creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

Disclaimer

dCollection

미술학석사 학위논문

“우리는 갤러리라는 관념을 받아들인다”

- 그룹 머티리얼(Group Material)과 1980년대 미국 제도권 전시 공간의 전환 -

2023년 8월

서울대학교 대학원

협동과정 미술경영

송 채 정

“우리는 갤러리라는 관념을 받아들인다”

– 그룹 머티리얼(Group Material)과 1980년대 미국 제도권 전시 공간의 전환 –

지도 교수 신 정 훈

이 논문을 미술학석사 학위논문으로 제출함
2023년 8월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영
송 채 정

송채정의 미술학석사 학위논문을 인준함
2023년 8월

위 원 장 _____ 오 윤 정 _____ (인)

부위원장 _____ 민 경 소 _____ (인)

위 원 _____ 신 정 훈 _____ (인)

초 록

본 논문은 제도권 전시 공간에서 펼쳐진 그룹 머티리얼(Group Material; 이하 GM) 의 1980년대 정치적 미술 실천을 조명한다. GM은 1979년부터 1996년까지 뉴욕을 기반으로 활동한 작가 그룹이다. 이 그룹은 실제 삶과 밀접한 관련을 맺는 미술 실천을 지향하며, 활동기 당시 미국에 만연했던 신보수주의와 신자유주의 풍토 속에서 발생한 사회적, 정치적 문제에 주목했다. 활동 초기에 GM은 제도권 미술계, 심지어 상업주의에 물든 기성의 대안공간과도 거리를 두었고, 자체적으로 개관한 대안공간을 중심으로 지역 공동체의 일상 속에 직접 개입하는 미술을 행하고자 했다. 그러나 1980년대 미국의 시대적 상황과 GM의 활동이 지속적으로 교차해가는 과정 속에서 그룹 내부에서는 제도권 전시 공간을 수용하는 방향으로 태도의 변화가 일어났다. 이 변화는 GM이 1981년에 그들의 대안공간을 폐관하고 이후 일상적인 야외의 공공장소에서뿐만 아니라 1980년대 중반 이래로 휘트니 비엔날레, 카셀 도큐멘타, 디아 예술 재단, 샌디에이고 현대 미술관, 보스턴 미술관 등 유수의 미술 기관에서도 활발하게 전시를 펼쳤던 행보에서 드러난다.

GM이 활동 공간의 변화를 보여준 점은 GM을 동시기의 정치적 미술 작가 집단과 구별하게 한다. GM보다 이전에, 혹은 그들과 비슷한 시기에 활동하기 시작한 작가 집단들은 대체로 제도 외부에 일관적으로 위치하여 활동했다. 미술관이나 공공장소에서 시위, 보이콧, 파업과 같은 직접 행동을 벌이며 제도의 혁신을 요구하거나, 대안 공간에서 또는 빈 건물을 일시적으로 점유하여 사회 비판적인 전시를 개최하고 출판물을 발간하는 등 제도 바깥에서의 공동체 형성에 관심을 가졌다. 이는 아방가르드와 제도 간의 관계를 둘러싼 오랜 논쟁에서 종종 주장되는 것처럼, 제도에 포섭된 정치적 미술은 제도 기관의 복잡한 이해관계와 결합되었기에 비판의 힘을 잃었다고 보는 인식에서 비롯된 양상으로 이해할 수 있다.

하지만 GM이 보여주듯 1980년대 미국 미술계에서는 제도 바깥에서 제도를 비판하거나 거부하고자 하는 의식만 있는 것은 아니었다. 이 시기에 미국 사회에서는 정치적 미술과 제도가 밀접해지게 되는 조건이 형성되었다. 레이건 행정부의 신보수주의와 신자유주의가 사회를 이끄는 이념과 정책으로 존재하는 와중에 에이즈, 도시 정비,

빈민 문제, 젠더 문제, 선거 시스템, 기업주의 등 다양한 문제들이 야기되었고 수많은 이념적 논쟁과 사회적 패러다임의 변화가 동시에 일어나는 중이었다. 이와 같은 대대적인 사회적 위기에 반응하여 기존의 사회 질서와 제도를 비판하는 다양한 작가 그룹들이 정치적 미술 활동을 부흥시켰으며, 미술계 내외에서는 미술의 사회적 역할과 정치적 기능에 대한 관심이 높아졌다. 이러한 배경 속에서 정치적 미술과 미술 제도 사이의 관계도 재구성되었다.

이에 본 논문은 정치적 미술과 제도 간의 요동하는 관계를 탐구하기 위한 매개체로서 GM을 연구 대상으로 삼았다. GM이 제도권 전시 공간에서도 활발히 전시를 이어가기 시작하는 시점의 전후 배경을 살피고 또한 그들이 제도권 전시 공간에서 펼쳤던 두 전시 사례를 중점적으로 분석함으로써, 언뜻 모순되거나 변절한 것처럼 보이기도 하는 GM의 실천 장소의 변화가 지닌 당위성을 파악하고자 했다. 이때 GM이라는 미술가의 입장에서뿐만 아니라 미술 기관, 정치적 진영의 입장을 함께 살펴보며 당시의 상황을 입체적으로 조망하고자 했다.

1960년대 후반부터 휘트니 비엔날레는 비제도권 미술이 보여주는 새롭지만 안전한 범주의 미술로부터 기관의 존립을 확보하고자 하는 움직임을 보였다. 1980년대 중반에는 이스트 빌리지 현장의 미술이 미술계에서 공인된 위치를 점해가고 있던 중에, GM의 미술도 유사한 영역에서 활동했던 만큼 휘트니 비엔날레의 기준을 넘어서지 않는 '품질'을 가지고 있으며 비엔날레에 수용 가능하다고 판단된 것으로 보인다. 그렇게 GM은 1985년도 휘트니 비엔날레에 초청되어 《아메리카나》 전시를 선보인다. 이 전시에서 GM은 민중주의 미술, 유색 인종 작가의 작품, 여성주의적 실천, 노골적인 정치적 미술부터 일상적인 공예품 및 가정용품 등 다양한 작가군과 산업군에 포진한 작품들을 살롱 스타일로 전시장 벽면을 가득 채워 전시하였다. 프랑스의 전통적인 살롱전의 외양을 모방한 본 전시 전략은 현대에 이르러 목격되는 휘트니 비엔날레와 미국 정부의 행보, 즉 양측의 제도가 지닌 구시대적인 위계를 겨냥했다. 나아가, GM은 《아메리카나》에서 제도권의 전형적인 전시 구조를 모방하면서도, 그들이 끝내 관객에게 전달하고자 하는 제도 비판적 메시지는 허상과 실재가 뒤섞인 전시의 이중적인 내러티브 구조 속에 감추어 둠으로써 이후 관객의 의식에 더욱 극적인 각성 효과를 불러일으키고자 했다.

한편 1980년대 후반에 이르러 미국의 제도권 전시 공간에서는 정치적 미술 전시의 유행이 목격되었다. 이 유행 현상은

반젠트리피케이션 운동, 다문화주의 및 정체성 담론의 부상, 에이즈 위기에 따른 비판적 여론의 발생 등, 급변하는 사상적 조류에 대한 제도권 미술계의 자발적인 부응 또는 거스를 수 없는 편입으로 이해할 수 있다. 그러나 뉴욕 현대 미술관에서 열린 《인쇄에 전념하다》 전시와, 미국의 진보와 보수가 팽팽히 대립했던 문화 전쟁에서 엿볼 수 있듯, 각자의 입장과 이념에 따라 정치적 미술에는 서로 다른 해석과 도구적인 활용이 뒤따랐다. 특히 문화 전쟁에서 보수 진영은 '국민', '시민', '우리'라는 표현을 사용하면서 대중을 위한 미술의 도덕적 책임감을 강조했다. 그러나 이는 실상 모호한 범주에 해당하는 공동체에 대한 강조였으며 오히려 사회적 주체들의 자유로운 참여와 비판을 억압하는 태도와 맞닿았다.

디아 예술 재단은 1980년대 중반을 기점으로 기관의 공적인 전환을 이뤄가던 중에 정치적 미술을 그들의 목적에 유리하게 이용한 지점이 있었기에, 위와 같은 외부의 경향과 무관하지 않았다. GM은 디아 예술 재단이 기관의 공공성을 의식하며 이를 한창 개발하던 시기에 초청되어 《민주주의》라는 프로젝트를 개최할 수 있었다. GM은 《민주주의》에서 작품 전시회뿐만 아니라 다양한 외부 인력과 실시간으로 협력하여 만들어가는 프로그램을 운영했다. 라운드 테이블, 타운미팅 프로그램이 이에 해당했다. 특히 타운미팅은 느슨하고 즉흥적인 진행에 따라 의제에 대한 관객들의 의견 불일치 및 갈등이 종종 발생했다. 하지만 이는 앞서 《아메리카나》에서 살펴본 제도의 모방 전략과 비슷한 맥락에서 이해할 수 있다. GM은 타운미팅이라는 미국 사회의 구시대적인 정치 형식을 재전유함으로써 미술 제도권 기관에서 벌어질 수 있는 공론장의 폭을 새로운 지평으로 확장했다. 그들이 보여준 경합적인 공론장은 전시명이 함축하는 진정한 민주주의에 다가서기 위한 과정을 일시적으로나마 가시화한 것이었으며, 이를 통해 공동체라는 모호한 이름에 가려진 실사회의 상이한 정체성의 존재를 직접 제시하고 환기시킨 것이었다.

1985년, 1989년에 각각 개최된 위 두 전시는 제도에 대한 GM의 의식 변화와, 제도권 전시 공간의 성격적 전환, 그리고 이 모든 요인을 아우르고 있는 미국 사회의 시류 변화가 서로 맞물렸기에 가능했던 일이었다. 외부 요건의 변동 속에서도 GM은 관객을 비롯한 다양한 외부의 주체들과 기성 질서의 '변화'를 이뤄가고자 하는 '문화적 행동주의'에 대한 신념을 꾸준히 지향했다. 이때의 변화는 사회의 가시적인 변화뿐만 아니라 개인 내면의 내재적인 변화까지 의미했다.

문화적 행동주의라는 신념 아래 GM은 활동의 첫 시작을 지역 공동체와 직접 맞닿으며 주민 친화적인 미술을 펼치고자 했다. 그러나 재정 부족과 체력적 한계, 결정적으로 지역 공동체의 소외라는 한계에 부딪힌 GM은 문화적 행동주의를 지속적으로 실천하기 위해서는 전략의 변화가 필요함을 깨닫는다. 이에 GM이 직접 '두 번째 활동 시즌'으로도 구분하고 있는 활동기부터는, 그들은 마치 '트로이의 목마'와 같은 유연하고 실용적인 태도를 기반으로 변화의 가치를 실현해간다.

따라서 GM의 다양한 활동 거점은 행동주의를 실천에 옮기기 위한 그들의 시행착오 과정을 드러낸다. 또한 제도권 공간에서 펼쳐진 GM의 전시는, 제도란 고정불변하지 않은 유동적인 장이며 정치적 미술가들에게 그들의 작업을 선보이는 활동 무대이자 비판과 투쟁을 실행하기 위한 장소가 될 수 있음을 예시한다. 이와 같이 제도를 바라보는 관점은 전시 공간이 비단 물리적인 시설 자체만을 의미하는 것이 아니라 미술의 생산, 유통, 수용을 결정하는 사회 경제적이고 이념적인 요인을 내포하고 있기에 가능하다.

후대에서 관찰되는 정치적 미술의 현주소는 GM을 통해 살펴본 정치적 미술과 제도 간의 확장된 관계 속에서 이해할 수 있다. 1990년대 이후로 정치적 미술은 '참여 미술'이라는 명칭으로 세계적인 공공 커미션, 비엔날레, 대형 기관의 전시 등에서 상당한 위상을 차지하면서 제도권 현장 곳곳에서 활발한 움직임을 보여준다. 한편 제도권 바깥에서 위치하기를 지향하는 정치적 미술도 여전히 존재한다. 이 경우, 작가들은 그들의 실천이 미술 제도에 포섭될 가능성을 제거하고 사회적 권위주의와 한층 직접적이고 즉각적으로 맞부딪히고자 한다. 하지만 이러한 두 경향의 미술 실천은 서로의 노력과 효과를 저해하지 않는다. GM의 다변적인 포지셔닝에서 볼 수 있듯, 정치적 미술은 저마다의 크고 작은 변화를 이루고자 하는 공동의 목표 아래 각자의 위치에서 활동하고 있다.

주요어 : 그룹 머티리얼, 정치적 미술, 전시 공간, 제도 비판, 행동주의
학 번 : 2019-22320

목 차

제 1 장 서 론 1

제 1 절 연구 배경 및 목적 1
제 2 절 선행 연구 9
제 3 절 연구 내용 및 목차 12

제 2 장 그룹 머티리얼의 정치적 미술 14

제 1 절 '함께 나아가는' 문화적 행동주의 14
제 2 절 공동체의 소외라는 부작용 21

제 3 장 제도권 전시 공간의 재구조화 30

제 1 절 제도의 경계를 넘나드는 실천의 유연화 30
제 2 절 《휘트니 비엔날레 1985》에서의 《아메리카나》 39
1. 《휘트니 비엔날레》: 비제도권 미술의 규범화 39
2. 《아메리카나》: 제도의 모방과 재전유 45

제 4 장 비판적 공론장으로서 제도권 전시 공간 54

제 1 절 정치적 미술을 둘러싼 이념적 해석과 '문화 전쟁' 54
제 2 절 디아 예술 재단에서의 《민주주의》 64
1. 디아 예술 재단: 제도 기관의 공적 전환 64
2. 《민주주의》: 관객 참여와 경합적인 공론장의 실현 70

제 5 장 결 론 84

참고문헌 89
도판목록 98
도 판 102
Abstract 122

제 1 장 서 론

제 1 절 연구 배경 및 목적

그룹 머티리얼(Group Material; 이하 GM, 1979~1996)은 1980년대 미국 공화당 집권 시기에 점증하는 신보수주의, 신자유주의적 풍토에 적극적으로 대항한 작가 그룹이다. 그들이 펼친 행동주의적인 정치적 미술은 흔히 예상되듯 미술계 제도권 바깥에서 기성 질서를 겨냥하고 공격하지 않는다. 대신 그들은 정치적 권력 및 이념과 깊이 연루되어 있는 미술계 제도권 내부에 머무르며 질서의 변화를 꾀했기에 흥미롭다. 이에 본 논문은 제도권 전시 공간에서 펼쳐진 GM의 1980년대 미술 실천을 조명하려 한다. 미국의 시대적 상황과 GM의 활동이 지속적으로 교차하는 동안 미술 제도에 대한 그들의 인식이 어떻게 변화해갔는지, 이 변화가 실제적인 미술 실천에 어떻게 반영되어 갔는지 면밀히 살피는 데 중점을 둔다.

본 논문에서 논의하는 정치적 미술이란 현실 사회 문제에 관심을 가지고 이에 대한 반응을 작업에 내포하거나 표출하는 미술을 말한다. 정치적 미술은 1980년대에 단순히 양적으로 폭발할 뿐만 아니라, 기성 질서에 반하는 태생적인 속성에도 불구하고 제도와의 관계가 매우 밀접하게 재조정된다. 1980년대의 미국은 선거 제도, 기업주의, 소비문화, 민주주의, 빈민 문제, 에이즈 위기 등 다양한 쟁점이 사회 전반에서 부각된 시기였다. 나아가 이들 쟁점이 촉발한 사회적 긴장과 저항은 1980년대 말에 이르러 보수주의자와 진보주의자 간의 '문화 전쟁'이라는 심화된 갈등 양상으로 수렴하였다. 이러한 시대적 상황과 맞물려 미술계 내외에서는 미술의 사회적 역할과 정치적 기능에 대한 관심이 솟구쳤다. 제도권 미술계에서도 이 관심은 예외가 아니었다.

이와 같은 시기에 태동한 GM에게 미술과 제도 사이의 민감한 거리 조절 문제는 그룹의 모든 활동기를 아우르는 핵심적인 문제 의식이자 미술 실천의 동력이었다. 따라서 GM이 1980년대 미국이라는 특수한 시대를 몸소 겪으며 펼쳤던 행보를 살펴보는 것은 연구적 가치를 지닌다. 그들의 행보는 당시 정치적 미술과 제도 사이의 요동하는 관계를 대변하는 사례이며, 스스로가 정치적 미술의 전개를 추동하는 역사적인 동인이었다는 점에서 그들의 행보는 후대에서 관찰되는 제도권 정치적 미술의 현주소를 이해할 수 있는 단서가 된다.

정치적 미술과 제도 간의 복잡다단한 이해관계는 1980년대가 되어서야 비로소 제기된 새로운 논제가 아니다. 실제 사회, 정치 영역에서 파생되는 주제를 미술을 매개로 표상하는 정치적 미술은 예술과 삶의 결합으로부터 실천의 진정성을 찾는다는 점에서 아방가르드의 정신과 비견할 수 있다. 아방가르드의 공적을 둘러싸고 점화되었던 20세기 후반의 논의는 정치적 미술과 제도의 관계에 대해 앞서부터 고민한 선례로 볼 수 있다. 레디메이드 개념을 창시한 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)은 "내가 하나의 도전으로 병 걸이나 소변기를 그들의 얼굴에 던졌는데, 이제 그들은 그것들의 미적인 아름다움에 감탄하고 있다."라고 1962년에 언급하며 아방가르드가 지닌 혁신성은 제도에 성공적으로 안착하는 동시에 소멸했음을 암시했다.[1] 기 드보르(Guy Debord)는 다다, 초현실주의 같은 이전 세대 아방가르드가 관습적인 예술 영역에 국한된 활동을 펼치며 아방가르드의 임무를 성취하지 못한 것으로 보았고, 예술적 수단들이 자본주의적 상품으로 전락하여 부르주아 문화 속에서 소비되었다고 비판했다. 이에 그는 '상황의 구축'이라는 상황주의자 인터내셔널(Internationale situationniste; 이하 I.S., 1957~1972)의 대안적인 전략을 제시하며 일상생활 전반으로 실천 영역을 확장한 아방가르드의 새로운 비전을 그렸다. 그러나 I.S.는 1972년 그룹의 해체 이후에 다다의 태도가 이식된 극좌파 정치적 세력으로 재생산되었을 뿐만 아니라, I.S.의 실천적 전략은 독창적인 형식과 기법으로 변질되어 포스트모더니즘 담론 속에 흡수되었다. 실천의 화석화를 거부하고 실천의 '살아 있는' 과정만을 지향했던 I.S.의 궁극적인 기획은 이렇게 끝내 무산되었다.[2]

아방가르드의 실패는 이후 페터 뷔르거(Peter Bürger)에 의해 '역사적 아방가르드'와 '네오-아방가르드'라는 용어 아래 담론화된다. 뷔르거는 20세기 전반에 벌어진 역사적 아방가르드와 이를 계승하여 20세기 후반에 등장한 네오-아방가르드가 모두 실패한 기획이라고 본다. 그에 따르면 본래 아방가르드는 제도화된 부르주아 예술의 한계를 넘어서고자 하는 예술의 자기비판이다. 아방가르드는 실제 삶으로부터 유리된 예술의 자율적 위치에서 벗어남으로써 예술의

---

[1] Hans Richter, *Dada, Art and Anti-Art* (*Dada, Kunst und Antikunst,* 1965), trans. David Britt (New York: Oxford University Press, 1978), p. 208.
[2] 박미연, 「'상황주의자 인터내셔널'의 복원: I.S.의 '예술정치'와 아방가르드의 의미」, 『현대미술사연구』, 제35호(2014), 현대미술사학회, p. 144.

사회적 무기능성(Funktionslosigkeit)을 극복하고 예술로부터 새로운 실생활을 조직하고자 한다.[3] 20세기 전반에 출현한 다다이즘, 초현실주의, 미래주의, 러시아 아방가르드가 뷔르거가 주장하는 아방가르드적 실천의 예시이다. 그러나 이 시기의 아방가르드는 '역사적' 아방가르드에 그치게 된다. 예술과 삶 사이의 간극은 결국 극복되지 못하고 아방가르드의 저항 자체가 새로운 제도로서 받아들여진 상황이 발생했기 때문이다. 따라서 이후에 등장한 네오-아방가르드, 즉 네오-다다, 팝아트, 미니멀리즘, 개념미술과 같은 일련의 움직임은 뷔르거에게는 역사적 아방가르드의 공허한 반복에 지나지 않는다. 역사적 아방가르디스트들이 활용했던 수단을 사용해서 또 다시 그들이 시도했던 예술과 삶의 결합을 꾀하는 것은 제도 비판의 이름으로 제도 안의 자리를 찾아 나서는 일 이상이 되지 못한다.[4]

그렇다면 위 사례에서 제도에 포섭된 아방가르드의 존재가 일관적으로 실패로 규정되었듯이, 제도권 전시 공간, 즉 유수의 미술관과 갤러리 내로 들어선 정치적 미술의 가치는 여전히 유효할지 의문을 남긴다. 실제로 미술관이 제시하는 정치적 미술은 기성 사회와 제도를 비판하는 힘을 상실하고 변질되었다고 종종 여겨진다. 미술관에 포섭된 것은 제도의 위계 구조에 안착하여 기관의 복잡한 이해관계와 결합되었다는 의미에서 그러하다. 예를 들어, 이사벨 그로우(Isabelle Graw)의 지적은 제도 내부에 위치한 정치적 미술의 비판성이 그 의미가 확산되고 재생성되기보다 상품으로서 단순화될 위험성을 가리킨다. 그녀에 따르면, 문제를 다루고, 조사하고, 개입하는 정치적 미술의 실생활적 기능은 예술의 새로운 가치를 보증하는 일종의 자격증이 되어, "갤러리나 미술관과 같은 기관에서 발송되는 무수한 보도 자료에서 작품의 홍보 가치를 높이는" 데 활용된다.[5] 이 같은 미술 기관의 태도는 과연 작가들이 제기하는 모순과 변칙을 제도가 실제로 인정하고 자신의 것으로 수용하는지 의문을 더한다. 제도의 폐쇄성에 대한 의혹은 피터 오스본(Peter Osborne)의 다음과 같은 발언에 동조하게 한다. "제도 내부에 있는 비판의 존재는 비판이 지닌

---

[3] Peter Bürger, 『아방가르드의 이론 Theorie der Avantgarde』(1974), 최성만 옮김(서울: 지식을만드는지식, 2013), p. 121.
[4] 이영욱, 「네오 아방가르드: 해석과 재해석 - 핼 포스터의 페터 뷔르거 비판을 중심으로」, 『미학』, 제51호(2007), 한국미학회, p. 232.
[5] Isabelle Graw, "Beyond Institutional Critique", in John C. Welchman, ed., *Institutional Critique and After* (Zurich: JRP Ringier, 2006), p. 141.

지적 가치를 부정하는 것은 아니지만, 그 비판의 실질적인 기능을 부정한다. 따라서 제도 비판은 미술 제도를 강화하고 발전시킨다”.[6]

그러나 아방가르드는 아직 죽지 않았음을 주장하며 아방가르드라는 난제를 다시 들고 등장한 후대 이론가들은 제도와 엮인 정치적 미술의 효력을 바라보는 갱신된 시각을 제시한다. 그들의 주장은 정치적 미술과 제도 간의 관계를 흑백 논리 속에서 판가름할 수 없음을 시사한다는 점에서 주목할 필요가 있다. 벤자민 H. D. 부클로(Benjamin H. D. Buchloh)는 예술의 정치적인 저항이 직접적으로 유효할 필요는 없다고 주장한다. 작품의 미학적 구조는 언어적, 반사적, 재현적, 행동적 구조에 내재된 규범과 관습을 해체해가면서, 끝내 실제 사회의 억압과 지배의 모든 형태를 해체할 수 있는 기반을 형성할 수 있기 때문이다. 따라서 그는 1970년대의 네오-아방가르드가 권력의 효력을 적어도 일시적으로 중단시키는 즉각적이고 구체적인 환상을 제공하는 기능을 한다고 본다.[7] 한편 할 포스터(Hal Foster)는 네오-아방가르드가 “제도에 대해서 특정적이면서도 해체적이기도 한 창조적인 분석을 수행”할 수 있음을 주장했다.[8] 제도의 해체를 지향하는 미술은 제도의 작동 기제 속에 흡수되지도, 제도와 유리된 채 예술의 자율성을 고착시키지도 않는 미묘한 위치에 서서 해체 실험을 이어 나간다. 1960년대 이래로 미국에서 전개된 팝 아트, 미니멀리즘, 개념 미술, 대지 미술, 아상블라주, 포스트모던의 알레고리, 1980-90년대에 이르러 사회적 차이를 소재로 한 과잉 또는 혼합 매체의 작업은 모두 ‘해체’의 다양한 전략을 보여준다. 제도의 해체는 기호의 물질성을 입증하면서 언어적 의미의 억압된 미학적 차원을 해방하고, 사회 문화적 표현의 다양하고 이질적인 형태를 교란하거나 전복하고, 모든 형태의 사회적 억압과 결탁하고 권력을 은밀하게 사용하는 것을 폭로한다.[9]

이제 정치적 미술과 제도의 관계를 탐구하는 데 있어 제도의 안과

---

[6] Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (London: Verso, 2013), p. 159.

[7] Benjamin H.D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2000), xxiv-xxv.

[8] Hal Foster, 『실재의 귀환 The Return of the Real: The Avante-Garde at the End of the Century』(1996), 최연희 외 옮김(부산: 경성대학교 출판부, 2010), p. 63.

[9] Jonathan Vickery, “Art Without Administration: Radical Art and Critique after the Neo-Avant-Garde”, *Third Text* 16:4(August 2010), p. 403.

밖이라는 이분법적 영역 설정은 더 이상 유효하여 보이지도 않는다. 1980년대 말부터 시작된 동구권의 몰락과 붕괴는 사회주의에 대한 자본주의의 승리로 일컬어졌다. 완연한 신자유주의 시대에 들어서며 미술계는 자본의 투기 및 투자, 자유 시장 경제와 더 없이 긴밀해진 유착 관계에 놓였으며, 안드레아 프레이저(Andrea Fraser)가 "제도는 우리 안에 있고 우리는 우리 자신에서 벗어날 수 없다."라고 말했듯이 미술 제도, 나아가 사회 제도는 미술이 성립하기 위한 전제 조건 자체가 되었다.[10] 이로써 제도와 공모하는 위험을 무릅쓰면서도 제도 공간에 스스로 개입하기를 택한 정치적 미술의 전략은 고도의 자본주의 사회에서 여전히 가치 있는 비판성을 발휘하기 위한 필연적인 접근법이 되었다. 정치적 미술에게 제도 안팎의 영역은 선택의 문제에서 벗어났다면, 정치적 미술과 제도의 중첩이 불가피하다면, 오히려 그러한 미술의 위치를 실천의 전략으로 활용하고자 하는 귀결에 도달한 것이다. 프레이저는 역사적 아방가르드의 실패를 부른 '비판의 제도화'는 제도 비판의 기본 조건이 되었다고 본다. 따라서 역사적 아방가르드의 진정한 유산은 바로 제도 비판으로 하여금 '비판의 제도(an institution of critique)'를 향한 잠재력을 가진 제도를 옹호하도록 전환시킨 것이라고 주장한다. 그녀는 오늘날 미술계에서 비판의 제도화란 이제 불가피한 것임을 인정하고 미술 제도 내부에서 끊임없는 자성을 통해 "미술 기관의 합법화된 담론, 저항과 대립의 장소로서의 자기 대표성, 급진성과 상징적 혁명에 대한 신화"를 비판하고 평가하는 제도 비판을 수행해 갈 것을 제안한다.[11]

한발 더 나아가, 제도 자체를 정치적 미술을 위한 생산적인 투쟁의 장으로 적극 활용하려는 시각도 있다. 샹탈 무페(Chantal Mouffe)는 "보수적인 제도들이 현존하는 헤게모니의 유지와 재생산에 이바지하는 역할을 한다고 지탄받는 것과는 달리, 나는 미술관과 예술 기관이 소비 사회의 이데올로기적 틀을 전복하는 데 기여할 수 있다고 생각한다."라고 주장한다.[12] 무페는 마치 언어의 의미가 맥락에 의존하며 작용하는 것처럼, 제도에 대해서도 정적이고 불변한 역할을

---

[10] Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum*, September 2005.
[11] 위의 글.
[12] Chantal Mouffe, 『경합들: 갈등과 적대의 세계를 정치적으로 사유하기 Agonistics: Thinking The World Politically』(2013), 서정연 옮김(서울: 난장, 2020), pp. 161-62.

가정하는 관념을 버려야 한다고 본다. 그렇지 않는다면 이는 주어진 권력들의 배치 안에 항상 존재하는 긴장 관계를 무시하고, 그 권력들의 절합 형태를 전복하는 쪽으로 행동할 수 있는 가능성 또한 무시한다는 것을 의미한다. 무페는 보리스 그로이스(Boris Groys)의 논리를 빌려, 미술 제도가 이를 테면 신자유주의적 헤게모니가 공개적으로 논란이 되는 경합적인 공적 공간으로 변환될 수 있다고 주장한다. 시장에 의해 예술계가 거의 전부 식민화되어버린 현재의 조건 속에서, 미술관을 상품과는 구별되는 맥락에서 예술 작품을 보여주는 특혜의 장소로 생각할 수 있다는 것이다.[13] 옛것과 새로운 것을 끊임없이 비교하며 현재를 창출하고 다양한 개체들의 미학적 평등이 전제되어 있는 미술관은, 오늘날 글로벌 미디어 시장이 독단적으로 주입하는 독창적이고 도발적인, 진실되고 진정한 예술이라는 가치에 맞서서 비판적 탐구의 가능성을 제공할 수 있다.[14]

이상 살펴봤듯, 아방가르드와 제도, 혹은 정치적 미술과 제도 간의 관계는 거의 반 세기 동안 미술계의 꾸준한 문제 의식으로서 제기되어 서로의 논의를 반박하거나 확장하는 와중에 오늘날에 이르렀다. 본 논문에서 연구자는 이처럼 수많은 담론과 실천을 거친 뒤 후대에서 확인할 수 있는 현상, 즉 정치적 미술과 제도의 미묘한 상생의 기반이 미국에서는 1980년대라는 배경을 딛고 본격적으로 자라났음을 주장하고자 한다. 이 주장은 미술의 정치적 의의 및 효과에 대해 점점 높아지는 미술계 내외의 관심이 마침내 1980년대에 정점에 달하여, 미술가들에게, 더불어 제도권 미술 기관들에게도, 정치적 미술과 제도 간 관계를 공존의 관점에서 달리 보도록 하는 계기를 마련했다는 것을 전제로 한다.

미술사적 맥락에서 1960년대는 미국 미술계에서 정치적 미술에 대한 관심의 태동을 설명하기 위한 적절한 출발점이다. 이 시기에는 미니멀리즘과 팝아트가 크게 유행하면서 모더니즘이 오랫동안 주창해온 순수하고 형식주의적인 심미성에서 탈피해가고 있었다. 또한 1960년대 중반 이후로 미국 사회에서는 여러 중대한 사회 정치적 사태들—베트남 전쟁과 반전 운동, 흑인 민권 운동, 학생 운동 등—이 일어났다. 관습과 권위를 타파하고자 하는 사회 전반의 시류는 미술계의 탈모더니즘적 흐름과 맞물리며 다양한 실험적인 미술의 탄생을 촉진했다. 미술

---

[13] 위의 책, pp. 162-63.

[14] Boris Groys, *Art Power* (London: MIT Press, 2008), pp. 19-22.

평론가인 루시 리파드(Lucy Lippard)는 그야말로 "무질서 상태(free-for-all)"와 같은 이 시기에 미술의 비물질화와 미술 개념 자체를 강조하는 '개념 미술'이 두드러지기 시작했음에 주목했다.[15] "개념으로서의 미술(art as idea)"과 "행동으로서의 미술(art as action)"이라는 두 가지 원천으로부터 온 것으로 보이는 개념 미술은,[16] 동시대 사회 현실에 실시간으로 응답해간다. 개념 미술의 정치적인 의식은 구체적인 의제를 다루는 작업 내용을 통해 직접적으로 표출되기도, 비상업적이고 탈신화화된 작업 형식을 통해 간접적으로 표현되기도 했다. 리파드는 이와 같은 개념 미술의 경향은 후대 미술계에게 "예술가들은 언제든지 (사회적) 에너지를 '미술'이 의미하는 바의 확장을 위한 잠재적인 연료로 활용할 수 있다."는 것을 시사한다고 보았다.[17]

정치적 미술의 입지는 개념 미술이 이후 제도 비판 미술, 퍼포먼스 미술, 페미니즘 미술 등 다양한 미술 분모로 분화하거나 그들과 중첩되는 과정 속에서 한층 확장되고 강화되어 갔다. 그리고 1980년대에 이르러 정치적 미술은 1960년대 이후로 또 한 번 번성하는 결정적인 시기를 맞이한다. 레이건 보수 정권으로 대변되는 1980년대 미국 사회는 에이즈, 도시 정비, 빈민, 젠더, 선거 시스템, 기업주의 등, 크게는 모두 신자유주의 문제로부터 파생되고 심화된 사회 문제에 시달리며 민주주의의 위기에 직면한 상태였다. 대대적인 사회적 위기에 반응한 미술계에서는 기성 사회의 질서와 제도를 비판하는 다양한 작가 집단의 정치적 미술 실천이 자연스레 부흥했다. 1979년에 뉴욕을 기반으로 출범한 GM은 이 같은 1980년대의 흐름에 합세했던 집단 중 하나였다. 10여 명이 모여 시작된 GM은 이후 몇 차례의 멤버 변동이 있었으나 그룹을 거쳐갔던 멤버들은 모두 미술에 대해 비슷한 태도를 공유했다. 미술은 실제 사회와 접해야 한다는 것이다. 그에 따라 GM은 활동기 동안 각 시점의 시급한 사회적 사안에 대응하여 실천의 주제와 성격에 있어서 점진적인 변화를 보여주었다.

그런데 GM이 여타의 작가 집단과 구별되었던 점은 GM은 활동

---

[15] Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Los Angeles, CA: University of California Press, 1997), vii.
[16] 리파드에 따르면, 개념으로서의 미술에서는 "감각이 개념으로 전환됨에 따라 물질은 거부된다". 행동으로서의 미술에서는 "물질이 에너지와 시간 운동으로 변환된다". 위의 책, p. 43.
[17] 위의 책, xxii. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.

공간에 있어서도 가시적으로 뚜렷한 변화를 보여주었다는 것이다. GM보다 이전에, 혹은 그들과 비슷한 시기에 활동하기 시작한 정치적 미술 작가 집단들은 대체로 제도 외부에 일관적으로 위치하여 활동했다. 예를 들어, AWC(Art Workers' Coalition, 1969~1971)와 AMCC(Artists Meeting for Cultural Change, 1975~1978)와 같은 집단은 미술관이나 공공장소에서 시위, 보이콧, 파업과 같은 직접 행동을 벌이며 제도의 혁신을 요구했다. Colab(Collaborative Projects, 1977~), PAD/D(Political Art Documentation/Distribution, 1980~1988)와 같은 집단은 대안 공간에서 또는 빈 건물을 일시적으로 점유하여 사회 비판적인 전시를 개최하고, 출판물을 발간하는 등 제도 바깥에서의 공동체 형성에 관심을 가졌다.

한편 GM은 활동 초기에는 라틴계 노동자층이 모여 사는 로어 이스트 사이드(Lower East Side)의 동네에 직접 대안공간을 개관하고 그곳을 중심으로 전시 활동을 펼쳐나갔다. 그러나 곧 그들은 1981년에 대안공간을 폐관하고, 1980년대 중반을 기점으로는 크고 작은 여러 제도 기관의 전시에 적극 참여하기 시작했다. 후자의 활동 노선은 1996년에 그룹이 해체되는 시기까지 유지되었다. 1988년도 인터뷰에서 GM이 밝힌 말들은 그들이 보여준 변화가 그저 그룹 내부의 변덕이 아니라 미술계의 복합적인 상황에서 비롯된 것임을 추론하게 한다. "GM이 '미술계'의 체계적인 모순 바깥에 전적으로 존재하기를 원했다고 하면 거짓말일 것이다. **우리는 갤러리라는 관념을 받아들인다. 우리는 비평가와 취향이라는 관념을 받아들인다.** 만약 그렇지 않는다면 그것은 자기 검열을 상징한다".[18]

이에 본 논문에서는 GM을 시대적 기류의 변화에 민감하게 반응하며 실천 방향을 전환해간 작가 집단으로 조명한다. 특히 GM이 활동 중기부터는 제도 내외의 경계를 구분하지 않고 대형 미술관에서도 작업을 벌였던 상황에 주목하여, 이러한 특징이 두드러졌던 1980년대 GM의 활동 양상과 미술 실천을 주요한 연구 대상으로 설정했다. 본 논문은 GM의 사례를 통해 서로 불화하는 것으로 보이는 두 영역인 정치적 미술과 제도가 중첩될 때 어떠한 상호 작용이 일어났는지 분석하며 둘 사이의 상생 관계를 탐구하고자 한다. 또한 GM의 제도권

---

[18] Doug Ashford, "Group Material Speaks with Critical Art Ensemble"(1988), in Krist Gruijthuijsen, ed., *Writings and Conversations by Doug Ashford* (Mousse Publishing, 2013), p. 116. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

실천을 궁극적으로 1980년대 미국 미술계 내외의 상황에 대응하는 정치적 미술의 행동주의적 전략으로서 파악하며, 후대에서 관찰되는 제도권 정치적 미술의 현주소를 행동주의적 관점에서 함께 바라보고자 한다.

제 2 절 선행 연구

본 논문의 연구자는 GM의 정치적 미술과 제도권 전시 공간 간의 관계를 탐구하는 데 앞서, 행동주의와 현실에 기반을 둔 유물론적 의식이 그들의 활동과 분리할 수 없는 중요한 정체성임을 인식했다. 행동주의 미술의 윤리적이고 사회적인 함의를 연구한 마리오 요셉(Mario Joseph)은 GM이 행동주의 실천 수단으로 전시 큐레이팅을 활용한 점에 주목했다. GM은 다양한 사회 정치적 주제의 전시를 열어서 타인이 전시에 참여하거나 기여할 수 있도록 유도했다. 그들은 정치적이고 협력적인 과정으로서 큐레이팅을 수행하며, 직접행동을 위한 장으로서 전시 공간을 조성했다. 요셉은 그 결과, GM이 예술과 행동주의의 개념을 혁신했음을 주장했다.[19] 클레어 그레이스(Claire Grace)는 GM을 매개 삼아서, 80년대 서구 미술계를 장악했던 후기구조주의, 신보수주의 중심의 포스트모더니즘과는 구별되는 포스트모더니즘의 대안적인 계보를 추적했다. 그레이스는 GM이 당시 미국의 신자유주의, 사회적 보수주의, 냉전 및 에이즈 위기와 같은 시대적 조건에 적극적으로 개입하며 '유물론적 포스트모더니즘'을 수행했음을 주장했다. 이러한 특징은 GM이 현실 사회의 실재적인 대상에 관심을 두었고 실천의 형식적 측면을 고려했던 점에서 가시적으로 드러난다.[20] 위 두 선행 연구에서 GM은 미국에서 1960년대 이후로 전개되는 미술의 특정한 경향의 계보를 이루는 사례로서 분석된 반면, GM의 정치적 미술과 제도권 전시 공간과의 관계는 부차적인 주제로 다루어지거나 그룹의 전반적인 활동기를 설명하는 과정에서

---

[19] Mario Joseph Ontiveros II, *Reconfiguring Activism: Inquiries into Obligation, Responsibility, and Social Relations in Post 1960s Art Practices in the United State*s (Ph. D. Dissertation, University of California, Los Angeles, 2005), pp. 104-64.

[20] Claire Grace, *Group Material and the 1980s: A Materialist Postmodernism* (Ph. D. Dissertation, Harvard University, 2014), pp. 1-307.

단편적으로 언급되었다.[21]

한편 GM과 제도의 관계를 더욱 중점적으로 고찰한 연구의 경우, GM의 활동에서 관객이라는 요소가 차지하는 위상에 공통적으로 주목했다. 아데어 라운드와이트(Adair Rounthwaite)는 1980년대 말에 디아 예술 재단(Dia Art Foundation; 이하 디아)에서 개최된 GM과 마사 로슬러(Martha Rosler)의 프로젝트를 연구하면서, 두 사례에서 주요하게 보이는 관객 참여를 예술가와 기관의 긴밀한 공존으로부터 발전한 패러다임으로 간주했다. 디아의 입장에서는, GM과의 협업이 성사된 배경으로 디아가 기관의 공공성을 의식하기 시작한 전환점을 제시했다.[22] GM의 입장에서는, 그들의 《민주주의 Democracy》(1988~1989) 프로젝트가 미술관 관객에게 교육적이고 정동적인 영향을 미친 측면을 분석하며 GM이 제도권 전시 공간에서의 관객을 새로운 주체로서 거듭나도록 한 의의를 강조했다.[23] 국내에서 이임수는 앞서 라운드와이트가 예술, 기관, 관객 사이의 관계를 탐구했던 것의 연장선으로, PAD/D의 《심리 상태와 연두 교서 State of Mind, State of the Union》(1984~1985)와 GM의 《민주주의》를 비교하며 삼자 관계를 또 다른 관점에서 분석하였다. PAD/D는 예술가의 행동에 중점을 둔 행동주의 실천 사례라면, GM은 관객의 참여 및 대화에 중점을 둔 행동주의 실천 사례로 제시되었다. 이때 이임수는 GM의 사례에서 볼 수 있듯, 기관과의 협업 속에서 행동주의 미술의 소통 구조가 예술가의 발언 중심에서 관람자의 참여 중심으로 전환되었음을 주장했다.[24]

---

[21] 요셉은 GM이 휘트니 비엔날레에 참가했던 것을 두고 그들이 명백히 제도권 전시 공간 내부에서도 전시를 열었던 점을 짚어냈지만, 그들이 제도권에 입성한 경위에 대해서는 매우 간략하게 언급했다. 그간 GM은 대형 제도권 기관에서 전시하기를 거부함으로써 행동주의적 의미에서 제도에 대한 항의를 표했으나 이번에는 비엔날레의 공식 초청을 수락하고 전시를 정치적인 행위로서 재구성하였다고 주장했다. 그레이스는 제도권 전시 공간을 포함한 다양한 장소를 근거지 삼아 벌어진 GM의 전시 프로젝트를 상세히 분석하지만, 분석의 쟁점은 프로젝트의 내부적인 형식적 전략과 그 의의를 살펴보는 데 있었기에 GM의 정치적 미술과 제도 기관과의 관계에 대해서는 잘 다루지 않았다.

[22] Vanessa Adair Rounthwaite, *Rearrangements: Participation and Politics at the Dia Art Foundation, 1988-89* (Ph. D. Dissertation, University of Minnesota, 2013), pp. 44-99.

[23] 위의 논문, pp. 100-61, pp. 225-81.

[24] 이임수, 「PAD/D(Political Art Documentation/Distribution)와 그룹 머티리얼(Group Material)의 민주주의: 예술에서의 행동주의와 참여」, 『서양미술사학회 논문집』, 제51호(2019), 서양미술사학회, pp. 183-204.

위 두 선행 연구는 GM의 정치적 미술과 제도권 전시 공간 간의 관계를 일정 부분 다루었으나 이들의 분석만으로 GM의 제도권 활동의 전후 맥락을 파악하기에는 한계가 있다. 라운드와이트의 연구는 디아 이외의 제도권 기관에서 벌어진 GM의 활동은 상세히 분석하지 않았으며, 이임수의 연구는 행동주의에 기반한 GM의 정치적 미술이 제도권 안으로 들어서게 된 당대의 사회적 배경 및 그룹 내부 사정은 상세히 규명하지 않았다. 이때 앨런 무어(Alan Moore)의 연구는 제도권 활동을 포함한 GM의 전체적인 행보를 유기적으로 분석하기 위한 골조의 실마리를 제공한다. 무어는 GM의 변증법적인 면모에 주목한다. 이 특징은 GM이 예술 작품과 대중문화의 상품을 혼합하여 전시했던 것에서 뿐만 아니라 그룹의 전체적인 활동 방향에서도 드러났다. GM은 미학성과 정치성 사이의 긴장 관계를 실천의 동력으로서 이용했다. 그들은 양측 개념의 모순적인 관계, 즉 상업적인 시장에 쉽게 포섭될 수 있는 미학성과 프로파간다적으로 비쳐질 수 있는 정치성의 양자 관계를 그들의 정치적 미술에 활기를 더하는 것으로 받아들였다.[25] 무어는 GM이 활동 중에 제도권 전시 공간에서도 활발히 작업을 선보였던 점도 짚었다. 그는 GM이 당시 미술계의 유행—상품 기반 예술과 차용—과 떠오르는 작가들을 잘 취하여 작업했기에 제도권과 가까운 관계를 맺을 수 있었던 것으로 설명한다.[26] 한편 GM이 제도권에 입성한 경위에 대해서는 상세히 다루지 않으나 글의 맥락상 이를 GM의 변증법적인 태도의 연장선 상에서 이해할 수 있도록 한다.

본 논문의 연구자는 GM이 1980년대를 거치며 대안공간에서 제도권 전시 공간으로 주요 활동 거점을 옮겨간 외부적인 양상에 주목했다. 그리고 앞선 연구 사례들이 GM을 분석할 때 공통적으로 주목한 요소들을 종합하여, GM의 변화하는 활동 거점은 문화적 행동주의라는 그들의 기본적인 신념을 공유하면서도, 행동주의를 실천에 옮기기 위한 전략의 시행착오 과정을 드러낸다고 보았다. 이와 같은 관점은 미술 전시 공간이란 비단 물리적인 시설 자체만을 의미하는 것이 아니라 미술의 생산, 유통, 수용을 결정하는 사회 경제적이고 이념적인 요인을 내포하는 곳이기에 가능하다. GM의 활동을 또 다른 시각에서 입체적으로 탐구하고 동시에 GM이 제도권 기관과 맺는 상호 관계의

---

[25] Alan W. Moore, *Collectivities: Protest, Counter-Culture and Political Postmodernism in New York City Artists' Organizations, 1969-1985* (Ph. D. Dissertation, City University of New York, 2000), pp. 102-37.
[26] 위의 논문, p. 134.

인과를 더욱 명료하게 분석하기 위해, 본 논문은 GM의 전반적인 활동기 동안 그들이 거쳐간 물리적인 전시 장소를 유형화하여 이를 연구 분석의 틀로 삼는다. 본 논문에서 대안공간, 일상 공공장소, 그리고 제도권 전시 공간이라는 서로 다른 세 유형의 공간은 제도에 대한 GM의 관념적인 의식의 변화를 추적하기 위한 길잡이가 되어준다.

제 3 절 연구 내용 및 목차

본 논문은 다음과 같은 순서로 진행된다. 제2장에서는 GM의 정치적 미술에 대해서 살펴본다. GM이 정치적 미술의 실천 목표로서 추구한 문화적 행동주의란 무엇인지 그들이 직접 창립한 전시 공간인 로어 이스트 사이드의 스토어프런트에서 열린 전시 사례를 중심으로 이해한다. 그러나 GM이 1980년대 초반 활동 초기에 펼친 전시 프로젝트는 관객 및 지역 공동체와 함께 기성 질서에 대한 변화를 이루고자 했던 열망에도 불구하고, 결국 미술가의 신화화와 공동체의 소외화라는 한계에 직면했다. 이를 GM의 활동을 지켜본 외부의 목소리를 단서로 삼아 주장한다.

이에 제3장에서는 GM이 타자화되는 실천의 한계를 인식하고 새로운 전환점을 맞이했음을 말한다. 그들은 스토어프런트로 대변되는 대안공간에서 활동하기를 고수했던 기존의 행보에서 벗어나 일상의 공공장소와 제도권 전시 공간으로 입성한다. 이러한 변화의 바탕에는 어느 한곳에 귀속되지 않고 제도 내외를 자유롭게 오가고자 하는 확장된 자기의식이 있었다. 제도 내외를 가르는 뚜렷한 경계가 흐려지기 시작한 것은 실천의 실용성을 강조한 1980년대 중반 정치적 미술가와 이론가 사이에서도 동시적으로 발견되었다. 이어서, GM의 활동의 유연화와 제도권의 요구가 조화를 이루며 개최된 《아메리카나 Americana》 전시를 분석한다. 이는 1985년에 GM이 처음으로 대형 제도권 미술관에서 작업을 선보인 사례이다. 비제도권 미술을 규범화하고자 하는 휘트니 비엔날레(Whitney Biennial)가 GM을 초청한 복합적인 상황을 규명하고, 비엔날레 한 켠에 자신만의 전시 공간을 갖게 된 GM이 펼친 정치적 미술을 분석한다. 기성 제도의 형식을 모방한 GM의 작업은 제도 한복판에서 제도의 시대착오성을 고발하는 동시에 제도를 정치적 미술을 위한 잠재력 있는 장으로 일구었음을 주장한다.

제4장에서는 1980년대 후반에 이르며 사회 정치적으로 한층

격렬해진 미국의 시대적 상황이 정치적 미술 전시의 유행을 불러일으키며 미술계에 직간접적인 영향을 미쳤음을 말한다. 이 영향 관계의 복합적인 이면을 잘 보여주는 두 사례로서, 모마에서 개최된 《인쇄에 전념하다》 전시와 미술계에서 일어난 문화 전쟁의 전개 과정을 살펴보고 두 사례에는 공통적으로 정치적 미술의 이념적 도구화가 발생했음을 주장한다. 외부 세력에 의한 이념적 도구화는 정치적 미술이 진정으로 가닿고자 하는 실제 대중을 미술로부터 배제시키고 구성원이 불분명한 허구의 공동체만을 강조하는 결과를 초래한다. 동시기의 디아 예술 재단은 도구화와 유사한 맥락에서 기관의 공공성을 강화해가는 과정 중에 GM을 초청한다. 그곳에서 1988년에 GM이 선보인 《민주주의》 프로젝트를 분석한다. GM은 라운드 테이블, 작품 전시, 타운미팅으로 구성된 대규모 프로젝트를 실행했다. 이로써 그들은 정치적 미술의 수용 주체인 실질적인 관객층을 위한 공론장이자 진정한 민주주의를 향한 경합적인 장을 제도권 공간에서 구축했음을 주장한다.

끝으로 제5장에서는 제도를 둘러싼 후대 정치적 미술 작가들의 양가적인 입장을 살펴본다. 제도권 미술계에서 또는 제도 내외를 오가면서 활발히 전개되는 정치적 미술이 있는 한편, 여전히 제도권 바깥에서 위치하기를 지향하는 정치적 미술이 있다. 하지만 이들 실천은 상충하거나 서로의 노력과 효과를 저해하지 않는다. GM에 대한 연구는 정치적 미술 실천의 다변적인 포지셔닝에 대한 이해를 높인다. 정치적 미술은 크고 작은 목표를 이루고자 하는 공동의 목표 아래 각자의 자리에서 활동하고 있음을 말한다.

제 2 장 그룹 머티리얼의 정치적 미술

제 1 절 ‘함께 나아가는’ 문화적 행동주의

1979년 9월, 뉴욕 미술계의 상업적인 추세 속에서 배제된 정치적 미술을 논의하기 위해 젊은 예술가들이 모여들었다. 인원의 절반가량에 해당했던 5명은 1975년부터 1977년까지 시각예술학교(School of Visual Arts; 이하 SVA)에서 함께 학사 과정을 이수한 사이였다.[27] 그들은 당시 SVA의 강사였던 조셉 코수스(Joseph Kosuth)의 개념미술과 철학, 협업에 대한 강조로부터 크게 영향을 받았다. 그들은 당시의 경험을 바탕으로 비판적인 대화와 공동체 의식을 한층 키워 나가고자 했고 곧 그들 주변에는 비슷한 관심사를 가진 친구들과 지인들이 자연스럽게 합류하기 시작했다. 이렇게 모인 청년들은 사회 참여적인 미술, DIY 문화, 페미니즘 담론, 민권 운동 등에 대해 토론하고 발표하며 서로의 미학적, 사회 정치적 목표를 공유해갔다. 이 과정 중에 느슨한 연대를 형성하게 된 그들의 눈에는 뉴욕 어느 곳에서도 현실을 직시하는 정치적 미술을 위한 자리는 없어 보였다. 대안공간조차 제도에 대한 비판 기능을 상실한 채 상업 갤러리와 동화되어 가고 있었다. 그들은 스스로의 길을 개척해야 하는 시기임을 직감했다.

1979년 10월, ‘그룹 머티리얼(Group Material)’이라는 단체의 공식적인 이름이 탄생했다. 이는 10여 명의 인원으로 출범한 그룹의 집단적인 미술 실천 방식을 가리키는 동시에 ‘물질문화(material culture)’에 대한 그룹 멤버들의 관심을 강조하는 이름이었다.[28] 물질문화에 대한 관심은 인간의 사회적 삶을 바라보는 데 있어 관념론에 앞선 유물론적 해석을 강조하는 마르크스의 기본적인 사상과 맞닿았다.[29] GM은 그들이 발붙여 살아가는 미국 사회의 다양한 이슈를

---

[27] 팀 롤린스(Tim Rollins), 메리베스 넬슨(Marybeth Nelson), 한나 앨더퍼(Hannah Alderfer), 베스 제이커(Beth Jaker), 피터 시풀라(Peter Szypula)가 해당한다.

[28] Group Material, *Show and Tell: A Chronicle of Group Material* (London: Four Corners Books, 2010), p. 8.

[29] 마르크스 사상에 대한 GM의 관심은 다음과 같은 전시 사례에서 엿볼 수 있다. 《소외 ALIENATION》(1980)은 현대인과 사회, 생산, 자연 사이의 분열을 탐구한 전시로 마르크스 이론에서 부분적으로 영향을 받았음을 밝혔다. 《프라

사회구조와의 관계 속에서 총체적으로 접근하고자 했으며 미술을 펼치는 데 있어 관념적인 이론과 피상적인 이미지를 남용하는 것에 대해 경각심을 가졌다. “전적으로 언어에 기반한 이론적 모델을 사용하는 것은 실수라고 확신한다. 예술가는 사회적 관계, 사회적 결의를 몇 번이고 제외하게 되기 때문이다”.[30] GM의 발언은 1970-80년대 무렵에 프랑스를 중심으로 부상하여 서구 미술계 전반에 지대한 영향을 끼쳤던 후기구조주의에 대한 거부감을 드러낸다. 구조주의의 환원론적 관점의 한계를 인식하는 데서 탄생한 후기구조주의는 언어 분석과 이에 수반된 해체적 방법론을 통해 사회를 바라본다. 하지만 GM이 보기에 문제는 미술계가 후기구조주의적 사유를 강조하는 동안 먹고 사는 삶의 즉각적인 문제를 다루는 미술은 점차 경시되었다는 것이다. 이는 GM의 핵심적인 문제의식이 되었으며 그들은 유물론적 사고가 시대적으로 재차 요구되고 있다고 판단했다.

GM이라는 이름을 짓는 데 중요한 참고점을 제공했던 콘래드 앳킨슨(Conrad Atkinson)의 개인전 《머티리얼, 작업들 1975-79 Material, Works 1975-79》(1979)은 앞으로 펼쳐질 GM의 행보를 어느 정도 가늠하게 했다.[31] 전시는 제3세계 기아, 북아일랜드 분쟁,

---

이머 (레이먼드 윌리엄스를 위하여) Primer (for Raymond Williams)》(1982)은 영국 출신의 마르크스 이론가 레이먼드 윌리엄스가 예술, 정치, 언어 분야에서 남긴 업적으로부터 큰 영감을 받아 조직한 전시였다.
그밖에 다음과 같은 사례에서 GM 멤버들이 개인적으로도 마르크스에 대해 관심을 가지고 있었음을 알 수 있다. 1979년 가을 회의에서 팀 롤린스와 초기 GM 멤버인 메리베스 넬슨은 뉴욕 마르크스주의 학파(New York Marxist School)와 1980년 2월 심포지엄인 “사회주의와 미술의 문제”에 GM 그룹의 참여를 촉구한 바 있다. 특히 롤린스는 『신좌파 평론지 New Left Review』을 꾸준히 챙겨 봤고, 또 다른 초기 GM 멤버인 한나 앨더퍼와 함께 1978년 공산주의 중국을 방문한 AMCC(Artists Meeting for Cultural Change) 대표단에 속하기도 했다. 더그 애쉬포드(Doug Ashford)는 노조 활동에 참여한 바 있으며, 정치적 미술가 마사 로슬러(Martha Rosler)가 이끄는 독서 모임을 통해 마르크스 이론에 대해 습득한 적이 있다. Grace(주 20), pp. 8-9.

[30] Ashford(주 18), p. 129.

[31] 이후 GM의 여러 전시에서 콘래드 앳킨슨의 작업을 볼 수 있다(《Inaugural Exhibition》(1980), 《Primer (for Raymond Williams)》(1982), 《Timeline: A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America》(1984), 《Resistance (Anti-Baudrillard)》(1987) 등). 팀 롤린스는 특히 앳킨슨이 자신에게 지대한 영향을 끼쳤음을 밝힌 바 있다. 앳킨슨의 프로젝트가 “시각적으로나 정치적으로 모두 중요한 작품을 개발하고 제작하기 위해 특정 개인과 커뮤니티와 직접 관계를 맺는” 특징으로부터 롤린스는 영감 받았다고 서술했다. Tim Rollins, “What Was to be Done?”, in Group Material(주 28), p. 217.

산업재해 등 동시대의 사회 정치 이슈를 다루며 사람들의 신체에 직접적으로 가해지는 현실의 폭력을 폭로했다(도 1). 앳킨슨의 전시 기획 의도는 GM의 문제의식과 포개어진다. “그 당시의 강력한 프랑스 이론가들에 직면하여 나는 유물론의 개념을 근본적으로 다시 도입하고자 했다”.[32] 예컨대 프랑스의 후기구조주의자인 장 보드리야르(Jean Baudrillard)는 현대 사회란 실재가 실재의 기호들로 대체되는 시뮬라크르(simulacre)의 세계라고 규정하였다. 복제의 복제가 거듭되면 점점 원본에서 멀어지듯, 시뮬라크르는 본래 실재를 대신하는 인위적 대체물이었으나 원본에서 멀어지면서 더 이상 복제할 대상이 없게 되고 결국 스스로가 원본이 된다. 이렇게 시뮬라크르는 실재보다 더 실재 같은 하이퍼리얼리티(hyperreality)를 생산한다. 그렇다면 앳킨슨의 전시는 시뮬라크르, 즉 모사된 이미지가 지배하는 세상에 가려져 있던 실제 현실에 대한 의식을 일깨우고자 한 것이었다.

‘보드리야르’라는 구체적인 인명은 8년의 시차를 두고 GM에게도 중요하게 언급된다. 활동 중반기에 접어든 GM은 뉴욕의 대안공간인 화이트 컬럼스(White Columns)에서 《저항 (안티-보드리야르) Resistance (Anti-Baudrillard)》(1987)이라는 노골적인 제목의 전시를 개최했다. 그들은 정치적 미술이 보드리야르의 이론을 비롯한 수많은 현학적인 이론과 거리를 두어야 한다고 강하게 주장하며, 보드리야르를 미술에 대한 자신들의 입장을 되짚기 위한 지표로 사용했다. “행동주의는 환영적인 문화에서는 환영으로 인식”되기에,[33] “저항의 개념은 현실의 개념에 근거”해야 했다.[34] 이를테면 GM이 제작하는 여러 전시 프로젝트에서 눈에 띄는 특징 중 하나는 다양한 상품과 생활용품을 예술 작품과 동일한 위상 속에서 전시하는 것이었다. 일상에서 쉽게 접할 수 있는 물품을 가지고 전시의 주제의식을 풀어나가는 방식은 바로 멤버들의 유물론적 사고로부터 비롯된 전략의 일환으로 볼 수 있다.

---

[32] Antony Hudek, “Excavating the Body Politic: An Interview with Conrad Atkinson”, *Art Journal* 62:2(Summer, 2003), p. 8.

[33] Group Material, ““Resistance (Anti-Baudrillard)” artists’ statement”, 1987; https://whitecolumns.org/exhibitions/resistance-anti-baudrillard/, 2022.10.13.

[34] Group Material, ““Resistance (Anti-Baudrillard)” panel discussion transcript zine”, 1987; https://whitecolumns.org/exhibitions/resistance-anti-baudrillard/, 2022.10.13.

1970년대 후반에서 1980년대 초반 당시 뉴욕 미술계를 장악한 주된 미술의 흐름으로 신표현주의와 차용 미술이 있었다면, GM의 미술은 이 두 갈래의 흐름과는 엄연히 구분되는 제3의 지대에 속했다.[35] 바로 뉴욕의 이스트 빌리지(East Village), 사우스 브롱크스(South Bronx)를 중심으로 막 집결되고 있던 젊은 세대들의 대안적인 미술 문화였다. GM은 지역 일상과의 소통을 앞서 실천하고 있던 이들의 움직임에 합류했다. 1977년 출범한 행동주의 미술가 단체인 Colab(Collaborative Projects; 이하 콜랩)은 가게 앞이나 공터에서 전시를 열고 신문용지에 거칠게 인쇄된 잡지를 발행하는 등의 활동을 펼쳤다. 콜랩의 대표적인 전시 중 하나인 《부동산 전시 The Real Estate Show》(1980)에서는 로어 이스트 사이드에 위치한 뉴욕시 소유의 건물을 불법 점거하고 부동산 산업과 도시 계획에 대한 작업들을 전시했다(도 2). 한편 타임스 스퀘어의 허물어져가는 건물을 점거한 《타임스 스퀘어 전시 The Times Square Show》(1980)에서는 한 달 동안 전시장을 연중무휴로 24시간 운영했다. 전시는 실험적인 회화와 조각 미술, 음악, 영화, 패션, 공연, 그래피티 등을 선보이며 마치 축제와 같은 분위기로 진행되었다(도 3).[36] 이밖에도 《타임스 스퀘어 전시》에 협력했던 사우스 브롱크스의 대안공간 '패션 모다(Fashion 时髦 Moda МОДА)'(1978-1993), 《부동산 전시》로부터 파생된 로어 이스트

---

[35] 둘 중에서 후기구조주의와 깊은 관련을 맺는 쪽은 차용 미술이었다. 미술사학자이자 큐레이터인 더글라스 크림프(Douglas Crimp)가 기획한 《그림들 Pictures》(1977)은 포스트모더니즘 미술에서 차용이라는 전략을 정립한 기념비적인 전시였다. 참여 작가들은 공통적으로 다양한 출처의 이미지를 각자의 방식대로 전유하여 다시 제시했는데 이러한 과정 속에서 관습적인 재현의 원리는 해체되고 이미지의 새로운 가능성이 제기되었다. GM도 사전적 의미에서는 작업에서 차용 전략을 취했다고 볼 수 있다. 예를 들어, 그들은 다른 작가들의 작업과 대중문화의 산물 및 일상용품을 가져와 그들의 기획 의도 아래 전시장에 배치하였고 이는 각 사물들의 의미를 기존의 맥락으로부터 탈구시켜 재맥락화하는 것에 해당했다. 하지만 《그림들》의 작가들은 전통적인 회화 매체에서 벗어나 다양한 매체를 활용하여 이미지에 대한 논의를 확장시킨 점에서 큰 평가를 받았다면, GM에게 차용은 부수적인 도구와 같았다. GM은 차용을 통해서 최종적으로 실제 세계의 경제, 사회, 정치적 토대의 원리를 탐구하는 데 주안점을 두었다.

[36] GM은 콜랩의 과거 전시로부터 영감을 받았음을 밝힌 바 있다. "우리를 흥분하게 하는 희망적인 작업 모델들이 있었다: […] 《타임스 스퀘어 전시》, 《부동산 전시》 […] 그것들은 예술을 만드는 새로운 형식과 방법을 창조하고 경험하기 위한 새로운 가능성을 일으켰다." Tim Rollins, "What Was to be Done?", in Group Material(주 28), p. 219.

사이드의 대안공간 'ABC노리오(ABC NO Rio)'(1980-)도 모두 GM과 유사한 관심사를 공유한 곳이었다. 미술의 경제적 가치보다는 실제 도시 지역의 삶과 밀착하기를 지향하는 집단이자 공간이었다.

GM의 근거지는 맨해튼의 남동쪽 구역에 해당하는 로어 이스트 사이드 244 이스트 13번가였다. GM은 스페인어를 주로 사용하는 라틴계 노동자층이자 저소득층이 모여 사는 동네에 위치한 상점 앞의 스토어프런트를 임차해 그들만의 활동 기지이자 전시 공간으로 이용했다.[37] 이러한 지리적 위치 선정에는 비주류 계층의 일상 속에 직접 융화되어 진정성 있는 작업을 벌이고자 하는 목표가 담겨 있었다. "우리는 이곳의 노동자들과 진정한 사회적 관계를 맺고 싶다. [...] 많은 사람들이 60년대에 이를 실천하더니, 그러고는 그 실천으로부터 벗어나버렸다. 지금은 모두가 상품으로서의 예술이라는 개념에 대해 더 안주하고 만족하고 있다. 우리는 그렇지 않다".[38] GM은 제도 비판적인 그들의 태도를 전제로 하는 스토어프런트에서 첫 번째 전시를 준비하며 "우리가 누구이며 우리에게 무엇을 기대할 수 있는지", "우리의 관객은 누구이며 우리는 어떤 대중을 위해 헌신할 것인지"와 같은 내용을 전시에 담아 그들이 주장하는 정치적 미술을 처음으로 세상에 알리고자 했다.[39]

그렇게 1980년 10월에 열린 《개관전 Inaugural Exhibition》은 문자 그대로 GM의 활동 개시를 공표하는 일종의 개회식 자리가 되었다(도 4).[40] 전시에서는 멤버들의 작업뿐만 다양한 국적 출신의

---

[37] 로어 이스트 사이드는 이스트빌리지, 리틀이태리, 차이나타운을 포함하는 곳으로, 맨해튼의 남동쪽 구역이다. 이 구역은 오랜 역사에 걸쳐 이민 집단들의 거주지로 유명했다. 1950년대 이후로 급증한 푸에르토리코 이민자들도 이곳에 자리를 잡았다. 박진빈, 「1970년대 이후 뉴욕의 젠트리피케이션: 신자유주의 시대 대도시의 운명」, 『역사비평』, 제89호(2009), 역사비평사, p. 339. "사실 그 곳(로어 이스트 사이드)에는 15만이 넘는 사람들이 살고 있는데, 이들의 37%는 라틴아메리카인이고 11%는 흑인이었다. 1980년 그 지역사회의 4인 시구 한 가정당 평균 수입은 10,727 달러였던 반면에 개인의 평균소득은 5,139 달러였다. 전체인구의 40% 이상이 영세민이라는 사실이 눈에 보이지 않는 그들의 높은 비율을 설명하는 것이다". Rosalyn Deutsche, Cara Gendel Ryan, 「고급지역화와 미술 The Fine Art of Gentrification」(1984), 이혜리 옮김, 이영철 엮음, 『현대미술의 지형도: 비평, 매체, 제도분석』(서울: 시각과 언어, 1998), p. 490.

[38] Gerald Marzorati, "Artful Dodger", *The Soho News*, October 1980, 15; Group Material(주 28), p. 19에 재수록.

[39] Group Material(주 28), p. 17.

[40] 전시가 열린 당시 GM에는 한나 앨더퍼, 조지 아울트(George Ault), 줄리 아

외부 작가들과 콜렉티브, 일반인의 행동주의 작업도 함께 선보이며 GM의 예술적 관심사를 명확하게 드러냈다. 하지만 GM의 가치관과 청사진을 한층 직접적이고 구체적으로 확인할 수 있던 것은 전시 자체보다도 전시장 입구에서 관객들에게 배포된 리플릿이었다. 리플릿은 스토어프런트가 위치한 동네를 그린 지도 포스터와, 타자기로 입력한 듯한 활자체의 선언서로 크게 구성되었다(도 5, 6). 포스터는 뉴욕의 도시계획국(Department of City Planning) 공문서에서 발급하는 지도 형식을 빌려 스토어프런트와 그 인근의 구획들까지 한 지면에 담아낸 것이었다. 백색의 지도에서 유일하게 색칠되어 있는 정사각형 모양의 스토어프런트 부지 아래로, 도로의 여백에는 거리의 도로명 대신 GM의 전시를 홍보하는 문구가 크게 표기되었다. 축척, 방위, 기호 등 지도의 보편적인 구성요소를 대신하여 《개관전》의 전시 장소, 전시 일자, 전시 주제, 행사 일정과 같은 항목들이 관객들의 길라잡이 역할을 했다. 한편 선언서에는 "WHO/WHAT/WHERE/WHEN/WHY/HOW"의 육하원칙에 따라 작성된 GM의 세부적인 활동 계획이 적혀 있었다. 'GM은 누구인가? 그들의 관객은 누구인가?', 'GM의 프로젝트는 무엇인가?', 'GM은 어디에 위치해 있으며 이것은 왜 중요한가?', 'GM의 운영시간은 언제인가?', 'GM은 왜 결성되었는가?', 'GM은 어떻게 작업을 실행할 계획인가?'와 같이 강직한 어투의 질문들 아래 GM은 포부를 서술했으며, 관객들은 이 글을 읽으며 앞으로의 그룹 활동 방향을 그려볼 수 있었다.

예술과 사회는 결코 분리된 것이 아니라는 신념과 그로부터 비롯된 '문화적 행동주의'라는 실천 목표는 GM이 '왜' 결성되었는지에 대한 설명이자 그룹을 지탱하는 기반이었다. "대부분의 예술 기관들이 예술과 세상을 분리하고 거친 형태와 내용을 무력화하는 반면, GM은 예술의 날카로움을 강조한다. 우리는 우리의 작업과 다른 이들의 작업이 보다 광범위한 문화적 행동주의를 행하길 바란다(WHY)".[41] 미술 평론가이자 행동주의자인 루시 리파드는 미술의 행동주의란 문화의 민주주의를 위한 운동이며 의식화와 조직화의 단계에 있는 일종의

울트(Julie Ault), 패트릭 브레넌(Patrick Brennan), 릴리아나 돈스(Liliana Dones), 먼디 맥러플린(Mundy McLaughlin), 팀 롤린스 등 14명이 멤버로 있었다.

[41] Group Material, "Detail of handout to visitors distributed during *Inaugural Exhibition*", in Group Material(주 28), p. 22. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.

실천적 합의를 제시하는 것으로 설명한 바 있다.[42] 리파드의 해설에 따르면 미술의 행동주의는 즉 미술을 통해 기존 가치의 전복을 꾀하는 한편 새로운 가치에 힘을 부여하고자 하는 집단적 움직임이라고 할 수 있다. GM에게도 예술은 기성 사회에서 변화를 일으킬 수 있는 힘을 지닌 것으로 다가왔다. 1960년대는 민권 운동과 반전 운동이 한창이고 여성 해방, 자유 연애, 게이 파워와 같은 가치가 널리 퍼져가던 시기였다. 당시 대부분의 그룹 멤버들은 이와 같은 물리적 집결에 직접 참여하기에는 어린 나이였으나 1960년대라는 상징적인 시기에 수반된 기풍과 상상력, 감수성의 변화는 멤버들에게 깊은 영향을 주었고 향후 펼쳐질 GM의 실천에도 내재되었다.[43]

축적된 행동주의적 정신은 1980년대에 이르러 시대적인 재해석을 맞이했다. GM은 "소비의 미학, 1980년 대통령 선거, 소외의 이미지, 젠더, 음식의 문화적 중요성, 권위와 하이 패션 […](WHAT)"과 같은 당대의 사회 정치적 이슈와 결합된 정치적 미술을 펼치며 미술의 비판성을 계속적으로 재구성해갔다.[44] 이때 미술을 매개 삼아 "미술 갤러리에 적합하지 않아 보이는 장소(WHERE)"에서 "노동자, 비예술가인 전문가들, 예술가들, 학생들, 조직들, 그리고 우리의 가장 가까운 공동체(WHO)"처럼 미술계 내외의 다양한 주체들과 함께 하겠다는 연대 의식은 그룹의 활동에 있어 필수 불가결한 요소가 되었다.[45] GM은 스토어프런트 전시의 관객이자 제작자, 참여자이기도 한 사람들의 사회적 의식을 환기하고 나아가 행동의 변화를 이끌고자 목표했다. GM은 "전시가 주요 사회 문제를 둘러싼 맥락의 다양성을 드러냄으로써 사람들이 문제에 대해 관심을 가지며 스스로 평가하고 더 깊이 조사할 수 있기를(HOW)" 원했다.[46] "평일에는 오후 5시부터 10시까지, 주말에는 정오부터 10시까지 문을 여는(WHEN)" 스토어프런트의 운영 시간도 생계를 위해 일하는 사람들을 고려한 방침이었다.[47] 더 많은 사람들이 실생활의 영역과 맞닿은 그룹의 행보에

---

[42] Lucy Lippard, 「트로이의 목마: 행동주의 미술의 힘 Trojan Horses: Activist Art and Power」(1984), 전경희 옮김, 중앙일보 계간미술 엮음, 『현대미술비평 30선』(서울: 중앙일보사, 1987), p. 289.
[43] Doug Ashford, "An Artwork is a Person", in Group Material(주 28), p. 220.
[44] Group Material(주 28), p. 22. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.
[45] 위의 글, 같은 면. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.
[46] 위의 글, p. 23. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.
[47] 위의 글, p. 22. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.

관심을 가지고 행동주의의 변혁에 동참하기를 유도하기 위한 일환이었다.

결국 《개관전》 리플릿은 관객의 잠재적이고 실제적인 변화를 근간으로 둔 문화적 행동주의에 대한 포부가 하나의 통합된 문서로 구현된 것이다. 리플릿의 지도는 GM이 지역 생태계의 공간 일부를 실제적으로 점유하고 있음을 보여줬다면, 리플릿의 선언서는 이 점유가 물리적인 의미를 초월하여 사회적인 차원으로까지 확장됨을 나타냈다. GM은 지역 생태계의 질서에 적극적으로 개입하며 정치적 주체인 관객과 함께 미술을 통한 새로운 사회적 질서를 모색하고자 했다.

제 2 절 공동체의 소외라는 부작용

GM은 자기 완결적인 개개의 작품을 생산하기보다 복합적인 전시 프로젝트를 조직하고 진행했다. 전시는 멤버들에게 있어 가장 중요한 작업 수단이자 작업 형식이었다.[48] GM의 이러한 작업적 특성은 이후 그들이 스스로 활동 궤적을 정리하고 기술한 방식에도 흔적을 남겼다. GM의 창립 멤버 중 한 명인 줄리 아울트(Julie Ault)가 편집하고 여타의 멤버들이 자료를 제공한 『쇼 앤드 텔: 그룹 머티리얼 연대기 Show and Tell: A Chronicle of Group Material』는 연도별로 GM의 전시를 소개하고 당대에 발행된 관련 문서를 엮어낸 책이다. 각 전시마다 멤버들의 작업 출품 여부, 그들이 내걸은 작업 자체에 대한 정보는 책에서 대체로 생략되어 있으나, 전시의 기획과 제작 과정을 살필 수 있는 자료가 풍부하게 제시되어 있다. 책의 특징으로부터 GM이 예술가 개인의 정체성을 드러내는 것보다는 전시라는 공동의 목표 아래

---

[48] 다만 GM은 자신들이 큐레이터는 아님을 항상 확실히 구분했다. “우리는 큐레이터가 아니다. 우리는 다른 이들의 작품을 가져와 완전히 다른 이야기를 하는 맥락에서 다시 선보이는 예술가들이다”. Ashford(주 18), p. 118.
줄리 아울트는 전시 제작에 대한 그녀의 개인적인 관심을 서술하며 예술가와 큐레이터의 구분에 대한 생각을 다음과 같이 밝혔다. “비록 예술가로서의 내 활동이 큐레이터의 활동을 반영하는 것처럼 보일 수도 있지만, 나는 여러 가지 이유로 나를 큐레이터라고 부르지 않는다: 감식안과 엘리트주의와의 역사적 연관성 때문에; 큐레이터들이 반드시 공언하지는 않는 주관적인 접근 방식을 가시화하기 위해서; 문화적 생산의 한 형태로서 전시 제작을 강조하기 위해서; 그리고 예술의 자격을 주장하기 위해서”. Julie Ault, *Remembering and Forgetting in the Archive: Instituting ‘Group Material’ (1979–1996)* (Ph. D. Dissertation, Lund University, 2011), pp. 2-3.

집단성을 우선시했던 내력을 재확인할 수 있다. 아울트는 GM이 약 50건에 달하는 전시를 기획하는 동안 자신이 '전시 제작(exhibition-making)'에 대한 소양을 습득했음을 회고했다.[49] 아울트에 따르면 전시는 "개념적이고 구체적인 모든 측면이 관습을 고수하기보다 선택을 수반하는 예술 작품"과 유사하다.[50] GM은 전시 주제에 따라 서로 다른 프로그램으로 전시 프로젝트를 유동적으로 구성했다. 작품 전시뿐만 아니라 강연, 영화 상영, 댄스 파티, 빙고 나이트(bingo-nights), 공동 식사 등, 그들은 대개 엄숙하거나 과격한 이미지가 연상되는 정치적 미술과 상반되는 분위기의 콘텐츠를 생산했다. 여기서 GM은 다양한 외부 주체들과 협업하여 전시라는 사회적 교류의 장을 만들어가는 연출자이자 사회자, 조율자로서 역할했다.

1981년에 열린 《사람들의 선택 The People's Choice》(1981)은 비전문가인 주민들의 기여가 특히 돋보였던 전시이다(도 7). GM은 전시 제작에 착수하기에 앞서 13번가 주민들에게 편지를 전달했다. "13번가에 살고 있는 친애하는 친구와 이웃에게 […] 우리는 미술 갤러리에서 흔히 전시되지 않는 것을 전시하려 합니다. 당신이 개인적으로 아름답다고 생각하는 것, 당신에게 즐거움을 주는 물건, 당신과 가족, 친구들에게 의미를 지닌 물건들을 말입니다. […] 만약 물건들을 가져와 준다면 전시에 도움이 될 것입니다".[51] 사람들은 개인적인 사진이나 기념품, 선물을 가져왔다. 좋아하는 풍경이나 유쾌한 추상적 이미지가 담긴 어느 가족의 회화 작품, 지금은 고인이 된 할머니가 만들었던 작은 점토 조각들, 군대 시절, 결혼식, 아기의 모습이 담긴 사진 등이 있었다. 자신만의 취향이 가득 담긴 수집품을 가져오기도 했다. 부엌 싱크대 위에 있던 작은 장난감들, 사탕 뽑기 기계, 기묘해 보이는 벨벳 의자 등, 수집품은 저마다의 독특한 이야기를 가졌다.[52] 스토어프런트 벽면은 물건들의 컬렉션으로 가득 뒤덮여갔고 13번가 주민들의 일상생활 단편이 평범한 사물들을 통해 재현되었다.

---

[49] Ault(주 48), p. 3.
[50] 위의 논문, p. 2.
[51] Julie Ault, 「그룹 머테리얼의 1980년대 세 가지 활동 Three Snapshots From the Eighties: On Group Material」, 변현주 옮김, Paul O'Neill 엮음, 『큐레이팅의 주제들』(서울: 더플로어플랜, 2021), p. 46.
[52] Thomas Lawson, "The People's Choice, Group Material", *Artforum*, April 1981; Group Material(주 28), p. 32에 재수록.

줄리 아울트는 위 전시가 "가까운 이웃—지리적, 경제적으로 정의된 공동체—의 자원을 이용하고 그 대가로 돌아올 무언가를 반영하고 제공하면서, 이웃과 함께 작업할 수 있는 구체적인 틀을 하나의 과정으로 제공"했다고 평하면서 GM과 주민의 상호 협력적인 성과를 강조했다.[53] 《사람들의 선택》 이후 그녀가 "우리는 두세 명의 사람이 전시를 관리하고 작품을 수집하러 가는 전시가 아니라, **이런 종류의 일**에 집중해야 한다."라고 언급했듯,[54] 전시를 매개로 다양한 이들과 함께 어울리거나 협업하는 프로젝트는 계속되었다. 《반란의 음악 Revolting Music》(1981)은 토요일 밤의 댄스 파티였다. 성, 계급, 인종에 의식적인 당대의 히트곡과 영화를 선보이며 GM 멤버들은 파티의 DJ가 되었다. 전시장 전체를 강렬한 붉은색으로 꾸민 《소비: 은유, 취미, 필수품 Consumption: Metaphor, Pastime, Necessity》(1981)은 현대 소비문화를 재고하는 자리였다. 전시 중에 미국의 플라스틱 주방용품 브랜드인 '타파웨어(Tupperare)' 파티를 개최하며 참석자들에게 타파웨어 제품 구입을 권유하는 풍자적인 퍼포먼스를 벌이기도 했다. 한편 《이 전시를 먹으세요 Eat This Show》(1981)는 식문화와 정치와 관련된 작품을 전시하고 직접 만든 요리를 관객에게 제공하는 하룻밤 동안의 이벤트였다.

GM은 활동을 시작한 지 1년만에 총 9건의 전시를 개최하기에 이르렀다. 전시는 각기 상이한 주제에 따라 학술적이고 비평적인 성격을 띠기도, 혹은 오락적이고 유희적인 행사의 성격을 더 강하게 띠기도 했다. 이때 로어 이스트 사이드 13번가의 지역 공동체는 이 모든 활동의 의의를 하나로 묶어내는 중추적인 지위를 차지했다. GM은 지역 주민들의 생활과 밀접한 의식주의 문제를 전시 주제와 관련 짓고자 했다. 주거, 교육, 위생, 주민 조직, 여가 생활 등 주민의 일상과 동떨어지지 않은 문제를 주제로 다루고, 그로부터 유발되는 주민들의 관심과 호기심을 전시 및 다양한 연계 프로그램에 대한 참여로 이어가고자 했다. 특수한 지역성과 주민들의 존재는 GM의 미술 실천의 진정성을 확보하는 역할을 맡았다. 제도권 전시 공간의 권위적인 전시 주제와 형태에서 탈피한 GM의 정치적 미술은 그들이 실천 교리로서 삼았던 문화적 행동주의와 잘 부합하는 것으로 보였다.

그러나 외부의 시선에서는 GM의 태생적인 진정성에 대한 의구심이

---

[53] Ault(주 51), p. 47.

[54] Julie Ault, "The Future of Group Material", May 1981, in Group Material(주 28), p. 49. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

으레 뒤따를 수밖에 없었다. 백인과 유색인, 예술가와 비예술가, 전문가와 비지식인의 구도로 나뉘는 계층의 차이는 희미해질언정 결코 지워질 수 없었기 때문이다. 뉴욕의 문화주간지 『빌리지 보이스 The Village Voice』에 실린 엘리자베스 헤스(Elizabeth Hess)의 글은 이러한 GM의 한계를 대변하여 지적했다. 그녀는 《사람들의 선택》을 평론하며 "정말로 이 전시는 예술이란 무엇인가에 대한 콜렉티브의 개념에 영향을 미쳤는가? 정말로 블록의 주민들은 GM의 미학을 좌우할 것인가? 나는 막 이사 들어온 지역 사회와 함께 어울리는 GM의 모습에 **진보의 죄의식(liberal guilt)**이 느껴지는 것 같아 걱정된다."라고 서술했다.[55] '백인의 죄의식(white guilt)'과 밀접한 '진보의 죄의식'은 미국 및 서구 일대의 특수한 식민주의 역사에서 비롯된 개념으로, 미국에서는 특히 1950-60년대 흑인 평등권 요구 운동 시기에 본격적으로 논의되기 시작했다. 이 개념은 백인 미국인이 그들의 역사적 우위가 다른 인종 그룹에 대한 착취와 차별에서 비롯되었다는 것을 인식하고 인종 차별적 대우로 인해 발생한 피해에 대해 그들 스스로 반성하는 것을 이른다.[56] 그런데 진보의 죄의식이 문제가 될 수 있는 이유는, 보수진영 학자인 셸비 스틸(Shelby Steele)이 지적했듯 죄의식은 좌파 기득권층이 다른 모든 집단들에 대한 도덕적 우월성을 지속적으로 증명하기 위해 노력하는 메커니즘에만 그칠 수 있기 때문이다.[57] 좌파 성향의 매체에서 발간된 헤스의 글은 GM에 대한 비판을 긍정적인 전망으로 무마하기는 하지만, 그녀가 GM에게 우려했던 바는 주민—대개 유색인, 저소득층에 해당하는—친화적인 정치적 미술에서 간과되는 특정한 경향에 대한 진보주의자의 자기 성찰로 볼 수 있다.

이와 관련하여 미술사학자 그랜트 케스터(Grant Kester)의 글은 추가적인 해설을 제공한다. 케스터에 따르면 미술가는 비영리적이고 대안적인 영역에서 미술 실천을 펼친다고 해서 미술가 본인과 그의

---

[55] Elizabeth Hess, "Home-Style Looking", *The Village Voice*, January 28, 1981. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

[56] Julie Ellison, "A Short History of Liberal Guilt", *Critical Inquiry* 22:2(Winter, 1996), p. 350.

[57] Matthias Buschmeier and Katharina von Kellenbach, "Introduction: Guilt as a Force of Cultural Transformation", in Katharina von Kellenbach and Matthias Buschmeier, eds., *Guilt: A Force of Cultural Transformation* (New York: Oxford University Press, 2021), p. 10.

작업이 반드시 대중과 가까워지는 것은 아니다. 예를 들어, 대안적인 영역에서 생산된 정치적 미술과 그로부터 파생된 논쟁거리에 대해서는 문화적 엘리트와 보수적 엘리트라는 이념적으로 대치되는 양 진영 사이에서만 독점적으로 논의가 이뤄졌을 뿐, 일반 대중은 그 논의에 관여하지 못했다. 케스터는 특히 1980년대, 1990년대 초반의 수많은 정치적 미술은 실재하는 일반 대중이 아니라 "상상 속의 관객(imaginary spectator)"을 주요 관객층으로 상정하며 작동했다고 주장했다.[58] 즉 작업들은 상상 속에 있는 보수적인 관객층에게 교화적인 연설을 하고 이로써 그들 가치관이 변화되기를 예상한다. 이로써 작업들은 미술계 내부 관객층에게 "치료적인(therapeutic)" 기능을 수행하는데 그들은 작업을 관람하면서 본인의 진보적인 입장의 미덕에 대해 스스로 만족스러운 확인을 할 수 있기 때문이다.[59] 그러나 막상 정치적 미술 작업과 직접적으로 관련이 있는 지역 공동체는 그들의 시급한 요구에 대한 어떠한 실질적인 진전은 없이 그저 미술 작업을 위해 소모될 따름이다. 따라서 미술가와 지역 공동체의 동맹은 거의 항상 일시적이다. "미술가들은 다른 문제, 다른 장소 또는 다른 유권자를 찾아 이동하는 반면, 공동체는 여전히 낙후되어 있거나 혹은 미술가들의 존재 또는 그들의 특별한 담론적 기술에 의해 어떤 식으로든 변화된 채로 남아있다".[60]

---

[58] 케스터는 정치적 미술이라는 용어 대신 구체적으로 'MDI(moral/didactic installation; 도덕적/교훈적 설치)'와 '비난 퍼포먼스(rant performance)'라는 두 미술의 갈래를 예시로 들어 서술한다. MDI 작업을 하는 작가들로는 GM, 리처드 볼튼(Richard Bolton), 마사 로슬러(Martha Rosler) 등이 있다. 이들은 영상, 오디오, 서면 자료 등을 결합한 고밀도의 설치 형식을 띤 작업을 한다. 이를 통해 노숙, 반공산주의, 기업 자본주의, 검열, 미국 외교 정책 등 사회적 문제와 관련된 일련의 정보를 관객에게 폭격한다. 한편 비난 퍼포먼스 작업을 하는 작가들로는 캐런 핀리(Karen Finely), 기예르모 고메즈-페냐(Guillermo Gómez-Peña), 홀리 휴즈(Holly Hughes), 데이비드 워나로위츠(David Wojnarowicz) 등이 있다. 이들은 더욱 날카롭고 직접적인 방식으로 관객에게 정보와 메시지를 제공한다. 그러나 위와 같은 작업들을 감상하는 관객들은 작업의 진정한 표적이 자신이 아니라고 생각하며 관찰자의 시점에서 작업을 바라본다. 즉 그들은 감상하는 동안 자신을 작업의 의도된 시청자로 생각하면서도 동시에 작가와 작업의 관점에 공감하며 자신의 이념적 우월성을 확신한다. Grant H. Kester, "Rhetorical Questions: The Alternative Arts Sector and the Imaginary Public", in Grant H. Kester, ed., *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1998), pp. 103-31.
[59] 위의 글, p. 121.
[60] 위의 글, p. 129.

이 지점에서 미술가는 특수하고 초월적인 지위를 점유할 위험성에 놓인다. “‘예술’ 또는 ‘미학’은 ‘과학’이 개혁가에게 하는 것과 같은 역할을 한다. 그것은 그들(공동체 기반 미술가)이 본인의 사회적, 문화적 위치의 특수성을 초월할 수 있게 하고 주어진 공동체에 대한 개입을 용인하는 보편적으로 적용 가능한 언어이다”.[61] 미술가는 단순히 미술가라는 이유만으로 다양한 주체의 위치와 정체성을 대변하거나 적어도 재현할 수 있는 새로운 주체로서 부상했다. 미학이 지닌 표면적인 보편성 덕분에 공동체 기반 미술가는 자신의 지위와 특권에 대한 외부의 이해와 동의가 선행되지 않더라도 타 문화권의 사회 질서에 수월하게 개입하고 때로 미술을 빌미삼아 자신의 도덕적, 교육적 권위를 주장할 수 있다. 미술가가 타인—특히 사회적 약자에 위치하는—을 재현하는 방식으로 전개되는 정치적 미술은 진정성이라는 난제를 중심에 두고 민감한 평가가 오가게 된다. 난제에 대한 완벽한 해답은 없으나 다만 미술가들은 스스로의 존재로부터 실천의 가치와 의미를 찾는 데 매몰되지 않고 미술이 실재적인 관객 및 대중과는 어떤 관계를 맺고 있는지 항상 엄밀히 점검할 필요가 있다.

그런 점에서 GM의 실천을 들여다본 연구자 스티븐 라이언스(Stephen Lyons)의 지적은 통렬하다. 그에 따르면 GM의 실천은 주민 공동체와 결속력 있는 관계를 맺지 못했는데 이유는 다음과 같다. 우선 대부분의 그룹 멤버들은 스페인어를 구사하지 못했다. 이는 주로 스페인어를 사용하는 13번가 주민들에게 친밀하게 다가가거나 신뢰를 구축하는 일을 제한했다. 또한 《사람들의 선택》을 제외하고는 대체로 전시들은 동네 주민들이 당면한 시급한 문제나 그들의 긴밀한 관심사를 다루지 않았다. GM의 멤버 팀 롤린스(Tim Rollins)는 로어 이스트 사이드를 대표하고 그곳 주민들을 보호하는 공동체 네트워크에 대해 사전 연구를 수행했지만, 결과적으로 GM은 지역 풀뿌리 활동가들과도 별다른 협력 관계를 맺지 않았다.[62] GM은 13번가 스토어프런트에서의 미술 실천을 통해 고립된 개인이라는 미술가의 신화에 도전했지만 그로부터 완전히 벗어나지 못했다. 미술가의 고립은

---

[61] Grant Kester, “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art”, *Afterimage* 22:6(January 1995). 괄호 안의 글은 연구자가 추가.

[62] Stephen Lyons, *Rezoning the Alternative: Art and Politics in New York at the Dawn of the Reagan Era* (Ph. D. Dissertation, Concordia University, 2018), p. 178.

지역 공동체의 소외화를 촉진시키는 것과 같았다. 미술가가 작업의 의제를 공고히 하거나 진전시키기 위한 목적으로 공동체를 활용하는 방식은, 자신이 본래 속하지 않던 '저' 세계에 존재하는 개개인의 차이점을 간과하고 인종적, 문화적, 계급적 이질성을 임의로 하나로 묶어 동질화할 우려가 있기 때문이다.

나아가 지역 사회에 침범하는 미술의 영향력은 젠트리피케이션의 과정에 일조했다. GM도 예외는 아니었다. 다양한 이들이 모여 살던 곳에 백인 자본이 유입되며 인종적, 문화적, 계급적 균질성으로 공간이 재배치되는 원리는 개념적인 차원에서뿐만 아니라 물리적인 삶의 터전에서도 작동했다. 사실 GM에게는 첫 전시 《개관전》의 막을 올렸던 바로 그 시점부터 젠트리피케이션에 대한 혐의가 제기된 바 있다. 1980년 10월자 인터뷰에서 팀 롤린스는 GM이 젠트리피케이션에 영향을 미쳤다는 의견에 대해 소감을 밝혔다. "항상 모순에 대처해야 한다. […] 우리 대부분은 젠트리피케이션이 어떻게 작동하는지 알고 있다. 그러나 우리는 무엇을 해야 할까? 우리가 콜럼버스 가(Columbus Avenue)에 살면서 예술을 하고 정치를 무시하고 순수함을 유지한다면 더 나을까? 당신은 무엇인가를 해야 한다".[63] 그러나 팀 롤린스가 이후에 13번가의 오랜 거주자와 나누었던 대화 기록은 실상 GM의 활동을 겪었던 주민들의 일부 상반된 반응을 보여준다. 거주자는 어느 날 갑자기 동네에 들어선 미술가의 부재한 책임감과 그로 인해 발생한 젠트리피케이션에 대해 토로했다. "당신들(미술가들)은 당장 필요한 것을 얻고 그 결과에 대해서는 나중에 걱정한다. 사실을 말하자면, 당신들은 때가 너무 늦어져 자기 자신을 애먹이는 때가 올 때까지, 그 결과가 어떻게 될 지조차 알지 못한다".[64]

로어 이스트 사이드를 중심으로 일어나고 있던 젠트리피케이션은 공동체의 소외화를 부른 GM의 상황을 시사했다. 1970년대 후반에서 1980년대 초반, 저렴한 임대료를 좇아 그곳에 수많은 미술가와 미술 공간이 모여든 현상은 원주민인 가난한 노동자 계층을 거주지로부터 이주시키고 대신 백인 중·상류 계층을 수용하고자 했던 뉴욕시와

---

[63] Marzorati(주 38), p. 20. 콜럼버스 가는 뉴욕시의 부촌으로 꼽히는 어퍼 이스트 사이드(Upper East Side)에 위치한 지역이다.

[64] Tim Rollins, "See You in the East River – Tim Rollins interview Richard of East 13th Street", in Alan Moore, Marc Miller, *ABC No Rio Dinero: The Story of a Lower East Side Art Gallery* (New York: ABC No Rio with Collaborative Projects, 1985), pp. 44-51. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.

부동산 업계의 계획과 연관되었다. 미술가와 갤러리, 대안공간, 미술관, 그리고 이들의 매력적인 활동을 담은 대중 매체는 고급 주거지화 계획에서 부동산적 가치를 높여주는 개척자 역할을 수행했다. 중요한 사실은, 미술의 상품화에 저항하고 지역 원주민에게 친화적인 미술도 결코 젠트리피케이션의 혐의로부터 자유롭지 못했다는 점이다. 지역의 협업과 참여, 집합 행동과 같은 개념에 호소하는 미술 실천은 자본 편향적인 도시 개발 사업과는 표면상 상반되어 보인다. 그러나 이러한 미술이 지향하는 연대와 포용의 가치는 도시의 갈등을 해소하는 것이 아니라 오히려 도시의 복잡한 현실과 불평등한 사회 질서를 은폐하고 치장하는 기능을 종종 수행하며 정부가 주도하는 개발 사업의 원리에 합류한다. 사회 참여적인 미술의 실제적인 효과를 평가하는 지표가 대개 부재하다는 사실이 증명하듯 이러한 미술에 있어 '훌륭한 실천' 또는 '성공적인 개입'이란 무엇인지 명확히 규정하기 어렵다는 점은,[65] 미술 실천의 부작용을 발생시키는 데 가세하는 것으로 보인다.

극단적으로는 "식민화 행위(act of colonization)"라고도 수식된 GM의 미술 실천은 이제 한계에 도달한 듯했다.[66] 미술사학자 로잘린 도이치(Rosalyn Deutsche)와 카라 젠들 리안(Cara Gendel Ryan)은 이스트 빌리지 현장이 미술과 미술가들의 보헤미안적 태도에도 불구하고 로어 이스트 사이드의 젠트리피케이션에 연루되어 있음을 말한 바 있다. 그들은 "이러한 연루를 부정하는 것은 부르주아 사고에 있어서 가장 끈질기게 지속되어 온 이기적 신화 중 하나를 영속화하는 것"이라고 강조했다.[67] GM 역시도 그들의 행동주의적 포부가 점차 동력을

---

[65] Joanne Sharp, Venda Pollock, and Ronan Paddison, "Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration", *Urban Studies* 42:5-6(May 2005), pp. 1013-14.

[66] Jan Avgikos, "Group Material Timeline: Activism as a Work of Art", in Nina Felshin, ed., *But is it Art? The Spirit of Art as Activism* (Seattle: Bay Press, 1995), p. 99.

[67] Rosalyn Deutsche, Cara Gendel Ryan, 「고급지역화와 미술 The Fine Art of Gentrification」(1984), 이혜리 옮김, 이영철 엮음, 『현대미술의 지형도: 비평, 매체, 제도분석』(서울: 시각과언어, 1998), p. 490.
GM과 비슷한 시기에 출범한 대안공간 에이비씨 노 리오(ABC NO Rio)의 공동 디렉터 잭 워터스(Jack Waters)는 젠트리피케이션에 대한 미술계의 의도치 않은 공모를 인정했다. "우리는 이 도시를 가장 많이 소유하고 있기 때문에 그 지역과 연루될 수밖에 없다. [...] 그것이 시의 체면을 세워주든 아니든, 또 대량 투기에 개입했다는 것을 인정하든 안하든... '우리가 에이비씨 노 리오'에 건물을 주고 있다고 보기에... 이는 진실로 복합적이다. 그리고 이런 이유 때문에 순

상실해감을 인정하고 새로운 곳에서 새로운 출발을 결행해야 할 시기가 가까워졌다.

수성(purity)의 이미지를 내세우고 싶지 않다". 도이치의 본 글은 1984년도에 발간되었으며, 워터스는 1983년도에 공동 디렉터로 취임했다. 위의 책, p. 491.

제 3 장 제도권 전시 공간의 재구조화

제 1 절 제도의 경계를 넘나드는 실천의 유연화

1981년, GM은 활동 노선이 변화해야 할 필요성을 강하게 느꼈다. 다만 진보의 죄의식이나 젠트리피케이션에 따른 도덕적인 부채감이 아니라 그룹 내부에서 곪아가는 문제들이 도화선이 되었다. 훗날 GM은 1991년에 시애틀(Seattle) 지역의 공공미술 프로젝트 《대중 앞에서: 시애틀 1991 In Public: Seattle 1991》에 초청받아 작업하게 될 때, "낙하산을 타고 강하하는(parachuting in)" 방식의 작업에 대한 경각심을 밝히면서 미술가가 지역 문화를 충분히 이해하지 못한 채 개입하는 문제를 분명히 의식하고 있음을 증언했다.[68] 그러나 그보다 이전인 1981년경에는 이러한 주제에 대해 견해를 밝힌 기록을 별다르게 찾아볼 수 없다. 1981년에 GM의 내부 사정이 급변했던 사실은 당시 그들이 로어 이스트 사이드의 지역 사회에서 자신들의 작업이 차지하는 위치를 민감하게 파악할 상황이 미처 되지 못했을 것이라는 가능성을 제기한다. 1981년 5월 이래로 8명이 GM을 연이어 탈퇴했고, 같은 해 11월에 더그 애쉬포드(Doug Ashford)가 새로운 멤버로 합류하기 전까지는 줄리 아울트, 먼디 맥러플린(Mundy McLaughlin), 팀 롤린스, 단 3명만이 GM에 남게 되었다.[69]

멤버들의 탈퇴 이유는 크게 두 가지였다. 첫 번째는 개인 작업에 집중하기 위해서였다. 이 경우, 멤버들은 GM을 향후에 더 나은 개인의 경력을 쌓아가기 위한 발판으로 여겼고 그들은 더 많은 시간과 노력을 개인 작업에 투자하기 위해 결국 GM을 떠났다. 두 번째는 개인의 이념적 우선순위에 따라 예술보다는 사회 운동이나 정치 활동에 동참하기 위해서였다. 이 경우, 멤버들은 페미니스트 단체들과 협업하기 위해 GM을 떠났다. 먼디 맥러플린, 줄리 아울트는 이 탈퇴 사태를 회고하며 1983년도 인터뷰에서 각자 다음과 같이 말했다. "어떤 사람들은 그룹에 대해 정말로 관심이 있었고 어떤 사람들은 자신의

---

[68] Group Material(주 28), p. 186.

[69] 애쉬포드가 가입한 이후로 더그 애쉬포드, 줄리 아울트, 먼디 맥러플린, 팀 롤린스, 총 4명의 멤버가 GM을 이뤘다. 1986년 여름에 맥러플린이 탈퇴하기 전까지 위 멤버 구성은 변동 없이 유지되었다.

관심사에 정말로 관심이 있었다. 지금 GM에 있는 멤버들은 GM이 무언가를 하기를 원한 사람들이다”.[70] “성 정치학에 열중하던 사람들의 정치적 견해는 문제가 아니었다. 그들이 예술을 만드는 데 관심이 없다는 것이 문제였다. 우리 넷(애쉬포드, 아울트, 맥러플린, 롤린스)은 예술가이다”.[71] 결국 저마다의 개인적인 관심사를 좇아서 멤버들이 대거 탈퇴한 일은 GM에 남은 이들로 하여금 그룹의 집단적인 성과를 되돌아보게 한 것으로 보인다.

1981년 10월, GM은 마침내 그들의 전략을 새로이 가다듬을 때가 왔음을 밝힌다. 그들은 로어 맨해튼(Lower Manhattan)의 대안공간들이 모여 전시한 《다운타운 업타운 Downtown Uptown》(1981)에서 <주의! 대안공간! CAUTION! ALTERNATIVE SPACE!>이라는 제목의 리플릿을 관객들에게 배포했다(도 8). 그 내용은 그동안 GM의 활동 근거지가 되어 왔던 대안공간에 대한 자체적인 평가로 시작되었다. “우리만의 공간에 대한 절박한 욕구는 정치적, 심리적인 측면 모두에서 전략적이었다. 우리는 프로젝트가 많은 대중에게 진지하게 받아들여지기 위해서는 ‘실제의’ 갤러리를 닮아야 한다는 것을 알았다. […] 또한 솔직히 말하자면, 갤러리는 우리 자신의 마음 속에서도 안도감을 주는 담요(security blanket)이 될 것이었다; 정치적으로 도발적인 우리의 작업이 우호적인 이웃 환경에서 보호받게 되는 제2의 집, 사회적 센터가 될 것이었다”.[72] 그러나 스토어프런트는 곧 GM의 활동을 구속하는 주범이 되었다. 멤버들의 재정과 체력이 문제였다. “점점 더 우리의 에너지는 공간, 공간, 공간에 의해 삼켜졌다. 수리, 새로운 설치, 프런트 업무, 히스테릭하게 진행되는 큐레이팅, 기금 마련 및 개인적인 분쟁은 낮이나 밤 또는 그 둘 다에 전업으로 일해야 하는 우리의 매우 제한된 시간을 단축시켰다. 사람들은 빈털터리가 되었고, 지쳐갔고, 그만두었다”.[73]

무엇보다도 GM을 옭아맨 근본적인 원인은 스토어프런트의 위치적 한계에서 비롯되었다. “우리는 더 많은 공공장소에서 스스로를 능동적으로 결집하는 대신, 우리가 비판하고자 했던 대안공간과 다를 것

---

[70] Peter Hall, “Group Material: An Interview”, *Real Life Magazine*, No. 11/12, Winter 1983/1984, p. 3.
[71] 위의 글, 같은 면. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.
[72] Group Material, “Caution! Alternative Space!”, October 1981, in Group Material(주 28), p. 56.
[73] 위의 책, p. 57.

없이 여기 13번가에 앉아서 모든 사람들이 서둘러 내려와 우리의 전시를 보기를 기다리고 있었다”.[74] GM은 제도권 전시 공간의 관습적인 생산, 배포, 전시 방식으로부터 거리를 두고자 직접 그들 전용의 대안공간을 설립했다. 그러나 로어 이스트 사이드 13번가의 스토어프런트는 물리적인 접근성이 떨어졌고 더군다나 GM은 그곳 동네와 밀접한 장소 특정적인 미술 실천을 지향했기에 관객층은 일부 미술계 인사, 동네의 거주민에서 크게 벗어나지 못했다.

이는 제도 바깥의 대안적 영역에서 선회하는 미술이 갖는 고질적인 한계를 시사했다. 1960-70년대의 정치 운동과 학생 시위, 1980-90년대의 다문화주의의 부상과 에이즈 위기의 영향 속에서 대안공간은 반제도적이고 반상업적인 곳으로 인식되었으며 그곳에서의 활동은 주류 기관의 이데올로기와 양립할 수 없고 상반되는 것으로 종종 비쳤다. 이러한 인식은 대안공간의 진보적인 성향을 반영하는 것이기도 했으나, 동시에 대안공간을 정통적인 취향에 반하는 예술가, 예술 형식, 의제 및 아이디어만을 위한 소외된 장소로 위치시키기도 했다. 즉 대안공간을 명백한 “타자(other)”로서 위치시켰다.[75] 문제는 대안공간의 고립과 주변화는 스스로를 외부의 사회적, 경제적 요인에 더욱 취약하게 만드는 것이었으며 결국 대안적 실천의 수명을 앞당겨버린 것과 같았다. 줄리 아울트는 2000년대 초반에 “대안적인 예술 영역의 해체—심지어는 진부화”를 진단하며 그 배경으로 1990년대 후반과 2000년대 초반 사이에 극심했던 도시의 사회경제적 변화, 이를테면 부동산 붐, 임대료 상승, 공공장소의 상업화 및 관료화 등에 실시간으로 영향을 받았던 대안공간 생태계를 설명했다.[76]

미술의 배포 방식에서 불거진 가시성과 파급력의 문제는 GM이 현재 위치해 있는, 그리고 앞으로 위치할 수 있는 자리를 재고하는 계기가 되었다. “작업이 하나의 특수한 갤러리 위치에 고정되어 있으면 급진적이고 혁신적인 예술을 만드는 것은 불가능하다. 예술은 가장

---

[74] 위의 책, 같은 면.

[75] Lauren Rosati, “IN OTHER WORDS: THE ALTERNATIVE SPACE AS EXTRA-INSTITUTION”, in Lauren Rosati and Mary Anne Staniszewski, ed., *Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012), p. 41.

[76] Julie Ault, “For the Record”, in Julie Ault, ed., *Alternative Art, New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), pp. 3-8.

정치적인 내용과 진보적인 형식을 가질 수 있지만, 그것의 배포 수단이 정치적으로 타당하지 않다면 작업은 그저 침묵하며 (전시장에) 걸려 있을 뿐이다”.[77] 끝으로 GM은 <주의! 대안공간!>의 글 말미에서 새로운 활동 거점과 함께할 그룹의 재출발을 알렸다. 그들은 미술 제도의 안과 바깥이라는 양극단을 동시에 점유하며 동시다발적으로 활동할 것을 예고했다. “**이번 두 번째 시즌의 경우**, GM은 새로운 동료와 새로운 전술을 지닌 매우 다른 조직이다. […] 우리는 뉴욕 132 이스트 26번가와 렉싱턴 가에 있는 새로운 본부에서 일하면서 **특별한 갤러리 전시(우리는 그것들을 완전히 배제하지 않았다)뿐만 아니라 거리, 도시 광장, 신문, 대중교통, 심지어 교회와 같은 공공장소에서의** 전시도 계획했다”.[78]

GM이 여러 일상의 장소에서 물리적으로 고정되어 있지 않은 채 한시적인 프로젝트를 펼친 것은 작업의 가시성을 높이기 위한 자연스러운 방책으로 보인다. 실제로 1980년대에 많은 정치적 미술가들은 거리로 나서서 일상 생활의 이데올로기적 재현에 개입했다. 이들은 주로 대중 매체와 상업 광고의 형식을 차용한 작업물을 도시 공간, 신문 광고, 비디오 테이프와 같은 곳에 내걸었다. 시각적인 친숙함은 무방비 상태로 오가는 행인들의 이목을 단시간에 끌기에 효과적이었으며 공공장소에 노출된 메시지는 신속하고 강력한 파급 효과를 발휘할 수 있었다.[79] GM은 야외 광장, 버스나 지하철의 광고판, 신문과 잡지 지면을 기반 삼아 다양한 활동을 펼쳤다.[80] 이를테면

---

[77] 위의 책, 같은 면. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.

[78] Group Material(주 28), p. 57. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

[79] 예를 들어, 바바라 크루거(Barbara Kruger)는 이미지와 텍스트를 조합하는 상업 광고 기법을 빌려 포스터나 빌보드를 제작했고 이를 도로, 정류장, 기차역과 같은 바깥 장소에 설치했다. 한편 텍스트 위주의 작업을 하는 제니 홀저(Jenny Holzer)는 주로 대로의 전광판을 기지로 삼아 사회 문제를 고발하는 짧은 문장을 송출했다. 액트업(ACT UP)은 에이즈 위기에 대한 대중 의식을 각성시키고자 하는 집중적인 목표를 가지고 심볼 디자인을 더한 포스터, 피켓, 플랜카드, 티셔츠 등을 제작했고 이러한 작업물은 시위 때 활용되어 직접 행동의 시각적인 스펙터클에 일조하기도 했다.

[80] 예를 들어 다음과 같은 활동을 펼쳤다: 《M5》(5th Avenue buses, NY, 1981~1982), 《DA ZI BAOS》(Union Square, NY, 1982), 《Subculture》(IRT subway trains, NY, 1983), 《Inserts》(advertising supplement to the Sunday New York Times, 1988), 《Shopping Bag》(Kunstverein, Hamburg, 1989), 《Democracy Poll》(Neue Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK), Berlin, 1990), 《AIDS & Insurance》(Real Art Ways, Hartford, 1990) 등.

《대자보 DA ZI BAOS》(1982)에서는 중국의 대자보 형식을 차용해서 뉴욕의 유니온 광장(Union Square)에 커다란 벽보를 무단으로 설치했다(도 9). 엘살바도르에 대한 미국의 관여, 여성의 생식에 대한 권리, 사형 제도, 노동 조합의 중요성 등 12개 주제에 대한 발언이 공개적인 곳에 병치되었다. 심야 중에 비밀스럽게 불법 부착했던 벽보는 옥외 노출로 인해 자연스럽게 분해될 때까지 제자리에 남아 있었다. 《서브컬처 Subculture》(1983)에서는 뉴욕 지하철에 있는 1400여 개의 광고판을 임대하여 100명의 작가들의 작품을 내걸었는데, 드로잉, 콜라주, 스프레이, 스텐실, 실크스크린, 사진 등 작품의 매체와 형태는 매우 다양했다(도 10). 통근자들이 매일같이 마주했던 광고판은 흥미로운 방식으로 사유와 성찰을 제공하는 색다른 공간이 되었다. 이처럼 GM은 공공장소에 대한 민영화의 대대적인 침투에 맞서 "'공적'이라는 명칭에 걸맞지 않는 공간을 위한 예술"을 수행했고,[81] 일시적으로 공간의 조건을 변형하며 공공성을 회복하고자 했다.

한편 GM이 제도권 전시 공간을 포괄하는 '특별한 갤러리'에서도 미술 실천을 예고한 것은 특기할 만한 점이다. 단순히 활동 영역을 넓히기 위한 시도로 보기에는 "우리가 당연하게 여겨온 문화 전반에 의문을 제기"하기 위해 기성의 대안공간까지 거부했던 초기의 신념과 상당한 간극이 있기에 이를 설명할 필요가 있다.[82] GM은 불가피하게 제도를 용인하는 수준에서 더 나아가 제도 바깥에서의 실천은 불가능하다고 1988년도 인터뷰에서 단언한다. "시스템 외부에 존재하는 것은 불가능하다"는 크리티컬 아트 앙상블(Critical Art Ensemble)의 말에 GM은 다음과 같이 응수했다. "당연히 불가능하다. 우리는 이러한 구조에서 협업이 어떻게 보이는지에 대한 불완전성을 감수해야 하지 않을까? 예외가 있는 것이다".[83] 인터뷰 당시 GM은 1988년에 디아 예술 재단에서 열릴 새로운 전시를 준비하고 있었다. 1985년 휘트니 비엔날레에 참가하며 처음으로 대형 미술관에서 작업을 선보이고, 1987년 카셀 도큐멘타(Documenta)에 참가한 이후의 시기였다.

---

[81] David Deitcher, "SOCIAL AESTHETICS", in Brian Wallis, ed., *Democracy: A Project by Group Material (Discussions in Contemporary Culture)* (Seattle: Bay Press, 1990), p. 22.
[82] Group Material(주 28), p. 23.
[83] Ashford(주 18), p. 116.

1993년에 보스턴 미술관(Museum of Fine Arts, Boston; 이하 MFA)에서 열린 《민주벽 Democracy Wall》(1993~1994)은 GM의 언급대로, 정치적 미술이 제도 내부로 들어오면서 발생할 수 있는 불완전성의 단면을 보여준 사례이다. 유니온 광장에서 처음 선보였던 《대자보》의 '민주벽(democracy wall)'은 GM 특유의 전시 형태 중 하나로 정착되어 이후 몇몇 미술 기관에서 재차 공식적으로 전시하게 되었고 MFA도 그중 한 곳이었다. 벽보는 미술관 출입구의 벽면에 설치되었다. GM이 직접 선정한 이 위치는 미술관의 내부와 외부를 구분하는 기관의 피부라는 상징적인 가치 때문이었다. 벽보에는 현대 사회에서의 미술관의 역할과 기능에 대한 내용이 담겼다. MFA 큐레이터, 에듀케이터, 관리자들뿐 아니라 미술관의 관객, 인근 행인들과의 인터뷰에 기반하며 주제에 대한 다양한 시각을 포괄하고자 했다. 그러나 이 작업은 기관 내에서도 상징적이고 눈에 띄는 장소에 설치된 만큼 논란을 일으켰다. 관장 앨런 셰스택(Alan Shestack)은 작업이 품은 비판적인 내용에 대해 불만을 표하며 이 작업은 예술에 불과하며 미술관은 내용에 책임이 없다는 공지를 내걸 것을 요청했다. 더욱이 벽보에 적힌 진술은 익명 처리되었음에도 불구하고, 이전에는 우호적으로 인터뷰에 참여했던 많은 미술관 직원들조차도 전시가 개막하면서 GM 멤버들을 회피했다. GM은 MFA 측에서 미술관의 이면이 대중적으로 노출되는 상황에 대한 불안감을 느꼈을 것으로 추측했다.[84]

위 사례는 정치적 미술에 대한 제도적인 수용의 측면에서는 여전히 일부 갈등이 있었지만, 미술관의 장소적인 위상과 가시성을 활용하여 미술 제도에 대한 다각적인 관점을 효과적으로 강조한 의의가 있다. 제도 내부에서 정치적 미술의 가시성을 높이면서 발생한 긴장과 논란도 실상 제도의 속성을 드러내는 작업의 일환으로 볼 수 있을 것이다. 이처럼 GM의 태도는 제도 내부로의 진입을 분명하게 수긍하는 동시에 이러한 조건을 작업에 적극적으로 활용하기에, 제도를 공격과 비판의 대상으로 바라본 1세대 제도비판 미술가들과는 차이가 있다. 초기 제도 비판을 개척한 1세대로는 1960년대 말, 1970년대에 활동했던 다니엘 뷔랭(Daniel Buren), 마이클 애셔(Michael Asher), 한스 하케(Hans Haacke)가 주로 꼽힌다. 뷔랭은 제도로서의 미술관이 작품에 부여하는 전시 관습을 비판했다면, 애셔는 제도적 전시 공간으로서의 미술관의

[84] Group Material(주 28), p. 193.

기능적 제한을 폭로했고, 하케는 지배계급에 종속된 기구로서의 미술 제도 이면을 탐사하는 데 몰두했다. 1세대 제도비판이 보인 제도적 개입은 유의미하지만 그들은 주로 제도의 안과 밖을 구분 짓는 이분법적인 시각으로 제도적 개입에 잠재된 힘을 한정한다면, 1980년대 이후로 등장한 제도비판 미술가들은 1세대 제도비판의 문제 의식을 계승하면서도 제도의 더욱 복잡한 정치적 역학을 파고든다. 안드레아 프레이저(Andrea Fraser), 루이즈 로울러(Louise Lawler), 마크 디온(Mark Dion), 르네 그린(Renée Green) 등이 그 예시이다. 할 포스터는 이 시기 미술가들의 작업 경향은 제도에 대한 "거창한 반대"로부터 "미묘한 전치" 또는 "다른 집단들과의 전략적인 협업"으로 옮겨갔다고 평가했다.[85]

특히 '우리가 제도'임을 선언하며 제도 안과 밖이라는 이분법적 구도를 뒤엎은 프레이저의 주장은 시스템 외부에 존재하는 것은 '당연히 불가능하다'고 말한 GM의 앞선 1988년도 인터뷰 답변을 직접적으로 상기시킨다. 프레이저는 2005년에 제도에 대한 자신의 생각을 정리한 "제도의 비판에서 비판의 제도로 (From the Critique of Institutions to an Institution of Critique)"라는 글을 통해 작가, 비평가, 큐레이터 등 미술계를 구성하는 '우리'가 제도의 조건을 생산하고 영구히 유지하고 있음을 주장했다. 이 글에서 프레이저는 나아가 '우리'에게는 제도의 구조 자체가 내재화되었음을 말했다. 따라서 제도의 해체나 탈출을 추구하는 제도의 비판은 현실적으로 불가능하며 비판의 제도로 나아가야 할 시기가 온 것이다. '우리'는 제도에서 벌어지는 공모, 타협, 검열에 책임을 지고 다음과 같은 질문들에 답해야 했다. "우리는 어떤 종류의 제도이며, 우리는 어떤 가치를 제도화하며, 우리가 보상하는 것은 어떤 실천 형식이며, 우리가 열망하는 것은 어떠한 보상인지" 말이다.[86] 이런 생각에 따라 프레이저는 <공식적인 환영 Official Welcome>(2001~2003)에서 작가, 비평가, 큐레이터, 컬렉터 등을 직접 흉내내는 퍼포먼스를 통해 그녀 자신을 미술 제도의 체현물로서 제시하였다(도 11). <무제 Untitled>(2003)에서는 한 남성 컬렉터로부터 돈을 받은 대가로 그와 성행위 하는 장면을 비디오로 찍었다(도 12). 이를 통해 미술 제도와 자본의 관계, 미술계에 들어온 투기적 개인 자본에 따른 시장논리를 그녀의 몸으로 변환해 보여주고자

[85] Foster(주 8), p. 69.
[86] Fraser(주 10), pp. 278-83.

했다.

미술 평론가 이사벨 그로우(Isabelle Graw)는 프레이저의 <공식적인 환영 인사>와 <무제>가 "포기하는 형태의 비판(critique as a form of abandon)"을 행한 것으로 평했다. 포기하는 형태의 비판이란 "예술의 상대적인 자율성과 제도적 제약에 의해 동시에 가능해진" 것으로, "짐승의 뱃속을 파고들면서 그 특징을 분석하는 비평"이다.[87] 그러나 미술과 제도 사이의 거리가 가까워질수록 제도 비판의 비판성은 불명확해질 수도 있는 위험 부담을 수반한다. 미술사학자 김정희는 프레이저의 상대적인 자율성은 관점에 따라 "상대주의적"으로 평가될 수도, 허무주의적인 "자기만족과 타협"으로 비쳐질 수도 있음을 짚었다.[88] 또한 미술 이론가 제럴드 라우니히 (Gerald Raunig)는 프레이저가 생각하는 예술의 자율성은 예술 분야에 한정되어 있기 때문에 제도의 변화를 감행하는 시도를 하지 못한다고 지적했다. 그가 보기에 프레이저의 글 "제도의 비판에서 비판의 제도로"는 제도로부터의 탈출이나 이동, 제도의 변형의 대한 징후를 전혀 담지 못했다.[89] 프레이저의 사례는 작업과 제도가 긴밀히 얽혀 있는 제도 비판 미술가들에게 발생하는 딜레마를 대변한다. 라우니히는 '1세대' 제도비판은 제도로부터 거리를 두었다면, '2세대'는 제도에 불가피하게 관여하는 문제를 다룬다고 도식적으로 구분한 바 있다.[90] 그렇다면 2세대가 전제하는 상황, 즉 제도의 완전한 바깥이 더 이상 불가능해진 상황에서 이제 제도 비판 작업은 어떻게 제도와 긴장된 관계를 유지하고 동시에 비판성을 발휘할 수 있을지가 과제가 되었다.

이는 GM에게도 부여된 과제였다. 그들은 작업과 제도적 이데올로기 사이에서 통제력을 잃지 않기 위해 꾸준히 노력했음을 강조했다. "그룹 활동 내내 우리는 《대자보》와 같은 자체적인 작업과 초청 작업 사이에서 균형을 맞추려고 했다. 후원자뿐만 아니라 모든 기관이 이데올로기적 감독관이 될 수 있음을 기억해야 한다".[91] 나아가 GM은

---

[87] Isabelle Graw, "Andrea Fraser - HAMBURGER KUNSTHALLE", *Artforum*, December 2003, p. 140.
[88] 김정희, 「안드레아 프레이저 미술 실천에 나타난 '후기 여성주의' 미술가의 특징」, 『서양사연구』, 제39호(2008), 한국서양사연구회, p. 142.
[89] Gerald Raunig, "Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming", transversal texts, 2006; https://transversal.at/transversal/0106/raunig/en, 2022.11.12.
[90] 위의 글.
[91] Ashford(주 18), pp. 126-27.

제도 내부에 속하는 위치를 자조적으로 바라보기보다 능동적인 비판 전략으로서 활용하고자 하는 의지를 보였다. 활동 초기에 13번가에서 직접 체감했던 미술 실천의 배포 문제는, 자본주의적 제도를 전적으로 거부하는 것은 순진한 생각에 불과하며 실용적이지 못하다는 인식과 복합적으로 결부되었다. "행동주의자는 도큐멘타에 참여해야 한다. 우리는 휘트니 미술관에 참여해야 한다. 미술관의 관객을 위해서 뿐만 아니라 다른 관객들을 발전시키는 데 도움이 되는 제도적 인지도에 도달하기 위해서이다… […] 바바라(Barbara Kruger)의 광고판은 전국의 작은 마을에 있다. **그녀가 모든 자본주의적 생산 기관을 거부하는 포퓰리즘 예술에 대한 순진한 이상주의적 생각에 몸을 맡기기로 결정했다면 그런 일은 일어나지 않았을 것이다**".[92]

'순진한 이상주의적 생각'과 거리를 두려 하는 대목에 담긴 GM의 의식은 미술 평론가이자 행동주의자인 루시 리파드가 앞서 1984년에 쓴 "트로이의 목마: 행동주의 미술과 힘(Trojan Horses: Activist Art and Power)"을 통해 명료하게 요약된다. "**행동주의 미술가들은 그들을 비판하는 자들만큼 순진하지는 않다.** 그들의 예술이 세계를 직접적으로 또는 당장에 변혁할 수 있다는 환상 속에서 작업하는 사람은 거의 없다. [...] 미술가들의 힘으로는 세계를 변화시킬 수 없다. […] **그러나 우리가 변화하고 있는 세계의 일부가 되기를 택할 수는 있다**".[93] 리파드의 글은 GM이 1985년도 휘트니 비엔날레 참여를 기점으로 제도권 전시 공간에서 본격적인 활동을 펼치기 시작하기 바로 1년 전에 출간되었다는 점에서, 리파드와 GM의 논지의 접점은 우연이 아니어 보인다. 리파드는 행동주의 미술이 관용적이기보다 실용적일 것을 주장하며 행동주의 미술은 마치 '트로이의 목마'처럼 예술 제도와 지역, 정치 공동체 및 맥락 사이를 자유롭게 넘나들며 미술의 이미지와 개념을 확산시키고 배급해야 한다고 강조한다. 이 과정 속에서 정치적 미술이 다소 "고급화"되더라도 미술의 효력이 줄어드는 것은 아닌데, 왜냐하면 그들은 "계속해서 장벽을 뛰어넘으며 미술과 사회 개혁의 통합을 위한 모델을 제시"하고 있기 때문이다.[94]

리파드의 글은 진보적이고 페미니스트적 사상에 대한 강한 반발을 보였던 미국 레이건 시대에 발간되었다. 보수와 진보 사이의 문화 전쟁이 감지되는 강한 정치적 긴장감이 맴도는 상황에서, 행동주의를

---

[92] 위의 글, p. 127. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.
[93] Lippard(주 42), p. 291. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.
[94] 위의 글, p. 297.

근간으로 하는 정치적 미술은 어떤 전략을 취해야 하는지 리파드는 글로써 자신의 생각을 노정했다. GM의 인터뷰와 리파드의 글을 종합하면, 1980년대 중반에 이르렀을 때 행동주의적 의식이 있는 정치적 미술가, 이론가 사이에서는 이미 제도와 비제도라는 두 영역 사이의 경계가 힘을 잃고 유연한 의식과 태도가 중요하게 자리매김하고 있었음을 간접적으로 확인할 수 있다. 전략의 유연성은 그들에게 변화라는 명확한 목표 의식이 공통적으로 있기에 가능했다. 이때 변화는 사회의 가시적인 변화뿐만 아니라 개인 내면의 내재적인 변화까지 아우른다. GM은 미술계를 제도와 비제도라는 두 영역으로 구분하고 이를 양자택일의 문제로 남겨두기보다 두 영역을 넘나들며 미술 실천에 도움이 되는 요소를 취사선택했다. 이것이 그들의 유연한 행동주의 전략이었다.

1987년 제8회 카셀 도큐멘타(Documenta)에서 열린 GM의 《성 The Castle》은 제도 내부에서 활동하지만 "결코 상품화된 한복판으로는 들어가지 않는" 그룹의 태도를 떠올리게 한다(도 13).[95] 전시명은 프란츠 카프카(Franz Kafka)의 소설 『성 The Castle』에서 차용한 것으로 소설 속 주인공 K는 눈 앞에 보이는 성 안으로 들어가려고 계속 시도하지만 성으로 가까이 가면 갈수록 성은 오히려 멀어져만 간다. 이야기를 미술계에 접목한다면 '성'은 권력을 지닌 미술 제도이다. 예술은 성을 위해서 만들어지고 작가들은 성에 머무는 왕을 지키려는 '체스판 위의 졸'처럼 행동한다. 그러나 "그들은 체스 게임의 순서를 기다릴 것이 아니라 체스판 위 그려진 격자를 무시하고 규칙을 어겨야" 한다.[96] 성이 지어져 있는 체스판 자체를 깨부수자는 것이 아니다. 다만 성을 중심으로 형성된 권위적이고 고루한 위계를 해체해가자는 것이다.

제 2 절 《휘트니 비엔날레 1985》에서의 《아메리카나》

1. 《휘트니 비엔날레》: 비제도권 미술의 규범화

[95] Alison Green, "Citizen Artists: Group Material", *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 26 (Spring, 2011), p. 25.
[96] Group Material(주 28), p. 125

1985년, GM은 《휘트니 비엔날레 1985 Whitney Biennial 1985》의 초청을 받아 《아메리카나》라는 새로운 전시를 선보였다.[97] 《휘트니 비엔날레 1985》는 동시대 미국 미술의 새롭고 다양한 경향을 보여주도록 기획되었다. 전시장에서는 미술계에서 이미 자리를 잡은 기성 작가들뿐만 아니라 대규모의 전시 참여 경험이 거의 전무했던 작가들의 작업도 다수 볼 수 있었다(도 14, 15). 전자에는 존 발데사리(John Baldessari), 에릭 피슬(Eric Fischl), 재스퍼 존스(Jasper Johns), 도널드 저드(Donald Judd), 마이크 켈리(Mike Kelly), 브루스 나우만(Bruce Nauman) 등이 있었다면, 후자에는 GM과 케니 샤프(Kenny Scharf,) 로드니 앨런 그린블랫 (Rodney Alan Greenblat), 데이비드 워나로위츠(David Wojnarowicz) 등 이스트 빌리지 현장에서 활발히 활동하던 이들이 있었다. 1981년, 1983년도 휘트니 비엔날레는 주로 점잖고 원만한 분위기 속에서 1980년대 초반의 포스트모더니즘 및 신표현주의 미술을 소개했다면, 1985년도 비엔날레는 대안공간에서 주로 전개되었던 비규범적인 미술을 선보이며 선동적이라는 비난을 받기도 했다.[98] 미술 평론가 로버트 휴즈(Robert Hughes)는 다음과 같이 《휘트니 비엔날레 1985》를 평했다. "올해의 비엔날레는 성숙하고 진지한 몇몇 작업에도 불구하고 살아 있는 사람들의 기억 중에서 최악이었다고 의견이 대개 일치했다. 여섯 명의 큐레이터들은 그들의 신경망을 맨해튼의 이스트 빌리지로 곧장 연결한 것 같았다. [...] 화려함, 캠프(camp; 과장되고 연극적인 것), 유치함, 그리고 패션으로서의 예술은, '부흥'과 '발전'이라는 흔한 파슬리 잎을 곁들여서 제공되었다".[99]

비제도권 미술을 제도 내부로 들여오는 휘트니 비엔날레의 행보는 모두에게 환영을 받지는 못했으나 이는 기관 스스로의 존속을 위해서라도 어느 순간부터 중요한 전략이 되었다. 처음에는 연례 전시로서 1932년부터 개최되기 시작했던 행사의 본래 기획 의도는 미국

---

[97] 전시가 열린 당시 GM에는 더그 애쉬포드, 줄리 아울트, 먼디 맥러플린, 팀 롤린스가 멤버로 있었다.

[98] David Deitcher, "Polarity Rules: Looking at Whitney Annuals and Biennials, 1968-2000", in Julie Ault, ed., *Alternative art, New York, 1965-1985: a cultural politics book for the Social Text Collective* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), p. 221.

[99] Robert Hughes, "Art: Careerism and Hype Amidst the Image Haze", *TIME*, 1985.

미술의 당대 흐름을 광범위하고 객관적인 시선에서 선보이기 위함이었다. 휘트니 미술관의 전신에 해당하는 1910년대의 휘트니 스튜디오(Whitney Studio) 시절부터 젊고 진보적인 미술가들을 적극 후원하며 미국 미술의 다양성을 추구해왔던 면모가 연례 전시에서도 이어졌다. 1960년대까지도 휘트니는 전시를 관통하는 강력한 하나의 사조나 주제를 전제하기보다, 미국 미술의 현 상태를 조사하고 그 다양성을 망라하여 보고하는 성격을 유지해갔다. 전시 대상으로서 고려해야 할 작가와 작업 유형이 비교적 한정되었고 대중에게 작업을 선보일 수 있는 경로 역시 많지 않은 상황이었기 때문이다.[100] 그러나 동시기에 미술 생산의 장에서는 작가와 작품, 스타일이 점차 양적으로 증가해갔고 이윽고 휘트니에게는 작가와 작업을 일정한 기준 아래 선별하여 전시할 필요성이 제기되었다. 미술은 전통적인 회화와 조각처럼 하나의 독립된 작품으로서 자기 완결성을 요구받던 관습에서 벗어나 점차 환경 속 이벤트가 되는 경향을 보였다. 이와 함께 미니멀리즘, 개념미술, 대지미술, 장소 특정적 미술 등 장르 간 경계가 모호한 미술이 대두하면서 미술의 다원화가 이루어졌다.

《1969 연례 전시 1969 Annual Exhibition》의 디렉터 존 I. H. 바우어(John I. H. Baur)는 위와 같은 상황에 대응하고자 전시가 '새로움'이라는 추가적인 작품 선별 기준을 채택했음을 밝힌다. 휘트니의 다양성이라는 강령은 시간이 흐르면서 새로움이라는 개념과 결합한 것이다. "이 정도 규모의 전시는 더 이상 그 시대의 창조적인 경향의 단면에 근접할 수 없다는 것이 해마다 더욱 분명해졌다. […] 점차 우리는 가장 창의적인 흥분을 불러일으키는 것처럼 보이는 **새로운 방향**을 제시하는 데 집중하기로(우리가 신체적으로 가능한 한) 결정했다".[101] '새로운 방향'을 제시하기 위한 휘트니 측의 노력은 비제도권 미술을 제도 내로 들여와 소개하는 방식으로 일부 이어진 것으로 보인다. 1973년도를 기점으로 연례 전시에서 비엔날레 형식으로 전환된 이후, 이를테면 1975년도 비엔날레에서는 '패턴과 장식(Pattern and Decoration, P&D)'의 작업을 선보였다. 1970년대

---

[100] Michael Brenson, "THE WHITNEY BIENNIAL - ART'S CUTTING EDGE?", *The New York Times*, 1985.

[101] Whitney Museum of American Art, *1969 Annual Exhibition: Contemporary American Painting* (New York: Whitney Museum of American Art, 1969). 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

중반부터 1980년대 초 뉴욕을 거점으로 전개된 P&D는 수명은 짧았지만 강렬한 아방가르드 운동이었다. 퀼트, 카펫, 직물, 모자이크, 자수 등 공예적 기술과 비서구권 미술에서 영감을 얻은 작업들이 특징적인 P&D는 1960년대 중반부터 미술계를 지배해 온 미니멀리즘에 맞서며 문화적 경험의 주류에서 소외되어오던 부분을 부각시켰다.[102] 한편 1981년도 비엔날레에서는 소위 '어리석은 미술(stupid art)'을 전시했다.[103] 이 미술은 '나쁜' 그림, '새로운 이미지' 그림, '뉴웨이브' 그림, '펑크 아트', '바보 같은' 예술이라고 불렸던 실천과 같은 궤를 이뤘다. 이 일련의 실천은 다양한 형태를 취하지만 주로 회화에서 실현되며, 서투른 그림, 지나치게 화려하거나 교육을 받지 않은 색상, 무미건조하거나 사소하거나 기괴한 이미지, 이상하고 비현실적인 조합, 광적으로 격렬하거나 냉담한 물감칠, 의도가 모호한 공예 및 재료, 추잡한 것에 대한 일반적인 선호가 특징적이었다.[104] 반항적인 미술에 대한 관심은 1983년도 비엔날레에서도 계속해서 볼 수 있었다. 뉴욕 이스트 빌리지 현장에서 활동하는 장미셸 바스키아(Jean-Michel Basquiat), 마이크 글리어(Mike Glier), 키스 해링(Keith Haring)과 같은 작가들이 비엔날레에 초청되었는데 이들은 모두 콜랩의 기념비적인 전시인 《타임스 스퀘어 전시》(1980)의 참여 작가였던 전력이 있었다.

그러나 비제도권 미술로부터 확보한 휘트니의 존립은 위태로웠다. 휘트니의 새로움은 실상 정제된 새로움에 머물렀기 때문이다. 휘트니는 사회적, 정치적으로 소수에 위치한 작가들과 그들의 비판적인 작업은 적극적으로 다루기를 유보했으며, 따라서 휘트니가 외치는 새로움은 실질적으로 확장되지 않은 개념의 범주였다. 미술 평론가 존 야우(John

---

[102] 월간미술, 『세계미술용어사전』, 월간미술 엮음 (서울: 월간미술, 2018), p. 491.

[103] 휘트니 비엔날레의 '어리석은 미술'에 대해서는 미술 비평가 힐튼 크레이머(Hilton Kramer)가 언급했다. 그는 본 명칭은 경멸적인 의도에서 비롯된 것이 아니라 그러한 미술을 동경하는 사람들에 의해 불린 것이었다고 말한다. 그러나 그는 '어리석은 미술'이 지닌 탐미주의를 비판하면서 결국 진정으로 '어리석다'는 이름이 걸맞다고 평가한다. Hilton Kramer, "ART: A STRATEGY FOR VIEWING THE WHITNEY BIENNIAL", *The New York Times*, February 1981, 6.

[104] Peter Plagens, "The Academy of the Bad" (1981), in Richard Hertz, ed., *Theories of Contemporary Art* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1993), p. 83.

Yau)는 1980년대에 개최되었던 다섯 차례의 휘트니 비엔날레를 돌아보며 다음과 같이 평가했다. "휘트니는 '새로운 것'에 관심이 있다는 환상을 지켜왔다. 이때 '새로운 것'은 '다른 것'과는 같지 않다. 즉, 이 기관은 진정으로 다르지 않은 한에서 새로운 것에 관심이 있다".[105] 야우에 따르면 휘트니는 "미국과 미술계가 용광로(melting pot)라는 환상을 퍼뜨리는 선전가"가 되었을 뿐,[106] 비엔날레에 전시된 작업들은 대체적으로 깊이 있는 문제보다는 표면의 문제를 다루는 데 그쳤다. 그는 그 근거로 비엔날레의 작가 구성이 인종적, 성적 다양성에 있어서 극히 미흡했음을 지적했다. 1980년대 비엔날레에 입성했던 젊은 흑인 작가는 장미셸 바스키아가 유일했으며, 심지어 여성 작가는 흑인, 아시아인, 히스패닉, 아메리카 원주민을 통틀어 부재했다. 모순적이게도 유색 여성의 존재는 백인 남성 작가가 만든 개개의 작품으로 변환되어서야 전시장에 모습을 드러냈다. 미국 사회에서 저임금의 육체노동을 하는 흑인 여성을 묘사한 듀안 핸슨(Duane Hanson)의 <청소하는 여인 Cleaning Woman>(1980) 조각은 권력 계층에 의해 비로소 명명되는 소수자의 존재를 예시한다(도 16).

휘트니의 교묘한 새로움에 대한 증후는 GM이 참여한 《휘트니 비엔날레 1985》에서도 또 다른 양상으로 나타났다. 비엔날레 기획을 맡은 큐레이터들은 새로움이라는 혁신적인 가치와 함께 '품질(quality)'이라는 모호한 가치를 전시의 기준으로 강조했다. 리처드 마셜(Richard Marshall), 바바라 하스켈(Barbara Haskell), 리사 필립스(Lisa Phillips), 리처드 암스트롱(Richard Armstrong)은 인터뷰에서 다음과 같이 비엔날레의 취지를 각자 밝혔다. "미술관은 큐레이터를 통해 현재 진행되고 있는 예술에 대한 성명을 발표하고 있다. 예술가들은 지금 이것을 하고 있으며 이것이 그들의 **최고**의 작품이다. (-라는 식으로 말이다.) 비엔날레는 **판단(judgments)**이 내려지는 몇 안 되는 장소 중 하나이다.", "우리는 이것(휘트니 비엔날레)이 진지하고 사려 깊은 시선으로 동시대 미술의 **최고**를 보여주는 전시, 2년마다 최첨단 예술의 **최고**이자 가장 흥미로운 작품이 한 자리에 모이는 전시로 보이기를 바란다.", "나는 우리가 지난 2년 동안의 **최고**가 무엇인지를 스스로 정의하려고 시도하고 있다고 생각한다.",

---

[105] John Yau, "Official Policy: Toward the 1990s with the Whitney Biennial", *Arts Magazine*, September 1989, p. 51.
[106] 위의 글, 같은 면.

“이(비엔날레에 모인-) 예술가들을 양립할 수 있게 하는 것은 도상학이나 다른 어떤 것보다도 **품질(quatlity)**이다. [...] 품질이란, 그들의 야망과 성취 사이의 비율을 의미한다. (그들의 비율은-) 비슷한 균형 상태를 이루고 있다”.[107] ‘최고’, ‘품질’이라는 자의적인 ‘판단’은 미술관이 선택적으로 급진성을 취할 수 있는 명분이 되어주었으며, 최종적으로 관객의 눈앞에 있는 작품들은 미술관의 주관 아래 선별되었음을 드러낸다.

위와 같은 배경에서, GM의 행적은 휘트니에게 있어 그들의 기준을 넘어서지 않는 선에서 수용 가능한 것으로 판단되었던 듯하다. 줄리아울트는 당시 갤러리에 소속되거나 상업 시장에 속하지 않은 예술가가 비엔날레에 초청받는 일은 흔치 않았음에도 불구하고 GM이 어떻게 비엔날레에 초청받을 수 있었는지 서술했다. “1985년에는 이스트 빌리지 예술 현장의 활동과 그에 대한 관심이 정점을 이뤘고, 많은 이들이 다원주의를 패러다임으로 주창하던 중요한 시기였다. 따라서 그해 비엔날레는 그 어느 때보다 포용적인 태도를 견지하려고 했다. 그래서 그룹 마테리알이 초대될 수 있었다”.[108] 이유는 간단하고 평이하게 서술되었지만 이스트 빌리지 같은 비제도권 현장에서 유래한 미술에 대한 미술계의 관심이 1985년도 당시에 이미 상당했음을 알 수 있다. 실제로 1980년대 중반에 이르러 이스트 빌리지의 미술은 상업적 성공을 이루고 대중 매체에 활발히 등장하는 등 미술계에서 공인된 위치를 점해갔다. 그렇다면 하위 문화와 대안적 실천의 결합이 어느 정도 미술계에서 ‘품질’을 인정받은 만큼, 그 결합의 또 다른 사례인 GM의 미술 실천도 잠정적으로 미술계의 검증을 받은 것이나 마찬가지였을 것이다. 더불어 휘트니 비엔날레가 1980년대 초부터 이스트 빌리지 현장의 작업들을 전시에 포함해왔던 점도 GM이 이후 비엔날레에 수월하게 입성할 수 있는 요인이 되었을 것이다.

GM은 비제도권 영역의 새로움을 규범화하기 위한 일환으로 요청된

---

[107] Brenson(주 100). 괄호 안의 글은 연구자가 추가. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.
이밖에 전시 서문에서도 다음과 같이 서술된 바 있다. “전시회의 목적은 두 가지이다: 여러 비판적 기준의 순간에 질적 판단을 내리는 것과 현재 예술 활동의 개요를 가능한 한 응집력 있게 모으는 것이다”. Whitney Museum of American Art, *1985 Biennial Exhibition* (New York: Whitney Museum of American Art, 1985), p. 10.
[108] Ault(주 51), p. 48.

비엔날레 초청을 수락했고 이로 인해 휘트니와 함께 비판의 대상이 되기도 했다. 주간 신문 『빌리지 보이스 The Village Voice』의 킴 레빈(Kim Levin)에게 《아메리카나》는 겉보기에 도발적이지만 결국 비엔날레라는 제도권을 위한 먹이가 될 뿐이었다. "GM이 세탁실(세탁 건조기 오브제)을 가지고 휘트니 큐레이터들의 허를 찌르려고 했던 것은 좋은 시도였다. 비록 그 시도는 큐레이터들을 위한 더러운 일을 하는 데 그치기는 했지만 말이다".[109]

그러나 GM은 레빈의 비판을 정면으로 반박하며 그들의 전시를 다른 각도에서 살펴봐야 할 필요성을 주장했다. "킴 레빈의 억측과 달리, GM은 휘트니에 의해 이용당한 것이 아니다. 미국 미술관의 비엔날레는 어떠해야 한다고 생각하는지 비판적 모델을 제시하기 위해 GM이 휘트니 측의 자원과 가시성을 이용한 것이다".[110] 이어서 《아메리카나》는 "'학생, 관광객, 초보자, 그리고 미술 투자자'라고 레빈이 얕보는 수많은 대중을 위해" 기획된 "문화적 변혁의 계획을 위한 하나의 작은 시위"임을 강조했다.[111] 제도 기관에서 열린 《아메리카나》는 권력적인 제도를 스스로 모방하고 다양한 성격과 층위의 제도를 혼합한 그야말로 혼란스러운 전시였다. 그러나 그 속에 숨겨진 GM의 행동주의적 메시지는 비로소 발견되는 순간, 관객에게 더욱 강렬한 각성을 촉구했다.

2. 《아메리카나》: 제도의 모방과 재전유

휘트니 미술관 로비 갤러리(Lobby Gallery)에 위치한 《아메리카나》 전시장은 GM이 설치한 현판 아래를 통과해야만 들어설 수 있었다. 출입구 위쪽에 위치한 커다란 흰색 현판에는 'AMERICANA', 'GROUP MATERIAL'이라는 글자가 큼지막하게 새겨져 있었다(도 17). 미술관 내부에서 하나의 독립된 공간으로 조성된 전시장은 다른 차원의 공간으로 관객을 초대하는 듯했다. 전시장 내부는 벽의 사면을

---

[109] Kim Levin, "The Whitney Laundry"(excerpt), *The Village Voice*, April 1985, 9; Group Material(주 28), p. 96에 재수록. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.
[110] Group Material, "Letter to The Village Voice"(excerpt), April 1985, 16; 위의 책, 같은 면에 재수록.
[111] 위의 책, 같은 면에 재수록.

빼곡히 채운 작품들로 다소 혼잡스러웠다. 회화, 조각, 사진 등의 미술 작품뿐만 아니라 상점에서 쉽게 구입할 수 있는 일상적인 가정용품과 장식품도 함께 전시되었다(도 18). 이 모든 "문화적 사물들(cultural objects)"은 구역의 구분 없이 혼재되어 모두 동등한 지위를 차지했다.[112] GM이 '살롱 스타일(salon style)'이라고 이름 붙인 위 전시 형태는 그들의 초기 활동에서부터 줄곧 볼 수 있다. 처음으로 살롱 스타일을 적용했던 전시는 《사람들의 선택》(1981)으로 미술 작품과 동네 주민들에게서 수집한 온갖 잡다한 물품들로 전시장 벽면을 채웠다.

이 같은 배치는 작품을 주제별로 엄격하게 구획하고 눈높이에 맞추어 배열하는 화이트 큐브의 전시보다는 18세기경에 번성했던 프랑스 살롱 전시(Salon)와 외견상 가까웠다. 1750년대부터 1770년대까지 프랑스 살롱전은 2년에 한 번씩 비엔날레 형식으로 열리면서 다양한 장르의 회화, 조각을 전시했고, 수많은 관객들이 자국의 아름다운 예술품을 감상하기 위해 모여들었다. 이 시기 살롱전은 프랑스를 대표하는 문화 예술 행사로서 자리잡아 갔다.[113] 그러나 살롱전이 프랑스의 절대 왕권과 문화 강대국으로서의 입지를 강화하기 위한 계몽주의와 아카데미즘의 산물이었다면, GM의 살롱 스타일 전시는 전시에 대한 관객의 새로운 의견과 논의를 불러일으키기 위한 공적인 장을 연출하기 위함이었다. 줄리 아울트는 이러한 전시 전략을 "미술 및 인공물의 조합을 사회적 신체(social bodies)로서 도식화"하는 것으로 설명했으며,[114] 더그 애쉬포드는 이러한 전략이 적용된 전시를 "사회적 상호성과 개인적 적대감이 모두 구현될 수 있는 장소"로서 수식했다.[115] 그렇다면 전시 제작에 있어 동네 주민의 관심과 참여가 큰 관건이었던 《사람들의 선택》의 경우 전시는 합의적인 장의 성격이 강했다면, 《아메리카나》의 경우 전시는 도발적이고 비판적인 장에 해당했다.

이를 방증하듯 GM은 《아메리카나》를 '낙선전(salon des

---

[112] Group Material(주 28), p. 94.
[113] 김선형, 「프랑스 살롱전시회의 기원과 역사(1667-1799) : Ⅱ. 살롱전시회와 미술비평가들」, 『프랑스문화연구』, 제50권 제1호(2021), 한국프랑스문화학회, p. 318.
[114] Ault(주 48), p. 13.
[115] Doug Ashford, "Abstraction and Empathy," *Writings and Conversations* (Graz, Austria: Grazer Kunstverein, 2013), p. 30; Grace(주 20), p. 281에서 재인용.

refusés)'이자 '비엔날레의 대안적 모델'로 지칭했다. "《아메리카나》는 **그룹 머티리얼의 비엔날레 모델**로, 평소와 다름없는 큐레이터의 사업적인 태도에 의해 **제외되고 부재한 것을 위한 낙선전**이다. 이는 민중주의 미술(populist art), 유색 인종 작가의 작품, 여성주의적 실천, 노골적인 정치적 미술, 일상적인 공예품을 포함한다".[116] GM은 주류의 미술 기관이 행하는 큐레토리얼 실천에서 통상적으로 부재하고 배제되는 문화의 범주에 주목하고 이것을 《아메리카나》를 통해 하나의 역동적인 공간으로 엮어내고자 했다. 이 모든 전시장을 아우르고 있는 조잡한 장식용 벽지는 휘트니 비엔날레를 위시한 화이트 큐브의 관례를 비꼬았다. GM은 18개에 달하는 미국적 패턴의 벽지들을 연달아 기워 붙였다. 석조와 원목 합판 무늬, 콜로니얼(colonial) 양식과 펜실베이니아 더치(Pennsylvania Dutch) 양식 무늬, '홀리 하비(Holly Hobbie)'와 '스타워즈(Star Wars)' 일러스트, 범선과 코르누코피아(cornucopia, 풍요의 뿔)가 있는 순례자 테마 패턴이 벽지에 담겼다(도 19).[117] 저렴한 비닐 재질의 벽지는 가벼운 접착제가 발려 있어 시공과 제거까지 용이했다. 결국 벽지는 화이트 큐브라는 물리적인 전시 공간으로 구체화되는 제도적 권위의 무상함을 드러냈다.

미국의 문화적 산물을 담은 지극히 '미국적인' 패턴의 벽지는 나아가 《아메리카나》가 단지 미술 제도만을 비판의 대상으로 삼은 것이 아니라는 점을 암시했다. 미국적인 것들, 미국의 풍물이라는 뜻을 지닌 '아메리카나'는 휘트니 미술관이라는 미국의 대표적인 제도권 미술 기관뿐만 아니라 미국의 국가적 체제를 복합적으로 지시했다. 전시 준비를 GM이 위해 작성했던 계획서는 그들이 미술 작품에서부터 일상의 기성품에 이르기까지 전시품을 고르는 데 있어 미국이라는 국가의 이미지를 가시화하는 데 주력했음을 보여준다. "그룹 머티리얼은 《아메리카나》를 네가지 측면에서 조직했다. 1. 미국 특유의 이미지를 사용하거나 그에 반응하는 미술. 2. 특색 있는 미국 모티프를 보여주는 대량 생산된 미술 작품과 장식품들. 3. 청량음료에서 주요 가전제품에 이르기까지 전통적인 미국의 아이콘에서 파생된 미디어

---

[116] Group Material(주 28), p. 91. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

[117] Group Material, "Two pages from the proposal for *Americana*", 1984, in Group Material(주 28), p. 95.

이미지가 포함된 상업용 제품들. 4. 전시회를 위해 녹음된 음악의 '사운드트랙'".[118] 이에 따라 전시장에는 미국 가정집에서 흔히 볼 수 있는 다양한 생활용품들이 배치되었다. 달력, 벽지처럼 대량 생산되는 장식품에서부터, 나무 캐비닛에 담긴 콘솔 텔레비전, 1970-80년대에 유행한 하베스트 골드(Harvest Gold) 색상의 세탁기와 건조기와 같은 가전제품, 젤오(Jell-O) 브랜드의 '아메리카나 커스터드 디저트(Americana Custard Dessert)', 나비스코(Nabisco) 브랜드의 '올모스트 홈 쿠키 (Almost Home Cookies)' 같은 소소한 간식거리도 있었다. 미국의 근간에 있는 것은 국민과 가정이라는 점을 강조하는 듯 전시장에서는 전반적으로 목가적이고 가정적인 분위기가 물씬 풍겼다.

그러나 거의 완벽하게 통제되어 보였던 전시장은 시간이 지남에 따라 어그러지기 시작했다. 이로써 보이지 않던 공간의 또 다른 층위가 감지되기 시작했다. 전시장에 들어서자마자 정면에 보이는 벽면 중앙에는 다양한 브랜드의 식빵 봉지들이 가지런히 매달려 진열되어 있었다(도 20). 전시장 내부에 설치된 고온의 조명은 식빵을 부패시키기 시작했고 악취가 발생했다. GM의 자동 응답기에는 주기적으로 "누군가가 미술관에 와서 빵을 교체해주세요. 점점 더 역겨워지고 있어요."라는 요청이 들어왔다.[119] GM은 삶의 필수불가결한 요소인 음식을 하나의 오브제로 설치함으로써 식빵을 취식이라는 본래의 기능에서 벗어나 감상을 위한 대상으로 제시했다. 회사별로 조금씩 상이한 패키지 디자인 외에 별다른 고유한 특징이 없는 식빵들은 거의 흡사하거나 동일한 것들이 연속적으로 나열되어 있는 듯 보였고 이는 마치 미니멀리즘의 단순하고 반복적인 조각을 연상시키기도 했다. 그러나 부패와 손상에 취약한 식빵의 특성은 그것을 단지 시각적으로만 감지하던 관객의 지각을 악취라는 원초적인 후각적 자극을 통해 분열시켰다. 그리고 이는 시각적인 기호 이전에 있는 먹고 사는 생존의 문제를 상기시켰다. 유일하게 전시장 한가운데에 외따로 세워져 있는 세탁 건조기는 미술 제도와 정부 기관의 탈현실적인 태도를 적진 한복판에서 겨냥했다(도 20). '세탁(washing)'에서 파생된 단어 '화이트워싱(whitewashing)'이 불쾌한 사실을 얼버무리거나 은폐한다는 의미를 뜻하듯, 세탁 건조기는 두 제도가 권력의 허상을

---

[118] 위의 글, p. 94.
[119] Group Material(주 28), p. 91.

좇는 동안 직시하고 있지 않은 소외된 현실의 처지를 비유했다. 첨예한 사회 정치적 갈등은 미술 제도 내부로 받아들여지지 않거나 검열되어 부분적으로 포섭되었다. 정치적 참여의 자유는 레이건 행정부 시기에 만연했던 미디어 정치 속에서 소비 선택의 자유로 대체되어 갔다.

《아메리카나》 전시장 내부로 들어서는 입구 옆에 걸린 사진 작품은 GM의 기획 의도를 전달하는 전시의 서문과 같았다. '미국 건국의 아버지(Founding Fathers of the United States)' 중 한 명인 토마스 제퍼슨(Thomas Jefferson)의 기념비 사진은 마치 그의 가호를 받은 공화국의 내부로 들어서는 듯한 느낌을 자아내기도 했다(도 21). 그러나 기념비 속 글귀의 의미를 곱씹어보면 사실 이 미니어처 공화국은 전시의 첫머리부터 현 제도가 지닌 아이러니를 공표하고 있었다. 기념비에는 다음과 같은 문구가 새겨져 있었다. "나는 법과 헌법의 잦은 변경을 옹호하는 사람이 아니지만 법과 제도는 인간 정신의 진보와 함께 가야 한다. […]".[120] 본래 제퍼슨이 1816년에 쓴 편지에서 발췌한 이 문구는 법과 헌법은 고정된 것이 아니라 변화하고 발전하는 것이라고 주장하는 비원의주의적(non-originalism) 입장을 대변한다. 비원의주의란 헌법 해석은 헌법 문언이 지닌 현재의 의미를 명확히 해야 하는 것이며, 변화한 현실을 고려하여 오늘의 이해에 기초해서 헌법을 해석하여야 한다는 입장이다.[121]

《아메리카나》는 제퍼슨의 비원의주의적 문구를 전시장 입구에 걸어 놓고 현 제도의 구태의연한 사고방식을 반어적으로 비판했다. '법과 제도는 인간 정신의 진보와 함께 가야' 함에도 불구하고 오늘날의 미술 제도와 정부는 시대상의 변화를 제대로 반영하거나 시대에 발맞추어 진화하지 못했다. 심지어 구세대의 향수를 현세대에 부과했다. 미술사학자 클레어 그레이스(Claire Grace)는 "미국을 다시 위대하게 만들자(Let's make America great again)", "다시 미국의 아침이 밝았습니다(It's morning in America again)"와 같은 레이건의 대선 캠페인 슬로건은 레이건 행정부가 "미국이 예전에 그랬던 것에

---

[120] National Park Service, "Thomas Jefferson Memorial Features", March 2021, 29; https://www.nps.gov/thje/learn/historyculture/memorialfeatures.htm, 2022.11.30.

[121] 권혜령, 「헌법해석론으로서 "살아있는 헌법(The Living Constitution)"개념의 전개와 의의」, 『헌법학연구』, 제21권 제2호(2015), 한국헌법학회, pp. 79-80.

대한 이상적이고 시대를 초월한 투영”에 의존하는 것을 방증한다고 설명했다.[122] 레이건 행정부의 소위 “좋았던 옛날(The good-old-days)” 수사학은 상업 매체와 광고에도 널리 퍼졌는데, 이러한 역행의 문화는 민권 운동, 게이와 레즈비언 해방, 페미니즘 부상, 반전 운동 같은 사회적, 정치적 격변이 일어나기 이전, 즉 “인류가 타락하기 이전의(prelapsarian)” 허구적인 미국의 이미지를 제공했다.[123]

《아메리카나》는 메시지를 직접적으로 제시하기보다 작품의 선택과 배치, 전시 공간의 디자인 등 다양한 큐레토리얼 전략을 통해 암시했다. 종합적으로 이 모든 전략은 허상과 실재라는 전시의 이중적인 내러티브 구조를 만드는 데 일조했다. 허상이 미술과 정치라는 두 제도의 허울뿐인 위계적 구조라면, 실재는 허울에 가려졌지만 주목해야 할 이면이다. 미술의 경우, 실재는 휘트니 미술관 같은 대형 기관에서 그간 배제되어 온 유색 인종과 여성 작가 또는 소위 순수예술의 범주에 속하지 않는 작품, 미술을 서열화하고 검열하는 제도의 내재적 습성이다. 정치의 경우, 실재는 1980년대 당시 국가의 대처가 미흡했던 미국의 극심한 노숙인 문제를 비롯해 복지 예산 삭감, 공공 부문 민영화 등, 경제적 양극화의 확대를 맞닥뜨린 현실이다. 《아메리카나》는 허상과 실재를 조합하여 전시를 연출함으로써 관객에게 끝내 드러내고자 하는 실재를 효과적으로 전달했다. 첫째, 제도의 시대착오적인 태도는 살롱 스타일의 고전적인 전시 형태와 향수를 불러일으키는 전시품으로 승화되어 하나의 내러티브 층위를 형성했다. 둘째, 동시에 전시장 사이사이에 관객에게 경각심을 일깨울 만한 이질적인 장치들—예를 들어, 식빵 봉지들, 세탁 건조기, 토마스 제퍼슨 기념관 사진—의 삽입은 또 다른 내러티브 층위를 형성했다. 관객은 전자의 내러티브가 지시하는 허상 속에서 후자의 내러티브가 지시하는 실재를 가려내는 순간 더욱 극적인 정치적 각성에 이른다.

《아메리카나》는 권력 구조에 해당하는 미술 제도를 파괴하거나 그로부터 탈출하는 것이 아니라, 제도의 틀을 유지하면서도—GM이 전시를 ‘낙선전’, ‘비엔날레의 대안적 모델’이라 스스로

---

[122] Claire Grace, “Spoils of the Sign: Group Material’s “Americana”, 1985”, *October* 150(Fall, 2014), p. 140.

[123] Claire Grace, *Art Demonstration: Group Material and the 1980s* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2022), p. 51.
가정, 공동체, 종교 등 전통적 가치에 대한 보수 진영의 강조에 대해서는 본 논문의 다음 장에서 자세히 후술할 예정이다.

일컬었듯이—그것의 내부를 이중적인 내러티브 구조로 재구조화함으로써 제도의 비판성을 함의한다. 미술 제도를 의도적으로 모방함으로써 작가의 비판적 메시지를 전달하는 작품은 GM에 앞선 선례가 있다. 마르셀 브로타스(Marcel Broodthaers)의 《현대미술관, 독수리부, 19세기 섹션 Musée d' Art Moderne, Départment des Aigle, Section XIXème Siècle》(1968)이다. 브로타스는 그의 아파트에 임시로 미술관을 만들고 독수리 문양이 새겨진 수많은 오브제들을 '이것은 예술 작품이 아니다'라는 명패와 함께 전시함으로써 예술, 비예술을 구분하는 미술관의 관습을 전용했다(도 22). 브로타스는 미술관 종사자나 전시 기획자에 의해 미술이 당초의 기능과 역할에서 벗어나 물화되고 신비화되는 경향을 지적하기 위해서 가공의 미술관에서 전시를 개최하는 "일종의 소극"을 벌였다.[124] 그는 보편성이라는 미술관의 미적 권력은 이데올로기일 뿐인 허구라는 점을 드러내기 위한 목적으로 새로운 인위적인 허구, 인위적인 신화를 만든 셈이다. 미술사학자 테리 스미스(Terry Smith)는 미술의 이러한 비판적 전략을 "가짜 미술관(faux-musée)"이라고 호칭했다. 가짜 미술관은 '진짜' 미술관의 기성 권력에 도전하기 위해 "일상품의 예외적인 특수성, 진부함의 평범한 아름다움, 키치의 필연성"을 주장하고 순수 예술만을 취급하는 미술관을 졸렬하게 모방한다.[125]

후대에 이르러서는 제도의 모방이라는 전략이 행동주의 미술 실천 사이에서 더욱 빈번하게 채택되는 점이 흥미롭다. 행동주의 미술가 그레고리 숄레트(Gregory Sholette)는 1990년대 이래로 급증하는 유사한 실천 사례들을 '모의 제도(mock-institution)'라는 용어로 묶어서 설명했다. 숄레트에 따르면, 모의 제도 전략은 특히 협업, 콜렉티브, 그룹 형태를 띤 행동주의 작가 집단 사이에서 자주 보이는 실천 경향으로 제도적 구조를 마치 조작할 수 있는 재료 또는 매체인 것처럼 취급하며 그 구조를 모방한다. 그렇게 만들어진 가짜 협회, 센터,

---

[124] 강태희, 「마르셀 브로타스의 미술관」, 『서양미술사학회논문집』, 제13집(2000), 서양미술사학회, p. 162.

[125] 자기 작업의 미니어처 복제품을 오마주하여 전시한 클래스 올덴버그(Claes Oldenburg)의 《마우스 뮤지엄 Mouse Museum》(1965~77), 일상 생활의 파편을 동결시켜 전시한 다니엘 스포에리(Daniel Spoerri)의 《센티멘털 미술관 Musée Sentimental》(1977) 등을 위 맥락에서 살펴볼 수 있다. Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating* (New York, NY: Independent Curators International, 2012), p.106.

학교, 부서, 사무실, 실험실, 연맹, 동호회, 법인 등은 가짜이지만, 종종 진짜 효력을 발휘하기도 하는 제도적 지위를 이용하여 기업, 비지니스, 자치제, 국가와 같은 실세계에 맞서고 개입한다.[126]

그러나 결코 그들은 합법적이거나 공식적으로 등록된 지위 자체를 얻는 데 목표를 두지 않는다. 모의 제도 전략은 궁극적으로 제도적 변화를 성취하기 위해 고안된 효율적이고 유연한 방식이기 때문이다. "경영 기법은 급조되고 조직 형태는 병치된다. 그야말로 '일을 마치기' 위해서 마치 사용할 수 있는 모든 것에서 몽타주나 패스티시로 잘라서 붙여 넣는 것처럼 말이다".[127] 1980년대 이래로 신자유주의의 전지구적 확산과 함께 사회 패러다임은 포스트포디즘, 기업주의로 전환되었다. 이와 동시에 공적 영역은 붕괴, 소멸되어갔고 마가렛 대처(Margaret Thatcher)는 '사회 같은 것은 없다(There is no such thing as society)'고 공공연하게 발언했다. 이러한 시대적 상황에서 모의 기관들은 "이제는 낡아버린 자유주의 공공 영역의 버려진 잔해를 전략적으로 점령"함으로써 대안적이고 실험적인 사회 공간을 일시적으로 창출하고자 한다.[128] "벤처 기업을 공익을 실제로 위탁받은 것으로서 다시 상상하고, 공교육이 공적이고 또한 교육적이어야 한다고 제안하고, 박물관과 문화 기관을 이상적인 공공 영역이 여전히 대화를 뒷받침하는 공간으로서 재구상"한다.[129]

제도 내외를 자유롭게 넘나들며 제도 내부의 속성을 이용하는 모의 제도 전략에는 행동주의 미술 실천의 융통성 있는 태도가 내재해 있다. 이는 앞서 루시 리파드가 1984년 글을 통해 주장했던 '트로이의 목마'와 같은 실천 태도와 궤를 같이 하며, 더 거슬러 올라가 GM이 1981년 <주의! 대안공간!>에서 공공장소와 미술 제도권에서의 실천을 아우르는 행보를 예고했던 것과도 상통한다. 줄리 아울트는 GM의 1980년대 활동을 회고한 글에서 《아메리카나》와 비엔날레의 모순적인

---

[126] Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (London; New York: Pluto Press, 2011), p. 153.
본 책에서는 '모의 제도' 전략의 실천 사례가 풍부하게 제시된다. 예를 들어 TM(Tactical Media)은 웹사이트를 개설해서 가짜 보도 자료를 게시하는 방식으로 국가 및 기업의 권위에 역행하고자 하는 미디어 매체 기반의 실천을 벌인다. 위의 책, pp. 11-12.
[127] 위의 책, p. 161.
[128] 위의 책, p. 170.
[129] 위의 책, 같은 면.

공존의 난관에 대해 스스로 인정하기도 했다. “냉소적인 관객은 그룹 마테리알의 설치가 비엔날레의 맥락과 권위를 해쳤다고 말했을지도 모른다”.[130] 그러나 이어서 그녀는 제도 안에 들어선 실천의 당위성을 밝혔다. “그룹 마테리알은 공공미술기관을 참여를 통해 영향력을 행사하기 위한 플랫폼이자 장소로 보았다. 우리가 만든 ‘모델 비엔날레’와 휘트니 비엔날레의 메인 전시가 공존하며 미술제도와 특정 제도적 관례의 자기 모순적인 성격을 드러나게 했다”.[131] 두 전시 모델—‘모델 비엔날레’와 휘트니 비엔날레—의 대치 상태 속에서 드러나는 제도의 취약함과 모순은, 미술 제도를 적대시하거나 거부하지 않고 실천을 위한 유용한 도구적 장소로서 바라보는 인식의 변화로부터 거둔 결과였다. 미술 제도를 보다 다양한 정치적 미술이 벌어질 수 있는 잠재력을 가진 장으로서 활용하는 GM의 실천 사례는 다음 장에 서술될 《민주주의》 전시에서도 살펴볼 수 있다.

[130] Ault(주 51), p. 50.
[131] 위의 책, 같은 면.

제 4 장 비판적 공론장으로서 제도권 전시 공간

제 1 절 정치적 미술을 둘러싼 이념적 해석과 '문화 전쟁'

1980년대 말에서 1990년대 초, 미국을 대표하는 여러 제도권 전시 공간은 명백히 사회 정치적인 주제를 내걸고 잇달아 전시를 개최했다. 뉴욕 현대 미술관(The Museum of Modern Art; 이하 모마)의 《인쇄에 전념하다 Committed to Print: Social and Political Themes in Recent American Printed Art》(1988), 솔로몬 R. 구겐하임 미술관(The Solomon R. Guggenheim Museum)의 《위대한 유토피아 The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932》(1992), 휘트니 미술관의 《휘트니 비엔날레 1993 Whitney Biennial 1993》(1993)이 그 예였다. 본 장에서 주요하게 논의하고자 하는 디아 예술 재단의 《민주주의》(1988~1989)와 《당신이 여기 살았다면… If you lived here…》(1989) 또한 해당했다.

정치적 미술이 미국 미술계의 공인된 위치에서 대대적으로 다뤄지기 시작한 상황에 대해 행동주의 예술 콜렉티브 PAD/D의 멤버로 활동했던 그레고리 숄레트는 다음과 같이 설명했다. "《인쇄에 전념하다》 이후 몇 달 동안에 뉴욕의 주류 미술관, 갤러리 및 문화 공간에서 열린 '정치적 미술' 전시의 흐름이 세간의 이목을 끌었다. **제도적 차원에서 정치적인 책무를 내보이는 것이 뉴욕 미술계에서 갑자기 유행했다**".[132] 숄레트는 유행의 원인을 간략히 추론했다. "돌이켜 보면 그 전시들은, 특히 그룹 머티리얼, PAD/D, 게릴라 걸스(Guerrilla Girls), 그랜 퓨리(Gran Fury)와 같은 콜렉티브를 이룬 주로 젊은 작가들 사이에서 일어난 광범위한 수준의 문화적 행동주의에 대한 **신중한 대응**이었던 것으로 보인다".[133]

숄레트가 말하는 제도적 차원의 '신중한 대응'이란 우선 미술계가

---

[132] Sholette(주 126), p. 51. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

[133] Gregory Sholette, "Merciless Aesthetic: Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys.", *FIELD* Issue 4(Spring, 2016); https://field-journal.com/issue-4/merciless-aesthetic-activist-art-as-the-return-of-institutional-critique-a-response-to-boris-groys, 2023.01.15. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

본능처럼 갈구하는 새로움에 대한 열망과 관련 지어볼 수 있다. 아직 규범화되지 않은 행동주의적 가치는 제도권에 새로움으로서 편입되어 가치 체제의 재조정을 이루고 안착한 것이다. 하지만 앞서 휘트니 비엔날레의 사례에서 살펴보았듯 새로움은 다소 모호한 여지가 많은 기제일 수 있다면, 제도적 차원의 '신중한 대응'이 당시 격변하는 미국의 사회적 상황에 반응하는 과정의 일환이라는 점은 부정할 수 없어 보인다. 신자유주의와 신보수주의라는 공고한 양대 기치 아래 이끌어져 온 미국 사회는 레이건 대통령의 퇴임을 앞둔 1980년대 말에 여러 사회적, 정치적 사태를 겪는다.[134] 신자유주의라는 경제적 노선 속에서 기업주의와 젠트리피케이션은 심화되어갔고 반(anti)젠트리피케이션 운동과 개발세력 사이의 길고 긴 갈등은 1988년에 마침내 무력으로 시민들을 퇴거 조치하는 극단적인 사건으로 이어졌다.[135] 또한 이 시기에는 신보수주의라는 정치적 노선에 반대되는 진보적인 움직임도 두드러지게 나타났다. 무엇보다도 1980년대 말에는 소위 '용광로(melting pot)' 사회에서 '다문화주의(multiculturalism)' 사회로 미국 사회의 정체성을 규정짓는 거대한 패러다임이 이행하기 시작했고 이에 따라 미국의 주류 문화에서 만연한 소수 집단에 대한 편견과 배제를 비판하고 그들의 문화와 정체성을 인정해야 한다는 목소리가 커졌다. 타자, 차이에 대해 높아진 관심은 에이즈 위기라는 특수한 상황과 교차하며 개인의 성적 정체성에 관련된 논의도 가열시켰다.

'정치적인 책무를 내보이는 것'이라고도 표현된 정치적 미술 전시의 유행은 이처럼 변화하는 사상적 조류에 대한 제도권 미술계의 자발적인 부응 또는 거스를 수 없는 편입과 분리할 수 없을 것이다. 미국의 사회적 변화 속에서 사회 정치적인 주제를 직접 수용한 작가들의

---

[134] 공화당 출신의 레이건 행정부는 1981년에 출범하여 1989년 1월을 마지막으로 임기를 마쳤다.

[135] 로어 이스트 사이드 중심에 위치한 톰킨스 스퀘어 공원(Tompkins Square Park)은 임대료 상승으로 인해 쫓겨난 원거주민들이 모여들어 점거 노숙을 하면서 자연스럽게 반젠트리화 시위의 중심지가 되었다. 그러나 1988년, 반젠트리화 시위객들과 대치하던 경찰은 마침내 공원과 거리에 있던 시위대와 시민들을 폭력적으로 해산시키기 시작했다. 경찰의 진압 끝에 톰킨스 스퀘어 공원을 비롯한 빈 공간에 머물던 점거 농성대와 시위대는 모두 철거당했다. 경찰은 이들의 재진입을 막기 위해 아예 공원을 폐쇄시켜버렸는데, 이 조치는 1991년까지 계속되었다. 박진빈, 「1970년대 이후 뉴욕의 젠트리피케이션: 신자유주의 시대 대도시의 운명」, 『역사비평』, 제89호(2009), 역사비평사, pp. 346-47.

작업도 양적으로 폭발했고 전시 공간은 새로운 논의와 작가들의 움직임을 수용하며 미술과 정치의 불가분한 관계를 예증했다. 그러나 정치적 미술 전시의 유행을 실시간으로 목격했던 행동주의자들은 이 현상을 부정적으로, 혹은 최소한 경계해야 할 것으로 평가했다. 이들의 글은 특히 제도 기관 측의 실질적인 전시 목적을 점검할 필요성을 제기한다. 액트업(ACT UP)의 멤버로 활동한 두 인물, 미술 평론가 더글라스 크림프(Douglas Crimp)와 건축가 애덤 롤스톤(Adam Rolston)은 1990년의 글에서 "대부분의 비판적 미술 실천의 운명"으로 "미술계가 이러한 미술을 포섭하고 무력화할 수 있다는 것"을 강조했다.[136] 그들은 이 같은 제도의 압력에 맞선 모범 사례로 액트업의 파생 콜렉티브인 그랜 퓨리를 제시했다. 그랜 퓨리는 그들의 작업이 주류 미술계의 관심과 승인을 받았음에도 불구하고 이러한 상황을 "주저하며 받아들이며 먹이를 주는 사람의 손을 종종 물어뜯었으며" "그들 자신의 성공을 경계해 왔다".[137] 크림프와 롤스톤이 제도 내부에 있는 정치적 미술의 효력을 비관했다면, 미술사학자이자 행동주의자로 활동한 니나 펠신(Nina Felshin)은 이에 대해 긍정적인 전망을 기대하면서도 우려를 역시 내비쳤다. 펠신은 1995년의 글에서 "행동주의 예술가들이 타협하지 않고 비판적인 시선을 날카롭게 유지할 수 있고, 작품의 의도를 지켜 낼 수 있다면 이들은 **예술계의 수용과 지원이 비판적인 예술 실행에 대한 죽음에의 키스가 아니라는 점을 증명하게 될지도 모른다.**"라고 서술했다.[138]

1988년에 모마에서 열린 《인쇄에 전념하다: 최근 미국 판화의 사회적, 정치적 주제 Committed to Print: Social and Political Themes in Recent American Printed Art》는 결국 위 필자들의 지적을 넘어서지 못한 채 제도 기관의 실리에 따른 피상적인 전시 수준으로 비판을 받았던 예시이다.[139] 본 전시는 사회 정치적 소통 수단으로서 자리를

---

[136] Douglas Crimp, Adam Rolston, *AIDS demo graphics* (Seattle: Bay Press, 1990), p. 19.

[137] 위의 책, 같은 면.

[138] Nina Felshin, 「그러나 이것이 예술인가?: 행동주의로서의 예술정신 But Is It Art?: The Spirit of Art as Activism」(1998), 박미연 옮김, 윤난지 엮음, 『공공미술』(서울: 눈빛, 2016), pp. 466-67. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

[139] 본 논문의 연구자는 해당 전시가 기본적으로 작품의 사회 정치적 맥락에 주목하면서도 이를 바탕으로 작품의 예술적 형식을 조명하고자 하는 의도가 있었다고 본다. 따라서 이러한 양면적인 전시 취지를 고려하여 전시명을 번역할 때,

지켜온 판화의 전통을 1960년대부터 1980년대까지 이르는 현대 미국의 시공간적 맥락에서 살피기를 목표했다(도 23). 그동안 예술과 정치의 이념적 분리를 고수해왔던 모마는 정치적인 내용을 담은 전시를 선보였다는 점에서 화제를 불러일으켰다. 하지만 행동주의 작가들에게 본 전시는 현실을 눈가림한 것으로 평가되었다. 전시는 총 6개의 주제—'정부 및 지도자', '인종 및 문화', '젠더', '원자력 및 생태', '전쟁과 혁명', '경제, 계급 투쟁, 그리고 아메리칸 드림'—로 나뉘어 구성되었는데, 여기서 당시 미국 사회에서 가장 시급한 사회적 문제 중 하나였던 에이즈에 대해서는 묵인했다는 점에서 그러했다. 전시 주제 중 '젠더' 부문은 주로 페미니즘의 맥락에 놓인 작업은 포함했지만 동성애자 해방운동 또는 에이즈 위기를 다룬 작업은 전무했다. 이에 대해 큐레이터는 단지 "전염병을 다루면서도 예술적 가치가 있는 그래픽 작품을 알지 못한다."라고 대답할 뿐이었다.[140] 모마의 행보에 격노한 그랜 퓨리, 리틀 엘비스(Little Elvis), 웨이브 쓰리(Wave Three)와 같은 콜렉티브는 에이즈를 배제한 미술관에 시위를 벌이며 미술관 방문객들에게 "문화적 맹목은 사회적 무관심의 공범이다."라는 문구가 써진 인쇄물을 배포했다.[141] 그럼에도 불구하고 보수 진영은 《인쇄에 전념하다》가 과도한 정치적 편향성을 띤다며 비판하기도 했다. 뉴욕 기반의 보수 경향 문화예술 월간지 『뉴 크라이테리언 The New Criterion』은 "모마는 자살하려는 것인가?(Is MOMA attempting suicide?)"라는 자극적인 기사 제목 아래, 《인쇄에 전념하다》는 "예술 전시회"가 아니라 좌파 측의 "정치적 선전물"에 불과하다고 말하며 모마가 공적인 대표성에 걸맞지 않게 정치적 선전을 돕고 선동하고 있다고 주장했다.[142]

그러나 실상 전시 기획의 주체인 모마는 본 전시가 함의하는 정치성을 기관의 의도 아래 충분히 우회하고 조정한 것으로 보인다. 모마는 미국의 동시대 '사회 정치적인 판화(social and political printed art)'의 출현을 유럽 중심의 전통적인 서양 미술사의 흐름 속에서 설명하며 궁극적으로 정치적 미술을 모더니즘과 같은 순수 예술의 틀

'Print'와 'Printed Art'를 각각 '인쇄'와 '판화'로 옮겼다. '인쇄'는 정치적 미술에 해당하는 작업들의 실용적인 측면을 강조하기 위한 번역이며, '판화'는 하나의 예술 장르로서 작업들의 고유한 형식과 미학적 측면을 강조하기 위한 번역이다.

[140] Crimp(주 136), p. 16.

[141] 위 책, p. 17.

[142] Roger Kimball, "Is MOMA attempting suicide?", *The New Criterion*, April 1988.

안에 위치시켰다. 전시 서문에서는 사회 정치적인 판화의 기원을 15세기 유럽으로 거슬러 올라가 탐색하기 시작한다. 히에로니무스 보스(Hieronymus Bosch), 루카스 크라나흐(Lucas Cranach), 프란시스코 고야(Francisco Goya), 오노레 도미에(Honoré Daumier), 오토 딕스(Otto Dix), 케테 콜비츠(Käthe Kollwitz)와 같은 작가들의 이름을 시대순으로 호명하며, 이들이 사회적 부당함, 정치 부패, 전쟁 등에 대한 기념비적인 판화를 남겼음을 밝힌다. 그리고 "이러한 전통을 이어서",[143] 20세기 초 미국 사실주의가 전개되어 조지 벨로스(George Bellows), 스튜어트 데이비스(Stuart Davis), 존 슬로안(John Sloan)과 같은 작가들이 사회주의 잡지 『대중(The Masses)』의 삽화를 그렸으며 이후로도 미국에서는 1930년대부터 1980년대까지 꾸준히 이러한 류의 미술 작업이 등장했음을 설명한다.[144]

전시에서 발견되는 또 다른 특이점은, 본 전시에 참여한 작가들 대부분이 "모더니즘의 언어(the language of modernism)"를 통해 그들의 주제를 다루었음을 강조했다는 것이다.[145] 친숙한 이미지나 텍스트를 새롭게 병치하는 콜라주, 작업의 직관성을 배가하는 화면의 납작한 평면성, 이미지나 텍스트의 반복으로 특정 메시지를 끊임없이 강조하는 미니멀리즘적 패턴, 폭력과 억압을 논하는 작업에서 자주 등장하는 표현주의적 제스처 및 색채와 인물의 왜곡 등이 그 사례로 제시되었다(도 24, 25).[146] 이러한 예술적 관례는 실크스크린, 목판화, 에칭, 석판화 같은 적절한 인쇄 매체와 결합되어 사회 정치적인 판화 작업으로 거듭난다. 같은 맥락에서, 모마에서 발간된 전시 보도 자료의 서두에서 "《인쇄에 전념하다》는 그래픽 아트 포스터나 정치적 캐리커처와는 대조적으로, 주로 회화와 조각의 순수 예술 전통에 있는 동시대 작가들의 판화와 책을 다룬다."라고 서술한 대목 역시 전시작의 예술적 조형성을 재차 강조한 것으로 이해된다.[147]

이처럼 유럽의 계보를 잇는 미국 미술, 모더니즘을 계승하는 미국의 정치적 판화에 대한 강조는 모마의 초대 관장이었던 알프레드 바(Alfred H. Barr Jr.)가 모마의 소장품 내용을 계획하며 작성했던

---

[143] The Museum of Modern Art, "Press release", January 1988, p. 2; https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1762, 2023.01.20.
[144] Deborah Wye, *Committed to Print: Social and Political Themes in Recent American Printed Art* (New York: Museum of Modern Art, 1988), pp. 7-8.
[145] 위의 책, p. 8.
[146] 위의 책, 같은 면.
[147] The Museum of Modern Art(주 143), p. 1.

‘어뢰(torpedo)’ 다이어그램을 연상시킨다. 1933년도와 1941년도에 작성된 두 개의 어뢰 모양 다이어그램은 각각 1850년 이전의 유럽 미술, 20세기 무렵의 후기 인상주의를 계보의 시작점으로 두고 진행되어, 다이어그램이 작성된 당대와 1950년경의 근미래에 이르러서는 미국 미술로 수렴된다(도 26, 27). 이는 모마의 개관 목표 중 하나였던 유럽 모더니즘 미술의 수용을 통한 미국 미술의 정체성 확립에 대한 포부를 보여준다. 바는 독일, 소련 등 여러 국가를 방문하며 국제적으로 전개되던 모더니즘 아방가르드 예술을 조사했고 이를 미국 초기 모더니즘 및 미국 추상 미술의 당위성을 수립하는 데 접목하고자 시도했다. 그리고 위 두 다이어그램에서 엿볼 수 있듯 결국 그는 주로 파리를 중심으로 한 서유럽에서 앞서 발전해 온 모델에 입각해 미국 아방가르드 예술의 기초를 세운다는 계획을 강력히 추진했다.[148] 현대 미술의 계보를 자의적으로 계획함으로써 미국 미술의 국제적 입지를 강화하고자 했던 모마의 염원은 후대에도 여전히 기관의 핵심적인 원동력으로 작동하며 《인쇄에 전념하다》에서 은밀히 드러난 것으로 보인다.

《인쇄에 전념하다》는 제도권 전시 공간에서 열린 정치적 미술 전시가 지닐 수 있는 대표적인 맹점으로 ‘솔립시즘(solipsism)’과 ‘토크니즘(tokenism)’을 예시한다. 미디어와 문화를 연구하는 데이비드 트렌드(David Trend)는 위 개념을 통해 미국 문화 전반에 여전히 존재하는 동화주의와 획일성을 비판했는데 이는 제도권의 정치적 미술 전시가 지니는 한계와도 이어진다. 유아론이라고도 일컫는 솔립시즘은 한 투쟁에 몰두한 집단이 다른 집단을 간과하는 경향을 뜻한다. 백인, 이성애, 중산층 남성 위주로 상상되는 세상을 개혁하려는 페미니즘이 여전히 백인, 이성애, 중산층 중심의 운동으로 진행되어 왔던 것이 그 예이다. 이와 같은 움직임에는 여전히 인종 차별, 경제적 특권, 동성애 혐오, 남성 정체성이 깊숙이 자리잡고 있다.[149] 한편 토크니즘이란 겉치레에 불과한 조치를 취함으로써 실질적인 힘의 불균형을 해결하지 않은 채 가시적인 불균형만을 바로잡는 정치적 관행을 뜻한다. 토크니즘은 1990년대에 미술계와 교육계에서

---

[148] Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography”, *October* 30(Autumn, 1984), pp. 82-84.
[149] David Trend, *Cultural Pedagogy: Art/Education/Politics* (New York: Bergin & Garvey, 1992), p. 22.

‘평등(equality)’과 ‘권한 부여(empowerment)’를 공표하는 것이 유행하면서부터 더욱 교묘한 형태를 띠는데, 중심부로부터 소외되어 왔던 작가와 학자들이 전시에 등장하고, 책을 계약하고, 교수직을 얻기 시작했음에도 불구하고 그러한 성공 사례는 여전히 매우 적은 비율을 차지하고 있는 사실을 예로 들 수 있다.[150] 그렇다면 《인쇄에 전념하다》의 경우에는, 시급한 사회 문제였던 에이즈 위기를 제외한 채 젠더라는 주제를 다룬 점, 동시대 미국의 사회 정치적 미술을 정통 미술사의 계보에 위치시키며 미술의 비판성과 정치적 잠재성에는 상대적으로 주목도를 낮춘 점으로부터 솔립시즘과 토크니즘의 혼재된 양상이 엿보인다.

정치적 미술 전시의 유행은 위와 같은 한계에도 불구하고 미국의 사회적 상황과 제도권 전시 공간의 이데올로기가 맞물리며 한동안 멈추지 않는 흐름을 형성했다. 그러나 이전보다 대중적인 노출도가 높아지기 시작한 정치적 미술은 ‘문화 전쟁(Culture Wars)’ 이라는 새로운 국면에 봉착하며 또 한 번 이념적인 논쟁에 휘말린다. 1980년대 말, 1990년대 초에 집중적으로 일어났던 문화 전쟁은 교육, 문화, 정치, 입법 등 다방면에 걸쳐 미국의 보수와 진보 진영이 첨예하게 대립한 사태였다.[151] 레이건 행정부, 부시 행정부가 앞장섰던 1980-90년대 미국 보수 진영에서는 당시 활발히 전개되던 정치적 미술에 대해서 호의적이지 않았는데 이와 같은 기조 속에서 미술을 대상으로 삼은 문화 전쟁도 벌어진 것이다. 미술을 논하는 데 있어 정치계까지 합세한 이 사태는 정치적 미술의 공적인 책임과 의무에 대해 재고하는 계기를 마련했다.

미술계의 문화 전쟁은 안드레 세라노(Andres Serrano)와 로버트 메이플소프(Robert Mapplethorpe)의 작품 전시회를 주축으로 두고(도 28, 29), 선정적이고 급진적인 미술이 공공 기금인 국립예술진흥기금(National Endowments for the Arts; 이하 NEA)의 지원을 받아 개최되는 것이 과연 타당한지가 주된 논쟁거리였다. NEA 기금의 목적과 사용에 대한 보수의 비판은 표면상으로는 작품의 선정성과 음란성이 문제가 되었으나, 근본적으로 그들의 주장은 진보적이고 급진적인 미술에 대한 반감에서 가장 크게 기인했다. 이와 같은 미술이 공공 기금으로 작품 제작과 전시를 지원받는다면 이는

---

[150] 위의 책, p. 21.

[151] 예를 들어, 교목제도의 폐지, 교육기관에서의 다문화주의 커리큘럼 도입, 동성애자의 군복무, 낙태, 총기 소지 등의 허용 문제 등을 놓고 논쟁이 일어났다.

작품이 지닌 급진적 가치를 공인하면서 미술 제도이자 사회 제도의 내부로 들여오는 것과 마찬가지였다. 내부의 끝없는 팽창은 제도 안팎을 가르는 경계를 흐려가는 것과 동일했다. 보수의 입장에서 이 상황은 소위 '아메리카니즘(Americanism)'으로 대변되는 미국의 오랜 사회적 가치가 위협받는 것으로 직결되었다.

미국 건국 이래 존재해 온 미국적 가치와 문화를 이르는 아메리카니즘은 다양한 출신의 이민자들로 구성된 국가의 통일성과 정체성을 지탱하는 이념적 역할을 수행해왔다. 그러나 아메리카니즘에 내재된 전통적 가치—종교, 가정, 공동체—는 1960년대 후반 이래 베트남 반전 운동, 흑인 민권 운동, 페미니스트 운동, 문화적 좌파 운동 등 일련의 사태를 거치며 균열이 가기 시작했다. 1976년에 미국 신보수주의 저널리스트인 어빙 크리스톨(Irving Kristol)은 미국 사회 내에서 지속되고 있는 반문화적 움직임을 바라보며 이미 한차례 우려와 반대를 내보였다. "그들(신보수주의자)은 전통적 가치의 주권으로부터 갑자기 '해방'된 개인이 곧 허무주의의 현기증과 절망을 경험하게 될 것이라고 믿는다. 그들은 개인이 자신만의 가치를 '창조'하고 그것을 만족스러운 '생활 양식'에 통합할 수 있다는 생각에 대해서도 그다지 신뢰하지 않는다. **가치는 세대들의 경험에서 비롯되며 세대들의 축적된 지혜를 대표한다.** 그러므로 가치는 '정체성'이나 '진정성'에 대한 대화에서 얻을 수 있는 것이 아니다".[152] 크리스톨의 글에서 엿볼 수 있듯, 보수 진영에게 반문화는 개인을 해치는 것을 넘어 사회적 결속을 구성하는 가치를 훼손하고 권위를 붕괴시키는 국가적 위기로 다가왔다.

위와 같은 맥락에서 본다면, 문화 전쟁에서 보인 보수 진영의 공격은 전통적인 사회 제도를 회복하고 다양성을 줄이기 위한 조직적인 정치 계획의 일환이었다. 미국의 인류학자 캐롤 밴스(Carole S. Vance)에 따르면, 우익은 소위 "상징 정치(symbolic politics)"를 행사함으로써 "민심을 동원하는 데 상징을 이용하고, 이미지가 사회 변화를 대변하거나 촉구한다는 점에서 재현의 장이 투쟁의 진정한 장임을 이해"했다.[153] 위기의 상황을 타개하고자 하는

---

[152] Irving Kristol, "What Is a 'Neoconservative'?" (1976), in Gertrude Himmelfarb, ed., *The Neoconservative Persuasion: Selected Essays, 1942-2009* (New York: Basic Books, 2010), p. 149. 괄호 안의 글은 연구자가 추가, 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

[153] Carole S. Vance, "The War on Culture" (1989), in Philip Yenawine et al., ed., *Art Matters: How the Culture Wars Changed America* (New York: New York University Press, 1999), p. 230.

보수주의자들에게 메이플소프와 세라노의 작품은 국가적 위기를 시각적으로 보여주는 부정적인 상징으로 채택되었다. 1992년과 1996년 미국 대선의 공화당 예비 후보였던 패트릭 부캐넌(Patrick Buchanan)은 "부패한 문화는 부패한 국민을 생산하고, 부패한 국민은 부패한 문화를 낳는다. (세라노의 작품과 같은) 썩어빠진 미술, 영화, 연극, 책들과 썩은 행동 사이의 관련은 절대적이다."라며 예술과 사회적 행동의 도덕적 연관성을 창출하고 예술의 사회적 책무를 주장했다.[154]

미술의 공적인 역할을 도덕성과 연관 짓는 것은 보수 진영의 대표적인 논리였다. 미국의 보수주의 미술 비평가 힐튼 크레이머(Hilton Kramer)는 NEA 논쟁은 단순히 예술 작품의 미적 가치에 대한 검열 시비가 아님을 주장했다. 크레이머에 따르면 예술이 사적 취향의 영역에 남아 있는 한, 작품이 어떤 주제와 내용을 담고 있는지는 문제되지 않는다. 그러나 작품이 대중의 세금으로 조성된 공적 기금의 후원을 받는 순간, 작품은 공적 영역의 가치 판단 아래 평가되어야 한다. 크레이머는 메이플소프의 작품뿐 아니라 리처드 세라(Richard Serra)의 <기울어진 호 Tilted Arc>(1981)를 예시로 언급했다(도 30). 전자는 선정적이고 가학적인 성적 취향을 재현한다는 점에서, 후자는 일상에서 작품을 매일 마주치는 이들의 정신적 안녕과 신체적 편의를 무시한다는 점에서, 그는 두 사례 모두 대중에게 "용납할 수 없는 것"을 받아들이도록 하고 있다고 말했다.[155] 대중은 이러한 예술에 대해 정치적이고 도덕적인 평가를 내림으로써 민주사회의 "**시민으로서 우리(we as citizens)**가 귀 기울여질 권리", 즉 "우리가 선출한 정부 대표자들이 무엇을 지지할 것인지 결정하는 데 목소리를 내어 **우리의 이름(our name)**으로 검증하는" 권리가 있음을 강조했다.[156]

그러나 사실상 보수 진영이 지속적으로 강조하는 '우리'에 대한 사명감은 국민 대다수가 아닌 극도의 소수에 한정되어 있었다는 사실에 주목해야 한다. 1980년대 말부터 미국 사회에서 불거졌던 사안—다문화주의, 에이즈 위기, 젠트리피케이션, 민주주의 등—에서 공통적으로 중요한 개념은 '차이(difference)'였다. 국가, 민족, 인종,

---

[154] Patrick Buchanan, "Losing the War for America's Culture?", *Washington Times,* May 1989, 22; 김진아, 「미국 문화, 그 기로에 서서 - NEA(국립예술진흥기금)를 둘러싼 논쟁 중심으로」, 『미술이론과 현장』, 제4권(2006), 한국미술이론학회, p. 48에서 재인용.

[155] Hilton Kramer, "Is Art Above the Laws of Decency?", *The New York Times*, July 1989, 2.

[156] 위의 글. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

문화, 젠더, 계층, 직업 등에 있는 다양한 차이만큼 크고 작은 다양한 공동체가 미국 사회에 존재했음에도 불구하고 정부는 이를 충분히 고려하는 행보를 보이지 못하며 사회적 갈등을 빚기도 했다. 그럼에도 불구하고 보수 진영에서는 지속적으로 '국민', '시민', '우리'라는 모호한 공동체의 존재를 근거로 들어 정치적 이데올로기의 정당성을 주장했다. 미디어와 문화를 연구하는 데이비드 트렌드는 보수 세력이 실제 사회 내 존재하는 무수한 차이를 무시한 채 "상상에만 존재하는 주류(imaginary mainstream)"를 강조함을 비판했다. "공동체의 차이는 보수적 정신 속에서 흔히 공동의 문화(common culture)를 위해 억제해야 할 장애물로 간주된다. […] **주류라는 개념은, 시민들의 참여와 비판을 장려하는 대신 모든 반대를 억압할 것이다**".[157]

미국 사회에서 공동체에 대한 강조는 사회적, 종교적 전통주의에 근거한 현대 미국 보수주의의 특징으로 이해할 수 있다. 현대 미국 보수주의는 경제적으로는 자유지상주의를 표방하며 국가 간섭의 최소화를 강조하지만, 사회적으로는 전통주의를 표방하며 마약, 포르노, 도박, 상업주의적 미디어와 같은 자본주의의 세속적이고 타락한 상업성을 비난하고 전통적인 공동체 및 가족 형태, 남녀 성 역할, 종교적 경건성의 가치를 강조한다. 1970년대에 생겨나 1980년대, 1990년대를 거치며 입지를 강화한 신보수주의에서도 이와 같은 이중적인 노선은 목격된다. 자유지상주의라는 경제적 노선은 전통적 가치를 중시하는 사회적 노선과 얼핏 모순되어 보이기도 한다. 하지만 두 노선은 상상의 주류 집단에 가려진 국민 개개인을 바라보는 관점에서 합치된다. 이를테면 미국 신보수주의자들은 국가의 시장 간섭이 경제적 효율성을 저하시킬 뿐 아니라 국가의 도덕성에도 문제를 일으킨다고 비판한다. 개인들이 자신의 노력이 실패하더라도 국가가 그들을 뒷받침하고 있다는 사실을 인지하게 되면 그들은 행위의 신중함을 잃어가고 결국에는 노력조차 하지 않는 종속적인 경제 및 도덕 주체가 될 것이라는 논리이다.[158] 비슷한 맥락에서 신보수주의자들은 복지 정책에 대해서 반대하는데, 그들은 재정 낭비보다도 개인의 정신적 몰락에 초점을 맞추어 복지 정책이 수혜자의 영혼을 타락시킨다는

---

[157] Trend(주 149), pp. 82-83. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.
[158] 장의관, 「미국 신보수주의의 이론적 구성과 한계」, 『국제정치논총』, 제48권 제4호(2008), 한국국제정치학회, p. 170.

논거를 든다.[159] 이처럼 현대 미국 보수주의는 사회의 거대한 메커니즘에 합류하지 못한 개인에게 도덕적 책임감을 부과하며 공동체적 가치를 끊임없이 환기해왔다. 그리고 이러한 경향은 미술을 다루는 방식에도 투사된 것으로 보인다.

1980년대 후반에 정치적 미술의 인지도가 상승하는 동안, 정치적 미술에게 기대되는 공적인 역할은 진영의 입장과 이념에 따라 상이하게 나타났다. 보수 진영의 경우 이는 대중을 위한 도덕적이고 교훈적인 역할과 맞닿았고, 진보적인 미술가들의 경우 이는 간과되어 온 개인들의 권리를 공론화하고 변화를 촉구하는 역할과 연결되었다. 이상의 논의를 배경으로, 1988년에 디아 예술 재단에서 열린 GM의 《민주주의》를 탐구하는 것은 유의미하다. 제도권 미술 기관인 디아 예술 재단은 여러 시선이 얽혀 있는 미술의 공적 개념이 장소적으로 구현된 예였다. 기관의 독자적인 설립 배경과 1980년대 중반을 기점으로 이뤄진 기관의 공적인 전환은 디아 예술 재단의 독특한 성격을 형성했다. 이어서 1980년대 말에는 사회적으로 미술의 공적 역할에 대한 요구가 높아지는 와중에 미술계에서는 정치적 미술 전시의 가시적인 유행이 불었다. 이 모든 맥락이 축적된 배경에서 《민주주의》가 개최되었다.

제 2 절 디아 예술 재단에서의 《민주주의》

1. 디아 예술 재단: 제도 기관의 공적 전환

1974년, 디아 예술 재단(이하 디아)은 필리파 드 메닐(Philippa de Menil)과 하이너 프리드리히(Heiner Friedrich), 미술사학자 헬렌 윙클러(Helen Winkler)이 모여 출범했다. 초기 디아는 비영리 재단으로서 작가의 작업을 지원하는 데 사명을 다했다. 1975년 발간된 기관의 첫 번째 연례 보고서에 따르면 "재단의 목적은 비용과 규모로 인해 개인 수집가가 쉽게 제작, 자금 조달 또는 소유할 수 없는 공공 프로젝트를 기획, 실현 및 유지하는 것"이었다.[160] 일례로 디아는 미니멀리즘 작업으로 익히 알려진 도널드 저드(Donald Judd)의 마파

[159] Irving Kristol, "American Conservatism: 1945-1995"(1995), in Gertrude Himmelfarb(주 152), p. 178.
[160] Bob Colacello, "REMAINS OF THE DIA", *Vanity Fair*, September 1996.

프로젝트(Marfa Project)를 후원했다(도 31). 저드는 텍사스 마파 지역에 대규모의 영구적인 작품 설치를 기획했는데 여기서 디아는 저드의 프로젝트를 펼치기 위한 건물과 땅을 매입할 뿐만 아니라 금액과 인력, 장비를 지원했고 작품들을 장기적으로 관리, 유지, 보수할 책임을 맡았다.

이외에도 디아가 후원한 작가들은 댄 플래빈(Dan Flavin), 존 체임벌린(John Chamberlain), 월터 드 마리아(Walter De Maria), 제임스 터렐(James Turrell), 바넷 뉴먼(Barnett Newman), 요셉 보이스(Joseph Beuys), 사이 톰블리(Cy Twombly), 앤디 워홀(Andy Warhol) 등 다양했다. 그들의 작품은 대체로 미니멀리즘, 대지미술, 설치미술에 속하는 공통점이 있었다. 거대한 규모의 특수한 장소를 필요로 했던 작가들은 재단으로부터 재정적 지원과 동시에 영구적으로 작품 보호를 받는 기회를 얻었다. 하이너 프리드리히가 미술 작품을 고립되고 상품화된 객체로 선보이는 제도권 전시 공간의 관례에 반대했던 사실은,[161] 디아가 지원하는 작품 종류와 전시 장소의 선정에 대한 이해를 더한다. 뉴 멕시코주의 들판에 위치한 월터 드 마리아의 <번개 치는 들판 The Lightning Field>(1977), 애리조나주의 사막 한 가운데에 위치한 제임스 터렐의 <로덴 분화구 Roden Crater>(1979)처럼 디아가 보유하거나 전시하는 작품들은 관객의 물리적 접근성이 매우 낮은 편이었다. 하지만 작품의 특수한 장소성은 작품의 의의와 주체적인 가치를 높였고, 작품의 대상화에서 벗어나 예술 작품의 온전한 존재의 구현에 다가서게 했다.

그러나 반제도를 지향하는 디아의 태도는 역설적이게도 제도권 전시 공간의 고질적인 병폐로 귀결되었다. 그것은 관객이자 대중을 향해 예술적 가치를 일방향적으로 전달하는 태도이다. 역사적으로 미술관은 근대 시민혁명의 지지를 받고 태어나 귀족과 왕족이 향유하던 가치를 시민계급에게도 확장하며 교육과 계몽의 역할을 수행했다. 이는 일견 미술관을 평등을 실천하는 시각적 장으로서 보이게 했으나, 미술관은 고급스럽게 변한 부르주아의 취향을 공고히 하고 그러한 취향을 습득하지 못한 계층을 차별하는 장치가 되기도 했다.[162] 관객과의

---

[161] Gary Garrels, telephone interview; Adair Rounthwaite, *Asking the Audience: Participatory Art in 1980s New York* (Minneapolis, Minnesota; London: University of Minnesota Press, 2017), p. 35에서 재인용.

[162] 양은희, 「제도비판에서 신제도주의로: 예술가와 큐레이터의 역학」, 『현대미술사연구』, 제33호(2013), 현대미술사학회, p. 11.

양방향적 소통과 교류를 오히려 차단함으로써 기관의 제 역할을 수행할 수 있었던 근대 미술관의 태도는, 관객에 대한 기관의 공공성과 접근성을 유보하고 작가 지원, 작품 제작 및 수집, 보존에 오직 열중하며 기관의 예술적 이상을 펼쳤던 디아의 태도와 비견할 수 있다.

한편 1983년, 디아는 기관의 변혁을 이루는 커다란 변곡점을 맞이한다. 세계적으로 석유 과잉 공급 사태에 직면하며 디아의 자금원을 담당하던 메닐 가문의 슐룸베르거(Schlumberger)의 주가가 폭락했고 디아는 심각한 재정난에 봉착했다. 이를 기점으로 1985년에 필리파와 프리드리히 부부는 디아의 경영으로부터 물러났고 디아는 기관의 쇄신을 이룬다. 우선 디아는 재정 상태를 안정시키기 위해 행정적으로 많은 변화를 감행했다. 재단이 소유하던 수많은 부동산과 더불어 톰블리, 워홀, 저드 등의 작품을 포함한 소장품 판매로 부채를 갚아 나갔다. 그리고 1986년, 찰스 라이트(Charles Wright)가 디아의 관장직에 새롭게 임명되며 기관의 정체성이 이후 공적으로 전환하는 데 큰 영향을 발휘한다. 개리 개럴스(Gary Garrels)가 곧이어 프로그램 디렉터로서 합류하면서 라이트와 개럴스는 그동안 디아가 시도하지 않았던 방향의 프로그램을 개최했다.

대표적으로 1987년에는 '현대 문화 토론 시리즈(Discussions in Contemporary Culture series)'라는 일련의 행사를 열기 시작했다. 이 시리즈는 뉴욕 머서 스트리트(Mercer Street) 155번지에서 진행한 강연과 심포지엄 프로그램으로 작가, 학자, 비평가들을 초청해 다양한 공동체를 위한 문화를 탐구했다. 찰스 라이트는 1987년 2월부터 3월까지 진행된 첫 번째 현대 문화 토론 행사를 마친 후 다음과 같이 행사 의의를 정리했다. "이 토론은 주로 시각 예술 지향적인 청중들을 위해서 지속적인 지적 담론을 확립하기 위한 디아의 첫 번째 노력이었다. [...] 우리는 토론자와 청중, 그리고 청중들 사이에서 가능한 한 많은 대화를 강조하면서 저녁마다 형식을 실험했다".[163] 행사에서 펼쳤던 강연은 이후 베이 프레스(Bay Press)에 의해 간행물 시리즈로 출판되었다. GM의 《민주주의》의 경우에도 프로젝트 종료 이후, 전시 내용과 전시 기간 중 개최되었던 좌담회, 타운미팅 녹취록이 수록되어 현대 문화 토론 시리즈 책으로 출판되었다. 이밖에 토론 시리즈와 같은 해에 개최되기 시작한 '현대 시 읽기 시리즈(Readings in

[163] Charles Wright, "A NOTE ON THE SERIES", in Hal Foster, ed., *Discussions in Contemporary Culture* (Seattle: Bay Press, 1987).

Contemporary Poetry series)'도 관객의 참여를 독려한 프로그램이었다.

대중 친화적으로 변모하기 시작한 기관의 행보는 전시에서도 두드러졌다. 1987년 6월, 찰스 라이트는 디아의 새로운 전시 프로그램에 대한 조언을 얻기 위해 국제적으로 잘 알려진 5명의 큐레이터 및 디렉터들을 소집했다. 그들은 하랄드 제만(Harald Szeemann), 카스파 쾨니히(Kaspar König), 캐시 할브라이시(Kathy Halbreich), 이본느 라이너(Yvonne Rainer), 리처드 벨라미(Richard Bellamy)였다. 디아는 이들에게 디아가 지원할 작가를 제안해주기를 요청했고, 예술가이자 영화 제작자이며 당시 휘트니 미술관 인디펜던트 스터디 프로그램(Independent Study Program, ISP)의 강사였던 이본느 라이너가 추천한 GM과 마사 로슬러가 최종 선택되어 디아에서 연이어 전시 프로젝트를 진행하게 되었다. GM과 마사 로슬러의 디아 입성은 디아의 공적 전환을 상징적으로 보여주는 사건으로 외부 언론에서 조명되었다. 미술 평론가 로베르타 스미스(Roberta Smith)는 디아에서 열린 GM의 전시가 "과거에는 더 자족적이고 순수하게 형식적인 설치 미술에 시간과 돈을 투자했던 디아에게 일종의 첫걸음"의 의미를 갖는다고 평했다.[164]

디아의 공적 전환은 작품의 예술적 가치에만 몰두하고자 했던 초기 기관의 비전과는 상반되어 보인다. 그러나 당시 기관이 처했던 특수한 내부 상황과 시대적 상황을 함께 고려한다면 전환의 당위성은 크게 두 가지로 추측할 수 있다. 첫째, 공적 기금의 확보를 위한 기관의 재편이다. 1980년대 중반에 일어난 기관의 재정적 위기를 기점으로 디아에서는 다양한 출처의 기금 확보가 꾸준히 필요했던 것으로 보인다. 미술사학자이자 평론가인 쟌 아비코스(Jan Avgikos)는 "디아는 갑자기 정치적 양심을 갖게 된 것이 아니다: 내부 조직의 변화와 민간 자금에서 공적 자금으로의 전환으로 인해 '공적 책임이 있는(publicly responsible)' 프로그램으로 확장할 필요가 있었다."라고 서술했다.[165] 1980년대 후반 동시기에 일어났던 문화 전쟁 사태가 보여주듯, 미술이 공익적 역할을 얼마나 잘 충족하는지 입증하는 것은 공공 기금을 지원받기 위한 중요한 평가 기준이 되었다. 예술 교육에 대한 NEA의 강조, 학문 기초 미술 교육(Discipline-Based Arts Education)과 같은

---

[164] Roberta Smith, "GALLERY VIEW; Working the Gap Between Art and Politics", *The New York Times*, September 1988, 25.
[165] Avgikos(주 66), p. 113.

학생 대상의 예술 교육 프로그램 개발 사례에서도 시대적인 분위기를 엿볼 수 있었다.

실제로 디아는 GM과 마사 로슬러가 각각 프로젝트의 일환으로 준비하는 타운미팅 프로그램을 지원하기 위해 NEA 산하의 '시각 예술가 포럼(Visual Artists Forums)' 부문 기금을 신청했다. "예술가가 시각 예술의 개념과 쟁점에 대해 동료와 **대중**과 소통할 수 있도록 하기 위한" 기금 목적에 부합하기 위해 디아의 기금 신청서는 프로그램의 관객층에 대해 매우 신중하게 작성한 것으로 보인다.[166] "목표는 미술계 내부에 있는, 그리고 미술계, 타 커뮤니티, 대중 사이에 있는, 이질적인 커뮤니티들을 서로 연결하는 것이다. 따라서 주요 관객은 반드시 다양성을 가진 뉴욕 미술 커뮤니티지만, 전국적으로 대표되는 작가들과 미술계, 그리고 사회, 문화, 교육, 정치, 경제 활동에 기반을 둔 지역 사회들도 관객으로서 가능한 한 많이 참여하게 될 것이다".[167] 디아의 프로그램 디렉터 개리 개럴스는 NEA에 기금을 요청할 시에 타운미팅 같은 관객 참여형 프로그램은 확실히 유리한 입지를 만들 가능성이 있음을 인지하고 있었다. "확실히 내가 NEA에 지원을 요청할 때, 우리는 ICA, 뉴 뮤지엄(New Museum), MOCA 같은 다른 예술 기관들과 비교되어 평가를 받는다. [...] 나는 이 프로젝트(타운미팅)가 기관들에게 보다 큰 실천적 문제와 관련하여 맥락화 되기를 희망하며, 예술가와 대중들에게도 그들이 기관에서 어떤 것을 기대해야 하는지에 관련해서 맥락화 되기를 희망한다".[168]

하지만 디아가 공적 기금을 통해 받는 금액은 디아의 전체 재원에서

---

[166] National Endowment for the Arts, *Annual report / National Endowment for the Arts.: 1988* (District of Columbia: Division of Publications, National Endowment for the Arts, 1988), pp. 197-98. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

[167] Dia Art Foundation, Visual Arts grant application to the NEA to fund *Democracy* and *If You Lived Here…,* Group Material Collection, Fales Library, Series V, Box 8, Folder 21, "NEA Applications 1989–91, 2 of 2."; Adair Rounthwaite, *Asking the Audience: Participatory Art in 1980s New York* (Minneapolis, Minnesota; London: University of Minnesota Press, 2017), p. 31에서 재인용.

[168] "Town Meeting Introduction Discussion" transcript, Fales Library, Group Material collection, Series I, Box 2, Folder 19, "Other Drafts for Book 1," consulted July 2010; 위의 책, pp. 62-63에서 재인용. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.

낮은 비중을 차지했다는 점에서,[169] 디아가 이전보다 공중 친화적인 이미지를 구축하려고 노력했던 이유는 NEA 및 NYSCA(New York State Council on the Arts)를 의식한 단기적인 전략으로만 단정할 수 없다. 또한 특기할 만한 점은, 디아는 1980년대 중반에 행했던 기관의 쇄신 이후로도 작가의 창작 지원을 기관의 근본적인 목표로 간직했다는 것이다. 인터뷰에서 찰스 라이트와 개리 개럴스는, 디아가 작가들에게 그들이 제작할 수 있는 작품의 본질을 바꿀 수 있는 특별한 지원을 제공하고자 했다는 점에서 디아의 초기 프로젝트와 《민주주의》, 《당신이 여기 살았다면…》 사이에 연속성이 있다고 주장했다.[170] 보다 구체적으로 라이트와 개럴스는 현대 문화 토론 시리즈 책으로 출간된 《민주주의》의 소개글에서도 미술관과 갤러리에서 일반적으로 제시되는 것보다 더 광범위한 예술을 탐구하는 작가들의 작업을 지원하기 위해 GM을 지원하게 되었음을 밝혔다. 그들에 따르면 GM의 프로젝트에서 구체적으로 식별 가능한 미학적, 미술사적인 기준은 부차적으로 여겨졌는데, "미술에 특화된 기준은 국가의 민주주의 상태에 대한 논의를 강화하기 위한 가치를 지닐" 따름이었다.[171]

여기에서 디아의 공적 전환의 또 다른 당위성을 추측해볼 수 있다. 공적 가치를 지닌 미술은 디아에게 있어 그간 미술계에서 통용되어 온 미학적, 미술사적 가치를 대체하고 정량화 할 수 없는 미술의 새로운

---

[169] 1980년대 중반에 있었던 디아의 구조 조정 이후, 찰스 라이트와 그의 뒤를 이은 마이클 고반(Michael Govan)은 주로 래넌 재단(Lannan Foundation)과 같은 주요한 민간 재단과 개인 기부자로부터 지원을 받았으며 기업 출처의 지원은 훨씬 적었다. Rounthwaite(주 22), p. 77.
결과적으로 디아는 마사 로슬러, 이본느 라이너, GM이 구상한 1년 기간의 프로젝트인 "타운 미팅"과 관련된 공개 토론과 문서화를 지원하는 금액으로 $10,000을 받을 수 있었다. National Endowment for the Arts(주 166), p. 198.

[170] Adair Rounthwaite, *Asking the Audience: Participatory Art in 1980s New York* (Minneapolis, Minnesota; London: University of Minnesota Press, 2017), p. 50.
기사 인터뷰에서 찰스 라이트는 필리파 부부가 운영하던 초기 디아의 목표에 대해서 공감하는 태도를 보이기도 했다. "1980년대의 어려운 시기에 들어온 이사회는 자신들이 해야 할 일에 대해 어느 정도 의식이 있었고, 그것은 디아의 본래 사명을 수행하는 것은 아니었다. 하지만 당신이 마파(마파 프로젝트)에 가거나, <번개 치는 들판>를 경험한다면, 하이너와 필리파가 정말 옳은 일을 했다는 것은 분명해진다". Colacello(주 160). 괄호 안의 글은 연구자가 추가.

[171] Charles Wright, Gary Garrels, "A NOTE ON THE SERIES", in Brian Wallis, ed., *Democracy: A Project by Group Material (Discussions in Contemporary Culture)* (Seattle: Bay Press, 1990), xiv.

가치를 창출하는 콘텐츠로 채택된 것으로 보인다. 쟌 아비코스는 "디아는 정확히 원하던 것을 얻었다: 매우 독창적이고 혁신적인 현대 미술이다. 독창성과 혁신에 최고의 가치를 부여하는 시장에서 **GM의 생산물은 참으로 매우 인기 있는 상품이었다.**" 라고 서술한 바 있다.[172] 미술의 사회 정치적 역할에 대한 의식 증대와 실제로 정치적 미술의 양적 증가가 일어나고 있는 상황에서, 디아는 시대에 발맞추는 기관의 필연적인 변화를 감행하는 동시에 미술 자체의 새로운 가치를 흡수하고자 한 것으로 보인다. 실제로 1990년에 들어 디아는 '디아 예술 센터(Dia Center for the Arts)'로 기관명을 교체하며 그들이 수행하고 있는 다양한 문화 프로그램에 방점을 찍고자 했고,[173] 1992, 1993년에는 예술 교육 프로그램을 공식적으로 시행하기 시작했다. 이로써 디아는 대중을 위한 공공 문화 기관으로의 정체성을 정착시켰다.

문화 전쟁으로 명명된 일련의 사건이 정치적 미술을 이념적으로 도구화한 사례를 예시한다면, 디아 역시도 정치적 미술을 기관의 쇄신에 따라 유리하게 이용하고자 한 지점이 있었다. 디아가 외부적으로 공공성을 앞세우기 시작한 과도기에 GM은 디아에서 정치적 미술을 펼칠 수 있는 기회를 얻을 수 있었다. 여기서 GM은 "예술계의 수용과 지원이 비판적인 예술 실행에 대한 죽음에의 키스"가 아님을 증명해야 했다.[174] 정치적 미술이 더 이상 제도 바깥 영역에만 머무르기를 거부하고 제도 안팎을 적극적으로 넘나들어 미술 실천을 펼치기 시작하면서부터, 정치적 미술에게는 외부의 포섭 또는 공격에 대한 취약성이 필연적으로 동반되었다. 정치적 미술은 제도의 지원과 포섭 사이의 긴장되는 줄타기 속에서 비판적 미술 실천의 행동주의 정신을 실천해야 했다. GM은 그들이 생각하는 정치적 미술의 공적인 가치, 즉 사회에서 정치적 미술이 나아가야 할 방향을 '민주주의'라는 주제와 함께 제시하여 풀어냈다.

2. 《민주주의》: 관객 참여와 경합적인 공론장의 실현

---

[172] Avgikos(주 66), p. 113. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.
[173] Dia Art Foundation, "Dia Art Foundation Changes Name to Dia Center for the Arts", September 1990, 21; https://www.diaart.org/about/press/dia-art-foundation-changes-name-to-dia-center-for-the-arts/type/text, 2023.02.24.
[174] Felshin(주 138), p. 467.

《민주주의》는 뉴욕 소호의 우스터 스트리트(Wooster Street) 77번지를 거점 삼아 개최되었다.[175] GM은 본 프로젝트를 준비하게 된 배경으로 민주주의에 대한 문제의식을 제기했다. "이상적으로 민주주의는 정치적 권력이 국민에게 있는 시스템이다. 모든 시민은 다양한 목소리가 수렴되는 지속적인 토론인 자기대표와 자치 과정에 적극적으로 참여한다. 그러나 1987년에 레이건 대통령이 거의 두 번 임기를 마치고 또 다른 선거의 해가 다가오면서 미국 민주주의의 상태가 결코 이상적이지 않다는 것이 분명해졌다".[176] 1988년 9월부터 1989년 1월까지 열렸던 프로젝트의 전시 기간은 로널드 레이건 이후 새로운 대통령의 선거일자(1988년 11월 8일) 및 취임일자(1989년 1월 20일)와 시기적으로 겹쳤다. 새 정권의 출범을 기다리며 민주주의를 탐색하고자 하는 프로젝트의 취지는 의미심장했다. GM은 프로젝트를 통해 위기에 빠진 민주주의의 현주소를 점검하고 이에 대한 논의의 장을 마련하고자 했다.

4개월 동안 열린 《민주주의》는 총 4개의 하위 주제 아래 각기 다른 전시를 꾸미고 순차대로 개막하는 방식으로 진행되었다. 네 번의 전시는 민주주의의 위기를 직면한 미국 사회의 단면들을 제시했다. 각각의 전시 제목과 전시 기간은 다음과 같았다: 《교육과 민주주의 Education and Democracy》(1988. 9. 15.~10. 8.), 《정치와 선거 Politics and Election》(1988. 10. 15.~11. 12.), 《문화적 참여 Cultural Participation》(1988. 11. 19.~12. 10.), 《에이즈와 민주주의: 사례 연구 AIDS and Democracy: A Case Study》(1988. 12. 19.~1989. 1. 14.). 주제가 방대한 만큼 《민주주의》는 작품 전시와 일련의 연계 행사가 맞물려 작동한 규모 있는 프로젝트였다. GM은 각각의 전시마다 작가, 비평가, 실무자 등이 모인 라운드 테이블을 사전에 진행했고 이로부터 주제에 대한 정보와 전시에 대한 발상을 얻었다. 전시 기간 중에는 타운미팅(town meeting)을 열어 관객들이 전시 주제와 관련하여 직접 이야기 나눌 수 있는 자리를 마련했다. 각각의 전시는 3-4주라는

---

[175] 전시가 열린 당시 GM에는 더그 애쉬포드, 줄리 아울트, 펠릭스 곤잘레스-토레스(Félix González-Torres)가 멤버로 있었다. 이전부터 GM 멤버들과 교류해온 곤잘레스-토레스가 1987년 가을에 자연스레 그룹에 합류했고, 롤린스가 개인 작업에 집중하기 위해서 비슷한 시기에 그룹을 탈퇴했다.

[176] Group Material, "ON DEMOCRACY", in Brian Wallis, ed., *Democracy: A Project by Group Material (Discussions in Contemporary Culture)* (Seattle: Bay Press, 1990), p. 1.

짧은 기간 동안 열렸다가 막을 내리기를 반복했다. 이때 라운드 테이블, 전시, 타운미팅으로 이어지는 프로그램의 조합은 짧은 기간 동안에도 불구하고 여러 주제를 비교적 심도 있게 다루는 데 기여했다.

전시가 열리는 동안 전시장에는 매번 상이한 디자인의 성조기와 좌석이 설치되었다. 성조기는 민주주의 실천의 제도적 단위인 미국 연방정부를 암시하는 동시에 각각의 전시가 논의하고자 하는 세부적인 의제를 상징했다. 《교육과 민주주의》에서는 교실에서 주로 쓰이는 작은 깃발의 성조기가 벽에 걸렸고 일체형 책상이 4열로 비스듬히 배치되었다(도 32). 전시장은 미국의 전형적인 교실과 매우 흡사하게 꾸며졌다. 칠판 페인트로 사방이 까맣게 칠해진 전시장 벽면에는 분필로 전시 제목이 쓰여 있었다. GM은 전시를 통해 당시 미국 공교육의 불평등한 교육의 질을 문제시하고 교육과 민주주의 사회의 불가분한 관계를 탐색하고자 했다. 레이건 행정부의 교육부 장관 윌리엄 베넷(William Bennett)은 '반결정론(Anti-determinism)', '반상대주의(anti-relativism)'라는 이름을 내세우며 교육 과정에 있어 아이들의 사회 경제적, 민족적, 인종적 배경의 차이를 고려하지 않았다.[177] 이러한 상황에서 미래의 유권자들은 자신이 가진 민주적 자유를 보호하는 데 어려움을 겪을 것이었다.

《정치와 선거》에서는 거대한 성조기가 벽면 하나를 가득 채웠으며 그 앞에 레이지보이(La-Z-Boy) 회사의 1인용 소파가 하나 놓였다(도 33). 본 전시는 미디어에 의해 지배되어 가는 미국 정치의 상황을 드러냈다. 1988년 미국 대통령 선거를 위한 민주당의 마이클 두카키스(Michael Dukakis)와 공화당의 조지 H. W. 부시(George H. W. Bush) 간의 경합은 새로운 차원의 네거티브 캠페인과 TV 지향적이고 예술 지향적인 스펙터클로 정의되었다.[178] 전시장 입구 근처의 높은 단상에는 주요 캠페인을 보도하는 TV 영상이 상영되고 있었다. 하단에 빨간색과 파란색의 띠가 칠해져 있는 흰색 단상은 그 뒤로 보이는 벽면의 성조기와 함께 겹쳐 보이며 마치 정치인이 연설하는 것처럼 의인화되어 보였다.

《문화적 참여》에서는 오토바이가 중앙에 그려진 성조기('outlaw biker' flag)가 벽에 걸리고 피크닉용 테이블과 벤치가 배치되었다(도 34). 본 전시에서 GM은 소비 문화가 미국인의 삶과 문화적 정체성에

---

[177] Deitcher(주 81), p. 30.
[178] Group Material(주 28), p. 145.

미치는 영향을 탐색했다. 참여라는 민주주의적 가치는 소비의 자유에 의해 대체되었으며 사람들은 그들이 직접 행동하고 쌓아 올린 것이 아닌 그들이 소유한 것에 의해 규정되었다. 전시장 벽면을 휘감으며 일렬로 진열되어 있는 과자 봉지들은 GM이 슈퍼마켓에서 직접 사 모은 것으로, 과자 봉지의 각기 다른 브랜드와 디자인은 소비자를 인종, 계층, 연령에 따라 식별하는 현대 자본주의 마케팅의 전략을 표상했다(도 35). 동시에 이 수많은 과자는 미국이 국민에게 제공하는 민주적인 '소비 선택'의 권리와 자유를 상징했다.

《에이즈와 민주주의: 사례 연구》에서는 마이클 젠킨스(Michael Jenkins)의 작품 <1986년 6월 30일 June 30, 1986>(1988)이 성조기를 대신하여 전시되었으며 비디오를 상영하는 모니터 앞에는 접이식 의자 여러 개가 놓였다(도 36). 마지막 전시는 미국 민주주의의 현주소를 극적으로 보여주었던 에이즈 위기를 주제로 삼았다. 전시장에는 행동주의 맥락에 놓인 작업들, 위 사태로부터 겪은 상실과 애도를 담은 작업들이 있었다. <1986년 6월 30일>은 연합국의 주를 상징하는 하얀 별들이 있는 부분이 잘려 나간 채 9개 줄무늬만 남은 성조기 형상을 띠고 있다(도 37). 이 깃발에 13개의 줄무늬가 아닌 9개의 줄무늬가 사용된 것은, 한 남성의 동성애 행위를 문제 삼아 그를 투옥할 권리가 있다고 1986년 6월 30일 판결한 9명의 대법관들을 상징했다. 전시 공간을 길게 가로지르는 긴 테이블 위에는 대부분 액트업이 제공한 수많은 책자, 팜플렛, 신문 스크랩, 유인물이 쌓여 있었다.

네 번의 전시 동안 GM은 다양한 출처의 작업들을 선보였다. 이는 이전에 열렸던 그들의 다른 전시들과 유사한 전략이었다. 전시장에서 제니 홀저(Jenny Holzer), 마이크 켈리(Mike Kelley), 아드리안 파이퍼(Adrian Piper), 루이스 롤러(Louise Lawler), 바바라 크루거(Babara Kruger)와 같은 유명 작가들의 작업과, 학생, 지역 사회 단체와 같은 비전문가들의 작업, 그리고 일상적인 사물이 한데 섞였다. 이본느 라이너는 《민주주의》가 보인 다원성은 "일상 생활에 대한 공식적인 발언과 비공식적인 표현 사이의 갈등, 서구 민주주의의 고상한 브로마이드와 얄팍하게 위장된 '자유' 사이의 갈등"을 시각적으로 구현한 것으로 평가했다.[179] 미술은 마치 음료 위에 분리되어 있는

[179] Yvonne Rainer, "PREFACE: THE WORK OF ART IN THE (IMAGINED) AGE OF UNALIENATED EXHIBITION", in Brian Wallis, ed., *Democracy: A*

“크림”처럼 사회적 맥락에서 벗어나 전시 공간에 독자적으로 존재해왔으나 GM의 전시는 그러한 분리를 폐기하고자 했다.[180]

《민주주의》는 소위 고급문화와 대중문화라는 이분법적 구도를 넘어섰다는 점에서 언론으로부터 대체로 호의적인 반응을 얻었다. 미술 평론가 엘리자베스 헤스는 “성감대에서의 안전한 전투(Safe Combat in the Erogenous Zone)”라는 기사에서 《에이즈와 민주주의: 사례 연구》 전시를 중점적으로 평했다. 헤스에 따르면, 그동안 에이즈를 다루는 많은 전시들은 현실에 대한 환상을 불식시키기 위해 객관적인 사진 자료를 다수 사용해왔다. 그러나 본 전시는 “차가운 ‘예술’과 뜨거운 ‘프로파간다’”를 병치시킴으로써 에이즈에 대한 생각이나 경험을 전달하는 데 있어 기존 관습과 다르면서도 효과적인 방법을 택했다.[181] 비디오 테이프, 인쇄물과 함께 병치된 예술 작품은 GM이 만들어낸 전시 맥락 안에서 새로운 정치적 의미를 획득했다. 이로써 GM은 어쩌면 “덜 무정부적이고 더 전략적인 미학”을 발전시켰음에도 불구하고 “에이즈는 너무나 만연하고 오해를 불러일으키기에 **모든 사람들이** 그 상황을 막기 위한 싸움에 참여해야 한다.”라는 메시지를 전달하기에는 이보다 적절할 수 없었다.[182]

흥미롭게도, 비슷한 시기에 미술 평론가 킴 레빈은 동일한 언론사에서 헤스의 의견과 정반대되는 평론을 내놓았다. “그것은 부정이라고 불린다 (It’s Called Denial)”라는 제목의 기사에서 그녀는 “나는 이 특별한 전시가 **‘뜨거운’ 메시지와 ‘차가운’ 예술**을 결합하는 방식에 대해 그녀(엘리자베스 헤스)만큼 열광적이지 않다. 나는 그 전시가 충분히 진행되지 않는다고 느낀다.” 라고 서술했다.[183] 레빈은 《민주주의》에 크게 두 가지 문제점을 제기했다. 첫째, 예술은

Project by Group Material (Discussions in Contemporary Culture) (Seattle: Bay Press, 1990), xvii. “10개월 동안, 공적 및 사적 정체성의 상징과 합의된 것으로 추정되는 아이콘—깃발에서 책상, 난로, 머리카락까지—은 보여지고, 짓밟히고, 해부되었다”. 같은 글, xviii.

[180] 위의 글, xviii.

[181] Elizabeth Hess, “Safe Combat in the Erogenous Zone”, *The Village Voice*, January 1989, 10; Group Material(주 28), p. 153에 재수록.

[182] 위의 글. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

[183] “미술계는 편협하고 마비된 경향이 있다. 우리 사회에서 부정(denial)은 만연한데, 이 전시에서 선보인 차가운 예술(cool art)의 편향된 관점은 아쉬운 점을 남긴다”. Kim Levin, “It’s Called Denial”, *The Village Voice*, January 1989, 17; Group Material(주 28), p. 154에 재수록. 괄호 안의 글은 연구자가 추가. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

현실 문제에 직접적으로 영향을 끼치거나 대안을 제시하는 데 한계가 있다는 것이다. 개념적인 전략은 결국 심리적인 방패 역할을 맡으며 현실의 공포에 직면하는 것을 피하게 하기 때문이다. 레빈이 생각하기에 에이즈 위기에 적절히 대응하기 위해서는 결국 전시장 바깥으로 나가 행동하는 것이 옳았다. 둘째, 작가의 본래 의도와 관련이 없는 방식으로 예술 작품을 재맥락화해도 되는지를 지적했다. 레빈은 예술 작품이 갖는 상징적인 암시는 누구에게나 보편적으로 이해되는 것은 아님을 말하며, 이것이 바로 "사회적 관심사를 다루는 전시가 항상 직면하는 딜레마"로 "그들은 신자들에게 설교하고 있다."라고 꼬집기도 했다.[184]

헤스와 레빈은 서로 대립되는 의견을 펼쳤으나 전시가 외부적으로 사회 정치적인 영향력을 얼마나 효과적으로 발휘했는지를 평가의 기준으로 삼았다는 점에서는 같은 논지를 공유한다. 그러나 두 필자의 비평은 《민주주의》가 단순히 정적인 작품 전시회가 아니라 복합적인 프로젝트로서 위상을 갖도록 한 다른 근본적인 요인을 언급하지 않았다는 빈틈이 있다. 그것은 바로 관객 참여이다. 《민주주의》의 곳곳에서 발견되는 참여적 성격은, 정치적 미술을 논하는 데 있어 미학과 프로파간다라는 고질적인 논쟁의 양대 축으로부터 벗어나 GM의 미술 실천을 또 다른 지평에서 평가할 수 있도록 한다.

일례로 GM의 멤버 더그 애쉬포드는 《교육과 민주주의》 전시 준비 과정 중에 학교 교사들에게 메일을 보내 학생들과 전시 참여를 제안했다. 그 결과 전시장에 전시된 학생과 교사의 협업 작품은 민주주의 사회의 교육에 대한 대안적인 접근을 예시했다. <물음표 Question Marks>(1988)은 6피트 높이의 거대한 물음표 2개가 각각 좌우 반전, 상하 반전되어 벽면에 설치된 작품이다(도 38). 이는 학생들이 직접 학교에 대해 증언한 내용뿐만 아니라, 학교가 그들에게 미치는 영향과 그에 대한 그들의 반응을 담은 손글씨, 스냅 사진들을 조합한 결과였다. 물음과 의심을 나타내는 문장 기호는 학교의 악화되는 상황을 상징하며 현안에 대한 관객들의 관심과 의식을 촉구하는 듯했다. 《민주주의》는 전시를 만들어가는 데 있어 외부인의 협력이 큰 비중을 차지했다는 점에서 GM의 초기 전시 《사람들의 선택》(1981)을 떠올리게 한다. 하지만 후자는 GM이 동네 주민들 소유의 물건을 그대로 대여하여 전시장을 채워갔다면, 전자는 외부인들이 GM과 특정한 주제

[184] 위의 글.

의식을 가지고 작품 제작 단계부터 더욱 능동적으로 전시 만들기에 개입한 사례였다.

관객 참여라는 개념에 대한 GM의 의식은 기성 작가의 작품 전시에서도 드러났다. 《교육과 민주주의》에 전시되었던 요셉 보이스(Joseph Beuys)의 <자유국제대학 칠판 F.I.U. Blackboards>(1980)가 그 예이다. 이 작품은 과거 자유국제대학(Free International University)에서 열렸던 공개 세미나와 워크숍에서 보이스가 사용한 칠판 두 개, 그것을 닦는 데 사용한 양동이와 헝겊을 하나의 설치미술로 묶은 것이다(도 38). 보이스는 인간의 창의력과 사고를 중시했으며 일반 대중을 상대로 수많은 강연회를 펼치며 자신의 생각을 알리는 동시에 관객들의 자유로운 사고를 북돋고자 했다. 이때 그가 사용하는 칠판은 관객의 사고를 유도하는 인식의 도구로서 물성 너머의 비가시적인 차원의 의의를 획득했다.[185] 그러나 보이스가 강연 이후에 남긴 칠판들이 소통을 위한 일회적인 매체에서 벗어나 유명 미술관에 오브제로 소장되고 있다는 점은 꽤 역설적이다. <자유국제대학 칠판> 역시 디아 미술 재단의 소장품이었다. 보이스는 관객과의 소통, 관객의 깨어 있는 의식과 사고를 중요시한다는 점에서는 GM과 생각을 공유했다. 문제는 실상 보이스의 칠판 강연은 관객과 그다지 상호적인 소통을 이끌지 못했다는 것이며,[186] 기관의 소장품으로 박제되어버린 칠판의 보존 방식은 보이스의 강연에 내재되어 있는 수직적인 태도를 극적으로 드러낸다.

위 배경을 고려할 때 GM이 본래 보이스의 칠판을 관객이 이리저리 자유롭게 이동시킬 수 있도록 전시하고자 했다는 계획은 흥미롭다. 계획은 결국 현실적으로 성사되지는 않았으나 보이스의 작품에 잔존해 있는 저자의 권위를 파괴하고자 한 GM의 의도가 엿보인다. 최종적으로 GM은 전시장 벽면 사방을 칠판 페인트로 까맣게 칠했고 그 벽면 앞에 보이스의 칠판을 배치했다. 커다란 칠판 벽면과 보이스의 설치 작품의 대비는 상징적으로 보인다. 보이스의 작품은 '모든 사람은 예술가이다' 라는 그의 유명한 사상을 암시했다. 그렇다면 《교육과 민주주의》는 왜 모든 사람은 예술가가 될 수 없는지에 대한 근원적인 요인으로서 미국 사회의 교육과 민주주의에 대한 탐색을 유도했다.

---

[185] 송혜영, 「요셉 보이스의 '사회적 조각'에 나타난 교육적 의미 - 1970년대의 '칠판'을 중심으로」, 『현대미술사연구』, 제24호(2008), 현대미술사학회, p. 124.
[186] 위의 글, p. 130.

GM이 꾸민 '교실'은 다양한 층위의 작업들과 관객의 자유로운 출입, 대화가 한데 모인 소통의 장이 되었다.

GM은 "민주주의에 대하여(On Democracy)"라는 글을 통해 본 프로젝트의 목표와 의의를 술회했다. "우리의 전시와 프로젝트는 다양한 관점이 다양한 스타일과 방법으로 표현되는 **포럼**이 되고자 한다. […] 결과적으로 각 전시는 민주주의의 진정한 **모델**이다. 우리는 결정적인 평가나 선언적인 진술을 하는 것이 아니라, 우리가 선택한 주제를 복잡하고 개방적인 문제로 제공하는 **상황**을 만드는 데 관심이 있다. 우리는 해설을 통해 더 많은 관객의 참여를 장려한다".[187] 프로젝트 개최 직전 그들이 응했던 1988년도 인터뷰에서도 이와 같은 맥락의 발언은 반복된다. "《민주주의》는 전시의 스펙터클을 일련의 사회적인 고양으로 바꾸는 꿈이다. 그것을 **상황**으로 전환하는 것이다".[188] 두 글에서 발견되는 '포럼', '모델', '상황'과 같은 단어는 모두 《민주주의》의 목표와 연결된다. 프로젝트를 통해 미국의 민주주의에 대한 다각적인 검토를 수행하는 것이 단기적인 목표였다면, 문화적 담론의 한계를 확장하여 민주주의에 대한 또 다른 생산적인 토론이 벌어질 수 있는 공론장을 제공하는 것이 장기적인 목표였다. 다양한 층위의 작품들이 전시된 공간은 관객에게 묘한 위화감을 조성하는 동시에 흥미로운 생각할 거리를 전달한다는 점에서 공론장 생산에 기여했다. 그렇다면 《민주주의》 프로젝트의 또 다른 주요 프로그램인 '타운미팅'은 더욱 직접적인 방식으로 공론장을 생성했다.

타운미팅은 각 전시 기간에 맞추어 총 네 번의 일일행사로 준비되었다. 타운미팅은 전시회가 열린 우스터 스트리트 77번지로부터 도보 5분가량 떨어진 머서 스트리트 155번지의 오디토리움에서 오후 8시부터 시작되었다. 오후 6시에 전시장은 문을 닫지만 소호의 다른 한편에서 《민주주의》의 프로그램이 계속 이어진 것이다. 타운미팅의 '타운'은 지리적인 경계를 의미하는 것이 아니라 같은 관심사를 공유한 이들을 묶어내는 틀이었다.[189] 타운미팅은 라운드 테이블에서부터 발전되었던 안건들을 의제로 삼아 관객들이 활발하게

---

[187] Group Material(주 176) 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.
[188] Ashford(주 18), p. 136. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.
[189] "EDUCATION AND DEMOCRACY - TOWN MEETING" transcript, in Brian Wallis, ed., *Democracy: A Project by Group Material (Discussions in Contemporary Culture)* (Seattle: Bay Press, 1990), p. 83.

의견을 제시하고 교환하기를 목표했다. 《교육과 민주주의》 타운미팅의 진행을 맡은 팀 롤린스는 관객들의 적극적인 참여를 장려하며 타운미팅의 시작을 알렸다. "**의견 충돌이나 반박을 두려워하지 맙시다.** 우리는 내일 다시 일할 수 있는 가르침과 함께 대화를 나눌 것입니다".[190] 안건은 a, b, c, d 등 일련의 알파벳에 따라 구체적으로 항목화 되었으나 실제 회의 중에는 관객들의 발언에 따라 유동적으로 논의 주제가 조정되었다. 그리고 롤린스가 앞서 주지했듯 네 번의 타운미팅 중에는 예상하지 못한 의견 대립이 종종 발생했다.

관객들은 통합 교육 과정에 대한 찬성 여부, 문화란 무엇인지 정의하는 문제, 대중문화와 미술 간의 대립 유무 등을 두고 저마다의 의견을 밝히면서 서로의 주장에 동조하거나 주장을 반박했다. 일부 관객은 GM의 실천 형식 자체를 문제 삼기도 했다. 얼터너티브 미술관(The Alternative Museum)의 디렉터 지노 로드리게스(Gino Rodriguez)는 타운미팅에 모인 관객의 동질성을 비판했다. "관객이 미국인의 전범위를 반영하지 않는 것 같을 때 어떻게 미국 교육에 대해서 이야기할 수 있을지 궁금하다. 즉, 나는 (여기서) 흑인을 많이 볼 수 없다. 히스패닉이나 아시아인도 많이 볼 수 없다".[191] 그는 이러한 행사는 "가장 부정적인 수준에서는 허풍의 자유주의와 연결되어" 있는 미술계의 문제점을 드러낸다고 말했다.[192] 이에 대해 GM의 멤버 펠릭스 곤잘레스-토레스(Félix González-Torres)는 특정 인종이 육안상으로 보이지 않는다고 하는 로드리게스의 발언이 실상 인종 차별주의적이라고 반박했으나,[193] 실제로 타운미팅에 참여한 관객들은 미술계 종사자가 거의 대부분이었다는 점에서도 행사의 배타성을 완전히 부정할 수는 없었다.[194] 타운미팅에서 애브럼 핀켈슈타인(Avrom Finkelstein)은 미술계의 내부적인 언어로 벌이는 실천의 한계를 지적하면서 GM의 타운미팅도 이 경우에 해당한다고 말했다. "그것(타운미팅)이 제시하는 정부는 매우 고도로 암호화되어 있다. [...]

---

[190] 위의 글, p. 84. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.
[191] 위의 글, 같은 면. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.
[192] 위의 글, 같은 면.
[193] 위의 글, p. 86.
[194] *Democracy*(Seattle: Bay Press, 1990)에 실린 타운미팅 녹취를 참고하면, 발언자들은 자신의 의견을 구술하기 전 간단한 자기 소개를 하며 직업 및 소속을 밝히는데 대다수가 작가, 미술 교사, 큐레이터 등으로 미술계에서 종사하거나 연관된 분야에서 일하고 있었다.

관객들에게, 그리고 관객들로부터 일종의 문화적 거리감이 있다”.[195]

로드리게스와 핀켈슈타인은 GM의 타운미팅 프로그램이 내포한 예술의 자율성과 그것의 무력함을 공통적으로 비판했다. 이들은 정치라는 실제 삶의 영역을 미적 영역—특히 제도적 공간 내부로 들어선 고도의 미적 영역—안으로 들여오면서 정치 현실을 은폐하거나 모호하게 할 것에 대한 우려를 내비쳤던 것이다. 이들의 관점에서 GM의 실천에서 미술은 별다른 효과를 내지 못한 채 도구적으로 소모된 것에 지나지 않는다. 페터 뷔르거가 네오-아방가르드를 제도에 포섭된 역사적 아방가르드를 답습한 실패한 시도라고 규정했듯, 그들이 보기에 GM의 정치적 미술은 삶의 영역과 유리된 전형적인 미술 실천에서 탈피하지 못한 소극적인 행위에 불과했다.

하지만 GM은 이미 미술과 삶의 직접적인 만남을 추구하며 철저히 제도 외부에서도 미술 실천을 벌였던 전력이 있다는 점을 간과할 수 없다. 활동 초기 GM은 13번가의 스토어프런트를 구심점 삼아 그곳 히스패닉계 거주민들과 함께하는 미술 실천을 구상했고 행동으로 옮겼다. 하지만 이 시기의 활동은 진정성의 부족, 젠트리피케이션이란 쟁점과 엮이며 활동 노선의 한계를 드러냈다. 이 같은 배경은 위에서 제기된 비판과 거리를 두고 GM의 행적을 돌아보게 한다. 제도의 외부에서도, 내부에서도 저마다의 다른 기준 아래 한계를 지적 받았던 GM의 정치적 미술에는 궁극적으로 어떠한 의의가 남는가?

이때 GM의 초기 전시부터 《민주주의》까지 개괄하여 비평한 데이비드 디처(David Deitcher)의 글은 GM의 정치적 미술에는 그룹이 결성 당초부터 목표했던 문화적 행동주의가 꾸준히 근간을 이뤄왔음을 상기시킨다. 디처는 그의 글 제목이기도 한 “사회적 미학(SOCIAL AESTHETICS)”은 문화적 행동주의의 개념과 일치한다고 주장했는데, 사회적 미학은 급진적인 행동주의자의 실천뿐만 아니라 “사회적, 정치적 변화에 영향을 미치기 위해 문화의 상징적 영역을 사용하는 GM 같은 작가들의 작업”을 아우른다고 말했다.[196] 이번 《민주주의》와 타운미팅에서도 사회적 미학을 기반으로 삼은 행동주의 정신은 유효했다. 다만 GM의 타운미팅은 18세기 미국 건국기부터 시행되었던 주민 자치

---

[195] “AIDS AND DEMOCRACY: A CASE STUDY - TOWN MEETING” transcript, in Brian Wallis, ed., *Democracy: A Project by Group Material (Discussions in Contemporary Culture)* (Seattle: Bay Press, 1990), p. 284. 괄호 안의 글은 연구자가 추가.

[196] Deitcher(주 81), p. 18.

제도인 타운미팅에서 기인한 형식이었음에도 불구하고, 프로그램의 최종 목표는 실질적인 논의 생산이나 당장의 행동 전략 강구가 아니었다. 오히려 GM의 타운미팅은 디처의 표현처럼 '문화의 상징적인 영역'을 활용한 미술 실천에 가까웠다. GM은 보이지 않던 것을 보이게 하는 미술의 정치적인 힘을 기반으로 타운미팅을 민주주의에 대한 관객의 의식 변화를 촉구할 수 있는 발판으로 삼았다.

역사적으로 타운미팅은 18세기 미국의 독립 혁명을 추진하고 민주주의를 발전시키는 토대로서 기능했다. 타운미팅은 강력한 연방정부를 경계하고 정책 결정권을 지역 주민들에게 부여함으로써 지역 공동체의 문제를 자율적으로 해결하는 직접 민주 정치의 장이었다. 시대가 바뀌며 타운미팅은 힘을 잃어가는 듯했으나, 1980년대 후반에 이르러 다시 미국에서는 타운미팅의 기묘한 부활과 유행 현상이 목격되었다. 테드 코펠(Ted Koppel)이 진행한 '나이트라인(ABC News Nightline)', 프레드 프렌들리(Fred W. Friendly)가 제작한 NET(National Educational Television) 방송사 방영 프로그램 등이 그 예시이다.[197] 또한 타운미팅에서 유래한 타운홀미팅(town hall meeting)은 1992년 대통령 선거전을 기점으로 미국 대선 토론의 공식적인 포맷으로 자리 잡게 된다. 데이비드 디처는 실질적인 정치적 논의는 축소되고 대신 미디어를 통한 이미지 정치가 횡행하는 1980년대 후반 미국 사회에서, "타운미팅이—변변치 않은 수준이지만— 되살아난 것은 단지 우연일 뿐인가?"를 물었다.[198]

위와 같은 시대적 배경에서 GM이 노골적으로 타운미팅 형식을 차용한 것은 어떤 의미를 갖는가? 타운미팅에 대한 미국 사회의 향수는 자칫 GM의 타운미팅마저 현실을 직면하지 않는 피상적인 예술 형식의 일환으로 여겨질 여지가 있었다. 그러나 GM은 타운미팅의 관습을 재전유함으로써 이를 새로운 잠재력을 지닌 공론장으로 일궈 냈다는 점에 주목해야 한다. "타운미팅에서 모든 관객은 잠재적인 참가자였다. 관습적인 범주(전문가와 대중 사이의 구분)를 무너뜨리려는 욕망 너머, 이러한 논의에 대한 **우리의 예상은 다소 확실하지 않았다.** 결국 각각의 타운미팅은 사회자뿐만 아니라 **누가 관중 속에 있고 그중에서 누가 목소리를 낼 용기가 있느냐에 따라 결정되는 고유한 생명을 가졌다**".[199]

---

[197] 위의 글, p. 40.
[198] 위의 글, 같은 면.
[199] "우리는 타운미팅 형식을 선택함으로써, 전형적인 민주주의 경험을 암시할

GM은 《아메리카나》를 마치 하나의 통합된 무대 장치와 같이 연출했고 《민주주의》의 전시에서도 이러한 경향은 유지됐다면, 타운미팅에서 GM은 프로그램의 형식을 통제하기보다 즉흥적이고 돌발적인 상황의 발생 가능성을 열어놓았다. 이러한 전략은 관객들 간의 의견 교환 과정에서 반대와 갈등, 적대를 유발했다. 그리고 그들의 구체적인 갈등 상황은 기성 질서와 그것의 해결책에 대해 다양한 이념과 태도를 지닌 사람들이 있음을 방증했다.

즉 GM은 타운미팅이라는 미국 사회의 오랜 민주주의 제도의 문법에 근거하여, 민주주의 사회의 대안적 모델을 스스로 모색하는 동시에 진정한 민주주의의 도래에는 다양한 주체 간의 갈등이 불가피함을 가시적으로 보였다. 펠릭스 곤잘레스-토레스는 GM의 타운미팅은 "'타자'에 대한 전시만 하지 않으려는 솔직한 시도"라며 "우리 프로젝트는 배제가 아니라 **포함**에 관한 것"이라고 언급했다.[200] 곤잘레스-토레스가 말한 '포함'은 민주주의를 성취하는 데 있어 불가피하게 발생하는 내부 충돌 및 분열된 연대, 모순까지도 아우르는 것으로 보인다. 타운미팅에는 대체로 민주주의라는 공동의 가치를 지향하는 특정 직군의 종사자들이 모였음에도 불구하고, 제도 내부에서 연합을 이루고 제도에 대항하는 공동체를 구축하는 데 어려움이 있음이 드러났다. 하지만 회의는 민주주의를 끝내 부정하거나 폐기하는 방향으로 귀결되지 않았다. 일시적이지만 민주주의에 대한 더욱 풍부한 시각을 제공한 GM의 타운미팅은 결과가 아니라 결코 원활하지 못했던 과정에 초점을 맞춰 평가할 필요가 있다. GM의 타운미팅은 합리적 합의를 목표로 하는 공론장이기보다 다양한 가치들의 충돌과 상호 공존이 있는 경합적인 공론장으로 작동하며 다원 민주주의의 장의 임시적인 모델이 되었다. 이는 자유민주주의에 대한 낙관적인 전망 속에 가려진 상이한 정체성들의 존재를 환기시키고 차이와 다양성을 위한 정치적 공간을 확보한다.

GM이 미술 제도라는 특수한 맥락에서 공론장을 펼친 것은 미술의 배타성이라는 고질적인 비판의 여지를 남겼다. 그러나 대안공간, 공공장소, 제도 공간에서 동시다발적으로 활동한 그룹의 전체적인

뿐만 아니라 대부분의 공개 강연에서 극명하게 나타나는 전문가와 대중 사이의 구분을 없애고자 했다". Group Material(주 176), p. 2. 괄호 안의 글은 연구자가 추가. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

[200] "EDUCATION AND DEMOCRACY - TOWN MEETING" transcript(주 189), p. 86. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

행보를 고려한다면, 디아에서 열린 《민주주의》는 마냥 기회주의적이거나 위선적인, 혹은 무의미한 실천이었다기보다 주어진 시대적 상황마다 그들 나름의 진정성을 좇는 끝에 도달한 결과물이었다. 줄리 아울트는 타운미팅의 주요한 협력자이자 관객층이었던 '공인된 미술계 커뮤니티'를 두고 정치적 미술을 펼치는 데 있어 반드시 직시해야 하는 대상임을 강조했다. "한계가 되기도 하지만 동시에 우리는 그 맥락을 사용하기 위해 정말 열심히 노력해야 한다. **그것은 우리가 속한 공동체이다.** '사람들(the people)'이라는 허구적인 개념을 위해 우리가 경시하지 않는 공동체이다".[201] 미국 사회가 상상의 주류를 상정하며 허구의 국민을 좇을 때, GM은 추상적인 집단의 개념을 타파하고 실제적인 개개인의 의견 형성과 교류에 집중하고자 했다. 개인을 고유한 정치적 주체로서 바라보는 시각으로부터 GM이 지닌 문화적 행동주의의 뿌리를 다시 한번 확인할 수 있다.

GM은 정치적 미술을 실천하며 사회와 개인 모두를 아우르는 변화를 목표했고 이러한 변화는 다양한 위치에서 추진되었다. 《민주주의》의 타운미팅은 미술계 내부 구성원들이 변화의 대상이 된 반면, 이후에 《민주주의》의 전시로부터 파생되어 기획된 《에이즈 타임라인 AIDS Timeline》은 형식과 내용의 연속적인 변주를 통해 각기 다른 대상층을 위한 논의의 장을 효율적으로 마련하였다. 버클리 대학교 미술관(University of California Berkeley Art Museum)의 《에이즈 타임라인》(1989~1990)은 대학생을 관객으로 상정하여 작업의 정보성을 강화했고, 하트퍼드(Hartford) 지역에 위치한 워즈워스 아테네움 미술관(Wadsworth Atheneum Museum of Art)의 《에이즈 타임라인》(1990)은 지역 공동체를 고려하여 하트퍼드 지역의 활동가, 예술가들의 작업을 보여주는 데 집중했다. 다시 참가하게 된 1991년도 휘트니 비엔날레의 《에이즈 타임라인》(1991)은 미술관을 에이즈 위기의 역사를 공표하기 위한 공적인 플랫폼으로 활용하는 데 주력했다.

1990년대에 접어들면서 GM은 장기간 활동에 따른 피로를 느끼고 있었고, 1994년까지 GM의 일원으로 있었던 펠릭스 곤잘레스-토레스가 1996년에 사망하면서 남은 멤버들에게 큰 슬픔을 안겨주었다. 결국 같은 해에 자연스럽게 그룹은 해체되었다. 하지만 GM은 해체

---

[201] "POLITICS AND ELECTION - ROUNDTABLE" transcript, in Brian Wallis, ed., *Democracy: A Project by Group Material (Discussions in Contemporary Culture)* (Seattle: Bay Press, 1990), p. 110. 강조하기 위해 연구자가 굵은 글씨체로 표시.

직전까지도 꾸준히 작업하며 관객과 함께했다. 17년 간 이어져 온 그들의 정치적 미술의 가장 큰 원동력은 무엇보다도 실천 장소를 경계 짓지 않는 유연한 태도였다.

제 5 장 결 론

본 논문에서는 GM의 《아메리카나》와 《민주주의》를 중심으로 1980년대 미국의 정치적 미술이 제도권 전시 공간과 맺는 상호관계의 양태와 의의를 분석하였다. 두 전시는 물리적으로 모두 미술관이라는 제도권 기관의 층위에 머물되 제도의 내부 구조를 변동시킴으로써 제도의 정치적 잠재력을 확장했다. 《아메리카나》에서는 전략적인 작품 구성과 공간 디자인을 통해서 제도가 통상 단일한 정체성을 위해 구축해온 내러티브를 해체하고 허구와 실재라는 이중적인 내러티브로 전시장을 다시 채웠다. 이는 관객에게 제도적 권력의 허상을 극적으로 일깨웠다. 《민주주의》에서는 관객의 참여를 한층 적극적으로 끌어들여 미술 제도 내부뿐만 아니라 관객 공동체 내부에도 의도적인 균열을 일으켰다. 이 과정 중에 미술 제도는 다양성이 공존하는 민주주의에 도달하기 위한 효과적인 디딤돌이 될 수 있음을 증명하였다. 이 두 전시는 제도란 고정불변한 것이 아니라 연속적으로 발전하는 것이라는 인식의 전환이 뒷받침되었기에 가능한 일이었다. GM은 변모해가는 시대 상황 속에서 제도의 속성을 주체적으로 활용함으로써 지속 가능한 비판적 실천을 펼치고자 했다.

정치적 미술이라는 느슨하고 거대한 실천의 틀은 1990년대 이후로는 다양한 명칭을 달고 분화하며 제도권 미술계 현장 곳곳에서 활발한 움직임을 보여준다. ‘새로운 장르 공공미술(new genre public art)’, ‘사회관여 미술(socially engaged art)’, ‘공동체 미술(community art)’, ‘대화형 미술(dialogic art)’, ‘협업적 미술(collaborative art)’, ‘개입주의 미술(interventionist art)’, ‘사회적 실천(social practice)’ 등이 그 예시의 일부이다. 이 같은 수많은 명칭은 정치적 미술의 양적인 급증을 대변하는 동시에 동시대 미술의 본격적인 사회적 전환과 그에 대한 미술계 내외에서의 공인을 방증한다. 미술사학자 클레어 비숍(Claire Bishop)은 비슷한 성향을 띠는 위 일련의 실천 양상을 한데 묶어 미술의 정치사회적 참여와 관객의 미술 참여라는 특징을 아우르는 의미로 ‘참여 미술(participatory art)’이라고 호칭했다. 비숍에 따르면, 1990년대 초반까지만 해도 참여 미술은 미술계의 주변에 머물러 있었지만 이후 기하급수적으로 증가하며 거의 세계적인 현상으로 자리 잡는다. 오늘날 참여 미술이 펼치는 사회적 이벤트, 출판, 워크샵 및 퍼포먼스는 공공

커미션, 비엔날레, 정치적인 주제의 전시회 등 미술계의 공적 부문에서 상당한 위상을 차지한다. 참여 미술과 관련된 MFA 과정이 개설되고, 참여 미술에 특화된 수상 제도까지 생겨날 정도로 이 미술은 이제 "하나의 장르"가 되었다.[202]

참여 미술이 작가와 제도 기관 모두의 행보에 있어 부정할 수 없이 뚜렷한 조류를 형성하게 될 조짐은 이미 1980년대에서부터 보이기 시작했다. 본 논문에서는 미국의 상황을 렌즈로 삼아 살펴보았듯, 1980년대 후반에 당도할수록 신자유주의는 전 세계의 보편적인 기치로 확산되어 가는 와중에 민주주의와 관련된 여러 크고 작은 부작용을 파생시켰다. 이러한 배경이 앞서 1980년대의 정치적 미술을 두루 고무시켰다면, 이어서 1980년대 말과 1990년대 초 일어난 공산주의의 실제적인 붕괴와 그 반향은 '참여 미술'이 대두하는 데 결정적인 도화선이 되었다. 구체적으로는 공산주의의 붕괴와 이를 대체하여 실행할 수 있는 좌파적 대안의 부재, 동시대 '포스트 정치적' 공감의 출현, 그리고 미술과 교육의 거의 총체적인 시장화 등이 등장 배경이었다.[203] 참여 미술은 이와 같은 시대적 격변을 원동력 삼아 예술과 사회, 예술과 정치라는 양가적 요소를 열렬히 접합해보기를 가속했고 끝내 미술계의 주류적인 현상으로 자리 잡았다.

1990년대 이래 국제적인 정세의 변동은 오늘날 미술가와 미술 기관, 나아가 미술계 전반의 기본적인 상식선을 사회적 전환 그 이후로 갱신되도록 만든 듯하다. 이에 미술가와 제도는 더욱 기꺼이 협력하기도, 서로를 이용하기도 하며 새로운 무대에 걸맞은 행보를 보여주고자 한다. 미국 매사추세츠 현대미술관(The Massachusetts Museum of Contemporary Art)의 《개입주의자: 사회 영역의 예술 The Interventionist: Art in the Social Sphere》(2004~2005)은 정치적 미술과 제도의 흥미로운 협동 사례 중 하나이다. 제도권 미술관에서 열린 이 전시는 흔히 거리의 문화로 여겨지곤 하는 행동주의 미술의 새로운 맥락을 창출한다. 전시에는 신자유주의적 일상 생활에 '개입'하기 위해 각자의 방식대로 활동하고 있는 작가 개인과 집단, 연구 단체의 프로젝트—이를테면 유럽의 대안세계화 운동에 사용된 시위 기술, 탈산업화된 풍경을 다룬 심리지리학적 지도, 텐트와 돔, 공기 주입식 구조물 등 임시적이고 실험적인 건축물 등—가 소개되었다(도

---

[202] Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), p. 2.
[203] 위의 책, pp. 276-77.

39). 중요한 점은, 전시에서는 이 같은 작업물이 사회적 해결책 이상의 장기적인 의미를 가질 수 있다는 점이 거듭 강조되었다. 전시에 도입된 유머, 부조리, 놀이 요소는 정치적 주제의 심각성을 상쇄시키고 친근하고 대중적인 분위기를 유발했다. 잘 연출된 관객 친화적인 환경은 관객 스스로 사회적 변화에 대한 자신을 감각을 상상하도록 자극하는 수평적인 교육 공간을 제공했다.[204]

그러나 정치적 미술과 제도와의 상생은 여전히 까다로운 문제이다. 문제의 기저에는 또 다시 미술과 제도 사이의 적절한 거리 문제가 자리한다. 클레어 비숍은 참여 미술이 신자유주의적 도구의 일환으로 전락할 위험성을 지적했다. 그녀는 정부나 비영리 기관이 자신들의 정치적 이념에 따라 미술의 '참여'가 지니는 정당성을 전용하는 문제를 말했다. 이러한 경향은 미술을 부드러운 사회 공학의 한 형태로 여겨지도록 하고, 미술을 대상 집단에 대한 통계적 정보와 성과 지표로 축소하면서 예술적 질에 대한 고려에서 사회적 효과를 우선시하도록 이끈다.[205] 더불어, 경험 경제와 창조 경제가 부상하면서 문화 산업 및 창조 산업, 엔터테인먼트에서는 참여 미술이 수익성 좋은 적절한 콘텐츠로 인기를 끌기도 한다. 이러한 접근 방식은 미술의 수동적인 스펙터클화 문제를 야기할 수 있다.[206] 결국 이 모든 문제는 자유로운 실험의 영역으로서의 정치적 미술의 힘을 파괴한다.

비숍은 미술의 사회적 도구화가 수반하는 역효과를 경계했지만, 그럼에도 불구하고 다른 한편에서는 미술을 정치적이고 이념적인 목표를 달성하기 위한 엄연한 수단으로 더욱 강력히 추진하는 이들이 존재한다는 점이 흥미롭다. 이 경우, 작가들은 그들의 실천이 미술 제도에 포섭될 가능성을 제거하고 사회적 권위주의와 한층 직접적이고 즉각적으로 맞부딪히고자 제도권 미술계 바깥에서 작동하기를 고수한다. 미술사학자 알렉산더 알베로(Alexander Alberro)는 이러한 미술의 경향을 "탈출 전략들(Exit Strategies)"이라는 범주 아래 검토한 바 있다. 아트마크(®™ark), 리포히스토리(REPOhistory), 예스맨(The Yes Men), 서브로사(subRosa), 락스 미디어 콜렉티브(Raqs Media Collective), 일렉트로닉 디스터번스 시어터(Electronic Disturbance

---

[204] Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition* (London; New York: Verso, 2016), pp. 68-69.
[205] Bishop(주 202), p. 5.
[206] 위의 책, p. 15.

Theater)가 탈출 전략을 도모하는 작가 그룹의 예시이다.[207] 주로 1990년대 말과 2000년대에 설립되어 활동하고 있는 이들은 공통적으로 미디어 기술을 주요 실천 전략으로 삼는다. 이는 제도권 미술계와 그것을 합법화하는 관련 직업, 기관들을 피해서 유전 공학, 정보 통신, 대기업 독점 체제 등 다양한 사회 영역에 효과적으로 개입하고 그곳을 투쟁의 장으로 삼기 위함이다.

2011년 발발했던 '월가를 점령하라(Occupy the Wall Street; 이하 OWS)'는 미술 제도 바깥으로 나온 미술 실천이 어떤 정치적 영향력을 행사할 수 있는지 보여준 사례로 미술계 내외에서 뜨거운 조명을 받았다. OWS는 2008년 세계 금융 위기 이후로 미국 경제가 위축되고 있는 가운데 신자유주의적 경제 구조가 생성한 사회적, 경제적 부조리에 항의하는 시민들이 들고 일어선 시위였다. 시위의 참가자는 다양했으나 대규모의 초국가적 사태였던 OWS의 시작과 전개 과정에서 미술가의 활동 비중이 상당했다는 점이 특징적이었다. 미술가들은 그들의 전문가적 정체성을 해체하고, 확장된 운동 분야에서 그들의 기술을 발휘했다. 대규모 집회 촉진, 직접 행동 계획, 안무 훈련, 음식 준비 및 제공, 메시지·슬로건·노래 개발, 공식 성명서 작성, 팜플렛 및 잡지 발행, 그리고 포스터와 스티커, 배너, 간판, 밈 등 여러 형태의 미디어 생산 등에 종사했다.[208] 그들은 전문 예술 교육을 받지 않은 시위자들과 함께 활동하며 일시적이지만 자율적인 공동 공간을 일으켜 세웠다. 이는 느슨하게 네트워크화된 조직이자, 집약적인 정치적 실험과 협력적 학습을 위한 장으로 기능했다.

그러나 가공된 예술의 영역으로부터 실제 삶의 터전으로 옮겨간 정치적 미술이 더 진실되고 발전된 형태의 비판성을 발휘하는 것은 아님을 유념해야 한다. 흔히 비판적인 미술은 현존하는 상황에서 벗어나 더 위반적일수록, 더 급진적일수록 의의와 가치를 수월하게 인정받는다. 마치 예술의 숭고함을 주창하듯 비판적 미술은 "다루기 어렵고", "재현될 수 없는" 것의 증언이어야 한다고 보거나 비판적 미술의 역할을 도덕주의의 범위 내에서 고착화하는 경향도 있다.[209] 하지만 제도 내부에서 혹은 제도 내외를 오가면서 발휘하는 정치적 미술의

---

[207] Alexander Alberro, "Institutions, Critique, and Institutional Critique", in Alexander Alberro and Blake Stimson, ed., *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (London: MIT Press, 2009), pp. 15-18.
[208] McKee(주 204), pp. 25-26.
[209] Mouffe(주 12), p. 168.

비판성은 제도 바깥에 있는 정치적 미술의 비판성과 상충하지 않는다. 서로의 노력을 무효화하지도 않는다. 이제는 미술 제도가 더 이상 고정불변한 것은 아니라는 생각만은 보편화된 듯한 오늘날이지만, 작가들이 여전히 제도를 사이에 두고 분열된 실천 방향으로 나아가는 것은 마땅하다. 정치적 미술의 비판은 결국 저마다의 크고 작은 변화를 이룩하기를 목표하는 기능적인 함의를 지닌다. 각자의 목적에 효과적으로 도달하기 위한 경로는 다를 수밖에 없다.

정치적 미술의 다변적인 포지셔닝은 실천의 대상으로 삼는 장소가 다를 뿐 이들은 다시 하나의 결론으로 수렴한다. 미술 제도 내부에서는 관객, 미술 제도 외부에서는 시민, 대중 등으로 불리는 수많은 사람들의 의식에 미술은 변화를 일으킬 수 있으며, 축적된 변화는 끝내 현존하는 권력의 배치를 전복하는 데 기여한다는 믿음이다. 따라서 제도 내부에서의 개혁과 외부에서의 격파는 동시에 감행되기도 한다. GM은 1996년에 그룹이 해체하기 전까지 뉴욕, 워싱턴 D.C., 시카고, 런던, 베를린, 카셀 등 여러 도시의 미술 제도 기관과 야외 공공장소에서 실천을 병행했다. 그들은 다양한 층위의 공간을 점유하며 기성 체제에 대항하는 작은 균열을 동시다발적으로 만들어갔다. GM의 행보는 맥락에 따른 유연한 선택의 연속을 통해 정치적 미술의 행동주의적 목표에 한 걸음 더 가까이 다가섰던 선례이다.

참고 문헌

단행본, 논문, 도록

강태희. 「마르셀 브로타스의 미술관」, 『서양미술사학회논문집』, 제13집(2000), 서양미술사학회, pp. 145-67.

권혜령. 「헌법해석론으로서 “살아있는 헌법(The Living Constitution)”개념의 전개와 의의」, 『헌법학연구』, 제21권 제2호(2015), 한국헌법학회, pp. 71-115.

김선형. 「프랑스 살롱전시회의 기원과 역사(1667-1799): Ⅱ. 살롱전시회와 미술비평가들」, 『프랑스문화연구』, 제50권 제1호(2021), 한국프랑스문화학회, pp. 317-49.

김정희. 「안드레아 프레이저 미술 실천에 나타난 ‘후기 여성주의’ 미술가의 특징」, 『서양사연구』, 제39호(2008), 한국서양사연구회, pp. 101-52.

김진아. 「미국 문화, 그 기로에 서서 - NEA(국립예술진흥기금)를 둘러싼 논쟁 중심으로」, 『미술이론과 현장』, 제4권(2006), 한국미술이론학회, pp. 33-56.

박미연. 「‘상황주의자 인터내셔널’의 복원: I.S.의 ‘예술정치’와 아방가르드의 의미」, 『현대미술사연구』, 제35호(2014), 현대미술사학회, pp. 117-48.

박진빈. 「1970년대 이후 뉴욕의 젠트리피케이션: 신자유주의 시대 대도시의 운명」, 『역사비평』, 제89호(2009), 역사비평사, pp. 333-64.

송혜영. 「요셉 보이스의 ‘사회적 조각’에 나타난 교육적 의미 - 1970년대의 ‘칠판’을 중심으로」, 『현대미술사연구』, 제24호(2008), 현대미술사학회, pp. 115-38.

양은희. 「제도비판에서 신제도주의로: 예술가와 큐레이터의 역학」, 『현대미술사연구』, 제33호(2013), 현대미술사학회, pp. 7-26.

월간미술. 『세계미술용어사전』, 월간미술 엮음, 서울: 월간미술, 2018.

이영욱. 「네오 아방가르드: 해석과 재해석 - 핼 포스터의 페터 뷔르거 비판을 중심으로」, 『미학』, 제51호(2007), 한국미학회, pp. 227-58.

이임수. 「PAD/D(Political Art Documentation/Distribution)와 그룹 머티리얼(Group Material)의 민주주의: 예술에서의 행동주의와 참여」, 『서양미술사학회 논문집』, 제51호(2019), 서양미술사학회, pp. 181-206.

장의관. 「미국 신보수주의의 이론적 구성과 한계」, 『국제정치논총』, 제48권 제4호(2008), 한국국제정치학회, pp. 165-89.

Alberro, Alexander. "Institutions, Critique, and Institutional Critique", in Alexander Alberro and Blake Stimson, ed., *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, London: MIT Press, 2009, pp. 1-19.

Ashford, Doug. "Group Material Speaks with Critical Art Ensemble" (1988), in Krist Gruijthuijsen, ed., *Writings and Conversations by Doug Ashford*, Mousse Publishing, 2013, pp. 115-36.

Ault, Julie. 「그룹 머테리얼의 1980년대 세 가지 활동 Three Snapshots From the Eighties: On Group Material」, 변현주 옮김, Paul O' Neill 엮음, 『큐레이팅의 주제들』, 서울: 더플로어플랜, 2021, pp. 43-54.

----. *Remembering and Forgetting in the Archive: Instituting 'Group Material' (1979-1996),* Ph. D. Dissertation, Lund University, 2011.

----. "For the Record", in Julie Ault, ed., *Alternative Art, New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, pp. 1-16.

Avgikos, Jan. "Group Material Timeline: Activism as a Work of Art", in Nina Felshin, ed., *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle: Bay Press, 1995, pp. 85-116.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship,* London: Verso, 2012.

Buchloh, Benjamin H.D. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.

----. "From Faktura to Factography", *October* 30(Autumn, 1984), pp. 82-119.

Bürger, Peter. 『아방가르드의 이론 Theorie der Avantgarde』(1974), 최성만 옮김, 서울: 지식을만드는지식, 2013.

Buschmeier, Matthias and Katharina von Kellenbach, "Introduction: Guilt as a Force of Cultural Transformation", in Katharina von Kellenbach and Matthias Buschmeier, eds., *Guilt: A Force of Cultural Transformation,* New York: Oxford University Press, 2021, pp. 1-25.

Crimp, Douglas, and Adam Rolston. *AIDS Demo Graphics,* Seattle: Bay Press, 1990.

Deitcher, David. "Polarity Rules: Looking at Whitney Annuals and Biennials, 1968-2000", in Julie Ault, ed., *Alternative art, New York, 1965-1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, pp. 201-246.

----. "SOCIAL AESTHETICS", in Brian Wallis, ed., *Democracy: A Project by Group Material (Discussions in Contemporary Culture),* Seattle: Bay Press, 1990, pp. 13-43.

Deutsche, Rosalyn, and Cara Gendel Ryan. 「고급지역화와 미술 The Fine Art of Gentrification」(1984), 이혜리 옮김, 이영철 엮음, 『현대미술의 지형도: 비평, 매체, 제도분석』, 서울: 시각과언어, 1998, pp. 479-503.

Ellison, Julie. "A Short History of Liberal Guilt", *Critical Inquiry* 22:2 (Winter, 1996), pp. 344-71.

Felshin, Nina. 「그러나 이것이 예술인가?: 행동주의로서의 예술정신 But Is It Art?: The Spirit of Art as Activism」(1998), 박미연 옮김, 윤난지 엮음, 『공공미술』, 서울: 눈빛, 2016, pp. 443-67.

Foster, Hal. 『실재의 귀환 The Return of the Real: The Avante-Garde at the End of the Century』(1996), 최연희 외 옮김, 부산: 경성대학교 출판부, 2010.

Fraser, Andrea. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum*, September 2005, pp. 278-84.

Grace, Claire. *Art Demonstration: Group Material and the 1980s*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2022.

----. *Group Material and the 1980s: A Materialist Postmodernism*, Ph. D. Dissertation, Harvard University, 2014.

----. "Spoils of the Sign: Group Material's "Americana", 1985", *October* 150 (Fall, 2014), pp.133-60.

Graw, Isabelle. "Beyond Institutional Critique", in John C. Welchman, ed., *Institutional Critique After* (Zurich: JRP Ringier, 2006), pp. 137-51.

Green, Alison. "Citizen Artists: Group Material", *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 26 (Spring, 2011), pp. 17-25.

Group Material. *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, London: Four Corners Books, 2010.

Groys, Boris. *Art Power*, London: MIT Press, 2008.

Hudek, Antony. "Excavating the Body Politic: An Interview with Conrad Atkinson", *Art Journal* 62:2 (Summer, 2003), pp. 4-21.

Kester, Grant H. "Rhetorical Questions: The Alternative Arts Sector and the Imaginary Public", in Grant H. Kester, ed., *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1998, pp. 103-35.

----. "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art", *Afterimage* 22:6 (January 1995), pp. 5-11.

Kristol, Irving. "American Conservatism: 1945-1995" (1995), in Gertrude Himmelfarb, ed., *The Neoconservative Persuasion: Selected Essays, 1942-2009*, New York: Basic Books, 2010, pp. 171-179.

----. "What Is a 'Neoconservative'?" (1976), in Gertrude Himmelfarb, ed., *The Neoconservative Persuasion: Selected Essays, 1942-2009*, New York: Basic Books, 2010, pp. 148-150.

Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972,* Los Angeles, CA: University of California Press, 1997.

----. 「트로이의 목마: 행동주의 미술의 힘 Trojan Horses: Activist Art and Power」(1984), 전경희 옮김, 중앙일보 계간미술 엮음, 『현대미술비평 30선』, 서울: 중앙일보사, 1987, pp. 289-99.

Lyons, Stephen. *Rezoning the Alternative: Art and Politics in New*

York at the Dawn of the Reagan Era, Ph. D. Dissertation, Concordia University, 2018.

McKee, Yates. *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London; New York: Verso, 2016.

Moore, Alan W. *Collectivities: Protest, Counter-Culture and Political Postmodernism in New York City Artists' Organizations, 1969-1985*, Ph. D. Dissertation, City University of New York, 2000.

Mouffe, Chantal. 『경합들: 갈등과 적대의 세계를 정치적으로 사유하기 Agonistics: Thinking The World Politically』(2013), 서정연 옮김, 서울: 난장, 2020.

National Endowment for the Arts. *Annual report / National Endowment for the Arts.: 1988*, District of Columbia: Division of Publications, National Endowment for the Arts, 1988.

Ontiveros, Mario Joseph. *Reconfiguring Activism: Inquiries into Obligation, Responsibility, and Social Relations in Post 1960s Art Practices in the United State*s, Ph. D. Dissertation, University of California, Los Angeles, 2005.

Osborne, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso, 2013.

Plagens, Peter. "The Academy of the Bad" (1981), in Richard Hertz, ed., *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1993, pp. 83-92.

Rainer, Yvonne. "PREFACE: THE WORK OF ART IN THE (IMAGINED) AGE OF UNALIENATED EXHIBITION", in Brian Wallis, ed., *Democracy: A Project by Group Material (Discussions in Contemporary Culture),* Seattle: Bay Press, 1990, xvii-xix.

Richter, Hans. *Dada, Art and Anti-Art* (*Dada, Kunst und Antikunst*, 1965), trans. David Britt, New York: Oxford University Press, 1978.

Rollins, Tim. "See You in the East River - Tim Rollins interview Richard of East 13th Street", in Alan Moore, Marc Miller, *ABC No Rio Dinero: The Story of a Lower East Side Art Gallery*, New York: ABC No Rio with Collaborative Projects, 1985, pp. 44-51.

Rosati, Lauren. "IN OTHER WORDS: THE ALTERNATIVE SPACE

AS EXTRA-INSTITUTION", in Lauren Rosati and Mary Anne Staniszewsk, ed., *Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012, pp. 41-43.

Rounthwaite, Adair. *Asking the Audience: Participatory Art in 1980s New York*, Minneapolis, Minnesota; London: University of Minnesota Press, 2017.

----. *Rearrangements: Participation and Politics at the Dia Art Foundation, 1988-89*, Ph. D. Dissertation, University of Minnesota, 2013.

Sharp, Joanne, Venda Pollock, and Ronan Paddison. "Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration", *Urban Studies* 42:5-6 (May 2005), pp. 1001-23.

Sholette, Gregory. "Merciless Aesthetic: Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys.", *FIELD* Issue 4 (Spring, 2016).

----. *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London; New York: Pluto Press, 2011.

Smith, Terry. *Thinking Contemporary Curating*, New York, NY: Independent Curators International, 2012.

Trend, David. Cultural Pedagogy: Art/Education/Politics, New York: Bergin & Garvey, 1992.

Vance, Carole S. "The War on Culture" (1989), in Philip Yenawine et al., ed., *Art Matters: How the Culture Wars Changed America*, New York: New York University Press, 1999, pp. 221-31.

Vickery, Jonathan. "Art Without Administration: Radical Art and Critique after the Neo-Avant-Garde", *Third Text* 16:4 (August 2010), pp. 399-409.

Wallis, Brian, ed. *Democracy: A Project by Group Material (Discussions in Contemporary Culture)*, Seattle: Bay Press, 1990.

Whitney Museum of American Art. *1985 Biennial Exhibition*, New York: Whitney Museum of American Art, 1985.

----. *1969 Annual Exhibition: Contemporary American Painting*, New York: Whitney Museum of American Art, 1969.

Wright, Charles. "A NOTE ON THE SERIES", in Hal Foster, ed.,

Discussions in Contemporary Culture, Seattle: Bay Press, 1987.
Wye, Deborah. *Committed to Print: Social and Political Themes in Recent American Printed Art*, New York: Museum of Modern Art, 1988.

전시 1차 자료

Group Material. “ “Resistance (Anti-Baudrillard)” artists’ statement”, 1987.
(출처: https://whitecolumns.org/exhibitions/resistance-anti-baudrillard/, 2022.10.13.)
----. “ “Resistance (Anti-Baudrillard)” panel discussion transcript zine”,1987.
(출처: https://whitecolumns.org/exhibitions/resistance-anti-baudrillard/, 2022.10.13.)
----. “Two pages from the Proposal for *Americana*”, 1984.
(출처: Group Material. *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, London: Four Corners Books, 2010, pp. 94-95.)
----. “Caution! Alternative Space!”, October 1981.
(출처: Group Material. *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, London: Four Corners Books, 2010, pp. 56-57.)
----. “Detail of handout to visitors distributed during *Inaugural Exhibition*”, October 1980.
(출처: Group Material. *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, London: Four Corners Books, 2010, pp. 21-23.)
The Museum of Modern Art. “Press release”, January 1988.
(출처: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1762, 2023.01.20.)

기사

Brenson, Michael. “THE WHITNEY BIENNIAL - ART’S CUTTING EDGE?”, *The New York Times*, 1985.

Colacello, Bob. “REMAINS OF THE DIA”, *Vanity Fair*, September 1996.

Graw, Isabelle. “Andrea Fraser – HAMBURGER KUNSTHALLE”, *Artforum*, December 2003.

Hall, Peter. “Group Material: An Interview”, *Real Life Magazine*, No. 11/12, Winter 1983/1984.

Hess, Elizabeth. “Safe Combat in the Erogenous Zone”, *The Village Voice*, January 1989, 10.

----. “Home-Style Looking”, *The Village Voice*, January 1981, 28.

Hughes, Robert. “Art: Careerism and Hype Amidst the Image Haze”, *TIME*, 1985.

Kimball, Roger. “Is MOMA attempting suicide?”, *The New Criterion*, April 1988.

Kramer, Hilton. “Is Art Above the Laws of Decency?”, *The New York Times*, July 1989, 2.

----. “ART: A STRATEGY FOR VIEWING THE WHITNEY BIENNIAL”, *The New York Times*, February 1981, 6.

Lawson, Thomas. “The People’s Choice, Group Material”, *Artforum*, April 1981.

Levin, Kim. “It’s Called Denial”, *The Village Voice*, January 1989, 17.

----. “The Whitney Laundry”, *The Village Voice*, April 1985, 9.

Marzorati, Gerald. “Artful Dodger”, *The Soho News*, October 1980, 15.

Smith, Roberta. “GALLERY VIEW; Working the Gap Between Art and Politics”, *The New York Times*, September 1988, 25.

Yau, John. “Official Policy: Toward the 1990s with the Whitney Biennial”, *Arts Magazine*, September 1989.

웹사이트

Dia Art Foundation, “Dia Art Foundation Changes Name to Dia Center for the Arts”, September 1990, 21.

https://www.diaart.org/about/press/dia-art-foundation-changes-name-to-dia-center-for-the-arts/type/text, 2023.02.24.

National Park Service, "Thomas Jefferson Memorial Features", March 2021, 29. https://www.nps.gov/thje/learn/historyculture/memorialfeatures.htm, 2022.11.30.

Raunig, Gerald. "Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming", transversal texts, 2006. https://transversal.at/transversal/0106/raunig/en, 2022.11.12.

도판 목록

[도판 1] 콘래드 앳킨슨(Conrad Atkinson), <1968년 북아일랜드 – 1975년 메이데이 Northern Ireland 1968 – May Day 1975>, 1979, 컬러 프린트, 타이프로 찍은 시트, 로널드 펠드먼 파인 아트 설치 전경.

[도판 2] 콜랩(Colab), 《부동산 전시 The Real Estate Show》(뉴욕, 델란시 스트리트, 1980) 전시 전경.

[도판 3] 콜랩(Colab), 《타임스 스퀘어 전시 The Times Square Show》(뉴욕, 타임스 스퀘어, 1980) 전시 전경.

[도판 4] 그룹 머티리얼(Group Material), 《개관전 Inaugural Exhibition》(뉴욕, 로어 이스트 사이드 244 이스트 13번가(이하 뉴욕, 그룹 머티리얼), 1980) 전시 전경.

[도판 5-6] 그룹 머티리얼(Group Material), 《개관전 Inaugural Exhibition》(뉴욕, 그룹 머티리얼, 1980) 리플릿 일부.

[도판 7] 그룹 머티리얼(Group Material), 《사람들의 선택 The People’s Choice》(뉴욕, 그룹 머티리얼, 1981) 전시 전경.

[도판 8] 그룹 머티리얼(Group Material), <주의! 대안공간! CAUTION! ALTERNATIVE SPACE!> 리플릿 일부, 1981.

[도판 9] 그룹 머티리얼(Group Material), 《대자보 DA ZI BAOS》(뉴욕, 유니온 광장, 1982) 전시 전경.

[도판 10] 그룹 머티리얼(Group Material), 《서브컬처 Subculture》(뉴욕, IRT 노선 지하철, 1983) 전시 전경.

[도판 11] 안드레아 프레이저(Andrea Fraser), <공식적인 환영 Official

Welcome>, 2001-2003, 비디오, 컬러, 사운드, 30분.

[도판 12] 안드레아 프레이저(Andrea Fraser), <무제 Untitled>, 2003, 비디오, 컬러, 무음, 60분.

[도판 13] 그룹 머티리얼(Group Material), 《성 The Castle》(카셀, 제8회 도큐멘타, 1987) 전시 전경.

[도판 14] 존 더프(John Duff), <불규칙한 기둥 Irregular Column>, 1984; 도널드 저드(Donald Judd), <무제 Untitled>, 1984; 도널드 저드(Donald Judd), <무제 Untitled>, 1984, 《휘트니 비엔날레 1985 Whitney Biennial 1985》(뉴욕, 휘트니 미술관, 1985) 설치 전경.

[도판 15] 케니 샤프(Kenny Scharf), <클로젯 #7 Closet #7>, 《휘트니 비엔날레 1985 Whitney Biennial 1985》(뉴욕, 휘트니 미술관, 1985) 설치 전경.

[도판 16] 듀안 핸슨(Duane Hanson), <청소하는 여인 Cleaning Woman>, 1980, 폴리비닐, 유채, 실물 크기.

[도판 17-20] 그룹 머티리얼(Group Material), 《아메리카나 Americana》(뉴욕, 휘트니 비엔날레, 1985) 전시 전경.

[도판 21] 그룹 머티리얼(Group Material), 토마스 제퍼슨 기념비 사진, 《아메리카나 Americana》(뉴욕, 휘트니 비엔날레, 1985) 설치 전경.

[도판 22] 마르셀 브로타스(Marcel Broodthaers), 《현대미술관, 독수리부, 19세기 섹션 Musée d' Art Moderne, Départment des Aigle, Section XIXème Siècle》(브뤼셀, 1968) 전시 전경.

[도판 23] 《인쇄에 전념하다 Committed to Print》(뉴욕, 휘트니 미술관, 1988) 전시 전경.

[도판 24] 메리 베스 에델슨(Mary Beth Edelson), <현존하는 미국의 몇몇 여성 작가들 Some Living American Women Artists>, 1972, 잘라 붙여 넣은 젤라틴 실버 프린트, 크레용과 전사를 사용, 인쇄된 종이에 타이핑, 잘라서 테이프로 붙인 종이에 타이프 인쇄, 71.8 x 109.2cm.

[도판 25] 레온 골럽(Leon Golub), <화이트 스쿼드 White Squad>, 1987, 종이에 석판, 75.2 x 103.2cm.

[도판 26] 알프레드 H. 바 주니어(Alfred H. Barr Jr.), "모범적인 상설 컬렉션의 '어뢰' 다이어그램", 1933, 뉴욕 현대 미술관, "'상설 컬렉션' 보고서".

[도판 27] 알프레드 H. 바 주니어(Alfred H. Barr, Jr.), "모범적인 상설 컬렉션의 '어뢰' 다이어그램", 1941, 뉴욕 현대 미술관.

[도판 28] 안드레 세라노(Andres Serrano), <오줌 예수 Piss Christ>, 1987, 시바크롬 프린트, 실리콘, 플렉시글라스, 152.4 x 101.6cm.

[도판 29] 로버트 메이플소프(Robert Mapplethorpe), <폴리에스테르 양복을 입은 남자 Man in Polyester Suit>, 1980, 젤라틴 실버 프린트, 50.8 x 40.6cm.

[도판 30] 리처드 세라(Richard Serra), <기울어진 호 Tilted Arc>, 1981, steel, 365.7 x 3657.6 x 30.45cm.

[도판 31] 도널드 저드(Donald Judd), 15점의 무제 작품, 1980-1984, 콘크리트. 텍사스, 마파 설치 전경.

[도판 32] 그룹 머티리얼(Group Material), 《교육과 민주주의 Education and Democracy》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988) 전시 전경.

[도판 33] 그룹 머티리얼(Group Material), 《정치와 선거 Politics and Election》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988) 전시 전경.

[도판 34-35] 그룹 머티리얼(Group Material), 《문화적 참여 Cultural Participation》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988) 전시 전경.

[도판 36] 그룹 머티리얼(Group Material), 《에이즈와 민주주의: 사례 연구 AIDS and Democracy: A Case Study》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988-1989) 전시 전경.

[도판 37] 마이클 젠킨스(Michael Jenkins), <1986년 6월 30일 June 30, 1986>, 1988, 《에이즈와 민주주의: 사례 연구 AIDS and Democracy: A Case Study》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988-1989) 설치 전경.

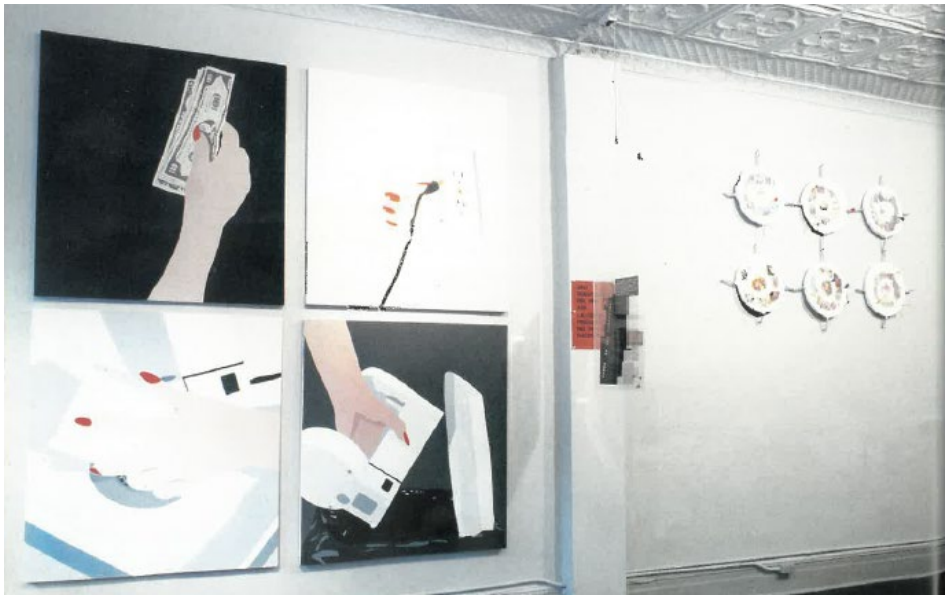
[도판 38] <물음표 Question Marks>, 1988, 《교육과 민주주의 Education and Democracy》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988) 설치 전경.

[도판 39] 《개입주의자: 사회 영역의 예술 The Interventionist: Art in the Social Sphere》(매사추세츠 현대미술관, 2004-2005) 전시 전경.

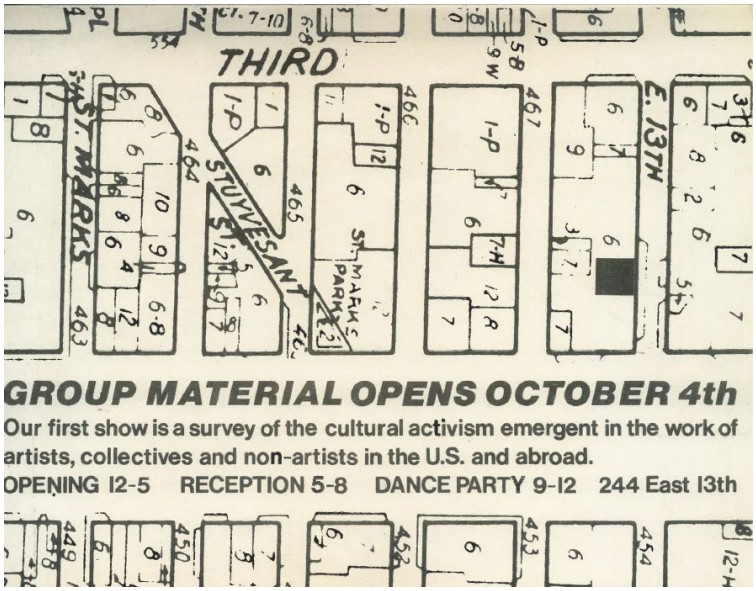
[도판 1] 콘래드 앳킨슨(Conrad Atkinson), <1968년 북아일랜드 – 1975년 메이데이 Northern Ireland 1968 – May Day 1975>, 1979, 컬러 프린트, 타이프로 찍은 시트, 로널드 펠드먼 파인 아트 설치 전경.
(출처: https://www.artforum.com/print/reviews/198001/conrad-atkinson-and-victor-burgin-67524)

[도판 2] 콜랩(Colab), 《부동산 전시 The Real Estate Show》(뉴욕, 델란시 스트리트, 1980) 전시 전경.
(출처: https://98bowery.com/return-to-the-bowery/abcnorio-the-real-estate-show)

[도판 3] 콜랩(Colab), 《타임스 스퀘어 전시 The Times Square Show》(뉴욕, 타임스 스퀘어, 1980) 전시 전경.
(출처: https://hyperallergic.com/58439/why-are-we-revisiting-the-times-square-show/)



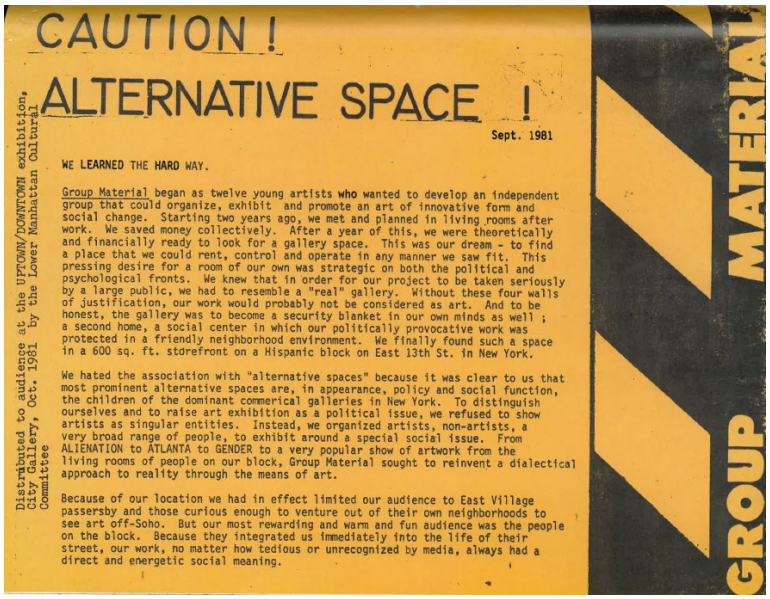
[도판 4] 그룹 머티리얼(Group Material), 《개관전 Inaugural Exhibition》(뉴욕, 로어 이스트 사이드 244 이스트 13 번가(이하 뉴욕, 그룹 머티리얼), 1980) 전시 전경.
(출처: Group Material, *Show and Tell* (London: Four Corners Books, 2010), p. 20.)



[도판 5] 그룹 머티리얼(Group Material), 《개관전 Inaugural Exhibition》(뉴욕, 그룹 머티리얼, 1980) 리플릿 일부.
(출처: Group Material, *Show and Tell* (London: Four Corners Books, 2010), p. 21.)

[도판 6] 그룹 머티리얼(Group Material), 《개관전 Inaugural Exhibition》(뉴욕, 그룹 머티리얼, 1980) 리플릿 일부.
(출처: http://www.dougashford.info/?page_id=37)

[도판 7] 그룹 머티리얼(Group Material), 《사람들의 선택 The People’s Choice》(뉴욕, 그룹 머티리얼, 1981) 전시 전경.
(출처: Group Material, *Show and Tell* (London: Four Corners Books, 2010), p. 33.)



CAUTION !

ALTERNATIVE SPACE !

Sept. 1981

WE LEARNED THE HARD WAY.

Group Material began as twelve young artists who wanted to develop an independent group that could organize, exhibit and promote an art of innovative form and social change. Starting two years ago, we met and planned in living rooms after work. We saved money collectively. After a year of this, we were theoretically and financially ready to look for a gallery space. This was our dream - to find a place that we could rent, control and operate in any manner we saw fit. This pressing desire for a room of our own was strategic on both the political and psychological fronts. We knew that in order for our project to be taken seriously by a large public, we had to resemble a "real" gallery. Without these four walls of justification, our work would probably not be considered as art. And to be honest, the gallery was to become a security blanket in our own minds as well ; a second home, a social center in which our politically provocative work was protected in a friendly neighborhood environment. We finally found such a space in a 600 sq. ft. storefront on a Hispanic block on East 13th St. in New York.

We hated the association with "alternative spaces" because it was clear to us that most prominent alternative spaces are, in appearance, policy and social function, the children of the dominant commerical galleries in New York. To distinguish ourselves and to raise art exhibition as a political issue, we refused to show artists as singular entities. Instead, we organized artists, non-artists, a very broad range of people, to exhibit around a special social issue. From ALIENATION to ATLANTA to GENDER to a very popular show of artwork from the living rooms of people on our block, Group Material sought to reinvent a dialectical approach to reality through the means of art.

Because of our location we had in effect limited our audience to East Village passersby and those curious enough to venture out of their own neighborhoods to see art off-Soho. But our most rewarding and warm and fun audience was the people on the block. Because they integrated us immediately into the life of their street, our work, no matter how tedious or unrecognized by media, always had a direct and energetic social meaning.

Distributed to audience at the UPTOWN/DOWNTOWN exhibition, City Gallery, Oct. 1981 by the Lower Manhattan Cultural Committee

GROUP MATERIAL

[도판 8] 그룹 머티리얼(Group Material), <주의! 대안공간! CAUTION! ALTERNATIVE SPACE!> 리플릿 일부, 1981.
(출처: Group Material, *Show and Tell* (London: Four Corners Books, 2010), p. 56.)

[도판 9] 그룹 머티리얼(Group Material), 《대자보 DA ZI BAOS》(뉴욕, 유니온 광장, 1982) 전시 전경.
(출처: Group Material, *Show and Tell* (London: Four Corners Books, 2010), p. 64.)

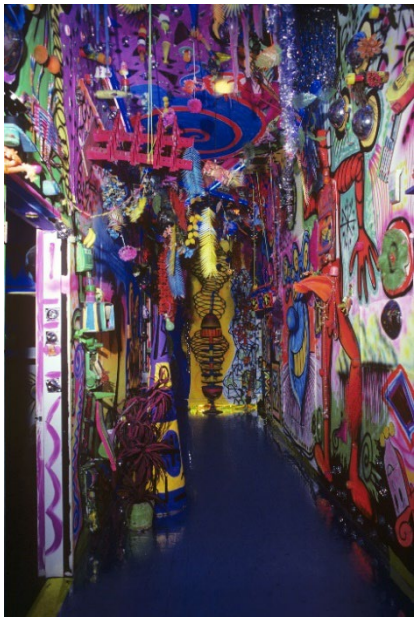
[도판 10] 그룹 머티리얼(Group Material), 《서브컬처 Subculture》(뉴욕, IRT 노선 지하철, 1983) 전시 전경.
(출처: Group Material, *Show and Tell* (London: Four Corners Books, 2010), p. 78.)

[도판 11] 안드레아 프레이저(Andrea Fraser), <공식적인 환영 Official Welcome>, 2001-2003, 비디오, 컬러, 사운드, 30분.
(출처: https://www.moma.org/collection/works/143751)

[도판 12] 안드레아 프레이저(Andrea Fraser), <무제 Untitled>, 2003, 비디오, 컬러, 무음, 60 분.
(출처: https://whitney.org/collection/works/45058)

[도판 13] 그룹 머티리얼(Group Material), 《성 The Castle》(카셀, 제8회 도큐멘타, 1987) 전시 전경.
(출처: Group Material, *Show and Tell* (London: Four Corners Books, 2010), p. 122.)

[도판 14] 존 더프(John Duff), <불규칙한 기둥 Irregular Column>, 1984; 도널드 저드(Donald Judd), <무제 Untitled>, 1984; 도널드 저드(Donald Judd), <무제 Untitled>, 1984, 《휘트니 비엔날레 1985 Whitney Biennial 1985》(뉴욕, 휘트니 미술관, 1985) 설치 전경.
(출처: https://whitney.org/exhibitions/biennial-1985)



[도판 15] 케니 샤프(Kenny Scharf), <클로젯 #7 Closet #7>, 《휘트니 비엔날레 1985 Whitney Biennial 1985》(뉴욕, 휘트니 미술관, 1985) 설치 전경.
(출처: https://whitney.org/exhibitions/biennial-1985)

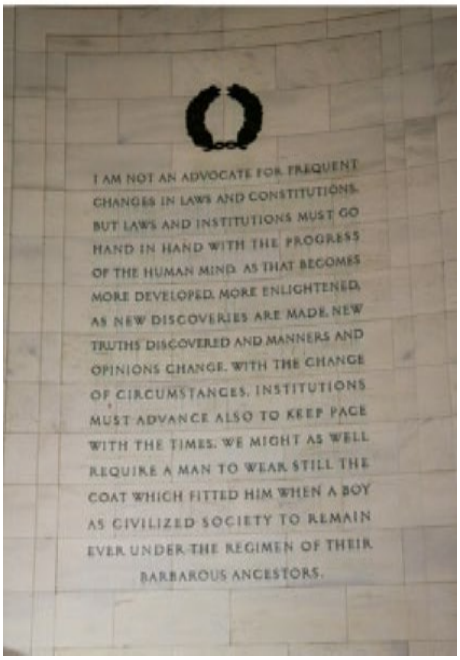
[도판 16] 듀안 핸슨(Duane Hanson), <청소하는 여인 Cleaning Woman>, 1980, 폴리비닐, 유채, 실물 크기.
(출처: Whitney Museum of American Art, *1981 Biennial Exhibition* (New York: Whitney Museum of American Art, 1981), p. 56.)

[도판 17] 그룹 머티리얼(Group Material), 《아메리카나 Americana》(뉴욕, 휘트니 비엔날레, 1985) 전시 전경.
(출처: https://whitney.org/exhibitions/biennial-1985)

[도판 18] 그룹 머티리얼(Group Material), 《아메리카나 Americana》(뉴욕, 휘트니 비엔날레, 1985) 전시 전경.
(출처: Group Material, *Show and Tell* (London: Four Corners Books, 2010), p. 93.)

[도판 19] 그룹 머티리얼(Group Material), 《아메리카나 Americana》(뉴욕, 휘트니 비엔날레, 1985) 전시 전경.
(출처: Group Material, *Show and Tell* (London: Four Corners Books, 2010), p. 98.)

[도판 20] 그룹 머티리얼(Group Material), 《아메리카나 Americana》(뉴욕, 휘트니 비엔날레, 1985) 전시 전경.
(출처: Group Material, *Show and Tell* (London: Four Corners Books, 2010), p. 96.)



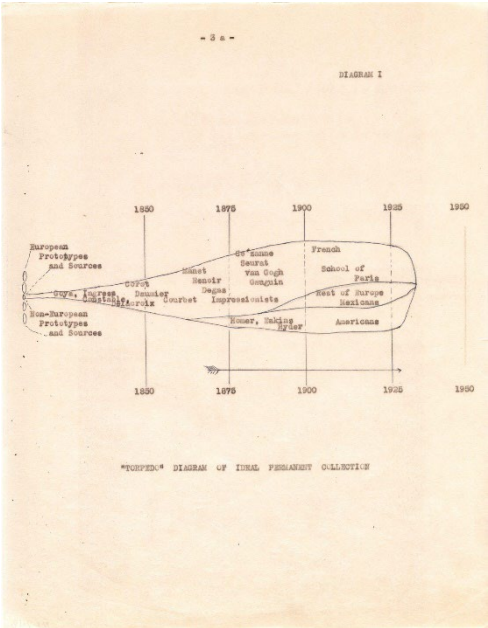
[도판 21] 그룹 머티리얼(Group Material), 토마스 제퍼슨 기념비 사진, 《아메리카나 Americana》(뉴욕, 휘트니 비엔날레, 1985) 설치 전경.
(출처: Group Material, *Show and Tell* (London: Four Corners Books, 2010), p. 91.)

[도판 22] 마르셀 브로타스(Marcel Broodthaers), 《현대미술관, 독수리부, 19 세기 섹션 Musée d' Art Moderne, Départment des Aigle, Section XIXème Siècle》(브뤼셀, 1968) 전시 전경.
(출처: http://marcelbroodthaers.be/departement-des-aigles/)

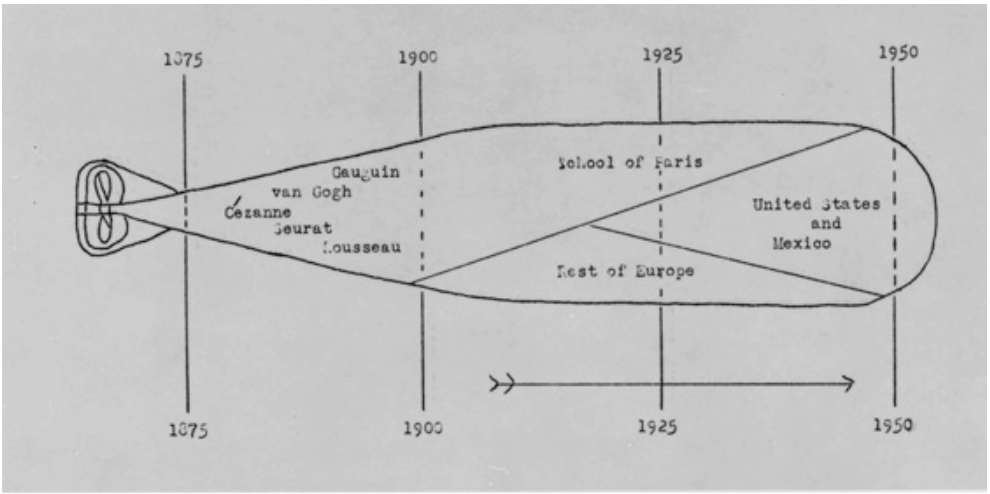
[도판 23] 《인쇄에 전념하다 Committed to Print》(뉴욕, 휘트니 미술관, 1988) 전시 전경.
(출처: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1762?)

[도판 24] 메리 베스 에델슨(Mary Beth Edelson), <현존하는 미국의 몇몇 여성 작가들 Some Living American Women Artists>, 1972, 잘라 붙여 넣은 젤라틴 실버 프린트, 크레용과 전사를 사용, 인쇄된 종이에 타이핑, 잘라서 테이프로 붙인 종이에 타이프 인쇄, 71.8 x 109.2cm.
(출처: https://www.moma.org/collection/works/117141)

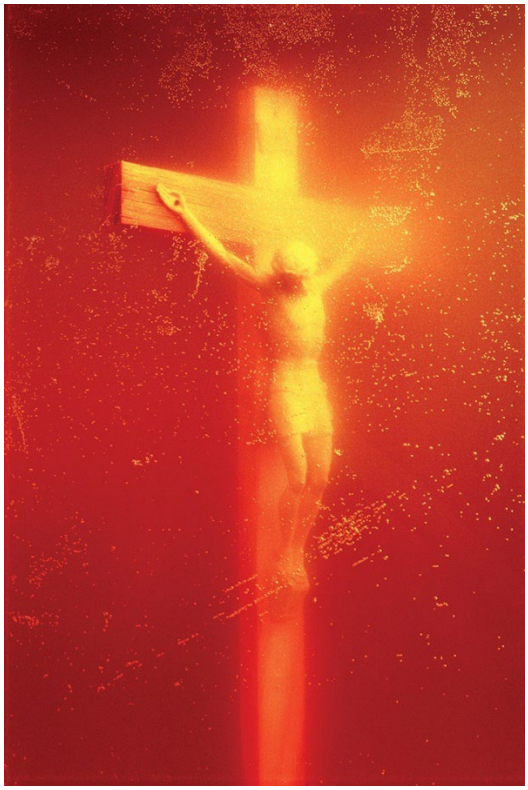
[도판 25] 레온 골럽(Leon Golub), <화이트 스쿼드 White Squad>, 1987, 종이에 석판, 75.2 x 103.2cm.
(출처: https://www.moma.org/collection/works/71853)



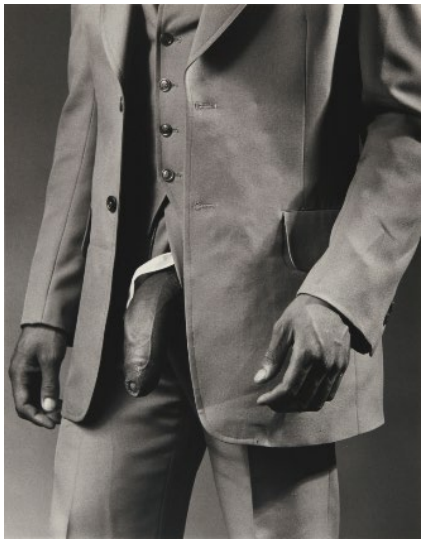
[도판 26] 알프레드 H. 바 주니어(Alfred H. Barr Jr.), “모범적인 상설 컬렉션의 ‘어뢰’ 다이어그램”, 1933, 뉴욕 현대 미술관, “‘상설 컬렉션’ 보고서”.
(출처:https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1940/twenty-centuries-of-mexican-art-at-moma/)



[도판 27] 알프레드 H. 바 주니어(Alfred H. Barr, Jr.), “모범적인 상설 컬렉션의 ‘어뢰’ 다이어그램”, 1941, 뉴욕 현대 미술관.
(출처: https://www.moma.org/explore/inside_out/2009/12/21/at-play-seriously-in-the-museum/)



[도판 28] 안드레 세라노(Andres Serrano), <오줌 예수 Piss Christ>, 1987, 시바크롬 프린트, 실리콘, 플렉시글라스, 152.4 x 101.6cm.
(출처: http://andresserrano.org/series/immersions)



[도판 29] 로버트 메이플소프(Robert Mapplethorpe), <폴리에스테르 양복을 입은 남자 Man in Polyester Suit>, 1980, 젤라틴 실버 프린트, 50.8 x 40.6cm.
(출처:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/photographs-n09405/lot.144.html)

[도판 30] 리처드 세라(Richard Serra), <기울어진 호 Tilted Arc>, 1981, steel, 365.7 x 3657.6 x 30.45cm.
(출처: https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra)

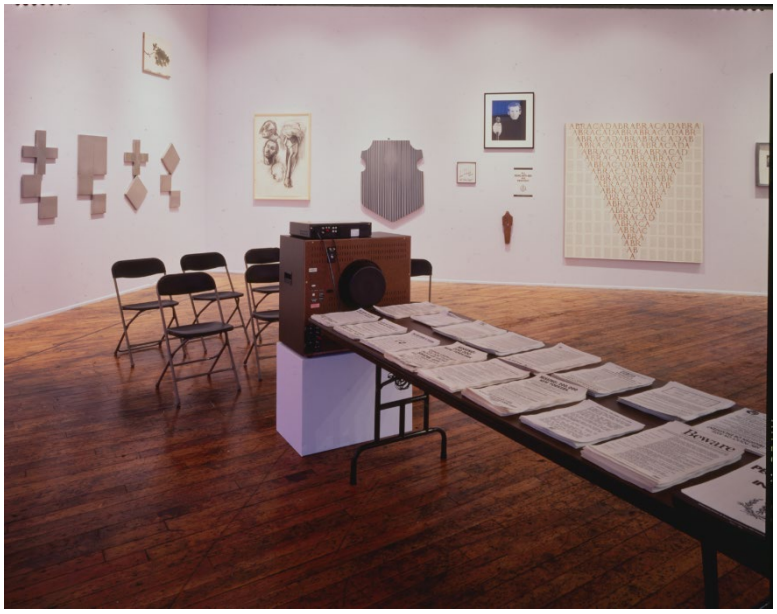
[도판 31] 도널드 저드(Donald Judd), 15점의 무제 작품, 1980-1984, 콘크리트. 텍사스, 마파 설치 전경.
(출처: https://chinati.org/collection/donald-judd/)

[도판 32] 그룹 머티리얼(Group Material), 《교육과 민주주의 Education and Democracy》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988) 전시 전경.
(출처: http://www.dougashford.info/?p=3778)

[도판 33] 그룹 머티리얼(Group Material), 《정치와 선거 Politics and Election》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988) 전시 전경.
(출처: http://www.dougashford.info/?p=3778)

[도판 34] 그룹 머티리얼(Group Material), 《문화적 참여 Cultural Participation》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988) 전시 전경.
(출처: Adair Rounthwaite, *Asking the Audience* (Minneapolis, Minnesota; London: University of Minnesota Press, 2017), p. 47.)

[도판 35] 그룹 머티리얼(Group Material), 《문화적 참여 Cultural Participation》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988) 전시 전경.
(출처: Group Material, *Show and Tell* (London: Four Corners Books, 2010), p. 149.)



[도판 36] 그룹 머티리얼(Group Material), 《에이즈와 민주주의: 사례 연구 AIDS and Democracy: A Case Study》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988-1989) 전시 전경.
(출처: https://www.diaart.blog/home/groupmaterialdemocracy)

[도판 37] 마이클 젠킨스(Michael Jenkins), <1986년 6월 30일 June 30, 1986>, 1988, 《에이즈와 민주주의: 사례 연구 AIDS and Democracy: A Case Study》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988-1989) 설치 전경.
(출처: http://www.dougashford.info/?p=3778)

[도판 38] <물음표 Question Marks>, 1988, 《교육과 민주주의 Education and Democracy》(뉴욕, 디아 예술 재단, 1988) 설치 전경.
(출처: http://www.dougashford.info/?p=3778)

[도판 39] 《개입주의자: 사회 영역의 예술 The Interventionist: Art in the Social Sphere》(매사추세츠 현대미술관, 2004-2005) 전시 전경. (출처: https://massmoca.org/event/the-interventionists-art-in-the-social-sphere/)

Abstract

“We entertain the idea of galleries” : Group Material and the Transformation of Art Institutions in the 1980s United States

Chaejung Song
Interdisciplinary Program in Art Management
The Graduate School
Seoul National University

This dissertation concerns the political art of Group Material (hereinafter referred to as GM) that embraced art institutions in the 1980s United States. As an art collective based in New York that was active from 1979 to 1996, GM aimed to make art closely related to real life and focused on social and political issues arising from the neoconservatism and neoliberalism prevalent during the Reagan era. In the early days of its activities, GM ran its own storefront gallery in order to display and perform art directly intervening in the daily lives of the Lower East Side community, distancing itself from the art institutions and even alternative spaces that were deemed to be stained with commercialism. However, in the 1980s, GM moved away from its hostile stance towards art institutions as the social conditions in the United States and the group’s activities continued to intertwine. GM closed its storefront gallery in 1981 and, particularly

since the mid-1980s, actively showcased its art in outdoor public spaces as well as at major art institutions like the *Whitney Biennial*, *Documenta*, Dia Art Foundation, Museum of Contemporary Art San Diego, and the Museum of Fine Arts, Boston.

As GM demonstrated, for the political artists in the 1980s art world, there was not only a consciousness of criticizing and rejecting the art institutions while being located outside them. During this period, political art and art institutions became closely intertwined. Socio-historical conditions facilitated this odd interaction. The 1980s witnessed numerous ideological debates concerning various problems such as AIDS, urban maintenance, poverty, gender issues, election systems, and corporate capitalism. Such social crisis allowed various groups of artists to criticize the existing social order and system and revive political art activities. Interest in the social role and political function of art increased both inside and outside the art world. It is in this context that the relationship between political art and art institution was reconstructed. In this newly coordinated relationship, institutions proved to be flexible rather than fixed, and showed the potential to provide a stage for political artists to exhibit their work and carry out criticism and struggle.

This thesis focuses on GM as a case study for exploring the fluctuating relationship between political art and institutions. By examining the background in which GM began actively showing exhibitions in institutional spaces and by analyzing the exhibition cases they presented in those contexts, the study aims to demonstrate the legitimacy of GM's change in activity space, which might appear contradictory or apostasy. It seeks to investigate the situation from not only GM's perspective as an activism artist but also from the viewpoints of art institutions and political parties, to

gain a comprehensive understanding of the circumstances at that time.

The current state of political art in later generations can be understood through the expanded relationship between political art and art institutions, as observed in the case of GM. Since the 1990s, political art has gained traction in global public commissions, biennials, and large-scale institutional exhibitions under the name of 'participatory art'. Meanwhile, political art that aims to exist outside the institutional sphere persists. In such cases, artists aim to eliminate the possibility of their practice being assimilated by the art system and confront social authoritarianism more directly and immediately. However, these two trends in political art do not hinder each other's efforts and impact. As can be seen from GM's various activity spaces reflecting their trial-and-error process in putting activism into action, political art operates in its own positions under the common goal of achieving big and small changes continually.

Keywords : Group Material, Political Art, Exhibition Space, Institutional Critique, Activism
Student Number : 2019-22320