creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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

문학석사학위논문

# 존 발데사리의 포스트 스튜디오 미술 연구
# : 미디어 이미지 차용 전략을 중심으로

2012년 8월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사 전공
김 정 아

# 존 발데사리의 포스트 스튜디오 미술 연구
# : 미디어 이미지 차용 전략을 중심으로

지도교수 김 영 나

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2012년 7월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사전공
김 정 아

김정아의 석사 학위논문을 인준함
2012년 7월

위 원 장 신 준 형 (인)

부위원장 김 영 나 (인)

위 원 우 정 아 (인)

# 국 문 초 록

캘리포니아 출신 작가 존 발데사리(John Baldessari, 1931- )는 언어와 사진이미지를 주요 매체로 사용한 개념미술가로 잘 알려져 있다. 그는 1970년대에 미디어 이미지를 차용하고 재조합하는 작업을 시작한 이후로 오늘날까지 영화 스틸사진을 이용한 '복합사진(composite photowork)' 작업을 지속하며 활발히 활동 중이다. 이러한 작업 이외에도 그는 후대 미술가들에게 큰 영향을 미친 교육자로서 주목을 받고 있다. 특히 캘리포니아 예술대학(California Institute of Arts)에서 발데사리가 이끌었던 '포스트 스튜디오 미술(Post-Studio Art)'은 그의 작업에 있어서도 본격적으로 미디어 이미지를 차용하여 작업하게 되는 중요한 계기가 되었을 뿐 아니라 이를 통해 이후 세대의 미술가들에까지 큰 영향을 미쳤다는 점에서 흥미롭다. 그러나 아직까지 이에 대한 미술사적 연구는 찾아보기 힘들며, 발데사리에 대한 기존 연구들은 미디어 문화에 대한 작가의 비판적 관점이나 후대 미술가들에게 미친 영향에 대해 고려하지 못했다는 한계를 지닌다. 따라서 본 논문에서는 1970년대 '포스트 스튜디오 미술'을 통해 구체화된 발데사리의 작업과 작가의 의도, 이후 세대의 미술가들에게 미친 영향에 대해 논하고자 한다. 발데사리의 작품의 분석에만 초점을 두었던 기존의 연구들에서 더 나아가 그의 교육방식과 제자들에게 미친 영향들을 다각도로 살펴봄으로써 현대 미술에서 발데사리의 포스트 스튜디오 미술이 지닌 중요성과 미술사적 의의를 밝혀볼 수 있을 것이다.

포스트 스튜디오 미술이란 용어는 스튜디오 이후의 미술, 즉 전통적인 스튜디오 미술작업에서 벗어난 현대미술의 한 경향을 뜻한다. 일시적으로 존재하는 작품을 만들거나 또는 오브제의 제작을 포기하기도 했던 미니멀리즘, 개념미술, 장소특정적 미술 등에서 그 예를 찾아볼 수 있다. 1960년대 많은 미국의 미술가들은 스튜디오에 홀로 고립되어 작업하는 낭만주의적 관점으로부터 벗어나 작품의 제작을 다른 사람에게 의뢰하거나 산업적

생산방식을 도입했다. 미술가의 작업공간에 대한 인식이 변하자 미술교육에 있어서도 스튜디오 안에서 행해지는 전통적인 실기훈련 대신에 스튜디오 밖의 사회와 현실을 반영한 교육과정에 대한 필요성이 제기되었다. 이러한 시대적 분위기 속에서 미술교사로서 활동했던 발데사리는 여러 점의 회화 작품들을 제작했는데, 이러한 작품들에는 1970년대 포스트 스튜디오 미술에 반영된 그의 교육관과 주요 전략들이 드러나고 있다. 주로 미술지침서를 모방하여 제작된 그의 1960년대 회화작품들은 관람자로 하여금 일상적인 미술교육을 통해 관습적으로 수용한 아카데믹한 규범들에 대해 질문해보도록 유도한다. 결국 발데사리는 <화장 프로젝트(Cremation Project)>(1970)를 통해 회화 작업의 중단을 선언하고, 1970년 캘리포니아 예술대학의 교수로 임용되어 포스트 스튜디오 미술 수업을 이끌게 된다.

발데사리의 수업의 핵심은 '포스트 스튜디오'라는 명칭에서도 알 수 있듯이 모든 것이 스튜디오 바깥에서 이루어진다는 것이었다. 그는 학생들에게 사진과 비디오, 영화 매체를 이용해 주변에서 흔히 볼 수 있는 일상적인 이미지들을 선택하여 작업하도록 권장했다. 이 시기부터 그는 본격적으로 신문, 잡지, TV, 영화 등 다양한 대중매체의 복제물들을 차용한 작업을 선보였다. 미디어 이미지를 세련되게 변형시켜 회화에 도입했던 팝 아티스트들과 달리 발데사리는 대중매체 이미지들을 원래의 문맥에서 분리시킨 후, 이를 마치 빌딩블록처럼 무심하게 재조합했다. 파편화된 이미지는 불투명하고 모호한 의미를 남기며 관객으로 하여금 보다 능동적으로 작품의 의미를 완성하고 해석하도록 이끈다. 더불어 그는 학생들과 함께 대중매체에 실린 이미지를 수용자가 어떻게 받아들이고 그 의미를 유추하는지 알아보는 비디오 및 영화작업을 진행했다. 일련의 비디오 및 영화 작품들에 나타나는 미디어 이미지에 대한 학생들의 해석은 대중의 생각과 마음을 지배하는 미디어 문화로부터 깊은 영향을 받고 있다는 것을 보여주며, 결국 그의 작품을 마주한 관객의 해석 또한 대중매체를 통해 구축된 환상과 기대에서 자유로울 수 없다는 것을 깨닫도록 한다.

발데사리가 빌려온 이미지들은 미디어 산업에 의해 미리 만들어진 이

미지라는 점에서 중요하다. 미디어 산업은 대중으로 하여금 상품을 소비하도록 유혹하기 위해 이미지를 연출하여 이상화된 스테레오타입을 만들어 낸다. 그러한 목적을 가지고 반복되는 이미지는 한 사회의 일반적 믿음, 즉 현대의 신화로 작용한다. 발데사리는 미디어를 통해 자연스럽게 생산 및 소비되는 이미지들의 기호학적 의미체계를 전복시킴으로써 미디어 이미지들의 인위성과 허구성을 드러내고, 우리의 인식에 영향을 미치는 미디어 재현에 대해 숙고해보도록 이끌었다. 관객으로 하여금 작품의 의미를 보다 능동적으로 해석하도록 유도함으로써 대중매체를 통한 수동적 관람 방식에 길들여진 스스로의 모습을 성찰해보도록 만드는 것이 작가의 의도였다고 볼 수 있다. 같은 시기 20대 초반이었던 발데사리의 제자들의 작품에서도 미디어 이미지를 차용해 재조합하는 방식이 두드러지게 나타난다. 발데사리의 포스트 스튜디오 미술은 이후 “픽처스 세대(Pictures Generation)”라 불리게 될 후대의 미술가들이 스튜디오 밖의 현실, 즉 미디어 및 소비문화가 만연한 사회를 직시할 수 있도록 도왔으며, 그들에게 많은 영감을 주었다고 볼 수 있다. 지금까지 1977년 뉴욕의 대안공간 아티스트 스페이스(Artist Space)에서 열린 《픽처스(Pictures)》 전시는 픽처스 세대 미술가들의 등장을 알린 최초의 전시로 인식되어 왔지만, 발데사리와 그의 제자들이 이보다 앞서 대중매체 이미지들을 차용해 미디어 및 소비문화에 대해 발언하려 했다는 점에 있어서 발데사리의 포스트 스튜디오 미술의 미술사적 의의를 재평가할 수 있는 여지가 있다. 발데사리의 작업을 단순히 “가벼운 개념미술”로서만 보아왔던 시각에서 벗어나 차용이라는 전략을 통해 당시 미국 사회의 모습, 특히 미디어 및 소비문화가 만연한 현실을 비판했다고 볼 수 있는 새로운 시각을 제시할 수 있을 것이다.

**주요어 : 존 발데사리, 포스트 스튜디오 미술, 차용, 미디어 이미지, 픽처스 세대**

**학 번:** 2009-20076

# 목 차

Ⅰ. 서론.....1

Ⅱ. 존 발데사리의 예술관 및 교육관의 형성.....8
1. 1960년대 포스트 스튜디오 미술의 양상.....8
2. 존 발데사리의 ‘미술 수업’과 선택하기.....14
3. 언어와 사진이미지의 사용: 회화적 관습에서 탈피.....20

Ⅲ. 1970년대 포스트 스튜디오 미술의 다양한 전략.....28
1. 칼아츠와 포스트 스튜디오 미술.....28
2. 미디어 이미지의 차용과 재조합.....34
3. 학생들과의 협업: 미디어 이미지의 의미작용 탐구.....47

Ⅳ. 포스트 스튜디오 미술의 전략의도와 '픽처스 세대'에 미친 영향.....54
1. 기호학적 의미체계의 전복.....54
2. '픽처스 세대'에 미친 영향.....63

Ⅴ. 결론.....72

참고문헌.....76
도판목록.....83
도 판.....88
Abstract.....104

# Ⅰ. 서론

캘리포니아 미술가 존 발데사리(John Baldessari, 1931- )는 1960년대부터 언어와 사진이미지를 주요 매체로 사용한 개념미술가로 잘 알려져 있다. 1970년대에 그는 신문, 텔레비전, 잡지, 영화 등 대중매체 이미지들을 차용하여 재조합한 작업을 시작한 이후로 1980년대에는 보다 스펙터클해진 스케일과 화려한 칼라, 복잡한 몽타주 구성을 특징으로 하는 이른바 '복합사진(composite photowork)' 작업(도 1)을 선보여 명성을 얻었다. 그는 이와 같은 작업으로 오늘날까지 활발히 활동 중이다.

이러한 작품 활동 이외에도 발데사리는 데이비드 샐리(David Salle, 1952- ), 제임스 웰링(James Welling, 1951- ), 잭 골드스타인(Jack Goldstein, 1945-2003 ) 등 이후 세대의 미술가들에게 큰 영향을 미친 교육자로서도 주목을 받고 있다. 그는 미술작업과 함께 1959년부터 2007년까지 가르치는 일을 쉬지 않고 병행해왔다. 특히 1970년부터 캘리포니아 예술대학(California Institute of Arts, 이하 칼아츠(CalArts)로 통칭)에서 발데사리가 이끌었던 '포스트 스튜디오 미술(post studio art)'은 그가 평소 꿈꾸어왔던 예술관과 교육관을 실현시켜 만든 진보적인 교육 프로그램이었다. '포스트 스튜디오 미술'이라는 명칭에는 캔버스로 가득 찬 스튜디오를 떠나 삶 속에서의 사고 과정을 미술에 접목시켜야 한다는 작가의 관점이 반영되어 있었다.[1] 그는 일상에서 흔하게 볼 수 있는 다양한 미디어 이미지들을 미술의 재료로 사용하는 포스트 스튜디오 미술 수업을 이끌며, 당시 20대 초반이었던 제자들에게 강력한 영향력을 미쳤다.

'포스트 스튜디오 미술'이란 용어는 '이후'라는 의미의 'post-'라는 접두어와 미술가의 작업공간을 뜻하는 'studio'가 결합된 합성어로 일반적으로 전통적 스튜디오 미술제작 방식에서 벗어난 현대미술의 한 경향을 뜻한다. 오브제의 제작을 전문가에게 맡기거나 일시적으로 존재하는 작품을 만들거나 또는 오브제의 제작을 포기하기도 했던 미니멀리즘, 개념미술,

1) 윤난지, 『현대미술의 풍경』 (파주: 한길아트, 2005), p. 314.

장소특정적 미술, 대지미술, 제도비판 미술 등에서 그 예를 찾아볼 수 있다. 미술가의 작업공간에 대한 인식이 변하자 아카데미 미술교육에 있어서도 스튜디오 안에서 행해지는 전통적인 실기훈련 대신에 스튜디오 밖의 현실과 사회 문제에 대해 다루는 미술교육 과정에 대한 필요성이 제기되었다. 이러한 시대적 분위기 속에서 발데사리가 일상에서 수집한 미디어 이미지들을 미술의 재료로 활용하는 포스트 스튜디오 미술 프로그램을 운영했다는 사실은 주목할 만하다.

일상을 둘러싼 것을 미술작업의 출발점으로 삼았던 발데사리는 우리의 현실에 자연스럽게 침투하여 대중들의 생각과 마음을 지배하는 대중매체 이미지들에 관심을 가지고 있었다. 이는 아마도 할리우드 영화 산업의 영향력이 지배적인 캘리포니아 남부라는 작가가 거주했던 지역적 환경과 텔레비전, 잡지, 신문 등을 통해 미디어 이미지들이 범람하던 당시의 시대적 배경과도 연관이 있을 것이다. 따라서 본 논문에서는 미디어 이미지를 차용하고 재조합한 발데사리의 1970년대 작업을 '포스트 스튜디오 미술'이라 규정하고, 이들 작품과 작가의 의도, 이후 세대들에게 미친 영향에 대해 논하고자 한다. 주로 발데사리의 작품의 분석에만 초점을 두었던 기존의 연구들에서 더 나아가 그의 교육방식과 제자들에게 미친 영향들을 다각도로 살펴봄으로써 현대 미술에서 발데사리의 포스트 스튜디오 미술이 지닌 중요성과 의의를 밝혀볼 수 있을 것이다.

1980년대 전까지 발데사리의 작품은 단순히 가볍고 유머러스한 것으로만 이해되어 그의 미술은 미국 미술계에서 별다른 주목을 받지 못했다.[2] 이는 발데사리가 1970년대에 미국보다 유럽을 주 무대로 전시활동을 했던 사실에서도 알 수 있다.[3] 발데사리의 작업에 대한 진지한 검토는 1981년 뉴욕의 신현대미술관(New Museum of Contemporary Art)에서 80여점

---

2) Peter Plagens, *Sunshine Muse; Contemporary Art on the West Coast* (New York : Praeger, 1974) p. 4. ; Grace Glueck, "From Nobody to Somebody : John Baldessari, Artist of Idea," *New York Times* (April, 4, 1990), p. 17.

3) 1970년대에 개최된 발데사리의 개인전을 지역별로 구분하여 합산해보면 로스앤젤레스에서 4회, 뉴욕에서 10회, 유럽에서 총 26회로, 유럽 지역에서 더욱 활발히 전시활동을 했던 것을 추론해 볼 수 있다.
http://www.baldessari.org/one_shows.htm 참조.

이 넘는 발데사리의 작품들을 재조명한 전시가 열리면서 시작되었다. 전시 기획자 마르시아 터커(Marcia Tucker)는 최초로 학술적 관점에서 발데사리의 전반적인 예술세계를 고찰하였다.[4] 1990년 로스앤젤레스 현대미술관(The Museum of Contemporary Art, Los Angeles)에서 열린 발데사리의 첫 번째 회고전은 오랜 기간 동안 주목받지 못했던 발데사리가 일약 스타 미술가의 반열에 오르는 계기가 되었다.[5] 전시 도록의 저자 쿠제 반 브뤼겐(Cooje Van Bruggen)은 작가의 노트, 인터뷰 내용 등을 도록에 풍부하게 실었을 뿐 아니라 다양한 매체를 사용해 이미지를 파편화시키고 이질적인 요소들을 병치하는 작가의 작업 방식에 대해 자세히 기록했다.[6] 이후 1990년대 중반부터 2000년대에 이르기까지 발데사리의 회화, 비디오 및 영화 작품 등 그동안 주목받지 못했던 분야를 포함한 크고 작은 전시들이 개최되면서 본격적인 발데사리 미술에 대한 연구에 박차를 가했다.[7] 이 전시들은 발데사리의 개별 작품의 분석에만 편중되어 있던 기존의 경향에서 벗어나 미술사적 흐름 속에서 작가의 회화, 사진, 비디오, 영화와 같은 매체 사용의 특징을 규명했다는 의의를 지닌다. 그 가운데 가장 돋보였던 것은 로스앤젤레스 카운티 미술관(Los Angeles County Museum of Art)이 주최하여 2009년부터 2011년까지 뉴욕, 영국, 캐나다 등을 순회한 《존 발데사리: 순수한 미(John Baldessari: Pure Beauty)》 대규모

---

4) Marcia Tucker et al., *John Baldessari* (New York : New Museum of Contemporary Art, 1981).

5) 발데사리의 첫 번째 회고전은 뉴욕의 휘트니 미술관과 캐나다의 미술관들을 순회했다. 1990년 전시 이후, 「미라벨라(Mirabella)」, 「하퍼스 바자(Harper's Bazaar)」와 같은 패션 잡지에 발데사리에 관한 기사가 종종 실렸으며, 1993년에 발데사리가 의류회사 갭(Gap)의 광고 모델로 출연하기도 했다. Leselie Jones, "Art Lesson: A Narrative Chronology of John Baldessari's Life and Work," in *John Baldessari: Pure Beauty* (Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art , 2009), p. 46.

6) Coosje Van Bruggen, *John Baldessari,* (New York : Rizzoli International Publications, 1990).

7) Hugh M. Davies ed., *John Baldessari : National City* (San Diego: Museum of Contemporary Art, 1996). ; Tracey Bashkoff et al., *John Baldessari : Somewhere between Almost Right and Not Quite (With Orange)* (New York : Guggenheim Museum Publications, 2004). ; Rainer Fuchs et al., *John Baldessari : a Different Kind of Order (Arbeiten 1962-1984)* (Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005). ; Peter Pakesch et al., *John Baldessari: Life's Balance (Werke 1984-2004)* (Köln : König, 2005).

회고전이다. 전시에는 손상되지 않고 남아있는 발데사리의 초기 회화 작품들을 비롯하여 작업을 위한 사진과 드로잉, 사진 작품, 책 형식의 작품, 비디오와 영화, 최근의 설치 작업들까지 광범위한 자료들과 작품들이 공개되었다.[8)]

본 논문에서 주요하게 다룰 발데사리의 1970년대 작품에 대한 선행연구들은 '작품의 의미화' 또는 '영화 서사의 해체'에 초점을 맞춘 것으로 크게 두 가지로 나누어 정리 할 수 있다. 먼저 발데사리의 작품에서 나타나는 의미의 모호함은 가장 빈번히 논의되어 온 부분으로, 미디어 이미지를 원래 문맥으로부터 분리해 파편화시킴으로써 기호의 기표와 기의가 분리되는 현상, 또한 이를 재조합함으로써 수반되는 의미의 불투명함에 초점을 맞추었다.[9)] 이 논문들은 수용자의 입장에서 의미가 모호한 발데사리의 작품을 어떻게 받아들여야 하는가에 대해 분석한 글이지만, 미디어 문화에 대한 작가의 비판적 관점을 밝히는 것에는 미흡했다. 또한 1970년대 발데사리의 비디오와 영화 작품에 나타난 영화 서사의 해체, 환원적 특성에 대해 규명한 연구들이 있다.[10)] 이러한 연구들은 할리우드 영화 산업에 대한 작가의 비판적 관점을 파악하는데 도움이 되었다. 하지만 이 시기에 작가는 상업 영화 뿐 아니라 보도사진, 광고 이미지와 같은 다양한 미디어 이미지의 재현 방식에 대해 탐구했으므로 기존 연구들에서 더 나아가 매스미디어에 대한 비판으로 논의가 확장되어야 한다고 생각된다. 그러므로 본

---

8) Jessica Morgan et al., *John Baldessari: Pure Beauty*

9) Hal Foster, "John Baldessari's Blasted Allegories", *Artforum*, Vol. 18, No. 2, (October, 1979), pp. 52-55. ; Craig Owens, "Telling Stories" *Art in America*, Vol. 69, No. 5, (May, 1981), pp. 129-135. ; Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era : from the Late 1960s to the Early 1990s* (New York : Icon Editions, 1996), pp. 319-325.

10) Kerry Brougher et al., *Art and Film Since 1945 : Hall of Mirrors* (Los Angeles : Museum of Contemporary Art, 1996). ; John Hanhardt, "John Baldessari on Video" in *John Baldessari : Somewhere between Almost Right and Not Quite (With Orange),* pp. 39-45. ; David James, *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles* (Berkeley: University of California Press, 2005). ; David James, "Artists as Filmmakers in Los Angeles," *October*, Vol. 112, (Spring, 2005), pp. 111-127 에 재수록. ; David James, "Hollywood Extras: One Tradition of "Avant-Garde" Film in Los Angeles, *October*, vol. 90 (Autumn, 1999), pp. 3-24. ; Bettina Riccio-Henry, "Light, Camera, Art: John Baldessari, Ed Ruscha and Hollywood Film," (Ph.D. Diss., The City University of New York, 2006).

고는 당시 작가의 미디어 문화에 대한 비판적 관점을 고려하여 1970년대 발데사리의 포스트 스튜디오에서 구체화된 미술의 전략과 이러한 그의 관점이 이 후의 세대들에게 전달되는 과정을 분석해 볼 것이다.

발데사리의 포스트 스튜디오 미술이 그 이후 세대에 미친 영향에 대해 분석하기 위해 본 논문은 최근 '픽처스 세대'의 작업을 재조명한 더글라스 에클런드(Douglas Eklund)의 연구에서 힘입은 바 크다.[11] 에클런드는 2009년 메트로폴리탄 미술관(Metropolitan Museum of Art)에서 열린 《픽처스 세대 1974-1984 (Pictures Generation 1974-1984)》 전시를 기획했다. 그는 복제된 이미지들을 차용하여 작업하는 1945년 이후에 출생한 젊은 세대의 미술가들을 "픽처스 세대"라고 부르며 20세기 미술사의 마지막을 장식하는 하나의 그룹으로써 정의하려고 시도했다. 지금까지 1977년 아티스트 스페이스(Artist Space)에서 열린 《픽처스(Pictures)》 전시는 '픽처스 세대'의 미술가들의 등장을 알린 기념비적인 전시로서 논의되었다. 하지만 에클런드는 오늘 날 거의 알려지지 않는 픽처스 그룹의 1970년대 초기 작업에 보다 중점을 두어 픽처스 그룹의 가장 혁신적이고 주된 관점이 1977년 《픽쳐스》 전시 전에 이미 형성되었음을 밝히려 노력했다. 그는 픽처스 그룹의 탄생이 1970년대 미국의 미술대학의 진보적인 교육 프로그램에 기반한다는 전제 하에 존 발데사리의 포스트 스튜디오 미술에서 수학한 그의 제자들의 학생 작품들 및 《픽쳐스》 전시 이전의 작품들을 상세하게 분석했다. 이를 통해 발데사리가 그의 제자들에게 많은 영향을 주었음을 알 수 있었지만, '픽처스 세대'에 영향을 미친 발데사리의 교육에만 중점을 두어 1970년대 발데사리의 미술에 대한 전반적인 내용을 피상적으로 다루거나 생략했음을 문제로 지적할 수 있을 것이다. 이와 더불어 발데사리와 그의 제자들, 칼아츠 관계자들이 칼아츠의 교육과정에서부터 졸업 후 학생들이 뉴욕 미술계에 진출하기까지에 대해 개인적으로 증언한 글들을 모은 저서 『잭 골드스타인과 칼아츠 마피아』는 칼아츠에서의 발데사리의 교육 방식을 이해하는데 도움이 되었다.[12]

---

11) Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, (New York: Metropolitan Museum of Art, 2009)

기존의 성과들을 바탕으로 본 논문은 미디어 이미지들을 차용하고 재조합하는 존 발데사리의 포스트 스튜디오 미술의 다양한 전략들이 미디어 문화에 대해 비판하는 형식으로 기능할 수 있음을 밝힐 것이다. 또한 발데사리가 포스트 스튜디오 미술을 통해 '픽처스 세대'라 불리는 이 후 세대에게 미친 영향에 대해 살펴볼 것이다. 이와 같은 연구를 위해 Ⅱ장에서는 1960년대에 발데사리의 예술관 및 교육관이 형성되는 과정을 살펴보았다. 먼저 1960년대 미국 미술가들의 미술 제작이 전통적인 스튜디오 작업 방식에서 벗어나는 과정을 살펴보고, 이러한 경향으로 인해 기존의 아카데믹한 미술교육의 전통이 위협받게 된 시대적 배경에 대해 짚어보았다. 이러한 상황 속에서 발데사리는 교육자로 활동하며 미술교육에 느낀 모순을 1960년대 그의 회화 작품에 나타냈다. 이 장에서는 포스트 스튜디오 미술의 밑거름이 된 발데사리의 반아카데미주의적 예술관 및 교육관이 1960년대의 회화 작업에서 어떻게 나타났는지 살펴보며, 1970년 자신의 회화 작품들을 불태워버리는 <화장 프로젝트(Cremation Project)>로 귀결되는 과정을 설명할 것이다.

Ⅲ장에서는 1970년대 포스트 스튜디오 미술에서의 발데사리의 독특한 교육 방식과 포스트 스튜디오 미술의 주요 전략들을 살펴볼 것이다. 순수미술을 강조하는 전통적인 스튜디오 미술 수업 대신에 그는 포스트 스튜디오 미술 수업을 통해 사진, 비디오, 영화 매체를 활용하여 미디어 이미지들을 차용하고 재조합하는 방식을 학생들에게 전달했다. 더불어 제자들과 함께 제작한 일련의 비디오와 영화작업에서 그는 학생들의 해석에 의해 미디어 이미지들에 어떠한 의미가 덧붙여지는지 알아보는 실험을 했다. 이러한 작업들을 면밀히 살펴봄으로써 발데사리의 작품에 대한 관객의 반응이 단지 의미의 모호함 때문에 어리둥절해지는 것만이 아니라 대중매체에 길들여진 스스로의 모습을 반성하는 과정으로 나아갈 수 있음을 밝힐 것이다.

Ⅲ장에서 살펴본 발데사리의 포스트 스튜디오 미술의 전략들이 의미하

12) Richard Hertz et al., *Jack Goldstein and the CalArts Mafia* (California: Minneola Press, 2003)

는 바가 무엇인지, 또한 작가의 전략 의도가 무엇이었는지 알아보는 것이 마지막 Ⅳ장의 목표이다. 발데사리는 자연스러움을 가장한 채 일상에 침투하는 미디어 이미지들의 인위성, 허구성을 드러내는 것에 관심이 있었다. 따라서 일상적 이미지들의 기호학적 의미작용에 대한 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 연구에 기대어 미디어 이미지를 차용한 작가의 의도와 그의 작업이 의미하는 바에 대해 논의할 것이다. 이와 함께 대중매체에서 빌려온 이미지들을 차용하고 재조합하는 발데사리의 작업 방식이 같은 시기 젊은 제자들의 학생작품에서 어떻게 나타나는지 짚어보며, 궁극적으로 발데사리의 포스트 스튜디오 미술이 이후 세대 미술가들에게 미친 영향과 그것의 미술사적 의의를 밝혀보고자 한다.

# Ⅱ. 존 발데사리의 예술관 및 교육관의 형성

## 1. 1960년대 포스트 스튜디오 미술의 양상

제 2차 세계대전 이후의 미국 미술가들의 스튜디오 공간은 대체로 작가가 홀로 고립되어 미술작품을 제작하는 개인적이고, 사적인 성격을 띠고 있었다. 그들의 스튜디오에서는 작품 제작과 함께 종종 작품의 보관 및 매매가 이루어졌지만, 스튜디오에서 제작된 작품이 전시장에 전시되었을 때에는 천재적 미술가의 유일하고 독창적인 작품이라는 아우라를 부여받았다. 즉, 작가의 스튜디오는 창작자로서 미술가의 천재성에 대한 믿음과 작품 제작의 사적인 성격을 보증하는 성역의 공간이었다.

추상표현주의 미술가들은 홀로 스튜디오 안에 고립되어 지극히 개인적인 작업을 진행했다. 그들이 사회로부터 격리된 외로운 천재로서의 미술가라는 낭만주의적 관점을 지니고 있었다는 사실은 당시의 증언을 통해 확인해 볼 수 있다. 1940년대 말과 1950년대 초 뉴욕에서 열린 예술가의 회의(Artists' Session)에서 조각가 데이비드 헤어(David Hare, 1917-1992)는 “나는 공동체의 필요성을 느끼지 못한다. 예술가는 항상 외로운 존재이다”라고 말했으며, 윌렘 드 쿠닝(Willem De Kooning, 1904-1997)도 “나는 창작활동이 누군가를 위한 또는 사회를 위한 행위라기보다는 미술가 스스로의 확신에 찬 행위라고 느낀다”고 언급했다.[13] 즉, 그들은 자신 스스로를 사회와 격리된 존재로 인식했으며, 회화의 공간, 캔버스의 영역 안에서 자신만의 세계를 창조해야 한다고 믿고 있었다. 추상표현주의를 지지했던 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg, 1906-1978), 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)와 같은 비평가들은 소외된 천재로서의 작가의 이미지와 작품제작의 사적인 성격을 강화시켰

13) Bernard Karpel(eds.), *Modern Artist in America*, no. 1 (New York: Wittenborn schultz, 1951), pp.10-12. ; Caroline A. Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Postwar America Artist* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1966), pp.25-26 에서 재인용.

다. 로젠버그는 “캔버스에 남은 표현의 흔적은 정치적, 미학적, 윤리적 가치로부터의 자유의 표현이다. 외로운 미술가들은 세계가 달라지는 것을 원하지 않는다. 대신 미술가는 그의 캔버스가 자신의 세계가 되길 원한다”고 언급하며, 추상표현주의 미술의 비정치적이며 개인주의적인 성격을 강조했다. 또한 그린버그는 1947년 미국 미술을 영국에 소개하는 글에서 “미국 미술의 운명이 젊은 미술가들에 의해 결정되고 있다. 그들은 더운물이 나오지 않는 아파트에서 겨우 먹고 근근이 살아간다. 그들은 광신도들의 작은 모임 이상의 명성을 얻지 못한 작가들이며, 마치 유럽의 구석기시대에 사는 것처럼 미국 사회로부터 벗어나 미술작업에만 몰두하는 부적응자들이다”라고 서술했다.[14] 이처럼 추상표현주의 미술가와 비평가는 외부로부터 격리되어 사적인 공간에서 창작에만 몰두하는 미술가의 이미지를 강조했으며, 작품의 제작을 작가의 개인적인 활동으로 규정하고자 했다.

1960년대 미국의 미술은 복잡하고 변화가 많았던 시대 상황만큼이나 다양하고 역동적인 양상을 보였으나 미술가들의 미술품 제작이 전통적 스튜디오 미술제작 방식에서 벗어나는 경향을 보였음에 주목할 필요가 있다. 1960년대의 미술가들의 작업이 전통적인 스튜디오 미술에서 벗어나게 된 원인은 복합적이다. 먼저 예술품 생산에서 기계 복제 기술의 침투가 가속화되면서, 스튜디오 미술의 유일성과 독창성의 가치가 하락한 것을 그 원인으로 볼 수 있다.[15] 이와 같은 상황은 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)에 의해 1930년대에 이미 예견되었다. 그는 기계적 복제가 예술의 개념을 근본적으로 변화시킬 것이라고 주장했다. 사진과 영화와 같은 복제예술은 미술품의 ‘아우라’를 시들게 하며, 나아가 예술 개념 자체도 변화시키게 된다는 것이다.[16] 벤야민의 예상대로 1960년대에 미술에 도입

---

14) Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (New York: Horizon Press, 1959), p. 30 ; Clement Greenberg, "The Present Prospect of American Painting and Sculpture", Horizon, vol. 16, no. 93-94 (October, 1947), pp. 29-30. ; Caroline A. Jones, 앞의 책, p.26-27에서 재인용.

15) Craig Owens, "Back to the Studio," *Art in America*, vol. 70, no. 1 (January 1982), p. 100.

16) 발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품; 사진의 작은 역사 외』, 최성만 옮김 (서울: 길, 2007), pp. 41-96참조.

된 기계 복제술은 미술품에 대한 개념 뿐 아니라 미술품 제작공간에 대한 개념의 변화를 초래했다. 다양한 복제 기술을 이용하여 대중문화의 상업적 이미지를 미술의 틀 속에 편입시킨 팝 아티스트 앤디 워홀(Andy Warhol, 1928-1947)은 자신의 스튜디오를 "공장(factory)"이라 불렀다. 워홀은 '공장'에서 조수를 고용하여 일련의 실크 스크린 작품들을 제작하거나 그의 친구들과 함께 여러 편의 영화를 제작했다.(도 2) 따라서 낭만적인 천재의 사적인 창작 공간으로서 작가의 스튜디오는 다른 사람과 함께 공동 작업을 하는 작업장으로 변모하였다.[17]

1960년대 중반 예술작품의 형식적 특성에 관한 모더니즘의 자기 비판적 탐구가 미니멀리즘 미술가들에 의해 작품 수용의 조건을 탐구하는 것으로 확장되었던 순간에 스튜디오에서 벗어난 미술 제작은 보다 본격화되었다. 전통적인 스튜디오가 대중의 시선을 차단한 채 작가가 사적으로 작품을 제작하는 공간이었다면, 미니멀리즘 미술가들은 작품의 제작 공간을 전시 공간과 동일하게 취급했다.[18] 그들은 작품의 제작 과정을 단계별로 구분하여 가장 적합한 제작자에게 의뢰하는 방식을 취했다. 미니멀리즘 작가들이 전문화된 제조업자를 찾아 효율적인 작업방식을 모색한 결과, 작품에서 작가의 개성은 사라지고 작품을 대량으로 제작될 수 있게 되었다. 이렇게 제작된 산업적 생산물들은 전시장 공간에서 작가가 직접 또는 작가의 만든 지시문에 따라 조립되는 방식으로 전시되었다. 미니멀리즘 미술가 칼 안드레(Carl Andre, 1935-)는 스스로를 "포스트 스튜디오 미술가"라고 소개하며 자신의 작업방식이 이전의 스튜디오에서 이루어진 것과 다름을 강조했다.[19] 그는 작품에 대한 아이디어가 결정되면 공장에 전화해 재료를 주문하여 미술관으로 배송시킨 후, 그것들을 직접 설치하거나 미술관에서 설치하도록 도면을 보내는 방식으로 작품을 제작했다.(도 3) 이처럼

---

17) 워홀은 1963년 뉴욕 미드타운의 한 빌딩으로 작업실을 옮기면서 그곳을 "팩토리"라고 불렀다. 워홀은 스튜디오 내부의 벽을 은박으로 뒤덮고, 창문은 빛이 들어오지 못하도록 막아 '괴상한(eerie)' 느낌이 나도록 만들었다. 그는 스튜디오를 여러 사람들이 다녀갈 수 있는 무질서한 열린 공간으로 만들었다. Caroline A. Jones, 앞의 책, pp. 192-198.

18) Craig Owens, 앞의 글, p. 100.

19) Calvin Tomkins, "The Materialist," *The New Yorker* (December 5, 2011), p. 64.

산업적 방식으로 생산된 미니멀리즘 작품들에는 작가의 흔적이 배제되었으며, 전시 공간에서의 작품과 관객의 관계가 보다 중요하게 부각되었다.[20]

한편 1960년대 후반의 개념미술가들은 언어로 된 문서를 작성하고 사진으로 기록하거나 도표를 제시하는 방식의 사무적인 작업으로 이전의 미술 작업을 대체했다. 개념미술가 솔 르윗(Sol LeWitt, 1928-2007)은 “예술가의 목적은 관람자들에게 정보를 제공하는 것이다.... 예술가는 아름답거나 신비로운 대상을 생산하고자 시도하지 않으며, 단지 분류업에 종사하는 사무원으로서 기능할 뿐이다.”라고 언급하며 초월적 위치를 주장하는 전통적 미술가의 이상을 거부하고, 새로운 미술가의 모델을 제시했다.[21] 또한 로렌스 웨이너(Lawrence Weiner, 1942- )는 “아이디어는 이미 언어 안에서 설명되었기에 그것이 시각적으로 구현되었는가 아닌가는 중요치 않다”고 언급하며, 시각적 결과물로서의 미술품보다 미술의 개념이 우위에 있음을 강조했다.[22] 개념미술가들의 사무적 생산방식은 전통적인 스튜디오 미학의 유효성을 부정할 뿐 아니라 팝 아트와 미니멀리즘을 지배하고 있었던 생산과 소비의 미학도 거부하는 것이었다. 미니멀리즘 작가들이 전통적 스튜디오 미학을 대치하기 위해 산업적 생산의 방식을 도입하면서 형상적인 재현, 표현성, 작가성(authorship)을 부정했던 반면, 개념미술가들은 미니멀리즘과 팝아트에 나타난 대량 생산된 미술의 상품 형식과 미적인 형식들조차도 제거했다. 미술사학자 벤자민 부클로는 개념미술이 후기자본주의 사회의 관료적 제도의 구조와 사무화된 생산 및 유통방식을 따르고 있다고 보고, 이를 “행정의 미학(aesthetics of

---

20) 마사 버스커크는 미니멀리즘에서 물질, 공간, 관람객의 경험이 교차점이 중요해진 이유는 작가 수공의 흔적이 배제되었기 때문이라고 언급했다. 이 글에서 버스커크는 작가의 흔적이 배제된 미니멀리즘과 개념미술이 설치, 전시, 보관될 때 발생하는 저작권의 문제에 주목하여, 작가, 콜렉터, 미술관 사이에서 미술품에 대한 권리가 누구에게 있는 것인가와 같은 문제를 중점적으로 다뤘다. Martha Buskirk, "Authorship and Authority", in *The Contingent Object of Contemporary Art* (Cambridge : MIT Press, 2003), pp .24-25.

21) Sol LeWitt, "Serial Project #1, 1966," *Aspen Magazine*, no. 5-6 (1967); Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," *October*, Vol. 55 (Winter, 1990), p.140에서 재인용.

22) Arthur Rose, "4 Interviews," *Arts Magazine* (Feb. 1969), p. 23

administration)"이라고 불렀다.[23] 미술가들은 더 이상 스튜디오에서 붓을 쥐고 고뇌하지 않았으며, 미술가의 스튜디오는 미술품의 제작을 지시하거나 행정적 업무를 보는 곳으로 대체되었다.

이처럼 스튜디오가 미술품의 제작을 지시하는 곳으로 대체된 이후로, 전문적으로 미술가를 훈련시키는 미술교육기관에서의 스튜디오 미술교육에 대한 위기가 고조되었다. 미니멀리즘 미술가 댄 플레빈(Dan Flavin, 1933-1996)은 1967년과 1968년에 걸쳐 미국의 미술대학들을 방문하여 "미국 미술가들의 교육에 대하여"라는 주제로 강의를 했다. 그는 미술품을 제작하는 유일한 공간으로서 미술가의 스튜디오 시대는 끝났다고 주장했다.

> 정신병에 가까울 정도로 필사적으로 직관력에 의지하는 신경질적 '외톨이들'에 의해 지저분한 스튜디오에서 행해지는 노동에 대한 지난날의 소중하고 경건한 사랑의 감정은 이제 지나갔다. 현대의 미술가들은 점점 공인이 되어가고 있으며 스스로의 지성을 믿고 스스로 잘 알고 있는 개념들을 확증한다.[24]

플레빈의 관점에서 미술학교와 미술대학은 "기술적인 직업 훈련을 시키는 기관"에 지나지 않으며, "미술사적인 매체 안에서……형식적인 교육을 주입"시키는, 즉 관습적인 스튜디오 작업을 하는 곳과 마찬가지였다. 그는 형식적인 미술사의 주입식 교육에 매혹된 교육전문가와 행정가들로 인해 예비 미술가의 독립적 가능성이 지연되고 있다고 지적하며, 제도화된 스튜디오 미술교육을 대체하기 위해서는 지속적인 미술가들의 방문과 그들의 강의가 시작되어야 한다고 주장했다. 또한 그는 회화나 조각과 같은 미술사적으로 분류화된 매체에서 벗어나 다양한 매체를 훈련시키는 교육과정의 필요성을 언급했다.[25] 같은 시기 유럽과 미국에서 교수 겸 미술가로

---

23) Benjamin Buchloh, 앞의 글, pp. 105-143.
24) Dan Flavin, "...on an American Artist's education...," *Artforum*, vol. 6. no. 7 (March, 1968), p. 32.
25) Dan Flavin, 위의 글, pp. 28-32.

활동했던 요셉 보이스(Joseph Beuys, 1921-1986) 또한 기존의 스튜디오 방식의 미술교육이 변화되어야 한다고 다음과 같이 주장했다.

> 나는 새로운 미술의 개념들을 강조해야하는 미술학교가 학교라는 고정된 장소에서 작업하는 것만을 부추긴다는 사실을 믿을 수가 없다. 이러한 고정관념은 미술이 기술이라는 관념, 즉 작업대와 제도용 책상에서 작업하는 것이라는 생각에서 비롯된 것이다. 이러한 요청은 단지 작업할 수 있는 공간을 원하는 소수에게만 해당되며, 대다수의 미술학도는 운동을 위해 분투하고 학교를 만남의 장소로 생각한다.....나는 학생들이 만든 미술작품에 의해 그들이 사회 전체에 어떻게 기여할 수 있는가를 경험하는 것이 중요하다고 생각한다. 그들은 여러 가지 담론들을 생산할 수 있을 뿐 아니라 사회적인 조각가 또는 건축가가 될 수 있다.[26]

보이스는 미술가의 사회적 역할을 강조하며, 스튜디오라는 고정된 공간에서 이루어지는 미술교육 전반에 근본적 변화가 필요함을 적극 주장했다. 그는 사회 · 정치적 현안에 등을 돌리고 미술의 자율성을 강조하는 기존의 미술 아카데미가 변화되기 위해서는 스튜디오에서 벗어나 사회와 현실을 반영하는 미술교육이 이루어져야 한다고 언급했다.

비평가 이안 번(Ian Burn)은 스튜디오에서 벗어난 1960년대 미술 작업의 경향을 일컬어 “탈숙련화(deskilling)”라는 용어로 설명했다. 이 용어는 미술 제작에서 장인적 능력, 탁월한 수공적 기량을 제거하려는 1960년대 미술가들의 경향을 지칭하기 위해 사용된 것이다. 그는 미술 작업의 탈숙련화 현상이 예술가들로 하여금 회화와 조각과 같은 전통적 기술뿐 아니라 훈련을 요하는 어떤 기술의 획득도 평가절하 하도록 부추겼다고 언급했다. 더불어 미술학교의 학생들 또한 더 이상 특정한 스타일을 모방해야하는 기술을 익힐 필요성을 느끼지 않았는데, 그들은 기술적 훈련을 “우

---

26) Joseph Beuys, "Not Just a Few Are Called, But Everyone," in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas,* edited by Charles Harrison and Paul Wood (Cambridge: Blackwell, 1993), p. 904.

주산업 시대에 버려야할 시대착오적 생각"이라 여겼다는 것이다.[27]

존 발데사리의 '포스트 스튜디오 미술'은 바로 이러한 배경 하에서 시작되었다. 발데사리는 칼 안드레가 사용한 용어를 빌려와 1970년부터 자신이 가르치는 과목의 명칭을 '포스트 스튜디오 미술'이라 불렀다. 이에 대해 발데사리는 "미술에는 스튜디오를 필요로 하지 않는 종류의 작업들이 있다. 이러한 작업은 머리 안에서 완성되는 것이다. 미술가들은 작업의 협력자이며, 실행되는 것은 또 다른 문제이다"라고 언급한 바 있다. 그는 포스트 스튜디오 미술 수업을 통해 기술적 훈련을 강조하는 기존의 스튜디오 미술교육 대신에 미술을 대하는 새로운 태도를 그의 학생들에게 전수했다. 1960년대에 발데사리는 아카데믹한 미술교육에 대해 질문을 던지는 회화 작품들을 제작했는데, 이는 포스트 스튜디오 미술 수업에 반영된 그의 교육관을 드러낼 뿐 아니라 그의 작업이 회화 매체에서 벗어나는 과정을 보여주므로 중요한 의미를 지닌다. 또한 포스트 스튜디오 미술에서의 주요 전략들이 이 시기의 작품들에서부터 나타나기에 첫 번째로 이해되어야 한다.

## 2. 존 발데사리의 '미술 수업'과 선택하기

존 발데사리는 캘리포니아 남부의 내셔널시티(National City)에서 태어나 성장했다. 그는 샌디에고 주립대학(San Diego State College)에서 미술을 전공으로 1953년 학사 학위와 1957년 석사 학위를 받았으며, 캘리포니아 버클리 대학교(University of California, Berkeley), 추이나드 아트 인트티튜트 (Chouinard Art Institute)에서 수학했다.[28] 그는 20대 후반까지 미술 공

27) Ian Burn, "The 'sixties: Crisis and Aftermath(or the Memoirs of Ex-conceptual Artist)," in *Conceptual Art : A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge: MIT Press, 1999), pp. 394-395.

28) 발데사리의 학력은 다음과 같다. 1949년-1953년 샌디에고 주립대학 미술 전공 학사 졸업, 미술교사 자격증 취득, 1954년-1955년 캘리포니아 버클리 대학 미술사 수업 수강, 1955년-1957년 샌디에고 주립대학 미술전공 석사 졸업, 1957년-1959년 추이나드 아트 인스티튜트, 오티스 아트 인스티튜트(Otis Art Institute) 수학, 1958년 캘리포니아 주립대학 리코 르브렁(Reco Lebrun)의 수업 수강. Coosje Van Bruggen, *John Baldessari,* p. 5 참조.

부를 했지만 미술가가 되기 위해서 무엇을 어떻게 해야 할지 알 수 없었던 것을 회고하며 말한 바 있다. 인터뷰에 따르면, 그가 “미술학교에서 배운 것은 오로지 실물 드로잉과 전통적인 회화와 조각에 관한 것”이었다.[29] 학업을 마치고 그는 직접 로스앤젤레스의 화랑을 돌아다니며 자신의 그림을 홍보했지만 별다른 주목을 받지 못했다.[30] 결국 1959년에 그는 고향인 내셔널시티에 돌아와 생계수단으로서 미술 교사로 일하면서 동시에 미술가의 길을 모색해야 했다.[31] 1968년 캘리포니아 대학교 샌디에고 캠퍼스(University of California, San Diego)의 교수로 임용되기 전까지 발데사리는 주로 중·고등학교에서 실물 드로잉 수업을 맡아 학생들을 가르치거나 샌디에고 미술 갤러리(San Diego Fine Arts Gallery), 라호야 미술관(La Jolla Museum)의 미술교육프로그램의 드로잉 강사로 일했다.[32]

발데사리는 가르치는 일을 비롯하여 자신의 주변을 둘러싼 일상적인 것, 진부하다고 느끼는 것에 질문을 던지는 것을 미술 작업의 출발점으로 삼았다.[33] ‘미술을 가르칠 수 있다’고 전제하는 미술 지침서들에 흥미를 느낀 그는 학생들을 가르칠 때 사용하는 미술 지침서나 미술 교재의 글과 이미지들을 발췌하여 수집하기 시작했다. 그는 미술 지침서에서 인상적인

---

29) Chrisopher Knight, Oral history interview with John Baldessari, 1992 Apr. 4-5, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

30) Coosje Van Bruggen,위의 책, p. 12.

31) “1960년대에 예술가로서 사는 것은 그리 화려하지 않았다. 그것은 돈을 모을 수 없는 일이이었다. 지금은 예술 작업만하면서도 생계를 유지하는 것이 가능해졌다. 젊은 작가들은 만약 예술가 이외에 다른 직업을 가져야한다면 불평할 것이지만, 이전에는 그렇게 하는 것이 보통이었다.....다른 작가들은 오로지 미술작업에만 의지해서 경제적 도움을 얻고 살아야 한다고 말한다. 그러나 나는 가르치는 것을 통해 작품이 팔리지 않을 것을 두려워하지 않아도 되었고, 내가 원하는 것을 할 수 있었다.” John Baldessari, "Making Money: 13 Artist Comment," *Art in America*, vol. 78, no. 7 (July, 1990), pp. 133-134.

32) 발데사리의 교수로서의 경력은 다음과 같다. 샌디에고 미술 갤러리 실물드로잉(life drawing)수업, 내셔널시티 중고등학교에서 드로잉 수업, 문자도안화(lettering) 수업, 1966년 캘리포니아 청소년 캠프(California Youth Authority Camp), 라호야 미술관 어린이 미술교육 프로그램, 사우스웨스턴 대학교(Southwestern Junior College) 강사, 1967년 캘리포니아 대학교(University of California, San Diego)강사, 1968년-1970년 캘리포니아 대학교 조교수(assistant professor), 1970년-1988년 캘리포니아 아트 인스티튜트(California Arts Institute) 교수, 1996년-2007년 캘리포니아 대학교(University of California, Los Angeles) 교수, Leselie Jones, "Art Lesson: A Narrative Chronology of John Baldessari's Life and Work," in *John Baldessari: Pure Beauty*, p. 48. ; http://www.baldessari.org/curatorial.htm 참조

33) Coosje Van Bruggen, 앞의 책, p. 25.

문구들을 노트에 옮겨 적거나 어떤 경우에는 사진으로 찍어 스크랩을 해두었다. 발췌한 지침서의 내용들은 주로 드로잉을 할 때 올바른 원근법에 따른 구성과 배치, 또는 올바른 음영법에 관한 것이었다. 그는 미술 지침서에 항상 올바른 시점과 잘못된 시점, 올바른 구성과 잘못된 구성과 같은 "올바른 것과 올바르지 않은 것들(dos and don'ts)"이라는 두 가지 관점이 존재한다는 것을 발견했다.[34]

이처럼 미술 지침서에서 강조하는 '옳음과 옳지 않음의 법칙'은 바로 아카데믹한 권위의 잔재이다. 여러 세기를 걸쳐 서양의 미술교육 시스템은 아카데믹한 법칙, 즉 규정과 금지에 의해서 제도화되었다. 1563년 최초의 공식 미술학교 아카데미아 델 디세뇨(Academia del Disegno)의 설립을 발단으로 유럽의 아카데미는 고전 미술의 모방과 실물 드로잉을 미술교육 과정의 기초로 공식화했으며, 회화와 조각 그리고 건축을 연마하는 데에 있어서 드로잉을 가장 근본적인 훈련으로 삼았다. 미술사학자 앨버트 보임(Albert Boime)은 석고 소묘, 실제 모델을 보고 그리는 실물 드로잉과 같은 유럽의 아카데미 전통이 19세기 프랑스의 아카데미 개혁을 통해 전 세계로 확장되었으며 현재까지 지속되고 있음을 주장한 바 있다.[35] 보임이 언급했듯이, 드로잉과 관련된 기술들은 여전히 전문적인 미술교육이나 아마추어 미술가들, 미술을 취미삼아 배우는 일반인들의 여가생활에 있어서 중심적인 위치에 있다. 또한 미술사학자 제임스 엘킨스(James Elkins)는 현대의 미술교육이 '아카데미적이지 않다'는 생각은 보통 당연하게 받아들여지지만 실제 미술교육 현장에서는 여전히 아카데미적 경향이 존재한다고 주장했다. 그는 '아카데미적'라는 용어 안에는 어떤 미술을 강조하고, 어떤 미술은 주변으로 내몰으로써 미술이 과거에서 현재로 이어지는 하나

34) John Baldessari, "Interview," in *John Baldessari : National City*, p. 90.

35) 1863년 제 2국의 프랑스 정부는 에꼴 데 보자르(Ecole des Beaux-Arts) 시스템의 행정 조직에 있어서 전반적인 개혁을 단행하였으며, 국가의 후원 아래에 에꼴을 전문 미술학교로 변화시켰다. 정비된 에꼴은 외국인들에게 새로운 가능성을 열어주었다. 개혁된 에꼴은 토마스 이킨스(Thomas Eakins)와 같은 미국인으로 하여금 쟝-레옹 제롬(Jean-Leon Gerome)밑에서 공부할 수 있도록 도왔다. 1863년 이후로도 에꼴의 교육은 그전과 같이 고대의 미술과 실물 드로잉을 강조했으며, 역사화 형식을 강조했다. 알버트 보임, 「불란서 아카데미 미술교육과 한국의 미술교육」, 『造形 FORM』, no. 21 (1998), pp.22-26.

의 노선을 따라 발전했다는 의미가 내포되어 있음을 지적했다. 이런 의미에서 현대 미술가들은 보통 스스로를 아카데미적이라고 생각하지 않는다. 하지만 엘킨스에 의하면 여전히 미술 학교에서 만들어지는 미술은 계속해서 순수 미술이 대부분을 차지하며, 미술사의 대가들의 그림을 강조한다는 점에서 적어도 아카데미주의의 어느 한 경향은 존재한다는 것이다.[36]

발데사리는 인터뷰를 통해 드로잉과 회화, 조각과 같은 순수 미술에 대한 기술적 훈련을 강조하는 아카데믹한 미술교육에 대해 불만을 드러낸 바 있다.[37] 이러한 그의 관점은 1960년대에 제작한 여러 작품들에서도 나타난다. 발데사리는 미술 지침서의 일부분을 수업시간에 사용하던 프로젝터로 확대하여 캔버스에 비춘 후, 캔버스 화면에 영사된 이미지를 따라 그리는 방식으로 '미술 수업(Art Lesson)'연작을 제작했다.[38] 1964년에 제작한 <미술 수업#1>(도 4)의 화면의 상단에는 "이러한 흔한 실수들(These common mistakes)"이라는 텍스트가 놓여있고, 그 아래에는 학생들이 미술을 배울 때 자주 저지르는 '흔한 실수들'의 예로서 잘못 그려진 그림들이 그려져 있다.[39] 그는 드로잉에 관한 미술 지침서의 이미지를 프로젝터로 확대하여 이를 따라 그리면서, 원본의 그림과 다르게 구성을 바꿨다. 그리고 나서 그는 마치 미술 교사가 학생의 실수를 지적하듯, 그림에서 잘못된 것을 지적하는 텍스트와 이미지를 덧붙였다. 예를 들어, 캔버스의 오른쪽 하단에 위치한 풍경화에는 원근법에 맞지 않게 그려진 길이 놓여있

---

36) James Elkins, *Why Art Cannot be Taught* (Urbana: University of Illinois Press, 2001) p. 44.

37) "오티스 아트 인스티튜트에서 나는 정말 전통적인 미술수업을 받았다. 모델을 보고 드로잉을 하거나 조각을 만드는데 온통 시간을 보냈다", "나는 회화를 넘어설 수 있는 가능성을 발견하기까지 회화로부터 많은 영향을 받았다고 생각한다. 즉, 내가 학교를 다닐 때 미술은 곧 회화였고, 회화는 곧 미술이었다. 회화 외에는 아무것도 없었다." Chrisopher Knight, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

38) Coosje Van Bruggen, 앞의 책, p. 22.

39) 그동안 출처가 확인되지 않아 파손된 것으로 알려지다가 2005년 비엔나 전시에 처음으로 출품되어 주목을 받게 된 회화작품이다. 이 작품은 발데사리 본인이 직접 소장하고 있던 것으로 밝혀졌는데, 그는 <화장 프로젝트>때 소각시키지 않고 남겨두었다가 2005년 전시에서 최초로 대중에게 공개했다. 1990년 전시도록에 이 작품은 1967년에 제작된 것으로 나와 있지만, 작품 하단에 1964년이라고 쓴 작가의 자필서명이 희미하게 남아있으므로 1964년 작품으로 보는 것이 타당해 보인다. Friedrich Meschede, "Wundekammer Images," in *John Baldessari: Pure Beauty*, p. 270.

다. 발데사리는 그림 아래에 “뒤로 후퇴하지 않는 길은 넥타이를 매놓은 것처럼 그림에 매달려있을 것이다”라는 텍스트를 덧붙인 후, 이를 조롱하듯이 길 끝에 매달린 넥타이를 그려놓았다.(도 5) 발데사리는 원근법에 맞지 않게 ‘잘못’ 그려진 그림들과 이를 지적하는 텍스트를 함께 제시함으로써 미술 지침서의 내용뿐 아니라 학생들에게 ‘올바른 것’만을 강조하는 아카데믹한 미술 수업에 대해 관객들로 하여금 생각해보도록 이끌었다.

1967년에 제작된 <미술 수업 #3>(도 6)은 그가 캘리포니아 대학교의 드로잉 강사로 재직하던 시기에 제작한 작품이다. 그는 드로잉에 관한 교재의 일부분을 프로젝터로 확대하고, 캔버스에 영사된 이미지의 윤곽을 펠트펜으로 따라 그렸다. 전 과정에서 그는 작가의 개입을 최소화하고, 오로지 드로잉 지침서의 설명에 따른 대상의 올바른 도안을 충실히 모방했다.[40] 따라서 캔버스에 그려진 대상의 형태는 드로잉 교재에서 설명하는 원근법과 음영법대로 올바로 그려진 것이다. 하지만 이 작품은 작가의 아이디어가 아닌 미술 지침서에 의존해 단순히 복제하는 방식으로 제작된 것으로 ‘과연 무엇이 올바른 미술작품인가’에 대한 의문이 들도록 만든다.

두 점의 ‘미술 수업’ 연작에서 중요한 점은 발데사리가 작가의 독창적인 아이디어가 아닌 미술 교재, 지침서 등의 인쇄된 자료들에 실린 글과 이미지에 의존하여 작품을 제작했다는 점이다. 그는 다양한 미술 지침서들을 수집하고 발췌해오는 과정에서 미술의 본질적 문제가 바로 “선택하기(Choosing)”에서 비롯된다는 것을 깨달았다.[41]

> 나는 미술을 가르칠 수 있다고 상정하는 것이 매우 흥미로웠다. 많은 미술 지침서들은 그림을 그리는 방식에 대해 설명하고 있는데, 나는 그

---

40) Anne Rorimer, "Composing on/off a Canvas" in *John Baldessari : a Different Kind of Order (Arbeiten 1962-1984)*, p. 69.

41) 이에 대해 발데사리는 “내 작품에서 드러나는 매우 강력한 주제가 있는데, 그것은 몇몇 초기 작품에서 ‘선택하기’라고 불렀던 것이다. 그것은 선택의 개념이다. 미니멀리즘과 개념미술이 지배적이었던 그 시대를 회고하면, 나는 나의 모든 미학적 신념들을 벗겨내고 내가 미술에 관해 갖고 있던 몇 가지 근본 개념들, 내가 진정으로 생각하는 미술이란 본질적으로 무엇인가에 도달하려고 노력하고 있었다. 그리고 이러한 환원주의적 태도를 통해 내가 도달했던 것 중 하나가 ‘선택’이었다”고 말했다. Jeanne Siegel, *Art talk : the early 80s* (New York : Da Capo Press, 1988), p. 38.

것들을 열성적으로 수집했다. 당시에 나는 학교에서 배운 모든 것을 제외하고, 나에게 가장 본질적인 미술의 기초가 무엇인지에 관해 탐구하고 있었다. 그것은 바로 선택하는 것이었다. 나는 미술을 가르치는 것을 주제로 한 <미술 수업>이라는 개념에서 매력을 발견했다.[42]

발데사리는 '미술 수업' 연작을 제작하면서 미술의 기초가 드로잉 훈련과 같은 손기술의 습득을 통해 이루어지는 것이 아니라 기존에 존재하는 것을 '선택'하는 행위로부터 비롯된다는 결론에 도달했던 것으로 보인다. 누군가에 의해 미리 만들어진 것 또는 이미 존재하는 것을 선택하는 행위는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968)이 레디메이드를 사용했던 방식을 연상시킨다. 뒤샹은 1913년 대량생산된 소변기를 선택하여 "R.Mutt" 라고 서명을 한 후 전시장에 가져다 놓음으로써 미술의 정의, 작가의 창조적 행위, 미술작품의 유일성과 진품성과 같은 전통적인 가치에 질문을 던졌다.(도 7)[43] 이러한 뒤샹의 작품과 아이디어는 1963년 캘리포니아의 패서디나 미술관(Pasadena Art Museum)에서 열린 첫 회고전 이후 많은 미술가들에게 알려지게 되었으며, 발데사리도 뒤샹의 작품에 많은 영향을 받았다고 언급한 바 있다.[44]

---

42) Karen Wright, John Baldessari: An Interview by Karen Wright, *Art in America*, vol. 97, no. 9 (October, 2009), p. 155.

43) 뒤샹은 1917년 자신이 출판하고 있던 잡지 『맹인(The Blind Man)』에 "머트씨가 자기 손으로 분수를 만들었는지의 여부는 중요하지 않다. 그는 그것을 선.택.했.다. 그는 평범한 생활의 사물을 선택해 새로운 제목과 관점으로 그 기능성이 사라지도록 새롭게 자리매김했다. 그 사물에 대한 새로운 아이디어를 창조한 것이다"라고 주장했다. Thierry de Duve ed., *The Definitely Undefined Marchel Duchamp* (Cambridge: The MIT Press, 1991), p. 199에 재수록; 우정아, 「기계적 복제시대의 저자: 마르셀 뒤샹의 <분수>와 복제품의 오리지낼리티」,『미국학』, vol. 29 (2006), p.159에서 재인용.

44) 이러한 뒤샹의 작품과 아이디어는 1963년 캘리포니아의 패서디나 미술관에서 열린 첫 개인전의 성공 이후로 이후의 세대들과 대중들에게 널리 알려지게 되었다. 우정아, 위의 글, p. 151. ; 발데사리는 처음으로 뒤샹의 작품을 보고 "나는 마치 오래 전에 잃어버린 형제를 만난 것 같았다... 그 순간 나는 집에 있는 것 같은 느낌이 들었고 전혀 낯설지가 않았다.....그것은 부분적으로 뒤샹이 언어에 몰두했던 것에서 기인한 것 같다. 나는 아마도 그의 작품을 이해하지 못했던 것 같지만 그 시기는 미술학교와 L.A를 떠나 다양한 작업을 시작한 시기였고, 어떤 특정한 모델을 따르기보다 내 스스로가 무엇을 해야 할지에 대해 고민하던 시기였다. 그리고 그것은 내가 회화보다 언어에 더 관심을 갖게 하는 결과를 낳았다"고 언급했다. Marcia Tucker, "John Baldessari: Pursuing the Unpredictable," in *John Baldessari*, p. 10.

발데사리는 ‘미술 수업’ 연작에서 기존의 미술 지침서의 내용을 무심히 ‘선택’하여 캔버스에 옮겨오는 방식으로 작품을 제작했다. 그는 미술 지침서를 참조하거나 단순히 모방함으로써 미술가의 창조적 역할과 작가성과 같은 전통적인 미술의 개념을 거부했을 뿐 아니라 일상적인 미술교육을 통해 대중들의 무의식에 깊이 자리 잡은 미술에 대한 아카데믹한 규범들에 질문을 던졌다. 하지만 ‘미술 수업’ 연작에는 여전히 작가의 수공의 흔적이 남아있다. 그는 “캔버스에 그림을 옮겨 그리는 것이 ‘그림이 곧 미술’이라는 고정관념에서 비롯된 것”을 깨닫게 된 후 보다 “직접적인 정보”로서 언어와 사진이미지를 도입하여 회화적 관습으로부터 벗어나고자 했다.[45)]

## 3. 언어와 사진 이미지의 사용: 회화적 관습에서 탈피

발데사리는 1966년부터 1968년까지 캔버스 위에 문자를 그린 ‘텍스트 회화(text painting)’ 연작과 캔버스에 직접 사진을 인화하고 문자를 함께 병치시킨 ‘포토텍스트 회화(phototext painting)’ 연작에 몰두했다. 이 연작에서 그는 일체의 수공의 흔적을 배제하기 위해 간판화가(sign painter)를 고용하여 주어진 글자를 캔버스에 그려 넣도록 지시하고, 기계적인 사진술을 이용하여 작업했다. 그는 간판 화가에게 작품에 어떠한 예술성이나 개성이 드러나지 않도록 단조로운 글씨체를 사용할 것을 요구하였고, 그 결과 캔버스는 무표정한 흑백의 화면이 되었다.

작품에 사용된 텍스트는 작가의 노트, 미술 지침서, 유명한 비평가들의 글 등에서 발췌해온 것으로 짧은 단어에서부터 긴 문장까지 다양하다. ‘미술 수업’ 연작에서와 마찬가지로 그는 주로 미술에 관한 아카데믹한 규범들을 설명하는 미술 지침서를 참조하여 작품의 주제로 활용했다. 1966년 제작된 <회화와 드로잉(Painting and Drawing)>(도 8)에는 “이 회화에는 미술을 배우는 학생들에게 유용한 모든 정보가 담겨 있습니다. 활동하는

45) Anne Rorimer, "Composing on/off a Canvas", p. 69.

성공한 화가와 선생님들이 전문적이면서도 알기 쉽게 쓴 것입니다. 회화와 드로잉에 관한 모든 양성을 충분히 포함하여 다뤘습니다."라는 미술 지침서에서 참조한 텍스트가 무심히 그려져 있다. 이러한 텍스트는 관객으로 하여금 회화와 드로잉에 관한 '유용한 정보'에 대해 기대하도록 만든다. 하지만 작품에는 미술을 배우는 학생들에게 도움이 될 만한 구체적인 정보가 제공되지 않았다. 또한 작품은 오로지 단조로운 텍스트로만 이루어져 있기 때문에 흔히 회화나 드로잉에서 볼 수 있는 시각적인 정보 또한 부재하다. <캔버스 위에 구성하기(Composing on a Canvas> (1966-68)(도 9)는 "회화의 구성에 대해 공부해보자. 잘 구성된 그림 앞에 서서 스스로 질문해 보아라. 어떤 구성방식이 사용되었는가? 높이와 넓이의 비율이 어떠한가? 중심이 되는 소재는 무엇인가?"와 같은 질문을 통해 관객 스스로 회화의 구성에 대해 답을 해보도록 이끌었다.[46] 그러나 '잘 구성된 작품'이 아닌 검은 색의 텍스트만 무심히 나열되어 있는 이 작품을 통해 관객은 회화의 구성에 대해 배울만한 것이 없다. 장식적인 요소가 배제되고 오직 텍스트로만 무심히 구성된 회화는 텍스트가 진술하고 있는 내용들과 모순적인 관계를 이루며 그것이 묘사하고 있는 미술 제작에 관한 전통적인 규범들에 의문이 들도록 만든다.

한편 텍스트 회화에서 시도된 반미학적인 구성은 포토텍스트 회화에서도 나타난다. 발데사리는 한 손으로 운전하는 동시에 나머지 한 손으로 사진을 찍어 우연히 포착된 장면을 작품에 도입하거나 책이나 잡지에 실린 이미 재현된 이미지를 다시 재촬영함으로써 다른 사람의 이미지를 훔쳐오는 방법을 이용했다. 그는 이렇게 얻은 사진 이미지를 인화지가 아닌 캔버스 위에 직접 인화했다. 이미지를 캔버스에 인화하는 과정은 언뜻 보기에 단순해보이지만 실제로는 매우 복잡하고 시간이 소요되는 작업이다. 그는

46) <캔버스 위에 구성하기>에는 다음과 같은 글이 그려져 있다. "회화의 구성에 대해 공부해보자. 잘 구성된 그림 앞에 서서 스스로 질문해 보아라. 어떤 구성방식이 사용되었는가? 높이와 넓이의 비율이 어떠한가? 중심이 되는 소재는 무엇인가? 그것은 어디에 위치해 있는가? 그것은 구성방식과 어떤 관계를 갖는가? 중심적인 방향으로 이끄는 것은 무엇이고 부차적인 방향으로 이끄는 것은 무엇인가? 빛과 그림자는 어떻게 배분되어 있는가? 어느 지점에 어두움이 집중되어 있는가? 빛이 집중되어 있는 곳은? 그림의 가장자리는 그림 자체로 어떻게 이끄는가? 미완성된 그림을 보며 스스로 대답해보아라."

먼저 캔버스의 표면을 광택제(varnish)로 씌운 후, 제조한 감광유제를 붓으로 캔버스에 덧발랐다. 캔버스에 광택제를 씌운 것은 사진을 인화했을 때 예술적으로 보이는 붓 자국의 흔적을 방지하기 위해서였다. 45분 정도의 노출시간이 지난 뒤, 그는 현상액을 분사하고 깨끗한 물로 씻겨낸 후에 고정액을 분사하고 씻어내기를 한 번 더 반복했다.[47] 이 모든 작업은 어두운 곳에서 이루어졌으며, 인화된 사진은 캔버스의 거친 입자로 인해 화질이 선명하지 않고 투박해 보이는 효과를 냈다. 이러한 복잡한 과정을 거침으로써 그는 팝아트에 도입된 실크스크린 기법의 세련됨과 예술사진에 나타나는 광택 효과를 모두 피하고 아마추어적인 사진 이미지를 얻을 수 있었다.[48] 1968년에 완성된 <소중한 것에 대한 그림(Picture to treasure)>(도 10)은 아이들의 그림책의 일부분을 사진으로 찍어 복제한 작품이다. 테두리에 맞추어 색칠하도록 만들어진 이 그림책에는 누군가가 휘갈겨 그린 낙서의 흔적만이 남아있다. 이 작품은 책 속에 있는 그림과 텍스트를 그대로 복제해왔다는 점에서 '직접적인 정보'를 제공하고 있다고 볼 수 있지만, 텍스트와 이미지의 모순적인 관계는 관객으로 하여금 '소중한 것에 대한 그림'에 대해서 스스로 생각해보도록 만든다. 1968년에 완성된 <잘못된(Wrong)>(도 11)에 인화된 사진은 집 근처의 야자수 나무 앞에 서있는 발데사리를 그의 아내 캐롤 윅섬(Carol Wixom)이 찍어준 것이다. 그는 의도적으로 머리 위에서 나무가 자라나는 것처럼 보이는 '잘못된' 구도로 찍은 사진과 함께 "잘못된(Wrong)"이라는 텍스트를 캡션처럼 덧붙였다. <미술 수업> 연작에서와 마찬가지로 그는 흔히 잘못된 것들로 치부되는 것들을 예술작품으로 만듦으로써 관객에게 보편적으로 수용되는 상투적인 미적 개념들의 유효성에 질문을 던졌다. 이에 대해 미술사학자 아비가일 솔로몬 고도(Abigail Solomon-Godeau)는 "만약 대부분의 사람들이 인물사진을 찍을 때 나무 기둥 바로 앞에 정면으로 서있는 구도를 피한다면, 그것은 무의식적으로 잘못된 구성보다 옳음의 법칙을 따르기 때

47) Coosje Van Bruggen, *John Baldessari*,, p. 38.
48) Lucy Soutter, "The Visual Idea: Photography in Conceptual Art" (Ph.D. Diss., Yale University, 2001), p. 78.

문”이라고 설명하며, 발데사리의 작품이 우리의 무의식에 깊이 뿌리내린 아카데믹한 법칙에 대해 질문을 던진다고 주장했다. 더불어 솔로몬 고도는 발데사리 작품에 사용된 진부한 사진이미지와 저예산의 제작방식이 “이젤 회화들의 엘리트 구역 안에서 그것의 저급한 지위를 즉석에서 선언한다”고 지적하며, “안티-아우라적인 작품”이라고 주장했다.[49]

이처럼 무표정하고 진부한 텍스트와 사진 이미지를 사용한 발데사리의 텍스트 · 포토텍스트 회화는 1960년대 후반의 개념미술의 경향과도 유사하다.[50] 미술의 전통적인 존재방식에 도전하고자 했던 개념미술가들에게 언어와 사진 이미지는 그들의 개념을 전달하는 매개체로서 중요했다. 개념미술가들은 예술사진에 반대하여 미학적으로 보이는 인상적인 시점이나 고상한 주제를 의도적으로 피했고, 일상적이고 진부한 것을 주제로 삼았다. 그들은 저가의 휴대용 카메라와 값싼 컬러 필름을 주로 사용했고, 사진 인화방식에 있어서도 질적인 완성도에서 거리를 둠으로써 자연스럽게 발생하는 차후의 결함들을 수용했다. 사진은 주로 지시문 또는 캡션과 같은 텍스트와 함께 단순히 종이 위에 붙여져 전시되거나 상업적인 책 형식으로 출판되어 대중들에게 공개되었다.[51] 1963년에 출판된 에드워드 루샤(Edward Rusha, 1937- )의 『26개의 주유소(Twenty-Six Gasoline Stations)』는 사진의 주제와 재현 형식, 배급 방식이라는 세 가지 층위에서 개념미술에서의 사진의 특성을 잘 보여주고 있다.(도 12) 루샤의 사진에 나타나는 무작위로 우연히 포착된 진부한 건물들, 무표정하고 익명적이며 아마추어적인 사진의 형식, 평범한 서식으로 제작된 상업적 책이라는

---

49) Abigail Solomon-Godeau, "The Rightness of Wrong," in *John Baldessari : National City,* pp. 33-35.

50) 비평가 제인 리빙스턴(Jane Livingston)은 1968년 몰리 반스 갤러리(Molly Barnes Gallery)에서 열린 존 발데사리의 전시와 그 부근에 있던 갤러리669에서 열린 조셉 코수스의 전시를 보고 코수스의 <개념으로서의 예술 (Art as Idea: Nothing)>(1968)과 발데사리의 <예술을 제외하고 이 그림에서 모든 것을 제거했다(Everything Is Purged From This Painting But Art)>(1967-1968)를 비교하며, 공통적으로 그들이 미적인 모든 것을 거부하고 있음에 주목했다. 또한 아무 개념도 들어있지 않다고 쓰여 있는 발데사리의 작품은 마치 조셉 코수스 작품을 향한 응답 같다고 지적했다. Jane Livingston, exhibition review, *Artforum*, vol. 7, no. 4 (December, 1968), p. 66.

51) Lucy Soutter, 앞의 글, pp. 2-3.

배급 방식은 예술사진의 관습과 다큐멘터리 사진의 전통에서 모두 벗어나 있다.[52]

개념미술의 맥락으로 들어오면서 사진은 무엇보다 미술작품의 배급 형식에 대한 문제를 제기했다. 사진은 미술작품을 전달하는, 즉 대중에게 배급하기 위한 고안물로 채택됨으로써 유일무이한 대상으로서의 미술작품이란 관념을 해체하는데 기여했다. 일찍이 앤디 워홀은 사진이미지와 실크스크린 기법을 이용함으로써 회화의 원본성이라는 조건에 도전했지만, 결국 이 과정을 통해서 나온 최종 생산물은 여전히 유일무이한 원본적 대상으로 남았다. 하지만 루샤에게서 최종 생산물은 실제로 대중에게 배포될 수 있는 다양한 대상, 즉 값싸게 만든 책이었고, 따라서 역설적으로 '아우라'를 남겨둔 팝아트 회화와는 명백히 달랐다.[53]

발데사리의 '포토텍스트 회화' 연작은 익명의, 무표정한, 비전문적인 사진의 성격을 드러낸다는 점에서 당시 개념미술의 경향과도 어느 정도 일치하지만, 여전히 전통적인 회화 매체를 고수하고 있다는 점을 차이점으로 지적할 수 있다. 이에 당시 개념미술가로 널리 이름을 알린 조셉 코수스(Joseph Kosuth, 1945-)는 1969년 「스튜디오 인터내셔널(Studio International)」에 발표한 '철학 이후의 예술(Art after Philosophy)' 3부에서 "존 발데사리의 흥미로운 팝 회화들이 실제 개념 미술에 대한 '개념적' 풍자만화와 같은 작품을 암시한다 할지라도, 그것들은 이러한 논의에는 정말로 부적절하다"고 언급하며, 발데사리의 작업을 개념미술의 범주에서 제외시켰다.[54] 또한 평론가 피터 플레이젠스(Peter Plagens)는 뉴욕 미술가 로렌스 웨이너의 "학구적인 개념미술(scholastic conceptual

---

52) Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," p.122

53) 할 포스터 외, 신정훈 외 옮김, 『1900년 이후의 미술사』 (서울: 세미콜론, 2007), p. 591.

54) 1969년 10월부터 12월까지 세 차례에 나누어 발표한 이 에세이에서 코수스는 개념미술의 방향을 제시했다. 이 에세이에서 코수스는 "미술에 대한 개념과 미술은 같은 것이므로 미술임을 입증하기 위해 미술 밖의 문맥으로 나가지 않더라도 미술로 이해될 수 있다"고 주장했다. 그러나 코수스는 회화 매체는 '미술이란 무엇이가'에 대한 미리 설정된 해석을 하고 있기 때문에 회화가 결코 미술의 본성에 대한 문제를 다룰 수 없다고 믿었다. Joseph Kosuth, "Art after Philosophy Part Ⅱ: 'Conceptual Art' and Recent Art," *Studio International*, vol. 178, no. 916 (November, 1969), pp. 160-61.

art)"과 존 발데사리의 "가벼운 개념미술(oh-lighten-up conceptual art)"을 대조시키며 발데사리의 작품에서는 아방가르드적 성향이 완화되어 나타난다고 주장했다.[55] 이는 60년대 말 새로운 미술의 생산 및 유통방식을 모색하고자 했던 개념미술가들과 달리 발데사리는 전통적인 회화 매체를 사용하였으므로 당시 미술가들과 평론가의 시각에는 발데사리의 작업이 덜 급진적인 것으로 비춰졌던 것으로 해석할 수 있다.[56] 그러나 발데사리가 회화를 통해 나타내고자 했던 의도는 예술적인 회화작품보다는 오히려 회화의 실패를 보여주려고 한 것으로 보인다. 그는 보편적으로 수용되는 미술의 미학적 규범들과 미술작품에 대한 관객의 일반적인 기대에 의문을 제기하기 위해서 회화라는 틀을 이용한 것이었다. 그는 회화 매체를 사용한 이유에 대해 "캔버스에는 믿을만한 예술적인 기호가 내포되어 있기 때문"이라 언급했으며, 캔버스 위에 평범하고 진부한 텍스트와 사진 이미지를 도입한 것에 대하여 "관객을 실망시키기(Bursting of bubbles)" 위한 것이라 말한 바 있다.[57] 이러한 그의 관점을 고려해보았을 때, 발데사리는 미술작품이 일반적인 지각 또는 인식과 차별화되는 특별한 미적 경험을 제공할 것이라는 관객의 믿음을 보다 효과적으로 전복시키기 위해 '예술적 기호가 내포'되어 있는 회화 매체를 사용한 것이었다고 볼 수 있다.

미술이 '심미적'이어야 한다는 믿음은 오랫동안 아카데미 미술교육을 통해 전해져온 관념이다. '미'에 대한 개념은 전통적인 미술 이론 가운데 중시되는 개념 중 하나였다. 전통적으로 미술작품의 각각의 요소는 그것의 가장 완벽한 유형을 재현해야 하고, 서열을 정하여 각 부분들이 조화롭게 구성되어 있어야 보는 이들에게 미적 즐거움을 수반할 수 있는 것으로 여

---

55) 피터 플레이젠스는 발데사리의 개념적 작품들이 서부 지역의 문화적 특성을 반영하는 것으로 보았다. 그에 따르면 캘리포니아 지역은 지리적으로 뉴욕과 멀리 떨어져있기 때문에 상대적으로 모더니즘 전통이 얕았고, 따라서 1960년대와 1970년대의 팝아트, 미니멀리즘, 개념미술과 같은 미술의 아방가르드적 경향이 캘리포니아에서는 비교적 완화되어 나타났다는 것이다. Peter Plagens, *Sunshine Muse; Contemporary Art on the West Coast,* p. 4.

56) Sidra Stich, "Conceptual Alchemy: A Conversation with John Baldessari," *American Art*, Vol. 19, No. 1 (Spring 2005), p.76.

57) Coosje Van Bruggen, 앞의 책, p. 36.

겨졌다. 20세기에 걸쳐 수많은 아방가르드 미술에 의해 미학주의에 대한 거부가 이루어졌음에도 불구하고, 그것은 문화적 담론에서 오랜 생명을 얻어 남아있다.[58] 발데사리는 일상적인 미술교육을 통해 관객에게 수용되는 보편적인 미적 규범들과 회화적 관습들에 의문을 제기하기 위해 캔버스 위에 무표정한 텍스트와 사진이미지를 도입했다. 그는 간판화가에 의해 그려진 텍스트와 기계적인 사진술을 이용함으로써 상투적인 미적 관념에 도전할 수 있었을 뿐 아니라 작가의 손기술을 중시하는 아카데믹한 회화적 관습으로부터 스스로 벗어날 수 있었다. 이에 미술사학자 앤 로리머(Anne Rorimer)는 발데사리의 '텍스트 · 포토텍스트 회화' 연작이 "회화와 결별하고 새로운 재현 수단을 찾기 위한 과도기적 단계"이며 그의 미술에서 전환점이 되었다고 지적한 바 있다.[59]

그가 회화에서 벗어나고자 함은 칼아츠에 임용되기 직전에 시행한 <화장 프로젝트(Cremation Project)>에서 극적으로 나타났다. 1970년 7월 24일 그는 더 이상 판매되지도 않고 스튜디오에 수북이 쌓여만 가는 회화 작품들을 처리할 목적으로 먼저 그것들을 사진으로 찍어 기록으로 남긴 후 모두 소각시켜버리기로 결정했다. 회화 작품들을 부수고 그 파편들을 화장터로 가져가 소각한 후, 타고 남은 재를 단지 안에 안치시키는 일종의 종교적 의식과도 같은 퍼포먼스를 연출했다.(도 13-15) 작품이 파손되는 전 과정은 사진과 비디오로 기록되었고, 이와 함께 "존 안토니 발데사리 1953년 5월 1966년 3월"이라고 새겨진 청동명패(도 16)도 제작되었다. 또한「샌디에고 유니온(San Diego Union)」1970년 8월 10일자 신문에 "이로써 1953년 5월부터 1966년 3월 사이에 제작되어 그의 소유였었던 모든 작품들이 1970년 7월 24일 캘리포니아 샌디에고에서 화장되었음을 알린다"라고 기록된 공증된 문서(도 17)를 기사로 실음으로써 그의 회화 작품들의 부고를 널리 전했다. 이처럼 회화 작품을 파괴하는 발데사리의 극적인 퍼포먼스는 미술의 본질이 물질적인 결과물이 아니라 개념에 있음을

58) Abigail Solomon-Godeau, "The Rightness of Wrong," p. 34.
59) Anne Rorimer, "Photography: Restructuring the Pictorial," in *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (London: Thames&Hudson, 2001), p. 129.

드러내는 것이면서 동시에 회화를 파손하는 행위를 공공에 널리 알림으로써 회화 작업을 중단하겠다는 의지를 선언하는 것이기도 했다.[60]

그는 화장 프로젝트 이후 비어있는 스튜디오 공간에 대해 "전혀 슬프지 않았다. 마치 매우 많은 짐을 제거하는 것처럼 느껴졌다. 나는 새로운 삶을 원하고 있었던 것 같다..... 그 시기에 내게 물질적인 것은 중요하지 않았다. 나는 공간을 차지하지 않는 미술 형식인 책, 영화, 비디오와 같은 매체에 더욱 흥미를 느꼈다"고 회고했다.[61] 화장 프로젝트 이후 그는 칼아츠에서 사진, 영화, 비디오를 통해 작업하는 포스트 스튜디오 미술 수업을 이끌었다. 발데사리의 포스트 스튜디오 미술 교실의 바닥에는 이젤 회화 대신에 책과 잡지 등의 대중매체에서 수집한 텍스트와 이미지들로 채워졌으며, 그는 본격적으로 복제기술을 이용해 이를 차용하는 전략을 사용했다.

60) 이후 재가 안치된 단지는 1970년 9월에 열린 유대 미술관(Jewish Museum)의 《소프트웨어(Software)》전시에서 대중에게 소개되었다. Coosje Van Bruggen, 앞의 책, pp. 54-57.
61) Chrisopher Knight, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

# Ⅲ. 1970년대 포스트 스튜디오 미술의 다양한 전략

## 1. 칼아츠와 포스트 스튜디오 미술

### 1) 칼아츠의 설립

1960년대와 70년대는 미국 고등교육기관에서의 미술교육이 증가한 시기이다. 이 시기를 걸쳐 많은 대학에서는 미술학부를 설치했고, 졸업생들의 수도 기하급수적으로 증가했다.[62] 폭발적으로 늘어난 미술대학들은 능력있는 교수의 채용 및 새로운 미디어를 커리큘럼 안에 도입하는 것이 열풍처럼 번져갔다.[63] 미술대학은 보다 전문화된 교육을 위해 학생들에게 언변술, 글쓰기 능력, 전시를 기획하는 방법, 갤러리에 작품을 홍보하고 계약하는 방법과 같은 경영학을 연상시키는 수업을 제공했다.[64] 신생학교들이 전통적 스튜디오 미술교육 방식을 포기한 것도 당시 시대적 특징이었다. 이전의 스승과 제자의 관계는 경력있는 미술가와 젊은 미술가의 관계로 동등해졌고, 틀에 박힌 실기 수업은 보다 학제간 교류가 자유롭게 이루어지는 방식으로 변모했다. 또한 화가나 조각가만큼 개념미술가들도 교수로 많이 채용되었다.[65] 많은 미술대학들은 학과의 이름에서 낡은 느낌의 용

---

62) Robert Hughes, "Careerism and Hype Amidst the Image Haze: American Painters of the '80s Are Buffeted by Cultural Inflation," *Time* (17, Jun, 1985), p. 85.

63) 박지훈,「미국 미술대학 내의 뉴미디어 아트 교육 시스템에 대한 비교연구 및 한국적 상황에의 적용가능성」,『대학미술교육과 21세기 사회』(서울 : 이화여자대학교 출판부, 2004), p. 166

64) Mary Jane Jacob, "Art in the Age of Reagen: 1980-1988," in *A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation*, edited by Catherine Gudis (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1989), p. 15.

65) Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, p. 22. ; 당시 진보적인 아카데미 프로그램을 제공하는 또 다른 기관으로서 개념미술가 메리 켈리(Mary Kelly), 미술사학자 벤자민 부클로(Benjamin Buchloh) 등이 가르쳤던 뉴욕 휘트니 미술관의 인디펜던트 스터디 프로그램(Independent studies program of Whitney Museum)과 요셉 보이스(Joseph Beuys), 게르하르터 리히터(Gerhard Richter) 등이 교수진으로 있었던 캐나다 핼리팩스(Halifax)의 노바스코시아 미술 및 디자인 대학(Nova Scotia Art and Design University)을 들 수 있다. Catherine Lord, "History and History," *CalArts: Skeptical Belief(s)* (Chicago: The Renaissance Society at the University of Chicago, 1988), p. 6.

어를 없애고, ‘커뮤니케이션’, ‘미술과 테크놀로지’와 같은 포괄적인 범주로 대체하는 구조조정을 실시했다.[66] “동시대의 예술에 집중할 것”, “구성원의 요구에 부응하는 교육적 공동체일 것”과 같은 칼아츠의 초기 규정은 1970년대 대부분의 미술교육기관에 요청되는 사안들이었다.[67]

칼아츠는 월트 디즈니(Walter Elias Disney, 1901-1966)의 “자유로운 예술가 양성”이라는 비전 아래 1961년에 로스앤젤레스 음악원(Los Angeles Conservatory of Music)과 추이나드 아트 인스티튜트를 통합하여 설립한 종합예술학교이다. 월트 디즈니는 1950년대에 주 분야인 애니메이션 외에도 영화, 텔레비전, 놀이공원 등의 사업을 확장시키며 전문인들을 훈련시킬 수 있는 기반을 갖추기를 꿈꿔왔다. 그는 애니메이션에 정통한 제도공뿐만 아니라 미술, 음악, 춤, 연극에 대한 모든 다방면의 지식의 배경을 갖춘 전문가를 양성하고자 했다.[68] 월트 디즈니가 사망한 이후에 칼아츠는 이사회의 결정에 따라 새로운 건물을 신축하여 1971년에 로스앤젤레스 근교의 발렌시아(Valencia)로 이전하였고, 무용(dance), 영화/비디오(film/video), 연극(theater) 분야의 학위를 추가했다. 칼아츠는 비디오 카메라를 비롯하여 영화 제작에 필요한 최첨단 장비들을 보유하고 있었으며, 영화, 비디오, 퍼포먼스 등 각 분야의 전문가들을 고용하고 있었다. 따라서 칼아츠의 교수진들이나 학생들은 장비를 이용해 새로운 미디어 매체에 대한 실험을 자유롭게 할 수 있었다.[69]

칼아츠의 첫 번째 미술대학의 학장이었던 추상화가 폴 브래치(Paul Brach, 1924-2007)는 현대 미술에 최전방에 있는 예술가들, 알란 카프로우(Allan Kaprow, 1927-2006), 미리엄 샤피로(Miriam Schapiro, 1923-), 주디 시카고(Judy Chicago,1939- ), 쉬테판 폰 휘네(Stephan von Huene, 1932-2000), 존 발데사리와 같은 예술가들을 1970년에 미술대학의 교수진으로 임용했다.[70]

---

66) James Elkins, *Why Art Cannot be Taught* p. 28.
67) Craig Owens, "Back to the Studio," p. 100.
68) Peter Plagens, *Sunshine Muse; Contemporary Art on the West Coast*, p. 159-161.
69) Glenn Phillip, *California Video : Artists and Histories,* edited by Glenn Phillip (Los Angeles : : J. Paul Getty Museum, 2008) p. 4.

1970년대에 칼아츠의 미술 및 디자인 대학은 훈련을 강조하는 전통적인 미술교육과정을 혁신적으로 교체했다. 칼아츠는 멘토링 과정을 도입하여 학생과 교수의 친밀한 상호작용을 도모했다. 또한 회화 및 조각과 더불어 사진과 비디오, 영화, 설치, 퍼포먼스 등의 다양한 매체의 사용을 권장했으며, 다양한 전시 공간과 작업 공간을 교수와 학생들에게 제공했다.[71] 전통적인 매체에 대한 수업도 있었지만, 혼성성을 강조하는 칼아츠에서 순수한 회화와 조각 분야는 무시되는 분위기였다. 당시 칼아츠의 카탈로그에는 "화가는 암실을 이용하고, 사진가는 칼라 비디오 장비를 사용하며, 디자이너는 퍼포먼스를 창조할 수 있다"라고 명시되어 있었다.[72]

칼아츠는 점수체계로 학점평균(GPA)을 이용하지 않으며 패스(P) 또는 불완전(I)으로 평가했는데, 이는 학생들을 점수로 평가하지 않고 그들이 자유롭게 작업할 수 있는 분위기를 만들기 위해서였다.[73] 또한 필수 교육과정도 철폐하여 학생들이 원하는 수업을 자유롭게 들을 수 있도록 도왔다. 칼아츠는 곧 지원자들이 증가했는데, 1971년에 학부과정은 24:1의 경쟁률을 기록했다.[74] 시작부터 학교는 자유분방한 분위기였다. 당시 칼아츠를 방문한 뉴욕타임즈(New York Times) 기자 그레이스 글렉(Grace Glueck)은 "모든 종류의 예술적 개념과 실험이 살아 움직이는 것 같다.

---

70) 알란 카프로우는 부학장이었으나 곧 칼아츠를 떠났다. 미리엄 샤피로와 주디 시카고는 페미니즘 수업을 진행하였고, 볼프강 스토클(Wolfgang Stoerchle)의 퍼포먼스 수업, 막스 코즈롭프(Max Kozloff)의 미술사 세미나 수업이 있었다. 폴 브래치와 알란 하클린(Allan Hacklin)은 회화 수업을 이끌었다. 당시 회화 수업을 들은 칼아츠 졸업생으로 로즈 블렉크너(Ross Blackner)와 에릭 피슬(Eric Ficshl) 등이 있다. 알란 하클린이 이끌던 회화 수업은 회화 이외에 모든 것을 예술로 받아들이는 발데사리의 포스트 스튜디오 미술 수업과는 대립적인 관계에 있었다. 데이비드 샐리도 초기에는 알란 하클린 아래에 있다가 존 발데사리로 멘토를 바꿨다. 1970년대 초반 발데사리의 포스트 스튜디오 미술 수업의 제자들은 맷 멀리칸, 데이비드 샐리, 제임스 웰링, 잭 골드스타인 등이 있었다. Jack Goldstein, "Early Days at CalArts," in *Jack Goldstein and CalArts Mafia*, edited by Richard Hertz (California: A Minneila Press Book, 2003), p. 52-53, 74, 77.

71) Paul Brach, "Cal Arts: The Early Years," *Art Journal*, vol. 42, no. 1 (Spring, 1982), pp. 28-29

72) Craig Owens, 앞의 글, p.100

73) 외부 목적으로 학점 평균이 필요한 경우에는 매우 잘함(HP), 잘함(P), 보통(LP)으로 차등을 두어 이를 점수로 환산하는 공식에 적용했다. 김춘미 역, 『칼아츠 대학 교과과정』(서울: 한국예술종합학교, 1999), p. 30.

74) Nancy Chunn, "Reflection by Nancy Chunn," *Jack Goldstein and CalArts Mafia*, p. 74

미술학부는 그 자리에 머물러있지 않고 움직인다"라고 언급했다.[75]

## 2) 발데사리의 포스트 스튜디오 미술

발데사리는 1970년 여름에 칼아츠의 교수로 임용되었다. 처음 칼아츠에 왔을 때 그는 원래 드로잉 수업을 맡기로 되어 있었지만 이를 거부하고 대신 자신이 가르치는 과목의 명칭을 '포스트 스튜디오 미술'이라고 부르며 혁신적인 수업을 이끌었다. 그는 '포스트 스튜디오 미술'이라는 용어를 사용한 것에 대해 "회화나 조각을 원하지 않는 누구나 포괄적으로 들을 수 있는 과목을 원했다"고 설명했다.[76] 발데사리는 <화장 프로젝트>를 통해 회화 작업을 중단하겠다는 의지를 내비친 바 있듯이, 기술적 훈련을 중시하는 아카데믹한 미술교습을 중단하겠다는 의지를 <더 이상 지루한 미술을 만들지 않겠다(I Will Not Make Any More Boring Art)>(1971)(도 18)라는 작품을 통해 상징적으로 드러냈다. 칼아츠와 자매학교 결연을 맺은 노바스코샤 미술 및 디자인 대학교(Nova Scotia Art and Design University)에서 전시 요청을 받은 발데사리는 노바스코샤 대학교 학생들에게 "더 이상 지루한 미술을 만들지 않겠다"라는 문구를 반복적으로 전시장 벽에 쓰도록 지시했다.(도 19) 학생들에게 지루하리만큼 벽에 반복적인 문구를 쓰도록 한 아이디어는 학교에서 체벌 받았던 경험을 바탕으로 구성한 것이다. 학생들과 협업으로 이루어진 이 프로젝트는 '지루한 미술'을 반복적으로 생산하도록 하는 전통적인 미술교육 방식에 대한 도전이자 '지루한 미술'을 만들었던 과거 행동의 개혁을 약속하는 것이라고 볼 수 있다.[77]

발데사리는 포스트 스튜디오 미술을 통해 미술교육의 개혁에 대한 그

---

75) Paul Gardner, "The Heirs of Mickey, Minnie, Donald, and Pluto: California Institute of Arts, Where the Muses Really Sing," *Art News* (October, 1973), p. 41. ; Leselie Jones, "Art Lesson: A Narrative Chronology of John Baldessari's Life and Work," p.51에서 재인용.

76) Nancy Drew, "John Baldessari: An Interview," in *John Baldessari*, (New York : New Museum, 1981), p. 64.

77) Anne Rorimer, "Composing on/off a Canvas," p.74.

의 신념을 실현시켰다. 먼저 그는 자신이 받은 미술교육에 대한 불만, 즉 그가 학생이었을 때 진정한 미술가를 만난 적이 없었던 점을 보완하고자 했다.[78] 그는 가장 좋은 미술교육은 미술 작업을 어떻게 해야 하는지 가르쳐주는 것이 아니라 학생들에게 실제로 작업하고 있는 미술가들을 만나게 해주고 동시대 미술의 경향을 알려주는 것이 최선이라고 생각했다. 따라서 그는 로렌스 웨이너, 댄 그레이엄(Dan Graham, 1942- ), 리차드 세라(Richard Serra, 1939- ), 다니엘 뷔랭(Daniel Buren, 1938- ) 등 뉴욕과 유럽에서 활동하는 많은 동료 예술가들을 교실에 초청하여 학생들과 자유롭게 토론할 수 있도록 이끌었다.[79] 칼아츠는 변두리 지역에 위치해 있었음에도 불구하고 발데사리의 수업을 듣는 학생들은 국제적인 무대에서 활동하는 많은 미술가들을 접할 수 있었다. 또한 발데사리는 전시 도록이나 잡지들과 같은 복제물들을 통해 미술계에 대한 생생한 지식들을 학생들에게 전달했다. 그의 제자였던 맷 멀리칸(Matt Mullican, 1951- )은 "우리는 동시대 미술계에서 무슨 일이 일어나는지 알고 있었으며 스폰지처럼 그것들을 흡수했다. 존이 유럽을 다녀왔을 때, 그가 책과 도록들로 꽉 찬 짐가방을 들고 왔던 것이 기억난다. 그는 방 한가운데 짐을 펼쳐 놓았고, 우리는 그것을 며칠 동안 집어삼킬 듯이 읽었다"라고 회고하며 당시의 상황에 대해 설명했다. 따라서 발데사리의 수업을 들은 학생들은 빠르게 동시대 미술계의 정보를 접할 수 있었으며, 활발히 활동하는 동시대 미술가들을 보고 자연스럽게 성공에 대한 열망을 키울 수 있었다.

존 발데사리의 수업의 핵심은 '포스트 스튜디오'라는 명칭에서도 알 수

---

78) 이에 대해 발데사리는 다음과 같이 말했다. "나는 학생들을 가르칠 때, 우리가 받았던 교육이 결여한 것을 보완해야 한다고 생각했다. 부족하다고 느낀 것 중 하나는 내가 20대 후반이 될 때까지 진정한 미술가를 한 번도 만난 적이 없다는 것이었다. 나의 스승들은 신사적인 미술가들이었다. 그들은 미술학위를 받은 뒤 교사가 되었으며 일 년에 서너 점의 회화작품을 그려 공공 도서관이나 그 비슷한 어떤 곳에서 전시했는지 모르지만 고작해야 그게 전부였다. 그러니까 나는 진정으로 몰두하거 번민하는 미술가를 만난 적이 없었던 것이다. 처음 칼아츠에 갔을 때 나는 어떻게 미술을 가르쳐야 할 지 아는 사람이 아무도 없다고 말했다. 그것을 할 수 있는 한 가지 방법이 있다면 그것은 주위에 많은 미술가들을 모으는 것이라고 생각했다." Jeanne Siegel, *Art talk : the Early 80s*, p. 67.

79) 발데사리는 개인적인 친분을 이용하여 자신의 동료 미술가들을 학교로 초청했다. 방문한 미술가들은 발데사리의 집에 잠시 머물다가 가곤 했다. Jack Goldstein, 앞의 책, p.54

있듯이 모든 것이 스튜디오 바깥에서 이루어진다는 것이었다. 그는 스튜디오 안에서 이루어지는 전통적인 드로잉 수업 대신에 학생들과 함께 스튜디오 밖으로 나가 사진과 비디오, 영화 매체를 이용하여 자유롭게 작업하곤 했다. 그는 "모든 것은 예술이 될 수 있다. 예술은 모든 것이 될 수 있다"는 문구를 캐치프레이즈로 사용하며 학생들에게 고립된 스튜디오 공간에서 벗어나 일상에서 마주하는 모든 것이 예술이 될 수 있음을 강조했다.[80] 따라서 그의 수업은 종종 교실이 아닌 현장학습을 통해 이루어졌는데, 이는 매우 재미있는 방식으로 진행되었다. 예를 들어 로스앤젤레스의 지도를 펼쳐놓고 누군가가 지도 위에 다트를 던지면, 발데사리와 그의 학생들은 사진기나 비디오 카메라를 들고 다트가 꽂힌 그 장소로 가서 하루 종일 서성거리다 오곤 했다.[81] 이러한 발데사리의 재미있고 색다른 교육의 접근법은 <다양한 물건들을 골프채로 치는 미술가(The Artist Hitting Various Objects with a Golf Club)>(1972-1973)(도 20)라는 작품에서 잘 나타난다. 이는 현장학습을 갔을 때 발데사리가 쓰레기장에서 발견한 다양한 물건들을 골프채로 치는 동작을 반복하고, 이러한 그의 모습을 제자가 연속 촬영하여 제작된 것이다. 이 작품은 관객들로 하여금 미술가의 역할이 무엇인지 생각해보도록 만든다. 제자였던 데이비드 샐리는 이 작품에 대해 "만약 당신의 교수가 골프채로 쓰레기들을 치고 있다고 상상해보라. 당신은 무엇을 배울 수 있겠는가?"라고 언급한 바 있다.[82] '일상에서의 모든 것이 예술이 될 수 있다'는 그의 가르침은 학생들로 하여금 스튜디오에 고립되어 작업하는 미술가라는 고정관념에서 벗어나 공적인 미술가의 역할에 대해 숙고하도록 만드는 계기가 되었다.

또한 포스트 스튜디오 미술을 통해 발데사리는 스승과 제자 사이의 낡은 위계적 관계의 흔적들을 근절시키고자 했다. 그는 학생과 선생님 모두 서로의 관계를 의식하지 않을 때 가르치고 배우는 것이 가능하다고 생각

80) David Salle, "The Petit Cinéma of John Baldessari," in *John Baldessari: Pure Beauty,* p. 144.
81) Leselie Jones, "Art Lesson: A Narrative Chronology of John Baldessari's Life and Work," p. 51
82) David Salle, 위의 글, p. 156.

했다. 발데사리는 “칼아츠에 있을 때, 나는 학생들에게 열중했다. 우리는 모두 함께 어울려 다녔고, 서로를 도왔으며, 우리 모두가 미술가라는 원칙을 가지고 있었다”고 언급한 바 있듯, 학생들을 동료 예술가처럼 대했으며, 교수로서의 역할에 충실했다.[83] 그는 자신의 작업에 학생들을 참여시키거나 작품들을 학생들에게 가장 먼저 공개하고 그들에게 조언을 구했다.[84] 이러한 발데사리의 노력은 모두 제도적인 학습의 부정적 효과를 피하기 위한 방식이었다고 볼 수 있다. 1970년대에 그는 사진, 비디오, 영화 등의 매체를 이용하여 미디어 이미지를 차용하고 재조합한 작품들을 제작했는데, 이 시기에 대다수의 그의 작업은 수업의 일부였으며, 제자들은 그의 작품을 관람하는 첫 번째 관객이 되었다.[85]

## 2. 미디어 이미지의 차용과 재조합

발데사리는 사진과 영화, 비디오와 같은 복제 수단을 이용해 대중매체 이미지들을 차용하여 작품을 제작하는 것이 ‘미술을 하는 가장 좋은 방법’이라 여겼으며, 학생들에게도 이와 같이 작업할 것을 권장했다. 이와 같은 그의 관점은 1967년에 제작하여 1972년 책으로 출간한 작품 <앵그르와

---

83) John Baldessari, "A Conversation between Matt Mullican, John Baldessari and Tracey Bashkoff," in *John Baldessari : a Different Kind of Order (Arbeiten 1962-1984)*, p. 48.

84) 발데사리의 제자 맷 멀리칸은 “그는 정말 우리를 미술가처럼 대했다. 예를 들어 존이 우화작업을 했을 때, 우리는 그의 작업을 본 첫 번째 관객이었다. 그는 작품을 전시장에 보내거나 출판하기 전에 그것을 우리에게 가져와 우리의 의견을 듣곤 했다. 그는 정말 학생들과 하나였다. 우리는 모두 함께였고, 그 곳은 정말  온실과도 같았다”고 회고했다, Matt Mullican, 위의 책, pp.48-49.

85) 맷 멀리칸은 “존은 항상 그의 교실에서 작업을 하고 있었다. 존은 수업시간에도 그의 비디오 작업을 하기도 했고, 우리들도 또한 수업시간에 작업을 했다. 나는 존이 거의 24시간을 교실 안에 있었던 것으로 기억한다. 그는 수업시간에 함께 작업한 비디오를 다음 날 직접 우리에게 보여주곤 했다. 그것은 아주 관대한 것이었다.”라고 언급했다. Matt Mullican, 위의 책, p. 53. ; 발데사리는 미술교사로서의 자신의 직업과 미술가로서의 정체성을 분리시켜서 생각하지 않았으며, 그 두 가지 행위가 모두 연결된다고 생각하고 있었다. 이에 대해 발데사리는 “가르치고 있을 때 언어와 칠판을 사용하여 나의 미술에 대해 설명하고 있다고 느낀다. 그리고 작업을 하고 있을 때 나는 가르치고 있던 것을 표현한다고 생각한다. 따라서 모두 가르치는 행위들이다. 그것은 모두 개념의 소통과 그것을 행하는 문제들에 관한 것이다.”라고 언급한 바 있다. Jeanne Siegel, 앞의 책, pp. 45-46.

다른 우화들(Ingres and Other Parables)> 중 '미술을 하는 가장 좋은 방법(The Best Way To Do Art)' 편(도 21)에서 잘 나타난다. 이 작품에서 발데사리는 대중매체에 실린 복제물을 사용하는 젊은 미술가에 대한 상상의 이야기를 실었다.[86] 작품 속 이야기에 등장하는 세잔느의 그림들을 흠모했던 젊은 미술가는 세잔느에 관한 서적을 모두 찾아내어 공부하고 세잔느 그림의 복제물들을 열심히 살펴보다가 어느 날 미술관에 방문하여 처음으로 실제 그림을 보게 된다. 젊은 미술가는 실제의 세잔느 그림이 책에서 보았던 그림과 달라서 실망하고, 그 이후로 그는 자신의 모든 작품을 책에서 볼 수 있는 복제물들처럼 만들게 된다. 이 때 젊은 미술가가 깨닫게 된 것은 "아주 적은 사람들만 갤러리와 미술관에 가고 대부분의 사람들은 책과 잡지를 본다는 것"이었다. 이야기 속에서 젊은 미술가는 미술작품에 대한 그의 경험이 대중매체를 통해 중재되고 있다는 것 깨닫게 된 후, 자신의 작품을 잡지 속에 실린 복제물처럼 만들기 시작한 것이다.

발데사리가 상상으로 지어낸 이러한 우화같은 이야기는 그의 개인적 경험에 바탕을 두고 만든 것이라 볼 수 있다. 1966년에 제작한 <이것은 보이기 위한 것이 아니다(This Is Not To Be Looked At)>(도 22)에서 그는 프랭크 스텔라(Frank Stella, 1936)의 작품사진이 실린 잡지의 표지를 재촬영하고 캔버스 위에 인화함으로써 회화 자체를 마치 인쇄된 서적처럼 만들었다. 비평가 데이브 히키(Dave Hickey)는 이 작품에 발데사리가 뉴욕과 로스앤젤레스로 대표되는 주류 미술계와 떨어져 고립됨이 나타

86) <앵그르와 다른 우화들(Ingres and Other Parables)> 중 <미술을 행하는 가장 좋은 방법(The Best Way To Do Art)>"에는 다음과 같이 적혀있다 "미술학교에 있는 젊은 미술가는 세잔느의 그림들을 열렬히 흠모했다. 그는 세잔느에 관한 찾을 수 있는 모든 서적들을 공부했으며 책 속에서 발견한 세잔느 그림의 복제물들을 열심히 보았다. 그는 미술관에 방문하여 처음으로 실제 세잔느 그림을 보았다. 그는 그것을 싫어했다. 그것은 그가 책에서 공부했던 세잔느와 비슷한 점이 하나도 없었다. 그때 이후로 그는 그의 모든 그림을 책 속에 복제된 그림들의 크기로 만들고 흑백의 화면으로 만들었다. 또한 그는 책에 나온 것처럼 그림에 대한 설명과 캡션을 인쇄했다. 종종 그는 단어들을 그냥 사용했다. 그리고 어느 날 그는 아주 적은 사람들만 갤러리와 미술관에 가고 대부분의 사람들은 그와 마찬가지로 책과 잡지를 본다는 것을 깨달았다. 그리고 그들은 그와 마찬가지로 우편을 통해 책들을 받는다는 것을 깨달았다. 교훈: 우편함에 그림을 넣는 것은 어렵다." Coosje Van Bruggen, *John Baldessari*, p. 69, 74.

난다고 지적하며, 이를 “자서전적인 작품”이라고 해석했다. 그에 따르면 미니멀리즘 작품은 실제 공간에서 특수한 대상과의 구체적 관계 속에 맺게 되는 관객의 육체적 현존과 지각적 경험을 중시한 작업들이었지만, 발데사리와 같이 변두리 지역에 사는 대다수의 사람들은 전시를 통해 작품을 실제로 경험하기보다는 잡지 속에 실린 사진을 보는 것으로 대신해야만 했다는 것이다.[87] 발데사리는 문화 기반 시설이 열악했던 내셔널시티에 머물렀기 때문에 서적이나 잡지를 통해 미술작품을 접할 수밖에 없었던 것에 대해 언급한 바 있으므로, 이와 같은 해석은 설득력 있게 다가온다.[88]

발데사리는 미술작품 뿐 아니라 일상의 모든 것에 대한 경험이 미디어에 의해 중재되고 있음을 강조했다. 그는 “텔레비전 이미지는 세상을 향한 창문과도 같다. 그것은 세계를 대체하는 것이 아니라 세계 그 자체이다. 그것은 마치 르네상스 회화가 창문으로 기능했던 것과 유사하다”[89]라고 밝혔으며, 또한 “우리 문화에서 영화는 지배적인 시각적 매체이다. 일상적인 지각에 불가피하게 영향을 미치고 우리의 보는 방식을 변화시킨다”[90]라고 언급하며 우리의 현실에 대한 경험이 대중매체에 의해 매개되고 있음을 주장했다. 이와 같은 발데사리의 관심은 그가 거주했던 지역적 환경과 시대적 상황과도 무관하지 않다. 그는 할리우드 영화 산업의 영향력이 지배적인 캘리포니아 남부 지역의 환경에 어린 시절부터 노출되어 있었으며, 이로 인해 “현실에 대한 감각”이 변화되었다고 밝힌 바 있다.[91] 또한 발데사리는 시기적으로도 미디어 이미지들의 범람을 겪은 첫 세대에 속한다.

---

87) Dave Hickey, "Still Wrong After All These Year: Tips For Looking at the Work of John Baldessari," in *John Baldessari : National City,* p.25

88) Leo Rubinfien, "Through Western Eyes," *Art in America,* vol. 66, no. 5, (september/october, 1978), p. 77.

89) John Baldessari, "Notebook Entries to Myself for Work That is Not Yet," *TV Generation*, edited by Tim Martin (Los Angeles: Los Angeles Contemporary Exhibition, 1986), p. 23.

90) Bettina Riccio-Henry, 앞의 글, p. 158.

91) 이에 대해 발데사리는 다음과 같이 말했다. “영화산업이 지배적인 로스앤젤레스에서 사는 것은 현실에 대한 감각을 변화시켰다. 당신이 잘 알고 있는 장소에서 영화 촬영을 하게 된다면 당신은 스스로 질문하게 될 것이다. 현실은 어디에 있는 것인가?” Marie de Brugerolle, "John Baldessari: a Twist in Reality," in *John Baldessari : a Different Kind of Order (Arbeiten 1962-1984),* p. 102.

1946년부터 등장하기 시작한 텔레비전은 1950년대에 들어서면서 본격적으로 미국인들의 안방으로 파고들었다. 1952년에는 지상파 방송들이 미국 전역을 하나의 네트워크로 묶었으며 텔레비전의 보급률은 급격히 상승했고, 1950년대 말에는 미국 전체 가정의 약 90%가 텔레비전을 보유했다. 또한 텔레비전에서 방영하는 거의 모든 시리즈 드라마와 영화, 기타 콘텐츠들은 할리우드 영화 스튜디오들에서 제작된 것이었다.[92] 따라서 각종 미디어 산업 및 미디어와 관련된 파생 산업이 발달한 캘리포니아 남부에 지속적으로 머물렀던 발데사리는 매스 미디어의 영향력을 누구보다 더 깊이 간파하고 있었을 것이라고 생각된다.

발데사리는 칼아츠에 임용된 1970년부터 본격적으로 신문, 잡지, TV, 영화 등 다양한 대중매체의 복제물들을 차용했다. 그가 차용한 미디어 이미지들은 신문이나 잡지에 실린 복제된 이미지들을 잘라낸 것, 또는 할리우드 근처의 영화 기념품 가게에서 직접 구매한 영화 스틸사진, 텔레비전에 방영되는 영상이미지들을 사진으로 재촬영한 것 등 다양하다. 그가 미디어 이미지를 차용하고 조합하는 방식은 팝 아티스트들이 대중매체의 이미지들을 세련되게 변형시켜 회화에 도입하는 방식과는 달랐다. 그는 대중매체에서 빌려온 이미지들을 원래의 것에서 분리시켜 마치 빌딩 블록처럼 무심하게 재조합하는 방식으로 사용했다. 작가의 세심한 조작에 의해 이미지가 지닌 원래 의미가 제거되고, 새로운 의미들이 덧붙여짐으로써 작품의 의미는 모호하고 파악하기 어려운 것이 된다. 하지만 이러한 모호한 의미는 오히려 관객의 상상력을 자극하고, 능동적인 해석을 유발시키는 기능을 한다.

### 1) 텍스트와 사진 이미지의 조합

발데사리는 대중매체에서 차용한 사진 이미지에 텍스트를 결합시키는 방식으로 다수의 작품들을 제작했다. 그는 직접 쓴 산문의 글이나 캡션과 같

92) 서정남, 『할리우드 영화의 모든 것』, pp. 220-221.

은 짧은 단어, 영화 대본에서 차용한 지시문이나 대사, 신문에서 오려낸 기사 등의 다양한 텍스트들을 사진 이미지와 결합시켰다. 이렇게 결합된 이미지와 텍스트는 그 의미가 서로 일치하거나 모순적이어서 수수께끼 같은 또 다른 의미를 암시한다.

그는 실제 사건을 다룬 뉴스 사진이나 신문 기사를 차용하여 허구의 이야기나 연출된 이미지에 결합시키는 방식으로 다수의 작품들을 제작했다. 일반적으로 사람들은 뉴스 사진이 역사적 사실을 기록한 것으로서 진실을 전달하고 있다고 믿는다. 이에 대해 발데사리는 "이미지를 잘라내거나 혹은 서로 반대되는 것을 병치시키는 방식에 의해 쉽게 진실을 조작할 수 있다는 것에 대해 흥미를 느꼈다"고 언급하며, "좋은 미술가는 사진 위에 무엇인가를 더 추가하여 그려 넣거나 형식들을 조작하여 더욱 어려운 진실을 만들 수 있어야 한다"고 말한 바 있다.[93] 1973년에 제작된 <영화 나무 이야기(The Movie Tree Story)>(1973)(도 23)는 발데사리가 직접 작성한 문서와 함께 자연 재해를 담은 6장의 뉴스 사진들을 조합한 작품이다. 흑백의 사진들은 실제로 일어났던 홍수 피해를 기록한 사진들인데, 발데사리에 의해 원래 문맥에서 벗어나 재조합된 사진들은 언제 어디서 일어났던 사건인지 명확히 전달하지 않는다. 사진의 의미를 해독하기 위한 단서로서 제시된 글은 그가 학생들과 함께 로스앤젤레스 유니버셜 스튜디오(Universal Studio)에 현장학습을 갔을 때 영화 제작을 위해 고안된 인공적인 영화 세트들을 관람했던 경험에 대해 진술한 에세이이다.[94] 실제 홍수 피해를 담고 있는 뉴스 사진에서처럼, 그의 글에서도 홍수에 대해 언

93) Coosje Van Bruggen, *John Baldessari*, p. 214.

94) 작품에는 다음과 같은 글이 적혀있다. "로스앤젤레스의 유니버셜 스튜디오에서는 트램(Tram)을 타고 그 곳을 둘러볼 수 있다. 트램은 런던, 이탈리아, 미국의 옛 모습처럼 보이는 세트장을 돈다. 멕시칸 마을을 통과할 때쯤이면 트램이 언덕에서 내려와 갑자기 작동을 멈춘다. 이 때 관람의 주요점은 언덕 꼭대기에서 문이 열리고 홍수처럼 많은 물이 언덕 아래에 있는 트램으로 쏟아져 내려온다는 것이다. 이것은 기독교 영화를 촬영할 때 홍수를 인공적으로 만들기 위해 고안한 장치이다. 급류는 언덕 아래에 있는 거대한 나무를 감싼다. 거센 물살은 조금씩 나무를 기울도록 만든다. 나무는 마치 트램에 부딪힐 것처럼 점점 더 기울다가 작동이 중지되고 원래 서있던 자리로 다시 돌아오게 된다. 홍수와 같이 나무도 인공적이며 단지 영화를 위한 소품일 뿐이다." John Baldessari, "The Movie Story", *Festival d'Automne à Paris: Aspects de l'art Actuel,* exh. cat. (Florence: Centro Di, 1973), Coosje Van Bruggen, 앞의 책, p. 217에서 재인용

급하고 있지만 이것은 단지 영화를 위한 허구적 세트에 의한 홍수일 뿐이다. 이와 같은 실재와 허구적 사건의 결합은 자연과 인공물의 경계를 흐리며 관객에게 다양한 해석의 가능성의 여지를 남긴다. 이와 반대로 발데사리는 실제 사건에 대해 실은 신문 기사와 함께 연출된 사진을 조합하기도 했다. 1972년에 제작한 <굴리기: 타이어(Rolling: Tire)>(도 24)는 발데사리가 그의 제자였던 맷 멀리칸과 함께 낡은 타이어를 언덕 위에서 아래로 굴리는 장면을 연속 촬영한 사진과 함께 조각낸 신문 기사를 조합한 작품이다.[95] 신문 기사는「로스앤젤레스 타임즈(Los Angeles Times)」1972년 5월 22일자에 실렸던 것으로, 자동차에서 빠져나와 굴러가던 타이어가 길을 지나가던 보행자를 치어 사망에 이르게 한 사건을 전하고 있다. 발데사리는 원래의 실제 사건에 연출된 사진을 결합시킴으로써 원래 사건의 의미를 모호하게 만들고, 관객들로 하여금 의미를 곡해하도록 만들었다. 사건의 문맥을 알지 못하는 관객은 언덕 위에서 타이어를 굴리는 순진무구한 장난이 끔찍한 사고의 전조가 된 것으로 혼동할 수도 있다. 이처럼 발데사리는 실제 사건을 전하는 뉴스 사진이나 신문 기사를 허구의 이야기와 결합함으로써 원본의 의미를 손상시키고 비현실인 것으로 만들었다.

또한 그는 영화 제작의 준비 단계에서 쓰였다가 보통 폐기되는 영화 스토리보드(Storyboard)를 차용하여 다양한 미디어 이미지들을 지시문과 함께 조합했다. 영화 스토리보드 형식을 이용한 작품에서는 텍스트와 결합된 사진 이미지들 간에 일련의 관계영역이 창출됨으로써 작품의 의미는 한층 복잡해진다. 1974년 제작된 <24가지 버전의 이야기(Story with 24 Version)>(도 25)는 네 장의 영화의 스틸사진들을 순서만 다르게 조합하여 서로 다른 결과를 내도록 구성한 작품이다. 4장의 흑백 영화 스틸 사진들에는 사진 속의 인물의 행동을 묘사하는 “그는 담배를 꺼냈다”, “그는

95) 신문기사의 내용은 다음과 같다. “Los Angeles Times 1972년 5월 22일자에 실린 기사: 캘리포니아 고속도로 순찰대에 의하면 델라노(Delano)에서 트럭 타이어가 보행자를 치어 사망에 이르게 했다. 30세의 프란시스코 라미레즈(Francisco Ramirez)는 트럭을 타고 캘리포니아 99번 도로의 북쪽을 향하고 있던 중 타이어가 그의 트럭에서 떨어져 나와 남쪽 도로를 향해 굴러가 텍사스 덴튼(Denton)에 사는 21세의 에드윈 야보로(Edwin Yarbrough)를 쳤다. 순찰대에 따르면 야보로는 그 자리에서 즉사했다고 전해진다.” Coosje Van Bruggen, 위의 책, p. 214.

책을 들었다”, “그는 그의 안경을 닦았다”, “그는 그의 손을 내밀었다” 와 같은 지시문들이 덧붙여져 있다. 발데사리는 지시문이 결합된 스틸 사진들을 서로 다르게 조합하여 24가지 종류의 시퀀스로 만들었다. 이는 영화가 편집 순서에 따라 어떻게 의미가 달라질 수 있는가를 암시하는 것처럼 보인다. 하지만 작가는 단지 영화 제작의 과정에 쓰이는 스토리보드 형식을 통해 이야기의 단서만 제시했을 뿐, 이미지와 텍스트를 결합시켜 내러티브를 완성하고, 상상을 통해 영화적인 환영을 만드는 것은 관객의 역할로 남는다. 같은 해에 제작된 <영화 스토리 보드: 노마 이야기(Movie Storyboard: Norma's Story)>(도 26)도 영화의 스토리보드 형식을 차용한 작품이다. 그는 자신이 직접 쓰거나 영화 대본에서 발췌한 지시문과 대사, 텔레비전 영상을 재촬영한 사진들, 친구와 함께 연출하여 찍은 사진들을 결합시켰다.[96] 실제 영화 촬영장에서 사용하는 스토리 보드처럼, 작품에는 카메라 앵글이나 음악, 각 배우들의 표정이나 행동에 관한 것 모두 하나하나 섬세하게 설명되어 있다. 작품의 제목에도 사용된 ‘노마(Norma)’라는 인물은 널리 알려진 할리우드 영화 <선셋대로(Sunset Boulevard)>(1950)에 등장하는 여주인공의 이름이다.[97] 그는 <선셋대로>를 다시 각색하여 이야기를 재구성했다. 첫 번째 쇼트는 영화 <선셋대로>를 통해 잘 알려진 “아무도 스타를 떠나지 않아”라는 유명한 노마의 대사로 시작된다.(도 27) 하지만 원작과 다르게 점점 알 수 없는 많은 인물들이 등장하고, 텍스트와 이미지는 조화를 이루기도 하고, 불일치 또는 모순을 이루며 각각의 의미는 엉뚱한 방향으로 나아간다. 또한 화면이 비어있

96) Coosje Van Bruggen, 앞의 책, p. 93.

97) 1950년 개봉 당시 최고의 화제작으로 떠오른 영화 <선셋대로>의 줄거리는 유성영화의 도래도 몰락해간 무성영화 관계자들과 시나리오 작가의 꿈을 안고 할리우드로 대거 유입된 검증되지 못한 시나리오 작가들의 몰락해가는 과정을 어둡고 냉소적으로 묘사한 영화이다. B급 영화의 시나리오를 썼던 조셉 길리스와 과거 무성영화 시절 스타인 노마 데스몬드가 주인공으로 나오며, 길리스는 노마의 영화에 복귀하려는 망상을 이용하려다가 사살된다는 줄거리이다. 한편 영화에서는 시나리오 작가 길리스가 “관객들은 영화가 쓰여진다는 것을 망각한다. 그들은 화면에 나오는 배우들이 영화를 다 만드는 것인줄 안다”며 영화의 저작권에 대해 질문을 던지는 장면이 나온다. 이에 리치오 헨리는 발데사리가 미술의 저작권에 질문을 던지기 위해 <선셋대로>의 대본을 인용했다고 해석했다. Bettina Riccio-Henry, "Light, Camera, Art: John Baldessari, Ed Ruscha and Hollywood Film," pp.113-114

는 경우도 있어 관람자로 하여금 적극적으로 상상력을 발휘하여 작품의 의미를 해석할 것을 요구한다.

1978년에 제작된 <손상된 알레고리(다채로운 문장들과 자주색 조각): 빨간색의 FATHER에서 시작(Blasted Allegories(Colorful Sentence and Purple patch): Starting with Red Fater)>(도 28)은 텔레비전의 영상을 취한 이미지들과 단어들의 게임과 같은 조합으로 이루어진 작품이다. 발데사리는 여러 색채 필터를 장착한 카메라를 텔레비전 화면 앞에 세워두고 10분 간격으로 연속적으로 촬영하도록 설정함으로써 텔레비전에서 방영하는 드라마, 광고, 영화의 장면들을 무작위로 취했다. 움직이는 영상을 순간적으로 포착한 것이기 때문에 인화된 사진 이미지는 형태를 분간할 수 없을 정도로 흐릿하거나 화질이 선명하지 않은 것이 많다. 발데사리는 연상되는 단어들을 사진 위에 캡션과 같이 명시한 후, 사진들을 색채 및 알파벳 순서대로 분류했다. 그는 미학적인 가치들에 의존하지 않기 위해 게임과 같은 언어학적 구조를 도입하여 사진들을 조합했다. 이렇게 재조합된 사진들과 단어들은 마치 주어-동사-목적어 순서로 된 문장을 암시하며, 관람자로 하여금 이미지의 외부 구조를 통해 의미를 파악하도록 유도한다.[98] 작품에서 캡션과 같은 단어들은 사진을 명시하거나 사진에 부가적인 정보를 제공한다. 단어의 의미는 사진 속 장면과 일치하거나 모순적이기도 하며 심지어 이미지를 가리기도 하기 때문에 관람자들을 당황시키며 혼란스럽게 만든다. 작품에는 언어학적 구조가 도입되었음에도 불구하고, 사진과 사진 및 사진과 단어들은 통일된 의미를 전달하지 않으며, 극도의 혼란은 그것을 해석하려는 관람자를 좌절하도록 만든다.[99]

이에 대해 미술사학자 할 포스터(Hal Foster)는 <손상된 알레고리>연작이 텔레비전 이미지들에 대한 기호학적 연구 경향을 띤 듯하지만, 너무 복잡하고 이질적인 요소들로 이루어져 있기 때문에 기표와 기의의 관점에서 해석하는 것은 혼란을 가중시킬 뿐이라고 설명했다.[100] 포스터는 <손상된

98) Coosje Van Bruggen, 앞의 책, p. 108.

99) 전혜숙, 「개념미술 속의 사진들: 존 발데사리의 작품을 중심으로」, 『현대미술사연구』, 제14집 (2002), p. 223.

100) Hal Foster, "John Baldessari's Blasted Allegories", *Artforum*, Vol. 18, No. 2, (October,

알레고리>를 “구조주의의 시뮬라크럼 또는 패러디”라고 언급하며, 이는 의미작용의 구조만을 나타낼 뿐 아무런 의미를 전달하지 않는다고 주장했다. 포스터에 따르면 발데사리의 작품을 마주한 관객들은 의미의 모호함에 직면하고, 시각적 감각에 더욱 의존하게 된다는 것이다.[101] 포스터가 지적한 ‘의미의 모호함’은 <손상된 알레고리> 연작 뿐 아니라 미디어 이미지를 차용하고 재조합한 발데사리의 다른 작품들에서도 드러나는 공통적인 특징이다. 이는 텍스트 없이 영화스틸 이미지들만을 조합한 작품들에서 더욱 전략적으로 드러난다.

### 2) 영화스틸 사진들의 조합

발데사리는 1970년대 후반부터 텍스트와 사진이미지의 조합 대신에 주로 영화 스틸사진들로만 이루어진 작품들을 구성했다. 작업을 위해 먼저 그는 먼저 할리우드 근처의 영화 기념품 가게에서 헐값에 판매하는 영화 스틸 사진들을 대량으로 구매했다. 그는 잘 알려진 영화의 스틸 사진보다 비교적 인지도가 낮은 1940년대와 1950년대의 B급 할리우드 영화 스틸사진을 택했다.[102] 이러한 스틸 사진은 강력한 서사적 요소를 내포하면서도 사진 속 배우가 누구인지, 영화의 어떤 장면을 묘사한 것인지 구체적인 정보를 제시하지 않는다. 그는 예기치 못하게 떠오르는 극적인 면과 모호함을 위해 의도적으로 대중들에게 덜 알려진 영화의 장면을 이용했다. 그는 각각의 영화 스틸사진에 연상되는 제목을 붙이고, 이를 알파벳 순으로 분류해

---

1979), p. 54.

101) 포스터는 <손상된 알레고리>라는 제목과 관련하여 “알레고리는 그 본성상 스스로 해체되는 성질을 지니고 있으므로 알레고리를 손상시킬 필요가 없다”고 말했다. 포스터는 “만약 이 작품이 작가의 의도 이상의 의미를 부여하는 비평의 알레고리에 대한 공격이라면 그것은 사기”라고 하며, “모더니즘 미술은 비평의 탄생”이었으며, “<손상된 알레고리>가 모더니즘 이론의 다른 형태가 아니길 바랄 뿐”이라고 언급했다. 이에 더해 글의 마지막 부분에서 포스터는 발데사리가 더 이상 언어의 의미와 개념을 중시하지 않고 시각적 의미만을 중시하는 점을 근거로 들어 발데사리가 개념미술가로서의 자신의 지위를 수정한 것이 아닌가에 대해 지적했다.Hal Foster, 위의 글, pp.54-55.

102) Eleanor Heartney, "Baldessari's Hollywood," *Art in America*, vol. 94, no.4 (April, 2005), p. 117.

미디어 이미지들로 이루어진 아카이브를 구축했다. 예를 들어, B목록에는 “새(bird), 빌딩(building), 벽(barrier), 피(blood), 책(book)”과 같은 무수한 파일들이 있다. 마치 개별 단어들이 결합되어 하나의 문장을 이루는 것처럼, 그는 파일목록에서 이미지들을 선택하고 이를 조합함으로써 어떤 의미나 스토리를 암시하는 것처럼 보이도록 만들었다.[103]

또한 그는 선택한 영화스틸 사진의 일부를 자르거나 가림으로써 사진이 나타내는 특정한 상황이 무엇인지 알 수 없도록 미묘하고 신중하게 변형을 가했다. 발데사리는 “당신의 작품에서 내가 정말 좋아하는 것은 바로 당신이 제거한 것이다”라는 칼아츠의 동료였던 백남준의 조언이 큰 도움이 되었다고 회고하며 말한 바 있다.[104] 발데사리는 영화 스틸을 사용하는 것에 대해 다음과 같이 말했다.

> 영화 스틸을 이용할 경우, 영화의 문맥은 제거되어 우리의 삶 속에서, 텔레비전 속에서 본 것을 통해 축적된 수많은 감정들이 예기치 못하게 떠오른다. 나는 자주 거기에 전혀 없는 것을 상상하고 있음을 깨닫곤 한다..... 거기에 없는 것도 거기에 있는 것만큼이나 중요하다. 나는 작품을 질식시키지 않기 위해 정보의 양을 극소화하고자 했다. 만약 내가 실패했다면 그것은 너무 많은 정보를 주었기 때문이며, 만약 내가 성공했다면 마음을 움직일 만큼의 적당한 정보가 있기 때문이다.[105]

1976년에 제작된 <통시적인/공시적인 시간에 대하여: 위에, 에, 아래에(인어와 함께)(Concerning Diachronic/Synchronic Time: Above, On, Under (With Mermaid))>(도 29)는 영화 스틸사진을 시간과 공간의 의미에 따라 재조합한 작품이다. 발데사리는 고정된 영화 스틸사진들에 시간성을 부여하기 위해 제목에 ‘통시적/공시적’이라는 용어를 사용한 것으로 볼 수 있다. 즉, 작품에서의 세로축은 ‘공시적인’, 즉 특정한 시기의 서로 다

---

103) Russell Ferguson, "Unreliable Narrator," in *John Baldessari: Pure Beauty,* p.89

104) Calvin Tomkins, "No More Boring Art," *The New Yorker,* vol. 86, no. 32 (18, Oct, 2010), p. 42.

105) Coosje Van Bruggen, 앞의 책, p. 163.

른 공간을, 가로축은 '통시적인', 즉 시간의 흐름에 따른 공간의 변화를 의미하는 것으로 보인다. 작품의 가장 위의 층에는 공중에 떠있는 비행기와 갈매기, 중간층에는 왼쪽으로 들어와 오른쪽으로 나가는 느낌의 모터보트, 아래층에는 바다 속의 잠수함과 인어를 나타내는 스틸사진이 결합되어 있다. 그렇다면 작품이 의미하는 바는 무엇인가? 시간의 흐름에 따라 하늘에 떠 있던 비행기가 갈매기로 변하고, 바다 위의 모터보트는 오른쪽으로 지나가고, 바다 속의 잠수함은 인어로 변화되었다는 것을 의미하는 것인가? 이 작품에 대해 발데사리는 다음과 같이 설명했다.

> 여러 겹의 의미가 풍부히 공존하여서 쉽게 종합하고 해석하기 어려운 작품에 관심이 있다. 물론 설명이 가능한 지적인 내용도 중요하겠지만, 그런 소통과 동시에 모터보트가 지나가는 동안 비행기가 갈매기로 변하고, 잠수함이 인어로 변했다는 것을 관객이 믿게끔 하고 싶다.[106)]

그는 고정된 스틸사진들에 명시되어 있지 않은 시공간적 틈새를 관객의 상상으로 채우고, 관객 스스로의 허구적 이야기로 다시 만들도록 유도했다. 1976년 제작된 <폭력적 공간: 한 점을 만들지만 평면에 의해 가려진 두 시선(말레비치를 위해)(Violent Space Series: Two Stares Making a Point but Blocked by Plane(For Malevich))>(도 30)에서도 발데사리는 두 주인공들이 응시하는 중요한 부분을 하얀색 사각형으로 가리고, 제목을 통해 말레비치(Kazimir Malevich, 1879-1935)에 대한 의미를 덧붙임으로써 관객의 상상력을 자극시킨다. 영화 홍보를 위해 만들어진 대부분의 영화 스틸들은 관객들의 궁금증을 유발시키기 위해 연기자가 응시하고 있는 대상을 프레임의 외부에 놓이도록 화면이 설정되는 경우가 많다.(도 31) 이 작품에서도 주인공이 집중하고 있는 대상은 흰 사각형 뒤에 감춰져 있다. 많은 영화 스틸사진들에서 그러하듯, 주인공이 응시하고 있는 부분을 가린 발데사리의 작품은 감춰진 대상에 대한 관객의 궁금증을 유발시킨다. 그러나 작품에는 제목에 언급된 것 이상의 정보는 부재하므로 관객은 곧

106) Coosje Van Bruggen, 앞의 책, p. 35.

그 이면에는 아무것도 없음을 깨닫게 된다.

이에 대해 크렉 오웬즈(Craig Owens)는 의미가 모호한 발데사리의 작업이 처음부터 계산된 속임수에 의해 계획된 것임을 주장한 바 있다. 오웬즈는 감춰진 의미가 있을 것을 암시하는 발데사리의 작품이 관객의 보고자 혹은 알고자 하는 욕망을 부추기면서도 동시에 아무것도 없음을 발견하고 좌절하도록 만든다고 설명했다. 그에 따르면 관객의 의미화에 대한 욕망은 근본적으로 대상의 부재 안에서, 정확히 말해 대상의 존재에 대한 근본적인 불확실함 속에서 작동하는 것이다. 발데사리는 이미지를 차용하고 다양한 방식으로 조작함으로써 원래 이미지가 지닌 여운과 의미를 박탈하고, 작품의 의미를 모호하고 파악하기 어려운 것으로 만들었다. 오웬즈는 발데사리 작품에서의 이러한 의미의 모호함이 다층적 의미에 관한 관객의 기대를 불러일으키는 동안 작품의 의미가 내부로부터 발생하는 것이 아니라 무엇인가가 이미지에 더해져서 생기는 사후효과임을 증명한다고 주장했다.[107] 즉, 관객의 해석하는 행위에 의해 작품에 의미가 사후적으로 덧붙여지는 것을 드러내기 위하여 발데사리가 작품의 의미를 명백하게 모호한 것으로 만들었다는 것이다.

오웬즈는 현대 미술작품에 나타나는 의미의 불투명함을 포스트모더니즘의 알레고리적 충동이라 주장한 바 있다. 그는 알레고리를 "외부적으로 다른 의미를 추가하여 얻어지는 표현"으로 정의했다. 그에 따르면 알레고리를 사용하는 현대의 작가들은 명백하게 모호한 의미를 생산하는 것을 목표로 하는데, 이는 작품 자체의 우연성 및 불충족성, 초월성의 결여를 드러내고 모더니즘 미술을 특징짓는 상징적, 전체적 충동에 도전하기 위함이다.[108] 과연 발데사리가 모더니즘 미학에 도전하기 위해 알레고리를 사

---

107) Craig Owens, "Telling Stories," *Art in America*, Vol. 69, No. 5 (May, 1981), pp. 130-135.

108) 알레고리(Allegory)의 어원은 '대상을 다르게 표현한다'는 의미의 그리스어 'allo agoreuein'에서 유래한 것으로, 어떤 대상에 대해 말하면서 또 다른 의미를 암시하기 위해 사용된 고대로부터 내려온 수사학적 어법이다. 근대 이전까지는 알레고리의 가치가 폄하되지 않았고, 알레고리가 지닌 의미의 다의성을 하나의 고유한 특성으로 그 가치를 인정받았다. 그러나 18세기 후반에 이르러 알레고리의 자의적이고 임의적인 측면이 부정적으로 부각되면서 미적 가치가 떨어지는 것으로 평가되었다. 임석원, 「발터 벤야민의 알레고리 개념연구 '독일 비극의 원천'을 중심으로」, 서울대학교 독어독문학과 석사학위 청구 논문 (2003), pp.6-9 ; 크렉 오웬즈는 현대의 미술에서 알

용했는가에 대해서는 의문이 들지만, 오웬즈의 견해대로 그의 작업에서 알레고리적 특성은 두드러지게 나타난다. 발데사리의 작품들은 대부분 이미지들이 나타내는 상황에 대해 정확한 정보를 제공하지 않는다. 조합된 미디어 이미지들은 그 자체로 해독되어야 할 코드를 암시하지만 동시에 어떤 요소는 '해독되기'를 거부하고 불가해한 상태로 남아 있기를 고집해 이미지들이 투명하게 읽히는 것을 방해한다.[109]

이러한 알레고리적 특성은 발데사리의 1960년대 회화작업에서도 나타난다. 텍스트 회화에서 언어는 대상의 부재를 통해 작동하며, 이것은 오웬즈의 주장처럼 "관객의 보고자 혹은 알고자 하는 욕망을 부추기며 동시에 좌절시킨다." 예를 들어, 영화 <인톨러런스(Intolerance)>(1950)의 대본에서 발췌한 텍스트를 그린 <제라늄 옆에 있는 소녀의 세미-클로즈업(은은한 시점)(Semi-Close-Up of Girl By Geranium(Soft View)>(1966-68)(도 32)에는 "물을 주는 것을 마친다-식물이 성장한 흔적이 있는지 살펴보고, 미세한 증거를 발견한다-미소를 짓는다-어느 한 부분이 축 쳐져 있다-그녀는 손가락으로 어루만진다- 손을 올려 식물이 잘 자라나도록 격려해준다"라는 영화 대본의 지시문이 그려져 있다. 영화의 지시문은 관객들로 하여금 시각적 이미지에 대한 기대를 불러일으킨다. 하지만 작품에 제시된 것은 단지 언어적 묘사이기 때문에 시각적 이미지는 그 자체로서 지연된다. 결국 시각 이미지의 재현은 각자의 마음 속 공간에 스스로 그려보도록 관객의 몫으로 남는 것이다.

발데사리는 다양한 출처에서 이미지 및 텍스트를 차용하여 그것을 원래의 문맥에서 분리시킨 후, 조작하거나 재조합하는 방식으로 작업했다. 따라서 파편화된 이미지 및 텍스트는 원래의 의미를 보존하지 않고, 불투명하고 모호한 의미를 남기며 관객으로 하여금 보다 능동적으로 작품의 의미를 완성하고 해석할 것을 요구한다.

---

레고리가 재등장한 것에 주목하여 그 역사적 배경을 살피고 이를 분석했다. 오웬즈는 모더니즘 비평이 알레고리를 억압해왔기 때문에 모더니즘 미술에서 알레고리가 '잠재적 상태'로 남아있었던 반면, 포스트모더니즘 미술에서는 의미가 모호하고 불확정적인 알레고리적 특성이 두드러지게 부각되어 나타난다고 주장했다. Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," *October*, vol. 12 (Spring, 1980), pp.67-86과 *October*, vol. 13 (Summer, 1980) pp. 58-80.

109) 전혜숙, 앞의 글, p. 222.

## 3. 학생들과의 협업: 미디어 이미지의 의미작용 탐구

발데사리의 알레고리에 대한 관심은 같은 시기의 비디오와 영화 작업에서도 나타난다. 이 시기에 그는 대학의 장비들을 이용하여 학생들과 함께 다수의 비디오와 영화 작품을 제작했다.[110] 발데사리는 파편화시킨 미디어 이미지와 텍스트를 학생들에게 단서로 제시한 후, 마치 심리테스트처럼 그들이 이미지와 텍스트에 어떠한 의미를 덧붙이는지 알아보는 실험을 했다. 작품 속에서 발데사리는 감독과 같은 역할을 맡았고, 그는 학생들로 하여금 작품을 완성하도록 이끌었다. 발데사리의 초기 작업에서 간판 화가가 텍스트를 그리는 일을 대신했던 것처럼, 1970년대의 비디오와 영화 작업에서 학생들은 작가의 대리인으로 기능했다.

1970년대 초중반에 발데사리는 에드 핸더슨(Ed Henderson)이라는 학생과 함께 여러 점의 비디오 작품을 제작했다.[111] 1973년에 제작된 비디오 작품 <에드 핸더슨에게 다양한 사진들이 의미하는 것(The Meaning of Various Photographs to Ed Henderson)>에서 발데사리는 신문, 잡지 등에서 발췌한 8장의 보도 사진을 핸더슨에게 제시하며, 사진이 의미하는 것이 무엇인지 추론하여 즉석에서 묘사해보라고 지시했다. 핸더슨은 세 마리의 거위가 있는 사진(도 33)을 보며 이것은 캐나다 거위들이며, 한 마리는 수컷, 다른 두 마리는 암컷의 거위라고 설명했다. 이어서 그는 이 사진이 뉴스 사진기자가 동물원에서 찍은 사진이며, 사진기자가 재미있는 사진을 찍기 위해 수컷의 거위가 다가올 때 순간적으로 포착한 것이라고 묘사했다. 사실 사진에는 핸더슨이 묘사한 이야기에 대한 증거가 없다. 우리는 핸더슨이 사진에서 그가 본 것, 즉, 불확실한 단편적 정보에 대한 묘사에서 더 나아가 구체적인 상황을 묘사하는 것으로 이끌리는 것을 볼 수 있

110) 휴대용 비디오 카메라는 1965년 소니(Sony)사에서 처음 출시되었다. 칼아츠는 26개의 소니 포타팩 비디오 카메라를 보유하고 있었으며, 이러한 도움에 힘입어 발데사리는 1968년부터 1977년까지 23편의 영화와 27편의 비디오를 제작했다. Bettina Riccio-Henry, "Light, Camera, Art: John Baldessari, Ed Ruscha and Hollywood Film," pp. 105-106.

111) Douglas Eklund, "No Success Like Failure: Deskilling and Collaboration in the work of John Baldessari" in *John Baldessari: Pure Beauty*, p. 84.

다. 결과적으로, 핸더슨의 해석은 사진이 담고 있지 않거나 세부적인 것들로 인해 사진에서 읽어 내는 정보가 보다 부풀려진다는 것을 보여준다.[112] 하지만 이 작품에서 핸더슨이 추론한 내용은 모두 현실에서 실제로 있을 법한 이야기들이다. 이처럼 현실적인 상황을 묘사하는 핸더슨의 이야기는 진실만을 기록하거나 특정한 사실을 전달할 것이라는 '보도 사진'에 대한 일반적인 믿음에서 기인한 것으로 보인다. 영화 스틸사진의 의미를 묘사한 다음과 같은 작업에서 우리는 핸더슨이 할리우드 영화에서 나타나는 신화적 요소와 환타지를 반영하여 이야기를 추론하는 것을 확인할 수 있다.

같은 해에 제작된 비디오 작품 <에드 핸더슨이 영화 시나리오를 재구성하다(Ed Henderson Reconstructs Movie Scenario)>에서 발데사리는 텔레비전에 방영된 영화의 장면을 촬영한 6장의 스틸사진들을 핸더슨에게 제시하며 영화의 이야기를 상상하여 묘사해보라고 지시했다. 원래 영화의 문맥에서 추출된 스틸사진은 과거 영화의 내러티브를 갖지 않기 때문에 단지 또 다른 이야기의 전조가 될 수 있을 뿐이다. 이 작품에서 핸더슨은 매우 구체적으로 이야기를 묘사하는데, 그는 이 영화가 어떤 장르에 속해 있는지, 인물들에 대한 묘사, 그들의 의도, 그리고 어떤 경우에는 영화의 제목과 대략적으로 어느 해에 영화가 제작되었는지에 대해서도 설명한다. 예를 들어, 챙이 넓은 모자를 쓴 두 명의 남성이 앉아 있는 스틸사진(도 34)을 보고 핸더슨은 그들을 아들과 아버지라고 소개하며 "양을 치며 사는 매우 정직한 사람들"이라고 묘사한다. 핸더슨은 두 주인공들이 무법자들과 목장에서 총격전이 벌어지게 되는 장면을 상상하며 가상의 스토리를 생생하게 그려냈다. 그는 무법자들이 농장에 불을 지르고 총을 쏘아 주인공들을 위험에 처하게 만들지만, 결국 주인공이 승리하게 된다는 결말을 맺음으로써 전형적 서부 영화의 스토리 구조를 반영하여 이야기를 지어냈다.

서부 영화는 미국 영화의 역사에서 가장 뿌리 깊은 장르의 하나이다. 대부분의 서부 영화는 문명/야만, 질서/무질서, 범법/정의의 실현이라는

112) Douglas Eklund, 앞의 책, p. 84.

이항 대립적 가치가 충돌하는 것을 기본으로 하여 약탈과 추적, 보복, 그리고 무법자의 퇴치와 법질서의 회복을 중심으로 이야기가 진행된다. 이야기의 핵심 주제는 항상 악에 대한 선의 정정당당한 대결과 승리의 내용이며, 서부의 영웅은 악과 맞서서 불굴의 용기로 명예와 의무를 지킨다.[113] 핸더슨의 상상의 이야기에 등장하는 선을 상징하는 독립심 강한 영웅, 악을 상징하는 무법자와 같은 인물 유형, 추격전이나 총격전과 같은 구성 요소들은 서부 영화의 내러티브 관습을 반영한다. 핸더슨은 계속해서 제시되는 스틸사진들에서도 뮤지컬, 갱스터와 같은 할리우드 장르 영화의 관습적 내러티브를 읽어냈다. 이에 대해 큐레이터 존 핸하르트(John Hanhardt)는 "핸더슨과 발데사리의 퍼포먼스를 통해 할리우드 영화에 대한 일반 대중들의 수용을 알 수 있다"고 언급한 바 있다.[114] 또한 리치오 헨리(Riccio-Henry)는 "핸더슨의 상상의 줄거리와 이야기를 지어내는 열정은 할리우드의 장르 영화의 표준화된 어법이 미국 대중들의 무의식에 어느 정도 침투해있는가에 대해 일깨운다"고 설명했다.[115]

할리우드 영화에서 코미디, 웨스턴, 호러와 같은 각각의 장르는 영화 제작자가 대중에게 좋은 반응을 얻은 영화들에서 특정한 플롯이나 캐릭터, 주제들을 차용하고 반복함으로써 정형화되어 구축된 하나의 체계이다. 할리우드에서 장르 시스템의 활용은 스타 시스템과 함께 불안정한 영화 산업을 안정시켜주는 역할을 담당해왔다. 영화의 제작이란 막대한 자금을 투입하여 불확실하고 커다란 위험을 수반한 일을 도모한 것이었기 때문에 위험 부담을 줄여줄 안정적인 장치가 필요했던 것이다.[116] 할리우드에서는 1920년대 중반 이후시기부터 '판에 박은 영화'들이 성행했다. 이것은 B급,

---

113) 서부 영화의 표면을 흐르는 정서는 남성적 개척자 정신의 강조, 선과 악이 목숨을 걸고 정면 승부한다는 흥분과 액션 외에도, 총기를 가지고 보여주는 용감한 행동이 곧 법이라는 인식을 우리 뇌리에 심어준다. 이것은 다분히 승자의 시각에서 재현되고 신화화되는 이야기 구조인 것이다. 서정남, 『할리우드 영화의 모든 것』(이론과 실천, 2009), pp. 425-436.

114) John Hanhardt, "John Baldessari on Video" in *John Baldessari : Somewhere Between Almost Right and Not Quite (with Orange)*, p. 45.

115) Bettina Riccio-Henry, 앞의 글, pp. 124-125.

116) 영화제작에 있어 비슷한 패턴과 공식을 반복하는 것은 경제적인 면에서 커다란 장점이 되었다. 인건비나 제작 기간을 줄일 수 있고, 한 번 만들어놓은 야외 오픈 세트를 약간만 변형하여 그대로 사용할 수 있다는 점이 유용했다. 서정남, 앞의 책, pp. 369-370.

C급 영화들이 쏟아져 나오기 시작했다는 것을 의미한다. 영화 제작사는 대체로 대규모 자본을 투자해 좋은 영화를 만들었지만, 관객이 몰려드는 극장의 수요를 채우기에는 부족했기 때문에 중간에 저급한 영화들을 끼워 넣기 시작했던 것이다. 그러한 목적으로 흥행에 성공한 작품들을 단순히 벤치마킹하거나 비슷한 틀에 맞추어 판에 박듯이 영화를 찍어냈기 때문에 질적 수준에서 함량 미달의 작품들이 양산되었다. 그러나 이러한 영화들의 양산들을 통해 정형화된 관습과 관객들과의 묵시적 상호작용 관계가 구축되었고, 개별 장르들이 확고한 체제를 갖추게 되었다. 대중에게 인기를 끈 몇몇 영화들은 하나의 원형이 되어 비슷한 주제, 비슷한 캐릭터 타입 등을 가진 영화들을 판단하고 장르의 범주로 묶는 데 있어 하나의 준거가 되었다.[117] <에드 핸더슨이 영화 시나리오를 재구성하다>에서 발데사리는 과거의 내러티브를 갖지 않는 스틸 사진들을 제시했지만, 핸더슨은 스틸 사진들 속에서 정형화된 장르 영화의 도상들, 예를 들면 챙이 넓은 모자를 착용한 카우보이 패션과 같은 요소들을 발견하고 장르 영화의 관습적 내러티브를 묘사했다. 핸더슨은 자유롭게 즉흥적으로 연상되는 이야기를 묘사했음에도 불구하고, 그의 상상의 이야기에는 대중들의 의식 속에 뿌리깊이 자리잡은 장르 영화의 관습적 요소들이 반영되어 있음을 확인 할 수 있다.

한편 1974년 14명의 제자들과 함께 제작한 영화 <스크립트(Script)>(도 35)에서 발데사리는 영화 대본의 불확정성, 즉 똑같은 대본의 언어가 제자들의 개인적 감성과 그들의 상호작용에 의해 걸러져 다양하게 연출되고 연기되는 방식을 보여주었다.[118] 이 작품은 수업의 일부분이기도 했던 학생들의 그룹 활동을 무심히 재구성한 것이다. 작품을 위해 먼저 발데사리는 할리우드 영화 대본에서 열 장면들을 무작위로 발췌했다. <노마 이야기>와 마찬가지로 세 장면은 영화 <선셋대로>에서 발췌해온 것임을 알 수 있지만 나머지 부분들은 어느 영화에서 발췌한 것인지 알 수 없다. 발데사

117) 서정남, 위의 책, p. 53.
118) David James, *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, p. 286.

리는 감독의 역할을 맡아서 똑같은 열 토막의 영화 대본을 일곱 쌍의 커플들에게 배분한 뒤, 지시문에 맞추어 그들 스스로 적절하다고 생각하는 것을 연출 및 연기, 촬영하도록 지시했다. 그는 다른 커플들이 어떻게 진행하는지 서로 알지 못하게 촬영하도록 요구했다.[119]

영화는 총 네 부분으로 구성되었다. 각각의 대본들의 텍스트들을 보여주는 것으로 시작되어, 그들이 연기한 장면들을 각각의 커플들 별로 엮어서 보여준다. 그리고 나서 일곱 쌍의 커플들이 연기한 것을 같은 장면 별로 엮어서 다시 한 번 보여준 후, 마지막에는 발데사리가 뽑은 베스트 열 장면을 보여준다. 같은 장면을 순서만 다르게 바꾸어 반복적으로 제시하는 것은 <24가지 버전의 이야기>의 구조와 비슷하다. 이처럼 순서를 바꾸어 재조합한 시퀀스는 서로 다른 의미와 효과들을 보여준다. 한 쌍의 커플들이 연기한 것을 순차적으로 엮은 장면들에서는 그들의 개성, 행실, 옷, 장소와 편집의 시각적 효과들이 인물의 성격과 영화 속의 허구적 시공간을 암시하면서 하나의 내러티브로 묶는다. 그리고 이미 널리 알려진 영화 <선셋대로>에서 발췌한 세 장면들 사이에 대안적인 액션들이 제공되어 아무리 불합리하고 불가해하더라도 각 장면들을 가로지르는 내러티브가 그림자처럼 따라 붙는다. 그러나 같은 장면의 다른 버전들이 병치될 때, 허구적 시공간의 암시는 사라지고 커플들의 대화는 일정하게 반복된다. 관객에게는 커플들의 연기의 차이를 구분하도록 단서가 주어지며, 평가하고 순위를 매기며 영화 비평을 하도록 유도한다. 더불어 마지막에 제공되는 베스트 열 장면에서는 관객의 평가가 얼마나 잘 들어맞는지 확인하도록 이끈다.[120]

브레들리 레인(Bradley Lane)과 테리 톰버린(Terry tomberlin)이 함께 작업한 우스꽝스러운 연기(도 36)가 1위로 뽑혔고, 당시 실제 연인이었던 데이비드 샐리와 일렌 시가러브(Illen Sigalove)의 과장된 키스 씬(도 37)이 베스트 열 장면 안에 포함되었다. 반복되는 장면 속에서 관람자는 발데사리의 제자들이 제각기 할리우드 배우를 흉내 내고 있지만, 어색하게

119) Douglas Eklund, 앞의 책, p. 85.
120) David James, 앞의 책, p. 287.

경직되어 있거나 과도하게 연출된 부자연스러운 연기를 보여주는 것을 확인 할 수 있다. 그들의 연기는 할리우드 배우들의 자연스러움과 달리 희미한 모방만을 보여줄 뿐이다. 작품에 참여한 제자들은 일생동안 보았던 영화들에 대한 기억에 의존하여 각 장면들을 연출하고 연기했다. 이는 영화 제작에 참여한 발데사리의 제자 데이비드 샐리가 "카메라가 촬영하기 시작하면 젊은 제자들은 영화 속 주인공인 것처럼 행동하며 의식적이든 무의식적으로든 간에 어떤 알아볼 수 있는 유형으로 가장했다"고 설명한 것을 통해서도 알 수 있다.[121] 그들은 영화를 통해 보아온 할리우드 스타들과 자신들을 동일시하며 연기했지만 자연스럽지 못한 모방으로 표현되어 어색하고 유머러스하다. 발데사리는 아마추어 배우들의 연기를 재구축함으로써 할리우드 배우와 같이 보여지기를 원하는 그들의 내재된 욕망을 가시화했다. 더글라스 에클런드(Douglas Eklund)의 묘사대로 "아마추어 배우들의 연기는 서투르게 보인다. 하지만 일생동안 보아온 영화에 대한 기억을 토대로 구축된 연기가 전문가의 연기보다 더 진실된 것이다."[122]

솔 르윗의 벽 드로잉에서 볼 수 있듯이, 미술가의 현존과 상품적 특성이 제거된 개념미술은 적당한 지시문만 있으면 누구나 미술을 실행할 수 있다는 것과 물질적으로 미술품이 존재하지 않아도 된다는 것을 의미했다.(도 38) 사진, 비디오, 영화 매체를 이용한 발데사리의 1970년대 작업은 작가 수공의 흔적과 상품적 특성이 배제된 점, 비물질적이며 아이디어가 중시된다는 점에서 개념미술의 범주 안에서 해석된다. 그러나 대중매체 이미지를 차용한 발데사리의 작업은 일상 속에서 보아왔던 이미지에 대한 기억과 연상작용을 토대로 그 의미를 유추하도록 이끌기 때문에 여타의 난해한 개념미술작품들보다 관객에게 쉽고 친근하게 다가오는 것은 사실이다. 앞장에서 살펴보았듯 동시대 비평가나 미술가들이 발데사리의 미술을 "팝 적"이며 "가벼운 개념미술"이라 평가했던 이유는 발데사리 작업에 미디어 이미지와 같은 대중적 요소가 반영되어 있었기 때문일 것이다.

---

121) David Salle, "The Petit Cinéma of John Baldessari," in *John Baldessari: Pure Beauty,* p. 146.

122) Douglas Eklund, 앞의 책, p. 85.

그러나 발데사리의 작업은 단순히 가볍고 유머러스한 것으로만 평가할 수 없다. 1970년대 그의 비디오와 영화 작품들에서는 미디어 이미지에 대한 학생들의 해석이 대중의 생각과 마음을 지배하는 미디어 문화로부터 깊은 영향을 받고 있다는 사실을 보여주며, 이를 통해 우리의 해석 또한 대중을 유혹하고 이상화된 욕망과 환타지를 심어주는 미디어 문화에서 자유로울 수 없다는 것을 깨닫도록 한다. 발데사리는 칼아츠 학생들의 상상력을 이용하여 비디오 및 영화 작품을 제작했듯이, 사진 작업에서는 관객의 상상을 통해 작품의 의미가 완성되도록 만들었다. 관객은 작가가 제시하는 미디어 이미지에 각자 일생동안 영화, 잡지, 신문, 등 대중매체를 통해 보아왔던 장면들을 투사시키게 되고, 그 결과 관객은 미디어 문화에 길들여진 스스로의 모습을 확인할 수 있게 되는 것이다.

# Ⅳ. 포스트 스튜디오 미술의 전략 의도와 '픽처스 세대'에 미친 영향

## 1. 기호학적 의미체계의 전복

발데사리는 일상에 편재하는 미디어 이미지들의 기호들을 차용하여 재조합함으로써 불투명하고 모호한 의미들을 생산했다. 작품을 마주한 관객들은 발데사리가 제시한 게임과도 같은 예기치 못한 연상 작용에 연루되어 작품에 새로운 의미를 덧붙이게 된다. 발데사리가 차용한 이미지들은 미디어 산업에 의해 미리 조성된 환타지와 욕망의 원재료라는 점에서 중요하다. 미디어 산업은 대중으로 하여금 상품을 소비하도록 유혹하기 위해 이미지를 조정하고 연출하여 이상화된 스테레오타입들을 생산한다. 그러한 목적을 가지고 반복되는 미디어 이미지는 한 사회의 보편화된 일반적 신념, 즉 현대의 신화로서 작용하며 우리의 인식에도 영향을 미치게 된다.

바르트는 『신화론(Mythologies)』에서 한 사회의 보편적 믿음으로 간주되는 '신화'가 언어 행위에 의해 작동된다고 말했다.[123] 그에 따르면 한 사회의 구성원 대다수가 진실이라고 믿는 일반적인 신념 체계로서의 신화는 기존의 언어 범주를 넘어선 광범위한 언어 행위를 통해 이루어진다는 것이다. 따라서 바르트의 신화에는 프로 레슬러의 과장된 몸짓에서부터 찰리 채플린(Charles Spencer Chaplin)의 모던타임즈, 합성비누 광고, 잡지 속 요리사진, 영화배우 그레타 가르보(Greta Lovisa Gustafson)의 얼굴까지 일상에서 흔히 대면하는 이미지들로 가득 차있다. 그는 이것을 모두 의미를 전달하는 언어 체계로서 간주했다.

바르트는 신화의 의미체계가 이중 구조라는 점에서 신화를 메타언어

123) 바르트는 신화는 곧 파롤(Parole)이라고 설명하며, 신화가 하나의 의사소통 체계, 곧 하나의 메시지라고 주장했다. 신화적 기호로 글로 씌어진 담론뿐만 아니라 사진, 영화, 르포르타주, 스포츠, 공연, 광고 이 모든 것이 사용될 수 있다고 설명했다. 롤랑 바르트, 『현대의 신화』, 이화여자대학교 기호학연구소 옮김 (서울: 동문선, 1997), p. 264-265.

로 정의했다. 신화에서는 기호가 또 하나의 기표 역할을 함으로써 첫 번째 의미와 달리 함축적이고 추상적인 이차적인 의미를 내포하게 된다. 그는 「파리마치(Paris Match)」의 표지사진(도 39)을 예로 들며, 신화의 의미작용을 설명했다.

> 나는 언젠가 이발소에 갔었다. 거기에 누군가가 나에게 「파리마치」라는 잡지 한 권을 내밀었다. 그 잡지의 표지에는, 프랑스 군복을 입은 흑인 청년이 눈을 약간 치켜 뜬 채 주름진 프랑스 삼색 국기를 주시하면서 군대식으로 경례를 올리고 있었다. 바로 이것이 잡지의 표지에 나타난 이미지의 의미라고 할 수 있다. 하지만 내가 순진하건 순진하지 않건 간에, 나는 이 표지의 이미지가 나에게 의미하는 바를 잘 알고 있다. 그것이 의미하는 바는 바로 프랑스는 위대한 제국이며, 프랑스의 모든 자손들은 인종차별 없이 프랑스 국기 아래에서 평등하게 군에 복무한다는 것이다. 그리고 그 표지의 이미지는 제국주의를 비방하는 사람들에게, 그들이 억압적인 지배자라고 부르는 어떤 것에 관해 이 흑인 청년이 보여준 열광적인 충성보다 더 나은 대답은 없다고 주장할 것이다.[124]

이 경우에 프랑스의 국기에 경례를 하고 있는 흑인 병사라는 기호는 프랑스 국가성의 신화를 나타내기 위한 기표로서 사용된다. 하지만 메타언어로서 신화는 자신이 기표로 사용하고 있는 기존 기호의 구체적인 역사성과 의미를 최대한 지워버리기 때문에 바르트는 신화를 “텅 비어 있는 언어”라고 언급했다. 즉, 흑인 병사의 이미지가 프랑스 국가 성격을 지시하는 기표로 사용됨으로써 본래의 기호가 가지고 있었던 복잡한 의미들, 식민지 출신의 한 흑인 청년이 프랑스 군인이 되기까지의 모든 개인적, 역사적 문맥들은 증발해버린다.

또한 바르트는 신화적 기호의 생성에 있어 필연적 인과 관계를 발견하게 되는데, 그것은 특정 기표와 기의의 연결에 있어 심리적인 동기가 개입된다는 점이다. 소쉬르의 구조주의 기호학에서는 기표의 기의의 연결이 자

---

124) 롤랑 바르트, 『신화론』, 정현 옮김 (서울: 현대미학사, 1995), pp. 27-28.

의적이라고 설명되던 것 달리 바르트는 신화에서 기표와 기의의 관계가 임의적 관계가 아니라 다분히 동기화되어있다고 주장했다. 바르트에 의하면 신화는 동기화된 것을 감추고 정치적인 것을 '일상적인 것' 또는 '자연스러운 것'으로 변형시킨다. 또한 그는 같은 개념이 수많은 기표들로 반복되는 것도 신화의 특징이라 지적했다. 동일한 신화적 개념이 특정 기표와 기의의 연결로 반복적으로 나타난다는 것이다. 한 사회가 당연시 하는 일반적인 생각은 바로 이러한 반복적 언어 행위를 통해서이다. 반복적 언어 행위 속에서 기호가 가졌던 본래의 역사적 성격을 잃게 되고, 특정 이미지는 특정 의미로만 읽히게 된다. 바르트의 표현에 따르면 한 기표가 단 하나의 기의에 "정박"되는 것이다.[125]

1961년 쓴 「사진적 메시지(The Photographic Message)」라는 글에서 바르트는 신문사진, 광고사진 등 미디어 이미지들이 소외되어 독립적으로 존재하기보다는 제목, 캡션과 같은 텍스트를 수반함을 지적하며, 상호작용하는 사진과 텍스트의 관계를 설명했다. 그는 사진 이미지를 특정한 의미에 묶어 두는 것은 텍스트라고 주장하면서, 이러한 정박의 기능이 광고에 빈번히 나타남을 강조했다.[126] 일반적으로 대중은 사진이미지를 '코드없는 메시지(message without code)'로서 명시적 의미만 지닌다고 생각하지만, 사실 텍스트가 결합된 미디어 이미지에는 함축적인 의미, 즉 신화적 의미가 내포되어 있다는 것이다. 따라서 바르트는 신화를 공격하기 위한 '인위적인 신화'의 전략을 다음과 같이 제안했다.

> 사실, 신화에 대항할 수 있는 최상의 무기는 역으로 신화를 신화화하며 인위적인 신화를 생산하는 것이다. 그리고 신화를 재구성한 이 신화는 결국 진정한 신화학이 될 것이다. 신화가 언어를 강탈하는 것이 분명한 이상, 우리는 신화를 강탈해야 할 것이다. 신화를 강탈하기 위해선 신화

125) 신지영, 「롤랑 바르트의 일상의 '신화'와 동아시아의 문화」, 『동아시아 문화와 예술』, vol. 4 (2007), pp.8-9.

126) Roland Barthes, "The Photographic Message," *Image, Music, Text*, translated by Stephen Heath, (New York: Hill and Wang), p. 15 ; 전혜숙, 「개념미술 속의 사진들: 존 발데사리의 작품을 중심으로」, p. 209 참조.

를 가지고 또 다른 이차적 체계를 구성하는 것으로 충분하다. 즉, 이것은 신화를 두 번째 신화를 위한 출발점으로 사용하며, 그 신화의 의미작용을 두 번째 신화의 첫 항으로 간주하는 것이다.[127]

바르트가 설명하는 '인위적인 신화'의 전략은 신화에 의한 기호의 기표와 기의의 분열을 기호학적으로 반복함으로써 신화의 의미를 상쇄시키고 이를 해체하는 지점까지 나아가는 것이다. 이것은 기호의 기표와 기의를 분열시켜 암시적 의미를 발생시키는 알레고리의 구조와도 같다. 신화의 의미체계가 알레고리 구조와 상통함은 벤자민 부클로에 의해 이미 지적된 바 있다. 부클로는 알레고리를 사용하는 1970년대 후반의 현대 미술가들이 바르트의 "이차적 신화(secondary myth)"의 모델을 따르고 있다고 주장했다.[128] 부클로에 따르면, 이러한 미술작품들이 기호학적으로 기표와 기의를 분열시키는 신화화의 과정을 단순히 시연하기보다는 관객의 해석에 의해 기표와 기의의 분열이 어떤 비판적인 과정으로 변화될 수 있다는 것이다.

일상에 편재한 미디어 이미지들을 무심히 예술의 맥락에 끌어옴으로써 그것의 자연스러움에 의문을 제기하는 발데사리의 작업은 바르트가 제안한 "인위적인 신화"의 전략과 유사하다. 발데사리는 미디어 이미지들을 차용하여 다양한 방식으로 재조합함으로써 그것이 자연스럽게 연상시키는 신화적 연결고리를 끊어내고, 미디어 재현이 우리의 인식에 어떠한 영향을

127) 롤랑 바르트, 위의 책, p. 59.

128) 부클로는 다음과 같이 알레고리 미술에 대해 설명했다. "알레고리적 정신은 대상의 편을 들며, 대상이 하나의 상품이라는 위상으로 평가절하되는 것에 저항하는데, 이 저항은 알레고리적 실천 속에서 그 대상을 다시 한 번 평가절하함으로써 이루어진다. 기표와 기의를 분열시키면서, 알레고리 작가는 대상이 하나의 상품으로 변형되는 과정에서 겪었던 것과 똑같은 기능 분화를 기호가 겪도록 한다. 원래의 소모 행위를 반복하고 의미를 새롭게 부여하는 것이 대상을 구원하게 된다." 즉, 알레고리적 미술은 상품-기호의 분화를 단순히 시연하기보다는 오히려 이러한 분열하기를 어떤 비판적 과정으로 변화시킬지도 모른다는 것이다. 부클로는 1970년대 후반 미술가들의 알레고리 구조와 상통한 바르트의 모델을 따르고 있다고 말했다. 이에 대해 그는 "일상에서의 이데올로기적 신화를 해체하기 위한 바르트의 이차적 신화의 전략은 신화에 의한 기호의 기표와 기의의 분열을 기호학적으로 반복하는 것이다. 이것은 발터 벤야민이 알레고리적 과정들이 상품화에 의한 대상의 평가절하를 되풀이한다고 설명한 것을 구조적으로 따르고 있다."라고 설명했다. Benjamin Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art" in *Art after Conceptual Art,* p. 29, 38.

미치는가에 대해 숙고하도록 만들었다. 이러한 예로써 1973년에 제작된 <이 여자를 상상해보라(Imagine This Woman)>(도 40)는 대중문화에서 흔히 볼 수 있는 신화화된 여성 누드 이미지에 대해 생각해보도록 만든다. 이 작품은 성인 잡지물에서 오려낸 여성의 누드 이미지를 일곱 번 반복해서 제시한 작품이다.[129] 사진에는 "있는 그대로의 이 여자를 상상해보라. 아름다운 대신에 못생긴"이라는 내용의 텍스트가 병치되어 있는데, 텍스트는 "아름다운 대신에 우아하지 않은", "아름다운 대신에 결점이 있는"과 같이 한 단어만 바뀌며 사진과 함께 반복적으로 나타난다. 그는 "못생긴", "보기 흉한", "결점이 있는", "우아하지 않은", "보통의", "평범한"과 같은 부정적인 단어들을 사용함으로써 완벽하도록 아름다운 여성의 누드 이미지와 의미가 상충되도록 만들었다.

성인물에서 사용되는 포르노그래피는 강력한 효과를 줄 수 있도록 완벽함을 가장하며 끝없는 반복을 통해 익숙하게 만든다. 한 연구에 의하면 「플레이보이(Playboy)」, 「펜트하우스(Penthouse)」, 「허슬러(Hustler)」와 같은 외국 성인물 제공업자들은 잡지와 같은 인쇄 매체에서부터 텔레비전, 인터넷 등의 영상 매체로 확장해오면서 정당성을 확보하기 위한 여러 가지 전략을 통해 선정적인 음란물들이 일상적인 생활 속의 라이프스타일의 일부분으로 자연스럽게 받아들이도록 했다.[130] 성인물에 실린 여성의 누드는 한 여성으로서의 기호의 역사성은 생략된 채 단순히 남성들의 성적인 욕망의 대상으로 신화화되어 유통되고 소비된다.

발데사리는 잡지 속 누드여성을 원래의 문맥에서 해방시켜 텍스트와 재조합함으로써 '인위적인 신화'를 만들었다. 그는 관객에게 이 여성의 평범하고 아름답지 않은 모습을 "상상해보라"고 직접 말을 건넴으로써 관객의 인식에 위치한 대중매체에 의해 신화화된 여성의 누드에 대해 숙고해보도록 이끌었다. 발데사리는 이러한 전략을 사용한 것에 대해 "수동적으로 소비되도록 고안된 이미지들과 반대로 사람들이 멈춰서 바라보도록 하

129) Coosje Van Bruggen, *John Baldessari,* p. 100.
130) 하윤금, 「'Playboy' 성인 컨텐츠 유통의 신화와 현실」, 『한국 언론학보』, vol. 47, no. 5 (2003), pp. 260-263.

는 것에 관심이 있다. 만약 나의 작업에 정치적인 것이 있다면, 그것은 내가 사용한 이미지들이 이미지 그 자체의 자연스러운 본성에 질문을 던지도록 만드는 것에서 발견할 수 있을 것이다."라고 말한 바 있다.[131] 그는 미디어를 통해 자연스럽게 생산 및 소비되는 신화들을 전복시킴으로써 미디어 재현의 허구성을 드러내고 우리의 인식에 영향을 미치는 미디어 재현에 대해 숙고하도록 만들었다.

발데사리가 영화 스토리보드나 스틸 사진을 차용한 것도 이와 같은 맥락에서 해석될 수 있다. 그의 작품에서 영화 스틸사진은 상업 영화의 약호를 반영하는 불완전하고 모호한 기호로서 제시되었다. 그는 영화 스틸사진의 의미가 자연스럽게 연결되지 않도록 불연속적으로 조합하거나 이미지를 자르고 가림으로써 관객으로 하여금 능동적으로 참여하여 불완전한 의미를 완성하도록 유도했다. 따라서 발데사리의 작품을 마주한 관객은 일생동안 보아온 영화에 대한 기억을 토대로 작품에서 의미를 이끌어내려고 시도하지만, 근본적인 해독불가능성으로 인해 그러한 노력은 좌절되고 만다. 이러한 방식은 관객 스스로 작품과 비판적 거리를 유지하도록 함으로써 영화 스틸 속에 정박된 신화적 의미들과 미디어 재현의 허구성에 대하여 생각해보도록 만드는 것이라 볼 수 있다. 발데사리는 이러한 전략을 사용하는 것에 대해 "나는 사람들의 마음을 끄는 방식을 잘 알고 있는 상업문화에 대해 적절히 대응하고 있다고 생각한다. 나는 단순하고 예술적이면서도, 다른 한편으로 복잡하고 애매하여 다루기 힘든 것을 제시함으로써 사람들을 어리둥절하게 만드는 것에 흥미를 느낀다"고 언급했다.[132] 발데사리는 매스 미디어를 통해 구축된 관객의 예상과 기대와 다르게 이질적인 요소들을 병치시킴으로써 결국 그들을 어리둥절하게 만들고, 수동적인 미디어 이미지의 수용에 대해 스스로 반성하도록 하는 것이 그의 의도였다고 볼 수 있다.

발데사리가 매스 미디어에 대해 비판적 관점을 가지고 있었던 사실은 그가 광고 기법을 이용하여 그것의 허구성을 드러내는 방식에서도 확인할

131) James R. Hugunin, "Cluing in to Baldessari," *New Art Examiner* (Sep, 1990), p. 24.
132) Marc Selwyn, "John Baldessari," *Flash Art* (Summer, 1987), p. 64.

수 있다. 1970년대 초반에는 광고회사들이 잠재의식적으로 자극을 받도록 고안된 메시지를 텔레비전과 잡지의 광고 이미지 또는 상품 이미지에 숨겨 놓는다는 이슈가 화두에 올랐다. 잠재의식 광고(Subliminal Advertising)이라 불리는 이 기법에 대한 연구는 1950년대부터 학술적인 연구수준에서 간헐적으로 시행되다가 1974년 윌슨 브라이언 키(Wilson Bryan Key)의 저서 『잠재적 유혹(Subliminal Seduction)』의 출간으로 일반인의 관심을 불러 일으켰고, 관련 연구들도 활발하게 진행되었다.[133] 1974년에 발데사리는 잠재의식 광고기법을 차용하여 <끼워넣기 연작: 시가는 꿈꾸다 (보는 것이 믿는 것이다)(Embed Series: Cigar Dreams (Seeing Is believing))>(도 41), <끼워넣기 연작: 아이스 큐브: 유-바이 발 데 사 리(Embed Series: Ice Cubes: U-BUY BAL DES SARI)>(도 42)을 제작했다. 그는 이중 노출 기법과 에어브러싱 기법을 통해 사진 이미지에 문자를 첨가했다.[134] 이러한 방식은 광고나 정치선전에서 종종 사용되는 매몰기법으로, 사람의 시각으로 지각할 수 없는 문자나 이미지를 인쇄물에 첨가하여 무의식에 영향을 미치도록 고안된 방식이다. 예를 들어, 1971년 9월 「라이프(Life)」지에 실린 크레스트(Crest) 치약광고에는 눈에 보이지 않는 “SEX"라는 글자들이 매몰되어 있다.(도 43) 이처럼 성적이거나 금기시 되는 단어들을 광고에 매몰시켜 넣는 것은 대중들의 무의식에 자극을 미치고 알아차리지 못한 상태에서 특정 제품에 이끌리도록 유도하기 위해서이다.[135] 우리의 눈에 보이지 않도록 글자나 그림을 숨기

---

133) 잠재의식 광고에 대한 연구는 1957년 미국에서 마케팅 회사를 경영하던 제임스 비커리(James Vicary)가 영화를 상영하는 가운데 ‘코카콜라를 마셔라(Drink Coca-Cola)', '팝콘을 먹어라(Eat Popcorn)'라는 메시지의 자막을 3,000분의 1초로 노출시킨 결과, 콜라는 18%, 팝콘은 58% 매출이 증가했다는 조사결과를 발표한 것으로 시작되었다. 그러나 이러한 잠재의식 광고의 효과에 관한 명백한 증거가 나타나지 않아 일반인의 관심은 사라지고 학술적인 연구들이 간헐적으로 나오는 정도였다. 이러한 상황에서 1974년 윌슨 브라이언 키의 저서 ‘잠재적 유혹’의 출간으로 다시 일반인의 관심을 불러 일으켰고, 관련 연구들도 활발하게 진행되었다. 1970년대에 출간된키의 저서로는『잠재적 유혹』,『미디어 섹스플로이테이션(Media Sexploitation)』(1976)등이 있다. 황창규, 이태훈,「잠재의식 광고의 효과에 대한 연구」,『경제경영연구』, Vol. 21, No. 1, (1997), pp. 4-8.

134) Tim Griffin, "What Do You Do?," in *John Baldessari: Pure Beauty,* p. 195.

135) 윌슨 브라이언 키, 『섹스어필광고 섹스어필미디어』, 허갑중 옮김 (서울: 도서출판 책과길,1994), pp. 50-53, 153-154.

는 광고와 달리 발데사리는 제목을 통해 사진에 숨겨놓은 글자를 미리 알려주었다. 관객은 사진의 담배 연기 속에서 “Seeing Is believing”과 얼음 안에 “U-BUY BAL DES SARI”와 같은 숨겨진 글자를 확인할 수 있다. 그는 관객들로 하여금 작품에 숨겨진 문자를 찾아내도록 유도하며, 대중들의 무의식을 조종하는 광고기법뿐 아니라 미술의 상품화와 관련한 다양한 의미들을 숙고해보도록 만들었다.

1960년대와 70년대는 잠재의식 광고에 대한 연구뿐 아니라 미디어의 부정적 효과에 대한 연구가 활발히 진행된 시기이기도 하다. 1960년대에 폭발적으로 증가한 TV보급률에 따라 매스미디어에 관한 이론이 대두되었고, 이들 중 많은 논의들은 대중매체를 통해 재현된 이미지들이 실제 대중의 삶에 어떠한 영향을 미치는가에 초점이 맞춰져있었다. 1962년 출간된 『이미지』에서 저자 다니엘 부어스틴(Daniel Boorstin)은 환상이 현실보다 더 진짜같은 세상, 그리고 이미지가 실체보다 더 위엄을 갖는 세상에 살고 있다고 지적하며, 이제 “독자와 시청자들은 자연발생적인 사건보다는 만들어진 기사의 생생함이나 연출된 사진을 더 선호하게 되었다”고 언급했다.[136] 그는 미디어의 기능이 단순히 뉴스를 수집하는 것이 아니라 뉴스 자체를 만들어내는 것이라고 지적하며, 현실을 담아내야 할 미디어가 거꾸로 “가짜 사건들(pseudo-events)”을 창조하고, 공인을 허구적 인물로 격하시킴으로써 대중들의 사회생활의 가치를 감소시켰다고 주장했다.

부어스틴에 의해 제기된 매스 미디어의 환영성과 그것이 갖는 유혹에 대한 진단은 1967년에 출판된 기 드보르(Guy Debord)의 『스펙타클의 사회』에서도 나타난다. 저자에 따르면 ‘스펙타클의 사회’란 이미지-상품의 소비를 중심으로 조직된 미디어 및 소비사회이다. 그에 따르면 이미지가 실재를 결정하고 추월하는 스펙타클의 사회에서 대중은 더 이상 능동적으로 주체적 삶을 영위하지 못하며, 직접적이고 생생한 경험은 수동적 관조로 대체된다는 것이다. [137]

---

136) Daniel J. Boorstin, *The image : a Guide to Pseudo-events in America* (New York : Vintage Books, 1992) ; 다니엘 부어스틴, 『이미지와 환상』, 정태철 옮김 (파주: 사계절, 2004), p. 37.

137) Guy Debord, *Society of the Spectacle* (Detroit: Black&Red, 1983).

더불어 1970년대에 장 루이 보드리(Jean-Louis Baudry), 크리스티앙 메츠(Christian Metz), 로라 멀비(Laura Mulvey)와 같은 영화학자들은 할리우드로 대표되는 주류 영화 산업이 대중의 욕망과 무의식을 이용하여 영화 장치, 영화의 편집약호 등을 발전시키고 대중의 관람 방식을 수동적으로 길들여왔음을 주장했다.[138] 특히 이러한 연구에 가장 크게 기여한 크리스티앙 메츠는 1977년 발표한 저서『상상적 기표』에서 영화를 관람하는 관객의 상태를 자크 라캉(Jacques Lacan)의 거울 단계에 비유했다. 그에 따르면 거울단계에서 어린아이의 지각활동은 과민할 정도로 왕성하나 육체활동은 낮은 수준에 머무르듯, 영화를 보는 동안 관객들은 다른 모든 조건의 통제아래 강렬한 시각적 및 청각적 자극들을 수동적으로 수용할 뿐이다. 영화가 상영되는 동안 관객 집단 내의 교류나 의사소통이 차단되므로 고립된 개개의 관객은 나르시시스트적인 자기 몰입에 빠지기 쉽다. 그럼으로써 영화는 관객을 수면 및 꿈 상태에 보다 가까이 데려가 관객들의 무의식적 욕망을 충족시키고, 이러한 방식은 관객이 지속적으로 영화를 소비하도록 부추기는 영화 경제의 메커니즘의 일부분을 구성하는 것이라고 메츠는 주장했다. [139]

발데사리는 롤랑 바르트나 크리스티앙 메츠의 이론에 관심을 가지고 있었던 것을 인터뷰를 통해 직접 밝힌 바 있다.[140] 하지만 발데사리는 이론을 관습적으로 수용하는 것을 늘 지양해왔기 때문에 둘 사이에 직접적인 인과관계를 밝히는 것은 어렵다. 중요한 것은 미디어 이미지가 홍수를

---

138) Christian Metz, *The Imaginary Signifier : Psychoanalysis and the Cinema* (Bloomington : Indiana University Press, 1982); Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Art after Modernism*, edited by Brian Wallis (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984), pp. 361-373.

139) 메츠는 영화를 관람하는 상태가 꿈속에서 현실같은 환영이 유지되는 상황과 흡사한 퇴행상태이며, 영화에서 얻어지는 현실 같은 느낌은 바로 꿈꾸는 듯한 자기 몰입을 유도하는 영화 관람 상태로부터 생겨난다고 주장했다. 영화는 관객에게 가장 강력한 매혹의 힘을 발휘할 수 있게 되는데 이는 단순히 영화의 현실감 때문이라기보다는 정확히 말해 이 현실감이 꿈의 조건들에 의해 강화되기 때문이다. 메츠에 따르면 전통적인 할리우드 영화는 언표 상황의 주체를 드러내는 모든 흔적을 삭제하고 관객에게 모든 것을 볼 수 있는 전지적 능력을 부여함으로써 관객이 주체라는 반응을 하도록 만든다. 관객 스스로가 스크린에 나타난 이미지들과 상황들을 꿈꾸면서 주체적으로 영화적 허구를 만들어내고 있다고 느끼게 하는 것이다. 크리스티앙 메츠, 『상상적 기표 : 영화·정신분석·기호학』, 이수진 옮김 (서울 : 문학과지성사, 2009).

140) Jeanne Siegel, *Art talk : the Early 80s*, pp. 48-49 ; Bettina Riccio-Henry, "Light, Camera, Art: John Baldessari, Ed Ruscha and Hollywood Film," p. 156.

이루는 시대적 변화 속에서 이미지들의 자연스러운 본성에 의문을 제기한 바르트가 있다면, 발데사리 또한 미술가로서 미디어 이미지에 내재한 인위적이고 허구적인 속성을 감지했다고 본다. 이에 대항해 발데사리는 관객들로 하여금 능동적으로 작품의 의미를 해석하도록 유도함으로써 수동적으로 이미지를 관조하고 소비하도록 유혹하는 미디어 문화에 얼마나 길들여졌는가에 대해 스스로 생각해볼 수 있는 기회를 제공하고자 했던 것으로 보인다. 또한 이러한 그의 관점은 같은 시기 그의 제자들의 작품에서도 나타났다. 다음 절에서는 발데사리가 '픽처스 세대'라 불리는 이후 세대들에게 미친 영향과 현대 미술에서 발데사리의 포스트 스튜디오 미술이 갖는 의의가 무엇인지에 대해 살펴보겠다.

## 2. '픽처스 세대'에 미친 영향

"픽처스 세대(pictures generation)"라는 명칭은 전후 베이비붐 세대로 태어나 경제적 풍요를 누리며 텔레비전, 영화, 잡지, 광고와 같은 미디어 이미지들의 홍수 가운데 성장해 1970년대 후반 무렵부터 대중매체 이미지나 기술력을 적극적으로 차용하여 작업했던 미술가들을 지칭하기 위해 사용된 용어이다.[141] 1977년 뉴욕의 대안공간 아티스트 스페이스에서 열린 《픽처스》 전시는 이미지들을 차용하여 작업하는 젊은 미술가들에게 "픽처스 세대"라 부를 수 있는 계기를 마련해 준 중요한 전시였다.

《픽처스》 전시를 기획했던 비평가 더글라스 크림프(Douglas Crimp)는 전시 서문에서 "새로운 종류의 재현(representation)"이 전시에 참여한 젊은 작가들에 의해 급진적으로 탐구되고 있다고 주장했다.[142] 크림프가 주장한 '새로운 종류의 재현'이란 이미 존재하는 이미지들을 원작의 문맥에서 분리시켜 다시-현재화(re-presentation)하는 방식, 즉 이미지를 '차용'하는 방식을 의미하는 것이었다. 크림프는 대중들의 경험이 신문, 잡지, 텔레비전, 영화 속 이미지들에 의해 매개된다고 지적하며, 이러한 대중매

141) Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984,* p. 16.
142) Douglas Crimp, "Pictures," *October*, vol. 8 (spring, 1979), p. 85

체 이미지를 통해 대중들이 현실을 경험하고 있음을 강조했다.[143] 전시에 포함된 5명의 작가들은 모두 원본이 아닌 영화, 만화, 잡지 등 다양한 출처로부터 발췌해온 복제 이미지들을 전시했고, 그들은 모두 이러한 이미지들이 사회구조 안에서 어떻게 의미를 획득하는가에 대해 탐구하고 있었다.

《픽처스》 전시에 포함된 작가들 중 트로이 브라운투흐(Troy Brauntuch, 1954- )와 잭 골드스타인은 발데사리의 제자였으며, 전시를 기획할 당시에는 발데사리와 그의 또 다른 제자 데이비드 샐리도 중요한 작가로 고려되었지만 대안공간 규정상 제외할 수밖에 없었다.[144] 대신 발데사리는 전시 카탈로그에서 젊은 미술가들에게 영향력을 미친 중요한 작가로서 언급되었다.[145] 전시가 끝난 이후에 《픽처스》 전시에 포함되었던 젊은 작가들은 많은 비평가들과 미술사학자들의 관심의 대상이 되었다. 특히 이들을 옹호했던 대표적인 미술사학자 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 픽처스 그룹의 차용, 복제, 혼성모방의 전략이 아방가르드의 새로움의 환상을 드러내고 모더니즘에서 억압해온 반복과 복제의 한 측면을 드러낸다는 점에서 포스트모더니즘 특성이 나타낸다고 주장했다.[146] 또

---

143) Douglas Crimp, *Pictures*, (New York: Artist Space, 1977), pp. 1-2.

144) 어빙 샌들러와의 인터뷰에서 헨렌 와이너는 《픽처스》전시를 기획할 무렵에 데이비드 살르도 고려되었지만, 그는 이미 아티스트 스페이스에서 1976년에 전시를 했기 때문에 제외할 수밖에 없었으며, 발데사리는 중견 작가이기 때문에 대안공간이라는 명분상 전시에서 탈락시킬 수밖에 없었다고 언급했다. 대신에 발데사리는 1977년 《픽처스》전시 도록에서 픽처스 그룹에 영향을 미친 중요한 작가로서 언급되었다. Irving Sandler, 위의 책, p.330에서 각주 1번 참조

145) 크림프는 《픽처스》 전시 카탈로그에서 발데사리에 대해 이미지를 차용하여 작업하는 젊은 미술가들에게 영향력을 미친 중요한 작가로서 다음과 같이 언급했다. "젊은 미술가들의 그룹에 중요한 영향력을 끼친 작가인 존 발데사리는 그들보다 앞서 이미 "그림들(pictures)"을 만들고 있었다.....의도적으로 언어적 용어를 혼란스럽게 사용하여 유머를 발생시키는 방식은 발데사리 작업에 나타나는 전반적인 특징이다. 그는 지속적으로 사진 이미지를 사용하면서 이미지 그 자체보다 이미지에 대한 분석적인 사고를 전복시키는 방식을 더욱 중시했다. 그리고 이것은 뒤샹적인 전통의 유산 중의 하나이다.....이러한 발데사리의 전복적 관점으로부터 독립된 젊은 세대는 그의 그림들 아래 감춰져있는 이미지들의 아름다움과 낭만주의적 조짐, 분명히 드러나지 않는 불안함에 더욱 관심이 있다." Douglas Crimp, *Pictures*, (New York: Artist Space, 1977), pp. 9-11.

146) 크라우스는 모더니즘의 독창성과 아방가르드 신화가 관행적인 반복과 복제에 의해 이루어진 것임에도 불구하고, 이를 부정하고 억압해왔다고 주장했다. 모더니즘 미술가들의 작품을 재촬영하여 리포토그래피 연작을 제작한 셰리 르빈은 집중적인 관심을 받았고, 모더니즘을 해체하면서 포스트모던 이론을 실천하는 최적의 예로 인용되었다. Rosalind E, Krauss, "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition," October, vol. 18 (Autumn, 1981), pp. 47-66.

한 더글라스 크림프는 전시가 열리고 2년 후에 『옥토버(October』에 다시 글을 게재하여 "《픽처스》 전시에 포함된 미술가들 보다 더 많은 미술가들의 미학적 현상을 표명"하기 위해 글을 썼다고 알리며, 비슷한 경향의 작업을 하는 젊은 작가들의 작품들을 엮어 혁신적인 하나의 그룹 운동으로 설명하려고 시도했다. 크림프는 다양한 매체를 사용하고, 시간의 경과 속에서 이루어지는 관람자들의 참여를 중시하는 새로운 세대의 작업들에서 포스트모더니즘 특성이 나타난다고 주장했다.[147] 언론에서는 이미지를 차용하여 작업하는 젊은 작가들을 일컬어 "픽처스 세대"라고 부르며 미국 포스트모더니즘 미술을 대표하는 하나의 그룹으로 설명하려고 했고, 특별히 발데사리의 제자들과 같이 칼아츠를 졸업한 픽처스 세대에게는 "칼아츠 마피아(CalArts Mafia)"라는 수식어를 붙여주었다.[148] 지금까지 미술사에서 《픽처스》 전시는 '픽처스 세대'의 작가들을 최초로 주목한 기념비적인 전시로 여겨졌고, 전시에 출품되었던 작품들은 '픽처스 세대' 미술가들의 초기 작업으로 인식되어 왔으며, 전시 이전의 그들의 작업에 대해서는 거의 알려진 바가 없었다. 그러나 2009년 '픽처스 세대'의 작업을 재조명한 큐레이터 더글라스 에클런드는 이들 미술가들의 1970년대 초반 작업에 주목해 《픽처스》 전시보다 4-5년 앞서 제작되었음을 강조했다. 그는 특히 발데사리 제자들의 1970년대 초반 학생 시절 작품들을 상세히 분석하며, "픽처스 그룹의 가장 혁신적이고 주된 관점이 1977년 《픽처스》 전시 전후로 형성되었다"고 평가했다.[149] 그들이 이른 시기부터 이러한 작업을 할

147) 그는 포스트모더니즘의 특성으로 새로운 미술가들이 다양한 매체를 사용한 것에 주목했다. 크림프가 보기에 젊은 미술가들의 사진, 비디오, 영화, 퍼포먼스 등 다양한 매체의 사용은 특정 매체의 사용을 강조했던 모더니즘 미학의 분과적 질서를 위협하는 것이었다. 두 번째로 크림프는 이들 작업에 나타난 시간성(temporality)을 포스트모더니즘의 특징으로 보았다. 즉, 새로운 미술가들은 하나의 완결된 작업보다 지속된 시간의 경과 속에서 이루어지는 관람객들의 참여와 경험을 중시한다는 것이다. Douglas Crimp, "Pictures," *October*, vol. 8 (spring, 1979), pp.75-88.

148) '픽처스 세대'라는 용어는 언론을 통해 붙여진 별명과 같은 것이며, 실제로 작가들은 집단적 조직이나 그룹으로 불리는 것을 거부했다. 에클런드는 이들의 미술을 하나의 양식, 범주로 묶기에는 애매하지만, 그럼에도 불구하고 팝과 개념미술, 미니멀리즘을 종합한 양상을 띤다고 서술하며 20세기 미술사의 마지막을 장식하는 하나의 그룹으로 묶어 설명하려고 노력했다. '칼아츠 마피아'라는 명칭 또한 처음으로 누가 이 용어를 사용했는지 불분명하다. 에클런드는 "칼아츠 마피아"의 용어의 기원을 찾으려 했지만, 찾을 수 없었다고 밝혔다. Douglas Eklund, 앞의 책, p. 18, 26, 313(주석15번)

수 있었던 배경에는 발데사리의 포스트 스튜디오 미술과 같은 진보적 교육 프로그램이 있었기 때문이었음을 간과해서는 안 된다. 제자 잭 골드스타인은 발데사리의 포스트 스튜디오 미술수업에 대해 “학생들은 미술을 대하는 완전히 새로운 태도를 배웠다. 미술은 표현이 아니라 탐구, 즉 영화나 만화, 프로파간다, 광고를 모방함으로써 이미지가 제작되는 방식에 대하여 탐구하는 것이었다”라고 언급한 바 있다.[150] 즉, 《픽처스》 전시의 주제이기도 했던 대중매체 이미지들의 재현과 의미작용 방식에 대해 탐구하는 것은 바로 발데사리의 포스트 스튜디오 미술 수업의 핵심이었다고 볼 수 있다.

발데사리가 ‘픽처스 세대’ 미술가들에 미친 영향에 대해 살펴보자면, 먼저 그의 제자들이 새로운 이미지를 창조하는데 몰두하기보다 일상에 편재한 잡지, 광고와 같은 대중매체 이미지들을 모으고 조사하는데 주력했던 점은 포스트 스튜디오 미술교육의 영향으로 볼 수 있다. 발데사리의 수업을 듣고 있을 무렵에 그의 제자들은 다양한 출처에서 발췌해온 미디어 이미지들을 모았는데, 골드스타인이나 웰링이 거주하던 아파트 벽에 붙여진 수많은 이미지들은(도 44-45)은 당시 그들이 이미지 수집에 얼마나 열성적이었는지를 잘 보여준다.[151] 이들은 졸업 후에 작가로 활동하면서도 대중매체 이미지들을 수집하여 지속적으로 작품의 소재로 활용했다. 예를 들어 데이비드 샐리는 1980년대에 미술사의 대가의 작품들, 포르노 잡지, 여러 곳에서 빌려온 이질적인 이미지를 한 화면에 절충하는 작업을 지속했다.(도 46)

또한 그의 제자들이 수집한 미디어 이미지들을 선택해 절단하고, 다른 이미지나 텍스트에 결합시켜 작업하는 방식에서도 스승 발데사리의 영향이 감지된다. 데이비드 샐리는 자신을 비롯하여 이후 세대에 영향을 미친 발데사리의 미술의 특징에 대해 “주변에서 흔히 볼 수 있는 이미지들을 차용하여 절단하기, 어떤 한 부분을 다른 전체에 재조합할 수 있다고 가정

149) Douglas Eklund, 앞의 책, p. 17.
150) Jack Goldstein, "Early Days at CalArts," in *Jack Goldstein and CalArts Mafia,* p. 55.
151) Douglas Eklund, 위의 책, p. 47.

하는 유연함, 냉정하고 무표정한 작품의 외관"이라 언급한 바 있다.[152] 포스트 스튜디오 미술 수업을 듣고 있던 당시 21세였던 바바라 블룸(Barbara Bloom, 1951-)은 <크리탈 메탈 창문(Crittal Metal Window)>(1972)(도 47)을 제작했다. 블룸은 영국의 창문회사인 크리탈(Crittal)의 광고 포스터를 차용하여 원래 포스터에 있던 "강철 천공술(steel fenestration)"과 같은 복잡한 문구들은 삭제하고, 최소한의 이미지와 문구만 남겼다. 사실 광고사진 속의 집은 크리탈 사의 창문을 이용한 집이 아니라 1920-30년대 발터 그로피우스(Walter Gropius, 1883-1969)가 디자인한 집과 같은 모더니즘 건축물을 기념하기 위해 찍은 사진이미지를 차용한 것이다.[153] 블룸은 광고의 허위성을 폭로하기 위해 광고 포스터를 다시 차용하여 이를 재구성했다. 발데사리와 같이 블룸은 충분한 정보를 알려주지 않고 작품의 의미를 모호하게 만듦으로써 관객으로 하여금 광고 이미지를 자세히 바라보게 만들고, 광고의 무비판적 수용에 대해 스스로 성찰해보도록 만들었다.

1973년부터 1974년까지 발데사리의 수업 조교이기도 했던 제임스 웰링은 1974년에 <사람들(Men)>연작을 제작했다. 웰링은 잡지에서 비슷한 동작을 취하고 있는 미술가들의 사진이미지를 차용하여 두폭화처럼 서로 마주보도록 병치시켰다. 그는 작품에 'Men'이라는 단순한 제목을 사용함으로써 미술가의 작가성이 드러나지 않도록 만들었다. 사진 속에서 담배를 태우고 있는 미술가들은 마크 로스코(Mark Rothko, 1903-1970)와 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti, 1901-1966)이다.(도 48) 웰링은 같은 동작으로 담배를 태우고 있는 정형화된 미술가의 이미지를 제시함으로써 미디어 매체에서 담배와 같은 소품이 고뇌하는 미술가의 조건을 반영하는 약호로서 사용되고 있다는 것을 깨닫도록 만들었다. 또한 아이러니하게 병치된 모더니즘 미술가 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 1912-1956)의 사진과 미니멀리즘 미술가 리처드 세라의 사진(도 49)은 미술가들의 화려한 동작

152) David Salle, "The Petit Cinéma of John Baldessari," in *John Baldessari: Pure Beauty,* p. 147.
153) Douglas Eklund, 앞의 책, p. 38.

이 미디어에 의해 개성적인 미술가의 이미지로 사용되고 있음을 상기시킨다.[154]

웰링은 1974년 석사 졸업 전시에서 윈스턴(Winston) 담배의 광고이미지를 차용한 작품을 선보였다.[155] 1954년 설립된 윈스턴 담배회사는 "담배라면 그 맛이 윈스턴 정도는 돼야죠(Winston tastes good, like a cigarette should)"라는 슬로건을 사용한 성공적인 마케팅 덕분에 1966년부터 1972년까지 미국 담배 회사 중 1위 브랜드로 굳건히 자리를 잡았다.[156](도 50) 웰링은 일몰의 풍경 앞에 커플처럼 보이는 인물의 실루엣 사이로 "'원스턴……그리고 해야 한다' 사이에는 좋은 점이 많다(There's a lot of good between 'Winston…..and should')"라는 문구가 눈에 들어오도록 두 장의 광고 이미지를 겹쳐놓았다.(도 51) 또한 광고를 절단한 다른 작품에는 "그리고 해야 한다(and should)"는 단어들이 주문처럼 반복되도록 만들었다.(도 52) 이처럼 모호하게 광고 이미지를 제시하는 방식은 관객으로 하여금 윈스턴 담배회사의 마케팅 전략과 그것에 익숙해진 스스로의 모습을 숙고하고 반성하도록 유도하기 위한 것이라 볼 수 있다.

또한 영화 <스크립트> 작업에 참여하기도 했던 데이비드 샐리는 1973년 <무제(커피 마시는 사람들)(Untitled (Coffee Drinkers))>(도 53)를 제작했다. 이 작품에서 그는 어머니와 여자 친구 등 지인들에게 부탁하여 커피 광고의 모델처럼 커피를 마시면서 창문 밖을 내다보도록 연출하여 사진을 찍은 다음, 인화된 사진에 커피 회사의 로고를 결합시켰다. 그가 연극적인 무대를 연출한 것은 오늘 날 널리 알려진 신디 셔먼(Cindy Sherman, 1954- ) <무제 영화 스틸#21(Untitled Film Stills#21)>(1978)(도 54)작업과도 유사하며, 광고 이미지의 스테레오타입을 이용한 것은 리차드 프린스(Richard Prince, 1949- ) <무제(같은 방향을 바라보고 있는 네 명의 여성)(Untitled(Four Women Looking in the Same Direction)>(1977-1979)(도 55)을 연상시키기도 한다.[157]

---

154) Douglas Eklund, 앞의 책, pp. 29-31
155) Douglas Eklund, 위의 책, p. 47
156) http://en.wikipedia.org/wiki/Winston_(cigarette) 참조
157) Douglas Eklund, 위의 책, p. 46.

이처럼 이들은 TV, 잡지, 광고 등 대중매체에서 반복적으로 사용되는 포즈나 화면구성을 포착하고 편집해 보여줌으로써 관람자로 하여금 허구와 환상을 심어주는 미디어 문화에 대해 다시 생각해보도록 이끌었다. 즉 이전에는 인식하지 못했던 익숙한 사진들을 새로운 문맥 속에서 다시 바라보게 함으로써 매스 미디어와 소비사회의 시각문화를 능동적으로 해석하고 비평할 수 있도록 하는 것이다. 그리고 이러한 방법은 발데사리가 원래 문맥에서 분리시킨 미디어 이미지를 새로운 문맥 속에 놓음으로써 관객의 능동적 해석을 이끌어내는 방식과도 유사하다.

또한 발데사리의 1970년대 포스트 스튜디오 미술은 이후 세대 미술가들에게 영향을 미쳤다는 점 이외에도 그의 대표작이라 할 수 있는 1980년대의 '복합사진' 작업으로 나아가는 기반이 되었기 때문에 중요하다. 텍스트없이 주로 영화스틸 사진을 차용해 재구성한 그의 '복합사진' 작업에서도 1970년대 작업의 특징인 이미지들을 모으고 선택하여 이질적인 요소들을 병치하는 방식이 지속적으로 나타난다. 대부분 이런 단편들의 접합은 마치 개개의 단어가 전체적인 문장으로 옮겨가는 것과 마찬가지의 언어적 기능을 하는 것처럼 보이지만, 이전의 작품들과 마찬가지로 안정된 의미를 전달하지 않는다.[158] 그의 1980년대 '복합사진' 작업의 예로 그림(Grimm) 형제의 동화를 재구성하여 제작한 <빨간 모자(Little Red Cap)>(1982)가 있다.(도 56) 이 작품의 재료로 사용된 네 장의 스틸 사진에서 볼 수 있듯이, 그는 사진들을 신중하게 선택한 후에 크레용으로 절단할 부분을 표시하는데 시간을 쏟았다.(도 57)[159] 작가의 과감한 가위질에 의한 정보의 극소화 때문에 많은 암시적 모순들이 발생한다. 그는 이전과 마찬가지로 원래 문맥에서 분리시킨 낱낱의 사진들을 불연속적으로 재구성함으로써 관객들의 의미화에 대한 욕망을 부추김과 동시에 이미지와 거리를 두고 비판적으로 바라볼 수 있도록 만들었다. 그러나 1980년대의 복합사진은 전시장 벽을 가득 채우는 거대한 규모, 화려하게 채색된 원반의 사용 등 1970년대 작업보다 스펙터클해진 경향을 보인다는 점을 차이점으로 지적

158) 전혜숙, 「개념미술 속의 사진들: 존 발데사리의 작품을 중심으로」, p. 221.
159) Coosje Van Bruggen, *John Baldessari,* pp.218-225.

할 수 있을 것이다.

한편 발데사리가 대중매체 이미지를 차용하는 행위는 실제로 비판적 효과를 거두기보다 단순히 상품으로 가득 찬 광경을 복제하는 수준에 그치고 있을지도 모른다는 비판이 제기될 수도 있다. 미디어 이미지를 차용하는 방식은 관객으로 하여금 미디어 문화에 대해 비판적으로 숙고해볼 수 있는 기회를 제공할 수도 있는 반면, 스펙터클에 대한 매혹 속에 더욱 빠져들도록 만들 수도 있기 때문이다. 미술사학자 할 포스터(Hal Foster)는 이러한 차용 미술 대해 “대상이나 사건, 심지어 사람들까지도 소비 가능한 이미지들로 선진 자본주의에 매혹되어 그러한 것들을 복제하는 지점에까지 이르게 된 미술”이라 지적한 바 있다.[160] 발데사리가 의도한 것이 대중을 수동적으로 길들이는 미디어 산업에 저항하기 위한 것이었을지라도, 그 역시 대중을 유혹하는 미디어의 스펙타클한 형식을 그대로 따르고 있다는 비난을 피해갈 수는 없었다. 이에 대해 비평가 가드너 콜린(Gardner Colin)은 “발데사리의 몽타주는 위험하리만큼 현재의 광고 전략에 가깝다. 수동적인 관람자들은 산만하고 의미가 모호한 그의 작품들을 단지 한번 힐끗 쳐다보기만 할 뿐이다. 이는 우리의 무의식에 영향을 미치는 미디어 산업이 관객을 유혹하는 방식과 유사하다”고 지적한 바 있다.[161] 더불어 미술가 제프리 밸런스(Jeffrey Vallance, 1955- )의 회화 작품 <통가의 왕(The King of Tonga)>(1987)(도 58)을 보면 존 발데사리의 얼굴은 비자카드(Visa Card), 세븐 일레븐(7-Eleven)과 같은 기업의 로고들과 함께 현대의 소비문화를 대표하는 하나의 상징물로 등장한다.(도 59)[162] 이는

160) 할 포스터는 1980년대 차용미술에 나타나는 기호의 파편화 현상에 대해 “제대로 이해되지 못한 후기구조주의 양해 아래 모든 실천을 조작 가능한 분리된 기표들, 소비 가능한 몰역적 관례들로 취급하는 경향이 있다”고 설명하며, 이를 "관례주의(conventionalist)"라고 비난했다. 포스터는 이런 작업에서 나타나는 기호의 수난(passion)이 상품-기호를 향한 열정(passion), 즉 상품이 기호로 약호화되고 체계화되는 방식에 대한 물신숭배와 관련이 있다고 지적하며, 차용미술이 자본주의적 질서 속에 만연한 미학의 하나가 되었음을 주장했다. 할 포스터, 『실재의 귀환』, 조주연 외 옮김(부산: 경성대학교 출판부, 2003), pp. 158-163.

161) Gardner Colin, "A Systematic Bewildering," *Artforum*, vol. 23, no. 4 (December, 1989), p. 112.

162) Leselie Jones, "Art Lesson: A Narrative Chronology of John Baldessari's Life and Work," in *John Baldessari: Pure Beauty*, p. 56.

발데사리가 마치 하나의 기업처럼 '잘 팔리기 위한 상품'들을 제작하는 대표적 미술가가 되었음을 비난한 것으로 해석해볼 수 있다

미디어 및 소비문화에 맞서기 위한 하나의 방편으로 미디어 이미지를 차용한 작가의 전략이 성공적이었는지에 대한 평가는 여전히 두고 봐야 할 문제로 남아있다. 그러나 본 논문에서 보다 강조하고 싶은 점은 1970년대의 '포스트 스튜디오 미술'이 발데사리에게 있어서도 본격적으로 미디어 이미지를 차용하여 작업하게 되는 중요한 계기가 되었을 뿐 아니라 이를 통해 이후 세대의 미술가들에게까지 큰 영향을 미쳤다는 것이다. 지금까지 1977년《픽처스》전시는 미국 포스트모더니즘 미술을 대표하는 '픽처스 세대' 미술가들을 널리 알린 최초의 전시로 인식되어 왔지만, 발데사리와 그의 제자들이 이보다 앞서 대중매체 이미지들을 차용해 미디어 및 소비문화에 대해 발언하려 했다는 점에 있어서 발데사리의 포스트 스튜디오 미술의 미술사적 의의를 재평가할 수 있는 여지가 있다. 이를 통해 발데사리의 작업을 단순히 "가벼운 개념미술"로서만 보아왔던 시각에서 벗어나 '차용'이라는 전략을 통해 당시 미국 사회의 모습, 특히 미디어 및 소비문화가 만연한 현실을 비판했다고 볼 수 있는 새로운 시각을 제시할 수 있을 것이다.

# Ⅴ. 결론

“1980년대 초반 미술계에서는 재능있는 젊은이들이 각광을 받았고, 발데사리의 세대는 크게 주목을 받지 못했다. 사실상 사람들은 젊은 미술가들의 작업을 통해 발데사리의 미술을 이해하는 법을 배우게 되었다.” 이와 같은 소나밴드 갤러리(Sonnabend Gallery)의 디렉터 안토니오 호멘(Antonio Homen)의 언급은 발데사리의 미술이 ‘픽처스 세대’의 작업보다 뒤늦게 주목받았기 때문에 상대적으로 저평가되었음을 의미한다. 발데사리의 작업에 대한 진지한 검토가 이뤄지기 시작한 1980년대에는 이미 대중매체 이미지의 차용이라는 방법론이 진부한 것이 되어 있었기 때문이다. 발데사리의 작업은 오히려 ‘픽처스 세대’의 작업을 통해 굴절되어 이해되었으며, 그가 이후 세대들에게 미친 영향이나 미디어 문화에 대한 작가의 비판적 의식은 과소평가된 측면이 있다. 이에 본 연구는 1960년대에 발데사리의 예술관 및 교육관이 형성되는 과정에서부터 1970년대에 포스트 스튜디오 미술을 통해 그의 작업 방식이 이후 세대들에게 전달되어 그들이 미국 미술계의 주목을 받게 되는 1970년대 후반부까지의 긴 여정을 보다 역사적인 관점에서 파악하려는 시도에서 출발한 것이었다.

일상을 둘러싼 것을 미술작업의 출발점으로 삼았던 발데사리는 자신의 미술가 및 미술교육자로서의 정체성을 1960년대 회화에 담아냈다. 1960년대에 많은 미국의 미술가들은 스튜디오에서 고립되어 작업하는 천재적 작가라는 기존의 낭만적 관점에서 벗어나 복제기술이나 산업적 기술을 이용한 제작방식을 따랐다. 이에 미술학교의 학생들은 드로잉, 회화, 조각에 대한 기법의 습득을 평가절하했으며, 미술가들 또한 대학을 방문하여 기존의 아카데믹한 미술교육의 관습이 개혁되어야 함을 주장하곤 했다. 이러한 시대적 상황 속에서 미술교육자로 활동했던 발데사리는 미술교육에 대해 느낀 모순을 <미술 수업>연작과 <텍스트 · 포토텍스트 회화>연작을 통해 표현했다. 그는 기법적 훈련을 강조하는 회화적 관습에서 벗어나 이미 존재하는 텍스트와 이미지들을 ‘선택’하는 방식으로 작품을 제작했다. 그는

주로 미술지침서에서 발췌한 상투적인 규범에 대한 텍스트를 참조했는데, 이는 관객으로 하여금 미술교육을 통해 관습적으로 수용한 아카데믹한 규범들에 대해 생각해보게 만들기 위함이었다. 상투적인 회화 제작과 수용에 대해 의문을 제기하고자 했던 발데사리는 결국 1966년 이전의 자신의 회화작품들을 소각시키는 <화장 프로젝트>를 통해 회화 매체의 사용의 중단을 선언하게 된다.

1970년 칼아츠의 교수로 임용된 발데사리는 자신이 맡은 과목 '포스트 스튜디오 미술'을 통해 미술교육의 혁신을 이루고자 했다. 그는 자신이 받은 미술교육에 대한 불만들을 보완하여 학생들이 동시대에 활발히 활동하고 있는 미술가들을 만날 수 있도록 도왔으며, 스튜디오를 벗어나 삶의 현장에서 이루어지는 미술 작업의 중요성을 강조했다. 그러나 무엇보다도 발데사리의 포스트 스튜디오 미술의 핵심은 미디어 이미지의 재현과 그것의 의미작용 방식을 탐구하는 것이었으며, 당시 그의 작업에서도 이러한 방식이 사용된 것을 볼 수 있다. 발데사리는 대중매체에서 빌려온 이미지들이 담고 있는 정보를 최소화시켜 원래의 의미를 모호하게 만들고, 관객의 상상에 의해 새로운 의미가 덧붙여지도록 만들었다. 더불어 그는 칼아츠의 학생들과 함께 영화, 잡지 등의 대중매체 이미지를 수용자가 어떻게 받아들이고, 그 의미를 유추하는지 알아보는 실험을 했다. 일련의 비디오 작업에서 발데사리는 학생에게 미디어 이미지를 보고 자유롭게 연상되는 이야기를 추론하도록 지시했다. 영화스틸 사진을 보고 학생이 추론한 내용에는 할리우드의 장르 영화의 고정화된 내러티브의 관습이 반영되어 있음을 확인할 수 있었다. 또한 영화 <스크립트>에서 주어진 영화 대본을 보고 즉흥적으로 연출한 학생들의 연기에는 할리우드 배우와 동일시하려는 숨겨진 욕망들이 내포되어 있었다. 이처럼 발데사리는 학생들과 함께 작업한 비디오와 영화 작품을 통해 미디어 이미지가 생산되고 소통 및 소비되는 과정에서 드러나는 허구와 욕망들을 담아냈다. 이를 통해 알 수 있는 것은 결국 그의 작품을 마주한 관객 또한 대중매체를 통해 구축된 기대와 환상에서 자유로울 수 없다는 것이다.

발데사리가 빌려온 이미지들은 미디어 산업에 의해 미리 만들어진 이

미지라는 점에서 중요하다. 미디어 산업은 대중으로 하여금 상품을 소비하도록 유혹하기 위해 이미지를 연출하여 이상화된 스테레오타입을 만들어낸다. 그러한 목적을 가지고 반복되는 이미지는 한 사회의 일반적 믿음, 즉 현대의 신화로서 작용한다. 프랑스 기호학자 롤랑 바르트는 한 사회의 지배문화에 의해 신화적 개념이 특정한 기표와 기의의 연결로 반복적으로 사용됨으로써 기호가 가진 본래 역사적 성격은 생략되고, 특정 이미지는 특정 의미로만 해석되게 된다고 언급했다. 이처럼 미디어 이미지에 내재한 인위성과 허구성을 드러내기 위해 발데사리는 이미지들의 기호학적 의미체계를 전복시켰다. 그는 원래의 문맥에서 분리한 이미지를 조작하고 재조합해 작품의 의미를 모호하게 만듦으로써 미디어 이미지를 자연스러운 것으로 받아들이는 관객의 태도를 변화시키려 했다. 작품을 마주한 관객으로 하여금 능동적으로 의미를 해석하며, 수동적으로 관조만 하도록 만드는 매스 미디어에 길들여진 스스로의 모습을 반성하고 숙고해보도록 만드는 것이 작가의 의도였다고 볼 수 있다.

같은 시기 20대 초반이었던 발데사리의 제자들의 작품에서도 이와 같은 방식을 사용하여 작품이 제작된 것을 확인해볼 수 있다. 발데사리의 포스트 스튜디오 미술 수업을 받던 당시에 그들은 광고, 잡지, 만화, 영화 등 다양한 이미지를 차용하여 미디어 이미지들의 재현방식을 탐구했다. 그들은 발데사리로부터 주변에 편재하는 이미지를 모으고 조사하며, 이를 차용해 절충시키는 방식을 배웠다. 발데사리의 '포스트 스튜디오 미술'은 이후 '픽처스 세대'라 불리게 될 후대의 미술가들로 하여금 스튜디오 밖의 현실, 즉 미디어 및 소비문화가 만연한 현실을 직시하도록 이끌었으며 그들의 작업에 많은 영감을 주었다고 볼 수 있다. 이에 대해 잭 골드스타인은 "칼아츠에서부터 시작된 우리의 감성은 당연히 많은 부분 발데사리의 영향을 받은 것이다. 이러한 점에서 존 발데사리는 우리 세대 미술가들의 아버지라고 볼 수 있다"고 언급했다.[163] 뿐만 아니라 바바라 크루거(Barbara Kruger, 1945- )와 신디 셔먼은 발데사리와 같은 작가가 없었

163) Jack Goldstein "Helen Winer: Artist Space and Metro Pictures," *Jack Goldstein and CalArts Mafia,* p.99

다면 자신들의 작업은 불가능했을 것이라 이야기한 바 있다.[164] 또한 발데사리의 1970년대 포스트 스튜디오 미술은 그의 대표작이라 할 수 있는 1980년대의 '복합사진' 작업으로 나아가는 기반이 되었기 때문에 중요하다. 텍스트없이 주로 영화스틸 사진을 차용해 재구성한 그의 '복합사진' 작업에서도 1970년대 작업의 특징인 이미지들을 모으고 선택하여 이질적인 요소들을 병치하는 방식이 지속적으로 나타난다. 그러나 '복합사진' 작업은 전시장 벽을 가득 채우는 거대한 규모, 화려하게 채색된 원반의 사용 등 이전 작업보다 스펙터클해진 경향을 보였다.

미디어 문화에 맞서기 위한 하나의 방편으로 미디어 이미지를 차용한 작가의 전략이 실제로 비판적 효과를 나타내는 것인지, 아니면 단순히 상품으로 가득 찬 광경을 복제하는 수준에 그치고 있는 것인지에 대한 의문이 제기될 수 있는 가능성은 여전히 남아있다. 그러나 발데사리의 '포스트 스튜디오 미술'은 그의 미술세계에 있어서 본격적으로 미디어 이미지를 차용하여 작업하게 되는 중요한 계기가 되었을 뿐 아니라 이를 통해 이후 세대의 미술가들에게까지 큰 영향을 미쳤다는 점에서 중요하다. 그럼에도 불구하고 아직까지 발데사리의 포스트 스튜디오 미술에 대한 분석적이고 역사적 맥락을 헤아리는 글은 찾아보기 힘들다. 따라서 본 논문은 발데사리의 포스트 스튜디오 미술을 미술사의 영역으로 끌어와 본격적으로 논의한 첫 연구라는 것에 그 의의를 두고자 한다.

164) Marc Selwyn, "John Baldessari,", Flash Art, no. 135 (summer, 1987), pp. 62-63.

# 참 고 문 헌


전시도록

Bashkoff, Tracey R., ed. *John Baldessari : somewhere between almost right and not quite (with orange)*, New York : Guggenheim Museum Publications, 2004.

Brougher, Kerry, et al., *Art and film since 1945 : hall of mirrors,* Los Angeles : Museum of Contemporary Art, 1996

Bruggen, Coosje Van, *John Baldessari,* New York : Rizzoli International Publications, 1990.

Crimp, Douglas, Pictures, New York: Artist Space, 1977.

Davies, Hugh Marlais, ed. *John Baldessari, national city*, San Diego : Museum of Contemporary Art, 1996.

Eklund, Douglas, *The Pictures Generation, 1974-1984*, New York : Metropolitan Museum of Art, 2009.

Fuchs, Rainer, et al.. *John Baldessari : a different kind of order (Arbeiten 1962-1984)*, Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005.

Gudis, Catherine, ed. *A Forest of signs : art in the crisis of representation*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1989.

Lisa Phillips et al., *Image World: Art and Media Culture*, New York: Whitney Museum of American Art, 1989

Martin, Tim, ed., *TV Generation*, Los Angeles: Los Angeles Contemporary Exhibition, 1986.

Morgan, Jessica, et al.. *John Baldessari: Pure Beauty*, Los

Angeles : Los Angeles County Museum of Art , 2009.
Phillips, Glenn, ed. *California video : artists and histories*, Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2008.
Rebecca McGrew ed., *It Happened at Pomona: Art at the Edge of Los Angeles 1969-1973*, California: Pomona College Museum of Art, 2011)
Tucker, Marcia, et al., *John Baldessari,* New York : New Museum, 1981.

단행본

다니엘 부어스틴,『이미지와 환상』, 정태철 옮김, 파주: 사계절, 2004.
대학미술협의회 편,『대학미술교육과 21세기 사회』서울 : 이화여자대학교 출판부, 2004.
롤랑 바르트,『신화론』, 정현 옮김 서울: 현대미학사, 1995.
롤랑 바르트,『현대의 신화』, 이화여자대학교 기호학연구소 옮김, 서울: 동문선, 1997.
발터 벤야민,『기술복제시대의 예술작품; 사진의 작은 역사 외』, 최성만 옮김, 서울: 길, 2007.
서정남,『할리우드 영화의 모든 것』이론과 실천, 2009.
윌슨 브라이언 키,『섹스어필광고 섹스어필미디어』, 허갑중 옮김, 서울: 도서출판 책과길, 1994.
윤난지,『현대미술의 풍경』, 파주: 한길아트, 2005.
이영철 엮음,『현대미술의 지형도: 비평, 매체, 제도분석 』, 정성철 외 옮김, 서울: 시각과 언어, 1998.
캘리포니아 아트 인스티튜트,『칼아츠 대학 교과과정』김춘미 옮김, 서울: 한국예술종합학교, 1999.
크리스티앙 메츠, 『상상적 기표 : 영화·정신분석·기호학』, 이수진 옮김, 서울 : 문학과지성사, 2009.
할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사』, 신정훈 외 옮김, 서울: 세미콜

론, 2007.
할 포스터, 『실재의 귀환』, 조주연 외 옮김, 부산: 경성대학교 출판부, 2003.

Alberro, Alexander, and Buchman, Sabeth, ed., *Art after Conceptual Art*, Vienna: Generali Foundation, 2006.
Alberro, Alexander, and Stimson, Blake, ed., *Conceptual art : A Critical Anthology*, Cambridge: MIT Press, 1999.
Boorstin, Daniel J., The image : a Guide to Pseudo-events in America, New York : Vintage Books, 1992
Buskirk, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art,* Cambridge : MIT Press, 2003.
Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins,* Cambridge: MIT Press, 1993.
Debord, Guy, Society of the Spectacle, Detroit : Black&Red, 1983.
Elkins, James, *Why Art Cannot be Taught,* Urbana: University of Illinois Press, 2001.
Foster, Hal, et al., *Art Since 1900,* New York: Thames and Hudson, 2005.
Foster, Hal, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics,* Port Townsend : Bay Press, 1985.
Foster, Hal, *The return of the real : the avant-garde at the end of the century*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1996.
Harrison, Charles and Wood, Paul, et al., Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas, Cambridge: Blackwell, 1993.
Hertz, Richard, et al., Jack Goldstein and the CalArts Mafia, California: Minneola Press, 2003.
James, David, The Most Typical Avant-Garde: History and

Geography of Minor Cinemas in Los Angeles, Berkeley: University of California Press, 2005.

Jones, Caroline A., Machine in the Studio: Constructing the Postwar America Artist, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1966.

Lord, Catherine, et al., *CalArts: Skeptical Belief(s)*, Chicago: The Renaissance Society at the University of Chicago, 1988.

Metz, Christian, The Imaginary Signifier : Psychoanalysis and the Cinema, Bloomington : Indiana University Press, 1982.

Plagens, Peter, *Sunshine Muse: Contemporary Art on the West Coast,* New York : Praeger, 1974.

Rorimer, Anne, New *Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, London: Thames&Hudson, 2001.

Sandler, Irving, *Art of the postmodern era : from the Late 1960s to the Early 1990s,* New York : Icon Editions, 1996),

Siegel, Jeanne, *Art Talk : the early 80s*, New York : Da Capo Press, 1988.

Singerman, Howard, *Art Subsects : Making Artist In the American University*, California: University of California Press, 1999.

Wallis, Brian, et al., Art after Modernism, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

<u>정기간행물</u>

신지영, 「롤랑 바르트의 일상의 '신화'와 동아시아의 문화」, 『동아시아 문화와 예술』, vol. 4 (2007), pp. 29-40.

알버트 보임, 「불란서 아카데미 미술교육과 한국의 미술교육」, 『造形

FORM』, no. 21 (1998), pp. 20-49.
우정아,「기계적 복제시대의 저자: 마르셀 뒤샹의 <분수>와 복제품의 오리지낼리티」,『미국학』, vol. 29 (2006), pp. 141-161.
전혜숙,「개념미술 속의 사진들: 존 발데사리의 작품을 중심으로」,『현대미술사연구』, 제14집(2002), pp. 203-238.
하윤금,「'Playboy' 성인 컨텐츠 유통의 신화와 현실」,『한국 언론학보』, vol. 47, no. 5 (2003), pp. 251-278.
황창규, 이태훈,「잠재의식 광고의 효과에 대한 연구」,『경제경영연구』, Vol. 21, No. 1 (1997), pp. 1-28.

Baldessari, John, "Making Money: 13 Artist Comment," Art in America, vol. 78, no. 7 (July, 1990), pp. 133-134.
Brach, Paul, "Cal Arts: The Early Years," *Art Journal*, vol. 42, no. 1 (Spring, 1982), pp. 27-29.
Buchloh, Benjamin, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," *October*, Vol. 55 (Winter, 1990), pp. 105-143.
Colin, Gardner, "A Systematic Bewildering," *Artforum*, vol. 28, no. 4, (December, 1989), pp. 106-112.
Crimp, Douglas, "Pictures," *October*, vol. 8 (spring, 1979), pp. 75-88.
Flavin, Dan, "...on an American Artist's education...," *Artforum*, vol. 6. no. 7 (March, 1968), pp. 28-32.
Foster, Hal, "John Baldessari's Blasted Allegories", *Artforum*, Vol. 18, No. 2, (October, 1979), pp. 52-55.
Grace, Glueck, "From Nobody to Somebody : John Baldessari, Artist of Idea," *New York Times* 4, April, 4, 1990.
Heartney, Eleanor, "Baldessari's Hollywood," *Art in America,* vol.

94, no.4 (April, 2005), pp. 116-119.

Hughes, Robert, "Careerism and Hype Amidst the Image Haze: American Painters of the '80s Are Buffeted by Cultural Inflation," *Time,* 17, Jun, 1985.

Hugunin, James R., "Cluing in to Baldessari," *New Art Examiner* (Sep, 1990), p. 24

James, David, "Hollywood Extras: One Tradition of Avant-Garde Film in Los Angeles", *October*, vol. 90 (Autumn, 1999), pp. 3-24

_____, "Artists as Filmmakers in Los Angeles," *October*, Vol. 112, (Spring, 2005), pp. 111-127

Kosuth, Joseph, "Art after Philosophy Part Ⅱ: 'Conceptual Art' and Recent Art," *Studio International,* vol. 178, no. 916 (November, 1969), pp. 160-61.

Krauss, Rosalind E., "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition," *October*, vol. 18 (Autumn, 1981)pp. 47-66.

Livingston, Jane, "exhibition review," *Artforum*, vol. 7, no. 4 (December, 1968), p. 66.

Owens, Craig, "Back to the Studio," *Art in America,* vol. 70, no. 1 (January 1982), pp. 99-107.

_____, "Telling Stories" Art in America, Vol. 69, No. 5, (May, 1981), pp. 129-135.

_____, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," *October*, vol. 13 (Summer, 1980) pp. 58-80.

_____, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," *October*, vol. 12 (Spring, 1980), pp.67-86.

Salle, David, and Welling, James, "Image That Understand Us : A Conversation with David Salle and James Welling," *LAICA Journal*, 27, June-July, 1980.

Selwyn, Marc, "John Baldessari," *Flash Art* (Summer, 1987), p. 64

Stich, Sidra, "Conceptual Alchemy: A Conversation with John Baldessari," *American Art,* Vol. 19, No. 1 (Spring 2005), pp. 60-81.

Tomkins, Calvin, "No More Boring Art," *New Yorker*, vol. 86, no. 32, 18, October, 2010.

Tomkins, Calvin, "The Materialist," *New Yorker*, 5, December, 2011.

Wright, Karen, "John Baldessari: An Interview by Karen Wright", *Art in America*, vol. 97, no. 9 (October, 2009), pp. 152-161.

<u>학위 논문</u>

Riccio-Henry, Bettina, "Light, Camera, Art: John Baldessari, Ed Ruscha and Hollywood Film," (Ph.D. Dissertation, The City University of New York, 2006.

Soutter, Lucy, "The Visual Idea: Photography in Conceptual Art" (Ph.D. Dissertation, Yale University, 2001.

<u>아카이브</u>

Knight, Chrisopher, Oral history interview with John Baldessari, 1992 Apr. 4-5, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

# 도 판 목 록

도 1. 존 발데사리, <피의 선데>, 1987, 흑백사진과 컬러사진에 비닐페인트, 236.2×167cm, 루드비히 박물관, 쾰른
도 2. 팩토리에서 조수와 함께 실크스크린 작업을 하는 앤디 워홀
도 3. 전시장에서 작품을 설치하는 칼 안드레
도 4. 존 발데사리, <미술 수업 #1>, 1964, 캔버스에 유채, 172.7×144.8cm, 마리안 굿맨 갤러리, 뉴욕
도 5. <도 4>의 세부
도 6. 존 발데사리, <미술 수업 #3>, 1967, 캔버스에 잉크와 아크릴, 172.7×144.8cm, 작가소장
도 7. 마르셀 뒤샹, <샘>, 1917(1964년 복제품), 레디메이드(자기), 36×48×61cm, 뉴욕 현대 미술관, 뉴욕
도 8. 존 발데사리, <회화와 드로잉>, 1966-68, 캔버스에 아크릴, 171.5×142.2cm, 브로드 아트 파운데이션, 산타모니카
도 9. 존 발데사리, <캔버스 위에 구성하기>, 1967-68, 캔버스에 아크릴, 286.6×274.3cm, 라호야 현대 미술관, 샌디에고
도 10. 존 발데사리, <소중한 것에 대한 그림>, 1966-68, 캔버스에 포토에멀젼과 아크릴, 30.5×30.5cm, 작가 소장
도 11. 존 발데사리, <잘못된>, 1966-68, 캔버스에 포토에멀전과 아크릴, 149.9×114.3cm, 로스앤젤레스 카운티 미술관, 로스앤젤레스
도 12. 에드워드 루샤, <26개의 주유소> 중, 1962, 미술가의 사진집, 가고시안 갤러리, 런던
도 13. 존 발데사리, <화장 프로젝트>, 1970, 사진, 50.8×61.5cm, 마리안 굿맨 갤러리, 뉴욕
도 14. 존 발데사리, <화장 프로젝트>, 1970, 사진, 50.8×61.5cm, 마리안 굿맨 갤러리, 뉴욕
도 15. 존 발데사리, <화장 프로젝트>, 1970, 사진, 50.8×61.5cm, 마리안

굿맨 갤러리, 뉴욕

도 16. 존 발데사리, <화장 프로젝트>, 1970, 청동명패, 24×41cm, 마리안 굿맨 갤러리, 뉴욕

도 17. 존 발데사리, <화장 프로젝트>, 1970, 공증문서, 25.7×20.3cm, 마리안 굿맨 갤러리, 뉴욕

도 18. 존 발데사리, <더 이상 지루한 미술을 만들지 않겠다>, 1971, 아르쉬지에 석판화, 57×76.4cm, 노바스코시아 미술 및 디자인 대학, 노바스코시아

도 19. "더 이상 지루한 미술을 만들지 않겠다"를 적고 있는 노바스코시아 대학교 학생들

도 20. 존 발데사리, <다양한 물건들을 골프채로 치는 미술가>, 1972-73, 30장의 사진, 각각 8.9×12.7cm, 전체 78.1×84.5cm, 마리안 굿맨 갤러리, 뉴욕

도 21. 존 발데사리, <앵그르와 다른 우화들> 중 '미술을 하는 가장 좋은 방법', 1971, 종이에 사진과 글, 사진 20.3×25.4cm, 글 27.9×21.6cm, 안젤로 발다사레 콜렉션, 이탈리아 바리

도 22. 존 발데사리, <이것은 보이기 위한 것이 아니다>, 1966-68, 캔버스에 포토에멀전과 아크릴, 149.9×114.3cm, 로스앤젤레스 현대 미술관, 로스앤젤레스

도 23. 존 발데사리, <영화 나무 이야기>, 1973, 책, 16.8×17.4cm, 소나밴드 갤러리 전시도록에 실림

도 24. 존 발데사리, <굴리기: 타이어>, 1972, 6장의 사진과 신문기사, 각각 40.6×61(사진), 16.5×25.4cm(신문기사), 소나밴드 갤러리, 뉴욕

도 25. 존 발데사리, <24가지 버전의 이야기>, 1974, 24개의 판에 96장의 사진과 종이에 잉크, 각각의 판 42.6×30.2cm, 전체 188.6×200cm, 작가 소장

도 26. 존 발데사리, <영화 스토리 보드: 노마 이야기>, 1974, 6개의 판에 19장의 사진과 종이에 잉크, 5개의 판 21.6×75.9cm, 1개의 판

21.6×52.7cm, 소나밴드 갤러리, 뉴욕

도 27. <도 26>의 세부

도 28. 존 발데사리, <손상된 알레고리(다채로운 문장들과 자주색 조각): 빨간색의 FATHER에서 시작>, 1978, 판에 36장의 사진과 색연필, 77.8×93cm, 모턴 뉴맨가 컬렉션, 뉴욕

도 29. 존 발데사리, <통시적인/공시적인 시간에 대하여: -위에, -에, -아래에(인어와 함께)>, 1976, 6장의 사진, 73×70.5cm, 로스앤젤레스 현대 미술관, 로스앤젤레스

도 30. 존 발데사리, <폭력적 공간: 한 점을 만들지만 평면에 의해 가려진 두 시선(말레비치를 위해)>, 1976, 사진 위에 콜라주, 61.3×91.4cm, 넬슨 앳킨스 미술관, 캔사스

도 31. 영화 <타이타닉>의 스틸사진

도 32. 존 발데사리, <제라늄 옆에 있는 소녀의 세미-클로즈업(은은한 시점)>, 1966-68, 캔버스에 아크릴, 172.7×143.5cm, 로스앤젤레스 현대 미술관, 로스앤젤레스

도 33. 존 발데사리, 비디오 <에드 핸더슨에게 다양한 사진들이 의미하는 것> 중

도 34. 존 발데사리, 비디오 <에드 핸더슨이 영화 시나리오를 재구성하다> 중

도 35. 존 발데사리, 영화 <스크립트> 중

도 36. 존 발데사리, 영화 <스크립트> 중 브레들리 레인과 테리 톰버린의 연기

도 37. 존 발데사리, 영화 <스크립트> 중 데이비드 샐리와 일렌 시가러브의 연기

도 38. 솔 르윗, <미완성의 열린 큐브들의 드로잉을 위한 도식>, 1974, 종이에 흑연과 잉크, 33×30.4cm, 뉴브리튼 미술관, 코네티컷

도 39. 「파리마치」1955년 7월호 표지

도 40. 존 발데사리, <이 여자를 상상해보라>의 부분, 1973, 보드에 7장의 사진, 각각 17.1×15.9cm, 작가 소장

도 41. 존 발데사리, <끼워넣기 연작: 시가는 꿈꾸다 (보는 것이 믿는 것이다)>, 1974, 보드에 3장의 사진, 각각 50.8×40.6cm, 조지 이스트만 국제 사진 박물관, 뉴욕

도 42. 존 발데사리, <끼워넣기 연작: 아이스 큐브: 유-바이 발 데 사리>, 1974, 보드에 5장의 사진, 각각 35.6×50.8cm, 작가 소장

도 43. 1971년 9월 「라이프」지에 실린 크레스트 치약광고

도 44. 아파트 벽에 수집한 이미지들을 붙이는 제임스 웰링

도 45. 잭 골드스타인이 벽에 붙여놓은 이미지들

도 46. 데이비드 샐리, <굿바이 디>, 1982, 캔버스에 아크릴, 284.5×218.4cm, 버지니아 미술관, 리치몬드

도 47. 바바라 블룸, <크리탈 메탈 창문>, 1972, 실크스크린, 각각 86.4×60.9cm, 트레이시 윌리엄스 갤러리, 뉴욕

도 48. 제임스 웰링, <사람들> 연작 중 로스코와 자코메티,1974, 콜라주, 24.1×19cm, 작가 소장

도 49. 제임스 웰링, <사람들> 연작 중 잭슨 폴록과 리처드 세라, 1974, 콜라주, 19×24.1cm, 맷 멀리칸 소장

도 50. 제임스 웰링, <무제(그리고 해야 한다)>, 1974, 콜라주, 각각 12.7×17.8cm, 12.7×17.8cm, 24.1×19cm, 작가 소장

도 51. 1950년대의 윈스턴 담배 광고

도 52. <도 50>의 세부

도 53. 데이비드 샐리, <무제(커피 마시는 사람들)>, 1973, 4장의 젤라틴 실버 프린트와 광고, 각각 50.8×40.6cm, 메리 분 갤러리, 뉴욕

도 54. 신디 셔먼, <무제 영화 스틸#21>, 1978, 젤라틴 실버 프린트, 19.1×24.1cm, 뉴욕 현대 미술관, 뉴욕

도 55. 리차드 프린스, <무제(같은 방향을 바라보고 있는 네 명의 여성)>, 1977-79, 네 장의 엑타컬러 프린트 세트, 50.8×61cm, 바바라 글래드스턴 갤러리, 뉴욕

도 56. 존 발데사리, <빨간 모자> 1982, 보드 위의 11장의 흑백사진과 1장의 칼라사진과 아크릴로 쓴 텍스트 패널, 213.4×182.9cm,

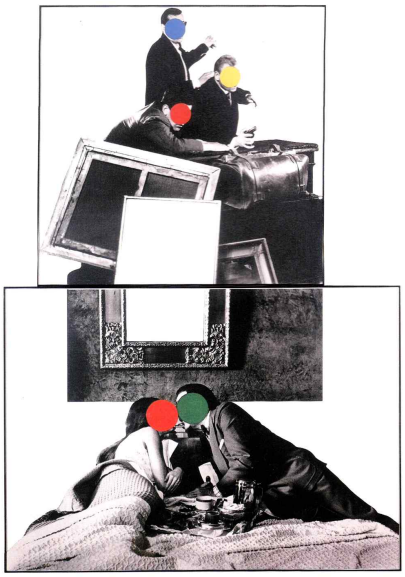
제더맨 콜렉션

도 57. <빨간 모자>의 재료로 쓰인 영화 스틸사진들

도 58. 제프리 밸런스, <통가의 왕>, 1987, 캔버스 위에 유화와 아크릴과 에나멜, 121.9×152.4cm, 로자먼드 펠슨 갤러리, 산타모니카

도 59. <도 58>의 세부

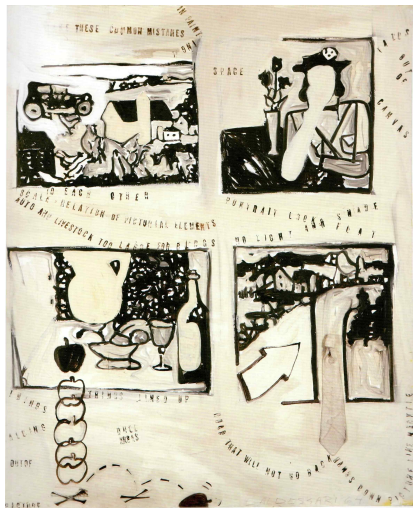
# 도 판



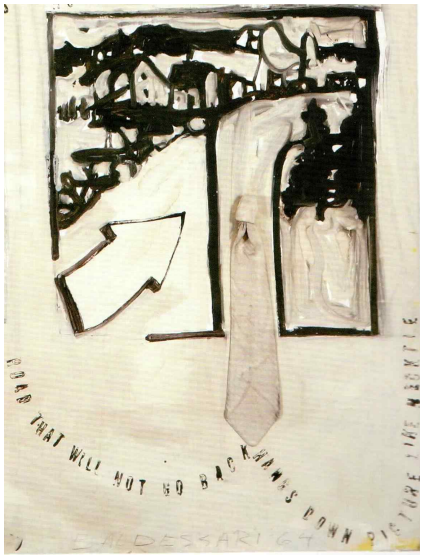
도 1. 존 발데사리, <피의 선데>, 1987

도 2. 팩토리에서 조수와 함께 실크
-스크린 작업을 하는 앤디 워홀

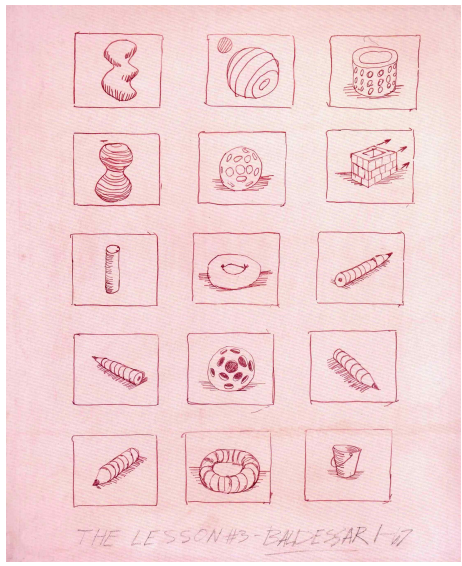
도 3. 전시장에서 작품을 설치하는
칼 안드레




도 4. 존 발데사리, <미술 수업 #1>,
1964

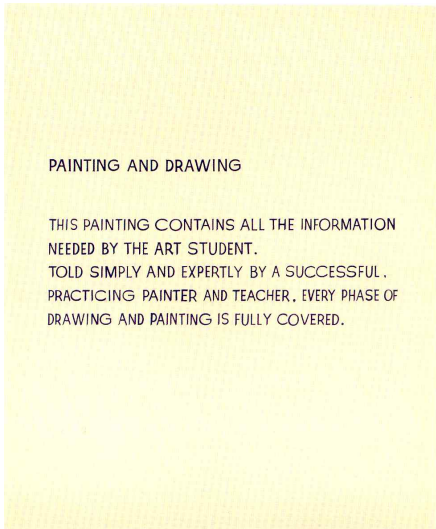


도 5. <도판 4>의 세부




도 6. 존 발데사리, <미술 수업 #3>, 1967

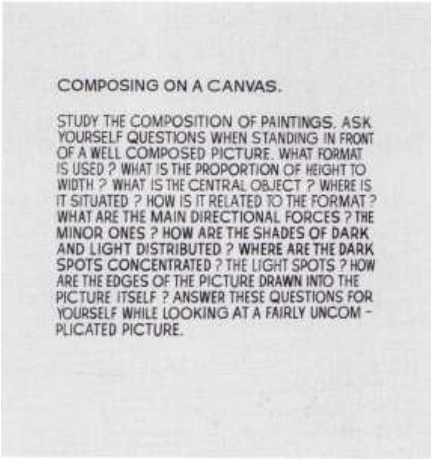
도 7. 마르셀 뒤샹, <샘>, 1917 (1964년 복제품)



PAINTING AND DRAWING

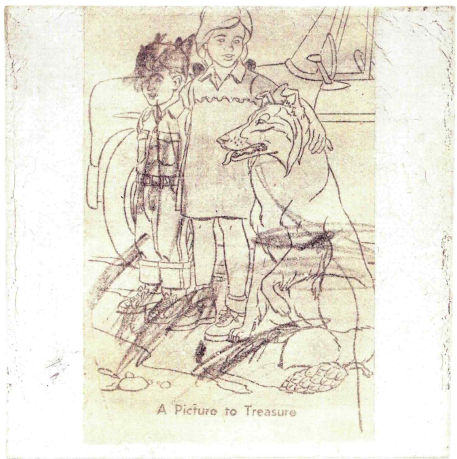
THIS PAINTING CONTAINS ALL THE INFORMATION NEEDED BY THE ART STUDENT.
TOLD SIMPLY AND EXPERTLY BY A SUCCESSFUL, PRACTICING PAINTER AND TEACHER, EVERY PHASE OF DRAWING AND PAINTING IS FULLY COVERED.

도 8. 존 발데사리, <회화와 드로잉>, 1966-68


COMPOSING ON A CANVAS.

STUDY THE COMPOSITION OF PAINTINGS. ASK YOURSELF QUESTIONS WHEN STANDING IN FRONT OF A WELL COMPOSED PICTURE. WHAT FORMAT IS USED ? WHAT IS THE PROPORTION OF HEIGHT TO WIDTH ? WHAT IS THE CENTRAL OBJECT ? WHERE IS IT SITUATED ? HOW IS IT RELATED TO THE FORMAT ? WHAT ARE THE MAIN DIRECTIONAL FORCES ? THE MINOR ONES ? HOW ARE THE SHADES OF DARK AND LIGHT DISTRIBUTED ? WHERE ARE THE DARK SPOTS CONCENTRATED ? THE LIGHT SPOTS ? HOW ARE THE EDGES OF THE PICTURE DRAWN INTO THE PICTURE ITSELF ? ANSWER THESE QUESTIONS FOR YOURSELF WHILE LOOKING AT A FAIRLY UNCOM - PLICATED PICTURE.

도 9. 존 발데사리, <캔버스 위에 구성하기>, 1967-68

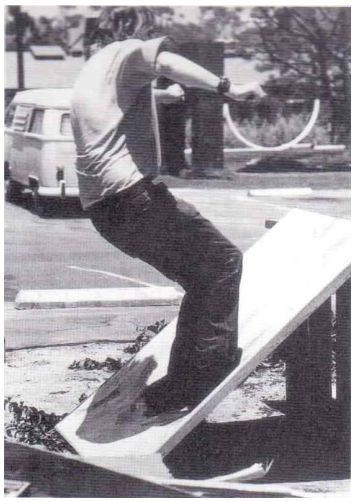


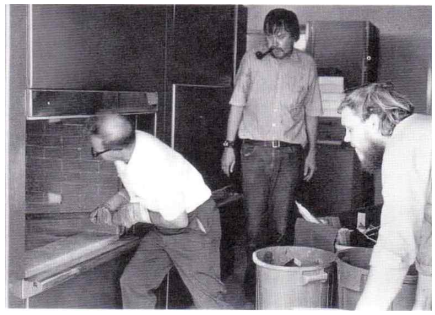

도 10. 존 발데사리, <소중한 것에 대한 그림>, 1966-68

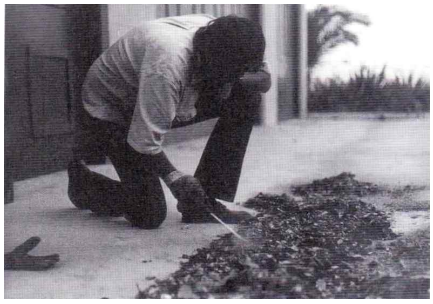
WRONG

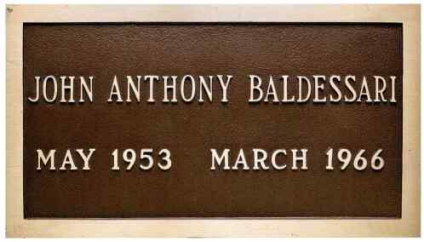
도 11. 존 발데사리, <잘못된>, 1966-68

도 12. 에드워드 루샤, <26개의 주유소> 중, 1963

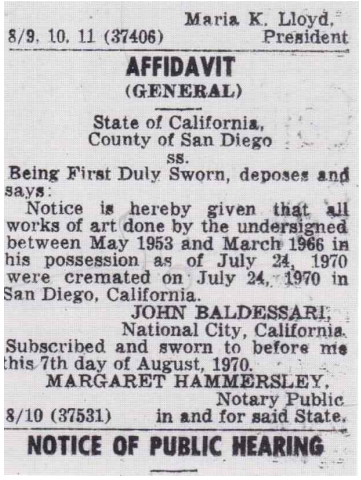

도 13. 존 발데사리, <화장 프로젝트>, 1970


도 14. 존 발데사리, <화장 프로젝트>, 1970


도 15. 존 발데사리, <화장 프로젝트>, 1970



도 16. 존 발데사리, <화장 프로젝트>, 1970, 청동명패



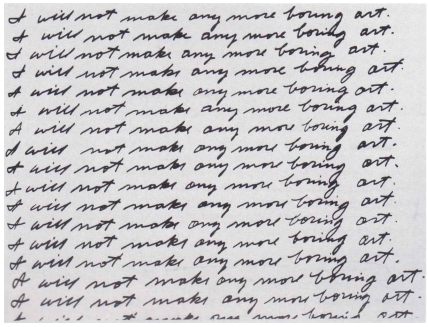
Maria K. Lloyd,
8/9, 10, 11 (37406) President

**AFFIDAVIT**
**(GENERAL)**

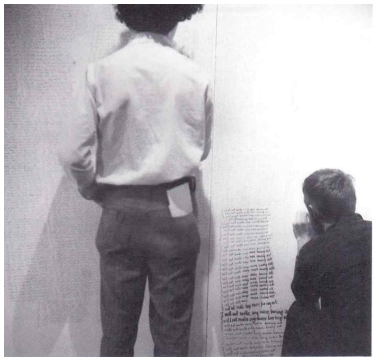
State of California,
County of San Diego
ss.
Being First Duly Sworn, deposes and says:
Notice is hereby given that all works of art done by the undersigned between May 1953 and March 1966 in his possession as of July 24, 1970 were cremated on July 24, 1970 in San Diego, California.
JOHN BALDESSARI,
National City, California.
Subscribed and sworn to before me this 7th day of August, 1970.
MARGARET HAMMERSLEY,
Notary Public
8/10 (37531) in and for said State.

**NOTICE OF PUBLIC HEARING**

도 17. 존 발데사리, <화장 프로젝트>, 1970, 공증문서

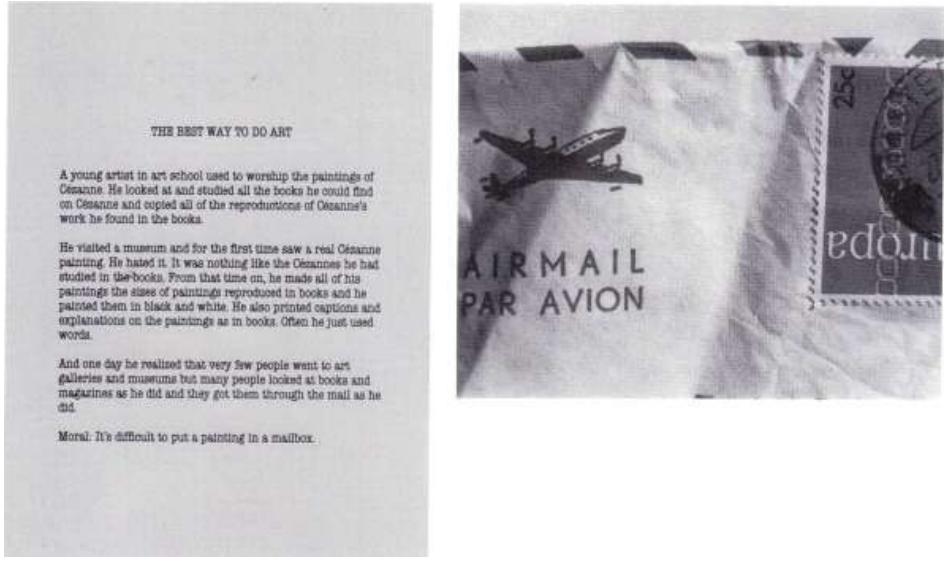


도 18. 존 발데사리, <더 이상 지루한 미술을 만들지 않겠다>, 1971



도 19. “더 이상 지루한 미술을 만들지 않겠다”를 적고 있는 노바스코시아 대학교 학생들

도 20. 존 발데사리, <다양한 물건들을 골프채로 치는 미술가>(부분), 1972-73



THE BEST WAY TO DO ART

A young artist in art school used to worship the paintings of Cézanne. He looked at and studied all the books he could find on Cézanne and copied all of the reproductions of Cézanne's work he found in the books.

He visited a museum and for the first time saw a real Cézanne painting. He hated it. It was nothing like the Cézannes he had studied in the books. From that time on, he made all of his paintings the sizes of paintings reproduced in books and he painted them in black and white. He also printed captions and explanations on the paintings as in books. Often he just used words.

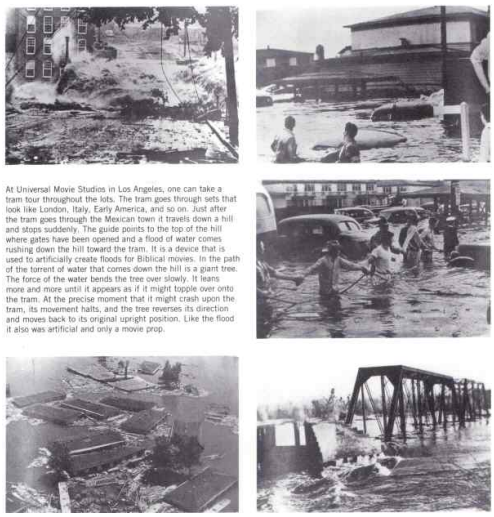
And one day he realized that very few people went to art galleries and museums but many people looked at books and magazines as he did and they got them through the mail as he did.

Moral: It's difficult to put a painting in a mailbox.



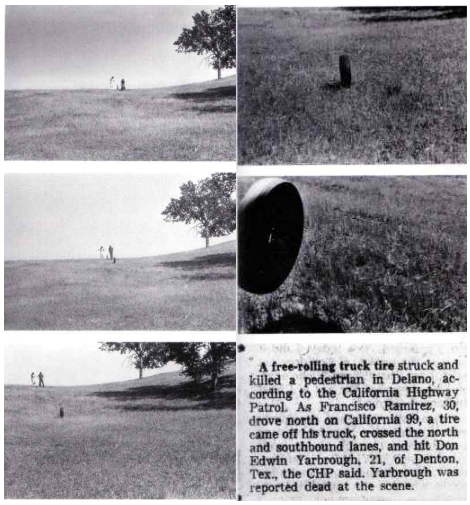
도 21. 존 발데사리, <앵그르와 다른 우화들> 중 '미술을 하는 가장 좋은 방법', 1971

도 22. 존 발데사리, <이것은 보이기 위한 것이 아니다>, 1966-68

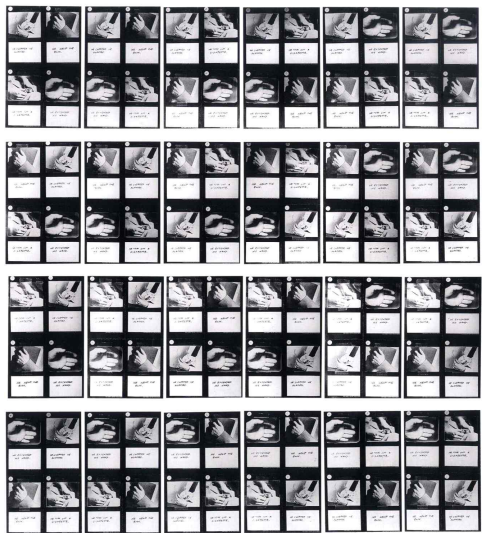


At Universal Movie Studios in Los Angeles, one can take a tram tour throughout the lots. The tram goes through sets that look like London, Italy, Early America, and so on. Just after the tram goes through the Mexican town it travels down a hill and stops suddenly. The guide points to the top of the hill where gates have been opened and a flood of water comes rushing down the hill toward the tram. It is a device that is used to artificially create floods for Biblical movies. In the path of the torrent of water that comes down the hill is a giant tree. The force of the water bends the tree over slowly. It leans more and more until it appears as if it might topple over onto the tram. At the precise moment that it might crash upon the tram, its movement halts, and the tree reverses its direction and moves back to its original upright position. Like the flood it also was artificial and only a movie prop.

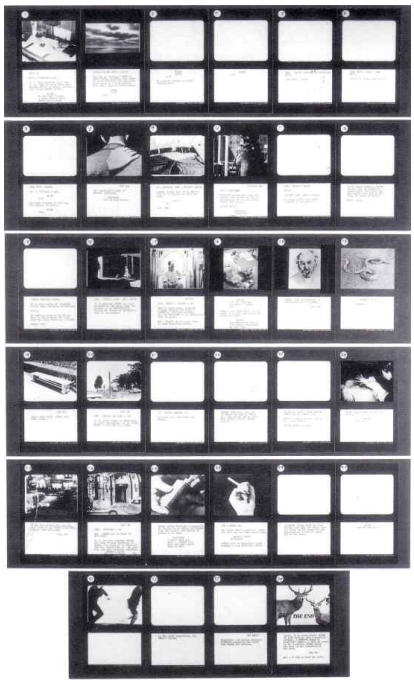
도 23. 존 발데사리, <영화 나무 이야기>, 1973




도 24. 존 발데사리, <굴리기: 타이어>, 1972



도 25. 존 발데사리, <24가지 버전의 이야기>, 1974

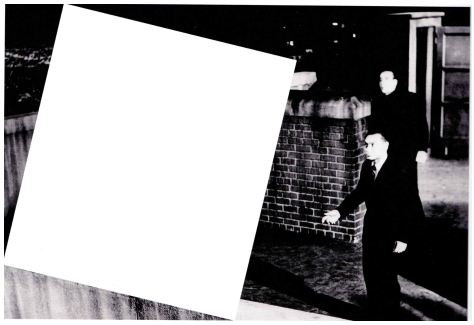


도 26. 존 발데사리, <영화 스토리 보드: 노마 이야기>, 1974

도 27. <도 26>의 세부

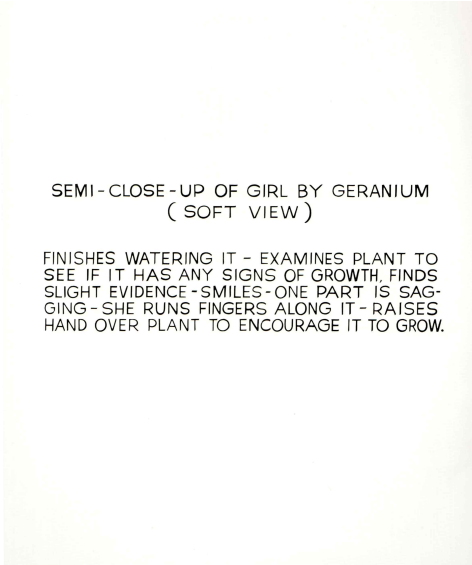
도 28. 존 발데사리, <손상된 알레고리(다채로운 문장들과 자주색 조각): 빨간색의 FATHER에서 시작>, 1978

도 29. 존 발데사리, <통시적인/공시적인 시간에 대하여: -위에, -에, -아래에(인어와 함께)>, 1976



도 30. 존 발데사리, <폭력적 공간: 한 점을 만들지만 평면에 의해 가려진 두 시선(말레비치를 위해)>, 1976

도 31. 영화 <타이타닉> 스틸사진




도 32. 존 발데사리, <제라늄 옆에 있는 소녀의 세미-클로즈업(은은한 시점)>, 1966-68

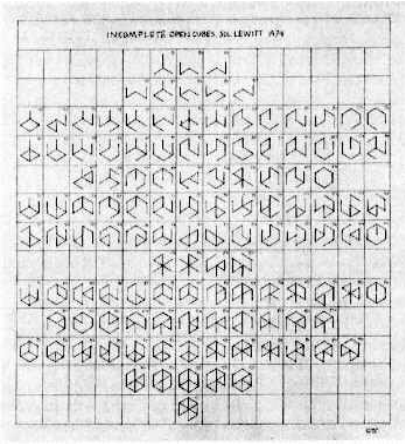
도 33. 존 발데사리, 비디오 <에드 핸더슨에게 다양한 사진들이 의미하는 것>(1973) 중

도 34. 존 발데사리, 비디오 <에드 핸더슨이 영화 시나리오를 재구성하다>(1973) 중

도 35. 존 발데사리, 영화 <스크립트>(1974) 중

도 36. 존 발데사리, 영화 <스크립트> 중 브레들리 레인과 테리 톰버린의 연기

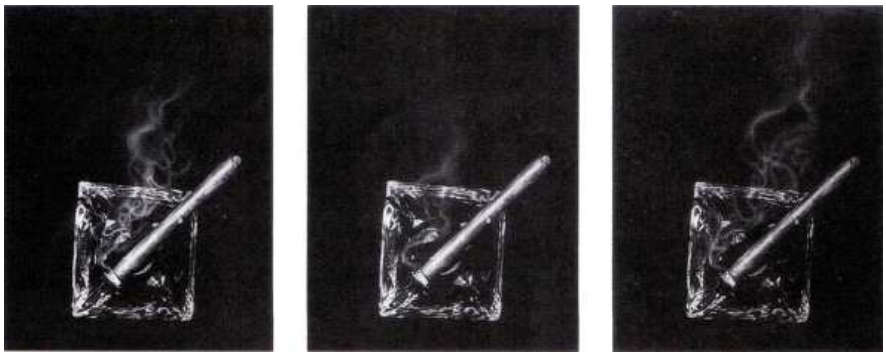
도 37. 존 발데사리, 영화 <스크립트> 중 데이비드 샐리와 일렌 시가 러브의 연기



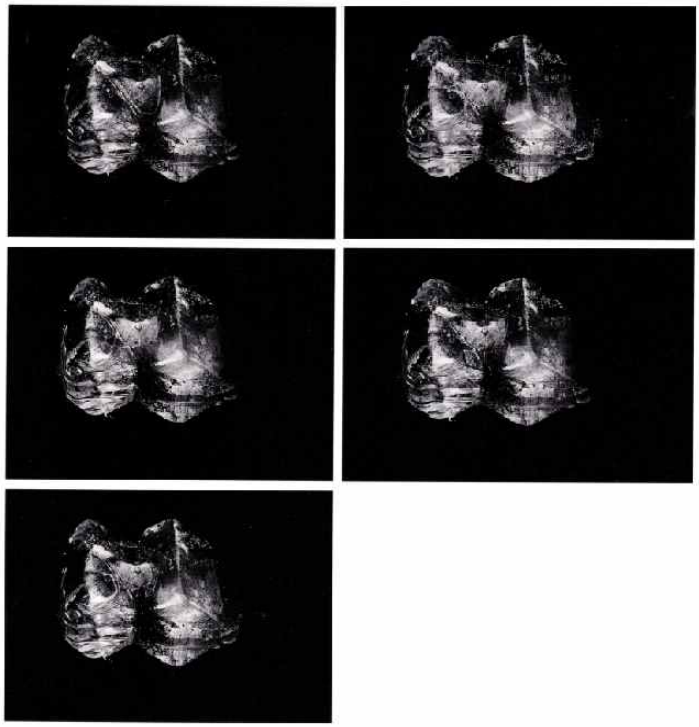

도 38. 솔 르윗, <열린 큐브들의 드로잉을 위한 미완성의 도식>, 1974

도 39.「파리마치」1955년 7월호 표지

도 40. 존 발데사리, <이 여자를 상상해보라>(부분), 1973

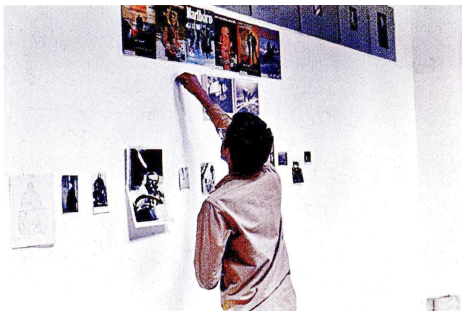


도 41. 존 발데사리, <끼워넣기 연작: 시가는 꿈꾸다 (보는 것이 믿는 것이다)>, 1974

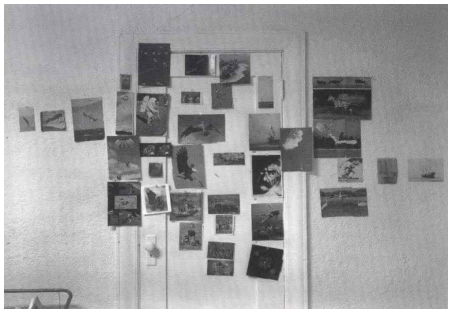


도 42. 존 발데사리, <끼워넣기 연작: 아이스 큐브
: 유-바이 발 데 사 리>, 1974

도 43. 1971년 9월 「라이프」지에 실린 크레스트 치약 광고

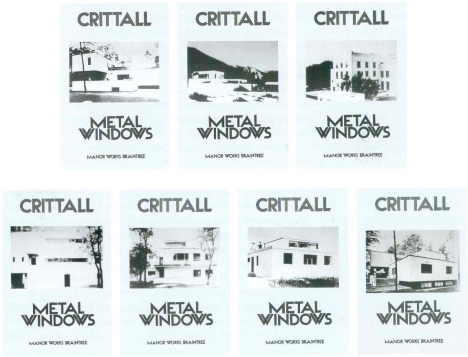


도 44. 아파트 벽에 수집한 이미지들을 붙이는 제임스 웰링



도 45. 잭 골드스타인이 벽에 붙여놓은 이미지들

도 46. 데이비드 샐리, <굿바이 디>, 1982



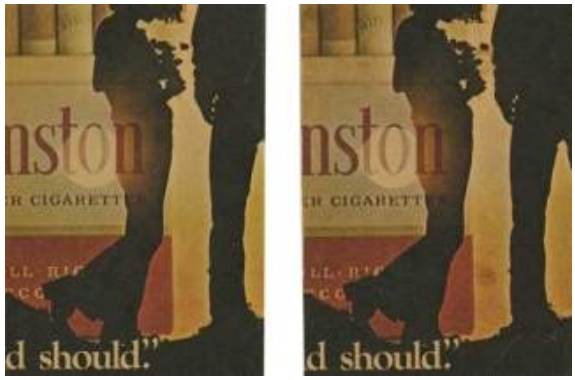

도 47. 바바라 블룸, <크리탈 메탈 창문>, 1972

도 48. 제임스 웰링, <사람들> 연작 중, 1974

도 49. 제임스 웰링, <사람들> 연작 중, 1974

도 50. 제임스 웰링, <무제(그리고 해야 한다)>, 1974

도 51. 윈스턴 담배 광고



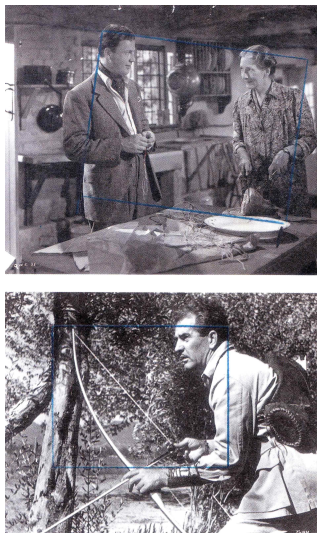
도 52. <도 50>의 세부

도 53. 데이비드 샐리, <무제(커피 마시는 사람들)>, 1973

도 54. 신디 셔먼, <무제 영화 스틸 #21>, 1978

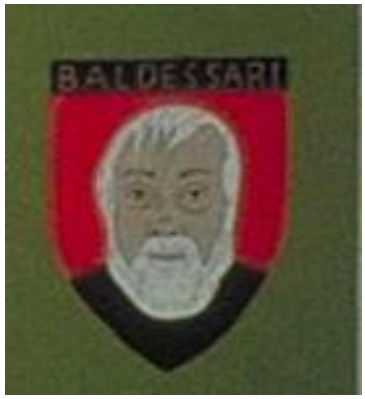
도 55. 리차드 프린스, <무제(같은 방향을 바라보고 있는 네 명의 여성)>, 1977-79

도 56. 존 발데사리, <빨간 모자>, 1982



도 57. <빨간 모자>의 재료로 쓰인 영화 스틸사진

도 58. 제프리 밸런스, <통가의 왕>, 1987




도 59. <도 58>의 세부

# Abstract

## John Baldessari's Post-Studio Art
## : Focused on the
## Strategy of Appropriating Media Images

Jeongah Kim
Department of Archaeology and Art History
The Graduate School, Seoul National University
Supervised by Professor Youngna Kim

John Baldessari (1931- ) is known as a conceptual artist who uses language and photo image as his major media. He started to appropriate and reintegrate media images in the 1970s, since when he has been active with his works. Today he works on "composite photowork" with still cuts from movies. In addition to his works, he has received much attention as an educator who has huge influence on artists of the later generation such as David Salle (1952-), James Welling (1951-) and Jack Goldestein (1945-2003). The "Post-Studio Art" led by him at California Institute of Arts is very interesting in that it not only was an important point when he started to appropriate media images for his works full-scale, but also allowed him to have great impacts on artists of the later generation. However, it is hard to come

across a study on it from the perspective of art history. Previous studies on him have limitations by not taking his critical viewpoints of media culture and his influence on artists of the later generation into account. This study thus set out to discuss the works and intentions of Baldessari specified through "Post-Studio Art" in the 1970s and his influence on artists of the later generation. Taking a step further from the previous studies that only focused on analyzing his works, the study tried to examine his methods of teaching and influence on his pupils from many different angles and investigate the importance and significance in art history of his "Post-Studio Art" in contemporary art.

The term "Post-Studio Art" means a trend of contemporary art that is outside the traditional studio art work or "art after the studio." Its examples are found in minimalism, conceptual art, and site-specific art in which the artists created temporary works or gave up objet creation. In the 1960s, many American artists grew out of the romantic perspective of isolating themselves in the studio for creating a work and introduced a system of commissioning a work to others and an industrial production method. As artists changed their perceptions of work space, a need was raised for a curriculum reflecting society and reality outside the studio instead of the conventional practice training implemented inside the studio. In such a situation of the times, Baldessari created

many paintings while teaching art in school. Those works reveal his viewpoints of education and major strategies that were reflected in Post-Studio Art in the 1970s. His paintings usually mimicking an art guidebook in the 1960s induce viewers to raise questions about the academic norms that were conventionally accepted through common art education. He declared the cessation of his painting works through *Cremation Project* (1970) and was appointed as a professor at California Institute of Arts, where he led "Post-Studio Art" classes, in 1970.

As indicated in the title of "Post-Studio," the core of his lectures was that everything happens outside the studio. He recommended the students to "select" everyday images they usually came across in surroundings such as the photo, video, and film media for their works. It was during the period that he started to create works by appropriating the replicas of various mass media including newspaper, magazine, TV, and film full-scale. He directly took images and rephotographed them instead of translating images he collected from mass media onto the canvas, thus minimizing his intervention as an artist. Unlike pop artists that changed media images refined in their paintings, he separated mass media images from their original contexts and reintegrated them unintentionally just like building blocks. Fragmented images leave obscure and ambiguous meanings to viewers and have them complete and interpret

the meanings of a work in a more active manner. He also carried out a video and film project to see how viewers accepted images in mass media and analogized their meanings in cooperation with his students. The students' interpretations of media images in a series of video and film works demonstrate the profound impacts of media culture controlling the thoughts and minds of people and show that the interpretations of viewers facing his work cannot be free from the illusions and expectations built through mass media.

The images he borrowed are important in that they are images already made by the media industry, which produces images and creates an idealized stereotype in order to coat people into purchasing products. Repeating themselves under the goal, images work as general beliefs of society or modern myths. Baldessari disclosed the artificial and fictional nature of media images and made people deliberate media reproduction affecting their consciousness by overturning the semiological semantic system of images naturally produced and consumed through media. His intention was to have the audience reflect upon themselves accustomed to the passive viewing method through mass media by inducing them to interpret the meanings of his works more actively. At that time, his pupils in their early twenties highlighted the method of appropriating and reintegrating media images in their

works. His "Post-Studio Art" helped artists of the later generation called the "Pictures Generation" face the reality outside the studio or the society dominated by the media and consumption culture and inspired them a lot. The "Pictures" exhibition at alternative Artist Space in New York in 1977 has been regarded as the first exhibition to inform the world of the appearance of the "Pictures-Generation" artists. However, Baldessari and his pupils appropriated images from mass media and tried to talk about the media and consumption culture before the exhibition, which gives some room to reevaluate the significance of his Post-Studio Art in art history. The study introduced a new perspective that he criticized American society of the times, especially the reality dominated by the media and consumption culture by using the strategy of appropriation beyond the old one that considered his works merely as "light concept art."

**Keywords : John Baldessari, Post-Studio Art, Appropriation, Media Images, Pictures Generation**

**Student Number : 2009-20076**