

현대미술사학회

2021 제61회 추계학술대회




2021년 10월 2일 토요일

11:00 - 16:30

미팅링크 | <https://c11.kr/roqq>

미팅번호 | 2643 338 4274

비밀번호 | kahoma1990

후원:  한국연구재단  융합예술연구센터
RESEARCH CENTER for the ARTS  inter lab.

융합예술연구센터 발표

“DMZ의 스마트 폴리 구축을 위한 건축·예술·공학 융복합연구”

사회 | 김덕수 (한밭대학교)

11:00-11:15 커뮤니티 형성을 통해 본 DMZ 장소감 회복과 장소 상실 | 장준호·고경호 (홍익대학교) 1

11:15-11:30 공간에서 드러나는 시선의 사유 | 강정윤·고경호 (홍익대학교) 3

11:30-11:50 질의응답 및 종합토의

2021 현대미술사학회 추계 학술발표회

사회 | 김주옥 (홍익대학교)

14:00-14:15 인사말 | 현대미술사학회 회장 정연심 (홍익대학교)

14:15-14:45 파울 클레의 회화에서 다성음악적 원리에 관한 연구 | 장원 (부산대학교) 5

14:45-15:15 플럭서스의 공동 창작과 유통: 조지 마치우나스의 ‘플럭스 키트 (Fluxkit)’를 중심으로 | 현시원 (연세대학교) 7

15:15-15:30 휴식

15:30-16:00 하민수의 설치미술 연구: 1980년대 후반부터 현재까지 소그룹 활동을 중심으로 | 심진솔 (아모레퍼시픽미술관) 9

16:00-16:30 테크놀로지 미술의 등장으로 다원화된 한국현대미술 현장: 1990년대를 중심으로 | 이은주 (국립현대미술관) 11

16:30-17:00 현대미술사학회 정기총회

커뮤니티 형성을 통해 본 DMZ 장소감 회복과 장소 상실

장준호 · 고경호 (홍익대학교)

- I. 들어가며
- II. 장소 없는 장소의 탄생
 - 1. 공간과 장소의 관계
 - 2. 장소 상실과 DMZ
- III. <듀플렉스 하우스>를 통한 커뮤니티 형성
 - 1. 미술의 재료가 된 장소
 - 2. 커뮤니티 형성과 DMZ
- IV. 나가며

비무장지대(DMZ)는 그 이름이 무색하게 크고 작은 군사적 충돌이 발생해왔으며 전쟁과 공포의 상징이 되어왔다. 하지만 지난 2018년 판문점 평화의 집에서 열린 ‘4·27 남북정상회담’ 당시 남북 정상이 보여준 모습은 DMZ가 평화를 상징하는 장소로 변모할 가능성이 있음을 전 세계에 드러냈다. 특히 수행원을 대동하지 않은 채 50m 남짓의 목조 다리 위를 걸으며 대화하는 양국 정상 모습은 전 세계인의 이목을 집중시키기에 충분했다. 물론 그 ‘도보다리’가 미디어 송출을 위해 연출된 것이라는 후일담을 남기기도 했지만, 역사적 사건을 장식한 장소라는 것은 분명한 사실이다. 이렇듯 한때는 외딴 곳의 작은 습지에 불과했지만 ‘도보다리’가 놓임으로서 우리는 한 장소에 대해 새로운 감정을 갖게 된다.

DMZ는 물리적으로 가까운 거리임에도 불구하고 한국전쟁 이후 70여년 가까이 일반인의 거주와 방문이 차단된 채 세월이 흘러 그곳을 몸소 체험한 세대가 점차 사라져가고 있는 실정이다. 연구자는 이렇게 특수한 상황이 만들어 내고 있는 이 장소의 실재성을 감안하였을 때 이곳을 ‘장소감(sense of place)이 상실된 공간’으로 볼 수 있다고 판단하였다. 에드워드 렐프는 그의 저서 『장소와 장소상실(Place and Placelessness)』을 통해 인간이라면 누구나 독특하고 고유한 물리적 공간에서 어떠한 감정을 느끼게 된다고 보았고 이를 ‘장소감’이라 표현했다. 그는 특히 장소의 원형을 개인적인 안정감과 의미의 중심을 제공하는 인간 실존의 근원적 중심으로서의 집 또는 보금자리라 주장하며 이러한 집의 확장된 이미지로서의 장소를 수직적 구조와 수평적 구조로 나눠서 설명한다. 수직적 구조는 경험의 강도와 깊이의 구조로서 다양한 수준의 외부성과 내부성의 경험에 대응하는 층위들을 가지며, 수평적 구조는 개인, 집단, 대중의 장소에 대한 지식의 사회적 분포로 이루어져 있다.

독일의 현대미술가 토비야스 레베르거(Tobias Rehberger, 1966~)는 작품 <듀플렉스 하우스(Duplex House)>(2017)를 통해 DMZ 내 새로운 가능성을 제시한다. <듀플렉스 하우스>는 2019년 ‘문화역서울 284’에서 진행된 <<DMZ>>전시에 선보인 작품으로 작가는 양지리에서 볼 수 있는 주민들의 단독주택을 프로토타입으로 삼아 작업을 진행했다. 작품은 남과 북의 가족이

함께 살아가는 두 세대용 주거 형태를 제작한다는 아이디어에서 착상한 작업으로 총 3개의 층으로 구성된 집은 두 나라로 존재하는 대한민국의 역사를 상징한다. 먼저, 남과 북의 가족들 모두는 1층에 있는 하나의 출구를 통해서만 집으로 들어갈 수 있으며 실제 주민들이 거주하고 있는 양지리의 집들은 1층의 같은 공간이 무기 창고로 활용되었다고 한다. 또한, 침실과 화장실로 이뤄진 2층 공간은 두 생활공간으로 각각 분리되고 1층에서부터 따로 연결된 두 개의 계단을 통해서 올라갈 수 있다. 2층의 두 생활공간을 연결해주는 유일한 지점은 각각의 침실 벽에 뚫린 두 개의 동그란 창문뿐이다. 이 집에 거주하는 사람들은 이 창을 통해 서로의 시선을 교환할 수 있다. 마지막 3층은 아래층에서 각각 연결된 계단으로 올라올 수 있으며 칸막이를 쓰지 않는 오픈 플랜식(open-plan) 구조를 채택했다. 이곳은 공용 거실과 부엌 그리고 두 개의 발코니를 갖추고 있다.

<듀플렉스 하우스>는 이렇게 총 세 개의 층으로 이루어졌으며 현재 두 나라로 존재하는 우리의 역사를 상징한다. 1층 출입구 공간은 공통의 과거를 보여주며, 2층의 공간은 두 개의 작은 창문을 통해 남과 북이 서로를 주시하고 있는 현재의 모습을 보여준다. 특히 창과 창 사이의 떨어진 공간은 심리적 거리감을 나타냄과 동시에 현실 속 DMZ를 표현한다. 꼭대기 3층은 훗날 두 나라가 통일된 모습으로 하나 된 미래를 나타낸다. 하지만 아쉽게도 통일을 이루기 전까지 이 집에는 결국 남한의 가족만이 살 수 있다. <듀플렉스 하우스>는 비록 가까운 미래가 아닐지라도 언젠가 통일이 되면 남과 북의 가족이 더불어 함께 살 수 있길 바라는 작가의 생각을 담고 있으며, 앞으로 장기적 계획 속에 DMZ 내 실제로 구현될 예정임을 전시에서 확인할 수 있다.

결국 이런 레베르거의 제안은 통일 후 남북한의 주민들이 자연스럽게 커뮤니티 형성하고 그것을 통해 통일 후 우리나라가 직면할 사회통합의 과제에 대해 하나의 해결책을 제시한 것이다. 작가는 이미 1990년 통일된 조국에서 여러 사회적 문제들을 몸소 경험했기에 우리에게 작품으로 말하고 있는 것이다. 커뮤니티는 단순한 사람들의 집합체가 아니며 공동의 관심과 이익 추구를 목적으로 형성된 사회적 모임에 해당된다. 즉 커뮤니티는 자발적 선택을 기반으로 구성된 사이에서 사회적인 상호작용이 끊임없이 일어나는 것을 의미한다. 이런 커뮤니티를 이루는 단위는 개인과 개인, 가족과 가족, 등 점차 그 범위를 확장할 수 있을 수 있는데 이러한 맥락에서 레베르거의 <듀플렉스 하우스>는 남과 북의 과거와 현재 그리고 미래의 모습을 시각적으로 풀어냈지만, 남과 북의 가족이 만나 지역의 새로운 커뮤니티를 형성할 수 있는 제안이 된다. 물론 커뮤니티는 공동의 이익을 추구를 목적으로 하기에 <듀플렉스 하우스>가 실제 구현되기 위해서는 DMZ를 기반으로 한 경제적인 활동이 뒷받침되고, 삶을 영위할 수 있는 여러 다양한 시설의 개발도 함께 이뤄져야 할 것이다.

레베르거의 제안은 주택단지의 기반시설조성 등 분명 국가적 지원이 필요한 부분이 존재한다. 그러나 너무 선부른 계획과 실천보다는 진정성 있게 장기적 안목으로 접근해야 한다. 커뮤니티를 형성하고 구성원들 사이에 공동체 의식이 형성되기까지의 시간은 누구도 강제하거나 예측하기 어렵기 때문이다. 생활과 결합되었을 때 장소가 된다는 이-푸 투안의 말처럼, 레베르거가 제시한 <듀플렉스 하우스>는 생활 즉, 커뮤니티를 생성하며 현재 장소감이 결여된 DMZ의 이전 모습을 회복시킬 수 있을 것이다.

공간에서 드러나는 시선의 사유

강정윤 · 고경호 (홍익대학교)

- I. 들어가는 말
- II. 공간과 시선의 의미론적 분석
- III. 공간 구분과 시선
 - 1. 공적공간의 시선
 - 2. 사적공간의 시선
 - 3. 소결
- IV. 맺음말

근대 이후의 도시는 자본주의적 효율성의 원리에 따라 공간을 구획하고 분화시켰다. 그럼에도 불구하고 도시의 공간 내부에는 다양한 사회·문화적 요소들이 혼재되어 있다.

개인은 사적공간(private space, 私的空間)을 기반으로 공적공간(public space, 公的空間)으로 이동하면서 교류한다. 이러한 교류는 조화를 이루기도 하고 갈등을 일으키기도 한다. 특히 사적 공간은 기본적으로 개인의 자유가 보장된 공간이지만 도시의 구획화, 매체의 발달 등으로 인해 다양한 시선으로부터 자유롭지 못하게 되었다. 이에 본 연구에서는 공적공간과 사적공간을 구분하고 이를 바탕으로 각 공간 속에서 드러나는 시선의 성격을 고찰하며, 이러한 현상을 표현한 작품을 검토하고자 한다.

공적공간과 사적공간의 연구에서 우선적으로 정의되어야 할 것은 공간의 의미규정이다. 공간이란 사전적으로 사람이나 사물이 점하고 있는 영역이나 인간의 활동이 행해지는 넓이를 뜻한다. 그중에서도 공적공간이라는 것은 일반적으로 불특정 다수가 함께 사용하는 가시적이고 접근 가능한 장소를 뜻한다. ‘공적’이라는 단어는 사회나 국가를 나타내는 의미로 쓰이기도 한다. 알란 실버(Allan Silver)는 “개인적이라는 것은 곧 사적인 것이며 비개인적이라는 것은 곧 공적인 것”이라고 말했듯이 본 연구에서도 ‘공적’의 의미는 ‘비개인적’이라는 의미로 규정하고자 한다. 반면에 사적공간이란 외부에 노출되지 않으면서 개인적으로 사용할 수 있도록 계획된 공간을 뜻한다. 건축가 위톨드 립친스키(Witold Rybczynski)는 유럽의 경우 17세기 네덜란드 사회에서 집과 일터가 분리되기 시작하면서부터 집은 곧 사적인 장소라는 개념이 생겨났다고 설명한다. 또한 피터 선더스(Peter Saunders)는 주거가 프라이버시의 확보를 위한 가장 중요한 사적공간이라고 말한다. 가스통 바슐라르(Gaston Bachelard)는 누구에게나 열려져 있지 않은 공간을 의미하는 ‘개인적 친교 공간(intimate space)’으로서 주거를 규정하며 외부세계와 구분되는 내부 공간이라는 것에 큰 의미를 부여한다. 이러한 정의를 검토해보면 개인의 자유와 프라이버시 권리를 주장할 수 있는 공간이 사적공간이며, 그 사적인 공간의 핵심은 주거공간이라 할 수 있다. 이에 본 연구에서는 사적공간은 ‘거주공간’의 개념으로 그 범위를 한정하고자 한다. 특히 1970년대 이후 한국의 주요 거주공간으로 자리잡은 아파트를 그 대상으로 다루고자 한다.

이렇게 구분된 두 공간 안에서 개인은 항상 시선에 노출되고 있다. 다만 그 시선의 성격에 차이가 있다. 공적공간에서는 매체와 전자정보의 발달로 국가와 기업에 의해 감시와 같은 형

태로 항상 지켜봐지고, 사적공간에서는 구획화된 도시설계로 인해 어쩔 수 없이 보여짐을 당하게 되는 경우가 생긴다. 이러한 공간의 성격은, '지켜봄과 보여짐'의 시선에 대해 프라이버시의 우선권을 주장할 수 있는가 없는가 하는 차이로도 구분할 수 있다.

들뢰즈(Gilles Deleuze)는 영역 간의 경계가 허물어지고 정보화가 진행되는 현대사회를 '통제 사회'(societies of control)로 명명하면서 푸코(Michel Foucault)의 규율 사회(disciplinary society)와 대비시켰다. 감시가 규율로써의 권력으로 작동했던 시대를 지나 범사회적이고 일상적인 것이 되면서, 국가를 비롯하여 조직이나 단체 등에서도 감시네트워크가 그물망과 같이 분산되어 존재한다. 이전의 규율 사회가 방벽을 통해 개인들을 포위하고 격리시켰다면, 통제 사회는 전자장치들을 통해 개인들을 추적한다. 한 공간에서 효과적으로 작동했던 파놉티콘적 감시가 이제는 일상 속으로 스며들며 다각화되고 광범위해졌다. 특히 공적공간에서의 컴퓨터와 인터넷, CCTV등 각종 전자 장비는 정보 처리를 통해 인간의 생활에 편의를 제공하지만 동시에 개인의 행동과 정보를 낱낱이 기록한다. 그러므로 과거의 감시는 권력의 유지와 증진을 위해 사용되었다면, 이제는 감시 자체가 목적이 되었다고 해도 과언이 아닐 것이다.

본 연구에서는 이러한 공적공간의 감시현상을 여러 작품을 통하여 확인하고자 했다. 2020년 진행된 덩위펑(Deng Yufeng, 邓玉峰)의 <사라지기 운동>과, 단 페르조브쉬이(Dan Perjovschi)가 2015년 <세계의 통제와 감시(GLOBAL CONTROL AND CENSORSHIP)>전에서 선보인 드로잉, 마누 룩스(Manu Luksch)가 2007년 발표한 50분짜리 영상<Faceless> 그리고 연구자가 서울시내 실시간 교통정보용 CCTV사진으로 제작한 작품 강정윤의 <시선의 연속 IV>를 분석하였다.

연구자가 사적공간의 대상으로 삼은 주거공간, 그중에서도 아파트는 1970년대 이후 한국의 사회의 경제적 근대화와 산업화가 진행되며 등장했다. 서울 인구의 급속한 팽창으로 인구수에 비해 대지가 부족하게 되자 단독 주택의 형식에서 공동주택 형식으로 주거 형태의 변화가 이루어지며 아파트가 한국의 주요 거주공간으로 자리매김하게 된 것이다. 아파트가 단지화되면서 도시경관 위주의 효율적인 공간배치를 위해 판형의 바둑판 구조로 배열되어 어느 방의 창문을 열어도 앞동, 뒷동이 보이게 되었다. 창문을 사이에 두고 안과 밖으로의 풍경은 의도치 않게 '바라보고 보여지는' 구조를 가지게 된 것이다. 서로 보이고 보여지게 되면서 가장 사적인 공간이 시선에 의해 침범당하게 되었다.

하이데거(Martin Heidegger)는 건축의 본질이란 거주하기 위한 공간을 만드는 것이 아니라, 거주함 자체와 동일한 것이라고 본다. 거주란 단순히 물리적인 공간 안에 들어있음을 의미하는 것이 아니라 그 공간에서 편안함을 느끼는 상태를 말한다는 것이다. 그렇다면 사람들이 거주공간에서 안락함과 편안함을 느껴야 한다는 것인데, 시선의 침범으로 그렇지 않은 상황이 발생한다면 공간은 거주수단이 될 수 없게 될지도 모른다. 이와같은 시선의 양상들은 라캉(Jacques Lacan)과 사르트르(J.-P.Sartre)가 말하는 시선과 응시의 개념과도 연계하여 해석할 수 있다. 연구자는 김희선의 <HOME>, 모리스 베나윤(Maurice Benayoun)의 <위치 아웃>, 강정윤의 <Surveillance Structure II>을 분석하여 사적공간에서 일어나는 시선의 침범 현상을 비교연구하였다.

본 연구에서는 공간을 공적공간과 사적공간으로 구분하여 각각의 공간속에서 드러나는 시선의 성격을 고찰하고 그 모습이 드러난 작품으로 시선의 사회적 현상을 검토했다. 이러한 연구는 앞으로 시선의 목적에 따라 개인의 프라이버시권과 정보제공 사이에서 출동하는 개인의 권리에 대한 해결책 모색의 연구로 이어갈 예정이다.

파울 클레의 회화에서 다성음악적 원리에 관한 연구:
모차르트의 복합주제에 의한 다성음악의 시각화를 중심으로

장원 (부산대학교)

- I. 들어가며
- II. 클레 회화의 음악적 요소
 - 1. 바하와 모차르트의 영향과 연주자로서의 클레
 - 2. 음악적 소재와 대상
- III. 음악적 회화의 구성 단계
 - 1. 선율적 드로잉
 - 2. 다성음악적 구조
 - 3. 색채의 대위법
- IV. 다성음악과 모차르트의 작곡 구성 원리에 따른 회화
 - 1. 푸가(Fugue)적 모방구성
 - 2. 비모방적 복합주제의 구성
 - 3. 모티브의 차용과 콜라주
- V. 나가며

클레는 회화의 본질적 요소로 '선, 색채, 색조'의 세 가지를 제시하며, 이것이 제각각 새로운 질서 안에서 승화되어 음악에서의 주제와 같은 이미지들을 형성한다고 보았다. 화가의 사명이란 “보이지 않는 것을 보이게 하는 것”이라는 클레의 명제와도 같은 이 어구는 단순한 재현을 벗어나 카메라 이상의 역할을 담당해야 하는 예술가의 과제를 스스로에게 부여한다. 따라서 그에게 구상/비구상의 경계는 그 자체로 중요한 것이 아니었다. 클레에게는 회화에서 형식적 요소들의 선택과 더불어 그들 사이의 상호관계 형성이 중요했으며 이것을 음악의 모티브와 테마의 개념 안에서 발견해냈다. 그리하여 클레는 거의 대부분 작품에서 어느 한 부분이나 대상의 특징만을 부각시켜 드러내지 않고, 모든 요소들이 조화를 이루도록 화면을 구성한다.

푸가와 같은 다성음악이 여러 선율의 대위법적 구성으로 이루어지듯이, 클레는 대상 묘사의 수단으로부터 독립시키고 음악의 선율과 같이 회화 구성의 절대적 요소로서 독립성을 부여하고자 했다. 이러한 원리는 그가 바우하우스 강의노트에 그려놓은 3성부 도안에서 확인할 수 있으며, 가장 단순한 적용 예시는 1930년에 그려진 <흰색을 위한 다성음악적 구성>에서 찾아볼 수 있다. 거의 모노톤에 가까운 이 구성은 바하의 <2성 인벤션>과 <3성 인벤션> 혹은 <푸가의 기법>처럼 솔로 악기나 현악기 같이 동일 음색의 연주에서 들을 수 있는 단일 음색을 표현한 것이다. 여기서부터 무채색의 명암 단계 변화를 통해, 유사하지만 다른 형태의 색면으로 이동함으로써 리듬감을 부여한 것이 같은 해에 그려진 <리듬에 관하여>이다. 이렇게 형성된 푸가 형태의 사각면에 색들을 각각 대위법적으로 구성하면 <다성음악>(1932)이 완성된다.

그런데 푸가는 <붉은 색으로 표현된 바하의 푸가>(1921)나 <매달려 있는 열매>(1921)의 유사 형태에서 볼 수 있듯이 하나의 주제를 여러 성부에서 모방하여 유사한 형태를 유지하며 발전시키는데 비해, 모차르트는 푸가적 방식과 비모방적인 복합주제의 병치를 자유자재로 구성

하며 각 성부에게 보다 더 독립적인 권한과 자유를 부여한다. 그럼에도 각 주제들이 수평적 멜로디의 전개와 더불어 수직적으로도 완벽한 화성을 이루는 보편성과 균형함을 잃지 않는다. 가령 서양음악사에서 가장 완벽한 형식을 이룬 걸작으로 평가받는 <교향곡 41번> “주피터”(K.551)의 4악장은 소나타 형식을 이루고 있으면서도, 시작부터 여러 개의 모티브가 마치 선율이 흘러가듯이 지속적으로 제시되고 이들이 서로 교차하며 다성음악을 이루고 있다. 이 모티브들은 반복과 순환의 형식뿐만 아니라 각 악기가 서로 엮여있는 것처럼 주고받으며, 동일한 모티브 역시 ‘스트레토(stretto)’ 구성을 통해 푸가적으로 연결되어 있다.

이러한 요소들을 클레의 작품에서 살펴보면, <리드미컬한 나무숲의 풍경>(1920)은 마치 오션지처럼 분할된 수평의 선들에 나무들이 음표의 형태로 걸쳐 있으며, 소나 낙타로 보이는 동물의 몸통은 삼각형으로 이루어져 있다. 같은 해의 동일한 제목의 작품은 형태들이 좀 더 유기적으로 구성되고 점들도 첨가되었으며 색채 역시 더욱 화사해졌다. 이 두 작품은 클레가 본격적으로 다성음악적 회화를 그리기 시작할 때의 것으로, 외부 대상을 가장 단순한 선, 원, 세모 등의 이질적 요소들로 구성함으로써 풍경 안에서 원근 차이를 없애고 동시적으로 구성하여 시각적 리듬과 조화를 추구한 것이다. <재방문한(Revisited)>(1922)은 사각형의 색면들이 크기와 모양 및 색채를 조금씩 달리하며 반복, 중첩되고 있고, 여기에 나무처럼 보이는 형태와 돼지 모양의 곡선이 가미되어 있다. 이보다 앞서 <다채로운 건축>(1917)은 하나의 동그라미에 삼각형, 이들의 도치로 형성된 마름모, 네모의 형태들이 반복되어 화면 전체를 구성하고 있으며, 이들에 마치 서로 다른 악기들이 소리를 내듯이 각각의 색을 부여했다.

그런데 모차르트는 하나의 곡 안에 제시된 모티브뿐만 아니라 이전의 곡들에서 등장했던 부분들을 활용하여 완전히 새로운 곡으로 변화시킨다. 가령 <교향곡 38번> “프라하”(K.504)의 1악장은 느린 서주가 끝나고 본격적으로 제시부가 시작될 때 불과 8마디 안에서 5가지의 서로 다른 동기가 나타난다. 하나의 동기만 제외하고 모두 이전 곡들에서 사용된 것이며 이후의 곡에서도 다시 등장한다. 즉 모차르트는 미술에서 20세기 초반에 등장하는 ‘콜라주’ 기법을 다성음악의 형식 안에서 이미 자유자재로 사용하며 원래의 동기가 사용되었던 곡과는 전혀 다른 새로운 작품을 만들어낸 것이다. 이처럼 동일한 동기의 조합을 통해 새로운 작품을 형성하는 방식은 클레의 회화에서도 찾아볼 수 있다. <리드미컬한 나무숲 풍경>(1920)의 나무 형태들은 점등식 축제를 위한 엽서(1922)에서 풍선 형태로 등장하여 완전히 다른 대상으로 보이게 한다든가, <컬럼버스의 물고기>에서 비늘 형태가 <어린 소녀>(1939)의 곱슬머리 형태로 재등장하는 방식들은 우리가 쉽고 단순하게 파악할 수 있는 단적인 예시들이 된다. 모차르트의 곡에서처럼 하나의 주제로 보기 어려울 정도로 사소하거나 단순한 동기 역시 전체 구성에 반드시 필요한 요소로 자리 잡고 있으며, 클레는 전혀 어렵지 않고 짧은 모티브처럼 회화의 기본 형태 요소인 ○, △, □의 조합들이 다양한 대상으로 보이게 구성한다. 또한 이전 악장의 주제들을 4악장에서 다성음악적으로 종합하여 완결하는 방식은, <바우하우스 전시회> 포스터(1923)나 <변주곡(진보적인 모티브)>(1927) 등의 작품에서도 그 구성 원리의 유사성을 찾을 수 있다. 앤드류 카강은 이러한 클레의 다성음악적 원리에 대해 “형태 구조들의 동시적 조합을 의미할 뿐만 아니라 18세기 말엽의 음악처럼 서로 다르거나 심지어 상반되는 이념과 감정의 동시적 제시를 의미한다. 클레가 말하듯이 ‘통일성처럼 다루어진 이율배반적 성질’, ‘우주의 모순성과 다중성’이 하나의 단일한 예술작품에서 용해된다”고 평가한다.

**플럭서스의 공동 창작과 유통:
조지 마치우나스의 '플럭스 키트(Fluxkit)'를 중심으로**

현시원 (연세대학교)

- I. 들어가며
- II. 플럭서스의 예술적 실천
 - 1. 기획자로서의 조지 마치우나스
 - 2. 예술의 유통 방식
- III. '플럭스 키트'의 창작과 확장
- IV. '플럭스 키트'의 주체성
- V. 나가며

본 논문은 플럭서스의 작품에 대한 연구로서 조지 마치우나스의 '플럭스 키트(Fluxkit)'에 주목한다. 플럭스 키트는 조지 마치우나스가 1964년 주창한 이래 다양한 작가들의 참여 및 변주로 인해 플럭서스의 대표적인 작품 형식으로 자리 잡았다. 1960-70년대 대표적인 예술 운동인 '플럭서스'는 이벤트, 해프닝, 퍼포먼스 등 오늘날 다양한 매체의 확장을 보여주었다. 이미 많은 연구자들은 플럭서스를 20세기 주요한 예술 운동으로 평가하며 예술과 일상의 소통, 미술제도에 국한되지 않는 다양한 활동에 주목해왔다. 근래 미술사학자 나틸리 해런(Natilee Harren)은 플럭서스의 '형식'에 주목하며 악보, 사물, 네트워크 등을 통해 플럭서스의 '작품'에 대한 연구를 확장하고 있다. 문화이론과 로저 로스만(Roger Rothman)은 플럭서스의 비판적 의식이 1960년대 해커(Hacker) 문화와 연관있다고 논하며 비평적 실천으로서의 이들의 제작 방식에 주목했다. 본 연구 또한 근래 플럭서스의 활동과 작가보다는 '작품' 중심의 연구가 활발해지고 있는 연장선상에 있다.

플럭서스 운동의 주창자였던 조지 마치우나스(1931-1978, George Maciunas)는 예술적 실천으로서의 플럭서스 운동을 도모하며 예술의 창작과 유통 방식에 대한 의문을 제기했다. 이러한 실천에 있어 마치우나스의 활동은 플럭서스 작가들에게 하나의 제안이자 샘플이었다. 그는 플럭서스 예술 활동을 기획하며 다양한 아이디어들의 구체적 실현을 도모했다. 그는 자신의 작업으로서 다양한 그래픽, 오브제 제작을 했으며 그에 못지않게 방대한 드로잉, 다이어그램, 도표, 도면 등을 남겼다. 그래픽 디자이너이며 건축가이기도 했던 조지 마치우나스는 작가들의 집단 공동체인 '플럭스 홀(Flux Hall)'을 구상하며 구체적인 도면을 그리기도 했으며, 서양미술의 역사를 재이해하는 연표 형태의 다이어그램을 직접 제작했다. 조지 마치우나스는 플럭서스 멤버들 중에서 미술사와 플럭서스의 관계를 가장 강박적으로 탐험한 작가였다. 그가 만든 <확장된 미술 다이어그램 Expanded Arts Diagram>(1966), <플럭서스의 역사적 발전에 대한 다이어그램 Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms> (circa 1973)

은 미술사학자 나틸리 해런(Natilee Harren)의 분석에 따르면 “일종의 별자리 모델로서 방대한 다성성“을 표현한다.

리더 조지 마치우나스의 제안 아래 다양한 활동들이 진행되는 가운데, 그가 제안한 작업 형식으로서 ‘플럭스 키트(Fluxkit)’는 플럭서스의 예술 창작과 유통에 대한 핵심적인 비전을 제시하는 방법론이었다. ‘플럭스 키트’는 하나의 개념으로 정의되기 어려운 플럭서스 활동에서 플럭서스 멤버인 작가 딕 히긴스가 고안한 개념인 ‘인터미디어’의 면모를 드러낸다. ‘인터미디어’란 특정 예술 장르에 귀속되지 않는 작업으로서, 일상과 삶 사이에 위치하는 플럭서스의 독특한 작업 맥락을 의미한다. 한편 ‘플럭스 키트’는 플럭서스 특유의 공동 창작을 보여주는 사례로, 이들은 공동 창작이 작업을 ‘함께 만들기’에서 나아가 작업의 전권을 ‘플럭서스의 것’으로 선언하는 하나의 방안을 고안했다. 이는 비단 ‘플럭스 키트’에만 적용되었던 것은 아니며 플럭서스가 제작한 체스를 형식으로 한 작업에 있어서도 ‘플럭서스 에디션’ 개념으로서 각 작업은 플럭서스 공동의 것으로 자리하였다.

‘플럭스 키트’의 물리적 외양에서 중요한 것은 집적이라는 행위와 박스라는 형태이다. ‘플럭스 키트’는 ‘플럭스 멀티플(Flux multiple)’ ‘플럭스 박스(Flux Box)라 불리기도 했는데 이러한 이름의 다양성이 시사하듯 어느 하나의 형태나 이름으로 굳어진 것은 아니었다. 조지 마치우나스가 처음 고안한 ‘플럭스 키트’ 안에는 종이 악보, 작은 사물, 엽서 등이 들어있었으며 가방이나 사각형 박스의 사이즈와 외양 또한 다양하게 변주되었다. 플럭스 키트는 기존 미술사의 개념인 조각, 오브제, 설치 그 어떤 개념에도 정착되지 않는 것으로서 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)과의 영향을 받은 플럭서스 특유의 작업이라고 하겠다. 이 안에는 작은 사물들과 엽서, 그래픽 작업 등이 구성되어 있었으며 플럭서스 멤버들의 공동의 창작물이었으며 또 관객에게 인기 속에서 판매되는 아트 상품이 되었다.

이렇듯 플럭스 키트의 형식적 특성을 살펴보면, 가장 크게는 상자에 들어간 작품이라 할 수 있다. 상자에 집약된 개별 작업들은 일종의 균을 이루는데 이는 작품이 미술관 밖을 나가 일상의 생활 속으로 이동할 수 있다는 점이 중요하다.

조지 마치우나스를 비롯한 플럭서스 작가들은 뉴욕 카날 스트리트에 위치한 플럭스샵과 우편 주문을 통해 판매했는데 이는 조지 브레히트와 로버트 필로우가 프랑스 니스에서 운영했던 서점 겸 아트숍의 운영 방식과 비교해볼 필요가 있다. 플럭서스 멤버 중에서 지시문 중심의 작업을 했던 조지 브레히트와 로버트 필로우는 공간을 주로 비워두며 상징적인 의미로 공간을 작업실 겸 운영했다면, 마치우나스는 ‘플럭스 키트’를 판매하는 플럭스 샵은 판매와 유통의 방식을 실험하고 실용적으로 운영하는 데 관심을 두고 있었다.

하민수의 설치미술 연구:
1980년대 후반부터 현재까지 소그룹 활동을 중심으로

심진솔 (아모레퍼시픽미술관)

- I. 들어가며
- II. 메타박스 소그룹 활동 (1985-1989)
- III. 30캐럿 소그룹 활동(1992-2000)
- IV. ART제안 소그룹 활동 (2014~현재)
- V. 나가며

하민수(1961-)는 1984년 홍익대학교 미술대학 서양학과를 졸업하고 같은 해 동대학원으로 진학하게 되면서 본격적으로 “메타박스” 소그룹 활동을 시작한다. 당시 미술대학과 대학원에서는 박서보, 하종현, 최명영, 서승원 등 단색조 작업을 전개하던 교수들이 교편을 잡고 있었고, 학생들에게도 ‘탈이미지’를 강조하는 1970년대의 모더니즘 교육을 진행하였다. 1985년부터 1989년까지 활동하였던 메타복스는 모더니즘에 치우쳤던 당시의 학교 수업에서 벗어나 미술 담론과 이론을 연구하기 위하여 학생들이 자발적으로 모여 스터디를 하였던 그룹으로, 오상길, 김찬동, 안원찬, 홍승일, 하민수의 다섯 명의 멤버가 전시활동을 이어나간다. 메타복스는 1970년대 모더니즘 미학이 오브제를 절대적인 기표로 제시하고 기의를 제거함으로써 미술 언어의 불구화를 초래하였다고 주장하였으며, 오브제의 도구화를 통화여 기표에 기의를 회복시키고 탈모던을 꾀하고자 하였다. 이에 비평가 서성록은 메타복스를 주관적 체험에 기반하여 물성을 표출함으로써 형식주의를 극복하였으며, 한국 미술계의 ‘평면의 회화화’ 흐름 속에서 ‘설치의 공간화’를 이룬 대표적인 그룹으로 평하였다. 하민수는 1985년부터 1989년까지 메타박스 활동 중 오브제를 매체로 개인적인 경험과 감정을 표현하는 작업들인 <태초에(In the beginning)>(1985-1987), <아가(雅歌)>(1987-1988), <굴레의 강>(1989) 시리즈를 전개한다. 이 시기에는 천, 한지, 골판지 등의 재료를 뭉치는 방식으로 표면의 효과를 나타내는 작업을 하는데, 숫자라는 기호적 형태에서 점차 추상으로 이행하게 된다.

1989년 메타복스는 목적을 달성하였다고 보고 해체를 선언한다. 1987년에 첫 째 딸을 출산한 하민수는 여성의 시선에서 바라보는 세상에 대한 공통의 목소리를 내고자 소그룹 “30캐럿”의 결성을 주도하게 된다. 홍익대학교 미술대학 서양화과 출신으로 30세 전후의 박지숙, 안미영, 염주경, 이승연, 이현미, 임미령, 최은경, 하상림 10명의 여성 작가들로 구성되었다. 1993년 《제1회 삼십캐럿: 여성실체, 자아발견》을 시작으로 2000년 《제7회 삼십캐럿: 중간》까지 총 7회의 전시를 개최하면서 30대 여성으로서의 자아, 여성과 남성, 한국성, 사회 병리 현상, 환경, 결혼, 세대문제 등 참여 작가들이 겪고 있는 여러 사회 문제들에 대하여 대담하고 직접적으로 논평하는 작품들을 선보였다. 하민수는 주제 선정과 같은 그룹의 방향성을 적극적

으로 주도함에 따라 30캐럿 활동이 본인의 작업 세계와 정체성에 부합했던 활동으로 여겼고, 왕성하게 작업을 펼쳐나간다. 메타복스의 작업에서는 주제의식들이 결국 “오브제”라는 매체적인 측면으로 귀결되었다면, 30캐럿에 이르러서는 자신만의 주제의식을 구체적으로 탐구하고 형상화하는 작업을 진행한다는 점에서 한 단계 도약을 하게 된다.

특히 하민수는 30캐럿을 기점으로 천을 주요 재료로 삼아 활용하기 시작한다. 메타복스 활동 시에는 탈모던을 위한 오브제의 하나로써 천을 처음 사용하였다면, 30캐럿에서는 천을 여성적인 재료로서 사용하기 시작하였다. 이는 어머니가 된 작가의 삶의 변화에 따른 것으로, 어린 아이들이 있는 집에서 안전하게 사용 가능하면서도 공간을 많이 차지하지 않고 주변에서도 쉽게 구할 수 있는 재료였기 때문이다. 이전에 사용하였던 천을 본드로 붙이는 방식이 아닌 재봉틀로 박음질을 하게 되면서 이후 실 드로잉의 형태로 발전하게 되는 중요한 전환점이 된다. 또한 박음질이라는 굉장히 노동집약적인 방식을 사용하여 외할머니, 어머니, 그리고 자신에게까지 이어오는 여성으로서의 삶의 고뇌를 연결시킨다. <어머니, 지금 우리는 어디로 가고 있습니까?>(1993)는 외할머니의 사진과 어머니와 이모의 한복을 겹겹이 쌓아 재봉틀로 박음질한 작업으로, 외할머니, 어머니, 그리고 작가 자신에게 3대에 걸쳐 이어져오는 여성의 역사를 교차시킨다. 또한 자신의 집안 여성들의 족보를 생각하다, 외할머니, 어머니, 자신, 그리고 딸들의 성씨가 모두 다르다는 점에서 출발한 작업이었던 <김씨가 이씨를 낳고, 이씨가 하씨를 낳고, 하씨가 신씨를 낳고...>(1994)는 남성 중심적인 주류 역사의 뒤에서 조용히 꽃피워 온 어머니의 역사와, 작가 본인, 그리고 딸들의 족보를 펼쳐내었다.

하민수가 40세가 되었던 2000년에 30캐럿은 7번째 전시를 마지막으로 활동을 마무리한다. 그리고 2014년부터 “ART제안” 활동을 시작하여, 현재까지도 세월호, 위안부, 생명존중 등 당면한 문제들에 대한 의식을 가지고 작업을 이어오고 있다. 특히 세월호 문제를 다루었던 너비 7미터에 달하는 <아홉 개의 초상-당신은 우리의 고운 누이이며 딸이며 어머니입니다. 그리고 우리 자신이었습니다.>(2017)는 실을 사용한 공간 설치로 확장된 면모를 보여준다.

최근 메타복스 소그룹 활동에 대한 미술사적인 재검토가 이루어지고 있지만 유일한 여성 멤버였으며 이후 활발하게 설치 작업을 지속해온 하민수의 작업에 대하여는 심도 있는 연구가 이루어지지 않았다. 또한 30캐럿은 민중미술계열의 여성미술과는 다른 길을 걸었던 소그룹 운동으로 대학에서 미술교육을 받은 중산층 여성 작가들의 입장에서 당시의 사회상에 대하여 주체적인 목소리를 내고자 했던 의미있는 시도였다. 본 논고를 통하여 1980년대 후반부터 현재까지 끊임없이 자신만의 작업세계를 구축해온 하민수의 설치미술을 재평가할 수 있는 계기가 되기를 바란다.

테크놀로지 미술의 등장으로 다원화된 한국현대미술 현장: 1990년대를 중심으로

이은주 (국립현대미술관)

I. 들어가는 글

II. 혼합매체 현상을 통한 현대미술의 다원성: 《아트테크 창립전》과 《테크놀로지의 예술적 전환전》

III. 한국현대미술의 세계화: 《테크노아트전》과 《휘트니 비엔날레》

IV. 미디어캔버스로 구축되는 도시이미지: 《도시와 영상전》

V. 나가는 글

1980년대 후반을 지나 1990년대 급속도로 한국미술현장에 드러난 테크놀로지 아트 개념은 근대적 개념의 테크놀로지기보다는 하이테크네 개념에 더 맞닿아 있다. R. L. 러스키는 “하이테크(High Technē)는 테크놀로지의 미학 또는 스타일의 ‘첨단성’, 즉 “주도적 흐름”의 위상을 통해 정의 된다”고 보았다.¹⁾ 러스킨의 하이테크네 개념은 테크놀로지가 과학기술 자체에 머무르기 보다는 예술 그리고 미학과 적극적으로 만나 새롭게 재정의 되는 차원의 논의를 이끈다. 이렇듯 1990년대 한국에서 테크놀로지 개념은 과학기술의 전유물이 아닌 예술 또는 미적운동으로 전환되는 시기이다. 1980년대는 백남준에 의해 TV 수신기로 전달되는 이미지를 통해 비디오아트가 국내에 본격적으로 소개되었으며, 1990년대는 TV 뿐 아니라, 컴퓨터, 인터넷, 전기, 음향 기술 등으로 테크놀로지 아트의 범주가 점차 확장되고 있었다.

테크놀로지를 매개로 하는 예술영역에서 우리는 인간과 기술, 휴머니즘과 포스트 휴머니즘, 기술 결정주의자와 기술회의주의자와 같이 양극²⁾점에 도달하고 있는 이분법적 개념을 와해시키고자한다. 그만큼 시대를 달리하여 매번 새롭게 등장하는 테크놀로지는 인간 삶의 조건과 환경을 크게 변화시켜왔다. 예술영역에서 테크놀로지가 급격히 등장하게 된 계기는 무엇보다 컴퓨터와 인터넷의 등장이다. 가상과 현실, 인터넷과 스마트폰에 의한 연결 및 상호작용성은 테크놀로지에 대한 인간의 사고, 기술로 인한 인간의 삶의 변화를 더욱 직시하게 했다.

1980년대 말과 1990년대가 되면서 비로소 컴퓨터 디지털 기술을 활용한 작가들에 의한 예술작품이 제작되기 시작했으며, 많은 예술가가 아날로그와 디지털 매체로의 전환에 대한 인식을 가지기 시작했다. 테크놀로지아트를 고민했던 예술가와 이론가들은 아날로그와 디지털의 간극에서 벌어지는 미학적 차이를 본격적으로 탐구하기 시작했다. 새로운 과학예술 등장, 새로운 시대, 열리게 되어서 첨단기계와 기술은 한국사회의 다양한 방면에 중요한 사회적 변혁을 맞이하게 되는 개념으로 인식이 확산되기 시작하였다. 과학과 예술의 조화, 테크놀로지 예술의 등장으로 ‘문화의 세기’로 인식되었다. “21세기에 접어들면서 디지털 문화 콘텐츠가 다양한 가치와 영역의 융합을 통해 혼성적 형태로 존재하면서, 문화적 삶을 위한 활동에 필수불가결한 자원으로 작용하는 동시에 미래 산업을 이끌어갈 핵심적인 위치를 차지하게 되었다.”³⁾

1) 하이테크네 개념은 테크놀로지적 복제 가능성의 문제로 변모 되는데, 하이테크의 경우, 테크놀로지 차원에서 스타일적 요소, 문화적 요소를 복제, 수정, 재조합하는 역량은 단순히 목적을 위한 수단에 그치지 않고, 목적 그 자체로 격상되기 때문이다. “예술의 경지”나 “아방가르드”같은 은유로 하이테크를 묘사한다는 사실 자체가 이미 “미적”차원이 오늘날의 테크놀로지에 대한 정의의 일부로 스며들었음을 증명한다. 결과적으로 테크놀로지는 점점 더 미학이나 스타일의 문제로, “미적운동”으로 인식된다. 하이테크의 이 같은 “미적” 측면을 고려한다면 테크놀로지 개념을 일종의 하이테크네로 간주하는 것도 나름대로 타당할 것이다. R. L. 러스키, 『하이테크네』, 김상민·윤원화 외 옮김, 서울: 시공사, 2004, pp. 12~13.

2) 돈 아이디, 『테크놀로지의 몸』, 이희은 옮김, 2013, 서울: 텍스트, p. 19.

이러한 인식이 최고조로 달했던 사건은 1988년 서울올림픽과 1993년 대전엑스포였으며, 이때 국가적 차원의 대형 미디어아트 전시가 열리게 되었다. 「아트 테크 그룹」이 결성된 시기는 1990년대 초반으로 이 시기는 ‘세계화’라는 국가적 차원의 교류가 실행되었으며, 이 시기는 민족주의와 민주화를 거쳐 융합, 경계를 와해시키는 다원주의를 향한 움직임이 활발해 졌다. 중심과 주변이 긴밀하게 연계되며, 독자적 정체성을 유지하면서 타자와 유대하는 개념이 확장되었다. 대전 엑스포가 개최 되면서 2개의 ‘하이테크 미술전’이 개최되었는데 한 전시는 《테크노아트전》이고 다른 전시는 백남준의 《비디오아트 쇼》였다. 《테크노아트전》은 「아트 테크 그룹」의 2번째 전시였으며, 이 전시는 첨단과학 기술을 예술의 표현 매체로 사용한 전시로, 한국의 전통을 토대로 하여 최첨단 기술 및 자연의 요소를 개입시켰다. 백남준의 《비디오아트 쇼》는 네온, TV, 로봇 등으로 제작한 거북선과 한산도를 배경으로 하는 컴퓨터 그래픽이 선보여졌다.

백남준은 <굿모닝 미스터 오웰>을 KBS도 방영을 하게 된 이후, 그 인연을 계속 이어나갔다. 86아시안게임, 88올림픽, 93대전엑스포라는 규모가 큰 국가적 행사에서부터 《1993년 휘트니 비엔날레 서울》, 1995년 《광주비엔날레》를 필두로 국내외에서 열리는 미디어아트 전시에 한국작가들과 적극적으로 참여하였다. 1988년 서울 올림픽을 기념하여 열린 《세계현대미술제》와 1993년 대전 엑스포를 기념하여 열린 《휘트니 비엔날레 서울》전은 최신의 해외미술 담론들을 소개하여 서구와 한국 간의 중심주변 관계를 넘어 교류를 증진시키고자 기획된 대표적인 전시들이다.⁴⁾ 1980년대 중반 이후 시작된 아시안게임과 올림픽 개최 실현은 1990년대 문민정부의 ‘세계화’정책까지 이끌어 냈다. 이 시기 백남준은 미술을 통한 ‘세계화’ 전략에 깊이 관여했으며, 실제로 백남준은 각종 행사 때마다 조언을 아끼지 않았다고 한다.⁵⁾ 국립현대미술관의 <다다익선(1988)>과 대전시립미술관의 <프랙탈 거북선(1993)>등은 88올림픽과 93대전엑스포에 개최 성공을 위한 백남준의 남다른 열정의 흔적이라고 볼 수 있다. 이에 더해 백남준은 《1993년 휘트니미술관 비엔날레 서울》 개최에 혁혁한 공을 세웠다.

코로나 팬데믹 이후 물리적 전시공간을 네트워크로 옮기기 위한 전략이 다시 중요해 지고 있어서 1980-2000년대 초반까지 이론상으로 전성기를 누렸던 웹아트, 넷아트, 인터넷 아트가 지금은 모두 즉각적으로 현실화, 현장화되고 있다. 디지털 기반으로 존재하는 예술작품(영상 및 가상현실예술)들이 기술 도구 논의에서 벗어나 동시대 담론생산이 구축되고 있다. 이처럼 온라인 뿐 아니라, 장소 특정적 아트, 전시장 밖 야외공간, 길거리, 미디어파사드를 통한 예술 관람이 주목받고 있다. 서울 도심에 우뚝 서 있는 광고판 매체가 예술가들에 의해 미디어 캔버스로 둔갑한 최초의 사건은 무엇보다 《'96 도시와 영상》(윤동천, 오경화, 안상수, 박현기, 김윤, 심철웅, 이원곤, 최은경 등)전이다. 도심 한 복판의 기업, 신문사 건물의 옥탑에 설치된 광고, 홍보용 전광판은 영상이미지를 제작했던 순수 예술가들에 의해 ‘전광판 아트’라는 용어를 갖고 새롭게 재탄생 되었다. 이후 광고용으로 제작된 전광판 대신, 다채로운 영상작업을 상영할 수 있는 플랫폼이 ‘미디어파사드’라는 개념으로 서울의 주요 지역에 설치되기 시작하였다. 한국의 1990년대는 냉전시대 종식, 베를린 장벽 붕괴, 중국의 천안문 광장 시위는 국내외 정치적, 사회적 격변이 폭이 컸다. 이와 동시에 테크놀로지 아트의 등장, 최첨단 과학기술과 예술의 만남, 온오프라인의 경계 와해 등 새로운 예술양식과 인식의 전환 또한 급속도로 확산되었다.

3) 오양열, 「문화예술정책」, 『문화정책의 역사적 변동과 전망』, 경기:문우사, 2015, p. 87.

4) 박은영, 「세계화 시대의 한국미술」, 『한국의 동시대 미술 1990년 이후』, 서울:사회평론아카데미, 2017, p. 29.

5) 백남준, 「비빔밥 정신과 엑스포」, 『한국일보』, 1993년 7월 31일자.

<https://www.hankookilbo.com/News/Read/199307310095130317>(2021년 9월 17일 접속)

현대미술사학회 KAHOMA Korea Association for History of Modern Art
서울특별시 마포구 와우산로 94 홍익대학교 문헌관 910호 우)04066
www.kahoma.or.kr