

현대미술사학회

2023 제65회 추계학술대회

2023년 9월 23일 토요일

홍익대학교 U동 B101호

11:00 - 18:00

후원 :  한국연구재단  융합예술연구센터
RESEARCH CENTER for the ARTS 

융합예술연구센터 발표

사회 | 박영욱(숙명여자대학교)

“DMZ의 스마트 폴리 구축을 위한 건축·예술·공학 융복합연구”

- 11:00-11:20 미술작품의 어포던스: 관객참여형 작품을 중심으로
| 김채린(부산대학교), 고경호(홍익대학교) 3
- 11:20-11:40 디지털 플랫폼을 통한 DMZ의 확장성 연구
| 이대철(안동대학교), 고경호(홍익대학교) 8
- 11:40-12:00 American Galobalization versus Planetary Environmentalism embedded
in Earth Day Art | Keith Wagner(홍익대학교), 정연심(홍익대학교) 별지
- 12:00-12:10 질의응답 및 종합토론

2023 현대미술사학회 추계학술대회

사회 | 허나영(목원대학교)

- 14:00-14:10 인사말 및 개회사 | 현대미술사학회 회장 신승철(강릉원주대학교)
- “자유발표”
- 14:10-14:40 1960년대 일본 환경예술의 공간 개념 | 구나연(국민대학교) 14
- 14:40-15:10 하랄트 제만의 개인적 신화와 심적 에너지: 《태도가 형식이 될 때》(1969)와 《도
큐멘타 5》(1972)를 중심으로 | 안소현(홍익대학교) 18
- 15:10-15:25 휴식
- “기획 심포지움 <올덴버그, 사물, 그리고 공공미술>”
- 15:25-15:45 불일치로서의 <스프링>, 그리고 사물정치 | 백승한(부산대학교) 24
- 15:45-16:05 살아 움직이는 사물: 올덴버그와 최정화, 그리고 김범 | 장지한(뉴욕주립대 빙엄
턴) 29
- 16:05-16:20 휴식
- 16:20-16:40 사과와 해일 사이의 조각: 올덴버그 전후의 객체들 | 곽영빈(연세대학교) ... 별지
- 16:40-17:00 사물, 쓰레기, 공공성: 정재철의 프로젝트를 중심으로 | 박수진(서울시립대학교)
34
- 17:00-17:40 종합토론
- 17:40-18:00 정기총회 및 폐회

미술작품의 어포던스: 관객참여형 작품을 중심으로

김채린(부산대학교), 고경호(홍익대학교)

- I. 서언
- II. 어포던스: 행동유도성, 행위지향성
- III. 미술작품 속 어포던스
- IV. 사례분석
- V. 소결

동시대 미술작품은 불변하는 진리와 미를 제시하는 것에서 관객과 소통하는 방식으로 변화하고 있다. 특히 미술작품에 대한 대중의 관심 증가, 관람방식 변화, 매체의 다양화 따라 관객과 상호 소통하는 미술작품들의 출현이 증가하고 있다. 대한민국 공식 전자정부 누리집에 따르면 관람객 수 증가, 연령층 변화, 어린이미술관의 개관 등 참여미술 전시 횟수의 증가를 확인할 수 있다. 미술작품은 작가 중심적으로 관람객들에게 감동을 선사하는 일방적 관람방식에서 관람객의 참여를 통하여 작품에 대한 새로운 경험과 다양한 해석이 가능한 쌍방향 관람방식으로 변화하고 있는 것이다. 이처럼 미술작품이 시각적 관람을 넘어 경험하는 대상으로 확장되고 있는 경향을, 동시대 미술작품에서 등장하고 있는 관람객의 행위를 유도하는 행동유도성(affordance)의 관점으로 연구하려 한다. 이것은 미술작품에서 관람자의 역할이 조망자에서 작품에 적극적으로 개입하는 행위자로서 변화했음을 의미한다. 행동유도성의 관점에서 관람자들은 관람을 통해 미술작품에 자신의 행위를 결합하면서 시각적 경험을 넘어 오감을 활용하는 몸으로서의 경험이 가능해지게 됨을 발견할 수 있다. 따라서 본 연구는 관람객의 행위를 유도하는 작품을 감상하는 과정에서 변화되는 관람자의 행위변화, 인식변화를 살펴보고 행동 유도성이 동시대 미술작품에 어떤 영향을 미치는지 분석해 보고자 한다. 먼저 동시대 미술작품에서 관람의 방식으로 등장하고 있는 행동유도성을 디자인과 게임 분야에서 활발하게 논의되고 있는 어포던스의 개념을 통해 개괄적으로 논의한다. 이후 사례분석을 통해 미술작품에서 발견되는 행동유도성을 탐구하고 이를 미술작품 해석의 관점에서 연구한다.

행동유도성, 행위지향성을 뜻하는 어포던스는 유기체가 어떻게 주변 환경을 인식하고 그 인식이 유기체의 행동을 결정하는지를 연구하여 생명체의 역량과 주변환경과의 수행적 관계를 다루는 윅스쿨(Jakob Johann von Uexküll, 1864-1944)의 환경세계(Umwelt)를 토대로 한다. 행위자와 환경의 관계 안에서 발생하는 지각과 인지과정에서의 행위가능성에 대해 다루는 이론으로 현재까지 계속해서 연구되고 있다. 본 연구에서는 어포던스 이론의 전개에 따라 깁슨, 노먼, 핫슨 세 명의 학자를 중심으로 개념을 분석하고자 한다.

행위심리학자인 제임스 깁슨(James J. Gibson, 1904-1979)이 그의 저서인 『시지각에 대한

생태학적 접근 『The Ecological Approach to Visual Perception』에서 처음 어포던스라는 용어를 제시했다. 그는 행위자의 감각 체계와 주변 환경과의 상호작용을 강조하며 행위자-세계-환경 사이의 관계 속에서 발생하는 행위의 연계 가능성을 연구의 바탕으로 한다. 그는 “여러 종류의 감각을 감각 요소의 단순한 산출자로 생각하지 않고, 능동적인 탐색 기제로 생각했다.” 그에 따르면 감각을 통해 수동적 수용이 아닌 적극적 정보탐색이 이루어지며 행위자는 환경을 상호적 관계 안에서 통합적 시선으로 다루게 된다. 그는 ‘인간을 둘러싸고 있는 환경이 제공해주고 자극하는 모든 것’을 ‘어포던스’라고 명명하며 환경 내 모든 대상은 어포던스를 가지고 있다고 설명했다. 지각자들은 감각을 활용해 이를 발견하고, 환경이 제공하는 것은 인간의 행동에 영향을 준다. 즉, 행동유도성, 행위지원성으로 해석되는 어포던스는 사용자와 대상 사이의 관계를 의미하며, 이는 사용자가 어떠한 행위를 하게 만들어 사용자의 지각 과정에 대상과의 상호작용의 의의와 행동의 가치를 확인하게 한다.

도널드 노먼(Donald A. Norman, 1935-)은 어포던스 요소들이 효용성(Utility) 있게 인지되기 위해 어떻게 환경이 설계되는가에 초점을 맞추며, 사물을 어떻게 다루면 될 것 인가에 대한 강력한 단서를 제공하는 것을 중요시한다. 그는 어떤 행동을 하도록 신체적 도움을 주어 행동을 촉진하는 물리적 특성의 ‘실제적 어포던스(real affordance)’와 지적 도움을 통해 행동을 촉진하는 인지적 특성의 ‘지각된 어포던스(perceived affordance)’로 나누어 어포던스를 설명하고 있다. 깁슨은 인간이 두뇌적 내적 처리 과정을 거치지 않고서도 어포던스를 직접적으로 알아차릴 수 있다고 주장한 반면, 노먼은 사용자가 지각-사고 과정을 거쳐 이미 학습된 기억을 활용하여 어포던스를 지각한다고 주장했다. 노먼은 ‘지각된 어포던스’를 통해 사용자가 대상과 환경을 어떤 행위로 사용할지를 결정하는 과정을 중요시하며 도구적인 인공물의 설계 영역에 어포던스를 관련시켰다. 노먼의 어포던스는 효용성(Utility)을 쉽게 획득하는 방향을 제시되며, 사용자가 설명서 없이 그 기능을 파악하여 사물을 이용할 수 있게 한다. 예를 들어 손잡이는 돌리거나 잡아당기고 밀어 대상을 여닫는 어포던스를 가지고 있기에 우리는 손잡이를 보면 모두 이런 행동을 한다. 인간은 수많은 사물과 다양한 환경 속에 놓이며 살아가지만 노먼이 말한 어포던스가 잘 이루어진 사물로 이루어진 환경이라면 우리는 그것을 다루는 상호작용 방식을 단번에 알아차릴 수 있다.

렉스 핫슨(H. Rex Hartson)은 깁슨과 노먼의 연구를 바탕으로 사용자의 행위 단계와 어포던스를 연계하고 분류를 세분화했다. 그는 사용자의 행위단계를 계획-변환(신체적 행동)-결과(평가)로 설명하면서 어포던스가 사용자가 대상을 지각하고 인지하여 사용할 수 있는 과정을 촉진하며, 환경과 인간 간의 관계를 연결해주는 역할을 의미한다고 보았다. 핫슨은 어포던스를 ‘인지적·물리적·감각적·기능적’ 네 가지 유형으로 분류했으며, 물리적 어포던스와 인지적 어포던스의 연관성이 있어야 한다고 주장하며, 인지적 어포던스가 물리적 어포던스를 유도한다는 개념을 강조했다. 가변적 동선이 구성되고 참여적 관람을 포함하는 현대미술작품에서는 환경(물리적 어포던스)과 행위(인지적 어포던스)가 결합된 어포던스 형태가 나타나기 때문에 이를 분석하기 위해 본 논문에서는 핫슨의 분류에 따라 현대미술작품을 분석했다.

사람과 공간, 사물을 연결하는 상호관계를 바탕으로 하는 어포던스는 현대 미술작품에서

자주 발견되며, 특히 관람자와 상호관계를 맺는 것이 주요한 작품에서 중요한 설계도로서 기능한다. 작가는 자신의 의도를 작품에서 효과적으로 전달하기 위해 인지적, 물리적 어포던스를 설계하고 작품감상에서 유도한다. 일정한 행위를 유도하는 작품의 물리적 어포던스는 관람객의 인지적 어포던스로 연결되며 관람의 행위에서 ‘지각된 어포던스’를 작품에 적용한다. 작품의 어포던스는 행위를 통해 관람자들이 작가가 제시하는 작품과의 관계에 더 깊이 도달할 수 있도록 돕는다. 이를 위해 작가들은 작품의 동선과 조형적 요소로 물리적 어포던스를, 다감각적 재료의 사용을 통해 감각적 어포던스를, 일상적인 행위를 작품감상에 이용하게 하면서 인지적 어포던스를, 작품의 제목이나 설명글, 안내원의 존재와 역할을 통해 기능적 어포던스를 가능하게 한다.

어포던스는 늘 우리 곁에 존재해 왔다. 세계 각국에서 배와 손과 같은 특정 부위만 마모된 조각상들을 흔히 만나 볼 수 있다. 우리는 특정부위를 쓰다듬는 행위에 동참하며 무언가를 기대하고 기원하기도 한다. 불상의 둥그란 배, 동상의 튀어나온 발끝, 손끝과 같이 둥글게 튀어나온 부분은 우리를 문지르고 쓰다듬는 행위로 유도한다. 또한 구멍이 뚫린 부분은 방문자가 로마의 ‘진실의 입(La Bocca della Verità)’처럼 손을 집어넣거나 그 구멍 속을 들여다보게 한다. 이렇듯 관람자가 특정한 행동을 통해 작품을 관람하도록 유도하는 미술작품은 과거부터 현재까지 존재해왔다. 이런 작품에는 어포던스가 내재해 있으며 이는 관람자와 작품의 관계에 의해 발견되고 관람자의 행위로 이어진다.

어포던스는 몸을 움직이거나 직접 작품을 만져서 작품을 감상하면서 행위에 초점을 두고 있다. 창작자인 작가는 관람자의 행위를 다각도로 연구하고 예상하여 작품을 계획하고 어포던스에 따른 작품 관람을 설계해야 한다. 작품의 의도와 개념과 맞는 구조와 환경을 조성하여 관람자의 인지적 어포던스를 이끌어낸다. 이때 관람자의 행위가 작품의 본질을 재구성하고 또 작품을 통해 관람자의 경험은 재구성된다. 어포던스에 의한 인간과 환경의 적절한 상호작용은 인간에게 더욱 유용한 환경을 제공하며 생태-감각적으로 체험되는 공간의 구조에 따라 새로운 경험을 만든다.

작품은 관람자에게 시각적 대상을 제시하는 일방향적인 관계가 아닌 작품과 전시 공간인 환경, 관람자들과의 교감을 통해 다양한 지각체험을 하도록 구성된다. 작품은 감성적 상호작용 공간이 되고 관람자의 ‘행태적 참여(Behavioral Participation)’를 불러일으킨다. 작품에서 어포던스는 관람자가 작품을 어떤 방식으로 관람할 것인지에 대한 단서를 제공한다. 시각적 물리적 차원의 고려만이 아니라 어포던스와 같이 생태, 지각 심리적 요소들이 우리를 환경과 관계지어 인식하게 만들어 환경으로서의 작품과 관람자의 관계를 만들어내며 관람 시간을 지속시키고 관람 형태를 다양화한다.

사례분석을 통해 관람객의 행동을 유도하는 미술작품의 분석을 통해 관객과 작품 사이에 어떤 관계가 만들어지고 행위의 과정이 이루어지는지 살펴보고자 한다. 마야 린(Maya Lin, 1959-)의 <베트남 참전용사를 위한 기념비 (Vietnam Veterans Memorial), 1982>, 로만 온닥(Roman Ondak, 1966-)의 <우주 측정하기 (Measuring the Universe), 2007>를 통해 작품 속에 나타난 어포던스를 분석해보고, 이러한 작품의 요소들이 관람자가 어떤 변화를 일으키고

있는지 분석할 것이다. 두 작품은 실제적인 공간의 변화를 통해 작품의 물리적인 속성이 관객의 행위를 끌어내며, 관객의 행위가 작품의 감상과 해석에 연결되는 사례이다.

마야 린의 <베트남 참전용사 기념비>는 애도라는 분명한 목적성을 가지는 기념비 조각으로 작품이 놓이는 환경적 요소와 땅속으로 걸어 들어가는 듯한 동선을 활용하여 관객이 신체이동을 통해 작품을 일정한 시간을 가지고 감상하도록 구성되었다. 관람자는 작품을 따라 걸어 들어가면서 대지 아래로 내려가 공간의 가로축을 이동하는 경험을 하게 된다. 이는 작가가 관람자의 동선과 몸의 경험을 고려하여 작품이 이루는 공간 속에서 몸의 경험을 통해 애도라는 목적에 도달하고자 구성한 것이다. 작품은 관람자들이 땅속으로 걸어 들어가는 행위를 하는 어포던스를 지니며 이는 자연스럽게 죽음에 대해 생각하게 한다. 작가는 수직적 구조의 기념비를 수평적 구조로 펼쳐놓았다. 높이 솟은 것들과 낮고 넓게 펼쳐진 것들이 우리에게 주는 어포던스는 전혀 다르다. 수직적인 것들은 전체를 단번에 인식시키며 감탄을 자아내고 위용에 놀라게 하는 반면 수평적인 구조는 작은 부분들에 집중하여 순차적으로 관람하게 하면서 우리를 고요하고 깊은 생각에 잠기게 만든다. 마야 린의 <베트남 참전용사 기념비>의 구조는 수평적으로 신체 이동을 지원하는 어포던스로 관람자의 동선을 유도한다.

로만 온닥의 <우주 측정하기>는 키재기라는 일상적인 경험을 전시장 안으로 끌어들여 관객의 과거 기억을 활용하는 인지적 어포던스를 작품의 해석에 적용한다. 2009년 뉴욕 현대미술관에서 선보인 작품을 기준으로 보자면 이 작업은 3개월 동안 작가의 첫 기록 행위로 시작되어 관람자의 키를 재는 참여행위를 통해 완성되었다. 작가는 이런 참여행위를 통해 작품과 관람자와의 연결을 촉진하고자 했다. 전시장의 빈 하얀 빈 벽에서 시작하는 이 작업은 작가가 정한 방식대로 관람자의 자발적 참여가 전시 안내원의 도움을 받아 실행된다. 작품은 입구가 있는 공간으로 좁은 입구를 들어서면 4면으로 이루어져 전체 공간을 둘러볼 수 있다. 입구를 들어서면 안내원들의 도움을 받아 키를 측정하고 기록하고 있는 사람들을 볼 수 있다. 작품을 보여주는 전시장의 공간 구조와 안내원들의 존재와 작가가 정한 행위 그리고 이전 관람자들의 기록은 새롭게 작품에 방문하는 관람객에게 키를 재는 행위에 동참하도록 유도하는 어포던스가 된다.

본 연구는 최근 증가하고 있는 관객 참여형 현대미술작품에서 관객을 작품에 직접적, 적극적으로 참여하도록 유도하고 있는 행동유도를 어포던스 이론을 통해 분석했다. 먼저 어포던스의 이론적 발전과 지형을 깃슨, 노먼, 핫슨 세 학자를 통해 살펴보았으며, 이 중 핫슨의 어포던스 모델을 연구에 적용 적합한 모델로 주목했다. 핫슨의 어포던스 모델이 관객 참여형 현대미술작품에서 관람자의 작품 관람을 단순히 도와주는 것을 넘어 작품을 직접 만들어내는 관람자의 행위단계를 연결하고, 작품을 감상하고 이해하는 데에 결정적 역할을 하고 있으며 예술가 또한 이 어포던스를 매우 치밀하게 설계하고 적용하고 있다고 바라봤다.

최종적으로 위의 세 개의 관객참여 미술작품에 나타난 어포던스는 관람자가 작품을 관람하는 데 있어서 다음과 같은 영향을 준다. 첫째, 평소 인지하지 못했던 (즉각적으로 인식하지는 못하지만 내포된) 것들을 작품으로 소환하여 관람객의 사고를 확장한다. 이들 작품 속 어포던스는 인간의 기본적인 행동 욕구를 자극하여, 그 행동에 대한 개개인의 유사 기억을 활용하게

하여 관람에 경험을 통한 인지과정과 지각을 활용하게 한다. 둘째, 다양한 감각을 활용하도록 도와 관람 방법을 다변화하고 작품과 관람자의 연계 관계를 증폭시킨다. 작품의 형태와 재질, 구조 등의 변화를 통해 다양한 감각으로 작품을 접하도록 유도하면서 관람객에게 작품이 시각적, 촉각적, 공간적 대상으로 계속해서 변화하도록 만든다. 셋째, 관람 시간을 연장해 관람자가 작품에 대해 사유하고 작품 앞에 머무를 수 있는 시간을 지속시킨다. 작품 속 어포던스는 관람자가 작품에 대한 관람방식을 계획하여 행동에 옮기도록 유도하면서 실제 관람 시간과 심리적 관람 시간 모두를 연장한다.

어포던스는 상호관계적 미술작품의 감상에 있어서 친절한 길잡이가 될 수 있다. 어포던스는 인간에 의해 만들어지는 인공물이 어떻게 하면 사람들에게 편리하게 활용될 수 있는지를 과학적으로 연구할 수 있도록 해주는 유용한 개념이다. 하지만 예술가를 비롯해 관객까지 작품의 자유로운 해석이 가능하게 허용되는 현대 미술작품에 편의, 기능적 해석으로 정의된 어포던스를 온전히 적용하기에는 한계점도 분명 존재한다. 행동 잠재력보다는 정해진 행동을 하게 하는 특성이 더 강하여 자유로운 관람에 제한적 가이드가 될 수 있기 때문이다. 어포던스가 작품에서 강하게 두드러지면 특정 행위를 하게 하는 제한성이 강해지고, 약하게 드러날수록 작가가 의도했던 행위가 아닌 다른 방식의 행동 양상이 일어날 가능성이 커진다. 그리고 실제 행위로 작품을 감상하는 관람자와 그렇지 않은 관람자 사이의 간극의 차이도 고려되어야 할 사안이다. 그런데도 현대미술작품에서 관람자 행위의 개입과 관람자 관람의 영역은 계속해서 확장, 증가할 것이라고 본다. 이런 의미에서 작품에서 나타나는 관람객을 작품으로 끌어들이는 어포던스 연구는 현대미술작품의 새로운 형태(설치, 동선, 재료)를 만들어내는 데 도움이 되리라 기대한다.

디지털 플랫폼을 통한 DMZ의 문화적 확장성 연구

이대철(안동대학교), 고경호(홍익대학교)

- I. 연구배경 및 목적
- II. DMZ의 문화적 의미
- III. DMZ의 문화예술 플랫폼 사례 현황
- IV. 디지털 플랫폼과 DMZ
- V. 결론

역사적으로 문화예술은 정치적 분쟁의 지점에서 공동체의 화합과 평화의 메시지를 전하는 기능을 담당해 왔다. 예술은 첨예한 정치적 긴장의 상황 속에서도 세대와 인종의 한계를 넘어서는 보편적 소통을 가능하게 한다. 정치적으로 해결하기 힘든 한반도의 문제를 풀어내기 위해서 통일을 담론으로 하는 공공성 있는 문화예술의 역할이 필요하다고 생각된다. 그렇기에 정치적, 군사적 갈등을 뒤로 하고 다양한 문화예술 프로젝트들이 생성되고 있으며 더욱 구체화되고 발전될 전망이다. 하지만 장소적 특정성이 강한 DMZ는 일반인들이 자유롭게 출입할 수 없는 곳이고, 쉽게 접근이 어렵다 보니 정보 자체가 제한되어 있어 콘텐츠의 원천이 되는 서사를 만들어내기가 어렵고 표현 및 기록의 한계점들이 존재해 왔다. 특히 미디어와 인터넷에 익숙한 세대들에게 관련 콘텐츠들을 쉽게 접하기 힘든 구조로 되어있는 것도 사실이다. 또한 70년이 넘는 분단의 역사 속에서 평화와 통일에 대한 의식이 세대가 바뀌며 달라지고 있는 것도 고려해 봐야 하는 문제이다. 전후 세대에게는 이산가족, 전쟁, 반공 등 분단과 이념에 대한 의식이 강했던 반면 현재를 살아가는 세대에게는 분단과 연결된 단어들 이 피상적인 단어로 느끼며 서로의 차이를 인정하고 현실적인 평화를 바라보고 있다. 앞서 언급했듯이 디지털 기술의 발달은 세대 간의 다른 관점과 방식을 보여주게 되었지만, 한편으로는 이러한 기술의 발달이 기존의 문화예술 플랫폼의 한계점을 보완해 줄 수도 있다. 이에 본 연구에서는 디지털 플랫폼을 이용하여 기존의 문화예술 플랫폼을 보완하고 그것이 밑바탕이 되어 더 많은 사람들이 다양하게 DMZ를 경험하게 하여 분단의 역사를 알리고 통일 시대를 대비하여 혼종된 문화들을 경험할 수 있게 하는 방안들을 제시하려 한다.

현시대에 문화예술은 우리 사회의 공유가치의 기반을 마련하면서, 새로운 에너지를 창출하고, 사회 갈등을 해소하면서, 열린 사회로 이끌어가는 중심축이 되었다. DMZ는 대립, 단절 등의 장소임과 동시에 통일, 평화 등의 상징성이 있는 다분히 모순적인 장소이다. 문화예술의 열린 구조는 DMZ의 닫힌 속성을 조망하는 데 있어 예측 불가능한 효과를 불러온다. 역사.환경.문화가 압축된 한반도의 DMZ에 대한 문화예술의 경계를 넘나드는 표현 방식은 시대정신을 반영하는 저항의 메시지로서 현시대에 대한 발언이 되고, 미래를 향한 상상적 창조물이 된다.

프랑크 비에(Frank Billé)는 한반도의 DMZ를 삼쌍둥이 국가(Siamese States)에 비유한다.

남과 북 서로에게 극적인 타자이면서 분리될 수 없는 모순을 가진 장소, 한반도의 DMZ는 삼쌍둥이에 의해 공유된 주요 장기와 같이 남.북한의 정체성을 드러내는 구심점이 된다. 이는 아직도 살아 있는 세계 냉전사의 현장으로서 서로를 절연하는 경계의 상징이자 공유의 거점(P platform)이 되는 모순이 존재하는 지점이다. 남. 북한 모두에게 ‘반대편’이 되는 DMZ의 메커니즘은 지리적, 역사적, 문화적 접근에 있어서 역설로 자리한다.

호미 바바(Homi K. Bhabha, 1949~)는 혼종성 이란 각자의 차이를 바탕으로 문화적 경제적 생활이 서로 부딪치고 협상하는 문화 혼성이라고 주장하며 이는 하나로 합쳐지며 사라지는 게 아니라 끊임없이 계속되는 과정이라고 하였다. 또한 이질적인 문화들이 도시와 국가 정체성을 구축하는 양상이 기본적으로 갈등을 전제하면서도 창의성을 발휘하는 과정이라고 보았다. 남과 북은 오래된 역사를 공유하면서도 한국전쟁 후 70년이 넘는 시간 동안 정상적인 교류가 단절되었다. 이는 정치적, 역사적, 문화적으로 많은 차이를 가지게 되는 원인이다. 하지만 한글의 사용, 외세의 침입과 독립 등의 역사적 공동체 의식을 공유할 수 있는 문화적 공동체가 존재하며 이를 바탕으로 새로운 차이와 공통을 보여주는 문화적, 예술적 교류를 꾀할 수 있다. DMZ는 차이와 공통이 함께 공존하는 장소이며 두 문화의 차이를 극복할 수 있는 유·무형적 가치를 지닌 장소적 특성을 보인다. 이 글에서 언급되는 플랫폼의 의미 역시 사전적 의미를 넘어 확장된 의미를 가진다. 플랫폼이란 발판이란 어원에서 출발하며 이는 다른 곳으로 가기 위한 수단이란 뜻을 내포한다. 또한 플랫폼은 상호작용에 기반을 두어 사용자들끼리 만나 서로 간의 추구하는 가치를 창출하는 것을 목적으로 한다. 즉, 기본적으로 플랫폼은 상호작용을 통해 교류하는 것을 의미하며 서로 간의 차이를 극복하기 위해 교류하는 모든 행위에 확장 및 적용이 가능하다. 이는 DMZ의 다양한 문화예술 플랫폼과 이를 보완해 줄 수 있는 디지털 기술에도 그 명칭을 적용할 수 있다. 그렇기에 많은 의미와 목적을 내포하고 있는 플랫폼이란 단어로써 DMZ가 가지고 있는 유·무형적 가치를 설명한다.

DMZ를 정책적으로 활용하는 연구에서 확장하여, 문화적인 관점에서 DMZ를 해석하고 새로운 대안을 제안하는 연구는 2010년 이후 등장하기 시작했다. 최근 한반도 DMZ에 대한 연구는 불안정한 국제정세의 증상에 주목하여 반세계화, 반 이민자, 반 통합주의와 같은 물리적 경계뿐만 아니라 심리적 경계에 대한 범위까지 확장하여 동시대의 중요한 이슈로 떠올랐다. 이에 많은 연구자와 예술가들은 DMZ를 국제적인 브랜드로 인식하고 접경 지역의 문화자원과 예술을 접목하는 방법을 제안하였다.

유니마루(Uni마루)는 2003년부터 2007년까지 임시출경사무소로 쓰인 공간이며 2021년 DMZ 내 최초의 복합문화예술공간으로 탈바꿈하였다. 개관을 기념하며 총 5개의 공간에서 <DMZ Art&Peace Platform> 전시가 개최되었다. 유니마루를 비롯하여 도라산역, 파주 철거 GP, 제진역, 서울 국립 통일교육원에서 32명의 국내외 작가가 참여해 DMZ의 과거와 현재, 미래를 그린다. 이들은 평소 쉽게 다가갈 수 없었던 DMZ를 남북 주민과 전 세계인이 함께하는 새로운 접촉 지대(Contact Zone), 평화 지대로 바꾼다. 접경지대에서 일상을 살아가는 평범한 사람들, 전쟁을 경험하지 않은 전후 MZ 세대에게 비친 실향민과 전쟁에 대한 지연된 기억, 멸종 위기에 놓인 식물의 이름을 불러 그 혼을 치유하는 모습, 전염병과 기후 위기의 시대에 환

경과 테크놀로지와의 공존 등을 통해 DMZ에 다양한 풍경들을 끌어들이는다.

‘리얼 디엠지 프로젝트’는 한반도의 비무장지대와 그 접경지역에 관한 연구를 바탕으로 진행되는 동시대 미술 프로젝트이다. 냉전 체제의 흔적이 남아 있는 비무장지대의 역설적 상황에 주목하여 강원도 철원을 중심으로 논의를 시작하였다. 이 프로젝트는 비무장지대의 ‘침된’ 의미를 고찰하고자 시각예술뿐만 아니라 인문.사회.과학 분야까지 다층적으로 아우르면서 아카이빙(Archiving) 플랫폼을 형성하고자 했다. 이를 위해 리얼 디엠지 프로젝트는 한반도 DMZ가 우리의 삶과 문화에 영향을 끼친 다양한 문제들에 대한 인문학적, 예술적 탐구에 접근한다. 리얼 디엠지 프로젝트는 2012년 첫 전시를 시작으로 현재까지 매년 프로젝트를 진행 중이다. 현장에서 제작, 설치된 작품들뿐만 아니라 인문학과 사회과학 분야에서의 토크와 토론 등 실험적인 활동으로 확장되었다. 또한, 프로젝트는 퍼포먼스, 콘서트, 토크, 워크숍, 강연 등 추진 형식을 다양화하였다. 이는 2016년 7월 28일 작가는 양지리 마을경로당 앞에 비닐하우스의 형태를 빌어 제작한 구조물을 설치한 정소영 작가의 <하우스 파티>라는 작품을 통해 엿볼 수 있다.

DMZ 전역에는 14개 전망대와 다수의 안보 및 생태관광지가 자리 잡고 있으며, 연간 600만 명의 관광객이 방문하고 있다. 전체 관광객 중 60%가 외국인 관광객이며, 타임지가 선정한 아시아에서 꼭 가봐야 할 명소 25곳에 선정되는 등 국제적 명소로 발전할 가능성이 크지만, 지역경제와의 연계가 미약하여 대부분 당일 방문객으로 지나치는 상황에 있다. 서두에서 언급한 것처럼, DMZ는 지구상에 남은 마지막 분단의 장소라는 점 때문에 국내외적인 관심을 받고 있으며 민간인의 출입이 금지됨으로써 생태는 그대로 보존됨은 물론, 역사와 문화유산들도 정전협정 당시의 모습 그대로 묻혀 있게 된 것이다. 그러므로 물리적인 접근을 통해 이 지역을 경험하는 것은 역사적, 교육적, 정치적, 문화 예술적으로 의미 있는 일이다. 특히 세대가 변하며 통일과 평화의 의식이 변하고 있는 가운데 장소성, 공간성을 직접 느낄 수 있는 문화 예술 체험은 다음 세대를 위해서라도 정책적으로 추진 되는 일임이 당연하나 그 접근성에 대해서는 의문을 가질 수밖에 없다. 이 장에서는 다양한 디지털 플랫폼을 이용한 사례들을 분석하며 기존의 오프라인(offline) 프로젝트들의 한계점을 보완할 수 있는 사례들을 중점적으로 알아본다.

전쟁의 상처가 남아 있는 공간은 이제는 많이 복원되거나 없어져 버렸다. 하지만 DMZ 지역 내에는 엄격히 통제되는 접근으로 인해 아직 많은 복원되지 않은 장소나 없어진 문화재, 건물 등이 존재하고 있다. 이를 완벽히 재현하는 것은 경제적, 시간상으로 큰 비용이 발생한다. 이러한 장소들은 현재 일부 관광자원으로 활용되기는 하지만 단순히 장소적, 역사적 설명에 지나지 않고 직접 가야지만 경험할 수 있다. 이에 종교적 갈등으로 파괴된 “바미얀 석불”의 재현 작품은 좋은 사례가 될 수 있다. 세계 최대의 석불 입상으로 알려진 바미얀 석불은 6세기경부터 아프가니스탄 중부에 위치한 바미얀 계곡에 자리 잡고 있었다. 하지만 지난 2001년 3월경, 탈레반이 아프가니스탄 내의 종교적 이유를 근거로 비이슬람 문화를 배척하는 정책을 시행했다. 그에 따라 바미얀 대불은 처참하게 그 흔적만을 남긴 채 파괴되었다. 그 결과 종교적 이유를 떠난 수많은 역사의 부분이 사라졌다. 바미얀 대불은 역사적으로 불교 신자들

의 순례지인 동시에, 이슬람 종교의 배척을 이겨냈으며, 외세의 침략에도 보존되어 왔던 역사를 지녔다. 파괴의 슬픔을 뒤로하고 2015년에 바미얀 대불은 파괴 후 14년 만에 기술적, 문화적, 역사적으로 부활했다. 다큐멘터리 작가인 중국 출신의 장신위·량홍 부부가 대불이 파괴되어 흔적만 남은 바로 그 장소에 홀로그램의 형식을 빌려 실물 크기로 재현했다. 사실 바미얀 대불의 재현과 복원을 위한 노력은 이전에도 있었다. 2005년 일본의 아티스트인 야마가타 히로가 레이저 쇼로서 불상의 부활을 계획했지만 실행에 옮기지는 못했다. 그러면서 아프가니스탄 정부와 유네스코는 이러한 비극적인 파괴로 남게 되어버린 거대한 역사적 상처에 대한 복원 방법에 대해 합의하지 못했다. 하지만 중국인 부부 작가는 중국에서 기존의 바미얀 대불의 이미지를 그대로 재생할 수 있는 3D 레이저 프로젝터를 설계하고 제작하여 대불의 재현을 실험했다. 그리고 그들은 직접 제작한 3D 레이저 프로젝터를 바미얀 계곡으로 가져가 실물 크기의 홀로그램 형식의 이미지를 그 장소에 투사하였다.

이 작품에서 활용된 프로젝터는 3D 레이저 프로젝터를 제작하여 직접 그 장소에서 설치, 제작한 작품이다. 작품은 영상과 다양한 미디어 매체들을 통해 기록되고 상영될 수 있는데 이는 처음 제기한 장소적 한계를 극복하는 하나의 방법이다.

철원에 위치한 노동당사는 1946년 초 북한이 공산 독재정권 강화와 주민 통제를 목적으로 건립하고 한국전쟁 전까지 사용한 북한 노동당 철원군 당사로 악명을 떨치던 곳이다. 시멘트와 벽돌로 쌓은 3층 건물 구조인데 당시 이 건물 일대가 철원을 시가지로써 한국전쟁 당시 여타 건물들이 모두 파괴, 인멸되었음에도 유독 이 건물만 남아 있는 것을 보면 얼마나 견고하고 튼튼하게 지어졌는지 짐작이 간다. 공산 치하 5년 동안 북한은 이곳에서 철원, 김화, 평강, 포천 일대를 관장하면서 양민 수탈과 애국인사들을 체포·고문·학살 등 소름 끼치는 만행을 수없이 자행하였으며, 한번 이곳에 끌려 들어가면 시체가 되거나 반송장이 되어 나올 만치 무자비한 살육을 저지른 곳이기도 하다. 이 건물 뒤 방공호에서 많은 인골과 함께 만행에 사용된 수많은 실탄과 철삿줄 등이 발견되었다. 2002년 5월 31일 근대 문화유산 등록문화재 제22호로 지정, 관리하고 있다. 팀 마인드 더 갭(mind the gap)은 2022년 철원에 위치한 노동당사의 3D 스캐닝 도면과 홀로그램 제작 프로그램을 사용하여 노동당사 내에 설치된 가상 작품을 선보였다. 그들은 쉽게 갈 수 없는 역사적 장소나 파괴된 장소를 선별하여 잊혀지고 있는 역사성을 강조하기 위해 장소성과 예술작품을 합성하는 방식으로 기존의 장소가 가진 의미를 재조명한다. 특히 홀로그램 재현 프로그램을 사용하기에 이를 구현할 수 있는 미디어 매체를 사용하여 현실성과 가상성의 경계 사이에서 작품을 경험할 수 있게 한다.

알려진 것처럼 DMZ는 일반인의 활동이 엄격히 금지되어 자연 생태계가 보존되어 있으며, 아시아 최대의 자연보호지역으로 주목받고 있다. 대한민국 정부와 각 사업을 주관하는 단체들은 DMZ의 평화를 위해 일반인들의 DMZ 방문, 평화 걷기 행사와 같이 다양한 정책과 프로젝트를 실행하고 있다. 일반인의 접근이 엄격하게 제한되는 DMZ는 가상뮤지엄으로의 확장이 매우 적절한 지역이다. 다양한 가상뮤지엄의 사례들을 접목해 국민들, 특히 젊은 세대의 관심을 집중시키고, 나아가 평화를 정착시킬 수 있도록 전 세계인이 언제 어디서나 방문할 수 있는 공간으로 만드는 것은 접근성의 한계점을 대체할 수 있는 최적의 방안 중 하나라고 보여진

다. DMZ의 가상뮤지엄 방식은 본 연구자가 제안하는 가장 이상적인 디지털 플랫폼이다. 앙드레 말로(André Georges Malraux)는 기술 복제 시대의 사진 복제가 시간적, 공간적, 물리적 한계를 뛰어넘는 '상상의 뮤지엄'을 가능하게 만들었다고 주장한다. 가상뮤지엄은 컴퓨터 네트워크로 연결되는 공간으로서 디지털뮤지엄, 전자 박물관, 메타 뮤지엄 등 다양한 용어로 분류되었다. 하지만 인터넷의 발달로 지금의 가상뮤지엄이 대표적인 용어로 자리매김하게 되었다. 대표적인 가상뮤지엄인 구글(Google) 또한 2011년부터 Art Project를 추진하여 세계 문화기관들과의 협력을 바탕으로 이용자들이 디지털 예술 콘텐츠를 가상공간에서 경험할 수 있도록 제공하고 있다. 구글 아트 프로젝트는 전 세계의 걸작들을 온라인에서 고해상도로 감상할 수 있는 서비스다. 전 세계 40개국 이상의 미술관에 소장된 4만 점 이상의 작품을 고해상도 이미지로 제공한다. 국가, 도시, 작가, 작품, 미술관, 컬렉션뿐만 아니라 인물, 재료, 역사적 사건에 이르기까지 원하는 대로 카테고리별 검색이 가능하다. 여기서 그치지 않는다. 실제 미술관을 걸어 다니는 것처럼 360도로 회전하면서 감상하는 가상현실을 체험할 수 있다.

특히 가상뮤지엄은 '상호작용성'이라는 특징을 가지고 있는데 전 세계적으로 관심을 받는 DMZ를 국내뿐 아니라 해외 관객들에게도 경험하게 해 줄 수 있는 방식이다. 그렇기에 서로의 경험과 취향, 정보를 공유하며 적극적인 쌍방향 커뮤니케이션을 하는 것이다. 또한, 원하는 작품을 선정, 본인의 취향에 맞는 개인 컬렉션을 구성하고 이를 소셜네트워크서비스(SNS)를 통해 공유하는 '마이 갤러리' 기능도 갖추고 있다. 누구나 직접 큐레이션을 하고 작품에 대해 논할 수 있다. 이 가상의 공간에서는 누구나 컬렉터가 될 수 있고, 큐레이터로 활동할 수 있다. 2023년 한국전쟁 정전 70주년을 맞아 구글과 국가 보훈처는 구글아트앤컬처를 통해 DMZ 전시를 개최했다. 구글은 수십억 개의 파노라마 이미지를 결합해 가상으로 표현하는 '스트리트 뷰' 기술을 적용했다. 이를 통해 고층 습원이자 대한민국 람사르 습지 1호인 용늪, 6·25전쟁 격전지이자 독특한 해안분지 지형으로 알려진 편치불, 세계적인 두루미 도래지인 한탄강 등 아름다운 DMZ의 자연환경과 생태를 직접 걸어보는 것처럼 경험할 수 있다. 특히 편치불, 한탄강 등의 스트리트 뷰를 체험하는 동안 해당 지역에서 직접 채집해 온 바람과 강물 소리 등 자연의 소리를 함께 들을 수 있다. 이곳에서는 '문화 서울역 284'에서 열린 DMZ 관련 전시와 함께 DMZ의 역사적 사실과 사진 자료, 생태학적으로 중요한 아카이빙까지 모두 온라인으로 생생하게 관람이 가능하다. 이는 DMZ에 관한 다양한 정보를 미리 습득하고 체험하는 효과를 주어 실제 DMZ에 관한 관심과 흥미를 더 유발하는 좋은 수단이 될 수 있다. 가상 뮤지엄은 현실의 공간과 비교하여 장단점이 명확히 구분되기도 하는데 연구자가 가장 눈여겨보는 것은 다양성과 접근성에 관한 것이다. 이 두 가지 특징은 실제 공간의 한계점을 극복하는 가장 중요한 요소라 사료된다.

그간 DMZ는 정치적, 경제적, 평화적 접근의 방식으로 다루어지거나, 정치적, 군사적, 환경적, 문화적, 국제적 측면에서 다루어져 왔다. 현재 우리나라에서 DMZ를 다루는 주요한 키워드는 안보, 평화, 생태인 듯하다. DMZ가 지닌 안보, 평화, 생태적 중요성은 관광으로 연결되어 DMZ가 중요한 '관광자원'으로 여겨지고 있기도 하다. 특히 DMZ가 지닌 문화적 가치도 간과할 수 없다. DMZ가 우리나라를 대표하는 문화적 상징이 될 수 있기 때문이다. 실제로 DMZ

는 2006년 문화체육관광부에서 선정한 100대 민족문화상징에 선정된 바 있다. 그렇기에 DMZ의 문화예술 플랫폼은 역사적, 교육적, 생태학적, 지리적, 문화적, 정치적 등 거의 모든 분야에서 중요한 역할을 가지고 있다고 볼 수 있다. 정치나 군사적인 경계가 존재하는 곳이지만 문화예술은 그 경계를 무너뜨리고 통일과 평화를 바라보는 다양한 시선들을 경험할 수 있기 때문이다. 연구자는 실제의 공간과 작품, 직접적인 체험 등이 주는 현실적인 느낌이 서로 간의 차이를 극복하고 교류할 수 있는데 더 뚜렷한 작용을 한다는 것에 동의한다. 하지만 다양한 것을 체험하고 교류하기에는 물리적, 시간적, 장소적인 한계점이 분명히 존재한다. 이를 위해 현재 시대를 지배하는 디지털 기술을 이용한 플랫폼의 사용은 DMZ가 문화예술 플랫폼들과 프로젝트들이 가지는 한계점을 보완하고 극복할 수 있는 필수 불가결한 것이다. 인터넷을 기반으로 행해지는 가상 세계의 활용이나, 비물리적 전시 등이 가진 문제점 역시 존재함으로 적절한 사용과 연구가 함께 진행되어야 할 것이다.

1960년대 일본 환경예술의 공간 개념

구나연(국민대학교)

- I. 서언
- II. 1960년대 환경예술의 배경
 - 1) 환경예술에서 환경이란 무엇인가?
 - 2) 색채에서 공간으로, 공간에서 환경으로
- III. 환경예술의 공간적 개념
 - 1) 공간의 진화
 - 2) 기술 시대의 종합화
 - 2) 도시의 이미지너리
- IV. 소결

일본의 1960년대 환경예술(環境藝術)의 공간은 미시적으로는 미술작품의 소재부터 건축 그리고 도시까지의 거시적 개념 모두를 포괄하는 것이다. 이같이 넓은 공간의 지평을 환경예술은 '환경'이라는 용어로 설명한다. 여기서 환경은 미술작품이 전개되는 공간의 기술적이며 입체적인 확장, 나아가 건축, 도시계획 그리고 시대까지를 아우르는 의미이다. 이는 세 가지 측면에서 접근할 수 있다. 첫째 미술작품을 공업 소재, 설계도와 같은 개념으로 확장하는 공간의 진화이다. 둘째 도시 공간으로 확장되는 환경이다. 이는 1965년 오사카 만국박람회 개최 결정 이후, 단게 겐조 연구실의 건축가였던 이소자키 아라타(磯崎新)의 환경 개념이 건축과 예술 영역의 종합을 시도하고, 건축가이자 도시계획자인 아사다 다카시(淺田孝)의 도시계획의 '환경' 개념으로 환경이 도시 계획의 핵심으로 떠오르면서 나타났다. 마지막으로 기술을 통한 공간의 환경화이다. 팝아트의 피상적인 대중매체 차용은 물론 전기 시대의 미술작품이 지닌 시대적 당위와 이것이 '보이지 않는 도시' 개념과 결합하여 나타나는 환경이다.

일본의 환경예술은 1960년대 기술과 미술의 결합과 관련된 전 세계적 이슈의 일본적인 해석 과정이면서 60년대 중반 반예술 경향이 사그라든 상황에서 나타난 역사적 변화 과정이다. 특히 본 연구가 주목하는 것은 이러한 환경예술이 미술의 문제의식과 도시의 그것이 결합되는 부분이다. 환경예술은 미니멀리즘, 팝아트는 물론 EAT와 같이 과학기술과의 영향 관계를 형성하고 있지만, 나아가 도시 전체에 대한 통찰로 이어지는 특수성을 갖는다. 이것은 일본의 전후 고도성장기에 대한 인식과 기술 집약적 일상 문화의 경험이 예술의 공간 개념의 변화와 맞물리며 나타난 공간적 전환이면서, Expo' 70이라는 종점을 향해 달린 국가 주도적 예술 경향의 성격을 갖는다.

환경예술은 1963년 요미우리 양데팡당의 갑작스러운 중지로 인한 반예술적 경향의 입지가

협소해진 상태에서 나타났다. 1964년 베니스 비엔날레에서 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)가 대상을 수상하면서 일본 미술 내부에 추상표현주의 이후의 네오 다다나 팝아트적 경향에 대한 이해가 증가하는 가운데, 1959년 베니스 비엔날레의 어시스턴트 큐레이터로 참여한 비평가 도노 요시아키(東野芳明)는 미국에서 추상표현주의 이후의 움직임을 감지하고 그 중심인물들과 교류하며 1962년 『패스포트 No.328309 아방가르드 스캔들 아라카르트』를 통해 서구 미술의 동향을 적극적으로 일본에 소개한 인물로, 1964년 미야가와 아츠시(宮川淳)와의 반예술 논쟁을 통해 반예술 경향의 이론적 당위를 주장한 동시에, 프라이머리 스트럭처와 EAT 형성을 목격하며 요미우리 앙데팡당의 돌연 중지 이후 일본 미술계의 향방을 환경이라는 이슈로 이행하는 데 중심적 역할을 했다.

그리고 그가 미국에서 귀국하여 도쿄의 미나미(南) 화랑에서 기획한 전시 《색채와 공간》(色彩と空間)전은 환경예술의 본격적인 쟁점을 촉발시켰고, 이 전시의 중심 요소인 소재, 색채, 공간에 관한 문제의식을 건축과 조각이 공유하고 있는 것으로 보았다. 즉 전후 대도시의 건축물이 금속과 유리의 완벽한 프리즘이나 브론즈 조각과 같은 국제양식의 무채색 기하 형태인 것과 근대 조각이 색채의 적극적 개입 없이 소재 자체의 획일적 면면으로 존재해 온 것에 의문을 제기하며, 색채 건축과 색채 조각에 대한 새로운 요구를 주장했다. 그는 색채가 공간의 육체를 형성하는 것이며, 이를 통해 건축과 조각의 공간에 대한 근본적 이념의 변혁이 필요함을 피력했다.

1966년 봄 《프라이머리 스트럭처스》(Primary Structures)를 통한 미니멀리즘의 대두를 현장에서 목격한 도노는 새로운 색채와 공간의 유기적 관계를 실현한 작품의 특징을 공업 소재, 기하학적 형태, 설계도를 통한 발주 예술, 그리고 관객의 경험과 관련된 현상학적 측면으로 함축했다. 특히 이 전시의 직접적 원인이 된 투명한 플라스틱 소재와 색채를 입힌 전광을 이용한 야마구치 타츠히로의 <C의 관계>(Cの關係)는 조각의 투명성과 빛의 비실체성이 색과 빛의 상태로 확장되면서 공간을 변화시키고 작품과 관객이 이 변화된 공간 안에서 동적 관계를 형성하는 것에 대해 “환경”을 만드는 것으로 설명했다.

또한 색채를 통한 적극적 공간 설정과 이에 따라 촉발되는 환경에서 설계도의 역할을 강조한 것은 미니멀리즘의 명확한 영향이면서, 인간과 물체(物)의 관계에서 관념의 투명한 막이 형성되는 것으로 접근했다. 즉 플라스틱이나 플렉시글라스와 같은 공업용 신소재와 발광하는 전광을 사용한 조각이 “그 자체로 공간의 실체”로 진화하는 상태는 환경이라는 공간적 변이를 일으키는 요인이며, 이 과정은 설계도라는 관념적 상태의 보존과 엄밀한 기계적 제작을 통해 실현되는 것이다. 또한 이 전시에서 다나카 신타로의 모빌형의 작품은 작품이 조성한 공간에 관객이 주요한 역할을 하게 되며 공간적 유기성을 조성하고, 자신이 설계한 건축의 모형을 벽에 기대어 후면의 형광등이 방사되게 만든 건축가 이소자키 아라타의 작품은 비물질적 공간의 포용이자 이에 대한 현상학적 접근이라는 “환경”의 특징을 보여주는 것이다.

더욱이 요미우리 앙데팡당을 중심으로 한 반예술의 대표 작가라고 할 수 있는 미키 토미오(三木富雄)가 앞서 귀 형상을 통해 드러냈던 사실적인 표현이 목재를 광택 페인트로 칠한 기하학적 원통형의 형태로 변화된 것은 도노의 표현처럼 “귀의 구조를 대담히 밝혀낸 결과”이기

도 하지만, 60년대 일본의 반예술 경향이 환경예술로 전환되었음을 방증한다. 《색채와 공간》전의 작품들은 전통적 조각의 틀에서 탈피하여 미니멀리즘의 영향 아래서 전기 빛과 신소재, 그리고 테크놀로지라는 측면을 강조하며 관객을 포함하는 조각의 공간적 확장을 타진한다. 그리고 자기응시적이며 자기완결 상태의 모더니즘 조각을 탈피하고, 미술의 공간을 확장과 포용을 통해 “환경”이라는 용어는 60년대 중반 일본 미술의 핵심적 개념이 되었다.

이처럼 1960년대 중반 동시대의 기술적 상태를 작품의 적극적 동인으로 체현하는 환경예술에 대한 증폭된 관심은 《색채와 공간》전의 주역들과 타키구치 슈조(滝口修造), 도노 요시아키, 나카하라 유스케, 이소자키 아라타와 디자이너, 뮤지션이 가세하여 만든 ‘엔바이라멘토 카이’(ENVIRONMENT会)로 회집된다. 그리고 이들이 기획한 전시 《공간에서 환경으로》(空間から環境へ)는 《색채와 공간》을 기획한 도노와 여기에 참여했던 이소자키의 기획으로 이루어졌다. 《색채와 공간》전 이후 3개월 만인 1966년 11월 마츠다 긴자 백화점 전시장에서 열린 이 전시는 “회화+조각+사진+디자인+건축+음악의 종합전”이라는 부제로, 엔바이라멘토 카이의 구성원을 포함 총 38명의 예술가가 참여하였다. 특히 부제에서의 “종합”은 이 전시가 예술 장르 융합의 형태로 조성되는 “환경”이라는 개념에 기반하고 있으며, 이 전시의 주체가 된 엔바이라멘토 카이를 ‘환경’이 아닌 영어 ENVIRONMENT를 사용한 이유에 대해, 타키구치는 기존의 관습적 환경 의미와의 차이를 강조하기 위함이라고 설명한다. 즉 사전적 의미의 환경과 환경예술의 ‘환경’은 《색채와 공간》이 실험한 색채와 전기, 공업 소재, 발주 예술, 관객 포용이라는 공간적 확장과 경험에서부터 더 나아가 보다 역동적이며 가변적인 종합의 형태로 환경을 조성하는 것으로 진화된 것이다.

《공간에서 환경으로》 전시를 계기로 이를 특집으로 다룬 『미술수첩』 66년 11월 중간호에는 이소자키와 도토의 「환경에 관하여」(環境について)라는 대담이 실린다. 여기에서 도노는 《색채와 공간》의 연장선에서, 공간을 색채로 이해하는 것은 건축을 삼차원적 콘크리트 공간의 실재가 아닌 색과 빛에 의한 “침식”과 “비재화”라는 의도로 설명한다. 또한 이소자키는 환경을 건축이 아닌 도시의 문제로 보고 있으며, 건축가의 문제의식이 개개의 건축이라는 단위에서 그 집합체이자 조직화된 도시라는 것으로 옮겨지고 있다는 것에서 환경 개념을 강조한다. 따라서 환경예술에서 ‘환경’의 의미는 공간의 실체/비실체를 모두 아우르는 것이면서, 건축을 넘어 도시의 개념으로 확장되는 거대 개념으로 이행한다.

이에 대해 나카하라 유스케는 20세기 미술이 도시의 미술이라는 점, 그리고 정보 사회의 미술임을 강조하면서, 도시의 동적인 상태를 체현하고 이를 작품으로 “끌어들이는 것”이 환경적 상태를 발현하는 것이라고 지적한다. 이렇게 작품의 공간을 작품의 표피 내부가 아닌 외부로의 확장과 교차의 현상으로 교차시키는 것은 “예술의 환경화이자 환경의 예술화”라고 할 수 있다. 특히 나카하라는 이것이 전전의 공업사회가 전후의 정보사회로 변환되면서 나타나는 매스미디어를 통한 인간과 환경과의 일체화라는 매클루언적인 관점으로 환경예술에 접근하고 있다. 그는 특히 환경예술은 우리에게 환경 그 자체를 의식시키는 것이며, 시각과 청각, 촉각 등을 총동원하는 빅아트의 형태를 띠고 있다고 설명한다. 도노와 이소자키의 환경 논의에서도 매클루언의 “매스미디어 그 자체가 메시지다”라는 유명한 말이 설명하듯이 우리를 둘러싼 환

경이 지금 메시지 그 자체라고 할 수 있다고 설명한다.

더욱이 환경예술에서 기술이 주요한 요소가 되는 것은 기술을 통한 예술의 종합화를 통해 환경을 인식하고 또한 드러낼 수 있기 때문이며, 야마구치 타츠히로는 예술작품이 전기를 이용한 빛을 이용하는 것은 단지 발광을 위한 것이 아니라, 사회를 가동시키는 근원적인 것으로서의 전기 에너지를 말한다고 설명한다. 전기 에너지를 이용한 기술적 산물이 예술작품의 대상이 되는 것은 미래파처럼 전기의 빛을 재현하는 것을 넘어 “과학기술의 시대”의 예술 형식이며, “전기의 시대”를 살고 있다는 통절한 자각에서 나타난다는 것이다.

이처럼 예술의 영역을 통해 환경을 인식시키고, 이 환경은 대도시라는 거시적 장소성에서 드러나는 실제/비실체를 아우른다는 점에서 환경예술의 공간 개념은 도시 안에 보이는 것과 보이지 않는 것 모두를 유기적인 상태로 상징한다. 또한 만박 결정 이후 일본 내에서 증폭된 과학기술에 대한 관심이나 매클루언의 저서들의 번역과 함께 불어닥친 ‘미래학 선포’는 환경예술이 지닌 종합적이며 포괄적 지평에 대한 요구와 맞물리게 된다. 그러나 1965년 오사카 만국박람회 결정 이후, 환경예술이 이른바 만박예술의 형태로 인식된 것은 환경예술이 단지 과학기술을 적극 받아들여서 뿐 아니라, 환경예술의 공간 개념에 도시의 변화라는 포괄적 시스템적 사고가 내재하기 때문이다.

실제로 1967년 3월 만박조사보고서인 「축제광장(大祭広場)을 중심으로 한 외부 공간에서 있어 물, 소리, 빛 등을 이용한 종합적 연출의 기구의 연구」에서는 환경예술을 만박의 중심적 요소로 규정하고 있다. “환경”이라는 용어가 지닌 이 같은 의미는 이소자키와 함께 단게 겐조 연구실의 중심적 인물이자 긴키만국박람회구성에 관한 연구보고서를 작성한 건축가이자 도시 계획자 아사다 다카시가 1969년 출간한 그의 『환경개발론』(環境開發論)에서 도시 공간을 창조하는 것은 시간과 공간, 기능과 구조, 수량과 가치 등의 제과학의 통일과 대중 사회 성격이 결합된 “환경생성창조 시스템”을 강조한 것과도 관련된다.

환경이 가진 의미의 광범위함과 공간적 개념의 종합적 이행으로 인해 환경예술은 만박예술의 핵심적 형태이자 반예술로 시작된 1960년대 일본 미술의 전위성이 국가 주도의 예술로 변화하는 결과를 가져왔다. 여기에는 시대와 국가의 미래에 대한 낙관주의, 즉 전후 일본 고도성장기의 기술과 경제의 진화에 대한 낙천성이 자리하고 있다. 따라서 본 연구는 환경예술에서 환경이 의미하는 바에 대한 분석을 통해, 환경예술이 단순히 서구 미술 재해석의 측면을 넘어 환경이라는 유기적이며 종합적 공간 개념을 통해 고도성장기 일본의 도시성으로 확대된 경위에 접근하는 것을 목적으로 삼았다. 그리고 이는 1960년대 일본 전위 예술 경향의 변화라는 측면을 넘어 메타볼리즘으로 대표되는 전후 일본의 도시계획에 대한 새로운 인식을 반영하는 시대적 필연과 당위에 대한 고찰이 될 것이다.

하랄트 제만의 개인적 신화와 심적 에너지:
《태도가 형식이 될 때》(1969)와 《도큐멘타 5》(1972)를 중심으로

안소현(홍익대학교)

- I. 서론
- II. 심적 에너지로서의 리비도와 개성화(individuation)
- III. 《태도가 형식이 될 때》: 형식으로서 태도
- IV. 《도큐멘타 5》: 형식에서 내용으로
- V. 소결

스위스 큐레이터 하랄트 제만(Harald Szeemann)은 그 자신만의 독자적인 전시방법론을 구축한 독특한 인물로, 그의 등장을 기점으로 저자로서의 큐레이터의 시대가 열렸다. 본 발표에서는 그가 자신의 전시방법론을 발전시켜 나가는 과정에서 구상했던 여러 모호한 개념 중 하나인 '개인적 신화'의 형성 과정과 그 의미에 관해 알아볼 것이다. 연구자가 판단하기에 해당 개념은 제만 예술관의 중추를 이루며, 특히 그를 독일 정신분석학자 칼 융(Carl Jung)과 연결해주는 중요한 지표이기도 하다. 개인적 신화는 원래 프랑스 조각가 에티엔 마르탱(Étienne Martin)이 사용하던 개념으로, 제만이 1963년에 마르탱의 개인전을 준비하면서 그에게 해당 개념을 빌려왔다고 밝힌 바 있다. 마르탱이 이 개념을 명확히 정의하고 사용했던 것 같지는 않으며, 마르탱 연구자들도 이를 언어화하여 규정하는 일은 어렵다고 본다. 제만의 전시에서 개인적 신화라는 개념이 처음 등장한 시기는 1972년에 개최된 도큐멘타 5 《현실을 의문하기 - 오늘날의 이미지 세계 Questioning Reality - Pictorial Worlds Today》(이하 《도큐멘타 5》)이다. 이 전시에서 개인적 신화라는 이름으로 하나의 섹션이 꾸러졌으며, 이때 당시에 모호성으로 인해 다소간 비판을 받았던 것으로 알려져 있다. 본 발표는 개인적 신화에 관해 탐구하는 동시에, 해당 개념이 융의 분석심리학과 얼마나 맞닿아 있는지 살펴보는 것을 목표로 한다. 이를 위해 비교적 초기 전시에 속하는 《네 머릿속에 거하라: 태도가 형식이 될 때 (작업 - 개념 - 과정 - 상황 - 정보) Live in Your Head - When Attitudes become form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)》(이하 《태도》전)를 먼저 살펴보고, 해당 전시에서 《도큐멘타 5》로의 이행 과정을 추적해 볼 것이다. 《태도》전과 《도큐멘타 5》가 모두 심적 에너지를 바탕으로 하는 제만 특유의 예술관을 토대로 하고 있기에 그 초기 발전 과정을 살펴보기에 적절한 사례라고 생각했기 때문이다.

제만 연구에 있어 그간 정신분석학, 특히 융의 중요성은 크게 부각되지 않았던 것이 사실이다. 하지만 제만은 《도큐멘타 5》 개인적 신화 섹션에 참여했던 작가 폴 텍(Paul The

k)과의 인터뷰에서 자신이 줄곧 용을 연구해 왔으며, 《도큐멘타 5》를 포함한 다른 여러 전시가 용의 이론을 바탕으로 하고 있다고 언급한 바 있다. 제만이 정의한 개인적 신화 역시 용의 영향을 감지할 수 있게 한다. 그에 따르면 개인적 신화란 "[...] 한 개인이 자신에게 있어 세계를 이루는 기호와 시그널을 만들어 내는 정신적 공간"이자 "한 사람이 자신에게 있어 세계를 나타내는 기호와 상징을 담아두는 영적 공간"이다. 제만은 심적 에너지를 기반으로 형성되는 예술 작품, 더 나아가 심적 에너지를 기반으로 유동하는 세계관을 가지고 있었으며, 이러한 관점은 예술가 개인의 '강렬한 의도(intensive intentions)'를 강조하는 《태도》전에서부터 부각되기 시작한다. 리비도를 성욕에 국한했던 프로이트와 달리 용은 리비도가 세상을 움직이는 기본적인 에너지라고 보았다. 용에게 있어 리비도는 사람들이 삶의 과정에서 무언가를 추구하도록 추동하는 원동력과 같은 것으로, 일종의 원재료처럼 작동하며 종교, 예술 등 그 어떤 형태로라도 표면화되어 나타날 수 있다. 게다가 용은 프로이트와 달리 예술 작품이 억압의 산물이 아닌 정신의 최상부에 위치한 영성의 산물이라고 보았다. 용은 영성이 본능으로부터 가장 자유로운 상태의 정신이라고 설명했다. 이 같은 관점은 제만의 예술관과 상당히 유사하다고 할 수 있겠다.

용의 '개성화(individuation)' 개념 역시 개인을 기본 단위로 하는 예술관을 갖고 있는 제만의 관점과 공명한다. 개성화는 한마디로 정리하자면 자기실현을 가리킨다고 할 수 있다. 용은 개성화가 인간이라면 누구나 추구해야 할 정신적 목표라고 보았으며, 개성화에 이를 때 비로소 창조력이 발현될 수 있다고 믿었다. 개성화에 이르기 위해서는 개인무의식의 영역에 억압되어 있는 그림자와 대면하는 한편, 집단무의식을 이루는 다양한 원형들의 대극 관계 사이에 평형을 이루어야 한다. 창조력이 개인의 자기실현이라고 보는 용의 관점은 제만이 구상한 개인적 신화 개념과 상당 부분 맞닿는다. 게다가 대극 관계 사이의 평형을 통한 창조력 발현이라는 구조는 제만이 '강박의 미술관(Museum of Obsessions)'을 처음 구상하며 당초에 기획했던 삼부작 전시 - 독신자 기계(The Bachelor Machine) - 라 맘마(La Mamma) - 일 솔레(Il Sole) - 를 상기시키기도 한다. 제만은 자기 폐쇄적인 남성적 창조자와 창조를 복돋우는 어머니 대지, 그리고 둘 사이의 만남을 통해 탄생한 젊은이의 유토피아 이미지를 세 전시를 통해 각각 그려내고자 했다.

이미 언급했다시피 1969년 쿤스트할레 베른에서 열린 《태도》전은 개인적 신화 개념이 태동하기 시작한 시점으로 추정된다. 이 전시에서는 개인적 신화라는 용어가 직접적으로 사용되지는 않았지만, 이 개념이 어떤 경위를 거쳐 탄생하게 되었는지 알아볼 수 있는 결정적인 단서를 찾아볼 수 있다. 《태도》전은 작업실-미술관-갤러리로 이루어진 현대 미술의 감옥을 폭파하고자 했던 전시로, 기본적으로 제도비판의 색채를 띠고 있었다. 제도비판을 해야 했던 이유는 제만에게 있어 예술이 완성된 오브제가 아니라 창조적 과정(creative process), 즉 태도였기 때문이다. 어떤 태도를 취하는 데 있어 제도는 불필요하다는 것이 당시 제만의 입장이었다. 전시에는 마이클 하이저(Michael Heizer), 리처드 세라(Richard Serra), 요셉 보이스(Joseph Beuys) 등 포스트 미니멀리즘 계열에 속하는 작가가 다수 포함되어 있었다. 얼핏 보기에는 당시 유행했던 예술의 비물질화 경향에 동참하는 전시처럼

보일 수도 있다. 하지만 제만은 실제로 원했던 것은 이러한 흐름에 동참하는 것이라기보다는, 서구 미학에서 내용과 형식 사이에 성립되었던 전통적인 이분법을 벗어나고자 했던 것에 더 가깝다.

“태도가 형식이 될 때”라는 제목을 통해 유추할 수 있듯이 《태도》전의 주된 목표는 형식의 문제를 다루는 것이었다. 제만은 이 전시에서 형식이 의미했던 바에 관해 “작업, 개념, 과정, 상황, 정보(우리는 오브제나 실험이라는 표현을 의식적으로 피했다)는 이러한 예술적 입장들이 표현되는 ‘형식’이다. 이 입장들은 [...] 예술적 과정 그 자체를 경험하는 데서 비롯된 ‘형식’이다. 이는 재료 선택과 작업의 형식을 모두 제스처의 연장으로 선언한다”라고 부연했다. “오브제나 실험이라는 표현을 의식적으로 피했다”라는 말에 비추어 보았을 때, 이 전시가 전통적인 미술사의 지평에서 작품의 비물질화 문제를 다루고자 하지는 않았다는 점이 분명해진다. 그렇다면 제만은 왜 형식에 관해 이야기하고 싶어 했을까? 넓은 의미에서는 미술관 역시 하나의 형식이며, 형식은 일반적으로 권위주의를 상기시킨다. 위 인용문을 토대로 생각해 보았을 때, 제만이 제시하고자 했던 것은 형식과 내용의 대결이라기보다는, 형식에 억압되지 않는 내용, 달리 말해, 내용 그 자체에서 자연스럽게 비롯된 형식과 같은 것으로 추정해볼 수 있다. 물론 여기서 내용이란 예술가의 강렬한 의도를 가리킬 테다. “네 머릿속에 거하라”라는 제목이 이러한 가정을 뒷받침해 준다. 제만은 전통적 서구 미학에서 벗어나 형식과 내용이 더 이상 구분될 수 없는 새로운 미적 가치 기준을 제안하고자 했던 것이다. 이처럼 개인의 강렬한 의도, 강력한 심적 에너지를 강조하는 제만의 입장은 옹의 영향을 짐작하게 하며, 이는 이후 《도큐멘타 5》에서 등장할 개인적 신화를 예고한다.

3년 후인 1972년에 개최된 《도큐멘타 5》는 《태도》전과 같은 기초를 이어가면서도 몇 가지 중대한 차이점을 보인다. 첫 번째는 제만의 관심사가 형식에서 내용 자체로 옮겨간 것이고, 두 번째는 그가 미술관이라는 형식 자체를 부정하지 않기로 결정한 것이다. 여기서도 내용은 인간의 정신을 가리킨다고 보아야 한다. 왜냐하면 제만이 《도큐멘타 5》을 기획하는 과정에서 헤겔의 미학을 참조했다고 언급했기 때문이다. 큐레이터 한스 울리히 오브리스트와의 인터뷰에서 제만은 “도큐멘타에서 나는 이미지[Abbildung]의 실재에 반해 이미지화된 것[Abgebildetes]의 실재에 관한 헤겔의 논의를 빌어, 미메시스[모방]에 대한 궤도를 추적하고 싶었”다고 말했다. 헤겔 역시 내용이라는 단어를 정신이라는 의미로 사용하고는 했다. 따라서 이 전시를 이해할 수 있는 첫 번째 단서는 헤겔 미학에 있다는 점을 알 수 있다.

《도큐멘타 5》는 이미지로 형성되는 다양한 층위의 리얼리티를 탐구하려고 했으며, 헤겔의 변증법을 상기시키는 세 개의 축으로 구성되었다: 1) 이미지의 리얼리티, 2) '재현된 것'의 리얼리티, 3) 이미지와 '재현된 것'의 동일성과 비동일성. 개인적 신화 섹션은 두 번째 축인 '재현된 것'의 리얼리티에 포함되어 있었는데, 이는 헤겔이 미메시스와 관련된 논의를 통해 제시했던 '가상(schein)'의 개념과 연결된다. 헤겔에 따르면 '모사된 것(Abgebildetes)', 즉 가상에는 모사 대상의 표상뿐만 아니라 인간의 정신이 함께 포함되어 있으며, 예술이 형성하는 가상은 신적인 것을 반영하는 무대장치와 같은 것으로 이는 필요불가결한 허구다.

개인적 신화 섹션에서 가장 눈에 띄는 특징은 작품들이 한 장소에 질서정연하게 배치되어있었다기보다는, 전시 장소였던 노이에 갤러리와 프레데치아눔 미술관 양쪽에 산발적으로 흩어져 있어 나머지 두 축 - 이미지의 리얼리티와 이미지와 '재현된 것'의 동일성과 비동일성 - 과 뒤섞여 있는 양상을 보였다는 점이다. 게다가 알리기에로 보에티(Ali ghiero Boetti), 마리오 메르츠(Mario Merz), 크리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski), 마르셀 브로타스(Marcel Broodthaers), 헤르만 니치(Hermann Nitsch), 폴 텍, 레베카 혼(Rebecca Horn), 요셉 보이스, 리처드 세라, 에바 헤세(Eva Hesse), 한스 하케(Hans Haacke), A.R. 펄크(A.R. Penck) 등 해당 섹션에 전시된 작가군도 하나의 범주로 깔끔하게 정리되기는 어렵다. 굳이 하나의 특징을 찾아보자면 《태도》전에 참여했던 태도로서의 예술을 추구하던 이들이 다수 포함되었다는 점 정도일 것이다. 다수의 작가가 중복된다는 사실을 통해 《태도》전에서 주장했던 강렬한 의도로서의 예술, 다시 말해, 태도이자 제스처로서의 예술을 옹호하는 기초를 계속 이어가고 있다는 추론할 수 있다.

그렇다면 《태도》전에서 《도큐멘타 5》로 이행하며 바뀐 것은 무엇인가? 《도큐멘타 5》에서는 에너지가 기호, 상징, 시그널 등으로 응고되어 일종의 체계를 갖춘 세계로 나타나고 있다는 점이 다르다. 그에 반해 《태도》전에서는 에너지가 그저 넘실대고 유동하고 있는 것에 가까웠다. 실제로 제만은 개인적 신화에 이르러 태도가 형식이 아니라 의미가 되기 시작했다고 말했다. 게다가 “[...] 1970년대 미술은 갈수록 내용에 초점을 맞추게 될 것이다. 혁신과 호황의 시기, 다시 말해 새로운 재료의 발견이 시각적 아이디어와 동일시되고 모험적인 것처럼 통할 수 있었던 시기는 이제 끝난 것 같다”라며 미술관이라는 형식과의 공허한 싸움을 중단하겠다고 밝히기도 했다. 태도는 비로소 의미 체계를 갖추기 시작하고, 미술관은 관람자를 예술가의 주관적 세계를 이루는 낯선 의미 체계와 중개해 주는 역할을 되찾게 된다. 이렇게 제만은 미술관 형식을 오히려 긍정하기 시작하며, 이후 자기 자신의 개인적 신화라고도 할 수 있는 강박의 미술관을 발전시키게 된다.

융은 개성화가 에너지 흐름을 바꾸는 메커니즘인 상징 없이는 이루어질 수 없다고 말했다. 개성화는 한 사람의 내적 중심인 자기와의 의식적인 대화를 통해 이루어지는 데, 그 대화 과정을 돕는 것이 상징이기 때문이다. 그리고 융은 “[...] 진보는 언제나 개성화로, 다시 말해 자신의 고립을 자각하는 개인이 미답의 영역 속으로 새로운 경로를 개척하는 것으로 시작한다”라고 얘기했다. 제만 역시 가장 주관적인 것이 객관적인 차원에 변화를 일으킬 수 있다고 반복적으로 주장하며, 자신의 전시에 관해서도 “[...] 전시는 그것이 내 자신의 주관적 표현의 수단일 때만 비로소 타인에게 도움이 될 수 있다”라고 말했다. 제만의 개인적 신화와 융의 개성화 모두가 특정한 의미 체계를 통한 가장 개인적인 것의 실현을 지향하고 있으며, 그 실현을 통해 발현되는 창조력이 현실을 변화시킬 수 있다는 생각에 기반하고 있다.

정리하면, 제만의 전시방법론에서 융의 영향을 감지하는 일은 어렵지 않다. 제만 자신이 스스로 밝히기도 했지만, 융은 제만의 세계관 형성에 커다란 영향을 주었으며, 제만의 전시방법론을 이해하기 위해서는 기본적으로 융의 에너지론과 개성화에 대한 이해가 뒷받침되어야 한다. 제만은 훗날 강박의 미술관에 관한 글을 통해 융이 강박을 부정적으로

보았다며 강력히 비판하고, 그 대신 프랑스 철학자 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)와 프랑스 정신분석학자 펠릭스 가타리(Félix Guattari)의 공동 저작 『안티 오이디푸스』(1972)에 의지하는 모습을 보이기는 하지만, 그럼에도 그 밑바탕에는 계속 융의 이론이 깔려 있었다는 사실은 부정하기 어렵다. 물론 해명되어야 할 부분은 여전히 남아있다. 제만이 상정하고 있는 정신이 근대적 의미의 데카르트적 정신인지, 아니면 융의 이론과 일치하는 신체와 불가분한 정신인지에 관해서는 더 속고해 보아야 할 필요가 있다. 그럼에도 융의 이론이 제만 연구의 밑바탕이 되어야 한다는 사실은 부정하기 어려워 보이며, 이와 관련하여 논의를 전개해 나갈 때 제만이라는 인물을 보다 더 심도 있게 이해할 수 있으리라고 생각된다.

2023년 제65회 추계학술대회 기획 심포지움

《올덴버그, 사물, 그리고 공공미술》

심포지움 기획: 백승한(부산대학교)

2023년 가을 현대미술사학회 기획 심포지움은 전후 현대미술의 전개에서 중요한 위상을 차지함에도 아직까지 국내에서 심도 있게 다루어지지 않은 클래스 올덴버그의 작업을 재조명한다. 특히 그의 작업에서 두드러지는 사물(object)과 공공(public) 개념의 열린 차원들에 주목하며, 당대 미술에서의 새로운 실천 형식과 그 정치적 가능성을 탐구한다.

불일치로서의 <스프링>, 그리고 사물정치

백승한(부산대학교)

- I. 서론
- II. 올덴버그의 초기 작업의 형식들
- III. 올덴버그, 반 부르겐, 그리고 게리: 건축과 미술의 융합
- IV. 올덴버그-반 부르겐의 <스프링>, 그리고 사물정치
- V. 소결

당대 한국이라는 시공간에서 클래스 올덴버그(1929-2022)의 설치 작업을 어떻게 이해하고 접근할 것인가? 미국을 중심으로 활동한 올덴버그의 작업이 새로운 사회문화적 상황에 놓일 때, 이에 따라 일련의 변화와 번역 과정들을 수반한다면, 그의 작업을 둘러싼 지금까지의 논의는 어느 정도로 유효한가? 만약 새로운 보기의 방식이 필요하다면, 이를 어떻게 고안할 것인가? 본 발표는 이러한 질문들에 주목하면서, 올덴버그의 작업 세계를 ‘사물(object)’ 그리고 ‘공공(public)’ 개념을 통해 조망함과 동시에 그에 한정하지 않는 이론적 관점을 도출하고자 한다.

사물은 올덴버그의 작업을 관통하는 중요한 개념이다. 그는 빨래집게, 립스틱, 지우개 가루 청소기 등 익숙한 사물의 규모를 확대하여 광장이나 공원 등 공공 공간에 위치시켰다. 이에 따라 익숙한 사물은 주목의 대상이 되고, 새로운 관계 맺기를 촉발하였다. 기능이나 용도에 한정하지 않고 마주하는 대상을 새롭게 바라보고 새롭게 의미를 불어넣는다는 점에서, 올덴버그의 작업은 뒤샹, 달리, 데 키리코, 마그리트 등 일상을 낯설게 하는 데 집중한 일련의 작업을 연상시킨다. 하지만 작품이 작동하는 방식에 있어서 위 작가들의 작업과는 차이가 있다. 어느 한두 가지로 수렴될 수 없는, 다양한 관점의 논의와 실천을 촉발하는 공공미술의 속성 때문이다. 관공서 앞에 위치한 리차드 세라의 <기울어진 호>(1981)가 기존의 바닥 패턴을 따르는 대신 그것을 부조화스럽게 가로지름에 따라 시각적 긴장감을 불러일으키면서 공론장을 형성하였다면, 펠릭스-곤잘레스 토레스의 <무제>(1991)은 뉴욕 도심의 비어 있는 광고판을 이용하여 에이즈와 인종차별 등 사회적 문제를 공론화하고자 하였다. 국내의 경우, 재생된 고가도로 서울로7017의 일부 구간에 흰 신발들을 모아서 늘어놓은 <슈즈트리>(2017)를 상기해 볼 수 있다. 삶의 흔적으로서의 흰 신발들을 한곳에 모으고 이에 따라 다양체를 수립하고자 한 작가의 의도에도 불구하고 작품의 가치와 의의를 둘러싼 많은 논란이 일어났으며, 결국 해당 작업은 철거되었다.

‘공론장’ 그리고 ‘참여’는 위 작업 사례들을 이해하는 데 있어 중요한 개념들이다. 그리고 공공미술에 있어서 참여의 방식은 다양하다. 시카고에 위치한 하우메 플렌자의 <크라운 분수>(2004)가 활성화하는 미디어 파사드는 방문자들이 즐거운 분위기 속에서의 참여를 도모한다. 도시 공간 속에서 불특정 다수의 참여와 개입, 그리고 연대와 공론장 형성을 도모하는 위 사례들은 공공미술의 주요한 축을 이룬다. 하지만 도시에 위치한 모든 대형 설치물이 이와 같은

참여를 도모한다고 보기는 어렵다. 그보다, 많은 경우, 참여는 한정적으로 이루어지거나 기대와는 다른 방식으로 작동한다. 서울역 앞에 위치한 오피스 건축물 ‘서울스퀘어’ 표면에 설치된 미디어 파사드와 마주하는 행위는 참여와 무심함이라는, 상반되는 듯한 종류의 관계 맺기를 수반한다. 분주한 분위기 속에서 상영되는 영상들을 차분하게 주목하는 이들은 많이 없다. 대신, 사람들은 각자의 경로를 향해 나아가면서 초대형 건물의 입면을 뒤덮는 영상을 스쳐 지나가면서, 무심하게 바라보고 지나갈 뿐이다. 하지만 이러한 관계 맺기 역시 공공미술을 규정하는 중요한 특징일 뿐만 아니라, 무심함을 수반하는 도시 일상에서의 관계 맺기를 촉발한다. 비슷한 맥락에서, 기념비에 대한 로버트 무질의 관점은 무심함으로서의 공공미술을 성찰할 수 있는 중요한 계기가 된다. 일상생활 영역에 매우 가까이 그리고 두드러지게 있는 기념비의 존재감은 역설적으로 두드러지지 않는다는 그의 발언은, 물리적 환경으로서의 대형 설치가 반드시 그 만들어진 의도에 따라 인식되고 해석되지 않을 수 있음을 시사한다. 무질의 기념비 논의는 공공미술의 의제와는 무관한 종류로 간주될 수 있지만, 오히려 공공미술이 추구하는 참여와 공론장 수립은 무엇인지에 대한 근본적인 질문을 제기할 수 있는 중요한 계기가 될 수 있다.

그렇다면 사물과 공공 개념은 올덴버그의 작업 세계에서 어떻게 형성되었고 또 발전하였는가? 초기 작업인 <스토어>(1961-62)의 경우, 그는 뉴욕에 위치한 한 공간을 마련한 후 그것에서 다양한 사물들을 진열하고 판매하였다. 시중에서 판매되는 가격보다 비싸게 책정되기도 하였으며 판매되는 상품은 그로테스크한 형태를 지니고 있어, 각 상품의 가치를 명확히 파악하기는 쉽지 않다. 여기서의 사물은 대량 생산되고 순환되는 상품들을 작동시키는 경제 시스템을 표상한다. 하지만 표상에 그치지 않고 자신을 그 안에 위치시키면서 상업화된 당대의 도시 환경의 가치를 탐구한다. 이와 더불어, 물건을 구입하거나 그렇지 않은 불특정 다수가 그의 작품에 참여한다. <스트리트>(1959) 역시 각종 사물을 직접 제작하고 갤러리 공간 내에 배치함에 따라 일종의 도시 환경을 구축한다. 그는 미술의 전통 매체와 기법, 그리고 표상 원칙들을 거부하고 2차 대전 후 급변하는 미국의 도시 상황을 자신의 작업으로 끌어들었다.

한편 ‘부드러운 조각’ 시리즈는 그의 작업을 아우르는 태도와 형식을 살펴볼 수 있는 중요한 대상이다. <플로어 케이크>(1962), <플로어 콘>(1962), <고기들>(1964), 그리고 <담배꽂이에 대한 다섯 개의 스터디>(1966)과 같은 사례들은 몰이나 마트에서 접하는 대량생산 제품들, 그리고 일상생활에서 사용되고 버려지는 사물들에 대한 개입 방식을 보여준다. 그의 조각에서 일상적 사물은 확대되며, 과장되고, 또한 유연한 합성 플라스틱 및 라텍스 등의 매체에 의해 구현되면서 원래의 기능을 상실한다. 과장되었지만 여전히 어느 정도 사실적이며, 특정 대상을 참조한다. 하지만 참조하는 대상과의 관계 맺기는 열려 있다. <고기들>의 경우, 여러 부위가 다양한 방식으로 절단되고 상품화되는 상황을 비교적 사실적인 스케일과 색채 그리고 질감으로 표현된다. 하지만 <플로어 케이크>나 <플로어 콘>에서 두드러진 점은 대상 그 자체의 정밀한 표현이 아니라, 일상생활의 문맥에서 이탈한 사물이 주는 기이함이다.

<스토어>와 같은 공간 설치와 부드러운 조각 시리즈가 1960년대의 올덴버그의 작업 스타일을 대표한다면, 1970년대 이후 올덴버그는 큰 규모의 설치 작업에 집중하였다. <무한궤도

위의 (상승하는) 립스틱>(1969)는 그 분기점에 있는 작업이다. 올덴버그는 손에 질 수 있는 크기의 립스틱을 기념비로 탈바꿈시킨다. 7미터가 넘는 높이의 립스틱 기념비는 예일대학교의 바이니키 도서관 앞 광장에 1969년 설치되었다. 하지만 해당 작품은 비판들과 함께 철거되었으며, 이후, 1974년, 같은 대학의 학생 기숙사로 사용된 모스 칼리지(Morse College) 앞에 다시금 설치되었다. 바이니키 광장이 사람들로 붐비는 공공 공간이었다면, 모스 칼리지는 건물들로 둘러싸여 있을뿐더러 기숙사 등을 이용하는 특정 학생들 외에는 지나칠 일이 없는 장소이다. <립스틱>의 이동은 이는 단순한 위치 이동 이상의 의미를 지닌다. 왜냐하면, 올덴버그는 그의 설치가 “집단행동(collective act)”을 촉발하고 또 “논쟁을 불러일으키는 오브제(a charged object)”로 작동하기를 원했기 때문이다.

비슷한 시기에 올덴버그는 <꽃삽 Trowel I>(1971-76) 전시를 위해 네덜란드 오테를로에 방문하였고, 이때 그의 오랜 배우자가 될 코세 반 브루겐(1942-2009)과 만나게 되었다. 반 브루겐과의 협업은 1976년부터 그녀가 작고한 2009년까지 계속되었으며, 그 기간은 30여년에 이른다. 이는 올덴버그가 독립적으로 활동한 기간보다 훨씬 긴 시간이다. 이 시기 동안 올덴버그 작업은 대형 설치 작업으로 전환하게 되며, 작업의 성격도 이전과 달라졌다. 큐레이터이자 비평가 그리고 미술사학자로 활동하였던 반 브루겐은 변화의 중요한 요인이 되었던 것으로 보인다. 야외 설치의 비중은 커졌으며, 초기 작업에서 보였던 급진성은 다소 누그러졌다. 건축가 프랭크 게리와 협업 또한 주목할 지점이다. 올덴버그와 반 브루겐 그리고 게리는 1982년에 처음으로 서로 대면하였고, 1984년에 첫 협업 기회를 가졌다. 하지만 실질적인 협업 이전부터 건축과 미술의 교차점들을 함께 논의하기 시작했다. 비정형적 형태를 창출하는 건축가로 잘 알려진 게리는 “왜 건물들은 항상 박스여야 하는가?”와 같은 질문을 던졌고, 반 브루겐은 건축 디자인에 있어서 ‘발견된 사물(found object)’을 적극적으로 사용할 수 있음을 말하였다. 마치 반 브루겐의 발언에 회답하는 것처럼, 하지만 시기적으로 이들의 만남 이전에 이루어진 게리의 시카고 트리뷴 타워 현상공모 이미지의 경우, 초고층 빌딩의 가장 꼭대기에는 독수리 형상이, 그리고 타워의 상부에는 마치 사람의 양 팔과도 같은 날개 구조물이 위치하였다. 다시 한번, 게리에 화답하는 듯한, 하지만 시기적으로 한참 앞서는(1968년), 올덴버그의 마천루 제안은 로라도 태프트(Lorado Taft)의 인물상과 <존 행복 센터>(1965-69)의 사진을 병치시킨 바 있다. 요약하자면, 작업 영역과 스타일 그리고 지향점이 다름에도 게리와 브루겐 그리고 올덴버그는 모두 모더니즘 건축의 형식성을 비판적으로 바라보았으며, 미술과 건축의 장르 간 독자성을 이해하면서 동시에 그 교차점들에 주목하며 새로운 형식성을 모색하였다. 게리의 대표작인 <구겐하임 미술관 빌바오>가 1997년에 완공된 점, 그리고 그가 ‘물고기’와 같은 형상(또는 ‘발견된 사물’)을 건축적 생각의 출발점으로 삼은 점을 상기할 때, 이들이 가진 1980년대 초반의 교류와 협업은 이후 각자의 작업에 어느 정도 영향을 주었음을 짐작할 수 있다. 특히, 캘리포니아 산타 모니카 산에 위치한 <캠프 굿 타임스 Camp Good Times>(1984-85) 프로젝트에 대한 회고에서 반 브루겐은 해당 프로젝트가 위치할 사이트(site), 클라이언트의 요구사항, 그리고 사용자를 위한 공간 배치 등에 대해 고민하였음을 읽을 수 있다.

그렇다면 올덴버그와 반 브루겐의 건축적 경험은 세계의 곳곳에 위치한 대형 설치 프로젝트

트에 있어서 유의미한 성찰과 발전의 기회로 작용하였을까? 한편으로는 그렇고 다른 한편으로는 그렇지 않다. 형태와 프로그램 사이를 매개할 수밖에 없는 건축의 숙명을 체감하였음에도, 이들이 1980년대 이후 수행한 야외 설치의 여전히 그것이 놓이는 장소와 긴밀히 관계하기보다는, 이벤트로서 그리고 배경 위의 두드러진 형상으로 작용하는 듯하다. 그리고 동일 작품이 서로 다른 두 장소에 설치되는 경우, 강조되는 부분은 그 둘 사이의 유의미한 차이 대신 오브제로서의 설치가 가진 형상적이고 제스처적인 특이성이었다. 1999년 고안된 <건축가의 손수건>이 한 가지 사례일 수 있다. 해당 작업은 뉴욕의 메트로폴리탄 미술관 건물 옥상에 설치된 바 있다. 그리고, 거의 흡사한 형상이 서울 명동 신세계백화점 입구 광장에 위치한다. 해당 작업의 비교를 통해 뉴욕과 서울, 그리고 미술관과 백화점이라는 장소적 차이를 읽을 수 있는 단서들은 많지 않다. 제목에서 나타나는 ‘건축가’는 모더니즘 시기의 거장 미스 반 데어 로에를 참조한다는 단편적인 사실이 한 가지이다. 나아가, 1960년대의 개념미술과 퍼포먼스 그리고 설치의 전통이 부재하는 서울이라는 시공간에 올덴버그/반 브루겐의 작업이 놓이는 과정에서, 현대미술의 담론적 지평은 희석된다. 물리적으로 구축된 형상의 기호론적 독해는 가능할 지언정, 그것이 놓인 사이트와의 관계를 숙고하기에는 역부족인 까닭에, 신세계백화점 앞 <건축가의 손수건>은 원본의 복제 내지 텅 빈 기호 정도로 작동하는 듯하다. 이는 청계천 초입에 위치한, 약 34억 원이 투입된 <스프링>의 경우에도 비슷하게 적용된다.

<스프링>은 이명박이 서울시장으로 그리고 유인촌이 서울문화재단 대표로 활동하던 2005년에 의사결정이 이루어졌으며, 2006년에 완성되었다. 주지하다시피, 당시는 서울 청계고가도로의 철거와 인공하천 청계천 프로젝트가 진행되던 시기와 맞물린다. 서울의 브랜드 가치를 높이기 위해 랜드마크를 설치하고자 한 서울시의 염원은 이른바 ‘스타 아티스트’인 올덴버그를 섭외하였다. 이러한 선정 과정은 뒤따르는 오세훈 서울시장의 2006년 취임 이후 1년이 되는 2007년, ‘스타 건축가’ 자하 하디드의 제안 ‘환유의 풍경’이 동대문디자인플라자 지명 현상 설계 당선으로 이어진 정황과 무관하지 않다. 배경으로서의 사이트 그리고 형상으로서의 랜드마크 사이의 관계 수립에 있어서 전자는 비중 있게 고려되지 않았으며, 새로운 도시 기념비로서의 형상의 수행적 가능성은 충분히 숙고되거나 논의되지 않았다. 이러한 맥락에서, 2005년과 2006년 당시 <스프링> 관련 자료를 살펴보면, 다양하지만 비교적 일관되게 비판적인 목소리들과 퍼포먼스 등의 기록을 접할 수 있다. 한 서면 인터뷰에서, 올덴버그는 <스프링>이 다슬기를 모티브로 하였으며 또한 한국의 색채감을 참조하였음을 밝힌 바 있다. <스프링>이 놓일 위치에 대한 언급이 없지는 않았지만 구체적이지도 않았다. 이에 주목하는 당시의 한 글에서는 올덴버그와 반 브루겐이 청계천 방문 없이 작업을 진행했음을 지적한다. 그리고 ‘이명품’, ‘문화 사대주의’, ‘계몽주의적 프로젝트의 포스트모던적 실현’ 등의 표현들과 함께, 대규모 도시 사업의 연장선상에서 <스프링>을 비판적으로 바라보았다.

하지만 <스프링>이 준공된 지 20년이 다 되어가는 이 시점에서, 해당 작품에 대한 재조명은 다소 철지난 시도가 될 우려는 없는가? 도시 개발과 브랜딩, 그리고 클리셰가 된 공공미술에 대한 비판의 계보를 추적하면서 비평의 가치를 상기시키는 행위는 얼마나 새로울 수 있고, 어떠한 결과로 이어질 수 있는가? 바로 이 지점에서, 본 발표는 브루노 라투르의 사물정치(di

ngpolitik)를 활성화하려 한다. 이를 위해 그가 피터 바이벨과 함께 기획한 전시 및 2005년 출판물, 'Making Things Public: Atmospheres of Democracy'에 주목한다. 신유물론과 사변적 실재론, 또는 객체지향 존재론의 많은 관점이 그러하듯, 라투르에게 사물은 수동적인 대상에 한정하지 않는다. 사물을 생산하고 작동시키고 또한 부수는 행위 주체는 인간이지만, 그러한 과정에서 사물은 삶의 영역으로 포섭되면서 인간의 역량 너머에서 작동한다. 라투르가 말하는 '사물 의회' 개념은 전통적인 의회 정치의 한계를 비판적으로 숙고하기 위함이다. 사물 의회에서 중요한 것은 단지 인간 행위자와 정책, 법안 등에 한정하지 않는다. 입법과 의결 등이 일어나는 공간성이나 논의가 기록되고 공유되는 다양한 플랫폼들 역시 중요하다. 일련의 사물들을 수반하는, 즉 인간과 비인간 행위자들을 포괄하는 이 새로운 의회에서 생각과 감각 그리고 논의와 담론은 즉각적이거나 일관된 방식으로만 전개되지는 않는다. 대안 정치의 형식으로서의 사물 의회는 전시 공간이나 SNS 공간, 그리고 책이나 도시 공간 등 규정되지 않은 다양한 공간성을 포함한다. 아울러, 사물 의회에서 의견 차이는 불가피하다. 불특정 다수를 매개하고 또 단일한 서사를 지향하지 않는 사물 의회에서 공통 분모를 찾기는 어렵다. 그럼에도, 때로는 서로 상충하는 의견들로 구성되는 사물 의회는 긍정적 의미에서의 판단 유보를 포괄하면서 논의와 행위의 범주를 확장시킬 수 있다.

위 책에 수록된 소개문에서 라투르는 “생각의 전시(thought exhibition)”를 뜻하는 독일어 *Gedankenausstellung*를 논의로 끌어들이면서, 전시를 정치적 수행의 한 가지 형식으로 정의한다. 그의 표현에 따르면, “전시는 많은 것을 할 수 없지만, 더 넓은 범주의 자유와 함께 새로운 가능성을 모색할 수 있다. 왜냐하면 전시는 생각-실험의 수행에 있어서 매우 유용하기 때문이다.” 그리고, 라투르는 성상파괴주의(iconoclasm) 대신 “성상충돌(iconoclash)”이라는 개념을 제시한다. 종교에 국한하지 않는 라투르의 논의에서 ‘성상’은 ‘이미지’로 치환 가능하다. 그리고 여기서의 이미지는 전시 공간에서의 다양한 시각적 체험, 도시 공간에서의 다양한 시각적 영역, 나아가 다양한 온오프라인 매체들을 표류하는 넓은 차원의 이미지 세계를 모두 포괄한다고 볼 수 있다. 라투르에게 이미지들의 충돌은 상이한 입장들을 중재하는 대신 공존하게끔 하는 등 유의미한 방향으로 나아갈 수 있다. 그리고 특정 이미지를 둘러싼 논쟁이나 갈등 역시 유의미한 공론장 수립을 위한 구성요소이자 행위자로 간주한다. 라투르의 사물정치 논의는 이미지의 층위와 차원이 가지는 한계와 가능성에 주목하게끔 해주며, 이는 번역과 변화 그리고 매개와 비평에 대한 지평을 재조정하는 기회로 작용한다. 아울러 이미 수립된 담론이나 계보에 국한하지 않고 특정 (예술)작품의 수행성과 정치성을 모색할 수 있는 계기가 된다. 올덴버그와 반 브루겐의 협업 사실조차 흔재되어 있는, 2000년대 서울의 설치이자 공공미술 사례인 <스프링>이 만약 당대로 소환되어 활성화될 수 있다면, 그 작품 자체의 자기완결성이나 올덴버그의 개념과 수행성에 국한하지 않는 번역 과정이 어느 정도 필요하다고 본다. 그리고, 일방향적 도시 사업의 과정 중에서 탄생한 <스프링>에 대한 작품해석만큼이나, 그것이 매개하는 다양한 -그리고 이질적인- 생각과 실천의 층위들을 모으고 그 긴장 관계들에 주목할 때, 라투르가 말한 ‘생각의 실험’을 미술의 영역으로 확장할 수 있는 계기일 것이다.

살아 움직이는 사물: 올덴버그와 최정화, 그리고 김범

장지한(뉴욕주립대 빙엄턴)

- I. 서론
- II. 외피로서의 레이건
- III. 최정화의 생각하는 돼지, 생각하는 쓰레기
- IV. 김범의 변신술
- V. 소결

2015년 할 포스터와의 인터뷰에서 올덴버그는 “사물은 살아 움직인다. 그것은 살아 있다”고 말했다. 할 포스터 역시 “당신은 사물에 삶을 불어넣거나, 또는 소생시킨다”고 화답했다. 2022년 〈옥토버〉를 통해 발표된 이 인터뷰에서 올덴버그 작품이 제기하는 모종의 물할론적 질문은 팝아트나 레디메이드와 같은 미술사의 서사로부터 그를 분리시키고 있다. 올덴버그는 자신에게 레디메이드는 “지루하며,” 자신의 작업은 발견된 오브제와 무관하다고 단호하게 선을 긋고 있다. 대신 그는 1956년 브루클린 뮤지엄에서 원시미술을 보았던 경험과 함께 자신 작업의 원시적 측면에 대해 말한다. 무엇보다 그는 사물의 “변신”과 “변형”에 관해 논하고 있다.

본 발표는 올덴버그가 말하는 “살아 움직이는” 사물의 문제를 다루고자 한다. 물론 이는 할 포스터와의 인터뷰에서 처음 제기된 것이 아니다. 1995년 구겐하임 미술관에서의 회고전과 함께 출간된 도록에서 제르마노 첼란트는 “클라스 올덴버그와 사물의 감정”이라는 글의 첫 문장에서 “사물은 느낀다”라고 적고 있다. 이어서 그는 “이것이 클라스 올덴버그가 현대미술에 소개한 위대한 발견”이라고 쓰고 있다. 본 발표는 북미를 넘어 한국 현대미술사로 영토를 확장해 보고자 한다. 흔히 90년대 한국 미술을 논하는 데 있어 최정화와 김범은 중요한 작가로 거론된다. 물론 두 작가는 역사의 종언 이후 일상적인 것의 발견이라는 시대적 전환을 함께 증언하지만, 작가 본인의 동의 여부와는 무관하게 이들은 하위 범주로 분류되어 있다. 전자가 새로운 세대의 도발과 포스트모던한 유희, 그리고 자본을 등에 업은 스펙터클을 대표한다면, 후자는 은둔하는 삶과 회화의 개념적인 전환, 그리고 미학적 자율성의 변호를 상징한다.

하지만 본 발표는 이 두 작가가 사물에 대한 인식론적 전환을 공유한다는 점에 주목해보고자 한다. 이를테면 최정화는 인터뷰를 통해 사물이 자신에게 “말을 건다”라고 밝혔다. 그는 자신이 매혹되었던 재래시장의 사물을 카메라로 담아 방대한 사진 아카이브로 남겼다. 몇몇 사진의 제목을 통해 최정화는 마치 복화술을 펼치듯 사물의 목소리를 대변하고 있다. 마구잡이로 꽂혀 있는 빗자루 사진은 “쓸어줘”라고 말하고 있고, 아마도 을지로의 거리에서 마주했을 사진 속 조명은 “매달아줘”라고 부탁한다. 여기서 사물은 자신의 사용 가치를 기반으로 말을 걸고 있지만, 마치 공작새를 연상시키는 깃털 장식의 더미는 사진의 제목에서 “날 봐”라고

말하고 있다. 즉 최정화는 서울의 저잣거리에서 마주한 사물을 비인격적인 것이 아니라, 욕망을 매개하는 대상으로 인식하고 있다. 같은 맥락에서 김범은 회화를 두고, “조형된 재료”가 아니라 “자신만의 물리적인 몸과 고유한 의미, 또는 영혼을 지닌” 사물이라고 쓰고 있다. 김범의 <무제>(1996)에서 회화는 말 그대로 우리를 바라보고 있다. 우리가 회화의 표면을 마주하기 이전에, 혹은 그림으로부터 등을 돌리고 나서도 그것은 시선을 거두지 않는다. 김범의 이 작품에서 그림은 관객과 이미지 사이의 복잡한 상호작용을 매개하는 장소이기 이전에 자신만의 몸을 구축한다.

물론 올덴버그가 살아 움직이는 사물을 말할 때, 이는 그저 주관적인 환상을 사물에 투사한 것은 아니다. 올덴버그는 할 포스터와의 대화에서 자신의 작업이 팝아트 혹은 레디메이드와 무관한 이유로 사물의 “변형”을 말하고 있다. 그에 따르면, 사물은 “출발점”이며, 자신은 그 사물을 “원래 상태 저 너머로” 끌고 간다. 자신의 작업을 팝아트로 분류했던 평자들은 이 부분을 간과했다. 흥미로운 것은 올덴버그가 사물의 “변형”을 두고 관념의 연쇄 반응에 관해 말하고 있다는 점이다. 그는 “어떤 것이 다른 것을 만나거나, 혹은 어떤 것이 다른 것에 의해 대체될 수 있다는 사실에 매혹되었다”고 말한다. 올덴버그는 1959~1960년 작성한 노트에서 레이건(Ray Gun)이나 깃발과 같은 사물을 “외피(guises)”라고 표현했다. 그는 이에 관해 다음과 같이 말한다. “나는 여러 다른 방식으로 행동하려는, 혹은 행동하는 척하려는 경향이 있었다. 외피는 당신을 다른 누군가로, 혹은 다른 무엇으로 변형하거나, 혹은 그 역할을 맡을 수 있는 방법이다. 나는 ‘외피’라는 단어를 좋아한다. 그것은 연극적인 것이다.”

올덴버그가 외피라고 언급한 사물 중 하나인 레이건은 잘 알려져 있듯 그의 작업 세계를 관통하는 중요한 기호 중에 하나다. 아마도 공상과학의 서사에서 빌려왔을 레이건은 올덴버그의 작업 전반에 끊임없이 등장하는 사물이기도 했지만, 벤자민 부클로에 따르면 20세기 미술사에서 뒤샹의 로즈 셀라비와 비견할 만한 작가의 또 다른 공적 자아이기도 했으며, “이미지를 생산하는 전체 생산 라인, 수공예 혹은 공장에서 생산된 사물들, 거리에서 발견된 파편, 텍스트, 퍼포먼스, 사업 전반”을 일컫는 일종의 “브랜드화된 우주”를 지시했다. 이를테면 올덴버그는 1961년 “스토어”의 오픈을 알리는 포스터에 “레이건 매뉴팩처링 컴퍼니(RAY GUN MFG CO.)”라고 적었다.

1959년 올덴버그는 레이건의 외피를 두르고, 즉 자신의 또 다른 공적 자아의 입을 빌려 다음과 같이 썼다. “레이건의 목표는 사람들에게 세계 속에 환영을 제시하는 것이며, 무생물에 생명을 불어넣는 것이며, 어느 곳이나 얼굴을 만드는 것”이다. 작가는 생명을 불어넣는 일에 밑줄을 그어 강조하기도 했는데, 바로 이 모종의 제의적인 프로젝트가 이뤄질 장소로 도시를 말하고 있다. 올덴버그는 아스팔트와 콘크리트, 종이나 금속과 같이 도시를 구성하는 각종 물질과 그것의 질감에 관해 서술하는데, 흥미로운 것은 “실제” 세계에서 자신이 “선호하는 것들”의 목록을 좀 더 구체적으로 제시하고 있다는 점이다. 이를테면 그는 “도시, 가난한 자들, 불행한 자들, 거리, 프롤레타리아, 현재 속의 원시적인 것들”이라고 쓰고 있다.

올덴버그는 원시적인 것에 관해 말하고 있지만, “시간: 현재”라고 명시하고 있다. 그렇다면 도시 속에 현존하는 것 중에서 배제된 존재들을 호명하는 이유는 무엇인가. 또한 그것은 올덴

버그 혹은 레이건의 작업 속에서 어떻게 원시적이거나 혹은 살아 움직이는 것이 되는가. 1961년 올덴버그는 글을 통해 자신의 프로젝트와 “부르주아적인,” 혹은 소위 “예술적인” 사물을 구분하고 있다. 그에 따르면 소위 일반적인 예술은 “그저 물건(Just a thing)”이라 부를 수 있는 상태에 도달하지 못한다. 이는 “예술적인” 사물의 외형 혹은 내용은 “사물 그 자체”가 아니라, “그 사물의 참조 대상”으로부터 유래하기 때문이다. 즉 올덴버그는 사물의 외연을 어떤 대상으로 고정하는 것이 아니라, 사물이 자족적으로 진동하는 상태를 원한다.

올덴버그의 초기 작업 중 하나인 <Street Ray Guns>(1959)는 뉴욕의 거리에 현존하는 사물이 그의 작업 속에서 어떻게 살아 움직이는, 혹은 외연이 고정되지 않은 채 스스로 진동하는 사물이 될 수 있는지 보여준다. 작가는 거리에서 레이건을 연상시키는 사물을 수집했다. 그중에는 광선총을 직접적으로 떠올릴 수 있을 장난감도 있었지만, 수집과 판독이라는 절차 없이는 레이건이 될 수 없는 사물이 많았다. 이 중에는 상품의 영역에 속해 있는 것도 있었지만, 사용가치를 말할 수 없는 어떤 물질적인 상태에 머무는 것들도 많았다. 어쨌든 올덴버그의 방대한 아카이브 속에서 이들은 레이건으로 선언되고 있었다. 이 상태를 일종의 수행적인 ‘선언’이라고 말한 것은 그가 수집한 사물을 레이건이라는 대상으로 고정시키는 그 힘이 그저 주관적인 판독에 기댈 만큼 연약하기 때문이다. 이 사물들은 작가의 아카이브 속에서 레이건으로 명명되고 있지만, 동시에 사물로서 제 삶을 살아가려는 힘을 유지하고 있다. 그저 레이건이라는 형상에 적합한 “보편적인 앵글”(올덴버그는 사람의 다리, 숫자 7, 권총 등을 예로 들고 있다)을 공유하는 원소들의 집합이라고 할 수 있을 올덴버그의 수집품은 뉴욕의 거리와 레이건이라는 기호 사이에서 고정되지 않은 채 진동하고 있다.

아마도 올덴버그가 자신이 수집한 레이건들을 모아 구축한 공간 <Ray Gun Wing>(1965~1977)을 벗어나면 더 이상 레이건일 수 없을 그 사물들을 두고 바버라 로즈는 흥미로운 해석을 제시한다. 올덴버그는 그의 사물이 현실로부터 얼마간 거리를 두는 것을 원했고, 레이건이라는 현실에 존재하지 않는, 즉 광선총이라는 모종의 허구적인 형상이 이를 가능하게 했다는 것이다. 즉 올덴버그의 사물들은 “식별할 수 있을 만큼 현실적이어야 하는 동시에, 그러나 그 사물 자체인 것으로 혼동할 만큼 현실과 가깝지는 않아야만 했다.” 레이건이라는 기호의 허구적인 본질은 그 자체로 현실의 사물이 되는 것을 불가능하게 만들었다. 올덴버그가 “원시적인 것”이라는 표현을 통해 의도한 것 역시 사물의 이러한 존재론적 운명이었다. 그는 원시적인 사물이란, “무언가로 조형되고자 하지만 형상화에 저항하는 사물,” 즉 “단순하고 강인한 것으로서, 무언가가 되고자 하지만 결코 그것이 될 수 없는 사물”이라고 정의하고 있다. 작가가 뉴욕의 거리에서 수집한 거친 물질들은 레이건이 되고자 하지만, 결코 레이건이 될 수 없다. 그것들은 무엇이라고 명명할 수 없는 물질의 현존과 허구적인 기호 사이에 머무른다.

올덴버그는 뉴욕이라는 도시 곳곳에 버려지고 배제된 물질의 세계가 자신 작업의 “신비주의를 위한 환경”이라고 말했다. 최정화에게 서울 역시 신비로운 공간이었다. 흔히 그를 매혹했던 재래시장이나 달동네와 같은 공간은 평자들에게 한국의 “버내쿨러”한 장소로 이해되지만, 사실 최정화에게 그 공간들은 그의 표현으로 일종의 “미시감”을 불러일으키는 공간, 즉 난생처음 이 장소를 마주하는 것 같은 감각적 충격을 경험하는 장소였다. 90년대 초, 종로3가

를 방문한 최정화는 다음과 같이 썼다. “도대체 지금이 어디이지? 어느 장소이고 시간일까? (….) 난 정말 이, 이런 건물이 있는 줄 몰랐어. 단지 여러 층을 기웃거리고 구경만 했다고. Back to the future. 정말 세상은 사람들만의 것이 아니었어. 초강력 기억 상실 바이러스에 감염된 나 같은 친구에게는 비현실적이었어. 초현실 공간이었어.”

1990년대에 마치 바이러스처럼 퍼진 망각의 감각 속에 시간의 축이 흔들린다. 강렬한 미시감에 사로잡힌 그에게 근대적인 공간은 일종의 초현실로 인식된다. 흥미로운 것은 이때 사물의 세계가 작가에게 낯선 존재로 다가오고 있다는 점이다. 최정화는 세계가 사람들만의 것이 아니었다고 말하고 있다. 존재 이유를 알 수 없는 사물이 서울 곳곳에 널려 있었고, 작가는 그 사물을 강박적으로 수집했다. 사물에 둘러싸인 자기 모습을 사진으로 남겼고, 사진의 제목으로 최정화는 “만물상”이라고 적었다. 이 이미지는 각종 사물에 둘러싸인 올덴버그의 사진 속 모습을 떠올리게 한다. 올덴버그는 노트에서 스스로를 두고 “지독한 녀마주이(I, the awful ragman)”라고 쓰기도 했다.

재래시장에서 마주한 돼지머리는 최정화에게 말을 거는 사물이었다. 그는 세 개의 돼지머리를 사진으로 남기기도 했지만, <지금까지 좋았어>(1998)라는 작업을 만드는 과정에서 작가와 돼지머리 사이의 대화를 글로 남기기도 했다. 시장의 돼지머리는 아마도 어느 제사상에 올라가 누군가의 복을 빌어줄 운명이겠지만, “초강력 기억 상실 바이러스에 감염된” 최정화를 일차적으로 사로잡는 것은 대상의 제의적 속성이 아니다. 그는 돼지머리의 “지독한 기름끼, 뽀얀뽀얀함, 미끈거림, 끈끈함, 번쩍거림,” 즉 대상 표면의 촉각적인 차원에 매료된다. 자연스럽게 그는 썩을 운명의 “진짜” 돼지머리가 아니라, 진짜만큼 진짜 같은, 아니 진짜보다 더 진짜 같은 “가짜” 돼지머리에 이끌린다. 작가는 그 모형에 조명을 비추는데, 그 이유는 “지독한 기름끼가 더욱 화려한 설탕으로 보이기” 위함이다. 최정화는 돼지에게 “너를 높이 받들려는 거지. 미의 여신으로,” 라고 그 이유를 설명한다. 하지만 그의 글에서 “생각하는 돼지”는 담담하게 자신의 존재를 변호한다. “그저 나는 자네들의, ‘가내의 번창과 가족 모두 건강하시길. 장수하시고, 양식도 풍요롭게 하소서’라는 일념으로 내 똥을 다하고 있었네. 그런 나한테 자네 이야기는 헛갈려.”

작가는 대상의 이면으로 뚫고 들어가지 못한 채 돼지머리의 번들거리는 표면에서 동물화된 세계를 감지하지만, 돼지머리는 자신에게 부여된 제의적 역할을 잊지 않는다. 최정화의 작품 <지금까지 좋았어>에서 사물의 쌓기는 이런 의미에서 이중적이다. 복제물의 더미는 사물 표면의 촉각적 감각을 증폭시키는 동시에, 쌓는 행위는 제단을 흉내 낸다. 그의 작품에서 돼지머리는 화려한 상품의 세계와 제의적 감각 사이에 놓여 있다.

언어유희를 즐겼던 올덴버그는 레이건(Ray Gun)을 거꾸로 발음해 “Nug Yar”라고 말하고 이것이 “뉴욕(New York)”을 연상시킨다고 생각했다. 즉 그에게 허구적인 형상인 레이건은 뉴욕이었고, 자신의 또 다른 자아였으며, 거리의 사물이기도 했다. 앞서 살펴본 것처럼 그에게 레이건은 “외피”였고, 도시가, 작가 본인이, 거리의 물질이 그 외피를 입고 끊임없이 모습을 바꾸며 생명체처럼 꿈틀거렸다. 올덴버그는 레이건에 대해 “주술적인(talismanic)”이라고 쓰기도 했는데, 그는 아마도 레이건의 이러한 존재론적인 복수성을 염두에 두었을 것이다. 최정화

의 돼지머리 역시 번들거리는 표면이면서 제의적인 장소이기도 했지만, 작가 본인이 돼지머리를 뒤집어쓰기도 했다. 그는 어디선가, “나도 생각하는 쓰레기가 되고 싶다”고 쓰기도 했다.

김범은 자신의 작품에 여러 차례 등장하는 통닭을 두고 “어린 시절부터 행복의 아이콘 가운데 하나였던 것 같다”고 말했다. 그러나 김범의 작업은 그 대상을 근대적 상징으로 다루지 않는다. 이를테면 그의 1993년 작품 <철망통닭>에서 캔버스의 표면은 절단되어 통닭의 형상만큼 벽면을 노출한다. 표면에서 캔버스를 대체한 것은 꼼꼼하게 꿰매어진 철망이다. 철망이라는 현실의 사물이 통닭의 이미지를 대체한 탓에 통닭은 평면적인 이미지인 동시에 촉각적 감각을 드러내며 벽면에 그림자를 드리운다. 물론 여기서 통닭이 캔버스의 표면에 사물화되어 존재한다고 말할 수는 없다. 철망이 통닭의 이미지이며 육신인 동시에 현실과 캔버스 사이를 구분 짓기 때문이다. 즉 통닭은 이미지이자 사물이며, 동시에 세계와 자율적인 공간 사이의 경계이기도 하다. 그의 또 다른 작품에서 통닭이 스스로 기도할 때, 복을 염원하는 주체는 우리가 아니라 그것이다. 이는 마치 레이건이 뉴욕의 거리와 작가의 분신 사이에서 “변신술”을 작동시키고(김범은 <변신술>이라는 책을 발표한 바 있다), 돼지머리가 표면의 번들거림과 제단을 오가는 모습을 떠올리게 한다. 이렇게 서구 대중문화의 유산인 레이건, 그리고 한국의 근대성을 표상하는 돼지머리와 통닭은 상징으로 고정되지 않은 채 그들의 작품 속에서 장소를 옮겨가며 살아 움직인다.

사물, 쓰레기, 공공성: 정재철의 프로젝트를 중심으로

박수진(서울시립대학교)

- I. 서론
- II. 사물, 조각
- III. 분해자로서 념마주이
- IV. 공생의 돌봄
- V. 공공성, 분해의 향연

올덴버그 조각이 사물에서 출발하여 변신함으로써 모더니즘 조각에서 벗어났듯이, 정재철 조각 역시 일상, 예술, 자연으로 변신하고 확장해간다. 정재철의 프로젝트에서 쓰레기는 주요한 사물이자 사건으로 작동하는데, 본 연구는 《실크로드 프로젝트》와 《블루오션 프로젝트》를 중심으로 사물, 쓰레기가 가지는 의미를 살펴보고, 분해자로서 예술, 공생의 돌봄을 고찰하고자 하고자 한다. 이를 통해 쓰레기와 함께 예술과 인간, 자연이 어떻게 공생해야 할지, 예술과 예술가의 사회적 역할과 예술적 실천은 무엇인지, 예술의 공공성을 논의하고자 한다.

자연은 순환한다. 태어남이 있으면 죽음이 있다. 죽음은 부패와 발효를 통해 분해되어 새로운 탄생을 돕는다. 자연의 분해자가 있듯이 인간사회에도 분해자가 있는데, 이들은 대체로 사회에서 금기시되거나 무시되는 경우가 많다. 후지하라 다쓰시는 『분해의 철학』(2022)에서 일상, 자연, 텍스트를 통해 분해의 역할, 가능성과 잠재성을 이야기한다. 특히 쓰레기를 주요한 매개체로 작업하는 정재철의 프로젝트를 고찰하는데 분해자, 념마주이는 중요한 개념으로 작용한다. 나아가 도나 해러웨이의 ‘쓸루세(Chthulucene)’, ‘공생과 돌봄’은 쓰레기를 마주하는 우리의 태도를 논의하는데 주요한 근거로 삼을 것이다.

먼저 정재철의 작업에서 조각에서 사물로 전환되는 계기에서부터 논의를 시작하고자 한다. 정재철의 초기 작업은 주로 나무의 물적 속성을 거스르지 않으면서도 비껴가고 뒤틀어내는 냄으로써 모더니즘적 조각의 속성을 보였다. 모더니스트 조각이 그러하듯 정재철의 나무 조각은 그 자체로 하나의 오브제였다.

정재철은 1998년, 약 한 달간 아프리카 모리셔스에 조각 심포지엄에 참가했는데, 그곳의 기후적 환경, 여름의 폭염 등으로 전기톱 사용이 용이하지 않으면서 나무 작업을 할 수 없게 됐다. 그는 나무에 고정되었던 시선을 떼어내 비로소 시선을 주위로 돌렸다. 매일 주변을 산책하고 그곳의 전리품을 주었다. 이것은 일종의 이야기를 줌은 행위라고 하겠다. 모리셔스에서 경험은 나무라는 오브제를 벗어나 진짜 사물과 만나게 했으며 조각에서 사물의 개념이 바뀌며 조각의 확장을 가져오게 했다.

2002년 아트 오마이 레지던스 시기에는 더욱 적극적으로 쓰레기장에서 사물을 발견하고

발굴하고 수집한다. 이후 정재철이 수집해 온 사물들을 대략 나열하면, 조개 껍질, 깨진 병들, 주먹 도끼, 돌, 재개발 지역에서의 생활 쓰레기, 폐기된 현수막, 플라스틱병과 뚜껑, 비닐봉지 같은 바다 쓰레기 등, 버려진 것들이 대체로 그러하듯이 온전하지 못한 것들이다.

여기서 정재철의 조각과 사물은 중의적 의미를 지닌다. 정재철은 조각(彫刻)의 힘을 산산이 부서져 있는 조각들, 파편에서 찾는다. 지금은 하찮은 쓰레기이지만 한때는 어떤 이에게 소중한 사물의 조각, 이야기들의 파편들, 그 조각들은 전체 그림 안에 딱 맞는 단 한쪽의 조각일 필요는 없다. 정재철의 조각(彫刻)에서 사물 조각, 쓰레기는 교환가치와 사용가치에서 벗어나 제 기능과 역할에서 자유로운 조각이 된다. 그것들은 필요에 따라 새로운 가치와 또 다른 이야기를 만들어 낼 수 있는 변신의 힘을 내재한 조각(彫刻)이 된다. 이를 근거로 정재철이 모더니즘 조각에서 공공의 조각으로 나아가는 과정을 이해하고 사물의 잠재적 가능성을 논의하고자 한다.

《실크로드 프로젝트》는 닝마주이의 작업, 쓰레기의 변태, 순환의 과정과 유사하다. 닝마주이 바구니에 모인 세상의 모든 폐물과 오물은 사물의 운명을 보여준다. 고물 시장은 소비된 상품의 쓰레기장임과 동시에 그 쓰레기의 수리공장이며 다종다양한 사람들이 뒤섞이는 교환의 장소이다. 닝마주이는 어떤 이에게는 한낱 쓰레기에 불과한 것이지만, 여기서는 교환가치를 가지는 물건으로 '변태'시킨다. 쓰레기는 닝마주이에 의해 분해되어 새로운 사물로 변신한다. 자원이 분해되고 순환된다는 측면에서 닝마주이는 인간사회의 분해자라고 할 수 있다.

안토니오 네그리와 마이클 하트는 『제국』(2000)에서 부패 또는 분해라는 개념을 도입하여 생성(generation)과 부패(corruption) 단어에 생물학적인 이미지를 곁친다. 그들은 아리스토텔레스는 『생성소멸론』을 모델로 삼고 있는데, 아리스토텔레스의 부패(corruption)는 putrefaction이나 decomposition처럼 화학적 현상으로서의 분해 과정을 가리키는 단어와는 달리 도덕적 함의가 강하다고 하겠다. 부패(corruption)의 어원을 살펴보자면 corruption의 접두사 cor는 '공'(共)을 의미하며 ruption은 라틴어 ruptura, 파쇄라는 의미와 연결된다. 즉 '공멸'이라고 할 수 있는, 자연발생적이고도 공시적인 현상인 부패를 의미한다. 네그리와 하트는 자본주의의 새로운 형태인 '제국'을 그리기 위해서는 생산력만으로는 불충분하다고 생각하여 부패 개념을 추가했다. 이 부패력이야말로 '제국'에 대항하는 '공통적인 것'의 잠재 능력이라고 한다. 그렇기 때문에 우리가 활성화해야 할 것은 생산과정이 아니라 분해 과정이다.

하지만 우리가 살아가는 도시, 지구에는 부패의 기능이 거의 사라지고 있다. 아스팔트로 뒤덮인 토양은 부패하지 못하고 소비사회의 기형적인 생산과 낭비로 배출되는 많은 쓰레기는 대체로 부패하지 못하는 플라스틱이다. 부패하지 않는 것들이 넘쳐나는 지구에서 우리는 분해자로서 닝마주이에게 혁명의 잠재력을 발견하게 된다.

그러한 의미에서 《실크로드 프로젝트》에서 정재철은 닝마주이 예술의 가능성을 보여준다고 하겠다. 과잉의 상징으로서 수거되는 폐현수막을 서울, 경기의 구청에서 수집하여 실크로드상의 지역 주민들에게 나눠주고, 이것들이 그 장소에서 기존의 가치에서 벗어나 새로운 의미와 형식을 가지고, 다시 우리에게 되돌아오는 것이 《실크로드 프로젝트》의 목적이다. 실크로드는 전쟁과 평화의 경계이며, 교류와 소통의 통로로서 상업적 번영과 문화적 풍요로움을 누

렸던 곳이다. 그곳에서 우리나라의 폐현수막이 그들의 실제 필요에 따라 사용할 것이라는 예측하고 전달됐고, 6개월이라는 일정 기간이 지난 후 작가는 다시 그 지역을 여행하면서 폐현수막의 사용 형태를 확인하는 것이다. 폐현수막의 변신한 모습과 활용을 확인하는 방법은 사진, 비디오, 녹취 등의 기록과 재수집하는 것이며, 그 결과를 우리나라에서 전시하는 것이다.

이렇듯 《실크로드 프로젝트》는 폐현수막의 수집-세탁-포장-퍼포먼스-전달-확인-전시에 이르는 일곱 개의 과정으로 이루어진다. 여기서 주목할 것은 이들 각각의 과정이 균등한 역할과 의미가 있다는 것이다. 이는 작가 혼자만의 작업이 아니라 여럿이 모여서 같이 만드는 현장의 작업이다. 그렇기 때문에 전시는 완결성을 가진 것으로서가 아니라 폐현수막이 변신하는 과정과 현장성을 이해하게 하는 장일 뿐이다.

전달된 폐현수막은 “돌 공장에서 햇빛 가리개로, 오토릭샤의 장식 덮개와 침대 시트로, 집안 장식장 선반의 받침보로, 대문처럼 입구를 가리는 커튼으로, 과일 가게의 천막”으로 변태했다. 주어진 용도로부터 자유로워진 폐현수막은 실크로드를 이동하면서 그 시간과 공간에 따라 다양하고 변화무쌍하게 여러 형태로 거듭난다. 이렇듯 실크로드의 현지인들은 폐현수막에서 자신들의 삶과 접촉할 수 있는 외형과 활용을 고안해내, 제법 조화를 이루면서 쓰임새 있는 시각적 오브제로 재창조하였다. 이렇듯 《실크로드 프로젝트》의 폐현수막의 교환과 거래는 일반적인 거래와는 거리가 멀다. 그것은 과잉된 것을 예술이라는 비생산적 소비를 통해 유쾌하게 파괴하고, 분해자로서 역할을 행하고 있음을 알 수 있다.

인류세 담론은 지질학을 넘어 현대 비판 담론으로 다양한 분야에서 논의된다. 인간은 과도한 물량의 사물과 쓰레기를 생산해내고 있고 그것들 대부분은 부패되지 못하고 지구 곳곳에 넘쳐난다. 인간이 일으킨 지구 시스템 기능의 교란은 가까운 미래에 문명과 생태계 전체를 절멸에 몰아넣을 수 있다. 공포는 연대의 동기가 되고, 모든 생명과 공유할 수 있는 미래를 준비하는 일의 지지대가 될 수 있다. 바다와 섬은 기후 위기와 쓰레기, 해수면 상승, 생물 다양성 감소 등 인류세의 징후이자 저항의 현상이 되고 있다. 파국을 향해 가는 지금, 지구의 복원에 대해, 대안적 미래에 대해 모색하는 움직임들과 이를 예술에 반영한 작업을 다루어야 할 필요가 있다. 정재철의 《블루오션 프로젝트》도 그 움직임 중 하나라고 하겠다.

분해되지 못하고 되돌아온 것들은 바다로 모인다. 플라스틱은 여러 경로를 거쳐 바다로 흘러간다. 정재철은 “심각한 해양오염 문제를 미술적 방법으로 해결”하고자 《블루오션 프로젝트》를 기획하고 바다 쓰레기 문제를 중점적으로 다루었는데, 우리나라 전국의 해안을 답사하고 기록하며 수집하면서 프로젝트를 진행했다. 정재철은 《블루오션 프로젝트》 이전에도 바다에서 사물을 수집한 바 있다. 모리셔스에서 그는 주로 조약돌, 조가비 같은 자연의 사물들을 주었다. 하지만 지구의 환경은 하루가 다르게 위기 상황으로 치닫고 바닷가에는 자연의 사물들보다 인공의 사물, 바다 쓰레기가 군락을 이뤘다.

일상생활에서 버려진 플라스틱 쓰레기는 모래와 바위 등 자연 물질과 뒤섞여 플라스티글로머레이트(plastiglomerate)라 불리는 새로운 물질이 된다. 플라스틱과 자연은 서로 뒤엉킨 이 신종 쓰레기는 인공물과 자연 사이의 경계가 사라진, 도나 해러웨이(Donna Haraway)의 표현을 빌리자면 ‘자연문화(natureculture)’이다. 스스로 움직이지 않는 플라스틱과 돌맹이는 바람

이나 해류 등의 힘에 의해 활성화되며 주변 세계와 접촉하며, 오랜 시간을 거친 고고학적 유물처럼 변신한다. 플라스틱글로머레이트와 플라스틱 섬, 기후변화 등은 자연에 대하여 근본적으로 다시 생각하기를 요구한다.

정재철은 수집한 플라스틱글로머레이트를 일컬어 크라켄이라 부르며 이를 조각 작품으로 제작했다. 플라스틱글로머레이트는 인간이 만든 쓰레기가 바다에서 인조 자연이 되어 마치 프랑켄슈타인처럼 되 돌아온 것이다. 하지만 작가는 되 돌아온 괴물을 방치하거나 외면하지 않고, 쓰레기들에게 생명의 숨을 불어넣는다. 인공의 쓰레기는 인조 자연이 되고 조각 오브제로 변신한다. 쓰레기는 조각이 되었다.

“지금 내가 걷고 있는 길은 언제나 현재의 걸음만 있고, 뒤돌아보면 눈 위의 발자국처럼 이미 지나버린 시간입니다. 저 앞의 소가 있는 곳 또는 보리수나무 밑이 내게는 미래입니다.” 정재철이 밝히고 있는 과거와 현재, 미래이다. 이는 해러웨이가 실천의 시공간적 개념으로 제시한 쏠루세와 맞닿아 있다. 쏠루세는 연대기적 시간 개념인 관습적인 현재, 과거, 미래와 달리 지나온 과거나 다가올 미래를 일소하는 시작이 아니라 전송, 기억, 여전히 무엇이 있어야 할지를 가르쳐주는 도래로 가득 찬 시간을 의미한다. 이는 과거, 현재, 미래 역시 도래하는 시간과 새로운 실천을 위한 시간이다.

그렇다면 지금 바다의 미래는 무엇인가? 과거의 쓰레기가 바다의 미래, 우리의 미래, 지구의 미래를 잠식한다. 지금 우리 앞에 펼쳐진 지구환경 위기는 새로운 사유와 실천을 요구하는 긴박한 상황이다. 이는 다른 종들과 새로운 관계 맺기와 그에 적절한 사유 방식을 통찰할 필요가 있음을 말한다. 또한 긴급함 속에서도 트러블과 함께 머무는 법을 배우는 실천의 시간이 요구한다는 것을 의미한다. 그것은 “상처 입은 지구에서 응답-능력 안에서 살고 죽는, 트러블과 함께 머무는 것을 배우는 일종의 시간 장소의 이름”인 것이다.

이제 지구가 당면한 문제는 국가와 종의 경계 없이 우리 모두의 문제이다. 그렇기 때문에 지구 공동의 문제는 다음으로 미뤄둘 수 없다. 자연 공동체로서의 인간, 생명, 자연에 대한 삶의 태도를 생각해야 한다. 나와 내 주변을 넘어서 하찮고 연약한 생명, 자연까지 끌어안아야 한다. 이는 다종 간의 관계적 사고가 필요하며 부분적 연결로 세계를 접합하는 방법인 쏠루세의 사유를 다시 배워야 한다. 다종 간의 축수적 사유는 저절로 주어지는 것이 아니라 훈련되고 수련되어야 한다. 손상된 지구에서 살아남는 기술을 익히는 것은 ‘혼자서는 절대 안 된다’는 것을 잊지 말아야 한다. 그리고 이것이 쏠루세에서 예술, 예술가에 주어진 역할이라고 하겠다.

“예술가가 변하면 예술이 변할 테고, 예술이 변하면 사회도 변하리라 생각한다.” 정재철은 한 인터뷰에서 작업에서 가장 중요하게 생각하는 것이 무엇이냐는 질문에 “미술의 사회적 역할과 기능에 대해서 그리고 미술가의 사회적 역할에 대해서도 지속적으로 관심”을 가지고 있다고 한 바 있다. 그는 《실크로드 프로젝트》에서도 미술의 사회적 역할을 고민했으며 과천의 재개발 과정을 수집하고 기록하면서 주민들과 협업하며 일상으로 한 걸음 더 다가가며 공공성을 고민하기 시작했다. 이후 《블루오션 프로젝트》에서 “해안선을 꼭 메우다시피 한 바다 쓰레기 문제”는 정재철에게는 더욱 중요한 주제가 되었다. 바다 쓰레기는 우리나라 바다 환경 문

제에 머물지 않고 전 지구적 차원의 문제이기도 하다. 이제 세계는 하나의 공동체로서 더욱 긴밀하게 연결되었다.

앞서 분해자로서 예술을 논의하면서 쓰레기가 예술로 분해되면서 다양한 형태로 변신되는 즐거움을 이야기한 바 있다. 이는 예술가라는 분해자가 있기에 가능한 것이다. 정재철의 이전 작업이 ‘발견’을 주요한 방법으로 발굴된 사물과 자신이 만든 사물들을 섞어 예술적 개입과 사물의 가능성을 드러낸다. 쓰레기 더미 속에서 발굴된 물건들은 더 이상 쓰레기가 아니라, 개인 일상사의 유물, 인류학적 유물처럼 다루어진다. 《실크로드 프로젝트》에서 폐현수막의 변신은 인간 사회 안에서 분해되는 과정이자 분해의 향연이 이루어지는 장이다. 바닷가에서 채집한 거대한 스티로폼도 섬이며 조각이 된다. <1005번째 섬>이라 명명된 커다란 흰 스티로폼 덩어리는 인조 자연이 되고 조각으로 전유된다.

‘1005번째 플라스틱 섬’은 우리에게 섬과 바다, 인간과 비인간 등에 대해 새롭게 생각할 것을 요구한다. 통가 학자 에펠로 하우오파는 바다 자체를 섬들 사이의 연결이 이루어지는 공간이자 생명의 원천으로 보자고 한다. 섬이 가진 다른 연결성을 복원하는 것이 섬과 육지, 인간과 비인간 사이에서 새로운 연결성을 모색하며, 이 관계론적인 전회에 대해 재해석해야 한다는 것이다. 그런데 섬이 하나 사라지면 연결성도 사라진다. 정재철의 1005번째 섬은 섬과 바다의 연결이 끊어진 자리이자 자연을 대체해가는 인조 자연을 보여준다. 그런 측면에서 정재철의 예술은 유동하고 변이하면서 작업장과 전시장의 경계가 불분명하고, 예술과 일상, 역사의 경계 속에서 동요하고 흔들리는 예술의 실천을 보여준다.

정재철은 “미술이 어떻게 그 문제를 다루어야 하는가에 대한 방법을 모색”하고 이를 해결할 예술적 실천에 대해 고민하고 실천했다. 정재철의 프로젝트는 현장을 사유하고 성찰하게 한다는 점에서 진화된 공공성을 보여준다고 하겠다. 지구환경 위기에 무방비로 노출된 생태 난민이 된 (비)인간 약자에 대한 돌봄과 연대를 통한 지속 가능한 삶이 무엇인지 우리는 예술을 통해 사유할 수 있다. 정재철은 트러블을 배제함으로써가 아니라 트러블과 함께하기를 통해 예술의 공공성과 함께 윤리적 책임을 수행하고 있다. 그럼으로써 그는 트러블과 함께하기를 형상화함으로써, 끊어진 것들을 새롭게 연결하는 실천, 분해자로서 실천, 분해의 향연을 제안한다.

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