



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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](#) 

진 휘 연 교수지도
석사학위 청구논문

펠릭스 곤잘레스-토레스
(Felix Gonzalez-Torres)의 작품에
나타난 차용 전략 연구

2013

성신여자대학교 대학원
미술사학과
박 지 민

펠릭스 곤잘레스-토레스
(Felix Gonzalez-Torres)의 작품에
나타난 차용 전략연구

진휘연 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

박 지 민

인 준 서

박지민의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원_____인

심사위원_____인

심사위원_____인

성신여자대학교 대학원

국문초록

본 연구는 1988년부터 1992년까지 제작된 펠릭스 곤잘레스-토레스(Felix Gonzalez-Torres, 1957-1996)의 작품에서 나타난 차용 전략을 고찰한 논문이다. 1980년대 후반부터 창작 활동을 시작한 토레스는 종이, 사탕, 전구, 빌보드, 사진처럼 대체로 대량생산이 가능한 재료들을 활용하여 작품을 제작했다. 특히 그는 복제가 가능한 사물로 이루어진 작품을 제작했고, 그것의 부분을 가져갈 수 있도록 하여 관객들의 적극적인 참여를 유도하고자 했다. 관객의 참여는 작품의 구성성분인 종이나 사탕을 가져가는 행위를 통해 직접적으로 드러난다. 또한 빌보드나 전구를 이용한 작품의 경우, 관객들은 그것이 위치한 주변 환경이나 디스플레이의 방식에 따라 다양한 의미를 생산하는 역할을 수행하였다.

분명 관객의 참여적인 요소는 토레스의 작품에서 중요한 면모를 갖지만 그것만큼 중요한 것으로써 그의 형식적 태도를 고려할 필요가 있다. 그는 당시에 영향력 있었던 미술 사조, 미니멀리즘의 외형을 차용하여 이미지나 텍스트를 인쇄한 포스터를 쌓아올린 종이더미 작품을 제작했다. 또한 빌보드와 같은 공적 매체를 차용하여 실외에 존재하는 공공미술을 만들었다. 이를 통해 그는 미술 사조나 매체의 계보를 이어가고자 하는 것이 아니라 과거의 작품과 차이를 발생시킴으로써 의미를 새롭게 만들었다.

토레스 작품의 전체적인 양상을 이해하기 위해서 1980년대 미국의 신보수주의와 당대의 커다란 이슈였던 에이즈를 되짚어보고, 작품의 토대가 되는 배경을 살펴보았다.

1980년대는 에이즈가 공식적으로 인식되는 시대로써, 동성애자들에 대한

사회적인 불신과 직·간접적인 억압이 있었던 시기였다. 이런 상황을 의식한 동성애 작가들은 그들의 성적체성을 오히려 더 적극적으로 작품에 표현했다. 그러나 다른 작가들과 달리 토레스는 자신의 작품이 성적체성에 국한되어 해석되는 것을 원하지 않았다. 그는 이주민이자 동성애자인 성적체성을 감추지는 않았지만 그것들이 작품의 전면에서 드러나는 것을 피하고자 했다. 그는 과거 형식이나 매체를 차용하여 사회정치적인 사건, 미술사와 권력의 문제, 사랑과 죽음, 개인 대 대중, 동성애를 중심으로 한 성정치학처럼 공적인 사건들부터 사적인 이야기를 다양하게 담아내고 있다. 본고는 그의 가장 대표적이라 할 수 있는 종이더미 작품들과 빌보드 작품들의 분석을 통하여 토레스의 차용 전략에 대한 태도를 조명하였다.

궁극적으로 본 논문에서는 여러 학자들의 평가에서 상대적으로 충분히 조명되지 못했던 작품제작의 형식적 태도에 대해 찾아보고자 했다. 특히 필자는 토레스가 선대들의 양식을 차용하되 그것이 가진 힘을 최소화하고 좀 더 다양한 논의가 가능한 작품을 전개하고 있다고 보고, 그것을 분석하는데 중점을 두었다.

목차

국문초록

I. 서론	1
II. 토레스 작품 분석을 위한 예비적 고찰	7
1. 1980년대 미국사회와 미술	7
1) 에이즈와 행동주의 그룹	7
2) 차용의 확산과 작업 전략	15
2. 토레스 작품과 동시대 미술	24
1) 미니멀리즘과 개념미술	24
2) 공공미술의 유행	27
III. 토레스의 대표 작품과 차용 전략 분석	34
1. 종이더미(paper stack) 작품	34
2. 빌보드(Billboard) 작품	48
IV. 결론	59

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

도판

도판 목록

*토레스의 작품은 작가명을 표기하지 않음.

- 도판1. 볼프강 틸만(Wolfgang Tillmans), 펠릭스 곤잘레스-토레스, 1995.
- 도판2. <무제(완벽한 연인들) Untitled(Perfect Lovers)>, 1987-90, 벽에 두 개의 시계, 3번째 에디션, 1 A.P, 각각의 시계는 지름13½inches, 13½×28×2 3/4inches.
- 도판3. 액트업(Act up) 로고.
- 도판4. 액트업 로고 티를 입고 있는 토레스.
- 도판5. 나치 강제 수용소에서 사용했던 마크.
- 도판6. 《기록을 보여주자(Let the Record Show)》 전시, 1987.
- 도판7. 셰리 레빈(Sherrie Levine), <무제(에드워드 웨스턴 이후) Untitled, After Edward Weston>, 1980, 젤라틴 실버 프린트.
- 도판8. 프락시텔레스(Praxiteles), <청년상(Kouros)>, 350~325 B.C., 브론즈, 129.5cm.
- 도판9. 로버트 메이플소프(Robert Mapplethorpe), <찰스(charles)>, 1985, 젤라틴 실버 프린트.
- 도판10. 로버트 메이플소프, <토마스(Thomas)>, 1987, 젤라틴 실버 프린트, A.P. ½, 18 7/8 × 18 7/8 inches (47.9 × 47.9 cm).
- 도판11. 피터 헬리(Peter Halley), <데이글로 감옥(Day-Glo Prison)>, 1981, 아크릴, 데이글리코 아크릴, 53×78inches.
- 도판12. 제니 홀저(Jenny Holzer), <선동적 에세이(Inflammatory Essays)>, 1979, 포스터.

- 도판13. 바바라 크루거(Barbara Kruger), <무제(나는 쇼핑한다 그러므로 존재한다) Untitled(I shop therefore I am)>, 1987, 포스터.
- 도판14. 아담 롤스톤(Adam Rolston), <나는 커밍아웃한다, 그러므로 존재한다(I am out therefore I am)>, 1989, 포스터.
- 도판15. 그랑 퓨리(Gran Fury), <정부가 손에 피를 묻히다(The Government has Blood on its Hands)>, 1988, 포스터. 오프셋 판화, 80.6×54.3 cm.
- 도판16. 그랑 퓨리, <폭동(RIOT)>, 1988.
- 도판17. 로버트 인디애나(Robert Indiana), <러브(love)>, 1967, 스크린 프린트.
- 도판18. 로버트 모리스(Robert Morris), <무제(세 개의 L자 빔) Untitled(L-Beam)>, 1966, 스테인스틸로 된 3개의 조각.
- 도판19. <무제>, 빌보드, 1991.
- 도판20. 토레스가 제작한 티셔츠.
- 도판21. <무제(오늘날 미국) Untitled (USA Today)>, 1990, 빨간색, 은색 그리고 파란색 셀로판지로 싸인 사탕, 무한 공급, 이상적인 무게는 300 파운드.
- 도판22. <무제(Untitled)>, 1989-90, 종이에 오프셋 인쇄, 무한 공급, 26inches (이상적인 무게)×29×23inches; 26××29×56inches.
- 도판22-1. <무제(Untitled)>, 1989-90, 세부사진.
- 도판23. <무제(플라시보) Untitled (Placebo)>, 1991, 은색 셀로판지로 싸인 사탕, 무한 공급, 이상적인 무게는 1,000-1,200 파운드.
- 도판24. 칼 안드레(Carl Andre), <144개의 마그네슘사각형(144 Magnesium Square)>, 1969, 마그네슘 조각, 10 x 3658 x 3658 mm.

- 도판25. <무제 (L.A의 로스 초상화) Untitled (Portrait of Ross in L.A)>, 1991, 다양한 색깔의 셀로판지로 쌓인 사탕들, 무한 공급, 이상적인 무게는 175 파운드.
- 도판26. 로버트 모리스(Robert Morris), <모서리 조각(corner piece)>, 1964, 색칠된 합판, 78 × 108 inches (198.1 × 274.3 cm).
- 도판27. 도널드 저드(Donald Judd), <무제(Untitled)>, 1968, 에나멜로 된 알루미늄, 22 × 50 × 37 1/2 inches (55.9 × 127 × 95.3 cm).
- 도판28. <무제(Untitled)>, 1990, 종이에 오프셋 인쇄, 무한 공급, 25inches, (이상적인 무게)×29×23inches.
- 도판28-1. <무제>(1990), 세부사진.
- 도판29. <무제(재향군인의 날 세일) Untitled(Vetrans Day Sale)>, 1989, 종이에 오프셋 인쇄, 무한 공급, 22inches,(이상적인무게)×29×23inches
<무제(전몰장병기념일 휴일) Untitled(Memorial Day Weekend)>, 1989, 종이에 오프셋 인쇄, 무한 공급, 22inches, (이상적인 무게)×29×23inches.
- 도판29-1. <무제(재향군인의 날 세일)>, <무제(전몰장병기념일 휴일)>, 세부사진.
- 도판30. <무제(총기로 인한 사망)>, 1990, 종이에 오프셋 인쇄, 무한 공급, 9inches (이상적인 무게)×33×45inches.
- 도판31. <무제(정물화) Untitled(Still Life)>, 1989, 종이에 오프셋 인쇄, 무한 공급, 6inches, (이상적인 무게)×11×8½ inches.
- 도판32. <무제(러버보이) Untitled(Lover boy)>, 1990, 파란색 종이, 무한 공급, 7½inches, (이상적인 무게)×29×23 inches.
- 도판33. <무제(Untitled)>, 1990, 종이에 오프셋 인쇄, 무한 공급, 28inches

(이상적인 무게)×28 3/4×22 1/4.

- 도판34. 댄 플레빈(Dan Flavin), <1963년 5월 25일의 사선(the diagonal of may 25 1963)>, 1963, 형광등.
- 도판35. <무제(Untitled)>, 1989, 빌보드.
- 도판36. <무제(Untitled)>, 1991, 빌보드.
- 도판36-1. <무제(Untitled)>, 1991, 뉴욕에 설치된 모습.
- 도판37. 조셉 코수스, <텍스트/맥락(Text/Context)>, 1979, 빌보드.
- 도판38. 제니 홀저, <타임스퀘어 프로젝트(Time Square Project)>, 1982, 전광판.
- 도판39. <무제(제프를 위하여) Untitled(For Jeff)>, 1992, 빌보드.
- 도판40. <무제(새로운 계획) Untitled(The New Plan)>, 1991, 빌보드.
- 도판41. <무제(Untitled)>, 1990.
- 도판42. <고고 댄싱 플랫폼(Go-Go Dancing Platform)>, 1991, 나무, 전구, 아크릴 물감, 그리고 은색 팬티와 스니커즈를 신고 워크맨을 든 댄서, 21½×72×72inches.
- 도판42-1. <고고 댄싱 플랫폼>, 1991.
- 도판43. <무제(Untitled)>, 1991, 한국 전시를 위해 설치된 모습.
- 도판44. <무제(미국) Untitled(America)>, 1994-95, 전구.
- 도판45. <무제(풀잎) Untitled(Leaves of Grass)>, 1993, 전구.
- 도판45-1. <무제(풀잎)>, 세부사진.
- 도판46. <무제(공화당 집권 시기) Untitled(Republican Years)>, 1992, 종이에 오프셋 인쇄, 무한 공급, 8inches, (이상적인 무게)×48×34inches.
- 도판47. <무제(Untitled)>, 1991, 종이에 오프셋 인쇄, 무한 공급, 7inches, (이상적인 무게)×45 1/4×38½inches.

- 도판48. <무제(자연사 박물관) Untitled(Natural History)>, 1990, 13개의 흑백사진들, 3번째 에디션, 16 3/4×20 1/4inches.
- 도판49. <무제(여론) Untitled(Public Opinion)>, 1991, 검은색 셀로판지로 감싼 감초 사탕, 무한 공급, 이상적인 무게는 700파운드.
- 도판49-1. <무제(여론)>, 세부사진.
- 도판50. <무제(이상한 새) Untitled(Strange Bird)>, 1993, 빌보드.
- 도판51. <무제(Untitled)>, 1992-1995, 카라라 대리석, 8~10톤.
- 도판51-1. <무제(Untitled)>, 1992-1995, 세부사진.

I. 서론

쿠바에서 태어난 펠릭스 곤잘레스-토레스(Felix Gonzalez-Torres, 1957-1996)(도판1)는 1979년에 미국으로 이주한 후, 1981년 휘트니미술관 인디펜던트 스터디 프로그램(Whitney Independent Study Program)에 참여하여 포스트모던에 관한 이론들을 배웠다.¹⁾ 그리고 그는 1987년 뉴욕대학교에서 사진을 전공했다.²⁾

토레스는 1980년대에 급부상했던 신표현주의(Neo-expressionism)라는 경향을 따르지 않고 오히려 미니멀리즘(Minimalism)의 형식을 차용하고 있으며 개념미술(Conceptual Art)이나 공공미술(Public Art)을 이용했다. 이미지나 텍스트를 인쇄한 포스터를 쌓아올려 만든 종이더미(paper stack)작품은 엄격한 미니멀리즘 조각의 모양과 유사하고, 사탕을 바닥에 깔거나 구석에 쌓아놓은 것은 칼 안드레(Carl Andre)와 로버트 모리스(Robert Morris)의 미니멀 조각을 연상시킨다. 또한 이미지를 사용하지 않고 필요한 구절의 텍스트를 선별하여 천장에 길게 쓴 초상화는 개념미술에서 언어를 사용한 전략을 회상시킨다. 그리고 공적 매체인 빌보드(billboard)를 실외에 위치시킨 작품은 공공장소에서의 교류방식인 알림판을 떠오르게 한다. 토레스의 다양

1) 토레스는 발터 벤야민(Walter Benjamin), 미셸 푸코(Michel Foucault), 롤랑 바르트(Roland Barthes), 프란츠 파농(Frantz Fanon), 루이 알튀세르(Louis Pierre Althusser) 등 다수의 학자들에게서 영향을 받았다고 인터뷰 한바 있다. 특히 그는 “내가 배운 이론들은 나에게 보는 것에 대한 자유를 가져다주었다. 그리고 형식화되어있는 문화에서 벗어나도록 해주었다”라고 언급하면서 이론가들의 영향력을 인정했다. “Felix Gonzalez-Torres was interviewed by Tim Rollins at New York apartment on April 16 and June 12, 1993,” William Bartman(ed), *Felix Gonzalez-Torres*, (New York: A.R.T. Press, 1993), p. 10.

2) 펠릭스 곤잘레스 토레스는 푸에르토리코 대학교(Universidad de Puerto Rico)를 졸업했고 프랫인스티튜트(Pratt Institute)에서 인테리어 공부를 했다. 1987년 뉴욕대학교뿐만 아니라 국제사진센터(International Center of Photography)에서도 석사학위를 취득했다.

한 작품들은 몇 가지 시각으로 해석되었다.

하나는 토레스의 작품 전반을 그의 성(性)정체성이 적용된 것으로 보는 해석이다. 할 포스터(Hal Foster)는 『1900년대 이후의 미술사(Art since 1990)』에서 토레스의 작품을 미술을 ‘퀴어화하기’로 논하고 있다. 그에 따르면 토레스는 행동주의 그룹에 비해 표현방식의 과격함은 덜했지만 1960~70년대 존재했던 미술 형식을 이용하여 동성애의 성향을 표면화 시키는 작업을 했다고 설명했다.³⁾ 포스터와 같은 견해를 피력한 조쉬 타카노(Josh Takano)는 토레스의 작품과 성정체성을 동일선상에서 해석했는데, 그의 전시오픈에 참석한 상원의원 테드 스티븐스(Ted Stevens)가 그의 작품을 동성애 코드로 읽은 것을 언급했다. 스티븐스는 동일한 두 개의 시계가 나란히 걸려 있는 <무제(완벽한 연인들) Untitled(Perfect Lovers)>(1987-90)(도판2)를 보고 남성의 음경으로 해석했다. 타카노는 토레스의 작품이 뚜렷하게 지시하는 내용 없이 관객이 부여하는 가치에 따라 다양한 해석이 가능하기 때문에 스티븐스처럼 작가의 성정체성에 비중을 둘 수도 있음을 분석했다.⁴⁾

또 다른 평가로는 토레스 작품이 가지고 있는 다양성을 부각시키려는 태도이다. 많은 학자들은 토레스의 작품을 성정체성으로 국한시켜 보는 것이 편협한 시각임을 지적하고 작품분석을 다방면으로 확장시켰다. 대표적으로 니콜라 부리요(Nicolas Bourriaud)는 토레스의 작품과 관객이 맺는 관계(relationship)에 초점을 두고 분석한다. 토레스는 관객이 참여함으로써 함께 작품을 제작하고 소통하는 것을 강조했다.⁵⁾ 부리요와 달리 권미원은 토레스의 작품이 대중(public)에 대한 독특한 이론을 제시한다고 보고 이를 공적 발언

3) 로잘린드 크라우스, 할 포스터 외 2명 저, 『1900년대 이후의 미술사(Art since 1990)』, (서울: 세미콜론, 2007), pp. 608~610.

4) Josh Takano Chambers-Letson, "CONTRACTING JUSTICE: THE VIRAL STRATEGY OF FELIX GONZALEZ-TORRES," *Criticism*, Vol. 51, No. 4, (Fall 2009), pp. 571~573.

5) 니콜라 부리요, 『관계의 미학』, (서울: 미진사, 2011), pp. 89~114 요약.

을 가진 공공미술로 해석했다. 왜냐하면 일반적으로 공공미술에서 공공이라는 것은 집단으로 가정되지만, 토레스는 작품을 마주하는 개개인의 행동이나 반응에 따라 달라질 수 있는 개별성을 강조하기 때문이다. 따라서 그녀에게 토레스의 작품은 개인을 주체로 상정하는 공공미술의 형태가 되는 것이다.⁶⁾ 권미원은 오늘날 공공미술의 목표가 개인의 주체성을 부각시키는 것에 있음을 설명하고 토레스를 대표적인 작가로 논의하고 있다. 토레스는 관객들이 사탕이나 종이와 같은 작품의 구성요소를 자유롭게 만지고 가져갈 수 있도록 제작했으며 이로 인해 발생하는 모든 행동들은 개인의 주관적인 판단에 따라 이루어진다. 따라서 토레스의 작품이 대중이라는 집단적 단위를 강조하는 것이 아닌 개별성 혹은 개인의 행동을 부각시키고 표현한다는 권미원의 주장에 필자도 동의하는 바이다.⁷⁾

이와 같은 기존의 논의는 분명 토레스의 작품을 다양한 시각으로 볼 수 있다는 점에서 참조할 만하다. 그러나 권미원은 관객의 참여가 야기하는 결과를 중점적으로 다루고 있어, 토레스가 관람자 개인의 포괄적인 행위를 수용하게 된 과정에 대해서는 언급하지 않고 있다. 즉 권미원은 다양한 소통을 포용하기까지의 작업과정은 소외된 채 결과로 표출되는 관객 주체를 강조하는 경향이 있다. 본고는 여러 학자들의 주장에서 간과되고 있는 토레스의 작품에 드러난 형식적 태도에 대해 새롭게 조명하고자한다. 그의 전반적인 작품에는 차용적 성격이 나타나고 있다. 더글라스 크림프(Douglas Crimp)에 따르면 현대미술에서 차용(appropriation)은 기존의 이미지가 갖는 투명성이나 재현의 층위에 대한 진실을 폭로하는 것이다.⁸⁾ 즉 차용은 원본 이미지가 갖는 작품의 독창성을 공격하고 나아가 저자의 역할에 대한 질문을

6) 권미원, 「공적발언으로서의 미술(Art as Public Address)」, 『한국근현대미술사학회』, Vol. 20, (2009), pp. 185~186.

7) 위의 논문, p. 188.

8) Douglas Crimp, "Pictures," *October*, Vol. 8 (Spring, 1979), p. 87.

유도한다. 이러한 성격의 차용은 1977년 크림프가 기획한 전시 《픽처스(Pictures)》를 통해 본격적으로 논의되기 시작했으며, 포스트모더니즘 담론의 형성과 함께 하나의 방법론으로 인식되었다. 미니멀리즘의 외형을 차용하고 있는 토레스의 작품과 전반적인 미니멀리즘의 특성을 비교해보는 것은 그가 사용하고 있는 차용의 성격을 명확히 해준다. 마찬가지로 토레스는 빌보드라는 매체를 차용하여 공공미술에 관한 논의를 확장시켜 보여준다. 따라서 본 논문을 통해 토레스의 작품에 드러난 차용 전략이 어떻게 구체적으로 가시화되는지를 살펴보고자 한다.

본격적인 논의에 앞서 2장 1절에서는 작가가 작품을 제작하던 시기의 시대적 배경을 살펴본다. 로널드 레이건(Ronald Reagan)은 미국경제 활성화를 위해 기업에 대한 지원을 확대했고 군사력에 막대한 투자를 감행했다. 또한 그는 가부장제와 성(性)역할을 내세우며 전통적인 가족가치를 강조했고 이에 부합하지 못하는 동성애자들은 자연스럽게 배척당하도록 만들었다. 뿐만 아니라 1980년대에 성행했던 에이즈가 걸릴 가장 유력한 집단으로 동성애자들이 지목되면서 그들에게 직·간접적인 억압이 가해졌다. ‘에이즈=동성애’라는 인식이 확산되면서 동성애 작가들은 사회적으로 부정적인 시각의 대상이 되었고, 이로 인해 행동주의 그룹들은 소수자들의 인권을 주장하기 위해 더욱 활발한 활동을 선보였다. 동성애자인 토레스는 이와 같은 편견에 맞선 행동주의 그룹 머터리얼(Group Material)의 일원으로 활동했다. 이러한 배경은 그의 작품을 성정체성으로 해석하는데 근본적인 원인으로 작용하지만, 필자는 동성애적인 성향의 논의를 지양하고 그가 작품을 제작하는 형식적 태도에 집중하고자 한다. 그 이유는 토레스의 작품이 개념미술, 제도비판미술 등의 다양한 방법으로 읽힐 수 있는 맥락을 가지고 있기 때문이다. 토레스 작품의 기본토대가 되는 개념들은 미니멀리즘과 개념미술 그리고 공공미

술로 나누어 볼 수 있다. 2절에서는 이러한 이념들의 성격을 정리해보고 토레스의 작품에서 어떻게 구체적으로 드러나는지 살펴본다.

3장에서는 토레스의 종이더미 작품과 실외에 설치되는 빌보드 작품에 나타난 차용 전략을 살펴볼 것이다. 그는 미니멀리즘을 차용하여 종이더미를 제작하지만, 형식적 변화와 관객의 참여를 유도하면서 다른 층위의 의미를 발생시킨다. 공적인 매체를 차용하는 빌보드 작품은 기존의 공공미술을 비판하고, 지극히 사소하거나 평범한 한 개인의 이야기를 담아 관객과의 소통을 시도한다. 사적인 내용을 공공미술의 주제로 사용함으로써 토레스는 공적인 공간과 개인의 메시지 전달간의 전달 가능성을 타진하고 확장된 논의를 시도한다.

토레스의 작품에 나타난 차용 성격을 분석하기 위해 본 연구는 권미원의 두 편의 논문이 유용했음을 밝힌다. 권미원은 「공적 발언으로서의 미술(Art as Public Address)」에서 토레스의 작품을 공공미술로 조명하는 해석을 시도했다. 토레스의 작품에서 핵심요소가 되는 관객의 참여는 부리요에 의해서 평가된바 있지만, 권미원은 그의 논의에 문제가 있음을 지적한다. 토레스 작품의 진정한 가치는 마주하는 관객들이 그것을 구성하고 있는 종이나 사탕을 집어가는 행위 자체뿐만 아니라 그것을 해석하고 나름대로의 의미를 각자 부여하는데 있다. 따라서 권미원은 부리요가 관객들을 그룹화 한 것에 문제가 있음을 지적하고 개인 주체를 부상시킨 공공미술로서 분석했다. 그리고 「예술작품의 생성: 펠릭스 곤잘레스-토레스, 부활의 가능성, 나눌 수 있는 기회, 일시적 휴전(The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, a Fragile Truce)」⁹⁾은 그동안

9) Miwon Kwon, "The Becoming of a Work of FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, Fragile Truce," Julie Ault (ed), *Felix Gonzalez-Torres*, (Germany: SteidlDangin, 2008).

토레스 작품에서 간과되었던 증명서의 측면을 검토한 논문이었다. 토레스가 제작한 증명서는 관객의 참여로 인해 이상적인 높이와 무게가 줄어드는 작업을 복원시키는 도구이다. 이처럼 중대한 역할을 수행하고 있음에도 불구하고 상대적으로 협소하게 논의되었던 증명서의 역할에 대해 권미원은 주목하고 있는 것이다. 낸시 스펙터(Nancy Spector)는 자신의 저서 『펠릭스 곤잘레스-토레스(Felix Gonzalez-Torres)』¹⁰⁾에서 토레스의 작업을 포스트모던의 좋은 예로 서술하고 있다. 토레스 전시를 기획했던 스펙터의 저서는 다른 여러 논문들에도 가장 많이 인용되는 자료이다. 가장 최근에 출판된 저서로서 줄리 알트(Julie Ault)가 편집한 『펠릭스 곤잘레스-토레스(Felix Gonzalez-Torres)』¹¹⁾는 지금까지 그에 관련한 논의들을 모은 단행본으로 토레스의 작업에 대한 다양한 해석을 파악할 수 있었다. 더불어 팀 롤린스(Tim Rollins)와 토레스와의 인터뷰가 수록된 『펠릭스 곤잘레스-토레스(Felix Gonzalez-Torres)』¹²⁾는 공공미술과 차용에 대한 그의 생각을 가늠해 볼 수 있는 자료였다.

국내에서 열린 토레스의 전시도록은 펠릭스 곤잘레스-토레스의 재단을 맡고 있는 안드레아 로젠(Andrea Rosen)과의 인터뷰가 수록되어 있다. 로젠의 인터뷰는 토레스 작업의 핵심이 무엇인지를 가늠해 볼 수 있는 기회를 제공했고 작가의 작품의도를 이해하는데 주요한 참고자료로 쓰였다.¹³⁾ 이러한 기존의 성과들을 바탕으로 본 논문은 토레스의 차용 전략이 작품에서는 어떻게 현현하고 있는지를 찾아보고자 한다.

10) Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, (USA: Guggenheim Museum, 2007).

11) Julie Ault (ed), *Felix Gonzalez-Torres*, (Germany: Steidl/angin, 2008).

12) William Bartman(ed), *Felix Gonzalez-Torres*, (New York: A.R.T. Press, 1993).

13) 《Felix Gonzalez-Torres Double》 전시도록, (서울: 플라토 미술관, 2012).

II. 토레스 작품 분석을 위한 예비적 고찰

토레스의 작품에 대한 본격적인 논의에 앞서 2장 1절에서는 먼저 그가 활동했던 시기의 시대적 배경을 살펴보고자 한다. 1980년대는 신보수주의와 에이즈가 성행했던 만큼 당시의 시대상을 살펴보는 것은 중요한 일이다. 특히 에이즈는 등장 초기부터 동성애자들이 걸리는 질병으로 부각되면서 그들에 대한 직·간접적인 억압이 가해졌다. 에이즈와 동성애에 관한 사회적 시각과 미술계에서 일어난 행동주의 그룹의 활동과 그에 따른 미술의 검열 강화 등은 토레스의 작품에 대한 근본적인 배경을 제공한다. 행동주의 그룹들은 차용을 중요한 방법이자 대중들을 위한 전략으로 사용했으며, 그들 이외에도 차용은 1980년대에 많은 작가들이 이용했던 수단이었다. 토레스는 1987년부터 행동주의 그룹의 일원이었으며, 그의 작품에서 차용적 성격을 드러낸다.

2장 2절에서는 토레스의 작품과 밀접한 연관이 있으면서 많은 작가들에게 영향을 주었던 미니멀리즘과 개념미술 그리고 새롭게 부각되었던 공공미술에 대해 간략하게 살펴보겠다. 미니멀리즘과 개념미술 그리고 공공미술의 성격을 규명하는 것은 그의 작품의 맥락을 이해하는데 중요한 일이다.

1. 1980년대와 미술

1) 에이즈와 행동주의 그룹

1980년대가 도래하기 이전부터 미국은 사회적으로나 문화적으로 혼란스러운 분위기가 조성되었다. 1960년대를 전후로 일어난 학생운동을 필두로 하여 소수 인종·민족 집단들과 주류 집단의 청년들이 인권을 주장했는데 예를 들면, 흑인민권운동, 여성해방운동, 라틴계 운동¹⁴⁾들은 그러한 성격을 잘 보여준다. 연이어 1972년에 일어난 워터게이트 사건과 다음해 일어난 아랍 국가들의 석유 수출 금지 조치, 그리고 1975년 베트남 전쟁의 패배 등으로 인해 미국 국민들은 대내외적인 혼란을 치루고 있었다. 이러한 분위기 속에 맞이한 1980년대는 자유지상주의(Libertarianism)와 미국제일주의를 지향한 신보수주의(Neo-Conservatism)¹⁵⁾의 시대였다. 미국이 침체기를 겪고 있던 중 레이건(Ronald Reagan)의 “근본으로 돌아가자”는 슬로건은 경제 활성화¹⁶⁾에 초점을 두기위해 복지제도를 감소시켰고, 거대 정부를 파괴하여 자유방임 체제를 복원했으며, 군사력에 막대한 투자를 의미했다. 또한 레이건 정부는 전통적인 가족 중심주의의 복구를 강조하면서 이를 끊임없이 정치적 수단으로 사용하여, 전통적 가치와 질서만이 혼란스러운 사회를 극복할 수 있음을 부각시켰다. 이를 위해서 정부는 사회 구성원들에게 기독교나 성경에서 제시한 윤리관과 생활 습관을 갖는 것이 곧 미국 사회의 윤택한 생활

14) 1960년의 인구 통계는 미국에 3백만 명이 넘는 라티노가, 1970년의 통계는 9백만 명의 라티노가 거주하고 있다고 밝히고 있다. 라티노는 1960년대 이래 미국의 모든 합법적 이민 중 1/3을 차지하고 있으며, 그 이후 많은 이들이 불법 이민으로 미국에 거주하고 있는 것으로 추정되고 있다. 이에 따라 라틴계 미국인들의 증가는 그들의 열악한 사회, 경제적 상황, 미약한 정치적 세력을 인식하고 그들의 정체성을 새로이 정립하고자 운동을 시작했다. 김덕호, 김연진, 『현대 미국의 사회운동』, (서울: 비봉, 2001), p. 281.

15) 1960년대 이래 다시 유력한 조류로 등장한 보수주의는 정부 역할에 대한 견해차이로서 B. 골드워터와 R. 레이건 등의 고(古:palaeo)보수주의, R. 닉슨 등의 중(中:meso)보수주의, H. 잭슨과 J. 코벨리 등의 신(新:neo)보수주의로 나눈다. 하지만 최근의 경향은 이 모두를 신보수주의로 통합하여 사용함으로, 본고에서는 레이건 정부의 시대를 신보수주의로 사용한다.

16) 구체적으로 레이건 정부는 경제 활성화를 위해 기업에 대한 정부 규제 완화 및 소득세를 대폭 감세시켰다. 점차적으로 미국내 자본과 기업에 지원을 강화하기 시작하면서 자연스럽게 경제도 부흥하게 되었고, 1984년에는 국민총생산이 8.8% 증가하고 실업률은 7.1%로 떨어지는 결과를 낳았다. 이주영, 김형인 저, 『미국현대사의 흐름』, (서울: 비봉, 2003), p. 212.

과 직결된다고 주장했다.¹⁷⁾ 정치적 목적으로 활용된 가족의 의미는 미국의 경제 침체, 인종차별, 성차별 등으로 인한 구조적 사회 문제를 정부의 책임이 아닌 개인의 탓으로 돌리기 위한 방어기제였다.¹⁸⁾ 즉 신보수주의는 가족주의 의미를 강조하면서 위생이나 복지와 같은 국가의 의무를 사회구성원 개인에게로 미루었으며 사회 구조적 문제임에도 불구하고 그것을 개개인의 문제로 치부했다. 특히 정부가 끊임없이 강조했던 인간상은 가부장제와 전통적인 성 역할을 지닌 것이었다. 가장으로써 한 가정을 책임지는 남성과 가사일과 자녀교육을 담당하는 여성의 역할을 바람직한 모델로 제시하면서 여기에 부합하지 못하는 사람들은 비정상의 범주로 몰았다. 레이건 정부가 언론을 통해 조장한 이러한 가족주의는 동성애자들을 배척하는 정당한 수단으로 작용했다.

동성애를 배격하는 요인은 정부의 책략 이외에도 에이즈라는 치명적 질병의 존재가 있었다. 1981년에 등장하기 시작한 에이즈(AIDS)¹⁹⁾는 발병될 위험이 가장 큰 집단으로써 동성애자들을 지목했다. 따라서 이들은 환자로서 격리됐을 뿐만 아니라 이성애자인 일반인들의 학대와 괴롭힘에 고스란히 노출되었고, 남들에게 알리고 싶지 않은 정체성으로 확고히 자리잡아갔다. 에이즈는 그 어떤 비천한 행위보다도 가혹하게 다루어졌는데 그 이유는 당시 에이즈의 주요원인이 과도한 성교와 변태적인 성관계로 알려졌기 때문이다.²⁰⁾ 1981~1988년 사이에 에이즈 환자가 5만 7천명에 이르게 되었고 이들

17) 정희준·서현석 외, 『미국 신보수주의와 대중문화 읽기』, (서울: 책세상, 2007), pp. 20~21.

18) 위의 책, p. 26.

19) 에이즈는 1981년 미국의 로스앤젤레스에서 처음으로 확인되었다. 그뒤 1983년과 1984년 프랑스 파스퇴르 연구소의 소장이었던 몽타니에(Luc Montagnier)박사와 미국의 세균학자였던 로버트 갈로(Robert Gallo)박사가 각각 HIV를 발견했다고 발표했다.

20) 사실 에이즈를 정확히 정의하려면 또 다른 질병인 치명적인 감염과 악성 종양이라는 질병의 존재가 필요하다. 왜냐하면 에이즈는 체내의 세포 면역 기능이 뚜렷하게 떨어져 보통 사람에게서는 볼 수 없는 희귀한 각종 감염증이 발생하고, 이것이 전신에 퍼지게 되는 의학적 조건을 지칭하는 말이기 때문이다. 즉 인체의 면역 기능이 망가져 면역결핍 상태가 발생하면(즉 에이즈가 걸리면), 그로인해 치명적인 감염과 악성종양 등이 발생하여 결국 죽음에 이

중 3만 2천 명이 사망했음에도 불구하고,²¹⁾ 정부는 에이즈를 비도덕적인 성행위나 약물중독의 탓으로 돌리면서 여전히 소극적인 태도를 보였다. 레이건 정부는 사회복지에 대한 지출을 삭감한데다가 에이즈가 동성애자가 아니라 그룹으로는 전파되지 않을 것이라 판단하고 별도의 예산투입은 하지 않았다. 이러한 동향은 정부 관리들의 심중에 동성애 혐오증이 도사리고 있었음을 반영하는 것이기도 했다.²²⁾ 1982년 처음으로 일반인이 감염된 사례가 소개되면서 에이즈의 피해자는 모두가 될 수 있음이 알려졌지만²³⁾ 정부는 여전히 동성애자들을 위한 치료법, 연구를 위한 시간을 지체했고, 올바른 성행위의 교육에도 소홀히 했다. 1987년 후반에 교육부가 발표한 학교지침서에서조차도 에이즈의 위험을 줄일 수 있는 방법에 대한 준칙은 없었고, 에이즈를 예방할 수 있는 가장 좋은 방법은 금욕이라는 주장만이 있을 뿐이었다.²⁴⁾

르는 것이다. 이런 의미에서 단일한 질병은 아닌 것이다. 하지만 에이즈는 그 자체로 질병이라 간주되고 있는데 그 이유를 꼽자면 에이즈는 암이나 매독과 달리 단일한 병인病因을 가지고 있다고 여겨졌기 때문이다. 수전 손택, 『은유로서의 질병』, (서울: 이후, 2002), p. 142.

그런데, 에이즈는 지속해서 사회 전체를 침략하는 양 묘사되고 있었다. 1986년 말, 레이건 대통령은 에이즈가 “우리 사회 전체에” 확산되고 있다고 발표했다. 하지만 이때 사용한 문구, 즉 타인들의 질병인 에이즈의 실체를 무시무시하게 묘사하는 이런 상투어구를 통해 보여준 확신은, 이보다는 독창적으로 자신이 앓고 있던 질병의 실체를 부정했던 언급과 대조된다. 암 수술 뒤의 경과를 질문 받자, 레이건은 “저에겐 암이 없었습니다. 암을 갖고 있던 뭔가가 제 속에 있었고, 이제는 제거됐답니다”고 대답했다. 같은 책, p. 204.

따라서 손택은 에이즈가 사람들에게 자책감이나 수치스러움을 끌어내는 특정 질병에 관한 것인 이상, 해당 질병 자체에서 이런 의미와 은유들을 떼어내려는 노력이 필요하다고 주장한다. 그러나 단지 은유의 사용을 절제한다고 해서 은유를 멀리 떼어낼 수 있는 것은 아님을 지적하면서 우리가 은유를 폭로하고, 비판하고, 물고 늘어져 완전히 쓸모없게 만들어야 함을 주장한다. 같은 책, p. 239.

21) 이주영, 김형인 저, 앞의 책, p. 234.

22) 김진아, 「에이즈, 그 재현의 전쟁: 미국의 대중매체와 예술사진 그리고 행동주의 미술」, 『서양미술사학회』, Vol. 28, (2008), p. 113.

23) 위의 논문, p. 114. 1982년 가을 샌프란시스코의 건강한 부모 밑에서 태어난 20여 개월 된 남자 아기가 수혈로 인해 감염되었다는 사실이 『타임 (Time)』, 『뉴스위크 (Newsweek)』에 보도되었다.

24) 수전 손택, 앞의 책, p. 217.

당시 사회적 분위기는 행동주의 그룹의 활발한 활동을 불러 일으켰다. 사실 행동주의 그룹은 1970년대부터 움직임이 있었는데 그 예로 게릴라 걸즈(Guerrilla Girls)를 들 수 있다. 게릴라 걸즈는 성·인종 차별에 대해 강력히 비판했던 그룹으로, 강렬한 이미지를 포스터나 광고판으로 제작하여 간결하면서도 강력한 내용을 제시했다. 그런데 이런 행동주의 그룹들이 1980년대에 와서 더 조명받기 시작한 이유는 문화적 검열의 강화 때문이다. 문화적 검열이 논란이 된 계기는 1989년 《로버트 메이플소프: 완벽한 순간(Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment)》전이 국립예술진흥기금(National Endowments for the Arts, NEA)의 공공기금으로 개최되는 것에 대한 비난 때문이었다.²⁵⁾ 메이플소프의 작품이 담고 있는 노골적인 성의 표현으로 인해 100명이 넘는 국회의원들은 규탄의 편지를 NEA 의장인 서던(Hugh Southern)에게 전달하면서 이와 같은 정부의 검열이 대중적으로 알려지게 되었다. 편지에는 NEA 재정에 대한 대폭적인 삭감과 ‘취미와 품위에 대한 공공 기준을 명확하게 존중하는’ 새로운 지침서를 마련하라는 내용이 포함되어 있었고, 결과적으로 메이플소프의 전시는 취소되었다.

이 사건에 대해 미술계는 양측으로 나뉘어져 서로 다른 주장을 펼쳤다. 전시를 무산시키는 것에 대해 부정적인 의견으로는 “작가의 자유를 존중해야 한다,” “창의성을 위해서는 적당한 투자가 필요하다,” “새로운 것을 탐험하는 것이 예술이다” 와 같은 견해들이 있었고 긍정적인 소견으로는 NEA의 제제는 검열(censorship)이 아닌 후원(sponsorship)이라고 주장했다.²⁶⁾ 여기서

25) 일반적으로 이러한 신호는 안드레 세라노(Andres Serrano)의 작품전도 동시에 언급되지만, 본 논문에서는 메이플소프의 전시만을 언급하기로 한다. 그 이유는 위의 글에서 연관지어 언급하고 싶은 동성애, 에이즈와 직접적으로 연결하기 위함임을 밝힌다.

메이플소프의 전시는 펜실베이니아 대학의 현대미술연구소에 의해 조직되었고, 3만 달러의 NEA 기금을 받아 워싱턴 DC의 코코란 갤러리에서 열리기로 예정되어 있었다.

26) 김진아, 「미국문화, 그 기로에 서서-NEA(국립예술진흥기금)를 둘러싼 논쟁 중심으로」, 『미술이론과 현장』, Vol.4, (2006), pp. 37~39 요약.

팔복할 점은 1980년대 미술에 대한 가치기준이 창의성과 표현의 자유에 근거하기 보다는 보수적 관료들과 국회의원들이 지닌 시각과 취향이 비판하고 있다는 것이다. NEA는 미국의 중추적인 예술지원기구로서, 비영리 예술분야를 지지하는데 있어 최대 규모의 기관으로 창설되었다. 1965년에 설립된 NEA의 목적은 예술진흥과 예술가들의 활동을 뒷받침하고, 그들의 미적 창조성을 격려하며 미국의 다양한 문화적 유산을 보존하는 것이었다.²⁷⁾ 위와 같은 목표를 가지고 있음에도 불구하고 이러한 사건이 발발한 것은 그들의 취지와는 상반된 것이었다.

김열은 다양한 행동주의 그룹의 활동을 가속화시켰다. 1980년대에 활발한 움직임들을 선보였던 행동주의 그룹으로는 뉴욕 남동부의 '콜랩(Colab, Collaborative Project)²⁸⁾'과 '그룹 머터리얼(Group Material)' 에이즈 행동주의 그룹으로 '액트업(ACT UP, AIDS Coalition to Unleash Power)'이 있다. 그룹 머터리얼의 멤버였던 줄리 알트(Julie Ault)는 1987년 뉴욕대학교(NYU)에서 열린 미술 전시에 참여하고 있었던 토레스의 작품을 보고 그에게 관심 갖기

27) 조금더 자세히 논하자면 NEA의 목표는 다음과 같다. 1. 예술의 우수성과 장점의 국가적 인정 2. 예술교육에서 국가적 리더십을 제공 3. 모든 미국 국민들에게 예술의 접근 기회를 제공 4. 미국의 다양한 문화적 전통과 유산을 인정하고 보존하고 공유 5. 강력한 재정적 지원 6. 연방정부와 지방정부가 예술을 지원할 수 있도록 국가적인 표준과 인센티브를 제공 7. 국가, 지방, 사회 수준에서 예술 대표자들과 대중 및 민간부문의 대표자들을 결집 8. 향후 예술발전을 위해 중요한 사안들에 관한 의사소통, 대화, 연구 및 새로운 사고를 위해 국가적 리더십을 제공하고 독려 9. 국가적 책무를 제공하고 예술의 독특한 분야를 발전 10. 국내외에서 미국문화를 위한 국가적 상징 및 목소리로서의 역할을 제공. 이봉호, 「20세기 프랑스와 미국 문화지원정책 연구-AFAA와 NEA 사례 비교를 중심으로」, 홍익대학교 대학원, 2011, pp. 35~38.

28) 1970년대 말에 출현한 콜랩은 이전에는 생각하지 못했던, 전형적이지 않은 이례적인 공간에 작품들을 빼곡하게 매단 것을 특징이며, 공개된 장소에서 작가들과 지역공동체의 사회적 관심사를 다루는 프로젝트를 행하였다. 대표적인 전시 《타임스퀘어 쇼(Time square Show)》(1980)는 거리문화의 새로운 감수성을 정의한 80년대의 이벤트 중 하나였다. 여기에는 많은 작가들의 작품이 전시되었는데, 특히 키스 해링(Keith Haring), 키키 스미스(Kiki Smith), 장 미셸 바스키아(Jean Michel Basquiat), 낸 골드민(Nan Goldin), 제니홀저(Jenny Holzer) 등은 이후 유명세를 타기도 했다. 이들의 작품은 사회적 의식을 담고 있었으며, 성적이고 정치적인 주제를 다루면서도 장난기가 다분하게 표현되었다. 리사 필립스 외, 앞의 책, pp. 400~406 요약.

시작했다. 엘트와의 접촉을 통해 토레스는 1987년 그룹 머터리얼에 합류하여 활동했다.²⁹⁾ 토레스가 몸담았던 그룹 머터리얼의 첫 징후는 1979년부터 나타났으며 1996년까지 유지되었다. 그룹 머터리얼은 시각미술학교(School of Visual Art)를 갓 졸업한 멤버들 중심으로 조직되어 교육자, 종업원, 기술자, 그래픽 디자이너 등 다양한 계층의 사람들로 구성되었고, 주요 멤버로는 줄리 엘트, 팀 롤린스(Tim Rollins), 더그 애시포드(Doug Ashford), 펠릭스 곤잘레스 토레스 등이 있다. 그룹 머터리얼은 상점에 딸려있는 작은 공간을 빌려서 시작했으며, 이웃 거주자들과 함께 창의적인 시민의 공간을 만들려고 노력했다. 그룹 머터리얼은 그들이 전시를 기획하고, 정보 토론장을 제공하는 것과 동시에 거리를 포함한 공공장소도 포함한 넓은 의미의 전시 디자인을 하는 등 전시 범위를 확장했다.³⁰⁾ 이러한 주장은 크림프의 글에서도 찾아볼 수 있다.

에이즈 현상과 연관지어 예술을 생각해 볼 때, 특히 이 에이즈에 의해 철저히 유린당하는 집단, 즉 다른 곳 보다 더욱 빠르게 에이즈가 확산되는 가난한 소수 집단과 연결해 볼 때, 동시대의 흐름과 같은 구성의 예술관을 가진 작품이 사람들에게 전해질 수는 없다는 것을 깨달을 수 있다. 그러므로 행동주의 미술가들은 문화적 생산의 본질뿐만 아니라 지역, 또는 그러한 생산과 분배의 의미에 대해 의문을 가지게 된다.³¹⁾

29) Julie Ault(ed), *Show & Tell: A Chronicle of Group Material*, (London: Four Corners Books, 2010), p. 131.

30) 그룹 머터리얼의 대표적인 전시로는 《에이즈 타임라인(AIDS Timeline)》(1989)을 꼽을 수 있다. 1989년 11월부터 1990년 1월까지 버클리(Berkely)에 있는 캘리포니아 대학 미술관에 있는 매트릭스 갤러리(Matrix Gallery)에서 열린 본 전시는 정부와 현대 사회가 위기에 대처하는 무능함에 대해 비판하고, 80년대 에이즈를 둘러싼 사건들을 타임라인으로 변형시켰다.

31) Douglas Crimp, "AIDS: Cultural Analysis/ Cultural Activism", *October* 43, (winter 1987), p. 13, Mario Joseph Ontiverus, *Reconfiguring Activism: Inquiries into Obligation, Responsibility, and Social Relations in Post 1960s Art Practices in the United States*, PH. D. diss., University of California, Los Angeles, 2005, p. 152, 재인용.

액트업(Act Up)은 에이즈가 발병했음에도 불구하고 여전히 소극적인 정부의 태도를 비판하며 1987년부터 활동하기 시작했다.³²⁾ 액트업은 리서치와 분석을 중요하게 생각했던 만큼, 직접적인 활동들은 철저한 조사에 의해 행해졌다. 이들의 목표는 정치적인 행위의 증가와 에이즈를 치료할 수 있는 시약을 얻는 것 그리고 지지자들을 넓고 다양하게 갖고, 에이즈에 대하여 대중들을 교육시키는 것이었다. 액트업은 수많은 시위에서 그들의 로고를 사용했는데,(도판3)이 기호에는 검은색 바탕에 분홍색 삼각형이 새겨져 있고 아래에는 'DEATH=SILENCE'가 하얀 글씨로 적혀있었다.³³⁾(도판4)

동성애를 상징하는 표식은 분홍색 삼각형과 무지개 깃발³⁴⁾이 있다. 분홍색 삼각형은 상당히 오랜 기원을 지닌 것인데, 나치 강제 수용소(Nazi concentration camp)에서 사용되었던 마크를 근원으로 삼고 있다.(도판5) 수감자들은 그들의 죄목에 따라 색이 다른 삼각형 기호를 옷에 새겼는데, 당시 동성애를 상징하는 것이 바로 분홍색 삼각형이었다.³⁵⁾ 이러한 틀을 응용

32) 액트업에서 활동했던 몇몇 작가들은 그랑 퓨리(Gran Fury)라는 이름으로 결속하여 1987년부터 작업한다. 그랑 퓨리의 핵심멤버는 다음과 같다: 리처드 엘로비치(Richard Elovich), 아브람 핀켈스텐(Avram Finkelstein), 탐 칼린(Tom Kalin), 존 린델(John Lindell), 로링 맥알핀(Loring McAlpin), 말린 메카티(Marlene McCarty), 도널드 모펫(Donald Moffett), 마크 심슨(Mark Simpson). 액트업이 형식적으로 매주 멤버들이 모임을 가지며 토론하고 논쟁하여 직접적인 행동의 전략을 구성했다면, 그랑 퓨리는 이런 논쟁에 가담하면서, 이를 대중적으로 전파하기 위한 아이디어를 먼저 제시한다는 점에서 약간의 차이를 갖는다. 그랑 퓨리는 대중들에게 이미지와 텍스트의 비교와 대조를 통해 위트 있게 작업했다. 미술계는 이러한 그랑 퓨리의 작업을 주목하여 1989년에는 미술전문 잡지에서 기사화되었고, 1990년에는 베니스 비엔날레에 참석하게 된다. 하지만 그랑 퓨리의 목적인 미디어로 인해 제대로 전달되지 못한 에이즈에 대한 정보 및 메시지를 알리는 것이었다. 그런데 그들은 점차 미술계에 흡수되어지고 있었고, 그들의 전술적 전략이 책임을 다했다고 판단하여 1995년, 해체를 선언한다. Mario Joseph Ontiverus, 위의 논문, pp. 170~171.

33) 위의 논문, p. 188.

34) 길버트 베커는 1978년 샌프란시스코에 있는 게이들의 자유를 축하하기 위해 무지개 깃발을 제작했다. 깃발은 사실 무지개를 그리고 있지 않다. 무지개 색처럼 보이지만 분홍색이 추가되어 있다. 이것은 게이와 레즈비언의 다양성을 나타낸다. 8개의 색을 보면, 분홍색은 성적 취향을, 빨간색은 삶을, 오렌지색은 치료를, 노란색은 햇살을, 초록색은 자연을, 청록색은 미술을, 남색은 조화를, 보라색은 영혼을 뜻한다. 원래의 8개의 색인 무지개 깃발은 샌프란시스코를 넘어 뉴욕으로까지 확장되었다. 무지개깃발은 섞이지 않고 자연스러운 대체를 한다.

한 액트업은 삼각형을 뒤집어 사용함으로써 그들의 의지를 표명하고 있다. 로고는 하나의 사인이 되어 사람들의 시선을 이끌었고 그들의 주장을 피력 하는데 도움이 되었다. 이들의 대표적인 전시로는 《기록을 보여주자(Let the Record Show)》(1987)³⁶⁾(도판6)가 있다.

2) 차용의 확산과 작업 전략

여러 학자들의 주장에서 심도 깊게 논의된 적이 없는 것이 바로 토레스의 작품에서 나타나는 차용적 성격이다. 앞에서 언급했듯이 할 포스터는 토레스의 작품을 성정체성에 초점을 두고 해석하였다. 반면 권미원은 그의 작품이 관람자 개개인의 주체를 부각시켜주는 점에서 공공미술의 성격을 지닌다고 설명했다. 하지만 필자는 토레스가 작품을 제작하고 있는 형식적 측면도 고려할 가치가 있다고 생각하는데, 그의 작품 전반에 등장하는 차용은 형식적, 내용적으로 중요한 요소로서 판단된다.

차용(借用, appropriation)³⁷⁾이라는 단어는 ‘-으로,’ ‘인도하다’를 뜻하는 라

35) 분홍색 이외에도, 빨간색은 정치범, 공산주의자, 노동조합원, 무정부주의자들, 초록색은 전문 범죄자를, 파란색은 이민자나 외국인 노동자를, 보라색은 성경 연수생을, 검은색은 반사회적인 사람들을 지칭하고 있었다.

36) 1987년 뉴뮤지엄의 관장이었던 빌 올랜더(Bill Olander)는 미술관의 창문에 설치 작품을 제작해 달라는 제안을 하였다. 액트업은 그들의 로고를 네온으로 제작하여 부착시켰고, 그 빛을 배경으로 뉘른베르크 재판 장면의 사진 벽화를 선보였다. 이 거대한 사진 앞에는 ‘에이즈 범인’의 실물대 실루엣 사진 여섯 장이 각각 분리된 상자 속에 들어가 있고, 그 밑에는 그 범인들의 말이 역사의 심판을 받게끔 새겨져 있었다. 그 상자들에 불이 켜지면, 우리는 그 얼굴을 볼 수 있다. 이 전시는 내용도 그렇지만 미술관의 창문에 설치된 작품의 위치가 중요한 역할을 했다. 사람들이 지나다니는 브로드웨이 아래쪽을 향해 위치한 미술관의 창문은 밖에서도 얼마든지 작품을 감상할 수 있었고, 전시를 보러 들어오지 않더라도 많은 사람들의 이목을 끌 수 있었다는 점에서 성공적이었다. 더글라스 크립프, 『에이즈 문화적 분석/문화적 행동주의』, 조야 코커, 사이런 룡 역, 『1985년 이후의 현대미술 이론』, (서울: 두산동아, 2010), pp. 174~178.

37) ‘appropriation’이라는 용어는 번역서에 따라 차용, 전유(專有), 도용(盜用) 등으로 다르게 사용되었다. 본 논문에서는 ‘appropriation’을 차용으로 번역하여 사용할 것이다.

틴어 'ad'와 '고유의 혹은 개인적인'을 뜻하는 'proprius'를 결합하여 '그 자신의 것으로부터 만든다'를 뜻하는 'appropriare'이 되었다. 즉 '차용하다'라는 것은 어떤 대상을 자신의 것으로 만든다는 뜻을 가진다. 사용자가 차용을 부적절하게 사용하든 혹은 그렇지 않든, 행위 자체는 수동적이고 객관적인 것이 아니라 능동적이고 주관적인 것이다.³⁸⁾

로버트 넬슨(Robert S. Nelson)은 차용을 기호학적 변천에 의문을 제기하는 것이라 주장한다. 그에 따르면 차용은 새로운 기호를 창조하기 위해 과거의 함축을 지속하거나 변화시키며, 이 모든 것을 은밀하게 성취하면서 그 과정이 평범하고 자연스럽게 보이도록 하는 것이다.³⁹⁾ 또한 차용은 새로운 문맥과 역사에 의해 억압되거나 변경되는 것으로, 그것이 행해지는 이유에 대한 질문을 유도한다.⁴⁰⁾ 크림프에 따르면 현대미술에서 차용은 원본의 이미지를 가져와 그것이 갖는 투명성이나 재현의 층위에 대한 진실을 폭로하는 것이다.

내가 검토한 작업들의 전략을 구성하는 인용, 발췌, 프레임, 각색의 과정은 재현의 층위들에 관한 폭로를 필요로 한다. 말할 필요도 없이, 우리는 출처 혹은 기원들을 찾는 것이 아니라 의미의 구조를 찾는다. 즉 각각의 회화 하부에는 언제나 또 다른 회화가 존재한다.⁴¹⁾

즉 현대미술에서 차용은 기존의 이미지나 오브제를 반복적으로 보여줌으로써 원본이 지닌 독창성을 공격하고 그것이 갖지 않았던 또 다른 의미를 환기시키기 위한 것이다. 또한 차용은 의도적인 것으로, 기존의 작품이나 이

38) Nelson, Robert S., Shiff, Richard, *Critical Terms for Art History*, (USA: University of Chicago Press, 1996), 로버트 S. 넬슨, 리처드 시프 엮음, 『새로운 미술사를 위한 비평용어 31』, (서울: 아트북스, 2006), pp. 252~253.

39) 위의 책, pp. 255~256.

40) 위의 책, pp. 268~269.

41) Douglas Crimp, "Pictures," *October*, Vol. 8, (Spring, 1979), p. 87.

미지를 변형하고 본래의 의미를 파괴하는 방식으로 이루어진다.⁴²⁾ 현존하는 이미지를 반복해서 작업하는 차용은 작가의 개념도 변화시킨다. 더 이상 작가는 새로운 것을 만들지 않고 이미 존재하는 대상들을 조합하는 조직자의 의미를 갖는다.

차용이 부각되기 시작한 이유로는 사진의 발달과 대중매체의 증가를 들 수 있다. 사진은 회화를 위협하는 존재이면서 동시에 순수미술을 계승하는 매체로 자리잡아가면서 잠재력이 확대되어왔다. 특히 팝아트와 개념미술 작가들은 사진을 차용하여 혼성적 활용에 대한 새로운 가능성을 열었다.⁴³⁾ 포스트모더니즘 논의 안에서 작품의 원본성이나 독창성의 개념이 공격받아왔고, 기술 복제 및 여러 매체로 인한 이미지가 넘쳐나면서 차용은 긍정적 역할을 했다.

차용을 뒷받침 하는 이론들은 1980년대 이후에 활발해지지만, 이를 미술사에서 본격적으로 다루기 시작한 것은 1977년 크림프가 기획한 《픽처스(Pictures)》전을 통해서이다. 따라서 연구자는 크림프가 미술에 있어서 차용에 대한 관심을 가장 먼저 선보인 인물로 생각한다.⁴⁴⁾ 뉴욕 대안공간인

42) 신정아, 「포스트모더니즘 미술에서 나타나는 차용에 관한 연구-패러디와 패스티쉬를 중심으로-」, 이화여자대학교 대학원, 2008, p. 34.

43) 리사 필립스, 앞의 책, p. 378

44) 차용을 뒷받침 하는 이론은 주로 세 가지가 언급되는데, 크랙 오웬스(Craig Owens)의 알레고리(allegory), 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)의 패스티쉬(pastiche), 린다 허천(Linda Hutcheon)의 포스트모던 패러디(postmodern parody)가 있다. 오웬스는 “알레고리의 충동: 포스트모더니즘을 향하여(The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism)”(1980)에서 알레고리를, 제임슨은 “포스트모더니즘과 소비사회(Postmodernism and Consumer Society)”(1982)에서 패스티쉬를, 허천의 『패러디 이론(A Theory of Parody)』(1992), 『포스트모더니즘의 전략(The Politics of Postmodernism)』(1998)에서 패러디를 논한다. 상대적으로 크림프의 《그림들》전이 앞서 있음을 알 수 있다.

오웬스는 포스트모더니즘에 들어와 ‘읽기’의 속성이 부각되면서, 알레고리가 시각적 요소와 언어적 요소를 연결시킨다고 주장한다. 그는 알레고리를 하나의 텍스트가 또 다른 텍스트에 의해 중첩되는 모든 경우에 발생할 수 있는 것으로 정의한다. 즉 하나는 텍스트는 또 다른 텍스트로 인해 해독됨으로 알레고리가 적용된 작품은 거듭 수정한 양피지와 같은 것이다. 크랙 오웬스, 「알레고리적 충동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후 미술의 화두』(서울: 눈빛, 2004), p. 166.

아티스트 스페이스(Artist Space)에서 선보인 이 전시는 사진, 영상, 퍼포먼스 등 다양한 매체를 이용한 작품들로 구성되었고, 잭 골드스타인(Jack Goldstein), 셰리 레빈(Sherrie Levine), 로버트 롱고(Robert Longo), 필립 스미스(Philip Smith), 트로이 브라운투흐(Troy Brauntuch)등이 참여하였다. 전시에 참여한 작가들의 공통점은 기존의 이미지를 차용하여 작업한다는 것이었다. 또한 작가들은 점점 커져가는 예술 사진 시장에 대항하려는 의도를 가지고 있었다.⁴⁵⁾

‘그림들’이란 전시명에 대해 크림프는 ‘그림’이라는 범주가 일반적인 회화, 드로잉을 지칭하는 것뿐만 아니라 작품생산의 정신적 과정도 포함해야 한다고 설명했다.⁴⁶⁾ 즉 크림프는 이미지를 차용하는 작가들을 통해 재현의 다층 구조를 논의하면서, 이미지의 기원이 아니라 의미의 구조를 찾아야 한다고 역설했다.⁴⁷⁾ 결과적으로 《그림들》전은 미술이 가지는 독창성, 원본, 기원(origin)을 공격하고, 나아가 작품이 원본의 맥락에서 벗어나 다른 가변적인 의미를 가질 수 있음을 제시했다.⁴⁸⁾ 크림프의 전시기획 이후 유사한 맥락의 전시들이 늘어나는데, 1982년부터 이듬해까지 필라델피아의 현대미술연구소

따라서 알레고리는 이미지가 가지고 있는 기존의 의미와 작가가 그 이미지를 사용하는 과정에서 덧붙여지는 새로운 의미가 중첩되면서 생기는 제 3의 의미로서, 의미가 발생하는 데에는 본래의 의미를 내재하지 않고 끊임없이 다른 의미로 교체되고 보충된다. 최은정, 「포스트모더니즘과 미술에서 나타나는 알레고리적 특성에 관한 연구」, 이화여자대학교, 2006, pp. 51~54.

오웬스나 허천은 차용에 대해 긍정적으로 평가하는 반면 제임슨은 부정적으로 설명한다. 제임슨은 먼저 페러디와 패스티쉬를 구분하는데, 원작에 대한 권위를 인정하는 것이 페러디라고 규정한다. 하지만 모더니즘에서 인정하던 원작의 권위가 포스트모더니즘에서는 불가능하다고 말한다. 더 이상 독창적인 작품이 있을 수 없기 때문에 패스티쉬는 죽은 스타 일들을 모방하는 것이다. 따라서 패스티쉬는 페러디가 갖는 풍자적 충동 및 웃음을 찾아 볼 수 없는, 표피적인 것들이 가득한 공허한 페러디이다. 제임슨에게 패스티쉬는 더 이상 새로운 양식의 출현이 불가능한 상황을 보여주는 현상이다. 제임슨, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 윤난지, 앞의 책, p. 69.

45) 할 포스터 외3, 앞의 책, p. 581.

46) Douglas Crimp, 앞의 글, p. 75.

47) 위의 글, p. 87.

48) 할 포스터 외3, 앞의 책, p. 581.

(ICA)에서 기획된 《이미지 약탈자들(Image Scavengers)》 전과 《복수의 선택: 바바라 크루거, 루이스 롤러, 리처드 프린스, 마크 텐시(Multiple Choice: Barbara Kruger, Louise Lawler, Richard Prince, Mark Tansey)》(1983)전 등은 당시 차용에 대한 관심을 잘 반영한다.⁴⁹⁾

차용을 설명하는 다수의 이론들에서 지속적으로 논의되는 작가는 세리 레빈이다. 레빈은 사진작가 에드워드 웨스턴(Edward Weston)이 1925년에 제작한 아들의 누드를 재촬영하여 <무제(에드워드 웨스턴 이후) Untitled(After Edward Weston)>(1980)(도판7)를 선보였다. 이를 통해 레빈은 작품의 독창성과 창조자로서 저자의 의미에 대한 공격을 시도했다. 크림프는 웨스턴의 아들인 닐(Neil)이 취하고 있는 자세가 고대 그리스의 프락시텔레스(Praxiteles)가 제작한 청년입상의 포즈를 모방한 것이라고 지적하였다.⁵⁰⁾(도판8) 즉 레빈은 웨스턴의 작품도 사실은 고대 그리스 조각에 바탕을 둔 것이기 때문에 그의 작품도 결코 독창적이라 할 수 없음을 폭로한다. 나아가 르빈은 권위 있는 미술가의 권리를 부정하고, 작품의 창조자로서의 미술가와 의미와 해석을 만드는 담론의 생산자로서의 관람객에 동등한 위치를 부여하고자 했다.⁵¹⁾

크림프는 “차용을 차용하기(Appropriating Appropriation)”(1982)⁵²⁾에서 차용을 퇴보적인 것과 진보적인 것으로 구분하였다. 그는 양식(style)의 차용을 퇴보적인 것으로 매체(material)의 차용을 진보적인 것으로 설명하면서

49) 본문에서 언급한 전시뿐만 아니라 《제니홀저, 바바라 크루거, 리처드 프린스(Jenny Holzer, Barbara Kruger, Richard Prince)》(1984), 《TV세대(TV Generations)》(1986) 등이 있다. 강민지, 「리처드 프린스의 차용작업에 나타나는 해체적 속성」, 이화여자대학교 대학원, 2011, p. 23.

50) Douglas Crimp, “The Photographic Activity of Post-modernism,” *October*, (spring, 1981), pp. 98~99.

51) 문호경, 「세리 르빈의 리포토그래피 연구」, 『현대미술사연구』, Vol.14, No.1, (2002), p. 92.

52) Douglas Crimp, “Appropriating Appropriation,” *On the Museum’s Ruins*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1993), pp. 126~137.

메이플소프와 레빈의 작품을 비교했다. 크림프는 메이플소프의 작품이 구성, 모델의 포즈, 빛 등이 만 레이(Man Ray)나 에드워드 스테이켄(Edward Steichen)의 작품과 유사함을 갖는다고 말했다. 그리고 그는 메이플소프가 고전 조각상의 정형화된 남성 누드 양식을 차용하여 개인적인 것과 결합시키므로 웨스턴의 작품과 다를 것이 없다고 지적했다.⁵³⁾(도판9,10) 반면 레빈은 웨스턴의 작업을 재촬영하여 차용 전략 자체를 차용하고있다. 즉 메이플소프는 양식을 차용하여 자신의 작품을 만들지만, 레빈은 웨스턴의 작품 역시 고전 조각양식을 차용했다는 사실을 드러내기 위한 방편으로 차용 전략을 사용한 것이다.⁵⁴⁾ 따라서 크림프는 고전 양식을 이용하여 전통적인 미술을 이어가는 메이플소프를 퇴보적인 차용으로, 예술의 독창성이라는 기본전제를 의심하게 만드는 레빈을 진보적인 차용을 사용한 작가로 평가했다.

하지만 크림프가 분류한 퇴보적/진보적 차용의 구분에 대한 애매함은 있다. 크림프가 퇴보적 차용으로 메이플소프를 지목한 이유는 그가 전통적인 양식을 이용해 미술사적 계보를 이어간다고 생각하였기 때문이다. 그러나 2장 1절에서 살펴본 것처럼 1989년에 열리기로 했던 메이플소프의 전시가 취소되면서 크림프의 구분은 다소 불명확해졌다. 상원의원 제시 헬름(Jesse Helm)은 메이플소프의 작품이 전통을 계승하는 것이 아니라 외설적이고 음란한 사진임을 지적했다. 결과적으로 크림프는 메이플소프가 미술사를 계승하는 방편으로 차용을 사용하고 있다고 주장했지만, 그의 작품은 성적으로 읽힐 수 있는 문맥을 제공함으로써 다른 방식으로 전통을 공격하는 것으로 인정될 수 있었다.⁵⁵⁾ 즉 메이플소프는 차용을 통해 작품에 대한 다양한 분

53) Douglas Crimp, 앞의 책, p. 129.

54) 위의 글, 같은 페이지.

55) 크릭 오웬스는 "타자들의 담론: 페미니스트들과 포스트모더니즘(The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism)"을 통해 이러한 전통의 중단에 대해 중요한 발언을 하였다. 그는 크림프를 포함하여 여타의 많은 이론가들이 여성 작가들의 작품을 읽어내는 데 페미니즘적 내용을 그냥 지나쳤다는 것을 지적했다. Douglas Crimp, "Photographs at the End of

석의 가능성을 제공하고 있는 것으로 귀결됨을 알 수 있다.

크림프가 퇴보적인 차용이라 칭했던 양식의 차용방식은 1980년대에 자주 사용되었던 방법인데, 피터 헬리(Peter Halley), 행동주의 그룹 액트업, 그랑 퓨리(Gran Fury), 토레스 등의 작품에서 그 예를 찾아볼 수 있다. 그들의 작품은 양식의 틀을 차용하지만 기존과는 다른 맥락을 제공한다. 헬리는 기하추상을 차용하여 기하양식에 부여되었던 독창성의 신화를 공격했다. 그는 초월적 의미를 지닌다고 간주되었던 기하양식이 사실은 비어있음을 지적하고, 차용을 통해 형식적으로는 작품을 추상미술의 계보에 속하는 듯 보이게 만들면서도 전혀 다른 의미를 갖도록 했다.⁵⁶⁾ 헬리는 "기하양식의 위기(The Crisis in Geometry)"(1984)에서 더 이상 기하형상은 초월적 질서로 통용되지 않고 1970년대 이후로는 억압적인 구조를 의미하게 된 상황에 주목하면서 푸코의 『감시와 처벌: 감옥의 탄생』(1977)과 보드리야르의 『시뮬라시옹』(1983)을 인용했다.⁵⁷⁾ 헬리는 모더니스트들이 기하추상의 초월적 의미만 생각했을 뿐 당대의 사회적 배경 인식에 실패했다고 보고, 그가 생활하고 있는 후기산업사회에 맞게 기하추상의 개념을 모색하기 시작하였다.⁵⁸⁾ 그에 의해서 기하형상은 더 이상 초월적 의미를 지닌 무언가가 아니라 억압과 위협의 기호로서 변모한다. 즉 그는 기하양식을 초월적 관념이나 예술적 이상을 제시하는 틀이 아닌 끊임없이 변화하는 기표로 사용하는 것이다.(도판11) 나아가 헬리가 주장하는 추상은 숭고미학의 표상이 아니라 무기력하게 수용하기만 하는 대중을 부각시키고 있다.⁵⁹⁾

액트업은 주로 제니 홀저(Jenny Holzer)나 바바라 크루거(Barbara Kruger

Modernism," Douglas Crimp, 앞의 책, p. 7.

마찬가지로 크림프 역시 메이플소프의 동성애적 성향을 지나치고 있음을 알 수 있다.

56) 황정혜, 「1980년대 피터헬리의 회화론 연구」, 숙명여자대학교 대학원, 2007, p. 54.

57) 윤난지, 『현대미술의 풍경』, (서울: 한길아트, 2005), pp. 332~333.

58) 황정혜, 앞의 논문, p. 42.

59) 위의 논문, p. 64.

r)의 작품양식을 차용하였다. 특히 그들은 포스터를 제작함에 있어서 1970년대 후반부터 1980년대 초반까지는 홀저의 언어를 기반으로(도판12), 1980년대 초중반에는 크루저의 작품을 많이 참고했다.⁶⁰⁾(도판13,14) 액트업에서 활동했던 몇몇 작가들은 그랑 퓨리(Gran Fury)라는 이름으로 결속하여 1987년부터 움직임의 보이기 시작했다.⁶¹⁾ 액트업은 형식적으로 매주 멤버들이 모임을 가지며 토론하고 논쟁하여 직접적인 행동의 전략을 구성했다면, 그랑 퓨리는 이런 논쟁에 가담하면서, 이를 대중적으로 전파하기 위한 아이디어를 먼저 제시한다는 점에서 약간의 차이를 갖는다.⁶²⁾ 그랑 퓨리는 대중들에게 이미지와 텍스트의 비교와 대조를 통해 위트 있게 작업했으며(도판15) 차용 전략을 이용하여 작품을 제작하는 경우가 많았다. 예를 들어 <폭동(RIOT)>(1988)(도판16)은 로버트 인디애나(Robert Indiana)의 <러브(Love)>(1967)(도판17)를 차용하되 글자만 변경한 작품이다. 그랑 퓨리는 차용 전략을 통해 사람들에게 낯설지 않게 접근하고 나아가 미디어로 인해 제대로 전달되지 못한 에이즈에 대한 정보 및 메시지를 알리는데 목적이 있었다.

크립프는 액트업이나 그랑퓨리의 작품들이 위와 같은 작가의 예술품과 유

60) 포스터의 대부분 미적 참조대상은 뉴욕에서 정치적으로 관여하는 작가들에 의한 길거리 포스트였다. 예를 들어, 1970년대 후반부터 1980년대 초반 동안에는 제니홀저의 포스터를 참고했는데, 특히 트루이즈와 <선동적 에세이(Inflammatory Essays)>를 보았다. 이들은 중요한 정치적 모델이었는데, 왜냐하면 그들은 갤러리나 미술관에서 보여주는 것만큼이나 사람들을 사로잡는 능력을 가지고 있었다. 유사하게, 1980년대 초중반은 바바라 크루저에 의해 제작된 거리 포스터를 참고했다. 크루저는 그래픽적인 지적 이미지, 검은색과 붉은색의 대비되는 극명한 색, 권력과 불평등에 대한 쟁점을 논하기 위한 묘한 매력이 있는 슬로건을 사용했다. 이것은 아주 중요한 접근인데, 에이즈 행동주의 저자 신디 패턴은 “시각적 풍경 속으로 침입하도록 만들어라” 즉 “그들의 것을 이용하여 아름답고 전적으로 다른 것을 만드는 것이 아니라 아주 유사하게 제작해서 지나가는 당신이 서서 그것을 보도록 해라.” Mario Joseph Ontiverus, 앞의 논문, pp. 190~191.

61) The name “Gran Fury” derived from the Plymouth automobile used by New York undercover police, a symbol exploited by Gran Fury to “signify big anger.” And Gran Fury’s core members included: Richard Elovich, Avram Finkelstein, Tom Kalin, John Lindell, Loring McAlpin, Marlene McCarty, Donald Moffett, Michael Nesline, Mark Simpson, Robert Vasquez-Pacheco. Mario Joseph Ontiverus, 앞의 논문, p. 170.

62) 위의 논문, p. 171

사하다면 오히려 사람들의 이목을 사로잡기에 유리하다고 설명했다. 나아가 그는 행동주의 그룹들이 차용방식을 사용하는 목적이 프로파간다(propaganda)적인 효과를 중요시 하는 것임을 주장했다.⁶³⁾ 즉 에이즈 행동주의자들은 차용의 미술사적인 의미, 즉 작품의 원본성에 대한 해체적 시각에 집중하기 보다는 유명 작가들의 작품을 통해 효과적인 메시지 전달에 주목했다. 그들의 관심이 보편적인 차용의 전략과는 다르지만, 그들이 차용을 통해서 신속하고 정확한 메시지 전달에 성공할 수 있었던 이유를 살펴보면 포스트모더니즘의 다양한 이론들, 방법적 측면들이 에이즈 재현의 정치학에 도움을 주고 있었다는 것을 찾아볼 수 있다.⁶⁴⁾

토레스는 미니멀리즘(Minimalism)의 형식을 차용하고 있으며, 개념미술(Conceptual Art), 공공미술(Public Art)을 이용한다. 이미지나 텍스트를 인쇄한 포스터를 쌓아올린 종이더미 작품은 미니멀리즘의 형식과 유사하다. 사당을 바닥에 깔거나 구석에 쌓아놓은 작품 역시 미니멀리즘의 형식을 빌리고 있다. 이미지를 사용하지 않고 필요한 구절의 텍스트를 선별하여 천장에 늘어놓은 초상화 작품은 개념미술에서 언어를 사용한 전략을 회상시킨다. 조셉 코수스(Joseph Kosuth)가 선행했던 것이지만, 토레스는 공적인 매체인 빌보드틀 실외에 설치하여 공공장소에서의 소통방식인 알림판을 상기시킨다. 행동주의 그룹이 사용한 차용은 메시지 전달이 주목적이었지만 토레스의 작품에서 나타나는 차용은 다소 다른 양상을 띠고 있다.

63) Douglas Crimp, Adam Rolston, *AIDS Demographics*, (Seattle: Bay Press, 1990), p. 15, 김진아, 앞의 논문, p. 132, 재인용.

64) James Meyer, "AIDS and Postmodernism," *Arts Magazine* 66:8, (April 1992), p. 68.

2. 토레스 작품과 동시대 미술

1) 미니멀리즘과 개념미술

미니멀리즘은 잭슨 폴록(Jackson Pollock)이나 바넷 뉴먼(Barnett Newman)과 같은 추상표현주의 작가들의 자전적, 주관적이고 과다한 표현에 대한 거부 혹은 반응으로 등장한 미술이다.⁶⁵⁾ 1965년 리차드 볼하임(Richard Wollheim)이 처음 사용했던 용어인 미니멀리즘은 축소된 제작 형식과 최소화된 내용을 갖는 예술 작품을 의미했다.⁶⁶⁾ 볼하임은 미니멀리즘의 근원을 뒤샹의 레디메이드와 애드 라인하르트(Ad Reinhardt)의 작품에서 찾고 있으며, 이와 유사한 주장은 바바라 로즈(Barbara Rose)의 견해에서도 찾아볼 수 있다.⁶⁷⁾ 미니멀리즘의 주된 특성은 모리스, 도널드 저드(Donald Judd), 댄 플래빈(Dan Flavin)의 작품에서 잘 드러나는데, 그들은 기하학적이고 단순한 형태의 산업재료, 예를 들면 강철소재나 도금된 아연, 알루미늄 등을 이용하여 창작물을 제작했다. 미니멀리즘의 의의는 구체적인 사물과 반복을 통해 전통적인 조각의 상징이나 은유체계가 작품 내부에 존재한다는 것을 거부하고 조각과 관람자 사이에 형성되는 공적인 공간에서의 경험을 유도하는데 있다.⁶⁸⁾ 단순한 오브제를 미술관에 가져다 놓은 미니멀리즘은 작품이 가지는 내재적 의미를 벗어나 대상이 놓이는 공간 자체를 고려하도록 했으며, 의미 작용을 고정시킨다는 생각을 거

65) Frances Colpitt, *Minimal Art The Critical Perspective*, (Seattle: University of Washington Press, 1993), p. 1.

66) Richard Wollheim, "Minimal Art," Gregory Battcock(ed), *Minimal Art: A Critical Anthology*, (New York: E. P. Dutton, 1968), p. 387.

67) 바바라 로즈는 미술 작품과 일상의 경계를 무너뜨린 뒤샹의 레디메이드와 예술은 복잡해야 한다는 관념을 거부한 말레비치(Kasimir Malevich)의 흰 배경에 검은 사각형이 미니멀리즘의 역사적 축을 이룬다고 보고 있다. 마이클 아처, 『1960년 이후의 현대 미술』, (서울: 시공아트, 2007), p. 53.

68) 강태희, 「미니멀리즘, 1967」, 『서양미술사학회』, Vol. 3, (1991), p. 16.

부하는 동시에 작가라는 전통적 개념에 대한 포괄적 함축을 갖는다. 더 이상 작가는 작품의 가치를 보증하는 역할을 한다고 볼 수 없으며, 오히려 의미는 작품과 관람자가 맺는 공적 공간에서의 상호 교환에 의존한다.⁶⁹⁾

토레스의 작품은 그것이 놓인 공간 속에서 관객의 참여와 더불어 일어나는 다양한 경험들을 포괄한다. 오브제와 관람자의 경험을 중요하게 생각했던 작가는 토레스 이외에도 모리스가 있는데, 그의 관점은 1966년에 발표된 “조각에 대한 소고(Notes on sculpture) I, II”에서 잘 드러난다.⁷⁰⁾ <무제(세 개의 L자 빔) Untitled(L-Beam)>(1966)(도판18)는 동일한 크기, 색채, 재질, 모양의 오브제를 다르게 배열한 작품이다. 이를 통해 모리스는 ‘L자’ 빔의 외형을 강조하는 것이 아니라 공간과 빛 그리고 시간과 함께 어우러져 관객의 인식에 따라 오브제와 맺는 경험이 달라질 수 있음을 주장하였다.⁷¹⁾ 즉 작품을 다루는 무게중심이 작가에서 관람자로 이동하면서, 관객은 미니멀리즘에서 중요한 요소가 된다. 덧붙여 작품의 의미는 더 이상 작가의 의도에 있는 것이 아니라 작품과 관객이 맺는 공간에서의 상호 교환에 의존한다. 모리스는 관객이 오브제 사이를 다니면서 구체적으로 경험하는 것을 작품의 완성단계로 보았다.⁷²⁾ 1980년대가 되면 미니멀리즘의 기세가 전반적으로 약화되는 듯 보이지만 퍼거슨(Russell Ferguson)은 토레스 세대 작가들에게는 여전히 영향력 있는 사조가 미니멀리즘임을 주장하고 있다.⁷³⁾

미니멀 조각의 단순한 오브제들은 비(非)미술적 사물들과의 구분을 거부하고, 작품과 관객의 상호작용에 따라 의미를 갖게 되면서 작가의 역할에 대해 의혹을 유발시켰다. 미니멀리즘이 던진 화두를 더 발전시켜서 작품이나 작가

69) 할 포스터 외, 앞의 책, p. 494.

70) Robert Morris, "Notes on sculpture I," *Artforum*, (Feb, 1966), Part II, *Artforum*, (Oct, 1966).

71) Frances Colpitt, 앞의 책, p. 95.

72) 진휘연, 앞의 책, p. 170.

73) Russell Ferguson, "Authority Figure," Julie Ault (ed), 앞의 책, p. 91.

에 대한 본질적인 개념들을 다시 고려하는 개념미술이 등장했다. 1967년경 일반적으로 사용되기 시작한 개념미술은 형태나 매체에 대한 흥미보다는 ‘왜 이것이 미술인지’에 대해 의문을 제기했다. 개념미술가들은 일상적인 오브제, 차트, 기록물, 비디오, 사진 그리고 언어 그 자체를 이용하여 작품을 제작하는 경우가 많았다. 생각이나 이념을 많이 이용하는 개념미술은 독창적이고 수집 및 거래될 수 있는 미술 대상의 전통적인 존재방식에 도전한다.⁷⁴⁾ 개념미술은 미술제도나 미술관이 갖는 권력과 연관된 내용 이외에도 소비사회에 대한 불만이나 사회적 제도에 대한 논쟁을 표명함으로써 그것이 시대에 대한 반응임을 제대로 드러냈다.⁷⁵⁾ 미니멀리즘에서 중요한 요소로 대두되었던 관객은 개념미술에서도 그 영향력을 지속시키는데, 예를 들면 오염, 전쟁, 소비사회나 학생운동처럼 다양한 견해를 주고받을 수 있는 주제를 구사하여 관람자로 하여금 스스로 문제의식을 갖게 만들면서 사고(思考)를 요구하는 방식으로 유지되었다.

토니 고드프리(Tony Godfrey)는 토레스의 작품을 개념미술의 맥락에서 소개하고 있는데, 침대 사진으로 제작한 빌보드는 그것이 보여지는 상황이나 문맥에 따라 달라지는 의미변화를 실험하는 창작물로 설명한다.(도판19) 또한 고드프리는 ‘아무도 나를 가질 수 없다(NOBODY OWNS ME)’라는 문구가 적힌 티셔츠 작품이 미술가의 역할이나 예술 작품에 대한 질문을 유도하는 것으로 논하고 있으며(도판20), 사탕을 모서리에 쌓아놓은 작품은 미술시장에 대한 발언일 수 있음을 주장했다.(도판21)⁷⁶⁾ 개념미술에 영향을 받은 행동주의 그룹에 가담한 경력이 있는 토레스는 이러한 여건에 의해 개념미술의 여파를 흡수했던 것으로 생각된다.⁷⁷⁾ 또한 그는 미니멀리즘의 외형을 직접적으로 차용하고

74) 토니 고드프리, 『개념미술』, (서울: 한길아트, 2002), p. 4.

75) 위의 책, p. 190.

76) 토니 고드프리, 앞의 책, pp. 7~8, 346, 395.

77) ‘미술노동자연합(The Art Worker’s Coalition)’은 미술관 시책이나 사회 일반에 항거하기

있으며, 그의 작품에서 보이는 반복성과 관객의 참여는 미니멀리즘의 성격에서 유래한 것이다.

2) 공공미술의 유행

공공미술⁷⁸⁾은 일반적으로 실외에 위치한 크기가 큰 작품을 말한다. 그런데 공공미술은 시간의 흐름이나 사용자에 따라 대중을 위한 미술이 되기도 하고 지역사회를 위해 제작되어 공동체가 소유하는 미적 대상이거나 공공장소에 놓인 예술 등으로 정의된다. 이처럼 의미가 달라지는 이유는 공적 구성물들이 서로 다른 조직(organization), 기관(institution), 인종(race), 성(gender), 계급(class)에 따라 다른 목소리를 내기 때문이다.⁷⁹⁾ 따라서 공공미술은 시대의 흐름과 사회, 정치, 가치관에 따라 의미를 변화시키며 발달해 왔으며,⁸⁰⁾ 1960년대를 기점으로 공공미술이 활발히 논의되었다.⁸¹⁾

위한 집단이었는데, 이들은 여성작가들이나 유색인종의 작가들에게 전시의 기회를 더 많이 제공할 것을 요구하거나 베트남 전쟁에 대한 관점을 분명히 제시할 것을 요청하는 좌파성향의 단체였다. 전해숙, 「미술개념의 변화와 미국의 1968년: 개념미술의 등장상을 중심으로」, 『미국사연구』, Vol.28, (2008), p. 163~164. 이러한 행보는 행동주의자들과 페미니즘 작가들이 그들의 인권이나 부정당하게 소외당하고 있는 현상에 대해 피력하는데 도움을 준 것으로 생각된다.

78) 공공미술(public art)이라는 용어는 1967년 존 윌렛(John Willett)이 저서 『도시 속의 미술 (Art in a City)』에서 처음 언급한 것으로, 미술이 점차 도시공간으로 나아가기 시작하면서 사용되었다.

79) Michael Kelly, "Public Art Controversy: The Serra and Lin Cases," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 54, No. 1, (1996), p. 15.

80) 맬컴 마일스(Malcoim Miles), 『미술, 공간, 도시』, (서울: 학고재, 2000), p. 28.

이와 같은 주장은 박삼철의 주장에서도 찾아볼 수 있다. 공공미술의 진정한 의미는 형식과 내용을 아우르고 시간의 흐름이나 세상의 필요에 따라 변화하는데 있다. 공공미술의 가변성은 무질서한 개념이 아니라 무한한 변화 가능성과 수용성을 위한 것이다. 박삼철, 『왜 공공미술인가』, (서울: 학고재, 2006), p. 87.

81) 공공미술은 제도적 지지를 받아 활성화되는데, 대표적인 지원 프로그램으로는 1963년 공공시설국(General Service Administration, GSA)이 연방건물 건축 비용의 0.5%를 공공미술에 할당하기로 한 '건축 속의 미술 프로그램,' 1967년 국립예술진흥원(NEA)의 '공공장소 속의 미술(Art in Public Places)'프로그램, 1960년대 전반에 걸쳐 등장하기 시작한 '퍼센트 아트 프로그램(Percent for Art Program)' 등이 있다. 김진아, 「뉴욕의 (재)개발 사

공공미술의 발달과정은 크게 세 가지로 분류되는데, ‘장소 속의 미술(Art in Public Space)’, ‘장소로서의 미술(Art as Public Space)’, ‘새 장르 공공미술(New Genre Public Art)’이 그것이다.⁸²⁾ ‘장소 속의 미술’은 1960년대 후반부터 1970년대 중반까지 논의된 공공미술의 형태로서, 공공장소에 위치한 미술을 말한다. 관객들은 미술관에 가지 않더라도 작품을 접할 수 있었지만, 무의미하게 크기만 커져 외부로 나온 탓에 ‘플롭 아트(Plop art)’⁸³⁾라고 불리며 비난을 받았다. 두 번째 형태인 ‘장소로서의 미술’은 플롭 아트에 대한 반발로서, 단순히 외부에 존재했던 공공미술이 장소에 대한 탐구를 가미하기 시작했다. 이런 움직임은 국립 예술 진흥원인 NEA의 주장에서도 확연히 드러난다. 1974년 NEA는 작품이 주어진 장소에 알맞아야 함을 주장하였고 이후 1978년에는 공적인 상황에 있는 미술이 다양한 가능성을 가지고 있는 것으로 보고

업과 공공미술: 배터리 파크시터를 중심으로」, 『현대미술학회』, Vol.12, (2008), p. 67.

물론 공공미술의 움직임은 그 이전에도 있었다. 미국에서 공공미술이 고려되기 시작한 것은 1930년대로 거슬러 올라가 뉴딜 정책(New Deal Policy)에서 기원을 찾을 수 있다. 1935년에 설립된 공공사업진흥국(Works Progress Administration, WPA)의 연방예술산업(Federal Arts Project, FAP)은 예술가들을 위한 대표적인 프로그램이었다. 따라서 미술가들은 정부가 제공한 공공사업진흥국을 통해 크고 장기간인 미술 프로그램에 착수하게 되었고, 많은 미술가들이 활동을 할 수 있게 되었다. 로레인(Nancy Lorane), new deal art during the great depression, www.wpamurals.com 참조, 박삼철, 앞의 책, p. 112, 재인용.

하지만 이런 움직임을 기점으로 삼지 않는 이유는, 관심이 공공미술에 있는 것이 아니라 미술가들을 실직 상태에서 구제시켜주고 전체를 위함이 아닌 개개인 작가를 공식적으로 지원했기 때문이다. 김윤경, 「공공미술, 또 하나의 접근법-「행동하는 문화」 사례를 중심으로」, 『현대미술사연구』, Vol.16, No.1, (2004), p. 229.

따라서 공공미술은 그 이전에도 움직임이 있었지만, 본격적인 논의는 월렛에 의해 용어가 처음 사용되고, 제도적 지지를 받은 1960년대를 기점으로 한다.

82) 위와 같은 분류는 권미원의 기준에 따른 것이다. 현재 공공미술에 대해 논의하고 있는 저서나 논문을 보면 이러한 기준은 보편적으로 사용되고 있다. 따라서 필자 또한 그러한 분류를 수용하고 정리한 것임을 밝힌다. 또한 본 논문은 펠릭스 곤잘레스-토레스의 공공미술적 성격을 보기 위함이기도, 토레스가 활동했던 미국의 공공미술에 초점을 두고 있다. 따라서 본문에서 언급하는 역사는 미국의 공공미술에 중심을 두고 있음을 밝히는 바이다.

83) 아트넷(artnet.com)에 따르면 플롭 아트는 건축가 제임스 와인즈(James Wines)에 의해 1969년에 만들어졌다. 플롭 아트는 정부나 공공기관에 의해 만들어져 공공장소에 위치하는 미술을 비난하는 표현이다. 이 용어는 공공장소에 위치하는 작품이 보기에 좋지 않거나 혹은 주변 환경과 어울리지 못하는 것을 의미한다. 즉 작품이 장소와 동떨어진 채 풍덩 빠져 있다는 의미로 사용되는 단어이다. <http://en.wikipedia.org> 참조.

그것에 창의적으로 접근하고자 했다.⁸⁴⁾

토레스의 작품은 ‘새 장르 공공미술’과 가장 유사한데, 이 형태는 1980년대 후반부터 발달하기 시작했다.⁸⁵⁾ ‘새 장르 공공미술’은 수잔 레이시(Suzanne Lacy)가 『새로운 장르 공공미술: 지형 그리기(Mapping the Terrain: New Genre Public Art)』(1995)에서 제시한 용어이다. 그에 따르면 ‘새 장르 공공미술’의 기원은 1950년대 후반에 시작한 해프닝(happening)이며, 본격적으로 확산 시기는 1980년대이다. 확산의 계기는 네 가지로 정리 할 수 있다. 첫째로, 1980년대 보수화 정권으로 인해 인종차별이 증가했다는 점이다. 둘째, 보수주의자들은 인종차별뿐만 아니라 성차별도 감행하는데, 특히 여성의 권리에 대한 논의가 가속화되었다. 셋째, 검열로 인해 행동주의 그룹의 활동이 활기를 띠었다. 넷째, 에이즈의 발병으로 인해 보건문제가 문제시 되었고, 동시에 환경파괴에 대한 관심이 늘어났다. 위와 같은 네 가지 이유들은 레이시가 미술 자체의 형태, 역사보다는 소통, 관계, 정치적 이념에 초점을 두고 공공미술을 설명할 수 있었던 근거가 되었다.⁸⁶⁾

‘새 장르 공공미술’의 가장 큰 특징은 참여(engagement)를 바탕으로 하는 점이다. 여기서 말하는 참여는 관객의 지각을 이용하는 것뿐만 아니라 공동 작업 및 직접적으로 쟁점에 관여하며 대화를 시도하는 것까지 포함한다. 가령, 기존의 공공미술은 주로 작가 개인의 표현, 장소가 가지는 역사를 다루

84) 박삼철, 앞의 책, p. 117.

85) 새 장르 공공미술이라는 용어는 미술 비평가 알렌 레이븐(Arlene Raven)이 『공익 속의 예술 Art in the Public Interest』(1989)에서 사용한 것으로부터 비롯된 것이다. 레이븐이 말하는 공익 속의 예술은 공공성을 장소에서 찾는 기존의 공공미술을 비판한다. 이지희, 「장소특정적 미술(Site-Specific Art)에 대한 담론적 연구-1960~1990년대를 중심으로」, 홍익대학교 대학원, 2009, p. 75.

하지만 공익 속의 예술은 ‘새 장르 공공미술,’ ‘공동체에 기반을 둔 예술’등의 다양한 용어로 사용되었고 정확한 의미구별이 힘든 실정이다. 따라서 필자는 좀 더 보편화되고, 연구 실적이 상대적으로 많은 새 장르 공공미술로 통합하여 사용하겠다.

86) 수잔 레이시, 김인규 저, 『새로운 장르 공공미술(지형그리기)』, (서울: 문화과학사, 2010) pp. 36~39 요약.

었고, 형태의 크기가 커지거나 단순히 외부에 있는 작품으로서 영구적으로 존재하는데 그쳤다면 ‘새 장르 공공미술’은 대중들의 생활 속으로 더 나아간다. ‘새 장르 공공미술’은 대중들의 일상속의 관심사나 직접적으로 부딪히고 빈번히 일어나는 문제들을 주제로 선택했으며, 이를 통해 관객들로 하여금 다양한 차이를 수용할 수 있게 만들려고 했다. 이러한 특징은 루시 리파드(Lucy Lippard)가 정의내린 공공미술에 대한 견해에서도 찾아볼 수 있다.

‘공공미술’이라고 불리게 된 다양화된(충분히 다양화된 것은 아니지만) 형식들 모두가 이름에 걸맞은 값어치를 하는 것은 아니다. 나는 공동체와 환경을 존중하면서 그 작업이 대상으로 하는, 또는 그 작업이 함께할 관객에 관심을 가지고 도전하고, 관여하며, 귀 기울이는 그런 종류의 접근성 있는 작업을 공공미술이라고 규정하고자 한다. 다른 작업들은, 그것이 얼마나 크기가 크건, 얼마나 바깥에 노출되어 있건, 어떻게 침입해 들어오고, 흥분시키건, 여전히 사적인 미술이다.⁸⁷⁾

따라서 ‘새 장르 공공미술’은 사회·정치적 이슈와 같이 접근성이 좋은 주제를 통해 대중들이 쉽게 참여할 수 있도록 했다. 또한 이러한 과정을 통해 대중들은 자연스럽게 사회 전반적인 문제에 대해 습득할 수 있고, 다양한 관점을 가져볼 수 있으며 현실을 직시할 수 있다는 점에서 의의가 있다.⁸⁸⁾

토레스가 공공조각이라 여겼던 종이더미 작품과 빌보드를 이용한 작품은 공공미술의 성격이 잘 드러난다. 미술관 내부에 설치된 종이더미 작품은 여

87) 루시 리파드, 「둘러보기: 우리가 있는 곳, 우리가 있을 수 있는 곳」, 수잔 레이시, 앞의 책, p. 169.

이러한 주장은 임성훈의 글에서도 찾아볼 수 있다. 그는 공공미술에 대한 해답을 동일성을 바탕으로 두는 공동체의 개념이 아니라, 차이가 인정되고 소통이 가능한 공공성에서 찾아야 한다고 주장한다. 임성훈, 「미술과 공공성: 공공미술에 대한 미학적 고찰」, 『현대미술학회』, Vol.12, (2008), p. 117.

88) 여기서 말하는 사회·정치적 이슈들은 주로 80년대에 일어났던 일들을 일컫는데, 예를 들면, 인종차별, 성차별, 에이즈, 환경파괴, 문화적 검열, 보수 정부에 대한 비판 등이 있다.

러 장의 종이를 쌓아 만든 것으로 언뜻 보기에는 조각처럼 보인다.(도판22, 22-1) 토레스는 실내에 위치한 자신의 종이더미가 진정한 공공조각(public sculptures)이라 설명한다.

나는 1988년에 쌓기를 시작했는데, 1989년 당시에는 크기가 크고 공적인 공공미술이 유행하고 있었다. 나는 그 당시가 놀라웠는데, 그 이유는 실외(outdoor)공간과 공공(public)의 공간이라는 두 단어가 차이를 가지고 있음에도 불구하고 구분되어 사용되지 않았기 때문이다. 이 둘은 엄청난 차이가 있다. 공공미술은 실제로 공적인 것이다. 하지만 실외에 있는 공공미술은 보통 단단하고 지속이 오래 되는 재료로 만들어진 것으로서, 공공장소에 설치될 수 있는 것이고 궁극적으로는 실내에 두기에 너무 큰 작품을 말한다. 나는 내가 생각하는 공공조각을 실현하기 위해 적절한 해결책을 찾으려 노력했고, 그때 떠오른 것이 종이 더미 작업이었다.⁸⁹⁾

인용한 것처럼 토레스는 실외에 존재하고, 오래 존속될 수 있는 기존의 공공미술을 비판적으로 바라본다.

작업의 핵심은 바로 사람들이 이해하고 관여하는 것이다. 그는 관객이 작품의 모든 층위를 이해할 수 있다고 믿었다. 토레스 작품의 관대함은 사람들이 마음을 열고 그 경계를 허물어 무언가를 전달할 수 있도록 한다. 하지만 그 진정성의 이면에는 전복적인 생각이 자리잡고 있다. 사람들이 마음을 열고 자신들에게 선택권이 있으며 각자의 의견을 펼칠 권리가 있다는 사실을

89) When I started doing the stacks, especially the early stacks in 1988 and '89 the buzzword was public art-huge, public sculptures. One thing that amazed me at that time was that the difference between being outdoors and being public was not spoken about. It's a big difference. Public art is something which is really public, but outdoor public art is something that is usually made of a good, long-lasting material and is placed in the middle of somewhere, because it's too big to be inside. I was trying to deal with a solution to that would satisfy what I thought was a true public sculpture, and that is when I came up with the idea of the stack. Robert Storr, "Felix Gonzalez-Torres: etre un espion," Julie Ault (ed), 앞의 책, p. 235.

인지하는 순간, 그들에게는 책임감이 주어지고 이는 매우 중요한 것이다. 토레스는 관객들에게 그들의 권리를 알려주고 각자의 주관과 견해를 갖도록 격려함과 동시에 책임감을 가질 것을 강조했다.⁹⁰⁾

이 주장을 믿는다면 토레스가 생각하는 공공미술의 핵심은 관객의 참여이다. 그러나 앞서 살펴본 ‘새 장르 공공미술’에서 말하는 참여(engagement)와 토레스가 말하는 참여(participation)는 관계를 맺는다는 점에서는 일맥상통하지만, 약간의 차이가 있다. 전자에서 말하는 참여는 관객이 작가와 같이 작품의 기획부터 실행단계까지 함께하는 공동제작자의 의미를 지닌다. 관객들은 직접 작품의 제작과정을 살펴봄으로써, 공공작품이라는 인식을 자연스럽게 보유하게 된다. 그러나 토레스는 관객들이 작품의 구성요소를 가져감으로써 그 속에 존재하는 내용을 인식하고 퍼뜨릴 수 있는 방법을 택했다. 그의 작품에서 관객은 창작물을 위한 아이디어 수집이나 제작을 함께 하지는 않지만 참여라는 행위를 통해 공공미술을 실현한다.

나는 관객들에게 나누어주는 것이 아름다운 행위라고 생각한다. 왜냐하면 관객이 가져감으로써 작품은 다른 문맥을 가질 수 있고 변화할 수 있기 때문이다. 작품의 구성요소인 포스터는 장소에 따라 다르게 읽힐 수 있다. 예를 들어 종이는 갤러리, 개인소유의 집, 박물관, 작가의 스튜디오 등 어디에서 보느냐에 따라 다르게 보일 수 있다.⁹¹⁾

토레스의 작품은 관객들이 작품구성요소인 포스터를 나누어 갖는 행위(share)를 통해서 모두가 공유하고 가질 수 있는 공동의 예술품으로 전환시킨

90) “안소연 플라토 연구실장과 안드레아 로젠과의 인터뷰,” 《Felix Gonzalez Torres Double》 전시도록, 부분 발췌, p. 56.

91) “Felix Gonzalez-Torres was interviewed by Tim Rollins, William Bartman (ed), 앞의 책, p. 24.

다. 이러한 행위는 예술품에 대한 권리인 소유(ownership)의 경계를 모호하게 만들며 나아가 소유에 대한 문제는 작품의 판매와도 직결되어 당시 끝없이 치솟던 미술작품에 대한 비판으로 다다를 수 있다. 또한 나누는 행위는 토레스의 작품이 여러 측면에서 검토될 수 있는 문맥을 생산하고 관람자 개개인의 가치를 부여할 수 있도록 한다는 점에서 공공미술의 맥락과 닿아있다.

실외에 설치된 빌보드 작품은 길을 지나가는 모든 행인들을 관객으로 맞이한다. 이 작품은 부가적인 설명 없이 텍스트나 이미지만 보이기 때문에 관객들이 부여한 의미에 따라 다양한 해석이 가능하도록 유도한다. 토레스는 의미라는 것이 개인의 경험과 관련하여 무언가로 창조되는 것이라고 언급한 바 있는데, 이러한 주장은 그의 작품에서 잘 드러난다.⁹²⁾ 종이더미와 빌보드 작품에서 보이는 공통점은 관객의 참여를 필요로 하지만 무엇보다 그들 각각에 맞게 개인적인 감정을 부여한 해석을 생산해 내는 것을 중요시한다는 점이다.

92) Robert Nickas, "Felix Gonzalez-Torres: All the time in the World," Julie Ault (ed), 앞의 책, p. 40.

Ⅲ. 토레스의 대표작품과 차용 전략 분석

토레스는 생전에 총 281점의 작품을 발표했으며 연인인 로스 레이콕(Ross Laycock, 1959-1991)이 세상을 떠난 1991년에만 77점의 예술품을 제작했다.⁹³⁾ 그는 작가활동을 하는 동안 약 35회의 개인전과 200회가 넘는 단체전에 참여했으며 사후에도 그의 작품들은 지속적으로 전시되고 있다. 그룹 머터리얼의 활동 이외에 토레스가 본격적으로 작품을 제작한 시기는 1988~1995년까지로 추정된다. 토레스의 종이더미 작품들은 주로 1988~1993년까지 만들어졌고, 빌보드 작품들은 1989~1993년 사이에 제작되었다. 그의 작품은 대부분 무제로 표기되어 있다. 대신 관객들에게 최소한의 정보를 제공하기 위해 일부 작품에는 부제가 붙는 형태를 띤다. 이처럼 제목을 무제로 표기하는 데에는 작품에 대한 최종적인 의미를 부여하지 않으려는 작가의 의도를 살펴볼 수 있다.

본 장에서는 토레스의 작품에 나타난 차용 성격을 분석하고자 한다. 특히 미니멀리즘의 형식을 차용하고 있는 종이더미 작품들과 공적인 매체 빌보드를 이용하는 작품들을 중점적으로 고찰하고자 한다.

1. 종이더미 작품

토레스는 라틴계 혹은 동성애 작가라는 성격으로 분류되는 것을 원하지 않았다. 작가를 정체성으로 국한시켜 보는 것은 작품을 분석하는데 있어서 단편

93) 임근준(이정우), 「Biography 에이즈 위기 시대의 미술과 함께」, 『아트인컬처』, 2012년 8월, p. 132.

적인 시각을 제공할 수 있는데, 토레스는 이를 분명히 인지하고 있었던 것으로 생각된다.

1980년대 이후, 미국에 있는 미술 기관들은 유색인종 작가들의 작품에 자금을 투자하기 시작하면서 인정하기 시작했다. 하지만 이런 움직임은 많은 작가들의 특정한 인종의 혹은 민족적인 카테고리화를 수반하도록 요구했고, 결국 작가들은 망설이면서도 그 카테고리가 가진 틀에 박힌 기대에 부응하도록 만들었다. 토레스는 그의 문화적 정체성으로 뿐만 아니라 넓게 퍼진 “히스패닉” 작가로서 받는 기대에 대해서도 멀리하고자 했다.⁹⁴⁾

퍼거슨이 지적했듯이, 유색인종 작가들에게 그들의 문화나 정체성이 드러나는 작업을 하길 바라는 요구들은 당시 보편적이었다. 그러나 토레스는 사람들이 그의 작품에서 보고자하는 인종적, 문화적 기대에 부응하는 것을 지양했다. 그는 동성애자나 쿠바인이라는 자신의 정체성을 숨기지 않았지만, 자신의 작품이 정체성에 대한 직접적인 발언으로 보이길 원하지 않았다. 이런 배경에서 토레스는 그 당시 권위적이라 생각한 미니멀리즘을 차용한다.

그는 당대에 현대미술에서 권위 있었던 형식에 대한 관심으로 향한다. 바로 미니멀리즘이다. 미니멀리즘은 엄격하고, 요구사항이 많고, 심각한 양식으로 널리 인식되어있었다. 토레스 세대 작가들에게 미니멀리즘은 추상표현주의 이래로 가장 지배적인 위치에 있는 사조였다.⁹⁵⁾

토레스는 당시 화두가 되었던 작가의 성적 취향에 대한 관습적 환대를 멀리하고 대신 미술의 형식적 요소에 관심을 갖는다. 이런 맥락에서 그는 미니멀리즘을 선택했다.⁹⁶⁾ 사탕을 바닥에 깔아놓은 <무제(플라시보) Untitled(Placeb

94) Russell Ferguson, 앞의 글, p. 90.

95) 위의 글, p. 91.

o)>(1991)(도판23)는 칼 안드레(Carl Andre)의 <144개의 강철사각형(144 Steel Square)>(1967)(도판24)을 연상시키며, 사탕을 모서리에 쌓은 <무제(L.A.의 로스 초상화) Untitled(Portrait of Ross in L.A.)>(1991)(도판25)는 로버트 모리스(Robert Morris)가 1964년~1995년 그린 갤러리(Green Gallery)에서 선보인 <코너 피스(Corner Piece)>(1964)(도판26)와 유사한 형태를 갖는다. 종이더미 작품들의 외형은 도널드 저드(Donald Judd)의 <무제(Untitled)>(1968)(도판27)를 떠올린다.⁹⁷⁾ 토레스는 새로운 것을 만들어야 한다는 관습적인 이념에 구애 받지 않았으며 과거 형식을 이용하는 것에 있어서 거리낌이 없었다.

우리의 경우, 우리는 선구자들이 보여주었던 역사와 권위를 형식적인 자료로서 사용하는 것에 대해 두려워해서는 안된다. 왜 그것을 쓰면 안되는가? 우리는 우리가 가진 담론을 이런 형식에 삽입할 때, 그 형식들을 훼손할 수 있다. 우리는 그들을 어렵게 만든다. 우리는 그들을 우리의 것으로 만드는 것이 최종적인 복수이다. 우리는 역사의 부분, 권위적 표현의 부분이 되어야 한다.⁹⁸⁾

토레스는 자신이 선조들의 영향에서 벗어날 수 없다는 것을 잘 알고 있었다. 따라서 그는 과거 형식을 차용하는 것에 대해 적극적으로 생각했다. 그러

96) Suzanne Perling Hudson, "Beauty and the Status of Contemporary Criticism," *October*, Vol. 62, (2003), p. 127.

97) 종이더미 작품들은 본 논문에서 언급한 것들 이외에도 다양한 형태와 내용으로 존재한다. 검은색 테두리에 가운데는 붉은색을 띠고 있는 <무제(전미 총기 협회) Untitled(NRA)>(1991), 하얀색 백지의 <무제(여권) Untitled(Passport)>(1991), 종이 책자처럼 제작된 <무제(여권 #2) Untitled(Passport#II)>(1993), 흑백의 구름에 검은색 새가 인쇄된 <무제(Untitled)>(1992-93), 흑백으로 구름을 인쇄한 <무제(환영) Untitled(Aparicion)>(1991), 두 개의 인접한 원을 인쇄한 <무제(이중의 초상) Untitled(Double Portrait)>(1991), 회색 테두리에 가운데가 하늘색인 <무제(파란색 거울) Untitled(Blue Mirror)>(1990), 계단처럼 3층으로 차곡차곡 쌓인 <무제(Untitled)>(1990), 은색과 하얀색으로 구성된 <무제(은색 해변) Untitled(Silver Beach)>(1990) 등이 있다. 이러한 종이더미 작품들은 저드의 작품과 유사한 외형적 형태를 띠고 있다.

98) Nancy Spector, 앞의 책, p. 15.

나 분명한 것은 그가 과거 형식을 차용하지만, 선대 작가들의 작품을 경배하거나 연장시키는 것이 아니라 차이를 발생시키고 새롭게 만들려고 했다는 점이다. 그는 자신이 가진 아이디어를 과거 형식에 삽입하는 것이 선례가 가진 힘을 약화시키고 자신만의 작품 스타일을 만들 수 있는 방법이라고 여겼다. 궁극적으로 그는 차용 전략을 통해 두 가지를 시도하는데, 첫째는 작품이 가지는 독창성에 대한 공격이다.

나는 언제나 ‘이 세상에 새로운 것은 없다’라는 믿음을 가지고 있다. 문제는 새로움에 대한 것이 아니라, 누가 더 나은 것을 만드느냐이다. 나는 후자가 더 옳다고 생각한다.⁹⁹⁾

토레스는 과거 형식을 빌려와 작품을 제작하지만 사탕이나 종이처럼 끊임없이 생산될 수 있는 구성요소를 이용하여 작품이 갖는 독창성의 신화를 지적한다.

둘째, 그는 과거의 형식적 틀을 확장시켜 좀 더 나은 것을 만들려는 방향성을 제시하고자 했다. 그는 미니멀리즘의 특징을 차용하지만 외형적으로만 유사할 뿐 소재를 변형시키거나 주관적으로 선택한 내용을 삽입하고, 관객의 참여를 통해 다른 층위로 읽을 수 있는 작품을 제안하였다.

나는 다른 어떤 것보다도 전체적으로 다루어지지 않았던 미니멀리즘 혹은 개념미술을 발전시켰다고 생각한다. 이전의 선조들을 약화시키고, 조롱하고, 그들을 폄훼하거나 그들의 유산을 축소하려는 것이 아니다. 내가 생각하기에

99) “I always thought that there was nothing new under the sun. Except that it is not about being new, but about who makes it better. I like that more.” Robert Storr, “Interview with Felix Gonzalez -Torres, Part II-13 Dex. 1994”, in *Felix Gonzalez -Torres, Roni Horn*, Munich: sammlung Goetz, 1995, p. 32, 홍남경, 「후기구조주의를 통해 본 펠릭스 곤잘레즈-토레스 작업의 다층적 의미구조」, 이화여자대학교 대학원, 2009, p. 24, 재인용.

우리는 역사적 과정 속에 있기 때문에 새로운 것을 시작하기 위해서 조상을 죽이는 것은 헛소리라고 생각한다. 우리는 이 문화의 부분이며, 우리가 외부에서 오지 않았기 때문에 이러한 공간을 넘어서서 존재할 수 없다. 따라서 내가 하는 어떤 것도-어디선가로부터 발생한 것인데-융합되어 새로운 무엇을 만들어간다.¹⁰⁰⁾

토레스는 과거 형식을 차용하지만 다른 요소들을 가미하고 통합하여 이전과는 다른 무언가로 발전시키고자 하였다. 따라서 그가 사용하는 차용은 일반적인 의미로서 통용되는 원본을 그대로 가져온다는 개념보다는 변형에 가깝다. 미니멀리즘은 작가의 주관성이 억제되고 사적이기보다는 객관적인 영역으로 존재한다. 그러나 토레스는 미니멀리즘의 외형을 차용하되 그가 주관적으로 선택한 내러티브를 더해서 전혀 다른 맥락의 작업을 만든다.

토레스는 1988년부터 이미지나 텍스트가 인쇄된 포스터를 쌓아올린 종이테이 작품을 제작했다. 작업의 외형은 미니멀 조각과 거의 동일하지만 작가가 삽입한 텍스트의 내용이나 이미지에서 미니멀리즘 미술과 다르게 만든다. 단어나 문장의 위치는 한가운데 또는 모서리 부분에 실리는 등 다양한 구성형태를 보인다. 커다란 종이에 비해 상대적으로 작게 인쇄된 텍스트는 관객의 집중도를 높이고, 여백이 많은 화면은 그것을 읽어가는 관람자 개개인에게 다양한 생각을 유도한다. 예를 들어 <무제(Untitled)>(1990)(도판28, 28-1)는 양면으로 제작되었고 텍스트의 내용은 다음과 같다.

아틀란틱 시티, 4월 3일 - 게임장이 6시간 동안 문을 열지 않자, 화가 난 수천명의 도박꾼들이 도널드 트럼프의 새로운 타지마할 카지노에 모여들었다. 그들은 복도를 가로막고 소리쳤다. “도널드에게 문을 열라고 해라!”¹⁰¹⁾

100) Robert Storr, "Felix Gonzalez-Torres: etre un espion, *Art Press*, no. 198, (Jan, 1995), p. 24~32, Julie Ault (ed), 앞의 책, p. 229.

101) ATLANTIC CITY, April 3 (AP)-Thousands of gamblers, angered when the opening of

거대한 규모의 문제는 사람들이 그것을 움켜쥐기 어렵게 만든다. 저명한 민주주의 전략가인 테드 반 다이크는 다음과 같이 말한다. “작은 문제는 이해하기 쉽다. 그리고 정치인들에게는 치명적이다.” “커다란 문제는 그다지 치명적이지 않다. 왜냐하면 그것은 대다수 사람들의 이해력을 넘어서는 수준이기 때문이다. 대중들은 20억 달러 규모의 손실이 무엇인지 이해할 수 없다.”¹⁰²⁾

<무제>에 실린 텍스트들은 신문기사와 민주당 전략가의 말을 부분 인용하고 있다. 특히 두 번째 단락은 거대한 정치, 사회적 문제에 대한 대중들의 수용가능성에 대해 언급하고 있다. 텍스트는 관객들에게 그들의 인식범위 밖에서 일어나는 일에 대해 경고하고, 정치인의 전략에 속지 않으려는 태도가 필요함을 역설한다. 또 다른 작품 <무제(재향군인의 날 세일) Untitled(Vetrans Day Sale)>(1989)(도판29)와 <무제(전몰장병기념일 휴일) Untitled(Memorial Day Weekend)>(1989)(도판29-1)는 ‘Vetrans,’ ‘Day,’ ‘Sale’ 과 ‘Memorial,’ ‘Day,’ ‘Weekend’ 라는 단어가 간격을 두며 종이 한가운데에 적혀있다. 재향군인의 날은 11월 11일로, 제 1차 세계대전에 참전했던 미군 병사들을 추모하기 위해 지정된 것이고, 전몰장병기념일 또한 문자 그대로 미국의 전몰장병을 추도하는 기념일이다. 그런데 <무제>에는 기념일 뒤에 ‘세일(Sale)’ 과 ‘주말(Weekend)’이라는 단어가 붙어있다. 두 단어는 추모일을 정할 당시에는 미국을 위해 헌신한 병사들을 추도하고 기념하기 위한 목적이었지만, 시간이 흐른 지금은 국가를 위해 희생한 자들을 위로하기 보다는 자본주의 사회에 물들어 소비와 레저에 중시하는 현실을 비판하기 위한 알레고리이다.¹⁰³⁾ 즉 그는 자

the gaming floor was delayed for six hours, milled about outside Donald Trump’s new Taj Mahal Casino today, clogging hallways and chanting, “Tell Donald to open the door!”

102) The enormous scale of the problem makes it difficult for people to grasp. “Small corruption is easy to understand and, for politicians, usually fatal,” said Ted Van Dyk, a longtime Democratic strategist. “Big corruption is seldom fatal because it is beyond most people’s comprehension. People can’t understand a \$200 billion loss.”

103) 토레스는 어느 날 뉴욕 타임지를 보았는데, 그 속에는 재향군인의 날을 위한 거대한 세일

본주의 사회의 현실을 비판하기 위해서 자신이 선택한 구절을 이용하여 역설적으로 표현하고 있다. <무제(총기로 인한 사망) Untitled(Death by Gun)>(1990)(도판30)는 조금 더 명확한 메시지를 보여주는 것으로, 이 작품은 미국에서 일주일 동안 일어난 총기사건으로 사망한 464명의 이름, 얼굴, 나이 등을 적어 인쇄한 것이다. 타임지에 실린 이미지를 재구성한 이 작품은 총기 소지규제 완화로 인한 피해에 대해 설명하고 있다.

이밖에도 그가 종이터미 작품에서 다루는 텍스트들 성격은 다양하다. 그는 신문이나 시사주간지에서 다루는 대표적인 이야기나 세간의 이슈들을 인용하기도 하고, 개인적으로 의미 있는 사건을 나열하기도 한다.¹⁰⁴⁾ 개인적인 의미를 갖는 작품으로는 <무제(정물화) Untitled(Still Life)>(1989)(도판31)가 있다.

빨간 카누 1987 파리 1985 해리의 개 1983 파란 호수 1987 인터페론 1989
로스 1984 ¹⁰⁵⁾

관객들은 이 작품 속 문구들의 구체적인 의미를 파악하기 힘든데 그 이유는 <무제(정물화)>가 지극히 개인적인 사건들을 다루고 있는 듯 보이기 때문이다. 따라서 작품을 마주한 개인은 자신만의 의미로 해석하게 된다. <무제(러버보이) Untitled(Lover boy)>(1990)(도판32)는 토레스의 애인이었던 로스가 좋아했던 하늘색으로 인쇄된 것이다. 이 밖에도 정치가의 이름과 개인의 감정

광고가 있었다. “나는 이를 통해 우리의 현 문화에 대해 다시 생각해보게 되었는데, 우리는 더 이상 역사적인 사건들을 공적인 광장에서 축하하고 있지 않았고, 단지 쇼핑을 하러 가는 모습만을 발견할 수 있었다.” Nancy Spector, 앞의 책, p. 22.

104) 그러나 다소 애매모호한 작품들도 있다. 가령 <무제(공화주의자의 해들) Untitled(Republican Year)>(1992)는 하얀 종이의 테두리를 검은색으로 둘러 마치 영정사진의 형태를 연상시킨다. 사진은 없이 틀만 가져오는 이 작품은 개인적으로든 사회정치적으로든 다양하게 읽을 수 있다. 이처럼 토레스는 사회정치적인 이슈들뿐만 아니라 개인적인 이야기들도 적절히 섞어가며 보여주고 있음을 알 수 있다.

105) Red Canoe 1987 Paris 1985 Harry the Dog 1983 Blue Lake 1987 Interferon 1989 Ross 1984.

을 병치한 작품도 있다. <무제(Untitled)>(1990)(도판33)는 'HIMMLER,' 'HATE,' 'HOLE,' 'HELMS'라는 단어가 붉은색 종이 모서리에 인쇄되어 있다. 그는 독일의 히틀러 추종자이자 정치가인 하인리히 힘러(Heinrich Himmler)와 공화당 상원의원 제시 헬름의 이름과 작가의 감정을 표현한 단어로 추정되는 용어를 한 화면에 담아낸다.

미니멀리즘은 구체적인 사물을 통해 작품의 객관성을 추구하고, 관객의 인식에 따라 오브제의 형태가 가변적일 수 있음을 전제로 한다. 하지만 지나치게 단순화된 사물들은 관객들에게 무미건조하고 어렵게 다가왔으며 정서적 교감을 나눌 수 없게 만들었다. 안나 체이브(Anna Chave)는 중립적이고 객관적이라 여겨졌던 미니멀리즘이 사실은 권위적이고 독단적이며 남성위주의 이성애자의 시각으로만 고려된 것임을 지적한다. 특히 딱딱한 물성을 두고 냉철하고, 가부장적이며 권위적인 아버지를 떠올린다고 표현하고, 작품에서 많이 쓰인 사선을 남성의 성기로 비유하여 미니멀리즘을 공격했다.¹⁰⁶⁾(도판34) 토레스는 작가의 주관성을 최소화함으로써 중립적이라고 여겨졌던 미니멀리즘이 시간의 흐름에 따라 다르게 읽힐 수 있음을 지적하고 있다.

나는 유형적인 문제를 사랑한다. 유형들은 역사적인 순간으로부터 의미를 모은다. 순수하고 깨끗한 미니멀리스트들의 대상은 유형을 가지고 다룬 하나의 방법이다. 칼 안드레는 “나의 조각들은 덩어리들이고 그들의 주체는 상황이다”라고 언급하였다. 그러나 20년이 지나고 페미니즘 담론과 이론이 나오면서 우리는 ‘단지 보는 것’이 그냥 보는 것이 아니라 부여된 정체성을 가지고 보는 것임을 깨달았다.¹⁰⁷⁾

106) Anna c. Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power," *Arts Magazine*, vol. 64, no. 5, (jan, 1990), Francis Frascina and Jonathan Harris (ed), *Art in Modern Culture*, (New York: Phaidon Press, 1992), pp. 264~278.

107) William Bartman(ed), 앞의 책, p. 20.

토레스가 보기에 더 이상 미니멀리즘 조각은 객관적인 것이 아니라 철저히 남성적인 시각을 지닌 산물이었다. 이를 지적하기 위해서 그는 차용을 통해 당시 지배적이었던 양식 속으로 침투하여 변형을 시도한다. 그리고 개인의 주관을 배제하려 했던 미니멀 작가들과는 달리 토레스는 자신이 선택한 텍스트나 이미지를 삽입하고, 딱딱하고 단단한 소재의 오브제 대신 종이나 사탕처럼 상대적으로 변화가 가능하고 부드러운 것으로 대체한다. 특히 많은 비평가들은 미니멀리즘을 환원시키는 작품에 개인적이거나 정치적인 내용을 담아내는 방식에 대해 긍정적으로 평가해왔다. 그들은 작가가 추상의 형태를 차용하면서도 개인적 감정이나 의도를 담은 내용들을 삽입시킴으로써 의미를 풍부하게 만들었다고 극찬했다.¹⁰⁸⁾ 또한 그는 관객의 참여를 필요로 하는 작품을 제작하여 제한된 정체성의 관객들만 상정했던 미니멀리즘의 소통을 확장시킨다. 이를 통해 첫째로 미니멀리즘이 더 이상 공적 개념의 미술이 아님을 지적하고 다음으로 미니멀리즘이 갖는 소재의 남성적 시각을 비판한다. 그리고 그는 미니멀리즘이 다루는 좁은 범위의 소통을 확장시킨다.

토레스는 관객들이 쌓여 있는 포스터를 가져갈 수 있도록 만들었다. 관객들이 종이 한 장을 가져가든 혹은 가져가지 않든 그것은 각자의 판단이기에 어떠한 제한도 없다. 따라서 관객들은 가져온 포스터의 절대적 권리를 갖는다. 이러한 지점은 공동체-기반 공공미술의 특징이 주체의 생산이라고 주장한 권미원이 강조한 바 있다.¹⁰⁹⁾ 하지만 관객들이 포스터를 한 장씩 가져갈 때마다 종이더미 작업은 점차 높이가 줄어들게 되고 서서히 사라져간다. 그런데 크기가 줄어들어가던 종이더미는 토레스가 작품을 위해 준비해놓은 증명서

108) Miwon Kwon, 앞의 글(2006), p. 294.

109) 토레스의 종이더미나 사탕더미 작품은 관객들이 작품에 참여할 수 있는 기회를 창출한다. 그리고 종이를 가져가든 가져가지 않든 각각의 행위는 완전한 개별성과 개인적인 의미를 유지한다. 토레스는 공공이라는 것을 관객의 인종이나 성별 등으로 나누는 것이 아닌 개인의 행위에 따라 상정한다. 권미원, 앞의 논문(2009), pp. 187~188.

(Certificates of Authenticity and Ownership)를 기준으로 해서 복원된다. 따라서 관객들이 종이를 많이 가져가더라도 증명서를 통해 끊임없이 채워지며 완전히 사라지지 않는다. 토레스는 증명서에 작품이 가지는 이상적인 높이, 크기, 무게, 인쇄 종이의 종류, 규격 등을 상세히 명시했다. 그리고 인쇄된 종이 샘플은 토레스 재단에 전시 전에 보내어 허락을 받도록 되어있다.¹¹⁰⁾ 뿐만 아니라 증명서는 작가 생전에 스케치로만 구현되었던 작품을 실현가능하도록 만들었는데 하나의 예로 베니스비엔날레에 출품되었던 <무제(Untitled)>(1992~95)를 들 수 있다. <무제>는 카라라 대리석(Carrara marble)으로 만들어진 두 개의 원이 인접하게 설치된 웅덩이(pool)이다. 1992년에 첫 구상스케치를 한 그는 원래 실내에 있는 웅덩이를 생각했었고 동시에 실외의 버전도 스케치를 해두었는데, 이것이 실현된 것이다. 제목이 무제이면서 재료의 사용에 대해 열려 있었던 <무제>는 하얀색 카라라 대리석으로 구현되었다.¹¹¹⁾ 증명서는 작품을 복원시키는 역할을 담당하면서 동시에 전시되는 공간이나 환경에 맞춰서 매번 새로운 맥락을 갖도록 만든다.

이상적인 형태를 위해 만들어진 이런 서류는 미니멀리즘·개념미술 작가들이 보여준 선례가 있다. 미니멀 작가들과 개념미술가들은 증명서를 통해 작품의 내용을 정확히 기술하고 있는데, 토레스는 이러한 전통을 이어받고 있다.

110) 증명서는 크게 다섯 단락으로 나누어 묘사해 볼 수 있다. 첫 번째 단락에서는 작품에 대한 신체적인 묘사가 이루어진다. 두 번째 단락에서는 개인이나 기관이 구매한 내용이 들어있다. 세 번째 단락에서는 작품에 대한 의도를 설명하고, 작품에 대한 구체적인 내용이 서술된다. 네 번째 단락에서는 갤러리 이동에 대한 내용이 들어있는데, 이는 작품을 파고 살 때의 기록인 것이다. 마지막 단락에서는 작품이 다시 채워지는 것, 다양한 장소에서 보일 수 있는 등의 내용이 적혀있다. Cushwa Anne Jennifer, *Untitled(a dissertation for Felix Gonzalez-Torres) (Cuba)*, PH. D., The University of Iowa, 2005, p. 115.

111) 스펙터는 약간의 우려가 된다고 표현했지만, 너무나 아름다운 작품이어서 오히려 관객들이 동전을 물속에 넣거나 덩다면 그 속으로 들어가는 등의 행동들을 보여줄 것이라 생각하기에 작품을 구현하는 것에 대해 걱정하지 않는다고 말했다. Betsy Ennis, "Felix Gonzalez-Torres to Represent the United States at the 52nd International Art Exhibition of the Venice Biennale," May 16, 2007, <http://www.guggenheim.org>.

토레스는 작품의 미래 형태를 결정할 때 자신이 살아있지 않을 상황을 알고 있었다. 따라서 그는 작품이 지속적으로 변화하는 것만이 창작물을 영구적이고 유의미한 것으로 만드는 유일한 방법이라 생각했다. 그는 작품이 언제라도 문화적으로 유의미하지 않다면 아무런 가치가 없다고 말하곤 했다. 토레스의 작품 중 대다수는 미래에 있을 변화-사당은 더 이상 존재하지 않을 것이고 광고판이라는 광고 수단도 틀림없이 변할 것이다-의 필요성을 예상하고 있었다. 그는 미래에는 상황이 분명히 달라질 것이라고 상상하곤 했다. 그는 작품의 변화를 위해 그 책임을 소유자, 관리인에게 위임했다.¹¹²⁾

토레스가 증명서를 통해 주장하고자 하는 바는 두 가지로 요약할 수 있다. 첫째, 그는 작품이 필요로 하는 소재의 실제 물적 환경을 고려하길 원했다. 그 이유는 그의 사후 환경이 작품을 제작하던 당시의 물자와는 차이를 가질 수 있다고 생각했기 때문이다. 따라서 토레스는 작품 관리자에게 시대에 알맞은 환경을 고려해 줄 것을 당부한다. 둘째, 토레스는 작품이 항상 어떠한 의미를 내포하길 원했다. 그는 작품이 제작되는 때와 시간이 흐른 이후의 세계는 정치, 문화 등 모든 것이 달라질 것이고 이에 부합하지 못하는 것은 아무런 의미가 없다고 생각했다. 토레스는 시대적 흐름에 따른 작품의 의미변화를 위해 사후에 작품을 관리해 줄 관리인이 필요로 했다. 증명서를 통해 토레스는 작품관리자들에게 작품이 변화하는 세계 속에서도, 어떠한 의미를 담고 있는 시각적 결과물로 지속시키길 부탁한다.¹¹³⁾

112) Miwon Kwon, "The Becoming of a Work of FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, Fragile Truce," Julie Ault (ed), 앞의 책, p. 308.

113) 이러한 토레스의 의도는 필요한 구절의 언어를 선택하여 나열하는 초상화 연작에서도 찾아볼 수 있다. 그는 초상화를 많이 제작했는데, 그것이 취하고 있는 형태는 상당히 개념적인 것이었다. 그는 이미지를 포착하거나 그리는 방법 대신에 초상화의 대상이 되는 사람들에게 중요한 날이라고 생각되는 년도와 사건을 받아 기입하는 방식으로 제작하였다. 그가 만든 초상화 연작은 대략 20점으로 추정된다. 초상화의 대상들은 다음과 같다. 2점은 신시내티 미술관(The Cincinnati Art Museum)과 로스앤젤레스에 있는 현대미술관(The Museum of Contemporary Art in Los Angeles)의 것, 몇몇은 수집가들의 것, 3점은 갤러리 소유주의 것, 한 점은 줄리 일트의 것, 다른 한 점은 오스트리아 항공기업의 것, 한 점은 미술 공간(The Fabric Workshop)의 것, 한 점은 토레스의 연인 로스의 것, 한 점은 비디오로 된 자화

나는 어떻게 이런 조각들이 최상의 디스플레이가 될 수 있는지 모른다. 나는 모든 정답을 가지고 있지 않다-당신은 어떻게 이것을 원하는지에 대해 결정해야한다. 당신이 어떻게 하든, 시도해라. 이것은 미니멀 작가들의 작품과 같지 않기 때문에 정확하게 주어지지 않았다. 제발 이것을 만져라. 그리고 즐겨라. 당신 스스로에게 자유를 주어라. 나의 창조성을 질문 속으로 두고, 조각의 귀중함을 최소화해라.¹¹⁴⁾

토레스는 차용 전략을 사용하지만 과거 양식의 외형만 유지한 채 소재, 작품의 존재성을 변형시킨다. 이러한 점에서 토레스가 사용하는 차용은 린다 허천(Linda Hutcheon)이 차용의 방법으로써 제시한 포스트모던 패러디와 유사한 지점을 갖는다. 포스트모던 패러디라는 용어는 시대를 지칭하는 ‘포스트모던’과 문자 그대로 ‘패러디’라는 두 단어가 결합된 것이다. 그런데 허천은 패러디와 포스트모던 패러디를 구분하고 있기 때문에 먼저 패러디의 의미를 살펴보는 것이 필요하다. 허천은 패러디를 아이러니한 초맥락성(trans-contextualiz

상, 한 점은 토레스와 그의 여동생의 것, 한 점은 토레스의 아버지 것 등이 있다. 초상화는 언어와 사탕 두 매체로 제작되었는데, 사탕으로 만들어진 초상화는 아버지, 컬렉터 마셀 브리언트(Marcel Briant), 로스 등의 것이 있다. Cushwa Anne Jennifer, 앞의 논문, p. 104. 특히 언어로 제작된 초상화 연작은 시대의 변화에 따른 적절한 문맥을 창출하기 위해 내용을 추가하거나 삭제될 수 있다. 관리인은 전시에 맞게 초상화 연작에서 표기하고 있는 내용들을 추가하거나 삭제할 수 있는 권리를 갖는다. 즉 전시기획자는 토레스가 작품을 제작할 당시에 기입했던 중요한 사건과 년도가 아무런 의미를 갖지 못한다고 생각된다면 삭제해도 무방하다. 또한 기획자가 오늘날 관점으로 보았을 때 좀 더 의미 있다고 생각되는 년도와 사건을 추가하여 기입할 수 있다. 예를 들어, 2012년 국내에서 열렸던 《펠릭스 곤잘레스-토레스 더블》전에서 선보인 <무제>(1989)는 토레스의 초상화인데, 핵심사건과 년도가 변화한 22번째 버전이다. 본 전시를 위해 플라토 미술관은 6개의 내용을 추가했다. 관객들이 이 작품을 살펴본다면 ‘서울 2012’ 과 같은 새로운 단락을 감지할 수 있다.

114) I didn't know how these pieces are best displayed. I don't have all the answers - you decide how you want it done. Whatever you want to do, try it. This is not some minimalist artwork that has to be exactly two inches to the left and six inches down. Play with in, please. Have fun. Give yourself that freedom. Put my creativity into question, minimize the preciousness of the piece....Lewis Baltz, "(sans titre), Felix Gonzalez-Torres," L'Architecture d'Aujourd'hui 306 (September 1996), p. 12-15, Julie Ault (ed), 앞의 책, p. 215.

ation)과 전도(顛倒)에 있어서 차이를 가진 반복으로 정의한다.¹¹⁵⁾ 즉 패러디는 원작과의 차이를 강조하는 것이지만 동시에 원작에 대한 권위도 인정한다. 이 개념에서 좀 더 나아간 포스트모던 패러디는 과거의 산물을 단순히 반복하는 것을 넘어 적절한 비판과 새로운 요소가 가미된 것을 말한다.¹¹⁶⁾ 허천은 포스트모던 패러디가 단순히 과거의 문맥을 가져와 현재의 불거리로 재구성 하는 것이 아니라 과거와 현재의 아이러니컬한 만남을 통해 재현의 역사를 인정하는 형식이며 가치와 규범을 문제삼는 것이라 설명했다.¹¹⁷⁾ 즉 포스트모던 패러디는 과거에 대한 일종의 수정작업이자 다시 읽기이다.¹¹⁸⁾

허천은 포스트모던 패러디가 재현의 정치학에 도움을 준다고 본다. 포스트모던 패러디는 과거의 재현물들에 대한 기존의 가정들을 ‘탈규범화’하고 좀 더 나아가 건설적이고 창조적인 결과를 창출한다.¹¹⁹⁾ 이러한 과정의 결과물인 포스트모던 작품들은 패러디를 통해 예술의 역사와 관람자의 기억을 적극적으로 참여시켜 그동안 인식되지 못했던 재현의 정치성을 다시 생각하도록 유도하고 예술의 형식과 내용을 재평가하도록 만든다.¹²⁰⁾ 허천은 예술 작품이 새로운 의미를 획득할 수 있도록 만드는 포스트모던 패러디를 긍정적으로 평가한다.

토레스는 미니멀리즘의 외형은 그대로 가져오지만, 그것을 변형시키고 다시 읽기를 시도한다. 단단한 소재의 미니멀리즘 조각을 부드러운 소재로 대체하

115) 린다 허천, 『패러디 이론』, (서울: 문예출판사, 1992), p. 55.

116) 허천은 패러디와 포스트모던 패러디를 구분하고 있다. 그에 따르면 둘다 과거를 전유하는 전략으로 패러디를 이용했다는 연속성을 가지고 있다. 또한 둘 다 어느 정도의 절충성을 갖고 재현의 규범에 도전했다는 점에서 공통적이다. 하지만 둘 사이의 커다란 차이는 포스트모더니즘의 아이러니가 종결(closure)이나 거리(distance)를 통해 모순을 해결하려는 모더니즘적 충동을 거부하는 데 있다. 포스트모더니즘의 절충성에는 언제나 비판의식이 수반된다는 것이다. 린다 허천, 『포스트모더니즘의 이론과 전략』, (서울: 현대미학사, 1998), p. 166.

117) 린다 허천, 『포스트모더니즘의 이론과 전략』, (서울: 현대미학사, 1998), p. 157.

118) 린다 허천, 위의 책, p. 159.

119) 위의 책, p. 164.

120) 위의 책, p. 167.

는 토레스는 관객들이 작품의 구성요소를 가져갈 수 있도록 제작하여 좀 더 넓은 범위의 소통을 시도한다. 관객들의 직접적인 참여는 작품의 형태가 흐트러지고 줄어들는 등의 외형을 변화시키고 작가가 만들어놓은 증명서를 통해 작품은 다시 원상태로 복원된다. 그는 무엇보다도 시대의 흐름에 부합하지 않는 작품은 아무런 가치가 없다고 언급한 바 있다.¹²¹⁾ 이러한 주장은 미니멀리즘의 문제점을 지적하고 시대에 상응하는 의미를 부여하고자 하는 그의 의도가 잘 드러나는 지점이다.

미니멀리즘 작가들은 관객의 참여나 소통을 강조하지만 그들의 논의는 자신들의 신념을 지나치게 강조하였고, 관객 누구나 참여할 수 있었지만 그들의 반응을 단선적으로 상정했기 때문에 비판받았다. 반면 토레스는 관객들이 작품의 부분을 가져가고 각자의 의미를 부여하여 해석하거나 받아들이는 등의 섬세한 교류를 가능하도록 만든다. 이러한 주장은 부리요의 저서에서도 찾아볼 수 있다. 부리요는 토레스의 작품에서 필요로 하는 관객의 현존이 미니멀아트에서 왔음을 언급했다. 그는 미니멀리즘이 사물을 지각하는데 필요한 조건들을 위해 관객을 필요로 했다고 설명하였다. 반면 토레스의 작품에서 관객이 기여하는 것은 몸 전체, 그 사람이 갖고 있는 역사, 의미, 그리고 개인의 태도이지 더 이상 추상적인 신체적 현존에 머물고 있지 않음을 지적했다.¹²²⁾ 미니멀리즘에서 공간은 작품과 관객의 거리를 유지하도록 만들었지만 토레스의 작품이 규정하는 영역은 관객과 함께하는 상호주체적인 것이다. 토레스의 작품은 관객들이 종이를 집어간다는 점에서 행동주의적이며, 그에 대한 다양한 반응을 보인다는 점에서 감정적인 교류를 가능하도록 만들고, 미니멀리즘에 대한 보편적인 이해를 확장시킨다는 점에서 미술사를 적절히 활용한 것으로 전개된다.

121) Miwon Kwon, 앞의 글, p. 308.

122) 니콜라 부리요, 앞의 책, p. 106.

토레스는 관객이 종이더미에서 한 장을 가져가는 순간 그것이 진정한 조각(piece)이 된다고 언급한 바 있다. 더미로 존재할 때에 작품이 가지는 의미는 작가가 규정한 이상적인 무게와 높이이지만, 관객들이 가져간 조각은 개인이 부여하는 기준에 따라 다양한 의미를 가질 수 있다. 즉 각각의 종이조각은 새로운 의미를 모으고, 그것을 가지고 간 개인들에게 의존해서 최종 목적지로부터 끊임없이 확장해 나간다.¹²³⁾ 관객들은 작품의 형태에도 영향을 미치기 때문에 다양한 범주의 상호교환을 일으킨다.

2. 빌보드 작품

토레스가 빌보드라는 공적 발화의 매체를 차용한 것은 1989년부터이며 제작된 작품은 대략 6점이다.¹²⁴⁾ 빌보드로 선보인 첫번째 작품 <무제(Untitled)> (도판35)는 1989년 공공미술기금(Public Art Fund, PAF)의 지원을 받아 뉴욕의 크리스토퍼 스트리트(Christopher Street)와 7번가(Seventh Avenue) 거리에 전시한 작품으로, 스톤월 항거(Stonewall Rebellion) 20주년을 기념하여 제작한 것이다. 1969년 6월 27일에 일어난 이 항쟁은 뉴욕 경찰이 스톤월 인(Stonewall Inn)이라는 게이 바를 습격한 사건을 말하는데, 동성애자들에 대한 경찰들의 탄압은 처음이 아니었지만 당시에는 성소수자들도 경찰에 대응하면서 폭동이 일어났다. 그리고 이 항쟁은 게이 권리를 위한 운동을 촉발시켰다. 건물 위에 설치된 커다란 빌보드는 전체가 검은색으로 덮여있고 아래에는 하

123) "Felix Gonzalez-Torres was interviewed by Tim Rollins at New York apartment on April 16 and June 12, 1993," William Bartman (ed), 앞의 책, p. 23.

124) 빌보드를 이용한 작품으로는 <무제(Untitled)>(1989), <무제(Untitled)>(1991), <무제(이상한 새) Untitled(Strange Bird)>(1993), <무제(제프를 위하여) Untitled(For Jeff)>(1992), <무제(새로운 계획) Untitled(The New Plan)>(1991), <무제(Untitled)>(1990)가 있다.

앞색 글자가 두 줄로 새겨져 있다.

에이즈 연합 1985 경찰의 가혹행위 1969 오스카 와일드 1895 대법원 1986
하비 밀크 1977 워싱턴 행진 1987 스톤월 항쟁 1969 125)

<무제>에 적힌 단어들은 동성애 역사와 관련된 사건의 년도와 키워드를 보여줌으로써 관객들에게 소수자에 대한 직접적인 정치적 발언을 한다. 빌보드는 동성애에 대한 주요 사건들을 공공장소에서 언급함으로써 그동안 인정받지 못했던 소수자의 권리와 인권에 대해 재고할 것을 관객들에게 권유한다. 한 가지 주목해야 할 사실은 작가가 사건들을 연대순으로 나열하지 않고 뒤섞어서 사용하고 있다는 점이다. 이는 토레스가 선형적으로 전개된다고 믿었던 역사에 대한 반감을 드러내는 것으로 볼 수 있다.¹²⁶⁾ 또한 역사적 서술에서는 생략되어 있던 동성애 관련 사건만을 언급함으로써 관객들에게 연혁의 구성에 대한 반성과 더불어 객관적인 판단을 요구한다. 그는 관객들이 지나가던 길을 멈추고 잠시나마 이런 낱자들의 관계에 대해 깊이 생각해 볼 것을 권고한다.¹²⁷⁾ 토레스는 빌보드의 넓고 검은 공간을 가리키면서 ‘상상을 위한 공간 (space for imaginary projection)’이라 불렀는데,¹²⁸⁾ 그는 관객들이 단어를 통해 연상되는 것들을 빈 공간에 자유롭게 펼쳐볼 수 있도록 제작했다. 그는 관

125) People with AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1895 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969.

에이즈 연합회가 설립된 1985년, 경찰들의 폭격이 부각된 1969년, 소설가 오스카 와일드가 동성연애로 피소된 해인 1985년, 대법원이 바우어스 대 하드위크 소송을 통해 동성애 문제에 불리한 판결을 내린 1986년, 동성연애 지지운동을 벌였던 하비 밀크가 상원의원이 된 해인 1977년, 워싱턴에서 게이 권리를 위한 거대한 시위가 일어난 해 1987년.

126) David Deitcher, "How do you memorialize a Movement that isn't Dead?," *Village Voice*, (June, 1989), Julie Ault (ed), 앞의 책, pp. 201~203.

127) Felix Gonzalez-Torres, "Statement on Sheridan Square Billboard," Julie Ault (ed), 앞의 책, p. 198.

128) David Deitcher, 앞의 글, p. 203.

객들이 특정한 사건이라는 정보를 어떻게 의미로 변형시키는지를 보고자 한다고 밝힌바 있다.¹²⁹⁾ 이는 관객들이 주어진 정보를 어떻게 해석하고 받아들이는지를 보고자하는 작가의 의도가 잘 드러나는 부분이다. 그의 작품에서 관객의 참여는 필수적인 것이다.

또 다른 작품 <무제(Untitled)>(1991)(도판36)는 비어있는 침대를 찍은 사진으로 만든 빌보드이다. 이 작품은 모마 미술관의 프로젝트로, 24개의 빌보드가 뉴욕의 여러 장소에서 동시에 선보였다(도판36-1). 형클어진 이불, 아직 선명하게 남아 있는 베개 위의 머리 자국은 조금 전까지도 사용되어졌던 흔적이 잘 묻어난다. <무제>는 토레스가 사랑했던 그의 남자친구 로스와 함께 누웠던 자리를 표현한 것으로, 1991년에 에이즈로 사망한 그에게 보내는 연서이다. 제한된 색을 사용한 이 작품은 애인을 향한 토레스의 애잔한 마음을 잘 전달하고 있다. 작가에 대한 구체적인 정보를 숙지한 사람들은 그의 안타까운 심정을 공감할 수 있겠지만, 사전지식이 없는 사람들은 길을 가다가 제각각 반응하게 된다. 그들은 개인적인 추억을 회상하기도 하고, 작품으로 인식하지 못한 채 그냥 지나치기도 할 것이다. 혹은 빌보드가 주로 광고에 쓰이는 만큼 어느 회사의 침대 선전으로 생각할 수도 있다. 그러나 분명한 것은 은밀하면서 사적인 행위가 이루어지는 침대 사진이 공공연하게 실외에 위치하고 있는 이 상황은 상당히 낯설게 느껴진다. 작가는 무슨 말을 하고 싶었던 것일까? 이 작품은 1986년에 있었던 한 사건을 떠오르게 한다.

1986년 대법원은 바우어스 대 하드위크(Bowers v. Hardwick) 소송을 통해 동성애 문제에 대한 불리한 판결을 내렸다. 이 사건은 하드위크가 자신의 집 침실에서 성인 남자와 변태성행위를 함으로써 주법을 위반하였다는 이유로 체포된 것을 심사한 사건이다.¹³⁰⁾ 이 소송은 동성애에 대한 격한 규제 행위로 그

129) Robert Nickas, "Felix Gonzalez-Torres: All the time in the World," Julie Ault (ed), 앞의 책, p. 43.

들의 개인적 권리를 인정해주지 않은 대표적인 사례이다. 이후 토레스는 이 사태에 대해 다음과 같이 말한다.

누군가의 의제는 공적인 것과 사적인 것의 정의를 제정했다. 우리들은 실제로 사적인 자산에 대해 말할 수 있는데, 왜냐하면 그곳에는 더 이상 사적인 공간이 없기 때문이다. 우리의 친숙한 욕망, 환상, 꿈들은 공적인 영역에 의해서 규제되어지고 가로막힌다.¹³¹⁾

동성애자들의 사적인 공간이 법적 규제를 받게 되면서, 토레스는 더 이상 자유롭게 행동할 수 있는 ‘개인적인 장소’가 사라졌음을 깨달았다. 따라서 그는 개인적 공간이면서 은밀하다고 생각되는 침대를 공공장소에 선보여 사적인 것과 공적인 것 사이의 경계를 허물어 버린다. 일반적으로 침대는 개인의 공간에 있는 것으로 생각되지만 동성애자였던 그에게는 사적인 공간이 무너져 버린 현재, 개인적인 영역조차 공적인 공간이라 선언하는 것이다. 즉 토레스는 사적인 공간을 법적으로 제정되고 사회적으로 경쟁하는 영역으로서 제시한다.¹³²⁾

빌보드를 이용한 작가는 토레스 이전에도 조셉 코수스(Joseph Kosuth), 제니 홀저(Jenny Holzer) 등이 있다. 1970년부터 공공장소에서 작품을 선보이던 코수스는 벤야민의 문화비평, 피터 마크 로젯(Peter Mark Roget)의 카테고리에 대한 시놉시스(synopsis), 공공이미지 등을 차용하여 빌보드로 제시했다.¹³³⁾

130) 박승호, 「미국헌법상 동성애자의 권리: Romer 사건과 Lawrence사건 검토를 중심으로」, 『美國憲法研究』, Vol.22, No.2, (2011), p. 207.

131) Someone's agenda has been enacted to define "public" and "private." We're really talking about private property because there is no private space anymore. Our intimate desire, fantasies, dreams are ruled and intercepted by the public sphere. , Robert Nickas, "Felix Gonzalez-Torres: All the Time in the World," *Flash Art* 24, no. 161, (Nov-Dec, 1991), p. 86, Nancy Spector, 앞의 책, p. 25, 재인용.

132) Anne Umland, "Projects 34: Felix Gonzalez-Torres," *The Museum of Modern Art*, New York, exhibition pamphlet, Julie Ault (ed), 앞의 책, p. 245.

코수스는 <텍스트/맥락 (Text/Context)>(1979)(도판37)을 통해 그것이 설치된 장소와의 맥락에 관한 실험을 보여주고 문맥에 따라 다르게 읽혀질 수 있는 텍스트의 다양성을 탐색하였다. 동시에 그는 텍스트를 읽는 대중들이 작품을 완성시키는 수행인임을 강조했다. 홀저의 공공작업은 1982년 뉴욕타임스퀘어 전광판에 텍스트를 보여주면서 시작되었고, 주로 일상적인 삶에 대한 것부터 사회적인 쟁점을 가진 것까지 다양한 범주의 내용을 담아 선보였다.(도판38) 홀저는 공공장소에 설치한 작품을 장소의 미화적 측면을 강화하려는 목적이 아닌 메시지를 전달하려는 의도로 제작했다. 특히 전광판은 빌보드와 달리 색채나 속도를 조절할 수 있으며 여러 가지 효과들을 사용할 수 있어서 지나가는 대중들의 이목을 사로잡기에 효과적이었다. 토레스는 코수스나 홀저와 유사한 측면도 있지만 상대적으로 그는 매우 사적인 이야기를 공공미술로 다루고 있는 점에서 차이를 보인다. 토레스는 코수스와의 대화에서 다음과 같이 말한다.

우리는 실내에 있는 것과 실외에 있는 것의 차이를 만들려고 하는 경향이 있다. 하지만 작품이 실외에 있다고 해서 공적으로 만들어진 것이 아니라는 것은 코수스 당신도 알 것이다. 오히려 사적인 공간이라 불리는 갤러리 내부에 있는 작품이 더 공적이다. 그 이유는 실외보다 실내에 있는 작품이 더 사람들과 관련을 갖기 때문이다. 실외 조각을 만드는 작가들은 주로 실내에 들 수 없는 크기가 큰 것을 만들어서, 아무런 참조사항 없이도 사람들의 관심을 이끌 수 있어야 한다. 이것이 공적인 미술과 공공을 위한 미술의 차이이다.¹³⁴⁾

133) 이유선, 「Joseph Kosuth의 작품연구」, 홍익대학교 대학원, 2000, pp. 38~41 요약.

134) A Conversation Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres, *A.Reinhardt J.Kosuth F.Gonzalez-Torres: Symptoms of Interference, Conditions of Possibility*, (London: Academy Editions, 1994), 76~81, Julie Ault (ed), 앞의 책, p. 358.

토레스는 작품이 실내와 실외에 설치되는 것 사이의 차이를 두려고 하지 않았다. 그리고 그는 공공장소에 설치되는 작품이라 해서 더 공적인 주제를 담아야 한다고 생각하지 않았다. 2장 2절에서 살펴본 것처럼 루시 리파드는 관객들과 소통하지 않고, 크기만 커진 채 실외에 설치되어있는 공공미술들이 여전히 작가 개인의 사적인 미술임을 지적하는데, 토레스는 이 주장에 동의하는 듯 보인다. 일반적인 공공미술이 작가 개인의 표현, 장소의 역사성을 그리는데 중심을 두었다면 그는 좀 더 직접적으로 관객들과 소통할 수 있는 주제를 찾고자 했고 한 개인의 사적인 이야기에서 그 해답을 찾고 있다.

토레스가 빌보드를 통해 선보이는 주제들은 주로 개인적인 것들이다. <무제>(1989)는 동성애 역사를, <무제>(1991)는 사적인 공간인 침대를 보여준다. <무제(제프를 위하여) Untitled(For Jeff)>(1992)(도판39)는 토레스의 친구들 중 마지막으로 에이즈 판결을 받은 동료의 손을 짚은 것으로, 죽어가면서도 인사를 건네는 듯한 모습으로 친절함을 강조하고 있다.¹³⁵⁾ 지극히 사적인 주제이지만, 아무런 정보도 주어지지 않고, 글귀도 하나 없이 손바닥만이 보여지는 이 작품은 지나가는 사람들로 하여금 다양한 생각을 할 수 있도록 유도한다. 1991년 독일 카셀에서 선보인 빌보드 <무제(새로운 계획) Untitled(The New Plan)>(도판40)는 청바지를 확대하여 질감을 보여주는 작품이다. 이 작품에 대해 스펙터는 클로즈업된 청바지가 가령 젊은이의 반항, 노동자들의 관습적인 복장, 동성애자들의 도식화된 의상 등으로 다양하게 해석될 수 있음을 설명했다.¹³⁶⁾ <무제(Untitled)>(1990)(도판41)는 붉은색 배경에 하얀 글귀가 새겨진 것으로, 뉴욕의 10장소에 설치된 빌보드이다. 빌보드의 중앙에는 영어와 스페인어가 하얀색 글귀가 다음과 같이 적혀있다.

135) Nancy Spector, 앞의 책, p. 120.

136) Nancy Spector, 앞의 책, p. 140.

치료는 권리이다. 정부는 국민에 의한, 국민을 위해 사람들에게 적절한 치료를 제공해야만 한다. 변명은 없다.¹³⁷⁾

<무제>(1990)에서 다루는 주제는 의학시스템에 관한 것이다. 토레스는 1980년대에 발병한 에이즈로 많은 사람들이 죽어가는 것을 보면서도 여전히 적절한 치료를 행하지 않고 있는 정부를 비난하는 듯 보인다.

토레스는 작품의 주제가 공적이든 사적이든 관계없이 사람들이 어떤 방식으로든 공감하고 소통할 수 있는 것을 공공미술이라 여겼다. 동성애자였던 그는 개인적인 용건도 비판의 대상이 될 수 있었기 때문에 사적인 영역을 공공미술의 주제로 선택하는데 거리감이 없었다. 따라서 그는 공공미술의 주제로 사적인 내용을 사용함으로써, 공적인 것/사적인 것의 경계를 모호하게 만들고 공공미술의 주제를 확장시켰다. 소통을 중시하는 그의 작품에서 관객의 존재는 필수적이다. 지극히 평범한 주제를 통해 관객들은 다양한 해석을 유추할 수 있으며, 친숙하게 다가설 수 있다. 빌보드 작품은 또한 장소에 중요한 의미를 갖는다.

침대 이미지를 담은 <무제>는 동시에 여러 장소에 반복적으로 설치되어 전 시기간에만 볼 수 있다. 이러한 방식은 미적 대상 자체가 갖는 자율성보다 주변 상황에 따라 달라지는 의미변화에 초점을 두고 있음을 강조하는 듯 보인다. 이는 그의 작품의도에서 잘 드러나는데, 토레스는 단색조로 이루어진 <무제>가 화이트 큐브인 미술관이 아닌 화려하고 다채로운 상업공간에 위치하길 원했다. 즉 그는 관객들에게 화이트큐브라는 공간 안에서 작품의 이미지에만 집중할 것이 아니라 빌보드가 설치된 혼잡하고 시끄러운 주위 환경을 함께 고려하도록 요구하였다.¹³⁸⁾ 주변 환경을 함께 고려하도록 만들어진 <무제>는

137) healthcare is a right. a government by the people, for the people must provide adequate heathcare to the people. no excuses.

138) Anne Umland, 앞의 글, p. 243.

문맥에 따라 내재적 의미가 달라질 수 있음을 암시하고, 사람들과 장소의 관계에 따라 다양한 해석을 가능하게 한다.

맥락에 따라 의미가 달라지는 현상에 대한 토레스의 관심은 1991년 안드레아 로젠 갤러리(Andrea Rosen Gallery)에서 선보였던 전시를 통해서도 알 수 있다. 그는 《매주 무언가 다른 것이 있다(Every Week There is Something Different)》라는 제목의 전시를 통해 매 주마다 작품이 달라지는 전시를 선보였다. 전시가 열린 첫 주 동안에는 크림색 바탕 벽에 뉴욕 역사박물관에서 루스벨트(Theodore Roosevelt)를 기념하기 위해 만든 비석을 찍은 흑백의 사진들을 설치했다. <무제(자연사박물관) Untitled(National History)>(1990)는 루스벨트의 업적을 기리기 위해 비석에 새겨진 ‘저자, 정치인, 학자, 인도주의자, 역사가, 애국자, 목장경영자, 환경 보호 활동가, 모험가, 자연주의자, 과학자, 군인(author, statesman, scholar, humanitarian, historian, patriot, ranchman, conservationist, explorer, naturalist, scientist, and soldier)’ 등의 단어를 찍은 것이었다. 사진작품만 걸려있었던 한주동안의 전시는 마치 관습적인 사진 전시를 연상시켰다.

다음 둘째 주는 첫 주에 걸렸던 사진작품들 중 몇 점과 함께 하늘색으로 칠해진 플랫폼이 놓였다. 방 가운데 설치된 플랫폼은 미니멀리즘 조각과 유사하면서도 가장자리를 따라 전구가 켜져 있어 작은 연회장을 연상시켰다.(도판42) 연이어 셋째 주에는 이 플랫폼에 전문 댄서가 와서 춤을 추고 가는 퍼포먼스를 선보였다. <고고 댄싱 플랫폼(Go-Go Dancing Platform)>(1991)(도판42-1)으로 불리는 이 작품은 광택이 있는 은색 팬티를 입고 소니 워크맨을 듣는 남자가 플랫폼 위에서 춤을 추는 것이었다. 댄서는 이어폰을 낀 상태로 춤을 추기 때문에 관객들은 음악 소리 없이 조용한 전시 공간 내에서 그의 퍼포먼스를 바라보게 된다. 댄서는 하루에 한번 정해지지 않은 자유로운 시간에 방

문하여 춤을 추고 가기 때문에 이외의 시간에는 플랫폼만 볼 수 있었다. <무제(자연사박물관)>와 <고고 댄싱 플랫폼>이 동시에 설치되면서, 셋째 주까지 남아있었던 사진들 중 ‘군인, 인도주의자, 탐험가’를 찍은 작품들은 다른 의미를 획득할 수 있었다. 사이몬 와트니(Simon Watney)는 댄서와 세 단어를 결합시켜서 설명하는데, “댄서는 동성애 혐오증과 싸우는 군인이자 일반적인 사람, 눈에 띄지 않는 사람, 그의 성적 취향에 권리를 인정해주는 인도주의자이다. 그리고 그는 집을 떠나 동성애 혐오 교육에 대항하는 탐험가”로 의미가 변모했음을 주장하였다.¹³⁹⁾ 즉 와트니는 댄서를 주체로 상정하고 사진작품에서 담아낸 단어와 연결하여 다른 맥락의 의미로 평가하였다.

전시 마지막 주에는 사진작품들과 퍼포먼스를 없애고 <무제(플라시보)>를 선보였다. 전시기간동안 작품을 추가하거나 삭제하여 변화하는 모습을 보여준 토레스는 주변 환경에 따라 작품이 재맥화되는 것을 보여주고자 하였다. 이러한 그의 관심은 빌보드 작품에서도 이어지고 있다. 작품의 의미변화에 커다란 영향을 끼치는 환경적 요소는 빌보드에서 핵심적인 것이다.

3장 1절에서 살펴본 것처럼 토레스가 작품을 위해 제작한 증명서는 빌보드 작품의 설치를 위해 적용된다. 예를 들면 모마 미술관의 프로젝트에서는 <무제>가 24개의 장소에 설치되었지만, 국내에서 열린 전시에서는 6개의 장소(태평로빌딩, 명동 신세계백화점 맞은편 우체국, 중앙일보사, 신촌 연세대학교 정문 앞 터널, 한강진역, 남이섬 노래박물관)에서 선보였다.(도판43)

빌보드 수를 말하는 숫자 ‘6’은 그 자체가 아니라 ‘24’와 관련되어 의미가 부여된다. 작가가 권한 ‘이상적’ 빌보드 장소의 수는 24곳이다. 그 이유는 개인의 해석에 달렸지만, 24란 숫자는 펠릭스의 작업에서 반복적으로 보인다.

139) Simon Watney, "In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres," Julie Ault (ed), 앞의 책, p. 345.

예를 들어 전구선 작품의 각 전전에는 42개의 전구가 있는데 이 숫자를 거꾸로 하면 24가 된다. 이상적으로는 24곳, 혹은 24의 절반인 12곳의 빌보드가 있어야 하고 최소의 조건으로 6곳이 필수적이다. 토레스는 작품이 충분히 다양한 환경에서 보여짐으로써 더 많은 대중들이 작품과 만나고 심지어 한 번 이상 만날 수 있는 가능성을 열어 놓고자 했다.¹⁴⁰⁾

<무제>에 대한 증명서에는 이처럼 작품의 수, 장소 등에 대한 내용이 들어 있다. 특히 장소는 작품의 소장자나 전시를 기획하는 주체에 따라 다른 곳을 선택할 수 있고, 개수 또한 최소한과 최대한의 규정만 존재할 뿐 자유롭게 변경할 수 있다. 특히 문맥에 따라 의미가 달라질 수 있는 빌보드 작품은 좀 더 세심한 장소 선택을 필요로 한다.¹⁴¹⁾

빌보드라는 공적 매체를 차용하는 토레스의 실외 작품은 1차원적인 공공미술의 형태를 가진다. 2장 2절에서 살펴본 것처럼 공공미술의 범주 중에 하나인 ‘장소 속의 미술’에서 지적되었던 문제는 대부분 추상의 형태를 지닌 공공 조각과 대중과의 소통이 이루어지지 않는다는 점이었다. 토레스도 마찬가지로 1980년대 이전에 논의된 공공미술의 주제, 작품과 관객의 소통 부재를 지적한

140) “안소연 플라토 연구실장과 안드레아 로젠과의 인터뷰,” 《Felix Gonzalez Torres Double》 전시도록, pp. 65~66.

141) 빌보드로 제작된 작품들은 주변 환경에 따라 다른 문맥을 가질 수 있다. 그러나 토레스가 전구를 이용하여 만든 작품들은 다양한 디스플레이의 형태를 보여준다. 그가 전구라는 매체를 사용한 작품으로는 <무제(3월 5일) Untitled(March 5th)>(1991), <무제(3월 5일 #2) Untitled(March 5th #2)>(1991), <무제(뉴욕을 위하여) Untitled(For New York)>(1992), <무제(스톡홀름을 위하여) Untitled(For Stockholm)>(1992), <무제(토론토) Untitled(Toronto)>(1992), <무제(여름) Untitled(Summer)>(1993), <무제(이상한 음악) Untitled(Strange Music)>(1993), <무제(이스키아) Untitled(Ischia)>(1993), <무제(북녘) Untitled(North)>(1993), <무제(풀잎) Untitled(Leaves of Grass)>(1993), <무제(아레나) Untitled(Arena)>(1993), <무제(마이애미) Untitled(Miami)>(1992), <무제(Untitled)>(1993), <무제(미국 #1) Untitled(America #1)>, <무제(미국 #2) Untitled(America #2)>, <무제(미국 #3) Untitled(America #3)>, <무제(프티 팔레) Untitled(Petit Palais)>(1992) 등이 있다. 전구를 이용한 작품들은 전시기획자의 선택에 따라 다른 디스플레이 방식을 보여준다. 예를 들면 전구를 여러 가닥으로 매달거나 혹은 바닥에 포개놓을 수도 있다. 빌보드가 장소에 영향을 받는다면 전구를 이용한 작품들은 디스플레이의 형태에 의지하고 있다.

다. 그는 사회적인 주제, 공적인 문제가 아닌 한 개인의 사소한 이야기를 통해 관객들의 소통을 제안한다. 물론 빌보드 작품들은 자칫 잘못하면 토레스의 성정체성과 직접적인 연관을 갖는 것으로 해석될 가능성이 높아 보인다. 그러나 성정체성 외에도 작품 안에서는 다양한 해석들을 볼 수 있다.

<무제>(1989), <무제>(1991), <무제(제프를 위하여)>(1992), <무제(새로운 계획)>(1991)에서 다루고 있는 주제는 매우 사적인 것이나 평범한 것들이다. 하지만 대부분의 사람들은 작가에 대한 정보 없이 길에서 작품을 마주하기 때문에 각자에 맞게 다양한 의미로 해석할 수도 혹은 그냥 지나칠 수도 있다. 토레스는 지극히 평범한 것, 보편적인 것을 제시하여 보는 사람의 관계에 따라 달리 해석할 수 있는 변화를 가진 대상을 만드는 것을 전략으로 하고 있다고 언급했다.¹⁴²⁾ 그는 공공미술이 주제의 여부를 따질 것이 아니라 관객이 주체가 되는 작품이 되어야 함을 역설한다. 덧붙여 시간이나 역사의 흐름이 변화함에도 불구하고 영구적이며 기념비적인 형태의 공적 대상을 비판하고 시간의 한정성을 갖는 공공미술을 제안한다. 토레스는 시대의 흐름에 부합하지 못하는 작품은 아무런 의미를 갖지 못한다고 말하는데, 이러한 그의 생각은 빌보드에 잘 반영되어 있다. 그는 견고하고 지속성을 가진 공공미술이 더 이상 다른 의미를 생산해 낼 수 없다고 생각한 듯 보인다. 따라서 한정된 시간을 가지고 다양한 장소에 설치되었다가 전시가 끝나면 사라지는 공공미술을 실현하고 있다.

142) Robert Nickas, 앞의 논문, p. 40.

IV. 결론

지금까지 본 논문에서는 펠릭스 곤잘레스-토레스의 작품에서 나타난 차용 전략을 살펴보았다. 1980년대 에이즈 발병의 위험집단으로 동성애자들이 지목되면서 그들에 대한 비판적인 시각이 확산되었다. 에이즈와 동성애에 관한 사회적 시각과 문화적 검열 그리고 행동주의 그룹의 활동은 토레스가 작품을 제작하고 활동했던 시대의 영향요소가 되었다.

행동주의 그룹은 그들의 취지를 표명하기 위해 차용 전략을 활용했다. 그들은 유명한 작가의 작품을 차용함으로써 대중들에게 친숙하게 접근하려 노력했고, 미디어로 인해 제대로 전달되지 못한 정확한 메시지나 정보의 의미를 알리고자 했다. 그룹 머터리얼에 가담한 경력이 있는 토레스는 이러한 경로를 통해 차용을 접했을 것으로 생각된다. 그러나 토레스의 작품에 나타난 차용의 성격은 행동주의 그룹이 사용했던 것과는 다소 차이가 있다. 그는 미니멀리즘의 형식을 차용하여 그것이 갖는 남성우월적인 시각과 협소한 소통의 의미를 지적하고 좀 더 확장된 층위의 개념을 제시했다. 또한 그는 빌보드라는 공적 매체를 차용하여 기존의 공공미술이 갖는 한계점들을 비판하고 좀 더 포괄적인 차원의 공공미술을 제안한다. 덧붙여 그는 영구적으로 존재하는 기념비적 공공미술이 갖는 무의미함을 언급하고 시간의 한정성을 지닌 빌보드를 선보였다. 즉 차용을 통해 효과적인 메시지 전달을 목적으로 취했던 행동주의 그룹과 달리 토레스는 미술사적인 맥락 안에서 확장된 논의를 시도하고 있다.

토레스는 2007년에 열린 베니스 비엔날레에서 미국관을 대표하는 작가로 선정되었다. 1996년 에이즈로 사망한 그가 10년이 지나 이처럼 큰 무대를

빛낸 것은 상당히 이례적인 일이었다.¹⁴³⁾ 그러나 사람들은 그가 미국관을 대표하는 것에 대해 찬성하거나 우려하는 등의 다양한 반응을 보였다. 사람들의 의견이 분분한 이유는 무엇보다 작가가 가진 동성애라는 성정체성 때문이었다. 특히 부정적인 반응의 사람들은 영웅적이고 강인한 미국의 이미지를 대표하는 작가가 동성애자이자 에이즈로 사망한 것에 대해 좋지 않은 시선을 보냈다.¹⁴⁴⁾

당시 미국관 큐레이터였던 낸시 스펙터는 토레스의 작품 10점 이상을 선보였다. 전시된 작품은 전구를 길게 늘어뜨려 발처럼 만들어 붙이고, 시간의 흐름에 따라 수명을 다하는 <무제(미국) Untitled(America)>(1994-95)(도판 44)와 벽 모서리에 한 줄의 전구를 매달아 만든 <무제(풀잎) Untitled(Leaves of Grass)>(1993)(도판 45, 45-1), 포스터를 쌓아 올린 종이터미 <무제(공화당 집권 시기) Untitled(Republican Years)>(1992)(도판 46), <무제(Untitled)>(1991)(도판 47), <무제(재향군인의 날 세일)>(1989), <무제(전몰장병기념일 휴일)>(1989), 12개의 사진으로 구성된 <무제(자연사 박물관)>(1990)(도판 48), 사탕을 바닥에 깔아놓은 <무제(여론) Untitled(Public Opinion)>(1991)(도판 49, 49-1), 빌보드를 이용한 <무제(이상한 새) Untitled(Strange Bird)>(1993)(도판 50), 대리석으로 제작된 <무제(Untitled)>(1992-1995)(도판 51, 51-1) 등이 있었다.

143) 이미 사망한 작가가 베니스 비엔날레 미국관을 대표한 것은 로버트 스미슨(Robert Smithson)이 처음이었고 토레스가 두 번째이다.

144) 타일러 그린(Tyler Green)은 아트저널 블로그에 다음과 같은 글을 올렸다.

“완벽한 나라, 미국 정부는 베니스에 있는 토레스를 포용하였다. 이것은 미국 정부가 권력의 진실에 대해 말하는 토레스의 행위를 인정함으로써 사람들에게 칭찬받을 수 있는 방법이였다. 하지만 불행히도 이것은 다른 방식으로 보여질 것이다. 그리고 어떤 누구도 게이 전염병으로 죽은 동성애 작가를 미국 대표로 선보인다는 것을 알아채지 못하길 희망한다.” Tyler Green, “Felix Gonzalez-Torres will Represent me in Venice,” *Modern Art Notes*, blog entry for April 10, 2006, <http://www.artsjournal.com/man/archives20060401.shtml#105879>, Adair Rounthwaite, “Split Witness: Metaphorical Extensions of Life in the Art of Felix Gonzalez-Torres,” *Representations*, Vol. 109, No. 1, (Winter 2010), p. 51, 재인용.

스펙터는 1995년 베니스비엔날레의 작가로 지목된 적이 있었던 토레스를 다시 한번 미국관 대표로 선택하였다. 그녀는 토레스를 선택한 것에 대해 두 가지 이유를 들었다. 첫째 그의 작품이 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija)나 티노 세갈(Tino Sehgal) 등의 작가들에게 많은 영향을 주었기 때문이다. 둘째 그가 작품을 제작할 때의 배경인 이라크 전쟁, 정부의 도청, 동성애자들의 결혼, 자본의 권력화가 부각되고 있는 미국의 문제들이 오늘날 더 유의미하게 고려될 수 있기 때문이었다.¹⁴⁵⁾ 즉 그녀는 과거의 사회·정치적인 사건들에 대한 단편적인 사고에서 벗어나 토레스의 작품이 좀 더 다양한 문맥을 수용함으로써 의미의 재생산에 기여할 수 있다고 생각했던 듯 보인다.

스펙터는 토레스를 ‘우리의 민주적인 시스템에서 타협되어버린 진실성을 비판하고 외치는 작가’로 평가했다.¹⁴⁶⁾ 또한 그녀는 토레스를 베니스비엔날레와 같은 강력한 국제무대에 세워 동성애적인 성향을 과감하게 생략하고, 그 동안 기관들이 과소평가했던 그의 작품에 대해 다시 생각할 것을 권유했다.¹⁴⁷⁾ 그의 작품은 특정한 역사적 시점을 제시하되 관객들이 자유롭게 생각하고 상상할 수 있도록 전시되었다. 그리고 전체 작품들은 작가가 만든 설명서에 의거해 다시 제작되었다. 따라서 그의 작품은 시대의 문화정치학적 분위기와 잘 소통하고 있다.

토레스의 작품은 동성애를 중심으로 한 성정치학, 미술사와 권력의 문제, 사랑과 죽음, 개인 대 대중처럼 사적인 이슈들부터 공적이고 역사적인 문제들까지 포괄적인 이야기구조를 담고 있다. 또한 그는 미니멀리즘을 차용하거나 개

145) 스펙터는 다음과 같이 말했다. “나는 토레스를 보여주는 것에 있어서, 지금이 가장 적절한 시기이자 장소라고 확신한다. 왜냐하면 이와 같은 전시는 토레스가 이루고자 했던 완전한 침투행위이며 동시에 그가 중심부에 도달하여 자신이 원하는 것을 이야기 할 수 있는 기회이기 때문이다. By Randy Kennedy, 「Special: Venice Biennale With a wink, Felix Gonzalez-Torres slips into Venice」, 『The New York Times』, June 6, 2007, <http://www.nytimes.com/2007/06/06/arts/06iht-venfest.1.6017815.html?pagewanted=all&r=0>.

146) Adair Rounthwaite, 앞의 논문, p. 49.

147) Adair Rounthwaite, 앞의 논문, p. 52.

념미술, 공공미술, 제도비판 미술 등의 다양한 방법들을 이용하여 작품을 제작한다. 이처럼 폭넓은 작품의 의미와 방법론들은 다양한 해석의 가능성을 제공한다. 결과적으로 토레스는 미술사적인 범위 안에서 작업을 행하는 작가로 평가될 수 있다.

본 논문에서 필자는 그의 작품을 평가하는데 있어서 다소 관심이 부족했던 차용에 대한 해석을 시도하였다. 토레스는 미니멀리즘이나 개념미술 그리고 공공미술처럼 과거 형식이나 개념을 차용하여 단순 반복이 아닌 새로운 분석을 시도했다는 점에서 의미가 있다. 이러한 논의는 동성애라는 성정체성을 벗어나 토레스의 작품이 가진 다양한 가치들을 드러내주는 또 하나의 시각이 되기를 희망한다.

참고 문헌

1. 국문

단행본

- 김덕호, 김연진, 『현대 미국의 사회운동』, 비봉, 2001.
- 니콜라 부리요, 『관계의 미학』, 현지연 역미진사, 2011.
- 로버트 넬슨 (외), 『새로운 미술사를 위한 비평용어 31』, 신방훈 역, 아트북스, 2006.
- 리사 필립스 (외), 『The American Century: 현대미술과 문화 1950-2000』, 송미숙 역, 학교재, 2008.
- 린다 허천, 『패러디 이론』, 김상구, 윤여복 역, 문예출판사, 1992.
- _____, 『포스트모더니즘의 이론과 전략』, 장성희 역, 현대미학사, 1998.
- 마단 사립, 『후기구조주의와 포스트모더니즘』, 전영백 역, 조형교육, 2005.
- 멜컴 마일스, 『미술, 공간, 도시』, 박삼철 역, 학교재, 2000.
- 박삼철, 『왜 공공미술인가』, 학교재, 2006.
- 수잔 레이시, 김인규, 『새로운 장르 공공미술(지형그리기)』, 이영욱 역, 문화과학사, 2010.
- 수전 손택, 『은유로서의 질병』, 이재원 역, 이후, 2002.
- 위르겐 하버마스, 『공론장의 구조변동(부르주아 사회의 한 범주에 관한 연구)』, 한승완 역, 나남, 2001.
- 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후 미술의 화두』, 눈빛, 2004.
- _____, 『모더니즘 이후 미술의 화두2 전시의 담론』, 눈빛, 2007.

- _____, 『현대미술의 풍경』, 한길아트, 2005.
- 이주영, 김형인, 『미국현대사의 흐름』, 비봉, 2003.
- 정희준·서현석 외, 『미국 신보수주의와 대중문화 읽기』, 책세상, 2007.
- 진휘연, 『아방가르드란 무엇인가』, 민음사, 2002.
- 토니 고드프리, 『개념미술』, 전해숙 옮김, 한길아트, 2002.
- 할 포스터 (외), 『1900년대 이후의 미술사: 모더니즘, 반모더니즘, 포스트모더니즘』, 세미콜론, 2007.

논문

- 강민지, 「리처드 프린스의 차용작업에 나타나는 해체적 속성」, 이화여자대학교 대학원, 2011.
- 김지현, 「지역의 특성을 강조한 공공미술에 대한 연구-장소 특정성(Site-Specificity) 개념을 중심으로-」, 이화여자대학교 대학원, 2008.
- 류민정, 「1980년대 미술에 나타난 차용(appropriation) 방식 연구」, 이화여자대학교 대학원, 2011.
- 민지혜, 「공론장(Public Sphere) 개념으로 본 1980년대 미국 공공미술-〈기울어진 호〉와 〈베트남참전용사기념비〉를 중심으로-」, 홍익대학교 대학원, 2009.
- 신정아, 「포스트모더니즘 미술에서 나타나는 차용에 관한 연구-패러디와 패스티쉬를 중심으로-」, 이화여자대학교 대학원, 2008.
- 이봉호, 「20세기 프랑스와 미국 문화지원정책 연구-AFAA와 NEA 사례 비교를 중심으로」, 홍익대학교 대학원, 2011.

- 이선화, 「셰리 르빈의 작품에 나타난 차용 전략 연구」, 서울대학교 대학원, 2006.
- 이지희, 「장소특정적 미술(Site-Specific Art)에 대한 담론적 연구-1960~1990년대를 중심으로-」, 홍익대학교 대학원, 2009.
- 최은정, 「포스트모더니즘과 미술에서 나타나는 알레고리적 특성에 관한 연구」, 이화여자대학교 대학원, 2006.
- 홍남경, 「후기구조주의를 통해 본 펠릭스 곤잘레즈-토레스 작업의 다층적 의미구조」, 이화여자대학교 대학원, 2009.
- 황정혜, 「1980년대 피터헬리의 회화론 연구」, 숙명여자대학교 대학원, 2007.

정기간행물

- 강수미, 「공동체를 위한 예술과 공공미술」, 『현대미술학회』, Vol. 12, 2008, pp. 7~52.
- 강태희, 「미니멀리즘, 1967」, 『서양미술사학회』, Vol. 3, 1991, pp. 5~32.
- 권미원, 「공적 발언으로서의 미술」, 『한국근현대미술사학』, Vol. 20, 2009, pp. 176~205.
- 김영호, 「서구미술에 나타난 모방과 차용의 역사논리」, 『현대미술학회』, Vol. 8, 2004, pp. 47~77.
- 김윤경, 「공공미술, 또 하나의 접근법-「행동하는 문화」 사례를 중심으로」 『현대미술사연구』, Vol. 16, No. 1, 2004, pp. 227~262.
- 김진아, 「뉴욕의 (재)개발 사업과 공공미술: 배터리 파크시티를 중심으로」 『현대미술학회』, Vol. 12, 2008, pp. 53~106.

- _____, 「에이즈, 그 재현의 전쟁: 미국의 대중매체와 예술사진 그리고 행동주의 미술」, 『서양미술사학회』, Vol. 28, 2008, pp. 111~143.
- _____, 「미국문화, 그 기로에 서서: NEA(국립예술진흥기금)를 둘러싼 논쟁 중심으로」, 『미술이론과 현장』, Vol. 4, 2006, pp. 33~56.
- 박승호, 「미국헌법상 동성애자의 권리: Romer 사건과 Lawrence사건 검토를 중심으로」, 『美國憲法研究』, Vol. 22, No. 2, 2011, pp. 203~242.
- 이명진, 「공공 미술을 통한 공공 공간의 확장」, 『인문학논총』, Vol. 15 No. 3, 2010, pp. 97~118.
- 임성훈, 「미술과 공공성: 공공미술에 대한 미학적 고찰」, 『현대미술학회』, Vol. 12, 2008, pp. 107~134.
- 전혜숙, 「리처드 세라의 공공조각과 장소-특수성(Site-Specificity)」, 『현대미술사연구』, Vol. 10, No. 1, 2000, pp. 77~95.
- _____, 「미술개념의 변화와 미국의 1968년: 개념미술의 등장을 중심으로」, 『미국사연구』, Vol.28, 2008, pp. 149~178.

전시 카탈로그

《Felix Gonzalez-Torres Double》, 플라토미술관, 2012.

미술잡지

아트인 컬처, 2012년 8월호.

2. 영문

단행본

Bartman, William S., *Felix Gonzalez-Torres*, New York: A.R.T. Press, 1993.

Battcock, Gregory (ed), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton, 1968.

Buskirk, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge and London: The MIT Press, 2003.

Colpitt, Frances, *Minimal Art The Critical Perspective*, Seattle: University of Washington Press, 1993.

Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge and London: The MIT Press, 1993.

Doug Ashford, Sabrina Locks, Julie Ault, *Show & Tell: A Chronicle of Group Material*, London: Four Corners Books, 2010.

Frascina, Francis, Harris, Jonathan (ed), *Art in Modern Culture*, New York: Phaidon Press, 1992.

Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

Julie Ault (ed), *Felix Gonzalez-Torres*, Germany: Steidl/daing, 2008.

Knight, Cher Krause, *Public Art: Theory, Practice and Populism*, USA: Blackwell, 2008.

Sandler, Irving, *ART OF THE POSTMODERN ERA: From The Late*

1960s To The Early 1990s, New York: Westview, 1997.

Spector, Nancy, *Felix Gonzalez-Torres*, USA: Guggenheim Museum, 2007.

논문

Cushwa, Anne Jennifer, *Untitled(a dissertation for Felix Gonzalez-Torres)(Cuba)*, PH. D. diss., The University of Iowa, 2005.

Ontiverus, Mario Joseph, *Reconfiguring Activism: Inquiries into Obligation, Responsibility, and Social Relations in Post1960s Art Practices in the United States*, PH. D. diss., University of California, Los Angeles, 2005.

정기간행물

Adair Rounthwaite, "Split Witness: Metaphorical Extensions of Life in the Art of Felix Gonzalez-Torres", *Representation*, Vol. 109, No. 1, (2010), pp. 35~56.

Christopher Ho, "Within and beyond: Felix Gonzalez Torres's "Crowd"", *A Journal of Performance and Art*, Vol. 23, No. 1, (2001), pp. 1~17.

Crimp, Douglas, "Pictures," *October*, Vol. 8, (Spring, 1979), pp. 75~88.

Deutsche, Rosalyn, "Art and Public Space: Questions of Democracy,"

Social Text, No. 33, (1992), pp. 34~53.

Doug Ashford, Wendy Ewald, Nina Felshin and Patricia C. Phillips, "A Conversation on Social Collaboration," *Art Journal*, Vol. 65, No. 2, (2006), pp. 58~82.

Hudson, Suzanne Perling, "Beauty and the Status of Contemporary Criticism", *October*, Vol. 62, (2003), pp. 115~130.

Joe, Scanlan, "The Uses of Disorder," *Artforum*, 48:6, (Feb, 2010), pp. 162~169.

Joseph Scanlan, "Culture in Action," *Frieze*, Vol. 13, (1993), pp. 75~88.

Josh Takano, Chambers-Letson, "Contracting Justice: The Viral Strategy of Felix Gonzalez-Torres," *Criticism*, Vol. 51, No. 4, (Fall, 2010), pp. 559~585.

Meyer, James, "AIDS and Postmodernism," *Arts Magazine* 66:8, (April 1992), pp. 63~68.

Michael, Kelly, "Public Art Controversy: The Serra and Lin Cases," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 1, (1996), pp. 75~88.

Sandra, Umathum, "Given the Felix Gonzalez-Torres's Case: The art of placing a different idea of participation at our disposal." *A Journal of the Performing Arts*, 16:3, (2011), pp. 94~98.

Takemoto, Tina, "The Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp," *Art Journal*, Vol. 62, No. 4, (2003), pp. 81~90.

ABSTRACT

A Study on Appropriation strategy in the Works of Felix Gonzalez-Torres

Park, Ji-Min
Department of Art History
The Graduate School
Sung-shin University
Supervised by Professor Jin, Whui-yeon

This study contemplates the appropriate strategy which appears in the works Felix Gonzales-Torres made in the periods from 1988 to 1992. Starting the creation in the late 1980s, he made his works using such materials such as paper, light bulbs, candies, billboards and pictures, which can be produced in bulk. Especially, Many duplicable things comprises his works. He intended to draw viewer's attention by making them take parts in the pieces. In his works made by billboards and light bulbs, in addition, spectators played a role that produces various meanings considering either the environment or the way of display.

In fact, spectators' participation is important factor in Torres' works but we also need to consider his attitude towards the form. He appropriated minimalism, which was an influential trend of art, then to make paper stacked works piling posters on which images or texts were

printed. He also made public art by appropriating public materials such as billboards. Through these attempts, he re-interpreted the works by making differences between past and present. He didn't continue existing trends in his years.

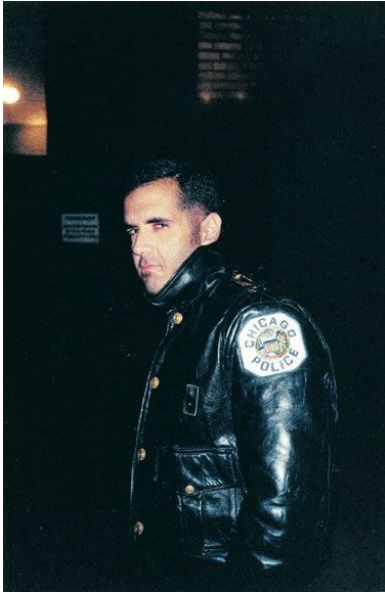
To look deeper and understand the whole aspects of Torres' works, I looked over American Neo-Conservatism in 1980s and a AIDS - a big issue in at that time. And then I studied the environment on which his works were based on.

In 1980s, people became aware AIDS was recognized in public and homosexuals were socially suppressed by people. Homosexual artists who were conscious of this situation were rather eager to express their sexual identity. Unlike them, Torres didn't want his works to be translated in the identity. He didn't hide his identity as an immigrant and a homosexual but avoided revealing them on the surface of the works. He appropriate past forms or styles to say various range of stories from public issues like socio-political events, problems between art-history and power, love and death, individual versus public and sexual politics focusing on homosexual to private essays. This thesis lighted his appropriation strategy which appears on one his major works, billboards and paper stack works.

Ultimately, I intended to find the attitude towards form which have not been studied enough compared to other arts in scholars. Especially, I focused mainly on his style that he appropriated past forms but minimalized their power and opened them to public making variously

interpretable works.

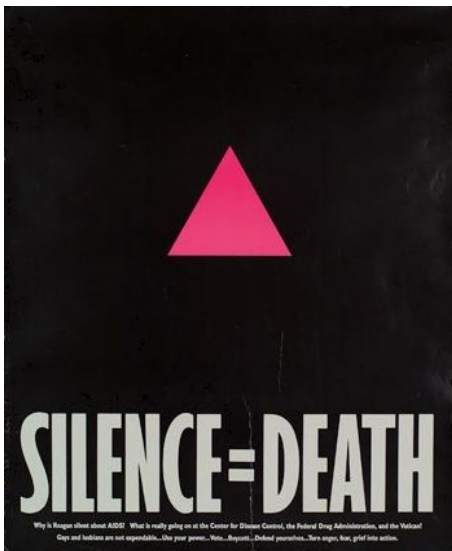
도 판



1. 털만, 펠릭스 곤잘레스-토레스, 1995.



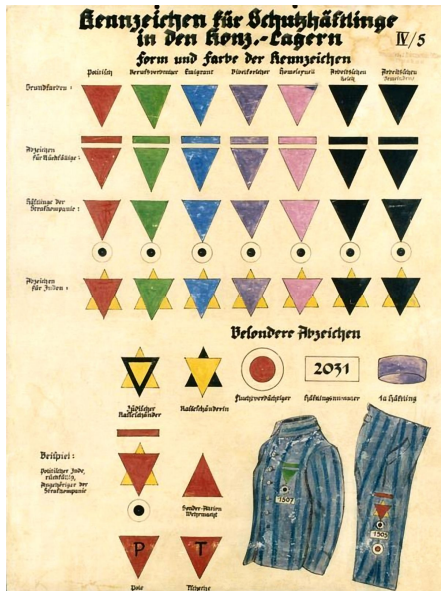
2. <무제(완벽한 연인들)>, 1987-90.



3. 액트업 로고.



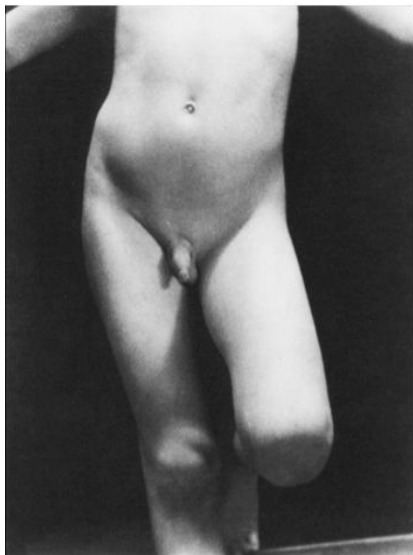
4. 액트업 로고 티를 입은 토레스.



5. 나치 강제 수용소에서 사용했던 마크.



6. 《기록을 보여주자》 전시.



7. 세리 레빈,
 <무제(에드워드 웨스턴 이후)>, 1980.



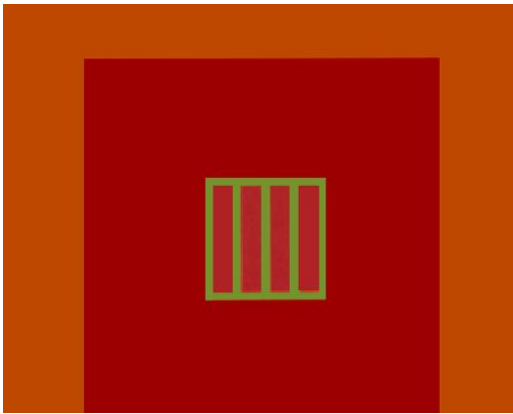
8. 프락시텔레스,
 <청년상>, 350~325 B.C.



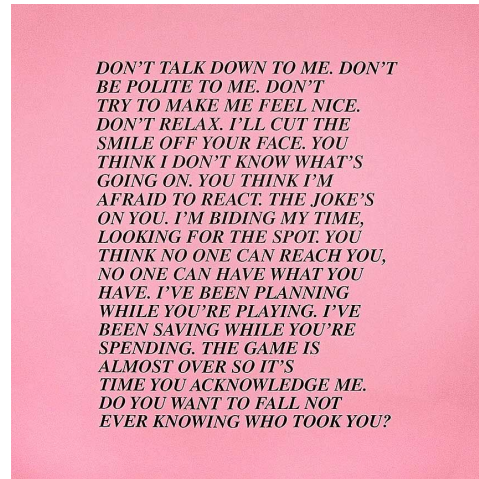
9. 로버트 메이플소프, <찰스>, 1985.



10. 로버트 메이플소프, <토마스>, 1987.



11. 피터 헬리, <데이글로 감옥>, 1981.

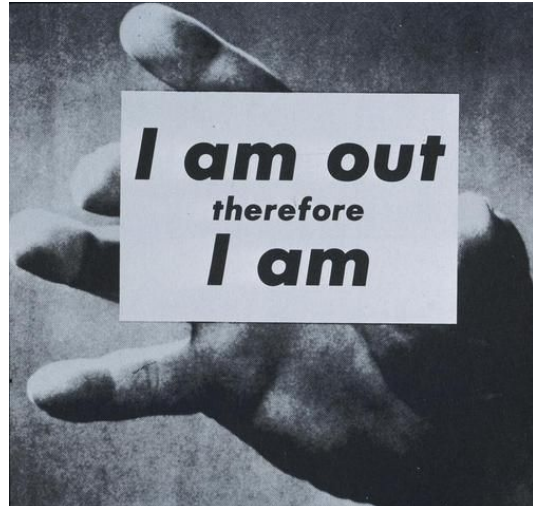


12. 제니 홀저, <선동적 에세이>, 1979.

*DON'T TALK DOWN TO ME. DON'T
BE POLITE TO ME. DON'T
TRY TO MAKE ME FEEL NICE.
DON'T RELAX. I'LL CUT THE
SMILE OFF YOUR FACE. YOU
THINK I DON'T KNOW WHAT'S
GOING ON. YOU THINK I'M
AFRAID TO REACT. THE JOKE'S
ON YOU. I'M BIDDING MY TIME,
LOOKING FOR THE SPOT. YOU
THINK NO ONE CAN REACH YOU,
NO ONE CAN HAVE WHAT YOU
HAVE. I'VE BEEN PLANNING
WHILE YOU'RE PLAYING. I'VE
BEEN SAVING WHILE YOU'RE
SPENDING. THE GAME IS
ALMOST OVER SO IT'S
TIME YOU ACKNOWLEDGE ME.
DO YOU WANT TO FALL NOT
EVER KNOWING WHO TOOK YOU?*



13. 바바라 크루거, <무제(나는 쇼핑한다 그러므로 존재한다)>, 1987.



14. 아담 롤스톤, <나는 커밍아웃한다 그러므로 존재한다>, 1989.



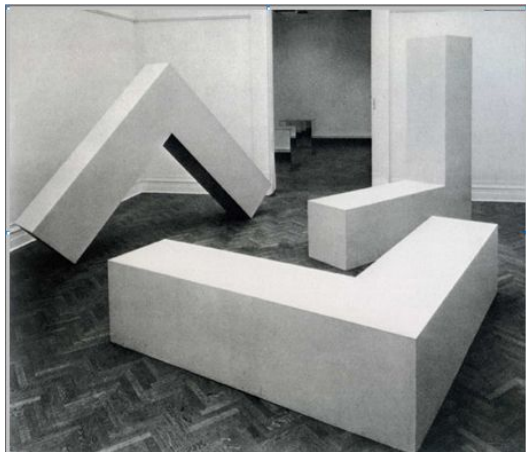
15. 그랑 퓨리, <정부가 손에 피를 묻히다>, 1988.



16. 그랑 푸리, <폭동>, 1988.



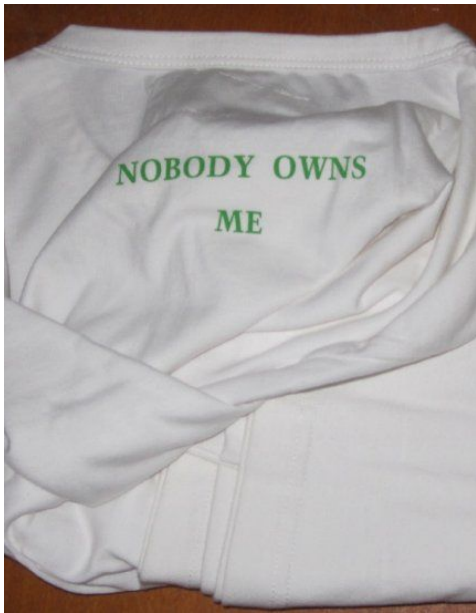
17. 로버트 인디애나, <러브>, 1967.



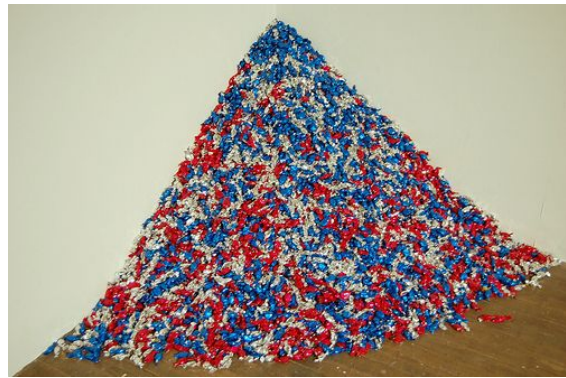
18. 모리스, <무제(세개의 L자 빔)>, 1966.



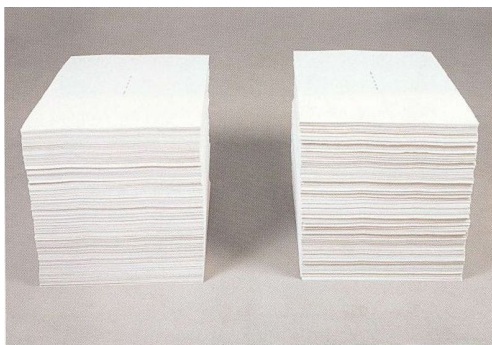
19. <무제>, 1991.



20. 토레스가 제작한 티셔츠.



21. <무제(오늘날 미국)>, 1990.



22.<무제>, 1989-90.



22-1.<무제>, 1989-90.



23. <무제(플라시보)>, 1991.



24. 칼 안드레, <144개의 마그네슘 사각형>, 1969.



25. <무제(LA의 로스 초상화)>, 1991.



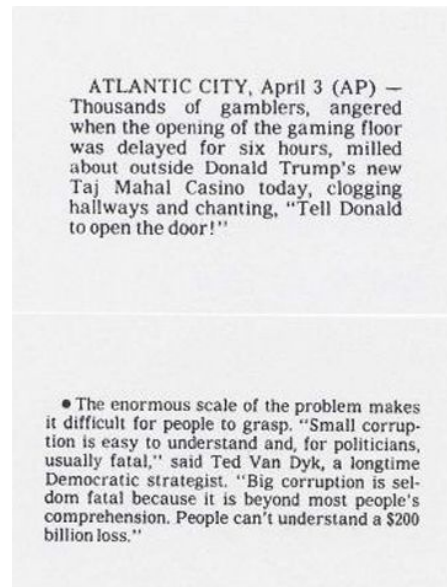
26. 로버트 모리스, <코너 피스>, 1964.



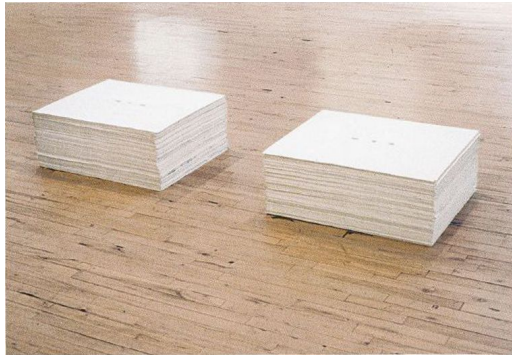
27. 도널드 저드, <무제>, 1968.



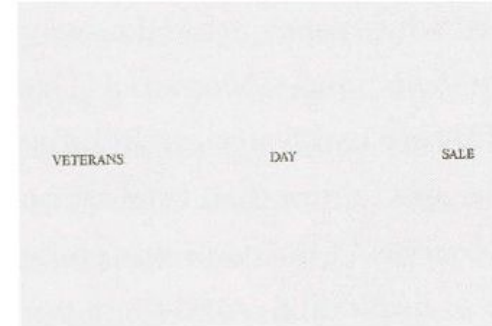
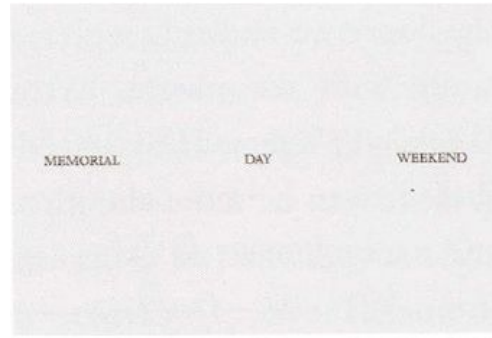
28.<무제>, 1990.



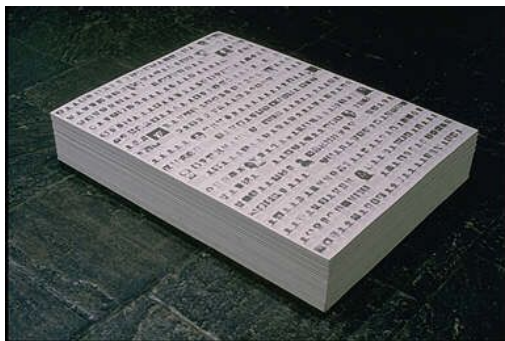
28-1. <무제>, 1990.



29. <무제(재향군인의 날 세일)>, <무제(전몰장병기념일 휴일)>, 1989.



29-1. <무제(재향군인의 날 세일)>, <무제(전몰장병기념일 휴일)>, 1989.



30. <무제(총기로 인한 사망)>, 1990.



31. <무제(정물화)>, 1989.



32. <무제(러버보이)>, 1990.



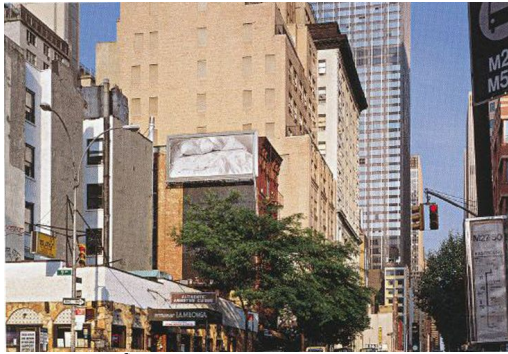
33. <무제>, 1990.



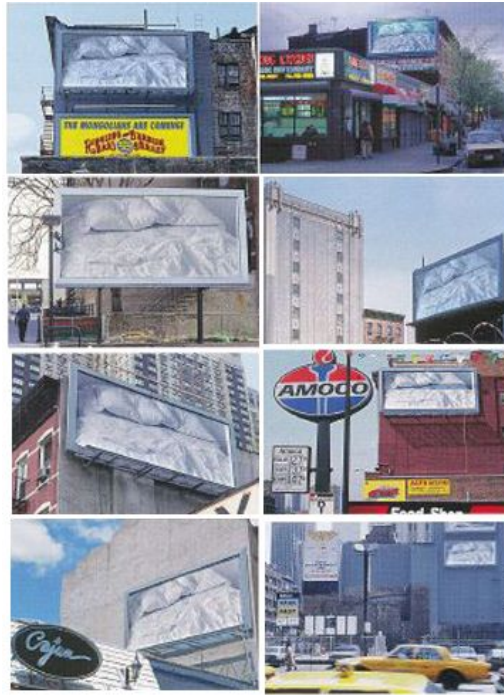
34. 댄 플레빈, <1963년 5월 25일의 사진>, 1963.



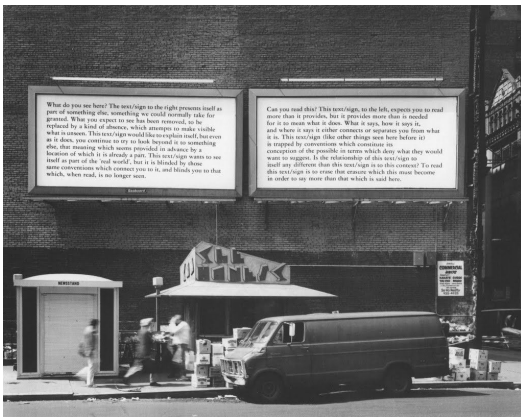
35. <무제>, 1989.



36. <무제>, 1991.32-1.



36-1. <무제>, 1991.



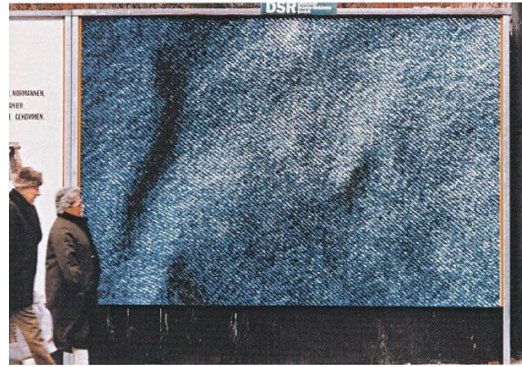
37. 조셉 코수스, <텍스트/맥락>, 1979.



38. 제니 홀저, <타임스퀘어 프로젝트>, 1982.



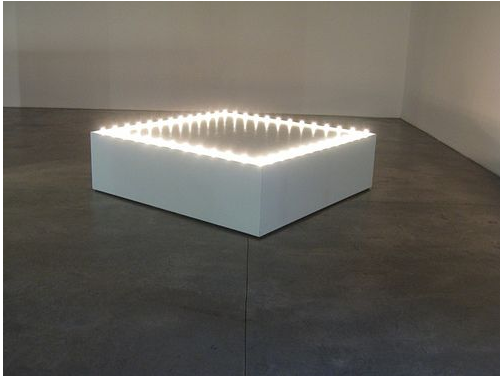
39. <무제(제프를 위하여)>, 1992.



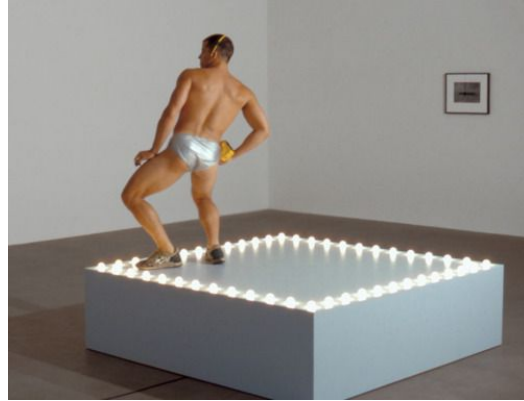
40. <무제(새로운 계획)>, 1991.



41. <무제>, 1990.



42. <고고 댄싱 플랫폼>, 1991.



42-1. <고고 댄싱 플랫폼>, 1991.



43. <무제>, 1991,
한국 전시를 위해 설치된 모습



44. <무제(미국)>, 1994-95.



45. <무제(폴잇)>, 1993.



45-1. <무제(폴잇)>, 1993.



46. <무제(공화당 집권 시기)>, 1992.



47. <무제>, 1991.



48. <무제(자연사 박물관)>, 1990.



49. <무제(여론)>, 1991.



49-1. <무제(여론)>, 1991.



50. <무제(이상한 새)>, 1993.



51. <무제>, 1992-95.



51-1. <무제>, 1992-95.