

현대미술사학회

2020 제59회 추계학술대회

2020년 9월 26일 토요일

14:00 - 16:30

웹엑스(Webex) 미팅룸에서 진행

- 미팅룸 링크: <http://dokdo.in/kahoma>
- 미팅룸 이름: 현대미술사학회 추계학술대회
- 미팅룸 번호: 170 414 2269

2020 제59회 추계학술대회

사회: 고동연(추계예술대학교)

- 14:00 - 14:15 인사말 및 개회사 현대미술사학회 회장 정연심(홍익대학교)
- 14:15 - 14:45 젠더 마스커레이드: 모던 여성사진가들의 '가면 초상' 연구 ——— 1
안영주(홍익대학교)
- 14:45 - 15:15 혼종성과 병치의 미학: 피오나 래의 회화 ————— 3
김보라(동덕여자대학교)
- 15:15 - 15:30 휴식
- 15:30 - 16:00 하위주체 예술가는 말할 수 있는가?:
세계화된 미술계에서 한국 여성 작가 이불의 말하기 ————— 5
조혜옥(뉴욕주립대 빙햄튼)
- 16:00 - 16:30 음악의 전시?: 백남준의 <20개의 방을 위한 교향곡> ————— 7
김금미(아트앤아카이브연구소)

젠더 마스크레이드: 모던 여성사진가들의 '가면 초상' 연구

안영주(홍익대학교)

- I. 들어가며
- II. 가면과 정체성: 그 관계의 역사
- III. 여성성은 여성의 가면이다
- IV. 여성의 '여성-되기'를 통한 전복적 전략
- V. 나가며

서구 문화 내에서 가장무도회(masquerade)는 사교나 여흥을 위한 문화 양태로 르네상스 이후 18세기 궁정 문화를 거쳐 19세기 대중문화에 이르기까지 그 역사를 가지고 있다. 하지만 오늘날 우리가 마스크레이드에 주목하는 것은 그러한 오락적 경향이 아니라 그것이 갖는 전복적 기능 때문이다. 마스크레이드는 기본적으로 마스크(mask) 및 변장(disguise)과 관계하는 것으로, 마스크가 얼굴을 가리는 부분적 은폐 혹은 재현의 도구라 한다면 변장은 대상 전체를 은폐하는 것이라 할 수 있는데, 본 논문에서는 이들 간의 의미론적 구분에 주목하기보다는 마스크, 변장, 마스크레이드가 공유하는 컨텍스트, 즉, 은폐하고 드러내는 변증법을 통해 결정적인 기능을 수행한다는 사안에 주목하고자 한다. 이것들은 모두 정체성의 본질, 본질과 외형 사이의 관계, 그리고 정체성이라는 범주의 (불)안정성과 같은 근본적인 문제에 주의를 환기시킨다.

그동안 마스크레이드에 대한 개념을 정체성과 연관시키려는 논의는 젠더 연구를 통해 주목할 만한 성과들을 만들어 왔다. 특히 조안 리비에르(Joan Riviere)는 「마스크레이드로서의 여성스러움(Womanliness as a Masquerade)」(1929)이라는 글에서 전문직 여성들의 행위를 분석하는 것에 처음으로 마스크레이드 개념을 도입한 것으로 알려져 있다. 리비에르에 따르면, 남성적인 또는 지적인 직업을 원하는 여자들은 남자들, 즉, 그녀들이 동료나 공동연구자가 되고자 하는 그 남자들에게 두려움과 불안을 불러일으키는 존재가 되었는데, 따라서 “남성성을 원하는 여자들은 남자들이 느끼는 불안을 경감시키고 남자들에 의한 보복을 피하기 위해 여자다움의 가면을 쓰게 된다.” 여성스러움은 “남성성을 가지고 있다는 사실을 숨기기 위해 또는 그녀가 남성성을 가지고 있다는 것이 발각되는 경우 예상되는 보복을 피하기 위하여 가공되어 가면으로 쓰게 되는 것”이다. 따라서 리비에르는 가장된 여성성이 여성의 권력에 대한 욕구로부터 주의를 다른 쪽으로 돌리기 위해 상정된다고 말한다. 바로 여성 자신에 대한 매우 여성적이고 위협적이지 않은 이미지, 즉 거세된 여성의 페티쉬를 형성하는 것이다.

리비에르의 마스크레이드 개념은 여성성에 관하여 중요하고도 어려운 문제를 제기한다. 일반적으로 가장을 한다는 것은 그 이면에 숨겨진 어떤 것, 즉 진정한 여자가 있음을 암시하는 것으로 이해될 수 있지만, 리비에르는 이 부분에 관한 한 외양과 본질은 하나라고 말한다. 그녀는 ‘진정한 여성스러움’과 ‘마스크레이드’ 사이에는 차이가 없다는 결론에 도달한다. “근본적이든 피상적이든 간에”, 리비에르는 “그들은 같은 것”이라고 쓰고 있다. 이에 대한 히스(Stephen Heath)의 해석은 우리의 이해를 돕는데 유용한 지점을 제공한다. 히스에 따르면, “마스크레이드

는 여성성의 재현이지만 여성성 또한 재현이다. 여성성은 여자의 재현이다.” 따라서 마스커레이드라는 개념을 통해 우리가 주목해야 하는 것은 여자의 본질적 정체성이 아니라 그 정체성이 가지고 있는 구축적 성격인 것이다. “마스커레이드는 여자가 존재한다고 말하지만 동시에 여자는 가장되므로 그녀는 존재하지 않는다고도 말한다.”

한편, 토빈 시버스(Tobin Siebers)는 리비에르의 마스커레이드가 지배적인 사회적 역할을 모방하는 것이 아니라 낙인이 찍혔거나, 주변적이거나, 열등한 것으로 표시된 정체성을 떠맡음으로써, 다시 말해, 마스커레이드를 통해 사회적 오명을 드러냄으로써 오히려 그것에 주의를 환기시킬 수 있는 대안적인 방법의 가능성을 드러낸다고 제시한다. 이러한 전략은 마치 롤랑 바르트의 탈 신화작용을 떠올리게 하는데, “신화에 대항하는 가장 좋은 무기는 아마도 신화를 신화화하는 것으로, 즉 인공 신화를 만드는 것이다.”

그런 측면에서 모던 여성 사진가들의 ‘가면 초상’은 이러한 탈 신화적 전략, 혹은 여성성이라는 사회적 오명을 드러냄으로써 여성이라는 구축된 정체성의 문제를 제기하는 전략을 구사한다. 이들 작품은 관람자로 하여금 여성스러움을 하나의 공연으로 즐길 수 있도록 유혹하는 한편, 관람자와 역할 모델 사이의 간극을 확립할 수 있게 함으로써 구축된 가부장적 여성스러움으로부터 결정적인 거리를 두게 만든다. 그러한 비판적 거리는 여성성에 붙는 관습적인 의미들을 드러내는 의상과 소품, 포즈를 통해 과장되고 부조화한 마스커레이드를 구축하는 전략으로 확보되는 한편, 가부장제 하에서 자연적이고 본질적인 것으로서 통용되는 여성성을 일상의 모습으로 재현해 냄으로써 동어반복의 틈을 발생시킨다. 그럼으로써 여성다움의 마스커레이드는 여성의 가부장적 길들이기를 해체할 수 있는 잠재력을 가지게 되는 것이다.

1920~30년대 여성 사진가들의 작품은 특히 여성성의 마스커레이드를 집중적으로 보여준다. 여성이라는 전통적 정체성을 표출하기 위해 꽃과 베일, 장갑, 깃털, 레이스 등 여성성을 상징하는 소품들을 활용하여 다양한 이미지를 탐구한 게르트루트 아른트(Gertrud Arndt)의 <가면 초상> 시리즈를 비롯해, 링글+핏(ringl+pit)이라는 상업 스튜디오를 운영하면서 동일한 이름으로 공동작업을 했던 그레테 스테른(Grete Stern)과 엘렌 아우에바흐(Ellen Auerbach), 그들은 화장과 크로스-드레싱, 성별을 구분할 수 없는 포즈를 통해 가장한 모습으로 서로를 촬영했으며, 클로드 카영(Claud Kahun) 또한 여성적이고 남성적인 정체성의 진부함에 도전하기 위한 방법으로 의상이나 마스크 등을 이용해 여성스럽고 꼭두각시 같은 페르소나를 연출하기도 했다. 이들은 마스커레이드를 통해 ‘여성’이라는 개념이 논쟁적이며 계급, 민족, 성적인 성향, 그리고 정체성의 정치학 등 복잡하고 다양한 양상들과 맞닿아 있다는 것을 심미적이며 전위적인 방식으로 재현해 낸다.

에프랏 체엘론(Efrat Tseloni)은 “마스커레이드가 젠더 정체성을 감추는 방법이자 드러내는 방법으로서, 자아 정의 및 자아 해체의 도구이자 정체성의 변증법적 테크놀로지”라고 정의한 바 있다. 20세기 초 여성 사진가들의 마스커레이드 작업은 차이를 과장하거나 연기함으로써 사회의 편견을 폭로하고 저항한다. 이들에게 마스커레이드는 주체와 대상, 동일자와 타자의 시선 사이에 접점을 발생시키는 인터페이스인 것이다. 그러한 측면에서 여성 사진가들의 작품은 우리에게 대안적인 이야기를 탐색할 기회, 즉, 차이가 낙인이 되는 사회에서 오히려 그 차이를 다양한 버전으로 주장하는 것이 어떤 가능성을 내포하는지 생각할 기회를 제공한다.

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.(NRF-2019S1A5B5A07111348)

혼종성과 병치의 미학: 피오나 래의 회화

김보라(동덕여자대학교)

- I. 들어가며
- II. 피오나 래의 화면에 나타난 혼종성
 - 1. 미술사와 대중문화
 - 2. 패턴과 캘리그래피
- III. 디지털 시대의 추상회화
- IV. 나오며

가장 오래된 예술이면서 이미 여러 차례 사망 선고를 받은 매체, 회화. 시각예술가이자 뉴욕 현대미술관 학술 프로그램 디렉터 파블로 엘구에라(Pablo Helguera)는 『현대미술 스타일 매뉴얼(Manual of Contemporary Art Style)』에서 회화에 관해 다음과 같이 냉소적으로 쓰고 있다. “계획적으로 죽음이 선언됨으로써 부활할 때마다 매번 값이 오를 수 있는 매체.” 이처럼 미술시장에서 가장 잘 팔리는 매체라는 이유로 회화에는 상업적이라는 의혹의 시선이 덧붙여지며, 영상과 설치, 퍼포먼스 중심의 미술 현장에서 회화에 천착하는 일은 보수적이고 고리타분한 느낌을 준다. 소위 ‘포스트 미디어’의 시대에 특정 매체를 조명한다는 것이 시대착오적으로 보이기도 하나, 회화는 꾸준히 제작되고 있으며 회화를 주제로 한 기획 전시가 이어지고 있는 것 또한 사실이다. 예술 형식보다는 의미와 맥락이 강조되는 장르 해체 경향 속에서 ‘화가’로서 정체성을 갖는다는 것은 무슨 의미일까? 전통 매체인 회화에서 새로움을 추구하는 일은 가능한가? 가상현실과 인공지능이 활발하게 논의되는 디지털 미디어 환경에서 ‘그린다는 것’은 무엇인가? 본 연구는 이와 같은 일련의 질문과 더불어 동시대 한 화가의 작품 세계에 접근해 보고자 한다.

피오나 래(Fiona Rae, 1963~)는 지난 30년 동안 일관되게 회화의 확장을 모색해오고 있는 예술가다. YBA(Young British Artists)의 일원으로 전시 《프리즈(Freeze)》와 《센세이션(Sensation)》에 참여했으나 대부분의 동료 미술가가 개념적 작업을 전개했던 반면, 회화에 줄곧 매달려왔다. 평론가 마틴 게이퍼드는 래에 대해 “한때 YBA에 속했으나 연령대와 활기찬 분위기 이외에는 특별한 공통점이 없다”라고 밝히면서, 동시에 “추상이 키메라(Chimera)처럼 신비로운 것이라는 사실을 확인”시키는 작가라고 평한 바 있다. 1990년 베니스비엔날레에 출품했으며 1991년 터너상 후보에 오르기도 했던 그녀의 작품은 2018년 개인전을 통해 국내에 처음으로 소개되었다.

래는 “회화가 유행에 뒤쳐진 매체라고 보지 않는다”라고 말한다. 그림 그리는 일은 그녀에게 항상 현재진행형인 것이다. “내 회화가 개념적이라고 생각한다”라고 밝히는 래의 회화 안에서 동시대 시각문화의 요소는 다채롭게 조합, 변용되며 그녀의 새로운 회화적 시도는 끝없이 이어진다. 그녀에게 회화는 계속적으로 “해체하고 돌이켜 보는” 일이며, “살아있음이 무엇인지 반영하는” 작업이다.

피오나 래의 작업에서 보이는 가장 큰 특징은 서로 연관 없어 보이는 다양한 소재에서 그림의 모티프를 취하고 이를 섞는다는 점이다. 이를테면 보쉬, 피카소, 데 쿠닝의 작품 같은 미술사 이미지와 영화, 공상과학 소설, 셰익스피어의 희곡, 고전 동화, 일상 오브제 등이 기호화되며 점이나 선, 패턴으로 화면에 도입된다. 또한 일본이나 브라질의 만화 캐릭터, 문자, 꽃과 별 문양을 그리기도 하고 스텐실과 드리핑 기법, 포토샵 이미지를 활용하기도 한다. 피오나 래의 작품에서 보이는 이러한 ‘혼종성(hybridity)’은 디지털 시대의 감수성을 반영한 것이라고 볼 수 있다. 기호와 형태가 뒤섞인 화면은 그녀가 포착한 현실 세계의 이미지이며, 2009년 니콜라 부리요가 쓴 비평문 제목과 같이 “피오나 래의 아틀라스(The Atlas of Fiona Rae)”를 구성하는 것이다. 이 글에서 부리요는 피오나 래의 화면을 수백 개의 폴더가 열리는 컴퓨터 스크린에 비유하기도 한다.

이처럼 경계를 넘나드는 혼종성이 그녀의 초기 회화로부터 작품 전반에 일관되게 드러난다면, 최근 작업에서는 ‘유동성(fluidity)’이 돋보인다. 작품 전반에서 파편적 형태와 복잡함이 감소되고 있으며 2014년부터 추상화 작업이 더욱 두드러지는 변화가 나타난다. 당시 그녀는 빅토리아 앤 알버트박물관 전시회에서 인상깊게 본 중국의 고전 회화로부터 영감을 받아 서예적 붓질이 가미된 회색조 회화를 선보였다. 동양 문화에 대한 화가의 관심은 홍콩에서 태어나 인도네시아에서 유년기를 보낸 그녀의 개인사적 배경과도 무관하지 않을 것이다. 그런가 하면 흑백 연작 이후에는 그리고 난 후 지운 듯한 선을 구사하는 화려한 색채의 화면을 제시한다. 속도감 있는 터치와 밝은 색감은 우리 시대를 관통하는 ‘가벼움’의 가치에 주목했던 철학자 질 리포베츠키(Gilles Lipovetsky)의 논의와도 연결하여 고찰할 수 있을 것이다. 특히 파스텔 색조와 부드럽고 유려한 선은 비평가 길다 윌리엄스가 주목하고 있는 것처럼 지금까지 추상회화의 역사에서 배제된 것이 무엇이었는데에 대해 과감하게 문제 제기하고 있는 것으로 보인다. 래의 화면은 순수 형식에 몰두했던 과거의 ‘진중함’ 추상과 달리 현실의 다양한 요소를 도입하여 가볍고 경쾌한 감각적 인상을 제공하는 것이다. 피오나 래의 작업에서 우리가 확인할 수 있는 것은 자유로움의 에너지와 공존하는 엄격함, 가벼움과 진지함, 혼돈과 질서의 ‘병치(juxtaposition)’다.

뿐만 아니라 래의 몇몇 작품에는 <잠자는 숲속의 공주는 내 귀에 대고 속삭인다>나 <백설 공주는 자신의 세계에서 달을 꺼내 올린다>, <옛날 옛적에 인어의 노래를 듣다> 등의 제목이 붙여져 추상적 화면을 마주한 감상자의 상상력을 작동시키기도 한다. 이는 작품을 바라보는 이가 특별한 사전 지식 없이도 머물 수 있는 세계를 제공할 수 있는 잠재력에서 회화의 매력을 찾고자 하는 래의 예술적 지향점과 연결되는 지점으로 보인다. 요컨대 그녀에게 회화는 캔버스라는 한정된 공간에 자신만의 에너지 조율과정을 거쳐 시대를 반영하는 기호와 형태를 담아내고, 보는 이를 감각적 체험으로 이끄는 일이다. 우리가 살아가고 있는 시공간의 특징과 일상의 시각 경험을 끊임없이 탐색하는 피오나 래의 사례를 통해 개념미술 이후의 회화 경향과 동시대적 매체로서 회화의 가능성에 대해 짚어볼 수 있다.

하위주체 예술가는 말할 수 있는가?(Can the Subaltern Artist Speak?): 세계화된 미술계에서 한국 여성 작가 이불의 말하기

조혜옥(뉴욕주립대학교 빙햄튼)

- I. 들어가며
- II. 젠더, 인종, 계급 없는 사이보그?
- III. 세계화, 글로벌 페미니즘, 그리고 한국 여성 예술가
- IV. 세계화된 미술계에서 말하기: 특수성과 보편성 사이의 미미크리
- V. 나가며

세계화된(globalized) 미술계, 실상 미국과 서유럽 남성 중심의 미술계에서 비서구권 여성 작가가 목소리를 내기 위해서는 세계 미술계에 호소력 있는 작업을 해야 할 것이다. 한편, 그 작가는 서구 남성 중심의 미술계에 낯선 목소리로 불가피한 도전을 하게 된다. 바로 이 부분적 동일시와 부분적 차이의 모호한 공존을 어떻게 이해할 수 있을까 라는 질문에서 연구가 시작되었다. 이 논문에서는 이불(1964~)이 그 곤경에 어떻게 직면했는지를 사례로 다룬다. 이불은 1990년대 이래로 한국에 거주하면서도 국제 미술계에서 활발한 활동을 하고 있는 작가다.

논문의 제목은 “하위주체는 말할 수 있는가?”라는 가야트리 스피박(Gayatri Chacravorty Spivak, 1942~)의 질문을 미술계로 가져온 것이다. 스피박은 서양 지식인들이 그들의 담론으로 하위주체를 대변한다고 주장하지만, 아이러니하게도 지배적인 담론체계를 통해 메시지를 걸러내어 들리지 않게 함으로써 하위주체의 목소리를 지워버린다고 역설한다. 따라서 스피박은 “하위주체는 말할 수 없다”고 결론짓는다. 정말 하위주체는 말할 수 없는가? 지배 담론의 체제는 그리도 동질적이고 공고한가?

나는 페미니스트 과학 이론가 도나 해러웨이(Donna Haraway, 1944~)가 「상황적 지식들」(1988)에서 제시한 개념을 통해 이 질문을 밀고 나가 볼 것인데, 그것은 ‘상황적 지식들(situated knowledges)’, ‘부분적 관점들(partial perspectives)’, 그리고 ‘페미니즘적 객관성(feminist objectivity)’이다. 탈육화된, 초월적, 보편적인 객관성과 다른 페미니즘적 객관성은 특정 위치에 놓인 다수의 주체들이 부분적으로만 공유하는 관점들로 구성되는 상황적 지식들에 의해 생산된다. 협상과 검토를 지속하며, 부분적으로 공유하는 관점들은 잠정적 진리들을 만들어 낸다. 그러므로 객관적 지식의 기초를 제공하는 것은 보편성이 아닌 부분성이다. 해러웨이가 보기에 지식은 항상 상황적이고, 입장이 있으며, 체화된 것, 즉, 물질적 생산물이다. 게다가 무엇을, 누구에 대해 말하는가와 누가, 언제, 어디서, 왜 말하는가는 불가분의 관계다. 하위주체 여성의 목소리를 대변하는 분리된 주체를 상정하는 스피박과 달리, 해러웨이는 대상과 연결돼있는 주체를 주장한다. 또한 지식의 대상은 수동적이고 비활성인 존재가 아니다. 주체와 대상은 지식의 수행이라는 담론 과정에서 역동적으로 얽혀가며 부분적 진리들을 구성한다.

스피박의 결론을 해러웨이의 개념들로 재고하며, 나는 동시대 한국 여성 미술가가 어떻게 세계화된 미술계에서 자신의 예술이 말해지는지에 개입하면서 예술로 말할 수 있는지 분석하려 한다. 따라서 연구의 전제는 말하는 주체인 작가가 해러웨이의 '부분적 관점'에서 예술을 제시한다는 것, 그리고 보여진 작품은 부분적이고 '상황적'인 관점을 가진 다른 주체들에 의해 해석된다는 것이다. 그러나 하위주체 예술가가 목소리를 내는 일은 그렇게 쉽지는 않다. 그 목소리를 덮는 여러 목소리들이 있기 때문이다. 핵심은 누가, 언제, 어디에서, 어떻게 목소리를 내는지 질문하는 것이다.

본론의 첫 장은 국내외 저널, 전시 도록의 글들과 작가 인터뷰를 검토하여 이불 자신의 작업에 대한 해석, 국내외 해외 비평가들의 해석에 어떤 차이가 있는지 추적해본다. 특히 사이보그, 몬스터, 그리고 그 둘을 합쳐놓은 애너그램 연작에 초점을 맞출 것인데, 대다수의 서구 논평가들은 그 작품들을 젠더와 인종적 특수성 측면에서 바라보지 않는다. 이는 이불의 사이보그와 관련해 그들이 종종 언급한 해러웨이의 「사이보그 선언문」과 대조적이기에 아이러니하다. 해러웨이의 사이버페미니즘으로 조명했을 때, 이불의 작품은 인간의 물리적 한계를 넘어선 보편적 존재의 재현이 아니라, 오히려 젠더, 인종, 계급의 제약 안에서 구조화된 사회적 주체를 표상한 것으로 볼 수 있기 때문이다.

다음으로 '이불'이라는 국제적 브랜드를 만들어 낸 세계화 시대의 미술 기관과 제도에 초점을 맞춰본다. 줄리안 스탈라브라스(Julian Stallabrass)는 '자유로운 미술' 개념이 글로벌 신자유주의 경제가 기초하는 '자유 무역'과 연결되었음을 주장하며 세계화를 바라보는 유토피아적 시각에 의문을 제기한다. 신자유주의 자유 무역의 시장 논리가 세계화된 미술계를 구성하기에, 국제미술 경제는 자본주의의 문화 균일화 논리에 영향을 받는다. 한편 데이비드 하비(David Harvey)의 '시공간 압축' 개념은 공간을 균일하게 만드는 세계화와 특정 지역만의 매력적인 특성을 개발하는 차별화라는 두 전략이 공존하는 모순을 설명해준다. 세계화 이면에 차이를 착취하는 논리는 미술계에서도 나타난다. 미술의 다문화주의는 진정한 다양성을 제시하는 대신 규격화된 세계 자본주의 문화의 획일성을 반영한다. 예를 들어, 2007년의 《글로벌 페미니즘들(Global Feminisms)》과 《WACK! Art and the Feminist Revolution》전은 서구 내러티브 바깥에서 페미니즘 미술을 이야기하겠다는 기획으로 시작했지만, 실상 다양성을 억압하는 미심쩍은 획일화에 이르고 말았다.

마지막으로 한국 여성 미술가가 어떻게 세계화된 미술계에 이질성을 가져올 수 있겠는가라는 질문에 답해보려는데, 호미 바바(Homi Bhabha, 1949~)가 제시한 포스트식민주의 개념, '미미크리(mimicry)'를 참조할 것이다. 그 개념은 이불의 예술이 서구 미술계에 호소력을 가지면서 동시에 도전하는, 전면적 부정이 아닌 교묘한 전략을 보여준다는 것을 발견하게 한다. 이불은 2005년부터 디스토피아적인 건축적 이미지를 만들기 시작했는데, 그 작업은 한국 근현대사의 상징들뿐 아니라, 모더니즘의 발전이데올로기를 표상하는 서양의 유토피아적 상징물들도 포함한다. 이불의 전략을 분석하며, 이 논문은 서구 남성 중심의 세계화된 미술계에서 비서구권 여성 예술가가 어떻게 다른 목소리를 낼 수 있을지를 제안한다.

음악의 전시? : 백남준의 〈20개의 방을 위한 교향곡〉

김금미(아트앤아카이브연구소)

- I. 서론
- II. 무(無)음악, 파레르곤으로서의 예술
 - 1. 무조성, 무작곡, 무음악
 - 2. 슈톡하우젠-케이지
- III. 공간-음악, 〈20개의 방을 위한 교향곡〉
- IV. 문턱의 예술, 음악의 전시
- V. 결론

백남준은 1959년 〈존 케이지에 대한 경의〉를 뒤셀도르프의 갤러리22에서 초연하며 독일 예술계에 데뷔한다. 그는 이 작품의 주요 부분이 녹음테이프 음악이라고 여겼는데, 실제 공연에서는 그의 의도와 달리 파격적인 행위로 주목을 받으며 이때부터 행위음악가로 세간에 알려지기 시작한다. 첫 공연부터 그는 통상 음악의 바깥이라고 간주해온 일상의 소리(소음)나 행위, 관객 참여를 연주 내용으로 삼으며 “음악을 전시한다”고 선언하기에 이른다. 청각에 호소하는 시간예술이라고 알고 있는 음악을 전시한다는 것은 무엇인가? 본 연구는 백남준의 초기 텍스트 악보인 〈20개의 방을 위한 교향곡〉에 대한 심층 분석을 통해 이 질문에 접근하고자 한다. 백남준 예술의 근간이 되는 이 작품의 분석을 통해 백남준 예술의 독특성(singularité)을 추론하고자 하는데, 비록 그가 이 작품을 직접 연주(실현)하지는 못했으나, 이후 유사한 실천적인 다른 작업들과 전시를 통해 구현하고 있는 지점을 살펴봄으로써 이 작품의 의의와 영향력을 검토하고자 하는 것이다.

백남준은 자신의 예술 생애에 끼친 존 케이지의 영향을 거듭 강조한 바 있으나, 독일 예술계에 데뷔하기 이전에 이미 자신의 음악은 쇤베르크의 무조음악이나 케이지의 무작곡 음악과는 다른 무-음악이라고 선언하는 기개를 드러낸다. 그는 자신의 첫 번째 행위음악 〈존 케이지에 대한 경의〉에 대해 “이것은 매우 슬픈 ‘무-음악’(음악예술), 일종의 소리 나는 슈비터스”라며 이 작품의 핵심이라고 강조한 녹음테이프 음악을 “여러 가지 장난감, 일기예보, 뉴스, (라디오의) 스포츠 중계, 부기-우기, 물, 녹음된 소리 등등, 기능에서 벗어난 기능적 소리”라고 소개한다. 자크 데리다는 회화작품의 그림틀과 건축의 기둥 같은 실례를 들어 작품의 바깥(para+ergon)이기도 하고 작품의 일부이기도 한 파레르곤(parergon)의 논리를 펼친 바 있는데, 기능에서 벗어난 기능적 소리인 무-음악을 데리다의 파레르곤의 논리, 즉 경계의 문제로 접근할 수 있다.

그것은 음악(더 넓게는 예술)의 안과 바깥의 구분을 결정 불가능하게 만드는 차연 혹은 혼적의 예술이라 할 수 있다. 녹음테이프에 콜라주 된 소리들은 악(樂)음과는 거리가 먼, 일상이나 자연에서 채집한 것과 클래식 음악의 단편 등으로서 일상과 예술의 경계를 재고하게 하며 또한, 그것은 지금-여기의 현장의 소리가 아니므로 현전하지 않지만 그렇다고 부재하지도 않

은 채 기계 작동에 의해 반복적으로 출몰한다. 음악의 결핍(무/없음)은 이에 그치지 않고 행위와 관객 참여로도 드러나게 된다. 백남준은 케이지의 비결정성과 변화 개념을 발전시킨 비결정론(indeterminism)과 가변성(variability)의 논리를 펼치며 작곡가와 연주자뿐 아니라 관객에게까지 비결정성 혹은 자유를 주고자 한다. 그 대표적인 사례가 백남준이 교향곡 제2번으로 작곡한 <20개의 방을 위한 교향곡>이다.

텍스트 악보인 이 작품에는 제목과 달리, 텅 빈 방 하나를 포함해 총 16개의 방이 그려져 있다. 악보를 보면, 데리다의 파레르곤 논리를 연상시키는 네모난 사각형의 틀들 안팎으로 텍스트 악보가 뺄뺄하게 쓰여 있는 것을 볼 수 있고 그 16개의 사각형은 다시 큰 사각형의 틀 안에 배치되어 있다. 각 사각형은 공연의 방을 나타내는데, 무대와 객석의 구분 해체, 연주자와 관객의 관계 변화를 시도한 것으로서 백남준이 관객에게까지 비결정의 자유를 주고자 한 것을 실현하고 있다. 즉, 관객은 이 방 저 방을 왔다 갔다 하며 그 ‘사이’에서 적어도 20가지 서로 다른 소리를 선택할 수 있다. 백남준에 의하면, 이렇게 들며날며 감상하는 자유로운 시간은 “음악을 필연적으로 ‘공간-음악(방-음악)’으로 이끄는 데, 그 자유로운 시간이 두 개 이상의 벡터(방향)를 필요로 하고 이 두 개 이상의 벡터는 필연적으로 공간(방)을 형성하기 때문”이라 한다. 이 방은 공연을 위한 장식적인 덤(잉여)에 불과한 것이 아니고 작품의 부분(내용)이 되면서 데리다의 파레르곤 논리가 여기에 그대로 적용된다.

사각형들 사이의 텍스트를 보면, 앞서 언급한 녹음테이프 콜라주가 주를 이루지만 오감으로 감상하게 하는 다양한 장치 및 자연과 인공의 조합을 시도하고 있음을 알 수 있다. 소리뿐 아니라 빛과 향과 냄새, 전자 장치, 자연의 요소들은 전통적인 예술의 경계를 무화시키며 음악을 더 이상 청각 예술의 테두리 안에 가두지 않고 오감의 영역으로 드러내 전시한다. 작품 전체에서 관객 참여를 유도하고 있지만 특히 마지막 3개의 방에는 ‘관객 참여’라는 문구를 삽입하여 그것이 이 방들에서 주요 공연 요소가 됨을 나타낸다. 이 세 방에서 연주되는 텍스트 악보에서 2년 후(1963년)에 열릴 백남준의 첫 번째 개인전 《음악의 전시-전자 텔레비전》과의 직접적인 연관관계를 유추할 수 있는데, ‘장치된 피아노’는 개인전이 열린 부퍼탈의 파르나스화랑 1층 로비에 전시되었던 4대의 피아노를, ‘레코드 플레이어와 음반들’은 개인전의 지하층에 전시되었던 <레코드판 꼬치>를, 그리고 ‘자연에서 채집한 다양한 파편들’은 개인전 전시장의 곳곳에 설치되었던 <접촉을 위한 선>, <바람을 위한 선> 등과 관련이 있음을 바로 알아볼 수 있다. 하지만 이것들보다 더 중요하고 획기적인 관련은 녹음테이프 콜라주에서 찾아볼 수 있는데, 백남준은 음악을 전시하기 위해 케이스 안의 녹음테이프를 풀어서 벽에 부착한 작품 <임의접속>을 만들었을 뿐 아니라 소리를 ‘볼’ 수 있는 이미지로 제시하고자 ‘실험TV’의 전자 레디메이드를 발명하기에 이른다.

이렇듯, <20개의 방을 위한 교향곡>은 비록 백남준 자신이 실현하지 못한 채 1장짜리 텍스트 악보로만 남게 되지만 거기서 앞으로 전개될 그의 예술, 비디오아트와 위성방송까지 예고하는 거대한 구상을 읽을 수 있다. 이 작품은 백남준 예술의 분수령이 될 뿐 아니라 예술 형식에 대한 초학제적인 새로운 해석을 요구하며 ‘음악은 시간예술이고 미술은 공간예술’이라는 상투적인 관념을 해체한다. 문턱의 사유가 21세기 예술에 맞닿아 있다 하겠다.

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