

Art

아트인컬처
May 2013

하정웅 컬렉션 /
기도의 미술,
국토대장정에 오르다

Artist/
리암 길릭, 소피 칼
슈타이들

Theme Special/
미술과 건축의 컴플렉스
스펙터클의 안과 밖

‘리사이클’의 전략

스털링 루비展 4. 11~5. 10 국제갤러리
더 완벽한 날展 4. 13~6. 23 아트선재센터

룩셈부르크에 있는 무담(Mudam)의 불어 명칭은 ‘대공작 장 현대미술관(Musée d’art moderne Grand-Duc Jean)’이다. 당시 대공작의 이름이 장(Jean)이었기 때문에 그의 이름을 사용했다. 애초 1989년에 미술관 설립 제안서가 만들어졌지만, 1997년에야 정치권이 동의하면서 건립이 가속화, 2006년에 개관했다. 건축은 루브르박물관의 유리 피라미드를 설계한 I.M. 페이(I.M. Pei)가 맡았다. 무담은 룩셈부르크가 모던 아트의 역사가 약하고, 이미 유럽의 우수 미술관이 주요 모던 작품을 소장했다는 이유로 컨템포러리 아트를 컬렉팅하는 데 주력해 왔다. 1930년대 뉴욕 모마(MoMA)가 서유럽의 중세와 근세, 근대 컬렉션과 경쟁할 수 없었기 때문에 현대미술관을 지향한 역사와 유사하다.

아트센터선재에서 열린 <더 완벽한 날>은 무담과 협업으로 열린 기획전으로, ‘유토피아’라는 주제로 선별한 영구컬렉션 30여 점을 소개하고 있다. 다양한 매체를 사용한 작가 21명(팀)의 작품은 현대인의 꿈과 환상, 성적 정체성과 인종, 기능적 모더니즘에 따른 도시계획과 사라진 주거 공간 등의 문제를 담고 있다. 이들 작품에는 현대미술의 형식에 존재하는 유사성과 이질성이 혼재한다.

본래 유토피아는 토마스 모어 경(Sir. Thomas More)이 1516년 저서 《유토피아(Utopia)》에서 대서양에

있는 가상 도시를 지칭하기 위해 처음으로 사용한 단어다. 라틴어의 어원을 따지면 ‘no place’를 의미해 현실에는 존재하지 않는 곳을 지칭한다. 크리스토프 뷔헬(Christoph Büchel), 실비 블로셰(Sylvie Blocher), 프란츠 베스트(Franz West)의 작품에는 디스토피아적인 현재의 절망이 미래를 향한 희망과 기대와 뒤섞여 있다.

현대미술이라는 형식의 동시대성은?

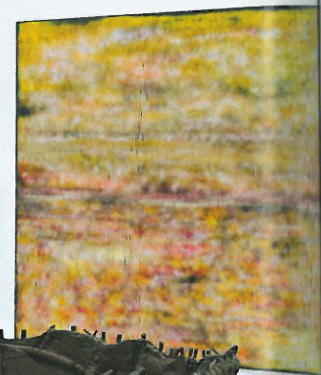
전시 제목인 ‘더 완벽한 날’은 미국 대통령 버락 오바마가 2008년 선거유세 중에 했던 ‘더 완벽한 연대’라는 연설에서 출발한다. 블로셰의 <더 완벽한 날>에는 얼굴과 가슴 부분, 그 외의 피부색이 명확하게 구분되도록 분장한 가수가 등장한다. 그는 오바마가 흑인이어서 혹은 ‘백인적’이라는 이유로 받은 공격에 대항하는 제스처로, 오바마의 연설문을 노래로 만들어 여성적이고 애절한 목소리로 부른다. 오바마의 연설문에서 가져온 가사는 “지나치게 흑인”이라거나 “흑인이라기엔 충분하지 않다”로 이어지다가 “하지만 백인 할머니를 버릴 수 없습니다. 더 완벽한 날, 과거는 죽어 묻히지 않았습시다”로 귀결된다. 그러나 퍼포머의 목소리와 차림새는 오바마의 정치적이고 공적인 발언과는 대조적으로 극히 사적이며 내면적이다.

마이클 애쉬킨(Michael Ashkin)의 정의대로 유토피아는 “이상적 사회를 찾은 가상 모델과 현실의 구조적 한계 사이에 존재하는 갈등”으로 생겨나는 변증법적 사고의 공간이다. 작가들은 현실에서 부재하거나 미래지향적인 유토피아를 나이브하게 꿈꾸는 것이 아니라, 유토피아와 현실의 변증법적 사유 공간을 ‘작품’으로 제시한다. 그들은 유토피아적 미래를 꿈꾸었던 1960년대의 건축가나 미술가가 아니라, 현실을 더욱 철저하게 파헤치는 ‘회의적 리얼리스트(Speculative realist)’다. 프란츠 베스트 외에 볼프강 틸만스(Wolfgang Tillmans)의 <레이첼 오번과 아들>(1995)을 제외하면, 출판작 대부분은 2000년대 이후 제작됐고, 1990년대에 시작된 작품도 2000년대 이후에 완성됐다. 무담 측은 현대예술의 ‘동시대성(contemporaneity)’을 바탕으로 지난 15년간 미국 미술과 유럽 미술뿐 아니라, 건축과 디자인 담론을 시각예술과 결합한 팔목할만한 전시를 열면서 컬렉션을 형성해 왔다. 그렇다면, 이 전시에서 추론해 볼 수 있는 현대미술의 동시대성은 무엇일까? 미국과 유럽, 일본, 필리핀 등 다양한 국적과 배경을 가진 작가는 나이를 막론하고 각기 다른 세대를 아우른다.

2004년 피츠버그대학교에서 개최된 심포지엄에서 발표한 논문을 앤솔로지 형식으로 출판한 책 《예술과

카라 워커 <다키타운 반란군
(Darkytown Rebellion)>
종이 조각, 회화에 벽면
프로젝션 475×1,143cm
2001_아트선재센터 전경





〈스털링 루비〉 전경
(앞) 〈Debt Basin 2〉 브론즈와
스테인리스 스틸 받침대
243.8×243.8×50.8cm 2011
(뒤) 〈SP235〉 캔버스에
스프레이 페인트
254×365.8×5.1cm 2013

* 테리 스미스, 오쿠이
엔위저 외 《Antinomies
of Art and Culture:
Modernity, Postmodernity,
Contemporaneity》
듀크출판부 2009

문화의 안티노미: 모더니티, 포스트모더니티, 동시대성)*
에서는 복수형으로 존재하는 모더니즘(multiple
modernisms)을 제안한다. ‘더블, 유사-모더니티들(double,
para-modernities)’ ‘대안적(alternative)’ ‘다른(alter)’
‘평행적(parallel)’ ‘다원적(multiple)’ ‘버내쿨러(vernacular)’
모더니티는 시각예술의 동시대성을 획득하는 주요 요소로
무담 컬렉션 형성에 중요하게 다뤄진다. 동시대성은 샤를
보들레르가 정의한 모더니티와는 다르다. 일시적이고
소멸하며 덧없는 것으로 정의된 보들레르의 모더니티는
미래를 막연하게 기대하며, ‘부정(negation)’의 창의성을
담보로 해 왔다. 어쩌면 보리스 그로이스(Boris
Groys)의 말대로 ‘동시대성’은 미래와는 단절된 ‘당대성,
동시대성’을 담보로 한다. 당대성의 특징들은 이미지
자체의 새로운 생산보다는, 이미지를 둘러싼 커뮤니케이션,
세대(generation), 번역(translation), 배포(distribution)
등을 중요하게 다룬다. 이미지는 재창조되기보다는 재사용,
재사술, 재편집, 재프로그래밍되는 리사이클의 세계이다.

관례의 무효화와 전복

아트센터선재에서 발간한 브로셔의 영어 설명을 그대로
가져와 보면 피에르 비스무스(Pierre Bismuth)의
〈정글북 프로젝트〉(2002)는 “기준에 존재하는 이미지나
영화를 종종 리사이클”하며, 이는 “의미를 강조하거나
기저에 깔린 문화적 메커니즘을 무효화시키기 위한”
전략이다. 작가는 1967년에 만들어진 애니메이션
〈정글북〉이 19개의 언어로 번역된 점을 이용한다.
그는 각 캐릭터마다 다른 언어를 입혀 특정 언어와
문화적 태도를 연결시킨다. 기준에 존재하는 이미지와
잡다한 서류를 재편집한 네드코 솔라코브(Nedko
Solakov)는 〈진실(지구는 평면이다, 세상은
평평하다)〉(1992~2003)에서 역사적 사실, 실화, 동화 전설
등의 다양한 자료를 참조한다. 그는 회의와 의문, 당혹감을
표면화한 텍스트와 이미지를 모아 진실의 메커니즘을
회의하고 확신을 뒤흔드는 설치 작품을 제작했다. 기준에
존재하는 이미지와 텍스트의 재사용은 공적인 역사와
문화적 공간에서 지워진 대안의 목소리를 찾는 데 여전히
유효한 전략처럼 보인다.

미셸 마저러스(Michel Majerus)의 〈하프 타임〉
(2002)은 작가가 거칠게 그린 것 같은 회화 작품이다.
캔버스 하단에 쓰여 있는 ‘갈증(thirst)’과 ‘주스(juice)’라는
단어는 마치 주스 광고 이미지를 본 소비자가 즉각적으로
느끼는 인스턴트 타임을 지시해 주는 언어 기호이다.
마저러스의 회화적 공간은 “실시간으로 기호를 생산하고

유통하는” 인터넷의 공간처럼 급박하고 즉각적이며
본능적인 욕망으로 이어진다. 무담 컬렉션 작가들이
제시하는 동시대성의 의미가 다양한 층위로 이뤄진
것이 아닐까. 에이야-리사 아틸라(Eija-Lisa Ahtila)의
멀티 채널 영상 작업인 〈집〉(2002)에서 옛보이듯이,
매체의 특수성보다는 이미지와 내러티브의 특수성이
그들의 작업을 더욱 흥미롭게 만든다. 이것이 수퍼-
인스턴트 시공간을 살아가는 우리의 일상적 동시대성일
것이다. 알랭 드클레르크(Alain Declercq)가 의지듯이
작가는 작가성(authorship)이나 영웅주의를 내세우지
않고 “기계에 낀 모래알처럼 시스템에 문제를 제기하는
관찰자”이자 은둔자로 존재한다.

‘회의적 리얼리스트’들이 던지는 일상을 향한 질문은
스털링 루비(Sterling Ruby)의 개인전에도 유효하다.
작가는 독일의 미군부대에서 일하는 미국인 아버지와
독일인 어머니 사이에서 태어났다. 부모와 함께 미국으로
돌아온 그는 미국 볼티모어, 펜실베이니아 등 미동부와
서부에서 살면서 그래피티로 덮인 거리 풍경에 깊은 영향을
받는다. 2008년 LACMA에서 열린 개인전 〈Supermax
2008〉은 미술관의 건축과 캘리포니아의 감옥 시스템을
연결시켜 센세이션을 일으켰다. 우레탄, 청동, 포마이크,
콜라주, 부드러운 매체를 이용한 그의 작업은 미국
동부에서 태동한 미니멀리즘의 이데올로기를 폭로하기
위한 미학적인 제스처에서 비롯되었다.

〈SP223〉(2012)은 작가가 캔버스에 스프레이
페인트를 겹겹으로 칠한 작업으로 일종의 추상미술을
환기시키고 있다. 〈BC(3977)〉(2012)에서는 콜라주와
페인트, 표백제, 천 등 혼합매체를 사용해 짙은
폴록의 드리핑 기법처럼 제스처의 물질성을 그대로
노출시키고 있으나 실제로 이 작품은 청바지를 표백해
언어 낸 결과물이다. 그는 넓적한 그릇 모양의 〈Basin
Theology〉(2012)에서 도자 유약으로 세라믹의 표면을
매끈하게 처리했다. 루비의 작품은 작가의 이력과 배경,
문화에서 태동한 하위문화의 이미지를 재조합하는
과정을 거친다. 아래로부터 출발하는 하위문화의 기호는
스털링의 작품을 더욱 현실적인 현재성을 띠게 한다.
그는 미니멀리즘에서 태동한 미국 현대미술의 관례를
무효화하고 전복시키려 한다. 무담 컬렉션 전시에 참여한
21여 명(팀)의 작가와 스텔링 루비를 공동으로 묶어 주고
서로 이질화하는 요소는 바로 기존의 이미지와 발견된
오브제를 인터넷에 부유하는 데이터처럼 자유롭게 편집,
각색하는(adapted) ‘동시대성’의 전략이다.

/ 정연심