

# 현대미술사학회

2024 제66회 춘계학술대회

2024년 3월 30일 토요일

서울시립미술관 서소문본관 B1 세마홀

10:00 - 18:00

# 현대미술사학회 2024 제66회 춘계학술대회

10:00-10:10 인사말 및 개회사 | 현대미술사학회 회장 신승철 (강릉원주대학교)

## 자유발표

사회 | 김정은 (홍익대학교)

- 10:10-10:40 90년대 한국의 개념적 작업 연구: 《박모》(1995) 연계 좌담을 중심으로  
| 권화영 (이화여자대학교) ..... 1
- 10:40-11:10 페미니스트 그룹 '30캐럿'의 전시(1993-2000) 연구 | 고경옥 (홍익대학교) ..... 6
- 11:10-11:20 휴식
- 11:20-11:50 카라 워커(Kara Walker) 작품에 나타난 '말할 수 없는' 것의 시각화  
| 김민아 (이화여자대학교) ..... 11
- 11:50-12:20 브뤼노 라투르의 공통 세계구성을 위한 정치적 예술 | 김선영 (전북대학교) ..... 16
- 12:20-14:00 점심식사 및 휴식

## 기획 심포지움 《시간, 기억, 예술》

1부 사회 | 백승한 (부산대학교)

- 14:00-14:20 이미지는 어떻게 잔존하는가? 아비 바부르크의 연구되지 않은 방법론  
| 신승철 (강릉원주대학교) ..... 21
- 14:20-14:40 “매체는 기억이다”: 크라우스의 매체론에서 기억의 작용  
| 최종철 (이화여자대학교) ..... 24
- 14:40-15:00 조르주 디디 위베르만의 징후, 형상, 시간 | 이나라 (고려대학교) ..... 31
- 15:00-15:30 1부 종합토론
- 15:30-15:50 휴식

2부 사회 | 한의정 (충북대학교)

- 15:50-16:10 망각에 저항하는 4·3미술의 이미지 연구 | 김연주 (문화공간 양) ..... 33
- 16:10-16:30 아카이브 기억의 재현 불가능성과 미래적 픽션의 재구성:  
김아영과 린제이 시어스(Lindsay Seers)의 작품 연구 | 지가은 (홍익대학교) ..... 38
- 16:30-16:40 휴식
- 16:40-17:00 공간의 열림으로서의 시간: 낭시의 예술론을 통해 본 동시대 한국 현대미술  
| 박겸숙 (홍익대학교) ..... 42
- 17:00-17:20 신재현의 작품에 나타난 시간의 변주와 '반항인'의 사유  
| 이문정 (연구소 리포에틱) ..... 47
- 17:20-18:00 2부 종합토론

## 90년대 한국의 개념적 작업 연구: 《박모》(1995) 연계 좌담을 중심으로

권화영 (이화여자대학교)

- I. 들어가며
- II. 한국미술에 있어 '개념'의 등장
- III. 90년대 개념적 작업의 양상
- IV. 90년대 개념적 작업의 논의 - 《박모》(1995) 연계 좌담
- V. 나가며

90년대 한국 미술계에는 커다란 사회 변화에 반응한 새로운 작업들이 등장하는데 그중 하나가 박이소(1957-2004), 안규철(1955- ), 김범(1963- ), 정서영(1964- ) 등 소위 '한국 개념 미술가'들의 부상이다. 이들의 작품은 뚜렷한 개념적 지향을 보이고 형식적인 면에 비해 내용이 중요해 보인다는 점에서 서구 개념미술의 특징을 보인다. 하지만 이들은 공통적으로 자신의 작업에 대해 개념미술이 아니라고 부인한 바 있다. 그렇다면 이들이 서구의 개념미술과 자신의 작업을 차별화하는 작품의 특징은 무엇인가. 또한 그림에도 불구하고 그들의 작업이 여전히 개념미술로 범주화되는 이유는 무엇인가. 본 논문은 이러한 의문으로부터 시작되었다. 본 논문은 박이소와 안규철, 김범의 작업을 중심으로 하여 90년대 한국미술계에서 호명된 '개념'에 있어 어떠한 의미화 과정이 이루어졌는지를 추적함으로써 90년대 한국에서 전개된 개념적 작업의 본질이 무엇이었는지 밝히는 것을 목적으로 한다. 이에 당대의 논의였던 《박모》연계 좌담을 90년대 개념적 작업을 들여다보는 단서로 삼았다.

한국미술에 있어 '개념'이란 용어의 등장은 70년대 한국 실험미술로부터 시작된다. 대표적인 작가가 ST 그룹의 이건용(1942- )과 성능경(1944- )이다. 이들은 스튜디오를 통해 상당히 정확히 서구 개념미술을 이해하며 수용적 측면에서 접근했고 따라서 자생적이라기보다 서구 본래의 개념미술에 가까운 작업을 시도한 것이라 할 수 있다. 그리고 70년대에 이어 90년대에 다시 한번 개념미술이 부상한다. 90년대 등장한 개념적 작업은 70년대에 비해 더욱 광범위한 매체가 도입되면서 작업의 양상 역시 다양해진다. 이중 앞서 언급한 '한국 개념미술가'로 일컬어지는 작가들은 해외에서 유학을 한 이들로 70년대 실험미술 작가들과 달리 현지에서 직접 서구의 미술을 접했고 작업에 있어 언어적 사고를 중요하게 다뤘다. 본 논문은 이 중 주요 작가인 박이소와 안규철, 김범을 중심으로 90년대 한국의 개념적 작업을 살펴보았다.

이들의 작업은 '개념'이란 용어로 분류되었으나 보다 구체적인 공통점을 찾을 수 있다. 과거 미술에 기대하던 미적 가치를 비껴간 작품의 형식을 통해 현실비판적 주제를 드러내고 있다는 것이다. 박이소는 일기와도 같은 작가노트 초반에 "1. 단순할 것. 2. 덜 그리고, 못 그릴 것"이라 적어 두었다. 자기 강령과도 같은 이 짤막한 메모는 그가 일부러 못 그릴 것을 의도했음을 분명하게 보여준다. 안규철 역시 "미술작품이 그런 아름다움을 감각적으로 재현하는 것이라고 한다면, 내가 하고 있는 것은 미술이 아닌지 모른다."라며 형식미와 거리를 둔 작업임을

밝힌 바 있다. ‘의도된 서투름’을 작업의 일부로 삼는 김범은 그것이 자신의 작품에 있어 가장 최선의 형식을 고민한 결과물이라고 말함으로써 그것이 의도된 것임을 우회적으로 드러냈다.

박이소의 작업은 미국 시기와 한국 시기로 나누어지나 현실에 대한 비판적 발언이라는 점에서 연속성을 지닌다. 귀국 전 작업은 탈식민주의 담론을 시각화하며 서구 중심을 비판한다는 점에서 개념적이라 할 수 있다. 그는 귀국 후 또 다른 비판적 논의를 이어가는데 대표적인 작품이 제50회 베니스 비엔날레 참가작 중 하나인 <베니스 비엔날레>(2003)이다. 작품 제목인 ‘베니스 비엔날레’는 사각 틀 위에 놓인 모형들이다. 설치드로잉 지지문에 따르면 건물 모형은 2-3센티 정도의 같은 크기로, 긴 지지목에 놓인 것은 자르디니 공원에 있는 26개의 국가관, 짧은 쪽에 놓인 것이 비엔날레 본 전시가 열리는 세 개의 아스날 전시관이다. 중요한 것은 이것이 ‘작은 크기’이고 또한 ‘같은 크기’라는 것이다. 베니스 비엔날레의 국가관은 서구 강대국 중심이며 이로 인해 국가를 서열화하고 민족주의와 문화적 패권주의를 강화한다는 비판을 받아왔다. 그런데 박이소는 권력화된 국가관을 작고 똑같은 크기 그리고 하찮기 그지없는 모양새로 만들어 버렸고 이로써 국가관의 권위는 무력화되고 위계는 해체되었다. <베니스 비엔날레>는 실로 신랄한 미술 제도비판 작업이었던 것이다. 안규철의 90년대 대표작은 작업 초기부터 그의 주요 관심사였던 현실발언적 작업으로 <안경>(1991)과 <2/3 사회>(1991), <단결, 권력, 자유>(1992)이 그것이다. 대리석으로 만들어진 5개의 안경알이 나란히 연결된 <안경>은 쓸 수도 볼 수도 없는 그야말로 무용지물의 것이다. <2/3 사회>는 세 컬레의 정장용 구두가 서로 연결되어 나란히 줄을 이루고 있는 작품으로 온전히 신을 수도, 앞으로 걸어 나갈 수도 없다. 작품은 모든 것이 상호 관계 속에 얽혀 있어 개인을 통제하는 사회의 단면을 나타낸 것이다. 세 벌의 외투가 이어져있는 <단결, 권력, 자유> 역시 같은 의미를 지닌다. 이처럼 그의 작업은 사회에 대한 예리한 시선을 견지하고 사물을 통해 사회에 대한 비판을 드러낸다.

김범 역시 다양한 작품을 통해 모순된 현실을 냉소적으로 보여준다. 대표적인 것이 <교육된 사물들> 연작이다. <자신이 도구에 불과하다고 배우는 사물들>(2010), <정지용의 시를 배우는 돌>(2010), <자신이 새라고 배우는 돌> (2010), <바다가 없다고 배우는 배>(2010)는 사물에게 일련의 내용을 진지하게 교육하는 내용이다. 작품은 의인화된 사물이 일방적으로 교육을 강요받는 모습을 통해 교육이 지식뿐 아니라 세계관, 인간관, 사회관의 형성까지 영향을 끼친다는 사실을 상기시킨다. 그리고 이를 통해 독단적인 교육 현실과 그 안에서 오류가 섞인 지식을 가지고 진실과 다른 세계를 살아가는 개인의 모습을 시사하고 있다. 또 다른 작품 <풍경 #1> (1995), <파란 그림>(1995), <허수아비>(1995)는 서구 개념미술의 특징인 텍스트를 사용한 것이다. 서구 개념미술가들이 모더니즘의 순수 시각성에 대한 부정의 형식으로 언어를 사용하는데 반해 김범 작업에 있어 언어는 새로운 회화의 방식을 매개하는 형식으로써 기능한다. 즉 과거에는 화가가 직접 이미지를 완성했다면 그는 텍스트를 도구 삼아 관객의 심상을 통해 이미지를 완성하게 함으로써 관객을 작품 창작의 주체로 전환시키는 것이다. 이는 대상을 구체적인 형태로 이미지화한다는 점에서 회화에 있어 이미지의 형상화(imagery)와 상통하는 것으로 회화의 이미지 창작 역사에 대해 비판적 질문을 던지는 메타 회화 즉 ‘회화에 관한 회화’이다.

이처럼 이들의 작업은 서구 중심의 신식민주의 현실, 고정관념과 주입식 세뇌로 인한 획일

화된 사고 등 다양한 현실의 문제뿐 아니라 미술계 내부의 문제, 양쪽 모두에게 날선 질문을 던진다. 이는 앞선 세대가 중요시했던 이데올로기를 벗어난 새로운 현실비판의 방식이다. 엄격하게 절제되고 금욕적인 조형성을 추구하는 이들의 작품은 직접적인 발언이 아닌 오래 곱씹어야 하는 감상법을 요구함으로써 비판적 논의를 유도하고 담론을 생성한다. 특히 이들은 일상의 재료를 사용하여 일반적인 형식미와는 거리를 둔 작품을 제작함으로써 관람자의 인식과 판단을 교란시킨다. 동시에 관람객을 압도하지 않는 동시에 시각을 현혹시키지 않는 작품은 비판적 사고의 기능에 더욱 충실케 한다. 또한 간명하지만 날카롭게 허를 찌르는 유머의 방식을 통해 실소의 끝에서 불현듯 자기 성찰을 하게 한다. 이는 기존 세대가 추구한 무거운 거대 서사가 아닌 '진지한 가벼움'의 의미를 통해 새로운 세대의 가치를 드러내는 것이다. 티에리 드 뒤브(1944-)는 과거 미술가에게 중요한 덕목인 '재능'과 '창의성'을 대신하여 '태도(attitude)'라는 개념을 제시했다. 이는 작품을 미학적으로 제작하는 것이 아닌, 무언가를 구상하는 태도를 일컫는 것으로 드 뒤브는 이것을 개념미술로 이행하는 과정에서 중요하게 보았다. 유학을 마치고 돌아온 박이소와 안규철, 김범은 한국 미술계에 이전에는 존재하지 않았던 '태도'를 보이며 '생각'을 가능케 한 작업의 등장을 알렸다. 특히 작품은 의도된 허술한 형식으로 인해 상대적으로 시의성 있는 내용이 보다 비중 있게 다가오는데, 이것이 90년대 개념적 작업이 미술사조로서의 '개념미술'로 범주화된 주요한 이유라 할 수 있다.

90년대 한국 미술계에서 전개된 개념적 작업의 본질을 살피기 이해서는 당시 한국 사회와 미술계를 들여다볼 필요가 있다. 이에 본 논문은 '개념'에 대한 논의가 수면 위로 부상한 《박모》(1995) 연계 좌담에 주목했다. 이 좌담에서는 한국 미술계에 대두된 개념적 경향의 작업에 대한 첨예한 논의가 전개되었다. "최근 들어 개념적인 미술은 90년도 우리 미술의 은근한 대안으로 간주되기도 하지요."라는 엄혁의 발언이 지적하듯이 당시 이들에 주목한 것은 한국 미술계의 상황에서 그 이유를 찾을 수 있다. 이는 현실인식이 결여된 단색화의 형식주의적 미학과 더불어 민중미술의 정치적 이데올로기와 진부한 리얼리즘에 대한 답답함 그리고 이들에 의해 고착된 '형식/내용'의 이분법에 대한 비판을 통해 대안적인 미술을 찾고자 하는 요구가 맞물린 것이었다. 당시 좌담에는 '개념적', '지적', '철학적'이란 말이 등장하며 개념적 작업의 성격을 지배적으로 규정한다. 90년대에 한국 미술계에서 사용된 '개념'은 단색화가 지향한 '관념' 그리고 민중미술이 지향한 '이데올로기' 등 넓은 범주에서 인간의 이성 작용인 '사고(思考)'를 뜻했던 이전의 개념들과 구분되는 것으로 보다 '지적인 사고'의 의미에 가깝다.

90년대는 한국미술에 있어 지적인 것이 중요해지는 시기였다. 물론 이전에도 단색화로부터 민중미술에 이르기까지 자신들의 작업을 논리로 무장해왔으나 이 시기의 미술작업은 미술이론과 철학이 뒷받침되기 시작한다. 특히 90년대를 전후로 미술이론 관련 학과가 개설되었고 미술가들이 더 이상 작품 제작에만 경주하는 것이 아니라는 인식이 생겨남에 따라 미술사, 미학, 미술비평 등 미술이론 교육의 중요성이 대두되었다. 91년 한 조사에 따르면 작가들은 미술사나 미술이론에 대해 갈증이 있었고, 해외 미술잡지를 통해 서구의 이론을 접하고 있었다. 이에 미술대학 실기과 내에서 창작자 관점의 미술이론 교육이 이루어지며 실기 전공생들도 미술이론에 대한 지식을 갖추게 되었다. 한국 미술계에 미술이론 분야의 관심이 고조되며 90년

이후로 미술잡지에도 관련 기사가 급증했고, 다양한 미술이론 강좌가 개설되어 대중의 호응을 얻었다. 이처럼 지적인 것이 중요해진 동시에 지적인 것에 대한 이해가 가능해진 한국 미술계에서, 과거 미술작품이 지닌 미감을 벗어나 언어적 사고에 기반하여 소위 ‘지적 게임’을 하는 작업이 주목받게 된 것이다. 특히 박찬경은 작품 비평의 부재를 지적하며 작가들이 말을 하는 개념적 작업을 통해 인사동에 ‘말’을 가져오는 효과가 예상된다고 분석하는데 이는 지적인 미술에 대한 한국 미술계의 요구를 보여준다. 그러므로 이는 하나의 사조가 아닌 한국 사회의 특정한 맥락과 앞선 미술과의 변증법적 관계 속에서 형성된 구체적인 ‘현상’이라 할 수 있다.

이어 좌담 참가자들은 한목소리로 역사적·이론적 맥락에 대한 사유가 충분히 진행되지 않은 상황에서 무분별하게 오독되어 사용되고 있는 ‘개념미술’이란 용어를 반박한다. 서구 개념미술은 그린버그식 형식주의의 모더니즘이 추구한 예술의 자율성과 시각성, 작품의 창조주로서의 미술가의 권위 그리고 미술제도와 미술시장에 대한 비판의식으로부터 출발했다. 동시에 모더니즘의 완수이자 종결인 미니멀리즘으로부터 내적 방법론을 수립했다. 사물과 거의 구별되지 않았던 미니멀리즘은 작품 제작에 있어 작가의 숙련도나 형식적인 측면이 급진적으로 제거되어 나갔고 결국 저자성과 물질성을 제거하고 ‘비물질화’, ‘언어적 환원’ 등을 중요한 속성으로 삼은 개념미술로 진화한 것이다. 하지만 한국의 대표적인 개념적 작업은 박찬경이 언급한 ‘설계도적 정교함’을 바탕으로 한 형식적 특징이 두드러진다. 박찬경은 개념적 작업이 서구의 개념미술과 혼동되어서는 안되며 ‘생각이 들어 있는 미술’이라는 의미로 넓게 사용되거나 혹은 ‘미술방법적인 면’으로 사용할 수 있다고 진단했다. 여기서 미술방법적인 면이란 ‘언어와 개념에 의한 사고와 재료와 형태라는 양자의 관계가 함께 작업 과정을 구성하는 미술’의 의미이다. 박이소 역시 자신의 작업에 있어 생각과 재료, 형식과 내용의 관계는 분리된 것이 아니라 서로 녹아있는 구조라고 밝힘으로써 서구 개념미술과 차이점을 분명히 했다.

한국의 개념적 작업은 작품의 창조자로서의 미술가의 존재를 거부하고 나아가 작품의 물리적 실체를 제거하고자 했던 서구 개념미술과는 다르다. 박이소의 설치드로잉과 작가노트의 드로잉을 보면 작가의 세심한 개입이 있으며 완성된 결과물이 중요했음을 알 수 있다. 특히 <베니스 비엔날레>의 아카이브 중에 눈에 띄는 것이 작품의 위치를 계획한 6점의 건축 도면이다. 작품은 사실 앞마당 어디에 놓아도 크게 다를 것 같지 않은 영성한 모양새이나 박이소는 한국관 주변에 위치한 일본관과 독일관 그리고 나무들의 위치까지 고려해서 작품이 설치될 위치를 결정했다. 이로부터 완성된 작품뿐 아니라 그것이 점유하는 물리적 공간 역시 매우 중요했음을 알 수 있다. 안규철의 작품 <안경>, <2/3 사회 II>, <단결, 권력, 자유>는 개념미술의 레디메이드와 접점을 지닌다. 하지만 작품 속 안경, 구두, 외투는 그가 직접 제작한 것으로 작가의 손에 의해 기능이 제거된 사물이다. 이처럼 그의 작업은 무엇을 제작하는 방식을 배우고 경험하는 과정을 거치는 장인의 태도가 큰 비중을 차지하는데, 이렇게 완성된 ‘수공적’ 기성품은 반미학의 전략이었던 뒤샹의 레디메이드와 달리 다양한 비판적 함의를 열어 놓는 역할을 한다. 김범은 대상에 대한 인식과 실제와의 관계를 탐구하는 그의 작품에 있어 ‘실재성(actuality)’를 강조한다. 회화를 비롯하여 드로잉, 조각, 설치, 책, 미디어 등을 사용하는 김범 작업의 다매체적 특징은 작품에 있어 적합한 물리적 몸체를 찾고자 하는 작가의 실천적 행위

이다. 한편 그는 개념미술을 연상시키는 텍스트 작업에서 솔 르윗(1928-2007)이나 로렌스 워너(1942-2021) 등과 달리 직접 쓴 어설픈 손글씨로 작품을 제작했다. 그중 특히 <허수아비>(1995)는 곡물을 한 알 한 알 붙여서 텍스트를 형상화한 것으로 수공적 특징이 드러난다.

이처럼 90년대 개념적 작업은 서구 개념미술이 주요 쟁점으로 삼은 ‘작품의 물리적 구체성’과 ‘유일무이성’ 그리고 ‘저자성’을 중시하고 있다. 서구 개념미술이 누가 제작하는 것인지 중요하지 않았던 것과 달리 이들의 작업은 박이소와 안규철, 김범이 ‘직접’ 제작한 작품이라는 특정성을 획득한 것이다. 이들은 또한 공통적으로 ‘사물’을 중요하게 언급하는데 이들 작품에 있어 사물은 내용과 불가분의 관계이다. 박이소는 좌담에서 하나의 사물에서부터 생각이 출발하는 경우가 있다고 언급하며 일상의 사물이 표현을 위해서 도구로 쓰인다고 볼 수 없다고 밝혔다. 안규철의 90년대 초 작업은 사물을 재료로 한 ‘오브제 조각’으로 이를 통해 본래의 기능을 상실하고 새로운 의미를 생성하는 사물을 제안한 것으로 이를 통해 보다 보편적인 이야기를 하고자 한다. 그의 작업에 대한 ‘언어 같은 사물, 사물 같은 언어’이라는 평은 언어적 사고와 물리적인 실체가 공존하는 안규철 작업의 특징을 보여준다. 김범은 물질적인 측면에 집착하며 작품이 특정 장소에 설치되면 이미 특별한 의미를 획득하여 ‘유일무이한 사물’이 된다고 말한다. 이처럼 구체적인 실재가 중요한 한국의 개념적 작업은 매체를 중심으로 하는 물질적 측면을 견지하는 동시에 작가의 중요성 역시 놓지 않았고 이로써 로잘린드 크라우스(1941-)가 말한 ‘포스트 미디어의 괴물적 신화’ 즉 매체(medium)의 중요성을 부정한 서구 개념미술의 미학적 무의미함을 비껴간다. 이것이 바로 작품의 아이디어를 강조하며 비물질화의 극단으로 치달았던 서구 개념미술과 개념적 작업의 가장 큰 차별점이라 하겠다.

넓은 범주에서 보면 60년대 말 서구 개념미술의 등장은 미술계뿐 아니라 미국 사회와 긴밀한 관계를 가진다. 서구 개념미술에 대한 최근의 연구는 또 다른 분석의 틀을 통해 새로운 특징을 제시했다. 이들 연구는 냉전의 영향으로 과학 산업 및 국가의 관계가 더욱 강화됨에 따라 군산복합체와 우주산업의 발전, 정보이론과 시스템이론의 발달, 통계적 지식을 활용한 관리의 증가 등이 맞물려 커다란 사회 변화가 도래했고 이에 반응하여 개념미술이 전개되었다고 본다. 이로써 서구 개념미술에 있어 ‘(가치중립적인) 정보’의 의미가 중요한 가치로 대두되고 이에 따라 한국의 개념적 작업과의 차별점이 더욱 분명해진다. 박이소, 안규철, 김범의 작업은 그들이 인식한 현실에 대한 작가의 주관적인 시선이 중요하기 때문이다. 이처럼 한국의 개념적 작업은 서구 미술과 부분적으로는 접점이 있으나 발생의 계기와 전개 상황이 전혀 다른 별개의 것으로 한국미술의 특수한 맥락과 다양한 역학 관계 속에서 살펴야만 보다 정확한 이해가 가능하다. 이들의 작업은 일반적으로 미술작품에 기대하는 형식적인 미와 시각적인 쾌를 벗어나 있으나 이는 작품의 형식을 도외시하고 내용만을 추구한 것이 아니라 과거 주류의 미술이 정의한 형식미가 아닌 ‘또 다른 형식’을 스스로 규정한 것이다. 이처럼 이들의 작업은 서구 미술의 참조로는 온전히 규명할 수 없으며 따라서 형식에 개념을 더해 미술의 범위를 확장한 새로운 미술 즉 ‘한국의 개념적 작업’으로 위치시키는 것이 마땅하다 하겠다. ‘개념’이란 단선적인 틀에서 벗어날 때 비로소 ‘개념’과 ‘형식’이 공존하는 이들 작업을 다층적으로 보는 일이 가능할 것이다. 그리고 이는 궁극적으로 한국미술을 더욱 풍부하게 하는 일이기도 하다.

## 페미니스트 그룹 '30캐럿'의 전시(1993-2000) 연구

고경옥 (홍익대학교)

- I. 들어가며: 왜 '30캐럿'은 한국 현대미술사에서 지워졌는가?
- II. 30캐럿의 《30캐럿전》(1993-2000)
  - 1) 그룹의 결성과정과 전반기 활동
  - 2) 《30캐럿전》 후반부 전시
- III. 페미니즘 미술로서의 역설, 그 가능성과 불가능성
- IV. 나가며

한국의 1990년대는 문화적 르네상스이자 변혁기로서 정치·경제·사회·문화 전반에 걸쳐 활발한 움직임이 나타난다. 특히 시각예술에서는 1990년대 중반에 접어들면서 글로벌 미술과의 시차를 두지 않은 채 동시대 미술로 편입되는 등 다채로운 결실을 맺게 된다. 페미니즘 미술에 대한 논의 역시 미술이론가들과 창작자들에게 새로운 방법론으로 수용되며, 연구와 창작 모두 다양한 양상을 띠게 된다. 페미니즘 미술에 관한 이론적 논의와 함께 예술실천으로서의 개인 창작은 물론이고, 그룹 활동과 더불어 페미니즘 미술을 표방한 전시회가 여러차례 개최되면서 1980년대와는 다른 국면으로 전개된다. 한편 1980년대에 페미니즘 미술의 구심체로서 여성운동과 연대하며 역동적으로 활동하던 여성미술연구회는 1990년대에 들어서 그 운동성과 구심력을 상실하고, 1994년의 제8회 《여성과 현실》 전시를 끝으로 해체하게 된다.

1990년대에는 시기적으로 여성미술연구회의 후반기 활동과 겹쳐지는 또 다른 페미니스트 그룹 30캐럿의 활동이 두드러진다. 그러나 30캐럿은 그간 한국 현대미술사에서는 물론이고, 페미니즘 미술을 논할 때에도 거의 다뤄지지 않았다. 본 연구는 1993년부터 2000년까지 8년간 꾸준히 7회의 연례 전시를 열었던 30캐럿의 활동 전반을 자세하게 살펴보고, 1990년대 페미니즘 미술의 역동성과 다양성을 확인하고자 한다. 무엇보다도 그간 1990년대 페미니즘 미술에서 이들이 누락된 원인과 그 배경을 함께 논의하면서 30캐럿에 대해 상세하게 연구하고자 한다. 이때 30캐럿의 활동에 관한 미공개 아카이브를 비롯해, 작가 인터뷰를 기반으로 이들의 활동을 보다 입체적으로 바라보고자 한다.

먼저 30캐럿 그룹의 결성과정과 연례전 《30캐럿전》(1993-2000)을 상세하게 살펴보자. 30캐럿은 주제전과 스터디를 골자로 1993년 4월 녹색갤러리(1993.4.1.-4.14)와 갤러리아미술관(1993.4.2.-4.14) 두 곳에서의 첫 전시회를 개최하며 미술계에 대두한다. 이러한 30캐럿은 1980년대 메타박스(Meta-Vox)의 멤버로 활동했던 하민수의 제안으로 시작되었는데, 전시를 위한 사전 준비로 1년 전인 1993년 2월부터 본격적인 모임을 시작한 걸로 보인다. 1990년대 당시 대학을 졸업하고 작가로 입문한 여성이 마주한 현실적인 고민이었던, 결혼, 육아, 살림, 유급 근로자로서의 노동, 그리고 작업 활동의 지속성에 대한 문제를 함께 고민하고자 홍익대

학교 서양화과 선후배였던 하민수, 염주경, 김미경, 하상림을 중심으로 10명의 여성작가가 모여 결성되었다. 이때 그룹 멤버들이 각각 번갈아가며 리더 역할을 하는 가운데, 멤버 영입과 대외적인 활동은 김미경이 맡고, 염주경은 꾸준히 모임을 기록하며 그룹의 아카이브를 담당하는 등 지속적인 모임을 위한 시스템을 만들었다. 이들은 또한 상하 수직적인 위계 대신 수평적 관계를 지향하고, 각각의 역할을 분담해가면서 그룹 활동의 역동성을 더해갔다. ‘30캐럿(30 Carats)’이라는 그룹명은 여러 멤버의 제안 끝에 안미영이 밀튼 카츨라스(Milton Katselas)의 영화 <40캐럿(40 Carats)>(1973)에서 영감을 받아 지은 것으로 결정되었다고 한다. 그룹명에서 유추할 수 있듯이 이들의 활동은 당시 30대였던 여성작가들이 설 자리가 마땅하지 않았던 1990년대 미술현장에서의 생존을 위해 스스로 마련한 자구책이기도 했다.

이러한 결성동기를 지닌 30캐럿은 초기 활동부터 1980년대 여성운동과 결을 함께하는 강력한 행동주의 경향성을 지향했던 여성미술연구회와의 차별화를 시도한다. 이를 위해 전략적인 컨셉으로 본질주의, 분리주의 페미니즘을 선택한 것으로 보인다. 또한 이들은 젠더문제 이외에도 환경과 사회문제에 대한 관심을 표명하기도 했는데, 소그룹 활동이자 페미니스트 그룹으로서 30캐럿이 지향하고자 한 구체적인 내용은 이들의 7회에 걸쳐 진행했던 연례전 《30캐럿전》을 통해 확인할 수 있다.

먼저 30캐럿의 전반기 활동이라고 할 수 있는 1993년부터 1994년까지 제1-3회 《30캐럿전》의 부제는 각각 “30캐럿전(부제없음, 1회, 1993)”, “남성실재-흔들리는 고전주의(2회, 1993)”, “뿌리찾기(3회, 1994)”였다. 이러한 연례전에는 다음과 같은 작품이 출품되었다. 첫 전시에서 박지숙은 퀴팅 방식으로 여성의 자궁과 질, 그리고 동양의 음양을 상징하는 기호를 연상시키는 하트 모양의 반입체 설치물인 <양성적 존재(Androgyne)>(1993)를, 최은경은 여성 정체성에 대한 자의식을 드러낸 <생명현상-그 “잡일을 위한”>(1993) 등의 작품을 전시했다. 2회 전시에는 여성이 폭력적인 결혼을 맞게 되는 고대 그리스·로마 신화를 비롯해 여러 남성 신화를 비판한 이현미의 <결혼>(1993), 남성이데올로기를 풍자한 하민수의 <나는 왕이로소이다. 나는 XY로소이다>(1993), 임미령의 <날개접은 우리아빠> 등이 출품되었다. 3회 전시에서 김미경은 우리나라의 난생설화에서 착안해 모계사회의 전통과 여성의 실제 난자를 은유해 거대한 <알>(1994)을 선보였다. 또한 하민수는 모계사회를 상상하며 <金氏가 李氏를 낳고, 李氏가 河氏를 낳고, 河氏가 申氏를 낳고>(1994)를, 염주경은 남성중심의 족보에서 배제된 여성의 역사를 무속(巫俗)에서 착안해 희생자이자 치유자라는 맥락에서 <무제>(1994)라는 흰색의 기다란 천을 설치했다. 박지숙도 작가 개인의 추억이 담긴 천을 활용해 거대한 조각보를 만들어 설치하는 작품 <나날의 단편>(1994)을 선보였다. 이처럼 1-3회 전시에는 모성이나 자기체험으로서의 여성성, 여성의 자아 발견, 성역할 갈등의 문제, 퀴어(queer), 남성 이데올로기에 대한 비판, 여성의 시선으로 바라본 한국 전통, 족보와 무속의 재해석 등 젠더담론에 기반한 작품이 출품되었다.

중반기로 접어든 30캐럿의 1995년 제4회 전시부터는 당시 한국사회에 불거진 여러 사건과 사고를 기반으로 사회문제와 병리 현상을 폭넓게 비판적으로 바라보고, 더불어 환경문제를 탐구하여 “인공호흡(4회, 1995)”, “인공호흡2-숲·물·땅을 생각하는 전시(5회, 1996)”를 부제로

삼았다. 전시장에는 병실을 컴퓨터 영상 설치로 재현한 최은경의 <If, you!>(1995), 종이 신문으로 머리없는 인간 형상을 만든 염주경의 <육망인간>(1995), 그리고 하상림의 <부어라! 부어라! 백색을 위하여>(1996) 등의 설치작품이 전시되었다. 이처럼 4-5회 전시에는 사회적 재난이나 환경과 생태 이슈를 중심으로 1990년대 한국사회를 비판적으로 바라보는 작품이 주를 이루었다. 이러한 30개럿의 멤버들은 전통 회화는 물론이고, 이미지의 복제, 오브제를 활용한 설치, 미디어 아트 등 다양한 형식의 작품을 선보였는데, 여기에는 1990년대 초·중반 탈매체 탈장르서의 매체 변주가 성행했던 한국 미술의 흐름과 흔적을 찾을 수 있다.

30개럿은 이후 그룹의 후반기 활동에 접어들어서면 “결혼-이상궤도에 관한 탐구(6회, 1998)”, “중간(7회, 2000)”라는 제목으로 전시를 진행하는데, 이를 통해 30개럿이 다시 젠더 담론을 전시의 주제로 삼았음을 확인할 수 있다. 6회 전시의 구체적인 작품으로 하민수는 밀레(Jean-François Millet)의 <만종(Angelus)>(1857-1859)을 패러디해 이상적 부부 이미지 이면에 내재한 갈등을 <만종 대 만종(晚鐘 對 晚鐘)>(1998)으로 표현했다. 임미령 역시 집이라는 사적 공간에서 마주하게 되는 일상적 사물을 부분적으로 그려 넣으며 결혼이 지닌 환상을 비튼 <결혼의 환상>(1998)을 출품했고, 최은경은 <못다한 이야기>(1998)을 통해 관객의 반응에 따라 상호작용하는 인터랙티브 미디어 설치작품을 선보였다. 30개럿은 2000년 7회 전시를 끝으로 해체되게 된다. 이들의 마지막 전시는 그간의 30개럿 활동을 정리하고 마무리하는 의미로서 9월 2일부터 26일까지 약 한달간 덕원갤러리에서 진행되었다. 전시서문은 《'99여성미술제: 팔위들의 행진》(1999) 큐레이터로 활동했었던 오혜주가 맡았다. 그리고 전시의 결과물인 전시도록은 7회의 신작을 비롯해, 각 멤버들이 그동안 전시에 출품한 여러 작품을 정리하여 아카이브북 형식으로 제작되었다.

한편, 30개럿은 앞서 살펴본 바와 같이 매 회의 전시를 주제전으로 진행했고, 이를 위한 사전 리서치로서 철학, 사회학, 여성학, 미술사를 중심으로 영화·연극·문학 등 다방면의 문화예술에 관한 연구 등의 방대한 스터디를 진행했다. 여기에는 『제2의 성』(시몬 드 보부아르), 『성의 변증법』(술라미스 하이어스톤), 『여성의 지위』(줄리엣 미첼), 『3기니』(버지니아 울프) 등과 같은 국내에 앞서 번역된 여성학 고전은 물론이고, 『쉬르 섹슈얼리티』(휘트니 채드윅)처럼 당시 막 번역되기 시작한 페미니즘 미술에 관한 단행본, 그리고 『가나아트』, 『월간미술』, 『미술세계』와 같은 미술전문지에서 특집으로 다룬 페미니즘 이론과 미술에 관한 글들이 대거 포함되어 있다. 또한 1980-90년대 여성운동의 단체로 활발하게 문화활동을 펼쳤던 또하나의문화에서 발간한 무크지 『또 하나의 문화』(또하나의문화, 제1-9호)도 이들이 중요하게 다뤘던 스터디 자료들이다. 이러한 내용은 염주경이 작성한 ‘그룹활동일지’에 상세하게 기록되어 있다. 각 회차별 전시에 출품된 작품뿐만 아니라, 이들이 함께 연구한 스터디 목록을 함께 살펴봄으로써 각 연례전의 주제의식과 당대 한국사회의 페미니즘 쟁점, 서구 페미니즘 미술의 유입과 확산의 영향, 그리고 페미니즘 미술의 지형도 등을 함께 파악할 수 있다.

마지막으로 그룹 30개럿의 결성동기와 전개과정, 그리고 연례 주제전 《30개럿전》(1993-2000)에 관한 세부적인 분석을 기반으로 30개럿이 페미니스트로서의 정체성이 확연히 드러남에도 불구하고, 1990년대 페미니즘 미술을 논의할 때 이들이 한국 미술사에서 그간 조

망되지 못했던 이유를 밝히고자 한다. 동시에 30캐럿 그룹 활동의 의의와 한계 등을 살피며, 페미니즘 미술로서의 가능성과 불가능성을 타진하고자 한다.

구체적인 내용으로 먼저 30캐럿이 진행한 방대한 스터디 자료를 통해 이들 정체성에 대해 확인하며 페미니스트로서의 어떠한 정체성을 고수하고자 했는지 살펴볼 수 있다. 이때 앞서 언급했듯이 30캐럿이 정치적 미술로서 프로파간다적 성격을 지녔던 여성미술연구회와의 차별화를 두며, 본질주의적 페미니즘을 다루면서 온건한 스텐스를 취했던 점을 주목해 볼 수 있다. 이러한 30캐럿의 활동은 완전하게 겹쳐지지는 않지만, 성차를 인정하고 여성성을 규명하고자 했던 서구의 1960-70년대 미리엄 샤피로(Miriam Schapiro), 주디 시카고(Miriam Schapiro), 루시 리파드(Lucy Lippard)와 같은 페미니스트 활동과 견주어 볼 수 있다. 그러나 한편으로는 이들이 강력한 행동주의적인 노선을 택하지 않았던 점이 파급력을 약화하고, 당시 페미니즘 미술로서 논의되는데 불충분한 것으로 작용했음을 알 수 있다. 또한, 내부적인 다른 요인으로서 30캐럿의 멤버들마다 페미니즘을 이해하는 온도차가 달랐고, 페미니스트로 각성·성장·진행 중이었던 것도 이들 활동의 역동성에 저해요인이었다고 볼 수 있다. 한편, 30캐럿 활동에서 외부와의 여러 교류에도 불구하고 무산된 전시 및 여성사 관련 출판 기획 등의 흔적을 통해, 이들이 보다 역동적인 활동으로 가시화되지 못한 한계성을 읽어낼 수 있다.

외부적인 요인으로서 30캐럿의 활동에 대한 당대 비평가들의 평가를 살펴보고, 이를 현재적 관점에서 재독해 할 수 있다. 당시 이들에 관한 비평으로는 전시서문과 상당수의 미술전문지와 일간지의 보도내용이 있다. 1993년의 1·2회에는 강성원이 각각 「‘여성미술’이라는 개념의 콤플렉스», 「남녀관계의 올바른 상이란 과연 무엇인가?」라는 제목의 전시서문을 작성했다. 그리고 3회 전시에는 이종송이 「반쪽의 미학, 그 달힌 풍경을 뛰어넘어: 두 번째 ‘30캐러트’전에 부처」를 김홍희는 「10인의 여성작가가 탐색하는 한국성, ‘뿌리찾기」라는 글을 작성했다. 또한 4·5회에는 각각 서성록과 소설가 위기철이 30캐럿의 활동을 환경문제 차원에서 논했다. 마지막 전시는 오혜주가 「중간 그곳에 서있는 우리들」라는 서문으로 이들의 활동을 정리했다. 이러한 전시서문에는 30캐럿의 활동에 관한 페미니스트적 비평이 주를 이루었고, 미술전문지와 일간지 등에 실린 보도기사에서도 상세하게 이들의 활동을 소개하는 것은 물론이고, 페미니스트라고 분명히 명명하고 있다.

그러나 당시 강성원의 비평처럼 30캐럿이 페미니스트 그룹으로서 불충분하다는 관점도 있었고, 김홍희는 이들의 활동에서 홍익대 출신의 학연으로 이루어진 점을 한계성으로 보았다. 1990년대 서구 페미니즘 미술 도입과 수용기였던 당대에는 이론가들 마다의 페미니즘을 이해하는 차이가 있었고, ‘페미니즘 미술/여성미술/여성주의 미술’이라는 용어가 혼재된 채 서로 다르게 사용하기도 했다. 이러한 페미니즘 미술에 관한 이해의 차이와 상이한 관점에서 비롯된 초기 비평이 30캐럿을 페미니즘 미술에서 누락시킨 요소라 볼 수 있다. 또한 30캐럿은 1990년대 페미니즘 미술 연구의 주도권을 잡고 있었던 김홍희에 의해 상대적으로 중요하게 다뤄지지 않았다. 이러한 김홍희의 관점과 시각이 이후의 연구자들에게도 지속·반복적으로 재생산됨으로써 1990년대 페미니즘 미술을 논할 때 30캐럿이 누락된 요인으로 작용하지 않았나 싶다. 이러한 시대적 정황 속에서 30캐럿이 당시에는 페미니즘 미술로 논의됨에는 불충분한

요소가 있었으나, 페미니즘의 복수성, 즉 '다성성'의 페미니즘으로 현재에 30캐럿을 다시 바라본다면 페미니즘 미술로서 충분하다. 이러한 해석은 1990년대 페미니즘 미술의 지형도를 보다 입체적인 것으로 확장할 수 있는 가능성을 제공하기도 한다. 무엇보다 30캐럿 멤버들이 화단 내 권력을 잡지 못한 까닭에 이들에 대한 이후의 평가와 조명이 부재할 수 있다는 점을 비판적으로 볼 수 있는데, 이를 근거로 미술사 안에 내재한 남근주의적 권력의 문제를 제기할 수 있다.

본 연구는 한국 현대미술사에서 거의 언급되지 않았던 30캐럿에 관한 것으로서 미공개 아카이브와 작가 인터뷰를 통해 역사에서 지워진 목소리를 담고자 했다. 또한, 30캐럿에 관해 페미니즘 미술로서의 의의와 미술사에서 누락된 이유 등을 외부적 요인과 내부적 요인으로 나누어 상세하게 고찰했다. 한국 현대미술사에서 그룹 30캐럿에 관한 본 연구는 페미니스트 역사 인식론에 근거해, 소외·배제·누락된 역사의 복기로서 그 의의가 있다. 무엇보다도 이러한 연구는 한국 페미니즘 미술에 대한 1990년대의 편향된 이해에서 벗어나 보다 입체적인 관점으로 그 시대를 바라볼 수 있는 계기가 될 것이며, 한국미술의 연구 공백을 메우는 동시에 후속 연구를 위한 선행연구 자료로서 그 의의를 지닌다.

## 카라 워커(Kara Walker) 작품에 나타난 '말할 수 없는' 것의 시각화

김민아 (이화여자대학교)

- I. 서언
- II. 흑인 미술가의 세대갈등
- III. '말할 수 없는' 것의 시각화
  - 1. 노예의 서사
  - 2. 스트레오타입의 의미화
- IV. 소결

카라 워커(Kara Walker, 1969~)는 1990년대 미국 미술계와 국제 미술계에 등장하면서부터 많은 논쟁과 비평, 학술적 연구를 생산했다. 차마 '말할 수 없는' 끔찍한 폭력의 악몽이나 개인적 성적 판타지를 시각화한 검정 실루엣을 하얀 벽에 접착시킨 작품은 지금까지 우리가 이해해 왔던 남부농장 시절의 삶에 대한 상투적 생각과 정형(스트레오타입)을 공격한다. 실루엣으로 표현된 과거 노예시절 흑인 스트레오타입의 등장인물들은 식인 포즈를 취하고, 피를 흘리거나, 배설, 강간, 구강성교, 동성애 등 성적으로 왜곡되고 폭력적, 본능적으로 묘사된다. 다수의 워커 작업은 트라우마(trauma)적 대치로 흑인과 백인, 노예와 주인, 존재와 비존재, 죽음과 삶, 관음증 있는 사람과 그 대상의 사이로 우리를 이끌고 인종에 대한 조건반응을 재평가하는 시도를 하며 관람객을 불안정하게 만든다. 이에 본 연구는 워커가 관중들에게 형언하기 어려운 것들을 보게 하기 위해 어떻게 과거의 시각자료나 텍스트에 치명적으로 잠재되어 있는 인종적 아이콘을 사용하는지 고찰하고 미술사적 담론 안에서 워커의 위치를 보고자 한다.

워커의 작업에는 세 가지의 수치심이 없다. 그녀는 이미지에서 노예를 둘러싼 역사적 수치심과 스트레오타입에 관한 사회적 수치심, 그리고 성적이고 배설적 기능에 관계된 육체적 수치심을 배제하였다. 워커는 노골적으로 에로틱하고 수치심 없는 자신의 작품 앞에서 모더니즘의 시각을 당연하게 믿어왔던 관객들이 조금은 부끄러움과 수치심을 느끼기 바란다고 언급한다. 모더니즘적 시각을 비판하기 위해 워커가 사용한 흑인 스트레오타입은 흑인 커뮤니티 내에서는 민스트럴쇼(minstrel show)라 비난 받는다. 그러나 워커 스스로는 얼굴을 검게 칠하고 분장한 민스트럴 장면에서 영감 받아 실루엣 작업에 착안하였음을 밝히며, 흑인을 경멸하는 이미지나, 흑인적 장식소품과 마주해도 그것들은 자신을 압도하는 아무런 힘이 없고 오히려 미국이라는 나라에서 흑인이 겪어온 사회적 조작을 재현하는 캐릭터를 통제하면서 예술가가 된다는 것은 자신을 흑인 이미지에 대한 통제자 혹은 꼭두각시인형극에 통달하는 자리에 있게 한다고 강조한다.

1997년 워커가 맥아더 재단(Mac Arthur Foundation)의 기금을 수여했을 때 1960년대와 1970년대 일어난 흑인 예술 운동(Black Art Movement)의 주축이었던 흑인 작가 하워드나 핀델

(Howardena Pindell, 1943~)과 베티 사르(Betye Saar, 1923~), 페이스 링골드(Faith Ringgold, 1930~) 등은 워커의 기금 수여를 철회하기위한 편지쓰기 캠페인을 벌였다. 핀델은 워커가 흑인의 정형에 반대하는 것이 아니라 오히려 흑인을 모욕하고 조롱하는 정형을 강조함으로써 흑인에 대한 부당한 스테레오타입을 근절시키고 과거 인간의 존엄성이 말살된 흑인의 모습을 극복하기 위해 지금까지 지적으로 영성적으로 노력해온 흑인의 성취와 기억을 훼손하고 모독했다고 워커를 비난했다. 핀델은 이와 같은 워커의 작업은 흑인이 투쟁해온 인종적 신성함에 대한 폭력일 뿐만 아니라 흑인 역사 자체에 대한 위반이라 보았다. 또한 이들은 미술계와 제도권 내에서 어떤 예술가가 커뮤니티를 재현하는 것에 대한 “허락”의 결정권을 누가 갖고 있는지 권력과 힘의 균형에 대하여 논쟁을 제기하였다. 흑인 예술가가 심각하게 저평가 되는 미술계에서 왜 워커만이 많은 백인 비평가, 백인 큐레이터, 미술관의 후원과 지지를 받고 갑자기 유명해지고 성장할 수 있는지. 그리고 왜 흑인 미술계의 많은 사람들이 워커의 흑인 이미지에 반대 함에도 불구하고 흑인의 경험을 대표하는 작가로 워커를 국제무대에 상정할 수 있는지 문제제기하며 백인 중심의 미술관과 큐레이터들이 이름만 미국 흑인뿐인 워커를 앞세워 홍보함으로써 미술계 바깥 세상에 공식적으로 자신들의 유연함과 자유주의를 보여주고 진보적으로 포장하는 은밀한 인종주의 방식을 취한다고 비판한다.

한편 많은 사람들은 핀델과 사르의 워커에 대한 비평을 세대 간의 이슈로 생각했다. 특히 그 중에서도 흑인 문화사학자인 헨리 게이트(Henry Louis Gates Jr., 1950~)는 “시각적으로 문맹한 자만이 포스트모던 비평을 현실적인 묘사로 오해할 수 있다”고 비평했고, 2002년 상파울로 비엔날레에 워커를 미국 대표 작가로 선정한 로버트 홉스(Rober Hobbs, 1946~) 박사는 “사르나 핀델 같이 60년대 활동한 흑인 작가들은 사회적 변화를 이끄는데 자신들이 무능하고 부정적 힘을 양산한다는 사실을 인정하는 대신 인종의 위상을 올려주는 정형화에 권한을 부여하고 마치 예술이 군에 입대하는 군인처럼 봉사하기를 원한다.”고 핀델과 사르를 비판했다.

워커는 포스트 블랙(Post Black) 세대의 흑인 작가이다. “X와 Y 세대”인 포스트 블랙은 자신의 부모세대라 할 수 있는 1960년대와 1970년대 흑인 예술운동의 미술가들이 형성한 예술적 담론과는 대체로 반대의 길에 서있다. 이들은 백인 인종주의자들이 흑인을 공격할 때 쓰는 흑인에 대한 부정적 스테레오타입을 직접적으로 작품에 사용하고 흑인을 경멸하는 이미지를 미화하거나 영구화시키지 않는다. 차라리 이들은 악랄한 삼보(Sambo), 쿤(coon), 마미(mammy), 지가부(jigaboo)같은 기괴스럽고 부정적 흑인 재현에 드러나는 인종차별적 충동을 비판한다. 포스트 블랙은 흑인의 지지와 동의를 희생하고 자신의 예술적 자유와 독립성을 쫓으며 관습에 도전한다. 이들이 추구한 것은 인종차별주의적이고 품위를 떨어뜨리며 흑인을 비하하는 특정 이미지를 이용하여 전통적 흑인의 재현으로부터 자유로워지는 것이다. 이들은 흑인성의 형식에 반대하는 부정적 이미지를 예술 안에 받아들이고 정치와 예술을 점차적으로 분리한다. 포스트 블랙인 워커는 부정적 흑인 이미지를 의미화 하는 아방가르드적 전통을 따르고 흑인 스테레오타입을 전복시킨다.

광대한 트라우마(trauma)와 미국 역사상 가장 죄책감을 느끼는 흑인노예의 이야기가 결합했을 때 워커의 작품은 거대한 심리적 프로젝트가 된다. 워커의 작업은 흑인의 서사와 관련되

어 있지만 앞선 노예 세대는 절대로 이야기 하지 않았던, 차마 ‘말할 수 없는’ 것 들에 대한 서사이다. ‘말할 수 없는’은 트라우마의 지점으로 이해되어야 한다. 문학사학자 캐시 카루스(Cathy Caruth, 1955~)에 의하면 이는 “주인이 찾지 않는 경험(unclaimed experience)”으로 노예제는 미국 인종의 역사 영역에서 흑인과 백인 모두에게 말할 수 없는 지점으로 남아있다. 워커는 끔찍한 육체적, 정신적, 성적 학대로 인해 ‘말할 수 없는 것’으로 남아있는 부분을 드로잉과 실루엣 작업을 통해 파헤치고 노예제라는 아픈 과거를 직접적으로 서술 하면서 관객들을 부정적인 역사 이미지가 주는 정신적 탄압 앞에 직면하게 만든다.

워커의 실루엣은 윤곽 이미지로 인종과 타자성(otherness)을 드러낸다. 내부는 텅 비어 있으면서 외부는 표현적인 라인의 형식을 이용하여 백인 우월주의를 보여주는 인종적 아이콘을 조작하고 재형성한다. 하얀 여백의 공간과 무표정한 검정 실루엣은 관람객과의 상호 작용이 일어나는 공간으로 인종적이고 문화적 특수함에 대해 관람객이 우선권을 갖고 해석하고 참여하게 한다. 또한 적극적인 관람자에 의해 의미 이동이 가능하고 청중의 해석적 수고를 요구한다. 워커 작품의 관람자들은 은유적으로 그리고 감정적으로 자신의 인종적, 성적 선입견, 열등감, 우월감, 열망, 집착(페티시)을 지닌채 흑인의 삶에 대해 백인이 절대적 권력을 갖던 노예 시절로 이동된다. 워커의 실루엣 대표작이라 할 수 있는 <엥클 톰의 종말과 천국에서 에바의 알레고리적 작품 The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven>(이하 <엥클 톰의 종말>로 표기), <사라져간: 어린 흑인 여성의 그늘진 허벅지 사이와 그녀의 심장 사이에서 발생한 남북전쟁의 역사적 로맨스 Gone: An Historical Romance of a Civil War as it Occurred b'tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart>(이하 <사라져간>으로 표기)은 남북전쟁 이전의 악몽 같은 농장 생활을 다뤘다. 이 검정 실루엣들은 남북전쟁 전 로맨스로 비정상적으로 봉합된 신화이자 기억이고 경험이다. 컷아웃(Cut Out)의 특징상 안에 담긴 내용이 직접적으로 한 번에 드러나지 않는다. 그래서 관람객들은 워커의 작품 앞에서 당황하고 허둥거린다. 처음에는 자신들의 어린 시절을 떠올리는 향수의 감정을 느낄 것이고 행복해 보이는 흑인 여자아이가 군인의 다리 사이에서 도망치는 것을 알게 된다. 관객은 파노라마 형식의 실물크기로 제작된 실루엣 작품 앞에 섰을 때 유명 같은 그림자와 언캐니한 대립을 경험하며 이는 카를 융(Carl Jung, 1875~1961)의 그림자가 집단 기억의 원형이라는 말을 떠올리게 한다. 검은 그림자는 우리의 숨은 본성을 보여주는 정신, 아니마이며 일반적으로 겉으로 드러나는 기질과는 정반대된다.

초기작부터 문학을 참조했던 워커에게 흑인 노예의 서사는 자연스러운 일이었다. 미술계에서 강간당한 여성에 대한 묘사가 등장하기 시작한 시점은 1990년대에 이르면서이다. 이는 흑인 문학에서 노예의 서사가 르네상스를 이루었던 시기로 그 정점이 맞닿아 있다. 민권운동을 거치면서 노예의 서사는 문학에서 재유행 되었고 특히 워커는 1970년대 흑인 여성문학에 많은 영향을 받았다. 만약 우리가 1970년대와 1980년대 흑인 여성 문학이 격양됐던 시절을 기억한다면 흑인 여성 문학이 그간 어디에도 보이지 않고 삭제되었던 흑인을 드러나게만 한 것이 아니라란 걸 알 것이다. 흑인 여성 문학은 흑인 내부에서도 금기시 되었던 강간, 근친상간, 동성애를 흑인 엘리트 계층과 일반 시민들 모두에게 이야기하려 노력했고 이로서 새로운 문학의 장을

열었다. 워커의 작업은 흑인 여성주의가 ‘말할 수 없는’ 것을 글로 써내려간 역사적 노력을 계속하고 있으며 1990년대 흑인 문학의 노예 서사가 미술에서 시각적 매체로 전이된 것이라 할 수 있다.

다른 어떤 이미지보다도 강간당한 흑인 여성에 대한 워커의 재현은 작품을 둘러싼 문화적 논쟁의 근원이라 볼 수 있다. 흑인 여성 노예에 대한 강간은 실제로 있었던 역사적 사실이다. 그러나 이는 ‘개념적 아이콘(conceptual icon)’과 같은 것으로 18세기와 19세기 흑인 문학에서 지속적으로 언급은 되지만 구체적 상황에 대한 서술은 없었으며 시각적 이미지로도 묘사할 수 없었다. 알린 R. 카이저(Arlene R. Keizer, 1964~)는 강간당한 흑인 여성은 “무서운” 힘을 갖는다고 말한다. 심지어 워커가 그것을 시각화하도록 강요한 현재에도 끔찍한 힘을 지니고 있다. 강간당한 여성은 흑인 사회에서는 단 한 번도 재현되길 원한 적 없던 절대로 금기시 되던 이미지이다. 그러나 워커는 강간을 통해 흑인 여성의 성을 표현했고, 이 지점에서 많은 저항이 발생했다고 생각할 수 있다.

워커의 흑인 여성 이미지에서 가장 충격적인 것은 흑인 노예 여성이 강간을 당하는지 아니면 성적 즐거움을 즐기는 지가 명확하게 그려지지 않고 있다는 점이다. 워커는 흔히 알려진 흑인 여성 피해론 적 서술에 저항한다. 보통 강간당한 흑인 여성에 대한 묘사는 흑인의 인종적 비극을 드러내는 방향으로 애도를 표하며 흑인 여성은 저항하고 희생되는 명백한 피해자이자 비참한 운명의 이미지로 묘사되는 것이 일반적이다. 애도와 저항에는 “절대 이런 일이 다시 일어나서는 안된다”라는 의미가 함축되어 있다. 또한 많은 다른 이들이 강간당한 노예 여성을 시각적으로 나타낸 경우, 문화적인 비극에 적합한 애도와 분노의 태도가 그 이미지를 둘러싸고 있다. 하지만 워커는 흑인 여성으로서, 성적 피해자로서 어떻게 행동해야 하는지에 따르지 않았다. 그녀의 실루엣은 명백하게 다양한 형태의 성적 피해를 당한 모습으로 나타나지만, 더욱 애매하거나 심지어 성적인 공동책임 혹은 공모의 상태로 보여진다. <사라져간>의 한 장면에서는 어린 흑인 소녀가 어린 농장 소유주에게 구강 성교하는 모습이 그려진다. 실루엣의 형태로 표현되어 세부 사항을 명확히 알기 어려우나, 흑인 소녀는 상대적으로 여유로운 상태로 보이고 명백한 물리적인 힘이 작용한 것처럼 보이지 않는다.

워커는 작품에 흑인 여성의 성적인 면을 드러내는 것에 보수적일 수 밖에 없었던 1970년대 흑인 여성 미술 작가들의 시선에서 한발 나아가 흑인 여성의 신체를 인종적 억압에서 벗어나게 하는데 의미를 둔 것으로 보인다. 강간당한 여성과 함께 사회적 금기인 흑인의 여성동성애나 아이에 대한 방치 등을 묘사한다. <영클 톰의 종말>의 여성들은 마미로서의 풍만한 육체를 드러낸 흑인 스트레오타입의 이미지이다. 그러나 이들은 성적으로 에로틱하며 노예의 의무를 무시한다. 첫 섹션의 이미지인 반나체의 3명의 흑인 노예 여성은 서로를 열정적으로 짚을 먹인다. 흑인 여성 노예의 모유는 자신의 아이보다도 백인 주인의 아이에게 먼저 공급 되어야 했던 식량으로, 그래서 본능적 모성마저도 실현 할 수 없는 비인간적 노예제를 보여주는 하나의 상징이다. 워커는 전통적 흑인 스트레오타입을 이용하여 아이를 번식하지 않고, 남성을 위해 사용하지도 않으며 자신의 몸에 대한 통제권을 오롯이 지닌 스스로의 몸의 주인이 된 자유를 그린다. 이들은 스스로 즐기고 소유하며 만족한다. 그리고 그들은 스스로 욕망의 주체이자

욕망의 대상이며 자신의 몸의 유사체를 소비한다.

재현과 탄압의 헤게모니적 관례에 이의를 제기하는 워커의 작품은 흑인 아니면 백인의 일차원적이고 얽은 관점 안에서는 해석할 수 없다. 그녀의 예술은 단순히 백인의 힘과 정형을 다시 새기지 않았기 때문이다. 워커는 역사가 모면해온 지점들에 대한 시적회피 대신 미학적 몰입과 대치로 정면으로 맞서며 흑인 역사에 기록되지 않은 빈 공간을 우리에게 보여준다. 누군가는 과거와 마주하고 과거에 대해 주길 간절히 원한다. 우리 모두의 삶이 수많은 방식으로 과거에 얽매어 있기 때문에 노예제도는 마치 유령처럼 가해자와 피해자 모두를 괴롭힌다. 노예 서사를 통해 워커가 창조하는 흑인 스트레오타입 인물들은 기존의 흑인에 대한 부정적 정형화를 극복하는 힘을 가졌다. 그는 우리가 말하지 못한 채 남겨진 역사를 보게 만들고 관람객들 안에 내재해 있는 죄책감을 밖으로 쏟아 내게 하는 새로운 캐릭터, 새로운 고정된 무리를 창조했다. 그리고 작품을 본 관람자들은 자신들에게 다음과 같은 질문을 자문하게 되는 강요를 느낀다. 관람자는 나는 정말로 내가 보는 것을 알까? 내가 옳다는 것을 어떻게 알까? 이 정보를 어떻게 다루어야 할까? 끊임 없는 의심과 함께 우리의 경험과 노예 경험 간의 간격을 메우는 것의 불가능성을 자각한다. 또한 워커의 작품에서 폭력의 행위를 살펴보는 우리의 관찰은 또 다른 폭력으로, 이데올로기적 억제와 시각의 규범적 코드에 대한 그녀의 행위를 보는 우리도 공모자가 된다.

## 브뤼노 라투르의 공통 세계구성을 위한 정치적 예술

김선영 (전북대학교)

- I. 들어가며
- II. 정치 대학 내의 정치적 예술 학교
- III. 정치적 예술의 기본 개념들
- IV. 정치적 예술의 사례들
- V. 나가며

### I. 들어가며

브뤼노 라투르(Bruno Latour, 1947-2022)는 프레데리크 아이트-투아티(Frédérique Ait-Touati), 장 미셸 프로동(Jean-Michel Frodon), 도나토 리치(Donato Ricci), 프랑크 레이보비치(Franck Leibovici), 발레리 피에(Valérie Pihet), 엠마누엘레 코차(Emanuele Coccia) 등과 함께 2010년 파리정치 대학(Institut d'études politiques de Paris), 일명 시앙스 포(Sciences Po) 안에 정치적 예술 학교라는 석사 과정을 설립했다. 이들이 정의하는 정치적 예술이란 “정치적 의사 결정이라는 목표를 가지고 사회적 쟁점을 이해하기 위해 예술적 실천과 과학적 방법을 결합하는 예술”이다.

라투르는 스티브 울가(Steve Woolgar)와 함께 소크 연구소(Salk Institut for Biological Studies)에서 과학자들의 연구 활동을 관찰한 후 출간한 『실험실 생활: 과학적 사실의 구성 *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*』(1979)으로 과학기술학(Science and Technology Studies, STS)분야에서 명성을 얻었다. 이후 1991년에 출판된 『우리는 결코 근대인이었던 적이 없다: 대칭적 인류학을 위하여 *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*』를 통해 사회학, 인류학, 철학 등으로 연구 범위를 넓혔다. 그의 활동은 이론적인 연구에만 그친 것은 아니다. 1999년에 한스 울리히 오브리스트의(Hans Ulrich Obrist)가 기획한 《실험실》展에 참여한 것을 계기로 이후 다양한 예술적 실천을 이어갔다.

실험실의 인류학, 행위자-네트워크 이론 및 비근대 개념이 다양한 학문 분야에 매우 강력한 영향을 미쳤기 때문에 라투르의 이런 예술적 행보는 상대적으로 덜 조명을 받았다. 하지만 라투르는 이십 년 이상 다양한 예술적 실험을 실천해온 전시 기획자이자 스스로 퍼포먼스를 실현한 예술가이기도 하다. 본 연구는 라투르의 정치적 예술의 문제의식, 목표, 기본 개념들, 그리고 구체적인 예술 실험을 살펴봄으로써 그의 정치적 예술의 함의를 살펴보고자 한다. 이는 라투르의 예술론을 이해하고 이를 통해 예술 분야에서 라투르와 관련한 연구의 새로운 지평을 제시하는 작업이 될 것이다.

## II. 정치 대학 내의 정치적 예술 학교

라투르는 1991년에 출간된 『근대인』에서부터 비인간과 인간, 자연과 사회, 과학과 정치를 분리한 근대의 헌법이 오존층 파괴, 지구온난화, 산림파괴, 인구 폭발과 같은 하이브리드적 문제를 폭발적으로 증가시켰다고 주장했다. 이러한 문제들은 인간의 영역과 자연의 영역, 인간과 사물 모두에 속하는 문제들로 인간 사회의 정치나 사물에 대한 과학적 객관성만으로는 해결될 수 없는 문제들이다. 게다가 현대는 다원주의 사회로 “이데올로기적으로, 학문적으로, 종교적으로, 정치적으로 사람들의 생각과 감정들이 너무나 다양하고 상이해서 공통분모를 찾기가 거의 불가능하다.” 따라서 문제 해결을 위해서는 사안과 관련된 비인간들을 제대로 대표할 수 있는 ‘사물 정치’ 혹은 ‘사물들의 의회’가 요청된다. 하지만 사물들이 대표되는 정치는 한번도 실현된 적이 없기 때문에 일종의 사유 실험(thought experiment)을 통해 사물 정치가 어떠해야 하는지를 탐색해야 한다.

이러한 이유로 라투르와 그의 동료들은 시앙스 포 내에 정치적 예술 학교를 만들면서 사물들을 정치에 포함시킬 수 있는 공론의 장을 만들고자 했다. 공론장을 새롭게 하는 것은 시앙스 포의 주요 사명 중 하나이기 때문이다. 정치와 과학의 결합에 예술이 더해진다. 라투르에 따르면, 예술가들은 자신들만의 방식으로 작품을 통해 변화하는 세계에 적합성을 부여하고 변화하는 세계를 이해할 수 있게 해준다. 기후 위기와 같은 하이브리드적 문제들은 규모와 범위, 변화의 속도조차 인간의 지각 범위로는 파악하기 어렵다. 이러한 어려움을 극복하고자 라투르는 예술의 개입을 요청한다. 자신이 참여했던 다양한 예술적 실천들에서 확인한 바처럼, 과학과 정치와는 다른 방식으로 문제를 가시화함으로써 예술이 문제 해결에 돌파구를 마련해 줄 수 있을 것이라 기대하기 때문이다.

정치적 예술은 과학, 정치 그리고 예술의 결합을 통해 하이브리드적 쟁점 사안을 둘러싸고 첨예하게 대립하고 갈등하는 다양한 가치와 이해갈등을 보여줌으로써 공통 세계를 구성하는 것을 목표로 한다. 각각의 입장들이 비인간 행위자들과 형성하는 연결망을 가시화하고 비교함으로써 더 폭넓게, 더 다양하게, 더 면밀하게 형성된 연결망을 따라갈 수 있다. 이것이 기후위기라는 가장 시급하게 해결해야 하는 문제에 직면해서 문제 해결을 위해 구성해야 하는 공통 세계이다. 정치적 예술은 이를 위해 과학, 정치, 그리고 예술의 결합을 끊임없이 모색하고 실험하는 예술이다.

## III. 정치적 예술의 기본 개념들

라투르는 미학(esthétique), 예민하게 만들기(rendre sensible à) 그리고 재현(représentation)과 같은 개념을 통해 과학, 정치 그리고 예술을 하나로 연결한다. 즉 이 개념들은 세 분야를 관통하는 공통점이다. 미학은 예민하게 만들기와 거의 같은 의미이다. 과학 미학은 정밀한 도구와 장비를 이용하여 기후 변화와 같은 문제들에 대한 지식을 산출하고, 정치 미학은 다양한 이해관계자들을 모으고 동원함으로써 인간과 비인간 행위자들이 모두 대변될 수 있도록 해준다. 마지막으로 예술 미학은 인간과 비인간의 얽힘의 모순, 복잡성, 새로움에 대한 감수성을 산출해 냄으로써 정동의 대사(metabolizing of affects)를 가능하게 한다. 간략하게 말해, 과

학, 정치 및 예술은 각자의 방식으로 문제를 가시화한다.

대표적인 하이브리드적 문제들인 환경오염, 유전자 조작 먹거리, 기후변화와 같은 문제들은 인간의 감각으로만으로는 그 피해 규모나 범위를 파악하기 어려운 문제들이다. 따라서 과학은 정밀한 장비와 과학적 방법을 사용하여 쟁점 사안에 대한 객관적 사실을 산출해야 한다. 정치는 이를 바탕으로 인간 행위자와 비인간 행위자 모두를 대표할 수 있는 정치체를 구성하고자 한다. 예술은 과학적 사실과 방법에 기초하면서도 예술 고유의 방식으로 쟁점 사안을 다룸으로써 작품의 관람자들에게 정동을 촉발시키고 불안, 우려, 염려, 더 나아가 공포와 같은 감정을 불러일으키고자 한다.

라투르는 *représentation*이라는 단어의 중의성을 이용해서 과학, 정치 그리고 예술을 하나로 묶는다. 이 단어는 한국어로는 표상, 대표, 대변, 재현, 표현 등으로 번역될 수 있다. 『근대인』에는 ‘과학적 표상과 정치적 대표’라는 제목이 붙은 절이 있다. 이 절에는 “정치의 대변자들은 싸움이 끊이지 않는, 계산하는 시민들의 집단을 대표하게 되는 반면, 과학의 대변자들은 무언의, 물질로 이루어진 사물들의 집단을 재현하게 된다”라는 구절이 있다. 『근대인』의 번역자는 문맥상 정치적 ‘대표’와 과학적 ‘표상’의 구별을 강조하기 위해 ‘사물들의 집단을 재현하게 된다’라고 옮기고 있다. 하지만 원어는 ‘représenter’로 ‘대변하다’로 번역되어도 무방하다. 즉 과학의 대변자들인 과학자들이 사물 혹은 비인간을 대변한다는 말로 이해될 수 있다.

같은 방식으로 과학과 예술 역시 연결된다. 과학자들은 수많은 실험 과정과 그 과정을 거쳐 산출된 실험 결과들을 놓고 지난한 논쟁과 토론 과정을 거쳐 잠정적이고 갱신 가능한 과학적 사실을 산출한다. 과학자들은 실험을 통해 과학적 사실을 구성하면서 과학적 대상을 재현하고 대표하는 역할을 한다. 예술 역시 어떤 대상이나 주제를 재현하거나 표현한다. 하지만 과학처럼 문제를 명확한 수치, 정확한 공식 혹은 도식으로 재현하지 않는다. 같은 문제를 예술은 더 우회적으로, 더 간접적으로, 더 심미적으로 표현하는 힘을 가지고 있다. 마지막으로 예술과 정치는 인간과 비인간들의 상호 얽힘을 표현하고 대표함으로써 하나의 목소리를 향해 가도록 추동하는 힘을 발휘한다.

정치적 예술이 재현과 관련해서 제기하는 문제들은 다음과 같다. 정치와 관련해서 ‘우리의 대표들은 적법하고 충실한가?’라는 질문을, 과학과 관련해서 ‘문제들은 충실하게 재현되었는가?’, 예술과 관련해서는 ‘감성 분할의 조건들은 충족되었나?’라는 질문을 던질 수 있다. 정치적 예술은 세 질문 모두를 충족시키는 예술 작품의 형식을 끊임없이 실험한다. 지금까지 사물의 대표자가 정치에 참여한 적은 한 번도 없었다. 라투르의 진단에 따르면, 하이브리드적 문제들은 인간과 비인간이 얽혀 있는 문제이기 때문에 인간 행위자들의 목소리만 대변되어서는 해결될 수 없다. 따라서 문제와 얽혀 있는 비인간 행위자들의 목소리 역시 대변되는 의회, 정치가 필요하다. 올바르게 충실한 대변은 충실하게 재현된 과학적 사실에 기반해야 한다.

예술은 정치과 과학의 이런 결합을 예술적 방식으로 실험한다. 인간과 비인간 행위자 모두를 대변하는 사물 정치는 예전에는 실천된 적이 없었고, 실현 가능성조차 불확실하다. 따라서 정치적 예술은 과학적 사실에 기초해서 사물들을 대변하는 정치가 어떤 것일 수 있는지를 실험하는 일종의 사고 실험을 수행한다. 이때의 정치적 예술은 예술가, 연구자, 전문가들이 체계

적으로 집단적 협업을 실험하는 일종의 실험의 장이 된다.

#### IV. 정치적 예술의 사례들

라투르는 전시기획, 퍼포먼스 기획과 시연, 모의 실험으로서의 연극 개발과 참여, 그리고 시민 참여 프로젝트 진행 등 다양한 방식으로 정치적 예술을 실험했다. 그 중 《작동하게 하라!: 협상의 극장 Make it happen: Theater of Negotiation》과 시민 참여 프로젝트인 《어디에 착륙할 것인가? Où atterrir?》는 참여 예술의 성격을 띤 예술 실험들이다. 《작동하게 하라!: 협상의 극장》이 학생들을 중심으로 한 예술 실험이었다면, 《어디에 착륙할 것인가?》는 정치적 예술의 시민 참여 버전이었다. 이 프로젝트는 2020년 2월에서 2021년 4월까지 세 그룹으로 나뉘어 진행되었다.

모의실험으로서의 연극은 정치적 예술학교의 주도로 실제 파리 COP21 회의 여섯 달 전인 2015년 5월 26일에서 31일까지 낭테르 아망디에 극장에서 진행되었다. 연극은 2009년 코펜하겐 COP15의 실패 원인을 파악하고 COP21이 성공적인 협상이 될 수 있는 조건들을 실험하고 탐색하는 것을 목표로 삼았다. 프로젝트에는 전 세계 오십여 개 대학에서 온 이백여 명의 학생들과 다양한 분야의 예술가들과 전문가들이 참여했다. 특히 COP 프랑스 대사였던 로렌스 투비아나(Laurence Tubiana)는 학생들이 실제 기후 협약 회담의 프로토콜을 숙지하는 동시에 비인간 행위자들을 대표할 수 있는 실제와는 다른 허구의 규칙과 절차를 만드는데 도움을 주었다.

참여 학생들은 숲, 바다, 멸종 위기의 동물들, 위험 지역과 같은 기후 위기와 직접적으로 관련된 비인간 행위자들을 협상에 포함시키기 위해 이들에 대한 과학적 조사를 진행했다. 자신들이 대표해야 할 비인간 행위자에 대한 조사를 진행하면서 학생들은 기후 위기의 심각성을 깨닫고 대표되어야 하는 행위자들의 목록을 변경하거나 대표 방식을 수정하기도 했다. 라투르는 실험 연극을 통해 비인간 행위자들에게 정당한 목소리를 부여하는 방식과 절차를 시험하고자 했다. 이 실험을 연극 형식으로 진행한 까닭은 극장이 갖는 성격 때문이었다. 극장은 전통적으로, 한 시점에서 요소들 전체를 한 번에 볼 수 있는 가능성을 제공하는 공간으로 이해되었다. 라투르는 COP와 같은 비공개 협상을 극장이라는 공간처럼 가시적으로 만들어 보고자 했다.

《어디에 착륙할 것인가?》 프로젝트는 사회학, 건축, 무대연출, 생태학 등 다양한 분야의 전문가들의 지도에 따라 시민들이 조사, 세미나, 논쟁 지도 제작, 예술 창작, 연극 등의 프로그램에 참여하는 방식으로 진행되었다. 프로젝트에 참가한 시민들은 자신들이 살아가는 지역에서 발견할 수 있는 기후 위기로 변화된 삶의 요소들을 조사하고 목록을 작성했다. 그리고 이 목록을 다른 프로젝트 참가자들과 비교하고 토론하는 작업을 거쳐 생존 가능한 삶의 조건을 회복하기 위한 공통의 목록을 도출해 내었다. 라투르는 이를 자기 기술(auto-description)이라 부른다. 자신을 둘러싼 환경에 대한 연구 조사와 기록은 자신이 속해 있는 연결망에 대한 기록이자 연결망으로서의 자신을 드러내는 작업에 다름 아니기 때문이다. 자기 기술 작업을 통해 인간 행위자들은 환경이라는 연결망 속에서 자신이 다른 행위자들에게 영향을 미치기도

하고 영향을 받기도 하는 존재임을 인식하게 된다. 또한 자기 기술은 공통의 삶의 조건들 공유하는 공통 세계를 구성하는 작업이기도 하다.

이런 과정을 통해 시민들은 기후 변화가 자신들의 거주지에 미치는 영향을 확인하고 그것에 대한 걱정, 불안, 두려움과 같은 감정들을 공유하며, 대처 방안을 토론함으로써 기후 위기를 생생하게 감지하게 된다.

## V. 나가며

라투르의 정치적 예술은 정치, 과학 그리고 예술을 하나로 묶어 다원화된 사회의 갈등을 딛고 공통 세계를 구성하고자 하는 목표를 가진 예술이다. 정치적 예술이 공통 세계 구성을 목표로 한다고 할 때, 이 공통 세계가 단일하고 불변하는 절대적인 하나의 세계를 가리키는 것은 아니다. 오히려 공통 세계는 연결되는 행위자들에 따라 다양하게 구성될 수 있다. 공통 세계 구성을 위한 정치적 예술에서 중요한 것은 인간과 비인간의 상호 얽힘을 이해하고, 하이브리드적 문제들에 연결된 행위자들을 면밀하고 세심하게 따라가는 것이다. 이들을 따라가서면서 형성되는 연결망이 우리가 실제로 살아가는 공간이자 우리 자신이다.

정치적 예술 학교는 학문 영역을 관통하면서, 인간과 비인간 행위자들을 연결하는 방법을 끊임없이 실험하는 일종의 실험실이다. 라투르와 그의 동료들은 ‘구성주의(compositionisme)’를 통해 신기후체제의 문제들을 다루지만, 과학, 정치 그리고 예술을 결합하는 이들의 방법론은 다른 하이브리드적 문제들의 해결 가능성 탐색에도 활용될 수 있다. 뿐만 아니라 학제간 협업을 기본으로 하는 융·복합적 성격의 현대 미술을 과학기술학적 관점에서 해석할 수 있는 가능성도 제공한다. 무엇보다도 라투르의 정치적 예술을 분석하고 이해하는 것은 그의 예술론을 명확히 함으로써 예술 분야에서 라투르와 관련된 연구 범위와 주제를 확장할 수 있다는 이점을 가지고 있다.

## 이미지는 어떻게 존중하는가? 아비 바부르크의 연구되지 않은 방법론

신승철 (강릉원주대학교)

- I. 문화학적 실험실
- II. 존중과 부활
- III. 이시적인 고대
- IV. 사후성

1936년 2월 18일, 런던 바부르크 연구소에서 노벨상 수상자인 닐스 보어(Niels Bohr, 1885-1962)의 강연이 열렸다. 문화학 연구소에서의 이론 물리학 강연은 낯설지만, 나치를 피해 예테보리 대학에 머물던 에른스트 카시러(Ernst Cassirer)가 불과 이주 전 코펜하겐에 있는 보어의 연구소를 방문한 터라 갑작스러운 사건은 아니었다. 당시 카시러는 보어의 ‘상보성 (complementarity)’ 개념에 영감을 받은 『현대 물리학에서의 결정론과 비결정론』을 막 탈고한 상태였고, 일면적인 세계관으로부터 철학을 해방시키기 위해 다른 학문 영역과 적극적인 교류를 시도하고 있었다. 물론 이는 바부르크 연구소의 기본 입장이기도 했다. 연구소 부소장이자 1937년 창간된 『바부르크 연구소 저널(Journal of the Warburg Institute)』의 공동 편집자인 에드가 빈트(Edgar Wind)는 논문집 발간을 염두에 두고 강연 시리즈를 준비하면서, 보어에게 ‘자연 과학의 몇몇 인문학적 측면들’이라는 주제의 강연을 요청했다. 카시러의 사례에서 알 수 있듯이, 상보성은 양자 역학뿐 아니라 생물학, 심리학, 인류학 등 폭넓은 영역에 적용 가능한 개념이었고, “문화 철학의 현재 상황을 다양한 시점에서 해명하려는” 연구소의 강연 계획에 잘 어울렸다. 실제로 빈트는 보어 외에도 폴 발레리(Paul Valéry)와 신칸트주의자 카시러, 신토마스주의자 자크 마리탱(Jacques Maritain) 등 각 분야의 주요 연구자들을 강연에 참여시키고자 했다. 그는 이 강연을 ‘큰 시리즈’라고 불렀는데, 이는 런던으로 이주한 지 채 삼 년도 되지 않은 연구소의 자본과 역량이 그것에 집중되었을 뿐 아니라, 인문학과 자연과학의 방법론적인 상동성 또는 조합 가능성을 확인하려는 거시적인 계획 때문이었다.

빈트는 큰 시리즈에 ‘균열’이 생기지 않도록 주의를 기울였다. 즉각적인 답변을 하지 않은 발레리와 보어의 강연이 취소되는 경우, 캠브리지 대학교의 실험심리학자인 프레데릭 바틀렛(Frederic Bartlett)을 “직접 찾아가 [...] 사회적 기억(social memory)”에 대한 강의를 요청한다는 계획을 세워놓은 것이다. 다행히 보어는, 바쁜 일정 탓에 제안을 거절한 발레리와 다르게 <원자 이론의 몇몇 인문학적 측면들>이라는 제목으로 강연을 진행했다. 그는 양자 역학에서 관찰 행위 자체가 아원자 입자의 활동에 영향을 주는 특별한 현상을 소개하면서, 이를 생물학과 심리학, 그리고 인류학 문제로 확장시켰다. 생물학 연구에서 “생명체를 파괴하지 않고 생명을 완전히 분석할 수 없으며,” 심리학과 인류학에서도 “실험 행위 자체가” 피실험자의 심리 상태나 행동에 “변화를 가져 온다”는 것이다. 노벨상 수상자의 이 강연은 “잘 알려진 불

확정성 원리를 생물학과 심리학으로 확장”시켰다는 과학계의 평가를 받았다. 그러나 바부르크 연구소는 단순히 불확정성 원리나 그것을 이해하기 위한 상보성 개념의 소개가 아닌 연구 방법론의 입체화에 관심을 두고 있었다. 빈트는 1937년 1월 21일 보어에게 보낸 편지에서, 상보성 같은 “상징적인 개념에 대한 조망”이 가능하도록 강연 원고를 가다듬어, 창간을 앞두고 있는 연구소 논문집에 투고해 줄 것을 요청했다. 불확정성 원리를 이해하는 인식론적 틀이자 다른 학문 영역으로의 확장 가능성을 지닌 상보성 개념이, “상징 형성과 상징 변형의 문화 심리학적 문제와 ‘고대의 잔존(Nachleben der Antike)’의 역사적 문제”를 다루기 위해 새로 창간하는 논문집의 방향에 적합하다고 생각한 것이다.

여기서 ‘고대의 잔존’과 상보성의 연결은 문화학 연구소의 학술지 창간호에 원자 이론에 대한 원고를 수록하려는 시도만큼이나 실험적이다. 그러나 빈트는 큰 시리즈의 계획 단계부터 이러한 연결을 염두에 두고 있었는데, 이는 사회적 기억에 대한 실험심리학 강연이 보어의 강연에 대한 대안으로 준비되고 있었던 사실로부터 확인할 수 있다. 빈트는 서로 병존하기 힘든 또는 배타적인 성질의 공존 가능성을 주장하는 상보성 이론과, 고대 그리스와 로마의 이미지들이 시대와 지역을 뛰어넘어 이탈리아 르네상스라는 전혀 다른 문화에서 ‘유령처럼(geisterhaft)’ 나타나 공존하는 ‘시대착오적’인 현상 사이의 친연성을 확신하고 있었고, 이러한 고대의 잔존 또는 문화적 기억의 문제에 접근하기 위해 역사학과 인류학만이 아니라 양자역학과 실험심리학을 포함하는 다양한 방법론이 동원되어야 한다고 믿었다. 실제로 빈트는 연구소의 런던 이주 직후 ‘문화학(Kulturwissenschaft)’이라는 낯선 독일어를 영국인들에게 소개하면서, 아비 바부르크(Aby Warburg, 1886-1929)가 “역사 연구의 다양한 분과 사이의 경계를 허물기 위해” 미술사의 방법론적인 경계 확장을 시도했다는 사실과 함께, 그것이 “연구 주제를 ‘자기 내부의 것으로만’ 설정하는 경향이 있는 인문학에 대한 다양한 학문적 관심들 사이의 상호작용과 상관관계의 정확한 방법론에 대한 요구를 구현”하고 있다는 사실을 강조했다. 고대의 잔존은 탈역사적인 이미지의 이동(Bildwanderung)만이 아니라 개인과 사회의 생물학적이면서 문화적인 기억에 관련된 문제였고, 이를 위해서는 ‘복잡한’ 연구가 필요했다. 바부르크는 누구보다 앞서 이러한 연구를 요청했지만, 잔존에 대한 비판적 정의를 시도하거나 연구 방법론을 정립하는 대신 “비경제적인” 접근을 했다. 잘 알려져 있듯이, 그는 고대 이미지들의 다양한 이동 경로를 수십 장의 패널에 배치하는 <이미지 아틀라스 므네모시네(Bilderatlas Mnemosyne)> 작업 도중 세상을 떠났고, 고대의 잔존은 미해결 과제로 남겨졌다.

오늘날 바부르크의 미완성 프로젝트가 “성인을 위한 유령의 역사”라는 다소 낭만적인 표현을 통해 수용되고 있는 것은 바로 이 때문이다. 그러나 바부르크는 “고대의 영향력이 [...] 동화적으로 이야기 되어야” 할 뿐 아니라, ‘기억을 지속시키는 힘의 법칙’을 통해 학문적으로 해명되어야 한다고 믿었다. 물론 바부르크 연구소 연구원들 역시 “고대가 고대 이후의 문화들에 끼친 영향의 확산과 본질에 대한 물음”이라는 “중점 과제(Hauptproblem)”를 계승하면서 바부르크와 동일한 태도를 취했다. 그들은 요한 요하임 빈켈만처럼 고대에 대한 ‘향수’나 낭만을 추구하기보다, 문화학이라는 바부르크의 학문적 ‘방향’을 따라 런던에서 직면하게 된 현실 문

제를 해결하고자 했다. 잔존의 개념과 문화학이라는 방법론의 정립이 제대로 이루어지기도 전에, 이 특이하고 이국적인 용어들을 우선적으로 번역해야 할 필요를 느낀 것이다. 바부르크 연구소는 이에 전략적으로 대응했다. 우선 그들은 연구소의 ‘중점 과제’와 관련된 『문헌 목록』을 영국 독자들에게 소개했다. 제임스 프레이저, 토마스 칼라일, 찰스 다윈 같은 이들이 “바부르크 고유의 사유 형성”에 영향을 준 “선각자”로 소개되었고, 이들 “모두를 참조할 수 있을 것이라고 누구도 생각하지 못한” 문제 해결 중심의 문화학적 접근의 필요성이 강조되었다. 잔존이 사실상 영국 사상가들에 의해 “고무되고 영향 받은” 개념이며, “이 문제와 관련된 주제와 방법론이 매우 다양하다”는 것을 보이기 위함이었다. 문화학 연구는 ‘총체적인 문화’의 관점에서 예술을 바라볼 것을 요구하는데, 빈트에 따르면, 이는 회고적일 뿐 아니라 현재적이어야 했다. 잔존은 옛 이미지가 다른 시대와 문화에 “영향력을 행사”하는 문제였고, “전통을 조망하는 것뿐 아니라, [...] 그것을 형성”하는 문제이기도 했다. 이에 바부르크 연구소는 양자역학 강의를 포함한 큰 시리즈처럼 자신들의 과제와 “현재 진행되고 있는” 연구들과의 “가능한 연결”을 끊임없이 모색했는데, 이러한 시도는 잔존의 개념과 번역어를 둘러싼 논쟁이 지속되고 있는 오늘날 귀감이 되고 있다. 특히 지난 세기 말 조르주 디디-위베르만(Georges Didi-Huberman)이 잔존 개념을 중심으로 ‘정통 미술사’ 비판에 나서면서, 바부르크의 연구 주제와 방법은 다시금 미술사적 논쟁의 중심을 차지하게 되었다. 그것은 탈역사적인 동시대성이라는 맥락에서 미술사의 주제와 방법에 대한 비판적 고찰을 요구하는 동시에, 빈켈만 이래 ‘낭만적’으로 수용되어 온 옛 이미지들을 문화 비판적 맥락에서 고찰할 것을 요구하는데, 이 연구는 바부르크의 정립되지 않은 개념과 방법론을 동시대적 관점에서 고찰하고, 무엇보다 ‘문화학적 실험실로서의 미술사’라는 그의 지향점을 이시적인 시간 개념 속에서 고찰한다.

## “매체는 기억이다”: 크라우스의 매체론에서 기억의 작용

최종철 (이화여자대학교)

언더 블루 컵, 기억 치료의 첫 번째 규칙을 당당히 입증해버린 내 암기 카드의 열쇠말. 만약 당신이 ‘누구인지’(혼수 상태에 빠졌던 사람에게 결코 확실할 리 없을 자기 인식) 기억해낼 수 있다면, 당신은 이제 무엇이든 기억해내는 법을 스스로 깨우칠 필수적인 연상 [기억] 발판을 갖게 된 것이다.

로절린드 크라우스, 언더 블루 컵

1.

미국의 이론가 로절린드 크라우스의 매체 개념은 물질성에 기초한 그린버그적 매체 (Medium) 개념의 한계를 극복하고자 하며, 그녀가 ‘기억하기’라고 부르는 효과를 통해 구체화 되는 예술의 역사적 관습과 규칙을 기반으로 한다. 크라우스에게 매체란 캔버스나 대리석처럼 단지 작가의 아이디어를 육화하기 위한 물리적 매개체가 아니다. 그녀에게 매체는 (그러한 매개체를 요청한 동기와 원칙에 대한 환기로서) “기억하기의 한 형식(a form of remembering)”이며, 이 다양한 형식의 매체들은 “회화, 조각, 사진, 필름과 같은 특정한 장르의 실천가들의 집합적 기억 속에 내장된 ‘너는 누구인가’라는 질문에 대한 발판(the scaffolding for a “who you are”)”의 역할을 한다. (언더, 16)

Technical Support는 바로 이러한 새로운 매체 개념을 위해 제안된 용어다.<sup>1)</sup> Technical Support라는 조어의 근거는 매체가 원칙적으로 예술의 형식적 구현을 지원(support)해 왔으며, 이러한 지원의 본질은 물리적인 것일 뿐만 아니라 기술적(technical)이라는데 있다. 마치 프레스코화의 젖은 회벽이 그 표면에 발라질 물감(따라서 그림의 내용)을 지탱하기 위해 고안 되었으며, 이러한 회벽의 본질은 (단지 물질적인 2차원성으로 소급되는 것이 아니라) 동굴 벽화의 시대부터 오늘날에 이르기까지 그림의 내용(혹은 이미지)을 감각가능한 형식으로 변환시키기 위한 기술(technique)의 일환이었다는 점, 따라서 그러한 기술은 각 시대마다 가능한 지탱의 방식에 따라 - 동굴의 울퉁불퉁한 벽, 프레스코, 패널, 캔버스, 스크린, 디지털 파사드 등등 - 변화를 거듭해 왔다는 점을 TS는 매우 직관적으로 상기시키고 있는 것이다.

1) 국내에서 ‘기술적 지지체’로 번역된 바 있는 TS를 논자는 2015년부터 ‘기술적 토대’로 번역하고 있다. 기술적 토대, 특히 토대라는 용어를 선택한 이유는 크게 3가지다. 첫째 용어의 입안자인 크라우스 자신이 TS를 예술의 특정한 형식을 개시하고 보증하는 토대 구조 (발판, 채스판, 관습, 규칙 등등)로 이해하고 있기 때문이며, 둘째, 토대라는 말이 내포하는 기반적 전사(前史)의 의미가 “매체는 기억이다”라고 말하는 크라우스의 역사주의적 관점을 더욱 명확히 반영하고 있고, 셋째, 토대라는 말을 통해 우리는 이 용어가 언제나 작품 자체로 소급되는 물리적 대상(支持體)이 아니라 그러한 작품을 유발하는 기술, 규칙, 관습이라는 점을 전달할 수 있기 때문이다. 결과적으로 기술적 토대는 현대미술의 혼잡한 비물질적 실천과 기술적 형식들에 어떤 구조적 가능대를 제공해 주며, 특정성이라고 하는 모더니즘적 가치를 그린버그적 도그마로부터 분리시킴으로써 그린버그 미학의 퇴조와 함께 망각되어버린 예술의 특정성을 쇄신하고, 특정성의 항구한 의미를 현대미술의 경험에 적용시킬 수 있게 해주었다.

## 2.

크라우스는 철학자 스텐리 카벨(Stanley Cavell)의 주장을 빌어 TS의 작동원리를 (그린버그 처럼) 주관적 의식의 산물이 아니라, '자동적인 과정(오토마티즘 automatism)'으로 설명한다. 즉 작품의 창작은 전적으로 작가의 독자적인 의지에 달린 것이 아니라, 작가가 선택한 매체의 기술적 매커니즘(규칙과 관습)에 얼마나 자동적으로 (따라서 신뢰감 있게) 반응했는가에 따른다는 것이다. 카벨은 작품의 모든 세부를 인위적으로 그려내는 화가와 달리, 사진가(영화감독)는 카메라의 기술적 자동성("연속적이고 자동적인 세계의 투사")에 복종함으로써, 자신이 불러 오고자 하는 세계 경험의 신뢰성을 높인다고 주장한 바 있다(카벨, 125, 165). 사진과 영화로 촬영된 실재가 그림이나 조각으로 재현된 실재(효과)보다 더 큰 신뢰감을 주는 이유는 바로 그것이 손의 인위적 효과에 의존하지 않고 장치의 자동성에 의존하기 때문이다. 오토마티즘이란 매체가 (그 매체의 기술적 요소에 통달하고 자기 예술의 관습에 정통한) 예술가들에게 자연스럽게 허락하는 즉흥적이고 자발적인 창작 원리로서, 이는 마치 재즈 연주가가 체득된 자기 악기의 기술과 연주 관습에 따라 음악을 즉흥적으로 연주하고, 시인이 운율이나 라임과 같은 시의 특정한 기술적 관습에 따라 시를 지으며, 무용가가 왈츠나 줌바와 같은 특정한 무용 기술의 관습에 따라 자동적으로 안무를 구현해 내는 것으로 예시될 수 있다. (카벨, 168)

카벨은 영화의 오토마티즘에 어떤 범주적 타당성을 부여하기 위해 모더니즘 예술 일반의 본질을 탐구한다. 카벨에게 "모더니즘이 의미하는 것은 ... 자신의 예술분야에 있어 그 예술 자체의 영감의 원천을 완성시키는 것이 예술가의 즉각적인 과업이 되었다는 것"이다. 이 모더니즘의 과업은 "예술의 또 다른 사례를 만드는 것이 아니라, 그 속에서 새로운 매체를 만들어 내는 것"이다. 그는 이것을 "새로운 오토마티즘을 확립하는 과업"으로 규정한다. (카벨 166-167) 카벨은 잭슨 폴록을 비롯한 모더니스트 화가들의 특수한 형식을 오토마티즘의 일례로 제시한다. 잭슨 폴록의 '뿌리기'나 모리스 루이스의 '물들이기' 기법은 그들이 임의로 만들어 낸 것이 아니라 물감이나 캔버스와 같은 매체에 고유한 비산성과 투과성이 자동적으로 그들에게 허락한 방식이라 볼 수 있다. 그들은 그러한 "매체를 새롭게 발견"하고 그 "매체가 요구하는 방식으로 새로운 사례를 발생시켰다." (카벨, 171)

오토마티즘이란 이렇게 선택된 매체의 기술적 특성과 그 특성에 천착하는 예술의 관습이 유기적이고 자동적으로 조화를 이루어 숙련된 예술가로 하여금 예술을 특정한 양태로 완성케 하는 창작의 매커니즘이다. 크라우스는 카벨의 오토마티즘이 "모종의 규칙을 암시하는 꽤 솔직한 용어"라 여기며, 현대미술의 "미학적 일관성"을 위해 TS를 오토마티즘에 연관시킨다. (언더, 41) 이 연관 속에서 가령 에드 루샤가 LA와 오클라호마 사이를 오가며 봤던 일련의 (연속적인) 주유소들에 대한 경험은 "마음 속의 공상적 규칙"으로 작용하며 작가에게 <26개의 주유소>라는 연쇄적 형식을 "무의식적으로" 혹은 자동적으로 떠올리게 해주었다 (언더, 134). 윌리엄 켄트리지가 "포르투나(fortuna)"라고 불렀던 제작의 규칙은 오토마티즘의 다른 말이다. 그리기와 지우기로 전개되는 애니메이션을 통해 남아프리카공화국의 아픈 역사를 소환하는 켄트리는 <관광>에서 주인공 소호 엑스타인이 자신의 침대에서 커피를 마시다 침대로부터 뿜린 갱도로 아프리카를 약탈하는 장면을 구상해낸 계기를 설명한다(켄트리지 강연록 <포르투나:

계획도 아니고 우연도 아닌 이미지 제작>). 켄트리지는 마침 커피를 마시기 위해 주방을 배회 하며, 핸드드립기의 플린저(여과장치)가 원통형 드립기 아래로 조금씩 내려가는 모습을 본다. 그리고 플린저가 몇 밀리씩 내려가는 모습과 드로잉을 몇 밀리 지워나가는 자기 작업의 유사성을 발견하고 이내 “플린저가 쟁반을 관통하고 침대를 관통해 광산의 갱도가 되리라는 것을 깨닫는다.” 켄트리지에게 이것은 “하나의 행운(fortuna) - 켄트리지가 그의 작업실을 돌아다니다 우연히 맞닥뜨린 어떤 것-으로 [소호를 화면 안에서 이동시키는] 지엽적인 문제를 해결했을 뿐만 아니라, 영화 전체를 위한 골조를 제공했다.” (언더, 175-181) 이들의 작품을 구성하는 TS는 이렇게 “우연도 아니고 계획도 아닌” 자동성으로 작가를 향해 “풀려나오고 있는 것이다.” (언더, 137)

### 3.

물론 매체가 ‘자동적으로’ 예술을 수행하거나 예술가의 의도를 초월한다는 발상은 수궁하기 어려운 면이 있다. 매체는 예술가에 의해 선택되고 그/녀의 의도를 효과적으로 보여주기 위해 활용되기 때문이다. 캔버스나 대리석은 작가에게 무엇을 그리라 또는 조각하라 명령하지 않는다. 오직 작가가 그러한 매체를 (의도적으로) 활용해 자신의 관념을 육화할 뿐이다. 그런데 크라우스는 반대로 매체가 작가로 하여금 무엇을 수행하라고 지시(암시)한다고 말한다. 카벨의 오토마티즘이 원칙적으로 작가의 주관적 개입이 배제된 매체의 자동성을 의미하는 반면, 크라우스의 TS는 장치의 기계적 자동성과 작가의 무의식적 자발성을 동일한 것으로 보고 자동성이 장치로부터 작가의 주관으로 직접 연결되게 만든다.

이에 대해 디아미드 코스텔로는 오토마티즘에 대한 크라우스의 이해가 “두가지 다른 종류의 자동성”을 혼란스럽게 교차하고 있다고 비판한다.

*“my own and Krauss’s interpretations of what is at stake diverge at this point. Krauss’s preferred terms for what I have just called the autographic and automatic elements of Kentridge’s process is a distinction between ‘two kinds of automatism’: what she calls the ‘quasi-automatic’ aspect of Kentridge’s working method (his trips back and forth across the studio to trip the shutter after each new modification of the drawing) and the automatism of the unconscious (the unexpected associations and solutions) that such a repetitive process allows to rise to the surface. This already points to how different Krauss’s use of the language of automatism is from Cavell’s. The brute automatism of the camera itself, the fact that cameras are capable of producing an image of whatever they record without subjective mediation - which would be the most obvious sense of the automatic for Cavell in this domain - does not figure.” (코스텔로, 836)*

카벨의 오토마티즘은 (카메라의 경우처럼) 작동자의 ‘주관적 개입’이 필요 없는 장치의 기계적 자동성이다. 오토마티즘은 ‘장치의 객관적(자동적) 작동’으로부터 ‘의식의 주관적 활동’을 분리해냄으로써 비로소 완전한 카벨적 의미의 자동성을 획득한다. 그런데 코스텔로의 관점에

서 크라우스가 전유하는 오토마티즘은 작가의 “유사 자동적(the quasi-automatic)” 작업 방식(가령 켄트리지가 한번의 드로잉 후 뒷편의 카메라로 이동해 이미지를 촬영하고 다시 드로잉으로 돌아가 약간의 수정을 반복하는 방식)과 “무의식의 자동성(the automatism of the unconscious)”에 기반한 “(이미지의) 기대치 않은 연상과 해법”(플린저의 하강운동에서 갱도를 연상해 내는 것)을 뒤섞음으로써 카벨의 의미를 벗어난다.

[...]

코스텔로에게 매체는 항상 미학적 공준을 요구하는 대상(회화, 조각, 사진, 건축 등등)이지 결코 사변적 변용/창안의 대상이 아니다. 매체를 창안의 대상으로 만들고 (특히 그녀가 지명한 “매체의 기사들”에 의해), 공준의 영역인 매체를 사적인 실천의 대상으로 만든 크라우스는 주관적인 (무)의식의 자동성과 객관적인 장치의 자동성을 교차함으로써, 결코 풀리지 않을 패러독스를 야기한다.

#### 4.

이 잠재적 오류에 대해 ‘기억하기’는 하나의 해결책을 제시한다. 왜냐하면 기억이 장치의 자동성과 무의식의 자동성을 중재하는 역할을 하기 때문이다. 무엇보다 장치는 주체의 무의식적 요구에 대한 시대의 기술심리적 응답으로 볼 수 있다. 1900년대의 기술매체(축음기)의 발전이 1800년대 구술매체(책 읽어주는 사람)의 무의식적 요청이라는 키틀러의 주장을 상기해 본다면, 우리는 매체의 자동적/기계적 기능이 단순히 기술적인 것에 한정되지 않는다는 점을 이해할 수 있다. (프리드리히 키틀러, 기록시스템 1800-1900 참조) 매체는 그러한 ‘기억의 중첩을 요구’하며 스스로의 혁신성을 구현한다. (인용생략 / 발표 PPT로 대체)

카벨이 영화를 “세계의 연속적이고 자동적인 영사”라고 정의할 때 그 또한 카메라의 기계적 특성뿐만 아니라 그 이상의 것을 가리킨다. 왜냐하면 영화라는 매체의 오토마티즘을 활성화시키는 카메라의 개발과 발전은 세계의 재현이라는 우리의 ‘문화적 목적’과 그러한 목적을 구체화시키는 기술적 원칙들을 바탕으로 하기 때문이다. 에드워드 마이브리지가 에티엔-쥘 마레가 연속(동체) 사진술을 통해 영화의 초기 형태를 도안하고 있을 때 그것은 “세계의 고정된 한순간이 아니라, 세계의 역동성 그 자체”(미래주의 선언문)를 향한 당대의 문화적 열망을 반영한다. 이러한 점에서 데이비드 로도윅은 카벨의 오토마티즘이 문화적인 배경을 갖는다고 주장한다.

*“매체의 도구적 구조는 개인의 의지에 독립적이다. 그것은 역사적이고 문화적으로 결정된 미학적 목적을 표현한다. 자동기법은 기계적일뿐만 아니라 문화적이다.” (로도윅 68)*

일단 장치의 자동성이 문화의 차원으로 소급되자, 기억은 장치에 필수적인 요소가 된다. 장치는 과거의 기대와 열망이 종합된 기억의 산물이며 장치를 작동시킨다는 것은 그러한 기억을 활성화시키는 일에 다름 아니다. 크라우스의 표현대로, “매체는 기억이다”라는 말은 특정한 장르의 선구자들이 기울인 노력을 현재를 위해 보존하는 매체의 힘에 대해 역설한다.” (언더 229) 크라우스에게 이 힘이란 원근법적 회화로부터 모더니즘의 기하학적 추상에 이르기까지 매체가 수행하는 “자기 본질에-대한-가리킴(pointing-to-itself)”을 의미한다. (언더, 22) 크라

우스는 기억을 활성화시키는 매체의 자기-지시 행위를 “재귀성(recursivity)”이라 부른다. 재귀성이란 이 용어의 의미 그대로 ‘자신을 규명하기 위해 자기의 본질을 향해 거슬러가는 것’을 의미한다. 즉 “재귀적 구조”는 매체의 본유적 요소가 작품을 형성케 하는 규칙을 발생시키는 구조(“recursive structure - a structure some of the elements of which will produce the rules that generate the structure itself”)로서, 이를 통해 작품은 그것에 선재하는 기억들을 보존하고 동시에 “떠올려 내며(figure forth)”, 그렇게 작품에 대한 형식의 내적 정합성을 담보할 뿐만 아니라, 관객들로 하여금 그러한 내적 정합성을 “명쾌히 꿰뚫어 보게(perspicuous)” 만든다.

물론 매체의 본유적 요소와 관습을 떠올려내게 하는 오토마티즘의 기억 작용은 결코 작가에 의해 의식적으로 수행되지 않는다. 카벨의 표현대로 “우리는 우리 안에 영화를 관여시키고 [그렇게] 영화는 나에게 일어나는 일의 일부가 되어 트럼프의 카드처럼 내 기억속에서 뒤섞이고 그 후에 어디에 갔는지 알 수 없게 되어 버린다.” (카벨 235-236) 따라서 이 기억은 개인의 기억이 아니라, 영화처럼, 나의 기억이자 우리 모두의 기억(‘문화적 기억’)이 된다. 영화는 연극과 달리 관객을 지금이자 영원으로 초대한다. 영화관에서 관객 개개인은 영화의 실재를 각자의 기억이자 모두의 기억으로 경험한다. 카벨은 이러한 기억의 모순적 경험을 “언캐니의 경험”이라 부른다. (카벨, 238) 켄트리지의 포르투나처럼 “이러한 우연과의 만남이 영화의 모든 장르를 지탱해 주는 것이다.” (카벨, 238)

이렇게 오토마티즘이 언캐니의 경험처럼 ‘계획된 것이 아니면서 동시에 우연도 아니’므로 그것은 항상 “잠재성과 가상성”을 특징으로 한다. (로도윅, 60) 루샤가 ‘얼룩(stain) 회화’에 사용했던 케첩, 초콜릿 시럽, 처트니 소스 등은 60년대 색면 추상에 도전했던 그의 집착과 좌절을 떠올려내며, 그렇게 그러한 매체 속에 잠재되어 있는 것들, 즉 “루샤가 포기하고 또 재창안하고 있는 매체의 ‘기억’으로 기능한다.” (언더, 140) ‘잠재성으로서의 매체’라 명명된 <언더 블루 컵>의 소단락에서, 크라우스는 벤야민의 용어를 빌어 이 기억의 솟구침을 “호랑이의 도약”이라 표현한다. 벤야민에게 “역사가 잠재성(latency)의 구조”였던 것처럼, “어떤 것이 기다림 속에 놓여 있으며, 이 기다림의 대상인 역사적 행위자는 호랑이의 도약(Tigersprung)처럼 순식간에 시간을 거슬러 잡아채진다.” (언더, 159) ‘로마는 혁명을 위한 무대를 제공하기 위해 로베르스피에르를 기다리고 있었다’라고 말한 벤야민처럼, 크라우스는 “얼룩회화가 유행때문에 좌절했던 그를 위로해주기 위해 에드 루샤를 기다리고 있었다”라고 말한다. (언더, 159)

이처럼 기억을 활성화시키는 잠재와 가상의 요소들은 오토마티즘의 수행자에 의해 일깨워진다. 매체에 켜켜이 중첩된 기억과 관습을 활성화시키는 역할을 하는 사람이 예술가인 셈이다. “오토마티즘 개념은 예술작품이 저절로 생겨난 것처럼 보이게” 하지만 “어떤 창작행위도 완벽한 자유 속에서 발생하지 않는다.” (로도윅, 61, 63) 루샤가 ‘26개의 주유소’를 고안할 때 그 안에는 그만의 ‘공상적 규칙’이 있었다. 루샤의 숙달과 경험이 그 잠재된 공상 규칙을 활성화시켰던 것이다. 오토마티즘의 요구에 대한 작가의 반응은 바로 이 숙달에 근거한다. 마치 숙달된 재즈 피아니스트가 저절로 재즈를 연주하듯이 보이지만, (서튼 흥내자들과 달리) 피아노의 작동 규칙을 오랜 숙련을 통해 내면화해 표출시키듯이 말이다. 이 “오토마티즘과 예술 의

지 사이의 만남을 이해하지 않고 어떤 창조적 특성도 이해할 수 없다.” (로도윅, 61)

카벨은 다음과 같이 말한다.

“나는 카메라가 그 자체의 의도를 갖지 않는다고 말했다. 그러나 녹화 장치와 달리, 카메라는 그 자체의 삶을 살고 변주(variation)와 굴절(inflexion)의 가능성들을 가진다고 말할 수 있다.” … 이러한 것들[가능성들]은 카메라에 고유한 것이고 그것들은 카메라 특유의 유혹을 만들어내지만, 이는 카메라의 잘못이 아니다. 그 가능성들은 누가 그것을 사용하느냐에 따라 카메라의 어리석음이 되거나 혹은 영광이 되기도 한다. 여기서[카메라의 가능성을 데카르트적 의식으로 활용할 때] 잘못이 발생한다. … 나는 영화의 물리적 매체의 그와 같은 가능성들을 오토마티즘이라 부른다. 오토마티즘은 영화제작자의 의도의 담지체다. (카벨, 279-280, 번역 조정)

여기서 카벨은 매체의 자동성과 (무)의식의 자동성을 결합하는 일로 나아간다. 카벨에게 모더니즘 예술은 “자기 예술의 물리적 기반에 대한 자각과 책무가 바로 그 기반에 의한 예술의 통제를 주장하면서 동시에 부인하도록 하는 운명에 처해 있다.” (카벨, 168-169) “모더니즘 예술은 그 자체가 이러한 혼동의 탐구, 혹은 이러한 사실이 갖는 복잡성의 탐구라 말할 수 있는 것이다.” (카벨, 169) 이러한 혼동과 복잡성은 코스텔로가 패러독스라 여긴 크라우스 매체론의 본질을 드러낸다. 왜냐하면 매체의 자동성에 대한 공준과 그것의 사적이고 모순적인 배반으로서 주체-(무)의식의 자동적 수행의 복잡성이야말로 포스트-매체 상황(post-medium condition)이 “구원의 내적 안감”(북해, 60)을 발견하는 계기가 되기 때문이다.

크라우스의 포스트-매체 사유를 촉발시킨 마르셀 부로타스의 예술이 바로 이 ‘복잡성 complex’에 자리잡는다는 점은 매우 의미심장하다. (“내가 부로타스의 사례를 포스트-매체 조건의 맥락에서 밀고 나가고 있다면 이는 내가 그 조건의 ‘복합체(complex)’라 여기고픈 것에 그가 서있고 그에 따라 그가 그것을 대표하기 때문이다.” (북해, 60)) 부로타스의 <독수리 미술관>은 모더니즘이 공준하는 미학적 자동성에 입각해 수집된 매체들로 구성되었지만, 결코 그 어떤 특정성도 담보하지 못한다. 뿐만 아니라 “독수리가 개별 예술에 가정하는 특정성의 종식은 미술관[특정성의 성전]이라는 장소가 없었다면 불가능했을 독수리의 특권[독수리로 치환되는 개념미술가의 (무)의식적 자동성의 위력] 자체를 희석한다.” (북해 20-21) 기억은 다시금 여기서 중요한 역할을 하는데, 이는 부로타스의 작업이 낡은 것들을 수집해 재맥락화함으로써 “지난 세기의 키치를 회상(re-collection:재수집)으로 깨어나게 하는 자명종을 만들기 때문”이고, 아울러 그가 낡은 필름영화 작업을 통해 시각적인 것의 본질을 되짚음으로써, “시네마의 기원에 응축된 행복의 약속으로 회귀”하기 때문이다. (북해, 55, 58) 결국 부로타스의 작업에서 “주인 매체(master medium) 역할을 하는 픽션”(북해, 61)은 “매체들 자체의 자기 차별적 조건을 대변하거나 알레고리화함을 통해 일종의 [기억의] 겹침(layering)을 시연함으로써 이러한 이야기[모더니즘]의 불가능성에 대해 말한다.”(북해, 69, 번역조정) 픽션은 모더니즘의 자동성과 반모더니즘의 반사적 자동성을 아우르는 ‘부재하는’ 규칙을 상기시키는 일종의 토대가 되는 셈이다.

이처럼 크라우스의 매체는 마치 ‘체스판’처럼 결코 거기에 적혀 있지 않은 규칙과 관습에

대한 기억으로 활성화되고, 공준과 사적 수행이 아무런 갈등없이 받아들여지는 ‘기술적 토대 (technical support)’다. 기술적 토대로서 오토마티즘은 예술의 새로운 사례를 (말들의 새로운 움직임) “요구한다.” 그리고 오토마티즘은 “예술 작품의 경험을 ‘그 자체의 벌어짐 (happening of itself)’으로 규정한다.” 이때 작가는 “무엇을 작동할지 [체스의 규칙과 관습에 따라 어떤 말을 움직일지] 찾고 있을 뿐이다.” 결국 이러한 과정은 “내가 더 이상 내 것이라고 인정할 수 없는 오토마티즘에 갇히는 것을 막아주는 것뿐만 아니라 (이것은 20세기 초 자동회화나 자동필기의 명백한 목표였다) 대상으로부터 나를 해방하고, 작품의 자율성을 위한 새로운 토대(ground)를 만들어준다.” (카벨, 171-172, 번역 조정) 이렇게 오토마티즘은 장치의 자동성으로부터 주체의 의식성으로 이동한 뒤 그를 장치로부터 그리고 의식으로부터 해방하는 모순적 운동의 원인이 된다.

5.

왜 매체의 자동성이 크라우스에게 그토록 중요했을까? 왜 크라우스는 장치의 자동성과 의식의 자동성 사이의 패러독스 위에 자리잡은 예술의 존재론에 집착했을까? 왜냐하면 기억에 의해 활성화되는 매체의 요구를 자동적으로 따르는 기술적 토대의 원리야 말로 “작가가 스스로 전통에서 떨어져 나와 ‘무엇이든 예술이다’라는 말이 횡행하는 영역에서 정처없이 떠돌고 있다고 느낄 때, 반드시 필요한 것”이며, “오직 그러한 규칙만이 창작 행위에 목표를 부여할 뿐만 아니라, 가짜들의 끊임없는 위협에 대한 판단의 근거를 제공해 줄 것”이기 때문이다. (언더, 262-263)

이런 의미에서, “『언더 블루 컵』은 논쟁적이다. 설치미술의 키치를 향해 ‘가짜’이고 ‘기만’이라고 단호히 외치기 때문이다. 진짜의 효과는 기억에서 사라지지 않으며, 씻겨나가지도 않는다.” [크라우스가] 언더 블루 컵에서 벌이는 논쟁은 “설치미술의 ‘잊어버리라(forget)’는 유희의 노래에 대항해 기억하라(remember)는 요청이다.” (언더, 125)

## 참고문헌

로절린드 크라우스, 언더 블루 컵, 최종철 역, 현실문화, 2023

로절린드 크라우스, 북해에서의 항해: 포스트-매체 조건 시대의 미술, 김지훈 역, 현실문화, 2017

최종철, 로절린드 크라우스, 커뮤니케이션북스, 2024

스탠리 카벨, 눈에 비치는 세계: 영화의 존재론에 대한 성찰, 이두희, 박진희 역, 이모션북스, 2014

데이비드 노먼 로도윅, 디지털 영화 미학, 정현 역, 커뮤니케이션북스, 2012

Diarmuid Costello, Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and Photographically Dependent Arts, Critical Inquiry 38 (Summer 2012)

## 조르주 디디 위베르만의 징후, 형상, 시간

이나라 (고려대학교)

- I. 들어가며
- II. 징후와 시대착오
- III. 형상과 시대착오
- IV. 나가며

조르주 디디-위베르만(Georges Didi-Huberman)은 1960년대 이후 프랑스 철학계에 팽배했던 반헤겔주의 사유의 영향 속에서 아비 바르부르크(Aby Warburg)와 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 이론을 경유하여 역사와 이미지의 시간성을 설명하는 개념으로 시대착오(Anachronism) 개념을 제안한다. 그에 따르면 “이미지의 복잡한 시간성이란 곧 장기 지속이 자 ‘시간 속 심연’, 잠재성이자 징후, 잠기는 기억이자 떠오르는 기억, 시대착오와 비판적 문턱”이다. 곧 시대착오는 르네상스 시대 회화와 판화 속에 ‘인용’되고 재출현하는 님프의 형상과 같은 고대 이교도 형상의 ‘잔존’일 뿐 아니라, 의식과 현실성 아래 억압되어있던 무의식과 잠재성으로 존재하는 ‘지나간 시간’의 출현으로 설명되고 있다. 곧 역사는 무의식적인 것으로 조명된다. 디디-위베르만은 『시간 앞에서』(2000)와 『잔존하는 이미지』(2002)에서 시대착오 개념을 본격적으로 개진하기 이전, 『이미지 앞에서』(1990)와 『프라 안젤리코. 비유사성과 형상화』(1990)에서 프로이트(S. Freud)의 ‘징후’ 개념과 아우어바흐(E. Auerbach)와 아우어바흐의 독자였던 벤야민이 관심을 기울였던 중세 성경 주해학의 ‘형상’(figure)에 바탕을 두고 바자리(Vasari), 칸트(Kant), 파노프스키(Panofsky)의 이론적 아이디어를 비판한 바 있다. 디디-위베르만은 리오타르(J. F. Lyotard)가 **反재현주의**와 ‘**피규럴(Figural)**’에 대한 논의에서 프로이트의 리비도 개념에 기대는 것과 일맥상통하는 방식으로 프로이트의 징후 개념을 전유한다. 반면 직접 르네상스 미술의 시각성에 대한 주류 해석을 뒤집는 해석을 시도하는 『프라 안젤리코』에서 적극적으로 활용되는 것은 징후와 무의식 개념이 아니라 형상 개념이다. 징후 개념이 재현 모델에 대한 대안 모델을 제안한다면 벤야민의 ‘**변증법적 이미지**’ 개념을 이해할 수 있는 단서이기도 한 형상 개념은 선형적 시간성에 대한 대안 모델을 제안하는 개념으로 이미지와 시간의 관계에 대한 이후의 논의를 예비한다. 디디-위베르만은 이처럼 징후와 형상 개념에 바탕을 두고, 바르부르크의 정념 형식과 잔존, 벤야민의 변증법적 이미지 개념을 재모타주한 시대착오 개념과 함께 자연 모방의 완성으로 나아가는 미술사적 도정이라는 내러티브를 해체한다. 본 발표는 디디-위베르만의 형상 개념에서 시간성의 문제를 요약하고 디디-위베르만의 시간, 역사, 시대착오 개념의 유효성을 질문하고자 한다.

프로이트의 징후 개념은 디디-위베르만에게 “읽을 수 있고 볼 수 있고 측정될 수 있는 것

을 향하는 실증성”, 자연에 대한 합리주의적이고 중립적 재현에 대한 대안적 모델을 제안한다. 무의식적 억압이 개입하는 징후라는 사태는 원인과 결과 사이의 인과적 해석을 불가능하게 한다. 동시에 디디-위베르만은 꿈, 기억의 시각성과 함께 징후의 시각성을 강조한다. 꿈과 무의지적 기억이 무시간적이고 산발적 이미지의 형태로 출현하는 것과 같은 방식으로 징후 역시 출현한다. 징후는 외상 경험의 시간적 순서에 따라 순차적으로 출현하지 않는다. 디디-위베르만은 징후의 바탕을 이루는 무의식의 해독 불가능성 자체보다 무의식에 내재한 에너지를 강조한다. 그런데 이 에너지는 다시 이미지의 형식으로 묘사된다. 무의식은 벤야민적 의미의 원천(origine), 곧 강물의 흐름을 흐트리는 소용돌이다. 소용돌이는 강줄기를 완전히 바꾸는 운동이 아니라 강바닥의 잔여물을 예기치 않은 순간 수면 위로 떠오르게 하는 운동이다. 원천이 곧 운동과 분란을 야기하는 소용돌이라는 주장으로 디디-위베르만은 억압된 역사적 무의식의 영원한 회귀, 징후로서의 시대착오의 연속성을 설명한다.

디디-위베르만의 코르토나 수태고지와 프라도 수태고지의 패널 왼쪽에는 수태고지가 이루어지는 역사적 시공간과 무관한 사건, 곧 아담과 이브의 낙원 추방이 그려져 있다. 우리는 종교화에서 프라 안젤리코의 수태고지에서 목격되는 이러한 시대착오적 구성을 쉽게 찾아볼 수 있다. 패널 속 시공간이 하나의 통일성을 가지고 있지 않다는 시대착오를 지적하는 것에 그치지 않고 디디-위베르만은 예수의 탄생과 수난, 부활이 구약의 사건을 반복하고 있다는 점에서 화폭 속 재현의 관계를 강조한다. 프라 안젤리코는 콰트로첸토의 합리주의가 지배하고 있었던 피렌체에서 대주교 세이트 안토니누스(1389-1459)의 토마스 아퀴나스 해석을 인지하고 있었고, 회화를 원근법이라는 과학에 따라 자연을 모방하고 합리적 시공간에서 펼쳐지는 이야기를 묘사하는 대신 이야기, 알레고리, 비유, 신비라는 네 가지 의미의 보편적 도식을 따라 ‘신비’를 주해했다. 형상화는 이 주해의 작업을 뜻한다. 그런데 15세기에 형상은 사물의 외양이라는 우리에게 익숙한 뜻 이외에 형상화, 煎형상화(prefiguration), 탈형상화라는 뜻을 함께 가지고 있는 낱말이었다. 곧 ‘의미를 또 다른 형상 속에 옮기’는 것이 형상화이므로, 형상화는 유사성의 재생산에 제한되지 않는다. 따라서 형상의 방법에 따라 그려진 프라 안젤리코의 수태고지는 루카 복음서의 구절의 일차적 의미에 하나하나 대응하는 이미지, 언제, 어디에서, 누가, 무엇을, 왜, 어떻게 했는지에 관한 묘사로 해석될 수 없다.

수태고지를 형상화하는 일은 지나간 시간(창세기)에 이미 일어나고 쓰인 사건에 대한 ‘기억’과 ‘현 순간 ecce’ ‘말씀으로’ 일어나는 (신적 질서와 인간적 질서, 자연과 초자연이 공존하는) 육화(incarnation)의 사건, 미래에 실현될 수태와 수난을 이미지로 동시에 보여준다. 이처럼 회화적 시대착오는 가시적 실재를 초과하고, 시간과 장소의 모순을 포함하는 ‘신비’를 형상화한다.

## 망각에 저항하는 4·3미술의 이미지 연구

김연주 (문화공간 양)

- I. 들어가며
- II. 4.3미술의 기억 투쟁
- III. 역사 미술과 리얼리즘 미술
- IV. 망각에 저항하는 이미지들
- V. 나가며

4.3은 <제주4·3사건 진상규명 및 희생자 명예회복에 관한 특별법>에서 “1947년 3월 1일을 기점으로 1948년 4월 3일 발생한 소요사태 및 1954년 9월 21일까지 제주도에서 발생한 무력 충돌과 그 진압과정에서 주민들이 희생당한 사건을 말한다.”라고 정의한다. 이 기간 희생당한 사망자의 수는 2만 5천명~3만 명 정도로 추정하고 있다. 법에서는 4.3을 이처럼 한 문장으로 정의하고 있으나, 이 정의에는 가장 중요한 4.3의 이름이 없다. 그저 사건이라고 말한다. 이러한 불완전한 정의는 오히려 4.3이 정의될 수 없음을 드러낸다. 4.3이 일어나고 70년이 지나도 록 이름을 얻지 못한 이유는 4.3의 진상이 아직도 규명되지 않았기 때문이다. 국가가 4.3의 기억을 억압하고 침묵을 강요해 왔기에 4.3의 진상규명은 오랜 기간 이루어지지 못했다.

국가의 폭력 속에서 제주도민은 침묵했고 기억을 잃어갔다. 4.3 대하소설 『화산도』를 쓴 재일(在日) 소설가 김석범은 공포 속에서 4.3의 기억을 제주도민이 스스로 지워버리는 상태를 ‘기억의 자살’이라고 했다. 그는 “기억을 말살당한 제주 4·3은 한국 역사 속에 존재하지 않았던 것입니다. 입밖에 내놓지 못하는 일, 알고서도 몰라야 하는 일이었던 것입니다. 나는 이것을 ‘기억의 자살’이라고 불렀습니다. 공포에 질린 섬 주민들이 스스로 기억을 망각으로 들이쳐서 죽이는 ‘기억의 자살’인 것입니다.”라고 말했다.

반세기가 넘도록 4.3의 기억이 억압되거나 자살을 해왔음에도 2000년 12월 4.3특별법이 제정·공포되고, 2003년 10월 『제주4.3사건진상조사보고서』의 발간과 노무현 대통령의 공식 사과가 있고, 2014년 3월 4.3이 법정기념일로 공포되었다. 이러한 일이 가능했던 이유 중에는 화가 강요배, 소설가 현기영과 같은 예술가들의 기억 투쟁이 있다. 특히 현기영의 소설 『순이삼촌』(1979)은 지역 사회와 예술가에게 큰 영향력을 미쳤다. 또한, 강요배의 그림 연작 <동백꽃 지다>(1992)는 동백꽃을 4.3의 상징으로 만들었다. 이 논문은 지난 30년 동안 기억 투쟁을 해 온 예술 분야 중에서 4.3미술에 주목한다. 먼저 4.3미술이 4.3 진상규명 운동에 참여하여 기억 투쟁을 해 온 역사를 살핀 후, 4.3 당시 영상과 사진 이미지와 이를 몽타주하는 4.3미술의 이미지가 망각에 저항하고 있음을 밝히고자 한다.

4·3미술은 미술평론가 김현돈의 2008년 글에 따르면 “1948년부터 7년여에 걸쳐 이 땅 제주지역에서 벌어졌던 한 역사적 사건...을 다양한 양식과 표현매체를 빌어 예술적으로 형상화

한 미술”이다. 4.3미술은 1988년 창립된 ‘그림패 부림코지’가 1989년 제주시의 세종미술관에서 《4월 미술전》을 열면서 시작되었다. 같은 해 ‘그림패 부림코지’는 《4월 미술전》의 출품작품 중에서 회원들의 작품을 모아 서울의 그림마당 민에서 《4.3 녀살림展》을 개최했다. 1990년에는 그림마당 민에서 박경훈이, 1992년에는 서울의 학교재 화랑과 세종미술관에서 강요배가 개인전을 열어 4.3을 알렸다. 특히 강요배 개인전 《제주민중항쟁사-강요배의 역사그림전》은 4.3을 알리는 데 큰 역할을 함으로써 4.3미술에 있어 가장 중요한 전시로 언급된다. 이러한 기반 위에서 4.3미술제가 출발했다. 고향 제주도로 돌아온 강요배와 강태봉, 김동수(필명 김유정), 김수범, 박경훈 등 일부 그림패 부림코지 회원들과 고길천, 고혁진, 양미경, 오석훈, 이경재 등 진보적인 제주 작가들이 모여 1993년에 탐라미술인협회(이하 탐미협)을 설립하고, 탐미협이 1994년부터 지금까지 4.3미술제를 개최했다.

하나의 역사적 사건을 주제로 30년 이상 매해 열리고 있는 전시는 동서고금을 막론하고 그 유례를 찾기 어렵다. 이러한 지속성이 4.3미술을 하나의 장르가 되도록 만들었다. 지금까지의 30년을 넘어 앞으로의 30년도 바라볼 수 있는 이유는 4.3미술제가 단순한 전시가 아닌, 4.3 희생자를 기리고 해원(解冤)을 바라는 일종의 제의이기 때문이다. 미술평론가 김유정은 4회 4.3미술제 도록에 “지금까지의 4.3미술제는 하나의 제의(祭儀)였다. 원혼을 달래기 위한 엄숙한 위령제였다.”고 썼다. 참여 작가가 4.3미술제 전시에 앞서 답사를 갈 때 4.3유적지에서 제를 올리고, 전시 개막식 때마다 희생자를 위해 묵념의 시간을 갖는 이유도 4.3미술제의 제의적 성격에서 비롯된다.

희생자의 원혼을 달래기 위해 선결되어야 하는 과제가 바로 4.3 진상규명과 희생자 명예 회복이었다. 따라서 4.3미술은 이러한 문제를 해결하기 위해 노력해 왔다. 3회 4.3미술제 도록의 서문에서는 4.3미술제의 목적을 “공동체의 미완의 역사적 과제인 4.3을 바로 복원하기 위하여”라고 밝히고 있다. 또한, 10회 4.3미술제 전작 도록 서문에서는 더 분명하게 “이 도록에 실린 작품들은 4.3진상규명과 명예회복이라는 큰 틀의 4.3운동사 속에서 또 하나의 역사”라고 평가했다. 박경훈은 4.3미술의 이러한 활동을 2004년에 쓴 「미술이 만난 역사」에서 4.3미술운동이라고 정의했다. “4.3미술운동이란 지난 20여 년간 … 4.3진상규명 및 명예회복운동과 궤적을 함께한 미술 분야의 일정한 활동을 의미한다.”

4.3의 진상을 규명하기 위해서는 기억의 자살을 막고, 억압된 기억을 되살려야 했다. 시인 오승국은 기억을 되찾는 4.3미술의 역할을 기억 투쟁이라고 불렀다. 그는 14회 4.3미술제 도록에서 문화예술 운동이 기억 투쟁이고, 이러한 흐름에 4.3미술이 있다고 논했다. 이후 미술평론가 성완경과 김종길 또한 15회 4.3미술제 심포지엄에서 4.3미술의 역할로 기억 투쟁을 강조했다. 예를 들어 성완경은 “4.3 미술은 4.3 사건 자체의 진상규명과 기억의 복원에 집중된 곧 기억 투쟁을 중심으로 한 것이었다.”라고 주장했다.

4.3미술의 기억 투쟁에 있어 중요한 작업은 우선 “역사 미술” 제작이었다. 강요배에 따르면 4.3미술 초기에는 4.3을 알리기 위해 4.3 당시 상황을 재현하는 작업이 필요했다. 김유정은 『제주미술』 창간호(1996)에서 4.3을 재현한 작품을 역사 미술로 규정했다. 박경훈도 「미술이 만난 역사」(2004)에서 “4.3미술이라고 할 때 그 개념은 ‘4.3이라는 실재했던 역사적 사건·사실

에서 비롯된 역사미술'이라고 한마디로 표현할 수 있다.”고 하였다. 회화 외에도 4.3을 재현한 다양한 매체의 작품을 포함하기 위해서 역사화 대신 역사 미술이라는 새로운 용어가 필요했다. 특히 탐미협 작가들은 기록이 아닌 역사와 미술의 관계를 깊이 고민했으며, 새로운 예술을 위해 다양한 매체를 사용하고 형식 실험을 했기 때문이다.

역사 미술로서의 4.3미술은 우선 전통적인 역사화에서와 같이 중요한 사건이나 인물을 소재로 삼는다. 예를 들어 강요배의 <천명>은 주로 중산간 지역에서 행해졌던 소개(疏開) 작전을 그린 그림이다. 소개 작전으로 삶의 터전에서 쫓겨난 사람들은 추운 겨울을 겨우 바람만 막을 수 있는 곳에서 지냈다. 현재 제주항 건너편에 있던 주정공장은 산으로 도망갔던 사람들의 수용소였다. 살려준다는 말을 듣고 산에서 내려온 사람들을 그곳에 수용했다가, 1950년 8월 수백 명을 들에 매달아 바다에 수장(水葬)하거나 정뜨르 비행장(현재 제주공항)에서 총살하고 암매장했다. 수장의 상황을 고길천은 그림 <광야(狂夜)>에 담았고, 강문석은 <수장>에서 돌과 철로 표현했다. 인물에 있어서는 주로 제주도 인민유격대 사령관 이덕구, 의인, 희생자 등을 소재로 삼았다. 또한, 탐미협 작가들은 가해자에도 주목했다. 그들을 절대로 잊지 않기 위해, 역사에 똑바로 남기기 위해 가해자를 그린 작품들은 역사를 대하는 탐미협 작가들의 관점을 분명히 보여준다.

역사 미술이 과거 사건과 인물을 소재로 한 4.3미술을 의미한다면, 리얼리즘으로서의 4.3미술은 현재진행형인 4.3을 다룬다. 김현돈은 『제주미술』 창간호에서 리얼리즘이 이 시대에 여전히 유효함을 주장하고, 4.3미술이 “풍요로운 시대정신”으로 승화된 역사를 보여주는 리얼리즘이 되길 요청한다. 이러한 요청에 응답하듯 4.3미술제 전시를 앞두고 지금까지도 매해 탐미협 작가들은 학살터, 피난처, 잃어버린 마을 등을 답사하고, 4.3 진상규명의 현장에서 함께한다. 그럼으로써 과거의 4.3을 현재로 불러온다. 예를 들어 11회 4.3미술제 <길이 끝나는 곳에서 다시 길을 만나다>에서는 잃어버린 마을을, 14회 4.3미술제 <다시 그 곳에 서서>에서는 여러 차례 항쟁의 현장 등을 답사하고 그곳에 관한 작품으로 전시를 열었다.

유해 발굴도 4.3미술제에서 중요한 주제로 다루어졌다. 2007년부터 진행된 정뜨르 비행장 활주로의 유해 발굴은 4.3 진상규명에서 중요한 작업이었다. 1949년 10월 2일 총살당한 희생자 249명의 차곡차곡 쌓인 뼈는 국가가 은폐한 집단학살을 눈으로 직접 확인하게 해 주었다. 이에 탐미협은 2008년 15회 4.3미술제 전시 제목을 유해 발굴을 위해 땅을 여는 행위를 의미하는 《開土-60년 歷史의 辨證》으로 삼고 전시를 개최했다. 탐미협 작가들은 유해 발굴 현장을 직접 찾기도 했다. 2007년 화북동 별도봉에서 희생자의 유골이 발굴되었을 때 정용성은 그곳에 있었다. 그리고 현장에서 돌아와 그린 작품이 <귀천>(2007)이다. 고길천도 2009년 희생자의 옷이 발견되었다는 소식을 듣자마자 정뜨르 비행장 유해 발굴 현장을 찾았다. <60년만의 외출>은 그때 희생자의 옷을 프로타주 기법으로 재현한 작품이다. 2018년 정뜨르 비행장에서 2차 대규모 유해 발굴 작업을 시작했을 때는 양동규가 함께하며 사진으로 그곳을 담았다.

4.3의 기억을 재현하는 역사 미술로서의 4.3미술과 4.3 진상규명 운동과 함께하며 현장을 담아온 리얼리즘 미술로서의 4.3미술은 서로 구분되거나 대립하는 것이 아니다. 4.3미술은 역

사 미술과 리얼리즘 미술 사이를 변증법적으로 운동하며 과거 4.3을 끊임없이 현재로 끌어온다. 그리고 아직 4.3이 끝나지 않았음을 보여주며, 4.3을 잊지 않도록 기억 투쟁을 해 나간다.

지금부터는 4.3미술에 큰 영향을 끼친 4.3 당시 촬영된 영상과 사진 이미지 그리고 이를 몽타주한 4.3미술의 이미지가 어떻게 망각에 저항하는지 살펴보고자 한다. 탐미협 작가는 모두 4.3의 간접 경험자다. 주로 생존희생자와 유족의 이야기를 직접 듣거나 글로 읽으면서 4.3을 알아갔다. 또한, 4.3 당시 촬영된 영상과 사진에서 정보를 얻었다. 따라서 영상과 사진은 중요한 자료였다. 그러나 그 수는 많지 않았다. 지금까지 남아있는 영상은 <메이데이(Mayday in Jeju)> 하나밖에 없고, 2000년대 초까지는 공개된 사진도 거의 없었다. 그 이유는 신문 기사가 촬영한 몇 장의 사진을 제외하면 영상과 사진 모두 미군정이나 우리나라 군·경이 촬영했기에 공개되지 않았고, 2001년에야 『제주4.3사건진상조사보고서』 발간을 위해 국내외 기관을 대상으로 체계적인 문헌조사가 이루어졌으며, 오랜 시간이 지나버려서 잃어버리거나 폐기한 사진이 많았기 때문이다.

미군이나 우리나라 군·경에 의해 촬영된 영상과 사진은 의도에 따라 연출되고 편집되었다는 문제점을 갖는다. 14분 정도 분량의 <메이데이>는 미군 통신부대(Signal Corps) 촬영팀 소속 카메라맨 셰이닥(Shaydak)이 16mm 흑백 필름으로 오라리 방화 사건을 주로 촬영한 무성영화다. 그리고 주로 1948년 4월 30일부터 5월 4일 사이에 촬영되었다. 이 영화에서 주목해야 할 부분은 촬영 날짜다. 4월 28일에 무장대와 군경 토벌대가 평화협정을 체결하고 바로 이틀 뒤에 촬영되었기 때문이다. 즉 촬영 날짜는 미군정이 평화협정을 결렬시키고자 하는 의도를 파악할 수 있는 부분이다.

<메이데이>는 오라리 방화 사건을 강경 진압의 구실로 삼기 위해 미군에 의해 제작되었다. 미군은 이러한 목적을 위해 우익 청년단의 소행인 오라리 방화 사건의 범인이 무장대인 것처럼 의도적으로 연출하고 편집했다. 예를 들어 제주경찰서 유치장 앞에서 있는 두 남성이 등장하는 장면을 사이에 두고 앞에는 군인이 불타는 마을로 잠입하는 장면을 넣고, 뒤에는 무장대의 무기로 찌르기를 시연하는 장면을 넣음으로써 두 남성이 무장대이며 방화를 저지른 범인으로 보이도록 만든다. 영화와 같은 장소에서 찍은 그들의 사진도 있다. 미군은 “최근 발생한 테러 통치 기간에 체포된 살인 혐의를 자백한 2명”이라고 이 사진을 설명했다. 이러한 설명은 <메이데이>가 의도에 따라 철저하고 완벽하게 기획되었음을 보여주는 또 하나의 증거다. <메이데이> 제작 이후 1948년 10월 17일 포고문 발표로 시작된 초토화 작전과 11월 17일 선포된 계엄령으로 마을 곳곳에서 집단학살이 일어났다.

사진 역시 의도에 따라 연출되었다. 1950년에 촬영된 것으로 추측하는 바위에 앉아있는 사람들 사진이 남아있다. 뒤쪽 가운데 사람은 총을 안고 있고, 제일 오른쪽 사람의 다리 옆에는 총이 놓여 있는 것을 보면 무장대로 여겨진다. 사진 뒷면에도 “보라! 인류 역적의 원흉 한라산 비단의 정체를!! 거등의 ‘트’ 부근에서 휴게하고 있는 추태”라고 적혀 있어 이들을 무장대로 확신하게 만든다. 그런데 이들의 태도가 어색하다. 사람들의 자세가 모두 비슷하고, 앉아있는 위치도 배치된 듯 보인다. 더욱 이상한 점은 군인이나 경찰이 바로 앞에서 사진을 찍고 있는데 총을 들고 그들을 겨냥하지 않고 휴식을 취하고 있다는 점이다.

영상과 사진은 이처럼 사실을 왜곡하기 위해 연출되고 편집되었고, 4.3 당시에는 실제로 군경 토벌대가 이를 구실로 삼아 집단학살을 자행하고, 무장대를 폭도로 몰아가며 그들과 제주도민 사이를 갈라놓았다. 그러나 오늘날에는 오히려 영상과 사진의 의도된 연출과 편집이 진실을 드러내는 역할을 한다. <메이데이>의 장면이 의도에 따라 연출되고 편집되었다는 점을 깨닫는 순간 유치장 앞에 서 있는 두 남성이 무장대가 아닐 수 있다는 의심이 싹튼다. 또한, 휴식을 취하고 있는 사람들 사진에서 사람들이 인위적으로 배치되고 요청된 자세를 취하고 있음을 알게 되는 순간 그들 역시 무장대가 아닌 것 같다는 의심이 든다. 이로써 지금까지 국가가 심어놓은 기억 대신 억압된 기억에 다가간다.

탐미협 작가들은 연출되고 편집된 4.3 당시 영상과 사진 이미지를 다른 사진 이미지등과 몽타주하여 억압된 기억을 되살린다. 예를 들어 강태봉, 김수범, 박경훈 등은 제주경찰서 유치장 앞에 서 있는 두 남성의 사진 이미지를 다른 사진 이미지와 몽타주한 작업을 했다. 이 두 남성의 사진 이미지가 작가에 따라 다른 맥락에 놓임으로써 원래 미군정의 의도했던 의미에서 멀어진다. 강태봉의 <동시대>에서는 두 남성이 성조기 옆에 놓임으로써 미군정의 4.3 개입을 생각하게 된다. 김수범은 주로 술집에 걸려있던 달력 속 비키니 입은 여성 이미지와 두 남성의 사진 이미지를 몽타주하여 두 남성을 자본주의 사회 속 성적 욕망에 저항하도록 만든다. 여러 이미지를 격자 형태로 몽타주한 박경훈의 <이미지 4.3>은 두 남성을 분리해 4.3 관련 사진 속 인물들과 함께 배치한다. 이로써 두 남성은 살해를 저지른 무장대가 아닌 오히려 피해자로 비춰진다. 이처럼 4.3미술은 사진 이미지를 몽타주하여 왜곡된 사실에 균열을 내고 과거 4.3을 현재로 소환해 억압된 기억을 되살린다.

이제까지 역사 미술과 리얼리즘 미술 사이에서 변증법적 운동으로 기억 투쟁을 해 온 4.3미술의 의미를 되짚어 보았다. 또한, 4.3 당시 촬영된 영상과 사진 이미지를 몽타주한 4.3미술의 이미지가 어떻게 망각에 저항하는지 살펴보았다. 4.3미술제는 20회까지 탐미협 회원을 중심으로 개최되었다. 그러나 확장의 필요성을 느끼고 21회부터는 제주도 내 작가뿐만 아니라 국내외 작가를 초대해 전시하고 있다. 국내외 작가의 참여가 많아지면서 4.3미술제에 출품하는 작품의 내용이 4.3이 아닌 경우도 생겼다. 또한, 4.3미술제와 별개로 4.3을 주제로 작업하는 작가도 많아지고 있다. 따라서 앞으로 남은 과제는 지난 30년의 4.3미술과 4.3미술제를 다양한 측면에서 깊이 있게 연구하고, 확장하는 4.3미술의 의미 또한 놓치지 않고 연구하는 일이다.

# 아카이브 기억의 재현 불가능성과 미래적 픽션의 재구성: 김아영과 린제이 시어스(Lindsay Seers) 작품 연구

지가은 (홍익대학교)

- I. 들어가며
- II. 아카이브의 아포리아
- III. 아카이브 아트의 아카이브적/반아카이브적 총동
- IV. 반복적으로 실패하는 아카이브 기억의 재현과 미래적 서사
  - 1. 김아영
  - 2. 린제이 시어스
- V. 나가며

아카이브는 이미 모순된 속성으로 존재한다. 아카이브 구축은 과거의 모든 것을 수집할 수 없기 때문에 무언가는 반드시 버려지는 과정이 수반되며, 그래서 필연적으로 ‘보존과 폐기’의 순환 속에 있다. 그렇게 선별된 희소한 가치를 띠는 아이템이라는 ‘개체성’은 아카이브 내 축적된 여타 아이템들과 함께 ‘집합성’으로 소거된다. 규범적이고 정연한 아카이브의 분류체계와 운영 과정의 ‘질서’는 예측불가능한 오류와 우연성, 우발성의 개입으로 ‘무질서’의 상태가 잠재하며, 특정한 분류 원칙에 따라 늘어선 ‘연속적’인 자료의 흐름에는 아직 채워지지 않은 기록의 ‘불연속적’인 틈새가 있다. 무엇보다 과거를 보존함으로써 특정 ‘기억’을 붙잡아두려는 욕망은 다름 아닌 ‘망각’에 대한 두려움과 불안으로부터 비롯된다. 기억하고자 하는 대상의 부재함을 볼 수 있고 만질 수는 물리적 차원의 아카이브로 치환하려는 일종의 보상심리이다. 제도화된 근대적 아카이브의 개념은 이에 축적된 공적이고 객관적인 자료가 ‘중립적’이고 ‘총체적’인 보편적 지식 혹은 역사 서술의 토대가 될 수 있다는 믿음으로 형성되었다. 그러나 이는 미셸 푸코와 같은 학자들의 포스트모던적 사유로 해체되면서 ‘파편적’인 과거의 편린으로서의 기록, 현재의 시점에서 재구성되는 역사라는 인식으로 대체되었다. 아카이브는 이렇게 보존과 파괴, 기억과 망각, 질서와 무질서와 같이 아카이브적이면서도 반아카이브적인 반대항의 요소가 공존하는 역설적 속성의 토대에서 작동한다.

자크 데리다는 『아카이브 열병: 프로이트의 흔적(Archive Fever: A Freudian Impression)』(1995)에서 이러한 아카이브의 모순적 이중성이 바로 아카이브가 존재하는 방식임을 역설한다. 데리다에 따르면 “망각이 없으면 아카이브의 욕망도 불가능하다.” 아카이브는 기억하고자 하는 욕망 그리고 망각하려는 욕망(기록의 파괴)이라는 두 가지 모순된 욕망으로 작동한다. 아카이브는 그 출처와 근원으로 끊임없이 회귀하려는 반복적 욕망에 사로잡혀 있는데 이는 역설적이게도 아카이브를 파멸시키는 것을 목적으로 하면서도 도리어 아카이브를 가능하게 하는 원리라는 것이다. 그러면서 데리다는 이러한 아카이브의 내재적 분열성의 원리를 프로이트의 ‘죽음충동’ 개념으로 설명하고 아카이브와 정신분석학을 연결한다. 아카이브 추

동의 핵심을 이루는 이 죽음충동은 항상 보이지 않는 침묵 속에서 작동하면서 “그 자신의 아카이브를 남기지 않는다.” 즉, 잊혀지는 것을 보존하려는 욕망만큼이나 기록을 삭제하거나 말소하려는 욕망이 그 자신의 흔적을 남기지 않고 “아카이브를 파괴하기 위해 작동”하므로 근본적으로 반아카이브적이다.

데리다는 아카이브의 자기파괴적 속성과 더불어 아카이브 기억의 근원을 찾아 회귀하려는 이 강박적인 반복 에너지를 아카이브 열병이라 칭했다. 데리다는 요제프 하임 예루살미(Yosef Hayim Yerushalmi)의 책 『프로이트의 모세: 끝날 수 있는 유대주의와 끝날 수 없는 유대주의(Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable』 (1993)의 사례를 분석하면서, 예루살미의 연구가 프로이트라는 절대적이고 상징적인 존재를 정신분석학의 유산과 일치시키려는 욕망에 사로잡힌 아카이브 열병을 앓고 있음을 지적한다. 데리다에 따르면, 이는 정신분석학과 유대주의의 관계를 추적하면서 그 시작이자 기원으로서 프로이트의 목소리를 확인하고자 하는 예루살미의 이룰 수 없는 열망이다.

19세기 말 확립된 아카이빙의 ‘출처주의’는 기록관리의 객관성을 확보한다는 가장 대표적인 원칙으로, 출처가 다른 기록이 뒤섞이지 않도록 기록이 만들어진 장소, 즉 기록의 시작점에서 생산되고 축적된 순서에 따라 정리해야 한다고 규정하는 것이다. 그러나 데리다가 보기에 아카이브 내부의 핵심에서 망각과 삭제라는 죽음충동이 일어나는 한 아카이브의 출처, 시작점, 근원은 가닿을 수 없는 허구이자 부재하는 토대인데, 또 이 허구적인 근원에 대한 열망없이는 아카이브가 존재할 수 없다는 것이다. 망각이 없으면, 죽음충동이라는 위협이 없으면 기억이라는 아카이브의 욕망도 존재하지 않으며 회귀 불가능한 근원을 향한 욕망은 지연되고 미끄러지며 끝없이 반복된다.

본 연구의 초점은 이러한 아카이브의 아포리아를 짚어낸 데리다적 관점에서 김아영과 린제이 시어스(Lindsay Seers) 두 작가의 작품세계를 들여다보는 것이다. 이들의 작품은 아카이브의 내재적 분열성과 모순적 이중성 그 자체를, 다시 말해 아카이브적이면서도 반아카이브적인 충동의 공존 양상을 보다 극적으로 가시화하면서도 나아가 생성적이고도 미래지향적 서사를 구축한다. 두 작가 모두 과거의 사건을 둘러싼 파편적 아카이브 기록을 기반으로 작품의 내용을 구성하지만, 그 특정한 기억이나 서사는 실제와 가상의 경계를 흐리는 픽션으로 재구성된다. 아카이브 아트로서 이들 작품이 보여주는 픽션의 세계를 통해 아카이브 기억은 총체적, 객관적으로 재현될 수 없음을 확인하고, 아카이브의 내재적 이중성을 드러내는 예술적 실천과 전략에 주목하고자 한다.

잘 알려져 있듯이, 데리다의 『아카이브 열병』과 함께 현대미술에서 아카이브 아트에 대한 논의를 본격화한 또다른 글은 할 포스터(Hal Foster)의 「아카이브 충동(An Archival Impulse)」 (2004)이다. 포스터는 특히 1990년대 이후 현대미술에서 주요 화두로 떠오른 아카이브 아트(archivally-driven art)의 흐름을 중점적으로 살폈다. 그는 이러한 충동이 제2차 세계대전 이전에 나타난 포토몽타주나 개념미술, 제도비판 미술, 페미니즘 미술 등의 전후 미술에서 이미 그 양상을 확인할 수 있다고 서두를 연다. 이와 달리 보다 최근의 아카이브 충동은 기존의 체계나 제도, 거대서사의 해체를 넘어 “연결될 수 없는 것을 연결하는” 전략을 통

해 아카이브의 다양한 이미지, 텍스트, 오브제, 장소의 조각들을 파편화하는 한편 새롭게 결부시키며 그 의미나 서사를 재배열하거나 재맥락화한다는 것이다. 아카이브 아트는 외관상 규범적이고 객관적인 아카이브의 형식을 차용해 “종종 해체적이기보다는 제도적이고 위반적이기보다는 입법적”이라고 언급하기도 한다. 그렇다고 아카이브 아트가 공적 제도나 체제, 서사의 재생산을 목표로 하는 것은 아니며 오히려 그 내용과 의미는 매우 주관적이고 사적이며 일탈적이고 반아카이브적이라는 것이다.

동시대적 맥락에서 아카이브 충동의 의미와 중요성을 되새기게 한 데리다와 포스터의 논의는 오키 엔위저(Okwui Enwezor)가 기획한 전시 <아카이브 열병: 현대미술의 도큐먼트 사용(Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art)> (2008)에 반영되면서 미술계의 이목을 집중시켰다. 이 전시는 특히 아카이브를 구성하는데 필수적인 기록 매체인 사진과 필름에 주목하면서 1960년대 이후 미술 경향을 집중적으로 조명했다. 엔위저는 사진 매체의 출현이 미술의 아카이브 충동을 가속화시켰다고 보고 이러한 기록 이미지를 다루는 아카이브 아트의 독특한 사유 방식과 접근 방법을 소개했다. 전시에 소개된 작품들은 출처 불명의 역사 기록물들로 구성된 포토몽타주, 스틸 사진으로 만든 영화, 허구의 인물들로 채워진 가상의 사진인명록 등 다양한 형식으로 아카이브의 구조 자체와 기록원리를 차용하거나 이를 새롭게 변경, 해석하면서 아카이브와 개인 및 집단의 기억, 민족성과 정체성, 시간과 역사의 관계를 탐색했다. 엔위저의 전시가 주목했던 아카이브와 기록 매체에 대한 성찰은 이후에도 국제 미술계 동향에 직간접적인 영향을 끼쳤다.

본 연구에서 중점적으로 다룬 김아영의 <제페트, 그 공중정원의 기쁨을 드립니다, 쉘 3> (2015)은 엔위저가 총감독을 맡았던 제56회 베니스비엔날레 <모든 세계의 미래(All the World's Futures)>의 본전시에 초청받았던 작품이다. 이는 김아영의 작품을 아카이브 아트로 해석한 엔위저의 관점이 반영된 것이다. 총 3부작으로 구성된 <제페트, 그 공중정원의 기쁨을 드립니다, 쉘> (2014-2015) 시리즈는 분절된 음성과 텍스트, 멜로디로 구현한 다성 음악극이자 퍼포먼스 형식의 작품이다. 김아영은 국제 석유 자본의 역사 및 흐름과 관련된 사건과 기억을 다룬 아카이브 자료를 철저히 조사, 수집, 선별한 결과물을 토대로 작품의 서사를 재구성했다. 작가의 리서치 과정은 아키비스트 또는 역사가의 면모를 드러내어 아카이브적이지만 결과적으로 그 내용은 부유하는 음들로 해체하고 교차시켜 일관된 서사가 흩어져 사라진다. 실제 작품에서는 석유 자본을 둘러싼 한국근현대사와 세계사의 파편들이 서로 중첩되고 충돌하면서 예견할 수 없는 과거의 이야기를 길어 올린다.

한편, 영국 작가 린제이 시어스의 작품은 주로 입체 설치와 영상이 결합된 형태로 현실과 허구의 경계가 무의미해지는 환상적인 세계관을 구축한다. 실종된 이복언니를 찾아 나서는 여정을 담은 <It Has To be This Way 2> (2010)는 사진과 편지, 메모와 같은 구체적인 실물 아카이브에서 시작해, 작품 속 주인공(혹은 작가 자신)의 다양한 페르소나와 다른 인물들의 등장, 이들의 각기 다른 기억과 방문하는 장소의 역사적 맥락이 결합하며 계속해서 새로운 국면의 서사로 나아간다. 이야기는 잃어버린 가족의 행방을 찾는다는 애초의 시작점에서 미끄러져 나온다. 이복언니의 존재와 실종 후 행방을 묻은채 살아온 가족의 과거사라는 특정한 트라우

마적 기억이 시작된 시점으로 반복적으로 회귀하는 한편, 과거, 현재, 미래의 시간이 동시에 존재하는 세계 속에서 스스로 진화한다. 시어스 작품의 서사는 아카이브 출처의 원점 회귀라는 억압된 기억의 근원으로 반복적으로 돌아가면서도 끝내 실종된 언니 찾기라는 본래 목적에 이르지 못하고 끊임없이 미끄러져 새로운 이야기가 되어간다. 특히, 이 작품과 함께 병행해 쓰여진 올레 하겐(Ole Hagen)의 동명의 프로젝트 소설은 비선형적 시간 속에 펼쳐진 파편화된 아카이브 기억을 더욱 확장된 형태의 픽션으로 다루는 흥미로운 서사와 관점을 보여준다. 소설의 내용은 작품과 연관성을 가지면서도 독립적으로 존재하는데 특정한 과거 기억의 흔적을 추적해 나가기보다는 아직 도래하지 않은 새로운 기억이 되어간다.

미학자 조선령은 논문 「아카이브와 죽음충동」(2016)에서 앞서 살펴보았던 아카이브 아트를 둘러싼 할 포스터와 오쿠위 엔위저의 관점을 정리하고 이를 데리다의 아카이브에 대한 정신분석학적인 접근과 비교해 설명한다. 그는 미학적 실천으로의 반아카이브적 충동이 단순히 근대적 아카이브 개념을 외부적으로 해체하는 것에 머무르지 않는다고 지적하면서, 동시대 아카이브 아트의 과제는 아카이브 내부의 핵심에서 보다 은밀한 차원으로 작동하는 아카이브의 이중성을 가시적으로 드러내는 것이라고 강조한다. 다만, 논문은 이러한 과제를 수행하는 개별 작품에 대한 분석보다는 데리다의 아카이브 열병에 대한 이론적 고찰에 집중하고 있다.

연구자는 개별 작품 사례 분석의 일환으로 김아영과 린제이 시어스의 작품이 구현한 미래적 서사가 이러한 이중성을 극적으로 가시화하는 동시에 아카이브 기억의 재현불가능성을 재확인하는 ‘반복적으로 실패하기’ 전략을 취하고 있다고 본다. 두 사례는 물리적 아카이브가 과거에 벌어진 사건의 진실들을 담보할 것이라 믿는 역사적 증거물로서, 보편적 상징질서의 사회적 구축물로서의 근대적 아카이브 개념을 넘어서면서도 실은 그 근원, 출처를 둘러싼 믿음 또한 허구임을 드러내보인다. 다중감각적인 감상과 비선형적 시간성의 개념을 요하는 두 작품의 서사는 픽션을 경유해 과거 사건을 추적하는 아카이빙의 과정을 행하면서도 일관성 있는 서사의 파괴라는 반아카이브적인 충동이 가시화되는 하나의 방법론이자 아카이브 기억이 현재의 시점에서 드러날 수 있는 우회적 가능성을 제시한다. 아카이브는 과거 그 자체가 될 수 없고 그저 과거의 지시물일 뿐이며 불완전한 기억의 대체물이기 때문에 파편적인 아카이브의 기록으로 엮은 역사의 재구성은 객관적 사실과 허구적 서사 사이 그 어디쯤에 위치한다.

데리다가 주장한 바와 같이 반아카이브적 충동은 외부로부터 오는 것이 아니라 이미 아카이브의 내재적 구축 원리로서 작동하는 것이며, 이러한 아카이브의 이중적 틈새로부터 자유롭게 뺏어나가는 비선형적인 시간성의 서사는 자기파괴적일 뿐만 아니라 미래지향적이고 생성적인 아카이브의 가능성을 연다. 아카이브적이자 반아카이브적 충동, 죽음충동이자 회귀 불가능한 근원으로의 열망은 반복을 통해서만 추동되는데, 데리다는 바로 이 무한한 반복의 추동으로 인해 아카이브가 과거가 아니라 미래를 향한 물음에 가깝다고 말한 바 있다. 다시 말하면, 아카이브는 과거의 기억을 기록한 그 최초의 출발점으로 되돌아가는 것이 아니라 실은 현재의 시점에서 재구성하는 미래적 서사의 가능성으로 열려 있음을 암시한다. 본 연구는 궁극적으로 아카이브 속에서 억압된 서사가 생성적인 미래의 모습으로 되돌아오게 하는 이 은밀하고도 포착하기 어려운 순간을 구체화시키는 아카이브 아트의 반복과 실패의 전략을 탐색해본다.

공간의 열림으로서의 시간:  
낭시의 예술론을 통해 본 동시대 한국 현대미술

박검숙 (홍익대학교)

- I. 들어가며
- II. 동시대 예술과 시간의 문제
- III. 공간의 열림으로서의 시간
- IV. 무로부터의 시간 : <무물(無物)>시리즈 분석
- V. 나오며

예술은 동시대의 세계가 어떤 특정한 방식으로 형성되고 있는지를 드러낸다. 우리는 세계가 어떠한 모양새를 취하는지, 또 그 세계를 살아가는 이들이 어떤 방식으로 스스로를 인식하는지를 예술을 통해 경험한다. 이때의 세계란, 순환하는 '의미의 가능성'으로 구성된 총체이다. 예술가들은 그 시대를 살아가는 자신을 예술작품에 담아 드러내면서, 세계의 형태를 동시대인들에게 제시한다. 그들은 세계를 하나의 고정된 의미로 드러내지 않는다. 오히려 예술은 고정된 의미가 균열을 일으키는 지점에서, 세계의 가능성을 드러낼 수 있는 형식을 창안한다.

그런데 오늘날의 세계는 진리가 스스로 드러날 수 있는 미세한 틈도 없이 닫혀버린 듯하다. 그럼에도 예술이 여전히 진리를 향해 있다면, 예술은 결국 진리가 아니라 무한한 탐색 과정만 담아내야 할 것이다. 따라서 오늘날 많은 예술작품들은 기존의 무한히 반복되는 의미들을 모방하고 재현하는 일체의 방식을 버리고, 새로운 방향을 모색하고 있다. 동시대 예술을 위한 안정적이고 접근가능한 형식이 더 이상 없기 때문이다. 특히 미술의 영역에서는 종교적이든, 정치적이든, 미학적이든 정립된 사고와 도식들, 재현과 의미의 기원까지 이 모든 것들이 소멸되어 버렸다는 공감대가 형성된지 오래다. 그럴수록 반대로 예술에 더욱더 의미를 부여하고자 한다. 예술가들은 의미 불가능성의 세계를 담아내기 위해 세계와 비세계, 기술과 침묵, 주체의 부재, 신체, 스펙터클, 무의미의 의미를 모색하고 있다. 그러나 여전히 사람들은 계속해서 예술에 과도한 의미부여라는 짐을 전가하며, 더 이상 의미가 불가능하다는 현실 자체를 부정하는 듯하다. 아이러니하게도 의미의 부재를 또 다시 의미로 채우려는 집착이 세질수록 세계를 개방할 수 있는 '의미의 가능성' 그 자체의 생명력을 고갈되고 만다. 의미를 향한 욕망의 이러한 구조는 도피와 파멸을 향할 뿐이다. 그러나 이러한 시대에도 예술은 여전히 세계를 열어보일 가능성을 품고 있다고 장-뤽 낭시는 말한다. 예술은 의미화되지 않는 '어떤 것'이 현전할 수 있도록 끊임없이 배치시킨다. 이때 '어떤 것'은 '이미 더 이상 없음(과거)'에서 '아직 없음(미래)'로 멈춤없이 통과하며 지나감이지만, 좀처럼 드러나거나 노출되지 않는다. 그것은 바로 시간이다.

본 연구는 낭시의 주요 개념인 '시간의 간격'을 모티브로, 예술이 현시하고 있는 존재의 감

지(sense)인 시간이 예술에서 어떻게 포착되고, 파악되어 현시되는지를 살펴보는 것을 목적으로 삼는다. 이를 위해 예술론에 관한 낭시의 저작들과 함께 그가 카라바치오, 온 카와라, 김순기 작가의 작품에 대해 쓴 비평문 및 미술을 주제로 한 강연록들을 토대로 예술에서 드러나는 '공간의 열림으로서의 시간'의 문제를 고찰한다. 그리고 동시대 한국 현대 미술 가운데서, 196-70년대 미술부터 현재까지 이어져 오는 한국 현대미술의 다양한 전개 양상 가운데 기학적 추상으로부터 미니멀리즘으로 이어진 한 흐름을 중심으로 살펴보고, 그 가운데 미니멀리즘 계열의 추상미술 작가 최상철의 <무물(無物)>시리즈를 분석 대상으로 삼아, 낭시의 시간과 존재에 대한 사유가 예술에서 어떻게 구체적으로 현시되는지, 우리 시대의 예술에 대해 분석한다.

장-뤽 낭시는 오늘날의 우리가 처한 문제의 쟁점이 동시대 예술에서도 반복된다고 생각한다. 그는 현대를 살아가는 우리들이 품고 있는 이러한 불안의 본질이 시간에 대한 우리의 지향성 때문이라고 진단한다. 현재 우리의 불안을 규정하고 있는, 이 극복할 수 없을 것 같은 문제의 본질에 대해 그는 “오늘날 우리를 괴롭히는 것은 시간을 지배하려는 시도”라고 말한다. 우리에게 필요한 것은 시간의 흐름을 폐쇄하고 통제하는 시간 지배를 향한 우리의 허세가 아니라, '지금, 여기', 즉 매 순간을 '지금'으로 만드는 현전의 시간성에 대한 사고이다. 예술이 시간에 대해 스스로 묻고 있는 다음의 질문은, 낭시가 오늘날의 예술에 주목하고 있는 핵심적인 문제를 잘 드러내고 준다. '지나감(passing)'이라는 그 잡을 수 없는 것을 어떻게 잡을 수 있을까? 지나감과 현전, 도주와 정지의 순수한 결합을 어떻게 파악하여 작품으로 드러낼 수 있을까?

낭시는 예술은 “과거, 즉 지나간 것으로서 이곳에 남아 있고, 마치 지나가는 것처럼 이곳에 있으며, 그것은 생의 장소와 현전의 장소 사이”에 있다고 말한다. 그는 지금, 여기를 통과하는 장소로서의 시간성에 주목한다. 시간은 시간을 벌기 위해 어떤 결정이나 헌신을 회피하는 '일시적인 것'이 아니다. 시간은 오히려 언제나 의미 창조의 노력과 유희에 열려 있는 '지속성(the duratio noumenon)'이다. 낭시는 시간을 설명하기 위해 감지(sense)와 시간의 관계를 언급한다. sense는 의미, 감각, 감지, 감응, 방향 등의 의미를 내포한 단어이다. 여기서 기존의 '감각'이나 '의미'로 번역하지 않고, '감지'라는 번역어를 사용하는 이유는 아직 의미로 고정되기 이전, 의미화되기 이전의 '무언가' 즉 존재와의 접촉을 뜻하고 있기 때문이다. 감지는 기표도 기의도 아닌, 존재 자체에 도달할 수 있다. 그러나 감지는 존재 자체에 어떠한 영향도 미치지 않는다. 낭시는 존재의 감지는 '시간'이라고 말한다. 그러나 감지가 시간을 산출하는 것이 아니다. 감지는 끝까지 필연적으로 모호한 상태로 남아 있다. 시간을 한번 '접촉 가능한 두께가 거의 없는 얇은 선(line)'이라고 상상해 보자. 감지는 시간의 가장 가까이에 근접할 수 있다. 시간이라는 '미세하게 얇은 선'의 두께가 외부와 만나는 경계면에 접근할 수 있다. 감지는 시간과 함께 갖고 있는 모호한 차이로 인해 결코 소모되거나 사라지지 않는다. 감지는 끊임없이 도래한다. 그것은 '무엇'이라고 결정되지 못하는 필연적인 속성 때문에, 실존의 순간과 접촉하는 동시에 다른 것으로 전이되고 만다. 감지는 언제나 '현재'와 관계한다. 그것은 '우리

자신에게 도래하는 시간'(FSW: x)이다.

낭시는 이처럼 시간에 대한 선형적 이해를 차이의 개념으로 전치하여, 각각의 지금을 시간이 지나면서 생겨날 수 있는 '복수의 가능성이 폭발하는 단수적 순간'으로 이해하고자 한다. 다시 말해, 처음부터 세계-내-존재는 그들의 다양한 방식들이 갖고 있는 이질성에 따라 무한히 차별화되어 있기 때문에, 현전(presence)하는 즉 존재가 스스로를 드러내는 양상은 복수적(plural)이지만, 단수적(singular)인 방식인 지금, 여기에 '순간'으로 나타난다. 여기서 '지금 여기'는 연속선상의 고립된 순간이 아니다. 그 순간은 우리가 과거와 미래로 규정하는 것 사이에 존재하는 시작점이며, 통과와 장소이자 시간의 통로이다. 이러한 공간과 시간의 만남이 바로 '지금 여기'이다. 공간은 시간의 기원이며, 연속성의 연장이다. 공간은 이동하는 과정 동안 움직이지 않는 선처럼, 시간을 재현하는 것이 아니다. 공간은 지나가지 않는 현재인, 시간 자체를 드러낸다. 이 열림으로서의 공간, 그것이 바로 시간의 간격이다.

시간의 간격(spacing)은 그 자체로 드러내 말하기 어려운 개념이다. 시간 안에는 간격이 존재하지 않는다. 그것은 노출될 수 없는 것이다. 시간의 간격은 존재도 아니고, 존재의 작용도 아니며 존재 안에 있는 것도 아니다. 시간의 간격은 존재의 앞서 있거나, 바깥에 있다. 존재 안에 무언가가 있다면, 그것은 시간의 간격이라는 조건에서만 가능하다. 시간의 간격은 주체의 행위로 만들어질 수 있는 것이 아니다. 그것은 분명 존재의 행위이다. 시간의 간격은 언제나 존재 자체와 공존하는 한에서만 가능하다. 그것은 공간이나 시간 속에 있지 않을 뿐만 아니라 공간도 시간도 아닌 아주 미세한 '어떤 것'이다. 공간은 시간과 서로 얽혀있기에, 그 본질을 서로의 외부에 두는 방식으로 필연적으로 구성될 수 밖에 없다. 즉 공간과 시간은 시간성 그 자체의 안과 밖이다. 공간은 시간적 통과와 조건이며, 시간은 공간적 통과와 조건이다.

그런데 자연에는 시간의 흐름, 지나감, 통과함만이 존재한다. 시간 자체는 자연 안에 없다. 그것은 자연의 외부에 존재한다. 위의 논의에서 시간 안에는 시간의 간격이 존재하지 않는다고 언급했다. 시간과 공간 그 자체는 창조적인 빈 공간 즉 간격을 열어주지 않는다. 아직 발생하지 않은 창조물을 다시 창조하는 기술이 필요하다. 낭시는 이렇게 시간과 공간을 여는 기술을 가진 이들을 예술가라 부른다. 그들은 "자연 속에서 자연과 거리를 두는" 기술, 현전의 기술자이다. 예술은 현전의 생산적 기술이다. 현전은 사물을 앞으로 드러내 세우는 행위를 의미한다. 예술은 열림으로서의 공간인 시간의 간격을 통해 시간 자체는 현전으로 도래하게 한다. 시간 그 자체는 자연의 바깥인 테크네, 바로 예술에서 현시된다. 시간은 '이미 더 이상 없음(과거)'에서 '아직 없음(미래)'으로 넘어감이다. 그것은 멈춤이 없는 통로(passage)이며, 한 걸음도 내딛지 않고, 드러내지도 않으며, 폭로될 수도 없는, 그 모든 것을 '끊임없이 뒤로 물러나도록 한다. 예술은 이렇게 '이 폭로될 수 없는 것'이 현전으로 도래함이다.

구체적인 예술작품을 통해 그 양상을 살펴보자. 예술은 세계의 기록물은 아니라 '예술 그 자체가 존재 방식'이라고 낭시가 언급했듯이, 동시대 현대 예술의 쟁점은 동시대를 살아가는 우리들의 존재를 드러내는데 있다. 최상철 작가(1946-)가 화단에 몸담은 지난 55년간, 한국적 미니멀 아트로 시작된 작업들이 한국적 모노크롬 회화, 단색화라는 이름을 얻고 한국의 주류로 부상하는 시기와 겹쳐 있으나, 그는 스스로를 "한국적 미니멀리즘의 정신을 공유하는 듯하

나 쫓지 않으며, 단색화라는 유파에는 변방에 조금 걸쳐있다”고 표현한다. 그는 1970년대 기하학적 추상회화로 신체제전에 참여했던 4-5년간을 제외하고, 독자적인 방식을 모색하기 시작한 80년대 이후에는, 단 한번도 어떤 미술운동이나 유파에 가담하지 않았다. 그는 예술에 회의적인 태도를 잃지 않고, 오늘날 미술에 부여되는 모든 가치와 의미들, 기존의 미술작법들에 속박되지 않고, 작가인 자신의 존재마저 비워내기 위한 방법을 모색해왔다. 그는 자신의 작업에 표현을 향한 욕망, 조형을 위한 의도 등 인위적인 모든 것을 배제하며, ‘붓으로 그린다’는 행위마저 버렸다.

최상철작가의 작품들은 초기에 ‘작품(혹은 WORK)’, ‘painting’이라는 단어 뒤에 제작년도와 작품번호가 붙는 방식으로 작품명이 부여되었다. 그러나 점차 작품에서 색이 사라지고 검은색만 사용되기 시작했고, 작품제목도 ‘무제’로, 2000년대 이후부터는 ‘무물(無物)’로 명명되기 시작했다. ‘무물’은 사물로 생성되기 이전에 모든 것이 뒤엎겨 들끓는 혼돈의 상태를 의미하는 말로, 작가는 있음과 없음의 가능성이 함께 뒤엎겨 있는 순간으로 되돌아가, 무로써 드러나는 존재를(復歸於無物(복귀어무물) 결국은 무의 세계로 돌아간다) 감지하려 한다. 그는 “무로부터 시간을 가져온다.” 그의 작품에서 궁극적으로 우리가 마주하는 것은 시간, 그 시간의 궤적이다. 작가는 <무물>시리즈를 통해 언어화될 수 없는 ‘존재를 감지하는 그 순간’을 작품에 포착해 내고자 했다. 작가는 어떠한 의미나 의도를 부여하지 않으며, 인위와 작위로부터 완전히 자유로운 방식으로, 즉 그리지 않고 그려지게 하는 방법을 찾아냈다.

작가는 검은 물감을 묻힌 ‘제멋대로 생긴 작은 자갈돌’을 캔버스 위에 올려 놓는다. 물질로서의 돌은 무게를 갖는다. 무게는 사물이라는 존재의 물성이다. 돌을 놓은 캔버스를 기울이면 돌은 접촉면에 닿는 자신의 무게로 인해 중력의 방향으로 구르고, 캔버스의 테두리에 둘러쳐진 나무판에 부딪힌다. 그리고 자신의 무게와 속도가 만들어낸 힘만큼 튕긴 반동으로 방향을 바꾼다. 작가는 또 다시 그 방향으로 캔버스를 기울여 구르도록 한다. 캔버스 위에는 사물이 가진 물성의 표식이 검은 선으로 이뤄진 궤적이 만들어진다. 돌이 캔버스 면에, 둘러친 바닥에 닿는 ‘접촉’에 의해 사물의 존재가, 지금-여기에 드러남과 동시에 ‘지나감’으로써 사라져 버린 돌의 흔적이자, 현재의 흔적이 생겨난다. 그 궤적은 사물들과 그것이 구르는 진동과 화면 위에 첫 파열의 흔적이 생성되는 순간을 바라보는 작가가 함께-존재함의 증거이다. 그렇게 공-실존한다. 그의 작품에서 ‘지금-여기’는 존재하는 전부인 동시에 언제나 ‘없는’ 것이다. 그렇게 작가는 1,000번 돌을 굴려서 작품을 완성한다. 캔버스와 돌, 나무판과 돌은 물론 돌을 놓는 작가의 손이 접촉하며 끊임없이 접촉한다. 존재 행위(act of being)는 접촉을 요구하기 때문에 함께-존재하며, 그것은 ‘복수이면서 단일한 존재’이다. 물론 존재는 접촉으로 환원되지 않는다. “존재는 만질 수 없는 접촉의 접촉면’일 뿐이다. 그러나 접촉은 즉각적으로 매 순간, 항상 이미 일어나고 있음을 작품은 드러낸다. 접촉은 외부세계를 향한 절대적 주체의 행동이 아니다. 거기에는 어떤 의도가 요구되지 않는다. 그것은 그저 발생하는 것이다. 그것은 최상철의 작품 <무물>에서 그렇게 그려짐으로 드러나고 있을 뿐이다. 그렇게 존재와 함께 드러남, 공-실존함을 드러낼 뿐이다.

<무물>에서 작가의 의도, 인위적인 요소들이 소거되면서 드러나는 것은 ‘우연성’이다. 우연

한 사건, 우연의 계기로(BtP, 187) 사물의 존재가 공간을 열어낸다. 이러한 작업 과정에서 드러나는 것은 ‘존재 행위(act of being)’ 그 자체이다. 캔버스 위라는 장소에서 돌이 구르기 시작할 때, 돌의 궤적이 공간의 한 지점에서 다른 지점으로 확장될 때, 그 거리의 폭이 넓어지고, 그것을 따라 굴러갈 때 시간이 드러난다. 시간은 공간을 확보하는 물질이며, 한쪽에서 다른 쪽으로 사물을 이동시키는 통로이다. 시간은 공간을 열고 지나기 위해 필요하며, 공간은 모든 사건이 발생되기 위해 열려야 한다. 그러한 드러남을 위해서는 시간이 필요하다. 존재의 드러남은 공간의 열림이다.

이처럼 최상철 작가의 작품 <무물>은 ‘근원적인 시간’에 접근할 수 있게 해주는 능동적인 지속의 흔적이자 산물이라는 점에서 예술이 자신의 존재이유를 묻는 물음에 근접해가고 있음을 확인할 수 있다. 지금까지의 논의를 통해 최상철 작가의 작품 <무물>을 사물과 물질의 시간, 접촉, 그 진동과 파열, 그리고 흔적과 같이 낭시의 예술론에서 다루고 있는 주요한 개념들로 분석하였고, 그로부터 예술과 시간성, 그리고 공-실존적 존재의 의미를 드러냈다. 그리고 오늘날의 예술은 세계를 재현하는 것이 아니라, ‘지금, 여기’의 긴장감 그 자체에 집중하여, 형상화하거나 표현할 수 없는 것들-시간과 공간 그리고 존재-이 도래하는 현전으로 세계의 출현을 드러내는 것이어야 함을, 그리고 그러한 방식으로 이 세계에 응답해야 하는 이유를 확인할 수 있었다.

## 신제현의 작품에 나타난 시간의 변주와 ‘반항인’의 사유

이문정 (연구소 리포에틱)

- I. 서론
- II. 정상화와 왜곡으로부터의 탈피
  - 1. 통상적 시간관의 해체
  - 2. 예술가: 반항하는 주체
- III. 시간의 새로운 양상들
- IV. 예술과 반항 문화
  - 1. 체계의 불완전성
  - 2. 변화하는 시간과 다양성
- V. 결론

“경계에 서 있는 개념과 상황, 재료”를 통해 고정 불변한다고 믿어지는 진리, 질서, 규범을 의심하고 흐트러뜨리는 신제현은 주제와 형식 모두에서 열린 구조와 다양성을 추구하는 작업을 지속해왔다. 작가는 사회문화적 권력 구조와 위계, 자본주의, 제국주의와 탈식민주의, 생태주의 등과 관련된 실제적인 이슈들을 구체적으로 다루는 동시에 인간과 인간 사회에 관한 철학적이고 개념적인 논의를 끌어낸다. 신제현의 모든 작품은 견고하고 영구적이라 믿어지는 것들을 “의심하는 데에서부터 시작”해 현재 혹은 특정한 조건 속에서 “신뢰할 만한 것을 찾아” 미술(예술)로 구현하는 방식으로 이뤄진다(<LSP(Love Soap Project)>, <마리를 찾아서>). 또한 견고한 가치를 갖게 되면 오히려 “그 의미가 퇴색될 확률이 높아지기 때문”에 유연성을 가진 과정 중에 있는 작품을 지향한다. 회화와 조각, 설치, 사진과 영상, 사운드(음악), 퍼포먼스를 아우르는 작업 방식에도 한정 짓기를 거부하는 작가의 태도가 반영되어 있다.

이러한 신제현의 작업에서 초기부터 지금까지 꾸준히 문제시되는 것이 시간이다. 가장 강력한 질서이자 규칙인 시간은 인간이 구축한 체계가 절대적일 수 없음을 증명하고 불합리한 권력 구도를 비판적으로 사유하기 위해 선택되었다. 이를 위해 작가는 인간이 물리적으로 경험하는 시간을 직, 간접적으로 조작하거나 시간의 상대성을 떠올릴 만한 상황을 제시하는 한편, 시간의 흐름과 축적 혹은 전환을 확인할 수 있는 결과물을 선보인다. 개인과 사회의 기억, 역사에 관한 이야기를 풀어내기도 한다. 무엇보다 중요한 것은 작가가 시간 그 자체를 탐구하는 데에 중점을 두는 것이 아니라 이를 통해 보편성과 표준화에 기반한 질서 체계가 지니는 양면성과 왜곡의 위험을 드러내고 다양성 추구의 가능성을 보여준다는 사실이다.

그런데 신제현의 작품 세계는 상징계적 담론의 고정된 의미에 저항하고 차이를 주장하는 “반항”의 사유와도 긴밀하다. 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)는 심리적(정신적)인 반항과 사회적 반항의 중요성을 강조하는데, 특히 “동일성, 균질화, 스펙터클(the spectacle), 법 등

에 저항하는 심리적이고 내면적인 반항의 근본적인 필요성”을 지적한다. 또한 금기, 권위, 규범에 대항함으로써 주체가 자립적이고 자유로울 수 있으며 정상화하는 질서가 소외시키는 이슈나 존재들과 함께 할 수 있다고 말한다. 이에 본 논문에서는 신제현의 작품을 시간과 반항이라는 두 가지 측면에서 분석하고 그 의의를 찾아보고자 한다.

작업과 관련해 시간을 언급할 때 신제현이 빼놓지 않는 두 가지가 있는데 첫 번째는 시간의 유일성과 독립성, 방향성, 균일성이라는 고정관념에서 벗어나 그것이 상대적이고 관계적인 개념임을 이해해야 한다는 것이다. 이 세상에 단 하나의 통일된 시간이 외부의 어떤 영향도 받지 않은 채 과거에서 현재를 거쳐 미래로 일정하게 전진한다는 시간관은 지각 오류이자 특수한 환경의 결과일 뿐이다. 두 번째는 본초자오선과 세계시의 통일이다. 1884년 워싱턴의 국제자오선 회의는 영국의 그리니치(Greenwich)를 세계의 중심 자오선으로 확정하고 하루의 정확한 길이를 결정했다. 이후 세계는 제국주의적이고 자의적인 기준선을 통해 효율적으로 시간을 측정, 계산하고 각자의 상대적인 위치를 지정할 수 있었다. 그리고 모더니즘 사회는 표준화된 시간을 고안해 노동을 비롯한 개인들의 활동을 관리, 통제하게 되었다. 시침과 분침의 위치 이동이라는 공간적 속성을 통해 시간을 측정하는 기계인 시계는 시간의 각 부분이 동질적인 양이라는 전제를 확정해 시간을 객관화했다. 이처럼 인위적으로 배분한, 비가역적 시간 속에서 모더니즘은 최종적인 목표를 정해놓은 역사의 진보를 추구했다. 그러나 포스트모더니즘 시대는 시간의 정의와 관리 역시 사회정치적인 기반과 밀접함을 인식하고, 상호대립적 요소들의 차이가 유지되는 상관관계를 받아들여 보편적이고 직선적인 시간 구도를 벗어나려 한다.

한편 크리스테바는 『반항의 의미와 무의미(The Sense and Non-sense of Revolt)』(1996)에서 가변적인 용어인 반항이 ‘움직임’, ‘공간과 시간’이란 개념을 지닌 채 의미론적 변화(엮어 놓다, 바꾸다, 권위에 대한 거부, 방향을 바꾸다, 변화 등)를 거쳤으며, 시간과 공간 등에서 일어나는 어떤 전환, 다양한 형태의 사회적, 윤리적, 정치적 변형을 뜻하게 되었다고 정리한다. 또한 말하는 존재(speaking being)는 쇼 문화(culture of the show, 스펙터클)와 완고한 상징계적 구조, 정체성의 동일화에 반항해야 한다고 주장하며, 반항 문화의 필요성을 강조한다. 이를 위해서는 개인이 자신의 특수성(차이)을 표현하는 동시에 종족(공동체)의 일원이 될 수 있는 새로운 인간성이 필요하다. 말하는 존재는 상징계의 논리적 질서에 지배받지만, 기호계(the semiotic)의 방출로 파열되기 때문에 고정될 수 없는 과정 중의 주체(subject in process)이다. 기호계는 상징계 이전의 억눌린 과거이자 기억이라는 점에서 과정 중의 주체는 그 자체로 반항(주체와 현실의 쇄신, 변혁)과 연결된다. 또한 어느 한쪽에 완전히 점령당하지 않고 상징계와 기호계가 끝없이 서로를 위협하고 관계 맺는 과정 중의 주체는 이질적인 타자성의 수용, 금기와 권력이 왜곡될 수 있는 정상화로부터 탈피한다는 점에서도 반항적이다.

크리스테바에 따르면 예술과 문화가 여기에 부응하며 예술가들은 정상화하고 왜곡하는 질서안의 “반항인(rebel)”이라는 자신들의 위치를 의식하고 있다. 그리고 바우하우스(Bauhaus), 초현실주의, 앙토냉 아르토(Antonin Artaud), 카를하인츠 슈토크하우젠(Karlheinz Stockhausen), 파블로 피카소(Pablo Picasso), 프랜시스 베이컨(Francis Bacon) 등은 뚜렷한 반항을 보여주는 예시이다. 크리스테바는 설치미술이 전통적인 미의 역사에 동참하지 않는

다고 설명하며, 1993년도 베니스비엔날레의 출품작(혹은 현대미술의 상징) 중 한스 하케(Hans Haacke)의 <게르마니아(Germania)>(1993)와 로버트 윌슨(Robert Wilson)의 <기억/상실(Memory/Loss)>(1993)을 확실성, 기억(역사), 정치, 윤리, 미학에서 “토대의 붕괴”를 보여주는 예로 든다. 다만 현대의 설치미술은 예술가가 제안하는 형상이 특이하고 낯설어 의미를 부여해주는 해석자가 필요하며, 창작의 결과물과 해석 사이에는 필수적이고 필연적인 상호 침투(osmosis)가 일어나게 된다.

의미의 한정과 표준화를 경계하는 신제현은 장르를 규정하기 어려운, 난해해 보일 정도로 열린 구조의 결과물, 사라져도 무방한 지속 가능한 과정 중의 작품들을 선보이며, 각각의 작품(프로젝트)은 그 주제와 형식, 기간에 있어 완결되지 않고 끝없이 재조합된다. 그의 작품에 등장하는 오브제나 조형물들은 언제나 다른 작품의 구성 요소가 되어 새로운 맥락에 위치할 수 있다. 이는 어떤 식으로든 작품이 고정되는 것을 거부하고 새로운 감각을 자극해 다양한 경험과 생각을 끌어내기 위해서이다. 직선적 시간관을 따라 정해놓은 목표에 도달하면 완성하는 전통적인 작업 방식을 거부하기 때문이기도 하다. 특정한 시기에 견고한 가치와 의미를 소유한 작품은 시간이 지나면 지날수록 고착될 확률이 높아진다.

예를 들어 <빈집>(2005~)은 폐가에서 얻은 자재로 만든 배와 악기, 배를 타고 연주하는 행위와 그것을 촬영한 영상으로 구성되고, <아린 프로젝트(Arin-Architectural Instrument-Project) 인사 싸운드>(2012)는 건물을 악기로 만들어 공연한 작품이다. <시계는 오렌지다>(2017)에서는 집(공간) 전체를 시계로 개조했는데, 공간의 조건(이산화탄소, 소리, 빛)에 따라 시간을 알려주는 풍선이 반응하도록 만들었다. <시계음계시(아린 프로젝트)>(2016)와 <오역(아린 프로젝트)>(2018)에서는 기타가 들려주는 음계를 이용해 음감을 가진 사람만 의미를 파악할 수 있는 시를 선보였다. <설탕 만다라>(2002, 2014, 2016)에서는 사탕을 뺀아 만든 가루를 재료로 전시장 바닥에 도안을 그려놓았는데, 작품은 관람자에 의해 계속 훼손되고 작가는 복구했다. 사탕가루는 후각을 자극하고, 부서지고 복원되기를 반복하는 작품은 전통과 규범, 권력이 구축되고 허물어지는 역사를 시각화한다. <눈먼 시계공>(2023)은 고정관념을 벗어난 시간을 경험하는 다양한 방법을 실험하기 위해 원형 구조물, 영상, 퍼포먼스, 무용, 음악, 음식(고기와 술), 향기 등으로 구성되었다.

신제현은 자신이 진행하는 모든 작업이 작곡이며 발표한 모든 작품과 전시, 공연, 심지어 작가의 생각과 언어를 포함한 삶 모두가 긴 악보의 부분이자 <천년>(2000~)이라는 프로젝트의 구성 요소(악상)라 말하는데, 이처럼 작업하는 것은 “시간이 작업에 중요한 부분을 차지하고 있기 때문”이다. 크리스테바의 표현처럼 “과거의 경험과 기억에 근거해도, 인간 주체의 사고와 예술적 경험을 발전시킨 주체성은 개인, 역사, 존재의 시간이라는 공통의 외연을 갖는다. 주체들에게는 시간이 있다.” 그런데 전술한 신제현의 모든 예술적 행위의 결과물은 어떤 식으로든 변형되고 사라져 시간을 붙잡거나 영원성을 획득하려고 시도하지 않으며, 역으로 작품의 물리적, 의미(가치)적 영구성에 대해 질문을 던진다. 획일화된 시간관과 가치 기준을 벗어나면 물리적 사라짐은 끝 혹은 종말로 다가오지 않는다. 그것은 그저 상태의 변화일 뿐이다.

나아가 신제현은 체계와 기준의 불완전성을 보여주고 상징계의 고정된 의미에 반항하기 위

해 시간(의 조건)을 직접적으로 조작하는 작업을 진행했다. <발화하는 단어들>(2019)에서는 몸 위에 초콜릿으로 적힌 글자들을 닳는 장면을 촬영한 뒤 역재생함으로써 에로틱한 분위기를 기괴하고 낯설게 전환한다. 초콜릿이라는 재료, 글씨가 나타나고 사라지는 과정은 생성과 소멸 혹은 바니타스(Vanitas)를 떠올리게도 하지만, 그보다는 시간의 조건이 변함으로써 동일한 상황도 전혀 다른 의미로 다가올 수 있다는 사실을 보여준다. 익숙한 것이 항상 옳은 것은 아니고 낯선 것이 항상 배척되어야 하는 것도 아니다. 또한 육체 위에 적힌 글씨는 언어의 규범적 의미 전달로 인해 주목받지 못했던 언어 이전의 요소들인 표정, 동작과 행위, 리듬 등을 표출해 상징계 안에서 기호계를 인지시키고 의미를 부여한다. 이러한 방식은 10배 느리게 추는 <미알할미춤>이 등장하는 <60초>(2016)에서도 찾아지는데 속도의 변화로 여성의 비참한 죽음을 희화화한 춤이 죽은 사람을 위로하는 현대 무용처럼 장중함을 갖게 된다.

시간을 비롯해 이 세상의 체계와 질서는 계속 변해왔으며 인간의 믿음과 달리 “눈먼 시계공이 만든 것처럼 불완전하고 부정확”할 수 있다는 전제에서 시작된 <눈먼 시계공>에는 원형 구조물이 등장하는데(<물의 모양>), 퍼포머들은 그 안에서 원형 구조물의 이동에 따라 움직이고, 그 모습을 촬영한 영상이 현장에서 실시간으로 상영된다. 원형 구조물은 과거 영화에서 중력이 매우 약한 공간을 사실적으로 표현하기 위해 사용했던 촬영 세트에서 착안했다. 시간은 중력에 따라 다르게 흐르기 때문에, 일반적이지 않은 중력 조건을 느끼게 하는 작품은 그 자체로 시간성에 대한 탐구를 포함하게 된다.

일련의 작업에서 신제현은 팝진성을 비판적으로 다룬다. 사람들에게 신뢰와 개연성을 제공하는 현실감이자 진실다움인 팝진성은 관점에 따라 목적을 위해 속이는 행위, 거짓으로 볼 수 있다. 보이는 부분만 멋지게 만들고, 그 외의 부분은 조악하게 마감한 영화 세트(원형 구조물)는 사람들을 현혹하고 속여 통제하고 지배하기 위한 술책의 상징물로 기능한다. 작가는 “과거 식민지 지배를 받았거나 급속한 성장과 팽창을 이뤄낸 국가들에서 이런 특징들을 자주 찾아볼 수 있다”고 말하는데 제국주의를 비롯한 역사적 비극, 개인 혹은 집단의 이익을 위한 부정적인 시도 혹은 반항 문화를 위협하는 쇼 문화가 보여주는 현란한 이미지들에도 적용할 수 있다. 특히 현대 소비사회의 주체는 상품 문화의 폭발적 쇄도, 의미가 비어있는 이미지들에 반복적으로 노출된다. 자본주의는 상품을 매개로 세계를 지배하고, “고도로 축적되어 이미지가 된 자본”인 스펙터클은 현실을 제거하고 계급적 권력 관계를 은폐한다. 스펙터클이 제공하는 “환각적 황홀”은 만족(욕구)과 현실, 진실과 거짓 사이의 경계가 부재함에서부터 비롯된다. 사람들은 자신들의 욕망이 인위적으로 생산, 주입된 것인지 의식하지 못한 채 소비한다. 이에 작가는 촬영된 영상과 원래는 보이지 않아야 할 부분을 같이 보여줌으로써 진실과 거짓, 보이는 것과 현실의 차이를 인식할 수 있도록 자극해 모든 것이 스펙터클의 축적물로 나타나게 된 현대의 삶에서 반항(의심, 질문)이 중요함을 환기한다.

시간의 축적을 보여주는 재료로 시작과 끝, 인간의 거주와 떠남, 진보와 쇠퇴 등에 대한 이분법적 가치 판단을 재고하게 이끄는 <아린 프로젝트(Arin Project)>(2005~)와 <빈집>(〈섬의 소리〉, 〈물의 소리〉, 〈물의 모양〉)은 버려진 물건과 집으로 새로운 오브제를 만든다. 이러한 설치미술의 이면에는 개인에서부터 공동체에 이르는 역사가 있어 관객들도 자신의 이야기를

꺼내게 하고, 교감할 수 있게 한다.

젠트리피케이션(gentrification), 인구문제나 기후 위기 등으로 인해 살던 곳을 떠난 사람들의 흔적으로 약기나 배를 만들어 “버려지고 사라지는 시간과 공간, 물건을 예술적으로 재생산하는” 작업은 분명 생태주의적이다. 그러나 신제현은 자신이 만든 결과물이 이전보다 더 높은 가치를 갖는 긍정적인 상태로 승격을 뜻하지 않는다고 강조한다. 재활용과 치유로 해석되길 원하지도 않는다. 전술했듯 그것은 상태(차원)의 변화이며 특정한 가치 판단은 불필요한 고정 관념일 뿐이다. 굳이 말하자면 “지가 변동, 유동 인구, 역세권 문제 같은 자본주의적이고 도시 중심적인 접근 대신 특정 지역에 살던 사람들이 버린 물건으로 소리 지도(아카이브)를 만들기 때문에 지역별로 약기의 소리가 달라져 지역적 특수성을 확인”할 수 있다는 부분에 초점을 맞췄다. 차이는 반항과 긴밀한 관계에 놓이고 반항하는 사람은 탈중심화된다. 또한 집이 허물어 지거나 사람들이 떠나 무인도가 되는 것도 단순히 “사회경제적으로 주변화되거나 고립되는” 것이 아니다. “섬을 중심에 놓고 생각하면 무인도가 되는 것이 더 좋은 결말일 수 있다.” 정주해 고정된 채로 머무르는 인간의 논리를 벗어난 섬은 그 수명이 다한 게 아니라 영토화되었다가 자유로워진 것이다.

이와 같은 맥락에서 배 위에 탄 인물(작가 혹은 연주자)은 고정되지 않는 경계 위의 예술가 처럼 보인다. 그리고 이 과정 중의 주체는 자신이 “물려받은 관념, 개념, 이데올로기, 철학을 끝없이 해체함으로써 자신만의 특수성”을 만들어내기 위해 의심하고 질문하기를 멈추지 않을 것이다.

현대미술사학회 KAHOMA Korea Association for History of Modern Art  
강원도 강릉시 죽헌길 7 강릉원주대학교 예술체육 1호관 302호 우)25457  
[www.kahoma.or.kr](http://www.kahoma.or.kr)