

아날로그와 디지털 기술이 포함된 하이브리드 조형예술

- J. 텅겔리, R. 혼, B. 나우먼, R. 트로켈의 작품을 중심으로 -

Hybrid Formative Art Combined with Analogue and Digital Technology

- Focused on Works by Jean Tinguely, Rebecca Horn, Bruce Nauman, Rosemarie Trockel -

주저자: 김동호(Kim, Dong Ho)

단국대학교 예술대학 서양화과 강의전임강사

논문요약

Abstract

1. 서론

- 1-1. 연구 목적
- 1-2. 연구 범위 및 내용

2. 아날로그 기술이 포함된 조형예술

- 2-1. J. 텅겔리(Jean Tinguely)
- 2-2. R. 혼(Rebecca Horn)

3. 디지털 기술이 포함된 조형예술

- 3-1. B. 나우먼(Bruce Nauman)
- 3-2. R. 트로켈(Rosemarie Trockel)

4. 결론

논문요약

하이브리드는 1950년대 미국사회를 배경으로 탄생된 용어이지만 최근 들어 20세기와 21세기의 특징을 모두 수용하면서 미래에 나타날 그 무엇을 암시하는 단어로 흔히 사용되고 있다. 특히 하이브리드는 현시대에 실행되고 있고 또한 미래지향적인 새로운 객체를 지칭할 때 주로 사용되는 단어이다. 이에 연구자는 하이브리드의 개념을 조형예술과 접목시켜 아날로그와 디지털의 기술이 포함된 1950년대부터 1990년대까지 활발한 작품을 제작해 온 일부 예술가들의 작품에서 그 양상을 연구하였다.

20세기 초반에 시작된 현대미술은 빠르게 전개되어 르네상스 이후 시작된 아카데미한 예술을 흔들여놓았다. 특히 17, 18, 19세기를 지나면서 연구되어온 과학적인 성과들이 실현되어 미술의 영역에서도 그 영향력을 발휘하게 되었다. 이러한 흐름을 타고 1920년대와 30년대를 거치면서 미술에 있어서 과학적인 성과들이 미래주의와 같은 새로운 형태의 미술로 자리 잡게 되었고, 1940년대와 50년대를 지나면서 대중화된 아날로그 기계들이 모든 예술가들에게 확산되어갔다. 그들 중 두드러진 작품을 제작해 온 J. 텅겔리, R. 혼, B. 나우먼, R. 트로켈은 기존의 미술영역을 벗어난 과학기술이 수반된 작품을 제작한 예술가들이다. 철저한 수작업 대신 아날로그와 디지털 기술이 포함된 이들의 일부 작품은 분명 하이브리드이며, 20세기를 넘어 21세기에도 여전히 진행되고 있는 하이브리드 조형예술도 앞으로 끊임없이 새로운 과학적 시도들과 함께 혼용될 전망이다.

Abstract

The word "hybrid" was born in the American society of the 1950s, but is now widely being used as a word implying something futuristic which has the characteristics of both the 20th and 21st centuries. In particular, "hybrid" is used frequently to indicate a new thing which is present now and

futuristic as well. Therefore, its aspect was investigated by referring to works of some artists who actively produced works from the 1950s to 1990s by combining the concept of hybrid with formative art.

The modern art, which began in the early 20th century, progressed quickly and had an effect on the academic arts since the Renaissance. Especially, scientific results during the 17th, 18th and 19th centuries influenced the field of arts. With this trend, scientific results came into a new type of art like the futurism throughout the 1920s and 1930s, and analogue tools spread among most artists throughout the 1940s and 1950s. Particularly, J. Tinguely, R. Horn, B. Nauman, R. Trockel. are the artists who produced works accompanying scientific technology which are new to the existing art forms. These artists works, which included analogue and digital technology instead of thorough handwork, are obviously hybrid. Not only in the 20th but also 21st century, the hybrid formative art will continue to be combined with new scientific trials.

(Keywords)

Hybrid Art, analogue, digital.

1. 서론

1-1. 연구목적

최근 들어 흔히 사용되는 하이브리드의 개념은 1950년대 미국을 중심으로 일어난 혼용 또는 잡종의 양상에서 비롯되었다. 이것은 과학의 진보에 따른 사회변화의 한 양상에서부터 출발하였는데, 이 개념은 현재 우리나라에서 완벽하게 디지털화되지 않고 아직 아날로그의 기반 위에 점차적으로 변화되는 현시대의 과도기적 입장을 대변하기도 한다.¹⁾ 이러한 의미에서 연구자는 지난 2006년 본인의 작품과 하이브리드의 개념을 연결시켜서 '하이브리드 조형디자인'의 개념을 분석하였다.

이와 같은 연구를 보충하고자, 이번 논문에서는 1950년대부터 1990년을 즈음한 서구의 작가들인 J. 텅겔리(Jean Tinguely), R. 혼(Rebecca Horn), B. 나우먼(Bruce Nauman), R. 트로켈(Rosemarie Trockel)의 작품에서 그 성향을 분석하여 지난 논문에 대한 연구를 더욱 정당화 시키고자 하는 것이 연구의 목적이다.

연구자가 선정한 전위적 예술가들과 그들의 작품은 과학적 기술의 수반이라는 미술사적 입장에서 볼 때, 1950년대와 1990년을 지나 21세기의 많은 예술작품에 중요한 연결고리로 작용함은 물론이고 연구자가 주장하는 미술 속에서의 하이브리드의 개념을 이해하는데 쉬운 길잡이가 될 것이다.

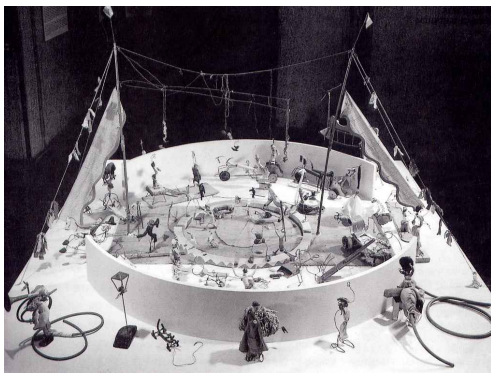
1-2. 연구범위 및 내용

본 연구에서는 1950년대부터 1990년대 미국과 유럽에서 활발한 작품을 제작해 온 4명의 전위적인 예술가들의 작품을 연구의 범위로 삼았다.

20세기 초반에 시작된 현대미술은 빠르게 전개되어 입체주의, 표현주의, 추상미술 등 르네상스 이후 시작된 아카데미한 예술을 흔들어놓기 시작했다. 특히 17세기와 18세기, 그리고 19세기를 지나면서 연구되어온 과학적인 성과들이 실현되기 시작하며 미술에서도 그 영향력을 발휘하게 되었다. 이러한 흐름을 타고 1920년대와 30년대를 거치면서 미술에 있어서 과학적인 성과

1) 한국디자인트렌드 학술지 Vol. 14, 김동호, 「21세기의 새로운 코드, 하이브리드 조형디자인」, 한국디자인포럼학회 사무국, 2006, p.71.

들이 미래주의와 같은 새로운 형태의 미술로 자리 잡게 되었고, 1940년대와 50년대를 지나면서 대중화된 아날로그 기계들이 모든 예술가들에게 확산되어갔다. 특히 이들 중, J. 텡겔리는 전기를 이용한 모터를 이용하여 정적인 조각품에 동적인 움직임을 표현하며 세상을 놀라게 하였는데, 이는 그 이전에 제작된 A. 칼더(Alexander Stirling Calder)의 [서커스(Circus)]와 같은 작품에 그 기원을 두고 있다.



<그림1> A. 칼더, [서커스], 1926~31, 1.37 x 2.4 x 2.4m, 철사, 쇠 조각, 형겔, 실, 가죽, 고무관, 나무 조각 등, 1926~1931, 뉴욕, 《휘트니 미국미술관》.

이 작품은 서커스에 매료된 A. 칼더가 거기에 등장하는 인물들을 취미삼아 한 개씩 제작했던 것이 모이게 되고 여기에 무대까지 만들어지면서 시작되었다. 이 작품으로 나중에는 마치 퍼포먼스같은 공연까지도 가능하게 되었고, 이 공연은 힘들었던 그에게 방세를 마련해주기도 하였다. 하지만 A. 칼더는 여기에 어울리는 동력모터를 구할 수가 없어서 직접 손으로 움직임을 대신할 수밖에 없었다. 하지만 불과 얼마 후 J. 텡겔리에게 있어서 동력모터는 아주 쉽게 구할 수 있는 오브제였다. 그래서 J. 텡겔리는 키네틱아트라는 미술 영역의 또 다른 세계를 개척하며 전위적인 예술가로 자리 잡게 된다.

마찬가지로 J. 텡겔리와 같이 R. 혼, B. 나우먼, R. 트로켈 역시 아날로그 혹은 디지털 기술이 포함된 하이브리드 조형예술을 창작해 온 예술가들이다. 그러므로 본 연구에서는 이들이 제작한 작품을 통해 시대적 개념에서의 혼용이 어떠한 방식으로 조형예술 속에 침투하였는지에 대한 연구이다.

2. 아날로그 기술이 포함된 조형예술

2-1. J. 텡겔리(Jean Tinguely)

J. 텡겔리는 1925년 스위스에서 태어나 바젤공예학교를 졸업한 그가 유년시절 유행했던 것은 누보레알리즘(Nouveau Réalisme)²⁾으로, 당시 예술가들에 의해 사용된 대량생산품들을 작품에 이용하는 방식과 M. 뒤샹의 레디메이드(ready-made)³⁾를 선정하는 방법 등이었다. 1955년부터 파리에 정착하기 시작한 그는 초기에 초현실주의 영향을 받아 추상화계열의 그림을 주로 그렸다. 그러던 중 전자시대를 직감적으로 예감하고 동력을 이용한 금속 조각 작품을 제작하였다. 여기서 사용되는 J. 텡겔리의 대부분 작품의 오브제는 주로 버려진 기계의 부속품들이다. 그는 공장 등지에서 버려지는 산업폐기물들을 재조립하여 세상에 존재하지

2) 1960년 4월 프랑스의 비평가 P. 레스타니(Pierre Restany : 1930~2003)가 밀라노에 소재한 《아폴리네르(Apollinaire)화랑》에서 개최된 <누보레알리스트들(Les Nouveaux Réalistes)>이라는 이름의 전시는 그해 10월 27일 정식으로 결성된 그룹의 토대가 되었다. 여기서 레스타니는 누보레알리즘(Nouveau Réalisme)에 대해 현실로의 새로운 지각적 접근이며 그것은 미국과 유럽에서 발견되는 새로운 현실로, 기계화되고 공업화되어지며 광고로 넘쳐나는 현대 우리들의 자연을 재현이 아닌 사실에 있는 그대로 제시하는 것이라고 정의하고 있다. 19세기에 대두되었던 사실주의(Realism)는 흔히 낭만주의(Romanticism) 및 이상주의(Idealism)와 대립된 개념을 지녔던 반면 20세기에 있어서 이러한 표현은 추상과 대립된 개념으로 쓰이기도 하는데, 그것은 자연에 대한 재현을 표현하기 보다는 현시대의 자연인 페뎀 등을 위시한 일상적 오브제들을 작품에 도입하는 과정과 그 맥락을 같이하고 있다. 누보레알리즘의 제1회 전시에는 Y. 클랭(Yves Klein), F. 아르망(Fernandes Arman), R. 앵스(Raymond Hains), D. 스포에리(Daniel Spoerri) 등 열명으로 구성되었으나 후에 B. 세자르(Baldaccini César), J. 크리스토(Javacheff Christo) 등이 가세하였다. 김동호, 『현대미술에 있어서 혼용된 오브제와 하이브리드 오브제 연구』, 단국대학교 대학원 박사학위 논문, 2006, pp.22~23.

3) 이것은 예술가가 직접 제작하지 않고 아이디어를 가지고 기성품에 의미를 부여하는 방법으로 1913년 그의 최초의 작품인 [자전거 바퀴(Bicycle Wheel)]를 탄생시켰다. 여기서 발생하는 일상 사물과의 '만남'은 M. 뒤샹이 1917년에 제작한 [샘(Fountain)]에서도 나타난다. [샘]은 단순히 하나의 공업 생산품이었다. 하지만 M. 뒤샹과의 만남에 의해, 그것의 장소를 바꾸어 놓음으로서 본래의 기능이 철저히 배제되고 하나의 미술품으로 제시하는 과정이다. 또한 그는 예술가와 선택된 오브제 그리고 관객이라는 세 가지 요소가 있을 경우에만 [샘]은 예술작품이 될 수 있다며, 여기에서 선택된 오브제는 관객이 없으면 사물에 지나지 않는다고 강조하였다. 김동호, 『현대미술에 있어서 혼용된 오브제와 하이브리드 오브제 연구』, 단국대학교 대학원 박사학위 논문, 2006, pp.14~15.

않는 새로운 형태의 기계를 재생산했고 이렇게 다시 만들어진 기계에 실제의 움직임을 적용시켰다. J. 텅겔리는 1955년 4월 6일, 파리의 《드니스 르네화랑》에서 열린 <운동(Le Movement)>展에 [메타 로봇(Meta Robot)]을 출품하면서 조각 작품 앞에 “이 조각에 손을 대시오.”라는 팻말을 부착했다. 사람들은 그의 조각을 만지면서 좋아했었는데 화랑에서 작품에 손을 댄다는 것은 당시에는 어림없었던 일이었다. <운동>展이 시사하는 대로 이 전시는 운동을 그림이나 조각에 부여한 예술가들의 작품을 소개하는 것이었다. 이때 서른살이던 J. 텅겔리는 철사를 사용하여 조각을 제작하면서 모터를 부착하여 움직이도록 고안했는데, 이러한 유형의 작품을 ‘메타메카닉스(Metamechanics)’라고 불렀다.⁴⁾ 메타메카닉스라는 용어는 1954년 파리 《아르낭 화랑》에 전시된 폐품기계로 만든 움직이는 구조물에 대해 미술 비평가 P. 홀텐(Pontus Hulten)에 의해 명명되었다. 이 작품은 현시대를 풍자한 움직이는 기계 조각이라는 평을 받으며 주목을 받았다. 이때 전시된 조각이 J. 텅겔리가 처음 조각에 움직임을 포함시킨 최초의 작품으로, 이러한 조각은 기하학적 추상미학에 기초를 두고 있으며 키네틱 아트로 구분된다. 1960년에 그는 모터가 부착된 커다란 쇠조각인 [뉴욕 찬가(Homage to New York)]를 《뉴욕현대미술관》에 전시하기 위해 뉴욕을 찾았다. 그는 뉴욕에 오자마자 M. 뒤샹을 찾았다. J. 텅겔리는 M. 뒤샹을 몇 년 전에 파리의 어느 카페에서 만난 적이 있었다. 그때 M. 뒤샹은 그곳에서 C. 브랑쿠시를 기다리고 있었는데 J. 텅겔리는 M. 뒤샹에게 자신을 소개하면서 자기 작업실을 방문해 주기를 청했다. 그의 작업실은 C. 브랑쿠시의 작업실 부근에 있었다. M. 뒤샹은 며칠 후 약속한 날에 작업실로 갔지만 J. 텅겔리는 그곳에 없었다. 하지만 M. 뒤샹은 그런 일로 화를 내지 않았다고 한다. 이후 M. 뒤샹은 《아이리스 클러트화랑》에서 열린 J. 텅겔리의 전시회를 보고 메타메틱 기계가 가진 아이러니 킬한 유머를 씩 마음에 들어 했다.

2년 후 《시드니 제니스화랑》의 대표 S. 제니스(Sidney Janis)는 프랑스의 누보레알리즘과 미국의 팝아트를 한데 묶어서 자신의 화랑에서 전시회를 개최하

여 주목을 받았다. 이는 누보레알리즘을 미국에 소개하는 전시회면서 팝아트가 미국의 주류임을 시사하는 전시회기도 했다. 그때 J. 텅겔리는 M. 뒤샹이 버린 냉장고를 전시에 출품하면서 냉장고 안에 붉은 전구를 달고 아주 큰 소리를 내는 사이렌을 부착하여 사람들이 냉장고를 문을 열게 되면 붉은 불이 켜지고 사이렌 소리가 나도록 했다.



<그림2> J. 텅겔리, [발루바], 높이 144cm, 버려진 기계 부속품을 재조립, 1959.

2-2. R. 혼(Rebecca Horn)

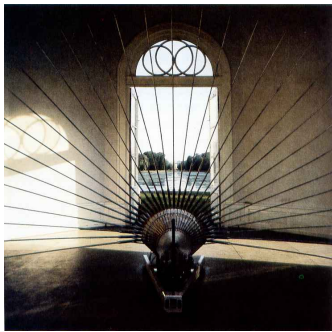
R. 혼은 1944년 독일 미켈슈타트에서 태어나 1963년부터 1971년까지 함부르크 미술학교와 런던 세인트 마틴 미술학교에서 공부했다. 1972년, 1977년과 1982년에 <카셀 도큐멘타>展에 참여했고, 1975년에는 독일비평가상을, 그리고 1986년에는 카셀 도큐멘타상을 받았다. 1989년부터 베를린 미술학교 교수로 재직하고 있으며, 1993년에는 《구겐하임미술관》에서 회고전을 가졌다. 그녀는 바디아트, 퍼포먼스, 설치, 비디오, 영화, 문학 등 예술에 대한 총체적인 접근을 시도하며 포스트모던 예술가의 전형을 보여준다.⁵⁾ R. 혼의 작품 초기에는 주로 신체를 이용하여 여성적인 시선과 감수성 등을 표현했다. 그녀는 신체에 오브제들을 포함시켜 그것을 확장시키거나 혹은 가학적으로 표현하며 자아를 탐색하는 과정을 탐구하였다.

1970년대 말경부터는 이전까지 해오던 작업을 움직이는 기계들로 대체한 설치 작업으로 방향을 전환하였

4) 김광우, 『뒤샹과 친구들』, 도서출판 미술+문화, 2001, pp.342~344.

5) 윤난지, 『현대미술의 풍경』, 예경, 2002, p.138.

다. 인체작업이 일시적인 행위로 끝나는 것에 비해 이들 키네틱 조각들은 영속적인 움직임을 지향했다. 깃털을 이용한 작업을 모터에 의해 움직이는 기계로 전환시킨 [공작 기계(Peacock Machine)]는 나르시즘적인 행위를 강박적으로 반복하는 공작의 복제품이다. 그녀는 깃털이 없는 [공작 기계(Peacock Machine)]도 만들었는데, 이것은 깃털을 잃은 수컷 또는 암컷이다. 이 두 작품은 짝을 이루어 성 정체성과 그 모호함을 표상하는 한 쌍의 기호가 된다.



〈그림3〉 R. 혼, [공작 기계], 높이 311cm, 직경 560cm, 알루미늄, 모터, 1980, 에릭 프랑크 소장.

그녀의 기계 작품들은 무생물에 생명의 요소를 불어넣고자 한 것이다. 이것은 죽음을 초월하여 생명을 연장시키고자 한 자동인형(automaton) 제작자들의 열망을 계승한 것이다. 르네상스시기의 레오나르도 다빈치 그리고 18세기에 자동인형을 제작한 J. 보캉송(Jacques de Vaucanson)이나 P. 자크 드로(Pierre Jaquet Droz) 등과 같이 그들은 과학을 통해 생명체의 실존적 한계를 극복하고자 하였다. 그러나 R. 혼의 작업은 과학기술의 전능함을 구현하기 위한 것이라기보다는 오히려 과학과 합리주의를 초월한 영역을 드러내기 위한 것이다. 그녀는 마치 연금술사와 같이 과학과 미술을 결합한 초자연적인 의식을 실연함으로써 상징과 은유로 가득 찬 시적인 재료를 연출하였다.⁶⁾

3. 디지털 기술이 포함된 조형예술

6) 강영주 저, 『레베카 혼 또는 전미래 시대의 패러독스』, 현대미술사연구, 18권, 2005, p.125.

3-1. B. 나우먼(Bruce Nauman)

B. 나우먼은 1941년에 미국의 인디애나 포트 웨인(Fort Wayne)에서 태어났다. 1960년에서 1964년까지 위스콘신 대학교에서 수학, 물리학 음악이론을 공부하고 1964년에서 1966년까지는 데이비스의 캘리포니아 대학교 대학원에서 미술을 공부했다. 1966년에 샌프란시스코 미술학교 교수로 재직하게 되었으며 L.A.의 《니콜라스 와일더(Nicholas Wilder)갤러리》에서 최초의 개인전을 열었다. 1970년에 캘리포니아 대학교 교수가 되고, 1972년에 L.A. 《카운티미술관》과 《휘트니미술관》에서 회고전을 열었으며, 1986년에는 미국과 유럽에서 순회전을 가졌다. 1999년에는 <베니스 비엔날레>에서 금사자상(Golden Lion prize)을 수상했으며, 1979년 이후부터 그는 뉴멕시코의 갈리스테오(Galisteo) 근방의 목장에 살면서 말을 사육하며 작업을 하고 있다.

“나는 미술작품이라는 사물들의 집합에 더 이상의 것을 첨가하고 싶지 않다. 나는 단지 미술이 어떤 것이 될 수 있는가라는 가능성의 영역을 탐구하고자 한다.”⁷⁾

B. 나우먼은 이처럼 스스로를 작업을 개념 미술(Conceptual Art)로 간주하지만 그의 작품은 너무나 다양하게 전개되어 왔기 때문에 개념 미술로 한정하기에는 지금도 다양한 주제와 기법, 그리고 예술적 의도들을 포괄하고 있다.⁸⁾ 그리고 가능성에 대한 실험은 그로 하여금 비디오부터 네온, 다각도로 해석된 개념 미술 및 대지 미술에 이르는 폭넓고 다양한 사물들을 실험하도록 만들었다. B. 나우먼이 그 중에서 한 가지 중점적으로 몰두한 것은 몸이었다. V. 아콘치(Vito Acconci : 1940~)와 M. 오펜하임(Meret Oppenheim : 1913~1985)의 작품에서 보여 지듯이 단지 몸에 대한 미술가의 느낌만이 아니라 감금이나 고립 또는 그 둘다에 대한 관람자나 참여자의 반응을 중시하였다. 이러한 작품들은 묘사하거나 심지어는 도판을 신기조차 쉬운 일이 아닌데 작품이 제시하는 본질이 말이나 도

7) Coosje van Bruggen, Bruce Nauman, Rizzoli, 1970년 7월, 인터뷰 내용을 재인용.

8) 윤난지 저, 『현대미술의 풍경』, 예경, 2002, p.130.

관으로조차 전달되기 힘들기 때문이다.⁹⁾

B. 나우먼이 사물을 주로 다루기 시작한 시기는 1965년부터였다. 그는 이때 회화를 그만두고 파이버글래스(Fiberglass)¹⁰⁾를 이용하여 입체작품을 제작했다. 긴 원통형의 관 모양을 반으로 자른 단순한 형상들을 벽과 바닥에 기대어 놓는 등, 재료의 물질적 특징과 현존성을 강조한 작품들은 미니멀리즘(Minimalism)의 한 종류로 해석된다. 그러나 B. 나우먼은 정밀하게 가공된 감축주의적 추상형태를 만들어내기보다는 물질의 생성, 변화과정을 중시했다는 점에서 저드나 안드레와 같은 미니멀리스트들과는 구분된다. 그는 석고로 틀을 만들어 파이버글래스로 떠내는 방법으로 작품을 제작하였는데 이때 석고가 일부 붙어 있는 상태나 울퉁불퉁한 질감, 또는 표피에 물감을 들일 때 생기는 얼룩 등을 그대로 남겨놓음으로써 작품이 제작되는 과정을 의도적으로 드러냈다. 나아가 형틀과 떠낸 결과를 함께 전시하여 제작의 과정을 더 적극적으로 드러내기도 하였다. 고무를 입힌 천을 벽에 걸거나 바닥에 놓은 '부드러운 조각(soft sculpture)'들도 이와 같은 맥락의 것으로, R. 모리스(Robert Morris : 1931~)의 펠트 작품보다 시기적으로 앞서는 것이었다. 그가 이미 1960년대 중반 경부터 영화, 비디오, 퍼포먼스 등을 시도했다는 사실은, 과정을 중시하는 그의 전체 작업 맥락을 다시 확인하게 한다. 이들 작업에서는 자신의 몸이 주요 매체가 되는데 그는 몸을 일종의 오브제로 취급하였다. 이렇게 인체를 오브제로 취급하는 태도는 그의 조각을 통해서도 나타난다. 그는 입, 이빨, 무릎, 어깨 등 인체의 부분들을 따로따로 분리하여 직접 떼내서 신체로부터 독립된 사물로 만들어냈다.¹¹⁾

1970년대 중반부터 1980년대까지 B. 나우먼은 성과 폭력이라는 주제에 관심을 갖았다. 특히 1980년대 초반에 제작되었던 '남아메리카 의자' 시리즈는 『이름 없는 죄수, 번호 없는 감방』¹²⁾을 읽고 제작한 것이다. 그는

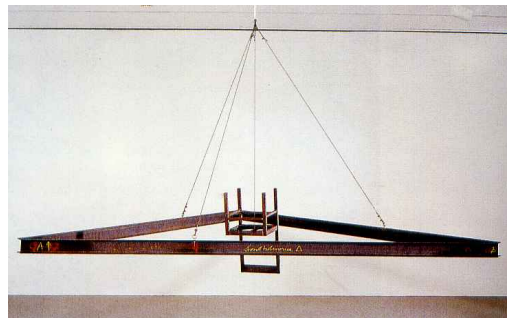
9) E. 루시 스미스, 김금미 역, 『20세기 시각 예술』, 예경, 2002, p.368.

10) 파이버글래스는 섬유조직을 가리키는 말이다. 주로 내구성을 높이기 위해 섬유조직을 압축하여 만든 것으로 현재의 헬멧 같은 것을 만드는 재료이다.

11) 윤난지 저, 『현대미술의 풍경』, 예경, 2002, pp.131~132.

12) 『이름 없는 죄수, 번호 없는 감방』은 1981년 출판된 아르헨티나의 신문편집자 자코보 티머만의 감동적인 자서전이다. 당시

원, 사각형, 삼각형, 또는 X자형의 형태와 함께 전기의 자에 의한 고문을 상징하는, 쇠로 만든 의자를 천장에 매달아 놓은 작품을 제작하였다. 여기서 그는 인종문제와 정치적인 폭력에 의한 위기의 상황을 형태와 색채 그리고 오브제를 통해 어필하고자 하였다. B. 나우먼의 이런 폭력에 대한 입장은 1980년대 이후 주제와 소재를 떠나 자유롭게 작업했던 영화나 비디오를 이용한 작업에도 나타난다.¹³⁾



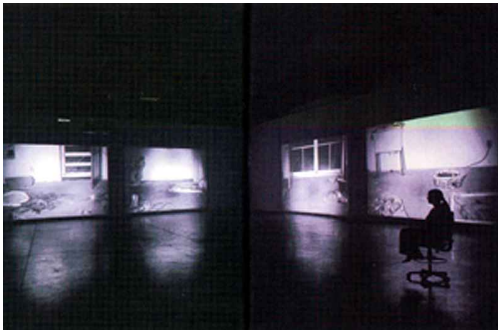
<그림4> B. 나우먼, [남아메리카 삼각형(South America Triangle)], 용접된 스틸 빔과 위를 향해 있는 쇠 의자, 스틸 빔 세 개 각 : 429.3 x 12.7cm, 의자 : 91.5 x 43.5 x 43.5cm, 1981.

그가 2001년에 제작한 영화 [Mapping the studio I(Fat chance John Cage)]은 1999년 여름 생쥐가 그의 화실을 침입하면서 시작되었다. 그는 저렴한 비디오카메라와 적외선램프를 구입해서 생쥐의 야간 활동을 추적하는데 사용하였다. 조립식으로 지어진 화실의 벽과 바닥 교차 지점에 일곱 대의 카메라를 배치하고 나서 생쥐의 행방을 녹화를 시작했다. 녹화를 시작한 후 세 달간에 걸쳐서 촬영을 계속한 결과, 약 45시간의 장면이 모아졌고, 모아진 장면들을 편집해서 5시간 45분으로 압축시켰다. 이 작품의 전시는 반투명 스크림(scrim) 자재의 구조물 위에 세워진 B. 나우먼의 화실과 비유적으로 겹쳐진다. 그 덕분에 실내에 들어가 있을 때뿐 아니라 외부에서도 이미지를 읽을 수 있다. 또한 화랑에 설치된 영사기(projection)는 그가 생쥐를

아르헨티나의 군사독재 정부는 그의 저항 정신과 민주주의적인 입장을 좋아하지 않았다. 그래서 그들은 티머만을 투옥하고 조직적으로 고문하기 시작했다. 그것은 국가에 유해한 음모집단의 앞잡이 노릇을 했다고 자백하라는 이유에서였다.

13) [폭행사건(Violent Incident), 1986]과 [인류학/사회학(Anthro/Socio), 1991] 윤난지 저, 『현대미술의 풍경』, 예경, 2002, pp.135~137.

추적하기 위해 카메라를 배치했던 작업실의 위치와 같은 곳에 설치했다. 그리고 영상기마다 스테레오 사운드트랙이 첨가되는데 이 사운드트랙에서 흘러나오는 소리는 주변의 소음으로 구성되어 있었다. 예를 들면 강풍을 바스락거리는 나뭇잎 소리, 폭풍우, 종종 들리는 개 짖는 소리, 저 멀리서 지나가는 기차 소리, 고양이의 애처로운 울음소리 등이다. 《Dia : 비콘 아트센터》에 전시될 당시 갤러리 출입 벽에 부착된 생쥐에 대한 촬영기록일지는 상영할 때마다 그 안에 핵심적인 시각 및 청각 사건들을 도표로 나타내었다. 그리고 그는 불안한 마음으로 생쥐의 출현을 기다리는 관람자들을 위해 휴식을 취할 수 있도록 표준형 사무용 의자를 제공하였다. 이와 같은 화실에서의 추적 기록들에 나타난 모든 오브제들은 과거로부터의 축적된 잔재일 뿐만 아니라 일상 활동의 증거를 드러내 보여준다. 낮 동안에 작업한 작품에 따라서 작업 용구가 사방팔방으로 옮겨지거나 심지어는 그것들이 화면에서 사라지기도 한다.



〈그림5〉 B. 나우먼, [Mapping the studio I(Fat chance John Cage)], 영상 설치, 2001, 《Dia : 비콘 아트센터》.

영상작품 [Mapping the studio I]은 B. 나우먼이 30여 년에 걸쳐 작품 활동을 하면서 사용했던 주제와 관심사를 되풀이하고 있다. 그가 이와 같은 영상 작품들을 통해 획득하고자 한 것은 일반적인 예술가가 가지는 재료에 대한 조작이나 정교한 솜씨 또는 비상한 통찰력이 아닌 여러 시간에 걸쳐 지루하게 반복되는 활동이나 암담한 기간에 걸친 성과물이다. 하지만 이러한 성과물은 성과 없이 무기력할 가능성이 높다. 그러나 제한된 수단에 대한 그의 훈련법은 영감과 창의성, 예술가의 역할과 이미지, 예술적 실천과 같은 이러한 것

들의 표준 개념을 가차 없이 웃음거리로 만들어 버린다.¹⁴⁾



〈그림6〉 B. 나우먼, [Mapping the studio I(Fat chance John Cage)]의 한 장면.

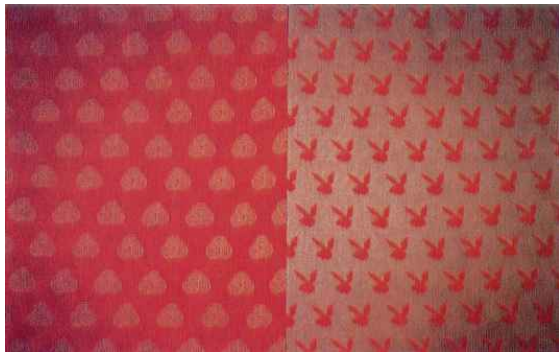
3-2. R. 트로켈(Rosemarie Trockel)

R. 트로켈은 1952년 독일 슈베르테에서 태어나 1978년에 쾰른 미술학교를 졸업한 후 1983년에 쾰른에서 제1회 개인전을 열었다. 1988년에는 《뉴욕현대미술관》, 《바젤미술관》 등에서 개인전을 가졌으며 다수의 그룹전에 참가하였다. 현재 쾰른에서 생활하며 작가활동을 하고 있는 예술가로, 그녀가 제기하는 문제는 그녀가 선택한 소재와 기법만큼이나 다양하다. 주로 인류학, 사회학, 신학, 수학 등을 공부하면서 자신을 사로잡는 주제들을 비디오, 조각, 설치, 드로잉, 사진 등에서 광범위하게 다루었다. 또한 그녀는 성과 문화 그리고 예술에 대한 기존 관념을 부인하는 작품을, 설치와 오브제 작업을 통해 풍자하고 고발해왔다.

그녀의 이런 시각을 풍자적으로 적용시킨 작품은 1980년대 중반 컴퓨터로 만든 회화와 오브제들에서 잘 나타난다. R. 트로켈이 제작한 1988년 [무제(Untitled)]에서는 울마크와 플레이보이의 상징인 토끼모양의 상표가 묘사되어 있다. 이것은 그녀가 컴퓨터 프로그램을 이용하여 입력한 것으로, 철저하게 디지털기계의 힘으로만 제작된 것이다. 컴퓨터 그래픽 프로그램에 의해 제작된 상표 이미지는 곧바로 컴퓨터와 연결된 직조 기계에 옮겨져서 출력되어 나오게 된다. 여기서 R. 트로켈은 여성을 상징하는 두 가지 색인 밝은 분홍색과

14) Lynne Cooke and Michael Govan, 『Dia:Beacon』, Dia Art Foundation, New York, 2003, pp.223~227.

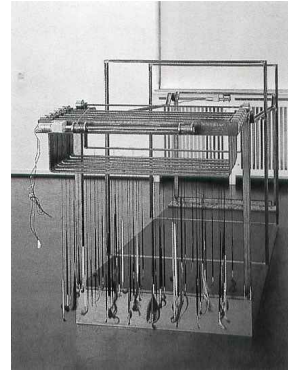
빨간색만을 이용했다. 분홍색은 올마크와 토끼모양의 바탕색으로 사용되었고 빨간색은 토끼모양의 이미지와 올마크의 바탕색으로 사용되었다. 이 두개의 색은 이미지와 바탕을 넘나들며 서로 상반되는 부드러움과 색 시험의 상징을 넘나들고 있다. 그러므로 여기에 표현된 두개의 이미지는 단아함과 천박스러움을 대표하는 대조적인 이미지다. 그녀는 [무제]를 통해 대조되는 이미지가 여성이라는 하나에서 파생됨을 얘기하고 있는데, 이렇게 함으로써 두 가지의 이미지와 색은 서로 넘나들며 두개의 공간이지만 하나로 합쳐진다. 이러한 움직임은 관람객의 눈과 생각 속에서만 이루어지는 시각적 움직임이다.



<그림7> R. 트로켈, [무제], 전체길이 : 2 x 3.2m 기
계로 직조된 모, 2개의 패널, 1990.

또 다른 작품은 실제의 풍자적인 움직임을 표현한 [그림 그리는 기계와 56개의 붓자국들(Painting Machine and 56 Brush Strokes)]이다. 이 작품은 56명의 예술가들 머리카락으로 만들어진 붓을 기계 장치에 매달아 실제로 움직여서 그림을 그리게 한다. 이것은 J. 텅겔리의 자동기술법에 의해 그림을 그리는 기계처럼 창조 행위와 기계 생산을 동일시하지만 그녀의 [그림 그리는 기계와 56개의 붓자국들] 속에는 그녀만의 풍자적인 표현이 숨어있다. R. 트로켈은 이 작품을 통해 작품의 제작행위가 고립된, 개인에 의한 신성한 작업이라는 독창성의 신화를 부정하는 동시에 남녀의 구분을 포함한 예술가 간의 위계질서도 거부한다. 또한 일반적인 관점으로 볼 때 남성으로 상징화된 기계와 여성으로 상징화된 머리카락을 결합하여 그 창작행위가 지극히 양성적이다. 그녀의 작품에는 이와 같이 여성성의 형성과정이나 사회적인 조건을 환기시키는 내용에

있기 때문에 페미니즘의 성향으로 평가하기도 한다.¹⁵⁾



<그림8> R. 트로켈, [그림
그리는 기계와 56개의 붓자
국들], 기계 장치, 머리카락,
모터 등, 1990.

4. 결론

앞서 밝힌 4명의 작가는 아날로그 혹은 디지털만을 고집해서 작품을 제작한 것은 아니다. 그들은 아날로그와 디지털 환경을 자유롭게 넘나들며 과학적 환경이 수반된 작품들을 제작해왔고, 그들 중 일부는 아직 현존하여 지속적인 작품 활동을 선보이고 있다.

먼저 J. 텅겔리, R. 혼, R. 트로켈의 일련의 작품에서 사용된 아날로그식의 움직임을 가진 기계들은 당시 파격적인 작품으로 철저하게 시각만을 요구하던 '미술'이라는 영역에 도전한 것인데, 결국 이것은 위대한 전위 예술가들의 계보를 잇는 '미술' 영역의 확장을 초래하게 된다. 이를 넘어, B. 나우먼의 영화[Mapping the studio I] 역시 기존의 방식을 뛰어넘는 한계에 도전한 확장이다. 이 영화는 앞서 밝혔듯이 그의 작업실 풍경을 기술로 전시장에 펼쳐놓았다. 이것 역시 캠코더와 빔프로젝트라는 과학적 성과물 없이는 불가능한 표현이다. 아울러 R. 트로켈의 디지털 출력기술을 이용한 [무제]는 B. 나우먼의 영화와 같이 핸드페인팅이 전혀 사용되지 않은 순수한 디지털 출력물이다. 일반적인 관점에서 이것은 디지털 혹은 과학기술을 이용했기 때문에 차갑고, 경직되어있어야 하지만 그녀의 작품 [무제]는 화려하고, 여성스럽고, 따뜻하다.

15) 윤난지, 『현대미술의 풍경』, 예경, 2002, p.146.

19세기와 20세기, 그리고 21세기를 거치면서 과학과 미술은 이제 하나가 되었다. 이들은 서로 의지한 채 그 영역을 넓혀가고 있으며 이제는 더 이상 무엇이 미술이고 과학인지 구별하기 힘들 정도의 시대가 되었다. 새로운 영역 중에 하나인 아트필름은 예전의 붓이 캠코더로, 캔버스가 빔프로젝트로 변했다. 변화를 예측할 수 없는 현재의 상황에서 예술영역은 앞으로 더욱 변모될 양상이며, 여기에 수반되는 현시점의 하이브리드 조형예술도 끊임없이 새로운 과학적 시도들과 함께 혼용될 전망이다.

참고문헌

- 1) 한국디자인트렌드 학술지 Vol. 14, 김동호, 「21세기의 새로운 코드, 하이브리드 조형디자인」, 한국디자인포럼학회 사무국, 2006.
- 2) 김동호, 『현대미술에 있어서 혼용된 오브제와 하이브리드 오브제 연구』, 단국대학교 대학원 박사학위논문, 2006.
- 3) 김광우, 『뒤상과 친구들』, 도서출판 미술+문화, 2001.
- 4) 윤난지, 『현대미술의 풍경』, 예경, 2002.
- 5) 강영주, 「레베카 혼 또는 전미래 시체의 패러독스」, 현대미술사연구, 18권, 2005, p.125.
- 6) E. 루시 스미스, 김금미 역, 『20세기 시각 예술』, 예경, 2002.
- 7) Lynne Cooke and Michael Govan, 『Dia:Beacon』, Dia Art Foundation, New York, 2003.