

2020창원조각비엔날레 국제 학술 컨퍼런스  
Changwon Sculpture Biennale2020 International Conference

비조각 담론과 현대 조각  
Non-sculpture Discourse and Contemporary Sculpture

주최: 창원문화재단

주관: 창원문화재단 & 예술과미디어 학회

Auspiced by Changwon Cultural Center

Co-hosted by Changwon Cultural Center and The Korean Society of Art and  
Media

2020창원조각비엔날레 국제학술컨퍼런스  
비조각 담론과 현대 조각

<b>공지사항</b>	사회자 (이재걸, 중앙대학교)
<b>공동 개회사</b>	김범수 (예술과미디어 학회장, 공주교육대학교)
<b>인사말</b>	황무현 (2020창원조각비엔날레 추진위원장) 이수홍 (전 예술과 미디어 학회장, 예술과 미디어 학회 운영위원, 홍익대학교)
<b>기조발제</b>	김성호 (2020창원조각비엔날레 총감독)
<b>발제 1</b> 조경진 (중앙대학교)	비조각적 조각의 미학적 함의 : 라투르를 매개해 크라우스를 번역하기
헨릭 스트롬버그 (2020창원조각비엔날레 참여 작가)	
<b>발제 2</b> 마그너스 바타스 (스톡홀름대)	비조각 이론 - 포토 오브제, 사진과 조각 사이의 유산
이미영 (경남도립미술관 학예연구사)	
<b>발제 3</b> 마이코 야마우치 (독립 큐레이터, 미술평론가)	비조각 이론 - 비전통적 재료를 활용한 일본 예술가, 영향력 있는 사상가 및 철학자들에 대하여
권순왕 (홍익대학교)	
<b>발제 4</b> 유현주 (한남대학교)	비조각론 - 그린버그의 자기부정과 크라우스의 자기모순의 비평론
제임스 토월리스 (2020창원조각비엔날레 참여 작가)	

<b>발제 5</b> 김미진 (홍익대학교)	공유와 고유감각의 확장에 대한 큐레이팅 고찰 : 58회 베니스 비엔날레의 리투아니아관과 프랑스관
뱀티스트 디봄버그 (2020창원조각비엔날레 참여 작가)	
<b>발제 6</b> 최창희 (감성정책연구소장)	공공미술프로젝트에서의 비조각 - 뮌스터조각프로젝트에서 나타나는 공공예술과 조각의 문제
앙카 레즈니악 (2020창원조각비엔날레 참여 작가)	
<b>발제 7</b> 이드리사 디알로 (2020창원조각비엔날레 커미셔너)	재료에 대한 의문
이한수 (인천가톨릭대학교)	
<b>발제 8</b> 김이순 (홍익대학교)	역설과 저항의 미학 : 이승택의 '비조각'
세인트 머신 (2020창원조각비엔날레 참여 작가)	
<b>발제 9</b> 남인숙 (단국대학교)	조각의 확장과 비-조각의 의미 - '부정성(negativity)'으로 존재하는 조각
스키하라 유타 (2020창원조각비엔날레 참여 작가)	
<b>발제 10</b> 정수경 (차의과학대학교)	비조각 작가 연구: 루이스 부르주아의 작업에서 자아정체성과 비소유의 문제
에스더 스토크 (2020창원조각비엔날레 참여 작가)	

Changwon Sculpture Biennale2020 International Conference  
Non-Sculpture Discourse and Contemporary Sculpture

<b>Notice</b>	Jae Geol Lee (Moderator of the conference, Chung-ang University)
<b>Opening Remarks</b>	Beom-Soo Kim (Chairman of The Korean Society of Art and Media, Gongju National University of Education)
<b>Welcome Speech</b>	Mu-Hyun Hwang (Chairman of Steering Committee of Changwon Sculpture Biennale2020) SooHong Lee (Former Chairman and a member of Steering Committee of The Korean Society of Art and Media, Hongik University of Fine Arts)
<b>Keynote Speech</b>	Sung-Ho Kim (Artistic Director of Changwon Sculpture Biennale2020)
<b>Presentation 1</b> Kyung-Jin Cho (Chung-ang University)	Aesthetic Implications of Non-Sculptural Sculpture: Translating Krauss Mediated with Latour
Henrik Strömberg (Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)	
<b>Presentation 2</b> Magnus Bårtås (Professor at Stockholm University)	Non-Sculpture theory - The Photo Object, a legacy of operations Panelist between photograph and sculpture
Miyoung Yi (Researcher at Gyeongnam Art Museum)	
<b>Presentation 3</b> Maiko Yamauchi (Independent Curator, Art Critic)	Non-Sculpture theory - Japanese artists who utilize non-traditional materials and the influential thinker and philosophers
Sunwang Qwon (Hongik University)	
<b>Presentation 4</b> Yu Hyun-Ju (Hannam University)	Non-Sculpture Theory: Review on Greenberg's Self-Negation and Krauss's Self-Contradiction
James Towillis (Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)	

<p><b>Presentation 5</b> Mi Jin Kim (Hongik University)</p>	<p>Curating Reflection on Expanding Share and Intrinsic Senses: Lithuanian Pavilion and French Pavilion of the 58th Venice Biennale</p>
<p>Baptiste Debombourg (Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)</p>	
<p><b>Presentation 6</b> Changhee Choi (Director of Lab: Le Sensible)</p>	<p>Meaning of Non-Sculpture in Public Art Projects: Some Matters of Public Art and Sculpture in Sculpture Projects Munster</p>
<p>Anka Lesniak (Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)</p>	
<p><b>Presentation 7</b> Idrissa Diallo (Commissioner of Changwon Sculpture Biennale2020)</p>	<p>Questioning of the Material</p>
<p>Hansu Lee (Incheon Catholic University)</p>	
<p><b>Presentation 8</b> Yisoon Kim (Hongik University)</p>	<p>Aesthetics of Paradox and Resistance: Lee Seung-Taek, 'Non-Sculpture'</p>
<p>Saint Machine (Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)</p>	
<p><b>Presentation 9</b> Nam In-Sook (Dankook University)</p>	<p>Understanding the Meaning of Non-Sculpture through Examples of Expanded Sculpture - Sculpture, its existence as 'Negativity'</p>
<p>Sugihara Yuta (Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)</p>	
<p><b>Presentation 10</b> Chung Sukyung (Cha University)</p>	<p>An Inquiry on the Matter of Self-Identity and Dispossession in the case of Louis Bourgeois</p>
<p>Esther Stocker (Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)</p>	

## 발제 1

### 초록

#### 비조각적 조각의 미학적 함의 : 라투르를 매개해 크라우스를 번역하기

조경진  
(중앙대학교)

이 소고는 조각을 하나의 본질로서 필요충분하게 정의할 수 없음에도 불구하고, 현대조각의 역사 자체가 조각과 비조각적인 요소의 매개와 동맹 과정이었을 뿐만 아니라 그러한 매개의 과정이 다양한 조각적 존재들을 탄생시켜 왔다는 점을 산견함으로써 어떻게 비조각적 조각이라는 말이 오늘날 생산적인 의미를 가질 수 있는지 가능해보려 한다. 이는 비조각에 대한 논의의 선례로서 크라우스(Rosalind E. Krauss)의 포스트모던 조각론을 곱씹으며 이를 라투르(Bruno Latour)와 ANT(Actor Network Theory)의 관점을 통해 번역해 보는 과정이 될 것이다. 결과적으로 우리는 조각은 포스트모던적 혼종이 나타나기 전부터 이미 조각적인 것과 비조각적인 것의 동맹으로서 네트워크 존재라는 것, 둘을 명확히 구분하려는 정화의 과정은 아이러니하게 둘 간의 혼종적 매개 과정을 낳음으로써 네트워크 자체의 확장을 야기한다는 것, 마지막으로 혼종의 폭증과 함께 이 존재들의 목소리를 담기 위한 대안적 모델의 필요성을 말하고자 한다. 그 모델은 ANT의 번역 개념을 원용한 '번역translation으로서의 예술' 개념이다.

이 소고는 다음의 내용과 주장들로 이루어져 있다. 크라우스는 <확장된 영역에서의 조각 Sculpture in the Expanded Field>에서 전통적으로 조각이라고 부르기 힘든 대상들을 정당화할 수 있는 문화적 프레임워크와 그 구조적, 논리적 확장의 공간을 도식적 다이어그램으로 제시한 바 있으며, 비조각의 논의에 관해서도 중요한 함의를 제공한다. 첫째, 조각이 내적으로 하나의 순수한 본질, 다른 영역에 오염되지 않는 자신만의 본질을 추구하면 할수록 남은 것은 텅빈 내부를 둘러싼 부정성의 윤곽뿐이라는 점이다. 다른 하나는 전자의 실천적 귀결 중 하나인데 조각이 자신을 비우고 외부로 눈을 돌림으로써 새로운 하이브리드들의 창조가 일어났다는 것이다. 조각과 비조각이 만드는 확장된 공간 안에서 말이다. 따라서 어떤 면에서 조각의 순수성, 비조각의 다양성은 이 확장된 공간 안에서 각각 필요한 논리적 위치가 된다.

그러나 크라우스의 논의는 오늘날 다종의 하이브리드의 폭증, 이미지들이 만드는 복잡한 네트워크를 기술하기에 명확한 한계를 가진다. 그의 것은 하나의 문화적 공간으로 결합하고 확장할 수 있는 비교적 단순한 항들과 구조의 네트워크로 한정할 수 있을 때에만 유효하기 때문이다. 따라서 크라우스로부터 얻은 도식의 확장과 대안적 모델로 나아간다. 하나는 크라우스가 말하는 확장이 포스트모던적 실천들 내에서만 일어났던 것이 아니라, 실은 하나의 네트워크로서 조각의 본성이자 최소한 모더니즘 조각 이후 전개되어 온 조각의 기본적인 존재 원리이자 과정이라는 것이다. 즉 여기서 조각을 처음부터 하나의 이종적 네트워크 존재로 가정한다. 나는 몇 가지 사례들을 통해 그들을 기존의 방식과 달리 네트워크적 관점에서 해석하는 것이 가능하다는 점을 보이려고 했다.

하나의 대안으로서 제시하려는 번역으로서 예술 모델에서 번역 개념은 이미지의 행위를 중시한, 조슬릿(David Joselit)의 포맷 번역format translation 개념과 같은 맥락에 속하지만 이론

적으로 훨씬 포괄적인 개념이다. 번역 개념은 ANT의 시작과 끝이라고 해도 과언이 아닌 개념이다. 이는 네트워크 건설에 참여하는 행위자들 간의 매개mediation 개념에 가까운 것으로서, 하나의 혼합적 목표를 형성하기 위해 서로 달랐던 두 개(혹은 그 이상의)의 다른 이해 관계(자)들이 우회, 동원, 등록을 통해 새로운 네트워크를 형성해 가는 일련의 과정이다. 우리는 이 모델을 통해 조각은 물론 예술 행위와 예술작품을 하나의 이중적 네트워크 건설 과정으로 이해할 수 있을 것이다. 번역 모델은 예술 행위, 형식, 매체, 사물들, 기술, 관객, 제도 등을 모두 동등한 행위자로 취급할 수 있게 하며, 이들을 모두 포함하여 예술활동을 기술할 수 있게 한다. 따라서 예술은 천재 예술가가 아니라 모든 비인간 사물들에게 공동 책임이 있는 혼종적 네트워크 건설 과정이 된다. 여기서 우리가 할 일은 인간만이 아니라 모든 비인간 행위자들의 존재와 역할을 파악해 가고 세심하게 기술해 가는 일이 될 것이다. 네트워크 존재로서 조각도 예외는 아니다.

## Abstract

### **Aesthetic Implications of Non-Sculptural Sculpture: Translating Krauss Mediated with Latour**

**Kyung-Jin Cho**  
(Chung-ang University)

This review delves into how the history of modern sculpture itself is considered the process of medium and alliance of sculpting and non-sculpting elements as well as how the term “non-sculptural sculpture” was able to obtain a productive meaning today by pointing out that the mediating process gave birth to a variety of sculptural beings, despite the fact that it is impossible to sufficiently define sculpture as nature/essence. It takes an in-depth look at Rosalind E. Krauss’s theory of post-modern sculpture as a precedent discussion on non-sculpture and translates it from the perspectives of Bruno Latour’s argument and the Actor-Network Theory (ANT). Against this backdrop, the review concludes that sculpture is a network through the alliance of sculptural and non-sculptural things even prior to the advent of the post-modernistic hybrid forms, the process of purification to clearly differentiate one from the other ironically leads to the hybrid mediating process of the two which brings about the expansion of the network itself, and lastly a rapid expansion in hybrid forms points to the need to develop an alternative model to reflect the voices of these beings. Such an alternative model is the concept of art as a translation which refers to the ANT’s notion of translation.

This review consists of the following arguments. In “Sculpture in the Expanded Field”, Krauss lays out a precise diagram of the cultural framework and its structural and logical expanded field in which objects that cannot be described as conventional sculptures can be justified, which also provides a significant implication to dialogues on non-sculpture. First, as sculpture continues to internally pursue a pure essence or seeks its unique nature

that is not contaminated by other arenas, the negative outline surrounding the empty inside is all there is left. Second, new hybrid forms are created when sculpture empties itself and turns to outside as a result of practicing the first argument. This happens in the expanded field created by sculpture and non-sculpture. Accordingly, the purity of sculpture and diversity of non-sculpture make a logical sense in each of their place in the expanded field.

However, Krauss's discussion has a clear limit in describing the complex network created by a multitude of rapidly increasing hybrid forms and images. Her theory is valid only if it is limited to relatively simple clauses and network structures that are integrated and expanded into one cultural field. In this context, Krauss's diagram is expanded to develop alternative models. First, the expansion that Krauss mentions does not just apply to the post-modernistic practices; rather, it is the nature of sculpture as a network and the basic principle of existence and process of sculpture that have been evolved, at least, from sculptures of the modern era. In other words, in this review, the sculpture is assumed to be a heterogeneous network from the beginning. A couple of examples are presented to describe the possibility of translating sculpture from the perspective of the network.

The concept of translation in an art model as a translation which is suggested as an alternative in this review is line with the format translation proposed by David Joselit, but theoretically more comprehensive. It is not an exaggeration to say that the concept of translation decorates the beginning and the end of the ANT. It is a process for two (or more) disparate stakeholders to create a new network through circumvention, mobilization and registration with an aim to establish a merged goal, close to the notion of mediation between actors participating in establishing the network. Under this model, not only sculptures but also acts of art and artworks can be understood as the process of building a single heterogeneous network. The translation model treats acts of art, forms, mediums, objects, technology, audience, system and other elements as equally participating actors, enabling art activities to encompass all of them. Therefore, art becomes a process of building a hybrid network where all non-human objects share a joint responsibility instead of one genius artist. In this context, the existence and role of both human and non-human actors are carefully identified and described. Sculptures as part of the network are not an exception.



## 비조각적 조각의 미학적 함의 : 라투르를 매개해 크라우스를 번역하기

조경진  
(중앙대학교)

‘비조각’이라는 논리적 용어는 듣는 이를 난처하게 한다. 그도 그럴 것이 이 용어는 조각 페스티벌의 주제다. 비조각적 조각이라니. 대번에 떠오르는 이 조합은 둥근 사각형처럼 형용모순이다. 모순을 합리적으로 이해하는 가장 쉬운 방법은 모순을 논리적인 것이 아니라 수사로 받아들이고, 동시에 그 안에 시간을 도입하는 방법이다. 어제는 조각이었으나 오늘은 조각이 아니다. 그러나 이런 처방도 여기선 그리 설득력이 있는 건 아니다. 단지 수사라고 해도 어제는 조각이었다가, 오늘은 조각이 아닌 무엇을, 어제는 조각이 아니었다가 오늘은 조각인 무엇을 보이려는 것도 아닌 것처럼 느껴지기 때문이다. 오히려 주제어로 내세운 ‘비조각’이란 용어는 애써 모순을 있는 그대로 받아들이려는 것처럼 보인다.

실사 듣는 이가 20세기 이후 문화적 패러다임의 변동에 관한 지식이나 조각사에 익숙한 이들이라고 해도 그런 반응을 보이긴 마찬가지일 것이다. 비조각이라는 단어 자체가 이미 조각을 하나의 본질, 즉 타영역으로부터 완전하게 정화된 대상으로 가정하고 있기 때문이다. 조각적인 것의 동일성과 순수성의 영역이 명확히 한정될 때에만 비조각이라는 말도 같은 정도의 유의미함을 갖는다는 건 쉽사리 생각할 수 있다. 이러한 논리는 크라우스의 말처럼 종말에는 부정성(비건축, 비풍경)으로만 정의될 수 있게 된 순수주의 모더니즘의 귀결을 떠오르게 한다. 즉 비조각의 논의는 조각의 순수성을 강하게 주장하던 때, 반대로 이러한 본질적 순수성을 의문시하는 포스트모던적 실천들을 규정하기에는나 유효한 논의를 생산할 수 있기 때문이다. 그런데 왜 이 해묵은 용어가 지금 다시 등장해야 하는가. 제도적으로나 역사적으로만 조각의 영역을 주장할 수 있는 시대, 단지 설치라고밖에 부를 수 없는 온갖, 기술적, 제도적 다종의 혼종들이 폭증하는 시대에 어느 누가 조각의 순수한 정체성과 영역을 주장하기라도 한단 말인가. 그래서 어리둥절함은 불편함으로 바뀐다.

예술정의불가론 이후 다른 분야보다 예술이라는 개념의 정의에 더 많은 힘을 기울여 왔던 분석미학이 예술 개념을 정의하는 데 실패했다고 자인해도 예술이라는 영역, 활동, 대상들이 존재하는 것처럼, 우리는 제도적으로건, 역사적으로건, 매체의 관점에서건 여전히 어떤 대상이나 행위를 조각이라고 부르고, 심지어 조각을 위한 축제를 연다. 조각의 자율성을 강하게 주장할 필요가 없어졌다고 해도 우리 마음속엔 조각이라는 영역이 분명히 존재하고 있다. 그런 한에서 여전히 비조각이라는 말은 마음에 미묘한 파장을 일으킨다. 말이 안 될 것 같지만, 될 거 같은 혼돈과 함께.

이를 염두에 두고 이 소고는 조각을 하나의 본질로서 필요충분하게 정의할 수 없음에도 불구하고, 현대조각의 역사 자체가 조각과 비조각적인 요소의 매개와 동맹 과정이었을 뿐만 아니라 그러한 매개의 과정이 다양한 조각적 존재들을 탄생시켜 왔다는 점을 산견함으로써 어떻게 비조각적 조각이라는 말이 오늘날 생산적인 의미를 가질 수 있는지 가능해보려 한다. 이는 비조각에 대한 논의의 선례로서 크라우스의 포스트모던 조각론을 곱씹으며 이를 라투르와 ANT의 관점을 통해 번역해 보는 과정이 될 것이다. 결과적으로 나는 조각이 포스트모던적 혼종이 나타나기 전부터 이미 조각적인 것과 비조각적인 것의 동맹으로서 네트워크 존재라는 것, 둘을 명확히 구분하려는 정화의 과정은 아이러니하게 둘 간의 혼종적 매개 과정을 낳음으로써 네트워크 자체의 확장을 야기한다는 것, 마지막으로 혼종의 폭증과 함께

이 존재들의 목소리를 담기 위한 대안적 모델의 필요를 말하고자 한다. 그 모델은 ANT(Actor Network Theory)의 번역 개념을 원용한 '번역translation으로서의 예술' 개념이다. 설사 후기 매체론을 들고 온들 그 한계는 명확하다. 물리적으로 동일한 오브제가 갖는 "불활성의 물리적 자질"<sup>1)</sup>이자 "물리적 지지체"<sup>2)</sup>로서의 매체가 아니라, 기억이나 규칙들rules로서 "기술적 지지체technical support"<sup>3)</sup>를 도입한다 해도 크게 달라지진 않을 것이다. 그 개념과 도식은 괴물 같은 다종의 혼종들이나 설치, 이미 인간을 작업의 필수 구성요소로 포함해 버린 '관계적 예술', 이미지의 자유로운 번역이 만들어내는 이미지들의 네트워크 사슬, 포스트모더니즘의 전유가 아니라 이미지들의 전이적 사용을 전제로 하는 포스트프로덕션의 조건 등을 담아낼 그릇으로는 충분치 않다는 한계가 있다. 여기서 제안하는 번역 개념은 우리 시대 조각적, 나아가 예술적 논변을 통일하는 하나의 대안이 될 수 있을 것이다.

## 1. 크라우스의 비조각 공간과 함의

비조각이라는 말은 어쩔 수 없이 우리를 크라우스로 인도한다. 우선 잘 알려져 있는 크라우스의 포스트모던 조각론을 간단히 정리하면서 시작해 보자. 크라우스는 <확장된 영역에서의 조각>에서 전통적인 의미에서도, 또 모더니즘의 강령에서도 조각이라고 부르기 힘든 대상들을 정당화할 수 있는 문화적 프레임워크와 그 구조적, 논리적 확장의 공간을 도식적 다이어그램으로 제시한다. 그 핵심은 다음과 같이 정리할 수 있다. 모던 조각이 타영역에 대한 의존을 배제한 순전한 자율성을 추구하면서 되려 순수한 부정성의 조건으로 특성화되었다는 것, 이에 반해 포스트모던 사물들은 이중의 부정성(조각은 비조각인 건축도 풍경도 아니다)으로 귀결된 모더니즘의 논리적 공간과 다른 상황에 있다는 것, 즉 이 사물들은 "조각이라는 매체medium와 관련해서가 아니라", 조각과 비조각적 항들이 공히 속한 문화적 영역이나 그룹의 확장된 "논리적 작용" 안에서 생산되고 있다는 것이다.<sup>4)</sup> 그는 이 글을 통해 이미 후기 매체 담론을 예고하면서, 확장된 논리적 공간 안의 포스트모던적 실천들에선 매체 특정성medium-specificity의 한계에서 벗어나 서로 다른 매체가 함께 사용될 수 있음도 분명히 한다.<sup>5)</sup> 이에 기존의 문화적 눈과 규범에 포섭되지 않던 이상한 괴물들, 소속 불명의 포스트모던적 사물들은 논리적으로 정당한 문화적 족보를 부여받았다. 크라우스의 회고처럼, 그가 고안한 구조적 논리는 "구제불능으로 산만하게 퍼진 /조각/이 어떻게 이진적binary 구조로

1) Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, 1999, p. 10.

2) Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, The Mit Press, 2011, p. 16.

3) 위의 책, pp. 16-17. 크라우스는 카벨의 오토마티즘 개념을 참조하며 열린 개념으로서, 자신의 매체 개념을 제시한다. 기술적 지지체는 물리적 지지체나 실체로부터 거리두며, 오히려 논리적 지지체이자, 매체의 규칙들, 기억처럼 쌓인 매체의 패러다임을 의미한다. 그는 기술적 지지체의 개념을 다음과 같이 정의한다. "기술적 지지체는 일반적으로 우리가 실제로 쓰고 있는 대중-문화적 형식들에서 빌려온 것이다. 이를테면, 애니메이션 영화, 자동차, 탐사 저널리즘, 혹은 영화 등이 그것들이다. 그래서 '기술적'이란 용어는 옛 길드 '장인의' 질료들을 대체하고, 같은 방식으로 '지지체'는 뮤즈들의 개별 이름을 중화화한다." 쉽게 말해, 기술적 지지체는 매체의 일반적 의미 그대로 특정한 목적을 이뤄줄 특정한 기술적 매개 수단과 같은 의미에 방점을 둔다. 먼 곳을 빨리 가려는 목적에 대해 자동차라는 기술적으로 고안된 매체를 필요로 한다. 물론 그 매체 안에는 그것의 매체의 기술적 특성, 한계, 절차, 규칙들이 존재할 것이다. 마찬가지로 탐사 저널리즘은 그것을 일반 저널리즘과 구별해 주는 규칙, 규정, 규범이 존재할 것이다.

4) Rosalind E. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October*, vol. 8 (spring, 1979), p. 42.

5) 위의 글, p. 43.

뮌인 통일된 영역에 거주하고 동시에 거기에 의존할 수 있는지 보임으로써” 조각을 재구성한다.<sup>6)</sup> 이는 비평으로서의 최상의 임무를 수행한 것이다.

분명한 것은 크라우스가 말하는 확장이 조각의 변양들인 것처럼 보임에도 논리적으로 엄밀히 조각 자체의 확장은 아니라는 점이다. 그것은 매체 특정성에 의존하는 매체론의 해체이고, 문화적 영역, 문화적 대상들 간의 관계를 인식하게 하는 논리적 프레임워크의 확장이다. 글의 제목 그대로 그것은 조각의 확장이 아니라, 문화적 확장 안에서 조각의 위치를 말하고 있을 뿐이다. 그래서 그는 모던 조각이라는 말은 할 수 있어도 포스트모던적 조각이라는 말을 사용하지 않으며, 사물, 실천, 작업이라고 말할 뿐이다. 어쨌건, 그는 논의의 말미에 자신이 말한 확장의 몇 함의를 제시한다. 이는 비조각의 논의에 대해 중요한 시사를 준다. 첫째, 조각의 영역에서 이진적 구조를 통한 공간적 확장이 가능한 것처럼, 다른 영역, 이를테면 회화에서도 논리적 확장이 가능하다. 둘째, 조각 자체의 특성을 최대한 강하게 유지하면서도 확장된 논리적 공간의 조건을 반영할 수 있다는 점이다. 따라서 문화의 논리적 공간을 고려하는 순간, 조각은 스스로 순수성을 유지하려고 해도 결국 비조각적 영역을 반영할 수 있다.<sup>7)</sup> 달리 말해, 조각은 독립적 공간에 있는 것이 아니라, 이미 항상 문화적 영역 안의 항들과 긴밀한 관계 안에 있다. 조각은 이미 항상 비조각과의 관계 안에 존재하고 있다. 이를테면, 조엘 샤피로의 조각은 개념적으로는 비풍경과 비건축의 조건을 충실히 따르고 있지만, 다른 한편, 구체적으로는 그것이 놓이는 건축이나 풍경과 뗄 수 없는 관계(내가 보기에, 이런 방식을 더 노골적으로 보여주는 건 파빌리온 작업의 댄 그레험이다)에 있다. 그의 작업은 스미스의 것처럼 전형적으로 모던적인 작업임에도 불구하고 작품이 주는 느낌은 마치 장소 특정적 작업처럼 그것이 놓이는 환경과 분리해서 존재하지 않는 성격을 가졌다. 결국 크라우스의 논의는 조각에 한정된 것은 아님에도, 조각은 물론 비조각적 영역을 포함하는 문화적인 영역의 구조적 공간과 그 확장에 관한 것이다.

크라우스의 논의가 주는 또 다른 함의가 있다. 여기엔 증대한 두 아이러니가 발견된다. 하나는 모던 조각에서 미니멀리즘으로 이행하면서 나타난 것인데, 조각이 내적으로 하나의 순수한 본질, 다른 영역에 오염되지 않는 자신만의 본질을 추구하면 할수록 남은 것은 텅빈 내부를 둘러싼 부정성의 윤곽뿐이라는 점이다. 크라우스가 든 예증은 모리스의 L-BEAM이다. 즉 조각의 미래가 텅빈 내부에 없다는 것을 알아차린 포스트모던 실천들은 비조각적 영역 바깥의 확장 공간들을 의도적으로 탐구하였다.<sup>8)</sup> 다른 하나는 전자의 실천적 귀결 중 하나인데 조각이 자신을 비우고 외부로 눈을 돌림으로써 새로운 하이브리드들의 창조가 일어났다는 점이다. 조각과 비조각이 만드는 확장된 공간 안에서 말이다. 따라서 어떤 면에서 조각의

6) Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, p. 18.

7) Rosalind E. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," p. 43.

8) 크라우스는 이를 소진된 전통exhausted tradition이라는 표현으로 유사한 취지를 말하기도 한다. Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, pp. 18-19. 즉, 모던 조각의 긍정성은 소진되고(조각 안에선 더 할 게 없다), 예술가들은 다른 매체를 찾을 수밖에 없었다는 것이다. 그러나, 내가 보기에, 이는 성급한 주장이다. 왜냐하면, 조각은 동시대 세계관의 변화에 따른 질료와 형태 개념의 근본적 전환에서도 긍정성의 요소를 발견할 수 있기 때문이다. 만약 이를 받아들인다면 그것은 긍정성의 소진이 아니라, 개념이나 사변적 논리, 기술의 빈곤이지 조각의 소진이나 빈곤이 아니다. 이를테면, 질료를 질료형상론적 관점이나 불활적 물질성이 아니라 살아있는 물질matter, 창발적 물질의 개념으로 사고하는 방식(Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, The Duke University Press, 2010, 혹은 Manuel Delanda, *Philosophy And Simulation: Emergence of Synthetic Reason*, Continuum, 2011 등을 참조하라)을 고려하거나, 형태를 가시적인 형shape에서 비가시적 패턴이나 정보로 이해하는 방식 등을 고려한다면, 조각은 제도적, 기술적 의미의 자율성 범위에 머물면서도 풍부한 긍정성의 요소를 발견할 수 있을 것이다. 더 자세한 논의는 이 소고의 범위를 벗어난다.

순수성, 비조각의 다양성은 이 확장된 공간 안에서 각각 필요한 논리적 위치가 된다. 내가 여기서 말하고자 하는 것 중 하나는 크라우스가 말하는 방식의 확장은 포스트모던적 실천들 내에서만 일어났던 것이 아니라, 실은 하나의 네트워크로서 조각의 본성이자 최소한 모더니즘 조각 이후 전개되어 온 조각의 기본적인 존재 원리이자 과정이라는 것이다. 라투르와 ANT적 관점에 따르면, 이는 조각은 물론 존재들의 세계 자체의 모습이다. 이 세계에선 불변의 본질이란 존재하지 않는다. 만약 그런 것이 있다면, 단지 그렇게 생각되고 있을 뿐, 실제로는 관계적 존재들이 있을 뿐이다. 물론 이 관계 안에서 존재들은 관계 안의 다른 존재나 그 기능으로 환원되지 않는다는 점에서, 그 자체로 관계적 네트워크 안에서 고유하다. 그러나 이 고유성이 불변하는 본질은 아닌데, 왜냐하면 그 존재가 다른 네트워크 안에 동원될 때 그것은 그 네트워크를 형성하는 다른 기능으로 역할하기 때문이다. 또한 네트워크 자체는 언제나 그 안의 요소들과 조직화의 변동으로 인해 가변적이다. 이를테면, 하나의 층은 그 자체로 복잡한 행위자들로 이루어진 하이브리드 네트워크이기도 하고, 그 네트워크는 경찰관과 연결망을 맺을지, 강도와 맺을지에 따라 다른 존재가 된다. 그 존재는 층이라고 말해지기보다, 층-강도의 연결망이거나 층-경찰관 연결망이다. 따라서 세계의 변동은 본질의 변화가 아니라, 네트워크의 변동, 즉 네트워크에 새로운 요소가 동원되거나, 연결과 구성의 방식이 다른 하이브리드 네트워크가 만들어지고 교체되는 과정일 뿐이다. 그래서 라투르를 따라, 우리가 근대인이었던 적이 없다고 말할 수 있다면, 똑같이 조각은 모던적이었던 적이 없었다고 말할 수 있다.<sup>9)</sup> 그는 자연과 사회, 비인간과 인간의 정화, 과학과 정치의 분화, 전문화라는 근대성의 논리는 이념적, 헌법적일 뿐, 실제로는 이러한 정화 작용이 하이브리드의 증식과 동원을 증가시켰다고 말한다.

나는 여기서 모더니즘의 정화작용, 그러니까 조각을 비조각으로부터 완전히 분리하려는 실천들이 없었다고 말하려는 것이 전혀 아니다. 오히려 라투르를 따라, 문화적 정화 작용이 실제로는 역설적이게도 비조각적인 것을 매개해 이뤄지거나, 조각을 정화할수록 조각과 비조각의 하이브리드도 똑같이 생산되었다는 점을 강조하고자 한다. 더불어 더 복잡하고 더 많은 매개적 영역들이 생겨날 수 있음에도, 우리가 조각과 비조각을 분명하게 분리해 의식할수록, 동시에 그들 간의 매개적 하이브리드를 더 인식할수록 이 혼종들은 자신의 위치를 분명히 가질 수 있을 것이다. 다만 그 혼종들은 크라우스의 것과 같은 단순한 구조적 논리로는 포착하기 힘든 존재가 될 것이다. 다시 말하지만, 크라우스의 것은 하나의 문화적 공간으로 결합하고 확장할 수 있는 비교적 단순한 항들과 구조의 네트워크로 한정할 수 있을 때에만 유효하기 때문이다.

크라우스는 모더니즘의 정화작용, 그의 말대로 하면 조각적 자율성의 관점을 전형적으로 보여주는 예로 브랑쿠시의 <The Cock>(1924)을 든다. 이 작업은 좌대를 조각의 형식 안에 포함해버림으로써 조각을 관객이나 현실적 장소로부터 자율적 존재로 독립시킨다. 이것이 어떤 논리에서 크라우스에게 조각적 자율성의 실행을 의미하는 것인지 알기 위해선 조각에서 좌대가 어떤 의미를 갖고 있었는지 들여다보아야 한다. 전통조각, 역사적으로 한정된 조각은 무엇보다 기념비였고, 이것의 내적 논리와 규범은 다음과 같다. 기념비는 조각이라고 말하는 부분, 좌대, 현실적 장소의 복합체이다. 여기서 좌대는 중요한 역할을 했는데, 수직으로 선 조각적 표상을 물리적으로 지지할 뿐 아니라, 기념비를 기념비로 만들어주는 실제 장소와

9) 이러한 내용에 대해선, 주로 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter, Harvard University Press, 1993과 Bruno Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, 1999을 참조.

조각을 매개하는 기능을 맡고 있었다.<sup>10)</sup> 기념비는 조각이 하나의 네트워크라는 것을 숨기지 않으며, 매개적 존재로서 좌대도 당연시한다. 그러나 브랑쿠시의 작업은 좌대를 작품 형식의 일부로 편입함으로써 매개물로서 좌대, 네트워크로서의 조각적 사실을 숨긴다. 이로써 조각은 장소나 역사성에서 벗어나 자율적인 것으로 보인다. 그린버그의 말처럼 조각은 좌대를 벗어남으로써 자기 자신 외에 어디에도 붙어있거나 어느 것도 옮기지 않는 물리적 독립을 성취했다.<sup>11)</sup>

이와 반대로 다음과 같은 독해도 똑같이 가능하다. 기념비는 이미 항상 하나의 네트워크 존재이다. 그것은 좌대 위의 조각상 그 자체로만 존재하지 않는다는 점에서 연결망이다. 기념비 네트워크는 크게 조각 그 자체-좌대-장소로 구성된다. 여기서 좌대는 조각 자체는 아니며 조각이 현실적 장소에 뿌리내릴 수 있게 만들어주며, 조각이 이 현실적 장소 안에서 조각으로 설 수 있게 만든다. 회화의 파레르곤이 캔버스라면, 조각의 파레르곤은 좌대다. 조각의 파레르곤은 조각은 아니면서 조각을 조각이게 한다. 이것이 실상 조각이라는 매체의 본모습이다. 즉 조각은 하나의 환원불가능한 본질로 존재하는 것이 아니다. 그런 존재는 구체성 없는 추상적 이데아로서 조각, 이념으로 제시된 개념일 뿐, 실제로 구체적인 현실적인 조각은 한 번도 스스로 존재해 본 적이 없으며, 조각-좌대-풍경의 네트워크 안에서만 존재한다. 설사 조각이 초월적 개념으로 존재한다면, 그것은 또다시 그렇게 생각하고 있는 우리의 마음에 의존할 것이다. 결국 브랑쿠시의 조각은 좌대를 형식 안에 포함시켰다고 말하지만, 달리 생각하면, 그것은 이음매가 없어 보이는 조각-좌대의 연결망이다. 시선을 고치면 그것 역시 순수한 조각이라기보다 일종의 하이브리드다.

모더니즘의 자율성과 순수성의 이념을 공고히 한 이가 그린버그임은 두말할 필요가 없다. 그는 <The New Sculpture>에서 모더니즘의 이념을 언급하며 한 영역의 순수성과 자율성의 의미를 다음과 같이 말한다. 한 영역은 자신이 아닌 다른 모든 것들로부터 분리되고, 따라서 구별되며, 자신이 아닌 다른 것들로 환원되지 않는 한에서만 자신이 될 수 있다.<sup>12)</sup> 이런 논리에 따르면, 조각은 재현적 일루전에서 벗어나고, 순전히 시각적인 것으로 되면서 모던 조각의 길을 걸어왔다. 조각적 대상은 외적인 것을 재현하는 것이 아니라 조각 안에서 내적 논리에 따라 공간과 형식을 구성한다. 공간은 “채워지는 것이 아니라 형성, 분할, 닫혀진다(enclosed)”.<sup>13)</sup> 이로써 조각은 소위 자족성self-sufficiency을 얻게 된다. 이를테면, 그가 최고의 조각가로 치켜세운 스미스의 조각에서 전통적인 의미의 모델링과 카빙은 큰 역할을 하지 않으며, 형태는 선적 용접에 의해 시각적으로 형태화된다. 구상적 조각의 구조가 내적 구조와 그 내적 구조의 파생으로서 표면의 이분법을 따랐다면, 그의 작업은 내부 없는 선적 형태화라는 점에서 열려 있고, 투명하다.

이를 가장 모던적인 것이라고 수긍하자. 그러나, 이 자족성의 신화에도 조각과 비조각의 아이러니가 있다. 그린버그의 말처럼, 모던 조각은 전통적인 소재인 대리석, 청동, 점토를 포기하고, 철, 유리, 플라스틱, 셀룰로이드, 합금 등 비조각적이었던 산업적 재료를 사용하며, 뿐만 아니라, 이것을 다루는 기법 역시 장인, 용접사의 것들이다.<sup>14)</sup> 그린버그에 의해 가장 모더니즘의 것으로 보인 작업이 다른 영역의 것들을 자신의 것으로 동원한 후에야 자신이 되

10) Rosalind E. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," p. 34.

11) Clement Greenberg, "The New Sculpture," in *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, 1961. p. 145.

12) 위의 책, p. 139.

13) 위의 책, p. 142.

14) 위의 책, 같은 곳.

었다는 건 전혀 자족적인 것으로 보이지 않는다. 모더니즘을 이루는 구성주의 조각의 개념적, 실천적 주도자인 나움 가보의 경우도 마찬가지다. 그는 자신의 조각 이념을 담은 리얼리즘 선언realism manifesto(1920)에서 선이나 볼륨, 매스 등의 조각적 요소를 재현에 의존하지 않게 함으로써 조각의 자율성을 얻는 것처럼 보인다. 즉 그는 조각적 공간, 볼륨을 매스로부터 분리하고, 선을 사물들의 외양에서 벗어나 동적인 힘들의 방향성으로 간주한다. 그의 <선적 구성>(1942-43)은 이러한 선언의 내용을 잘 보여준다. 그러나 전통 조각을 이루는 관념들로부터의 단절은 실상 비조각적 아이디어, 당대의 과학적 세계관으로부터 왔다. 그의 선적 구성은 전자나 전자기장이 만드는 방향성과 운동을 환기한다. 그의 구성construction 개념은 재현이 아니라, 세계의 실재를 발견하기 위한 조각적 원리였다.<sup>15)</sup> 그는 조각을 세계에 대한 소박한 재현으로부터 떼어내면서 동시에 전적으로 비예술이라고 불리는 과학적 대상에 재결합한다. 이런 방식은 포스트모던 과학이 주는 이론적 함의를 적극적으로 예술에 적용하는 작업, 나아가 최근 과학, 수학, 기술 등을 하나의 문화적 행위들로<sup>16)</sup> 탐구하는 정보 예술 informational art의 영역으로 이어지고 있다.

모더니즘과 포스트모더니즘의 차이는 한쪽이 정화를 통한 이념적 순수성을 추구함에도 실제로는 비조각과 결합함으로써 자신의 이념을 엘리트적 문화 권력의 수단으로 삼고 있다는 것, 다른 쪽은 이념적 자족성 인해 텅 비어 버린 내부에서는 더는 생산이 일어날 수 없음을 자인하고 의도적으로 하이브리드의 영역으로 나아가려고 한다는 차이가 있을 뿐이다. 그린 버그나 크라우스에게 모더니즘 조각의 특징 중 하나는 조각이 장소 상실placelessness나 장소 없음sitelessness로 규정된다는 것이다. 모던 조각은 유목적이다. 실은 이 주장이 정확히 벤야민의 것이라는 점은 다시 아이러니하다. 벤야민은 예술작품이 갖는 아우라의 메커니즘을 잘 설명해 준다. 아우라는 시간과 공간으로부터 파생한다. 진정성 있는 예술작품은 특정한 장소에서 물리적으로 존속하고 이를 기반으로 해 그 장소와 관련된 역사적 전통에 대한 증거가 됨으로써 비로소 아우라를 갖게 된다. 그러나, 기술 복제는 이 메커니즘을 위태롭게 함으로써 예술작품의 아우라를 시들게 한다.<sup>17)</sup> 다시 말해, 기술 복제는 예술작품을 장소없음의 것, 유목적인 것으로 만든다. 물론, 유목적이라는 말의 내포는 서로 다르다. 전자의 경우, 이미지는 본질주의적, 보편적, 엘리트주의적 자율성과 관련된다면, 후자는 과정적이고, 특수한 다중이 되며, 각각의 대중에게 의존한다. 전자는 현실과 지상으로부터 이탈해 순결한 초월적 존재가 되려 했다면, 후자는 철저히 기술적 과정과 대중들의 삶 속에서 유통되는 세속적 통화currency와 같은 것, 그 스스로 네트워크가 된다.

예술이 한번도 사회-경제적, 기술적 조건으로부터 독립적이지 않았다. 모더니즘의 자족성, 자율성, 순수성의 이념은 기술의 발전으로 생겨나는 이 수많은 하이브리드(기술 복제된 이미지, 영화, 인쇄물) 네트워크에 대한 근본주의적 대응이다. 그것은 일종의 엘리트들의 러다이트 운동이며, 예술을 기술과 기계, 비인간 사물들로부터 정화함으로써 문화 권력을 탐하려는 운동이다. 그러나 러다이트가 인간적 기술과 비인간 사물(기계)의 하이브리드를 용인하지 않는 것 때문에 일어나는 허망한 일이듯 실제로 그들의 행위는 포스트모던적 실천들과 더 폭증하는 문화적 하이브리드들의 씨앗이 된다. 인간이 비인간 기계와 동맹함으로써 생산량은 물론 둘 간의 매개물로서 하이브리드(이를테면, 인간의 기술력과 행위가 위임된 모든 사물,

15) Carola Giedion Welcker, *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space*, George Wittenborn, Inc., 1960, p. 176

16) Stephen Wilson, *Informational Arts: Intersection of Arts, Science, and Technology*, The Mit Press, 2002, xxiv

17) David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, 2013, pp. 13-15.

냉동 정자, 동물원)가 만들어 질 수 있었듯, 조각과 비조각은 정화됨과 동시에 동맹함으로써 다양한 존재들과 매개적 영역을 생산한다. 우리 시대 기계나 사물들과 예술가의 동맹 관계는 단순한 보조 수단을 넘어 이미 멘토로서의 예술가와 예술가로서의 AI의 동맹 관계로 이행하고 있다.

## 2. 네트워크 존재로서 예술

앞서 본 것처럼, 크라우스는 하이브리드의 생산 논리를 훌륭히 보여주었지만, 그의 논리는 조각이 한정된 비조각적 영역의 부정성으로 규정될 수 있는 한에서, 즉 조각이 부정적으로 강하게 자신을 주장할 수 있는 배경이 되는, 요소와 구조에서 한정된 문화적 영역과 네트워크가 존재하던 때로 제한된다. 중요한 것은 최소한 90년대 이후 최근까지 조각이 동맹한 비조각의 영역은 더욱 확장되어 왔다는 점이다. 이를테면, 부리오가 관계적 예술로 포섭하는 작업들, 이를테면, 리크리트 티라바니자와 바네사 비크로프트 등의 작업, 나아가 인간과 비인간 동물들의 동맹을 보여준 위그의 작업, 전시를 하나의 매체exhibition as medium로 삼는 필립 파레노의 작업들은 이미 크라우스의 한정된 틀 안에서는 이해할 수 없다. 이를테면, 티라바니자의 작업에서 인간은 스스로 연회적 사건의 한 구성요소로 등장하며, 비크로프트의 작업에서 인간들은 퍼포먼스를 하기보다 오히려 전시되는 조각상으로 기능한다. 다시 말해, 조각은 비조각으로서 인간과 동맹한다. 한편, 2017년 윈스터 조각 프로젝트를 위해 선보인 <After Alive Ahead>에서 피에르 위그는 버려진 아이스링크를 온갖 미생물, 화합물, 동물, 인간, 문명의 사물들이 함께 공생하며 진화하는 장소로 만들었다. 이 작품은 동물, 인간, 토양, 건축물, 공기 등의 모든 비인간 사물 간 공생적 동맹이다. 필립 파레노의 경우도 마찬가지다. 이를테면, 2016년 현대의 커미션을 받아 테이트 모던에서 선보였던 <Anywhen>은 음성, 시공간을 초월한 가상적 존재, 벽, 바닥, 사람의 움직임과 소리, 공기의 흐름들에 반응하는 풍선 물고기와 같은 사물, 사물들이 만드는 공간의 변화, 공간과 함께 흘러가는 시간, 그것들이 만드는 사건의 흐름에 관한 것이고, 사람으로서 관객은 이 장소에 하나의 행위자로 참여할 뿐이다. 또 다른 예로, 가브리엘 오로즈코의 <물렁한 돌Yielding Stone>(1992)은 단순한 부정성이나 논리적 대립, 논리적 확장체로는 파악할 수 없는 하나의 과정 그 자체로 존재한다. 이 작업에서 물렁한 점토질의 사물은 도시 공간을 굴러다니며 공간의 흔적과 파편들을 흡수하며, 갤러리 공간에 안착하는 순간에도 끊임없이 그 공간의 요소들과 함께 변화한다. 이러한 사례들은 크라우스의 확장 논리로도, 조슬릿이 지적한 것처럼, 매체 혹은 '기술적 지지체technical support'와 같은 후기 매체의 관점으로도 설명되지 않는다. 왜냐하면, 이 범주들이 이미 별개의 대상들discrete objects을 특권화하는 데 머물고 있기 때문이다. 위의 작업들은 분리되고 한정된 대상 중심(조각적 대상이건 건축적 대상이건)의 사고를 허용하지 않는다. 반대로, 조슬릿의 말처럼, 조각은 수많은 통화처럼 네트워크 간 번역을 허용하면서 "연결과 관계들의 이중적인 배치들을 껴안을 수 있는"<sup>18)</sup> 것이며, 부리오의 포스트프로덕션의 관점에서처럼 네트워크와 다양한 행위자들을 자유롭게 오가는 사용use의 대상이 된다. 처음부터 조각은 하나의 네트워크 존재라는 것이 대안의 출발점이고, 혼종적 네트워크 존재들을 기술하는 데 단순한 구조의 크라우스의 모델로는 충분하지 않다는 것을 받아들인다면, 이제 우리는 본래적인 네트워크 존재를 위한 새로운 설명 모델을 필요로 한다. 마지막으로,

---

18) 위의 책, p. 2.

크라우스에 대한 하나의 대안적 관점을 제시하면서 이 글을 마치는 것이 좋겠다. 내가 제안하려는 것은 과학학science studies의 번역 개념을 예술에 적용한 '번역으로서의 예술 모델'이다. 여기서 번역 개념은 이미지의 행위를 중시한, 조슬릿의 포맷 번역format translation 개념과 같은 맥락에 속하지만 이론적으로 훨씬 포괄적인 개념이다. 여기서 라투르와 ANT의 미학적 적용을 염두에 두고 있다. 번역 개념은 ANT의 시작과 끝이라고 해도 과언이 아닌 개념이며, 이 개념은 번역의 형식적 결과로서 '구성' 개념, 인간과 비인간 행위자들 간의 하이브리드 연결망을 포함하며, 인간적 사회 개념의 대안으로서 '집합체' 개념, 표상과 사물 간의 이분법적 간극을 매개하는 순환하는 지시체, 화이트헤드의 명제 개념을 원용한 '접연 articulation' 개념 등을 포함한다. 번역은 네트워크 건설에 참여하는 행위자들 간의 매개 mediation 개념에 가까운 것으로서, 매개 그 이상의 의미가 있다. 라투르에 따르면, 번역은 하나의 혼합적 목표를 형성하기 위해 서로 달랐던 두 개(혹은 그 이상의)의 다른 이해관계(자)들이 우회, 동원, 등록을 통해 새로운 네트워크를 형성해 가는 일련의 과정이다.<sup>19)</sup>

우리는 조각은 물론 예술 행위와 예술작품을 하나의 이중적 네트워크 건설 과정으로 이해할 수 있다. 번역 모델은 예술 행위, 형식, 매체, 사물들, 기술, 관객, 제도 등을 모두 동등한 행위자로 취급할 수 있게 하며, 이들을 모두 포함하여 예술활동을 기술할 수 있게 한다. 이 네트워킹과 결합의 과정에서 주체는 인간만이 아니며, 오히려 네트워크 건설에 대한 책임은 인간과 모든 비인간 행위자들이 공동으로 떠안는다. 물론, 이렇게 만들어진 네트워크가 다른 행위자(매체, 도시, 관객)들과 연결되는 것은 네트워크의 본성이다. 네트워크는 끊임없이 행위자를 동원하면서 변화한다. 안정화되거나 불안정한 것, 견고하거나 덜 견고한 것이 있을 뿐, 영원불변한 네트워크란 없다. 어쨌건, 이 설명 모델은 아직 정치하게 제시된 것은 아님에도 앞서 말한 사례들을 실제 행위자들을 중심으로 기술하고 분석할 수 있다. 이를테면, 이 모델은 예술 행위를 네트워크 건설 과정이자 일시적 결과로 파악한다는 점에서, 특히 인간 행위자와 비인간 행위자를 대칭적으로 다룬다는 점에서 <물렁한 돌>과 같은 작업을 잘 설명할 수 있다. 그것은 돌을 굴리는 인간, 점토질 형태, 오브제, 도시, 도시의 작은 파편들, 갤러리, 사진 등이 만들어가는, 지속하는 이중적 네트워크다.

결론적으로, 우리가 이 모델 안에서 해야 할 것은 조각과 비조각의 범주적 구별이 아니다. 이는 이미 개별적 뮤즈들을 중성화한, 크라우스의 후기 매체론 안에서 종료된 담론이다. 다시 말하지만, 그것은 조각이 자족성을 강하게 주장하던 때에나 가능한 한시적 범주에 불과하다. 이와 달리 우리가 할 일은 네트워크가 만들어질 때 그 네트워크에 참여하거나 동원되고 있는 행위자들을 낱알이 분별하고 잘 기술하는 것, 그리고 각각의 행위자들이 네트워크 안에서 어떤 일을 하는지, 그들이 어떻게 네트워크를 만들어가고 있는지를 파악하는 것이다. 이렇게 할 때 우리는 그 네트워크가 어떻게 안정화되고 해체되는지(왜 우리는 더는 모더니즘을 신봉하지 않는지), 어떻게 힘을 강화하는지, 어떤 것을 좋은 것이라고 하는지, 어떻게 다른 네트워크에 영향을 미치는지를 다양한 행위자들을 중심으로 섬세하게 분별할 필요가 있다. 우리가 만약 이 과정에서 어떤 것을 조각이라고 부른다면, 그것은 조각이라는 제도와 영역, 식별체제를 갖는 행위자들이 그들의 이해관계로 이 네트워크에 참여하고 있기 때문일 것이다.

잘 알려진 것처럼 모더니즘은 천재로서의 예술가 행위자의 독자적 역할에 과도한 무게를 둔다. 그러나 왜 물감과 붓, 온갖 도구로 가득 찬 스튜디오가 예술작품이라는 네트워크를 책임

19) Bruno Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, 1999, p. 88을 참조



지는 행위자가 아닌가.<sup>20)</sup> 왜 청동이 그러한 행위자가 아닌가. 실제 화가나 조각가는 아마 그들의 구체적 행위 안에서 이 말의 의미를 잘 알 것이다. 자율적 대상으로서 추상 조각이라고 하더라도 예술 공간과 제도를 일상으로부터 분리하는 순결한 화이트큐브와 다시 결합하고 마는 건 무엇을 의미하는가. TV, 광고, 카툰, 상품 이미지들을 동원함으로써 동맹하지 않는 팝아트를 상상할 수 있는가.

크라우스는 '매체 특정성'의 개념이 환원주의적 모더니즘의 논변적 통일성을 뒷받침하는 장소라면, 반대로 '기술적 지지체'는 "하나의 매체라는 개념이 더는 쓸모가 없는 것임을 선언하는"<sup>21)</sup> 포스트모더니즘의 논변적 통일성이 요청하는 장소라고 말한다. 같은 방식으로 '번역'의 개념은 네트워크 시대 이미지 존재가 요청하는 논변적 통일성에 부응하는 개념이 될 것이다. 크라우스의 "기술적"이라는 개념이 갖는 효과성을 인정한다면, 그때의 기술은 더 확장될 때, 번역의 기술을 의미할 것이다. 기술적 지지체를 잘 다룰 때 우리가 어떤 것을 좋은 작업이라고 말할 수 있다면, 똑같이 번역 기술의 탁월성, 더 견고하고 정합적인 네트워크 건설이 좋은 작업을 위한 기준이 될 수 있을 것이다. 인위적으로 만든 진공 속에서라야 우리가 늘 공기와 함께 있다는 것, 우리 몸이 이미 공기와 혼종이라는 것이 더 절실하게 느껴질 것이다.

---

20) <https://www.youtube.com/watch?v=4gwbyFERDrA>(2020.07.29. 검색) 화가 피오나 래(Fiona Rae)의 영상은 적절한 사례가 된다. 이 영상에서 그는 자신의 작업에 대해선 아무 말도 하지 않는다. 그가 기술하는 건 그의 작업이 얼마나 많은 비인간 사물과 그 연결망으로서 스튜디오와 연관되어 있는지, 그리고 그것들이 어떻게 자신의 작업에 큰 역할을 하고 있는지에 관한 것이다. 이 영상은 그의 도구들과 사물들, 그리고 그들의 최적화된 배치가 그의 작업 방식, 과정, 결과물과 밀접히 연결되어 있음을 곧바로 알게 한다. 다양한 물감 조합과 그 효과를 분명히 확인할 수 있도록 물감을 명확히 분리해 놓은 거대한 테이블 팔레트, 각각의 형태와 색, 텍스처 등을 가능하게 하는 다양한 유형의 붓들, 그와 오랜 기간 함께한 마스크트 공룡 인형, 자신이 작업한 이미지들은 물론 인터넷에서 가져온 온갖 이미지를 담은 서랍, 마구 섞여 굳었지만, 작업에 또 다른 질감과 아이디어를 불러일으키는 다 쓴 팔레트, 이것들은 그의 스튜디오 안에서 구분되어 잘 정돈되어 있다. 언제나 작가와 더불어 하나의 회화적 네트워크를 만들 준비가 되어 있다.

21) Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, pp. 15-16.

## 질의 1

헨릭 스트롬버그  
(2020창원조각비엔날레 참여 작가)

저는 채집가(gatherer)입니다. 또한 재료가 변화, 변형하는 매체로서의 예술가입니다.

### 비조각:

다그 함마숄트(Dag Hammarskjöld)는 “당신은 빛이 내리쬐는 렌즈이다. 렌즈처럼 빛을 받거나 주거나 모을 뿐이다. 만약 자신의 이익을 추구한다면 렌즈는 투명성을 잃을 것이다. 당신은 삶을 알게 되고, 삶은 당신의 투명성과 능력에 따라 인정받게 될 것이다. 즉, 목적은 사라지고 순수하게 수단으로만 존재할 것이다”라는 글을 남겼습니다.

채집가는 수집가와는 다릅니다.

유연함 - 결과보다는 과정을 중시

과정은 개념이 되고, 개념은 양과 형태가 자리를 잡은 후 일시적인 엔트로피(entropy)의 춤속에 흩어지고 마는 과정이 됩니다.

두 번째 인생

창의적인 과정의 결과, 형태와 콘텐츠, 양과 개념, 의미의 증식과 굴절에 대한 탐구

목재 펄프지, 유리, 크리스탈, 오래된 종이와 이미지, 색소 등 살아있거나 재활용 재료는 작품 창작에 기여합니다. 이러한 작품은 관객으로 하여금 새로운 형태를 제안함으로써 새로운 콘텐츠를 생성하는 자급자족형 생태계로 구축된 환경에 몰두할 수 있도록 해줍니다. 이러한 생태계에서 모든 구성요소는 전체의 일부가 됩니다.

“무엇인가 나를 떠난다. 다가오는 저 사람을 만나기 위해 무엇인가 나를 떠나간다.” (버지니아 울프(Virginia Woolf))

지진이 발생해서 박물관 안의 모든 물건들이 파괴되었다고 생각해 보십시오. 흩어진 조각들을 모아 복원하고 역사와 의미가 없는 새로운 오브제의 먼지를 털어내십시오. 과정과 형태, 의미와 형태의 변형

두 번째 인생 - 첫번째 장소

### 가벼움 - Anti 기념비처럼 덩치가 큰 조각, anti 딱딱하고 견고한 조각

부품과 조각을 조립하여 그들이 본래 지녔던 의미와 미학과 관련된 새로운 레퍼런스 시스템을 만듭니다. 이러한 의미와 미학은 추가적인 의미가 더해져 더욱 풍성해지며, 동시에 창의적 움직임의 복잡성을 반영합니다.

결국 물질은 여러 매체를 통해 조형되고 이전되며, 모든 구성요소는 오고 가며 정기적으로 겹치고, 결국 의미는 중첩됩니다. 그 어느 것도 고립될 수 없으며, 모든 것은 마그마가 분출 될 때 새로운 형태로 변형됩니다.

과정은 의미와 재료가 레이어링되는 퇴비입니다.

젠스 소네리드(Jens Soneryd)는 “퇴비 매니페스토 2020(the compost manifesto 2020)”에서 다음과 같이 밝혔습니다.

퇴비는 허기지다. 퇴비는 모서리나 허위정보, 심신의 문제 따위는 신경 쓰지 않는다. 퇴비는 단지 새로운 시작을 원할 뿐이다.

우리가 할 일은 퇴비를 가꾸는 것이다. 솔이끼, 한물간 기술, 돌(화산암, 대리석, 이스트리아 산 석회암), 사용자 친화적 디자인과 쓸모 없는 디자인, 나뭇잎, 솔방울, 얼기설기 얽힌 나뭇가지, 기념품, 예지물(grass clippings), 직선 등 우리가 수집한 것들을 퇴비에 먹이로 준다. 퇴비는 다음이 아니다: 직선 구조나 그리드(차이점에 기반을 둔 것이 아니므로 계층이 없다), 브랜드(전략이 없다), 개념(냄새가 난다), 박물관(정체성을 보존하지 않는다), 이상적(폐기물을 기반으로 한다)

우리에게 퇴비가 필요한 이유: 우리는 우리가 무엇을 하는지 알고 있다고 생각하기 때문이다. 하지만 그렇지 않다.

## Question 1

Henrik Strömberg  
(Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)

I work as a gatherer, the artist as a gatherer and medium in which materials go through, a transformation a process, metamorphosis

### Non-Sculpture:

Dag Hammarskjöld wrote: “You are the lens in the beam. you can only receive give, and possess the light as the lens does. If you seek yourself, you rob the lens of its transparency. You will know life and be acknowledged by it according to your degree of transparency, your capacity, that is, to vanish as an end, and remain purely as a means”.

The gatherer is different than the collector.

### Flexible as in focusing on the process rather than the result:

the process becomes the concept and the concept becomes the process where volume and form take shape and find place only to disperse in a dance of temporary entropy

second life

A result of a creative process an investigation about form and content, volume and concept, multiplication and refraction of meaning.

Living and recovered materials such as wood paper, glass, crystals, cut, and cut up paper and images and pigments contribute to the creation of works that allow the viewer to immerse in a landscape organised as a self-sufficient ecosystem that, by suggesting new forms, creates new contents. Where every element becomes part of a whole.

"Something now leaves me; something goes from me to meet that figure who is coming".  
(Virginia Woolf)

imagine an earthquake where all the objects in a museum are destroyed. Reconstruct rebuild from the scattered pieces chards and dust new objects without history and meaning.. Process and form, metamorphosis of meaning and form

second life - first place,

**Light as in: 'anti' large sculptures like monuments and 'anti' hard and rigid sculpture..**

Assembling parts, pieces to create new systems of references relating to the meanings and aesthetics they originally had, now enriched with additional semantics, while, at the same time, reflect the complexity of the creative gesture.

Ultimately, the matter is shaped and transferred through different media, all the elements are commuting back and forth regularly concurring, and eventually, overlaying meanings. Nothing can be isolated, everything mutate as when volcanic magma erupts.

The process is compost, the layering of meaning and material

Jens Soneryd writes in "the compost manifesto 2020":

The compost is hungry. It doesn't care about edges, disinformation or the mind-body problem. It just wants to make new beginnings.

Our job is to nurture the compost. We feed it with haircap moss, obsolete technologies, rocks (lava stone, marble and Istrian stone), user friendly and useless design, leaves, pine cones, entangled woodbine twigs, souvenirs, grass clippings, straight lines, and other things we've collected.

The compost is not: A line structure or a grid (it's not based on differences and therefore has no hierarchy); a brand (it has no strategy); a concept (it smells); a museum (it doesn't preserve identities); utopic (it's based on waste).

Why do we need the compost: Because we think we know what we do. We don't.

## 발제 2

### 초록

#### 비조각 이론 - 포토 오브제, 사진과 조각 사이의 유산

마그누스 배르토스  
(스톡홀름 대학교)

1980년대 초, 현대미술은 변곡점을 거치며 사진은 더 이상 별도의 장르가 아닌 광범위한 현대미술 분야(회화, 조각, 설치미술, 공연, 영상)의 일부로 편입되었다. 이러한 전환기를 통해 사진과 조각/오브제가 혼합된 하이브리드 형태의 현대미술이 등장하게 되었다. 미술시장을 위한 사진 오브제의 창작은 사진 인화 및 대지 기법(전형적인 예로 뒤셀도르프 학파를 들 수 있다)에 대한 새로운 기술적 발전과 연계되었으며, 이는 사진 오브제의 물질성을 강조하는 라이트 박스, 오브제, 구성, 정교한 프레임을 포괄하였을 뿐 아니라 광고, 회화 및 조각도 함께 참조되었다. 사진 오브제는 세상을 향한 창이라는 사진술의 개념에 도전하며, 표면, 불투명성 및 물질성 자체에 초점을 맞추었다. 또한 사진 오브제의 출현은 개념사진, 사진의 사회적 이용, 발견된 이미지뿐 아니라 초기 공연예술 기록에 대한 관심을 부활시켰다. 이러한 전환은 기록사진에서의 윤리 및 규범과 대립하는 관행을 발전시키고 오프르로서 사진가의 비평이라는 기능을 수행하였다. 사진은 여러 오브제 중 하나의 오브제로서 설치미술로 통합되었으며 그 자체로 조각 오브제로 대두되었다.

본 발제에서는 관련 미술사에 대해 짚어보고, 예술의 사진적, 조각적, 개념적 실천의 발전의 함의에 대해 논의해본다.

### Abstract

The Photo Object – a legacy of operations between photograph and sculpture

**Magnus Bärtås**  
(Stockholm University)

In the beginning of the 1980:s there was a turn in contemporary art where photography as a genre was not any longer considered separate from the wider contemporary art scene (painting, sculpture, installation, performance, video). This transition period gave birth to certain hybrid forms, merging photography and sculpture/object. The creation of photo objects for the art market was connected to the technical development of new methods of printing and mounting (with the Düsseldorf school as the most emblematic example), and included light boxes, objects, constructions and elaborate frames that enhanced the materiality of the photo object as well as played with references to both advertisement, painting and sculpture. The photo object challenged the idea of the photography as window to the world, and instead emphasized the surface, the opaque, and the very

materiality. The advent of the photo object also renewed the interest for conceptual photography, the social use of photography, the found image, as well as early performance documentation. This shift developed practices at odds with ethics and codes in documentary photography and functioned as a critique of the photographer as an auteur. The photography was integrated in installations, as an object among other objects, as well as appearing as a sculptural objects in its own right.

This talk will highlight this particular history in art, and discuss the implications for the development of photographic, sculptural and conceptual practice in art.

## The Photo Object – a legacy of operations between photograph and sculpture

Magnus Bårtås  
(Stockholm University)

In 1970:s and 80:s different strategies among artists highlighted the objecthood of the photography. These operations created certain hybrid forms, merging photography with sculpture/object. I call these hybrid forms photo objects, a term that points to a historical situation where artist started to "corrupt" one medium with another, as Douglas Crimp called it in his essay "Pictures", from 1977. Here Crimp pointed out the obsolescence of the claims of integrity of modernist painting and sculpture. Crimp's critique was directed to Michael Fried's attack on minimalism for its "theatricality" in his famous essay "Art and Objecthood," from 1967 – an essay that inspired many counter perspectives as well as agreement.<sup>22)</sup> As Crimp points out, Fried was not only disturbed by minimalism's "impure" location between painting and sculpture, but also by the very temporality in minimalism; "its preoccupation with time - more precisely with *the duration of experience*."<sup>23)</sup>

Crimp discussed methods of "re-presentation" – appropriating commercial images, re-photographing photographs, i.e. different forms of intertextual practices, or "structures of signification", as Crimp writes: "underneath the picture there is always another picture".<sup>24)</sup> "The Pictures Generation" survived as a term for a group of artists, where the works of Louise Lawler was probably seen as the most emblematic of them all (although she was not included in the "Pictures"-show). The focus on "re-presentation" and the American art scene may have shadowed other similar practices and methods in other parts of the world. In the European context, for instance Christian Boltanski's installations with photo objects, gave important contributions to a new generation of artists who were interested in anonymous photography and the social use of the image. During the same period of time Alfredo Jaar's installations reflected on political aspects of viewing and perception/reception. With a background as architect Jaar created sculptural installations where spatial elements as well as light became crucial for reading of photographs. And even earlier, in the Yugoslavian conceptual scene, an artist like Sanja Ivecovic, probably precede Cindy Sherman, with her staged photographs of games of identity and feminist perspective on gazes, power and the image. Opposed to the situation in Yugoslavia, the emerge of the photo-object in the European and American context was also connected to the technical development of new methods of printing and mounting (with the Düsseldorf school as the

---

22) Martha Rosler, for instance, responded ironically to Fried's criticism of "theatricality" in art with an exclamation of "Bingo! That's it!" (see Paul Wood, *Conceptual Art*, Tate Publishing 2002, p. 71).

23) Douglas Crimp, "Pictures", Written for an exhibition with the title "Pictures", with works by Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo and Philip Smith (Artist Space, New York 1977).

24) Ibid.



most elaborate example), and included light boxes and elaborate frames that enhanced the materiality of the photo object.<sup>25)</sup> This materialistic aspect of the birth of the photo object shouldn't be denied. The introduction of vernacular photography to the art scene (think about the works by Richard Prince) created a sort of confusion, where a series of methods to enhance the materiality of the photograph and its physical presentation were utilized. These were often methods to demarcate "art photography" from mainstream vernacular photo practice, and place the works in a mode of production in terms with the art world: a certain materiality, the label of "original" or limited editions, signatures, etc.

It is difficult to find an intercessor of the purist ambitions Michael Fried expressed in "Art and Objecthood" today. Most artists move freely between medias and genres, and the photo object and the act of "re-presentation" does not any longer implicate radicality of form (as they were in by the time of Crimp's essay/exhibition). But still conceptual and material methods and experiments with photo objects are raising interesting questions, and in later years a new interest in the photo object has been discern. In 2017 Museum of Modern art presented a larger retrospective exhibition of Louise Lawlers work ("Why Pictures Now"). In November 2019 MUMOK in Vienna opened "Objects Recognized in Flashes", with works that in some ways (playfully) operate in the legacy of "The Pictures Generation".<sup>26)</sup> My interest in, and reflections on, photo objects come from my own practice; my experiments with hybrid forms which combine objects, photography and texts. In this talk I will bring present one example from my own body of work, together with two examples of works by colleagues in the Nordic context. But before that I will mention a few historical strands of the development of the photo object, although some of them might seem evident.

The photo object often challenges the idea of the photograph as window to the world, and instead emphasizes the surface, the opaque, the very materiality and/or the "sociality" of the image. Simultaneously the photographic representation and its indexicality – its trace, or document – based on light and beaming, undermines both the physical appearance of accompanying objects, as well as brings past time in to a space. In that sense the photo object actualizes the notion of non-sculpture; a rupture of the experience of direct presence that is supposed to emanate from an object in a space.

The advent of the photo object in the 1970's also renewed the interest for the found image/object, as well as early performance documentation. This shift belonged to a turn in contemporary art where photography as a genre was not any longer considered separate from the contemporary art scene (painting, sculpture, installation, performance, video).<sup>27)</sup> It developed practices at odds with ethics and aesthetical codes in documentary photography

---

25) Frame maker Frank Terhardt's exquisite work in his huge work shop in the outskirts of Düsseldorf has been tremendously important for artists like Thomas Ruff and Andreas Gursky.

26) With works by Michele Abeles, Annette Kelm, Josephine Pryde, and Eileen Quinlan.

27) Fluxus art, with its interest in everyday objects and pop art with its embracement of the reproduced image had already opened up for this turn.

and functioned as a critique of the photographer as an auteur. The photograph (often a found image) was integrated in installations, as an object among other objects, as well as appearing as a sculptural object in its own right. This coincided with a renewed interest in the collage and the assemblage, especially within surrealism and Soviet constructivist art.<sup>28)</sup> The shift also belonged to a wider theoretical discussion about photography, with questions about viewing, viscosity, representation, scopic regimes and the archive, with their political implications.<sup>29)</sup> An important contribution to the discussion of the photograph as an object was Susan Sontag's essay "In Plato's Cave" (in *On Photography*). Here she speaks about "the talismanic uses of photography". She reminds us about photographs as magical objects of social connections and dreams of relations: "The lover's hidden photograph in the married woman's wallet, the poster photograph of a rock star tacked up over an adolescent's bed, the campaign-button image of a politician's face pinned on a voter's coat, the snapshot of a cabdriver's children clipped to the visor." These photographs are not just representations of family, relations and idols, they are objects with magical use – "attempts to contract or lay claim to another reality ", as Sontag writes. But they are even more, they are proofs of our status as human beings. Perhaps the time is already over when the physical appearance of these photos is needed, but in the film *Bladerunner* from 1982 the so called replicants (artificial humans) way of proofing that that they are humans when they are interrogated is to point at their (fake) family photos. A person who carries family photos has a life.

\*

In the mid 1980's Swedish artist Peter Hagdahl started to experiment with "attaching" black and white photographic images on different materials in his paintings and sculptural works, by using photo emulsion. In the beginning of the 1990's he created a series of installations where these integrated images were combined with drawings, paintings, computer generated images, moving images, and objects of all kinds, as well as living animals. In the installation *Sustained* (1992) he referred to Georg Bush's visit to Japan 1992, how the American president became nauseated and lost his lunch during a state banquet:

*When President George Bush publicly lost control of his digestive system during his state visit to Japan, the North American continent's shame almost immediately spread to the world economic system, with falling stock prices as a result.*

Conditions of leakage, chain reactions and visual contamination that occur and fade away in the most unpredictable ways were staged in this installation, as in his following work:

---

28) The works of Barbara Kruger, for instance, had a direct aesthetic relation to the works of Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova (but probably very little in common with constructivist ideas and ideology).

29) With contributions by Martin Jay, Griselda Pollock, Jonathan Crary, Abigail Solomon-Godeau, and Alan Sekula, to mention a few.

Intoxicated by your love (1993). A spatial assemblage was here created that in many ways reflected a perceptive condition in contemporary society; an elastic reality of images, inner and outer life conditions in a crisis. The work's polarity stretched between poisoning and purification, reaction and counter-reaction, norm and distortion, perhaps also between life and death. The whole construction rested on chlorine bottles, on the principle of poisoning purification. Small cans of psychotropic drugs (Hibernal, which is also a chlorine compound and reduces the incidence of delirium) were lined up next to each other. Various computer-manipulated photographs lay in a pile, two live rats ran around in a cage, next to the cage a few packets of rat poison. Texts, stories about when purification turned into poisoning and vice versa were scattered; the young caretaker who poisoned the old people in the retirement home with the intention of giving them peace, a chlorine leak in a bath house that was close to poisoning the bathers, a general in Bosnia who threatens to poison the whole of Europe with chlorine gas .... Effects on the bodily as well as the mental state are implicated. Love can come as an unwanted injection, as a remission of consciousness, the lover cannot opt out of fixation. In this, and several of Hagdahl's other installations, the material is arranged on and around a horizontal axis. In Intoxicated by your love, this axis consisted of an MDF board covered like a skin of photographic images, applied with photo emulsion. In other installations, a massive iron beam is used, which served both as a cohesive construction and as a semantic play – the biblical beam in the eye, and the beam of sight, light and photography.

\*

A later interesting photo object-project in the Nordic context is "Object Purview" by South Korean-born artist Hyun-Jin Kwak. In her regular practice she does not use vernacular photography or anonymous media images, as Hagdahl, but crafted, often staged, photography with high technical finish. With a background as sculpture student (she graduated from Hongik University), she has been merging sculpture- and photo-practices. For Scopic Field (which is a part of "Object Purview") she has been photographing classical ceiling paintings – which according to her share some of the qualities of staged photography. The ceilings were found in different palaces in northern Italy, and are here used in an experiment with scale, the position of the viewer, and notions of perception. Ceiling-paintings are predominately connected to the periods of renaissance, rococo and baroque. With these paintings made in situ one strived to create a sensation of three-dimensionality and to visually open up a larger, indefinite space within the interior architecture. By employing different illusionist tricks, as manipulations of perspectives and trompel'oeil-techniques, one managed create illusions of heavens inhabited by angels; imagined halls with pillars; or abstract spaces with emblematic or mythological figures and symbols. Ceiling paintings evoked fantasies, created dramatic narratives, had didactic functions or formed viewing spots for contemplation. By using small prints, in one of her series – with the details enhanced by magnifying glass, mounted in certain elaborated

deep circular frames – she transformed the viewer to against looking into a “viewing instrument”, or peephole, into another world of marvels. This work is connected with the earlier experiments with photography by the end of 19th century – a period when photography mainly existed in a terrain in between technology / science and entertainment. Experiment with scopic technology was common, which resulted in different “viewing machines”, optical instruments and photographic tools, as for instance the stereoscope and the Kaiserpanorama.

For two other works (History of Mythologisation and Seven Ages of Man) belonging to “Object Purview” Kwak photographed painted ceilings of two Italian theatres with the intention to “transplant” these sites into her photo objects that are made for a viewing position from below. In the white massive wooden frames of both these works we find text contours with quotations. In History of Mythologisation the frescos in the cupola of the eighteenth century Ariosto Theatre in Reggio Emilia tell a visual narrative in Art Nouveau style. The narrative consists of a few episodes from “Orlando Furioso” (painted in the 1920’s by Anselmo Govi). The quotation from the poem warns about “the Moors”, a reminder about the fear of the other, embedded in the beautiful sceneries, that has travelled through history.

*Seven Ages of Man* is representing a ceiling painting found in an abandoned hospital in Lido, Venice, once a progressive institution specialized in treating tuberculosis. Ospedale al Mare (‘Hospital by the Sea’) admitted patients during a time period of 70 year, mostly children, until 2003. Patients were offered alternative treatment methods such as hydrotherapy, light therapy and clay treatments. Culture was central to the treatment, in the theatre the children enjoyed concerts, theater performances and film screenings. In the painting by Giuseppe Cherubini, in the now dilapidated building, the white-bearded Neptune is surrounded by cherubs that haul nets, blow into shells and help with the trident. Here the quoted text is the beginning of a monologue from William Shakespeare’s comedy *As you like it* (spoken by Jaques in Act II Scene VII):

*All the world's a stage,  
And all the men and women merely players;  
They have their exits and their entrances,  
And one man in his time plays many parts,  
His acts being seven ages.*

The theatricality that Michael Fried once warned for in “Art and Objecthood” is here in full bloom.

\*

In the 1980’ and 90’s I experimented with a repro camera (a common tool for graphic designers at the time) as well as hand coloring of photographs. I learned these techniques

as an illustrator for a daily newspaper in Stockholm, and wanted to investigate question around the opaque and the transparent image, and the photo as an object. An "archival impulse", evoked by spending time in the photo archive of the newspaper, made me start to collect certain photos from the printed papers. Growing up in Sweden in the 1960's and 70's I was learned that Sweden was the healthiest, wealthiest, and most secure country in the world. This image was strongly internalized in my generation and often enhanced by the outside world, whenever we on travels met people who confirmed this view. With this national self-image as a foundation – an image that has cracked considerably since then – I wanted to make a sort of amateur investigation of what kind of obstacles and problems individuals would encounter in such a paradise. The media images I collected all depicted disappointed and offended people (which became the title of my work). Between 1994 and 2006 I collected 1137 photos of the faces of disappointed and offended people together with the stories – I wrote down each case in one condensed sentence. The images were reproduced by me, utilizing a very simple technique often used by children. The melting wax of a candle was dripped onto the portraits in the newspapers. After the wax had dried and become hard, it was carefully removed, and had an imprint of the face on it.

In the installations, the faces and stories of complaining people were inscribed in something between an archive or a wailing wall. They were hanged in a manner where all the "accusing gazes" were directed at a central position – the supposed position of the viewer. According to my list – which was presented as a text document – some of them consider themselves to be subjected to conspiracies, others complain about unfair treatment and offensive behavior by doctors, landlords, neighbors, and the tax authorities and all seek redress in different ways. The unjustness, the mishaps, accidents and distresses of everyday life may seem to emanate from chance and unfortunate circumstances, from the absence of the political. In this sense, this "collection" may document a change in Swedish society, and maybe a change into an individualized and atomized society, where motivation for social change is turned into the notion of the offence of private interests and rights.

An important part of the work is the physical appearance of the images. The half transparency of the candle wax that resemblance skin, the possibility to view the faces as small masks, the smell of the candle wax. The pieces are mounted with a thread to a needle and are hanging with a distance to the wall, which creates cloud formed shadows at the wall and make the images move by a slight wind, even caused by a viewer's movement. The fragility of the material is meant to clash with the mundane stories of everyday life.

## 질의 2

이미영  
(경남도립미술관 학예연구사)

마그누스 베르토스 선생님께서는 1970년대와 80년대 예술가들에게 있어서 사진이라는 매체의 활용과 그 확장에 대해 이야기하고 있습니다. 발표문에 따르면 1980년대 초, 현대미술은 변곡점을 거치며 사진은 더 이상 별도의 장르가 아닌 광범위한 현대미술, 이를테면 회화, 조각, 설치미술, 공연 영상 분야의 일부로 편입되었다는 사실과, 사진과 조각/오브제가 혼합된 하이브리드 형태의 현대미술의 등장, 그리고 사진은 여러 오브제 중 하나의 오브제로서 설치미술로 통합되었으며, 또 그 자체로 조각 오브제로 대두된 현상에 대해 몇 명의 작가의 작품, 그리고 선생님의 작품을 통해 밝히고 있습니다.

루이즈 롤러스(Louise Lawlers 1947-)의 물건, 사진, 텍스트의 결합을 통한 실험, 피터 하그달(Peter Hagdahl 1956-)의 총체적인 설치작업에서의 사진의 활용, 곽현진(1974-)의 무대화된 사진 - 관객과의 상호작용 - 등의 작품을 통해 사진의 역할과 그 변화를 다루고 있습니다. 본 질의자는 선생님께서 제시하고 있는 현대미술에 있어 사진 매체의 활용에 대한 의견을 흥미롭게 생각합니다.

사진의 발명은 회화의 역사를 다시 쓰게 되는 중요한 전환점이었고, 회화에 있어 재현이라는 문제를 다층적으로 사유하게 만들었습니다. 다시 말해 사진은 기록을 위한 회화의 역할을 일부 대신 할 수 있는 기술이지만 60년대 후반 개념미술의 등장으로 그림을 그리기 위한 수단, 즉 참조대상이나 이미지의 차용대상이 아닌 사진 그 자체로 자족적인 재료로 인식하게 되었습니다. 이를테면 선생님께서도 언급하신 뒤셀도르프학파인 베르트 베허(Bernd Becher 1931-), 힐라 베허(Hilla Becher 1934-) 부부의 사진이나 (수평 앵글을 사용하는) 그의 제자들인 라우렌츠베르게스(Laurenz Berges 1966-)의 부재의 공간을 기록하는 사진, 모호한 경계를 통해 영역을 재정의하는 카린 가이거(Karin Geiger 1966-), 특정 지역의 역사를 다루는 마티아스 코흐(Matthias Koch 1966-) 등의 사진이 그렇습니다. 아울러 이글스톤(William Eggleston 1939-)을 필두로 조엘 메이어로위츠(Joel Meyerowitz 1938-), 스티븐 쇼어(Stephen Shore 1947-) 등 뉴컬러 멤버들의 사진, 그리고 이 후 '만드는 사진' 혹은 '구성사진(Constructed Photography)'이라고 불렸던 또 다른 경향의 사진가들의 활약은 사진 그 자체로서 사진적, 조각적, 개념적 요소를 내재하고 있습니다. 이것은 사진을 이미지 자체로 국한시켜 이용하고 있던 것에 비해 전혀 달라진 태도라고 할 수 있습니다.

선생님의 발제문에서는 여러 작가의 작품을 통해 사진 그 자체에 대한 조각적, 미학적, 개념적 함의를 탐구하고 있으면서도, 사진이 이미지 자체(하나의 오브제)로 현대미술에 편입되어 활용되는 방식(매체로서 사용)을 함께 논하고 있습니다. 그렇다면 이 두 지점의 상관관계 속에서 사진의 미학적 위치는 어떻게 조망될 수 있으며 또한 그 경계에서 사진의 (비)조각적 가능성은 어떻게 실천될 수 있는 것인지 선생님의 의견을 좀 더 구하고 싶습니다.

## Question 2

Miyoung Yi  
(Gyeongnam Art Museum)

You talked about the use of photography and its merger with other mediums in the 1970s and 80s. Your paper notes that there was a shift in contemporary art in the early 1980s where photography was no longer a separate genre but became part of paintings, sculpture, installations, performances and videos. It also discusses the advent of hybrid forms merging photography with sculpture/object and how photography was integrated in installations, as an object among other objects, as well as appearing as a sculptural object in its own right. Several works of artists, including your own, are cited to support these observations.

The paper highlights the changing role of photography by examining Louise Lawler's (1947-) synthesis of objects, photography and texts, Peter Hagdahl's (1956-) use of photography in installations, and Hyun-Jin Kwak's (1974-) staged photography – interaction with spectators. I find your analysis on the use of the photography medium in contemporary art quite interesting.

The invention of photography was a turning point in the history of painting that encouraged contemplation on different aspects of the issue of reproduction in painting. In other words, photography is a technology that replaces, in part, painting as a form of documentation, but with the emergence of conceptual art in the late 1960s, it was increasingly recognized as a self-sufficient material, instead of a tool for painting or the object of reference. Cases in point would be the photographic works of Bernd and Hilla Becher (1931- and 1934-), the founders of the Düsseldorf School, which you mentioned; the photography of Laurenz Berges (1966-), who studied under the couple, known for a horizontal angle and the documentation of space of absence; the renewed definition of domains through blurred boundaries by Karin Geiger (1966-) and; the works of Matthias Koch (1966-) covering the history of a specific area. The works of the pioneers of New Color Photography including William Eggleston (1939-), Joel Meyerowitz (1938-) and Stephen Shore (1947-) and those of other photographers known as 'staged photography' or 'constructed photography' have photographic, sculptural and conceptual elements in and of themselves. This is a dramatic departure from the limited use of photography as an image.

Your paper, by citing the works of many artists, explores the sculptural, aesthetic and conceptual implications of photography itself, while touching upon its use and integration into contemporary art as an object and as a medium. In the context of the correlation between these two ideas, I would like to ask how you view the aesthetic position of photography, and how photography's sculptural (and non-sculptural) possibilities can be realized.

### 발제 3

## 초록

### 비조각 이론 - 비전통적 재료를 활용한 일본 예술가, 영향력 있는 사상가 및 철학자들에 대하여

마이코 야마우치  
(독립 큐레이터, 미술 비평가)

아라키 유카리(ARAKI Yukari)는 대량생산된 다양한 제품을 작품의 주재료로 사용한다. 보통 작가의 작품을 레디메이드로 단정하기 쉽지만, 모델링과 종합에 보다 가까운 복잡하고 사려 깊은 조합을 활용하는 기법은 레디메이드를 초월하는 방식이다. (2) 히사무라 타쿠(HISAMURA Taku)는 플로나 아이조드 등 유명 패션 브랜드의 자수 로고(상표)에 초점을 맞춘다. 작가는 상표를 실제 조각상에 비유하는데, 스티치를 통해 페데스탈과 풍경을 더한 후 액자를 끼워 셔츠를 예술작품으로 승화시킨다. (3) 이와타니 유키코(IWATANI Yukiko)는 섬세한 건잡초를 활용하여 작품을 창작한다. 작가는 대부분 전시장 인근 지역에서 재료를 직접 공수한다. 이는 특정한 장소 및 시간에 표본을 제작하는 행위와 같다. 더 흥미로운 사실은 이러한 작품이 때로 식물 내 에너지를 통해 변화한다는 것이다. 이러한 방식을 통해 인위성 및 생명력은 작가의 작품 속에서 공존하며 서로 조화 및 대조를 이루고 있다. (4) 마모토 나오키(YAMAMOTO Naoki)는 정치, 사회문제 및 일상에 대한 비판을 위해 설탕을 재료로 활용한다. 작가에 따르면 설탕은 일상생활에서 빠질 수 없는 재료이기 때문에 “전시가 끝난 후 작품은 사라지겠지만 감명을 받은 관객들은 앞으로 설탕을 볼 때마다 작가의 메시지를 떠올릴 것이다”라고 말한다. (5) 타마시마 히데오(TAKASHIMA Hideo)는 일본식 회화, 도예, 조각을 연구하고, 이 세가지 기법을 혼합하여 독특한 제작 기법을 개발하였다. 작가는 내부 및 외부의 관계를 탐구하는데 관심이 있었는데, 특히 이 둘 간의 균형과 불균형에 초점을 맞추었다. 작가는 동물과 인간의 형태를 구멍이 뚫린 화병으로 표현하여 자신의 생각을 나타낸다. (6) 유카 오타니(Yuka Otani)는 투명한 금속 불상을 사탕으로 모델링하여 제작한다. 작가가 제작한 다양한 불상 조각은 숭고한 모습을 드러내고 있다. 종교미술에서는 불상이 변함없이 오래 유지되는 것이 중요하다. 하지만 안목이 있는 관객이라면 작가의 작품이 천천히 녹아 우상의 형태를 잃어가면서 달콤한 향기를 내뿜는다는 것을 눈치챌 것이다. 작가는 오랫동안 만물의 덧없음에 대해 설파하는 불교의 정신을 전통적인 제작기법을 우회하는 방식으로 실현하고 있다.

이 연구의 목적은 걸출한 일본 예술가 그룹을 소개하고 이들이 3D 형태를 탐구하기 위해 비전통적 재료를 활용하는 방법에 대해 조사하는 것이다. 현대 이전 시대에는 신 또는 역사적 인물의 조각상/동상 등 대다수의 3D 작품은 대상의 영속성 및 기념성을 상징하기 위해 종교계나 정치계에서 의뢰한 작품이 주를 이루었다. 작업의 재료는 보통 돌, 금속 또는 목재로 조각의 영속성을 반영하였다. 19세기 중반에는 특히 유럽 조각가들이 대중적인 주제보다 개인적 주제에 관심을 보이기 시작했다. 오귀스트 로댕(Auguste Rodin)은 이러한 변화를 가장 잘 대변하여 현대 조각의 선구자로 알려져 있다. 이같은 주제의 변화는 미술사에 있어 큰 의미를 지니지만, 작품 제작에 사용되는 재료 및 기법에는 극적인 변화가 발생하지



않았다. 20세기 첫 분기에 이르러서야 레디메이드라는 형식을 통해 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)에 의해 재료 및 기법에 대대적인 변화가 생겼다. 이러한 새로운 형태는 일상적인 오브제에만 국한되지 않았으며, 모나리자와 같은 잘 알려진 이미지의 복제품도 포함하였다. 이후, 작품 제작에 사용되는 재료 및 기법의 범위는 급격하게 확장되었고 오늘날까지 무한대로 그 확장이 지속되고 있다. 대부분의 예술가에게 재료 및 기법의 무제한성은 양날의 검이다. 하지만, 상세한 연구에 의하면 비전통적인 재료를 통해 개념 및 시각적 요소를 아름답게 혼합한 3D 형태의 창조에 성공한 위대한 예술가들을 발견할 수 있다. 본 발제에서는 6인의 예술가, 이들 예술가와 그들의 작품에 영향을 미친 사상가 및 철학자를 소개하고자 한다.

## Abstract

### Non-Sculpture Theory - Japanese artists who utilize non-traditional materials and the influential thinker and philosophers

Maiko Yamauchi  
(Independent Curator, Art Critic)

The purpose of this study is to introduce a group of exceptional Japanese artists and investigate how they are utilizing non-traditional materials to explore the three-dimensional form. Before modern times, most three-dimensional artworks, such as a statue of a deity or historical figure, were commissioned by religious or political authorities to symbolize the figure's permanency and monumentality. The materiality of these works, usually stone, metal or wood, reflected this permanency. By the second half of the nineteenth century, especially in Europe, sculptors became interested in personal, rather than public themes. Auguste Rodin most represents this shift and is therefore considered to be a pioneer of modern sculpture. While this change in theme was significant for art history, the materials and techniques for creating these artworks did not evolve as dramatically. It was during the first quarter of the twentieth century when one of the most significant shifts in materials and techniques was provided by Marcel Duchamp in the form of the Readymade. This new form was not limited to everyday objects, but also included reproductions of well known images like the Mona Lisa. From this point on, the range of material and techniques used to create artworks began to expand rapidly and continues in the present with seemingly limitless possibilities. For most artists, the "unlimitedness" of materials and techniques is a double-edged sword. However, with careful research, we can discover remarkable artists who are succeeding at creating three-dimensional forms which beautifully merge concepts and visuals with non-traditional materials.

For this presentation, I will introduce six such artists along with the thinkers and philosophers who have had an impact on them and their works.

(1) ARAKI Yukari adopts various mass-produced goods as her primary materials. While it

may be easy to regard her works as Readymade, they go beyond that as her technique utilizes complex and thoughtful combinations more akin to modeling and synthesis.(2) HISAMURA Taku focuses on the embroidered "trademark" from well-known fashion brands like Polo or Izod. The artist likens these trademarks to real statues, adding a pedestal and scenery with his stitching and then framing the scene to transform the shirt into an artwork. (3) IWATANI Yukiko creates her work from delicate dried weeds. In many cases, she finds material from areas surrounding the exhibition site. This is an act that creates a specimen from a particular area and time. but even more interesting, these works sometime metamorphose through the energy within the plants themselves. In this way, artificiality and vitality work against and with each other to co-exist in Iwatani's artworks. (4) YAMAMOTO Naoki utilizes sugar in his critique of politics, social problems, and everyday life. Because sugar is an integral part of our daily lives, he says "the works will disappear after the exhibition, but viewers who appreciate the works will remember his message whenever they see sugar". (5) TAKASHIMA Hideo studied Japanese style painting, ceramics, and sculpture and merged aspects from all three techniques to develop a unique method for creation. He is interested in exploring the relationship between interior vs. exterior, especially the balance and imbalance between the two. He expresses this through the depiction of animal or human-like forms as open vessels. (6) Yuka Otani creates gold transparent Buddha forms with modeling candy. Her installations with multiples of the Buddha form are sublime. For religious art, it is important that the idol remains unchanging. However, discerning viewers will notice Otani's works releasing a sweet scent as they slowly melt and lose their revered form. Buddhism teaches the "transience of all things" over a long time so Yuka Otani actualizes this spirit by circumventing conventional practices of making.

## Japanese artists who utilize non-traditional materials and the influential thinkers and philosophers

Maiko Yamauchi  
(Independent curator, Art Critic)

### 1. Introduction

The purpose of this study is to introduce a group of exceptional Japanese artists and investigate how they are utilizing non-traditional materials to explore the three-dimensional form. Before modern times, most three-dimensional artworks, such as statues of a deity or historical figure, were commissioned by religious or political authorities to symbolize the figure's permanency and monumentality. The materiality of these works, usually stone, metal or wood, reflected this permanency. By the second half of the nineteenth century, especially in Europe, sculptors became interested in personal, rather than public themes. Auguste Rodin most represents this shift and is therefore considered to be a pioneer of modern sculpture. While this change in theme was significant for art history, the materials and techniques for creating these artworks did not evolve as dramatically.

It was during the first quarter of the twentieth century when one of the most significant shifts in materials and techniques was provided by Marcel Duchamp in the form of the Readymade. From this point on, the range of material and techniques used to create artworks began to expand rapidly and continues in the present with seemingly limitless possibilities. For most artists, the "unlimitedness" of materials and techniques is a double-edged sword. However, with careful research, we can discover remarkable artists who are succeeding at creating three-dimensional forms which beautifully merge concepts and visuals with non-traditional materials.

### 2. The six Japanese artists and the influential thinkers and philosophers.

For this presentation, I would like to introduce six Japanese artists who utilize non-traditional materials and the influential thinkers and philosophers in their works.

#### (1) ARAKI Yukari (b.1983) - Shinto religion and NISHIDA Kitaro

Araki adopts various mass-produced goods as her primary materials. While it may be easy to regard her works as Readymade, they go beyond that as her technique utilizes complex and thoughtful combinations more akin to modeling and synthesis. She has been making her works by combining various objects in three dimensions. The basic physical method of her working process is Assemblage. Assemblage was adopted by many artists from the Dada, Neo-Dada and Nouveau Réalisme movements. But, in comparison with them, there are three distinguishing features of Araki's works.

- (a) Many of each component in her works is small and not heavy, she can hold each with one or both hands, regardless of the whole size of the work.
- (b) In some cases, a part of the individual components reminds me of

"Femininity", such as a high-heeled shoe or sewing set.

(c) Unlike the works of the Nouveau Réalisme movement, the components of her works are not destroyed or metamorphosed.

From here, I bring your attention to the ideological background of her works. Araki has an interest in some religious and philosophical thought. Among them, I would like to focus on Shinto religion and the modern Japanese thinker, NISHIDA Kitaro. Her interest in Shinto religion draws from its relationship with her hometown. She was born in Mie prefecture. This prefecture is known for one of the most famous Shinto shrines, "Ise Shrine." Shinto is an animistic and polytheistic religion which originated in Japan. A common notion in Shinto is "The gods dwell in all things." Araki states, "I have been influenced by this notion" and has visited the shrine every year since she was a child. This influence is seen in (c) especially as the non-destructive nature of her practice shows her reverence for each item. With regards to Nishida, Araki states that she was struck by his statement, "To be creative is not to be separated from the world, but to be a working component within the creative world." Features (a) and (b) in Araki's work relate to this statement, as those reveal a physical and conceptual affinity between her and her works. Finally, when separated from the original context, I sometimes find myself creating unexpected association of ideas with her components. For example, the bobbin reminds me of the symbol for radiation hazard.

(2) HISAMURA Taku (b.1977) - YANAGI Soetsu, founder of the Mingei Movement

Hisamura focuses on the embroidered "trademark" from well-known fashion brands like Polo or Izod. They serve as the starting point of his practice. He likens these trademarks to real statues. The artist changes the mass-produced clothing into artwork through two methods. The first is the addition of a pedestal motif through stitching. This process transforms the trademark into a "public sculpture" or "museum work." The other process uses a frame and references traditional two-dimensional artworks. Because trademarks are recognized worldwide and public sculptures or museum pieces are cultural properties for all citizens, both are "something shared by the public". This emphasizes the connection between the before and after stages of Hisamura's hand. In this way, he skillfully incorporates several concepts within his work. On the other hand, Hisamura shows his interest in the sensory element with the following statement, "I received an education with an emphasis on conceptualism, but I could not abandon my intuitive nature." Regarding this point, Hisamura mentions the Japanese thinker YANAGI Soetsu. Yanagi was a founder of the Mingei movement. Mingei means "folk art" and the movement finds beauty in handcrafted goods created by ordinary people. I draw your attention to several features in Hisamura's work that reflect this way of thinking. The first is the use of free-hand stitch. The second is the method of display which is a non-orderly arrangement connecting his work with our daily life.

(3) IWATANI Yukiko (b.1958) - Laozi (老子)'s "Wu-Wei and Ziran(無為自然)"

Iwatani creates her works from delicate dried weeds. In many cases, she finds material from areas surrounding the exhibition site. Even more intriguing, some of these works metamorphose from the energy within the plants themselves. In this way, artificiality and vitality work against and with each other to co-exist in Iwatani's artworks. In her statement on her website, she says the following, "Plants, insects, animals, soil, water, and human beings are just elements of this world. Don't forget that in fact we are alive because of many things and we cannot control everything."

(<https://iwayuki249.wixsite.com/yukiko-iwatani>)

Unlike animals, the boundary between life and death of plants is gradual. For example, the seed of certain kind of plants can sleep for thousands of years before waking up. Therefore, it is difficult to define the length of lifespan for plants. This fact reminds me that not all creatures live on the same timescale.

Iwatani states that her way of thinking is influenced by various traditional Asian schools of thought. Among them, I am interested in exploring the influence of Laozi's (老子) "Wu-Wei and Ziran (無為自然)" which means "attitude of non-action and entrusting of the laws of nature". Within Iwatani's works, materials are combined without changing their physical characteristics. Sometimes, the form and color are transformed by the light, temperature, or the energy within. In addition, I want to remark on the relationship between her works and location. In a number of her works, she collects plants from areas surrounding the exhibition site. Through this action, the work contains the memory of a particular area and season. Through three simple actions - collecting, combining, and displaying, Iwatani creates an ephemeral meeting place between the material, environment and viewer for thinking about life and the laws of nature.

(4) YAMAMOTO Naoki (b.1963) - Jiddu Krishnamurti, Indian philosopher

The themes of his work are "sense, society, and memory." He frequently makes expressions about urban landscape and political leaders. In some cases, he also plays with words of topicality like "missile." His message is relatively ironic and sensational. On the other hand, he adopts unexpected materials for his works compared with his themes, like something sweet - sugar. For example, at the first installation I saw, he drew some critical terms and figures, including Donald Trump, using sugar on the walls, and constructed a miniature Tokyo with 30,000 sugar cubes on the floor. In other works, he has drawn the image of a person with fruit juice and visualized it by heating it. In a recent interview (<http://syuumatunoart.com/>), he describes his mental state when creating work, "By erasing myself and hearing surrounding voices, I can create my works smoothly. The condition is similar to a kind of shaman". In the same interview, he states his wish as follows, "In the future, I would like to visit some areas of conflict and grasp the situation there. Then I will make works using sugar and local sweets to taste the works and present moment with local people"

When I asked him about thinkers that interested him, he mentioned several figures. I will

focus on is the Indian philosopher Jiddu Krishnamurti who lived in Europe from 1911 to 1921 because his career has some points in common with avant-garde artists in the same time period. In particular, he was known as a theosophist who strongly denied traditional sense of values in this particular field, an attitude in common with some Dadaists of the same generation like André Breton. In addition, Krishnamurti parted ways with religious society in his mid-thirties, a similar age when Marcel Duchamp separated from the art world.

An important aspect of Krishnamurti's theory is how to overcome an attachment to oneself. After his secession from the religious community, he traveled all over the world and had numerous conversations with people during over half of century. In these conversations, he treated these people with respect, as equals, and as friends. This equivalence between self and others is also seen in Yamamoto's shamanism. By using something sweet and ephemeral like sugar, the artist says, "the works will disappear after the exhibition, but viewers who appreciate the works will remember my message whenever they see sugar." It reflects his hope of sharing the memory with the viewers beyond the actual exhibition.

(5) TAKASHIMA Hideo (b.1981) - YAMAGUCHI Masao, Japanese anthropologist

Takashima studied Japanese style painting, ceramics, and sculpture and merged aspects from all three techniques to develop a unique method for creation. He is interested in exploring the relationship between interior vs. exterior, especially the balance and imbalance between the two. He expresses this through the depiction of animal or human-like forms as open vessels. Takashima's works have a very impressive appearance. The viewer, at first, recognizes an animal or human-like form, but then they may feel a kind of discomfort when looking closer at the form of the head. Instead of a face, there is a hole which is humorous, but may also cause fear. This unique structure reflects his strong interest in the "relationship and boundaries between contrasting things" such as interior and exterior and holy and unholy. Unlike most sculptures, the inside and outside of his sculptures are connected to each other via the edge of a hole. While a student, Takashima became interested in the book "culture and duality" by Japanese anthropologist Masao Yamaguchi. This researcher was known for his studies of hermaphroditism and the trickster. These themes have much in common with Takashima's interests.

What I pay attention to is Takashima's way of modeling. Normally, when artists make three-dimensional work, they focus on shaping the outside of the works. But in the case of Takashima, he focuses equally on shaping the sculpture from the inside. Because his structures are similar to a vessel, he can treat the inside surface much like a potter would. I also mention his approach to painting which focuses both on outside and inside as well. These decorative patterns guide the eyes and consciousness towards the inside. Takashima's works ask the viewer to not only be concerned about outside but also the inside of the works, reinforcing the character of duality by unifying the two sides.

(6) Yukaotani (b. n.d.) - Kamo no Chomei (鴨長明)'s "Hōjōki (方丈記)

Yukaotani creates gold transparent Buddha forms with hard candy. Her installations with multiples of the Buddha form are sublime. For religious art, it is important that the idol remains unchanged. However, discerning viewers will notice Yukaotani's works releasing a sweet scent as they slowly melt and lose their revered form. Buddhism teaches the "transience of all things" over a long time so Yukaotani actualizes this spirit by circumventing conventional practices of making.

She trained in glass technique in Japan and the United States. Since her training, she has adopted various transparent materials, not just glass but also candy, water, and light. One of her representative series "ANICCA" is composed of multiple gold transparent Buddhas. Once installed, the figures melt over time and finally disappear. Witnessing their fragility, I remember one of essential concepts of Buddhism "impermanence."(諸行無常)

Yukaotani states that "Hōjōki (方丈記、The Ten Foot Square Hut)" by Kamo no Chomei (鴨長明) is an important guidepost for her continued work as an artist. The writer Kamo no Chomei acted as poet and essayist from 12th to 13th century. During his lifetime, the Japanese governmental system changed and the administrative capital city also moved. The Hōjōki was published in 1212 and it is one of three major essays about Japan. A well-known feature of the essay is the description about frequent catastrophes during that time serving as an important historical document as well. During those turbulent times, the writer built a small hermitage and lived there to keep his distance from society. The essay is famous for the idea of "how to survive," but also speaks to the denial of attachment including love. This way of thinking is influenced by the Buddhist philosophy of "impermanence." In short, presupposing the existence of "force majeure," the writer explains his opinion for living better. Yukaotani creates her work knowing that it will disappear, but never compromises making perfect beauty in its first appearance. The contrast between completeness and disappearance strengthens the concept of "impermanence"

### 3. Conclusion

In summary, through careful research we can discover remarkable artists who are succeeding at creating three-dimensional works with non-traditional materials. At the same time, they are not only exploring how to make unique forms but are also reflecting the influences of various thinkers in their concepts.

This young generation of artists I have introduced could have chosen a variety of digital or virtual techniques but they have continued to search the possibilities of tangible materials and techniques by hand. The physical nature of their work backed by each of their unique concepts will continue to attract more and more interest and viewers as their careers develop in the future.

### 질의 3

권순왕  
(홍익대학교)

21세기에는 각 장르마다 확장성을 주요하게 다루는 것 같다. 특히 조각에서도 그 동안 다루지 않았던 재료들이 빈번히 등장합니다. 지금 동시대 작가(Araki Yukari, HISAMURA Taku, IWATANI Yukiko, YAMAMOTO Naoki, TAKASHIMA Hideo, Yuka Otani)들은 일상의 재료나 비 미술적인 들을 더욱더 자연스럽게 작품으로 끌어들이는 작가들입니다.

Araki Yukari 는 레디메이드를 좀더 확장적으로 발전시키는 듯 한데 Shinto religion & NISHIDA Kitaro의 철학과의 관계를 어떻게 이해 할 수 있는지 듣고 싶습니다.

HISAMURA Taku는 패션과의 관계에서 문화나 사회적인 요소를 끌어들이었다고 보입니다. 20세기 초 종합적인 콜라주와 레디메이드, 어쩌면 다다이즘의 부활로도 해석됩니다. 그러나 좀더 사회적인 메시지가 강하게 느껴지기도 합니다. 작품에서 특히 패션의 요소를 강하게 어필하는 이유가 궁금합니다.

IWATANI Yukiko의 작품은 건조터미나 주변의 자연물을 이용합니다. 현재 생태학적인 관점에서 식물등의 변형이라는 것이 지구환경에 영향을 주는데 특정지역에서 채취한 식물들은 자연환경에도 영향을 줄 수도 있다고 생각합니다. 비엔날레나 기타 기획전에서도 유전자 변형작품들도 등장하는 것을 볼 수 있습니다. 이렇게 어떤 장소의 채집과정에서 환경 생태적인 관계나 위험성에 대한 견해를 듣고 싶습니다.

비 물질성을 조각에서 다루는 것은 20세기 현대조각과 비교해 디지털환경에서 오히려 영속성의 측면을 또 다르게 보여주는 듯하여 흥미롭습니다. 그러나 위에 언급한 YAMAMOTO Naoki가 사용하는 설탕이나 Yuka Otani가 쓴 사탕등의 지각적인 재료들은 조각에 있어서 개념을 넘어 시지각적인 요소들을 갖고 있는데, 코로나시대의 언택트 전시에서 어떻게 관객과 조응할 건지요?

### Question 3

SunWang Qwon  
(Hongik University)

There is a growing emphasis on expandability (scalability) in every genre in the 21<sup>st</sup> century. The same is especially true in the world of sculptures as nontraditional materials are frequently used in recent years. In fact, contemporary artists such as Araki Yukari, HISAMURA Taku, IWATANI Yukiko, YAMAMOTO Naoki, TAKASHIMA Hideo, and Yuka Otani have introduced everyday objects or nonart materials to their sculptural works without going overboard.

HISAMURA Taku seems to adopt cultural or social elements from fashion. In this context,



his attempts may be interpreted as a comprehensive form of collage or ready made or even the rebirth of Dadaism of the early 20<sup>th</sup> century, but with a stronger social message. Why is the artist focusing on the elements of fashion in his works?

IWATANI Yukiko uses haystacks or other natural objects found from the surrounding environment as materials for her art. From the ecological point of view, changes to plants and other natural organisms have an impact on the global environment. Therefore, plants collected from a certain region may have an impact on its natural environment. Nevertheless, we see numerous works made of genetically modified organisms on display at biennales or art exhibitions. What's your take on environmental and ecological issues or any risks associated with plant collecting in a certain location?

It is fascinating that the notion of immateriality in sculptures sheds a different light on the idea of permanency in the digital environment compared to the environment to which the modern sculptures in the 20<sup>th</sup> century belonged. Materials such as sugar used by YAMAMOTO Naoki or candy employed by Yuka Otani go beyond the concept of perceptual materials as they are understood as visual-perceptual elements in sculptures. How would these materials interact with the audience in the period of non-contact exhibition during the pandemic?

## 비조각론-그린버그의 자기부정과 크라우스의 자기모순의 비평론

유현주  
(한남대학교)

온라인과 오프라인, 디지털매체와 아날로그가 혼종하는 시대에 동시대 조각은 어떤 상황에 처해 있는가? 매체의 혼종과 확장에 따라 조각이란 매체는 와해되거나 존립 위기에 놓인 것은 아닌가? 이러한 질문은 사실 로잘린드 크라우스의 <조각영역의 확장>이란 논문에서 나왔던 것으로, 확장된 장에서의 조각, 즉 매체 개념의 확장에 대한 담론이 그것이다. 기존의 전통적인 조각과 다른 비조각들 예컨대 대지예술과 유사한 조각, 건축 및 풍경과 유사한 조각 등을 현대조각의 장으로 포섭하는 크라우스의 다이어그램을 참조함으로써, 우리는 모더니즘 시대의 매체특정적 조각으로는 설명할 수 없는 새로운 형식의 조각-매체의 양상을 해명할 수 있을 것이다. 엄밀히 말하자면, 크라우스의 '조각영역의 확장'은 클레멘트 그린버그의 매체특정적 개념에 대한 반대의 입장에서 표명되었다고 할 수 있다.

전후 미국에서 미술계를 지배한 모더니즘 이론의 창시자인 그린버그에게 있어, 예술 매체는 '자기부정' 즉 자기비판을 통해 다른 영역으로 환원될 수 없는 '매체특정성'을 담지 할 때 비로소 예술의 순수성과 자기충족성을 얻을 수 있다. 그럼으로써 회화는 평면성을 획득하는 것이고 조각은 추상조각으로 진화해가는 역사주의의 논리를 갖는다. 그러나 이러한 그린버그의 주장은 60년대 말 등장한 대지예술, 미니멀조각, 개념미술의 건축적 구조물들을 조각의 범주에서 배제하는 결과를 가져온다. 이처럼 재료적 차원의 매체 개념에 반대해, 크라우스는 그린버그의 매체특정성 개념에 있어서 '매체' 자체의 의미를 재규정할 필요성을 지적한다. 이는 당시 모더니즘이라고 할 수 없는 논리적 조건의 상황 속으로 들어간 예술들을 포스트 모더니즘의 맥락에서 새롭게 예술로 규정해주는 매체의 논리라고 할 수 있다.

이러한 문제의식에서 크라우스는 모더니즘적 맥락에서의 매체특정적 조각 개념을 극복한 '조각 영역의 확장'개념을 마련하였으나, 이후 20세기말 <북해에서의 향해: 포스트-매체 조건 시대의 미술>이란 논문을 통해 포스트-매체(post-medium) 담론을 만들면서 매체특정성의 개념을 '기술적-지지체'라는 이름으로 새롭게 변주시킨다. 말하자면 그 글을 통해 크라우스는 그린버그식의 매체특정성을 가져와 이를 뉴미디어시대의 매체담론으로 활성화하고자 한 것이다. 맥락은 달라졌다고 하지만, 크라우스가 '자기모순의 비평'에 당착했다는 비판을 받는 지점이 바로 이 매체특정성을 부활시킨 '포스트-매체론'이다.

그렇다면 우리는 그린버그에 대응하는 크라우스의 매체론을 기반으로 하여 조각-매체에 대해 다음과 같은 질문을 던져볼 수 있다. 크라우스가 말하는 포스트-매체의 국면에서 조각은 그린버그식의 모더니즘으로 회귀하는 것인가? 디지털 테크놀로지 시대의 뉴미디어의 설치작업들은 포스트모더니즘의 확장된 장으로 흡수되는 매체로서의 새로운 조각인가? 매체의 창안이라는 새로운 해결책이 크라우스가 제시하는 동시대 매체의 영역을 모두 포괄할 수 있는 유일한 방법일까? 본고는 이러한 질문을 통해 그린버그와 크라우스의 조각에 대한 비평론을 살펴보고, '조각, 비조각, 매체특정성, 포스트-매체'를 키워드로 동시대 조각에 대해 어떻게 접근할 것인가를 숙고하고자 한다.

## Abstract

### Non-Sculpture Theory: Review on Greenberg's Self-Negation and Krauss's Self-Contradiction

Hyun-Ju Yu  
(Hannam University)

What happened to contemporary sculpture in this age of hybrid media where online and offline, digital and analog platforms converge with each other? Is sculpture as a medium on the verge of collapse or under threat to its existence with the convergence and expansion of media? These questions explored in Rosalind Krauss's essay, "Sculpture in the Expanded Field", point to the discussion on the sculpture in the expanded sphere, introducing the expanded concept of media. One can explain the emergence of new forms of sculpture medium which is inexplicable by medium-specific sculpture in the post-modernistic age by referring to Krauss's diagram which embraces conventional sculptures and non-sculptures including sculptures similar to land art and sculptures akin to architecture or landscape as part of modern sculpture. Strictly speaking, Krauss's sculpture in the expanded field is at the opposite of the notion of medium specificity introduced by Clement Greenberg.

To Greenberg whose theory of modernism dominated the Post-World War II art scene in the U.S., the medium of art can attain purity and self-sufficiency in so far as it cannot be transferred to other fields through self-negation or self-criticism due to medium specificity. In this context, paintings obtain their flatness while sculptures evolve into abstract figures, supporting the concept of historicism. However, his argument excludes the land art, Mi Jinnimal sculptures, and architectural structures of conceptual art that emerged in the late 1960s from the range of sculptures. Against Greenberg's notion of medium based on materiality, Krauss pointed out the need to redefine the meaning of medium in the concept of medium specificity proposed by Greenberg, resulting in the artworks that were not logically considered modernism at the time becoming part of art in the context of post-modernism.

After introducing the idea of sculpture in the expanded field which overcame the limited concept of medium-specific sculpture in the context of modernism, Krauss opened up a dialogue on post-medium by transforming the notion of medium specificity into technical support in "A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition". In other words, Krauss borrowed Greenberg's idea

of medium specificity and used it as a tool to facilitate discussions on medium in the era of new media. Although the context differs, the notion of post-medium condition which had breathed a new life to medium specificity resulted in Krauss's self-contradiction.

Against this backdrop, the following questions may be raised on sculpture-media based on Krauss's theory of medium opposite to Greenberg's concept. Are sculptures returning to Greenberg's modernism style in this post-medium landscape suggested by Krauss?

Are new media installations in the age of digital technology considered new sculptures as a medium that is absorbed into the expanded field in the post-modernistic context? Is creation of a new medium the only solution to cover all fields of contemporary media suggested by Krauss? This review investigates critiques on the sculpture by Greenberg and Krauss based on these questions and reflects on how one can approach contemporary sculptures with the following keywords: sculpture, non-sculpture, medium specificity and post-medium.

# 비조각론-그린버그의 자기부정과 크라우스의 자기모순의 비평론

유현주  
(한남대학교)

## I 서론

온라인과 오프라인, 디지털매체와 아날로그가 병존하는 시대에 동시대 조각은 어떤 상황에 처해 있는가? 매체의 혼종과 확장에 따라 조각이란 매체는 와해되거나 존립 위기에 놓인 것은 아닌가? 이러한 질문은 사실 로잘린드 크라우스 Rosalind Krauss의 『조각영역의 확장』이란 논문에서 나왔다. 바로 확장된 장에서의 조각, 즉 매체 개념의 확장에 대한 담론이 그것이다. 기존의 전통적인 조각과 다른 비조각들, 예컨대 ‘대지예술과 유사한 조각’, ‘건축 및 풍경과 유사한 조각’ 등을 현대조각의 장으로 포섭하는 크라우스의 다이어그램은 모더니즘 시대의 매체특정적(media-specific) 조각 개념만으로는 설명할 수 없는 새로운 형식의 조각-매체의 양상을 해명할 수 있도록 해준다. 엄밀히 말하자면, 크라우스의 ‘조각영역의 확장’은 클레멘트 그린버그 Clement Greenberg의 매체특정적 개념에 대한 반대의 입장에서 표명되었다고 할 수 있다. 잘 알려진 것처럼, 전후 미국에서 미술계를 지배한 모더니즘 이론의 창시자인 그린버그는 예술 매체가 ‘자기부정’ 즉 자기비판을 통해 다른 영역으로 환원될 수 없는 ‘매체특정성’을 담지 할 때 비로소 예술의 순수성과 자기충족성을 얻을 수 있다고 주장한다. 그러므로 회화는 평면성을 획득하는 것이고 조각은 추상조각으로 진화해가는 역사주의의 논리를 갖는다는 것이다. 그러나 이러한 그린버그의 주장은 60년대 말 등장한 대지예술, 미니멀조각, 개념미술의 건축적 구조물들을 조각의 범주에서 배제하는 결과를 가져온다.

그린버그와 달리, 크라우스는 모더니즘의 조각 범주에 들지 않는 조각들을 어떻게 조각으로 규정할 수 있었는가? 재료적 차원의 매체 개념에 반대해, 크라우스는 그린버그의 매체특정성 개념에 있어서 ‘매체’ 자체의 의미를 재규정할 필요성을 지적한다. 이는 당시 모더니즘이라고 할 수 없는 논리적 조건의 상황 속으로 들어간 예술들을 포스트모더니즘의 맥락에서 새롭게 예술로 규정해주는 매체의 논리라고 할 수 있다. 이러한 문제의식에서 크라우스는 모더니즘적 맥락에서의 매체특정적 조각 개념을 극복한 ‘조각 영역의 확장’ 개념을 마련하였으나, 이후 20세기말 『북해에서의 항해: 포스트-매체 조건 시대의 미술(A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition)』이란 논문을 통해 포스트-매체(post-medium) 담론을 만들면서 매체특정성의 개념을 ‘기술적-지지체’라는 이름으로 새롭게 변주시킨다. 말하자면 그 글을 통해 크라우스는 그린버그식의 매체특정성을 가져와 이를 뉴미디어시대의 매체담론으로 활성화하고자 한 것이다. 맥락은 달라졌다고 하지만, 크라우스가 ‘자기모순의 비평’에 당착했다는 비판을 받는 지점이 바로 이 매체특정성을 부활시킨 ‘포스트-매체론’이다.

그렇다면 우리는 그린버그에 대응하는 크라우스의 매체론을 기반으로 하여 조각-매체에 대해 다음과 같은 질문을 던져볼 수 있다. 크라우스가 말하는 포스트-매체의 국면에서 조각은 그린버그식의 모더니즘으로 회귀하는 것인가? 디지털 테크놀로지 시대의 뉴미디어의 설치작업들은 포스트모더니즘의 확장된 장으로 흡수되는 매체로서의 새로운 조각인가? 매체의 창안이라는 새로운 해결책이 크라우스가 제시하는 동시대 매체의 영역을 모두 포괄할 수 있는 유일한 방법일까? 본고는 이러한 질문을 통해 그린버그와 크라우스의 조각에 대한 비평론을 살펴보고, 이들의 이론을 바탕으로 ‘조각, 비조각, 매체특정성, 포스트-매체’를 키워드로 동시

대 조각에 대해 어떻게 접근할 것인가를 숙고하고자 한다.

## II. 그린버그의 자기부정: 조각의 자기충족성

칸트를 최초의 진정한 모더니스트로 보았던 그린버그에게 모더니즘의 본질은 어떤 분야 그 자체를 '비판'하기 위하여 그 분야의 특징적인 방법들을 사용한다는 데 있다.<sup>30)</sup> 그린버그가 진정한 '모더니티'에 대한 고민을 칸트의 계몽주의적 사유 즉 내재적인 자기비판의 사유에서 끌어온 이유 중 하나는 예술이 한낱 오락에 불과하거나 종교를 대체한 치유 정도로 인식되었던 종래의 관념을 바꾸기 위한 시도라고 할 수 있다. 그린버그에 따르면, "예술이 이 같은 평가절하에서 스스로를 구제할 수 있는 길이란 오로지 예술이 제공하는 종류의 경험은 그 자체로 가치가 있으며 다른 어떤 종류의 활동에서도 얻어질 수가 없다는 점을 증명"<sup>31)</sup> 하기 위함이다. 다른 것으로 환원될 수 없는 무엇, 즉 '각 예술의 독특한 고유성', '각 예술 매체의 독특한 본성'으로 지칭되는 그것은 바로 그린버그에게 '순수성'으로 요약된다. 이 '순수성'의 의미는 각 예술의 효과들 가운데에서 다른 예술 매체로부터 또는 다른 예술의 매체에 의해 빌어 왔다고 여겨질 수 있을 모든 효과를 제거하는 것인데, 이것이 바로 예술의 '자기비판'의 과제가 된다. 다시 말해, 매체의 "자기비판"은 각 예술의 독자성과 그 질적 수준을 보장해주는 순수성이자 곧 자기정의인 바, "예술이 바로 예술 자체의 주제"이며 즉 "회화의 주제가 바로 회화가 된다는 것을 의미한다."<sup>32)</sup>

그런데 매체의 순수성과 자기비판에 대한 이 논의는 그린버그가 평론가로 등극하던 1930년대 미국의 사회정치적 상황과 밀접하게 관련이 있다.<sup>33)</sup> 미국에 이민 온 리투아니아 출신의 유태인 부모 아래서 태어난 그린버그가 30년대 미국연방정부의 세관에서 일하던 시절, 미국 예술가들과 지식인들 대다수가 그렇듯이 그린버그에게도 소련은 탐욕, 이기주의, 범죄가 없는 공산주의, 즉 이상적인 사회로 비쳐졌다. 하지만 1939년 소련의 스탈린이 히틀러의 나치즘과 손을 잡으면서 진보적 예술가들은 큰 충격을 받게 되었고, 소련을 모델로 했던 예술의 이념, 사회와의 관계에 대해서 새롭게 사고를 정립해야 할 필요를 느끼게 된다. 즉 정치적 이념의 도구가 아닌 예술이념과 조형실험, 사회에서 예술가의 역할이란 무엇인가와 같은 질문을 던지게 되었던 것이다.

당시 미술사학자 마이어 샤피로 Meyer Schapiro가 쓴 글 「미술의 사회적 기반(Social Basis of Art)」은 추상예술의 사회적 성격에 대해 언급한 논문으로 진보적 지식인들에게 많은 영향을 주는데, 훗날 그린버그의 순수성 논리와 상반되는 측면을 가지고 있어 주목된다. 즉 샤피로가 "현대의 예술가들이 그의 오랜, 개인적 기량과 가장 현대적인 생산의 집단적 기계적 성질의 불일치, 즉 실제적 활동에서 명백히 고립되어 있다고 하는 것은 그가 사회 바깥에 있다가 그의 작업이 사회적 경제적 변화에 영향 받지 않는다는 것을 의미하는 것은 아니다"<sup>34)</sup>라고 한 것처럼, 추상미술 역시 사회와 분리된 독자적인 것이 아니라는 주장이 그 글

30) 클레멘트 그린버그, 「모더니즘 회화」, 『예술과 문화』, p. 344.

31) 클레멘트 그린버그, 같은 곳, p. 345.

32) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈 김광우 옮김, (서울:미술문화, 2016) p. 144.

33) 매체의 순수성과 자기비판에 대한 논의는 1960년 Voice of America에 실었던 논문 「모더니즘 회화 Modernist Painting」에 등장하지만, 사실은 그보다 훨씬 전인 1939년에서 「아방가르드와 키치」(Partisan Review(Fall 1939))라는 글에서 먼저 다루어진다.

34) Meyer Schapiro, Social Basis of Art,

<http://theoria.art-zoo.com/the-social-bases-of-art-meyer-schapiro/>

에서 나온다. “그림은 외부 대상들에 대한 묘사가 아니라- 즉 사실주의적 예술에서도 엄밀히 그것은 아닌데- 그림에서 조립된 대상들은 형식적 성격에 영향을 주는 경험과 관심으로부터 나오는 것이다. 다른 대상들 즉 다른 관심과 경험으로부터 만들어지는 추상미술은 또 다른 형식적 성격을 갖는 것”<sup>35)</sup>이라는 샤피로의 주장은 추상미술이 단순한 형식주의의 차원을 넘어 사회적 성격을 갖는다는 주장으로 이어진다. 즉 “추상미술에 있어서, 개인적이고 미적인 세계에서 끌어낸 대상들이 우세해졌다는 의미는 종교예술에서 종교적 믿음과 실천이 형식적 성격을 조건 지웠던 것처럼 세속적 삶의 개인적이고 미적인 맥락이 이제 예술의 형식적 성격”<sup>36)</sup>이라는 의미는 추상미술도 충분히 사회의식을 반영할 수 있다는 주장으로 해석되었던 것이다. 그런데 이와 같은 샤피로의 주장과 반대로 그린버그는 19세기 중반 사회의 역사적 비판이 부르주아 사회에 대한 새로운 시각을 열면서 점차 아방가르드 문화가 생성되었으며, 사회, 정치와 단절하면서 아방가르드는 미술에서 ‘주제의 배제와 미술의 매체 탐구’ 즉 환원적 모더니즘이 시작되었다고 한다. 그린버그의 모더니즘 패러다임이 본격적으로 나타난 것은 1950년대 말에서 60년대 쓴 논문 「모더니즘 회화」와 「미국형 회화」에서이다.

“회화는 다른 예술들보다 일찍이 모더니즘을 향해 출발했지만, 회화에는 없어도 될 것이면서도 깊이 뿌리박혀 있는 관습들이나 아니면 최소한 없애기 위해 가려내려 해도 그러기가 어려운 관습들이 훨씬 더 많이 있다는 사실이 드러났다. 모더니즘의 한 법칙-따라서 우리 시대에 참된 생명을 유지하고 있는 거의 모든 예술에 적용되는 법칙-은 한 매체의 생존가능성에 본질적이지 않은 관습들이라면 그것들이 인지되는 즉시 폐기되어야 한다는 것 같다.”<sup>37)</sup>

즉 “원칙상 모든 것을 합리화하는데 골몰하는 사회에 맞서 예술의 대체불가능성을 유지하고 예술의 생명력을 갱신하기 위해”<sup>38)</sup> 과거의 관습들을 폐기하는 것이 그린버그식 모더니즘 매체예술론의 원칙인 셈이다. 회화에서 관습의 폐기는 “회화로서의 회화에 특유한 원리들을 연역해낼 수 있는 회화의 비판”<sup>39)</sup> 즉 회화의 평면성을 가리킨다. 이처럼 모더니즘의 정신 하에서 내적 비판은 모든 예술의 자기성찰을 요구하며, 새로운 조각도 예외는 아니다. 그렇다면 모더니즘 조각은 그린버그에 의하면 어떻게 정의되는가?

“새로운 조각의 위상을 모더니즘의 대표적인 시각예술로 만드는데 기여하는 것은 무엇보다 바로 이 조각의 물리적 독립성이다. 조각 작품은 건물과 달리 그 자체의 무게 이상을 질 필요가 없고, 또 그림처럼 무언가 다른 것 위에 올라가 있을 필요도 없다. 조각 작품은 개념적으로뿐만 아니라 문자 그대로도 혼자 힘으로 그리고 단독으로 존재하는 것이다. 그리고 조각의 이러한 자기충족성, 지각 가능한 요소뿐만 아니라 구상 가능한 모든 요소가 예술작품과 전적으로 관계를 맺고 있는 이 자기충족성에서, 모더니즘의 “미학”은 자신의 긍정적인 측면이 가장 완전하게 실현되는 모습을 본다. 회화와 건축이 이제 얻으려 노력해야 하는 것, 그것은 바로 조각이 지니고 있는 것 같은 자기충족성이다.”<sup>40)</sup>

35) Meyer Schapiro, 같은 곳.

36) Meyer Schapiro, 같은 곳.

37) 클레멘트 그린버그, 「미국형 회화」, 『예술과 문화』, p. 242.

38) 클레멘트 그린버그, 「미국형 회화」, pp. 242-243.

39) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 145.

40) 클레멘트 그린버그, 「새로운 조각」, 『예술과 문화』, p. 173.

그린버그에게 있어, 새로운 조각이 다른 예술의 매체로부터 빌려왔거나 다른 예술의 매체가 빌려간 것으로 여겨지는 일체의 효과를 제거하고 순수하게 될 때의 모습이란 반-환영주의 즉 추상조각을 가리킨다. 그런데 그린버그가 말하는 반-환영주의란 것도 구성주의 조각가들 처럼, 촉각적인 표면을 가장 적게 사용하면서 가능한 가장 많은 시각성을 제공하는 공학적 작업을 말하는 것이다. 이를 그린버그는 '다른 매체에 기대지 않는' 단독적인 것 즉 조각의 '자기충족성'이라고 명명하고 모더니즘 미학의 긍정적 측면으로 평가한다. 그러나 로잘린드 크라우스는 평면성으로 환원되는 회화의 모더니즘을 조각에 적용했을 때, 3차원 공간에서의 추상적인 드로잉 즉 구성주의 조각 이외에 성립되기 어려울 뿐만 아니라, 예컨대 아르프 Hans Jean Arp, 브랑쿠지Constantin Brancusi, 세라Richard Serra 등의 조각을 설명하기 어렵다고 지적한다.<sup>41)</sup> 그린버그의 모더니즘 조각에 대한 한계를 지적하고 조각의 장을 확장시킨 논리를 우리는 크라우스의 포스트모더니즘적 조각론에서 만날 수 있다.

### Ⅲ. 그린버그의 '새로운 조각' vs. 크라우스의 '확장된 조각'

크라우스는 자신의 글 「조각영역의 확장」에서 1960년대 미니멀리즘 조각을 구성주의 조각의 진화로 보는 것은 비평가들이 세운 역사적 계보(추상으로의 진보)의 오류라고 보았다.<sup>42)</sup> 실제로 60, 70년대 출현한 조각 작업들은 조각이란 명칭을 사용하기 힘들 정도로 모호했다. 크라우스가 들고 있는 예들처럼, '정사각형의 구덩이(메리 미스, <주변/ 가건물/ 미끼>, 1978), 마루바닥 위 폐물화 된 섬유, 톱으로 켄 삼나무들, 사막에서 퍼내온 흙 그리고 불구덩이로 둘러싸인 말뚝 울타리' 등이 조각인가 건축인가 혹은 풍경인가 할 정도로 조각의 정체성이 혼란스러운 시대에 이른 것이다. 그러나 크라우스가 보건대, 예로부터 조각은 자신의 고유한 법칙을 가지고 있었다. 예컨대 <마르크스 아우렐리우스의 기마상>과 같은, 특정한 장소에 놓인 기념비적 재현이 바로 그러한 것이었다. 그런데 로댕의 <지옥문>과 <발차크상>의 복제품들이 수많은 세계의 미술관들에 자리 잡으면서, 그러한 논리가 붕괴되기 시작했다. 즉 위치에서 이탈하는 "탈위상성(sitelessness), 탈귀속성(homelessness), 장소성의 완벽한 상실(absolute loss of place)"이 바로 "모더니즘적 조각 생산"<sup>43)</sup> 시기에 이루어졌기 때문이라고 크라우스는 주장한다. 점차 조각은 '조각 아닌 것'을 통해서 조각을 정의하는 방식, 즉 비-풍경이거나 비-건축이라는 비범주들의 조합이라고 할 수 있게 된 것이다. 정확히 말하자면, "조각이란 더 이상 재료, 혹은 그 재료에 대한 지각을 근거로 하여 취해진 매체 개념에서 성립되는 것이 아닌"<sup>44)</sup> "조각 자체의 한정된 위치 내에서 논리적 공간의 상태를 반영"<sup>45)</sup>하는 방향으로 가게 된다.

41) 김영나, 「클레멘트 그린버그의 미술이론과 비평」, p. 66, 『서양미술사학회논문집』(vol. 8, 1996), pp.51-71.

42) "जू드(Judd)의 공업용 염료가 칠해진 플라스틱 작품은 캘리포니아의 최신 은어를 표현하는 것에 지나지 않았다...미니멀리즘에서 외관상 나타나는 구성주의적 요소는 확실히 우연적인 것이다. 이것은 '정신'에 의한 것이 아니라 버팀 철사줄이나 아교, 중력의 결과에 의해 지탱되는 세계를 가리킨다."(로잘린드 크라우스, 「조각영역의 확장」, 『반미학』, 할 포스터, (서울: 현대미술사, 1994) p. 68

43) 로잘린드 크라우스, 「조각영역의 확장」, p. 71.

44) 로잘린드 크라우스, 「조각영역의 확장」, p. 80.

45) 로잘린드 크라우스, 같은 곳





되지 않은 탈-매개적(포스트 미디어) 상태에 봉착했다고 판단한다. 크라우스가 보건대, 기존의 모더니즘적 매체특정성을 박살나게 한 결정적 전환점이 된 것은 비디오였다.<sup>48)</sup> 그것은 비디오가 물리적·기술적 이질성을 가졌을 뿐 아니라 특히 나르시시즘적인 특성 등을 가진 혼종적 매체라는 점에서 기인한다. 크라우스가 보건대, “비디오가 뚜렷이 다른 기술적 지지체(technical support)-말하자면 스스로의 장치-를 가졌더라도 그것은 일종의 담론적 혼돈 즉 일관적인 것으로 이론화되거나 하나의 본질 또는 통일적 핵심과 같은 그 무엇을 가진 것으로 여겨질 수 없었던 활동들의 이질성을 점유”<sup>49)</sup>했기에, 모더니즘 이론은 비디오를 하나의 매체로 개념화하지 못했다는 것이다. 그런데, 크라우스가 모더니즘의 실패를 보여주는 단적인 예로 비디오 매체를 드는 이유는 단지 비디오라는 매체의 혼종적 성질 때문만은 아니다. 포스트-매체는 보다 근본적으로 철학적 입장과 맞닿아 있는데, 그것이 비단 비디오만이 아니라 모든 매체에 내포된 복합적 성질 혹은 ‘복합체’로 표현되는 것이며 철학에서 ‘자기동일성’에 반발하는 파레르곤(parergon)의 원리이다.

크라우스는 포스트-매체 입장과 포스트구조주의(특히 해체주의)가 서로 공명하고 있다고 본다. 자크 데리다Jacques Derrida의 파레르곤 이론은 잘 알려진 것처럼 작품의 안과 밖, 액자의 내용(ergon)과 틀(perergon)의 관계에서 시작해서 결국 각각이 사실 분리되지 않은 것 즉 “외면에 의해 오염되지 않은 내면이라는 관념은 형이상학적 허구라는 점”에 대한 예시들로 가득하다. 파레르곤은 달리 말하자면, ‘고유함(the proper)’이란 관념에 대한 ‘해체’이며 ‘순수 내면성’이나 ‘자기동일성’이란 것은 없다는 이야기이다. 이와 같은 데리다의 해체주의적 시각에서 크라우스는 그린버그의 모더니즘 이론을 비판한다. 즉 “시각은 시각예술들에 고유한 것이라는 주장에서처럼 자기동일적인 것이라는 의미에서의 고유함” 그리고 “추상은 서사나 조각적 공간처럼 회화에 고유하지 않은 그런 모든 것들을 회화로부터 정화하는 것”이라는 주장에는 ‘고유함’을 지키려는 헛된 노력이 있다는 것인데, 그린버그가 말한 ‘순수성’이나 ‘자기동일성’이란 것도 항상 외부의 침투를 받으며, 사실 그 외부의 내사(introjection)가 있기에 가능하다고 본 것이다. 이러한 맥락에서 우리는 크라우스가 모더니즘적 ‘순수성’의 반대편에 놓인 것으로서 ‘복합체(complex)’라는 용어를 쓰는 것에 주목해 볼 필요가 있다. 크라우스가 「북해에서의 항해」에서 마르셀 브로타스Marcel Broodthaers의 작업을 설명하는 데 길게 할애하는 이유는 그의 작업이 바로 ‘복합체’의 대표적인 사례이자 포스트-매체 조건 시대의 예술이라는 점 때문이다.

“내가 브로타스의 사례를 포스트-매체 조건의 맥락에서 밀고 나가고 있다면 이는 내가 이 조건의 ‘복합체(complex)’라고 여기고픈 것에 그가 서 있고 그에 따라 그것을 대표하기 때문이다. 그는 인터미디어와 예술들의 종언의 대변인으로 당연하게 받아들여졌음에도 불구하고 자신의 작업을 위해 구원적(redemptive)이라 불려야 할 내적 안감을 짚기 때문이다.”<sup>50)</sup>

48) 비록 텔레비전이 공간적 연속성을 전송과 수용의 원격 장소들로 분열시키는 방송매체라고 하지만 (이점을 잘 보여주는 작품이 비디오 아티스트 리처드 세라Richard Serra의 <텔레비전은 사람들을 배달한다>(1973, 비디오 스틸)), “텔레비전과 비디오 모두 끊임없이 다양한 형식과 공간, 시간성들로 존재한다는 점에서 히드라의 머리를 가진” 매체라고 말한다.(로잘린드 크라우스, 「북해에서의 항해」, 『북해에서의 항해: 포스트-매체 조건 시대의 미술』, 김지훈 옮김, (서울: 현실문화연구, 2017) p. 40)

49) 로잘린드 크라우스, 「북해에서의 항해」, p. 42.

50) 로잘린드 크라우스, 「북해에서의 항해」, p. 60.

브로타스가 자신만의 미술관 <현대미술관 독수리부Museum of Modern Art, Eagles Department>를 1972년부터 4년간 기획하여 12개의 섹션들에 해당하는 활동들을 생산하였는데, 이 전시를 통해 독수리는 독수리 자체의 이념(독수리의 상징들을 포함한)과 예술로서의 독수리라는 개념미술의 역할을 한다. 거기에 더하여 크라우스는 브로타스의 독수리가 글자 수수께끼의 혼성적 또는 인터미디어 상태로 접혀지고, 고급 대 저급, 예술잡지의 표지이면서 시장의 작용 즉 광고나 홍보물의 형식으로 선보임으로써 예술과 시장의 기능을 일치시킨다고 말한다. 이는 '특정적 장소의 해체'가 되며, 자본의 순수교환가치의 작용에서 벗어날 수 없는 시장가치에 대한 기호를 표현한 셈이다. 자본의 틀에 종속된 예술 자체를 보여줌으로써, 일종의 동중요법 혹은 내파의 개념으로 보이는 브로타스의 전략이라고 하겠다. 이러한 맥락에서 크라우스는 브로타스와 벤야민을 '구원'이란 관념으로 묶는다. 즉 크라우스는 "자본주의하에서 당대에 물화되고 타락한 사회적 역할의 변증법적 잔상"과 관련하여 벤야민의 구원이란 관념을 끌어들이는 것이다. 그렇다면 포스트-매체 조건시대의 예술가로서 브로타스는 그린버그의 매체-특정성과 순수성 개념의 반대편 지점에 '복합체'로서의 예술매체 개념을 정확히 위치시킨다고 할 수 있을 것이다.

좀 더 구체적으로 들여다보자면, '복합체'로서의 매체라는 관념은 크라우스에게 '관습'과 '지지체'란 단어를 가지고 해명된다. 즉 "매체들의 특정성은 심지어 모더니즘적인 매체들조차도 변별적, 자기 변별적으로, 따라서 그 지지물들의 물리적 성질로 단순히 함몰되지 않는 관습들의 겹침으로 이해되어야 한다는 것," "오래된 기술들을 유행이 지난 것으로 표현함으로써 그런 기법들이 지지하는 매체들의 내적 복잡성을 포착하게 하는 것은 바로 테크놀로지의 상위질서들의 시작-로봇, 컴퓨터-이다"<sup>51)</sup>라는 것. 여기서 크라우스의 포스트-매체 개념의 핵심이라고 할 수 있는 '관습들의 겹침'이란 표현을 주목해보자. 영화이론가 데이비드 로도윅 David Norman Rodowick에 따르면, 관습은 "개별 예술적 행위자와는 독립적으로 작동하는 목적 또는 활용을 영속화한다는 점에서 한계로 기능하지만 ... 이러한 한계에 응답하면서 예술가는 하나의 매체를 위한 새로운 스타일 목적을 창조"<sup>52)</sup>하는 개념이다. 사실 매체에서 '관습'이란 스탠리 카벨Stanley Cavell의 자동기법(automatism)을 경유해서 만들어진 개념으로, "카벨에게서 자동기법으로서의 매체는 물질적인 것(재료, 기술적 지지체)과 비물질적인 것(기법, 관습, 규칙)들이 중첩된(집적된)<sup>53)</sup> 구성물이다."<sup>54)</sup> 따라서 매체 자체의 이와 같은 '내적' 복잡성을 설명하기 위해 또 다른 예시가 필요하다.

아일랜드의 예술가 제임스 콜먼James Coleman의 작업은 위에서 언급한 관습 개념으로서의 매체를 잘 설명해준다. 크라우스가 자신의 논문 「매체의 재창안Reinventing the Medium」에서 다루고 있는 콜먼의 작업은 1970년대 중반 개념미술에서 출발하여 진화해 오다가 새로운 매체를 창안한 예술가의 사례로 소개된다. 예컨대 콜먼의 <산 자들과 죽은 것으로 추정된 자들(Living and Presumed Dead)>(1985)이란 작품은 일종의 슬라이드 형태의 사진을 거의 독점적 지지체로 사용한 영화로, "슬라이드 테이프라는 물리적 지지체를 궁극적으로 매체라 불릴 수 있는 것에 대한 충분히 분절적이고 형식적으로 반영적인 조건으로 변형시키는 과정"<sup>55)</sup>에서, 다시 말하자면, 물질적 지지체가 가진 본성에서 생겨나는 관습과 그 물질성에 표

51) 로잘린드 크라우스, 「복해에서의 항해」, p. 69.

52) D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge, M A: Harvard University Press: 2007), p.44.

53) 이 인용문에서 괄호안의 단어(집적된)는 필자의 첨가. 크라우스가 사용한 집적이란 말로 대체해도 무방하리라 본다.

54) 김지훈, 「매체를 넘어선 매체: 로잘린드 크라우스의 '포스트-매체' 담론」, 『미학』, (82권 2016), p.84.

현을 부과함으로써 새로운 매체의 창안/재창안이 이루어지는 것을 보게 해준다. 그런데 무엇이 창안된 것인가? “콜먼의 작품에서 이미지는 영화의 표준적 영사 방식을 초월하여 사진적 정지성과 영화적 운동성을 공존”<sup>56)</sup>하는 것에는 수많은 매체의 기억이 존재한다. 콜먼이 사용한 이미지들 대부분이 대중문화의 가장 비속화된 형태인 성인용 만화책들이며, 판촉용 슬라이드와 사진소설이라는 저급한 대중문화 매개체가 ‘관습’의 형태로 사용되고 있다. 크라우스는 이것을 “비예술의 싸구려 모습을 패러디적으로 포용하는 전후 아방가르드의 태도”로 읽지 않으며, “스펙터클의 소외된 형태들에 대한 전후 아방가르드의 폭력적 비판을 수반하는 것”으로도 판단하지 않는다. 이는 매체를 창안하려는 충동에서 매체 자체의 관습들을 위해 자신의 지지체를 탐색하는 태도로 판단된다고 크라우스는 말한다. 매체의 재창안은 과거의 매체-회화, 조각, 드로잉, 건축, 사진의 형식들을 복원하는 것이 아니다. 로잘린드가 말하는 재창안이 “매체 그 자체라는 관념, 즉 주어진 기술적 지지체의 물질적 조건들로부터 비롯된 일련의 관습들, 투사적이면서(projective) 기억을 도울(mnemonic) 수 있는 표현성의 형식을 전개하는 일련의 관습으로서의 매체라는 관념과 관련이 있”<sup>57)</sup>다는 점을 강조할 필요가 있다. 이렇게 보았을 때, 미디어 이론가 맥루언의 “미디어는 메시지다”에 대한 덧붙여서 “매체는 기억이다”라는 크라우스의 말은 사실상 매체의 재창안이라는 탐구의 결론이라고 볼 수 있다.

지금까지 살펴보았지만, 본고는 처음에 던졌던 질문들에 대해 확연한 답변을 주기 어렵다. 말하자면, 그린버그의 매체-특정성을 비판했던 지난날 크라우스의 비평이 포스트-매체 담론에서 ‘기억’과 ‘재창안’이라는 단어로 자기모순을 드러낸 것이라고 할 수 있을까? 크라우스는 왜 현재의 혹은 미래의 테크놀로지가 구원을 가져올 수 있다고 보지 않고 과거의 매체를 재창안하는 것만이 자본주의 문화적 퇴락의 시기를 극복하는 예술적 방법론으로 보았을까? 현재 조각이 그린버그식의 매체-특정성의 순수성이나 자기충족성을 벗어버린지 오래되었다면, 우리는 크라우스가 그린 확장된 영역으로서의 조각의 장에 머무르고 있어야 하는 것인가? 이러한 질문들은 더 많은 논거들을 찾아 깊은 숙고를 요구하는 과제라고 여겨진다. 그러한 미래적 과제의 시론적인 성격을 띤 이 ‘비조각’이란 논문은 그린버그의 특정적 매체의 순수성에서 크라우스의 복합체이자 관습으로서의 매체으로 오는 과정에서, 조각이란 매체에 빛을 던지는 사유로서 벤야민의 구원 개념을 상기하고자 한다. 즉 “주어진 사회적 형식이나 테크놀로지적 과정이 탄생할 때 유토피아적 차원이 현존하며, 죽어가는 별의 마지막 한 줄기 빛처럼 그 테크놀로지가 이러한 차원을 한 번 더 발산할 때가 바로 그것이 쇠퇴(obsolescence)하는 순간이라고 믿었던 것처럼, 과거의 매체들을 지지체로 삼으면서 매체의 재창안이 이루어지는 지금, 조각은 새롭게 ‘재창안된 조각’으로 나아가리라고 믿으며.

55) 로잘린드 크라우스, 「매체의 재창안Reinventing the Medium」, 『북해에서의 항해: 포스트-매체 조건 시대의 미술』, 김지훈 옮김, (서울: 현실문화연구, 2017), p. 92.

56) 김지훈, 「매체를 넘어선 매체: 로잘린드 크라우스의 ‘포스트-매체’ 담론」, p. 86.

57) 로잘린드 크라우스, 「매체의 재창안Reinventing the Medium」, p.87.

## 질의 4

제임스 토윌리스  
(2020창원조각비엔날레 참여 작가)

자신에게 솔직하지 않으면 모두에게 거짓말을 하는 것입니다.

평등한 사회를 추구하며 과학, 연구, 경험, 발견을 통한 진보에 대한 믿음을 따르는 것은 숭고하고 절묘한 행위입니다. “한 세기 동안 이어진 모더니즘의 이념적 순수함과 그 반의어적 서자(庶子)의 냉소적 위선으로 인한 무력감”에서 벗어나는 것이 중요합니다.

(루크 터너 - 메타모더니스트 매니페스토)

조각이 그린버그식 모더니즘으로 회귀하는 것에 대한 질문보다는 메타모던, 포스트 모더니즘을 추구하는 것은 아닌지 물어야 하지 않을까요?

크라우스가 추구했던, 주제를 포착한 미학만큼이나 강력하고 의미가 있다고 그린버그가 극찬했던 미학적 순수함이 포스트모더니즘의 아이러니를 뛰어넘기 위해 믿음, 신뢰, 대화, 담론을 낳을 수 있을까요?

## Question 4

James Towillis  
(Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)

If not true to your self you lie to all.

To be led by the belief in progress through science, research, experience and discovery in the pursuit of an egalitarian society is a noble and felicitous act. To move beyond “the inertia resulting from a century of modernist ideological naivety and the cynical insincerity of its antonymous bastard child” is critical. (Luke Turner- The Metamodernist Manifesto)

Rather than the question of sculpture returning to Greenburg’s modernism perhaps we should ask if it aspires to the metamodern, the post-postmodern?

Can aesthetic purity as Greenburg extolled be as potent and as relevant as the aesthetic that captures a theme, as Krauss veered toward – do they engender faith, trust, dialogue and sincerity to transcend post-modern irony?

## 발제 5

### 초록

#### 공유와 고유감각의 확장에 대한 큐레이팅 고찰 : 58회 베니스 비엔날레의 리투아니아관과 프랑스관

김미진  
(홍익대학교)

최근 2019년 베니스비엔날레의 황금사자상을 수상한 리투아니아관의 작품 태양과 바다(Sun & Sea)는 고) 전시기획자 오쿠이 엔조이(Okwui Enwezor)가 비엔날레를 '제안하는 공간'으로 정의한 적극적인 형태로 보인다. 이는 국제적 형식주의를 벗어나는 탈문맥적 전시 큐레이팅과 비엔날레의 경향을 함축적으로 보여준다. 로잘린드 크라우스의 포스트 미디어, 2009년 테리스미스의 동시대성/당대성, 니콜라스 부리오의 포스트 프로덕션과 맥을 이어간다.

비엔날레는 이 세가지의 당대성을 즉각적으로 보여주는 대규모 큐레이팅이다. 기획자들은 최근의 비조각, 비물질, 과정을 세계화와 디아스포라 영역을 같이 고민하면서 큐레이팅한다. 작년 베니스비엔날레의 "태양과 바다"작품은 2층 건물 1층에 모래를 깔고 인공해변을 만들어 배우 20명이 제각기 휴양객을 연기하고 있다. 오페라 장송곡 음악에 따라 인물들은 기후 환경재앙에 관한 노래를 부르며 자유롭게 즐기는 모습을 연출하고 있다. 관람객은 2층에서 내려다보는 연극적 퍼포먼스다. 일상과 휴양지에서의 행복은 내일도 지속될 것인가라는 메시지를 담고 있는 이 작품은 올해의 코로나 19 상황으로 더욱 실감하게 된다.

이번 발표는 최근 비엔날레의 비조각, 비물질에 관한 큐레이팅경향을 통한 동시대적 즉각적 현상을 살펴봄에 이번 국제 조각 페스티벌의 담론을 논하고자 한다.

### Abstract

#### Curating Reflection: Non-Sculpture in the 58<sup>th</sup> of Venice Biennale, Lithuanian Pavilion and French Pavilion

Mi Jin Kim  
(Hongik University)

The Lithuanian Pavilion, *Sun & Sea*, the winner of the 2019 Golden Lion at the Venice Biennale is a prime example of how curator Okwui Enwezor defined the Biennale as a place for ideas and suggestions. It implicitly displays the trends in the post-contextual exhibition curating scenes and biennales, moving away from international formalism. This idea is in line with Rosalind Krauss's theory of post-medium, Terry Smith's notion of contemporaneity/contemporariness, and Nicolas Bourriaud's concept of post-production. Biennales are a large-scale event that instantly displays these three notions of contemporaneity. Planners curate such an event by carefully examining the process of

non-sculpture and non-materiality while playing with the idea of globalization and diaspora. *Sun & Sea* is an opera set on an artificial indoor beach created on the first floor of a two-story building. Around 20 performers enjoy their day on the beach by walking on the sand or lounging on towels while singing about the impacts of climate change to the operatic downbeat tunes. The message of the opera seems more relevant these days as people ponder about whether happiness in everyday life and vacations would continue during the global pandemic. At this international sculpture festival, we will have a discussion on contemporary and instantaneous trends in curating non-sculpture and non-materiality at recent biennales.

공유와 고유감각의 확장에 대한 큐레이팅 고찰 :  
58회 베니스 비엔날레의 리투아니아관과 프랑스관

김미진  
(홍익대학교)

들어가며

코로나바이러스감염증-19(COVID-19)의 팬더믹 현상으로 전 세계는 공포와 불안으로 휩싸이고 있고 연이어 중국과 일본의 홍수, 지진 소식이 들린다. 전 지구적 공동체의 대응전략이 더욱 필요하지만 한편으로 각국은 봉쇄와 자국주의 정책을 쓰며 세계는 더욱 혼란스럽다. 미술계도 비엔날레, 미술관들이 문을 닫고 열기를 반복하면서 새로운 환경에 적응하고 있다. 비엔날레는 2년마다 개최되고 있는 전시로 빠르게 미술계의 이슈를 주제로 삼고 그 경향을 보여주며 스펙타클과 담론을 형성하고 있다. 1895년에 창설된 베니스 비엔날레Venice Biennale, 1932년의 뉴욕 휘트니Whitney 비엔날레, 1951년의 상파울루 São Paulo 비엔날레 등의 서구권의 역사가 오래된 장에서부터 하바나Habana, 상하이 비서구권과 국내의 광주, 부산, 창원, 서울 등을 비롯한 많은 비엔날레가 속속히 개최되고 있다. 전지구적 축제로 전 대륙에 걸쳐 열리는 비엔날레는 이제 300여개 가 넘어 세계적인 현상으로 자리 잡고 있다. 그 중에서도 1895년도에 창설되어 역사가 가장 오래된 베니스 비엔날레는 현재까지도 큰 영향력을 행사한다. 베니스 비엔날레는 바다를 낀 유서 깊은 관광지로 역사적인 장소 곳곳을 사용하여 그 풍광과 더불어 일반 관람객들도 많이 방문하며 성공적인 전시축제로 인정받고 있다. 베니스 비엔날레는 세레니시마Serenissima 함대가 세워졌던 건설현상이었던 아르세날레 Arsenal에서의 전시총감독 주제전과 29개의 국가관들이 있는 자르디니Giardini에서의 각국 대표전시관의 경쟁은 마치 큐레이팅의 실험실 같다.

2007년 제 52회 베니스 비엔날레 총감독인 로버트 스토르Robert Storr는 비엔날레가 민주적인 포럼의 장소로 사람들이 와서 직접 예술 체험을 하며 경험을 나눌 수 있는 드문 장소라고 해석하였다. 훌륭한 박물관과 미술관을 가지고 있는 도시는 그다지 많지 않고 현대 미술의 활발한 전시 프로그램을 갖고 있는 도시도 아직 여전히 적다. 영화를 보러 가고 책을 읽는 것은 쉽지만, 미술관 갤러리를 비롯한 현대 시각 문화부분에서는 사회적, 경제적 장벽은 매우 높다<sup>58)</sup>. 비엔날레는 일반인들에게 시각 문화의 일부가 되는 경험을 제공하며 그 장벽이 무너지는 유일한 곳이며 동시에 현재 수준 높은 국제적 기획자들의 기획을 보여주는 장소이기도 하다. 전 아트포럼 편집장인 팀 그리핀Tim Griffin도 미술계에서 동시대미술이 처한 곤경과 가능성 또는 문화 전반에서 동시대 미술의 영고성쇠를 지속적으로 검토할 수 있는 공간은 비엔날레라고 말한다.<sup>59)</sup> 글로벌 공동체와 더불어 탄생되고 있는 대규모 비엔날레의 전시경향은 문화적 관점이 와해되는 상황, 즉 중심과 주변부, 나아가 대상과 맥락을 가리키는 용어들이 획기적으로 변경되며 사회 지도가 다시 그려지는 상황을 관람자에게 보여주는 무대로 기획되고 있다. <sup>60)</sup>

런던의 헤이워드 갤러리 감독이며 2019년 베니스 비엔날레 총감독인 랄프 루고프Ralph Rugoff는 비엔날레의 특성을 국제 미술 전시회로 예술을 만드는 일반적인 접근 방식과 예술

58) Robert Storr, director of the 52nd Venice Biennale.

<http://www.artnet.com/magazine/features/filippi/filippi6-29-07.asp>, 2020년 7월 20일 접속

59) 팀 그리핀, 현격한 차이-동시대미술, 세계화, 비엔날레부상, 라운드테이블, 예경, p.20

60) 위의 책 p.22



의 사회적 기능이란 즐거움과 비판적 사고 모두를 포용하는 것이라 선언한다. 전시회는 기존의 사고 습관에 도전하고 사물과 이미지, 제스처 및 상황에 대한 우리의 독서를 여는 예술가의 작품에 중점을 둔다. 이런 종류의 예술은 여러 가지 관점을 갖게 한다. 겉으로는 모순되고 호환되지 않는 개념을 생각하고 다양한 방식으로 세상을 이해하게 한다. 현대미술은 개인, 국가, 정치, 사회, 이주, 기후, 환경, 난민, 자본주의, 전쟁, 테러, 재앙, 바이러스 등 전 지구적 쟁점에 민감하게 반응하며 예술적 표현으로 질문하고 대응하며 나아가기에 사회화에서 멀어지지 않고 있다.<sup>61)</sup>

큐레이팅은 이런 미술계를 반영하며 대중들의 소통을 염두에 두는 전시전체를 진두지휘하며 현대미술의 저변을 넓히고 더 개방하는데 중요한 행위다. 오늘의 큐레이터는 이전과는 다른 방식으로 현실이 내재된 내용을 어떻게 예술적 맥락으로 다루고 풀어내는 가에 대한 고민을 시각화 시키는 작업으로 예술가 그룹에 들어간다. 런던 서펜타인 갤러리Serpentine Gallery의 예술감독인 한스 울리히 오브리스트Hans Ulrich Obrist는 현재의 큐레이팅이라는 개념이 근대 문화적 의식과 점점 더 밀접하게 연관된다고 말한다. 전시 그 자체는 새로운 형태이며 이후 드라마, 시, 수사학과 같은 고전적인 형태의 판테온에 추가된다고 한다.<sup>62)</sup> 예술가 티노 세갈Tino Sehgal은 “19세기 초 조각가들과 화가들이 예술의 개념을 만들었으며, 이는 1960년대에 완전히 설명되고 확립되었고, 21세기 이 개념은 물질적 기원에서 스스로 분리시켜 다른 영역으로 향해 간다”<sup>63)</sup>라고 말했다. 수 십 만의 관람객들이 오는 비엔날레는 이미 세계화를 거친 세련되고 준비된 관람객뿐만 아니라 단순 여행객까지도 끌어들이는 역동적이며 에너지가 넘치는 거대 무대다. 비엔날레의 큐레이팅 경향은 새로운 공간과 시간성을 제시하며 세계의 대화를 증진시키는 데 주안점을 둔다. 지난 이 십 여년 간은 전시기획자 및 이론가인 니콜라 부리요Nicolas Bourriaud의 관계미학개념과 사회학자 피에르 부르디외 Pierre Bourdieu의 장이론에 영향을 받은 예술의 사회적 수용과 공공의 커뮤니케이션에 중점<sup>64)</sup>을 둔 큐레이팅이었다면 2019년 베니스 비엔날레에서는 예술가와 예술사이의 의미에서 시작을 찾는(예술가의 감각생성) 부분이 더 강조가 되며 작가와 큐레이터의 협력이 함께 시너지를 내는 예술의 확장성이 돋보이는 큐레이팅이다.

2017년 제 57회 베니스비엔날레 독일관과 2019년의 리투아니아관의 황금사자상 수상은 우리를 둘러싸고 있는 환경 안에서 예술의 감각을 어떻게 다루어야 하는 가를 다 학제, 다 장르, 여러 가지 시공간으로 녹여낸 시의적절한 큐레이팅으로 평가받았기 때문이다. 이 전시들은 영화, 음악, 미술, 퍼포먼스, 건축 등 예술의 경계를 넘나들면서 생성되는 다양한 감각을 관객과 함께 경험하게 되는 전시였다. 제57회 베니스 비엔날레 국가관 황금사자상을 수상한 안네 임호프Ane Imhof의 “파우스트 Faust”는 독일관 건물 내 외부 모두를 사용하며 “제언하고 대조적인 작곡에 다른 요소들을 배치하는 것”으로 작품에 하나의 해석을 정립하는 것을 불가능하게 한다.<sup>65)</sup> 그럼에도 안네 임호프의 전시가 고급예술의 세련되고 정제되어 지적인 부분이 아직 남아 있다면 2019년 제 58회 비엔날레의 황금사자상의 리투아니아관의 전시는 기후와 환경에 관한 무거운 주제를 다 학제, 다 장르의 종합적 표현 안에서 가벼우면서 유머러스하고 평범한 일상으로 담아내어 매우 시적이고 감각적인 울림을 준다.

이번 발표에서 또 하나의 예로 프랑스관을 들 수 있는데 이 전시관 역시 시공간의 공유와

61) 랄프 루고프 Ralph Rugoff, <https://www.labiennale.org/en/art/2019/58th-exhibition>, 2020.7.30

62) 한스 울리히 오브리스트저 양지윤역, Ways of Curating, 아트북프레스, P. 34

63) 위의 책, P.42

64) 참조, 정연심서평, 니콜라 부리요, 현지연역, 관계의 미학, 미진사, P.216

65) <http://www.danskmagazine.com/attention/review-anne-imhofs-faust-at-venice-biennale/2020.7.30>

고유가 함께 용해하며 존재하는 다양한 방식을 감성적이고 시적으로 풀어내고 있다. COVID-19이후에 또 다가올 인류의 과제인 기후, 환경에 관한 주제의 전시는 큐레이터와 작가들의 공동 큐레이팅으로 공기처럼 퍼져나가는 다양한 감각을 경험할 수 있는 실천적 장이 되었다.

### 리투아니아관: “태양과 바다(Sun & Sea)”

리투아니아관의 태양과 바다는 영국의 서펜타임Serpentine 갤러리 큐레이터 루시아 피에트루와스티 Lucia Pietroiusti와 3명의 리투아니아 멀티예술가인 작곡가 리나 라펠리타 Lina Lapelyte, 극작가 바이바 그렉티Vaiva Grainyte, 미술감독 루길레 바르썸디우카이트 Rugile Barzdziukaite가 함께 만든 오페라 퍼포먼스 전시다. 큐레이터 피에트루와스티는 생태학, 중간 관계, 식물 지능에 관해 지속적으로 연구하며 서펜타인 갤러리에서 제너럴 에코로지 General Ecology<sup>66)</sup> 생태 프로젝트를 진행하고 있다. 바르썸디우카이트, 그렉티, 라펠리타 세 작가는 리투아니아의 카우나스Kaunas에서 같이 성장하면서 세상의 종말이 어떻게 들리는지에 대해 지속적으로 질문을 던지며 과소비의 값비싼 쾌락에 관해 가벼우면서 정치적인 오페라에 대한 작품들을 해 왔다. 그들은 2013년에 “Have a Good Day”을 발표하면서 바코드를 찍는 삐삐소리를 비롯한 계산원의 슈퍼마켓 소리와 아리아의 피아노의 소리를 혼합하여 만든 작품으로 여성 직원들의 노동에 대한 감정을 표현하였다. 이 작품과 연관선상에 있는 “태양과 바다(Sun & Sea)”는 2017년 리투아니아에 있는 빌니우스 Bilnius 국립미술관에서 처음 무대에 올랐다.

큐레이팅은 독립된 각각의 요소들을 연결하고, 서로 만날 수 있는 요소를 네트워킹하는 것이다. 문화의 교류의 시도뿐만 아니라 기획, 장소, 진행, 예산, 홍보까지 종합적으로 계획하여 도시, 사람 그리고 세계를 통해 새로운 길을 여는 지도를 제작하는 것이다.<sup>67)</sup> 베니스비엔날레에서 신생 리투아니아관은 주요 국가관들이 있는 자르디니와 본 전시가 열린 아르세날레에서도 거리가 먼 해군기지 건물을 대여해 전시관을 만들었다. 배우들에게 지급해야 하는 예산 마련도 쉽지 않아서 일주일에 두 번 한정된 공연을 하였고 작가들은 전시예산의 공적 기금 후원의 필요성을 토로했다.<sup>68)</sup>

피에트루와스티는 기후와 환경의 실제적인 위협에 직면하고 있는 지금의 현상을 베니스비엔날레의 총감독인 랄프 루 고프 (Ralph Rugoff)의 ‘흥미로운 시간 속에 살기를’이라는 주제와 잘 연관하여 보여주며 관람객들의 호응을 얻어내어 황금사자상을 받았다.

“인정하든 아니든 소위 예술 세계가 현실 세계에 내재되어 있고, 예술이 사건을 책임감 있게 보는 가슴 아픈 목소리로 떠오르고 있다. 그리고 그것은 그것이 기후 변화를 더 이상 무시할 수 없다는 것을 의미한다.”<sup>69)</sup> 이 전시는 연극, 음악 및 시각 예술에 대한 학제 간 혼합, 햇볕에 대한 사소한 관심사와 미래 휴가 계획에서부터 환경 재앙에 대한 두려움과 같은 우리 시대의 가장 시급한 문제에 이르기까지 다양한 주제를 흥미롭게 탐구하고 있다. 베니

66) 제너럴 생태학(General Ecology)은 복잡성, 포스트 휴머니즘 환경, 기후 변화를 연구하는 서펜타인 갤러리의 장기적이고 지속적인 프로젝트로 2014년 이후 생태, 기후 변화, 애니메이션, 인간과 인공 의식, 웰빙, 멸종, 기술, 단단계 복잡성에 대한 연구를 계속해 오고 있다.

<https://www.serpentinegalleries.org/general-ecology/2020.7.30>

67) 한스 울리히 오브리스트, Ways of Curating, p.9

68) Benjamin Sutton. 5월 31, 2019 at 11:15am, New York Times/2020.7.30

69) <https://news.artnet.com/art-world/lucia-pietroiusti-serpentine-climate-change-1593163>, 7, 20

스의 다른 국가관과는 달리 리투아니아관이 대관을 한 옛 낡은 해군창고는 1층과 2층으로 이루어져 있다. 1층은 하나의 평범한 모래사장이 있는 해변 풍경으로 연출되었고 2층은 공간을 둘러 만든 메자닌에서 관람객들이 극장처럼 무대를 아래로 내려다 볼 수 있게 되었다. 모래사장으로 연출된 무대에서 사람들은 긴 수건 위나 테크 의자에 길게 누워 망중한을 즐기고, 음료수를 먹고, 썸 크림을 바르고, 말 풀이 단어를 위한 퍼즐을 맞추고, 핸드폰화면을 오르락내리락 하며 검색을 한다. 어린아이와 강아지도 등장하며 뛰어다니고 소리를 낸다. 그들 주변에는 조잡한 일회용 해변용품, 쓰레기들로 어지럽혀 있다. 13명의 배우들이 등장하는데 솔로로 아리아를 부르기도 하고 단체로 합창을 하기도 한다. 프로펠러, 아이들, 강아지, 파도, 바람 소리는 설정과 우연들로 자유롭게 섞여 있다. 가수들은 지나가는 생각, 개인적인 고민, 연인들의 대화, 그리고 기후변화가 지구에 미치는 영향에 대한 예언적인 경고들을 노래한다. 그 모든 것을 관찰자인 관람객들이 위에서 내려다보며 다시 그들의 핸드폰으로 찍어 SNS로 세상에 바로 내 보이기도 한다. 관객들은 무대를 관람하다가도 그들의 암울한 내용의 노래와 소비된 환경에 공감대를 느끼고 우울하고 복잡해진다. 큐레이터 피에트로와 스티의 의도는 너무나 방대한 것을 잉태할 수 있는 가능성이 있는 무대이지만 근본적인 것을 묻는 정치 작품이라고 한다.<sup>70)</sup>

오페라의 아리아와 합창, 해변에서 나는 가볍고 무거운 소리, 움직이는 신체들이 만들어내는 다양한 형태, 오브제들의 색깔 등 모든 감각들이 위로 퍼져 풍성한 질감으로 관람객들에게 공유되어 파고든다. 소비문명이 만들어낸 종말을 가까이 두면서도 여전히 습관적인 일상을 계속하고 있는 장면들은 초현실적이면서도 실제 같다. 가짜는 실제의 재현 안에서 더욱 실감나고 예술은 실재가 되어 삶에 들어온다. 우리가 만난 해변은 유토피아이면서 동시에 틈이다. 그러나 틈에서 발생하는 소리, 움직임, 냄새, 관람객들의 감상하는 태도, 핸드폰의 촬영 등 공유와 고유의 감각은 확장되어 또 하나의 경이로운 일상이 된다.

**프랑스관: “당신을 둘러싸고 있는 깊은 푸른 바다 (DEEP SEE BLUE SURROUNDING YOU / VOIS CE BLEU PROFOND TE FONDRE)”**

프랑스관 전시는 파리와 LA를 기반으로 기획, 출판활동을 하고 있는 큐레이터 마르타 키르센바움Martha Kirszenbaum이 2013년도 영국 터너상을 받은 바 있는 로레 프레보 Laurer Proubost작가와 함께 큐레이팅한 전시다. 이 전시는 베니스의 국가관들이 몰려있는 자르디니의 프랑스 관을 둘러싸고 있는 환경을 적극적으로 활용하면서 연출되었다. 큐레이터와 작가는 모두 프랑스 태생이지만 미국, 영국, 캐나다 등 다른 나라에서 교육을 받았고 이동하면서 활동한다. 파빌리온은 프랑스와 영국을 연결하는 해저터널을 연상시키는 지하의 어두운 방을 통과해 이층으로 가는 구조로 되어 있다. 어두운 방에서의 영상작품이 주가 되어 있는데 작가는 '문어의 머리'로 의도하며 그 신경계로 부터 뻗어 나온 촉수의 감각들을 음향, 춤, 공연, 유리조각, 조명 작품들로 연결해 표현하였다.

영상화면에서도 푸른 바다에서 문어가 떠오르고, 소년의 눈, 물고기의 눈, 춤추는 사람들, 가면 쓴 남자, 폐허의 유적, 화재로 소실된 파리 노트르담 사원 첨탑, 기체, 쓰레기 등이 등장한다. 프랑스 본토의 중심적 사고에서 약간 비켜난 작가와 큐레이터는 언어의 기표와 기의에 예민한 불어단어를 비틀고 변형시켜 유머러스한 문체로 바꿔 놓는다. 2층으로 올라가면 영화에 등장하였던 물고기, 펭귄, 오브제, 식물 등 자연과 인간의 문명이 만들어낸 쓰레

70) <https://www.collegeart.org/news/2019/07/25/international-review-sun-and-sea-2019-venice-biennale/2020.7.30>

기가 유리로 만들어져 푸른 레진느에 섞여 오염된 지구의 바다를 시각적으로 보여준다. 주변외부공간에서는 마술사, 가수, 래퍼, 가라테를 하는 공연자들이 전시공간으로 인도하고, 가끔씩 전시관 옥상에서 기체가 뿜어져 나와 실제의 전시공간은 초현실의 장소로 탈바꿈된다. 로레는 복잡하고 절망적인 놀라운 현실 안에 있는 우리가 누구인지, 어디서 왔는지, 어디로 가고 있는지에 대해 의문을 제기하며 작가의 고유의 내면적 세계의 유토피아로 초대 한다<sup>71)</sup>. 작가 고유 작품의 은유와 비틀기의 상징성은 극대화되고 정교한 큐레이터의 연결성으로 재 맥락화<sup>72)</sup> 되면서 예술의 정의가 확장된 좋은 예다.

## 나가며

서펜타인 갤러리 디렉터인 한스 올리히 오브스트는 1800년경부터 전시는 유토피아를 찾아갔다고 한다. 그는 20세기말의 1999년 제48회 베니스비엔날레와 21세기 초 제49회 베니스비엔날레를 감독을 하며 한 세기 미술을 닫고 한 세기의 미술을 열었던 위대한 전시기획자인 하랄드 제만Harald Szeemann의 전시에 대해 이질적이면서 중요한 작품의 배치 안에서 개별적이고 독특한 문화적 요소를 분명하게 감지하게 한다고 했다. 그리고 전시는 우리가 서로와 함께 사는 세상으로 배열, 연대, 접속, 말없는 제스처를 할 수 있고, 그 모든 것을 이런 미장센을 통해 말할 수 있다고 하였다. 2019년 베니스 비엔날레의 두 관에서 보여준 특징은 인류의 유산 안에서 발견된 새로운 장소와 함께 나날이 발전하는 다양한 매체와 장르를 즉시로 혹은 과정으로 선보이는 가운데 파생되는 연체동물 같은 감각으로 수많은 사람들을 매료시켰다.

정치, 경제, 사회, 환경, 기후에 관한 기존의 인류가 행하였던 것들에 가볍고 유머러스한 시적 언어로 표현한 작가 고유의 작품들은 슬프고 두려운 일상에서 '우리'와 '나'를 돌아보며 더 나은 삶으로 나아가게 한다. 이것은 인도출신이며 예일대 교수인 인류학자 아파두라이 Appadurai의 서구중심, 자본 중심과 비서구권의 주변이라는 단순 개념이 아닌 서로간의 상호작용에 의한 '상상의 세계들'을 통해 새로운 체계를 긍정적으로 만들어 나가는 실천적 장의 예라고 보여진다. 상상력과 변혁의 힘을 가진 예술가와 조직적이며 논리적 사회화의 힘을 가진 큐레이터의 공존 방식의 큐레이팅은 관객에게도 공유와 고유의 감각을 확장시킬 것이다. 세계화, 초국가, 주변으로 산재되어 있는 차이에 대한 관념, 바이러스, 기후, 환경 등에 시급한 인류과제는 예술의 의미와 의사소통의 지속적인 확장들과 함께 예술의 가치를 사회 안에서 높여가게 될 것이다.

71) <https://www.labiennale.org/en/art/2019/national-participations/france/2020.7.30>

72) 세대와 정체성의 고찰, 우리를 하나로 묶거나 거리두기, 유토피아와 초현실적인 것이라는 세 가지 주제를 중심으로 전시를 정교하게 구성하기 위해 많은 예술가, 학자들과 교류하고 문헌들을 참조했다.

## 질의 5

밥티스트 데봄버그  
(2020창원조각비엔날레 참여 작가)

제가 볼 때 예술작품, 조각 및 설치물에 있어 재료의 실종(사라짐)이란 데카당스의 시기, 즉 60년대부터 지속된 풍요, 과잉생산, 대량소비의 시절에 대한 반영이라고 생각합니다. 오늘날이 모든 것은 폐기물의 홍수를 초래하고 있지요. 1990년대와 2000년대에 물질과 재료의 확산이 제이슨 로더와 같은 예술가에게 천국과 같은 세상이었는지 모르지만 우리 모두는 곧 폐기물 더미에 갇히고 말았습니다.

폐기물은 베이비부머의 대량소비로 인한 결과를 보여주는 일레이며, 기후와 생태계 손실에 가장 큰 영향을 미치고 있습니다. 예술가들은 이러한 현상을 촉진하고 있기 때문에 그 결과를 바탕으로 상상력을 재창조해야 합니다. 하지만 아무리 색상, 빛, 판타지 등의 요소가 가미된다 하더라도 개인적으로는 작품에서 물질성이 사라지며 이미지로 대체되는데 불편함을 느껴 좌절감이 듭니다.\*

앞으로는 보다 많은 조각 또는 설치작품이 물질의 환영으로 변할 것 같다는 느낌이 듭니다. 왜냐하면 실제로 이러한 것이 폐기물이라고 할 수 있는데, 물론 다시 볼 수 있고 색상도 입혀져 있지만 비옥한 실체가 아닌 텅 빈 폐기물이기 때문입니다. 이로 인한 재앙적인 환경에서 일종의 현실에 안주하는 염세주의가 느껴져 우려스럽습니다.

우리 시대의 환경적, 사회적 환경은 예술가로 하여금 이러한 상황에 긍정적인 에너지를 불어넣기를 요구합니다. 물론 예술가들에게 낙관적이거나 긍정적인 작품을 강요하는 것은 아니지만, 이러한 환상의 깨짐이나 작품의 물질성이 이미지나 장식으로 대체되어 사라진다는 것이 마치 거창한 허무주의에서 즐거움을 얻는 것 같아 두렵게 느껴집니다.\*\*

\* 프랑스완, 로르 프루보스트, 제58회 베니스 비엔날레, "당신을 둘러싸고 있는 푸른 심해"

\*\* 다이가 그란티나, 자기 주위를 먹는 것, 뉴 뮤지엄, 미국 뉴욕, 2020년 10월 6일, 라트비아관, 2019년 베니스 비엔날레

## Question 5

Baptiste Debombourg  
(Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)

From my point of view the disappearance of materials in the works of art, in sculpture / installation, is a mirror of our decadent times, the era of abundance and overproduction and mass consumption since the 60s on, in fact. Today it is a flood of waste. So even if during the years 90s-2000s this proliferation of matter and materials was a paradise for artists (Jason Rhodes), very quickly we found ourselves in a world of waste.

Waste is only part of the consequences of this mass consumption by babybombers, the biggest being the impact on the climate and the loss of ecosystems. Artists are catalysts for these consequences and re-invent an imagination based on these consequences. But even tinged with colors, light and fantasy, I personally find a certain disturbing disappearance of the materiality of the work in favor of an image, it is frustrating \*.

I have the feeling to see more and more sculptures or a type of installations transforming into an illusion of matter \*\* because in reality it remains waste, certainly revisited and colored, but a waste, empty of fertile substance. The resulting post-catastrophic landscape worries me because I believe I can read through this production a certain complacent pessimism. However, the environmental and societal situation of our time needs an artist bringing a positive energy to this inventory. Obviously we never ask artists to have optimistic or positivist works but this form of disillusion or the materiality of the work is erased in favor of an image, a decor, it scares me because it seems to take pleasure in a grandiose nihilism.\*\*

\* French Pavillon by Laure Prouvost 58e Venice Biennale : "Deep See Blue Surrounding You "

\*\* Daiga Grantina, « what eats around itself », New Museum, NY-USA - 2020-10-06  
Latvian Pavilion Venice Biennale - 2019

## 초록

공공미술프로젝트에서의 비조각  
 윈스터조각프로젝트에서 나타나는 공공예술과 조각의 문제

최창희  
 (감성정책연구소 소장)

대표적인 공공미술프로젝트로 손꼽히는 윈스터조각프로젝트(Skulptur Projekte Münster, 1977년 처음 개최되기 시작하여 지난 2017년 5회를 맞이했다. 10년에 한 번 개최되는 윈스터조각프로젝트는 첫 개최에서부터 여러 의미와 가치를 지녔을 뿐만 아니라 2017년 개최에서는 많은 시사점을 제기하였다. 도시공간에서의 조각의 의미, 즉 조각과 예술이 공간 속에 놓이게 되었을 때에 발생하는 의미를 매우 확연히 드러내었기 때문이다. 2017년의 개최는 1977년과 확연히 다른 환경-커뮤니케이션의 속도와 이에 따른 세계화, 디지털화 등-에서 신체, 시간, 장소의 개념을 주목하였다. 그리고 이 개념들은 <신체를 넘어, 시간을 넘어, 장소를 넘어>(Out of Body, Out of Time, Out of Place)의 주제를 도출한다. 이러한 개념과 함께 선보인 작품들은 조각이지만 조각이 아닌, 또한 조형성과 물질성을 동반하지만 물질성을 넘어서는 의미를 지녔다.

라라 파바레토(Lara Favaretto)의 <일시적인 기념비 - 돌>(Momentary Monument - The Stone)는 외형적으로는 일반적인 모더니즘 조각이다. 그러나 작품의 의미는 그것에서 머무는 것이 아니라 전시의 종료 후 파괴되고 소멸된 운명을 지녔다는 점에 있으며, 나아가 파괴됨으로써 지속의 가치를 생성한다. 이러한 연유는 전시기간 중 작품 속으로 모금된 금액이 강제추방된 난민단체를 돕는 자선단체에 기부되었기 때문이다. 즉 작품은 파괴됨으로써 지속되는 의미를 생성한다. 이와 같은 파괴와 지속은 2017 윈스터조각프로젝트에서 제기하는 주요한 개념인데 이 개념은 조각의 개념, 나아가 공공미술의 개념을 사유하게 한다. 거대한 아이스링크를 지구 종말 이후의 어느 순간과 같은 작품을 제작한 피에르 위그(Pierre Huyghe)의 <After A Life Ahead>나 롤랑 바르트의 저서를 차용한 “함께 살기 위한 방법”에 대한 9일간의 워크숍을 선보인 코기 타나카(Koki Tanaka)의 <Provisional Studies: Workshop #7 How to Live Together and Sharing the Unknown>에서도 확인할 수 있다. 무엇보다 신체 조각 퍼포먼스의 알렉산드라 피리치(Alexandra Pirici)의 <새는 영역>(Leaking Territories)은 윈스터의 역사와 장소를 잇는 새로운 공공조각이다. 피로 물들었던 종교전쟁은 영토전쟁이라는 과거의 역사와 지금의 난민문제를 연결하는 피리치의 작품과 함께 도시에서 펼쳐진 공공미술 작품들은 역사와 장소, 인간과 공동체, 파괴와 지속의 문제를 제기한다.

이러한 의미는 윈스터조각프로젝트 개최배경과 그 과정에서도 나타난다. 1970년 기증받은 헨리무어의 작품, 1973년 구입과정에서 논란이 있었던 조지 리키의 작품은 그 과정에서 작품의 의미가 형성된다. 이 모더니즘 작품은 작품의 외형으로만 작품을 이해할 수 없다. 작품의 의미는 작품의 외형을 넘어 기부, 설치, 논란의 과정 모두를 포괄한다. 2차 세계대전 이후 파괴된 도시에서 예술은 무엇을 의미하는가? 이와 같이 공동체에서의 예술에 대한 문제가 윈스터조각프로젝트 개최배경이자 동기이다. 공공미술의 개념 역시 마찬가지이다. ‘건축 속의 미술’ 프로그램(미국, GSA의 1963년 제정) 또는 퍼센트법(프랑스)과 같은 초기 공공미술

은 곧 '공공장소 속의 미술'이라는 프로그램으로 확장되면서 조각이라는 작품의 물성은 공간으로 확장되고, 나아가 공동체에서의 예술로 그 외연을 넓히고 있다. 이러한 공공미술에서의 비조각은 작품을 넘어서 장소, 시간을 포괄하는 개념을 지닌다.

## Abstract

### Non-Sculpture in Public Art Projects - Some Matters of Public Arts and Sculptures, Münster Sculpture Project

Changhee Choi  
(Director of Lab: Le Sensible)

The same applies to the concept of public art. Early public artworks introduced by the Art in Architecture Program (GSA, U.S., 1963) or 1% for Arts (France) quickly expanded into the Art in Public Places Program, broadening the concept of materiality of sculpture as space. At the moment, public art is further evolving into art in a community where non-sculptural public artworks encompass the idea of place and time, transcending the conventional meaning of art.

The Sculpture Projects in Münster (Skulptur Projekte Münster), one of the most well-known public art projects, marked its fifth anniversary in 2017 after its launch in 1977. Since its inception, the Sculpture Projects in Münster held every 10 years has upheld a variety of values and meanings with reverberating implications especially in 2017 as it clearly emphasized the meaning of sculpture in urban spaces or the significance when sculpture and art are installed in a certain place. The 2017 Sculpture Projects in Münster shed light on the concepts of body, time and place while focusing on the speed of communication and resulting globalization under the theme of "Out of Body, Out of Time, Out of Place" which was far from what the environment was like in 1977. The artworks on display under such themes were non-sculptural sculptures carrying the meaning of formativeness and materiality that went beyond the notion of materiality.

In appearance, Lara Favaretto's Momentary Monument - The Stone is a modern sculpture. Its significance lying beneath its appearance is that the stone was destined to be destroyed and eliminated after the exhibition. Furthermore, a value of continuation was created through destruction since it collected and donated funds to a charity to help deported refugees during the exhibition. In this context, the sculpture creates a sense of continuation through destruction. Continuation and destruction are key concepts of the 2017 Sculpture Projects in Münster, which makes one contemplate the notion of sculpture and furthermore the notion of public art. They repeatedly appear in several artworks including After ALife Ahead by Pierre Huyghe where a disused ice link seems to portray a scene from doomsday and "Provisional Studies: Workshop #7 How to Live Together and Sharing the Unknown", a 9-day workshop by Koki Tanaka who named the workshop from



the title from Roland Barthes' book, "How to Live Together". Among others, Alexandra Pirici's public sculpture titled Leaking Territories grabs the attention as it connects art with Münster's notion of history and places. The public artworks installed across the city raise issues about the history and place, people and community, and destruction and continuation along with Pirici's work which links religious and territorial disputes of the past to the refugee issues of today.

Such meaning is also discovered in how the Sculpture Projects in Münster was originally introduced and developed. The meaning is established during the process in Henry Moore's work which was donated in 1970 and George Rickey's sculpture which created controversy in its purchase in 1973. It is difficult to grasp the meaning of these modern artworks simply by looking at its appearance. Their true meaning can be captured only when one investigates the entire process of the artworks from donation to installation and controversy. Questions about art such as 'What does art mean in the city ruined by World War II?' were what initiated and motivated the Sculpture Projects in Münster.

## 공공미술프로젝트에서의 비조각 윈스터조각프로젝트에서 나타나는 공공예술과 조각의 문제

최창희  
(감성정책연구소 소장)

일반적으로 대중에게 공개된 장소에 설치, 전시되는 작품을 지칭하는 공공미술은 1930년대에 시작되었다. 경제공황기인 1930년대에 미국에서 실직한 예술가들에게 일자리 제공의 목적으로 마련된 '미술가를 위한 공공사업'이 바로 공공미술 역사의 시작으로 제기된다. 그리고 1963년에 미국 연방정부 공공시설청(GSA)은 '건축 속의 미술' 프로그램을 제정<sup>73)</sup>하였으며, 1967년에는 미국 국립예술진흥기금(NEA)은 국민의 삶의 질을 높이기 위해 공공장소의 활성화 차원에서 '공공장소 속의 미술' 프로그램을 마련하였다. 이 후 공공미술은 도시재생, 지역 공동체와의 소통 등의 다양한 방향과 형식으로 변화하고 확장되고 있다. 이러한 개념과 형식을 기반으로 할 때 공공미술의 보다 초기의 형태는 기념비적 조각 작품일 것이며, 보다 더 근원적으로 거슬러 올라가면 동굴벽화까지 이르게 된다. 예술의 기원으로 설명되는 동굴벽화까지 논의를 확장하는 것은 공공미술 또는 공공예술에 대한 정의가 예술의 정의와 예술사 논의에서 벗어날 수 없음을 방증하는 것이다. 이 논제는 공공예술의 문제에서 보다 근본적인 문제에 닿아 있어 우선 공공미술에서의 비조각의 문제는 근현대의 집중하여 논의하는 것이 바람직할 것이다. 이를 위해 대표적인 공공미술프로젝트로 제기되는 윈스터조각프로젝트에서 조각과 공공미술의 문제를 먼저 논의하고 앞서 언급한 예술의 문제로 확장하는 순으로 논의를 전개해 보겠다.

맬컴 마일스(Malcolm Miles)는 『미술, 공간, 도시』(Art, Space and the City)에서 19세기에 기념동상과 기념조형물이 붐을 이루었듯이 1960년대 후반 이후 도시 중심부, 공공건물, 광장, 공원 등에서 현대미술작품이 설치되는 사례가 많아지고 있으며, 이러한 작품들의 설치에 공공기관 주도로 앞서 설명한 여러 제도들을 통해서 진행되었다고 설명한다.<sup>74)</sup> 이러한 작품들은 벽화, 디자인 등 다양한 형식과 범주를 포함하고 있으나 조각의 형식이 대표적이다. 공공미술의 초기논쟁에서부터 제기된 건축물의 단순 '미관개선'이나 화이트큐브의 작품이 공공공간으로의 단순 이동에 대한 비판적 의미로서의 '플롭아트(Plop art)' 등은 공공미술이 지닌 주변 건물, 장소, 환경 등과의 무관계성에 대한 문제제기적 명명이다. 나아가 공공미술에서 주요하게 논의되는 '장소-특정적(site-specific)'이라는 개념은 작품과 장소와의 관계에 대한 논의 초기에서 확장되어 많은 의미들을 생성했다. 리차드 세라(Richard Serra)의 <기울어진 호>(Tiled Arc)는 장소 특정성에 대한 많은 논의를 야기한 작품이면서 공공 공간에 설치되는 작품에 대한 많은 논제를 제공한 작품이다. 이와 같이 공공 공간에 놓이는 작품으로서의 공공미술은 작품이 작품으로서만 논의할 수 없는 성격을 지니게 된다. 즉 작품은 '작품이 아닌', 공간 그리고 그 공간을 포괄하는 '환경'을 함께 논의해야 한다.

대표적인 공공미술프로젝트인 윈스터조각프로젝트(Skulptur Projekte Münstert)는 공공장소에 놓이는 예술작품의 문제에서 벗어나지 않으며, 나아가 10년 주기의 개최마다 장소와 조각의 문제를 새롭게 제시한다. 이는 '윈스터'라는 도시와 개최 당시의 역사적 상황 때문에 공공장

73) 프랑스에서는 1951년 퍼센트법(Percent for Art Scheme)을 제정하였으며, 우리나라는 이와 유사한 제도로서는 '건축물미술작품설치'제도가 있다.

74) 맬컴 마일스, 『미술, 공간, 도시 - 공공미술과 도시의 미래』, 박삼철 역, 학고재, 2000, 20~21쪽.

소에 설치되는 작품은 보다 많은 논의를 생성하였다. 이는 뮌스터조각프로젝트의 개최배경에는 두 예술작품이 존재하며, 그리고 두 가지의 사건과 연관이 있다. 개최배경에 놓여있는 두 예술작품은 1970년에 기증받은 헨리 무어(Henry Moor)의 작품과 1973년의 구입과정에서 논란이 있었던 조지 리키(George Rickey)의 작품이다. 그리고 두 사건은 뮌스터 도시가 겪은 역사적 사건이자 현재까지 이어지는 도시 정체성을 형성한다. 1618년에 시작된 '30년 전쟁'이라 명명되는 종교전쟁에서 뮌스터는 중립지대가 되어 강화회담(1645~1648년)을 개최하게 되었으며, 그 결과 1648년에 베스트팔렌조약 체결을 이룬 도시이다. 이 전쟁의 종료를 만들어낸 도시의 자부심은 나치 정부에 대해서도 비판을 서슴지 않았다. 이로 인한 보복으로 제2차 세계대전 때 군사요새가 되어 폭격을 당하게 되었고 도시의 8~90%가 파괴되었다. 이 역사적 사건이 뮌스터조각프로젝트와 무슨 연관이 있을까? 도시의 재건과정에 예술적 시도가 존재하고 그 예술적 시도, 즉 뮌스터조각프로젝트의 개최 및 작품의 설치는 이 역사적 배경의 맥락들에 상호연관되어 존재하기 때문이다.

먼저 초기 논의를 마련한 두 작품에 대해서 설명해보자. 뮌스터 시민들은 독일 정부가 선사한 헨리무어의 <Wirbel>(1968~1969) 작품이 기괴한 모양의 브론즈 덩어리라며 설치에 반발하였다. 당시 베스트팔렌 주립미술관의 관장이었던 클라우스 부스만(Klaus Bussmann)과 큐레이터였던 카스퍼 쾨니히(Kasper König)는 현대조각전을 기획하면서 긴 준비기간을 가진다. 그리고 그 시작점으로 마련된 것이 조지 리키의 키네틱 작품인 <Drei rotierenden Quadrate>(회전하는 사각형)작품의 설치이다. 조지 리키의 작품을 당시 13만 마르크에 구매하기로 하였는데, 시민들은 엄청난 금액의 작품이 도시에 설치되는 것에 강력하게 반발한다. 뮌스터는 중세 이미지의 대표적 이미지의 도시이다. 전쟁으로 폐허가 된 구시가지는 그 이전의 모습으로 재건되었으며, 이러한 도시 이미지와 기괴한 현대예술작품은 쉬이 어울리지 않았기 때문이다. 심지어 나치의 퇴폐예술이라는 정치적인 예술정책 하에 현대예술이나 아방가르드 예술은 명맥을 유지하지도 못하였으며 더더욱 대중들에게는 그러한 이해과정이 전무하였기 때문에 작품 설치에 대한 반발은 더욱 강력했다. 이러한 배경으로 인해 헨리 무어의 작품과 조지 리키의 작품 설치 과정은 단순히 공공장소에 난해한 현대 조각작품 설치의 의미를 넘어선다. 예술작품의 전시와 설치를 통한 현대예술에 대한 이해는 예술교육의 의미를 넘어서 시대의 전환, 사회적 변화에 대한 실천으로 이해할 수 있다. 부스만과 쾨니히는 "공공장소에서의 미술의 역할"을 화두로 제시하며 예술과 도시, 공공성에서 가능한 상호작용을 마련하고자 하였다.<sup>75)</sup> 따라서 부스만은 상당히 오랜 시간 토론 등을 통해 시민들을 설득하고 결국 1977년 뮌스터조각프로젝트 개최까지 끌어오게 된다. 조지 리키의 작품을 둘러싼 논쟁이 '현대조각'과 '공공장소에서의 예술'이라는 주제가 관심을 끌게 되었으며 심지어 뮌스터조각프로젝트 개최에 큰 영향을 주었다고 평가한다.<sup>76)</sup> 70년과 73년의 작품설치과정에서 포기하거나 독단으로 추진하지 않고 끊임없이 현대예술과 공공예술의 의미 등을 알리면서 뮌스터의 시민들의 동의를 구하여 77년의 전시를 개최하였다는 것은 더욱 많은 의미를 형성한다. 나아가 그 설득의 과정을 거친 뮌스터조각프로젝트는 10년 주기로 프로젝트를 추진한다. 뮌스터시는 카셀도큐먼트와 같이 5년 주기의 전시 개최를 제안하였지만 카스퍼 쾨니히는 '10년이라는 시간은 조각과 사회가 변화하는데 필요한 시간'이라며 단호히 거절하였다.

75) Skulptur-Projekte in Munster-NRW-Studios WDR:

<http://www1.wdr.de/studio/muenster/themadestages/tt-koenigleitetneueskulpturprojekte100.html>.

재인용: 김화임, 『의미생산으로서 문화예술경영 - 뮌스터의 <조각-프로젝트>를 중심으로』, 『브레히트와 현대연극』, 2016, 347쪽. 현재 원문은 확인이 불가하여 재인용.

76) 김화임, 『의미생산으로서 문화예술경영 - 뮌스터의 <조각-프로젝트>를 중심으로』, 348쪽.

1977년 처음 개최되기 시작한 뮌스터조각프로젝트는 2017년 개최로 5회를 맞이했다. 10년에 한 번 개최되는 뮌스터조각프로젝트는 1977년도에는 '공공장소에서의 미술', 1987년에는 '장소특정성', 1997년에는 '장소 이후의 장소', 2007년엔 '공공장소에서 미술의 새로운 가능성' 등 개최시마다 공공장소에서 설치되는 조각과 예술작품에 대한 여러 의미와 가치를 제시하였으며, 2017년 개최에서는 보다 많은 시사점을 제기하였다. 도시공간에서의 조각의 의미, 즉 조각과 예술이 공간 속에 놓이게 되었을 때 발생하는 의미를 매우 확연히 드러내었기 때문이다. 2017년의 개최는 1977년과 확연히 다른 환경-커뮤니케이션의 속도와 이에 따른 세계화, 디지털화 등-에서 신체, 시간, 장소의 개념을 주목하였다. 그리고 이 개념들은 <신체를 넘어, 시간을 넘어, 장소를 넘어>(Out of Body, Out of Time, Out of Place)의 주제를 도출한다. 이러한 개념과 함께 선보인 작품들은 조각이지만 조각이 아닌, 또한 조형성과 물질성을 동반하지만 물질성을 넘어서는 의미를 지녔다.



Lara Favaretto, <Momentary Monument - The Stone>, Installation view 2017, photograph: Henning Rogge  
©뮌스터조각프로젝트

라라 파바레토(Lara Favaretto)의 <일시적인 기념비 - 돌>(Momentary Monument - The Stone)은 외형적으로는 일반적인 모더니즘 조각이다. 그러나 작품의 의미는 그것에 있지 않다. 작품은 그 제목에서 암시하듯 일시적, 잠깐 동안의 기념비일 뿐이다. 기념비로서의 작품의 운영은 시간의 한 순간을 유지할 수 있으며, 전시가 종료된 후 파괴되고 소멸된다. 그러나 파괴를 통해 지속의 가치를 생성한다. 여기서 완전히 다른 맥락이 존재하는데 지금까지의 파괴가 '인간의 폭력성'에 의한 것이었다면 작가의 작품은 공존과

지속을 위한 파괴의 의미를 지닌다. 이 전형적인 모더니즘 석조작품은 가까이 다가서면 돈을 넣을 수 있는 구멍을 볼 수 있다. 전시가 완료되면 작품은 부서지고, 그 돌덩이는 재사용되며, 모금된 돈은 자선단체에 기부된다. 예술가는 이번 모금액은 강제추방된 난민들을 돕는 자선단체인 'Hilfe für Menschen in Abschiebehaft Büren e.V.'에 기부된다.<sup>77)</sup> 라라 파바레토의 작품은 기념비 조각에 대한 문제제기를 한다. 이 작품은 기념비적 조각에 새로운 환기를 불러일으켰던 것으로서 마야 린의 <베트남전 참전용사 기념비>(2013)와는 또 다른 아님보다 기념비에 대한 근본적인 질문을 던진다. 기존의 기념비는 과거의 영웅이나 사건 등을 기리기 위한 것이며, 고정된 성격을 지닌다. 그러나 파바레토의 작품은 현재를 기념하고 기념이 파괴됨으로써 지속되는 의미를 지니게 되기 때문에 완전히 기념의 의미, 작품의 지속을 전면적으로 재조정한다. 작품의 파괴는 기존의 기념비를 비판하는 의미도 지니지만 이보다 더욱 큰 의미를 지니는 것은 기부하는 대중을 기념하며, 그 기념은 실제 기부를 통해 지속된다. 즉 이 기념비적 작품은 현재를 기념할 뿐 아니라 작품의 파괴를 통해 그 기념은 실

77) *Skulptur Project Münster 2017*, p. 188.

제 작동하게 됨으로써 작품은 지속하게 되는 것이다. 따라서 작품은 작품으로써 또한 작품이 아님으로써 의미를 생성하고 그 의미를 지속한다.



알렉산드라 피리치(Alexandra Pirici), <Leaking Territories>, 2017. ©윈스터조각프로젝트

이와 같은 파괴와 지속은 2017 윈스터조각프로젝트에서 제기하는 주요한 개념인데 이 개념은 조각의 개념, 나아가 공공미술의 개념을 사유하게 하는 것이다. 폐쇄된 거대한 아이스링크를 지구 종말 이후의 어느 순간과 같은 작품으로 재현한 피에르 위그(Pierre Huyghe)의 <After A Life Ahead>나 롤랑 바르트의 저서를 차용한 “함께 살기 위한 방법”에 대한 9일간의 워크숍을 선보인 코기 타나카(Koki Tanaka)의 <Provisional Studies: Workshop #7 How to Live Together and Sharing the Unknown>에서도 이러한 의미들을 확인할 수 있다. 무엇보다 주의 깊게 살펴 볼 작품은 ‘신체 조각’ 퍼포먼스를 선보인 알렉산드라 피리치(Alexandra Pirici)의 <새는 영역>(Leaking Territories)이다. 구시청 Rathaus에서 선보인 피리치의 작품은 퍼포머 6명의 신체가 끊임없이 공간을 점유했다가 이동하고 또는 영역을 구축하고 파괴하기를 반복하는데, 마찬가지로 공간 전체가 작품이 되기도 하며 관객 역시 그들의 공간에 침투함으로써 작품으로 형성된다. 다양한 국적의 퍼포머들이 “Here we are”를 외치며 과거와 현재를 혼합시키며, 관객이 던지는 단어를 구글링(googling)하듯이 즉석에서 단어의 정의와 의미 및 연상되는 여러 장면들을 불러온다. 심지어 하이퍼텍스트(hypertext)처럼 단어는 링크되어 연결되어 확장되기도 한다. 이 하이퍼텍스트는 1648년 역사적 사건도 소환한다. 바로 전시가 펼쳐지는 공간이 30년 종교전쟁의 종지부를 찍는 베스트팔렌 조약을 체결했던 ‘평화의 방’이기 때문이다. 작가는 이 전쟁이 종교전쟁이라기보다 영토전쟁이었음을 지적하며 현재의 난민문제에까지 외연을 확장한다. 퍼포머의 춤은 그들이 쌓고 허무는 집합적 구

축물과 경계선 등을 통해 장소 특수적 공간에서 조각이자 건축으로서 인간 신체 골라주름 형성하고, 또한 살아있는 검색장치로서 여러 가지 미디어로 기능한다. 윈스터의 역사와 장소를 잇는 새로운 공공조각이자, 신체조각으로 제기될 수 있는 이 피리치의 작품은 피로 물들었던 종교전쟁은 영토전쟁이라는 과거의 역사와 지금의 난민문제를 연결하며, 이와 함께 제시된 여러 윈스터조각프로젝트에서 펼쳐진 공공미술 작품들은 작품의 외연인 장소의 역사와 사회를 연결하여 인간과 공동체, 파괴와 지속의 문제를 제기한다.

이러한 의미는 윈스터조각프로젝트 개최배경과 그 과정에서 다시 연결하여 이해할 수 있다. 1970년 기증받은 헨리무어의 작품, 1973년 구입과정에서 논란이 있었던 조지 리키의 작품은 그 과정에서 작품의 의미가 형성된다. 이 모더니즘 작품은 작품의 외형으로만 작품을 이해할 수 없다. 작품의 의미는 작품의 외형을 넘어 기부, 설치, 논란의 과정 모두를 포괄한다. 공공미술의 개념 역시 마찬가지이다. '건축 속의 미술' 프로그램(미국, GSA의 1963년 제정) 또는 퍼센트법(프랑스)과 같은 초기 공공미술은 곧 '공공장소 속의 미술'이라는 프로그램으로 확장되면서 조각이라는 작품의 물성은 공간으로 확장되고, 나아가 공동체에서의 예술로 그 외연을 넓히고 있다. 이러한 공공미술에서의 비조각은 작품을 넘어서 장소, 시간을 포괄하는 개념을 지닌다.

다시 리처드 세라의 작품으로 돌아가 보자. 이 작품의 설치와 철거에서 제기된 장소 특정성의 논의는 예술작품과 장소와의 관계 외에도 예술의 자율성 논의도 포함한다. 이는 공공장소 속에 놓이는 예술작품과 예술 전체에 대한 논의 모두를 포괄하는데 모더니즘 예술에서의 '매체 그 자체' 논의와 모두 연결된다. 그린버그가 '매체 그 자체'를 제기하며 각 예술작품에 대한 고유성을 제기하였다. 이는 회화에서는 평면성, 조각에서는 물질성을 제기하는 것인데 랑시에르는 이 논의를 새롭게 해석한다. 그린버그와 유사한 방식으로 매체에 대한 질문을 통해 예술에 대한 정의를 내어놓는데 그 논리는 전혀 다르다. 랑시에르는 매체 그 자체라는 논제를 통해 매체는 더 이상 목적의 수단이 아님을 제기한다. 이를 통해 물질에 대한 그 자체의 관점으로서 미메시스로부터의 예술의 분리라는 많이 논의되는 언술에서 상반된 논제를 도출한다. 즉 미메시스로부터의 예술의 분리는 물질과 도구의 법칙인 테크네(technē)에서의 테크네(예술)의 분리이다. 이러한 매체에 대한 논제를 통해 랑시에르는 두 가지 사태를 설명한다. 즉 예술은 예술일 때에만 예술이다. 다른 하나는 예술은 예술이 아닐 때에만 예술이다. 이러한 절차에서 다음과 같은 정의를 내어놓는다. "예술은 예술이면서 동시에 예술이 아닐 때 예술이다"<sup>78)</sup> 이는 바로 조각과 비족의 문제와 연결짓고, 나아가 공공장소 속에 놓이는 예술작품에 대한 이해를 제기할 수 있다. 다시 설명하면, 랑시에르는 도구와 수단으로서의 매체의 개념<sup>79)</sup>과 '매체 그 자체'<sup>80)</sup>라는 개념을 넘어 제3의 '환경으로서의 매체' 개념을 제시하는데 이 매체 개념은 '예술이면서 예술이 아닌 한 예술'이라는 정의 속에 예술작품이 놓이는 위치 즉 특정한 환경의 배치에 참여하는 수단으로서의 매체 개념과 예술의 의미가 생성된다. 흥미로운 것은 '장소 특정성' 개념이 제기된 초기 논의에서 비슷한 의미가 제기되었다는 점이다. 바로 장소 특정적 미술은 휘방을 놓든 동화되는 주변 환경의 맥락에 의해 형식적으로 규정되거나 방향성이 유도되는 식으로 그 환경의 일부가 된다는 것.<sup>81)</sup> 휘방을 놓

78) Jacques Rancière, "What medium can mean", Parrhesia No.11, 2011. pp.35~36.

79) 이것은 매체가 단순히 도구와 수단이기도 한 것이기도 하며, 따라서 테크네 technē 인 기술이 예술이 되지 못하고 그저 기술로만 존재하는 것을 내포한다.

80) '매체 그 자체'는 앞서서도 설명하였듯이 그린버그의 매체론이자, 예술론이다. 즉 예술이 매체 그 자체를 드러내는 것이어야 예술 고유의 특성을 획득한다고 설명한다.

81) 권미원, 『장소 특정적 미술』, 현실문화, 2013. 26쪽

거나 동화되는 방식은 그 환경의 일부이면서 일부가 아닌 것으로 이해할 수 있으며, 나아가 예술이면서 예술이 아닌 것으로 해석할 수 있다. 진정한 공공미술, 나아가 예술이라면 그것이 예술이면서 예술이 아닐 때, 하나의 도구와 수단이면서 매체 그자체로서 예술일 때에, 즉 그 '환경으로서 매체'로서 기능할 때 가능할 것이다. 이러한 맥락에서 조각과 비조각, 공공미술과 예술 전반에 대한 이해도 가능하다.

## 질의 6

앙카 레즈니악  
(2020창원조각비엔날레 참여 작가)

### 비조각: 순간성과 가변성?

최창희 소장님께서서는 2017년 뮌스터조각프로젝트에서 선보인 작품들을 언급하면서 이번 행사와 비교하고 있습니다. 마침 저도 2017년 뮌스터조각프로젝트를 관람할 기회가 있었는데, 그 곳에서 제 예술 컨셉과 매우 유사한 작품들을 볼 수 있었습니다.

최소장님의 발제문에는 언급되지 않았지만 개인적으로 상당히 인상깊었던 아이제 에르크먼(Ayşe Erkmen)의 <물 위에서>(On Water)를 비롯하여 라라 파바레토(Lara Favaretto)의 <일시적인 기념비 - 돌>(Momentary Monument - The Stone), 알렉산드라 피리치(Alexandra Pirici)의 <새는 영역>(Leaking Territories) 등은 참여형 인터랙티브 작품으로 정의할 수 있습니다. 이들 작품은 포용적 사고방식을 나타내는 것 외에 모두 여성 작가들의 작품이라는 점에서 눈 여겨 볼만합니다. 아이제 에르크먼의 작품은 관람객들이 물 아래 설치된 다리를 건널 때 비로소 완성됩니다. 마치 물 위를 걷는 듯한 경험을 통해 관람객들은 강을 사이에 두고 마주한 변화가와 산업지구 간의 경계를 드러내는 동시에 허물어 버립니다. 이들은 단순히 작품을 감상하는 관람자가 아닌 직접 경험하는 참여자가 됩니다. 전통적인 조각 재료인 돌로 만든 라라 파바레토의 작품은 언뜻 보기에는 관람객의 참여를 유도하기 보다는 감상 목적의 추상조각으로 비춰집니다. 하지만 돈을 넣을 수 있는 구멍이 있어 모금함의 기능 역시 가지고 있습니다. 이 조각의 존재 이유는 작품이 부서지고 모금된 돈이 난민들에게 전달되는 순간에 비로소 드러납니다. 즉 오브제가 사라지면서 조각화가 완성되는데, 이는 요셉 보이스(Joseph Beuys)의 사회적 조각 개념과도 맞닿아 있습니다. 특정 공간과 그 속에 얽힌 역사의 맥락 안에서 작업하는 알렉산드라 피리치는 유럽의 역사적 건축물에 반영된 힘과 전통적인 위계 질서의 문제를 조명합니다. 그녀는 퍼포머들로 하여금 춤과 목소리를 통해 차분하고 웅장한 공간의 특성에 이의를 제기하고 재정의하게 합니다.

비조각과 공공장소의 개념과 관련하여 폴란드의 방치된 건물 파사드 설치물과 지역사회의 퍼포먼스를 결합시킨 제 작품을 소개하고 싶습니다. 저는 방치된 건물을 사용하여 역사에서 지워졌지만 동시대적 담론 차원에서 중요한 여성들의 이야기를 조명했습니다. 팔림프세스트(palimpsest)처럼 파사드에 또 하나의 레이어를 얹힌 이 작품은 사라짐을 늦추기 위해 제작되었습니다. 파사드 설치물뿐 아니라 행사 참여자, 장소의 상징적인 재활성화, 구축된 관계 등 로컬 맥락도 중요한 작품입니다. 이 모든 요소가 한데 모여 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)가 사회적 상호작용을 촉진시키는 공간이라고 정의한 '사회적 틈(social interstices)'을 만들어냅니다.

### Question 6

Anka Lesniak  
(Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)

Choi Chang-hee refers to the realisations presented during the Münster Sculpture Projects 2017 and compares that year's edition to the history of this event. It's a great coincidence



also visited Münster in 2017, where the projects very close to my artistic concepts had been presented.

The projects such as Ayşe Erkmen *On Water* (not mentioned in the text, but one of those that really impressed me), Lara Favaretto's *Momentary Monument - The Stone* and Alexandra Pirici's *Leaking Territories*, we can define as participatory and interactive art. All of these projects represent also inclusive ways of thinking. And what is also worth to mention, all have been created by women. Ayşe Erkmen work became visible only when people entered the jetty installed a few centimeters under the water. They looked as if they walked on the surface of water. Through this action, they both revealed and erased the border between industrial and bustling sites of the city, divided by the regulated river. The visitors of the event became the participants who experienced art, not the viewers who contemplated it. Lara Favaretto's work seemed to look as a "real" sculpture, abstract, but still made of stone – the classical sculpture material and rather designed for contemplation than inviting to any action. However, this sculpture was also functional, it served as a big money box, where passers-by could drop money for charity into it through a slot. The main sense of existence of this work revealed only when it was destroyed and money was given to the refugees and asylum seekers. Thus, the sculpture as an object disappears, but the social sculpture close to Joseph Beuys's ideas emerges.

Alexandra Pirici works with a context of a given space and its history and draw our attention to the question of power and traditional hierarchy which is reflected in historical European architecture. To the stable and noble spaces, she invites people who with the use of elements of dance and voice challenge the character of such spaces and redefine them.

Referring to the notion of non-sculpture and the public space, I would include to this field also my interventions on the facades on abandoned buildings in Poland and accompanying them performance pieces with local communities. Through the use of abandoned houses, I reminded the stories of women erased from the history, but important from the perspective of contemporary discourses. My interventions intended as another layer of the facade treated as palimpsest, were designed to slowly disappear. Not only installations on the facades were important but also the local context, people who participated in the events and symbolical revitalisation of the place and made relationships. All elements together created 'social interstices' defined by Bourriaud as spaces that facilitate human social interaction.

## 초록

### 재료에 대한 의문

이드리사 잘로  
(2020창원조각비엔날레 커미셔너)

아프리카 조각은 더 이상 금속이나 일반적으로 목재로 점철된 작품이 아니다. 오늘날 현대 아프리카 미술에서는 비조각의 개념과 함께 가까운 주변 환경, 즉 비움에서 재료를 찾고 투명성과 움직임이라는 의미를 도입하고 있다. 금속재료, 섬유, 플라스틱, 목재는 재료로 변환된 빈 공간과 동일한 방식으로 주변 공간을 조각한다. 따라서 현대 아프리카 미술에서의 비조각에 대한 접근방식을 보면 사전적으로 정의된 의미와는 다른 재료, 즉 유연하며 모양을 형성할 수 있고 촉각으로 느낄 수는 없지만 시각적으로 인식가능한 재료가 등장한다. 이는 또한 비움 (공기), 움직임과 시간에 대한 내용을 담고 있기도 하다.

이는 보편적인 체계 내에서 대응하는 현대 아프리카 조각가들의 출발점이기도 하며, 이들의 작품은 국내 시장에 한정된 것이 아닌 보다 넓은 세계의 관객을 위해 제작되었다. 이들의 조각 작품은 적절한 미학으로 인해 한 지역이 아닌 모든 이를 위한 세계 유산에 속한다고 할 수 있다.

조화, 균형, 리듬 등 아프리카 현대 플라스틱 예술가들이 심취해 있는 분야도 타 지역의 관객들에게 호응을 얻고 있다. 이들은 개방된 방식을 추구하고 있으며 이러한 방식은 이바 은 디아예가 언급했던 것처럼 “무엇보다 다른 대륙의 크리에이터들과 접촉하는 예술가의 경험과 미학적 문화를 풍부하게 한다는 의미와 유사한 뜻을 가져야” 하는데, 창의성에는 흑백이 없지만 끊임없는 배움과 엄격함이 필요하기 때문이다. 예술가에게는 합의된 개인적 규율이 요구되는데, 이러한 규율은 예술가가 내면에서 자신을 끌어내 자유롭게 날아갈 수 있도록 도와주는 도약판의 역할을 한다.

2020창원조각비엔날레를 통해 추천하고자 하는 아프리카 예술가들은 다음과 같다. 우선 모 마르 색(세네갈)은 단일한 다양성에 대한 다수의 통일성이라는 개념을 강조하며 하나의 요소(뭍음)을 구성하기 위해 여러 개의 목재 조각을 한데 모아 놓았다. 이는 작가가 다양성 안에서 통일성이라는 주제에 접근하는 방식을 보여주는데, 이러한 주제는 크리스티안 요마네(카메룬)의 작품과 맥락을 같이 하고 있다. 요마네는 개인과 가족의 재회를 목표로 하는 창의적이고 유쾌한 벤치 프로젝트에 임하고 있다.

모민 폴린(코트디부아르)은 재활용품으로 작품을 제작한다. 80년대와 90년대는 아프리카의 현대미술에 창의성이 두드러지는 시대였다. 물론 100% 플라스틱 재료를 통한 작업이 작가가 재활용품을 재료로 선택하는데 도움이 되긴 하지만 작가의 국가적 상황도 등한시 할 수 없다. 해당 국가는 당시 기본적으로 경제적인 어려움을 겪고 있었고 “풍부한 자원의 경제”라고 일컬어지는 새로운 경제가 등장하였는데, 이는 소비자 사회에서 물건을 재활용하는 작업에서부터 시작하였다. 이는 대중적이고 기초적인 경제라고 할 수 있다. 소비재 공급의 어려움으로 인해 이와 같은 재료의 사용이 경제적 난관의 시기에 맞물려 재활용(회수) 예술이 태동하게 되었고 눈에 띄게 발전하였다.

이러한 예술가들의 공통점은 기억과 삶의 흔적을 환기시키는 문화적 현실성에 몰두한다는 것이다. 외양을 뛰어넘어 현실을 반추할 때 “작품은 이곳 저곳에서 심화되는 불편한 정체성의 추종이라는 양극에서 현대 창작품에 대한 토론의 장을 열어준다. 공간, 시간, 학제간, 다학제간, 대상, 대중, 작가의 표현에 대한 참신함을 포함한 그 모든 요소를 환기시켜 주고 있다.”

## Abstract

### QUESTIONING OF THE MATERIAL

Idrissa Diallo

(Changwon Sculpture Biennale2020 Commissioner)

African sculpture is no longer simply achievements on metal or generally in wood. In contemporary African art today we are witnessing realizations also linked to the concept of non sculpture with a system of appropriation of materials from the immediate environment. emptiness and adopts transparency and movement. These metallic materials, textiles, plastics, wood in the same way as the void (which has become a material), sculpt the surrounding space. Thus the approach of non sculpture in contemporary African art brings into play other aspects acting as materials apart from those cited in the dictionary: malleable and workable without being palpable to the touch but made visually perceptible. It is also about emptiness (air), movement and time.

This is the origin of the birth of contemporary African sculptors reacting within a universal framework and whose works are intended for the wider world and are not limited to local consumption. These sculptors, whose works are part of the world heritage because they achieve the right aesthetics, not for one locality but for everyone. The great contemporary plastic preoccupations of African plastic artists such as harmony, balance and rhythm also please people living in other parts of the world. They advocate an open approach. And this approach, as Iba Ndiaye points out, "must above all be synonymous with enriching the experience and aesthetic culture of the artist in contact with creators from other continents," because creativity is neither white nor black, but the daughter of patient learning and constant rigour. It requires a consensual, personal discipline on the part of the artist, in order to then leave this discipline and try to fly away; the discipline is only a springboard that allows one to extract oneself from oneself.

The African artists that I am proposing for this biennial, Momar SECK (Senegal), which emphasizes the notion of plural unity towards singular diversity, which translates into several pieces of wood grouped together to form a single element (the bundle). This is how the artist approaches the theme of unity in diversity, a theme that fits well with the work of Christian DJOMANI (Cameroon), who is developing a creative and convivial bench project whose aim is to enable the reunification of individuals and families.

Paulin Momine (Ivory Coast), who also works with salvaged materials. We can note that

around the 80's, 90's, periods of dazzling creation for contemporary art in Africa. Certainly, a purely plastic will guided this choice of working with salvaged objects, but let us point out the context of the country which we must take into account. The countries were in a period of essentially economic difficulties. A new economy, called the "economy of resourcefulness" appeared. Its starting point was the reuse of objects from the so-called consumer society. It is an economy that is both popular and rudimentary. In the midst of these material and economic difficulties, the art of recuperation was also born in its most notable degree, given the difficulties in supplying consumable goods

What these artists have in common is the fact of immersing the spectator in cultural realities that evoke memories and traces of life. And beyond this appearance and a reflection on reality, "the work poses a debate on contemporary creation, at the antipodes of the uncomfortable cult of identity cultivated here and there. Space, time, interdisciplinary, pluridisciplinary, the object, the public, the novelty of the authors' gesture, everything is evoked".

## QUESTIONING OF THE MATERIAL

Idrissa Diallo

(Changwon Sculpture Biennale2020 Commissioner)

I would first of all like to thank Dr KIM for his generous invitation, with whom I worked on two exhibitions in Dakar, one of which was during the 13th edition of the Dakar Biennale.

My proposal by three sculptors of contemporary African art is intended to be a crossroads of African cultural expression, who should not be forgotten is an area where the excellence of his creativity has been noticed very early on, since at least the 19th century; a privileged moment of confrontation and blossoming of the most current expressions of African creative diversity. It brings together sculptors to better fit the theme of the Biennale la "non sculpture."

It is a marvelous opportunity to be able to open up and enrich oneself, thanks to the contacts and viewpoints of these creators and professionals from Africa and the African Diaspora. We will confront the community with multiple questions about African art, which are thus organized around the meaning of the future of creation, its originality, its borrowings and appropriation in the face of a globalized world and the very advanced evolution of the plastic arts in the world. It is not a question of comparing African art in general, to these other artistic expressions from elsewhere in the world, but of conceiving the specificity of an art in its local development and its diaspora, its capacity to resist the deleterious effects of globalization, without however being reluctant to confront other visions of artistic expression from wherever they come from. These visual artists also perceive links between man and nature, between man, spirit and materials, and weave a contemporary African practice which they like to claim as their own. It is the concretization of a thought according to which there is indeed a relationship between the visible and the invisible, an alliance between the beauty of the materials and the magic of the rhythms that ensure the balance of the works.

They naturally attest to the idea of existing fully in this life at the service of their arts, and not without borrowing. The distance from the land of origin is not without impact on the psychological, intellectual and artistic complexion. This is why I like to make my own this aphorism of the Portuguese poet and writer Miguel Torga, who defined home "as the place from which I am leaving": a way of living as a kind of strategy to compensate for a desire and to fill a void created by exile. The plastic work of exile therefore seems to determine in the artist a certain type of organization and personal functioning that seems to have a relative and transitory character. Here the fundamental notion of hindsight, a significant and unavoidable factor in creative work, comes into play. It is more judiciously necessary to take a step to the side, to have a slight demarcation of one's social realities, sometimes becoming a spectator in order to draw from them elements that support one's own creation. In a word, not to have one's forehead glued to the showcase of social

realities, in order to be able to study them head-on. Hindsight is in no way incompatible with rooting oneself in the specific culture of origin, i.e. in one's *terroir*.

Hindsight is also an important factor for the spectator who receives the creation. As the writer Nancy Huston rightly says: "One of the strengths of art is its ability to shake our virulent and reassuring certainties, to shake up our easy identities and identifications, to add nuances to our black and white analyses, to allow us to see the world (including ourselves) from other points of view. And Miguel Torga adds, "the universal is the local, minus the walls". Of course, the work fundamentally aggregates basic cultural notions, but it also reacts to the culture freshly adopted in exile. European, and particularly Swiss, influences are evident. They are edifying examples of authenticity and synthetic dialogue, but above all of the overcoming of their own civilization and that of other countries and cultures.

They practice their art in a postcolonial climate and situation and thus confront the assumed ambiguity of an original art against an imported one. They have quite simply built a bridge between Africa and the West. These visual artists refused to build walls that would lock them up in cultural ghettos and thus build bridges in order to walk freely between here and there, between there and elsewhere. The other aspect that strongly connects these artists is the questioning of the material, the sign, the colour, the materials that organize their artistic practice. Thus this distributed sharing of artistic practices and convictions which naturally leads to contemporary African art. They confront us with the evidence of the richness and vitality inherent to our artistic practice and its contemporaneity. And if individual initiatives are multiplying on the front of the artistic scene, they are nonetheless claiming a substratum for commonly shared reflections without constituting a school. Christiane Falgayrette -Leveau, at the exhibition of Senegalese art at the Musée Dapper, says of these reflections: "They constantly question the environment, society and its transformations. They look at the urban world, Dakar and the daily life of many other African countries that have shared the same difficulties and expectations".

What these artists have in common is the fact of immersing the spectator in cultural realities that evoke memories and traces of life. And beyond this appearance and a reflection on reality, "the work poses a debate on contemporary creation, at the antipodes of the uncomfortable cult of identity cultivated here and there. Space, time, inter-disciplinarity, the object, the public, the novelty of the authors' gesture, everything is evoked".

## 질의 7

이한수  
(인천 카톨릭 대학교)

현대 아프리카 미술에서의 비조각의 개념과 함께 가까운 주변 환경, 즉 비움에서 재료를 찾고 투명성과 움직임이라는 의미를 도입하고 있고 금속 재료, 섬유, 플라스틱, 목재 등 다양한 재료로 주변 공간을 조각한다. 라는 설명을 잘 들었습니다. 현대미술의 재료적인 측면에서 전 세계적 흐름과 같이 가고 있다는 느낌이 듭니다.

이러한 형식과 재료의 관점에서 아프리카 정체성 표현을 위한 어떠한 전략을 읽어낼 수 있는지 궁금합니다.

아프리카 예술가들의 공통점은 기억과 삶의 흔적을 환기시키는 문화적 현실성에 몰두한다는 것이다. 외양을 뛰어넘어 현실을 반추할 때 "작품은 이곳저곳에서 심화되는 불편한 정체성의 추종이라는 양극에서 현대 창작품에 대한 토론의 장을 열어준다. 공간, 시간, 학제간, 다학제간, 대상, 대중, 작가의 표현에 대한 참신함을 포함한 그 모든 요소를 환기시켜 주고 있다. 라고 설명을 들었습니다. 불편한 정체성의 추종이란 문구가 중요하게 들리는데 이것에 대한 추가 설명을 조금 더 들을 수 있는지 부탁드립니다.

## Question 7

Hansu Lee  
(Incheon Catholic University)

In contemporary African art today, we are witnessing realizations also linked to the concept of non-sculpture with a system of appropriation of materials from the immediate environment. Emptiness and adopts transparency add movement. These metallic materials, textiles, plastics, wood in the same way as the void (which has become a material), sculpt the surrounding space.

I feel like it is going with the global trend in the material aspect of modern art. I wonder what strategies can be read for expressing African identity in terms of this format and material.

What these artists have in common is the fact of immersing the spectator in cultural realities that evoke memories and traces of life. And beyond this appearance and a reflection on reality, "the work poses a debate on contemporary creation, at the antipodes of the uncomfortable cult of identity cultivated here and there. Space, time, interdisciplinary, pluridisciplinary, the object, the public, the novelty of the authors' gesture, everything is evoked." The phrase "following an uncomfortable identity" sounds important, so please let me hear a little more explanation about it.

## 초록

## 역설과 저항의 미학 : 이승택의 '비조각'

김이순  
(홍익대학교)

이승택은 기성의 조각 개념에서 벗어나려는 전위적 의식을 평생 지니고 창작활동을 해온 조각가다. 이미 1958년 미술대학 졸업 작품 <역사와 시간>에서 동시대의 한국 조각가로서는 조각의 재료로는 상상하기 어려운 철조망을 작업에 도입했는가 하면, 1950년대에 고드랫돌 같은 일상적 오브제를 조각작품으로 제시하기도 했다. 1960년대에는 비물질적인 요소인, 물, 불, 바람, 연기 등으로 작품을 시도했고, 그 스스로 자신의 이러한 작품을 "비조각"이라고 명명하기도 했다.<sup>82)</sup> 이승택의 전위적이고 실험적인 작업은 여러 평론가들의 주목을 받았으며<sup>83)</sup>, 이승택의 작품 세계에 대한 연구는 일일이 거론할 수 없을 만큼 축적되어 있다. 이승택 자신이 "현대미술은 재료의 실험이라 해도 과언이 아니고 나의 비조각도 바로 재료의 실험"이라고 언급한 바 있기 때문에<sup>84)</sup>, 본 발표에서는 이승택의 '비조각' 실험에 초점을 맞추어서, 그가 평생동안 조각에 대한 근본적인 물음을 던지면서 실행해온 '비조각적 창작 행위'의 여정을 살펴보고자 한다. 재료적 측면에서 비전통적인 조각 재료를 천착한 점에서는 서구의 아르테 포베라와 유사성이 있다. 기성의 조각개념에 저항하는 의도에서 비전통적인 재료를 조각에 사용하면서도, 끊임없이 한국의 전통적 요소를 작품에 도입하려했던 점에 이승택 예술의 독자성이 있고 흥미로운 지점이기도 하다. 본 발표에서는 아르테 포베라의 작품과 이승택의 작품과는 어떠한 상관 관계가 있을까, 재료에 대한 철학적 질문을 던지거나 삶과 죽음, 원초적 에너지를 자연과 인류의 문화적 변화와 관련시키려는 의도가 있었는가 등의 질문을 던지면서 이승택의 '비조각' 작품이 지닌 의미를 한국조각사를 넘어서 세계조각사의 흐름 속에서 규명해보고자 한다.

82) 윤우학, 「반개념과 비조각의 작가 이승택 인터뷰」, 『공간』 1988.7, p.53.

83) 오광수는 일찍이 이승택의 작업에 대하여 "조각의 개념을 형태에서 상태로 바꾸어 놓았다"고 평가한 바 있다 (개인전 탈로그, 국립공보관, 1971) 쪽표시 없음. 이일, 「이승택의 '비조각' 혹은 '형체 없는 조각'에 대하여」, 『개인전 카탈로그』(관훈미술관, 1988).

84) 이일, 「이승택의 '비조각' 혹은 '형체 없는 조각'에 대하여」, 『개인전 카탈로그』(관훈미술관, 1988).



## Abstract

### Aesthetics of Paradox and Resistance: Lee Seung-Taek, 'Non-Sculpture'

Yisoon Kim  
(Hongik University)

Seung-taek Lee is well-known for his avant-garde commitment to breaking away from the conventional concept of sculpture. In 1958, he worked with barbed wires – a highly unlikely sculpture material at the time – for *History and Time*, his graduation project for art university. In the 1950s, he presented everyday objects such as stone warp weights as a sculpture. In the 1960s, his experiment with immaterial elements including water, fire, wind and smoke began, which he described as “non-sculpture.”<sup>85)</sup> Lee’s avant-garde and experimental works caught the attention of many critics<sup>86)</sup>, and have been the subject of numerous studies. As he himself noted, “It’s not an understatement to say modern art is an experiment with materials. My non-sculpture is also an experiment with materials<sup>87)</sup>,” this presentation will focus on Lee’s non-sculptural experiments. In doing so, it intends to follow his lifetime pursuit of non-sculptural creation, accompanied by fundamental questions about sculpture. Lee’s exploration of unconventional sculpture materials draws a parallel with Arte Povera of the West. He is unique and interesting in that he makes use of non-traditional materials to build a sculpture in resistance to the traditional concept of sculpting, yet tenaciously seeks to incorporate traditional Korean elements into his works. This presentation sheds light on the correlation between Lee’s works and Arte Povera works and questions whether the former was intended to examine materials from a philosophical perspective or link life and death and raw energy with cultural changes in nature and mankind, with an aim to define the meaning of Lee’s non-sculptural works against the backdrop of the Korean and global history of sculpture.

---

85) Wu-hak Yun, *Interview with Seung-taek Lee, the Sculptor of Counter-Concept and Non-Sculpture*, Space, July 1998, p.53.

86) Gwang-su Oh described that Lee’s works “transformed the concept of sculpture from form to status (*Solo Exhibition Catalogue*, National Public Relations Agency, 1971) No page number. Il Lee, *About Seung-taek Lee’s Non-Sculpture or Formless Sculpture, Solo Exhibition Catalogue* (Kwanhoon Gallery, 1988).

87) Il Lee, *About Seung-taek Lee’s Non-Sculpture or Formless Sculpture, Solo Exhibition Catalogue* (Kwanhoon Gallery, 1988)

## 역설과 저항의 미학 : 이승택의 '비조각'

김이순  
(홍익대학교)

### 들어가며

조각가 이승택(1932년생)은 자신의 작품을 '비조각'이라는 다소 생소한 용어로 설명한 바 있다.<sup>88)</sup> 조각가가 자신의 작품은 '조각이 아니다'라는 역설적인 선언을 한 셈이다. 본 발표에서는 이승택 작품에 나타난 '비조각' 양상과 함께 '비조각'을 추구한 이유가 무엇이었는지를 논의하고자 한다.

이승택은 1956년 국전에 <환희>라는 추상작품으로 데뷔한 이래 현재까지 창작 활동을 지속하고 있다. "영원한 아방가르디스트"라는 평론가 윤진섭의 표현대로 지금도 여전히 기성의 개념에 도전하면서 자신 혁신을 위해 고군분투하고 있다. 그러나 그가 본격적으로 미술계의 주목을 받은 것은 그의 나이 70대에 들어선 2000년대부터다.<sup>89)</sup> 2004년에 회고전 형식으로 열린 제14회 개인전을 계기로 두툼한 화집이 출간된 이래,<sup>90)</sup> 2012년의 성곡미술관 기획전,<sup>91)</sup> 2014년의 갤러리현대 기획전을 거치면서 이승택에 대한 재평가가 본격적으로 이루어졌다.<sup>92)</sup> 게다가 2020년 창원조각비엔날레에서는 이승택의 작품세계가 조명될 예정이고, 2020년 11월에 국립현대미술관에서 이승택의 대규모 회고전이 예고되어 있는 터라 2020년은 '이승택의 해'라고 해도 과언이 아닌 듯하다.

이승택의 작품세계에 관한 글로는 평론가들이 쓴 개인전 서문이 있으며, 미술사적인 연구로는 전해숙의 「이승택 작품에 나타난 개념성」과 이인범의 「이승택 작품 연구: '비조각' 개념을 중심으로」를 대표적으로 꼽을 수 있다.<sup>93)</sup> 예술경영지원센터에서 기획한 원로작가 아카이빙 프로젝트에 이승택이 선정되어 1차 자료가 어느 정도 정리되었으며, 갤러리현대에서는 국제적인 프로모션을 위한 준비 작업을 하고 있다. '비조각'은 작가의 평생 화두였던 만큼 여러 글에서 다룬 바 있는데, 본고에서는 1차 사료에 해당하는 개인전 서문들, 이승택의 인터뷰<sup>94)</sup> 및 작가 노트를 근거로 삼아 논의를 진행할 것이다.

이승택은 '비조각'을 기법 및 재료, 개념 차원에서 구현했다고 할 수 있다. 그는 주로 '감기'와 '뭉기'로 작품을 제작했는데, 종이, 형겔, 노끈, 비닐, 머리카락과 같이 양감이 없는 재료

88) 이승택, 「내 비조각(非彫刻)의 근원(根源)」, 『공간』 155(1980.5), pp. 38-39.

89) 이일은 1988년 이승택 개인전 서문에서 그를 "이색적"인 조각가, 한국 현대조각의 흐름의 "외각"에 있는, "특이한 경우"로 언급하고 있다. 이일, 「이승택의 비조각 또는 형체 없는 조각」, 『이일 미술비평일지』, 미진사, 1998, pp. 88-89에 재수록. 2000년 이전의 이승택 작품세계에 관한 비교적 긴 호흡의 글로는 1992년에 발표한 조현옥의 석사학위 논문(「이승택의 작품세계: 반개념과 비조각을 중심으로」, 동국대학교 교육대학원)이 있다.

90) 『Lee Seung-taek: Non-Material Works』, ICAS, 2004.

91) 『SEUNG-TAEK LEE: Earth, Wind and Fire 1932-2012』, 성곡미술관, 2012.

92) 『이승택: 거꾸로 Seung-taek Lee: Think Reform』, 갤러리현대, 2014.

93) 전해숙, 「이승택 작품에 나타난 개념성」, 『한국 현대미술 1970-80』, 학연문화사, 2004, pp. 193-221; 이인범, 「이승택 작품 연구: '비조각' 개념을 중심으로」, 『미술사학보』 49(2017.12), pp. 249-272.

94) 조현옥, 앞의 논문, pp. 74-112; 오상길, 「이승택 대담」, 『한국현대미술 다시 읽기 II: 6,70년대 미술운동의 자료집』 vol.2, (ICAS, 2001), pp. 37-57; 김철효, 「해방 이후 조각계 동향 II : 조각가 5인의 다섯 가지 이야기 - 구술 녹취문」, 『한국미술기록보존소 자료집』 5(삼성미술관, 2006), pp. 86-109; 윤진섭 · 서정걸, 「비(非)물질과 반(反)개념 - 영원한 아방가르디스트, 이승택」, 『해프닝과 이벤트: 1960-70년대 한국의 행위미술』(아시아문화아카이브 보고서, 2016), pp. 201-251.

를 사용하였는가 하면, 불, 연기, 바람처럼 고정된 형태도 없고 붙잡을 수도 없는 물질로 작업하기도 했다. 또는 특정 장소에 작가가 개입(자신이 모습을 넣어 사진을 촬영함)하는 것만으로 작품을 완성하기도 했다. 본 발표에서는 '비조각' 개념을 이용해 이러한 작업들을 살펴보고자 한다.

## 1. 감기와 묶기 : 감을 수 없는 것들을 감기, 묶이지 않는 것들을 묶기

동서양을 막론하고 전통적으로 조각작품은 깎기(carving)나 살붙이기(modeling)로 제작되었고, 20세기에는 '아상블라주'라는 비교적 손쉬운 제작방식이 사용되기도 했다. 20세기 후반에는 더욱 다양한 기법이 도입되었지만, 조각작품 제작은 기본적으로 이 세 가지 기법에서 크게 벗어나지 않는다. 그러나 이승택은 이러한 기존의 조각기법과는 전혀 다른 '감기'와 '묶기'의 방식으로 작품을 제작했다.

이승택의 감기와 묶기는 졸업작품전에 출품한 <역사와 시간>(1958)으로 거슬러 올라간다. 포물선 형태의 흰색 석고 덩어리의 표면에 붉은색과 청색을 칠한 후 가시철망으로 전체를 감싼 작품이다. 가시철망은 감금이나 접근금지처럼 부정적이고 잔혹한 현실을 떠올리게 하는 소재로, 일차적으로는 남북으로 분단된 냉전 시대를 상징한다고 보이지만, 여기에는 6·25 전쟁 때 가족을 고향(함경남도 고원)에 두고 홀로 남하한 작가 개인의 경험이 반영되어 있다고 할 수 있다.

이승택이 본격적으로 감기와 묶기로 작품을 제작하기 시작한 것은 1970년을 전후해서다. 감거나 묶은 대상은 여성 인체, 도자기, 화강암 덩어리, 나뭇가지, 각목, 파이프, 책, 캔버스, 지폐, 헌옷 등으로 광범위하며, 밧줄이나 노끈을 이용해 실제로 대상물을 감거나 묶은 경우도 있고, 묶인 상태를 트릭적으로 표현한 경우도 있다.

우선, 《한국현대조각연합전》(1970.5.5.~5.30)에 출품한 <무제>라는 제목의 작품을 보자.<sup>95)</sup> "이 물건으로 무엇을 만들어도 좋습니다"라는 풋말과 함께 긴 각목들을 벽에 기대어 놓고 색 비닐을 각목에 얹은 다음 밧줄로 각목들을 느슨하게 엮어 놓은 작품이다. 밧줄을 감아놓은 것이 창작 행위의 전부라 하겠는데, 이처럼 조각가가 구체적인 형상을 제작하지 않고 단지 재료에 불과한 각목을 전시장에 늘어놓는 작품은 당시로써는 '조각'이라 보기 어려울 정도로 파격적이었다. 그즈음에 이승택은 <바람 울타리> 연작을 제작했다. 난지도나 한강변처럼 바람이 세게 부는 곳에 각목들을 꽃아 놓고 밧줄을 감아 울타리를 쳐 놓은 작품이다. '바람 울타리'라면 바람을 막을 수 있는 장치를 해놓아야 할 터인데, 여기에는 바람을 막을 어떠한 장치도 없다. 언어적 유희를 통한 '역설의 미학'을 보여주는 것이다. 이러한 개념이 발전하여 탄생한 것이 <바람> 연작이다. 후술하겠지만, 1970년 《제2회 한국현대조각회전》(1970.9.1.~9.25, 홍익대학교 교정)에 출품한 <바람>에서는 밧줄에 천이 걸려 있었다. 또 1971년 12월에 있었던 《'71-AG: 현실과 실현》(1971.12.6.~12.20)에서는 밧줄에 천을 걸어 놓았다. 실내에 설치한 작품이기 때문에 바람에 흔들리는 효과는 없었지만, 이러한 작품은 덩어리로 공간을 점유하지 않고서도 입체작품이 가능함을 보여주었다. 1971년 제1회 개인전(1971.11.28.~12.2, 국립공보관)에서 선보인, 천을 밧줄이나 나무에 묶어 매다는 방식의 작품에 대해 오광수는 "무형의 원소를 시각화(바람에 나부끼는 저 무수한 형값 조각의 작품을 보라)하는 물리적 수단을 통해 조각의 개념을 형태에서 상태로 바꾸어 놓았다."라고 언급했는데,<sup>96)</sup> 이로써 이승택의 작업이 기성의 조각개념을 비틀고 있었음을 분명히 밝힌 셈이다.

95) 이 글에서 언급하는 작품은 개인전이나 단체전 카탈로그에 실린 도판 및 연도를 기준으로 삼았다.

‘묶기’는 덩어리로 이루어진 작품에서도 나타난다. 이승택이 ‘묶기’라는 아이디어를 전통적으로 돛자리나 밭을 짤 때 사용하는 고드랫돌에서 얻었다는 것은 잘 알려진 사실이다. 실제로 둥그스름한 자연석의 중간 부분을 깎아내고 끈을 매단 고드랫돌의 형상을 그대로 작품으로 제작하기도 했는데, 1970년대에는 대상물을 확장하여 ‘묶기’를 시도했다.

‘묶기’ 작품에서 시선을 끄는 작품은 여성의 누드 전신상이나 토르소를 끈으로 감은 경우이다. 실제로 여성의 알몸을 끈으로 감아 묶어놓은 것 같은 착각을 불러일으킬 정도로 대단히 정교하게 표현되어 있어 충격을 자아낸다. 이는 여성의 누드 이미지를 통해 아름다움을 사색한다는, 서양의 전통적 관념에 대한 저항으로도 볼 수 있는 한편, ‘사디즘’의 한 양상으로도 읽힐 수 있다. 그러나 이승택의 의도는 끈으로 대상물(물질)을 묶음으로써 발생하는 수축과 팽창으로 대상물에 대한 고정관념을 해체하려는 것이었다.<sup>97)</sup> 감기와 묶기의 트릭적 작업은 도자기 묶기 작업으로 이어졌다. 상식적으로는 인체를 끈으로 감아 묶을 수 없는 것과 마찬가지로 매끈하고 단단한 도자기 역시 묶을 수 없다. 도자기류뿐만 아니라 단단한 화강암 덩어리, 톱날, 식칼 등도 움푹하게 패이도록 노끈으로 잡아당겨 묶는 것이 불가능한 사물들이다. 그런 점에서, ‘묶기’라는 트릭적인 표현은 사물의 물성에 대한 반전이자 인간의 시각, 즉 눈으로 보는 것에 대한 믿음에 대한 질문이라고 할 수 있다. 이승택은 묶는 대상을 책, 지폐, 캔버스로 확장했는데, 이는 대체로 귀중하게 여기는 물건들로서 인간이 움켜쥐고자 하는 욕망들, 즉 지식욕, 물욕, 명예욕을 풍자적으로 보여주는 것이라고 해석할 수 있다.

이렇듯 통념을 뒤집거나 개념을 바꾸는 감기와 묶기는 1980년대에도 지속되었다. 단, 이전과 달리 트릭적으로 표현하기보다는 밧줄이나 파이프 등에 형감을 둘둘 말고 노끈이나 무명실로 동여매거나 매듭을 만드는 작업이었다. 1981년 《제11회 홍익조각회전》에 출품한 <무제>는 원목의 나뭇가지 사이를 형감으로 감싸고 노끈으로 감아놓은 작품이다. 1982년 개인전에서는 진한 색 물감(감 썬은 물)을 발라서 뽀뽀한 피질을 이룬 형감으로 표면을 감싸고 형감을 동여 매듭을 만든 후에 흰색 무명실로 칭칭 감아놓은 알루미늄 파이프를 벽과 천장, 벽면이 만나는 귀퉁이에 설치하거나 천장에서 내려뜨린 작품을 선보였다. 기존의 전시공간은 빈 상태로 두고 벽이나 바닥에 설치함으로써 전시장 공간 전체를 매듭이 있는 파이프로 묶어 버린 셈이다. 피카소가 철사를 용접하여 공간 조각을 했듯이, 선으로 전시공간 자체를 작품화했다고 볼 수 있다. 2016년에는 매듭과 줄 작업의 연장선에서 <뚝은 밧줄(Thorny Rope)>이라는 작품을 제작했다. 국립현대미술관 과천관 백남준의 <다다익선>이 있는 원형 전시실 공간을 1500m 길이의 밧줄로 이리저리 엮어 놓은 작품으로, 밧줄의 중간중간에 매듭을 짓고 노끈이나 실로 감쌌으로써 선에 변화를 주고 조형적으로 공간을 더욱 풍부하게 만들었다. 밧줄을 통해 백남준의 작품을 상징적으로 ‘묶어’ 두면서도<sup>98)</sup> 그 공간에 새로운 긴

96) 오광수, 「조각가 이승택」, 『이승택전』, 국립중앙공보관, 1971.

97) 이승택은 묶는 작업에 대해서 다음과 같이 밝힌 바 있다. “실재 물체에다 줄을 묶음으로써 생기는 독특한 수축과 팽창의 변화에 매혹되었기 때문”(이승택, 「무엇이든지 묶고 싶다」, 『공간』 126호, 1977.12, p. 11); “가령 여체(女體)나, 백자, 화판, 책, 암석들을 줄로 묶음으로써 생기는 어떤 사고와 오랜 관념을 일순에 벗어나게 되며 이 물질은 곧 나의 작품으로 화한다는 것이다. 이렇게 줄의 개념은 형태에서 상태로 바뀌어지게 되며 줄이라는 하나의 장력에 의해 전체의 흐름이 수축되어지는 공간의 추이 과정과 그 어떤 내재적인 움직임과 힘을 감지할 것이다.”(이승택, 「한국적인 소재와 나의 것」, 『공간』, 1979.7, p. 56).

98) 30년 전에 이승택은 백남준에 대해 다음과 같은 흥미로운 언급을 했다. “언제나 외래의 조류에 민감했던 우리 미술계는 아직 이념들이 성숙되기도 전에 생소한 포스트 모더니즘(Post-Modernism)의 상륙으로 또다시 시골해졌다. (중략) 설치미술과 포스트 모더니즘과의 관계는 설치와 오브제의 카리스마적인 두 사람, 즉 조셉 보이스와 백남준(白南準)이고, 동시에 포스트 모더니즘의 대표적 작가들이라는 것을 알면 대략 짐작이 갈 것이다. 어쨌든 이 경향은 80년대 중반이 지난 오늘에 더욱 기

장감을 붙여넣고 있다는 점이 흥미롭게 다가온다.

## 2. 연기, 바람, 불의 예술 : 부동(不動)의 관념에 저항하는 유동(流動)의 작업

이승택은 감고 묶는 방식으로 작품을 제작하면서 형겅이나 노끈, 밧줄을 조각의 재료로 사용했을뿐 아니라, 연기, 안개, 바람, 불 같이 조각가로서는 상상하기조차 어려운 요소를 작품에 도입하였다. 유동적인 물질로 작품을 하려는 아이디어는 1960년대부터 있었지만, 이를 본격적으로 실행에 옮긴 것은 1970년대 이후부터다. 그 대표적 작품이랄 수 있는 <바람> 연작은 1970년에 홍대 건물 사이애다 100미터 길이의 줄에 1.8미터 길이의 형겅을 매달아 바람에 천이 휘날리도록 한 설치 작품이다. 이후에는 나뭇가지에 천이나 비닐을 매달거나 아예 긴 천을 바람에 펄럭이게 하는 등의 다양한 방식으로 작업을 했다. 물론 비가시적인 것을 가시화하고, 붙잡을 수 없는 바람을 조각작품으로 표현하려는 발상이 이승택만의 것은 아니다. 크리스토프와 잔 클로드(Christo and Jeanne-Claude)는 <달리는 울타리(Running Fence)>(1972-1976)에서 천의 펄럭임과 바람 소리를 표현했다. 거대한 공간에 펼쳐진 천 자락의 펄럭임은 장관이었고, 천에 부딪히는 바람 소리는 대자연의 경험을하기에 부족함이 없었다.<sup>99)</sup> 그러나 이승택은 <달리는 울타리> 이전에, 그것도 매우 간단한 방식으로 바람을 가시화했으며 자연 그 자체를 작품에 직접 끌어들이었다. 게다가 작가 자신이 여러 차례 언급했듯이, <바람>은 빨랫줄이나 성황당과 풍어제의 깃발 등 한국의 전통문화에서 아이디어를 얻었다는 점에 의의가 있다.

<바람> 연작 이전에 이승택은 오지(항아리)에 연기를 피우는 작업을 시도했다. 또 합판에 불을 붙이는 아이디어 스케치를 1964년에 작성했고, 이를 1974년경에 실행했다. 작업이 야외에서 이루어졌기 때문에 <바람> 연작과 함께 대지미술로 분류할 수 있는데, 이와 같이 불 그 자체를 작품화한 선행 사례는 찾아보기 어렵다. 김구림이 1970년에 살곶이다리 근방에서 불로 잔디를 태우는 대지미술인 <현상에서 흔적으로>를 작업한 적이 있지만, 이는 불 자체보다도 '흔적'과 사라짐에 초점을 둔 것이었고, 작업 또한 더 이상 지속되지 않았다. 반면 이승택은 1980년대에도 <火祭>, <焚身行爲> 등으로 불 작업을 본격화했다.

<火祭>의 한 사례로, 문석인에 불을 놓은 <분신하는 석상>이라는 작품이 있다. 이승택에 따르면, 석인상의 표정이 "막 뜨거워지고 찌그러뜨린 얼굴"로 보였기 때문에 불놓기를 했다고 한다.<sup>100)</sup> 그의 상상력을 짐작할 수 있는 유머러스한 언급이다. 문석인은 무덤 앞에서 조상의 혼령을 수호하는 상으로, 전통적으로 엄숙함과 신성함의 상징체다. 이러한 석인상에 불놓기를 한다는 것은 쉽게 상상하기 어려운 유머로, 기성의 관념과 가치관에 대한 거부와 저항의 한 방법론으로 해석된다.

본격적인 불 작업이 실현된 것은 1989년에 난지도와 경기도 장흥 토탈미술관에서 자신의 작품을 태워버리는 작업이었던 <焚身行爲>에서였다.<sup>101)</sup> <분신행위>는 <火祭>를 한층 더 심화

---

승을 부리며 설치미술을 제1선의 전위적 위치에 세워 모든 이념적 자체를 무시하고 미술의 영역을 끝없이 자유롭게 확산해가고 있는 것이다. 그러나 최근에 와서는, 나는 어쩔지 외래미술의 동향을 보고 오늘날의 과잉된 오브제와 철이 지난 듯한 설치가 소란스럽고 원색적인 과시의 이념적 껍데기같이 보인다." 이승택, 「입체, 평면, 형체 없는 공간으로」, 『미술세계』(1987.7), p. 64.

99) <달리는 울타리>는 높이 5.5m, 길이 39.4km의 나일론 천으로 캘리포니아의 소노마(Sonoma)와 마린(Marin) 카운티를 가로질러 설치했던 작품이다. 나일론 천은 무려 200,000 평방미터에 달했는데, 이를 2,050개의 철제 기둥에 철제 케이블을 설치하고 350,000개의 후크로 걸었다. 시멘트를 사용하지 않고 기둥을 세웠으며, 2주간의 설치 후에는 흔적 없이 철거되었다.

100) 윤진섭 · 서정걸, 앞의 글, p. 225.

시킨 작업이라고 할 수 있는데, 165cm의 자소상을 비롯하여 작가 자신의 '分身'이랄 수 있는 작품들을 태워 없애는 행위미술이었다. 작품에 기름을 붓고 불을 질러 태워 없애는 과정에서 피어오는 불꽃과 연기, 그리고 열기, 소리, 냄새 등이 작품을 형성하는 요소들이었다. <분신행위>에 대해 이승택은 "오늘날의 미술이 공해물질로 변해가고 있는 현실에서 제아무리 좋은 작품도 두 번 다시 보기 싫어 모두 불태워 없애고 싶었다"라고 언급했지만,<sup>102)</sup> 말 그대로 '작가의 분신'인 작품을 태워 없애는 퍼포먼스는 작가로서 하기 쉬운 일이 아니었을 것이다.<sup>103)</sup> <분신행위> 자체는 샤머니즘적 행위로 볼 수 있으며, 불교적으로는 다비(cremation) 의식과도 맥을 같이한다. 이러한 작업은 1986년 개인전에서 '무속미의 섬뜩한 느낌이나 음산한 무서움 등을 조각도 회화도 아닌 비조각으로 표현하려고 했던 것'과도 상통한다.<sup>104)</sup> 그리고 이는 결국, 미술작품은 미술관에 영구히 보존되어야 한다는 기존의 제도나 관념에 대한 저항이기도 하다.

### 3. '장소적 레디메이드' : 장소의 선택과 개입

이승택의 작품 중에는 <매어진 돌덩이>처럼 작가가 공을 들여 제작한 작품도 있지만, 제작 과정이 거의 없거나 약간의 개입만으로 대상을 작품화한 경우도 적잖다. 이는 사진 작품에서 찾아볼 수 있는데, 그야말로 '비조각'의 전형이라고 할 수 있다. 예를 들어 <목구놀이>(1968)는 연필공장에서 나무 말리는 광경을 보고 이를 약간의 개입으로 작품화한 것이다. 작가에 따르면, "이 작품은 어떻게 하면 저것(나무를 말리기 위해 둥글게 쌓아놓은 더미)을 내 것으로, 내 구조물로 바꿀 수 있을까 곰곰이 생각해보고, 구조물 그대로 찍으면 작품으로 인정 안 할 것으로 생각하고 그 구조물 속에 작은 구조물을 만들어 놓고 사진을 촬영한 것이다."<sup>105)</sup>

때로는 별다른 조형작업 없이 단지 장소에 개입하는 식으로 작품화한 경우도 있다. 뒤샹이 소변기를 선택하여 서명한 후 전시회에 출품함으로써 기성의 소변기를 자신의 '작품'으로 만들었던 것처럼, 이승택은 장소를 선택하여 사진기로 장소를 촬영하는 것만으로 그 장소를 자신의 작품으로 만들었다는 점에서, 이를 '장소적 레디메이드'라고 명명할 수 있다.<sup>106)</sup> 일반 풍경 사진과 이승택의 '장소적 레디메이드'의 차이는 작가가 장소에 들어가 있는 점이다. 예를 들어, 겨울을 나기 위해 가마나나 짚으로 감싸고 새끼줄로 묶은 고목 옆에 작가가 서 있는 사진 <고목보호>(1964)를 보자. 이에 대해 이승택은 "겨울준비의 하나로 정원수나 장미를 벗

101) 《이승택 분신행위예술전》(1989.10.20.~10.30), 장흥 토탈미술관.

102) 조현욱, 앞의 논문, p.99.

103) 이승택은 자신의 작품을 태워 없애는 <분신행위> 이전에 <로프의 해체>, <언어의 해체>, <지폐의 해체> 등의 해체 연작을 제작하기도 했는데, <분신행위>를 이런 맥락에서도 읽을 수 있다.

104) 무속에 대한 관심은 1986년에 서울 후화랑과 도쿄 K Gallery 개인전에서 헌옷과 막대기를 노끈으로 감아놓은 설치전시에서 잘 표현되었다. 당시 전시 카탈로그에서 이승택은 "샤머니즘은 원시적 토속신앙으로 각 민족마다 유사성은 있으나 우리의 무속은 유독 특이하고 요묘한 신비가 많이 내재하고 있어 늘 나를 매료와 더불어 애를 태우게 했었다. 무속미는 아름다움보다 기분이 좋지 않은 섬뜩한 느낌이거나 불쾌한 매료 또는 음산한 무서움 등이 서려있어 나는 이것들을 내 것으로 접근시켜 무속의 신비를 새로운 각도에서 모색했고, 작업에 있어서도 될 수 있는 한 불길한 재질감이나 토속색만을 택해서 조각도 회화도 아닌 비조각의 탐구에 심혈을 기울였다"라고 밝힌 바 있다.

105) 윤진섭·서정걸, 앞의 글, pp. 215-216.

106) 필자가 언급하는 '장소적 레디메이드'는 이인범이 '포토픽처'로 명명한 작품(이인범, 앞의 논문, pp. 264-266 참조)과는 결이 다르다. 따라서 사진에 그림을 물감으로 덧칠하거나 콜라주로 이미지를 덧붙인 경우는 '장소적 레디메이드'의 범주에 속하지 않는다.

짚으로 싸고 새끼줄로 매어 놓은 것 같은 한국적 풍속에서 나는 나의 작업에 강한 모티브를 끌어넣었다. 이때 노끈이라는 소재는 그 비닐 형태 속으로 스며들기는 하였으나 그 조형물의 느낌은 줄에 의한 개념예술로 나타났다.”라고 언급했는데,<sup>107)</sup> 여기서 알 수 있듯이 새끼줄로 고목을 묶은 것에서 조형미를 발견하고 이 모티프를 선택한 것이다. 요컨대, 뒤상이 소변기나 병결이 같은 기성의 물품을 선택한 것처럼 이승택도 장소를 선택한 후 그 장소를 개념적으로 사유화(私有化)하여 작품으로 변형시킨 것이다. 이러한 ‘선택’은 이승택이 평생 견지해온 창작의 방법론이다. <김 재배 설치 구조물>이나 <인삼밭에서>처럼 특이한 구조물이 설치된 장소를 선택했는데, 때로는 <보호된 대지>처럼 가파른 절개지나 공사현장에서 토사 유출을 막기 위해 비닐을 덮어놓은 장소를 선택하기도 했다. 그가 선택한 장소는 대개 조형적으로 흥미로운 곳이기 때문에 작가가 어떠한 조형행위를 하지 않더라도 작품으로 손색이 없어 보인다. 그러나 비닐로 덮거나 모래주머니로 눌러놓은 절개지나 공사현장을 선택한 것이 단지 조형성에 대한 관심에서 비롯된 것만은 아닐 것이다. 자연을 훼손한 인간이 마치 그걸 치유하려는 듯이 비닐이나 천을 덮어놓은 장소에 ‘개입’함으로써 인간의 이기심을 효과적으로 드러내고 있다.

## 나오며

“물체, 형태, 색채, 기체(냄새 포함), 공간, 시간, 단순화, 복잡성, 중성화, 양식화, 관계성, 비정형성, 그리고 인간의 감각과 논리. 이러한 것의 존재론적인 물음을 모두 묶어 버린다면 어찌될 것인지. 그것은 오히려 생명이 넘치는 싱싱한 것이 되리라.”<sup>108)</sup>

이승택은 평생 ‘비조각’을 화두 삼아 존재론적인 질문을 해오고 있다. 형태가 없는 조각으로 대자연을 끌어안아 소리와 움직임까지 표현하면서, 때로는 유머러스하게, 때로는 사디즘적으로, 때로는 섬뜩하게, 때로는 장엄하게, 그의 작업은 우리의 감각과 상식에 충격을 가함으로써 우리의 인식을 확장시켜왔다.

나아가 이승택의 ‘비조각’은 인간의 내면을 들여다보게 한다. 감기와 묶기 시리즈가 움켜쥐려는 소유와 욕망의 표현이라면, 이와 반대로 연기, 바람, 불 시리즈는 무소유와 허무, 소멸의 의미를 보여준다. 한편, ‘장소적 레디메이드’는 소유와 무소유의 개념을 초월하였다. 이렇듯 이승택의 작업은 기성의 재료와 기법에 저항하는 한편, 관념과 물질, 소재와 주제, 감각과 인식 등의 충돌이 자아내는 역설적 감정을 표출하고 있다.

107) 이승택, 「한국적인 소재와 나의 것」, 『공간』(1979.7), p. 56.

108) 이승택, 「내 비조각(非彫刻)의 근원(根源)」, 『공간』, 155(1980.5), pp. 38-39.

## 질의 8

세인트 머신  
(2020창원조각비엔날레 참여 작가)

이승택의 작품이 멋진 이유는 그가 재료적 실험을 즐긴다는 것과 이것이 역설적으로 비물질성을 나타낸다는 점입니다. 그가 물질의 속성을 변주하고 재료의 변화 가능성을 활용하면서 이로 인해 형태가 일부가 되는 역동적인 과정이 드러난다고 생각합니다. 이승택은 한발 짝 물러나 물질의 견고하고 정체된 속성을 사물이 역동적이 되는 보다 큰 시간의 척도에 올려놓는 듯 합니다. 이렇게 되면 사물을 보다 넓고 포괄적인 관점에서 바라볼 수 있게 됩니다. 바람, 연기 또는 불 등 일시적인 재료를 사용하는 것은 비물질화를 다루는 것이 아니라, 물질의 역학을 사용하여 보다 넓은 과정의 사례로 형태를 바라보는 것이라고 생각합니다. 저는 그가 궁극적으로는 형태가 아닌 과정을 포착하고 있다고 봅니다. 이미 존재하는 오브제나 구조를 작품에 포함시키는 작업 방식 역시 과정이라는 개념을 상기시킵니다. 그는 오브제의 변화 가능성을 제시하며 기존의 형태에 대한 질문을 던지는 한편 개념의 진화를 보여줍니다.

## Question 8

Saint Machine  
(Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)

What's really cool about Seung-taek Lee's works is this feeling you get that he just loves to play with materials and paradoxically this gives you a sense of the immaterial!

The way I see it, he is bending the properties of matter, using materials for their transformative potential, and this reveals the dynamic processes that forms are part of. He seems to zoom out and place those solid, stagnant properties of matter on a larger time scale where things get dynamic, because you have a wider, more comprehensive perception of things.

I would say that his work with transient materials like wind, smoke or fire is not as much about dematerialisation but about using the dynamics of matter, a way to look at form as an instance of a larger process. I think he is eventually capturing processes not forms. Even his practice to incorporate already existent objects or structures in his works takes me to the same idea of process. He shows the potential of transformation of those objects, questioning the existing form and showing the progression of an idea.

## 발제 9



## 초록

### 조각의 확장과 비-조각의 의미 : '부정성 (negativity)'으로 존재하는 조각

남인숙  
(단국대학교)

우선, 코헤이 나와는 가상과 현실의 경계를 초현실적으로 융합하는 실험을 이어간다. 현대 디지털 문화 환경을 자신의 작품의 요인으로 끌어들이면서 작품을 통해 섬세한 조각의 변화를 느끼게 한다. 오사카에 태어난 나와(Nawa)는 교토의 시립예술대에서 수학하고 교환학생으로 런던의 로얄컬리지 수업에 참여하면서 작업의 변화를 맞이한다. 실리콘 오일, 실리콘 카바이드 분진, 폴리우레탄 폼, 에폭시 수지 등 다양한 현대 합성 화합물을 활용하며, 인위와 자연 양자 사이에 작품이 놓이도록 작품을 조성한다. 그의 '픽셀' 시리즈(2002-현재)는 디지털 픽셀의 출현에서 영향을 받은 것으로 픽셀화된 디지털 이미지와 유사하게 물체 표면을 확대하거나 왜곡시킨다. 마치 프랙탈과 같이 개체의 구조가 전체의 구조가 되는 이런 순환적인 구조가 관객의 인식에 영향을 미치도록 하여 작품의 윤곽을 해체 혹은 확장 확장시키고 있다. 이번 연구에서 주목할 나와의 작품은 점성이 높은 액체를 가지고 작업한 것이다. <포스force>(2015), <바이오매트릭스>(2018)와 같은 설치물은 전기 조작이나 중력의 작용을 통해 실리콘 오일과 같이 점성이 높은 물질의 저항 사이의 긴장에서 관객의 조각을 개입시키는 작업이다. 중력과 같은 액체와 힘의 관계는 '방향' 시리즈(2012)와 같은 2차원 작품에서도 탐구된다. 나아가 동시대 흐름을 형성하고 있는 작가들로서 매체고유성을 벗어나거나, 새로운 매체나 실험적인 조형언어를 적극 받아들이고 있는 실험에 주목하는 작품을 소개, 분석할 것이다.

오늘날은 환경의 변화와 첨단 기술의 뒷받침으로 인식의 대전환기에 놓여 있다. 많은 작가들은 이 속에서 환경, 시공간, 재료 등에 대해 새로운 해석과 실험을 시도하고 있다. 로잘린드 크라우스는 1970년대 이미 전통 조각개념이 담아 낼 수 없는 시대의 흐름을 주목하여 이 흐름을 '확장된 영역에서 조각'으로 틀을 잡아 어떤 양상으로 전개되고 있는지 기술하고 있다. 크라우스의 말을 따르면, 달리 말해 이것을 '포스트모던'의 주요 경향이라 할 수 있으므로, '확장된 영역에서 조각'의 새로운 전개는 모더니즘 이후 조각의 특징을 정리한 것이라 이해할 수 있다. 2020 창원조각비엔날레의 핵심 개념인 '비 조각' 역시 로잘린드 크라우스의 관점에 의지하여 '조각-비조각'에 대한 질문을 던지는 기획이다.(홈페이지 참조) 이런 맥락에서 본 연구는 중력을 벗어나고, 새로운 매체를 조형요소로 받아들이는 새로운 경향의 작품을 소개하며 그 일면을 이해하고자 한다. 우선, 코헤이 나와의 작품이 매체고유성에서 얼마나 멀리 벗어나 있는지, 이러한 확장은 어떤 의의를 지니는 것인지에 대해 검토하고 이와 비슷한 동향의 흐름을 제시함으로써 동시대 상상력의 특징이 무엇인지 점검해본다.

## Abstract

### Understanding the Meaning of Non-Sculpture through Examples of Expanded Sculpture - Sculpture, its existence as 'Negativity'

In-sook Nam  
(Dankook University)

Today's world is faced with a paradigm shift in perception, driven by changing environments and advances in technology. Against this backdrop, many artists are experimenting with different environments, space time and materials and offering new interpretations. Rosalind Krauss noted as early as in the 1970s that the traditional concept of sculpture cannot reflect ever-changing times and discussed how the changes can be represented in the framework of "Sculpture in the Expanded Field." As Krauss argues, this is an overarching trend in post-modern practices, and therefore the new idea of "Sculpture in the Expanded Field" can be understood as a summary of features found in sculpture after modernism. The key concept of "non-sculpture" at the Changwon Sculpture Biennale 2020, too, relies on Krauss's perspective to question "sculpture" and "non-sculpture" (see the official Biennale website). This study aims to provide one of the answers by shedding light on Kohei Nawa's sculptures that defy gravity and embrace new mediums as a formative element. In particular, it examines how far Nawa's works deviate from the nature of a medium, seeks the meaning of such expansion and presents similar trends with a view to delving deeper into the characteristics of the contemporary imagination. Nawa continues with his experiment of blurring the boundary between reality and fantasy in a surreal manner. He incorporates a modern digital culture into his work to ensure subtle changes in perception are felt. Born in Osaka, Japan, Nawa studied at the Kyoto City University of Arts and the Royal College of Art in London, where he brought a different style to his work. He uses a range of modern synthetic chemicals such as silicon oil, silicon carbide dust, polyurethane foam and epoxy resin to place his work somewhere between the natural and the artificial. Influenced by the advent of pixels, the *PixCell* series (2002 – present) enlarges or distorts the surface of an object to create a visually pixelated effect. The circular, fractal-like patterns where the structure of an individual unit becomes the structure of the whole affect spectators' perception, dismantling or expanding the contour of the sculpture.

Among Nawa's works, this study intends to focus on those made with highly viscous liquids. Installations such as *Force* (2015) and *Biomatrix* (2018) rely on electric controls and gravity to have spectators' perception intervene in tensions created by resistance of highly viscous liquids. The relationship between liquids and power such as gravity is also explored in two-dimensional works such as the *Direction* series (2012). The study also introduces and analyzes the works of his contemporaries that veer from the nature of a medium or fully embrace new mediums or experimental formative languages.

## 조각의 확장과 비-조각의 의미 - '부정성(negativity)'으로 존재하는 조각

남인숙  
(단국대학교)

### 1. 매체의 순수성과 그 너머

미술을 어떻게 이해해야 하는가의 문제, 예술을 어떻게 분류해야 하는가의 문제는 우리의 전(全) 예술사를 관통하고 있는 주제이다. 고대로부터 중세, 르네상스 예술의 이해, 근대 아름다운 기술에 대한 이해, 기계시대 예술의 이해 그리고 오늘에 이르기까지 예술은 그 등고(等高)를 달리하며 새롭게 분류되어 왔다. 이 중 '미술이 무엇인지'에 중대한 영향을 미친 주요 사건이 있다. 예를 들어, 예술에서 기능의 문제를 특별히 구분한 순수미술(beaux-arts)의 분류체계, 장르의 고유한 특질을 근거로 예술을 구분한 레싱의 '라오콘을 향하여', 레싱의 현대적인 계승으로 그린버그의 '더 새로운 라오콘을 향하여' 등을 짚어 볼 수 있다. 이 보다 더 자세하게 의미 있는 사건을 나열해 볼 수 있지만, 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)의 관점을 염두에 둔다면, '매체 순수성'은 위에 열거한 몇 가지 사건들에서 중요한 의미를 갖게 된다. 크라우스는 회화를 공간예술로, 시(문학)를 시간예술로 이해하여 회화나 시가 갖는 매체고유의 특성을 구분한 레싱에게서 매체 순수성 논의의 기원을 찾고 있다.<sup>109)</sup> 이후 이것은 그린버그가 '더 새로운 라오콘을 향하여'로 나아가게 한 토대가 된다. 레싱이 문학예술과 조형예술을 각각 고유한 내재적 논리에 따라 구분하였기 때문에 그린버그도 이에 근거하여 회화만의 고유한 내재적 논리로서 평면성을 매체의 순수성으로 주장한 것이다. 그린버그가 말하는 매체의 순수성은 이미지가 갖는 환영적인 요소를 배제함으로써 작품과 주변의 모든 관계를 벗어나 결국 '그냥 존재하는 작품 자체'로 있는 것을 말한다. 그러나 모든 의미망을 벗어남으로써 그 자체가 질문 덩어리가 되고 만다. 이 점은 도널드 저드(Donald Judd)에게서 분명히 드러난다.

도널드 저드는 '특정한 물체들(specific objects)'이라는 용어로 회화도 조각도 아닌 새로운작품 경향들을 설명한다.<sup>110)</sup> 그런데 회화도 조각도 아닌, 3차원의 물체들은 그 자체로 '매체순수성'의 한계를 그대로 드러낸다. 저드가 말하는 3차원의 조각적인 물체들은 조각의 표면이나 양감의 조작을 통해, 현실 외부로 초월해가는 것을 지양하고, 그 자체 3차원에 머물러 경험의 확실성을, 경험의 구체성을 보증하는 것이어야 한다. 그러나 '구체성'이어야만 하는 이 사실 역시 관념적이다. 구체성은 경험 속에서 경험되어야 하기 때문이다. 관객이 등장하는 경험의 문제는 항상 즉물적인 사태를 넘어선다. 여기에 미니멀리즘의 모순이 놓여 있다.

물질적 차원에서 삼차원적인 조각적 물체의 존재감이 어떤 것인지 이해할 수 있지만 관객이 삼차원의 물체를 마주한 그 순간은 물체 자체에서 이탈되는 상황을 벗어나기 어렵다. 최소한의 관객과 관계를 맺게 됨으로써 삼차원의 물체는 구체성을 띤 물체이면서도 동시에 관계 속에 놓이는 물체가 되는 것이다. 이 점에서 저드의 '특수한 물체'는 관계 속에 놓은 물체이면서 현상학적인 상황의 대상인 것이다.

관계 속에 놓인다거나, 현상학적인 상황이라거나 어느 경우이든 '특수한 물체'는 이 순간 관계를 통해 혼성의 관계망 속으로 불가피하게 확장된다. 이러한 확장은 댄 플래빈이 시도한

109) 로잘린드 크라우스, 북해에서의 항해, 김지훈 옮김, 현실문화A, 2017

110) Donald Judd, Specific objects, 1965

산업재료나 온갖 플라스틱 재료, 넘쳐나는 이미지 재료 등 재료 사용의 확장과 동시에 전개되면서, 로잘린드 크라우스가 새로운 조각의 흐름으로 언급한 '비-조각(not sculpture)'의 흐름이 형성되는 것이다.

따라서 '비-조각'은 관계 속에서, 인간적인 척도를 넘어서는 산업의 규모 속에서, 기능이 박탈된 폐허 속에서 발견되는 '다른 미적인 가능성'을 겨냥하는 확장된 조각 개념으로 이해할 수 있다. 비-조각은 매체 순수성을 넘어서는 일련의 작품 경향을 지시하며 이로써 전개되는 조각의 확장 그리고 혼성적인 설치와 조각의 '다른 가능성'을 지시한다. 예를 들면 양감을 대신하는 분산된 설치나 즉물적 구체성이 연극적인 장면으로 되는 시간의 개입과 같은 사건이다.

## 2. 발터 벤야민과 사진 그리고 초현실주의

매체순수성이 지닌 모순을 비-조각의 전개 속에서 해소한다고 하면, 이 비-조각의 양상에 영향을 준 만한 사건은 사진의 등장과 초현실주의 운동에서도 찾아볼 수 있다. 공간, 시간 그리고 환경의 관계 문제는 1938년작 브랑쿠시의 <침묵의 테이블>에서도 드러나지만, 비디오 실험에서 드러나는 시간과 환경의 관계 문제는 1920-1930년대 초현실주의나 구성주의 작가들에게서 이미 실험된 문제이다. 모홀리 나기는 <빛 프로펠러(light Prop), >(1930)에 동력을 도입해서, 빛의 장을 만들어, 마치 무대를 연출하듯, 빛을 통해 평범한 공간을 특별한 공간으로 만들어 낸다. 모홀리 나기에게 빛은 대상을 돋보이게 하는 보충 역할을 하는 것이 아니라, 미적인 대상 자체를 구성하는 구체적인 구성요소인 것이다. 모홀리 나기가 '빛'에 주목할 수 있었던 가장 큰 이유는 그가 사진작가이기 때문이다.

장르나 매체 순수성을 넘어서는 사례는 이미 20세기 초반 무수히 등장했다. 앙드레 브레통은『나자』<sup>111)</sup>에서 시적 언어로서 사진이미지를 활용하고 있다. 사진 이미지는 서술의 빈틈을 보충하는 보충적인 이미지가 아니라, '나자'를 이끌고 있는, 나자의 문장을 구성하고 의미를 이어가는 중심 언어이다. 이처럼 초현실주의 운동에서는 매체순수성의 관념이 문제된 적은 거의 없다. 오히려 벼룩시장과도 같은 많은 물체의 집적과 전용, 이질적인 것들의 병치와 합류, 깨진 이미지들의 묶음과 콜라주 등 초현실주의를 이끌고 있는 상상력은 정확하게 융합을 향해 모든 매체를 동원하는 실험의 장을 이끄는 것이다.

'초현실'이라는 진정한 현실을 드러내기 위한 초현실주의의 운동은 이후 1950년대 플럭서스 운동의 자양분이 된다. 사진이라는 새로운 매체의 등장과 함께 그리고 무의식이라는 새로운 검은 대륙의 등장 이후 매체순수성에 대한 이상(the ideal)은 이미 상당부분 상대화된다. 기술복제 예술로서 사진이 예술의 분류에 들어갈 수 있는지에 대한 논쟁은 발터 벤야민의 통찰아래 전적으로 새로운 예술임이 논증된다. 발터 벤야민은 사진의 특성과 이를 향유하는 자로서의 대중이 미래를 이끌 사건임을 명료히 설명한다.<sup>112)</sup>

발터 벤야민은 기성의 예술 체계에 매달리지 않고 새로운 예술로 사진을 분류하고 그 가능성을 제시한 최초의 사상가이다. 사진은 유일성, 원본성, 전통의 권위에 더 이상 얽매여 있지 않아도 되는 새로운 매체인 것이다. 사진은 복제가 가능하고, 편집이 가능하며, 제작은 기계 의존적이다. 따라서 제작과정은 불가피하게 우연성이 개입된다. 작품의 향유 또한 종교처럼 유일무이함의 가치를 내적으로 고양시키는 것이 아니라, 대중가까이에서 전시가치로서 산만한 방식의 향유가 소비되는 것이다.

111) 앙드레 브레통, 나자, 오성근 옮김, 민음사, 2008

112) 발터 벤야민, 기술복제시대 예술작품, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2016

특히 순간 정지된 스냅사진은 행위 시간의 전후, 공간의 좌우를 모두 이끌고 있는 이미지이다. 스냅사진은 대중의 도시적인 삶의 단면을 드러내는 동시대적인 발화가 아닐 수 없다.<sup>113)</sup> 사진의 가능성을 민감하게 간파한 이들이 바로 초현실주의자들이다. 초현실주의자들의 작업은 행위, 과정 이 모든 것이 작품이라는 이름 아래 융합된다. 문자와 이미지의 융합은 물론, 매체간의 융합이 바로 초현실주의의 실험 대상이었던 것이다. 이런 맥락에서 벤야민은 초현실주의가 도달하고 있는 예술 어휘가 전적으로 혁명적이라 평가한 것이다.<sup>114)</sup> 초현실주의에 있어서 이렇게 이질적인 것, 다양한 현재의 것들은 형식에 있어서, 내용에 있어서 그리고 재료에 있어서 동시에 자유로이 다루어진다. 산업재료에 밀린 벼룩시장의 온갖 잡화들은 과거 시간의 저장고로 현재로 이끌려 나오기만을 기다리는 대기소와 같은 것으로 작품의 주된 재료로 활용된다. 이렇게 재료의 확장이나 전용은 곧 형식의 실험으로 이어지는바, 초현실주의를 잇고 있는 플렉서스는 이질적인 것들로 가득하다. 플렉서스 일원인 백남준이 부퍼탈에서 개최한 제1회 개인전 <음악전시-전자TV>(1963)은 새로운 질서, 혼성의 공간이 무엇인지 보여준다. 조각처럼 공간을 차지하고 있는 티브이 수상기나 전자기파의 교란, 수신될 내용의 편집 등에서도 매체의 변화된 환경을 확인할 수 있다. 바닥에 놓은 티브이 수상기는 버려지고 고립된 사물 같기도 하면서 그 안에서 새로운 관계를 모색케 하는 설정을 이끌고, 가구처럼 놓은 수상기에는 일방적인 정보전달을 거부하며 편집된 내용이 화면에 수신되고 있다. 욕조에 놓인 마네킹은 폐기되거나 더 이상 유용하지 않은 인간적인 척도에 대한 제시로 읽을 수도 있는 것이다. 백남준의 1회 개인전은 새로운 매체와의 관계를 어떻게 이해하고 있는지 당대 미디어 환경을 그대로 보여준 전시이다.



백남준 1회 개인전 팸플릿과 전시장면

### 3. 비-조각의 경계에서

#### 3-1. 코헤이 나와의 '중력' 드러내기

코헤이 나와(名和晃平 Kohei Nawa)는 교토대 출신의 일본 조각가로서 학제 간 상호 작용을 작품에 반영하는 폭넓은 행보의 작가이다. 구체적인 조각의 장에서, 조각과의 관계 속에서 사물의 실상을 이해하고자 하는 코헤이 나와는 '실재하는 물질'을 제시함으로써 작품의 구체성과 물성을 강조하면서도 물성에서 이탈되는 관계에 주목한다. 관계 속의 실재는 보이지 않는 비가시적인 것들이지만 명백하게 효력을 미치는 것으로 디지털 언어 등이 이에 해당된

113) 남인숙, 발터 벤야민 모더니티와 도시, 라움, 2010

114) 발터 벤야민, 초현실주의, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2008

다. 이것을 코헤이 나와는 시각적인 일루전을 통해 드러내면서도 물성의 구체성을 촉각적인 것으로 지각하도록 구성한다. 코헤이 나와에게 지각은 물체가 존재하게 되는 근거가 된다. 코헤이 나와 작품의 이런 특징은 '다중 의미의 중성지대'로 파악되기도 한다.<sup>115)</sup> <픽셀 (PixCell)>연작에서도 디지털 화소인 '픽셀'과 생명체의 기본 단위인 세포 셀(cell)을 합쳐 혼성적인 사태를 제시한다. 이는 고립적인 것이 얼마나 허구적인지 드러내고 오히려 혼성이라는 매체순수성 너머에서 사태의 진상이 드러난다는 점을 지시한다. "(우리는 인지<sup>116)</sup> 함으로써 비로소 존재를 알게 되는데) 지각이 존재를 낳게 되는 것" (괄호 필자)이라고 말한 작가는 현상학적인 지각의 장을 가시적이면서도 촉각적인 형식으로 드러내는데 주력하고 있다. 작품 <힘(Force)>은 단독의 물체처럼 보이지만, 내용에 있어서는 환경과 주변의 관계 속에서 구성된 작품이다. <힘>은 물성이 강조되면서도 비가시적인 중력을 드러내는데, 매우 촉각적이면서도 동시에 명상적인 작품이다. 즉물(卽物)과 초월(超越)이 공존하는 작품이라 할 수 있다. 코헤이 나와의 <힘(Force)> 시리즈는 2015년 도쿄에서, 런던에서, 2016년 칼스루에에서 전시되면서 새로운 조각의 일환으로 주목받는다. 실리콘 오일을 사용한 이 작품은 2000년경부터 시작되는데, 볼펜의 잉크를 갈다가 우연히 발견한 재료이다.



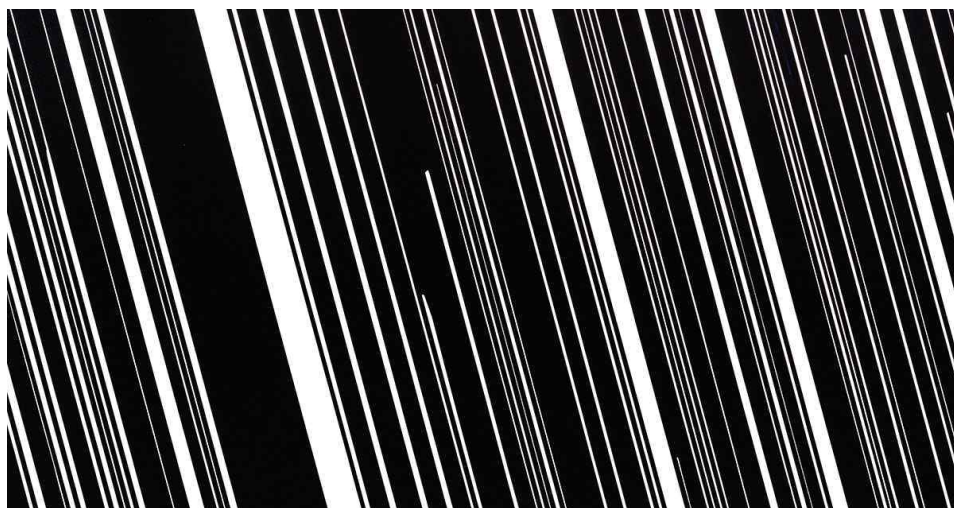
Kohei Nawa, Force ZKM | Karlsruhe, 2016

작품은 균일한 속도로 아래로 떨어지면서 수조의 물에 유기적인 형상을 만들어 매우 감각적인 풍경을 이루고 있다. 검정의 유체들이 등속으로, 반복적으로 떨어지며 드러난 재료는 먹색의 울림을 드러내는 한 폭의 문인화나 명상적인 선화같기도 하다. 반복적으로 떨어지는 형상만 본다면 그 자체로 정지된 미니멀적인 물체라 할 수 있다. 관객이 관람하면서 그의 서사가 개입된다면 '힘'은 창을 통해 보는 비오는 풍경 같기도 하다. <힘(Force)>은 외양은 단순하지만 해석은 무한히 열린 작품이다. 수조에 만들어지는 부정형의 형상들은 지속적으로 변화하는 아름다운 유기적 형상을 만들고 있다. 조각적인 요소를 고민하면서도 그것을 관계 속에서 실체화하는 코헤이 나와의 작품은 '특수한 물체'의 모순을 자신의 작품 속에 구

115) 이문정, 나와 코헤이의 작품에 나타난 다의적 중간 지대, 기초조형학회, 2019

116) 아라리오 갤러리 2012 초대전 인터뷰 중에서

성인자로 포섭해 낸 것이라 할 수 있다. 코헤이 나와 설치 작품의 주된 요소는 바로 '중력'이다. 코헤이 나와는 양감을 구성하는 중력의 문제를 오히려 덩어리 감을 없애고 이차원인 선의 반복을 통해 공간을 차지하게 하고, 등속의 속도를 통해 균일한 양감을 유지하고 있다. 코헤이 나와는 반복적으로 떨어지는 검정 잉크의 제스처를 제시하면서 선들의 합산 이상의 무게감을 제시하고 있는 것이다. 코헤이 나와 작품은 바로 중력의 힘, 중력에 저항하는 힘, 이 긴장 속에 형성된 에너지의 장을 형성한다.



Kohei Nawa. Force, 9 Sep 2015 - 19 Sep 2015, Pace London

코헤이 나와의 평면작은 캔버스 표면에 중력의 영향을 드러낸 것이다. 실리콘 오일이 사선으로 흘러내리면서 작품은 바코드 등의 형상을 연상시키거나 산업적인 생활의 풍경을 연상시키기도 한다. 평면작업 <힘>은 기하학적인 사선으로 생긴 긴장감과 저항의 흔적을 담아낸다. 바탕에서 튀겨 나오는 번들거림 역시 중력이라는 힘의 이미지를 구성한다. 실리콘 오일이 발산하는 번들거림은 화면위의 선들에 감각적으로 긴장감을 드러내면서 중력을 만질 수 있게 한다. 평면은 중력을 감각적으로 존재하게 하는 지지물로서 보이지 않지만 중력이라는 실재하는 무게감을 뒷받침한 구조물이라 할 수 있다. 여기에서 평면 <힘>은 촉각적인 장을 구성하는 구조물로, 설치의 <힘>은 양감이 없는 조각으로 제시된 것이라 할 수 있다. 코헤이 나와의 <픽셀(PixCel)>연작은 디지털 화소인 픽셀을 세포로 여겨, 이 세포가 만들어내는 조형물을 선보인다. 구 모양의 디지털 세포가 모여 조형물의 윤곽을 만들지만 그 윤곽은 보면서 흐트러져 경계를 구분하기 어렵다. 크고 작은 크리스탈 구슬로 이루어진 경계는 반사와 반영으로 인해 일관된 윤곽선으로 존재할 수 없는 것이다. 윤곽을 흐트리고 구조 없는 구조물을 만들어내는 <픽셀>연작은 중력을 드러내는 설치작품과 같이, 시각의 장 너머로 이어진 인터넷 망의 무한한 모습을 시각적으로, 촉각적으로 드러내는 작업이다.

코헤이 나와는 매체순수성이라는 한계를 더 이상 고민하지 않고, 바로 조각의 근본 조건인 중력을 그리고 오늘날 삶을 매개하고 있는 디지털 환경을 드러내기 위해 조각은 물론 학제간 자유로운 혼성을 활용한다. '조각을 넘어서는 조각'으로 <힘>연작을 포함한 코헤이 나와의 작품은 관계 속에서 조각적인 것을 고민하는 확장된 조각으로 혹은 혼성의 조각으로서 '비-조각 사례'로 소개할 수 있다. 코헤이 나와는 보이지 않는 예술의 조건을 시각화함으로써 조각의 경계를 확장해 간 것 뿐 아니라 '관계를 통해 존재'하게 되는 '시각적-촉각적 관

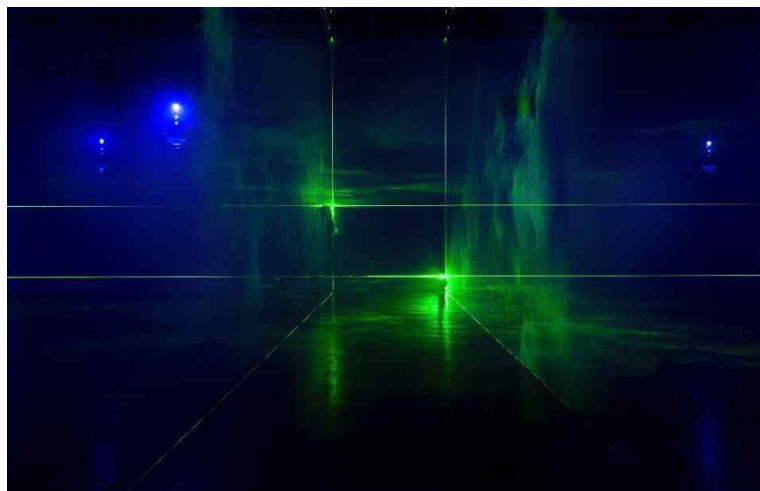
계의 조형'이라는 새로운 개념을 구체화하고 있다.



코헤이 나와 '픽셀' 연작 일부

### 3-2. 부지현의 빛과 궁극 공간

빛을 도입한 사례는 일찍이 모홀리 나기의 <빛 프로펠러(light Prop)>(1930)에서 찾을 수 있다. 빛을 활용한 설치는 가장 인위적이지 않은 방식으로 조각의 경계를 넘어선다. 부지현의 <궁극 공간>은 '아라리오 뮤지엄 인 스페이스'에서 열린 개인전 때부터 제작된다. '궁극 공간'은 김수근이 세웠던 공간의 한 유형으로서, 생명유지활동을 위한 공간, 경제활동을 위한 공간 그리고 놀이 활동을 위한 공간으로서 '제 3의 공간'을 '궁극 공간'이라고 칭했다 한다. 유서 깊은 '공간' 사옥이 아라리오뮤지엄으로 변모되면서, 바로 그곳에서의 개인전을 개최하며 부지현은 '궁극 공간' 연작을 시작한 것이라고 하니, 그 의미는 이미 작품의 내용 일부를 이루고 있다.<sup>117)</sup>



부지현, <궁극공간> 장면

117) 김복기, 궁극 공간, 무한의 풍경, 하정웅청년작가초대전, 2020. 김복기는 부지현의 '궁극공간'을 분석하면서, '김수근이 밝히는 '궁극공간'의 키워드는 창작, 명상, 여유, 평정, 비생산성, 공간적 시간, 시간적 공간, 비의동성 등으로 요약할 수 있다. 김수근에 의하면 '궁극 공간'은 합리주의와 기능주의와 대치되는 가장 '인간적인 공간'이다.'고 한 김수근의 강연문을 인용하며 부지현 '궁극공간'의 의미를 분석하고 있다.



제주에서 서양화와 판화를 전공한 부지현은 오징어잡이 배의 집어등(集魚燈)이 작품의 주요 소재이다. 영상에서 본 오징어잡이장면은 화려하기 그지없다. 화려한 불빛으로 오징어를 유인하기 때문에 배가 떠있는 밤바다는 농사라기보다 축제 이미지로 다가온다. 축제이미지를 연출하는 것이 바로 집어등이다. 집어등 자체가 대단히 감각적인 매력을 발산하지만 ‘집어등’이 불러일으키는 서정과 낭만 그리고 못쓰게 된 폐 집어등에 대한 애상과 불빛의 기억 등등, 집어등과 관련된 기억과 이야기는 이미 간접적으로나마 설치작품의 일면을 구성한다. <궁극 공간>은 집어등으로부터 생성되는 빛을 통해 관람객이 공간을 만지도록 하고 공간의 소리를 듣도록 하면서 동시에 공간 전체를 ‘다른 공간’으로 변환시킨다. 관객은 작품 속으로 들어가야 하며 작품이지만 동시에 깊은 심해로 걸어 들어가는 듯하다. <궁극 공간>이라는 심해에서 존재의 존재감을, 공간에 대한 촉감을 경험하게 되는 것이다. 이런 측면에서 <궁극 공간>은 관람자 본인과 공간의 관계만으로 충만한 비 물질의 ‘존재의 집’과 같다. 공간이라는 물체성과 나의 환상이 결합된 <궁극 공간>은 최소한의 물질로 만든 조각 공간이면서 나아가 세계에 대한 관계를 유비적으로 보여주는 존재의 집이기도 하다. 부지현 작업은 빛이라는 최소한의 물질로 촉각적이고 청각적인 지각으로 공간을 드러내면서, 미니멀리즘에 내장된 모순을 코헤이 나와는 다른 방식으로 포섭하여 해소하고 있다. 공간의 물질성을 뚜렷하게 드러내면서도 분사되는 빛은 ‘다른 공간’으로 초월하여 경험하도록 환영을 구성하게 한다. 공간의 물질감은 설치 방식에서 더욱 더 보강되는데, 부지현은 기하학적인 리듬에 따라 집어등을 설치한다. 집어등의 나열로 이루어진 설치 구조물 자체가 촉각적인 것과 시각적인 것을 동시에 붙들며 공간을 드러내고 있는 것이다. <궁극 공간>에서 집어등은 아주 간소하게 동원되지만 공중에 떠 있는 집어등 마다 발휘되는 공간 장악력이 강력하다. 빛이 상징하듯 <궁극 공간>은 구체성을 실현하면서 초월한다.



부지현, <궁극공간> 2018. 김수근에게 영감받아 기획된 작품

#### 4. 비-조각의 분산된 시간, 산만과 집중의 연주(演奏).

크리스 마르케 감독의 1962년작 <방파제(La Jetée)>를 보면 마치 꿈속에 있는 기분이 든다. 생시에 꿈의 장면을 보거나 고요한 대낮에 플립북(flipbook)을 넘겨보는 것 같기도 하다. 정지화면(still photo)으로만 이루어진 이 영화는 보는 내내 이상한 시간의 공간으로 진입한 것

같은데, 영화는 낭독이 있고, 속삭임이 있고 음악이 있지만 움직임은 없다. 명사처럼 뭉텅 뭉텅 지나가는 영화 속 시간은 우리 꿈의 공간과도 같다. 시간의 흐름은 영화에서 흘러나오는 음악을 통해서, 나레이터의 낭독, 속삭임을 통해서 알 뿐이다. 영화는 핵전쟁 이후 시간 여행을 다루고 있다. 정지된 화면을 이어가며 시간을 다루는 방식이 주목되는 작품이다. 시간의 문제는 곧 기억의 문제이기도 하며 정신분석의 주된 연구 영역이다. 정신분석의 성과 중 하나는 시간의 이면을, 또 다른 차원의 시간의 풍경을 알려주었다는 점이다. 정신분석과 긴밀하게 연결된 초현실주의 운동의 성과 역시 시간의 문제를 어떻게 인식하였는가 하는 점과 연결된다. 프로이트가 말한 바, 무의식에는 시간이 없다. 무의식에서 우리 삶의 시간은 편집되어 숨거나 날아다니는 무분별의 이미지이다. 공간적인 비유를 하자면 의식의 이면으로, 시간적인 비유를 하자면 순차적인 흐름 보다는 매 순간 편집되어 흩어졌다 고이는 우물 같은 것이다. 이러한 무의식의 이론을 현실적으로 가능하게 한 것이 바로 영화이다. 영화의 편집, 몽타주이론은 혁신적인 예술창작의 기법일 뿐만 아니라 우리의 표현의 영역을 놀라울 정도로 확장시켰다. 이 성과에 이어 본격적으로 시간을 저장하고 편집하고, 동시다발적으로 그리고 멀거나 가깝거나 간에 내용을 전송하고 볼 수 있는 기술이 바로 비디오와 포터백 기술인 것이다. 이 비디오의 등장은 사진의 등장만큼이나 조각의 확장에 영향을 준 결정적인 사건인데, 시간을 다룬다는 것 자체가 매체의 순수성을 넘어선 것이다. 백남준의 <미스터 굿모닝 오웰>이나 <일렉트로닉 수퍼 하이웨이>등은 실시간일 뿐 아니라 편집도 실시간으로 이루어져 자유로이 밀고 당기는 시간의 편집이 이루어진다. 이런 작업은 끝이 없는 항상 열려 있는 작품으로 비디오는 조각의 경계를 비물질적으로까지 확장시키는 기술매체인 것이다.

비-조각의 흐름을 조각의 확장일 뿐만 아니라 새로운 조각의 흐름으로 이해할 때, 분명한 사실은 우리의 전거가 레싱의 '라오콘을 향하여'만 있었던 것은 아니라는 점이다. 현대의 상상력에 마르지 않는 참조점이 되는 초현실주의 운동이 지금껏 이어지고 있다는 점 그리고 이에 대한 연구와 영향관계를 다시, 충분히 참조해야한다는 점이다. '비-조각'은 소극적으로 말해 그린버그식의 매체 순수성을 넘어서는 일련의 동시대 흐름을 지시하지만, 적극적으로 말해 기술시대와 더불어 개진된 시대의 상상력 속에서 그리고 초현실주의의 운동과 그 영향관계 아래서 항상 지속적으로 실험되어 왔다는 점을 환기하고 싶다. 오늘날 '비-조각'에 대한 담론의 의의를 말한다면, 비-조각의 전개를 설명할 수 있는 다른 방식의 성찰과 연구가 필요하다는 점을 환기시키고, 혼성적인 작품에 대한 담론과 비평의 확장에 기여한다.

## 질의 9

스기하라 유타  
(2020 창원조각비엔날레 참여 작가)

이 시대는 예술가들에게 개인의 세계를 표현하는 것이 아니라 사회와 어떤 접촉된 표현을 할 것을 요구하는 시대라고 생각합니다.

이전에 코헤이나와씨 인터뷰에서 "재료나 가공방법을 실험과 추구해 표현방법을 찾아가는데 그 중에서 새로운 테마나 조형이 생겨, 그것이 작가의 사고회로 속에서 사회와 연결되었을 때 작품으로 성립한다" 라는 기사를 읽었습니다. 그것은, 메세지나 작품의 테마가 아니고, 재료나 가공 방법, 과학 기술이 선행해서 작품이 만들어지고 있는 시대에 대한 이야기였습니다. 시대의 패러다임 시프트는 소개와 기술뿐만이 아니라 윤리나 도덕 개념도 같이 변해가고 있습니다. 국제사회에서는 SDGs도 추진되가고 있고 환경이나 윤리적인 개념이 아트분야에 더욱 진입될거라고 생각합니다. 앞으로 '어떤 소재와 어떤 기술을 사용에 대해 권리와 허가'라는 개념과 조각가의 표현 욕구와에 대립이 생긴다고 생각합니다.

예를 들어서 재료로서 인간의 신체를 이용한(인체의 일부나 사체등) 작품이 허락되는 날이 올지도 모른다고 생각하는 일이 있습니다. 동물 박제를 재료로 사용한 작품이 있듯이. 그런 도덕과 윤리에 패러다임 시프트가 조각업계에 주는 영향에 대해서 선생님에 의견을 들어보고 싶습니다.

## Question 9

Yuta Sugihara  
(Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)

We're living in an era where artists are required to share their expressions that are relevant in today's society in one way or the other, instead of expressing their own individual world.

I read Kohei Nawa's interview where he mentioned that "modes of expression are found by experimenting with materials and ways to fabricate them. When a new theme or form emerges and connects with society in the artist's viewpoint, it constitutes an artwork." He was talking about an era where materials, fabrication methods or technology dictates a work of art, rather than a message or a theme. This paradigm shift is accompanied by changes in the concept of ethics or morals. With the Sustainable Development goals being pursued in the international community, I believe environmental or ethical considerations will increasingly be taken into account in the field of art. I think going forward, we will be seeing a conflict between the concept of 'rights and permissions to use specific material or

technology' and the sculptor's desire to express themselves. For example, there may come a day when we will be permitted to use the human body (in parts or corpses) as materials, just as stuffed specimens are used.

I would like to ask your opinion on how this shift in ethics and morals could impact the field of sculpture.

## 초록

## 비조각 작가 연구 : 루이스 부르주아의 작업에서 자아정체성과 비소유의 문제

정수경  
(차의과학대학교)

본 발표는 이번 국제 학술대회의 주제인 비조각이라는 다소 포괄적인 개념들 속에서 루이스 부르주아의 작품이 지닌 기호학적 비결정성 및 양가성에 주목하고, 그러한 특성의 근원을 부르주아가 겪었던 자아정체성 형성 과정에서 찾으며, 그와 같은 조형적, 주제적 특성화의 과정을 주디스 버틀러의 '비소유'(dispossession) 개념과 주체성 이론으로 풀어보았다.

잘 알려진 바와 같이 루이스 부르주아는 가족의 주거 공간 내에서 벌어진 아버지의 불륜과 그것을 알고도 대처하지 못하고 눈감은 어머니의 무력함에서 받은 아동기의 깊은 정신적 외상으로 인해 평생 여성-아내-어머니라는 젠더 정체성 문제에 붙들려 살며 작업을 했던 작가였다. 100세를 일기로 타계하기까지 수십 년 그녀의 작업을 관통한 주제 키워드는 변하지 않았으나, 그 주제를 다룬 작품의 양상은 다양하게 변화하였으며, 그러한 조형의 변화는 동일한 주제에 대한 그녀의 생각의 변화를 일정하게 반영한다. 따라서 우리는 그녀 작업의 변화 양상을 추적하여 그녀가 어떻게 어린 시절의 외상을 딛고 여성-아내-어머니로서의 자아정체성을 형성하게 되었는지를 파악할 수 있다. 그러한 자아정체성 형성 과정의 정점에 놓인 작품이 <마망>(1999)이다. 그녀의 대표작 <마망>은 조형적 양상에서는 비조각의 성격을 보여주지 않는 듯하다. 그러나 <마망>의 조형은 긴 세월을 걸친 수많은 비조각적 조형 실험과 고민의 궤적 끝에서 나온 것이며, 역설적으로 부르주아의 비조각에 필연적인 조형성이다. 안소니 카로나 데이빗 스미스 등이 전통적 조각의 암묵적 규범이었던 단일성(oneness)에 도전함으로써 현대조각의 확장된 장을 열었기에, 이후로 단일한 덩어리감을 지닌 조각은 어딘지 모르게 구체제적인 인상을 강하게 풍긴다. 1960~70년대에 루이스 부르주아 역시 단일성을 해체하는 비조각 작업들을 했었다. 그러나 그녀의 최종 선택은 다시 <마망>과 같은 단일한 덩어리 조각이었다. 이것을 '비조각'으로 규정할 수 있는 가능성은 어디에 있을까? 그 가능성은 <마망>의 전통적으로 보이는 조형물이 실제적으로 체험되는 가운데 기호학적으로 해체되는 과정에 있다. 제목이라는 언어적 기표와 조형이라는 감각적 기표가 충돌하면서 작품에 관한 기의의 산출은 모순과 분열을 겪고, 지연되고, 미끄러진다. 이러한 기호학적 발화의 과정은 외적으로는 한 덩어리인 <마망>을 내적으로는 갈래갈래 찢어놓으며, 단일성의 표피 아래에서 단일성을 파괴한다. 기호학적 비조각이다. 이때, 단일성의 파괴가 단일성의 표피 아래에서 이루어지는 것이 중요하다. 그것이 부르주아를 포함한 우리 모두의 자아정체성의 상태를 닮아 있기 때문이다. 우리 모두는 겉보기에는 멀쩡하지만, 속으로는 박탈과 분열에 시달리고 있는 중이라는 것이 주체성 이론가 주디스 버틀러의 진단이다. 버틀러는 정체성 구성의 핵심 작용으로서의 'dispossession'을 수동적으로 빼앗김의 결과로서의 '박탈'과 능동적으로 가지지 않기로 함의 결과로서의 '비소유'라는 양면성을 가진 것으로 분석하며, 여성의 젠더 정체성 형성에 있어 후자의 비소유 개념을 강하게 개진하였다. 이 개념을 적용하여 보면, 부르주아의 <마망>은 그녀가 자신의 어린 시절 외상 경험을 부단한 노력을

통해 박탈에서 비소유로 옮겨 놓는 데 성공했음을 보여주는 작품이며, 그 과정에서 기표의 충돌과 미끄러짐, 비결정성과 양가성이 불가피하게 발생한 작품이다.

## Abstract

### An Inquiry on the Matter of Self-Identity and Dispossession in the case of Louis Bourgeois

Sukyung Chung  
(Cha University)

This presentation focuses on the semiotic indeterminacy and ambivalence found in the works of Louis Bourgeois within the broader framework of non-sculpture, the theme of this year's conference. It also seeks to attribute the two features to the formation of the artist's self-identity and examine such formative and thematic characterization under the concept of dispossession and theory of self-sufficiency by Judith Butler.

Bourgeois is well-known for her lifelong obsession with gender identity, which stemmed from childhood traumas related to her father's infidelities happening under a family's roof and her mother's helpless inaction. While the artist's fixation remained unchanged for decades until her death at the age of 100, her works took on different styles, following her changing thoughts on the same theme over the course of time. A closer look at the changes in Bourgeois's works, therefore, reveals how she shaped her identity as a woman, wife and mother in the face of the traumatic past. *Maman* (1999) is the culmination of this identity formation process.

Her most iconic work does not seem like a typical non-sculpture, at least in its form. But it is the result of years-long non-sculptural formative experiments and contemplations and ironically an inevitable formative feature of her non-sculpture. As artists such as Anthony Caro and David Smith expanded the horizon of modern sculpture by challenging the principle of oneness - the implicit rule in traditional sculpture - single mass sculptures now appear somewhat archaic. In the 1960s and 1970s Bourgeois, too, engaged in non-sculptural works that dismantled oneness. But she later returned to single-form sculpture-like *Maman*. On what grounds then can it be defined as non-sculptural?

The answer lies in the semiotic dismantlement of the traditional looking sculpture, a process it undergoes as it is being experienced. As the linguistic signifier of a title and the sensuous signifier of a form collide, the production of the signified is subject to inconsistency, division, delay and sliding. This semiotic utterance internally breaks the seemingly single-mass sculpture into pieces, destroying its oneness under the surface of oneness and resulting in a semiotic non-sculpture. It is important that this process takes place under the surface of oneness, for it resembles the status of our self-identity including Bourgeois's. As Judith Butler, a philosopher of self-sufficiency, argues, we may

look normal on the outside, but we all suffer deprivations and disruptions on the inside. Butler noted the double sidedness of dispossession as the core process of identity formation – the result of being passively deprived and that of actively choosing not to possess. She strongly advocated the latter concept of non-possession in the formation of gender identity in women. *Maman* demonstrates Bourgeois's successful attempt at transforming her traumatic childhood experiences from deprivation to non-possession, a process that inevitably involves the collision and sliding as well as the indeterminacy and ambivalence of the signifiers.

## 비조각 작가 연구 : 루이스 부르주아의 작업에서 자아정체성과 비소유의 문제

정수경  
(차의과학대학교)

### ■ Prologue: 아라크네의 실타래

전 세계 일곱 개 미술관에 영구 소장되어 있고 20개 이상의 미술관에서 전시된 바 있는 루이스 부르주아의 대표작이 1999년 작 <마망 Maman>이다. 전통적 조각의 전형으로 내세우기에 손색없을 압도적 위용을 자랑하는 이 작품을 전위적인 '비조각'으로 해석하고 평가할 수 있을까?

이를 가능하려면 먼저 '비조각' (non-sculpture) 개념부터 따져봐야 한다. 이번 학술대회의 기조 발제에서 제시된 비조각 개념의 '비'(non)는 조각을 향한 것이 아니라 조각에 대한 고정관념을 향한 것이다. 즉, 비조각이란 나름의 이유와 주제의식으로 인해 관습적 매체와 작업 방식의 한계를 뛰어넘어 정체성이 쇠신된 조각을 기존의 조각과 이항적으로 대비시키는 개념인 것이다. 따라서 비조각은 고전적인 조각 관념에 갇히지 않고 유연하게 확장된 조각의 제 양상에 대한 통칭에 다름 아니다. 그렇다 할 때 비조각의 외연은 필연적으로 다원적이며, 그 다원성은 역설적으로 가장 고전적이고 기념비적인 조형성까지도 포함할 수 있다.<sup>118)</sup> 바로 여기 <마망>의 '원론적' 비조각 가능성이 있다.

<마망>을 비조각으로 규정하는 것은 곧 <마망>이 조각에 대한 고정관념에 저항하는 부정의 맥락에서 탄생했다고 보는 것이다. 본 발표는 <마망>이 이중적 부정과 자기 극복에서 탄생한 비조각이라 주장한다. 어떤 근거에서 그러한지, 찬찬히 따져보자. 정말로 찬찬히, 따져가며, 보아야 한다. <마망>은 이제 너무나 유명한 작품이라, 선이해(precept)가 작품을 제대로 보는 것을 막아서기 십상이기 때문이다. 우리는 심지어 부르주아 자신이 이 작품에 부여한 모든 말들도 지우고 시작해야 한다. "작품은 내가 설명할 필요 없이 시각적인 것 자체로 존재해야 하고, 작품 자체로 말하는 힘이 있어야 한다."고 부르주아 자신이 말한 바 있다.<sup>119)</sup>

그렇다면 <마망>은 도대체 어떤 고정관념에, 어떻게 저항했는가? 앞서 논한 비조각에서 저항의 이유는 주제의식이었음을 기억하자. <마망>의 주제의식은 제목에 축자적으로 담겨있다. 엄마. 엄마임. 모성. 그런데 이 주제를 형상화하기 위한 부르주아의 선택이 하필 거미다. 물론 모든 생물체에 어미 개체가 있고 거미도 예외는 아니지만, 정당화를 위한 그런 손쉬운 정당화 말고 우리가 '모성'이라는 기표를 통해 자연스럽게 떠올리게 될 기의를 생각해보자. 그리고 그 기의와 연결될 수 있을 또 다른 자연스러운 기표들을 떠올려볼 때, 거미가 떠오를 확률은 얼마나 될까? 여기서 일차적이고 즉각적인 기호학적 미끄러짐이, 의미화의 오작동이 일어난다. (조각 이전에) 모성이라는 주제에 대한 고정관념이 소통되는 데 브레이크가 걸린다. 어미 거미도 엄마고 그 모성도 모성이라는 식의 단순 논리를 펼칠 것이 아니라면, 이제 우리는 작가가 모성을 위한 기표로 왜 하필 거미를 택했는지, 거미로 발화되는 모성의

118) 로버트슨도 1980년대 이후 현대미술의 양상을 설명하면서 다원주의 환경에서 고전적 매체들이 다시 약진하는 현상에 대해 주목한 바 있다. 진 로버트슨 외, 『테마 현대미술 노트』, 두성북스, 2011, 1장 「확장하는 미술계」를 참고할 것.

119) GQ코리아와 루이스 부르주아의 인터뷰 기사(2008.10.28.)에서 발췌

<http://www.gqkorea.co.kr/2008/10/28/%EB%A3%A8%EC%9D%B4%EC%8A%A4-%EB%B6%80%EB%A5%B4%EC%A3%BC%EC%95%84%EC%99%80%EC%9D%98-%EC%9D%B8%ED%84%B0%EB%B7%B0/>



기억은 어떤 것인지 물음을 던져야 한다. 이것은 분명 부르주아에 의해 작품에 입력된 물음들이다. 이 물음에 관하여 부르주아의 입을 빌려 표명되는 바, 거미와 <마망>에 명시적으로 부여된 의미(connotation)는 긍정 일색이다.<sup>120)</sup> 하지만 <마망>의 조형 자체는 다른 이야기(denotation)를 하는 것 같다. '엄마'라는 제목을 마음에 담고 멀리서 작품을 조망하다 점차 작품에 다가가 마침내 작품 한 가운데, 여덟 개 거미 다리로 둘러싸인 등근 공간 안에 들어서면, 처음 마음에 품었던 엄마는 온데간데없다. 시각(optic)에서 촉각(haptic)으로 이행되는 감각 지각(aesthetic) 경험 속에서 모성이라는 주제에 대한 질문과 고정관념에 대한 저항은 해소되기는커녕 반복되고 심화되어 보는 이의 마음을 불편하게 어지럽힌다. 작가는 모성에 대해 무슨 말을 하고 싶은가? 도대체 왜 그러는가? 그렇게 두는 것이 불편하고 어지럽기는 작가도 마찬가지였을 터. 그럼에도 그렇게 두었다는 사실이 바로 <마망>의 비조각성을 이해하게 해줄 아라크네의 실타래이다. 언어적 기표와 감각적 기표 사이의 간극, 언어적 기표가 발화하는 기억과 작품 조형이 산출하는 감각 지각적 경험 사이의 간극이라는 실날같은 실마리를 놓치지 않을 때, 우리는 루이스 부르주아의 미궁 같은 길고 복잡다단한 작업 세계에서 길을 잃지 않고 마침내 비조각성의 출구를 찾게 될 것이다.

이제 아라크네의 실타래를 그 연원부터 쫓아가보자. 이제는 진부하리만치 유명해진 그 시작은 부르주아의 유년기, 그녀가 평생의 작업을 통해 매순간 재대면하여 치유하고 카타르시스를 느끼고자 했다는 그 충격과 두려움의 순간일 것이다.

#### ■ 깨어진 가정들

1982년 MoMA에서 열렸던 첫 회고전을 앞두고 진행된 '아트포럼'(Artforum)과의 인터뷰에서 루이스 부르주아는 자신의 작업들이 어린 시절 아버지와 가정교사 사이의 불륜을 목도한 충격과 연관되어 있음을 처음 공식적으로 밝혔고, 이후 '아트포럼'에 실린 프로젝트를 통해서도 이 부분을 분명하게 재천명했다.<sup>121)</sup> 것처럼 1930년대 후반부터 2010년 작고하기까지 70년이 넘는 평생의 작업을 관통하는 그녀의 주제의식은 일관된 것이었다. 하지만 부르주아가 그 충격과 두려움에 맞서 그것을 재구성하고 부정적 관념을 털어내는(reconstruct and exorcise) 조형의 방식은 끊임없이 변모해왔다. 따라서 그녀 작업의 비조각성을 이해하려면 우리는 먼저 그녀가 평생 떨쳐내지 못했던 그 충격의 의미를 이해하고, 그녀 작업의 변모 과정들을 그와 연관시켜 이해해야 한다.

1922년 입주 이후 10년 간 어머니의 목인 하에 지속된 아버지와 가정교사 사이의 불륜 관계를 보게 되었을 때 부르주아가 받은 충격은 복합적인 것이었다. 일차적이고 직접적인 분노는 아버지를 향한 것이고, 이것은 이후 1974년 작 <아버지의 파괴 Destruction of the Father>에서 고스란히 드러나지만, 남편의 불륜을 알고도 묵인하고 방조했던 어머니의 태도

120) " 어머니를 상징한다."(GQ코리아 인터뷰), "거미처럼 내 어머니도 직조하는 사람이었고, 거미처럼 내 어머니도 매우 현명했다. 거미들은 우호적인 존재들이고, 내 어머니처럼 누군가를 돕고 보호하는 존재들이다."(2010년 6월 1일자 텔레그래프지) 등등.

121) 1982년 회고전 이후 루이스 부르주아는 Artforum 12월 호에 어린 시절 사진과 그에 연관된 텍스트들을 결합하여 자신이 받은 상처와 공포가 작업의 원천이 되었음을 밝히는 "Child Abuse"라는 프로젝트를 게재했다. 주목할 만한 텍스트들로 다음과 같은 구절이 있다. "My work is a very specific fight against specific fears, one at a time," she said. "It comes close to a defining, an understanding and accepting of fear." [...] "Some of us are so obsessed with the past that we die of it. It is the attitude of the poet who never finds the lost heaven and it is really the situation of artists who work for a reason that nobody can quite grasp. **They might want to reconstruct something of the past to exorcise it.** [강조는 필자] It is that the past for certain people has such a hold and such a beauty."

도 부르주아에게 못지않은, 혹은 더 깊은 충격과 상처를 남겼던 것으로 보인다. <마망>과 이후의 작업에까지 이어지는 그녀의 작업의 보다 중요한 주제가 여성으로서의 자아 정체성이라는 점에서, 표면에 드러난 아버지에 대한 분노 이면에서 어머니의 태도로 인해 부르주아의 의식과 내면의 가치관이 크게 파괴되고 훼손되었음을 짐작할 수 있기 때문이다. 방조와 묵인으로 인해 억제되고 회피되었던 어린 부르주아의 상처는 1932년 어머니의 죽음과 부르주아의 자살 시도를 통해 트라우마로 환기되었다.<sup>122)</sup>

미국의 사회심리학자 로니 자노프-불먼(Ronnie Janoff-Bulman)은 트라우마에 관한 1992년의 저작 *Shattered Assumptions* 에서 트라우마의 원인을 기존의 연구들보다 한 단계 추상된 범주에서 제시한다.<sup>123)</sup> 그녀가 보는 트라우마의 원인은 다른 아닌 삶의 핵심 가정들(core assumptions)의 파괴이다. 그에 따르면 인간은 '세계의 우호성(benevolence), 삶의 의미 있음, 스스로의 가치 있음'이라는 세 가지 핵심 가정들, 혹은 근본적 신념을 가지고 살아가는데, 이것이 어떤 사건에 의해 돌이킬 수 없을 만큼 파괴되면 트라우마가 생긴다. 자노프-불먼의 이론은 부르주아의 상처의 트라우마적 성격을 설명하는데 매우 유용하다. 특히 그녀가 트라우마의 발현 이후 취한 선택은 자노프-불먼의 이론을 지지하는 듯하다. 어머니의 죽음 이후 부르주아는 소르본 대학에서 잠시 수학과 기하학을 전공했는데, 나중에 그 이유를 '불변하는 안정성을 찾고자 함'이었다고 밝혔다.<sup>124)</sup> 이것은 그녀가 겪은 충격적이고 경악스러운 사건이 그녀 삶의 근본적 신념을 파괴하여 그녀에게 극도의 불안을 가져왔음을 방증한다.

그러나 그녀는 곧 수학과 기하학처럼 추상된 관념적 안정성에 기대는 것이 도움이 되지 않음을 깨닫고 미술로 전공을 바꾸었으며, 페르낭 레제를 통해 조각에의 재능을 인정받게 된다. 트라우마 치료의 관점에서 볼 때, 부르주아가 미술로 전공을 바꾼 것 자체가 매우 중요하다. 트라우마를 겪은 사람들은 대체로 원 사건에 대해 억제하고 회피하는 경향을 보이며 그것이 우회적으로 불안과 과각성 등으로 되돌아오게 되는데, 이를 치료하기 위한 결정적인 조건이 트라우마를 초래한 원 사건과의 재대면이기 때문이다.<sup>125)</sup> 부르주아에게 미술은 어린 시절 부모님의 태피스트리 수선 사업을 돕던 기억과 내밀히 연결되어 있는 것이었고, 그렇기에 미술을 한다는 것 자체가 회피해온 과거의 상처, 충격, 공포와 다시 마주한다는 것을

122) 1932년 어머니의 죽음에 대한 자신의 슬픔을 조롱하듯 대하는 아버지의 태도로 인해 강에 뛰어들어 자살을 시도했는데, 이 사건을 정신분석학적으로는 트라우마의 원 사건이 트라우마로 발현되는 2차 사건이라고 할 수 있겠다.

123) Ronnie Janoff-Bulman, *Shattered Assumptions: Towards a New Psychology of Trauma*, NY: Free Press, 1992 예컨대 「쾌락원칙을 넘어서」(1920)에서 프로이트는 압도적인 위력을 지닌 사건들을 트라우마의 원인으로 제시하고, 『트라우마』에서 허먼은 학대나 폭력에의 장기적이고 지속적인 노출을 트라우마의 원인으로 꼽았다면, 이 책에서 자노프-불먼은 그러한 원인들을 일종의 현상적 외연으로 간주하고, 그런 현상적 외연을 공히 관통하는 내포적 특질로 삶을 바라보고 수용하는 기본 가정(basic assumptions)의 파괴를 제시한다. 이와 같은 자노프-불먼의 분석은 프로이트와 허먼의 연구 분석을 기각하기보다는 더 잘 이해할 수 있게 해줄 뿐 아니라, 루이스 부르주아처럼 평생을 두고 깨어진 가정들을 예술 작업을 통해 재수립해나가는 작가들의 작품 활동을 설명하는 데 특별히 적합하고 유용한 면이 있다.

124) "I got peace of mind, only through the study of rules nobody could change." Holland Cotter, "Louise Bourgeois, Influential Sculptor, Dies at 98." *The New York Times*. p. 2. (originally published on 31 May 2010) Retrieved 1 June 2010. 그녀의 1930년대 초기 작품들도 기하학적이었다. "The first painting had a grid: the grid is a very peaceful thing because nothing can go wrong ... everything is complete. There is no room for anxiety ... everything has a place, everything is welcome." Louise Bourgeois, *Louise Bourgeois: Retrospective 1947-1984*, Paris: Galerie Maeght Lelong, 1985

125) 정신과의사인 주디스 허먼은 트라우마를 치료하기 위해서는 트라우마를 일으킨 류의 사건이 다시 일어나지 않을 것이라는 믿음, 안전을 확보한 후 트라우마 사건(에 대한 기억)을 재대면하는 과정이 수적임을 임상연구를 통해 제시한다. 주디스 허먼, 『트라우마』, 플래닛, 2007, pp. 81-82

뜻했다. 처음부터 그러한 의미를 의식하고 한 선택은 아니었겠으나, 한참 지난 후 부르주아는 그러한 직면이 얼마나 중요한지를 역설했다.<sup>126)</sup> 부르주아가 추상적인 수학과 기하학에서 찾고자 했으나 얻지 못했던 안정성은 1938년 만난 미국의 비평가이자 미술사학자인 로버트 골드워터와의 결혼을 통해 어느 정도 확보되었고,<sup>127)</sup> 이후 남편과 함께 미국으로 이주한 그녀는 미술을 통해 과거의 트라우마와 재대면하면서 자신의 상처, 충격, 공포를 이해하고 재의미화하는 자기 치유를 수행하게 된다.

■ 억제되고 회피된 것의 표출과 비조각

하지만 아버지의 불륜과 어머니의 목인이 망가뜨린 가정이라는 세계, 결혼의 의미, 그리고 그 안에서 여성의 가치에 관한 근본적 신념, 핵심 가정은 바람피우지 않을 남자를 만나 결혼을 한다고 해서 단번에 해결될 수 있는 문제가 아니다. 안정된 결혼 생활과 남편의 지지에도 깨어진 신념의 문제가 부르주아를 사로잡고 있었음을 1946~47년의 <Femme-Maison> 연작에서 확인할 수 있다. 이 연작에서 눈에 띄는 부분은 나체로 그려진 여성의 얼굴이 집으로 대체되었다는 점과, 팔은 아주 퇴화되었거나 아예 없다는 점이다. 얼굴은 누군가의 정체성을 대변한다. 그것이 집으로 대체된 것은 당시 여성의 정체성이 주부(house-wife), 즉 가정과 아내의 자리라는 것에 의해 규정될 뿐, 개인의 고유한 자아에 의해 규정될 수 없었음에 대한 쓰라린 각성의 결과였을 것이다. 또한, 가정 내 아내의 자리를 잃을 경우 정체성과 가치 자체가 소멸될 것이라는 두려움과, 그럼에도 해법을 찾을 수 없어 느끼는 무력감이 퇴화되거나 아예 사라진 팔에 의해 암시되고 있는 것으로 해석할 수 있다.<sup>128)</sup>

1960년대 중반 들어 부르주아의 조각 작업에 중요한 변화가 생긴다. 주로 나무를 이용하여 곧게 선 구조물을 만들던 방식에서 석고나 라텍스 같은 부드러운 재료를 사용하여 흐물거리거나 무너져내리는 듯한 구조물을 만듦으로써 공포, 무너지기 쉽고 통제력을 상실한 상태 등을 시각화할 수 있는 조형을 탐색했다. 이 시기 부르주아의 조각은 전통적인 조각의 관습에 저항하는 전형적인 '비조각'의 단계에 들어선 셈이다. 이와 같은 비조각의 맥락에서 1974년 그녀는 자신에게 뿌리 깊은 불안과 좌절감의 원인을 제공한 아버지에 대한 분노를 공격적인 조형성으로 표출한 <아버지의 파괴>를 제작한다. 작품 한가운데 어찌 보면 침대 같고 달리 보면 식탁 같은 평평한 판이 있고, 그 위에 원래 모습을 알아볼 수 없을 만큼 갈기갈기 찢긴, 아마도 어떤 동물의 몸뚱이 파편일 듯한 붉은 살덩어리들이 즐비하게 놓여 있다. 석고, 라텍스, 천의 조합으로 만들어진 이 작품의 살벌함은 붉은 조명에 의해 한층 강화된다. <Femme-Maison> 연작을 통해 자신의 불안의 실체와 대면한 부르주아가 그 부정적 감정과 고통의 원인을 향해 분노와 공격성을 표현하고, 그렇게 함으로써 일종의 퇴마의식을

126) "공포감이나 두려움을 이해해야만 한다. 그것은 심지어 자신을 파멸시킬 수도 있다. 아무도 자폭이나 자살을 원치 않을 것이다. 사람들은 그런 감정들에 대한 예방대책과 각자의 공포감을 해명할 줄 알아야 한다." (GQ코리아와의 인터뷰에서 발췌)

127) 부르주아는 남편과 아들들이 페미니스트였기 때문에 오히려 자신은 페미니즘의 화두들로부터 자유로운 삶을 살 수 있었다고 인터뷰에서 밝힌 적이 있다. 이러한 진술은 그녀가 결혼 생활을 통해 본인이 얻고자 했던 심리적 안정을 적어도 어느 정도는 얻었음을 보여준다. 또한 그녀는 남편과 결혼하기로 결심한 이유에 대해서 "절대로 바람을 피우지 않을 것 같아서"라고 밝힌 바 있다.

128) 1960년대 미국의 여성학자 베티 프리던도 부르주아의 <Femme-Maison>에 대해 이와 유사한 해석을 내놓았다. 프리던은 2세대 페미니즘의 장을 연 것으로 평가되는 1963년의 저서 *The Feminine Mystique*에서 부르주아의 이 연작을 "이름 없음의 문제"를 암시하여 가정과 가족 내에서 여성 정체성이 소멸되어 버린 사태를 재현하는 것으로 읽어내었다. 프리던은 부르주아의 이것이 1960년대 미국에서 전업 주부로 살아가는 여성들이 느끼는 불만과 성취감의 결여와 같은 것이라 보았다. (Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, W. W. Norton, 1963)

행하고자 했을 때, 전통적인 조각의 재료도 구조도 그러한 목적에 적합하지 않았으므로 그녀는 그 전까지 자신이 사용하던 재료와 기법 모두를 버리고 완전히 다른 방향으로 나아가는 자기 부정과 극복을 이루어냈던 것이다. 이처럼 <아버지의 파괴> 같은 유형으로 루이스 부르주아의 비조각을 설명한다면 그것은 한결 수월한 일이겠지만, 그녀의 비조각 경로는 여기서 멈추지 않는다.

■ 비/소유: 모순의 수용과 비조각

<아버지의 파괴>는 분명 내면에 억제되어 있던 분노와 공격성을 조형 활동을 통해 물질 대상에 표출함으로써 내면의 불안과 부정적 감정을 해소하는 카타르시스적인 작업이었다. 그러나 근본 신념의 붕괴에 대한 원인을 직시하고 퇴마의식적인 작업을 한다고 해서 붕괴된 신념이 복원되지는 않는다. 트라우마를 극복하기 위해서는 무엇보다도 깨어진 핵심 가정들, 근본 신념들을 대체할 수 있는 새로운 가정들, 신념들의 수립이 필수적이다.<sup>129)</sup> 이때 중요한 것은 '통합'이다. 트라우마가 생겨난 원인 자체가 일어난 일(충격적 사건)이 가지고 있던 핵심 가정과 통합되지 못했기 때문이다. 따라서 새로운 가정, 신념이 수립되는 과정에서는 일어난 일이 통합될 수 있는 도식과 프레임이 마련되는 것이 관건이 된다. 아버지의 불륜은 100% 비윤리적인 행위이고, 어머니의 목인은 100% 무책임한 행위로 여겨지게 되는 핵심 가정의 프레임에서라면 부르주아가 겪은 사건이 트라우마가 되지 않을 수 없다. 문제는 불륜이 비윤리적 행위가 아니고 목인이 무책임한 행위가 아닐 수 있는가 하는 점이다. 다시 말해, 그런 일이 통합될 수 있는 세계와 삶, 존재의 가치에 대한 가정, 혹은 프레임이 가능한가? 자칫 회피와 순응의 폐쇄회로에 다시 갇힐 수 있다.

스스로 여성이고 아내이고 어머니였기에 부르주아에게 더 절실한 새로운 도식은 어머니의 태도를 이해할 수 있는 도식이었을 것이다. 부르주아에게 새로운 도식 수립의 자양분을 제공한 것은 작가이자 아내이자 세 아들의 어머니로 다중의 역할을 수행해야 했던 그녀 자신의 삶이다. 2009년 작 <꽃 Fleur>은 삶을 바라보는 그녀의 시선, 혹은 가족의 의미를 압축하는 그녀의 가족 초상이다. 그 어느 줄기에서도 다섯 송이 꽃 모두가 활짝 피어나지는 못한 점이 의미심장하다. 하나의 줄기를 공유하는 가족 '공동체'로 살면서, 활짝 피어나고 싶은 스스로의 욕망과 그러기 위해서는 가족의 나머지 구성원이 쪼그라들어야 한다는 사실에 대한 명확한 인식 사이에서 갈등하고, 그 가운데 결코 관념처럼 이상적일 수만은 없는 가족, 아버지, 어머니, 아들, 딸의 자리와 관계의 역학을 비로소 체감하게 되었을 것이다. 수없이 반복되어 그려진 부르주아의 꽃들 중 어느 하나도 모두가 활짝 핀 환상을 보여주지 않는다. 애초에 세계의 우호성, 삶의 의미 있음, 스스로의 가치에 대한 핵심 가정이란 것이 모호하고 단순한 기본 가정에 불과한 것인지를, 그것은 삶의 과정에서 일어나는 일들을 통해 끊임없이 수정되면서 구체화되어야 하는데, 부르주아의 경우 너무 어린 시절 너무 과격할 일을 통해 '수정'이 아닌 전폭적인 '무너짐'을 겪은 것이 문제다. 부르주아는 이러한 무너짐에 맞서 평생 자신의 어린 시절 트라우마를 되새김질하면서 프레임을 수정하여 자기 삶의 현실적 경험들을 통합해나갔으며, 그 가운데 기존의 가정에 투영되어 망가졌던 여성-아내-어머니의

129) (Mardi Horowitz)는 인간이 근본적으로 자기와 세계에 관한 내적 도식을 계속 업데이트하려는 완성 경향(completion tendency)과 능력을 가지고 있다고 보았고, 주디스 허먼은 트라우마 환자도 이러한 능력에 의해 자신에게 일어난 일을 이해할 수 있는 (이해한다는 것이 긍정한다는 것을 의미하는 것은 아니다.) 새로운 도식을 수립했을 때 비로소 트라우마를 벗어날 수 있다고 보았다. 허먼, 위의 책, p. 82. 자노프-불먼 역시 자신의 현실에 기반한 새로운 핵심 가정의 수립이 트라우마를 극복하고 사회적 삶과 관계 속으로 복귀하는 데 필수적이라고 본다.

정체성을 재정립했다.

이러한 정체성 재정립에서 가장 단순한 수준의 기본 가정들에 현실적 경험들을 통합하기 위해 필요한 것은 기본이 아님에도 사회적 규범과 관습의 이름으로 (예컨대 가부장제) 개인들에게 내면화되어있는 어떤 가정들이나 신념들, 즉 삶의 고정관념들을 과감하게 버리는 일이다. 이것을 정체성 이론가인 주디스 버틀러는 '비소유'(dispossession)라 명명했다.<sup>130)</sup> 기존의 페미니즘 담론에서 여성의 자아정체성에 관한 비판적 담론이 가부장적 사회체제가 여성들로부터 박탈한 것에 초점을 맞추어 '가지지 못함'(dispossession)을 논했다면, 버틀러는 부르주아가 <꽃>에서 보여주고 있는 것과 유사한 통찰에서 모든 주체는 필연적으로 '비/소유'(dis/possession)의 역동을 통해 자아를 구성할 수밖에 없음을 이야기하고, 그 과정에서 누군가는 고정관념을 소유하기로 함으로써 박탈당한 자의 자리에 처하지만 또 누군가는 고정관념을 비소유하기로 함으로써 능동적으로 고정관념을 깨고 말 그대로 '주체'의 자리를 점하게 된다고 보았다.

<마망>은 부르주아가 자신의 트라우마와 끊임없이 재대면하면서 이 '비/소유'의 과정을 얼마나 치열하게 수행했는지를 고스란히 보여주는 역작이다. <마망>을 잘 체험할 수 있도록 유도한 구겐하임 빌바오의 동선을 따라가며 살펴보자. 미술관 건물 둘레로 난 보행로는 <마망>을 관통해 이어져 있어, 보행로를 따라 걷는 사람은 자연스레 <마망>의 정 가운데, 알집 아래 서게 된다. 거기서 올려다보면 알집을 품은 몸통을 중심으로 방사형으로 둥글게 둘러싼 여덟 개의 길고 가는 다리가 하나의 거대한 방, 혹은 집을 이룬다. 부르주아는 거미, 그리고 엄마를 집을 짓고 지키는 존재로 보았다. 엄마의 품에 들어온 듯한 느낌. 그런데 문득, 가운데 선 나를 둘러싼 여덟 개의 다리가 감옥의 쇠창살처럼 느껴지기도 한다. 사랑의 이름으로 자식을 품에 가두고 제어하려는 어미의 욕구가 환기되는 순간, 멀리서 보았을 때 가늘고 휘청거리는 듯 보였던 거미의 다리가 실은 강철, 혹은 강철과 청동의 합금으로 만들어진 어마어마하게 강력한 것이었다는 사실이 새삼 각성되고, 그것이 연약하기는커녕 엄청난 공격 무기, 누군가를 찢어 죽일 수도 있는 무기일 수 있다는 연상이 이어진다. 자기 자식을 보호하기 위해 다른 대상을 무자비하게 공격할 수 있는 존재. 이 모든 관념은 우리가 '엄마'(어머니가 아니라 엄마, mère가 아니라 maman)라는 기표로 환기하게 되는 일차적 기의, 혹은 고정관념과는 다소 거리가 멀지만, 잘 생각해보면 실재하는 모성의 현실적 양상들이다. 어떤 엄마에게 오직 따뜻하고 선하고 밝고 너른 마음만이 존재할까. 버틀러는 이처럼 서로 상반되고 모순되는 양상이 혼재되고 비교착적으로 유동하는 불안정성이 '비/소유'의 역동이자 불가피한 젠더 정체성의 특질이라 보았다.

놀라운 점은 고정관념을 깨뜨리는 이러한 모성의 불안정성과 복합성을 부르주아가 하나의 단일한 형상 속에 녹여내었다는 것이다. 발표문의 서두에서 <마망>의 고전적 형상이 이중의 부정과 자기 극복에 의한 비조각임을 주장한 바 있다. 부르주아와 비슷한 시기에 주체의 박탈이나 비결정성을 주제로 한 많은 작가들은 절단된 신체, 파편화 등을 조형 원리로 삼은 비조각 작업들을 많이 했다. 그에 역행해 부르주아는 오히려 단일하고 유기적인 형상으로 나아가는데, 이를 '돌아간다'고 해서는 안 된다. 그녀의 선택은 복고가 아닌 부정의 부정이자, 60~70년대 자신이 수행했던 비조각에 대한 또 한 번의 극복으로 보아야 한다.

그녀가 극복한 것은 <아버지의 파괴>와 같은 70년대 이후 페미니즘에서 종종 보게 되는 파편화된 신체라는 조형 원리의 한계다. 여성(혹은 우리 모두)의 정체성이 파편화되고 분열적

130) 버틀러, 『박탈』, 자음과 모음, 2016. 국내 번역본에서는 '비소유'라는 번역어는 사용되지 않았다. '비소유'는 필자가 버틀러의 논지에 더 맞다고 생각하여 dispossession을 달리 번역한 용어이다.

으로 접합되어 있다는 고민과 주제의식은 파편화된 신체를 사용하는 작가들과 부르주아에게 공통된 것이다. 하지만 파편화된 신체 조형은 충격 요법으로서는 효과적이나, 심적 공감을 얻기에는 한계가 있다. 인간을 환기시키는(anthropomorphic) 신체나 형상을 다룬 조각은 부득불 우리의 물적 현존과의 공명을 매개로 심적 공감을 얻기 마련인데, 파편화된 신체 전략은 인간 주체의 내적 분열과 파편화의 사태를 직접적인 조형으로 삼음으로써 우리의 물적 현존과 공명하지 못하고, 작가의 주제의식은 미술작품에 적합한 감각지각 경험을 통해 전달되기보다는 인지를 통해 전달된다. 이는 주제를 강조하는 현대미술의 고질적 문제이다. 비록 내적으로는 누더기 같이 이리저리 접합된 불안정한 정체성을 지녔을지라도, 우리의 걸 모습은 대체로 멀쩡하다. 이와 같은 표리부동한 자아 정체성을 작품으로 구현하려고 한다면, 어떻게 해야 할까? 60~70년대식의 파편화된 비조각은 답이 아니다. 그렇다고 근대까지 지속되었던 데카르트식 주체와 상응하는 단일성에 기반한 조각으로의 회귀도 답은 아니다. 부르주아의 선택은 일견 유기적으로 보이나 그 유기적 조형의 체험이 유기성을 스스로 해체하고, 그럼으로써 내적 파열과 파편화, 비결정성과 불안정성, 양가성을 드러내는 그런 비조각(본인은 그렇게 부르지 않았으나)이며, 그것이 성취된 드문 역작이 바로 <마망>이다.

■ Epilogue: Janus Fleuri

루이스 부르주아의 작품 세계는 길고 복잡한 미로와도 같다. 우리는 <마망>의 거미가 내주는 실마리를 붙들고 그 비조각의 미로를 따라왔다. <마망> 이후로도 루이스 부르주아의 작업은 <밀실> 연작 등 다양한 비조각 실험으로 이어졌다. 짧은 발표로 다 말할 수 없었던 그녀의 비조각의 성격을 요약해주는 것은 1968년 작 <꽃피는 야누스 Janus Fleuri>의 제목일 것이다. 작품 조형에서도 양가성, 이질적인 것의 접합을 암시하는 이 작품의 제목은 쉽게 선을 그을 수 없는 삶과 존재의 복합적 면모들을 담아내고 긍정하려 애써온 루이스 부르주아의 예술의 꿈을 오롯이 보여준다.

정수경 교수님은 루이스 부르주아의 미술작품과 성 정체성에 대한 작가의 집착 및 연구와 관련하여 비조각이라는 주제에 관해 저술하였는데, 개인적인 시각으로는 정체성이란 일반적으로 예술가들에게 가장 강력한 주제라는 점을 첨언하고 싶다. 모든 표시 및 형태의 정체성은 결국 개인과 관련되어 있고, 우리가 정체성의 일부를 형성하고 그에 대한 의문을 품을 수 있기 때문에 매력적인 것이다. 정체성은 또한 깊은 이해 없이는 그 개념에 대해 명확한 구분을 내리기가 어렵기 때문에 종종 형태에 대한 패러독스를 품고 있다.

이와 관련하여 하나됨(one-ness)이라는 원칙의 해체를 참고해 볼 수 있다. 전통적인 조각에서 우리는 보통 진실이나 최소한 의미를 지니는 하나의 요소가 존재한다는 인상을 받는다. 하지만 이제 더 이상 진실을 내포한 하나의 요소가 있다는 명제를 수용할 수 없다고 생각한다. 정체성이란 개념이 보다 구조적이고 심지어 유동적인 순간으로 전환되었는데, 이는 개인으로서 우리는 타인과의 관계성 안에서만 의미를 찾을 수 있기 때문이다.

형태가 자체적으로 반란을 일으키고 마음은 중력에서 탈출하고자 하는 욕구가 있다라는 관점에서 비조각이라는 용어에 접근하고 싶다.

그렇다. 형태가 자체적으로 반란을 일으키는 것이다. 내가 제작한 조각들은 나의 좌절감, 분노, 절망, 저항(반항심)의 표현에서부터 비롯된 것이다. 이러한 감정을 표현하기 위한 심미적 특징을 보여주고 있다. 나는 인류의 과학적 측면 및 분석적 연구를 좋아하지만, 우리가 모든 것을 통제할 수는 없다고 믿는다. 또한 추상적, 인간의 경험이라는 관점에서 실존주의적 사상에도 심취 해 있다. 이러한 다양한 사상을 혼합하여 우리가 만드는 "완벽한 시스템"의 한계를 보여주고자 한다. 우리는 누군가가 되고 개성의 본질적인 부분을 개발하기 위해 이러한 엄격한 시스템을 탈출할 필요가 있다.

이것이 바로 내가 관계성과 형태에 관심을 갖는 이유이다. 이러한 요소들과 협상을 통해 개인으로서의 자유와 존엄성을 쟁취할 수 있다. 이는 "존재의 기하학"이라고 일컬을 수 있다.

나는 작품을 통해서 항상 질서와 무질서를 동시에 다루고자 노력한다. 이러한 아이디어를 기반으로 콜라주와 공간모형을 만들었다. 엄격한 구조가 무질서하거나 자유롭게 개방된 형태와 어떻게 상호작용하는지에 대해 초점을 맞추었다. 작업에는 난항이 있었고 완전히 새로운 시각에서 이를 조명하고 싶었지만 결과물이 만족스럽지 않아 일부 재료를 폐기 처분했다. 쓰레기통에 구겨서 버린 휴지조각이 내가 만든 모형보다 더 좋아 보이는 경우도 많았다. 이러한 의미에서 내 조각품이 좌절과 분노의 표현이라는 것이다. 제작 및 폐기하는 과정에서 느낄 수 있는 미학이라고 할 수 있다. 패턴의 엄격함과 손으로 구김을 준 형태를 크게 대비시키기 위해 조각품에 상당히 엄격한 패턴을 적용한다. 현재 내 조각품에 대한 계획을 세우는 중인데, 현실적으로 어떤 결과가 나올지 완벽하게 통제할 수 없다는 사실이 장점이라고 생각한다. 내가 생각하고 있는 것과 비슷한 결과물이 나올 것이라고 추측할 수밖에 없다. 이는 정밀한 동시에 통제 불가능한 예술적 상황을 조성하는 다양한 사례 중 하나이다.

## Question 10

Esther Stocker

(Changwon Sculpture Biennale2020 Participating Artist)

As professor Su-kyung Chung writes about the theme of non-sculpture in reference to the artistic work of Louis Bourgeois, her obsession and research with gender identity, I want to add that I think identity is anyhow the strongest subject to artists in general. All identity of signs and forms are in the end related to individuals and only fascinating because we are part of them and we can question them.

Identity is also a theme that often shows paradoxes as a form, as we cannot easily describe clear boundaries of that concept without a more complex understanding. I can strongly refer myself to the dismantling of the principle of one-ness. In traditional sculpture we often have the impression that there is the one thing that holds the truth or at least meaning. I guess that we can no longer accept that there is one thing holding the truth. I think the concept of identity has much more become a structural or even fluid moment. I think this is because we as individuals only make sense in relation to others.

I would like to refer to the term non-sculpture in a sense that forms revolt themselves and that our minds have a need to escape the fact of gravity. Yes, the forms are revolting themselves! These sculptures that I made, come from the expression of my frustration, my anger, my despair, my revolt. They should show that there is an aesthetic quality expressing this.

I like the scientific side of human kind, the analytical research, but I truly believe that we cannot control everything. I am also very interested in existential thoughts, in abstraction, in human experience. I try to combine these different ways of thinking, to show the limits of the "perfect systems" that we create. I am convinced that we need to escape those strict systems to be someone and to develop the essential parts of our individualities.

That is why I am interested in relations and forms. As only with negotiating them we can succeed in our freedom and dignity as individuals. You could call it the "geometry of existence".

I have always tried to show order and disorder at the same time in my work. I was working on this idea, building collages and models of spaces. I was looking at how the rigid structure of the space interacted with anarchic or free open forms. I was struggling with it, I wanted to look at it from a completely new angle but was not satisfied with the results so I threw away some material and – as it is often the case – the crumbled piece that I threw in the garbage looked better than the model I had made! That's why I expressed: These sculptures come from the expression of my frustration, my anger.... There is beauty in the process and in the destruction. I use a very strict pattern in these sculptures to have a full contrast between the rigidity of the pattern and the



crumbled shapes created by hand. Anyway, now I am somehow planning out my sculptures, but the nice thing is that I can actually never completely control the outcome. I can only assume it is going to look like what I have in mind. It is one of these cases in art where we create situations that are at the same time precise and uncontrolled.