국립현대미술관
연구논문
2012

제 4 집

국립현대미술관 연구논문 제4집
Journal of the National Museum of Contemporary Art, Korea Vol. 4

발행일 | 2012년 12월 31일
발행처 | 국립현대미술관
발행인 | 정형민

기획 | 국립현대미술관 학예연구2팀
진행 및 편집 | 박미화
교정 | 이지희
편집 디자인 | (주)지앤에이커뮤니케이션

국립현대미술관
(412-701) 경기도 과천시 광명로 313
전화 | 02-2188-6000 팩스 | 02-2188-6122
이 책에 실린 내용은 필자 및 국립현대미술관의 동의 없이 무단전재할 수 없습니다.

ⓒ 2012 National Museum of Contemporary Art, Korea
427-701 313 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 Contemporary Art, Korea.

ISSN | 2093-0712

목 차

Ⅰ. 근현대미술 연구

이강소 회화의 특성 : 〈무제〉 시리즈를 중심으로 류지연 7

근대기 초상 사진의 외교적 기능
: 스미소니언 미술관 소장 고종 초상을 중심으로 이사빈 25

윤명로 회화의 특성 : 국립현대미술관 소장품을 중심으로 이추영 35

하종현 : 가상 세계에 대한 촉각적 반응 로버트 C. 모건 57

이수경 : 변형자에 부치는 시 크리스이망 에르쿰 63

Ⅱ. 소장품 관리 및 보존 연구

미술관의 미술 아카이브 구축 및 운영 관련 제 논의 류한승 90

이인성의 미술재료 고찰 김은진, 차병갑 102

수간안료의 보존과학적 분석 연구 Ⅱ 임성진, 박혜선, 이지연 117

시간 기반 미디어 작품의 보존을 위한
최근의 사례와 전문성 개념 핍 로렌슨 136

Ⅲ. 미술관 연구

전시기획의 실제 : 《덕수궁 프로젝트》전을 중심으로 김인혜 176

전시의 기획과 실행을 통한 큐레이터의 역할
: 《오늘의 프랑스 미술 : Marcel Duchamp Prize》 박미화 190

I. 근현대미술 연구

이강소 회화의 특성 : 〈무제〉 시리즈를 중심으로

국립현대미술관 학예연구사 류지연

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 본론
1. 1970년대 미술계 상황
2. 1970년대 초반 이강소의 활동과 파리비엔날레
3. 〈무제〉 시리즈 분석
4. 평론가들의 해석
Ⅲ. 결론

Ⅰ. 서론

이강소는 1960년대 말부터 1970년대 초반까지 실험미술의 경향을 띤 퍼포먼스, 설치미술에서 새로운 매체에 대한 실험을 펼쳐 보였다. 그런데 1980년대 이후 그의 작업은 한동안 전통적인 회화관을 반영한 것으로 알려진 오리그림, 사진, 판화 작업에 집중되어 있었다. 신체의 움직임과 물질에 대한 감수성을 보여주었던 실험적인 작품과 평면성에 기반을 둔 회화 작품 간의 간극은 매우 크고, 양자간의 유사성을 찾기란 쉽지 않다. 그러므로 이러한 작품세계의 변화양상에서 과도기적 경향을 보여주는 작품을 살펴봄으로써 그러한 간극을 채울 수 있는 단서를 찾을 필요가 있다.

이를 위해 이강소의 1976년 〈무제〉 시리즈를 중심으로 살펴보고자 한다. 이 시리즈는 그가 1975년 파리비엔날레 참가 직후 제작되어 서구미술을 보다 직접적으로 경험한 결과로 알려져 있으며, 이 시기 이후 작가는 평면회화를 지속적으로 제작하는 특징을 지니고 있다. 〈무제〉 시리즈는 1970년대 후반 전시되었다가 한동안 전시되지 않아 이강소의 화력에서 다소 덜 알려져 있었고 비평의 대상에서 배제되어 있었다. 하지만 2011년 30여년 만에 개최된 회고전에 출품됨으로써 후기 평면작업들과 비교·검토할 수 있는 계기를 맞이하였다.[1]

---

1. 1976년 〈무제〉 시리즈는 2011 PKM갤러리 개인전에 출품되었다. (9. 16. ~ 10. 29.)

〈무제〉 시리즈의 분석을 위하여 첫 번째로 1970년대 초 당시 국내외 미술계 상황을 살펴보고자 한다. 국내 미술계의 상황과 서구미술계의 상황 속에서 이강소의 위치 및 영향관계를 파악하고자 한다. 두 번째는 〈무제〉 시리즈의 조형적 특징을 살펴보고자 한다. 제작방식 및 표현기법과 같은 형식적 요소들에 대한 작가적 선택과 의미를 살펴보고자 한다. 세 번째는 이 시리즈에 대한 평론가들의 해석과 비평을 분석하고자 한다. 평론가들의 비평은 당시 화단의 주요 흐름이 어떻게 흘러갔는지를 살펴볼 수 있음과 동시에 이강소 작품에 대한 다양한 해석의 방향을 이끌어낼 수 있을 것이다.

II. 본론

1. 1970년대 미술계 상황

1960년대에는 1960년의 5.16사태를 시작으로 하여 삼선개헌과 유신이라는 급변하는 정치적 상황과 산업화, 그리고 거기에서 나타나는 개인의 소외가 촉진되었다. 1970년대에 이르러서 이러한 현상은 더욱 가속화되었고 특히 도시사회가 발달하게 되면서 개인의 소외는 더욱 문제시 되었다. 여기에는 정치사회적인 의식화와 체제화로 인한 전통적 가치의 소멸도 한 몫을 더하였다. 그러한 결과 권위주의를 기반으로 한 거대한 상부의 구조와 아래층의 중산계층, 맨 아래층의 소외자 의식과 같은 '계층의식'이 문화전반에 흐르게 된다. 특히 미술계에서는 국전을 중심으로 한 일련의 작가, 자의반타의반으로 국전을 외면하는 재야화단이 있었는데, 특히 재야화단은 스스로 소외자 의식을 대변하며 저항의식을 분출하였다. 이러한 저항의식을 표출하던 그룹들은 주로 20~30대 젊은 예술가들이었으며 보수적인 화단과 차별화하는 시대정신을 보여주고자 하였다.[2] 1967~1968년 조선일보사가 《현대작가 초대전》을 개최함으로써 촉발된 새로운 미술에 대한 관심은 1970년 한국일보사가 《한국미술대상전》, 동아일보사가 서울국제판화비엔날레를 개최하면서 더욱 증대된다. 서울국제판화비엔날레는 국립중앙박물관 서관 2층에서 11월2일부터 11월30일까지 개최되었다. 동아일보 창간 50주년 기념으로 개최된 이 전시는 한국 최초의 비엔날레로서 24개국의 230여 점이 출품되었다. 요시다 가츠로(吉田克明), 파올로치(Eduardo Paolozzi), 알렌 존스(Allen Jones)의 판화 등 국제적으로 잘 알려진 작가들의 작품 10편을 동아일보가 전시기간 중 '판화에의 초대'라는 기획 시리즈로 신문지상에 소개하면서 추상판화의 대중적인 보급을 선도하였다.

그러한 가운데 하종현은 잡지『AG』(2권, 1970.3)의「한국미술 70년을 맞으면서」에서 기득권과 비기득권층의 갈등에 대한 문제점을 지적한다. 그는 여기에서 1. 현대미술관은 이제 소극적인 입장에 머무르지 말고 미술활동의 진행을 적극 지지하고 계몽, 선전하는 역할을 도맡아야 한다는 것, 2. 1960년대에 들어와 빈번한 국제전 참가에 있어 출품작가 선정에 있어 파벌 간 잡음 문제 해결과 전시일정에 맞추어 효율적인 행정정책지원이 이루어져야한다는 것. 3. 19회 국전에서 비구상부문이 분리되었으나 10여 년 전 앵포르멜 미학이 오늘날의 국전 비구상부의 주류를 이룸으로써 또 하나의 아카데미즘이 형성되어 재야작가들에게 외면당하는 현실. 이 세 가지를 모두 앵포르멜 미학의 극복이라는 전제를 내포하고 있다고 밝히고 있다.

서울대, 홍대로 대표되는 파벌과 기성세대와 신진작가들의 갈등 등 여러 난제를 해결하기 위한 방법 중 하나로서 여러 화단의 신진세력들을 흡수하려는 움직임이 1970년대 이루어졌는데 이는 바로 각종 단체전을 통해서였다. 《한국미술대상전》, 《한국미술협회전》, 《앙데팡당전》, 《에콜 드 서울》, 《서울비엔날레》, 《대구현대미술제》, 《서울현대미술제》 등 대형전시가 활발하게 개최되었고, 이 전시들은 대부분 공모 및 초대전이었으므로 작가들이 자유롭게 참여할 수 있었다. 특히 《대구현대미술제》는 해프닝, 이벤트 및 설치미술이 포함되어 있는 특징을 보여 주었고, 1970년대 초반까지도 국제전을 겨냥한 국내 단체전에 실험적인 입체작품 혹은 설치경향의 작품들이 대거 출품되었다.[3] 1974년 처음 시작된 《대구현대미술제》는 이벤트, 전위, 비디오 미술, 대지예술 등 실험적 미술경향을 대거 수용한 특징을 지닌다. 이강소는 1978년까지 주도적으로 《대구현대미술제》를 이끌었다.

또한 1970년 무렵 국전에 출품되는 작품의 경향이 비구상과 구상의 비율이 3대 2 정도로 늘어나, 서양화 부문에서는 비구상 계통의 세력이 구상, 비구상으로 나눌 수 있을 정도로 등장하였다. 하지만 국전 밖에서 활발하게 진행되던 실험적 전위예술이 보편적으로 인정받을 수 있는 활동의 장은 여전히 제한을 받고 있었다.[4] 퍼포먼스, 해프닝과 같이 현장에서 이루어지는 작업은 사회적 규약에 의해 영향을 받거나 혹은 관람객들의 몰이해로 인해 제대로 인식되기에는 어려움이 있었다. 그리하여 1970년대 초부터 해프닝에 대한 열기가 가시기 시작했으며 이후 1970년대 들어서면서 서구의 미술계에서 활발하게 전개되기 시작한 개념미술의 영향으로 개념적인 경향이 우리 화단에 등장하게 된다.[5]

---

2. 김복영, 「사물의 언어」, 『1970-80년대 한국의 역사적 개념미술』, 경기도 미술관, 2011, pp.42~44.

3. 김미경, 『한국의 실험미술』, 시공사, 2007, p.197.

4. 김미경, 앞의 책, p.199.

5. 윤진섭, 『한국 모더니즘미술연구』, 재원, 2000, pp.125~126.

1970년대 한국미술계에 등장한 신진작가들은 1960년대 수직적 체계의 화단구조와 달리 그들의 다양한 행동양식을 드러내었는데 여기에서 드러나는 그들의 의식구조는 이전 세대보다 복잡미묘하게 변화하였다. 신진작가들은 1960년대 전근대적 아카데미즘의 권위주의에서 탈피하여 근대적인 시각을 가짐으로써 상황의 진단과 인식에 의한 선택적 결과로서 미술개념의 다원화를 이루게 된 것이다. 1960년대 말 이후 1970년대 미술현상들은 비교적 개인들과 소그룹 단위의 발언과 운동성이 강하게 펼쳐져서 현장의 역동성이 증대되었고 여기에는 국제적으로 등장했던 전위적인 미술경향과 비평적 활동에 대한 관심과 정보수용도 중요한 영향을 미치게 된다.[6] 전쟁 후 1차 베이비붐 세대의 증가와 삶의 질이 향상되면서 작가층이 두터워졌고 그들에게 1970년대는 "이념으로서의 행동체제가 갖추어지는 시기"[7]였다.

김복영은 그러한 영향 아래 70년대 작가들의 행동양식을 '상황, 경험, 행동체제, 개인'[8]으로 관계지어지는 4가지 단계의 연쇄망으로 규정하고 있다. 이 중에서 사물경험, 생명경험, 심상경험, 문화경험 등으로 구성되는 경험 구조는 제작활동의 의미가 내포된 행동체제로 연결된다. 여기에서 제작은 전통적인 기법을 파괴하고 개인적인 요구에 부응하도록 재구성하는 과정을 의미한다. 그리하여 기법보다는 개념과 정신의 중요성이 증대되었고 그러한 현상으로 '방법'이 강조되었다.[9] 그리하여 1970년대 혁신적 시각은 미술을 서술이나 관념의 범주로 고려하고 행위와 이미지를 인식, 경험, 서술하려는 태도를 보여주었다. 어떠한 상황에 대처해서 해방되려는 의지는 이념으로 지향되는 바 이러한 의지는 행위와 이미지 현상학과 같이 세계와 사물을 본질적 환원에 의해 파악하려는 시도, 언어와 개념 분석과 같이 분석적 환원에 의해 파악하려는 시도, 앞서 두 가지 시도의 안티테제로서 본질과 형상의 작용을 포괄하려는 형상주의로 구분될 수 있다.[10] 그리하여 이들은 탈이미지라는 특징을 보여주면서 1970년대 중반 이후 이미지에 대한 재평가의 시각을 내세우며 세계, 현실과 그 사이 사물들의 이미지를 결부시키려는 움직임이 일어났던 것이다.

2. 1970년대 초반 이강소의 활동과 파리비엔날레

모더니즘 미술운동이 왕성하게 이루어지는 분위기 속에서 이강소는 "당시의 화가들이 가진 문제성이 무엇이며 어떤 것을 토대로 작품을 할 것인가에 대하여 진지하게 논의하기 위하여 1969년 신체제를 결성"[11]하였다. '신체제'는 전시를 통한 그룹활동의 성격이라기보다는 회원 각자의 연구를 도모하는 연구활동의 의미를 지니고 있었다. 이후 그는 1971년부터 제 2회《AG전》에 참가하면서 현대미술을 새롭게 전개해나가고자 하였고 1973년 대구에서《한국현대미술 초대전》, 1974년《한국실험작가전》,《대구현대미술제》를 통해 실험미술에 대한 계몽적 활동을 펼쳐나가고자 하였다. 그는 이러한 활동들을 통해 외국미술의 막연한 차용이 아니라 한국인이 할 수 있는, 동시에 세계인들이 이해할 수 있는 작업세계를 완성하고자 하였다.[12]

새로운 시대에 걸맞은 새로운 미술과 양식을 탐구하는 과정에 있어서 이강소는 60년대 행위와 과정의 문제를 중요하게 생각하면서 이데올로기적 관점을 거부하면서 미술이란 무엇인가에 대한 자문을 계속하게 되었다. 그러한 관점에서 그는 물질성에 기반을 둔 아이디어나 과정을 중시하는 개념미술을 받아들여 해프닝과 퍼포먼스를 펼쳐나갔다. 1971년《AG전》에 출품했던 〈갈대〉와 1972년 〈대나무〉(도판 1) 작품들은 전시장에 옮겨진 갈대와 대나무를 통해 물질성, 시간성 그리고 사물과의 관계성을 모색하려는 시도였다. 그는 여기에서 더 나아가 작가적 관점으로 세계를 보는 것이 아니라 세계 속에서 다양한 시각을 찾고자 노력하였으며, 이러한 설정아래 작품은 관객이 판단의 주체가 되게 함으로써 그들의 적극적 참여를 유도하는 방향으로 전개되었다. 1973년 명동화랑에서 발표한 〈선술집〉(도판 2)과 1975년 제9회 파리비엔날레 한국 대표로 참가하여 발표한 닭의 퍼포먼스인 〈무제-75031〉(도판 3)과 같은 작품이 그러하다.[13] 〈선술집〉은 실제 선술집에서 사용하는 탁자와 의자를 전시장에 설치하여 관람객들 스스로 주체가 되는 연극적 요소를 경험하게끔 만든 작품이다. 상황의 즉흥성은 닭의 퍼포먼스인 〈무제-75031〉에서도 마찬가지로 중요한 요소이며 살아 있는 닭을 전시장에 가지고 들어옴으로써 전시장에서 일어나는 해프닝이다.







도판 2. 이강소, 〈선술집〉, 1973, 설치미술

도판 1. 이강소, 〈대나무〉, 1972, 대나무, 시멘트, 페인트, 176×93.2×51.8cm

6. 오상길, 「왜 그리고 지금 다시 읽어야 하는가」, 한국현대미술 다시읽기 2차 워크샵 발제문, 2001; 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시읽기』, ICAS, 2001, pp.434~437 재인용
7. 김복영, 『현대미술연구』, 정음문화사, 1984, p.161.
8. 김복영, 앞의 책, p.164.
9. 김복영은 1970년대 후반 '방법전'의 범람이 바로 이러한 이유에서 비롯된다고 분석하고 있다. 김복영, 앞의 책, p.165.
10. 김복영, 앞의 책, p.171.
11. 오상길 엮음, 「작가대담:이강소」, 앞의 책, p.131.
12. 2012. 10. 30. 이강소와의 인터뷰
13. 1975년 파리비엔날레 공식 출품작은 〈선술집〉이었으나 〈무제 75031〉은 현장 퍼포먼스형식으로 추가 진행하였다. http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1975/artistes/so_lee.htm



도판 3. 〈무제 75031〉, 1975, 설치미술

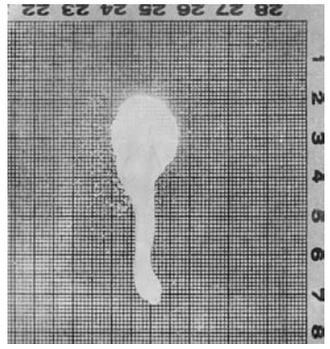
이강소에게 1970년대는 자신의 작품에 대한 변화상을 허무감, 존재감, 세계를 바라보는 시선의 변화를 바탕으로 자신에게 맞는 방법론을 모색하는 과정이었다. 1960년 말 이전의 모색적인 미술수업시절, 70년대의 실험적 제안, 70년대 중반 이후 80년대를 통한 회화와 조각의 검증의 시기였던 것이다.[14] 1970년대 후반의 회화에 대한 새로운 인식 아래 그는 점차 캔버스의 평면성에 대한 의식을 심화하기 시작하였다.[15]

실험적인 작업을 하던 작가들이 평면회화로 관심을 돌리게 된 배경에는 여러 가지 요인이 있다. 우선 1960년대 말 앵포르멜의 쇠퇴와 더불어 반대개념의 팝아트의 등장으로 시작되었지만 1973년 박서보가 〈묘법〉시리즈를 발표하고 몇 달 후 이우환이 일본에서 〈점에서〉시리즈를 발표하면서 평면으로 향한 전환이 본격화되었다. 게다가 서구미술에서 미니멀 아트를 비롯한 새로운 평면에 대한 관심과 해석이 등장한 점도 중요하다[16] 당시 작가들은 서구의 미니멀아트를 그대로 수용하지 않았고 각자 평면의 해석에 따라 고민을 달리 하였다. 그러한 관점에서 이강소 역시 1974년부터 평면작업을 시도하였다. 〈무제 1974〉시리즈와 〈무제 1975〉시리즈가 대표적인데 이러한 작품들은 종이, 캔버스와 같은 전통적인 바탕이 아니라 아크릴보드라는 다소 생소한 바탕재 위에 실크스크린 기법을 사용하고 있다는 공통점이 있다. 〈무제-1975-12〉(도판 4)는 흑백의 모눈종이 이미지를 판화기법으로 찍은 아크릴판 위에 흰색 물감을 스프레이로 처리하고 물감을 떨어트려 흘러내리게 한 화면이며 파리비엔날레에 소개되었다.

이강소의 평면작업에 대한 관심은 1975년 파리비엔날레로 인해 더욱 가속화되었다. 그가 외국미술에 대하여 가졌던 초창기 관심은 대지예술, 공중에서 행해지는 예술행위[17]였지만 그는 파리

14. 오상길 엮음, 앞의 책, p.131.
15. 김복영은 70년대 작가들의 행동방식의 유형에 대하여 행위와 지각이라는 카테고리 안에서 구분하고 있다. 이미지의미, 행위논리, 사물-오브제, 질료-작용의 지향의 유형에서 이강소는 사물-오브제 경향에 위치지워진다. 출발점에 있어서는 오브제라는 대상근접형에 속하는 혁신적인 방법론을 추구한 작가군에 속한다고 볼 수 있다. 김복영, 앞의 책, pp.176~183.
16. 오상길 엮음, 앞의 책, pp.142~143.
17. 이강소는 초창기 관심을 가진 외국미술에 대하여 'impassable art', 혹은 'Sky art'라고 언급하는데 이는 대지예술, 설치미술에 대한 일본어적 표기이다. 이를 통해 1960,70년대 외국미술이 근대시기와 마찬가지로 여전히 일본을 거쳐 수용, 흡수되고 있음을 짐작할 수 있다. 오상길 엮음, 앞의 책, p.130.

비엔날레 참여를 위해 파리에 체류 중 당시 서구미술의 현장을 직접 목격하게 되면서 회화에 대한 관심을 가지게 된 것이다. 1975년 파리비엔날레는 아르테 포베라, 미니멀 아트, 포토 리얼리즘, 포스트 미니멀리즘, 쉬포르 쉬르파스 등 1970년대 초중반 유행했던 여러 미술경향이 다양하게 등장하였다. 특히 쉬포르 쉬르파스(support-suface)운동이 추구하였던 회화적 방법의 개조는 이강소에게 큰 영향을 주었다. '거친 표면'이라는 의미의 이 운동은 회화를 인식의 대상으로 여기는 이전에 회화를 둘러싸고 있는 모든 불순한 요소들을 제거하고자 하였다. 그러므로 회화를 제작하는 방법에 있어서 정치, 경제적 시스템까지도 관련된 모든 것을 혁신해야한다는 유물론적 경향도 보인다. 구체적인 표현으로는 캔버스의 나무틀을 제거하고 캔버스 천에 대한 물성을 강조하고, 회화를 신화화하는 서명, 제작일자 등 작품에 아우라를 부여하는 일체의 것을 포기하여 화면을 오브제화하였다. 캔버스에서부터 출발하는 물질로서 미술오브제에 대한 환기는 개념미술에 대한 반동이라고 볼 수 있다. 쉬포르 쉬르파스는 반예술적 전위성으로 인한 사회적 현실의 주장과 회화요소의 물질성을 강조하는 의견이 대립하여 1972년 해산하였지만 1975년 파리비엔날레에 노엘 돌라(Noel Dolla), 베르나르 파제(Bernard Pages), 장 피에르 팡세맹(Jean-Pierre Pincemin), 앙드레 발랑시(Andre Valensi)와 같은 작가들이 출품하여 여전히 그 위력을 발휘하고 있었다.[18]

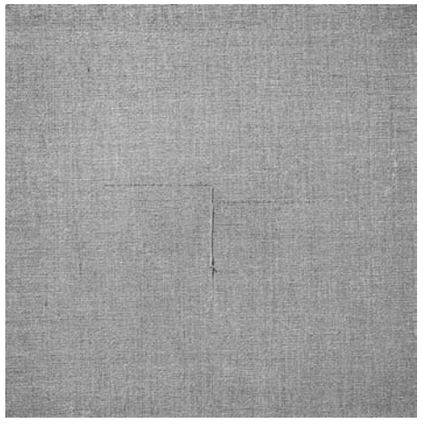


도판 4. 〈무제 1975-12〉, 1975
아크릴보드에 실크스크린, 45×60×0.5cm

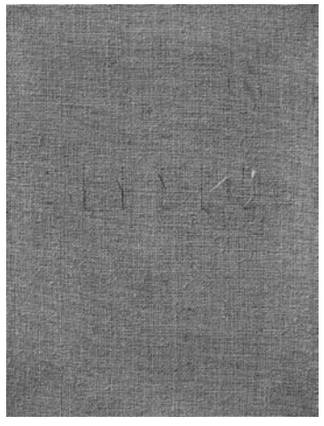
3. 〈무제〉 시리즈 분석

1976년도의 〈무제〉(도판 7~13)시리즈는 1975년 파리비엔날레 기간 중 평면회화에 대한 관심을 가지게 되어 귀국하고 난 뒤 이듬해 제작했던 작품들이다. 파리비엔날레가 35세 이하 작가들이 참여할 수 있는 전시였던 만큼 이강소는 파리비엔날레를 통해 보다 신선한 충격을 받고 그것을 작업으로 나타내고자 하였다. 심문섭과 함께 참가한 이 비엔날레에서 작가는 세계 여러 나라 작가들의 작품 속에서 세계미술의 동향을 파악하고 미술의 다양한 경향과 넓어진 영역을 목격한 후 보다 한국적인 것, 보다 미술의 본질, 형식을 추구하고자 하였다. 다른 한편으로는 작가 자신이 지금까지 보아왔던 한국미술, 자신의 작업을 외국미술과 비교하면서 나름의 자신감을 가지고 향후 전개에 대한 방향성을 설정하는 계기가 되기도 하였다.[19]

18. http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1975/artistes/sonnier.htm



도판 5. 〈무제-7577〉, 1975, 아마천, 70×70cm



도판 6. 〈무제-7586〉, 1975, 아마천, 241×185cm

한국 작가가 당시로서는 극히 드물게 외국을 나갈 수 있었던 까닭으로 파리의 호텔에서 체재하는 기간 동안 심문섭, 이우환과 함께 작업에 대하여 토론을 벌였고 또한 파리에 남아서 활동하고자 모색하려는 희망도 있었다. 당시 작업의 결과는 바로 올실을 뜯는 작품들이다.(도판 5, 6) 작가는 당시 작업에 대하여 다음과 같이 진술하고 있다.

"파리의 호텔 방에서 가장 쉽게 볼 수 있는 재료는 천이었고, 100호 정도의 사이즈로 회화작품을 할 정도의 공간이었으므로 꾸준히 작업을 했어요. 그런 후 저녁에 심문섭, 이우환과 함께 작품에 대해 이야기를 나누었어요. 〈무제 1975-12〉같은 작품은 폰타나다, 앵포르멜이다, 추상적이다 등등 모호하지만 뭔가 표현적인 페인팅을 했어요. 그런데 어느 순간 표현이 아닌 작품은 어떻게 할 수 있을까, 그러면 페인팅은 어떻게 가능한가, 어떻게 이루어지는지 등 본질적인 구조에 대하여 생각해봤어요. 페인팅은 나무 위에 천을 씌운 거였고, 캔버스는 올실로 된 것이므로 올실을 뜯는 것만으로도 페인팅이 가능하지 않을까, 여러 방향으로 실험하기 시작했어요. 실크스크린으로 찍어서 이미지를 작업하고, 물감을 직접 덧바르고 하면서 실험한 거라 구조로서 페인팅이 되는 거였어요. 이 작업은 작가의 정서를 표현하는 것이 아니라 캔버스 자체를 궁리해본 작업이었어요. 이미지, 색채 등은 중요치 않아요."[20]

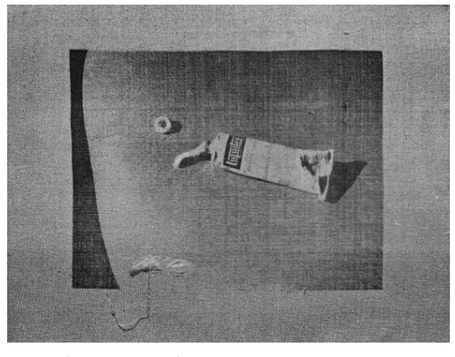
이 진술을 통해 〈무제〉 시리즈는 질료로서 캔버스를 실험하는데서 출발한 것임을 알 수 있다. 그런데 시작단계에서는 이미지가 그다지 중요하지 않았지만 작가는 이후 작업에 대하여 다른 생각을 가지게 된다.

---

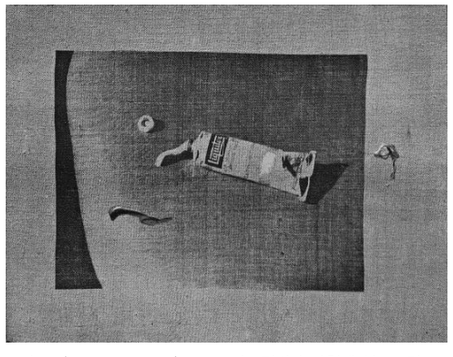
19. 2012. 10. 30. 이강소와의 인터뷰 : 당시 파리비엔날레에서 보았던 영상작업을 보고난 후 귀국하여 박현기, 김영진 등에게 영상작업을 소개하고 같이 작업하고 전시하게 되었다.
20. 2012. 10. 30. 이강소와의 인터뷰

"파리의 여관방에서 했던 작품들은 칠도 되지 않은 마대 천의 실들을 뽑아보는 것이었어요. 평면 상태에서 캔버스의 실을 뽑는 것은 이미지가 없는 것인가? 이미지가 다 있는 거예요. 시각에 나타나는 모든 양상은 이미지로 그려도 괜찮은데 왜 작가들은 이미지를 그리는 것을 어려워하고 힘들어하는지, 당시의 미니멀 아트가 상당히 영향력이 있어서 반대급부적으로 저는 실제로 이미지를 부각시켜보자는 생각에 세리그라피를 했어요. 이미지와 실, 물감 그리고 때로는 캔버스 위에 아크릴을 씌우는 등 설치를 해보며 나름대로 이미지의 구조를 자신에게 설득시키며 해왔습니다."[21]

그러한 결과, 작업실의 일상적인 장면에서 볼 수 있는 사물들을 포착하여 사진촬영한 뒤 이를 마천 캔버스 위에 실크스크린 기법으로 인쇄하고 그 위에 실제로 물감을 리터치하거나 스프레이를 뿌렸다. 물감튜브가 있는 이미지 위에는 실제로 물감을 짜놓았고, 작업실의 양동이가 있는 이미지에서는 물감이 튀어 떨어진 흔적처럼, 작가가 손에 스프레이를 들고 뿌리는 이미지 위에는 주황색과 초록색의 보색대비를 이루는 스프레이를 뿌리고 물감을 짜 놓았다. 사진이미지와 실제 재료와의 혼합으로 인해 화면은 평면 위의 이미지와 이미지화된 실제의 리얼리티 사이에 팽팽한 긴장감이 초래되는 것이다. 이미지가 사실이 되는 상황은 '재현된 오브제들만이 사실적인 것뿐만 아니라 오브제 그 자체로서 사실성의 개념 자체를 구체화'[22]하는 팝아트적 요소를 드러내고 있다. 이 시리즈에서 팝아트적 영향은 색채에서도 찾아볼 수 있다. 원래 팝아트적 색채는 뉘앙스가 제거되어 빛깔이 아닌 철저하게 "인공적 화학적인 것"[23]이었다. 〈무제〉 시리즈는 재현된 오브제의 색채



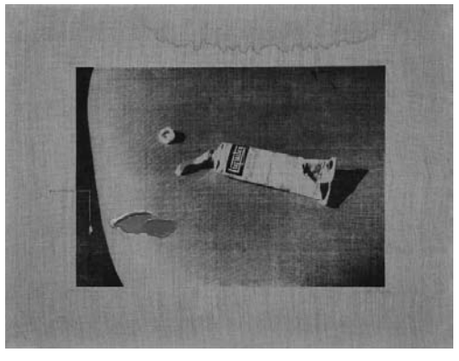
도판 7. 〈Liquitex-76078〉, 1976, 아크릴컬러, 마천에 실크프린트, 65.1×50cm



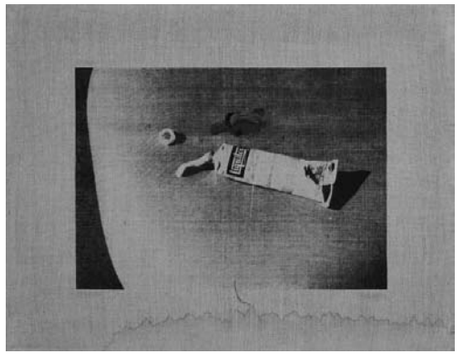
도판 8. 〈Liquitex-76078〉, 1976, 아크릴컬러, 마천에 실크프린트, 65.1×50cm

---

21. 오상길 엮음, 앞의 책, p.132.
22. 롤랑 바르트, 김인식 역, 「예술, 이 오래된 것」, 『이미지와 글쓰기 : 롤랑 바르트의 이미지론』, 세계사, 1993, p.56.
23. 롤랑 바르트, 앞의 책, p.58.



도판 9
〈무제-76121〉, 1976, 마천에 세리그라피, 유채, 50×65.1cm



도판 10.
〈무제-76123〉, 1976, 마천에 세리그라피, 유채, 50×65.1cm

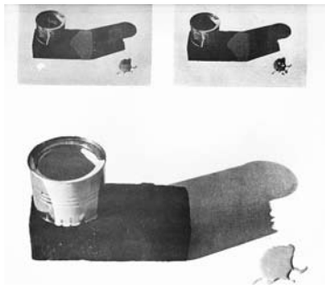
에 의해 화면을 정의내리는 팝아트적 색채를 지닌다.

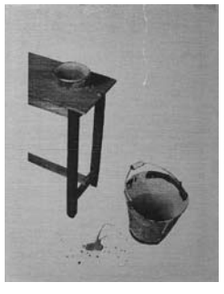
더욱이 흑백의 평면이미지와 입체적인 컬러 리얼리티의 극명한 색채대비는 물감과 스프레이, 마천의 물성과 더불어 사물에 대한 감각을 일깨우고 있다. 이러한 긴장감이 더욱 효과적으로 보이는 이유는 화면 속에 등장하는 대상들이 특수한 사물이 아니기 때문이다. 화실에서 볼 수 있는 일상적 사물의 이미지를 이용하고 있는 것은 대상에 대하여 새롭게 인식할 수 있는 설정을 작가가 선호한 결과이다.[24] 팝아트는 회화의 대상과 사물로서의 회화를 화해시켰는데 그 결과 현대의 사회, 자연, 이상사회가 동일시되는 이데올로기를 낳게 하였다. 다시 말해 실제로 눈에 비치는 사물과 주변에 주목하고 있지만 그렇다고 해서 일상적인 것을 일상적인 것으로 파악해서 그리는 것을 의미하지는 않았다. 팝아티스트들은 자신들의 활동뿐만 아니라 예술의 주제와 제작활동에 있어서도 성스러움을 추방하고자 하였고 이강소 역시 마찬가지였다.

이러한 시각적 요소의 대비 이외에도 이 시리즈에서 주목할 점은 마천, 물감과 같은 재료들의 질감들이 빚어내는 물질에 대한 이질적인 감각이다. 천, 물감, 잉크 등의 재료는 복합적으로 조합되어 질료의 물성이 지닌 특성과 그 차이를 드러내고 있다. 특히 〈Liquitex〉(도판 7, 8)와 〈무제 76151〉(도판 12)에 보이듯이 마천의 올실을 풀어 물성이 더욱 강조되어 있다.

그런데 스프레이를 뿌리거나 물감을 짜놓은 것과 같은 작가의 행위는 그리는 행위에서 가장 기본적인 단계로서 예술가의 아우라를 느낄 수 있다. 하지만 스프레이를 뿌리는 손 이외에는 결과로 나타날 뿐 작가의 신체가 직접적으로 작품에 노출되지는 않는다. 한편 이 시리즈의 제작방식에 있어서 가장 첫 단계인 사진, 판화라는 복제제작방법은 기계적 생산방식으로써 작가의 손

24. 일상적 사물에 대한 인식의 전환에 대하여 작가는 다음과 같이 말한다. "있던 사물을 다시 보게 하며, 보는 것은 보는 사람으로 하여금 자유롭게 하는 것으로 미니멀 아티스트들의 작업과는 차이가 있다는 점을 알아챘으면 합니다." 오상길 엮음, 앞의 책, p.132.







도판 11.
〈무제-76131〉, 1976, 벽돌, 캔, 페인트, 아크릴컬러, 실크스크린, 190×60×700cm의 1/3부분

도판 12.
〈무제-76151〉, 1976, 마천에 세리그라피, 유채, 1976, 65.2×50cm

도판 13.
〈무제-76200〉, 1976, 마천에 세리그라피, 유채, 60.2×60.2cm

자국을 제거한 팝아트적 영향을 보여주고 있다. 이러한 제작방법상의 이중적이고 다층적인 특징에서는 기술과 개념의 미묘한 대립을 통하여 그림의 본질을 규명하고자 했던 리히텐슈타인의 개념주의적 경향도 엿보인다.

이미지 위에 덧칠하는 표현에 대하여 또 다른 해석도 가능하다. 이강소는 이미 1970년대 초반 석고를 갈대에 바르거나 오브제에 칠을 하는 방식으로 작품을 제작하였다.[25] 그러한 연장선상에서 이 시리즈에서 보이는, 실제사물에 사용되고 터뜨려진 흔적, 풀어진 올실의 효과는 팝아트에 있어서 이미지에 의해 건드려진 어떤 효과, 그림자, 얼룩과 같은 것으로서 주체와 세계, 내부와 외부의 혼란을 일으키는 파열, 즉 푼크툼과 비교할 수 있다.[26] 뜯기고 덧입혀진 방식이 비록 앤디 워홀식의 외상적 사건을 나타내는 것이 아니므로 충격적이지는 않지만 이를 통한 이미지 속의 사물과 실제 사물간의 만남은 마치 우연한 것처럼 일어난 결과로서 실재적인 것을 드러낸다. 즉 히스테리컬하지는 않지만 감성적이면서 동시에 복합적인 효과를 부여하는 '덧칠하기'는 '다른 한편으로 사물성 그 자체를 발견하고 투사하려는 측면'[27]에서 미니멀리즘적 경향을 내포하고 있다.

그런데 사진과 판화기법에 기반을 둔, 반복되는 이미지들과 우연적인 제스처들로 이루어진 화면은 수열적 생산이 기술적 생산과 통합을 이룬 것으로 볼 수 있다. 사실 팝과 미니멀리즘은 "수열적 생산 및 소비라는 새로운 질서"[28]를 가리키지만 이 시리즈는 물감뿌리기, 덧바르기, 올풀기 등의 방법을 통해 작가의 지각적 현전을 강조한다는 점에서 "대중매체를 통한 재현에 저항하

25. 오상길 엮음, 앞의 책, p.134. 이강소는 그러한 덧칠하기를 '시간의 정지'라고 설명하기도 한다.
26. 할 포스터, 야영욱, 조주연, 최연희역, 『실재의 귀환』, 경성대학교 출판부, 2003, pp.206~210.
27. 할 포스터, 앞의 책, p.97.
28. 할 포스터, 앞의 책, p.112.

는 미니멀리즘"[29]적 성격을 강하게 띠고 있기도 하다. 기계제작방식과 그와 대비되는 손의 흔적은 모순적이지만 〈무제〉 시리즈에서 동시에 수용되는 것이다. 그리하여 〈무제〉 시리즈는 모든 작품이 모두 원작이 되고, 각각의 그림은 확정되어 있지 않은 어떤 수열 속의 불연속항이 되며, 각각의 그림들과의 관계 속에서 우선적으로 읽힐 수 있는 팝과 미니멀리즘적 경향을 띄게 된다.[30] 무엇보다도 여기에서 중요한 점은 이강소에게 수용된 팝아트의 경향은 "비개성화하지는 하지만 익명적으로 만들지는 않았다는 사실"[31]이다.

4. 평론가들의 해석

〈무제〉 시리즈가 1976년 처음 전시되었을 때 신문에 언급된 작품에 관한 기술은 '현대문명의 우수를 시각화하는 작업'[32]으로 단순하게 서술되었다. 이것은 〈무제〉 시리즈가 내포하고 있는 팝아트적인 요소를 부분적으로 드러내고 있다.

1988년 이일은 1975년 파리비엔날레의 닭 이벤트에서 보이는 '프로세스'적 요소가 그 이후 제작한 일련의 작품들에서도 여전히 나타나고 있다고 보고 있다. 이때 그는 회화를 포함하여 언급하고 있는데 이강소 작품의 작업과정과 방법론 등 현장성이 그대로 노출되어 '만든다'는 것과 '만들어진 것' 사이의 어떠한 괴리도 존재하지 않는다고 보고 있다.[33] 그는 이 시리즈에 우연 또는 우발적인 사건을 작품의 적극적인 요소로 삼고 있는 '퍼포먼스적 요소'도 내재되어 있어 미술을 새로운 국면으로 유도하고 있다고 말한다.

1989년 김수현은 1970년대 캔버스의 평면성에 대한 의식이 이미지-리얼리티의 상관성에 관한 문제와 상충되어 효과적인 결과를 얻지 못한다고 평가하였다. 이강소의 체질적인 반감에 기인하여 외래적인 미니멀리즘을 제대로 수용하지 못하였고 캔버스의 평면성 논리 역시 극단적으로 이끌어나가지 못하였다는 것이다. 그는 그러한 작품들의 일관된 요소로서 프로세스에 대한 의식을 꼽고 있으며 다른 조형작품에서도 '작품의 시간적 형성과정으로서 프로세스가 가시화되어 나타나는 것'이라고 평가한다.[34]

1995년 미네무라 토시아키는 1970년대 이강소의 실험에 대하여, 특히 회화에 있어서 "해결 불가능한 것의 리얼리티, 즉 시적인 생명을 부여하고 있는 듯"하며, "모든 사물이나 현상 또는 생명이 그 존재를 알리는 것, 따라서 우리가 그 존재와 만날 수 있게 되는 것은 무엇에 의한 것인가라는 물음, 즉 그것이 현상 자체에 의한 것인가, 실루엣, 사진, 흔적, 이미지 등, 존재했던 것의 형상이나 그림자를 통해서인가, 물감이나 캔버스, 석고 등의 물질 그 자체의 자기표현에 의한 것인가, 아니면 그와 같은 그림자와 물상(物象) 사이에서 부침하는 눈길의 끝없는 순환 속에 우리 스스로가 들어앉음으로써 인가하는 물음"[35]이라고 파악하고 있다. 사물 간의 관계성, 만남에 대한 담론은 토시아키가 이강소를 이우환의 모노하 영향을 현상학적 사고와 관련지어 바라보고 있음을 알 수 있다.

2001년 필립 다장(Philippe Dagen)은 이 작품들에 대하여 "이미지가 불완전 상태로 나타나 있는 화면 한 가운데에서 연출하는 등 이보다 더 그리기 자체를 객관화한 작업을 생각하기 힘들다"[36]로 평가한다. 그가 그림을 그리는데 있어 일정한 거리를 두고 흥미를 느끼는 포스트모던화가이거나 혹은 창작과정을 완전히 파악하고 이 과정 자체를 주제로 삼는 후기 개념회화작가로 간주하고 있음을 알 수 있다.

2011년 PKM갤러리의 전시평에서 송미숙은 이 작품들이 "지지대와 표현, 나아가 모더니즘의 캐논이었던 평면성, 캔버스를 해체하는 작업으로의 전환"[37]이라고 간주하며 쉬포르-쉬르파스와의 연관성을 직접적으로 언급하고 있다. "화폭을 구성하는 본질적 대상인 이미지와 물감, 또 모더니즘의 보루였던 재현은 곧 일루전이라는 사실에 대한 도전으로의 이행"이며 또한 이 작품들은 일루전을 부정하거나 해체하는 것이 아니라 이를 수용하여 화폭에 재연된 것이라고 본다. 송미숙은 여기에서 작가는 "사물과 작가의 도구인 붓, 물감을 이용한 행위 중간지점에 자신을 위치시키고 있다"라고 보고 있으며 그림의 비평을 위해 이미지를 회화적 방식으로 복제하는 게르하르트 리히터와 연결 짓고 있다.

이상에서 알 수 있듯이 이강소의 1976년 〈무제〉 시리즈는 회화와 오브제가 결합된 형식으로 이미지의 실재와 부재, 그리고 환영을 가로지르는 작가적 성찰을 반영한 작품으로 평가받고 있다. 더불어 이전 시기의 퍼포먼스, 설치작품에서 보여주었던 행위와 동작의 요소가 의도적이건 의도적이지 않건 간에 이 시리즈의 특징 중 일부로 간주되고 있음을 알 수 있다.

---

29. 할 포스터, 앞의 책, p.112.
30. 할 포스터, 앞의 책, p.114.
31. 바르트 저, 앞의 책, p.54.
32. 「이강소 차경전(車京展)」, 『동아일보』, 1976. 12. 24
33. 이일, 「프로세스로어의 이미지실재」, 『이강소』, 인공갤러리, 1988.
34. 김수현, 「이강소의 회화:타블로와 형상의 공존」, 『이강소』, 인공갤러리, 1989, pp.5~6.
35. 미네무라 토시아키, 「이미지의 못을 건너가는 회화」, 『이강소』, 조현화랑, 1995.
36. 필립 다장(Philippe Dagen), 「이강소의 패러독스」, 『이강소』, 카이스 갤러리, 2001.
37. 송미숙, '아는 것만큼 보인다', 2011. 10. http://www.daljin.com/2004/_main/special/contents/contents.detail.php?code=S02218&code_special=F02

Ⅲ. 결론

평면회화에 관심을 가지고 있던 이강소는 1960년대 후반부터 지속되어 왔던 장르에 구애되지 않는 열린 방식, 예술과 일상의 열린 경계를 추구하였다. 1970년대 중반 그의 작업은 이전시기 퍼포먼스를 위주로 하던 경향에서 평면의 캔버스 작업으로 이행되어 화면 속 주제의 무심함, 그리는 행위 자체와 그 흔적으로서의 이미지에 대한 탐구를 진행하였다. 1976년 〈무제〉 시리즈는 미니멀리즘과 팝적인 영향아래 '이미지로서 현실과 그림으로서 가상'[38]을 결합해 실재와 부재의 긴장관계를 조성하는 작가 특유의 작품관이 잘 드러내고 있다. 특히 이미지의 다층적 층위, 물성의 노출과 같은 문제는 이 작품들이 단순히 재현의 문제만을 다루고 있지 않음을 말해준다.

그리하여 이강소는 1980년대 들어서면서 이미지의 상징적 의미, 환영과 실재의 논란 등 여러 요소 사이의 끝없는 갈등과 대화를 추구하게 되었고 보다 회화적인 표현을 추구하게 된다. 1980년대 이후 회화작업들은 사물과 시선, 공간이 상호 교류하는 가운데 표출되는 에너지에 집중하는 방향으로 나아가게 되면서 화면에 동시대성과 독자성을 부여하게 되었다. 회화작업에 치중하게 되지만 이후 그는 판화와 회화의 중첩을 이루는 작업도 지속하였다. 1995년 〈무제〉 시리즈, 2002년 〈From an Island〉시리즈를 통해 판화기법을 이용한 사진이미지와 회화적 필치를 조금씩 다른 방식으로 보여주고 있다. 더 나아가 1990년대 이후 회화작품은 다층적 화면, 시간성 등을 기반으로 하여 동양의 서체로부터 받은 영향과 서구미술의 제스처적 표현을 보여주고 있다.

1980년대 이후 이강소의 회화작업이 주목을 받으면서 여러 평론가들의 평론이 이루어지면서 〈무제〉 시리즈도 회화작품의 초기작업으로 간주되어 여러 차례 부분적으로 다루어졌다. 하지만 이강소 작품에 대한 평가는 주로 1960년대 실험적 성격의 초기작업과 1980년대 이후 회화작업으로 양분되어 평가되고 있어 〈무제〉 시리즈에 대한 종합적인 논의는 전무한 상태이다. 〈무제〉 시리즈는 1975년부터 1979년까지 4년 남짓에 걸친, 단명한 실험처럼 보이지만 향후 이강소의 작품세계를 결정짓고, 작업세계 전반의 특성을 종합적으로 보여주고 있다는 점에서 새롭게 주목할 필요가 있다.

무엇보다도 작가는 동양사상의 발로와 전통문화의 새로운 해석을 모색하였던 만큼 그의 작품을 동양정신에서도 살펴볼 필요가 있다.[39] 현대미술이 서구미술의 담론 아래 서술되어 왔던 만큼 이강소의 작품에 대하여서도 마찬가지로 서구미술의 언어로 기술되어왔다. 하지만 작가가 파리의 호텔에서 꿈꾸었던, 동서양을 초월하는 작품세계를 서구미술의 일반적인 관점으로만 보기에는 한계가 있어 보인다. 〈무제〉 시리즈를 새로운 언어로 바라볼 시점이며 이를 통해 이강소의 작품세계에 대한 새로운 해석을 기대해본다.

---

38. 오광수, 「환원으로서의 여행이강소의 역정과 근작」, 『이강소』, 아트선재센터, 2003.

39. 2012. 10. 30 이강소와의 인터뷰 : 이강소 작가는 1975년, 1976년 회화시리즈에 대하여 다음과 같이 말하고 있다. "〈무제〉 시리즈를 서양사람들은 컨셉추얼이라고 볼 수 있으나 우리 한자권 문화 사람들은 대학의 '격물치지(格物致知)'로 봐주길 바라요. '격물치지'는 맹자, 주자, 퇴계, 양명학의 해석이 다 다르지만 나는 '세계는 구조적으로 존재하는 것이다'라는 의미로 봐요. '사물을 관찰하고 연구하면 나와 궁극적으로 연결되고, 사물의 원리를 정확하게 파악하면 나의 앎도 완성되어 유기적으로 통한다'라고 봐요. '사물을 제대로 바르게 보는 것은 선이므로 그 선을 실행하라. 말과 행동실천을 같이 하라.'라는 동아시아 사상을 중요하게 생각해요. 우주와 인간이 유기적인 구조체로 되어 있다는 전통적인 정신은 현대미술에서도 충분히 보일 수 있어요. 나는 그러한 점을 이끌어내어 서양현대미술을 지향하는 사람들을 직관적으로 뛰어넘을 수 있는 가능성을 이 작품을 통해 보여주고 싶었어요."

참고문헌

단행본

김미경, 『한국의 실험미술』, 시공사, 2007.

김복영, 『현대미술연구』, 정음문화사, 1984.

롤랑 바르트, 김인식 역, 「예술, 이 오래된 것」, 『이미지와 글쓰기: 롤랑 바르트의 이미지론』, 세계사, 1993.

오상길 엮음, 『한국현대미술 다시읽기』, ICAS, 2001.

윤진섭, 『한국 모더니즘미술연구』, 재원, 2000.

할 포스터, 이영욱, 조주연, 최연희 역, 『실재의 귀환』, 경성대학교 출판부, 2003.

도록

『1970-80년대 한국의 역사적 개념미술』, 경기도 미술관, 2011.

『이강소』, 인공갤러리, 1988.

『이강소』, 인공갤러리, 1989.

『이강소』, 조현화랑, 1995.

『이강소』, 카이스 갤러리, 2001.

『이강소』, 아트선재센터, 2003.

신문기사

「이강소 차경전(車京展)」, 『동아일보』, 1976. 12. 24.

인터뷰

2012. 10. 30. 류지연, 이강소작가인터뷰

웹사이트

송미숙, '아는 것만큼 보인다', 2011. 10.

-http://www.daljin.com/2004/_main/special/contents/contents.detail.php?code=S02218&code_special=F02

파리비엔날레 아카이브

- http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1975/artistes/so_lee.htm

Abstract

Lee, Kang-so : The *Untitled* Series

Liu, Jienne
Curator
National Museum of Contemporary Art, Korea

Lee, Kang-so's work produced from the late 1960s to the early 1970s can be characterized by his experimental use of various new mediums, which resulted in his works in the forms of performance and installation. Yet his works made since the 1980s reflect his concentration on the form of conventional painting as his paintings of ducks, photographs and prints exemplify. There is a great discrepancy between his experimental works whose emphasis was attached to the movement of the human body and the sensitivity towards matter and his paintings whose focus was placed to the element of flatness, and thus this makes it hard to discern the similarity between the former and the latter. This leads to the need to seek after certain clues through which certain linkages between them can be made by examining his works that shows some transitional tendencies in the transformation of his artistic path.

To do so, I intend to observe his *Untitled* series of 1976. It has been known that this series was made immediately after his participation in the 1975 Paris Biennale as the result of his direct experience with Western artistic trends, and since then he was devoted to making two-dimensional paintings.

The *Untitled* series shows the influence of Minimalism and Pop Art and clearly reveals his distinctive artistic intent to generate tension between presence and absence by combining 'the real as the image and the imaginary as painting'. In particular, the multilayeredness of his images and the manifestation of objecthood attest to that these works of his do not concern merely with the question of representation.

Upon entering the 1980s, Lee directed his attention to more painterly expression while

endlessly inquiring into the conflict and dialogue between different elements including the symbolic meaning of the image and the fracas over the illusory and the real. His paintings since the 1980s acquired their own contemporaneity and originality through his artistic attitude to focus on the energy engendered in the midst of the interaction between objects, gazes and space. Despite his strong devotion to painting, he was also interested in the combining of print and painting. The *Untitled* series of 1995 and the 'From an Island' series of 2002 exemplify his employment of photographic images that use print techniques and his different ways of applying painterly brushstrokes. Furthermore, his paintings produced since the 1990s are characterized by their multilayered picture planes and the element of temporality while demonstrating the influences of Eastern calligraphy and Western gestural expression. The *Untitled* series may be seen as a short-term artistic experiment of Lee since it was made during a short period of time from 1975 to 1979. Nonetheless, the series predetermined the course of Lee's art since then and evinces the nature of Lee's entire oeuvre. And this is why there should be a need to shed new light on his artistic endeavors.

Since Lee has sought to embody Eastern thoughts and to discover the new ways to interpret them, his artworks request one's inquiry from the viewpoint of Eastern ideas. Contemporary art has been perceived and inquired into within the discourses of the West, and the artworks of Lee have been examined and described in the languages of Western art. But there seems to be some limitations in examining the art that went beyond the binary border between the East and the West that Lee dreamt of in a hotel in Paris from the general perspective of Western art. We have arrived at the point where we ought to apply new languages to the interpretation of the *Untitled* series, and this will lead to new discoveries about the art of Lee, Kang-so.

근대기 초상 사진의 외교적 기능 : 스미소니언 미술관 소장 고종 초상을 중심으로

국립현대미술관 학예연구사 이사빈

1905년 9월, 고종황제는 한국을 방문한 미국 루즈벨트 대통령의 딸 앨리스 루즈벨트에게 두 장의 사진을 선물로 주었다. 고종황제 자신과 황태자 순종의 사진이었다. 고종은 황제를 상징하는 황룡포에 서양식 훈장을 패용하고 옥좌에 앉아 있는 모습으로, 순종은 조선시대 어진에 사용되었던 일월오봉병풍을 배경으로 서 있는 자세로 촬영된 두 장의 사진은, 대한제국을 상징하는 오얏꽃 무늬 종이틀에 끼워져 있었다.

앨리스 루즈벨트는(Alice Roosevelt Longworth : 1884~1980)는 미국의 26대 대통령 시어도어 루즈벨트(Theodore Roosevelt : 1858~1919)의 첫째 딸로, 출산 직후에 사망한 첫 번째 부인과의 사이에서 낳은 유일한 자식이었다. 루즈벨트가 대통령에 취임할 당시 17세였던 그녀는 19세기의 전통이 남아 있는 미국 사회에서 공주와 같은 대우을 받았으며, 뛰어난 미모와 화려한 사생활로 당대 최고의 가십 메이커이자 패션의 아이콘, 그리고 백악관의 골칫거리이기도 했다.

미국 대통령의 딸이 한국에 오게 된 배경에는 다분히 정치적인 의도가 깔려 있었다. 그녀는 루즈벨트 대통령이 1905년에 육군장관 윌리엄 하워드 태프트(William Howard Taft : 1857~1930, 후에 미국의 27대 대통령이 됨)를 사절로 내세운 아시아 순방단(Taft Mission)의 일원이었다. 이 순방단은 일본과 하와이, 중국, 필리핀, 그리고 한국을 방문하는 일정으로, 수십 명의 상원의원과 외교관이 참석한 미국 역사상 최대 규모의 외교 사절단이었다. 이런 공식적인 임무에 대통령의 딸이 동행한 것은, 루즈벨트 대통령의 뛰어난 외교술이 발휘된 부분이라고 평가된다. 앨리스



도판 1.
〈고종 초상〉, 1905, 스미소니언 미술관
프리어 새클러 갤러리 소장



도판 2.
〈순종 초상〉, 1905, 스미소니언 미술관
프리어 새클러 갤러리 소장

는 사절단에 백악관의 무게를 실어주었으며, 방문 국가에서는 미국의 '공주'로서 환대와 예우를 받았다. 젊고 아름다운 여인의 존재는 가는 곳마다 이목을 끌고 기사거리를 만들어냈는데, 이는 포츠머스 조약, 가쓰라 태프트 밀약 등 민감한 정치적 사안들로부터 시선을 분산시키고 외교를 부드럽게 만드는 역할을 하기도 했다.

기록에 의하면, 고종 황제는 미국의 공주인 앨리스 루즈벨트를 극진히 환대했다. 고종은 관례를 깨고 앨리스와 함께 식사를 하기도 했으며, 그녀가 떠나기 전에는 자신과 황태자의 사진을 건네주었다. 이는 초상 사진의 정치적, 외교적 기능을 여실하게 보여주는 예로, 초기 사진의 제작과 유포 맥락에 있어 중요한 부분을 시사한다.

> "9월 19일 미스 루즈벨트와 아시아 순방단 일행이 탄 군함 오하이오 호가 제물포항에 도착했다. 그들은 특별 열차를 타고 바로 서울로 떠났는데 객차와 기관차는 미국, 한국 그리고 일본 국기로 장식되어 있었다. 많은 한국 관리들과 군대의 장교 그리고 황실 근위대와 군악대, 각국 공사들이 역에 도착하는 이들을 환영하러 왔으며 이들이 가는 길에는 구경꾼들이 쇄도했다.
>
> 미스 루즈벨트를 위해 황실에서는 황실가마를 배정했고, 모든 일행들에게도 관청의 가마를 준비했다. 모든 집들에는 미국과 대한제국 국기가 내걸렸는데 내걸린 미국 국기 중에는 별이나 줄무늬가 빠진 경우도 있었고 색깔도 여러 가지였다. 그러나 국빈에게 경의를 표하려는 사람들의 마음을 보여주기에는 충분했다."[1)]


The Washington Times

WASHINGTON, SUNDAY, SEPTEMBER 17, 1905.

PRESIDENT TO CALL PEACE CONFERENCE

Time for Meeting Not Decided—War Not to Be Waged Except for Vital Reasons. Subjects to Discuss.

EMPEROR OF KOREA AND HIS CAPITAL, SEOUL, WHERE THE TAFT PARTY WILL VISIT THIS WEEK

ANOTHER MURDER MYSTERY IN GOTHAM

"SONNIE" MORGAN MAY BE DROWNED

M'CALL WILL TELL "ALL HE KNOWS"

Miss Roosevelt Will Get Imperial Honors

Emperor of Korea Preparing to Extend Her and Party a Royal Welcome to Seoul. Military Escort.

도판 3.
앨리스 루즈벨트의 방한 당시
워싱턴 타임즈에 게재된 기사



도판 4.
앨리스 루즈벨트의 홍릉 방문 당시 촬영된 사진,
1905, 코넬 대학교 소장.

고종은 사진이 처음으로 유입된 시기의 군주였으며, 대한제국기는 서구 열강과 일본의 압박 속에서 근대화와 자주독립이라는 이중과제를 암중모색했던 격동기였다. 미국 대통령의 딸 앨리스 루즈벨트에게 주어진 고종의 초상사진은, 당시의 정치적 상황을 타개하기 위한 노력의 일환으로, 1882년에 (서구 국가 중에서는 처음으로) 조미통상조약을 체결한 미국에 도움을 청하는 제스처였던 것으로 보인다. 이는 그가 앨리스 루즈벨트의 체류 기간 중에 명성황후가 시해되어 묻혀 있는 홍릉으로 그녀를 데려감으로써 자신이 처한 어려운 상황을 호소하고자 했던 사실을 통해서도 뒷받침된다.[2)]

고종은 사진 찍기를 좋아했던 것으로 알려져 있다. 1884년 퍼시벌 로웰(Percival Lowell 1855~1916)이 처음으로 고종사진을 촬영한 것을 시작으로 많은 사진을 남겼다. 이러한 사진들은 대체로 조선에 들어온 서양인들이 입궐하여 촬영한 것으로, 당대 어진 사진의 제작과 유포가 외교적인 맥락에서 이루어졌음을 시사한다.

---

1. Homer Hulbert, *The Korea Review*, V. 5, Seoul, 1905.
2. 그러나 태프트가 이끄는 아시아 순방단은 사실상 일본의 한국 통치권을 인정하는 내용의 가쓰라 태프트 밀약을 일본에서 체결한 이후에 한국에 들른 것이었으며, 이 사실을 알고 있는 앨리스 루즈벨트에게 고종 황제는 애처롭고 한심한 모습으로 비추어졌다.
"황제와 곧이어 마지막 황제가 될 그의 아들은 우리 공사관 옆에 위치한 궁궐에서 은밀한 삶을 살고 있었다. 우리는 도착 후 며칠 뒤에 그 궁궐의 유럽식 건물에서 점심 식사를 함께 했다……떠날 때 황제와 황태자는 그들의 사진을 나에게 주었다. 두 사람은 애처롭고 둔감한 모습이었으며, 황실의 앞날도 얼마 남지 않은 상태였다." *Alice Roosevelt Longworth, Crowded Hours*, New York and London : Charles Scribner's Sons, 1933.

최초의 고종 사진으로 남아 있는 퍼시벌 로웰이 촬영한 사진은 1882년 조미통상조약 체결 후, 미국과의 외교관계에서 나온 결과물이었다. 퍼시벌 로웰은 미국과 조약을 맺은 조선 정부가 1883년에 미국에 보빙사(報聘使)를 보냈을 때, 이들을 미국까지 안내하고 외교업무를 수행하도록 돕는 임무를 맡았다. 그는 이 일을 완수한 공로를 인정받아 서양인 최초로 국왕의 공식 초청을 받아 조선에 왔다. 1883년에 입국한 로웰은 4개월 간 서울에 머물면서 직접 사진을 촬영했다. 그가 촬영한 고종의 사진은 서양인이 촬영한 최초의 고종 사진이자, 처음으로 책에 수록된 조선 국왕의 사진이었다. 로웰이 촬영한 사진의 일부는 그가 1888년에 출판한 저서 『조선, 조용한 아침의 나라』에 수록되어 있으며, 원본 사진들은 현재 보스턴 미술관에 소장되어 있다.

그 외에 고종을 촬영한 서양인 중 가장 중요한 인물로 이사벨라 버드 비숍(Isabella Bird Bishop, 1831~1904)을 들 수 있다. 여행가이자 작가로 유명한 비숍은 영국왕립지리학회 최초의 여성회원으로 1894년부터 1897년까지 조선을 네 번 방문하고, 세 차례에 걸쳐 고종을 알현했다. 그녀의 저서 〈한국과 그 이웃나라들〉은 당시 한국에 대한 서양인의 저서 중 가장 대표적인 연구서이다.[3)]

이사벨라 비숍은 여러 차례 조선에 장기 체류했는데, 특히 1896년에는 이전의 만남을 통해 친분이 있던 명성황후의 비보를 듣고, 이를 조문하기 위해 입국했다. 그녀는 고종을 알현하여 명성황후를 조문했는데, 기록에 의하면 이 과정에서 이사벨라 비숍이 영국의 빅토리아 여왕에게 헌상할 사진을 찍고 싶다고 요청하여 촬영이 성사되었다. 그런데 그 배경과 관련하여, 그로부터 9개월 전에 있었던 만남을 주목할 필요가 있다. 이 만남에서 고종과 명성황후는 영국의 빅토리아 여왕에 대한 대화를 나누었다.

> 왕비는 빅토리아 여왕에 대해 이야기했다.
>
> "여왕은 그가 원하는 모든 것을 소유하고 있습니다. 위대함과 재산과 권력을 모두 가지고 있지 않습니까? … 여왕은 과연 가난한 조선에 대해 생각해보았을까요? 여왕은 많은 선행을 베풀고 있습니다. 우리는 그분의 건강과 행복, 번영을 기원합니다."
>
> 왕이 덧붙여 말했다.
>
> "영국은 우리의 가장 우호적인 친구입니다."[4)]

3. Isabella Bird Bishop, *Korea and Her Neighbors*, New York : Fleming H. Revell Co., 1897.
4. 이사벨라 비숍, 신복룡 역, 『조선과 그 이웃나라들』 집문당, 2000, p. 255.

이렇게 촬영된 고종의 초상사진은 비숍의 저서에 삽화의 형태로 게재되었으며, 고종이 상중인 자신의 사진 촬영을 허락한 것은 조선이 처한 암울한 현실에 대해 영국의 지원을 기대하는 외교적 의미가 내포되어 있었던 것으로 생각할 수 있다.

이렇듯 절대 권력자의 초상사진이 외교적, 정치적 수단으로 사용된 것은 사진역사의 시대가 열린 19세기 말 무렵에 재위했던 근대 국가의 군주들에게서 발견되는 공통적인 현상 중 하나였다. 영국의 빅토리아 여왕(재위 : 1837~1901)은 윈저궁에 암실을 설치하고 사진회(The Photographic Society)를 적극 후원하였을 뿐 아니라 자신의 사진을 저렴한 명함판사진으로 만들어 판매하는 것을 허용했다. 1860년대 명함판사진이 유행하면서 그녀의 사진은 매년 3, 4 백만 장이 팔릴 정도의 인기품목이 되었다고 한다. 과거의 화려한 여왕이 아니라 중산층의 소박한 부부의 모습을 한 빅토리아 여왕의 사진은 시민계급이 자신의 계급과 동일시 할 수 있는 친근함을 주었다. 이는 사진이라는 매체가 새로운 근대국가의 군주의 이미지를 구축하는 데 활용된 대표적인 예라고 할 수 있다.[5)]

빅토리아 여왕의 이미지 메이킹은 다른 국가 군주들의 모델이 되기도 했다. 비록 황제는 아니지만 청나라 말기에 섭정으로 반세기 넘게 실질적인 권력을 행사했던 서태후(西太后, 1835~1908, 재위기간:1861~1908)는 서구인들 사이에서 유포되고 있던 자신의 부정적 이미지를 바꾸기 위해 적극적으로 사진을 이용한 경우에 해당한다. 최근 조은영의 연구에 의하면 서태후는 19세기 말 서양인들에게는 부패하고 사악하며 욕망에 가득한 용부인(Dragon Lady)의 이미지로 중국을 표상하는 역할을 하고 있었는데, 반외세운동인 의화단 사건으로 많은 중국내의 서양인들이 희생당하자 이러한 서태후의 부정적 이미지는 극에 달했다고 한다. 의화단 사건 이후 중국이 적극적으로 서구 문물과 개혁을 도입하고 외교관계를 형성하는 과정에서, 서태후는 자신의 이러한 부정적 이미지를 바꾸기 위해 1903~04년에 걸쳐 청의 사진가 유훈령(裕勳齡)에게 자신의 사진을 다량 촬영하게 했으며, 이 사진들을 국내외 외교사절들과 관료들에게 배포했다. 빅토리아 여왕의 사진이 국민통합이라는 내부적인 목적으로 활용되었다면, 서태후의 사진은 서구 열강들이 오리엔탈리즘적 시각에서 생산해내는 중국의 이미지에 대한 대응 전략으로 만들어낸 이미지였다는 점에 차이가 있다.[6)]

5. Margaret, Homans, *Royal Representations: Queen Victoria and British Culture, 1837-1876*, Chicago : University of Chicago Press, 1998, p. 48; Naomi Rosenblum, A World of Photography, New York : Abbeville Press, 1984, pp. 62-64 (권행가, 「조선 황제의 사진 : 경합하는 재현의 권력 사이에서」, 『대한제국 황실의 초상』 (국립현대미술관, 한미사진미술관, 2012)에서 재인용.
6. 서태후의 사진에 관한 내용은 조은영, 「미국 시각문화 속의 동북아 여성 이미지 : 후기식민주의 시각으로 본 서태후 초상을 중심으로」, 미술사학연구회, 2012(가을)에 근거한 것으로, 권행가(위의 글)에서 재인용한 것이다.



도판 5.
유훈령이 촬영한 〈서태후〉, 1903~1904.
스미소니언 미술관 프리어 새클러 갤러리 소장

서태후의 초상 사진은 앨리스 루즈벨트에게도 주어졌다. 앨리스 루즈벨트는 아시아를 순방하는 동안 방문한 국가에서 극진한 예우를 받으며 상당한 양의 선물을 받았다. 중국에서 그녀는 서태후에게 작은 검정색 개 한 마리와 엄청난 양의 비단 등 다양한 선물을 받았으며, 여기에는 황후의 초상사진이 포함되어 있었다. 당시의 상황에 대해, 앨리스는 그녀의 자서전에 다음과 같이 언급하고 있다.

> "다음날 아침, 두 명의 관리가 와서 나에게 황후가 보낸 작은 개를 선물했다. 그리고 그날 오후, 그녀의 사진이 도착했다. 그것은 훌륭한 사진으로 마치 "부처님"처럼 보였다. 이는 내가 그녀의 얼굴을 생생히 기억하고 있던 당시에 느꼈던 것이고, 지금 이 사진을 보니, 그날의 일들이 생생하게 떠오른다. 당시 여러 명의 남자들이 내가 있던 공사관으로 내려왔는데, 그들은 황제의 노란색 가마를 둘러싸고 있었고, 그 안에 사진이 놓여 있었다. 사진은 평범한 서양식 금박 액자에 끼워져 있었지만, (가마는) 황실을 상징하는 노란색 비단으로 덮여 있었다."[7]

앨리스 루즈벨트의 자서전을 보면, 서태후를 직접 대면한 일보다, 그녀의 사진을 받은 일이 오히려 더 깊은 인상을 남겼던 것 같다. 특히, 사진을 황제의 가마로 운반하는 독특한 방식은, 사진이 단순한 개인적인 기념품을 넘어서, 절대군주의 존재 자체를 상징하는 역할을 했음을 보여준다. 당시 청나라 황실은, 황제를 신성시하고 은폐하는 황실의 전통을 지켜야 한다는 의무감과 보다 친근하고 접근 가능한 새로운 군주의 이미지를 구축하려는 노력 사이에서 방황하고 있었다. 서태후의 초상사진이 밀폐된 가마를 통해서 운반되었다는 것은, 대다수의 중국 백성들이 국권을 탈취한 후궁으로 인식하고 있었던 그녀가 어떤 수를 써서라도 권력의 적법성을 내세우는데 집착했음을 역설적으로 보여주기도 한다.[8]

7. Alice Roosevelt Longworth, *Crowded Hours*, New York and London : Charles Scribner's Sons, 1933.



도판 6.
〈메이지 천황〉, 1888~1890.
스미소니언 미술관 프리어 새클러 갤러리 소장



도판 7.
〈메이지 천황비〉, 1888~1890.
스미소니언 미술관 프리어 새클러 갤러리 소장

서태후가 미국 대통령에 딸에게 많은 선물을 준 배경에는, 의화단 사건 이후 중국에게 부과된 배상금을 완화시켜달라는 의미가 깔려 있었을 가능성이 있다. 미국은 의화단 사건을 진압한 8개국 연합 중 중국에 가장 우호적인 나라였으며, 중국 경제에 큰 부담이 되고 있던 배상금 감액 법안은 그로부터 3년 뒤인 1908년에 미국 의회에서 통과되었다.

그러나 1905년의 아시아 순방에서 앨리스 루즈벨트를 가장 환대한 것은 일본이었다. 앨리스 루즈벨트는 메이지 천황비로부터 화려한 옷과 부채, 자수병풍, 그리고 각종 기념품을 받았으며, 당시 이러한 진귀한 선물을 받는 일이 너무나 즐거웠다는 기록을 남기고 있다. 일본은 1904년 러일전쟁의 승리로, 아시아 국가로서는 최초로 서양의 군대를 물리쳤다는 자부심에 온 나라가 의기양양한 상태였다. 또한 루즈벨트 대통령은 포츠담 회담을 통해 일본과 러시아의 중재를 진행하고 있는 중요한 인물이었다.[9] 일본의 입장에서는 강화 조약의 유리한 결과를 위해서라도 미국의 도움이 절대적으로 필요한 상황이었다.

따라서 일본은 다른 아시아 나라들과 차별성을 두면서 자국이 세계 열강들과 어깨를 견줄 만큼 강력한 근대 국가가 되었다는 사실을 입증해 보이고자 했다. 앨리스 루즈벨트에게 하사된 메이지 천황 부부의 사진은, 중국의 서태후나 조선의 고종 초상사진과는 사뭇 달랐다. 서양식 장식을 보여주기는 하지만, 기본적으로 전통적인 복식을 취하고 촬영한 조선과 중국의 사진과는 달

8. David Hogge, *Imperial Exposures*, Google Cultural Institute of Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery
9. 포츠담 강화 조약에는 한국에 대한 일본의 지도·보호·감리권을 승인하는 내용이 포함되어 있었다.

리, 메이지 천황은 근대화된 절대적 통치자를 상징하려는 듯 서양식의 원수복을 입은 모습을 하고 있다. 마찬가지로 천황비는 유럽의 궁정에서 입을 법한 화려한 서양식 드레스를 입고 있으며, 두 인물의 배경이나 복식의 장신구 등 어느 곳에서도 일본의 전통적인 요소는 찾아보기 힘들다.

또한, 천황과 천황비의 사진을 나란히 주었다는 사실도 당시의 아시아 국가로서는 파격적인 일이었다. 왕실의 인물이라 하더라도 남성과 여성이 동등한 위치에서 나란히 사진을 찍는 것은 흔치 않은 일이었다. 이러한 행위는 일본이 서구적, 기독교적 세계관을 받아들였다는 것을 보여줌으로써, 일본이 미국과 동등한 위치에서 외교 관계를 맺을만한 근대화된 국가임을 인지시키기 위한 노력의 일환이었다. 실제로 고종 황제는 재위기간 중에 종종 황태자 순종과 함께 사진을 촬영하기는 했지만, 왕비와 함께 찍은 사진은 한 점도 남기지 않았다. 조선에서 왕과 왕비가 함께 찍힌 사진은 일제 강점기에 순종과 순정효황후의 사진이 현재까지 알려진 최초의 예이며, 이는 일제에 의해 기획된 촬영이었을 가능성이 높다.

이렇듯 앨리스 루즈벨트의 1905년 아시아 순방에서 그녀에게 하사된 한, 중, 일 군주의 사진들은 각각의 나라가 미국이라는 신흥 강국으로부터 필요로 하거나 기대하는 것을 얻기 위한 외교적 행동의 산물이었다. 그리고 이러 맥락은 사진이 제작되거나 유포된 방식을 통해서도 확인된다. 중국의 서태후는 의화단 사건 이후에 극에 달했던 표독하고 악랄한 이미지를 쇄신하는 한편, 큰 경제적 부담이었던 배상금 문제와 관련하여 미국의 도움을 얻고자 하는 기대감을 가지고 있었다. 그리고 이를 위해, 오랫동안 공을 들여 촬영한 결과 마치 '부처처럼 보이는' 온화한 인상의 사진을 준비했으며, 역설적이게도 그 사진을 전달하는 방식에서는 전통적인 절대권력에 대한 집착을 드러내기도 했다. 한편 일본의 메이지 천황은 가장 적극적으로 자국의 근대화된 양상을 홍보하는 사진을 제작했다. 복식과 배경에서 일본 고유의 전통은 전혀 찾아볼 수 없는 천황 부부의 사진은 러일전쟁에서 승리한 일본의 자신감과, 한국 통치권을 승인 받음으로써 서구 열강과 어깨를 나란히 하는 강국으로 일어서겠다는 의지가 표현되어 있다고 해도 과언이 아니다.

순방단이 가장 마지막으로 방문했던 나라, 조선은 국권이 넘어가기 직전의 암울한 상황을 겪고 있었으며, 가장 절실히 도움을 필요로 했다. 고종은 조선이라는 나라의 자주독립에 대해 미국의 도움을 기대했으며, 따라서 전통적인 황제의 복식을 갖추고 사진을 촬영했다. 또한, 황태자인 순종의 사진을 함께 줌으로써, 조선 왕조가 적법하게 계승되어야 함을 호소하려는 측면도 있었던 것으로 보인다. 그러나 한편으로는 근대화를 수용하는 군주임을 증명할 필요를 느껴서인지, 황룡포 위에 서양식의 훈장을 패용하는 혼합적인 모습으로 재현된 이 사진은, 당시 조선이라는 작은 나라의 힘없는 군주가 자주독립과 근대화라는 이중과제를 위해 고군분투했던 혼돈의 시대상황을 반영하고 있다.

Abstract

Modern Portrait Photography as Diplomasy : Portraits of King Gojong from the Collection of Smithsonian

Lee, Sa-bin
Curator
National Museum of Contemporary Art, Korea

It was during the reign of King Gojong that photography was first introduced to Korea, and the Korean Empire period can be characterized as the turbulent period when Korea was attempting covertly to run after two hares of its modernization and attainment of sovereign independence under the suppression of the Great Powers of the West and Japan. King Gojong has been known to like to take photographs and there have been left many photographs of him including the one by Percival Lowell (1855~1916) in 1884. These photographs were mostly taken by Westerners who had come to Joseon, and this suggests that the production and distribution of king's portrait photographs of the time were done in the context of diplomacy. This paper briefly looks into the diplomatic function of the modern photography of Korea while focusing on the ones from Smithsonian Institution Freer Sacker Archives.

The portrait photographs of King Gojong in the Archives were given by King Gojong himself to Alice Roosevelt, daughter of Theodore Roosevelt, the 26th President of the U. S. who visited Korea in 1905. It appears to be that King Gojong was expecting help from the U. S. with which Korea entered into a trade treaty in 1882 (the U. S. was the first among those Western countries that did so) in finding a way out of the political difficulties of the time. This is supported by the fact that King Gojong tried to show Alice Roosevelt his difficult situation by bringing her to Hongreung at which Empress Myeongseong was killed and buried.

The diplomatic and political use of kings' portrait photographs is one of the phenomena

common to modern nations of the late 19th century when the history of photography started. A major example of this can be found in the case of Queen Victoria of the U. K. whose way of doing so was appropriated by other countries. In September, 1905, the representatives that President Theodore Roosevelt delegated visited Philippines, Korea, China, and Japan. The rulers of these countries gave their portrait photographs to Alice Roosevelt for the diplomatic purpose to obtain what they wanted from the newly emerged power of the U. S. This can be confirmed also by the ways such photographs were made and distributed. Empress Dowager Cixi of China aimed to renew China's image as a ferocious and vicious country that was made after the Boxer Rebellion and at the same time wished the help of the U. S. in regard to the indemnities, which inflicted a big economic burden on the then Chinese government. For this purpose, they made assiduous and careful efforts to produce a photograph in which the ruler's face possessed geniality 'resembling the face of the Buddha'. Paradoxically, the way that they deliver it revealed their tenacity for absolute power. In the case of Emperor Meiji of Japan, the photographs given by him are characterized by the propagandism of Japan's modernized conditions. The photograph of Emperor Meiji and his wife shows no element of Japanese tradition in terms either of the garment or of the background, and it is not an exaggeration to say that it heralds Japan's self-confidence after her victory in the Russo-Japanese War and her strong volition to be a world power.

Korea was the last on the list of the representatives' visit and at that time Korea was going through dismal situations including the deprivation of her sovereignty and thus was in a desperate need of help. Gojong expected the U. S.'s help in relation to Korea's sovereign independence, and thus he was dressed in traditional emperor garments to be photographed. In addition, from the fact that he gave his photograph together with that of his son, Soonjong, one can defer that he wanted to emphasize the legitimate succession of the thrones. On the other hand, the Western-style decoration that he is wearing over his emperor suit seems to attest to that he might have felt the need to prove that he was a ruler who was willing to accept the modernization of Korea. This photograph of different manifestations is reflective of the chaotic condition of the time when the ruler of the small country of Joseon struggled for the double task of Korea's attainment of independence and modernization.

윤명로 회화의 특성
: 국립현대미술관 소장품을 중심으로

국립현대미술관 학예연구사 이추영

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 본론
1. 1960년대 2. 1970년대
3. 1980년대 4. 1990년대
5. 2000년대
Ⅲ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

1960년 10월 서울 주한영국대사관으로 향하는 덕수궁 북쪽 담에 내걸린 추상 작품들은 당시 국전중심의 보수적 권위에 도전하고 새로운 표현가능성을 실험하려는 젊은 작가들의 야심 찬 도전이었다.[1] 전후의 혼란기를 겪으면서 새로운 현대미술에 대한 열망을 품었던 젊은 작가들은 미술관 내부를 벗어나 야외에 전시하는 획기적인 전시방식을 통해 자신들이 추구하던 한국현대미술의 새로운 방향성을 드러냈다. 당시 전시를 주도했던 '60년 미술가협회'의 창립 멤버였던 윤명로(尹明老, 1936~)는 권위에 대한 저항 의식과 새로운 미술에 대한 열망을 에너지 삼아 자신을 담금질 하며, 독창적인 추상회화의 세계를 구축하였다.

윤명로의 작품 세계는 젊은 에너지로 가득 찼던 1950년대 말부터 이제 미술계의 원로가 된 지금까지 10년 주기의 규칙적인 변화를 보여주고 있다. 시대에 따른 작가의 육체적, 정신적 변화와 이로 인한 작품의 변화는 지극히 자연스러운 것이나, 이러한 꾸준한 변화는 끊임없이 새로움을

1. 1960년대 초반은 12년간 장기 독재하던 이승만 정권을 무너뜨리는 반독재 민주주의 운동인 4.19 혁명(1960)이 일어났고 이듬해인 1961년 5.16 군사혁명으로 새로운 군부 독재의 시대가 시작된 혼란기로 기존의 권위에 대한 도전과 전복의 급격한 변화에 대한 열망이 넘치던 시기였다.

추구하는 부지런함과 도전에 대한 열정이 뒷받침 되어야 하는 것이다.

본 논문은 1960년대 앵포르멜 경향의 추상 작품에서부터 현재의 〈겸재예찬〉 연작까지 50여 년에 이르는 작품 활동을 통해 지칠 줄 모르는 열정과 변화의 열망을 보여주었던 작가 윤명로의 작품 세계를 국립현대미술관이 소장하고 있는 시기별 대표 컬렉션을 통해 조망하고자 한다.[2)]

Ⅱ. 본론

1. 1960년대

해방과 전쟁이라는 한국현대사의 비극이 휩쓸고 간 1950년대 말 당시 미대를 갓 졸업한 젊은 작가들은 새로운 현대미술에 대한 갈망과 국전중심의 보수적인 화단에 대한 반발심으로 인해 집단적인 행동을 보여주었다.[3)] 이렇듯 젊은 작가들의 집단적 경향으로 확산된 추상 경향은 1960년 서울대학교 미술대학을 졸업한 윤명로 등 '4.19 혁명'과 함께 등장한 제2세대 작가들에 의해 자연스럽게 연결되었고, 이러한 흐름 속에서 창립된 '60년미술가협회'는 이들 젊은 작가들의 뜨거운 열정을 드러내는 중요한 통로가 되었다. 윤명로는 서울대학교 3학년 교내전에서 총장상을, 미술대학 4학년 때는 국전에 〈벽 B〉(1959)를 출품하여 특선을 하면서 주목을 받았으나, 학연과 지연의 온상이었던 국전에 대한 반발심으로 당시 서울대와 홍익대를 갓 졸업한 젊은 작가들과 함께 학연과 지연을 떠나서 연합하는 단체를 만들기로 했고 이것이 '60년미술가협회'가 되었다.(도판 1, 2)[4)]

당시 젊은 작가들은 두터운 마티에르와 격렬한 표현이 두드러진 오백호에서 천호 크기의 대형 추상 작품을 전시(1960. 10. 5 ~ 10. 14) 했는데, 이때 윤명로가 출품한 작품은 〈석기시대 (Stone Age)〉(1960)였다.(도판 3, 4)[5)] 현재 사진이미지로 남아 있는 이 작품은 바탕면에 그려진 추상적인 형태들을 흰색 물감으로 덧칠하며 지워낸 듯한 형상의 추상 작업이었다.[6)] 윤명로의 1950년대 말에서 60년대 작업들은 〈원죄〉, 〈석기시대〉, 〈문신〉 등의 제목을 지니고 있다. 이는 기존질서나 양식에 대한 부정, 무언가 미답의 세계, 주술적이고 원생적인 뿌리 등에 대한 동경 등이 작품의 주된 주제였음을 의미한다.[7)] 붉은색 바탕에 폐허처럼 뜯기고 짓이겨진 납판을 붙이고 거친 붓 터치로 마감한 〈원죄 B〉(1961)와 달 표면처럼 원형으로 짓이겨진 안료 덩어리로 이루어진 〈석기시대 A〉(1961) 등의 작품은 당시 앵포르멜 추상 형식의 작품들과 유사한 재료적, 형식적 특징을 지니고 있다.

윤명로는 1963년 파리비엔날레에 추상 작품 〈회화 M.10〉을 출품하여 국제적 시각의 평가를 받게 되었다.[8)] 당시 출품작은 〈벽 B〉(1959), 〈원죄 B〉(1961) 등에서 보이던 격렬한 제스처가 정비되고 어떤 원초적인 형상을 연상하게 하는 다분히 제의적(祭儀的) 신비감이 감도는 작품이었다.(도판 5)[9)] 당시 파리비엔날레에 출품되었던 작품은 총 2점으로 기존의 문헌들에서는 현재 삼성 리움미술관이

---

2. 국립현대미술관은 총 17점(회화9점, 판화8점)의 시기별 대표작품을 소장하고 있다. 시기별로는 1960년대 앵포르멜 시기 6점, 1970년대 〈균열〉 연작 1점, 1980년대 〈얼레짓〉 연작 5점, 1990년대 〈악명의 땅〉 연작 4점, 2000년 〈겸재예찬〉 1점이다.
3. 조형이념보다는 정치적 세력화에 더 분투하던 1950년대의 화단 분위기와 점점 확대되어 가는 새로움과 탈전통, 반아카데미즘에 대한 욕구는 기성세대와 젊은 세대 모두에게 반성적인 자극원이 되어 1957년 모던아트협회, 창작미협, 현대미협, 신조형파, 백양회 등 많은 미술단체의 결성을 유도하게 되었다. 김연희, 「초기 한국현대미술의 단면 - 1950년대에서 1960년대를 중심으로」, 『한국현대미술의 시원』도록, 국립현대미술관, 2000, p.33.
특정 시기와 단체의 활동을 한국현대미술의 시작 기점으로 보는 해석은 젊은 작가들에 의해 폭발적으로 확산된 추상 경향의 작품들의 집단성이 바탕이 되었다. 그러나 특정 연도를 한국현대미술의 시원으로 해석하는 경향이나 작가들이 주장하는 '최초 시도론', 그리고 추상경향에 대한 '자생론'과 '수용론' 등에 대한 논의는 미술계 내부에서 끊임없이 이루어지고 있다. 당시의 집단적인 추상경향은 대체적으로 '앵포르멜' 시기로 통용된다.
4. "학연이나 지연으로 얼룩진 《국전》에 대한 혐오감도 있었구요, 그래서 서울대와 홍익대를 갓 졸업한 김기동, 김대우, 김봉태, 김응찬, 김종학, 박재곤, 손찬성, 송대현, 유영렬, 이주영, 최관도_이런 친구들하고 시청 뒤에 있었던 '돌다방'에 모여서 학연이나 지연 떠나서 단체를 하나 만들자고 했지요. 그래서 창립한 것이 《60년미술가협회》이지요." 「작가대담 윤명로(오상길, 윤명로 인터뷰)」, 『한국현대미술 다시 읽기 IV(vol3) 초기 추상미술의 비평적 재조명』, 도서출판 ICAS, 2004, p.194.
"현대라는 착잡한 절망적인 상태에서 새로운 돌파구를 우선 우리는 가두에 마련해보았다._중략_일체의 기성적 가치를 부정하고 모순된 현존의 모든 질서를 고발하는 행동으로 자부하는 우리는 하나의 창조적 정신이 얼마나 많은 진라에 견디어내며 얼마나 많은 진리를 감행 할 수 있을 것인가?" 『한국현대미술 다시 읽기 IV(vol1) 초기 추상미술의 비평적 재조명』, 도서출판 ICAS, 2004, p.405.
5. 제1회 〈60년전〉 브로슈어에 표기된 출품작은 〈석기시대〉, 〈패총시대〉, 〈화석〉, 〈벽 No3〉 등 4점 이었다. 『한국현대미술 다시 읽기 IV(vol1) 초기 추상미술의 비평적 재조명』, 위의 책, p.404.
6. "우리가 겪었던 가장 중요한 체험 중에 하나는 재료라고 생각해요. 오일칼라는 우선 비싸서 살 수가 없었어요. … 중략 … 그것을 살 수 없는 가난 때문에 을지로에서 안료와 텐트천을 사다가 틀을 만들고, 마대를 붙이고 … 중략 … 나는 우리에게 추상이란 어떤 논리나 이즘에 앞서 그저 어쩔 수 없이 그렇게 되어버린 자연발생적인 현상이었다고 봐요." 「작가대담 윤명로(오상길, 윤명로 인터뷰)」, 위의 책, p.199.
당시 미대를 졸업한 젊은 작가들은 공통적으로 재료의 측면에 대해 언급하고 있다. 이처럼 1950년대 말 젊은 작가들의 집단적 추상 회화는 재료적 측면과 기성 화단에 대한 불만, 해외 잡지를 통해서 알게 된 서구 현대미술에 대한 정보 등이 복합적으로 뒤섞이면서 형성된 것이었다.
7 "그가 초기에 즐겨 작품의 명제로 사용하고 있었던 "석기시대", "동기시대", "출토", "문신" 등이 말해 주듯이 그의 생각은 역사와 언어에 의해서 환기되고 있다._중략_그의 언어에 의해서 환기된 대상은 개념화된 언어보다 더 충실한 대상을 서술하고 있다고 말할 수 있다. 이때 서술이란 그가 긁거나 새기거나 파낸 그의 몸짓에 의한 흔적이며 그것은 과학 이론보다 훨씬 더 충실하게 사물 또는 현실을 나타내 보인다고 해도 과언이 아니다." 유준상, 「윤명로의 작품세계」, 『윤명로』 브로슈어, 1977.
8. "60년대 초의 작품에는 〈원죄〉, 〈석기시대〉, 〈문신〉 등의 제목을 달고 있는 것들이 있는데 이른바 기존질서나 양식에 대한 부정, 무언가 미답의 세계, 주술적이고 원생적인 뿌리 등에 대한 막연한 동경이 이 시기의 작품들 이었지요. 1963년 제3회 《파리 청년작가 비엔날레》에 출품했던 〈M.10〉은 다분히 주술적인 것이었지요, 그 발상은 청동기에서 비롯되었어요. … 중략 … 동양적, 우리의 뿌리, 서구가 갖지 못하는 어떤 정서 … 그 당시에 저는 이런데서 이미지를 찾고 있었어요." 「작가대담 윤명로(오상길, 윤명로 인터뷰)」, 위의 책, p.200.
9. 오광수, 「표현에서 사유로」, 『윤명로』작품집, 가나아트, 2005, p.10.

소장하고 있는 작품 〈회화 M-10〉(1963) 만을 주로 언급하고 있으나, 당시 출품 작품 한 점은 현재 덴마크 헤닝 미술관(Herning Museum of Contemporary Art)에 소장되어 있다.(도판 6, 7)[10] 〈회화 M-10〉은 이전의 어둡고 물질감이 강조되는 앵포르멜 경향의 작품과 달리 은분과 석고를 섞은 안료를 손가락을 이용하여 구불구불하게 표현한 유연한 선의 형태가 돋보이는 작품으로 전체적으로는 인간의 얼굴과 몸통의 이미지를 연상케 한다.

국립현대미술관은 윤명로의 60년대 작품 6점을 소장하고 있다.[11] 그 중 〈문신 63-12〉(도판 8)는 파리비엔날레 출품작 〈회화 M-10〉과 같은 시기의 작품이다. 그러나 이 작품은 은색 안료를 이용하여 빛을 반사하는 독특한 질감을 보여주었던 〈회화 M-10〉과 달리 유채와 석고를 이용한 작업으로 전체적으로 메마르고 건조한 대지의 형상처럼 보인다. 화면 위에 유연하게 흐르는 선의 표현은 작가의 손가락이 끈적끈적한 석고안료 사이를 지나가며 새겨나간, 거대한 원시의 대지에 새겨진 강이나 계곡의 흔적을 연상시킨다. 이는 당시 작가가 몰두했던 주술적이며 원시적인 형태에 대한 관심을 잘 보여준다.[12] 이 작품은 작가의 신체적 액션의 흔적이 화면에 고스란히 고착된 형상과 은박 재질처럼 빛을 반사하는 표면 효과 등으로 인해 이전 시기에 제작했던 앵포르멜적 경향의 추상 작품들의 강한 물성과 어두운 색채의 작품 경향에서 벗어난 개성을 보여주었다. 〈문신 63-12〉는 제목이 암시하듯 하늘에서 바라본 원시의 대지 위에 작가가 깊이 새겨 넣은 흔적처럼 보인다. 기하학적으로 잘린 면들의 구성은 거대한 항구의 접안 부두처럼 보이며, 구불구불한 선들은 강과 산맥의 흐름처럼 보이기도 한다. 화면 위를 자유롭게 오가는 불규칙적적이며 유연한 선의 흐름은 기하학적인 면의 요소에 의해 적절히 조절되며, 화면 구성의 조화를 이루고 있다.

2. 1970년대

윤명로는 1950년대 말부터 회화 작업과 함께 지속적으로 판화 작품을 제작해왔다. 그는 1969년 록펠러재단 초청으로 프랫 그래픽센터에서 1년간 판화를 공부하면서 한국현대판화의 초기 정립에 중요한 역할을 담당하였다.[13] 윤명로는 판화와 회화를 지속적으로 병행하고 있는데, 10년 주기로 변모되는 그의 작품 세계에서 판화는 새로운 변화를 시도하는 시점에서 다양한 효과를 시도해볼 수 있는 중요한 표현 매체였다.[14] 도미 이전 시기에 제작된 실크스크린 〈문신〉(1963)과 〈문신 64-1〉(1964)은 강렬한 파란색과 붉은 색 바탕위에 거칠게 긁어낸 듯한 추상적 형태를 보이는 작품으로 같은 시기 제작된 회화작품 〈문신 64-1〉(1964)과 표현방식에 있어 형태의 유사성을 보이는 작품이다.(도판 9~11) 이 작품은 바로 한 해전 땅의 지형도를 연상케 했던 추상 작품의 단색조와 달리, 강렬한 색채의 대비와 거친 질감, 마치 입을 벌리고 소리치는 얼굴의 형태 등의 형태적 표현력이 두드러지는 작품이다.

작가는 1970년 도미하며 1년간 판화를 연구하면서, 이전과는 다른 새로운 형식의 판화〈자(Ruler)〉 연작과 〈균열〉 회화 연작을 시도한다.[15] 〈자〉 연작은 1960년대 초중반 작가가 시도했던 표현적인 추상회화의 격렬한 감정적 제스처가 가라앉고 엄격한 화면구성과 옅은 청회색과 흰색 위주의 기하학적 형태감각이 돋보이는 작품이다. 작가는 '자'의 의미가 인간 세상에 존재하는 규범과 질서를 상징하는 척도이며, 규범과 질서가 붕괴되는 현실적 상황을 녹아내리고 부서지는 이미지로 형상화한 것이라고 언급한다.[16]

작가는 〈자〉 연작을 시도하는 과정에서 나타나는 화학적 균열 현상을 회화로 연결시키며 새

---

10. 제3회 파리 청년작가 비엔날레엔 회화에 박서보, 윤명로 조각에 최기원, 판화에 김봉태가 참가하고 있는데 … 중략 … 파리 비엔날레의 창립자인 레이몽 코냐는 특히 윤명로의 작품에 관심을 보였노라는 기록을 남기고 있다. 오광수, 「尹明老 벽에서 얼레짓 이후까지」, 『尹明老』 호암갤러리 개인전 도록, 중앙일보사, 1991.
11. 제3회 파리비엔날레(파리국제청년작가)(1963. 9 .28. ~ 11. 3.) 도록에는 당시 출품작 두 점이 〈Peinture M11〉, 〈Peinture M12〉로 표기되어 있어, 현재의 작품 명제와 일치하지 않는다. 『한국현대미술 해외진출 60년 1950~2010』, 김달진미술자료박물관, 2011, p.34.
    덴마크 헤닝미술관 문의 결과 윤명로의 작품 3점이 Herning School and Culture Foundation에 소장되어 있음을 확인했다. 1960년대 중반 덴마크 컬렉터 Mr. Damgaar의 한국 방문 시 작가로부터 3점을 구입하였다. 이후 Damgaar 컬렉션은 헤닝미술관과 Herning School and Culture Foundation으로 나뉘어 기증되었는데, 윤명로 작품 3점은 Herning School and Culture Foundation에 기증되었다.
11. 〈문신 63-12〉, 〈문신 64-1〉 등 초기 추상회화 2점과 〈문신〉(1963) 2점, 〈Manifest Dream〉(1963), 〈Quality No. 13〉(1962) 등 판화 4점
12. "이때에 출품된 윤명로의 〈회화 M.10〉은 앵포르멜 회화이기는 하나 내가 보기에도 화풍에 있어서나 작업에 있어 매우 특이한 것으로 보였다. 마타에르는 은박이 얹혀진 점토 같기도 했고, 그 찐득찐득한 마타에르 위를 손가락이 자유롭게 노닐며 환상적인 그 어떤 형상을 환기시키는 것이었다."(1984.7. 『空間』)고 언급했다. 오광수, 「尹明老 벽에서 얼레짓 이후까지」, 위의 도록 글에서 재인용.
    파리 청년작가 비엔날레에 출품된 〈회화 M-10〉에서 〈문신〉 연작으로 이어지는 작품에서 발견되는 강한 물질감과 물질감 스스로에 의해 형성되는 강인한 구성적 요인은 다른 작가들에게서는 쉽게 찾아볼 수 없는 독자의 방법적 특징이라고 할 수 있다. 오광수, 「尹明老 벽에서 얼레짓 이후까지」, 위의 도록
13. 윤명로는 1960년 미술대학 졸업 후 판화작업을 지속적으로 선보이며 제5회 도쿄판화 비엔날레(1966), 제1회 서울 판화 비엔날레(1970) 등의 국제적 판화전시에 참여했다. 1968년 한국현대판화가협회를 창립하고 회장을 역임(72-82)하였으며, 한국현대판화의 정립과 발전을 위해 꾸준히 활동하고 있다.
14. 63년 이후부터 관심을 나타내기 시작한 판화의 제작은, 이미 李逸도 지적한 바 있듯이 회화의 번안이란 수준에서 시작되었다기보다 오히려 그 역에 해당되고 있지 않나 본다. … 중략 … 그러니까 이미 이루어진 회화의 세계의 단순한 복제가 아니라 판화 자체가 회화의 실험적 문맥으로 받아들여진 것이었고 그래서 판화는 애초에 실험적인 의식으로 시작된 것이었다는 것이다. 오광수, 「尹明老 벽에서 얼레짓 이후까지」, 위의 도록
15. 프랫 그래픽센타에서 1년간 수업을 받기 전까지 그의 판화의 주제는 캔버스화의 연장선상에서 크게 벗어나지 못한 느낌이었다. 즉 유사 앵포르멜적인 표현의 속성들이 아직도 진하게 판화 속에 남아 있었다는 것이다. 판화가 지니는 독특한 매재적 속성과 이에 상응되는 조형적 변주가 발휘되기 시작한 것은 뉴욕에서의 판화수업 이후가 아닌 가 본다. 오광수, 「尹明老 벽에서 얼레짓 이후까지」, 위의 도록

로운 연작을 시도한다. 이러한 변화는 1974년 작 〈자 V-IIXVII〉(도판 12), 〈자 V〉(도판 13)에서 찾을 수 있다. 화면 위에는 꺾이고 녹아내리는 자를 연상시키는 기하학적 도형이 등장하는데, 작품 표면의 물감층들은 마른 논처럼 불규칙적으로 균열되어 있다. 윤명로는 1975년 전후를 기점으로 이러한 표면 효과에 대한 관심을 더욱 심화시키면서, 〈자〉 연작에서 시도했던 사회, 정치적 상황에 대한 은유로서의 형상성을 제거시킨 추상회화 〈균열〉 연작을 시도한다.[17] 윤명로는 1977년 균열 연작으로 첫 번째 개인전을 개최하였다.[18] 60년 미협전 참여와 활동, 1963년 파리 비엔날레 참여 등의 왕성한 활동에도 불구하고 첫 번째 개인전은 꽤나 늦었던 셈이다. 60년대의 격렬했던 표현과 색채, 물성을 보여주었던 추상작품은 1970년 초반 미국으로의 판화 유학과 이후 작품의 변화를 통해 기하학적 백색 추상 회화로 변모되었다.[19] 이는 윤명로 작가 한 사람만의 변화라기보다 당시 앵포르멜 추상 경향의 격정적인 분출을 보여주던 세대에게 거의 공통적으로 나타난 현상이었다.[20] 한국현대미술의 1970년대 여러 작가들에게 보이는 단색조 경향의 작업이 한국현대미술의 특징적인 경향이 된 것도 이러한 흐름과 연관이 있다.[21]

〈균열〉 연작은 물감과 안료의 화학적 성질을 이용해 건조하는 과정에서 갈라지는 우연적인 결과를 이용한 것이다. 작가는 갈라지고 터지는 화학적 현상을 인간 사회의 규범이 붕괴되는 상징적 이미지로 파악함으로써, 이러한 현상을 의도적으로 화면에 도입하게 된다. 윤명로는 화학적인 결과를 얻기 전 화면 속의 공간 분할과 균열 현상의 세심한 조절을 통해 결코 우연성만으로는 이루어질 수 없는 미묘한 표면의 변화를 만들어낸다. 작가는 이를 통해 단순한 현상을 넘어 고도로 정제된 회화적인 표정을 지닌 추상작품을 제시하는 것이다.

국립현대미술관의 소장품 〈균열 78-520〉(1978)은 다른 연작과 비교할 때 상대적인 전면성을 띠고 있고, 캔버스의 테두리를 제외한 공간을 가득 채운 안료들이 다양한 균열 현상을 보이고 있으며, 갈라진 틈 사이로는 지지체(linen)의 바탕 면을 드러내고 있다.(도판 14) 윤명로의 〈균열〉 연작은 표면적으로 보이는 우연성과 비의도성에 숨겨진 신체성을 바탕으로 하고 있다. 각각의 작품 속에 드러나는 '균열' 현상은 작가의 세심한 의도 하에 화면 곳곳에 배치된다. 때로는 말갛게 비워진 화면의 일부에서 때로는 화면 전체를 뒤덮는, 채우는, 때로는 규칙적인 패턴을 지닌 채 화면을 구성하고 있다. 이는 화가가 물감의 두께와 색채를 조절하고 화면을 구성하는 기본적인 행위와 별다른 차이가 없는 것이다.

자연스러운 결과로 윤명로는 다양한 형식의 〈균열〉 연작을 통해 '균열'이라는 우연한 화학적 효과 속에 작가의 적극적인 신체적 개입이 가능함을 알게 되었고, 새로운 방식의 회화 연작을 시도한다. 〈균열 80-918〉(도판 15)은 균열 연작을 마감하고 새로운 연작으로의 이행을 보여주는 작품이다. 바탕에 희미하게 나타나는 격자무늬를 배경으로 얽히고설킨 붓터치처럼 혼돈된 양상을 보이는 크랙의 형상들은 이후 〈얼레짓〉 연작의 초기 작품이 지닌 전면성, 여러 갈래로 갈라진 특수한 드로잉 도구로 표현한 표면 효과를 보여준다. 아이러니 하게도 작가는 우연적으로 생긴 크랙의 형태를 새로운 표현을 위한 이미지로 파악하게 된다.

---

16. "나는 〈균열〉 연작을 하기 전에 〈자〉를 테마로 한 일련의 판화를 제작했다. 〈자〉란 인간과 인간과의 약속이며 규범이며 질서를 상징하는 것이다. 나는 지극히 사변적인 생각이나마, 현대는 인간과 인간과의 약속이나 규범이 상실되고 질서가 붕괴되어가고 있다는 생각에서 상징적으로 〈자〉를 테마로 작품을 제작했다." 오광수, 「표현에서 사유로-윤명로의 작품에 대하여」, 『윤명로』작품집, 가나아트, 2005, p.12에서 재인용.
17. 갈라지고 터진 "균열" 현상은 작가 자신이 의도적으로 갈라놓은 흔적이 아니라 지극히 물질의 물리적인 현상에 의해서 나타난 것으로서 윤명로는 이러한 세계와의 만남을 "있는 것과 있으려는 것과의 관계에 질서 지워진 또 하나의 리얼리티"라고 말하고 있다. 유준상, 윤명로의 작품세계, 윤명로, 1977, 개인전 브로슈어
"저는 미국에서 판화를 전공하고 돌아와서 한동안 〈룰러(ruler)〉 시리즈를 발표했어요. … 중략 … 자라는 대상을 가지고 인간의 규점과 권력의 붕괴를 상징한 작이 있어요. 그런데 그때 붕괴라는 현상을 판화제작에서 발견한 크랙이라는 방법으로 상징하게 되지요. 녹아내리고 흘러내린 그리고 균열진 현상으로 〈룰러〉 시리즈를 했어요. 「초기 추상미술의 비평적 재조명-작가대담 윤명로(오상길, 윤명로 인터뷰)」, 『한국현대미술 다시 읽기 IV(Vol3)』, ICAS, 2004, p.211.
18. 〈윤명로 작품전〉, 1977. 11. 08. ~ 11. 14, 견지화랑, 서울
19. 그들의(1970년대 단색조 회화 작가들. 필자 주) 화면에서는 모든 일루전적 요인, 색채를 포함한 모든 정감이 철저하게 배제되고 있는 듯이 보인다. 말하자면 회화의 가장 기본적인 조건인 평면의 물질적 구조를 현재화시키면서 동시에 평면을 가장 중성적인 색채인 백과 흑의 색면으로 전환시킴으로써 회화를 극한적인 상태에서 존립시킨다. 이일, 「평면 속의 선묘와 색면」, 『공간』, 1980, p.8, 김복영, 『한국현대미술이론 눈과 정신』, 2006, p.51 각주 재인용.
20. 1970년대 한국현대미술계의 전반적인 기류는 모노크롬 혹은 단색화라고 불리는 회화 경향이었다. 1950년대 말부터 60년대를 휩쓸었던 격렬한 앵포르멜적 표현이 잦아들고 흰색과 회색 등의 단색조로 제한된 색채와 절제된 신체의 표현, 엄격한 화면 구성 논리 등의 이성적이며, 논리적인 추상회화 형식이 다시금 한국현대미술계의 집단적인 표현 경향으로 떠올랐다. 70년대 중반 이후 일본 화랑을 중심으로 활발하게 조명되던 한국현대미술 경향들이 대부분 단색조 회화의 경향 이었다는 점, 70년대 중반 국내에서 개최된 많은 작가들의 개인전에 출품된 모노크롬 경향의 작품 등은 당시 집단적 경향을 형성하는 중요한 요인이 되었다. 당시 경향을 조망한 미술관 전시로는 〈한국현대미술의 전개 1970년대 중반-1980년대 중반 사유와 감성의 시대〉(2002. 11. 21. ~ 2003. 2. 2), 〈한국의 단색화〉(2012. 3. 17. ~ 5. 13)가 있다.
21. 한국 모노크롬의 제 작품에 나타나는 행위의 반복성이나 지지체와 일체화하려는 질료의 포화상태, 그리고 그 결과로서의 전면화 현상은 화면에서 적극적으로 '일루전'을 제거하고 물성을 초극하려는 의지로 표상되면서 독자적 방법론으로 부상된다. 오광수, 「한국의 모노크롬과 그 정체성」, 〈사유와 감성의 시대전〉 도록, 2002, p.13.

3. 1980년대

1977년 〈균열〉 연작으로 개최한 첫 번째 개인전 이후 1984년 작가는 〈얼레짓〉 연작으로 한국과 미국에서 동시에 개인전을 개최하였다.[22] 얼레짓은 연 날리는 실을 감은 '얼레'와 행위를 나타내는 '짓'을 합성한 단어, 혹은 우리나라 고유의 옛 빗인 얼레빗에서 따온 것이다. 〈얼레짓〉 연작은 그가 70년대에 보여주었던 〈균열〉 연작과 형태적으로나 태도적으로 큰 차이가 있다. 화면에 드러나는 물질적인 현상의 우연성은 신체의 반복적 행위를 통한 표현적인 요소로 대체되었다.[23] 작가는 수용성이 강한 무명천 위에 아크릴과 먹을 이용하여 촘촘한 빗질 같은 선(작가가 직접 제작한 얼레빗 모양의 붓)으로 면을 구축하듯 촘촘히 쌓아올리며 전면적인 화면을 구성한다. 반복적인 붓질과 채색의 효과는 표면에 여러 겹의 층을 형성하며, 꽉 짜인 그물망 같이 얽히고설킨 단단한 표면을 구축한다.

〈균열〉 연작에서 보이는 표면의 형태를 작가의 신체적 표현 의지를 통해 재현해 낸 초기의 〈얼레짓〉 연작이 화면의 전면성이 두드러지며, 조밀하게 꽉 짜여진 형태를 보여준다면, 86년경을 기점으로 제작되는 〈얼레짓〉 연작은 데생을 하듯이 촘촘히 쌓아올린 면의 요소가 흩어지며, 성겨지기 시작한다. 전체적인 화면에서 여백의 요소가 드러나기 시작하며, 기존의 빽빽하게 겹쳐진 선이 줄어들고, 사군자의 대나무 잎을 그리듯 자유로운 붓질이 화면 위에 툭툭 던져지며 쌓이게 된다. 또한 1980년대 중반까지의 〈얼레짓〉 연작에서 보이던 중성적 색채와 달리 이후 〈얼레짓〉 연작은 초록과 청색이 옅은 갈색의 바탕 면과 대비를 이룬다.

결론적으로 초기의 〈얼레짓〉 연작이 이전의 〈균열〉 연작이 보여주었던 우연성과 의지적 표현의 결합을 통해 작가가 표현하는 '짓거리'에 초점이 맞춰져 있는 반면, 80년대 중반 이후의 〈얼레짓〉에서는 자동기술적인 행위와 유사했던 '짓거리'를 통해 구축한 추상적인 '형태' 그 자체를 뛰어넘는, 마치 한 폭의 산수화나 문인화를 그리는 듯한 여유와 자유로움이 느껴진다.

국립현대미술관은 3점의 〈얼레짓〉 연작을 소장하고 있다. 〈얼레짓〉(1984)은 연작의 초기에 해당하는 작품으로 〈균열〉 연작의 특징 중 하나인 화면의 전면성이 두드러진 작품이다.(도판 16) 작가가 제작한 얼레빗 모양의 화필로 촘촘히 구축한 화면은 마치 연필 데생을 하며 면을 구축하듯 단단하게 짜여 덩어리를 형성한 듯한 표면 효과를 보여주고 있다. 반면에 〈얼레짓 86-625〉(1986), 〈얼레짓 86-626〉(1986)의 경우 문인화의 사군자에 등장하는 표현처럼 과감하게 때로는 무심한 듯 툭툭 던져진 붓질이 자유롭게 화면 위를 부유하며, 시원한 바람이 부는 대숲을 연상시킨다.(도판 17, 18) 이 시기 작품들의 또 다른 특징은 이전 작품들이 갈색조 바탕과 먹색 터치 위주의 무채색 화면이었던 반면, 연한 아이보리 바탕 위에 물기가 많은 맑은 초록과 청색 터치를 사용한다는 점이다.[24] 이러한 색채의 사용과 속도감 있는 터치는 자유롭고 경쾌한 이미지를 연상시키는 '얼레짓'이라는 제목에 걸맞은 표현 요소로 작용된다.[25]

윤명로는 10여 년을 주기로 규칙적인 작품 스타일의 변화를 보여준다. 그리고 각 시기로 완전히 넘어가기 전의 과도기적 작품들을 찾을 수 있는데, 1980년대 말 선보인 〈얼레짓 이후〉 연작이 그것이다.[26] 〈얼레짓〉 연작에서 보이던 수묵화의 선같이 맑게 얹힌 선의 형태에 힘이 들어가고 강한 붓질의 스트로크로 물감을 밀어내듯 화면에 문지르는 모습이 보인다. 또 화면에 나타나는 선의 운동감과 면적이 점점 커지면서, 마초적인 기운을 느끼게 하는 기운이 가득하다. 〈얼레짓 이후 891014〉(1989)는 이전의 〈얼레짓〉 연작에서 보여준 맑은 선묘의 경쾌한 느낌과는 대비되는 큰 폭의 변화를 보여준다.(도판 21) 자유롭게 그어지던 선의 흔적이 사라지고 굵직한 붓으로 규칙적으로 그어진 두께감 있는 선이 강한 물질감을 드러내며, 새로운 변화의 시기가 다가오고 있음을 보여주고 있다.

4. 1990년대

윤명로는 1990년 호암갤러리 개인전(1991)을 준비하기 위해 충북 부강의 대형 창고에서 작업하면서 새로운 형식과 크기의 작품들을 선보인다. 도심을 벗어나 대자연의 한복판에 놓인 작가에게 이전에 느끼지 못했던 새로운 창작의 욕구가 충만하게 차올랐다. 대자연 속에서 새롭고 절실하게 느껴졌던, 거대한 힘을 지닌 자연에 대한 경외감은 작가의 육체와 정신의 세계를 자극하며, 커다란 화폭을 대지 삼아 그 속으로 뛰어들어 온몸으로 기운을 표현해내는 극적인 회화로 표현되었다.[27]

---

22. 〈윤명로 작품전〉, 동산방 화랑(1984. 6. 12. ~ 6. 20.), YOUN, MYEUNG RO Recent Works, L.A. ARTCORE CENTER(1984. 6. 7. ~ 21.)
23. 윤명로가 첫 개인전에서 보여 주었던 균열 연작은 하나의 물리적인 현상을 타블로라고 하는 평면에 시각화한 것이었다. 그의 작업은 그 작업 나름의 문제성을 제기하고 있었으나 화가와 화폭과의 관계에 있어 화가의 능동적 참여가 소극적이었던 것으로 생각된다. 다시 말해서 거기에는 개념이 앞서고 신체성이 결여되어 있었다는 뜻이다. 그런데 이번의 얼레짓 연작에서는 회화에 있어서 물리적인 것으로부터의 탈피와 개념의 극복이라는 방향으로 그의 회화는 크게 전환하고 있다. 이일, 「모색과 변모의 새로운 결산」, 윤명로 작품전 도록, 1984.
24. 이러한 변화의 양상을 보여주는 작품으로 〈얼레짓 85-827〉(1985)이 있다. 두터운 종이 부조 작업으로 둥그런 형태의 상단 부분에는 대나무 마디와 댓잎이 좌우상하로 얽혀 있는 형상을 보여준다.(도판 19)
25. 미술관이 소장하고 있는 〈얼레짓〉 연작 석판화 〈얼레짓 86-418〉(1986), 〈얼레짓 86 - 510〉(1986)은 마치 물속을 부유하는 미생물처럼 투명하고 맑은 선의 느낌을 잘 보여준다.(도판 20)
26. "인간의 삶에는 몇 차례의 계기가 따르기 마련이라고 생각됩니다. 제 경우에는 작품전을 가질 때마다 삶의 확이 명료하게 그어지게 되는 듯합니다." 오광수, 「尹明老 벽에서 얼레짓 이후까지」, 위의 도록, 1991.

마치 그동안 작가의 내면에 잠재되어 있었던 듯한 격렬한 표현욕구가 원시적인 자연의 기운을 받아 거대한 캔버스 위에 강렬하게, 때로는 리드미컬하게 뿜어져 나왔다. 당시 호암갤러리에 전시했던 대표작 〈익명의 땅 91630〉(1991)은 세로 3.3m, 가로 9.9m에 이르는 대작이다.(도판 22) 작가는 마치 미지의 대지에 뛰어든 탐험가처럼 거대한 캔버스 위를 종횡무진 누비면서 원시 자연의 광폭한 생명력을 캔버스 위에 쏟아내고 있다. 그가 표현해 낸 '익명의 땅' 속에는 태초의 대지가 꿈틀거리며 만들어 내는 거대한 산맥의 단단한 뼈대가, 역동적으로 솟구치며 포말을 일으키는 생명의 파도의 기운이 담겨있다.[28]

미술관 소장품인 〈익명의 땅 91530〉(1991) 역시 세로 2.9m, 가로 8.7m의 대작이다.(도판 23) 화면을 가득 채운 광폭한 면(마초적 기운으로 가득 찬)의 구성은 마치 태초의 지각이 서로 충돌하고 부딪히며 새로운 구조를 만드는 순간을 보여주는 듯 하다. 땅을 밟고 선 인간처럼 뉘여 놓은 캔버스 위에 올라가 이리저리 물감을 조율하는 작가의 모습은 땅의 기운을 온몸으로 받아들이려는 극적인 행위예술의 결과물처럼 보인다.(도판 24) 화면 중앙의 전면에 거대한 절벽처럼 수직으로 쏟아 내리는 검푸른 면의 구조는 거대한 화면 속에 안정적인 중심을 형성하고 좌우에서 대각으로 솟아오르는 선의 기운들이 역동적인 화면을 구성하고 있다.

윤명로는 1991년 호암갤러리, 1992년 경주 선재미술관 등 두 곳의 대형 미술관에서 개인전을 개최하면서 〈익명의 땅〉 연작을 성공적으로 선보였다. 이처럼 1990년대 초반에 폭풍처럼 휘몰아치며 쏟아내던 격렬한 표현들은 1990년대 중반으로 넘어가면서 다시금 새로운 변화의 모습을 보인다. 화면을 가로지르며 쏟아져 내리던 힘찬 면과 선들은 마치 따뜻한 봄날의 햇볕이 한겨울의 언 땅으로 녹아들 듯 함께 어우러져 경계가 불분명하게 뒤엉킨 모습을 보인다. 화면 위를 미끄러지는 선들은 예전의 딱딱한 선이 아니며, 아지랑이 같이 유연하며 진득하게 칠해진 선들이 물감 위를 유영하듯 자유롭게 흘러내린다. '익명의 땅'은 세상의 모든 생명을 품을 수 있는 넉넉함으로 엄마 품처럼 따뜻한 대지의 모습으로 변모된다.

1995년 박영덕 갤러리에서 열린 개인전에서는 이렇듯 변모된 모습의 〈익명의 땅〉 연작이 선보인다. 90년대 초 〈익명의 땅〉 연작에서 보여주던 원시적이며 광폭한 기운이 사그라지고 충만한 생명의 기운을 충분히 품을 수 있는 따뜻한 흙색의 대지를 보여 주었다. 화면 위의 선과 면들은 서로 어우러져 서로의 경계가 흐려져 있고 선과 면의 느낌은 한결 부드럽다. 땅과 하늘이 만나고 산과 물이 하나로 엉클어진다. 대지와 화면 속으로 뛰어 들어 온 몸으로 표현해 낸 격정의 모습은 이젠 충만한 대지의 기운 속에서 탄생되는 어떤 생명을 기다리는 듯 거리를 유지하는 여유를 보여준다. 〈익명의 땅 95820〉(1995)은 대지를 적시면서 흘러내리는 생명의 물처럼 부드러운 선의 흐름이 전체 화면을 감싸고 있는 작품으로 모성으로 충만한 모습으로 태어난 〈익명의 땅〉의 형상을 잘 보여주고 있다.(도판 25)

〈익명의 땅 97925-1〉(1997)은 작가가 또 다시 새로운 작품 변화를 시도하고 있음을 보여 주는 작품이다.(도판 26) 태초에 탄생된 거대한 대지의 기운이 모든 생명을 품고 길러내는 모성의 땅으로 변모하였고, 이제 그 결실을 보여주는 듯 대지는 다시 잡풀들의 강인한 생명력을 보여주고 있다. 넓은 들판에 자라난 잡풀처럼 불규칙적으로 그어진 선의 요소가 〈얼레짓〉 연작 이후에 다시금 등장하고 있다.

5. 2000년대

1990년대 후반 새로운 작품의 탄생을 암시하는 듯이 풍요로워진 '익명의 땅'에서 드디어 새로운 작품들이 탄생하였다. 2000년 가나아트센터에서 개최한 개인전에서 윤명로는 다시금 새로운 연작을 선보이며 향후 작품의 방향을 제시했다. 윤명로는 10여 년간 지속되는 각 연작마다 특정한 제목을 붙였다. 새로운 연작의 제목은 바로 〈겸재예찬(Homage to Gyeomjae)〉이었다. 작가가 조선 후기 진경산수를 창안한 겸재 정선으로부터 받은 영감은 무엇이었을까? 그것은 아마도 자신과 자신의 주변에 대한 발견이었을 것이다.[29]

윤명로의 평창동 자택(스튜디오)은 바위와 나무가 어우러져 절경을 이루는 북한산 형제봉을 뒤로 하고 탁 트인 전망으로 인왕산을 마주하는 빼어난 전경을 지닌 곳이다. 사시사철 자연의 변화와 기운을 온몸으로 받아들이며 체험한 작가가 한국적 진경산수의 오롯한 세계를 열어젖힌 겸재의 놀라운 미감과 정신에 대한 예찬과 오마주를 보여주는 것은 지극히 자연스러운 과정으로 보인다.[30] 작가는 2003년 개인전에서 "나의 그림은 무작위 한 것이다."라고 언급했다. 이는 한

27 그때 서울에서 살어간 300호, 500호 짜리 캔버스가 손바닥 만하게 보였어요. … 중략 … 해만 지면 수묵빛으로 변하는 인적 없는 섬 가운데서 나는 문득 자연에 대한 경외감으로 전혀 새로운 공간을 만나게 되지요. … 중략 … 그런 자연에 대한 경외감을 역설적으로 악명이라는 말로 대체하고 싶었어요. 「초기 추상미술의 비평적 재조명, 작가대담 윤명로(오상길, 윤명로 인터뷰)」『한국현대미술 다시 읽기 IV』vol3, ICAS, 2004, p.217.

28. 그이의 〈익명의 땅〉 연작은 접신의 상태에서 열정적으로 굿판을 벌이는 무당의 엑스타시와 같은 황홀감을 주는가 하면 절대 무화(無化)의 침묵공간을 연출해 놓기도 한다. 바다와 광란과 해일, 땅에 몰아치는 폭풍과 같은 자연의 현상을 인간적 감성으로 투입하여 유기체적 반작용을 지속하는 듯한 역학구조를 보여 주기도 하는 것이다. 김병종, 「미세함과 격렬함 사이 곁에서 본, 사람 윤명로」『尹明老』 호암갤러리 개인전 도록, 중앙일보사, 1991.

29. 오랜 가뭄에 논바닥이 갈라터진 것 같은 〈균열〉 시리즈에서부터 창호지에 어른거리는 달밤의 댓잎 같은 〈얼레짓〉 시리즈 그리고 파묵의 암석들을 그려낸 것 같은 성향에 이르기까지 비록 그것이 비형상의 그림들임에도 불구하고 우리 땅, 우리 물, 우리 산에 대한 애정이 근저에 자리하고 있음을 느끼게 해주는 것이다. 김병종, 「문 열자 먼 산이 이마에 차라」『윤명로 화집』, 2005, 가나아트, p.190.

국 산천의 실제 모습을 화폭에 담아낸 겸재 회화의 형식적 특성이 아닌 새로운 산수의 가능성을 열어젖힌 겸재의 혁신을 현대적으로 계승하려는 작가의 의지를 표현한 것이었다.[31]

〈겸재예찬〉 연작은 1990년대 격정적인 표현으로 쏟아냈던 〈익명의 땅〉 연작의 에너지가 가라앉고 여유로워진 듯 관조적이며, 유연한 형태의 공간을 보여준다.(도판 28, 29)[32] 원시 대지의 격렬한 운동감을 보여 주던 육중한 붓질과 안료의 분출이, 허한 듯 비워진 여백의 공간과 그 위를 가볍게 때로는 빠른 속도로 유영하는 유연한 붓질을 통해, 긴장과 여유를 동시에 느끼게 한다.[33] 〈겸재예찬〉은 재료적인 측면에서도 이전 시기의 작품들과 구분된다. 그는 리넨(linen)이나 면천(cotton) 위에 아크릴 물감으로 바탕 면을 구축한 후, 바인더에 갠 고운 쇳가루를 붓과 나이프, 그리고 이를 닦아내는 헝겊을 이용하여 이미지를 그려나간다. 짙은 회색 철분은 시간의 흐름에 따라 습도와 공기와 반응하여 갈색으로 점점 짙어지며 미묘한 색채의 변화를 보여준다.[34] 작은 철가루 알갱이는 건조 되는 과정에서 까슬까슬한 마티에르와 화면 위를 부유하는 듯한 작은 입자들이 느껴지는 독특한 표면을 형성한다.

〈겸재예찬〉 연작에는 80년대 〈얼레짓〉 연작에서 보여 준, 바람에 날리는 댓잎 같은 선들의 유려함과 대지의 기운을 분출하던 〈익명의 땅〉 연작에서 보이는 거침없는 붓질이 절묘하게 혼합되어 있다. 그의 작품은 때로는 속도가 있는 붓 터치로, 때로는 격하게 꺾이며 매듭을 형성하는 붓의

30. 윤명로는 '선의 유희라고 할 수 있는 최근 작업에서 겸재와의 연관성을 가지는 방식으로 자연을 해석하고 있다. 순수 추상이면서도 겸재가 그랬듯이 그 조형적인 근거를 한국의 산하에서 취하고 있다는 뜻이다. 신항섭, 「겸재의 현대적인 부활」, 《윤명로》전 리뷰, 월간미술 11월호, 2000, p.142.
31. 〈겸재예찬〉이 의미하는 것은 조선후기 화론에 대한 생산적인 부정이자 그것을 시간이라는 채로 걸러내어 재해석 할 수 있는 가능성을 모색하는 일에 다름 아니라 할 수 있다. 윤명로의 작품에서 대상의 외형을 화면으로부터 상실시키려는 시도는 겸재의 예술세계를 차용함으로써 역설적으로 적극적 사유의 가능성을 얻게 되는 효과로 나타난다. 작가는 겸재의 예찬을 통해 자신의 작품에 산수를 간접적으로 암시케 하고 결국 자신은 그러한 산수의 존재를 부인함으로써 자신의 작품을 사유의 공간으로 유도할 수 있게 된 것이다. 김영호, 「사유의 공간 엮어내기 : 윤명로의 작품세계」, 『윤명로』 도록 글, 갤러리 신라, 2003.
〈겸재예찬〉 연작 중에는 화면의 한 쪽 면을 수직, 수평으로 분할하여 밑칠이 안 된 천의 표면을 고스란히 드러내는 작품들이 있다.(도판 27) 이는 작품 속의 표현이 단지 표면 위에 그려진 얼룩 내지는 물감 칠에 불과함을 고의로 드러내는 듯 보인다. 이런 형식은 김영호의 지적처럼 산수 이미지의 연상을 부인함으로써 새로운 사유의 공간을 확장시키려는 작가의 의도로 보인다.
32. 〈익명의 땅〉이 분출하는 에너지를 담은 격렬한 붓질과 육중한 질료의 흘러넘침을 보여주었다면, 이번 〈겸재예찬〉은 훨씬 간결한 선적 구성으로 마무리 되고 있는 변화를 보인다. 안료의 두께와 무게에서 오는 양괴감대신 긴밀한 조직의 선 획의 전개가 주는 투명한 깊이의 공간을 경쾌하면서도 잔잔한 긴장으로 넘치고 있다. 오광수, 「윤명로의 〈겸재예찬〉」, 『윤명로』(가나아트 개인전 도록), 2000.
33. 거친 붓 자국과 비말처럼 흩어지는 안료의 잔흔들은 어느 일정한 공간 속에 자리 잡는 다기 보다 부단히 화폭을 비집고 넘쳐나고 있다. 호방한 붓질과 강한 대비로 스케일을 결정지운 조선조 화가 정선이 그린 〈인왕제색도〉를 보는 느낌이다. 오광수, 「표현에서 사유로」, 『윤명로』 작품집, 2005, 가나아트, pp.14-15.

흐름을 보여 주며, 때로는 느린 듯 흐르는 물과 화폭에 번지듯 스며드는 철가루의 표현 등 다양하게 변주되는 운율을 지니고 있다.[35] 작가의 정신으로부터 비롯되어 손의 운동과 연결되는 무작위적인 필선은 화면을 따라 흐르고, 꺾이고, 밀어내고 당기고, 지워내는 과정을 통해 형성된 구불구불한 선의 실루엣은 우리 산하의 계곡의 선과 굳건한 바위의 형태 등 풍부한 자연의 이미지를 연상시킨다. 완벽한 추상임에도 결코 추상일 수 없는 화면을 보여주는 것이다. 관객들은 그의 작품 속에서 소복이 쌓인 눈 덮인 겨울 산의 적막함과 고요함을, 새로운 생명이 돋아나는 봄의 싱그러움을, 초록빛 울창한 여름의 발랄함을, 낙엽 쌓인 가을의 정취를 발견한다.

작가는 2000년대에 〈겸재예찬〉 연작을 시작으로 〈조망 MV-1014〉(2005), 〈회화 MV-307숨결〉(2005), 〈바람부는 날 MIX-1212〉(2009), 〈겨울에서 봄으로 MXI-0103〉(2011) 등 끊임없는 변모를 보여주고 있다.(도판 30~33) 재료상의 변화로 작가는 2009년경부터 철가루를 대체하는 새로운 재료로 홍채(紅彩)를 사용하고 있다.[36] 홍채는 철분이 지닌 무광택, 무채색과 대조되며, 빛을 반사하여 보는 위치에 따라 미묘하게 색깔이 변하는 효과를 보여준다. 이전의 작품에서는 철분이 화면에 흡수되어 텁텁하고 마른 듯한 화면 효과를 보여주었다면, 홍채를 사용한 최근의 작품은 물감이 지닌 유연한 성질로 인해 화면 위를 스치는 붓 터치의 느낌이 좀더 부드러워졌으며, 빛의 방향에 따라 자연스럽게 변화되는 표면의 색채로 인해 관람자는 다양한 느낌을 받게 된다.

국립현대미술관이 소장하고 있는 〈겸재예찬 M-310〉(2000)은 〈겸재예찬〉 연작의 초기 작품이다.(도판 34) 상하좌우 이리저리 요동치며 흐르는 선들의 표현은 불규칙적이며, 〈얼레짓〉 연작과 〈익명의 땅〉 연작의 후반기 작업에서 보이는 불규칙한 선의 흔적을 보여주고 있다. 화면 속의 선들은 불규칙함 속에서도 언뜻 거대한 산과 바위의 윤곽을 조금씩 드러내 보인다. 윤명로의 작품은 다른 연작으로 넘어가는 시기의 경우 이전 작품과 새로운 작품의 스타일이 겹쳐져 있는 형태를 볼 수 있는데 〈겸재예찬 M-310〉이 바로 이러한 중간 경과를 보여주는 작품이라고 할 수 있다.

34. 붓질은 느리게, 때로는 빠르게 회전하고 멈추면서 비백의 효과도 드러낸다. 그리고 묘하게도 동양화의 필선효과를 자아내기도 한다. 하지만 안료로 사용한 철가루의 작은 입자들은 수묵의 스며듦과 번짐의 작용 대신 캔버스 표면에 고정되어 안료의 두께를 형성한다. 시간이 경과하면서 갈색으로 산화된 진회색의 쇳가루 그림은 마치 철화백자를 보는 것 같다. 정형민, 「윤명로의 작품세계」, 『尹明老』 회화전 도록, 중국미술관, 북경, 2010, p.25.
35. 윤명로의 예술은 비록 소리는 없지만 강한 음악성을 내포하면서 동시에 회화에서 절대적인 것이 무엇인지 가르쳐 준다. 이러한 침묵의 힘은 온전히 그림에 자연의 리듬을 불러일으키면서 음악적인 신비와 만난다. 도미니크 샤토(D. Chateau), 「자연의 음악: 윤명로의 예술」, 『YOUN, MYEUNG-RO』, Galerie Gana Beaubourg 전시도록 서문, 2002.
36. 빛의 반사에 의해 다양한 색감을 보이는 아크릴 물감의 한 종류.

Ⅲ. 맺음말

급격한 경제 성장과 사회 변화를 겪은 한국사회에서 미술계 역시 예외일 수 없었다. 20세기 초중반 일제 강점기과 민족 분단의 전쟁이라는 비극적 사건을 겪으면서 한국현대미술은 자신만의 독자적인 정체성의 확립을 위해 치열하게 몸부림 쳐 왔다.

윤명로는 1950년대 말 청년작가들의 열정적인 창조적 도전과 실험의 시기를 거쳐 끊임없는 변화를 통해 자신만의 독자적인 회화 세계를 구축한 미술계의 원로작가이다. 그의 작품들은 작가이자 한 개인의 인생을 보여주는 듯 탄생과 성장, 격정과 분출, 성숙과 관조의 단계로 이행되는 드라마틱한 변모를 보여주고 있다. 1960년대 피폐했던 시절 젊은 열정과 패기로 시도했던 격렬한 표현의 앵포르멜 추상 시기는 1970년대 물리적 우연성이 강조된 〈균열(Crack)〉 연작을 통해 절제와 개념적인 사유가 돋보이는 추상 회화로 변모되었다. 작가는 1980년대 〈얼레짓(Ollejit)〉 연작을 통해 다시금 신체적 표현성을 회복시켜 자유롭고, 경쾌한 선의 흐름과 형태 감각이 돋보이는 서정적인 추상 작품을 선보였다. 1990년대 〈익명의 땅〉 연작에서 작가는 거대한 화폭 속으로 직접 뛰어들어 원시 자연의 거친 생명력을 온 몸으로 표현해냈다. 〈익명의 땅〉 연작은 작가의 내면에 숨겨져 있었던 격정적인 표현의 분출과 이를 통제하며 조절하는 노련함으로 완성된 작품들이다. 또한 2000년대 〈겸재 예찬〉 연작은 격렬한 폭풍 후의 고요함과 여유로움, 완숙한 완급의 조절을 통해 의도적 표현의 단계를 뛰어넘어 비우고, 지워내는 무위(無爲)의 경지에 이르렀음을 보여주는 작업이다.[37]

윤명로는 1950년대 이후, 수 십 년 동안 육체와 정신의 깊은 곳에 각인된 이미지의 흔적들을 외부로 발화(發花)시켜 캔버스 위에 재현하며 끝없는 변화를 추구하였다. 이러한 변화의 흐름을 지속시킨 오롯한 작가 정신의 흔적은 그의 작품 속에 온전히 녹아 있다. 작품을 통해 자신의 인생을 고스란히 담아낼 수 있는 것은 결코 쉽지 않은 일이다.

37. 미술평론가 윤진섭은 1960년대~1990년대의 윤명로의 작품세계를 동(動)-정(靜)-동(動)의 구조로 파악하고 2000년대 〈겸재예찬〉 연작은 '움직이되 지나치지 않은 상태, 즉 동과 정이 합일을 이룬' 상태를 보인다고 언급한다. 윤진섭, 「윤명로, 대지적 사유」, 『한국현대미술가 100인』, 한국미술평론가협회 엮음, 2009, p.384.

참고문헌

단행본

김복영, 『한국현대미술이론 눈과 정신』, 한길아트, 2006.

김영나, 『20세기의 한국미술 2』, 예경, 2010.

서성록, 『한국현대회화의 발자취』, 문예출판사, 2004.

오광수, 『한국추상미술 40년』, 도서출판 재원, 1997.

윤명로, 『모더니스트들의 도전과 환상』, 도서출판 가나아트, 1996.

윤진섭, 『한국현대미술가 100인』, 한국미술평론가협회, 2009.

편집부, 『한국현대미술 다시 읽기 IV vol.1』, ICAS, 2004.

_____, 『한국현대미술 다시 읽기 IV vol.3』, ICAS, 2004.

편집부, 『한국현대미술 해외진출 60년 1950~2010』, 김달진미술자료박물관, 2011.

미술잡지

이용우, 「역사 속에 파묻힌 익명의 땅」, 월간미술 11월호, 1991.

신항섭, 「겸재의 현대적인 부활」, 월간미술 11월호, 2000.

도록 및 브로슈어

국립현대미술관 편저, 『한국현대미술의 시원』, 삶과 꿈, 2000.

_____, 『사유와 감성의 시대 - 한국현대미술의 전개 70년대 중반』, 삶과 꿈, 2002.

_____, 『한국의 단색화』, 국립현대미술관, 2012.

김병종, 「정신적 회귀와 자연주의」, 『윤명로』, 두손 갤러리, 서울, 1988.

_____, 「미세함과 격렬함 사이 곁에서 본 사람 윤명로」, 『윤명로』전 도록, 호암갤러리, 서울, 1991.

_____, 「문열자 먼 산이 이마에 차라」, 『윤명로』작품집, 가나아트센터, 서울, 2000.

김복영, 「얼레짓-훈륜 몸짓과 표정」, 『윤명로』, 두손 갤러리, 서울, 1988.

김영호, 「사유의 공간 엮어 내기」, 갤러리신라, 대구, 2003.

김용대, 「미묘한 공존으로서의 원형감각」, 신세계갤러리, 광주, 2004.

도미니크 샤또, 「자연의 음악: 윤명로의 예술」, 가나보브르, 파리, 2002.

오광수, 「윤명로의 벽에서 얼레짓 이후까지」, 『윤명로』전 도록, 호암갤러리, 서울, 1991.

_____, 「지속의 개념에서 결정의 개념으로」, 『윤명로』, 박영덕화랑, 1995.

_____, 「윤명로의 겸재예찬」, 『윤명로』작품집, 가나아트센터, 서울, 2000.

_____, 「윤명로의 겸재예찬」, 『윤명로』전, 조현화랑, 부산, 2001.
_____, 「표현에서 사유로」, 『윤명로』작품집, 가나아트, 2005.
유준상, 「윤명로의 작품세계」, 『윤명로』, 견지화랑, 1977.
이건수, 「바위산의 숨결과 율동」, 『윤명로』작품집, 가나아트, 2005.
이경성, 「윤명로의 작품세계」, 『윤명로』, 두손 갤러리, 서울, 1988.
이우환, 「윤명로의 회화공간」, 『윤명로』전 도록, 경주선재미술관, 경주, 1992.
이일, 「집요한 자기 검증의 세계」, 『윤명로』, 견지화랑, 1977.
정형민, 「윤명로의 작품세계」, 『尹明老』, 중국미술관, 2010.
판디안, 「정신의 흔적-윤명로의 예술」, 『尹明老』, 중국미술관, 2010.

작가 홈페이지

www.kcaf.or.kr/art500

www.younmyeungro.com



도판 1.
〈벽 B〉, 1959, 캔버스에 유채,91×116cm,
작가소장



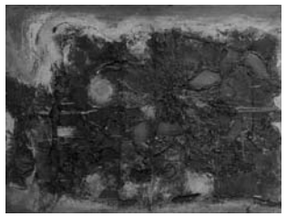
도판 2.
60년미술가협회 창립전(왼쪽에서 두번째가 윤명로), 1960.10.5



도판 3.
60년미술가협회 창립전, 덕수궁돌담, 1960



도판 4.
〈석기시대〉, 1960, 캔버스에 유채(오른쪽 윤명로)



도판 5.
〈원죄 B〉, 1961, 패널에 유채, 납판,
81×122cm, 작가소장



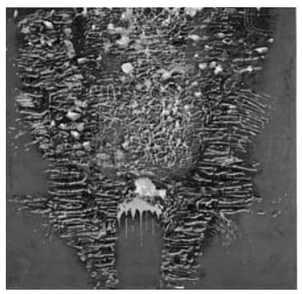
도판 6.
〈회화 M-10〉, 1963, 린넨 위에 유채, 석고,
은분, 162×130cm, 삼성리움미술관소장



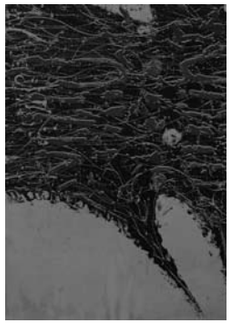
도판 7.
〈회화 M〉 연작, 1963, 162×130cm,
해능미술관소장



도판 8.
〈문신 63-12〉, 1963, 린넨 위에 유채,
석고, 130×117cm, 국립현대미술관소장



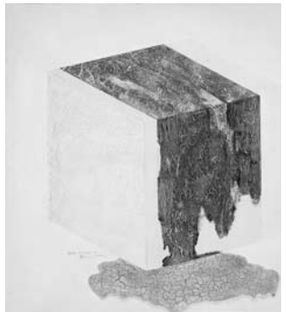
도판 9.
〈문신〉, 1963, 실크스크린, 73.5×71cm,
국립현대미술관소장



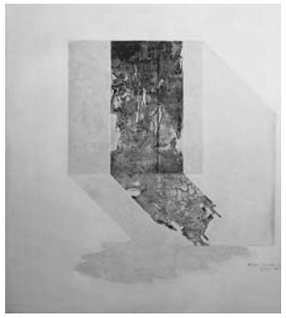
도판 10.
〈문신 64-1〉, 1964, 실크스크린, 53×50cm, 국립현대미술관 소장



도판 11.
〈문신 64-1〉, 1964, 린넨 위에 유채, 석고, 116.5×91cm, 국립현대미술관소장



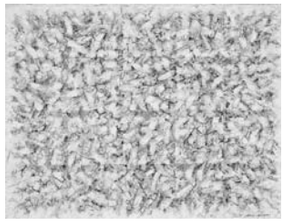
도판 12.
〈자 VX-IXVII〉, 1974, 린넨 위에 아크릴, 혼합재료, 130×130cm, 작가소장



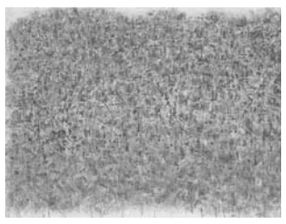
도판 13.
〈자 V〉, 1974, 린넨 위에 아크릴, 혼합재료, 130x130cm, 작가소장



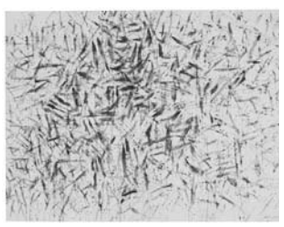
도판 14.
〈균열 78-520〉, 1978, 린넨 위에 아크릴, 혼합재료, 120×130cm, 국립현대미술관소장



도판 15.
〈균열 80-918〉, 1980, 린넨 위에 아크릴, 혼합재료, 81×91.5cm, 작가소장



도판 16.
〈얼레짓〉, 1984, 면천 위에 아크릴, 먹, 160×260cm, 국립현대미술관소장



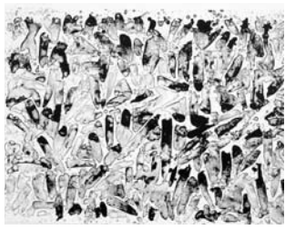
도판 17.
〈얼레짓 86-625〉, 면천 위에 아크릴, 160×225cm, 국립현대미술관소장



도판 18.
〈얼레짓 86-626〉, 면천 위에 아크릴, 160×225cm, 국립현대미술관소장



도판 19.
〈얼레짓 85-827〉, 1985, 종이캐스팅, 41×61cm, 작가소장



도판 20.
〈얼레짓 86-418〉, 1986, 종이에 석판화, 57×76cm, 국립현대미술관소장



도판 21.
〈얼레짓 이후 891014〉, 1989, 면천에 아크릴, 유채, 193×259cm



도판 22.
〈약명의 땅 91630〉, 1991, 면천 위에 유채, 아크릴, 333×992, 작가소장



도판 23.
〈약명의 땅 91530〉, 1991, 면천 위에 아크릴, 유채, 290×872cm, 국립현대미술관소장



도판 24.
윤명로, 부강 작업실 작품 제작 장면, 1991



도판 25.
〈약명의 땅 95820〉, 1995, 면천 위에 아크릴, 유채, 165×165cm, 개인소장



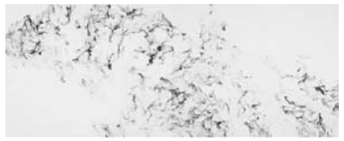
도판 26.
〈약명의 땅 97925-1〉, 1997, 면천 위에 아크릴, 유채, 183×227cm, 작가소장



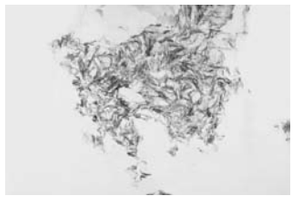
도판 27.
〈겸재예찬 MI.716〉, 2002,
린넨 위에 아크릴, 쇳가루,
162×132cm, 작가소장



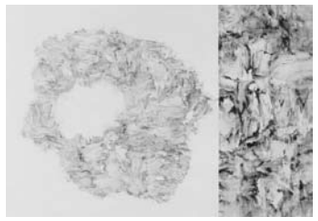
도판 28.
〈겸재예찬 MI.516〉, 2002,
린넨 위에 아크릴, 쇳가루, 227×325cm, 작가소장



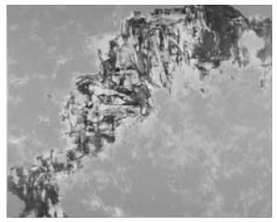
도판 29.
〈겸재예찬 MI.625〉, 2002,
린넨 위에 아크릴, 쇳가루, 182×454cm, 작가소장



도판 30.
〈조망 MV-1014〉, 2005, 린넨 위에 아크릴,
철가루, 259×390cm



도판 31.
〈회화 MV-307 숨결〉, 2005,
린넨 위에 아크릴, 철가루, 112×162cm



도판 32.
〈바람부는날 MIX-1212〉, 2009.
린넨 위에 아크릴, 홍채, 182×227cm, 작가소장



도판 33.
〈겨울에서 봄으로 MXI-0103〉, 2011,
린넨 위에 아크릴, 홍채, 112×145.5cm, 작가소장



도판 34.
〈겸재예찬 M -310, 2000〉, 면천 위에 아크릴, 쇳가루,
바인더, 227×364cm, 국립현대미술관소장

Abstract

Yoon, Myeung-ro : Abstract Paintings from the Collection of Museum

Lee, Chu-young
Curator
National Museum of Contemporary Art, Korea

The rapid economization and radical social reformation had an impact on the Korean art scene as well as the Korean society. In the course of the tragic historical turbulences of the early and mid twentieth century including Japanese occupation of Korea and the partition of the Korean Peninsula, contemporary Korean artists have struggled to establish the identity of Korean art.

Yoon Myeung-ro (1936-) is one of those masters who succeeded in building his or her own world of painting by pursuing continual creative transformations after devoting themselves to artistic challenges and experiments as young emerging artists in the late 1950s. As if attesting to the life of his as an individual, his art has dramatically transformed itself through such phases of birth and growth, the gust of passion, and maturity and contemplation. The Informel period of his art in the 1960s is characterized by the powerful and bold brushwork of Yoon as a young artist. In the 1970s his artistic interest moved to more constrained expression and conceptuality as his *Crack* series of physical chance exemplifies. His *Olle jit* series of the 1980s evinces the return of the body while characterizing the period as literati painting-like placidity. In his *Anonymous Land* series of the 1990s the images created through the direct engagement of his body within the huge territory of his picture plane testify his obtainment of artistic maturity to balance the outburst and control of emotions. In the abstract landscapes of the *Homage to Gyemjae* series of the 2000s that convey the quietness and calmness after a violent storm, Yoon abandoned intentional expression through his mature command of rapidity and slowness

and achieved the stage of non-doing of emptiness and effacement.

Fan Di'an, director of National Art Museum of China used the phrase of "the traces of the mind" to describe Yoon's art. The vestiges of the images that have been imprinted in the depths of his body and mind for decades are resurfaced to be represented in his canvases. Yoon has never hesitated to pursue change in the course of his artistic journey of half a century. Such a creative attitude of Yoon is undamagedly integrated into his works. To be able to represent his life intactly through his work, this is not an easy task at all.

하종현 : 가상 세계에 대한 촉각적 반응

로버트 C. 모건*

이번 하종현 작가의 전시회를 보기 전에 저는 4년 전 하종현 작가와 그의 작품을 직접 만난 적이 있습니다. 2008년 1월, 저는 가나아트센터 전시회를 준비하는 과정에서 하종현 작가를 직접 만나기 위해 베이징에서 서울로 왔습니다. 그때 서울의 날씨가 굉장히 추웠던 것으로 기억합니다. 사실 그날의 만남은 하종현 작가와의 두 번째 만남이었습니다. 우리가 처음으로 만난 건 2005년 가을, 국제갤러리가 전광영 작가를 위해 마련한 저녁 만찬에서였습니다. 당시 하종현 작가는 서울시립미술관 관장으로 재직 중이었는데 저는 화가로서 활발한 창작 활동을 하면서 동시에 이런 공식적인 직책까지 맡아 열정적으로 활동하고 계시는 모습에 상당히 감명을 받았습니다. 하종현 작가에게 그림은 항상 모든 일에 앞서는 우선 순위였고, 자신이 살아 온 인생의 모든 생각이나 행동의 기준점이 되어왔으며, 또한 자신의 경력에서도 중심이 되어 왔습니다.

제가 처음 하종현 작가에게 끌렸던 것은 2000년 광주시립미술관에서 열린 전시회에서였습니다. 당시 한국미술평론가인 윤진섭 선생께서 큐레이터를 맡아 기획한 전시회였는데, 이 전시회는 일본의 모노하와 한국의 단색화 간의 필연적 관계를 확인하는 자리가 되었습니다. 당시 저는 하종현 작가의 작품들을 직감적인 차원에서만 이해하고 있었고, 그 후 2008년에 하종현 작가의 작업실을 처음으로 직접 방문하고 나서야 비로소 하종현 작가의 작품들에 등장하는 한국적 기호와

* 로체스터 공대 미술사 명예교수, 뉴욕 Pratt Institute 교수, 뉴욕 School of Visual Arts 강사

상징들뿐만 아니라 인간에 대한 믿음을 상징하는 생명력을 지닌 아이콘들을 이해함으로써 진정 그의 작품 세계를 이해할 수 있게 되었습니다. 저는 당시 긴 코트와 모자, 장갑을 착용하고 차가운 겨울 공기가 내뿜는 냉기도 잊은 채, 그의 작품 속으로 빠져들었습니다. 당시 저는 뉴욕의 추상표현주의 작가들, 특히 제가 젊은 시절 만난 적이 있는 로버트 마더웰의 작품과 비슷한 느낌의 작품들에 매료되어 있을 무렵이었는데 서울 근교에 위치한 하종현 작가의 작업실에서 저는 서양의 추상표현주의에 대적할만한 동양의 마더웰을 만날 수 있었습니다. 또한 하종현 작가의 작품 속에서는 여러 소재들이 속성상 서로 긴밀히 연결되어 있음을 확인할 수 있었습니다.

1990년대 중반부터 현재까지 하종현 작가의 〈접합〉은 피상적인 개념으로서의 국경을 넘어서는 인류 공통의 메시지를 전달하고 있습니다. 그의 단호하고 힘있는 작품세계는 한 작가가 자신의 내면으로 침잠하여 자신의 고유한 문화와 접촉할 때 발생하는 패러독스가 무엇인지를 잘 보여줍니다. 혹자는 하종현 작가가 그림을 통해 자신이 가진 보편성을 드러내는 동시에 한국인이라는 자신의 정체성을 발견했다고 평가합니다. 제가 관찰한 바로는 하종현 작가는 자신이 세상에 더 많은 것을 주면 세상은 더 많은 것을 되돌려 준다는 사실을 믿고 있기에, 마음의 동요 없이 인생을 살아가고 작품 활동을 하고 있다고 생각합니다. 이런 점에서 〈접합〉은 지속적인 자각의 형태로 세계 내에 존재하고 있음을 알려주는 선견적 역할을 합니다. 이러한 생각은 철학자 하이데거의 존재론이나 불교의 반야 바라밀다 심경과도 일맥 상통하는 것이라고 하겠습니다.

무언가를 갈겨쓰거나, 새겨 넣거나, 혹은 어떤 기호들을 담고 있는 그의 작품들은 두려움 없이 세상을 살아가는 사람들이나 인류의 미래에 대한 불안감 없이 다만 공허함 속에 존재하는 사람들을 위한 것이 아닙니다. 그의 작품은 오늘날 우리가 오감을 통해 경험하는 세상에 대한 믿음을 점차 잃어가면서 앞으로 인류가 직면할 도전에 대해 두려움을 갖고 살아가는 사람들을 위한 것입니다. 이 때 말하는 오감을 통해 경험하는 세상이란 우리가 만지고, 말하고, 보고, 느낄 때 이루어지는 감각적인 상호작용을 말하는 것으로, 안타깝게도 이러한 감각적인 상호작용들이 점차 사라지고 있습니다. 우리 인생은 불확실성으로 가득 차 있어서 전세계 지구인들은 더 많은 것을 소유하고 서로에게 파괴적인 행동을 유발하는 것 말고는 별다른 인생의 목표 없이 이리저리 방황하며 살아가고 있습니다. 바로 이 부분에서 하종현 작가의 '접합'은 중요한 역할을 합니다. 그의 작품이 우리 현실의 삶에 가까이 다가오게 되는 것도 바로 이 지점입니다. 이 지점에서 그의 작품들은 치유력을 발산하고 이를 통해 관객과의 접촉을 시도합니다. 관객들은 단순한 상념의 차원이 아니라 자신들의 내면적 풍요로움을 통해 살아 존재하는 가운데 '기'를 방출하게 됩니다. 본질의 영속성을 깨닫고 이를 포착할 수 있게 되며 의미 없는 생산과 유치한 소비지상주의라는 가상 현실 속에서 계속해서 울려 퍼지는 보다 깊은 현실과 더욱 긴밀한 관련을 맺게 됩니다.

2000년 광주에서 윤진섭 선생이 기획했던 전시회에서 저는 윤형근 작가와 이우환 작가의 작품들도 보았던 기억이 납니다. 그들의 작품을 보면서 오늘날 미술에서 '침묵'의 자리를 보여주는 세계적인 수준의 작가들이란 생각을 하였습니다. 또한 박서보, 이강소 작가의 작품들도 인상 깊게 보았습니다. 이들 작가들이 추구하는 맥락 속에서 하종현 작가의 작품세계를 연구하면서 저는 분명한 메시지를 얻게 되었습니다. 하종현 작가의 작품 속에서 느껴지는 촉감은 가상세계에 대한 일종의 반응으로 음/양의 힘의 조화를 갈구하는 것이기도 합니다. 이는 곧 가상 세계란 전적으로 우리에게 달려 있다는 것을 의미하기도 합니다. 우리는 가상 세계가 존재한다는 것, 그리고 이러한 가상세계의 미래를 부정할 수는 없습니다. 하지만 우리는 우리 자신과 우리가 실제로 살고 있는 이 세계의 건강과 안녕을 회복시켜줄 수 있는 수단을 찾아야만 합니다. 저는 〈접합〉을 한참 들여다보고 나서 다음과 같은 메시지를 얻게 되었습니다. 하종현의 작품은 균형을 회복하여 우주의 조화를 우리가 만지고 느낄 수 있는 개인의 영역으로 조화롭게 끌어올 필요가 있음을 호소하고 있는데, 이처럼 만지고 느끼는 영역을 가리켜 저는 우리 삶의 촉각적 영역이라고 지칭합니다.

상업 광고나 선전과 같은 상업 매체가 이를 가능하게 만들 가능성은 매우 낮아 보입니다. 저의 책임은 예술과 교육이 더 나은 세상을 만드는 데 기여할 수 있도록 하는 것입니다. 그렇다면 더 나은 세상을 만들기 위해서는 어떤 예술이 필요할까요? 그리고 교육은 어떤 식으로 이루어져야 할까요? 이러한 긍정의 힘이 이미 세계 속에 작용하고 있으며 침묵의 예술가들 안에 이러한 힘을 이끌어낼 수 있는 잠재력이 존재한다는 증거들이 나타나고 있습니다. 그리고 하종현 작가가 그 방법을 제시하고 있습니다. 마대를 통해 베어 나오는 두꺼운 안료 속에 메시지를 담아내는 방식은 얼핏 거친 듯 하면서도 세심합니다. 작가는 신속하고 거침없이 표현하고, 이를 통해 우리의 삶은 존재의 평범함 즉 가상 세계의 환영 속에 자연스레 존재하는 촉각을 통해 표출됩니다. '기' 철학에 따르면 〈접합〉은 '기'가 통하는 것을 의미합니다. 〈접합〉은 우리에게 소란 속에서 침묵을 선사합니다. 이를 통해 우리는 잘못된 힘이 가지는 단정과 독단의 함정을 깨닫게 되고 마치 삶의 질을 결정하는 것이 물질인양 되어 버린 물질주의 세태에 대해서도 자각의 기회를 가지게 됩니다. 그렇다면 하종현의 작품에 대해 관객들이 너무 많은 것을 기대하는 건 아닐까요? 사실 관객들이 하종현의 작품을 즉시 이해할 수는 없겠지만 머리와 가슴을 열고 다가간다면 하종현 작품의 진가를 어느 정도 이해할 수 있게 될 것입니다. '접합'은 시간과 공간 내에 존재하는 순간들입니다. 충돌의 순간이 아니라 가장 순수한 화해와 해결의 순간입니다. 그의 작품은 우리에게 집중할 것을 요구하며 우리는 집중하는 과정에서 우리가 누구인지를 다시금 깨닫게 됩니다.

Ha, Chong-hyun
: A Tactile Response to a Virtual World

Robert C. Morgan*

My last contact with the paintings of Ha, Chong-hyun and with the artist himself happened four years ago prior to the current exhibition. In January 2008, I flew from Beijing to Seoul to meet with Mr. Ha as we was preparing for an exhibition at the Gana Art Center. As I recall, the weather was very cold. This was, in fact, my second meeting with the artist. The first occurred on the occasion of a dinner given for the artist Chun Kwang-young by the Kukje Gallery in the Fall 2005. At that time, Mr. Ha was functioning as Director of the Seoul City Art Museum. I was impressed that he was able to hold this official position without forsaking his preeminent role as a painter. For Ha, painting has always been his priority, the basis of all thought and action in his life and central to everything else in his career.

I initially became attracted to the work of Ha, Chong-hyun in the year 2000 at an exhibition mounted at the Gwangju City Art Museum, curated by the Korean art critic Yoon Jin Sup. The context was a perfect one as Mr. Yoon presented an exhibition that revealed the ineluctable relationship between Japanese Mono Ha and Korean Monochrome painting. While at the time, I understood Ha's paintings on an intuitive level, it was not until my first visit to artist's studio in 2008 that I truly grasped the depth of these paintings, not only as Korean signs and symbols, but as vibrant icons of faith in the human condition.

* Professor Emeritus in Art History, Rochester Institute of Technology, Professor, Pratt Institute, Brooklyn, New York, Lecturer, School of Visual Arts, New York

Standing before his paintings, wearing a long coat, hat, and gloves, I forgot the chill in the air as I became entranced with paintings that shared a feeling related to Abstract Expressionists in New York, specifically with the work of Robert Motherwell, an artist who I had also met when I was very young. Here in Mr. Ha's studio on the outskirts of Seoul, I found an Eastern counterpart to Motherwell, to Abstract Expressionism. What I saw in his paintings suggested that the work stood on a closely connected qualitative level.

The *Conjunctions* – from the mid-1990s to the present – transmit messages that go far beyond nationalism, which is a superficial notion, to be sure. These gritty, eloquent works are statements that reveal the paradox of what happens when an artist, goes deeply within himself and makes contact with his own culture. One might say that the artist, Ha, Chong-hyun, makes himself universal through the act of painting and, at the same time, discovers himself as being Korean. From my observations, Ha appears to live and work without trepidation, knowing that the more he gives to the world, the more the world returns to him. In this sense, the *Conjunctions* function as harbingers of being in the world as a form of perennial consciousness, a thought that belongs shared by Heidegger and the Prajnaparamita Sutra in Buddhism.

These scribbled, marked, and incised paintings are not for those who claim to hold no fears or who exist in a void without qualms about the future for human beings in a virtual world, but for those who appear who are aware of the challenges that confront human beings today as we are on the verge of losing faith in the tactile experiences of life. Here I refer to the disappearing sensory interactions of how we touch, speak, look, and feel. Life is filled with moments of uncertainty, where people around the globe are wandering aimlessly between wealth and rubble as if there was no purpose to life other than gaining acquisitions and inciting destructive forms of behavior. This is the place where the *Conjunctions* of Ha, Chong-hyun play a crucial role, and this is also the place where his art comes close to life. It is the place where his paintings emit their healing power, where they connect with the viewer, not merely a conceptual anecdote, but through their internal richness, the subtle release of the Gi within the transitory richness of being alive, ready to awaken and grasp the infinity of nature, the place where human beings are connected to a much deeper reality that what reverberates incessantly in the virtual playground of mindless branding and infantile consumerism.

At Mr. Yoon's exhibition in Gwangju in 2000, I recall seeing works by Yun, Hyong-keun and Lee Ufan as well, and thinking that these are world-class class artists who represent a position of silence in art today. I would add to this the works of Park, Seo Bo and Lee, Kang-so, among others. As I study the paintings of Ha, Chong-hyun in the context of these artists, the message becomes clear. His sense of tactility in painting is a response to the virtual world, a search for balance as in the omniscient forces of Yin/Yang. This is to suggest that the virtual world is definitely upon us. We cannot deny its existence or its future, but we need to find a means by which to restore health to ourselves and to our world. When I stare long enough at the Conjunctions, I get the message, These are paintings that evoke the necessary to restore balance, to bring the forces that harmonize the universe into the realm of the personal, the intimate realm of touch and feeling, what I refer to in this brief paper as the tactile or haptic dimension of life.

It appears unlikely that commercial media – whether in advertising or propaganda – is going to make this happen. My commitment is that art and education can make things turn around for the better. But what kind of art?

And how will this education occur? There is evidence that these positives forces are already into the world and the potential is somewhere within these artists of silence. Ha, Chong-hyun is showing the way. His inscriptions incised into thick paint pressed through burlap are tough and deliberate. They are fast, courageous mark, the making of life within the banality of existence, the tactility that naturally resides within the illusory realm of the virtual. The Conjunctions are signs of release as in the Gi – the gift of silence amid the chaos of noise, a reckoning with the assertiveness of false power, and the disillusionment of materialism as it disguises itself in relation to what constitutes the quality of life. Are the paintings of Mr. Ha expected too much from their viewers? It is clear that they are not so immediately understood, even though through a state of openness of mind and heart, they become assessable. The Conjunctions are moments in time and space. They are moments not in conflict but in a purist state of resolution. They only ask that we pay attention, and in the process of paying attention that we learn again who we are.

이수경 : 변형자에 부치는 시

크리스 이망 에르쿰*

I. 서론
II. 본론
III. 결론

I. 서론

이수경의 작품에는 변화가 풍부하다. 그녀의 작품은 파열과 접합의 기저에 있는 중요성을 보여주고 있으며, 이는 한국 집단 의식 사상에 자리 잡고 있는 트라우마와 치유의 과정에 비할 수 있다. 1905년 왕조통치를 끝으로 1910년에 다가온 일제 강점기, 1953년 한국 전쟁의 결과로 초래된 국가의 분단, 그리고 20세기 후반의 가차 없는 산업화 과정은 오래 지속되어 온 일상 패턴의 재배열을 초래하였고, 이로 인한 파열과 불연속성은 20세기 한국의 기억과 경험을 만들어내는 강력한 힘이었다. 작가가 매일 마주하는 서울의 삶 속에 깊이 침투한 한국 과거의 자취와 맥락들을 좇다 보면, 이수경의 예술적 행태들은 지속적으로 한국의 과거 유산에 대한 새로운 이해를 드러내 보이며, 더불어 오늘날 한국의 강력하고 활기를 북돋는 역사적 실천들을 재조명하는 역할을 한다.

본 글은 이수경의 작품에 드러나는 중요한 개념 세 가지를 다음과 같이 정리하고 있다: 의식, 정신적 혼종성, 그리고 변형. 이는 예술가로서의 작가 혹은 그녀의 예술 세계를 총체적으로 도식화 하려는 의도가 아니라, 밀접한 관계에 놓인 세 가지 개념들을 빌려 근본적으로는 특정 지역 언

*스펜서 미술관, 세계 현대 및 아시아 예술 큐레이터, 캔자스 대학

어의 발현과 함께 세계적 콘텍스트 속에 이를 놓으려는 노력을 통해 더욱 깊은 문화의 본질을 향해감으로써, 문화를 이해하고자 하는 목적을 명확히 하기 위함이다.

어쩌면 신비롭기까지 한 오브제의 근원적인 힘과 의식 상태에 대한 탐구를 통해 그녀의 작품들은 서구 사회 중심의 예술 세계에 내포되어 있는 모더니즘 구조의 횡포를 더욱 멀리 밀어내고 이에 대한 질문들을 제기한다. 일반적인 경험의 범위를 뛰어넘는 시적이고, 감정적이고, 몽환적임과 동시에 신비로운 상태를 내포하는 이수경의 작품들은 주관적인 정신 영역 내에서 발생하는 상호작용에 대한 탐구를 불러일으키고, 이러한 과정에 신체가 핵심으로 작용한다. 영감의 축적소임과 동시에 현대 사회에 필요한 중요한 위치로서의 가능성을 지닌 여타 의식의 영역들은 마치 그녀의 작품을 감싸는 구름과 같이, 뒤얽히고 싹트고 소멸한다.

II. 본론

제의

각기둥 모양의 색연필로 즐비한 이수경의 작업실에서 매일 하루 일과처럼 제작되는 드로잉들은 제의적이고 명상적인 양상을 띤다.(도판 1) 캐서린 벨(Catherine Bell)은 의식의 개념과 실행에 관한 연구에서 "의식화된 신체"를 의식의 '의미'에 부여된 것으로 정의 내렸으며 "구조화된 혹은 구조화 과정 속의 환경과 신체의 상호작용을 통해" 의식이 형성된다고 말했다.[1] 드로잉 속에 담긴 스케치와 획, 선과 색으로 표현된 통제된 행동들은, 이수경 작가를 의식화된 본인의 신체에 안착시키며, 치유적이고 계산된 잠재성이 내재된, 개념적 과정을 불러일으킨다. 체계적인 드로잉을 위한 제작과정과 완성된 작품 간의 상호작용 속에서 작가는 예술 창조의 초월적 잠재력을 활용하고자 많은 관심을 기울인다.

평범하고 일상적인 시각적 경험들을 흩트리고자 하는 이수경의 근본적 관심은 이미 초기작 〈순간 이동 연습용 그림〉(2000~2002)에서 찾아볼 수 있다. "어지러울 때까지 작품을 응시하고 있으라"는 그녀의 지시사항과 함께 이 설치작품은 풍경화를 늘어뜨리고 망가뜨리는 지각의 힘을 실험하는 작품이다.(도판 2) 감각을 교란시키는 작품의 효과 때문에 작가는 관람자들에게 "헬멧, 구명조끼, 그리고 팔꿈치 보호대"의 착용을 권장한다.[2] 이와 비슷한 시기에 이수경이 만다라(Mandala)의 명상적 잠재성에 대한 연구를 시작했던 일은 우연이 아닐 것이다. 산스크리트어로 단순히 "원(circle)"이라는 뜻을 가진 만다라는 동심원과 같은 형태적 특성을 지녀, 명상적이고 무아지경의 상태를 더욱 깊게 만들어 주는 중심점 같은 역할을 제공해 준다. 만다라를 주된 형태로 반영한 작품은 다감각적 설치 작품이자 일본 식민지 당시에 건립된 병원지부에 마련된 옛 기무사 터에 잔존하고 있는 에너지를 활용하여 탄생된 〈조국과 자유는〉(2009)이다.[3] 이수경의 작품 속에서 만다라는 계속적으로 변형되어 지금까지 이어지고 있는 〈매일 드로잉〉(2005~현재) 시리즈에서 활용되고 있으며, 여전히 만다라의 동그란 형태는 작품 속에서 핵심적인 중심점 역할을 하고 있다.(도판 3)

〈매일 드로잉〉에 등장하는 시각적 언어는 절충적이고 신비롭다. 중성적이면서도 여전히 소녀의 모습을 벗지 않은 여성 주인공은 강력하되 숭고한 모습으로 다양한 작품 속에서 지속적으로 등장한다.(도판 4, 5) 이와 같이 다양한 세계의 표현은 카톨릭교의 도상학, 불교의 기호학, 혹은 필자가 개인적으로 가장 선호하는 붉은색 루비 구두처럼("누구든 자신의 집이 가장 좋은 법이다!") 디즈니(Disney)스러운 팝 문화의 아이콘들로부터 도출된 것이다.(도판 6)[4] 왼손과 오른손을 동시에 사용하여 그림을 그리는 기술은 이러한 병렬적 효과를 더욱 증폭시킨다. 그녀가 작품에서 사용하는 언어는 비록 본인의 일상적 상황들에서 출발하지만, 이러한 영향들을 의례적 형식으로 기록하고 직선적으로 납작하게 배열하는 방법은 실상 조선 왕조의 기록 책자 속 그림인 의궤(儀軌)를 연상시킨다.(도판 7) 조선 시대(1392~1897)에 성행했던 유교 의식에서 중요한 역할을 했던 의궤는 최근 한국 대중의 의식 속에서 부활하고 있다.[5] 이수경의 드로잉 작품들은 의궤와 대조했을 때 격식의 정확성 면에서는 보다 부족하지만, 정제된 움직임을 따르고 상징적 영역이 실제 행동의 영역으로 옮겨간다는 점에서 공통된 영역을 지니고 있다고 볼 수 있다. 이와 같이 두 대상은 과정과 구현의 개념을 공통적으로 담고 있다.[6]

〈매일 드로잉〉 작품들이 매일매일의 자극들을 목록화, 기록화 한다면, 불에 휩싸인 끊임없는

---

1. 캐서린 벨(Catherine Bell), *Ritual Theory Ritual Practice*, Oxford : Oxford University Press, 1992, p. 98.
2. http://www.yeesokyung.com/16_paintingforoutofbodytravel.html
3. 경북궁의 맞은편에 위치한 기무사는 현재 국립현대 미술관의 별관으로 신축되고 있다. 보다 자세한 정보는 다음 자료에서 참조: 김영근, 방승애, 윤준성, "Site-Specific Art as Necrophilia: Platform Kimusa Exhibition in Seoul 2009", ISEA 2010 RUHR Conference Proceeding, p.487.
4. 설치작품 〈언약이 늦어가니〉의 일부로 활용된 〈매일 드로잉〉을 위해 이수경은 구슬픈 정가, 불경, 로마 교황의 성가, 코란 성가, 조선 시기의 의식 음악 그리고 카톨릭 찬송가와 같은 음악에 귀를 기울였다. 참조: 김인선 "전시를 너머", 정마리의 정가, 이수경의 헌신, pp. 17-19, 아르코 아트센터, 2010.
5. 이는 최근 청계천 재건축과 같이 의궤를 장식 타일로 활용한 예와 같이 도시 재건축 계획에 의해 부각되고 있다. 해당 내용은 최근 연구된 영문 자료 참조: 이송미, "The making of Royal Portraits during the Choson Dynasty: What the Uigwe Books Reveal", Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong, Jerome Silbergeld 편집, N.J. : Princeton University Press, 2011.
6. 사라 슈네크로드(Sara Schneckloth), "Marking Time, Figuring Space: Gesture and the Embodied Moment," *Journal of Visual Culture*, 2008년 12월 (7): pp.277-292.

환경을 묘사하는 〈불꽃〉 시리즈(2006~2011)는 이보다 감지하기 어려운 의식 영역에 대한 탐구를 한다.(도판 8) 거대한 사이즈의 한지 위에 그려진 이 작품 속 불꽃의 테두리는 경면주사(鏡面朱砂) 혹은 버밀리온이라고 알려진 황화수은(mercury sulfide)으로 완성되었다. 불꽃의 상징성과 경면주사를 매체로 사용하는 이유는 전통적 요소에 그 근거를 두고 있다. 불교에서 부처 혹은 보살과 같은 성상들, 즉 자비롭고 현명한 인물들을 표현하는 방법은 불꽃 형상과 매우 밀접한 관계에 있다. 불은 이기심과 오해를 태워버리는 순결함을 상징하며 동시에 보살의 힘과 호신 능력을 내포한다. 15세기 '지옥'을 나타낸 자료들에서 추론해 볼 수 있듯이, 유럽과 미국적 맥락에서 불은 지옥과 형벌을 상징하는 반면, 동아시아에서 불은 구원, 순결 그리고 이해를 상징하는 코드였다.(도판 9)

도교 및 한국 샤머니즘 전통에서 경면주사는 신비롭고 호신적인 특성들과 연관되어 있다. 수은의 부산물인 경면주사는 매우 독소가 강한데, 이런 강한 독성에도 불구하고 예로부터 마술, 치유 그리고 불멸의 상징물로 여겨져 왔다. 도교 사상에서 경면주사는 부적을 그리는 재료로 사용되어 왔고, 이와 유사하게 한국 샤머니즘에서도 경면주사가 액막이로써의 힘을 갖고 있다 믿어져 두루 사용되곤 했다. 제의적 성격을 지닌 이수경 작가의 드로잉 작업 〈불꽃〉 시리즈는 앞서 언급한 상징적이며 물질적인 적용 범위를 한데 결합시킨다. 큰 사이즈의 매트 위에 종이를 펼쳐놓고 진행되는 반복적이고 진동하는 불꽃 그리기 과정은 명상적 특징을 가지고 있으며 작가의 정신을 더욱 집중시키고 긴장하게 만든다. 이 작품들이 벽에 함께 걸리는 순간, 반복적이고 일렬로 연결되는 불꽃 형상들은 종이의 차가운 백색 바탕 위에서 마치 신전 벽화와 같은 포효하는 화염의 모습을 자아내며, 전설적인 중국 실크로드를 따라 형성된 둔황의 이색적인 회화들을 연상시키기도 한다.(도판 10, 11) 작가의 드로잉 과정은 이와 같이 의식 속의 여러 공간들을 오가는 능력을 지닌 변형된 움직임으로서 작용한다.

정신의 혼종성

전통불화를 전문적으로 제작하는 작가와의 협력을 통해 탄생된 작품 〈이동식 사원〉 (2008)은 종교 의식을 위해 역사적으로 계속 반복되어온 불교 예술의 전통을 비틀고, 뒤집어서 새로운 경험들을 불러 일으킨다.(도판 12) 의례 의식이 가능함과 동시에 이동이 용이한 사원을 만드는 것은 예부터 불교에서 전해져 내려오던 전통이다. 백단향을 조각하여 만든 목조삼존불감은 송광사에 안치되어 있는 이동식 사원으로서 이를 잘 보여주는 한 예시이다.(도판 13) 목조로 제작되고 붙박이 형식을 지닌 이 사원을 열면 측면으로 서 있는 두 성상이 중앙에 조각되어 있다[7]. 이미지의 정면을 응시하면 신성한 공간과 관람자의 불성스러운 영역간에 매우 중요한 위계 질서가 확립되는데, 이는 신과 신자라는 각자의 역할을 부여해 주기도 한다.

내부에 감춰져 있는 이미지를 드러내기 위해 병풍을 열어보는 대신, 이수경이 제작한 사원은 중앙의 흰 육각형으로 제작된 단 위에 관람자를 위치하게 하고 그 주위를 여섯 폭 크기의 병풍으로 둘러 싼다. 또한 관람자는 신전 내부에 들어오는 순간, 기존의 관습적인 성상들의 모습 대신 자신에게 등을 돌리고 있는 부처와 보살들의 모습을 마주하게 된다. 작가의 상상력으로 재현된 이 아상블라주(assemblage) 작품은 다음과 같은 인물들을 나타낸다: 서방정토의 부처(아미타불), 치유 혹은 의술의 부처(약사여래불), 미래의 부처(미륵불), 지옥으로부터 구원해주는 부처 지장보살(일본에서는 일반적으로 지조라고 불린다) 그리고 자비를 상징하는 부처 관음보살이다. 이때 주변 환경 또한 함축적으로 내포되어 있다. 따라서, 이는 단지 공간만을 둘러싼 것이 아니라 당시의 시점과 무한성에 대한 정제된 관점을 제공해 줌으로써 카스퍼 다비드 프리드리히(Casper David Frederick)의 1818년 대표작 〈안개 위의 방랑자(Der Wanderer über dem Nebelmeer)〉를 연상시키는 시각적 전략을 취한다.(도판 14, 15) 관람자를 참여적이고 총체적인 환경에 재안착 시키고자 하는 작가의 의도는 공평한, 심지어 범기독교적인 활동이라고 할 수 있다. 더불어, 이러한 경험은 전통적 종교 예술의 구조 속에 내포되어 있는 힘의 패러다임에 대한 질문이기도 한다.

관례적이거나 기존에 정해져 있는 정신적 경험들을 몰아내고자 하는 이수경의 개념 조각 시리즈 〈가장 멋진 조각상〉은 지역사회를 기반으로 한 종교적 이미지에 대한 참여 형태의 연구이며 현재까지도 진행 중이다. 본 작품의 첫 단계를 위해 이수경은 두 개의 서로 다른 지역 사회를 상대로 설문 조사를 실시했는데, 이때 선정된 장소들이 경기도에 위치한 안양과 동경의 북측에 자리하고 있는 니가타이다. 세계 각지의 신과 성인들, 예를 들어 공자, 노자, 성모 마리아, 예수, 부처, 마호메트 그리고 힌두의 신인 가네쉬까지 다양한 상징적 인물들의 형상을 해체하여 탄생한 이 작품은 몇몇 특정 종교적 도상의 핵심을 사회적 통합물로서 효과적으로 빚어낸 결과이다.(도판 16) 예수의 형상과 흡사한 백색의 조각과 밝지 않은 색조의 부처를 닮은 조각은 종교적 강렬함의 농도를 중화하고 융합시키는 중성적 특징을 지니고 있다.(도판 17) 비탈리 코마르(Vitaly Komar)와 알렉스 멜라미드(Alex Melamid)의 매우 중요한 프로젝트였던 〈가장 원하는 그림(The Most Wanted Painting)〉과 〈가장 원하지 않는 그림(Least Wanted Painting)〉도 이수경의 작품과 흡사한 설문 방식을 취했었지만, 그들의 방식이 예술적 선호도에 관한 국가적 및 문화적 구조에 대한 질문이었던 반면, 이수경의 질문들은 훨씬 더 넓은 범위의 정신적 혼종성에

7. 나카기리 이사오 (Nakagiri Isao), "Shoko-ji Sanzon Butsuganzo," *Bijustsu-shi*, 1959년 12월, Vol3, no.2: pp.54-60.

관련되어 있다.[8] 이와 같은 과정은 작가가 경계를 파악하기 위함이라기 보다 결합과 통합을 목적으로 하고 있다. 미쉘 드 세르토(Michel de Certeau)는 "일상은 타인의 영역을 침범함으로써 스스로 만들어진다."라고 하였는데, 이 "침범"에 대한 끈질긴 관심과 혼용이 바로 이수경 작가의 두터운 개념의 핵심을 장식하는 요소들이다.[9]

이수경의 공감각적 설치 작품인 〈언약이 늦어가니〉(2010)는 한국 전통 음악가 정마리와의 협업에 의해 탄생한 작품으로, 빛으로 에워싸인 환경을 통해 정신적 상태를 불안정하게 만드는 작품이다.(도판 18) 작품의 중앙에서 흘러 나오는 정가의 기괴한 억양은 퍼포먼스의 질을 향상시킨다. 동시에 이는 무한한 백색의 시각적 공간을 형성하기 위해 노래를 부르는 사람(정마리)의 바로 뒤편에 설치되어 있는 캔틸레버를 통해 보내진다.(도판 19) 마리아와 그녀의 뒤를 따르는 예수의 십자가형을 한탄스럽게 노래하는 "성모애가(Stabat Mater)"가 흘러나오면, 전통 정가의 우울한 억양과 중첩되어 문화적으로 뚜렷하게 분류된, 세속적인 이 두 가지 현상들이 "평온한 느낌을 통해" 정제되고 침착한 하나의 혼종된 힘으로 변형됨을 경험할 수 있다.[10] 무대의 맞은편 원형 벽에는 〈매일 드로잉〉(도판 20) 작품들 몇몇이 일렬로 배치되어 있고, 사이사이에는 끊임없이 공간을 메우는 정마리의 정가 낭송이 흘러나오는 스피커들이 위치하고 있다.

이수경이 본 작품을 통해 보여주는 종교적 관례에 대한 접근은 대체로 다수의 정신적 실제를 활용하고자 하는 전략을 담고 있다. 그리고 그 효과는 작품으로 극대화된다. 정신적 다양성을 전개하는 것은, 그것이 격렬한 충돌과 논쟁을 멀리하는 한, 진중하고 주요한 면모를 띠며, 현대사회의 혼종성에 관한 여러 징후를 살펴 보도록 유도한다. 두 문화가 대면하고 이로써 형성되는 서로 다른 세속성으로부터 비롯된 포스트 식민주의의 혼종성과 달리,[11] 혹은 직면하고 뒤엎기 위해 의지를 이어 붙이거나 시험하는 현대의 "매시업(Mash up)"과 달리,[12] 혼종성에 접근하는 이수경의 방법은 관람객을 조금 더 깊은 사색의 공간으로 밀어 넣는 것에 가깝다. 방해 요소들을 가라 앉힘으로 인해 그녀의 작업은 관람객을 한 차원 향상된 상태로 안내한다.

8. 앤 슈메딩 (Anne Schmedding), "Komar&Melamid: Most wanted paintings," Daidalos, 1998-1999, pp.69-70.
9. 미쉘 드 세르토(Michel de Certaus), *The practice of Everyday Life*, 1편, University of California Press, 2002, 버클리
10. "Upon the Exhibition," 정마리의 정가, 이수경의 헌신, pp.17-19, 아르코 아트센터, 2010.
11. 호미 바바(Homi Bhaba) : "혼종성은, 식민지화의 폭력적 혼란이 식민지 담론의 조건부가 될 수 있도록, 부정의 정식 과정을 뒤바꿔 놓는다."라고 주장한다. 이어지는 연구에서 그는 "혼종성은, 그것의 아이덴티타에 대한 불가능성을 나타내기 위함이 아닌 그것의 존재의 예측 불가능성을 대변하기 위해, 권력 행사에 개입한다."
12. 리암 맥그래나한(Liam McGranahan), *Bastards and Booties: Production*, Copyright and the Mashup Community, Trans, 2010.

번역

〈번역된 도자기〉로 알려진 그녀의 도자 조각들은 깨진 도자기 조각들을 생물 형태를 연상시키는 "돌연변이" 조각으로 변경한 작업이다.(도판 21) "역사적 복제품"들을 제작하는 한국 도예가들로부터 버려진 쓰레기 더미 속에서 도자기 파편들을 주워오며 시작된 이 같은 연속적인 시리즈의 등장은, 이질적이고 연관성 없는 조각들 사이에 새로운 연결고리를 만들어주는 고된 '조각 그림 맞추기'에서 시작되었다. 전통적인 도자 작품들을 기본 소재로 했다는 전제와 함께 도자기 파편들을 분리하는 작업 과정까지, 끊임없이 지속되는 이러한 노력의 개념적 기틀은 변형의 힘을 수용하는 것이다. 동아시아 콘텍스트 속에서 발생하는 다중 언어의 교차를 다룬 리디아 리우(Lydia Liu)의 작업은 변질의 과정 속에 내포되어 있는 다양한 힘의 영역을 드러내며 문화적 비례의 한계를 강조하고자 한다.[13] 따라서, 이러한 변형의 목적이 문화적 명확함을 얻고는 것이라 해도 때때로 추가적인 복잡성과 심지어는 혼동까지 얹혀주는 결과를 낳을 수 있다. 하지만 이럼에도 불구하고, 오해는 여전히 생산적일 수도 있다.

첫 〈번역된 도자기〉 작품은 2001년 이탈리아 알비솔라에서 개최된 현대도자비엔날레(Biennale di Ceramica nell'Arte Contemporanea)의 초청전시에 처음 등장하였다. 당시 그녀는 현지의 도예가와 합작하여 한국 시인이자 골동품 상인이었던 김상옥(1920~2004)의 시조인 "백자부(백자에 부쳐)"를 바탕으로 작품을 제작했다.[14]. 그 결과로 탄생한 작품들이 바로 〈번역된 도자기 알비솔라〉(2001)의 도자 12점이다.(도판 22) 본 작품은 한때 유럽의 도자기 산업이 아시아의 모티브와 스타일에서 영향 받아 발달한 과정과, 특히 청화백자가 발달하게 된 문화적 계기를 압축적으로 보여주었다.[15] 인류학자인 아르준 아파두라이(Arjun Appadurai)는 "물건들의 사회적 생명"에 관한 자신의 연구에서 다음과 같은 관찰을 하였다: "물건들은 매우 복잡한 사회 형태와 지식의 분포를 상징적으로 나타낸다."[16] 〈번역된 도자기〉에 나타나는 도자기의 다양한 가치는 바로 실용성 있는 오브제임과 더불어 역사적 전통을 보여주는 오브제로서의 가치를 담고 있다는 것이다.

13. 리디아 라우 (Lydia H. Liu), *Tokens of Exchange: The Problem of Translation in Global Circulations*, Durham : Duke University Press, 1999.
14. 이 시는 본래 〈초적〉이라 불리우는 모음집에 수록되어 있었다. 김상옥의 사후 "김상옥 시 전집"이 발간되었다. 김상옥의 시를 영어로 접하기 위해 Azalea: Journal of Korean Literature and Culture에 수록된 "Contemporary Sijo Translations" 참조 (2001년, pp.214-215)
15. 이는 2004년도 프로젝트인〈부모의 접시〉와도 연관될 수 있는데, 당시 이수경은 이태리 아비솔라 현지의 지역 주민들과 다시 한번 작업을 했다. 12명의 사람들을 초청하여 가족 컬렉션에 포함된 중요한 도자 작품들에 대한 각자의 소감을 말하도록 했다. 이수경은 여기에 등장한 도자기 작품들을 복제했고, 본 질문에 응해준 사람들을 초청하여 자신이 만든 한국 음식을 이 도자기 작품들 위에 마련했다.
16. 아르준 아파두라이 (Arjun Appadurai), "Introduction: Commodities and the Politics of Value", *The Social Life of Things*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

20세기에 접어들며 전통적인 한국 도자 생산의 비법들이 점점 사라지게 되었다.[17] 일제 강점기에 도자기 생산은 점점 산업화 되었기 때문이다. 하지만 고고학 연구가 점점 발달되면서 오랜 시간 잊혀졌던 고려시대의 청자와 조선왕조의 분청사기가 다시 빛을 보게 되었다.[18] 1950년대에 접어들며 전통적인 도자 기법에 대한 연구가 급속도로 확산되었고, 수십 세기의 역사를 가진 도자 기술들이 다시 부활했다. 당시 도자기의 르네상스 시기를 발판으로 전통도자의 복제 산업은 크게 발달하게 되었다.

한국의 전통과 과거를 불법적으로 약탈하고 발굴하기 위한 일본의 엄격한 제도 속에서 이와 같은 활발한 도자기 복제 산업은 한국의 국가적 정체성에 활력을 불어 넣어 주었고, 많은 사람들이 전성기 시절의 한국 도자기와 흡사한 고품질의 수제 도자기 제품들을 소유할 수 있게 만들었다. 수잔 스튜어트(Susan Stewart)는 기념품의 소유가 콘텍스트의 파괴와 같다고 생각한다 (여기서 필자는 전통의 복제품들은 일시적인 기념품의 역할을 한다고 말하고 싶다). 그녀는 다음과 같이 말했다 :

> 기념품이란 과거를 주목할 수 있는 물품을 대변한다. 기념품은 단순히 주변 맥락과 무관하게 독자적으로 생성되지 아니하며, 과거의 것이 현재에 등장하여 조화롭지 않게 연명해가는 것도 아니다. 그보다도 기념품의 역할은 과거 속에서 현재를 감싸는 데에 있다. 기념품은 이러한 변형에 의해 신비로운 대상이 된다.[19]

복제 과정에서 잔여물의 활용은 불완전하고 버려진 폐기물들을 재생산하고 변형시킨다. 작가는 도자기 파편에 대한 본인의 관심은, 그것이 "3차원에서 2차원으로, 전체에서 부분으로의 변형"의 과정을 거치기 때문이라고 특별히 강조한다. 더불어 그녀는 "부서진 도자기 파편들을 하나의 완전한 예술 작품으로 탄생시켰을 때 나는 이러한 변형의 과정을 다시 되돌리고 싶은 느낌이 든다"[20]고 말한다.

"쓰레기"를 "예술"로 만드는 변환 과정과 언어 의미의 유희적 조작은 이수경 작품에서 보이는 변형 과정에서 중요한 역할을 한다. 금박을 사용하여 도자기를 이어 붙이는 방법은 흡사 일본 전통의 도자기 보수 방법인 킨수기 같으나, 실제 이수경이 금박을 선택한 이유는 한글 동음어인 "금(金)"과 "금(鏝)"의 언어적 특징을 활용한 것에서 비롯되었다. 작가는 "작품에 유머를 더하고자, 결함으로 간주되는 금(鏝)을 매우 가치 있는 대상으로 여겨지는 금(金)으로 채워보고자 했다"라고 말했다. 1683년 코르넬리스 리크웨트(Cornelis Ryckwaert)에 의해 설계되고 독일 데사우(Dessau)에 위치한 중국풍의 궁전 오라니엔바움(Oranienbaum)의 감성은, 2009년 전시에서 〈번역된 도자기〉의 화려하게 장식된 왜곡 형태에 의해 한층 더 아름다운 모습으로 변모되었다.(도판 23) 당시 이 작품의 설치는 전형적으로 〈번역된 도자기〉에 내포되어 있는 여러 문화의 교차와 양분화 현상을 보여주었고, 더 나아가 미술사가들의 전유물이었던 시각 예술 영역간의 괴리와 연결고리를 탐구했다.

〈번역된 도자기〉는 이수경의 전반적인 작업 방식을 변화시키기도 했다. 그녀의 초기 작품들은 대부분 개념적 영상과 설치 작품들이었던 반면, 〈번역된 도자기〉의 제작 과정은 본인 스스로를 자신의 신체 속에 다시 중요하게 세우는 작업이었다.

> 〈번역된 도자기〉 작품은 작업 방식이 제 자신의 신체를 활용하는 방식으로 회귀하게끔 만들었다. 본 작품을 제작할 때 나는 매우 건강한 느낌을 얻곤 하는데, 이는 작업 과정 동안 매 순간을 기억할 수 있게끔 해주기 때문이다. 그 어떠한 개념이나 기술에 대한 고민도 없이, 나는 그저 하나하나의 파편에 대한 감사함을 생각하며 조금씩 작업을 완성해가는 과정을 즐긴다.[21]

실제로 작품을 통해 작가의 신체적 감각이 고조됨으로 인해 작품의 형태와 모양은 점점 더 생물적 기질을 얻게 되었다. 이 시리즈의 초기 작품들이 한국 전통 도자기인 달항아리를 둥글납작하고 기괴하게 변형시킨 모습을 표명했다면, 점점 다양한 기술을 연마함으로써 작가는 작품의 형태를 생물의 형상과 더욱 흡사하게 복잡한 모습으로 변형시켰고, 마치 수정(水晶)의 결정체들이 점점 자라나 맥박이 뛰고 숨을 쉬는 것처럼 보이도록 만들었다. 짐승의 발톱이 등장하고, 호랑이의 꼬리가 잽싸게 소리를 내며 움직인다. 또 용의 희미한 피부 표면은 생명력이 요동치는 여러 개체들에 의해 감지되며 자연스럽게 변신하고, 유기적으로 이어지는 에너지를 통해 새로운 형태로 발전해가며 숨을 쉬게 되었다.(도판 24)

---

17. 1884년 경기도에 위치한 분원 왕조도자생산지의 민원화는 백자 생산의 양적, 질적 감소를 초래했다.
18. 일제 점령기 동안의 일본 고고학 연구에 관한 자료는 다음 자료 참조: 배형일, "Resurrecting the Ruins of Japan's Mythical Homelands: Colonial Archaeological Surveys in the Korean Peninsula and Heritage Tourism", The Handbook of Postcolonial Archaeology, Jane Lyndon 편집, Left Coast Press, 2010.
19. 수잔 스튜어트, "On Longing: Narrative of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection," London : Duke University Press, 1991.
20. 유승은, "이수경과의 인터뷰", 비공개 인터뷰 스크립트, 2011.
21. 유승은, 작가 인터뷰, 2011.

명상과 이해의 영역으로 발전한 신체는 퍼포먼스가 가미된 설치 작품 〈휘황찬란 교방춤〉(2011)에서 더욱 발전된 형태로 나타난다. 새로운 모습으로 탄생한 이 작품은 서울역사(1920년대 일제 강점기 건물)의 재개관 전시를 위해 의뢰된 작품으로 이수경이 현장에 버려졌던 샹들리에 조명을 개조함으로 탄생했다.(도판 25) 작가는 당시 건물의 보수를 담당했던 자들로부터 건네 받은 이 버려진 조명기구들을 세심하게 닦고 새로운 모습으로 부활시켰다. 정마리와 합작으로 진행했던 예전 작품에서 조명은 매우 중요한 구성 도구가 되었다. 개조된 샹들리에를 활용하여 극적인 세트를 제작한 후, 작가는 그 안에서 실제 "교방춤"을 출 무용수들을 모집하여 합동 작품을 모색했다.(도판 26) 무용가 이정화에 의해 수행된 이 작품은 왕조 시대에 정식으로 여흥을 담당했던 기생들의 유산을 부활시켰다. 시에 조예가 깊은 기생들은 학식 있는 "엔터테이너"로서 (때로는 매춘부의 역할도 했다) 양반들을 모셨다. 일제 강점기의 옛 장소에 폐기된 조명에 의해 발생한 충돌 속에서 강렬한 여성이 새롭게 제작된 한복이나 전통적인 여성 의복을 착용한 채 기생의 유산을 부흥시키는 것은, 역사의 복합성을 조명함과 더불어 난잡하고 풀리지 않는 현대 삶의 카오스적인 면모를 담아낸다.[22]

Ⅲ. 결론

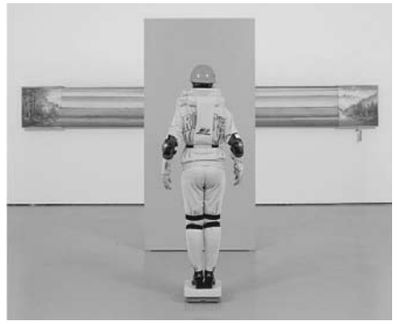
몇 해 전 필자가 처음 이수경 작가의 작업실을 방문했을 때, 그녀는 "나는 한국 작가입니다"라고 말한 바 있다. 본인이 살고 있는 환경과 한국 문화에 얽혀 있는 작가의 지극히 개인적인 연결고리에 대한 그녀의 명백하고 즉각적인 반응은, 민족주의의 덫을 점점 멀리하고자 하는 현대 미술의 현황에 대한 주요한 논점을 던져준다. 어느 누구나 "세계적"이라는 말을 달고 사는 오늘날, 이수경이 당당하게 자신의 민족적 근본을 밝힌 것은 새삼 신선한 충격을 안겨준다. 지방색이 짙은 예술이 이질성과 변화에 대항하는 역할을 맡고 있다는 생각은 잘못되었으며, 어찌 보면 세계 동일화의 이름 아래에 성행하는 악의 무리에 대항하는 역할을 한다고 볼 수 있다.[23] 오히려, 현지의 물가 안정 정책이 "세계화"보다 문화 경험에 더 큰 활력을 불어넣을 수 있다. 이수경의 작품은 이러한 방식을 통해 기억과 의식의 내부로 더욱 깊이 침투한다. 마치 고고학자와 흡사하게, 작가는 파손되고 폐기된 문화적 파편들을 통해 다채롭고 복잡한 과거와 현재의 관계에 대한 더욱 총체적인 현상들을 밝히고자 한다. 또한 민속학자와 흡사하게, 이수경은 하찮아진 문화적 요소들에 새로운 생명을 불어넣고 이로써 전통의 심오함에 대해 신선하고 새로운 관점들을 제공해준다.

> 들리는 멜로디는 감미롭다, 하지만 들리지 않는 것들은
> 더욱 감미롭다: 하여, 부드러운 관들이여, 계속해서 연주하라;
> - 존 키츠 (John Keats), *그리스의 항아리에 부치는 송가*

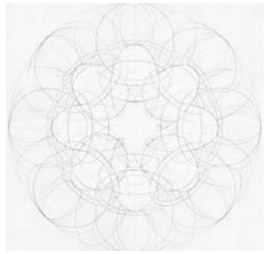
22. 한복 디자이너 이서윤은 본 퍼포먼스를 위해 5벌의 서로 다른 한복을 제작해주었다.
23. 마이클 하트(Michael Hardt), 안토니오 네그리(Antonio Negri), *Empire*, Harvard University Press, 2001.



도판 1. 이수경 작업실



도판 2. 〈순간 이동 연습용 그림〉, 2000



도판 3. 〈드로잉〉, 2007



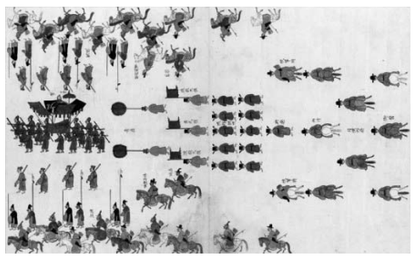
도판 4. 〈매일 드로잉 100404-1〉, 2010



도판 5. 〈매일 드로잉 100408〉, 2010



도판 6. 〈매일 드로잉 10050l〉, 2010



도판 7. 외규장각 의궤



도판 8. 〈불꽃〉, 2006



도판 9. 죽음의 승리 〈불〉, 1480~1500



도판 10. 〈불꽃〉 설치전경, 2008



도판 11. 〈Cave 249〉, 위나라(약 1038-1227년)



도판 12. 〈이동식 사원〉, 2008



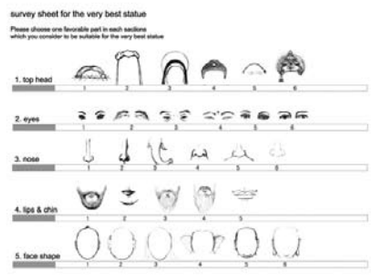
도판 13. 목조삼존불감, 약 9세기



도판 14.
〈이동식 사원〉 세부 확대, 2008



도판 15.
카스퍼 다비드 프리드리히,
〈안개 위의 방랑자〉, 1818



도판 16.
가장 멋진 조각상, 설문조사지 1 17.



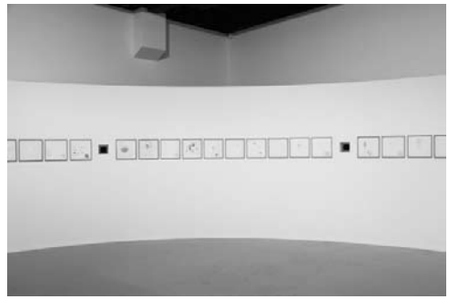
도판 17. 〈가장 멋진 조각상〉, 설치전경, 2009



도판 18. 정마리, 〈언약이 늦어가니〉, 퍼포먼스 장면, 2010



도판 19. 정마리, 〈언약이 늦어가니〉 무대 뒤, 2010



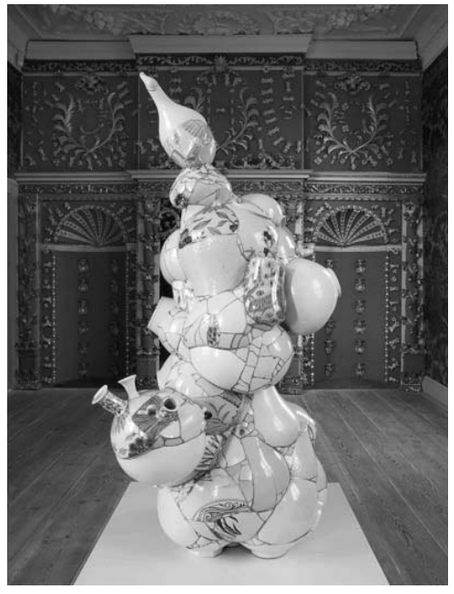
도판 20. 〈매일 드로잉〉, 설치전경, 2010



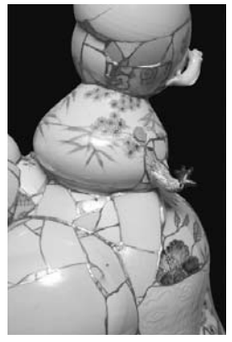
도판 21. 〈번역된 도자기〉, 2007



도판 22. 〈번역된 도자기 알비솔라〉, 2001



도판 23. 〈번역된 도자기〉, 2009



도판 24.
〈번역된 도자기〉 세부 확대, 2009



도판 25. 서울역사 복구현장에 버려진 샹들리에



도판 26. 〈휘황찬란 교방춤〉, 2011

Yeesookyung : Ode to a Shape Shifter

Kris Imants Ercums*

Transformations abound in Yeesookyung's art. Her work seeks to understand the underlying significance of breakage and mending, a process of trauma and healing wrought large on the mindscape of Korean collective consciousness. With the end of imperial rule in 1905, colonial subjugation under the Empire of Japan by 1910, national division following the Korean War in 1953, and the unrelenting industrialization of the late 20th century that has thoroughly reordered centuries-old patterns of everyday life, rupture and discontinuity have been a pervasive force in shaping memory and experience in twentieth-century Korea. Following traces and threads of this Korean past permeating her daily encounters in Seoul, Yeesookyung's artistic process is constantly unlocking new understandings about the legacy of Korea's past and redeeming historical practice as something potent and invigorating for Korea today.

Three important themes in Yeesookyung's work emerge in this essay: ritual, spiritual hybridity, and translation. While far from a comprehensive charting of her development as an artist or her artwork, these three inter-related concepts are utilized to illuminate a practice that fundamentally strives to understand culture both as a manifestation of particular local idioms and drives towards a deeper condition of culture as it operates on a global context.

Through her exploration of numen—the power (perhaps magical) of objects—and states of consciousness, her artwork further dislodges and questions the tyranny of modernist constructs implicit in the western-based art world. By deploying poetic, emotional, dreamlike, and magical states that surpass regular experiences, her work speculates on the subjective interplay of spiritual realms, positioning the body as galvanizing focal point in this process. The potential of other realms of consciousness as reservoirs for inspiration and as critical vantage for contemporary society intertwines, engenders and dissipates like an enveloping cloud through Yeesookyung's art.

* Curator of Global Contemporary and Asian Art, Spencer Museum of Art, University of Kansas

Ritual

In a room in her studio dominated by prismatic rows of colored pencils, drawing as a daily activity takes on a ritualistic, meditative dimension. In her important study of ritual theory and practice, Catherine Bell defines the "ritualized body" as one invested in a "sense" of ritual and that "through the interaction of the body with structured and structuring environments" engenders ritualization.

With sketch and stroke, line and color the disciplined gesture of drawing settles Yeesookyung into her own ritual body, bringing focus to her conceptual process and with it both therapeutic and computational potential. In the interplay of process and product afforded by systematic drawing, Yeesookyung is interested in harnessing the transcendent potential of art making.

Her root interest in blurring banal visual experiences is evident in earlier works such as Painting for an *Out of Body Experience* (2000-2002). Following her instructions "to stare at the painting until you feel dizzy," the installation stretches and distorts a landscape painting as an experiment in the powers of perception. Due to the disorienting effect of the work, she recommends that viewers wear "a helmet, life jacket, and elbow protectors."

It is not a coincidence that around this time, Yeesookyung began to investigate the meditative potential of the Mandala. Simply "circle" in Sanskrit, the concentric design of the Mandala works as a diagrammatic focus for deepening meditative and trance states. The utilization of the Mandala as a critical format is attained in *Motherland and Freedom Is* (2009), a multisensory installation that harnessed the residual energy of the infamous Kimusa military base sited on the grounds of a former colonial Japanese hospital.

The practice of drawing Mandala further mutated into the ongoing series *Daily Drawing* (2005-present), in which the circular form of the Mandala remains a potent focal point.

The visual language that emerges in *Daily Drawing* is eclectic and mystical. A desexualized, prepubescent female protagonist, powerful yet venerable appears as a constant force among the imagery The sources for this diverse universe come from Catholic iconography, Buddhist symbolism, Disneyeque assemblages to pop culture references like my personal favorite—a pair of red ruby slippers ("there's no place like home!").

The strategy of using both left and right hands to draw simultaneously further opens the mind to spontaneous juxtapositions. While the lexicon emerges from Yeesookyung's daily stimulus, the strategy of documenting daily influences with ritualized manner, deploying a style that is flat and linear, is reminiscent of uigwe—Joseon period court documentary painting. An essential part of Confucian court ritual during the Joseon dynasty (1392-1897), the appreciation of uigwe has recently enjoyed resurgence in the Korean public mind.

While Yeesookyung's daily drawing lacks the ceremonial precision of uigwe, they are conceptual linked by the way in which they both trace liminal movement, transitioning from realms of symbolic significance to enactment. In this way, they are both about process and embodiment.

If the *Daily Drawing* inventory and archive everyday stimulus, then the *Flame* series (2006-2011), depicting endless environments engulfed in fire explores less tangible realms of consciousness. Drawn on huge sheets of Korean paper, the red lines of flames are rendered in cinnabar, or mercury sulfide also known as vermillion. The symbolism of the flame and the material significance of cinnabar have traditional sources. In Buddhism, the manifestation of enlightened beings such Buddha and Bodhisattva—compassionate enlightened beings—is closely associated with flame imagery. Flames represent purity, the burning away of ignorance and misconception, and simultaneously embody energy and the protective ability of Bodhisattva. Whereas in the Euro-American context fire carries with it connotation of hell, damnation and punishment as seen in a 15th century depiction of the "Inferno," in East Asia the representation of flames conversely represent salvation, purity, and understanding.

Cinnabar is closely associated with magical and protective properties in Daoism and Korean shamanic practice. As a mineral byproduct of mercury, cinnabar is highly toxic, and despite its poison properties the substance has long been associated with magic, healing and even immortality. In Chinese Daoist practice, cinnabar has been used for centuries to draw protective talisman, a similar practice is also seen among Korean shamans who utilize cinnabar for its believed apotropaic qualities. The Flame series, as part of Yeesookyung's ritualistic drawing process, combines these symbolic and material applications. Spreading the paper out on the floor, seated on a matt, the repetitive, undulations of drawing flames takes on a meditative quality, focusing and tightening the mind. When hung on the wall together, the installation of a continuous field of linear fire, a roaring blaze contained by the cool whiteness of the paper, works like a temple mural, evoking paintings from exotic locale like Dunhuang along the fabled Silk Road in China. The drawing process operates as a transformative movement, a traveling through spaces of the mind.

Spiritual Hybridity

Collaborating with an artist trained in traditional Korean Buddhist painting techniques, Yeesookyung's *Portable Temple*(2008) twists, inverts, and generates new experiences that differ from historical iterations of devotional Buddhist art. The practice of making portable devotional shrines in Buddhism is long lived. The Mokjo-samjohn-bulgam, a carved sandalwood portable shrine in the collection of Song Kwang-sa Temple is an important early Korean example of the practice. When the wooden, fitted pieces of this shrine are opened, a central carved image with two flanking deities is revealed.

The frontal gaze of the image establishes an important hierarchical relationship between the space of the divine and the profane realm of the viewer, defining roles of deity and devotee.

Rather than opening to reveal the interior image, in Yeesookyung's work the shrine encloses around the viewer who sits on a central white hexagon platform enveloped by a six-panel folding screen. And, rather than the typical frontal image, one encounters a pantheon of six deities with their backs turned. This imagined assemblage includes: the Buddha of Western Paradise (Amit'a-bul); the Healing or Medicine Buddha(Yaksa); the Future Buddha (Miruk-bul); Manjusri, the Bodhisattva of Wisdom; Jijang Bosal (commonly called Jizo in Japanese), who is associated with salvation from hell; and Gwaneum(Guanyin in Chinese or Kannon in Japanese), the embodiment of compassion. The environment is inclusive. Not only is the space enclosed, but the vantage offers a distilled perspective on infinity, a visual strategy evocative of Casper David Fredericks iconic work from 1818 *Der*

Wanderer über dem Nebelmeer. The reseating of the viewer within a participatory and totalizing divine environment is equitable, even ecumenical. And, the experience further questions paradigms of power implicit in the structures of traditional religious art.

Yeesookyung's ongoing conceptual sculpture series *The Very Best Statue* is a community-based, participatory inquiry into religious imagery that similarly aims to dislodge conventional and prescribed spiritual experiences. For the first phase of the project Yeesookyung developed a multiple choice survey for two communities—Anyang in Gyeongi Province, Korea and the community of Nigata province located directly north of Tokyo. Disassembling iconic imagery taken from world deities—Confucius, Laozi, St. Mary, Jesus, Buddha, the prophet Muhammad and the Hindu god Ganesh—the resulting product is a telling sociological synthesis of the broad-based appeal of certain religious iconography. A stark white Christ-like figure and a muted Buddhistesque statue both possess an androgynous quality that melts and merges the harder edges of religious normality. While Vitaly Komar and Alex Melamid's highly important project *The Most Wanted* and *Least Wanted Paining* deployed a similar survey methodology, their inquiry into national and cultural constructions of artistic preferences differs from Yeesookyung's broad based inquiry into spiritual hybridity.

For Yeesookyung the process is less about discerning boundaries and more about mergers and synthesis. Michel de Certeau reflects that "everyday life invents itself by poaching on the properties of others" and it is this persistent interest in "poaching" and admixture that flavors the thick conceptual stew of Yeesookyung's work.

Yeesookyung 2010 multisensory installation *While Our Tryst Has Been Delayed*, a performative collaboration with the Korean traditional singer Jung Marie, further destabilizes spiritual formats through its immersive environment of light. The haunting intonation of jeongga at the center of the piece was funneled by an acoustical cantilever directly behind the singer that was designed to both augment the performance quality and to render a visual space of white infinity. Singing the Stabat Mater, the sorrowful hymns associated with Mary following the crucifixion of Jesus, the merger of the melancholic cadence of traditional jeongga with the sorrowful hymns transforms both of these temporal and culturally distinct phenomena into a hybridized dynamism that soothes and refines "with its calmness."

On a circular wall opposite the stage a suite of *Daily Drawing* hung on a single line was interspersed with speakers delivering recorded playback of Jung Marie's jeongga recitation, filling the space with perpetual sound.

Her approaches to religious conventions all contain strategies for utilizing pluralist spiritual practices. The effect is synergizing. The deployment of spiritual multiplicity offers a manifestation for contemporary hybridity that remains thoughtful and critical while absent of jarring polemics. Unlike the hybridity of post-colonialism, which emerges out the disjunctive temporality of two cultural encounters, or contemporary mashups that splices and sample with the intent to subvert or confront, Yeesookyung's approach to hybridity is about plunging the viewer into a deeper contemplative space. By quelling distraction, her work invites a state of heightened reflection.

Translation

In her series of ceramic sculptures known as *Translated Vase* Yeesookyung reconfigures broken ceramic pieces into biomorphic "mutant" sculptures. Collecting discarded ceramic sherds from waste piles of Korean ceramicists producing "historical reproductions," the organic configuration of this sculptural series emerge from a painstaking jigsaw-puzzle process in which Yeesookyung instigates new connections between disparate, unrelated pieces. From the source material of traditional ceramic reproductions to the working process of (dis)joining sherds, the conceptual framework of this ongoing endeavor embraces the mutant energy of translation—a force for both communication and confusion; definition and transformation. Lydia Liu's work on translingual exchanges in the East Asian context underscores the various regime of power implicit in translational acts, emphasizing the limitations of cultural commensurability.

Thus where clarity may be the goal of translation, it often affects a stratigraphy of added complexity and sometimes even confusion. But misunderstanding can still be productive.

The first *Translated Vase* emerged in 2001 when Yeesookyung was invited to submit artwork for Biennale di Ceramica nell'Arte Contemporanea held in Albisola, Italy. Collaborating with a local potter, she based the work on a translation of a sijo-style poem *Ode to White Porcelain* (in Korean Baekjabu) by Korean poet and antique dealer Kim

Sang-ok (1920~2004).

The resulting twelve ceramic wares comprise Joseon Dynasty White Porcelain Has Been Translated (2001). The project encapsulated the rich history of cultural appropriation that fueled the development of blue-and-white porcelain in Europe in which motifs, styles, and technology from Asia became a driving force in shaping European ceramic production.

In his study on the "social life of things" anthropologist Arjun Appadurai observes: "commodities represent very complex social forms and distributions of knowledge."

It is this multivalence of significance embedded in the ceramic commodity as both a utilitarian object and as a representation of historical tradition that emerges in *Translated Vase*.

By the advent of the twentieth century much of the tacit knowledge associated with traditional Korean ceramic production was gone or quickly vanishing.

During the Japanese occupation, ceramic production was industrialized. However, archeological expedition also carried out during the colonial occupation brought to light long-forgotten celadon wares of the Goreyo dynasty as well as Joseon white-ware and buncheong.

By the 1950s, research into historical ceramic techniques sparked a widespread revival of centuries-old technologies and with this ceramic renaissance came a thriving industry in historical reproductions.

With strict laws regarding illicit looting and excavations of the Korean material past, the historical reproduction industry has had a vitalizing effect on Korean national identity, allowing most people the ability to possess high quality, often times hand-made examples of Korea's vibrant ceramic past. For Susan Stewart, the possession of souvenirs—and I would argue historical reproductions operate as a kind of temporal souvenir—is about context destruction. She writes:

> The souvenir involves the displacement of attention into the past. The souvenir is not simply an object appearing out of context, an object from the past incongruously surviving in the present; rather, its function is to envelop the present within the past. Souvenirs are magical objects because of this transformation.

> By utilizing the residue of the reproduction process, the discarded, imperfect wasters are reprocessed and transformed. Yeesookyung has remarked that her interest in ceramic sherds arouse precisely because of this "state of transformation from three dimensions to two, and from the whole to the part." She goes on to observe: "by transmuting the broken ceramic pieces into a complete artwork, I would like to reverse these transformations."

Reversals—such as making "trash" into "art"—and the playful manipulation of linguistic meaning is also central to the translation process explored in the work. While the use of gold lacquer is seemingly related to Japanese traditions of mending ceramics known as kintsugi 金継ぎ for Yeesookyung her choice of gold is based on the Korean homophone of "gold" (geum) and "crack" (geum). She observes, "I wanted to add a sense of humor to my work by filling geums (cracks), which are considered as defects, with a valuable material, such as real geum (gold)." The ornate distortion of *Translated Vase* well complemented the baroque sensibilities of the Palace of Oranienbaum—a Chinoiserie extravaganza designed by Cornelis Ryckwaert in 1683 located in Dessau, Germany—where Yeesookyung installed a selection in 2009. This installation epitomizes the kind of cultural cross fertilization implicit in *Translated Vase* and explores further the disjunctions and connections between visual styles that have been for so long the exclusive domain of art historians.

Translated Vase has also altered Yeesookyung's artistic practice. Her earlier work deals largely with conceptual video and installation, however the building process involved in creating a *Translated Vase* has re-centered her within her own body. She remarks:

Translated Vases made me return to the practice of using my own body. I feel very healthy while working on *Translated Vase* since it makes me aware of every single moment. Without any thoughts on concept and technique, I just appreciate each sherd and enjoy completing the work bit by bit.

Indeed, as the work heightened her bodily sense, the forms and shapes began to take on biological tendencies. While the early work from the series evinced a bulbous awkward sensibility characterized by traditional Korean ceramics such as the iconic moon jar, as she experimented with techniques the shaping took on increased biomorphic complexity, emerging like bodies with crystalline growths, pulsating and breathing. A claw emerges, a

tiger's tail swishes, the blurred brush of dragon's skin is detected from entities pulsating with life, begetting new forms, breathing with shifting, morphing energy.

The transposition of the body as a site for mediating and understanding is further evinced in the performative installation *Dazzling Kyobangchoom* (2011). Commissioned as part of an exhibition to celebrate the renovation and reopening the Seoul Railroad Station—a 1920's colonial building—Yeesookyung recovered discarded chandeliers from the site. In her own project of recovery, she meticulously cleaned and restored the light fixtures, which had been passed over by the building renovation team. As in her earlier performance with Jung Marie, lighting became an important framing device. Designing a dramatic setting with restored chandeliers, she worked with a team to enact a lively dance known as kyobangchoom. Performed by Lee Jung Hwa, the performance resurrected the legacy of the kisaeng, official female entertainers during dynastic times. Versed in poetry, these educated entertainers (and occasional prostitutes) served the yangban, or literati elite class. The collision of a colonial site with its discarded lighting, a powerful woman reviving the legacy of kisaeng delivered in newly designed Hanbok or traditional female attire powerfully illuminates the complexity of history, and its messy irresolvable chaotic bearing on contemporary life.

Conclusion

When I first visited Yeesookyung's studio several years ago, she admitted to me: "I'm a local artist." Her undeniable emphasis on the immediacy of her environment and her extremely personal engagement with Korean culture, an engagement that thoroughly eschews the trappings of nationalism, presents a telling commentary on the conditions of contemporary art. With the term "global" on the tip of everyone's tongue these days, it is refreshing to hear Yeesookyung unabashedly claim her local heritage. However it is a falsity to suppose that local art acts as a preserving force for heterogeneity and difference, somehow battling against the purported evils of global homogenization.

Rather the valorization of the local galvanizes the experience of culture. In this way, the art of Yeesookyung delves deep into memory and consciousness. Like an archaeologist, she finds clues in broken and discarded cultural fragments that elucidate more comprehensive phenomena about our varied and complex relationships with the past. Or like an ethnographer, she breathes new life into a marginalized cultural practice, bringing a fresh perspective to the heaviness of tradition.

> Heard melodies are sweet, but those unheard Are sweeter: therefore, ye soft pipes, play on;
> — John Keats, Ode on a Grecian Urn

Ⅱ. 소장품 관리 및 보존 연구

미술관의 미술 아카이브 구축 및 운영 관련 제 논의

국립현대미술관 학예연구사 류한승

Ⅰ. 들어가며
Ⅱ. 본론
1. 미술 아카이브
2. 미술 아카이브의 분류·정리·기술
3. 제반조건
Ⅲ. 나오며

Ⅰ. 들어가며

최근 미술계에서 아카이브에 대한 관심이 상당히 뜨겁다. 이미 오래전부터 각종 전시회에서 작품뿐만 아니라 출품작 및 출품작가와 관련된 자료가 전시장의 한 코너를 당당히 차지하고 있으며, 최근에는 아카이브 중심의 전시도 심심치 않게 실행되고 있다. 게다가 네오룩, 달진닷컴, akive 등 미술 아카이브를 표방하는 전문 웹 사이트도 매우 활성화되어 있다.

이런 아카이브에 대한 관심은 비단 미술계에만 한정된 일은 아니다. 사회 전반에서 기록과 자료의 중요성이 부각되면서, 영화, 음악, 무용 등 문화계를 비롯하여 여러 분야에서 관련 자료를 모으고 있으며, 나아가 각종 공사립 기관에서도 기관 기록을 수집하고 있다. 바야흐로 우리나라에 소위 '아카이브 전성시대'가 도래한 듯 하다.

아카이브(기록과 자료)에 대한 관심이 높아졌다는 것은 긍정적인 현상이다. 그런데 각 분야와 기관마다 구축하는 아카이브의 성격과 방향이 다르고, 또한 각 기관이 사용하는 '아카이브'란 단어의 의미도 조금씩 상이하기 때문에, '아카이브'란 단어가 때론 혼돈을 야기하기도 한다. 물론 이는 각 분야와 기관마다 아카이브에 대한 이해와 접근이 다르기에 어쩔 수 없이 벌어진 일이다.

그에 따라 미술계에서도 여러 상황을 감안하여 미술계 나름의 미술 아카이브를 고려해야 하며, 미술관 역시 미술관의 특성에 맞춰 아카이브를 구축·운영해야 할 필요가 있다고 생각된다. 본고는 미술관의 아카이브 구축·운영과 관련한 제 사항에 대한 것이다. 아카이브 비전문가인 필자가 이 주제를 다룬다는 것이 어불성설이지만, 현재 미술관이 처한 다양한 이슈들을 이야기해보면서 보다 나은 방향을 모색하고자 한다.

Ⅱ. 들어가며

1. 미술 아카이브

현재 '아카이브'라는 단어는 상당히 중의적이면서도 광범위하게 쓰이고 있다. 사전적 의미에서 아카이브의 첫 번째 뜻은 "공공기록, 서류 등이 보관된 장소(a place where public records, documents, etc are kept)"이고, 두 번째 뜻은 "그러한 곳에 보관된 공공기록, 서류 등(the public records, documents, etc kept in such a place)"이다.[1] 계속해서 'archive'의 어원을 살펴보면, 사전마다 어원에 대한 설명이 다소 다르지만, 대체로 이 단어는 17세기에 형성되었다. 'archive'는 프랑스어 'archive'로부터 유래되었고, 이 프랑스어는 라틴어 'archîvum', 'archiva', 'archia' 등에서 생겨났다. 그리고 이 라틴어는 그리스어 'arkheia'(=archeia; government를 의미), 'arkheia'(=archeia; public records를 의미), 'arkheion'(=archeion; repository of official records를 의미)에 뿌리를 두고 있다. 이처럼 아카이브라는 단어는 공적인(public), 정부(government), 기록(records)의 의미를 가지고 있으며, 때로는 기록이라는 '물건'의 개념으로, 때로는 보관소라는 '장소'의 개념으로 사용되어 왔다.

사실 위의 내용은 다분히 사전적이고 원론적인 것이다. 인류는 오래전부터 그들의 기억과 경험을 후대에 전하기를 바랐고, 특히 문자의 발명 이후 그들은 다양한 기록을 남겼다. 아카이브를 대표적으로 발전시킨 이들은 고대 중국인, 고대 그리스인, 고대 로마인이지만, 이들은 주로 파피루스, 종이 등 유기재를 사용했기에 대부분의 자료는 소실되었다. 반면 중세 이후 교회, 왕조, 도시에 의해 만들어진 아카이브 자료의 일부는 현재까지 남아 있다.

근대적 의미의 아카이브는 프랑스 혁명 시기에 생겼다. 1790년 프랑스 국립 아카이브 설립, 1974년 관련 법령 제정, 1976년 프랑스 지방 아카이브(Archives départementales) 설치 법령 통과, 1838년 영국 공공기록법(Public Record Office Act) 제정 등이 이어진다. 이처럼 유럽을 필두로 캐나다, 미국, 호주, 일본 등에서 아카이브 관련 법률과 기록보존소가 설립되고, 더불어 도서관과

1. Webster's New Twentieth Century Dictionary, Second Edition, 1979.

기록보존소의 기능과 역할이 분리되면서 아카이브는 점차 독자적인 영역을 구축하게 된다.

현대 기록학의 선구자로 불리는 쉘렌버그(Theodore Roosevelt Schellenberg, 1903~1970)는 아카이브를 "참고와 연구목적으로 영구보존의 가치가 있다고 판단되고, 기록보존기관에 위탁되거나 위탁을 위해 선별된 모든 공적이거나 사적인 기관의 기록들"[2]이라고 정의내리고 있으며, 또한 아카이브 관련 유력 단체인 미국 아키비스트 협회(Society of American Archivists)는 아카이브에 대해 "전통적으로 아카이브 자료(archival materials)는 조직적으로 만들어지고 축적된 서류로 구성된다고 이해되어 왔으며, 그리고/혹은 일을 진행하는 과정에서 개인 또는 기관에 의해 사용되어 왔으며, 지속적인 가치 때문에 보존되어 왔다"[3]라고 언급하고 있다.

한편 '기록의 생애주기(records life cycle)'를 통해서도 아카이브 개념에 접근할 수 있다. 즉 모든 기록(records)은 생명체처럼 저마다 수명을 가지며, 기록은 생산, 획득, 이용, 처분의 과정을 거치게 된다. 이 때 예상수명은 그 기록이 지닌 가치와 효용성에 의해 결정되며, 기록은 일정 기간이 지나면 폐기되거나 영구히 보존된다.[4]

기록의 생애주기를 보다 구체적으로 말할 때, 기록의 업무 활용도 정도에 따라 '현용기록', '준현용기록', '비현용기록'으로 구분하기도 한다.[5] 대부분의 기록은 비현용이 되면 폐기되지만, 일부는 역사적, 정보적, 문화적 측면에서 지속적 가치가 있는 것으로 평가되어 오랫동안 보존된다. 그런 기록을 기록학에서는 '아카이브'라고 부른다.[6] 결론적으로 모든 기록(records)이 아카이브가 되는 것은 아니다.

기록학에서 아카이브의 대상으로 삼는 것은 주로 기관기록(문서, 서류 등)으로 다분히 공적인 것을 의미하는 경향이 있다. 따라서 이것을 곧이곧대로 미술 아카이브에 적용하기에는 다소 무리가 따른다. 물론 미술 아카이브는 일반적인 아카이브 개념에서 파생되었다.[7] 소위 미술 아카이브에는 공적인 문서와 서류도 중요하지만, 예술가의 사적인(혹은 예술적 활동과 관련된) 내용을 담은 작가메모, 일기, 편지, 사진, 드로잉 등도 빼놓을 수 없다. 게다가 미술 아카이브는 문서와 서류를 비롯하여 사진, 필름, 드로잉, 편지, 브로슈어, 비디오테이프 등 보다 다양한 유형의 자료로 구성된다. 이처럼 일반 아카이브와 미술 아카이브는 조금 다른 특성이 있다. 이런 미술계의 특수한 상황을 잘 반영한 언급이 있는데, 황동열은 예술 아카이브에 대해 "예술 관련 기관에서 생산되거나 혹은 예술과 관련된 가치가 있거나 증거가 되는 기록자료를 수집평가·분류·보존하여 유용한 정보를 제공하는 기관"이라고 말한다.[8] 여기서 황동열은 아카이브를 장소의 개념으로 사용하고 있지만, 이는 곧 물건의 개념으로도 사용할 수 있다. 그렇게 하면, "예술 관련 기관에서 생산되거나 혹은 예술과 관련된 가치가 있거나 증거가 되는 기록자료"가 될 것이다.

황동열의 언급을 바탕으로(물건의 개념으로) 미술관의 아카이브는 크게 두 가지로 나뉠 수 있다. 첫 번째는 미술관이 생산한 기관기록(institutional records)이고, 두 번째는 미술과 관련되어 가치가 있거나 증거가 되는 자료이다. 전자 보다 후자에는 보다 사적인(혹은 예술적 활동과 관련된) 내용을 담은 작가메모, 일기, 편지, 사진, 드로잉 등이 포함된다. 본고에서는 편의상 첫 번째는 '기관기록'으로 칭하고, 두 번째는 '미술자료'라고 칭하고자 한다.

먼저 '기관기록'은 미술관이 업무(전시, 교육, 수집, 연구 등)를 진행하면서 생산하거나 접수한 문서, 서류 등이다. 국공립 미술관의 문서는 법에 의해 관리되며, 보존기한이 30년 이상 되는 문서는 영구기록물관리기관(국가기록원 등)에 이관해야 한다.[9] 사실 미술관이 업무를 수행하다보면 문서뿐만 아니라 부수적으로 다양한 자료를 모을 수 있다. 예를 들어 전시의 경우, 작가 및 작품 관련 자료, 홍보물(배너, 현수막), 인쇄물(브로슈어, 초청장, 포스터), 전시 광경 사진, 언론보도, 부대행사 및 교육 프로그램 관련 자료 등이 있다. 미술관의 주요 활동(전시, 교육, 수집, 연구 등)을 기록하고자 한다면, 문서를 포함하여 그와 관련된 자료도 함께 수집하는 것이 좋다. 그런 의미에서 미술관의 기관기록은 '기관기록 및 관련자료'가 될 것이다.

두 번째로 고려할 부분은 '미술자료'이다. 작품구상에서 작품제작, 평가까지의 모든 자료가 여기에 해당된다.(작가노트, 메모, 편지, 드로잉, 스케치북, 사진, 필름, 브로슈어, 언론기사, 평론 등) 이 자료가 가치를 지닌다면 이는 곧 미술관의 수집 대상이 된다. 미술관은 이 자료를 크게 두 가지 경로로 수집한다. 첫째 미술관은 업무(전시, 교육, 수집, 연구 등)를 수행하면서 자연스럽게 이 자료를 모을 수 있다. 둘째 미술관은 아카이브 구축을 목적으로 이 자료를 특별히 수집할 수 있다. 동일한 자료가 수집방법에 따라 다르게 들어올 수 있다. 앞에서 언급했듯이 첫 번째 방

---

2. 테오도르 루즈벨트 쉔렌버그, 이원역 역, 『현대기록학개론』, 진리탐구, 2002, p. 18.
3. Society of American Archivists, *Describing Archives: A Content Standard*, Chicago: Society of American Archivists, 2007, p.xi.
4. 한국기록관리학회, 『기록관리론』, 아세아문화사, 2008, p.22.
5. 현용기록(current records)은 현재 진행 중인 업무를 수행하는데 사용되는 기록이다. 준현용기록(semi current records)은 현재 업무에서는 거의 사용되지 않지만 가끔 참조할 필요가 있어 일정 기간 별도의 공간에 보관하는 기록이다. 비현용기록(non current records)은 관련 업무가 완전히 종결되어 업무 활용성이 없는 기록이다. (위의 책, p. 23.)
6. 위의 책, p.23.
7. 고대부터 근대에 이르기까지 일반 아카이브 안에 예술과 관련된 기록이 있었다. 하지만 도서관과 박물관이 전문화되면서 예술 관련 기록을 전문적으로 보존하는 미술 아카이브가 생겨났다. 특히 인류사에서 미술 아카이브가 본격적으로 논의된 것은 20세기 이후이며, 예술과 관련된 여러 목적을 달성하기 위해 서구 각국이 일반 아카이브로부터 미술 아카이브를 분리하였다. (박주석, 「아트 아카이브의 특징과 국립현대미술관」, 『뮤지엄과 아카이브 그리고 건축』 세미나 자료집, 국립현대미술관, 건축도시공간연구소, 2011, p. 7.)
8. 황동열, 「문화·예술 아카이브의 효율적 운영방안」, 『계간기록인 제18호』, 국가기록원, 2012, p.23.
9. 보존기한 30년 미만의 것은, 생산부서 의견조회, 기록물관리 전문요원의 심사 및 기록물평가심의회의 심의를 거쳐 보존기관 재책정, 폐기 또는 보류로 구분하여 처리된다.

법으로 들어온 자료는 기관기록과 함께 보관·관리될 수 있다. 반면 두 번째 방법으로 들어온 자료는 독립적으로 관라보관될 수 있다.(자료 성격에 따라 일부자료는 기관기록에, 일부자료는 독립적으로 관라보관될 수도 있음) 분류와 정리에 있어 다소 혼란스러울 수 있지만, 각 미술관은 자료의 출처, 원질서, 수집방법, 제반사항 등을 고려하여 각자의 지침을 마련해야 한다.

이처럼 미술자료는 유형과 수집방법으로 인해 명확하게 구분하여 관리하기 어려운 측면이 있다.(본고는 아카이브 구축을 위해 수집한 자료를 대상으로 논의를 이어가고자 함)

2. 미술 아카이브의 분류·정리·기술

미술자료에는 사진, 메모, 스케치와 같이 낱장으로 된 자료가 있고, 브로슈어[10]와 같이 소책자의 형태를 띠는 것도 있다. 또한 사진첩, 스케치북, 포트폴리오처럼 유사 자료들이 함께 모여 있는 것도 있으며, 성격이 다른 자료를 철, 파일, 바인더를 이용해 한데 묶어놓은 경우도 있다. 이와 같이 미술자료는 다양한 형태로 존재한다. 그러다보니 미술자료의 숫자를 파악할 때 심각한 문제에 봉착하게 된다. 도서의 경우 보통 '권'으로 수량을 파악하지만, 미술자료는 형태에 따라 달라진다. 예를 들어 편지를 생각해 보자. 편지봉투 안에 편지지와 사진이 들어 있는 경우, 이것을 하나의 편지로 생각하여 1개의 자료로 간주할 것인가? 아니면 봉투, 편지지, 사진을 각각의 자료로 생각하여 3개의 자료로 간주할 것인가? 무척 애매한 문제이다. 도서는 '권'이라는 기본단위가 있지만, 아카이브는 그런 기본단위가 분명치 않다. 미술 아카이브의 모범사례로 일컬어지는 게티미술연구소(Getty Research Institute)는 자료를 규모(extent)로 파악한다. 즉 자료를 쌓아놓고 그 높이를 재는 방법이다.(연구소는 '피트(feet)'라는 길이의 단위를 사용) 더불어 도서는 DDC(Dewey Universal Decimal Classification), LCC(Library of Congress Classification) 등 국제적인 표준분류지침이 있지만, 다양한 유형으로 구성된 아카이브는 그런 분류체계가 없다. 이처럼 아카이브는 도서와는 확연히 다른 속성을 가지고 있다. 그래서 아카이브는 도서보다 '기술(記述)'이 강조된다. 이는 각 자료가 가진 독특한 특징을 드러내기 위한 일종의 보완책이다.

이런 문제에 적극적으로 대처하기 위해 미국 아키비스트 협회는 아카이브 분류, 정리, 기술 등과 관련하여 몇 가지 기본원칙을 제시하고 있다. 그 중 눈여겨 볼 것은 아래와 같다.

첫째, '토대(기본) 존중의 원칙(the principle of respect des fonds)'은 아카이브 정리와 기술의 기초이다.[11] 기관 또는 개인에 의해 생산, 수집, 축적, 보관, 사용되는 기록은 원래의 질서대로 함께 보관되어야 한다. 단, 그러한 원래의 질서가 있을 경우[12] 다른 기관이나 타인이 생산한 것과 섞이지 않아야 하며, 공통의 성격을 지닌 것들은 함께 보관되어야 한다.

미술관의 경우 A작가에게서 A작가 관련 자료를 수집했다면 그 자료들을 함께 보관·관리하면 된다. 그런데 작가가 아닌 이론가에게서 작가의 자료를 수집했을 때가 문제이다. A작가로부터 A작가의 자료를 수집하고, B이론가로부터 A작가의 자료를 수집했을 때, 경우에 따라 A작가의 동일 자료를 수집하게 될 수도 있다. 이런 경우 동일 자료를 어떻게 분류·정리하는가가 관건이다. 작가 중심으로 분류를 진행한다면, B이론가로부터 수집한 A작가의 자료를 A작가 섹션에 포함시킬 수 있다. 그러나 하위원칙인 '출처의 원칙'을 따르면, B이론가가 축적한 자료이기 때문에 B이론가가 축적한 다른 자료들과 함께 보관·관리되어야 한다. 그뿐 아니라 '원질서의 원칙'을 고려한다면, B이론가가 어떤 질서에 의거하여 A작가의 자료를 모아놓았을 수도 있다. 그 질서를 파괴하는 것은 옳지 않을 것이다.

이용자의 입장에선 작가별로 모든 자료가 정리된 것이 좋다. 하지만 이론가가 작가의 자료를 모았을 때, 그렇게 한 나름의 이유가 있을 수 있다. 그래서 이론가로부터 수집한 자료는 작가 섹션으로 이동하기 보다는, 오히려 이론가 섹션에 그대로 남겨 놓을 수도 있다.(대신 컴퓨터 프로그램을 이용함으로써 A작가를 검색할 때 B이론가 섹션에 있는 A작가의 자료도 함께 검색되어야 함)

둘째, 정리(arrangement)는 자료를 그룹핑하여 식별하는 것과 관련된다. 정리는 생산자가 만들어 놓은 대로 자료를 논리적으로 그룹핑하는 것이다.[13](만약 원질서가 없거나 유실되었다면 새로운 질서를 만들어야 함) 아키비스트는 이 자료들을 대분류, 중분류, 소분류하면서 분류체계상의 레벨(level)을 만들 수 있다. 레벨의 수는 자료를 수집하는 기관의 성격에 따라 달라진다. 레벨의 수가 정해지면, 기관(혹은 아키비스트)은 레벨의 이름을 붙이는데, 보통 'collection',[14]

---

10. 일반적으로 pamphlet은 소책자를 의미, brochure는 pamphlet의 일종으로 고급스럽게 만들어진 인쇄물을 의미, booklet은 소책자로 pamphlet과 거의 같은 뜻으로 사용, leaflet은 포스터의 축소판으로 전단의 일종이다.

11. Society of American Archivists, *Describing Archives: A Content Standard*, Chicago: Society of American Archivists, 2007, p.xii.

12. 이 원칙에는 두 개의 하위원칙이 있다. ① 출처의 원칙(the principle of provenance): 기관 혹은 개인에 의해 생산·수집축적보관되는 기록은 같이 있어야 한다. 다른 기관 또는 개인의 기록과는 구분되어야 한다. ② 원질서의 원칙(the principle of original order): 생산자가 만든 기록의 질서는 물리적으로 혹은 지적인 방법에 의해 유지되어야 한다. (위의 책, p. xii.)

13. 위의 책, p.xiii.

14. 일반적으로 'collection'은 자료 분류·정리의 최상위 레벨을 지칭하며, 공통적 특성을 갖는 자료의 집합물로 구성된다. 이와 반대로 'item'은 보통 더 이상 나눌 수 없는 자료의 최소단위를 지칭한다. 그리고 아카이브에서 사용하는 '컬렉션'이란 용어와 미술관에서 사용하는 '컬렉션'은 다르다. 미술관의 '컬렉션'이 소장한 작품 전체를 주로 의미한다면, 아카이브의 '컬렉션'은 공통된 자료의 집합을 의미한다.
최근 게티미술연구소는 하랄드 제만(Harald Szeemann)의 각종 자료를 수집하였다.(컨테이너 4대 분량의 자료) 이 모든 것은 '하랄드 제만 컬렉션'(가칭)이란 이름으로 관리되며, 여기에 하나의 관리번호가 부여된다. 그러므로 아카이브 관련 기관은 다수의 컬렉션을 가지고 있을 수 있다.

'record group', 'series', 'file', 'item'[15] 등이 사용된다. 기관은 기관의 특성에 따라 이중 이름을 선택하거나 필요한 이름을 만들면 된다.

아카이브 관련 기관은 '컬렉션'을 최상위 레벨명으로 흔히 사용한다. 컬렉션은 작가별, 주제별, 기증자(소장자)별, 매체별 등으로 구성할 수 있다. 미술관의 경우는 관리와 이용자의 편의를 고려하여 작가별로 구성하는 것이 가장 일반적이지만, 이론가(평론가, 미술사학자, 큐레이터 등)별로 컬렉션을 만들 수도 있다. 물론 보관상의 편의를 고려해 매체별로 묶을 수도 있다. 이렇게 컬렉션, 즉 대분류가 완성되면, 생산자의 의도, 자료의 특성, 관리 시스템 등을 고려하여 하위 레벨을 구성한다.

셋째, 기술은 정리를 반영한다.[16] 자료보관소(기관)는 소장한 자료를 기술해야 하는데, 각 레벨별로 기술하는 것이 좋다. 예를 들어 컬렉션, 시리즈, 아이템 레벨을 생성했다면, 컬렉션 레벨에서 기술하고, 이어서 각 시리즈별로 기술하고, 마지막으로 각 아이템별로 기술한다. 정리를 위해 상정했던 레벨에 따라 기술을 진행하면 된다. 그래서 정리와 기술은 서로 밀접한 관계가 있다.

기술을 위해선 기술요소(descriptive element)가 우선적으로 필요하다. 이 기술요소는 각 기관의 특성에 따라 각각 다르게 만들 수 있다. 국가기록원은 "영구기록물 기술규칙"(2008년 제정, 2011년 개정)을 통해 총 27개의 기술요소를 제시하고 있으며, 미국 아키비스트 협회는 "Describing Archives: A Content Standard"(이하 DACS)를 통해 총 26개의 기술요소를 제안한다. 이 기술요소 중 국가기록원은 6개를, DACS에서는 9개를 필수요소로 지정하고 있다. 따라서 각 기관은 필수요소, 관리상의 편의, 기관의 인력, 이용자의 편의, 소장자료의 특성 등을 종합적으로 고려하여 기술요소를 설정하면 된다.

기술요소가 확정되면 기술요소에 대한 기술지침을 마련해야 한다. 기술지침에는 제목, 생산년도, 생산자 등 비교적 단답형으로 기술할 수 있는 요소가 있는 반면, 내용과 구조, 개요 등 서술형으로 기술해야하는 항목도 있다. 비록 단답형으로 기술하더라도, 각 기술요소마다 구체적인 기술규칙이 있어야 한다. 또한 소장품(대장) 표기법이 있다면, 그것과 아카이브 자료의 기술방법이 서로 상응해야 한다. 서술형의 경우도 막연하게 기술하는 것은 아니고, 필수적으로 들어 가야할 내용을 미리 정해놓아야 한다.

아카이브는 실로 다양한 매체와 유형으로 구성된다. 따라서 각 유형별로, 각 기술요소별로 예시를 만들어 놓을 필요가 있다. 아키비스트는 그 예시를 바탕으로 각 자료를 통일된 형식으로 기술해야 한다.

15. 보통 아이템 레벨이 최하위 레벨이 된다. 아이템은 더 이상 나눌 수 없는 단위를 지칭한다. 그런데 앞서 언급한 편지의 경우, 원질서를 존중하다보면, 편지지, 편지봉투, 동봉된 사진을 하나로 보관해야 한다. 어떤 경우 편지를 하나의 아이템으로 간주할 것인지, 편지지, 편지봉투, 사진을 각각의 아이템으로 간주할지 애매할 수도 있다.

16. 위의 책, p.xiii.

3. 제반 조건

1) 수장시설

소위 아카이브를 구성하는 자료 유형에는 종이, 사진, 필름, 테이프 등이 상당수를 차지한다. 그런데 이것들은 상당히 보관하기 까다로운 매체들이다. 유화는 대략 20℃에서 보관되지만, 종이류는 그 보다 낮은 10℃에서 보관하는 것이 좋다. 미국 아키비스트 협회는 아래의 표와 같이 보관온도를 제시하고 있다.[17]

	용도 및 매체	온도(℃)	습도(%)	비고
종이류	장기보관(수장고)	10	30	
	열람실	18.3~23.9	30~45	
	전시	20~22.2	50	
필름류	질산 필름류 (Nitrate-Base Film)	2.2	30	
	아세테이트 필름류 (Acetate-Base Photographic Film)	최고 4.4	50	
	폴리에스테르 필름류 (Polyester-Base photographic Film)	최고 12.2	50	
	사진인화지 (Photographic Paper Prints)	흑백 최고 17.8	50	
		컬러 최고 -2.2	40	
	잉크젯 프린트 (Inkjet Prints)	최고 4.4	50	
테이프류	아세테이트 마그네틱 테이프 (Acetate Magnetic Tape)	최고 10	50	
	폴리에스테르 마그네틱 테이프 (Polyester Magnetic Tape)	최고 10	50	
	CD와 DVD	최고 10	50	

17. Society of American Archivists, *Describing Archives: A Content Standard*, Chicago: Society of American Archivists, 2007, pp.32-36.

이처럼 일반 미술작품보다 훨씬 보관하기 까다로운 것이 바로 아카이브 관련 자료들이다. 아카이브 보관기관은 다양한 온도의 수장고를 갖추고 있어야 한다. (게티미술연구소는 온도가 다른 4개의 수장고를 보유)[18]

2) 디지털화와 컴퓨터 프로그램

최근 자료를 보다 효율적이고 체계적으로 관라활용하기 위해 아카이브의 디지털화가 활발히 진행되고 있다. 사실 이런 디지털 자료가 존재하려면 당연히 종이 등으로 된 아날로그 자료가 있어야 한다.(애당초 디지털로 제작된 자료도 있지만) 그런 이유로 우선적으로 고민해야할 것은, 아마도 아날로그 자료의 수집, 보존, 관리일 것이다. 그렇다고 디지털화를 도외시하고 아날로그 자료에만 치중할 수는 없다. 디지털화된 자료는 검색과 접근성에 있어 탁월한 장점을 지닌다. 그리고 IT기술이 발전하면서 점차 디지털화가 중요해지고 있다.

아카이브 관련 업무 중 기술을 할 때, 전용 전산 프로그램이 필요하다. 물론 종이에 직접 기술할 수 있지만, 검색 등을 고려한다면 전산 프로그램을 이용하여 기술하는 것이 좋다. 각 기관마다 실정에 맞는 프로그램을 갖추어야 하며, 나아가 그것이 타 기관과 연계되어 (표준화되어) 통합적으로 운영된다면, 서로 편하게 정보를 구축, 공유, 활용할 수 있다. 이런 문제에 대응하기 위해 협회를 구성하거나 정기적으로 워크숍을 개최하는 것도 좋은 방안이다.

3) 표준용어

아카이브 자료를 기술할 때, 기본적으로 해야 할 일 중 하나가 표준용어를 정리하는 것이다. 각 언어, 나라, 시대마다 다르게 사용되는 동일 작가명, 미술용어, 지명 등에 대한 표준용어를 정하는 것이다. 예를 들어 각종 서적과 인터넷에서 안견은, 'An Kyŏn', 'Ahn Gyeon', 'An Gyeon', '안견', '安堅' 등으로 다양하게 표기되고 있다. 그러나 이는 모두 같은 사람이다. 또한 'Athens'(영어), 'Athinai'(그리스어), 'Athenae'(라틴어) 등도 모두 아테네를 뜻하는 말이다. 전산 상에서 위 단어 중 어떤 것을 입력해도 안견 또는 아테네에 대한 자료가 검색되어야 한다.

이 문제 역시 앞에서 언급한 것처럼 협회, 워크숍 등을 통해 대응해야 하며, 더불어 외국 기관과 협력하여 한국어 작가명, 미술용어, 지명 등도 협의할 필요가 있다.

18. 종이류(10°C), 흑백사진·컬러사진(0°C), 특수 컬러사진·필름(-18°C), 분류·열람 시(임시수장고: 18°C)

4) 전문직

미술관에는 큐레이터, 교육전문가(educator), 보존수복가(conservator), 레지스트라(registrar), 코디네이터, 디자이너, 사서 등 각종 전문직이 근무한다. 마찬가지로 아카이브 전문기관에도 아키비스트, 큐레이터, 보존수복가, 레지스트라, 테크니션 등 각종 전문직이 있어야 한다. (게티미술연구소는 아키비스트를 특별히 카탈로거(cataloguer)라고 부름)

미술관 내에 아카이브 부서가 설치될 때, 가급적 아카이브 전문 큐레이터, 보존수복가, 레지스트라 등을 따로 두는 것이 좋다. 아카이브 자료가 소장작품과 상당한 연관성을 가지지만, 아카이브만의 독자적 특성이 있기에 아카이브 관련 전담 인력이 필요하다.

Ⅲ. 나오며

미술관과 미술연구기관이 아카이브를 구축하는 이유는 연구자 혹은 미술애호가에게 미술자료를 제공하기 위해서이다. 즉 연구자들이 학문적 성과를 낼 수 있도록 지원해 주는 것이며, 동시에 미술애호가들이 미술을 보다 심층적으로 이해향유할 수 있게 도와주는 것이다. 아카이브를 운영하는 미술관과 미술연구기관이라면, 아카이브 구축 및 운영 이외에도 연구·학술 프로젝트 및 연구지원 업무에 적지 않은 비중을 두어야 할 것이다. 향후 이에 대한 적극적인 논의가 요구된다.

Abstract

On the Establishment and Management of Museum Archives

Ryu, Han-seung
Curator
National Museum of Contemporary Art, Korea

Interest in archives has recently been intensified in the art scene. It has been long that an important section has been allocated to related materials of exhibits and their artists in various exhibitions, and in recent years a noticeable number of art exhibitions have been dealing with archival materials. Furthermore, there are many active art websites which take the form of an art archive such as Neolook, Daljin.com and akive.

This boom of art archives calls for the need both for the art scene and for museums to consider the creation of art archives of their own. This article aims to delve into diverse aspects in relation to the establishment and management of museum archives.

Art archives are derived from general archives. In the case of an art archive, weight is given not only to the official documents and records but also to the private (or artistic) information of artists which is frequently contained in their memos, diaries, letters, photographs, drawings and so forth. In general, an art archive refers to a collection of records that were produced by art-related institutions or that hold certain art-related values or can be proofs of artistic activities. In this respect, the content of an museum archive can be divided into two parts: One is 'institutional records' which pertain to documents and records that were either produced or acquired in the process of the task (exhibitions, education programs, acquisition, research, etc.) performance of the museum; the other is 'artistic materials'. That is, all kinds of materials related to artists' conceptions and production of their artworks and their evaluations: artists' notes, memos, letters, drawings, sketchbooks, photos, films, brochures, press reports, critical essays, etc.

Art archives are different from book archives. Usually, books are in relatively regular forms and the unit used to count them is 'copy'. Yet an art archive accommodates a variety of forms and modes and 'extent' is the unit used in counting them. Also, in the case of books, there are used such international standard bibliographic description rules as LCC and DDC, but not so in an art archive. In other words, the nature of an art archive is very different from that of books. This is why the element of 'description' is more emphasized in an art archive than in books.

The basic principles for the classification, arrangement and description in an art archive are as follows: 1. principle of respect des fonds is the basis of archival arrangement; 2. Arrangement involves the identification of groupings within the material; 3. Description reflects arrangement. (Society of American Archivists, Describing Archives: A Content Standard, Chicago: Society of American Archivists, 2007, pp. xii-xiii.). It is on the basis of these principles that archival organizations classify and arrange their materials in terms of original orders or common features. Then, there follows the need to label them in different large, middle and small categories. After the labeling is done, the process of description is performed according to labels. For description, descriptive element is given a priority. The descriptive element can be differently established by each organization, and when the descriptive element is set, then instructions for detailed description should be laid down.

The main types of materials that comprise an art archive are paper, photographs, films and videotapes. Since these types of materials demand high standards for their preservation, an art archive would be better to have different facilities of various temperatures.

The reason that museums and art research institutions have their archives is to provide art students or art lovers with art-related materials: To assist art students to achieve their academic goals; at the same time, to help art lovers understand and enjoy art at deeper levels. Also, there is a need for museums and art research institutes with archives to devote their attention to the task of supporting diverse art-related study and academic projects as well as the establishment and management of archives.

이인성의 미술재료 고찰

김은진, 차병갑
국립현대미술관 작품보존미술은행 관리팀

I. 개요
II. 미술재료 고찰의 목적과 방법
III. 이인성 작품의 고찰
IV. 맺음말

I. 개요

젊은 나이에 요절하였으나 주옥같은 작품으로 한국 근현대미술사에서 빼놓을 수 없는 이인성(1912~1950)의 탄생 100주년을 맞아, 국립현대미술관에서는 그의 다양한 작품과 사료들을 모아 지난 2012년 5월 전시를 개최하였다. 이번 전시에는 이인성의 엽서, 스케치 등 값진 사료들이 소개되었고, 그동안 개인 소장품으로 대중들에게 모습을 잘 드러내지 못했던 작품들이 소개되어 더 의미 있는 전시가 되었다.

전시를 위해 반입된 작품의 정밀한 상태점검은 작품의 보존정보를 기록하고 손상을 예방하는데 필수적인 단계로, 작품을 가장 가까이에서 자세히 관찰할 수 있는 좋은 기회이다. 작품의 앞면에 대한 상태기록은 물론이고 작품의 뒷면, 액자 제작 방식, 부착된 라벨 등 사소한 것도 그 기록의 대상이 되며, 이 과정에서 미술사적으로 새로운 사실이 발견되기도 하고 작품에 대한 중요한 정보가 발견되기도 한다. 보존처리를 할 경우에는 정확한 처리 전 상태기록이 필수적이며, 손상원인과 처리 방안 수립을 위한 다양한 분석방법이 요구된다.

이인성의 전시를 준비하면서 모든 작품에 대한 상태점검과 일부 작품에 대한 보존처리가 실시되었고, 이 과정에서 적용된 여러 가지 과학적 조사에서 흥미로운 결과들이 관찰되었다. 또한 관람객들의 접근이 엄격히 제한되는 전시장에서는 보기 힘든 작품의 이면에 대한 관찰 결과를 이 글을 통해 소개하고, 작품을 보는 색다른 기쁨을 공유하고자 한다.

II. 미술재료 고찰의 목적과 방법

1. 목적

작가가 완성한 이미지를 감상하는 관람객의 자세와는 달리, 미술작품을 '관찰'하는 것은 다른 목적을 가진다. 단순히 주어진 이미지를 인지하고 느끼는 것이 아니라 얻고자 하는 이미지를 탐색하는 과정이다. 일반 관람객은 작품의 상세한 표면을 보기 위해서 작품 가까이 얼굴을 대기도 하고, 측면에서 작품의 마티에르를 찾기도 할 것이다. 미술사가들은 작품의 구성과 내용을 역사적 맥락 속에서 해석하고 작가의 자아의식과 그 표현 방법에 관심을 가지고 살펴 볼 것이다. 반면, 보존처리가는 작품의 정확한 상태 파악을 위해 작품을 면밀히 관찰하고 객관적 자료를 기록한다. 또한 보이는 이미지 이외의 정보에 관심을 기울이며 다양한 방법을 통해 숨겨진 정보를 얻고자 한다.

작가가 사용한 종이, 캔버스, 물감 등에 대한 조사연구는 작품의 제작연대, 제작기법 등에 대한 기본적인 정보인 동시에, 더 나아가 작품의 보존에 관련된 정보를 정리하는데 도움이 될 수 있다. 또 이는 작품에 발생한 노화와 손상의 원인을 추측하고 보존대책을 마련하는데 기반이 되며, 더 나아가 이러한 정보들이 체계적으로 정리된다면 작품의 진위 여부에 대한 정보가 될 수도 있다.

작가는 원하는 이미지의 창작을 위해서 다양한 재료를 사용하며, 이는 작품의 수명과 직접적인 관계를 가진다. 시간이 흐르면서 사용된 재료들은 물성의 변화를 겪게 되고, 작가의 의도와는 상관없는 작품의 변화를 초래하기도 한다. 이때 작품의 수명을 최대한 보장하고 안정적인 상태 유지를 위해 작품을 구성하고 있는 재료에 대한 충분한 이해가 있다면 큰 도움이 될 수 있다.

이를 위한 방법은 단순히 육안으로 관찰하는 것에서부터 최첨단의 분석기기를 사용하는 것 까지 다양하나, 이 글에서는 이인성의 작품을 중심으로 적용된 방법과 그 결과를 설명하고자 한다.

2. 방법

1) 일반적 관찰

세심하게 작품을 관찰하고 기록하는 방법으로 다른 광원이나 분석기기의 도움 없이 시각에 의존하는 방법이다. 액자 뒤에 가려져 보이지 않았거나 그림의 가장자리에 있는 정보, 캔버스나 종이 뒤에 쓰인 글씨 또는 부착된 라벨 등은 작품에 대한 추가적인 정보를 제공해 주는 주요 요소가 된다.

작가의 서명과 제작년도 등에 대한 정보가 남아 있는지, 어떤 조직과 굵기의 캔버스를 사용했

는지, 혹 미술재료의 제조사에 대한 정보가 남아있지는 않은지 등을 살펴볼 수 있다. 확대경으로 그림 표면을 확대 관찰하는 것만으로도 작가가 어떤 방법으로 그림을 그렸는지, 어떤 재료를 사용했는지, 이후의 손상이나 상태변화에 대한 정보도 얻을 수 있다.

캔버스를 나무틀에 고정해 놓은 그림의 끝부분을 관찰하는 것만으로도 얻을 수 있는 정보가 많다. 예를 들어, 작가가 사용한 캔버스의 종류는 무엇인지, 작가가 직접 바탕층을 칠했는지, 어떤 색의 바탕층이 칠해져 있는지, 캔버스의 노화상태는 어떠한지를 알아볼 수 있고, 나무틀에 고정된 못이 처음 그대로인지를 살펴보면 이후의 변화를 짐작해 볼 수도 있다. 또한 이렇게 얻어진 정보들에 대한 문헌조사와 연구는 정보의 깊이를 더해주는데 필수적인 요소이다.

하지만 단순한 외형의 관찰만으로는 먼지, 바니시, 덧칠 등 표면에 존재하는 각종 방해요소들로 인해 그림의 원래 모습을 인지하기 힘든 경우가 많아, 보이는 것에 대한 단순한 기록은 물론이고 보이지 않는 것을 찾아내는 다양한 방법을 적용하는 '관찰의 기술'이 필요하게 된다.

2) 보조광원을 이용한 관찰

측광 (Raking Light)

그림의 측면에서 방향성을 가진 광원을 비추어 그림 표면의 요철을 관찰하고 기록할 수 있다. 이는 캔버스의 변형이나 작가의 붓자국, 마티에르 등을 강조된 명암의 대비효과로 관찰, 기록하기 쉽게 하고, 물감층의 균열과 들뜸 현상 등을 강조하여 보여준다.

투광 (Transmitted Light)

그림의 뒷면에서 비교적 강한 광원을 비추어 투과되어 보이는 이미지를 관찰하는 방법이다. 캔버스에 그려진 그림의 경우, 그림층이 손실된 부분이나 균열이 발생한 부분을 따라 투과된 빛이 만들어 내는 이미지는 그림의 균열상태를 기록하는데 유용하게 사용된다. 또한 종이 작품의 경우 투광으로 워터마크(watermark)[1]를 찾아볼 수 있다. 서양 종이의 경우 워터마크에 대한 연구자료가 많이 축적되어 있어 제작회사와 연도 등에 대한 정보를 쉽게 얻을 수도 있다.

적외선 (Infrared)

전자파의 영역 중 가시광선 영역(400-700nm)보다 긴 파장으로 700nm에서 1mm의 영역에 이르는 전자기파가 적외선이다. 적외선을 그림에 비추고 특별히 감광하는 필름을 이용해 사진을 찍거나 비디오카메라를 사용하여 적외선 이미지를 촬영하는 방법으로 기록할 수 있다. 이를 통하여 흐릿해진 그림이나 서명, 덧칠, 밑그림 등을 확인할 수 있다. 이는 밑그림에 주로 사용되는 검은 안료(Charcoal black, Lamp black, Graphite등)의 탄소(Carbon) 원소가 적외선을 흡수하여 도드라지게 보여주는 현상 때문이다. 납(Lead)이나 카드뮴(Cadmium)등 방사선 불투과성의 원소는 투과하면 하얗게 보이기 때문에 X-선에서는 보이지 않는 정보들을 관찰할 수 있고, 균열, 손상부위도 구별할 수 있다.

자외선 (Ultraviolet)

자외선은 400nm 보다 짧은 파장 10nm까지를 포함하며, 유화작품의 표면관찰에 흔히 사용되는 광선이다. 자외선을 그림에 비추어 다르게 발광되는 부분을 기록하여, 과거의 덧칠, 바니시의 존재여부 등을 알 수 있다. 사용되는 자외선은 광원의 종류와 카메라 렌즈, 필터 등 촬영 조건에 따라 다른 색의 이미지를 만들기도 하지만, 확연히 다르게 발광되는 부분은 명확히 기록된다. 유화의 바니시로 사용되는 다마(Dammar)와 같은 천연수지는 밝고 푸른 연둣빛 형광색을 보이고, 징크화이트는 선명한 노란빛의 형광색을 보인다. 반면 이후에 칠해진 덧칠이나 오염은 원화와는 다른 형광반응으로 구별이 가능하다.

방사선 (X-ray)

얼마 전 반 고흐(Vincent Van Gogh)의 그림을 조사하던 중 밑에 그려져 있는 다른 그림을 발견했다는 뉴스가 있었는데, 이때 사용된 방법이 X-선을 이용한 조사이다. 이차원적 이미지로 관람자들에게 보이는 유화작품은 원하는 최종의 색과 이미지를 만들어내기 위한 여러 번의 준비과정과 여러 층의 채색, 그리고 구성의 수정단계를 가지고 있는 경우가 대부분이며, 위의 경우처럼 이미 완성된 그림 위에 새로운 그림을 그리기도 하고 캔버스의 뒷면에 그림을 그리기도 한다.

19세기말 독일의 물리학자 뢴트겐(Wilhem Conrad Roentgen)에 의해 발견된 X-선은 이후에 바로 미술품에 적용되어 사용되기 시작해 그 연구의 역사가 길다고 할 수 있다. X-선의 가장 큰 특성인 투과성은 물질의 내부구조를 파악하는데 중요한 역할을 하며, 사진 유체에 감광하여 X-선 이미지를 얻을 수 있다는 것 또한 중요한 특징이다. 물체를 투과하는 X-선의 흡수정도는 원자량과 두께에 비례하며 투과력은 전자의 전압과 노출시간 등에 따라 조절이 가능하다. 같은 두께의 안료가 칠해져 있다면, 납(Pb), 카드뮴(Cd), 철(Fe)과 같은 원소를 포함하고 있는 안료는 X-선을 많이 흡수하여 감광 필름상에 밝게 나타나고, 캔버스천, 바니시, 유기안료, 염료 등은 탄소(C), 수소(H), 질소(N), 산소(O)로 구성되어 있어 X-선이 투과한다. 그러나 밑칠 된 안료에 의해서 캔버스 조직이 보이기도 하고 나무로 된 그림틀과 나무결, 균열, 구멍, 수정된 부분이 보

1. 워터마크(watermark)는 종이의 상표나 특정 이미지 등을 나타내기 위해 종이의 제작과정에서 종이섬유의 두께를 조정하여 얇게 남기는 형태로, 투과하는 빛을 비추어 쉽게 확인할 수 있다.

이게 된다. 그림의 재료로 빈번히 사용되는 흰색과 노란색 안료에 납이나 카드뮴 성분이 포함되어 있는 경우가 많아 X-선 이미지를 만들어 내고, 육안으로 판별하기 힘든 이전의 손상부위에 대한 메움 작업은 주로 석회($CaCO_3$)로 된 경우가 많아 검게 보인다.

3) 단면관찰 (Cross Section)

단면관찰을 위해서는 극소량의 샘플을 작품으로부터 떼어 내어야 하기 때문에, 손상된 부분이 없는 그림에서는 관찰이 힘들다. 이미 물감 층의 균열과 박락 등 손상이 일어난 부분이나 그림의 가장자리에서 얻어진 물감 조각을 투명한 수지에 넣어 굳히고, 원하는 이미지를 얻을 수 있도록 연마하는 과정을 거치게 된다. 이후 현미경 아래에서 확대하여 관찰하면 그림층을 이루고 있는 여러 단계와 안료, 바니시 층 등을 관찰할 수 있다. 이 시료를 이용하여 염색이나 자외선 반응 등을 실험해 볼 수도 있고, SEM-EDS와 같은 분석을 해 볼 수도 있다.

III. 이인성 작품의 고찰

1. 〈카이유〉

〈카이유〉(1932, 종이에 수채, 78×57.5cm, 국립현대미술관 소장)는 1932년 조선미전에서 특선한 작품으로 이인성이 일본으로 유학을 떠난 직후 제작된 것으로 보인다. 불투명 수채화로 두꺼운 채색과 흰색의 사용이 유화의 기법과 유사하다. 당시 일본의 수채화단에는 유화처럼 불투명하게 그리는 것이 유행하였다고 하는데, 프랑스에서 귀국한 나카니시 도시오 (中西 勇夫, 1900~1948)를 비롯한 젊은 화가들이 이러한 불투명수채화를 주로 그렸다고 한다. 그림의 매트와 액자는 처음 그대로 남아 있는 것으로 추정되는데, 일종의 합지로 추정되는 4mm 가량의 두꺼운 매트는 표면 변형과 심한 황변, 황색반점이 관찰되고 작품은 매트에 테이프와 견출지를 이용해 부착되어 있었다. 테이프 역시 접착력은 거의 소실되고 작품의 뒷면에 심한 갈색 오염을 남기고 있었다. 작품의 뒷면은 특별히 제작된 나무판으로 막아 두었는데 상태는 양호하며 '도판 1'과 같은 출품표가 부착되어 있었다.

이 출품표는 심하게 황변되어 있으나 쓰여진 글씨는 명확히 판독이 가능하다. 카이유시(カイユシ)란 제목과 이인성이 당시 일하고 있던 오오사마상회의 주소, 자신의 소속을 오오사마상회(王様商會) 예술부 이인성으로 표기하고 있다. 당시 경북여고 교장 시라가 주키치의 도움으로 이곳에서 일을 하며 공부하였다고 하는데, 오오사마상회는 당시 일본에서 미술용구를 만들던 큰 회사로 알려져 있다. 또한 상회의 사장은 이인성의 작업실을 따로 마련해주면서 작업할 수 있도록



도판 1.
이인성 〈카이유〉 뒷면 나무판에 부착된 라벨

배려해 주었다고 한다. 이 출품표는 더 이상의 산화와 손상을 막기 위해 나무판에서 제거하여 새로운 종이에 배접한 후 폴리에스테르 필름에 밀봉하여 다시 제자리에 부착되었다.

이인성의 작가론에서 김희대[2]는 "카이유시(カイユシ)"란 일본어에도 없는 단어이며 이 작품이 조선미전 상장에서 "카이유-"로 표기되어 있고 이후 같은 작품에 대한 이인성 자신의 기록에도 모두 "카이유"로 언급되고 있다고 말한다. 또한 카이유가 카라꽃의 일본어 표기인 '카이우' 또는 '카라-'의 오기가 아닌가 생각되지만 수차례에 걸쳐 이 같은 오기를 한 것은 석연치 않으며, 카이유가 쾌유(快癒)를 뜻한다면 작품에 대한 해석이 달라질 수 있다고 쓴 바 있다. 아직까지 명확한 것은 없지만 당시 병석에 있었기에 쾌유라는 희망적 메시지를 남기고 싶었을 지도 모른다고 해석하는 이도 있다.[3]

〈카이유〉의 자외선 조사에서는 불투명 수채화를 그리고 마치 유화의 표현처럼 바니시를 칠한 부분이 관찰되었다. 가장자리 약 2cm 정도는 매트에 가려져 반응이 나타나지 않는 것으로 보아 작품을 완성하고 매트에 끼운 뒤, 어쩌면 그 이후에 칠한 것으로 추측된다. 또한 밝은 연둣빛과 주황빛 형광색이 부분적으로 혼합되어 나타나, 다마(Dammar), 마스틱(Mastic) 또는 셸락(Shellac)과 같은 천연수지의 바니시를 강조하고 싶은 부분에 부분적으로 칠한 것으로 보인다.(도판 2)

적외선 관찰에서는 채색 전 연필 드로잉이 관찰되었다. 하얀 카라꽃과 꽃병을 위한 상세한 스케치와 명암이 보이며, 이는 마지막의 채색 이미지와 거의 일치하는 것으로 망설임이나 수정 없이 안정적인 작품의 제작이 이루어졌음이 짐작된다.(도판 3)

두꺼운 채색층으로 인해 앞에서는 잘 보이지 않던 블라인드 스탬프(Blind Stamp)[4]가 뒷면의 우측하단 모서리에서 관찰되었다. "Drawing David Cox Dixons" 라고 판독되는 이 정보는 당시 영국에서 생산된 종이로 추정되는데, 이와 같은 마크는 전시에 출품되었던 다른 작품 세 점 - 〈풍경〉(1931, 종이에 수채, 56.5×77.5cm), 〈아라랑 고개〉(1934, 종이에 수채, 57.5×77.8cm), 〈정물〉(1934, 종이에 수채, 57×77.5cm) - 에서도 관찰되었다. 모두 그림 앞면의 우측 하단 가장자리에서 찾을 수 있었으며, 약간의 측정상 오차는 있으나 모두 〈카이유〉와 같은 규격의 종이를 사용한 것으로 보인다.

---

2. 김희대, 「향토를 그리다」, 『한국의 미술가 : 이인성』, 삼성문화재단, 1993, p.13.
3. 신수경, '자연한 아름다움 〈카이유〉', 국립현대미술관 웹진, 2012.
4. Blind stamp는 watermark 와는 달리 종이가 완성된 후 잉크를 사용하지 않고 표면의 요철을 주어 문자나 이미지를 새기는 것으로 표면을 자세히 보거나 측광을 바추어 보면 쉽게 관찰 가능하다.



도판 2.
이인성, 〈카이유〉 자외선 촬영 이미지



도판 3.
이인성, 〈카이유〉 적외선 촬영 이미지

데이비드 콕스(David Cox, 1783~1859)는 19세기 영국의 유명한 수채화가로 그가 즐겨 사용했던 종이가 약간 황색을 띄는 거친 포장종이로, 이는 이후 Dixons 라는 종이회사에서 그의 이름을 따라 제작되어 판매된 것으로 조사되었다[5]. 따뜻한 황토빛을 내면서 약간의 거친 마(麻, hemp) 섬유 조각들이 보이는 것이 특징으로 약 200~220g/m2의 평량을 가지는 두꺼운 종이이다. 1970년대 초 영국 중동부 지역 그림즈비(Grimsby)에 있던 종이회사가 화재로 폐업한 이후 더 이상 생산되지 않아 희귀한 미술재료로 평가되고 있으며, 당시 생산된 같은 종류의 종이에는 모두 스탬프가 찍혀 있다고 한다. 영국의 수채화가 워커 (B. Fleetwood Walker, 1893~1965)의 다수 작품에서 같은 스탬프가 발견되며, 이러한 종이를 특히나 좋아했던 몇몇 화가들의 작품에서도 이 스탬프를 찾아볼 수 있다. 이인성도 순백의 하얀 종이보다는 이러한 황토빛의 종이를 더 좋아했던 것으로 추정되는데, 채색을 하지 않고 남겨두는 부분도 자연스럽게 발색이 되는 것이 이 종이의 매력이다.

종이의 앞뒤가 구별되는 것인지는 확인할 수 없으나 보통 상표명이 도드라지는 부분이 종이의 앞면으로 사용되는데, 〈카이유〉는 반대로 그려져 있고, 스탬프가 찍혀 있는 순서도 약간의 변형이 있는 것으로 관찰되었다.

이를 통해 영국에서 생산되어 유럽에서 주로 판매되었던 종이가 당시 일본에도 유입되어 유통이

5. Personal Communication, Chris Binham, London, 2012. 8.
1866년부터 Peter Dixon에 의해 종이를 만들던 공장이 가업으로 이어져 내려와 1958년 P. Dixon and Son Ltd.라는 이름으로 종이를 생산하였으며, 1973년 대형화재로 폐업하였다.



도판 4.
이인성 〈카이유〉의 뒷면에 보이는 스탬프



도판 5.
이인성 〈정물〉의 앞면에 보이는 스탬프

되었음을 짐작할 수 있고, 아마도 이인성이 큰 미술상인 오오사마상화에서 일을 했었기 때문에 이러한 재료를 사용할 수 있었던 것이 아닐까 생각한다. 다른 동시대의 일본 수채화가들이나 대구 수채화가들의 작품을 좀 더 연구해 보고 연관성을 찾아보면 좋을 것이다.

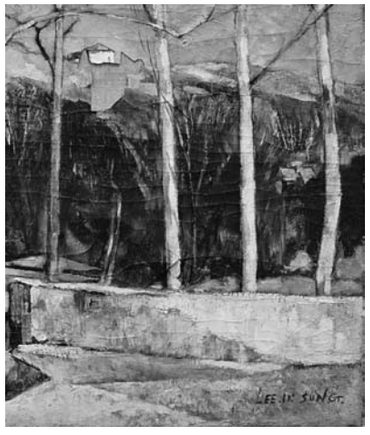
2. 〈겨울 풍경〉

〈겨울 풍경〉(1940년대 후반, 캔버스에 유채, 65.5×53.5cm)은 전시를 위해 미술관으로 반입되었으나 작품의 상태가 좋지 않아 전시장에서는 볼 수 없었던 작품이다. 대신 미술관의 보존처리실에서 손상부분에 대한 복원 작업이 이루어 졌고, 그 과정에서 다양한 방법의 관찰이 이루어 졌다.

작품 전면에 걸쳐 가로로 균열이 산재하며 균열부를 따라 물감층이 캔버스에서 들떠 손실의 위험이 컸다. 또한 그림 중앙에는 이미 물감층의 일부가 탈락되어 작은 봉투에 보관되어 있었고, 이로 인해 캔버스가 드러나고 일부 이미지가 손실되어 있었다. 2000년 한차례 보존처리가 진행되어 가장자리 배접과 메움, 색맞춤 등의 복구작업에 대한 흔적이 육안으로 관찰되며, 당시에도 물감층의 불안에 대한 안정화 작업이 있었으나 다시 같은 손상이 발생한 것으로 보였다.

보존처리를 진행하기 전, 작품의 상태 기록을 위해 측광, 자외선, 방사선 조사를 실시하였다. 또한 이미 박락된 물감층 조각 중 정확한 자리를 찾을 수 없는 것을 이용하여 단면 조사도 실시할 수 있었다.

그림의 우측하단 부분을 일반광, 측광, 자외선, X-선 촬영하여 비교한 사진을 살펴보면 아래와 같다. '도판 7'의 X-선 촬영에서는 박락된 부분과 이전 복원작업으로 메워진 부분이 검게 보였으며, 마지막 그림의 구성과 약간 다르게 그려진 부분이 일부 관찰되어 아래쪽에 다른 그림이 먼저 그려졌거나 그림을 그리는 도중 구성의 수정이 있었던 것으로 추정된다. 가장자리를 따라 나무 그림틀과 캔버스를 고정하고 있는 스테이플러의 심이 보인다. '도판 8'의 측광촬영 사진을 통해 그림 표면의 불안정한 상태를 기록하였고, '도판 9'의 자외선 촬영에서는 이전의 색맞춤으로



도판 6.
〈겨울 풍경〉의 우측 하단부 일반광 촬영



도판 7.
'도판 6'의 X-선 촬영. 실제그림과 구성이 다른 부분이 관찰되며, 그림층이 박락된 부분과 메워져 색맞춤 된 부분이 기록되고 그림틀 가장자리를 따라 스테이플러가 고정되어 있는 것이 보인다.

덧칠해진 부분이 검게 보이는 이미지를 얻었다.

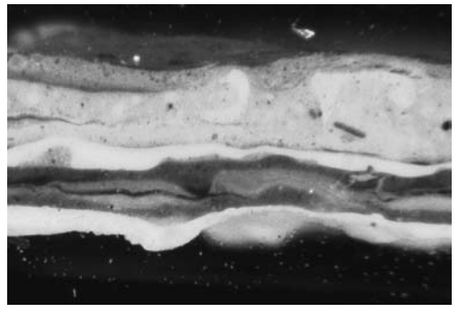
이미 박락되어 제자리를 찾지 못한 물감층 조각을 이용하여 단면의 관찰을 실시하였다. 어떤 목적을 위해서라도 작품에 손상을 주는 파괴적인 분석은 정당성을 찾기 힘들기 때문에 조심스러운 접근이 필요하다. 확대하여 관찰한 단면에서는 작가가 원하는 색을 표현하기 위해 여러 번의 물감을 올린 흔적을 관찰할 수 있는데, 한국의 고갱이라 불리는 만큼 사용된 색상의 화려함을 엿볼 수 있다.(도판 10, 11)



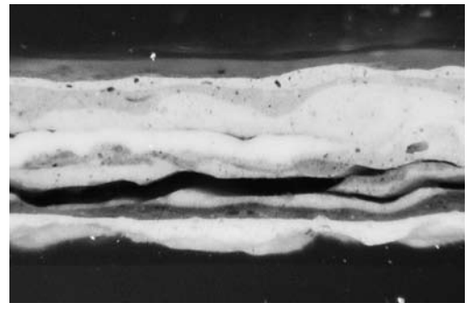
도판 8. '도판 6'의 측광촬영 사진. 표면의 물감층 손상이 두드러져 보인다.



도판 9. '도판 6'의 자외선 촬영 사진. 작가의 서명 주변으로 이전의 색맞춤 부분이 검게 보인다.



도판 10.
손상부분에서 채취한 샘플 단면 ×160



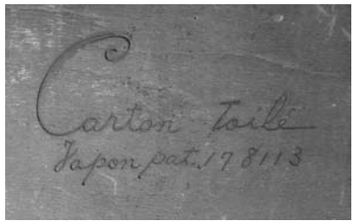
도판 11.
손상부분에서 채취한 샘플 단면×160

흰색의 바탕층 위에 총 8~10번의 얇은 물감층이 관찰되었고, 이는 이인성의 1939년도 작 〈복숭아〉의 보존처리 과정에서 관찰된 물감층의 단면과도 유사성을 찾을 수 있다.[6] 총 9개의 층으로 구성된 〈복숭아〉의 단면과 마찬가지로 겨울풍경에서도 이인성은 여러 번의 물감을 덧칠하여 원하는 색상을 찾았던 것으로 보인다. SEM-EDS를 이용한 안료 성분 분석에서 맨 아래층의 바탕층은 황산 바륨(Barium Sulfate)으로 추정되었고, 중간의 흰색은 아연백(Zinc White)으로 추정되었다. 그림의 가장자리에 드러나 있는 흰색의 바탕층을 관찰해 볼 때, 작가가 직접 캔버스를 준비한 것은 아니고 기성품으로 판매되는 캔버스를 구입하여 사용한 것으로 보이는데, 맨 아래 바탕층은 이미 공장에서 칠해진 젯소층으로 추측된다. 명확한 형태의 그림은 X-선 이미지에서 나타나지 않았지만 다른 그림이 있을 가능성을 위에서 언급하였는데, 단면의 중간에 보이는 아연백은 그림을 그리다가 새로 흰 바탕색을 칠하고 다시 그림을 그렸을 가능성을 다시 한번 뒷받침해 주고 있다.

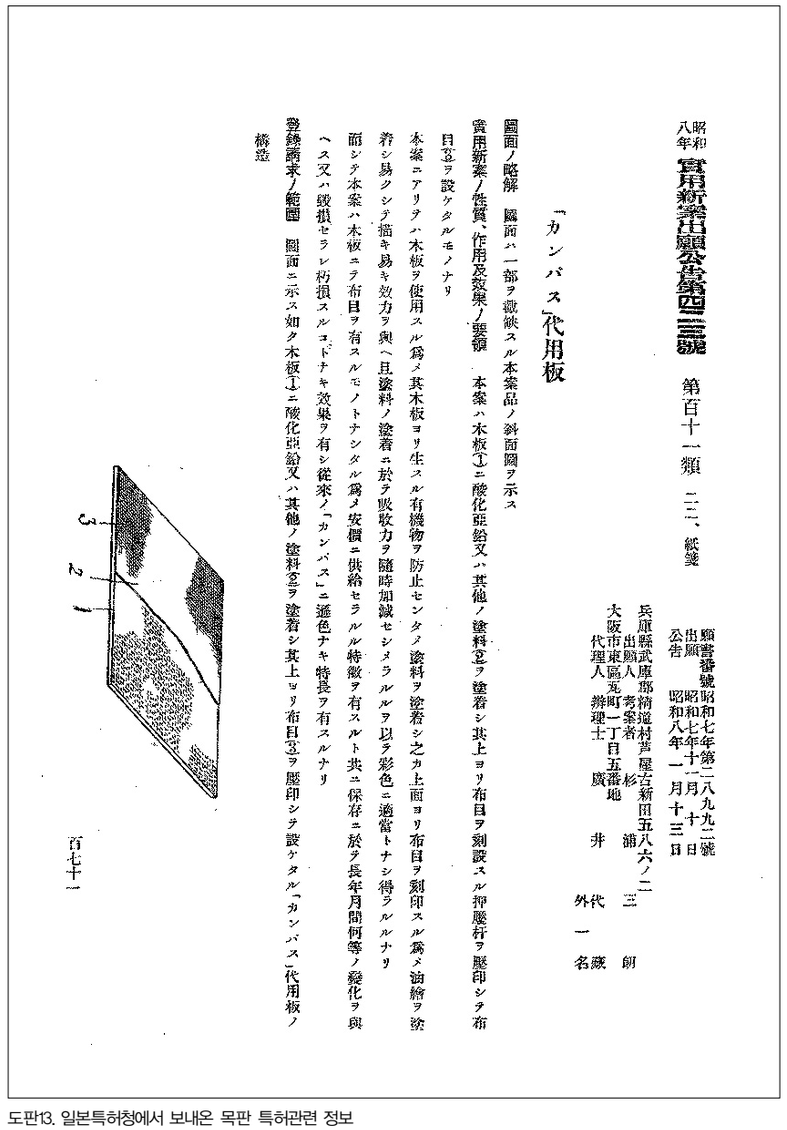
3. 〈월미도 풍경〉

이인성은 종이와 캔버스 외에 나무판도 즐겨 사용한 것으로 보인다. 상태점검을 실시한 총 15점의 나무판에 그려진 그림 중, 약간의 측정 상 오차는 있으나 24×33cm의 규격을 가진 나무판이 총 8점으로 그 중 7점은 두께와 가장자리의 꺽임 모양이 거의 일치하였고 같은 액자의 형태를 갖추고 있었다. 그러나 〈월미도 풍경〉(1933년, 목판에 유채, 24×33.3cm, 개인소장)은 7점과는 약간 다른 목판의 형태와 표면 특징을 나타내었고, 뒷면에는 작가의 서명과 함께 "Carton Toilé Japon Pat. 178113" 이라는 문자가 새겨져 있는데 프랑스어로 쓰인 일본특허번호로 추정되었다.(도판 12)

6) 김주삼, 「이인성 〈복숭아〉의 평면화 작업」, 『삼성미술관 연구논문집』, 제2호, 2001, pp.181~182.



도판 12.
이인성 〈월미도 풍경〉 목판뒷면 정보



昭和八年　實用新案出願公告第四二三號　第百十一類　二二、紙鏤

類書番號昭和七年第二八九二號
出願　昭和七年十一月十日
公告　昭和八年一月十三日

兵庫縣武庫郡精道村芦屋古新田五八六ノ二
出願人　杉浦朗
考案者　杉浦朗
大阪市東區北町一丁目五番地
代理人　弁理士　井代藏　外一名

「カンバス」代用板

圖面ノ略解　圖面ハ一部ヲ截缺スル本案品ノ斜面圖ヲ示ス

實用新案ノ性質、作用及效果ノ要領　本案ハ木板(1)ニ酸化亞鉛又ハ其他ノ塗料(2)ヲ塗着シ其上ヨリ布目ヲ刻設スル押壓桁ヲ壓印シテ布目(3)ヲ設ケタルモノナリ

本案ニアリテハ木板ヲ使用スル爲メ其木板ヨリ生ズル有機物ヲ防止センタメ塗料ヲ塗着シ之カ上面ヨリ布目ヲ刻印スル爲メ油繪ヲ塗着シ易クシテ描キ易キ效力ヲ與ヘ且塗料ノ塗着ニ於テ收斂力ヲ隨時加減セシメラルルヲ以テ彩色ニ適當トナシ得ラルルナリ

面シテ本案ハ木板ニテ布目ヲ有スルモノトナンダル爲メ安價ニ供給セラルル特徴ヲ有スルト共ニ保存ニ於テ長年月間何等ノ變化ヲ與ヘス又ハ破損セラレ易キ缺點ヲ有シ從來ノ「カンバス」ニ遜色ナキ特長ヲ有スルナリ

登錄請求ノ範圍　圖面ニ示ス如ク木板(1)ニ酸化亞鉛又ハ其他ノ塗料(2)ヲ塗着シ其上ヨリ布目(3)ヲ壓印シテ設ケタル「カンバス」代用板ノ構造

百七十一

도판13. 일본특허청에서 보내온 목판 특허관련 정보

일본 특허청에 문의한 결과 '도판 13'의 파일을 받을 수 있었는데, 이 특허 번호는 1933년에 "캔버스 대용판(カンバス代用板)"이라는 이름으로 실용신안 출원 된 것이었다. 스기우라 산로우(杉浦 三朗)로 추정되는 출원자의 주소는 효고(兵庫)현으로 되어있다. 간단한 그림과 함께 설명된 출원문에서는 목판에 아연백 또는 기타도료를 도착하고 섬유의 무늬를 새겨 넣은 것으로, 종래의 천으로 된 캔버스의 물리적 약함에서 발생할 수 있는 손상과 파손의 위험을 없애고 나무의 강도를 적극 활용하여 사용성을 극대화한 캔버스의 대용판이라고 설명하고 있다. 프랑스어로 쓰인 것이 여전히 의문점으로 남고, 액자를 해체하고 관찰할 수 없어 그림의 앞면과 측면에 대한 자세한 관찰을 할 수 없었던 것이 아쉽지만, 당시 일본에서 목판을 사용한 유화에 대한 재료적인 고민이 있었던 것을 알 수 있다.

이인성의 작품 상태를 비교·관찰해 볼 때, 목판에 그려진 작품의 상태는 캔버스에 그려진 것 보다 훨씬 안정적이었다. 캔버스가 온습도에 민감하게 반응하여 표면이 울고 물감층이 균열 박락된 부분이 많은 것에 비해, 나무판에 그려진 작품의 물감층은 견고하게 남아 있는 경우가 많았다. 위 자료를 바탕으로 미술재료로서의 목판 유입과 활용, 우리나라에서 생산된 목판에 대한 조사와 그 보존상태에 대한 연구의 출발점이 될 수 있을 것으로 보인다.

IV. 맺음말

작품을 가장 가까이에서 오랜 시간동안 관찰할 수 있는 시간이 보존처리가들에게는 특권처럼 주어진다. 이러한 과정에서 발견되는 정보들은 작품의 미술사적인 정보는 물론이고 사용된 미술재료와 기법에 대한 흥미로운 정보들을 제공해 주기도 한다. 또한 상태조사와 보존처리를 위해 실시되는 여러 가지 과학적 조사와 분석방법은 구체적이고 객관적인 정보의 기록에 도움을 주며, 손상원인과 보존처리의 방법을 결정하는데 도움을 준다.

이인성의 작품을 살펴보면서 접하게 된 다양한 정보들 중에서 몇몇 작품을 중심으로 그 결과를 정리하였고, 이는 작품을 이해하려는 여러 방법에 대한 좋은 예가 되었을 것이라 생각한다. 미술 작품을 바라보고 있는 다양한 전문가들이 서로의 시선과 언어에 대해 이해하고 공유하는데 도움이 되었기를 바라며, 소중한 미술작품의 보존을 위한 앞으로의 심도 깊은 연구에 밑거름이 되었으면 한다.

참고문헌

신수경, 『한국 근대미술의 천재화가 이인성』, 아트북스, 2006.

삼성미술관, 『근대화단의 귀재 이인성』, 전시도록, 2000.

문화재보존과학센터, 『문화재와 X선필름』, 예맥, 2012.

J.A. Radley, Julius Grant, *Fluorescence Analysis in Ultra-Violet Light*, Chapman&Hall LTD. London, 1948.

A.Everette James Jr., *Radiographic Analysis of Paintings*, Kodak, 1987.

Ian N.M. Wainwright *Examination of Paintings by Physical and Chemical Methods*, National Gallery of Canada, Ottawa, 1998.

IIC Preprints of the Contributions to the Washington Congress, *Science and Technology in the Service of Conservation*, IIC, 1982.

Abstract

Studying on the Artist's Materials of Lee, In-sung

Kim, Eun-jin
Paintings Conservator
National Museum of Contemporary Art, Korea

Examination of painting is one of the main activities of conservators, they look closely and sometimes look through the painting for the purpose of record, research, preservation and restoration. Various physical and chemical methods have been applied to make invisible factors into visible, since an observation with naked eyes could not be enough to analyse paintings which certainly have three dimensional structures.

For the exhibition of Lee In-sung (1912~1950) last May 2012, over his 70 works were checked for the condition reporting and some of them had to be undergone restoration treatments. A few interesting findings and result of examination were introduced for the art historical and technical research. Information on the materials, tools and process chosen by the artist and how had he or she constructed the work could be useful not only for the conservation but also in the art historical research.

Methods described in this paper include raking light, infrared, ultraviolet and fluorescence photography, x-radiography and sampling and cross-sections are also discussed.

In *Kaiyu*, it was interesting to know that the varnish had been brushed over in some areas, which could be a strong evidence that he executed watercolors with similar techniques for oil colors. In the infrared inspection, pencil sketches under the color were shown. Blind stamps which could be read as "david cox drawings dixons" were discovered in some of his watercolors from the 1930s. It had researched that it was a name of the paper mill in England and the name of the trade water color paper.

In *Winter landscape*, an x-radiography of the work showed a slightly different composition of image underneath. Samples were collected from the damaged area at the

center and many layers of different color were revealed. A thin layer of zinc white between colored layers could suggest that he might applied new ground layer for the new painting.

One of his works on wooden panel, *Landscape in Wolmi-island* had an interesting inscription at the verso of painting. Japanese patent number and name was engraved in French. The Japanese patent office thankfully identified and confirmed the detail of the patent number. It was named as a "alternative canvas", made of wooden panel with the first coat of white ground and textured as canvas.

The results of observing three works of In-Sung Lee demonstrate that the methods described above were successful in diagnosis and in proposing suitable treatment. They also do provide essential information for the conservator's understanding of the materials, structure and condition of the painting. The ways of looking at the painting could be different from different expertise, however it certainly makes the works of art conserved properly if they could understand their different languages.

수간안료의 보존과학적 분석 연구 Ⅱ

임성진, 박혜선, 이지연
국립현대미술관 작품보존미술은행관리팀

Ⅰ. 연구 배경
Ⅱ. 연구목적
Ⅲ. 연구방법
Ⅳ. 대상시료
Ⅴ. 결과 및 고찰
Ⅵ. 결론

Ⅰ. 연구 배경

2007년 소장품의 과학적 조사연구를 위해 설치된 국립현대미술관 재질분석실에서는 소장품 이외에도 근·현대 미술작품에 사용되고 있는 안료 및 유화물감 등에 대한 기초 연구를 지속적으로 진행하고 있으며 그 결과를 소장품 분석 결과 해석의 기초자료 및 과학적 보존처리의 근거자료로 활용하고 있다.

현재 국내외에 시판되고 있는 수간안료*는 5개 회사의 약 300여 종이 있으며, 제작사에 따라 안료 제작에 사용하는 재료에 차이가 있다고 알려져 있다. 2011년에 동연구자에 「수간안료의 보존과학적 분석연구 I」에서 C 社의 수간안료 84점에 대한 연구결과를 발표하였으며, 본 연구에서는 B 社의 수간안료 69점을 추가 조사 하였다. 앞으로 이외의 수간안료에 대한 연구를 지속적으로 진행함으로서 보다 체계적이고 종합적인 수간안료의 데이터베이스 구축을 도모하고자 한다.

---

* 수간안료는 전통적인 안료 제작방식인 물 속에서 입자를 나누어 정제하는 수파라는 전통기법을 활용한 것으로 수파안료 라고도 한다. 재료적 특성은 안료에 백토와 호분을 섞어 체질로 하고, 여기에 내광성이 뛰어난 천연 염료를 염색하여 나무판 위에서 자연 건조시켜 만든 것이 수간안료이다. 지금은 인공적인 체질과 염료도 사용되고 있다.

Ⅱ. 연구 목적

근·현대 미술작품에 사용된 미술재료에 대한 과학적 조사는 작품의 보존 및 학술적 연구 분야에 있어 중요한 정보를 제공하나, 축적된 연구 성과는 미흡한 것이 현실이다. 본 연구의 대상이 되는 현대미술 작품에 많이 사용되고 있는 수간안료의 제조사는 H 社, K 社, C 社, B 社의 제품이다. 이에 본 연구에서는 일본 B 社의 시판 수간안료 69점에 대한 과학적 기초 조사 후, 색상과 조성 등 재료적 특징에 대해 세부적인 조사연구를 진행하였다. 수간안료에 대한 과학적인 분석조사 및 데이터베이스 구축은 국내외에서 최초로 진행하는 것이기에 이러한 자료의 축적은 소장품의 과학적 데이터베이스화를 위한 기초 자료로 활용됨은 물론이고, 추후 발생할 수 있는 보존처리, 검증, 작가별·시대별 사용 안료에 대한 연구 등에도 중요한 자료로 활용하고자 한다.

Ⅲ. 연구 방법

- 색도색차계(Colerimeter, CM-2002, minolta 社)를 이용한 색도 측정
- 형광X선 분석(XRF: X-Ray Fluorescence, *α*-cam-4000, Innov-X system 社)를 통한 조성분석
- 주사전자현미경(SEM: scanning electron microscope, JSM-6610LV, JEOL 社)을 통한 미세 입자 조사 관찰 및 에너지 분산형 X선분석기(EDS: Energe Dispersive Spectroscope, Oxford 社)에 의한 입자별 조성분석

Ⅳ. 대상시료

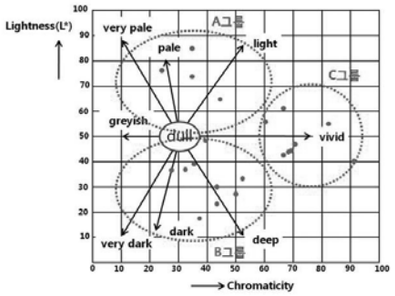
표 1. 분석대상 수간안료 목록 (B 社)

	색상	안료번호	안료이름		색상	안료번호	안료이름
1	적	09210	肌色(一)(기색1)	36	녹	09920	鼠(서)
2		09220	肌色(二)(기색2)	37		09970	銀鼠(은서)
3		09230	珊瑚色(산호색)				
4		09260	桃色(도색)	38		09180	草黃土(초황토)
5		09270	紅梅(홍매)	39		09600	群黑(군록)
6		09310	赤口朱(적구주)	40		09620	靑黑靑(청록청)
7		09320	朱(주)	41		09630	花黑靑(화록청)
8		09330	橙(등)	42		09640	黑靑(녹청)
9		09340	紅(홍)	43		09650	靑白黑(청백록)
10		09350	古代朱(고대주)	44		09660	白黑(백록)
11		09360	丹子(엔자)	45		09670	黃白黑(황백록)
12		09370	牡丹(모단)	46		09680	淡白黑(담백록)
13		09380	緋赤(비적)	47		09690	錆白黑(창백록)
14		09410	鳩羽紫(구우자)	48		09700	燒黑靑(소록청)
15		09420	赤紫(적자)	49		09720	靑草(청초)
16		09840	岱赭(대자)	50		09730	草黑(초록)
17		09860	小豆茶(소두차)	51		09740	黃草(황초)
18		943	水干紫(수간자)	52		09750	鶸色(약색)
19		945	靑紫(청자)	53		09760	若葉(약엽)
20		985	朱土(주토)	54		09770	黃黑靑(황록청)
21		989	栗茶(율차)				
				55	청	09460	花藍(화람)
22	황	09110	黃(황)	56		09470	甘靑(감청)
23		09130	山吹(산취)	57		09490	黑群靑(흑군청)
24		09140	黃肌(황기)	58		09500	紫群靑(자군청)
25		09150	薄茶(박차)	59		09510	美群靑(미군청)
26		09160	黃土(황토)	60		09520	群靑(군청)
27		09170	濃口黃土(농구황토)	61		09530	錆群靑(창군청)
28		09240	樺(화)	62		09560	白群靑(백군청)
29		09780	(학)	63		09570	白群(백군)
30		09810	金茶(금차)	64		09580	美靑(미청)
31		09820	黃金茶(황금차)	65		09590	水淺黃(수천황)
32		28700	金パール(금펄)	66		09610	白群綠(백군록)
				67		09710	黑綠靑(흑녹청)
33	흑	09870	焦茶(초차)	68		948	水干藍(수간람)
34		09880	黑茶(흑차)	69		955	淡群靑(담군청)
35		09910	黑(흑)				

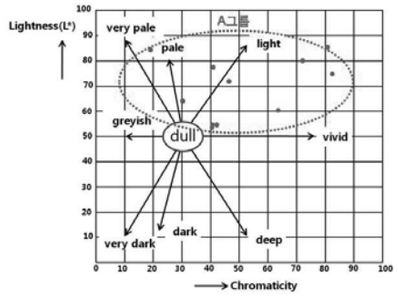
V. 결과 및 고찰

1. 색도분석 결과

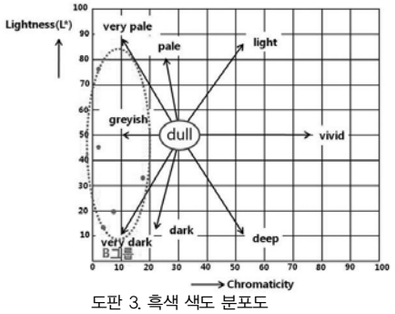
색도분석은 380~770nm의 파장대의 가시광선 영역을 화학적 조성, 입자 형태 등과 상호비교·검토를 통해 시간의 흐름에 따른 색상 변화 등을 관찰하는데 활용될 수 있다. 본 분석에서는 대상 안료를 색도색차계(Colorimeter, CM-2002, minolta 社)통해 표준 광원 D65, 시야각 2°, 분석면적 8mm로 측정하였다. 색도는 L*, a*, b* 표색계를 선택하였으며, 안료별 측정치를 Lightness와 Chromaticity 도면을 활용하여 고찰하였다.



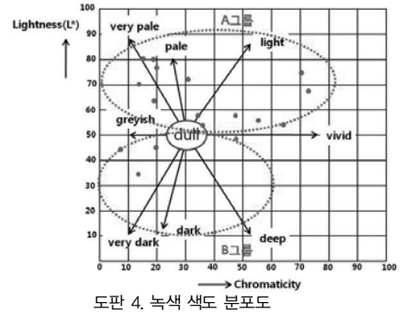
도판 1. 적색 색도 분포도



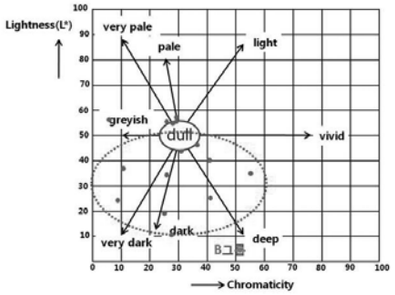
도판 2. 황색 색도 분포도



도판 3. 흑색 색도 분포도



도판 4. 녹색 색도 분포도



도판 5. 청색 색도 분포도

B 社의 적색 수간안료는 Lightness 범위인 10~90 내에서, Chromaticity는 20~90 범위 안에서 전체적으로 넓은 색상 분포를 보이고 있으며 pale, deep dark 및 vivid 영역의 3개의 그룹으로 조색되었음을 알 수 있다. 황색 수간안료는 다른 색상에 비해 상대적으로 Lightness 가 높다는 색상적 특징을 지니며, Lightness 50~90 내외, Chromaticity 10~90 범위 안에서 주로 light와 pale 의 그룹임을 확인할 수 있다. 흑색 수간안료는 다른 색상에 비해 Chromaticity 가 매우 낮은 특징을 보이고 있으며 Lightness 30~90 내외, Chromaticity 0~20 내외의 범위 안에서 greyish, very dark 한 특징이 보인다. 녹색 수간안료는 적색 수간안료와 비슷하게 전체적으로 폭 넓은 Lightness와 Chromaticity가 분포되어 있으며 Lightness 30~90 내외, Chromaticity 0~80 내외의 범위 안에서 light, dark 로 분류되는 2그룹으로 분포되어 있을 알 수 있다. 마지막으로 청색 수간안료는 상대적으로 낮은 Lightness를 나타내고 있으며 Lightness 10~60 내외, Chromaticity 0~60 내외의 범위 안에서 제작되었음을 보여준다. B 社의 수간안료는 전통 천연안료에 비해 다양한 색상의 안료가 제작되고 있으며, 이러한 색상의 차이에는 안료별 체질의 조성, 입자 형태 및 염료의 종류 등이 관여하고 있다고 생각된다.

2. 성분분석 결과

일반적으로 수간안료는 백토+호분 등 무기재료를 체질로 하고, 이를 유기 염료로 염색하여 원하는 색상을 조색하는 것으로 알려져 있다.1) 이에 포터블 형광X선분석기(Portable XRF: X-Ray Fluorescence, α-cam-4000, Innov-X system 社)를 통해, 전압 45keV, 측정시간은 60s 조건하에서 각각 안료의 체질 성분 조사를 위해 정성분석(定性分析)을 실시하였다.

1. 東京芸術大學大學院美術研究科 文化財保存學保存修復日本畵研究室(編),「日本畵用語事典」, 東京美術, 2007, p.24.

표 2. 적색 성분분석 결과

안료 이름	검출원소(CPS)											
	Ca	Ti	Cr	Fe	Cu	Zn	Sr	Mo	Ag	Ba	Au	Pb
기색1	436283	723	820	21249	46	205	436	589	⟨LOD	178	⟨LOD	6860
기색2	729884	5213	1214	76	⟨LOD	61	864	878	⟨LOD	6368	⟨LOD	10056
산호색	679338	⟨LOD	5164	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	797	3582	⟨LOD	1750	⟨LOD	47869
도색	861905	⟨LOD	⟨LOD	1024	81	215	877	2092	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	37
홍매	506351	⟨LOD	⟨LOD	3651	566	835	583	8477	⟨LOD	⟨LOD	65	⟨LOD
적구주	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	69	2977	⟨LOD	⟨LOD	90149	⟨LOD	62
주	⟨LOD	⟨LOD	36197	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	19458	487	15086	⟨LOD	472635
등	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	107	4932	925	82	⟨LOD	62851	⟨LOD	⟨LOD
홍	27450	5098	57	1870	42	66	149	172	⟨LOD	326	⟨LOD	59
고대주	88426	⟨LOD	⟨LOD	84181	⟨LOD	103	237	541	⟨LOD	6728	⟨LOD	⟨LOD
엔자	524841	⟨LOD	133	256	230	60	140	68	⟨LOD	4167	⟨LOD	⟨LOD
모단	⟨LOD	1648	⟨LOD	15938	1879	2844	217	20977	⟨LOD	515	123	⟨LOD
비적	268185	828	⟨LOD	444	⟨LOD	57	18120	151	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	76
구우자	622119	⟨LOD	⟨LOD	3136	432	586	770	6344	⟨LOD	⟨LOD	55	⟨LOD
적자	⟨LOD	2244	⟨LOD	21920	3823	5375	275	31520	⟨LOD	730	206	⟨LOD
대자	60001	1383	⟨LOD	21381	⟨LOD	633	35	125	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	15
소두차	73212	⟨LOD	⟨LOD	387334	⟨LOD	237	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	1249	⟨LOD	288
수간자	⟨LOD	2149	⟨LOD	20027	1336	1890	272	43847	⟨LOD	482	51	⟨LOD
청자	1053	2187	⟨LOD	17265	235	409	465	82645	⟨LOD	473	⟨LOD	58
주토	762442	5031	⟨LOD	137855	188	1549	656	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	173
율차	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	354056	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	472

표 3. 황색 성분분석 결과

안료 이름	검출원소(CPS)										
	Ca	Ti	Cr	Fe	Cu	Zn	Sr	Mo	Ag	Ba	Pb
황	480235	27860	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	173	109	⟨LOD	⟨LOD	376	⟨LOD
산취	⟨LOD	73669	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	1130	⟨LOD	⟨LOD	82978	⟨LOD
황기	753780	2366	108	9173	99	71	801	⟨LOD	⟨LOD	2910	53
박차	765641	⟨LOD	⟨LOD	11638	66	51	741	51	⟨LOD	⟨LOD	20
황토	799078	2122	⟨LOD	29508	82	77	694	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	29
농구황토	462022	⟨LOD	⟨LOD	169081	98	1296	465	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	53
화	97866	⟨LOD	25086	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	15660	332	6868	346717
학	408817	⟨LOD	⟨LOD	88933	315	701	285	⟨LOD	⟨LOD	3711	47
금차	137442	4897	⟨LOD	252089	⟨LOD	1428	102	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	59
황금차	104171	6199	⟨LOD	298589	183	2143	56	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	284
금펄	⟨LOD	268827	⟨LOD	17477	⟨LOD	182	7	49	⟨LOD	2382	⟨LOD

표 4. 흑색 성분분석 결과

안료 이름	검출원소(CPS)											
	K	Ca	Ti	Cr	Mn	Fe	Cu	Zn	Sr	Mo	Ba	Pb
초차	8742	148340	⟨LOD	⟨LOD	26456	243534	322	262	771	⟨LOD	962	105
흑차	⟨LOD	243415	1788	⟨LOD	1333	263623	169	936	156	⟨LOD	⟨LOD	90
흑	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	407	277	22646	1003	106	21	80	27802	⟨LOD
서	⟨LOD	845021	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	1673	137	51	936	68	⟨LOD	37
은서	⟨LOD	938837	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	257	105	44	1047	87	⟨LOD	76

표 5. 청색 성분분석 결과

안료 이름	검출원소(CPS)											
	K	Ca	Ti	Cr	Mn	Fe	Cu	Zn	Sr	Mo	Ba	Pb
초황토	7103	301238	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	58957	376	183	425	⟨LOD	6892	62
군록	⟨LOD	279241	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	1649	⟨LOD	321	⟨LOD	43613	⟨LOD
청록청	⟨LOD	491655	⟨LOD	330	⟨LOD	83	1007	71	431	⟨LOD	23962	⟨LOD
화록청	⟨LOD	279419	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	285	2212	108	114	⟨LOD	46999	⟨LOD
녹청	⟨LOD	322983	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	159	1463	110	119	⟨LOD	30929	⟨LOD
청백록	⟨LOD	757001	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	141	283	49	882	⟨LOD	2757	⟨LOD
백록	⟨LOD	530974	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	110	102	134	390	38	2204	⟨LOD
황백록	⟨LOD	552998	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	4405	97	154	457	45	512	⟨LOD
담백록	⟨LOD	851925	⟨LOD	65	⟨LOD	91	128	182	723	⟨LOD	953	64
창백록	⟨LOD	685377	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	2959	188	92	561	⟨LOD	1926	26
소록청	⟨LOD	454536	⟨LOD	217	628	39763	636	177	459	⟨LOD	12390	26
청초	⟨LOD	267379	⟨LOD	370	363	61457	1275	208	94	⟨LOD	36577	⟨LOD
초록	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	1006319	⟨LOD	598	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	8622	⟨LOD
황초	⟨LOD	267534	14064	221	⟨LOD	158	360	46	557	⟨LOD	20135	⟨LOD
약색	⟨LOD	455895	11561	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD	96	65	105	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD
약엽	⟨LOD	441891	3599	⟨LOD	⟨LOD	339	1399	58	165	⟨LOD	⟨LOD	⟨LOD
황록청	⟨LOD	163613	1828	⟨LOD	⟨LOD	1611	1761	89	85	86	⟨LOD	⟨LOD

표 6. 청색 성분분석 결과

안료 이름	검출원소(CPS)											
	K	Ca	Ti	Cr	Mn	Fe	Cu	Zn	Sr	Mo	Ba	Pb
화람	3117	〈LOD	〈LOD	〈LOD	1400	254427	218	708	〈LOD	〈LOD	〈LOD	111
감청	9784	〈LOD	1533	〈LOD	439	112004	〈LOD	199	31	43	〈LOD	〈LOD
흑군청	〈LOD	〈LOD	〈LOD	〈LOD	〈LOD	68824	1788	342	36	96	85490	〈LOD
자군청	8873	〈LOD	1386	〈LOD	470	145852	367	818	50	2472	〈LOD	〈LOD
미군청	6037	〈LOD	〈LOD	〈LOD	〈LOD	610	623	82	32	〈LOD	17528	〈LOD
군청	4039	189036	〈LOD	〈LOD	〈LOD	271	1354	76	286	52	36255	〈LOD
창군청	〈LOD	801381	〈LOD	〈LOD	〈LOD	46089	〈LOD	151	698	〈LOD	〈LOD	52
백군청	〈LOD	635163	〈LOD	302	〈LOD	3640	1239	〈LOD	776	〈LOD	11363	63
백군	〈LOD	703299	〈LOD	300	〈LOD	239	714	42	784	〈LOD	8975	31
미청	〈LOD	252337	〈LOD	〈LOD	〈LOD	〈LOD	2173	〈LOD	374	〈LOD	47163	〈LOD
수천황	〈LOD	662528	〈LOD	285	〈LOD	195	905	47	722	51	13172	〈LOD
백군록	〈LOD	620837	〈LOD	246	〈LOD	280	1023	52	701	〈LOD	15597	29
흑녹청	3573	69414	5832	〈LOD	768	316573	152	317	56	〈LOD	〈LOD	163
수간람	5370	〈LOD	〈LOD	〈LOD	1519	324423	〈LOD	794	〈LOD	〈LOD	〈LOD	408
담군청	〈LOD	185207	〈LOD	〈LOD	〈LOD	3556	720	140	175	〈LOD	17177	〈LOD

위 표들로부터, B 社의 수간안료는 검출된 성분 및 농도로 보아 13개의 다양한 그룹으로 나누어지며, 호분, 이산화티탄, 산화철, 바륨 등이 주로 사용되어 체질을 구성하고 있음을 알 수 있다. 그 외에도 No. 13, 18, 12, 15 와 같이 현대재료인 텅스텐의 검출도 확인되며 Cr이나 Fe의 검출로 보아 일부는 색상 무기안료의 혼합을 통해 조색하였을 가능성도 추정된다.

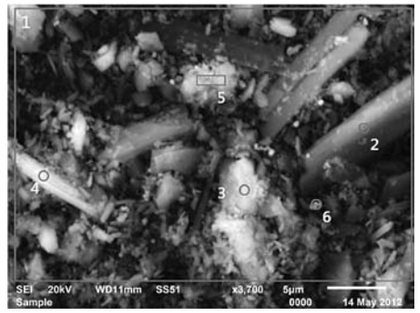
표 7. 체질성분별 분류

주성분		
1. 호분	7. 백토	10. 텅스텐
2. 호분+티탄	8. 백토+산화철	11. 바륨
3. 호분+산화철	9 .백토+티탄	12. 산화철
4. 호분+백토+바륨		13. 기타
5. 호분+바륨		
6. 호분+백토		

3. SEM-EDS 분석결과

XRF 분석과 연계하여 색상의 조색에 관여하는 것으로 판단되나 육안이나 영상현미경으로 명확히 확인할 수 없었던 분석대상 안료를 구성하는 각각의 입자의 형태 및 성분분석을 위해 주사전자현미경(SEM: scanning electron microscope, JSM-6610LV, JEOL 社) 과 이에 부착된 에너지 분산형 X선 분석장비(EDS: Energe Dispersive Spectroscope, Oxford 社)를 활용하여 실시하였다. 분석조건은 가속전압 15~20keV, Working Distance 10mm, EDS를 이용한 분석시간은 Point/100sec이다. 체질의 조성 및 안료의 색상 등 앞선 조사 내용을 기초로, 표 7에 제시된 13가지 안료 그룹 중 대표적인 분석 사례를 서술한다.

1) 호분



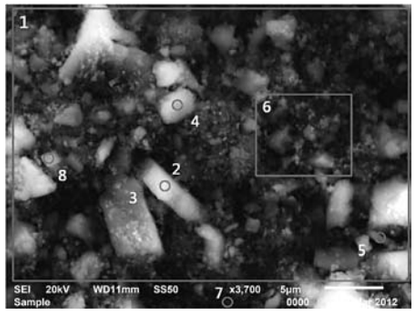
도판 6. 기색(1) SEM 분석위치

분석 위치	검출원소 (WT%)									
	Na	Mg	Al	Si	S	Ca	Cr	Fe	Cu	Ba
1	1.2	0.7	0.8	4.2	1.0	83.4	0.7	8.1		
2	0.8	0.4			0.5	97.2		0.5	0.7	
3	1.8		0.6	0.9	0.7	93.5		1.8	0.6	
4	1.4	0.9	0.5	0.9	0.8	90.9		3.8	0.8	
5	1.7	0.7	1.8	13.0	1.3	34.2	0.6	44.6	0.6	1.6
6	1.5					97.0		1.5		

표 8. 기색(1) EDS 결과

Ca를 주성분으로 그 외에 Fe, Si 및 미량의 Na, Mg, Al, Cu 등이 검출된 적색안료 No. 1 기색(1)은 SEM-EDS 분석 결과, 5㎛내의 부정형 입자의 산화철 계통 적갈색 무기 성분이 일부 포함된 것으로 보이나, 주로 10㎛ 이상의 관상형 호분으로 추정되는 무기 재료를 색상 유기 염료로 착색시킨 것으로 추정된다.

2) 호분 + 티탄



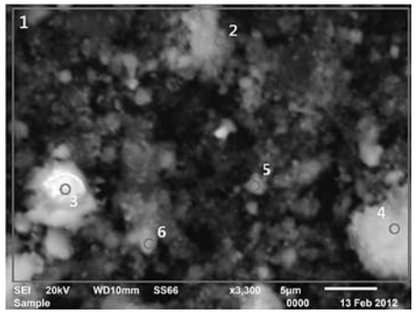
도판 7. 황 SEM 분석위치

분석 위치	검출원소(WT%)						
	Mg	Al	Si	Cl	Ca	Ti	Cu
1	2.0	0.5	1.8	5.8	73.0	16.9	
2	1.1			2.2	90.8	5.2	0.7
3	0.8			0.9	95.7	2.0	0.6
4	1.2			1.6	93.3	3.9	
5	0.7	0.4	1.6	1.5	92.2	3.7	
6	2.2		1.6	7.0	61.6	26.3	1.3
7	1.2			8.4	26.8	63.6	
8	2.9			1.7	87.7	7.0	0.6

표 9. 황 EDS 결과

Ca 와 Ti 을 주성분으로 그 외에 Cl, Mg 및 미량의 Si Al, Cu 등이 검출된 황색 안료 No. 22 황은 SEM-EDS 분석 결과, 2~5㎛내외의 호분으로 판단되는 관상형 입자들과 2㎛내외의 티탄으로 추정되는 미세입자가 혼합되어 있는 형태임을 확인 하였다.

3) 호분 + 산화철



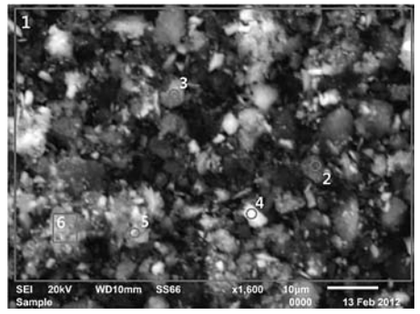
도판 8. 고대주 SEM 분석위치

분석 위치	검출원소(WT%)										
	Na	Mg	Al	Si	S	Cl	Ca	Fe	Cu	As	Ba
1	1.0		9.7	13.6	2.7	0.5	16.5	47.7		1.4	6.9
2	0.6		15.9	20.3	1.8		22.1	34.3			4.9
3		0.7	1.0	1.0			93.0	3.7	0.7		
4	2.1		9.0	13.0	2.7	0.6	9.1	57.6	0.7		5.1
5			4.5	5.2	0.8		2.4	82.6	0.6	2.1	1.8
6	0.8		4.7	6.6	0.6		3.4	80.6	0.6	1.5	1.3

표 10. 고대주 EDS 결과

Fe, Ca를 주성분으로 그 외에 Si, Al, Ba, S 및 미량의 Na, As, Cu 등이 검출된 적색안료 No. 10 고대주는 SEM-EDS 분석 결과, 분석위치 5, 6번은 5㎛내외의 산화철로 판단되는 부정형 입자들과 분석위치 3번의 5㎛내외의 호분으로 추정되는 미세입자가 혼합되어 있는 형태임을 확인하였다.

4) 호분 + 백토 + 바륨



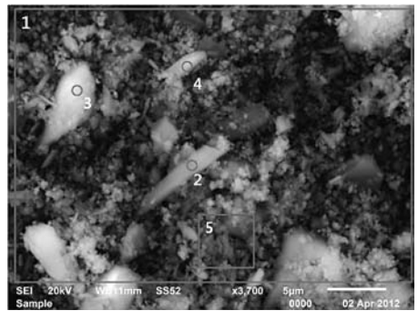
도판 9. 엔자 SEM 분석위치

분석 위치	검출원소(WT%)							
	Na	Mg	Al	Si	S	Ca	Cu	Ba
1	1.8		14.7	33.1	2.8	35.6		12.0
2	4.0		11.8	65.4	1.3	7.8		9.7
3	3.6		11.5	59.5	2.2	8.2		15.0
4	1.0	0.6	3.4	8.2	0.4	85.7	0.6	
5	1.4		7.0	17.6	4.8	49.7		19.4
6	1.6		13.0	25.5	4.5	38.1	1.1	16.1

표 11. 엔자 EDS 결과

Ca, Si, Al, Ba를 주성분으로 그 외에 Na, S 및 미량의 Mg, Cu등이 검출된 적색안료 No. 11 엔자는 SEM-EDS 분석 결과, 호분으로 추정되는 2㎛ 내외의 관상형 입자와 규소산화물로 보이는 미세 입자 및 토양성 물질로 판단되는 매우 미세한 입자들이 혼합되어 있는 형태임을 확인하였다.

5) 호분 + 바륨



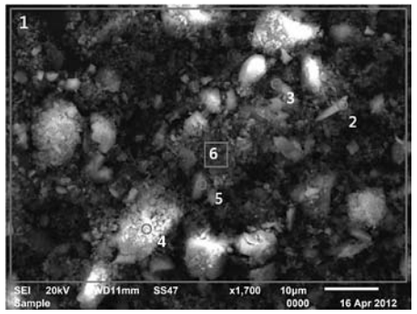
도판 10. 군록 SEM 분석위치

분석 위치	검출원소(WT%)								
	Na	Mg	Al	Si	S	Cl	Ca	Cu	Ba
1	1.2	1.3	0.9	1.5	9.0	0.6	38.7	1.3	45.5
2	1.5	1.8	0.6	1.0	5.9	0.5	58.0	0.7	29.9
3	1.7				1.8		88.6	0.6	7.3
4	1.9	1.2	0.8	2.7	5.2		63.5	0.7	24.2
5	0.9	0.5	0.8	1.6	8.6	0.5	38.6	1.1	47.3

표 12. 군록 EDS 결과

Ba, Ca를 주성분으로 그 외에 S, Cu, Mg, Na 및 미량의 Al 등이 검출된 녹색안료 No. 39 군록은 SEM-EDS 분석 결과, 5~10㎛ 내외의 관상형 형태의 호분으로 추정되는 입자와 1~2㎛ 내외의 작은 미세한 바륨 입자로 구성되어있다.

6) 호분 + 백토



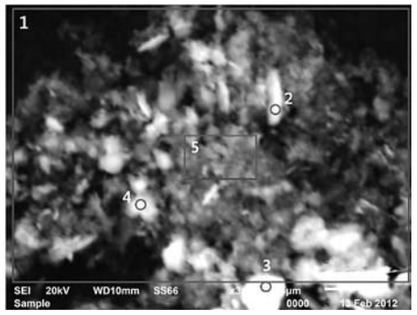
도판 11. 고대주 SEM 분석위치

분석 위치	검출원소(WT%)								
	Mg	Al	Si	S	Cl	Ca	Ti	Fe	Cu
1		13.2	16.6		17.4	49.5	0.9	1.0	1.4
2	0.6	8.1	9.7		8.3	71.2	0.6	0.7	0.9
3		3.9	4.5		4.2	86.5			0.9
4	0.3	1.3	3.4		2.2	92.1			0.7
5	0.6	2.9	2.9		3.5	89.3			0.8
6		17.1	22.9	0.4	24.1	30.5	1.6	1.5	1.9

표13. 황록청 EDS 결과

Ca, Si, Al를 주성분으로 그 외에 Cl 및 미량의 Cu, Fe, Ti 등이 검출된 녹색안료 No. 54 황록청은 SEM-EDS 분석 결과, 10㎛내외의 호분으로 판단되는 관상형 입자들과 2㎛내외의 백토로 추정되는 미세입자가 혼합된 형태임을 확인하였다.

7) 백토



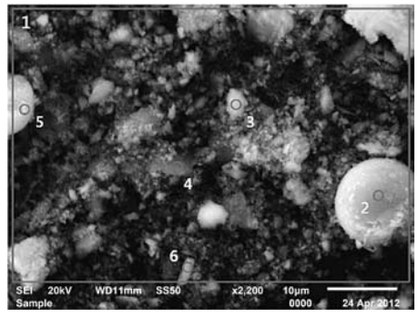
도판 12. 고대주 SEM 분석위치

분석 위치	검출원소((WT%)									
	Na	Al	Si	P	S	K	Ca	Ti	Fe	Cu
1		32.1	55.0		2.8		7.5	1.3		1.2
2	0.5	34.6	58.7		1.5	0.4	2.6	0.7	0.5	0.6
3	0.4	36.0	59.3	1.3		0.3	1.6	0.4	0.3	0.4
4	0.4	35.6	58.5	1.0	0.8	0.4	1.7	0.4	0.6	0.6
5		34.7	60.3				3.7	1.3		

표14. 홍 EDS 결과

Si, Al를 주성분으로 그 외에 Ca, S, Ti, Cu 및 미량의 Na, P, Fe 등이 검출된 적색안료 No. 9 홍은 SEM-EDS 분석 결과, 전체적으로 규소산화물로 보이는 입자 및 토양성 물질로 판단되는 매우 미세한 입자들이 혼합된 형태로 토양(백토)성분 검출되었다.

8) 백토 + 산화철



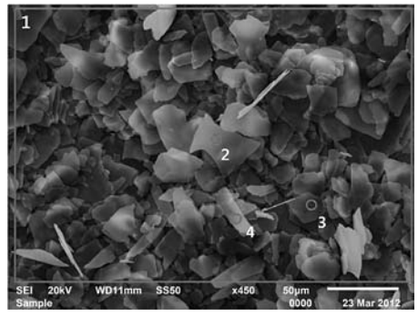
도판 13. 감청 SEM 분석위치

분석 위치	검출원소(WT%)								
	Na	Al	Si	S	K	Mn	Fe	Ni	Cu
1	17.5	17.7	27.1	13.3	1.9		22.5		
2	13.8	4.6	5.3	2.7	1.2	0.4	70.8	0.6	0.5
3	16.8	19.6	32.1	26.8	1.1		3.6		
4	14.8	8.2	10.0	5.2	1.3		59.9		0.6
5	15.2	6.3	7.3	3.1	1.2	0.3	65.8	0.8	
6	13.0	17.6	53.8	6.4	3.5		5.2		0.4

표 15. 감청 EDS 결과

Si, Al, Fe 를 주성분으로 그 외에 Na, S 및 미량의 K, Cu 등이 검출된 청색안료 No. 56 감청은 SEM-EDS 분석 결과, 10㎛내외의 산화철으로 판단되는 원형태의 입자들과 2㎛내외의 백토로 추정되는 부정형 미세입자가 혼합된 형태임을 확인하였다.

9) 백토 + 티탄



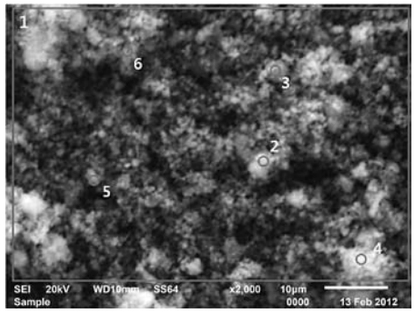
도판 14. 감청 SEM 분석위치

분석 위치	검출원소(WT%)						
	Na	Al	Si	K	Ti	Fe	Cu
1	1.3	17.9	23.5	8.4	42.2	6.1	0.4
2	0.9	13.9	17.8	6.4	23.8	3.3	0.3
3	1.0	16.8	22.3	8.4	43.8	7.1	0.6
4	1.5	20.7	27.9	9.2	35.6	5.2	

표 16. 금펄 EDS 결과

Si, Al Ti 를 주성분으로 그 외에 Fe, K 및 미량의 Na, Cu 등이 검출된 황색안료 No. 32 금펄은 SEM-EDS 분석 결과, 50㎛내외의 비늘 형태의 입자들로 구성되어 있는 것을 관찰하였다.

10) 텅스텐



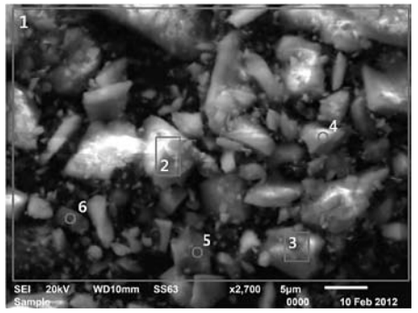
도판 15. 모단 SEM 분석위치

분석 위치	검출원소(WT%)						
	Na	Al	Si	Ti	Fe	Cu	W
1	0.6	33.9	52.5	0.5	4.2	0.7	7.6
2	0.5	33.8	51.7	0.5	3.7	0.6	9.3
3	0.5	34.5	53.1	0.4	4.0	0.6	6.8
4	0.5	33.9	52.2	0.5	3.8		9.2
5	0.5	33.7	52.7	0.4	4.0	0.7	8.0
6	0.4	33.3	49.5	0.5	4.4	0.8	11.2

표 17. 모단 EDS 결과

Si, Al, W 를 주성분으로 그 외에 Fe 및 미량의 Na, Ti, Cu등이 검출된 적색안료 No. 12 모단은 SEM-EDS 분석 결과, 2~5㎛내외의 토양성 물질로 판단되는 매우 미세한 입자와 현대재료인 텅스텐이 같이 검출되고 있으며 미량의 티탄과 산화철 체질들이 혼합된 형태임을 확인하였다.

11) 바륨



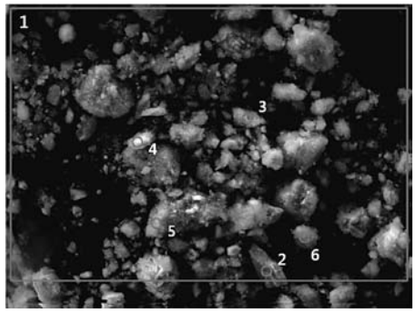
도판 16. 적구주 SEM 분석위치

분석 위치	검출원소(WT%)			
	Na	S	Cu	Ba
1		20.8		79.2
2		21.9		78.1
3	0.2	20.6	0.6	78.7
4		22.1		77.9
5		19.8	0.6	79.7
6		18.9	0.7	80.5

표 18. 적구주 EDS 결과

Ba, S를 주성분으로 그 외에 Cu 등이 검출된 적색안료 No. 6 적구주는 SEM-EDS 분석 결과, 주로 5㎛ 내외의 부정형 바륨으로 추정되는 무기 재료를 색상 유기 염료로 착색시킨 것으로 판단된다.

12) 산화철



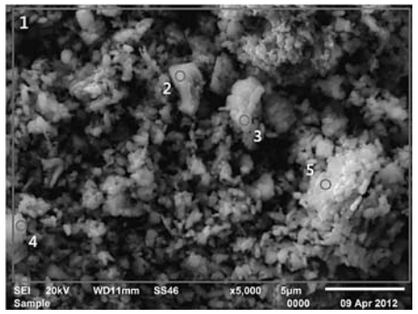
도판 17. 흑녹청 SEM 분석위치

분석 위치	검출원소(WT%)								
	Na	Al	Si	S	Cl	Ca	Ti	Fe	Cu
1	2.6	2.2	7.8	1.1	0.8	7.8	0.6	76.3	0.8
2			3.2	0.4				96.3	
3	3.6	0.8	4	4.2	0.4	9.1	0.5	76.7	0.7
4	0.9	0.7	5.1	0.8		1.8		90.2	0.5
5	1.8	0.6	2.2		0.3	68.2	0.8	26.1	
6	1.5	1.3	5.9	2	1.2	6.2	0.6	80.7	0.7

표 19. 흑녹청 EDS 결과

Fe를 주성분으로 그 외에 Ca, Si 및 미량의 Na, Al 등이 검출된 녹색안료 No. 57 흑군청은 SEM-EDS 분석 결과, 5~10㎛내외의 산화철로 추정되는 부정형 입자들로 구성되어 있는 것을 관찰하였다.

13) 기타



도판 18. 초록 SEM 분석위치

분석 위치	검출원소(WT%)		
	Al	Cr	Cu
1	0.6	99.4	
2	0.6	98.9	0.5
3	0.4	99.6	
4		100.0	
5		100.0	

표 20. 분표. 초록 EDS 결과

Cr를 주성분으로 그 외에 미량의 Al, 등이 검출된 녹색안료 No. 50 초록은 SEM-EDS 분석 결과, 1~5㎛ 내외의 Cr으로 추정되는 작은 입자들이 혼합된 형태임을 관찰하였다.

Ⅵ. 결론

색도 분석 결과 적색안료는 전체적으로 폭 넓은 조색상의 분포를 보이며, 황색안료는 다른 색상에 비해 상대적으로 Lightness가 높다는 특징을 보이고 있다. 흑색안료는 다른 색상에 비해 Chromaticity가 매우 낮은 특징, 녹색안료는 적색안료와 유사하게 전체적으로 폭넓은 Lightness와 Chromaticity가 분포되어 있으며, 청색안료는 상대적으로 낮은 Lightness를 나타내고 있었다. 이런 분석 결과로 대상 수간안료는 전통 천연안료에 비해 다양한 색상의 안료 형태로 제작되고 있음을 확인할 수 있었다.

성분 분석 결과 대상 안료의 체질 조성은 크게 13개의 그룹으로 나뉘고 있다. 주로 호분, 이산화티탄, 산화철, 바륨 등이 주성분으로 사용되어 체질을 구성하고 있으며 그 외에도 현대재료인 텡스텐 및 Cr이나 Fe와 같은 색상 무기안료를 혼합하여 조색하였을 가능성이 있는 수간안료도 확인된다.

SEM-EDS 분석 결과는 성분분석 결과와 연계하여 색상은 유사한 계열이지만 사용된 체질 성분, 입자 크기와 형태 및 농도 등에 다양한 차이를 보여 체질을 염색한 유기 염료의 재료적 특성과 함께 반사율 등에 차이를 가져옴으로써 각 안료 색상의 조색에 관여 하고 있다고 판단된다.

추후 XRD를 활용한 무기화합물에 대한 동정 및 FT-IR을 통해 유기염료에 대한 의과학적 분석을 통한 연구를 진행함으로서 추가적인 연구조사가 필요하다고 생각된다.

참고문헌

1. 東京芸術大學大學院美術研究科 文化財保存學保存修復日本畵研究室(編),「日本畵用語事典」, 東京美術, 2007.
2. 東京藝術大學大學院 文化財保存學 日本畵研究室(編), 「日本畵用語事典」, 東京美術, 2008.
3. 林 功·箱崎○昌(監修), 河北倫明(總監修),「畵材と技法」, 同朋舍, 1997.
4. 이상현, 「전통회화의 색」, 결출판사, 2010.
5. 박완용, 「한국 채색화 기법」, 도서출판 재원, 2002.
6. 임성진, 송유나, 김경화, 「국립현대미술관 연구논문 2010」, 국립현대미술관, 2010.
7. 임성진, 박혜선, 김경화, 이동선, 「국립현대미술관 연구논문 2011」, 국립현대미술관, 2011.

Abstract

The Analytical Study of the Conservation of Pigment Ⅱ

Lim, Seong-jin
Park, Hye-seon
Lee, Ji-yeon
Department of Conservation
National Museum of Contemporary Art, Korea

The Material Analysis Lab. of National Museum of Contemporary Art, Korea, which was established in 2007 for the scientific research on the museum's collections, has continued to carry out the fundamental studies in relation to pigments and oil paint that have been used in the production of modern and contemporary artworks including the works in the collections of the Museum. 'The Analytical Study of the Conservation of Pigment 1' published in the Journal of NMCA, Korea(2011) dealt with eighty four kinds of pigments manufactured by a company (Company C), and this article examines sixty nine types of pigments produced by another company (Company B).

Among the methods used are the measurement of chromaticity by use of the colorimeter, the compositional analysis through X-ray florescence analysis, micro particle analysis using the scanning electron microscopes, and the compositional analyses of individual particles using the energy dispersive X-ray analyzer.

The result shows that the chromaticity of the pigments of Company B is divided by large into three groups—pale, dark, and vivid—and in comparison to conventional natural pigments, they are in much more variety. The component analysis has revealed that the major element of the pigments are divided into thirteen groups. Among the main components are included white powder, titanium dioxide, white clay, and barium. In addition, there is a possibility that inorganic color pigments such as tungsten, chromium or iron are also used. The SEM-EDS analysis shows that colors are similar, but differences are detected in terms of the major element and the size, form and concentration of the particles, and this leads to my conclusion that the creation of colors are contributed by the differences in the materialistic properties and refexibility of the organic pigments used to dye the major element.

In recent future, an additional study is planned to be done through the verification on inorganic chemical compounds using XRD and a scientific analysis of organic pigments using FT-IR.

시간 기반 미디어 작품의 보존을 위한 최근의 사례와 전문성 개념

테이트미술관 소장품 보존연구 팀장 퓝 로렌슨*

시간 기반 미디어 작품의 보존은 순수미술의 보존영역에서 상대적으로 새롭게 등장한 분야이다. 시간 기반 미디어는 영화, 비디오, 35mm 슬라이드, 오디오, 소프트웨어 또는 행위(performance)를 일차적 매체로 사용하는 예술작품을 칭하는 용어이다. 이 글은 미술관 소장품의 영역에서 시간 기반 미디어 작품의 보존과 관련하여 새로이 출현한 여러 제도적 모델을 다룰 것이다. 이 짧은 역사의 중심에는 끊임없이 변화하는 미술에 대한 여러 가지 제도적 대응이 자리잡고 있다. 또한 이 글에서는 미술관에서 시간 기반 미디어 작품이 기존의 보존 전문영역으로 쉽사리 흡수되지 못한 이유를 테크놀로지 기반 작품이 제기하는 여러 해결 과제들과 빠르게 진화하는 보존 영역에서 요구되는 전문성을 명확히 짚어봄으로써 살펴보고자 한다.

---

* 퓝 로렌슨은 1992년부터 조각보존전문가로 테이트에서 근무하였으며 1996년부터 2010년까지 시간 기반 미디어 작품의 보존분야를 이끌었다. 이와 관련된 다수의 연구 프로젝트와 출판을 했으며, 대표적으로 '미디어아트의 문제점들 (Matters in Media Art)'이라는 MoMA, SFMoMA와의 공동 프로젝트가 있다. 현재 테이트의 소장품보존연구 팀장으로 'Collecting the Performatives'라는 연구 네트워크를 이끌고 있다. 런던의 ULC에서 박사학위를 받았으며, Institute for Conservation, IMAP (Independent Media Arts Preservation, New York), International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA)의 주요멤버로 활동하고 있다.

여러 가지 제도적 모델

동시대 미술관을 조사한 결과 시간 기반 미디어 작품의 보존에 요구되는 사항에 대응하는 방식에는 크게 아래와 같은 네 가지 모델이 있었다.

- 전문적 보존관리부서는 소장품 중 특히 시간 기반 미디어작품의 보존을 책임 질 보존처리전문가들로 이루어진다.
- 전문 큐레이터 부서는 큐레이터들이 소장품 중 시간 기반 미디어작품의 보존에 대한 책임을 맡는다.
- 학제간 융합 모델의 경우, 미술관의 콘서베이터, 레지스트라, 기술자(technician), 큐레이터, 법률 및 저작권 담당자 외 기타 전문 프리랜서 간의 상호협력을 통해 소장품 중 시간 기반 미디어작품이 필요로 하는 것들을 처리하기 위해 개발된 미술관 내부 부서가 있다.
- 마지막 모델의 경우, 주로 국가적 차원에서 여러 미술관들과 밀접하게 협력하며 운영되는 외부 에이전시가 소장품 중 시간 기반 미디어작품의 보존을 보조한다.

기관마다 다른 모델을 채택하는 이유는 무엇인가?

다른 종류의 기관들과 마찬가지로, 동시대 미술관은 저마다 각기 다른 나름의 독특한 성격을 지닌다. 몇몇 경우에서는 한 기관이 각기 다른 역사적 시기마다 다른 모델을 채택하기도 하고, 그런가 하면 한 기관이 여러 다른 모델을 혼합하여 채택하기도 한다. 특정한 모델의 개발은 복잡한 과정을 요구하며 미술관에 영향을 미치는 두 가지 요소의 영향을 받는다: 기존의 부서체계, 기관의 문화, 전문성에의 접근기회, 우수한 개인 인력의 존재여부와 같은 내적 요인들과 외적 요인들—예를 들자면, 전반적인 보존영역 내에서 시간 기반 미디어작품의 보존분야의 필요성을 보다 강하게 피력할 수 있는 전략의 개발-이 그것이다. 위 네 가지 모델들의 출현은 하나의 활동으로서 작품보존의 특성에 대한 태도의 변화 및 순수미술 소장품의 특성의 변화에 대응해야 할 필요성에 기인한다.

제도적 변화에 관한 문헌들을 살펴보면, 미술의 변화에 따른 미술관의 변화 양식을 이해하는데 특히 유용한 세 개의 개념을 발견할 수 있다. '층쌓기(Layering)' (Thelen, 2003)라는 개념은 점진적 변화를 지향하여 어떤 분야는 재구조화하고 다른 분야는 그대로 두는 것을 일컫는다. '틀짓기(Framing)' (Campbell, 2004)는 어떤 개념이나 상징을 내세워 변화를 정당화하는 것을 말한다. '동형화(Isomorphism)'는 여러 기관들 간의 상호영향을 그 기본바탕으로 한다.(DiMaggio, P.J & Powell, W. 1991.b.) 필자는 영국 테이트미술관(Tate), 뉴욕현대미술관(Museum of Modern Art in New York), 샌프란시스코현대미술관(San Francisco Museum of Modern Art) 및 네덜란드미디어아트연구소(Netherlands Institute for Media Art)에서의

시간 기반 미디어작품 보존활동의 개발과정과 관련하여 앞서 언급한 개념들을 살펴볼 것이다. 전 세계적으로 시간 기반 미디어작품의 요구에 반응하는 체계를 개발하는 미술관들의 수가 증가하고 있다. 광범위하진 않지만 몇몇 사례연구를 검토하는 필자의 목적은 이 미술관들이 이러한 방식을 채택하는 유일한 기관임을 시사하는데 있다기 보다는 이 미술관들을 사례로 들어 여러 모델들을 설명하고자 하는데 있다. 이 몇몇 사례들을 살펴보면, 새로운 형식의 미술에 대한 이 기관들의 대처방식을 결정하는 데는 여러 요인이 작용함을 분명히 알 수 있다. 그 요인들 중에는 미술관의 내부 구조, 미술관에 작품이 들어오는 경로, 보다 광범위한 의미에서의 보존영역에 있어서 개발된 방식들, 관련자들의 헌신 정도와 경력패턴, 그리고 마지막으로 뜻밖의 우연적 요소(serendipity)가 있다.

테이트미술관의 시간 기반 미디어작품 보존역사

먼저, 필자가 가장 잘 아는 소장품과 기관, 즉 테이트미술관의 경우를 살펴보겠다. 테이트미술관은 첫번째 모델을 가장 먼저 채택한 기관이다. 테이트미술관은 2004년에 시간 기반 미디어작품 보존부서를 설립했다. 하나의 사례연구로서, 이 모델의 채택으로 이어진 몇몇 동인(動因) 을 알아보고자 한다.

첫 번째 동인은 테이트미술관 이사회 임원들의 참여와 관리체계로부터 비롯된다. 테이트미술관의 관리체계를 살펴보면, 이사회 임원들이 소장품에 포함될 작품의 수집을 승인한다. 작품들을 이사회 임원에게 추천하는 것은 큐레이터들의 몫이다. 1995년 5월 테이트미술관의 이사회 임원들은 미국 미술가 개리 힐(Gary Hill, 1951-)의 작품, 〈영화와 냉엄한 현실 사이 (Between Cinema and a Hard Place)〉 (1991)를 수집할 것인가의 여부를 두고 회의를 했다. 회의에서 이사회 임원들은 이 비디오설치 작품의 수명에 관한 질문을 제기했다. 즉 미술관이 수집하고자 하는 작품이 어떠한 성질을 가지고 있느냐 하는 점과 그 작품의 정체성을 보존할 장비의 중요성에 관한 질문들이었다. 의사록에서 한 부분을 인용하면:

> '임원들은, 이러한 작품들의 디스플레이의 특성과 질이 이미지를 향상시킬 수 있는 향후 테크놀로지와 장치의 개발에 영향 받을 수 있다는 점에서 이러한 작품들을 미래에 설치할 때를 대비한 미술관의 방침을 명확히 알고자 했다.' (테이트미술관, 1995년)

개념미술을 전문으로 하는 미술관이 되고자 하는 목적에서 테이트미술관이 시간 기반 미디어작품들을 수집하기 시작한 것은 1970년대였다. 그러나 테이트미술관이 본격적으로 대량의 시간 기반 미디어설치 작품들을 수집하기 시작한 것은 1990년대 중반에 이르러서였다. 테이트미술관은

예전부터 하나의 특정 매체를 전문으로 하는 큐레이터들을 두진 않았다. 따라서 테이트미술관에는 미디어아트 부서가 없다. 테이트미술관의 큐레이터부서는 매체를 중심으로 조직되어있지 않기 때문에 시간 기반 미디어작품의 보존을 담당하는 미디어아트 전문 큐레이터를 따로 두어 두 번째 모델을 채택하는 것은 논의거리 조차 되지 않았다. 대신에 테이트미술관에서는 광범위하게 정해진 매체 범위에 따라 콘서베이터들이 배치되어 있다. 처음에는 테이트미술관의 시간 기반 미디어작품의 보존에 대한 책임은 조각보존부서에 주어져 있었다. 이러한 시간 기반 미디어작품에 대한 보존문제와 관련해 정해진 방침이 거의 없었기 때문에, 1990년대 이전에 있었던 작은 규모의 소장품들은 아무런 보존 계획 없이 수장고에 방치되었다. 보존분야에서 우선시되어야 했을 이러한 작품들의 위상은 위태로울 지경이었다. 즉 당시 교육용 비디오를 제작하기도 했던 테이트미술관의 소장품의 사진을 찍는 업무를 맡았던 부서의 책임으로 하는 것이 어떻겠느냐는 제안이 나오기도 했었으니 말이다.

테이트미술관은 체계적인 신소장품 수집 과정을 갖추고 있다. 따라서 1990년대에 시간 기반 미디어작품들이 대량으로 수집되기 시작하자, 이 작품들이 미술관의 컬렉션으로 유입되는 순간부터 미술관에 있는 기간 내내 이 작품들의 관리에 적용될 체계와 절차가 결여되어 있음이 드러났고 따라서 그러한 체계와 절차를 개발해야 할 필요성이 분명하게 제시되었다. 1992년부터 조각 보존과에서 인턴으로 일하던 신참직원의 의견을 수렴하여, 테이트미술관은 1996년에 사내 전문직 자리를 만들고 2004년에는 시간 기반 미디어작품 보존을 맡을 독립부서를 만들었다. 이 부서는 현재 네 명의 콘서베이터와 네 명의 전문 기술자(technician)로 이루어져 있다. 테이트미술관은 이 영역의 작품들을 적극적으로 수집하고 있으며, 시간 기반 미디어작품 보존과의 직원들은 신소장품 관리, 디스플레이와 대여를 위한 작품 준비 및 향후 전시를 위한 소장품 관리에 수반되는 보존 업무를 맡고 있다.

테이트미술관이 보존업무를 시간 기반 미디어작품으로 확장시키는 것을 정당화할 수 있었던 것은 작품관리기준이 컬렉션의 모든 작품에 동일하게 적용되어야 한다는 주장에 기인했다. 따라서 보존부서에 새로운 하위부서를 설립하기 위해서는 소장품의 다른 부문들의 작품에 적용되는 것과 동등한 보존 필요성을 피력하는 것이 필수적이었다. 새로운 형식의 미술작품을 미술관에 유입하는데 있어 가장 큰 위험 중 하나는 그것이 표준 체계와 절차의 테두리를 벗어나는 것으로 여겨진다는 점이다. 따라서 비록 시간 기반 미디어작품 관리에 있어 요구되는 점 및 취약성이, 보다 전통적인 매체의 작품과 비교할 때, 다른 관리과정과 업무의 필요성을 주장하는 것으로 여겨진다 하더라도, 이러한 새로운 형식의 미술실천이 보존처리를 받을 정당성이 있는 대상이며 따라서 동일한 관리기준을 적용 받아야 한다는 원칙의 정립은 필수불가결한 것이었다.

테이트미술관은 컬렉션 관리를 위한 잘 짜인 관리과정과 체계를 갖추기 위해 많은 투자를 해

왔다. 새로운 형식의 미술에 대응하기 위한 또 다른 테이트미술관의 전략은 이 새로운 형식의 미술을 기존의 체계에 원활히 통합시키는 것이 중요하다는 것을 인식하는 것이다. 비록 이러한 인식이 그 체계를 확장하는 것을 의미하더라도 말이다. 그래서, 예를 들면, 시간 기반 미디어 작품을 테이트미술관의 소장품 관리체계에 통합시키기 위해 상당한 노력을 기울였다. 이는 첫 번째 모델 층쌓기의 한 예가 될 수 있다. 즉 미술관의 기존 수용능력을 확대하여 변화를 촉진한 것이다.

보존 영역에서 또 중요한 것은 보존처리가들이 시간 기반 미디어작품과 관련될 자신들의 역할을 이해하고 시간 기반 미디어작품의 일차적 취약점이 그 재료의 성질이나 변성에 있는 것이 아니라는 사실에 효과적으로 대처하도록 돕는 개념적 틀을 개발하는 것이다. 이를 위해서는, 위험, 손상, 유의성(有意性) 및 진위성(authenticity)이라는 기존 개념들의 범위를 확장시키는 것이 필요하다.(Laurenson 2008)

시간 기반 미디어작품이 여타 다른 매체 작품과 동일한 위상을 차지하고 있다는 사실은 1990년대에 미술시장에서 시간 기반 미디어설치작품이 고가로 거래되기 시작하면서 확인되었다. 역사적으로 테이트미술관의 시간 기반작품 컬렉션은 단채널 비디오작품보다는 설치작품에 그 초점이 맞추어져 있는데, 이러한 설치작품들은 순수미술화랑을 통해 미술관으로 유입되는 것이 관례였으며 단채널 작품보다 높은 가격에 거래되었다. 다른 나라의 미술관들과는 달리, 테이트미술관에는 제목이 없는 미술작품들을 미술관소장품에 등록할 수 있는 시스템이 없다. 따라서 뉴욕의 일렉트로닉 아트 인터믹스(Electronic Arts Intermix)와 같은 비디오미술작품 배급처를 통해 미술가의 비디오를 수집하여 테이트미술관만의 컬렉션을 구성할 수가 없었다. 대신에, 테이트미술관으로 유입되는 시간 기반 미디어작품의 대부분은 일반적인 순수미술 상업화랑을 통해서 또는 미술가들로부터 직접 구입되었다. 이로 인해 테이트미술관은 이러한 형식의 미술작품과 보다 전통적인 매체의 미술작품 간의 차별화를 최소화할 수 있었다.

테이트미술관과 다른 미술관들 간의 비교

테이트미술관의 시간 기반 미디어작품 보존관리체계는 매체에 따라 큐레이터 부서를 조직하는 다른 미술관들과는 다른 방식으로 개발되어왔다. 예를 들면, 뉴욕현대미술관은 1929년에 설립되었고, 그 영화부서는 1935년에 설립되었다. 그러나 이 부서의 초점은 예술영화에만 국한되어 있지 않았고 하나의 독립된 형식으로서의 영화를 집중적으로 다루는 도서관의 형태를 띠었다. 오늘날까지 이 부서는 다른 부문의 컬렉션과는 조직상 많은 차이를 보이고 있다. 뉴욕현대미술관은 1960년대부터 시간 기반 미디어작품을 수집해왔었지만, 영화와 비디오 작업을 하는 동시대미술가에게 중점이 주어진 것은 당시 판화 및 삽화책 부서에 있었던 바바라 런던 (Barbara London)이 록펠러재단 (Rockefeller Foundation)으로부터 보조금을 받아 비디오미술에 전념하게 된 1981년이었다. 1994년에 바바라 런던은 신설된 영화 및 비디오부서로 옮겨갔고, 2006년에는 영화부서와 구별된 큐레이터부서가 따로 설립되었는데 그 부서의 명칭이 미디어부서였다.[1)]

이 특정부서의 설립은 뉴욕현대미술관의 역사에 있어 실질적인 의의를 가진다. 왜냐하면 이로 인해 작품수집을 지원하는 이사회가 구성되었고 또한 보존업무와 작품등록을 담당하는 부서가 조직되었기 때문이다. 새로운 부서의 설립은 2008년 보존관리를 전문으로 하는 직책을 마련하는데 크게 기여했을 뿐 아니라 미디어아트만 담당하는 단시간 근무 레지스트라 직책 또한 생겼다.[2)]

뉴욕현대미술관의 경우, 보존 전문 부서를 설립하는데 여러 요인이 작용했다. 그 중 가장 중요한 것은 미술관의 내적 구조의 변화와 동시대미술 보존영역에서의 이 새로운 보존분야에 대한 필요성에 대한 인식의 증가였다. 전문 보존관리 직책을 마련한 2008년 이전의 뉴욕현대미술관은 위에 언급한 모델들 중 두 번째 모델을 잘 예시한다. 즉 전문 큐레이터가 시간 기반 미디어컬렉션의 보존업무를 담당하는 모델이다. 미디어부서의 큐레이터들의 전문지식과 같은 부서의 레지스트라의 존재는 전문 콘서베이터의 영입과 더불어 뉴욕현대미술관이, 샌프란시스코현대미술관이 개발한 세 번째 모델에 근접하는 미술관내에서의 협업방식을 채택했음을 의미했다.

1990년대 말, 샌프란시스코현대미술관은 세 번째 모델을 선구적으로 선보였다. 즉 학제간 팀을 중점으로 하는 접근방식이다. 샌프란시스코현대미술관의 미디어아트 부서는 1988년에 설립되어 큐레이터 로버트 라일리 (Robert Riley)를 선장으로 주로 미디어아트 컬렉션의 보존과 관리업무를 담당했다. 그들의 1997년 논문[3)]에 따르면, 당시 샌프란시스코현대미술관의 종이 콘서베이터였던 질 스트레트 (Jill Sterrett)와 보조 미디어 큐레이터 저스틴 그래함 (Justin Graham)은 미디어아트 부문 보조큐레이터의 역할은 '설치업무 어느 정도, 작품등록업무 어느 정도, 그리고 보존업무 어느 정도'였다. (그래함, 스트레트 1997, 1) 당시 샌프란시스코미술관의 보존 부서에는 세 명의 회화 콘서베이터와 한 명의 종이 콘서베이터가 있었고, 그들은 미술관컬렉션에 필요한 모든 업무를 해내기 위해 자신들의 전문매체 외의 업무도 병행하곤 했다. 레지스트라 질 와이즈만 (Jill Wiseman)과 함께 스트레트와 그래함은 자신들의 1997년 논문을 소위 '병력동원령'을 위한 하나의 방법으로 사용하여 미술관 내부 학제간 그룹을 형성했다. '미디어 팀'이라고 알려진 이 그룹

---

1. 이 부서의 명칭은 2009년에 다시 미디어 및 퍼포먼스 부서(Department of Media and Performance)로 변경되었다.
2. 2012년 뉴욕현대미술관은 단시간 근무 시간 기반 미디어 보조 콘서베이터도 채용했다.
3. '샌프란시스코현대미술관에서의 비디오테이프를 매체로 사용한 미술에 대한 마스터테이프의 재제작 및 보존에 대한 규정(Toward an Institutional Policy for Re-mastering and Conservation of Art on Videotape at the San Francisco Museum of Modern Art)'

은 미디어아트 컬렉션의 관리를 위한 제도적 대응방법을 개발하기 위해 협력작업을 할 수 있게끔 여러 부서 직원을 한 데 모은 것이었다. 이 모델은 여러 기관에 의해 채택되었는데, 전문 직원을 포함하는 경우도 있고 그렇지 않은 경우도 있다. 이 모델의 강점은 신입사원을 영입하기가 매우 어려운 경제적 환경에서도 추가적인 채용 없이 시간 기반 미디어작품에 필요한 관리를 제공할 수 있는 구조라는데 있다. 이 모델은 시간 기반 미디어 컬렉션을 보유한 미술관이라면 어떤 미술관도 즉각적으로 채택할 수 있으며 또한 미술관 내부에서 직원들이 서로 다른 분야를 배울 수 있는 분위기를 조성하는 이점을 가지고 있다.

이 학제간 모델은 끊임없이 변화하는 미술에 효과적으로 대응하려면 단지 보존 분야뿐 아니라 미술관 전반에 걸친 변화가 필요하다는 점을 인식시켜준다. 많은 미술관의 전통적인 체계와 공간은 특정한 형식의 오브제로 구성되어 있는 미술에 맞게 설계되어있다. 하나의 미술작품을 위해 여러 구성요소를 파악하고 시간 기반 미디어작품을 관리하는데 필요한 메타데이터를 갖추는 것은 분명히 간단치 않은 일이다.

유럽에서는 미술관들의 시간 기반 미디어작품에 대한 보존과 관리를 도와주는 주요기관들이 생겨나고 있다. 이는 마지막이자 네 번째 모델을 형성한다. 예를 들면, 네덜란드미디어아트연구소는 여러 해 동안 네덜란드에 있는 미술관들과 협력하여 미디어작품의 운송과 수장뿐 아니라 보다 전체론적(holistic) 관점에서 미디어작품에 대해 고민해왔다. 이러한 기관들은 시간 기반 미디어작품의 보존에 있어 기술상의 문제는 단지 부분적일 뿐임을 인식하고 미술관들과 효과적으로 협력하며 미술관에 소장된 작품들을 관리하는데 있어 발생되는 윤리적인 문제에 대응하기 위해서는 보존의 실천적 사항들과 언어를 이해하는 것이 필수적임을 인식하고 있다. 서로 다른 조직체 간의 문화적 차이도 중요한 의미를 가진다는 것은 의심의 여지가 없다, 그러나 시간 기반 미디어작품을 관리하는데 요구되는 지식의 범위와 깊이를 고려할 때, 이러한 보다 협력적인 접근의 논리는 분명히 유용하다. 매우 특수하고 다소 진귀한 전문성이 요구되는 경우에는 특히 그러하다.

여러 다른 기관들의 합의를 이끌어 내고 이러한 난관들을 협력하여 풀어나가고자 하는 요구 또한 2004년 뉴욕현대미술관, 샌프란시스코현대미술관 그리고 테이트미술관이 참여한 공동 학제간 협회인 〈미디어아트의 문제들 (Matters in Media Art)〉이 설립된 일차적 요인이기도 했다 (Matters in Media Art, 2004). 현재진행형 프로젝트인 〈미디어아트의 문제들〉은 지식을 나누는 하나의 경로로서의 역할을 하고 있다. 제도주의에 관한 연구에서, 서로 다른 조직체와 기관 간의 상호영향을 동형화현상(isomorphism)으로 일컫는다. 디마지오(DiMaggio)와 파웰(Powell)은 홀리(Hawley)가 1968년에 규정한 '동형화'의 정의를 참고하여 동형화를 '전체 중의 하나의 단위가 동일한 환경적 조건의 집합을 닮은 다른 단위들을 닮아가게끔 하는 강제적 과정'이라 설명한다.(DiMaggio & Powell 1991, 66) 그들의 1991년 논문인 〈다시 방문한 철창: 관료제 조직의 재고찰 (The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organisational Fields)〉에서 디마지오와 파웰은 미술관들의 조직형태와 실천에서의 유사점을 설명할 수 있는 다른 요인들의 중요성을 지적한다. 즉 그 다른 요인들이란 주로 전문성의 개발의 영향과—특히 불확실성이 감지되는 영역에서—성공적이라 지각되는 조직 모델을 채택하고자 하는 욕구를 말한다.(DiMaggio & Powell 1991, 76-77) 함께 참여하는 조직체들 간의 파트너쉽이 서로에게 미치는 영향을 인정하면서 〈미디어아트의 문제들〉 공동협회는 관계된 세 기관들 간의 중대한 차이를 충분히 인정하는 것 또한 중요함을 인식해왔다. 따라서 이 세 기관들이 밀접하게 공동작업을 하고 있기는 하나, 상상을 초월할 만큼 더욱 더 혼합적인 모델과 접근방식이 출현하고 있다.

이러한 체제들이 새로운 형식의 전문성에 대한 빠르게 증가하는 필요성에 대응하고자 앞으로도 계속해서 새로 생겨나고 변화를 거듭할 것이라는 데는 의심의 여지가 없다. 이에 대해서는 이 글의 뒷부분에서 다시 다루기로 한다.

이 글의 첫 부분에서 미술관들이 시간 기반 미디어미술작품이 요구하는 보존적 측면에 대응하는 방식을 예시하는 네 가지 모델들을 살펴보았다. 즉 전문적 보존 부서, 전문 큐레이터 부서, 학제간 융합팀 그리고 외부 자문이 그것이었다. 이 네 가지 모델들은 모두 시간 기반 미디어 미술작품의 보존은 기존의 보존 부서 또는 분야의 작업에 단순히 통합될 수 없다는 가정 하에 성립된다. 이 글은 이제 시간 기반 미디어작품 보존이 기존의 보존 분야에 통합될 수 없는 이유를 시간 기반 미디어 미술작품의 보존에 핵심적이라 여겨지는 주요개념들과 그 개념들의 적용을 검토함으로써 알아보고자 한다. 전통적인 보존 담론에 뿌리를 두는 한편, 이 주요개념들을 시간 기반 미디어작품의 특정한 취약점들에 적용해봄으로써 이 새로운 보존 분야가 특별한 전문성과 실천방법을 요구하는 매우 다른 분야임을 확실히 밝힐 수 있을 것이다.

시간 기반 미디어 미술작품의 보존을 틀짓는 주요개념과 질문들

시간 기반 미디어 미술작품들이 단순히 아날로그 또는 디지털적인 요소로 구성된 대상들이 아니라 예술작품들이라는 점은 매우 중요한 의미를 지닌다. 이러한 사실은 다음과 같은 점을 결정한다. 즉 어디에 중점을 두어야 하는가, 작품이 취급되는 윤리적 틀, 작품이 제작되고 전시되는 맥락, 그리고 작품제작자와 작품 간의 관계의 의미를 결정한다. 한 컬렉션 내에서 서로 다른 시간 기반 미디어작품들 간에 어떤 연결맥락을 발견할 수 있다 하더라도, 각 작품의 보존 전략은 제각각 다르다. 시간 기반 미디어 미술작품의 보존, 어쩌면 모든 보존관리 대상들에 대한 가장 근본적인 질문은 '우리가 보존하려고 하는 것이 과연 무엇인가?'라는 것이다. 그리고 그 질문에 답할 수 있는 우리의 능력은 다음 사항들을 얼마나 이해하고 있느냐에 달려 있다.

- 미술작품과 그것의 전시에 사용되는 장비 간의 관계는 어떠한 것인가?
- 미술작품과 그것의 제작과 전시에 사용된 매체 간의 관계는 어떠한 것인가?
- 미술작품에 적용할 수 있는 합당한 매개변수를 우리가 어떻게 알 수 있는가?
- 시간 기반 미디어 미술작품의 쇠퇴의 위험에 대해 우리는 어떤 점을 고려해야 하는가?
- 미술가가 자신의 미술작업을 착상하는 방식과 그 결과인 작품에 대한 적합한 보존 전략 간의 관계는 어떠한 것인가?
- 시간 기반 미디어 미술작품에 필요한 전문성의 관련개념, 위치, 그리고 전문성의 범위는 어떠한 것인가?

특정한 작품에 관련하여, 위에서 언급한 질문들에 대한 답은 미술관 또는 콘서베이터가 그 작품의 관리자로서 제공해야 할 것이 무엇인가를 이해하는데 논리적인 노선을 제공한다. 필자는 다른 글들에서 이러한 측면들에 대해 보다 자세하게 살펴보았다.(Laurenson 2001, 2004, 2008, 2010) 하지만 이 글의 맥락에서 이러한 질문들 배후에 있는 생각들을 간단히 설명하는 것도 유용할 것이다.

미술작품과 그것의 전시에 사용되는 장비 간의 관계는 어떠한 것인가?

어떤 작품들의 경우, 작품이 처음 만들어지고 전시되었을 때 사용된 테크놀로지는 그 작품의 의미와 밀접하게 연결된다. 한편 다른 경우들에서는 그 테크놀로지적 측면이 부수적이고 그리 중요하지 않다. 미술관의 맥락에서, 원래 사용된 테크놀로지와 작품과의 관계를 결정짓는 데 있어 가장 중요한 요소는 미술가이다. 그렇다고 해서 미술가가 유일한 이해관계자임을 뜻하는 것은 아니다. 즉 미술관은 미술가보다 작품이 전시된 원래 방식의 역사적 가치에 보다 많은 관심을 보일 수도 있다. 미술가가 특수한 장비의 조각적 특성을 활용한 경우, 작품의 정체성에 있어 장비의 중요성은 의심의 여지 없이 분명하다. 하지만 이와는 다른 경우들에서 전시장비의 가치를 매기는 것은 큐레이터와 콘서베이터 모두에게 만만치 않은 일이 될 수 있다. 현재 동시대미술관의 경우, 작품 수집 시, 작품의 의미와 관련하여 본래 사용된 테크놀로지의 사용여부를 결정하는 것은 미술가의 몫이다. 그러나 이는 시간이 흐름에 따라 달라질 수도 있다. 예를 들어, 작품의 의미와 관련된 테크놀로지에 대한 비판적 논평에 부응하여 바뀔 수도 있고 미술가가 더 이상 생존해 있지 않거나 그 미술가에게 자문을 구할 수 없는 경우 바뀔 수도 있다.

미술작품과 그것의 제작과 전시에 사용된 매체 간의 관계는 어떠한 것인가?

여러 다양한 미술 매체는 각 다른 미적 특정을 가지고 있다. 미술작품과 관련하여 이러한 사실

이 가지는 중요성은 대개 미술가가 매체 또는 그 매체가 가지고 있는 미적 특성에 대한 비평적 평가에 두는 가치에 좌우된다. 빠르게 변화하는 테크놀로지적 환경에 의존하는 모든 매체는 얼마 지나지 않아 시대에 뒤쳐진 것이 될 것이기에, 어떤 특정한 테크놀로지와 그 테크놀로지가 사용된 작품의 관계가 깊으면 깊을수록 손상의 위험은 커진다. 시간 기반 미디어 미술작품은, 전통적 방식의 템페라화와는 달리, 전시에 사용된 미디어 테크놀로지에 지속적으로 의존한다. 여러 아날로그 미디어작품은 현재 심각한 위협을 받고 있는 테크놀로지적 생태계에 의존한다. 따라서 이러한 작품을 미술가가 의도한 방식대로 전시하는 것이 불가능해 질 수도 있는 것이다. 이러한 테크놀로지를 보존하려는 헌신적인 노력에도 불구하고 말이다.[4]

미술작품에 적용할 수 있는 합당한 매개변수를 우리가 어떻게 파악할 것인가?

'우리가 보존하려고 하는 것이 과연 무엇인가'라는 질문은 보존이라는 하나의 맥락에서만 답해질 수 있는 질문이 아님은 분명하다. 이 질문은 관리자로서의 미술관의 전반적인 영역에서 답해져야 한다. 〈일상적인 것의 변용(The Transfiguration of the Commonplace)〉에서 단토(Arthur Danto)는 아홉 개의 동일한 적색사각형 그림 전시에 대해 언급한다. 그 중 하나의 제목은 '키에르케고르의 기분(Kierkegaard's Mood)'이고 '붉은 광장(Red Square)'이라 제목 붙여진 또 다른 하나는 모스크바에 있는 광장과 관계가 있고, 다른 하나는 조르조네(Giorgione)의 미완성 회화작품을 위한 바탕이다.(Danto 1981, 1) 이러한 단토의 유명한 실험적 변주와 맥락 및 작품의 가치와 의미가 설명된 방식에 다양한 변화를 준 여러 개의 동일한 시간 기반 작품들을 함께 상상해보는 것도 가능할 것이다. 예를 들어, 여러 장의 35mm 슬라이드가 흰색 대좌에 올려진 원형의 슬라이드 기계를 통해 벽에 2m 폭으로 일련의 이미지를 투사하는 작품을 상상해보라. 이미지들은 스리랑카 시골에서의 여행을 묘사하고 있다. 첫 번째 경우, 1970년대, 1980년대 여행휴가를 기록하는 데 흔히 사용되는 매체를 반영하기 위해 35mm 슬라이드가 매체로 선택되었다. 슬라이드 프로젝터가 내는 단조롭고 둔탁한 소리를 배경음악 삼아 끝없이 돌아간다. 두 번째 경우, 동일한 작품이 다른 방식으로 전달되는 것을 상상해보자. 이 경우, 미술가는 이 작품을 디지털방식으로 보여주고 싶어한다. 그런데 양질의 스캔작업 비용이 너무 비쌌다. 하지만 미술가는 작품에서 기꺼이 35mm 슬라이드의 투박한 장치를 빼고 대신에 "모든 물질성을 결여한" 수명이 짧은 이미지를 보여준다. 세 번째 경우, 미술가는 슬라이드 테크놀로지가 구식이 되어 진귀하게 여겨지는 바로 그 시점에 35mm 슬라이드를 선택한다. 이 미술가는 전시기간 동안 변화하는

4. 이러한 헌신적 노력의 한 예로, 미술가 타시타 딘(Tacita Dean)은 영화매체를 세계문화유산으로 인정해달라는 제안서를 유네스코에 제출하자는 캠페인을 벌였다.

작품을 제작하기 위해 35mm 테크놀로지를 사용한다. 전시되는 동안 슬라이드는 낡아 파괴되게끔 해놓고 말이다.

이 한 무리의 작품들에 대한 분석은 우리가 보존하고자 하는 것이 무엇인가, 손상을 논하기에 적절한 지점은 어디인가 그리고 전시매체를 바꿔야 하는가에 대해 여러 다른 답을 내놓을 것이다.

시간 기반 미디어 미술작품의 쇠퇴의 위험에 대해 우리는 어떤 점을 고려해야 하는가?

가치와 의의를 평가하는 목적 중 하나는 위험이 발견될 때 그 위험이 의미하는 바를 판단할 수 있도록 하는 것이다. 콘서베이터의 전문성을 고려함에 있어, 콘서베이터는 기본적으로 시간의 흐름에 따른 위험을 평가할 수 있는 능력을 키우기 위해 교육받는다는 점을 기억할 필요가 있다. 시간 기반 미디어작품 보존의 경우, 특정한 테크놀로지에 대한 의존성은 매우 특별한 확대인자를 제시하는데, 그 인자는 바로 쇠퇴성이다. 확대인자들은 위험성을 증가시킨다. 확대인자라는 개념을 이해하기 위해서는, 어떤 특별한 상황에서 확대인자가 긴급히 요구되는 절차의 결여인 경우를 고려해 보라. 이러한 결여가 채워지기 전에 불행히도 심각한 홍수가 발생했다. 이 경우, 손상은 적절한 절차의 결여로 인해 악화되거나 확대되기 쉽다. 테크놀로자-기반 작품의 경우, 시스템의 일부가 작동하지 않으면 그 시스템 전체가 쓸모 없어지고, 그러면 이는 그 결함을 고쳐 그 시스템을 회복시킬 역량을 획득하기가 훨씬 어렵게 될 것이다. 패트리샤 팔카오(Patricia Falcao)가 그녀의 소프트웨어 기반 미술에서의 위험평가에 관한 석사 논문에서 언급했듯이, '쇠퇴성은 소프트웨어-기반 미술작품들에 영향을 미치는 주요 확대인자들 중 하나이다. 시간의 흐름과는 상관없이 (혹은 다른 조치가 취해질 때까지) 일관성을 유지하는 경향이 있는 다른 종류의 확대인자들과는 달리, 쇠퇴의 정도는 시간의 흐름에 따라 증가한다.' (Falcao 2010, 27) 그 짧은 역사에도 불구하고, 시간 기반 미디어 콘서베이터들은 처음으로 쇠퇴로 인한 구체적인 문제들에 당면하고 있다.

미술가가 자신의 미술작업을 착상하는 방식과 그 결과인 작품에 대한 적합한 보존 전략 간의 관계는 어떠한 것인가?

미술가의 작품 구상 방식이 보존에 미치는 영향은 동시대미술작품에 대한 보존분야에서 가장 흥미롭고 논란의 소지가 있는 문제 중 하나일 것이다. 전통적으로 순수미술 보존은 미술작품이 대개는 미술가의 작업실에서 완성되어 전시되고 미술관이나 작품수집가에게 판매되어 배달되었다는 가정 하에서 이루어진다. 이에 상반되는 경우는 기록되고 수집되는 경우가 갈수록 늘어나는 추세에 있는 일련의 미술실천이다. 이러한 미술실천의 형식은 본질적으로 하나의 과정, 프로젝트 또는 상황으로 이루어지는데, 여기서 미술작품은 어떤 행위에 쓰이고 남은 부산물들로서의 또

는 미술관에 의해 재연되게끔 계획되어 있는 어떤 상황들에 활용되는, 소품들, 잔해 또는 기록물로 구성된다. (Bishop 2012, Bradley & Esche 2007, Bishop 2006, Doherty 2004) 미술관 콘서베이터의 입장에서, 이는 난처한 상황을 초래하는데 그 이유인 즉 보존의 근간을 이루는 두 가지 기본적 개념이 상충되기 때문이다. 첫째, 콘서베이터들은 그들이 변화의 흐름을 막을 수 없다는 사실을 인식하긴 하지만, 그럼에도 불구하고 변화가 필요악일 경우 그 변화를 다루어야 한다는 강한 직업의식에 시달리게 된다. 미술작품이 하나의 상황으로 이루어져있거나 연구 프로젝트나 과정으로 구상된 경우에서 변화에 대한 대응방식은 급진적으로 수정된다. 작품이 컬렉션에 유입되거나 미술가의 스튜디오를 떠나는 순간이 작품에 발생할 앞으로의 변화를 측정하는 기준 시점이고 한편 그 이후 내내 작품이 보유해야 할 이상적인 상태를 나타내는 지점이기에 보존활동이 그 순간의 작품상태를 참조해야 한다는 생각은 문제가 될 수 있는데, 왜냐하면 그 작품이 보다 큰 규모의 아카이브 형태 혹은 또 다른 형식의 진화적 형태를 띠게 될 수도 있기 때문이다.

필자는 2008년 미술가 칠도 메이렐레스 (Cildo Meireles, 1948-)가 자신의 작품 〈유레카/블라인드핫랜드(Eureka/Blindhotland)〉(1970-1975)를 테이트모던에서의 전시를 위해 재설치 하는 문제에 관해 작가와 얘기를 나누면서, 작품구상과정에서 설치작품의 보존에 대해 언뜻 전통적으로 보이는 우리의 접근방식을 작가가 어떻게 생각하느냐 하는 문제의 중요성을 알게 되었다. 2007년 테이트미술관이 이 작품을 수집하였을 때, 이 작품의 사운드적 요소를 이루는 녹음물들(recordings)과 관련한 수많은 문제가 발생했다. 이 작품의 설치를 역사적으로 올바르게 하고자 한 우리의 바람에 그는 다소 반대입장을 취하고 있음을 확실히 알 수 있었다. 올바른 역사적 설치보다는, 콘서베이터들의 바람에 인내심을 발휘하면서도, 정작 그가 보다 관심을 둔 점은 이 작품의 재설치에서 생산될 수 있는 잠재적인 실험성이었다.

미술실천이라는 용어는 작품을 창조하는데 활용된 재료나 기법을 넘어 미술가가 작품 창조에 접근하고 실행하는 방식을 지칭한다. 여러 다른 형식의 미술실천이 특정한 작품들에 대한 보존방식에 어떠한 영향을 주느냐 하는 문제는 아직 충분히 연구되지 않았고, 이러한 문제를 검토하는 것은 이 글의 범위를 벗어난다. 그러나 미술관들이 시간의 흐름에 따라 진화하고 변화하도록 의도적으로 고안된 작품들을 수집하기 시작한 이상, 이 문제와 관련된 쟁점들에 대한 검토의 중요성은 점점 증가하고 있다.

시간 기반 미디어 미술작품에 필요한 전문성의 관련개념, 위치, 그리고 전문성의 범위는 어떠한 것인가?

테이트미술관에서의 시간 기반 미디어작품 콘서베이터들의 전문성은 컬렉션으로 유입되는 신작품들, 그들이 계획하는 새로운 전시방식들, 그들이 처리하는 새로운 대여요청들 각각에 대해 콘



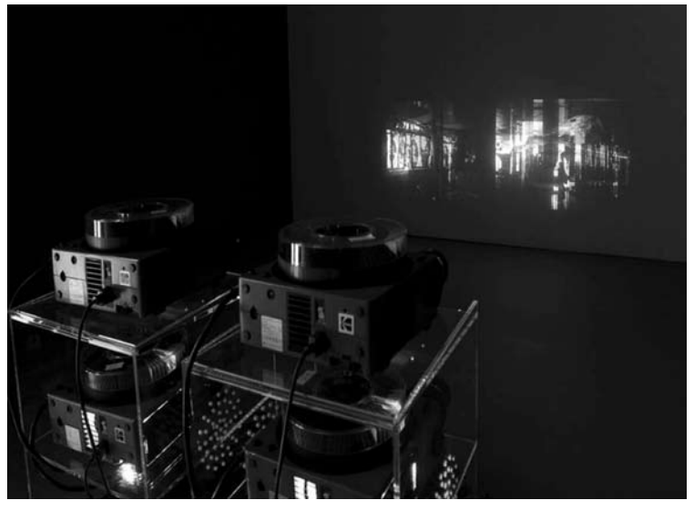
도판 1.
칠도 메이렐레스, 〈유레카/블라인드핫랜드〉,
1970–1975, 2008년 테이트모던 전시 광경
© 칠도 메이렐레스

서베이터들이 하나의 절차를 정립해놓고 있다는 사실에서 명확하게 입증된다. 테이트미술관의 콘서베이터들은 하나의 새로운 작품을 재빨리 파악할 수 있으며 그 작품을 컬렉션으로 유입시키기 위해서는 무엇이 필요한가를 훤히 꿰고 있다. 여기서 그들의 전문성은 이러한 작품들 및 그 작품들에 쓰인 매체들과 요구되는 보존방식에 능숙한 동시에 그러한 업무를 해내는 데 필요한 정립된 절차를 환히 알고 있다는 사실에서 드러난다.

미술관이 다루는 작품들의 방대한 규모를 고려할 때, 각각의 작품이 요구하는 기량을 개발하고 유지하기는 매우 어려운 일이다. 이러한 점을 예증하기 위해 필자는 아날로그 및 디지털 작품에 대한 몇몇 실례를 살펴보겠다.

아날로그 35mm 슬라이드 설치작품들의 보존과 관련하여, 특정작품들에서 35mm 슬라이드가 가지는 의미와 계속해서 이러한 아날로그 매체를 사용하여 전시하는 것이 이러한 작품들의 본질적인 요소라 여겨야 하는가 하는 문제는 긴박한 답을 요구하고 있다. 코닥(Kodak)이 2012년 말부터 35mm 슬라이드 제품 생산을 중단할 것을 선언한 점을 고려할 때, 35mm 슬라이드 작품들은 다각도적인 전략을 필요로 한다. 그 일련의 전략들 중에는 제품비축, 스캐닝, 특정작품들의 요구를 적절히 충족시킬 수 있는 대안적 테크놀로지 연구 그리고 궁극적으로는 그 작품들이 다른 형식으로도 계속해서 전시될 수 있느냐의 여부에 대한 결론짓기가 포함된다. 이러한 전략은 어느 정도 통합적으로 활용되어야 할 필요가 있다. 필요할 것이라 생각되는 만큼의 슬라이드를 비축해 놓는 것은 헛수고가 될 수 있다. 슬라이드 프로젝터를 그 예비 부품의 형식으로 보관한다는 것이 불가능해질 수도 있기 때문이다. 이 모든 예측은 높은 강도의 불확실성 내에서 이루어진다. 유일하게 확실한 것은 미래의 어느 시점에선 그 테크놀로지가 이용 불가능하게 될 것이라는 점이다. 정확한 아날로그적 복제와 디지털 스캔 제작에 필요한 기술(skill)은 수년 간의 훈련을 거쳐야만 습득할 수 있다. 이러한 기술을 가진 인력은 극히 드물 뿐 아니라, 미술가들이 사용하는 재료를 취급하는데 필요한 인내심과 감수성을 가진 인력은 더더욱 드물다.

이와 유사하게, 예를 들어 백남준과 개리 힐(Gary Hill)의 작품과 같이 음극선 관 (CRT) 모니터가 조각적 요소로 사용된 작품의 관리자들은 실질적 문제에 직면하고 있다. 대체적으로 작품의 가치가 대안적 테크놀로지의 사용을 통해 만족스러운 결과를 얻을 수 있는 이미지의 질에 있는 프로젝터의 경우보다 CRT 텔레비전과 모니터가 조각적 구성요소로 활용된 경우 그 대체물을 찾기가 훨씬 더 어렵다. 우연의 일치라 할지, CRT 모니터의 소멸과 더불어 4대3 비율 스크린도 소멸되었다. 이에 따라 그러한 설치작품들의 외양에 중대한 변화를 일으키고 있다. 상대적으로 대안적 테크놀로지를 통한 대체가 보다 용이한 작품들도 있다. 슬라이드작품의 경우처럼, 조각적 의미를 가지는 음극선 관 모니터를 활용하는 작품들의 보존에도 다각도의 접근방식이 있다. 즉 기존의 모니터 물량을 관리하는 것, 모니터를 예비 비축하는 것, 완벽한 취급설명서를 보유하는 것, 그리고 원작에 사용된 장비가 참고물로 사용하기에 충분히 좋은 상태에 있을 때 미



도판 2.
아만도 안드라데 투델라 ,
〈카사스 알테라다스〉, 2006
© 아만도 안드라데 투델라

술가와 함께 대안적 방법을 탐구하는 것이다. 일반적으로 고려해 볼 때, 음극선 관 자체를 다시 제작하는 것이 가져올 수 있는 이점은 단명에 그칠 듯 하다. 따라서 남아있는 물량의 상태를 파악하고 중고장비의 상태를 평가할 수 있는 능력을 갖추는 것이 점점 중요해지고 있다. 표준규격의 CRT는 10,000에서 15,000 시간 좋은 상태를 유지하고 이후에는 그 밝기가 원래의 절반 밖에 못 미치게 된다. 하지만 계속 켜놓은 모니터의 경우 일년에 약 8,000시간이 축적된다. 상대적으로 알아내기 쉬운 이미지의 초점, 색순도, 밝기 및 안정도에 관한 몇몇 실질적인 테스트가 이루어졌지만 그 이상의 문제에 있어서는 경험 많은 엔지니어의 기술이 요구된다. 따라서, 35mm 슬라이드 작품들의 경우와 CRT모니터를 조각적 구성요소로 사용하는 작품들 경우 둘 다에 있어 콘서베이터가 보다 넓은 네트워크에서 전문지식을 끌어와서 이를 시간 기반 미술작품의 보존에 활용해야 하는 지점이 발생하게 된다.

최근에는 미술관들이 행위(performance)에 기반한 작품들도 수집하기 시작했다. 그 중 많은 작품이 부분적으로 관객의 참여를 포함하고 클레어 비숍(Clare Bishop)의 말에 의하면 '아날로그의 세계에 푹 빠져있다고 할 수 있다.(Bishop 2012, 437) 행위미술은 여러 다양한 미술실천을 아울러 지칭하는데 그 중에는 행위자의 고도의 안무 동작들도 포함된다. '행위적 작품 수집(Collecting the Performative)'이라는 연구네트워크의 일환으로 행해진 최근의 토론들에서 대개는 미술관 내에 있는 작품의 테두리를 벗어난 행위-기반 작품들의 보존과 전시방법에 필요한 기술에 대한 논의가 이루어졌다.(Laurenson, Van Saaze 2012) 즉 연출과 관련된 기술들 그리고 행위자들을 연습시키는데 필수적인 훈련과 전문성의 필요성이 제기되었다. 무대를 장악하는데 필요한 기술이나 동작에 관한 지식 등 무용이나 연극의 세계에서는 당연시될 수 있는 것들이 대부분의 미술관종사자들에게는 생소한 것이다. 타니아 브루구에라(Tania Bruguera)의 작품 〈타틀린의 속삭임(Tatlin's Whispers)〉에 요구되는 기술들은 훨씬 더 난해한데, 기마경찰의 노련한 기술들과 많은 수의 군중을 제어하기 위해 말을 다루는 기량 등 매우 특정한 기술들이 요구되기 때문이다.

이는 소프트웨어 기반 미술에도 마찬가지로 적용된다. 소프트웨어 기반 미술 컬렉션이 작은 규모일 경우에도 여러 다양한 언어로 이루어진 코드가 들어 있다. 한 개인이 이 모든 언어에 대한 깊은 지식을 습득하는 것은 불가능하다. 하나의 미술관이 소프트웨어 개발 직원을 보유하고 있는 경우도 드물다. 따라서 이 분야에 대한 전문성을 지닌 동시에 미술관이 필요로 하는 작업을 할 수 있고 미술가의 작품에 공감하는 인력을 보충하는 것이 필수적으로 요구된다.

테이트미술관에서 개최된 '진위성과 행위성에 관한 뉴미디어 미술 네트워크(The New Media Art Network on Authenticity and Performativity, 2008-2010)'라는 연구네트워크 회의록 중 미술가 데이비드 록비(David Rokeby)와의 인터뷰에서, 록비는 그의 작품 〈명명자(The Giver of Names, 1991-)〉의 핵심부분을 형성하는 코드에 관한 그의 염려를 숨김없이 토로했다. (David Rokeby, July 2011) 아래에 인용문에서 그는 미술가가 작업하는 방식에 공감하는 동시에 꼭 필요한 기술을 지닌 사람들을 찾는데 있어 발생하는 어려움과, 같은 인터뷰의 초반에 그가 '기가 막히다'라고 묘사한 코드의 중요성에 대해 말하고 있다. 흥미로운 점은 그가 최선의 노력에도 불구하고 어쩌면 그것이 자신의 작품임을 알아보지 못 할 정도로 이 작품이 시간의 흐름에 따라 변화할 공산이 크다는 점을 인식하고 있다는 사실이다.

> '프로그래머 엔지니어는 이것[소프트웨어]이 해내야 할 특정한 사항들이 명시되어 있는 자세한 설명서를 출발점으로 삼아 그 설명서대로 작업한다…. 그런데 이는 대부분의 경우 미술가 프로그래머가 작업하는 방식이 아니다 …. 어떤 것들은 그다지 좋은 프로그래밍으로 보여지지 않을 수도 있다. 하지만 그것들은 그 나름의 목적을 위해 존재하는 것이다…..
>
> 이와 같은 작품의 경우, 그 코드에는 철학, 미학, 현상학적 요소가 담겨 있다. 그래서 그 코드는 조심스럽게 다뤄져야 한다…. 내게 중요한 것은 작품이 어떻게든 살아남게 하는 것이다. 나는 지침서에 기술 및 재료에 대한 정보뿐 아니라 가능한 한 많은 주관적 정보를 포함시켜 그 작품이 가야 할 여정에 대해 잘 안내하려



도판 3.
브루구에라 타니아, 〈타들린의 속삭임 #5〉, 2008 © 타니아 브루구에라

고 최선을 다한다. 존 케이지(John Cage)에 관한 일화가 생각나는데, 내 친구 한 명이 케이지의 작품을 지휘하고 있었는데 케이지가 공연 전 날 들러서 연습장면을 미소지으며 보다가 이렇게 말했다고 한다. "이건 내 작품과는 아무 상관이 없네. 아주 좋은 연주이긴 하지만 내가 한 작업과는 아무런 상관이 없다"고. 백 년 후에 내가 내 작품을 보고 케이지처럼 느낄지도 모르겠다. 하지만 그게 우리가 무릅써야 할 위험이다.'

위의 사례에서 드러나듯이, 필요한 전문성의 범위의 광범위함은 미술관들이 새롭고 본질적으로 다른 형식의 미술실천에 대응하기 위한 지속 가능한 방법들을 찾아내기 위해서는 새로운 모델들이 필요함을 시사한다. 시간 기반 미디어 미술작품에서 미술매체로 사용되는 여러 테크놀로지는 광범위하고 다양하며 그와 관련하여 필요한 지식은 난해하다. 이 글에서 검토된 전문성은 다양한 역량에 관한 것이다. 즉, 정확한 아날로그 슬라이드 복제물을 생산하는 역량, 음극선 관을 관찰하고 수리하는 능력, 다양한 컴퓨터 언어와 컴퓨터 하드웨어와 소프트웨어 간의 상호의존성을 이해하는 능력, 그리고 행위(performance)을 통해 구현된 지식을 전달할 줄 아는 능력에 관한 것이다.. 이 글은 또한 우리의 소장품들을 있게 하는 특정한 형식의 미술실천에 대한 이해가 그 작품들의 보존에 얼마나 중요한지를 드러냈다.

그 어떤 복잡한 미술작품의 경우든 그 작품을 유지하는데 필요한 전문성과 지식을 갖춘 사람들의 잠재적 또는 기존의 네트워크가 있기 마련이다. 이러한 작품들의 보존은 개별 대상으로서의 작품에만 해당되는 것이 아니라 이러한 네트워크들의 개발 또는 보존에도 달려 있다. 이러한 생태계를 유지하기 위해서는 미술가와 미술관의 협력이 있어야 한다.

많은 미술가들이 기대하는 만큼 미술관들이 따라주지 못하는 데 대해 미술가들이 난감해하고 있음이 점점 분명해지고 있다. 미술가들은 각 작품에 할애되는 시간과 관심이 부족하다는 데 난감해한다. 미술관 직원들이 필요한 기술을 미술관 내에서 익히는 중이지만 그렇다 하더라도 몇 달, 심지어 몇 년간은 그 기술을 발휘하지 못하는 실정이다. 따라서 몇몇 미술가들이 자신의 작품들의 설치를 맡아줄 보조원 또는 제작자 팀을 구성하는 것을 선호하는 이유를 어렵지 않게 알 수 있다. 그러므로 미술관들은 그러한 팀이 함축하는 바를 염두에 두면서 이러한 양식의 협력적 모델에 보다 열린 태도를 취할 필요가 있다.

필자는 이러한 작품들을 미술관으로 유입되게 하기 위해서는 콘서베이터들이 새로운 기술들을 받아들이는 것이 중요하다고 본다. 즉 다양한 이해관계자들과 함께 작업하는 것과 시간의 흐름에 따른 작품의 관리에 대해 체계적인 방식으로 사고하는 것, 전문성이 요구되는 만큼 다양하고 깊이 있게 개발하는 것 또한 중요하다.

콘서베이터들이 이러한 작품들이 필요로 하는 만큼의 깊이 있는 전문성을 개발하는 데에는 한계가 있다. 이러한 경우, 보다 광역적인 전문적 모델이 요구되는데, 미술관 안팎의 인력들로 이루어진 새로운 협력단체가 그 모델이 될 수 있다. 문제는 우리의 컬렉션에 도움을 줄 수 있는 지속가능한 네트워크를 형성하는 것이다. 이러한 네트워크의 형성은 필요한 전문성을 지닌 인력을 발굴하여 이러한 네트워크를 유지함으로써 이루어 질 수 있을 것이다. 그러나 시간 기반 미디어 콘서베이터의 업무에 부수적인 역할을 하는 것으로 취급되는 것이 아니라 핵심 역할을 수행하는 것이라고 우리가 인식할 필요가 있다. 이러한 필요성은 동시대 미술 보존의 다른 영역에서도 인지된다. 그럼에도 시간 기반 미디어 미술작품과 관련하여 제기되는 문제의 심각성은 시간 기반 미디어 작품 보존이 하나의 특별한 보존 영역으로 개발되어온 이유를 부분적으로나마 설명해 준다. 이는 또한 이 영역이 미래에 어떻게 발전될지를 보여주기도 한다. 즉 훨씬 더 광범위한 학제간 접근을 인식하여 미술관 테두리 너머에 존재하는 전문성을 끌어들이는 방식이 될 것이다.

결론

이 글은 시간 기반 미디어 작품의 보존을 위한 전략 개발의 필요성에 대응하여 미술관들이 채택한 네 가지 모델을 살펴보는 것에서 출발했다. 이 글은 또한 이 새로운 보존 분야가 시간 기반 미디어 작품에 어떻게 접근할 것인가 하는 문제에 필수적인 여섯 가지 핵심 사항들을 검토했다. 이 여섯 가지 질문사항에 대한 논의는 결과적으로 시간 기반 미디어 미술작품의 보존을 위해서 해결해야 할 문제점과 그러기 위해서는 어떤 다양한 전문성이 요구되는가를 명확히 드러내는 데 기여했다.

각 기관들은 시간 기반 미디어 미술작품 보존의 필요성에 대해 제각각 다른 방식으로 대응해 왔다. 시간 기반 미디어 미술작품의 보존관리가 과연 무엇을 뜻하는가에 대해 그 어느 때보다 명확하게 이해하게 됨에 따라, 다방면에 걸친 학제간 접근의 중요성이 명백해졌다. 이에 따라 이러한 형식의 미술을 지원하기 위해서는 새로운 형식의 전문성 뿐 아니라 미술관 안팎에서의 네트워크 형성에 대한 보다 열린 접근 또한 요구된다는 것이 명확해졌다.

참고문헌

Bishop, C., *Participation*, London: White chapel, 2006.

Bishop, C., "*Digital Divide*," Art forum, 2010, pp.435-441.

Bradley, W. and C., Esche, *Art and Social Change : A Critical Reade*r, London : Tate Publishing in association with After all, 2007.

Campbell, J. L., *Institutional change and globalization*, Princeton, N.J. ; Oxford, Princeton University Press, 2004.

Davies, S., *Musical Works and Performances : A Philosophical Exploration*, New York : Clarendon Press ; Oxford : Oxford University Press, 2001.

Doherty, C., *Situation*, London : White chapel Gallery ; Cambridge, 2004.

Falcao, P., *Developing a Risk Assessment Tool for the Conservation of Software Based-Artworks*, Unpublished MA Thesis, Hochschule der kunste, Bern, 2010.

Graham, J. S., "*An Institutional Approach to the Collections Care of Electronic Art*," WAAC Newsletter 19(3), 1997.

Laurenson, P., "*Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating Time-based Media with Reference to Gary Hill's Between Cinema and a Hard Place 1991*," Journal for the American Institute for Conservation 40(3), 2001.

_____, *The Management of Display Equipment in Time-Based Media Installations*, Contributions to the Bilbao Congress : Modern Art; New Museums, September 2004, pp.13-17.

_____, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time Based Media Installations*, (Im)permance: Cultures In/Out of Time, Pittsburgh : Carnegie Mellon University, 2008.

_____, *Vulnerabilities and Contingencies in Film and Video Art*, Film and Video Art. S. Comer. London : Tate Publishing, 2010, pp.145-151.

Laurenson, P. and V. Van Saaze, "Collecting the Performative: A Research Network *Examining Emerging Practice for Collecting and Conserving Performance Based Ar*t," from http://www.tate.org.uk/about/projects/collecting-performative, 2012.

Matters in Media Art Consortium (2004-), "*Matters in Media Art*." Retrieved October 31 2012 from http://www.tate.org.uk/about/projects/matters-media-art.

A. Roy and P. Smith, *The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, London, pp.49-53.

Powell, W. W. and P. J. DiMaggio, The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields ; The New Institutionalism in Organizational Analysis, Chicago : University of Chicago Press, 1991, pp.41-63.

Tate Online, David Rokeby on Interactive Media, Part of the AHRC funded research network 'The New Media Art Network on Authenticity and Performativity'(2008-2010), K. Dipple, 2011.

Thelen, K., *How Institutions Evolve*, Insights from Comparative Historical Analysis; Comparative Historical Analysis In the Social Sciences, J. Mahoney and D. A. Rueschemeyer, Cambridge University Press, 2003, pp.208-240.

Emerging Institutional Models and Notions of Expertise for the Conservation of Time-Based Media Works of Art.

Pip Laurenson*

Time-based media conservation is a relatively new field within fine art conservation. As a term, time-based media refers to works of art which use film, video, 35mm slides, audio, software or performance as their primary artistic medium. This paper will consider the different institutional models that have emerged in respect of the conservation of time-based media works of art in museum collections. At the heart of this short history are different institutional responses to changing artistic practice. This paper will consider why time-based media works of art have not been easily absorbed into existing conservation specialities within the museum by identifying the range of challenges that technology-based artworks present and the expertise needed in this rapidly evolving area of conservation practice.

Different institutional models

In a survey of contemporary art museums four models emerge to describe how the preservation needs of time-based media works of art are dealt with:

- A specialist conservation department where conservators are hired specifically to take responsibility for the conservation of time-based media works in the collection.
- A specialist curatorial department where the curators retain responsibility for the conservation of the time-based media works in their collection.
- A cross disciplinary model where an internal team is developed to respond collaboratively to the needs of time-based media works in the collection including conservators, registrars, technicians, curators and legal and copyright representatives, plus any additional freelance specialists.
- Finally an external agency, perhaps one that operates on a national level, and works closely with a group of museums to support the conservation of the time-based media works in the collection.

Why do different institutions adopt one or other of these models?

Each contemporary art museum, like any institution, has a distinct character. In some cases different models will be adopted at different times within the history of a specific institution, it is also possible for institutions to adopt hybrid models. The drivers that result in the development of a particular model are complex and include both factors internal to the museum, such as existing departmental structure, institutional culture, access to expertise or the existence of individual champions, as well as external factors, for example the development of greater visibility for time-based media conservation within conservation generally. All of these models emerge from a need to respond to changing attitudes regarding the nature of conservation as an activity and the changing nature of fine art collections.

Within the literature of institutional change there are three concepts which are particularly useful in understanding the way change occurs within museums in response to changing artistic practice. 'Layering' (Thelen 2003) is a concept used to describe the re-negotiating of some area of practice whilst leaving others in place in order to bring about incremental change. 'Framing' (Campbell, 2004) is the use of a concept or a symbol to legitimise change. 'Isomorphism' concerns the influence of organisations on each other (DiMaggio, P.J & Powell, W. 1991.b.). I will explore these concepts in relation to the development of time-based media conservation at Tate, in the UK, the Museum of Modern Art in New York (MoMA), San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) and the Netherlands Institute for Media Art (NMIK). There are an increasing number of museums around the world who are developing structures that respond to the needs of time-based media works of art, my purpose in considering a short list of case studies is not to suggest that these are the only institutions engaged in this way but rather to use them as examples. From these

---

* Emerging institutional models and notions of expertise for the conservation of time-based media works of art.
Dr. Pip Laurenson 2012, Head of Collection Care Research, Tate

few examples it is clear that a number of factors often come into play in determining the response of these institutions to new forms of artistic practice. These include; the internal structure of the museum, the routes through which works come into the museum, developments in the wider professional field of conservation, the commitment and career patterns of individuals involved and finally serendipity.

The history of the development of time-based media conservation at Tate

I will start with the collection and institution that I know best, namely Tate. Tate is the earliest adopter of the first model, establishing a specialist time-based media conservation section in 2004. As a case study, I will consider some of the drivers that led to the adoption of this model.

The first driver stems from the engagement of Tate's trustees and the governance structure of Tate. In the governance structure of Tate it is the trustees who authorise the acquisition of works into the collection. These works are recommended to them by the curators. In May 1995 the Trustees of the Tate Gallery met and on the agenda of this meeting was the possible acquisition of a work by the American artist Gary Hill (1951-) called Between Cinema and a Hard Place (1991). During the meeting the trustees raised questions about the longevity of this video installation. The questions concerned what it was that the gallery would acquire and the significance of the hardware to the identity of the work. To quote from the minutes:

'The trustees sought clarification of the Gallery's policy on the future installation of these works, which might be affected by advancing technology and equipment that would enhance the image and thereby change the nature and quality of the display' (Tate 1995).

In a drive to represent conceptual art practice, Tate begun to acquire time-based media works of art in the 1970s. However it was in the mid 1990s that Tate begun to collect time-based media installations in larger numbers. Tate has traditionally not organised its curators around a specific medium, hence there is no Media Arts Department at Tate. Because Tate's curatorial departments are not organised around medium there was no question of specialist media arts curators taking on the responsibility for the conservation of the time-based media works and adopting the second model. Tate does however organise its conservators broadly around medium, and initially the responsibility for the conservation of the time-based media works at Tate fell to sculpture conservation. There was little precedent for the conservation of these works, and the small collection that existed prior to the 1990s was simply stored with no active programme in place for its conservation. Their status as works which should be seen as part of the focus of conservation was precarious, with suggestions at one point that they might become the responsibility of the department in charge of photographing Tate's works as they also, at the time, made educational videos.

Tate has a well defined process for managing the acquisition of new works coming into the collection. Hence, once time-based media works begun to be collected in larger numbers in the 1990s it became clear that systems and protocols to manage these works from the point of being considered for the collection and throughout their life within the gallery, were lacking and needed to be developed. Through the development of a junior member of staff who started as an intern in sculpture conservation in 1992, Tate nurtured its in-house expertise establishing a post in 1996 and an independent time-based media conservation section in 2004. This section now comprises four conservators and four specialist technicians. Tate is actively collecting in this area, and the staff within time-based media conservation divide their time between responding to new acquisitions, preparing works for display and loan and the preservation activities involved in keeping the collection displayable in the future.

The case made within Tate to legitimise the expansion of conservation to include time-based media works focussed on the argument that the standards of care should be equal across the collection. Hence, in order to develop a new section within the conservation department, it was necessary to frame the need for conservation as on a par with other parts of the collection. One of the biggest risks for any new form of artistic practice entering the museum is that it is seen as lying outside the standard systems and procedures. Hence even if the needs and vulnerabilities of time-based media works translated into different processes and activities in comparison to works in more traditional media the principle that these new forms of artistic practice were still legitimate objects of conservation, and should have equal standards of care applied, was fundamental.

Tate has invested heavily in ensuring that there are well defined processes and systems in place to manage the collection. Another aspect of Tate's strategy with regard to responding to new forms of artistic practice is to recognise the significance of integrating these into the existing systems, even if this means expanding those systems. So, for example, considerable

work was done to integrate time-based media works into Tate's collection management system. This can also be seen as an example of layering, where incremental change is instigated by building on existing capacities within the museum.

Within the field of conservation it has also been important to develop a conceptual framework to enable conservators to understand what their role might be in relation to time-based media works of art and respond effectively to works of art whose primary vulnerabilities are not about their materiality or material decay. This requires building on and expanding existing concepts of risk, loss, significance and authenticity (Laurenson 2008).

The equal status of time-based media works was also confirmed in the 1990s when large time-based media installations were beginning to command high prices within the art market. Tate's collection of time-based works has historically focussed on installation works rather than single video tapes and these have traditionally come into the museum through the fine art galleries and commanded higher prices than single channel works. Unlike museums in other countries, Tate is not able to accession into its collection artworks for which it does not have title, hence it was not able to develop its collection by acquiring single channel works from distributors of artist's video such as Electronic Arts Intermix in New York. Instead the majority of time-based media works coming into Tate's collection came via standard fine art commercial galleries or directly from the artists, this again served to minimise the distinction between these forms of art and more traditional forms of artistic media.

Comparison between Tate and other museums

Time-based media conservation at Tate has developed differently from museums which organise their curatorial departments by medium. For example the Museum of Modern art (MoMA) in New York was founded in 1929 and the Film Department was founded soon after in 1935. However the focus of this department was not exclusively artists' film, but rather as a library dedicated to film as an art-form in its own right. To this day it is organisationally quite distinct from the other collections. Although MoMA had been collecting time-based media works of art since the 1960s, the specialised focus on contemporary artists who were working with film and video came later when Barbara London, then in the Prints and Illustrated Books Department, won a grant in 1981 from the Rockefeller Foundation to enable her to dedicate her time to artist's video. In 1994 Barbara London moved into the newly named Department of Film and Video, and in 2006 a curatorial department distinct form the film department was formed and named the Department of Media[1]. There is practical significance at MoMA in the creation of this distinct department, as it brings with it a dedicated committee of trustees to support acquisitions and also departments have dedicated conservation and registrar staff. The creation of a new department did much to encourage support of a dedicated conservation position in 2008 and also a part-time registrar with a special remit for media arts[2]. At MoMA there were a number of factors which influenced the creation of dedicated conservation staff, the most significant of which were shifts in internal structure within the museum and the growing recognition within the field of contemporary art conservation of the need for this new area of conservation. Prior to 2008 MoMA and the development of a specialist conservation post, MoMA represents an example of the second of our models with specialist curators taking responsibility for the conservation of the time-based media collection. The expertise of the curators within the Department of Media and also the associated registrar, have meant that with the arrival of a dedicated conservator, MoMA explicitly adopted a collaborative approach within the museum drawing on the third model which was developed at SFMOMA.

In the late 1990s the San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) pioneered the third model, namely an interdisciplinary team approach. The Media Arts Department at SFMOMA was created in 1988 and led by the curator Robert Riley to be largely responsible for the conservation and management of the media arts collection. As recorded in their 1997 paper[3] Jill Sterrett, the then paper conservator at SFMOMA, and Justin Graham, the assistant media curator, described the role of assistant curator of media arts as 'part installation, part registration, and part conservation.' (Graham, Sterrett 1997, 1). At the time the conservation department at SFMOMA comprised of three painting conservators and one paper conservator, and they were all used to working beyond their medium specialism in order to respond to the needs of the collection. Alongside the registrar Jill Wiseman, Sterrett and Graham used their 1997 paper as something of a 'call to arms' and formed an

1. The department name was changed again in 2009 to the Department of Media and Performance.
2. In 2012 MoMA also employed a part time assistant time-based media conservator.

internal interdisciplinary group, known as 'Team Media' to bring a range of staff together to work collaboratively on developing an institutional response to the care and management of their media arts collection. This model is one which has been adopted by many institutions, either in conjunction with specialist staff or without. The strength of this model is that, in an economic environment where it is very difficult to add new staff, it provides a structure to address the needs of time-based media works of art without requiring additional resources. It is a model that any museum with a collection of time-based media can adopt immediately and it is also a model that promotes learning across the museum.

This inter-disciplinary model recognises that responding effectively to changing artistic practice involves an engagement with the need for change throughout the museum, not simply within conservation. Many traditional systems and spaces within the museum are designed for art which comprises a unique object. Simply being able to track multiple components for one artwork, and capture the metadata needed to manage time-based works can be challenging.

Within Europe there have arisen central agencies that support museums in the care and management of their time-based media works, and this forms our fourth and final model. For example the Netherlands Media Art Institute (NMIK) has spent many years working with museums in the Netherlands to respond not only to their needs for media migration and storage but also in thinking about the works more holistically. Recognising that the conservation of time-based media works of art is only in part a technical challenge, these agencies have needed to understand the practices and language of conservation in order to work effectively with museums and respond to the ethical demands of working with artworks within museum collections. Despite the significance of the cultural differences between different organisations, when considering the range and depth of knowledge which is required to support these works, the logic of this more co-ordinated approach is clear, especially where very specific and somewhat rare expertise is required.

The desire to build consensus and address these challenges collaboratively across institutions was also the primary driver behind the forming in 2004 of Matters in Media Art, an interdisciplinary consortium between MoMA, SFMOMA and Tate (Matters in Media Art, 2004). As an ongoing project, Matters in Media Art continues to be a conduit for shared learning. Within the literature of institutionalism the influence of organisations and institutions upon each other is known as isomorphism. DiMaggio and Powell point to a definition of isomorphism made by Hawley in 1968 as 'a constraining process that forces one unit in a population to resemble other units that resemble the same set of environmental conditions' (DiMaggio & Powell 1991, 66). In their 1991 paper The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organisational Fields DiMaggio and Powell point to the importance of other factors which might explain the similarities in the organisational forms and practices of museums. These focus on the influence of the development of professionalism and also the desire, particularly where there is uncertainty, to adopt an organisational model which is perceived as being successful (DiMaggio & Powell 1991, 76-77). While acknowledging the mutual influence of the partnership on the participating organisations, the members of the Matters in Media Art consortium have also felt it important to fully acknowledge the non-trivial distinctions between the three institutions involved. Hence, although these three institutions closely share practice, a far more hybrid range of models and approaches has emerged than one might expect.

No doubt these structures will continue to evolve and change in response to the rapidly expanding need for new forms of expertise and this is something I will return to later in this paper.

The first section of this paper explored four models illustrative of the way in which museums have responded to the conservation needs of time-based media works of art; the specialist conservation section, the specialist curatorial department, the interdisciplinary team and the external consultancy. All of these models assume that the conservation of time-based media works of art can not simply be absorbed into the work of an existing conservation section or discipline. This paper will now consider why time-based media conservation has not been absorbed into existing conservation disciplines by examining the key ideas that have emerged as fundamental to the conservation of time-based media works of art and their application. Whilst rooted in a traditional conservation discourse, the application of these key ideas to the specific vulnerabilities of time-based media works has served to mark out as distinct this new area of conservation; requiring both particular forms of expertise

3. 'Toward an Institutional Policy for Re-mastering and Conservation of Art on Videotape at the San Francisco Museum of Modern Art'

and practice.

Key ideas and questions framing the conservation of time-based media works of art

It is of primary significance that time-based media works of art are not simply objects which involve analogue or digital media components but that they are artworks. This determines where attention is directed, the ethical framework in which the work is treated, the context in which the work was produced and is displayed and also the significance of the relationship the maker has with the work. Although links might be made between different time-based media works in the collection, the strategy for their conservation is work-specific. The fundamental question governing the conservation of time-based media works of art, and perhaps all conservation objects, is 'What is it we are trying to preserve?' and our ability to answer that question depends on understanding the following: ?

- What is the relationship of the artwork to the hardware used in its display?
- What is the relationship of the artwork to the media used in its production and display?
- How are we to understand the parameters of acceptable change for an artwork?
- How to we think about the risk of obsolescence for time-based media artworks?
- What is the relationship between the way in which the artist conceives of their artistic practice and appropriate strategies for the conservation of the resulting artwork?
- What are the relevant notions, locations and scope of the expertise needed to support time-based media works of art?

The answers to the questions identified above for a specific work provide a logical route to understanding what the museum or the conservator is required to deliver as custodians of the work. I have discussed many of these points in more detail elsewhere (Laurenson 2001, 2004, 2008, 2010) however in the context of this paper it may be useful if I explain briefly the thinking behind these questions.

What is the relationship of the artwork to the hardware used in its display?

For some works the technology which was used when a work was first made and displayed may be closely aligned to its meaning, in other cases it may be incidental. Within a museum context, the most significant voice in determining the relationship of original technologies to the work is the artist. This is not to say they are the only stakeholder and the museum may well be more interested than the artist in the historical value of the original way in which the work was displayed. Where an artist has exploited the sculptural properties of particular forms of hardware, the significance of the hardware to the identity of the work is clear. However in other cases locating the value of display equipment can be challenging both for the curator and the conservator. Within current contemporary art museum practice the artist determines the significance of the original technology to the meaning of the work at acquisition. This may change over time, for example in response to a critical appreciation of the relationship of the technology to the meaning of the work or once the artist is no longer alive or is unable to be consulted.

What is the relationship of the artwork to the media used in its production and display?

Different artistic media have different aesthetic properties. Again the importance of this to the artwork is dependent largely on the value the artist places on the medium or on critical appraisal of the aesthetic properties conveyed by that medium. The greater the relationship of a particular technology to the meaning of the work the greater the risk of loss, as all media dependent on the support of a fast changing technological environment will become obsolete. Time-based media works of art remain dependent on the media technologies used for their display in a way that a work painted in egg tempera does not. Many analogue media depend on a technological ecosystem which is currently under severe threat and it may become impossible to continue to support the display of these works in the way in which the artist intended, despite heroic efforts to preserve these technologies[4].

How do we understand the parameters of acceptable change for an artwork?

The question 'What is it we are trying to preserve' is clearly a broader question than can

be answered by conservation alone, it is a question for the whole museum as custodian. In 'The transfiguration of the commonplace' Arthur Danto describes an exhibition of nine identical paintings of red squares. One for example is called 'Kierkegaard's mood', one is called 'Red Square' and relates to the square in Moscow, another is ground for an unfinished painting by Giorgione (Danto 1981, 1). It is possible to imagine a variation of Arthur Danto's famous experiment with a range of identical time-based works where their context and the way in which the value and meaning of the work was articulated varied. For example, imagine an artwork made up of 35mm slides in a circular slide carousel that is mounted on a white plinth projecting a 2 meter wide series of images on the wall. The images depict a journey across rural Sri Lanka. In one case the 35mm slide was chosen as an artistic medium to echo the ubiquitous medium of the 1970s and 1980s holiday travelogue, endlessly looping, with the monotonous clunk of the slide projector as the only soundtrack. We can imagine another iteration of the same work where the artist actually wished to show the work digitally but at the time the cost of high quality scans was too high, but she is delighted to rid the work of the clunky apparatus of 35mm slide technology and instead aspires to have ephemeral images which "lack all materiality". In a third example the artist has chosen 35mm slide at a point when the technology was becoming obsolete and is set to become rare. This artist has used the 35mm technology to create a work which changes during the course of the exhibition, in that the slides are allowed to deteriorate whilst on display.

The analysis of this group of works would lead to different answers as to what it is one was trying to preserve and also where one would define the point at which it would be appropriate to talk about loss, should the display medium change.

How do we think about the risk of obsolescence for time-based media artworks?

One of the purposes of assessing value and significance is so that one can judge the significance of risks as they are identified. In considering the expertise that conservators bring it is useful to remember that conservators are fundamentally trained to assess risk

4. An example of such a heroic effort is that undertaken by the artist Tacita Dean, who has been campaigning to win support for the proposal for UNESCO to recognize the medium of film as world cultural heritage.

over time. Within time-based media conservation the dependence on particular technologies presents a very specific magnifying factor, namely obsolescence. Magnifying factors increase the consequences of risk. To understand the concept of a magnifying factor, consider an example where a magnifying factor in a particular situation is the lack of emergency procedures, and before this lack could be rectified there was unfortunately a terrible flood. In this case the damage is likely to be made worse, or magnified, by the lack of appropriate procedures. In the case of a technology based artwork, if a part of the system fails and the system is obsolete then this will make the ability to repair the fault and recover from the failure far harder. As Patricia Falcao wrote in her MA thesis on risk assessment in software based art 'Obsolescence is one of the main magnifying factors affecting software-based artworks. Unlike other types of magnifying factors that tend to be constant over time (or until action is taken) the effect of obsolescence actually increases over time' (Falcao 2010, 27). Despite their short history, time-based media conservators are for the first time facing some very concrete challenges from obsolescence.

What is the relationship between the way in which the artist conceives of their artistic practice and appropriate strategies for the conservation of the resulting artwork?

The impact on conservation of how the artist conceives of their artistic practice is perhaps one of the most interesting and potentially controversial developments in the conservation of contemporary artworks. Traditionally fine art conservation has operated under the assumption that an artwork is finished, perhaps within the artist's studio, and then displayed, sold and delivered to the museum or collector. Running counter to this is a strand of artistic practice which is becoming increasingly documented and collected. This form of artistic practice is essentially a process, a project or a situation, where the objects of art are either props, debris or documentation formed as by-products of the activity or alternatively as situations which are designed to be re-activated by the museum (Bishop 2012, Bradley & Esche 2007, Bishop 2006, Doherty 2004). For the museum conservator this can be disorientating; running counter to two fundamental ideas underpinning conservation. Firstly, although conservators recognise that they cannot arrest change, there is a strong professional narrative concerned with managing change, where change is seen as a necessary evil. In cases

where an artwork creates a situation, or is conceived of as a research project or process, the relationship to change is radically altered. The idea that conservation should refer back to the moment a work entered a collection or left the artist's studio as the point against which change is measured, perhaps an ideal state to be maintained, is problematic when the work becomes a growing archive or another form of evolving artwork.

I became aware of the significance of how the artist conceives of his, or her, practice for our approach to the conservation of, seemingly conventional, installations when talking to the artist Cildo Meireles (1948 -) about the reinstallation of Eureka/ Blindhotland (1970-5) for his exhibition at Tate Modern in 2008. There were numerous problems with the recordings which make up the sound element of the work when it was acquired by Tate in 2007. It became clear that our desire to 'get the installation historically right' was to him somewhat anathema. Instead although patient with the conservators, far more interesting to him was the new potential the reinstallation of this work created for experimentation.

The term artistic practice points beyond the materials and techniques used to create an artwork, to the way in which an artist approaches and goes about the task of creating a work of art. How different forms of artistic practice impact conservation's approach to specific works has not as yet been fully explored, and it is beyond the scope of this paper to attempt such a task. However, as museums begin to collect artworks which are explicitly designed to evolve and change over time, these questions are becoming increasingly important.

What are the relevant notions, locations and scope of the expertise needed to support time-based media works of art?

The expertise of the time-based media conservators at Tate is most clearly demonstrated in that for each new work that comes into the collection, each new display they plan, each new loan request they respond to, they have a procedure. They can quickly get to the heart of understanding a new work and are able to scope what is needed to bring it into the collection. Here expertise is both about their many years of experience of dealing with these artworks, their media and conservation, but also in having established familiar pathways for getting the job done.

Given the volume of works that the museum deals with, it is very difficult to be able to develop, and keep honed skills associated with each work. To illustrate this I will consider some examples of both analogue and digital works of art.

In the conservation of analogue 35 mm slide installations there is a new urgency to questions about the significance of the medium of 35mm slides to specific works and whether it is essential to these works that they continue to be displayed using this analogue medium. Given that Kodak has declared that they will cease to produce any 35mm slide stocks after the end of 2012, these works now require a multi-tiered strategy. The tiers of the strategy will include stockpiling, scanning, exploring alternative technologies appropriate to the needs of specific works, and ultimately making the decision about whether or not the work can continue to be displayed in another form. Such a strategy is required to be somewhat holistic; for there is no sense in storing more slides that you think you might need before it becomes impossible to keep a slide projector in spare parts. All of these assessments operate within an environment where there is a large amount of uncertainty; the only certainty is that at some point in the future the technology is not going to be supported. The skills involved in producing accurate analogue duplicates and digital scans involve many years of training. There are few people with this training, and even fewer who have the patience and sensibility required to work with artists' material.

Similarly practical challenges face those who are custodians of works where the cathode ray tube (CRT) monitor has been used as a sculptural object, for example in works by Nam June Paik and Gary Hill. The exploitation of the sculptural qualities of CRT televisions and monitors has meant that their replacement has been far harder than for projectors where their value in the majority of cases was in the quality of the image, something which is beginning to be matched by alternative technologies. Co-incidentally alongside the demise of the CRT monitor is the demise of the 4 by 3 aspect ratio screen, which is also set to have a significant impact on the appearance of these installations. For some works the substitution with alternative technology will be easier than for others. As with slides, there is a multi tiered approach to the conservation of works which include a sculpturally significant cathode ray tube monitor. This involves caring for our existing stock of monitors, having a stock of spare monitors, holding the full service manuals, and working with artists to explore alternatives whilst the original equipment is still in good enough condition to be used as a reference. In general it appears that the refurbishment of the tube itself has

only short lived benefits. So understanding the condition of remaining stock and also being able to assess the condition of second hand equipment has become increasingly important. A standard CRT is good for between 10,000 and 15,000 hours before it reaches half of its initial brightness. However a monitor which is constantly on will accrue approximately 8,000 hours a year. There are some practical tests around focus, colour purity, and brightness and stability of the image that are relatively easy to learn, but beyond that an experienced engineer is required. Hence in both these cases, the 35mm slide-based works and works with sculpturally important CRT monitors, there is a point beyond which the conservator must draw on expertise from a wider network and translate this for the benefit of the conservation of these time-based artworks.

Recently museums have also begun to collect performance based works, many of which are part of participatory practice, and described by Clare Bishop as 'steeped in the analogue' (Bishop 2012, 437). Performance covers a broad range of practices some of which involve performers enacting highly choreographed movements. Recent discussions carried out as part of the research network 'Collecting the Performative' have reflected on the skills needed both in the conservation and display of performance-based works which are outside those commonly found within the museum (Laurenson, Van Saaze 2012). These include the skills associated with directing and also the training and expertise necessary in order to rehearse performers. Things which might be taken for granted within the world of dance or theatre, such as skills associated with occupying a stage or a knowledge of movement are alien to most museum professionals. Even more esoteric are the skills associated with Tania Bruguera's work Tatlin's Whispers which are very specifically related to the skills of mounted policeman and their training in the use of horses for the purposes of crowd control.

Similarly for software based art, even a small collection of software based art will contain code written in a broad array of languages. It is beyond any individual to be able to have a deep understanding of all of these languages. It is also rare for a museum to have a software developer on staff. It is therefore necessary to find individuals who not only have this expertise but who are also able to work with the museum and have an empathy with the work of the artist.

In an interview with the artist David Rokeby recorded during a meeting at Tate of the research network 'The New Media Art Network on Authenticity and Performativity' (2008-2010) Rokeby talked candidly about his concerns regarding the code which forms an integral part of his work The Giver of Names (1991 -) (David Rokeby, July 2011). In the following quotation he talks about the difficulty in finding people with the requisite skills who are sympathetic to the way in which an artist works, and also about the significance of the code which earlier in the same interview he calls 'gnarly'. Interestingly he also recognises that despite his best efforts the work is likely to change over time, perhaps to the point where he would no longer recognise it as his work.

'A programmer engineer tends to work from a specification where there are specific things this thing [software] must achieve and they then work to satisfy that specification…. and that is …. generally not how an artist programmer works …. there are things that may not seem like good programming practice which are there on purpose ……

in a work like this there is philosophy, aesthetics, phenomenology, in the code and so the code has to be handled sensitively ……my key thing is that the work survive however it can. By trying to give as much subjective information, as well as technical and material information, in the manual I do the best I can to guide it on its journey …. I am sure that if all six versions get sold and they are still around in a 100 years they will all be quite different and I am very open to that. It reminds me of a story about John Cage, where a friend of mine was conducting a piece of Cage's and Cage came by the day before the performance and he smiled and watched the whole thing and said "it has nothing to do with my work, it is very nice, but it has nothing to do with my work". I don't know if I would feel that way if I saw the work in a 100 years but that is the risk you take.'

The range of required expertise identified in the examples above indicates that new models are needed if museums are to find sustainable ways to respond to new and disparate forms of artistic practice. The technologies which are used as artistic media within time-based media works of art are broad and various and the knowledge needed is deep. The expertise touched upon in this paper ranges from the ability to: produce accurate analogue slide duplicates; monitor and repair cathode ray tubes; understand a variety of computer languages and the dependencies between computer hardware and software; and understand how to transmit the embodied knowledge of a performance. This paper has also highlighted the significance of understanding the specific forms of artistic practice that generate the artworks in our collections, to their conservation.

Around any complex artwork, there is a possible or existing network of people who have the expertise and knowledge necessary to support that work. The conservation of these artworks is as much about the development or preservation of these networks as it is about the object in isolation. Maintaining this ecosystem is a joint task of both the artist and their estates and the museum.

It is also becoming clear that artists are frustrated with the failure of museums to live up to the image many artists have of them. They are frustrated with the lack of time and attention that is available for each work. Where skills might be taught to members of staff within the museum but not then exercised for many months or even years it is easy to see why some artists prefer to have a team of their assistants or producers managing the installation of their works. As museums we need to be more open to these types of collaborative models whilst being mindful of their implications.

I believe that it is important to recognise the skills that conservators bring in order to broker these works into the museum; working with the different stakeholders and thinking in a structured way about the management of a work across time. It is equally important to understand how best to develop the range and depth of expertise required.

There is a point where the conservator cannot develop all the in-depth expertise demanded by these works, and a more distributed model of expertise is needed, supported by new alliances both inside and outside the museum. The challenge is to build sustainable networks that can support our collections; foraging for the expertise needed and maintaining these networks, not as a peripheral part of the role but central to what it means to be a time-based media conservator. While this need might also be felt in other areas of contemporary art conservation, the extent of the challenge posed by time-based media works of art points to at least a partial explanation of why time-based media conservation has developed as a distinct area of conservation. It also provides an indication of how this might develop in the future; recognising a far broader multidisciplinary approach, drawing on expertise beyond the confines of the museum.

Conclusion

This paper begun by considering four models that have been adopted by museums in response to the need to develop strategies for the conservation of time-based media works of art. It has also explored six key questions that are fundamental to how this new conservation discipline approaches time-based media works of art. These questions in turn served to highlight the nature of the challenge and the types of expertise needed to support the conservation of time-based media works of art.

Different institutions have responded differently to the need to conserve time-based media works of art. As we develop an ever clearer understanding of what it means to conserve time-based media works of art, it is clear that there is value in a broadly defined interdisciplinary approach. This points to a requirement not only for new forms of expertise but also a more open approach to the networks needed, both inside and outside the museum, to support these forms of artistic practice.

Ⅲ. 미술관 연구

전시기획의 실제
:《덕수궁 프로젝트》전을 중심으로

국립현대미술관 학예연구사 김인혜

Ⅰ. 들어가며
Ⅱ. 아이디어
1. 아이디어의 출발
2. 아이디어의 전개
Ⅲ. 실행
1. 조건의 분석과 확장
2. 변수(變數)들 : '커미션워크'의 예
Ⅳ. 나가며

Ⅰ. 들어가며

한국에서 '큐레이터'라는 직업이 널리 알려진 것은 매우 최근의 일이다. 필자가 1992년 대학에서 '미술사'를 전공하기 시작할 때만해도, '미술사'라는 학문도, '큐레이터'라는 직함도 일반적으로는 거의 알려지지 않은 단어에 속했다. 하지만 약 20년이 지난 지금, 큐레이터는 유치원생이 하는 게임에 등장하기도 하고, TV 드라마에 주인공 직업으로 흔히 나오기도 한다. 대학에서는 '큐레이터학과'가 개설되기도 했고, 최근 한 조사에서는 직업만족도가 높은 직업 5위에 큐레이터가 포함된 바 있다.

그러나 이렇게 상당히 인지도가 높아진 상황에 비해, 정말 '큐레이터'가 하는 일에 대해 제대로 알고 있는 사람이 얼마나 될지는 의문이다. 필자 스스로 처음부터 미술사를 전공하여, 석사 논문은 19세기 독일 낭만주의에 대해, 그리고 박사 논문은 중국의 문호 루쉰(魯迅)이 주도한 목판화 운동에 관해 썼을 뿐, '큐레이터 되기'를 위한 정규 교육을 받은 바는 없다고 할 수 있다. 솔직히 어떠한 교육이 '큐레이터'가 되기에 적절한 교육인지조차 확실하게 말하기 어렵다.

그럼에도 불구하고, '전시 기획의 실제'라는 주제의 글을 감히 쓰는 것은, 약 10년간 국립현대미술관에서 큐레이터로 일하면서 겪었던 나름대로의 경험을 기록하고 공유하기 위함이다. 더구나 올해 9월 덕수궁에서 개막하여 상당한 반향을 불러 일으켰던《덕수궁 프로젝트》[1]의 예를 중심으로, 전시가 어떻게 기획되고 또 실현되는가에 대한 실질적인 이야기를 담아 두고자 한다.

Ⅱ. 아이디어

전시를 하는 큐레이터에게는 두 가지 매우 상반되는 성격의 작업이 요구된다. 그 하나는 아이디어, 혹은 '공부(工夫)'라는 말로 집약될 수 있는 것이다. 생각하거나 공부하는 일은 매우 자유로운 것이다. 사고는 어디로 발전할지 모르며, 때로 매우 분명하고 구체적인 듯하다가 돌연 막연해지기도 하고 엉뚱한 방향으로 흘러들기도 한다. '공부하기'는 원칙적으로 결론을 먼저 내리지 않은 채 과정을 즐기며 자유로이 유영(遊泳)하는 일이다. 하지만 큐레이터가 해야 하는 또 하나의 일은 아이디어를 '실행'하는 것이다. 아이디어는 그저 자유롭게 흘러가는데 반해, 그것이 현실화되기 위해 '실행'에 옮기는 작업은 매우 엄밀하고 정확해야 한다. 이미 실행이 완료된 상태를 끊임없이 상상한 채, 결과를 미리 내다보며 현재의 조건을 타진해가야 한다. 매우 많은 사람들의 협업을 이끌기 위해 결과를 먼저 그리면서 주변을 설득해야 한다. 이러한 일은 실제로 '공부하기'와는 상당히 상반되는 인간의 덕목을 요구한다.

필자가 느끼는 큐레이터의 매력은 이러한 '아이디어 생산'과 '현실적 실행'의 다소 상반되는 성격의 업무 사이에서 일종의 균형을 유지하는 일에 있다. 많은 직업이 아이디어만 생산하고 공부만 할 뿐 그것을 현실화하는 일에 참여하지는 못한다. 그 반대의 경우도 마찬가지여서, 많은 이들이 원래의 아이디어가 무엇인지는 모른 채 기계적인 '실행'만을 해야 하는 경우가 흔하다.

하지만 다시 생각해 보면, '아이디어'와 '실행'이 직업상 쉽게 분리되어 있는 현상은, 역설적으로 이 두 가지 상반되는 성격의 일을 모두 다 잘 할 수 있는 인간 유형이 많지 않다는 사실을 방증하는 것이기도 하다. 어쩌면 '큐레이터'에게 요구되는 이상적 덕목이 인간의 본성적 특성에는 반하는 것인지도 모른다. 그러기에 외국의 경우에는, '아이디어 생산자'로서의 큐레이터의 역할에 훨씬 더 큰 방점을 두면서, '실행'을 위한 인력들을 세분화·분업화 하는 방향으로 진전되고 있는지도 모른다.[2]

1.《덕수궁 프로젝트》는 국립현대미술관과 문화재청 덕수궁관리소가 공동주최하여, 덕수궁 경내의 전각과 후원에 현대미술 작품을 제작 의뢰하여 설치한 프로젝트로, 총 9개의 프로젝트가 진행되어 2012년 9월 19일부터 12월 2일까지 개최되었다. 덕수궁 경내 석조전 별관에 위치한 덕수궁미술관에서도, 궁궐 프로젝트의 연장선상에서 프로젝트의 결과물, 다큐멘터리 영상, 미실현 아이디어 등의 다양한 관련 작품·자료를 2012년 9월 19일부터 10월 28일까지 전시하였다. 국내외 언론에 130회 이상 보도되었고, 덕수궁 관람객 기준 360,000여명이 관람하여 상당한 반향을 불러일으켰다. 전시 도록인 국립현대미술관 편,『덕수궁 프로젝트』, 2012 참조.

1. 아이디어의 출발

'아이디어의 생산'은 큐레이터의 가장 근본적인 업무이다. 원래 아무 것도 존재하지 않던 것에서 '아이디어'가 처음으로 발생한다. 하지만 과연 '아이디어'가 어디에서부터 나오는 것일까? 흔히 큐레이터는 '창의적인' 사고를 해야 한다고 말하지만, 이제는 교육산업계에서 너무나 흔한 단어로 유통되는 '창의'란 도대체 무엇일까?

하지만 이런 질문에 대해 대답하는 것은 실제로 매우 어렵다. 어떠한 '일반화된' 대답도 내놓을 수 없기 때문이다. 만약 일반적 답변이 이루어지면, 이미 '창의적'이지 않은 것이 된다. 다시 말해 '창의적'이라는 것은 '독창적(unique)'인 것이다. 무엇이 '일반적'인 것인가를 알고 있으면서도, 그러한 사고를 뒤집어보고 다른 각도로 바라볼 수 있어야 한다. 그러한 '비약적' 사고들 어딘가에 아이디어가 존재하는 것이다.

《덕수궁 프로젝트》를 예로 들어보자.

생각 1) 덕수궁이 문을 닫는 월요일, 관람객이 없는 한적한 덕수궁의 뜰을 거닌다는 것은 대단히 특별한 경험이다. 몇 해 전 어느 월요일, 점심 식사 후 덕수궁미술관으로 돌아오는 길에 갑자기 내린 비 때문에, 덕수궁의 석어당 처마 밑에서 비를 피한 적이 있다. 임진왜란의 위기를 극복한 곳임을 기억하기 위해 여전히 단청을 칠하지 않은 그 소박한 건물에서 빗소리를 들으며, '도심 속의 보석과도 같은 이 곳의 특별한 아름다움을 더 많은 사람들이 느낄 수 있었으면...' 하는 생각을 했다.

생각 2) 지하철을 타고 어딘가를 가고 있던 한 순간, 당시 읽은 역사책들 때문이었는지, 부모님과의 어떤 의견 충돌 때문이었는지, 갑자기 내 어깨를 누르는 어떤 힘들의 존재가 느껴졌고, 그것이 바로 '업보'라는 것이 아닌가 하는 생각이 문득 들었다. 내가 선택하지 않았지만, 내게 이미 주어진 채 선험적으로 경험된 것 같은 그 무엇, 그것은 떨쳐 버릴 수도 피할 수도 없는 무게감으로 우리에게 존재한다. 나중에 내가 다음과 같은 이상의 시의 한 구절을 읽었을 때, 이상이 느꼈을 감정이 그 때 내가 느꼈던 그것과 비슷하지 않았을까 생각한 적이 있다. "(중략) 나는 왜 드디어 나와 나의 아버지와 나의 아버지의 아버지와 나의 아버지의 아버지의 아버지 노릇을 한꺼번에 하면서 살아야 하는 것이냐('오감도 시 제 2호' 중에서)"

---

2. 외국의 선진 미술관들의 경우, 전시를 실행하는 전문 직종들이 훨씬 더 자세히 분화되어 있다. 코디네이터(coordinator), 레지스트라(registrar), 큐레이터 보조연구원(curatorial assistant) 등이 전시 실행의 상당부분을 담당하거나 보조한다. 그러나 한국의 대부분 큐레이터에게는 아직도 '실행'과 관련하여 과도하게 많은 부담과 업무량이 부과되어 있다. 심지어 상당한 큐레이터가 직함만 그렇게 지니고 있을 뿐, '아이디어 생산'에는 거의 관여하지 못한 채 주어진 과제에 대한 '실행' 역할만이 강요되는 형편이다. 이러한 상황은 '큐레이터'라는 직업의 존재 이유 자체를 무색하게 하는 것으로, 앞으로 반드시 지양되어야 할 방향이다.

생각 3) 현대미술은 이미 국가의 경계가 모호해진 상황 속에서 상당부분 전개되고 있지만, 그럼에도 불구하고 몇 년 사이 한국의 현대 미술가들은 끊임없이 '전통'이라는 화두를 들먹여왔다. 그러나 많은 작품들이 그저 '전통'의 피상적인 모양새만을 흉내 내려 할 뿐, 진정으로 어떤 정수(精髓)에 근접한 것인지는 의문스러웠다. 단순한 모티프의 차용과 같은 것이 아닌, 좀 더 근원적인 차원의 고민들이 필요하다는 생각이 늘 들었다. 성숙한 예술가라면 우리에게 주어진 '업보'와 같은 무게감에 어떤 식으로 반응하게 될 것이다. 그러한 전제를 믿는다면, 유행과도 같은 '전통 차용'의 차원을 넘어 좀 더 가치 있는 예술적 작업들을 끌어낼 수 있지 않을까.

생각 4) 『우리에겐 위기 극복의 유전자가 있습니다』[3]의 저자이자 국립현대미술관장을 역임했던 배순훈 전 관장님은 조용조용한 말투로 큐레이터들을 '자극'하는 특별한 능력을 가지고 계셨다. 그 날도 큐레이터 회의에서 그는 "무엇이 창의적인 것인가?" "국내외의 미술관과 국립현대미술관은 어떻게 차별화가 될 수 있는가?" "한국의 현대미술은 중국이나 일본의 그것과는 어떻게 다른가?" "어떻게 한국 미술의 고유성을 세계에 알릴 수 있을까?" 등등의 끊임없는 경영학적 질문들을 쏟아내고 있었다. 그런 식의 화두는 대체로 인문학적 사고에 익숙한 내게 일종의 반발 혹은 번뜩임(spark)을 불러일으켰다. '국립현대미술관은 국가기관이므로 문화재청의 협업을 이끌기에 유리하고, 그것이 가능하기만 하다면, 덕수궁 전체에 현대미술 설치 프로젝트를 할 수 있는 유일한 기관이다. 서울시내 한가운데에 한국의 전통과 현대가 만나는 독특한 공간을 만들면 외교사절의 센터가 될 것이다.' 이러한 생각은 관장님에게 즉각적으로 받아들여졌다. "당장 실행에 옮기라."

이상과 같은 '생각들'을 장황하게 늘어놓는 것은 아이디어가 생산되는 지극히 복합적이고 비연속적인 상황과 계기들을 설명하기 위한 것이다. 이 외에도 《덕수궁 프로젝트》의 출발점을 제공한 생각들은 매우 많고 다양하다. 때로는 지극히 우연한 상황에서 문득 엉뚱한 생각이 떠오르기도 하고, 때로는 상당히 전략적인 고려가 작용하기도 한다. 대체로 아이디어는 저절로 자연스럽게 생겨나는 것이지 억지로 만들어낼 수 있는 것이 아니다. 결국 틀에 갇히지 않은 '열린 사고'만이 아이디어 생산의 원천이다.

2. 아이디어의 전개

그러나 대부분의 아이디어는 처음 그것이 시작되었을 때는 단지 사소한 불씨에 불과하다. 그것을 더욱 풍부하게 확장하고 증식시키고 또한 가다듬는 작업이 없으면, 대부분의 아이디어는 사장되고 만다. 아이디어의 자유로운 전개(development)를 위해서는 여러 가지 방법이 있을 것이

---

3. 배순훈, 『우리에겐 위기 극복의 유전자가 있습니다』, 여백출판사, 2008.

다. 그 중에서도 1) 문헌적인 접근과 2) 작가들과의 토론은 매우 중요한 작업이다.

《덕수궁 프로젝트》의 예를 다시 들어보자.

이 프로젝트를 위한 문헌적 접근은 덕수궁에 대한 역사를 제대로 캐내는 것에서 시작되었다. 다행히도 한영우, 이태진 교수와 같은 훌륭한 역사학자들의 업적이 이 시대를 이해하는 중요한 기초자료를 제공해 주었다. 하지만 그럼에도 불구하고 덕수궁을 둘러싼 크고 작은, 많은 역사적 사실들이 여전히 완전히 밝혀지지 않은 채 미궁으로 남아있었다. 최대한 일차사료에 가까이 접근하기 위해 노력하면서 여러 가지 문헌을 들추던 중, 1938년 일본의 역사학자 오다 쇼고(小田省吾)가 쓴 『덕수궁사(德壽宮史)』[4]를 읽게 되었고, 일종의 충격을 받았다. 덕수궁에 대해 쓴 이후의 자료들이 가장 일차적인 정보로 오다 쇼고의 이 책을 지나치게 많이 참고했다는 사실 때문이었다. 그런데 오다 쇼고가 누구인가? 그는 상당히 명망있던 역사학자인 동시에 식민지 시대 교과서 편찬 등을 통해 한국인에게 식민사관을 뿌리 깊게 심어놓은 장본인이다.[5] 후에는 고종실록과 순종실록의 편찬에도 관여했던 그가 쓴 『덕수궁사(德壽宮史)』는 지극히 학문적인 접근과 은밀한 식민사관의 구조가 교묘하게 조화를 이룬 매우 독특한 책이었다. 예를 들어 이 책에서 별도의 한 단락을 이루는 '함녕전 시비(詩碑)'의 내용을 그대로 믿는다면, 1909년 고종은 함녕전에서 이토 히로부미를 위해 연회를 베풀고 내선일체(內鮮一體)의 시구(詩句)를 듣고 흡족해하는 인물이 된다. 기본적으로 고종을 잘 모시는 듯하면서도 그를 완전히 꼭두각시로 만들어버리는 매우 전략적인 전제가 책 전체에 깔려 있었다. 그러나 가장 충격적인 것은, 그의 이러한 역사인식의 구조가 거의 의문시되지 않은 채, 오랫동안 덕수궁을 묘사한 관광 안내 책자나 인터넷 자료 등에서 동어반복적으로 재생산되었다는 점이다. 이러한 문헌자료들은 아직 100년도 채 되지 않은 한국의 역사가 상당 부분 오류와 미스터리로 가득하다는 사실을 일깨워 주었고, 이러한 현실에 대해 역사가가 아닌 예술가들이 할 수 있는 일이 무엇일까 하는 생각을 키워 주었다. 상당히 많은 문헌 연구가 이루어졌고, 그 결과물이 프로젝트에 참여한 작가들과 공유되었다.

아이디어가 전개되는 데 있어 또 다른 중요한 원천은 작가들과의 대화와 토론에 있다. 실제로 예술가들이야말로 아이디어의 가장 일차적인 생산자이며, 큐레이터는 그러한 아이디어를 실현시키고 관객과 조우하게 하는 매개자에 불과하다. 덕수궁의 역사와 현재가 지닌 독특한 매력들에 대해 함께 이야기를 나누며, 많은 작가들이 자신의 아이디어를 점차적으로 발전시켜 주었다. 큐레이터의 입장에서는 다만, 작가들의 생각과 작업들이 하나의 프로젝트를 통해 다양성과 균형을 이룰 수 있도록 전체적인 그림을 조율해 나갈 뿐이다.

---

4. 小田省吾, 『德壽宮史』, 京城: 李王職, 1938.
5. 최혜주, 「小田省吾의 교과서 편찬활동과 조선사 인식」, 『동북아 역사논총 27호』, 2010, pp.279~314.

《덕수궁 프로젝트》의 경우 큐레이터의 입장은 쉽게 간파되지 않지만 여기 저기 숨어있다. 이 프로젝트는 한편으로 역사의 정통으로 들어가 과거의 기억들을 현재로 끌어들여오는 작업과, 다른 한편으로는 매우 현재적인 시점에서 마치 궁궐과는 무관해 보이는 아방가르드한 작업을 무심하게 들여 놓는, 두 가지 극단적 방향을 모두 포용하고자 했다. 전자의 경우 서도호, 김영석의 작품이 그 예에 해당한다면, 후자의 경우 정서영, 최승훈+박선민의 작업이 이에 해당한다. 또한 서도호 작업의 퍼포먼스처럼 의미상 매우 무겁고 육중한 작품이 있는가하면, 최승훈+박선민의 영상이나 크리스털처럼 궁 안에 있는 듯 없는 듯 스며드는 가벼운 작품도 배치되기를 원했다. 전체적으로는 덕수궁이나 한국의 역사가 지닌 지극한 '슬픔'이 현대미술을 통해 치유됨으로써 새로운 미학적 성취를 이룰 수 있기를 기대했다. 이수경, 류재하의 작품이 지닌 깊은 슬픔과 아름다움의 조화가 관객에게 감동을 이끈 지점도 거기에 있을 것이다. 희로애락을 모두 거쳐 갈 수밖에 없는 인간 삶에 대한 인식과, 그러한 사이클을 뛰어넘으려는 예술적 차원의 개입이 일종의 긴장을 형성하는 것이다. 무엇보다도, 유산(遺産)이 내재되어 온 모든 영역의 예들을 제시하기 위해 조각, 설치 및 영상 작가 뿐 아니라, 디자이너, 음악가, 무용가 등과 같은 다양한 장르의 예술가들을 끌어들인 것도 매우 의도된 것이었다. 가구 디자이너 하지훈, 음악가 성기완, 무용가 정영두 등의 참여가 그러한 고려 속에서 가능해졌다. 결국 다양한 관점의 고려들이 종합되어, 작가의 선별과 토론의 방향이 정해지게 된다.

이렇게 큐레이터가 의도하는 것이 무엇인지를 예술가들과의 토론을 통해 파력하면서도, 동시에 예술가들의 생각을 존중하고 경청하는 일이 요구된다. 예술가는 매우 독창적인 존재인만큼, 생각의 흐름, 작업의 방식, 대화의 룰이 상당히 특별한 경우가 많다. 그러한 개별성을 인정하면서 토론을 지속하다보면, 예기치 않은 곳에서 아이디어의 비약과 발전이 생겨난다.

《덕수궁 프로젝트》에서 이수경의 경우, 약 3년 전 프로젝트가 시작도 하지 않은 완전한 '날 것'의 상태일 때부터 생각을 주고받았다. 서도호의 경우, 고종시대의 역사를 함께 공부하며 새벽까지 울분어린 토론을 이어가기도 했다. 작가 정서영의 도저히 예측할 수 없는 사고의 반전을 끊임없이 목격하는 일도 흥미로웠다. 이러한 모든 과정들 중에도 수많은 아이디어가 생겨나기도 하고 폐기되기도 하였다. 결국은 지극히 일부의 아이디어만이 남겨지고 다듬어지는 것이다. 가장 오랫동안 아이디어 전개의 과정을 함께 해 온 이수경이, "석어당을 그 사이 수백 번, 수천 번 머릿속에서 그렸다 무너뜨렸다(작가말 인용)"라고 한 후 결과적으로 거대한 눈물 조각 하나만을 최종안으로 내놓았을 때 나는 다른 폐기된 아이디어들이 너무 아까워서 말리고 싶은 기분이 들었다. 그러나 작가는 다른 모든 아이디어들이 갑자기 '사족'과 같이 느껴졌다고 말했다. 결과론적으로 그의 말은 적중했다. 거대한 반짝이는 눈물 하나면 충분했던 것이다. 덕수궁의 슬픔과 아름다움이 지닌 이중성을 단적으로 표현하기에, 더 이상 더할 것이 없었다! 《덕수궁 프로젝트》의 개

별 작품이 나오기까지 작가의 생각과 의도를 알기 위해서는 전시도록을 별도로 참고해 주기 바란다.

Ⅲ. 실행

이제 이상과 같은 아이디어들을 현실화하기 위한 실행 업무에 대해 이야기하고자 한다. 앞서 잠깐 설명한대로 실행 능력은 아이디어의 생산 능력과는 완전히 다른 별개의 자질을 요구한다. 냉정한 현실 분석, 결과를 예측하는 통찰력, 다양한 이들의 협업을 이끌 수 있는 설득력과 추진력 등이 필요하다. 무엇보다 주어진 현실적 '조건'이 어떠한지, 그 '조건' 중에서 받아들이고 갈 것과 개선하여 바꿀 것이 무엇인지를 가늠하는 일이 선행되어야 한다. 또한 언제나 특수하게 부딪히는 새로운 도전들을 해결하려는 태도가 뒤따라야 한다.

1. 조건의 분석과 확장

전시를 실행에 옮기는 작업은 공간과 시간, 예산과 인력, 행정적 제약 및 조건이 상당부분 이미 결정된 상태에서 시작된다. 먼저 이러한 조건들을 정확히 파악하는 것이 필요하다. 이 말은 지극히 당연한 이야기로 들리겠지만, 막상 큐레이터들이 놓치기 쉬운 일이기도 하다. 특히 예산과 인력, 행정적 조건에 대한 선행적 이해는 매우 전문적인 영역이다.

그러나 이미 주어진 조건과 상황이 프로젝트를 진행하기에 적합하기 않을 때는, 그 조건을 개선하거나 확장하는 일이 뒤따라야 한다. 만약 제약과 조건을 파악하고 거기에 맞춘 규모의 전시만을 기획한다면, 일하기에는 편리하겠지만 결코 새로운 도전이 되지 못한다. 예를 들어 예산이 부족한데 아무래도 더 많은 비용이 필요하다면 협찬을 얻어서라도 예산범위를 끌어올리도록 노력해야 하는 것이다.

《덕수궁 프로젝트》를 예로 들어보자. 먼저 공간적 조건의 확장은 이 프로젝트를 위해 가장 선결되어야 하는 일이었다. 미술관의 소관 범위가 아니라, 문화재청 덕수궁관리소의 관리범위인 덕수궁 전각을 활용할 수 있을 것인가 아닌가 하는 문제는 이 프로젝트를 시작할 수 있느냐 없느냐를 결정하는 가장 기본적인 조건이었기 때문이다. 따라서 프로젝트의 기본안을 들고 덕수궁관리소의 관계자를 만나고, 미술관 간부진급과 함께 문화재청 간부진을 만나고, 문화재청장에게 직접 보고를 하는 등의 절차를 거쳤고, 여러 차례의 회의를 거쳐 공간 활용이 허용되는 방향으로 진전되었다. 그러한 공간 확보가 어느 정도 보장된 상태에서도, 구체적으로 어떤 전각을 사용할 수 있으며, 어떤 공간상·설치상 제약이 따르는지 등에 대해 정확하게 파악하고, 작가 및 행정 관리자의 요구를 조절하는 일이 필요하다.

'시간'이라는 조건을 정확하게 파악하는 일도 큐레이터의 매우 중요한 덕목이다. 시간이 무한정 주어진다면, 훨씬 더 완성도 있는 작업을 이룰 수 있겠지만, 언제나 전시는 개막하는 날을 발화점으로 시간에 맞춘 작업을 할 수밖에 없는 조건하에 있다. 결국 큐레이터의 업무상 핵심은 '스케줄링'이라고 해도 과언이 아니다. 수많은 관련자들의 스케줄을 함께 조절하면서, 업무를 시간에 맞춰 추진해 가야 한다. 한편으로 아이디어가 계속 발전을 하더라도, 어느 순간 그런 작업을 멈추어야 할 때도 있다. 다른 여러 가지 조건들은 확장의 가능성이 열려 있지만, '시간'만은 어쩔 수 없는 것이다. 아예 전시의 개막을 미루는 방법을 쓸 수도 있겠지만, 그것은 가장 극단적인 처방이 될 것이다. 결국 '시간'이라는 제약을 잘 조절하고 관리하는 일이 최선이다! 《덕수궁 프로젝트》의 경우, 아이디어 단계에서 약 8개월, 실행 단계에서 약 10개월이 소요된 프로젝트이다. 그렇다고 이 기간 내내 큐레이터가 이 일만을 하는 것은 아니다. 큐레이터는 중장기 전시 아이템을 동시에 여러 개 가지고 있으며, 또한 전시 업무가 아닌 다른 업무(작품수집, 아카이브, 연구 발표, 예산신청 등) 또한 상당히 많기 때문이다. 그런데, 하나의 프로젝트에 이렇게 상당한 시간이 드는 것은, 큐레이터가 혼자가 모든 것을 결정할 수 없는 데에 기인한다. 미술관 차원의 행정적 결정이 이루어지는 시간, 작가가 아이디어를 생산할 시간, 작품이 공장에서 제작되는 시간 등등 수많은 시간이 큐레이터의 개입 범위를 넘어서는 시간들이다. 이러한 시간동안 큐레이터는 '공을 넘긴 채' 기다려야 하고, 업무 파트너들에게 최대한 많은 시간을 배려한 스케줄관리를 해야 한다.

'예산'의 경우도 상당부분 이미 조건이 주어진 채로 출발하게 된다. 가능하다면 전시기획은 처음부터 예산 범위에 맞춰 진행해야 하는 것은 당연하다. 그러나 예산은 운이 좋고 좀 더 노력을 한다면, 확장 가능성도 상당히 있는 분야이다. 《덕수궁 프로젝트》가 전형적으로 그러한 예에 해당했다. 원래 이 프로젝트를 위해 주어진 예산은 인건비를 별도로 했을 때 채 3억이 되지 못했다. 이 중 약 1억 7천만원이 작품의 제작비(창작비 포함)에 소요되었다. 결국 1억이 조금 넘는 돈으로 모든 전시비용(운송, 설치, 보험, 전시장 공사, 인테리어, 전자장비 대여, 도록·인쇄물·안내 사인물 등 제작, 사진촬영, 영상기록물 제작, 홍보, 개막식 행사 등 행사비용 등)을 부담해야 했다. 결국 홍보비를 3백만원 밖에 책정하지 못할 정도였다. 처음에는 모든 사업을 예산 범위에 맞추다보니, 전시 규모가 상당히 작고 야외 프로젝트의 수도 매우 적었다. 하지만 전시개막이 임박해 오면서, 예산 범위를 늘려서라도 전시 규모를 더 키워야 하겠다는 강렬한 생각이 들었다. 틀림없이 궁에서 여는 첫 현대미술 전시라고 주목을 받을텐데, 막상 전시된 작품이 별로 없다면 관객의 실망이 클 것이라 생각했기 때문이었다. 결국 엄청난 설득의 과정을 거쳐, 작가들의 헌신, 기업의 현물협찬, 재단의 제작비지원 등을 끌어내었고, 최소한 부끄러운 수준을 면한 전시 규모로 키울 수 있었다. 작가가 직접 협찬을 끌고 오기도 하는 등, 짧은 시간에 예산과 관련하여 운 좋은 일들이

많이 일어났다. 만약 모든 현물협찬 등의 규모를 돈으로 환산한다면, 약 7-8억 규모의 전시가 이루어진 것이다. 실제 투입된 예산의 배가 넘는 규모의 전시를 개최한 셈이다.

마지막으로 '인력'이라는 조건의 이해와 확장 또한 매우 중요하다. 모든 일은 사람이 하는 것이다! 전시를 실행하기 위해서는 실제로 많은 관련자들의 협업이 필요하다. 국립현대미술관 내부에는 디자이너, 보존 수복가, 설치운송 전문가, 에듀케이터(전시연계 교육담당, 도슨트교육 담당), 퍼블릭 프로그래머, 홍보마케팅 전문가(국내언론 담당, 외국 언론 담당, SNS 담당) 등이 다양한 각자의 직무를 수행하고 있다. 전시의 준비단계에서 그리고 개막 후 관리단계에서 관여하는 미술관 내부 직원은 20여명이 넘는다. 이들의 업무를 정확히 파악하고, 전시의 내용과 목표를 공유하고, 정확한 시점에 업무의 진행상황을 함께 관리해 나가는 일이 필요하다. 하지만, 미술관 내부에 전문인력이 없는 분야도 존재하기 마련이다. 《덕수궁 프로젝트》의 경우, 오디오·비디오 테크니션, 도록제작을 위한 그래픽 디자이너, 동영상 제작자, 작품설치 사진가, 기록영상 촬영감독 등의 경우, 외부의 전문 인력을 끌어들였다. 큐레이터는 각자 다른 전문영역을 가진 이들에게 전시의 의도를 공감하게 하고 또한 이들의 의견을 수렴하는 데 상당히 많은 시간과 노력을 들인다. 더구나 이번 프로젝트의 경우, 작가들의 작업 하나하나가 퍼포먼스, 공연 등 많은 활동을 수반했고, 자원봉사자들의 청소, 다큐멘터리 영상촬영 등을 수행했기 때문에, 엄청나게 많은 인원이 참여한 프로젝트였다. 서도호의 작품 하나만 하더라도, 청소 자원봉사자들, 퍼포먼스 진행자들을 모두 포함한다면 200여명의 인원이 참가한 대형기획이었다. 많은, 훌륭한, 선의(善意)의 인력이 프로젝트에 연관될수록 기획의 규모와 중요도는 커지게 마련이다. 큐레이터는 모든 참여자들이 가능한 한 취지를 이해하고 자신의 역할을 확인하며, '행복하게' 일을 수행할 수 있도록 돕는 것을 중요한 책무로 여겨야 한다. 큐레이터 혼자서 할 수 있는 일은 거의 없다. 모든 일은 협업을 통해서만 가능하다.

결국, 실행에 있어 핵심적인 사항은 이미 결정된 자원이 무엇인지를 정확히 파악하는 것이고, 무엇이 부족한지 만약 부족한 것이 있다면 그것을 어떻게 보완할 수 있을지 등을 고민하는 일이다. 또한 보완을 통해 확정된 조건 하에서는, 똑같은 시간과 공간, 인력과 예산을 들였더라도 최선의 효과를 끌어낼 수 있도록 지혜를 모을 수 있어야 한다. '지혜'는 사람의 몫이다. 결국, 사람들과의 신뢰를 바탕으로 훌륭한 협업이 이루어질 때 제약과 조건을 뛰어넘는 결과물이 나올 수도 있다.

2. 변수(變數)들 : '커미션워크'의 예

가능한 한 '조건'을 객관적으로 분석하고 파악한다고 해도, 어떤 작업을 실행하는 데에는 매우 다양한 변수들이 작용한다. 처음 미술관에서 일을 시작할 때 선배들에게 실행의 규칙에 대해 질문하면 대부분 "case by case"라고 대답하곤 한다. 그런 대답은 성의가 없이 들릴 수도 있겠지만, 완전히 틀린 말이라고 할 수도 없다. 매번 전시를 할 때마다 새로운 과제와 도전에 부딪치지 않는다면, 이미 그 전시는 참신하지 않은 것이다. 왜 이전에는 이 문제에 대해 해결되지 않았을까를 묻는 대신, 지금 그 문제를 해결하면 되는 것이다. 한국과 같이 미술관 제도가 잘 정착되지 않은 곳에서는 더 많은 미해결 사안들이 남아있게 마련이다.

《덕수궁 프로젝트》의 경우, 실행에 있어 예측하지 못한 어려움이 생긴 것은 '커미션워크'라는 제도의 규정에 있었다. 최근 들어 세계적으로 현대미술은상당히 '커미션(commission)'의 방식을 지향하고 있다. 갤러리에서 이미 제작 완료된, 상품과도 같은 작품을 구입하는 대신, 미술관은 그 미술관의 공간과 맥락에 적합한 독창적 작품을 소유하거나 전시하고 싶어 한다. 이에 그런 작품을 작가에게 의뢰하고, 대신 제작비를 지원하는 방식을 선호하는 것이다. 최근 국립현대미술관에서도 유사한 방식의 작업이 이루어졌기에, 이미 커미션워크에 대한 제도적 문제는 해결이 된 상태일 거라 생각했다. 그러나 기존의 관련 문서를 확인해보니, 모든 커미션워크 관련 계약이 마치 공사업체와 미술관 간의 계약서처럼 되어 있었다. 무엇보다 이렇게 제작비를 지원해서 만들어진 작품의 소유권을 누가 갖는 것인가의 문제에 대해, 이전의 프로젝트는 별다른 논쟁의 소지가 없었는지 모두 당연히 미술관 소유의 것으로 명기되어 있었다.

하지만, 작품의 제작비를 제공했다고 해서 작품의 소유권, 저작권을 미술관이 가진다는 것은 정당하지 않다. 국내에는 적합한 모범 사례를 찾지 못해, 외국에서 커미션워크를 많이 진행해 온 작가를 통해 외국 사례를 분석해야 했다. 미국의 경우를 참조하고 미술관이 받아들일 수 있는 범위를 고려하여 최종적인 계약방식을 결정할 수 있었다. 그 과정에서 생각지 못한 시간이 소요되고, 미술관 내외부적으로 상당한 갈등의 요소도 있었다.

미술관의 계약은 한마디로 작가와 미술관이 모두 '윈윈(win-win)'할 수 있는 합리적인 방안을 찾는 것이어야 한다. 그것이 미술관의 존재이유이다. 미국에서 커미션워크가 진행되는 방법은 다양한데, 그 중에서 참고할 만한 한 가지 사례를 소개하면 다음과 같다. 1) 제작비와 작가의 창작비(artist fee)를 미술관이 지급한다. 2) 제작·전시 후 작품의 소유권은 작가에게 있다. 3) 다만, 미술관은 이후 작품을 선매할 수 있는 권한을 가진다. 4) 미술관이 작품을 구입하지 않을 경우, 작가는 이를 제 3자에게 판매할 수 있고, 이럴 경우 미술관은 제작비 지원금을 환급받을 수 있다. 5) 작품에 대한 저작권은 작가가 소유하되, 이 작품이 미술관의 커미션으로 제작되었음을 이후에도 항상 명기한다.

이와 같은 방식으로 커미션이 진행된다면, 작가는 안정된 재정지원을 받으면서도 특정한 맥락에 부합하는 새로운 작업을 할 수 있는 기회를 가질 수 있고, 미술관은 독특한 공간과 맥락에 맞는 맞춤 작품을 전시할 수 있는 기회, 그리고 그것이 제작 완료된 후 구입 여부를 선택할 수

있는 기회를 갖게 된다. 만약 역량 있는 작가가 그 작품을 제 3자에게 판매하여 제작비를 돌려받게 된다면, 결과적으로 예산의 지출을 최소화할 수도 있는 것이다.

그것이 법률적 문제이든 정치적 문제이든 환경적 문제이든 간에, 전시를 실행하면서 부딪치는 다양한 변수(變數)들을 즐기는 태도가 중요하다. 변수는 매우 다양하게 작용하며, 상호 연관되어 복잡성을 더하기도 한다. 이러한 변수들이 예측하지 못한 문제를 낳는다는 것을 당연하게 받아들이고, 함수 관계의 해답을 찾듯 흥미롭게 문제를 해결해야 할 것이다.

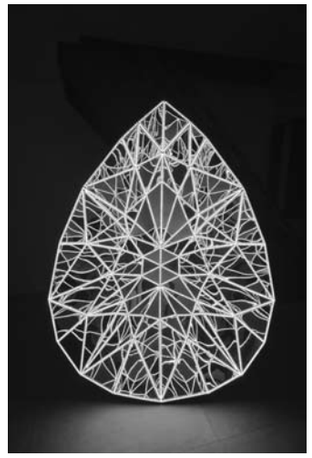
IV. 나가며

《덕수궁 프로젝트》의 예를 중심으로, 전시가 기획되고 실행되는 양상을 소개하고자 했다. 일반적으로 한국의 현실에서, 큐레이터의 아이디어가 전시 개최까지 이어지는 경우는 매우 드물고 지극히 운이 좋은 사례에 해당한다. 따라서 다소 세세하지만 그러한 과정을 기록해 두고자 했다. 하지만 미술관의 존립 근거를 생각할 때, 앞으로 큐레이터의 아이디어가 실현으로까지 이어지는 이와 같은 사례는 훨씬 더 많아지고 풍부해져야 한다. 그러한 방향이야말로 미술관과 한국 문화계의 향후 발전을 보장할 것이다.

미술관의 언저리에서, 큐레이터의 주변에서 일어나는 모든 행위들은 예술의 가치에 대한 믿음에 기초한 것이다. 예술은 때로 인간 사고의 무한함을 증거하고, 우주의 원리를 건드린다. 인간의 본능과 욕구를 대변하기도 하고, 고통과 아픔을 치유하기도 한다. 사회를 비판하고, 권력과 제도를 향해 유쾌한 저항을 시도하기도 한다. 예술의 이러한 다양한 가치를 드러내는 일을 하는 데에 있어, 처음부터 성공과 실패의 잣대는 필요 없는 것이다. 다만, 관객에게 더욱 풍부한 자극과 영감의 계기를 제공할 수 있도록 여지를 넓혀 놓을 뿐이다. 전시의 참여자들이 이와 같은 취지에 다함께 공감할 때, 공부와 일이 하나가 되어 훌륭한 협업이 완성된다.



도판 1. 서도호, 함녕전 프로젝트, 영상설치, 국립현대미술관 커미션, 2012



도판 2. 이수경, 눈물, LED 조명조각, 국립현대미술관 커미션, 2012



도판 3. 하지훈, 자리, 의자설치, 국립현대미술관 커미션, 2012



도판 4. 최승훈 박선민, 결정 vs 결정, 크리스털 설치, 국립현대미술관 커미션, 2012

Abstract

Practices of Curating Contemporary Art Exhibition: Case Study of Deoksugung Project

Kim, In-hye
Curator
National Museum of Contemporary Art, Korea

Deoksugung project, which was co-organized by the National Museum of Contemporary Art Korea and National Heritage Adminstration was held from 19th September 2012 to 2nd December 2012 at Deoksugung Palace ground. This project has commissioned contemporary Korean artists to create works that are to be installed throughout the Deoksugung. Nine artworks are shown in the palatial garden and old buildings. Among the participants are artists from various fields including visual art, music, dance and design. The project not only features sculptural works but also is accompanied by a variety of participatory activities that engage the audience in the forms of sound art and performing arts. About 360,000 visitors enjoyed this project and over 130 mass media from Korea and other countries reported about this project. Because it was a first trial to show the contemporary artworks in the Korean traditional palace, the reaction was quite successful and sensational.

This paper inquires into in detail the process through which an exhibition is curated, namely, the process through which the ideas for an exhibition are conceived, developed, and realized. A curator is required of very contradictory abilities: the creative work of conceiving ideas; the skills that are needed for the realization of them on the basis of the accurate analyses of realities. In particular, the realization of an exhibition is always subject to a considerably large number of variables and unpredicted problems, and the curator ought to be able to discover spontaneous solutions to them. In the case of Deoksugung Project as an instance of the commission work of contemporary art carried out by a governmental organization, the task was related to how to deal with related agreements and institutional issues. In this paper, an analysis of an example in the U. S. contributed to the proposal of a new agreement model that respects both the artist and the museum.

Curating an exhibition demands creative ideas and the ability to solve complex problems. A curator should be able to make a wide range of exhibition participants with different objectives by reminding them of the faith in the value of art. An increase in the number of instances in which the curator's ideas are realized will positively forecast the greater growth of the Korean art scene.

전시의 기획과 실행을 통한 큐레이터의 역할 :《오늘의 프랑스 미술 : Marcel Duchamp Prize》

국립현대미술관 학예연구사 박미화

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 본론
1. Marcel Duchamp Prize 2. 작가연구 및 선정
3. 전시약정 4. 작품운송과 보험
5. 전시구성 6. 개막, 홍보, 그리고 부대행사
7. 전시평가
Ⅲ. 결론

Ⅰ. 서 론

국립현대미술관은 2011년《오늘의 프랑스 미술 : Marcel Duchamp Prize》전을 개최하였다.[1] 본 전시는 2000년에 설립된 마르셀 뒤샹 프라이즈의 후보 및 수상자인 프랑스 동시대 작가들 16인을 선정하여 이들의 작품을 보여준 전시이다. 전시는 전통적인 타블로 형식의 평면회화 부문을 제외하고 각각 다른 형식으로 '오브제'를 활용한 작품들로 조각, 사진, 설치, 영상 등의 부문에 걸쳐 프랑스 미술의 내러티브적 특성을 보여주었다. 본 연구는 이러한《오늘의 프랑스 미술》전에 대한 분석을 통해 최근 점차 그 역할이 중요해지는 큐레이터의 역할에 대해 논하고자 한다.

좁은 의미에서 큐레이터는 미술관에서 전시를 기획하는 사람으로[2] 복잡한 훈련을 거쳐야 하는 특수한 분야의 사람이다. 본 논문에서는 기획전시를 진행하는 과정 및 결과에 대한 분석을 통해 전시 기획의 각 단계에서 큐레이터의 역할에 대해 언급하고 '좋은 전시'를 위한 큐레이터의 역할에 대해 논의하고자 한다. 논의의 방식에 있어서 본 연구자는 기획전시의 실행 과정을 다루면서

1. 2011. 7. 25. ~ 10. 16., 국립현대미술관 제1, 2전시실, 중앙 홀
2. 미술관에서 큐레이터의 업무는 소장품 연구에서부터 전시 기획에 이르기까지 다양하지만 본 논문에서는 전시기획자로 한정하고자 한다.

필요시 동시에 언급할 것이며 전시에 대한 실행과 분석을 보다 심도 있게 다룰 것이다. 이는 전시의 본질에 관한 이론이나 학계의 연구가 아니라 한 기관의 실무자로서 큐레이팅의 실제를 둘러싼 담론 중 하나로써 '좋은 전시'에 대한 도출을 위한 것이다. 향후, 본 논문이 공공미술관에서 국제전을 기획하는데 큐레이터의 기준과 준거들을 만드는데 기여하기를 바란다. 그러나 국립현대미술관이라는 기관에 속해 있는 만큼 실험적이거나 도적적인 전시를 기획하는데 한계가 있었음을 미리 밝혀둔다.

Ⅱ. 본 론

《오늘의 프랑스 미술》전은 마르셀 뒤샹 프라이즈 수상자와 후보자 40여 명 중에서 참여 작가를 선정하였기 때문에 이 수상제에 대한 언급은 필연적이다. 그러므로 이에 대한 설명과 본 전시에 출품된 작가의 작품 설명 및 특성, 주제 그리고 전시의 의의에 관한 전반의 실행과정에 대해 언급할 것이다. 동시에 실행에 따른 여러 문제점과 대책을 통해 보다 '좋은 전시'를 기획하는 준거들을 위한 바탕을 마련하고자 한다.

1. Marcel Duchamp Prize

'이제 회화는 망했다'는 말과 함께 마르셀 뒤샹은 20세기의 새로운 회화의 탄생을 예고하였다. 어쩌면 이것은 문구상의 표현일 뿐 그다지 직접적으로 와 닿지 않을지도 모른다. 그러나 현대미술에서 이제 오브제는 상상 이상의 역할을 수행하고 있으며 오브제에 대한 이해 없이는 현대미술에 대한 접근 자체가 불가능해졌다. 마르셀 뒤샹의 미학과 작품에 대한 이론의 확장은 미국을 중심으로 발생하였는데, 정작 뒤샹이 태어난 프랑스에서는 큰 주목을 받지 못한 것이 사실이다. 마르셀 뒤샹 프라이즈는 프랑스의 이러한 미술사적 바탕에서 프랑스의 현대미술을 활성화하고 국제적인 무대로 진출시키기 위하여 사립미술 소장가 협회에서 2000년도에 발족한 것이다. 7명으로 구성된 협회의 심사위원단은 매년 4명의 후보를 선정하여 최종 수상자를 결정하며, 퐁피두센터에서 수상작가 개인전을 개최한다. 처음 제도를 설립할 당시 작가들의 호응도가 높았다고 할 수 없으나, 점차 제도가 안정되고 국제적으로 알려지면서 작가와 비평가들로부터 긍정적인 평가를 받고 있다. 특히 아디아프(Adiaf)[3]의 회장을 비롯한 사립 미술 소장가들은 마르셀 뒤샹 프라이즈 설립 10주년을 맞이하여 일본과 한국에서 대규모 전시를 개최하는데 서로 협력하였다. 이 수상제의 근본적인 목적이 수상 작가들의 국제적인 홍보와 보급에 있었던 만큼 10주년을 맞이하여 그동안의 실적을 국외에 본격적으로 알리기 위한 국제전을 기획한 것이다.

한국에서의 전시는 먼저 2011년 3월 일본 모리 미술관의 후미오 난조(Fumio Nanjo)[4] 기획으로 일본에서 전시를 개최한 뒤, 7월 초순경 국립현대미술관으로 순회전을 가지기로 잠정 합의하였다. 국립현대미술관은 관련자들과 협의한 뒤 구체적인 순회일정을 계획하여 실행하기 위해 일본으로 공무국외여행을 계획하였다. 그러나 일본 후쿠시마의 지진과 원자력발전소의 폭발로 전시일정에 예기치 못한 차질이 생겼다. 왜냐하면 모리 미술관은 당초 3월 중순부터 7월 초까지 계획하였던 전시를 8월 말까지 연장하였기 때문이다. 국립현대미술관은 전시 개막 4개월을 남겨놓고 일정을 조정해야 하는 상황에 놓이게 된 것이다. 하나의 전시를 열기 위해서는 충분한 연구를 토대로 미술사적인 맥락과 의의와 주제를 찾을 수 있어야 하는데, 갑작스럽게 일정의 변경으로 전시 준비단계에서부터 모든 일정이 불가능한 상황에 놓이게 되었다.

이에 국립현대미술관은 순회전 일정을 취소하고 다른 전시 기획을 위한 큐레이터 회의를 거듭 개최하였다. 회의에서는 소장품전이 가장 좋은 대안이라는 의견과 한국의 젊은 작가들로 구성된 소규모의 전시를 기획하는 쪽으로 양분되었다. 한편, 프랑스 문화원 측은 일본의 모리 미술관과 별도의 마르셀 뒤샹 프라이즈 전시를 새롭게 기획하는 것에 대해 의견을 보내왔다. 프랑스 측은 일본이 대재난으로 전시 일정을 변경하는 것에 대해 박애주의의 너그러운 입장을 견지하는 한편, 한국의 국립미술관에서 프랑스의 현대미술을 보여줄 기회를 놓치지 않기 위해 적극적으로 대처하는 태도를 보여주었다.

이상에서처럼 여름 성수기를 대비한 전시에 대해 의견이 분분한 상황에서 40여명의 작가군이 확보되어 있다는 장점을 감안할 때 프랑스 측의 제의가 가장 설득력 있었다. 또한 국립현대미술관은 관람객이 가장 많이 방문하는 여름방학 기간이라는 점과, 국내전을 위해 작가선정과 주제를 만들어가기에는 준비 기간이 너무나 촉박하였다. 물론 전시를 담당하는 큐레이터 입장에서 단기간 동안 국제전을 개최한다는 것은 많은 부담감이 있지만, 한정된 작가군이 있는 마르셀 뒤샹 프라이즈전을 새롭게 구성하는 방향으로 최종 결론을 내리게 되었다. 이것이 국립현대미술관이 《오늘의 프랑스 미술 : Marcel Duchamp Prize》전을 기획하게 된 실제 배경이다.

3. Adiaf(Association for the International Diffusion of French Art)는 1994년에 설립된 프랑스 현대미술 국제화 추진회는 약 300여명에 이르는 개인 소장가와 아마추어 수집가들로 구성되어 있다. 이들은 모두 현대미술의 창조적 모험에 적극적으로 앞장서고 있으며, 개인 소장가들이 주도적으로 참여하고, 프랑스 기업의 후원을 받는다. Adiaf의 목표는 프랑스 미술의 국제적 위상을 높이고 현대미술의 생생한 현장을 보다 많은 관객들에게 소개하는 것이다.

4. 2011년 당시 일본 모리 미술관의 관장

2. 작가연구 및 선정

마르셀 뒤샹 프라이즈의 수상자는 아다아프의 선정 위원회에서 4명의 후보 작가를 선정한 가운데, 7명으로 구성된 심사위원이 최종적으로 1명의 작가를 선출하는 방식으로 결정된다.[5] 수상자의 개인전은 아다아프와 파트너십 관계에 있는 퐁피두 센터에서 개최하며, 후보들을 포함한 전시는 3년에 한번씩 장소를 정하여 개최하고 도록을 출판한다. 마르셀 뒤샹 프라이즈는 프랑스 국적으로 국내외에서 활동하거나, 국적이 프랑스가 아니더라도 프랑스 내에서 활동하고 있는 모든 작가들을 대상으로 한다. 이 수상제도의 초기에는 지명도 있는 작가들을 후보로 선정해 이들의 유명세를 이용해 제도를 홍보하는 것은 아니냐는 오명으로 작가들의 빈축을 사기도 했다. 그러나 아다아프가 프랑스 미술의 국제적 홍보를 위해 꾸준히 활동하고 10년이 지난 오늘 많은 작가들이 이 수상제를 통해 알려짐으로써 긍정적인 평가를 받고 있다.

이번 전시에서 작가 및 작품을 선정함에 있어 '마르셀 뒤샹 프라이즈'인 만큼, 가능한 평면회화보다 오브제를 사용한 설치작품에 중점을 두었다. 약 15명 정도의 작가를 선정하여 아다아프와 연락하고, 장-마크 프레보스트(Jean-Marc Prevost)를 객원 큐레이터로 영입하면서 전시기획의 단계를 밟아나갔다.

선정된 작가는 필립 라메트(Pilippe Ramette), 발레리 블랭(Valérie Belin), 로랑 그라소(Laurent Grasso), 자비에르 베이앙(Xavier Veilhan), 미셸 블라지(Michel Blazy), 메타유 메르시에(Mathieu Mercier), 사단 아피프(Saâdane Afif), 셀레스테 부르시에 무주노(Céleste Bourgier-Mougenot), 시프리앙 가이야르(Cyprien Gaillard), 니콜라 물랭(Nicolars Moulain), 카데르 아티아(Kader Attia), 카미유 앙로(Camille Henrot), 클로드 레베크(Claude Lévêque), 발레리 주브(Valérie Jouve), 디디에 마르셀(Didier Marcel), 피에르 아르두뱅(Pierre Ardouvin)이다. 이 작가들에 대한 조사와 연구는 전체 작품에 대한 개념과 대표작 중심으로 이루어졌으며, 운송과 설치 그리고 보험 등의 절차를 고려하여 진행되었다. 국제전인 만큼 운송과 보험의 절차는 계속 고려되어야 할 사항이었다. 작가 조사를 위해 국외 공무 여행이 이루어졌고, 관련 갤러리를 통해 작가 면담을 통해 작품에 대해 논의하는 방향으로 계획을 세웠다.

본 전시의 주제는 오브제를 사용하는 프랑스 현대미술로 오브제라는 범위가 매우 광범위하기 때문에, 입체적인 오브제를 직접적으로 사용한 작품으로 선정 범위를 한정하였다. 비디오 작품의

5. 아다아프의 심사는 총 7인의 심사위원으로 구성되는데 외부의 수집가, 미술기관, 큐레이터, 미술평론가등 4인과 아다아프의 평생회원 3인으로 구성되어 있다. 평생회원 3인 중에는 아다아프의 회장 질 푸슈(Gill Fuches)와 퐁피두 센터의 관장 알프레드 파크망(Alfred Paqument)이 포함되어 있다. 마르셀 뒤샹 프라이즈 후보자 선정을 위해 작가 선정 위원회와 국제심사위원단은 매년 새롭게 구성된다.

경우 오브제를 이용한 표현에 한계가 있으나, 미디어 작품은 동시대 미술 경향을 고려할 때 필연적인 선택으로, 로랑 그라소, 시프리앙 가이야르, 니콜라 물랭, 카데르 아티아 등의 작가를 선정하였다. 입체로서 오브제를 사용한 필립 라메트, 메타유 메르시에, 미셸 블라지, 셀레스테 부르시에 무주노, 클로드 레베크, 디디에 마르셀, 카미유 앙로, 피에르 아르두뱅, 케이터 아티아 등은 오브제를 직접적으로 사용한 설치 작품들을 선보였으며, 발레리 블랭, 발레리 주브, 자비에르 베이앙, 니콜라 물랭 등은 오브제를 입체적으로 보여주기 보다는 사진과 같은 미디어를 통해 이차적인 과정을 거치며, 조각의 공정을 거쳐 새로운 형식으로 변모된 형태의 오브제 작업을 선보였다. 이를 통해 알 수 있는 건, 프랑스의 현대미술 또한 포스트모더니즘의 양상에서 예외가 아니라는 점이다. 물론 많은 작가들이 여전히 회화나 사진, 조각, 드로잉, 공예 같은 기존 매체를 사용해 작업을 하지만, 이런 작업 형태가 프랑스 예술의 전부는 아니다. 오늘날 필름이나 비디오, 오디오, 설치, 퍼포먼스, 텍스트, 컴퓨터는 일상적인 매체가 되었고, 작가들은 종종 서너 가지의 매체를 넘나든다. 이들은 자유롭게 매체를 뒤섞기도 하고 오랜 역사를 지닌 기존 매체를 관습적이지 않은 방식으로 실험해보기도 한다.

20세기 현대미술의 메카로 뉴욕을 찾지만, 여전히 많은 동시대 젊은 청년작가들은 파리를 찾는다. 과거보다는 현재와 미래 설계로 작가들에게 영감을 주는 도시가 뉴욕이라면 파리는 과거를 통해 영감을 주며 사색하게 만드는 곳이다. 본 전시에 소개된 파리의 젊은 작가들의 공통점은 과거와 전통을 통해 현재와 미래를 본다는 점일 것이다. 과거를 거슬러 가는 방식은 서로 상이한데, 건축, 내러티브, 오브제 자체 등을 이용한 다양한 방식을 이용하고 있다. 작가들은 개인적인 이야기보다는 거대한 담론을 중심으로 인류의 흔적과 인간 공통의 심리를 추적하고, 현대도시를 바라보는 다양한 시각, 오늘날 오브제에 대한 예술가들의 새로운 해석 등 다양한 담론을 통해 오브제에 접근하고 있다.

3. 전시약정

전시 진행을 위해 아다아프와 상호 협력을 위한 약정을 체결하였는데, 이 약정은 전시기획 단계에서 관련된 모든 기관, 작가, 관련업무 수행 시 필수적이다. 약정은 향후 발생할 수 있는 모든 문제점을 해결하기 위한 초안이며, 약정에 의해 우호적인 관계를 유지할 수 있기 때문이다. 그러므로 약정을 체결할 때는 매우 신중해야 하며, 모든 전시기획의 경험과 상황의 특수성이 반영된, 그래서 향후 발생할 수 있는 문제점들을 원활히 해결할 수 있는 협의들을 세워나가야 한다. 국제전의 경우, 작가를 직접 섭외하는 전시가 아니라면 통상적으로 전시를 위해 협력하는 상대측이 있으며 반드시 약정을 통해 상호 업무를 명확히 해야만 한다.[6] 언어는 국제적인 통용어인 영어로 작성하고 작성 완료 후, 변호사에게 확인과정을 거치는 것이 안전하다. 전시를 위한 약정은 매우 명확해야만 하며, 예산과 관련된 부분에 대해서는 지급 방식, 날짜 등이 매우 상세하게 명기되어야 한다.

본 전시의 약정을 체결하기 위해서는 아다아프, 객원 큐레이터 그리고 작가들과의 협의를 거쳐야 했다. 이 과정에서 전시를 주최하는 측이 보다 업무를 많이 수행할 수밖에 없는 상황인 만큼, 아다아프 측보다는 국립현대미술관의 업무에 대한 비중이 매우 컸으며, 아다아프 측의 요구를 반영해 협의한 후 약정을 체결하는 방식을 거쳤다. 또한 국외 객원 큐레이터와 협력하고 커미션비를 지급하는 일은 국립현대미술관 측에서는 매우 신중하게 해야 함에 따라, 객원 큐레이터 개인과 별도의 약정을 체결하는 대신 아다아프와의 약정서에 포함하여 전시과정의 일부로 체결하였다. 당시 본 약정에 명시된 내용은 다음과 같다.

1. 전시명, 일시, 작가, 작품수 등
2. 전시업무, 운송, 보험 등
3. 사진, 저작권, 후원
4. 도록, 기타 비용 등(객원 큐레이터 포함)
5. 분쟁시 상호 협의 하에 결정한다. 등의 문구 명시
6. 기타 전시의 특수성에 따라 추가사항 명시

상대측과 협의를 통해 이루어진 약정은 전시 시작 전에 반드시 이루어져야 하는 것은 아니다. 약정은 사후 대비를 위한 것인 만큼 성급한 약정체결로 곤혹한 상황에 처하기보다는 전시개막 전까지 충분히 상호 검토하는 것도 나쁘지 않다.

4. 작품운송과 보험

작품의 국제운송은 예기치 못한 여러 문제 발생에 대비한 다각적인 방향으로 계획을 세워야 한다. 운송을 위해 아다아프 측은 협업관계에 있는 프랑스 운송회사 보비스(Bovis)와 일하기를 요구해왔다. 이러한 경우, 여러 가지 측면을 고려해야 하므로 처음부터 수락하기 보다는 협력이 어려운 경우를 대비, 다른 운송회사로 바뀔 수 있는 여지를 남기도록 해야 한다. 또 국제운송은 예산 지출이 크기 때문에 국가기관은 이 경우 경쟁 입찰을 통해 계약을 해야 하므로, 최소한 두 개 이상의 회사로부터 견적을 받아야 하고, 이 상황을 상대측에게 설명해야 한다.

---

6. 기관, 단체, 개인(큐레이터) 등 다양한 형태로 가능하다.

본 전시를 위한 운송단계에서 국립현대미술관과 보비스 측과의 협력관계는 처음부터 원만하지 않았다. 미술관에서 지정한 운송회사를 프랑스 내의 운송업체인 보비스가 신뢰하지 않아 업무 진행과정에서 끊임없는 확인을 요구했다. 작품을 국제 운송할 때는 작품의 소장처를 비롯하여 사전에 준비해야 할 사항이 많다. 선정된 작가와 작품, 소장처를 확인해야하고, 운송을 위한 크레이트 제작을 위해 규격을 포함한 작품목록을 송부해야 한다. 이 목록에는 운송에 필요한 작품 정보, 소장가명, 소장가 주소 및 연락처 등이 포함돼 있어야 한다. 또한 작품에 대한 크레이트의 소장여부도 중요하며, 경우에 따라 소장가의 주소와 작품이 있는 장소가 상이할 경우가 있으므로 반드시 이 두 장소를 확인해야만 한다. 본 전시를 위해 선정한 몇몇 작품들은 프랑스 외의 국가에 위치해 있어 불가피하게 작품을 포기해야하는 경우가 발생하였다. 당초, 작가와 작품을 선정하면서 계획한 전시구성과 차이가 발생하게 되었고, 전시 내용의 수정이 불가피하게 된 것이다. 결국, 주요 작가의 작품 운송을 포기하고, 파리 내에서 운송 가능한 작가 니꼴라 물랭(Nicolars Moulin)을 추가로 선정하여 총 16인의 전시를 재구성하였다.

모든 국제운송은 우선적으로 보험에 가입되어야 한다. 동시대 생존 작가들의 작품 보험가액은 작고작가 혹은 20세기 초의 작품들에 비해 낮은 편이나, 운송비와 설치비가 상대적으로 높다. 그러므로 이러한 상관관계를 감안하여 예산을 계획해야만 한다. 《오늘의 프랑스 미술전》의 보험은 국내 보험회사와 계약하였다. 그리고 특별한 작가의 경우 별도의 보험회사에 가입하기를 원하기도 하므로, 작품선정과 동시에 보험가액이 조사되어야 하며 별도의 회사를 요구하는지에 대해서도 소장가에게 확인해야 한다. 작품목록은 이러한 제반사항들과 작품의 이미지를 포함한 것으로 완성하여 보험회사로 보내야 한다.[7] 보험 가입 후, 보험증서는 각 소장가들에게 조속히 송부해야 한다. 이 전시의 경우는 촉박한 일정으로 인해 이메일로 보험증서를 전송하였고, 전송 후, 각 소장가에게 수령여부를 확인하였다. 미처 보험증서를 수령하지 못한 소장자를 위해서는 운송담당자에게 전달하여 수령될 수 있도록 조치를 취해야 함은 물론이다. 보험 가입 기간은 운송 시작일로부터 전시 종료 후, 예상 반송일까지 포함해야 한다. 보험가입 완료와 더불어 결정된 운송사와 작품 운송계획에 따라 운송을 시작할 수 있다.

7. 보험회사의 결정은 여러 곳에 목록을 송부하여 보험율을 비교하는 것이 낫다.

표1 작품목록[8]

일련번호	작가명	작품명	제작연도	재료 및 기법	규격	보험가액	소장가명	주소	연락처 (이메일)	크레이트 여부	무게	이미지

5. 전시구성

본 전시의 설치는 국립현대미술관 제1, 2전시실과 중앙홀로 계획 되어 있었으며, 총 15명의 작가가 참여해 이들의 작품으로 공간 전체를 구성해야 했다. 전시실 조성에서 우선적으로 고려해야 할 사항은 전시의 주제를 정하는 것으로, 이 전시에서는 참여 작품이 프랑스의 젊은 작가들에 의한 현대미술이며, 오브제를 사용한 작품이라는 것을 바탕으로, '오브제의 다양한 변용'을 주제로 삼았다. 또한 이 전시에는 로랑 그라소, 시프리앙 가이야르, 니콜라 물렝, 카이더 아티아 등 4명 미디어 작가가 참여했는데, 동시대 미술에서 중요한 비중을 차지하는 이 미디어 작품들을 어떻게 구성할 것인지도 매우 중요한 고려의 대상이었다.

본 전시의 공간을 설치할 때 주안점은 약 1,400m^2에 달하는 각각의 두 전시실이 평형을 이루면서도 변화를 주도록 구성하는데 있었다. 그러기 위해서 비슷한 매체의 작품을 양쪽 전시실에 나누어 배치하여 무게감을 비슷하게 하되 서로 상이한 오브제의 특징들로 변화를 주었다.

표 2. 제1, 2전시실과 중앙 홀의 배치와 작가명

특성	비디오 설치	사진	조각	오브제, 설치
제1전시실	로랑 그라소	발레리 블랭	필립 라메트 자비에르 베이앙 사단 아피프	마티유 메르시에 미셸 블라지
중앙홀	셀레스테 부르시에 무주노			
제2전시실	시프리앙 가이야르 니꼴라 물랭 카데르 아티아	발레리 주브		카데르 아티아 끌로드 레베끄 디디에 마르셀, 까미유 앙로 피에르 아르두뱅

8. 작품목록은 모든 데이터를 포함시켜 필요시 항목에 따라 재편집하여 사용하는 것이 업무에 용이하다.

국립현대미술관 1층의 제1, 2전시실과 중앙 홀은 꽤 넓은 공간으로 한명의 작가가 차지하는 공간이 작가에 따라 다소간 차이는 있었으나, 약 200㎡ 내외였다. 먼저 독립적인 공간이 필요한 비디오 설치작품을 양 전시실에 나누어 배치하였다. 총 4명의 비디오 작가 중 로랑 그라소와 시프리앙 가이야르는 마르셀 뒤샹 프라이즈 작가로서 같은 공간 내에서는 서로 부딪히므로 각각 분리하여 설치하였다. 나머지 두 작가는 오브제 설치와 병행하여 출품하였으므로 비디오 매체에서는 상대적으로 비중이 낮아 시프리앙 가이야르가 있는 제2전시실에 설치하여 관람객들이 전시 관람 후 거의 마지막 단계에서 앉아서 쉴 수 있도록 작품을 배치하였다. 전시 시작과 함께 앉아서 작품을 감상하는 것보다는, 마지막 단계에서 쉬면서 앉아서 작품을 감상할 수 있도록 하는 방향을 선택한 것이다.

발레리 블랭과 발레리 주브 두 작가의 사진 작품이 설치된 공간은 오브제 작품 위주인 이 전시에서 관객이 타블로 형식의 작품을 감상할 수 있는 코너가 되었다. 전시실의 시작은 필립 라메트로 하였다. 필립 라메트는 현실적 공간 안에서 비현실적인 공간을 직접 연출하여 실제를 가상처럼 보이게 함으로써 관람객의 주의를 환기시키는 작가이다. 이 작가는 스스로를 조각가라고 칭한다. 비록 자신의 연출을 마지막 단계에서 실현시켜주는 매체로 사진을 선택했지만, 그것은 기록을 위한 자연스러운 결과물일 뿐 작가의 의도는 비현실적 세계 연출을 위한 오브제를 직접 제작하여 관람자가 상상할 수 있도록 유도하는 것이다. 그러므로 작가는 기성품을 그대로 이용하는 오브제가 아니라 새로운 기성품을 만드는 조각가인 것이다. 필립 라메트의 실험적인 오브제를 이용한 비현실 세계의 연출은 발레리 블랭과도 연결된다. 발레리 블랭은 사진의 빛의 효과에 집중하면서도 현실속의 인물들을 마치 인형처럼 기계적인 형상으로 변모시킨다. 역으로 마네킹은 살아있는 사람의 모습으로 재현하기도 하는데, 이는 비인간적인 형태로 살아가는 현대인의 모습을 나타낸 것으로 점점 인간적인 것과 비인간적인 것 간의 경계가 모호해지는 시대상을 보여주고자 한 것이다. 다음으로 이어지는 로랑 그라소의 비디오 설치 작품 또한 이러한 현실성을 반영한다. 로랑 그라소는 스페인의 평화로워 보이는 어느 마을 풍경 뒤에는 역사적인 전쟁의 흔적들이 감추어져 있으며, 이를 통해 우리가 바라보고 있는 현실이 전부가 아님을 보여주고자 하였다.

다음 전시실에는 넓은 공간에 자비에르 베이앙의 조각 작품들이 설치되었다. 자비에르 베이앙은 컴퓨터를 이용하여 대상을 면으로 분할해 표현하는 작가로, 익명성을 보여주는 듯하지만 어떠한 상황 속에서도 결코 사라지지 않는 본질을 표현하고자 하는 작가이다. 그리고 자비에르 베이앙의 조각으로 설치된 넓은 전시공간은 자연스럽게 미셸 블라지, 메티유 메르시에, 사단 아피프 공간과 접한다. 미셸 블라지는 시간 속에 깃든 생명의 힘 혹은 우리의 현실을 자각하게 한다. 작가는 음식을 이용하여 시간이 경과함에 따라 부패하고 변화하는 과정을 하나의 새로운 생명의 확장으로 해석하고 있다. 메티유 메르시에는 마르셀 뒤샹 프라이즈 수상자답게 일상 속의 오브제들을 미적으로 활용하는 명쾌함을 잘 보여준다. 작가는 우리가 슈퍼에서 흔히 볼 수 있는 오브제를 이용하여 몬드리안의 조형을 재현하거나, 지난 과거 속의 오브제가 더 이상의 용도는 사라졌지만 미적인 감각은 그대로 보존하고 있음을 나타내기도 한다. 사단 아피프는 과거 미술사 속의 오브제를 끌어내고 재해석하는 작가이다.

이상 7명 작가들로 제1전시실을 구성하였고, 중앙 홀의 공간은 셀레스테 부르자에-무주노의 〈수영장〉[9]을 설치하였다. 당초의 계획과는 달리 국립현대미술관의 중앙 홀 평면도를 받아본 작가는 새로운 시도를 하는 설치 도면을 보내왔다. 지금까지 이 작가가 설치했던 수영장 중 가장 큰 사이즈인 지름 7.5미터의 둥근 풀(pool)을 설치하여 물을 붓고 그 위에 자기 그릇을 띄워 펌프에 의해 움직이는 물결을 따라 그릇이 부딪히도록 설치하는 작업이었다. 이 도면을 받은 본 필자는 처음에는 대규모 공사가 따르는 설치작업과 높은 예산으로 작가에게 다른 방안을 생각해 보자는 의견을 보냈으나, 작가는 가능하면 중앙 홀 공간에 맞는 작품을 진행하고 싶다는 의견을 보내왔다. 이후 필자도 본 전시의 담당 큐레이터로서 이 작품을 설치하고 싶은 의욕이 생겼고, 프랑스 문화원의 후원과 다른 전시예산을 절약하면 설치가 가능할 수 있을 것 같아 이 작품을 설치하기로 결정했다. 이 작품의 설치는 쉽지 않은 공사과정과 예기치 못한 상황들이 연이어 발생하여 전시 개막 당일에야 완료할 수 있었다.

제2전시실은 클로드 레베크의 설치 작품으로 세 개의 기둥을 중심으로 반짝이는 둥근 링의 네온 작품으로 시작되었다. 클로드 레베크는 현대인의 병리학적 심리상태에 대해 언급하고 있다. 놀이공원처럼 반짝이는 파란 불빛은 관람객을 유도하면서 동시에 거부하는 두 가지 요소를 동시에 언급하고자 한 것이다. 클로드 레베크의 설치작품에 이어지는 작품은전원풍경을 조각으로 재현하는 디디에 마르셀의 작품이다. 다음으로 이어지는 작가는 제1전시실의 로랑 그라소와 함께 균형을 이루도록 시프리앙 가이야르의 작품으로 배치하였다. 시프리앙 가이야르의 〈데스니안스키 레이온(Desniansky Raion)〉은 로랑 그라소의 비디오 작품 〈무성영화〉와 상영시간이 약 30분으로 거의 비슷하며 각각의 작품도 각 전시실에서 비슷한 비중을 차지한다. 또 시프리앙 가이야르는 2010년 뒤샹 프라이즈 수상자로서 여러 가지 측면을 고려할 때 로랑 그라소와 두 전시실의 중심적인 역할을 해주기에 충분하였다. 다음은 니콜라 물랭의 설치와 비디오, 발레리 주브의 사진, 카미유 앙로의 판화와 설치, 파에르 아흐드뱅의 드로잉과 설치, 마지막으로 카데르 아티아의 설치와 비디오 작품으로 전시실의 마지막 구성을 하였다.

---

9. 원제목은 〈무제*Untitled*〉이다.

두 전시실 간의 큰 균형은 로랑 그라소와 시프리앙 가이야르의 비디오 작품으로 맞추면서 중앙홀의 대형 풀 설치 작품으로 두 전시실을 연결하였다. 관람객은 전체 관람 동선의 중간 지점에서 작품 감상을 위해 배치된 의자에 앉아 청명하게 부딪히는 그릇 소리를 들으면서 잠시 머문 뒤 다음 전시실로 자연스럽게 유도된다. 제2전시실은 1전시실 보다 더 많은 비디오 영상작품과 설치작품들로 설정되어 다원적 특성을 보여주는 현대미술을 감상하면서 프랑스인 동시에 각각이 담론을 담고 있는 작품들을 거쳐 마지막 지점에서는 어린이를 위한 오브제 놀이장이 제공되어 전시공간에 활력을 주었다.

이상으로 16명의 동시대 프랑스 작가들의 작품에 대한 대략적인 배치가 이루어졌다. 전시를 감상하는데 작품을 설치하고 배치하는 큐레이터의 감각과 능력은 매우 밀접한 관련이 있다. 큐레이터는 작품을 배치하는 안목을 높이고 계발하는 노력을 해야 한다. 본 전시의 디스플레이와 배치는 오브제로 구성된 작품들이 자칫 혼란스럽고 정돈되어 보이지 않을 수 있을 가능성을 배제하기 위해, 전체적인 배치와 분위기가 모던하고 고급스러울 수 있도록 공간을 구성하였다. 또 전시실이 약 3,000m²에 달하는 넓은 공간인 만큼 관람객의 동선에도 세심한 주의를 기울였는데, 관람객이 자유롭게 작품을 인지할 수 있는 자유로운 동선과 강제적인 동선을 혼합하여 관람객이 가능한 모든 공간을 접할 수 있도록 유도하였다.

6. 개막, 홍보, 그리고 부대행사

본 전시에는 당초 15명의 작가가 참여하려던 것에서 니콜라 물랭이 추가되어 총 16명의 작가가 참여하였다. 그 중 본 전시의 설치를 위해 새롭게 초대된 작가는 총 4명으로 로랑 그라소, 메티유 메르시에, 셀레스테 부르시에 무주노 그리고 파에르 아흐드뱅이었다. 셀레스테 부르시에 무주노는 설치를 위해 프랑스에 주문한 물품이 도착하지 않아 매우 예민한 상태였으나, 국내 물품으로 설치가 가능하게 되어 다행히 안도하는 등 전시 구성 과정에서 크고 작은 일들이 끊임없이 발생했으나, 작가, 직원, 업체 등의 적극적인 협조로 해결할 수 있었다. 또한 프랑스 문화원, 파리 본부의 프랑스 문화원, 아모레 퍼시픽으로부터 후원을 받아서 초과된 예산 부분을 해결하였고, 작가 4인을 후원비로 초대하였다. 개막 전에 기자 간담회를 개최하였으며, 개막에는 참여 작가를 비롯하여 문화관광부 차관, 아다아프의 회장 질 푸슈(Gilles Fuchs), 프랑스 문화원장 등의 VIP 손님들이 초대되었다.

개막 후, 본 전시의 부대행사로 큐레이터와의 대화, 작가와의 대화, 음악회 등이 있었다. 본 전시를 담당했던 필자는 큐레이터로서 특별 전시 설명회를 열었고 연이어 두개의 프로젝트를 더 진행하였는데, 이는 모두 교육팀의 주관으로 이루어졌다. 전시에 따른 세부적인 업무는 경우에 따라 타 부서에서 전담하여 이루어진다. 작가와의 대화를 위해 메티유 메르시에는 한번 더 초청되어 국립현대미술관을 방문하였다. 3박 4일의 일정으로 방문한 메티유 메르시에는 전시실 내에서 장애 아동들과 오브제를 이용한 수업을 하기도 했다. 아이들의 순진한 반응에 작가는 더욱 열의를 가지고 수업을 진행하였고, 갤러리 토크 때에는 많은 관람자들이 질의응답을 하면서 작가의 설명에 관심을 보였다.

한편 본 전시를 위한 이례적인 부대행사로 참여작가 시프리앙 가이야르의 〈데스나안스키 레이온〉의 삽입곡으로 나오는 전자음악을 연주하는 음악회를 열었다. 〈데스나안스키 레이온〉은 시프리앙 가이야르의 대표적인 작품으로 30분간 상영되는 비디오 설치 작품이다. 세 부분으로 구성된 이 작품은 모더니즘 건축을 중심으로 인류가 걸어온 길을 추적하고 있다. 첫째 파트에서는 훌리건 (hooligan) 두 팀이 서로 싸우는데 그 모습이 마치 18세기 벽화나 그림에서 보이는 전투 장면과 매우 유사함을 발견한 작가는 전투, 정열, 다시 싸우는 반복에서 인류의 흔적을 찾아내고자 했다.

또 〈데스나안스키 레이온〉의 배경음악 'See you all'을 부른 가수는 쿠드람(Koudlam)[10]으로 작품의 공동협력자인 셈이다. 9월 추석 전에 이루어진 행사인 만큼 청중을 모으는 것이 관건이었다. 기자들과 웹진, 멤버십, 인터넷 홍보 등에 최선을 다하는 한편, 전자 음악에 특별한 관심을 가질만한 그룹이나 밴드를 겨냥하여 홍대 거리에도 포스터를 붙여 공연을 알렸다. 당일 국립현대미술관의 대강당이 만원은 아니었으나, 꽤 많은 청중 앞에서 'See you all'의 공연은 성공적으로 이루어졌다. 쿠드람은 〈데스나안스키 레이온〉 덕분에 유럽 내 미술관에 알려져 이와 같은 공연 초대를 많이 받았다고 한다. 이 외에도 교육팀에서는 전시기간 동안 도슨트, 전시 설명회, 중등생을 위한 교육 프로그램 등 다양한 부대행사를 진행하였다. 또한 전시실 내에서 가장 쉽게 관람객이 작품을 이해할 수 있는 장치로 설명문과 큐알코드(QR code)를 부착하였다. 이러한 장치들을 통해 어떤 관람객은 그 자리에서 읽기도 하고 어떤 관람객은 코드를 찍어 휴대폰으로 설명문을 참조하였다.

이상에서 알 수 있듯이 미술관 활동은 전문적인 각 팀의 긴밀하고 유기적인 협조가 필수적이다. 특히, 국립현대미술관과 같은 대규모 미술관에서는 학예팀, 홍보팀, 교육팀 등과 전시 진행단계마다 정보교환과 협조관계가 성립되어야만 한다. 물론 이 모든 과정들이 원활하게 이루어지기 위해서는 예산을 담당하는 행정팀의 협력은 필수적인 것이며, 그 중심에 담당 학예가 있는 것이다.

10. 작가의 친구인 쿠드람은 〈데스나안스키 레이온〉의 음악을 맡아 공동제작 하였다.

7. 전시평가

전시에 대한 관람객의 반응이나 호응도는 꽤 좋은 편이었다. 16인의 작가 중 높은 예산과 설치과정이 복잡했던 셀레스테 부르시에 무주노의 작품이 가장 많은 주목을 받았다. 이 작품은 그릇이 부딪혀 나는 사운드뿐만 아니라 2층 회랑에서 작품의 평면적 구성을 내려다보며 감상하는 것도 하나의 방법이었다. 셀레스테 부르시에 무주노를 비롯한 필립 라메트, 로랑 그라소, 시프리앙 가이야르, 피에르 아흐드뱅, 메티유 메르시에 등 관람객들은 16명 작가 모두에게 큰 관심을 보였다. 총 관람객 수는 11만 4천 여 명으로 통계상 성공적인 전시로 평가되었다. 외부 전문 위원들을 위촉한 평가는 다음과 같다.

외부평가위원 1 : 전시 주제나 내용은 아주 좋은 편이다. 다만 전시방법, 홍보에서 기존에 있었던 방법을 그대로 유지하였다. 새로운 방법의 시도보다는 기존의 방식을 최대한도로 사용하여 극대의 효과를 거둔 방식이다. 전시 방법, 홍보를 위해 좀더 많은 시간, 인력, 경비가 필요하다고 사료된다.

외부평가위원 2 : 뒤샹이라는 세계 미술계의 혁명가이며 이단아 뒤를 잇는 작가를 선정한 상을 받은 프랑스 현대미술가들을 초청하여 형상적으로 시각적 경향에 치우친 한국화단에 개념과 설치적 경향이 강한 작업들을 선보임으로써 미술의 본질에 입각한 동시대 미술의 다양성을 체험하게 하는 좋은 전시라고 사료됩니다. 작가선정과 재료를 사용한 어린이 체험 프로그램은 특히 인상 깊었습니다. 반면, 예산 부분이 많이 지출된 것이 아쉽습니다. 좀더 적극적인 홍보와 학술행사가 이루어졌으면 합니다. 전반적으로 프랑스 미술에 대한 이해를 통해 발전된 현대미술의 또 다른 방향을 충분히 알 수 있는 전시로 타 미술관과의 차별성을 가지고 있습니다. 국립현대미술관에서 이런 전시를 계속해 나가길 희망하며 대중성을 획득하기 위해서는 다양한 학술행사나 세미나, 홍보를 통해 쉽게 이해하는 장치가 연구 되어야 할 것입니다.

외부평가위원 3 : 국내의 여타 미술관에서 프랑스의 현대미술을 마주할 기회는 비교적 적은 편입니다. 고로 《오늘의 프랑스 미술: Marcel Duchamp Prize전》은 오늘의 프랑스 미술을 파악할 수 있는 귀한 자리였음에 틀림이 없습니다. 다만, '국립현대미술관이 타국의 상업적 시상제도가 낳은 결과를 갈무리해 전시하는 것은 부적절하다'는 일부 비판이 없지 않았습니다. 앞으로는 외부 제안에 호응하는 것보다는 대규모 투어전시의 사전 공동제작에 참여하는 방식을 추구하는 것이 국립현대미술관의 위상에 걸맞지 않을까 합니다. 한국현대미술계의 중추 노릇을 맡고 있는 국립현대미술관 관계자 여러분의 노고에 큰 감사의 박수를 보냅니다. 《오늘의 프랑스 미술》전에 대한 이상의 평가는 대체로 긍정적이었지만, 각 평가위원의 지적 사항들은 본 전시를 바라본 외부인들의 시각을 알 수 있는 좋은 기회가 되었다. 전시방법과 홍보가 기존의 방식에 따랐음을 지적한 평가, 예산에 대한 지적의 평가, 상업적 시상제도와 결탁한 미술관의 운영을 지적한 평가 모두 좋은 지적임에 틀림없다. 그러나 기관 소속의 미술관이 대부분 그러하듯이 실험적이고 창의적인 시도에는 한계가 있었으며, 특히 일상적인 오브제를 극대화하기 위해서는 기능성 위주의 모더니즘적인 공간 연출이 작품 배치에서 주안점이었다는 점도 아울러 언급해 두고자 한다. '최근 큐레이터의 역할이 한층 더 높은 수준으로 은근슬쩍 옮아가고 있다... 큐레이터의 권한이 재배치되고 있다. 작품을 선정하고 디스플레이 하던 직접적 관계에서, 내러티브를 생산해 내고 전시 경험의 순서와 배치를 감독하는 능력으로 이전되었다."[11]이 언급에는 큐레이터가 확실히 더 높은 수준의 전시 기획자로 옮아갔으며, 단순히 작품을 선정하고 배치하는 것에서 나아가 전시를 통한 담론을 제시하는 것이 오늘날 큐레이터에게 요구되는 역할이라는 인식이 담겨 있다. 필자는 《오늘의 프랑스 미술전》이 포스트모더니즘이라는 시대적 철학을 배경으로 하는 다원적이고 개인적인 담론들 속에서, 시대성·인류의 흔적·사회성 등을 담아내는데 주력하였다.

Ⅲ. 결 론

전시는 관람객에게 시각적인 것을 제공하는 데서 출발한다. 그것이 아름다운 것이든, 혐오스러운 것이든, '무엇이든 보여 주는 것'이 바로 전시라고 할 수 있다. 그리고 전시를 구성하는데 '큐레이터'는 가장 핵심적인 역할을 담당한다. 큐레이터에 의해 좋은 작품도 나쁘게, 나쁜 작품도 좋게 보일 수 있다. 본 논문은 큐레이터의 전시 실행이 어떻게 진행되는지에 대한 구체적인 과정을 밝힘

11. Introduction, "The Straight or Crooked Way: Curating Experience", MA in Curating Contemporary Art, Royal College Art, 2003, p.11. 이 도록 텍스트의 저자인 프란체스코 마나코르타(Francesco Manacorda)는 동 전시를 공동기획한 2003년 석사 과정 그룹의 한 학생으로 그룹 전체를 대신하여 이 글을 썼다. 조주현 역, 위대한 전시는 어떻게 탄생하는가?, 서울: 미메시스, 2011, p.43.

으로써, 향후 보다 발전적인 전시 구성과 기획을 위한 준거와 기준 자료를 제시하고자 하였다. 동시대의 프랑스 미술은 개인의 차원을 넘어서 거대한 내러티브를 많이 담고 있다. 《오늘의 프랑스 미술전》에서는 작품들이 담아내고 있는 이러한 사회적역사적인 내러티브와, 인류에 대한 거대한 담론을 보여주고자 노력하였다. 큐레이터는 관람자의 욕구와 욕망들을 존중하면서도 작품을 직접 보고, 그들의 생각을 끌어낼 수 있는 기회를 제공해야 한다. 이를 위해 큐레이터는 관람자를 위한 전시구성과 실행에 최선을 다해야만 한다. 그리고 기관 소속 큐레이터는 관람객에게 보이는 업무를 실행하는 것뿐만 아니라 전시 약정에서부터 작품의 재포장에 이르기까지 모든 관련 서류업무들을 완벽하게 수행해야 한다. 이를 수행하기 위해서는 단계별 실행과정을 위한 형식과 절차들을 원활히 수행할 수 있는 업무 능력을 잘 갖추어야 한다. 본 논문에서 보이는 많은 실행업무의 예시들이 좋은 전시를 위한 준거와 기준들을 도출해내기 위한 작은 보탬이 되길 기대한다.



도판 1. 파에르 아르두뱅, 〈무제〉, 설치장면



도판 2. 시프리앙 가이야르, 〈아치 호수〉 설치장면



도판 3. 로랑 그라소, 〈무성영화〉, 2011, 설치장면



도판 4. 셀레스테 부르지에 무주노, 〈무제〉 설치장면 중앙홀



도판 5. 자비에르 베이양 작품의 설치장면



도판 6. 끌로드 레베끄, 〈회오리〉의 설치장면



도판 7. 까미유 앙로의 작품 설치장면

Abstract

On the Role of a Curator through an Analysis of a Special Exhibition, French Art Today: Marcel Duchamp Prize

Park, Mihwa
Curator
National Museum of Contemporary Art, Korea

The average number of the special exhibitions that National Museum of Contemporary Art, Korea organizes a year is 20. When the permanent exhibitions are included, it reaches up to about 30. Recently, the role and weight a curator carries in performing the tasks of a museum is increasing, and thus his or her work and responsibilities are also increasing. This article attempts to address the change in the role of a curator and further to discuss about the prospect of curatorship by analyzing the preparation process and outcome of French Art Today: Marcel Duchamp Prize of 2011. The objective of this article lies in the articulation of the concept and role of curatorship through repeated experiences of curating exhibitions, the processes through which the exhibitions were realized, and what is learned in the course of thinking on the basis of such practices.

French Art Today: Marcel Duchamp Prize placed its focus on the introduction of the contemporary French art scene and the observation of the social activities of collectors. Contemporary artists of France are attempting to embody through their works a wide range of art-related master discourses including the status quo of the time, historicity, the traces of mankind, and communication. In spite of the current philosophical passages of postmodernism, they tend to be less inclined to personal narratives than master discourses, which are dealt with through various modes of utilization of objects. The selection of the 16 participating artists was confined to those who worked in the art forms of sculpture, photography, and video art while excluding painters. The structure of the exhibition was decided in consideration of their capability to correspond to the exhibition spaces of Gallery 1 and 2 and Central Hall of National Museum of contemporary Art, Korea, and the element of stability was prioritized over that of experimentality. This demonstrates a institution's advantage of having privileges to establish certain standards and criteria for carrying out exhibitions. On the other hand, more creative and provocative exhibitions are not obtained by the curators who belong to institution. Bold and experimental exhibitions are done by those curators who work at such exhibition venues as small-scale galleries and museums and alternative spaces where the exhibition procedures are simpler, autonomy is more secured, and which are financially less complicated. As mentioned earlier, however, it is also true that there is an advantage in working at institution where curators can be helped in many important aspects in creating exhibitions and are able to establish criteria and standards. Therefore, I intend to contribute to the establishment of more useful criteria and grounds by utilizing such advantages in analyzing exhibitions as a curator working at National Museum of Contemporary Art, Korea.