11월 6일 접속).



도판 6. 리밍웨이(Lee Mingwei), 〈소닉 블로섬(Sonic Blossom)〉, 2013, 퍼포먼스, 국립현대미술관 서울관, 서울, 대한민국.

저항정신)을 획득하는 순간이다.

이런 아이웨이웨이의 작업에 대하여 중국의 국수주의적 비평가 치우옌(金正秀)은 중국 동시대미술의 주요 소비자가 대부분 서구인이라는 사실을 상기시키며, 작가가 중국의 정치현실을 인터넷과 퍼포먼스, 설치작업 등을 통해 비판하고 “중국의 국가적 상징에 대한 각종 도발과 모욕”을 통해 이런 서구의 시각을 만족시키는 것이 아닌가라고 반문한다.<sup>29</sup> 이런 시각은 2011년 4월 3일, 작가가 홍콩으로 출국하려다 세금포탈 등의 혐의로 공안에 의해 체포되어 구류된 사건을 계기로 더욱 높아진 그의 정치적 위상이 중국 내에서 작가의 위상을 높이는데 기여했다기보다는 오히려 국외에서의 지명도를 격상시켰음을 감안할 때 설득력을 갖는다.

반면 작가가 고의적으로 작품의 국가적 정체성을 교란시키는 경우도 생각할 수 있다. 여기서 또 다른 예는 국립현대미술관 서울관의 오픈 전시에서 공연된 퍼포먼스 〈소닉 블로섬(Sonic Blossom)〉(2013)의 경우이다. 개막식이 끝나고 전시를 보려고 북적이는 관람객들 사이로 긴 검정색 망토를 걸친 사람들이 눈에 띄었다. 관람객들 중 한 중년 여성에게 다가간 망토 입은 청년은 망설이는

29. 치우옌, 「아이웨이웨이, 누구의 동화인가」, 『플랫폼』, No. 28 (2011. 7), pp. 40-48 참조.



도판 7. 리밍웨이(Lee Mingwei), 작가사진.

여성을 복도 가운데 놓인 의자에 앉히고 슈베르트의 가곡을 부르기 시작했다(도판 6). 높은 천장을 타고 울려 퍼지는 아름다운 테너의 소리에 지나던 관람객들은 발걸음을 멈추고 빙 둘러 원을 이뤘다. 노래가 끝나고 둘러선 관람객들은 박수로 화답했고, 퍼포머와 그가 노래를 바친 여성은 서로를 마주보며 고개 숙여 인사했다. 작가의 이름은 리밍웨이(李明維 1964-)였다. 오스트리아 작곡가가 만든 독일가곡에 한국인 성악가, 그리고 이 퍼포먼스를 만든 대만 출신의 뉴욕 작가라는 국제적 조합은 작품의 생산과 배분 및 소비에서 다국적 기업의 전략을 연상시킬 만큼 후기자본주의 시대의 전지구화(globalization) 양상을 반영한다.<sup>30</sup>

그러나 정작 이 퍼포먼스의 백미는 리셉션에 등장한 작가였다. 만주전통의 상인 창파오(長袍)를 입은 작가는 작품이 아닌 작가 자신을 통해 국가정체성을 드러내고 있었다(도판 7). ‘국가’라는 말로 대만을 설명할 수 없다면 아마도 여기서는 민족정체성이라는 것이 더 적합한 설명일지도 모르겠다. 옷은 곧 문화이다. 옷은 단순히 신체를 보호하는 차원을 넘어서서 옷을 입는 사람의 성격, 취향, 사회적 지위와 가치관까지도 가늠하게 하는 일종의 기호로 읽혀 왔다. 유럽과 미국에서 교육받고 활동해 온 작가에게 창파오는 일상적으로 입는 옷이 아니다. 중국의 전통의상을 입었다는 것은 국가적 정체성이 의존하는 물리적 지표가 실은 전통이라는 과거 지향적 요소에 기반한다는 것을 은연중에 드러내고 있다. 또한 독일어로 씌여진 가곡, 한국인 성악가 등 다양한 문화적 매

30. 작품과 관련한 전지구화 시대의 미술에 대한 논의는 이지은, 「유목적 미술가를 통해 보는 전지구화 시대 미술의 난제들」, 『미술사와 시각문화』 제13호 (2014), pp. 62-84 참조.

개체들 중 하나로 '중국 의상'이 선택적으로 작품/작가에 사용될 수 있음을 의미하기도 한다. 여기서 옷과 신체의 공통분모는 이들 모두가 주체의 정체성을 드러내는 데 시각적 측면에 크게 의존하고 있다는 점이다. 미술에서의 국가 정체성 역시 내재된 것이 아니라 보여지고 인식되는 것이다. 작품에서 우리가 감지할 수 없었던 국가/민족적 정체성은 작가가 선택한 의상을 통해서 자의적으로 표명되었다. 이는 결국 작품의 국가적 정체성이라는 개념이 작가의 국적이거나 문화적 배경과 등가를 이룬다는 환상을 폭로하는 것으로 해석할 수 있다. 또한 제3세계 '작품'에 부여된 국가적 정체성의 요구가 실은 전지구화를 표방하는 동시대 미술의 이면에 존재하는 타자성에 대한 욕망에 바탕하고 있는 것은 아닌지 질문한다.

#### IV. 결론

다시 〈버릴 것 없는〉으로 돌아가 보자. 작가는 어머니의 저장강박증의 결과인 폐품들을 여동생과 아내의 손을 빌어 배열함으로써 오브제를 작가의 사적인 지표(index)에서 가족구성원의 지표로 전환하는 동시에, 이를 동시대를 경험한 중국인 전체의 지표로 확장하도록 유도한다. 그러나 실제로 오브제를 살펴보면 중국어 표기가 되어 있는 상품포장을 제외하고 사물 자체가 가진 국가적 정체성은 집에 딸린 부속건물이었던 건물의 형태 정도가 전부이다. 허름한 신발이나 녹슨 국자, 먼지 묻은 화분들은 그저 20세기를 증언하는 폐품이 된 일상용품일 뿐인 것이다. 이는 다양한 문화와 사회적 배경을 가진 관람자들이 〈버릴 것 없는〉으로 촉발되는 어린 시절의 경험을 되살리며 작품에 자신을 투사할 수 있는 이유이다. 고물상을 연상시키는 설치에서 관람자들을 맞이하는 작품의 의미는 오히려 작가와 미술관이 제공하는 작품설명이 담긴 텍스트나 영상자료에 있다. 거기에는 오래된 가족사진이 첨부된 가족사의 설명과 함께 중국의 현대사가 배경으로 그려진다. 〈버릴 것 없는〉의 사물들은 실은 송동이라는 작가 주체가 드러나는 방식을 통해 국가적 정체성과 결별하여 생각할 수 없기에, 아이러니하게도 국가적 알레고리로서의 의미를 확보한다.

모더니즘의 보편주의(universalism)를 신봉하며 작가의 국적이거나 인종, 성별,

계급을 초월하는 미학은 이제 더 이상 기능하지 않는다. 이른바 ‘작가 주체’라는 개념 자체도 단순한 개인성을 넘어서서 국가와 민족, 사회와 문화전통, 역사의 맥락 속에서 계급과 성 정체성 등의 다양한 요인들로 결정된다. 하지만 모더니즘 이후의 미술이 극복하고자 했던 작가의 주체는 국가와 인종, 성 정체성이라는 범주의 특수성을 통해 귀환했고 이른바 타자의 영역으로 알려진 제3세계 미술에서 오히려 더 공고하게 동시대 미술을 지탱하는 것처럼 보인다. 우리는 20세기 후반의 미술사의 전개를 통해 작가 주체, 원본, 독창성 등의 절대적인 것 같은 개념들이 해체되는 것을 지켜보았다. 이런 다양한 요소들에도 불구하고 ‘국가적 알레고리’라는 작품 해석의 문제는 제3세계 작품에 대한 해석의 주체가 갖는 이중적 성격에 기인한다. 이는 현대미술의 헤게모니를 장악했던 제1세계가 모더니즘의 패러다임에서 중시되던 작품의 질(quality)이라는 측면에서 주장하는 조형성에 대한 시각적 판단기준과 이를 감상하는 관람자들에게 수용될 만한 국제적 보편성을 요구하면서도 ‘다양성’이라는 조건에 충족하는 타자적인 정체성의 표현을 기대하는 것이다. 이런 상황은 모더니즘 이후의 미술에서도 여전히 나타나고 있다. 더구나 이런 ‘타자성’의 규정에 익숙해진 제3세계 미술가 스스로가 타자성을 기반으로 하는 정체성의 표현에 별다른 이견 없이 타협함으로써 더욱 고착화되고 있다. 글로벌리즘의 맹점은 전지구화에 의한 동질화(homogenization)에 못지않은 지역성의 스테레오 타입에 있는 것이다.

■ 주제어

국가적 정체성(national identity), 제3세계 미술(third-world art), 국가적 알레고리(national allegory), 프레드릭 제임슨(Frederic Jameson), 송동(Song Dong), 아이웨이웨이(Ai weiwei), 리밍웨이(Lee Mingwei).

투고일	2015년 11월 14일	심사일	2015년 11월 16일	게재확정일	2015년 11월 22일
-----	---------------	-----	---------------	-------	---------------

## 참고문헌

- 고동연, 「소비문화와 마오 시대의 노스텔지어 사이에서」, 『현대미술사연구』, 제34집 (2013), pp. 288-293.
- 치우옌, 「아이웨이웨이, 누구의 동화인가」, 『플랫폼』, No. 28 (2011. 7), pp. 40-48
- Ahmad, Aijaz. Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory", *Social Text*, No. 17 (Autumn, 1987), pp. 3-25.
- Belting, Hans, Andrea Buddensieg, Peter Weibe eds. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe: ZKM, 2013.
- Cotter, Holland. "The Collected Ingredients of a Beijing Life", *The New York Times*, 14 July, 2009.
- Derrida, Jacques. "Economimesis", *Diatrics* 11, No. 2 (Summer 1981).
- Dowd, Vicent. "Chinese artist Song Dong turns clutter into an artwork", BBC News, 15 June, 2012.
- Dumbadze, Alexander and Susanne Hudson. (eds.), *Contemporary Art: 1989 to Present*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2013.
- Eakins, James, Zivka Valiavicharska and Alice Kim (eds.), *Art and Globalization*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2010.
- Farr, Ragnar ed, *Mirage: Enigmas of Race, Difference, and Desire*, London: ICA, 1995.
- Griffin Tim and James Meyer, "Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition", *Artforum*, No. 42 (November, 2003).
- Hanru, Hou. "Beyond: An Extraordinary Space of Experimentation for Modernization", *The Second Guangzhou Triennial, Beyond: An Extraordinary Space of Experimentation for Modernization*, Guangzhou: Lingnan meishu chubanshe, 2005, pp. 24-37.
- Jameson, Frederic. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88.
- Jameson, Frederic and Masao Miyoshi. (eds.) *The Cultures of Globalization*, Durham and London: The Duke University Press, 2003.
- Jones, Amelia, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, New York: Routledge, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998,

- Kant, Immanuel, *Critique of Judgement (1790)*, trans. James Creed Meredith, Whitefish, MT: Kessinger, 2007.
- Luke, Ben. "Song Dong: Waste Not, Barbican Review", *Evening Standard*, London, 17 February 2012.
- Smith, Terry. *What Is Contemporary Art*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Strongman, Roberto. "A Caribbean Response to the Question of Third World National Allegories: Jameson, Ahmad and the Return of the Repressed", *Anthurium: A Caribbean Studies Journal*, Vol. 6, issue (2008).
- Tomlinson, B. R. "What was the Third World?", *Journal of Contemporary History*, Vol. 38, No.2 (2003), pp. 307-321.
- Winkelmann, Jan. "Failure as a Poetic Dimension: A Conversation with Harald Szeemann", *Metropolis*, No. 3 (June 2001).
- Wolf-Phillips, Leslie. "Why 'Third World'? Origin, Definition and Usage", *Third World Quarterly*, Vol. 9, No. 4, pp. 1311-1327.
- <https://www.youtube.com/watch?v=bG4SeIVqhkY> (2015년 11월 6일 접속).
- <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-17040642> (2015년 11월 6일 접속).
- <http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/song-dong-waste-not-barbican-review-7446895> (2015년 11월 6일 접속).
- <http://www.nytimes.com/2009/07/15/arts/design/15song.html> (2015년 11월 6일 접속).
- <http://theunobserved.com/blog/?p=487> (2015년 11월 6일 접속).
- [https://slought.org/resources/fairytales\\_project](https://slought.org/resources/fairytales_project) (2015년 11월 6일 접속).
- [www.dw.com/en/chinese-artist-makes-fairytales-come-true-for-1001](http://www.dw.com/en/chinese-artist-makes-fairytales-come-true-for-1001) (2015년 11월 6일 접속).
- <https://paddle8.com/work/ai-weiwei/35153-fairytales-1001-chairs-nr-lr-178> (2015년 11월 6일 접속).

## Abstract

### Some Thoughts on the National Identity of an Artwork: Case Studies of Three Chinese Artists

Jieun Rhee

With the upsurge of 'globalization' and the emergence of the third-world art in the major venues of international art scenes, the artists from the third-world nations have been welcomed as new members of global contemporary art and expected to add diversities into the traditions of western modernism. In this context, the national identity, among other factors, has been championed by the leading curators and critics of the first world as a useful standard that evaluates the specificity of the third-world artworks. This paper deals with three Chinese artists and their works; Song Dong's <Waste Not>(2006) consists of used or obsolete household objects such as old clothes, shoes, cracked dishes, plastic bottles and other junks; Ai Weiwei's <Fairytale Project>(2007) brought 1001 Chinese tourists and equal number of Ming-Qing dynasty chairs into the city of Kassel as a part of Kassel Documenta exhibition; Lee Mingwei's <Sonic Blossom>(2013) employs multi-national references, such as German Lied, Austrian composer, and Korean singers. Analysing these three works, this paper explores a wide spectrum of tactics and problems of national identity in the contemporary third-world art.