creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

[UCI]I804:24011-200000256801

2012년 2월

교육학석사(미술교육)학위논문

신체를 매체로 활용한 현대미술 고찰

조선대학교 교육대학원

미술교육전공

정 의 성

신체를 매체로 활용한 현대미술 고찰

A Study on the Contemporary Art
Using The Body as a Medium

2012년 2월 24일

조선대학교 교육대학원

미술교육전공

정 의 성

신체를 매체로 활용한 현대미술 고찰

지도교수 김 익 모

이 논문을 교육학석사(미술교육)학위 청구논문으로 제출함.

2011년 10월

조선대학교 교육대학원

미술교육전공

정 의 성

정의성의 교육학 석사학위 논문을 인준함.

심사위원장 조선대학교 교수 박 상 호 인

심 사 위 원 조선대학교 교수 김 승 환 인

심 사 위 원 조선대학교 교수 김 익 모 인

2011년 12월

조선대학교 교육대학원

목　　차

ABSTRACT

Ⅰ. 서　론 ····· 1

A. 연구의 배경 및 목적 ····· 1

B. 연구의 내용 및 방법 ····· 2

Ⅱ. 현대미술과 신체 표현 ····· 4

A. 현대미술의 개념 및 내용 ····· 4

1. 현대미술의 개념 ····· 4

2. 현대미술의 내용과 변화 ····· 5

B. 현대미술에서의 신체 활용 표현 양상 분석 ····· 8

1. 신체에 대한 인식 ····· 9

2. 현대미술에서 신체의 개념 ····· 10

3. 현대미술 안에서 신체 활용의 변화 ····· 10

a. 1960년대 이전 미술에서의 신체 활용 ····· 10

b. 1960~80년대 미술에서의 신체 활용 ····· 14

c. 1990년대 미술에서의 신체 활용 ····· 20

d. 2000년대 이후 미술에서의 신체 활용 ····· 24

Ⅲ. 신체를 매체로 한 작가들의 표현 특성 분석 ····· 26

A. 1960~80년대 작품 분석 ····· 26

1. 이브 클라인(Yves Kline)작품 분석 ····· 26

2. 요셉 보이스(Joseph Beuys)작품 분석 ····· 27

3. 비토 아콘치(Vito Acconci)작품 분석 ····· 28

B. 1990년대 작품 분석 ····· 31
1. 신디 셔먼(Cindy Sherman)작품 분석 ····· 31
2. 마크 퀸(Marc Quinn)작품 분석 ····· 36
3. 매튜 바니(Matthew Barney)작품 분석 ····· 38
4. 오를랑(Orlan)작품 분석 ····· 44
C. 2000년대 이후 작품 분석 ····· 46
1. 주유(zhuyu)작품 분석 ····· 46
2. 이윰(ium)작품 분석 ····· 47
3. 마리나 아브라모비치(Marina Abramovic)작품 분석 ····· 48

Ⅳ. 신체를 매체로 한 작가 비교 분석 및 전망 ····· 50
A. 신체를 매체로 한 작가 특성 분석 ····· 50
B. 신체를 매체로 한 현대미술의 방향 및 전망 ····· 52

Ⅴ. 결 론 ····· 54

참고문헌 ····· 56

표 목 차

<표 1> 신체를 매체로 한 작품 특성별 구분 ····· 51

도 판 목 차

<도 1> 에두아르 마네 <올랭피아> ····· 11
<도 2> 마르셀 뒤샹 <샘> ····· 12
<도 3> 이브 클라인 <인체측정> ····· 15
<도 4> 이브 클라인 <허공으로의 도약> ····· 15
<도 5> 요셉보이스 <액션 24시> ····· 16
<도 6> 요셉 보이스 <나는 미국을 좋아하고 미국도 나를 좋아 한다> ····· 16
<도 7> 피에로 만조니 <예술가의 변> ····· 16
<도 8> 피에로 만조니 <예술가의 숨결> ····· 16
<도 9> 피에로 만조니 <살아있는 조각> ····· 16
<도 10> 크리스 버든 <총 쏘기> ····· 18
<도 11> 크리스 버든 <천국으로 가는 문> ····· 18
<도 12> 헤르만 니취 <신비극> ····· 18
<도 13> 길버트와 조지 <노래하는 조각> ····· 19
<도 14> 데니스 오펜하임 <2도 화상을 위한 독서> ····· 19
<도 15> 제이크 앤 디노채프먼형제 <접합체의 가속, 생물발생설의 탈 승화된 리비도 모델> ····· 23
<도 16> 스텔락 <제3의 손> ····· 23
<도 17> 모리무라 야스마사 <자화상(배우)-붉은 마릴린> ····· 23
<도 18> 안드레 세라노 <성의 역사-안토니와 울리케> ····· 23
<도 19> 요셉 보이스 <죽은 토끼에게 어떻게 그림을 설명할 것인가> ····· 27
<도 20> 비토 아콘치 <전환Ⅱ> ····· 28
<도 21> 비토 아콘치 <모판> ····· 29
<도 22> 신디 셔먼 <무제영화스틸> ····· 32
<도 23> 신디 셔먼 <무제영화스틸> ····· 32

<도 24> 신디 셔먼 <무제#153> ····· 33
<도 25> 신디 셔먼 <무제#175> ····· 34
<도 26> 신디 셔먼 <무제#204> ····· 34
<도 27> 신디 셔먼 <무제#205> ····· 34
<도 28> 신디 셔먼 <무제#213> ····· 34
<도 29> 신디 셔먼 <무제#250> ····· 35
<도 30> 신디 셔먼 <무제#265> ····· 35
<도 31> 신디 셔먼 <무제#314> ····· 35
<도 32> 마크 퀸 <셀프> ····· 37
<도 33> 매튜 바니 <사디스틱한 병사의 비상> ····· 39
<도 34> 매튜 바니 <필드 드레싱> ····· 39
<도 35> 매튜 바니 <드로잉 억압 7> ····· 39
<도 36> 매튜 바니 <크리매스터 5> ····· 41
<도 37> 매튜 바니 <크리매스터 4> ····· 41
<도 38> 매튜 바니 <크리매스터 4> ····· 41
<도 39> 매튜 바니 <크리매스터 2> ····· 42
<도 40> 매튜 바니 <크리매스터 1> ····· 43
<도 41> 오를랑 <수술-퍼포먼스> ····· 44
<도 42> 오를랑 <혼성 잡종 시리즈 중 n.10> ····· 46
<도 43> 주유 <식인> ····· 46
<도 44> 주유 <피부이식> ····· 46
<도 45> 이윰 <깃발의 환상> ····· 47
<도 46> 마리나 아브라모비치 <The artist is Present> ····· 49
<도 47> 마리나 아브라모비치 <Iimpomderabilia> ····· 49
<도 48> 마리나 아브라모비치 <Iimpomderabilia> ····· 49

ABSTRACT

A Study on the Contemporary Art Using The Body as a Medium

Jung, Eui-sung
Advisor : Prof. Ik-mo Kim Ph.D
Major in Fine Arts Education
Graduate School of Education, Chosun University

A body is a cultural complex creature that represents race, religion, and ethnicity, and reflects personal identity, mentality, and taste. A human body has been being an mysterious object for study since ancient history, and it also has been attracted attention from the art world. In particular, for the body to use artistic expression as in the numerous works, or as a body of art to capture the target, or to convey their thoughts, or between physical activity reveals life, including the time and place have played a role, such as the jisiche . Appeared in 1960 as a medium body, including but not limited to the fine arts of painting for the first body sojaejeok, jujejeok approach to change and we reach the era of physical media that while behavioral performance or happening yesuljangreuin, Fluxus , or live in the area of art to understand and papahteuwa postmodern art with body image, to express it was to look for a sexual message. The decline of reason in the West-centrism and the industrial revolution and the emergence of consumer culture, the substance of the body hwasikyeoteumyeo human dignity and identity, which can mean that interest

in the awareness of the body has changed.

Unlike the classics which bodied out the ideal beauty of the past through a human body, the emergence of objets in the early 20th century established the concept of Ready-Made reinterpreting the object. Accordingly, the art of consumer society materialized a body slowly. A body used as a medium and ezpressed embodied body with space-performance in the 1960s. The conceptual project of Yves Kline and piero Manzoni using a Body was led to the Abject-oriented Orlan and Marc Quinn who were a contemporary of Yves Kline and Piero Manzoni in Nouveau realism. A body is described in a direct way and it is shown as objet in modem art. With these trends in contemporary art as a medium body, a research and analysis work and its meaning as an expression of the public nature can be deployed to provide direction has the significance of this study.

Ⅰ. 서 론

A. 연구의 배경 및 목적

현대미술은 복합성과 다양성의 성격을 띠고 탈장르화 된 실험적 형식의 것들이 지속적으로 등장하고 있다. 기존의 형식들보다 독특한 양상을 보이고 활용과 이해 및 해석에서 방향을 설정하는 것은 그 범위와 한계의 명확한 구분이 모호하다. 이러한 현대미술에서 인간은 단순히 표현의 주체가 되는 것만이 아닌 하나의 작품으로 나타나기도 하였다. 인간의 신체[1] 즉, 몸은 표현의 대상이 되었던 과거와 달리 그것을 통해 정신, 기운, 성격 등 빗물질 성을 표현하는 작품, 몸의 에너지를 통한 과정과 결과가 창출해 내는 새로운 대상의 표현, 그리고 몸을 상징성의 표현 수단으로 이용하여 나타내는 표현 등 다양한 목적과 방법의 오브제로 활용되고 있다. 1940년대 미국에서 등장한 추상표현주의의 잭슨 폴록이 자신의 신체를 움직이며 행위의 과정을 통해 결과를 보여주었던 미술작품에서부터 1960년대 플럭서스에서 신체를 활용한 예술로 몸 자체를 자연스럽고 아름다운 객체, 인류의 역사를 담고 표현하여 살아 있는 표현으로 인식하게 하는 것까지 인간의 신체는 표현의 매체로서 점차 그 입지가 굳어졌다. 이후 예술가의 무한한 표현의지를 나타내기에 충분한 매체가 되었고 그 활용은 확대되었다. 이렇게 활용된 신체는 우연성을 기반으로 하였으며 20세기 후반에 와서 점차 서사적 표현으로까지 그 매체로서의 성격은 확대되었다.

1990년대 이후 현대미술에서 신체가 갖는 의미는 과거 아름답게 재현되어야 할

1) 본 연구에서 사용되는 신체는 영어의 body를 번역한 것이다. 유사한 뉘앙스의 flesh, corporeal, physical도 있다. 그러나 일반적으로 body는 신체 뿐 아니라 몸과 육체 등과 혼용되어 사용되는 단어다. 먼저 '몸'은 사람의 지위나 신분을 일컫는데 사용되어 용어 자체가 다소 추상적인 요소가 많이 내포되어 있다. '육체'는 구체적인 물질로서의 사람의 몸을 지시하는 데 자주 사용한다. '신체'는 이 '몸' 과 '육체'의 중간 개념정도로서 지나치게 물질적인 개념이나 추상적인 개념으로도 편향되어 있지 않다는 판단에서 주로 사용하게 되었다.

대상이자 개념미술의 도구로서의 신체가 아닌, 새로운 양상을 띠고 있다. 그 일례로 일군의 페미니스트 미술가들과 1990년대 이후의 젊은 작가들에 의해 표현된 잘려나가고, 찢기고, 괴기하게 변형되고 왜곡된 잔혹한 신체 연출 장면들을 들 수 있다. 그것은 더 이상 미적 육체이기를 거부한 채 마치 과시라도 하듯 추악하고 비참한 모습으로 우리를 당혹케 한다.

본 연구는 신체 미술과 관련된 선행논문에서 석사논문(1993) 하정교의 신체미술 개념과 확대된 미술을 정리했던 연구와 석사논문(2001) 김지혜의 비천한 신체 이미지 속에서 자신과 외부 환경을 연결시켜주고 소통하게 하는 영역으로써 가능성이 있음에 주목하여 이에 따른 정체성의 문제, 석사학위(2010) 진달예의 현대미술에서 신체를 오브제화 영역 범주에서 현재를 살아가며 현대미술을 직접적으로 접하고 신체를 매체로 표현해 본 많지 않은 경험을 토대로 신체를 활용한 미술표현이 보다 심도 있는 연구를 하고자 한다. 20세기 후기 미술에서 신체가 어떻게 변화해왔으며, 단지 최근의 신체 이미지들이 보여주고 있는 시각적 충격에서 그치는 것이 아닌 그 이면을 들여다보고 '몸'이라는 매개체가 현대미술 안에서 어떠한 의의를 갖는지를 분석하고 신체를 매체로 한 현대미술작품이 대중적 성격의 표현으로 전개 될 수 있는 방향을 제시하는데 그 목적이 있다.

본 연구를 통한 신체를 매체로 하여 표현될 수 있는 현대미술의 미래지향적 이론이나 방향의 설정에 있어서 그 효과를 기대해 본다.

B. 연구의 내용 및 방법

본 연구의 내용은 현대미술의 흐름과 특성들을 파악하여 신체를 매체로 한 미술의 개념 변화와 이론적 배경을 확인하고 이브 클라인, 요셉 보이스, 비토 아콘치, 신디 셔먼, 마크 퀸, 매튜 바니, 오를랑, 주유, 이윰, 마리나 아브라모비치 등 여러 작가의 표현적 특성을 분석하여 구체적인 양상들에 대해서 살펴보고자 한다. 이를 통해 현대의 미술에서 지속적으로 표현될 수 있는 신체를 매체로 한 작품이

대중적 성격의 표현으로 전개될 수 있는 방향을 제시하려고 한다.

과거에 신체가 이상적으로 재현되어야 할 미적 대상의 극치였다면 현재의 신체는 세상과 교류하는 하나의 영역으로서 다루어지며 변형, 왜곡, 또는 파편화된다. 과거의 신체가 완전성을 추구한다면 현대의 신체는 불완전함을 드러내고 그것을 인정하고 있다는 것이 가장 중요한 차이점이다. 본 연구에서는 이러한 신체 개념의 변화에 대한 대략적인 흐름과 신체가 표현된 미술의 역사를 1960년대 이전과 1960년대부터 1980년대까지 그리고 1990년대에서 2000년 이후 네 단계로 나누어 살펴보려고 한다. 이는 신체가 미술 안에서 어떠한 위치를 차지하였는지에 대한 것과 직접적·주체적 매체로서 그 의미가 어떻게 변화해 왔는가에 대한 분석을 통해 이후 신체를 매체로 한 미술 표현의 전개 방향에 효과적일 수 있을 것이라는 판단에서 위와 같은 구분으로 내용을 전개한다.

Ⅱ. 현대미술과 신체 표현

이 장은 현대미술과 신체 미술에 대한 예비적 고찰을 하고자 한다. 신체의 정의와 개념 규정으로부터 20세기 후반 신체가 미술에서 제기되는 상황을 역사적 고찰할 것이다. 이를 토대로 본 연구의 대상인 신체 표현의 미술사적 위치를 검토하고자 한다.

A. 현대미술의 개념 및 내용

1. 현대미술의 개념

지금 사용되고 있는 현대 미술은 시기적인 측면에서는 20세기 미술을 뜻하고 표현적인 측면에서는 권위나 형식을 강조했던 기존 미술 양식을 거부하며 직관적인 표현과 색채 위주의 새로운 표현을 사용하기 시작했던 인상주의 이후라고 할 수 있다. 한마디로 현대미술이라고 하지만 그 개념은 실제로 매우 막연하다. 무엇을 두고 현대미술이라고 하느냐 하였을 때 우선 떠오르는 것이 근대미술이다. 그리고 이 두 용어를 따로따로 확연하게 구분 짓기는 어렵다.[2] 현대 미술은 야수파와 표현주의로부터 시작하여 입체파, 미래주의, 다다이즘, 구성주의, 신조형주의, 추상주의, 초현실주의, 파리파, 앵포르멜, 추상표현주의, 네오, 팝아트, 옵아트, 미니멀 아트, 대지예술, 비디오 아트, 극사실주의 등 여러 가지 양식과 방법으로 끊임없이 새로운 양식을 만들어 나가면서 산업제품 및 기술까지 미술의 매체로 끌어들여 현대 미술의 장르는 급격히 다양해졌으며 시대와 사회상황, 환경에도 적극적인 관심을 표현하기 시작하였다.[3] 이 시대의 미술은 고전미에 대한 과도한 집착과 이상

2) 현대미술『現代美術, contemporary art 』, 네이버 백과사전
3) 이윤구, 『미술실에서 미술관까지』, 두산동아, 1998, p.362.

세계의 동경, 현실에 대한 사회적 인식과는 먼 오로지 시각 그 자체만의 경험에 의존한 표현을 중시하며 여러 독자적인 성격과 양상을 지니고 나타난다. 20세기 들어서면서 발전하기 시작한 현대미술은 구체적 형상을 제작하는 것 외 모든 정신적, 육체적 창작 행위까지 포함하게 되고 재료의 한계를 벗어나 예술품, 비디오와 사진의 사용, 언어의 대량 차용 또는 작품의 재료로 사용되는 작가의 신체 등 여전히 조형 예술세계를 특징짓는다.[4)]

2. 현대 미술의 내용과 변화

20세기에 들어서면서 유럽 각지에서는 일찍이 볼 수 없었던 과격하고 혁신적인 미술운동이 거의 동시에 활발하게 전개되었다. 프랑스에서는 야수주의와 입체주의, 독일에서는 그것을 한데 묶어서 독일 표현주의라고 부르는 다리파와 청기사(靑騎士)운동, 네덜란드에서는 신조형주의 운동, 그리고 혁명 전후 소련의 절대주의(쉬프레마티슴), 구성주의, 이탈리아의 미래주의, 마지막으로 제1차 세계대전 중에 스위스와 미국에서 거의 때를 같이하여 일어난 다다 운동 등이다. 이들이 지향하고 나선 것은 강도의 차이는 있으나, 다 같이 르네상스 이래 가꾸어온 전통적 미술의 거부였다.

20세기 미술은 프랑스의 야수주의와 함께 시작된다. 강렬한 원색과 거친 필치가 특성인 야수주의 명칭은 1905년 살롱 도톤전에서 진열된 일군의 젊은 화가들의 작품들을 보고 어느 신문 기자가 “야수의 우리 안에 갇힌 도나텔로”라는 표현에서 시작되어 새로운 운동의 명칭이 되었다. 그 주요 화가들은 마티스를 비롯하여 드랭, 블라맹크, 마르케, 뒤피, 프리스, 그리고 한 발 뒤늦게 이에 참가한 브라크, 반동겐 등이 있다.

이와 거의 같이 시기에 독일의 드레스덴에서는 키르히너를 중심으로 다리그룹이 형성되며 여기에 에밀 놀데, 페히슈타인 등이 가세함으로써 20세기 독일 표현주의 운동이 등장한다. 불안과 고뇌가 얽히고 다분히 비극적인 화풍은 프랑스 야수주의

---

4) 드니 리우, 『현대 미술이란 무엇인가』, 눈빛, 2006, p.10.

의 개방적인 관능성과 좋은 대조를 이루었다.

이어 뮌헨에서 청기사 그룹이 형성되고, 여기에는 칸딘스키, 클레, 프란츠 마르크, 아우구스트 마케 등이 참여하여 주로 색채와 형태를 통한 순수한 조형적 세계를 지향하였다. 한편, 프랑스의 야수주의운동은 오래가지 못하고 피카소와 브라크를 주축으로 준엄한 조형적 규율을 앞세우는 입체주의에 자리를 물려준다. 이 운동에는 후안 그리스, 레제, 들로네, 자크 비용 외에도 재능 있는 여러 작가가 호응하여 입체주의는 제1차 세계대전이 일어날 때까지 한 시대를 풍미하게 되었고, 조각가로서는 리프시츠, 알렉산더 아르키펭코, 앙리 로랑스, 자킨 등이 입체주의 미학에 동조하였다. 이 입체주의는 그 미학적 이념에 바로 추상미술을 예고하는 것이었다는 점에서도 그 조형적 혁신의 의의는 크다.

20세기 전반기의 추상미술의 움직임은 상당히 다양하게 전개된다. 칸딘스키의 색채에 의한 표현주의적인 추상, 오르피즘이라 불리는 음악적 색채 주의라고 할 수 있는 프랑스 들로네의 추상, 엄격한 기하학적 구성을 추구한 몬드리안의 신조형주의, 그리고 감성의 절대적 순수성의 표현을 지향한 말레비치의 절대주의가 그것이다. 흔히 추상미술의 주류를 칸딘스키 등의 '뜨거운 추상'과 몬드리안의 기하학적인 '차가운 추상'의 양극으로 구분하고 있으나, 추상회화의 가장 중요한 과제인 색채와 형태, 표현과 조형의 자율성의 문제는 미묘하게 서로 얽히면서 전후 추상미술로 계승된다.

한편, 이 순수 조형의 추구라는 20세기 전반기 미술의 기조와는 달리, 현대 문명의 모순 자체에 항거하고 등장한 것이 '다다' 운동이다. 기존의 모든 가치체계를 파괴하려는 이 과격한 운동은, 따라서 철저하게 반 예술적, 반윤리적 성격을 강하게 띠고 등장하였다. 다다 운동은 유럽 전역과 미국으로까지 파급되었는데, 그 주요 작가들로는 마르셀 뒤샹, 프란시스 피카비아, 막스 에른스트, 한스 아르프, 슈비터스 등을 꼽을 수 있다. 그리고 이 운동의 무대가 파리로 옮겨지자 곧이어 초현실주의 속에 흡수되었다.

초현실주의는 비단 조형예술 뿐만 아니라 문학·사상 분야에 걸쳐 광범위한 영향을 끼친 정신운동으로서, 이제까지는 미지의 영역에 머물러 있던 무의식, 잠재의식에 관심을 두며 이성에 의해 억압된 상상력의 해방을 목표로 삼았다. 그리고 무의

식의 세계를 순수한 상태로 표현하기 위해 창출된 것이 자동기술법, 데칼코마니, 데페이즈망 기법 등을 응용하여 환상적인 세계를 펼쳤다. 대표적 작가는 막스 에른스트, 살바도르 달리, 이브 탕기, 앙드레 마송, 르네 마그리트 등이다.

50년대는 프랑스의 앵포르멜과 뉴욕의 액션페인팅을 묶어서 나타내는 광범위한 반 조형 운동인 추상표현주의가 세계적으로 파급되었다. 추상표현주의는 '다다.'의 반 예술적 정신을 이어받고, 표현적인 측면에서는 초현실주의 자동기술법을 동화시키며 세계 대전 이전과는 전혀 다른 추상미술을 전개했다. 앵포르멜의 대표적인 작가로서는 포트리에, 장 뒤뷔페, 아르퉁, 타피에스, 마티외 등을 들 수 있고, 액션페인팅의 화가로서는 잭슨 폴록, 데 쿠닝 등을 대표적인 작가로 꼽을 수 있다.

이 추상표현주의 세대 이후 현대미술은 지극히 복잡하고 다양한 양상을 띠고 전개되며, 라우센버그와 자스퍼 존스에 의해 대변되는 '네오다다.'와 함께 오브제가 다시 등장하고 아울러 이 오브제와 이미지와의 관계가 중요 관심사가 되었다.

60년대는 특히 미국의 현대미술이 강력하게 활기를 띤 시기이며, 그 초반에는 팝 아트와 오프 아트가 쌍벽을 이루었다. 주로 대중문화의 이미지를 그대로 화면에 도입하는 팝 아트는 가장 미국적인 회화라고 평가되며 대표적인 화가로는 앤디 워홀, 리히텐슈타인, 로젠퀴스트, 웨슬만 등을 들 수 있으며 이들은 각기 개성적인 화풍을 보여주고 있다. 한편, 시각적 환각의 효과를 직접적으로 추구하는 오프 아트는 바자렐리를 비롯하여 브리지트 라일리, 아감, 줄리오르파르크 등을 배출하였고, 이 경향은 그 영역을 확장해가면서 라이트 아트와 키네틱 아트라는 보다 규모가 크고 환각적인 예술형태로 발전해 갔다. 60년대 후반기에 들어서면서 다시 선명한 순색과 명쾌한 기하학적 형태를 위주로 한 새로운 추상회화가 등장한다.[5)]

70년대에 와서는 눈에 보이는 세계를 지각하는 것이 아닌 생각과 마음에 호소하는 미술들이 더욱 발전하게 되고 이러한 예술의 변혁은 거대한 대중매체, 사이버 공간의 대두 등 때문에 80년대 이후 장르의 해체현상과 맞물려 더욱 가속되었다.[6)] 미술은 이제 더는 보는 예술이 아니라 상상력을 바탕으로 하여 수많은 개념과 해

---

5) "네이버 백과사전, op. cit."
6) 이정은,『해석학적 대화 학습을 통한 현대 미술의 감상 교육 방안』, 대구교육대학원, 2003, p.13.

석의 여지를 남기게 되었다. 또한, 80년대 후반은 신역사주의의 대두로 과거의 텍스트들에서 새로운 현재를 인식하려는 역사의식을 통해 문화 예술 전반에 걸쳐 있는 다양한 내용을 채택하고 상호 관계를 새롭게 규명하는 개념으로의 미술, 정신적인 미술, 근원적인 미술의 형식으로 발전했다.

20세기 미술에서는 조각이 차지하는 위치도 결코 도외시될 수 없다. 그러나 현대 조각은 일찍이 집단적인 운동을 형성하지 못하고 각기 개별적인 활동을 통해 다양한 전개과정을 보여주고 있다. 브란쿠시는 추상 조각의 창시자로 순수한 형태를 추구하였으며, 이와는 반대로 육중한 양감의 인체 조각으로써 헨리 무어는 구상조각의 한 봉우리를 이루고 있다. 이 밖에 페프스너, 가보 형제의 구성주의적 입체작품, 해프워스, 한스 아르프, 아담, 질리오리 등은 추상 조각가로서 일가를 이루고 있으며 마리노 마리니, 그레코 등은 전통적인 구상조각에다 새로운 현대 감각을 불어넣고 있다. 이와 같은 현대 조각의 동향 특히 전후의 동향에서 특기할 것은 조각의 개념 변질 또는 그 확산 현상이다.

다다이스트들에 의해 새로운 의미를 띠고 등장한 오브제가 바로 이 변질을 가져왔으며, 물체인 동시에 조각이기도 한 입체물이 새로운 문제를 제기하고 있다. 그리고 각종 오브제의 입체 구성물 속으로의 도입은 급기야 아상블라주라는 특수한 조각 형태를 낳게 했고, 이는 구성적인 성격의 조각과 대조를 이루며 조각의 영역을 크게 확장시켰다. 그리하여 오늘날의 조각은 전통적인 경향과 실험적인 경향이 공존하는 가운데 풍요로운 탐구를 계속하고 있다.[7)]

B. 현대 미술에서의 신체 활용 표현 양상 분석

20세기 후반 현대미술의 전개에서 예술가의 신체는 그 중심축에 서 있었다고 해도 과언이 아니다. 1950년대 후반, 예술가의 실존을 주장하기 위해 회화적 매개

7) "네이버 백과사전, op. cit."

로 사용되었던 잭슨 폴록식의 예술가의 신체는 1960년대 들어 일상의 신체를 통해 예술로 제시하면서 현대미술의 전면에 등장하기 시작했다. 1960년대 플럭서스와 해프닝에서 시작으로 1970년대 미니멀리즘과 개념미술 등을 거치면서 본격화되었다. 특히 신체라는 물적 기반을 인식의 절대적 가교로 상정한 신체 현상학에 대한 미니멀리즘 미술가들의 관심은 예술의 영역에서 신체의 중요성을 부각하게 시켰다.

1. 신체에 대한 인식

신체는 인간을 총체적으로 이해하기 위한 필수 요소로서 현재 활발하게 연구, 논의되고 있다. 역사적으로 신체는 정신보다 열등하게 인식됐으나, 서구 학자들의 인식론에 따라 세계와 삶의 본질을 구성하는 중심으로 자리를 차지하게 되었다.[8)]

신체는 집단 안에서, 그리고 집단들 사이에서 정체성 확인과 의사소통을 할 수 있게 해주는 사회적 상황에 종속된다. 신체는 일체의 행위과정 없이도 그 자체가 매 순간 하나의 예술이며 실존의 표현이다. 대상으로서의 신체는 어떠한 환경요소도 포함되지 않은 것이 있는 그대로의 소유주이며 동시에 그 안에 모든 것을 용해하는 복합체이다.

메를로 퐁티(Maurice Merleau Ponty, 1908-1961)는 모든 인식의 궁극적인 완성은 '몸의 지각'을 통해 이루어진다고 하였다. 우리의 몸은 지각의 주체이며 몸을 매체로 하여 자연과 문화적 사물들과 함께 뒤섞여 살아간다. 우리는 이성으로 인지하기 이전에 이미 몸으로 반응한다. 사회적 의사소통의 매체로서 신체는 세계 안으로 우리를 안내해주는 적극적인 매체다. 살아가면서 보고 듣고 만지고 느끼는 모든 것의 주체는 몸이다. 그리고 우리가 어떠한 것을 보고 감흥을 얻었을 때 그것은 이전의 경험에 의한 몸의 반응이라고 말할 수 있다.[9)]

---

8) 노먼 브라이슨, 『몸과 미술-새로운 미술사의 시각』, 이대기호학연구소 엮음, 한림미술관, 1999, p.7.
9) 정경미, 『Photography&Art』, 2007, p.108.

2. 현대미술에서 신체의 개념

인간을 형성화한 작업은 예술과 함께 시작되었다고 할 만큼 오래되었으며 인간에게 자신의 형상만큼 친근한 주제는 없을 것이다. 인간의 신체는 단순히 몸이라는 육체적 측면을 벗어나 역사적으로 진화되어 온 상징성을 지니고 있다. 시대마다 인식되는 신체의 의미는 각기 다르며 문화에 따라 그 의미도 변화된다. 미술에서 신체는 긍정적인, 때론 부정적인 의미로 끊임없이 재현됐다. 아름다운 여신, 악마, 평범한 여인, 매춘부의 모습으로, 시체나 절단돼 사지, 드러내어져 있는 장기의 모습으로 그 형식과 외관을 달리하며 시대와 지역을 막론하여 꾸준히 등장했다. 이는 미술에 관련된 모든 문화 형식이 신체와 불가분의 관계를 맺고 지속하여 온 까닭일 것이다. 이것은 또한 사람이 미술의 주체인 자기 자신을 어떻게 보았는가 하는 관점과도 관련된다.

3. 현대미술 안에서 신체 활용의 변화

a. 1960년대 이전 미술에서의 신체 활용

20세기에 들어서면서 중요한 회화운동의 이면에는 신체에 대한 문제가 늘 강조되었으며 논란이 되어왔다.

가장 아름다운 신체의 모델을 찾기 위해 신체의 비례와 명암의 구조를 연구하였던 고전미학의 붕괴는 대신 역동적인 살아 있는 신체의 개념이 도입하기에 이른다.

마네와 인상주의와 함께 탄생한 현대적인 신체는 그러나 아직은 외적 환경, 즉 빛의 움직임에 의해 지배받은 신체이며 신체의 포착이라기보다는 빛의 움직임이 정확하게 기술하고자 하였던 인상주의자들의 가장 큰 염려는 고전주의적인 죽은 재현보다는 더욱 정확한 외적 현실의 재현이었다고 할 수 있다. 다시 말해 정체적이고 영원한 신체, 순간순간에 따라 변화하는 신체, 미의 규칙에 저항하는 신체가 탄생하였다.[10] 에두아르 마네(Edouard Manet, 1832-1885)의 <올랭피아(Olympia)>

10) "노먼 브라이슨, op. cit., p.11."

(1863)(도1)는 이러한 변화된 신체 관과 회화 관을 가늠할 수 있게 해준다. 마네와 인상주의자들의 신체는 환경에 의해 만들어지고 일시적이고 언제 어떻게 변할지 모르는 신체가 되었으며 친숙한 신체 대신에 해체되어 조각난 신체, 언제 어떻게 드러날지 모르는 신체의 가능성을 예고한다고 할 수 있다.

대중 앞에 직접적으로 신체를 드러내면서 활용하였던 신체표현은 미래파 운동(Futurism)이나 무정부적인 다다(Dada) 운동 등으로 소급해 볼 수 있는데, 예술가들이 아틀리에(Atelier)나 화랑으로부터 뛰어나와 극장이나 강당에서 공연 한 최초의 모더니즘 운동은 이탈리아의 미래파였다.

미래파 운동은 1908년 이탈리아 시인 마리네티(Filippo Tamma so Marinetti, 1876-1944)[11]의 문학개념에서 유래하며 1910년 <미래파 선언(Manifesto)>에 의해 널리 보급된다.[12] 미래주의 구성원들은 음악가, 시인, 연주가, 문학가로 다양하게 이루어지며 이 집단의 활동은 시, 노래, 춤, 회화, 출판 등으로 연속되는데 이는 하나의 시위로 나타나게 된다. 이는 대중에 대한 직접적 공격, 도전적인 선언, 시와 음이 모여 일종의 다이나믹한 소음 이른바 동시와 음의 혼성인 소음주의와 마리네티와 자유로운 언어구사(Word-in Freedom)와 전혀 다른 시로써 들을 수 없는 요란한 효과음으로 광란의 연극무대, 카바레 연주회 등을 통해 지속하여졌는데 여기서 풍자와 소음 그리고 광란의 축제 속에서 '실연'은 실존의 몸짓과 행위에 의해 이루어지는 모든 것을 포함하면서 미래파 화가들은 청중들이 그들의 관념을 깨닫도록 하는 가장 직접적인 방법으로 사용된다. 또한, 미래파가 행한 많은 실연은 시인, 화가 등 많은 부류의 실현자들이 모여 그들의 예술개념들을 통합의 대상으로 만들면서 상황을 통하여 경험을 넓히는 방향을 제시하게 된다.

미래주의 미학과 역동적 표현으로 많은 공통점을 갖고 서로 영향을 주었던 다다 운동은 제1차 대전 중인 1916년 연초에 스위스 취리히의 볼테르 카바레에서 탄생하는데 다다이스트들은 그들의 이념을 전파하는 과정에서 미래주의의 많은 형식을 그들의 창조방법으로 사용하게 된다. '소음', '동시성' 그리고 '우연성'을 강조하면서

---

11) 마리네티의 미래주의 선언(Manifesto)'우리는 신체의 직접적인 표현과 행위를 통하여 끊임없이 새롭고 경이로운 조형요소를 발견해 나갈 것이다'에서 알 수 있듯이 미래파들은 관객의 관심을 끌기 위해 가장 직접적인 표현수단인 행위예술을 강조한다.

12) H.H.Arnason, 『History of Mordern Art』, 장화진 역, (서울: 형설출판사, 1979), p.295.

서구미술과 문학의 전통 선입견을 공격함으로 얻어진 시의 낭송, 소음과 광란의 연주회 등으로 이어지는데 다다이스트들의 행위는 관객의 평범한 의식회로를 새롭게 확립시키는 데 성공하였으며 사람들은 편견으로 이루어진 교육의 한계를 잊게 된다.[13)]

다다이스트이며 현대미술의 전위이념을 탄생시킨 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968)은 제1회 뉴욕 독립작가전(앙데팡당전)에 일상의 소변기 하나를 <샘(Fountain)>(1917)(도2)이란 타이틀로 참가하고자 했지만 거절된다. 이리하여 그의 레디메이드(Read-Made)예술의 자기위치와 전통적으로 그 위치를 부여해준 다면적인 전시 문맥 및 비평의 준거, 그리고 관람객의 기대치와는 전혀 관계가 없는 예술이란 바로 자 의식적 문제임을 폭로한 것이 된다. 그의 레디메이드는 무엇을 조립해서 사람의 손으로 익숙하게 만드는 일보다 선택한다는 마음의 행위를 창조 작업에서 주요한 역할로 격상시켰다. 이미 그는 미학적으로 가치가 있고 손에 의해 만들어지는 예술품이라는 개념에 반격을 가했던 것이다. 이런 이유로 미술작품의 제작은 관념의 실행으로 대치됨으로써 이후 미술은 매체의 속박에서 자유로워져 신체미술에 이르게 되는 중요한 계기가 된다.

세계 제1차 대전이 끝나고 얼마 되지 않아 다다의 운동은 본 거를 파리로 옮기고 초현실주의(Surrealism)로 이행하여 갔다. 그러나 퍼포먼스와 이벤트의 전통은 여기서도 존속하고 있었으며 전통을 부정하고 반도덕의 무예주의자인 다다이스트를 계승한 초현실주의 작가들은 반항성이 소극화 되면서 형이상학적 회화의 신화의 세계를 끌어들여 초이성적, 비이상적인 세계를 추구했다. 이 의도를 실현하기 위해 자동기술법(Automatism)과 오브제(object) 콜라주(collage) 등의 기법을 사용하였다.

1925년 최초로 자동 묘사된 선(line)의 표현으로 충동적 행위성을 실험한 초현실주의 화가 마송(Andre Masson, 1896-1987)은 자동기술법으로 '제스트=행위'(geste 프, action 영)를 실험한다. 마송은 미로와 함께 1920년 후반 행위 중심적인 표현을 초현실주의 화풍으로 그려 나갔던 것이다.

---

13) 유재길, "유럽현대미술에 나타난 행위와 신체의 조형화," 『미술평단』, 겨울 No.35, 1995, p.12.

제2차 대전 이후에 이르러 행위를 통한 전체성 회복의 요구와 다다의 재평가 기운이 돌기 시작하여 반 전통, 비형 이상 학적 반 예술의 상황은 실존주의를 가져와 50년대를 전후한 미술의 미술은 <뉴욕파(New York School)>에 의해 현대미술이 전통적 기질을 독창적인 단계에 올려놓게 된다. 60년대의 추상회화는 이들이 마련한 바탕 위에 전후 가치관의 상실로부터 오는 존재 주의 세대들의 심각한 존재의 물음이었음을 엿볼 수 있다.

뉴욕화가들의 작품생활은 유럽으로부터 모여든 화가들의 대이동 때문에 점차 풍요로워지고 있었고 예술가 존엄성의 강조, 개별성 또는 유일무이성이 미술작품의 주제가 되었으며 다른 한편의 미술가들은 이것을 팽개치고 공학에 깊이 빠져 들어가 과학적인 방법을 모방하여 미술작품을 한다기보다는 실험적인 제작을 하였다.

작가의 정신은 물론 행동에까지 자유를 전개해 나가게 되자 활발해진 모험과 실험은 다양한 이즘을 가져오게 되었고, 잭슨 폴록(Jackson Pollock 1912-1956)은 "물감이란 마음대로 처리될 수동적인 물질이 아니라 돌출 구가 없는 힘의 창고이기 때문에 해방해 주지 않으면 안 된다."라는 생각을 하기에 이르러 액션페인팅(Action Painting)이 시도되었다.[14] 그리하여 해럴드 로젠버그(Harold Rosenberg, 1906-1978)가 지적한 바와 같이 "표현하기 위한 공간에서 행동하기 위한 투기장이 되었고 자기표현도 아니며 무의식에 기원을 둔 형체적인 여러 요소의 자동적 투영도 아니며"[15] 그 실제의 형태는 대부분 재료와 화법의 내면적 역학에 따라서 물감의 점착성과 캔버스가 맞부딪히는 속도, 그리고 방향 등의 상호작용에 의해 결정되어 있다. 이것은 한마디로 신체의 개입 방식이 작품의 리얼리티를 결정하는 행위적인 회화임을 알 수 있다.

액션페인팅은 제1차 대전 중 대거 미국으로 망명한 유럽의 초현실주의의 영향에 의해 이루어졌으며 폴록을 위시한 액션 페인터들은 초현실주의에서 그 이미지 주의를 버리고 단순히 자동기술법의 역학만을 끌어내었다. 이러한 오토마티즘의 개념은 액션페인팅의 화면이 거대하게 확장되는 계기가 되었고 "캔버스 위에 진행되는 것은 회화가 아니라 하나의 사건(event)이다."라는 해럴드 로젠버그의 말은 화

14) E. Lucie Smith, 『現代美術의 흐름』, 김춘일 역, 미진사, 1985, p.39.
15) Herbert Read, 『藝術이란 무엇인가』, 윤일주 역, (서울: 을지문고, 1969), p.115.

가들의 상상력을 사로잡았고 또한 대중의 상상력을 자극했다. 감동으로 충만하고 페인트로 무장된 화가가 자신과 붓을 캔버스 위에 내던졌던 것이다.[16]

미술 내에서 행위 그 자체의 도입은 비록 그것이 다다 정신과 개념미술의 직·간접적인 영향에서 나온 것이기는 하지만, 더욱 정서적인 관점에서 본다면 실존주의의 정서적 보편화에 상응하는 것이라 할 수 있다.[17] 실존주의의 일차적인 문제는 바로 '신체 그 자체의 불투명성'이다. 그러니까 신체 자체의 '리얼리티는 실존주의와 바디아트의 정서적 공통분모인 셈이다. 물론 바디아트가 미술작품의 상업 메커니즘에 대한 반발로부터 취해진 일종의 방법적 선택이었다는 것은 분명한 사실이지만 그것이 가지는 저항정신은 역시 실존주의로부터 확산한 정서의 일면이다.[18]

고전신체의 전형이 인간 신체를 통해서 철학적 '본질'을 추구한 것이라고 한다면 실존주의는 본질의 대립개념으로 간주하는 '존재'의 개념 즉, 현실의 지각적 존재로서의 신체에 주목하는 것이라 할 수 있다.

바디아트들이 관념화된 신체 대신 스스로 현실적 몸을 사용하는 것 또한 유사한 심리적 동기로부터이며 또한 신체 자체의 사용이 어떤 전달이라기보다 일종의 경험을 요구한다는 점 또한 같은 맥락으로 볼 수 있다.

미래파를 통하여 시도된 콜라주는 르네상스 시대 이래로 회화적 공간개념을 파괴하게 되며 이 개념은 환경적 아상블라주(Assemblage)로 전개되어 잭슨 폴록에 의한 전통의 단절과 시작으로 평가되는 액션페인팅과 연결되면서 해프닝이 나타나게 되는 근원을 만든다.

b. 1960~80년대 미술에서의 신체 활용

1960년대부터 1980년대까지 미술에서 신체는 더 활발하고 다양한 양상으로 표현되었다. 1960년대의 액셔니즘(Actionism 영, Aktionismus 독)과 누보레알리즘(Nouveau Realism)으로부터 1970년대 신체미술의 만개, 그리고 1980년대 페미니즘(Feminism)으로 이어지면서 신체는 시대적 감수성이자 의미의 지표로 작용하였다. 이 시기의 키워드는 매체, 과정, 개념으로서의 신체 미술로써 예술적 대상으로서가

16) T. Wolfe, 『現代美術의 喪失』, 박형철 역, 설화당, 1977, p.47.
17) "노먼 브라이슨, op. cit., p.115."
18) 조영호, 『서양미술에 나타난 신체의 의미변화에 관한 연구』, 경원대 대학원, 1992, p.27.

아니라 창작의 주체로서 두드러지면서 신체는 도구이면서 목적이 되었다.

이러한 일련의 신체에 대한 관심은 미술사 속에서 그 비중을 굳건히 하는 퍼포먼스를 포함한 바디아트와 같은 여러 장르로의 모색을 가능케 하였으며 이런 미술 영역 확장으로서의 해프닝 적 개념예술로 나타난 신체미술은 신체를 그 매개로 삼으며 시작되었다.

특히 신체의 액션을 통해 예술적 사고를 전달하는 경향으로서 미술가를 일종의 행위자(actor)로 여겨 캔버스를 순수한 행위의 장으로 삼은 추상표현주의의 액션페인팅에서 액셔니즘의 근원을 찾을 수 있다. 무엇보다 신체가 직접적으로 표현되면서 등장한 1960년대 일련의 오스트리아 작가들이 보여준 파괴적, 유혈 적 해프닝을 액셔니즘(Actionism)이라 한다. 주로 지시적인 퍼포먼스를 통해 극단의 사디즘(sadism), 마조히즘(masochism)적인 성향을 보여주는 쿠르드 크렌(Kurt Kern)은 빈 액션 그룹의 작품촬영을 맡았는데 대부분 1960년대의 언더그라운드 시네마에 실려 있다. '디렉트 아트(Direct Art)'란 명칭은 오토 뮐(Otto Muehl, 1925-)이 자신의 해프닝에 직접 출현, 촬영까지 하면서 붙인 말로 직접적 행위에 기초한 원초적 감성의 예술이란 의미에서 쓴 것으로 이들의 예술을 액셔니즘으로 불린다.

바디아트 작가라고 볼 수 없지만, 신체미술의 형성에 영향을 준 누보레알리즘의 작가 이브 클라인(Yves Klein, 1928-1962)은 영화 <몬도가네>에서 보여주었던 1960년의 작품 <인간측정(Anthropomotries)>(1960)(도3)에서 보는 바와 같이 화가가 붓으로 그림을 그리듯 여인의 벗은 몸으로 그리는 장면을 보여준다. 모델을 보고 팔레트에 물감을 섞어, 이상화된 육체를 나타내는 재현 적 리얼리티가 아닌, 모델과 함께 그리는 신체의 새로운 리얼리티를 발견하게 된 것이다.[19] 또한, 1960년의 작품 <허공으로서의 도약>(1960)(도4)에서는 "오늘날 공간을 그리려는 누구나가 공간을 그리기 위해서는 공간 속으로 들어가야만 한다. 그러나 그는 어떤 위장 없이 들어가야만 한다. 그리고 다른 고유한 수단에 의존치 않고 즉 그는 공간에 뜰 수 있어야 한다."[20]라고 외치고 2층의 창턱 난간에서 몸을 날렸다.

클라인의 냉철한 실행의 정신은 신체미술이 극단적으로 자기 훼손과 섹스의 실

---

19) "유재길, op. cit., p.13."
20) 홍명섭, 『전환기의 현대미술』, (서울: 솔학술총서, 1991), p.109.

연을 어떻게 하게 되었느냐는 의문에 대한 충분한 단서를 제공해 주며 이러한 경험주의적 태도는 '인생의 예술'이라는 언어적 범주와 공간은 몸으로 체험되는 것이지 그려지는 대상이 아니라는 극적 현장성, 상호 구축적 상보성을 충분히 엿볼 수 있게 해준다.

또한, 이 방면의 선례를 행한 독일인 요셉 보이스(Joseph Beuys, 1921-1986)는 신체를 극한 상황에 놓아 자신의 신체적 한계를 초월하고 고통을 극복하는 등 평생 수많은 행위 미술을 하였는데, 관객에게 얻어맞아 계속 코피를 쏟으면서도 개의치 않고 퍼포먼스를 강행하거나, 불편한 자세와 위치에서 24시간 동안 쉬지 않고 작업하기도 했고,(도5) 또 전시장에서 이리와 함께 밤낮을 같이 지내기도 했다.(도6) 이러한 행위는 요셉 보이스라는 인간을 이해하지 않고는 그의 예술이 존재할 수 없도록 함으로써 삶과 예술의 구분을 보는 사람으로 하여금 무화 시키는 특징을 가지고 있다. 그가 제2차 대전의 발발 탓에 독일 공군에 징집되어 복무 중 비행기 추락사고로 크게 다쳐 사경을 헤매게 되었을 때, 버터와 펠트 천으로 그를 감싸며 살려낸 타타르인의 도움으로 목숨을 건진 이때의 체험이 그 후 그의 예술 활동을 이끌어 가는 중요한 모티브인 따뜻한 에너지의 끊임없이 흐름을 통해 세상의 병리에 대한 치유라는 개념형성을 가능하게 한 것이다.

클라인과 보이스와는 전혀 다른 관점에서 신체를 사용한 이탈리아의 피에로 만조니(Piero Manzoni, 1933-1963)는 자신의 신체 자체를 예술로 인정하여 자신의 지문을 찍는다거나 자신의 대변을 캔에 봉인하여 <Artist's shit>(도7)(1961)을 작품으로 내놓았고, 자신이 분 풍선을 <예술가의 숨결>(1961)(도8)이라는 작품으로 제시하는 한편 <살아있는 조각>(1961)(도9)에서는 누드모델에 자신의 사인을 하여 자신의 작품이라 명명하였다. 이러한 산발적인 예들은 예술가가 자신의 몸을 매체로 하여 행위 그 자체를 예술고 일치시키려는 노력의 한 단면으로 볼 수 있다.

1960년대 말의 유럽과 미국은 정치적, 사회적, 문화적으로 혼란기에 접어들었으며 학생과 노동자가 기성의 체제에 반대하는 슬로건을 외치며 시위하였고 미술가들도 기존의 미술 제도에 불만을 나타내기 시작하였다. 그들은 용인되어오던 미술의 대전제에 의문을 품고 그 의미와 기능에 재 정의를 시도하였으며 더욱이 그들은 이러한 새로운 방향을 진행하고 이 작업을 종래의 중개자, 즉 미술평론가들에게 맡기려 하지 않았으

며, 화랑은 상업주의 조직의 일단을 담당하는 것으로 공격받았고 일반 대중을 상대로 하는 새로운 발표의 장이 탐구되었다. 개인적으로는 미술가가 자기 작품제작의 의도를 재음미하는 시기가 되었고, 각각의 행위가 미술 제작과정의 전면적인 탐구 일부분으로 조명되었으며, 역설적으로 말하면 그들의 행위는 더는 대중이 받아들여야 할 감명으로서는 다루어지지 않는 시기가 되었음을 의미한다.

물질로서의 미술작품은 이러한 미학에는 완전히 무의미한 것으로 생각하게 되었고 '개념예술'은 '개념이 소재가 되는 예술'로서 형성되었으며 미술이 결과적으로 드러나는 물질적 존재에 의미를 두지 않고 미술에 대한 관념과 그것을 행하는 과정의 중요성을 강조하였으며 그 결과 기존의 해프닝, 이벤트, 퍼포먼스와 결합하여 신체를 통해 현실세계와 예술을 서로 결합하려는 노력이 행해지게 되었다. 따라서 70년대 초기에서의 퍼포먼스는 캔버스와 그림물감 등의 전통적인 도구에서 돌리고 개념예술을 반영하면서 행위 자체의 신체를 도구로 취급하게 되었다.

1970년대는 구체적으로 신체미술이 전개되는데, 공간과 시간 속에서의 신체적 상황, 제스처의 사용, 최대치로 넓혀진 인간의 표현능력을 들어내기 위해 만들어진 꾸밈 성, 의식, 변형, 자기도취에 관계된 것들로 나타났다. 이러한 개성과 예술가의 외관을 향한 관심은 '자전적'이라 불리게 되는 작품이 중핵을 이루게 되었으며 이러한 행위자들은 개인사라는 관점에서 퍼포먼스의 내용을 만들어냈다.

이러한 유형을 분류해보면 첫째, 자신의 신체를 표현의 매체나 주제 문제로 가져왔던 일련의 작가들, 데니스 오펜하임(Dennis Oppenheim, 1938-), 크리스 버든(Chris Burden, 1946-), 블루스 나우만(Bruce Nauman, 1941-), 비토 아콘치(Vito Acconci, 1940-) 등에 의한 작업으로 볼 수 있다. 이는 신체미술이 갖는 반(反)일루젼(illusion) 미학의 대표적인 작업들이며 개념미술의 '개념-실행'의 명제를 가장 잘 수행한 예라 볼 수 있다. 두 번째는 자연 속에서 개인적 경험과 행위와 그 단순한 결과의 기록물들을 작업으로 형성하는 유형으로 영국작가 리처드 롱(Richard Long,1945-)과 해미쉬 플톤(Hamish Fulton, 1946-)에 의한 작업으로 볼 수 있는데 그 작업을 살펴보면 어떤 한 지점을 선택하여 그가 간 곳을 돌 등으로 표시 한다거나 단순히 걸으면서 보고 듣고 생각한 것들에 대한 기록물들을 얻는 형태라 할 수 있다. 세 번째의 경우는 개인적인 역사, 자서전적인 내용 등을 통해 대중에게 자신의 예술관과 정치적 태도를 밝히는 경향, 자신들

의 일상생활에서 이루어지는 모든 행동을 예술적 행위로 규정하고 거기에서 나오는 모든 것을 조각 작품으로 간주하는 경향으로 볼 수 있는데 독일인 요셉 보이스, 영국의 길버트(Gilbert Proesh, 1943 -)와 조지(George Passmore, 1942 -)가 대표작가라 할 수 있다.[21]

70년대는 개념미술의 영향 아래 바디아트가 전성한 시기였는데 몇몇 퍼포먼스와 함께 특히 중요한 무엇 가가 나타난다. 즉 이제 몸은 예술적인 장치이자 형상화된 현실이 아니면 몸은 그 자체가 극도로 밀어 붙여진 상황들, 그리고 그 자체를 위해 원해진 상황들은 탐사를 위한 받침대이다. 몸은 이제 더는 상징적인 매체가 아니다. 몸은 그 자체로 돌려지고 그와 함께 유발된 감정들로만 돌려지는 탐사의 영역이 된다.[22] 또한, 공포, 죽음과 같은 인간의 극한 상황을 표현주의적 자해를 통해 표출하는 70년대의 신체미술가들은 자기 정화를 추구하였다. 그들은 신체의 극한의 위험상황을 설정하고 자신의 몸을 그에 투사하는 방식을 취한 크리스 버든은 몸을 움직일 수 없을 정도로 비좁은 라커룸 안에 5일 동안 갇혀 물로만 연명한다든지, 친구에게 자신의 팔과 총을 쏘게 하여 실수로 살점이 떨어져 나가는 상처를 입기도 하고(도10), 가장 극적인 기록사진을 남긴 <천국으로 가는 문(Doorway To Heaven)>(1976)(도11)에서는 가슴 위로 전류가 흐르도록 두 직선을 연결하여 순간적인 합선을 일으켰다. 그에 의하면 그는 자살을 기도하는 것이 아니라 질문을 던지는 것이라 하고 이런 극단적인 상황을 설명하는 것은 미술이 더 높은 리얼리티에서 작용하도록 하기 위한 것이라고 설명한다. 이러한 신체의 극한적 상황과 인내의 예는 1960년대 유럽에서는 행동주의 미술(behavior art)[23]가들이 있는데 특히 비엔나 그룹의 맴버인 헤르만 니취(Herman Nitsch)의 1962년의 작품<신비극(Orgies Mysteries Theatre)>(1962)(도12)에서 보는 바와 같이 “소리와 냄새, 피, 짐승의 고기 등이 발산하는 제의적 퍼포먼스를 통해 환희의 절정 상태로 관객을 몰입시킴으로써 도취감을

21) "노먼 브라이슨, op. cit., p.28."
22) 강태희, “왜 신체를 다시 주목하는가,” 『월간미술』, 1994년 4월호, p.157.
23) ‘behaviour'는 태도, 동작의 뜻으로 여기서는 인간의 외관을 추구한다는 의미가 담겨져 있다. 개념미술에서 발전한 것으로, 특수한 예를 들어 육체의 운동 및 변화의 재조건 또는 각 순간마다 변화하는 육체의 현상을 제시하고 있다. 이러한 변화과정을 시각화하기 위해서 자신의 육체를 소재로 사용한다.(세계미술용어사전. 월간미술, 1999)

맛보고자 했다. 갓 도살된 어린양이 십자가에 거꾸로 매달리고 배가 찢겨지고 피와 내장이 터져 나오게 되는데 이것들을 벌거벗은 남녀의 육체에 뿌려졌다. 이러한 일련의 과격한 행위로 인해 니치는 몇 차례 구속되기도 했다.[24]

신체의 극한 상황의 인내가 과격한 행위와는 무관한 작품으로 자신이 직접 조각이 되어 전시장에 서 있게 되는 작품을 선보인 길버트와 조지는 1969년부터 <살아있는 조각(living sculptures)>을 발표하기 시작한다. 이들은 움직이는 자신의 신체는 '인류 진보를 위한 메시지'라고 장담한다. 1971년 암스테르담 시립미술관에서 발표된 것은 <노래하는 조각들(The singing Sculpture)>(1970)(도13)로 얼굴과 손에 금분을 바르고 관객 앞에서 카세트 앞에서 카세트 음악에 맞춰 흘러간 노래를 반복하여 부르는 것으로, 마치 로버트의 움직임이나 기계처럼 반복된 동작으로 관객 앞에서 이들은 작가의 말처럼 삶, 그 자체의 조각적 표현으로 삶과 예술을 통합시키려는 노력으로 볼 수 있다.

비토 아콘치는 신체를 성적이고 심리적인 리얼리티에 접근하는 중요한 수단으로 삼았다. 3주 동안 거리의 행인들을 무작위로 선정, 따라다닌 <미행(Following Piece)>(1969)을 필두로 가슴의 털을 태우거나 성기를 다리 사이에 감추어서 상징적인 성전환을 시도하거나 또는 몸을 깨물어서 이빨 자국을 내는 등 자신의 몸을 직면하고 탐색하는 데 관심을 모았다. 그의 신체작업 <종자 밭(seebded)>(1972)에서는 전시장 바닥에 마련된 램프형태의 건조물 아래에 들어가 자신의 몸 위로 걸어 지나가는 무심한 관람객의 발소리를 신호로 수음하며 그 소리를 확성기를 통해 전시장 밖으로 내보내기도 하였다.

자신의 신체를 주어진 공간 속에서 자신으로서가 아닌 현상의 검증을 위한 매체로 사용하는 데니스 오펜하임(Denis Oppenheim)의 1970년 작품 <2도 화상을 위한 독서(Reading Position for a Second Degree Burn)>(도14)에서 보는 바와 같이 행위성이 강조된 '과정 미술(Process Art)'[25]의 대표적 작업으로, 이 작품에서 그는 에너지 소비의 역전과 반전, 즉 빛과 신체에너지의 상호작용을 구체화한

24) 윤진섭,『행위예술 감상법』, (서울: 대원사, 1995), pp.87-88참조.
25) 과정미술(Process Art) : 1960년대 후반과 1970년대 초에 작품의 형식적 측면이 아니라 그것의 창조와 관련된 과정과 뒤따라 일어나는 변화와 쇠퇴의 과정을 강조한 아방가르드 미술의 한 경향을 지칭하는 용어이다.

다. 작가 자신은 벗은 가슴에 책을 펼쳐 놓고 뜨거운 모래사장에서 몇 시간 일광욕을 시켜 몸의 멜라닌 색소를 변화시키는 방식인데, 그의 신체는 색소임과 동시에 빛의 강도를 감지하는 기관이며 또한 화폭이 된다. 인공색소로 캔버스 위에 그림을 그리는 기존의 방식을 완전히 탈피한 것이다. 이 외에도 많은 작가의 다양한 작업 속에서 개념미술의 관념-실행의 명제를 수행한 작업들을 찾아볼 수 있다.

이러한 개념미술의 영향 아래 전개되었던 신체미술은 1990년대로 들어서면서 페미니스트들의 새로운 신체에 대한 시각과 포스트젠더적 경향을 띠게 되면서 1970년대의 신체미술의 연계선 상에 있으면서도 서로 큰 차이를 보이며 새로운 양상으로 전개되어 나타난다. 따라서 1970년대를 정점으로 하는 바디아트는 사실상, 20세기 전체에 이어지는 신체미술로 이어지는데 좀 더 좁은 의미로서의 바디아트에서조차 일관된 성격을 찾기 어렵다. 이러한 이유로 1970년대뿐만 아니라 그 이후에서의 신체미술에서도 평면회화나 조각에서처럼 개념적인 유파나 이즘으로 묶기 어려운 신체미술 특유의 자기 고백적 성격과 다양성을 갖는 것이다. 나아가 1980년대보다 뚜렷하게 등장하는 여성 신체를 주된 매체로 삼고 있다.

c. 1990년대 미술에서의 신체 활용

현대미술에서 신체미술은 1990년대 이후 새로운 의미를 띄고 주목받고 있다. 개념미술의 맥락에서 단순히 신체를 도구화하였던 70년대의 신체미술과는 다르게 90년대의 신체미술은 신체에 대한 다른 개념에 따라 새로운 양상으로 나타나고 있다. 후기 신체미술이라고 할 수 있는 90년대 이후의 신체미술은 성과 욕망과 육체에 대한 금기 타파하는 해석을 내리며 그러한 극단적인 내용을 과격하고 노골적 방법으로 표현하고 있다. 이러한 신체에 대한 새로운 해석의 근본원인은 포스트모던 시대의 비 인간주의 인간관에서 찾아볼 수 있는데, 이는 인간의 실존 문제를 의식이 아니라 몸에서 찾으려 함은 물론, 인간을 육체적 존재보다는 의식적인 주체로 파악하는 데카르트(Rene Decarte)적 형이상학에 대한 반란이요, 통합된 인격을 상정하는 인본주의 인간관에 대한 도전을 의미한다.

인간을 의식과 무의식의 존재로 양분하여 '무의식=리비도 적 욕망=참 자아'의 등식을 성립시킨 프로이트는 뿌리 깊은 인본주의 인간관에 일격을 가하였고, 의식

을 육체적 활동의 추상화 과정으로 인식하는 메를로 퐁티(Merleau Ponty) 역시 데카르트의 의식적 자아(ego parle)대신에 체험된 자아(ego vecu)를 상징함으로써 정신· 육체 이분법에 이의를 제기하였다. 프로이트는 인간을 의식적인 주체보다는 무의식적인 자아로 간주하고, 메를로 퐁티는 인간을 정신도 아니고 육체도 아닌, 그 양면을 동시에 흡수한 모호한 '몽상적인 존재' 또는 '야성적인 존재'로 설명한 것이다. 그러나 이러한 비 인간주의적 인간관을 '주제는 없다.'라는 극한 상황까지 몰고 간 것은 바로 후기 구조주의자들이었다. 정신·육체뿐 아니라 자아·타자, 중심·주변을 차별화하는 모든 이분법적 사고를 추방하기 위해 정신활동의 산물인 언어와 의미와 담론을 해체하는 데리다(Jacques Derrida), 라깡(Jacques Laban)과 같은 후기 구조주의 석학들의 이론적 기초 위에서 신체의식을 앞세우는 새로운 정체성 담론이 가능할 수 있었다.[26] 그들은 인간 주체는 고정된 범주가 아니라 사회, 문화적으로 구축된 비고 정적인 범주임을 강력히 주장한다. 포스트모더니즘을 수용한 포스트모던 페미니즘은 역시 주체가 비고 정적인 범주라면 성적 정체성을 부여하는 성적 특성도 비고정적이라는 전제에서 본질적 여성성을 거부하고 구축물로서의 여성성과 함께 고정된 여성성을 생산하는 부계사회 자체를 해체하려고 한다.[27]

타자를 인정치 않았던 모더니즘 미술이 철저히 남성중심으로 전개되었던 반면, 다원주의에 입각한 포스트 모던아트는 여성(주의)미술을 하나의 새로운 표현으로 또는 영역으로 받아들이고 있는 것이다. 따라서 페미니스트들은 과거 누드(Nude)와 나신(Naked)의 구분[28]을 무효화시키고 경계선을 넘는 '외설적'인 경향을 띠거나 사회의 관습적인 용인의 한계를 의도적으로 벗어나는 신체의 언어를 구사한다고 볼 수 있다.

성적 정체성을 신뢰하지 않는 포스트모더니즘과 포스트모던 페미니즘은 이제는 부계사회에서의 타자로서의 여성만을 문제 삼는 것이 아니다. 그들은 여성과 마찬

---

26) 김홍희, 『페미니즘, 비디오, 미술』, (서울: 재원, 1998), p.305참조.
27) 김홍희, 『여성과 미술』, (서울: 눈빛, 2003), p.202.
28) 케네드 클라크(Kenneth Clack,1903-1972)는 고전적인 미의 정형으로서 누드(The nude)를 身(The naked)과 대비하여 정의하였다. 누드는 균형 잡히고 풍요로우며 안정감 있는 벗은 몸으로, 즉 예술로 치장된 신체이며 이에 반해 나신은 서두르고 무방비한, 있는 그대로의 벗은 신체를 가르킨다.

가지로 남성도 부계적 질서의 희생물이라는 인식하에 '맨 트러블', 그리고 남녀 공통의 성적 정체성을 이슈화한 '젠더 트러블'을 인식하고 있는 것이다.

90년대 신체미술은 60년대부터의 행위 미술, 70년대의 신체미술에 그 뿌리를 두고 간접적으로는 팝아트와 개념미술의 영향을 받고 있다. 그러나 신체미술은 무엇보다도 포스트모더니즘과 페미니즘의 논리적인 귀결로서 포스트모던 페미니즘 미술을 계승한다고 볼 수 있다. 그러한 까닭에 팝아트(Pop Art), 미니멀리즘(Minimalism), 신표현주의(Neo-Expressionism) 등 남성이 주도하여온 여타의 다른 미술 사조와는 다르게 신체미술에서는 여성의 역할이 두드러지는 것이다. 제아무리 비중이 있는 페미니스트라 할지라도 미술계의 중심을 차지할 수 없었던 70년대의 페미니스트들과는 다르게 키키 스미스(Kiki Smith), 신디 셔먼(Cindy Sherman), 수 윌리엄스(Sue Williams), 제닌 안토니(Janine Antoni) 등의 자타가 공인하는 페미니스트이자 90년대를 이끌어 가는 아티스트로 인정받고 있다.[29]

70년대의 신체미술가들이 소통보다는 자서전적인 경험의 미학 화에 더 비중을 두었던 것과 같이 90년대의 신체미술가들에게도 소통의 문제는 이차적이다. 그들은 예술가, 관객, 작품의 재래적 관계를 아예 포기하기도 하는데, 폴 매카시(Paul McCarthy)의 퍼포먼스는 선택된 소수의 관객 앞에서 행해지거나 대부분은 비디오 기록만을 위한 공연을 한다. 매튜 바니(Matthew Barney) 역시 비디오 퍼포먼스를 행하며 관객은 비디오테이프와 함께 화랑 공간에 설치된 공연도구, 즉 행위의 증거물을 통해서만 그의 퍼포먼스를 간접적으로 경험할 뿐이다. 이렇게 소통보다는 행위 하는 주체의 개인적인 경험과 행위의 상징성을 강조하는 면에서 90년대의 신체미술은 70년대 신체미술의 직접적인 계승자라 볼 수 있으나 신체에 대한 해석과 접근 방식에서 전자와 후자는 사뭇 다르다. 과거의 신체미술가들은 신체를 총체적 개념으로 인식했던 반면에 현재의 신체 미술가들은 신체를 부분의 조합으로 인식하여 해부학적으로 또는 임상적인 방법으로 인체에 접근하는데, 그들에게 신체는 부분의 교환과 재조합으로 변형할 수 있는 기계적인 시스템에 불과하다. 신체는 장기, 호흡기, 생식기, 분비물, 피부, 살, 근육 등으로 이루어진 소우주일 뿐 아니라

29) 김홍희, "새로운 신체: 성의 정치학에서 몸의 정치학으로," 『미술평단』, 겨울No.35, 1995, p.21.

정신과 육체 의식과 무의식, 이고(ego)와 이드(id), 이성과 욕망이 끊임없이 투쟁하는 성 심리의 전쟁터로서, 인습과 문화의 때를 벗어버린 원초적 인간을 욕망하는 기계에 불과하다. 그러한 까닭에 90년대의 신체미술가들은 신체에 변형을 가하는 미용술, 식이요법, 성형수술뿐 아니라 성별을 치환하는 변장, 성전환 수술을 창조 모티브로 등장시키거나, 절단된 신체나 해부학적 부위들을 고립시켜 재현하는 방식으로 나타나고 있다.

로버트 고버(Robert Gober), 키키 스미스(Kiki Smith), 신디 셔먼(Cindy Sherman)은 인체에 대한 해부학적 접근으로, 찰스 레이(Charles Ray)와 마이크 켈리(Mike Kelly)는 심리적인 변장술로 신체와 성의 문제를 취급한다. 로버트 메이플돌프(Robert Mapplethorpe)와 조 레오나르(Zoe Leonard)는 동성애적 집착을 통하여 인간의 원초적인 욕망을 노출한다. 이 외에도 인간이 결코 침범해서는 안 된다고 여겨온 유전자 변형과 이에 따른 기형이 간의 그로테스크 한 세기말의 인간 풍경을 보여주는 제이크 앤 디노채프먼(Jake&Dinos Chapman)형제(도15), 육체의 한계를 선언하고 그것을 개선하려는 탈 인류적 작업으로 사이보그적 인조 팔을 제작하고 최근 인터넷을 이용해 가상현실의 상호 작용성을 바탕으로 사이버 퍼포먼스를 행하는 스텔락(Stelarc)(도16), 과거 거장들의 명화 속 혹은 영화의 주인공이 되어 자신이 직접 패러디한 사진작업으로 고전과 현대, 성스러움과 속됨, 성별 역학관계의 질서를 교란시키는 모리무라 야스마사(Morimura Yasumasa)(도17), 일탈적 성행위 장면들을 묘사하여 성스러움과 속됨, 깨끗함과 불결함의 차이란 결국 인간의 본능을 억압하는 하나의 도덕적 굴레일 뿐임을 설파하면서 문명과 전통의 허위를 전복시키는 안드레 세라노(Andre Serrano)(도18) 등 90년대 이후의 변화된 신체 관을 반영하는 신체표현이 다양한 양상으로 전개되고 있다.

70년대의 신체미술이 주로 퍼포먼스에 의존했던 반면에 90년대의 신체미술은 퍼포먼스 이외에도 설치나 오브제, 사진, 비디오 등 다양한 형식으로 나타나는데 주로 성과 욕망 등을 과학의 기술을 통해 인식의 변화를 추구한다. 다양한 영향과 배경 속에서 탄생한 90년대의 신체미술이 거의 개념미술의 맥락에서만 전개되었던 70년대의 신체미술에 비해 매체, 양식, 주제에서 훨씬 복합적인 양상을 띠고 있음은 당연한 일이다. 더구나 작가들이 진출배경이나 성향도 다양하여 실로 지금의 실체

미술은 작가들의 숫자만큼이나 많은 다른 경향을 보인다고 해도 과언이 아니다.

20세기 후반 현대미술의 영역에서 예술가 신체의 부상에는 통합적이고 이성적인 의식 주체로서의 인간을 전면적으로 거부하는 포스트모던 시대의 몸 담론이 깊게 밀착되어 있었다. 현대미술이 신체에 몰두한 근본적인 원인은 그것이 데카르트적 주체와 이성 중심주의를 해체할 수 있는 가장 강력한 탈 모더니즘적 대안이기 때문이었다. 잘 알려졌듯이 데카르트의 인식론은 주체와 대상을 이분화시켜 정신과 몸의 대립이라는 선험적 분리를 일으켰다. 예술가의 신체를 중심으로 하는 광범위한 작업들은 정신의 하부구조로서 영혼과 이성을 담는 껍데기로서의 신체, 응시의 대상으로만 존재하는 빈곤한 신체, 세계와의 관계에서 소외되고 박탈당한 몸을 모두 거부한다. 예술가의 신체는 탈 신체적이고 자기 독백 적이자 반사회적이며, 시각 중심적인 이성 주체에 대항하는, 세계와 마주하는 육화된 신체-주체(body-subject)를 회복하고자 한다. 메를로 퐁티가 몸 자신(la corps proper)이라는 용어로 설명했듯이, 몸은 물리적이거나 생물학적인 것에 불과한 것이 아닌, 역사와 문화의 구조를 육화하고 세계 속에 있으면서 세계로 나가는 '세계에의 존재'로서의 몸인 것이다.

d. 2000년대 이후 미술에서의 신체 활용

신체의 물질성과 육체성에 강박적으로 집착함으로써 논리와 합리적 이성에 의해 억압된 신체를 해방하고 탈중심화 된 주체를 적극적으로 표방하는데 몰두했던 1990년대까지의 신체 미술을 마주하면서, 2000년 이후 현재 시점에서 신체는 나와 타자의 신체가 어떻게 소통하고 전이되는지에 관심을 둔다. 마르쿠스 한센은 비디오 영상 〈타인의 감정은 나의 것이기도 하다(Other People's Feelings are also My Own)〉에서 작가는 다양한 성과 인종의 타인들을 선택하고 작가 자신의 신체와 병치시킨다. 외모를 넘어서는 타인과의 감정적 소통을 통해 신체적 닮음의 중요성을 완전하게 뛰어넘는 타인의 내적 이미지와 감정들을 재연한다. 이러한 감정이입의 상황을 통해 그는 타인의 감정적 상태에 더 근접하고 자아와 타자 사이의 깊은 관계를 만들어 낸다.

마르쿠스 한센의 영상 작품이 어떻게 우리의 주체가 타인 속에 거주할 수 있는

지, 그들의 흔적을 내 몸속에 남길 수 있는지에 관한 상호 주체적인 상황에 대해 고민한 것이라면, 니키리의 사진에서의 예술가의 신체는 타인과 완전히 동화된 과정의 결과물이다. 니키리의 〈프로젝트〉 사진 시리즈는 이질적인 문화들이 교차하는 다문화 사회 내에서 자신의 문화적 정체성이 재구성되는 과정을 제기한 것이다. 1997년부터 2002년까지 진행된 프로젝트 시리즈를 위해 작가는 히피, 힙합 댄서, 노인 등 다양한 커뮤니티에 직접 참여하고 그들과 동화되기를 시도한다. 그 집단 구성원들의 복장 피부색 행동 양식 등과 자신을 일치시키기 위해 일정 기간 그 집단과 어울려 신체적으로 동화되는 내면화 과정을 거친다. 니키리의 〈프로젝트〉는 바로 그 집단 속에 완전히 융화된 결과물로, 내가 아닌 타인되기에 성공한, 나의 정체성을 성공적으로 변형시킨 증거물이라 할 수 있을 것이다. 자신이 아닌 타인이 되어 가는 퍼포먼스 과정에서 작가 주체는 상징적으로 부재하며, 그의 존재는 타자와의 관계에 의해서만 형성된다.

타인, 세상과 소통하는 몸으로서의 예술가의 신체는 그것의 견고함을 강조하기보다는 오히려 소멸시키고 내 안에 타자의 존재를 받아들인다. 여기서 예술가의 신체는 하나의 통로(Vehicle)이자 매개자(Mediator)로 기능하는데, 이는 전통적으로 셔먼의 역할에 불과하다. 내가 타인이 되는 것, 타인이 내 신체 속에 침투하는 것의 가장 극적인 방식이 바로 셔먼의 접신이다.

Ⅲ. 신체를 매체로 한 작가들의 표현 특성 분석

이 장에서는 표현적 특성들의 재정립과 이해를 위해 활동시기를 기준으로 작가들의 개별적인 작업연구로 구체적인 접근, 분석하였다.

A. 1960～80년대 작품 분석

1. 이브 클라인(Yves Kline)작품 분석

1928년 니스에서 태어난 이브 클라인은 1960년대 프랑스의 신사실주의 선언문에 서명했던 작가 중 가장 자율적이며 시적인 성향이 있으며 미술가로서의 영역을 넓혀갔다. 그는 일찍이 일본 무술에 빠져 유도의 대가가 되었는가 하면 선사상과 여타 철학적인 이론에도 관심을 기울였다. 1955년경 누보레알리즘의 활동을 통해 처음 열린 개인전을 시작으로 평생 지속한 그 작품 세계는 이로부터 받은 영향이라 볼 수 있다. 클라인은 강에 금가루를 뿌리거나 한 가지 색으로 온 세상을 뒤덮는 등 극도로 상징적인 행위와 작품을 통해 절대성의 영역을 탐구하였다. 그의 '짙은 푸른색'이라는 단 하나의 색에 대한 애착과 고집은 평범한 수준을 넘어, 결국 그는 이색에 IKB, 즉 '국제적인 클라인의 파란색(International Klein Blue)'의 약자를 이름으로 붙여 자신의 고유한 색으로 특허를 받기 했다.[30] 클라인에게 있어서 예술이란 인생관이며 단순히 아틀리에에서 붓을 든 화가를 의미하지 않는다.

만약 색채가 공간의 진정한 주인이며 공허가 저 하늘의 색이라면 미술가는 이미 결정되어 있는 팔레트, 붓, 아틀리에를 버리는 쪽이 더 나을 것으로 생각한 그는 곤혹한 기분으로 모델과 작업하던 중 모델과 함께 그릴 수 있다는 것을 깨달았다. 즉 모델 자체가 살아 있는 붓이 되는 것이었다. IKB 안료 하나만으로 제작한 <인

30) 마르코 메네구초, 『대중성과 다양성의 예술-현대미술』. 마로니에북스, 2010, p.276.

체측정>은 여자모델들의 나체에 안료를 칠하여 캔버스에 찍어 그 자국을 남기는 방식으로 제작되었다. 청색을 사용하지 않을 때에는 금색을 선택했는데 이 두 색은 모두 고도의 상징 및 연금술적인 의미를 지닌다. <불의 회화>에서는 물감 대신 화염 방사기로 패널에 그림을 그렸는데 이는 불이 물질성과 비 물질성 중 어떠한 성질을 지닐 수 있느냐는 의문에 대해 비 물질성과 물질성의 최고의 상태를 동시에 보여주고 있다. 작품 활동은 불과 8년이나 그의 이념과 작업은 요셉 보이스를 비롯한 현대의 행위 예술 팝아트, 미니멀리즘 등에 지대한 영향을 미쳤다.

2. 요셉 보이스(Joseph Beuys)작품 분석

1921년 크레페에서 출생한 독일의 작가이다. 아방가르드적 야망과 대중이 작가에게 바라는 이상향을 동시에 실현해낸 작가가 존재한다면 그는 다름 아닌 요셉 보이스일 것이다. 그는 예술이 그 표현영역에 제한되는 폐쇄적인 성향에서 벗어나 예술과 특히 인간의 사회적 삶 사이에 존재하는 경계선을 무너뜨리고자 노력했고, 작가가 인생담을 그가 창조해낸 작품 세계에 깊은 영향을 주었다. 전쟁 중 자신이 조종하던 비행기와 함께 추락한 보이스는 러시아의 유목민족인 타르인 들에 구조되어 그들의 전통 신앙적인 의례를 받고 덕분에 1950년대 중반 이후부터 그는 자신의 생사가 걸려 있던 이 귀중한 경험에 대한 기억을 바탕으로 살아 있는 생명체를 이용해 작품화하기 시작했다.

1960년대에는 플럭서스 그룹에 가담하여 활동했고 이후 그의 작품은 행위예술 세계에서 전혀 다른 방향의 독창성을 띄었다. “혁명은 바로 우리 자신이다.”와 “예술은 자본이다(Kunst=Kapital).″ 라는 그의 선언은 유명한 구절이 되었으며, 빈집에서 코요테와 단둘이 일주일의 기간을 생활한 것이나 죽은 산토끼에게 예술에 대해 설명해주는 행위는 그의 가장 대표적인 퍼포먼스 작품들로 꼽힌다.[31] (도19)

보이스에 따르면 이 행위는 또한 이델올로기에서 자유 관념을 향한 변화를 나타냈고 보이스에게 있어서 변화는 여러 가지 문제에 관하여 많은 사람과 긴 의논

31) Rose Lee Goldberg, 『Performance Art』, pp.217-219 참조

을 나누면서 성립시킨 그의 <사회조각>이라는 아이디어는 무엇보다는 우선 전문가의 활동을 넘어서기까지 예술의 정의를 확장하는 수단이 되었다. 이것은 미래 사회를 형성하는 개념의 숨겨진 창조성을 동원하는 원리이었다.[32]

3. 비토 아콘치(Vito Acconci, 1940-)작품 분석

비토 아콘치는 1940년 뉴욕 주 브롱크스 출생으로 현재 브루클린에서 작업하고 있다. 60-70년대에 걸쳐 퍼포먼스와 비디오 작업을 통해 자아에 대한 분석과 사람과 사람 간의 '힘의 장(場)'에 대한 관계를 연구했고, 70년대 중반 이후 지역사회 상황에 개입하는 작업을 수행해오고 있다. 그의 초기 작품은 한 가지 분야의 본질적인 요소를 다른 분야로 전환하려는 시도에 특징이 있다. 1969년 무렵, 그는 그가 시인으로서 그때까지 이용하고 있던 '서적의 장(場)' 대신 '신체의 장(場)'을 이용하기 시작했다. 그는 그것을 언어에서 이미지로 자신에 초점을 이동하려는 방법이라고 하였다. 그는 '추적'이란 것에 관하여 시를 쓰는 대신 <거리 작업Ⅳ(Street Works Ⅳ)>(1969)의 일부로써 <추적하는 작품(Following piece)>에서 무작위로 선별한 길 가는 사람들의 뒤를 추적, 그 사람들이 건물 속으로 사라지면 또 다른 사람을 추적하였다. 이것은 사람들이 자신의 동작을 신경 쓰지 않는다는 점에서, 보이지 않은 퍼포먼스라고 할 수 있다. 아콘치는 오로지 신체만의 행위로써 걷고 자고 먹는 등 실제 행위를 단순히 보여준 퍼포먼스의 극한을 보여주었다.

<오프닝(Opening)>(1970)은 그가 자신의 배꼽 주변의 체모를 뽑아 가는 과정을 비디오 매체에 기록한 퍼포먼스이다. 작가의 신체가 퍼포먼스를 행하는 주체인 동시에 퍼포먼스의 오브제가 되는 이 작품에서 그는 남성성을 이탈하고자 하는 작가의 의지를 표명하였다. "나는 내 신체의 일부를 열어 보인다. 이것으로 배꼽은 질이 된다."[33] 모니터에서는 그의 얼굴은 보이지 않고 그의 배꼽 주변과 체모를 제거하는 손만이 클로즈업된다. 또한 <전환Ⅱ(ConversionsⅡ)>(1971)<도20>에서 아

32) "마르코 메네구초, op. cit., p.212."
33) 이지은, 『욕망하는 몸-매튜 바니의 <크리스매스터 5>』, (현대미술사연구, 2003. 15), p. 75 재인용

콘치는 '성기를 제거하려는 시도'의 일환으로 두 다리 사이에 성기를 집어넣어 감춘다. 이어지는 <전환Ⅲ(ConversionsⅢ)>(1971)에서는 한 여성이 등장하여 아콘치의 뒤쪽에 무릎을 꿇고 앉아 그의 성기를 그녀의 입속으로 가져간다. 아콘치는 이를 이렇게 해석하였다. "내가 정면에서 보여 질 때 여인은 나의 뒤편으로 사라지고 나는 성기가 없다. 나는 내가 지워버린 그 여인이 된다." 그러나 이와 같은 퇴행적 행위는 이 방법의 자기 모순적 성격을 한층 더 강조할 뿐이었고, 자기 탐구와 정에서 얻게 되는 어떠한 발견도 시(詩)처럼 출판되는 수단을 가지지 못했다. 그래서 그는 자기의 '신체 시(詩)'를 보다 공식적인 형태로 만드는 일이 필요하게 되었다. 그는 시를 공간을 채우는 한 방법으로 보았다. 그의 시(詩)는 공간이었으며 그가 채워야 할 페이지는 하나의 퍼포먼스가 행해져야 할 공간으로 파악하였다. 그는 자신의 신체를 주체이자 객체로 사용하면서 자신의 신체를 하나의 이벤트에 반응하는 공간으로 여겼다. 그는 "나의 피드백 능력과 동시에 발생할 수 있는 행동이 필요하였다. 나는 무언가 새로운 것을 찾고자 하였다. 나는 자신에 온 신경을 집중한 채 모니터 앞에 앉아 나의 머리 뒤에 눈을 갖고 자신 속에 침잠한 채 주위를 통해 나 자신을 볼 수 있었다."[34]라고 하였다.

그의 최초의 공식 작품은 시(詩)적이었다. 허드슨 강의 황폐한 오두막에서 한겨울의 이른 새벽에 한 퍼포먼스 <비밀을 말하는 것(Telling Secrets)>(1971)에서 아콘치는 새벽 1시부터 2시 사이, 지난 밤부터 모여든 관객에게 '공공연해지면 자신에게 득(得) 될 것 없는 비밀'을 속삭였다. 이 작품도 역시 한번 공표되면 어느 경우에는 득(得) 될 것이 없는 사적인 생각을 써둔 시인의 행동과 같은 것으로 볼 수 있다.

1971년부터 아콘치는 사람과 사람 간의 '힘의 장(場)'에 대한 연구에 몰두하기 시작했으며, 1972년에는 그의 이름을 널리 알린 퍼포먼스 <모판(Seedbed)>(도21)을 뉴욕 소나 밴드 갤러리에서 행하였다. 부분적으로 들어 올려진 갤러리의 바닥에 일주일에 두 번씩 아콘치가 직접 몸을 숨겨 자위행위를 하고 그 상태를 확성기에 의해 증폭시켜 갤러리에 퍼지게 하였다. 관객들은 확성기를 통해 그가 만들

34) "김홍희, op. cit."

어내는 음향효과를 듣게 된다. 여기서 그는 작품 속에 '미니멀리즘의 기계미학, 산업적인 작업 과정과 더불어 사라졌던 것으로 보이는 극단적인 모험의 요소'를 재도입했다.[35] 그 모험이란 스스로 일으킨 성적(性的)배출에서 뿐만 아니라 그러한 격한 전략이 자아낼 수 있는 청중들의 소외 속에서도 존재하는 모험이다. 그의 퍼포먼스는 예술로서 전혀 인식되지 않았으며, 행위자와 관객 사이에 일종의 강요된 친밀감을 불러일으켰다. 아무것도 없는 중성적인 갤러리의 공간이 그러한 세팅으로 하여금 사적인 욕망이 표출되는 공간으로 변용되고, 관객들은 사적 공간에서의 터부에 직접 참가하게 된다. 실제로 이 퍼포먼스는 다른 퍼포먼스와 시리즈로 기획된 것인데 다른 하나는 아콘치와 그 외 애인의 다툼에 갤러리를 방문하는 사람들이 할 수 없이 말려들게 되도록 설정되어 있다. 그러나 이 퍼포먼스는 단순히 자기의식만을 일방적으로 표출시키는 것으로서 관객들의 주체성은 고려되지 않았다. 이러한 일련의 작품들은 그의 개인적 존재를 암시하는 공간으로서의 '힘의 장(場)'에 관하여 더욱더 깊은 해석으로 그를 인도하였다.

이후 아콘치는 비디오 매체를 사용한 이전의 직접적인 '힘의 장'에서 간접적인 '힘의 장'을 실험한다. <방송시간(Airtime)>(1973)이라는 작품에서는 그가 거울을 보고 40분여 동안 혼자 퍼포먼스를 벌이는 장면이 모니터를 통해 방영된다. 그는 거울 속의 자신의 모습에 중얼거리며, 마이크를 대고 말하기도 하며 머리를 쥐어뜯기도 한다. 그는 거울 속의 자신을 '나'라고 부르기도 하고 '너'라고 부르기도 한다. 거울 속의 신체와 마주한 작가의 신체 그리고 인칭대명사의 혼란스러운 전환은 나르시시즘적 융합과 소외의 이중적 경험을 보여준다. 아콘치는 주체의 불안한 상태, 즉 정체성의 위기를 표현하였다.

<열린 책(Open Book)>(1974)은 화면 중앙에 고정 카메라로 찍은 아콘치의 입만이 확대되어 나타난다. 무언가 말하고 있지만 알아들을 수 없다. 관객은 소통기능을 상실한 그의 말을 듣는 대신에 그 행위만을 10분간 지켜보아야 한다. 또 다른 작품 <주장(Claim Excerpts)>(1971)에서 그는 자신의 신체와 복제된 상과의 공간적 분리를 통해 자기동일시에 대한 좌절감을 극대화했다.

---

35) 채정석, 『포스트모더니즘과 비디오아트』, 김욱동 편, 『포스트모더니즘과 예술』, (서울: 한국학술정보, 2001), p.292.

그는 관객들을 전시장에 초대하였음에도 자신이 퍼포먼스를 행하는 지하실에는 절대 출입을 금지했다. 관객은 작가의 행위를 위층에 설치된 비디오 모니터를 통해 볼 수 있으며 작가에게는 접근할 수 없다. 작가는 고립된 채 몽둥이를 휘두르며 끊임없이 혼란스러운 독백을 반복한다. “나는 그 누구도 이곳에 내려와서 나와 함께 있기를 원치 않는다. 나는 아무도 이곳에 내려오지 못하게 하겠어. 나는 아무도 이곳에 내려와 나와 같이 있지 못하게 하겠다.”와 같이 그 내용은 주로 자기거부, 자기연민, 자기회복의 감정이나 공포가 과도하게 담겨 있다. 그의 3시간 동안의 행위, 자신과 그리고 자기 재현 적 이미지와 분리, 그리고 시각적 불능성-눈을 가린 행위에 의한-을 통해 아콘치는 관객과 어떤 주체적 동일시를 할 가능성도 제거하기에 이른다.[36] 자기회복을 추구하지만, 이와 동시에 자신의 복제물이 모니터를 통해 재생되도록 함으로써 마치 유령처럼 관객과 소통하게 되는 것이다. 이러한 경험상의 괴리는 관객으로 하여금 작가에게 직접적으로 자신을 동일시하는 것을 불가능하게 하며, 역으로 작가로서도 마찬가지다. 1974년 <명령의 퍼포먼스(Command Performance)>(1974)를 마지막으로 아콘치는 퍼포먼스와 완전히 결별하였다. 그것은 텅 빈 공간에 빈 의자와 비디오 모니터와 관객에게 퍼포먼스를 호소하는 사운드 트랙이 있을 뿐이었다.

B. 1990년대 작품 분석

1. 신디 셔먼(Cindy Sherman)작품 분석

신디 셔먼은 미국의 뉴저지주 글렌리지에서 출생하였으며, 어렸을 때부터 그림 그리는 것을 좋아해서 계속 공부하기 위해 1972년 뉴욕 주립대학에 입학한다. 1974년 개념미술가 로버드 롱고와 몇몇 아티스트들은 무엇이 대안공간이 될지를 이야기하기 시작했고 그러한 가운데 1970년 중반부터 미국에서 가장 중추적인 아

36) H·H·애너슨, 『현대미술의 역사』, (서울: 인터내셔널 아트·디자인, 1991), p.622

티스트가 운영하는 장소 중 하나인 홀 월스(Hall walls)가 탄생하였으며 셔먼은 이 홀월의 비서관이 되었고 이러한 환경에 둘러싸이면서 셔먼은 뭔가 새로운 것을 해야 하고 어떠한 것을 받아들여야 할지를 서서히 알게 되었다.

셔먼은 1975년 '회화는 죽었다.'라는 생각으로 기본의 회화에 대한 관심을 버리고 사진을 선택하게 된다. 이때부터 셔먼은 시간의 흐름을 다루는 연속사진을 만드는 데 관심을 보이기 시작했고 사진이라는 매체와 함께, 70년대 초부터 관심을 끌기 시작한 공연예술에 많은 관심을 두고 몇 개의 공연예술에 참가하기도 하였다. 또한, 롱고의 권유로 1975년에 <cutouts(오려낸 그림들)>[37]이라는 것을 제작했는데, 이 작품은 단순한 플롯(plot)을 고안하고 나서 그녀 자신이 몇 가지 역할을 맡고 의상과 분장을 하고 촬영한 후 종이인형처럼 오려서 딱딱한 종이 위에 붙인 것이다.

이후 셔먼은 1977년부터 <무제 필름 스틸(Untitle Film Still)>(도22, 23)이라는 흑백사진을 통해 자본주의사회에서 대중매체가 인간의 내면까지도 지배하게 되는 현실 속에서 50, 60년대의 미국영화에서 그려지고 있는 여성상이 현재의 사람들에게 어떻게 고정되어 왜곡되었는지를 자신의 연기와 사진을 통해 보여주고 있으며 이 흑백사진 시리즈는 포스트모더니즘의 주요 메뉴가 된 성(gender), 재현, 페미니즘, 제도권 비판, 주체의 생산 등의 이슈를 담론으로 끌어들이는 데 성공했다는 평을 받는다.

셔먼의 초기 사진 시리즈에 <제목 없는 영화의 스틸>이라는 제목을 붙인 것은 영화가 여성의 신체이미지를 결정하는 대표적인 영역임을 시사한다. 자신을 모델로 하여 큰 가방에 짐 싸들고 촌스런 옷을 입고 도시로 돈 벌러 가기 위해 버스를 기다리는 시골처녀로 분장한 초기사진에서부터 최근의 역겹도록 비틀리고 괴물스러운 이미지들을 상투화된 여성의 신체에 가해지는 남성의 시선, 그리고 무엇보다도 여성들 자신의 신선에 대한 비판이다.[38] 셔먼의 작품은 상투화된 자신의 이미지를 통해 스테레오 타입의 여성 이미지를 조롱하거나 거부하는데 셔먼에게

37) 이러한 작업은 개념미술가나 공연예술가들이 자신의 작품에 최종 결과물로서 사진을 사용한 것과 같이 사진을 단순히 매체로 이용한 것으로 그녀는 여기서 한 걸음 나아가 사진이라는 매체를 자신만의 새로운 예술로 승화시키는 데까지 적극적으로 활용하고 있다.

38) 이영준, "사진속의 신체, 감시와 찬미의 변증법," 『월간미술』, 1997년 10월호, p.168.

있어서 스테레오 타입의 여성 신체에 대한 거부는 여성의 정체성을 제공해주는 신체적 요소들의 문화 된 형태, 즉 여성으로서의 옷 입기, 여성으로서의 처신하기, 여성으로서 표정 짓기 등에 대한 심각한 문제 제기로 나타나는데, 키키 스미스의 해부학적 신체가 선언적이지만 미학적 조형성을 보유하는 반면 셔먼의 작업은 위협적이고 도발적이다.

셔먼은 1977년에서 80년대 초반에는 흑백사진으로 비교적 온화한 여성의 다양한 전형들을 연출했고, 80년대 중반에는 컬러사진으로 신경증직 여성이나 마약중독자, 걸인, 진흙투성이의 시체 등 일반인에게 무섭고 불쾌한 이미지를 주기에 충분한 것들을 소재로 삼았다. 90년대에 들어서서는 인간 대신에 마네킹을 등장시키고 있다. 셔먼의 작업은 이렇듯 변화가 많지만 결국 부계사회 속에서 신체와 정체성을 협박당하는 여성을 재현한다는 점에서는 변화가 없다.

1980년대부터 셔먼은 흑백에서 벗어나면서 무제<Untitle>란 제목의 컬러작품을 제작하기 시작했다. 셔먼의 작품에서 어둡고 그로데스크한 요소가 처음 등장한 것은 1983년도의 <패션 시리즈>를 통해서다. 패션계의 의뢰로 시작된 이 시리즈는 워홀의 <인터뷰>나 <보그>지 등에 게재되었는데, 그는 아름답고 매혹적인 여성 이미지를 다루는 패션 사진의 개념을 근본부터 뒤집고 추하고 그로테스크한 이미지를 제공했다. 애당초부터 아름다움보다는 기이하고 추한 것에 더 관심을 둔 그는 이 시리즈를 계기로 화려한 화장 밑에 숨어 있는 괴물다운 타자의 존재를 발굴하기 시작한다.[39]

그는 이어지는 84년도의 <우화> 시리즈에서도 등장하는 초자연적인 괴물의 존재에서 영감을 얻어 과장된 분장과 모조품으로 대치된 신체를 이용, 억압된 무의식 세계의 불안과 공포를 그려냈다.

1985년부터 1991년은 줄리아 크리스테바와 할 포스터 등 비평가들의 논의를 불러일으킨 시기로, 이 시대의 작품들은 소위 '애브젝트 아트(Abject Art)라고 불린다. 이는 셔먼의 작품에서 신체 내부 특히 불쾌감을 주는 액체분비물, 정액, 혈흔, 토사물 등이 보이기 때문이다. 당시 작품 중 특히 주목되는 작품은 1985년 <무제 #153>(도24)

39) 강태희, "애브젝트 미술과 신디셔먼의 신체," 『월간미술』, 1997년 9월호, p.154.

인데, 텔레비전 드라마 '트위빅스'의 한 장면으로서 강가 모래밭에 길게 누운 진흙투성이인 젊은 여성의 시체와 똑같이 연출한 섬뜩한 장면을 보여주고 있다.

<참상(disasters)>(도25)시리즈에 이르러서는 구토물, 부패한 음식물, 생리혈, 털, 체액 등의 혐오 물들이 위에서 내려다보이는 카메라 앵글로 엄청나게 비대해진 화면에 흩어져 있게 된다. 이러한 작품들은 모두 재현의 틀을 깨는 충격적인 이미지들로 이루어져 있는데, 이들을 하나로 묶는 것은 기이하고 환상적인 상황과 죽음의 공포 또는 무어라 형언할 수 없는 불쾌감 등이다. 완벽한 분장과 치장을 통하여 하나의 통일된 이미지를 구현하던 초기의 인물들을 마침내 왜곡되고 분열되다 못해 기이한 환상의 세계로 증발하기에 이른다. 셔먼 자신의 이미지는 축소되거나 은폐되어 있지 않으면, 과장되고 병적으로 뒤틀린 모습으로 변했다. 그는 조각난 눈, 코, 입이나 손가락 등이 반쯤 파묻힌 땅에 내던져진 콤팩트한 거울이나 토사물 위에 버려진 선글라스에 희미하게 모습을 드러낼 뿐이다.

애브젝트에 대한 이러한 접근은 1988년 이후에 제작된 미술사에 소개된 작품을 패러디한 역사 초상화(history portraits)에서도 잘 적용되어 나타난다. 그녀는 지울 리오 로마노(Giulio Romano)가 라파엘(Raphael)의 애인의 초상화를 그린 '라 포르나리나(La Fornarina)'를 적나라하게 묘사했으며, 앵그르(Ingres)가 상투적으로 여인들의 앉은 모습을 그렸듯이 이중적인 이미지를 그녀가 재현했다.(도26) 셔먼은 가짜 젖을 가슴에 부착했고, (도27) 가짜 코를 부착했으며, 남장할 때에는 대머리 또는 가슴에 털을 부착했다. (도28) 그녀의 작품에서 성의 구별이 완전히 사라졌으며 1991년까지 셔먼은 라파엘, 다비드, 그리고 앵그르의 그림을 주로 재현했는데 일관되게 심리적인 요소가 강조되었고 상징주의를 통해 새로운 표현을 찾은 것으로 나타났다.[40]

신디 셔먼은 90년대 초<내전(civil war)> 시리즈에서 죽음과 시체 또는 절단되고 부패한 시체 등을 다루고 있다. 그의 후기의 이해는 사회적인 영역의 이미지의 흐름은 그 자체가 아닌 다른 무엇, 즉 컴퓨터적 공간이라고 할 수 없는 인간에게 부딪치고, 인간의 시각적인 삶은, 특히 성적인 차이의 지점에서는 전적으로 그 자

40) 김광우, "신디셔먼의 영화장면들과 미학," 『미술세계』, 1997년 9월호, p.68.

신의 각도와 악에 의해 심층적으로 구조 지어지는 것이다. 인간의 내적인 삶이 궁극적으로 사회적인 영역에 의해 형성된다고 보는 구성주의적인 관점을 서술하고 있는 듯한 셔먼의 초기 단계의 예술작업이 급속하게 이러한 극단적인 괴기스러움으로 옮겨간다.[41]

1991년 이후 셔먼의 작품은 여성 이미지에서 여성의 성 이미지를 주제로 나타나는데 마네킹과 플라스틱으로 제작된 남자와 여자의 성기를 사용하여 변태성욕과 지나친 성의 유희를 추한 모습으로 나타냈다. 에이즈(AIDS)가 사회적인 문제로 떠오르고, 성에 대한 사람들의 새로운 인식이 요구될 때 그녀는 형이상학적인 쾌락추구의 섹스가 얼마나 공허한가를 과격한 방법으로 보여 주었다. <sex pictures>라고 할 수 있는 이 시기에 그녀는 포르노그라피를 모방하고 있는데 포르노의 포즈와 정상적인 관례를 이용하면서 그녀는 신체를 대신해 섹스 샵 이나 의료기구 상에서 구한 마네킹과 다른 소품을 대체하여 현실감을 연출한다. 여기서 이 현실감으로 그녀는 놀라운 결합 형태를 몇 가지 보여줌으로써 '괴이한 요소'를 강화할 수 있게 된다.

셔먼의 작품<무제>(1992)(도29)에서는 배가 불거져 나온 노파가 과장된 여성 성기를 드러내고 있는 충격적인 포즈의 모습, <무제>(1992)(도30)에서는 흉측한 마스크를 쓰고 혐오감을 주는 여인의 모습, <무제>(1994)(도31)에서는 입을 오므린 몹시 여윈 나이 많은 사람의 머리들의 모습이 나타나게 된다.

그녀의 <sex pictures>는 권력과 죽음, 공격, 슬픔, 미의 의미를 내포하고 있는데, 포르노그라피를 우스꽝스럽게 만듦으로써 조롱하고 있으며, 그 결과는 간지러운 음란성이 터무니없고 불합리하게 된다. 셔먼의 더 후기의 작업들이 탐구하는 것은 심리적인 에너지이다. 이러한 심리적인 에너지 때문에 이미지는 어둠의 극점에서 이들 이미지에서 얼마나 멀리 떠나왔는지를 새삼스럽게 깨닫게 해준다.

후기작을 통한 셔먼의 이와 같은 변모를 두고 로라 멀미(Laura Mulvey)는 초기부터 후기까지 일관된 주제로 신체의 내부와 외부 사이의 관계에서 내부를 드러내는 과정으로 파악했으며 할 포스터는 당대 애브젝트 미술의 대표작가로 신디

41) "노먼 브라이슨, op. cit., p.87."

셔먼을 꼽기도 했다. 신디 셔먼은 무제 필름 스틸<untitled film stills>에서 그 이후 노파, 매춘부, 마녀, 그리고 성적 노리개에 이르기까지 상당히 많은 변화를 보여 주었다.

그녀는 문화적 기호와 미에 대한 개념, 사회에서의 여성의 역할, 우리가 알고 있다고 생각하는 인간의 본성에 대한 우리의 사고를 바탕으로 우리는 더는 사진을 구체성이나 객관적 진실을 포착하는 예술의 한 형태로 간주하지 않는다. 환상과 구체성이 상호작용하는 그녀의 예술은 우리에게 세상의 이면을 보게 한다. 셔먼의 그로테스크와 추함 또는 두려운 이미지는 결국 세상을 이해하고 접근하는 방식의 문제로 이해되며 정체성을 찾기 위한 심리적 에너지를 탐구하고 있는 것으로 보인다.

2. 마크 퀸(Marc Quinn)작품 분석

영국의 컨템포러리 미술가인 마크 퀸은 1991년 자신의 피를 뽑아 두상을 만든 작품을 통해 세상의 관심과 미술 시장의 주목을 받게 되었다. 얼굴은 표면이며 신체에서 개인의 취향과 특성을 유추해 볼 수 있는 부분이다. 생리학적으로 머리의 앞부분이며 이마에서 턱까지라고 정의된다. 얼굴은 신체에서 가장 신비로운 표면이며 얼굴의 생김새와 화장법, 머리 모양 등을 통해 한 사람의 정체성을 유추한다.

얼굴이란 몸의 '영혼'이며 지상의 가장 흥미로운 표면(sur/face)이자 몸의 가장 잘 드러나면서도 가장 표현적인 부분이다. 얼굴 풍경(face scape)은 흔히 인격적 정체성과 동의어로 사용된다. 얼굴로 그리고 얼굴을 통해서만 우리는 우리 영혼과 마음의 상태를 들여다볼 수 있다. 사회성 자체는 상호 신체 성으로 시작하고 그 '영혼'은 무엇보다도 상호 대면적(interracial)이다.[42] 가령 우리는 흔히 오랜만에 본 사람의 얼굴은 기억하더라도 이름을 기억하지 못하는 일이 종종 있다. 이것은 얼굴 자체가 한 사람의 정체성을 인식하는 데 있어서 굉장히 중요한 역할을 한다는 것으로 볼 수 있다.

---

42) 정화열, 『몸의 정치와 예술, 그리고 생태』, 아카넷, 2005, pp.24-25참조.

마크 퀸은 얼굴의 개인적 정체성을 자신의 자화상을 통해서 드러낸다. 자신의 피를 이용해서 신체와 인간의 죽음 대해 이야기한다. 퀸은 브루클린 미술관에서 열린 센세이션(1999)전에서 작품<셀프>(1991)(도32)을 발표하면서 런던 예술계의 스타로 떠올랐다. 그의 작품은 실제 몸과 신체 일부를 사용했다는 것에서 충격적이고 역겹다는 평을 받기도 했으나 생명과 피와의 관계 피가 갖는 의미를 구현하고 있다.

<셀프>는 직접적으로 퀸의 피를 이용한 것이다. 그는 5개월간 정기적으로 자신의 몸에서 수혈해 총 4,500g의 피를 모았다. 이것은 일반 성인의 몸속에 있는 혈액의 양과 거의 일치한다는 것이다. 자신의 머리를 떠서 만든 주조에 수혈한 피를 넣어 냉동시킨 후 특수하게 제작된 냉동고에 넣어 전시했다.[43] 혈액은 인간의 몸에 산소와 영양분을 공급하는 순환체계 일부분이며 주로 수분으로 이루어져 있다. 이러한 특성 때문에 혈액은 보통 인간의 생명과 직결되며 신체 내부에서 없어서는 안 될 중요한 요소이다. 퀸의 <셀프>는 이런 소중한 피로 만들어졌으며 곧 이는 생명을 의미한다.

기술적인 측면에서 보았을 때 이 작품은 세심한 온도조절과 관리 속에서만 유지될 수 있으며 냉동 박스의 전기 코드가 빠져버렸을 때에는 그 형태를 상실하게 된다. 어느 때이고 무형적인 액체로 전환될 소지가 있는 유기적 물질로 제작된 이 작품은 신체의 본질적인 불안정성을 환기하고 있다.[44] 작품의 유약성은 우리의 삶과 생명, 그리고 육체가 지닌 순간 성과 유약함, 그리고 외부 세계에의 의존성을 드러낸다. 냉장 온도에 의해 3차원적 형태가 유지되는 퀸의 두상은 죽음을 상기시키는 일종의 경고 역할을 함과 동시에 자신과 분리된 또 하나의 유기적 신체를 만드는 데 필요한 원료로서 혈액을 제공하고 난 후 그만큼의 혈액을 원상 복구시키는 신체의 놀라운 회복능력에 대해 언급하고 있다.[45]

이러한 내부적 요소인 피로 채워진 두상은 마치 신체해부도를 연상시킨다. 퀸의<셀프>는 몸의 내부적 요소인 피를 외부적으로 노출하면서 신체의 불안정성을

43) 트레이시 워, 『예술가의 몸』, 신철웅 역, 미메시스, 2007,
44) Marc Quinn, Incamate: Marc Quinn, Booth-Clibbom Edition, 2000, p.40.
45) "ibid., p.24." 참조.

표현한다. 또한, 과학적 기술에 의해 유지되는 인체 두상은 냉동장치가 작동되지 않을 때 곧 녹아버린다는 가정 아래 많은 것을 시사한다.

과학기술의 발전은 자연스러운 몸을 거부하며 점차 인공화 된 몸을 지향한다. 과학기술이 발전된 사회 속에서의 몸에 대한 정체성은 계획적이고 이성적인 몸을 발견하며 생명연장이라는 인류의 최대의 관심사를 나타낸다. 퀸의 작품은 이러한 인류와 철학의 지속한 관심사인 삶과 죽음에 대해서 재해석하며 신체의 혈액을 통해서 직접적으로 표현한다. 또한, 퀸은 <self(자아)>를 통해서 자신의 복제된 자아와 동일시되는 작품을 창조해낸 것이다. 냉동장치라는 기술이 퀸의 복제된 자화상을 유지하게 시키는 것을 보여줌으로 현대사회에서 의학기술로 인한 인간의 수명연장과 그 덕분에 몸을 개선하고 병을 고치는 행위를 집약적으로 나타낸다. 즉 의학기술 때문인 있는 현대 사회의 몸을 표현한다.

3. 매튜 바니(Matthew Barney)작품 분석

스물넷의 나이에 데뷔(1991)하자마자 미술계의 집중적인 관심과 함께 화려한 명성을 얻고 연이은 전시와 이색적인 작품들로 '바니 열풍'을 일으킨 매튜 바니는 예일 의대 출신으로 보디빌더, 미식축구선수, 록 클라이머, 패션모델로 활동하기도 했던 특이한 작가 경력이 바니 열풍을 부추기지만, 그의 작품이 제공하는 인식론적 충격과 새로운 미학적 경험은 단순한 센세이셔널리즘 이상의 파문을 던진다.

매튜 바니는 배설물보다는 양성과 동물성의 표출로 비천한 신체를 재현한다. 그는 비디오 촬영을 위한 '액션'에서 자신을 근육질의 운동가, 여성 가운을 입은 매우 '여성적인' 여인 등으로 변화시킨다. 자신 내부에 기거하는 아니마(Anima), 아니무스(Animus)[46]를 변장을 통해 표출하며, 특히 인간 신체와 심리에 깃든 동물성에 주목한다.

바니에게 운동은 신체 변형을 위한 심신의 단련과 수련의 제식이기도 하다. <사디스틱한 병사의 비상(In Mile High Threshold: Flight With Anal Sadistic

46) 융(Carl Jung)은 남성주체를 단일한 실체라기보다는 이분법적 젠더구조로 보고 그속에 여성적 무의식을 '아니마(Anima)'라고 하였다. 남성적 무의식은 '아니무스(Animus)'이다.

Warrior)>(1991)(도33)에서 바니는 필요한 장비 외에는 아무것도 걸치지 않은 채 화랑의 천장과 벽면을 기어오르는 운동적 묘기를 선보이면서 자신에게 약물을 투입한다. 신체가 고통으로 팽창되었을 때 근육의 파손과 회복 과정을 추적하기 위해 자신의 신체를 모델로 스스로 변형, 재창조하는 것이다. 밧줄에 묶인 상태에서 잠긴 궤짝을 탈출하는 전설적 마술사 해리 후디니의 곡예술을 상기시키듯, 그는 신체의 물리적 한계를 시험하는 고고학자, 신체를 변형시키는 연금술사가 되어 고행과 시련을 감수하는 것이다. <필드드레싱(Fidel Dressing, 일명 Orifill)>(1989)(도34)에서도 바니는 반라(半裸)의 몸으로 천장에서 줄을 타고 내려와 허공에 매달린 채 눈・귀・코・배꼽・항문・음경 등 자신의 신체 구멍에 차가운 바셀린을 삽입한다. 동작의 즉 물성과 내면의 심리적 메커니즘이 어떻게 일치하는가를 살피기 위해 신체의 구멍들을 막은 상태에서 치명적 훈련을 자행하는 것이다.

바셀린 같은 대치 재료로 신체구멍을 막는 행위는 신체 내외부의 경계를 흐리고 성기의 강박을 해소하는 물리적 행위로서 이는 곧 젠더변이를 위한 상징적 제스처에 다름 아니다. 젠더변이의 추구는 복장도착(transvertite)을 통해서도 나타난다. <요골 훈련(Radial Drill)>(1991)에서는 브래지어, 팬티에 하이힐을 신은 바디가 등장하여 축구공을 들고 뛰거나 검은 가운과 장갑을 끼고 바셀린으로 덮인 벤치에 나타난다. 하이힐을 신은 근육 적 다리로 가운을 펄럭이며 공을 차는 바니의 모습은 성 차이로부터 후디니 적 탈출을 위해 아니마・아니무스적 일체로의 열망은 '오클랜드 라이더스'의 센터 주자였던 축구선수 짐 오토에 대한 정의에서 만들어진 <오토샤프트(Otto shaft)>(1992)에서 더욱 명료해진다. 바니는 여기서 고통에 대한 인내와 운동에 대한 열정으로 선수생활 15년 후에는 인공무릎을 가져야 했던 스포츠 영웅을 자신이 분장한 여성적 타자의 모습과 병치시킨 것인데, 그럼으로써 양성적 인간 원형으로의 귀소 본능을 환기하는 것이다.[47]

1993년의 테이프/설치작품<드로잉 억압, Drawing Restraint>(도35)에서는 리무진 속의 2마리의 반인반수를 보여준다. 서로서로 끌어안는 것인지, 뿌리치는 것인지 분명치 않은 몸짓으로 붙었다 떨어졌다 하는 이 괴물들의 수수께끼 같은 정체

47) 김홍희, "제3의 성을 향한 오디세이," 『ART』, 2000년 9월호, p.74.

와 알 수 없는 행위가 그로테스크한 긴장감을 불러일으킨다. 바니의 화면은 화려한 색채와 환상적 장치의 사용으로 극도의 사치함과 비천함을 동시에 창출하는데, <크리매스터 CremasterⅦ>연작이 이의 대표적인 경우이다. <크리매스터>는 바니 자신이 대본·감독·배우를 맡은 대하 시리즈물로 다섯 개의 시리즈가 모두 현지 로케 촬영으로 이루어진다. <크리매스터 4>(Laughton Candidate, 1994)는 아일랜드 '아일 오브 맨(Isle of Man)'에서, <크리매스터 1>(Goodyear, 1995)은 아이다호 대학 축구 경기장에서, <크리매스터 5>(Queen of Chain, 1997)는 부다페스트 오페라극장과 목욕탕에서, <크리매스터 2>(Gary Gilmore, 1999)는 캐나다 로키 산맥 빙판을 배경으로 제작되었으며, 마지막 <크리매스터 3>(Ring Cycle, 2002)은 뉴욕 크라이슬러 빌딩에서 촬영되었다.

작품의 제목이자 주된 소재인 '크리매스터'는 그의 양성의 세계가 지닌 독특한 측면을 함축하고 있는 신체부위다. 크리매스터의 기본기능은 이 근육이 외부온도에 따라 계속 반응하면서 남성호르몬의 수위를 조절하는 데 있다. 여기서 두 가지 중요한 의미가 파생되는데, 첫째는 결국 이 부위가 남성 호르몬의 생성을 억제함으로써, 반대의 여성성을 받아들이는 일종의 남성 성기의 공백과도 같다는 것이다. 바니의 작품에서 계속해서 등장하는 '대칭'은 실은 양성 속에서 계속하여 요동치는 크리매스터의 역할을 상기시킨다. 위를 향한 노란 자동차, 밑을 향한 푸른 자동차는 다름 아닌 온도의 상승과 하강에 반응하는 남성 크리매스터의 수위를 가리킨다. 그러나 이것들은 단순히 남성이나 여성의 성기를 암시한다기보다는 계속 양성 속에서 요동치는 모호한 상태의 성을 재현하기 위한 것이다. 크리매스터는 이러한 과정에서 남성의 몸에 또 다른 성을 받아들이는 일종의 구멍과 같은 존재이다. 둘째로 그는 남성의 성적욕구와 관련하여 성기 대신 크리매스터의 역할을 강조함으로써 프로이트의 정신분석에서 퇴행적이라고 규정하는 항문 성욕에 대한 메시지를 담고 있다. 그러나 이 경우에도 바니는 성기와 구강이나 항문 사이의 억지와 즐거움, 퇴행과 발전이라는 잘 알려진 이분법마저 부정한다.[48]

프로이트는『문명과 불만족』이라는 책에서 현대문명이 개인의 경우에서와 마

48) 고동연. "'구멍', 그리고 새로운 성의 발견," 『ART』, 2000년 2월호, p.120.

찬가지로 구강·항문의 이전 단계들로부터 성기를 통해 성욕을 조절하는 성문화를 발전시켰다고 주장한다. 이를 통해 프로이트는 결국 현대인의 불행이 성의 욕구를 성기에 한정시키고 안정시킴으로써 가장 원초적인 성의 즐거움을 잊어버린 데서 야기되었음을 지적한다. 바니를 비롯한 현대미술의 신체와 그 성은 진정한 성의 즐거움을 저해하는 성의 현대적인 통념을 부정할 뿐 아니라 다른 한편으로는 원초적인 상태로 돌아갈 수 없는 문명인이 불행함으로부터 영원히 헤어날 수 없다는 메시지를 담고 있는 것이다. 따라서 바니 작품의 모호함은 상징체계 자체에 있다기보다는 남성과 여성성의 만남을 통해 성의 결합을 이루어 가는 정상적인 성의 무념을 완전히 부정한다는데 있다. 다시 말하면 부재/존재, 가상/실재, 남성/여성 그리고 성의 억제/즐거움이라는 대칭 속에서 양극을 동시에 암시하지만, 그것들 간의 결합은 기민하게 회피한다는 것이다.[49]

연속된 내러티브는 아니지만, 일종의 상황극으로 전개되는 <크리매스터> 시리즈는 모두 신체 변형과 젠더 변이를 이슈화하고 있다. 크리매스터는 온도조절을 위한 음낭의 현수근, 그러니까 추우면 자동으로 수축하는 남성의 근육으로 따뜻한 내부에 안치된 여성기관에는 필요치 않은 남성 전유물이다. 제목부터 신체와 젠더의 뉘앙스를 강하게 풍기는데, <크리매스터 5>(도36)는 특히 기존의 성 역할과 성 차이에 도전하는 패러디 적 작품이다. 여기서 바니는 '사슬의 여왕' (배우 우를슬라 안드레스(Ursula Andresas)에게 구애하는 3인의 남성, 즉 곡예사 디바, 거인 넵튠, 검은 외투의 마술사 등 1인 3역으로 등장한다. 여왕을 비롯한 모든 배역이 주음으로 끝나는 비극적 엔딩, 감각적 의상, 기어한 공간과 재앙적 환경 속의 기행이 제도화된 모더니즘이나 고전적 신체개념으로부터의 이탈을 촉구한다.[50]

자신을 반인반수의 야수로 분장하여 정체를 왜곡시키고 있는 <크리매스터 4>(도37,38)는 바로 크리매스터의 양성적 변이를 통해 잰더 해방, 단일 섹스의 환상을 성취시키는 공포 적 픽션으로 바니가 분장한 이 작품의 주인공은 반인반수의 사티로스[51]이자 러프턴 양이 되고자 하는 '러프턴 후보자(Laughton Candidate)'이

49) "ibid., pp.120-121."
50) 김홍희, 『페미니즘, 비디오, 미술』, (서울: 재원, 1998), pp.323-324.
51) "Marc Quinn, op. cit., p.24." 참조

며, 러프턴 양은 두 개의 큰 뿔은 올라가고 두 개의 작은 뿔은 밑으로 내려간 두 쌍의 뿔을 가진 희귀종이다. 이 뿔은 생식기를 의미하는바, 바니는 러프턴 후보자로서 동시에 올라가고 내려간 네 개의 뿔, 즉 한 쌍의 올라간 난소와 한 쌍이 내려간 음낭을 동시에 가진 무엇이 되고자 갈구하는 것이다. 그를 시중드는 세 명의 요정, 젠더변형을 거친 근육질의 중성적 요정들(실제 여성 보디빌더들이 출연)이 후보자의 이러한 열망을 의인화한다.

러프턴 후보자는 난소와 음낭을 한몸에 가진 양성의 사티로스[52]가 되기 위해 길고 좁은 바셀린 터널을 통과해야 한다. 바셀린이 흘러내려 전진할 수 없는 터널로부터의 탈출이 시 지프의 도전과 시련을 유추시키는데, 이 탈출의 여정이 각기 다른 방향에서 출발하여 올라가고 내려가는 두 팀의 모터사이클 경주와 병치 되는데, 상승하는 노란 팀은 난자를, 하강하는 파란 팀은 음낭을 의미한다. 이 두 팀의 경주차가 서로 만나는 순간, 바니는 해저탈출에 성공하여 육지에 상륙하며, 바로 그 순간 바디는 올라간 난자와 내려간 음낭을 한몸에 지닌 양성으로의 젠더변이, 크리매스터의 해방을 성취하는 것이다. <크리매스터 4>에서 바니가 강조하는 부위가 자궁과 음경이 아닌 난자와 음낭이라는 점에서 바니 작품의 의학적·해부학적 특성을 감지할 수 있다.

<크리매스터 2>(도39)에서 비종결성은 '인간 원죄의 구원'이라는 종교적인 차원으로 확대된다. 그는 모르몬교의 교리에 따라 본인의 피로 자신의 죄를 구원받고자 했던 길모어를 주인공으로 택했다. 그러나 신기하게도 마지막 장면에서 가장 중요한 본인의 피는 제시되어 있지 않다. 다시 말하면 구원 또는 의미의 구현 자체를 또다시 부정하는 것이다. 또한, 남녀가 실제로 정사를 즐기는 장면이 나오는데, 바니는 여기서도 기묘한 방법으로 성의 결합을 방해하고 있다. 여성의 몸이 초현실주의 작품에서와 같이 앞뒤가 바뀌어 등장할 뿐 아니라, 여성의 몸과 남성의 성기가 전혀 조화롭지 못하게 움직이고 있다. 이것은 여성의 성기를 부각함과 동시에 그 왜곡과 파격적인 제스처를 통해 성의 성기가 더는 남성을 받아들이는 자궁이 아니라 이를 거부하는 빈 공간으로 제시된다. 단순히 성이 아니라 인간신

52) 정욕의 상징인 그리스 신화의 요정들을 말함

체의 왜곡을 통해 성의 억제 또는 반대로 즐거움이라는 두 가지 구분 자체를 무색하게 하는 것이 현대예술가들의 주된 관심사라 할 수 있다.[53] 이러한 예는 마이클 캘리나 폴 맥카시의 항문섹스 행위예술이나, 로버트 고버의 구멍 없는 화장실 변기들 등에 잘 나타나고 있다.

<크리매스터 1>(도40)은 구성과 색상과 음향에서 고도로 양식화된 역작으로, 지상과 하늘의 두 장면으로 구성된다. 땅에서는 눈부시게 아름다운 여성 코러스의 퍼레이드가 야간조명 속의 축구경기장을 수놓은 한편, 하늘에서는 골포스트에 매달린 채 경기장 하늘을 떠도는 애드벌룬 비행선 '굳히어' 호가 호화로운 인테리어와 아름다운 여승무원의 자태를 과시한다. 여기서 코러스, 승무원 등 출연자 모두가 여성임은 물론이고(때문에 이 작품에서만 바니가 출현하지 않는다.), 에로틱한 형태와 축감의 애드벌룬 비행선을 비롯하여 비행선 내부의 식기나 과일, 타원형을 이루는 퍼레이드까지 모두 여성기관과 여성성을 은유하고 있다. 여성성의 표상으로서 애드벌룬은 결국 여성에게는 부재한 크리매스터의 여성적 카운터 파트로서 바니는 여기서 떠 있기는 해도 결코 비행할 수 없는 애드벌룬, 여성의 상태로는 비행이 불가능한 애드벌룬 비행선의 젠더 적 운명을 안타까워하며 그 비상을 꿈꾸는 듯하다. 여성적 젠더로서의 비행선은 운명은 남성적 젠더로서의 크리메스터의 운명을 역으로 대변한다. 바니는 비행선은 비상을 꿈꾸듯, 크리매스터의 해방을 염원한다.[54]

바니가 언급하듯이 한 유기체를 남성, 여성으로만 말하는 것은 너무 제한적이며 성적인 것의 표현에는 수백만의 다른 지대가 있을 수 있다. 바니의 작품 음낭의 현수근인 크리매스터나 항문과 성기 사이의 연결근육인 페레니엄(체련 시리즈) 중 <블라인드 페레니엄(Blind Perineum)>은 페레니엄 근육을 모티프로 하고 있다)에 관심을 두며, 에로틱한 성기보다는 해부학적 생식기에 따라 성애를 자기애 화한다. 이성애 대신 자기애를 추구하는 생식기는 결국 교미와 출산의 가능성이 배제된 일종의 소화 기적 내장에 불과하다. 따라서 바니는 생식기를 비 성적, 무성적 소화기로 전환, 변형시킴으로써 단일 섹스, 제3의 성을 향한 젠더변이를 구현하는

53) "고동연, op. cit., p.120."
54) 김홍희, 『여성과 미술』, (서울: 눈빛, 2003), p.213.

것이다.

단일 섹스, 제3의 성이라는 젠더변이는 정체성과 육체의 위기를 겪고 있는 '포스터 휴먼' 리얼리티를 반추한다. 자의식과 성욕의 소재지인 육체 '나'를 입증할 수 있는 가장 구체적이고 물질적인 근거로서의 '나의 몸'을 정체성 추적의 마지막 담보로 상정하는 포스트 휴먼에 몸은 욕망과 젠더의 문제에 집중함으로써 새로운 국면의 신체미술을 전개하고 있는 것이다.

바니 작업의 충격은 신체변형, 젠더변이라는 극단적, 위반 적 내용에서 비롯된다고 할 수 있다. 그는 성 차이의 무의미함과 부당함을 단일 섹스 또는 제3의 성이라는 가상적 캐릭터를 통해 노출, 고발하고 있다. 자기 충족적이고 자기 애 적이고 자기 과시적인 단일 섹스의 발상으로 자유스런 성 정체성 지대를 구축하는 그의 내러티브는 그로테스크하면서도 매혹적이고, 신비로우면서도 저속하며, 두려우면서도 흥미롭다. 미와 추함, 고상함과 저속함, 성스러움과 속됨의 극도의 양면성으로 엇갈린 감흥을 불러일으키고 관객을 긴장시키는 신화적, 공포 적 픽션을 통해 세기말과 강박과 함께 미래에 대한 묵시록적 비전을 제시하고 있는 것이다.

4. 오를랑(Orlan)작품 분석

오를랑의 몸은 그녀의 예술적 목적을 구현하는 매체이다. 오를랑은 60대부터 자신의 신체를 예술의 매체로 사용했다. 특히 1990년부터 1993년까지 9번의 성형 수술을 하는 행위 예술을 펼치며 영상을 통해 중계 방송하였다.

오를랑의 일곱 번째 <수술-퍼포먼스>(1993)(도41)는 뉴욕 샌드라 게링 갤러리에서 전 세계 15개 지역으로 위성을 통해 생방송 되었다. 이 지역들에는 파리의 퐁피두 센터, 캐나다 벤프의 멀티미디어 센터 등이 포함되어 있다. 정교하게 연출된 이벤트에는 화려한 휘장과 유명 디자이너가 만든 의상, 영어 통역가, 청각 장애인들을 위한 수화 전문가 등이 동원되었다. 오를랑은 이 수술 극 장소를 자신의 스튜디오처럼 변형시켰다. 그녀의 수술 과정은 필름과 비디오, 사진으로 기록되어 이후 전시에서 쓰일 여러 자료를 마련하였다. 수술 직후 40일 동안 오를랑은 멍들

고, 회복 단계에 있는 예술을 찍는 사진들을 컴퓨터 모핑 이미지 효과를 사용하여 그리스 신화에 등장하는 여신의 이미지로 변형시켰다. 이것은 문화적으로 이상화된 미를 획득하기 위하여 오를랑이 겪은 육체적인 기형과 고통을 강조했다.[55]

<수술-퍼포먼스>는 오늘날 성형수술이 가지는 의미를 다시 생각하게 한다. 오를랑의 성형수술과 같이 현대인들은 현시대 속에서 제시하는 이상적인 미를 위해 자신의 몸을 인공화시킨다. 사회적으로 성형수술이 유행하는 것은 우리의 몸이 단순한 정신을 지탱하는 몸이 아닌 미의 기준에 적합한 몸을 만들고 이를 통해 자신을 표현하는 물신주의의 수단이 되었기 때문이다. 가령 공인 적인 몸들을 그 사람을 대신하여 도상화(圖像化)된다. 아름다운 신체를 가진 사람의 몸을 우리는 상품화하며 우리 자신의 몸 또한 상품화된 사회에 내던져진다.

그녀는 이런 성형 수술의 목적이 남성들이 제시하는 이상적인 미를 얻기 위함이라고 하며 이를 위해 보티첼리의 비너스가 지닌 턱, 다빈치의 모나리자가 지닌 이마 등을 혼합한 얼굴을 의도해 수술하였다. 수술을 통해서 그녀는 몸을 인공화시키며 사회 속에서 남성에 의해 제시된 이상적인 미를 표현한다.

몸은 상호 신체적인 개념을 가진다. 타자에 의해서 몸의 의미가 성립되며 몸은 사회 속에서 타인과 나를 맺어주는 연결고리가 된다. 오클랑은 타자, 즉 남성에 의해서 성립된 몸의 의미를 제시한다.

> (물체)의 윤곽을 바깥에서 보는 것이 아니라는 것, 사람들은 무엇보다도 자신이 거주하고 있는 몸(물체)에 의해 보인다는 것, 그 몸(물체) 속에서 존재한다는 것, 그 몸(물체)으로 이주한다는 것, 그 몸(물체)의 환영에 의해 유혹되고 매혹되어 자신을 양도한다는 것, 그럼으로써 보는 자와 보이는 것이 서로 환위된다는 것, 따라서 어는 것이 보는 자이고 어느 것이 보이는 자인지를 알 수 없다는 것이다.[56]

보통 우리는 자신의 몸을 거울을 통해서만 볼 수 있지만, 그것은 환영이며 시각

55) "트레이시 워, 신철웅 역, op, cit., p.185."
56) 모리스 메를로 퐁티, 『가시적인 것과 비가시적인 것』, 1964, pp183-184, 조광제,『몸의 세계, 세계의 몸』, 이학사, 2004, p.75에서 재인용.

적으로 우리의 몸을 사실적으로 봐줄 수 있는 사람은 오직 타인뿐이다. 오를랑이 표현하고자 하는 미적 기준에 적합한 몸 역시 타인의 시각적인 몸을 통해서 형성된 사회적인 몸이다.

또한, 신체는 사회적으로 또는 시대적으로 그 의미가 변화되며 몸을 통해 보는 미의 기준도 변화된다. 오클랑은 이러한 미적 기준에 대한 정체성을 자신의 성형수술을 통해서 표현하며 컴퓨터를 이용한 모핑(morphing) 기법으로 자신의 얼굴을 변화시켜 복합적이고 변형된 정체성을 만들어 낸다. 오를랑은 자신을 복제한 가상 이미지를 통해서 자신의 성형수술 된 얼굴을 더욱 혐오스럽게 조작하고 마치 프랑켄슈타인과 같은 이미지를 만들어낸다. 작품 <혼성 잡종 시리즈 중 No.10>(1998)(도42)에서 그녀의 얼굴은 아름답기 위해서 조작되었으나 혐오감을 불러일으킬 뿐 아름다워 보이지 않는다. 이는 아름답기 위해 성형된 몸이 혐오감을 주면서 시대적으로 남성이 제시하는 미란 과연 아름다운 것인가에 관해 비판의 태도로 다가온다. 또한, 자연스럽게 존재할 수 없는 인공적인 얼굴을 통해서 프랑켄슈타인과 같이 어디에도 속할 수 없는 소속감 없는 정체성과 외로움을 반영한다.

C. 2000년대 이후 작품 분석

1. 주유(Zhuyu)작품 분석

중국인들이 '예술창작'을 하는 방법은 무아지경에 이르렀다. 중국 쓰촨 성 출신의 행위예술가 주유는 '사람 먹기'라는 제목의 행위예술로 잔인한 뉴스를 만들어 파문을 일으켰던 작가이다.

그는 영아를 먹었다고 밝혔으며 하나의 예술작품이라고 말했다. 영아를 먹기 위해 물에 씻고 영아의 팔을 잡고 입에 넣는 행위이다. (도43) 또 pace gallery에서 열린 전위예술가 단체전에 그의 다른 작품 역시 신체를 가지고 한 작품이었다. (도44) 자신의 피부를 때어내 돼지에게 이식하는 행위이다. 우선 그는 전위예술, 특히

나 비교적 폭력적이고 피 냄새나는 행위예술 등에 대해 방관자적인 태도를 보이며, 객관적으로 바라보려는 시각을 갖고 있었다. 그는 객관적인 시각으로 행위예술의 정당성을 옹호하고 변호하기 위한 글을 쓰기도 했다.

그는 “네가 그 편견을 버릴 수 있다면 그것을 제대로 볼 수 있다. 소위 피비린내 나는, 폭력적인 행위예술의 진정한 의미를 행위예술들 그들 작업의 진정한 출발점은 선(善)에서 온다는 그러한 행위를 통해 우리로 하여금 인류가 저지른 행위에 대해 돌아보고 반성하게 해준다.”라고 말했다. 즉 설령 시각적으로 아름다워 보이지 않더라도 혹은 혐오스럽더라도 그들의 그러한 극단적 행위의 과정으로써 결국에 도달하려고 하는 지점은 선(善)이라는 것이다. 작가가 추구하고자 하는 것은 결국 이를 통해 사람들로 하여금 인간이 저지르는 ‘악행’에 대해 다시 한번 사고해 보게끔 하는 것이다.

그러나 선한 목적이 있음에도 보이는 방식은 전혀 진지하지 않고 이러한 극단적 행위를 했다는 것을 관중은, 대중들은 얼마나 알고 있는지 생각하며 관중이 알아주는 것이 목적이 아니면 극단적인 방식으로 이목을 끌어보려는 작가의 한차례 해프닝으로 끝나버리는 것이 아닌, 관객들에게 어떻게 보이는지, 어떻게 전달됐는지 까지가 그 프로세스에 포함되어야 한다.

작가는 필요에 따라 자신의 작품에 대해 침묵하는 때도 있다. 관객의 사고에 영향을 주지 않기 위해, 작품의 의미를 제한시키지 않기 위해 하지만 이 경우에는 그렇지 않다는 것이다.

2. 이윰(ium) 작품 분석

2000년대 이후 자신의 몸을 도구로 삼아 작업하면서 대중문화시대의 정체성 문제를 제기하는 한국의 대표적인 작가 이윰이다.

이윰은 비디오 퍼포먼스 <깃발의 환상>(2005)(도45)을 출품했다. 2000년도 무렵 그녀는 자신을 루아흐로 지칭한다. 히브리어인 루아흐는 히브리어로 바람, 호흡, 생명, 영을 의미한다. 즉, 아담에게 불어 넣어진 신의 숨결처럼 생기와 생명을 존

재하게 만드는 영적인 바람을 말한다. 루아흐의 실재는 신의 형상이며, 바람은 신의 지표(index)인 셈이다. 그녀가 입은 흰색 옷은 역광을 통해서 머리와 몸의 실루엣이 드러나고, 하늘을 향해서 두 팔을 벌리거나, 아지랑이가 피어오르는 화면, 화면의 초점이 불규칙적으로 맞으며, 양손을 가슴에 얹히는 모습에서 신을 경배하는 의도가 드러난다. 하지만, 깃발을 흔들거나 뛰어가는 모습, 작가의 모습이 반복적으로 보이는 장면 등은 잘 만들어진 한편의 CF를 보는 듯하다. 그런 생각이 드는 이유는 미디어를 통해서 많이 본 것 같은 이미지의 나열, 지나치게 세련된 화면구성, 국적을 알 수 없는 언어, 익숙한 사운드의 효과 때문이다. 이윰의 작업에서 사운드는 영상에 드러나는 종속적 역할이 아니라 그 자체가 사운드 아트로서의 자율성을 획득하는 독립적인 매체이다. 보이스 퍼포먼스 사운드로부터 바람 소리에 이르기까지 사운드는 자연과 생명, 그리고 작가의 내면의 소리에 의존한다. 시각적 영상과 청각적 소리, 그리고 신체적 체험을 가능하게 하는 설치가 어우러진 매체의 순수성을 거부할 뿐 아니라 시각을 넘어 여러 감각을 이용하여 작품을 관람하도록 유도한다. 이윰의 이러한 총체적 예술이 영혼을 감응시킬 수 있을지는 관객의 몫으로 남아 있다.

3. 마리나 아브라모비치(Marina Abramovic)작품 분석

21세기 행위예술가인 마리나 아브라모비치는 현존하는 세계 최고의 예술가이다. 1946년 전 유고연방 벨 그라 데에서 태어난 그녀는. 현재는 뉴욕에 근거를 두고 행위예술가로 활동하고 있다. 1970년대부터 세계무대에서 활동하기 시작하여 40년 가까이 정열적으로 작품 발표를 해왔다. 아브라모비치는 행위자와 관객 사이의 관계를 탐험해왔고, 몸의 한계와 마음의 능력을 가늠하는 시도를 끊임없이 하고 있다. MOMA 쇼를 위해 하루에 8000~2만 명의 관객이 몰려들고 2시간 30분씩 교대하며 3개월 동안 퍼포먼스를 해야 하므로 예술가들과 강도 높은 합숙훈련을 했다. 내면으로 들어가는 집중력을 길러주려 노력했고 의지력, 절제력, 지각력을 보면서 타인과 함께 작업하는 힘도 기른 그녀의 작품은 <The Artist is

present(2010)> (도46)이라는 새로운 프로젝트로 미술관이 문을 여는 시간부터 문을 닫는 시간까지 마리나 아브라모비치가 의자에 앉아 단 1분도 움직이지 않고 관객 중 한 명과 마주하는 것이다. 넓은 공간에서 그녀는 빨간색 드레스를 입고 앉아 탁자를 두고 마주한 두 개의 의자 중 한쪽에 앉아 종일 명상을 하는 퍼포먼스를 진행했다. 관객은 원하는 시간만큼 앉아 있을 수 있고 한 관객이 일어나면 다음 관객이 자리에 앉는다. 총 736시간 30분 동안 진행되었다. 유명 대중예술인들까지 새벽부터 기다려 마리나와 마주 앉았다. MOMA의 이 기획은 사상 최대의 관객 동운 기록을 세웠다. 작가의 의도에 따라 그리고 관객에 의해서 이 작업은 완성되었다.

<Iimpomderabilia(2010)>(도47,48) 두 번째 퍼포먼스는 1977년 작가가 90분 동안 실행했던 작품을 모마에서 다른 모델에 의해 재현된 것이다. 이들 퍼포머는 모두 무용가이다. 두 명의 남녀가 알몸으로 마주 보고 서 있는데 첫 번째 전시장에서 다른 전시장으로 이동하는 통로에 있다. 남녀는 알몸으로 약 30센티 간격으로 서 있으므로 그 사이를 통과하려면 당연히 모델과 관객은 신체적 접속을 피할 수 없다. 이들 사이를 통과해 다른 전시장으로 이동해야 하는 것은 난감하고 또 불편하기도 하지만 대부분의 관객은 호기심을 갖고 이들 사이를 빠져나간다.

그녀는 “우리가 세상을 어떻게 바꿔 나갈지 집중할 것이 아니라 먼저 우리 자신을 바꿔야 한다. 이것이 우리가 해야 할 첫 번째 일이다. 내가 바뀌어야 세상이 내게서 이로움을 얻을 수 있다.” 그 방법으로 육체를 선택했다. 몸이 바로 우리가 태어남으로써 받은 것이기 때문이다. 몸은 끝이 없고 우리가 가지고 있는 이 육체의 기능 역시 중요했다. “나는 수도자가 아니라, 아티스트다. 나 스스로 바로 대중에게 메시지나 인식을 주는 미디어다.”[57] 그러기에 또한 마음의 상태를 끌어 올리고자 노력했다.

57) 안희경, “내가 바뀌어야, 세상이 내게서 이로움을 얻는다,” 『월간미술』, 2011년 2월호. p.115.

Ⅳ. 신체를 매체로 한 현대미술의 방향 및 전망

A. 신체를 매체로 한 작가 특성 분석

예술가들은 실제적 경험을 통해서 즉, 신체의 경험을 통해서 인간의 정체성을 찾으려 노력했으며 더 나아가 신체의 내부로의 관심은 신체와 외부의 경계를 사라지게 하며 인간의 혐오스러운 부분들까지도 예술로 끌어들였다. 점차 과학기술의 발전과 함께 예술가들은 자신의 몸을 확장시켜 나갔고, 과학 기술이 신체예술에 활용되면서 예술가들은 인공화된 신체 속에서의 의미를 묻기 시작한다. 오늘날의 신체오브제는 자학적이며 잔혹하다. 인공화된 사이보그 신체는 점차 내부의 장기나 배설물, 피 등을 노출하고 성형을 통해서 확장된 신체를 표현한다. 사진이나 비디오, 퍼포먼스를 통해 보여주던 신체 예술은 이제 과학적 기계를 통해서 유지하고 내밀한 부분까지도 관찰할 수 있도록 한다. 외부적 모습을 통해 보여주던 신체는 내부적 요소 들을 밖으로 끌어냄으로써 외부와 내부의 모호한 경계를 사라지게 한다. 인공화되고 물질화된 신체 속에서 오브제예술가들은 신체는 생물학적으로 보이는 신체의 의미를 더 많은 경험을 통해서 테크놀로지 사회 속 인간의 존재감과 정체성에 대해 질문을 던진다. 자신을 들어내는 것으로의 신체오브제는 자신의 신체를 직접 활용한다는 점에서 존재감과 정체성을 드러내는데 좋은 방식이 된다. 이들은 인공화 되고 물질화된 신체를 직접적으로 보여줌으로써 인간의 정체성과 존엄성, 삶과 죽음이 무엇인가 다시 생각해보려 했을 것이다.

지금까지 살펴본 신체를 매체로 한 현대미술의 작가와 작품의 특성을 작가 중심적 미술과 대중 지향적 미술로 구분하고 표로 정리하면 다음과 같다.

<표 1> 신체를 매체로 한 작품 특성별 분석

<table>
<tr><th colspan="5">작가별 작품내용 구분</th></tr>
<tr><th colspan="3">작가 중심적 표현 경향</th><th colspan="2">대중 지향적 표현 경향</th></tr>
<tr><th>구분</th><th>작가</th><th>특성</th><th>작가</th><th>특성</th></tr>
<tr><td>개념적 신체 활용</td><td>이브클라인 (Yves Kline) (1928-1962)</td><td>몸으로 체험하는 경험주의적 태도</td><td rowspan="2">요셉보이스 (Joseph Beuys) (1921-1986)</td><td rowspan="2">자신의 일상행동을 예술적 행위로 규정(내용면에서 사회 참여적 행위예술을 지향하나 그 형식면에서 대중과의 상호작용적 요소는 미약함)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">오브제적 신체 활용</td><td>마크 퀸 (Marc Quinn) (1964-)</td><td>실제 몸과 신체의 일부(자신의 피)를 사용</td></tr>
<tr><td>오클랑 (Orlan) (1947-)</td><td>자신의 신체를 예술의 매체로 사용</td><td rowspan="2">이윰(ium) (1971-)</td><td rowspan="2">비디오퍼포먼스라는 총체적 예술을 통해 시각, 청각, 몸의 체험 등 여러 감각을 이용하여 대중의 흥미를 유발하고, 이를 통해 작품을 적극적으로 관람하도록 유도</td></tr>
<tr><td>주유 (Zhuyu)</td><td>시각적으로 아름다워 보이지 않거나 혹은 혐오스럽더라도 그러한 극단적 행위의 과정으로써 결국 도달하려고 하는 지점은 선(善)이라는 것. 이를 통해 사람들로 하여금 인간이 저지르는 '악행'에 대해 다시 한번 사고 해 보게끔 하는 것</td></tr>
<tr><td rowspan="3">매체 통한 간접적 신체 활용</td><td>비토아콘치 (Vito Acconi) (1940-)</td><td>자신의 신체를 표현의 매체나 주제 문제로 작업</td><td rowspan="3">마리나 아브라모비치 (Marina Abramovic) (1946-)</td><td rowspan="3">작가와 관객의 합숙 및 강도 높은 훈련의 과정을 통해 행위자와 관객의 관계를 탐험하고, 관객과의 적극적 상호작용에 의해 완성되는 작품</td></tr>
<tr><td>신디셔먼 (Cindy Sherman) (1954-)</td><td>신체에 대한 해부학적 접근</td></tr>
<tr><td>매튜 바니 (Matthew Barney) (1967-)</td><td>양성성과 동물성의 표출로 비천한 신체를 재현</td></tr>
</table>

B. 신체를 매체로 한 현대미술 방향 및 전망

예술가들은 현재 이러한 상황까지 그들의 표현을 전개 시켜왔다. 하지만 현재까지 사회에서 진행되는 신체 미술작품에는 감상자가 반드시 있어야 하는 법인데 물론 미니멀 아티스트들은 이러한 생각조차 거부하기도 하지만, 현재 사회에서 진행되는 신체미술은 '미술을 위한 미술' 또는 '작가를 위한 미술'이기 때문에 대중들이 파고들 여지가 철저히 배제된다. 이러한 신체 미술을 이해하고 수용하는 사람들은 극히 제한적일 수밖에 없는 현실이다. 물론 해프닝을 유도하여 대중과의 소통을 이끌어 내는 작가도 있지만, 이는 일부에 지나지 않고 이 또한 대중을 설득하거나 이해시키기에 많은 노력이 필요한 작업이다.

현대 미술을 두 분류로 정리해 볼 때, 작가 중심적인 미술과 대중 지향적 미술로 구분할 수 있다. 본 연구자는 그동안 이루어진 신체표현 미술이 조금 더 대중친화적 방향으로 진행되기를 바라며 이를 통해 신체를 매체로 한 현대미술이 대중과의 소통을 이끌어 낼 수 있을 것으로 생각한다.

이러한 측면에서 신체미술을 추구하는 예술가 역할과 전개방향을 정리해보면 다음과 같다.

첫째, 주제적 측면에서 과거에는 자기 신체를 가지고 작업하기 시작, 고통과 육체적 저항에 대한 주제를 다루면서 인간의 한계를 탐구해 온 그들의 신체 미술이 감각적 충격과 표피적인 자극으로 넘쳐흘렀다. 이에 대응하여 예술가들은 타자와의 관계 속에서 주제가 성립되어야 할 것이다.

일상적 시대적 사회적 흐름을 대변할 수 있는 것 즉 몸과 몸의 친밀한 소통과 인간적 관계를 가능하게 하는 신체, 정신성과 내적 체험을 유도하면서 감각에서 사유로 이행하는 신체를 주제로 과거에 배제되고 이성과 합리성으로만 도달할 수 있다고 믿었던 불구의 인간 휴머니티가 아닌 신체 속에 육화된 의식으로 도달하는 휴머니티를 예술가의 신체 속에서 찾아보면서 시도한다면 현대미술에서 신체를 다룬 작품들이 확고하게 자리를 잡을 수 있을 것이다.

둘째, 표현적 측면에서 과거에는 신체의 물질성과 육체성에 강박적으로 집착함으로써 논리와 합리적 이성에 의해 억압된 신체 작업으로 작가만을 위한 표현 미술이었다면 이제는 대중들과 상호작용할 수 있는 작가 혼자만의 의미부여를 함으로써 표현하는 작품이 아닌 관객에게도 학습의 기회를 줘야 한다. 그동안 대중은 하나의 집단으로 여겨졌다. 예술가는 각자 개인으로 다루어 한 명씩 그들만의 경험을 주면서 함께 다양하게 표현할 수 있는 작품들로 공감하고 체험할 수 있도록 한다. 이로써 모든 사람이 신체를 소유한 인간으로서 그 매체를 즐길 수 있는 날이 있을 것이다.

마지막으로 예술가의 태도이다. 인간을 중심에 놓고 사고하는 태도는 변함없이 이어져 오고 있다고 할 수 있다. 그런데 첨단과학이나 대량생산시스템이 신뢰하는 측면이 인간의 이성적 활동이라 한다면 현대 미술에서 주목하는 측면은 인간의 이성적 능력이 아니다. 이성과 반대되는 감성의 영역을 더 주목한다. 예술가는 능력과 효율성을 추구하는 사회에서 인간의 또 다른 측면인 불확실한 감성과 상상력 그리고 숨겨진 욕망 등에 초점을 맞춘다. 그리고 객관적 진실을 포착하고 이론화하는 인간의 이성이 세계를 지배하고, 비례와 질서가 사물을 증명한다는 기와의 마음을 거부한다. 퍼포먼스는 공동체를 형성하는 것이다. 행위자와 관객 사이에 관계를 만들어가는 것이기 때문에 타인에 대해 너그럽게 베풀어야 한다. 예술가는 그 흐름에만 치우치지 말아야 하며 신체를 매체로 한 보여주는 예술이기 때문에 다양성, 보편성, 대중성을 생각하며 보는 사람의 사고 능력을 고려하여 개방적 사고로 받아들일 수 있도록 많은 노력이 필요로 한다.

대중에게 이해를 바라기보다는 대중을 이해하려 드는 태도를 갖춘다면 작품의 관념적 형식과 내용 문제를 떠나 후기 현대미술의 흥미로운 새 이슈가 될 수도 있을 것이다.

Ⅴ. 결 론

우리는 미술이 역사적으로 아름다움에만 기여해왔다는 생각을 버려야 할 것이다. 신체가 현대미술 속에서 어떻게 전개되어왔는지도 살펴보았듯이 작가들은 자신의 신체를 통해서 내면을 성찰하고 세상과 소통하려는 모습을 엿볼 수 있었다. 우리는 그들의 신체에서 개인적인 특성을 발견하고 각 작가의 욕망을 지켜보면서 자의식을 들여다보는 계기를 마련하게 된다. 더불어 예술가의 작품들이 어떻게 현대인들의 사고와 소통하고 있는지 혹은, 소통 되지 않는 지점은 무엇인지 생각하게 한다. 이제 21세기는 20세기 후반부터 전개된 포스트모더니즘의 열풍 속에 있다. 혹자는 이미 포스트모던 시대가 지나갔다고도 하며 또 다른 혹자는 모더니즘의 연장이라고 하지만 분명히 헬레니즘 시대와 유사한 혼합주의 문화 양상이 전개되고 있음은 부인할 수 없다. 이제는 대중을 돌아보는 예술 프로젝트들이 다양하게 등장하고 있다. 아직도 예술지상주의를 꿈꾸며 예술을 가지고 해체와 조합을 반복하는 이들도 있지만 이미 예술이 대중에게 파고들기 시작한 것은 막을 수 없는 흐름인 것이다. 이제 점점 예술의 주체에 대한 고민이 다양하게 전개되고 있다. 대중에 의해 제작되는 작품도 등장하고 있으니 예술가 미술의 주체로서의 위치까지도 점점 모호해지고 있다.

이러한 신체 미술이 대중의 보편적 삶에 뿌리를 내려야만 그 보편성이 확보될 것이다. 그러나 이러한 모든 진행에는 관련된 사람들의 노력과 관심이 늘 요구된다. 삶 속에 뿌리내린 미술의 대중화는 일반 대중들이 미술과 접할 기회가 많아지면서 삶과 미술이 밀접해지는 것이다. 대중과 가까워지려는 미술은 미술개념과 미술관의 변화, 대중매체와 미술 시장 등을 통해 다양한 양상을 보이고 있다. 수용자 중심으로서의 미술 개념의 변화는 미술관과 미술정책의 변화와 맞물린다. 미술관은 미술품 전시 공간을 넘어서서 복합문화공간으로 변모하며 대중과의 거리를 좁혀간다. 서적과 일간지를 비롯한 다양한 매체를 통해 전달되는 미술관련 정보는 다양성과 질적 측면에서의 성장을 고민해야 하는 시기에 있다. 거대 자본과 결속

한 문화산업이 21세기 문화를 대표하는 현실에서 미술은 그 사회적 역할과 가치를 대중화를 통해 확장시켜 나가고 있다. 미술은 사회와 맺는 관계성의 변화로 시작된다. 이러한 변화 속에서 신체 매체를 통한 현대미술이 긍정적인 시각으로 발전될 것이고 대중의 자발적인 참여를 통해 질적 성장을 이룰 것이다.

참 고 문 헌

- 단행본 -

권홍식. 『인체해부학』. 서울: 동화, 1992.

김홍희. 『페미니즘. 비디오. 미술』. 서울: 재원, 1998.

김홍희. 『여성과 미술』. 서울: 눈빛, 2003.

박찬국. 『현대미술의 기초개념』. 서울: 재원, 1995.

윤진섭. 『행위예술 감상법』. 서울: 대원사, 1995.

이윤구. 『미술실에서 미술관까지』. 두산동아, 1998.

정화열, 『몸의 정치와 예술, 그리고 생태』, 아카넷, 2005.

조광제. 『몸의 세계, 세계의 몸』. 이학사, 2004.

홍명섭. 『전환기의 현대미술』. 서울: 솔학술총서, 1991.

노먼 브라이슨 外. 『몸과 미술-새로운 미술사의 시각』, 이대기호학연구소 역. 한림미술관, 1999.

니콜라스 미르조예프. 『바디스케이프-미술, 모더니티 그리고 이상적인 인물상』. 이윤희 역. 1999.

드니 리우, 『현대 미술이란 무엇인가』. 정진국역. 서울: 눈빛, 2006.

마르코 메네구초, 『대중성과 다양성의 예술-현대미술』, 2010. 마로니에북스

모리스 메를로 퐁티, 『가시적인 것과 비가시적인 것』, 1964.

크리스 쉴링. 『몸의 사회학』.임인숙 역. 나남출판, 1999.

토니 고드프리. 『개념미술』. 전혜숙 역. 한길아트, 1998.

트레이시 워. 『예술가의 몸』. 신철웅 역. 미메시스, 2007

Edward. Lucie Smith. 『現代美術의 흐름』. 김춘일 역. 서울: 미진사, 1985.

Herbert Read 『藝術이란 무엇인가』, 윤일주 역, 을지문고, 1969.

H.H.Arnason. 『History of Mordern Art』. 장화진 역, 서울: 형설출판사, 1979.

Marc Quinn, Incamate: Marc Quinn, Booth-Clibbom Edition, 2000

T. Wolfe. 『現代美術의 喪失』. 박형철 역. 설화당, 1977.

- 정기 간행물 -

강태희. “왜 신체를 다시 주목하는가.” 『월간미술』, 1994.

강태희. “애브젝트 미술과 신디셔먼의 신체.” 『월간미술』, 1997.

고동연. “‘구멍’, 그리고 새로운 성의 발견.” 『ART』, 2000.

김광우. “신디셔먼의 영화장면들과 미학.” 『미술세계』, 1997.

김홍희. “새로운 신체: 성의 정치학에서 몸의 정치학으로.” 『미술평단』, 1995.

김홍희. “제3의 성을 향한 오디세이.” 『ART』, 2000.

안희경. “내가 바뀌어야, 세상이 내게서 이로움을 얻는다.” 『월간미술』, 2011.

유재길. “유럽현대미술에 나타난 행위와 신체의 조형화.” 『미술평단』, 1995.

이영준. “사진속의 신체, 감시와 찬미의 변증법.” 『월간미술』, 1997.

정경미. 『Photography&Art』, 2007.

- 학위 논문-

김지혜. “현대미술에 나타난 신체표현 연구: 신체미술과 비천함(abjection)에 관한 연구.” 이화여자대학교 대학원. 석사학위논문, 2001.

이정은. “해석학적 대화 학습을 통한 현대 미술의 감상 교육 방안.” 대구교육대학원, 2003.

이지혜. “신체미술(Body Art)과 그 槪念의 擴張에 관한 연구.” 계명대학교 대학원 석사학위 논문, 1993.

조영호, “서양미술에 나타난 신체의 의미변화에 관한 연구.” 경원대 대학원, 1992.

진달예. “현대 미술에서 매체로서의 신체-오브제 연구.” 경기대학교 대학원 석사학위논문, 2010.

하정교. “신체미술(Body Art)과 그 槪念의 擴張에 관한 연구.” 계명대학교 대학원 석사학위 논문, 1993.

도　　판

(도 1) 에두아르 마네 <올랭피아> (1863)

(도 2) 마르셀 뒤샹 <샘> (1917)

(도 3) 이브 클라인 <인간측정> (1960)

(도 4) 이브 클라인 <허공으로의 도약> (1960)

(도 5) 요셉 보이스 <액션 24시> (1965)

(도 6) 요셉 보이스 <코요테, 나는 미국을 좋아하고 미국은 나를 좋아한다> (1974)

(도 7) 피에로 만조니 <예술가의 변> (1961)

(도 8) 피에로 만조니 <예술가의 숨결> (1961)

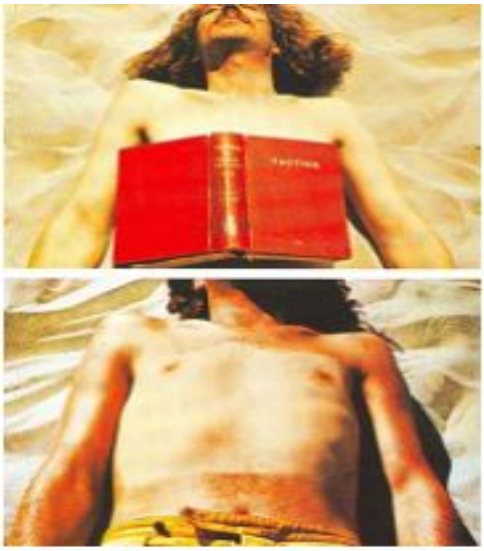
(도 9) 피에로 만조니<살아있는 조각> (1961)

(도 10) 크리스 버든 <총 쏘기>

(도 11) 크리스 버든 <천국으로 가는 문> (1976)

(도 12) 헤르만 니취 <신비극> (1962)

(도 13) 길버드와 조지 <노래하는 조각> (1970)

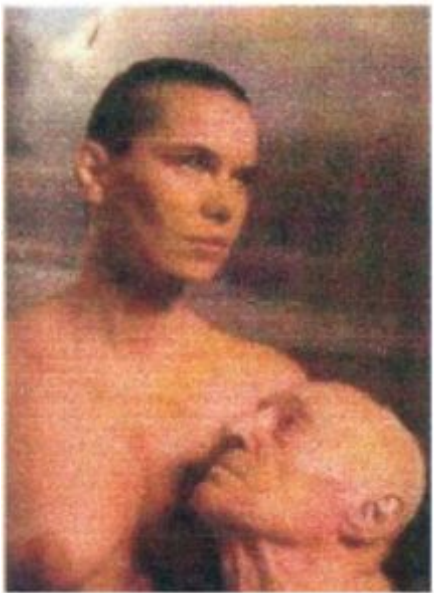


(도 14) 데니스 오펜하임 <2도 화상을 위한 독서> (1970)

(도 15) 제이크 앤 디노채프먼형제 <접합체의 가속, 생물발생설의 탈 승화된 리비도 모델> (1995)

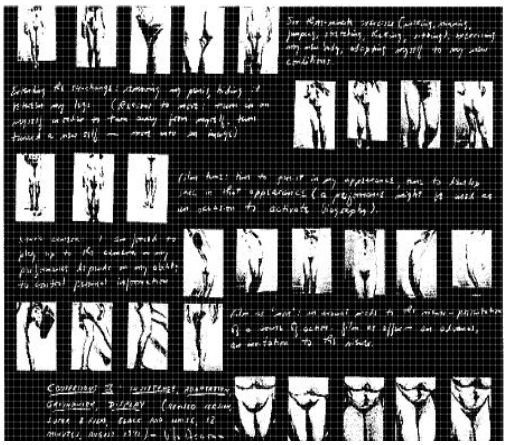
(도 16) 스텔락 <제3의 손> (1992)

(도 17) 모리무라 야스마사 <자화상(배우)- 붉은 마릴린 > (1996)



(도 18) 안드레 세라노 <성의 역사- 안토니와 울리케> (1995)

(도 19) 요셉 보이스 <죽은 토끼에게 어떻게 그림을 설명할 것인가> (1965)

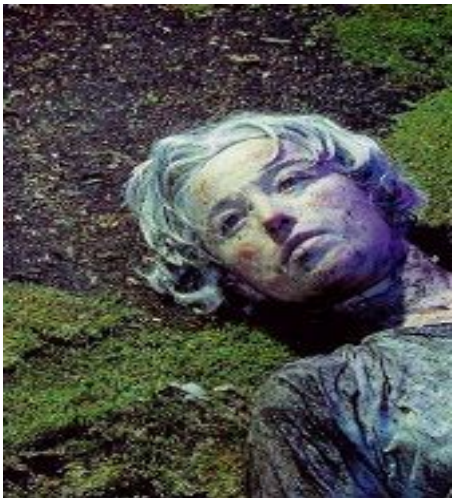


(도 20) 비토 아콘치 <전환Ⅱ> (1971)

(도 21) 비토 아콘치 <모판> (1972)

(도 22) 신디 셔먼 <무제 영화 스틸> (1978)

(도 23) 신디 셔먼 <무제 영화 스틸>
(1980)



(도 24) 신디 셔먼 <무제#153>
(1985)

(도 25) 신디 셔먼 <무제#175> (1987)

(도 26) 신디 셔먼 <무제#204> (1989)

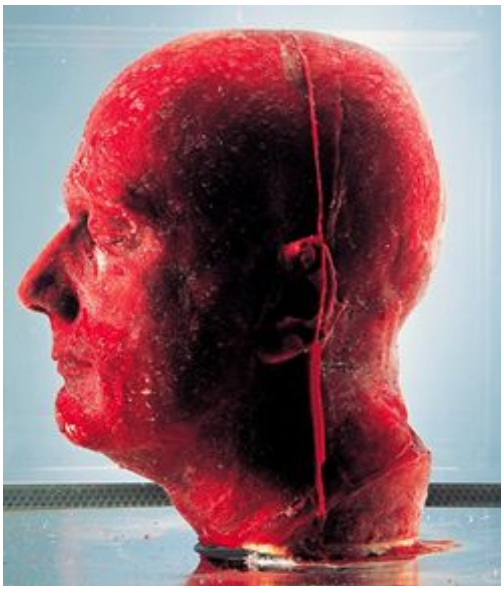
(도 27) 신디 셔먼 <무제#205> (1989)

(도 28) 신디 셔먼 <무제#213> (1989)

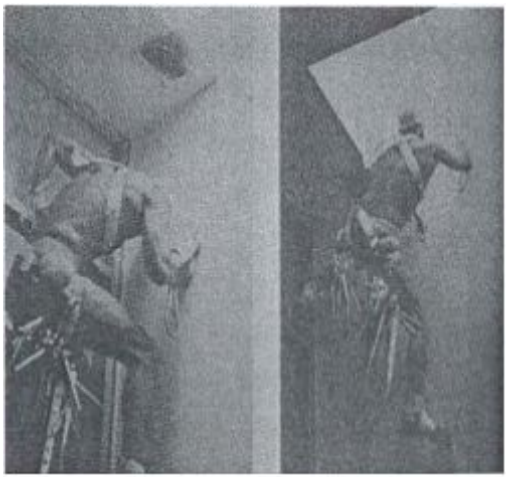
(도 29) 신디 셔먼 <무제#250> (1992)

(도 30) 신디 셔먼 <무제#265> (1992)

(도 31) 신디 셔먼 <무제#314> (1994)



(도 32) 마크 퀸 <셀프> (1991)

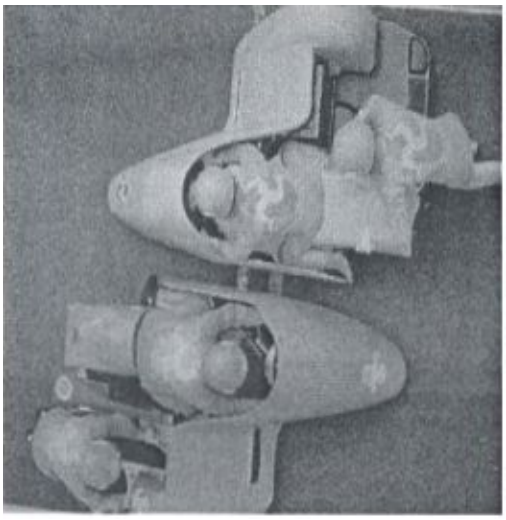


(도 33) 매튜 바니 <사디스틱한 병사의 비상> (1991)

(도 34) 매튜 바니 <필드 드레싱> (1989)

(도 35) 매튜 바니 <드로잉 억압 7> (1993)

(도 36) 매튜 바니 <크리매스터 5> (1993)



(도 37) 매튜 바니 <크리매스터 4>
(1994)

(도 38) 매튜 바니 <크리매스터 4>
(1994)

(도 39) 매튜 바니 <크리매스터 2>
(1999)

(도 40) 매튜 바니 <크리매스터 1>
(1995)

(도 41) 오를랑 <수술-퍼포먼스> (1993)

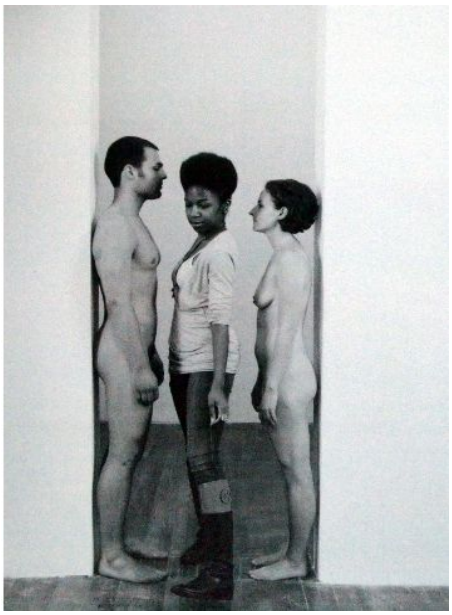
(도 42) 오를랑 <혼성 잡종 시리즈 중 n.10> (1998)

(도 43) 주유 <식인>

(도 44) 주유 <피부이식>

(도 45) 이윰 <깃발의 환상> (2005)

(도 46) 마리나 아브라모비치
<The artist is Present> (2010)



(도 47) 마리나 아브라모비
<Iimpomderabilia> (2010)

(도 48) 마리나 아브라모비
<Iimpomderabilia> (2010)

저작물 이용 허락서

학 과	미술교육	학 번	20098108	과 정	석사
성 명	한글: 정 의 성 한문 : 鄭 意 成 영문 : Jung, Eui-sung				
주 소	광주광역시 북구 양산동 금광 아파트 101동 1012호				
연락처	010-7543-7997 E-MAIL : jesgirllove1@hotmail.com				
논문제목	한글 : 신체를 매체로 활용한 현대미술 고찰 영어 : A Study on the Contemporary Art Using The Body as a Medium				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집・형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포・전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 또는 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물의 이용허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음
7. 소속대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송・출력을 허락함.

동의여부 : 동의(○) 반대( )

2012년 1 월 3 일

저작자: 정 의 성 (서명 또는 인)

조선대학교 총장 귀하