

# 현대미술사학회

2024 제67회 추계학술대회

2024년 10월 05일 토요일

서울시립미술관 서소문본관 B1 세마홀

13:30 - 17:30

# 현대미술사학회 2024 제67회 추계학술대회

13:30-13:40 인사말 및 개회사 | 현대미술사학회 회장 신승철 (강릉원주대학교)

## 자유발표

사회 | 백승한 (부산대학교)

13:40-14:10 성능경의 초기 사진 작업(1975-1976) 연구 | 정서연 (홍익대학교) ..... 1

## 기획 심포지움 《한국현대미술의 사이 공간과 문화번역》

사회 | 백승한 (부산대학교)

14:10-14:30 현대채색화에 내재한 전통과 현대의 사이 공간 | 허나영 (목원대학교) ..... 6

14:30-14:50 의류·직물적 발현: 문화 간 상호작용과 20세기 재미 한인 예술가  
| 이영지 (한국뉴욕주립대학교) ..... 11

14:50-15:10 휴식

15:10-15:30 1980년대 한국사회의 백남준 수용에서 나타나는 대립  
| 손부경 (빙햄튼 뉴욕주립대학교) ..... 16

15:30-15:50 1980년대와 1990년대 한국 페미니즘 미술과 문화번역의 맥락  
| 조혜옥 (한국예술종합학교) ..... 21

15:50-16:10 90년대 이후 한국동시대미술에서 문화번역으로서 기획 실천(curatorial practices) -  
전시를 중심으로 | 김장언 (독립연구자) ..... 26

16:10-16:30 휴식

16:30-17:30 2부 종합토론 사회 | 신혜성 (서울여자대학교)

장은우(강원대), 박혜성(국립현대미술관), 김윤서(백남준아트센터), 유현주(한남대), 한의정(충북대)

17:30 폐회

## 성능경의 초기 사진 작업(1975-1976) 연구

정서연(홍익대학교)

- I. 들어가며
- II. 성능경과 ST
- III. 행위 기록 너머의 사진 장치 탐구
- IV. 사진가의 몸짓과 사진의 철학
- V. 나가며

한국 현대미술사에서 성능경(成能慶, 1944-)은 그동안 사진 설치와 퍼포먼스를 중심으로 연구되어 왔지만, 구체적으로 그의 초기 사진 작업에 나타난 의미를 다룬 연구논문은 많지 않다. 성능경은 사진을 미술의 영역에 도입한 국내 최초의 작가 중 한 명임에도 그에 대한 대부분의 연구는 Space & Time(이하 'ST')에 속한 작가로서 몇몇 대표작을 언급하는 데 그치거나, 신문읽기 퍼포먼스 등 일부 형식에만 집중되어 있다. 이에 본 연구는 성능경이 ST전에 출품한 초기 사진 작품을 면밀히 살펴보면서 그가 어떻게 사진 매체를 다루었는지에 주목하고, 초기 사진이 그의 행위예술과 어떤 연관성을 가지는지 검토한다. 더 나아가 성능경이 자신의 작업을 통해 밝히고자 한 사진의 철학을 탐색하고자 한다.

성능경이 처음 사진에 관심을 두게 된 계기는 <신문: 1974.6.1. 이후>(1974)라는 작품을 하면서부터이다. 이 작품은 패널에 신문을 붙인 뒤 신문의 기사를 오려내고 오려낸 기사를 반투명 아크릴 통에 넣는 행위로 구성된다. 성능경은 신문 기사를 오려내고 난 뒤에 남아 있는 보도사진이 캡션이 삭제돼 맥락이 사라지고 언어를 통한 의미 전달도 불가능해졌기에 오히려 순수미술로서의 가능성을 지닌다고 보았다.<sup>1)</sup> ST 활동을 하며 해외 잡지 등을 통해 개념적인 사진 작품들을 접한 것도 영향을 미쳤겠지만, 사진 작업에 천착하게 된 직접적인 계기는 자신의 작품 소재인 보도사진이었던 것이다. 그는 이러한 관심을 바탕으로 1974년도에 일본제 중고 니콘 F2 카메라를 구입한 뒤 사진술을 독학하기 시작했으며, 사진에 대한 관심을 행위예술과 연결시키면서 자신만의 독창적인 작업을 전개해 나간다.

사진은 퍼포먼스를 기록하는 매체로써 ST 멤버였던 성능경, 이건용, 장석원, 김용민, 최원근, 윤진섭 등에 의해 이벤트의 기록 수단으로서 사용되기 시작했다. 이건용은 <손의 논리>에서 손동작들을 사진으로 남겼으며, 김용민은 거리에서 발견되는 못을 사진으로 찍어 <못>이라는 제목을 붙였다. 최원근 또한 종이배를 만들어 의정부에서 중랑천으로 띄워 보내는 과정을 사진 시리즈로 제작한 바 있다. 하지만 이들 중 ST 활동이 끝날 때까지 사진 작업을 지속한

1) 조수진, 「'비주류'의 개념미술가, 성능경의 '망친' 모더니즘 미술」, 『한국근현대미술사학』, vol. 44 (2022), p. 190.

작가는 성능경이 유일했으며, 성능경은 최근까지도 사진을 작업의 주요 매체로 활용하고 있는 바, 성능경이 단독 작품으로 제시한 사진들을 면밀히 살펴볼 필요가 있다.

성능경이 《제4회 ST전》(1975)과 《제5회 ST전》(1976) 등에서 발표한 작품들은 ST 소속 작가들과 함께 개념미술에 대한 방법론을 모색하며 접한 마르틴 하이데거와 모리스 메를로퐁티, 루트비히 비트겐슈타인의 철학 등에서 영향을 받은 것으로 알려져 있다. 먼저 《제4회 ST전》에서 발표한 <사진첩>, <여기>, <거울>, <자>와 《제2회 대구 현대미술제》(1975)에 출품한 <액자>와 같은 작품은 일종의 ‘메타 사진’으로서 ‘사진의 사진’을 구현한 것으로 볼 수 있다. 그는 앨범을 찍은 사진으로 앨범을 만들고(<사진첩>), 거울을 설치한 뒤 그 거울을 주변과 함께 찍어 전면과 등 뒤의 풍경을 병치했으며(<여기>, 거울 자체에 초점을 맞춰 흐릿한 이미지를 만들어 내거나(<거울>), 자를 찍어 실제 자 위에 얹어 놓았다(<자>). 액자를 촬영하는 작가의 모습을 다시 액자에 넣어서 전시(<액자>)하기도 했다. 성능경은 동어반복의 토톨로지(tautology)라는 단어에 매력을 느껴 이러한 작업을 했다고 언급했다.<sup>2)</sup> 토톨로지는 한 문장에서 동의어나 유의어를 되풀이해 사용하는 동어반복으로서, 주어와 술어가 같은 개념이기에 어떤 해석을 해도 참이 되는 ‘항진명제’를 뜻한다. 이처럼 성능경을 비롯한 ST 작가들은 매체의 본질을 예술의 본질로 보려는 자기동일적 논리에 입각해 작품 활동을 떠나갔다.

성능경의 토톨로지 작업은 먼저 ST 작가들이 선보인 이벤트(event)와의 연관성 측면에서 살펴볼 필요가 있다. 김홍희는 성능경의 퍼포먼스가 1960년대 해프닝, 1970년대 개념적 이벤트, 1980-1990년대 포스트모던 퍼포먼스를 조금씩 닮아 있으면서도 그 어느 것에도 속하지 않는다고 보았는데,<sup>3)</sup> 이중에서는 신체를 도구화하고 행위를 양식화하는 이벤트의 전략과 가장 잇닿아있다는 사실을 알 수 있다. 성능경은 우리가 어떤 대상을 볼 때 그 대상 자체가 아닌 대상 안에 있는 이미지를 본다는 개념에 착안했다. 가령 사진첩을 볼 때 사진첩이 아닌 그 안의 사진을 보고, 액자를 대하면서는 내부의 이미지에만 주목하며, 거울 앞에서는 거울 속 나에 관심을 둔다는 것이다. 작가에게 이러한 사실은 사진 그 자체에 대해 고민하지 않고 사진에 담길 대상에만 몰두하고 있는 상황으로 여겨졌다. 동어반복의 토톨로지는 이러한 깨달음에서 비롯된 것이다. ‘앨범은 앨범이다’, ‘거울은 거울이다’, ‘자는 자이다’라는 항진명제 개념을 사진으로 구현해냄과 동시에 결국은 관객으로 하여금 ‘사진은 사진이다’라는 사실을 깨닫게 만든 것이다. 이러한 개념은 자기-지시성을 표현하면서 사진 그 자체에 대해서만 말하는 사진으로 존재한다.<sup>4)</sup> 이처럼 그는 이벤트를 통해 매체의 본성을 탐구하는 동시에 고도의 논리와 미학을 요구하는 개념적 작업을 선보였다.

서구 개념미술의 역사에 있어서 사진의 지표성 개념이 등장한 것은 1960년대 말경이다. 이전까지는 사진이 사실을 정확하게 기록하는 매체라는 인식이 널리 퍼져있었지만, 사진의 자기-지시적 특성은 사진의 의미 확장을 피하면서 ‘사진이란 무엇인가’에 대한 논의가 촉발되는 계기가 되었다. 서구의 개념미술가들은 사진이 대상을 재현하는 매체인 것은 맞지만 사진은

2) 성능경, 윤진섭과의 인터뷰, 「개념적 퍼포먼스의 선구자, 성능경」, 『해프닝과 이벤트 : 1960-70년대 한국의 행위예술』, 국립아시아문화전당, 2016, p. 292.

3) 김홍희, 「성능경의 퍼포먼스: 다층적 경계 위의 유희」, 경기도미술관 (편), 『1970-80년대 한국의 역사적 개념미술』, 서울: 눈빛, 2011, p. 195.

4) 조수진 (2022), p. 200.

결코 대상 그 자체를 보여줄 수 없다는 사실을 깨닫기 시작했고, 이들은 사진이 있는 그대로를 재현한다는 신념이 얼마나 모호한지를 드러내는 작업으로서 사진이 만들어내는 과정 자체를 탐구하기 시작했다.<sup>5)</sup> 가령 켄 조셉슨(Kenneth Josephson, 1932-)의 대표적인 연작인 <그림엽서/여행>은 엽서의 사진과 똑같은 실제 장소를 병치해 촬영함으로써 상호 간의 차이를 보여준다. 현실을 있는 그대로 담아낸다는 특징을 지니는 사진조차도 사실은 하나의 허구적인 이미지일 뿐임을 강조한 것이다.

성능경이 《제4회 ST전》에서 선보인 사진 작업들도 이러한 맥락에서 사진에 대한 근본적 질문을 던지고 있다고 볼 수 있다. 물론 성능경의 작업세계를 살펴보았을 때 예술에 대한 생각이나 개념을 표현하기 위한 매체로 사진을 선택한 측면이 없지 않아 보인다. 왜냐하면 토틀로지 개념을 탐구하는 사진 작업을 이내 곧 멈추고, 퍼포먼스를 기반으로 하는 사진 작업으로 넘어가는 경향을 보이기 때문이다. 그럼에도 성능경의 사진은 단순히 행위의 결과물으로써만 파악할 수는 없는데, 그것은 그가 사진을 퍼포먼스를 기록하는 수단으로써만이 아니라 사진기라는 장치 자체를 탐구하면서 그 장치가 실행할 수 있는 가능성에 주목한 것으로 읽히기 때문이다.

실제로 성능경은 사진을 단순한 기록물 차원을 넘어 예술의 형식과 내용을 구성하는 매체로 파악했다. 성능경은 《제4회 ST전》에서 발표한 작품들을 통해 사진의 작동 원리에 대한 탐구를 보여주었다. 특히 <여기>라는 작품을 보면 이러한 탐구 과정이 잘 드러나고 있다. <여기>는 자택 앞 막다른 골목에 거울을 설치하고 사진을 360도 방향에서 18장 촬영한 것으로, 작가의 신체, 그리고 골목의 전경과 후경을 동시에 보여준다. 성능경은 손에 사진기를 들고 있고, 거울에 비친 그의 모습 뒤로 각기 다른 배경의 골목이 보인다. 거울에 담긴 배경은 작가가 서 있는 '여기'의 뒷면이며, 거울 뒤에 프레임처럼 보이는 배경은 '여기'의 앞면이 된다. <여기>라는 제목은 작가가 살았던 동네를 지칭하는 동시에 사진을 찍는 작가의 실존성을 나타내기 위한 것으로서, 그는 당시의 시간과 장소를 강조하기 위해서라고 밝히기도 했다.<sup>6)</sup>

자택 앞 막다른 골목에 설치한 거울을 보고 여러 자세를 취하며 자신의 신체를 촬영한 이 작품에서 성능경은 사진 장치에서 발견되지 않은 가능성을 남김없이 찾아내기 위해 노력하고 있는 것처럼 보인다. 이는 빌렘 플루서(Vilém Flusser, 1920-1991)가 말하는 기술이미지(Technisches Bild)를 떠올리게 한다. 플루서는 사진이 인간과 장치(apparatus)의 결합을 통해 생산된 이미지라고 보았다. 플루서에 따르면, 사진기는 사진을 생산하도록 프로그래밍되어 있고, 모든 사진은 장치의 프로그램 속에 내재된 가능성 중 하나의 가능성을 실현한 결과이다.<sup>7)</sup> 즉, 사진은 인간의 의도와는 별개인 일종의 '블랙박스'로서 카메라 장치에 의해 생산되는 가능성의 실현인 것이다. 블랙박스는 내부 구조가 복잡해서 그 총체를 파악하기는 어렵지만 입력과 출력의 함수관계를 측정 가능하게 만드는 암상자를 뜻한다. 사진사는 장치의 내부인 블랙박스에서 무슨 일이 일어나는지 알지 못한 채 단지 그 장치가 실행할 수 있는 것만을 실

5) 장석균, 「1970년대 개념적 사진에 관한 연구」, 『현대사진영상학회논문집』, vol. 1, No. 1 (1998), p. 18, p. 23.

6) 성능경, 「예술은 착란의 그림자-성능경」, 『예술은 착란의 그림자』 전시도록, 한국문화예술진흥원, 2001, pp. 52-54.

7) Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (London: Reaktion Books, 2000), p. 26.

행한다는 것이 플루서의 주장이다.

성능경이 <자>나 <여기> 같은 메타 사진을 통해 미장아빴(mise en abyme)의 효과를 준 것도 사진사의 콤비네이션이 사실은 사진기의 카테고리 속에 제한되어 있다는 개념을 표현하기 위해서라고 보인다. 미장아빴은 ‘그림 속의 그림’, ‘문장 속의 문장’에서처럼 이미지의 중복을 보여줌으로써 복합적 의미를 생산해내는 구조를 말한다. 성능경의 <자>를 보면, 실제 자를 촬영한 이미지를 축소 인화한 후 다시 그 위에 자를 놓고 촬영했다. 똑같은 30cm의 척도이지만 사진 속 종이의 길이는 더 짧게 보인다. 이처럼 성능경은 세계와 장치 프로그램이 이미지를 위한 전제일 뿐이라는 사실을 드러내면서 장치의 작동원리에 대한 이미지를 보여주고 있다. 성능경에게 사진기는 하나의 작업 도구이고 그에게 있어 세계란 이 작업도구가 지닌 가능성의 실현을 위한 것이기도 하기 때문에 사진을 통해 사유하려는 작가의 이러한 행위들은 우리에게 ‘사진이란 무엇인가’에 대한 질문을 하게 만든다.

물론 사진사가 사진기라는 장치에 종속된 사람에 불과한 존재는 아닐 것이다. 플루서도 여전히 프로그램의 기본적 성격을 자동성이라고 보며 기술이미지에 대해 설명하지만, 결국 “프로그램을 완성하고 처리하는 자가 사회를 지배한다”<sup>8)</sup>라고 하면서 사진을 찍는 행위를 하는 사진사의 결정에 가치를 두어야 한다고 말한다. 즉, 사진 촬영의 몸짓에 관심을 두면서 사진을 어떻게 찍느냐에 따라 새로운 시지각 가능성을 보여줄 수 있다고 본 것이다.

플루서가 말하는 진정한 의미의 사진사는 장치가 그에게 허용하는 것을 넘어 새로운 콤비네이션의 가능성을 탐구하고 비개연적 정보를 제공하는 사람이다. 즉, 진정한 사진사라면 장치 속에 숨겨진 가능성을 찾아내고 장치의 프로그램에 있지 않은 것을 이미지로 담아내면서 인간적인 의도를 삽입시킬 수 있어야 한다. 장치 프로그램은 하나의 유희도구이며, 사진사는 장치가 지닌 프로그램 속에 포함된 상징을 조합하여 유희하는 사람이라는 점을 상기해볼 때, 실험적인 사진사는 오히려 장치를 지배하는 사람일 수 있다. 사진사가 장치 프로그램을 자신의 인간적 의도라는 의미에서 정복했을 때, 즉 장치를 의도에 굴복시킬 때 ‘좋은’ 사진이라 칭해질 수 있는 것이다.<sup>9)</sup>

이러한 점에 비추어 봤을 때 성능경은 사진을 유희도구로 활용하며 장치의 콘텍스트 속에서 자유를 찾고 있는 사진사로 읽힌다. 플루서는 사진사와 스냅사진가를 구분하여 논의를 전개하는데, 그에게 사진사는 사고를 시뮬레이션하는 유희도구로서의 사진기를 가지고 비개연적인 정보를 생산하는 사람이며, 스냅사진가는 자동카메라와 같은 도구를 이용해 잉여적 영상을 만드는 아마추어이다.<sup>10)</sup> 이러한 분류를 적용한다면, 성능경은 평범한 스냅사진가과 달리 장치의 구조적 복잡성을 계속해서 탐구하면서 정보를 산출해내는 실험적인 사진사라고 볼 수 있다.

성능경이 1976년에 제작한 작품들 중 《제5회 ST전》에서 발표한 <검지>를 보면, 그가 사진기라는 장치를 장악하기 위해 노력하는 과정이 드러난다. 이 작품에서 작가는 팔을 쭉 뻗어

8) 빌렘 플루서, 『피상성 예찬: 매체 현상학을 위하여』, 김성재 (역), 서울: 커뮤니케이션북스, 2004, p. 273.

9) Vilem Flusser (2000), p. 47.

10) 앞 책, p. 58.

카메라의 초점을 검지손가락에 맞추었다가 차츰 손가락을 코앞으로 이동하면서 초점을 조정하는 행위 과정을 기록하고 있다. 이 작품에서는 사진사가 하나의 사진을 생산하기 위해 화가처럼 붓에 집중할 필요 없이 그저 사진기를 통해 유희하고 있는 모습이 나타난다. 성능경이라는 사진사는 장치 속에 들어가 장치와 더불어 뒤얽혀 있다. 장치 프로그램에 아직 발견되지 않은 가능성을 현실화하기 위해 인간 사진사의 창조성을 발휘하는 것이다.

사진사에게는 어떤 순간에 셔터를 누를 것인가 하는 문제가 특히 중요한데, 그의 작품 <깍연>을 보면 신체적 움직임을 통해 위치와 순간을 탐색하고 있는 모습이 드러난다. 성능경은 담배를 피우면서 재를 털지 않은 채 담뱃재에 카메라 초점을 맞추고 담뱃재 기둥이 쓰러지지 않도록 고개를 뒤로 젖히며 촬영했다. 깍연의 과정을 9장 촬영하여 17장을 인화한 뒤, 가운데 7장을 제외하고 같은 장면을 2장씩 설치한 작품이다. 사진사가 찾는 위치는 시공간 속의 어떤 지점이며, 사진사는 자신이 지금 어떤 평면 위에 붙잡아놓으려는 순간을 얼마나 오랫동안 조명해야 하는지 자문한다. 사진사의 몸짓들은 최선의 위치가 어디인지 잘 모르고 있고, 상황에 따라 다른 위치들이 있을 수 있으며, 그 위치의 '질'은 상황 자체만이 아니라 관찰자의 의도에 의해 좌우되지만,<sup>11)</sup> 성능경은 이러한 장치와의 투쟁 속에서도 상황을 인식하려는 목표를 갖고 있다는 점에서 사진사의 몸짓을 보여주었다고 볼 수 있다. 이는 피사체가 자신에게 어떻게 관찰되고 있는지를 기술하기 위한 행위라는 점에서 이후 퍼포먼스 작업으로 진행되는 연결고리를 갖는다.

성능경은 이후에도 계속해서 사진을 주요 매체로 삼아 작업을 이어나갔으며, 가령 제5회 《앙데팡당전》에 출품한 <S씨의 반평생>(1977)에서는 보다 직접적으로 사진 설치를 제시했다. 내밀하고 사적인 사진을 공적인 영역에 제시한 작업으로 보는 시각이 일반적이지만, 성능경의 초기 작업과 연결지어 본다면 이 작품은 '사진을 찍은 사진'으로써 지시 대상 그 자체를 강조하는 개념미술의 방법론을 보여주고 있다고 해석할 수 있다. 또한 <현장> 시리즈를 비롯한 사진-설치에서도 계속해서 사진 매체를 탐구했다는 점에 비춰봤을 때 성능경의 초기 작업이 사진의 철학을 다룬 것이라는 본 글의 분석은 이후의 작업으로 진행되는 연결고리를 제시했다는 점에서 의의가 있다.

성능경의 사진은 단지 1970-80년대 실험미술의 맥락에서만 논의되어서는 부족하다. 그는 순수미술의 맥락에 처음으로 사진 매체를 도입한 미술가 중 한 명으로서 사진에 대한 진지한 성찰을 바탕으로 사진의 예술적 가능성을 탐구했기 때문이다. 물론 동시대미술에서 성능경 외에도 사진 장치를 다룬 사진가들이 있지만, 70년대에 이미 장치에 대항하는 저항 가능성을 보여주었다는 점에서 의미가 있다. 성능경의 초기 사진 실험들은 한국 현대사진사에서 사진의 본질을 연구했다는 점에서 중요한 제스처로 평가할 수 있다. 성능경은 장치 프로그램에 숨어 있는 것들을 들추어냄으로써 장치의 지배에 저항하는 움직임을 보여주었다. 장치가 지배하는 사회에서 자유의 가능성을 모색하면서 사진의 영역에서 하나의 새로운 실험을 수행한 것이다.

11) Vilem Flusser, *Gestures* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), pp. 77-78.

## 현대채색화에 내재한 전통과 현대의 사이공간\*

허나영(목원대학교)

- I. 들어가는 글
- II. 문화번역에서 말하는 '사이 공간'
- III. 한국화에서 전통성과 현대성의 문제
- IV. 사이 공간을 통해 바라본 현대채색화의 특성
- V. 나가는 글

### I. 들어가는 글

한국현대미술의 다층적이고 혼성적인 특성을 살펴보고자 한다. 세계미술계가 모더니즘, 포스트모더니즘, 글로벌리즘의 특성을 공유했듯이 한국의 현대미술 역시 그 흐름에 따라 전개되면서, 서구 문화의 이식과 한국의 문화전통 수립 및 계승의 문제가 혼재되었다. 또한 사회적 목소리의 반영, 여권신장에 따라 떠오른 젠더 문제, 그리고 디지털 매체를 기반으로 한 온라인 네트워크를 통한 가상과 현실의 문제 등 다양한 논점이 한국현대미술 속에서 다층적이고 혼성적으로 나타나고 있다. 이는 단순한 혼란 상태라기보다는 다양한 차이를 통한 창조적 가능성의 현장으로도 볼 수 있다. 이러한 상황을 '문화번역(cultural translation)'의 관점을 기반으로 살펴보고자 한다. 문화번역은 원본의 모방이라는 번역의 이분법적이며 위계를 가진 가치체계가 아닌, 평등한 관계를 전제로 한다. 즉, 두 언어의 문화적 차이를 기반으로 하여, 언어 간의 사이 공간과 틈새들을 찾고자 한다. 사이 공간과 틈새를 고정된 동일성으로 수정하는 것이 아니라, 사이에서 일어나는 의미의 차연을 통한 재배열과 재의미화를 시도하고자 한다. 이러한 관점은 상이한 문화적 맥락이 교차되고 있는 한국현대미술을 분석하는 방식으로 의미할 것이다. 무조건적으로 전통의 계승 여부를 판단하거나 아방가르드나 새로운 미술비평의 관점으로만 가치를 평가하지 않고, 그 사이에 위치한 의미텍스트로서 한국현대미술의 특성을 도출해볼 수 있을 것이다. 그중에서도 본 발표에서는 근대기부터 전통의 계승과 현대적 혁신 사이에 놓여있는 현대채색화<sup>1)</sup>의 틈새를 살펴보고자 한다. 최근 전통문화뿐 아니라 한국적 문화, 특히 궁중채색화나 민화에 대한 관심이 미술 내외에서 높아지면서 현대채색화에 대한 의미를 재해석할 필요가 있다. 그러한 점에서 전통성과 현대성이라는 분화된 문화적 사이 공간에 놓여있는 현대채색화의 특성을 살펴보고자 한다.

\* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.  
(NRF-2021S1A5B5A16076460)

1) 채색화 용어 및 범위에 대한 논의는 현재 진행 중이다. 관련해서 연구자는 재료적인 면에서 아교를 전색제(展色劑)로 사용하고 천연염료나 광물에서 추출한 안료, 그리고 전통적으로 오랜 시간 사용되고 있는 '닥종이'나 비단을 바탕재로 사용하는 회화로 보고자 한다.



## II. 문화번역에서 말하는 ‘사이 공간’

‘사이 공간(in-between spaces)’은 호미 바바(Homi K. Bhabha, 1949-)가 제시한 문화번역의 중요 개념 중 하나이다.<sup>2)</sup> 문화번역은 다른 두 언어를 등가성을 가지고 번역하던 기존의 구조주의적 언어관점과 달리 언어 간의 문화적 차이가 있음에 주목한다. 두 언어가 각기 다른 맥락을 가지고 있기 때문에 동일한 의미로 변환할 수 없다는 ‘번역 불가능성’이라는 기능적 한계뿐 아니라, 19세기 제국주의 이후 형성된 서구와 비서구 간의 문화적 위계에 대한 탈식민주의에 기반한 개념이다. 그러한 점에서 문화번역에서 말하는 ‘번역 불가능성’은 그저 현상에 대한 설명이 아닌, 태도에 대한 문제를 제기하고 있다.

관련한 논의를 위해 호미 바바는 『문화의 위치(The Location of Culture)』(1994)에서 소설과 시 등의 문학과 함께 미국의 예술가 르네 그린(Renée Green, 1959-)이 뉴욕현대미술관(MoMA, Museum of Modern Art)의 PS1의 설치작업인 <위치의 계보학(Site of Genealogy)>을 통해 문화번역에서 필요한 태도의 문제를 제시한다. 이 작품은 다락방, 보일러실, 층계통로 등 기존의 건물에서 각 기능의 역할을 했던 공간을 활용한 설치작업이었다. 특히 층계통로를 위층과 아래층을 잇는 ‘사이의 통로’로 보고 그곳에 흑인성과 백인성을 나타내는 주석장식판을 달았다. 이질적인 문화들은 그저 혼성적으로 함께 는 것이다. 그러면서도 층계통로라는 사이 공간을 오르내리면서 이질적인 문화의 파편을 마주하듯, 혼성된 문화는 하나로 ‘표상’된 것이 아니라 ‘수행적(performative)’으로 이루어진다. 그리고 그 수행은 연쇄적 시간이 아닌 벤야민이 말하는 ‘현재의 개념’ 속에서 이루어진다고 바바는 말한다. 이러한 현재는 인과적인 연속성으로 배열되는 시간의 한 시점이 아니라, 과거의 파편들이 투입하고 동시에 미래로 투사되는 시간이다. 그렇기에 번역 역시 과거로부터 현재, 미래까지의 동일성과 유사성으로 이어지는 추상적인 관념이 아니라, 변형되는 연속체들을 횡단하는 것이다.<sup>3)</sup> 이러한 관점에서 바바는 어떠한 민족문화의 동질성이나 역사적으로 합의된 전통성이나 전승, 민족적 공동체의 개념을 재규정해야 할 필요성을 제기한다. 현재에서 민족적 전통의 계승은 사이 공간에 투입하면서 새롭게 번역될 수 밖에 없기 때문이다. 그러한 점에서 바바는 이러한 민족성이란 일종의 상징적 공동체로 초국가적인(transnational)이고 전이적인(translational) 혼성성을 가질 수 밖에 없다고 주장한다.<sup>4)</sup>

그리고 그저 미래를 향해 반복되는 열린 질문을 하게 되면서 ‘수행적인 행위자 양식’이 만들어진다고 본다.<sup>5)</sup> 이에 대해 버틀러(Judith Butler, 1956-)가 말하는 “재기입 혹은 재반복의

2) 문화번역(Cultural Translation)은 1980년대 후반부터 학문으로 성립되기 시작하고, 1990년대부터 그 위상을 인정받기 시작했다. 특히 후기식민주의 논의를 한 호미 바바가 1984년 『악토버(October)』에 『미미크리와 인간: 식민담론의 양가성(Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse)』을 발표하면서 문화번역에 대한 논의가 본격적으로 시작되었다. Homi Bhabha, “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse”, *October*, vol. 28 (Spring, 1984), pp. 125-133.

3) 발터 벤야민, 「언어 일반과 인간의 언어에 대하여」, 최성만 (역), 『발터 벤야민 선집 6』, 서울: 도서출판 길, 2008, p. 87 ; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., 1972-89, Bd. II/1, pp. 137~140.

4) 호미 바바(1994), 『문화의 위치-탈식민주의 문화이론』, 나병철 (역), 서울: 소명출판, 2022, p. 35.

5) 앞 책, pp. 461-473.

‘바깥’이나 ‘넘어선’ 곳이 아니라, 재기입(reinscription)의 양태와 효과 그것에서 입증된 … 특성”이라 설명한다.<sup>6)</sup> 그렇기에 사이 공간은 하나의 정체성으로 규정할 수 없는 수행적인 혼성성을 가지고 있다. 그리고 혼성성은 “문화적 치환의 시간이자 전이 불가능한 공간인 위험한 이접적인 시간성 속에 자신의 정체성 형성의 문제와 이상적 미학을 분절한다.”<sup>7)</sup> 그런데 더 나아가 버틀러는 이러한 재기입 그리고 재의미화(resignification)가 이루어지지만 이로써 열 수 없는 어떠한 공통 공간을 열어야 한다고 말한다. 그가 말하는 공간은 빅토리아 시대에서 ‘결혼하지 않고 함께 산다’는 뜻을 가진 ‘공동거주(cohabitation)’이다. 거주보다는 서식지를 의미하는 것으로, 자신이 선택할 수 없는 타자와 함께 서로에게 삶의 양식을 강요하지 않는 방식으로 그저 함께 살아가는 것이다. 이에 대해 버틀러는 이미 우리는 크게는 지구라는 공동거주의 공간에서 살고 있다는 것을 말하면서, 보다 개인적 실천으로 충돌하는 문화의 장으로서 사이 공간에서의 살아갈 태도에 대해 말한다.<sup>8)</sup>

### III. 한국화에서 전통성과 현대성의 문제

일제강점기에 조선의 서화(書畵)는 ‘동양화’라 불리며, 동양화는 서양화에 대비되는 지점에 놓이게 되었다. 서구식의 오리엔탈리즘을 내면화하면서 일제는 서양에 대비되는 ‘동양’이라는 상상의 공간을 설정하면서 일본을 중심으로 구축된 ‘동양주의(東洋主義)’ 담론을 형성하였다. 이를 통해 일본은 자신의 민족과 전통에 보편성을 부여하고 이를 통해 일제의 식민지에 대한 지배력을 행사하고자 했다.<sup>9)</sup> 반면 조선의 문화나 풍습, 자연을 대상으로 삼은 회화는 ‘향토색(郷土色)’이라는 평가를 하며, ‘조선적인 것’으로 자리를 잡았다. 그렇게 일제가 식민지 조선에 부여한 오리엔탈리즘적 기호로 조선의 전통은 일제의 보편적 문화보다 낙후된 타자화되고 차별되는 문화였다. 동시에 조선 내에서는 근대적인 교육과 언론, 정치적 선동 등의 근대적인 제도를 통해서 조선의 전통은 개인적인 기억에서 비롯된 민족적 특성으로 형성되었다.<sup>10)</sup> 그렇기에 조선의 회화는 동양화로서 타자화되었다.

광복 이후에는 일제 문화를 청산하기 위한 작업이 일어나면서, 새롭게 전통에 대한 규정이 형성되었다. 일제강점기에 점차 설 곳을 잃어간 문인화와 서화에 비하여 강한 영향력을 가졌던 일본화(日本畵)의 흔적을 지우고자, 채색이 들어간 그림을 모두 ‘왜색(倭色)’이라 보고 ‘수묵(水墨)’을 중심으로 한 회화를 전통으로 간주하게 되었다. 이렇듯 용어와 범주가 명확히 규명되지 않았지만, 한국화는 서구 미술의 변화를 수용하면서 현대화를 꾀하였다. 그러던 중 1980년대에 들어서면서, 민화에 대한 국내외의 관심도 높아졌다.<sup>11)</sup> 그리고 1984년 내고 박생광

6) Judith Butler, “Decking out: performing identities,” *Inside/Out, Lesbian Theories, Gay Theories*, Diana fuss (ed.) (New York : Routledge, 1991), p. 17; 호미 바바 (1994), p. 461 재 인용.

7) 앞 책, p. 474.

8) 정혜옥, 『문화 번역과 주디스 버틀러의 이론적 프레임』, 서울: 도서출판3, 2020, pp. 103-110.

9) 김인숙, 「한국 근대동양화의 전통에 관한 연구」, 『동아인문학』, vol. 36 (2016), p. 378.

10) 앞 글, p. 379.

11) ‘민화’라는 명칭은 일제강점기에 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889-1961)에서부터 시작된 것으로 조자룡과 김호연 등의 연구자에 의해 이어지면서 조선에서 ‘무명의 화가’에 의해 그려진 그림으로 국내외에서 관심을 얻었다. ‘민화’의 정의에서 제작의 주제가 대부분 알려지지 않은 무명의 화가이지만 이들

(乃故 朴生光, 1904-1985)이 서울 문예진흥원 미술회관에서 개최한 개인전에 큰 반향이 일어났다.<sup>12)</sup> 그러면서 천경자, 조복순, 이숙자, 서정태 등 채색을 해왔던 작가뿐 아니라 새로운 채색화 작가들도 등장하고 주목을 받았다. 그리고 2000년대부터 민화에 대한 대중적인 관심과 아마추어 작가군의 급성장으로 채색화는 다시 한번 주목받고 있다. 이렇듯 조선의 그림은 일제강점기와 해방 이후의 시기를 거치면서, 그 용어와 범주 그리고 전통적 특성에 대해 미결의 문제를 가진 채 현대로 이어져 오고 있다.

그렇다면 과연 이 속에서 한국화의 전통을 구축할 수 있을지에 대한 의문이 남게 된다. 그저 바바가 말했듯 민간의 그림들, 장식화, 진경산수화나 문인화 등이 역사 속 전통으로서 과거의 파편으로 한국화의 사이 공간에 투입하고 있을 것이다. 동시에 한국화는 해방 이후 현대화를 위한 담론 속에 놓여있기도 했다. 한국화의 현대화 담론도 서구 모더니티를 보편적인 것으로 삼고 동양의 전통을 기반으로 동질화를 하고자 한 것이다. 이는 바바가 말했던 모방하기(mimicry)의 문제이기도 하다. 피지배 문화에서 아무리 지배문화를 모방하고 닮아가려 해도, 그리고 설사 외견상 같아졌다고 해도, 영원히 지배/피지배라는 이중구조에서는 벗어날 수 없으며 스스로를 타자화하는 상태에서 벗어날 수 없기 때문이다. 이는 1990년대 이후 활발했던 포스트모더니즘의 논의 그리고 동시대미술 담론 속에서도 이어지고 있다.

#### IV. 사이 공간을 통해 바라본 현대채색화의 특성

이 지점에서 바바가 인용하듯 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson, 1934-)이 말하는 포스트모더니즘의 특성인 ‘분열증적 주체(schizophrenia)’에 주목해볼 필요가 있다.<sup>13)</sup> 분열증적 주체는 정신분석학적 개념에 바탕이 된 개념으로 시간과 존재의 이접성을 강하게 분절한다. 이는 과거의 시기구분적인 서사나 발전적인 도식이 역사적 사건의 주체를 이데올로기로 의미화하는 것과 달리 급진적으로 분열된 상태이다. 그렇기에 문화적 파편화된 주체인 것이다. 이러한 점은 일본의 비평가 사와라기 노이(榎木野衣, Sawaragi Noi, 1962-)가 말한 일본이 ‘스케조프레닉한 현재성’을 가지고 있다는 점과 유사한 부분이 있다. 사와라기 노이는 일본은 전통과 역사 그리고 현재 속에서 서양과 동양이 분리하기 어렵게 혼재되어 버린 현실만이 존재한다고 본다.<sup>14)</sup> 또한 일본 사회가 지금까지 가져왔던 사회적 트라우마는 전통과 현대의 아름다운 인과성과 연속성이 환영이라는 현실을 마주하게 되면서, 일본 근현대미술은 모순과 문제점을 가지고 해체되면서 스케조프레닉한 현재성을 가지고 있다고 말한다.<sup>15)</sup>

한국 역시 여러 분열된 존재와 시간이 혼재되어 있다. 일제강점기에 제국주의에 의하여 편입되고 파편화된 일본과 서구의 문화, 그리고 조선 문화의 맥이 끊기거나 변형되고 옛 역사의

이 모두 평민은 아니었다. 궁중이나 사대부에서 소장한 작품 중에도 화가의 이름이 알려지지 않은 경우가 많다. 그러한 점에서 야나기가 설정한 ‘백성을 위한 그림’이라는 점에도 맞지 않는다. 그리고 민화와 관련한 여러 글에서도 용어 및 범주에 대한 비판적 고찰과 재설정이 필요함이 언급되고 있다.

12) 이어 박생광은 파리 그랑팔레에서 열린 《한국미술전》(1985)에서 특별코너에서 전시하기도 하였다(김현숙, 「1980년대 한국 동양화의 탈동양화」, 『현대미술사연구』, vol. 24 (2008.12), p. 216).

13) 호미 바바 (1994), p. 452.

14) 사와라기 노이, 『일본·현대·미술』, 김정복 (역), 파주: 두성북스, 2012, pp. 360-361.

15) 최종철, 「'원환'의 붕괴 그리고 폐허 위에 모여살기」, 『예술과 미디어』, vol. 21, no. 1 (2022.5), p. 105.

왜곡을 겪었다. 또한 광복 이후에도 사회의 변혁 속에서 수많은 문화적 파편들이 산재하고 섞여 있으며, 현대채색화 또한 파편화된 문화 속에 놓여있다. 채색화는 오랜 역사의 흐름 속에서 연속적인 부분도 있지만, 앞서 언급한 바와 같은 여러 역사적 사건과 이데올로기에 의해서 존재를 부정당하기도 했다. 그렇기에 '채색화'는 하나의 동일한 실체가 존재하지 않는다. 또한 현대의 예술가들은 도화서(圖畫署) 화원이나 민간의 지전(紙塵)에 납품하던 화공이 아니다. 조선 문화에 대한 이해보다는 현대를 살아가면서, 동시대 미술과 문화를 바탕으로 한 작업이 당연하다. 관련하여 현대채색화 작품을 살펴보고자 한다. 소향(素鄕) 원문자(1944-)와 인호(仁浩) 송수련(1945-)의 경우 전통적인 재료를 활용하면서도 현대적 시각적 표현을 하고 있다. 원문자는 닥을 활용하여 직접 한지를 부조의 형태로 제작한다. 그리고 그 위에 먹과 채색으로 내면의 사유를 표현한다. 또한 송수련은 장지 위에 반복적으로 채색 물감으로 선을 그으면서 내밀한 감정을 추상적으로 나타낸다. 그리고 정종미(1957-)의 경우, 국내외의 안료에 대한 연구를 깊이있게 하면서 전통적인 염색과 콩팍 등의 방식을 현대적 회화로 재해석한다. 그리고 안성민(1971-)은 산수화에서 표현하는 전형적인 산의 표현, 장식화에서 정형화된 모란이나 물결 등의 형상을 현대적으로 재해석한다. 장은우(1979-)의 경우에는 현대의 도시풍경을 산을 오른 경험을 고원이나 심원, 평원 등으로 표현하는 산수화의 시점으로 담는다. 또한 이진주(1980-)를 비롯하여 적지 않는 예술가들이 채색기법이 가지는 세밀한 표현으로 자신의 내면이나 사회적 메시지를 나타내기도 한다.

이렇듯 작가별로 전통을 일부 사용하면서 현대적인 표현을 하고 있다. 이 요소들은 각기 파편적으로 작품 안에서 존재하며 어우러진다. 그렇지만 하나의 동질성을 드러내기보다는 각 작품 속에서 그 특성들은 하나의 텍스트적 의미를 생성하면서 또 다른 의미를 재의미화하고 있다. 각기 동시에 존재하면서 새로운 의미를 만드는 것이다. 이러한 점은 한국 역사와 전통에 대한 이해와 현대의 사건과 문화를 경험한 현대채색화에서 발현되고 있다고 생각된다.

## V. 나가는 글

여러 문화적 특성이 교차하고 혼종하고 있는 현대미술의 정체성을 고찰하는 것은 그 다양성만큼이나 한 가지 방식으로 이루어지기는 힘들다. 그렇지만 결핍대상으로서 피식민자가 주체인 식민자에 동일화할 것을 강요하는 근대적 사고에서 벗어나고자 하는 포스트콜로니얼의 관점을 바탕으로 하고 있는 문화번역은 한국현대미술에 내재한 다양한 문화의 충돌의 의미를 풀어낼 수 있는 단초가 될 수 있다. 20세기 중후반만 하더라도 미술계에서는 서구의 미술을 미쳐 따라가지 못하는 한국 미술에 대한 비판적 관점이 존재했다. 혹은 새로운 매체나 담론이 등장할 경우 이를 신속하게 수용하고 기존의 서구예술을 따라잡아야 한다는 결핍이 있었다. 이 모든 것이 각 상황에 따라 조금씩 다르기는 하지만, 문화의 혼종과 교차를 근거로 하고 있다. 르네 그린의 총계 통로에 흑인성과 백인성을 드러내는 장식을 두고, 사이를 다니면서 혼성성을 경험할 수 있는 것처럼, 현대채색화에서도 그 안에 파편화된 전통성과 현대성을 분절하고 꺼내어 놓고 사이공간을 움직여본다면 특성을 더욱 잘 이해할 수 있을 거라 기대한다.

## 의류 · 식물적 발현: 문화 간 상호작용과 20세기 재미 한인 예술가

이영지(한국뉴욕주립대학교)

- I. 들어가며: 제국 간의 관계성
- II. 김난혜의 청삼과 민족이라는 트롱프뢰유
- III. 문화번역 패러디: 보편주의와 차학경의 티셔츠
- IV. 번역가로서의 예술가: 백남준의 두루마기와 〈Ommah〉
- V. 미완의 탈제국화: 민영순의 〈Wearing History〉
- VI. 나오며: 문화번역 다시 읽기

본 발표는 20세기 미국에서 활동했던 한인 예술가 김난혜(1902-1996), 차학경(1951-1982), 백남준(1932-2006), 민영순(1953-2024)의 작품에 등장하는 옷이 지닌 번역가능성에 대해 주목하여, 그들이 옷과 다양한 매체의 결합을 통해 완성한 탈장르적 작품들이 지닌 미술사적 의미를 이주로 촉발된 문화 접촉, 문화 간의 호환성과 이질성이 만들어낸 교환 관계를 통하여 고찰한다. 또한 민족과 인종, 젠더와 문화의 코드이자 물질적 매체로서의 의류와 식물이 어떠한 방식으로 의미와 가치 생산, 그리고 그것의 전지구적 순환에 개입하는지 논의하고자 한다.

프랑스의 화가 조제프 드 라 네지예르(1873-1944)는 1902년 조선을 방문하여 조선인들의 흰옷에 관심을 보이며 “청색이 중국의 색이라면 흰색은 한국의 색이다. 한국의 고유 의상에서는 생동감이 넘치는 백옥 같은 밝은 흰색부터 광목처럼 거칠고 투박한 흰색에 이르기까지 아주 다양한 흰색을 만나게 된다. 따라서 한국의 거리 어디에서나 볼 수 있는 다양한 흰옷의 물결이 만들어내는 조화는 마치 음식의 향연 그 자체인 것이다. 앞으로 세계정세 속에서 어떠한 변화가 일어날지라도 한국 민족은 영원토록 백색 왕국으로 불리게 될 것이다”라고 말한다. 그의 조선인의 흰옷에 대한 평가, 즉 흰옷을 한민족의 민족적 특성으로 규정짓고, 흰옷으로 대표되는 한국의 문화를 급변하는 세계정세 속에서도 ‘영원히 변하지 않는 것’으로 간주하는 행위는 20세기 초 외국인에 의해 이루어진 문화번역의 한 예이다. 이 사례는 옷이 민족과 인종적 특징이 나타나는 물질이자, 지역, 국가, 문명 간의 차이와 다름을 의미화하는 장소이며, 민족지학적·인류학적 시선과 제국주의의 이데올로기가 개입되는 현상이 될 수 있음을 알려준다. 더 나아가 인종·성차별, 전쟁, 식민지주의, 비대칭적 근대화의 형태로, 타자와의 관계 속에서 필연적으로 존재하는 불균등한 권력관계가 옷의 번역 가능성을 결정짓고 가치와 의미 해석의 범주를 정하게 되므로 옷은 그 시대의 역사적 조건 즉 문화 간의 ‘불평등한 교환 형식’을 구조적으로 수반한다. 본 발표는 20세기 한국, 중국, 일본, 미국, 프랑스 등 쇠락하고, 팽창하며, 경쟁하는 여러 제국 간의 마찰이 가져온 세계사의 맥락에 주목하여, 위에 언급된 재미 화가들의 작품에 등장하는 옷 혹은 직물을 제국 간의 관계성(inter-imperiality)의 비유, 환유, 상징으로 읽고, 그 탈장르적이고 매체 융합적 작품을 제국 간의 관계성이 발현되는 장

(場)으로 해석하고자 한다.

1902년 평양에서 출생하여 만주, 일본을 거쳐 일제강점기였던 1928년 미국으로 이주한 김난혜는 최초의 한국계 미국인 여성 화가로 알려져 있다. 김난혜는 다인종 국가인 미국에서 중국 여성복인 청삼을 입는 일상적 행위를 반복함으로써 인종화된 아시아적 여성성과 한민족이라는 신화에 관한 독특한 견해를 제시한다. 김난혜는 대한제국이 일본제국에 주권을 상실했을 때 만주로 이주한 아버지의 영향으로 유년 시절 만주에서 성장했으며, 이후 일본과 미국에서 유학하며 한복뿐만 아니라 러시아의 사라판, 일본의 기모노, 1920년대 미국의 플래퍼 스타일의 드레스를 입는 경험을 통해 다문화적 디아스포라의 정체성을 탐구하고, 이러한 다양한 문화적 요소를 자신만의 예술 세계에 통합하여 독창적인 표현 방식을 개발하였다. 1935년 뉴욕에 있는 내셔널 디자인 아카데미에 재학 중이던 김난혜는 초상화가이자 동기였던 자나 앤더슨(1917-1955)에게 본인의 초상화를 의뢰한다. 이 그림에서 김난혜는 옷깃에 수가 놓인 청삼을 입고 동양 산수화 이미지를 배경으로 다리를 꼬고 앉아 은은한 미소를 지은 채 목에 감긴 목걸이를 만지작거리고 있다. 외관상으로 시각적인 즐거움을 주는 전형적인 중국인 여성성을 구현하고 있는 것처럼 보인다.

19세기 이후 백인 남성의 관점에서 인종화된 여성성(racialized femininity)에 대한 담론이 발전해왔는데, 앤 안린 청이 논의하였듯 아프리카의 여성성이 “검은 맨살”과 같은 신체적이고 실질적인 측면을 강조하였다면, 아시아의 여성성은 “장식성을 강조하는” 시각적이고 표면적인 특성을 강조하였다. 특히 ‘노출된 살’로 대변되는 원시주의에 영향을 받은 아프리카 여성성과는 대조적으로 아시아의 여성성은 “비단, 다마스크, 마호가니, 도자기”와의 유사성을 보여주는 인공적이고 층을 이루는 신체의 수사에 의존하여 대상화되었다. 옥구슬로 만든 목걸이를 걸고 비단으로 만든 청삼을 입고 수줍은 듯 웃고 있는 김난혜의 모습은 장식적인 유물(ornament artifact)을 통해 아시아의 여성성을 정의하려는 오래된 오리엔탈리즘과 결합한 식민주의와 제국주의적 타자의 시선에 상응하려는 것처럼 보인다. 하지만 1935년 그려진 초상화가 매체적 전환을 통하여 1960년대 초 사진으로 거듭났을 때, 그리고 무엇보다 사진으로 기록하는 행위를 통하여 중년이 된 김난혜가 청삼을 착용하고 자나 앤더슨이 그린 초상화 앞에 다시 섰을 때 사진으로 재생산된 김난혜의 초상화는 단순히 서양 남성의 동양 여성에 대한 성적 판타지를 충족하는 대상화의 예시나 자신을 동양적 페르소나로 미화하여 매력적인 여성으로 표현하려는 자기애의 발현으로만은 볼 수 없게 된다.

오히려 김난혜는 타자의 시선을 계산하여 인종과 민족의 표식으로서 옷이 지닌 번역가능성을 예측하고, 청삼과 같은 장식적 인공물과 자기 대상화(self-objectification)을 통하여 타자가 자신을 중국인으로 인식하도록 유도한다. 일제강점기였던 1935년 미국에서 하버드대학 출신의 정치학 박사 박노영과 결혼한 김난혜는 미국에서 박노영과 함께 “중국인” 가정을 꾸린다. 한국에 관해 아는 사람이 극히 드물었던 백인 중심의 미국 사회에서 경상남도 남해 출신의 박노영은 명망 있는 강연자로 인지도와 권위를 높이기 위해 자신을 만주에서 성장한 중국인으로 위장하였고 김난혜는 중국으로 귀화한 아버지를 둔 가족사를 배경으로 청삼을 착용하여 아시아인들 사이의 민족적 차이를 구분하지 못하는 미국인들이 자신을 중국인으로 “착각”

하도록 한다. 결국 김난혜의 사진은 초상화로부터 매체적 전환을 통해 다층적 번역의 구조를 고안하고, 사진이 수반하는 기록으로서의 진정성과 실증성을 담보하는 “상호 합의에 의해” 증거물로 작동하며 관상학(physiognomy)과 결합한 인종주의를 비판한다. 비아시아계 미국인들은 미국 역사에서 특정 시기에 관상학을 이용해 아시아 민족에 대한 차별과 혐오 범죄를 조장했는데, 예를 들어 1941년 일본의 진주만 공습 이후 『라이프』 잡지에 등장한 사진이나, 2020년 COVID-19를 “우한 바이러스”라 명명하며 시작된 반중, 반아시아 정서에 대한 대응으로 판매된 민족 정체성을 알리는 티셔츠들이 그 문제를 드러내는 사례가 된다. 마지막으로 김난혜는 1984년 출판된 자서전의 뒤표지에서 자신이 한국에서 태어난 중국옷을 입은 미국인임을 사진과 글의 상호텍스트성을 통해 고백한다. 김난혜의 청삼은 문화번역의 수동적 대상으로 존재하기보다 미국 사회에 만연한 타자화된 인종적 시선(xenoracial gaze)을 역이용하여 아시아인에 대한 허구적 선입견을 고발하고 한민족이라는 오래된 신화를 해체(de-essentialize)한다.

차학경은 탈장르적 실험을 통해 옷의 상징적이고 역사적인 의미를 다중매체와의 관계 속에서 언어의 구조처럼 재배열하고 파편화한 작가이다. 1975년 작품 〈The Word〉는 다양한 차원에서 보편성의 문제를 다루고 있으며, 아메리카니즘(Americanism)을 떠올리게 하는 음절과 단어 조합을 프린트한 다섯 장의 티셔츠 사진으로 구성되어있다. 이 작품은 근본적으로 패권국의 언어와 비패권국의 언어 사이의 권력관계를 탐구한다. “망명자”인 차학경은 이민과 귀화 과정에서 느낀 언어의 폭력성과 소외 경험을 “단어의 소리, 시각적인 철자, 지시대상의 혼재, 번역된 외국어 대응 사이의 자의적 관계”를 부각하여 번역불가능한 것으로 표현하였다. 미군들이 속옷으로 착용했던 티셔츠는 1950년대 영화배우 말론 브랜도와 제임스 딘이 할리우드 영화에서 겹옷으로 입고 나와 센세이션을 일으켰다. 이로 인해 그 시대 청년들은 티셔츠를 반항과 개성의 상징으로 열광적으로 착용하기 시작했다. 1960년대 이후 여성들도 티셔츠를 입기 시작하면서, 차학경이 티셔츠를 사용한 1975년에는 성별을 가리지 않고 밴드, 사회활동가, 정치인, 광고주 등 다양한 사람들이 의사소통과 홍보의 수단으로 티셔츠를 활용했다.

성별과 계급에 상관없이 남녀노소가 착용할 수 있는 티셔츠를 소재로 사용한 차학경의 작품은 기독교의 보편성에 대해 질문을 던진다. 관사 “The”는 “The Word”라는 단어에 창조론적 기원을 암시하며, 성경에 등장하는 모든 만물의 근원으로서의 “말씀”을 나타낸다. 이는 제국주의와 결탁한 기독교를 기반으로 한 서양 문명의 “보편성” 문제를 제기한다. 차학경의 작품은 미국, 영국, 프랑스와 같은 서양의 패권국 언어들 간의 번역을 암시하는데, 영어 단어 〈The Word〉가 프랑스어 (Le Mot)로 번역되며 성별이 없는 영어 관사(the)가 성별이 있는 프랑스어의 남성형 관사(le)로 전환되는 과정을 보여준다. 리디아 리우가 지적했듯이 번역은 보편주의, 즉 “다름과 차이를 거부하지 않고 그것을 대립과 변증법적 논리로 통합하려는” 특성을 지니며, 이러한 보편화의 과정은 근대성과 밀접한 관계를 맺고 있다. 제2차 세계대전 후 냉전 시대를 지나면서 한국과 일본 같은 미국의 우방국들에서 근대화는 미국화, 근대성은 미국주의와 동일시되었다. 차학경이 시도한 철자의 변형이나 타이포그래피 이미지는 자유, 민주주의, 인종적 다양성 등 미국이 대표하는 이상과 보편주의에 의문을 제기하며, 차학경이 경험한 이상과 현실의 괴리를 옷이라는 매체를 통해 자신만의 언어학적, 기호학적, 디자인적 실험

으로 드러낸다. 특히, 패권국의 언어를 모르는 사람들에게 차학경의 작위적 조어는 그 불가독성과 불가해성 때문에, 타자에 의해 자행된 문화번역을 풍자하는 패러디로 기능하게 된다.

백남준은 자신을 "문화 유목민"이라 칭하며, 동서양의 이분법적 사고나 예술에서 민족적 정체성을 강조하는 접근방식에 대해 거부감을 표명해 왔다. 1996년 한 인터뷰에서 그는 "사람들이 나의 작품을 '동양과 서양이 만나는 장'으로 생각할 수 있으나, 그것은 그 개인의 인상(impression)일 뿐이다. 그런 문제를 이야기하는 사람들에게 대한 내 반응은 그들이 단순히 세속적인 존재일 뿐이라는 것이다"라고 말했다. 백남준은 자신의 작업에서 한국적인 것 혹은 아시아적인 것을 표현한 적이 없다고 강조했지만, 미술계와 한국의 미디어는 종종 그를 인종적 혹은 민족적 정체성의 틀로 해석하려는 경향을 보였다. 그로부터 십여 년이 지난 2005년, 백남준은 그의 마지막 비디오 조각으로 알려진 <Ommah>라는 작품을 완성했다. 그리고 한국적인 것의 새로운 번역가능성을 제시한다. 한국어, 일본어, 독일어, 영어를 구사했던 백남준은 '엄마'라는 단어를 "mother"나 "お母さん"으로 번역할 수도 있었지만, 한글 발음을 알파벳으로 표기한 "Ommah"를 작품 제목으로 선택하여 한글과 영어 간의 상호 관계를 통해 한미 관계를 암시했다. 이 작품에서 백남준의 유년 시절을 떠오르게 하는 두루마기는 수평 막대에 걸쳐 십자가 형태로 연출되었고, 두루마기의 천이 LCD TV 모니터를 베일처럼 감싸고 있다. 백남준은 전자 몽타주를 통해 미국 사회에서 한인에 대한 선입견을 재현하듯, 한국계 미국인 소녀들을 섭외해 그들이 한복을 입고 춤을 추거나 북을 치며 공을 가지고 놀거나 장난감 자동차를 타는 장면을 연출했다. 이 영상물에는 비디오 게임의 클로즈업 장면, TV 쇼에서 발췌한 화면, 그리고 그가 1974년 WNET-TV를 위해 만든 <Global Groove>의 장면들이 배경으로 깔려 있다.

수십 년을 이민자로 미국에서 거주하면서 본국과의 물리적 관계가 단절되면, 이민자들이 기억하는 한국의 이미지에는 한국의 동시대성이나 현대성이 반영되지 않거나 부재하게 된다. 백남준이 아카이브한 한국의 이미지는 고향과 같은 샤머니즘의 풍속, 민속음악, 민속춤 등으로 대변되는 과거 지향적이고 전근대적이며 "민족지학적" 데이터로 점유되어 있음을 부인할 수는 없다. 과거 일본과 미국이 세계 강대국으로, 특히 과학기술 발전의 주도국으로 자리잡은 현실에서, 백남준에게 한국은 "후진적이고, 열등하며, 미국을 모방하는 창조력이 결여된 나라"였다. 그는 한국을 떠난 후 자신을 "후진국" 출신이라고 자주 소개했으며, 번역이라는 행위를 통해 자국 문화를 비판적으로 바라보았다. 끊임없이 기술 혁신을 선도하는 미국과 그 발전 속도를 따라잡으려는 한국 사이의 "비균등한 시간성(inequitable temporalities)"에 주목한 백남준은 백-아베 신디사이저를 활용해 이러한 시간적 간극을 음악과 시각 이미지의 결합으로 형상화했다. 이러한 맥락에서 <Ommah>에서 등장하는 두루마기는 텔레비전이라는 글로벌 언어와 결합한 민족적 표식이자, 한국계 미국인으로서의 정체성 혼란을 상징하는 표피의 환유로 해석될 수 있다. 레이 초우의 분석대로, 백인 미국인 정체성(white American identity)에 혼란과 불안을 주는 인종화된 타자의 존재는 "잃어버리거나 동화되지 않는 인종적 타자들"이 불러일으키는 멜랑콜리를 환기하며, 문화적 뿌리와 현대 사회에서의 위치 사이의 긴장을 드러낸다.



1990년대부터 민영순은 옷이라는 소재를 통해 한일관계에서 미완의 탈식민지화와 탈제국화가 남긴 역사적 사건인 일본군 위안부 문제를 다각적으로 접근해왔다. 〈Wearing History〉와 〈Now〉 프로젝트는 일본이 위안부제도를 시작하고 첫 번째 위안소가 지어진 1931년을 기준으로, 2014년까지의 시간을 옷이라는 매체를 통해 한국뿐 아니라 세계 곳곳에 존재하는 디아스포라와의 다양한 의사소통 및 행동주의 미술 형식을 만들어낸다. 위안부 문제가 처음 공론화된 1990년대, 민영순은 〈정신대를 기억하라〉(1993)에서 검정 타르로 더럽혀진 한복의 형상을 만들어냈다. 신체가 사라진 옷은 죽음과 희생 같은 상실을 암시하며 한복은 제2차 세계대전 중 성노예로 동원되었던 위안부를, 석탄이나 석유를 채굴하는 과정에서 생성되는 물질인 타르는 전쟁을 지원하기 위한 광산산업에 동원된 한국 노동자들을 상기시킨다. “한민족”이라는 집단성을 담보로 익명성을 취하는 ‘빈 한복’이 지닌 상징성 때문에, 위안부 문제는 한국인들이 겪은 일본 식민주의와 제국주의적 노동력의 착취를 고발하며, 이를 과거의 역사적 사건을 기억하라 촉구하는 민족주의적 프레임으로 흡수한다. 하지만 2014년 《노바디》전에 전시된 〈Wearing History〉(2006-2011)는 민영순이 2006년부터 5년간 위안부 문제에 대한 퍼포먼스를 하며 입었던 옷들과 참가자들과의 대화에서 오고 간 메시지를 담고 있는 옷들이 빨랫줄에 걸린 설치작품을 선보인다. 빨래를 너는 행위는 옷을 말린 뒤 입을 사람이 있다는 것을 전제로 하고 있으며, 위안부 생존자를 상기시키는 “I am still alive”라는 문구는 위안부 문제를 과거의 역사적 사건으로 인식하게 하지 않고, 현재에도 진행되고 있는 일상적인 문제로 재현한다. 이후 민영순은 〈Now T-Shirt〉(2014)를 디자인하여, 행동주의 미술의 성격을 강화하고 민족, 인종, 성별과 계급을 초월하여 위안부 문제에 대한 세계인의 인식을 높이고자 한다. 이 과정에서 중국인, 필리핀인, 네덜란드인 위안부의 존재에 대한 기억을 소환하며 샌프란시스코, 마닐라, 베를린 등 세계 전역에 존재하는 디아스포라와 연결하여 전지구적 네트워크를 형성하고, 1931년 이후 매해를 숫자로 프린트한 티셔츠를 함께 입는 행위를 통해 탈식민주의, 초국가적 페미니즘, 소수자들의 인권운동과 결속을 강화하여 그 역사적 의미를 더욱 확장한다.

결론적으로 19세기 말부터 본격적으로 시작된 문화번역의 과정과 문화번역의 대상으로서 옷이 지니는 의미와 가치는 근대화, 식민주의와 제국주의, 이주, 디아스포라의 형성이 초래한 역사적 조건의 변화에 따라 진화해 왔다. 김난혜는 청삼을 이용하여 백인우월주의에 기반한 미국 인종 정치의 맹점을 역이용하고, 중국인 더 나아가 범민족적 아시아인으로서의 인종적 정체성을 재구성했으며, 차학경은 패권국 언어의 폭력성을 번역 과정을 통해 보여주며 미국이 대변하는 보편주의에 반기를 든다. 백남준의 예술적 탐구에서도 나타나듯, 그는 문화의 경계를 허물고 정체성의 복잡성을 탐구하며, 한국과 미국의 관계를 통해 글로벌 맥락에서의 문화적 소통을 강조한다. 민영순의 작품과 프로젝트는 위안부 문제와 그 역사적 기억을 재조명하며, 단순한 패션의 차원을 넘어 사회적 메시지와 행동주의를 담아낸다. 이처럼 옷은 개인의 정체성과 집단의 기억을 연결하는 매개체로 작용하며, 디아스포라와 글로벌 네트워크를 통해서도 다른 문화가 만나고 교류하는 장을 마련한다. 결국, 재미 한인 화가들에 의해 다양한 옷과 직물의 물질성을 통해 실현된 문화번역은 단순한 형식적 변화에 그치지 않고, 세계 각지에서 여전히 진행 중인 권력 구조와 사회적 이슈를 반영하는 중요한 과정임을 보여준다.

## 1980년대 한국사회의 백남준 수용에서 나타나는 대립

손부경(빙햄튼 뉴욕주립대학교)

- I. 백남준 수용: 1960년대와 1980년대
- II. 1984년, 심야에 찾아온 문화적 폭력
- III. “명상하면 뭐가 좀 됩니까?”

### I. 백남준 수용: 1960년대와 1980년대

이 연구는 1984년 6월 22일 백남준의 귀국에 따른 한국 사회와 미술계의 반응을 바탕으로, 그의 비디오 아트가 한국이라는 특수한 문화적, 기술적 환경을 배경으로 어떻게 수용되고 작동했는가에 대한 물음에서 출발한다. 흔히 한국 예술가로서의 백남준의 정체성, 그의 귀향, 그리고 한국에서의 활동은 자연스러운 행보로 여겨진다. 1984년 귀국 당시 “한국이 낳은 비디오 예술 창시자 백남준 35년만의 환향”과 같은 보도 제목에서도 알 수 있듯이, 세계적 거장의 금의환향에 대한 한국 사회의 반응은 표면상 매우 우호적이었으며, 여기서 그는 의심의 여지없이 한국을 대표하는 예술가로 기술되고 있다.<sup>1)</sup> 같은 해 7월 KBS에서 준비한 특집기획 <백남준의 비디오아트 세계> 또한 한 예술가에 대한 유례없는 사회적 관심과 환대를 보여준 대표적인 사례로 볼 수 있다. 그러나 이 방송은 백남준을 향한 높은 사회적 관심을 반영하는 한편, 그러한 반응을 뒷받침하는 미학적, 비평적 논의가 충분히 이루어지지 않았다는 사실을 보여 주기도 한다. 실제로 당시 한 신문 기사는 질의응답 위주의 방송 진행과 관련하여 문화계 전문가로 구성된 토론자들의 질문들이 대체로 모호하고 경직되어 있었다는 점을 지적하기도 했다.<sup>2)</sup> 비록 단편적인 사례이지만, 이러한 방송의 기획, 내용, 후속 기사의 흐름 속에서 나타나는 논쟁적인 요소들은, 한국 사회의 백남준 인식과 수용이 그저 순조롭게 전개되었다기보다는 숨은 충돌과 반작용을 내포하고 있었음을 시사한다.

한국 사회의 백남준 수용은 크게 1960년대와 1980년대의 상반된 양상에 따라 살펴볼 수 있다. 우선, 독일과 미국에서 활동하는 음악가이자 예술가로서 백남준이 한국에 알려지기 시작한 시점은 1960년대 후반으로 거슬러 올라간다. 그는 1967년 월간 『신동아』의 요청에 따라 「전자와 예술과 비빔밥」을 기고했는데, 이 글은 노버트 위너의 사이버네틱스를 비롯해 마셜 맥루언과 존 케이지의 주요 개념을 차례로 인용하면서 백남준 자신의 예술적 지향점을 압축적으로 제시해 보인 이른 사례였다.<sup>3)</sup> 다음 해인 1968년 『공간(Space)』지는 앨런 카프로와 저드 알커트의 논의를 통해 당시 뉴욕에서 활동하던 백남준에 대한 즉각적인 반응을 보였으나, 추

1) 「한국이 낳은 비디오 예술 창시자 백남준 35년만의 환향」, 『동아일보』, 1984년 6월 22일.

2) 「답변이 돋보인 백남준 비디오 아트 세계 KBS1, 경직된 진행에 구체적인 질문 없어」, 『동아일보』, 1984년 7월 9일.

3) 백남준, 「전자와 예술과 비빔밥」, 『신동아』, vol. 40, 1967년 12월, pp. 296-299.

가적인 설명이나 해석 없이 단순히 번역을 게재하는 데 그쳤다.<sup>4)</sup> 또한 한국에서 활발하게 전개되고 있던 실험미술가들과 접촉한 사례로서, 1969년 《서울국제현대음악제》를 들 수 있다. 이때 백남준은 윤이상, 박준상과 함께 음악제를 기획하는 한편, 김구림이 연출하고 정찬승, 차명희가 연기한 <피아노 위의 정사>(1969)의 악보를 출판하기도 했다.<sup>5)</sup> 그러나 무엇보다 이 시기 백남준의 이름이 가장 자주 거론된 곳은 신문의 가십란이나 해외 토픽란이었다.<sup>6)</sup> 살렛 무어만과의 <오페라 섹스트로니크(Opera Sextronique)>(1967)를 다룬 선정적인 기사들에서 잘 나타나듯이, 이 시기 백남준은 저 멀리 미국에서 기행을 일삼는 괴짜 전위 예술가 정도로 비춰졌다.

1980년대 백남준 수용은 매우 다른 양상으로 전개되었다. 1977년 《도큐멘타 6》에서의 호평 이후로 그에 대한 한국 미술계의 관심이 점점 높아지고 있던 가운데, 1982년 휘트니 미술관의 회고전을 기점으로 그의 이름은 미술계뿐만 아니라 세계적인 한국 예술가라는 수식어와 더불어 (범국가적 차원에서) 한국 사회로 재빨리 역수입되기 시작했다. 1984년 <굿모닝 미스터 오웰(Good Morning, Mr. Orwell)>의 방송과 한국으로의 귀국 전후로는 그에 대한 보도가 급증하는 모습을 볼 수 있는데, 대체로 그의 국제적 위상과 한국적 정체성을 강조하는 내용이 주를 이루었다. 반면, 일각에서는 예외적으로 백남준의 예술과 한국적 토양 사이의 거리감을 지적하기도 했다. 예컨대, 「식을줄 모르는 백남준 열기」라는 제목의 기사는 1984년 1월 2일 새벽 2시에 방송된 <굿모닝 미스터 오웰> 이후 백남준을 보는 두 가지 시각, 즉 예찬과 비판의 대립된 양상을 소개하고 있다.<sup>7)</sup> 여기서 특히 주목을 끄는 대목은 유흥준과 같은 당대의 젊은 비평가가 백남준 수용에 의구심을 제기하는 부분이다. 그에 따르면 백남준의 작품은 시각적인 즐거움과 명확한 메시지 전달의 측면에서 인정할 만하지만 그러한 “메시지가 우리에게 크게 현실감이 없다. 우리네의 구체적인 삶과는 너무 동떨어진 것이다. 또한 백남준과 한국인 일반 사이에는 시각적, 감각적 차이가 너무 크다. 그러므로 경이롭지만 그 이상의 의미는 없다”고 이야기했다.<sup>8)</sup> 유사한 맥락에서, 「전위 모른다고 무식인가」라는 경향신문의 칼럼은 1984년 초 백남준을 필두로 서울에 상륙한 서구 전위 예술에 대한 당혹감을 대변하고 있다.<sup>9)</sup> 이 글은 백남준과 존 케이지, 머스 커닝햄의 선문답 같은 작품이 유럽과 미국 사람들에게는 신선한 충격일 수 있지만 한국에서는 오히려 진부한 소재일 수도 있음을 논하며, <굿모닝 미스터 오웰>에 대해서도 “평론가들과 매스컴이 앞장서서 세계적인 명성을 쳐들고 현대 예술의 첨단을 들먹이면서 극찬을 하는데야 세계 사정에 어둡고 첨단에 약한 포의소민들은 그저 꿀먹은 병어리일 수밖에 없었다”는 사정을 털어놓고 있다.<sup>10)</sup>

4) 아란 카프로, 「백남준」, 『공간』, vol. 22, 1968년 8월, p. 61; 백남준, 「뉴욕 단상」, 『공간』, vol. 22, 1968년 8월, pp. 62-63; 저드 알쿠트, 「백남준의 예술과 기술」, 『공간』, vol. 22, 1968년 8월, pp. 64-65.

5) 「환상조명 해프닝등 시각적 조화, 서울에서 열린 국제현대음악제」, 『경향신문』, 1969년 9월 10일.

6) 「성음악의 새작곡발표로 - 전라의 제2악장 경찰서 연행」, 『동아일보』, 1967년 3월 13일; 「재미 전위 음악가 백씨 곡연주한 나체녀 첼리스트에 유죄 판결」, 『경향신문』, 1967년 5월 11일; 「백남준씨 작품 젓가슴벗겨내린 연주에 유죄 판결」, 『동아일보』, 1967년 5월 11일.

7) 「식을줄 모르는 백남준 열기」, 『매일경제』, 1984년 2월 16일.

8) 앞 글.

9) 「전위 모른다고 무식인가?」, 『경향신문』, 1984년 1월 31일.

10) 앞 글.

## II. 1984년, 심야에 찾아온 문화적 폭력

이 와중에, 당시 백남준의 수용을 향한 가장 뚜렷한 비판은 예술 실천에서 민족 현실과 사회적 참여를 강조해 온 리얼리즘 예술가들의 논의 속에서 찾아볼 수 있다. 1984년 <굿모닝 미스터 오웰>이라는 일종의 대국민 상영회가 지나가고 주인공의 귀국을 앞두고 있던 시점, 홍선웅(화가), 옥환(조각가), 홍성담(화가), 정이담(문화평론가), 최열(미술평론가)은 광주에 모여 백남준의 비디오 아트를 주제로 좌담회를 가졌다. 이 좌담은 소설가 황석영과 민중 미술가 홍성담이 주도한 문화 운동 ‘일과 놀이’의 일환으로 기획되었으며 「심야에 찾아온 문화적 폭력」이라는 제목으로 세계화와 미디어, 대중문화를 다룬 비평 선집 『죽음의 문화』에 수록되어 있다.<sup>11)</sup> 백남준의 비디오 아트에 대한 비판적인 관점을 담고 있는 이 좌담에서 그의 작품은 민중의 일상 현실과 유리된 예술 행위의 위험성, 기만성, 허구성에 따라 논의되었는데, 여기서 “심야에 찾아온 문화적 폭력”은 다음 아년 몇 달 전인 1월 2일 새벽 2시에 방송된 <굿모닝 미스터 오웰>에서 받은 강한 인상을 반영하고 있는 표현이다.

백남준에 대한 이들의 비판은 크게 두 가지 측면, 첫째, 전위적인 비디오 아트의 실제 효과에 대한 의구심, 둘째, 백남준의 작품과 한국인의 구체적인 삶 사이의 간극을 토대로 제기되었다. 우선 이들은 기본적으로 백남준의 난해한 작품이 기성 매스미디어 시스템을 비판적으로 매개하는 데 있어서 성공적이지 못했다고 판단한다. 미술 평론가로서 이 좌담을 주재한 최열은 백남준의 비디오 아트가 전자 미디어의 일방적인 수용 체제에 도전하고 텔레비전의 소통 구조에 변화를 추구한다는 서구의 비평을 인용하면서도, “백남준의 비디오 아트가 과연 그런 입장을 지니고 있는 것인지, 또는 지녔더라도 정말 그러한 역할이나 기능을 해낼 수 있는지의 의문”이라고 이야기한 바 있다.<sup>12)</sup> 여기서 그가 제기하는 의심은 새로운 미디어의 해방적 가능성에 대한 부정적 인식에서 기인한 것으로, 텔레비전과 같은 지배적인 미디어 시스템을 상대로 능동적인 참여를 요구하는 어설픈 시도가 오히려 시청자를 더 수동적으로 만드는 결과로 이어질 수 있다는 우려를 담고 있다. 피상적인 저항의 제스처가 반복될 경우, 그것은 단순히 실패에 그치지 않고 기존 체제에 대한 비판을 위장하고 희석시킨다는 점에서 더 큰 문제로 이어지기 때문이다.

이런 방식으로 실패가 예정된 전복적 아방가르드를 바라보는 관점은 네오-아방가르드의 문제를 향한 전형적인 비판을 연상시킨다. 이를테면 페터 뷔르거는 전후 아방가르드의 주제나 실천, 공간이 이미 고도로 제도화되어버린 상황을 비판적으로 다루면서, 네오-아방가르드는 아방가르드를 예술로 제도화함으로써 진정으로 아방가르드적인 의도를 부정하게 된다고 언급했다. 또한 이 경우 아방가르디스트들의 노력들은 생산자들의 의도와는 무관하게 작품의 성격을 띠는 예술적 기획들이 되어 버린다고 강조했다.<sup>13)</sup> 아방가르드가 반-예술적 의도에서 고안

11) 최열 외, 「심야에 찾아온 문화적 폭력」, 『죽음의 문화』, 광주: 일과 놀이, 1984, pp. 153-172.

12) 앞 글, p. 158.

13) 뷔르거의 주장에 따르면, 전후 아방가르드를 대표하는 네오-아방가르드는 본래의 개입을 반복하는 소극적인 행위에 불과하고, 자율성에 대한 모더니즘의 전제를 완전히 부정하지 못했으며, 예술실천을 삶의 영역으로 옮기는 데도 실패했다. 오히려 네오-아방가르드는 이미 주어진, 그리고 점차 확장하고 있는 문화 산업 장치에 시장성 있는 상품과 대상들을 제공했을 뿐이다. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984); Hal Foster, “Who’s

해 낸 수법들이 결국 예술적 목적에 이용될 수 있듯이, 같은 맥락에서 백남준의 작품에서 의도된 전복적인 효과들도 현실에 개입하기보다는 사실상 예술 내적인 목적을 향해있고 그런 이유로 탈정치적이다. 이들이 보기에 비록 예술 작품의 의도는 긍정적 효과를 겨냥한다 하더라도, 기존의 거대한 권력, 산업 구조 안에 종속되어 있는 한 그 작품이 본래 의도대로 기능하리라 기대하며, 궁극적으로 누구를 위해 기능하게 될 것인지에 대해서도 회의적인 답이 나올 수밖에 없다. 이처럼 스스로 기존 산업 구조로 먹혀 들어가는 아방가르드의 덧없는 시도를 들어 흥성담은 “흡수된 공격력”으로 규정한다.<sup>14)</sup>

이러한 비판을 분석하고자 할 때, 또 하나의 중요한 변수는 기술적 미디어이다. 일차적으로 이 좌담을 관통하는 주요 전제 중 하나는 미디어가 국가 권력과 자본주의 체제의 핵심적인 부분이라는 점이다. 그리고 그들의 관계는 매우 끈끈하기 때문에 단순히 미디어를 전유함으로써 그 체제를 전복하고자 하는 전략은 실패할 수밖에 없다고 여겨진다. 여기서 텔레비전과 같은 소위 뉴미디어는 보편화되고 있는 문화적 조건이기보다는 여전히 소수에 의해 점유되어 조작, 선전, 통제에 이용되는 수단으로 이해되고 있다. 이 좌담을 포함하여 1980년대 초 한국 리얼리즘 미술 운동에서 전통적인 미디어가 선호되는 양상은 유럽의 68혁명 이후 뉴미디어에 대한 신좌파(New Left)의 비판적 인식과 닮아 있다. 1970년 한스 마그누스 엔첸스베르거(Hans Magnus Enzensberger)는 「미디어 이론의 구성 요소(Constituents of a Theory of the Media)」에서 지식인들의 미디어에 대한 적대적인 수용 태도를 비판하는 동시에 전자 미디어 기술의 새로운 이용방식을 위한 대안을 논의했다.<sup>15)</sup> 엔첸스베르거에 따르면 혁명 당시 신좌파는 새로운 미디어 기술이 지닌 가능성을 보지 못한 채, 미디어를 불투명한 현혹이자 이데올로기 기계로 받아들이는 데 머물러 있다고 한 바 있다. 그는 조작 자체가 아니라 누가 조작하는가가 문제이며, 모두가 조작자로서 참여할 때, 대중이 전자 미디어와 사회 변화의 능동적인 주체로 발전될 수 있다고 보았다.<sup>16)</sup> 컬러텔레비전의 보급을 기준으로 서유럽과 한국 사이 대략 10년 정도의 격차를 고려할 경우, 엔첸스베르거의 주장은 여기서 다루는 백남준 비판의 반론으로 활용될 수 있으며, 동시에 백남준의 수용에도 불구하고 여전히 새로운 미디어의 해방적 역할이 충분히 논의되지 않았던 이유를 당시 한국 미디어 환경의 특수성과 더불어 살펴보는 데 있어서 유용한 참조지점을 제공해준다.

Afraid of Neo-Avant-Garde?” *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), pp. 1-34 참조.

14) 최열 외 (1984), p. 163.

15) Hans Magnus Enzensberger, “Constituents of a Theory of the Media,” *New Left Review*, vol. 64 (Nov./Dec. 1970): pp. 13-36; reprinted in *The New Media Reader*, edited by Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort (Cambridge, MA: MIT Press, 2003), pp. 259-275.

16) 이 논의는 종종 장 보드리야르의 반론과 함께 다뤄지곤 한다. 보드리야르는 자신의 글 “미디어를 위한 레퀴엠(Requiem for the Media),”에서 미디어의 내재적인 구조나 생산자-사용자 전환이 문제를 근본적으로 해결해 주지는 못한다고 주장하면서, 생산자/소비자, 송신자/수신자의 전환 가능성이 아닌 그러한 카테고리나 모델 자체의 위반에 주목한다. Jean Baudrillard, “Requiem for the Media,” *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trans. Charles Levin (St. Louis, MO.: Telos Press, 1981), pp. 164-184 참조.

### III. “명상하면 뭐가 좀 됩니까?”

이 좌담회의 참석자들이 백남준의 예술을 비판적으로 보는 또 다른 이유는 한국과의 관련성이 부족하다는 점이다. 물론 그의 작업이 한국적 모티프들을 포함하고는 있지만, 실제 한국의 정치적 상황이나 민중의 현실에 대한 구체적인 발언을 담고 있다고 보기는 어렵다. 그리고 형식적으로도 당시 국내 관람자들에게는 생소한 방식이었기 때문에 그의 작업이 의도한 메시지가 원활하게 전달되기는 쉽지 않은 상황이었을 것이다. 좌담의 내용에 따르면, 그러한 실패의 원인은 백남준을 위시한 서구식 전위미술을 수용하는 과정에서 전위를 말하지만 정작 전위의 주력부대를 고려하지 못 하는데 있다. 여기서 전위의 주력부대는 전체 사회의 대중적 삶 또는 그에 부합하는 미감을 가리킨다.<sup>17)</sup> 그런데 백남준과 같이 수입된 전위미술은 현실과의 연결고리를 상실한 채 그 자체가 목적이 된 나머지 정작 전위의 주력부대, 즉 지금 여기 한국 대중의 삶과는 무관하게 되었다는 말이다. 한국 사회의 현실과 삶에 직접적으로 개입하지 못하고 단지 일부 평론가들이 기만적으로 이야기하듯 신선한 미적 경험, 감동의 수준에서 경험된다면 텔레비전 쇼와 다를 바가 없다. 그리고 이 경우, 일반 텔레비전 프로그램이 말초 신경만을 건드리며 삶의 창조성에서 멀어지는 것과 마찬가지로 백남준의 작품 역시 추상적인 화면과 몽환적 환각으로 삶을 분쇄시킨다는 주장이다.<sup>18)</sup> 단적으로 <굿모닝 미스터 오웰>에는 앨런 긴즈버그가 핵무기에 관한 경고로서 명상을 행하라며 노래하는 장면이 등장하는데, 이들이 보기에 그것은 오히려 핵의 공포라는 문제의 초점을 흐리는 것에 불과하기 때문에 다음과 같이 반응한다. “명상하면 뭐가 좀 됩니까? (웃음),” “그게 추상화된 삶의 전부이겠죠.”<sup>19)</sup>

끝으로 이 좌담의 참석자들은 그해 초 심야의 예술 경험에 대한 보다 솔직한 소회를 나누며 토론을 마무리하는데, 한편으로는 그 과정에서 언급되는 순수한 당혹스러움, 생경함, 거부감, 답답함과 같은 것들이 미학적이고 이념적인 비평 못지않게 한국 사회의 백남준 수용과 관련하여 또 하나의 중요한 대목을 시사한다. 어쩌면 그러한 반응들이 종합된 일종의 ‘체질적 거리감’이야말로 그들이 애써 길게 논의했던 비평적 근거에 앞서 작용하고 있는 요인일지도 모른다. 일반적으로 비디오 아트 선구자로서 백남준의 작품세계는 하나의 보편적인 커뮤니케이션 모델을 전제로 이해되어왔는데, 이때 그의 작품이 사실상 특정 시기, 특정 지역의 지배적인 미디어 문화를 토대로 그에 상응하는 개입 방식을 모색해온 결과라는 측면은 간과되곤 한다. 반면, 1980년대 한국의 상황은 백남준의 작업이 형성되고 작동해온 미디어 환경과 뚜렷한 차이를 보인다. 한국 사회는 과학기술의 ‘경제적 번영’이라는 군부정권의 기조아래 빠른 성장을 이루었지만 그에 따른 기술적 편향의 문제 역시 적지 않았다. 특히 한국의 컬러텔레비전 보급은 기술적으로 준비되어있었음에도 불구하고 정치적 이유로 인해 상당히 지연될 수밖에 없었다. 이 연구에서 대표적인 사례로 다룬 민중미술가들의 좌담을 포함하여 1980년대 한국 사회의 백남준 수용에서 엿볼 수 있는 상반된 입장과 대립적인 양상은 상당부분 그러한 차이와 거리감이 조정되는 과정 속에서 나타나는 현상으로 볼 수 있다. 그리고 그런 대립은 백남준이 한국에 돌아왔을 때뿐만 아니라 80년대 이후 백남준이 준 충격이 점차 자리를 잡아가고 국내 기술적 예술의 형성에 영향을 미치는 과정 속에서 주요 동력의 한 축으로 작용하고 있다.

17) 최열 외 (1984), pp. 164-165.

18) 앞 글, p. 167.

19) 앞 글, p. 167.

## 1980년대와 1990년대 한국 페미니즘 미술과 문화번역의 맥락

조혜옥(홍익대학교)

- I. 들어가며
- II. '여성미술' 등장과 전개의 맥락
  - 1. 한국 여성운동의 역사와 상황
  - 2. '여성미술'의 역사와 성격
  - 3. 번역의 실제: 《여성과 현실》
- III. 한국 페미니즘 미술 담론 번역의 맥락
  - 1. '여성미술'에 대한 평가와 기준
  - 2. 포스트모더니즘의 번역과 페미니즘 미술 담론
  - 3. 번역의 실제: 김홍희의 포스트모던 페미니즘 미술론
- IV. 나가며

### I. 들어가며

한국 현대미술에서 페미니즘 미술의 시작은 1980년대 후반에 민중미술과 밀접한 관계 속에서 시작된 '여성미술'로 알려져 있다. 미술사와 비평 분야 역시 1980년대 중반 무렵부터, 특히 1990년대 전반에 집중적으로 영미 중심의 서구 페미니즘 미술과 이론을 소개했다. 이는 같은 시기 한국 사회의 민주화와 여성운동의 전개, 문화와 미술계를 뜨겁게 달구었던 '포스트모더니즘' 담론의 유입과 번역 그리고 그 과정에서 벌어진 논쟁과 밀접한 관련을 갖고 진행된 사건들(events)이었다.

### II. '여성미술' 등장과 전개의 맥락

19세기 말 근대화와 일제강점기를 거치며 태동한 한국 여성운동은 서구와 매우 다른 정치 사회적 맥락에서 전개됐다. 19세기 서구 페미니즘 운동이 여성의 평등권, 특히 참정권 획득을 목표로 삼은 것과 달리, 한국 여성운동은 순수한 여성해방의 차원이라기보다는 구국운동의 차원에서 시작했다. 시작부터 사회변혁과 밀접했던 한국 여성운동은 외세와 분단, 1960-1970년대 군사독재와 신군부 시기의 민주주의 억압, 그리고 후발 자본주의 국가의 경제 사회적 문제를 겪으면서 봉건적 가부장제의 차별과 자본주의 경제구조의 문제가 중첩된 구조에 맞서야 했다. 따라서 1980년대 전반까지는 주로 민중민주운동과 긴밀한 관계 속에서 급진적인 성격을 띠었다가, 1980년대 후반과 1990년대 초반부터 독자적인 여성운동의 정체성을 강조하는 방향으로 전개됐다.

1980년대 후반, 한국 '여성미술'의 시작을 주도한 단체인 '여성미술연구회(1986-1994, 이

하 여미연)의 미술가들은 같은 시기의 여성운동과 적극 교류하며 이런 시대적 흐름과 변화에 영향을 주고 받았다. 중점을 어디에 더 두었는가의 차이는 있었지만, 초기부터 회원들 다수는 민미협과 뜻을 같이해 정치 사회적 변혁운동에 참여하고 연대하는 동시에 가부장제의 문제를 의식하는 여성미술운동뿐만 아니라, 일상적 삶의 변혁을 통해 가부장제에 대항하는 ‘또 하나의 문화(1984-)’ 같은 문화적 여성운동의 방법에도 동시에 열려있었다.

여미연이 기획한 연례전 《여성과 현실》(1987-1994)의 다양한 주제와 작품의 면면을 살펴보면 이들의 ‘여성미술’이 여성문제의 근원, 현실 그리고 해결책을 단지 민주화운동의 사회변혁과 같은 관점에만 한정해 찾지 않았음을 알 수 있다. ‘여성미술’은 형식에 있어서도 기존의 리얼리즘 방법론을 따르고 고수하기보다는 오히려 변화하는 현실 인식에 적합한 내용과 형식의 실험을 치열하게 모색했다. 그럼에도 불구하고 페미니즘 비평과 미술사는 왜 ‘여성미술’을 ‘민중미술에 기반한 1980년대의 쟁의적 미술’로 구분해 온 것일까? 그 이유를 페미니즘 미술 비평과 미술사 번역의 맥락에서 찾아보려 한다.

### III. 한국 페미니즘 미술 담론 번역의 맥락

실상 1990년대 전반까지 ‘여미연’이라는 단체로 활발히 활동한 이들의 페미니즘 미술을 ‘1980년대 여성미술’이라는 세대적 범주로 가르고, 이데올로기에 치중한 내용과 사회주의 리얼리즘을 벗어나지 못한 형식적 결함과 한계가 ‘1990년대 포스트모던 페미니즘’의 등장으로 극복됐다고 보는 미술사적 평가의 근거는 1990년대 전반부터 발견된다. 바로 ‘여성미술’에 대한 부정적 평가와 그 평가 기준이 되는 서구 페미니즘 미술과의 비교다. 페미니즘 미술의 ‘보편적 기준’인 양 참조했던 영미를 중심으로 한 서구 페미니즘 미술과 이론은 한국 미술계에 포스트모더니즘과 함께 이 무렵 흘러들어 왔다.

서구 페미니즘 미술과 이론을 국내에 소개하는 동시에 그에 비추어 한국 페미니즘 미술의 시작과 전개를 논의하는 데 적극 개입한 인물, 동시에 한국 페미니즘 미술을 가시화한 전시들을 기획하는데 열정을 쏟은 독보적인 인물이 김홍희임은 부인할 수 없다. 그는 1990년대 초부터 평론, 논문 그리고 대담 등을 통해 서구와 한국의 페미니즘 미술의 전개와 현상황을 진단해왔고 2003년에는 이를 정리해 단행본 『여성과 미술』을 출간했다.<sup>1)</sup> 김홍희의 입장은 초기부터 한국 페미니즘 미술도 서구의 그것처럼 ‘문명 비판적인 차원’의 ‘포스트모던적 궤도’를 따라야 한다는 것이었다. 모더니즘 미술은 남성중심의 비여성, 나아가 반여성적인 것이고 포스트모더니즘이 여성을 포함해 비주류와 타자를 인정하는 담론이기 때문에 포스트모더니즘과 페미니즘 미술은 떼어 수 없는 관계라는 주장이 근거다.

모더니즘의 자족적 양식이 결코 성별을 초월한 무성 또는 양성인 것이 아니라 예술=남성의 등식에 의해 남성을 의미할 때 모더니즘은 가장 극심한 반여성적 양식이 된다. 칸트식 자아비판으로 매체의 순수주의와 형식의 절대주의를 표방하는 모더니스트 미술은 결국 일체의 상대주의를 거부함으로써 성적 절대주의마저 성취한 것이다. 모더니즘과 페미니즘은 서로 상반되거나 평행선을 이룰 수밖에 없다.<sup>2)</sup>

1) 김홍희, 『여성과 미술』, 서울: 눈빛, 2003.



김홍희가 보기에 모더니즘은 추상미술로 귀착됐고 그것은 성별을 초월한 절대적 보편양식을 가장한 ‘남성적’ 양식이기에 ‘반여성적’ 양식이다. 따라서 페미니즘 미술이라면 모더니즘과는 대립하거나 점점 없이 평행선을 그을 수밖에 없다. 반면, 그는 “다원주의에 입각한 포스트모던 아트는 여성(주의) 미술을 하나의 새로운 표현으로 또는 영역으로 받아들이고” 있다고 본다.<sup>3)</sup>

『여성과 미술』에서는 1970년대 이래 한국 현대 페미니즘 미술을 시대 또는 세대별로 구분하고 특징을 정리한다. 즉, 1970년대 ‘표현그룹’의 형상화와 1980년대 신표현주의 계열의 여성 형상화 같은 추상화의 거부가 ‘비(非)모더니즘’이었다면, 민중계 페미니스트들의 리얼리즘 형상화는 ‘반(反)모더니즘’의 의지를 보였다는 것이다. 그리고 1990년대에 마침내 ‘포스트모던 페미니스트’들이 등장했다고 주장한다.<sup>4)</sup>

김홍희가 보기에 모더니즘은 추상미술로, 포스트모더니즘과 포스트모던 페미니즘은 매체, 장르, 양식적인 다원주의로 대표된다. 1990년대에 등장한 한국 포스트모더니즘의 다양한 양식은 “탈이데올로기, 다원주의 기치 아래에서 절대 자유주의 정신”을 기초로 한 것이다. 이데올로기에 기반한 ‘쟁의적’인 ‘여성미술’로는 한계가 있는데, 그가 말하는 페미니즘 미술이 지향해야 할 “문명적 차원의 비판”이란 “부계적 담론을 산출한 가부장제에 대한 비판”이기 때문이다. 따라서 페미니즘 미술은 ‘여성미술’의 한계를 넘어 발전된 방향을 취해야 했고, 마침내 1990년대 ‘포스트모던 페미니즘 미술’에 의해 극복과 발전이 성취되고 있다는 것이다. 김홍희의 포스트모던 페미니즘 미술론에서 부계 담론을 생산 유통하는 가부장제에 대한 문명적 차원의 비판은 내용적 측면보다는 매체, 장르, 양식에 집중된다. 김홍희가 보기에 “페미니즘 미술은 기본적으로 여성과 여성미술이 타자로 인식되는 성차별 문화와 남성 중심의 화단에 대한 비판에서 비롯되며, 그것은 결국 대표적인 남성 양식인 모더니즘에 대한 비판과 거부로 귀결”되기 때문이다.<sup>5)</sup>

이 주장을 하면서 그는 “페미니즘 미술 운동의 가장 큰 공헌은 그것이 모더니즘에 대해 아무것도 공헌한 바가 없다는 것”이라는 루시 리파드의 단언과 “페미니즘은 모더니즘의 실천과 제도 그리고 비평구조에 대한 철저한 비판이어야 한다”는 그리젤다 폴록의 주장을 인용한다.<sup>6)</sup> 그런데 리파드에게 모더니즘은 순수추상 같은 양식의 문제라기보다는 “급진적 페미니스트들이 거부해온 미술계의 단선적인 최초주의(I-did-it-firstism)”, ‘새로운’ 것의 끝없는 추구다. ‘새로운’이라는 말이 “모더니즘이라는 이름으로 너무나 왜곡”됐었고, 이는 온갖 ‘포스트’들에 관해서도 마찬가지라면서 그는 “페미니즘은 그것이 어떤 것의 포스트도

2) 김홍희, 「미술사와 여성미술」, 『미술평단』, vol. 31 (1993), p. 22.

3) 김홍희, 「새로운 신체미술: 성의 정치학에서 몸의 정치학으로」, 『미술평단』, vol. 35 (1994, 겨울), p. 21.

4) 김홍희 (2003), pp. 344-345.

5) 김홍희 「포스트모던 페미니즘의 전위, 386여성작가」, 『월간미술』, vol. 184, 2000년 5월, p. 110.

6) 앞 글, p. 110. Lucy Lippard, “Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s,” *Art Journal* (fall/winter 1980), pp. 362-365; Griselda Pollock, “Feminism and Modernism,” *Framing Feminism: Art and the Women’s Movement 1970-1985*, (Pandora, 1987), p. 80, pp. 104-105.

아니라는 점에서만 새롭다”고 한다. 새로운 것, 이전 것보다 더 발전된 것을 만들어 내려 하기보다는 “끝없이 다른 방식으로 여성미술가들은 단지 그들의 것이 아닌” 모더니즘 미술의 “역사를 무시함으로써 진보를 향한 달음질에 저항해 왔다”는 것이다. 김홍희가 인용한 “미술의 미래에 페미니즘이 가장 크게 공헌한 바는 아마도 모더니즘에 대한 기여가 부족했다는 점일 것이다(Feminism’s greatest contribution to the future of art has probably been *lack of contribution to modernism*)”라는 문장에 바로 이어 리파드는 이렇게 말한다. “그보다 페미니즘 방법과 이론은 점점 더 기계화되어가는 예술에 관한 예술의 발전에 사회적으로 관련된 대안을 제공해왔다.” 형식, 매체, 장르 같은 예술 내적인 발전의 문제가 아니라, 페미니즘 미술은 그것을 통해 ‘사회적인 대안’을 제시한다. 리파드가 말하듯, “페미니즘의 목표는 *미술의 성격을 바꾸는 것*이다.”<sup>7)</sup>

김홍희가 읽은 대로 폴록은 모더니즘 미술 실천뿐 아니라 제도와 비평에 대한 비판을 강조한다. 그런데 폴록이 말하는 제도 비판 역시 ‘모더니즘 화단’ 비판을 넘어서는 것 같다. 그가 보기에 “페미니즘의 목표는 포스트모더니즘이라고 널리 알려진 다원주의를 더 풍성하게 하기 위한 새로운 주의로 통합되는 것이 아니다. 그것의 기초는 급진적인 사회변혁을 위한 여성들의 집단 운동이고 이점이 페미니즘을 혁명적 힘이 되게 한다.”<sup>8)</sup> 한국 페미니즘 미술이 처음부터 모더니즘 추상화단에 대한 비판보다는 여성으로서 미술가들의 사회적인 의식에서 비롯된 ‘여성미술’을 시작으로 한다는 점을 생각하면, 김홍희의 주장과 달리 한국 페미니즘 미술의 제도와 비평에 대한 도전은 미술 형식의 차원을 넘어서 있었다. 폴록의 이어지는 글은 논지를 분명히 한다.

그러므로 페미니즘의 모더니즘에 대한 반대는 단지 형식주의를 다원주의로, 추상과 (겉보기에만 그럴듯한) 중립성을 비판적 참여로, 순수 회화를 사진, 비디오, 이미지-텍스트가 결합된 미술형식으로 대체하는 것보다 훨씬 복잡한 것이었다. ... 모더니즘 미술사와 비평이 모더니즘 프로젝트에 여성의 참여를 상당히 일관되게 부정해온 것이 사실이고 ... 많은 모더니즘 영웅들이 마초 남성성을 신화적으로 찬양해온 것도 사실이지만, 모더니즘 속에서 남성이 우세하게 활동하고 칭송받는 사회 역사적 원인을 젠더에 관한 기정사실이나 모더니즘 자체의 본질적 특징으로 혼동하는 것은 위험하다.<sup>9)</sup>

페미니즘이 맞서는 모더니즘이란 단지 순수추상의 형식이나 남성중심의 현상적 미술계 자체가 아니다. 본질적으로 ‘남성적’인 것이 아닌 그 사태를 ‘남성적’으로 생산한 사회 역사 문화적 원인, 구조와 이데올로기를 파악하며 “미술의 성격을 바꾸는” 것이 페미니즘 미술과 담론이 지향할 바다.

김홍희의 번역은 그저 오독이나 오역이 아니다. 그가 받아들인 포스트모더니즘, 페미니즘 그리고 페미니즘 미술 간의 관계는 미국 미술사가이자 큐레이터인 아멜리아 존스가 비판적인 눈으로 바라봤던 1990년대 서구 포스트모더니즘과 페미니즘 미술 담론의 관계를 떠올리게 한다. 존스는 페미니즘이 이미 충분한 성과를 거뒀다고 주장하는 ‘포스트페미니즘’의 전개를 목

7) Lippard (1980), pp. 362-363.

8) Pollock (1987), p. 80.

9) 앞 글, pp. 104-105.

도하며, 이것이 페미니즘의 종말을 선언하는 일종의 반페미니스트 담론이라고 경고했다. 특히 미술에서는 페미니즘을 포스트모더니즘으로 흡수 통합해서 ‘포스트페미니즘’으로 만드는 비평과 미술사를 통한 담론 생산이 있었다고 지적한다.

이 담론 내의 중심 전략은 특정 종류의 페미니스트 실천을 횡탈하여 보편주의적 ‘주류’ 포스트모더니즘’에 병합함으로써 시각예술에서 포스트모더니즘의 급진적 가치를 주장하는 것이었다. 따라서 페미니즘은 모더니즘의 순수성을 교란할 수 있는 많은 급진적 전략들 중 하나로 일반화된다. … 특정 종류의 페미니즘을 광범위하게 구상되고 심지어 보편화하는 급진적 포스트모더니스트 ‘문화 비평’ 프로젝트에 병합하는 것은 다른 종류의 페미니스트 실천과 이론들의 억압을 수반한다. 그것은 페미니즘의 특수한 주장들이 가정된 차이의 ‘포스트페미니스트’ 정치학으로 무너져 들어가도록 부추긴다.”<sup>10)</sup>

존스는 페미니스트 정치학의 특수성을 교묘하게 부정한 예를 1988년 한국에서 「타인론-페미니스트와 포스트모더니즘」이라는 제목으로 번역된 크렉 오웬스가 쓴 1983년 글에서 찾는다. 그 글이 포함된 책 『반미학』은 1993년에 한국어로 번역되어 널리 읽혔다.<sup>11)</sup> 존스가 보기에 오웬스의 관점은 “여성들의 통약불가능성(incommensurability)에 관한 주장”을 “포스트모더니즘과 양립할 수 있는 것일 뿐만 아니라 포스트모던 사고의 한 *사례*”로 설명하여 결과적으로 페미니즘을 “포스트모더니즘적인 재현 비판”의 일부로 만들어 버린다. 즉, 페미니스트 정치학을 단지 여러 “억압당한 목소리들 중의 하나”로 축소한다.<sup>12)</sup> 존스는 이렇게 페미니스트 비평을 통합해 무력화함으로써 결과적으로 미술비평은 “포스트모더니즘을 가장해서라도 … 모더니스트 그리고 궁극적으로 권위주의적이고 남성주의적인 예술적 가치 모델들을 유지”한다고까지 비판한다.<sup>13)</sup>

1990년대 전반을 정점으로 후기구조주의, 포스트모더니즘 이론과 함께 전개되고 있었던 1980년대 이후 서구 페미니즘 미술이 동시대의 ‘새로운’ 페미니즘 미술 동향으로 국내에 알려졌고, 함께 번역된 비평과 신미술사 담론은 한국 미술계가 이를 최선의 ‘발전된’ 경향으로 받아들이게 했다. 김홍희는 당시 뜨거운 이슈였던 포스트모더니즘을 남성중심의 모더니즘 미술을 혁신하고 1980년대의 이데올로기적인 페미니즘 미술을 극복할 대안으로 보았다. 그러나 다원주의로서의 포스트모더니즘론을 수용하고 그 속에서 페미니즘을 이해함으로써, 또 포스트모던 페미니즘 미술의 목표를 미술 형식의 다원화와 비 정치적 다양성으로 정의함으로써, 결과적으로는 ‘여성미술’ 그리고 이어지는 페미니즘 미술실천들과 이론의 다각적인 실천을 ‘다양성을 존중하는 차이’라는 이름을 한 ‘하나의’ 범주 속에 통합해 버렸는지도 모른다.

10) Amelia Jones, “Feminism, Incorporated: Reading ‘Postfeminism’ in an Anti-Feminist Age,” in *Feminism and Visual Culture Reader*, ed. Amelia Jones (New York and London: Routledge, 2003) pp. 321-322. 이 글은 1992년 12월 *Afterimage*에 처음 실렸다.

11) Craig Owens, “The Discourse of Others: Feminist and Postmodernism,” *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster(ed). (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), pp. 57-82; 할 포스터 (편), 『반미학』, 윤호병 외 (역), 현대미술사, 1993.

12) Jones (2003), p. 322.

13) 앞 글, p. 324.

## 90년대 이후 한국동시대미술에서 문화번역으로서 기획 실천(curatorial practices) - 전시를 중심으로

김장언(독립연구자)

- I. 들어가며
- II. 문화번역과 기획실천
- III. 90년대 이후 한국 미술계에서 전시와 기획 실천
- IV. 문화번역으로서 기획실천 : 제2회, 제4회 광주비엔날레
- V. 나가며

### I. 들어가며

이 연구는 전시라는 텍스트를 하나의 문화번역의 장으로 설정하고, 기획실천(curatorial practices)이 본격적으로 등장한 1990년대 이후 한국 미술계의 기획실천 행위를 살펴본다. 그리고 구체적인 분석 대상으로 문화번역의 정치학이 가장 민감하게 드러나는 광주비엔날레, 특히 두 번째와 네 번째 비엔날레 에디션의 본전시를 중심으로 고찰한다. 이 연구에서 전시는 단순히 작품을 보여주는 공간이 아닌 창조적이고 지적인 실천들이 경합하고 교섭하며 그것을 경험하는 장소로 설정되며, 전시를 만드는 사람으로서 큐레이터는 작가와 작품 그리고 세계 사이의 관계 속에서 문화번역의 가능성을 모색하는 번역자로 설정한다.

전시를 문화번역의 장으로 설정하는 것은 일반적이지 않지만, 그 이유는 세 가지이다. 우선, 문화번역은 근대적 지식체계가 구축한 위계적 시공간을 해체하고 신자유주의와 글로벌리즘이 기획하는 균질한 세계에 대한 대항 개념으로서 이종적이며 혼종적인 세계를 가시화하고자 하는 실천이다. 따라서 문화번역은 '제3의 공간' 혹은 '사이-공간(in-between)'을 만들어낸다. 이러한 문화번역의 공간적 성격은 새로운 지식생산의 장으로서 전시라는 구축적 행위와 유기적으로 결합될 수 있다. 한편, 문화번역은 이종적인 것의 횡단을 통해서 동시대성을 출현시킨다는 점에서 동시대 미술의 응축된 텍스트로서 전시와 긴밀하게 연결될 수 있다. 그리고 60년대 말 이후 비엔날레는 미술의 세계화 과정에서 탈중심화의 가능성이 확장되는 방향으로 발전해왔다. 그리고 여기에서 문화번역의 정치학은 후기식민주의와 결합되어 비엔날레를 통해서 적극적으로 확산 되었다.

한국 미술계의 90년대 이후 상황은 이러한 문화번역의 장으로서 전시를 살펴보기에 흥미로운 시공간이다. 당시 한국 미술계는 세계화와 신자유주의의 영향 아래 문화적 전환을 맞이했으며, 전시에 있어서 기획실천의 주체들인 큐레이터가 본격적으로 활동하고, 하나의 텍스트로서 전시를 발명하기 시작했다. 한국 미술계의 시간성이 전지구적 시간성에 적극적으로 편입되

거나 전지구적 시간성을 인위적으로 한국이라는 지역에서 발명하고자 했다. 의도했던 그렇지 않은 이종적 문화와의 만남과 교섭을 통해서 새로운 시공간을 창출하고자 하는 한국 미술계의 출현을 목격할 수 있는 시기이다. 따라서 이 연구는 ‘문화번역’이라는 개념어를 중심으로, 전시를 통해 본격적인 기획실천으로 자리매김한 90년대 이후, 한국 미술계에서 전시와 전시만들기로서 기획실천의 관계를 살펴보고자 한다.

## II. 문화번역과 기획실천

번역은 언어학적 관점에서 “출발어의 의미를 도착어의 의미로 대체하는 것”이라고 할 수 있지만, 이는 언어학적 차원에서도 단순히 설명될 수 있는 것은 아니다. 이것은 “하나의 언어 작용이 다른 언어 작용과 서로 포개지면서 만들어지는 결과물”이 번역이기 때문이다.<sup>1)</sup> 이러한 번역의 복잡한 상황에도 불구하고 번역과 문화가 결합된 단어로써 ‘문화번역(cultural translation)’은 언어학적 번역의 문화적 확장을 의미하는, 원문에 드러나는 출발어의 문화적 요소를 도착어의 문화로 번역하는 것에 머물지 않는다. 여기에서 문화번역은 ‘출발어와 도착어’, ‘원문과 번역문’ 등의 이분법을 넘어, 순수 언어(pure language)의 잠재성을 실현하기 위한 가능성을 확장하는 것임과 동시에 서구적 근대성이 야기한 이분법적 위계질서를 깨트리 고 해방적 공간을 만들어내는 가능성으로서의 문화번역이다.<sup>2)</sup>

벤야민은 이러한 문화번역 실마리를 제공한다. 벤야민은 「언어 일반과 인간의 언어에 대하여」와 「번역가의 과제」를 통해서 기존 언어학적 의미의 번역에서 정치적 문화적 가능성으로서 번역의 길을 열었다. 그에게 번역은 동일성으로 나아가는 것이 아니라 “한 언어를 변형의 연속체를 통해 다른 언어로 변환하는 것”이며, 번역은 바로 “이 변형의 연속체를 횡단하는 것”을 의미한다.<sup>3)</sup> 따라서 그는 “각각의 언어들 사이의 관계는 여러 상이한 농도를 갖는 매체들 사이의 관계일 뿐이라는 점에서 언어의 상호 번역 가능성”을 강조한다.<sup>4)</sup> 그리고 그는 「번역가의 과제」에서 번역가의 과제는 “낮선 언어 마력에 걸려 꼼짝 못 하고 있는 순수언어를 번역자 자신의 언어를 통해 해방시키고 또 작품 속에 간혀 있는 언어를 그 작품의 재창작을 통해 해방시키는 것”이라고 밝힌다.<sup>5)</sup> 이러한 그의 주장을 통해서 번역의 동질성과 대칭성은 깨어지고, 문화적 정치적 횡단을 가능하게 하며, 이종적인 해방을 가능하게 한다. 이로써 번역은 언어학적 차원을 넘어 문화번역이라는 정치적 문화적 기획으로 확장될 가능성을 부여받는다.

벤야민의 번역의 문제는 해체라는 공유지를 경유하며, 두 방향으로 나아가는데, 후기구조주의적 입장에서 본질적 실패로서 번역의 불가능성으로 나아가는 것이며, 후기식민주의적 입장에서 텍스트 외부로 나아가 혼종적 해방을 모색하는 것이다.<sup>6)</sup> 우리가 보통 문화번역으로 지

1) 조재룡, 「‘문화번역’-‘번역문화’-‘언어·문화번역’ 그리고 ‘론’」, 『비교문학』, vol. 86 (2022), p. 260.

2) 이명호, 「문화번역의 정치성: 이국성의 해방과 이웃되기」, 『비평과이론』, vol. 15, no. 1 (2010), pp. 233-235.

3) 발터 벤야민, 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여 ;번역가의 과제 외』, 최성만 (역), 서울: 길, 2008, pp. 86-87.

4) 앞 책, p.87.

5) 앞 책, p.139.

6) 이명호 (2010), pp. 237-238.

칭할 경우 후자의 정치적 기획을 지칭하는 경우가 많으며, 그것은 제국과 식민지의 균질한 보편성을 향한 번역이 아니라 문화의 비대칭 속에서 그 갈등과 긴장을 협상하고 전복하며 새로운 공간을 창출하는 행위를 일컫는다. 그러나 후기식민주의적 관점에 국한하지 않고 벤야민의 번역에 대한 문화적 확장과 그 정치적 기획은 벤야민의 용어에 따라 ‘변형의 연속체를 횡단하는 것’을 가능하게 하는 실천을 발명하는 것일 것이다. 그 실천을 발명하는 것이 지식생산의 과정이며 그 결과물은 작품을 위시한 하나의 텍스트로 설정될 수 있는 지식생산물이라고 할 수 있을 것이다. 이에 따라서 전시는 하나의 문화번역의 장으로서 기능할 수 있으며, 그 문화번역의 장을 구축하는 문화번역가는 바로 전시기획자, 큐레이터라고 할 수 있을 것이다.

문화번역과 기획실천의 연결관계에서 중요하게 살펴볼 것이 있다면, 기획실천의 맥락을 역사적으로 다시금 점검하는 것일 것이다. 기획실천의 역사는 전시의 저자성의 역사를 가로질러 전시가 하나의 텍스트로서 그 의미를 획득하는 과정을 통해서 살펴볼 수 있을 것이다. 한편 전시의 저자성은 매우 근대적 저자의 탄생을 의미하는 것으로 여겨진다. 그러나 문화번역으로서 저자성은 교섭적이며 상황적이고 변형적이다. 이는 근대적 저자의 위치를 위협하며 새로운 저자성의 출현을 알린다. 저자로서의 큐레이터, 전시의 저자성에 대한 논의가 여전히 논쟁적인 것도 사실이긴 하지만, 또한, 전시의 저자로서 큐레이터의 위치는 어느 정도 인정된다. 저자로서 큐레이터는 모든 전시에서 가능한 것은 아니지만, 작가와 작품, 시대와 사건, 기록과 대상, 지역과 지역을 연결하고 교섭하며 새롭게 구축하여 원전이라고 할 수 있는 그 대상들과 다른 의미를 출현시킨다는 점에서 그것은 충분히 가능할 것이다.<sup>7)</sup> 그리고 그러한 행위는 문화번역과 번역자의 위치와 매우 닮아있다. 한편, 호미 바바의 제3의 공간을 구축하고 출현시키는 주체로서 큐레이터와 그 결과물인 전시의 관계는 우리에게 흥미로운 지점을 제시한다.

### III. 90년대 이후 한국 미술계에서 전시와 기획 실천

1990년대 이후, 한국 미술계에서 전시의 성격과 문법의 변화는 주목할 만한 사실이다. 작품을 단순히 보여주는 것으로서 전시는 이제, ‘기획’이라는 개념을 전시에 대입시키기 시작했다. 여기에서 한국어 ‘기획’이라는 단어의 의미는 다소 논쟁적인데, 한국어에서 사용되는 기획의 의미는 계획하거나(planning) 조직하는 것(organizing)에 더욱 가깝기 때문이다. 저작물로서 전시의 탄생과 더불어 다각적으로 변화되어온 큐레이터십(curatorship) 혹은 큐레토리얼(the curatorial)의 개념에서 기획과 기획실천은 한국에서 여전히 불안하지만, 그 시작점은 1990년대 이후이다. 이러한 상황에서 90년대 한국에서 큐레이터 모델은 다음과 같은 4가지 유형으로 전개된다. 이 유형을 간단히 정리하면, ‘평론가-큐레이터’, ‘행정가-큐레이터’, ‘작가-큐레이터’, ‘큐레이터-큐레이터’ 모델이 그것이다. ‘평론가-큐레이터’ 모델은 고전적 의미의 평론가라는 역할에서 벗어나 전시를 매개로 작가와 작품에 개입하기 시작하는 평론가가 큐레이터로의 변화를 모색하는 것이다. ‘행정가-큐레이터’ 개념은 행정적, 정책적 기획에 의한 전시 프로그램에 의해서 그 전시를 진행, 관리, 조정하는 역할을 담당하면서도 소극적 의미의

7) 김장언, 「애증의 단어들: curate / curating / curatorial / curation / curator」, 『큐레이팅 9X0X』, 서울: 아트선재센터, 2021, pp. 274-279.

기획 역할을 병행하는 것을 일컫는다. ‘작가-큐레이터’ 개념은 작가로서 활동하면서도 기획자 역할을 담당하고 한편, 작품의 확장된 방식으로써 전시를 기획하는 작가의 등장을 일컫는다. ‘큐레이터-큐레이터’의 경우는 큐레이터 자체의 등장이다. 이러한 모델의 변화는 큐레이터 모델의 변증법적 발전 단계를 말한다기보다는, 90년대라는 시대적 상황에 따라서 전시가 작가가 작품을 보여주는 공간(Space)이 아니라 지적 생산이 작동되는 장소(Place)로서 재인식되는 과정에서 기획의 주체와 그 의미를 발명하고 진화, 확대하는 과정에서 발견되는 양상이다. 이로써 한국 미술계에서 큐레이터의 역할과 그 의미가 형성되어 갔다.<sup>8)</sup>

한편 90년대는 기획실천이 본격화된 것도 사실이다. 유럽을 중심으로 60년대 말부터 본격적으로 부상하기 시작한 큐레이터십이 전 지구적으로 확산되어가는 시기이기도 한 90년대는 한국 미술계에서 기획실천의 맥락을 소극적이거나 받아들이기 시작한다. 여기에는 내부적으로 한국 미술계의 성장과 외부적으로 세계화와 민주화를 통한 외부 세계와의 만남의 확대이다. 이러한 상황 속에서 주목하게 되는 전시 모델 중 하나는 국제 교류전이다. 기존의 국제 교류전은 각 국가, 기관, 협회 사이에서 이루어지는 외교적이고 행정적인 성격이 강했다. 그러나 기획실천의 부상과 지식생산의 장으로서 전시에 대한 개념의 변화 속에서 국제교류전은 단순한 외교적 행사가 아니라 서로 다른 이종적 문화가 만나고 협상하고 갈등하는 하나의 장으로 변화된다. 제도적으로 여전히 국가간 수교 기념전이 이루어지긴 했지만, 전시의 구성과 성격에서는 본질적으로 다른 차원을 모색하는 전시들이 생겨났으며, 민간차원의 교류에서도 외교적 행정적 관행보다 문화의 접속지대로서 전시 개념이 받아들이기 시작했다. 이러한 대표적인 전시로는 《태평양을 건너서: 오늘의 한국미술전》(쿤즈미술관, 1993), 《나의 집은 너의 집, 너의 집은 나의 집》(로댕갤러리, 2000), 《코리아메리카코리아》(아트선재센터, 2000), 《판타시아》(스페이스 imA, 2001)등을 들 수 있을 것이다.

#### IV. 문화번역으로서 기획실천 : 제2회, 제4회 광주비엔날레

문화번역의 장으로서 전시를 살펴보는 데 있어서 비엔날레를 그 대상으로 삼은 이유는 비엔날레가 갖는 독특한 성격 때문이다. 전시 유형이기도 하면서 하나의 기관이기도 한 비엔날레는 그 어떤 전시와 기관보다도 지역적, 국가적, 초국가적 맥락들을 매개할 뿐만 아니라, 전 지구적으로 작동되는 미술의 균질한 힘을 탈중양화시키는 역할을 한다. 물론, 여전히 비엔날레는 세계박람회의 유산을 이어받아 도시 마케팅과 관광산업을 매개하며 자본의 축적을 강화하고 국가주의적 문화역량을 패권적으로 확산하고자 하는 의도 역시 갖고 있다. 그러나 2차 세계대전 이후, 비엔날레의 성장은 지속적으로 그 기원으로서 제국주의의 표상 논리를 해체해왔다. 그리고 비엔날레는 유럽중심적 미술이 서서히 지방화되는 과정을 거쳐왔으며, 이러한 과정에서 후기식민주의적 관점의 부상과 더불어 지속적으로 비서구권 미술의 가능성을 확장하고 이종적 문화의 접속지대로서 기능했다.<sup>9)</sup>

광주비엔날레는 글로벌 미술사에서 비엔날레화(biennialization)의 3번째 웨이브의 가장 중

8) 앞 글, pp. 287-295.

9) Oliver Marchart, “The Globalization of Art and the ‘Biennials of Resistance’: A History of the Biennials from the Periphery.” *World Art*, vol. 4, no. 2 (2014), pp. 263-267.

요한 사건 중 하나로 기록된다. 찰스 그린과 앤소니 가드너가 정리한 비엔날레화에서, 1차 웨이브는 2차세계대전 이후 미술의 부흥을 위해 기획된 것이라면, 2차 웨이브는 60년대 말에서 80년대 서구 중심으로 부상된 미술에 있어서 개념적 태도의 전지구적 출현과 확산, 그리고 글로벌 사우스의 목소리로 시작된 붐이며, 3차 웨이브는 아시아를 중심으로 하는 소위 말하는 본격적인 글로벌 사우스의 출현과 동시대 미술의 전지구적 확산을 통해서 형성되었다. 3차 웨이브의 중요성은 비엔날레라는 전시 모델을 통해서 미술의 탈 중심화가 본격적으로 시작되었으며, 지식 생산의 장으로써 그 모델이 지속적으로 발명되고, 미술에서 동시대성이 가장 중요한 이슈로서 부각되었다는 것이다.<sup>10)</sup> 여기에서 광주비엔날레는 란지트 호스코데가 이야기하는 탈서구 비엔날레로서 '저항의 비엔날레(Biennials of Resistance)'의 하나로 출발점에서부터 기능했다.<sup>11)</sup> 이는 주변부 비엔날레가 갖는 전복적인 힘의 출현을 의미하는 것이며, 한편으로 다른 문화의 교섭의 장으로서 비엔날레가 갖는 문화정치적 기획의 하나로 부상되었다. 그러나 광주비엔날레는 모순적 상황 속에서 탄생한 것도 사실이다. 5.18광주민주화운동이라는 절대적 독재권력에 대한 저항을 통해서 새로운 문화정치학을 모색하는 것을 개념적으로 표상하면서도 김영삼 정부의 세계화와 지역화라는 정책기조에 따라 설립된 것도 사실이기 때문이다. 이러한 상황에서 광주비엔날레는 문화번역의 정치학이 펼쳐지는 첨예한 현장이 되기도 한다.

이러한 배경 속에서 광주비엔날레 에디션 중 두 번째와 네 번째 에디션이 갖는 상징성은 크다. 1997년 개최된 두 번째 에디션의 경우, 지구라는 지정학을 탈구축하기 위해서 'unmapping'이라는 단어를 사용하여 동시대성을 촉발하고자 한다. 또한 첸관신, 스피박 등을 초대한 심포지엄을 통해 비판 이론의 새로운 국면을 소개하고 학술적 지평을 확장하고자 했다. 2002년 개최된 네 번째 에디션의 경우, '멈춤(pause)'이라는 키워드를 중심으로 신자유주의와 세계화의 파국 속에서 공간과 시간, 지역과 지역, 역사와 기억을 성찰할 것을 요청하고 있다. 더욱이 공동체와 미술이라는 주제로 이루어진 국제워크숍을 통해 주변부 미술집단 및 공간들의 만남을 모색하며 서로 다른 시간의 동시성을 모색했다.

## V. 나가며

이 연구는 전시를 문화번역의 장으로 설정하고 큐레이터를 문화번역가로 이해함으로써, 90년대 이후 한국미술계의 지형의 변화에서 전시와 큐레이터의 발생을 통해서 살펴보았다. 90년대 국제교류전시의 동향과 특히 광주비엔날레를 사례로 분석하여, 전시가 문화번역의 정치학이 가장 민감하게 드러나는 장이라는 점을 보여주었다. 이로써 전시와 기획실천이 지식생산의 실천적 장소이자 행위임을 강조한다. 이 연구는 기획실천의 중요성을 인식하고 전시와 큐레이터의 역할을 다시 발명하는데 기여할 수 있을 것이다.

10) Charles Green and Anthony Gardner, *Biennials, Triennials, and documenta: the exhibitions that created contemporary art* (Hoboken: John Wiley & Sons Inc., 2016), pp. 4-14.

11) Ranjit Hoskote, "Biennials of resistance: Reflections on the seventh Gwangju Biennial." in *The Biennial Reader*, Elena Filipovic, Marieke van Hal, and Solveig Ovstebo (ed.), (Bergen: Kunsthall. 2010), pp. 306-321.



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)