국립현대미술관
연구논문
2017
제 9 집

국립현대미술관 연구논문 제9집
Journal of the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea Vol. 9

발행일 | 2018년 1월 31일
발행처 | 국립현대미술관
발행인 | 바르토메우 마리(Bartomeu Mari)

기획 | 국립현대미술관 소장품자료관리과
진행 및 편집 | 문정숙, 박지혜
편집 디자인 | 권윤숙

국립현대미술관
(13829) 경기도 과천시 광명로 313
전화 | 02-2188-6000 팩스 | 02-2188-6122
이 책에 실린 내용은 필자 및 국립현대미술관의 동의 없이 무단전재할 수 없습니다.

© 2018 National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea
13829 313 Gwangmyeong-ro, Gwacheon-si, Gyeonggi-do, Korea

All rights reserved.
No parts of the book may be reproduced or utilized in any forms or by any means without permission from writers and the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea.

ISSN | 2093-0712

목 차

Ⅰ. 근현대미술 연구

화가 서성찬(徐成贊)에 관하여 (II) 김동화 7

1950년대의 프랑스 진출 한국 미술가들과 에콜 드 파리 전유신 35

Ⅱ. 미술관 연구

《종이와 콘크리트》전의 실행: 건축 전시의 내용과 형식을 중심으로 정다영, 김용주 51

비파괴분석을 통한 고희동 작품의 재료적 특성 연구 이민혜, 김정흠, 박혜선, 임성진 64

사진작품 보존을 위한 관리방안 고찰 박소현 79

뉴미디어 아트의 보존 전략을 통한 보존처리 방법 연구 권인철, 권희홍 95

예술가의 일상, 예술이 되기까지:
성인(직장인) 대상 교육 프로그램 사례연구 한정인 113

예술+과학기술의 융·복합 창의교육의 장 '무한상상실 아트팹랩' 정은주 127

Ⅲ. 2017 미술연구센터

'뿌리 없는 꽃' 혹은 '시대적 요구': 1960년대 말 한국미술의 쟁점 신정훈 141

한국의 초기 실험적 영상:
영상의 수용으로부터 비디오아트로의 확장까지 민희정 155

"내가 곧 나의 예술이다" – 경계인(境界人) 정찬승의 반(反)예술 조수진 173

영상 저장매체의 변천과 보존 방안 조소연 191

I. 근현대미술 연구

화가 서성찬(徐成贊)에 관하여 (II)

김 동 화
정신과 전문의, 의학박사

이전에 필자는『국립현대미술관 연구논문 2016』p.23~42에 수록된,「화가 서성찬에 관하여」라는 제하(題下)의 논고를 국립현대미술관 측에 기고한 바 있었다. 당시 몇몇 문헌 자료들과 서성찬의 경남여고 제자인 박대련(朴大連)의 구술을 중심으로 그 전반(全般)을 정리하였는데, 올해는 유족들이 보관하고 있던 화가의 유작 3점, 임응식(林應植)이 화가를 촬영한 사진들을 포함한 다수의 사진 자료들, 자필 이력서, 개인전(1955) 및 유작전(1959) 방명록과 리플릿, 화가가 직접 정리해놓은 신문 스크랩 자료들 – 일제강점기 시절부터 해방 이후까지의 – 등속이 새롭게 발굴되면서, 한 달 동안(2017.8.17.~9.17.) 화가의 고향인 부산의 영도문화예술회관 선유갤러리에서 작품 7점과 자료들을 전부 취합하여 작지만 아담한 규모의 회고전을 개최하기에 이르렀다.(도판 1, 2)

이번에 공개된 3점의 유족 소장작들의 제목은 〈소녀상〉(1956)(도판 3)과 〈솔방울 있는 정물〉(1958)(도판 4) 그리고 〈눈 풍경〉(1958)(도판 5)이다. 공교롭게도 인물화가 1점, 정물화가 1점, 풍경화가 1점인데, 딱 이렇게 화목별(畵目別)로 각(各) 1점씩을 새로이 선보이게 된 것이다. 작년 에는《꽃피는 부산항IV》(미광화랑, 2016)에 출품되었던 작품 〈호박 있는 정물〉(1958)이 부산의 미광화랑(美廣畫廊) 김기봉(金基奉) 대표에 의해 발굴되기도 했다. 이외에는 박대련 구장(舊藏)으로 부산시립미술관에 기증된 〈가면 있는 정물〉(1956)과 〈한촌〉(1957),《부산일보 창간50돌 기념 – 향토작고작가 7인전》(부산공간화랑, 1996)에 출품되었고 이후 부산시립미술관에 소장된 〈벌레소리(풍경)〉,《꽃피는 부산항I》(미광화랑, 2009)에 출품되었고 이후 부산시립미술관에



도판 1.《서성찬 회고전》오프닝 (선유갤러리, 2017.8.17.)


도판 2. 서정숙과 그녀를 모델로 그린 〈소녀상〉 (선유갤러리, 2017.8.17.)



도판 3. 서성찬, 〈소녀상〉,1956,
캔버스에 유채, 71×59.5cm

소장된 〈부귀화〉(1957), 《꽃피는 부산항II》(미광화랑, 2012)에 출품되었던 부산 S씨 소장의 〈풍경〉, 《U-TOPIA: 패트런의 꿈》(부산시립미술관, 2016)에 출품되었던 부산 R씨 소장 〈풍경〉(1957) 등의 몇몇 작품들 정도가 중간 중간 발굴되어 지금까지 겨우겨우 유전되고 있을 뿐이다. 이외에는 각각의 소장처가 미상(未詳)인 모란을 그린 작품 〈부귀화〉 2점을 실물이 아닌 사진 이미지로만 본 적이 있었다 하며, 사진작가 L씨 집안의 가장품(家藏品)으로 호박을 그린 소품인 〈정물〉 1점이 아직까지 남아 있다는 이야기를 들은 적도 있었다 한다.(미광화랑 김기봉 대표의 진술, 2017.8.6.)

작품 〈소녀상〉(1956)의 경우는 한국미술협회와 한국일보사 주최로 서울 중앙공보관에서 열렸던 《한국현대미술가유작전》(1962.11.26.~12.2.)의 전시 리플릿에 도판이 흑백으로 실려 있다. 녹색 옷을 입은 소녀가 여러 색으로 구획된 풍선을 무릎에 올려놓은 채 갈색조의 의자 위에 앉아 있는 모습을 그렸는데, 전체적인 배경 처리 및 인물의 의상 등을 처리해내는 화가의 회화적 역량이 관객들의 눈길을 끌었다. 이 그림의 소장자이자 화가의 딸인 서정숙(徐正淑)은 국민학교 3학년 때 아버지 앞에서 이 작품의 모델을 섰던 기억을 잠시 회상하기도 했다.(2017.7.20.) 〈솔방울 있는 정물〉(1958)의 경우는 구불구불한 소나무 가지를 화면 전반에 포치(布置)하면서 그 사이 사이로 크고 작은 정물들을 툭툭 배치해두고 있다. 정물화의 소재로서는 조금 특이한 솔방울이나 소나무 가지를 취택했기 때문인지는 몰라도, 통상의 정물들과는 어쩐지 살짝 다른 느낌을 풍기고 있다. 전체 구성상 이 작품을 화가의 개인전(1955.11.14.~19. 부산 미국공보원) 리플릿 표지 그림으로 실려 있는 〈정물〉과 비교해볼 때, 구도 및 소재 등에서 상당히 유사한 요소들을 포함하고 있음을 쉽게 확인해볼 수 있다. 또한 《제17회 선전》(1938) 입선작인 〈정물〉(도판 7)과 비교해볼 때도 소재의 포치 및 필치의 흐름 등에서 상당한 수위의 공통점을 발견하게 된다. 〈눈 풍경〉(1958) 역시 부산시립미술관 소장의 〈한촌〉(1957)이나 《꽃피는 부산항II》(미광화랑, 2012) 전에 출품되었던 〈풍경〉, 그리고 화가의 1955년 개인전 리플릿의 도판으로 실린 〈여름 풍경〉 등과 유사한 소재취와 필치를 보여주고 있다. 그러므로 이들 3점의 작품들을 기존에 알려져 있던 몇몇 작품들이나 《조선미술전람회(朝鮮美術展覽會, 이하 선전)》 입선작들의 도판 등과 서로 비교하면서, 화가의 전반적 화풍의 경향 및 약 20년간의 시간의 경과 – 1930년대부터 1950년대까지 – 에 따르는 작화(作畵) 양상의 추이나 변모 등을 새로이 유추해볼 수도 있을 것이다.

유족들과의 대면 및 유족들이 소장하고 있는 자료들의 열람을 통해 필자는 그간 베일에 싸여 있었던 서성찬의 이력과 관련된 여러 가지 의문들에 대한 해결의 단초를 일부 발견해낼 수 있었다. 먼저



도판 4. 서성찬, 〈솔방울 있는 정물〉, 1958, 캔버스에 유채,
57×115cm



도판 5. 서성찬, 〈눈 풍경〉, 연도미상, 캔버스에 유채,
57×111.5cm

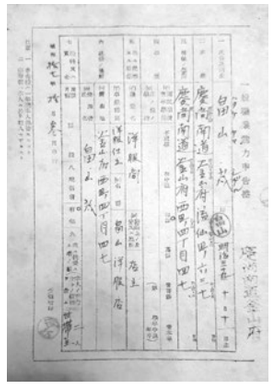
화가의 몰년월일(沒年月日)에 관해서는 유족들을 통해 직접 확인한 결과, 지난번에 필자가 추론한 그대로 1958년 10월 23일이라는 답변을 듣게 되었다.(2017.7.20.) 화가의 아들 서종철(徐宗澈)은 그날 아침 복천사라는 절로 소풍을 갔는데, 오후에 소풍을 마치고 집에 돌아와 있다가 대략 밤 9시 즈음에 선친이 돌아가셨다는 소식을 들었던 기억을 떠올렸다. 그러면서 당시 학교 소풍 가서 찍은 기념사진에도 바로 그 날짜가 표기되어 있었다고 부연 설명했다. 그러므로 유족의 진술을 통해 서성찬의 기일(忌日)을 이설(異說)로 제기되었던 1958년 10월 24일이나 1959년 겨울이 아닌 1958년 10월 23일로 확정할 수 있게 되었다.

생년월일의 경우는 화가의 자필 이력서에 1906년 10월 11일로 기재되어 있다. 그러나 서정숙이 아버지의 진짜 생일은 여름이었던 것 같다고 회상(2017.7.20.)한 점이나 《한국현대미술가유작전》 리플릿에 1906년 7월 19일에 출생했다고 기재되어 있는 점 – 이 자료는 당시 서성찬의 전시출품작 소장자였던 큰 아들 서종일(徐宗一)이 제공했을 가능성이 높음 – 등을 고려할 때, 실제 생년월일이 호적상의 생년월일과는 다른 1906년 7월 19일일 가능성이 더 높다.

서정숙의 진술에 의하면 화가는 5남 1녀 중 4남으로 부산 영도에서 출생했다고 한다. 화가의 장형(長兄)은 아들 하나를 남기고 일찍 사망했으며 둘째 형은 서명찬, 셋째 형은 서세찬, 남동생은 서윤찬이고 막내 여동생은 끝년이로 불렸다고 한다. 화가는 첫 번째 부인 김복춘(金福春)과의 사이에서 장남 종일, 차남 광춘, 장녀 경애 순으로 2남 1녀를 두었고, 이후 임복기(林福基)와 재혼해 장녀 정숙, 장남 종철, 차남 종윤, 삼남 종택 순으로 3남 1녀를 두었다고 한다. 두 아내를 통해 전부 5남 2녀의 소생을 둔 셈이다. 이 가운데 차남 서광춘은 6 · 25 당시 학도병으로 출전했다가 전사했고, 막내아들 서종택은 5살 때 홍역으로 일찍 죽었다고 한다.

다음으로는 화가의 집안사람 서진수(화가의 둘째 형인 서명찬의 차남)에 의해 조사된 이력을 통해 알 수 있는 몇 가지 새로운 내용들이 있다. 화가의 자(字)가 경화(敬和)이며, 초명(初名)을 상진(相璡)으로 썼다는 기록과 도쿄(東京)의 가와바타화학교(川端畵學校)에서 정식 학생이 아닌 교외생(校外生)으로 서양화를 배웠다는 기록이다. 이는 정식 학생으로서가 아닌 비공식적 청강 혹은 특강을 간간이 듣는 등의 비정기적, 불규칙적 방식으로 양화를 수학했다는 뜻이다. 가와바타처럼

정식 학교가 아닌 대형 미술학원과 같은 성격의 교육기관에서조차도 정식으로 등록해 공부할 수 없었다는 사실은 화가가 나중에 학벌이 없다는 이야기를 들었다는 사정이 어디에서 기인한 것인지를 알 수 있게 해주는 대목이다.



도판 6. 서성찬이 작성한 '일반직업능력 신고공(一般職業能力申告控)' 문서

이 글에서 가장 중요한 쟁점은 지난번 글에서도 언급한 바 있는 《선전》 입선 경력과 관련된 사항들이다. 이번에 새롭게 발굴된 화가의 자필 이력서(1950.9.12. 작성)에는 '(단기) 4269년(1936) 제16회 조선미술전람회 입선 제23회까지 8회 연속 입선'했다고 적혀 있고, 자신의 1955년 미국공보원 개인전 리플릿에도 '선전 16회부터 23회까지 연속 8회 입선'으로 정리되어 있다. 그러나 《선전》 도록의 입선자 명단에 단 한 차례도 '서성찬(徐成贊)'이라는 이름이 등장하고 있지 않아 이제껏도 그의 《선전》 입선에 대한 사실 여부가 명확하게 밝혀지지 않은 상황이었다. 그런데 이번에 발굴된 여러 자료들 가운데 하나인, 화가가 쇼와(昭和) 17년(1942) 10월 3일에 손수 작성했던 문서 '일반직업능력신고공(一般職業能力申告控)' 안에 당시 자신이 운영하던 양복점의 상호를 '하타케야마(畠山, 전산) 양복점'으로, 자신의 성명을 '하타케야마 시게루(畠山 茂, 전산 무)'로 기재한 내용을 발견하게 된 것이다.(도판 6) 이는 창씨개명한 일본식 이름이므로 《선전》 도록에 이 이름으로 입선한 기록이 있는지를 전면적으로 다시 조사해본 결과, 화가의 자필 이력서의 기록과 약간의 차이가 있기는 하지만 비교적 그 내용과 근사(近似)한 '선전 7회 연입선(1938년 제17회부터 1944년 제23회까지)'의 이력이 전혀 거짓이 없는 있는 그대로의 사실임을 확인할 수 있게 되었다. 화가의 자필 이력서에 기재된 '4269년 제16회 조선미술전람회'라는 기록은 연도(1936)와 《선전》 횟수(16)가 서로 미스매칭(mismatching)된 오기(誤記)로, 1936년은 《제15회 선전》이 열린 해이다. 1936년 《제15회 선전》 도록과 1937년 《제16회 선전》 도록에서는 화가의 일본식 이름인 하타케야마 시게루(畠山 茂) 또는 서성찬이라는 이름의 입선자를 발견할 수 없었다. 그러므로 제16회 또는 1936년 《선전》에 입선했다는 기록은 명백한 화가 기억의 오류이다. 화가의 신문 스크랩 자료 속에 있는 1942년 5월 27일자 『오사카(大阪) 아사히신문(朝日新聞)』 기사에는

선전의 입선 발표
부산 춘광회에서 4명 입선

대동아전쟁 하에 처음인 제21회 선전 입선은 26일에 발표되었는데 제2부(양화)에 최근 부산에서의 제2회전을 막 끝마친 춘광회에서 회원 4명이 보기 좋게 나란히 입선, 그중에서도 주재자 하타케야마(畠山) 씨가 연속 5회 입선으로 와 하고 화려한 환호성을 질렀다. 이 낭보를 들고 춘광회를 방문하자 "입선했습니까" 하고 기뻐 날뛰며 말한다.

라는 내용이 있는데, 만약 제21회의 입선이 연속 5회째 입선이라면 제17, 18, 19, 20, 21회에 걸쳐서 연입선을 한 셈이므로 초입선은 제17회(1938)가 된다.

제17회부터 제23회까지의 《선전》 자료에는 하타케야마 시게루(畠山 茂)라는 이름으로 다음과 같은 화가의 《선전》 입선 기록이 남아 있다.

제17회 (1938) : 〈정물〉
제18회 (1939) : 〈정물〉
제19회 (1940) : 〈풍선〉
제20회 (1941) : 〈정물〉
제21회 (1942) : 〈정물〉
제22회 (1943) : 〈기차가 있는 풍선〉
제23회 (1944) : 〈호박밭〉

즉 화가의 전시회 리플릿과 이력서에 기재된 8회 연입선의 내용과는 약간의 차이가 있으나 이로써 7회를 연입선했다는 내용은 명확한 사실로 밝혀지게 되었으며, 1938년 이전인 쇼와(昭和) 11년(1936) 11월에 부산일보사 주최로 열린 《제8회 부산미술전람회(釜山美術展覽會, 이하 부산미전)》 관련 자료에서도 하타케야마 시게루(畠山 茂)라는 이름으로 작품 〈적의(赤衣) 소녀〉가 출품된 내역이 기재되어 있었다. 또 화가는 자신의 자필 이력서에 '4264년(1931) 제3회 부산미술전람회 초입선 동(仝) 전람회 13회까지 10회 연속 입선'했으며, '4274년(1941) 동 전람회 특선 입상 (지사상), 4275년(1942) 동(仝) 특선 입상 (부윤상)' 했다고 기록해두었다.

이용길(李龍吉)의 『부산미술사료』(2006)에 의거하면 《부산미전》은 1928년 조선미술계의 발전에 기여할 목적으로 (일본어판) 부산일보사에서 창립하여 주관한 공모전 형식의 전시였다. 첫 회는 1928년 5월 16일, 양화만을 대상으로 한 《부산양화전람회》로 출범했고, 부산에 거주하고 있는 일본인 가운데 도쿄의 제전(帝展) 작가인 안도 요시시게(安藤義茂), 그리고 요네다 후쿠이치(米田福一), 그외 《선전》에 계속 참여했던 후지사와 슌이치(藤澤俊一) 등의 3인을 심사위원으로 하여 시작되었고 1929년 제2회전부터는 일본화에까지 공모 범위를 확대하여 제12회인 1942년까지 지속되었다고 한다. 1936년 제8회전부터는 판화부가 추가되었다.

이용길의 조사에 의하면

부산미술전람회 양화부문에 출품한 부산권의 한국사람

제2회(1929) : 임응구 : 부일상(釜日賞)

제4회(1931) : 임응구, 우신출
제5회(1932) : 임응구, 우신출, 김원갑, 서진달
제6회(1933) : 우신출, 김남배, 임응구, 서진달
제7회(1934) : 김재선, 김남배, 우신출
제8회(1936) : 양달석, 전혁림 우신출, 김남배, 이또우오우규우(개명한 임응구, 이등응구)
제9회(1939) : 전혁림, 우신출, 김남배
제10회(1940) : 우신출
제11회(1941) : 우신출, 김남배, 특별출품 : 안또우(안등), 이또우오우규우(임응구), 임학웅
제12회(1942) : 양달석(부윤상), 김남배(회두상), 심견광자(부일상)

옛 글에 따르면 김용주(金容朱)가 무감사 출품했고 서성찬, 서태문(徐泰文), 허민(許珉), 현용건(玄龍健) 등이 출품하였다고 하는데 어느 회에 내었는지를 살피지 못했다.

라고 정리되어 있다.

이용길의 조사에 의하면《제3회 부산미전》은 1930년에 개최되었다. 그러므로 화가가 1950년에 작성한 자필 이력서에 '4264년 제3회 부산미술전람회 초입선'으로 기록해둔 것은 아마도 1930년을 1931년으로 잘못 기억하고 있었거나 제4회를 제3회로 잘못 기억하고 있었기 때문인 듯하다. 그러나 아래 1939년 일본어『부산일보』신문 자료에는 '본사(本社)전에서 6회, 부산미술협회전에서 1회 입선했다'라는 기록이 있다. 이에 준거한다면 제3, 4, 5, 6, 7, 8회전에 연입선을 했어야 1939년《제9회 부산미전》이전까지 6회 연입선이 되므로 제3회전(1930) 초입선이 올바를 것으로 추정된다. 이후 자신의 1955년 개인전 리플릿에서는 자필 이력서의 '13회'를 '12회'로 고쳐서 '부산미전 제3회부터 12회까지 연속 10회 입선, 동전(同展) 특선 입상 2회'라고 제대로 기록하고 있다. 어쨌든 이용길이 서성찬의《부산미전》입, 특선 기록을 발견하지 못한 이유도 서성찬과 하타케야마 시게루(畠山 茂)가 동일인임을 알지 못했기 때문이었을 것이다.

제9회 부산미술전
화필을 휘두를 사람들 (5)
대망의 3년
좋은 작품을 내겠습니다
힘이 넘치는 하타케야마 시게루(畠山 茂) 씨

부산 니시초(西町) 하타케야마(畠山) 양복점 점주 하타케야마 시게루(畠山 茂) 씨는 부산미전 초기 이래 (좋은) 감화를 주는 출품자이다. 이번에도 2년 만의 부산미전 개최의 소식에 단단히 벼르며 역작을 내고자 장사 쪽은 제쳐두고 - 설마 그 정도까지는 아니겠으나 - 제작을 서두르고 있다. 8월의 해질녘, 가게 앞을 들여다보니 점원이 양복의 주문인가 하고 부담스러운 듯한 눈으로 보았지만 주인이 부재중인지라 한동안 기다렸더니 마침내 하타케야마 (畠山)씨가 부스스하고 불그레한 얼굴로 허둥지둥 달려왔다.

"일부러 이런 곳을 찾아주신 것에 깊이 감사드립니다. 전람회로 바쁘시지요. 그러나 저희에게는 3년 만이어서 오랫동안 기다려 왔답니다"라는 기쁨의 인사에 근황을 물어보았더니

"저는 올해가 유화의 수확이 대단히 많은 해여서 지금까지 벌써 40장 그렸어요. 졸작이 많지만 좌우간 게으름 피우고 있어서는 안 된다고 생각해서 그릴 수 있을 때에 그리고 싶은 만큼 그려두었던 것입니다. 야외 사생도 구포와 김해 언저리에 몇 번이나 갔습니다. 이번에도 힘닿는 데까지 좋은 것을 내고 싶다고 생각해서 공부하고 있습니다" 라고 대단히 의욕적으로 말했다. 그리고서 안에서 꺼내온 한 장의 근작은 옆으로 긴 25호 크기의 종이풍선(紙風船)을 그린 색다른 작품이다.

"여러 가지로 구도를 생각했습니다만 문득 아이들이 종이풍선을 가지고 노는 것을 보고 이것은 재미있을지도 모르겠다고 생각해서 그려보았습니다만 단조로운 물건이 막상 그려보니 의외로 어려워서 난처했습니다. 종이의 느낌을 내는 것이 제일 중요하니까요 ……."

풍선 개개의 색채와 크기와 배치의 묘미가 실로 재미나다. 하타케야마(畠山) 씨는 34세 독립하기 전, 조지아(丁子屋)에서 가게의 사사(仕事)로 바쁜 중에도 화필을 놓지 않고 본사전에서 6회, 부산미술협회전에서 1회 입선했다. 노력하는 것에 있어서는 누구에게도 결코 뒤지지 않는다. 가게 구석구석 사방에 자작(自作)의 그림이 쭉 걸려 있어서 그림에 지고 그림에 뜨는 생활환경을 볼 수 있다. 연간 40장의 노력은 한 걸음 한 걸음 그 그림의 경지(畵境)를 밀어 올려가고 있다는 것이다. 끊임없이 노력하는 자에게 증표 남으라 기도하며 어둠의 거리를 이별했다.

(사진은 하타케야마(畠山) 씨와 근작)
(《제9회 부산미전》 관련 기사,『부산일보』, 1939)

부산전 2부(서양화부) 평
진주에서 오카 쇼(岡 昇)

△하타케야마 시게루(畠山 茂) 씨
〈풍선〉 종이의 느낌이 잘 나타나 있어서 감탄했습니다. 구도도 재미있다고 생각했습니다.
〈풍경〉 양감(mass) 있게 잘 처리되어 있고 더욱이 수수하고 분위기 있는(澁解) 색채도 대단히 좋습니다. 실업(實業)에 관계할 수 있는 까닭에 필자는 스스로의 입장에서 짐작하건데 씨의 연구 노력의 열의에 대한 경의를 간직하고 있습니다.

(《제9회 부산미전》 관련 기사, 1939)

영예에 빛나다
8씨의 다채로운 화력(畵歷)

서양화의 지사상을 획득한 하타케야마(畠山) 씨는 본전에서는 초기 이래 입선시키는 노력가로 이번에 다년간 기대하고 바라던 지사상을 획득했던 것.

(《제11회 부산미전》 관련 기사, 1941)

부산미술전 개막
드디어 오늘부터 "공회당"
기쁨의 춘광회

제12회 부산미술의 입상 특선 중 미술동호단체 춘광회는 회원 료하라 다츠샤쿠(梁原達錫, 양달석) 씨가 부윤상, 가네코 난바이(金子南培, 김남배) 씨가 회두상(會頭賞), 하타케야마 시게루(畠山 茂), 단코 신(丹光 新, 우신출) 양 씨가 특선에 전 회원들이 모두 나란히 입상 및 특선을 얻어내어 승리의 개가를 올렸지만 료하라(梁原) 씨가 새로울 뿐 다른 3인은 모두 다년간 항도미술 앙양을 위해 진력해 온 중견작가이다. 앞으로의 활약도 크게 기대되는 단코(丹光) 씨는

"그저 기쁘고 감격할 뿐입니다. 저희에게 오늘이 있는 것도 실은 본전의 덕분이라고 생각합니다. 앞으로 더욱 노력하여 이 영광에 오점을 남기지 않게 결의하고 있는 바입니다."

(《제12회 부산미전》 관련 기사, 1942.11.)

〈정물〉 하타케야마 시게루(畠山 茂) 씨 (특선)

그 독자적인 경지를 고양하기에 인색하지 않다. 그러나 너무 매너리즘에 빠져도 안 되는 〈풍경〉 쪽에서 더 깊게 살펴보기를 바랐다.

(《제12회 부산미전》 관련 기사 중 심사위원 야마다 신이치(山田新一)의 심사평, 1942)

부일미술전 특선상 수여

부산미술전도 예상 이외의 좋은 성적을 거두고 24일로 막을 내렸으며 이날 오후 5시부터 본사 응접실에서 특선자에 대한 상장 및 부상 증정이 있었다. (사진은 특선수상자 진해만요새사령부 검열제)[1)]

(『부산일보』, 1942.10.24.)

위의 일본어 신문 자료들의 내용으로 볼 때 화가가 《제9회 부산미전》에서는 입선을, 《제11회 부산미전》에서는 지사상(知事賞)을 받았고, 《제12회 부산미전》에서는 작품 〈정물〉을 출품하여 우신출(丹光 新)과 더불어 특선 입상했음을 확인할 수 있다. 이때 부윤상(府尹賞)은 작품 〈초원〉을 출품한 양달석(梁原達錫)이 차지했다. 결국 이번에 발굴된 자료 중 제8, 9, 11, 12회 《부산미전》의 입상자 명단에서도 서성찬의 또 다른 이름인 하타케야마 시게루(畠山 茂)를 발견할 수 있게 된 것이다. 상기(上記) 1941년 일본어 신문 자료의 '본전에서는 초기 이래 입선시키는 노력가로' 라는 기사를 통해 화가가 《부산미전》에서 초기부터 계속 입선을 해왔음을 확인할 수 있다. 또한 상기 1939년 일본어 신문 자료에서의 '실업에 관계할 수 있는 까닭에' 라는 기사 부분은 그가 양복점 일을 하면서 동시에 미전에 출품하는 등의 화업(畵業)을 함께 진행하고 있었음을 암시해주고 있다. 또한 《제9회 부산미전》 즈음까지 화가가 1939년 한 해 동안 유화 작품을 40점이나 그릴 정도로 왕성한 작업을 진행하고 있었음 역시도 일본어 신문 자료를 통해 확인할 수 있다. 《제9회 부산미전》과 관련된 일본어 신문 자료에는 서성찬(畠山 茂)의 〈풍선〉, 〈풍경〉 외에 김영국(金榮國)의 〈축지해안(築地 海岸)〉, 김영도(金英度)의 〈대구 고아원〉, 하재*(河在*)의 〈정물〉, 전혁림(全爀林)의 초현실파의 2점[2)], 서태노(徐泰魯)의 〈탁상 정물〉, 우신출(禹新出)의 〈4월의 빛〉, 임응구(伊藤應九)의 〈**탑〉 등이 출품된 것으로 기재되어 있다. 또한 1936년 《제8회 부산미전》에는 양화부에서 서성찬(畠山 茂)의 〈적의 소녀〉 외에 김태우(金泰雨)의 〈습작 A〉, 탁성룡(卓成龍)의 〈촉석루를 바라보다〉, 김기환(金基渙)의 〈풍경〉, 서태문(徐泰文)의 〈정물〉, 〈풍경〉, 정명근(鄭命根)의 〈불국사〉, 양달석(梁達錫)의 〈휴게(休憩)〉, 후카미 히로코(深見廣子)의 〈계두(鷄頭)〉, 이일동(李一東)의 〈자화상〉, 이정태(李正泰)의 〈자상(自像)〉, 김출상(金出相)의 〈계간(谿間)의 부락〉, 이흥상(李興相)의 〈경주풍경〉, 〈바다에 면한 공장〉, 전혁림의 〈나부 습작〉, 오희순(吳姬順)의 〈매(莓)〉, 우신출의 〈금정산 범어사〉, 〈시인의 마을〉, 〈교외〉, 김원갑(金元甲)의 〈망월대(望月台)〉, 김남배(金南培)의 〈해변〉, 〈나부〉, 〈전사(田舍)〉, 〈석방(夕方)〉, 임응구(伊藤應九)의 〈긴자(銀座)의 녀(女)〉, 〈M 여교원〉, 〈지치부(秩父) 풍경〉 등이 출품된 것으로 기재되어 있다.

제1회 경남미술협회 전람회의 인상
고 소노오(康 園生)

하타케야마(畠山) 씨의 〈풍경〉 이하 3작품은 특이한 필치가 눈에 띈다. 대체로 그다지 불쾌감이 없는 색채의 침착함도 있지만 매너리즘을 경계할 필요가 있다고도 여겨진다.

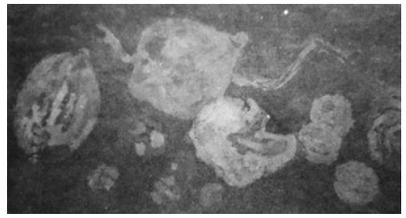
위의 일본어 신문 자료에는 화가가 《제1회 경남미술협회전람회》에 〈풍경〉 이하 3작품을 출품한 기록이 남아 있다. 서성찬 외에 이 전시의 출품자들로는 후지사와(藤澤) 씨, 료하라(梁原) 씨, 니시무라(西村) 씨, 오카(岡) 씨, 다츠모토 마스오(達本益生) 씨, 다츠모토 타이지(達本泰柱) 씨, 단코(丹光) 씨, 니시오카(西岡) 씨, 한(韓) 씨, 구로다(黑田) 씨, 히가사(日笠) 씨, 야마가타 세이토모(山形靜智) 씨 등이 거명되고 있다. 양달석의 이름이 료하라(梁原)로, 우신출의 이름이 단코(丹光)로 기록된 사실로 보아 《제1회 경남미술협회전람회》의 개최 시기는 두 사람이 창씨개명한 이후의 시점인 1942년경부터 해방 이전의 시기까지로 추정된다.

평소의 마음가짐
하타케야마 시게루(畠山 茂)
채관일쇄(彩管一刷) (5)

그림을 그리는 데는 일단 평소의 마음가짐이 필요하다. 노력 없이는 불가능하다는 것은 그림



도판 7. 서성찬, 〈정물〉, 1938, 《제17회 선전》 입선작



도판 8. 서성찬, 〈정물〉, 1939, 《제18회 선전》 입선작

그리기에도 해당된다. 당연히 피투성이인 전쟁을 해야 한다. 그림쟁이는 난봉꾼이 많다는 말이 종종 들리지만 시정(詩情), 감각, 미(美)를 우리는 끊임없이 추구하고 있다. 그것이 어떤 형태(로) 놀고 있는 것처럼 비춰지는 것인가. 데카당의 난잡한 생활은 옛일이다. 좋은 생활과 좋은 감각에서 좋은 그림이 창작된다. 실생활의 괴로움을 극복하고 정신생활에 화원(花園)을 발견하고 철저하게 매명적 직인(賣名的 職人)이 되는 것을 훈계하지 않으면 안 된다. (선전입선화가)

위의 글은 화가가 불상(不詳)의 일본어 신문 지상에 기고한 칼럼이다. 그는 여기에서 화가들이 끊임없는 노력으로 시정과 감각과 미를 추구하고 있으며 화가에 대한 일반의 선입견인 데카당한 난잡함을 강조하는 것이 아니라, 작화를 위한 좋은 생활과 좋은 감각을 강조하고 있다. 또한 재물이나 명예를 얻기 위해 이름을 파는 화가, 단지 직업인으로서만 그림 그리는 화가가 되지 말아야 함을 경계하고 있기도 하다.

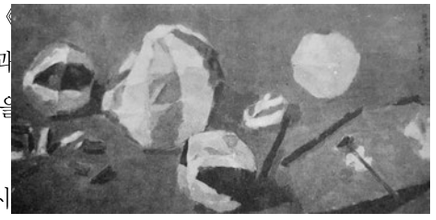
이번에는 화가의 《선전》 입선작들을 전체적으로 살펴보도록 하자. 《제17회 선전》(1938) 입선작인 〈정물〉은 바닥에 깔린 천위에 호박, 석류, 소라껍질 등으로 보이는 여러 종류의 정물들을 한 화면 위에 배치한 횡으로 긴 작품이다.(도판 7) 이 작품은 과거 박대련의 구술 중에서 작품 〈가면이 있는 정물〉에 대해 화가 자신이 직접 설명했다는 내용과 거의 흡사한 구도와 내용을 담고 있다.

인위적으로 정물을 배치하지 마라. 먼저 광목천을 손으로 잡은 다음 위에서 아래로 그 천을 떨어뜨리면 천의 자연스런 접힘과 구김이 그대로 살아나게 된다. 그냥 손으로 천을 바닥에 깔아놓고 그리지 말거라. 그런 다음 최고의 구도를 생각하며 호박, 가지, 고추, 파 이런 것들을 배치한다. 너희들 중에 누가 정물 그릴 때 아이들 쓰는 가면을 같이 놓는 것 봤냐? 나는 이렇게 정물의 대상들을 잡아들어간다.

이 작품에서 보이는 천의 자연스런 구김새나 활달과
변이를 추구하는 구도의 역동성 등은 그의 후기
정물화의 전형적인 특성들이 1930년대 후반기에
이미 거의 완벽하게 정립되어 있었음을 보여주는 명백한 증거이다.

《제18회 선전》(1939) 입선작인 〈정물〉 역시 1년 전 《
제작된 작품이다. 수박, 호박 등으로 보이는 큰 정물들과
길게 구성하고 있다.(도판 8) 이상의 두 작품 모두 바탕을
약간씩 더 밝게 강조하는 방식을 구사한 것으로 보인다.

《제19회 선전》(1940) 입선작인 〈풍선〉의 경우는 당시
기사 내용들이 남아 있다.(도판 9)



도판 9. 서성찬, 〈풍선〉, 1940, 《제19회 선전》 입선작

선전 입선의 감상
〈풍선(風船)〉의 구도
하타케야마 시게루(畠山 茂)

입선 작품 감상을 물으면 얼굴이 붉어집니다만 선전 출품은 올해로 세 번째입니다. 이번 입선 작품은 〈풍선〉이라는 제목의 30호 크기의 옆으로 긴 그림입니다. 제작에 착수한 것은 정월로 3월 중순에 완성하였습니다. 지난 가을 부산전에 출품한 것과 같은 풍선 그림입니다. 올해의 *색지색(*色紙色), 수수(곡물)색, 종이로 만든(紙製) 것(物)을 써서 구도를 잡았습니다. 입선할 수 있었던 것도 모두 부산전의 덕분이라고 생각합니다. 올봄 경주 계림에서 함께 사생한 오랜 화우이며 그림의 행보를 함께 한 우신출 씨가 첫 출품에 경사스럽게도 입선된 것을 친구의 한 사람으로서 충심으로 기뻐하고 있습니다.

(『부산일보』, 1940)

위의 「선전 입선의 감상 풍선의 구도」에서는 화가의 입선에 대한 소감이 기록되어 있다. 위에서 언급된 이전 두 《선전》 입선작들과 마찬가지로 〈풍선〉은 횡으로 긴 그림이며 크기는 30호 정도로 당해 1월부터 3월 중순에 걸쳐 제작되었다는 내용이 기록되어 있다. 이 역시 정물화의 범주에 들어가는 작품인데, 〈가면이 있는 정물〉(1956)에서 가면이라는 소재가 특이한 분위기를 연출했던 바처럼 풍선이라는 일상적이지 않은 소재를 취택하는 화가 특유의 발랄함과 의외성을 매우 잘 보여주고 있다. 이 풍선이라는 소재는 그때로부터 16년 이후에 제작된, 이번에 새로이 발굴된 유족 소장의 작품인 〈소녀상〉(1956)에서도 다시 등장하고 있다.

《제20회 선전》(1941) 입선작인 〈정물〉에 대해서는

젊은이와의 대화(2)
이케우에 가츠(池上 浩)
20년을 맞이한 선전을 본다
무단전재를 금함
서양화

하타케야마 시게루(畠山 茂) 군의 〈정물〉은 좀 재미있지만 질감이 부족하다.

(『경성일보』, 1941.6.)

라고 언급되고 있는데, 이 글의 필자인 이케우에 가츠(池上 浩)는 화가 작품의 질감이 부족하다는 점을 지적하고 있다.

《제21회 선전》(1942) 입선작인 〈정물〉은 아래의 일본어 신문 기사 「선전의 입선 발표 부산 춘광회에서 4명 입선」의 내용을 참고하면 30호 변형으로 무를 그린 작품이다. 또한 화가는 물감의 부족으로 색채를 내는데 어려움이 있었음을 토로하고 있다.

경남여고 제자들이 "선생님은 정물만 그리시니 인물화는 잘 못하시지요?"라는 질문을 하게 된 - 박대련의 진술 중 - 이유는 화가가 정물을 가장 즐겨 그렸을 뿐만 아니라 그를 세상에 널리 알린 《선전》 입선작들의 대부분이 정물이었기 때문이었을 것이다. 그는 당시 경남여고 미술반 제자들에게 정물화의 명수로 기억되고 있었다. 또한 그의 작품들은 전반적으로 일본에서의 학습기 경험 때문이었겠지만 당대 일본 작가들의 작화 양상과 상당한 부분에서 친연성을 보여주고 있기도 하다. 다른 《선전》 입선작들도 대부분 그렇지만 1955년 개인전 리플릿의 표지 그림으로 실린 작품 〈정물〉의 경우에서는 특히 이러한 경향이 현저하게 나타나고 있다. 또한 전반적으로 구도와 색채 등에서 변화와 역동성 그리고 감각을 추구하려는 성향이 강하게 드러나고 있기도 하다.

선전의 입선 발표
부산 춘광회에서 4명 입선

대동아전쟁 하에 처음인 제21회 선전 입선은 26일에 발표되었는데 제2부(양화)에 최근 부산에서의 제2회전을 막 끝마친 춘광회에서 회원 4명이 보기 좋게 나란히 입선, 그 중에서도 주재자 하타케야마(畠山) 씨가 연속 5회 입선으로 와 하고 화려한 환호성을 질렀다. 이 낭보를 들고 춘광회를 방문하자 "입선했습니까" 하고 기뻐 날뛰며 말한다.

하타케야마 시게루(畠山 茂) 군 : 작품은 30호 변형의 정물 〈무(大根)〉로 이번 봄부터 착수했습니다만 약간 물감(繪具) 부족으로 충분한 색채를 내는데 고심을 했습니다. 또한 회원으로 입선한 미카와 카즈토(三川一東, 이일동) 군은 전근했으므로 지금 없습니다만 제출한 작품은 30호의 바다 풍경입니다.

료하라 다츠샤쿠(梁原達錫) 군 : 혼신의 힘을 기울여 그린 그림인 만큼 입선이라는 말을 듣고 정말 기쁘게 생각합니다. 〈산촌의 가을〉이라는 제목의 40호 작품입니다. 고심한 점을 들자면 역시 구상을 가다듬는 것과 물감(繪具)의 부족이었습니다.

후지이 사다모리(藤井定守, 박정수) 군 : 입선했습니다만 초입선이에요. 후지사와(藤澤) 선생님의 지도로 제출기한 5일 전 즈음에 출품했습니다. 작품은 〈카지야(鍛冶屋) 풍경〉으로 30호입니다. 처음이라 입선은 꿈에도 생각지 않고 있었습니다.[3]

(『오사카(大阪) 아사히(朝日)신문』, 1942.5.27.)

《제22회 선전》(1943) 입선에 대한 소감을 화가는 다음과 같이 설명하고 있다.

선전에 6회 입선
부산의 하타케야마(畠山) 씨

하타케야마 시게루(畠山 繁) 씨[니시초(西町)] - 6회 연속 입선에 빛나는 동씨는 양복점을 하고 있어 입선자 중에서도 특색이 있다. 〈풍선이 있는 기차〉의 입선을 기뻐하며 "특히 고심했던 점을 말한다면 구도와 풍선의 정감(靜感)을 내는 것에 두 달을 썼습니다. 제작 도중 몇 번이나 색채감을 잃어 포기할까 하는 생각도 했습니다만 그때마다 경주(慶州)의 조용함에 힘을 얻어 완성할 수 있었습니다."[4]

(『오사카(大阪) 아사히(朝日)신문』, 1943.5.25.)

그리고 연도 표기가 누락된 한 일본어 신문 자료에 실린 《선전》 입선자 명단에는

〈사전(砂田)〉 동(同)[5] 니시초(西町) 4-47 하타케야마 시게루(畠山 茂)

라고 기재되어 있다. 그런데 그 기사 부분의 바로 앞에는 수상자 및 수상작으로 '〈풍년제(豊年祭)〉 부산부 부전리(釜田里) 210-6 양진석(梁辰錫)'이라는 기록이 있다. 양진석은 양달석(梁達錫)의 오기이며 양달석의 〈풍년제〉는 《제18회 선전》(1939) 입선작이므로, 여기에 함께 기재된 서성찬 역시 1939년에 〈사전(砂田)〉이라는 작품으로 입선을 했다는 뜻이 되는 것이다. 그런데 《제18회 선전》 도록에 서성찬의 〈사전〉은 입선작으로 실려 있지 않다. 왜 신문의 《선전》 입선자와 입선작 명단에 이 작품이 있는지가 아직 규명되지 않는 한 가지 의문점이다. 어쩌면 그해 화가의 입선작인 〈정물〉의 오기일 수도 있을 것이다.

다음으로는 화가가 동인으로 참가했다는 춘광회(春光會)에 관한 내용들이다. 춘광회는 부산의 양화 역사에서 최초로 조선인 화우들이 결성한 동인회로 알려져 있는데, 지금까지 이 동인이 언제 시작되었으며 또한 동인전을 언제 가졌는지에 대해서는 여러 가지 이설이 있고 확실하게 밝혀진 바가 없었다. 단지 1937, 1939, 1940년에 시작되었다는 여러 견해가 산발적으로 이후의 기록과 증언 등으로 전해지고 있을 뿐이다. 이용길의 『부산미술사료』에는 《제1회 춘광회전》은 1937년

미나카이(三中井) 5층에서 양달석, 서성찬, 김남배, 우신출 등의 조선인 동인들 중심으로, 《제2회 춘광회전》은 1938년 3월 22일부터 24일까지, 《제3회 춘광회전》은 1939년 미나카이 5층에서, 《제4회 춘광회전》은 1940년 백양다방(白羊茶房)에서 같은 동인들에 의해 열린 것으로 되어 있다. 이번에 발굴된 일본어 신문 자료들 중에는 춘광회와 관련된 기사들도 상당수 포함되어 있었다.

중견 양화가로 춘광회가 생기다
신춘 3월에 제1회전 개최

현재 부산의 미술단체로는 학교 교원으로 조직된 백양사(白羊社), 후지사와 이치(藤澤俊一)씨와 중학(中學)의 니시무라(西村), 고녀(高女)의 구로다(黑田) 이상 두 교유(敎諭)로 결성된 동인사(同人社)가 있고, 각기 양화의 연구에 정진한 작품을 제작, 조선미술전과 부산미술전 혹은 자개결사(自個結社)의 발표전 등에 역작을 출품해서 화기(畵技)를 단련하고 있는데 이번 부산미술전의 중견작가로서 장래가 기대되는 반도출신 양화가 서태노(徐泰魯), 하타케야마 시게루(畑山 茂), 우신출(禹新出), 김남배(金南培) 제씨(諸氏)에 의해 춘광회라 칭하는 양화 연구단체가 이번에 탄생했다. 회원은 현재 8인으로 연구소 겸 사무소를 나카지마초(中島町)의 서 씨의 아틀리에에 두고 있는데 매월 세 번째 토요일을 집회일로 회원은 근작을 가져와서 연구하게 되어 있다. 오는 신춘 3월 중순 즈음을 기해 제1회 춘광회전을 개최할 예정으로 기대를 모으고 있다.

부산 춘광회
첫 전람회

부산의 중견청년 양화가들의 결성으로 작년 말에 생긴 양화단체 춘광회에서는 미술 시즌을 맞이하여 오는 25, 6, 7의 3일간 미나카이(三中井) 5층 홀에서 제1회 작품 발표회를 개최하게 되었다. 출진(出陳) 작품은 약 40점으로 출품자 이름은 왼쪽과 같고 모두 본사 주최 부산미술전의 단골작가로 작품은 청신한 기운으로 가득찬 근작만으로 매우 기대되고 있다.

▲출품자씨명 △하타케야마 시게루(畠山 茂) △서태문(徐泰文) △김남배(金南培) △김종필(金鍾弼) △마츠오카 시로(松岡四郎) △이흥상(李興相) △우신출(禹新出)

부산 춘광회
제2회 전람회

부산부(釜山府) 내(內) 조선인 청년 양화가로 결성된 춘광회에서 작년 12월 제1회 작품 전람회를 개최해서 호평을 받았는데 오는 22일부터 3일간 미나카이(三中井) 갤러리에서 제2회 전람회를 개최하게 되었다. 동회의 회원은 왼쪽의 6명으로 부산미술전에서도 매회 역작을 출품하고 있고 하타케야마(畠山), 우(禹), 이일동(李一東)의 3인은 본년도의 선전에서 보기 좋게 입선해서 기염을 토했다.

△가네코 가츠이치(金子浩一) △하타케야마 시게루(畠山 茂) △우신출(禹新出) △이흥상(李興相) △이일동(李一東) △박정수(朴貞守)

부산 춘광회
역작 양화전 개최

부산 춘광회 제2회 양화 전람회는 22일부터 3일간 미나카이(三中井) 5층 홀에서 개최된다. 작품은 회원 6명의 작품 51점으로 모두 근작이고 작년 첫 회에 비해서 현저하게 진보한 경지를 보이고 있는 작품은 다음과 같다.

▲가네코 가츠이치(金子皓一) △풍경 ▲하타케야마 시게루(畠山 茂) △정물 △습작 △고원 △가을 산 △꽃 △천변의 스케치 △경성 풍경 △파리 △세탁 △풍경 △강기슭(川岸) △다리(橋) △수간(樹間) ▲이일동(李一東) △풍경 △소녀 △언덕의 집 △석모(夕暮) 천변 △변두리 △엉겅퀴 △여름 천변 △정물 ▲우신출(禹新出) △계림 △천변의 숲 △녹원 △만추 △백마강변의 표정 △백사장 △해질 무렵 △백화정(百花亭) △느티나무 아래에서 △아침의 빛 △나무 사이로 다리 나타나다 △은행나무가 있는 마을 ▲이흥상(李興相) △신록의 아침 △초여름 △강변 △나루터 △흰 돛이 보인다 △어느 사원의 일부 △해안 △대동강변 △여름 숲 △소나무와 하늘 ▲박정수(朴貞守) △풍경 △항구의 아침 △물가(水邊) △자화상(自像) △습작 △풍경1 △풍경2

그러나 이 일본어 신문 자료들에는 기사 내용들만이 실려 있을 뿐 결정적으로 그 기사가 발간된 시점이 언제인지에 대한 정보가 누락되어 있기에, 이것이 몇 년 몇 월 며칠에 게재된 기사인지를 확정하기가 매우 어렵다. 단 「부산 춘광회 역작 양화전 개최」라는 제목의 신문 기사 옆에 서성찬 자신의 친필로 '쇼와(昭和) 16년 7월 부산일보지'라고 기록해둔 메모를 근거로 비정(比定)한다면 《제2회 춘광회전》 전람회가 1941년 7월 22, 23, 24일에 걸쳐 개최되었다고 유추할 수 있을 것이다. 또한 이 기사에 '작년 첫 회에 비해서 현저하게 진보한 경지를 보이고 있는'이라는 내용을 통해 1940년에 《제1회 춘광회전》이 열렸을 것으로 추정해볼 수 있다.

그러나 문제가 그렇게 간단하게 해결되는 것은 아니다. 「부산 춘광회 제2회 전람회」라는 제목의 신문 기사 중의 일부인 '부산부 내 조선인 청년 양화가로 결성된 춘광회에서 작년 12월 제1회 작품 전람회를 개최해서 호평을 받았는데'라는 내용으로 본다면 1940년 12월에 《제1회 춘광회전》이 열린 것인데, 「중견 양화가로 춘광회가 생기다 신춘 3월에 제1회전 개최」라는 제목의 신문 기사에는 '오는 신춘 3월 중순 즈음을 기해 제1회 춘광회전을 개최할 예정으로 기대를 모으고 있다'라고 언급되어 있고 「부산 춘광회 첫 전람회」라는 제목의 신문 기사에는 '부산의 중견청년 양화가들의 결성으로 작년 말에 생긴 양화단체 춘광회에서는 미술 시즌을 맞이하여 오는 25, 6, 7의 3일간 미나카이(三中井) 5층 홀에서 제1회 작품 발표회를 개최하게 되었다'라고 언급되어 있으므로, 이에 의거한다면 1939년 연말에 춘광회가 생겼고 1940년 3월 25, 26, 27일이나 동년(同年) 12월 25, 26, 27일에 《제1회 춘광회전》이 열린 것이 된다. 그러나 「선전의 입선 발표 부산 춘광회에서 4명 입선」이라는

제목의 신문 기사(『오사카(大阪) 아사히(朝日)신문』, 1942.5.27.)에서는 '대동아전쟁 하에 처음인 제21회 선전 입선은 26일에 발표되었는데 제2부(양화)에 최근 부산에서의 제2회전을 막 끝마친 춘광회에서 회원 4명이 보기 좋게 나란히 입선, 그중에서도 주재자 하타케야마(畠山) 씨가 연속 5회 입선으로 와 하고 화려한 환호성을 질렀다'라는 내용의 기사가 나온다. 이는 《제21회 선전》 입상자 발표일(1942.5.26.) 직전에 춘광회 '제2회전'이 끝났다는 뜻이므로 《제2회 춘광회전》은 1942년 5월에 있었고 다시 제1회전은 1941년에 열린 셈이 된다. 그러므로 신문 기사의 내용만으로는 춘광회 제1, 2회전의 개최 시점을 확정하기가 대단히 어렵게 되어 있다.

그러나 《제2회 춘광회전》이 언제 열렸는지를 정확히 판단할 수 있는 결정적인 실마리가 딱 하나 있다. 그것은 바로 「부산 춘광회 제2회 전람회」라는 제목의 신문 기사에 나오는 '하타케야마(畠山), 우(禹), 이일동(李一東)의 3인은 본년도의 선전에서 보기 좋게 입선해서 기염을 토했다'라는 부분이다. 서성찬은 제17회(1938)부터 제23회(1944) 《선전》까지 7회를 연입선했고 우신출은 제19회(1940, 입선작: 〈계림〉), 제20회(1941, 입선작: 〈첨성대를 바라보다〉), 제22회(1943, 입선작: 〈산사(山寺)〉) 《선전》에서 3회에 걸쳐 입선했다. 그러나 《제22회 선전》에서는 창씨개명한 이름인 단코 신(丹光 新)으로 출품했으므로 우신출이라는 이름으로 입선한 해는 1940년과 1941년 두 차례이다. 상기 《선전》 입선자 기사의 '우(禹)'라는 표기로 보아 같은 해에 개최된 《제2회 춘광회전》은 창씨개명이 공식화된 1942년 이전인 1940년 또는 1941년에 열린 것이 되며, 어쨌든 1942년에는 열리지 않았다는 것을 확정할 수 있다. 이일동은 제20회(1941, 입선작: 〈풍경〉)와 제21회(1942, 입선작: 〈해변〉) 《선전》에서 연입선하였으나 1941년에만 위의 기사에서처럼 '이일동'이라는 이름으로 출품했고, 1942년에는 창씨개명한 이름인 미카와 카즈토(三川一東)로 출품했다. 그리고 《제19회 선전》(1940)과 《제22회 선전》(1943)에서는 입선에 들지 못했다. 이상의 내용들을 전체적으로 종합해보면 창씨개명이 공식화된 1942년 이전에 이 3인(서성찬, 우신출, 이일동)이 모두 다 《선전》에서 입선한 해는 1941년이 유일하므로, 《제2회 춘광회전》 역시 그와 같은 해인 1941년에 열린 것이 된다. 물론 1942년 이후에도 이 3인이 《선전》에서 함께 입선한 적은 단 한 번도 없었다. 그러므로 위의 「선전의 입선 발표 부산 춘광회에서 4명 입선」이라는 일본어 신문(『오사카(大阪) 아사히(朝日)신문』, 1942.5.27.) 기사에 나오는 《제2회 춘광회전》이 1942년 5월에 열렸다는 내용은 명백하게 잘못된 것이다. 즉 1942년은 제2회전이 열린 1941년의 이듬해이므로 '제2회전'은 '제3회전'의 오기일 가능성이 높다.

《제1, 2회 춘광회전》에 관한 신문 기사 중에는 일부 서로 서로 다른 기록들이 공존하고 있으나, 제1회전이 12월에 개최되었다는 기사는 제2회전을 알리면서 그 (제2회전의) 시점에서 한해 전에 있었던 제1회전을 회고하며 기술한 것이고, 3월에 개최할 예정이라는 기사는 시기적으로 제1회전 개최 시점의 바로 얼마 전에 작성된 것이므로, 3월에 제1회전이 개최되었다고 판정하는 것이 보편적으로는 더 타당할 것이라 사료된다. 또한 엄동(嚴冬)인 12월 하순보다는 신춘(新春)인 3월 하순이 '미술 시즌을 맞이하여'라는 기사 내용에 더 적합한 것으로 보인다.

이상의 논거들을 통해 유추해볼 때, 춘광회가 생긴 것은 '1939년 연말'이며, 《제1회 춘광회전》은 '1940년 3월 25일부터 27일까지', 《제2회 춘광회전》은 '1941년 7월 22일부터 24일까지' 열린 것으로 볼 수 있다. 그리고 상기 「선전의 입선 발표 부산 춘광회에서 4명 입선」에서의 '대동아전쟁 하에 처음인 제21회 선전 입선은 26일에 발표되었는데 제2부(양화)에 최근 부산에서의 제2회전을 막 끝마친 춘광회에서 회원 4명이 보기 좋게 나란히 입선'했다는 기사 중에서 '제2회전'은 '제3회전'의 오기임에 분명하므로, 결국 《제3회 춘광회전》은 '1942년 5월'에 열린 것이 된다.

부산 춘광회 춘계전

부산부(釜山府) 내의 양화가들이 조직하고 있는 부산 춘광회에서는 8일부터 3일간 미나카이(三中井) 부산지점에서 춘계 전람회를 개최, 미술을 통해서 사상의 선도를 꾀하고자 한다.

(『오사카(大阪) 아사히(朝日)신문』, 1942.5.2.)

그런데 마침 또 다른 일본어 신문 자료의 내용이 《제3회 춘광회전》의 개최 시점을 아주 정확히 알려주고 있다. 신문 기사 내용의 바로 옆에 화가 자신의 친필로 '쇼와(昭和) 17년 5월 2일 오사카(大阪) 아사히(朝日)'라고 기록되어 있으므로, '1942년 5월 8일부터 10일까지' 《제3회 춘광회전》이 미나카이(三中井)에서 열린 것이 분명하다.

《제1, 2회 춘광회전》은 모두 '미나카이(三中井) 백화점 5층 홀'에서, 《제3회 춘광회전》은 '미나카이(三中井) 부산지점'에서 열린 것으로 기재되어 있다. 즉 1, 2, 3회전 모두 미나카이 한 곳에서 개최된 것이다. 미나카이 백화점의 위치는 지금의 롯데백화점 광복점 자리이다(부산광역시 중구 중앙동 7가 20). 마나카이는 1937년 9월 전체 700평의 부지에 5층 건물로 개관하였으며 신식 엘리베이터 2대가 설치된, 당시로서는 부산부 전체에서도 최고의 번화가에 위치한 가장 높은 건물이었다.

	일시	장소
춘광회 결성	1939년 연말	서태노 아틀리에 (연구소 겸 사무소)
《제1회 춘광회전》	1940.3.25. ~ 3.27.	미나카이 백화점 5층 홀
《제2회 춘광회전》	1941.7.22. ~ 7.24.	미나카이 백화점 5층 홀
《제3회 춘광회전》	1942.5.8. ~ 5.10.	미나카이 부산지점

이 기사들에서 주목하여야 할 또 다른 한 가지는 춘광회에 참여한 회원들의 내역이다. 「중견

양화가로 춘광회가 생기다 신춘 3월에 제1회전 개최」에는 '회원은 현재 8인'이며 '반도출신 양화가 서태노(徐泰魯), 하타케야마 시게루(畠山 茂), 우신출(禹新出), 김남배(金南培) 제씨(諸氏)'로 언급되어 있고, 「부산 춘광회 첫 전람회」에는 '▲출품자씨명 △하타케야마 시게루(畠山 茂) △서태문(徐泰文) △김남배(金南培) △김종필(金鍾弼) △마츠오카 시로(松岡四郎) △이흥상(李興相) △우신출(禹新出)' 이상 7인의 이름이 언급되어 있다. 이로 보아 – 서태문, 서태노가 동일 인물이 아니라는 전제하에 – 위의 '▲출품자씨명' 7인에 서태노를 더해 전체 회원의 숫자는 총 8인이 되는 것이다. 또한 만일 마츠오카 시로(松岡四郎)가 일본인이라면 춘광회의 구성원은 1명을 제외하고는 전부가 조선인이 되고, 만일 마츠오카 시로(松岡四郎)가 하타케야마 시게루(畠山 茂)의 경우에서처럼 이른 시기에 창씨개명한 조선인이라면 구성원 전체가 조선인인 셈이다. 「부산 춘광회 첫 전람회」에는 제1회전에 약 40점의 작품이 출품되었다고 기록되어 있다.

제2회전의 경우, 「부산 춘광회 제2회 전람회」에 '△가네코 가츠이치(金子浩一) △하타케야마 시게루(畠山茂) △우신출(禹新出) △이흥상(李興相) △이일동(李一東) △박정수(朴貞守)' 이상 6인이 출품한 것으로 기록되어 있으며 「부산 춘광회 역작 양화전 개최」에는 '회원 6명의 작품 51점으로 모두 근작이고'라고 기재되어 있다. 또한 여기에는 전체 51점의 출품작 제목까지도 소상히 밝혀져 있다.

이 자료들을 통해 볼 때 또 다른 한 가지의 의문점이 제기될 수 있다. 그것은 바로 지금까지는 통상 양달석이 춘광회의 회원으로 알려져 있었는데, 적어도 이 신문 기사들에서만큼은 《제1, 2회 춘광회전》에 출품한 회원들의 명단에서 그의 이름이 발견되지 않고 있다는 사실이다.

아래는 양달석의 딸 양혜정(梁惠貞)과 필자 간의 전화 인터뷰(2017.7.25.)에서 양혜정이 직접 필자에게 들려주었던 내용이다.

> 저는 아버지 생전 언젠가 아버지가 춘광회 제1, 2회 전람회에 다 출품하지 않았다는 이야기하시는 것을 들은 적이 있어요. 원래 처음에는 춘광회에 함께 참여를 하기는 했는데, 뭔가 서로 맞지 않는 것이 있었던 것 같았어요. 어쨌든 춘광회 전람회에는 작품을 내지 않았다고 하셨어요. 춘광회가 8명이라는 이야기도 들었어요.

또 양달석 화백이 1984년 4월 2일에 별세한 후 화우(畵友)인 우신출이 『부산일보』에 기고한 「양달석 형의 영전에」라는 제목의 조사(弔辭)에

> 형이 40년 전 부산에 나타나시기 전까지는 망명이나 다름없는 생을 하시다가 겨우 부산에서 안착하시며 저들 몇 사람이 춘광회를 가지고 일본인 속에서 작품으로써 싸워왔지요.

라고 언급한 내용이 있다. 이 두 사람(양혜정, 우신출)의 진술들로 판단컨대, 혹 처음 춘광회를 발기할 때에는 양달석 역시 8명의 회원들과 화우로 함께 어울리기는 했으나, 제1, 2회 전람회에 작품을 내지 않아 춘광회의 정식 회원으로 등재되지 못한 것은 아닐까라고 생각해볼 수도 있다. 서로 함께 어울렸다고만 해서 회(會)의 동인이 되는 것은 아니기 때문이다. 이는 일본어 신문 자료들의 내용과도 전혀 어긋나지 않는다. 그러나 상기 일본어 신문 자료 「선전의 입선 발표 부산 춘광회에서 4명 입선」에서는 《제21회 선전》(1942) 입선자 중 춘광회 회원으로 서성찬(畠山 戊), 이일동(三川一東), 양달석(梁原達錫), 박정수(藤井貞守) 이상 4인의 이름이 소개되는 동시에 서성찬, 양달석, 박정수 3인의 《선전》 입선에 대한 소감도 게재되어 있다. 또한 일본어 신문 자료 「부산미술전 개막 드디어 오늘부터 "공회당" 기쁨의 춘광회」에서의 '제12회 부산미술의 입상 특선 중 미술동호단체 춘광회는 회원 료하라 다츠샤쿠(梁原達錫) 씨가 부윤상, 가네코 난바이(金子南培) 씨가 회두상(會頭賞), 하타케야마 시게루(畠山 茂), 단코 신(丹光 新) 양 씨가 특선에 전 회원들이 모두 나란히 입상 및 특선을 얻어내어'라는 기사의 내용으로 보아 《제12회 부산미전》 개막 시점(1942.11.)까지도 양달석은 춘광회의 회원이었다. 어쩌면 양달석이 《제2회 춘광회전》 이후의 어느 시점에 춘광회에 정식으로 가입했을는지도 모를 일이다. 《제2회 춘광회전》(1941.7.) 이후부터 《제21회 선전》 입상자의 발표가 있었던 1942년 5월(《제3회 춘광회전》이 열린 시점) 사이의 정확히 어느 시점에 양달석이 춘광회에 정식 회원으로 입회했는지의 여부도 추후 연구 및 확인을 요하는 사항 중의 하나이다. 어쨌든 1941년 7월(《제2회 춘광회전》)에서 1942년 5월(《제21회 선전》 입선 당시) 사이의 어느 시점에 양달석이 춘광회에 가입했으며 이후 적어도 1942년 11월까지는 계속 춘광회의 회원 자격을 유지하고 있었다는 사실은 위의 몇몇 일본어 신문 자료들을 통해 아주 분명하게 확인되고 있다. 그러므로 양달석이 1942년 5월에 열린 《제3회 춘광회전》에 작품을 출품했을 가능성도 전적으로 배제할 수는 없다. 또한 1943년 5월 26일자 『경성일보(京城日報)』에 게재된, 김남배의 《선전》 초입선과 관련된 기사 중 서성찬과의 인터뷰 내용에 (서성찬과 김남배가) '공히 춘광회원으로서'라는 문구가 나오는 것으로 보아, 적어도 1943년 5월 말까지는 춘광회가 지속되고 있었다는 사실도 확인할 수 있다.



서진수에 의해 조사된 화가의 이력에는 1936년 3월 [illegible] 기재되어 있는데, 이 기록의 사실성 여부를 정확히 판단하기 [illegible] 신문 자료들을 통해 생각해보아야 할 또 다른 문제가 있다. [illegible] 3월이라 전제할 때, 회가 조직되고 이 전람회를 열기까지 [illegible] 얼마간은 반드시 필요했을 것이므로, 실제 이 회(會)가 조 [illegible] 없을 것이다. 신문 기사 「중견 양화가로 춘광회가 생기다」에 [illegible] 회원은

현재 8인으로 연구소 겸 사무소를 나카지마초(中島町)의 서 씨의 아틀리에에 두고 있는데 매월 세 번째 토요일을 집회일로 회원은 근작을 가져와서 연구하게 되어 있다'라고 기록되어 있는 것으로 보아, 실제 이들은 서태노의 아틀리에에 자신들의 근작들을 가지고 와서 한 달에 한 번씩 작품에 대한 토론을 하였으며, 이러한 과정이 처음 이루어진 시기가 1936년 3월 6일부터이거나, 또는 그보다 더 이후부터이거나, 또는 그도 아니면 신문 기사 「부산 춘광회 첫 전람회」에서의 '부산의 중견청년 양화가들의 결성으로 작년 말에 생긴 양화단체 춘광회'라는 내용에 준한 1939년 연말부터이거나, 어쨌든 첫 동인전이 열린 1940년 3월 이전의 어느 시점부터 동인으로서의 춘광회는 이미 존재하고 있었을 것이다. 그러므로 춘광회의 결성은 1930년대 후반의 어느 시점에 이미 이루어져 있었던 것으로 보아야 할 것이다. 또한 회(會)의 결성 시점에도 춘광회의 회원이 제1회전 당시의 시점(1940.3.)에서처럼 딱 8명이었는지 아니면 원래는 그보다 숫자가 더 많았는데 제1회전 당시의 출품자가 단지 8명이었던 것인지, 회원들 중에 일인(日人)들도 더 많이 있었는데 전람회가 열리는 시기 즈음에 개인 사정으로 인해 그들이 내지(內地)로 들어가면서 전람회에 출품을 하지 못했었는지 등의 문제들에 대해서도 추후 정확한 규명을 위한 후속 연구가 필요할 것으로 사료된다.

또한 「중견 양화가로 춘광회가 생기다 신춘 3월에 제1회전 개최」에 기재된 '현재 부산의 미술단체로는 학교 교원으로 조직된 백양사(白羊社), 후지사와　　이치(藤澤俊一) 씨와 중학(中學)의 니시무라(西村), 고녀(高女)의 구로다(黑田) 이상 두 교유(教諭: 일제 강점기에 정식 자격을 가진 중등학교의 교원을 뜻한다)로 결성된 동인사(同人社)가 있고, 각기 양화의 연구에 정진한 작품을 제작, 조선미술전과 부산미술전 혹은 자개결사(自個結社)의 발표전 등에 역작을 출품해서 화기(畵技)를 단련하고 있는데'라는 기사 내용으로 보아 춘광회의 출범 당시 학교 교원들을 중심으로 조직된 '백양사'와 후지사와　　이치(藤澤俊一), 니시무라 요시히토(西村義人), 구로다 야에(黑田八重) 이상 3인이 활동한 '동인사'가 함께 존재하고 있었음을 알 수 있다.

유족이 소장한 또 다른 일본어 신문 자료에

화단 양씨(兩氏) 환송영회(歡送迎會)

슌

근작 유화 및 수묵 반절 작품 등 40여 점을 들고 부산에 건너와 9, 10 양일 부산 미나카이(三中井) 백화점에서 개인전을 개최하는 부산과 연고가 깊은 안도 요시시게(安藤義茂) 화백을 맞이해서 부산 양화 관계자는 이번 봄에 개교한 진주사범학교로 영전한 니시무라 요시히토(西村義人) 씨의 송별 겸 안도(安藤) 화백의 환영회를 7일 오후 7시부터 봉래각(蓬萊閣)에서 개최했는데 동인사(同人社) 및 춘광회(春光會)의 회원 10여 명이 출석, 미술에 대한 이야기의 꽃을 피우며 성회(盛會)를 이루었다.

슌

라는 기사가 남아 있는데, 동인사와 춘광회의 회원이 합해서 10여 명이 출석했다 한 것으로 보아 혹시는 동인사 3인을 제외하고 춘광회의 회원이 8인 혹은 6인보다는 조금 더 많았을 가능성도 완전히 배제할 수는 없을 것이다.

또 다른 일본어 신문 자료에 나오는

미술 강습회

부산부 내 미술가가 중심이 되어 총력운동의 일환으로 국민총력미술가협회 경남지부를 결성하고자 준비 중 점차 정리되어 21일 즈음에 결성식을 거행, 동시에 결성기념 미술전람회를 개최한다. 또한 5일부터 9일까지 부산중학교에서 하기 미술 강습회를 개최, 미술애호가의 기술을 향상시키게 되었다. 동 강습회의 강사는 △낭만주의와 고전주의 [부공(釜工) 교장] 야마가타 세이토모(山形靜智) △근대일본화의 경향 [부중(釜中) 교유] 이노우에 히토시(井上 齊) △사실회화의 요결(要訣) (부공 교유) 마츠우라 후데오(松浦筆雄) △양화의 실기 지도 (양화가) 후지사와 슌이치(藤澤俊一), 하타케야마 시게루(畠山 茂)

라는 기사 내용을 보면 화가는 미술 강습회에서 후지사와　　이치(藤澤俊一)와 함께 양화가로서 양화의 실기 지도 강사로 활약하는 등 당대 미술교육의 일익을 담당하는 면모가 드러나고 있기도 하다.

서정숙은 필자와의 대면(2017.7.20.) 및 전화 인터뷰(2017.7.26., 27.)에서 화가의 일제강점기 당시의 정황을 아래와 같이 이야기해주었다.

아버지는 '각시탈'이라는 TV 드라마에서도 나오던 조지아(丁字屋) 양복점, 부산에서도 가장 유명했던 양복점인 그 조지아 양복점에서 점원으로 일했다고 합니다. 이 양복점은 요즘으로 말하자면 만주에까지 프랜차이즈를 낼 정도로 아주 유명한 가게였는데, 이곳에서 셋째 큰아버지(서세찬)와 셋째 큰아버지의 장남(서근실)이 양복을 짓는 기술자로 일했고, 슌아버지는 나가서 양복 치수를 재는 등의 외근을 주로 하셨대요. 아참 그 셋째 큰아버지는 다리를 절었어요. 점원으로 바깥일을 하려면 양복을 맞추려는 일본 사람들과도 자유롭게 대화가 되어야 하는데 아버지가 일본말을 잘하시니까 주로 외무(外務)를 맡으셨던 거지요. 당시 보통 사람들 월급이 30원 정도였는데 아버지는 120원을 받았다고 해요. 거의 일본 사람 수준의 최고 급여를 받았다고 하더군요. 아버지는 그림을 그리면서 생계를 꾸리기 위해 양복점 일을 같이 하셨던 거지요. 그 조지아 양복점의 주인이 일본 사람이었는데, 그 일본인 점주가 이곳에서 일을 하려면 전부 일본식 이름을 써야 한다고 해서 점원 시절에 아버지가 일본식 이름을 어쩔 수 없이 사용하게 된 것이라고 둘째 큰아버지(서명찬)의 장남(서종수)이 돌아가시기 전에 제게 이야기를 해주신 기억이 나요. 그때 우리 집안은 여럿이 양복점 직공과 점원으로 일하고 있어서 창씨개명을 안 할 수가 없었다고 이야기를 하시더군요. 생계를 위해 이름을 바꾸었던 일을 아버지도 부끄럽게 생각하셨던 것 같았어요. 나중에는 조지아 양복점을 나와 직공을 두고 해방 전부터 [하타케야마(畠山)] 양복점을 직접 운영하셨다고 합니다.

해방 이후의 신문 자료들 중에는「민주전선에 적극협력 조선미술동맹 부산지부 결성」이라는 제목의 기사에

> 위원장 양달석, 총무부장 홍월촌(洪月村), 사업부장 우신출, 조직부장 서성찬, 재무부장 김남배, 교육부장 서태문 외 위원 5명
>
> 강령
> 1. 일본 제국주의 잔재의 소탕
> 2. 봉건주의 잔재의 청산
> 3. 국수주의의 배격
> 4. 민주주의 민족전선에 적극적 협력
> 5. 조선 고유미술의 자유발전을 도(圖)함

이라는 기록이 남아 있어 '조선미술동맹 부산지부'에서 서성찬이 조직부장을 맡았음이 확인된다. 또한 '조선예술연맹 부산지구협의회'의 상무(常務)위원회 중 기획심의실 위원을 이갑기(李甲基), 양달석, 김창식(金昌式), 유연(柳然) 등과 함께 맡았다는 기록도 남아 있다. 상무위원회의 위원장은 김정한(金廷漢)이었다.

또 연도가 분명하지 않으나「찬란한 예술에 관중 도취 기념예술제전 초일(初日) 대성황」이라는 기사에는 3·1운동 기념예술제전 중의《기념미전》이 시내 사이와이쵸(幸町) 화원(花園)홀에서 31점이 전시되었으며 양달석의 〈설*(雪*)의 날〉, 서성찬의 〈선창가의 아침〉, 김봉진(金奉鎭)의 〈(김일*(金日*) 장군상〉, 우신출의 〈계림아 해방을 아느냐〉 등의 작품들이 출품된 것으로 기재되어 있다.

신문 자료들 중 기사「속(續) 임시수도 천일(千日) (19)」에는 종군과 관련해 우신출의 다음과 같은 증언이 기록되어 있다.

> 당시 공보처에서 의뢰가 있었어요. 군의 위촉을 받은 것이 아니라 자발적인 것이었습니다. 저와 함께 동부전선으로는 이준(李俊), 청마 유치환(靑馬 柳致環), 오영수(吳永壽), 김재문(金在文) 씨(사진작가)였고 서성찬, 양달석, 박성규(朴性圭) 씨는 중부 서부로 종군했습니다.

또 기사「속(續) 임시수도 천일(千日) (20)」에는

> 종군화가로 활동한 서성찬, 박정수 등은 그들의 종군 기록을 신문에 싣기도 했다. 1950년 8월 27일 국제신보에는 〈군대생활의 한 토막〉이라는 서성찬의 글과 그림이 실렸다. '…… 젊은 용사들의 불타는 조국애는 태양처럼 뜨겁다. 고마움에 스스로 머리가 숙여진다. 이들의 이러한 긴장한 생활 한 토막에도 자유스러운 빛은 흐르며 모두가 희망에 넘치고 있지 않은가. 눈물겨운 한때 나의 소박한 화필도 눈에 익은 검붉은 얼굴들을 그립게 하며 나는 무한한 기쁨과 환각에 취하였습니다.' 따라서 서성찬은 동부전선 종군 팀보다 일찍 종군에 나선 것 같다. …… 양화가인 양달석은 해병대에 종군하고 박성규, 우신출, 이준을 동부전선으로, 서성찬, 임호(林湖), 박정수를 중부전선으로 각각 파견했다.

라는 기록이 남아 있다.

또 다른 신문자료에는 미술평론가인 이시우(李時雨)의 토벽(土壁)동인과 연관된 다음과 같은 언급이 남아 있다.

> 2회전 때 서성찬이 빠지고 3회전으로 끝난 것은 이념상의 차이였습니다. 즉 구상표현에 사실적인 표현과 리얼리즘의 본뜻이 다르다는 의견차로 충돌을 빚은 것이었죠. 당시 피난화가 중 몇 사람을 제외하고 대부분이 창의성 없는 자연의 모방을 일삼을 때였죠. 토벽동인은 서구의 합리주의가 토착할 수 있는 선험적인 계기를 마련했고 유화를 적극성 있게 흡수한 진지한 동인이었다고 봅니다. 또 그들 각자의 생각에 차질이 있을 때는 자유로이 분산하여 자기완성에 성실해야 한다는 교훈도 남겼지요.

1959년 6월 14일 상오 11시에 화가의 죽음을 추모하는 묘석비 제막식이 있었음을 알리는 기사도 남아 있다. 여기에는 '한 자루 화필에 생애를 바치고 53세로써 선종한 고인의 청렴했던 생활과 오로지 화도 연구에 쏟아온 정열의 유덕(遺德)을 추모하는 화우 및 제자 그리고 향우 동지들의 정성으로 이룩된 〈畵人徐成贊之墓(화인서성찬지묘)〉는 고인이 태어난 영도의 고갈산 기슭에 자리 잡고 서남(西南) 바다를 내려다보는 경사진 언덕 위에 아담하게 세워져 있었다'라고 기록되어 있다. 또한 '고된 생활 속에서도 늘 미소를 잃지 않았던'이라는 표현으로 화가 생전의 모습을 묘사하고 있기도 하다.

「신태범의 부산문화 야사 〈7〉」에는

> 그는 주로 생활 주변의 흔하고 친근한 정물들을 화폭에 담았다. 그가 작품에 기울이는 열정과 집념은 무서울 정도로, 한번 붓을 들었다 하면 며칠이고 침식을 잊고 두문불출하였다. 그는 자기 작품에 대한 자긍심이 대단해, 그림을 함부로 팔려들지 않았다. '그림은 그림을 이해하고 아끼는 사람이 가져야 생명력을 얻는 것'이라며, 차라리 주변의 친구나 친지에게 무상으로 나누어 주는 경우가 많았다. 그는 그림이 흔한 상품처럼 취급되는 일을 극력 기피하고 혐오하는 묘한 결벽증이 있었다.
>
> 그의 친구 하나가 화재로 가산을 모두 태워버렸다. 그는 그 친구를 찾아 위로하며 '널 도와야겠는데 내가 가진 것이라곤 그림 그리는 재주뿐이니 나중에 그림을 한 점 보내 주겠다 …… '고 약속했다. 그러나 한 달이 지나고 1년이 지나도 그의 그림은 오지 않았다. 친구도 세월이 흐르면서 그 약속을

까맣게 잊어버리고 말았다.

1959년, 혹한에 바람도 드센 어느 날이었다. 화재의 불행을 극복하고 사업에 성공한 그 친구의 사무실로 서성찬이 불쑥 나타났다. 추위 때문인지 얼굴이 핼쑥해 병색이었다. 그의 손에는 포장한 대형 그림 한 폭이 들려 있었다. '미안해 친구야, 이렇게 늦게 약속을 지키게 돼서 …… 그동안 마음에 드는 그림이 없었어…….' 친구는 말문이 막혔다. 되짚어 보니 5년 전의 약속이었다. 그걸 잊지 않고 찾아온 그의 우정에 가슴이 북받쳤다. 그 그림은 방금 진한 향기가 풍길 것 같은 모란이었다.

그리고 서성찬은 1주일 후에 53세의 나이로 영도 다리 위에 쓰러져 유명을 달리했다. 후배들의 미술지도를 하고 집으로 돌아가는 길이었다. 영도에서 태어나 영도를 떠난 적이 없었던 토박이 화가 서성찬. 그는 이미 세상에 없지만 그의 그림과 함께 모란의 향기로 남아 영원히 살고 있지 않을까.

라고 그의 인간됨의 한 단면을 기록해두고 있다.

1955년 화가의 개인전 리플릿에는 경상남도지사 이상룡(李相龍)과 부산예술문화협회장 양달석의 전시 축사(祝辭)가 실려 있다. 기인여화(其人如畵, 그 사람이 그림과 같다)라 할지, 서성찬 화백의 예술 그리고 그 사람이 어떠했는지가 잘 드러나는 내용들이 그 행간에 속속들이 남겨져 있어 이 축사를 소개하는 것으로 논고의 마무리를 갈음하고자 한다.

서성찬 화백 개인전에 기(寄)함

서성찬 화백은 우리 경남도내(慶南道內)는 물론 전국 화단에 이채롭고 정열적인 생명력을 가진 중진으로 알려져 있으며 현재 비록 지방에 있다고 하나 그 위치의 뚜렷함은 우리가 자랑으로 하는 바다.

화백은 천부의 풍부한 소질로서 왜정시대 노련(老鍊)화가들과 어깨를 겨누며 각종 미술전에서 활약하여 그 당시 장래를 크게 촉망받았고 해방 후에 개인적인 연구는 물론 후배들을 양성하여 우리 경남 미술교육계에 남긴 공로가 큰 바 있다.

금반(今般) 화백의 개인전은 당년 50세의 과거를 장식하는 행사로서 40여 점의 역작을 발표케 된 것은 화백 혼자만의 경사일 뿐 아니라 향토 문화발전에 공헌하는 바 클 것을 믿으며 제현(諸賢)의 감상과 아울러 끊임없는 성원을 바라는 바이다.

경상남도지사 이상룡

서성찬 화백 개인전에 대하여

서 화백이 그림을 그리기 시작한지 30년만인 50세 고개에서 처음으로 개인전을 가지게 되었다. 경남화단 창시자의 한 분인 씨(氏)가 일정(日政)시 선전에서 연속 8회의 입선과 수회의 특선 후보를 거듭하였으므로 그 관록을 보아 우리나라 화단의 중견을 차지하고도 남을 것인데 이번에 처음 개인전을 열게 된 것은 신진층(新進層)에 보내는 좋은 시범일 것이요 또 우리나라 화단의 경사가 아닐 수 없다.

씨는 그림을 그리기 위하여 이 세상에 온 사람이요, 그림을 그리다가 갈 수 있는 진실한 예술가이다. 씨의 왕성한 정력과 풍부한 감각은 작품을 위한 천생의 자본일 것이다.

씨가 작품을 제작한다는 것은 마치 무사가 적과 대결하는 격이요, 기뻐서 즐길 때는 어린아이처럼 천진 그대로이다. 그의 작품은 색조가 명쾌하고도 찬란하고 필치며 선에 박력이 넘치고 작품 전체에 생명이 약동한다. 또 깎고 닦아서 완성된 보석처럼 그의 예술은 절정에서 개화(開花)되고 있다.

이번에 출품되는 40여 점의 작품은 30년간을 두고 걸어온 씨의 생명의 발자취인 동시에 경남화단의 귀중한 산 역사일 것이다.

원컨대 동호제현(同好諸賢)의 청람(淸覽)을 바라마지 않는 바이다.

부산예술문화협회장 양달석

자료 제공 : 서정숙(徐正淑) · 서종철(徐宗澈)
일본어 신문 자료 번역 : 김신혜 (金信惠)

서성찬의 자필 이력서

履 歷 書

本籍 : 釜山府 瀛仙洞 三街 六三七 番地
住所 : 釜山府 南港洞 二街 二四七 番地

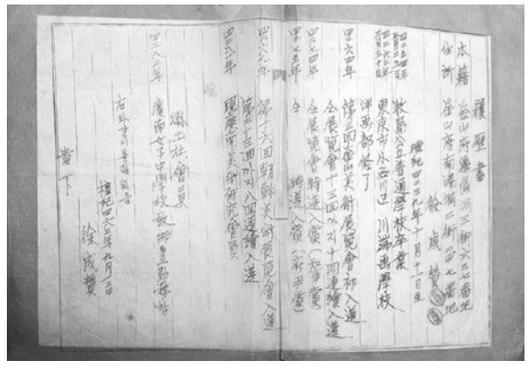
徐 成 贊

檀紀 四二三九年 十月 十一日 生

四二五四年 三月 二五日	牧島公立普通學校 卒業
四二六二年 三月 三十日	東京市 小石川區 川端畵學校 洋畵部 修了
四二六四年	第三會 釜山美術展覽會 初入選
	仝 展覽會 十三會까지 十會連續 入選
四二七四年	仝 展覽會 特選 入賞 (知事賞)
四二七五年	仝 特選 入賞 (府尹賞)
四二六九年	第十六會 朝鮮美術展覽會 入選
	第二十三會까지 八會連續 入選
四二八一年	現 慶南美術研究會員
	嫩土社 會員
四二八二年	慶南女子中學校 敎師으로 勤務함

右와 같이 틀림없음

檀紀 四二八三年 九月 一二日
徐 成 贊

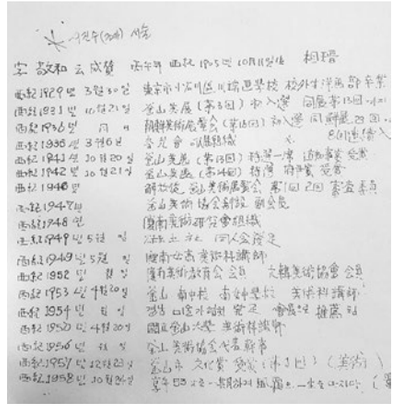


도판 11. 서성찬의 자필 이력서

서성찬의 조카 서진수가 조사해 기록해둔 서성찬의 이력

자(字) 경화(敬和) 운(云) 성찬(成贊) 병오년 서기 1906년 10월 11일 생 상진(相瑨)

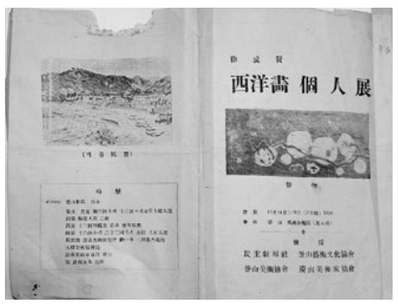
1929.3.30. 동경시 소석천구 천단화학교 교외생(校外生) 양화부 졸업
1931.10.21. 부산미전 (제3회) 초입선 동전 제13회까지
1936 조선미술전람회 (제16회) 초입선 동전 23회까지 8회 연속입선
1936.3.6. 춘광회 동인전 조직
1941.10.20. 부산미전 (제13회) 특선 일석(一席) 도지사상 수상
1942.10.21. 부산미전 (제14회) 특선 부윤상 수상
1946 해방 후 부산미술전람회 제1회 2회 심사위원
1947 부산미술협회 창설 부회장
1948 경남미술연구회 조직
1949.5. 혁토사 동인회 발족
1949.5. 경남여고 미술과 강사
1952 경남미술교육회 회원 대한미술협회 회원
1953.4.20. 부산 남중교 남녀중학교 미술과 강사
1954 경남미술가협회 발족 회장으로 추천됨
1950.4.20. 국립부산대학 미술과 강사
1956 부산미술협회 대표간사
1957.12.23. 부산시 문화상 수상 (제1회) (미술)
1958.10.24. 향년 53세로 일기(一期)하여 풍상의 일생을 마치다 (영도)

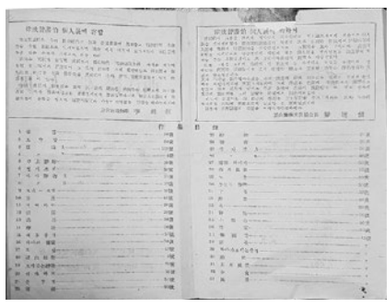


도판 12. 서성찬의 조카 서진수가 조사한 서성찬의 이력

《서성찬 서양화 개인전》(1955.11.14.~19. 부산 미국공보원 전시장) 출품작 목록

1. 춘설
2. 호박밭
3. 파도 A
4. 파도 B
5. 탁상 정물
6. 벌레소리
7. 바다 정물 A
8. 바다 정물 B
9. 도마-도 밭
10. 공양
11. 저녁 바다
12. 전원
13. 어항(漁港)
14. 정물
15. 여름 풍경
16. 바다의 향연
17. 모란
18. 광산지대
19. 호박 있는 정물
20. 해바라기
21. 눈 풍경
22. 산호
23. 정물
24. 초춘
25. 장난감 A
26. 장난감 B
27. 양남 바닷가
28. 사월 풍경
29. 노을
30. 등 있는 정물
31. 구름
32. 야채
33. 씨
34. 정물
35. 소도시
36. 온실
37. 불국사
38. 연못
39. 바다가 보이는 풍경
40. 선의(船艤)
41. 오월 풍경
42. 소녀
43. 풍경





도판 13. 《서성찬 서양화 개인전》(1955.11.14.~19. 부산 미국공보원 전시장) 출품작 목록

1950년대의 프랑스 진출 한국 미술가들과 에콜 드 파리(École de Paris)[1)]

전 유 신
이화여자대학교

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 본문
1. 에콜 드 파리의 개념
2. 그랑드 쇼미에르 아카데미를 통한 입체주의의 수용
3. 바젠느 그룹을 통한 전후 에콜 드 파리 미술의 수용
Ⅲ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

해방 이후에 한국과 프랑스의 미술 교류가 재개되도록 한 출발점 중 하나는 1950년대 중엽에 시작된 한국 미술가들의 프랑스 진출이었다. 이 시기에 도불(渡佛)한 미술가들은 15인 정도였고, 권옥연, 김환기, 김흥수, 남관, 박영선 등 일본에서 유학한 3~40대의 중진 작가들이 중심이 되었다.[2)] 이들이 프랑스 현지에서 가장 주목했던 미술의 경향은 '에콜 드 파리'였다. 20세기

1) 이 글은 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문인『프랑스 미술과의 관계를 통해본 전후 한국미술 – 한국 미술가들의 프랑스 진출 사례를 중심으로』(2017)의 일부를 수정 · 보완한 것이다.

2) 1950년대에 프랑스에 진출한 한국 미술가들의 명단과 도불 이전의 출신학교

이주 년도	이름 (프랑스 진출 이전의 출신학교)
1951년	이성자 (동경 짓센 여자대학 가정학과)
1954년	손동진 (동경미술학교)
1955년	김옥규(서울대학교), 김흥수(동경미술학교), 나희균(서울대학교), 남관(태평양미술학교), 박영선(가와바타 미술학교)
1956년	김환기(일본대학 예술학원), 김종하(제국미술학교)
1957년	권옥연(제국미술학교), 장두건(태평양미술학교), 김세용(제국미술학교), 이용환(서울대학교)
1958년	함대정(혼고 회화연구소), 이세득(제국미술학교)

전반기에는 프랑스에 체류하던 외국인 미술가들과 그들의 미술을 지칭하기 위해 사용되었던 이 용어는 전후에는 프랑스 미술의 전통을 계승하는 것에 초점을 둔 비구상 미술을 총칭하는 것으로 그 개념이 변화되었다. 한국 미술가들은 20세기 전반기의 에콜 드 파리를 대표하는 미술 운동이었던 입체주의(Cubism)와 전후의 에콜 드 파리를 대변하는 바젠느 그룹(the Bazaine Group)에 유독 관심을 가졌던 점에서, 이 두 시기의 에콜 드 파리와 모두 밀접하게 연관되어 있다고 할 것이다. 이에 본 논문에서는 1950년대의 프랑스 진출 한국 미술가들이 당대의 파리에서 입체주의와 바젠느 그룹의 미술과 같은 에콜 드 파리의 미술에 특히 관심을 기울이게 된 맥락을 살펴보고자 한다.

Ⅱ. 본문

1. 에콜 드 파리의 개념

에콜 드 파리는 19세기 말부터 20세기 초 사이에 몽마르트르(Montmartre)와 몽파르나스(Montparnasse)라는 두 지역을 중심으로 활동했던 외국인 미술가들을 지칭하기 위해 사용되었던 용어이다.[3] 에콜 드 파리의 미술가들은 파리에서 접했던 여러 미술의 경향들을 자국으로 전파하는 매개자로 주로 인식되어 왔지만, 이들 중 일부는 프랑스 현대미술의 흐름을 주도하고 미술 중심지로서의 프랑스의 위상을 견인하는 핵심적인 역할을 하기도 했다. 특히 입체주의는 외국인 미술가들이 그 탄생과 전개에 있어 주도적인 역할을 한 대표적인 미술 운동 중 하나다. 이는 파블로 피카소(Pablo Picasso, 1881~1973)가 프랑스에서 접하게 된 현대미술의 경향과 아프리카 원시미술의 영향을 혼용해 만들어낸 대표적인 에콜 드 파리의 양식이자, 외국인 미술가들에 의해 전 세계로 확산되며 프랑스 미술의 국제화를 선도했던 미술의 경향이었다. 에콜 드 파리의 기점을 피카소가 파리에 정착한 1904년으로 상정하는 것도 바로 이와 같은 이유 때문이다.

그러나 1930년대의 대공황과 제2차 세계대전을 기점으로 에콜 드 파리의 양상에도 변화가 발생하게 된다. 프랑스에 체류하던 외국인 미술가들 중 상당수가 본국으로 귀국했고, 이들 중 일부는 미국 행(行)을 선택하기도 했다. 유럽 미술가들의 이주는 미국이 현대미술 분야의 급진적 발전을 이뤄내며 새로운 미술의 중심지로 급부상하도록 한 주요한 계기가 되었다. 그리고 미국이라는 새로운 중심의 등장은 19세기 말부터 프랑스를 중심으로 그려져 왔던 미술의 지형도를 변화시키는 전환점 중 하나가 되었다. 전후의 프랑스 미술계에서는 중심이 미국으로 완전히 이동했다고 보기보다는 과거의 위상이 곧 회복될 것으로 보는 낙관적인 견해가 우세했지만, 그럼에도 미술 중심지로서의 권위를 회복하는 일에 당대의 프랑스 미술계가 공통적으로 관심을 기울이는 양상이었다.

공통의 목표가 설정되기는 했지만, 그것을 실현하기 위한 해결 방법은 위기의 원인을 어떻게 진단했는가에 따라 다르게 제시되었다. 예컨대, 미술 중심지로서의 프랑스의 위상을 변화시킨 원인을 제2차 세계대전으로 보았던 피에르 프랑카스텔(Pierre Francastel, 1900~1970) 등 일부 미술사학자들과 비평가들은 과거의 영광을 회복하기 위해 전쟁 전의 미술을 전통으로 설정하고 그 권위를 복권시키는 방안을 해결책으로 제시하였다. 이를 위해 프랑카스텔 등은 로마네스크 미술이 전통의 출발점이 되고, 입체주의를 20세기 현대미술의 핵심으로 설정하는 프랑스 미술의 계보를 새롭게 정립하고자 했다.[4] 그리고 이들은 전통의 재해석을 통해 프랑스 미술의 권위를 되찾게 해줄 적자(適者)로 장 바젠느(Jean Bazaine, 1904~2001), 알프레드 마네시에(Alfred Manessier, 1911~1993) 등 소위 "바젠느 그룹"[5]으로 지칭되는 프랑스 출신의 젊은 미술가들에 주목했다. 인상주의와 입체주의를 결합한 작업을 선보였던 이들은 앵포르멜(Art Informel) 미술가들과 더불어 전후 프랑스 미술계 최고의 기대주로 부상했고, 특히 에콜 드 파리 시기의 영광을 되찾아 줄 미술가들이라는 기대가 더해지면서 이들에게 전후의 에콜 드 파리라는 명칭이 붙여지게 된 것이다.

이에 2절과 3절에서는 입체주의와 바젠느 그룹의 미술과 같은 에콜 드 파리의 미술과 1950년대의 프랑스 진출 한국 미술가들이 어떻게 연관되는지를 구체적으로 논의해보고자 한다.

2. 그랑드 쇼미에르 아카데미를 통한 입체주의의 수용

1950년대의 프랑스 진출 미술가들 대부분은 일본의 미술대학에서 아카데미즘에 기반한 구상미술을 학습했고, 이들 중 상당수는 파리에서도 여전히 구상적인 회화를 제작했다. 이들과 달리 일부 작가들은 기존의 작업을 과감하게 탈피하게 되는데, 이러한 변화를 불러온 직접적인 동인 중 하나는 프랑스 진출 이후 체득한 입체주의였다. 입체주의는 그것이 프랑스에서 처음 등장했던 20세기 전반기에 이미 한국과 일본을 포함한 아시아 여러 나라에 전파되었지만, 야수주의나 표현주의에 비해 그에 대한 관심도는 상대적으로 높지 않았다. 대상을 논리적으로 분석해 화면에

3) 에콜 드 파리라는 용어는 1924년의 《살롱 앵데팡당》전을 계기로 등장하였고, 다음 해인 1925년에는 비평가 앙드레 바르노(André Warnod)가 『코뫼디아(Comœdia)』지에 기고한 글에서 "에콜 드 파리는 존재한다(L'École de Paris existe)"고 언급하면서 보편적으로 사용되기 시작했다. Natalie Adamson, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944~1964,* Farnham: Ashgate, 2009, p.22; Jean-Louis Andral et Sophie Krebs, "Préface," Suzanne Pagé et al., *L'École de Paris, 1904~1929: la Part de l'Autre*, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000, p.21.

4) Bernard Ceysson, "Paris 1945~1964: Art in "Situations","(trans. Brian Holmes), Bernard Ceysson et al., *L'École de Paris? 1945~1964,* Luxembourg: Fondation Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, 1998, pp.307~308.

5) 프랑스 미술계에서 이들은 "바젠느 그룹" 이외에도 "후기-입체주의자(post-cubist)" 또는 "전통의 화가들"과 같은 다양한 명칭으로 불린다. 본고에서는 미셸 콘(Michele C. Cone)이 『프랑스의 모더니즘들(French modernisms)』이라는 저서에서 사용했던 바젠느 그룹이라는 명칭을 사용하고자 한다. Michele C. Cone, *French Modernisms: Perspectives on Art before, during, and after Vichy*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2001, p.6.

옮기는 입체주의의 제작 방식을 동양의 미술가들이 제대로 이해하는 것이 쉽지 않았고,[6] 인체를 지나치게 파편화하는 입체주의의 양식 역시 정서적으로 맞지 않았던 것을 그 이유로 들 수 있다.[7] 프랑스 진출 한국 미술가들도 20세기 전반기에 이미 한국이나 일본에서 이를 접할 기회가 있었지만 정작 이 시기에 입체주의에 별다른 관심을 기울이지 않았던 것도 바로 이러한 이유들 때문인 것으로 볼 수 있다. 1950년대에 들어서 한국과 일본에서 뒤늦게 입체주의가 화제가 되긴 했지만,[8] 이세득이나 함대정 등 일부 미술가들을 제외한 대부분의 도불 미술가들이 이에 집중적인 관심을 보여준 것은 바로 프랑스 진출 직후였다.

이들이 프랑스 진출을 계기로 입체주의에 주목하게 된 것은 이것이 서구의 모더니즘 미술을 학습하기 위한 필수적인 관문으로 인식되었기 때문이다. 한국 미술가들이 파리에 체류했던 1950년대의 프랑스 미술계에서 선풍적인 인기를 끌었던 것은 앵포르멜 미술이었다. 그러나 프랑스 진출 이전에는 대부분 구상회화를 제작했던 한국 미술가들이 이를 수용하기 위해서는 구상적인 형태를 분할하면서 화면을 점차 해체해나가는 입체주의의 제작법을 이해하는 것이 필수적인 단계였다고 할 수 있다. 파리에서 입체주의를 학습한 작가들 중 박영선을 제외한 김흥수, 남관, 이세득, 함대정 등이 모두 추상미술로 작업을 변화시킨 점은 결국 입체주의가 이들에게 구상에서 추상으로 넘어가는 필연적인 과도기였음을 보여준다. 이런 점에서 한국 미술가들에게 입체주의는 일본풍의 구상미술을 탈피해 서구의 모더니즘 미술, 특히 추상 미술에 접근하는 첫걸음이었다고 할 수 있다.

한국 작가들의 프랑스 진출이 집중되었던 1950년대 중엽 이후 파리에서 피카소에 관한 여러 전시들이 동시다발적으로 개최되었던 것도 이들이 입체주의에 주목하게 된 계기가 되었다. 특히 1955년에 파리 장식미술관(Musée des Arts Décoratifs)에서 개최되었던 대규모 회고전인 《피카소 1900~1955(Picasso 1900~1955)》전은 한국 작가들로 하여금 피카소의 위상을 재인식하도록 해준 계기가 되었다. 이 전시는 청색 시대부터 1950년대의 근작에 이르기까지 그의 예술 세계를 연대기적으로 살펴볼 수 있도록 구성되었고, 〈게르니카(Guernica)〉(1937)를 포함해 그의 대표 작품이 총 143점이나 전시되었기 때문이다.[9]

이 전시가 열린 다음 해인 1956년에는 '피카소의 비밀(Le Mystère Picasso)'이라는 영화가 파리에서 개봉되었고, 한국 작가들 사이에서도 화제가 되었다. 피카소의 작품 제작 과정을 다큐멘터리 형식으로 기록하는 것에 초점이 맞춰졌기 때문에 한국 작가들에게 이 영화는 그의 작품

6) 다테하라 아키라, 「서론: 아시아 큐비즘」, 『아시아 큐비즘: 경계없는 대화』, 국립현대미술관, 2005, p.8.
7) 김영나, 「한국 근대미술과 입체주의」, 『20세기의 한국미술 2』, 예경, 2010, p.215.
8) 김이순, 「최영림(崔榮林)과 피카소(Picasso)」, 『근대미술연구』, 국립현대미술관, 2008, pp.111~116 참조.
9) 출품작에 관해서는 Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, Berkeley: University of California Press, 1981, p.400 참조.



도판 1. 그랑드 쇼미에르 아카데미 외부 전경

세계와 천재성을 두루 이해할 수 있는 교육적인 자료로 이해되었다. 박영선은 이 영화를 관람한 뒤 "그저 괴상한 그림을 그리고 도모지[도무지] 이해할 수 없는" 작가로 여겼던 피카소에 대한 인식이 바뀌게 되었고, 그가 거장으로 평가되는 이유를 이해할 수 있게 되었다고 밝힌 바 있다.[10] 김환기 역시 서울에 있는 윤효중에게 보낸 편지에서 교육적인 이 영화를 한국의 학생들에게 보여주고 싶은 마음이 간절하다고 언급하기도 했다.[11]

그러나 이들이 단순히 전시나 영화를 관람한 것에서 그치지 않고 직접 입체주의 작품을 제작할 수 있게 된 근본적인 계기는 '그랑드 쇼미에르 아카데미(Académie de la Grande Chaumière)'에서의 입체주의 수업이었다.[12](도판 1, 2) 1950년대의 프랑스 진출 미술가들은 물론이고 1960~1970년대에 도불한 미술가들 중 상당수도 이곳에서 수학했을 만큼 그랑드 쇼미에르 아카데미는 한국 미술가들과 밀접하게 연관된 곳이다. 이들은 유학을 목적으로 도불하는 것임을 증명하기 위해 주불(駐佛) 한국 공사관의 직원을 통해 이 아카데미의 입학 허가서를 미리 발급받았고, 이를 제출한 뒤 여권을 발급 받을 수 있었다.[13] 이 때문에 프랑스 진출 이후에도 이미 입학 허가서를 받아두었던 이곳에 다니는 것이 일반화된 것이다.

그랑드 쇼미에르 아카데미는 20세기 초에는 페르낭 레제(Fernand Léger, 1881~1955)와 같은 입체주의 작가가 교수로 재직했고, 한국 작가들이 재학했던 1950년대에도 아메데 오장팡(Amédée Ozenfant, 1886~1966)이나 오십 자드킨(Ossip Zadkine, 1890~1967)이 교수로 활동했던 아카데미였다. 이 때문에 입체주의는 이 아카데미의 주요 양식 중 하나로 여겨졌고, 일부 한국 작가들도 이곳에서 수학한 것을 계기로 입체주의의 영향을 수용하게 된 것이다. 한국 미술가들은 오장팡이나 자드킨보다는 주로 오장팡의 제자였던 앙리 고에츠(Henri Goetz, 1909~1989)로부터


도판 2. 그랑드 쇼미에르 아카데미 교실 내부

10) 박영선, 「파리 통신 – 파리 미술계의 근황」, 『신미술』 2, 1956.11, p.66.
11) 김환기, 「조각가 Y씨에게」, 이경성, 『내가 그린 점 하늘 끝에 갔을까: 김환기의 삶과 예술』, 아트북스, 2002, p.108.
12) 이 아카데미는 스페인, 스위스, 발트 제국 출신의 외국인 화가와 조각가들에 의해 1902년에 설립되었다. 조각가인 앙투안느 부르델(Antoine Bourdelle)이 1909년부터 1929년까지 교수로 재직했고, 페르낭 레제(Fernand Léger)도 1931년에 이 아카데미에서 학생들을 지도한 바 있다. 모딜리아니(Amedeo Modigliani)와 칼더(Alexander Calder) 등이 이곳에서 수학한 대표적인 외국인 미술가들이다. Yona Fischer, "Le Désir de Paris," Suzanne Pagé et al., 앞의 책, p.110; 앞의 책, p. 367.
13) 나희균과 전유신, 인터뷰(2016.4.17. 신반포 나희균 자택)

지도를 받았다. 특히 고에츠가 한국 미술가들에게 높은 평가를 받았던 이유는 학생들에게 자신의 작품 양식을 모방하도록 강요하기보다 이들 각자의 수준과 관심사에 맞는 개별 지도를 해주었기 때문이었고, 그는 한국 미술가들이 프랑스 미술계에 진출하는데 있어서도 여러 지원을 아끼지 않았던 조력자이기도 했다.

김흥수는 그랑드 쇼미에르 아카데미에서의 수업과 고에츠의 지도가 입체주의로 작업을 변화시킨 직접적인 원인이며, 일본식의 프랑스 미술을 탈피할 수 있는 계기가 되었음을 언급한 대표적인 작가이다. 주로 데생 중심의 교육을 받았던 일본에서와 달리, 김흥수는 이 아카데미에서 입체주의식 구성법과 색채 사용법에 관한 매우 상세한 지도를 받을 수 있었다. 게다가 고에츠는 일방적으로 그림을 수정하던 일본의 교수들과는 대조적으로 학생 스스로 작품을 완성할 수 있도록 방향을 잡아주는 방식으로 지도를 해나갔다. 김흥수는 이와 같은 고에츠의 수업 방식이 자신의 작품을 변화시키는 절대적인 계기가 되었다면서 그의 교수 방식을 매우 높게 평가한 바 있다.[14]

실제로 김흥수의 도불 이전의 작품인 〈한국의 봄〉(1954)(도판 3)과 그랑드 쇼미에르 아카데미에서 고에츠의 지도를 받은 이후에 제작한 작품인 〈세 얼굴〉(1956)(도판 4)을 비교하면 그의 작업이 급격하게 변화했음을 확인할 수 있다. 입체주의 수업을 거치며 김흥수는 우연에 따라 작품을 제작하던 과거의 방식을 탈피해 앞을 내다보며 구축하듯 작품을 제작하는 방법을 터득하게 되었고, 궁극적으로는 현대미술을 보는 안목을 기를 수 있었다고 언급하기도 했다.[15] 아카데미에서 수업을 시작한 지 1년이 지난 1957년부터 김흥수는 윤곽선이 단순화된 구상 작업과 추상 작업을 오가며 다양한 양식적 실험을 하게 된다. 1960년대에 들어서서는 큼직한 격자 구조 대신 작은 색면들을 작업에 도입하게 되는데, 모자이크처럼 보이는 이와 같은 색면들은 이후 김흥수의 작업에서 지속적으로 등장하게 된다. 그의 사례가 보여주듯이 그랑드 쇼미에르 아카데미에서의 입체주의 수업은 한국 미술가들이 일본식의 구상적인 회화를 탈피해 자신만의 독특한 화풍을 형성하게 된 출발점이 되었다고 할 것이다.



도판 3. 김흥수, 〈한국의 봄〉, 1954, 캔버스에 유채, 230×390cm

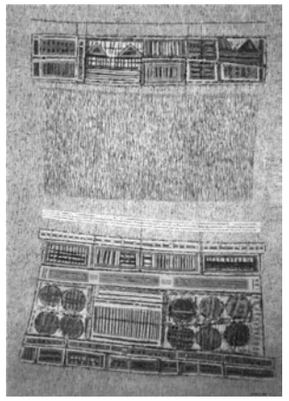


도판 4. 김흥수, 〈세 얼굴〉, 1956, 캔버스에 유채, 72.7×90.9cm

14) 문정희, 『한국 근현대 예술사 구술채록연구 시리즈: 김흥수』, 국립예술자료원, 2004, pp.50~51.
15) 김흥수, 「자전적 에세이 – 孤獨의 對岸에서, 내 '調型'의 내력」, 『김흥수 화집』, 국립현대미술관, 1979, p.174.

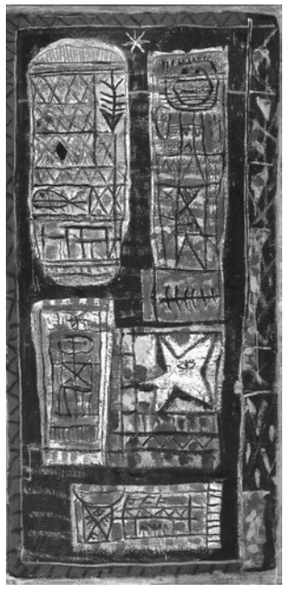
3. 바젠느 그룹을 통한 전후 에콜 드 파리 미술의 수용

1950년대의 프랑스 진출 미술가들이 입체주의의 만큼 관심을 기울였던 대상은 소위 바젠느 그룹으로 지칭되던 미술가들이었다. 이들의 작업은 인상주의와 입체주의를 결합한 비구상 회화였고, 이런 점 때문에 입체주의에 주목하며 점차 추상으로 작업을 전환했던 한국 작가들에게 주요 참조 대상이 되었다. 게다가 그랑드 쇼미에르 아카데미에서 한국 작가들에게 입체주의를 가르쳤던 고에츠는 이 아카데미에 재직하기 전인 1951~1955년에 바젠느 그룹이 탄생한 산실(産室)인 랑송 아카데미(Académie Ranson)에서 회화를 지도한 경력이 있었다.[16] 이러한 사실은 고에츠가 한국 미술가들에게 입체주의 뿐 아니라 그것을 현대화한 바젠느 그룹의 미술을 소개한 매개자로서의 역할도 했음을 확인하게 한다.



도판 5. 이성자, 〈보물 속의 돌〉, 1961, 캔버스에 유채, 162×130cm

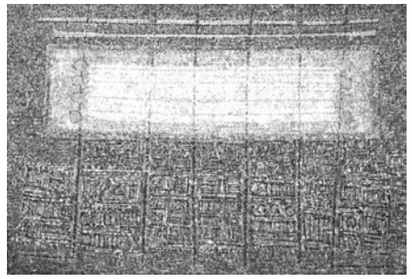
1950년대의 프랑스 진출 미술가들 중에서도 바젠느 그룹과의 연관성이 특히 두드러지는 작가는 이성자와 김환기이다. 이성자는 그랑드 쇼미에르 아카데미에서 고에츠의 지도를 받았을 뿐 아니라, 바젠느 그룹과 연계되는 작업으로 프랑스 미술계에서 자신의 위치를 정립한 대표적인 사례다. 김환기는 그랑드 쇼미에르 아카데미에서 수학하지는 않았으나 프랑스 체류시 마네시에와 교류하는 등 유독 바젠느 그룹의 작업에 관심을 기울였다. 이성자와 김환기가 바젠느 그룹의 작업에서 특히 주목한 것은 입체주의적인 측면이 아니라 '전통'과 '자연'이라는 두 가지 요소였다. 바젠느 그룹은 프랑스 미술의 '전통'이 로마네스크 미술에서 시작되어 인상주의를 거쳐 입체주의로 이어졌다고 보았고, 이와 같은 전통의 계보에서 특히 강조된 것이 풍경, 즉 '자연'이라고 보았다. 한국 미술에서도 이 두 가지 요소가 중요하게 여겨졌던 만큼, 이성자와 김환기는 프랑스 미술의 전통과 자연을 중시하는 바젠느 그룹의 미술에 주목하게 된 것이다.



도판 6. 로제 비시에르, 〈거대한 구성(Grande Composition)〉, 1947, 캔버스에 유채, 162×81cm

이성자는 1950년대의 프랑스 진출 작가들 중 유일하게 미술 전공자가 아니었고, 파리에서 그랑드 쇼미에르 아카데미에 다닌 것을 계기로 화가가 된 예외적인 사례이다. 그녀는 고에츠의

16) Lydia Harambourg, *L'École de Paris 1945~1965: Dictionnaire des Peintres*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 2010, p.210.



도판 7. 이성자, 〈내가 아는 어머니〉, 1962, 캔버스에 유채, 130×195cm

지도를 받으면서 점차 추상 미술로 작업을 변화시키게 되었고, 자연을 기하학적인 형태로 추상화한 작업인 〈여성과 대지〉 연작으로 파리 미술계에 본격적으로 데뷔할 수 있었다. 이 연작이 바젠느 그룹과 연계되는 지점도 바로 자연을 추상화하려는 의도를 기반으로 한 이른바 '추상 풍경화'라는 점이다.

미셸 라공(Michel Ragon, 1924~)은 『새로운 예술의 탄생(Naissance d'un Art Nouveau)』(1963)에서 자연과 추상을 결합한 작품들을 "추상 풍경주의(Paysagisme Abstrait)"로 지칭하고, 대표적인 사례로 바젠느 그룹의 작가들을 지목한 바 있다.[17] 이들로 하여금 자연에서 선별한 특징적인 요소들에 추상 양식을 적용하도록 이끈 미술가는 1920~1930년대에 랑송 아카데미의 교수로 재직하면서 바젠느 그룹을 지도했던 로제 비시에르(Roger Bissière, 1886~1964)였다.[18] 이성자의 〈여성과 대지〉 연작은 특히 비시에르의 작업과 여러 측면에서 공통점을 드러낸다. 추상화된 자연의 형태와 사각의 화면 구성, 그리고 대지를 위에서 내려다보는 듯한 부감(俯瞰)의 시선이 이성자의 〈보물 속의 돌〉(1961)(도판 5)과 비시에르의 작품 〈거대한 구성〉(1947)(도판 6)에서처럼 공통적으로 발견되는 것이다.

이성자는 이와 같은 양식을 대표하는 작품인 〈내가 아는 어머니〉(1962)(도판 7)를 바젠느 그룹과 추상 풍경 화가들이 주축이 되었던 《에콜 드 파리(École de Paris)》전(1962)에 출품하기도 했다. 이 전시는 프랑스적인 회화의 전통을 강조한 작가, 비평가, 미술사학자들이 모여드는 구심점 역할을 했던 유명 갤러리인 샤르팡티에(Galerie Charpentier)에서 1954년부터 1963년까지 매년 개최되었던 전시이다. 이 갤러리는 바젠느 그룹의 작업과 같은 비구상 미술을 프랑스 미술의 전통을 계승한 전후의 현대미술로 규정하고, 상대적으로 전통과는 "또 다른 미술(Un Art Autre)"을 표방했던 앵포르멜에 대해서는 매우 적대적인 면모를 보여주었던 보수적인 성향의 전시 공간이었다.[19] 갤러리 측은 에콜 드 파리 시기에 미술 중심지로서의 프랑스의 위상이 절정을 맞이했다는 입장을 기반으로, 추상 풍경화가들과 파리에서 활동하는 에콜 드 파리, 즉 외국인 미술가들이야말로 이와 같은 과거의 영광을 되찾아 줄 적자라고 평가했다. 이 때문에 이들을 위한 전시를 기획하고 그 명칭을 '에콜 드 파리'로 정하게 된 것이다. 이성자가 이 전시에 참가할 수 있었던 것도 그녀가 바젠느 그룹과의 친연성을 보인 외국인 미술가였기 때문이었다.

17) Michel Ragon, *Naissance d'un Art Nouveau: Tendances et Techniques de l'Art Actuel*, Paris: Albin Michel, c1963, pp.103~104.

18) 안나 모진스카, 「20세기 추상미술의 역사」, 전혜숙 옮김, 시공사, 1998, pp.122~123.

19) 샤르팡티에 갤러리와 《에콜 드 파리》전의 관계에 대해서는 Natalie Adamson, 앞의 책, pp.232~242 참조.

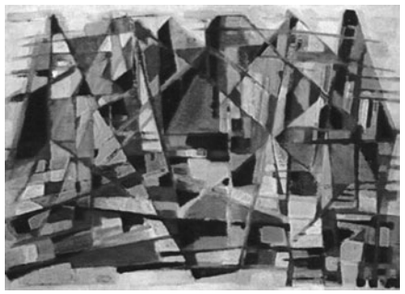


도판 8. 김환기, 〈삼각산〉, 1954, 캔버스에 유채, 55×36.5cm, 환기미술관

김환기는 바젠느 그룹의 작가들 중에서도 "추상으로는 마네시에가 제일"[20]이라며 그에 대한 관심을 여러 차례 드러낸 바 있다. 마네시에를 직접 찾아가 자신의 작품에 대한 비평을 요청할 정도로 매우 적극적인 면모를 보여주기도 했다. 김환기의 이러한 관심은 한국적인 전통과 자연을 기반으로 한 자신의 반추상적 화풍과 프랑스적인 회화의 전통을 중시하고 역시 자연을 추상화하는 바젠느 그룹, 특히 마네시에의 작업이 유사성을 갖는다고 판단했기 때문이다.(도판 8, 9) 따라서 마네시에의 작품이 당시 높은 평가를 받고 있었던 점은 김환기를 고무시키는 요인이 되었다. 마네시에의 위상은 김환기가 자신의 작품을 굳이 변화시키지 않고도 프랑스 미술계에서 주목받을 수 있을 것으로 기대할 만한 근거가 되었기 때문이다.

김환기는 실제로 프랑스 진출 이후 작품에 거의 변화를 주지 않았다. 〈영원의 노래〉(1957)와 같은 작품에서처럼 한국적인 요소와 연관된 몇 가지 모티프들을 추가하고, 기하학적인 형태의 구성과 윤곽선, 그리고 마티에르를 보다 강조하는 것에 그쳤을 뿐이다.[21](도판 10) 이는 자신의 작품이 이미 국제성을 갖추었다는 판단 하에 도불했던 김환기의 인식과 마네시에의 조언 때문이었다.[22] 결국 마네시에는 프랑스 진출 이후 김환기의 작품을 변화시키는데 기여했다기보다 오히려 그의 화풍을 유지하도록 이끈 작가로 볼 수 있다.

그러나 김환기가 이처럼 확고하게 지켜내고자 했던 자신의 화풍과 국제성에 대한 인식은 일본 유학시절에 형성된 것이다. 그 시기에 김환기는 프랑스 유학파 출신의 일본인 화가들로부터 상당한 영향을 받았다. 특히 20세기 초의 프랑스에서 에콜 드 파리의 일원으로 활동하다 귀국한 후지타 츠구하루(藤田嗣治, 1886~1968)를 통해 프랑스와 같은 국제무대에서 통용될 수 있는 미술의 조건에 대해 확고한 인식을 형성하게 된다. 후지타는 아시아인들이 서구인들과 겨루기 위해서는 서구의

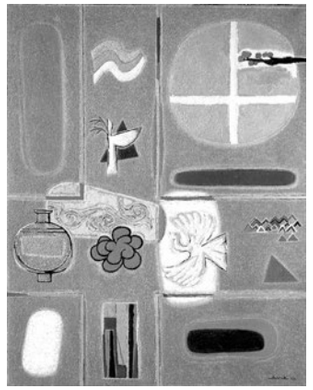


도판 9. 알프레드 마네시에, 〈푸른 항구(Le Port Bleu)〉, 1948, 캔버스에 유채, 114×162cm, 프랑스 파리 퐁피두 센터

20) 김환기, 「화가 L씨에게」, 한국미술연구소 편, 『김환기』, 삼성문화재단, 1997, p.110.

21) 김환기, 위의 책, p.79.

22) 김환기는 작품과 전시 카탈로그를 들고 마네시에의 집을 방문했고, 김환기의 작품을 본 마네시에는 "달콤(Doux)하고 평화롭다고(Paisille). 개성이 강한 시가 담겨져 있다고, 당신만이 가지고 있는 세계일 거라고, 이것을 지켜야 하며 파괴되는 것을 막아야 한다고……. 예술은 국제적인 언어지만 그 언어는 각기 달라야 한다고" 등의 평을 한 것으로 알려져 있다. 김향안, 『마로니에의 노래: 김향안 수상집』, 정음문화사, 1985, pp.148~150.



도판 10. 김환기, 〈영원의 노래〉,1957, 캔버스에 유채, 162×130cm, 삼성 미술관 리움

흐름을 따라가는 대신 동양적인 특징을 내세워야 한다는 점을 학생들에게 특히 강조했던 것으로 알려져 있다.[23] 이 때문에 김환기는 동양적인 감성과 기법을 활용한 작업이야말로 프랑스와 같은 국제적 무대에서 활동하기 위해 필요한 조건이라는 신념을 갖게 되었다. 결국 김환기는 후지타처럼 이미 프랑스에서 활동했던 일본 미술가들이 강조했던 동양성을 드러내는 전위미술을 국제무대에서도 통용될 수 있는 미술로 인식했던 것이다. 1937년에 일본에서 귀국한 후 김환기는 이러한 영향을 조선의 전통과 전위미술을 결합하는 방식으로 지속적으로 이어갔고, 이 작품들을 가지고 프랑스에 진출하게 된다.

김환기는 1959년에 프랑스에서 귀국한 이후에 기고한 글에서 동경 유학에서 얻은 미술의 이론과 기법은 일본이 "유럽에서 얻어온 복제의 재판 · 삼판"에 불과하다고 밝힌 바 있다.[24] 이러한 언급은 김환기가 일본을 통해 수용했던 서구미술의 한계와 그 오역의 문제점을 프랑스 체류 이후 깨닫게 되었음을 보여준다. 기본적으로 김환기의 작업에 있어 일본의 영향이 매우 뿌리 깊은 것이었음은 부인할 수 없지만, 프랑스 체류 기간은 이와 같은 영향을 스스로 재고해보는 계기가 되었다고 할 수 있다. 일본을 통해 학습한 서구미술의 영향을 벗어나서 김환기가 파리에서 직접 자신의 작업과 연계될 만한 서구 미술의 대안적인 사례를 발견하게 되었고, 그것이 바로 마네시에를 위시한 바젠느 그룹의 작업이었다고 할 수 있다.

Ⅲ. 맺음말

지금까지 살펴본 바와 같이, 1950년대의 프랑스 진출 미술가들은 주로 입체주의와 바젠느 그룹의 미술에 주목하였다. 이 시기에 프랑스 미술계뿐 아니라 한국을 포함한 아시아 미술계로까지 확산된 것은 앵포르멜 미술이었지만, 당시 파리에 체류했던 한국 작가들은 이와 같은 경향과는 관계없이 자신들의 예술적 요구에 부응하는 양식을 취사선택하는 양상을 보였다. 한국 작가들에게 프랑스 진출은 국제 미술계에서 자신들이 처한 위치, 즉 문화적 정체성을 인식하도록 한 계기가 되었고, 이를 기반으로 앞으로 나아갈 방향을 설정하는 출발점이 되었다. 그리고 이 과정에서 그들은 입체주의와 바젠느 그룹의 미술을 이정표로 삼아 서구의 미술을 능동적으로 수용하게 된다. 한국 미술가들은 이처럼 서구 미술의 경향들을 선별적으로 수용하고 재해석함으로써 일본 유학 시기에 학습했던 일본식 프랑스 미술을 탈피해 자신들만의 고유한 작품 양식을 성취할 수 있었다.

---

23) 김환기는 1933년에 귀국한 후지타가 설립한 아방가르드 양화연구소에서 수업을 받으면서 후지타의 프랑스에서의 활동 내용과 현지 미술계의 상황을 여러 차례 전해들은 것으로 알려져 있다. 1938년에는 일본 작가들과 함께 후지타를 고문으로 추대한 구실회(九室會)를 결성하는 등 김환기는 일본 체류 시기에 후지타와 지속적인 교류 관계를 이어갔다. Kim Hyangan, *Kim Whanki: Vie et Œuvre*, Paris: Maeght Editeur, 1992, p.211.

24) 김환기, 「서울의 전위미술」, 『현대인 강좌』 3, 1962, 한국미술연구소편, 앞의 책, pp.237~238에서 재인용.

참고문헌

국립현대미술관, 『김흥수 화집』, 국립현대미술관, 1979.

국립현대미술관, 『아시아 큐비즘: 경계없는 대화』, 국립현대미술관, 2005.

김영나, 『20세기의 한국미술 2』, 예경, 2010.

김이순, 「최영림(崔榮林)과 피카소(Picasso)」, 『근대미술연구』, 국립현대미술관, 2008, pp.105~128.

김향안, 『마로니에의 노래: 김향안 수상집』, 정음문화사, 1985.

나희균과 전유신, 인터뷰(2016.4.17. 신반포 나희균 자택).

문정희, 『한국 근현대 예술사 구술채록연구 시리즈: 김흥수』, 국립예술자료원, 2004.

박영선, 「파리 통신-파리 미술계의 근황」, 『신미술』 2, 1956.11, p.66.

안나 모진스카, 『20세기 추상미술의 역사』, 전혜숙 옮김, 시공사, 1998.

이경성, 『내가 그린 점 하늘 끝에 갔을까: 김환기의 삶과 예술』, 아트북스, 2002.

한국미술연구소 편, 『김환기』, 삼성문화재단, 1997.

Adamson, Natalie, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944~1964,* Farnham: Ashgate, 2009.

Ceysson, Bernard et al., *L'École de Paris?: 1945~1964,* Luxembourg: Fondation Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Préfiguration du Musée, 1998.

Cone, Michele C., *French Modernisms: Perspectives on Art before, during, and after Vichy*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2001.

Harambourg, Lydia, *L'École de Paris 1945-1965: Dictionnaire des Peintres*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 2010.

Hyangan, Kim, *Kim Whanki: Vie et Œuvre*, Paris: Maeght Editeur, 1992.

Pagé, Suzanne et al., *L'École de Paris, 1904-1929: la Part de l'Autre*, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000.

Penrose, Roland, *Picasso: His Life and Work*, Berkeley: University of California Press, 1981.

Ragon, Michel, *Naissance d'un Art Nouveau: Tendances et Techniques de l'Art Actuel*, Paris: Albin Michel, c1963.

Abstract

Korean artists who went to France in the 1950s and École de Paris

Jeon, Yusin

Ewha Womans University

This study aims to investigate the French artistic styles that were of interest to Korean artists who went to France in the 1950s, and how these artists integrated such styles into their own art. The Korean artists who went to France during this time were established artists in their 30s and 40s who had previously studied in Japan. The artistic trend on which these artists focused the most in France was École de Paris which originally referred to the foreign artists (and their art) who lived in France in the first half of the 20th century, but became a blanket term after World War II for non-figurative art focusing on the French artistic tradition. Korean artists were especially interested in Cubism, a major art movement of Ecole de Paris in the first half of the 20th century, and the Bazaine Group, who was the face of École de Paris in the post-World War II years. For Korean artists in France, Cubism was a means of moving away from Japanese-influenced figurative art and the first step in their journey toward Western modernist art, especially abstract art. The Bazaine Group's artworks received much interest from Korean artists due to its emphasis on tradition and nature-two qualities that are also major elements of Korean art. During this time, Art Informel was prevalent not only in the French art world but also Asian art worlds, including that of Korea. Despite this trend, the Korean artists in France at the time repeatedly demonstrated a preference for artistic styles that aligned with their artistic demands and needs. For them, the Cubist art and the artwork of the Bazaine Group served as milestones of the more active adoption of Western art, allowing them to successfully break away from the Japanese-style French art they had learned during their time in Japan. Ultimately, through this process of selection and adoption, based on the artists' free will, Korean artists were able to develop their own unique artistic style.

Ⅱ. 미술관 연구

《종이와 콘크리트》전의 실행:
건축 전시의 내용과 형식을 중심으로[1)]

정 다 영
국립현대미술관 학예연구사
김 용 주
국립현대미술관 디자인경력관

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 한국 현대건축 전환기의 조건
Ⅲ. 지식 탐구의 형식과 제도화
Ⅳ. 건축가 재생산과 건축 교육
Ⅴ. 전시의 내용이 형식이 될 때
　1. 정보의 매체변환: 시선과 시차의 콜라주
　2. 배역을 맡은 바퀴 달린 가구: 동적 아카이브의 구현
　3. 바닥 표식: 라이브 '토론' 전시
　4. 팝업 도서관 같은 아카이브: 증거의 배치
Ⅵ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

《종이와 콘크리트: 한국 현대건축 운동 1987~1997》은 1980년대 말부터 1990년대 중반에 결성된 건축 집단의 활동을 통해 오늘날 한국건축의 사회문화적 기반을 살펴보는 전시다. 87체제 30년, 러시아혁명 100주년 등 국내외 중요한 변혁을 성찰하는 현 시점에서 이 전시는 최근

1) 이 글은《종이와 콘크리트: 한국 현대건축 운동 1987~1997》(2017.9.1.~2018.2.18.) 대도록에 수록될 기획글의 일부를 편집해서 함께 서술하였다. 전시 기획은 정다영 학예연구사가, 전시 디자인은 김용주 디자인경력관과 김유나 디자이너가, 전시 진행은 정성규 코디네이터가 맡았다. 외부 실행위원으로는 박길룡(국민대), 김성홍(서울시립대), 이종우(명지대), 박정현(마티)을 위촉하였다.



도판 1. 각 건축 집단이 만든 문서들로 구축한 풍경으로, 사진작가 김경태(EH)가 구성 · 촬영하였다.

문화예술계 전반에 파고든 1990년대에 대한 비평적 관점의 연장선에 놓여있다. 최근 미술, 영화, 디자인 등 여러 문화예술 장르에서 진행되는 1990년대에 대한 검토는 한국 현대건축의 전환기인 1990년대를 자연스레 돌아보게 한다.[2] "우리는 이제야 비로소 전 세대의 건축가를 갖게 되었다"[3]는 전봉희 교수의 말처럼 60대 원로 건축가부터 50대 중견 건축가, 40대 젊은 건축가까지 전 세대 건축가들의 관계적 네트워크를 조망하는 단서로 지난 십 년의 시간은 유의미하다. 또한 이때는 오늘날 교육, 각종 자격제도 및 협회 간 구도 등 건축의 제도적 틀을 확립한 시기로서 동시대 한국 현대건축의 시원으로 살펴볼 수도 있다.

전시에서 다루는 1987년부터 1997년에 이르는 시기는 민주화 운동(1987), 서울올림픽 개최(1988), 해외여행 자유화(1989), 주택 200만호 및 신도시 건설 추진(1989), 세계시장 개방(1994)과 같은 한국 사회의 중요한 시점들을 품고 있다. 개발과 번영의 속도가 가팔랐던 만큼 지존파 살인사건(1994), 성수대교 붕괴(1994), 삼풍백화점 붕괴(1995), IMF 금융위기(1997) 같은 상실의 경험도 공존했다. 이렇듯 '콘크리트'는 민주화 이후 건설과 소비를 비롯한 한국 사회의 폭발적인 성장과 IMF로 이어지는 짧은 영화의 붕괴를 상징한다. 한편 전시의 주인공인 '종이'는 그에 대응한 건축운동이 남긴 담론의 결과물이자 건축 집단이 추구했던 이념을 뜻한다. '콘크리트'의 세계 없이 '종이'의 세계가 존재하지 않는 것처럼, '종이'와 '콘크리트'는 각각 "담론의 축적물"이자 "담론을 물질화한 것"으로써 서로를 비춘다.[4]

이 글은 이러한 기획 배경을 토대로, 《종이와 콘크리트》전이 어떠한 내용과 형식을 통해 구현되었는지 살펴본다. 특히 전시의 탐구 대상이자 실질적인 출품작으로서 '종이'를 분석하는 것뿐만 아니라 이들이 국립현대미술관 서울관이라는 특정 장소에 매개되는 건축적 시도를 검토한다. 아카이브 전시 혹은 건축 전시의 고착화된 편견과 한계를 극복하려는 이번 전시의 실행 과정을 통해 건축 전시가 물리적인 구축물을 소개하는 일반적인 경우를 넘어 역사적인 맥락을 논의하는 담론의 장이 될 수 있음을 강조하고자 한다. 또한 이러한 내용을 구현하기 위한 전시의 형식으로 시도한 공간 커뮤니케이션 방법론을 서술하여 건축 전시에서 내용과 밀착된 형식의 중요성을 부각시키고자 한다.

2) "90년대는 한국 현대사에서 아직 그 역사적 의미와 위상을 제대로 파악하기 어려운 동시대에 위치한다. 그러나 미술뿐만 아니라 한국의 정치, 경제, 사회, 문화 등의 사회 각 분야들은 지금 현재와 직결되는 '동시대성'을 구성하는 키워드를 90년대에서 찾고 있다." 여경환, 「X에서 X로: 1990년대 한국미술과의 접속」, 『X: 1990년대 한국미술』, 2016. p.17.
3) 전봉희, 「살아있는 역사 – 현대건축가 구술집 시리즈를 시작하며」, 『4.3그룹 구술집』, 2012. p.6.
4) 김성홍, 「한국 현대건축 운동의 흐름 1987~1997」, 『종이와 콘크리트』 소도록, 2017. p.16.

Ⅱ. 한국 현대건축 전환기의 조건

《종이와 콘크리트》전은 부제인 '한국 현대건축 운동'이 지시하는 대로 건축가 개인이 아니라 1980년대말에서 1990년대 중반에 조직된 건축 집단들을 전시의 참여 작가로 내세운다. '청년건축인 협의회'(1987~1991), '수도권지역건축학도협의회'(1988~1990), '건축운동연구회'(1989~1993), '민족건축인협의회'(1992~현재), '4.3그룹'(1990~1994), '건축의 미래를준비하는모임'(1993~ 2000), '서울건축학교'(1995~2002), '경기대건축전문대학원'(1995~2006), '선경건축스튜디오'(1994~2003)를 비롯해 직접적인 건축운동 집단은 아니었지만 이러한 조직들에 영향을 준 '한샘건축기행'과 '출판/저널/비평'의 흐름을 소개한다. 이들의 등장은 아래와 같은 건축계 내 · 외부의 사회적 변화와 관련이 있다. 먼저 1986년과 1988년 김수근과 김중업이라는 한국을 대표하는 두 건축가의 죽음은 전과 다른 다음 세대의 건축가의 출현을 부추겼다. 88서울올림픽과 관련된 건축 프로젝트가 끝난 이후 국가적 규모의 작업 의뢰가 줄어드는 상황 속에서, 건축가들은 앞선 세대가 수행한 것과는 다른 작업을 진행해야만 했다. 한편 갑작스레 밀려든 민주화와 세계화의 물결 아래, 이제 국가가 아닌 민간의 영역에서 건축이 의뢰되고, 해외 건축가들과의 경쟁에서 살아남아야 하는 위기감도 조성되었다. 그러한 분위기 속에서 건축인들은 새로운 시대의 변화를 극복하기 위해 조직을 만들고 모이기 시작했다. 1987년 이후 조직된 건축 집단들은 과거 동문 중심으로 구성된 '목구회', '금우회', '용마루' 등과는 차이가 있었다. "1980년대에 이르러 건축 전문지의 증가 및 활성화와 건축가의 발언 기회가 확대"[5]되고 건축 기행 등의 활동을 통해 건축가 각자가 "새롭게 전개되고 있는 개인의 체험과 이에 대한 의식"[6]을 확장하고 있었다는 점에서 한국건축계는 이전과는 다른 양상을 전개할 수 있는 토대를 품고 있었다.

한국의 현대건축 역사에서 "운동의 개념이 본격적으로 문제시되는 시기는 1980년대 후반"[7]이다. 1987년 민주화운동에 영향을 받아 설립되어 건축의 사회적 역할을 강조한 '청년건축인협의회'부터 1990년대 초반 건축의 문화예술적 가치를 강화하고자 했던 '4.3그룹' 등 다양한 집단들이 90년대에 등장하고 사라졌다. 이 전시는 그때 생산된 개별 건축물이나 건축가 개인이 아니라 이처럼 일정한 가치를 공유했던 집단의 활동을 통해 당대성을 읽고자 했다. 1980년대부터 활발해진 건축전문 잡지의 잇따른 출간, 해외여행 자유화(1989)로 가능해진 국내외 건축기행, 해외



도판 2. 3전시실에 전시된 '종이' 자료들

5) 이종우, 「세속적이며 고매한: 4.3그룹의 문화적 담론의 현실적 조건」, 『전환기의 한국건축과 4.3그룹』, 2014. p.113.
6) 배형민, 「파편, 체험, 개념: 4.3그룹의 담론 구도에 관하여」, 『전환기의 한국건축과 4.3그룹』, 2014. p.83.
7) 박정현, 「한국 현대건축 운동의 흐름을 엮으며」, 『건축과사회』, 2013년 특별호, 2013, p.6.

건축역사이론서 습득이 용이해지면서 연대는 더욱 강화될 수 있었다. 결과적으로 3저 호황으로 한국사회가 가장 풍요로웠던 시절 등장한 건축 집단들은 10년 넘게 지속되지 못했다. 하지만 각 집단들이 지시하는 운동성은 90년대를 경유해 오늘날 한국 현대건축의 담론 지형을 그리는 중요한 지표가 된다. 박길룡 교수는 당시 이러한 집단을 통해서 문화가 "1980년대의 풍요와 함께 후기모더니즘으로 전해졌"으며 그 운동을 이끈 이들을 "광복 후 최대의 풍요를 누린 수혜자"[8]라고 진단한다.

Ⅲ. 지식 탐구의 형식과 제도화

궁극적으로 이 전시는 각 건축 집단의 실천적 결과를 평가하지는 않는다. 그보다 각 집단이 무엇을 이유로, 어떠한 열망으로 함께했는지 그 안의 보이지 않는 힘을 추적해보려 한다. 즉 당시 건축 집단의 활동 결과에 대한 성패를 묻기보다 그것의 동력이 어디서 출발하는지 살펴보려 했다. 각 건축 집단의 종착지가 어딘지를 떠나, 1987~1997년에 집중되었던 건축 집단 내부에는 배우고 가르치고 싶다는 믿음, 즉 지적 성취를 향한 열망이 팽배했다. 스터디, 크리틱, 기행 등을 통해 "1990년대 초의 한국건축가들도 미약하나마 당시 세계적으로 진행되고 있던 반성적 모더니즘의 흐름과 함께 했다"[9]는 4.3그룹에 대한 김현섭 교수의 진단이나 "마르크시즘 및 여러 비판 이론에 근거한 건축 학술활동"을 전개해 "진보적 학문과 건축을 결합시킨 이론들"을 생산한 청년건축인협의회에 대한 함인선 교수의 자평처럼,[10] 한국건축은 90년대에 이르러 여러 층의 지식 구조를 탐색할 수 있었다. 그러한 지적 구조는 개별 건축 집단에서 공통으로 발견되는 형식들, 즉 전시, 답사, 크리틱, 세미나, 워크숍 등을 통해 구축되었다. 4.3그룹의 경우 세미나를 통해 '세기말 모더니즘'을 학습하고, 청년건축인협의회 및 건축운동연구회는 러시아 구축주의를, 민족건축인협의회는 프랑스 철학이론과 접속하는 창구를 만들었다. 또한 크리틱을 통해 건축가는 자신의 건축 언어를 단련했고 상호 비평하는 과정을 경험할 수 있었다. 또한 그에 파생한 튜터와 디렉터 시스템은 건축 설계 교육을 갱신하고 강화시키는 계기를 마련했다. AA스쿨이나 콜럼비아 건축전문대학원 등 해외 건축전문대학원의 활동을 참조했던 대안적 건축학교도 등장했다. 또한 건축물이 아닌 건축의 개념을 설명하는 과정을 보여주는 건축 전시들은 건축학도와 실무 건축가 모두에게 건축을 말하고 전달하는 문화양식으로 거듭났다. 건축기행은 학자와 작가들이 현장에서 건축을 매개로 교류하는 상징적인 장으로서, 현대건축이 한국 전통건축의 형태적 속박으로부터 보다 자유로워질 수 있는 비평적 거리를 유지하게 했다.

8) 박길룡, 「제 차세대의 선언과 자기 성찰」, 『한국 현대건축 평전』, 2015. p.256.
9) 김현섭, 「4.3그룹의 모더니즘」, 『전환기의 한국건축과 4.3그룹』, 2014. p.52.
10) 함인선, 「청년건축인협의회」, 『건축과사회』, 2013년 특별호, p.107.

Ⅳ. 건축가 재생산과 건축 교육

"1960년대에 비해 한국의 건축가들이 얼마나 더 지적으로 성장하였는가를 측량해볼 필요조차 없다. 건축이 어떤 사유 없이 성립될 수 없다는 것은 확실해진다."

박길룡, 「제 차세대의 선언과 자기 성찰」, 『한국 현대건축 평전』, 2015

"1990년대 중반 건축계의 화두가 교육으로 바뀌었다는 것은 매우 의미 있는 흐름이다."

김성홍, 「한국의 건축운동, 어떻게 볼 것인가」, 『건축과사회』, 2013년 특별호

각 건축 집단이 수행한 지적 형식의 확장과 반복은 1990년대 중반에 이르러 교육 이슈와 접속한다. 앞서 언급했던 것처럼 1987~1997 건축운동에 공존했던 두 가지 흐름은 1997년 이후에도 계속 영향을 미치고 있는데, 하나는 청년건축인협의회를 중심으로 발화했던 건축을 바깥의 사회문제와 연결시키는 사회참여적 성격이다. 두 번째는 4.3그룹이 주축이 된 건축 내부의 질적 향상을 추구하며 문화에 대응하는 건축의 언어를 만들어낸 흐름이다. 이 두 가지 흐름이 결과적으로 1990년대 중반에 이르러서는 건축 교육에 대한 이슈로 연결된다. 새로운 교육을 통해 21세기에 대응하는 새로운 건축인을 만들어내는 것이 건축운동의 종착점이었던 셈이다. 1980년대 말 1990년대 초반에 활발하게 조직된 집단의 활동은 1990년대 중반이 되면 미약해지지만 서울건축학교, 경기대 건축전문대학원, 민건협 건축 강좌 등을 통해 교육 이슈와 결합하여 새로운 국면을 맞이한다. 각 운동 단체들이 가지고 있는 다양한 성격과는 무관하게 답사, 크리틱, 전시 등을 통해 구성원들의 교류를 촉진하여 역설적으로 운동의 방향과 그 경계를 흐릿하게 만드는 결과를 초래했다. 건축학과 5년제 등 교육 제도의 변화 속에는 튜터와 크리틱 시스템 제도의 안착, 건축답사와 전시의 정례화 등 동시대 한국건축의 지적 문법들이 공유되었다. 즉 1990년대는 건축 내·외부의 경계를 아우르는 지적 토대를 쌓고자 분투한 시기였으며, 그것은 오늘날 건축 교육의 문제에서 제도화된 형식으로 구축되었다.

Ⅴ. 전시의 내용이 형식이 될 때

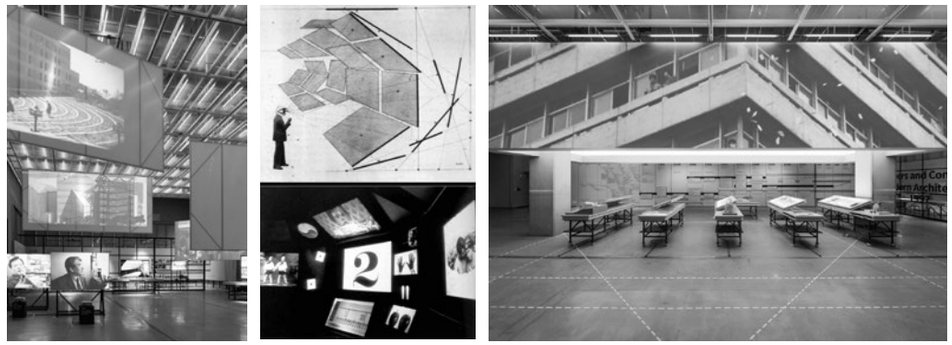
앞서 기술한대로, 《종이와 콘크리트》전은 건축 집단이 남긴 자료를 토대로 지난 시대 상황과 의미를 되짚어 보고 그 맥락을 추적함으로써 역설적으로 한국건축의 동시대 좌표를 찾아나서는 진행형 전시다. 이러한 전시는 과거 자료를 통해 시대를 정의내리는 마침표형 아카이브 전과는 분명 다른 방식이 제시되어야 한다. 즉 자료(내용)를 배치하는 방법의 문제를 넘어 메시지를 전달하는 화자의

태도와 시점이 형식으로 표출되어야 하는 것이다. 때로는 독백의 형식으로, 때로는 대화의 형식을 통해 기록으로 남은 '텍스트'로서의 지평과 '해석'의 지평이 만나 새로운 관점이 파생되는 진행형 기법을 제안했다. 이러한 전시 방식은 작품이 설치된 공간에 청자이자 화자인 관람자의 목소리가 개입할 수 있는 새로운 경험을 선사할 수 있다.

이를 위해 이 전시는 전시장 공간 자체를 중요한 '대상지(site)'로 다루면서, 이를 실행하는 전시의 형식으로서 '컨텐츠 역할극'을 제안했다. 컨텐츠 역할극을 수행하는 다양한 협업자로서 그래픽 디자이너, 사진작가, 영상감독을 초대해 수집한 건축 자료들을 가공하고 해석하는 작업을 먼저 진행했다.[11] 전시가 이루어지는 서울관 3-4전시실 중 첫 번째 무대는 '콘크리트'의 세계에 대응했던 건축 집단의 가시화된 사회적 실천을, 두 번째 무대는 '종이'의 세계 깊숙이 존재하는 건축운동의 이념의 세계를 다뤘다. 이렇듯 두 개의 선택된 설정 아래 전시는 실행 과정에서 첫째, 1980년대 말부터 1990년대 중반까지 각 건축 집단들이 생산한 자료를 시대의 흐름에 대응시켰고, 둘째, 해당 아카이브를 재해석하는 형식적 틀로 연극 무대와 같은 구성을 취했다. 즉 전시 공간은 무대와 같은 상징적인 장소이며, 공간에 놓인 설치물들은 역할극을 수행하는 '배우'로 설정하였다. 이러한 '컨텐츠 역할극'은 아래 3가지 층위의 디자인 방법론을 통해 구현되었다.

1. 정보의 매체변환(multiscreen performances): 시선과 시차의 콜라주

특정 시기를 다루는 전시는 본론을 이야기하기 위해 먼저 관람자들을 그 시대의 상황으로 초대해야 한다. 즉 2017년 현재 시점에서《종이와 콘크리트》전이 다루는 30여 년 전 시대로 관람자를



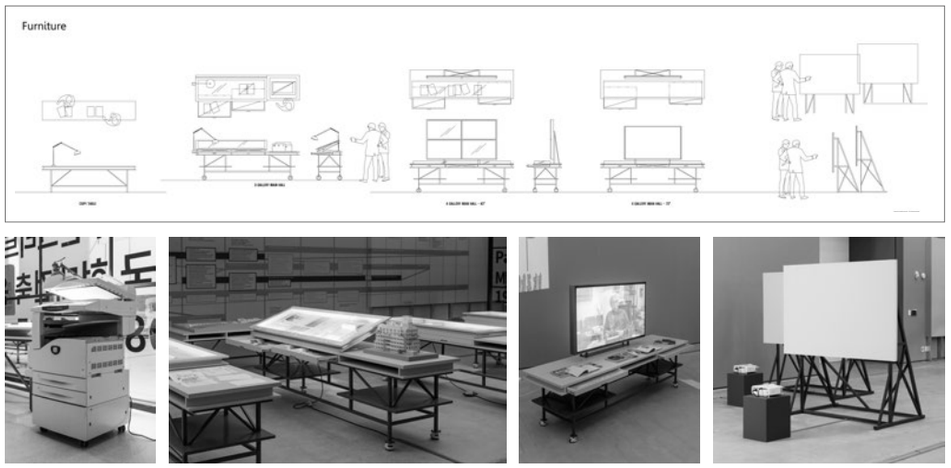
도판 3-1.《종이와 콘크리트》전의 다중 레이어 스크린, 4전시실 (김진솔 사진)
도판 3-2. 하버트 바이어의 '응시영역의 다이어그램', 1932
도판 3-3. 찰스 임스의 'Think' 멀티스크린 프로젝션, 1965
도판 3-4.《종이와 콘크리트》전의 다중 레이어 스크린, 3전시실 (김진솔 사진)

11) 전시 포스터와 정보그래픽 디자인은 성재혁(국민대), 건축 집단별 아카이브를 재구축한 사진 이미지는 EH(김경태), 영상 작업의 편집과 인터뷰 촬영은 더도슨트(백윤석, 조성근, 백수현)가 진행하였다.

진입시켜야 하는 선결 조건이 있다. 이를 위해 먼저 자료(정보)의 다양한 매체 변환을 시도했다. 5m~7m에 이르는 전시실의 높은 층고를 활용해 3전시실 상부에는 그 당시 뉴스와 광고 등 한국 사회를 둘러쌌던 당대 이슈와 정보들로 이미지를 무작위 노출시킨다. 이를 통해 관람자는 시대에 대한 공감과 감상의 단계로 진입하게 된다. 두 번째 전시실인 4전시실 상부 구조는 건축 집단이 생산한 텍스트를 포착하거나 관련 이미지를 시차를 두고 투사시켜 공간에 정보를 입체적으로 콜라주한다. 관람자들은 자료에 다가서는 과정 속에 상부 이미지를 소비하고, 아카이브 테이블에 놓인 선택된 자료를 들여다보는 2차 감상 단계로 들어서게 된다. 더불어 하부에 배치된 프리 스탠딩 스크린(free-standing screen)에 투사되는 이미지와 허공에 간섭된 사운드는 공간에 중첩되어 이야기의 현장감을 높인다. 영상이 투사되는 스크린 형태는 전시 주제의 한 축인 '콘크리트'와 상징적으로 연결시켜 중량감 있는 매스(mass)로 연출하기도 하고(3전시실), 또 다른 축인 '종이'와 연결되어 파편화된 가벼운 막(layer)의 형태(4전시실)로도 구현했다. 동일한 매체라도 투사 방식과 형식에 따라 커뮤니케이션의 태도는 달라질 수 있다.

2. 배역을 맡은 바퀴 달린 가구: 동적 아카이브의 구현

전시실에 등장하는 주요 가구에는 '바퀴'가 달려 있다.[12] 이러한 설정은 고정된 위치에서 자료를 진열하는 단순 기능을 수행하면서 재배치와 이동의 과정을 통해 새로운 무대(場)를 만드는 장치로 역할하게 만든다. 또한 가구들은 전시실 벽과 바닥에 표시된 연도 그래픽 위에서 시대와 사건을



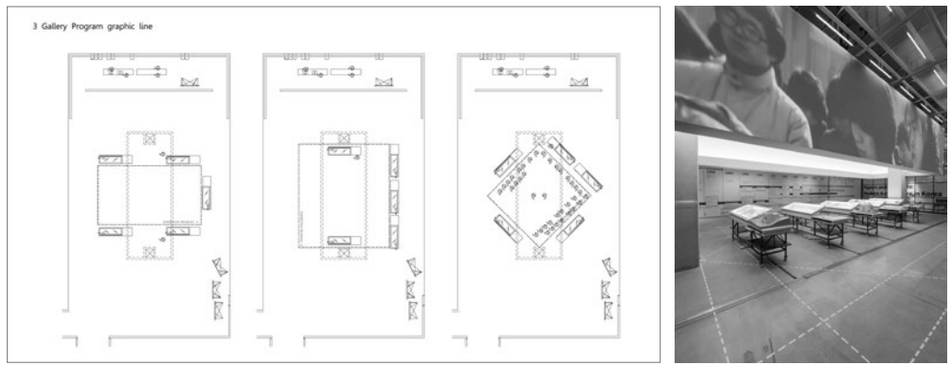
도판 4. 전시 가구와 배역 (가구 디자인 김용주, 사진 김진솔)

12) 바퀴(role)의 언어와 형식의 상징의미는 어떠한 관계 내에서의 '역할'을 뜻하기도 하며 '배우'라는 의미를 내포하기도 한다. 독일어(rolle)로는 '등장인물'이라는 뜻을 가진다.

표시하는 '보드게임판 위의 말'과 같은 역할을 부여받는다. 또한 이 가구들은 각자 맡은 건축 집단을 표상하거나 사건을 증언하며 자료에 관람자들을 다가서게 하는 등 행위의 개입을 유도한다. 프리스탠딩 스크린은 전시를 해설하는 내레이터(narrator)로, 모니터가 달린 진열장은 마치 독백의 형식을 맡은 배우와 같은 이야기 전달의 제스처를 전한다. 전시실 무대영역 뒤 자료 열람 공간에 놓인 복사기는 단순한 기계적 기능을 넘어 지식을 전달하는 '생산' 매체로서의 의미를 부여받는다. '종이'를 복사하는 관람자의 행위는 천장의 카메라를 거쳐 모니터에 드러난다. 이는 마치 퍼포머의 안무와 같은 모습으로 비추어지며 전시 관람 행위를 새롭게 전달하는 시도가 될 수 있다.

3. 바닥 표식(floor signal): 라이브 '토론' 전시

전시실에 '무대'라는 특성을 대입했기에 제한된 공간 속에서 극중 여러 장소로 전환되어야 하는 무대의 속성이 공간에 반영되어야 했다. 때문에 바닥 위 표식을 기준으로 오브제와 가구 배치를 바꾸어 가며 특정 시간대에 드러나는 장소와 설정을 관람자들과 약속하고 인식할 수 있게 했다. 이는 실시간 새로운 장소의 의미를 획득하며 보는 이에게 상황에 따른 '참여의 경험'을 만들어주게 된다. 이와 같은 방식을 본 전시에 대입하여 각기 다른 지시선을 바닥에 표시해놓고 전시 연계 포럼을 할 때마다 가구 배치를 바꾸는 전략을 실행했다. 이는 주제에 따른 서로 다른 형태의 토론 무대를 전시 현장에 만들고, 약속한 주제에 대해 다채로운 관점을 나누는 실시간 현장으로 관람자를 초대하게 된다. 본 전시는 과거 자료를 둘러싼 동시대의 다양한 해석과 관점이 전시를 형성하는 중요한 요소인 만큼 이러한 이벤트(라이브 토론) 역시도 새로운 '전시물'로서 현재성을 가지고 전시실에 안착되길 바란 것이다.



도판 5. 프로그램에 따른 바닥 표식(floor signal)과 배치 계획도

4. 팝업 도서관 같은 아카이브: 증거의 배치

전시가 이뤄지는 서울관 3-4전시실 사이 공간인 복도에는 14m 길이로 배치된 테이블 위에 건축 집단이 남긴 자료들이 각 단체별로 놓인다. 공간 내부의 전시를 보지 않고 만나는 전시장 입구의 테이블 위 자료는 많은 자료가 가진 양적 무게를 인식하는 정도로만 다가온다. 그러나 3-4전시실의 편집된 아카이브- 혹은 해석된 아카이브를 경험한 관람자에게는 전시의 시작이면서 동시에 끝자락에 위치한 아카이브 테이블이 전시를 이끄는 이야기를 증언하는 증거물로 확인하는 중요한 순간이 된다. 모듈화된 프레임의 반복된 레이어 사이마다 각 건축 집단의 자료를 배치한 것은 운동의 행보가 켜를 이루고 쌓여 오늘에 이르렀음을 돌아보게 하기 위한 장치이다. 이렇듯 아카이브 전시에서 자료를 만나는 순서와 방식은 전시 의도를 전달하는 중요한 요소로 작용한다.



도판 6. 복도 공간 아카이브 전시

Ⅵ. 맺음말

《종이와 콘크리트》의 이러한 형식은 전시 주제가 되는 '운동'이 담고 있는 시간과 움직임의 문제를 전시적 감각으로 풀고자 고민한 결과이다. 아카이브에 대한 고정된 시선을 극복하고, 적극적인 해석과 편집, 그리고 이에 간섭하는 주제에 대응하는 개념(종이 vs. 콘크리트)을 설정함으로써 전시를 다각적으로 바라볼 수 있게 했다. 전시장이 시간의 박제물을 담기보다 전시가 종료되는 시점까지 역동적으로 움직이는 장치로서 전시와 그에 수반된 연계 포럼을 통해 한국건축의 다층적인 담론을 촉발하는 장이 되길 기대했다. 전시 장소에서 펼쳐지는 다양한 포럼들은 관람객을 지속적으로 다시 전시장으로 호출하면서 1990년대 중반 각자의 자리로 돌아간 건축운동의 주역들과 함께 '종이'의 유산을 되짚어보는 자리가 될 것이다.

1990년대는 그리 멀지 않은 과거이기에 역사화하기에 쉽지 않은 조건들을 갖고 있다. 이 전시는 그러한 한계를 인정하고, 당시 운동의 성공과 실패 여부를 평가하는 것이 아니라 운동의 잔해 위에 서 있는 오늘날 한국건축의 토대를 살펴보려고 시도한다. 이는 과거를 돌아보며 현재와 연결하려는 한국건축에 부재한 역사적 맥락을 이어가려는 노력이다. 1987년 이후를 포함한 1990년대는 한국에서 건설이 아닌 '건축'의 의미를 다시 묻고자 한 때였다. 건축을 포함한 건설 경기가 가장 호황이었던 시절, 그 화려한 이면에 대한 비평적 성찰도 함께 시작되었다. 건축은 다른 시각문화와는



도판 7. 전시장에서 진행하는 전시 연계 포럼 현장. 좌측부터 1차 포럼(1987년 이후 한국건축운동의 두 흐름, 2017.9.23.), 2차 포럼(1990년대 건축 교육과 오늘, 2017.10.18.), 3차 포럼(건축 안의 그래픽 디자인, 2017.10.25.) 사진으로 공간의 배치가 주제별로 변화한다.(사진 김진솔)

다른 특수한 지점을 가지고 있다. 건축이 예술인가 기술인가, 공공재인가 아니면 사유재인가 등 건축을 둘러싼 다양한 물음들을 점검했던 시간이었던 셈이다. 이 전시의 성과는 이러한 물음들을 촉발한 건축 집단의 관계를 추적하여 지형도를 만들었다는 데 있을 것이다. 그리고 그러한 내용을 담기 위한 전시의 일관된 형식을 '콘텐츠 역할극'으로 설정해 관람자의 경험 폭을 확대하고, 전시를 기획하고 디자인하는 주체들의 역할을 부각시켰다는 점에 있을 것이다.

이제 운동은 사라지고 대안적 실천은 제도화되었다. 그리고 역설적으로 그 당시 건축 집단이 대응했던 건축계 내 · 외부의 많은 문제들은 아직도 반복되고 있다. 우리는 '콘크리트'의 세계에 비해 '종이'는 유약하다는 것을 잘 알고 있다. 하지만 그 '종이'가 남긴 유산은 결코 약하지 않다. 건축을 이루는 커다란 생태계에서 1987~1997의 운동이 희미한 흔적만을 남겼을지라도, 그것은 과거를 토대 삼고 있는 현 세대의 필연적 조건으로 중요하다. '종이'가 남긴 한국건축계의 지적 유산을 점검한 이 전시에 담긴 다양한 실행 요건들이 앞으로 연구자들의 개별 연구 과제로서 역사적 맥락을 이어가길 기대한다.

참고문헌

김성홍 외, 『종이와 콘크리트: 한국 현대건축 운동 1987~1997』, 국립현대미술관, 2017.

박길룡, 『한국 현대건축 평전』, 공간서가, 2015.

박정현 외, 「건축과사회」, 2013년 특별호, (사)새건축사협의회, 2013.

배형민 외, 『전환기의 한국건축과 4.3그룹』, 도서출판 집, 2014.

여경환 외, 『X: 1990년대 한국 미술』, 현실문화, 2016.

전봉희 외, 『4.3그룹 구술집』, 도서출판 마티, 2012.

Zoe Ryan, *As Seen*, Yale University of Press, 2017.

Abstract

The Realization of Exhibition *Papers and Concrete*: focusing on the Content and Form of the Exhibition on Architecture

Dah-young Chung (Curator)
Yong-ju Kim (Director for Exhibition Design & Operation Team)

National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

Papers and Concrete: Modern Architecture in Korea 1987-1997 is an exhibition focused on the sociocultural base of modern architecture in Korea, viewed through activities of architect groups established between the late 1980s and mid 1990s. 30 years have passed since the 1987 Constitutional Reform, and this exhibition constitutes one branch of the extended criticism on the 1990s, which is a recent trend in the cultural and artistic circles in Korea. The trend naturally induced the architecture field to retrospect on the 1990s, the transition period of modern architecture in Korea. As professor Jeon Bong-Hee had said, "Only now we have architects of all generations," the decade is meaningful in that all architects from different generations formed various networks of relations. This is also the period when the current educational system, various licenses, and institutional structures of the architecture field were first established. Thus, it was the era of origin for modern architecture in Korea.

The chronology of the exhibition begins with the following important events in the Korean society in the 1987~1997 era: pro-democracy movement(1987), Seoul Olympic Games(1988), deregulation of traveling abroad(1989), building 2 million houses and new cities(1989), opening the market to the world(1994). Since the speed of development and prosperity was overly rapid, there were also experiences of severe losses such as collapsing of the Seongsu Bridge(1994) and Sampoong department store(1995), and the IMF financial crisis(1997). As such, 'concrete' symbolizes the collapse of the shortlived glory which began with the active construction and consumption after securing democracy, and which ended with the IMF crisis. On the other hand, 'paper' as the main character of this exhibition, signifies the result of discourse led by architectural movements, the ideaology pursued by the architect groups. As the world of 'paper' cannot exist without the world of 'concrete,' both elements shed light on each other as 'accumulation of the discourse' and 'materialization of the discourse.'

This study observes how the exhibition *Papers and Concrete* has been realized, its content and form, based on the aforementioned background history. It analyzes not only the 'paper' as the object of research and substantive exhibit, but also the aspect of architectural attempt regarding the venue itself, the MMCA Seoul. The study focuses on how an exhibition based on archive or architecture can provide a platform for discussing historical context rather than simply presenting physical structures. Furthermore, the format of the exhibition which helped realize such content, according to the space communication methodology is described to emphasize the importance of form closely knitted to the architectural content of the exhibition.

비파괴분석을 통한 고희동 작품의 재료적 특성 연구

이민혜, 김정흠, 박혜선, 임성진
국립현대미술관 작품보존미술은행관리과

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 본문
1. 분석 대상
2. 분석 방법
3. 분석 결과
4. 색상별 고찰
Ⅲ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

춘곡 고희동(高羲東, 1886~1965)은 근대시기에 활동한 전통화가이자 한국인 최초의 서양화가로서 널리 알려져 있다. 그가 남긴 유화 작품 중 현재까지 확인되는 것은 모두 세 작품으로, 동경예술대학교 미술관에 소장된 〈정자관을 쓴 자화상〉과 고희동 사후 자택에서 발견되어 국립현대미술관에 입수된 〈부채를 든 자화상〉, 〈두루마기를 입은 자화상〉이 있다. 이 자화상들은 모두 고희동이 동경유학을 마치고 국내에 유화를 도입한 해인 1915년 무렵에 제작된 것으로 추정되며, 한국인에 의한 최초의 유화작품들로서 가치를 지닌다.

미술품에 대한 과학적 분석의 목적은 작품 제작에 사용된 재료의 특성을 확인하고 성분 물질을 고찰하는 것에 있다. 이를 통해 작품 본연의 보존에 기여할 뿐만 아니라 그 자체가 당대의 사용재료, 작품제작기법 등을 알려주는 미술사적 자료가 되기도 한다. 또한 각각의 재료에 대한 사용 시기를 파악함으로써 작품의 제작연대에 대한 실마리를 얻을 수 있고, 반대로 작품의 추정연대를 통해 사용가능성이 있는 재료를 예상해볼 수 있다.

19세기부터 20세기 전반까지는 천연안료의 사용 이외에도 새로운 안료에 대한 발명이 활발하게 이루어지고, 유화물감의 상업적인 생산이 시작된 시기였다.[1] 이 시기의 안료의 개발 및 생산, 대체과정은 작가들의 안료 선택범위에 영향을 미쳤다. 다시 말해 안료별로 사용된 시기와 연한이 다르며,[2] 고희동의 유화 작품 자화상을 비롯한 초기 한국인 유화 작품에 사용된 안료 또한 이러한 특징을 반영할 것으로 예상된다.

연구에 앞서 고희동 자화상에 대한 비파괴분석 사례를 조사한 결과, 〈정자관을 쓴 자화상〉은 X선, 적외선 조사관찰이 실시되었고,[3] 〈부채를 든 자화상〉이 등록문화재 지정 당시 X선 촬영으로 조사된 기록이 있으나 세 작품 모두 안료에 대한 분석은 미비한 것으로 확인되었다.

따라서 본 연구에서는 국립현대미술관 소장 〈부채를 든 자화상〉과 〈두루마기를 입은 자화상〉을 대상으로 비파괴분석을 실시하여 사용된 안료를 확인하고자 하였다. 적외선, 자외선 촬영 및 영상현미경 관찰을 통해 작품 복원부를 확인하고 작가의 표현 기법 등을 조사하였다. 또한 작품에 사용된 색상을 크게 백색, 황색, 적색, 청색, 녹색, 흑색 등으로 구분하고, X선 형광 분석(XRF), 라만 분광 분석(Raman), X선 회절 분석(XRD)을 실시하여 성분원소와 결정구조 파악 등을 통해 안료 성분을 동정하였으며, 이를 기초로 시기적으로 사용이 가능한 안료를 추정하였다.

Ⅱ. 본문

1. 분석 대상

본 연구에서는 고희동의 유화작품 중 국립현대미술관에 소장된 〈부채를 든 자화상〉과 〈두루마기를 입은 자화상〉을 대상으로 비파괴분석을 실시하였다.

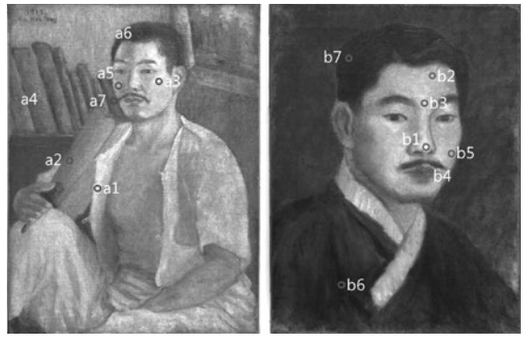
분석 대상 중 〈부채를 든 자화상〉에서 인물은 입고 있는 모시적삼을 풀어헤치고 한손에 부채를 들고 있는 모습이다. 그림자 부분에 남색을 활용하고 머리를 청색과 녹색으로 채색하였다. '1915 Ko Hei Tong'이라는 화면 왼쪽 상단의 서명을 통해 〈정자관을 쓴 자화상〉과 마찬가지로 1915년에 제작되었음을 알 수 있다.

〈두루마기를 입은 자화상〉에서 인물은 청색 두루마기를 입고, 화면 배경에는 적갈색조 안료를

1) Gunter Buxbaum, Gerhard Pfaff, *Industrial Inorganic Pigments* 3rd edition, Weinheim: Wiley-VCH, 2005, p.7; Willy Herbst, Klaus Hunger, *Industrial Organic Pigments: Production, Properties, Applications,* Weinheim: Wiley-VCH, 1993, pp.3~4.

2) Gerald W. R. Ward, *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art,* New York: Oxford University Press, 2008, p.502; Matthijs De Keijzer, "The history of modern synthetic inorganic and organic artist' pigments," *Contributions to conservation: research in conservation at the Netherlands Institute for Cultural Heritage,* London: James & James, 2002, pp.42~54.

3) 김지희, 「초기 한국 유화의 과학적 조사-동경예술대학 예술자료관 소장 유화 자화상을 중심으로」, 『보존과학연구』 15, 국립문화재연구소, 1994, pp.59~103.



도판 1. 광학적 관찰 및 성분 분석 위치, 좌: 고희동, 〈부채를 든 자화상〉, 1915, 캔버스에 유화, 61x46cm, 국립현대미술관, 우: 고희동, 〈두루마기를 입은 자화상〉, 1910년대 중반,45.5x33.5cm, 국립현대미술관

사용하였다. 바탕층에 대하여는 『회화와 수복』(1991)에 'Ground層:白色(鉛白), Medium(油性)'이라고 기록되어 있다.[4] 작가 서명 등이 확인되지 않아 정확한 제작 시기는 불분명하나 졸업 작품 준비 기간인 1914년 봄 또는 1915년 가을일 것으로 추정되고 있다.[5]

색상별 안료의 종류를 추정하기 위해 대상 작품들의 색상을 백색, 황색, 적색, 청색, 녹색, 흑색의 여섯 가지 색을 기준으로 하고, 밝은 황색, 밝은 적색 등의 혼합색을 추가하여 총 8가지로 구분하였다. 구분된 색상 중 2~3지점을 선정하여 분석을 실시하였으며, 분석결과에는 색상별로 대표성을 보이는 지점을 다음과 같이 제시하였다.(도판 1)

2. 분석 방법

분석 방법은 크게 광학적 관찰과 성분 분석으로 나누어볼 수 있다. 광학적인 관찰 방법으로는 적외선 및 자외선 조사와 영상현미경을 이용한 확대관찰을 수행하였으며, 성분 분석을 위해서는 X선 형광 분석, 라만 분광 분석, X선 회절 분석을 실시하였다. 작품에 사용된 원재료만의 특성을 확인하기 위하여, 적외선 및 자외선 사진과 작품 입수 이후 수복 전의 사진을 활용하여 확인된 복원부는 분석 대상에서 제외하였다.

1) 적외선 및 자외선 조사

광학필터를 이용하여 적외선 및 자외선 사진을 촬영하였다. 적외선 조사를 통해 바탕층의 밑그림, 작가의 서명, 보존처리 흔적 등을 확인하고자 하였으며, 자외선 조사를 통해 색상별 형광 반응과 색맞춤, 덧칠한 흔적, 복원 부분 등을 관찰하였다.

2) 영상현미경 관찰

4) 국립현대미술관 보존과학실, 『회화와 수복』, 국립현대미술관, 1991, pp.27~35.
5) 홍선표, 「고희동의 신미술운동과 창작세계」, 『미술사논단』 38, 한국미술연구소, 2014, p.174; 조숙, 『20세기 초 춘곡 고희동과 신미술운동』, 전주대학교 석사학위논문, 2015, p.15.

영상현미경(KH-7700, HIROX, JAPAN) 관찰을 통해 바탕칠층의 유무와 색상, 붓선과 색의 혼용 등 채색기법을 확인하였으며, 배율은 40~60배로 하였다.

3) X선 형광 분석(XRF; X-Ray Fluorescence Analysis)

색상별 주요 원소 확인을 위한 XRF 분석을 수행하였다. 사용된 기기는 Portable XRF(X-Ray Fluorescence, DP-2000, Innov-X system, USA)이며, 측정면적 10mm에서 전압 및 X선 필터에 변화를 주어 40keV Al filter 10sec, 40keV Cu filter 10sec, 15keV Al filter 10sec로 총 30sec를 측정하였다. 색상별 XRF 분석 결과에서는 지지체인 캔버스의 검출값을 기준으로 하여 물감층만의 성분 데이터를 얻고자 하였다.

4) 라만 분광 분석(Raman Spectroscopic Analysis)

XRF 분석 결과를 바탕으로 화합물의 구체적인 확인을 위하여 라만 분광 분석을 수행하였다. 사용된 기기는 Portable Raman(Inspector Raman, Deltanu, USA)이며, 분석 조건은 Spectral Range 2,000~200cm^{-1}, resolution 8cm^{-1}, 광원 785nm의 파장을 가진 60mV의 diode laser로 하였다.

5) X선 회절 분석(XRD; X-Ray Diffraction Analysis)

화합물의 결정 구조를 알아보기 위하여 XRD 분석을 실시하였다. 사용된 기기는 Portable XRD(Duetto, InXitu社, USA)이며, 분석 조건은 X-ray target Cu, 주사 속도 1.5°, 2θ/min, 20~50°, 가속 전압 30keV로 하였다.

3. 분석 결과

1) 적외선 및 자외선 조사

적외선 조사시 밑도판, 구도의 변화, 캔버스 재활용 흔적 등은 확인되지 않았으며, 자외선 조사시 복원부에 대한 구분이 가능했다. 일부 유화물감에서는 자외선 형광 반응이 관찰되었다.

〈부채를 든 자화상〉의 경우 화면의 오른쪽, 인물의 어깨부분에 복원 부분이 확인되었고, 〈두루마기를 입은 자화상〉은 적외선 상에서 인물의 턱 부분에 덧칠 또는 색맞춤 흔적이 확인되며, 화면 왼쪽과 상단의 모서리 방향과 나란하게 사물에 찍힌 자국이 선명하게 나타났다.

자외선 형광반응으로는 〈부채를 든 자화상〉 배경의 액자와 〈두루마기를 입은 자화상〉 인물 얼굴에 채색된 밝은 황색(b2, b3)이 녹갈색으로 관찰되었으며, 일부 적색(a5, b4)은 주황색의, 녹색(a7)은 흑색의 색변화가 특징적으로 관찰되었다. 복원부는 주변에 비해 어두운 남색을 나타냈다.



도판 2. 적외선 사진



도판 3. 자외선 사진

2) 영상현미경 관찰

영상현미경으로 관찰시 물감층의 미세균열, 색상 혼합이 확인되었다. 육안으로도 관찰 가능한 물감층 전반의 균열은 유화물감의 오랜 기간에 걸친 건조로 인하여 생기는 것으로 복원부분을 제외한 대부분의 지점에서 확인되었다. 물감층의 특징적인 색상 혼입은 〈두루마리를 입은 자화상〉의 얼굴 피부와 머리에서 관찰되었다.

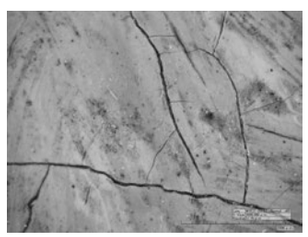
얼굴에서 미간 등에 밝은 황색으로 강조된 부분은 백색의 배경 위에 밝은 적색이 올라가고 얇은 황색의 붓선이 관찰되었다.(도판 4-1) 입술에서는 백색, 적색, 주황색의 색상혼합이 관찰되었다.(도판 4-2) 흑색 머리에서 물감층이 두터운 부분에 황색, 적색, 녹색 등 다양한 색상의 붓선이 관찰되었다.(도판 4-3)

3) X선 형광 분석(XRF)

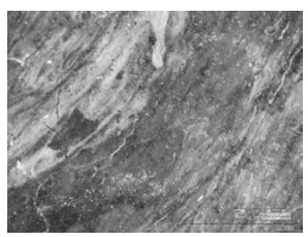
XRF 분석 결과 두 작품 모두 화면 전반에서 납(Pb)이 높게 측정되었으며, 백색과 밝은 황색, 밝은 적색에서 특히 높은 값을 보였다.

황색은 자외선 상에서 녹갈색으로 변한 부분에 아연(Zn), 크롬(Cr)이, 얼굴 부분을 중심으로 철(Fe)이 다른 부분에 비해 상대적으로 높게 측정되었으며, 〈부채를 든 자화상〉의 황색 부채는 카드뮴(Cd)이 비교적 높게 측정되었다.

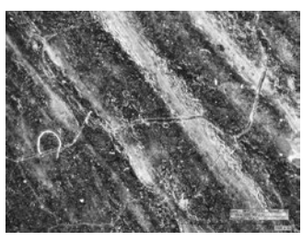
적색은 수은(Hg), 청색은 코발트(Co), 〈부채를 든 자화상〉의 녹색 부분은 코발트, 크롬이 주요 성분으로 확인되었다.



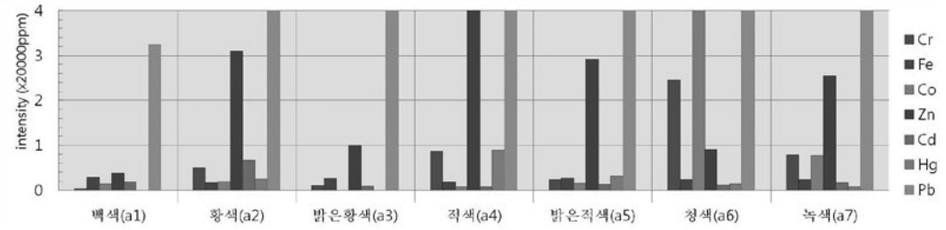
도판 4-1. 밝은 황색(b2)



도판 4-2. 적색(b4)



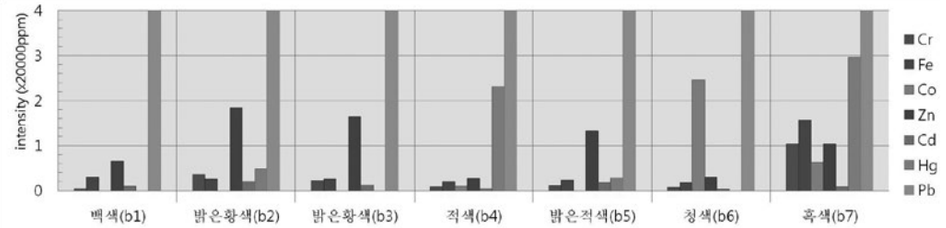
도판 4-3. 흑색(b7)



도판 5. 〈부채를 든 자화상〉 색상별 XRF 분석 결과 비교

색상	분석위치	검출원소(ppm)							주요검출원소 (element)
		Cr	Fe	Co	Zn	Cd	Hg	Pb	
–	캔버스	21	1128	〈LOD	1759	242	〈LOD	64778	Pb
백색	옷	344	5847	2840	7556	3570	〈LOD	754665	Pb
황색	부채	9864	3362	3714	61963	13297	4859	371286	Cr, Zn, Cd, Pb
밝은 황색	얼굴 피부	1997	5221	〈LOD	20072	1794	〈LOD	817213	Zn, Pb
적색	책	17300	3455	1424	99510	1528	17701	455664	Pb
밝은 적색	얼굴 피부	4718	5336	3065	58420	2659	6295	704069	Pb
청색	머리	49143	4652	93684	18020	2348	2920	336654	Pb
녹색	책	15711	4688	15470	50812	3233	1429	462488	Pb

표 1. 〈부채를 든 자화상〉 XRF 분석 결과



도판 6. 〈두루마기를 입은 자화상〉 색상별 XRF 분석 결과 비교

색상	분석위치	검출원소(ppm)							주요검출원소 (element)
		Cr	Fe	Co	Zn	Cd	Hg	Pb	
–	캔버스	3099	1266	〈LOD	3024	531	1946	63283	Pb
백색	코	854	6010	〈LOD	12993	1911	〈LOD	830429	Pb
밝은 황색	얼굴 피부	7255	5083	〈LOD	36943	4084	9711	685712	Zn, Pb
밝은 황색		4437	5230	〈LOD	36928	2404	〈LOD	691736	Zn, Pb
적색	배경	7257	3514	6331	9200	4522	39766	227440	Hg, Pb
적색	입술	1781	4105	2014	5381	929	46078	175692	Hg, Pb
밝은 적색	얼굴 피부	2253	4752	〈LOD	26568	3469	5466	746763	Zn, Pb
청색	옷	1552	3654	49107	5930	346	〈LOD	190880	Co, Pb
흑색	머리	20635	31306	12675	20640	1725	59217	192359	Cr, Fe, Co, Pb

표 2. 〈두루마기를 입은 자화상〉 XRF 분석 결과

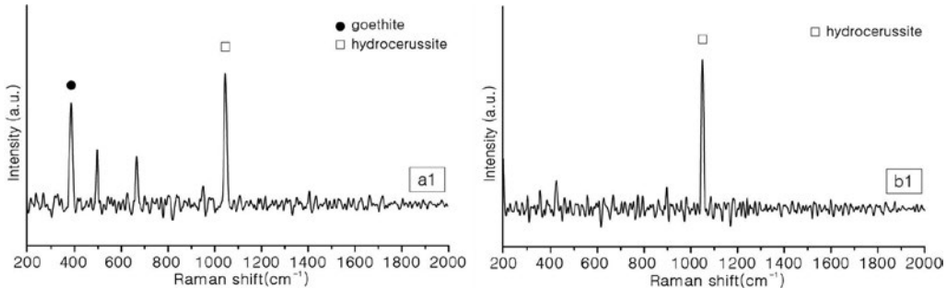
여러 가지 색이 혼입된 〈두루마기를 입은 자화상〉의 흑색 머리는 수은, 철이 높게 측정되었으며, 크롬, 아연, 코발트 또한 다른 부분에 비해 높은 값을 보였다.

4) 라만 분광 분석[6)]

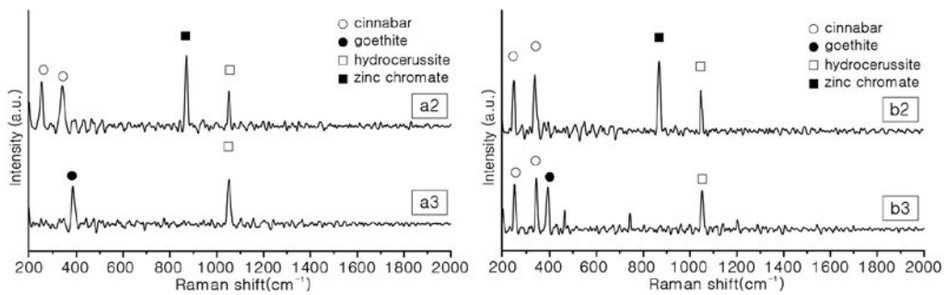
라만 분광 분석 결과 두 작품 모두 화면 전반에서 납을 주성분으로 하는 Hydrocerussite [2PbCO3 · Pb(OH)2]의 특성 피크가 확인되어 XRF 분석 결과와 상응하는 결과를 보였다.(도판 7-1)

황색은 백색, 황색, 적색을 혼합하여 표현한 얼굴 피부의 밝은 황색과, 영상현미경 관찰시 황색, 주황색, 적색의 경계가 나타나는 부채의 황색으로 구분하여 특성을 확인하였다. 얼굴 피부(a3, a5, b2, b3)에서는 Cinnabar(HgS), Zinc chromate(ZnCrO4), Goethite[FeO(OH)]의 피크가 확인되었으며, 〈부채를 든 자화상〉 부채의 황색(a2)에서는 Cinnabar, Zinc chromate의 피크가 확인되었다.(도판 7-2, 7-3)

적색에서는 Cinnabar(HgS)와 일치하는 스펙트럼이 공통적으로 확인되었다.(도판 7-3)

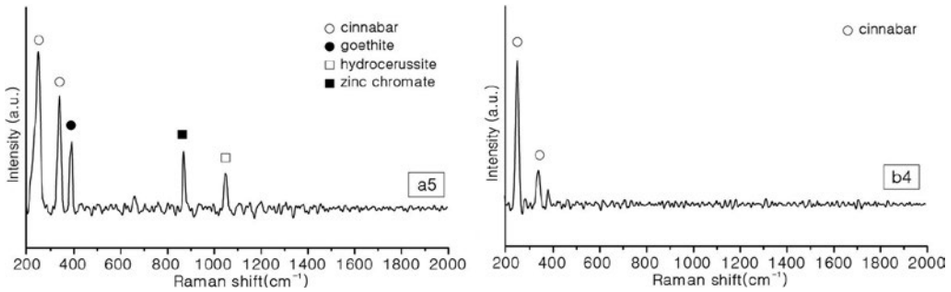


도판 7-1. 백색 라만 분석 결과



도판 7-2. 황색 라만 분석 결과

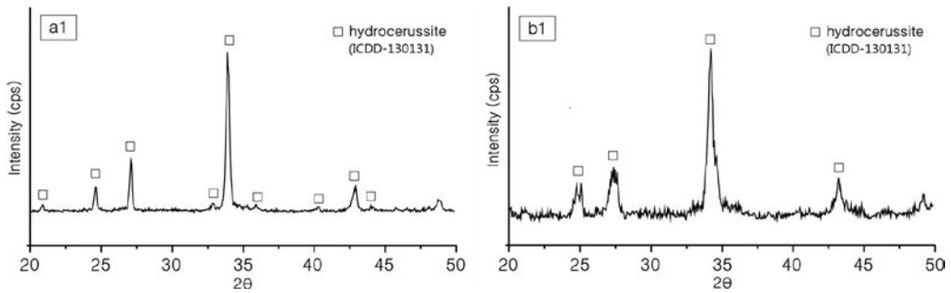
6) Raman Reference: University College London Raman Spectroscopic Library



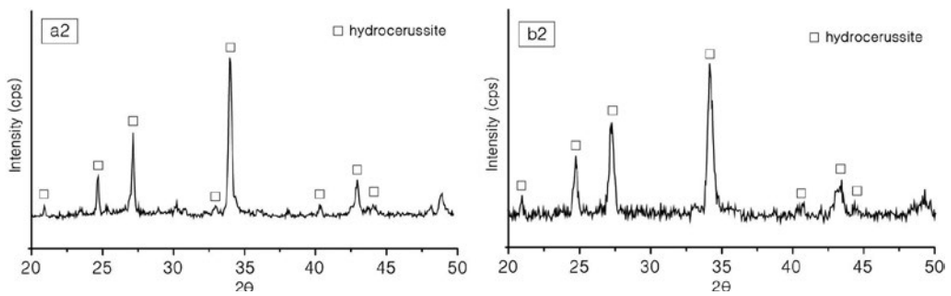
도판 7-3. 적색 라만 분석 결과

5) X선 회절 분석(XRD)[7)]

XRD 분석 결과, 화면 전반에 있는 모든 색상의 회절 패턴에서 Hydrocerussite의 피크가 나타났으며, 적색과 Cinnabar, 청색은 Cobalt aluminate(CoAl2O4)의 피크가 공통적으로 확인되었다.(도판 8-1~6) 또한 〈두루마기를 입은 자화상〉의 흑색 머리 부분에서는 Cinnabar의 피크가 확인되었다.(도판 8-6)

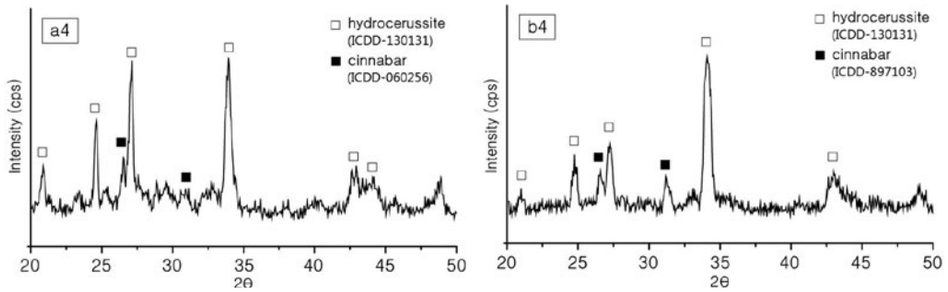


도판 8-1. 백색 XRD 분석 결과

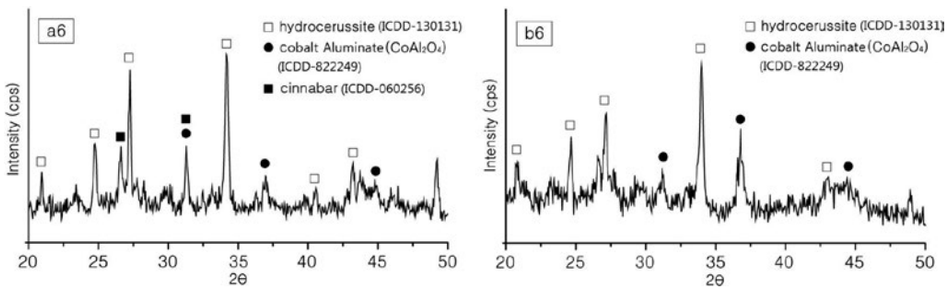


도판 8-2. 황색 XRD 분석 결과

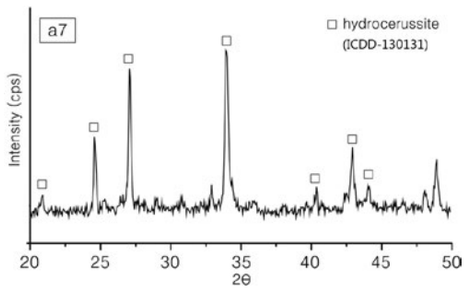
7) XRD Reference: International Centre for Diffraction Data



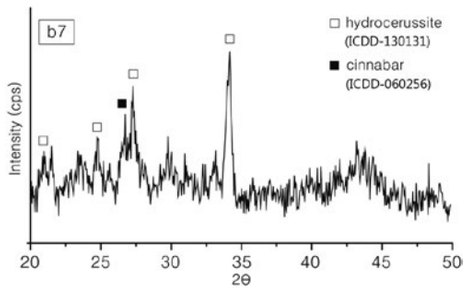
도판 8-3. 적색 XRD 분석 결과



도판 8-4. 청색 XRD 분석 결과



도판 8-5. 녹색 XRD 분석 결과



도판 8-6. 흑색 XRD 분석 결과

4. 색상별 고찰

분석 결과 고희동 자화상에 사용된 안료는 다음과 같이 추정되었다.

색상	안료명	화학식	
백색	Lead white	$Pb3(CO_3)_2(OH)_2$	lead carbonate hydroxide
황색	Yellow ochre	FeO(OH)	iron oxide hydroxide
	Zinc yellow	$ZnCrO_4$	zinc chromate
	Cadmium yellow	CdS	cadmium sulfide
적색	Vermilion	HgS	mercury sulfide
청색	Cobalt blue	CoAl2O4	cobalt aluminate

표 3. 색상별 분석 결과에 따른 추정 안료

1) 백색

백색은 분석 결과 Lead white가 동정되었다. Lead white는 두 작품 모두 모든 지점에서 확인되어 바탕칠에 사용된 것으로 확인되며, 백색과 밝은색 부분 등 바탕층 위의 물감층에도 사용된 것으로 보인다.

Lead white 바탕칠은 1920년대 이전 국내 유화 작품에서 일반적이며, 1916년작 김관호의 〈자화상〉과 1917년작 김찬영의 〈자화상〉 등 고희동의 〈자화상〉과 비슷한 시기의 자화상 작품에서는 Lead white에 탄산칼슘계 안료를 혼합하여 사용한 것으로 확인되었다.[8)]

2) 황색

황색은 피부의 밝은 황색과 〈부채를 든 자화상〉 부채의 황색으로 구분하여 사용된 안료를 고려하였다. 피부에서는 Zinc yellow와 Yellow ocher가 동정되었으며, 부채 부분에서는 Zinc yellow와 함께 카드뮴계 안료인 Cadmium yellow의 사용이 추정된다.

Zinc yellow는 1847년에 개발되어 안료로 생산되었으며, 1855년 이후의 국외 유화 작품에서 사용된 사례가 있다.[9)] Zinc yellow는 자외선 관찰시 녹갈색으로 나타나는 것으로 확인되며,[10)] 〈두루마기를 입은 자화상〉 인물의 얼굴에서 밝게 강조된 부분과 〈부채를 든 자화상〉 배경의 액자틀 부분에 사용된 밝은 황색이 자외선 관찰시 녹갈색을 나타내 Zinc yellow의 자외선 형광 반응으로 추정되었다.

Yellow ochre는 선사시대부터 사용이 확인되는 천연 안료로, 특히 17세기부터 19세기경 유화에서는 인물의 피부색 표현을 위해 빈번하게 활용되었던 것으로 확인된다.[11)] 고희동 자화상에서도

8) 김지희, 앞의 글, pp.59~103.
9) Nicholas Eastaugh, *The Pigment Compendium: Optical Microscopy of Historical Pigments,* London:Butterworth-Heinemann, 2008, p.415.
10) A Summary of Ultra-violet Fluorescent Materials Relevant to Conservation https://aiccm.org.au/national-news/summary-ultra-violet-fluorescent-materials-relevant-conservation
11) Rosamond Harley, *Artists' Pigments C. 1600~1835: A Study in English Documentary Sources c.1600~1835,* London:Butterworth-Heinemann, 2001, pp.89~91.

인물의 피부 표현을 위한 주된 안료로 Yellow ochre가 사용되었을 것으로 추정된다.

카드뮴계 안료[12]는 1817년에 발명되었으며 Cadmium yellow가 생산되기 시작한 것은 1820년 무렵이다. 부채 부분은 적색 안료의 혼입도 있지만 적색인 Cadmium red의 경우에는 상업적으로 판매되기 시작한 것이 1919년 이후이므로 시기상으로 고희동 자화상 제작시기보다 늦다. 따라서 부채 부분에서 검출된 Cd는 황색 안료인 Cadmium yellow에서 기인한 것으로 추정된다.

3) 적색

적색은 Vermilion으로 동정되었으며 모든 분석 결과와 상응하였다. Vermilion은 기원전부터 이미 제조법이 알려졌으며, 20세기 이후 Cadmium red의 개발로 사용이 감소하였다고는 하나 현재까지도 가장 일반적으로 사용되는 유화안료 중 하나이다.[13] 따라서 초기 한국인 유화작품에서도 자주 사용되었을 것으로 예상된다.

4) 청색

청색은 Cobalt blue가 동정되었다. Cobalt blue는 1803년에 개발되었으며, 생산되기 시작한 것은 1807년이다.[14] 19세기의 유화 작품에서 사용이 발견되고, 인상주의 화가들에 의해 널리 사용되었던 점으로 보아 고희동 자화상에도 사용되었을 것으로 보인다.

5) 녹색

녹색은 분석 결과에 상응하는 안료를 특정할 수 없었다. XRF 분석 결과, 아연, 코발트, 크롬이 높게 나타났던 것으로 보아 황색의 Zinc yellow에 청색의 cobalt blue를 혼합해 녹색을 얻었을 가능성이 있다.

6) 흑색

흑색은 산화철계의 흑색 안료로 예상하였으나 상응하는 피크는 확인되지 않았으며, Vermilion의 사용이 확인되었다. 동경미술학교 당시 고희동의 스승이자 프랑스의 외광파 화풍을 일본에 도입하여 유행시킨 구로다 세이키(くろだせいき, 1866~1924)는 흑색을 직접 사용하는 대신 여러 색을 혼합하여 표현했던 것으로 언급되는데, 고희동 또한 스승의 영향을 받았을 것으로 생각된다.[15] 〈두루마기를 입은 자화상〉의 흑색 머리 부분 영상현미경 관찰시 여러 색상이 혼입된 부분이 확인되어

12) Nicholas Eastaugh, 앞의 책, pp.78~79.
13) 위의 책, pp.392~393.
14) 위의 책, p.119.
15) Satoko Inokuchi, "A report on the examination on Kuroda Seiki's "Lakeside"," *Hozon kagaku* 38, 1999.

색상을 혼합하여 표현했을 가능성을 뒷받침하고 있다.

Ⅲ. 맺음말

고희동 자화상 두 점에 대하여 비파괴분석을 실시하여 작품에 사용된 안료의 종류와 특성을 추정할 수 있었다. 그러나 일부 색상의 경우 성분원소에 따른 안료를 특정할 수 없었으며, 동정된 안료 외에도 동일한 색상 계열의 다른 안료들이 함께 사용되었을 가능성이 있다. 또한 자외선 관찰시 형광 반응에 영향을 줄 수 있는 다양한 요인을 고려할 때, 황색의 분석 결과에서 나타난 자외선 상 색변화를 Zinc yellow의 형광 반응으로 보는 것이 타당한지에 관해서는 추가적인 검증이 필요하다. 추후 근대 초기 유화 작품의 재질적 특성에 대한 지속적인 연구와 함께, 미술 재료 분석에 있어 자외선 형광 반응의 활용가능성에 대한 추가 연구가 이루어진다면 분석결과를 보완할 수 있을 것으로 보인다.

참고문헌

국립현대미술관 보존과학실, 『회화와 수복』, 국립현대미술관, 1991.

김지희, 「초기 한국 유화의 과학적 조사 – 동경예술대학 예술자료관 소장 유화 자화상을 중심으로」, 국립문화재연구소, 『보존과학연구』 15, 1994.

이준기, 『한국 근대 서양화의 도입과 전개 및 특성에 관한 연구 – 1910~1945年 –』, 대구대학교 석사학위논문, 2001.

조숙, 『20세기 초 춘곡 고희동과 신미술운동』, 전주대학교 석사학위논문, 2015.

홍선표, 「고희동의 신미술운동과 창작세계」, 『미술사논단』 38, 한국미술연구소, 2014, pp.155~184.

Buxbaum, Gunter, Gerhard Pfaff, *Industrial Inorganic Pigments 3rd edition*, Weinheim: Wiley-VCH, 2005.

De Keijzer, Matthijs, "The history of modern synthetic inorganic and organic artist' pigments," *Contributions to conservation: research in conservation at the Netherlands Institute for Cultural Heritage*, London: James & James, 2002, pp.42~54.

Eastaugh, Nicholas, *The Pigment Compendium: Optical Microscopy of Historical Pigments,* London:Butterworth-Heinemann, 2008.

Harley, Rosamond, *Artists' Pigments C. 1600-1835: A Study in English Documentary Sources c.1600-1835*, London:Butterworth-Heinemann, 2001.

Herbst, Willy, Klaus Hunger, *Industrial Organic Pigments: Production, Properties, Applications,* Weinheim: Wiley-VCH, 1993.

Inokuchi, Satoko, "A report on the examination on Kuroda Seiki's "Lakeside"," *Hozon kagaku* 38, 1999, pp.137~145.

Ward, Gerald, *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, New York: Oxford University Press, 2008.

Abstract

Characteristics of Pigments used in Go Hui-dong's Works analyzed through Nondestructive Analysis

Lee Minhye, Kim Jungheum, Park Hyesun, Lim Sungjin

Department of Conservation and Art Bank
National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

Go Hui-dong(1886-1965, penname: Chun-gok) is known as the first Korean painter to adopt Western painting in the modern era. The majority of his oil paintings was lost and only three self-portraits are known to have survived. These portraits are presumed to have been painted in 1915, when Go Hui-dong introduced oil painting in Korea after returning from his studies in Tokyo. They are valued as the first oil paintings painted by a Korean.

In terms of ingredients for the paint, from the 19th to early 20th century, artificial mixture of natural pigments and invention of new pigments were active. Hence, it was the beginning era of commercial production of oil paint. Since a great array of choice for the paints began to appear, the period of commercialization and production year differed according to each pigment. Thus, Go's self-portraits and other early Korean oil paintings would have been painted with such pigments reflecting respective characteristics of the era.

In this study, the pigments used for MOCA's collection *Self-portrait with a fan* and *Self-portrait in a durumagi* by Go Hui-dong were verified through nondestructive analysis. The methods applied were optical viewing and component analysis. For optical viewing, infrared and UV examination, magnification using imaging microscopy were applied. For component analysis, X-ray Fluorescence, Raman Spectroscopy, and X-ray Diffraction were applied. The colors used in the works were classified as white, yellow, red, blue, green, and black, etc. Each color was analyzed from at least 3 different spots.

The results showed that presumably, Lead white, Zinc yellow, Yellow ochre, and Cadmium yellow, Vermilion, and Cobalt blue were used. Zinc yellow to emphasize bright yellow parts, Yellow ochre to mix with white to express skin tone. The fan in *Self-portrait with a fan* showed Cadmium yellow.

It was difficult to decide on which spot to analyze the colors since the canvases were in bad conditions and some restoration had taken place. For certain colors, the pigments could not be determined according to their components, leaving room for the possibility of other pigments of the same color tone being mixed together. Furthermore, UV examination allows for various factors to play in fluorescence reaction, thus we need to delve further into the verification of whether Zinc yellow was what actually gave the reaction.

Future continuous studies on the material characteristics of modern oil paintings, as well as additional research on the applicability of UV fluorescence reaction would be able to complement the current analysis results.

사진작품 보존을 위한 관리방안 고찰

박 소 현
국립현대미술관 학예연구사

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 사진의 열화 요인
1. 물리적 요인
2. 화학적 요인
3. 생물학적 요인
4. 사진 제작의 기술적 요인
Ⅲ. 사진작품 관리 방안
1. 지지체
2. 보관을 위한 포장 재료
3. 액자
4. 보존 환경
Ⅳ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

사진은 기록물의 매체로 사용되어오다 급속한 과학기술의 발달과 함께 시간 개념의 예술로서 현저하게 확장되었다. 처음 우리나라에 사진술이 도입될 당시인 19세기에 사진은 예술이 아닌 개화정책에 유용한 과학기술로서 이해되었고, 인화된 사진은 최신 정보매체이면서 동시에 전통 관념을 담아내는 그림의 대체물로 인식되고 있었다.[1] 이때까지 사진은 찍고 종이에 인화하는 형식을 취하고 있던 소위 '찍는 사진'이었다. 1998년 '사진영상의 해'를 맞이하면서 사진은 '만드는 사진'으로 변모하였는데, 사진을 오려붙이거나 사진 위에 채색 또는 오브제를 붙이거나 회화에 사진을

1) 이은주, 「개화기 사진술의 도입과 그 영향, 김용원의 활동을 중심으로」, 『진단학보』 93, 진단학회, 1993, pp.145~146.

이용한 콜라주로 변화하였고, 더 나아가서는 디지털 기술을 이용한 다양한 구성사진이 만들어지게 되었다.[2] 이처럼 사진은 점차적으로 고전적 형태에서 다양한 재질이 첨가된 형태로 변화하며 시대의 흐름에 따라 예술이 가지는 시대성을 잘 나타냄으로써 새로운 예술의 한 분야로 자리 잡았다. 현재 국립현대미술관은 총 909점[3]의 사진작품을 소장하고 있을 뿐만 아니라 작가들과 관련된 사료적 가치가 높은 아카이브 사진 자료들을 수집하고 있다. 사진 소장품은 예술적 가치를 지닌 사진들로 작가의 의도에 따라 다양한 재질로 제작되어 있고 작품의 성격에 맞는 형태로 전시 · 보관중이다. 다른 재질의 작품들처럼 사진작품 또한 시간이 경과함에 따라 내적, 외적인 요인들에 의해 다양한 열화가 발생할 수 있다. 하지만 대다수 사진작품들은 제작 시기가 비교적 짧기 때문에 심각한 손상이 발견되지 않아 그 시급성이 간과되고 있는 실정이다. 따라서 본 연구에서는 사진의 열화 요인을 조사하고, 특히 예술적 가치를 지닌 사진작품들에 대한 예방보존을 위한 적절한 관리 방안을 살펴보고자 한다.

Ⅱ. 사진의 열화 요인

사진의 안정성에 대한 사전적 의미는 “화학적 분해에 대한 저항력”이지만, 이미지를 출력한다는 목적과 관련하여 사진보존가인 마틴 위르겐스(Martin Juergens)는 “이미지 형성 재료의 안정성”이라고도 말한다. 사진 이미지 형성을 위해 필요한 재료는 잉크나 토너 등의 착색제와 지지체 및 코팅등의 매개체들이 포함된다. 각각의 재료들이 가지고 있는 고유한 안정성뿐만 아니라 특히 착색제와 매개체 역활을 하는 두 요소의 조합의 안정성과도 관련이 있다.[4] 사진의 보존성이란 빛, 열, 산 등의 화학적 · 물리적 변화에 대한 저항력을 말한다. 아무리 좋은 사진작품이라도 보존 · 관리방법에 따라 사진작품의 열화에 직접적인 영향을 줄 수 있으며, 재질에 따라 열화되는 원인에는 조금씩 차이가 있지만 외적(물리적, 화학적, 생물학적), 내적(사진 제작 기술적) 요인으로 구분할 수 있다.

1. 물리적 요인

1) 온 · 습도

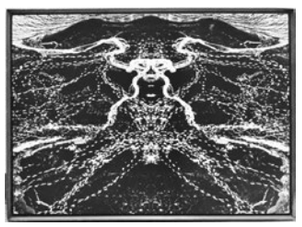
온 · 습도의 지속적 변화로 일어나는 팽창 · 수축은 물리적으로 작품의 손상으로 이어진다. 고온의 장소에 보관되어 있으면 자외선과 방사에너지의 조사(照射)없이도 흑백사진의 은화상에 작용하는 화학반응을 촉진시켜 사진 표면에 열화가 발생한다. 또한 고온과 높은 습도에 영향을 받으면 플럼빙(Plumbing) 현상이 일어나 시각적으로 중성에서 갈색의 색조로 변한다. 반면 온도 0℃ 이하에서는 젤라틴이 물러지고 보존 온도가 노점 이하일 때는 사진화상과 포장재의 온도를 노점 이상으로 올려 사용하지 않으면 사진이미지 표면에 결로가 생기는 경향이 있다.[5]

습도는 액체 형태 또는 공기 중 수분 모두가 사진을 손상시키는 요인이 된다. 수분에 의해 사진 표면에 얼룩이 생긴다거나 잉크가 배어나올 수 있고 선명도가 떨어지거나 색이 번질 수 있다. 특히 상태습도가 60% 이상인 곳에서 밀폐된 채 장기간 보관될 경우, 곰팡이, 균등의 번식이 촉진되어 젤라틴 유제층의 손상이 발생하며 유제가 연화되어 접착을 일으키는 등의 손상을 야기한다. 이처럼 온 · 습도의 지속적인 변화는 이미지의 색을 바래게 하거나 황색 얼룩(Yellow stain)을 생기게 하고 잉크가 배어 나오면서 농도가 고르지 않게 되는 등 문제를 유발하여 사진의 수명을 단축시킨다.

2) 액자 제작 방법에 의한 손상

사진의 인화 방법에 대한 고려 없이 정형화된 형태 및 비가역성 재료를 사용하여 제작된 액자에 보관되는 경우 다양한 손상이 발생되기도 한다. 〈도판 1〉과 같이 액자 제작 시 작품 크기에 비해 액자가 작아 작품을 틀에 넘겨 붙인 사례이다.(도판 2) 젤라틴 실버 프린트는 화학적으로 불안정한데 주변 환경 변화에 장기적으로 영향을 받는다면 가장자리 부분이 마모되어 찢어지거나 박락 등의 2차 손상이 발생할 수 있다.

한국의 사진 장르를 기록물의 차원에서 예술의 영역으로 끌어올린 작가로 평가 받는 임응식의 사진작품들은 〈도판 3〉과 같은 형태로 보관되어 있었다. 액자틀의 노후화, 마운트의 황변, 오염 및 일부 사진 표면에서 곰팡이가 확인되었다.(도판 4) 더 이상의 손상을 방지하기 위해 1950~80년대 사이에 제작된 임응식 사진작품 201점에 대한 보존처리가 약 2년간(2011~2012) 진행되었다. 보존처리를 위해 작품을 액자틀에서 해체한 결과 사진은 펄프지로 배접되어 있었고, 접착을 위해 화학접착제가 사용되었다. 스테이플러로 합판에 고정시키고 그 위에 올리는 매트지 역시 접착제로



도판 1. 조현두, 〈작품〉,1964, 젤라틴 실버프린트 (앞, 뒷면)

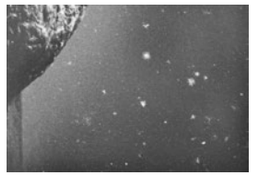


도판 2. 뒷면 세부사진

2) 한성희, 「미술관에서 사진작품의 관리 실태와 그 대책」, 『사진의 보존관리와 수복』, 국립현대미술관, 2003, p.7.
3) 국립현대미술관, 『2016 미술관 연보』, 2016, p.353.
4) Johnson Harakl, *Mastering Digital printing*, Boston(Massachusetts): Thomson Course Technology, 2005, p.147.
5) 김영민, 「근대사진의 보존과 전시」, 『근대 사진컬렉션의 기록과 보존』, 한미사진미술관, 2006, p.32.




도판 3. 임응식, 〈철제불두〉, 1969, 젤라틴실버프린트 (앞, 뒷면)



도판 4. 표면 곰팡이

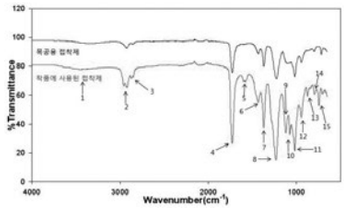


도판 5. 접착제 부착된 부분

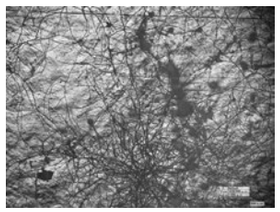
부착된 형태였다.(도판 5)

사용된 접착제는 물에 녹지 않고 단단하게 고정되어 제거하기 힘든 상태였다. 또한 작품 뒷면과 합판이 직접 맞닿아 있어 합판에서 발생되는 휘발성 유기화합물(Volatile Organic Compounds: VOCs) 등으로 인해 종이 뒷면에 황색 반점이 발생되어 있었다. 접착제에 대한 FT-IR spectrometer(Thermo社, Nicolet 6700) 이용한 분석 결과[6] 목공용 접착제(초산비닐수지 접착제)로 추정되었다.(도판 6) 표면 곰팡이는 고해상 영상현미경(HIROX KH-7700)로 관찰한 결과 페니실린류로 추정되었으며 곰팡이로 인하여 코팅 및 젤라틴바인더 층이 균열된 것을 확인하였다.(도판 7, 8)[7]

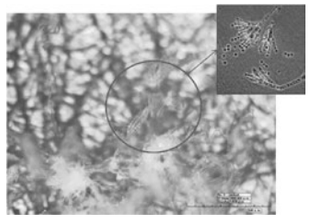
요즘 유행하고 있는 액자 제작 방식 중 하나인 디아섹(diasec)[8]은 전면 접착 방식 프레임(face mount type frame)으로 제작된 액자이다. 개발 초기에는 광고 목적으로 제작되었으나 외관 프레임을 배제한 깔끔하면서도 심플한 디자인이 곧 세계 유명 사진작가들에게 주목 받아 전시용 고급 액자로 유명세를 타면서 전 세계적인 트렌트가 되었다. 국내에서도 알려지게 되면서 자체개발을



도판 6. 목공용 접착제와 시료의 FT-IR spectrum



도판 7. 곰팡이로 인한 젤라틴 층 균열



도판 8. 페니실린류로 추정 / 페니실린류 이미지 (오른쪽)

6) 측정 조건: ATR방식, Wavenumber은 4,000cm^{-1} ~ 500cm^{-1}, Resolution 8cm^{-1}, scans 32
측정 결과: 목공용 접착제와 비교한 결과 3363cm^{-1}(1), 2925cm^{-1}(2), 2855cm^{-1}(3), 1727cm^{-1}(4), 1602cm^{-1}(5), 1432cm^{-1}(6), 1369cm^{-1}(7), 1225cm^{-1}(8), 1096cm^{-1}(9), 1071cm^{-1}(10), 1017cm^{-1}(11), 943cm^{-1}(12), 875cm^{-1}(13), 796 cm^{-1}(14), 715cm^{-1}(15)이 일치하는 하는 것으로 확인된다.

7) 김미나, 「임응식 사진의 손상형태 조사연구」, 『한국문화재보존과학회 제36회 추계학술대회』, 한국문화재보존과학회, 2012, pp.328~329.

8) 독일 뒤셀도르프의 그리거사(grieger)에서 개발한 액자 제작 방식의 브랜드 명칭으로 투명한 아크릴판 사이에 사진을 넣고 압축, 코팅하여 제작되는 액자 형태를 의미한다.

통한 다양한 형태의 디아섹 액자가 제작, 판매되었는데, 점점 유명세를 타면서 품질과 보존성보다는 대중성을 높이기 위해 보존성을 무시하고 저렴한 단가의 재료를 선택하여 제작하는 회사들이 늘어나기 시작하였다. 또한 대량생산을 위한 공장식 제조로 인해 액자의 마무리 작업이 매끈하지 못하게 되면서 작품의 노화와 손상에 영향을 미칠 가능성이 크다.

2. 화학적 요인

1) 빛

빛은 지지체의 주재료인 종이의 열화를 촉진하고 사진 이미지의 퇴색, 색상 밸런스의 변화 및 황색 얼룩 등의 현상을 일으킬 수 있다. 흑백사진은 빛에 노출되면 젤라틴 층이 황변되고 금이 간다. 컬러사진들은 동일한 정도로 바래지지는 않지만 가장 많이 착색된 잉크 색상과 비교해 노란색은 다른 색들보다 덜 바래지고 또 그 속도도 느리다. 이러한 차이로 인해 모든 색상들이 같은 속도로 퇴색될 때 보다 더 많은 변색과 선명도의 변화가 유발된다.[9] 셀룰로오스 자체는 가시광선 영역에서 비교적 안정적이지만, 기계펄프 등에 포함된 리그닌은 빛에 대해서는 민감한 물질로 쉽게 변색이 발생한다.

2) 산에 의한 열화

종이의 산성도(pH)는 종이 제조공정에 따라 산성지, 중성지로 구분할 수 있다. 산성지는 제조과정에서 사용하는 로진-알럼(Rosin-Alum) 사이징제가 초지 적성을 향상시키는 반면, pH 4~5로 낮아져 산성 성분이 종이 셀룰로오스를 가수분해하여 글루코오스 상태로 만들어 종이 열화에 큰 영향을 미치게 된다. 또한 종이에 잔재된 산은 상대습도에 따라 다른 손상을 일으킬 수 있는데, 건조한 환경에서는 탈수제로 습한 환경에서는 산 가수분해의 요인으로 작용한다.

3) 대기오염물질

흑백사진의 감광 재료인 금속 은은 화학적으로는 안정적이지만 대기, 지지체에 포함된 화합물과 화학적 반응으로 화상은에 황변을 일으킨다.[10] 대표적인 화합물은 이산화질소(NO2), 이산화황(SO2)과 같은 산성 가스이다. 또한 실내 전시 시설 부자재나 액자틀 제작 과정에 사용되는 접착제로부터 파생되는 포름알데히드 등의 휘발성 유기화합물(VOCs)은 악취와 인체의 알레르기 증상을 유발함과 동시에 사진작품의 표면 변색에 영향을 줄 수 있다.

9) 남영숙, 『디지털 사진의 장기 보존성 연구』, 상명대학교 석사학위논문, 2009, p.18.

10) 김영민, 앞의 책, p.32.

4) 포장 및 액자 제작 재료

산과 과산화물을 포함하고 있는 산성포장재에 사진을 보관하면 포장재료 제작 과정에서 첨가되는 산들이 방출되어 은화상의 파괴, 표면 얼룩, 지지체의 화학적인 분해 등을 일으킨다. 또한 전시 및 안전한 보관, 감상을 목적으로 제작된 액자가 역설적으로 작품 훼손의 근본적인 요인으로 작용하기도 한다. 특히 저급의 재료로 제작된 액자에 유리를 끼워 장시간 보관한 작품들의 경우 부재료에서 방출되는 휘발성 유기화합물(VOCs)로 인한 산화물질이 유리와 작품이 부착된 화판틀 사이에 형성된 공간에서 빠져나가지 못하여 사진 인화 매체인 종이의 산화 및 황변 요인으로 작용하기도 한다.

3. 생물학적 요인

생물이나 미생물(곰팡이, 세균) 등과 같이 살아있는 생명체에 의한 손상이 진행되면 사진의 화학적 구조를 변형시키고, 고유의 색감 등 재질이 약화되거나 오염되어 변색된다. 곰팡이가 사진 표면에 발생하면 종이 매체에 형성된 흑백화상의 은이 용해되어 흰 반점 형태로 탈색되고,[11] 젤라틴 유제층을 손상시키거나 파괴하여 결국 유제가 연화되어 접착을 일으키는 현상이 발생하기도 한다.[12] 또한 곰팡이로 인한 표면의 오염은 미관상의 손상뿐만 아니라 경우에 따라 해충을 유입시키는 원인이 되기도 한다. 종류에 따라 다르지만 일반적인 곰팡이는 산성의 환경에서 습도가 높아질 때 발생하기 쉬우며, 습도 80%, 온도 20℃를 넘으면 활성화하며 28℃ 부근에서 번식이 활발해진다. 곰팡이는 반점 형태로 광택을 잃어 보이거나 갈색 반점 형태로 나타날 수도 있으며, 경우에 따라서는 곰팡이가 영양분을 분해하고 있는 색소에 의해 붉은 색과 검은색으로 착색하는 등 다양한 손상이 나타난다.(도판 10) 곰팡이가 발생된 상태로 장기간 방치해두면 착색오염이나 종이의 가수분해로 손상되어 원상태로의 회복이 불가능하므로 사전 예방이 중요하다.



도판 9. 액자 내부 유리에 발생한 곰팡이, © 박소현



도판 10. 곰팡이에 의한 반점 (大林賢太郎, 写真の保存実務, 岩田書院, 2010, p.98.)

11) 이형종, 『사진 소장기관의 보존현황과 개선 방안』, 중앙대학교 석사학위논문, 2004, p.8.
12) 大林賢太郎, 『写真の保存実務』, 岩田書院, 2010, pp.40~41.

4. 사진 제작의 기술적 요인

필름과 인화지와 같은 감광재료를 사용하여 아세테이트나 종이등의 지지체 위에 유제를 도포한 후 필름을 통하여 감광시킨 것이 전통적인 사진 제작 방법이다. 하지만 요즘은 바탕 재질에 영향을 받지 않고 사진을 얻을 수 있는 기술도 개발되었으며, 감광 재료가 아닌 특수 잉크 등을 이용한 사진도 일반화되고 있다.

1) 잔류 약품에 의한 변색

황화변색은 금속 은이 대기 중의 황화가스와 반응하여 황화은(Ag2S)을 생성시키는 현상이다. 사진에서 황화변색은 대기 중의 황화가스보다 사진 처리 후 필름과 인화지에 남아 있는 하이포의 주성분인 티오황산나트륨(Na2S2O3 · 5H2O)에 의해 발생하는 경우가 더 많다. 하이포는 시간의 경과와 수분의 영향으로 변화하여 황화은을 생성하는데 이것이 변색과 오염(Yellow Stain)의 원인이 된다. 산화변색은 산화성의 가스가 화상은을 산화하여 원래의 은 입자는 파괴되고 은 이온이 생성되어 막 속을 이동하면서 부분적인 환원으로 미세한 황색의 은 입자가 되기도 하고 아주 작은 반점들이 만들어져 표면 이미지를 파괴하는 현상이다.[13]

컬러사진의 변색은 화상을 구성하는 색소가 파괴되어 화상의 색도가 낮아져서 변색되거나 색소가 다른 착색화합물로 변화하여 발생한다. 또한 컬러사진의 색은 유기염료 또는 유기화합물의 금속착염으로 구성되어 있고, 변색 현상은 발색현상액의 잔류나 발색제가 화상막 내에 남아있기 때문에, 마젠타(Magenta)와 황색(Yellow) 색소는 산화되고 사이언(Cyan) 색소는 환원을 일으켜 각 색소가 서로 다르게 변색되며 사진에 발생하는 얼룩의 원인 물질이 된다.

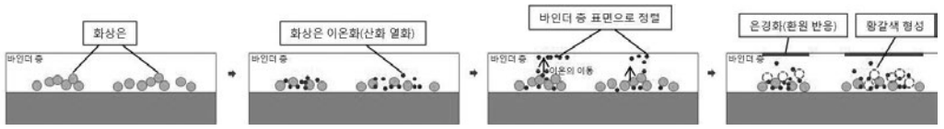
2) 은경화(銀鏡化, mirroring)

은경화란 바인더 층 속에서 이미지를 형성하는 실버 입자가 산화 열화되어 은 이온이 되고, 이 은 이온들이 고온 · 다습한 환경에서 바인더층의 중간 표면 쪽으로 이동하여 표면으로 환원되는 과정에서 발생하는 것으로, 평면상태의 은이 금속광택을 일으켜 거울처럼 보이는 현상을 말한다.[14](도판 11) 화상의 어두운 부분에서 확인되는 청색끼의 금속 반짝임 현상으로, 젤라틴, 클로디온, 알부민 등의 바인더 층을 갖는 재료에서만 볼 수 있다. 이 현상은 산화 · 환원에 의한 열화의 전형적인 예로 광택면의 프린트에서 잘



도판 11. 은경화 현상 (大林賢太郎, 写真の保存実務, 岩田書院, 2010, p.97.)

13) 임양환, 「변퇴색된 사진의 보존에 관한 연구」, 『AURA』 5, 한국사진학회, 1998. pp.1~6.
14) 大林賢太郎, 앞의 책, p.40.



도판 12. 은경화로 인한 이미지의 변색 과정

발생한다.(도판 12)

3) 바인더층

바인더층은 화상 재료들의 유지를 위한 투명한 층으로 콜로디온, 알부민, 젤라틴 등이 사용된다. 콜로디온은 초산 셀룰로오스, 에테르와 알코올의 혼합 용매에 녹인 것으로 습판, 암부로, 틴 타입의 바인더로 사용되고 있다.[15] 습기에는 강하나 물리적인 강도가 약해 마찰 등에 의한 손상이 쉽게 발생한다. 알부민과 젤라틴은 단백질로 습기에 영향을 많이 받는다.

4) 지지체

사진 인화 지지체로 주로 사용되는 종이의 주원료는 목재 섬유(침엽수, 활엽수), 비목재 섬유(아마, 마, 저피, 면 등)에서 얻어지며, 이를 펄프화하여 사용한다. 종이의 종류는 제조 방법에 따라 산성지(pH 4-6.9)와 중성지(pH 7이상)로 나뉜다. 산성지는 제조과정에서 사이즈제의 정착제로 로진(rosin)과 알럼(Alum) 등과 같은 산성 물질을 사용하므로 최종 제조된 종이는 산성을 띠게 된다. 따라서 공기 중에서 산소와 반응하여 누렇게 변질될 뿐만 아니라 강도가 저하되어 보관상에 어려움이 많다. 이를 보완하기 위해 개발된 중성지의 경우, 알킬케텐 다이머(AKD)와 같이 중성 또는 약알칼리성 영역에서 종이 섬유에 정착하여 효과를 발휘하는 사이즈제가 사용된다.

흑백사진 인화지는 종이 양면을 폴리에틸렌수지에 백색 물질로 이산화티탄(TiO_2)을 첨가한 백색층을 쓰는 타입인 RC 인화지(Resin Coted paper)와 순도가 높은 목재 섬유에 황산바륨($BaSO_4$)을 젤라틴 속에 분산시켜 백색층을 사용하는 타입인 바라이타 인화지(Baryta paper)가 있다.[16] 컬러사진 인화지는 폴리에틸렌으로 코팅된 RC지를 지지체로 하고 있지만 흑백과 다른 점은 상 염료를 만들게하는 재료에는 옐로, 마젠타, 사이언 3종류의 색소를 생성시키는 커플러가 있다. 커플러라 하는 발색을 위한 재료가 현상액 속의 산성 산화물과 합성하여 염료가 되어 발색된다. 옐로, 마젠타, 사이언 색소는 제각기 화학 구조가 다르기 때문에 퇴색의 속도와 커플러에 의한 황색변화가 달라 색 밸런스의 변화가 일어난다.

15) 임양환(1998), 앞의 책, pp.1~6.

16) 임양환, 「사진 이미지의 훼손유형 및 보존, 복원처리방법」, 『한국기록관리학회 학술발표논문집』, 2004.4., p.42.

Ⅲ. 사진작품 관리 방안

영구보존을 위해 사진작품을 보존 · 관리하는 것은 쉽지 않다. 특히 미술관 · 박물관에 소장된 사진작품 및 아카이브 자료들은 전시를 전제로 하기 있기 때문에 잦은 이동으로 인한 물리적인 이미지 손상 및 화학적인 열화가 발생할 가능성이 높다. 따라서 사진작품의 보존을 위한 사전 예방조치 및 보존 환경을 조성하는 것이 중요하다.

1. 지지체

중성지는 장기간 보존시 쉽게 변질되지 않고 보존수명이 뛰어나 보존용지로 사용되고 있다. 중성지의 원래 의미는 '중성에서 사이징 된 종이' 혹은 '중성으로 뜬 종이'라는 뜻이다. 또한 종이의 잉크 번짐을 방지하기 위한 사이즈제의 경우도 산성지와 중성지 제조시 사용되는 재료가 다르다. 중성 사이징된 종이는 충진제로 사용되는 탄산칼슘 같은 알칼리 물질로 인해 최종 만들어진 종이는 알칼리지로 pH는 7이상의 약 알칼리성이 될 때 높은 보존성을 갖고 있다고 할 수 있다. 또한 인화지로 사용되는 종이의 원료는 리그닌 성분이 소량이고, 순수한 셀룰로오스의 성분이 많이 들어간 것을 사용한다. 일반적으로 처리된 프린트는 pH 5.5의 산성이므로, 보존용지는 pH 7 또는 그 이상 되는 것을 사용하여[17] 외부환경에서 발생하는 산을 흡수(중화)하여 보호하는 것이 좋다.

2. 보관을 위한 포장 재료

사진작품을 적절한 포장 재료에 보관 · 관리하는 것은 급격한 온 · 습도의 변화와 빛이나 수분, 공기 중의 오염가스로 인한 화학적인 열화, 곰팡이나 벌레의 발생과 같은 생물학적인 열화, 자료 이동시 핸들링이나 진동 등의 물리적인 손상으로부터 보호하는 것이 목적이다. 저밀도 폴리에틸렌은 초기에 필름을 넣는 내지로 많이 사용하였으나 표면이 거칠어서 사진 표면에 흠집을 유발한다. PVC는 값이 저렴한 특징이 있는 반면 가소제, 유기용매 등이 잔류하여 사진 · 필름과 쉽게 붙거나 영향을 미친다.

특히 다습한 환경에서 가소제는 미생물 발생을 유발한다. 셀룰로오스 아세테이트는 장기간 사진 · 필름을 보관하게 되면 쉽게 구겨지고 휘어진다. 또 부분적으로 압력을 받을 경우 현상은 더욱 심각해진다. 반면 저밀도 고광택 폴리 아세테이트 슬리브는 화학작용을 일으키지 않는 혼합물의 구조가 특징이다. 이는 사진이 손에 직접 닿아 생기는 오염과 같은 여러 부정적인 영향으로부터

17) 임양환, 「컬렉션사진의 보존과 관리」, 『기록관리보존』 10, 한국기록관리협회, 2005. 3., p.44.

보호해주고, 투명성이 매우 높아 작품을 전체적으로 면밀히 볼 수 있는 장점이 있다.[18)]

보관상자는 산성이 아닌 중성지로 포장하여 보관해야 한다. 사진과 직접적으로 닿는 보호지는 pH 8 이상으로 화학물질 및 공기오염물질과의 접촉으로 인한 산성 물질들을 흡수하며 중화시킬 수 있다. 또한 사진 보관용 앨범, 슬리브, 박스 등의 품질은 보존에 영향을 미치는 중요한 요인이 될 수 있다. 또한 같은 종류의 사진이라도 재질이 다른 경우 서로 분리하여 보관하는 것이 올바른 보존 방법이다.

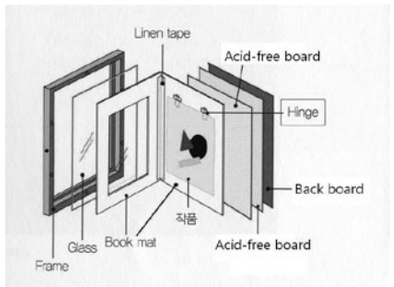
3. 액자

1) 액자 및 화판틀

사진작품의 전시 또는 보관을 위해 액자를 제작한다. 사진의 보존적인 측면에서 보면 액자틀은 조립식 알루미늄이 적합하다. 알루미늄틀은 부식과 병충해, 곰팡이, 충격 등에 강한 특성을 가지고 있으며 화학적으로도 안전해서 유해한 가스를 발생시키지 않는다.[19)] 하지만 미관상 아름다움과 장식적 효과가 뛰어나 액자 제작에 보편화된 재료는 목재이다. 목재는 가격이 저렴할수록 가공과정에서 사용되는 접착제 및 약품들에 의해 휘발성 유기화합물을 방출하게 된다. 그러므로 화판의 재료로 베니어판(veneer)[20)]의 사용은 지양하고, 어쩔 수 없이 사용해야 할 경우는 완충 재료를 충분히 보강해준 뒤 작품을 부착해야 할 것이다. 특히 목재에서 발생되는 화합물에 의한 사진작품의 2차적 손상을 방지하고자 틀 표면에 바니쉬, 전분풀 등을 도포하여 코팅층을 형성하고 종이로 여러 겹 부착해 중간층을 만들어 직접적 접촉을 방지한다.

2) 사진작품 접착 재료

화판에 사진작품 부착을 위해 스프레이 접착제, 접촉접착제 및 PVA 접착제 등을 사용하면 화학물질이 뒷면으로 스며들어 이미지 염료나 안료와 반응할 수 있다.[21)] 이러한 재료는 피하고 접착제는 가역성이 있는 재료를 선정해서 사용해야 한다. 접착제로 인한 이미지와의 화학 작용을 줄이기 위해 사진 이미지에 힌지(hinge)를 대고 반 간접적으로 고정하는 방법도 있다. 이때 힌지를 고정하는 매트보드는 pH 7 이상의 중성 또는 알칼리성을 가진 종이를 사용하며, 제작공정에서 금속성분, 왁스, 가소제 등 사진작품에 작용하는 성분을 포함하지 않는 것을 사용한다.(도판 13)



도판 13. 중성 재료를 사용한 액자 구조

3) 화면 보호 재료

작품 표면을 보호하기 위해 액자에 끼워 사용하는 유리 또는 아크릴이 액자 내부를 밀폐시키는 요인으로 작용하여 도리어 사진에 악영향을 미칠 수 있다. 하지만 어쩔 수 없는 사정으로 사용해야 할 경우, 일반 유리나 아크릴보다는 자외선 코팅(UV-Coated)이 된 유리 또는 플렉시글라스(plexiglass)를 사용하여 보존성을 높여줄 수 있다.

4. 보존 환경

1) 보관 장소

사진작품의 보존 · 관리를 위해서는 사진의 재질적 특성을 파악하고, 그 재질의 열화를 최대한 저지할 수 있고 최적 조건으로 항상 유지될 수 있는 보존환경을 갖추는 것이 중요하다. 여기에서 보존환경의 기본적인 조건은 온도와 습도의 조절이다. 온도와 습도는 사진작품에 따로 영향을 미치는 것이 아니라 거의 동시에 작용하기 때문에 일정한 온 · 습도를 유지하기 위해서는 둘을 동시에 제어할 수 있어야 한다. 국제표준화기구(International Standardization Organization, ISO)에서 제시한 사진 보존에 관련된 자료를 살펴보면 〈표 1〉과 같다.

종류(베이스 재질) 영구	영구 보존 온도	영구 보존 상대습도
유리건판	20℃ 이하 (컬러건판은 2℃이하)	20~50% (40%이하가 바람직)
흑백 필름 -은. 젤라틴 (셀룰로이드 에스테르)	21℃ 이하	15~50%
흑백 필름 -은. 젤라틴 (폴리에스테르)	21℃ 이하	30~50%
컬러 필름 (셀룰로이드 에스테르)	2℃ 이하	15~30%
컬러 필름 (폴리에스테르)	2℃ 이하	25~30%
흑백 프린트	20℃ 이하	30~50%
컬러 프린트	2℃ 이하	30~50%

표 1. 사진 보존을 위한 온도와 상태습도[22)]

보관 장소는 항상 청결한 상태를 유지해야 한다. 사진 이미지를 마모시키거나 이미지와 반응을

18) Tim Daly, *The digital printing handbook: a photographer's guide to creative printing techniques*, London: Argentum, 2002, p.151.
19) 김영민, 앞의 책, p.39.
20) 베니어 단판이라고 하며, 이것을 90도로 교차시켜 적층하고, 목재 접착제와 열로 붙여 만든 합판(合板)의 뜻으로 널리 사용한다.
21) Uwe Steinmueller, Juergen Gulbins, *Fine Art printing for Photographers*, Santa Barbara: Rocky Nook, 2007, p.48.
22) ISO 5466, 6051: Photography-Processed photographic paper print-Storage practices

일으킬 수 있는 공기 중의 먼지 입자들은 기계 필터를 사용하여 보존 공간에서 제거되어야 한다.

2) 전시실

사진 작품을 전시할 때는 적절한 온 · 습도를 유지하고 유해가스, 자연광 등의 환경조건에 유의하여야 한다. 특히 자외선을 포함한 자연광은 색소를 퇴색시키고, 젤라틴 셀룰로오스 섬유를 열화시키기 때문이다. 자연광에 직접 노출시키지 않고, 조명에 의한 사진 이미지의 변 · 퇴색에 영향을 주지 않기 위해 가급적으로 LED 조명을 사용하여 조도(lux)를 낮추는 것이 좋다. 또한 직사광선이 직접 들어오는 장소에 어쩔 수 없이 전시가 진행되는 경우 자외선 흡수 필름[23]을 창에 붙이든가 커튼을 설치하는 등의 조치가 필요하다.

일본 동경도사진미술관의 경우 〈표 2〉와 같이 연간 최대 누적 조도를 설정하여 관리하고 있다. 또한 지지체를 포함한 작품 상태에 따라 개별적으로 대응하고 작가의 의도 등에 따라 조도와 기간이 기준치를 넘는 경우 5년 정도의 시간을 두고 누적조도를 계산해 보존 · 관리를 실시한다.

연간 누적조도(Max)	영구 보존 온도
–	오토크롬(Autochrome), 캘러타이프(Calotype)
22,000 lx • hours ex)45lx • 8(시간/일) • 60(일간/년)	젤라틴실버프린트(P.O.P), 식염지(Salted Paper), 계란지(Albumen Paper), 청사진(Cyanotype)
35,000 lx • hours ex)50lx • 8(시간/일) • 90(일간/년)	계란지(Albumen Paper)(色調)
50,000 lx • hours ex)70lx • 8(시간/일) • 90(일간/년)	카본 프린트(Carbon Print), 브롬오일 프린트(Bromoil Print), 우드베리타이프(Woodburytype), 확산전사법 프린트(Diffusion Transfer Process), 전염법(Dye Transfer Process), 은색소표백법 프린트(Silver Dye Bleach Process), 크로모제닉 프린트(Chromogenic Print / 1990년 이전) 그외 염료를 사용한 컬러사진(채색된 작품, 잉크가 사용된 작품), 잉크젯 프린트(염료), 젤라틴 실버 프린트(RC紙), 젤라틴 실버 프린트(D.O.P/1945년 이전)
70,000 lx • hours ex)100lx • 8(시간/일) • 90(일간/년)	플래티넘 프린트(Platinum Print) 종류, 젤라틴 실버 프린트(D.O.P/1988년 이전), 크로모제닉 프린트(Chromogenic Print/1990년 이후), 잉크젯 프린트(안료)
100,000 lx • hours ex)120lx • 8(시간/일) • 90(일간/년) 60lx • 8(시간/일) • 180(일간/년)	다게레오타이프(Daguerreotype), 유리판 사진(Ambrotype), 광택 인화법(Tintype =Ferrotype), 젤라틴 실버 프린트(D.O.P / 1988년 이후), 카본블랙만 사용한 작품(우드베리타이프 / Woodburytype, 콜로타이프 인쇄/ Collotype, 그라비어 인쇄 / Photogravure, 오프셋 인쇄 / Offset-printing 등)

표 2. 사진 보존을 위한 온도와 상태습도[24]

23) 400nm 이하의 빛을 완전히 차단해야 한다.

24) https://topmuseum.jp/

Ⅳ. 맺음말

사진은 사용 목적에 따라서 일회성인 경우와 중 · 장기적으로 보존을 필요로 하는 경우가 있다. 국립현대미술관 사진 소장품의 경우 예술로 인화된 유일무이한 작품들로써 영구적인 보존이 필요하다. 하지만 사진은 구성된 지지체 및 감광 재료에 따라 재질적 구조와 특성이 다르고, 시간이 경과함에 따른 훼손, 변색 및 외부에 의한 영향 등 물리적 · 화학적 · 생물학적 열화가 진행될 수 있으므로 예방 보존을 위한 사전조치 및 최적의 보존 환경 조성을 위한 각별한 관심과 주의가 필요하다. 또한 전시 및 보관 · 관리를 위해 액자 제작시 보이지 않는 부분이라고 하여 저급의 재료, 사용이 용이한 비가역적인 접착제를 사용하는 것은 작품에 직접적인 영향을 주므로 지양해야 한다. 액자 제작이 필요한 경우 사진 이미지 및 지지체 손상 방지를 위한 작품 제각각 특성에 맞는 고유의 제작 방법을 모색하는 노력이 중요하며, 이와 함께 사진작품 열화를 지연시킬 수 있는 방안 및 보존적 측면에서 손상에 대처할 수 있는 방법에 대한 지속적인 연구가 병행되어야 할 것이다.

참고문헌

국가기록원, 『기록보존 제3권』, 국가기록원, 2011.

국립현대미술관, 『2016 미술관 연보』, 국립현대미술관, 2017.

김미나, 「임응식 사진의 손상형태 조사연구」, 『한국문화재보존과학회 제36회 추계학술대회』, 한국문화재보존과학회, 2012, pp.328~329.

김영민, 「근대사진의 보존과 전시」, 『근대사진컬렉션의 기록과 보존』, 한미사진미술관, 2006, pp.21~41.

김영석, 「사진의 변질과 보존에 관한 연구」, 『AURA』 33, 한국사진학회, 2014, pp.40~50.

남영숙, 『디지털 사진의 장기 보존성 연구』, 상명대학교 석사학위논문, 2009.

오오바야시 켄타로, 「유리건판과 보존」, 『기록물보존복원』 4, 국가기록원, 2011. p.55~60.

이은주, 「개화기 사진술의 도입과 그 영향, 김용원의 활동을 중심으로」, 『진단학보』 93, 진단학회, 1993, pp.145~172.

이형종, 『사진 소장기관의 보존 현황과 개선방안』, 중앙대학교 석사학위논문, 2004.

임양환, 「변퇴색된 사진의 보존에 관한 연구」, 『AURA』 5, 한국사진학회, 1998, pp.1~6.

_____, 「사진 이미지의 훼손유형 및 보존, 복원처리방법」, 『한국기록관리학회 학술발표논문집』, 2004.4., pp.33~49.

_____, 「컬렉션사진의 보존과 관리」, 『기록관리보존』 10, 한국기록관리협회, 2005.3, pp.33~62.

한성희, 「미술관에서 사진작품의 관리실태와 그 대책」, 『사진의 보존관리와 수복』, 국립현대미술관, 2003, pp.7~16.

大林賢太郎, 『写真の保存実務』, 岩田書院, 2010, pp.40~97.

Daly, Tim, *The Digital Printing Handbook: A Photographer's Guide to Creative Printing Techniques*, London: Argentum, 2002.

Johnson, Harakl, *Mastering Digital printing*, Boston(Massachusetts): Thomson Course Technology, 2005.

Steinmueller, Uwe, Juergen Gulbins, *Fine Art Printing for Photographers*, Santa Barbara: Rocky Nook, 2007.

ISO 5466, 6051: Photography-Processed Photographic Paper Print-Storage Practices

동경도사진미술관 웹사이트, https://topmuseum.jp/

Abstract

Conservation Methods of Photographic Works

Park Sohyun

Conservator
National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

When photography was first introduced in Korea in the 19th century, it was understood not as a genre of art, but rather as science technology useful for enlightenment policy sake. The printed photographs were perceived as high-tech medium of information, as well as the substitute for pictures depicting traditional ideas. In 1998, the 'Year of Photographic Image', enabled room for transformation in the genre such as cutting photographs or coloring over them, adding objects onto them, making collage paintings using photographs. Moreover, digital technology was applied to create various compositions in photography. Hence, photography was able to reflect the zeitgeist of art according to each era, gradually paving its proper genre of art. Currently, the collection of photography owned by National Museum of Modern and Contemporary Art boasts 909 works and other archive photographic materials related to artists with high historical value.

These photographic works in the collection require permanent conservation as unique works of art. However, as most photographic works are in relatively good condition at current state, suffering no severe damage as yet, we tend to overlook the urgency for conservation. Therefore, in this study, factors of deterioration in photographic works are analyzed to select the most adequate method of conserving photographs with great artistic value. Photographs vary in material structure and features according to their support and sensitive material, and as time passes, all kinds of deterioration occurs; damage, discoloration, various influence of exterier elements. Thus preventive measures and the optimum conservation environment under utmost care are essential. Furthermore, in framing the works, using cheap material such as glue with irreversible effects would directly harm the works, thus all details should be accounted for with care. The frame should be selected and created so that it would not damage the image and support of

the photographic work. Each work requires individual method of framing according to respective features. More active studies on methods to delay deterioration of photographic works and on solutions to treat damaged works are required to guide the practice.

뉴미디어 아트의 보존 전략을 통한 보존처리 방법 연구

권인철, 권희홍
국립현대미술관 작품보존미술은행관리과

Ⅰ. 머리말
1. 연구 배경 및 목적
2. 뉴미디어 아트에 대한 국내·외 연구 동향
Ⅱ. 본문
1. 뉴미디어 아트의 보존 전략
2. 미디어의 형식 변환과 보존
3. 뉴미디어 아트의 보존처리
Ⅲ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

1. 연구 배경 및 목적

기존의 미술이 회화와 조각, 판화 등과 같이 전통적인 기법을 이용한 표현 방법이 주를 이루고 있었다면, 현대사회에 이르러 매체와 기술이 발달함에 따라 TV, 비디오, 컴퓨터, 네온사인 등 새로운 매체가 예술의 표현 수단으로 사용되고 있다. 국내에서 뉴미디어 아트는 테크놀로지와 예술을 통해서 최초로 전자 예술을 제창하여 세계 화단에 신화를 남긴 비디오 아티스트 백남준의 등장으로 새로운 국면을 맞이하게 된다. 백남준(1932~2006)은 “브라운관이 캔버스를 대신할 것”이라는 생각을 가지고 있었으며, 비디오를 자신만의 독특한 매체로 활용하여 독창적인 예술세계를 발전시켰다.[1)]

전통적인 기법으로 캔버스와 유화물감, 금속과 목재 등으로 표현된 작품들은 보존방법에 대한

1) 김재권, 「사고시스템으로서의 현대미술」, 『미술세계』, 1988.4~5., p.29.

연구가 많이 진행된 반면 뉴미디어 아트에 사용되는 비디오, 컴퓨터 등 각종 기성품들은 전통적으로 사용해왔던 매체들에 비해 보존방법에 대한 연구가 매우 부족한 실정이다. 또한 기술의 발달로 계속해서 새로운 매체가 생겨나는데 반해 적절한 보존 대책 없이 머물러 있는 뉴미디어 아트는 훼손되었을 때 작품의 원본성(Originality)을 지키며 보존하는 것에 큰 어려움이 따른다. 국내 뉴미디어 아트 작가 육태진(1961~2008)의 작품 중 〈보행자〉에 대한 인터뷰에서 유족은 브라운관 모니터를 단순한 전달 매체가 아니라 작품을 이루고 있는 하나의 오브제로 보고 있다고 답하였는데, 〈보행자〉에 사용된 브라운관 모니터는 이미 단종되어 현재 전혀 구할 수 없는 실정이다. 작품이 전시되고 사용되면서 브라운관 모니터의 수명이 단축됨에 따라 보존 담당자의 고민은 깊어질 수밖에 없다. 이에 따라 본 연구에서는 뉴미디어 아트의 원본성을 지키는 동시에 기존 매체에 대한 보존처리의 필요성과 방법에 대해 알아보았으며, 기존의 연구를 토대로 보존 전략을 제시하였다. 또한 작품에 따라 적절한 전략을 적용하여 손상된 뉴미디어 아트의 보존처리를 진행하였다.

2. 뉴미디어 아트에 대한 국내·외 연구 동향

뉴미디어 아트의 등장은 작품의 보존에 있어 개념적이고 물리적인 변화를 가져왔다.[2] 이에 따라 국내에서도 뉴미디어 아트 보존의 개념과 그에 관한 연구가 진행되었고,[3] 2012년 국립현대미술관에서 개최한 '다다익선-보존 어떻게 할 것인가' 학술행사에서 〈다다익선〉의 문제점과 보존방안에 대해 논의하는 한편,[4] 퐁피두센터에서 소장하고 있는 뉴미디어 아트의 보존 사례를 소개하였다.[5] 핍 로렌슨(Pip Laurenson)은 테이트 미술관의 뉴미디어 아트 보존 역사와 시간 기반 미디어 작품의 보존에 대응하는 네 가지 제도적 모델, 보존의 필요성, 전문성의 개념을 설명하였으며,[6] 주연우, 오준호는 Variable Media Network(이하 VNM)와 Matters in Media Art(이하 MMA)에서 제안한 보존 전략과 보존 사례를 분석하고, 국내 상황에 맞는 표준 지침의 필요성을 제시하였다.[7] 뉴미디어 아트 보존에 대한 관심이 증대되면서 취약한 국내 뉴미디어 아트 보존의 상황을 직시하고 보존과 활용을 위한 보존활동 기록화의 전략을 내용으로 한 학위 논문이 발표되는 한편,[8] 뉴미디어 아트의 제작방식에 따른 보존 방법에 대한 연구와[9] 적절한 해결 방안을 모색하는 등 이론적인 연구가 진행되었다.[10] 더 나아가 뉴미디어 아트의 오브제적인 요소에 대한 보존 연구뿐만 아니라 비디오 아트의 주요 개념과 색 보정의 개념, 원색 재현 기술을 통한 영상복원에 관한 연구도 진행되었으며,[11] VMN, DOCAM Reasearch Alliance(이하 DOCAM), MMA 세 연구 그룹을 중심으로 서로 중첩되는 내용과 특화된 내용을 분석하고 실무에 적용 가능한 방법을 제시하는[12] 등 뉴미디어 아트 보존에 대한 연구가 활발히 진행되고 있다.

1995년 테이트 미술관에서는 비디오 설치 작품의 수명에 관한 질문을 제기하면서 뉴미디어 아트의 보존에 대한 문제를 인식하였고, 2004년 뉴미디어 아트 보존 독립 부서(Development of Time-based Media conservation)가 신설되었다.[13] 베서(Besser)는 뉴미디어 아트의 "상호작용적, 동적, 경험적인 특징은 보존의 새로운 문제에 직면하게 하고 있다"고 말하면서 뉴미디어 아트 보존의 새로운 패러다임을 요구하였고,[14] 가변적 미디어 네트워크의 연구내용과 뉴미디어 아트의 보존처리 사례, 관련 전문가들의 인터뷰를 수록한 간행물을 비롯하여[15] 변화를 통한 뉴미디어 아트의 보존과 진본성 개념을 다룬 연구[16] 및 뉴미디어 아트 보존을 주제로 관련된 기술과 기관, 법의 역할을 다룬 연구가 발표되었다.[17] 또한 ZKM(Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe) | Center for Art and Media in Karlsruhe에서는 베른하르트 제렉스(Bernhard Serexhe)를 필두로 여러 연구자들의 컴퓨터 기반 뉴미디어 아트의 보존 물질과 윤리, 실용적인 접근 방식의 디지털 아트의 보존 방법과 연구 사례에 대해 소개하였다.[18] 이외에도 VMN, DOCAM, MMA는 여러 전문가들이 협력하여 뉴미디어 아트 보존을 위한 연구 프로젝트를 진행하였고, 웹을 통해 자료를 공유하며 실무에 적용할 수 있는 다양한 보존 전략을 제시하였다.

---

2) 허서정, 「디지털 예술 보존방안 – 구겐하임 미술관의 '가변적 미디어 네트워크'를 중심으로」, 『디지털 유산 보존에 관한 기초연구』, 유네스코 한국위원회, 2004, p.105.
3) 김겸, 「미디어 아트의 보존 현황」, 『미디어 아트의 보존』, 2010, 국립현대미술관, pp.1~6.
4) 장엽, 「다다익선의 설치과정과 보존전략」, 『다다익선 보존 어떻게 할 것인가』, 국립현대미술관, 2012, pp.8~22.
5) 크리스틴 반 아쉬(Christine Van Assche), 「백남준_퐁피두센터 소장품의 비디오 설치」, 『다다익선 보존 어떻게 할 것인가』, 국립현대미술관, 2012, pp.62~69.
6) 핍 로렌슨, 「시간 기반 미디어 작품의 보존을 위한 최근의 사례와 전문성 개념」, 『국립현대미술관 연구논문』 4, 2012, pp.136~173.
7) 주연우, 오준호, 「시간기반 미디어아트의 진본성 개념과 보존 전략의 관계」, 『한국과학예술포럼』 21, 2015, pp.197~290.
8) 임은정, 『미디어 아트 보존을 위한 기록화 전략』, 한국외국어대학교 석사학위논문, 2007.
9) 양창섭, 『미디어 작품의 복제와 보존에 대한 연구』, 경기대학교 석사학위논문, 2007.
10) 김성국, 『미디어 작품의 노후화로 인한 보존대책에 대한 연구』, 단국대학교 석사학위논문, 2009.
11) 배수빈, 『비디오 아트의 영상 복원방안에 대한 연구』, 건국대학교 석사학위논문, 2014.
12) 이셋별, 『뉴미디어 아트 보존을 위한 기술적 보존 전략과 기록관리 연구』, 경희대학교 석사학위논문, 2017.
13) 핍 로렌슨, 앞의 글, pp.138~140.
14) Howard Besser, "Longevity of Electronic Art," *International Cultural Heritage Informatics Meeting*, 2001. http://besser.tsoa.nyu.edu/howard/Papers/elect-art-longevity.html
15) Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones, *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Guggenheim Museum Publications and The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, 2003.
16) Pip Laurenson, "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations," *Tate Papers* 6, Autumn, 2006. http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations
17) Richard Rinehart, Jon Ippolito, *Re-collection Art, New Media, and Social Memory*, The MIT Press, 2014.
18) Bernhard Serexhe, *Preservation of Digital Art: Theory and Practice*, Wien: Ambra Verlag, 2013.

Ⅱ. 본문

1. 뉴미디어 아트의 보존 전략

뉴미디어 아트 보존 연구 그룹인 VNM, DOCAM, MMA의 보존 전문가들은 서로 협력하여 뉴미디어 아트 보존을 위한 연구를 진행하였다. 위 연구 그룹은 작품의 특성을 다각도로 분석 및 파악하여 수명을 연장하고, 예방적 보존을 목적으로 하여 웹 사이트를 기반으로 연구 내용을 공유함으로써 다양한 보존 전략을 제시하였다. 각 단체의 주요 기능과 성격은 〈표 1〉에 정리하였다.[19)]

VNM은 작품을 일반적인 매체보다 오랫동안 보존할 수 있는 방법을 찾아내는 데 기반을 둔 보존 전략을 제안한다. 이 전략은 구겐하임 미술관이 뉴미디어 아트 컬렉션을 보존하려는 노력에서 출발했다. VNM의 성장은 다니엘 랑글루아 예술과학기술재단(Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology)에 의해 지원되었으며, 이후 Forging the Future 동맹에 의해 촉진되었다. 이 다양한 조직 네트워크의 목적은 손상되거나 노후화되고 있는 뉴미디어 아트의 보존 방법을 표준화하는 것에 있다. VNM에서 미디어 작품을 속성별로 구분한 유형은 〈표 2〉에 정리하였다.[20)]

DOCAM은 2005년 다니엘 랑글루아 예술과학기술재단에 의해 설립되었으며, 캐나다 인문사회과학연구위원회(Social Sciences and Humanities Research Council of Canada)의 지원 으로 구축되었다. DOCAM은 캐나다 내셔널 갤러리, 몬트리올 현대미술관, 몬트리올 미술관, 캐나다 건축센터와 같은 미술관과 학술적인 부분을 포함한 다양한 분야의 커뮤니티를 형성하였다.

VNM과 DOCAM은 뉴미디어 아트의 장기적 보존을 위해 저장(Storage), 에뮬레이션(Emulation), 마이그레이션(Migration), 재해석(Reinterpretation) 네 가지 보존 전략을 제시하였다. VNM에서 네 가지 보존전략을 처음으로 제시였고, DOCAM에서 이를 보완하였다.

1) 저장

뉴미디어 아트에 사용된 장치의 노후와 손상에 대비하여 동일한 장치 또는 동일 사양의 장치를 확보해두는 것을 의미한다. 그러나 작품에 사용된 장치가 단종되고 확보해둔 장치마저 모두 소진된다면 더 이상 같은 장치로 대체할 수 없다. 또한 확보해둔 장치는 보관하는 중에 손상될 우려가 있기 때문에 지속적인 관리가 필요하다.

19) 이셋별, 앞의 논문, pp.18~19.
20) http://www.variablemedia.net/e/index.html

구분	활동시기	주관기관	주요 기능과 성격
VMN (Variable Media Network)	2000 – 2004	구겐하임 미술관, 다니엘 랑글루아 예술과학기술재단	• 뉴미디어 아트의 유형 분류 보존을 목적으로 매체의 성격에 따라 뉴미디어 아트를 포함 • 설치 · 행위 · 상호작용 · 복제 · 교체가능 · 부호화 · 네트워크화로 8가지 유형 분류 • 보존 전략 제시 시간 기반 매체의 노후화와 변형에 대비하여 저장 · 에뮬레이션 • 마이그레이션 · 재해석 4가지 뉴미디어 아트 보존 전략 제시 • 장기적 전시를 위한 질문서 작성 사례연구를 기반으로 보존 전략을 적용하여 작품별 장기적 전시를 위해 고려해야 하는 문제들을 중심으로 질문서 작성
DOCAM (DOCAM Reasearch Alliance)	2005 – 2009	다니엘 랑글루아 예술과학기술재단	• 보존 전략 제시 가변적 미디어 네트워크와 동일한 4가지 보존 전략을 사례연구를 토대로 추가적인 사례 연구와 심화된 연구 내용 제시 • 작품 수집 절차 제시 작품 수집 전 작품의 저작권 · 보존처리와 관련하여 작가와의 협의를 강조. 작품의 원본증명서, 저작권과 에디션에 대한 내용이 명시된 계약서 양식 제공 • 기록관리 매뉴얼 제시 사례연구를 토대로 작품의 자료 분석과 수집, 설치 매뉴얼, 자료정리 등 기록관리 매뉴얼 제시. 작품의 구성품과 수량 및 내용을 기록하는 작품 구성요소와 기술적 및 설치 절차를 기재하는 묘사 기록 사례 제시
MMA (Matters in Media Art)	2005 – 2016	뉴 아트 트러스트, 뉴욕 현대미술관 (MoMA), 테이트 갤러리 (TATE), 샌프란시스코 현대미술관 (SFMoMA)	• 작품 수집 매뉴얼 제시 작품 수집 전 필요한 문서 자료의 항목을 상세히 제시. 작품 수집 전 작품의 기술적 매체 확인을 강조 하여 작품 수집 적합 여부의 판단 기준 마련. 작품 매매계약서, 저작물 이용동의서, 기증서의 계약서와 설치 지침서, 예산서 양식 제공 • 상태보고서 양식 제공 오디오 · 필름 · 슬라이드 · 컴퓨터 작업 · 비디오 등 작품 매체와 그에 따른 장비 특성에 맞는 상태보고서 양식 제공 • 디지털 비디오 파일 점검을 위한 7가지 항목 제시 디지털 비디오 파일 점검을 위한 연결단자 · 모니터 · A/D컨버터 • 오실로스코프 · 컴퓨터 · 소프트웨어 · 오디오 7가지 점검 내용 제시 • 자료 목록 항목 분류 자료 목록화를 위해 작품 · 수집과 등록 · 구성요소 · 전시설명서 · 전시이력 · 작가정보 · 미술사적 연구와 글 · 상태 보고서 · 지속적 관리로 항목을 분류하고 세부 내용 명시

표 1. VMN, DOCAM, MMA의 주요 기능과 성격

속성	작업에 따른 분류
포함 (Contained)	작품에 포함되거나 감싸고 있는 등 보호 장치가 있는 경우
설치 (Installed)	작품을 건물 외부나 공공장소 또는 전시공간에 설치하는 경우
행위 (Performed)	작품에 춤, 음악, 연극 및 공연, 작품 제작과정이 포함되는 경우
상호작용 (Interactive)	작품에 관객이 직접 참여하거나 개입하는 방법으로 컴퓨터 또는 웹 사이트 등 전자매체에 적용되는 경우가 많음
복제 (Reproduce)	사진, 음향, 영상 등 매체를 기록하는 방법으로 원본을 두고 복제용 마스터를 제작하여 복제
교체가능 (Interchangeable)	작품의 일부가 공산품, 기성품으로 이루어져 있어 동일한 제품으로 교체가 가능한 경우
부호화 (Coded)	컴퓨터 코드나 프로그램 언어 등 해석이 필요한 언어로 작품의 데이터나 정보를 변환한 경우
네트워크화 (Networked)	LAN, 인터넷 등 네트워크로 연결되어 오디오 및 비디오를 웹 사이트나 전자 메일, 스트리밍 서비스를 이용하는 방법

표 2. VMN의 뉴미디어 아트 속성 및 분류

2) 에뮬레이션

원작과는 다른 기술이나 기술적 수단을 사용하되 작품의 외형은 그대로 재현하는 보존 방법이다. 에뮬레이션을 적용하여 뉴미디어 아트를 보존처리할 때에는 원본성과 작가의 의도에서 벗어날 수 있는 위험과 많은 비용이 소모될 수 있는 단점이 있다.

3) 마이그레이션

과학기술이 발전함에 따라 기존에 생산되던 공산품 및 기성품은 더욱 업그레이드되거나 다른 형태의 매체로 대체되고, 또 더 이상 생산을 하지 않는 경우도 있다. 이에 마이그레이션 전략은 원본과 가장 유사하게 작품을 표현할 수 있도록 향상되는 기술에 맞추어 새로운 장비나 소프트웨어로 업그레이드 하는 방법이다. 하지만 마이그레이션 전략은 장치나 매체를 완전히 새롭게 교체하는 것이므로 작가의 의도나 원본성을 해칠 수 있어 주의해야 한다.

4) 재해석

재해석은 기술의 변화와 시대적 환경에 따라 기존의 매체를 대신하여 새로운 기술적 요소들을 적극적으로 채택하는 것으로 보존 전략 중 가장 급진적인 방법이다. 작가의 사전 동의나 보증 없이 진행될 때 작가의 의도에서 벗어나 원본성을 잃게 되는 위험한 상황을 초래할 수 있지만 특정한 재료를 구할 수 없는 경우에 다른 형식이나 재료로 대체하여 상황에 따라 퍼포먼스, 설치, 네트워크 작품을 재구성하는 유일한 방법이다.[21)]

최근 기계손상, 수리불능, 작품에 사용된 기계 장비의 생산 중단과 같은 문제들은 재해석에 주목하도록 만들었다. 존 이폴리토(John Ippolito)는 미래세대를 위한 적합한 보존 전략이 무엇인가라는 연구자의 질문에 현재 일반적으로 마이그레이션과 에뮬레이션이 적용되고 있지만, 이 또한 한계를 지니고 있기 때문에 유럽을 중심으로 재해석 전략이 주목받고 있다고 답했다.[22)]

뉴미디어 아트는 보존처리하기에 앞서 손상된 작품의 보존처리 가능 여부를 판단하는 것이 선행되어야 한다. 보존처리하는 데 있어 위험 요소가 많거나 많은 비용이 드는 경우, 부분 교체가 불가능한 경우, 지속가능성이 떨어지는 경우에는 보존처리 진행 여부를 고민해야 할 것이다. 보존처리 여부를 결정한 뒤 작품에 사용된 매체의 사용 의도와 목적, 용도, 미적 가치에 따라 가장 적절한 보존 전략이 선택되어야 한다.

아카이브 자료는 작품이 손상되었을 때 보존처리의 근거가 될 수 있기 때문에 보존 전략의 적용과 기록관리는 항상 병행되어야 한다. 뉴미디어 아트는 전시 또는 대여 등의 이유로 설치와 해체를 반복하게 되는데, 이 과정에서 공간과 환경의 변화로 인한 기술적 변형이나 보수작업이 항상 따르기 마련이다. 전시 준비 중에 발생하는 변경사항들은 모두 기록되어야 하며, 특히 마이그레이션 및 에뮬레이션과 같은 작품에 큰 영향을 미치는 경우에는 교체한 장비와 사양 등을 포함하는 내용에 대한 구체적인 기록이 필요하다. 또한 보존처리하는 과정에서 작품의 미적 가치와 외형을 변화시킬 경우 작가가 의도하는 바가 왜곡되지 않았는지에 대한 평가가 필요하다.[23)]

앞서 소개한 보존 전략들은 완벽한 해답을 제시할 수는 없으나 뉴미디어 아트의 보존을 위한 방향성을 제시해주고 있다. 각 보존 방안은 서로 유기적으로 엮여있으며, 무엇에 초점을 맞춰서 보존처리를 진행할지에 따라 적절한 전략을 선택하여야 한다.

2. 미디어의 형식 변환과 보존

1956년 암펙스(Ampex)에 의해 최초의 상업적 비디오테이프 기록기가 출시되었고, 이후 비디오가 점차 대중화되면서 1970년대 말부터 많은 작가들이 아날로그 비디오를 사용하였다. DOCAM과 MMA는 뉴미디어 아트 유형에 다수를 차지하는 영상매체에 대한 내용을 다루었다. 아날로그 형식의 영상 작품을 수집한 경우에는 보존용 마스터와 디지털로 변환하여 전시용 복사본을 제작한다. 아날로그 신호는 주기적이고 연속적으로 진동하는 정현파(Sine wave)로 시간의 흐름과 외부 노출에 따른 노화와 먼지 유입 등의 이유로 잡음과 화면에 잡티가 발생한다. 반면 디지털 정보는 시간의 흐름에 따라 데이터가 변하지 않기 때문에 아날로그 신호를 디지털 신호로 변환하여 저장하는 것이 데이터를 오랫동안 유지하는 방법이 될 수 있다.

DOCAM은 디지털 비디오를 작업할 때 디지털 베타캠 비디오로 복사하거나 마이그레이션하는 것을 권장한다. 캐나다 내셔널 갤러리와 테이트는 아카이브 정책 중 권장 형식을 디지털 베타캠으로 지정하였다. 디지털 베타캠 형식으로 보존하는 것이 불가능하다면 DVCAM, DVC Pro 형식이 권장되며, 어떤 형식이든 일반적으로 7년마다 점검하여 새로운 매체로 데이터를 옮겨 저장하고 있다.[24)]

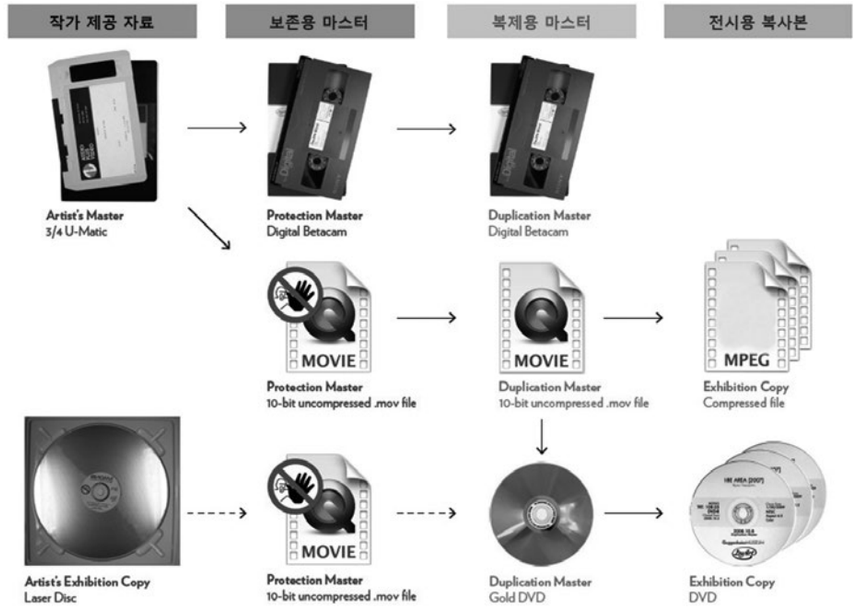
구겐하임 미술관은 아날로그 형태의 뉴미디어 아트를 수집하게 될 경우, 보존 담당자가 작가에게서 작품의 마스터와 제작 과정 및 형식, 설치 과정에서 발생하는 다양한 변수, 전시 내역, 작가의 의도와 사용된 매체의 의미에 대한 정보를 수집한다. 또한 보존 담당자들은 작가의 의도와 형식을 고려하여 변경 허용 범위와 형식을 규정하고, 작품의 상태를 확인하는 과정을 거친다. 구겐하임의 시간기반 미디어 보존부서(Time-Based Media Conservation)는 다양한 유형의 비디오를 보존하기 위한 모델을 제시하였다. 작가에게서 복제용 마스터 U-matic 테이프와 전시용 CD를 받게 되면 이후

21) http://www.variablemedia.net/e/index.html
22) 이셋별, 앞의 논문, p.34.
23) http://www.docam.ca/en/ii-cataloguing-and-documenting/documenting-the-inevitable-transformations.html
24) http://www.docam.ca/en/ii-cataloguing-and-documenting/documenting-the-inevitable-transformations.html

보존 담당자는 아날로그 형식의 비디오를 디지털 베타캠 형식으로 변환시킨 보존용 마스터와 보존용 10비트 무압축 동영상 파일을 제작한다. 전시용 CD 또한 보존용으로 10비트 무압축 동영상 파일을 제작하며, 보존용 제작 후에는 복제용으로 사용될 디지털 베타캠과 무압축 동영상 파일을 제작하고, 전시용 CD는 장기간 저장이 가능한 골드 DVD로 제작한다. 마지막으로 전시를 위해 압축된 디지털 파일과 DVD를 제작한다.[25](도판 1) 구겐하임의 보존 모델은 뉴미디어 아트의 소장 절차와 보존, 전시까지의 과정을 보여준다. 모든 미디어의 원본은 수장고에 보관하도록 하고 작품 소장과 동시에 작품의 상태를 점검한 뒤 보존 및 복제용 마스터와 전시용 복사본을 제작하여 이후 보존과 전시가 이루어질 수 있도록 설계되어 있다.

아날로그 형식에서 디지털 형식으로 변환된 비디오 파일의 점검에서 가장 중요한 것은 시청각적 요소들을 점검하는 것이다. 시각적인 것의 주요 특징(휘도, 색차, 색공간과 감마)은 모니터(SD/HD), 오실로스코프(Oscilloscopes), 재생 소프트웨어를 활용하여 점검하고 청각적인 것의 주요 특징(레벨(db/VU)과 위상)은 디지털 미터기, 위상 오실로스코프, 모니터, 파형모니터(Waveform visualization)를 통해 점검한다.

MMA는 디지털 비디오 파일 점검과 관련된 일곱 가지 주요 항목을 연결단자, 모니터, A/D 컨버터, 오실로스코프, 컴퓨터, 소프트웨어, 오디오로 제시하였다. 이 일곱 가지 점검 항목은 아날로그 매체를 디지털로 변환하여 좀 더 안정적이고 장기적으로 영상 작품을 보존하고 원본과의 차이를 최대한 줄이는 것을 목적으로 한다.[26]



도판 1. 구겐하임 미술관의 보존 모델 중 아날로그 표준형 비디오 사례, 2012, © Solomon R. Guggenheim Museum

25) https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media

과학기술의 발달로 저장매체 역시 거듭된 발전을 겪고 있지만 어떠한 것도 완벽할 수 없듯 아날로그 형식에서 디지털 형식으로의 변환 또한 완벽한 보존 방법이 될 수는 없다. 현재의 기술력과 보존적인 측면을 고려했을 때 디지털화하는 것이 작품을 안정적이고 장기적으로 보존할 수 있는 좋은 방법 중 하나임은 변함없는 사실이다. 그러나 아날로그 형식의 원본을 디지털 형식으로 변환하여 저장하더라도 그것이 원본을 대체할 수는 없으며, 이때 디지털 형식으로 변환하는 기술이 모든 것에 대한 해결책이라고 생각하게 되는 함정에 빠지지 않도록 주의해야 할 것이다. 가능한 원본 그대로 수명을 연장시킬 수 있는 방법을 모색하여 보존하되, 앞에서 제시한 연구 방안처럼 시청각적인 요소를 원본에 가까운 상태로 관객에게 제공하는 것이 아날로그와 디지털 사이에서 생기는 논쟁을 줄일 수 있는 방법이라 생각된다.

3. 뉴미디어 아트의 보존처리

1) 손상 원인

뉴미디어 작품에서 나타나는 손상 유형은 일반적으로 오브제에서 발생하는 손상과 전기적 손상이 수반되어 나타난다. 따라서 두 손상 유형을 고려하여 적절한 보존관리를 통해 뉴미디어 아트를 구성하고 있는 장치나 기록매체의 수명을 연장시키거나 전시, 보관 중에 발생하는 손상을 최소화할 수 있다.

(1) 인위적인 손상

– 부적절한 운용

작품을 장시간 전시하는 경우 과열 또는 마모 등의 손상으로 인해 급격히 노후화 되거나 수명이 단축될 수 있으며, 이상 동작이 발생할 수도 있다. 따라서 적절한 가동 시간을 부여하여 작품을 운용하는 것이 작품의 수명을 연장하는 한 방법이 될 수 있다. 또한 브라운관 모니터나 형광등의 경우 전원을 켰다 끄는 반복적인 동작만으로도 수명이 현저하게 줄어들 수 있기 때문에 천천히 작동시키고, 반복된 동작을 지양하는 것이 좋다.

– 부적절한 전원 공급

26) http://mattersinmediaart.org/assessing-time-based-media-art.html

전원이 정격 전압보다 낮거나 높게 공급되는 경우 퓨즈(fuse)가 손상될 수도 있으며, 심한 경우 전원부에 이상이 발생할 수 있다. 또한 하나의 전원으로 여러 기기를 작동시키게 되면 역전압이나 서로 간섭이 발생하여 오동작되는 등 손상이 발생할 수 있으므로 주의하여야 한다.

– 부적절한 관리

전자기기나 아날로그 및 디지털 기록매체는 온습도에 매우 민감하기 때문에 작품을 온습도가 적절하지 않은 곳에서 사용하거나 보관하는 경우 수명이 단축될 수 있으며, 외부 이물질이 유입되거나 작품 주변에 자성을 띄는 전자기기를 놓을 경우 이상 동작이 발생하거나 손상을 일으킬 수 있다. 또한 아날로그 형식의 미디어를 보존 또는 전시의 목적으로 무분별하게 복제하거나 디지털화하는 과정에서 원본에 손상을 일으킬 수 있으므로 주의가 필요하다.

(2) 자연적인 손상: 작품에 사용된 매체의 노후화

작품에 사용된 매체가 노후화되는 것은 뉴미디어 아트 보존에 있어 가장 핵심적인 부분이라고 할 수 있다. 미디어 매체는 여러 가지 부품으로 구성되어 있는데 변압기(trans)나 인덕터(inductor)와 같이 과열로 인해 손상되지 않는 한 불량이 발생하지 않는 부품이 있는 반면, 형광등, 브라운관 등 수명이 정해져 있거나 저항, 콘덴서, 반도체처럼 시간이 지나면서 본래 가지고 있던 기본값에 변화가 발생하는 부품도 있다. 또한 처음부터 퓨즈와 같이 전원부의 손상을 방지하기 위한 일시적인 부품도 있다. 작품이 전시되고 사용되는 동안 부품들은 노화하기 때문에 일정 기간이 지나면 교체를 하는 등 주기적인 관리가 필요하다.

2) 뉴미디어 아트의 보존처리 사례

(1) 백남준, 〈다다익선〉(1988)

백남준(1932~2006)의 〈다다익선〉은 2003년 15년 이상 사용된 브라운관 모니터가 노후화되어 작동되지 않고, 단종으로 인한 대체 재고의 부재로 모니터의 전면 교체를 실시하였다. 모니터 교체에 대한 작가의 동의를 얻은 후 교체 작업을 진행하였으며, 진행 과정 중 검은색 브라운관 모니터에서 은색 브라운관 모니터로, 110V 전원에서 220V 전원으로 물리적인 변형이 수반되었다. 또한 기존의 매체로 레이저 디스크(LD)와 유-메틱(U-matic) 테이프가 함께 사용되었는데, LD는 화질은 좋지만 쉽게 고장나는 단점이 있었고, U-matic 테이프는 되감기 시간 등의 문제가 있어 2003년 DVD로 완전 교체하였다.[27] 검은색 브라운관 모니터에서 은색 브라운관 모니터로 교체한 것은 저장 및 에뮬레이션 전략에 해당하며, LD와 U-matic 테이프에서 DVD로 교체한 것은 마이그레이션 전략에 해당한다. 이후 2010년 4월과 11월에 각각 158대, 86대 2012년 8월 79대의 브라운관 모니터를 수리하였으며, 2012년 9월에는 브라운관 모니터 및 구조물의 분진 등 이물질을 제거하는 클리닝 작업을 수행하였다. 2013년 2월 음향기기 교체와 100대의 브라운관 모니터 수리(전원부분, 영상회로기판, 고전압 트랜스), 2014년 4월 98대의 브라운관 모니터를 수리(메인 컨트롤러 분진 제거 및 장비 테스트)하는 등 부분적인 보존처리를 진행해왔다. 2015년에는 작동하지 않는 300여 대의 브라운관 모니터를 전면 교체하였고, 브라운관 모니터를 분해하여 분진 등 이물질을 제거하였으며, 구조물 분진제거 및 노후 영상, 전기 케이블 교체작업을 실시하였다.[28]

지난 2012년 11월 브라운관 모니터로 구성된 〈다다익선〉의 장기간 작동으로 인한 유지가 어렵고 브라운관 모니터의 단종과 교체용 예비 모니터를 하층부용만 확보해둔 상태로 〈다다익선〉 보존에 문제를 드러냈던 국립현대미술관은 〈다다익선〉의 보존방안을 물색하고자 '다다익선-어떻게 보존할 것인가'를 주제로 한 학술행사를 개최하였다. 학술행사에서 제시된 보존 방안과 그 이유는 다음과 같다.

– 보존 방안 1

〈다다익선〉은 전시 가치가 높고 국립현대미술관의 상징이자 건축의 일부로 인식될 정도로 미술관과 관계가 밀접하기 때문에, 앞서 제시한 보존 전략 중 에뮬레이션 전략을 적용하여 브라운관 모니터 설치물의 원형을 유지하며 전시를 지속해야 한다는 방안이다.

– 보존 방안 2

전시를 지속하되 브라운관 모니터를 LCD로 교체하는 방안으로 브라운관 모니터 전부를 LCD로 교체하는 방안(마이그레이션 & 재해석)과 브라운관 모니터의 케이스는 유지하되 스크린만 LCD 패널로 바꾸는 방안(에뮬레이션)이다.

– 보존 방안 3

〈다다익선〉 구조물을 해체하여 관련 기록물과 함께 보존하는 방안이다. 수리나 모니터 부분 교체 방안은 지속성을 담보할 수 없고, 수리를 위한 자원의 지출은 시간이 지남에 따라 기하급수적으로 증대할 것이며, LCD 패널로의 대체 방안 또한 어떤 경우든 저작물 침해의 논란을 벗어날 수 없는 현실적 한계가 그 이유이다.

학술대회가 개최되고 5년 여 시간이 지난 지금 브라운관 모니터의 재고를 확보해두는 방법으로 작품의 수명을 연장시키는 것에는 많은 한계가 있음에도 뚜렷한 대책이 제시되지 못하고 있다. 이는 국립현대미술관만의 문제가 아니라 뉴미디어 아트의 보존에서 겪고 있는 과도기적 문제로, 재단 또는 유족, 테크니션, 보존 담당자, 큐레이터가 긴밀히 협력하여 장기적인 보존 방법을 결정해야 할 필요가 있다.

27) 장엽, 앞의 글, pp.8~22.

28) www.mmca.go.kr/pr/pressDetail.do?menuId=6020000000&bdCId=201501270004677&searchB m Cid=200903020000010

(2) 박길웅, 〈서곡 No.72〉(1969)

박길웅(1940~1977) 작가의 〈서곡 No.72〉는 아크릴로 이루어진 화면의 뒤편에 형광등을 설치하여 빛을 투과시킴으로써 여인의 모습을 표현한 작품이다. 현재 형광등 2개 중 1개가 점등되지 않는 상태라 작품을 해체한 후 형광등을 확인한 결과, 작품에 사용된 금호전기 번개표社의 제품 FL-20W®, FL-20D®는 단종된 것으로 확인되었다.

형광등의 점등 불량은 일반적으로 점등관이 손상되거나 형광등이 노후하여 간단히 교체하는 것만으로 해결이 되는 경우가 있는 반면, 안정기를 교체하는 등 다소 복잡한 과정이 수반되는 경우가 있다. 〈서곡 No.72〉는 점검 결과, 형광등의 노후화에 따른 손상으로 확인되어 형광등을 교체하였다. 하지만 기술의 발전으로 저전력 · 고효율 형광등이 개발됨에 따라 기존 작품에 사용된 형광등은 단종 상태였다. 이에 따라 내부회의를 통해 작가의 의도, 미적 가치, 형태가 변하지 않는 범위에서 마이그레이션의 전략을 적용하여 현재 시판중인 제품 중에 같은 색온도를 내는 형광등(금호전기 번개표社, FL20SSD/18®, OSRAM社, FL20SSW/18®)으로 교체하기로 결정하였다.

형광등의 특성상 약 1,000시간을 초과하여 사용할 경우 처음에 비해 밝기가 60% 이하로 감소하게 된다. 따라서 작품에 사용된 형광등을 모두 교체하는 것이 바람직하다고 판단되었다. 또한 점등관이 노후하면 형광등의 수명이 단축됨에 따라 점등관 2개를 모두 교체하는 것으로 결정하였다. 먼저 작품 내부를 클리닝한 후 기존의 노후 점등관을 제거하고, 새로운 점등관과 형광등으로 교체하는 작업을 진행하였다. 보존처리 일련의 과정과 변경된 부분에 대한 향후 전시 및 보존 관리를 위한 아카이빙을 진행하는 것으로 보존처리를 완료하였다.

(3) 진기종, 〈CNN〉(2007)

진기종(1981~)의 〈CNN〉은 9.11 테러를 모티프로 한 작품으로, 모터의 동력을 이용해 오브제를 구동시키고 이를 카메라로 비춤으로써 관람객들에게 대중매체의 일방적인 소통 방식과 사실에 대한 조작 가능성을 전달하는 작품이다.

국립현대미술관에 소장되어 있는 이 작품은 현재 비행기 모형에 동력을 전달하는 장치가 손상되어 구동되지 않아 보존처리가 요구되는 상태이다. 이에 보존처리에 앞서 비행기 모형이 구동되지 않는 원인을 찾기 위해 작품을 해체하였다. 절연저항측정기를 통하여 접속되는 전원의 이상 유무를 판단한 결과, 모터가 노후화되어 구동되지 않음을 확인할 수 있었다. 노후화된 모터를 교체하기 위해 제조사와 정격전압, 회전수(RPM) 등을 측정하고 아카이브 영상 자료를 확인하여 그 결과를 바탕으로 보존처리 계획을 수립하였다. 교체가 필요한 모터는 제조사의 인수 · 합병 등으로 현재는 생산하지 않는 제품이지만 소량의 재고가 남아 있는 것으로 확인되었다. 확인된 결과를 바탕으로 보존 전략 중 동일 제품으로 교체하는 저장의 전략을 적용하여 KUMIL MOTOR社 DC3.4V, 20RPM의 모터로 교체를 진행하였다.

보존처리에 앞서 사진 촬영을 통해 당시의 상태를 기록하였으며, 안전한 처리를 위해 공급되는 전원을 모두 차단하였다. 비행기 모형과 빌딩 모형을 해체하고 노후화된 모터를 새로운 모터로 교체하는 작업을 진행하였다. 교체 후 전원을 연결하여 구동을 확인하였고, 작품을 조립하여 보존처리를 마무리하였다. 보존처리 완료 후 동영상 촬영을 통해 작품의 보존처리 내용과 구동, 움직임 등을 기록하여 향후 전시 및 보존 관리를 위한 아카이빙을 실시하였다.

다행히 모터의 재고를 확보할 수 있어 원활히 보존처리를 진행할 수 있었지만, 현재 생산이 중단되었고 주문 제작을 하려면 많은 수량을 한꺼번에 주문해야 하는 어려움이 있다. 따라서 향후 작가와의 협의를 통해 〈CNN〉에 대한 장기적인 보존 방향을 결정해야 할 것으로 생각된다.

작품/작가명	제작년도	적용된 보존 전략	처리 내용
백남준 〈다다익선〉	1988	저장 에뮬레이션 마이그레이션	– 2003년 검은색 브라운관 모니터에서 은색 브라운관 모니터로, 레이저 디스크(LD), U-matic 테이프에서 DVD로 교체 – 2010년 4월, 11월 각각 158대, 86대의 브라운관 모니터 수리 – 2012년 8월 79대의 브라운관 모니터 수리, 9월 브라운관 모니터 및 구조물의 분진 등 이물질 제거 – 2013년 2월 100대의 브라운관 모니터 수리, 음향기기 교체 – 2014년 4월 98대의 브라운관 모니터 수리 – 2015년 300여 대의 브라운관 모니터 전면 교체
박길웅 〈서곡 No.72〉	1969	마이그레이션	– 점등되지 않는 노후 형광등 교체 – 단종된 형광등을 대신하여 동일 색온도를 내는 형광등으로 교체 – 점등관이 노후하면 형광등의 수명이 단축됨에 따라 기존 점등관 교체
진기종 〈CNN〉	2007	저장	– 구동되지 않는 노후 모터 교체 – 동일 제조사, 동일 사양의 제품으로 교체

표 3. 국립현대미술관 소장 미디어 아트 작품에 적용된 보존 전략 및 보존 처리

Ⅲ. 맺음말

이 글은 기존의 연구 사례를 토대로 뉴미디어 아트의 보존 전략에 대해 정리하였고, 국내 미디어 보존의 상황을 고려하여 보존처리를 진행한 결과를 정리한 것이다. 또한 뉴미디어 아트에서 발생할 수 있는 손상원인에 대해 정리하였다.

작가는 본인이 보여주고자 하는 의도에 따라 작품에 사용할 매체를 결정한다. 작품을 보존처리할 때 작가의 의견을 절대적으로 따라야 할 의무는 없지만 작가의 의견을 반영하여 보존처리를 진행하는 것이 작품과 작품의 원본성을 동시에 지키는 보존 방법이 될 수 있다. 보존처리 대상 작품의 작가가 작고하거나 직접적인 소통이 어려운 경우에는 재단 또는 유족, 인터뷰, 메모 등 아카이브 자료를 통해 정보를 수집하여 보존처리를 진행한다. 하지만 작가와 직접적인 협의 또는 동의를 통해 보존처리를 진행하는 것이 가장 이상적이므로 작가가 생존해 있을 때 작품 수집 단계에서부터 작가, 보존 전문가,

테크니션 및 큐레이터 등이 협력하여 다학제적 접근을 통해 변경 허용 범위 및 작품의 핵심 의도, 보존 매뉴얼을 구축하는 노력이 필요하다고 생각한다.

뉴미디어 아트가 단순히 아날로그 또는 디지털적인 요소로 구성된 대상이 아니라 예술작품이라는 점은 매우 중요한 의미를 지닌다. 과학기술의 발달로 매체 역시 거듭된 발전을 겪고 있지만 아날로그 형식에서 디지털 형식으로의 변환 또한 완벽한 보존방법이 될 수 없다. 현재의 기술력과 보존적인 측면을 고려했을 때 아날로그 형태의 작품을 디지털화하는 것이 작품을 안정적이고 장기적으로 보존할 수 있는 좋은 방법 중 하나임에는 분명하다. 하지만 아날로그 형식의 원본을 디지털 형식으로 변환하여 저장하더라도 이것이 원본을 대체할 수는 없으며, 디지털 형식으로 변환하는 기술이 모든 것에 대한 해결책이라고 생각하게 되는 함정에 빠지지 않도록 주의해야 할 것이다. 가능한 원본 그대로의 수명을 연장할 수 있는 방법을 모색하여 보존하되 앞에서 제시한 연구 방안처럼 시각적, 청각적인 요소를 원본에 가까운 상태로 관람객에게 제공하는 것이 아날로그와 디지털 사이에서 생기는 논쟁을 줄일 수 있는 방법이라 생각된다. 아날로그 형식의 작품을 디지털화하여 관람객에게 전달하는 것도 매우 중요하지만, 기술적인 부분에 지나치게 집중한 나머지 보존의 근본적인 목적을 훼손하지는 않도록 주의해야 할 것이다.

참고문헌

김겸, 「미디어 아트의 보존 현황」, 『미디어 아트의 보존』, 국립현대미술관, 2010, pp.1~6.

김성국, 『미디어 작품의 노후화로 인한 보존대책에 대한 연구』, 단국대학교 석사학위논문, 2009.

린다 태딕, 「비디오 영구보존 및 디지털 아카이빙 전략」, 『영상유산 보존복원 국제 심포지엄』, 한국영상자료원, 2016, pp.7~74.

배수빈, 『비디오 아트의 영상 복원방안에 대한 연구』, 건국대학교 석사학위논문, 2014.

_____, 한경순, 「Calibration에 따른 비디오 아트의 Digital Converting 연구」, 『한국과학예술포럼』 16, 2014, pp.197~209.

베른하르트 제렉세, 「디지털 아트 보존에서 구조의 이해」, 『인간과 기계, 삶을 이중주하다』, 백남준아트센터, 2012, pp.12~17.

양창섭, 『미디어 작품의 복제와 보존에 대한 연구』, 경기대학교 석사학위논문, 2007.

이셋별, 『뉴미디어 아트 보존을 위한 기술적 보존 전략과 기록관리 연구』, 경희대학교 석사학위논문, 2017.

임은정, 『미디어 아트 보존을 위한 기록화 전략』, 한국외국어대학교 석사학위논문, 2007.

장엽, 「다다익선의 설치과정과 보존전략」, 『다다익선 보존 어떻게 할 것인가』, 국립현대미술관, 2012, pp.8~22.

조소연, 「한국영상자료원 보존복원 현황 및 전략」, 『영상유산 보존복원 국제 심포지엄』, 한국영상자료원, 2016, pp.115~137.

주연우, 오준호, 「시간기반 미디어아트의 진본성 개념과 보존 전략의 관계」, 『한국과학예술포럼』 21, 2015, pp.197~290.

크리스틴 반 아쉬(Christine Van Assche), 「백남준_퐁피두 센터 소장품의 비디오 설치」, 『다다익선 보존 어떻게 할 것인가』, 국립현대미술관, 2012, pp.62~69.

핍 로렌슨, 「시간 기반 미디어 작품의 보존을 위한 최근의 사례와 전문성 개념」, 『국립현대미술관 연구논문』 4, 2012, pp.136~173.

허서정, 「디지털 예술 보존방안 – 구겐하임 미술관의 '가변적 미디어 네트워크'를 중심으로」, 『디지털 유산 보존에 관한 기초연구』 유네스코 한국위원회, 2004, pp.99~116.

Besser, Howard, "Longevity of Electronic Art," *International Cultural Heritage Informatics Meeting*, 2001.

Depocas, Alain, Jon Ippolito & Caitlin Jones, *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Guggenheim Museum Publications and The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, 2003.

Laurenson, Pip, "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations," *Tate Papers* 6, Autumn 2006.

Rinehart, Richard, Jon Ippolito, *Re-collection Art, New Media, and Social Memory*, The MIT Press, 2014.

Serexhe, Bernhard, *Preservation of Digital Art: Theory and Practice*, Wien: Ambra Verlag, 2013.

http://www.variablemedia.net/e/index. html

http://www.docam.ca/

http://mattersinmediaart.org/

https://www.guggenheim.org/conser vation/time-based-media

http://www.fondation-langlois.org/html/f/

http://americanart.si.edu/collections/mediaarts/paik/#archive

Abstract

Conservation Methods of New Media Art based on Conservation Strategies

Kwon In-cheol, Kwon Hee-hong

Conservator
Department of Conservation and Art Bank, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

Contemporary art represents the contemporaneous characters of the time we live; In comparison with the ample studies on conservation methods of works created in traditional manner, those of new media art are greatly lacking. As works are exhibited and used, the lifespan decreases and the need for conservation increases. This study deals with such need and conservation method for new media art and conservation strategies based on previous studies are proposed to solve current related matters.

In 1995, Tate Modern recognized the problem of conservation in the field of new media art and following the footsteps, Korean professionals are studying the issue. Conservators have cooperated to prolong the lifespan of new media art and shared research results for preventive purposes. Various conservation strategies have been proposed to tackle the specificities of new media art. Frequent installation and disassembling process lead to changes in the condition of the artwork and all details should be recorded.

DOCAM, MMA, and Guggenheim Museum have studied on this issue regarding video media, and the latter's Time-Based Media Conservation Department developed a model for video conservation. MMA aims to reduce as much as possible the difference between the digital version and original video, through stable and long-term conservation.

It is not an imperative obligation to take into account the artist's opinion regarding the conservation of a work, but if it is taken, it could be a way to preserve the work and its authenticity simultaneously. It is advisable to have the artist, conservator, technician and curator cooperate from the initial step of purchasing the collection, to establish a conservation manual.

It could be a safe and long-term conservation method to digitalize analog works. But

once you digitalize the original, the copy cannot substitute the original. Digitalization does not solve everything. The original should be kept as it is, as long as possible. It is important to provide access for viewers through digitalized versions of analog works, but it is required to consider the fundamental purpose of conservation.

예술가의 일상, 예술이 되기까지:
성인(직장인) 대상 교육 프로그램 사례연구

한 정 인
국립현대미술관 학예연구사

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 본문
1. 성인 대상 교육 프로그램 구성
2. 새로운 형식의 성인 대상 프로그램 운영
3. 생활인으로서의 예술가, 그리고 직장인
Ⅲ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

최근 국립현대미술관은 예술가와 관람객의 직접 소통을 목적으로 한 성인대상 교육 프로그램 '예술만담-예술가의 일상'[1]을 운영하였다. 이 프로그램은 관람객과 적극적으로 소통하는 작가의 작품 활동이 점차 늘어가는 경향과 인문학, 자연과학 등 순수 기초학문 분야에 대한 관심을 반영한 방송프로그램 등을 고려하여, 미술분야에서도 다양한 주제의 일반인 대상 미술관교육 프로그램을 운영하고자 한 것이다. 물론 기존에도 미술사 중심의 아카데미 강좌, 전시와 연계된 아티스트 토크 등 일반인 또는 예술가가 참여하는 강좌 형식의 프로그램은 다수 개최되어 왔다. 그럼에도 조금은 다른 시각으로 예술가와 관람객이 함께 참여하는 프로그램의 필요성에 대한 고민이 있었다.

프로그램 기획에 앞서 과천관, 덕수궁관, 서울관에서 관람객을 대상으로 사전 설문조사를 진행하였는데, 그 결과 새로운 형식의 교육 프로그램에 대한 수요가 있음을 알 수 있었다. 이러한 결과를 바탕으로 '예술가의 일상'을 통해 작가 또는 미술문화를 이해하는 새로운 '공감의 장'으로서

1) 국립현대미술관에서는 2017 미술주간을 맞아 직장인 등 성인을 위한 예술가와 함께하는 교육 프로그램 '예술만담 – 예술가의 일상'을 10월 14일(토)부터 10월 28일(토)까지 (토, 일, 오후 2시~4시) 총 5회에 걸쳐 서울관 교육동 등에서 개최하였다.

기획 및 운영된 성인대상 미술관 교육 프로그램 사례를 소개하고자 한다.

Ⅱ. 본문

1. 성인대상 교육 프로그램 구성

1) 관람객 대상 설문

금번 성인대상 프로그램은 초기 계획 단계부터 참여자(수요자)를 고려한 프로그램으로 구성하여 운영하고자 하였다. 예상되는 참여자 군을 대상으로 사전 설문조사를 통해 전체 프로그램 구성의 기초를 세우고자 했다. 약 2주 동안 국립현대미술관 과천관, 덕수궁관, 서울관 등 3관에 방문한 성인 관람객을 대상으로 무작위 대면 설문조사를 시행하였으며, 그 결과 유의미한 관람객 의견을 청취할 수 있었다. 설문은 총 10개 문항으로, '작가와 성인(특히 직장인)이 함께하는 프로그램 개설 시 참여 의사', '참여시 선호하는 프로그램 형식(강의 형식, 대화 형식, 창작워크숍 형식 등)', '관심 있는 주제'등 실제 교육 프로그램 구성 시 중요사항에 대한 내용이었다. 또한 직장인 등 성인이 참여 가능한 요일 및 시간, 장소에 대한 질문과 같은 참여자의 접근성을 고려한 문항도 반영하였다. 설문 결과에 따르면 '미술 작가와 함께 소통하는 프로그램 참여 가능 여부' 문항에 대해 '그렇다'는 76%(104명), '아니다'는 6%(8명), '모르겠다'는 18%(24명)로 나타나, 다수의 응답자가 '작가와 함께 소통하는 프로그램'에 관심이 있음을 알 수 있었다.

'프로그램의 형식 선호도 조사'에서는 '관람 형식'이 30%(41명), '창작워크숍 형식'이 37%(37명), '강의 형식'이 25%(34명)으로 나타났고, '대화 형식'은 14%(19명), '기타 의견'은 4%(5명)로 나타났다. 그 결과 다수의 참여자가 기존에 있던 '관람 형식' 또는 '강의 형식'을 선호하는 한편, '창작 워크숍 형식' 또한 선호한다는 것을 알 수 있었다. '미술 작가와 함께 나누고 싶은 대화 주제'에 대한 문항에는 '창작과정'이 19%(76명), '작품세계'가 16%(63명), '일상생활'이 11%(43명)로 다른 항목에 비해 높게 나타났다. 응답자 중 상당수가 미술 작가의 '창작과정' 및 '작품세계'와 더불어 미술 작가의 '일상생활'을 주제로 한 소통에 관심이 있다는 것을 알 수 있었다. 한편 '만나고 싶은 작가군'에 대해서는 '기성작가'가 39%(51명), '청년작가'가 33%(44명)로, '기성작가'와 '청년작가'에 대한 관심이 많으며, 특히 '기성작가'를 만나고 싶은 수치가 조금 더 높음을 알 수 있었다.

프로그램 참여 가능성에 있어 중요한 척도인 '프로그램 참여 가능 시간대'와 관련한 문항에서는 '토요일 오후'가 15%(47명), '일요일 오후'가 11%(34명)로 평일보다 높게 나타나, 대다수의 참여자가 평일보다는 주말 오후 프로그램에 많이 참여할 수 있음을 알 수 있었다. '프로그램 형식 선호도' 조사에 있어서는 기존의 '관람형'과 '강의형'을 선호함과 동시에 '창작 워크숍 형식'에도 관심을 보여, 기존의 교육 프로그램에 대한 수용적인 태도와 동시에 새로운 형식으로 미술문화를 이해하는 프로그램에도 관심이 있음을 확인할 수 있었다. 또한 작가의 '창작과정' 및 '작품세계'에 대한 이해뿐 아니라, 작가의 삶의 근간을 이루고 있는 '일상생활'에 대해서도 관심을 가지고 있었다. 이러한 설문 결과를 참고하여 작가와 함께하는 다양한 형식을 기반으로 한 참여자 중심의 프로그램을 기획하고자 했다.

2) 기존 성인 대상 교육 프로그램 양상

미술관에서 운영하는 성인대상 미술관교육 프로그램의 형식은 대략 구성에 따라 강좌형(미술사 등), 큐레이터 토크 및 아티스트 토크 등 대담형, 정시 및 수시 전시해설 등 해설형으로 나누어 볼 수 있을 것이다. 강좌형은 미술사가, 평론가 등 이론을 중심으로 한 전문가(교수 등) 강의로 비교적 짧은 시간 안에 집약적으로 전문적인 내용을 다룬다는 장점이 있다. 큐레이터 토크는 보통 전시와 연계하여 전시를 기획한 큐레이터가 직접 대담 형식으로 프로그램을 구성한다. 또한 전시에 참여한 작가가 작품에 대해 설명하는 아티스트 토크는 창작자의 실제적인 예술세계를 이해하는 데 도움이 된다. 그리고 전시 해설(작품감상 프로그램)은 전시해설사(또는 도슨트)로부터 잘 정리된 작품에 대한 해설을 듣는 과정으로, 매일 수차례 진행되기에 참여자 접근성(상시성)에 장점이 있다.

위에서 언급한 3가지 형식의 프로그램은 일반적으로 미술관에서 운영하는 성인대상 교육 프로그램으로, 작품 또는 작가에 대해 가공된 교육 콘텐츠를 짧은 시간 안에 참여자가 이해할 수 있도록 구성되어 있다. 미술관 또는 미술계의 분야별 전문가가 집약적으로 구성하고 정제한 콘텐츠인 만큼, 참여자는 프로그램에 참여 후 해당 주제를 빠른 시간내에 효율적으로 이해할 수 있다.

이번 프로그램은 기존 프로그램과 다소 다른 형식으로 구성하였는데, 특히 참여자의 관심을 프로그램의 가장 중요한 요소로 삼았다. 이는 평소 미술관 안팎의 관람객(미술 전공자가 아닌)으로부터 현대미술은 어렵고, 자신과는 거리가 멀리 떨어져 있는 분야라는 이야기를 종종 들었기 때문이다. 일반인이 볼 때 아직까지 '미술(전시관람 포함)'은 자신의 삶과는 큰 관계가 없으며, 미술관이라는 특별한 공간은 '큰 마음을 먹고 시간을 내서 오는 곳'이라는 인식이 많다는 것이다. 이런 면에서 참여자와 작가가 '일상'을 주제로 공감하는 과정으로 구성한 이번 프로그램은 미술관을 보다 친숙하게 접하면서 '또 다른 일상'을 경험하는 새로운 의미가 있었다.

2. 새로운 형식의 성인 대상 프로그램 운영

이번 프로그램의 또 다른 키워드는 직업인(또는 생활인)으로서의 삶과 존재에 대한 이해이다. 직업인으로서의 '예술가'와 생활인으로서의 '직업인'이 일상을 공유함으로써, 동시대를 함께 살아가는 성인으로서 공감대를 형성하는 것을 목표로 하였다. 예술가의 삶(직업 세계, 관심사 등)을 공감하기 위한 강의는 물론, 작가와 함께하는 드로잉, 사진 아카이빙, 소셜 네트워크 서비스(SNS), 실시간

방송 등 다양한 형식으로 프로그램을 구성했다. 이런 복합적인 구성이 가능하게 된 것은 관람객과의 소통을 주제 및 형식으로 적극 채택하는 작품 활동[2]이 주요한 경향으로 자리 잡고 있는 최근 전시 경향을 비롯하여, 인문학, 자연과학 등 순수 기초학문 분야에 대한 관심을 반영하는 특강 형식의 방송 프로그램[3] 등이 사회 전반에 호응을 받고 있는 상황과 무관하지 않다.

프로그램 운영은 '참여자 사전 수요 조사'(3회), '외부 전문가 자문 및 참여 작가 선정 회의'(2회), '참여 작가 사전 회의'(5회), '프로그램 참여자 모집', '프로그램 운영'(5회), '참여자 참여 후 설문조사', '결과보고의 흐름'으로 구성하였다. 모든 과정이 중요하지만 기존에 없던 종합적 구성을 지향했던 만큼 프로그램 기획 과정 전반에 걸쳐 충분한 자료조사 및 자문회의를 통해 운영의 객관적 타당성을 구축하고자 노력했다.

참여 대상인 성인의 범주가 연령별, 직업별로 폭넓게 형성되어 있는 만큼, 참여 대상의 눈높이에 맞는 프로그램을 구성하는 것은 쉽지 않은 일이었다. 특히 최근 사회적 이슈가 되고 있는 40~50세대(후기 청년)을 주요 대상으로 하는 방안을 고려하였으나, 연령(세대)으로 참여 대상을 구분하는 것이 과연 바람직한 것인가에 대한 고민이 있어 이번에는 반영하지 않았다.

프로그램 주제가 '작가의 일상'을 함께 공유한다는 특별한 내용을 담고 있어 취지에 맞는 작가 선정에 다소 어려움이 있었다. 아무리 좋은 주제라도 직접 강의를 진행할 작가의 관심도에 따라 프로그램의 성패가 가려질 수밖에 없기에 작가 선택에 신중하게 접근했기 때문이다. 참여 작가 선정 방식은 ① 사전 조사: 관람객 대상 설문조사에 따른 작가층, 주제 등 설정, ② 내부 추천: 사전조사를 토대로 미술관 학예직 대상 작가 추천(기존 국립현대미술관 전시, 레지던시 등 참여 작가), ③ 미술관 내부 · 외부 전문가 자문회의(심사) 등 여러 단계를 거쳐 진행했다.

자료조사	사업계획 준비	사업계획 수립	접수
- 주제설정 - 기초자료조사	- 자문회의 - 외부 협의 등	- 사업계획 수립 - 프로그램 개발 - 강사진 섭외(참여작가 선정)	- 사업홍보 - 참가자 모집

운영	정리	평가 및 결산	보고
- 교육과정 운영 (워크숍 등)	- 교육과정 결과정리 - 운영결과 자료 작성 등	- 설문실시 및 분석 - 지출진행 - 회계정리	- 결과보고서 작성 및 보고 - 차기 사업계획 수립

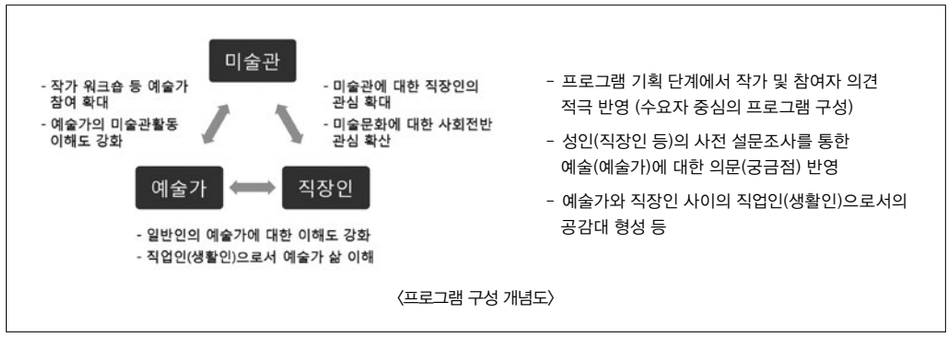
〈추진일정 흐름도〉

2) 관람객이 흙을 빚어 조형작업을 쌓아가는 과정을 보여주는 작업(김수자 작가), 참여자와의 인터뷰 등 작품 제작 과정에서 참여자와 적극적인 소통을 통해 삶(꿈)을 실행하는 작업(정연두 작가) 등 최근 작가들은 단순히 작품을 전시하는 방식이 아닌, 관람객과의 적극적인 소통의 방식을 채택하고 있다.

3) 이러한 프로그램으로는 '명견만리'(KBS), '어쩌다 어른'(tvN),'비밀독서단'(tvN), '차이나는 클래스'(JTBC), '알쓸신잡'(tvN) 등이 있다.

작가풀이 선정(구성)된 이후에는 작가에게 유선 및 이메일을 통해 프로그램 취지, 일정 등을 안내하고, 참여 의사가 있는 작가에 한해 실제 대면을 한 후 참여 작가를 최종 선정하였다. 참여 작가 사전 미팅 과정에서 도출된 새로운 아이디어는 적극 반영하였으며, 이는 프로그램의 구조를 더욱 견고하게 했다.

최종적으로 김을, 노상호, 이동욱, 노순택, 김도희 작가[4]가 참여하게 되어, 자신들의 일상을 참여자들과 공유하는 다양한 형식의 워크숍을 운영했다.



〈프로그램 구성 개념도〉

1) 김을: 드로잉 워크숍

김을 작가는 그의 일상에 중요한 요소인 '드로잉'을 주제로 정했다. 작가는 참여자들과 함께 현장에서 대화하는 내용을 직접 캔버스에 드로잉함으로써 소통의 새로운 방식을 제시하였다. 작가노트[5]를 통해서도 알 수 있듯, 작가에게 드로잉은 일상이며 세상과 소통하는 방식이었다. 사전 회의에서 작가는 일상의 경험이 드로잉 작업으로 이어지는 과정을 주제로 워크숍을 진행하고 싶어 했다. 참여자들이 드로잉에 대해 부담을 가질 수는 있으나, 오히려 미술을 배우지 않은 사람들이 '어설프게 배운' 사람보다 드로잉의 본질을 더 잘 파악할 수 있을 것으로 여겼다. 단순히 대상을 그대로 '재현'하는 데 초점을 맞추지 않고, 창작자가 보여주고자 하는 바를 날것 그대로 표현해가는 과정을 중요시했다.

워크숍 당일, 도입부에서 작가는 미술에서 관습적으로 활용해온 '캔버스'를 해체하는 렉처 퍼포먼스를 함께 진행하였다. 도구가 주는 권위로부터의 자유로움을 보여주는 이 퍼포먼스를 통해, 일상을 있는 그대로 예술 작업으로 연결하는 그의 작업 형식을 참여자들에게 소개했다. 워크숍

4) 이 작가들이 참여한 국립현대미술관의 주요 전시는 김을 작가 《2016 올해의 작가》, 노상호 작가 《2014 젊은 모색》, 이동욱 작가 《소장품특별전 – 균열》, 노순택 작가 《2014 올해의 작가》, 김도희 작가 《2014 젊은 모색》 등이 있다.

5) '드로잉을 통해서 세계를 인식하고, 드로잉을 통해 사고하고 행동하며, 드로잉으로 쌓여진 나의 예술세계. 그것은 사실 드로잉이 아니다. 차라리 들판에 부는 바람, 혹은 밤하늘에 빛나는 한 줄기의 유성, 혹은 전해지지 않은 한 편의 신화에 가깝다. 오직 고독 속에서 그들은 빛을 낸다. 비록 고독하지만 자유롭고, 밝고, 드넓은 세계를 갖는다.' (작가 작업 노트 중에서)



도판 1. 김을, '드로잉 워크숍' 워크숍 장면

과정 중에 '캔버스'를 부수고 캔버스 천을 칼로 잘라내는 상황 속에서 생성된 '잔여물'은 작가의 추후 전시에서 작품으로 활용될 계획이라고 했다.

작가는 자신의 생활 속에 습관화되어 있는 '일상 드로잉'의 개념에 대해 설명했다. 거창한 대상을 그리는 것이 아니라 주변의 대상을 '습관적으로 그리는(기록하는) 것'이 '똑같게 잘 그리는 것'보다 중요하다고 말했다. 그는 참여자들에게 즉흥적으로 현장에서 구한 '몇 가지 소품(나뭇가지, 종이컵 등)'을 짧은 시간(5초~30초) 안에 간단한 연필 선만으로 그려 사물의 본질을 표현해보도록 했다. 참여자들은 처음에는 다소 어려워했지만, 반복된 과정을 통해 조금이나마 드로잉의 본질을 이해할 수 있는 유의미한 시간을 가졌다.

2) 노상호: SNS 소셜 라이브 생방송

노상호 작가는 평소 작업의 주요 도구이자 참여자와의 소통을 위해 소셜 네트워크 서비스(SNS) 실시간 방송을 운영하고 있는 점을 활용하여, 직업인으로서의 작가의 일상을 주제로 대담자와 인터뷰하는 형식의 프로그램을 구성했다. 평소 노상호 작가에 대한 이해도가 높았던 대담자는 참여자들과 작가의 중간자로서 프로그램을 원활히 운영하는 역할을 했다. 인터뷰는 '작가의 일상', '참여자의 일상'으로 나누어 순차적으로 진행되었는데, '작가의 일상' 부분에서 작가는 평소 작업하는 가운데 만나는 미술계 직업인에 대한 이야기, 전시를 하는 과정 중에 생긴 다양한 에피소드 등 직업인으로서 작가의 일상을 소개하였다. '참여자의 일상' 부분에서는 작가가 참여자의 일상 중 생기는 고민을 함께 생각해보는 시간을 가졌다. 사전 신청을 통해 참여하는 프로그램이기에 사전에 함께 나누고 싶은 '나의 일상 중에 생기는 고민'들을 미리 취합하였다. 참여자들은 회사 업무, 인간관계 등 생활에서 생기는 고민을 작가와 함께 나누는 과정을 통해, 같은 시대를 살아가는 사회인으로서 예술가와 관람객의 공감대를 형성할 수 있었다. 소셜 네트워크 서비스를 통해 생방송으로 진행되는 만큼 약 400여 명의 온라인 참여자가 워크숍에 참여했다. 채팅 형식의 답글을 통해 참여자가



도판 2. 노상호, '소셜 네트워크 서비스(SNS) 라이브 방송' 워크숍 장면

현장에서 실시간으로 질문을 하면 작가가 그에 답하는 현장소통형 방식으로 진행되었다.

3) 이동욱: 작가의 취미가 작품으로

이동욱 작가는 워크숍에서 개인적 취미가 작품세계로 이어진 자신의 사례를 소개했다. 그는 자신이 유년시절부터 지속해온 '키우기 또는 기르기' 활동에 대해 소개하고, 물고기, 사슴벌레 등 실제로 키우고 있는 작은 생명체를 미술관에 가지고 와서 참여자들에게 소개했다. 작가는 사전 미팅에서 자신의 취미생활은 삶의 과정에서 중요한 요소일 뿐만 아니라, 작품 활동에 큰 영향을 주는 요소라 설명하고 '일상'을 주제로 한 이번 워크숍에 긍정적인 의미를 부여했다.



도판 3. 이동욱, '작가의 취미와 작품세계' 워크숍 장면

워크숍 당일 작가는 여러 개의 가방(보자기로 싼 물건, 스티로폼 박스 등)을 가지고 와 참여자들에게 펼쳐보였다. 그 안에는 전시에 활용한 작품뿐 아니라, 작품의 소재가 되기도 한 여러 종류 수집품이 들어있었다. 돌(수석), 물고기(베타), 사슴벌레 등 작가가 실제로 오랜 기간에 걸쳐 모아온 애장품으로, 작가는 참여자들과 차근차근 하나씩 그것들에 담긴 이야기를 함께 나누었다.

작가는 인터넷 경매를 통해 수집품을 구입하는 과정에서 일어난 에피소드, 수집을 하면서 알게 된 지인과의 교류 등 작은 것 하나에도 자신만의 의미를 부여했다. 그는 참여자들이 보는 가운데 직접 인터넷 경매 사이트를 통해 수석, 물고기 등을 구입하는 과정을 시연(작가는 퍼포먼스라 칭함)하기도 했다. 일상, 취미, 작업이 함께 어우러진 이동욱 작가의 워크숍은 생활이 바로 예술활동으로 이어지는 예술가의 작품세계를 눈앞에서 경험하는 의미 있는 시간이었다.

4) 노순택: 작가의 가족 앨범과 사진 아카이빙

노순택 작가는 일상의 중요한 기록으로서의 '사진'을 주제로 한 아카이빙 워크숍을 진행했다. 워크숍은 휴대폰 카메라 기능 등 일상을 기록할 수 있는 기기는 다각화되었지만, 촬영된 사진을 데이터 형식으로 보관함으로써 발생하는 사진 관리의 소홀함을 일깨우는 내용이었다. 작가는 '예술가의 일상'이라는 주제를 고려하여 본인의 가족 앨범을 만드는 과정에서 일어난 가족 간의 애틋한 마음을 참여자에게 소개했다. 더불어 사진을 디지털 파일로 보관하는 것이 아닌, 실제로 종이에 인화하여 앨범으로 보관하는 것의 필요성에 대해 설명했다. 사진 파일은 손상될 수 있으며 기기의 노후화로 파일을 열 수 없게 되는 상황이 발생할 수도 있기 때문이다.

작가는 직접 인화사진을 분류하고 앨범으로 만드는 아카이빙 과정이 촬영된 사진을 자세히



도판 4. 노순택, '당신의 사진은 어디에 있나요?' 워크숍 장면

관찰하고, 순간순간의 일상을 다시금 떠올리는 의미 있는 활동이라고 설명했다. 참여자들은 워크숍 사전에 공지한 사항에 따라 준비한 '자신의 일상이 담긴 사진 파일(10장 내외)'을 직접 포토 프린터 등으로 인화하여 사진을 분류하고 메모를 작성하여 앨범으로 만들었다. 작가는 아날로그 감성을 회복하는 이번 워크숍을 통해 참여자들은 사진매체의 본질에 대해 다시 한번 생각해보는 계기를 마련하였다.

5) 김도희: 직접적 경험_작가의 5마리 닭 키우기

김도희 작가의 워크숍 주제는 생활인으로서 '직접적 경험'을 예술 활동으로 연결하는 것이었다. 작가는 작가가 손수 마당에서 키우고 있는 '5마리의 닭'을 소재로 삼았는데, 병아리에서부터 알을 낳는 어른 닭이 되기까지의 닭의 성장 과정을 지켜 본 자신의 경험에 대해 설명했다. 그리고 작가는 직접 키운 닭을 미술관에 가져왔는데, 참여자들은 예상치 못한 공간에서 살아있는 닭을 대면하는 상황으로 인해 무척 즐거워했다.



도판 5. 김도희, '작가의 5마리 닭 키우기' 워크숍 장

이를 위해 작가는 자신의 집 마당에서 키우는 닭을 미술품을 운송하는 1톤 화물차에 실어 미술관에 옮겨왔는데, 이는 작가의 사적 공간이 미술관이라는 공적 공간으로 연계되고, 일상이 곧 미술 작업의 맥락으로 치환되는 과정을 드러내고자 한 것이다. 그리고 이 워크숍에 참여한 사람들은 닭의 습성과 성장과정에 대한 작가의 설명을 듣고, 미술관의 전시마당에서 자유롭게 뛰노는 닭을 스케치하고, 또 그 닭이 낳은 달걀을 함께 조리하여 먹는 과정을 통해, '직접적 경험'의 당사자가 될 수 있었다.

구분	참여작가	일시	내 용
1회차	김을	10월 14일 (토)	생활로서의 드로잉: 관람객과 함께하는 드로잉 워크숍 – 작가의 인생 스토리 공유 및 드로잉 퍼포먼스 등
2회차	노상호	10월 15일 (일)	작가와의 인터뷰: 소셜 네트워크 서비스(SNS) – 라이브 방송(평소 자주 활용하는 인스타그램 생방송 진행)
3회차	이동욱	10월 21일 (토)	작가의 취미와 작품세계 – 돌, 물고기 등 작가의 수집이 작품으로 이어지는 과정
4회차	노순택	10월 22일 (일)	당신의 사진은 어디에 있나요? – 작가의 가족사진 앨범 공개 및 사진 아카이빙 워크숍 등
5회차	김도희	10월 28일 (토)	작가의 5마리 닭 키우기, 그리고 달걀 – 작가의 직접적 경험 공유: 직접 키우는 닭을 관찰 및 드로잉 등

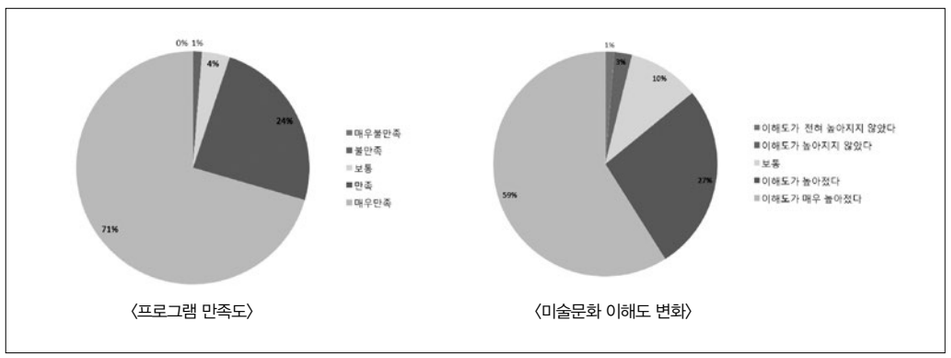
〈회차별 프로그램 일정〉

3. 생활인으로서의 예술가, 그리고 직장인

1) 참여자 반응

총 5회의 워크숍 종료 후 매번 참여자를 대상으로 한 설문조사를 실시하였으며, 설문 결과는 전체 평균 90% 수치로 프로그램에 만족하는 긍정적 반응을 나타냈다.

주관식 질문인 '좋았던 점'을 기술하는 항목에 대해서는 '작업을 대하는 작가의 생각을 쉽게 볼 수 있었다.', '작가님이 직접 보여준 퍼포먼스 ', '나의 일상의 소소한 의미를 그림을 통해 찾을 수 있다는 것을 알게 되었다.', '작가, 현대 미술, 드로잉에 대한 이해에 도움이 되었다.'(김을 작가), '작가가 가진 생각을 조금 더 가까이서 알 수 있어서 좋았다.', '작가의 생활을 좀 더 근접하게 볼 수 있어서 좋았습니다.', '예술인의 생각을 조금이라도 알 수 있었고, 예술이 생각보다 어렵게 다가갈 필요가 없겠다는 생각이 들었다.', '일상의 고민을 공유하고 해결하는 독특한 방식 재미있었다.'(노상호 작가), '실제 작가의 생각을 이해하는 것', '작가의 취미가 어떻게 작업과 연결되는지 진솔하게 보여줌', '작가의 퍼포먼스', '창작 워크숍'(이동욱 작가), '사진의 디지털화와 그것의 보관에 대해 관심이 있었는데 이해에 도움이 되었다.', '휴대폰 사진이 넘쳐나는 시대에 사진에 대한 초심을 찾게 함', '사진 아카이빙에 대한 전문가의 시선을 볼 수 있었다.', '잊어버렸던 사진에 대한 느낌을 다시 떠올리게 됨 '(노순택 작가), '신선하고 체험하고 그 대상을 눈앞에서 체험하는 게 너무 재미있었다.',



〈프로그램 만족도〉 〈미술문화 이해도 변화〉

‘예술가의 일상이라는 제목에 가장 맞았던 프로그램’, ‘살아있는 생물(닭) 가까이 보는 것이 너무 친근하고 좋았다.’, ‘닫혀 있었던 생각이 열린 느낌이었다. 새로운 시선을 통해서 바라보는 모습이 신선했다.’, ‘다른 프로그램에서 경험하기 힘든 다양한 구성의 결합’(김도희 작가) 등 다양한 응답이 있었다. 대부분의 참여자들은 워크숍 참여에 만족하고 있었으며, 예술가의 일상을 통해 작품세계를 이해하게 되는 새로운 프로그램에 대해 긍정적인 반응을 보였다.

2) 향후 방향

이번 ‘예술만담–예술가의 일상’ 프로그램의 목적은 첫째, 생활인(직업인)으로서의 ‘예술가’ 이해를 통한 미술문화 관심도 확장, 둘째, 예술가와의 소통을 통한 관람객의 미술문화 친숙도 제고, 셋째, 참여형 미술문화 콘텐츠 참여를 통한 성인(직장인 등) 관람객의 미술관 관심도 제고이다. 이를 위해 관람객 사전조사, 미술관 내 · 외부 전문가 자문회의, 참여 작가 사전회의 등 기획의도를 구조화했다. 새로운 시각을 통해 예술가와 소통하기 위한 추진 전략으로 첫째, 성인 참여 특성을 고려한 참여 · 소통형 교육 프로그램 운영(차별성), 둘째, 성인(직장인) 참여를 높이기 위한 주말기간 운영(접근성), 셋째, 작가와 함께하는 렉처, 퍼포먼스, 드로잉, 창작 등 다양한 참여형 워크숍 운영(현장성)으로 구성했다.

현장 반응 및 설문조사에서 참여자들은 미술문화를 이해하는 새로운 접근방식에 대해 높은 호응을 보였다. 기획 초기부터 참여자(수요자) 중심으로 프로그램을 구성한 만큼, 기존의 성인 대상 프로그램에 비해 새로운 것으로 인식되었다. 추후 프로그램 개설 여부에 대한 참여자의 문의 및 요청이 있었는데, 앞으로 이에 부응하기 위한 향후 발전방향을 모색할 계획이다. 반면 성인 대상 프로그램의 특성을 고려하여 보완해야 할 부분도 함께 고민해야 한다. 예를 들면, 참여 대상 각자의 미술문화 이해도 격차에 따른 주제 설정, 무료 과정인 만큼 수강 신청 후 결석, 단기 프로그램 특성상 교육적 효과성 척도(평가) 등 지속적인 프로그램 운영의 정당성을 확보하기 위한 체계적인 프로그램 구조화가 필요할 것으로 보인다.

또한 단기 교육 형식이 아니라, 창작 프로젝트 등 다회에 걸쳐 예술적 활동에 직접적으로 협업하는 프로그램 등의 심화 과정 개설도 고려해볼 만하다. 단순 관람객에서 참여자, 실행자, 생산자로 이어지는 미술관교육의 체계적 선순환 구조의 맥락을 고려하여, 성인대상 프로그램을 다각화 및 고도화하여 참여자의 동기를 강화하고자 한다.

Ⅲ. 맺음말

지금까지 성인대상 교육 프로그램의 일환으로 기획 및 운영한 ‘예술만담–예술가의 일상’에 대해 살펴보았다. 이번 프로그램은 관람객의 수요 분석과 최근 사회 전반의 트렌드를 고려한 주제 설정을 통해 직장인 등 성인의 관심 및 참여 동기를 높이고자 했다. 작가의 작품보다는 가급적 ‘작가의 일상’이 드러나도록 구성하여, 참여자와 공감의 키워드를 다각화하고자 했다. 작가들은 평소 미술관에서 자신의 작업 또는 작품세계의 주제만이 아닌, 취미, 관심사, 개인생활 등의 일상을 함께 나누는 구성에 긍정적인 반응을 보였다.

김을, 노상호, 이동욱, 노순택, 김도희 총 5명의 작가는 각자의 일상을 다양한 방식으로 참여자들과 함께 공유했다. 참여자와 함께하는 일상으로서의 드로잉(김을), 소셜 라이브 생방송(SNS) 공개 인터뷰(노상호), 어린 시절부터 이어진 수집 또는 기르기 등의 취미활동(이동욱), 사진을 아날로그 감성으로 앨범화하는 사진 아카이빙(노순택), 사적 공간에서 기르는 동물(닭)을 공적 영역인 미술관으로 맥락 이동(김도희) 등 다양한 워크숍 구성은 ‘일상’이라는 주제를 통해 작가의 작업 경향만큼이나 다른 방식으로 진행되었다. 매번 다른 형식의 워크숍이었지만 참여자들은 ‘작가의 일상’을 함께 공유하는 가운데 동시대 미술문화의 본질에 조금 더 가까워질 수 있었다.

또한 총 5회에 걸친 프로그램을 주말에 진행하여 성인(직장인) 참여율을 높이고자 했다. 직업의 현장에서 한 주간동안 있었던 각자의 분주함에서 잠시 벗어나, 또 다른 치열한 직업인이기도 한 ‘예술가의 삶’을 이해해보는 이번 워크숍 프로그램은 예술가와 관람객 사이의 공감대를 높이는 계기가 되었다. ‘예술만담–예술가의 일상’이 향후 단순한 ‘참여자’가 아닌, ‘실행자’ 또는 ‘생산자’로서 적극적인 미술관 활동을 수행하는 관람객 참여형 프로그램으로 진화하기를 기대해본다.

참고문헌

김응천, 「예술 공론장 개념을 통한 예술의 공공성에 관한 탐색적 연구」, 『예술경영연구』 29, 한국예술경영학회, 2014, pp.5~28.

문화리서치피오, 『국립현대미술관 관람객 수요조사 결과보고서』, 국립현대미술관, 2012.

송승훈, 「직장인의 여가활동유형에 따른 심리적행복감 및 직무만족의 차이」, 『스포츠과학논문집』 21, 인하대학교 스포츠과학연구소, 2009.12., pp.69~78.

숙명여자대학교 문화예술경영연구센터, 『미술관교육 사업 효과성 분석지표 개발』, 국립현대미술관, 2016.

윤나영, 「창작공간 기반 커뮤니티 아트 지원 방안에 관한 사례 연구: 서울시창작공간 금천예술공장 '금천미세스'를 중심으로」, 『한국예술연구』 12, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2015, pp.161~185.

이귀옥, 박조원, 「여가 라이프 스타일과 문화 예술 소비에 관한 연구: 미술관 관람객을 중심으로」, 『문화경제연구』 19, 제2호, 한국문화경제학회, 2016, pp.3~28.

장민한, 「일반 공중 없는 공공미술의 두 흐름」, 『현대미술학 논문집』 18, 현대미술학회, 2014, pp.171~206.

허준, 이강진, 「현대사회와 예술가들의 직업정체성 : 시각예술 분야 직업 종사자들 과의 심층 인터뷰를 중심으로」, 『문화경제연구』 18, 제1호, 한국문화경제학회, 2015, pp.167~197.

Abstract

Daily Life of an Artist, until it becomes Art - Case Study of Adult Education Program

Han Jung-in

Educator
Department of Education & Cultural Programs
National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

This is a case study of an education program designed for adults called *Workshop – Daily Life of an Artist*, organized by the National Museum of Modern and Contemporary Art. It was an outlet for direct communication between the artist and viewers, as well as an experiment to search for the orientation of museum education for adults. This program is a reflection of the current growing trend of artists actively communicating with viewers, and the increased interest in humanities, natural science, etc. that has led to the growing interest in the art field. Hence, more diverse museum programs are required to absorb the social need of today.

Five artists, Kim Eull, Noh Sangho, LEE Dongwook, Noh Suntag, and Kim Dohee have shared their daily lives with the participants in various ways. Workshops with the theme of 'daily life' were drawing the daily life to experience what creativity means(Kim Eull), interview broadcasting through SNS social live(Noh Sangho), childhood hobbies that could last such as collecting or keeping pets(LEE Dongwook), archiving of daily photographs through analog styled albums(Noh Suntag), and changing the context by moving the animal(hen) that had been kept in private space to the museum, a public space(Kim Dohee). These workshops differed as much as the artists' working style diversified. Participants have approached the essence of contemporary art culture with each different workshop while sharing 'an artist's daily life.'

The program of 5 sessions was held in the weekends so that participation could be open to all adults. It helped the participants to understand the profession of artist which can be challenging in the daily life. In the long run, such program could hopefully induce the

viewers to actively assume their role in the art museum, not simply as a ‘player’, but a ‘actor’ or ‘author’. ‘performer’ or ‘producer.’

예술+과학기술의 융·복합 창의교육의 장 ‘무한상상실 아트팹랩(Art Fab Lab)’[1)]

정 은 주
국립현대미술관 에듀케이터

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 본문
　1. 무한상상실의 개념과 정의
　2. 미술관 속 예술 창작 공간-아트팹랩
　3. 아트팹랩과 미술관 교육의 미래
Ⅲ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

무한상상실 아트팹랩(Art Fab Lab · 이하 아트팹랩)은 국립현대미술관과 과학기술정보통신부 한국과학창의재단과의 협업을 통해 국가사업인 ‘무한상상실’의 거점기관으로 미술관이 선정되면서 시작하게 된 신매체 기반의 ‘미술관 속 예술 창작 공간’이다. ‘아트팹랩’이란 예술(Art), 제작(Fabrication), 실험실(Laboratory)이란 뜻을 지닌 합성어로, 지난 2015년 11월 17일에 국립현대미술관 서울관에 무한상상실이 개소되면서 붙여진 이름이다.

팹랩[2)]이란 3D 프린터, 커팅머신 등의 디지털 제작기기를 갖추고 이 기자재들을 누구나 무료로 또는 저가로 이용할 수 있게 함으로써 개인의 노하우와 아이디어를 서로 공유하는 차세대 실험 공방과 네트워크를 의미한다. 또 개인이 원하는 것을 무엇이든 만들 수 있는 열린 시민 공방의 역할도

1) 이 글은 2017년에 웹진 아르떼365 게재한「예술+과학+교육의 탄생 ‘무한상상실 아트팹랩’」기사를 수정, 보완하여 연구논문으로 발전시킨 것이다.

2) MIT 미디어랩에서 시작된 팹랩(Fab Lab)은 ‘제작하다(Fabrucation)’, ‘유쾌한(Fabulous)’의 접두사에 해당하는 ‘팹(Fab)’과 연구소를 뜻하는 ‘랩(Lab)’의 합성어이다. 3D 프린터, 커팅머신 등 디지털 제작기기와 같은 실험, 생산 장비를 갖춰 기술적 아이디어를 실험하고 실제로 생산하는 공작소를 칭한다. pmg 지식엔진연구소,「시사상식사전-팹랩」, 박문각, 네이버지식백과.

수행한다. 이는 각종 매체에서 화제를 일으키고 있는 '4차 산업혁명'의 실체를 눈으로 보고 확인하며 체험할 수 있는 사람 중심의 '열린 디지털 시민 공간'을 의미한다.

아트팹랩은 예술과 기술의 융합으로 다양한 가치를 생산하는 창조공방으로서 한국형 메이커 스페이스(Maker space)[3]의 역할을 모색하며, 산업과 예술, 교육 공동체로서 국립현대미술관의 역할을 확장하고자 마련되었다. 미술관만이 지니는 고유의 특성을 살려 창의적이고 혁신적인 창작 공간으로의 역할을 확대하고 사회와 연결되는 창작활동의 확장과 디지털 제작기기 활용의 무한한 가능성을 알리기 위해 다양한 활동으로 프로그램을 운영하고 있다. 이에 아트팹랩의 사회적 역할과 미술관과의 연관성 등 아트팹랩이 어떤 의미와 가치를 지니는지에 대해 주목해볼 만하다.

이 글에서는 미술관 속에 마련된 다소 생소하고 낯설게 느껴지는 무한상상실에 대한 정의와 아트팹랩에 대해 소개하고, 아트팹랩에서 진행한 주요 교육 프로그램의 사례와 아트팹랩의 역할들을 통해 급격하게 변하는 사회 구조 속에서 미래 미술관 교육의 대안으로 아트팹랩의 의의와 가치에 대해 생각해보고자 한다.

Ⅱ. 본문

1. 무한상상실의 개념과 정의

'무한상상실'이란 국민의 창의적인 아이디어가 과학기술 · ICT와 결합하여 창업과 신산업 및 신시장 창출로 연결되고, 좋은 일자리 창출을 위해 추진된 국가 프로젝트이다. 국민들의 상상력과 창의력을 현실화시킬 수 있는 공간이 필요하다는 인식하에 3D 프린터와 레이저 커터 등 다양한 첨단기기들이 설치되는 공간을 조성하고 지원하는 사업으로 2013년 미래창조과학부(현 과학기술정보통신부)의 주도로 시작되었다. 2014년 4월부터 전국적으로 무한상상실을 보급하기 위한 여러 활동들이 진행되었고, 2015년 거점 기관 무한상상실 17개, 소규모 기관 41개로 58개소가 운영되었다. 국민들이 스스로 과학적, 창의적 아이디어를 발견하고 본인이 원한다면 실제로 구현할 수 있는 여건을 만든다는 취지로, 전국에 과학관, 도서관, 주민센터 등 생활공간에 인접한 곳들로 선정 · 지원되었다. 현재는 21개의 거점 기관들을 중심으로 누구나 원한다면 언제든지 이용할 수 있고, 디지털 기기를 활용하여 제작이 가능한 무한상상실로 대규모 공간을 중점으로 지원하고 있다. 우리나라에서는 과천과학관에 국내 최대의 무한상상실이 구축되어 있으며 14군데 마련된 창조 작업실에서는 아이디어를 구상하고 디자인을 설계하고 디지털 장비로 제품을 제작할 수 있도록 지원하고 있다.

국외에서는 1997년부터 메이커 스페이스란 이름으로 일찍부터 대표 공공 도서관 및 대학 도서관, 기업 등에서 무한상상공간을 설치하여 활용하고 있다. 마이크로소프트 거라지(Microsoft Garage)는 마이크로소프트 직원들이 회사 내에서 자신의 본래 업무 외에 프로젝트를 수행할 수 있도록 제공된 실험실이다.[4] 마이크로소프트 거라지의 오프라인 공간뿐 아니라 웹 사이트에서 사람들은 마이크로소프트에 의해 개발된 최신의 실험적인 응용 프로그램들을 시도할 수 있고, 프로토타입의 프로젝트 성공 여부에 따라 창업으로 연결이 가능하다. 한편 스탠포드 대학교에서는 'Stanford d. school'을 건립하고 혁신적인 산출물을 팀 차원에서 고안하고 제작하는 연구를 진행하며 발명, 창업을 돕고 있다.[5] 또한 2006년에 미국 실리콘밸리에 설립된 테크숍(Techshop)은 '이곳에서 꿈을 만들라(Build Your Dreams Here)'라는 슬로건을 상징으로 '어른들을 위한 놀이터'를 지향하며 목공실, 미싱실, 금속세공실, 인쇄실 등 다양한 분야의 제작실이 한데 모여진 가장 대규모로 성장한 메이커 스페이스라 할 수 있다.

국내에서는 미술관으로 유일하게 국립현대미술관이 2015년 무한상상실 거점 기관으로 선정되면서 무한상상실 아트팹랩이 마련되었다. 미술관이라는 기관의 특성에 맞게 예술과 기술을 결합한 창 · 제작 워크숍을 진행하여, 다양한 프로젝트를 통해 예술가와 메이커, 기술자와, 과학자가 함께 협업할 수 있는 장을 마련하고 순수예술과 과학, IT, 기술공학 등 타 산업과의 융 · 복합을 추진하여 예술을 산업으로 발전시킬 수 있는지, 그 가능성에 대해 확인해볼 수 있는 특성화 운영기관으로 선정되었다.

2. 미술관 속 예술 창작 공간 – 아트팹랩

아트팹랩은 동시대 미술의 다양한 장르를 아우르는 신매체 과학기술 융합의 장(space)으로 현대미술 이해의 지평을 확장하고자 감상과 이해, 해석과 비평을 통한 주도적 창작활동이 가능한 '미술관 속 예술 창작 공간'을 운영 목표로 하고 있다. 학교, 기관, 기업, 사회단체 등 다양한 분야와의 협업을 통한 문화예술기반 네트워크를 구축하고 예술가, 과학자, 기술자, 메이커 등 작가, 전문가 집단과의 연구활동을 통한 새로운 미술관 교육의 패러다임을 제시하고자 한다.

아트팹랩에서는 어린이부터 일반인, 전문인에 이르기까지 다양한 연령을 대상으로 예술과

3) 메이커 스페이스는 메이커들이 만들기에 필요한 도구를 갖춰 놓은 장소로 도구가 갖춰진 커뮤니티의 터전이라고 할 수 있다. 대개는 개인 제작에 유용한 CNC(컴퓨터 수치 제어) 기계를 중심으로 여러 제작기기를 갖추고 있으며 3D 모델 파일과 각종 다양한 재료를 이용하여 메이커가 원하는 사물을 만들어낼 수 있는 작업 공간을 말한다. 김윤호, 『팹랩과 팹시티』, 한국학술정보, 2017, p.198.

4) M. J. Foley, "Microsoft opens Garage door, shows off experimental apps," CNet. http://www.cnet.com/, 2015

5) 변문경, 조준호, 조문흠, 「3D 프린팅을 활용한 과학 수업에서 학습자의 동기와 만족감 분석」, 『한국과학교육학회』 35, 5호, 2015, pp.877~884.



도판 1. 〈아트팹랩〉 운영 목표

과학기술 분야와 연계한 융복합 교육문화 프로그램을 운영하고 있다. 세부 프로그램으로는 초등 어린이를 대상으로 하는 '어린이아트팹랩', 어린이 · 가족 대상의 '어린이창작발전소', 청소년 대상의 'TEEN'S Fab Lab', 일반인 대상의 'Fab Lab 투어', 'Fab Lab 셀프 워크숍', 'Fab Lab 이벤트', 전문인 대상의 'Fab Lab 아트 워크숍', 'Fab Lab 네트워크', 'Fab Lab 연구' 등이 있다.

초등 어린이와 어린이 · 가족을 대상으로 한 '어린이아트팹랩', '어린이창작발전소'는 현대미술(전시)과 디지털 제작기기를 연계한 창작 중심의 융복합 교육 프로그램 개발 및 운영을 통해 현대미술에 대한 이해와 창의적 사고를 신장하는데 목표를 둔 교육 프로그램이다. 청소년을 대상으로 한 'TEEN'S Fab Lab'은 동시대 작가, 과학, 기술, 제작 등 관련 분야 전문가들과 함께하는 예술 기반의 융합 교육을 통해 현대미술에 대한 친밀도를 높이고, 청소년들에게 자연스럽게 진로를 스스로 탐색할 수 기회를 제공하는데 목표를 두고 있다. 'Fab Lab 아트워크숍'은 다양한 분야의 전문인과 메이커 운동에 관심 있는 일반인을 대상으로 하는 아트 워크숍으로 예술과 과학기술 분야의 전문가들과 함께 팀을 이루거나, 멘토, 멘티가 되어 주제별, 목적별로 나누어진 창작 워크숍을 진행하고 다양한 실험과 시도들을 통해 문화 예술 기반의 콘텐츠를 개발하는데 운영 목표를 두고 있다.



도판 2. 〈아트팹랩〉 교육 구조

아트팹랩에서 추구하는 궁극적인 교육의 목표는 미술관 전시와 과학기술 융복합의 통합 콘텐츠를 통해 아트팹랩만의 특화된 교육을 보급하는데 있다. 그리고 다양한 교육문화 프로그램들을 통해 참여자의 재방문을 유도하고 참여자들의 주도적, 개별적 창작활동이 가능한 창작 문화의 메이커 운동[6] 기틀을 마련하고자 한다. 미술관 전시와 연계한 감상 – 이해 – 해석 – 비평 – 창작의 통합형 교육과정을 통해 디지털 제작기기 기반의 창작활동으로 문화 예술 중심의 메이커 문화를 확산하는 데 목표를 가지고 있다. 또 교육 내용과 연계한 프로토타입의 활동지, 매뉴얼 제작 배포를 통해 사후 활동이 가능한 프로그램들을 개발 · 운영하여 일회성으로 그치는 것이 아닌 지속적, 자발적 참여가 이뤄질 수 있는 열린 교육 공간으로의 역할을 제시한다.

6) '메이커 운동(Maker Movement)'은 오픈소스 제조업 운동이다. 이 운동은 미국 최대 IT 출판사 오라일리(O'Reilly)의 공동창업자 데일 도허티(Dale Dougherty)에 의해 탄생한 말이다. 그는 메이커 운동이 스스로 필요한 것을 만드는 사람들(Maker)이 만드는 법을 공유하고 발전시키는 흐름을 통칭한다고 정의했다. 메이커들이 온오프라인으로 DIY 프로젝트와 노하우를 공유하면서 생기는 커뮤니티, 그리고 물리적인 작업실을 중심으로 일어나는 여러 크고 작은 혁신이 자연스럽게 흐름을 만들면서 생긴 개념이다. 안상욱, 「용어로 보는 IT – 메이커 운동」, 블로터. 네이버캐스트. 2014.

1) 방과 후 교육 '어린이아트팹랩'

'어린이아트팹랩: 변신! 증강현실 가면놀이'는 2016년 진행된 교육 프로그램으로 미디어 아티스트와 함께 미디어 아트에서 표현되는 증강현실의 원리를 다양한 작품을 통해 살펴보고, 그래픽 노드 기반 VVVV(V4) 프로그램을 이용해 증강현실 가면을 제작해보는 미디어 기반의 창작 프로그램으로 구성되었다. 아트팹랩 2작업실의 경우 2D, 3D 모델링 및 영상작업이 가능한 PC가 구비된 작업공간으로 교육 참여자들은 뉴미디어 아트에서 표현되는 증강현실을 코딩툴VVVV(V4)을 이용해 직접 모듈을 제작해보며 증강현실 구현을 위한 기술적 요소와 활용 방법에

활동 모습



가상현실과 증강현실에 대한 이해



VVVV를 이용한 코딩 실습



가면 제작



가면과 피두셜 마크 제작



블루스크린 사진촬영



증강현실 가면 구현하기

도판 3. 방과 후 교육 – '어린이아트팹랩' 교육 장면

대해 학습하였다. 교육은 약 2시간 동안 진행되는데, 먼저 증강현실과 가상현실에 대한 이해와 개념설명을 시작으로 증강현실을 활용한 미디어 작품 소개, 현대미술 속 과학기술의 활용 방법 등 미디어 아트에 대해 이해하는 시간이 먼저 이루어졌다. 이후 그래픽 노드 기반 VVVV(V4) 코딩의 원리와 용어설명, 기술 작동 과정 등에 대한 설명을 들으며 어린이들은 직접 컴퓨터에서 명령어를 삽입하여 노드 패치를 제작했다. 그리고 가면 그리기와 블루스크린을 활용한 사진 찍기, 컴퓨터에 설치된 2개의 카메라를 활용한 증강현실 가면 구현하기 등을 통해 새로운 예술적 체험들을 경험하였다. 이러한 활동들로 인해 참여자들은 신매체 디지털 기기를 활용한 매체 기반 예술 활동에 호기심과 흥미, 관심을 보이며 각자의 역할에 맞게 주어진 과제를 수행하는 과정을 통해 문제 해결 능력과 주체적으로 교육에 임하는 적극적인 자세를 보였다.

2) 청소년 교육 'TEEN'S Fab Lab'

'TEEN'S Fab Lab: 미술관 속 작은 원심림'은 청소년 대상 교육으로 2017년 8월 여름방학 특별 교육 프로그램으로 진행되었다. 그동안 진행한 청소년 대상의 교육 방법과는 달리 (동아리나 학교 학급 단위로 신청을 받는 방식이 아닌) 개개인이 신청할 수 있도록 운영 방법을 변경하여, 과학기술과 문화예술 분야로 진로를 희망하는 청소년들이 자발적으로 교육에 참여할 수 있도록 기회를 제공하였다. 'TEEN'S Fab Lab: 미술관 속 작은 원심림'은 미술관 마당에서 진행 중인《젊은 건축가



도판 4. 청소년 교육 – 'TEEN'S Fab Lab' 교육 장면

프로그램 2017: 원심림》 전시와 연계하여 작품 〈원심림〉을 기반으로 소형 원심목을 직접 제작해보는 매체 기반의 예술 융복합 창작교육 프로그램이다. 청소년들은 미술관 마당에서 진행하는《젊은 건축가 프로그램》에 대한 전시의 기획 의도와 작품 원심림의 제작 과정과 원리, 구조를 이해하며 기술이 예술 작품 속에서 어떻게 활용되고, 결합되는지 등 협업의 과정을 기술 제작팀과의 만남을 통해 접하게 되었다. 또 직접 전선을 피복하여 전기 회로를 연결하고, 모터를 구동시켜 소형 원심목을 제작해보는 일련의 과정을 통해, 다양한 매체를 활용한 실험적이고 도전적인 현대미술에 조금 더 친근하게 다가갈 수 있는 인식 변화의 계기를 마련하였다.

3. 아트팹랩과 미술관 교육의 미래

아트팹랩은 국내 유일의 미술관에 마련된 신매체 기반의 '미술관 속 예술창작 공간'이다. 단순히 매체를 활용하여 제작을 지원하고 만드는 것이 아니라 미술관의 비전과 목표에 맞춰 미술관 고유의 콘텐츠를 기반으로 프로그램을 개발 · 운영하며 미술관만이 이야기할 수 있는 예술적 사고의 발상과 표현의 확장, 사회와 산업, 과학 영역과의 접목 가능성, 기술적, 디자인적 접근 등의 논의의 장으로서 마련되었다.

아트팹랩의 디지털 제작기기를 활용한 여러 창작활동은 현대미술의 다양한 표현방법과 장르의 다양성을 체감하고 감상–비평–창작의 연속적 활동을 통해 변화하는 매체(도구)의 체험과 다각적 사고의 기회를 제공하였다. 이는 미술관 활동에 대한 능동적인 개입을 장려하고 참여의 폭을 넓힘으로써 예술적 사고(Art Thinking)+공학적 사고(Engineering mind–set)의 융복합적 사고를 할 수 있는 창의적 인재를 요구하는 4차 산업혁명 시대에 예술과 테크놀로지를 결합한 미술관 교육의 새로운 방향성으로 제시될 수 있다. 또한 창의적, 혁신적 창조 공간 아트팹랩을 플랫폼으로 감상과 이해, 창작과 비평을 통한 아티스트적 확장적 사고를 전파하고 관람자가 제작자(maker)에서 예술가로 변화하며 사회와 연결되는 예술 활동의 확장에 기여한다.

인문, 사회, 과학, 예술 등 타 학문과의 협업을 통한 개방적 교류와 소통은 미술문화 전반에 새로운 시각을 제공한다. 더불어 21세기 창의적 활동 속에서 새로운 매체를 통한 '제작행위(make)'[7]란 또 다른 '놀이와 즐거움의 체험'으로 미래 문화를 생성해나가는 새로운 예술적 가치를 발견하는 대안이 될 수 있다.

7) '만들기(Making)'는 간단하게 설명하기 어려울 정도의 근본적인 개념이다. 오늘날 만들기가 재조명되는 이유는 만들기의 방식이 극적으로 바뀌고, 이것이 사회를 바꾸고 있기 때문이다. 기술의 발달이 만들기의 기본 방식을 바꾸며 지식의 공유(오픈소스)를 통한 '제4차 산업혁명'이라고 부르는 개인 제작시대를 눈앞에 두고 있다. 김윤호,『팹랩과 팹시티』, 한국학술정보, 2017, pp.24~25.

Ⅲ. 맺음말

아트팹랩에서 실행되는 교육 프로그램의 경우 일반 미술관교육과는 달리 매체를 활용한다는 점에서 운영상의 몇 가지 문제점들과 사전 준비사항들이 요구된다. 예를 들면, 디지털 제작기기(3D프린터, 스캐너, 레이저 커터 등)에 대한 용어의 생소함, 매체 활용에 대한 물리적 소요시간 등 교육 참여자들의 매체에 대한 기본 사전 지식 등이 요구되며 교육에 몰입하는 과정에서 적극적, 주체적 참여를 위한 준비 시간이 필요하다. 기술을 활용하여 예술로 실현시키고 작품으로 제작하기 위한 일련의 과정들은 정교한 교육설계와 학습과정, 교육방법 등으로 준비되어야 한다. 그밖에 디지털 제작기기는 사용하는 데 있어 일정한 물리적 시간이 요구됨에 따라 일회성, 단기간에 진행되는 교육 프로그램에는 적합하지 않다는 문제점 등이 발생한다. 그러나 아트팹랩에서 시도된 매체를 창작의 매개로 활용한 교육은 그동안 미술관 교육에서 한계로 지적되었던 표현 영역의 범위를 확대시켰고, 참여자 스스로 언제든지 미술관을 방문하여 창 · 제작할 수 있도록 도와주는 'Fab Lab 셀프워크숍'을 통해 열린 교육 공간으로의 '미술관 속 예술 창작 공간'을 구현하였다. 그리고 예술가와 메이커, 기술자, 엔지니어 등과 함께한 'Fab Lab 아트 워크숍'은 예술과 과학기술, 두 그룹간의 가교역할을 하며 예술과 기술의 경계를 허물 수 있는 네트워크의 장이 되기도 하였다. 예술가들에게는 기술적인 부분에 대한 두려움을 극복하는 데 도움을 주고, 엔지니어들에게는 창의적 상상력에 영감을 줄 수 있는 시간으로, 상대 분야에 대한 관심과 호기심을 오래토록 가져온 두 분야가 '대화와 협업'을 통한 '소통과 공유'의 시간으로 만드는 데 노력을 기울였다. 이렇듯 아트팹랩은 미술관 교육에서는 그간 시도될 수 없었던 신매체 디지털 기기를 기반으로 한 융복합 교육 프로그램들이 개발 · 운영되고 시도되었다는 점에서 큰 성과를 보여준다. 이는 새로운 매체를 통한 동시대적 소통방식을 모색하고 다양한 미적 경험과 요구를 가진 현대인의 성향을 고려하여 새로운 문화 트렌드를 선도하는데 이바지하였다고 볼 수 있다.

로봇과 인공지능, 바이오와 디지털, 인간과 기계가 융합되는 새로운 시대를 의미하는 '4차 산업혁명'이라는 말이 유행어처럼 회자되고 각계 다양한 분야에서 많은 논의가 이루어지고 있는 요즘, '디지털 제조 혁명'이라는 이름으로 개인 제작과 공방에 대한 관심 역시 높아지고 있다. 이런 흐름 속에서 탄생한 아트팹랩은 상상이 곧 실제가 되는 예술 창 · 제작 공간으로 누구나 원하는 예술작업을 가능케하고 아이디어를 나눌 수 있도록 도와주는 실험 공방이다. 디지털 기술과 순수예술의 결합을 통한 예술+과학의 융복합 창의교육 아트팹랩은 향후 문화예술교육 분야에서 미술관 교육의 새로운 아이디어의 원천으로 선도적 역할을 할 것이다.

참고문헌

김윤호, 『팹랩과 팹시티』, 한국학술정보, 2017.

변문경, 조문흠, 「무한상상실 이용자의 경험분석과 과학교육을 위한 제언」, 『한국과학교육학회』 36, 2호, 2016, pp.337~346.

변문경, 조준호, 조문흠, 「3D 프린팅을 활용한 과학 수업에서 학습자의 동기와 만족감 분석」, 『한국과학교육학회』 35, 5호, 2015, pp.877~884.

안상욱, 「용어로 보는 IT – 메이커 운동」 블로터, 네이버캐스트, 2014.

정은주, 「예술 + 과학 + 교육의 탄생 '무한상상실 아트팹랩'」, 웹진 아르떼365, http://www.arte365.kr/, 2017.

존 소렐, 폴 로버츠, 대런 헨리, 『문화예술교육은 왜 중요한가』, 열린책들, 2015.

pmg 지식엔진연구소, 「시사상식사전 – 팹랩」, 박문각, 네이버지식백과.

Foley, M. J., "Microsoft opens Garage door, shows off experimental apps," http://www.cnet.com/, 2015.

Abstract

The Platform of Consilience: Art + Science Technology Creative Education, ‘ideaAll Art Fab Lab’

Jung Eun Joo

Educator
National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

ideaAll Art Fab Lab is an ‘art-creating space within the art museum’ based on new media which began with the designation of the art museum as a base for the national project ideaAll. This project is a collaboration of the National Museum of Modern and Contemporary Art, Ministry of Science & ICT, Korea Foundation for the Advancement of Science & Creativity. It is the only digital experimental workshop set up in an art museum in Korea, as a space for innovative creations where art and technolgy would freely inspire each other. At Art Fab Lab, specific educative programs target all age groups and all walks of life. Each program has a special objective, while striving to expand creative activity linked with society, to help understand the maker culture, and to popularize art.

All creative activities using Art Fab Lab 3D printer, scanner, laser cutter, are designed to help fathom the myriad of methods of expressing contemporary art and its diverse genres. The integrated program of appreciate-understand-interprete-critique-create art process exposes the students to experiencing diverse media(tools) and multi-faceted thinking. The aim of such integrated training is Design Thinking which is Art Fab Lab’s main goal. Therefore, observation, empathy, and cooperation should lead to gaining inspiration, which would spark divergent thinking and concentration, giving birth to concrete ideas. The objective is to reach the implementation step by making prototypes, testing and complementing them and repeating the process. Art Fab Lab creative education inducing artistic thinking and engineering mind-set would provide new direction for art museum education in the 4th Industrial Revolution era which beckons to creative human power.

The 4th Industrial Revolution is a paradigm of innovating technology through integration of different fields, trandscending their borders. Art Fab Lab would pave a new way by creating various values combining art and technolgy, while exploring the unlimited possibility in such revolution.

Ⅲ. 2017 미술연구센터

‘뿌리 없는 꽃’ 혹은 ‘시대적 요구’: 1960년대 말 한국미술의 쟁점[1)]

신 정 훈
한국예술종합학교 한국예술연구소

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 본문
1. 모방의 시급성, 필연의 시험
2. 1950년대 말 ‘앵포르멜’의 경우
3. 1960년대 말 ‘팝’, ‘옵’, ‘해프닝’의 경우
Ⅲ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

20세기 후반 한국미술과 관련된 글들을 발표하면서, 필자는 공식적으로 비공식적으로 다음의 질문을 받곤 했다. 한국미술은 많은 것이 당대, 혹은 보다 이른 시기 서구나 일본 미술의 ‘모방’ 아닌가, 1950~60년대 한국미술의 ‘전위’라 불리는 작업들은 특히 그런 것 아닌가? 그 발생이 내적 동기라기보다 외부의 충격에 따른 것 아닌가 하는 의구심을 담은 이 질문은 매우 곤혹스러운 것이다. 왜냐하면 이런 의심 앞에서 작품에 대한 어떤 분석이나 설명도 많은 의미를 갖지 못하기 때문이다. 이와 같은 질문에 대해 ‘영향을 받았다, 그러나 굴절되었다’ 같은 준비된 대답을 내놓곤 하지만, 마음 한 구석에서는 참조나 모방이 문제인가, 그 과정은 손쉽게 폄하될 수 있을 정도로 단순한 일이었을까 등과 같은 다소 도발적인 생각이 일기도 했다. 서양의 ‘미술’체계에 노출된 지 반 세기도 되지 않은 이들에게 해외 사조에 영향을 받는 일이 문제가 될 수 있는가? 오히려 따져봐야 할 문제가 있다면 그것은 영향을 받고 모방을 하는 과정이 아닌가? 즉 독창성을 기본 태도로 하는 근대미술의

1) 이 글은 필자의 최근의 글 「모방과 필연: 1950~60년대 한국 미술비평의 쟁점」을 정리, 수정한 것이다. 신정훈, 「모방과 필연: 1950~60년대 한국 미술비평의 쟁점」, 『미술사와 시각문화』 19, 2017, pp.126~151 참조.

실천가들에겐 가장 피하고 싶은 것이지만 동시에 해외미술과 위계적인 관계 속에서 불가피했던 그 모방내지 영향의 문제를 다뤄내는 과정이 있지 않았을까? 이 문제를 고민하기 위해 1950년대 초부터 1960년대 말로 이어지는 비평을 살펴보았다. 그리고 그 고민이 한동안 한국미술의 논의를 이끌어갔다는 생각에 이르게 되었다.

Ⅱ. 본문

1. 모방의 시급성, 필연의 시험

사실 20세기 한국미술이 원본이 아니라 해외 사조를 모델로 하고 있다는 지적은 놀랍거나 새로운 이야기는 아니다. 경멸조로는 '밀수'나 '추종', 중립적으로는 '도입'이나 '영향', 완곡하게는 '상응' 혹은 '공명'이라 표현되는, 그러나 많은 경우 '이식'이나 '모방'이라 통칭되는 그 사태는 끊임없이 지적되어왔다. 물론 그것은 비판이나 비난, 폄하의 대상이었고 한국미술에 대한 전반적인 평가절하의 근거로 작용했다. 그런데 전문적인 미술논의를 들여다보면 사실 그 사태를 다루는 방식은 미묘하고 복잡했다. 원론적으로는 용납하지 않았지만 현실적으로는 고려될 수 있었고, 때에 따라서는 적극 요청되기도 했다. 분명 소망스러운 일도 최종 목표도 아니었지만, 효과적인 학습의 방법으로, 더 나아가 추격의 전략으로 권장되기도 했다.

실제로 이 사태는 1950~60년대 한국미술비평에서 반복적으로 확인된다. 전쟁이 끝나고 한국작가들이 마주한 현실은 일종의 폐허였다. 한국미술은 어떻게 새롭게 시작될 수 있을까? 아마도 남북으로 나뉘지 않았다면, 그래서 서로 다른 이데올로기에 근거를 둔 여러 미학적 제안들이 나올 수 있었다면, 20세기 후반 한국미술의 선택지는 꽤나 다양하고 경쟁적이어서 생산적이었을 것이다. 그러나 그렇지 않았던 전쟁 직후 한국의 미술가와 비평가들에게 선택지는 많지 않았다. 주어진 문제는 한국미술이 다른 많은 것들과 마찬가지로 세계조류로부터 '고립', '소외', '유리'되어 있다는 인식으로부터 나왔다. 어떻게 이 상황을 타개할 수 있을까? 가장 유력하게 부상한 해결책은 바로 '현대화, 세계화, 합리화'였다. 그리고 미술생산에 있어서 그 방법은 다름 아닌 '모방'이었다.

당대 많은 논자들 중에서도 이를 가장 힘주어 강조했던 이는 미술비평의 준비된 신예였던 이경성(1919~2009)이었다. 그가 생각하기에 최선의 방법은 물론 '창조'를 하는 것이다. 그러나 그가 보기에 물질적으로 정신적으로 빈한한 당시의 상황으로 그것은 당장 이룰 수 있는 일은 아니었다. 이경성은 1954년 '창조의 도정으로서의 모방'을 말한다.

> "모방은 창조의 도정이라는 것을 잊어서는 안된다. …… 단순한 모방 그리고 마지막까지의 모방은 무의미한 것이고 모방을 자기 것으로 가장하는 위선이나 정신의 모방은 위험한 것이요 타기할 것이지만, 창조적 도정으로서의 모방은 필요한 것이다. 그러기에 문화 창조의 초창기에 있어서는 대담한 모방이 있어도 좋다. 아니 이러한 모방이 도리어 문화 발전을 급속화시키는 것이다." [2]

분명 모방을 말하는 일은 여러 단서를 달아야 하는 부담스러운 일이다. 그러나 그 부담을 감수하더라도 모방은 일종의 필요악이었다. 왜냐하면 우선 그것은 폐허 속 한국미술이 무엇인가를 시작하는 방법이었다. 이경성은 박서보, 김창열, 김서봉, 장성순 등 20대의 미술가들로 구성된 1957년《현대미술가협회 2회전》에 대한 평에서 그들을 "미의 유목민"이라 부르면서, "그들의 양식적 의상에 자기 것이 아닌 것이 있다손 치더라도 그것은 그리 큰 문제는 안된다. …… 귀중한 것은 제일 먼저 산다는 것이고 다음에 미의 창조를 통하여 산다는 것"이라 언급한다.[3] 여기서 '남의 옷을 입는 것'은 우선 살기위한 것, 즉 생존의 문제였다.

두 번째로 예전과 달리 모방의 조건이 달라졌기에 그것은 도움이 될 수 있을 것이라는 생각도 있었다. 즉 예전처럼 "일본의 기호를 통하여 극소수의 신문화가 우리의 생활 속에 제공"되는 것이 아닌, 그런 "핸디캡이 사라져 직접 문호를 세계로 향하여 개방"할 수 있게 되었다.[4] 따라서 직역주의라 부를 수 있는 이 가능성 속에서 모방은 이전보다 의미 있는 학습이나 훈련의 방법으로 여겨졌다.

세 번째로 모방은 학습을 넘어 월반을 가능하게 한다는, 즉 몇몇 단계들을 뛰어넘어 모방의 당사자에게 도달할 수 있을 것이라는 생각이 있었다. 1950년대 말 이경성은 "미술의 역사는 논리의 세계처럼 단계를 디디고 하나하나 올라가는 것이 아니고, 늘 단층의 역사"라고 말하면서 바로 그 단계나 과정을 뛰어넘는 데에 있어서 "기술적으로 또는 이념적으로 약간 후진적 특징을 가지고 있는 우리들이 대담한 모방이나 이식을 시도하는 것은 피할 수 없고, 또 필요한 방법"이라 주장했다.[5] 사실 여기엔 모방으로 월반하여 원본을 능가하는 성취를 이룬 모범적인 사례가 있었는데, 그것은 미국미술이었다. 1957년《미국현대작가 8인전》에 대한 평에서 이경성은 미국미술이 유럽의 역사적 미술운동을 수용하여 지금에 이르게 된 과정을 설명한 후, "무슨 방법으로 그들이 미술사적 전 코-스를 가장 짧은 시간 내에 달리어 현대에 도달하였는가" 바로 이것이 "오늘의 한국화단에 많은 시사와 계시를 주는 것"임을 강조한다.[6] 이처럼 미학적 성취의 모델이라기보다 성공적인 후발주자로서 미국미술에 대한 관심을 드러냈다.

생존의 문제이자 학습의 방법, 그리고 월반과 추격의 전략으로서 모방은 폐허에서 시작하는

---

2) 이경성, 「서양화단의 단면도」(1954), 『한국현대미술의 상황』, 일지사, 1976, p.35.
3) 이경성, 「미의 유목민-제2회 현대미협전평」(1957), 위의 책, p.99.
4) 이경성, 「화단의 우울증」(1953), 위의 책, p.30.
5) 이경성, 「새로운 기풍의 조성」(1959), 위의 책, p.133.
6) 이경성, 「미국현대미술의 의미: 미국8인전을 계기로 얻어야 할 것」, 『동아일보』, 1957.4.17.

한국미술의 도약에 있어서 중요한 방법으로 여겨졌다. 그러나 모방에 대한 태도가 대담한 만큼 면밀한 심사가 수반되었다. 즉 모방은 어떤 방식으로든 사용자의 토대에 근거를 둔 요청과 선택, 그것에 의해 소화되어 발생되는 과정의 결과여야 한다. 그래야 외래의 것이 이 땅에 뿌리를 내려 열매를 맺고 수확을 거둔다. 이경성은 1956년 「잡초원에 무슨 수확이 있겠나」에서 20세기 한국미술을 영양가 없는 잡초밭에 비유했다. 즉 그것은 "선택 내지 개량된 종자에서 배양된 것이 아니고 자연발생적으로 파생된 것", 즉 "밀수입"된 것이다. 따라서 뿌리를 내리고 결실을 맺지 못한다. 왜냐하면 종자가 선택된 것도, 면밀한 시험을 거쳐 들어온 것도 아니기 때문이다.

이와 같은 상황을 당시의 표현을 써서 요약하면, '필연성 없는 모방'이라 묘사될 수 있다. 이런 표현이 그대로 등장한 것은 아니다. 그러나 당시 이경성은 식민지 시기에 들어온 인상주의를 이와 같은 방식으로 설명한 바 있다.

> "인상파가 일어나야 할 어떤 사회적 필연성도 없이 이식된 미적 사조가 우리의 조형세계에 자라고 있으니 그것은 생활과 이념의 기반이 없어 허약한 체질을 몸소 지녀야할 운명에 있다."[7]

'필연성 없는 모방'의 사례는 20세기 전반에 걸쳐 이 땅의 미술, 더 나아가 문화가 해외의 영향과 무관하게 전개된 것이 아니기에 식민지 시기로 거슬러 올라간다. 미술가이자 평론가인 정규(1923~1971)는 다음과 같이 언급한다. "쉬르리얼리즘이나 이마지즘의 회화운동은 서양에 있어서는 그 시대적 역사적인 필연"으로 야기된 것이지만 우리의 경우 "다만 어떤 형식적 모방에 그치고 말 우려"가 있다. 이와 같은 진단을 통해 도달한 해법은 그리 모호하지 않았다. 어떻게 필연에 따른 모방, 즉 우리의 생활과 이념에 뿌리를 내린 모방이 가능할 것인가, 혹은 어떻게 외래사조를 우리의 필연으로 만들 수 있는가, 이 문제의식은 후진성을 벗어나고, 도약을 시도하고, 창조를 약속하는 도정으로서 모방의 가능성을 타진하는 것으로서, 이후 한국미술 논의의 주된 쟁점이 된다.

2. 1950년대 말 '앵포르멜'의 경우

해외 사조의 도입과 발생이 필연적인 것인지 묻는 시험의 첫 응시자는 앵포르멜 회화였다. 1958년 현대미술가협회 3회전과 4회전을 통해 그 격정적인 비구상의 붓질로 된 화면이 집단적 흐름을 이뤘을 때 그리 놀라운 일은 아니었다. 이미 몇 년 전부터 그 용어와 형식은 주요 해외 사례로서 소개되고 있었기 때문이다. 그 형식이 처음 등장했을 때 반응은 환영과 함께 필연성에 대한 의심을 드러냈다. 예를 들면, 1958년 5월 화신화랑에 있었던 《제3회 현대미협전》에 대해 이경성은 다음과 같이 언급한다.

> "서보의 조형세계는 어느덧 절망의 광야에서 비형상의 세계로 이입하였다. 그것은 그가 시대정신에 충실하려 하였기 때문에 도달한 것인지 또는 조형적 탐구에 필연으로 이루어진 대가인지는 모르겠다. 문제는 그가 비형상회화를 그렸다는 사실 속에 있다."[8]

이 반응은 미묘한 것이다. 회고해보면, 그는 '앵포르멜'이 아직 등장하지 않은 2회전에서만 하더라도 그 '젊은 유목민'에게 '자기 옷이 아닌 것'이 있어도 생존이 우선이라며 다독인 바 있다. 그런데 3회전에서 정작 '남의 옷을 입은 이들'을 보고 그는 냉정해지는 듯 보인다. 그리고 곧 1959년부터 앵포르멜에 대해 "빌어 입은 옷은 자기 것이 아니라는 것, 즉 밀착도가 희박"하다 비판한다. 그리고 "헌 옷이라도 좋다. 걸레 같은 옷이라도 좋다. 자기의 것을 입고 허위 없는 성실의 지역에서 미를 창조하자"며 '대담한 모방'에 대한 기존 입장도 흔들린다.[9] 이 반응은 그의 세대인 김영주, 김병기도 다르지 않다. 그들은 모두 젊은 세대의 미술이 '이념'이나 '이데', 혹은 '철학'이나 '방법'이 없다고, 따라서 해외 사조가 나름의 원리로 소화되어 발생한 것이 아닌, 단순한 양식의 차용이라 비판한다. 즉 이식이 소화로 이어지지 않았기에 필연이 될 수 없다고 말하는 듯 보인다.

그러나 준비된 앵포르멜 회화의 등장은 그것이 필연성이 있다고, 혹은 필연이 될 수 있다는 논리를 동반했다. 논리는 여럿이었다. 앵포르멜은 합리적이거나 과학적이기보다 감성적이고 직관적인 한국인들에게 더 잘 맞는 것일 수 있다. 즉 방근택은 "우리네 생리로서는 도리어 표현주의적 바탕에 기한 현실과의 즉결에서 회화하는 아르뚱이나 슈네이데에게 더 공감"이 간다고, "젠킨스나 불스 등의 소위 앵포르멜 회화가 더 기호에 당"긴다고 언급한다.[10] 또한 앵포르멜의 표현주의적 특성이 동양화와 더 가깝다는 논리가 등장하고, 이는 앵포르멜은 사실 서양보다 우리에게 더 맞는 것이라는 생각으로 이어지기도 한다. 마지막으로 중요한 논리는 전쟁내러티브라 부를 수 있는 것이다. 《제4회 현대미술가협회전》에 대한 한 신문 평에서 "앵훠르멜 운동은 전후 구라파의 절망적이고 해체적인 사회 분위기에 저항하는 인간의 의식의 회화적 표현"이고, 따라서 "우리를 에워싼 사회상황이 암담한 것을 생각하면 한국적 축소판 앙훠르멜이 창궐할 사회적 배경은 있는 것"이라는 언급이 나온다. 이것은 이전의 여러 "무연(無緣)"한 서구모델과 앵포르멜 미술은 다르다고 말한다.[11] 이처럼 표현주의적이라 간주된 기질이나 생리적인 수준에서의 공감, 동양적 미학과 유사성, 그리고 유럽 추상의 사회적 배경과 한국의 전후라는 정세의 공명은 앵포르멜의 도입과 발생의 정당성을 주장하는 쪽이 그 '빌어 입은 옷'이 밀착되었음을 말하는 방식이었다.

---

7) 이경성, 「잡초원에 무슨 수확이 있겠나」(1956), 앞의 책, pp.83~84.

8) 이경성, 「환상과 형상 – 제3회 현대미협전평」(1958), 앞의 책, p.107.

9) 이경성, 「무엇을 위한 조형이던가」(1957), 위의 책, p.143.

10) 방근택, 「회화의 현대화 문제」, 『연합신문』, 1958.3.11. 이 시기 현대미술가협회 작가들과의 교우와 비평적 지원에 대해서는 방근택의 회고를 참조. 방근택, 「1958년 12월의 거사」, 『미술세계』, 1991.2., pp.112~123.

11) 「기성화단에 홍소하는 이색적 작가군」, 『한국일보』, 1958.11.30.

앵포르멜의 '필연성'을 둘러싼 두 진영 간의 논리는 이처럼 1950년대 말 그 새로운 미술형식의 등장에서부터 평행을 그렸다. 즉 그 사조는 등장부터 공인된 것은 아니었다. 실제로 1960년대 초 이경성은 앵포르멜류의 화면은 "빌어온 관념"과 "가장된 의식"이라 비난하고 그 등장의 "논리적 필연이 우리에게는 아직 정리되어 있지 않"다고 지적을 이어갔다.[12] 그리고 마치 전쟁 내러티브에 대응이라도 하듯, 그는 '논리적 필연'의 부재가 결코 사회적 배경이나 그에 따른 감수성으로 채워지는 것은 아니라고 재차 강조했다. 즉 "6·25 사변의 비극"과 이후 "정치의 폭력"으로 점철된 현대사로 인해 "저항과 부정, 회의와 불신도 나올 법"하지만, 그럼에도 불구하고 젊은 작가들의 태도는 "자기의 생의 경험이 아니"라 "귀와 책에서 얻은 것"이라 선을 긋는다. 이 언급은 사실 앵포르멜 회화의 필연의 가장 강력한 논리, 즉 "기성가치에 대한 불신"과 "신뢰 상실"이 이식된 것이 아닌 "비극적인 전쟁"에 근거를 둔 것임을 말하는 그 주장이 충분하지 않음을 말하는 것이다.[13]

3. 1960년대 말 '팝', '옵', '해프닝'의 경우

앵포르멜이 처음부터 전후 한국미술의 시작으로 받아들여진 것은 아니라는 점은 흥미로운 지적일 것이다. 그러면 언제부터 이 지위에 변화가 생기는 것일까. 그것은 1960년대 말로 생각된다. 그리고 그 변화는 앵포르멜 운동이 외래 사조의 영향이지만 한국의 토양에 맞아 뿌리를 내렸다고 간주되면서 일어났다. 대표적인 태도 변화는 이경성의 언급에서 나온다. 1960년대 초 한국 앵포르멜 운동의 논리적 필연의 부재를 말했던 그는 사실 1966년까지도 "그들의 추상세계는 우리 사회의 어찌할 수 없는 단절감이나 소외감에서 우러나온 필연적인 것이 아니고 대부분은 서양적 조형방법의 도입"이라 언급했다. 그러나 1967년에 "동적이고 비합리적인 예술형식은 그런대로 민족적 생리에 맞"다며 기질과 생리의 적합도를 언급하고, 이후 앵포르멜 운동에 대해 "개화", "정착", "토착"이라는 표현을 사용한다.[14] 결국 1970년대 말 그는 "앙포르멜 운동은 유럽의 앙포르멜 운동과 미국의 액션 페인팅 등이 복합적으로 찾아들었"던 것이지만, "단순히 받아들여진 모방이 아니고 한국미술 자체 속에 쌓이고 쌓인 전근대적인 것이 자발적으로 폭발"했다고 적시한다.[15] 김영주의 경우 또한 유사하다. 그 또한 이전과 달리 그 필연성을 인정하는데, 전쟁 체험의 조건을 받아들인다. 1967년 대담에서 박서보가 앵포르멜의 발생을 "전쟁의 체험"과 연관지어 "여러 가지 사회적 여건과 작가 개인의 내적인 필연성 같은 것이 동시에 일치"한 것으로 언급한 데에 대해서, 그는 "이질적인 운동이 싫건 좋건 체험을 통해서, 어떤 감각적인 발상을 통해서 있었다"고 동의한다.[16] 이처럼 1960년대 말 앵포르멜 운동은 그 동양적 면모, 민족적 생리, 전후의 사회적 배경으로부터 말미암은 반응으로 받아들여진다.[17]

왜 이 시기인가? 어떤 배경에서 앵포르멜은 모방에서 필연이 되었는가? 여러 이유를 들 수 있을 것이다. 우선 앵포르멜 세대가 한국화단의 무시할 수 없는 세력이 되었다는 점이 고려될 수 있다. 그런데 지금까지 논의의 맥락에서 보면 보다 구조적인 이유를 떠올릴 수 있다. 그것은 앵포르멜 운동이 지금 보니 상당히 필연적인 것이었다고 새삼 느끼게 만든 1960년대 말의 한국미술의 상황, 즉 당시의 서구 사조가 우리의 필연이 되기에 너무 거리가 있다는 진단 때문은 아닌가 생각된다. 실제로 1960년대 중반 한국에는 앵포르멜이나 추상표현주의 이후의 서구 사조로 '팝', '옵', '키네틱', '해프닝' 등이 논의되기 시작했다. 물론 앵포르멜의 경우와 같이 그 정보는 미국이나 일본의 잡지를 통해서, 혹은 그 발췌 번역을 실은 한국의 신문이나 잡지를 통해서 알려지고 있었다. 그러나 보다 직접적인 방식의 체험 또한 진행되고 있었다. 즉 1960년대에 들어 파리 비엔날레와 상파울루 비엔날레의 참가를 통해 세계 조류가 미술가들의 실견(더군다나 자신들의 작품과 비교를 통해서)과 감상기를 통해 전해지고 있었다.[18] 따라서 최신의 서구 사조는 새로운 참조의 모델로 고려되었다. 그러나 문제는 쉽게 들여올 수 없다는 점이었다. 왜냐하면 그것들을 발생시킨 전후 서구의 소비사회의 풍요와 과학기술의 발전, 그리고 그것들을 가능케 한 합리적인 인식의 기반을 과연 우리가 갖추고 있는가 하는 의구심 때문이었다. 이것은 단순한 문제가 아니었는데, 왜냐하면 한국미술 생산의 주요 방법인 필연에 따른 모방이 불가능하게 된 것이기 때문이다.

이 문제는 1960년대 중반부터 제기되었다. 그 시기는 앵포르멜의 열풍이 잦아들고 화단의 침체가 논의되던 때였다. 따라서 우선 이전과 같이 새로운 모델의 참조가 논의되었다. 1965년 「전위예술론」에서 방근택은 앵포르멜 이후 한국화단의 침체를 한탄하면서 "장크·아트, 포프·아트, 아쌍블라즈, 모빌·아트, 햅프닝이니, 네오·다다니, 또는 오프·아트니 하며 딴 데서는 야단들인데 왜 〈모방의 발전적인 자기 부정의 연속〉인 현대예술이 우리에게는 앵호르멜의 대결 이후 그대로 멈춰버릴 이유가 어디 있겠는가"라며 "서구예술의 흡수소화"를 언급했다.[19] 그런데 한 달 정도 후 다른 지면을 통해서, 그는 한국미술의 침체를 벗어나는 이 입증된 해결책이 앵포르멜 때와는 달리 이번에는 적용될 수 없음을 알린다.

왜냐, 여러 가지 원인이 있겠지마는 첫째 앵호르멜 이후의 미학을 받아 새길만한 사회적인 문명적인

12) 이경성, 「소리는 있어도 말이 없다 – 현대작가미술전에 나타난 네오다다이즘의 문제점」(1962), 앞의 책, p.193 참조.
13) 박서보, 「한국의 젊은 예술의 현실」, 『경향신문』, 1962.1.29.
14) 1966년의 언급은 「66년의 미술개관」을 참조, "개화", "정착," "토착"은 「추상회화의 한국적 정착」, 「시각예술의 추세와 전망」 등을 참조. 모두 이경성의 책 『현대한국미술의 상황』에 수록.
15) 이경성, 「개관: 한국 추상미술 20년의 동향」, 『한국의 추상미술 – 20년의 궤적』, 계간미술, 1979, p.17.
16) 김영주·박서보, 「추상운동 10년 그 유산과 전망」, 『공간』 2, 12호, 1967.12., pp.88~89.
17) 이일, 「한국에 있어서의 추상미술 전후」, 『창작과 비평』 2, 1호, 1967.봄, pp.62~63.
18) 정무정, 「파리 비엔날레와 한국현대미술」, 『서양미술사학회』 23, 2005, pp.245~280; 신정훈, 「1960년대 말 한국미술의 '도시문명에의 참여'」, 『미술사학』 28, 2014, pp.189~217 참조.
19) 방근택, 「전위예술론」, 『현대문학』, 1965.9., p.268.

> 소지가 없기 때문에 그런 것이라 보아진다. 앵호르멜 이후에 나타난 국제적인 선단경향(先端傾向)은 대개가 서구문명에의 현재적인 대응에서-수긍과 반항에서-일어난 것들인데, 우리 한국에는 한국의 **현대문명에 대응할 만한 수긍과 반항의 소지가 아직 없는 것**이다. 그래서 우리에게는 그 이후의 〈네오 · 다다〉, 〈포프 · 아트〉, 〈오프 · 아트〉 등의 수입이 불가능해지는 것이다.[20](강조 필자)

이 진단은 1960년대 말 여러 지면을 통해 많은 이들에 의해 반복된다. 흥미로운 것은 이 진단은 많은 경우 앵포르멜의 필연성의 승인과 동반된다는 점이다. 예를 들면, 앞서 언급한 1967년 박서보와 김영주의 대담에서, 김영주는 "솔직히 말해서 우리나라의 경우는 현재 미국이 가지고 있는, 구라파가 가지고 있는, 그러한 고도한 공업생산능력도 없어요. 그런데도 우리작가들은 세계를 보고 세계 움직임과 세계 미학을 직접 느끼고 있단 말예요"라고 언급하는데 이는 '체험에 근거를 둔 앵포르멜 운동' 이후 한국화단의 "2~3년간의 침묵"과 함께 논의된다.[21] 이경성 또한 앵포르멜은 "그 대담한 모방에서 자기형성의 기틀을 잡았다"고 언급하는데 이후 경향들에 대해 "외형적으로는 미니스커어트를 모방하듯이 외국의 미술이 모방되고 있으나, 과연 그것이 우리의 생활을 바탕으로 하는 필연적인 것이냐 라는 것에는 확신이 서지 않는다"고 지적한다.[22]

이 사태가 얼마나 심각한 것인지 환기될 필요가 있다. 1960년대 후반 한국화단이 처한 상황은 10년 전에 비해 더 심각해졌다고 말할 수 있다. 왜냐하면 화단의 침체를 깨뜨리는 그 '대담한 모방'조차 어려워졌기 때문이다. 모방이 생존, 학습, 추격의 방법이었던 1950년대 후반은 운이 좋았다 말할 수 있을지 모른다. 왜냐하면 때마침 모델이었던 서구의 전후 표현주의 추상이 원시적이고 반문명적 면모를 지니고 있었기 때문이다. 따라서 당시 폐허 이후 한국의 물질적이고 심리적 현실은 사실 '소외'나 '고립'의 조건이라기보다 오히려 국제적 동시성의 그것이었다. 그러나 1960년대에 들어 구미의 미술, 즉 팝, 옵, 환경, 해프닝, 키네틱, 확장영화 등이 전후 고도화된 문화산업과 테크놀로지의 지표적 성격을 갖게 되면서, 1950년대보다 더욱 동시대적으로 공명하고 있다 느끼던 1960년대에 오히려 한국미술은 격차를 느끼게 되었다고 볼 수 있다.

바로 이와 같은 당혹스러운 인식이 자리하던 1960년대 말 한국미술의 장에 등장한 '팝', '옵', '해프닝', '환경' 등에게 필연성의 시험은 호락호락한 것이 아니었다. 10년 전 앵포르멜 때와 마찬가지로 1967년 12월 《청년작가연립전》을 통한 새로운 시도의 등장은 '용기', '모험심', '젊음'이라는 표현을 통해 우선 환영받았다. 그러나 곧 필연의 검증을 받아야 했다. 우선 그 필연성은 의심받았다. 여기서 이경성은 대표적인 논자였다. 그는 '뿌리 없는 꽃'이라는 표현을 통해 그 새로운 미술의 부상을 필연성 없는 모방으로 언급했다. 물론 그가 그 미술의 도입이 불가능하다고 본 것은 아니다. 핵심은 아직 중진국의 반열에 끼지 못한 우리에겐 그 토양이 마련되어있지 못하다, 곧 시기상조라는 논리였다.

> "과학문명에서 뒤떨어지고 근대화에서 낙후된 이 사회에서 가장 합리적이고 형이상학적인 예술형식인 오프아트를 받아들이는 것이 시기적으로 보아 어떨지 그것이 문제 …… 한국이라는 토양에 뿌리박은 것이 아니라 외래의 뿌리 없는 꽃"[23]

> "포프아트는 오프아트에 비해 우리들의 체질에 안 맞는지 덜 보급되었다. 그러다가 67년부터는 해프닝을 비롯하여 더욱 대담한 환경예술 특히 라이트 아트 같은 것이 시도되고 있으나 그것은 아직 뿌리째 받아들인 것이 아니고 꽃만 잘라서 가져온데 불과하다. 말하자면 생화이기 때문에 하나의 행동이 그것으로 끝나고 지속성이 없다."[24]

이에 대조적인 주장은 어떤 의미에서는 당연히 시기상조가 아니라는 것, 즉 우리는 지금 그와 같은 미술을 받아들일 준비가 되어있다는 논리였다. 실제로 이 필연성의 주장은 당시 앞서 언급한 팝, 옵, 환경, 해프닝, 입체 등의 새로운 미술형식에 대한 옹호의 방식이었다. 『공간』에 실린 《청년작가연립전》에 대한 평은 그 초기 사례이다.

> 오늘미술의 특징이 지역성의 극복이라면 전위란 이름의 조형의 실험이 이미 미국이나 구라파에만 국한될 수는 없는 것이다. 또한 시대와 환경의 조성이 새로운 미의 방법을 요구하는 것이라면 그것이 반드시 모방이라고 단정해버릴 수는 없을 것이다.[25]

또한 이경성이 "오프(op)"적 경향을 "뿌리 없는 꽃"이라 불렀던 《제12회 현대작가미술전》에 대해서 이일은 보다 익숙한 "기하학"이란 표현을 사용하면서 그 경향이 근거 없는 모방이 아니라 변모하는 환경의 변화에 대한 반응일 수 있음을 시사했다. 즉 새로운 "기하학주의"의 대두에 대해서 "오늘의 미술은 한결같이 건축적인 것, 도안적인 것을 지향하고 있는 듯이 보인다. 그것은 또 바꾸어 말하면 우리의 현실, 우리의 자연 자체가 곧 건축적인 것, 도안적인 것이 되어가고 있다는 말이 될 지도 모른다"며 그 형식이 자의적이거나 무연한 것이 아니라 "우리의 현실 또는 현실적 요청과 밀착"되어 있음을 말했다. 즉 한국의 현실이 "현대 문명", 즉 "철저하게 합리적인 메커니즘"과 "기능과 테크놀로지의 세계"로부터 멀리 떨어져있지 않다는 주장이었다.[26]

이 둘의 경합, 즉 필연을 둘러싼 인식의 경합은 앵포르멜 때와 비슷한 상황으로 보인다. 1960년대 말 한국미술을 도시의 물리적이고 담론적 변화와 연관 짓는 연구는 바로 후자와 관련된 것이다. 즉 당시 한국미술의 새로운 형식과 태도는 1960년대 말 변모하는 도시환경과 일상물건들, 그리고

---

20) 방근택, 「한국인의 현대미술」, 『세대』 3, 9호, 1965.10., p.352.
21) 김영주 · 박서보, 앞의 글, p.89.
22) 이경성, 「68년의 미술개관」(1968), 앞의 책, p.255.
23) 이경성, 「시각예술의 추세와 전망, 현대작가초대전을 통해서 본」, 『공간』 3, 6호, 1968.6., p.69.
24) 이경성, 「전위미술 활발 방향모색뿐 수확빈약」, 『중앙일보』, 1969.9.22.
25) 「청년작가 연립전」, 『공간』, 1968.1., p.27.
26) 이일, 「60년대 미술 단상」, 『이일 미술평론집: 현대미술의 궤적』, 동화출판공사, 1974, pp.242~246.

테크놀로지에 대한 점증하는 관심과 무관하게 설명될 수는 없다는 관점이다. 대중문화의 모티프나 이미지를 차용한 환경작업, 기하학적인 형태를 갖춘 평면작업, 그리고 도시를 미학적 실행의 배경으로 삼은 해프닝이나 영화작업들, 이후 1970년대 중후반 '실험미술'이라는 명칭으로 불리게 된, 그러나 1960년대 말 당시에는 '전위'라는 이름으로 통칭된 다양한 실천들은 분명 김현옥 시정의 서울 도시공간의 변신, 텔레비전 방송과 주간지의 발간을 특징으로 하는 매스미디어 환경의 변화, 그리고 계획, 플랜, 미래학 논의의 범람이 가리키는 미래주의 서사의 유행 등을 지역적인 발생의 배경을 갖고 있었다.[27] 그리고 당시 미술가와 평론가들은 이와 같은 도시 환경의 변화를 자신의 미술의 배경으로 이해하고 또 강조하곤 했다. 이와 같은 학술적 논의는 분명 1960년대 말 한국미술을 그 지역적이고 역사적인 배경으로 말미암은 것으로 서술하여, 그 미술을 심각하고 진지한 무엇으로 이해하는 것이다.

그러나 이런 최근의 시도가 의미를 갖는 이유는 이전에는 그렇게 보지 않았음을 의미한다. 즉 1960년대 말 미술이 오랜 기간 '과도기'나 '모색기'로 실정적인 의미를 부여받지 못하고, 또 '환원과 확산'이라는 표현이 암시하듯 형태론적 접근으로 논의된 것은 사실 그 미술의 진정성 내지 심각성에 대한 의구심 때문으로 보인다. 다시 말하면 1960년대 말 미술은 앵포르멜과 달리 그 필연성을 인정받지는 못했다. 그리고 때로는 작가 스스로 그것을 인정하기도 했다.

> "솔직히 고백합니다만 제가 해프닝을 시도했던 것은 저 자신이 확고하게 방법정신을 가지고 한 것이 아니라, 결국 외래 사조에 그대로 말려들었던 결과였다고 시인합니다. 부끄럽습니다.……"[28]

사실 정찬승의 이 고백은 1970년대 중반의 특정한 분위기에 따른 것으로, 과도한 자책으로 읽힌다. 따라서 1960년대 말 그의 실천이 갖는 의미심장한 면모는 다른 지면을 통해 논의되어야 할 것이다. 그러나 이와 무관하게 그의 고백은 그 시기 미술이 미술사 속에서 앵포르멜과 다른 취급을 받은 이유를 말해주는 것이라 할 수 있다.

Ⅲ. 맺음말

1960년대 말 한국미술의 성과가 있다면 그것은 한국미술의 한계에 대한 자각이다. 즉 1950년대 이후 한국미술의 생존, 훈련, 도약의 전략이었던 모방이 여의치 않게 됨에 따라 새삼스럽게 깨닫고 공론화된 한국미술의 식민성에 대한 인식이다. 한국미술이 '모방의 위기' 혹은 '동시대성의 위기'에 직면한 당시 1969년 현실동인 선언문이 나온 것은 우연이 아니다. 비록 위협적인 정치 환경으로 인해 전시로 이어지지 못했지만 현실동인의 결성과 그 선언은 미술 외부의 맥락만큼이나 당대의 한국미술, 즉 네오-다다, 팝, 해프닝 등에 대한 반응으로 논의되어야 한다. 필연성이 확보되지 못했다 여겨진 당대 미술에 대한 반응, 혹은 미술과 현실사이에 전례 없이 벌어졌다 간주된 간극으로부터 나온 반응으로 읽힌다. 그리고 1970년 5월에 발간된 『AG 3호』에 실린 이일과 오광수의 글 또한 비슷한 맥락에서 이해될 수 있다. 테크놀로지 미술과 개념주의 등 최신 서구미술에 대한 관심으로 작성된 『AG 1, 2호』의 논조와는 사뭇 달라진 태도로 한국미술의 역사를 '변칙의 역사', 혹은 '불연속의 연속'이라 지적하고, 필연이 되지 못한 모방의 역사로 설명한다.

1970년대로 넘어가는 시기 이와 같은 직면 내지 성찰은 이후 한국미술의 생산의 특정 경향과 무관하지 않다. 실제로 이후 필연의 확보는 필수적인 것이 된다. 1970년대 미술 논의에서 '전통'이나 '한국적인 것', '현실'이나 '민중', 그리고 '논리'나 '방법' 등이 주된 어휘로 등장하는 일은 주목할 만하다. 그것들은 모두 미술이 객관적으로 파악될 수 있는 근거나 토대로부터 말미암은 것임을 주장하기 때문이다. 여기서 미술은 일종의 동기를 갖는 기호(the motivated sign), 혹은 자의적이지 않은 것이라는 점이 강조된다. 이와 같은 필연의 확보에 대한 관심은 바로 1960년대 말 한국미술의 유산으로 보아야 할 것이다. 그렇다면 1960년대 말은 한국미술의 역사 속 주요한 변곡점으로 이해될 수 있을 것이다.

---

27) 신정훈(2014), 앞의 글, pp.205~211; 신정훈, 「서울 1969년 여름: 영화 〈1/24초의 의미〉와 김구림의 도시적 상상력」, 『SeMA Green: 김구림 잘 알지도 못하면서』, 서울시립미술관, 2013, pp.117~140 참조.

28) 「좌담회: 최근의 전위미술과 우리들」, 『공간』 10, 3호, 1975.3., p.63에서 정찬승의 발언 참조.

참고문헌

김미경, 『한국의 실험미술』, 열화당, 2003.

_____, 「「벽전」에 대한 소고 – 한국 앵포르멜의 전개과정에 대한 의문」, 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시읽기 IV』 3, ICAS, 2004, pp.463~476.

김미정, 「한국 앵포르멜과 대한민국미술전람회 – 1960년대 초반 정치적 변혁기를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 12, 2004, pp.300~341.

_____, 「1960년대 후반 한국 기하추상미술의 도시적 상상력과 이후 소환된 자연」, 『미술사학보』 43, 2014, pp.7~35.

김영나, 「1950년대 아시아 문화와 미국: 일본과 미국, 한국과 미국」, 『국제심포지엄: 아시아 20세기 미술』, 국립현대미술관, 2006, pp.62~74.

_____, 「한국 화단의 앵포르멜 운동」, 『한국현대미술의 흐름』, 일지사, 1988, pp.180~226.

김영주 · 박서보, 「추상운동 10년 그 유산과 전망」, 『공간』 2, 12호, 1967.12., pp.88~89.

목수현, 「전통과 현대의 다리를 놓다 – 석남 이경성의 미술사 인식」, 『한국근현대미술사학』 22, 2011, pp.375~386.

방근택, 「전위예술론」, 『현대문학』, 1965.9., pp.263~268.

_____, 「한국인의 현대미술」, 『세대』 3, 9호, 1965.10., pp.340~353.

_____, 「회화의 현대화 문제」, 『연합신문』, 1958.3.11.

_____, 「1958년 12월의 거사」, 『미술세계』, 1991.2., pp.112~123.

신정훈, 「서울 1969년 여름: 영화 〈1/24초의 의미〉와 김구림의 도시적 상상력」, 『SeMA Green: 김구림 잘 알지도 못하면서』, 서울시립미술관, 2013, pp.117~140.

_____,「1960년대 말 한국미술의 '도시문명에의 참여'」, 『미술사학』 28, 2014, pp.189~217.

오상길 · 김미경 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기 II』 1, ICAS, 2001.

_____, 『한국현대미술 다시 읽기 IV』 2, ICAS, 2004.

이경성, 「미국현대미술의 의미: 미국 8인전을 계기로 얻어야할 것」, 『동아일보』, 1957.4.17.

_____, 「미의 유목민 – 제2회 현대미협전평」, 『연합신문』, 1957.12.18.

_____, 「미술개관」, 『한국예술지』 6, 1971, pp.73~86.

_____, 「무엇을 위한 조형이던가」, 『사상계』, 1959.5.

_____, 「서양화단의 단면도」, 『예술시보』, 1954.5.26.

_____, 「새로운 기풍의 조성」, 『조선일보』, 1959.2.28.

_____, 「소리는 있어도 말이 없다 – 현대작가미술전에 나타난 네오 다다이즘의 문제점」, 『신사조』, 1962.6.

_____, 「잡초원에 무슨 수확이 있겠나」, 『평화신문』, 1956.12.26.

_____, 「전위미술 활발 방향모색뿐 수확빈약」, 『중앙일보』, 1969.9.22.

_____, 「화단의 우울증」, 『연합신문』, 1953.6.19.

_____, 「환상과 형상 – 제3회 현대미협전평」, 『한국일보』, 1958.5.20.

_____, 『현대한국미술의 상황』, 일지사, 1976.

이일, 「현대예술은 항거의 예술 아닌 참여의 예술」, 『홍대학보』, 1965.11.15.

_____, 「한국에 있어서의 추상미술 전후」, 『창작과 비평』 2, 1호, 1967년 봄, pp.62~63.

_____, 『이일 미술평론집: 현대미술의 궤적』, 동화출판공사, 1974.

_____, 『비평가, 이일 앤솔로지 상』, 미진사, 2013.

_____, 「한국미술, 그 오늘의 얼굴 – 또는 그 단층적 진단」(1974), 정연심 외 엮음, 앞의 책, p.388.

_____, 「60년대 미술 단상」, 『홍대학보』, 1968.7.1.

정규, 「회화와 미술운동 소고」, 『한국일보』, 1954.11.1.

정무정, 「추상표현주의와 한국 앵포르멜」, 『미술사연구』 15, 2001, pp.247~262.

_____, 「파리 비엔날레와 한국현대미술」, 『서양미술사학회』 23, 2005, pp.245~280.

「좌담회: 최근의 전위미술과 우리들」, 『공간』 10, 3호, 1975.3., pp.59~65.

최열, 「근대미술사 서술의 관점과 그 기원 – 1950년~60년대 이경성의 미술사학 연구」, 『한국근현대미술사학』 17, 2006, pp.71~95.

_____, 『한국현대미술의 역사: 한국미술사사전 1945~1961』, 열화당, 2006.

Abstract

‘Rootless Flowers’ or ‘The Needs of The Times’: On Korean Art Criticism during the 1950s and 1960s

Chunghoon Shin

Korea National University of Arts
Korean National Research Center for the Arts

The accusation of “imitation” was the most severe form of criticism within modernist aesthetics that uphold the principle of “creation”, “invention”, and “originality.” Yet Korean artists and critics, who positioned themselves as a non-Western latecomer to modernism particularly in the 1950s and 60s, did not adopt a uniform attitude towards imitation. It was regarded as a necessary process in resuscitating war-devastated art field and even as the effective way for Korean art as a (late-) latecomer to initially learn and finally catch up the West. And yet behind the mimetic endeavor actually lay a self-critical questioning of which foreign models were likely to be rooted in the Korean context and which were merely imitative. In tackling this problem, the idea of “necessity” (‘pilyeon’ or ‘pilyeonseong’ in Korean) served as a yardstick for the evaluation of a productive imitation that would lead to creativity. According to the idea, the selection, transposition, and incorporation of foreign models should be motivated directly by the demands of “our” reality. Examining works by Korean art critics, including Lee Kyungsung, Kim Young-ju, Bang Geun-taek, and Lee Yil, this essay offers a more nuanced approach to the vexing issue of imitation in postwar Korean art, with a special focus on the idea of “necessity,” one that has been largely ignored in the literature but still works in the artists’ mind-set in the Korean art field.

한국의 초기 실험적 영상(映像): 영상의 수용으로부터 비디오아트로의 확장까지

민 희 정
국민대학교

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 영상의 수용
1. 미디어 환경의 변화와 정보의 유입
2. 전위로서의 필름
Ⅲ. 비디오 작품과 전시담론
1. 기록을 넘어
2. 개념의 확장
3. 뉴미디어에 대한 탐색
Ⅳ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

한국의 비디오아트는 오랫동안 1984년 〈굿모닝 미스터 오웰(Good Morning Mr. Orwell)〉을 통해 한국의 대중 앞에 강렬하게 등장한 백남준을 기점으로 읽혀졌다. 그것은 1980년대 후반부터 영상(映像)을 자신의 예술세계를 표현할 주요한 미디어로 삼은 작가들이 지속적으로 등장하고, 1990년대 초부터는 관련 기획전시가 계속되는 가운데 뉴미디어와 테크놀로지가 한국미술의 주요 논제로서 급격히 부상했기 때문이었다. 초기 담론이 알려지지 않았던 1990년대의 상황은 한국의 비디오아트가 백남준에 대한 무조건적 추종으로부터 시작되었고 한국미술의 문맥과는 상관없이 서구미술의 최신 경향을 뒤쫓는다는 비판을 생산했다. 2000년대로 들어서며 일찍이 국내에서 필름과 비디오를 탐색한 작가로서 김구림과 박현기의 작업이 알려졌고, 1969년 제작된 〈1/24초의 의미〉와 1978년 진행된 《제4회 대구현대미술제》에 대한 조명이 이루어지며, 1960~1970년대 실험미술과의 관계성이 드러나기 시작하였다. 그러나 최초의 담론이나 작가 개인에 대한 주목을 넘어

영상(映像)이 하나의 예술형식이자 미디어로서 한국미술에 수용된 초기 문맥은 잘 알려져 있지 않다.

본 연구는 1960~1970년대 산업화, 도시화 사회로 진입한 한국의 미디어 환경 변화를 배경으로 한국미술에 유입된 영상(映像)을 주목하고, 이것이 실험미술과의 유대 속에서 비디오아트라는 하나의 장을 형성해가는 과정을 고찰한다.

Ⅱ. 영상의 수용

1. 미디어 환경의 변화와 정보의 유입

1970년대 초 비상계엄과 유신헌법으로 이어지는 정치적 소용돌이 속에서 전위미술은 급격히 위축되었다. 정부의 탄압을 피해 일본으로 갔던 김구림은 1974년에 귀국하여 충무로에서 카메라를 어렵사리 대여해 비디오 작업을 진행했다고 회고한다.[1] 이 작품들이 정확히 어떤 카메라로 제작된 것인지는 알 수 없지만, 1970년대 초부터 퍼스널 무비(personal movie) 또는 홈 무비(home movie)라고도 불렸던 8mm 필름이 전문 영화인들 사이에서 확산되고 있었다는 사실은 이 무렵 국내에서 작가 개인의 독립적인 영상작업이 가능했다는 것을 알려준다. 또한 1977년 《서울'70전》의 《미디어로서의 Film》전과 1978년 《제4회 대구현대미술제》 3부 《VIDEO & FILM 作業》전의 전시 담론이 비디오 관련 기기가 국내에 유통되기 시작한 시기와 일치한다는 점은, 1970년대 후반에 이르러 한국에서 비디오아트에 대한 탐색이 시작될 수 있는 여건이 마련되었다는 것을 지시한다.

영상(映像)의 탐색에 있어 첫 번째 조건은 미디어의 유무(有無)이다. 이어서 이것이 예술적 도구이자 형식으로서 작가들에게 탐색되고 관객과 만나는 문제가 뒤따른다. 1960~1970년대 한국사회의 영상미디어 환경을 알 수 있는 지표로서 전국 35개의 도시의 TV 보급률을 살펴보면, 1965년 0.6%에서 1971년 21.7%, 그리고 1979년에는 88.5%로 빠르게 증가한 것을 볼 수 있다.[2] 즉 영상이 1960년대 영화라는 이벤트에서 1970년대 TV라는 일상으로 자리하게 된 것이다. 그러나 1970년대는 흑백의 시대였다. 1960년대 문화변혁기에 등장한 포터팩(portapak) 카메라는 대자본과 권력을 지닌 TV에 대항할 대안미디어가 되었다. 또한 그것은 1960년대 서구의 예술가들이 제도와 사회적 모순을 비판하고 인식론적 변화를 꾀할 수 있는 전략적 커뮤니케이션을 가능하도록 만들어주었다. 반면 군사정권 하의 한국사회에서 미디어는 권력의 첫 번째 통제의 대상이었다. 이 시기 한국의 신문, 방송과 문화콘텐츠들은 모두 검열을 거쳐 대중 앞에 공개되었으며, 일반 대중이 현장을 증언하고 기록할 수 있는 원천적인 동력으로서 미디어 자체에 대한 규제가 시행되었다.

1) 김구림 인터뷰, 2017.10.2. 서울: 김구림 자택.
2) 『매일경제』, 1975.4.12., p.5.

1970년대 중반 이후 한국의 기술력은 컬러 TV를 생산하고 수출할 뿐 아니라 방송이 이루어지는 것 또한 큰 문제가 없는 상태였으나, 정부는 사치로 인한 국민들 간의 위화감을 조장한다는 이유로 컬러 TV의 방송을 시행하지 않았다. 이 무렵 중동에 파견되었던 근로자들은 귀국하며 카메라, 컬러 TV, 비디오플레이어 등을 국내로 들여왔다. 정부는 곧 이를 사치품으로 규제하였으나 유입은 줄어들지 않았고, 1979년 7월부터 수입을 전면 금지하는 조치를 내렸다.[3] 이러한 통제와 억압된 사회적 분위기는 사회 참여적 행동주의 비디오보다는 영상과 미디어의 본질을 탐색하는 비디오 작업이 집중되는 결과를 가져왔다.

1970년대에는 영상의 일상화뿐 아니라 해외로부터의 비디오아트에 대한 전문적인 정보가 유입될 수 있는 사회적 시스템 또한 갖추어졌다. 1977년 『공간』지에 실렸던 남명자의 「TV 미학」을 인상 깊게 읽었던 서울의 장화진과 김덕년은 당시 한국교육개발원 방송국(현 EBS교육방송)에서 일하던 남명자를 찾았고 짧지만 방송국에서 일할 수 있는 기회를 얻었다.[4] 한편 1975년 《제9회 파리비엔날레》에 참여했던 이강소는 필름과 비디오 특별전을 보고 새로운 예술적 도구로서 영상의 가능성을 인식하게 되었으며, 김영진(金永鎭, 1946~)과 박현기 또한 이 무렵 대구미문화원의 영상자료실에서 백남준의 〈글로벌 그루브(Global Groove)〉(1973)를 함께 감상하고 비디오아트에 대해 관심을 갖게 되었다.[5] 대구의 작가들이 새로운 실험으로서 비디오를 탐색하는 과정에는 방송국 미술부에서 일하던 동료와 지인들의 협력이 있었다.[6] 당시 대구 KBS에서 재직하고 있었던 이현재는 카메라를 자유롭게 다룰 수 있었던 방송국 카메라맨들을 동원했으며, 박현기는 방송국 편집실에 들러 당시 기술적 흐름을 파악했다.[7]

교류가 없던 두 지역의 작가들이 방송국과 관련된 비슷한 경험을 공유하는 것은 당시 한국사회에서 영상미디어에 관한 제작시스템을 갖춘 곳이 TV 방송국과 같은 특수한 공간에 국한되었다는 사실을 말해준다. 이들에 앞서 필름을 통해 영상에 접근했던 김구림은 1960년대 중반 극장 CF와 관련한 경험을 통해 영상 작업에 관심을 갖게 되었고, 김점선은 전위영화 동인회의 참여가 활동 배경이 되었다. 이는 1950년대 중반 충무로를 중심으로 영화제작 시스템이 정착되며 대중문화의 장르로 자리매김한 이후 1960년대 한국영화가 황금기를 맞이하면서 장르의 다양성이 추구되었기 때문에 가능한 일이었다.[8] 이처럼 한국미술에서 영상의 수용과 비디오에 대한 탐색은 미디어의 대중화,

3) 「칼러 TV 搬入 격증」, 『동아일보』, 1979.6.2., p.7.
4) 김덕년, 장화진 인터뷰, 2015.1.28. 서울: 장화진 자택.
남명자의 「TV미학」은 『공간』 118, 1977.4., pp.107~110에 게재되었다.
5) 이강소 인터뷰, 2014.3.25. 안성: 이강소 작업실.
6) 김영진 인터뷰, 2014.3.8. 경주: 김영진 작업실.
7) 이현재 전화 인터뷰, 2017.9.21. 오후 2시.
8) 1950년대 제작된 영화가 294편이었던 것에 비해 1960년대에 제작된 영화는 1505편으로 대폭 늘어났다. 이는 1990년대 제작된 1135편보다도 많은 것이었다. 문혜영, 「1950~1960년대 한국 영화포스터 이미지 연구」, 『한국근현대미술사학』 19, 2008, p.95.

영화 및 TV 방송과 같은 영상미디어 시스템의 구조화, 그리고 이로부터 파생문화 지형의 형성이라는 복합적인 배경을 통해 이루어졌다. 여기에 해외로부터 뉴테크놀로지와 예술의 연계에 대한 논의가 구체적인 형태의 정보로 유입됨으로써, 초기 작가들이 비디오아트에 대해 관심을 갖는 계기가 되었다.

특히 백남준의 작품 활동은 국내 작가들에게 큰 자극이 되었다. 그의 작품 활동은 1960년대 초부터 간헐적으로 국내에 소개되었는데, 처음에는 해외에서 화제가 된 한국인이라는 정도의 가십 차원에서 다루어졌다. 1960년대 후반에 이르면 비교적 전문적인 차원에서 접근된 기사들을 발견할 수 있다. 그의 비디오아트가 국내에서 구체적으로 알려지게 된 것은 1974년부터 이듬해까지 그의 작품 〈글로벌 그루브〉(30분. 1973)의 시사회가 국내에서 몇 차례 진행되면서부터이다. 이후 『공간』지는 여러 면에 걸쳐 백남준의 비디오 작품을 비롯한 그의 작품 세계를 자세히 소개하였다.[9] 그와 엔지니어 아베 슈야(阿部修也)와의 기술적 연합이나 사이버네틱스에 관하여 언급한 내용들은 미술 내부만의 탐색에서 벗어나 기술적 연대를 통해 영상을 탐색할 수 있는 방법론과 작가적 역할에 대한 인식의 전환을 제공했다. 그러나 일상에서 영상미디어를 접하며 성장한 세대와 달리, 이 시기의 등장한 작가들은 영상미디어에 익숙한 세대가 아니었다. 더욱이 사회적 미디어 환경과 문화적 배경이 달랐던 서구 비디오아트의 문맥과 백남준의 작업을 이해하는 데는 시간이 필요했다. 초기 작가들은 서구의 방식을 좇기보다는 미디어를 직접 조작하고 실험함으로써 영상의 특성과 미디어의 본질을 이해하는 방식을 선택했으며 이를 통해 비디오를 자신들의 미학적 의지를 실천할 도구로 삼고자 했다.

2. 전위로서의 필름

1960년대 중반 영화인들 사이에서 극영화 중심의 상업적 시스템에서 벗어나 전위적 성격의 순수영상을 탐색하는 운동이 펼쳐졌다. 1964년 유현목 감독을 중심으로 전문가들에 의해 결성된 동인회 '시네포엠'은 그 시작을 알린 단체였다. 이 단체가 창립회에서 밝힌 단체 결성의 목적 가운데 하나는 전위적 단편영화 제작을 통한 국제 영화교류에 참여하는 것이었다.[10] 1966년 캐나다 몬트리올 국제박람회가 주최하는 실험영화 콘테스트에 이들이 출품했던 작품 〈손〉(흑백, 35mm필름, 50초, 1966)은 그동안 소실된 것으로 알려졌으나, 2015년 말 캐나다의 아카이브에서 발견되면서 국내로 돌아왔다.[11]

따라서 그동안 한국의 첫 전위영화로 기록되었던 작품 〈1/24초의 의미〉(1969)에서 '최초'라는

9) 「정직하게, 本能的으로, 歷史의 요구에 대한 洞察」, 『공간』 137, 1978.11., pp.41~51.
10) 「시네포엠 發足」, 『경향신문』, 1964.1.20., p.5.
11) 「國際實驗映畵 콘테스트에 시네포엠會서 '손' 出品」, 『동아일보』, 1966.11.30., p.5.
한국영상자료원 공식 블로그, http://blog.naver.com/film_archive/220605489788.

수식어는 사라졌다. 그러나 이 작품은 시적언어와 결합한 영상미를 추구한 〈손〉과는 달리 도시화, 산업화 사회로 변화된 한국사회의 환경과 한국인들의 일상, 인식의 변화를 읽어낼 수 있는 이미지들을 제시하며 은유적이긴 하지만 영상을 사회참여와 비판의 도구로서 바라보았다는 데 특별한 의미가 있다. 특히 이 작품은 당시 최종적으로 김구림과 정강자가 행위를 펼치는 가운데 슬라이드로 행위자에게 영상을 비추는 형태의 〈무제〉(1969)라는 작품으로 발표되었다.[12] 당시 언론을 통해 스크린을 벗어난 영화로서 화제가 되었는데, 이는 영화를 감상하는 기존의 형식을 파괴함으로써 영상미디어가 일방적 전달의 미디어라는 고정관념을 깨트린 것이었다. 그것은 일제강점기에 진행되었던 위생활동사진 상영회를 통해 한국인들에게 각인된 계몽영화의 관람 형태로부터 시작해 1960~1970년대에 영화 시작에 앞서 국민의례와 대한뉴스를 먼저 시청했던 관람방식에 대한 저항이 되었다.[13] 또한 안료에 의해 그려지는 이미지에서뿐 아니라 빛에 의해 투영되는 이미지가 대상과 공간에 투영되고 중첩됨으로써 공간을 탐색하는 미디어로서 영상의 가능성을 인식하는 결과를 낳았다.

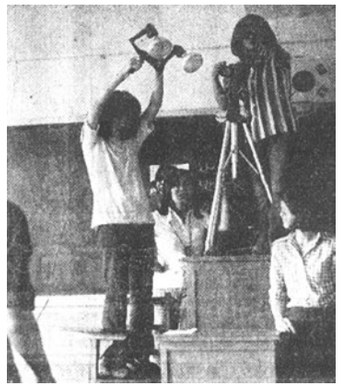
김구림은 미완성작 〈문명, 여자, 돈〉(1969)을 시작으로 모더니즘 미술에 대한 혁신과 대안으로서 전위를 지향하는 가운데 영상과 뉴미디어에 지속적인 관심을 가지고 그 변화를 추적해나갔다. 그의 작품세계는 다양한 장르를 넘나들며 총체적이면서도 이질적이고, 또한 해체적으로 종횡무진한다. 그러나 그 가운데 그에게서 찾을 수 있는 일관됨은 새로운 미디어와 상호작용에 대한 관심, 그리고 미래의 예술언어를 주목해 자신의 예술적 의지를 표현할 재료로 삼는 태도였다. 작품 〈매스미디어의 유물〉(1969)로부터 시작된 그의 메일아트는 이후 플럭서스 작가들이 주도했던 국제 메일아트 교류에 참여하며 지속되었고, 영상에 대한 관심은 비디오 작업으로 이어졌다.[14] 1974년 스위스 로잔에서 열린 《Impact Art Video Art 74》전의 참여 작가 명단에서도 백남준, 곽덕준과 나란히 게재된 김구림의 이름을 발견할 수 있다.[15] 그러나 김구림의 비디오는 이 시기 국내에서 발표되지 않았던 것으로 확인된다. 주지한 것처럼 1970년대 초 일본에 체류했던 김구림은 비디오아트가 전

12) 신진, 『김구림 작업에 있어서의 오브제와 일상의 의미 – 시대의 흐름에 따른 변화를 중심으로 –』, 국민대학교 석사학위논문, 2009, p.26.
13) 위생활동사진은 위생순회활동사진, 혹은 위생사진 등으로 불렸는데 1920~1940년대 일제 강점기에 일제가 전염병 방지 또는 위생의식을 높이기 위해 계몽적으로 만든 영상을 각 지역을 순회하며 학교, 지역 단위의 공간에서 시민들을 모아 영상을 보여주었던 행사였다. 이러한 상영회에는 단순히 위생에 관련된 영상뿐 아니라 일본 제국주의 선전과 같은 여러 영상들이 소개되기도 하였다.
14) 김구림은 1974년부터 플럭서스 작가들을 중심으로 진행된 메일아트에 참여하였다. 또한 국제 비디오 전시에 참여한 기록들을 전시 도록 및 해외 디지털 아카이브를 통해 확인할 수 있다. http://www.lomholtmailartarchive.dk/mail-art-network/1975-11-26-or-ner
15) 《Impact Art Video Art 74》전은 스위스 로잔 임팩트 갤러리(Impact Gallery)에서 1974.10.8.~10.15. 사이에 진행되었다. 앨런 카프로(Allan Kaprow), 비토 아콘치(Vito Acconci), 볼프 보스텔(Volf Vostell), 빌 비올라(Bill Viola) 등의 다수의 비디오 작가들이 참여했다.
http://www.specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=13269&search=Ku-Lim%20Kim#.WjIFbEpl-Uk

세계적으로 확장하고 있는 사실을 목격하였다. 먼저 필름 작업을 통해 영상 제작을 경험한 바 있었던 그는 음악감상실이라는 대안공간에서 영상 작업을 발표하며 기술적 어려움을 겪었기 때문에 처음부터 해외 전시의 참여만을 계획하고 비디오 작업을 진행하였다. 정부의 통제로부터 자유로울 수 있는 해외 전시는 그에게 커다란 해방구로 다가왔을 것이다.

당시 김구림이 비디오에 관하여 교류했던 인물은 일본에서 교분을 맺은 재일한국인 작가 곽덕준이다. 그는 1973년 첫 비디오 작업 〈4개의 시계〉를 발표한 이후 현재까지 모두 8편의 비디오 작업을 발표하였다.[16] 그에게 비디오는 다양한 자신의 생각을 표현할 미디어 가운데 하나일 뿐 그는 비디오에 몰입하지 않았다. 그러나 〈대통령과 곽〉 시리즈, 〈반복〉 시리즈에서 볼 수 있는 것처럼, 그는 '경계적 영상'을 주목하고 상징적 질서의 전복을 핵심으로 삼은 다수의 작품들을 선보였다. 그는 1966년 고국을 처음 방문한 이후, 1970년대 개인전을 비롯해 국내 전시에 여러 차례 참여하며 다수의 작업을 발표하였으나, 그의 비디오 작업은 1980년대 후반에 이르러 국내에서 비디오에 대한 관심이 형성된 이후에야 주목받을 수 있었다.

1970년대로 들어서면 프랑스의 누벨바그(Nouvelle Vague), 미국의 아메리칸 뉴웨이브 시네마(American New Wave Cinema) 운동에 영향 받아 시네포엠의 뒤를 이어 영화인들 사이에서 다수의 소그룹들이 결성되었다. 1970년 '한국8mm동인회', 1971년 '소형영화동호회', '영상연구회', 1974년 '카이두클럽' 등이 연이어 등장하였고 1970년대 후반에는 이러한 열기가 전국적으로 확산되었다.[17] 이 가운데 아마추어 그룹이었던 카이두클럽은 소형영화동호회와 영상연구회에서 활동했던 한옥희의 주도로 김점선, 이영희 등 6명의 이화여대 동문들이 비상업성과 강한 실험정신을 표방하며 페미니즘의 추구와 단편영화 제작을 목적으로 결성한 소그룹이었다.(도판 1) 이들은《실험영화 페스티벌》을 진행하고 학술행사를 개최하는 등 1977년까지 적극적인 활동을 펼쳤다. 이들이 1974년 개최한《제1회 실험영화페스티벌》에는 구성원들의 공동 제작한 작품 〈엘리베이터〉를 비롯해 한옥희의 〈밧줄〉, 김점선의 〈74-A〉, 〈74-B〉 등 모두 7편의 작품이 상영되었다.[18]



도판 1. 카이두클럽 촬영 장면, 『선데이서울』, 1974.7.24.

16) 곽덕준은 현재까지 모두 8편의 비디오 작업을 간헐적으로 발표했다. 8편의 작업은 다음과 같으며 모두 국립현대미술관에 소장되어 있다. 〈4개의 시계〉(1973), 〈자화상 78〉(1978), 〈VIDEO EVENT 8210〉(1982), 〈행위 8230〉(1982), 〈VIDEO EVENT 831〉(1983), 〈프로젝트에 의한 퍼포먼스〉(1993), 〈DUCK 안의 DUCK〉(1997). 〈워싱턴 D.C.에서의 이벤트〉(2000).

17) 「소형영화 붐」, 『경향신문』, 1971.10.15., p.6.

18) 이 행사는 1974년 7월 27일부터 7월 31일까지 5일간 신세계백화점 옥상에서 야외상영의 형식으로 진행되었다. 「실험영화 만든 카이두 후예들」, 『조선일보』, 1974.7.30.

당시 지면을 통해 소개된 작품들의 내용을 살펴보면, 작자미상의 작품 〈무제〉는 영상 속에서 아이스크림을 먹던 주인공이 영화가 상영되는 순간 객석에 등장해 관객에게 아이스크림을 나누어주며 스크린의 안과 밖에서 함께 아이스크림을 먹는 상황을 연출하였다.[19] 한옥희의 작품 〈밧줄〉은 탯줄로 시작해서 밧줄로 목매여 교수형당하는 종국까지를 하나의 줄 이미지로 표현한 애니메이션이었다.[20] 그리고 누드로 영상을 촬영하는 등 가장 저항적인 면모를 보여준 구성원으로 알려진 김점선의 작업은 "기성 필름들을 빠른 템포의 음악과 더불어 칼끝으로 이리저리 그어서 소위 '듣는 미술과 보는 음악'을 앞세워 시각의 고정관념을 파괴하여 새로운 감각을 불러일으켜 주고 있다"는 영화평론가 변인식의 평론을 통해 그 형태를 짐작해볼 수 있다.[21] 그의 작업은 유럽의 공감각적 추상영화의 형태와 흡사했을 것으로 추측된다. 그것은 그의 작업 형태가 이 장르에서 흔히 사용되었던 생필름에 흠을 내거나 빛에 노출하여 추상적인 영상을 만드는 '비촬영 영화(noncamera film)' 방식을 보여주기 때문이다. 그는 자신의 작업에 대해 '필름으로 표현하는 미술활동'이라 언급했는데, 실제 그는 카이두의 구성원인 동시에 대학원에서 미술을 전공하며 동문들과 결성한 소그룹 '4B6A'의 회원으로 영화와 미술을 넘나들며 전시활동 또한 펼쳤다. 작품 〈홍씨상가〉(1975)는 영상에 대한 이러한 의식과 활동이 종합되어 나온 결과물이었다. 이 작품은 대학 졸업식장의 관객들을 예술적 사건 속에 끌어들인 해프닝과 이를 촬영한 영상이 연결되어 있다.[22] 당시 오일쇼크의 여파로 높았던 실업률과 계엄령, 유신체제로 이어진 불안한 정치 사회적 상황을 주제로 삼았다는 점에서 그가 영상을 사회문화적 논의를 촉발하는 도구로 바라보며 시각을 확장하고 있었다는 점이 드러난다.

김점선이 추상적 영상 작업을 발표하고, 또한 당시 보기 힘든 사회참여적 작품을 제작한 데는 해외의 전위적, 실험적 영화들의 영향이 있었던 것으로 보인다. 그가 당시 등장한 다수의 전위영화 동인회 구성원들과 교류한 기록은 찾기 힘들다. 그러나 유학파 하길종 감독이나 영화평론가 변인식이 소형영화동호회의 핵심 구성원이었으며, 한옥희가 이들이 주최하는 시사회에서 해외의 전위영화들을 감상하고 단편영화 제작을 결심하였다는 사실을 고려해볼 때, 김점선 또한 이러한 해외의 전위영화에 노출되었을 가능성이 크다.[23] 특히 아메리칸 뉴웨이브 영화들이 1960~1970년대 초반의 미국의 사회적 모순이나 부정적 현실을 다루었다는 점은 이러한 추론에 힘을 싣는다. 그를 비롯해 1970년대 전반 영상작업을 선보인 작가들은 후반에 등장한 작가들에 비해 필름과 비디오라는 미디어의 기술적, 형식적인 문제보다는 기존의 질서에 대항하는 수단이자 방법으로서 영상의 대중성과 개방성, 그리고 세계를 향하는 확장성에 주목하고 있었다.

19) 「이대출신 6명이 실험영화 페스티벌」, 『선데이서울』, 1974.7.24., p.31.

20) 「실험영화 페스티벌」, 『조선일보』, 1974.7.27.

21) 변인식, 「실험영화의 위상을 지킨다, 실험영화 여성클럽 카이두」, 『한국일보』, 1975.5.25.

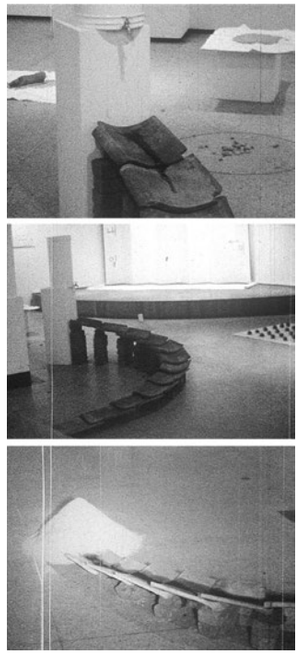
22) 김미경, 『한국의 실험미술』, 시공사, 2003, pp.141~143.

23) 문관규, 「1970년대 실험영화집단 카이두 클럽과 한옥희 감독 연구」, 『현대영화연구』 11, 2011, pp.151~152.

Ⅲ. 비디오 작품과 전시담론

1. 기록을 넘어

국내에서 비디오아트에 대한 본격적인 담론이 없던 1970년대 중반, 김순기의 전시 담론은 국내 미술인들에게 영상에 관한 새로운 접근을 보여주었다. 1971년 프랑스 정부 장학생으로 도불했던 그는 귀국하여 두 차례의 개인전을 가졌다.[24] 첫 전시는 1975년 9월 11일부터 16일까지 서울 미국문화센터에서 《김순기 미술제》라는 이름으로 진행되었는데, 특이한 점은 전시가 진행되는 6일 동안 매일 저녁 부대행사로서 상영회를 진행했다는 것이다.[25] 그는 여기서 자신의 퍼포먼스 비디오와 슬라이드 필름을 통해 설치작업을 소개하고 유럽 작가들의 작품에 관한 자료들을 공개했다.[26] 또한 그는 과정 지향적이며 개념설정에 핵심을 둔 작품이 영상화를 통해 다양한 시점의 관객과 만나고 기록되는 일련의 과정을 공개함으로써 국내 작가들과 미술학도들에게 실험적이며 전위적인 작업과 미디어의 관계성에 대하여 생각해볼 수 있는 계기를 제공하였다.



도판 2. 김순기, 〈달력, 물방울〉, 1975, 혼합재료 설치, ©김순기.

전시 작품 가운데 〈6일 동안의 달력〉은 전시기간 동안 작가가 매일 종이에 어제, 오늘, 내일이라는 과거, 현재, 미래의 시간적 변화의 상황을 날짜별로 기록하는 작업이었으며, 작품 〈달력, 물방울〉은 수도꼭지가 부착된 통에 검은 물감을 담고 이를 한 방울씩 떨어지게 조절해두어 이것이 설치된 기와를 타고 흘려 하단부에 쌓인 모래를 적시도록 설치한 것이었다.(도판 2) 그는 결국 전시라는 당시의 상황이 미래에 실재하지 않고 흔적만 남는 결과를 통해 비물질적이고 일회적 개념을 드러내고자 하였고, 서문을 통해 전시 자체가 하나의 변화하는 작품이라는 점을 강조하였다. 이러한 작업들의 변화와 전시장의 풍경을 기록한 영상에는 이건용, 성능경 등 ST 그룹의 회원들을 비롯한 많은 작가들과 미술 관계자들이 작업을 관람하는 모습들이 담겼으며 참여자로서 작업의 일부가 되었다.

1974년 백록화랑의 전시 이후 이건용 역시 작품에 대한 기록의 필요성을 인식하고 있었다. 그는 분석적이고 논리적인 행위를 단위적으로 기록할 방법을 모색하였다. 그러나 동작을 순간적으로 포착해야 하는 사진은 행위 가운데 있는 작가가 자신의 의지를 반영하는데 있어 한계를 지니고 있었기 때문에, 결국 분절되는 사진보다 행위의 과정 전체를 기록할 수 있는 영상미디어를 활용하게 된다. 그는 "지인에게 영상의 촬영을 부탁했지만 제대로 전달받지 못했고, 〈달팽이 걸음〉(1979)을 촬영한 영상이 만족스러운 첫 기록이 되었다"고 회고한다.[27] 이후 그룹의 구성원인 장석원이 퍼포먼스에 비디오를 활용하기도 했으나, ST 그룹의 구성원들은 '현장'과 '실연'에 자신들의 미학적 핵심을 둠으로써 영상을 보완적이며 기록적 미디어로서만 접근하였다. 반면 김순기에게 이러한 기록영상은 지나간 시간이었으며, 그것은 단지 그때의 상황을 다시 돌이켜보는 것이었다. 이후 그가 본격적인 비디오 작업을 시작하게 된 계기는 다음의 언급을 통해 알 수 있다.

> "내 작업들은 …… 기록영화나 사진으로서 보관할 수밖에 없었다. 난 시간에 관한 문제성이라던가 無形의 작품들의 의미, 그리고 '기록'이라는 의미에 대해서 많은 질문을 했었다. …… 재현의 기록이 아닌 real time을 표현하는 새로운 언어와 현대적이고 아방가르드한 미디어가 필요했다. 나한테는 영화나 사진은 지나간 구식의 매체로 생각되었다. 그때 바로 빛과 시간으로 그려볼 수 있는 Video가 나한테 왔던 것이다. 비디오는 새로운 현대언어이었고, 아방가르드 한 도구이었고, 또한 대중언어로서 …… 미술언어에 앞서 새로운 image, 시공간으로 도전할 수 있었다."[28]

그가 새로운 언어로서 비디오를 주목하기 시작한 시점은 1975년 상영회 때 소개했던 작품 〈조형상황 II〉(1973)부터로 보인다. 이 작업은 니스를 비롯한 프랑스 남부도시들과 모나코의 해변에서 여러 차례 진행된 퍼포먼스를 담은 영상으로, 그는 폐쇄회로 카메라의 동시성을 활용하여 행위자로서 참여한 관객들과, 그들을 촬영하는 카메라, 그리고 그 영상이 즉각 반영되는 TV 모니터 설치를 하나의 장소에서 이루어지도록 연출했다.[29] 이후 김순기는 영상언어를 통해 새로운 시간개념을 찾아나가고자 했다. 그것은 그가 언어의 분석방식을 미술에 적용시킨 코수스(J. Kosuth)의 방법론에 영향 받고, 비트겐슈타인(L. Wittgenstein)의 논리철학에 심취해 있었지만, 작품의 주제는 한국적인 것을 찾으려 하였고 작품에서 한국인으로서 자신의 사고를 드러낼 수 있는 방식이 무엇인가를 고민한 것으로부터 시작된 것이기도 했다.[30] 반복적 행위가 이어지는 작품 〈물(水)-Eau〉(1975), 〈일화(一畵)〉(1975)에서 그는 한국적 정서를 드러냄과 동시에 서구의 합리적 사고와 이성적 논리로 설명하기 힘든 시간 개념을 영상에 담았다. 따라서 대상과 공간의 변화에 대해 집요하게 파고드는 그의 예술 세계와 무위(無爲)철학적 성찰을 표현할 미디어로서 비디오를 선택한 것은 당연한 수순이었을 것이다.

이처럼 기록의 도구로서 비디오에 접근한 경우 가운데 가장 많은 형태는 작가의 신체나 행위와

24) 두 번째 전시는 1977년 견지화랑에서 '언어성'을 주제로 석판화 작품을 선보였으며 영상 작업은 포함되지 않았다.
25) 《김순기 미술제》(1975.9.11.~9.16. 서울 미국문화센터) 전시 카탈로그, p.3.
26) 위의 카탈로그, p.5.
27) 이건용 전화 인터뷰, 2017.11.3. 오후 4시 40분.
28) 김순기 개인전 《STOCK+GARDEN 주식+꽃밭》 도록, 스페이스 컨템포러리 아트, 2008, p.23.
29) 이 퍼포먼스는 프랑스 남부도시 니스, 마르세유, 그라스, 카뉴와 모나코 등의 해변에서 여러 차례 진행되었다.
30) 김순기 인터뷰, 2017.9.19. 서울: 아라리오 뮤지엄 인 스페이스.

연결한 비디오이다. 1978년《제4회 대구현대미술제》에서 발표된 영상 가운데 현재 보존된 작업들을 살펴보면 박현기의 〈무제〉(1978)를 제외한 작품 모두 작가의 행위를 담은 것이다. 그러나 이러한 작업들이 관객에게 제공되는 화면을 고려해 계산된 구도에서 촬영되었다는 점에서, 비디오 특성을 이용하여 행위를 기록하고자 했던 작가들의 의식을 엿볼 수 있다.

특히 김영진의 〈무제〉(1978)는 유리판에 작가의 신체를 밀착하고 유리판의 반대편에서 누군가가 밀착된 부분만을 펜으로 드로잉하는 내용의 퍼포먼스를 담고 있다. 그는 행위가 이루어지는 부분만 집중해 화면에 담았으며 유리판을 활용하여 영상이 지니는 투명성을 극대화함으로써 관객이 영상에 나타나는 대상과 긴밀한 심리적 관계성을 맺도록 하였다. 또한 김영진은 다음 작업에서도 매체적 특성을 활용하여 새로운 영상언어의 탐색으로 발전시켜 나갔다. 작품 〈무제(물 흘림작업)〉의 화면은 온전한 하나의 유리창이 되었다.[31](도판 3) 작품의 첫 화면은 우리가 일상에서 흔히 접하는 실내와 실외의 온도차에 의해 발생하는 뿌연 창의 모습이다. 이어 이 창에 물방울이 하나 둘씩 화면을 타고 흘러내리고 결국 흐렸던 화면은 점차 선명해지며 도시의 일상적인 풍경을 드러낸다. 작가는 이러한 흘림의 자국만을 응시하고 그 너머에 환영의 공간을 위치시켜, 이 응시가 미끄러지며 이동함으로써 만들어지는 몽환적이고 추상적 움직임을 보여주었다. 흘림작업은 물감 흘림작업으로 분화하며 김영진 특유의 네거티브 화면과 만나 '봄'과 '보여짐'에 대한 고찰로 이어졌다.



도판 3. 김영진, 〈무제(물 흘림 작업)〉, 1982~1983, 13분 50초, 작가소장, ©김영진.

곽덕준 또한 작품 〈자화상 78〉(컬러, 13분, 1978)에서 유리판을 활용한 퍼포먼스를 영상화하였다. 이 작업은 금이 간 유리판에 스스로 얼굴을 이리저리 부비며 일그러뜨리고 유리의 균열을 핥기도 하는 작가의 모습을 담은 것으로, 그의 행위는 시간을 따라 불안함과 위험함을 넘어 그로테스크하게 표현되었다. 그는 사회적 타자로서 재일한국인이라는 개인적이면서도 역사적인 경험을 혐오라는 전략을 통해 강조함으로써 감상자로부터 숙연함을 이끌어내었다. 그것은 카메라와 행위자 간의 각도와 거리를 조절해 가장 적절한 구도를 찾아냄으로써 바로 앞에서 벌어지는 긴장된 현재의 사건을 경험하는 것과 같은 새로운 미적체험을 제공한 덕분이었다. 이러한 작품들은 현장과 행위로 대체된 1970년대의 미술의 맥락에 있어 관객의 신체적 현존에 의해 고유하게 체험되어야 하는 논의로부터 비디오가 담당한 '기록'이라는 단순한 역할을 넘어, 작가들이 주목했던 비디오와 영상의 매체적 특성이 어떤 것이었는지를 보여준다.

31) 김영진의 〈무제〉는 정확한 제작연도가 확인되지 않으나 기록상의 정황을 통해 볼 때 1979~1983년 사이 작업으로 추정된다.

2. 개념의 확장

1970년대의 비디오 작업을 시작한 작가들은 비디오가 구현하는 새로운 시간성에 관심을 가지고 있었다. 김구림의 비디오 작업 역시 새로운 시간 개념을 탐색한 것이었다. 1974년 작 〈걸레(Wiping Cloth)〉가 물리적 행위를 통해 변형되어가는 사물의 시간성을 압축적으로 담아냈다면, 이듬해 제작된 작품 〈전등(電燈)〉은 영상을 통해 시간성을 분할, 저장이 가능한 단위적 개념으로 접근한 것이었다. 작품에 관한 내용은 그해 2월 공간사에서 진행된 대담 가운데 설명된 것을 찾을 수 있다.[32]

> "화랑에 전등을 드리워 불을 켜놓게 한 후에 그것을 비디오 카메라로 찍습니다. 그런 후에 그 전등의 위치와 나란히 텔레비전을 놓고 찍어놓은 비디오 필름을 방영케 합니다. 그러면서 이쪽 실물의 전등에서 불을 꺼놓으면 대충 이런 현상이 나타납니다. 실물의 전등과 브라운관 속 전등은 그 형태나 분위기가 똑같은 것으로 나타나지만 한쪽은 불이 켜있는 대신 다른 한쪽은 불이 꺼져있습니다. 나는 시간성을 테마로 했는데 (이를) 오브제라고 (해야)할까요. 이를테면 불이 켜져 있었던 시간을 테레비 영상에다 재현시킴으로써 이미 흘러가버린 과거의 어느 시간을 토막내어서 보자기에다 싸서 다시 보고 싶을 때 꺼내볼 수 있듯이 한 것입니다."[33]

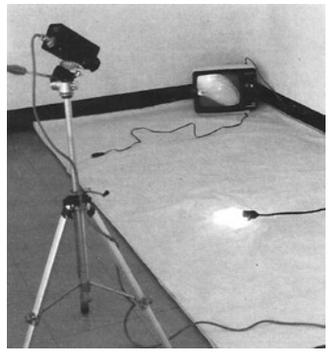
당시 그가 생각했던 과거의 시간을 꺼내보는 일은 오늘의 일상이 되었다. 그는 미래를 예견한 듯 비디오로부터 다양한 시간성을 얻을 수 있다고 보고 함축, 반복, 해체를 통해 이러한 비디오의 특성을 활용한 작업들을 제작하였다.[34]

1981년 관훈미술관에서 진행된《오늘의 상황》전에서 발표된 김덕년의 작업 〈무제〉에도 전구가 등장한다.(도판 4) 김덕년은 불 켜진 실제의 전구를 설치하고 동시에 이 대상을 실시간으로 촬영한 영상을 함께 볼 수 있도록 나란히 TV를 설치하였다. 김구림이 on과 off의 대비를 통해 그 시간적 차이를 드러냈다면, 김덕년은 폐쇄회로 카메라를 이용해 on과 on의 구도로서 거울과 같은 역할을 하는 TV 화면을 제시하여 피드백의 원리를 보여주었다. 그는 1977년 촬영하는 자신의 모습을 재촬영한 8mm 필름 작업을《서울'70전》에서 발표한 이래 1980년대 후반까지 비디오 작업을 진행하였다. 그는 1978년 첫 개인전에서 전원이 켜있는 TV 앞에 손목시계를 낚시줄에 매달아

32) 1975년 2월 20일에 공간사 회의실에서 진행된 4인의 (김구림, 정찬승, 박용숙, 심문섭)의 대담은「최근의 前衛美術과 우리들」이라는 제목으로 1975년 7월 (통권89호)에 게재되었다. 김구림은 여기서 1975년 파리에서 진행된 전시에 출품한 비디오 작품의 내용에 대하여 언급하였으나 정확한 작품의 제목, 전시명과 기간 등의 자세한 정보에 대해서는 설명하지 않았다. 〈전등〉이라는 작품 제목은 작가가 본 연구자와의 앞의 인터뷰에서 언급한 것이다.

33)「최근의 前衛美術과 우리들」,『공간』89, 1975.7., p.60.

34)《제4회 Open Encounter on Video》(1975.10.31.~11.14.), 아르헨티나 부에노스아이레스에 있는 Art and Communication Centre에서 진행되었다.



도판 4. 김덕년, 〈무제〉, 1981, 비디오 설치, ©김덕년.

촬영한 작업 〈Video Work 78〉을 발표하며 주목을 받았다. 특히 그는 영상을 순간 정지하는 방식으로 이미지를 얻어 사진의 형식으로 전시장 벽면에 가득히 열거하는 작업을 진행하였는데, 이 작업은 정지된 영상에서 물리적인 시간성과 움직임을 분해함으로써 고정된 이미지, 움직이는 이미지, 그리고 사라지는 이미지 간에 나타나는 지각에 대한 문제를 고찰한 것이었다.[35]

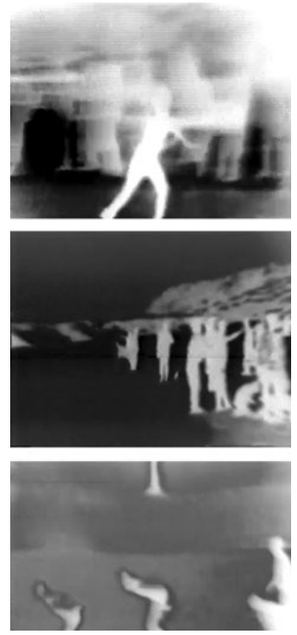
이처럼 초기 작가들은 시간의 문제를 논의하기 위해 비디오를 수용하면서 이것의 주요한 특성을 주목하기 시작했다. 그것은 비디오가 다양한 각도에서 시간성에 접근할 수 있을 뿐 아니라 그 시간성을 하나의 형태로 구체화하는 힘이었다. 따라서 현장에 대한 분석과 비물질적 개념을 드러낼 수 있는 설치를 기록한 작업에 이어 등장한 것은 영상 자체를 설치하는 작업이었다. 이러한 차원에서 TV가 하나의 오브제로서 전시장에 본격적으로 등장한 것은 1979년부터였다. 박현기는 작품 〈무제(비디오 돌탑)〉(1979)을 통해 돌과 TV라는 서로 다른 성격의 대상을 연결시켜 하나의 조형물을 만들어 전시장에 설치하였다. 이 작품은 TV의 화면을 통해 나타나는 영상이 관객과 직접적인 상호작용을 맺음과 동시에 돌들 사이에서 놓인 하나의 사물로서 관람자와 시각적 관계를 맺는 이중구조의 형태였다. 이는 서로 다른 층위에서 대상과 관객이 상호작용하는 지각 방식을 주목한 것일 뿐 아니라, TV의 화면이 매개하는 대상과 현존의 대상이 서로 다른 시간에 놓여 있음을 강조한 것이기도 했다.

3. 뉴미디어에 대한 탐색

박현기의 〈무제(비디오 돌탑)〉은 1979년 《제15회 상파울루 비엔날레》에 출품되었는데, 그는 여기서 〈물 기울기〉라는 퍼포먼스 작품을 하나 더 발표하였다. 당시까지 퍼포먼스를 촬영한 영상을 작품으로 제시한 형태와 달리, 이 작업은 서로 다른 예술적 뿌리를 둔 영상과 행위의 형태를 정교하게 합을 맞추어 완성한 비디오 퍼포먼스 작업이었다. 그는 비디오의 반영성이 가지는 본질, 즉 재생이라는 과거의 시간성을 감추고 작가의 움직임에 따라 즉각적으로 반영하는 실제의 대상처럼 비디오를 위장함으로써 마치 마술처럼 조작될 수 있는 미디어의 속성을 폭로하였다. 이러한 작업은 첫 비디오 작업인 〈무제〉(1978) 발표 이후 영상과 미디어에 대한 특성과 본질을 고찰하는 가운데 등장한 것이었다. 작품 〈무제〉(1978)는 대상을 매개하는 수면(水面)의 불완전한 특성을 비디오 영상을 통해 주목한 것이었다. 이 작업을 진행하며 그가 수면에 비친 전등의 영상(影像)과 비디오가 전달하는 전등의 영상(映像)을 대응시켜 기록한 사진을 통해, 그가 자연물인 수면과 테크놀로지 미디어인 비디오의 화면이 공통적으로 대상을 매개하여 형상을 드러내는 지점을 발견하고 그 논리를 숙고하였음을 확인할 수 있다.[36]

백남준의 〈글로벌 그루브〉(1973)를 감상한 박현기는 비디오아트에 매료되었으나 방송국에서 비디오 신시사이저가 상업적으로 사용되는 것을 보고 실망했다고 알려져 있다.[37] 그러한 그에게 수면, 금속, 유리, 거울과 같은 사물이 대상을 반영해 드러내는 영상(影像)과 전자미디어인 비디오를 통해 나타나는 영상(映像)의 관계성은 매우 흥미로운 것이었다. 〈무제(물결 반영 작업)〉(1979), 〈도심을 지나며〉(1981)와 같은 거울 작업들은 이러한 관계성을 특유의 이중구조로 연결한 것으로 그의 탈테크놀로지적 영상미학을 가장 뚜렷하게 보여준다. 우리는 흔히 거울을 보지만 대상을 반영하는 사물로서만 인식하고 거울의 이미지만을 분절적으로 기억할 뿐, 영상을 구현하는 미디어로서 거울을 인식하지 못해왔다. 그는 거울이 영상을 구현하는 상황을 일정 거리에서 비디오로 재매개하여 하나의 작품의 형태로 구체화함으로써, 수동적 사물로서만 여겨졌던 거울이 일회적이지만 영상을 구현하는 역동적 미디어가 될 수 있음을 일깨웠다.[38] 그는 영상과 미디어의 본질에 대한 물음을 구하며, 비디오아트로 대표되는 뉴미디어 예술이 전통과 현대, 자연과 테크놀로지, 그리고 물질과 정신이 균형을 잃지 않고 조화를 이루는 가운데 추구되어야 함을 강조하였다.

박현기가 탈테크놀로지 영상미학을 전개하며 자생적인 비디오아트를 추구하는 사이, 대구화단의 동료로서 비디오에 대한 관심을 함께 공유했던 김영진은 영상을 가공하여 환영적 공간으로 만드는 작업에 몰두하고 있었다. 특히 그는 TV에서 방영되는 드라마, 뉴스, 애니메이션의 영상을 차용하거나 흔히 주변에서 발견할 수 있는 일상의 모습들을 촬영하여 네거티브 화면으로 변환하기를 즐겼다. 1982년부터 1983년 사이 제작된 것으로 추정되는 작품 〈무제(스케이트 영상 작업)〉는 네거티브 영상의 형태를 점차 흐릿하고 번지게 만들어 추상적인 움직임으로 변환시키는 내용이다.(도판 5) 그것은 카메라 렌즈의 초점이 조절에 따라 변화되는 형태를 통해 우리의 시지각이 의식을 따라



도판 5. 김영진, 〈무제〉, 제작연도 미상 (1979~1984년으로 추정), 싱글채널 비디오, 27분 47초, 작가 소장, ©김영진.

35) 김덕년, 「人間, 自然, 時間에 대한 知覺과 經驗」, 『공간』 89, 1978.11., p.16.

36) 민희정, 「박현기 탈테크놀로지 영상에 관한 고찰 – 거울작업을 중심으로 –」, 『기초조형학연구』 17, 2호, 2016, p.116.
37) 이원곤, 「박현기의 '비디오돌탑'에 대한 재고 – 작가의 유고를 중심으로 –」, 『기초조형학연구』 12, 1호, 2011, p.453.
38) 민희정, 위의 글, p.126.

분열, 훼손, 또는 재구성되는 방식을 그대로 따른 것이었다. 그는 영상 작업에서뿐만 아니라 설치, 행위 등 그 형식에 구애받지 않고 자신의 지각과 상반된, 혹은 자신의 신체로 규정되지 않지만 자신의 동작에 의해 변화되는 공간, 형태, 이미지 등을 탐색하고 이를 드러내는 작업을 지속해왔다. 그가 이미지를 네거티브화하여 리얼리즘을 파괴하는 작업들은 세계의 동시성, 연속성에 대한 시선으로서 실제와 가상의 문제에 대한 논의가 바탕이 되었다.



도판 6. 김덕년, 〈意見8-21, 다빈치에서〉, 싱글채널비디오 30분, 1982, ©김덕년.

반면 김덕년 작업의 가공된 영상은 미래의 예술언어로서 영상의 특질을 고찰한 것이었다. 1982년에 있었던 2회 개인전에서 발표된 〈의견〉 시리즈는 다빈치와 마그리트 작품의 도상을 차용하여 거친 영상의 입자가 드러나도록 변형한 작업이다.(도판 6) 전작에서 영상 속 움직임을 분해하여 작품 성립의 구조를 살폈다면, 이 작업은 영상의 최소 단위를 확대함으로써 이미지를 분해하고자 하였다. 그는 전시의 서문에서 비디오뿐 아니라 컴퓨터를 통해 가상세계를 드러내는 예술형식으로서 영상을 주목하고 과학과 예술의 연계에 대한 중요성과 미래 가능성에 대하여 제언하였다.

1970년대 후반 등장한 작가 김덕년, 김영진, 그리고 박현기는 비디오를 바라보는 관점이나 접근방식은 상당히 달랐지만 자신의 미학적 세계와 예술에 대한 세계관을 드러낼 주요한 수단이자 미디어로서 비디오를 선택하는 공통된 지점을 가진다. 이들이 전시를 통해 다음 세대의 작가들과 만난 것은 1980년대 후반에 이르러서였다. 그 사이 김덕년은 여러 소그룹 전시에 참여하며 비디오 작업을 이어나갔으며, 김영진과 박현기는 1984년 《부산-도쿄 일한현대미술전》, 1986년 《Video Space 300》전, 1987년 《한국의 현대미술: 대구의 작가들》전 등을 통해 일본비디오 작가들과 교류하며 한국 비디오아트의 확장을 꿈꾸었다.

Ⅳ. 맺음말

초기 실험적 영상을 탐색한 작가들은 도시화, 산업화된 사회의 변화된 환경 속에서 등장한 빛의 투영에 의해 만들어지는 이미지, 움직이는 그림을 구현하는 영상(映像), 그리고 이를 구현하는 미디어로서 비디오를 주목하였다. 이들은 일상에서 새로운 미디어와 이것으로부터 파생된 문화로서 영화와 광고, 그리고 TV 방송을 접하며 영상이 새로운 미술의 도구가 될 수 있음을 발견하고 그 방법을 탐색해나갔다. 그것은 자신의 작업들에서 나타나는 비물질적, 비상업적, 그리고 일회적인 자신의 작업들과 연결할 방법을 모색하는 가운데 유입된 것이었으며 환경의 변화와 사회적 문제를 논의하기 위해 선택된 것으로, 작가들은 각자 자신의 예술에 대한 신념과 작업 방식에 따라 영상의 수용과 탐색의 태도를 달리하였다. 그들은 해외미술의 동향이나 미술 외부로부터의 정보와 문화를 그대로 유입하거나 좇기보다는 자신의 예술적 지향을 새롭게 만들 기폭제로 삼았다.

근대 이후 한국인들은 해외로부터 유입된 첨단의 미디어와 테크놀로지를 수용하면서 자신들의 의식과 조화시키고 더욱 발전시키려는 태도를 견지해왔다. 그것은 단순히 도시의 풍경을 변모시키거나 편리한 생활을 만드는 것에 그치지 않고 우리 의식에 변화를 일으키며 문화를 바꾸었기 때문이다. 1984년 이전의 작업들 가운데 찾을 수 있는 의의는 영상미디어의 테크놀로지적인 측면보다 좀 더 근본적인 것들, 즉 물질로서만 바라보았던 대상들이 미디어로서 어떻게 역할하며 우리의 의식을 전환하는가를 고찰했던 점이다. 또한 작가들은 영상 미디어의 특성을 관찰하고 자신들의 미학적 지향과 동시대의 예술적 논의를 연결해 실험을 확장해나갔다. 그것은 압축근대라는 태생적 환경 속에서 나타난 간극과 수동적 역할에 대한 문제를 스스로의 입장에서 극복하려는 태도이자, 또한 자의식을 통해 새로운 예술 언어의 가능성을 점검하는 능동적 의식에서 비롯된 것이었다. 그리고 이것이 1960~1970년대 실험미술이라는 이름으로 추구한 현대미술, 즉 한국적 전위와 개념미술의 한 형태였다고 할 수 있을 것이다.

참고문헌

김미경, 『한국의 실험미술』, 시공사, 2003.

문관규, 「1970년대 실험영화집단 카이두 클럽과 한옥희 감독 연구」, 『현대영화연구』 11, 2011, pp.141~172.

민희정, 「박현기 탈테크놀로지 영상에 관한 고찰 – 거울작업을 중심으로 –」, 『기초조형학연구』 17, 2호, 2016, pp.113~127.

문혜영, 「1950~1960년대 한국 영화포스터 이미지 연구」, 『한국근현대미술사학』 19, 2008, pp.94~113.

이원곤, 「박현기의 '비디오돌탑'에 대한 재고 – 작가의 유고를 중심으로 –」, 『기초조형학연구』 12, 1호, 2011., pp.449~458.

신진, 『김구림 작업에 있어서의 오브제와 일상의 의미 – 시대의 흐름에 따른 변화를 중심으로 –』, 국민대학교 석사학위논문, 2009, p.26.

공간편집부, 「최근의 前衛美術과 우리들」, 『공간』 89, 1975.7.

김덕년, 「人間, 自然, 時間에 대한 知覺과 經驗」, 『공간』 137, 1978.11.

공간편집부, 「정직하게, 本能的으로, 歷史의 요구에 대한 洞察」, 『공간』 137, 1978.11.

변인식, 「실험영화의 위상을 지킨다, 실험영화 여성클럽 카이두」, 『한국일보』, 1975.5.25.

「시네포엠 發足」, 『경향신문』, 1964.1.20.

「國際實驗映畵 콘테스트에 시네포엠會서 '손' 出品」, 『동아일보』, 1966.11.30.

「소형영화 붐」, 『경향신문』, 1971.10.15.

「이대출신 6명이 실험영화 페스티벌」, 『선데이서울』, 1974.7.24.

「실험영화 페스티벌」, 『조선일보』,1974.7.27.

「실험영화 만든 카이두 후예들」, 『조선일보』,1974.7.30.

「農村需要 底邊확대에 주력」, 『매일경제』, 1975.4.12.

「칼러 TV 搬入 격증」, 『동아일보』, 1979.6.2.

《김순기 미술제》, (1975.9.11.~9.16. 서울: 미국문화센터), 카탈로그.

《제4회 서울'70전》, (1977.6.25.~6.30. 국립현대미술관) 도록.

《김덕년 1회 개인전》, (1978.7.20.~7.26. 서울: 조형화랑) 카탈로그.

《김덕년 2회 개인전》, (1982.10.11.~10.16. 서울: 그로리치화랑) 카탈로그.

《김영진 2회 개인전》, (1984.1.31.~2.7. 서울: 제3미술관) 리플릿.

《김순기 개인전, STOCK+GARDEN주식+꽃밭》 도록, 스페이스 컨템포러리아트, 2008.

http://www.lomholtmailartarchive.dk

http://www.specificobject.com

http://blog.naver.com/film_archive/220605489788

Abstract

A Study on Early Experimental Film and Video of Korean Art : from the Acceptance of Moving Image to the Expansion of Video Art

Min, Hi-jung

Kookmin University

This study examines the initial context of film and video being explored in Korean art as a form of art and media. The purpose of this study is to examine the development of one genre of video art, which was bonded specially between the experimental arts in the 1960s and 1970s. At that time, the artists of the video work deviated from the modernism group and related to the context of experimental, avant-garde, and conceptual art in the Korean art since the mid–1960s. The artists became familiar with films, advertisements, and TV broadcasts that had become everydayness in Korean society, and focused on images as a tool for the new art. In the late 1960s, after the emergence of mixed works that linked the film and the performance, artists differentiated their attitudes toward acceptance and quest according to their beliefs and own styles and work methods. However, as more and more artists recorded their actions and installation work, they started accepting them. Since then, artists have been paying attention to the power of video to embody temporality in one form and have gradually become interested in video language itself, which converts the concepts that they are trying to convey, into new forms of expression. In the late 1970s, there appeared artists who made video a core medium for expressing their view of art. Korean society, which had no historical experience of developing moving image, has maintained its attitude to harmonize with and enhance its consciousness while accepting advanced media and technology from abroad since modern time. Early video artists have sought to overcome these structural environments, rather than pursuing the functional side of technology, as something fundamental. They examined how the object viewed only as a substance plays a role as media, and how it change our consciousness. Based on this, video artists pursued video art featuring Korean emotions, which can not be explained by the more rational thinking and rational logic of the West, as well as harmony of traditional and modern aesthetics.

“내가 곧 나의 예술이다”
– 경계인(境界人) 정찬승의 반(反)예술

조 수 진
이화여자대학교

Ⅰ. 여는 글: 정주(定住)하지 않는 인간, 정찬승
Ⅱ. 어디에나 있는, 그러나 어디에도 없었던 정찬승의 반(反)예술
1. “예술적인 생활을 하라”: 해프닝
2. “미술은 나의 존재방식이다”: 개념 미술
3. “고물은 소외된 도시의 인간이다”: 정크 아트
Ⅲ. 닫는 글: 영원한 Now-Artist, 정찬승

Ⅰ. 여는 글: 정주(定住)하지 않는 인간, 정찬승

1966년《제1회 서양화 개인전》팸플릿 속 말쑥한 양복 차림의 청년 정찬승과, 25년 후인 1991년 무크잡지『보고서 보고서』의 화보에서 쓰레기더미 가운데 두 팔을 벌리고 우뚝 서 있는 장년의 정찬승. 상반된 이 두 모습은 바로 정찬승(鄭燦勝, 1942~1994) 예술세계의 시작과 끝을 대변해주는 이미지들이다.(도판 1) 구태의연한 한국 추상미술에 도전한 신세대 추상미술가에서, 현대미술의 최전방 미국에서 일찍이 한국에 없던 설치 미술을 선보인 정크 아트(Junk Art)의 황제에 이르기까지, 정찬승의 평생의 변화무쌍한 이력은 그 자체로 한국 전위미술의 역사와 맞닿아 있다. 홍익대학교 서양화과를 졸업하던 1965년《제1회 논꼴전》을 통해 공식적으로 화단에 데뷔한 이후, 정찬승은 개인전, 단체전, 국제전을 가리지 않고 전위가 활약했던 한국 현대미술사의 주요 현장에 어김없이 등장해 존재감을 과시했다. 심지어 그의 활동 영역은 미술 제도의 외부로까지 확장되어, 대도시의 길거리나 대중매체의 지면을 통해 자신의 예술적 메시지를 대중들에게 전달하는데도 거침이 없었다.

그 대표적 사례만 해도 청년작가들이 앵포르멜 추상 이후의 미술양식을 제안했던《청년작가연립전》(1967.12.11.~16. 중앙공보관), 1970년 한국 최초의 행위미술 단체 ‘제4집단’을


도판 1. 정찬승(1942~1994)

결성하고 이를 전후해 발표했던 여러 차례의 해프닝, 출품 작가의 나이를 만 35세로 제한해 젊은이들의 실험적인 미술을 지원한 《제1회 앙데팡당전》(1972.8.1.~15. 국립현대미술관), 한국 현대미술의 이론 구축에 기여한 《에꼴 드 서울(Ecole de Séoul)》(1975.7.30.~8.5.), 국제 전시였던 《제9회 동경 국제 판화 비엔날레》(1974.11.), 《제13회 상파울루 비엔날레》(1975.10.~12.), 《제11회 파리 비엔날레》(1980.9.15.~10.21.) 등으로 이는 모두 한국 현대미술사의 전기를 마련한 결정적 사건들이었다. 정찬승은 언제나 그 역사적 시공간의 핵심 인물 중 한 명이었고, 이로 인해 자연스럽게 당대를 대표하는 전위 미술가로 여겨졌다. 실생활의 오브제를 도입한 입체 미술의 선구자, 한국 최초의 행위 미술가, 설치를 통해 재료의 물성을 탐구한 개념 미술가, 그리고 한국 현대 판화의 개척자까지, 한 명의 미술가에게 부여된 이 같은 다양한 명칭은 정찬승이 1960~70년대 한국 미술계의 중추적 존재였음을 알게 해준다. 당시 그가 나아간 길은 한 때의 비주류가 주류로, 젊은 전위가 기성(旣成)으로 변모해가던 한국 현대미술사의 노정 그 자체였던 것이다.

그런데 실은 정찬승이 쌓은 이 다채로운 경력들이야말로, 그가 결코 어떤 한 종류의 미술이나 미술가 집단에 안주한 적이 없다는 사실을 보여주는 징표이다. 그는 일생동안 미술의 형식, 장르, 재료, 기법 등에 차별을 두지 않았으며, 권위 있는 그룹전이나 국제전에 참가할 때 세 번 이상 작품을 출품한 적이 없었다. 또한 미술가 단체에서 이론가 역할을 자처하지도 않았다. 추상에서 입체로, 다시 해프닝에서 판화, 개념적 설치로 이동해 간 정찬승 예술 세계의 여정은 당시 추상 이후의 대안을 실험했던 다른 많은 미술가들의 경우와 유사했는데, 일각에서는 이를 해외 사조의 무비판적 모방이자 일시적 유행이라고 비판하기도 했다. 그러나 정찬승의 시도가 이른바 '실험미술'로 불리던 당대의 여러 사례들과 근본적으로 달랐던 점은, 그의 작업이 애초부터 "실험미술을 하나의 '짓거리'로만 보는 주위 시선을 극복하려는, 나아가 그것을 한국 미술계에 정착시키려는"[1] 의지로부터 비교적 자유로웠다는 데 있다.

정찬승은 프랑스를 거쳐 미국으로 떠나기 직전인 1980년 6월 『공간』 잡지에 기고한 글에서, 자신의 모든 작업은 "삶의 의미로서의 자아를 확인하려는 다양한 행동양상의 표출방식"이자 "나의 존재방식에 대한 의미를 재확인하려는 사고와 행위의 설정"이라고 밝힌 바 있다.[2] 그에게 예술 행위란 곧 자아의 실현 과정과 동일시되었던 셈인데, 그렇다면 정찬승 작품의 변천 과정 역시 작가가 한국 현대미술의 다양한 성격과 가치를 순차적으로 내면화한 결과라고 볼 수 있을 것이다. 정찬승은 자신의 초창기 추상 작품들에서 색동과 같은 우리 고유의 색 조합을 탐구하고, 《청년작가연립전》에서 발표한 입체 작품 〈Work〉에서 태극기 문양을 작품에 도입하면서도, 동시에 해프닝에서 서구 대중문화를 적극 수용하고 이를 기성세대에 저항하는 세대 정체성의 표현 수단으로 활용했다.[3] 이른바 문화적 혼종(cultural hybrid)이었던 이 같은 삶의 방식, 즉 자신의 정체성을 당면 문화와 전통 어느 곳에도 완전히 통합시키지 않는 태도는 지극히 개인주의적이었던 그의 성격에서 비롯되었다. 정찬승은 서구라는 중심에 흡수되지 않기 위해 국가와 민족, 전통을 강조하던 당대 정권의 이데올로기에 결코 포섭된 적이 없었다. 그러기에 그는 너무나도 자유인이었던 것이다.

그러므로 정찬승이 1981년 미국으로 거주지를 완전히 옮긴 것은, 표면적으론 그의 해프닝에 퇴폐와 불온이라는 굴레를 덧씌웠던 당국의 핍박에서 벗어나는데 목적이 있었겠으나, 궁극적으론 국적이라는 한계를 넘어 정체성을 탐구하려는 한 인간으로서의 열망이 그 원초적 동기였던 것으로 보인다. 주지해야 할 점은 정찬승이 자유를 찾아 떠난 이 미국에서조차 결코 공동체 의식을 느껴본 적이 없다는 사실이다. 그는 1993년 한국으로 돌아오기 전까지 내내 뉴욕을 자신의 정주처(定住處)로 삼았는데, 그곳에 거주하는 이유에 대해 "뉴욕은 미국이 아니며, 뉴욕은 코스모폴리탄적이기 때문"이라고 답하곤 했다.[4] 뉴욕은 그에게 한 국가의 도시로서의 구체적인 지역이 아니라, 중심-주변의 이분법적 사고에서 해방될 수 있는 탈 경계의 공간이었던 것이다. 이처럼 정찬승은 한국과 미국 두 곳에 모두 속하면서도 동시에 어느 곳에도 속하지 않는, 두 세계의 접경에 자리하는 인간, 바로 경계인(境界人)이었다. 그리고 경계인인 그가 창조한 것은 당대 한국의 체제에 순응하는 모더니즘도, 국가민족주의에 저항하는 현실주의도 아닌, 제3의 반(反)예술이었다.

Ⅱ. 어디에나 있는, 그러나 어디에도 없었던 정찬승의 반(反)예술

1. "예술적인 생활을 하라": 해프닝

1965년 정찬승은 한국 최초의 미술 동인지 『논꼴 아트』의 창간 기념 좌담회에서 '사회 참여'를 묻는 질문에 대해, "작가는 사회를 직시하는 안목이 필요하며 그러기 위해서는 비판 정신 하에서의 적극적인 사회 참여가 필요하다"[5]고 밝혔다. 23세 청년 미술가의 이런 다짐은 2년 후인 1967년 12월 11일 《청년작가연립전》에서 현실이 되었다. 이날 정찬승은 미술가 16명으로 구성된 자칭 '행동하는 화가'들의 일원이 되어 '한국화단에 대한 청년작가의 공동발언'을 적은 피켓을 들고 서울

1) 박용남, 「한국 실험미술 15년의 발자취」, 『계간미술』, 1981년 봄, p.98.
2) 정찬승, 「자아의 실현」, 『공간』, 1980.6., pp.25~26.
3) 정찬승, 「미술의 새 시대: 현대 예술은 대중과 친하다」, 『여원』, 1968.3.
4) 장석원, 「뉴욕의 전위화가 정찬승」, 『월간미술』, 1993.2., p.86.
5) 「우리는 이렇게 본다: 아뜨리에 여담(餘談)」, 오상길 · 김미경 편, 『한국현대미술 다시 읽기 Ⅱ - Vol.1: 6,70년대 미술운동의 비평적 재조명』, ICAS, 2001, p.61.

시내에서 가두시위를 벌였다. 그는 미술계 전반에 대한 비판의식을 드러낸 이 행동으로 경찰서에 연행되었는데, 이는 1980년까지 무려 40여 차례가 넘도록 지속된 그의 공권력과의 악연의 시작이었다.[6] 이 시기 대중 친화적인 현대미술의 창조를 위해 고심하던 정찬승은, 해프닝을 순수예술과 대중문화가 결합된 전위예술의 한 형식으로 이해하고 1968년부터 본격적인 해프닝 작품을 선보이기 시작했다. 그와 동료 미술가들인 강국진, 정강자, 김문자 등이 발표한 〈투명풍선과 누드〉(1968.5.30. 세시봉 음악감상실)는 그 역사적인 첫 시도였다. 정찬승은 이 해프닝에서 1949년 《제1회 국전》에서 김흥수의 누드화 〈나부군상〉이 풍기문란으로 전시장에서 철거된 일을 풍자하기 위해 무대 위의 정강자로 하여금 살아있는 '누드화'가 되게 했다.[7] 그 결과 권위 있는 아카데미즘 미술의 전통이 대중화된 동시에, 관객들은 이른바 '해프닝 쇼'가 오락물이 아니라 전위예술임을 인식할 수 있게 되었다.



도판 2. 〈한강변의 타살〉, 해프닝, 정찬승, 정강자, 강국진, 1968.10.17.

전위의 주요한 사명이 예술을 통한 사회 참여라면, 대중 친화적 전위예술인 해프닝을 통한 사회적 발언은 가능할까? 정찬승과 강국진, 정강자가 〈투명풍선과 누드〉 이후 발표한 〈한강변의 타살〉(1968.10.17.)은 바로 이 같은 질문에 대한 한국 전위들의 응답이었다.(도판 2) '사이비 문화인'들의 장례를 치른다는 스토리로 기성 문화계의 자성을 촉구한 이 작품에 이르러 이들의 비판의 대상은 미술계 내부에서 문화계 전반으로 확대되었으며, 개혁에 대한 욕망의 표출 방식 또한 보다 직설적인 것이 되었다. 이런 태도는 정찬승이 김구림, 연극인 방태수, 패션 디자이너 손일광 등과 합세해 1970년 6월 20일 전방위 예술단체 '제4집단'[8]을 결성하면서 더욱 강화되었다. 당시 한국인의 삶은 군사 독재 정권의 경직된 체제와 자본주의의 인간소외 현상으로 고통 받고 있었다. 시민들의 몸은 정부의 엄격한 규율에 의해 통제되는 동시에 근대화 프로젝트에 종사하는 기계로 치부되거나, 시장의 상품이 되어 버려져야 할 운명을 맞이했다. 정찬승과 동료들은 인간과 그의 몸에 대한 이러한

6) 정찬승은 1967년 12월 14일 《청년작가연립전》에서 오광수의 각본으로 발표된 공식적인 한국 최초의 해프닝 〈비닐우산과 촛불이 있는 해프닝〉에도 참여했다.

7) MBC 문화방송, 「이숙영의 수요스페셜: 정찬승」, 제18회, 1993.9.1.

8) 김구림, 정찬승, 정강자, 강국진, 최붕현, 방태수, 손일광, 고 호(판토마임 배우), 전유성(극단 에저또 회원), 강석희(작곡가), 이익태(영화작가, 필름 70대표), 임중웅(시나리오 작가), 탁 영(음악가), 석야정(승려, 전각(篆刻)예술가), 이자경(기자), 김벌래(DBS 동아방송 음악효과 담당, 소림다방 주인) 이상 총 16명으로 구성된 '제4집단' 회원들의 활동 분야는 미술, 연극, 패션, 음악, 영화, 언론, 대중예술, 종교계를 총망라하고 있었다.

시대의 억압에 주목하고, '제4집단' 출범을 전후해 선보인 여러 해프닝에서 개인과 집단의 몸이 지닌 욕망을 드러내 자유를 되찾고자 했다. 즉 해프닝이 곧 "내 몸은 나의 것이다"라는 의식의 공적 발언이 되었던 것인데, 정찬승은 특히 남들과 구별되는 독특한 개성을 머리 모양이나 옷차림 등의 스타일로 표현하고 그것이 곧 해프닝임을 밝힘으로써 기성세대에 저항하는 청년세대의 개인주의적 면모를 보여주었다. 그는 1969년 10월 『선데이 서울』의 「미장원 단골 총각 4인조」[9]라는 기사에서 자신의 장발(長髮)이 개성의 표현이자 사회의 고정관념에 대한 도전이며 무엇보다 해프닝의 일상화를 의미한다면서, "개성은 자기 이외의 것에 부닥쳐서 그것과 격투를 벌이면서 자기를 관철했을 때 비로소 '실현'되는 것"이라고 주장했다. 정찬승에게 삶이란 곧 스타일이며, 스타일은 곧 사회적 발언으로서의 해프닝이었던 것이다.

정찬승은 또한 자신의 해프닝에서 인간의 가장 원초적인 욕망인 성(性)을 주제로 다뤄 유교적 윤리 규범을 강조한 한국의 전통과 당대 정권의 금욕주의에 도전했을 뿐 아니라, 몸을 쾌락의 도구로 상품화하는 현대의 성문화를 비판하고자 했다. 정찬승과 차명희가 백남준의 작품 〈콤퍼지션〉의 일부가 되어 남녀의 성행위를 연기했던 〈피아노 위의 정사〉(1969.9.5.~6. 제1회 서울 국제현대음악제)[10]나, 정찬승, 김구림, 방태수가 서울대 문리대 학생들에게 콘돔을 나눠주었던 〈콘돔과 카바마인〉(1970.5.15. 서울대 문리대 정문)[11]은 그 대표적 사례였다. 이로써 그의 해프닝은 성을 계몽과 통제의 대상으로 간주하는 국가 권력에 대한 저항이자, 당대 현실로부터의 도피 수단이었던 도색적인 대중문화에 대한 비평이 되었다. 정찬승은 몸과 섹슈얼리티, 쾌락과 인간해방의 문제를 사회에 정면 제기한 한국 최초의 미술가 중 한 명이었던 것이다. 그러나 정부는 인간 해방을 위한 문화정치의 전략이었던 정찬승의 해프닝을 퇴폐적인 행위, 나아가 정권에 도전하는 반체제 행위로 곡해하고 그를 사회로부터 퇴출되어야 할 대상으로 규정했다.[12] 정찬승과 '제4집단' 회원들이 단체 결성식 이후 벌인 두 번의 거리 해프닝 〈가두극(街頭劇)〉(1970.7.1.)[13]과 〈기성문화예술과

9) 「미장원 단골 총각 4인조」, 『선데이 서울』, 1969.10.19. 정찬승 외에 소개된 나머지 세 사람은 손일광(패션 디자이너), 김희준(상업), 양덕수(조각가)였다.

10) "피아노 한 대의 자리만이 남겨진 채 나머지 부분은 모두 묵중하게 막이 내려진 〈콤퍼지션〉의 무대. 막을 비집고 피아노 위에 네 개의 발바닥이 나타나자 객석은 갑자기 긴장, 발 네 개가 피아노 건반 위로 가만히 내려와 이윽고 네 개의 다리가 되어 건반을 두드리면 전자음악과 함께 환상적인 조명이 발광했다.", 「환상 조명 해프닝 등 시각적 조화, 서울에서 열린 국제현대음악제」, 『경향신문』, 1969.9.10.

11) 정찬승, 김구림, 방태수는 〈콘돔과 카바마인〉에 이어 〈육교 위에서의 해프닝〉(1970.5.16. 신세계 백화점 앞 육교)도 발표했다.

12) 이런 현상은 1960년대 말 등장해 한국의 대중문화를 선도했던 『주간한국』, 『주간경향』, 『선데이 서울』 등의 주간지에 그와 동료들의 작업이 소개되면서 심화되었다. 주간지는 당시 보수적인 사회 풍조와 기성 문화예술계를 거부한 정찬승과 동료들에게 일종의 대안적 언론매체로 채택되었으나, '흥미본위'를 모토로 삼은 주간지들은 선정적 보도를 남발했고, 그 결과 전위예술로서의 해프닝 개념에 혼동이 야기되고 그들의 발언의 진의 또한 왜곡되고 말았다.

13) '당신은 처녀임을 무엇으로 증명하십니까'라는 구호를 앞가슴에 붙인 정찬승과 등 뒤에 '목표액 4천 4백 4십 4만원, 잃어버린 나를 찾음, 연락처 제4집단'이란 글을 써 붙인 '극단 에저또'의 배우 고 호가 명동의 상점 유리창을 사이에 두고 판토마임을 공연했다. 이후 이들은 신세계 백화점 앞 육교를 거쳐 국립극장으로 향하며 행위를 계속했고, 1백여 명에 이르는 군중이 그 뒤를 따랐으나 결국 도로교통법 위반으로 경찰에 의해 체포되었다.

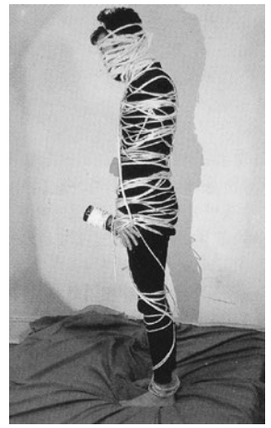


도판 3. 〈삭발 해프닝〉, 정찬승, 이건용, 극단 에저또 10주년 기념공연, 1978.5.1.~10.

기존체제의 장례식〉(1970.8.15.)[14]은 이들에게 타락한 예술가, 풍속사범이라는 굴레를 덧씌운 결정적 계기였다. 정부는 정찬승과 동료들을 '장발족 단속'이란 명분으로 탄압했고, 그 결과 서구식 자유주의, 대중문화, 개인주의, 여성성 등 당대 한국의 근대성의 중요한 일면을 표상했던 해프닝 예술은 종결되고 말았다.

하지만 자신의 삶 자체가 곧 예술이자 해프닝이라 여겼던 정찬승에게 그것은 결코 끝이 아니었다. 장발족 단속(1970.8.28.) 직후 『주간한국』에 등장한 이발관에서 삭발하는 그의 모습은 당국의 폭정에 몸으로 항거한 해프닝이었으며, 이는 표지 사진으로 실려 독자들에게 널리 알려졌다.[15] 정찬승은 박정희 정권의 문화 검열이 극심하던 1970년대 중반에도 결코 사회적 발언을 중단한 적이 없었다. 그는 한 일간지의 '젊은이의 발언' 칼럼에 「장발과 단식」이란 제목의 글을 기고해 "머리를 기르는 것도, 자르는 것도 내 자유이며, 어차피 머리는 또 자라니까 나는 머리를 자른다"[16]라는 의견을 밝혔으며, 1978년 5월에 열린 〈극단 에저또 10주년 기념 행위미술 공연〉(1978.5.1.~10. 공간사랑)에서 이벤트 행위미술가인 이건용과 함께 다시금 삭발 해프닝을 선보이기도 했다.(도판 3)

1968년 이후 10여 년 만에 재개된 이 해프닝에서, 정찬승은 자신의 자른 머리카락을 관객들에게 나눠주고 난 뒤 6페이지 분량의 「장발의 미학」을 낭독했다. 그에게 '장발'이란 '잘라도 또 자라나는 머리카락처럼 지속되는 삶'을 의미했으며, 그 '삶의 아름다움'은 분명 '자유'로부터 비롯될 것이었다. 이날의 행위에 대해 언론은 여전히 "미친놈의 미친 짓거리로 보일 수 있다"[17]며 우려했고, 그즈음 정부의 대마초 단속으로 구속되어 고문 후 시립 정신병원에 감금되는 고초를 겪었던 정찬승은 2년 후인 1980년 자유를 찾아 한국을 완전히 떠나갔다.[18] 사전에 치밀하게 준비된 그의 출국과 미국 입국,[19] 1993년 병으로 귀국하기 전까지 10여 년이 넘는 타국 생활은 그 자체로 한국의 정권을 향한 정찬승의 예술적 시위, 즉 정치적 발언으로서의 해프닝이었다. 그는 이 해프닝을 통해 한국엔 창작의 자유가 존재하지 않음을 증명했던 것이다.



도판 4. 〈제목 미상 해프닝〉, 정찬승, 미국 뉴욕, 1986.

한편 1981년 뉴욕에 정착하면서 정찬승의 해프닝 예술은 전혀 새로운 양상으로 진행되었다. 그곳에서의 그의 해프닝은 마치 반(反)예술과 비(非)예술의 경계에 놓인 것처럼 작가 자신의 일상과 구분이 되지 않았으며, 그 결과 작품은 어떤 흔적도 남기지 않는 경우가 대부분이었다. 당시 지인들의 증언에 따르면 그는 뉴욕의 곳곳에서 순간적으로 해프닝을 자주 펼쳐 보였는데, 그것은 한밤중에 맨해튼(Manhattan) 32가 근처 공원 바닥에 분필로 선을 긋고 그림을 그린 후 돌아온다거나,[20] 놀이터에서 놀고 있는 어린이들 사이로 갑자기 들어가 행위를 하는 등의 계획되지 않은 즉흥적 몸짓이어서 애초부터 기록으로 남길 수가 없는 것이었다.[21] 그중 유일하게 사진이 남아 있는 사례는 1986년 작가가 자신의 숙소에서 지인의 도움을 받아 실행한 온 몸을 밧줄로 묶은 뒤 줄을 칭칭 감은 병을 성기 부분인 다리 사이에 꽂은 해프닝이다.(도판 4) 이는 정찬승이 한국에서 경험했던 인간의 욕망에 대한 당국의 탄압을 상징하는 동시에, 낯선 타국에서 자신의 예술세계를 맘껏 펼칠 수 없는 작가의 답답한 심경을 대변하는 작품이었다.[22]

이후 정찬승의 해프닝은 그가 브룩클린(Brooklyn)의 윌리엄스버그(Williamsburg)로 스튜디오를 옮기면서 전성기를 맞이했다. 가난한 이민자들의 거주지였던 윌리엄스버그의 빈 공장 건물을 맨해튼에서 건너온 예술가들이 점거하기 시작하면서, 이곳은 1990년대 뉴욕의 전위예술을 선도하는 최첨단 기지가 되었다. 미술가, 음악가, 무용가, 디자이너 등 각 장르 예술을 총망라하는 전위 예술가들은 빌딩 공간을 나눠 사용하며 공동체를 형성했는데, 이들은 평소 각자의 예술 활동을 전개하다 특정한 날이면 함께 모여 파티를 열거나 윌리엄스버그 전 지역 60여 개의 스튜디오가 모두 참가하는 오픈 스튜디오 행사를 개최했다. 저녁에 시작해 밤새도록 계속된 이들의 파티는 전위적인 미술, 음악, 무용, 식문화 등이 종합된 일종의 총체예술로서 마치 다다(Dada) 카바레(cabaret)의

14) 정찬승과 '제4집단' 회원들은 1970년 8월 15일 광복 25주년을 기념해 친일파들이 득세하는 세상을 비판하고 "낡은 사상에서 헤어나지 못하는 문화인들을 매장하기 위해" 관을 메고 사직공원을 출발, 매장지인 제1한강교 아래를 향해 행진하다 체포되어 즉심에 넘겨졌다.

15) 「미풍양속에 깎이는 장발」, 『주간한국』, 1970.9.6.

16) 정찬승은 이 기사에서 1974년까지 장발로 4번 구속되어 12일 동안 구치소 생활을 했으며, 그 곳에서 무죄를 증명하기 위해 단식 시위를 했다고 주장했다. 「〈일요에세이 – 젊은이의 발언〉 장발과 단식」, 『조선일보』, 1974.6.23.

17) 「'해프닝' 10년 만에 再登場(재등장) 鄭燦勝(정찬승)씨 '削髮(삭발)의 美學(미학)' 표현」, 『동아일보』, 1978.5.3.

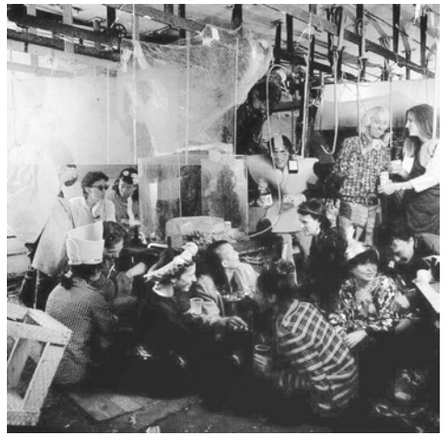
18) 「영화감독, 가수, 전위화가 등 대마초 상습 흡연한 9명 입건」, 『동아일보』, 1976.1.28. 당시 입건된 예술인은 다음과 같았다. 이장호(31. 영화감독), 정찬승(34. 전위화가), 정강자(32. 여 전위화가), 이영석(24. 영화배우), 하재영(24. 영화배우), 하용수(27. 본명 박순식, 영화배우), 전유성(27. 개그맨), 석찬(26. 본명 강희완, 디스크자키 겸 가수), 정원섭(30. 촬영기사). 정찬승은 대마초 사건으로 고초를 당한 일을 한 교포 언론사와의 인터뷰에서 언급했다. 「자기전통을 개척자 정신에 – 고물에 생명력 불어 넣는 Junk sculpture 정찬승씨」, 매체 및 연도날짜 미상.

19) 정찬승은 1980년 《제11회 파리 비엔날레》에 참가한 뒤 1년 간 파리에 체류하다 1981년 미국 워싱턴 시장이 개최한 전시 《Gratitude for Life through Sculpture and Photography》의 초대작가 신분으로 미국에 입국했다. 이후 불법체류자가 되어 영주권을 취득하기 전까지 7년 동안 한국에 돌아가지 못했다.

20) 1981년 12월의 해프닝으로 추정. 정찬승은 미국 역사에서 수많은 사람이 뉴욕의 공원을 거쳐 갔다는 사실에 자극받아 작품을 구상했다. 그는 날이 밝으면 사람들이 자신의 그림을 밟고 지나가 자국이 모두 사라질 것이며 바로 그 순간 해프닝은 종결된다고 지인에게 설명했다고 한다. 차호종(정찬승의 지인)과의 인터뷰, 2017.8.24. 미국.

21) 위재군(Jae Wee, 정찬승의 지인)과의 인터뷰, 2017.8.17. 미국.

22) 정찬승은 1984년 백남준과의 첫 공동 3인 전시 이후 1986년 다시 백남준과의 전시를 기획했으나 뜻대로 성사되지 않아 당시 매우 실의에 빠져 있었다고 한다. 김수옥(정찬승의 지인)과의 인터뷰, 2017.8.23.~24. 미국.



도판 5. Mariano Airaldi의 퍼포먼스 공간 'Keep Refrigerated' 파티에 참석한 정찬승, 화면 좌측 상단 왼쪽에서 세 번째 인물.

스와레(soirée)와 같았다. 정찬승은 윌리엄스버그 예술가 공동체의 지도자 격이었던 마리아노(Mariano Airaldi)가 운영한 복합 예술 공간 'Lalalandia'와, 이스트 빌리지(East Village)에 위치한 전위미술 및 퍼포먼스 실험 공간 'Gargoyle Mechanique Laboratory' 두 곳 모두의 핵심 멤버였다. 정찬승은 자신의 작품을 설치하거나 파티 기획에 참여하는 방식으로 이 장소들에서 발생한 모든 사건에 적극적으로 개입했으며, 변함없이 독특한 스타일과 따뜻한 인품, 예술적 열정으로 어디에서나 주목을 받았다.[23](도판 5)

그는 또한 자신의 스튜디오로 자주 동료 예술가들을 초대해 파티를 열었는데, 1993년 4월 16일《"Round the Neighborhood" Williamsburg Art Festival 93》전시의 일환으로 개최한 오픈 스튜디오 행사는 정찬승 생애의 마지막 공식적인 해프닝이었다. 이날 바닥에 깔린 수백 개의 라디오에서 음악이 흘러나오는 가운데, 전위적인 옷차림을 한 방문객들이 작가의 정크 아트에 둘러싸인 채 노래를 부르고 음식을 먹거나 대화를 나누며 그 자체로 해프닝 예술의 일부가 되었다. 이들은 정찬승의 평소 바람대로 국적, 인종, 성별, 그리고 순수예술과 대중문화의 경계를 초월해 "같이 놀며" 그야말로 "예술적인 생활"을 만끽했다. 그것은 1968년 "현대 예술은 대중과 친하다"[24]고 주장했던 정찬승의 선언이 드디어 현실이 된 순간이었다.

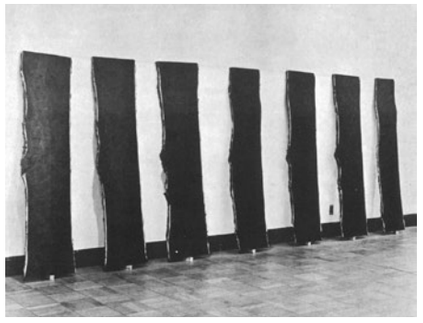
2. "미술은 나의 존재방식이다": 개념 미술

1971년 이후 정찬승의 예술 세계는 해프닝에 대한 정부의 탄압이 원인이 되어 본인이 언급했듯이 이른바 '개념 미술'의 시대로 접어들었다.[25] 그런데 1970년대 전위미술의 주된 흐름을 이뤘던 입체 및 설치 작업을 정찬승은 이미 1960년대 말부터 시도했었기에, 그가 이 시기의 실험에 합류한 것은 갑작스런 일이 아니었다. 그는 1967년부터 1970년 사이 주로 해프닝 작품의 발표에 주력하면서도,《종합미술전》(1968.1.22.~2.10. 중앙공보관),《한국청년작가 11인전》,《제1회 한국일보대상전》(1970.6.9.~7.9. 국립현대미술관)에 꾸준히 회화나 입체, 설치 작품을 출품한 바 있다. 특히 1970년 재야 공모전인《제1회 한국일보대상전》에 출품했으나 낙선으로 중도 철거된 그의 〈중성공간(中性空間)〉은, 원색의 풍선 2천개에 수소를 넣어 높이 20미터의 천장에 부착한 설치 작품이었다. 〈중성공간(中性空間)〉은 작품의 성격상 철거조차 쉽지 않아 논란을 불러일으켰는데, 정찬승은 이에 대해 "풍선이 완전히 제거되지 않고 흔적으로 남는 그 점이 바로 내가 노렸던 것"이라며 "심사를 불가능하게 하는 풍선은 여전히 고루하고 보수적인 재야 전시를 비판하는 존재"라고 주장했다.[26] 풍선은 이로써 당시 해프닝으로 기성미술계를 비판하고 있던 작가 자신과 다를 바 없는 역할을 수행한, 정찬승의 대체물로서의 작품 재료가 되었다.

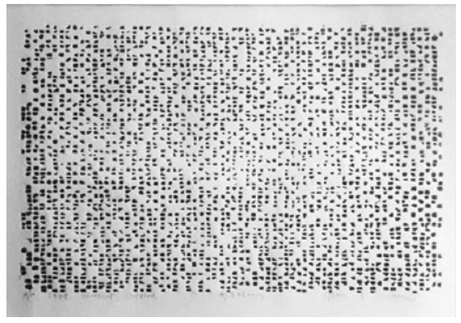
다음 해인 1971년, 정찬승은 국립현대미술관에서 개최된《한국미술협회전(The Exhibition of Korean Fine Arts Association)》에 김구림, 이건용, 이승택, 정강자와 함께 참여해 전시장에 자신의 입체 작품을 설치했다. 김구림의 〈도(道)〉, 이승택의 〈바람〉, 이건용의 〈신체항(身體項)〉 등이 소개된 이 전시에 정찬승은 "쇠줄망을 사각 쇠삿슈에 씌워 사용한 작품"[27]을 출품한 것으로 알려져 있다. 이건용은 1980년 잡지『공간』에 기고한 글에서《한국미술협회전》을 기점으로 한국 현대미술이 "인간과 자연'이라는 보다 동양적인 비전을 열어 보였다"[28]고 논평했는데, 실제로 당시 'S.T 그룹'(1971년 창립)과 'A.G 그룹'(1969년 창립) 미술가와 비평가들에게 서구 미술사조의 유입에 대응할 '한국적(동양적)인 논리와 이념'의 구축은 매우 시급한 당면 과제로 여겨지고 있었다. 정찬승은 이 두 그룹의 회원은 아니었으나 각 그룹에 속한 미술가들과 깊은 친분을 맺고 있었고, 이건용, 김복영, 김구림, 이승택, 강국진, 최붕현, 최태신, 김정수 등과 함께 한 'Art News'라는 모임에서 이우환의「만남의 현상학 서설」을 나눠 읽고 토론하며 미술계 정보를 교환하기도 했다. 그가《제1회 앙데팡당전》(1972)을 필두로 1980년까지 총 3회의《앙데팡당전》, 2회의《에꼴 드 서울》전,《제13회 상파울로 비엔날레》,《제11회 파리 비엔날레》등의 주요 그룹전에 활발히 참가한 것은 이런 인적, 지적 교류의 토대가 있었기에 가능했다.

정찬승은 이상의 경험들을 통해 상당 부분 동료들과 미술에 대한 관점을 공유했던 것으로 보인다. 특히 서구 철학과 모더니즘 미술의 정신/몸 이원주의에 대항해 '미술은 물(物) 자체를 제시함으로써 세계를 온전히 드러낼 수 있으며, 그 세계와 만나는 장소는 바로 몸'이라고 주장한 이우환의 이론은 그에게 주체는 몸으로 사유하며 또한 세계와 관계한다는 사실을 일깨워 주었다. 그 영향인지 1970년대 중반 정찬승의 예술 세계는 그의 몸짓의 결과로서의 작품이 주를 이루게 되었는데, 이는 특히 1974년 무렵부터 각종 그룹전에 출품했던 설치 작품 〈목(木)〉 시리즈와[29], 1978년경부터

23) Mariano Airaldi(Lalalandia 설립자)와의 서면 인터뷰, 2017.10.30. Loyan Beausoleil(Gargoyle Mechanique Laboratory 소속 예술가)와의 서면 인터뷰, 2017.10.21.
24) 정찬승,「미술의 새 시대: 현대 예술은 대중과 친하다」,『여원』, 1968.3.
25) 김제영,「해외작가 탐방: 해프닝의 기수 정찬승은 어디서 무엇을…」,『미술세계』, 1987.11., p.126.
26)「국립미술관 난장판 미수 사건 전모」,『선데이서울』, 1970.6.14.
27) 이건용,「한국의 입체, 행위미술, 그 자료적 보고서」,『공간』, 1980.6., p.14.
28) 이건용, 위의 글, p.14.
29) 정찬승은 이 시리즈의 작품들을《제2회 앙데팡당전》(1974),《에꼴 드 서울》(1975),《제3회 앙데팡당전》(1975),《제13회 상파울로 비엔날레》(1975),《제3회 개인전》(1975, 일본 다무라 화랑),《제1회 광주현대미술제》(1976)에 출품했다.



도판 6. 정찬승, 〈木 No.74〉, 나무 위에 구두약, 180×600×3cm, 1975



도판 7. 정찬승, 〈무제〉, 목판화, 1979

정찬승이 집중적으로 탐구하기 시작한 목판화들에 잘 나타나 있다. 장방형의 나무판들을 벽에 일렬로 세워 놓은 〈목(木)〉 시리즈 작품을 위해 작가는 박달나무를 널빤지 형태로 잘라 말린 후 한쪽 면에 검은 구두약을 발랐는데, 이 과정에는 매우 지루한 노동과 긴 시간이 요구되었다.(도판 6) 그는 1975년 한 언론과의 인터뷰에서 이처럼 반복적으로 구두약을 바르는 이유는 작품 표면의 나뭇결을 더 매끄럽게 만들기 위해서일 뿐, 그밖의 다른 의미는 없다고 말했다. 그러면서 "이런 단순한 행위 자체가 나의 예술이며, 나무에 광을 내는 동안 나는 계속해서 재료와 대화를 나누며 그 영혼을 느낀다"고 밝혀 대상인 나무와 자신을 동일시하는 태도를 보여주었다.[30]

한편 1970년대는 한국 현대판화의 질적 발전과 양적 확장이 가시화된 시기이기도 했다. 정찬승은 김구림, 강국진, 김차섭, 송번수 등의 동료들과 함께 《판화 8인전》(1973.7.1.~7. 한국예술화랑), 《제9회 동경 국제 판화 비엔날레》(1974), 《서울 국제 판화 교류전》(1978.3.14.~23. 국립현대미술관) 등의 다양한 판화 그룹전에 적극 참가했으며, 1979년에는 '한국 미협전 판화부문 특별상'을 수상하기도 했다. 정찬승은 대부분 목판화였던 자신의 작품에서 사각형에 가까운 작고 균일한 형상들을 화면 전면에 다양한 구성으로 배치하거나, 직선 혹은 사선을 일정 간격을 두고 화면 내에 채워가는 작업을 자주 선보였는데, 이 같은 반복적인 기하학적 형상의 사용은 그의 1960년대 추상회화에서도 발견되는 것이어서 그 연계성이 주목된다.(도판 7) 그런데 나무판에 조밀하게 칼의 흔적을 남겨간 그의 목판화는 이 시기 병행했던 〈목(木)〉 시리즈 설치 작품과 유사한, 자기 수행적인 노동의 결과물이라는 특징을 지니고 있다. 이에 대해 정찬승의 지인은 "그의 1970년대 개념 미술은 작가의 마음수양의 결과물이기에 일종의 행동적 미니멀리즘이다"[31]라고 평한 바 있다. 그렇다면 정찬승의 '개념 미술'에서 '개념'의 의미는 '작가의 관념'이라기보다 그가 '몸짓으로 사물과 관계를 맺음으로써 얻게 된 지식'의 뜻에 가깝게 되며, 이 지식을 곧 '인간 정찬승 자체인 그의 미술의 존재방식(存在方式)'으로 볼 수도 있게 된다.

이렇듯 작품의 재료인 사물을 통해 그 자신이 예술로서 존재할 수 있는 방법을 탐구해나가던 정찬승은, 1979년의 《제5회 에꼴 드 서울》(1979.7.5.~14. 국립현대미술관)과 1980년의 《제11회 파리 비엔날레》 전시에 흰 헝겊 위에 사각형의 스테인레스 스틸 판을 깔아 놓은 〈무제〉 시리즈를 출품했다.(도판 8) 작가는 이 작품들에 대해 자신의 기고문에서는 "현재라는 구조 속에서 역사적인 '전통성'과 '세계성'을 동시적 관점으로 파악함으로써 나의 존재 방식에 대한 의미를 재확인하려 하는 것"[32]으로, 또 언론과의 인터뷰에서는 "각각의 물질이 갖고 있는 성격을 '매치'시킴으로써 제3의 느낌을 보는 이에게 전달하려는 것"[33]으로 설명했다. 여기서 헝겊과 금속판이라는 이질적인 재료들을 전통과 세계, 즉 한국과 서구의 국가들을 의미하는 것으로 본다면, 이들의 만남의 결과물인 작품은 일종의 문화적 혼성인 정찬승 자신과 그의 예술을 상징하는 것으로 해석될 수 있다. 그가 파리 비엔날레에서 〈무제 80〉을 통해 전달하려 했던 '제3의 느낌'은, 결국 경계인으로서의 그 자신의 정체성이었던 것이다.

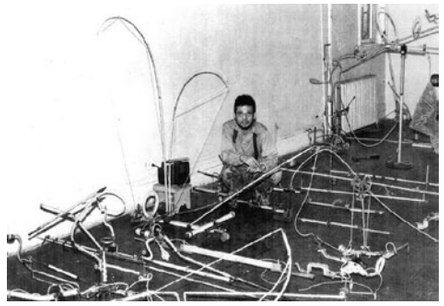


도판 8. 정찬승, 〈무제-80〉, 헝겊, 스테인레스 스틸 판, 파리 비엔날레, 1980.9.15.~10.21.

3. "고물은 소외된 도시의 인간이다": 정크 아트

정찬승이 미국에 도착했던 1981년 무렵, 뉴욕 전위미술의 요람이었던 이스트 빌리지가 서서히 주류 미술계에 흡수되어 가는 가운데 빈 공장 건물들로 가득 찬 브룩클린 지역이 전위 예술가들의 새로운 거점으로 부상하고 있었다. 정찬승은 이 시기 바스키아(Jean Michel Basquiat), 해링(Keith Haring), 보이스(Joseph Beuys), 데이비드 해먼스(David Hammons) 등의 작업, 특히 일상을 예술의 영역으로 도입한 작품들에 영향을 받으면서, 1983년 브룩클린의 그린포인트(Greenpoint)에 스튜디오를 마련하고 본격적으로 작품 제작에 착수했다. 그는 미국 생활 초창기의 숙소였던 작은 방들에서 쇳덩이나 자석들을 가는 끈으로 묶어 서로 균형을 맞추는 작업을 시도했었는데, 브룩클린 스튜디오로 이주한 후 이 방식을 더 발전시켜 기계부속품과 같은 고철 덩어리를 재료로 도입했다. 경제적으로 곤란을 겪던 당시의 정찬승에게, 폐건물들 근처에 지천으로 널린 고철들은 마치 신세계의 발견과도 같았다. 그는 이 고철을 발견함으로써 비로소 "십여 년 동안 한국에서 해오던 개념 미술을 끝내고 조각적이고 환경적인, 인간의 총체적 생활의 숨결이 담긴"[34] 새로운 예술의 창조에 돌입할 수

30) "'Now-Artists' Shun Convention(필자: 한대수)", *The Korea Herald*, 1975, 일자 미상.
31) 위재군(Jae Wee, 정찬승의 지인)과의 인터뷰, 2017.8.17. 미국.
32) 정찬승, 「자아의 실현」, 『공간』, 1980.6., p. 26.
33) 「전위작가 5명 입상 보기 드문 화단경사: 파리 비엔날레서 한국에 통고」, 매체 미상, 1980년 기사로 추정.
34) 김제영, 「해외작가 탐방: 해프닝의 기수 정찬승은 어디서 무엇을 …」, 『미술세계』, 1987.11., p.126.

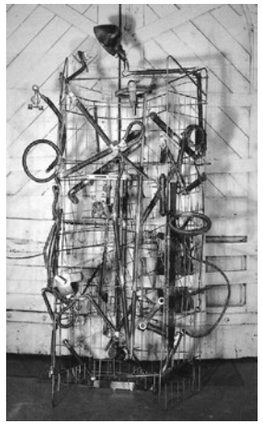

도판 9. 1983년 무렵 브룩클린 스튜디오에서의 정찬승

있었다.

이 시기 정찬승이 시도한 정크 아트는 고철의 각 부분을 용접으로 접합하지 않고 노끈으로 묶은 뒤 용수철이나 바퀴를 연결해 사람이 건드리면 움직이는, 일종의 '키네틱 조각'이었다.(도판 9) 일부 작품은 내부에 조명이 설치되어 스위치를 누르면 음악과 함께 빛을 발하기도 했으며, 자석이 부착된 작품들은 관람자가 직접 그것을 떼었다 붙였다 할 수 있었다. 작가의 주장에 따르면 "작품을 움직이게 한 것은 문명의 뒷길에 버려진 폐품에 생명을 불어넣기 위해서였다. 인간에 의해 이용되고 버려진 고물들은 비슷한 처지에 놓인 지구상의 소외된 인간들과 같은 존재이다. 그러므로 이들 고물을 이용한 정크 아트 작품과 관람자 사이의 유희적인 접촉은, 인간들 사이의 거리감이 좁혀지고 인류가 공동 운명체임을 확인하는 순간을 상징하는 것이었다."[35] 문명사회에서의 인간성 말살의 문제를 고물에 빗대어 탐구한 정찬승의 정크 아트는, 그 재료와 기법은 달랐으나 사물에 작가 본인의 자아를 투사하는 1970년대 개념 미술의 제작 방식의 계보를 잇는 것이었다.

이에 대해 정찬승은 1987년의 인터뷰에서 "전신에 밧줄이 감겨 질식감과 위기의식이 목을 조이는 듯 보이는 고철 작품은 곧 나 자신이며, 이는 피멍이 가시지 않는 오욕의 날들을 되살린 것이다"라고 밝힌 바 있다.[36] 1970년대 중반 군사 정권에 의해 고통 받던 자신의 삶이 정크 아트에 투영되었다는 것이다. 실제로 작가는 1986년 자신의 아파트에서 실행한 온몸을 밧줄로 묶은 해프닝의 촬영 사진을 정크 아트와 함께 오픈 스튜디오(open studio) 행사 때마다 소개하기도 했다. 결국 움직이는 키네틱 조각은 억압된 작가 자신과 모든 인간의 해방된 모습의 표현이었다. 정찬승은 "미주알고주알 국민의 머리 모양까지 간섭하지 않는 대범한 국가 미국"[37]에 와서야, 마침내 작품으로 다시 사회적 발언을 할 수 있게 되었던 것이다. 그의 독창적인 키네틱 정크 아트가 당시 뉴욕 한인 미술계의 관심을 끌게 되면서, 정찬승은 1984년 백남준과의 공동 전시 《Asian American International Video Festival》(1984년 12월 16일 개최, Danceteria, New York)에 참여하고, 곧이어 1985년 미술가 박이소와 샘 빙클리(Sam Binkley)가 개관한 브룩클린의 대안 전시 공간 '마이너 인저리(Minor Injury)'에서의 전시들인 《Point Blank》(1985.10.4.~20.)와 《Ruins of Revolution》(1986.2.9.~3.2.)에 작품을 출품하며 활발히 활동해나갔다.

이후 정찬승의 정크 아트는 작가가 윌리엄스버그 지역으로 이사하면서 새로운 변화의 계기를 맞이했다. 기존의 고철에 더해 주변의 모든 쓰고 버려진 사물이 작품의 재료로 적극 도입된 것이다. 정찬승은 1980년대 말부터 뉴욕의 벼룩시장을 돌며 흥미로운 고물들을 적극적으로 수집했고, 이런 그를 위해 지역 주민들과 동료들이 폐품을 기증하기도 했다.(도판 10) 그의 새 스튜디오는 천 개가 넘는 시계, 라디오, 철망, 타이어, 거울, 술병, 깡통, 인형 등의 고물들로 가득 차 발


도판 10. 정찬승의 정크 아트 작품, 1982~1992.


도판 11. 정찬승의 정크 아트 작품, 1982~1992.

디딜 틈이 없었으며, 방문자들은 마치 고물들의 신전과 같은 그 모습에 깊은 인상을 받았다. 이 시기 정찬승의 정크 아트 제작 방식은 수집한 고물들을 손 잡히는 대로 골라 끈질기게 매듭으로 감아가며 서로 연결하는 것이었는데, 그 과정에서 이전 시기의 고철 작품에 마네킹, 옷, 장식품 등이 다시금 결합되어 다채로운 색채의 전혀 다른 작품으로 재탄생하기도 했다. 그의 정크 아트 제작 기간이 1982년부터 1992년까지 약 10년 동안에 달하는 것은 바로 이 때문이다.(도판 11)

자신의 기존 작품을 끊임없이 해체하고 재조립하는 정찬승의 제작 방식은 매우 자연발생적인 성격을 지닌 것이었다. 즉 그는 처음부터 어떤 구체적인 형태를 설정한 것이 아니라, 마치 어린아이들의 놀이처럼 오직 순간의 본능과 직관에만 의존해 사물들을 선택하고 결합시켰다.[38] 이처럼 유희적이었던 그의 작업의 결과, 작품은 인위적인 구조물이라기보다 숨 쉬는 생명체, 정찬승 본인 혹은 모든 인간들을 상징하는 존재가 되었다. 나아가 정찬승의 스튜디오는 끊임없이 생성, 소멸하는 세포들인 개개의 작품들로 구성된 거대한 유기체와 같았다. 개별 작품들의 집합으로서의 스튜디오 역시 그 자체로 정찬승의 작품이었던 것이다. 작가는 평소 "화랑과 화가의 관계는 모순이 많으며, 비굴하기 싫고 말려들기 싫어 내 자신의 화랑을 갖기 위해 스튜디오를 마련했다"[39]고 주장했는데, 그렇다면 정찬승의 정크 아트는 작품인 동시에 화랑이 되어, 예술의 상업화에 저항하고 기성 미술 제도를 비판하는 반(反)예술적 행위를 수행하게 된다. 따라서 그의 지인의 증언처럼, 애초부터 정찬승의 작품은 스튜디오를 벗어날 수 없는 성격의 것이었으며, 작가가 생전에 사후 스튜디오를 그대로 보존하고 싶다는 소망을 늘 밝혔던 것은 아마 이런 이유에서였을 것이다.[40] 이

35) 김제영, 앞의 글, p.127 참조.
36) 위의 글, p.127 참조.
37) 위의 글, p.130.
38) 위재군(Jae Wee, 정찬승의 지인)과의 인터뷰, 2017.8.17. 미국.
39) 김제영, 앞의 글, p.130.
40) 위재군(Jae Wee, 정찬승의 지인)과의 인터뷰, 2017.8.17. 미국.

시기 정찬승이 간간히 '마이너 인저리'에서의 《Dialogues of Friendship》(1991.7.12.~8.4.)을 비롯한 몇몇 전시에 참여하면서도 주로 오픈 스튜디오 행사에 주력했던 것 또한, 정크 아트와 그의 평생의 신조였던 '예술을 살기'[41]가 일맥상통함을 보여주기 위함이었던 것으로 보인다. 그는 1992년 겨울 무렵 동료 행위미술가이자 미술 평론가인 장석원과의 대화에서, "지금은 작품을 만들수록 쉬워, 나도 내 언어가 있으니까"[42]라고 밝힌 바 있다. 정찬승은 인생의 막바지에 이르러 마침내, 삶이 곧 예술임을 드러낼 수 있는 자신만의 조형 언어를 발견했던 것이다.

Ⅲ. 닫는 글: 영원한 Now-Artist, 정찬승

한국도 미국도 아닌 그곳, 뉴욕에서도 가장 변두리에 위치한 브룩클린에서 보헤미안의 삶을 영위하던 정찬승은 1994년 세상을 떠났다. 10년이 넘도록 고국을 떠나 있었던 탓일까, 사후에 그는 한국의 미술계에서 철저히 소외되었다. 2016년까지 국내에서 정찬승의 예술이 소개된 전시는 《공간의 반란: 한국의 입체 · 설치 · 퍼포먼스 1967~1995》(1995.8.26.~9.2. 서울시립미술관), 《전환과 역동의 시대》(2001.6.21.~8.1. 국립현대미술관), 《한국의 행위미술 1967~2007》(2007.8.24.~10.28. 국립현대미술관), 《코리안 랩소디-역사와 기억의 몽타주》(2011.3.17.~6.5. 삼성미술관 리움), 《부산비엔날레: 혼혈하는 지구, 다중지성의 공론장》(2016.9.3.~11.30. 부산시립미술관) 등 소수가 있었으나 그마저도 모두 그룹전에 그쳤다. 1960~70년대 한국 전위미술의 흐름을 주도했던 작가에 대한 이런 망각이 긴 세월 동안의 그의 부재 때문이었다면, 과연 미국 한인 미술계에서의 그에 대한 대우는 어떠했을까?

분명한 것은 미국 체류 시절 정찬승의 미술계에서의 활약은 독보적이었으며, 당시 한인 사회에서도 이를 인정하고 있었다는 사실이다. 정찬승은 1984년에서 1993년까지 『미주 세계일보』, 『일간 뉴욕』, 『미주 중앙일보』 등 교포 언론의 미술계 관련 기사에 여러 차례 등장했으며, 이들 언론의 그에 대한 평가 역시 "미국에서 독창적인 조형언어를 창조하고 있는 한국 행위미술의 개척자"[43], "전위예술의 극치를 연출하고 있는 뉴욕 언더그라운드 대표작가"[44] 등으로 매우 긍정적이었다. 1994년 1월 해나 켄트(Haenah Kent) 화랑에서 열린 한인 작가 24명의 그룹전 홍보 기사에서는 정찬승의 사진과 작품이 단독으로 실려 있어 그즈음 뉴욕에서의 그의 명성이 상당했음을 알게 해준다.[45] 이는 브룩클린에서 함께 활동했던 동료 미국인 작가나 지인들의 증언을 통해서도 증명되고 있다. 박이소와 함께 '마이너 인저리'를 운영했던 샘 빙클리는 정찬승을 한인 미술계에서 대단한 평판을 지녔던 인물로 기억하고 있으며,[46] 말년의 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg) 역시 정찬승의 작품에 관심을 보였던 것으로 알려져 있다.[47] 그러나 지난 2013년, 김환기, 백남준 등 작고 작가에서 원로 및 중견에 이르기까지 40여 명에 달하는 재미 미술가의 아카이브 및 작품이 소개된 《채색된 시간(Coloring Time): 재미한인작가 아카이브 1부 1955~1989》(2013.4.10.~5.17. 뉴욕한국문화원 주최, 갤러리코리아) 전시에서, 정찬승은 가까스로 이름만 언급되었을 뿐 어디에서도 그의 작품은 찾아볼 수 없었다.

한 작가의 흔적이 이처럼 미술사상 흔치 않을 정도로 소멸해버리게 된 주원인은 물론 작가 본인의 평탄치 않은 개인사, 사후 작품 관리의 어려움 같은 현실적인 문제에 있다. 그러나 그의 예술세계에 대한 작금의 몰이해는, 어쩌면 처음부터 작품 자체에 본질적 속성으로 내재되어 있었는지도 모른다. 1965년 『논꼴 아트』에 글을 기고한 미술평론가 이경성은, 7명의 논꼴 동인[48] 미술가들을 신세대로 지칭하고 이들을 "엄격한 의미에서 저항할 구세대가 없는, 부전승으로 오늘날까지 진출한 선수 같은 젊은이들"[49]이라고 묘사한 바 있다. 이경성은 나아가 이들 신세대가 "부디 진영을 가다듬고 자기의 위치를 확고히 해 언젠가 또 다른 신세대와 대결할 구세대가 되어가기를" 바란다는 자신의 소망을 피력했다.[50] 곧이어 이어진 그의 "어제의 신세대가 구세대이고, 미래의 구세대가 오늘의 신세대이다"[51]라는 명언에 화답이라도 하듯, 당시의 젊은 미술가들은 이후 평생을 한국 현대미술사의 '진정한' 구세대가 되기 위한 일에 바쳤다. 그런데 그들 중 오직 정찬승만이, 이 위대한 과업으로부터 이탈해 구세대가 되지 않는 길로 나아갔던 것이다.

정찬승은 모든 형태의 권위, 기성과 싸우는 삶을 살았다. 삶 자체가 해프닝이었던 그의 '예술적인 생활'과 그 결과물로서의 작품은 우리네 인생의 모습처럼 늘 변화했을 뿐 아니라, 종국에는 아무것도 남기지 않았다. 처음부터 끝까지 어디에도 정착하지 않았던 정찬승의 예술세계는 어쩌면 이경성의 표현대로 토착화되지 못한 한국의 현대미술, "뿌리가 없는 풀"[52] 그 자체와도 같았다. 그러나 정찬승의 반(反)예술은 스스로 이렇게 '뿌리 없는 풀', '아버지 없는 자식'이 되어 보임으로써,

41) 「예술을 살기」, 『일간뉴욕』, 1984.12.18.
42) 장석원, 「뉴욕의 전위화가 정찬승」, 『월간미술』, 1993.2., p.87.
43) 「뉴욕의 교포 예술가 화가 정찬승」, 『미주 중앙일보』, 1986.7.12.
44) 「전위화가 정찬승 초대전 • 스튜디오 오픈 - 정크아트 진수 선보인다」, 『미주 세계일보』, 1993.4.
45) 「해나 켄트화랑 전시 기사」, 매체 미상, 1994년 1월 기사로 추정.
46) Samuel(Sam) Binkley와의 서면 인터뷰, 2017.10.24.
47) 위재군(Jae Wee, 정찬승의 지인)과의 인터뷰, 2017.8.17. 미국.
48) 《제1회 논꼴전》(1965.2.8~14. 신문회관) 당시의 논꼴 동인들은 정찬승, 강국진, 김인환, 남영희, 양철모, 한영섭, 최태신이었다.
49) 이경성, 「新世代形成의 意義」, 오상길 · 김미경 편, 『한국현대미술 다시 읽기 Ⅱ - Vol.1: 6,70년대 미술운동의 비평적 재조명』, ICAS, 2001, p.44.
50) 위의 글, p.45.
51) 위의 글, p.45.
52) 위의 글, p.44.

역설적으로 자신의 전위성을 입증했다. 한국의 현대미술이 끊임없이 중심을 갈구하고 아버지를 찾을 때, 오로지 정찬승의 예술만이 그 강박으로부터 벗어나 독립의 자유를 꿈꾸었던 것이다. 그의 예술은 곧 그 자신의 것일 뿐, 누구로부터 비롯된 것도 누군가에게 물려줄 것도 아니었다. 그리하여 내일의 구세대, 훗날의 전통이 되기를 거부했던 정찬승은, 1975년 한 언론과의 인터뷰에서 희망했던 것처럼 끝내 영원한 "Now-Artist"[53]로 미술사에 남았다.

53) "'Now-Artists' Shun Convention (필자: 한대수)", *The Korea Herald*, 1975, 일자 미상.

참고문헌

김제영, 「해외작가 탐방: 해프닝의 기수 정찬승은 어디서 무엇을 …」, 『미술세계』, 1987.11., pp.126~130.

박용남, 「한국 실험미술 15년의 발자취」, 『계간미술』, 1981.봄, p.98.

장석원, 「뉴욕의 전위화가 정찬승」, 『월간미술』, 1993.2., pp.83~87.

정찬승, 「미술의 새 시대: 현대 예술은 대중과 친하다」, 『여원』, 1968.3.

_____, 「자아의 실현」, 『공간』, 1980년 6월호, pp.25~26.

오상길 · 김미경 편, 『한국현대미술 다시 읽기 II– Vol.1: 6,70년대 미술운동의 비평적 재조명』, ICAS, 2001.

이건용, 「한국의 입체, 행위미술, 그 자료적 보고서」, 『공간』, 1980.6., p.14.

MBC 문화방송, 「이숙영의 수요스페셜: 정찬승」, 제18회, 1993.9.1.

「환상 조명 해프닝 등 시각적 조화, 서울에서 열린 국제현대음악제」, 『경향신문』, 1969.9.10.

「미장원 단골 총각 4인조」, 『선데이 서울』, 1969.10.19.

「국립미술관 난장판 미수 사건 전모」, 『선데이서울』, 1970.6.14.

「미풍양속에 깎이는 장발」, 『주간한국』, 1970.9.6.

「〈일요에세이 – 젊은이의 발언〉 장발과 단식」, 『조선일보』, 1974.6.23.

"'Now-Artists' Shun Convention (필자:한대수)", *The Korea Herald*, 1975, 일자 미상.

「'해프닝' 10년 만에 再登場(재등장) 鄭燦勝(정찬승)씨 '削髮(삭발)의 美學(미학)' 표현」, 『동아일보』, 1978.5.3.

「전위작가 5명 입상 보기 드문 화단경사: 파리 비엔날레서 한국에 통고」, 매체 미상, 1980년 기사로 추정.

「자기전통을 개척자 정신에 – 고물에 생명력 불어 넣는 Junk sculpture 정찬승씨」, 매체 및 연도날짜 미상.

「예술을 살기」, 『일간뉴욕』, 1984.12.18.

「뉴욕의 교포 예술가 화가 정찬승」, 『미주 중앙일보』, 1986.7.12.

「전위화가 정찬승 초대전 · 스튜디오 오픈 – 정크아트 진수 선보인다」, 『미주 세계일보』, 1993.4.

「해나 켄트화랑 전시 기사」, 매체 미상, 1994년 1월 기사로 추정.

위재군(Jae Wee, 정찬승의 지인)과의 인터뷰, 2017.8.17. 미국.

김수옥(정찬승의 지인)과의 인터뷰, 2017.8.23.~24. 미국.

차호종(정찬승의 지인)과의 인터뷰, 2017.8.24. 미국.

Loyan Beausoleil(Gargoyle Mechanique Laboratory 소속 예술가)와의 서면 인터뷰, 2017.10.21.

Samuel(Sam) Binkley와의 서면 인터뷰, 2017.10.24.

Mariano Airaldi(Lalalandia 설립자)와의 서면 인터뷰, 2017.10.30.

Abstract

“I am My Art”: The Anti-Art of Marginal Man, Chung Chan-Seung

Cho Soo Jin

Ewha Womans University

From an abstract artist challenging the conservative archetype of Korean abstract art, to a pioneer of “Junk Art” working at the forefront of contemporary art in the US -- Chung Chan-Seung’s diverse lifelong career is inseparable from the history of Korean avant-garde art. He was regularly involved in momentous events that helped shape the Korean contemporary art scene. Chung has been considered as: an avant-garde artist representing the 1960-70s; a pioneer of object art that introduced the use of everyday life objects; the first performance artist in Korea; a conceptual artist that investigated the nature of material through installations; and a trailblazer of Korean contemporary prints. He considered his own life as the embodiment of “Happening” itself. For him, “Happening” meant an “artistic life” that simply involved the action of “playing together”, which transcended nationality, race, gender, and the boundary between fine art and popular culture. In his own conceptual art, Chung investigated the existential methodology of his art by establishing a relationship with material through gestures. Furthermore, in “Junk Art” started by himself in 1981 at New York, Chung used “Junk” as a metaphor to express the destruction of humanity in a civilized society and his own identity as a marginal man. Chung Chan-Seung represented the Korean modern anti-art scene, living a life protesting all forms of power and establishment.

영상 저장매체의 변천과 보존 방안

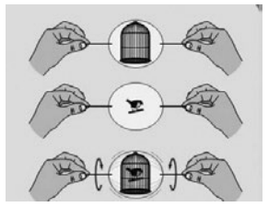
조 소 연

한국영상자료원 보존기술센터장

Ⅰ. 움직이는 이미지의 탄생
Ⅱ. 최초의, 그리고 최고의 영상 매체 ‘필름’
1. 필름의 변천사
2. 필름의 기본 구조
3. 사운드필름
4. 필름 보존 전략
Ⅲ. 비디오테이프의 성공과 쇠퇴
1. 비디오테이프의 변천사
2. 비디오테이프의 기본 구조
3. 비디오테이프 보존 전략
Ⅳ. 디지털, 아카이브의 위기
1. 디지털영상의 기본 요소
2. 디지털 보존 전략
Ⅴ. 맺음말

Ⅰ. 움직이는 이미지의 탄생

1822년 조세프 니세포르 니에프스(Joseph Nicéphore Niepce)에 의해 현실에 존재하는 실제 모습을 담을 수 있는 ‘사진’이 최초로 발명되었다. 한편 19세기는 움직이는 이미지를 창조하기 위한 다양한 노력들이 시도된 때이기도 하다. 눈앞에 여러 장의 그림이 매우 빠르게 지나갈 때 그림들이 연속적으로 이어진다는 느낌을 받게 되는데, 이는 ‘시각적 잔상 효과’ 때문이다. 이 원리를 이용하여 1826년 존 파리스(John A. Paris)는 타우마트로프(Thaumatrope)를, 1832년 조세프 플라토(Joseph Plateau)는 페나키스토스코프(Phenakistoscope)를, 1868년 존 린네(John



타우마트로프(Thaumatrope)



페나키스토스코프(Phenakistoscope)



키네오그라프(Kineograph)



조에트로프(Zoetrope)



프락시노스코프(Praxinoscope)

도판 1. 초기 움직이는 이미지 발명품들

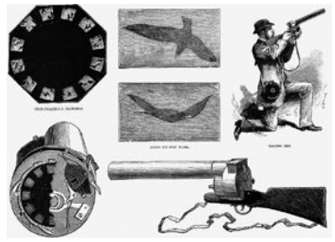
Linnet)는 키네오그라프(Kineograph, 플립북으로도 불림)를 발명하여 특허출원하였고, 특히 1865년 윌리엄 호너(William G. Horner)가 발명한 조에트로프(Zoetrope)와 1877년 샤를 -에밀 레이노(Charles-Émile Reynaud)가 발명한 프락시노스코프(Praxinoscope)는 대중적인 인기를 끌었다.[1)]

이와 같은 움직이는 이미지에서 한발 더 나아가 사람들은 현실 세계에서 일어나는 움직임을 기록하고 재현할 수 있기를 원했다. 이를 위해서는 연속된 동작을 초당 12프레임 이상 찍을 수 있는 사진기와 초당 12프레임 이상 동작시킬 수 있는 강하고 유연하고 투명한 재질의 필름이 필요했다.

1978년 머이브리지(Edward J. Muybridge)가 24대의 사진기로 말의 움직임을 연속사진에 담는데 성공했고, 1882년 에티엔느 쥘 마레(Etienne J. Marey)는 사진총을 개발하여 날아가는 새의 모습을 초당 12개의 사진으로 기록하는데 성공했다. 1969년 하얏트 형제가 개발한 질산염 재질은 1889년 조지 이스트만(George Eastman)과 윌리엄 홀 워커(William Hall Walker)에 의해 필름에 활용될 수 있도록 얇고 유연한 셀룰로오스 질산염 시트로 개발되었고, 에디슨은 이 질산염 재질 필름을 활용하여 1893년 시카고 세계박람회에서 드디어 키네토스코프(Kinetoscope)를 선보였다.[2)]

에디슨의 키네토스코프를 최초의 영화라고 주장하는 이들도 있지만, 진정한 영화의 탄생은 1895년 뤼미에르 형제의 시네마토그라프라고 하는 것이 통설이다. 키네토스코프는 최초로

1) David Walsy, "History of Film Technology," *Technical Training for Film Archives*, 2015.10.29., Imperial War Museum, pp.20~22.
2) 위의 글, p.29.



도판 2. 사진총(Photographic gun)



도판 3. 키네토스코프 (Kinetoscope)



도판 4. 시네마토그라프 (Cinematograph)

톱니바퀴와 구멍이 뚫린 35mm 필름을 장착해 카메라의 형태를 거의 완벽하게 갖춘 장치였다. 그러나 크기가 피아노에 버금갈 만큼 컸고, 오직 한 사람만 구멍으로 볼 수 있다는 약점이 있었다. 키네토스코프는 박람회에서 신기한 구경거리로 관심을 끌었지만, 에디슨은 상업적 가치가 없다고 판단해 더 이상 관심을 기울이지 않았다.[3)]

뤼미에르 형제는 에디슨이 발명한 키네마스코프를 연구해 필름이 원활히 움직일 수 있는 촬영과 영사를 겸할 수 있는 기계 장치를 만들었다. 필름에 구멍을 뚫어 톱니바퀴를 통해 일정한 속도로 돌리면서 1초에 16장의 사진을 찍을 수 있도록 한 것이었다. 특히 시네마토그라프가 기존 발명품들과 다른 점은 여러 사람이 동시에 하나의 영상을 감상할 수 있었다는 점이었다.[4)] 1895년 12월 28일, 뤼미에르 형제는 파리 그랑카페 안의 사람들이 보는 앞에서 열 편의 영화를 상영했고 대성공을 거두었다. 뤼미에르의 시네마토그라프는 '특정 장소에 모여 함께 영화를 보는 관람의 문화'를 만들었다는 점에서 진정한 영화의 탄생으로 인정받고 있다.

Ⅱ. 최초의, 그리고 최고의 영상 매체 '필름'

1. 필름의 변천사

필름은 1895년 뤼미에르에 의해 영화가 탄생하는 순간부터 함께한, 영화 그 자체라고 말해도 과언이 아닐 만큼 절대적인 매체이며, 디지털로 세상이 바뀐 21세기 현재까지도 여전히 영화 제작현장에서 선호하고 있는 매력적인 매체이다. 디지털 영상 기술의 발전으로 4K(UHD), 8K 등 고해상도 카메라가 개발되어 활용되고 있으나, 필름이 내재하고 있는 이미지 품질을 대체할 수 없다고 이야기될 정도로 필름 매체에 대한 신뢰는 매우 높다.

초기 영화제작자들은 퍼포레이션이 없는 필름을 구입해 사용하는 카메라에 맞게 직접 퍼포레이션

3) 한국영상자료원, 『"영화의 도착-움직이는 이미지의 탄생" 영화보기의 첫걸음(e-book)』, 2006, p.3
4) 위의 책, p.5.

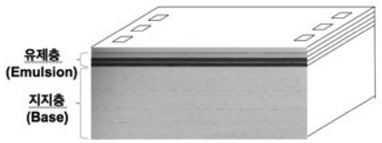
뚫어서 사용할 수 있었다. 따라서 초기에는 35mm, 58mm, 68mm 등 다양한 크기의, 1개, 4개, 8개 등 다양한 퍼포레이션의 필름이 존재했다. 1895년 뤼미에르는 35mm의 프레임당 1개의 퍼포레이션이 있는 필름을 사용했다. 한 개의 퍼포레이션은 화면의 안정성을 유지하는데 힘든 단점이 있었다. 에디슨은 프레임당 4개의 퍼포레이션을 사용했다. 이후 상업영화시장에서 널리 사용된 필름은 35mm, 4개의 퍼포레이션 필름이었고, 20세기 말까지 오랜 기간 동안 사실상의 표준으로 군림했다.

홈무비용으로는 1923년에 코닥이 16mm 필름을 출시하였다. 유럽의 파테사는 홈무비 시장의 잠재력을 깨닫고 코닥의 16mm에 대응하기 위해 1922년에 9.5mm 필름을 출시하였다. 저렴한 홈무비 영화에 대한 수요가 더욱 커짐에 따라 파테사의 9.5mm와 경쟁하기 위해 코닥은 다시 1932년에 8mm 필름을 출시하였다. 8mm 필름의 인기가 9.5mm 필름을 크게 앞질렀고, 9.5mm는 1955년을 끝으로 제작이 중단되었다. 코닥은 1965년에 다시 슈퍼 8mm 필름을 출시하였는데, 표준 8mm 필름에 비해 퍼포레이션 크기를 줄여 사운드를 위한 공간을 추가로 할당하였다.

상업영화시장에서 고화질 와이드스크린에 대한 수요가 커짐에 따라, 1953년에 4개의 자기 사운드 트랙을 보유한 70mm 포맷이 출시되었다. Imax 포맷은 70mm 필름을 사용하지만, 6개의 자기 트랙을 가지고 가로로 기록된다는 차이가 있다. 와이드 스크린에 대한 수요를 만족하기 위해 아나모픽 필름이 사용되기도 하였다. 아나모픽은 가로를 압축해서 필름에 기록하고 프로젝터에서 압축 해제하여 영사하는 방식을 말한다. 슈퍼 16mm 필름은 16mm 영사 목적이 아닌, 35mm를 저렴하게 제작할 목적으로 고안되었다.[5)]

필름의 화면비 역시 영화의 역사와 함께 변화가 있었는데, 스탠더드(Standard), 비스타 비전(Vista Vision), 시네마스코프(Cinemascope)가 대표적인 표준 화면비 규격이다. 스탠다드는 1.33:1 비율로, 영화가 제작된 초기부터 사용되었고, 인간 시야에 가장 안정감을 준다고 알려져 있다. 비스타 비전은 유럽에서 주로 사용한 1.66:1 화면비와 미국을 중심으로 전 세계적으로 널리 쓰인 1.85:1 화면비가 있다. 시네마스코프는 가로로 가장 긴 2.35:1 화면비이다. 1950년대 할리우드가 영화 산업에 닥친 위기를 돌파하기 위한 방안으로 고안해낸 것으로, 주로 70mm 필름을 이용한 서사 스펙터클 영화에 많이 사용되었으나 아나모픽 렌즈를 이용해 35mm 필름에서도 쓰였다. 최근에 제작된 필름 영화의 대부분은 비스타 비전(1.85:1)이나 시네마스코프(2.35:1) 사이즈이다.[6)]

5) David Walsy, 앞의 글, pp.110~123.
6) 한국영상자료원, 『필름보존관리 업무 매뉴얼』, 2016, p.12.



도판 5. 필름 단면도

2. 필름의 기본 구조

필름의 기본 구조는 유제층(emulsion)과 지지층(Base)으로 구성되며, 유제층 위에 유제를 보호하고 UV를 흡수하는 젤라틴층이 있다.

유제층은 이미지를 기록하는 부분으로, 젤라틴 위에 빛에 민감한 유제를 함유하고 있다. 흑백필름의 유제층은 은염을 함유하고 있으며, 컬러필름은 3가지 염료층[옐로우(yellow), 마젠타(magenta), 사이언(cyan)]으로 구성되어 있다.

지지층은 필름이 카메라, 인화기, 영사기 등에 걸려 유연하게 이동되도록 필름을 지지해주는 층이다. 베이스 재질은 시대의 흐름에 따라 셀룰로오스 나이트레이트(Cellulose Nitrate), 셀룰로오스 아세테이트(Cellulose Acetate), 폴리에스터(Polyester)의 순으로 발전하였다.

영화필름이 처음 만들어졌을 당시 지지층으로 사용할 수 있을 정도로 견고하고 투명하고 유연성을 가진 재질은 나이트레이트 뿐이었다. 나이트레이트는 많은 장점이 있었으나, 가연성이 크다는 치명적인 약점이 있었다. 나이트레이트 필름에 들어있는 질소가 산화제 역할을 하여 산소 없이도 연소가 가능했고, 40도 이하의 온도에서도 발화가 가능했으며, 일단 발화가 시작되면 진화가 사실상 불가능했다. 나이트레이트 필름으로 인해 극장과 아카이브에서 수많은 화재가 발생했고 필름 손실과 인명 피해가 잇따랐다.[7)]

나이트레이트의 위험성을 보완하기 위해 등장한 재질이 아세테이트이다. 여러 아세테이트 베이스가 나왔는데, 1940년대에 소개된 트리아세테이트(Triacetate)가 표준으로 굳어졌다. 아세테이트 필름은 '안전필름'으로 불릴 정도로 안정성 면에서 우수했으나, 고온과 60% 이상의 고습에 노출되면 화학적 변화에 의해 초산화 증후군(Vinegar syndrome)이라는 열화 현상이 발생하는 단점이 있었다.[8)]

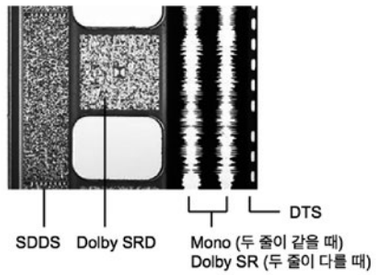
아세테이트 이후 1950년대 소개된 폴리에스터 재질은 필름 중 내구성이 가장 강하며, 화학적으로도 안정적인 필름이다. 다만 내구성이 강해 카메라나 영사기 등 장비 운영 중 필름이 끊어지거나 손상되는 사례가 적은 반면 운영 장비에 무리를 주는 경우가 있어, 아세테이트 베이스를 완전히 대체하지는 못하고 최근까지 아세테이트와 폴리에스터 두 재질이 병행해서 사용되었다.

3. 사운드필름

필름에는 아날로그 방식의 사운드와 디지털 방식의 사운드가 있다. 아날로그 사운드로는

7) 한국영상자료원(2016), 앞의 책, p.10.
8) 위의 책, pp.10.

모노사운드와 스테레오(Stereo), 돌비 스테레오 A-type, 돌비 스테레오 SR이 있다. 최초의 필름 유성영화는 1927년 알 졸슨(Al Jolson)의 〈재즈 싱어(Jazz Singer)〉이고, 최초의 스테레오 방식 영화는 1941년 월트디즈니의 〈판타지아(Fantasia)〉이다. 1955년에 〈오클라호마(Oklahoma)〉에서 마그네틱 6채널을 이용한 서라운드 사운드가 소개되었고, 1976년 〈스타탄생(A Star is Born)〉에서는 돌비 스테레오 A type이, 1987년 〈로보캅〉에서 돌비 스테레오 SR type가 최초로 소개되었다.[9]



도판 6. 사운드필름 기록방식들

디지털 사운드에는 돌비 SRD(Spectral Recording), DTS(Digital Theater System), SDDS(Sony Dynamic Digital Sound)가 있다. 가장 먼저 발표된 디지털 사운드는 1990년 코닥사의 CDS(Cinema Digital Sound)였는데, 6채널 사운드로 음질은 획기적이었으나 아날로그 사운드를 인식하지 못하는 등 기존 극장 시스템과 호환이 되지 않아 성공하지 못했다. 돌비 SRD와 DTS는 가장 많이 사용된 디지털 사운드로 기본 5.1채널을 시작으로 6.1채널인 돌비 디지털 서라운드 EX와 DTS-ES로 발전하지만 필름산업의 쇠퇴로 더 이상의 업그레이드는 없었다. 후발주자였던 소니의 SDDS는 기존 돌비나 DTS와 차별화하여 7.1채널을 가지고 시장에 도전했으나 크게 성공하지 못했다.[10]

아날로그, 디지털 사운드 모두 아래 그림과 같이 필름의 퍼포레이션 사이 또는 주변의 공간에 농도나 파형 형태로 기록된다.

4. 필름 보존 전략

영상 저장매체 중 필름은 장기 보존에 가장 유리한 매체로 알려져 있다. 온·습도 등 쾌적한 환경에서 잘 보존될 경우 100~500년까지도 버틸 수 있다고 한다. 그러나 필름 역시 주변 환경, 시간의 경과, 취급에 따라 다양한 물리적, 화학적 손상이 발생하며, 필름의 수명 연장을 위해서는 적절한 보존처리가 필요하다.

필름의 손상은 주로 편집, 영사 과정 등 취급 과정의 부주의에 의해 찢어짐, 스크래치, 퍼포레이션 손상, 먼지, 이물질 등에 의한 필름 오염 등 다양한 형태로 나타나고, 곰팡이, 수축, 유제층 이탈, 바스라짐, 탈색 등 생화학적 손상도 나타난다. 특히 아세테이트 필름의 경우 초산화증후군 현상이

9) 최태영, 「Digital Cinema Sound」, 영상보존복원 전문가 자문회의, 2016.7.5, 한국영상자료원 파주보존센터, p.2.
10) 한국영상자료원(2016), 앞의 책, p.14.

발생하는데, 필름 베이스가 산소와 만나 분해되면서 초산 냄새가 나기 시작하고, 수축, 뒤틀림, 유제층 이탈 등의 증상을 보이다가 결국에는 백화현상이라고 불리는 흰 분말가루 상태로 변하는 현상을 일컫는다. 초산화 진행 속도를 늦추기 위해서는 초산 가스의 전이를 막기 위해 격리 보관하고, 초산화 방지 약품을 일정 기간 주기로 필름에 투입하는 등의 조치가 필요하다.

필름의 수명을 최대한 연장시키기 위한 환경 기준은 공공기록물관리법상의 보존 환경 기준에 따르면 온도 -2~2℃, 습도 25~35%이다.

Ⅲ. 비디오테이프의 성공과 쇠퇴

1. 비디오테이프의 변천사

최초의 상업적 비디오테이프는 1956년에 출시된 2인치 쿼드(Quad)로 알려져 있다. 2" 쿼드(Ampex VRX-1000로도 불림)는 릴 타입 비디오테이프로, 최초 출시한 이후 약 30여 년간 방송 시장에서 사용되었다. 다만 이미지 기록 품질은 우수한 반면 비용이 높고 운영이 어려워 폭넓게 보급되지는 못했다. 쿼드 이후 널리 보급된 릴 타입 비디오테이프 모델로는 1976년경에 출시된 1"(2.54cm) Type C와 Type B가 있다. 쿼드에 비해 화질이 좋은 편은 아니지만, 이용 편의성이 높아 방송에서 널리 사용되었다. 80~90년대 아카이브에서 보존용 비디오포맷으로도 많이 활용하였다.

유메틱(U-matic)(3/4", 1.905cm)은 소니가 1971년 출시한 아날로그 비디오테이프로서, 기존의 릴 형식에서 탈피한 카세트 형식으로 출시된 최초 모델이다. 방송 시장에서 크게 성공하여 널리 보급되었고(1971~2008), 1986년에 유메틱 SP라는 업그레이드 버전이 출시되었다. 유메틱을 대체할 목적으로 1982년 소니사에서 베타켐(Betacam)(1/2")을 출시하였고, 이어 1986년 베타켐 SP를 출시하였다. 베타켐 SP(1/2")는 전 세계 아날로그 방송용 비디오 포맷으로 가장 널리 쓰인 포맷이다.[11]

1993년 출시된 디지털 베타켐(Digital Betacam)[12](1/2")은 디지털 방송 비디오 포맷으로 가장 성공한 모델이다. 아날로그 베타캠의 재생 호환을 유지하면서, 디지털 기록 재생방식을 지원하고 120분 이상 기록이 가능하였다. 1997년 출시된 HDcam[13](1/2")은 HD 규격의 디지털 베타캠으로

11) Linda Tadic, "Videotape and Optical Media Identification and Preservation," PT 자료, 2013, pp.54, 55, 74, 81, 89, 102, 107.
12) 3:1 DCT 압축 녹화방식. 10-bit YUV 4:2:2, 녹화속도 초당 90Mbps
13) 8비트 DCT 압축 3:1:1 녹화방식. 1080i 호환. 다운샘플링 해상도(1440x1080)를 사용. 1440x1080으로 녹화된 콘텐츠는 재생할 때 1920x1080로 업샘플링함. 이후 모델에는 24p와 23.976PsF 모드가 추가됨. 녹화 속도 초당 144Mbps. 음향은 AES/EBU 20비트/48khz의 4채널 디지털오디오

출시연도	테이프명	종류	출시연도	테이프명	종류
1956	2" Quad	REEL/CART	1978	1" SMPRE Type C	REEL
1962	2" HelicalAmpex VR-1500	REEL	1978	1/2" Super Video Recorder	CASS
1962	2" Sony Helical SV-201	REEL	1979	1/2" V2000	CART
1962	Machtronics MVC-10	REEL	1981	1/2" Hawkeye/Recam/M	CASS
1964	1" UV-340/EV-210	REEL	1981	8mm	CASS
1965	1" 7100	REEL	1982	Betacam	CASS
1965	1" EL3400	CART	1984	CVC	CART
1965	1" SMPTE Type A	REEL	1986	3/4" U-Matic SP	CASS
1965	1/2" - CV	REEL	1986	Betacam SP	CASS
1965	VTR150	REEL	1986	D1	CASS
1967	1" IVC-800/900	REEL	1986	M-II	CASS
1967	VTR600	REEL	1987	S-VHS	CASS
1968	1" Helical	REEL	1988	D2	CASS
1969	1/2" VCR EIAJ Type 1	REEL	1988	ED-Beta	CASS
1969	1/4" Akai	REEL	1989	Hi8	CASS
1970	1/2" VCR Cassette	CASS	1990	D3	CASS
1970	3/4" U-Matic	CASS	1992	DCT	CASS
1971	EIAJ Cassette	CASS	1993	Digital Betacam/SX	CASS
1972	Cartrivision	CART	1994	D5	CASS
1972	V-Cord, V-Cord II	CASS	1994	D6	CASS
1973	2" Hellical IVC-9000	REEL	1995	Digital S	CASS
1975	1" SMPTE Type B	REEL	1995	DV	CASS
1975	Betamax	CASS	1995	DVCAM	CASS
1976	1" Helical BVH-1000	REEL	1995	DVCPRO	CASS
1976	VHS	CASS	1997	HDCAM	CASS
1976	VX	CART	2003	HDCAM SR	CASS

표 1. 주요 비디오 포맷의 출시 년도 (출처 : Vidipax)

HD 방송 시장에서 거의 표준으로 활용되었다.

1976년에 출시된 VHS(1/2")는 가장 오랜 기간 널리 보급된 가정용 표준 비디오테이프이다. 1975년 소니가 베타맥스(Betamax)(1/2")를 출시하여 VHS와 표준 시장을 놓고 경쟁했으나, 소니를 제외한 가전사가 VHS 방식을 채택함에 따라 경쟁에 밀려 1988년 생산이 전면 중단되었다.

소형 비디오 포맷인 8mm 비디오테이프로는 1984년에 출시된 Video8, 1989년에 출시된 Hi8, 1999년에 출시된 Digital8이 있고, 사이즈는 오디오 카세트테이프와 동일하다. DV 시리즈는 테이프 폭이 1/4인치(6.35mm)인 비디오테이프를 말한다. DV로는 소니에서 출시한 MiniDV(1995), DVCAM(1995), HDV(2003)와 파나소닉에서 출시한 DVCPRO(1995), DVCPRO 50(1997), DVCPRO HD(2000)가 있다.[14]

비디오테이프는 2003년 HDCAM SR을 끝으로 더 이상 새로운 모델은 출시되지 않고 있다. TV 시장의 발전과 함께 약 60여 년 동안 60종이 넘는 다양한 비디오테이프들이 출시되면서 필름과 함께 대표적인 영상매체로서 전성기를 누렸으나, 2000년대 이후 파일 기반 디지털 시대로 넘어오면서 비디오 시장은 거의 막을 내린 상황이다.

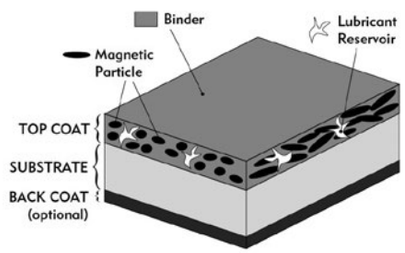
비디오테이프는 대표적인 단종 매체로서, 60종 이상의 비디오테이프 중 20년 이상 존속한 비디오테이프는 쿼드, 유메틱, VHS 등 손에 꼽을 정도이다. 또한 비디오테이프는 품질 저하를 가속화시키는 물리적인 특성을 내재하고 있어 장기 보존용 매체로는 부적합하다.

2. 비디오테이프의 기본 구조

비디오의 기본 구조는 1) 기록을 담당하는 Top Coat와 2) Top Coat를 지지하는 역할을 하는 Substrate, 3) Back Coat로 구성된다.

Top Coat는 자성입자와 바인더, 윤활제로 구성되어 있다. 자성입자는 정보를 저장하는 역할을 하는데, 자성입자는 일단 손실되면 복구할 수 없다. 손실을 늦추기 위해서 저온 건조가 유리하다. 바인더는 자기입자를 유지시키는 역할을 한다. 공기 중의 습기와 만나면 가수분해가 일어나는데, 가수분해는 바인더를 망가뜨리거나 테이프가 재생될 때 자기입자를 탈락시키게 되는 원인이 된다. 습기는 바인더에 곰팡이를 발생시킬 수 있다. 바인더가 일단 손상되기 시작하면 멈출 수 없으며, 테이프를 베이킹하여 일시적으로 바인더를 유지시키는 방법이 있으나 전문가의 손길이 필요하다. 윤활제는 자성물질의 마찰을 감소시키는 역할을 한다. 재생되거나 시간이 지남에 따라 소비되고 마모된다. 윤활제를 추가하는 조치가 가능하나 이 역시 전문가의 손길이 필요하다.[15]

한편 Substrate는 자기층(Top Coat)을 지지하는 역할을 하며 주로 폴리에스테르로 만들어진다.



도판 7. 비디오 단면도(John W. C. Van Bogart, 1995)

폴리에스테르는 화학적으로 안정적인 편이나 잘못된 패킹, 고온다습 환경에서 늘어날 수 있고, 저온 건조하게 유지하는 것이 유리하다. 마지막으로 Back Coat는 마찰과 정전기를 제어하기 위해 추가되는 경우가 있다.

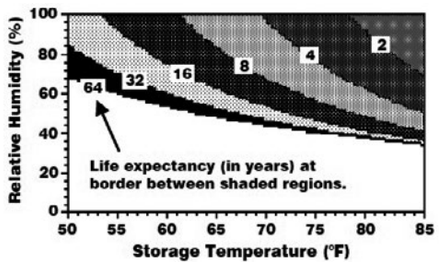
정상적인 환경에서 마그네틱 테이프의 수명은 자성입자보다는 바인더에 의해 좌우된다.

14) Linda Tadic, 앞의 글, pp.90, 93, 97, 132~133,139.

15) John W. C. Van Bogart, *Magnetic Tape Storage and Handling*, Washington, DC: National Media Laboratory, 1995, pp.4~7.

3. 비디오테이프 보존 전략

비디오테이프의 기대수명(LE)은 통상 5~50년으로 알려져 있으나, 공인할 수 있는 어떠한 문서도 기대수명을 측정하기 위한 표준 방법도 제시된 바는 없다. 다만 국가미디어연구소 (National Media Laboratory)에서 시도한 VHS(고급품)의 LE 측정 결과는 다음과 같다. 바인더의 12%가 가수분해되었을 때를 기준으로 온습도 변화에 따른 기대수명을 측정한 값이다.



도판 8. 비디오테이프(VHS) 기대수명 (John W. C. Van Bogart, 1995)

위의 결과에 따르면 습도가 온도보다 비디오테이프의 수명에 더 큰 영향을 끼친다는 것을 알 수 있다. 20℃(68℉), 50% RH인 경우 기대수명은 30년 이하이며, 25℃(76℉), 50% RH 인 경우 기대수명은 10년 이하로 떨어지는 반면, 20℃(68℉), 80% RH 로 습도가 오르는 경우 기대수명은 5년 이하로 급격히 떨어진다.[16)]

ANSI IT9.23-1996 표준문서에 따르면, 장기 보존을 위해서는 10℃, 20~50% RH, 중기 보존을 위해서는 15℃, 20~40% RH, 단기 보존을 위해서는 20℃, 20~30% RH를 권장하고 있으며, 습도 65%를 넘지 말고 7.2℃ 이하로 보관하지 말라고 경고하고 있다.

비디오테이프의 기대 수명을 연장하는 방법으로는 1) 비디오테이프를 'SAVE' 상태로 놓기, 2) 먼지 등의 오염물질과 외부 충격 등으로부터 보호하기 위해 비활성의 깨끗한 케이스에 보관, 3) 릴의 와인딩 축이 수평이 되도록 똑바로 세워서 보관하기, 4) 테이프를 처음부터 끝까지 되감기(릴 중간에서 멈추면 시간이 경과하면서 장력 변형을 초래), 5) 보관 장소의 온도보다 약간 높은 온도, 약간 낮은 습도 하에서 감아 주기, 6) 테이프를 정기적으로 사용하지 않을 경우, 3년마다 되감아주기, 7) 저온 건조한 환경에서 보관하기, 8) 나무보다는 메탈 선반을 이용하기 등이 있다.

과거에는 비디오의 수명을 연장하기 위해 새로운 비디오로 복사하는 작업을 했으나, 비디오의 수명이 짧고, 새로운 비디오로 복사할 때마다 열화가 필연적으로 발생할 수밖에 없으며, 더욱이 비디오테이프 시장이 거의 막을 내린 상황이라 바람직한 방법은 아니다. 오늘날 비디오테이프를 장기 보존하기 위한 전략은 디지털화 외에는 답이 없다는 것이 전문가들이 공통적인 주장이다. 장기 보존을 위한 표준 파일 포맷으로 정해진 것은 없지만 공개 표준(open standard) 파일 포맷을 기반으로 해야 하며, 대략 아래와 같은 파일 포맷이 권장되어지고 있다.

16) John W. C. Van Bogart, 앞의 책, p.34.

구분	컨테이너 포맷	비디오 코덱	오디오 코덱
QuickTime (애플)	.mov	DV, MPEG2, uncompressed, H.264, MPEG4, Motion JPEG	AAC, WAV, MP3
MXF (공개)	.mxf	DV, JPEG2000, uncompressed, IMX (MPEG2/50), H.264	WAV, BWF
AVI(Microsoft)	.avi	DV, JPEG2000, uncompressed, ffv1	WAV, MP3

표 2. 권장 비디오 보존 포맷(Linda Tadic, 2013)

Ⅳ. 디지털, 아카이브의 위기

아날로그와 디지털은 많은 차이점을 가지고 있지만, 특히 아카이브 관점에서 주목할 점은 저장매체와 콘텐츠가 분리되었다는 점이다. 예를 들어, 필름에 기록되기 때문에 생기는 고유의 특성과 품질이 있고, 그 필름을 비디오나 다른 매체로 옮길 경우 내용은 같을지 모르나 이미지 특성과 품질은 전혀 다른 콘텐츠가 된다. 반면 디지털은 0과 1의 정보의 조합으로 이루어져있고 어떤 저장매체에 저장해도 동일한 값을 갖기 때문에, 저장매체에 따라 콘텐츠가 달라지지도 않고 복사에 의한 열화도 거의 없다. 콘텐츠와 저장매체가 명확히 분리된 것이다.

디지털 시대에는 필름, 비디오와 같이 영상콘텐츠만을 위한 별도의 저장매체가 존재하지 않고, HDD, 디지털테이프 등 디지털 정보를 저장하는 일반적인 저장매체가 사용된다. 다만 디지털시네마를 비롯한 영상콘텐츠들은 타 장르의 콘텐츠와 달리 용량이 방대한 특성을 가지기 때문에 CD, DVD와 같은 저용량 저장매체는 활용되기 어렵다는 특징이 있다.

1. 디지털 영상의 기본 요소

디지털 영상의 품질을 좌우하는 주요한 기술적 요소로는 해상도(resolution: 2K, 4K, 8K,…), 비트 심도(Bit Depth: 8bit, 10bit, 12bit), 명암 표현범위(Dynamic Range: SDR, HDR), 프레임레이트(24p, 48p, 60i, 60p,…), 색 표현력(BT709, BT2020, DCI-P3,…) 등이 있다.

픽셀은 디지털 이미지를 이루는 가장 작은 단위이며, 해상도는 이미지에 사용된 전체 픽셀의 개수를 표현한다. 해상도는 가로의 픽셀 수와 세로의 픽셀 수를 곱하기 형태로 나타내며, 1920×1080으로 표현한다. SDTV의 경우 720×480, HDTV의 경우 1920×1080, 2K 디지털시네마의 경우 2048×1080, 4K 디지털시네마의 경우 4096×2160과 같다. 당연히 해상도가 높을수록 영상의 품질은 좋아진다.

비트심도는 픽셀을 만드는 데 사용되는 색상의 수를 말하는데, 색상의 수는 비트(bit)로 나타낸다. 8비트의 경우 한 색상 당 2^8=256단계를 표현할 수 있고, 색상은 R(레드), G(그린), B(블루) 세 가지 색상의 조합으로 표현되기 때문에, 총 2^8×2^8×2^8=167,777,216의 색을 표현할 수 있다.

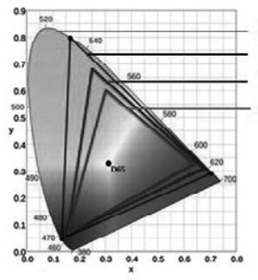
데이터 용량은 1920×1080 해상도, 8bit 영상의 경우, 한 프레임 당 8bit×3채널×(1920×1080)÷8=6,220,800 Byte가 되고,[17] 2시간 기준일 경우 1TB에 달하게 된다.

	8bit	10bit	12bit	16bit
1프레임	6MB	8MB	9MB	12MB
1초(24프레임)	145MB	194MB	218MB	291MB
1분	8.7GB	11.6GB	13.1GB	17.5GB
1시간	525GB	700GB	787GB	1,050GB
2시간	1TB	1.4T	1.6TB	2TB

표 3. 비트 심도에 따른 데이터 용량 비교 (1920×1090, 24 프레임 기준)

이미지의 품질에 해상도보다 더 큰 영향을 미치는 요소는 명암비이다. 인간의 눈이 0.001에서 20,000nits(약 14stop) 정도의 밝기를 인지할 수 있는데 반해 현재 보편적으로 보급되어 있는 HDTV는 100nits 수준(약 6.6stop)에 불과하다. 최근에 들어서야 HDR 기술이 소개되면서 1,000nits~10,000nits(10~13stop) 이상을 구현해내고 있다. 네거티브 필름은 통상 10stop 이상으로 알려져 있다.

디지털영상장비들이 구현할 수 있는 색 표현 능력을 개머트(Gamut)라고 부르는데, 색역을 x, y 좌표로 표현하는 CIE1931 측정 방식이 주로 쓰인다. HDTV용으로 규정된 색역은 ITU-R BT.709(Rec 709), 디지털시네마 프로젝터용으로 규정된 색역이 DCI-P3, UHDTV용으로 규정된 색역은 ITU-R BT.2020(Rec 2020)이 표준이고, CIE1931로 비교하면 우측 그림과 같다.



도판 9. 표준 Gamut 비교

2. 디지털 보존 전략

디지털은 아날로그와 달리 복사에 따른 열화가 없고 1:1 복사가 가능하기 때문에 훼손 없이 영원한 보존이 가능할 것처럼 보인다. 하지만 실상은 모든 아카이브 기관이 디지털 보존에 드는 비용과 어려움에 골치를 썩고 있으며 효과적인 해결책을 찾지 못하고 있는 실정이다. 디지털 정보는 콘텐츠, 소프트웨어, 하드웨어가 서로 연결, 통합되어 있고, 디지털 정보를 인간이 육안으로 식별하고 이해하기 위해서는 하드웨어, 소프트웨어와의 매개가 필요하다. 따라서 디지털 정보를 보존하기 위해서는 디지털 기술 전체를 보존할 수 있어야 하는데, 애석하게도 오늘날 디지털 정보의 장기 보존 및 접근을 합리적으로 보장할 어떠한 하드웨어, 소프트웨어, 미디어가 존재하지 않는다.[18]

현재 디지털데이터 저장매체로 주로 하드디스크 드라이브(HDD)나 마그네틱 기반의 디지털테이프를 사용하고 있으나, 기대수명이 길어야 10~30년 정도이고, 3년이 경과하면 오류 발생을 각오해야 한다고 알려져 있다. 그나마 안정적이라고 알려진 광디스크의 경우는 저장 용량이 제한적일 뿐 아니라[19] 디스크 시장의 침체로 장기 시장 전망이 불투명한 상태이다. 매체 자체의 수명뿐만 아니라 기술 수명도 짧아 특히 백업용으로 주로 사용되는 LTO[20] 테이프의 경우 신규 버전이 구 버전을 재생시키지 못해, 주기적으로 신규 LTO로 이전시켜야 하는 문제가 반복적으로 발생하고 있다. 디지털 저장장치들의 안정성도 취약하여 하드웨어 손상, 시스템 결함, 소프트웨어 오류, 취급 부주의, 컴퓨터 바이러스, 외부 환경 등에 의해 일부 또는 전체가 사라지는 경우 역시 적지 않다. 기하급수적으로 증가하는 데이터량 처리 문제, 3~5년 주기로 새로운 매체로 이전시켜야 하는 문제, 데이터 유실에 대비해 2~3벌 이상 백업해야 하는 문제 등 디지털 보존에 드는 비용은 나날이 커져가고 있다.

값싸고 장기 보존에 유리하며 미래에도 접근이 가능한 디지털 저장매체의 출현이 절실한 이유이다. 현재 디지털 보존을 위해 할 수 있는 최선은 저장매체의 취급 주의를 통한 수명 연장, 만일의 사태를 대비한 2~3벌 백업관리, 매체 수명 및 기술 수명이 다하기 전에 신규 매체로 이전하는 정도일 것이다.

HDD의 경우 항온항습이 되는 곳이라도 개별적인 보호박스를 권장하며, 낙하 충격 방지, 온습도 변화 차단이 필요하며, 장기간 사용하지 않고 보관하는 것보다는 주기적인 작동을 통해 기록된 표면을 읽어주는 것이 보존 측면에서는 유리하다. 마그네틱 테이프의 경우 온습도의 급격한 변화나 장기간 미사용시 회전불량 및 테이프 접착, 자성입자의 박리 등이 나타나므로, 최소한 온도 10~45℃, 습도 20~80%는 유지해주어야 하고, 장기 보존을 위해서는 18~22℃, 습도 35~45%가 바람직하다.[21]

17) 1Byte는 8bit이다.

18) A.M.P.A.S.(The Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences), *The Digital Dilemma: Strategic Issues in Archiving and Accessing Digital Motion Picture Materials,* 2007, p.13.

19) 광디스크 저장용량: CD 0.65Gbytes, DVD 4.7Gbytes, Bluray 23.305Gbytes

20) LTO는 시장에서 가장 많이 활용되고 있는 대표적인 자기테이프 저장장치로서, LTO1, LTO2, …LTO6 등 60개월마다 새로운 포맷이 출시되고 있다. LTO 6 재생기로 LTO 3 이하는 재생하거나 기록하지 못하고, LTO 4 이하는 기록하지 못하는 등 세대간 호환이 제한적이다.

21) Kelvin Smith, *Electronic Records Management*, London: Facet Publishing, 2007, p.136.

Ⅴ. 맺음말

영화가 탄생한 순간부터 120여 년간 영화를 기록한 필름매체와 역시 지난 60여 년간 수많은 방송물, 기록물, 예술품들을 기록한 비디오 매체가 디지털 대세에 밀려 쇠퇴의 길을 걷고 있다. 위대한 영상문화유산의 영구보존과 후속세대의 접근을 보장하기 위해 매체 및 기술 수명이 다하기 전에 디지털화 등 적극적인 보존 조치가 더욱 필요한 시기가 되었다.

한편 디지털의 발전은 아날로그 시대와는 비교할 수 없을 정도로 영상물의 이용과 접근에 큰 발전을 이루었으나, 빠른 멸실, 표준 또는 상용 포맷의 잦은 변화, 디지털 장기 보존기술의 부재 등으로 인해 아카이브 기관에 많은 숙제를 던지고 있다.

사장되어가는 매체의 영구보존을 위해 기술 지식을 전수함은 물론 새로운 매체에 대한 효과적인 대응을 위해 전문 인력의 지속적, 체계적인 양성은 매우 중요하다. 또한 각 아카이브 기관이 거대한 흐름에 홀로 대응하기에 역부족으로, 유관 아카이브와 전문 기술 연구소들과의 기술적 협력과 공동 연구가 필요하며, 영상문화유산 보존의 중요성에 대한 인식 확대를 토대로 국가, 산업계, 예술계의 협력과 지원을 더 이끌어낼 필요가 있다

참고문헌

최태영, 「Digital Cinema Sound」, 영상보존복원 전문가 자문회의, 2016.7.5, 한국영상자료원 파주보존센터.

한국영상자료원, 『"영화의 도착 – 움직이는 이미지의 탄생" 영화보기의 첫걸음(e-book)』, 2006.

한국영상자료원, 『필름보존관리 업무 매뉴얼』, 2016.

A.M.P.A.S.(The Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences), *The Digital Dilemma: Strategic Issues in Archiving and Accessing Digital Motion Picture Materials*, 2007.

Bogart, John W. C. Van, *Magnetic Tape Storage and Handling*, Washington, DC: National Media Laboratory, 1995.

NFPF, *The Film Preservation Guide: The Basic for Archives, Libraries, and Museums,* San Francisco: National Film Preservation Foundation, 2004.

Smith, Kelvin, *Electronic Records Management*, London: Facet Publishing, 2007.

Tadic, Linda, "Videotape and Optical Media Identification and Preservation," PT 자료, 2013.

Walsy, David, "History of Film Technology," *Technical Training for Film Archives*, 2015.10.29., Imperial War Museum.

Abstract

Transition of Video Storage Medium and its Conservation Issues

Cho Soyeon

Director of Conservation Center, Korean Film Archive

The 19th century is the era which created the moving image and attempted to record the world of reality and reproduce it in various manners. The inventions flourished from zoetrope, praxinoscope, photographic gun, and Edison's Kinetoscope, and eventually the Lumière brothers' Cinématographe in 1895.

From its birth, the movie was recorded on 'film' and projected on screen by a projector to meet the viewers. Ever since the history of movie making began in 1895, the 'film' was the sole medium that had constantly recorded movies for over 120 years. Even though the video market has largely digitalized itself in the digital era, the quality of image provided by film did not fail compared to that of digital version. Furthermore, the film is definitely an attractive medium in terms of long-term conservation. In this study, the history of the birth of movies, the different kinds of film as medium of recording and their features are studied, as well as the conservation strategies.

On the other hand, the video medium has been widely used in the TV market and home video filming. Commercialized for the first time in 1956, more than 60 different formats of video were released but the majority had short lifespan and soon the models discontinued. As the quality of data of video is not as excellent as that of film, long-term conservation is difficult, thus requiring constant change of medium. But currently, it is established that digitalization is the utmost solution. Major formats of digitalization include U-Matic, VHS, Betacam, Digital Betacam, HDCAM, 6mm DVCAM, 1".

Nowadays, most of video content is filmed in digital format and consumed digitally. With all its advantages in usage, the digital format requires more cost, professional technology, and effort in its long-term conservation, compared to analog formats. Archiving institutes are currently battling against problems of rapid loss, frequent change in standard or commercial formats, lack of long-term digital conservation methods.