creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-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.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

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

협동과정 미술경영학 석사 학위논문

메릴 래더만 유클리스의

메인터넌스 미술 노동 퍼포먼스 연구

2022년 8월

서울대학교 대학원

협동과정 미술경영학과

백 정 윤

메릴 래더만 유클리스의 메인터넌스 미술 노동 퍼포먼스 연구

지도교수 김 정 희

이 논문을 협동과정 미술경영학
석사 학위논문으로 제출함
2022년 8월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영
백 정 윤

협동과정 미술경영 석사 학위논문을 인준함
2022년 8월

위 원 장 _____ 김진엽 _____ (인)

부위원장 _____ 윤희경 _____ (인)

위 원 _____ 김정희 _____ (인)

국문초록

본 논문은 1969년 <메인터넌스를 위한 선언문 1969! 《CARE》전시를 위한 프로포절 *Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition "CARE"*> 선언문에서 '메인터넌스 미술'을 처음 고안한 메릴 래더만 유클리스 (Mierle Laderman Ukeles, 1939-)의 1970년부터 1984년 진행된 노동 퍼포먼스에 관한 연구이다. 그녀가 "텍스트로 만들어진 조각"이라 부르는 1969년 선언문은 그녀의 초기 퍼포먼스 작업부터 2020년의 최근 작품의 개념적 주축이다. 선언문은 '메인터넌스 미술'의 정의와 이를 전시의 형태로 구상한 기획서로 구성되어 있다. 그녀가 고안한 미술은 메인터넌스 행위에 투입되는 막대한 시간과 자원에 비하여 사회적으로 변두리에 존재하는 노동을 환기시킨다.

유클리스가 사용하는 '메인터넌스'의 광의는 '어떤 것을 계속하거나 그것을 존재하게 하는 과정'이다. 따라서, 메인터넌스의 대상은 기계와 같은 사물, 가정집과 같은 공간, 다수가 사용하는 공공시설의 인프라, 그리고 보살핌이 필요한 사람 등으로 종류가 다양하다. 다시 말하면, 인간에 의해 만들어진 것은 메인터넌스의 대상이 된다. 또한, 누구나 메인터넌스의 행위를 어떤 방식으로

든 수행하며, 동시에 이 행위의 수혜자가 되기도 한다. 작가는 선언문의 첫 장에서 “이제부터 나의 모든 노동(working)이 곧 작품(work)이다” 라고 주장한다. 이를 통해 자본주의의 핵심 행위자인 노동자를 양육하는 데에 필요한 노동과 삶을 영위하는 데에 필수적인 가사노동과 청결한 환경을 유지하기 위한 청소 노동을 미술의 영역으로 가져온다.

본고는 유클리스의 1970년부터 1980년대 중반까지의 메인터넌스 미술 퍼포먼스의 미술사적 의의를 분석한다. 그녀는 일상을 유지하고 지탱하는 노동을 직접 자신의 신체를 통해 퍼포먼스로 표현했다. 일상을 지속하는 노동은 여성에게 요구된 육아 및 가사노동과 도시의 청결을 유지하는 위생시설 노동과 같이 부각되지 않는 노동을 가리킨다. 그녀는 이러한 노동을 자신의 몸으로 직접 수행하는 것을 ‘메인터넌스 미술’로 명명하였다.

유클리스의 퍼포먼스는 미술관이나 상업화랑과 같은 특정 공간을 청소하며 관리하는 개인의 퍼포먼스에서 실제로 메인터넌스 노동을 수행하는 주체들과 협업하는 퍼포먼스로 확장되었다. 이로써 그녀의 육체적 노동은 사적인 영역에서 공적인 영역으로 이동시켜 부각 되지 않았던 것을 의식적으로 인지하도록 만든다. 그녀는 메인터넌스 노동의 중요성을 강조함과 동시에 개발의 존재와

필요성을 부정하지 않는다. 다만, 자본주의의 물질 만능 중심 사회에서 개발과 메인터넌스의 가치 사이에 존재하는 간극을 보여주는 작업을 한다. 그리고 자신의 작품을 통해 후자의 가치에 대한 재고와 사회적 논의의 필요성을 말한다.

주요어 : 메릴 래더만 유클리스, 메인터넌스 미술, 퍼포먼스, 사회참여적미술
학 번 : 2018 - 29347

목 차

제 1 장 서론 ····· 1

제 2 장 메인터넌스 미술 노동 퍼포먼스의 미술사적 배경 5

제 1 절 1960년대 중반 미국 미술의 새로운 경향 ··· 9

1. 과정미술과 개념미술의 등장 ····· 11

2. 페미니즘과 행동주의 미술 ····· 18

제 2 절 1969년 선언문 ····· 24

1. 선언문의 배경 ····· 24

2. 1969년 선언문 내용 분석 ····· 30

제 3 장 메인터넌스 미술 퍼포먼스 분석 ····· 43

제 1 절 메인터넌스 미술의 영역 확장 ····· 43

1. 미술에 나타난 가사노동 ····· 43

2. <메인터넌스 미술 작업>과 <하트퍼드 닦기> ····· 51

3. <닦기> ····· 59

제 2 절 협업의 퍼포먼스 ····· 63

1. <나는 하루에 한 시간 메인터넌스 미술을 만든다> 64

2. <위생 접촉> ····· 71

제 4 장 결론 ····· 89

참고문헌 ····· 94

도판 ····· 102

Abstract ····· 113

그 림 목 차

[그림1-1] 메릴 래더만 유클리스, *Manifesto for Maintenance Art 1969! - proposal for an Exhibition "CARE"*, 1969. ····· 1
[그림 1-2] 유클리스, <닦기/자국/메인터넌스:실외 Washing/Tracks/Maintenance: Outside>,1973, 워즈워스 아테네움. ····· 3
[그림 1-3] 유클리스,<위생 접촉 Touch Sanitation>, 1979-1980. ····· 4
[그림 1-4] 유클리스, <위하여→영원히... for→forever>, 2020, 뉴욕 타임스퀘어 광장, MTA 지하철 역사, 뉴욕 퀸즈미술관. ····· 5
[그림 2-1] 유클리스, <두 번째 묶음 Second Binding>, 캔버스에 신문지, 염료, 헝겊, 알루미늄 호일로 채운 면직물. 109.9 x 82.9 x 17.5 cm, 1964.. 밀튼과 미리엄 핸들러 펀드 소장. ····· 9
[그림 2-2] 에바 헤세, <무제 (혹은 아직) Untitled (Or yet)>, 면, 플라스틱, 종이, 납, 실. 180.3 x 39.4 x 21cm, 1969. 샌프란시스코 현대미술관 소장. ····· 9
[그림 2-3] 시몬 포르티, <경사대 Slant Board>,1961. ····· 13
[그림 2-4] 이본 레이너, <우리는 뛸 것이다 We Shall Run>, 1963. · 13
[그림 2-5] 로버트 모리스, <무제 Untitled>, 공업용 펠트, 가변크기, 1967-8. ····· 14
[그림 2-6] 리차드 세라, <배수로 모퉁이 얼룩 Gutter Corner Splash: Night Shift>, 용해된 납, 1969/1995. ····· 15
[그림 3-1] 《우먼하우스》 전시 도록 표지, 1972. ····· 46
[그림 3-2] 샌드라 오르겔, <다림질 Ironing>, 1972. ····· 47
[그림 3-3] 마사 로슬러, <부엌의 기호학 Semiotics of the Kitchen>,1975. ····· 48
[그림 3-4] 로슬러, <뒷마당 경제 Backyard Economy>, 1974. ····· 49
[그림 3-5] 유클리스, <메인터넌스 미술 작업 Maintenance Art Tasks>, 1970-1973. ····· 52
[그림 3-6] 유클리스, <메인터넌스 미술 작업>, 세부사항. ····· 53
[그림 3-7] 유클리스, <이동: 미술 오브제의 메인터넌스 Transfer: The Maintenance of the Art Object>, 1973, 워즈워스 아테네움. ····· 54
[그림 3-8] 메인터넌스 미술 도장. ····· 54

[그림 3-9] 유클리스, <이동>, 계획서 ····· 54
[그림 3-10] 유클리스, <열쇠 관리하기 The Keeping of the Keys> ····· 55
[그림 3-11] 유클리스, <열쇠 관리하기> ····· 55
[그림 3-12] 유클리스, <닦기/자국/메인터넌스:실외>, 1973. ····· 56
[그림 3-13] 유클리스, <닦기/자국/메인터넌스:실내>, 1973. ····· 56
[그림 3-14] 레아 루블린, <내 아들 Mon Fils>, 1968. ····· 57
[그림 3-15] 유클리스, <닦기 Washing>, 1974, A.I.R 갤러리, 뉴욕 ····· 60
[그림 3-16] 유클리스, <닦기>, 세부사항. ····· 60
[그림 3-17] 유클리스, <도보 위 행인들과의 메인터넌스 미술 인터뷰>, 1974. ····· 60
[그림 3-18] 유클리스, <경계 닦기 Boundary Washing>, 1974, 예루살렘 미술관. ····· 61
[그림 3-19] 유클리스, <위기 상황 속 뉴욕시 지키기: 무엇이 뉴욕을 살아있게 하는가?>, 1976, 휘트니미술관. ····· 67
[그림 3-20] 유클리스, <나는 매일 한 시간씩 메인터넌스 미술을 한다 I Make Maintenance Art One Hour Every Day>, 1976, 세부사항 ····· 67
[그림 3-21] 뉴욕 케미컬 은행 건물 외관, 1970년대. ····· 69
[그림 3-22] 유클리스, <사회적 거울 Social Mirror>, 1983 ····· 73
[그림 3-23] 유클리스, <쓸기 의식 Ceremonial Sweeps>, 1983, ····· 73
[그림 3-24] 유클리스, <위생 접촉> 공개서한 <친애하는 위생 관리자에게 Dear Sanman>, 1979-80. ····· 76
[그림 3-25] 쓸기 지도, 1979-1980 ····· 79
[그림 3-26] 유클리스, <당신의 발자국을 따라서 Follow in Your Footsteps>, 1979-1980. ····· 79
[그림 3-27] 유클리스, <위생 접촉>,1979-1980, 세부사항. ····· 81
[그림 3-28] 유클리스, <나쁜 이름 지우기 Cleansing the Bad Names>, 로날드 펠드만 갤러리, 뉴욕, 1984. ····· 84
[그림 3-29] 유클리스, <나쁜 이름 지우기>, 세부사항. ····· 85
[그림 4-1] 캐리 영, <하트퍼드 닦기: 닦기, 자국, 메인터넌스: 실외, 메릴 래더만 유클리스, 1973 이후 After Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside, Mierle Laderman Ukeles, 1973>,2007. ·· 91

제 1 장 서론

메릴 래더맨 유클리스(Mierle Laderman Ukeles, 1939-)는 정통파 유대교 랍비 아버지와 우크라이나 이민자 출신의 어머니 사이에서 미국 콜로라도 덴버에서 태어나 1960년대 후반부터 뉴욕을 기반으로 활동하는 퍼포먼스 예술가이다.[1] 1969년 10월 그녀가 완성한 <메인터넌스 미술을 위한 선언문 1969! 《CARE》 전시를 위한 프로포절 Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition "CARE" > (이하 '1969년 선언문')은 실현되지 않은 전시 제안서이자 그녀의 미술적 실천의 틀이다. (그림1-1).[2]

유클리스가 사용하는 '메인터넌스'의 광의는 '어떤 것을 계속하거나 그것을 존재하게 하는 과정'이다. 따라서, 메인터넌스의 대상은 기계와 같은 사물, 가정집과 같은 공간, 다수가 사용하

---

1) 유클리스에 관한 국내 문헌, 번역서, 신문기사에서 그녀의 이름은 '미얼/마이얼 래더맨 유켈리스/우켈레스'로 표기한다. 그러나 유클리스의 퍼포먼스 작품들을 다룬 줄리 아케렛(Julie Akeret)의 다큐멘터리 *Not Just Garbage* (1986)을 포함한 다수의 영상 자료에서 그녀의 이름을 '메릴 래더만 유클리스'로 발음한다. 그러므로 본고에서는 '메릴 래더맨 유클리스'로 표기한다. 유클리스는 설치, 퍼포먼스, 미디어아트를 포함한 다양한 매체로 작업한다. 1961년 바너드 대학(Barnard College)에서 국제관계학과 역사학을 공부하고, 1974년 뉴욕대에서 상호관련 예술학 (Interrelated Arts)을 공부한 뒤 "메인터넌스 미술의 분석: 질문과 창의적 과정(*An Analysis of Maintenance Art: Inquiry and Creative Process*)"에 관한 주제로 석사 학위 논문을 완성하였다.1977년부터 뉴욕 위생국(The City of New York Department of Sanitation, DSNY)의 레지던시 작가로 활동 중이다. 2015년 가을부터 '공공미술 작가 레지던시 (Public Artists in Residence, PAIRS)'라는 뉴욕시 거주 예술가들을 대상으로 창의적인 해결책 제안 및 시행하도록 하는 시민참여 프로그램이 개설되었다. 이는 예술가는 "창의적인 문제 해결사(creative problem-solvers)"라는 전제를 바탕으로 시작되었으며, 현재까지 DSNY의 레지던시 작가로 활동하는 유클리스의 활동에서 영감을 받아 개설되었다.

2) Mierle Laderman Ukeles, "Maintenance Art Manifesto," in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison and Paul Wood (Oxford: Blackwell, 2003), pp. 917-19.

는 공공시설의 인프라, 그리고 보살핌이 필요한 사람 등으로 종류가 다양하다. 다시 말하면, 인간에 의해 만들어진 것은 메인터넌스의 대상이 된다. 또한, 누구나 메인터넌스의 행위를 어떤 방식으로든 수행하며, 동시에 이 행위의 수혜자가 되기도 한다.

유클리스는 1968년 첫 아이를 출산한 뒤 예술가, 아내, 양육자로서 모든 역할을 병행하는 것에 어려움을 느꼈다. 철저하게 분리된 창조(미술가)와 보살핌(양육자)의 영역은 이를 병행하는 것이 아닌 동일시 할 수 있는 해결책을 찾도록 하였고, 1969년 선언문은 이러한 사유의 결과물이다. 즉 양육의 영역과 창조의 영역의 교집합이 곧 그녀가 주장하는 메인터넌스 미술이 되는 것이다. 선언문의 첫 장에서 "이제부터 나의 모든 노동(working)이 곧 작품(work)이다" 라는 표명은 이러한 주장을 뒷받침한다. 자본주의의 핵심 행위자인 노동자를 양육하는 데에 필요한 노동과 삶을 영위하는 데에 필수적인 가사노동, 청결한 환경을 유지하기 위한 청소노동을 미술의 영역으로 가져온다.

유클리스의 메인터넌스 미술은 삶을 영위하기 위해 필수적인 요소인 육아와 가사노동과 같은 사회적 재생산 노동과 공공시설 위생관리와 같은 저임금 노동의 행위를 미술의 영역으로 가져온다. 그리고 가사노동, 육아, 공간, 기관과 제도, 시스템을 모두 '메인터넌스' 의 대상으로 상정한다. 더 나아가 이러한 대상들은 고정된 것이 아니라 유기적인 것으로 인식하고 이를 인간화한다.[3)]

본고에서는 작가의 초기 퍼포먼스를 통해 메인터넌스 미술의 의의를 찾고 현재까지 이어져 오는 유효성을 확인하고자 한다.

---

3) Philips, "Maintenance Activity: creating a climate for a change," in *But Is It Art: the spirit of art as activism*, ed. Nine Felshin (Seattle: Bay Press,1995), p. 169.

<하트퍼드 닦기 Hartford Wash> (1973)와 <위생 접촉 Touch Sanitation>(1979-1980)은 유클리스의 메인터넌스 미술의 대표적인 퍼포먼스이다. 첫 번째는 1973년 7월 코네티컷주 중부에 위치한 하트퍼드의 워즈워스 아테네움 (Wadsworth Atheneum)의 내・외부를 청소하고 관리하는 네 가지의 퍼포먼스로 구성되어 있다.[4] <닦기/자국/메인터넌스: 실외 Washing/Tracks/Maintenance: Outside>는 데님 나팔바지, 티셔츠, 운동화 차림의 유클리스가 미술관 외부 계단과 도보를 네 시간 동안 쓸고 닦는 퍼포먼스이다 (그림1-2).[5] 그녀는 빗자루와 대걸레를 마치 대형 붓으로 캔버스에 붓질하듯 콘크리트 바닥을 쓸고 닦으며 천 기저귀로 도보 계단 틈새를 닦았다. 이는 그녀가 공공장소에서 처음 시도한 메인터넌스 미술 퍼포먼스로 일 년 뒤 1974년에 예루살렘의 이스라엘 미술관과 뉴욕의 A.I.R 갤러리 등에서도 유사한 형태로 시연되었다.[6]

---

4) Eugene R. Gaddis, "Foremost upon this Continent: The Founding of the Wadsworth Atheneum," *Connecticut History Review*, vol.26 (1985):99-114. 하트퍼드의 다니엘 워즈워스의 워즈워스 아테네움은 1842년에 하트퍼드 도심 중심부에 지어졌다. 아테네움은 학술진흥회, 문예 협회, 예술원, 도서관/실 등 다양한 번역이 가능하다. 미술, 역사, 문학, 자연과학 등 여러 분야를 포괄하는 미국의 첫 번째 공립 복합문화센터로 설립되었다. 그러나 1940년대부터 미술관으로만 사용되고 있다.

5) 워즈워스 아테네움에서 진행된 네 가지 퍼포먼스는 <이동: 아트 오브제의 유지보수: 미라 유지보수: 유지보수 관리인, 유지보수 미술가, 그리고 작품보존 관리사 *Transfer: The Maintenance of the Art Object>,* <열쇠 관리하기 *The Keeping of the Keys*>, <닦기/자국/유지보수: 실외 *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*>, <닦기/자국/유지보수: 실내 *Washing/Tracks/Maintenance: Inside*>로 나누어 진행되었다. 첫 두 작품은 1973년 7월 20일, 마지막 두 작품은 7월 23일에 4시간씩 총 8시간 동안 진행되었다.

6) 뉴욕의 A.I.R 갤러리는 1972년 뉴욕 기반 여성미술가들이 모여 만든 비영리 전시공간이다. 'A.I.R'는 하워디나 핀델(Howardena Pindell)의 아이디어로 소설가 샬롯 브론테의 『제인 에어(Jane Eyre)』의 이름을 소리 나는 대로 적되 'Artist in Residence'의 약자로 A.I.R로 결정되었다. 작품 전시 외에도 좌담회를 개최하며 여성 미술가들의 모임 공간으로 활용되었고, 2022년 현재도 운영되고 있다.

두 번째는 1979년부터 1980년까지 약 11개월간 진행된 <위생 접촉>이다 (그림1-3). 1977년부터 뉴욕 위생국(The City of New York Department of Sanitation, DSNY, 이하 위생국)의 지정 입주 작가로 도시의 길거리 위생상태를 관리하고 청결을 유지하는 환경미화원들과 대면하여 일 년 가량의 연구를 진행할 수 있었다.[7] 그 후 <위생 접혹>에서 뉴욕시의 다섯 개 행정자치구 아래 59개의 구역을 교대로 방문하여 총 8,500여 명의 환경미화원과 이야기를 나누고 악수를 나누었다. 그리고 그들과 눈을 마주치면서 "뉴욕시가 목숨을 유지할 수 있게 해줘서 고맙습니다 (Thank you for keeping NYC alive)" 라는 말을 반복하였다. 이와 동시에 <당신의 발자국을 따라 (Follow in Your Steps)>를 함께 진행하였는데, 이 퍼포먼스는 환경미화원들과 함께 최소 8시간 최대 16시간 교대 근무를 하며 그들의 동작을 똑같이 따라하며 '거리의 춤' 으로 재현한 퍼포먼스이다.[8]

유클리스는 위생국 지정 입주 작가로서 도시 환경과 관련된 프로젝트들을 현재까지 진행하고 있다. 1989년 뉴욕의 스태튼 아

---

7) Patricia C. Philips, *Maintenance Art: Mierle Laderman Ukeles* (New York:Prestel, 2016), p.189. 유클리스는 위생국으로부터 금전적인 지원은 받지 않지만, 뉴욕 위생국 건물 (51 챔버스 가와 44 비버 가)에 사무실 공간을 제공 받았다. 유클리스에게 이 공간은 작가 스튜디오로서 연구, 자료수집과 아카이브의 기능을 한다.

8) Patricia C. Philips, *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* (New York: Prestel, 2016), p. 94.아일랜드의 19세기 극작가 오스카 와일드(Oscar Wilde,1854-1900) 가 남긴 "모방은 최고의 칭찬(Imitation is the best form of flattery)" 경구에 착안하여 시작된 퍼포먼스이다. <위생 접촉> 프로젝트는 이듬해 뉴욕의 첫 번째 아트 퍼레이드의 피날레를 장식한 <위생 축제 (Sanitation S/Celebrations)>(1983)와 <위생 접촉 쇼 Touch Sanitation Show>의 토대가 되었다. 1977년 유클리스가 작성한 프로젝트 계획서에는 <Sanitation Selebrations>로 의도적인 오타는 두운법을 사용한 것으로 보인다. 그러나 계획서를 제외한 관련 문헌 자료에서는 대부분 'celebrations' 로 표기한다. 따라서 본고에서는 <Sanitation S/Celebrations>로 표기한다.

일랜드의 폐쇠된 프레시킬즈(Fresh Kills) 매립지 부지에 공원을 설립하는 뉴욕시 계획에 참여하였다.[9] 유클리스의 가장 최근 작품으로 2020년 9월 8일 설치된 <위하여 → 영원히 for → forever>가 있다 (그림1-4). 뉴욕 타임스퀘어 광장의 대형스크린, 지하철 플랫폼 광고판, 퀸즈 미술관 외관 벽면이 유클리스의 손글씨로 도배되었다. 1979년 6월부터 11개월 동안 유클리스가 수천 명의 위생관리원들에게 건냈던 말과 동일한 문구로 "공공서비스 노동자께, 뉴욕시가 목숨을 유지하게 해줘서 고맙습니다! 위하여 → 영원히 (Dear Service Workers, Thank you for keeping NYC alive! for → forever)" [10] 가 15초 간격으로 지워지고 다시 쓰여진다. 유클리스가 30년 전에 사용했던 문구를 의도적으로 다시 사용하는 것은 과거의 기억을 소환하고 여전히 사회적으로 '비생산적'인 노동으로 낙인된 행위를 수행하는 이들의 존재를 환기시킨다.

제 2 장 메인터넌스 미술 노동 퍼포먼스의 미술사적 배경

유클리스는 1960년대 후반부터 등장한 개념미술과 페미니즘 미술에서 '중요한' 위치에 있으며, 1960년대와 1970년대의 퍼포먼스 예술가들과 여성 미술가들을 다룬 다수의 선집에서 언급된다.[11] 그러나 그녀의 작업을 단독으로 다룬 유의미한 문헌은 동시

9) 1948년부터 2001년까지 운영된 매립지로 뉴욕 센트럴파크의 3배에 달하는 면적이다. 2001년 9/11테러 이후 잠시 재개방하여 매립지로 사용되었다. 이후 노스파크는 2021년 봄, 나머지는 2036년에 개장될 예정이다.

10) 뉴욕 퀸즈미술관, 타임스퀘어 아트, 메트로폴리탄 교통국 아트 앤 디자인 3개의 기관이 협력하여 유클리스에게 의뢰한 프로젝트이다.

11) Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Framing Feminism: art and the women's movement, 1970 - 1985* (London: Pandora, 1987), Norma Broude

대 여성 미술가들에 비해 현저히 적은 편이다.

헬렌 몰스워스(Helen Molesworth)는 유클리스의 작품을 학술적으로 접근한 미술사가이자 전시기획자이다.[12] 그녀는 페미니즘 미술을 역사적 기술에 있어 1970년대의 본질주의와 그리고 그 다음 세대인 1980년대의 구성주의적 페미니즘의 이분법적 분할을 부정적으로 평가한다.[13] 이러한 비판적 견해의 예시로 주디 시카고(Judy Chicago, 1939-) 의 <디너파티 (Dinner Party)> (1974-1979)와 메리 켈리(Mary Kelly, 1941-) 의 <산후 기록 (Post-partum Document)>(1973-1979) 과 같은 페미니즘 미술에서 상징적인 작품을 단독으로 비교 및 대조하는 것은 미술사가 곧 '선행적인 발전'만 기록한 것이라 주장하는 것과 같다고 말한다. 그리고 이러한 관습은 19세기 중반 스위스 출신의 미술사학자 하인리히 뵐플린(H. Wölfflin, 1864-1945)의 이분법적 방법론에서 근원을 찾는다.[14] 따라서, 몰스워스는 이분법적인 주류 페미니즘 논의에서 머물지 않고 주변

---

and Mary D. Gerard, *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact* (New York: Harry N.Abrams, 1994). Peggy Phelan, Helena Reckitt, *Art and Feminism* (London: Phaidon, 2 001), Cornelia Butler, Lisa Gabrielle, *WACK!: Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007)

12) Helen Molesworth, "Cleaning Up in the 1970s: The Work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles," Rewriting Conceptual Art, eds. Michael Newman and Jon Bird (London: Reaktion Books, 1999), pp. 107 - 122. Molesworth, "Work Stoppages: Mierle Laderman Ukeles' Theory of Labor," Documents 10 (Fall 1997): pp. 19 - 22. 몰스워스는 2000년부터 2018년까지 근 20년간 볼티모어 미술관, 왁스너 미술관, 보스턴 현대미술관, 로스엔젤러스 현대미술관에서 전시기획자로 근무하며 마르셀 뒤샹, 루이스 라울러, 뤽 투크망, 블랙마운틴컬리지, 캐서린 오피, 캐리 제임스 마샬 등을 조명하는 전시를 기획하였다.

13) Helen Molesworth, "Cleaning up in the 1970s : the work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles," *Rewriting Conceptual Art* (London: Reaktion Books, 1999), pp.112-13.

14) Molesworth, *Rewriting Conceptual Art*, p. 111.

화된 노동을 공론화하는 유클리스의 퍼포먼스를 통해 페미니즘 미술의 논의를 다각화하고자 했다. 몰스워스는 유클리스와 마사 로슬러(Martha Rosler)와 같은 여성 미술가들이 공적 및 사적인 삶을 유지하는 데에 숨겨진 노동을 드러내는 것에 기여를 했다고 주장한다. 그들은 여성이라는 이유로 단순히 '1970년대 페미니스트 미술가'로 분류되기도 하지만, 노동과 성별, 기술과 발전의 잠재적인 폭력성, 유토피아적 혁명을 지속하고 지탱하는 노동에 대하여 정치적인 예술적 표현을 하였다.

셰논 잭슨(Shannon Jackson)은 유클리스가 1977년 뉴욕시 위생국의 레지던시 작가로 지정된 후 실행한 사회참여미술(socially engaged art) 성격의 퍼포먼스에 관한 연구를 진행하였다. 잭슨은 유클리스의 <위생 집촉> 퍼포먼스의 규모와 기간이 확장되고, 개인에서 단체의 퍼포먼스로 이어지는 과정에서 가사노동과 관리 노동을 공적인 영역에서 노출시키는 행동주의 미술의 관점에서 분석한다.[15] 그녀의 작품에서 장소는 단순히 물리적인 장이 아닌 사회・경제・정치적 과정을 통해 규정되는 것으로 상정하고 미술의 이데올로기적 시스템의 폐쇄성에 도전하는 것으로 이해한다. 사회참여 미술은 '장르'의 개념이 아닌 경향으로 프로젝트의 목적과 매체에 따라 여러 형태로 나타난다.

유클리스의 1970년대 초반부터 2020년까지 진행된 퍼포먼스와 설치 작업은 개념미술, 과정 미술, 그리고 공공 시스템의 연구를 통합하는 시도의 연구 대상으로 다루어진다. 본 장에서는 유클리스의 메인터넌스 미술 퍼포먼스가 시작된 동기와 시대적 상황을

15) Shannon Jackson, "High Maintenance: the Sanitation Aesthetics of Mierle Laderman Ukeles," *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* (New York:Routledge, 2011), pp.75-103.

살펴본다. 이를 통해 그녀의 작업이 자전적인 요소뿐만 아니라 시대의 상황과 요구를 반영한 것임을 확인한다.

2016년 9월 20일자 『아트포럼』 비디오 인터뷰에서 유클리스는 1950년대 서부 콜로라도에서의 자신의 유년 시절을 회상하며 "정말 이상한, 특히 여성에게 제약이 많은 시대"로 표현하였다.[16] 제2차 세계대전 발발 이후 냉전 시대까지도 미국은 '자유'의 상징이었다.[17] 그리고 이러한 상징성은 미국 사회 내부적으로 자유를 신성하게 여기는 분위기를 조성하였다. 그러나 이것은 현실과 달리 만들어진 허상으로 실제로 미국 사회 내에서 그 가치가 실현되었다고 보기 어렵다. 1950년대 후반부터 시작된 아프리카계 미국인의 민권운동, 베트남 전쟁 반전 운동, 학생운동과 자유 발언 운동, 여성해방운동 등으로 이어지는 사회적 변혁의 흐름이 이를 보여준다. 미술계에서도 자유의 허상을 만들기 위해 1950년대의 거침없고 자유로운 붓질을 허용한 추상표현주의 회화를 정치적으로 이용하기도 했다. 이는 상대적으로 직접적인 묘사와 표현기법을 쓰는 사회주의 리얼리즘에 대항하여 미국이 추구하는 자유의 기호로 작용하며 정치적인 도구로 쓰인 사실이 이를 뒷받침한다.[18]

유클리스는 1950년대 말 뉴욕으로 이주하여 뉴욕의 버나드 대학에서 국제관계학과 역사를 공부하며 학부 재학시절 매년 여름

---

16) "Mierle Laderman Ukeles Talks About Maintenance Art," *Artforum,* September 20, 2016, https://www.artforum.com/video/mierle-laderman-ukeles-talks-about-maintenance-art-63533.

17) Walter Medeiros, *The Summer of Love: psychedelic art, social crisis and counter-culture in the 1960s*, eds. Christoph Grunenberg and Jonathan Harris (Liverpool: Liverpool University Press, 2005), p.306.

18) Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," in *Pollock and After: The Critical Debate*, ed. Francis Franscina (New York: Harper&Row, 1985), pp. 125-133.

마다 콜로라도-볼더 대학에서 미술 교육을 받았다.[19] 토마스 핑켄펄 (Thomas Finkelpearl)과의 인터뷰에서 그녀는 역사와 국제학에서 “국가가 자유를 추구하는 투쟁과 예술가로서의 개인이 자유를 추구하는 투쟁 사이에 유사점을 발견” 하였다고 얘기했다. 그러나 그녀에게 역사와 국제학은 “과하게 제한적이고, 너무 외교적” 으로 느껴졌고, 결국 미술가로 진로를 전향하였다고 밝혔다.[20] 이후 그녀가 1962년 뉴욕의 프랫 인스티튜드에 진학하여 당시 만든 <두 번째 묶음 Second Binding>은 헝겊을 묶어 꿰매고 거꾸로 매달아 붙이는 방식을 이용한 조각이다 (그림2-1). 주로 얇은 면 평직물을 묶고, 매듭을 만들고, 그 위에 물감을 부어 천에 스며들게 하였다. 비정형적 형태들이 ‘에너지’ 로 가득 차 터질 것 같은 형상의 부드러운 조각을 만들었다.[21] 당시 에바 헤세 (Eva Hesse)와 아네트 메사제 (Annette Massager)와 같은 동시대 여성미술가들의 직물로 만든 촉각적인 조각들을 연상시킨다 (그림2-2).[22] 당시 유클리스의 캔버스 틀 안에서 시작한 천 묶음의 형태는 창문틀, 문짝, 침대 스프링, 아기 침대 틀과 같은 가정집에서 볼 수 있는 가구의 틀을 사용하기도 하였다.[23]

---

19)버나드 대학교 졸업 논문으로 탕가니카 (아프리카 동부의 현재 탄자니아의 대부분을 차지하는 지역으로 1차 세계대전 이전까지 독일과 1961년부터 1964년 사이 영국의 식민지)에 대해 기술하였다.

20)Thomas Finkelpearl, “Mierle Laderman Ukeles on Maintenance and Sanitation Art”, *Dialogues in Public Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), p.314. 토마스 핑켄펄은 1990년 뉴욕시 문화부의 일원으로 뉴욕의 5개 자치구의 100개 이상의 공공 예술 프로젝트를 감독하고 2002년부터 2014년까지 뉴욕 퀸즈미술관의 관장으로 역임한 뒤 2014년부터 2019년 말까지 뉴욕시 문화부 운영위원장으로 활동하였다.

21)Linda Montano and Mierle Laderman Ukeles, “Mierle Laderman Ukeles,” *Performance Artists Talking in the Eighties* (Berkeley,CA: University of California Press, 2000), p. 458.

22) Jackson, *Social Works,* p.84.

23) 위의 글.

프랫의 미술대 학장은 유클리스가 무명천으로 만든 ‘에너지 주머니’ 조각이 “지저분하고 지나치게 성적(over-sexed)” 이라 비판하였다. 당시 그녀의 교수였던 추상표현주의 미술가 로버트 리첸버그(Robert Richenberg)는 그녀를 변호하며 그녀의 작품의 독창성을 지지하고 이러한 작업을 지속하도록 권장하였다. 그러나 이 사건으로 인해 리첸버그는 학교에서 제명당했고, 이로 인해 유클리스는 학업을 중도 포기하였다.

이후 1966년부터 콜로라도-덴버 대학교의 예술 교육 프로그램에서 자신이 ‘에어 아트 (Air Art)’ 로 칭하는 부풀린 형상의 조각 연작을 만들었다. 그녀는 풍선처럼 부풀어 오르는 조각을 만들고, 전시가 끝난 뒤 공기를 빼내어 자신의 주머니에 넣을 수 있는 휴대 가능한 형태를 상상하였다.[24] 이것은 공간을 채울 수 있도록 부풀려질 수 있는 ‘공간에 적응 가능한 조각’ 이라고도 불렸다. 또한, 하나의 정형화된 형태가 아닌 여러 형태로 변형 가능한 조각을 구상하게 하였고, 이것은 작품의 자유뿐만 아니라 미술가로서의 ‘자유’ 에 대하여 지속적으로 탐구하고자 했던 의지로 읽힌다. 이를 통해 유클리스가 고정되지 않고 가변성이 내재된 형태의 미술을 지향한 것을 알 수 있다.[25]

유클리스의 작업은 1969년을 기점으로 퍼포먼스 미술로 전향하게 된다. 미술 작품은 미술가의 개인적인 경험과 상상력을 바탕으로 그 개인이 살아가는 시대 상황을 반영하는 사회성을 갖는다. 따라서 유클리스의 1969년 선언문이 쓰여지고 유클리스의 이전 작업보다 직접적인 형태의 퍼포먼스가 시연된 시기에 발생한 사건들을 토대로 시대적 상황과 미술의 새로운 경향을 살펴본다.

---

24) Finkelpearl, *Dialogues in Public Art,* p. 301.
25) Felshin, p.170.

제 1 절 1960년대 중반 미국 미술의 새로운 경향

1. 과정미술과 개념미술의 등장

1950년대 이후 두 차례의 세계대전을 겪은 뒤 미국은 양차 대전 이후의 물질적인 풍요의 시기였지만, 민권 운동, 베트남 전쟁 반전운동, 학생운동, 환경운동과 같은 여러 급진적인 사회운동의 움직임이 동시다발적으로 발생하였다. 그리고 미국뿐만 아니라 전 세계적으로 '해방'에 대한 생각과 열망이 퍼져나간 시기이다.[26] 특히, 1950년대 후반부터 전개된 아프리카계 미국인의 민권 운동의 현장이 언론에 노출되기 시작하며 비폭력 거리 행진, 연좌 농성 시위의 형태로 나타났다.[27] 이러한 정치·사회적 배경을 바탕으로 나타난 미술의 새로운 경향은 일정한 스타일이나 사조가 아닌 미술가의 '태도'와 관련되어 있다. 변혁적인 분위기는 '부르주아적 자본주의'를 무비판적으로 수용하는 것이 아닌 이에 대한 대안을 모색하는 분위기가 시작되었다.

유클리스가 미술가로서 활동하기 시작한 1960년대의 미국 미술은 팝아트, 미니멀 아트, 과정미술, 개념미술, 퍼포먼스 등 여러 미술 양식이 등장한 시기로 팝아트와 미니멀리즘이 미국 미술의 주요한 양식으로 받아들여졌다. 그녀는 개인적으로 1950년대의 추상표현주의에 매료되었던 시기가 있었지만, 결론적으로 이것은 과장되고 과대평가된 것이라 평하였다.[28] 팝아트의 유희적 요소는

---

26) 타리크 알리와 수잔 왓킨스, 『1968: 희망의 시절, 분노의 나날』(서울: 삼인, 2001), p.22.

27) Nina Felshin, "Introduction: Activist Roots in the 1960s," in *But is it Art?: the spirit of art as activism* (Seattle: Bay Press, 1995), pp.14-16.

28) Freilich, p. 23.

추상표현주의 미술에서 찾아볼 수 없었으며, 미니멀리즘은 추상표현주의의 형식적인 측면에서 '혁신'을 이어받음과 동시에 기존의 미술의 양상을 '재배열(reordering)'하는 동력이었다. 이것은 유클리스가 지향하는 미술의 형태와 맞닿아 있었다. 그러나 그녀는 미니멀리즘의 형태적 단순함 이면의 드러나지 않는 노동에 대하여 알고자 하였다. 그리고 이러한 관심은 인간의 신체를 통한 일상의 움직임에 대한 탐구로 이어졌다.

퍼포먼스 미술은 시간과 공간에 가장 밀접한 관계된 미술 형태로 미술가의 신체를 직접적인 표현 매체로 이용하는 것이다. 미국의 미술사학자 토마스 크로우 (Thomas Crow)에 따르면 미국 내의 퍼포먼스 움직임은 1950년대 후반 미국의 서부에서 동부로 이동하였다. 크로우는 퍼포먼스의 시작을 서부에서 시작한 현대무용으로 보고, 안나 헬프린 (Anna Halperin)이 1955년에 시작한 댄스들의 워크샵 컴퍼니 (Dancers' Workshop Company)를 예시로 든다. 이 그룹의 일원들은 이본 레이너 (Yvonne Rainer), 트리샤 브라운 (Trisha Brown), 시몬 포르티 (Simone Forti)과 같은 젊은 여성 안무가를 포함하여 작곡가 라 몬테 영 (La Monte Young)과 로버트 모리스 (Robert Morris)가 있었다.[29] 무용에 대한 헬프린의 접근 방식은 전문적인 혹은 엘리트적인 무용 교육을 받지 않아도 참여할 수 있도록 했다. 그리고 인간의 신체를 이용하여 생리학적으로 표현 가능한 동작들을 주로 사용하였다. 이러한 방식은 일상 속에서 행해지는 걷기, 물건 들기, 물 붓기, 옷 갈아입기 등의 동작을 이용하였다.[30] 이렇게 일상에서 찾아낸 움직임은 훈련된 기

29) Thomas Crow, "Vision and Performance," *The Rise of the Sixties: American and European art in the era of dissent* (New Haven: Yale University Press, 2004), p. 123.
30) Crow, p. 124.

술 없이 표현되었다. 또한, 마치 놀이같은 유희적 퍼포먼스로 관람자를 적극적으로 참여하기에 용이하였다.

1951년부터 1961년 사이 헬프린과 그의 동료들은 동부의 뉴욕으로 이주하기 시작하였다. 뉴욕에서 조성된 저드슨 댄스 시어터(Judson Dance Theater)는 1962년부터 약 2년간 실험적인 작업이 이어졌다. 그들은 창작자의 유희적인 행위를 통해 모더니즘이 갖는 예술 작품에 대한 경직성을 비판적으로 평가하였다. 예를 들어, 1961년 포르티의 즉흥적인 실험 작업 <경사대 (Slant Board)>는 로버트 모리스가 만든 입체 직삼각형 단면에 여섯 개의 줄이 달린 조형물에 퍼포머들이 줄을 잡고 올라가거나, 좌우로 이동하고, 내려오는 동작을 반복하였다 (그림2-3). 바닥으로 떨어지기와 같은 동작은 신체에 가해진 충격과 중력을 퍼포먼스를 통한 신체 실험이었다. 이와 유사한 형태로 레이너의 <우리는 뛸 것이다 We Shall Run)> (1963)는 일상적 행위와 유희적인 요소를 보여주는 퍼포먼스이다(그림2-4). 이러한 일상의 동작들은 일종의 신체 해부학적 실험으로 해석된다.

유클리스는 1960년대 초반부터 중반까지 이어진 뉴욕의 저드슨 댄스 시어터의 작업에 대해 인지하고 있었다. 그녀는 알렉산드라 슈워츠와의 인터뷰에서 퍼포먼스라는 행위적인 실천에 대한 특정한 모델은 없었다고 고백하면서도, 당시 이본 레이너, 데보라 헤이, 스티브 팩스턴과 같은 예술가들이 “신체적이고, 과제 수행 중심 (task-oriented)” 동작에 관심을 가졌다. 또한, 이들이 연극적인 요소를 배제한 것이 중요한 요소로 작용하였다. 그 이유는 일상적인 동작을 수행하는 모습은 관람자로 하여금 행위자와 관람자 사이의 경계를 모호하게 만들어 결론적으로 허물 수 있다고 생각했기 때문이다.[31] 이처럼 유클리스의 메인터넌스 미술 퍼포먼스도

연극적 요소보다 실질적인 일상의 행위를 하는 것과 밀접한 관련이 있다.[32]

이러한 대안적인 태도는 과정 미술과 유사한 측면이 있다. 이는 작품이 만들어지는 과정에서 보이는 점진적인 변화를 자체를 주제로 한다. 과정미술에서 과정이란 '어떠한 현상이나 일이 진행되는 경로'를 뜻한다. 이는 시간의 흐름에 따라 이루어지는 것이며 결과물은 열린 상태의 가능성을 전제로 한다. 이러한 과정을 인식하는 것은 유동적이고 살아있는 관계로 구성되는 시간성의 문제를 조형적인 언어로 바꾸는 것이다. 여기서 조형적 언어의 매체는 고무, 납, 강철, 공업용 펠트와 같은 소재들이 쓰였다.

로버트 모리스의 공업용 펠트와 같은 천이나 리처드 세라의 용해된 납 등이 있다. 전자는 공업용 펠트 천을 포개거나 쌓아 올리고, 찢거나 잘라서 벽에 걸어 재료에 가해지는 중력을 물리적 힘을 조형 요소로 삼았다 (그림2-5). 그리고 어떠한 형상을 모방 혹은 재현에 초점을 맞추지 않고 현재 진행 중인 상황을 있는 그대로 보여줌으로써 행위의 기능과 이에 따른 현상을 강조하였다. 세라는 전시 공간의 벽과 바닥이 만나는 지점에 용해된 납을 바닥

---

31) Schwartz, p.287.

32) Henry M. Sayre, "A New Person(a): feminism and the art of the Seventies," *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970* (Chicago: The University of Chicago Press, 1989), p.92. 여기에서 일상적 동작은 '누구의 일상인지가 중요하게 작용한다. 따라서, 이러한 구분은 필연적으로 정치적 함의를 갖고 있다. 예시로 1971년 캘리포니아 예술대학의 알랜 카프로우(Allan Kaprow)는 그의 강연에서 '바닥을 쓰는 행위 (sweeping)' 도 퍼포먼스 작품의 일부분이 될 수 있다고 하였다. 이에 관객석에 있던 페이스 윌딩(Faith Wilding)은 카프로우에게 당신에게는 퍼포먼스 아이디어에 지나지 않는 것이 "인구의 절반에게는 이미 일상적인 것"이라 말하며 그가 여성의 억압된 환경에 무감각하다고 비난하였다. 이 일화는 Moira Roth, "Toward a History of California Performance: Part II," *Arts,* vol.52 (June 1978): p. 117 에서도 언급되었다.

에 내려쳐서 그 재료 자체의 모양이 드러나도록 하였다.

이러한 형태의 미술은 인위적으로 통제할 수 없어 불확실, 우연성, 열린 가능성을 내재하고 있다. 재료를 만지거나 다루는 행위를 통해 미술가가 차지하고 있는 공간을 인식하여 실제 공간 안에서 실제 시간을 강조하는 것이다. 특히, 모리스가 1968년 『아트포럼』에 게재한 반-형태(anti-form)에 관한 글은 과정 미술의 일종의 선언문이 되었다.[33] 그는 추상표현주의의 잭슨 폴록의 액션 페인팅이 창작 과정을 보여주는 것으로 보았으며, 미술 작품의 최종 산물의 작업 방식의 과정을 작품의 일부로 포함할 것을 주장하였다.[34]

세라는 전시 공간의 벽과 바닥이 만나는 지점에 용해된 납을 바닥에 내려쳐 그 재료 자체의 모양이 드러나도록 하였다 (그림 2-6). 이러한 형태의 미술은 인위적으로 통제할 수 없어 불확실, 우연성, 열린 가능성을 내제하고 있다. 재료를 만지거나 다루는 행위를 통해 미술가가 차지하는 공간을 인식하게끔 하여 실제 공간과 시간을 강조하는 것이다.

과정 미술이 재료적 특성으로 시간에 따라 변화하는 과정에서 일어나는 조형적 실험이라면 1960년대 후반부터 나타난 개념미술은 창의적 행위의 결과물로서의 미술적 대상보다 사고의 과정을 강조하는 경향을 드러냈다.[35] 루시 R. 리파드가 탈물질화(dematerialization)' 로 규정한 이러한 성향은 창작의 결과물로서 실존하는 물질적 대상보다 그것이 지닌 추상적인 사고를 중시하는 경향이다.[36] 그리고 이것은 미술의 새로운 경향에 있어 기존의 형식의

---

33).Corinne Robins, "Process and Conceptual Art," *The Pluralist Era: American Art 1968 - 1981* (New York: Harper&Row, 1984), p.9.
34) Robert Morris, "Anti Form," *ArtForum* (April 1968), p.35
35) Godfrey, pp. 85-86.

중요성을 강조한 그린버그식 모더니즘에 반대하는 반-형식주의의 흐름을 일부였다.[37]

결과물로서의 미적 대상보다 구상된 개념을 중시하는 개념미술, 외부 요인으로 시간의 흐름에 따른 변화를 중시하는 과정 미술과 더불어 자신의 신체를 주된 표현 매체로 이용하는 퍼포먼스 또한 탈물질화의 영향으로 나타난 미술의 새로운 경향이다. 미술가의 신체를 이용하여 일련의 동작의 연속이 작품이 되는 퍼포먼스 또한 시간성과 현존성이 중요시된다. 퍼포먼스는 신체를 주된 표현 매체로 하여 삶과 예술 간의 경계를 허물고자 하였다. 이러한 시도는 신체를 이용하여 기존 모더니즘이 갖는 형식주의 미학을 극복하는 하나의 수단으로 나타났다. 여기서 '극복'이란 질서와 합리성보다 우연성과 불확실성을 이용하는 것이다. 이러한 경향은 서구 사회가 이성과 감성, 인간과 자연, 자연과 문명 등 이분법적인 항을 설정하고 이에 내재된 강요적인 규범을 재평가하는 것으로 볼 수 있다. 퍼포먼스의 이러한 특성은 주류 백인남성 중심주의적 문화에서 억압되었던 존재들로 하여금 자신들의 지위를 회복하는 것에 부합하는 하나의 수단으로 작용하였다.

1979년부터 현재까지 로즈리 골드버그 (Roselee Goldberg)는 미국 퍼포먼스의 역사를 기술하고 이를 하나의 장르로서 정립하기 위한 저술 작업을 지속하고 있다.[38] 그는 서구미술사에서 전통적

---

36) Lucy R. Lippard and John Chandler, "Escape Attempt," *Six Years: the dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley: University of California Press, 1997[1973]), vii.

37) Tony Godfrey, *Conceptual Art* (London: Phaidon, 1998), p.100.

38) 1979년에 처음 출간되어 1988년과 1996년 두 차례에 걸쳐 내용이 추가되었다. 골드버그의 『Performance: Live Art since 1960』(1980) 이후 2000년대 초부터 퍼포먼스, 주로 바디아트(body art)를 다루는 아멜리아 존스(Amelia Jones), 트레이시 워(T.Warr), 페기 펠런(Peggy Phelan)과 같은 학자들이 등장하였다.

인 매체인 회화나 조각과 달리 미술가의 신체를 주된 표현 재료로 쓰는 퍼포먼스의 흐름을 20세기 유럽의 미래주의, 다다이즘, 초현실주의에서 원형을 찾는다. 1909년 『르 피가로』에 실린 필리포 마리네티의 미래주의 선언에서 예술적 행위의 결과물보다 과정을 강조하는 것과 퍼포먼스의 탈물질성과 관련있다.

이러한 경향은 20세기의 다다이즘과 초현실주의에서 비롯된 고정된 형태를 해체했음에도 불구하고 대상을 다른 물리적인 형태로 재창조하는 것을 목적으로 했던 입체주의의 물리적 강조에 대한 반응으로 생겨난 다다의 '백지상태'는 미적인 것과 동시에 사회적인 측면에서 비롯된다.[39]

골드버그가 제시한 광의의 퍼포먼스와 달리 마빈 칼슨(Marvin Carlson)은 퍼포먼스를 1960년대 후반부터 1970년대로 넘어가는 시기에 시각예술에 대한 새로운 접근 방식으로 시작된 장르로 규정한다.[40] 그에 따르면 퍼포먼스는 비관습적이며 '미술 제도권 밖에서 일어나는 시도'로 본다. 이는 '획기적'이며 관람자의 즉각적인 감정을 바탕으로 한 반응을 이끌어 낼 수 있다. 이와 더불어, 예술의 상품화를 반대하는 태도가 저변에 깔려있다. 이러한 예술적 행위의 결과가 작가가 만들어낸 오브제가 존재하지 않는 장르는 미술시장에서 '상품'으로 교환되는 것에 대한 거부 반응이었다.

유클리스의 퍼포먼스는 개념미술과 과정미술이 등장한 시

---

39) Lucy R. Lippard, "The Dematerialization of Art", Art International, vol.12, no.2 (February 1968), pp.31-36. 비물질성에 관한 글은 Lucy R. Lippard, Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, (Berkeley: University of California Press, 1997)

40) Marvin Carlson, *Performance: a critical introduction* (New York: Routledge, 2004), p.13.

기의 하나의 반응으로 해석할 수 있다. 그녀는 이 두 가지의 미술적 양식을 "사회적으로 고립되고 멸균"된 상태의 미술로 인식하였다.[41] 다시 말하면, 미술적 형식으로만 존재하며 그 자체만으로 사회적 의미를 형성할 수 없음을 지적한다. 또한, 그녀의 말에 의하면 당시 미술계에서 "물질성은 의심받아야 할 것"으로 공간을 차지하는 것 자체가 제국주의적인 발상이라는 통념이 있었다고 말하였다.[42] 이 지점은 전술한 리파드가 제시한 미술의 탈물질화와 연관 지을 수 있다. 또한, 유클리스의 이러한 믿음은 그녀가 1960년대 중반에 제작한 '에어 아트'를 연상시킨다. 공기를 자유자재로 넣고 빼는 행위는 주입된 공기의 양에 따라 형체를 다양하게 구현할 수 있었다. 유클리스가 제시한 이러한 가변적인 형태는 미술 작품의 불변성에 대한 신화를 해체하는 시도였다.

2. 페미니즘 미술과 행동주의

20세기 초부터 시작된 여성주의 운동 또한 새로운 전환기를 맞이하였다. 유클리스가 미술가로서 활동을 시작한 1960년대 후반의 제2세대 움직임은 급진적 풀뿌리 대중운동의 표출로 대표된다. 이 시기의 페미니즘 운동은 여성의 사회적 역할의 변화를 인지하고 사회 내 여성의 지위를 확립하기 위한 노력으로 인해 촉진되었다. 특히, 여성의 계층에 대한 불평등에 대항하기 위해 여성끼리 모인 단체를 별도로 조직하고 미술계에서 그들의 위치를 재배치하는 시도를 하였다. 특히, 기존 전통적인 체제와 가치에 반대하여 새로운 가치관으로 이를 대체하려 시도한 민권운동과 여성해

41) Suzi Gablik, "Deconstructing Aesthetics: Orienting Toward the Feminine Ethos," *The Reenchantment of Art* (London: Thames and Hudson, 1991), p. 69.
42) Finkelpearl, *Dialogues in Public Art,* p. 301: "This was the sixties when materiality was suspect."

방운동 또한 그 흐름을 함께 했다.

유클리스가 1968년 출산의 계기로 시작하여 이듬해 완성된 1969년 선언문은 당시 미국의 여성해방운동의 시기적인 당위성을 갖는다. 1968년 9월 뉴저지주의 애틀랜틱시티에서 열릴 예정이었던 미스아메리카 경연대회가 중단된 사태는 급진적 학생운동의 일원이었던 대학생들의 유토피아적 저항 정치가 미국 중산층의 일상적 공간에서 표출되는 계기를 마련하였다.[43] 가장 '아름다운' 여성을 뽑아 순위를 매겨 우승자가 군인들을 위문하기 위해 베트남을 방문하는 이 경연대회의 행사장 밖에서 200여 명의 여성 반전운동가들이 노래를 부르고 고함을 질렀다. 여성의 온순함과 복종을 상징하는 모든 것을 문자 그대로 벗어던지고 '자유의 쓰레기통(Freedom Trash Can)'에 집어넣었다. 예를 들어, 사무실에서 남성의 보조적인 역할을 하는 속기자의 속기록, 가사노동에 필수적인 헝겊 조각, 사회가 규정한 여성성에 부합하기 위해 만들어진 인조 속눈썹과 브래지어가 쓰레기통으로 들어갔다.[44]

당시 페미니즘 미술의 목적은 모더니즘 미술의 기본 성질을 바꾸는 것이었다.[45] 리파드에 의하면 페미니즘 미술은 일정한 스타일이나 사조가 아닌 "가치의 체계이자 혁신적인 전략이며 삶의 방식"으로 보았다.[46] 이 시기의 여성 미술가들은 여러 형태의 집

---

43) 알리, 『1968』, p. 254. 1968년 당시 베트남전쟁 반대운동의 민족해방전선, 아프리카계 미국인 해방운동과의 연대와 동일성을 주장하며 펼쳐진 여성해방운동의 흐름은 집단적인 유토피아적 전망을 형성하였다.

44) 위의 책, pp. 256 - 58. 이 시위대의 일원이었던 로빈 모건(Robin Morgan)은 시위 준비 과정을 다음과 같이 표현하였다. "남성들을 위해서가 아니라 우리 자신을 위해서 하고 있다는 것 ... 남성들이 우리가 하도록 내버려두지 않았던 일을 마침내 우리가 하고 있었던 것이다."

45) Ruth Iskin quoted in Lucy R. Lippard, "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s," in *Art Journal*, vol.39 (Fall/Winter 1980): pp. 362 - 65.

단을 결성하여 공동 미술 작업을 하거나 의식 고양을 위한 집단 행동을 하는 경향을 보였다. 예컨대, 미술노동자연합(AWC)이 결성된 1969년 같은 해에 여성 미술가 회원들은 AWC와 분리된 '혁명의 여성미술가(Women Artists in Revolution, WAR)'를 만들어 독립된 단체를 결성하였다.[47] 이들은 당시 반전 운동과 인권 운동과 같은 저항 운동의 취지에 동조하면서 미술가로서의 인권과 노동권에 대한 논의를 이어갔다. 비록, AWC는 창립 이후 2년 만에 , '미술노동자'라는 개념을 공론화한 새로운 시도였다.

WAR이 분리된 독립의 가장 결정적 요인은 1969년 휘트니 비엔날레에서 총 143명의 참여 작가 중 단 여덟 명만이 여성이었던 것에 대한 AWC의 소극적인 반응에서 비롯되었다.[48] 따라서, WAR는 1970년 WAR 회원들은 휘트니 미술관과 뉴욕현대미술관에 서면으로 두 미술관 모두 여성 미술가들에게 더 포용적인 정책을 개선하도록 요구했다. 또한 AWC와 WAR의 일원이었던 페이스 링골드(Faith Ringgold) 와 그녀의 딸 미셸 월러스(Michele Wallace)가 1970년에 만든 '흑인 미술 해방을 위한 여학생들과 미술가들(Women Students and Artists for Black Art Liberation, WSABAL)' 도전술한 휘트니 미술관 시위에 동참하였다.[49] 이와 더불어 리파드

---

46) Lippard, *Sweeping Exchanges*, p. 362와 각주3 참고. Norma Broude and Mary D. Garrard, "Introduction: feminism and art in the twentieth century," in *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact* (New York: H.N.Abrams, 1994), p. 10.

47) Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: radical practice in the Vietnam War Era* (Berkeley: University of California Press, 2009), p.1.

48) Rozsika Parker and Griselda Pollock,"Fifteen Years of Feminist Action: From practical strategies to strategic practices,"*Framing Feminism*, p. 22.

49) 당시 열여덟 살이었던 월러스가 링골드와 함께 만든 이 단체 회원의 제한을 두지 않았다. 예술가이거나 아프리카계 미국인일 필요 없이 누구나 '흑인 미술 해방'을 지지한다면 이 단체의 일원이 될 수 있었다. 휘트니 미술관과 뉴욕현대미술관 시위에서 링골드는 날달걀을 검은색으로 칠하고 빨간 물감으로

가 속했던 여성미술특별위원회(Ad Hoc Women’s Art Committee) 또한 전술한 여성미술 단체와 함께 제도권 내의 여성의 부재에 대하여 항의하였다.[50]

여성 미술가들은 전술한 단체에서 활동하면서 정보와 경험을 인쇄 매체를 통해 활용하였다. 제니퍼 무사비어(Jennifer Musawwir)에 의하면 1970년대는 여성 미술가들은 “서로 연결되고, 체계성을 갖추고, 정보를 공유”하기 위한 인쇄 문화가 발달하는 시기였다.[51] 1971년부터 1973년 주디 시카고, 미리암 샤피로, 루시 리파드가 결성한 ‘웨스트-이스트 백(West-East Bag)은 뉴욕, 로스엔젤러스, 시카고와 같은 메트로폴리탄 도시들을 거점으로 매월 미술계에 일어나는 일들을 뉴스레터 형식으로 전송하는 여성 미술가 단체였다.[52] 유사한 방법의 일환으로 1970년대에 여성 미술을 다루는 정기 간행물의 수가 증가하였다. 실질적인 공간이 아닌 텍스트와 이미지를 함께 병치함으로써 또 다른 대안적인 공공 영역을 구성하는 데에 효과적이었다.

유클리스가 페미니즘 활동에 적극적으로 개입하거나 참여한 기록은 찾기 어렵다. 하지만 그녀는 여성 미술가들 사이에서 1960년대 말엽부터 성행한 ‘의식 고양(consciousness raising)’ 그룹들의 존재에 대해 인지하고 관심을 갖고 있었다.[53] 대표적인 예시로

‘50%’를 그리고 미술관 전시장과 계단 곳곳에 두었다. Grace Glueck, “Women Artists Demonstrate at Whitney,” *The New York Times*, Dec.12,1970,https://www.nytimes.com/1970/12/12/archives/women-artists-demonstrate-at-whitney.html.

50) Robins, “Art and Politics: New York Women Artists: Feminist Pluralism,”p. 57.

51) Jennifer Musawwir, “I’d Like to Become a Subscriber! Feminist Art Journals in the US, 1970-1980,”*n.paradoxa,* vol.25, pp.28-29.

52) Cornelia Butler *et al, From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard’s Number Shows 1969 - 1974* (London: Koenig Books, 2012), p. 301.

53) Alexndra Schwartz and Mierle Laderman Ukeles, “Mierle Laderman Ukeles

리파드, 주디 시카고, 미리암 샤피로가 1971년부터 2년 동안 운영한 ‘웨스트-이스트 백 (West-East Bag, W.E.B)’은 서부의 로스앤젤레스, 중부의 시카고, 동부 뉴욕의 여성 미술가들 사이의 네트워크를 형성하였다.[54] W.E.B는 2년 동안 매주 의식 고양 모임을 가졌고, 여성미술가들을 실질적으로 이어주는 매개체로 작용하였다. 이와 더불어, 캐나다, 영국, 독일에서 활동하는 미술가들 또한 포함하였다.[55] W.E.B는 시위나 단체전시 개최와 같은 실질적인 미술적 실천보다 정보 공유에 초점을 맞추었다. 따라서, 뉴스레터로 동부와 서부의 지리적 거리로 발생하는 시차를 줄이고 텍스트를 통해 서로를 이어주는 역할을 하였다.

W.E.B의 창간호에서 “지역적으로 효과적인 집단은 그 집단이 나라 전체의 다른 집단과 행동을 일치한다면 그 힘은 두 배로 강력해질 수 있다. 우리는 서로의 경험을 통해 더 많은 것을 얻을 수 있고, 서로의 활동을 제 때에 인식하여 공감하고 지지한다면 함께 더 많은 발전을 할 수 있다” 라고 밝힌다.[56] 이는 여성 해방 운동의 흐름에 따라 특정 지역에 모인 미술가들의 활동이 중요한 만큼 다양한 단체들이 소통하고 연결된 것 또한 중시한 것을 알 수 있다.

유클리스는 뉴욕에서 매주 열린 W.E.B 모임에 참석하였고,

---

in conversation with Alexandra Schwartz,” *From Conceptualism to Feminism*, eds. Cornelia Butler *et al.,* (London: Afterall Books, 2012), p.281.

54)Michelle Moravec, “Toward a History of Feminism Art, and Social Movements in the United States,” in *Frontiers: A Journal of Women Studies,* vol.33, no.2 (2012):pp. 22 - 53 중 p.22. W.E.B는 1971년 워싱턴 D.C의 코코란 미술관(Corcoran Gallery)의 비엔날레에 여성이 배제된 것에 여성미술가들이 시위하고자 메리 베스 에델슨(Mary Beth Edelson, 1933-)의 집에 모여 시작되었다.

55) 위의 글, p.23.

56) 위의 글, p.22.

이 자리에서 하워데나 핀델 (Howardena Pindell)과 아나 멘디에타 (Ana Mendieta)와 같은 동시대 여성 미술가들과 교류하였다. 유클리스는 이 모임을 통해 여성 미술가들이 겪는 공통적인 고충을 공유할 수 있는 자리가 마련된 것을 유의미하게 받아들였다.[57] 그리고 여성 미술가로서 제한된 활동에 대하여 논의하며 그들과 나눈 공감은 그녀에게 깊은 감상을 남긴 것으로 보인다. 그 이유는 이러한 모임에서 나눈 이야기들이 그녀에게 "구조원(lifesaver)" 처럼 느껴졌다고 고백한 대목에서 알 수 있다.[58]

그러나 W.E.B 외에 유클리스가 별도로 언급하거나 일원으로 활동한 의식 고양 단체는 없었던 것으로 추정된다. 그 이유는 일차적으로 미술가로서의 창작 활동과 육아병행의 절대적인 시간의 부족으로 이해된다.[59] 이와 더불어 유클리스의 퍼포먼스의 흐름을 고려하면 그녀는 당시 페미니즘 운동에 대한 의구심을 가졌던 것으로 보인다. 그녀가 회의적인 태도를 보인 이유는 그들의 독점적이고 폐쇄적인 성격 때문이라 말한다. "페미니스트 운동은 여성들이 무엇으로부터 멀어지고 있는지 인지하지 못 한다 … 비슷한 종류의 일을 하는 다른 사람들과 연결되는 힘을 결코 이해하지 못 하였기 때문에 [페미니즘 운동은] 실패한 것이다." [60] 이 인용문에서 유클리스가 말하는 "다른 사람들과 연결되는 힘" 이라는 것은 작게는 미술계, 크게는 사회에서 '여성' 이라는 범주로 묶는 것에 대해 의구심을 가졌다.

이러한 작가의 견해는 1969년 선언문 작성에 있어 영향을 준 것으로 보인다. 당시 여성 미술가들의 의식 고양 단체의 존재

57) Schwartz, p.281.
58) 위의 글.
59) Freilich, p. 22.
60) Finkelpearl, *Dialogues in Public Art,* p. 310.

에 대하여 인지하고 있었음에도 적극적으로 참여하지 않은 것은 유클리스가 말하는 “다른 사람들과 연결되는 힘” 을 동료 여성 미술가가 아닌 다른 양상으로 나타난다. 이것은 출산 후 자신이 가정을 위한 메인터넌스 노동자가 된 후 도시의 공간을 관리하고 유지하는 메인터넌스 노동자들과 일종의 ‘연합’ 을 만들어 연대하고자 하였다.

제 2 절 1969년 선언문

1. 선언문의 배경

유클리스는 선언문을 작성한 1969년 이전까지 가사노동과 같은 일상을 유지하는 행위는 미술가로서 발전을 방해하는 것으로 받아들였다. 한정된 에너지를 분산시켜 부분적으로 창작 행위에 할애하고 그 외 부분은 일상 유지 노동에 쓰는 것을 비효율적이고 메인터넌스를 위한 노동의 중요성을 간과하였다고 고백하였다. 그리고 자신의 이러한 태도는 새로운 것을 창조하는 것을 중시하는 서구의 엘리트 교육이 지향하는 가치라는 것을 밝혔다.[61]

유클리스가 선언문을 기술한 가장 결정적인 계기는 출산과 육아로 그녀가 스스로 체감한 신체적 변화뿐만 아니라 이로 인해 비롯된 자신에 대한 타인의 인식 변화였다. 예를 들어, 자신이 미술대학 학생이나 미술가의 모습으로 만난 사람과 유모차를 끌고 있는 어머니로서 만난 타인과의 교류에서 드러나는 확연한 차이는 자신의 정체성에 대한 혼란을 야기하였다. 전자의 경우에는 사회적 현안에 대한 그녀의 견해와 같은 사회적이고 지적인 질문을 받

61) Freilich, p.16.

았다면, 후자의 경우에는 “아이를 키우는 것 외에 아무것도 하지 않는 사람” 과 같은 취급을 받으며 질문을 필요로 하지 않는 사람이 되었다고 설명한다.[62] 이러한 시대적 분위기는 비단 1970년대 여성미술가 뿐만 아니라 사회의 모든 영역에서 일과 육아를 병행하는 여성에게 양자택일을 해야 하는 상황으로 몰아넣었다.[63]

이와 더불어 자신의 지속적인 육체적 및 정신적 돌봄을 요구하는 존재를 위해 자신의 시간을 강제적으로 할애했을 때 비로소 그녀는 유지, 돌봄, 관리의 중요성을 인지하게 되었다. 그리고 이것이 생존과 직결된 문제라는 것을 인지하게 되었다. 그 이유는 아이의 생존을 위해 돌보아야 했고, 동시에 자신이 미술가와 양육자로서의 분리된 삶을 살 수 없었기 때문이다.

유클리스는 자신이 ‘정신적 아버지’ 로 여겼던 마르셀 뒤샹, 잭슨 폴록, 마크 로스코가 “다른 사람들과 더불어 살아가야 하는 한정된 자원을 가진 행성에 살고 있지 않다” 고 표현한다. 다소 수사적인 표현이지만 그녀가 미술가로서 마주하는 현실과 그들의 세상이 ‘다른 행성’ 에 살고 있다고 표현할 만큼 좁혀지지 않는 간극이 존재한다고 표현한다. 그리고 이 간극은 그들의 ‘천재성’ 이 허락한 특권으로 곧 무한한 자율성을 뜻하였다.

---

62) Freilich, p.17. Bartholomew Ryan, “Manifesto for Maintenance: A Conversation with Mierle Laderman Ukeles,” *Art in America,* 2019/03/19. https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/draft-mierle-interview-56056/.

63) 이러한 인식은 2020년대에도 존재한다. 2016년 마리나 아브라모비치(Marina Abramovic)가 독일의 『Der Tagesspiegel』과 나눈 인터뷰에서 자신이 세 번의 낙태로 아이를 낳지 않았던 것이 작품활동에 큰 도움이 되었다고 고백하면서 미술계에서 살아남을 수 있었던 이유로 자녀가 없는 것을 강조한다. 또한, 미술계에서 여성이 남성만큼 성공적일 수 없는 이유로 육아를 이유로 든다. 이와 마찬가지로 영국의 yBa 작가 중 하나로 알려진 트레이시 에민은 영국의 『인디펜던트』지에서 자녀가 있는 예술가로 성공하려면 단 한 가지 방법은 남성이 되는 것이라 말하였다.

유클리스의 말에 의하면 그녀는 진정한 자유를 얻고자 역사학에서 미술로 진로를 전향하였다. 그러나 위에서 언급된 소위 현대미술의 ‘거장들’로 일컬어지는 세 명의 남성 미술가들이 “아기 기저귀를 갈아줄 일이 없었을 것”이라 덧붙이며 사회 전반적으로 팽배했던 여성미술가에 대한 성차별적 인식을 말한다.[64]

이러한 맥락에서 유클리스는 자신이 느낀 내적 갈등을 바탕으로 당시 실험적인 시도를 하였다. 그리고 이 시도는 1969년 메인터넌스 미술 선언문으로 시작되었다. 자신의 정체성과 가치에 대한 재고의 결과로 읽히는 이 선언문은 당시 주류 미술에서 존재하지 않았던 ‘메인터넌스 미술’이라는 새로운 개념을 미술의 영역에 가져오기 위한 공개적 선언하였고, 이를 실행에 옮겼다. 그리고 이를 통해 미술의 영역 외부에 존재했던 유지와 관리의 행위를 미술이라 선언하며 미술의 개념을 확장하였다.

미술의 개념과 범주를 확장하고자 하는 시도는 1960년대 후반 개념미술이 출현한 시기의 태도와 관련지을 수 있다. 그녀는 다다와 미래주의 선언에 대하여 인지하고 있었으며, 각 예술운동의 선언문이 쓰여진 이유는 세상을 바꾸고자 하는 열망에서 비롯된 것이라 말한다. 그리고 결국 이것이 예술가의 소명이라 밝혔다.[65] 위의 인터뷰에서 밝힌 것과 같이 그녀가 선언문을 기술한 이유는 이전에 존재하지 않았던 새로운 미술의 형태를 제시함으로

---

64) Phillps, “Making Necessity Art: Collisons of Maintenance and Freedom,” *Maintenance Art,* p.30. Toby Perl Freilich, “Blazing Epiphany: Maintenance Art Manifesto 1969! An Interview with Mierle Laderman Ukeles,” *Cultural Politics,* vol.16, no.1 (2020): pp. 14-23 중 p.15. 유클리스는 자신의 ‘정신적 우상들’로부터 미술 작품 안에서 ‘움직이는 방법’을 배우고 (폴록), 무엇이 미술인지 명명하며 (뒤샹), 한 차원에서 다른 차원으로 옮겨가는 방법(로스코)을 배웠다고 말한다.

65) Freilich, p.20.

써 기존의 상태를 전복하고자 한 시도로 읽힌다.

선언문은 일반적으로 특정한 목표에 대한 공개적 선언을 뜻한다. 그리고 투쟁적인 태도의 아방가르드와 연관되어 있다.[66] 따라서 본질적으로 논쟁적이며, 읽는 이로 하여금 행동하게 만드는 것이 목적이다. 이는 독자를 놀라게 하고, 변혁을 꾀하고, 현재 상황을 전복하고자 한다.[67] 그리고 억압적인 세력에 대항하는 투쟁의 역사에 참여했음을 알리는 행위이다.[68] 이로써 어떠한 입장을 '선언' 하는 행위 자체가 정치적인 태도로 읽힌다. 그 이유는 선언을 통해 과거와 현재의 변화, 혹은 과거로부터의 단절을 통해 새로운 것을 주장하기 때문이다.

이러한 의미에서 예술선언문은 수사적인 장치로 작용한다. 한 개인이나 특정 목표를 가진 집단의 견해이므로 필연적으로 공정성이 결여된 측면이 있다.[69] 그러나 핵심은 과거와는 다른 변화를 꾀하며 새로운 가치를 제시하거나 기존의 체계를 탈피하는 것으로 이러한 반항적인 모습을 언어로 표현하는 것이다.

유토피아적인 에너지의 배출구의 징표가 된 다수의 정치 및 예술 선언문은 1960년대 초반부터 1970년대 말 사이에 발표되었다.[70] 유클리스가 결혼 후 출산을 한 시기에 페미니즘 운동과 관

---

66) 아방가르드 미술 선언문에 관한 내용은 Lucas Somigli, *Legitimizing the Artists: Manifesto Writing and European Modernism 1815 - 1915* (Toronto: University of Toronto Press, 2003), Laura Winkiel, *Modernism, Race and Manifestos* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) 참조.

67) Mary Anne Caws, *Manifesto: A Century of Isms* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2001), p. 28.

68) Janet Lyon, *Manifestos: Provocations of the Modern* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), p.10.

69) Claire Warden, "The Conventions of Modernist Performance - Performative Manifestos," *Modernist and Avant-Garde Performance* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), p.23.

70) Kathi Weeks, "The Future is Now: Utopian Demands and the

련된 선언문이 발표되었다. 이러한 성향은 주로 급진적 성향을 띠는 마르크스주의 페미니스트 집단에 유용한 전략으로 작용하였다. 1967년 발레리 솔라나스의 SCUM 선언, 조 프리먼의『빗치 선언문 the BITCH Manifesto』과 같은 급진적 페미니스트들의 정치선언문이 차례로 발표되었다. 앤디 워홀을 총살하려 했던 사건으로 이름을 알린 솔라나스는 자신의 SCUM 선언문에서 "이 사회에서의 삶은, 최상의 경우에도, 지루하기 짝이 없으며, 사회의 모든 측면은 여성을 배제"하고 있다고 진단한다. 이에 따라 시민의식이 있고, 책임감이 있는 여성들은 "정부를 전복하고, 화폐제도를 없애고, 완전한 자동화(automation)를 시행하고 남성을 파괴"하자고 제안한다.[71] 또한, 남성과 여성은 태생적으로 적대 관계이며 이러한 상황은 오직 폭력을 통해 혁명으로 종결될 수 있다고 주장하였다.[72]

솔라나스의 선언문과 유사한 형태로 사회정치학자이자 변호사인 조 프리먼(Jo Freeman)은 "조린(Joreen)"이라는 필명으로 1968년에 『빗치 선언문 the BITCH Manifesto』를 작성하고 1970년에 출판하였다.[73] 여기서 '빗치'의 사전적 의미는 암캐지만, '거칠고 여성스럽지 못한 (unfeminine) 여성'을 가리킨다. 또한,

---

Temporalities of Hope," *The Problem with Work* (Durham:Duke University Press, 2011), p. 216.

71) Weeks, p. 217.

72) 1966년 결성된 전미여성기구(NOW)의 일부 회원은 솔라나스를 정신병원에서 석방하라는 시위를 했으며, 전미여성협회의 티그레이스 앳킨슨은 솔라나스를 "여성운동계 최초의 챔피언"으로 높게 평가하기도 했다. 그러나 NOW의 베티 프리단은 솔라나스의 과격함을 거부했다. 솔라나스에 대한 평가는 그녀가 선언문에서 사용한 과격한 문체와 워홀 암살 시도와 같은 극단적인 시도로 인해 부정적이거나 제대로 이루어지지 않은 측면이 있다. 전반적으로 그녀의 개인적인 분노 표출로 이해하거나 정신분열증과 같은 병적인 증상으로 보는 이도 있었다

73) Weeks, p.217. Joreen, "The BITCH Manifesto," *Radical Feminism*, ed. Anne Koedt, Ellen Levine, and Anita Rapone (New York: Quadrangle, 1973), pp. 50-59.

“여성이자 인간이 되고 싶은” 사람을 뜻하기도 한다.[74] 이러한 격한 표현은 기존에 존재했던 여성성에 대한 거부의 표현이다. 더 나아가 기존의 여성상에 부합하지 않는 이들의 모습을 성격, 외형, 성향으로 나누어 세부적인 특징을 설명한다. 조린에 의하면 그들은 “공격적이며, 퉁명스럽고, 경쟁적이고, 독립적이고, 추진력이 좋으며 ... 당신은 그녀를 좋아하지 않을 수 있어도, 그녀를 무시할 수는 없다”라며 그들의 존재감을 강조한다. 이와 더불어 그들은 존재함으로써 주변인을 불편하게 만들지만, 이것은 성적인 이유가 아니라 사회적인 요인”인 것을 지적한다. 그리고 이 중 가장 두드러진 특징은 그들이 통상적으로 여성과 남성에게 요구되는 성적 역할의 적절한 행동을 의도적으로 무례하게 위반한다는 것이다. 이러한 특성은 그들을 주변화하고, 심지어 ‘빗치’들 사이에서도 독립심을 강조하여 서로 연결되지 못하는 지점을 지적한다. 조린은 서로의 경험을 공유하고 연대의 중요성을 말하며 가부장제 문화 안에서 억압받는 여성들 사이의 일상적 실천을 통한 연대를 강조한 선언문이다.

<전쟁시리즈 War Series>(1966-1970)를 통해 베트남 전쟁 반대 운동에 참여한 낸시 스페로 (Nancy Spero)는 1970년 페미니스트 선언문에서 미술계에 만연한 남성과 여성의 차별과 분리를 드러냈다.[75] 미술계 또한 사회의 다른 분야와 마찬가지로 남성이 지배적이며, 남성의 공격적인 역사로 지배되었다고 지적한다. 또한, 미술계에서 유명한 여성 미술가들의 작품들은 소위 ‘남성적’인 특성을 가져야 인정받는다고 한다. 그리고 아방가르드 미술은 전

74) Joreen, *Radical Feminism*, p. 52.
75) Katy Deepwell, “Nancy Spero - Feminist Manifesto (c.1970-1971), *50 Feminist Art Manifestos* (London:KT Press, 2014), https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.snu.ac.kr/lib/snulibrary-ebooks/detail.action?docID=6876640.

쟁터에서 쓰인 단어의 유래대로 '남성적'인 상태를 유지하는 것을 의미하며 여성의 작품도 남성화되는 것을 말한다. 이것은 여성 미술가들의 문제뿐만 아니라 미술관과 갤러리 여성 직원과 소유주, 여성 비평가 등 미술 생태계 안에서 활동하는 모든 여성이 더 극심한 성차별적 환경에 노출되어 있다고 지적한다. 이에 따라 여성 미술가들 사이에서 성차별적 남성의 자아로 지배된 미술관, 갤러리 등 제도적 기관으로부터 분리를 선언하고 이러한 사회적 억압으로부터 분리된 자유롭고 새로운 공간을 요구하는 움직임이 나타나게 되었다.

전술한 선언문들은 유클리스의 1969년 선언문과 직접적인 관련성은 적다. 그러나 특정한 시기에 다수의 정치적 선언문과 예술 선언문이 발표된 것은 특기할 점이다. 또한, 1969년 메인터넌스 미술 선언문의 형태와 태도에서 유사성을 발견할 수 있다. 이것은 자신의 개인적 삶에서 일어난 경험을 바탕으로 과거와의 단절을 통해 '자유'를 선언하고자 했고, 이를 미술적 실천을 통해 실현하고자 한 것이다.

2. 1969년 선언문 분석

유클리스는 네 장 분량의 선언문을 타자기로 작성한 후 손글씨로 대문자 '선언문! (MANIFESTO!)'이라는 단어를 대문자로 적고 자신의 이름, 연도, 저작권 기호(©)를 표시하였다.[76] 이 사회적으로 약속된 기호의 사용은 선언문의 저작권이 온전히 자신이 고안한 개념이자 자신이 '소유'하는 개념이라는 것을 말한다. 이 선언문은 유클리스의 향후 50년에 걸친 퍼포먼스의 토대가 되었기

76) 저작권 기호는 유클리스가 1977년 위생국 지정 미술가로 만든 <위생 축제 Sanitation S/Celebrations> 프로젝트 계획서에도 표시되어있다.

에 이 선언문을 단락별로 살펴볼 필요가 있다.

1969년 선언문은 ‘아이디어(Ideas)’ 와 ‘메인터넌스 미술 전시’ 에 대한 구상으로 나누어져 있다. ‘아이디어’ 의 첫 번째 분류는 ‘죽음에 이르는 본능 (The Death Instinct)’ 과 ‘삶에 이르는 본능 (The Life Instinct)’ 으로 나뉜다. 전자는 “분리, 개성, 뛰어난 아방가르드 ... 극적인 변화(separation, individuality, Avant-Garde par excellence ... dynamic change)” 와 같은 특성들을 갖는다.[77] 반면, 후자는 통합, 영겁 회귀, 생존 시스템과 작동, 평형성(unification, the eternal return, the perpetuation and MAINTENANCE of the species, survival systems and operations)을 가리킨다.

이 선언문의 핵심이 되는 ‘두 가지의 기본 시스템’ 은 ‘개발’ 과 ‘메인터넌스’ 로 구분된다. 전자는 한 개인의 순수한 창조물이자 새로운 변화를 가리키며. 이것은 진보이자 기존의 위치에서 더 높은 곳으로 ‘도약(flight)’ 으로 표현된다. 종합적으로 ‘개발’ 이란 어떠한 현상이나 상태를 가리키는 명사이다. 반대로 후자는 ‘개인의 순수한 창조물’ 에 먼지가 쌓이지 않도록 하기, ‘새로움을 보존하기’ , ‘진보 보호하기’ , ‘도약 반복하기 ‘와 같은 행동을 나타내는 동사로 정의한다. 작가는 이 두 가지 개념의 상반된 관계을 직관적으로 보여주기 위해 각각의 정의를 동일한 단어로 의도적으로 반복한다. 이처럼 의도된 반복성을 통해 ‘개발’ 은 ‘메인터넌스’ 의 행위 없이 존재할 수 없는 것으로 전자를 실현하기 위해 후자의 지속적인 수행이 필요한 것을 알 수 있다.

선언문에 명시된 두 가지의 분류는 유클리스의 남편 잭 유클

77) Ukeles, *Art in Theory 1900-2000*, p.917.

리스가 당시 뉴욕시 도시계획자로 근무한 경험과 밀접한 관련이 있다. 1960년대 말 뉴욕의 도시계획자들이 제시한 '도시 부흥을 위한 두 가지 미션'의 방향성은 도시의 개발과 유지의 영역으로 나누어 균형을 이루고자 하였다. 도시의 발달을 가속화 하면서도 현상 유지를 위해 이행되어야 하는 메인터넌스와 관련된 일을 강조하였다. 예컨대 거리를 청소하고, 쓰레기를 처리하고, 화재를 예방하고, 차도의 패인 팟홀을 보수하는 일과 같은 '보수와 관리'가 메인터넌스의 영역에 해당된다. 반면 '개발'의 영역은 새로운 차도를 만들고, 전철역을 만들거나, 건물을 새로 설립하는 것이다.

1964년부터 약 일 년 동안 미국의 린든 B. 존슨 대통령은 '위대한 사회(The Great Society)'라는 구호로 국내 개혁과 '빈곤과의 전쟁'을 추진한 바 있다. 이러한 시대적 분위기는 개발을 통해 궁극적으로 더 많은 시민들을 중산층으로 끌어올릴 수 있다고 주장했다.[78] 이에 따라 '도시 부흥을 위한 두 가지 미션'은 실제로 이행되지 않았지만, 유클리스로 하여금 도시의 개발과 이를 지속 가능한 형태로 보조하는 유지의 기능에 집중하게 된 계기가 되었다.

1969년 선언문 핵심의 두 가치 분류는 뉴욕시 도시계획부서의 계획안에서 착안하였지만, 유클리스는 이것을 서구와 비서구의 차이점으로 인식하기도 하였다.[79] 전자는 모든 새로움, 변화, 전위로 대표되는 서구 모더니즘의 징표이자, 작가가 체화한 서구의 교육 시스템이 최고 우위에 두는 가치를 드러낸다. 후자는 반복적이고, 단조롭지만 가치를 유지하는 문제와 직결된다. 이러한 이분법

78) Freilich, p. 16.
79) Freilich, p. 18.

적 구분은 곧 위계를 만든다. 더 나아가, 작가는 새로움만을 추구하는 단편적인 태도는 궁극적으로 이를 '오염' 시키는 결과는 초래한다고 밝힌다. 그 이유는 '새로움' 이란 필연적으로 유지될 수 없는 가치이기 때문이다. 이를 바탕으로 그녀의 선언문은 이것은 '개발' 을 '메인터넌스' 에 요구되는 노동보다 중요한 가치라 여기는 서구적 판단에 대한 비판으로 해석된다.

이러한 맥락에서 선언문 첫 장의 질문은 유클리스의 문제의식을 상징적으로 나타낸다. "모든 혁명의 씁쓸함: 혁명 이후 월요일 아침에 쓰레기는 누가 주울 것인가?" 라는 질문은 개발과 메인터넌스의 위계에 대한 자신의 문제의식을 함축적으로 보여준다. 여기서 '혁명' 이란 기존의 상태를 벗어나 새로운 변화를 시도를 꾀하는 것을 뜻한다. 그러나 혁명이 일어난 뒤 월요일 아침에 쓰레기를 줍는 주체를 묻는 질문의 요지는 새로운 변화를 실현하는 주체와 일상을 의미하는 "월요일 아침" 을 이어나가는 주체가 다르다는 것을 내포하고 있다.

이 선언문의 주축이 되는 '두 가지 기본 시스템 (two basic system)' 인 '개발' 과 '메인터넌스' 는 위에서 언급된 죽음과 삶에 이르는 두 가지의 상반된 인간의 본능의 구분과 유사하다. 구체적으로 '죽음에 이르는 본능' 과 '개발' 은 새롭고 전례 없는 발명이나, 자본주의 사회에서 중요한 가치인 이윤을 창출하는 것 등 새로운 가치를 만들어내는 것이다. 그러나 '죽음에 이르는 본능' 과 개발은 새로운 것을 만들어진 뒤의 과정에 대한 논의가 배제되어 있다. 이에 반해 '삶에 이르는 본능' 과 '메인터넌스' 는 기존에 존재하는 것을 보존하고, 관리하고, 돌봄으로써 오히려 수명을 연장한다. 이러한 맥락에서 유클리스는 죽음과 삶이라는 대조적인 비유를 든 것이다.

유클리스는 메인터넌스 노동을 중시하면서도 이것을 '지겨운 장애물(drag)' 로 표현하며 일하는 여성 미술가로서 수행해야 하는 일상의 노동을 열거한다. 예컨대 청소하기, 빨래하기, 기저귀 갈기, 아기 목욕시키기, 문서의 오타 고치기, 냄새나는 쓰레기 버리기, 침대 시트 교체하기, 관리비 납부하기 등 일상의 행위를 맥락 없이 나열하고 이러한 지속적인 반복성에서 오는 지루함을 강조한다. "문화는 유지보수 직업에 형편없는 지위를 부여한다 = 최저임금, 전업주부 = 무급(The culture confers lousy status on maintenance jobs = minimum wages, housewives = no pay)" 의 문장은 유지보수 종사자들과 전업주부 사이의 유사성과 열악한 경제적 조건을 강조한다.

유클리스는 당시 가정에서 여성에게 부여된 역할과 도시의 청결을 위한 메인터넌스 노동직 종사자들과의 유사성을 발견하였다. 특히, 1970년대 초반부터 시작된 생산적 혹은 비생산적 노동에 대한 논쟁이 공장, 사무실과 같은 공적 영역에서 시작되었지만, 이와 더불어 가정 또한 '하나의 공장' 으로 인식되었다. 이것은 곧 노동력을 생산하고 재생산하는 장소로 여겨진 것으로 작가가 선언문을 작성한 당시 가사노동을 수행하는 보통의 여성은 노동 일수 제한 없이 가정 내에서 노동하였다. 또한, 노동에 대한 임금, 휴가, 퇴직 후 연금 또한 없으며 사회적 원조도 없었다. 이는 단순한 노동 체계로 인한 억압이 아닌 착취에 가까운 것이다.[80]

유클리스가 미술의 영역으로 가져온 메인터넌스란 자신이 일

---

80) 마리아로사 달라 코스타, 『페미니즘의 투쟁: 가사노동에 대한 임금부터 삶의 보호까지』, 이영주, 김현지 옮김 (서울:갈무리, 2020), p.63. 이 지점에서 유클리스는 이 두 가지 구분을 이분법적 성별과 명시적으로 연결하지 않는다. 그러나 암묵적으로 '개발' 은 남성적인 혹은 남성의 전유물, 반대로 '메인터넌스' 는 여성적인 것 혹은 여성에게 부여된 것으로 이해한다.

상을 유지하기 위해 수행하는 노동을 가리킨다. 서구 사회의 아방가르드적인 미술이 가리키는 것이 인간에 의해 인위적으로 만든 새로운 것을 가리킨다면, 작가는 미술의 기존 정의에 자신의 작품을 제한하지 않고 소위 비-미술적인 노동 행위 자체를 미술의 영역으로 가져온다.

이것은 유클리스가 자신의 '정신적 아버지'로 칭한 폴록, 뒤샹, 로스코 중 뒤샹의 레디메이드(ready-made) 개념을 '행위'에 적용한 것으로 볼 수 있다. 뒤샹의 레디메이드는 평범한 일상의 사물을 골라 그 용도의 맥락을 제거하고 이를 예술 작품으로 상정하였다. 그는 향수병, 변기, 자전거 바퀴, 엽서 등 기계로 똑같이 찍어낼 수 있는 생산되는 기성품들을 선택하여 작가의 서명과 같은 창작자의 흔적을 남겼다. 이러한 태도를 레디메이드와 같은 사물이 아닌 일상의 행위로 대입하면, 쓸기와 털기와 같은 청소하기의 동작과 같이 일상 속에 이미 존재하는 일련의 행위들이 퍼포먼스가 되는 것이다.

1969년 선언문은 당시 아방가르드 미술의 경향 중 과정 미술에 대하여 언급한다. "아방가르드 미술은 완전하고 순수한 발전을 말하지만, 사실은 메인터넌스의 개념, 행위, 재료가 침투되어있다"라고 말한다. 2장 1절의 1960년대 후반 미술의 새로운 경향에서 살펴본 바와 같이 과정 미술은 시간의 흐름을 통해서 그 과정이 드러나며 시간이 지남에 따라 관찰되는 변형에 주목한다.

이러한 절대적인 시간의 흐름을 통해 드러나는 과정 미술은 메인터넌스 행위가 일상에서 많은 시간을 차지하는 것을 강조하는 선언문 내용과 관련이 있다. 1969년 선언문의 세 번째 섹션에서 메인터넌스가 "모든 시간을 지독하게 다 빼앗는다 (it takes all the fucking time)"라고 표현하는 대목은 창의적 활동에 할애하는

시간과 삶을 유지하기 위한 반복적인 노동에 들어가는 시간의 병행에 따르는 어려움을 나타낸다. 또한, 과정 미술이 마치 새롭고 전위적인 형태의 미술을 표방하지만 시간의 흐름의 과정이 주된 내용이라면, 이것이 '미술 작품' 으로 존재하기 위해 요구되는 시간과 에너지를 메인터넌스의 행위로 보는 것이다.

서구의 고등 엘리트 교육이 지향하는 '개발' 은 자신만의 독창적인 것을 만들기 위해 이전에 없던 새로운 것을 제시해야 하며, 이를 위해 타인과 차별화되는 지점에 집중하게 한다. 또한, 유클리스는 새로운 것을 만드는 창조적 행위는 발전으로 이어지고 이것은 결국 권력과 직결되는 것으로 이해한다.[81] 반대로, 창조적 결과물이 구현되고 이것과 병행되어야 하는 '메인터넌스' 의 영역은 분명 존재하지만 이에 대한 사회적 논의는 이루어지지 않는 것을 지적한다. 이에 대하여 작가는 후자의 영역은 "문화(culture)" 에서 배제되었다고 한다.[82] 따라서, 유지와 관리의 행위가 삶을 영위하는 일에 있어 매우 중요한 요소임에도 불구하고 이에 대한 사회적 차원의 인정이나 존중은 찾기 어렵다고 말한다.[83] 따라서 이러한 문제의식은 작가가 선언문은 쓰게 된 계기이자 작가로서 내린 당시 사회에 대한 진단이다.

선언문의 두 번째 장 "메인터넌스 미술 전시" 에서는 유클리스가 고안한 《돌보기 CARE》 전시가 온전히 메인터넌스 행위 그 자체를 미술 작품으로 전시할 것이라 명시 되어있다. 이 전시가 실행되었을 가정하에 세 가지 'A.개인적, B.보편적, C. 지구' 라는 각 테마에 대한 계획이다.

---

81) Freilich, *Cultural Politics*, p. 17.
82) Freilich, p. 17.
83) Freilich, p. 17.

A의 개인적인 부분은 유클리스가 첫 아이의 출산 후 선언문을 기술한 것과 관련이 있다. 개인적인 영역에서 미술가이자 어머니의 정체성을 동시에 실현하는 것이 가능한가에 대한 질문과 육아와 가사 노동의 행위가 '미술'의 영역에 포함될 수 있는가에 대한 질문으로 시작했다. 이 질문에 대한 답은 다음 인용문에서 나타난다.

> "나는 미술가이다. 나는 여성이다. 나는 아내이다. 나는 엄마이다. (순서 상관없음). 나는 빨래하고, 청소하고, 요리하고, 새롭게 하고, 지원하고, 보존하는 등등 엄청나게 많은 일을 한다. 그리고 또, (지금까지는 별도로) 나는 미술을 '한다(do).' 이제 나는 일상의 것들을 유지하는 일을 하려고 한다. 거기에 물을 퍼부어 그것들을 의식하게끔 하고, 그것들을 예술로 전시하려고 한다. 나는 전시회 기간 동안 집에서 남편과 아기와 함께 지내듯이 미술관에서 지낼 것이며 (만약 불가능하다면, 매일 낮에 오겠다), 이 모든 행위들은 공적인 장소에서 공개될 것이다." [84]

위 인용문에서 알 수 있듯이 유클리스는 자신의 가족과 함께 전시기간 동안 미술관에 상주하며 집안일을 하는 것을 제안한다. 여기서 집안일이란 미술관을 자신의 집처럼 돌보는 행위를 말한다.

---

84) 헬레나 레킷, 페기 펠런, 『미술과 페미니즘』, p. 93. 유켈리스 선언문에서 "I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother. (Random order). I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I 'do' Art. Now I will simply do these everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art."

“나는 바닥을 쓸고 광을 내고, 먼지를 털고, 벽을 닦고 (바닥 그림, 먼지 작업, 비누 조각, 벽면 회화), 요리를 하고, 사람들을 초대하여 함께 식사를 하고, 뒷정리를 하고, 전구를 교체할 것이다. 나는 폐기물을 모으고 정리할 수도 있다. 전시 공간은 예술 작품이 없는 ‘비어있는’ 공간처럼 보일 수 있지만, [나의 노동으로] 유지되고 관리받는 공간이 대중에게 보여질 것이다.” 이로써 그녀가 실행하는 메인터넌스 행위는 제안한 전시 제목처럼 ‘관리(CARE)’를 받는 대상(작품 및 미술관 내부)을 바꾸는 것이 아닌 ‘현상 유지’를 위한 것이다.

이어지는 ‘B.보편적’은 모두가 예외 없이 유지 및 관리와 관련된 일을 하기 위해 시간을 할애한다는 지점에서 보편성을 말한다. 이를 보다 구체화된 언어로 표현하기 위해 메인터넌스의 보편적인 측면에서 두 가지 유형의 인터뷰를 진행한다. 첫 번째 그룹은 사전 인터뷰 그룹으로 “환경미화원, 우체부, 공사장 노동자, 도서관 사서, 식료품 가게 점원, 간호사, 의사, 교사, 미술관 관장, 자영업자, 야구선수, 어린아이, 범죄자, 은행장, 시장, 영화배우, 등 50여 개의 직종 종사자들을 선택하여 그들이 생각하는 ‘메인터넌스’의 의미에 대해 묻는다.[85] 또한, 그들의 하루 중 일정 시간을 메인터넌스를 위해 할애하는 것에 대한 그들의 개인적 견해를 물었다. 개인의 자유와 연관성, 그리고 개인의 인생에서 이루고 싶은 꿈과 연관성에 대해 다음과 같은 질문을 하였다.[86] 1) “당신의 삶을 영위하고 생존을 위해 어떠한 행동을 하시나요?” 2) 만약 당신의 하루에 상당 부분이 메인터넌스에 할애된다면, 당신의 꿈은 어

85) 유클리스가 정한 50여개의 직종 종사자를 선정한 기준에 대해서는 별도의 기록이 없다. 이것은 작가가 직접 선별한 것으로 50여 개의 직종 종사자를 통해 일정한 정도의 다양성을 획득하고자 한 것으로 이해할 수 있다.

86) 헬레나 레킷, 『미술과 페미니즘』, p. 93.

떻게 되나요? 3) 당신의 ‘자유’는 어떻게 되나요? 이러한 질문들은 작가가 선언문을 작성하기까지 자신에게 질문한 메인터넌스의 가치에 대한 근본적인 물음이다.

두 번째 유형의 인터뷰 그룹은 전시 관람객을 대상으로 이루어진다. 이는 사전 인터뷰와 별도로 전시에 방문한 관람객들에게도 같은 질문지를 마련하고 현장에서 인터뷰를 진행할 수 있는 공간을 마련하고자 하였다. 전시장에 마련된 인터뷰 방에 의자와 책상은 관람자와 전문 인터뷰어가 첫 번째 유형의 인터뷰와 동일한 질문을 한다. 답변은 모두 개인적인 경험을 원칙으로 한다. 모든 인터뷰 내용은 녹음되어 전시장에 재생된다. 따라서, 유클리스가 분류한 ‘공적’의 의미는 공공의 장소에서 메인터넌스에 대한 불특정다수의 의견을 수집하고, 이를 통해 사회 및 문화적 논의가 이루어지지 않는 메인터넌스에 대한 보편적인 생각을 기록하고자 한 시도이다.

마지막으로 ‘C.지구’는 지구 환경에 또한 인간이 거주하는 하나의 시스템으로 전 인류가 관리하고 보호해야 하는 대상으로 상정한다. 전시장 3층에서 구현되었을 이 부분은 산업혁명 이후 급격하게 오염된 환경을 단면적으로 표현하기 위해 실제로 오염된 물질을 전시장으로 옮겨와 실험실을 연상시키는 공간을 기획하였다. 매일 뉴욕시의 쓰레기 수거 트럭 한 대를 가득 채운 양의 쓰레기, 오염된 허드슨 강물 한 통, 뉴욕의 오염된 공기 한 통, 더러워진 토양을 담은 용기가 매일 배달된다. 이 오염된 물질은 전시장에서 정제되고, 불순물이 제거되어 재활용되거나 다시 본래의 자리로 돌아간다. 유클리스는 전시 제안서에서 오염된 물질의 정화 과정에 대한 기술적인 과정에 대하여 자세히 언급하지 않는다. 그러나 이것은 실제로 오염 물질을 과학 기술을 이용하여 정화하

는 행위에 초점을 맞춘 것이 아니라, 그녀가 “세속적 문화의 중심”으로 여기는 미술관 안에서 인간의 개발 욕구로 인해 오염된 자연의 부분을 반입하여 이를 ‘보여주는’ 행위에 중점을 두는 것이다.[87] 이 전시가 실제로 구현되었다면 그녀가 선언문에서 밝힌 바와 같이 실체를 갖고 있는 미술 작품 대신 청결을 유지하기 위한 노동의 ‘흔적’이 그 자리를 차지한다.

비록《돌보기 CARE》는 실제 구현되지 않은 전시이지만 일회성 전시에 대한 작가의 제안이 아닌 자신이 실현하고자 하는 작품의 전반적인 청사진 역할을 한다. 그리고 이는 1970년대 초엽부터 2020년대까지 지속되어 온 유클리스의 작품의 토대를 보여준다. 노동의 유형을 ‘개발’과 ‘메인터넌스’로 구분하는 1969년 선언문에서 특기할 점은 작가가 전자를 비판하는 것이 아니라 후자의 가치를 올리고자 하는 것에 있다. 이것은 유지 및 관리의 행위는 간과될 수 없으며 사회가 제대로 기능하기 위해 필수적인 요소이기 때문이다.

그러나 다소 모순적인 지점은 선언문을 통해 자신이 새로운 미술의 형태를 제시하는 것은 과거의 관습을 탈피하고 새로운 것을 제시하는 행위로 유클리스가 ‘개발’로 분류하는 행위이다. 메인터넌스에 필요한 노동을 미술의 영역으로 가져와 미술의 한 형태로 ‘선언’하는 것은 이전에 존재하지 않던 개념을 새롭게 만드는 것이다. 이에 따라 선언문이란 과거와의 단절을 의미하며 정치적인 함의가 있다.

그렇다면 유클리스가 제안하는 새로운 미술의 형태는 예술적 창의성과 급진적 개인주의라는 아방가르드적인 개념을 전위적인

87) Freilich, p. 21.

선언문의 형식으로 표현했다는 피할 수 없는 아이러니가 발생한다.[88] 또한, 유클리스의 퍼포먼스는 일상 속에 항상 존재하던 노동의 영역을 확장하고 장소를 이동한다는 점에서 '혁신적'이다. 이러한 논의점에 대하여 펠드만은 일상의 '유지와 관리' 노동을 미술의 영역으로 가져오는 것, 이를 선언하는 행위, 그리고 선언문 자체에 내재된 혁신적인 성격이 유클리스가 환기시키고자 하는 노동의 성격과 상반되는 점을 지적한다.

유클리시는 프라이리히와 나눈 인터뷰에서도 이러한 '모순'에 대하여 논의한 바 있다.[89] 자신이 1969년 선언문에서 '발전'의 특징에 기술한 "개인의 순수한 창작물(pure individual creation)"을 만들고 싶은 욕망을 가진 사람이었으며, 이 욕망을 인정하자 자신이 미술가가 되고 싶은 것을 알아차렸다고 고백한다. 유클리스는 이 지점에서 서구의 교육 시스템을 비판한다. 1969년 선언문의 언어를 사용하여 설명하면 서구의 교육은 발전을 가르치고 이에 대한 열망을 불러일으켰지만, 메인터넌스에 대한 교육과 문화는 배제되었다. 곧 교육은 권력을 가진 사람들과 이를 유지하고자 하는 사람들을 위한 것이며, 결코 "먼지를 털고, 보존하고, 보호"하는 행위는 그들의 몫이 아니기 때문이다. 유지와 관리의 행위는 그들을 위해 다른 사람이 수행하는 것이다.

서구의 교육이 발전을 강조하는 것과 유사한 맥락에서 여성은 오랫동안 양육자이자 보호자의 성별로 고정되었다. 유클리스는 전술한 인터뷰에서 "그 누구도 여성에게 가정에서 아이를 키우고 보살피는 일에 대하여 그 일을 하고 싶은지에 대하여 묻지 않는

88) Mark Feldman, "Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology and the Social Circulation of Garbage," *Iowa Journal of Cultural Studies,* vol.10, no.1 (2009): pp. 42 - 56 중 p.55 각주3 참조.
89) Freilich, p. 16.

다” 라고 말한다. 대신 가정 내에서 이루어지는 메인터넌스 노동은 여성에게 암묵적으로 주어진 임무이자 사회적 논의 없이 모두가 동의한 듯 이행되는 것이라 말한다.

프라이리히가 지적한 선언문의 ‘모순’ 에 대한 유클리스의 대답은 미술사학자 린다 노클린의 「왜 위대한 여성 예술가는 없었는가(Why Have There Been No Great Artists)」(1971)의 요지와 비슷한 입장을 취한다. 미술사에서 페미니즘을 선언하는 기념비적인 이 글은 여성 천재 미술가가 없었던 이유로 여성의 능력이나 재능 부족이 아닌 교육 체제, 관습, 사회 구조적인 문제에서 원인을 찾는다. 이에 따라 여성과 남성의 젠더화된 특징은 사회 구조적인 체제로 인해 생산되는 것이라 주장하였다.[90] 노클린은 ‘위대한’ 여성 미술가의 부재를 여성성이 아닌 사회 구조적 요인에서 찾았다.

유클리스 또한 자신이 받은 교육의 특성상 자신이 실현하고자 한 미술의 형태 또한 ‘아방가르드적’ 형식을 취하는 것으로 설명한다. 따라서, 자신이 제시하는 메인터넌스 미술이라는 전례 없는 개념이 발전의 특성인 전위성을 갖는 것을 인정한다. 동시에 메인터넌스 미술 퍼포먼스의 특성상 실제 육체적 노동 수행과 시간의 흐름이 필수적인 요소로 작용하는 것을 강조하며 돌보는 행위의 지속성을 강조한다.

그녀의 퍼포먼스 내용은 여성의 사적 영역 노동뿐만 아니라 도시를 관리하고 유지하는 메인터넌스 노동자들의 실태를 보여주는 것에 제한된 것이 아니다. 그녀는 실제로 자신의 육체를 움직이면서 메인터넌스 행위를 이행하고 이를 직접 실천한다. 그리고

90) Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Artists,” in *Women, Art and Power and Other Essays* (New York: Routledge, 1988), pp. 149-150.

이 직접적인 실천은 자신의 경험을 토대로 하거나 실제로 그 노동을 제공하는 주체들을 퍼포먼스의 중심에 위치시킨다.

제3장에서는 유클리스가 일상 속에서 행하는 메인터넌스 미술의 사례를 분석하고자 한다. 유클리스가 실제 자신의 집에서 행위한 가사노동의 현장을 기록한 흑백사진 작품 <메인터넌스 미술 작업 Maintenance Art Tasks>, 미술관 내·외부를 쓸고 닦는 <하트퍼드 닦기>, 뉴욕시 위생국의 일원으로 실행한 일명 '악수의 의식' <위생 만지기>를 살펴본다. 이를 통해 유클리스의 작품이 확장되며 메인터넌스 미술의 범위가 확장되고, 직접적인 형태로 변형되어 감을 확인할 수 있다. 이것은 작가가 제안한 개념을 바탕으로 참여자의 동의하에 실천하게 되는 사회참여미술의 형태를 갖는다.

제 3 장 유클리스 초기 퍼포먼스 분석

제 1 절 메인터넌스 미술의 영역 확장[91)]

1. 미술에 나타난 가사노동

가사노동이란 가족구성원이 금전적 보상 없이 가정을 유지하기 위한 노동이다. 따라서 가사노동의 종류는 일상적 청결을 유지하기 위한 청소 노동, 취사를 위한 노동, 가족구성원의 정신적 및

91) 유클리스의 퍼포먼스에서 노동을 '가사노동(domestic work)' 혹은 '집안일(housework/house chores)' 대신 '메인터넌스 노동(maintenance work)'으로 칭하는 이유는 이것이 사적 및 공적 영역에서 모두 필수적인 노동이기 때문이다. 어떠한 상태나 현상을 유지하기 위한 관리와 보살핌의 대상은 사적 영역에만 국한된 것이 아닌 공적인 영역에서도 존재하는 것이므로 유지, 관리, 돌봄의 '메인터넌스'를 그대로 쓴다.

정서적 안정을 위한 돌봄 노동 등으로 다양하다.[92] 유클리스가 1969년 선언문을 기술한 상황과 동기는 자신의 의지대로 창조적 활동에 몰두할 수 없는 현실 그리고 가사노동과 육아에 빼앗긴 노동력으로 야기된 혼란이었다.

이러한 혼란은 유클리스만 겪은 것이 아니다. 그녀의 선언문이 완성된 해인 1969년 엘렌 윌리스(Ellen WIllis)와 슐라미스 파이어스톤(Shulamith FIrestone)과 같은 급진적 페미니스트들은 '레드스타킹즈(Redstockings)'를 결성하였다. 뉴욕을 기반으로 활동한 이 그룹의 일원인 팻 메이너디(Pat Mainardi)는 「가사 노동의 정치학」이라는 글을 발표하였다.[93] 이 글은 그녀가 배우자(남성)와 필자(여성)가 가사 노동 분담에 대한 대화를 상상하여 쓴 글로 필자는 지속해서 설득을 해야하는 역할을 맡고, 배우자는 왜 자신이 가사분담을 할 수 없는지에 대해 반론하는 대화 형식의 글이다. 특기할 점은 이러한 대화가 "몇 년 동안 계속될 것"이라고 명시하며 결국 가사 노동은 자본주의 시스템 안에서 여성이 맡은 임무라는 것을 보여준다.

이와 더불어 유클리스의 선언문이 완성된 후 리파드와 번햄과 같은 비평가들을 통해 그녀의 작품이 전시되고, 직접 퍼포먼스가 시연되던 시기에 이탈리아의 학자이자 활동가 실비아 페데리치(Silvia Federici)의 《가사에 관한 임금(Wage Against Housework)》

---

92) 본 절에서 논의하는 가사노동은 금전적 대가 없이 자신의 거주 공간을 관리하고 유지하는 데에 제공하는 노동을 가리킨다. 지불가사노동자가 타인의 집을 청소하는 것과 구분된다. 또한, 같은 맥락에서 지불돌봄노동을 제공하는 주체는 금전적 보상이 주 목적이자 동기이기에 같은 맥락에서 논의되지 않는다.

93) 타리크 알리, 『1968』, p. 258. 레드스타킹즈의 목표는 "여성해방을 수호하고 발전시키는 것"으로 이 단체의 이름은 18세기 영국에서 상류층 엘리트 여성들의 모임 '블루스타킹즈'에서 가져온 것으로 이들을 비하하고자 파랑 대신 빨강을 선택하여 혁명적 좌파와의 관련성을 나타내기 위함이었다.

이 1975년에 발표되었다.[94] 페데리치는 “가사 노동에 대한 임금을 원하는 것은 가사 노동이 이미 자본을 위한 돈이고, 자본이 우리의 요리로, 미소로 돈을 벌고 있다는 사실을 폭로하는 것” 이라 말하며 “다른 것보다 쉽기 때문이 아니라 선택의 여지” 가 없었다고 말한다. 또한, 이러한 현실에 대한 판단은 실제 당시 가사노동을 전담하는 전업주부뿐만 아니라 직업을 가진 여성에게도 동일하게 적용되었다고 말한다.

이러한 여성과 노동에 대한 불합리성은 미술의 맥락 안에서 리파드의 1973년 에세이 「미술에서 가사의 이미지 Household Images in Art」를 통해 드러난다. 그녀는 여성이 미술을 하는 이유는 “일상의 현실을 제압하거나, 변형시키거나, 이로부터 도망치기 위해” 라고 기술한다.[95] 실제로 1970년대 초엽부터 가사노동을 주된 모티프로 한 여성 미술가들의 퍼포먼스가 자주 등장하였다. 퍼포먼스의 흐름에 대해 기술한 마빈 칼슨 (Marvin Carlson)의 말에 의하면 퍼포먼스는 내용과 결과물보다 주된 표현 매체인 신체와 이를 통해 표현하는 과정이 강조된다. 따라서, 퍼포먼스 미술 자체가 노동의 과정을 표현함에 있어 효과적인 표현 방법으로 자리 잡았다고 주장한다.[96] 이것은 형식주의 회화와 조각의 전통과

---

94) 페데리치는 자본주의 사회에서 ‘재생산 노동’ 이라는 용어를 적극적으로 사용하지 않은 것을 비판해 온 학자이자 활동가이다. Silvia Federici, *Wages Against Housework* (London: Power of Women Collective, 1975). 2012년에 출간된 저자의 *Revolution at Point Zero: housework, reproduction, and feminist struggle* (Oakland, CA: PM Press, 2012), pp. 2-26 참조.

95) Lippard, *From the Center,* p.56. 이와 동시에 남성 미술가들 또한 가정의 이미지를 다룬 것을 강조한다. 1960년대 초엽 팝아트 회화가 표현한 가정에서 쓰이는 다리미대, 부엌 용품, 음식과 비누 광고, 수프 캔 등을 “아무 처벌 없이 약탈 혹은 강탈” 한 것이라 표현한다.

96) Marvin Carlson, *Performance:A Critical Introduction* (New York: Routledge, 1996), p. 113.

분리되어 미술가 개인의 행위와 행동에 집중하게 하는 요인이 되었다. 이에 따라 유클리스가 1969년 선언문, <메인터넌스 미술 작업>, <하트퍼드 닦기>와 같은 퍼포먼스를 실행한 시기 다수의 여성 미술가들이 자신의 개인적인 경험을 바탕으로 한 퍼포먼스가 등장하였다.

가장 대표적인 예시로 미국 서부 캘리포니아에서 주디 시카고와 미리암 샤피로를 중심으로 형성된 여성 미술가들의 단체적 활동을 예시로 들 수 있다. 1970년 시카고가 프레즈노 주립대학에서 설립한 여성 프로그램은 이듬해 샤피로와 시카고에 의해 로스앤젤레스 근처의 캘리포니아 예술대학으로 이전되었다.[97] 이 두 미술가는 여성이기에 느끼는 경험을 바탕으로 미술 작품으로 창작하는 것이 중요하며, 이를 여러 명이 모여 공동으로 작업하는 것을 중시했다.[98] 이러한 신념은 1972년 1월 20일부터 6주 동안 전시된《우먼하우스》에서 나타났다 (그림3-1). 시카고와 샤피로가 캘리포니아 예술대학의 페미니즘 미술 프로그램에 참여한 21명의 대학생들과 로스앤젤레스 할리우드의 마리포사(Mariposa) 거리의 한 주택단지에 버려진 저택을 직접 수리하였다. 망치질, 가벽 쌓기, 벽화 그리기 등을 포함하여 저택을 직접 개조하였다. 이로써《우먼하우스》는 통상적으로 외부와 분리된 개인의 영역인 집을 개조하여 형태는 유지하였지만, 불특정다수의 외부인을 들여보내는 전시 형태를 통해 안을 밖으로 만들었다.[99]

《우먼하우스》작품들은 퍼포먼스 및 설치 작업을 통해 가정

---

97) Gail Levin, *Becoming Judy Chicago: a biography of the artist*. (Berkeley: University of California Press, 2018), pp. 153-54.

98) Judy Chicago, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* (New York: Penguin Books, 1975), p. 142.

99) Arlene Raven, “Womanhouse,” in *The Power of Feminist Art,* p.61

에서 여성의 경험과 역할에 대한 문제의식을 표현하였다. 그들은 가정집이라는 사적 영역을 전시의 장소로 사용하였다. 작업을 실행하는 방법에 있어서 저택의 내·외부 수리부터 바느질, 자수, 장식 등 소위 '여성적 노동'이라 여겨지는 행위들을 활용하였다. 또한, 그 공간을 채운 물건들은 여성의 일상적 물건으로 '하찮은 것'으로 여겨지던 화장품, 탐폰, 침대보, 샤워 모자, 속옷 등이 작품의 소재가 되었다.[100]

《우먼하우스》에서 시연된 작품들은 주로 여성의 개인적인 경험에서 비롯된 퍼포먼스나 설치 작품들이 있었다. 예를 들어, 샌드라 오르겔 (Sandra Orgel)의 <메인터넌스 Maintenance>라는 제목의 두 작품 중 하나인 <다림질 Ironing>(1972)에서 오르겔은 다림질 판 뒤에 서서 똑같은 시트를 반복해서 다림질한다 (그림3-2).[101] 반듯하게 다름질 된 침대 시트는 바닥에 떨어져 다시 헝클어지고 오르겔은 또 다시 구겨진 시트를 다림질 판 위로 올려 행위를 반복한다. 오르겔의 상체는 반복적으로 움직이지만 바닥에 고정된 하체의 모습은 가정집에서 쓰이는 도구나 기계를 연상시킨다. 이로써 오르겔의 끝나지 않는 다림질은 메인터넌스 노동의 반복적인 측면과 이로 인해 기계화 되는 여성의 노동을 표현한다.[102]

오르겔과 유사한 퍼포먼스를 시연한 마사 로슬러(Martha Rosler, 1943-)는 사진, 비디오, 설치, 조각 및 퍼포먼스 등 여러 매

---

100) Miriam Shapiro, *"The Education of Women as Artists: Project Womanhouse,"* p. 208 - 209. Arlene Raven, "Womanhouse," *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact* (New York: H.N.Abrams, 1994), pp. 48 - 65.

101) Brenda Schmahmann, "Household Matters," *Iconic Works of Art by Feminists and Gender Activists* (New York: Routledge, 2021), p. 69.

102) Kelly I. Chung, "Sleepwalking Slowly: Kat Eng and the Feminist Art of LIving Labor in Common Time," *ASAP Journal,* vol.4, no.3 (September 2019): pp. 601 - 618 중 p.604.

체로 작업한다. 자칭 사회주의 페미니스트이자 반-군국주의자인 로슬러는 1960년대 후반부터 반전운동과 여성의 주체성에 대한 작품을 만들었다. 특히, 1970년대 중엽에 제작한 <뒷마당 경제 Backyard Economy> (1974) 와 <부엌의 기호학 Semiotics of the Kitchen>(1975)은 사적 영역의 노동 현장을 보여준다.

로슬러는 <부엌의 기호학>에서 앞치마를 두른 전업주부로 등장한다 (그림 3-3). 이것은 1960년대 줄리아 차일드(Julia Child)가 대중화한 텔레비전 요리 프로그램을 패러디한 것이다.[103] 차일드의 웃음과 대조적으로 무표정하게 로슬러는 냉장고, 테이블, 스토브 등 갖가지의 가사기구와 도구로 둘러싸인 부엌의 조리대 뒤에 서서 그 공간에서 발견한 도구들을 차례로 손에 든다. 알파벳 A부터 Z까지 순서대로 각 알파벳으로 시작하는 도구들을 손에 들고 "앞치마 (apron), 그릇 (bowl), 포크(fork)" 와 같은 도구들을 마치 호명하듯 크게 소리 내어 부른 다음 시범을 보인다. 포크와 칼 같은 날카로운 물체는 다소 과장된 몸짓으로 허공을 찌르기도 하며, 숟가락이나 국자는 상상의 액체를 뜨는 시늉을 하며 화면 밖으로 버린다. 마지막 여섯 개의 알파벳(U,V,W,X,Y,Z)은 양손에 칼을 쥐고 팔을 넓게 벌리고 오므리며 칼로 공기를 자르기 시작한다. 그리고 두 손으로 양팔을 잡고 카메라를 응시하며 다소 우스꽝스러운 표정으로 어깨를 으쓱인다. 로슬러의 이러한 제스처는 억압된 여성의 '일탈' 과 같은 상징적인 장면이다. 또한, 부엌의 연장으로서의 여성과 기호로 여성에 대한 고착화된 이미지를 패러디한 것이

103) 1973년부터 1975년사이 로슬러가 제작한 음식, 맛, 노동, 여성, 제국주의에 관한 작품 중 프랑스 요리를 미국의 청중들에게 소개한 선구적인 텔레비전 요리사 줄리아 차일드와 당시 뉴욕 타임즈의 레스토랑 비평가 크레이그 클레이본 사이의 상상의 대화인 『요리의 기술』이 있다. 이 상상 속의 대화는 실질적으로 당시 요리책에서 인용한 문구들로 구성되어 있다.

다.[104]

로슬러가 선택한 도구들은 전기를 필요로 하지 않고 손으로 힘을 써서 사용하는 주방용품들이다.[105] 날카로운 칼, 호두까기, 스테이크 망치와 같은 주방용품을 휘두르지만 그녀는 고정된 자리에서 상체만 공격적인 태도로 움직인다. 이것은 줄리아 차일드가 브라운관의 사각형 안에서 1960년대 중산층 전업주부들을 향해 "당신도 할 수 있다"라는 '희망적'인 메시지를 전달하고자 한 것과형식성 유사함을 드러낸다. 다시 말하면, 로슬러가 말하고자 하는 메시지는 그녀의 의도적인 경직된 움직임을 통해 나타나는 현실과의 괴리를 통해 나타난다. 이것은 그녀가 선택한 대중에게 친숙한 요리 프로그램의 형식을 이용하면서 이와 상반되는 부자연스러운 움직임으로 균열을 만드는 작업이다.[106]

로슬러의 <뒷마당 경제>에서도 가정의 모습을 볼 수 있다(그림 3-4).[107] 이 작품의 배경은 북부 샌디에이고 카운티의 해안지역에 있는 중산층 집의 뒷마당이다. 햇볕이 잘 드는 교외의 마당은 미국의 전형적인 '홈 무비'를 연상시킨다. 그리고 파란 하늘과 잘 정돈된 잔디밭, 빨랫줄에 매달린 하얀 침대 시트와 옷가지들이 바람에 날리는 모습, 하얀 강아지가 시트 뒤에서 나타나 유유히 화면 밖으로 걸어가는 모습은 교외의 평온함과 휴식을 떠오르게 한다.

---

104) Godfrey, p. 287.

105) Judith Barry and Sandy Flitterman, "Textual Strategies: the politics of art making," in *Framing Feminism,* pp. 318-20.

106) Martha Rosler, "For an Art against the Mythology of Everyday Life," in Martha Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings*, 1975 - 2001 (Cambridge, MA: The MIT Press, 2004), pp. 3-8. Sigler, *Work*, pp. 185에서 재인용

107) Molesworth, *Work Ethic*, pp. 136-37.

그러나 이러한 표면적으로 평온한 장면 이면에는 노동의 현장이 있다. 그것은 로슬러의 의도가 제목에서 알 수 있듯이 하나의 경제 시스템이다. 예를 들어, 전동 잔디 깎기로 말끔하게 다듬어진 잔디와 잘 가꾸어진 정원의 장면 뒤에 누군가의 노동이 존재하는 것을 암시한다. 바람에 날리는 젖은 세탁물은 가사노동의 결과물이다. 이렇게 정돈되고 가꾸어진 상태는 노동의 흔적이며, 이것은 계속해서 반복되고 순환되는 것으로 지속적인 육체적 노동을 통해 이루어진다.

이것은 유클리스가 주장하는 메인터넌스의 지루하고 반복적인 속성을 드러내며 이러한 특성을 통해 유지되는 시스템을 보여준다. 로슬러의 작품의 제목이 명시하듯 집 뒷마당에도 경제와 같은 일종의 시스템이 존재한다. 그리고 이 시스템은 누군가가 제공한 노동에 의해 일정 상태를 유지하며 순환한다.

위 작품들은 여성이 수행하는 가사노동을 주된 모티프로 삼았다. 유클리스 또한 여성이 수행하는 메인터넌스 노동은 사회적 인식과 요구에 따라 젠더화 된 노동인 것을 인정하며 이것은 역사적으로 여성에게 전임된 것을 말한다.[108] 시대적 상황을 고려하면 가사노동이 여성에게 암묵적으로 강요된 노동으로 메인터넌스는 누군가는 반드시 수행해야 하는 일이며 그 노동을 하는 주체들을 드러내는 것이 주된 목적이다.[109]

---

108) Freilich, p. 22.

109) Miwon Kwon, “In Appreciation of Invisible Work: Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the “White Cube,” ” *Documents*, no.10 (): pp. 15 - 18 중 p. 18.

2. <메인터넌스 미술 작업>과 <하트퍼드 닦기>

1960년대 후반부터 전시기획자이자 미술비평가로 활동 중이었던 루시 리파드가 번햄의 1971년 『아트포럼』에 게재된 글을 읽고 메인터넌스 미술에 대해 더 알고자 유클리스에게 연락을 취했다.[110] 이것을 계기로 그녀는 리파드의 '숫자 쇼(Number Shows)'의 네 번째 전시 《c.7500》의 일원이 되었다.[111] 이 전시는 미국 동부, 중부, 서부의 다섯 도시를 순회 후 런던에서 선보여졌다.[112] 이 전시는 "왜 여성 개념미술가는 없는가?"라는 미술계의 질문에 답하고자 리파드가 기획한 여성으로만 구성된 순회전이었다.[113] 여기에는 유클리스를 포함하여 로리 앤더슨, 한네 다르보벤, 에이드리안 파이퍼 등으로 총 26명이 참여하였다.[114]

유클리스는 위 전시에서 <메인터넌스 미술 작업>을 처음 선

---

110) 리파드는 아트포럼 1971년 1월 호에 실린 잭 번햄의 글(Jack Burnham, "Problems of Criticism, IX", *Artforum*, vol. 9, no. 5 (January 1971), p.40.)을 읽고 유클리스가 실존하는 인물인지 확인하고자 연락을 취하였다. Lucy R.Lippard, *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, ed. Lucy R.Lippard (Berkeley, CA: University of California Press, 1997), pp. 220 - 221 참조.

111) Lucy R. Lippard, "Never Done: Women's Work by Mierle Laderman Ukeles," in *Mierle Laderman Ukeles*, p.15. 전시의 제목이 가리키는 숫자는 전시가 처음 시작된 캘리포니아주 발렌시아의 1973년 당시 인구수를 가리킨다.

112) 캘리포니아 발렌시아의 캘리포니아 미술대학, 코네티켓 하트포드 워즈워스 예술원, 필라델피아 무어 미술대학교, 보스턴 현대미술관, 미니애폴리스 워커 아트센터, 매사츄세츠주 노스햄턴 스미스대학교 미술관에서 1973년 5월부터 1974년 2월까지 진행되었다.

113) Catherine Morris, "Six Years as a Curatorial Project," in *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art,* eds. Catherine Morris and Vincent Bonin (Cambridge, MA: The MIT Press, 2012), p.21.

114) Cornelia Butler, *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Show 1969 - 1974*, eds. Cornelia Butler et al. (London: Afterall Books, 2012), pp.220- 21. 이 전시는 제한된 재정으로 인해 총 26명의 작가의 작품들이 하나의 여행 가방에 운송이 가능하였다. 이것은 재정적인 제한 때문이 아닌 개념미술의 매체적 특성을 보여준다.

보였다. 이 작품은 사진 앨범 책자에 분 단위로 나누어진 가사노동 현장을 촬영한 연속 사진의 모음으로, 앨범 책등에 쇠줄로 헝겊을 매달았다 (그림3-5).[115] 쇠줄로 연결된 헝겊은 사진첩을 주기적으로 닦아주고 깨끗하게 유지하는 '시스템'의 기표로 작용한다. 그녀의 말에 따르면, 일 분 단위로 촬영된 육아 현장은 한 장의 사진으로는 어떤 행위인지 알기 어렵다. 최소 9장에서 최대 120장을 연속으로 보면 아이의 옷을 입히고, 옷을 벗기고, 목욕을 시키고, 식사를 준비하는 행위가 쉽게 인식된다. 이러한 표현 방식은 항상 일상에 존재하여 하루의 일과 중 비중 있는 행위가 아닌 부수적인 행위로 인식되는 노동에 초점을 맞춘다.

이 작품은 아이들을 돌보고 집안일을 하며 일상적으로 수행한 행동 유형별로 구분되어 있다. 예를 들어, <아이 기저귀 갈기 Changing the Baby's Diaper>, <빨래하기 Doing the Laundry>, <아이 정기 건강검진 Well-Baby Checkups>, <설거지하기 Washing the Dishes>, <머리 자르기 Getting a Haircut>, <옷 입고 외출하기/귀가 후 옷 벗기 Dressing to Go Out/Undressing to Go In> 등이 있다.[116]

이는 공적인 장소에서 행해진 퍼포먼스가 아닌 유클리스의 사적인 공간에서 이루어진 퍼포먼스이다. 여기서 일상의 노동이 이루어지는 집은 중요한 장치로 작용한다. 그 이유는 통상적으로 '쉼'의 장소이자 삶을 이어나가는 원동력이 되는 '집(house가 아닌 home)'이 메인터넌스 미술의 현장이라는 것을 보여주기 때문이다.[117] 이와 동시에 메인터넌스 노동을 수행하는 주체에게 집

115) Alexandra Schwartz, "Mierle Laderman Ukeles in Conversation with Alexandra Schwartz," in *From Conceptualism to Feminism,* p. 282.

116) 모두 작가의 지인이자 아마추어 사진작가인 조슈 시데로위츠(Josh Siderowitz)가 연속 촬영한 흑백사진으로 사진첩 형식으로 기록되었다.

의 의미가 달리 해석될 수 있음을 보여준다. 이 퍼포먼스의 맥락 안에서 누군가에게는 거주의 공간이자 쉼의 장소인 집(home)이 메인터넌스 노동을 제공하는 자에게는 거주 공간이자 구조적인 의미가 강조된 집(house)을 뜻할 수 있기 때문이다.

<메인터넌스 미술 작업>에서 시간의 흐름을 나타내기 위해 각 유형별 활동당 일련의 과정을 보여주며, 동시에 메인터넌스 노동에 필요한 시간의 흐름을 시각적으로 보여준다. 이와 동시에 노동을 실천하는 주체뿐만 아니라, 그 노동의 필요로 하는 돌봄과 관리의 대상인 자녀들의 모습만 담은 사진도 있다 (그림3-6). 이로써 제공된 노동의 행위만 일방적으로 강조하는 것이 아니라 오히려 이러한 노동을 필요로 하는 대상 또한 중요한 요소로 고려하는 것을 알 수 있다.

유클리스가 참여한 《c.7500》은 미국의 중소도시를 위주로 전시가 진행되었다. 그녀는 자신의 작품이 '움직이고 여행하는' 동안 자신은 한 곳에 고정된 상태를 불만족스러워 이동하는 작품들에 '질투'를 느꼈다고 표현한다.[118] 그리하여 자신이 직접 메인터넌스 미술의 주체가 되고자 했다. 이에 따라 <메인터넌스 미술 작업>의 흑백사진 속 멈춰진 노동이 아닌 현장에서 직접 자신의 몸으로 메인터넌스 노동을 표현하고자 하였다.

이에 따라 유클리스가 《c.7500》의 두 번째 전시 장소 코네티컷주 하트퍼드의 워즈워스 아테네움에서 1973년 7월 20일과 23일에 시연한 <하트퍼드 닦기>는 네 종류의 퍼포먼스로 이루어져 있다. 이 작품은 공공장소에서 실행한 가장 첫 번째 메인터넌스

117) Mira Schor, *Wet: on painting, feminism and art culture* (Durham:Duke University Press, 1997), p. 191.
118) Jackson, *Social Works*, p.90.

미술 퍼포먼스로 공간의 청결과 위생을 유지하는 행위를 연극적으로 연출하는 것이 아닌 실제 미술관의 내부와 외부 환경을 깨끗하게 유지하기 위해 필요한 육체적 노동 자체를 보여주는 퍼포먼스이다.

7월 20일에 시연한 <이동: 미술 오브제의 메인터넌스>는 유클리스가 미술관 관리인 (청소 요원)과 작품보존관리사와 함께 유리 진열장을 닦으며 시작한다 (그림3-7).[119] 이 진열장 안에는 당시 메트로폴리탄 미술관 소장품으로 대여 전시 중이었던 오천 년 이상 된 여성 미라가 진열되어 있었다. 이 퍼포먼스에서 관리인은 자신이 사용하던 헝겊과 세척액을 유클리스에게 건네주며, 자신의 역할을 그녀에게 위임한다. 작가는 '메인터넌스 미술가' 로서 진열장을 닦고, 이를 '먼지 페인팅(dust painting)' 이라 칭하였다. 그녀는 미라를 보호하는 유리 진열장을 청소한 뒤 진열장, 청소용 헝겊과 세척액에 '메인터넌스 미술작품' 이 새겨진 도장을 찍고 일상적 사물들에 새로운 정체성을 부여하였다 (그림3-8). 도장이 찍힌 헝겊과 세척액은 미술관 관리인이 작가에게 부여한 대로 작품보존관리사에게 동일한 방식으로 제공되었다.[120] 그리고 메인터넌스 미술의 도장이 찍힌 유리 진열장을 관리 담당하는 사람은 관리인에서 작품보존관리사로 변경된다 (그림3-9). 이로써 유클리스가 메인터넌스 미술 도장을 찍음으로써 미라뿐만 아니라 유리 진열장도 미술 작품으로 관리되어야 하는 것으로 사물의 성격이 바

---

119) Jackson, *Social Works,* p. 108. 이 퍼포먼스는 <미라 메인터넌스: 관리인, 미술가, 작품보존관리사 *Mummy Maintenance: with the maintenance man, the maintenance artist, and the museum conservator*>로 알려져 있기도 하다.

120) Helen Molesworth, "House Work and Art Work," *October,* vol. 92 (2000): pp.71-97 중 p.78.

뀌는 것이다.[121]

<이동>은 1969년 선언문의 '개발'과 '메인터넌스'의 개념을 상징적으로 드러낸다. 제목과 같이 미술관이라는 제도적 공간에 존재하는 위계에 내재하는 힘의 '이동'과 관련이 있다. 미술가, 시설 관리인 (청소 요원), 작품보존관리사가 미술관에서 갖는 각자의 위치와 그에 따른 자격의 유동성을 보여준다. <이동>을 통해 작가가 드러내는 것은 미술관 내부의 메인터넌스를 담당하는 인력과 전문성을 지닌 학예연구원, 작품보존관리사, 전시기획자와 같은 운영진들의 다른 위치이다. 여기에서 유리 진열장의 표면을 닦는 사람과 진열장 속의 미라를 관리하는 사람은 미술관 내에서 위치가 다르기에 다른 대우를 받는다. 이 퍼포먼스에서 진열장 안의 미라보다 그 대상을 보호하는 유리 진열장 자체 그리고 이를 관리하는 노동 자체가 그녀의 메인터넌스 대상이 된다.

이어서 <열쇠 관리하기 The Keeping of the Keys>는 예술원 건물관리인들로부터 3세트의 열쇠를 받아 전시장, 출입구, 행정실 등 아테네움 내부와 외부의 문을 일정 시간 동안 닫고 열며 관람자들과 관계자들의 이동 흐름을 통제하였다 (그림3-10). 이 퍼포먼스는 미술관의 모든 문의 열쇠를 관리하며 자신이 정한 시간에 맞추어 문을 개방하거나 폐쇄하는 과정을 보여준다.[122] 미술관의 경비원 역할을 맡은 그녀는 보안 직원들로부터 세 개의 열쇠 세트를 빌려 일정 간격을 두고 전시 공간뿐만 아니라 관리실, 행정실, 학예연구실 등 관객의 접근 권한이 없는 곳의 문을 잠그고 일시적으로 미술관 내부 근로자들을 가두었다(그림3-11). 이로써 건물 전체의 일상적인 이동 흐름에 개입하였다. 작가가 제안한 퍼포먼스에

121) Molesworth, *October,* p.79.
122) Philips, p. 56.

수용적이었던 미술관 운영진들은 작품의 일부분으로 자신들의 행동반경까지 제한되는 것에 대한 불편함을 노골적으로 드러냈다.[123] 그들의 '분노'는 미술 작품이 시연되는 공간 안에 존재하는 제도적 위계를 드러낸다. 미술가의 퍼포먼스의 일환으로 자신의 자유가 제한되는 경험에 대한 부당함 혹은 두려움으로 느끼는 것이다.

7월 23일 월요일에 시연된 퍼포먼스는 <닦기/자국/메인터넌스: 실외>와 <닦기/자국/메인터넌스: 실내>로 유클리스를 상징하는 가장 대표적인 이미지가 되었다 (그림3-12). 흑백사진 속 유클리스는 반팔 티셔츠, 청바지, 운동화 차림으로 계단에서 무릎을 꿇고 걸레질을 하고, 더러워진 물을 계단 아래로 흘려보내고 있다. 그녀 뒤에 미술관 방문객으로 보이는 한 남성이 그녀를 지켜보고 있다. 그녀는 아테네움 입구 계단과 도보를 쓸고 걸레질을 하며 미술관 내·외부를 청소하였다. 내부 퍼포먼스에서는 아테네움 중앙에 위치한 에이버리 코트(Avery Court)의 대리석 조각과 무릎을 구부리고 구부정한 자세로 엎드려 헝겊과 천 기저귀로 대리석 바닥을 닦았다 (그림3-13). 이 모습은 마치 의식을 수행하는 모습을 떠올리게 한다.[124] 각 4시간 동안 진행된 실내·외 청소는 기본 근로시간의 기본원칙인 여덟 시간을 지키고자 하였다.

<하프터드 닦기>는 결론적으로 미술관의 메인터넌스 노동을 제공하는 주체들과 그 외 근로자들의 위계를 보여주며 질서를 재배열하고자 하는 시도이다. 물론, 퍼포먼스는 일시적인 시도로 작가의 퍼포먼스 이후 미술관의 위계체계에 급진적인 변화가 생기는 것은 아니다. 그러나 흔히 메인터넌스 노동이 이루어지지 않는 미술관 전시 운영시간대에 의도적으로 실행하여 이러한 노동을 전면

---

123) Philips, "Maintenance Activity," in *But Is it Art?*, ed. Nina Felshin, p.175.
124) Molesworth, *House Work and Art Work*, pp. 88 - 89.

으로 이동시킨다. 이와 더불어 메인터넌스 노동은 가정뿐만 아니라 인간이 점유하는 공간은 어디에도 존재하는 것임을 보여준다. 특히, 미술관이라는 제도적 공간이 제 기능을 할 수 있는 이유는 누군가에 의해 매일 유지되고 있기 때문이다.

워즈워스 아테네움 퍼포먼스에 앞서 1968년 프랑스의 레아 루블린(Lea Lublin, 1929-1999)의 <내 아들>의 퍼포먼스 또한 미술관에서 시연된 가사노동이라는 지점에서 유사성을 찾을 수 있다.[125] 루블린은 폴란드 출생으로 아르헨티나에서 유년기를 보낸 뒤 1951년부터 프랑스에서 작업을 시작하였다. 1968년 프랑스 파리의 현대미술관의 '5월의 살롱(Salon de Mai)' 에서 <내 아들>을 선보였다. 1967년에 태어난 루블린의 7개월 된 아들 니콜라스를 미술관으로 데려와 돌보는 퍼포먼스로 아기 침대, 기저귀, 옷가지, 장난감을 가져와 아이를 돌보고 함께 시간을 보내며 자신과 아들이 교감하는 시간을 전시하였다 (그림3-14). 루블린은 이러한 행위를 자신의 일상의 일부를 예술적인 장소로 이동(displace)시키는 것으로 여겼다. 이는 사회적 재생산이라는 페미니스트 비판과 관련지을 수 있는 동시에 모성(motherhood)의 한 양상을 보여준다.

루블린의 말에 따르면 출산의 경험을 통해 가지게 된 여성으로서 자신에 대한 새로운 인식, 그리고 1968년 5월 프랑스에서 일어난 새로운 삶에 대한 사회적 요구의 결합이 그녀로 하여금 경험, 사회적 맥락, 역사적 요소의 융합의 중요성을 드러내도록 하였다. 또한, 캐서린 스펜서에 의하면 루블린은 당시 중산층 여성의 일상적인 가사노동으로 여겨진 육아의 현장을 가정집에서 미술관

125) Catherine Spencer, "Lea Lublin's Excercises in Denaturalisation," in *Beyond the Happening* (Manchester: University of Manchester Press, 2020), pp. 187 - 190. 루블린은 폴란드 출생 퍼포먼스 미술가로 프랑스와 아르헨티나에서 활동하였다.

으로 이동하여 각 장소에 적합한 노동은 무엇인지에 대해 질문한다. 미술관은 전시를 통한 문화 향유의 목적을 갖는 공간으로 사회적 기능을 하는 공간이다. 이에 루블린과 그녀의 아들이 교감하는 모습이 이질적으로 느껴지는 이유는 장소의 기능과 맞지 않는 행위로 인식되기 때문이다. 이와 마찬가지로 유클리스의 <하트퍼드 닦기>는 미술관 방문객들의 전시 관람 시간에 무릎을 꿇은 채 바닥을 닦음으로써 미술관의 일상과 거리를 만든다.

유클리스와 루블린의 퍼포먼스는 모두 가사노동의 행위를 사적 영역에서 공적 영역인 미술관으로 이동하여 수행한다. 루블린의 퍼포먼스가 아들을 돌보는 교감 행위에 집중한다면, 유클리스의 퍼포먼스는 더 넓은 의미의 돌봄이다. 다시 말하면, 관리가 필요한 공간은 궁극적으로 인간을 위한 공간이다. 따라서, 지속적인 유지가 필요한 공간을 관리하는 것은 결국 그 공간을 점유하는 인간과 사물을 위한 행위이기도 하다. 공간의 용도와 무관하게 인간이 사용하고 활동하는 공간은 사용 후 다시 원상태로 복귀되고 다시 사용되며 이는 반복적인 노동을 필요로 한다.

유클리스는 <하트퍼드 닦기>를 기점으로 미술관과 같은 제도적 기관을 통해 공간의 특정 기능을 유지하기 위한 필수적인 노동을 드러내는 메인터넌스 미술 퍼포먼스를 선보였다. 그녀는 미술관을 청소하는 퍼포먼스를 통하여 화이트 큐브와 같은 표면적으로 중립적인 공간이 젠더 특정적 노동인 청결 유지 노동을 통해 유지되는 비중립적 공간임을 보여주었다. 몰스워스에 의하면 유클리스는 분명히 실체는 존재하지만 보이지 않는 것을 공적인 장소로 옮겨 공론화하는 것은 보이는 것과 보이지 않는 것을 구분하는 정당성에 대하여 질문한다.[126]

이러한 질문은 비평가 로잘린 도이체가 공공장소에서 인식되

는 것은 무엇이 합법적이고 비합법적인 것에 대한 논의의 정당성에 대한 논의와 연결된다.[127] 유클리스의 퍼포먼스는 사적 영역과 공적 영역의 구조적 조건을 명시한다. 작가의 신체를 통해 보여지는 메인터넌스 노동은 미술관의 관람객들이 평소에 볼 수 없었던, 즉 미술관 내부의 위계로 인해 배제되었던 메인터넌스 활동을 관람자에게 미술가가 직접 보여준다는 직접성을 내포하고 있다.

본 절에서 살펴본 여성의 가사노동 퍼포먼스는 반복적인 움직임과 행위의 연속성을 공통적으로 강조한다. 로슬러의 <부엌의 기호학>은 부엌이라는 '여성적'인 공간 안에서 일상적인 도구들의 난폭함을 보여준다. 이와 더불어 오르겔의 다림질과 유클리스의 미술관 청소 퍼포먼스는 끝이 없는 가사노동의 연속성과 반복성을 나타낸다. 위에서 살펴본 작품들은 가사노동의 현장과 그의 현실을 반영한다. 다시 말하면, 메인터넌스 노동은 일회성이 아니라 매일 수행 되어야 하며 이를 통해 일상이 유지될 수 있음을 말한다.

2. <닦기> (1974)

유클리스는 1973년 <하트퍼드 닦기>와 유사한 형태로 뉴욕의 A.I.R 갤러리 입구를 젖은 헝겊으로 닦았다. 1974년 6월 13일 하트퍼드의 닦기 퍼포먼스와 유사한 형태로 뉴욕 소호의 우스터 가(Wooster St.)의 A.I.R 갤러리의 출입구로 이어지는 도보를 닦는 <닦기 Washing> 퍼포먼스를 시연한다 (그림3-15). 갤러리가 위치한 우스터 가는 당일 오후 2시부터 5시까지 '메인터넌스 지역'으로

126) Molesworth, *October,* p.83.
127) Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics,* (Cambridge: MIT Press, 1996), p.273.

지정되었다.[128] 그녀는 수세미, 헝겊, 집에서 쓰던 낡은 침대 시트를 조각내어 물이 담긴 양동이에 담궜다가 길바닥을 문질렀다. 퍼포먼스가 진행되는 동안 그 공간을 점유하며 갤러리로 들어가는 방문객들의 발자국이 생길 때마다 그 흔적을 지우기 위해 더러워진 헝겊으로 계속 바닥을 닦았다.

퍼포먼스 시연 도중에 A.I.R 갤러리 견학을 왔던 인근의 미술대학 대학원생들은 그녀의 퍼포먼스를 보며 노트필기를 하는 동안 이 상황을 지켜보던 길 건너편 건물관리인은 조직이 촘촘하여 더 억센 공업용 헝겊과 걸레를 유클리스에게 건네주었다 (그림3-16). 이러한 돌발상황은 그녀가 계획하지 않았지만 길바닥에 무릎을 꿇고 힘겹게 도보를 문질러 닦는 그녀를 주시하고 있던 건물관리인이 자발적으로 행동한 것이다. 그는 작가가 메인터넌스 노동의 흐름이 끊기지 않고 지속할 수 있도록 도구를 제공하였다. 퍼포먼스를 시연하면서 자신의 영역에 타인이 자발적으로 '개입'한 경우는 처음이었던 유클리스는 그의 호의에 크게 감명을 받았다. 그리고 그가 건넨 헝겊과 걸레를 자신의 발에 엮어 묶은 뒤 자신의 신체의 일부로 만들었다.[129]

A.I.R 갤러리 앞 도보 닦기 퍼포먼스가 종료된 후 며칠 뒤 같은 장소에서 유클리스는 지나가는 행인들과 즉석 인터뷰를 진행하였다 (그림3-17). <도보 위 행인들과의 메인터넌스 미술 인터뷰 Maintenance Art Interviews with Passersby On the Sidewalk>는 A.I.R 갤러리 앞에 책상과 두 개의 의자를 두고 갤러리 앞을 지나가는 행인들과 즉석에서 이야기를 나누는 형식으로 진행되었다.[130] 이것

128) Philips, p.70.
129) Philips, *Maintenance Art,* p.65. 유클리스는 헝겊을 뭉텅이로 만들어 양쪽 발에 휘감고 '걸레발(mopfoot)'이라 불렀다.
130) Philips, p.65. 참여자는 인터뷰 시작 전에 몸무게를 측정하기 위해 체중계

은 일회성 퍼포먼스로 유클리스가 행인들과 나눈 대화는 기록되어 있지 않았다.[131] 관객참여형 퍼포먼스의 일환으로 진행된 이 퍼포먼스-인터뷰는 기록이 남지 않는 특징을 통해 더 많은 이들이 거리낌 없이 참여할 수 있도록 사용한 장치로 볼 수 있다.[132]

유클리스는 A.I.R 갤러리에서 <닦기>를 시연한 같은 해 이스라엘 미술관에서도 <경계 닦기 Boundary Washing>를 진행하였다. 미술관 내부 유리문을 젖은 헝겊으로 닦고 있던 이스라엘 미술관 소속 청소부가 그녀를 지켜보다가 헝겊이 아닌 고무 롤러(squeege e)를 가져다주며 더 깨끗하게, 그리고 효율적으로 청소하는 방법을 전수하였다 (그림3-18). 결국 이 퍼포먼스는 다른 <닦기> 시리즈와 달리 작가가 혼자 청소하는 방식이 아닌 청소 요원의 감독 아래 진행되었다. 작가는 이러한 진행 방식에 대하여 의도하지 않은 방식으로 타인이 자신의 작품 속으로 무단침입한 것이 아닌 자유롭게 드나들 수 있는 열린 구조로 인식하였다. 그리고 이는 자신이 작품의 경계를 허물고 외연을 확장할 수 있는 계기가 되었다.[133] 퍼포먼스를 진행하며 예기치 못하게 타인의 도움을 받은 유클리스는 자신이 퍼포먼스의 일환으로 청소를 하는 동안 스스로 미술가인지 청소용역 직원인지 불분명해졌다고 밝혔다.[134] 이 경험은 작

에 올라가고 의자에 앉아 이야기를 나누는 방식으로 진행되었다. 인터뷰 종료 후 몸무게를 다시 측정하였다.

131) Philips, p.74

132) 이 퍼포먼스는 보도에서 지나가는 행인과 인터뷰로 뉴욕 브루클린 미술관의《 “6년” 물질화하기: 루시 R.리파드와 개념미술 출현 Materializing “Six Years” : Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art》(2012년 9월 14일-2013년2월17일) 전시에서 기존의 형식대로 시연되었다. 유클리스는 청중과 1:1 대화를 나누며 당시 허리케인 샌디와 개인의 자유 문제 등에 관하여 논의하였다. 각 참가자는 15분의 발언 시간이 주어졌다. https://www.brooklynmuseum.org/calendar/event/old-5967.

133) Philips, p.70.

134) 위의 글, p.74.

가로 하여금 퍼포먼스를 '열린 구조 짓기'로 정의하게 하였으며, 누구든 자기 의지로 들어오거나 나갈 수 있는 구조로 각인되는 계기가 되었다.[135]

본 절에서 살펴본 유클리스의 퍼포먼스에서 건너편 건물관리인이 건넨 천 묶음, 길거리의 행인들과의 인터뷰, 청소용역직원으로 받은 청소 방법 전수는 퍼포먼스의 일회성과 현존성을 강조하는 요소들이다. 그 이유는 건물관리인의 천 묶음은 길거리 퍼포먼스 이전에 계획된 것이 아닌 즉흥적으로 그 자리에서 발생한 하나의 사건으로 작가와 참여자가 나눈 대화는 기록되지 않고 유클리스와 참여자만 알고 있는 내용이기 때문이다. 대화를 나누는 현장은 사진으로 남았지만, 구체적인 내용은 알 수 없다. 이것은 퍼포먼스 이론가 페기 펠런 (Peggy Phelan)의 퍼포먼스의 기록의 한계에 대한 의견을 일부분 뒷받침한다. 펠런에 의하면 "퍼포먼스는 저장될 수도, 기록될 수도, 문서화 될 수도 없고, 재현의 반복이 이루어지는 순환 속에서 참여할 수도 없다. 한 번 그렇게 된 것은 '퍼포먼스'라고 인정될 수 없다. 퍼포먼스의 존재는 소멸을 통해서 완성"이 된다.[136] 펠런의 이러한 주장에 따라 전술한 유클리스의 퍼포먼스는 부분적으로 소멸되어 그 의미가 단순화되었다고 볼 수 있다. 다시 말하면, 기록되지 않은 행인과의 대화는 온전히 퍼포먼스가 진행된 그 순간에 참여한 소수의 사람들만이 알고 기억하는 내용이기 때문이다.

이와 동시에 이러한 경험들은 메인터넌스 미술 퍼포먼스의 유연성을 강조하였다. 이것은 작가가 주도적으로 계획한 구조 안

---

135) Julie Akeret, dir. *Not Just Garbage,* Leeds, MA: Akeret Films, 1986.
136) Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993), p. 143.

에서 진행하는 퍼포먼스가 아닌 일정한 틀 안에서 참여자가 퍼포먼스를 완성하는 개념이다. 이후 그녀의 퍼포먼스의 본질을 바꾸게 되는 경험으로 남아 확장되고 더욱 직접적인 형태의 퍼포먼스로 등장하였다.[137]

제3장 2절에서는 1976년부터 시작된 다른 형태의 확장된 퍼포먼스를 살펴본다. 이전까지 유클리스의 퍼포먼스가 특정한 공간적 확장을 통한 내부와 외부의 대조였다면, 1976년 이후의 퍼포먼스는 메인터넌스 노동의 주체에 관한 더욱 직접적인 퍼포먼스가 시작되었다. 이 시기부터 작가가 메인터넌스 노동의 중심이 아닌 실제 현장에서 시설점검, 보수, 관리, 청결 유지의 업무를 담당하는 실존하는 인물들이 퍼포먼스의 주체로 출현한다. 다음 절에서 살펴볼 <위생 접촉>은 실제 뉴욕시 전체의 위생을 관리하고 청결을 유지하기 위해 노동하는 이들과 직접 만나게 되는 중요한 계기가 되었다. 1977년 뉴욕시 위생국의 유일한 레지던시 미술가로 지정된 후 유클리스의 퍼포먼스는 확장된 규모에 따라 메인터넌스의 영역을 넓혀간다.

제 2 절 협업의 퍼포먼스

1973년 <하트퍼드 닦기> 퍼포먼스 이후 열린 구조의 작품을 고안한 유클리스는 사적인 영역에서 시작된 개인 퍼포먼스의 형태를 바꾸었다. 본 절에서는 두 가지의 협업 퍼포먼스를 살펴본다. <나는 매일 한 시간씩 메인터넌스 미술을 한다 I Make Maintenance Art One Hour Every Day>(1976)과 유클리스의 상징적인 퍼포먼스 <위생 접촉>(1979-1980)은 모두 메인터넌스 노동에

137) Philips, p.65. 필립스와 유클리스가 직접 나눈 대화에서 인용되었다.

대한 탐구의 연장선에 있다. 그녀는 이 시기부터 여성의 가사노동과 도시의 위생시설 근로자들의 메인터넌스 노동을 동일시하며 그들이 제공하는 유지 및 관리의 현장으로 직접 찾아간다. 이에 따라, 가정집에서 행하던 가사노동을 미술관으로, 미술관에서 갤러리와 같은 상업공간으로 공간을 옮긴다. 이어서 상업공간에서 폐기물 처리장과 같은 공공시설로 규모를 확장한다.

휘트니 미술관 분관 전시와 뉴욕시 위생국의 환경미화원들과 협동하여 완성한 퍼포먼스는 창작자의 제안으로 시작하여 참여자의 동의하에 진행되었다. 따라서, 이러한 공동의 프로젝트는 개인의 표현보다 창작자와 참여자가 함께 작품 안에 존재함으로써 의미를 형성한다.[138] 또한, 단체나 공동 작업에 있어 원작자(authorship)와 참여자의 위계관계의 경직성이 완화되는 지점이다. 또한, 퍼포먼스 참여자들은 도시 속 공간에서 메인터넌스 행위를 일상에서 수행하고 있는 사람들이다. 그들이 매일 반복되는 유지 노동을 실행하는 동안 작가는 그들의 동의 아래 현장에 침투한다. 이 과정에 있어 유클리스는 공개 서한이나 팩스과 같은 통신 체계를 통하여 참여자들에게 자신의 목표를 공개적으로 밝히고 작업을 시작한다. 이는 일종의 의식이자 단계별로 진행하면서 모두가 함께 만들어가는 사회참여적미술의 특성을 강조한다.

1. <나는 하루에 한 시간 메인터넌스 미술을 만든다 I Make Maintenance Art One Hour Every Day>

유클리스는 1969년 선언문 완성 후 뉴욕 휘트니 미술관, 미국

138) Susan Best, “Collective Effervescence,” *It’s Not Persona: post 60s Body Art and Performance* (New York: Bloomsbury Academic, 2021), p. 109.

공예 미술관 그리고 당시 『아트포럼』에 글을 기고하던 비평가 잭 번햄에게 선언문을 송부했다.[139] 번햄과 두 미술관의 반응은 매우 대조적이었다. 번햄은 선언문의 일부를 자신의 『아트포럼』글에 인용하며, 유클리스의 선언문을 널리 알렸지만, 휘트니 미술관은 작가의 전시 제안에 "대규모 미술관에 제안하기 전에 작은 갤러리에 먼저 시도하라" 라고 답변하였다.[140]

휘트니 미술관은 1973년 뉴욕시에 다수의 분관을 설립하였다. 그 중 로어 맨해튼의 금융가 55 워터 가(街)에 위치한 52층 높이의 고층 건물의 2층 전시 공간에서 이루어진 퍼포먼스를 살펴본다.[141] 1976년 휘트니 미술관의 인디펜던트 스터디 프로그램 (Independent Study Program, ISP)이 기획한 《*Art* <> *World*》 전시가 개최되었다. 이 전시는 해당 프로그램에 지원한 학생 주도의 기획 전시였다.[142] 이 전시 홍보 브로슈어의 소개글에 의하면 이 전시는 "현대사회에 영향을 미치는 자연적, 사회적 시스템의 기능을 드러내며 이에 대한 논평" 을 시각적으로 보여준다. 그리고 이러한 시스템은 "생물학적, 생태학적, 정치·경제적인 측면을 내포" 하고 있다. 또한, 행위예술가이자 교육자였던 알랜 카프로우의 1974년 발표된 「비예술가의 교육, 파트 III, The Education of the Un-

139) Philips, p. 41. 미국 공예 미술관 (American Craft Museum)은 현재 뉴욕 맨해튼에 위치한 예술과 디자인 미술관 (Museum of Arts and Design, MAD)이다.

140) 위의 글.

141) Laurie Johnston, "Whitney Museum Opens Downtown Branch," *The New York Times*, 1973/09/19. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1973/09/19/issue.html, p.49.

142) Philips, p.81. 참여 작가로 추상회화 미술가 아그네스 딘(Agnes, Denes), 개념미술가 조셉 코수스(Joseph Kosuth), 뉴튼과 헬렌 해리슨(Newton and Helen Harrison), 더글라스 휴블러(Douglas Huebler) 등이 있다. 7주의 전시 기간 동안 월요일부터 금요일까지 오전 11시부터 오후 3시까지 개장하였으며 무료로 관람할 수 있었다.

Artist, Part Ⅲ」와 번햄의 「Systems Aesthetics」가 인용되었다.[143]

이 전시가 열린 1976년 가을부터 뉴욕시는 심각한 재정 위기를 겪고 있었다. 이에 따라 수천 명의 뉴욕시 소속 공무원들의 해고와 임금 삭감이 진행되고 있었다. 이러한 상황을 고려하여 유클리스는 《*Art<>World*》의 전시 중 10월 13일 일일 퍼포먼스를 시연하였다. 이는 <위기 상황 속 뉴욕시 지키기 : 무엇이 뉴욕을 살아있게 하는가? Maintaining NYC in Crisis: What Keeps NYC Alive?> 퍼포먼스로 40명의 참가자들과 전시장에서 일렬로 서서 세 시간 동안 전시장을 돌며 뉴욕 시장의 실행 예산의 각각 다른 단락을 소리 내서 읽었다 (그림3-19). 이 문서에는 막대한 예산 삭감으로 인한 해고 대상의 직함이 나열되어있었다. 참가자들은 각자 다른 단락을 소리 내어 동시에 읽었으므로 현장에 있는 청자는 이해하기 어려운 방식으로 전달되었다.[144] 이러한 형식의 낭송은 실제 정보를 전달하기 위한 행위가 아닌 일종의 선언적 항의로 볼 수 있다. 그리고 전시 관람객의 참여를 유도하기 위해 전시장 안에 뉴욕시를 살릴 수 있는 방법에 대하여 자신의 의견을 제안할 수 있는 책상과 의자가 놓여있어 관람객의 의지에 따라 참여 가능했다.

<나는 매일 한 시간씩 메인터넌스 미술을 한다>는 300여 명

143) Philips, p.81.

144) Philips, p.87. 유클리스는 프랑수와 트뤼포 (Francois Truffaut, 1932-1984)가 레이 브래드버리(Ray Bradbury, 1920-2012)의 공상과학 소설 『화씨 451 *Farenheit 451*』(1953)을 각색하여 제작한 영화의 한 장면에서 이 퍼포먼스를 구상하였다. 문명과 문화가 불에 타 사라지는 순간에 살아남은 생존자들이 각자 기억하는 책 한 권의 구절을 선창하는 장면이다. 이것은 브래드버리의 문학 작품에서 사라진 문화를 되살리는 "소리의 숲"을 만드는 것과 유사한 형태로 재연되었다.

의 청소부와 건물관리인들과 협업한 작품이다 (그림3-20). 1976년 9월16일부터 10월 20일까지 약 한 달 동안 건물 관리직 노동자들을 초대하여 8시간 교대 근무 중 한 시간을 일이 아닌 미술로서 각자의 의무를 수행할 것을 제안하였다.[145] 그녀는 근로자들이 일상적으로 행하는 일을 하고 있을 때 현장에 직접 찾아가 그들이 현재 하는 일이 '미술' 행위인지 아니면 '일'을 하고 있는지 물었다.

그녀는 프로젝트 시작에 앞서 300여 명의 메인터넌스 노동자들을 대상으로 다음과 같은 편지를 작성한다.

"친애하는 근로자에게, 저는 여러분들과 함께 살아있는(living) 메인터넌스 미술을 만들고자 합니다 ... 이것은 당신의 상사가 이미 승인하였습니다 ... 저는 메인터넌스 미술가이며 저의 작품은 메인터넌스 미술 작품으로 불립니다 ... 저는 한 가정의 양육자로서 제 가정을 돌보기 위한 사적 메인터넌스를 수행합니다. 이와 동시에 공공 메인터넌스는 주로 미술관과 갤러리에서 제 생각을 행동으로 수행하며 진행합니다 ... 저는 사람들이 당신이 하는 일을 보고, 어떠한 일을 하는지 알았으면 합니다. 이 거대한 건물이 당신의 노동을 필요로 하는 것을 알고 있습니다. 당신이 매일매일 수행하는 일은 이 건물을 지탱하는 철, 대리석, 유리와 같은 역할을 합니다 ... [이 프로젝트에서] 당신에게 요구하는 일은 어렵지 않습니다. 일 분 이상의 추가적인 노동이나 시간이 들어가지 않습니다. 항상 하던 대로 일을 수행하면 됩니다. 오히려 이것은 당신의 머릿속에서 상상력을 동

145) Felshin, p.174.

원하여 완성됩니다.” [146]

당시 이 퍼포먼스가 행해진 장소는 특기할 부분이다. 한 달 동안 진행된 퍼포먼스의 현장은 뉴욕의 케미컬 은행(Chemical Bank)의 본부로 지하층에는 뉴욕시의 막대한 양의 현금이 보관되어 있었다.[147] 건물 내부에 78개의 엘리베이터, 네 개의 에스컬레이터가 있는 대형 사무실 건물로 서비스 직원들은 삼교대 근무제로 24시간 동안 가동되는 건물이었다.[148] 이 건물의 근로자들은 과하게 ‘고상하고 엄격한(Apollonian)’ 지침을 따라야했다. 예를 들어, 야간 업무를 맡은 근무자는 내의를 입고 청소를 해도 무관했지만, 주간 청소를 맡은 직원들은 단추를 목 끝까지 채운 셔츠와 나비넥타이를 착용하고 먼지를 털고, 바닥을 닦고, 광을 냈다. 주간 청소부들은 드러나지 않아야 하는 존재이면서도 ‘보여주기’ 식의 복장 규정을 강요당했다.[149] 이러한 모순적이고 강제적인 요구사항은 육체적 노동을 수행하는 청소 용역자들의 노동의 특성을 고려하지 않는 것이다. 기업 사무실 건물 내부의 휘트니 분관 전시장은 유클리스의 메인터넌스 미술의 현장을 넓히게 된 계기였다. 그 이유는 미술관이라는 문화 향유 공간과 상업적 기업이 공존하는 공간의 메인터넌스 노동은 더욱 검열되고 감춰진 존재이기 때문이다. 이에 따라 노동자들은 과도한 보여주기식 복장 규정을 따라야 했

146) Andrea Liss, “Maternal CARE: Mierle Laderman Ukeles’s Maintenance Art,” in *Feminist Art and the Maternal,* p. 69.
147) Finkelpearl, p.309.
148) Philips, p.81.
149) Finkelpearl, p. 307. 유클리스는 금융가 중심에 위치한 고층 건물 2층에 휘트니 미술관 분관이 위치한 것은 전략적이자 유토피아적 시도라 말한다. 그 이유는 표면적으로 미술의 영역과 거리가 있는 상업 지역에 전시 공간을 조성함으로써 일상 생활 속에 미술이 들어오는 것으로 보았기 때문이다. 같은 글 p. 322 참조.

으며, 이것은 그들이 맡은 업무를 수행함에 있어 큰 제약이었다.

이 퍼포먼스를 진행하기에 앞서 작가는 여러 감정 과정을 거쳐야했다. 예를 들어, 청소용역자들은 유클리스가 비밀리에 건물주의 의뢰를 받은 것인지, 노조 연합의 일원 혹은 이민국의 직원이 잠복근무를 하는 것인지 의심하였다.[150] 특히, 청소 용역자들은 불법체류중인 외국인 노동자가 대다수를 이루었다. 따라서, 백인 여성이 자신들의 촬영하는 것에 대한 거부감이 있었다. 이러한 합리적인 의구심을 해소하기 위해 유클리스는 매일 출근하며 그들과 한 공간에 있고자 했다. 그들이 매일 정해진 시간에 출근하여 맡은 업무를 수행하듯이 유클리스 또한 그들의 근무 환경의 일부가 되었다. 유클리스는 청소용역자 및 건물관리인들과 같은 일정으로 출근하여 함께 일하였다. 그녀는 근로자들을 대상으로 8시간 근무시간 중 한 시간을 본인이 일상적으로 하는 업무를 예술적 행위로 생각하고 임해달라고 요청하고 이 과정에서 5주 동안 8시간 근무를 하며 건물 관리인과 위생 관리자들과 인사를 나누고 이야기를 나누었다. 그들의 근무 일정을 파악하기 위해 근무교대 시간표와 점심 및 휴식 시간을 파악하며 그들의 일정에 따라 움직였다.

유클리스의 제안에 응한 참가자들은 자신이 수행하는 일이 업무를 수행하기 위한 '일' 혹은 '미술'로 지정할 수 있는 선택권을 부여받았다. 미술가이자 프로젝트의 기획자로서 작가는 300여 명의 건물 청소부와 관리인들에게 '개념'을 제시하고 이에 대한 그들의 개인적인 생각과 의견을 묻는 과정을 거쳤다. 그리고 그들이 각자 맡은 업무를 하는 현장을 사본 없이 원본만 남기기 위해 폴라로이드로 즉석에서 촬영하였다. 그들이 수행하는

150) Finkelpearl, p. 309.

행위나 동작을 토대로 작가가 임의로 결정한 것이 아닌 그들이 일상 속에서 수행하는 행위를 그대로 유지하면서 하루에 지정된 시간 동안 자신의 행위를 어떻게 다르게 인지할 수 있는지에 대한 생각할 수 있는 주체성을 부여하는 작업이었다.

이 과정에서 '창문 닦기'라는 똑같은 행위를 하고 있어도 어떤 이는 '미술'로 답변하는 반면 다른 이는 '일'로 규정했다. 따라서, 이 퍼포먼스에서 유클리스는 가려진 노동을 드러내는 것 외에도 메인터넌스 노동을 수행하는 사람은 이것을 메인터넌스 미술로 명명할 수 있는 '자유'가 있음을 보여준다.

《*Art <> World*》의 전시가 시작된 뒤에도 유클리스의 자리는 비어있었다. 전시가 진행된 7주의 기간 동안 정사각형의 폴라로이드 사진으로 벽면을 채웠다. 전시 기간 말미에 가서야 총 720장의 폴라로이드 사진이 벽에 부착되었다 (그림3-19). 건물 2층 전시장 벽면에 주간(흰색)과 야간(남색)으로 나누어 그들의 사진을 그리드 형태로 배치하였다. 이 형태는 케미컬 은행 건물의 외관과 흡사하였다(그림3-21).[151] 그리드 형식의 사진 배치는 의도적인 것으로 소위 '문화적'인 공간에서 얼굴 없는 사람들의 모습의 기록으로 볼 수 있다.

이 전시는 전시 마감 전 하루 동안 야간 교대 근무자를 위해 10월 19일 오후 11시 30분부터 익일 12시 30분까지 임시 야간 개방을 하였다. 이처럼 전시 기간 동안 폴라로이드 사진으로 벽면이 채워져 전시 관람자가 이를 보는 것도 중요했지만, 사진의 대상인 메인터넌스 노동자들이 자신이 '문화적' 공간인 전시장에서 자신의 모습을 찾는 것 또한 중요한 요소로 작용한 것을 알 수 있다.

---

151) Finkelpearl, p.310.

위에서 살펴본 바와 같이 현장의 노동자들과의 직접적인 만남은 이후 <위생 접촉> 퍼포먼스에서 더 확장된 스케일의 프로젝트를 감행할 수 있는 계기를 마련하였다.[152] 그 이유는 미술가가 외부인이자 관찰자의 위치보다 실제 현장에 상주하며 일관성을 보일 때 협동이 이루어지는 것을 보여주기 때문이다. 또한, 작가는 자신이 창작자로서 협업을 하는 제안하는 위치에서 자신과 노동자들 사이의 위계 질서를 형성하지 않고, 직접적인 동등한 관계를 형성하고자 하였다. 예컨대, 공개서한을 작성하고, 하루 일과 계획을 공유하는 등 프로젝트의 시작부터 그들과 함께 동일 선상에서 시작하는 것이다. 이러한 형태는 1977년 뉴욕시 위생국 지정 입주 예술가로 선정된 이후 일 년 반 동안 연구 후 시작된 <위생 접촉>에서 더욱 명료하게 나타난다.

2. <위생 접촉>(1979-1980)

『빌리지 보이스 Village Voice』의 데이비드 부르본은 유클리스의 <나는 매일 한 시간 메인터넌스 미술을 만든다>에 대한 비평문 말미에 "만약 위생국의 근로자들이 일상적으로 수행하는 근무를 개념미술로 탈바꿈할 수 있다면, 아마 국립예술기금위원회(National Endowment for the Arts, NEA)의 보조금 지원 대상이 될지도 모른다" 라는 농담 섞인 제안을 한다.[153] 유클리스는 이를 문자 그대로 받아들여 부르본의 말대로 위생국에 제안을 하였다. 이후 실제로 작가는 당시 NEA로부터 $3000 달러의 보조금을 받아, 카메라를 구매하였다.

도시의 위생관리 시스템이 세계에서 가장 큰 도시 메인터넌

152) Philips, p. 83.
153) David Bourdon, "Art," *Village Voice* (October 1976), p.105.

스 시스템이라 생각한 유클리스는 뉴욕시 위생국의 첫 번째 공식 레지던시 미술가로 지정된 1977년부터 위생국 소속 직원들과 함께 협업하여 작품을 구상하기 시작한다. 결과적으로 부르본의 농담 섞인 제안이 유클리스로 하여금 메이터넌스 미술의 활동 반경을 확장하는 데에 도움을 준 것이다. 작가는 부르본의 비평 사본과 자신의 제안서를 위생국으로 송부했고, 위생국은 이를 승낙하였다. 이후 위생국은 작가가 공공장소에서의 협업 퍼포먼스를 시연하는 데에 유용한 플랫폼으로 활용되었다.[154]

1979년 7월부터 1980년 6월까지 진행된 <위생 접촉>은 8,500여 명의 환경미화원과 협업한 장기 퍼포먼스다. 뉴욕시의 다섯 개의 자치구 (맨해튼, 브롱스, 브룩클린, 퀸즈, 스탠튼 아일랜드)의 59개 지구를 교대로 찾아가며 총 8,500명의 위생관리원들과 악수를 하였다. 그녀는 매일 적게는 8시간, 많게는 16시간을 투자하여 11개월 동안 뉴욕시의 모든 구역의 위생관리원과 직접 만났다. 매일 쓰레기를 수거하고 처리한다는 이유로 쓰레기와 동일한 대우를 받는 뉴욕시 소속 환경미화원들의 작업 현장에 찾아가 악수를 청하고 이야기를 나누었다.

11개월 동안의 프로젝트는 1983년 <위생 축제 Sanitation S/Celebrations>로 이어졌다. <사회적 거울 The Social Mirror>, <쓸기 의식 Ceremonial Sweeps>, <6개의 전동청소기를 위한 발레 운동역학 Ballet Mécanique for Six Mechanical Sweepers>로 총 세 가지

154) 1977년 유클리스가 뉴욕시 위생국의 유일한 레지던시 작가가 된 시기 안토니 바카렐로(Anthony Vaccarello)가 위생국 운영위원이었다. 그는 유클리스가 제안하는 프로젝트에 동참하는 '조용한 파트너' 였으며 협조적이었다. 이후 1978년부터 1986년까지 운영위원직을 임한 노먼 슈타이젤(Norman Steisel)은 바카렐로보다 더욱 적극적인 지지자로서 유클리스의 작품이 확장된 스케일로 진행될 수 있도록 도움을 주었다. 또한, Philips, pp.89-90.

의 퍼포먼스는 1983년 9월 27일 뉴욕의 첫 아트 퍼레이드에서 시연되었다. <사회적 거울>은 환경미화원이 운전하는 쓰레기 수거 대형트럭의 외관을 강화유리와 아크릴로 된 거울로 덮은 설치물이다 (그림3-22). 이는 뉴욕시의 첫 번째 아트 퍼레이드를 이끄는 역할을 했다. 트럭의 거울은 행진을 지켜보던 수 천 명의 관중들의 얼굴을 비추었다. 작품의 제목대로 거리의 쓰레기 수거용 트럭이 거울은 쓰레기를 만들고 버린 사람들의 얼굴을 반사하였다. 그 뒤로 여섯 명의 위생국 소속 환경미화원들이 각자 전동청소기를 운전하며 뒤따라 간다. 마지막으로 <쓸기 의식>은 뉴욕 위생국의 운영위원들이 퍼레이드가 종료된 후 메디슨 가 72번부터 104번까지의 32개 블럭을 돌며 축제가 끝난 뒤 거리를 청소하는 퍼포먼스다 (그림 3-23). [155] 이것은 1969년 선언문에 작가가 명시한 대로 메인터넌스 행위가 미술로 시연된 것이다.

1977년은 뉴욕시의 재정 상태가 좋지 않은 시기였다. 1975년 가을 뉴욕시는 주 대법원에 파산 신청서를 제출하였다.[156] 이듬해 뉴욕시는 파산 직접의 상태로 예산 삭감, 정리 해고가 진행되었고, 그에 따른 파업이 자주 발생하였다.

환경미화원 파업은 유클리스가 위생국 지정 입주 작가가 되기 전에도 발생했었다. 1968년은 공공 고용과 관련된 시위가 급증한 시기로 뉴욕 환경미화원들의 임금 동결과 산업재해 문제가 대두되었다. 또한, 같은 해 멤피스 아프리카계 미국인 환경미화원들의 죽음, 뉴욕시 소속 교사 파업 등은 가장 널리 알려진 파업이

155) 이 퍼포먼스는 뉴욕의 크리에이티브 타임(Creative Time)과 협업한 프로젝트이다. https://creativetime.org/projects/sanitation-celebrations/

156) Ralph Blumenthal, “Recalling New York at the Brink of Bankruptcy,” *The New York Times,* 2002/12/05, https://www.nytimes.com/2002/12/05/nyregion/recalling-new-york-at-the-brink-of-bankruptcy.html.

다.[157] 이 외에도 상대적으로 언론에 덜 노출된 파업들을 포함하면 그 숫자는 더욱 증가한다. 이 시기 공공의 영역에서 시위가 증가한 이유로 새로 만들어진 노동 관련 법규와 급격하게 증가한 정부 내 노동조합의 형성이 가장 큰 요인이다.[158] 1968년 멤피스 환경미화원의 파업 사태 (2월12일- 4월 16일)는 2월 1일 두 명의 미화원이 쓰레기를 수거하던 중 오작동한 트럭에 깔려 죽은 사건이다. 사망 사건이 발생하고 난 뒤에도 위생국의 무책임한 태도에 격분한 1,300명의 아프리카계 미국인 환경미화원들이 파업을 선언하였다.[159] 그들의 파업 선언 플래카드에는 "나는 사람이다 (I am a Man.)" 라는 문구가 적혀있었다.[160] 그들은 플래카드를 목에 걸고 거리에서 행진을 하고 이 사건은 아프리카계 미국인 민권 운동이 시작된 1950년대 중엽 이후 인종갈등이 극심했던 미국 남부의 환경미화원들이 내세운 인간으로서의 존엄성을 주장하는 상징성을 갖고 있다.

이처럼 환경미화원은 메인터넌스 미술 퍼포먼스 이전부터 오랫동안 부정적 사회적 낙인이 찍힌 직종이다. 매일 쓰레기를 만지거나 악취를 풍긴다는 이유로 그들은 기피 대상이 된다. 그러나 그들은 도시가 생존하기 위해 필수적인 일을 책임지는 사람들이

---

157)Arvid Anderson, "Strikes and Impasse Resolution in Public Employment," *Michigan Law Review*, vol. 67, no.5 : p.943-70 중 p.943.

158) 위의 글, p.944. 1969년 당시 750,000명의 근로자(대략 전체 공무원의 3/4)가 노동 조합 일원이었다.

159) Steve Estes, "I Am a Man!" : Race, Masculinity, and the 1968 Memphis Sanitation Strike, *Labor History*, vol.41, no.2 (2000): pp. 153 - 170. Joan Turner Beifuss, *At the River I Stand: Memphis, the 1968 Strike, and Martin Luther King, Jr.* (Memphis: B&W Books, 1985), pp. 244 - 245.

160) 현재 미국을 기반으로 활동 중인 미국의 글렌 라이곤(Glenn Ligon, 1960)의 <무제 (나는 사람이다) Untitled(I AM a Man)>(1988)은 흰 캔버스에 검은색 제목과 같은 내용을 적은 회화작품이다. 이 작품은 1968년 멤피스 환경미화원 파업 당시 실제 시위자들이 목에 걸었던 포스터와 동일하다.

다. 이들이 제공하는 노동에 사회적인 가치를 부여하기 위해 구상된 <위생 접촉>은 1977년 작가가 위생국의 모든 부서와 협업하여 연구 할 수 있는 권한과 자신의 스튜디오 공간 (사무실)을 얻으면서 실현되었다.[161] 이곳에서 완성된 <메인터넌스 미술이 뉴욕 위생국을 만나다 Maintenance Art Works meets the N.Y.C Department of Sanitation>은 위생국 소속 작가로서 진행할 세 가지 프로젝트에 대한 계획서이다.[162]

첫 번째 프로젝트로 유클리스가 구상한 <위생 접촉>은 위생국의 모든 관리 시설과 그곳에서 만난 근로자들과의 소통의 기록이다. 계획서에 의하면 1978년 가을부터 대략 3~4개월 동안 진행될 것으로 구상 되었지만, 실제 이 기간은 11개월로 늘어난다. 이 기간은 유클리스가 환경미화원들을 직접 찾아가 물리적인 '만남' 보다 이것을 통해 이루어지는 교류가 더욱 유의미한 것을 알 수 있다. 이러한 의도적인 결정은 프로젝트의 기간을 연장하는 계기가 되었지만, 그녀가 직접 닿고자 했던 위생시설 관리자들과 관계를 형성하는 결정적인 요인으로 작용하였다. 그리고 유클리스는 11개월 동안 매일 반복되는 새벽 출근길에 그들과 동행하며 이러한 지속성은 소위 예술가들이 대중의 관심을 받기 위한 혹은 구경거리를 만들고자 하는 '보여주기 위한 쇼' 라는 생각을 들지 않게 하였다. 이러한 시도는 유클리스에게 있어 8,500여 명의 위생관리원들과 악수를 했다는 사실에 중점이 맞춰진 것이 아닌 누군가 그들을 '보았다는 것' 즉 그들의 존재가 외부인이 인식할 뿐만 아니라 그들의 노고가 인정되는 순간을 드러내는 것에 초점이 맞추

161) Finkelpearl, *Dialogues,* p.295. 1977년부터 16년동안 폐기처리기획부서의 사무실을 이용하였다. 이후 뉴욕 도심의 위생국 본부의 고형 폐기물 관리 및 재활용부서의 자리로 이동하였다.

162) Philips, p.93. 필립스는 이 계획서 또한 일종의 '선언문' 으로 표현한다.

어져 있었다.

유클리스는 1976년에 300명의 청소요원들과 진행한 퍼포먼스와 유사하게 1979년 환경미화원들에게도 공개서한을 보낸다. 이 서한은 유클리스가 <위생 접촉>을 실행하고자 하는 이유와 방식을 상세히 설명하며 이 퍼포먼스에서 자신의 취할 위치와 환경미화원들을 향한 존중의 표현으로 해석할 수 있다 (그림3-24). "환경미화원분들께(Dear Sanman)" 로 시작하는 이 편지는 유클리스가 자신의 퍼포먼스를 설명하고 그들을 초대한다.[163]

> "저는 여러분들과 함께 <위생 접촉>이라는 거대한 미술작품을 만들고 있습니다. 단지 몇 명의 위생관리원이나, 특정한 구역, 소각장, 쓰레기 매립장만이 아닙니다. 제가 하고자 하는 이야기는 그런 결이 아닙니다. 뉴욕시 위생국은 [메인터넌스 미술에 있어] 메이저 리그이고, 저는 어지러울 만큼 방대하고 거대한 규모의 이 활동을 상상해봅니다. 서로 마주 보고 악수를 하고자 합니다. 우리 도시의 모든 구역 구석구석에 존재하는 당신을 만나 공공의 퍼포먼스 미술을 시연하고자 합니다."

그녀는 자신의 의도를 명확하게 밝히며 "독립적인 '메인터넌스 미술가' 로서 정부, 노동조합, 신문사, 방송사 소속이 아닌" 미술가로서 다른 숨은 의도가 없다는 것을 강조한다. 각 구역을 방문할 때마다 사진과 영상을 촬영할 것을 밝히며, 만약 본인의 사적인 이야기를 공유하고 싶다면 당사자가 원하는 방식으로 촬영

163) Philip, p,101. 당시 환경미화원을 가리키는 정식 용어는 'sanitation men/worker' 였지만, 축약하여 'sanman/men' 으로 불렸다.

을 할 수 있으며 그들의 규칙과 사생활을 존중한다고 밝힌다. 이러한 제안은 환경미화원들이 생각하는 '미술가' 의 위치와 본인의 위치가 다르지 않다는 것을 강조한다.

이와 더불어 이 프로젝트의 의의는 유클리스의 자녀들을 포함한 세상의 아이들, 즉 후대를 위한 것임을 밝힌다. 그 이유는 후대에도 존재할 유지와 관리 노동에 대해 그들이 인지하고 있는 것이 중요하며, 아이들이 우리 도시를 계속 유지하는데 필요한 '끝이 보이지 않는 (unending)' 노동을 이해할 수 있다면, 그리고 그들의 세상에서 당신들의 일상적인 존재가 무엇을 의미하는지에 대해 생각할 수 있을 것이라 말한다. 이를 통해 그들이 성장하는 환경이 조금 더 "문명적이고(civilized), 친근한 장소" 가 될 것이라 말한다.

다음으로 유클리스는 자신의 역할에 대해 설명한다. 그는 자신을 "일상에서 찾을 수 있는 소재들과 미술이라 상상하기 힘든 재료(all kinds of far-out material)" 로 미술 작업을 하는 미술가로 소개한다. 이와 더불어 "당신들과 마찬가지로" 라는 말을 덧붙이며 엘리트 교육을 받은 여성 백인 미술가와 환경미화원들 사이의 사회 계층적 간극을 인지함과 동시에 이를 좁히고자 하는 의도로 읽힌다. 일상에 찾은 소재들로 작품을 만드는 "멀티미디어 퍼포먼스 미술가" 로 스스로를 칭하면서 자신에게 '퍼포먼스 미술' 이란 가상이 아닌 "현실의 공공의 영역에서 만난 사람들과 함께하는 자발적인 행동을 만드는 것" 이라 밝힌다. 그리고 자신이 퍼포먼스 미술가라는 사실은 환경미화원들이 매일 행하는 것과 밀접한 관련이 있음을 말한다. 그 이유는 그들은 항상 매일 공공의 '무대 (길)' 위에서 미화원으로서 맡은 일을 수행하기 때문이다. 그리고 그들이 제공하는 노동은 도시를 유지하고 지속하는데

필수적인 것으로 항상 그들을 필요로 한다는 사실을 강조한다. 그리고 매일 반복되는 일을 하는 길 위의 '전문가'로 칭한다.

이와 더불어 1969년 자신의 선언문에서 제시한 발전과 메인터넌스 개념을 빗대어 설명할 수 있는 예시를 제시한다. 예컨대, 경찰관이나 소방관들은 위험에 처한 시민을 구하고 위험한 사건 사고 수습을 담당한다. 이들은 전자에 해당하며 어떠한 일이 실행되었을 때 그들의 존재가 드러나며 사고가 발생했을 때 인명 구조를 하여 도시의 영웅적인 존재가 되며 사람들은 이들을 '필수 인력(essential worker)'이라 칭한다.[164] 이에 반해 환경미화원들은 매일 정해진 구역에서 반복적인 노동을 수행한다. 공공장소를 깨끗하게 유지하기 위해 쓰레기를 수거하고, 소각하고, 재활용한다. 그들이 제공하는 노동은 공공 구역을 청결하게 정리하고 이러한 상태를 최대한 유지함으로써 도시의 사람들이 일상을 유지하게 돕는다. 작가는 이 서한에서 전자와 후자의 상이한 역할을 비교하며 후자의 노력은 매일매일 수행되므로 인식되기 어렵지만 오히려 그러므로 인정받아야 함을 주장한다. 그리고 그녀의 퍼포먼스가 중간 매개체 역할을 하면서 그들의 이야기를 수집한다.

유클리스는 59개 구역을 교대로 방문하였는데, 그 이유는 순차적으로 방문할 경우 환경미화원들의 입장에서 그녀의 행위가 일회성으로 느낄 수 있다는 우려 때문이었다. 그녀가 중시한 순차적 이동 동선은 각 구역을 교대로 방문한 기록인 '쓸기 Sweeps'를

---

164) Ian Urbina, "Disco Rice, and Other Trash Talk; Picking Up the Garbage Means Picking Up the Lingo," *The New York Times*, July 2004, https://www.nytimes.com/2004/07/31/nyregion/disco-rice-other-trash-talk-picking-up-garbage-means-picking-up-lingo.html. 뉴욕시 소속의 각 부서들은 모토가 있다. 예를 들어, 경찰관들은 "뉴욕의 가장 훌륭한 사람들(New York's Finest)"이고, 소방관들은 "뉴욕의 가장 용감한 사람들(New York's bravest)", 위생지국 직원들은 "뉴욕에서 가장 강한 사람들(New York's Strongest)"이다.

통해 알 수 있다 (3-25).[165] 예를 들어 '첫 번째 쓸기 (Sweep 1)'에서는 맨해튼의 첫 번째 위생국 관리 지역을 방문하고, 같은 날 브롱스의 20번째, 브룩클린의 30번째, 퀸스의 50번째, 스탠튼 아일랜드의 70번째 구역을 방문하였다. 또한, 매일 아침 근무가 시작되기 전 텔렉스를 통해 당일 방문할 위생국 관리시설을 공지하였다. 이는 모든 위생국 직원들이 그녀의 방문 일정을 미리 알리는 장치였다. 프로젝트가 진행되는 동안 그들과 일정을 공유함으로써 실제로 그들과 같은 공간에 있지 않아도 함께 하고 있다는 연대감을 형성하고자 하였다.

악수 퍼포먼스와 더불어 각 구역에서 맡은 업무의 동작을 따라하는 '쉐도잉 (shadowing)' 퍼포먼스를 통해서도 이루어졌다. <당신의 발자국을 따라서 Follow in Your Footsteps>는 환경미화원들을 따라다니며 그들이 바닥을 쓸고, 쓰레기통을 들어 트럭에 싣는 동작을 똑같이 재현하였다 (그림3-26). 이것은 미화원들의 신체 동작만 따라하는 것이 아니라 이 과정에서 거리에서 만난 사람들과도 교류하였다. 예를 들어, 쓰레기 수거 트럭을 뒤따라 가며 만나는 동네 거주민과 아이들에게 말을 걸고, 아이들이 환경미화원들에게 손을 흔들고 인사를 나눌 수 있었다.[166]

유클리스가 악수를 건네고, 환경미화원들의 동작을 따라한 퍼포먼스는 그들이 제공하는 육체적 노동에 대한 미술가 개인의 감사와 인정이 기본적인 토대를 이룬다. 그러나 더욱 중요한 지점은 계속해서 반복된 행동은 그들의 기존의 이미지를 바꾸고, 이를

165) 'Sweep'의 사전적 정의는 '더러운 곳을 털어내고 깨끗하게 닦기'라는 의미이다. 또 다른 정의는 '빠르고 부드럽게 움직이다'가 있다. 유클리스가 11개월 동안의 기록을 'sweeps'로 명명한 것은 두 가지 의미가 중의적으로 쓰인 것으로 이해할 수 있다.

166) Philips, p. 99.

통해 도시의 사람들이 버린 쓰레기는 자신의 손을 떠나면 사라지는 것이 아니라 누군가에게 전달되어 처리 과정을 거쳐 소각되거나 재활용 된다는 과정을 책임지는 이들을 보여주는 것이다.[167] 다시 말해, 보이지 않거나 없다고 생각한 것 혹은 단순히 생각해보지 못한 것의 실체를 보여주는 것이다.

작가는 버려진 쓰레기를 치우고 청결을 유지하는 행위에 대해 많은 이들은 자신의 더러움을 처리하고 뒷정리하는 환경미화원들이 그들을 대신하여 '어른' 의 의무를 대행하길 바란다고 말한다. 이러한 '어른' 의 행위는 곧 보살핌을 뜻하며 '여성적' 혹은 '모성애적' 인 면모를 암시한다. 따라서 위생시설 근로자들이 수행하는 일이 사실상 "힘들고, 무겁고, 육체적인 일, 전통적인 '남성' 의 일" 이라 말한다[168] 그리고 그들이 도시를 "보살피고(nurture), 근검절약하며 돌보는 (husband)" 일을 하는 것을 말한다.

이러한 발언은 당시 프로젝트를 진행하던 1979년 "환경미화원 채용 시험을 통과한 여성은 *아직* 단 한 명도 없다" 라고 전술한 서한에서 밝히며 사회 구조적으로 여성은 가정에서 유지 및 관리 노동을 하되 공공의 영역에서는 여성이 배제될 수 밖에 없었던 현실을 말한다. 실제로 1986년부터 1990년 위생국의 운영위원이었던 브랜든 섹스턴(Brandon Sexton)의 임기 중에 첫 여성 환경미화원을 고용하였다.[169] 이 사실은 유클리스와 프라이리히와 나눈 인터뷰에서 '여성적 노동' 으로 인식되는 유지 및 관리 노동의 중요

---

167) Mierle Laderman Ukeles, "On *Touch Sanitation* (1980)," *Work,* p. 207

168) 실제로 1970년대 후반 뉴욕시에서 배출된 하루의 생활 쓰레기 양은 약 2만 8천 톤이었다. Robert Sullivan, " How the World' s Largest Garbage Dump Evolved Into a Green Oasis," *The New York Times*, 2020/08/14. https://www.nytimes.com/2020/08/14/nyregion/freshkills-garbage-dump-nyc.html.

169) Tom Finkelpearl, "Interviews with New York City Department of Sanitation Commissioners, in *Maintenance Art*, p.202.

성에 대해 논하면서 남성으로만 이루어진 집단을 대상으로 행하는 퍼포먼스라는 지적에 대한 시대적 상황을 설명한다.[170] 당시 유클리스는 환경미화원들이 남성으로만 이루어진 집단이라는 사실보다 그들이 하는 노동의 성격에 초점을 맞춘 것으로 해석된다. 다시 말하면, 여성이 가사노동을 통해 가정을 돌보는 행위와 환경미화원이 도시를 돌보는 행위 사이 유사성을 발견한 것이다.

<위생 접촉>에서 유클리스는 11개월 동안 매일 만난 수 천 명의 환경미화원들과 악수를 나눈 것이 가장 두드러진 특징이다(그림3-27). 이 퍼포먼스의 기록된 상당수의 사진은 악수를 청하는 유클리스와 손을 내밀며 응답하는 위생관리원의 눈이 마주치는 순간을 포착한다(그림3-27). 악수하는 순간 한쪽 장갑을 벗은 맨손으로 악수에 응한다. 1970년대 초엽부터 퍼포먼스 작업을 시작한 린다 몬타노(Linda Montano)와 작가가 나눈 대화에서 <위생 접촉>을 실행할 때 마치 '규율을 갖춘 의식(ritual)'을 수행하듯이 임했다고 밝혔다.[171] 그리고 이러한 과정 안에서 자신이 기계적으로 악수를 청하지 않도록 주의를 기울였다. 최대한 많은 환경미화원들을 만나는 것이 중요했지만, 이와 동시에 진정성이 느껴지지 않는 행위는 지양하고자 했다. 따라서 유클리스는 위생관리원들과 마주하며 기계적으로 악수만 청하지 않고 그들의 일상을 듣고자 하였다.[172]

여기서 유클리스가 서로에 대한 존중을 표하는 문화적 행위이자 의식인 악수를 이 퍼포먼스의 주된 행위로 설정한 것은 유의미하다. 악수는 협력, 친근함, 평등한 관계 등 상호 신뢰와 믿음을

170) Freilich, p. 22.
171) Montano, *Performance Artists Talking in the Eighties,* p. 454.
172) Finkelpearl, *Dialogue in Public Art,* p. 313.

확립하기 위한 세계 공통적인 문화적 의식이자 기호로 새로 시작하는 관계를 알리는 제스처이다. 또한, 사람들과 연결하고 앞으로 더 많은 상호작용을 하도록 격려하는 보편적인 방법이다. 동시에 타인과의 거래를 성사시키지 못 했을 경우에도 악수로 관계를 마무리 짓기도 한다.[173]

악수는 만남과 거래 성사를 표하는 문화적 의식인 것과 동시에 유클리스의 메인터넌스 미술 퍼포먼스에서 더욱 유의미하다. 메인터넌스의 라틴어 어원인 '손에 쥐다(manutenere)'를 생각하면 <위생 접촉>에서 나누는 수 천 번의 악수는 문자 그대로의 '메인터넌스' 행위이자 이러한 노동을 제공하는 사람들을 피부로 접촉함으로써 전하는 연결됨이다. 이와 더불어 손을 맞잡으며 눈을 마주치는 행위는 두 사람이 서로에 대한 악의가 없고 예의를 차리는 문화적 의식이다. 따라서, 이러한 의식은 대부분의 환경미화원들이 작가의 퍼포먼스 의도에 의구심을 가졌다는 것을 고려하면 유의미한 제스처이다.[174]

거리의 환경미화원으로 시작하여 1994년부터 1998년과 2002년부터 2014년까지 뉴욕시 위생국 운영위원으로 두 번의 임기를 재직한 존 도허티 (John Doherty) 에 의하면 <위생 접촉>이 처음 시작할 당시 사람들은 의아해했으며 그녀가 하고자 하는 일이 정확히 무엇인지 이해하기 어려웠다고 증언한다. 그러나 유클리스는 외부 관찰자의 시점에서 위생시설 근로자들을 바라보는 것이 아닌 그들의 일부가 되고자 시도하였다.

이와 더불어 59개 구역을 교대로 방문하기 전 텔렉스를 이

---

173) Bjarke Oxlund, "An Anthropology of the Handshake," *Anthropology Now,* vol.12, no.1 (2020): pp. 39 - 44 중 p. 39.
174) Tom Finkelpearl and John Doherty, *Maintenance Art*, p.204.

용하여 환경미화원들에게 자신의 하루 동선을 미리 공개하였다.[175] 그녀의 꾸준함은 그들의 관심을 유도하였고, 그들과 주고받은 대화는 그들과 '라포(rapport)'를 형성하는 계기가 되었다. 이러한 과정은 행위자가 제공하는 노동의 성격을 조망하면서도, 일상을 유지하기 위한 노동을 제공하는 주체들에게 목소리를 주고, 그들의 존재를 가시화하였다. 유클리스의 일관성 있는 태도는 점차적으로 그녀에 대한 이들의 인식을 바꾸었다. 변화의 요인으로 작가는 현장을 방문하여 그들과 소통을 도모하고자 했고, 이것이 단순히 일시적인 만남으로 끝나지 않기를 도모한 것을 알 수 있다.

<위생 접촉>의 두 번째 연계 프로젝트인 1984년의 <위생 접촉 쇼 Touch Sanitation Show>는 동일한 기간 동안 두 곳의 전시공간에서 진행되었다. 첫 번째는 <폐기물 임시처리소의 변신과 바지선 결합: 바지선 발레 Transfer Station Transformation and Marrying the Barges: A Barge Ballet>와 두 번째의 <메인터넌스 도시 / 샌맨의 장소와 나쁜이름 지우기 Maintenance City/ Sanman's Place and Cleansing the Bad Names>가 있다.[176] <위생 접촉>의 두 번째 연계 퍼포먼스로 <나쁜 이름 지우기>가 있다. 쓰레기를 처리한다는 이유로 환경미화원들이 쓰레기와 동일시 되는 경우가 있다. 그래서 작품에서 가리키는 '나쁜 이름'이란 환경미화원들이 업무 중에 듣는 모욕적이거나 수치스러운 별명들을 말한다. 유클리스는 <위생 접촉>을 수행하는 11개월 동안 만난 환경미화원들의 공통적인 경험이 불특정 다수로부터 들은 불쾌한 언사라는 것을 깨달았다.

---

175) Finkelpearl, pp.204 - 205.

176) 전자의 제목에서 '바지선(barge)'은 운하강 등에서 화물을 싣고 다니는 바닥이 납작한 배를 가리킨다.

그 중 하나의 구체적인 경험을 바탕으로 <나쁜 이름 지우기>가 시작되었다. 17년 차 환경미화원이 공유한 경험을 기반으로 한다. 무더운 여름날 그가 동료들과 어느 가정집 현관 앞에 잠시 멈춰 땀을 식히는 동안 집 주인이 나와 "쓰레기 악취가 진동하니 얼른 사라져라" 라고 무례하게 명령조로 말한 일이었다.[177] 쓰레기의 악취는 집주인이 버린 생활 쓰레기에서 진동하는 것이었지만, 오히려 쓰레기를 수거하고 악취를 제거하는 환경미화원들이 악취의 근원으로 취급을 받은 경험을 공유하였다. 그는 유클리스에게 이 경험을 나누며 환경미화원들은 사람들이 버린 쓰레기를 관리하고 처리한다는 이유로 '쓰레기' 의 일부로 취급받으며 이 이야기를 꼭 기억해달라고 당부한다. 이러한 경험은 쓰레기를 수거하는 환경미화원들의 노동이 갖는 사회적 중요성은 관심의 대상이 되지 않는 것을 보여준다. 결국, 그들이 일상적으로 쓰레기를 다루고 처리하는 과정은 그들을 경멸과 회피의 대상으로 만드는 것이다.[178] 그들의 사적인 이야기는 유클리스 자신의 1969년 선언문이 개인적인 고충이자 사회적으로 만연한 문제로 시작된 것을 상기시키고 위생국이라는 하나의 메인터넌스 시스템 안에 일부의 개개인의 목소리에 집중하게 한다. 또한, 다른 이들의 이야기를 더 귀 기울이게 한 사건으로 기억된다.

이 퍼포먼스는 한 개인의 경험에 착안하여 그 상황을 다시 재연한 것으로 가정집 현관(건물 입구에 지붕이 얹혀 있고 벽이 둘러진 형태)과 유사한 간이 구조물을 만들고 그 뒤의 갤러리 유리창에 환경미화원들이 들었던 모욕적인 언사가 빼꼭하게 그라피

177) Finkelpearl, p. 317.
178) John Scanlan, "Garbage and the Uncanny," in *On Garbage* (London: Reaktion Books, 2005), p.167.

티처럼 채워졌다 (그림3-27).[179] 작가는 미술관 운영진, 뉴욕시 소속 공무원, 미술가, 기업 대표, 위생국 사무직원 등을 포함한 190명을 초청하여 유리문에 적힌 이름들을 지우도록 하였다. 그들은 건축 공사장에서 쓰이는 2층 사다리 구조물 위로 올라가 갤러리 유리문에 적힌 이름들을 지웠다. 그리고 환경미화원들은 유리문이 깨끗하게 원래의 상태로 복구되는 과정을 청중석에 앉아 지켜보았다 (그림3-28).

위 전시가 1984년 9월 9일 각각 다른 장소에서 열린 이유는 <위생 접촉> 퍼포먼스가 종료된 후 작가가 환경미화원들에게 전시의 방법과 형태에 대하여 질문했을 때, 그들의 답은 두 가지로 나뉘었기 때문이다.[180] 하나의 의견은 전시가 환경미화원들이 근무하는 실제 환경에서 보여져야 한다는 의견과 "아름답고 문화적인 장소"에서 이루어졌으면 하는 의견이 공존했다. 따라서 유클리스는 전자는 노후화된 위생국 시설 건물에 설치하고, 후자는 뉴욕 소호의 로날드 펠드만 갤러리에 설치하였다. 위생국 시설과 갤러리 공간에 서로 이어진 전시를 동시에 설치함으로써 '문화'와 '메인터넌스'의 공간이 연결되는 효과를 만들고자 하였다. 다시 말하면, 상업 갤러리에 위생국 사람들의 개인적인 경험을 바탕으로 한 퍼포먼스를 하고, 반대로 위생관리 시설에서 전시를 하였다.

이렇게 대조적인 두 공간의 병치는 폐기물 임시처리소와 같은 일반 시민들에게 접근금지 구역이였던 장소를 공개하는 것에서도 의미를 찾을 수 있다. 폐기물 임시처리소는 거대한 기계들이 폐기물을 처리하는 공간으로 막대한 양의 쓰레기로 인해 악취와

179) Gablik, *The Reenchantment of Art*, p.72. 환경미화원들이 들었던 모욕적인 명칭들은 '오물주머니(dirtbag), 더러운/기분 나쁜 인간 (slimeball), 게으름뱅이 (slob), 쓰레기 개 (trash hound)' 등이 있다.
180) Philips, 123.

인체에 해로운 화학물질이 사용되고 방출되는 공간으로 위험한 공간이다.[181]그러나 이러한 공간이 위생시설 관리자들에게는 일터이자 일상이다.

이와 달리 뉴욕 소호의 로날드 펠드만 갤러리에서 시연된 <나쁜 이름 지우기>는 환경미화원에 대한 사회적 낙인으로 인한 심리적 단절을 논한다. 다수의 환경미화원의 증언에 의하면 그들은 사람들이 "우리[환경미화원]를 싫어하는 이유는 우리가 그들의 엄마 혹은 하녀(maid)로 생각하기 때문이다" 라고 고백한다.[182] 이러한 고백은 여성에 대한 비하 발언이기도 하지만, 당사자가 인지하는 그들의 젠더화된 노동에 대한 인식을 단면적으로 보여준다. 이와 더불어 환경미화원들이 공유한 이야기 중 그들을 지칭하는 단어로 '바퀴벌레나 암노새(mule)' 가 쓰인다는 사실을 알게 되었다.[183]

또한, 작가는 <위생 접촉>을 진행하면서 환경미화원들의 가족들이 그들의 직업과 근무 환경에 대해 묵인하는 것이 보편적이라는 것을 알게 되었다. 그리고 이러한 분위기가 팽배한 것은 당사자들이 느끼는 자신의 일이나 토마스 핑켈만과 유클리스와 나눈

181) 2000년대 이후까지도 위생시설 근로자들의 부상과 사망의 위험을 개선되지 않고 있다. 2004년 미국 국립산업안전보건원(NIOSH)에 의하면 폐기물 관리 종사자들이 추락 위험이 가장 큰 상위 세 개의 직종에 속하며, 서비스업에서 사망자가 가장 많은 6위 직종에 속한다고 보고하였다. 또한, 고체폐기물 수거 작업자 역시 일반 서비스업 종사자보다 산업재해로 인한 상해를 입을 가능성이 2배 이상 높게 측정되었다. 2007년에 시행된 노동 통계국의 통계에 따르면 폐기물 및 재활용수집을 담당하는 위생시설 관리자 10만 명당 22명의 사망률을 기록하였다. Bureau of Labor Statistics, Worker Safety and Health, BLS Spotlight on Statistics, June 2009. http://www.bls.gov/spotlight/2009/safety_and_health/

182) Freilich, p. 22.

183) 암노새(mule)는 암말과 수탕나귀의 교배종으로 주로 무거운 짐을 나를 때 쓰이는 가축이다. 은유적으로 고집이 센 사람을 가리키거나 마약 밀수업자를 뜻하는 은어로 쓰이기도 한다.

인터뷰에서 한 위생시설 관리자는 “아무도 나를 보지 않는다. 나는 투명인간이다” 라고 말한다.[184] 실제로 유클리스는 위생국 시설을 수차례 방문하며 환경미화원들이 느끼는 사회와 단절감을 자주 느꼈다. 위와 유사한 사례로 어떤 이는 “나는 [인간으로] 취급받지 못 한다... 나는 쓰레기의 일부이다” 라는 말을 하였다.[185] 이러한 사례들을 통해 환경미화원들이 체감하는 사회로부터의 소외감과 작가가 1969년 선언문을 작성한 시기에 느꼈던 분열된 자아와 정체성 혼란을 동일시 한 것으로 보인다.

도허티는 유클리스의 퍼포먼스 프로젝트가 환경미화원 뿐만 아니라 위생국의 전반의 부서 직원들의 사기까지 높이는 효과를 냈다고 평가한다. 또한, 그는 유클리스가 실질적인 변화를 가져왔기에 1978년부터 2021년에 이르기까지 다섯 명의 뉴욕시장을 거쳐 뉴욕시 위생국의 지정 입주 작가의 자리를 유지하고 있는 것이라 평가한다.[186] 작가가 퍼포먼스를 진행했던 시기 파산 위기에 놓인 뉴욕시의 환경미화원들은 재정적인 요인으로만 고통받은 것이 아니라 사회문화적인 인식으로 인해 심리적인 고통을 받았다. “위생관리원은 매일 새벽 뉴욕시 거리로 나가 그들의 일을 수행하는데 (perform), 왜 그들은 사회적으로 무시되고 존중받지 못 하는가?” 라는 질문은 결과가 보여지는 일을 수행하는 이들은 ‘보이지 않아야’ 하는 존재로 인식되는 점을 강조한다. 만약 그들이 맡은 업무를 이행하지 않았을 경우 그들의 존재는 인식되고 보이게 된다. 이러한 의미에서 작가가 선언하는 메인터넌스 미술은 쉽게 보이지 않아도 존재해야만 하는 것을 드러내는 작업이다.

---

184) Freilich, p. 22.
185) Finkelpearl, *Dialogue*, p.312.
186) Finkelpearl, p.205.

이러한 맥락에서 유클리스는 자신의 개인적인 경험에서 시작하여 가부장적 사회에서의 여성 역할을 하는 도시의 메인터넌스 노동자들과 동질감을 느꼈다. 가정에서 여성이 메인터넌스 노동을 수행한다면, 도시라는 유기적인 시스템을 관리하고 돌보는 중요한 역할을 하는 집단은 환경미화원인 것이다. 이러한 유사점에서 시작하여 작가는 그들을 하나의 집단으로 보지 않고 그 내부의 개개인을 만나 눈을 마주치고 '보여지지 않아야' 하는 이들을 의도적으로 드러내며 그들의 노동의 결과뿐만 아니라 노동을 제공하는 주체를 있는 그대로 보이도록 한다.

유클리스의 이러한 신념은 1984년 <위생 선언문! Sanitation Manifesto!>을 통해 드러난다. <위생 접촉>과 연계된 두 전시가 마무리된 시점에 유클리스는 두 번째 선언문인 <위생 선언문! Sanitation Manifesto!>을 기술하였다. 그녀는 위생국 입주 미술가로서 공공 위생 관리시설 시스템이 사람들을 이어주는 매개체로 작용할 수 있는 잠재력을 보았다.[187] 그 이유는 그녀의 선언문에 명시된 바와 같이 "우리는 원하든 원치 않든 위생과 모두 관련"되어있기 때문이다. 또한, 위생시설 노동자가 존재하는 이유는 모두가 그들을 필요로 할 뿐만 아니라 그들이 처리해야 하는 일을 지속해서 생산해내는 주체"이기 때문이다. 이 지점에서 인간이 거주하고 점유하는 공간이 지속되기 위해서는 끝없는 메인터넌스 노동이 동반되어야 한다는 점을 지적한다. 이 선언문에서 특기할 점은 소제목에서 알 수 있듯이 1969년 선언문과 달리 직접적으로 공공미술에 적용될 수 있음을 말한다는 것이다. 그리고 그녀가 1977년 이후부터 그녀의 작품의 주된 모티프는 공공기관과 연관되어 있지

187) 이에 따라 위 선언문의 소제목은 "도시의 위생시설이 공공미술의 모델이 될 수 있는 이유(Why Sanitation Can Be Used as a Model for Public Art)"였다.

만, 이와 동시에 미술계와 공공기관 사이의 중간 매개체 역할을 했으며 계속해서 이를 지속하고 있다.

제 4 장 결론

본 논문은 메릴 래더만 유클리스의 메인터넌스 미술의 시작인 1969년 선언문과 초기 퍼포먼스를 분석하였다. 2020년까지 작품활동을 진행하고 있는 유클리스의 초기 퍼포먼스를 집중적으로 분석하는 이유는 일련의 퍼포먼스를 통해 메인터넌스 개념을 점진적으로 확장하고 이를 하나의 시스템으로 구축하는 것을 확인할 수 있기 때문이다. 또한, 그녀의 퍼포먼스와 설치 작품이 일관된 주제로 지난 50년간 유지될 수 있었던 것은 메인터넌스의 노동의 특성인 '생존'과 관련이 있다. Ⅱ 장에서 유클리스가 1969년 선언문을 작성하게 된 시대적 배경과 당시 나타난 미술의 새로운 경향을 통해 유클리스의 선언문이 개인적인 경험에서만 비롯된 것이 아닌 사회적인 요인이 함께 작용한 것을 확인하였다. Ⅲ장에서는 유클리스의 상징적인 퍼포먼스 <하트퍼드 닦기>, <나는 하루에 한 시간 메인터넌스 미술을 만든다>, <위생 접촉>을 분석하였다. 이와 더불어 유클리스가 초기 퍼포먼스를 진행한 1970년부터 1980년대 중반 사이 나타난 여성 미술가들의 퍼포먼스와 유사한 작품들을 비교 분석하였다.

1969년 유클리스가 선언문을 작성하고 메인터넌스 미술 퍼포먼스를 시작한 시기부터 2020년대까지 유클리스의 작업은 퍼포먼스, 설치미술, 미디어아트 등 여러 매체로 표현되었다. 그러나 그녀의 작업은 지난 50여 년 동안 일관된 주제를 갖고 있다. 가정에

서의 보살핌, 공공 공간의 돌봄, 도시의 위생관리 등으로 세부적으로 나뉘지만, 1969년 선언문에서 제안한 전시 제안서의 제목인 “돌보기”가 그녀의 작업을 관통하는 주제이다. 그리고 이 주제 아래 점차적으로 규모를 확장하고 더 많은 사람들이 개입하도록 하였다. 이러한 열린 구조를 통해 공공장소에서 퍼포먼스를 진행하면서 돌봄의 영역을 넓혀갔다.

유클리스를 1970년대 초반부터 ‘여성적’ 노동에 대한 메인터넌스 미술 퍼포먼스를 시연했지만, 당시 여성해방운동의 일환으로 등장한 페미니즘 미술을 주도하거나 적극적으로 동참하지 않았다. 예를 들어 시카고와 미리암의《우먼하우스》와 같은 직관적인 여성의 경험을 미술을 통해 논했다고 보기 어렵다. 따라서 유클리스의 퍼포먼스 속 메인터넌스 노동은 여성에게만 국한된 논의가 아니다. 작가가 고안한 메인터넌스 미술은 삶을 영위하기 위해 필수적인 요소인 육아, 가사, 공공시설 위생관리와 같은 저임금 노동과 같은 일상적인 행위를 미술의 영역으로 가져온다. 이러한 시도는 가사노동, 육아, 공간, 기관과 제도, 시스템을 모두 ‘메인터넌스’의 대상으로 여긴다. 이것은 고정된 것이 아니라 유기적인 것으로 인식함으로써 이를 인간화한다.[188] 결론적으로 이러한 시스템 또한 살아있는 것으로 돌봄과 관리의 대상으로 설정한 것이다.

2000년대 이후에도 유클리스의 퍼포먼스의 유효성은 대규모 회고전과 유클리스의 작업을 연상시키는 퍼포먼스들을 통해 확인할 수 있다. 뉴욕 퀸즈 미술관에서 유클리스의 회고전 《메릴 레더만 유클리스: 메인터넌스 미술 Mierle Laderman Ukeles:

188) Philips, “Maintenance Activity: creating a climate for a change,” in *But Is It Art: the spirit of art as activism*, ed. Nine Felshin (Seattle: Bay Press,1995), p. 169.

Maintenance Art》(2016.09.18. - 2017.02.19.)이 열렸다. 이 전시는 유클리스의 첫 회고전이자 해당 미술관에서 한 명의 미술가에 초점을 맞춘 첫 개인전이었다.[189] 전시장의 입구에는 1969년 유클리스가 하루만에 완성한 1969년 선언문이 전시되었다 (그림 4-1). 그녀의 첫 회고전에서 전시장 초입에 이 선언문이 걸린 이유는 약 50년 동안 지속된 유클리스의 메인터넌스 미술의 정의와 개념을 명확하게 보여주는 글이기 때문이다. 또한, 이 선언문은 <메인터넌스 미술 작업>부터 가장 근작인 2020년의 <위하여 → 영원히>까지 이어진 메인터넌스 미술이 지속할 수밖에 없는 토대를 마련하였다.

이러한 영향력은 2000년대에 들어서 작업 활동을 유지하고 있는 유클리스 뿐만 아니라 그 다음 세대의 작품을 통해서도 그 흔적을 볼 수 있다. 예를 들어, 2007년 캐리 영(Carey Young)은 <하트퍼드 닦기: 닦기, 자국, 메인터넌스: 실외, 메릴 래더만 유클리스, 1973 이후 After Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside, Mierle Laderman Ukeles, 1973>에서 워즈워스 아테네움에서 시연된 닦기 퍼포먼스를 재연하였다(그림4-2).[190] 그녀는 짙은 회색 비즈니스 정장을 입고 완공되지 않은 채 그 상태로 남겨진 아파트 단지로 이어지는 콘크리트 계단을 닦는다. 건축 자재와 장비 더미와 함께 건물 부지라는 것을 암시하는 잿빛의

189) 전시 홍보 브로슈어와 『뉴욕타임스』의 전시 소개 기사에서 유클리스를 지칭하며 “충분히 알려지지 않은(under-known)” 작가라는 수식어가 붙었다 Holland Cotter, “An Artist Redefines Power. With Sanitation Equipment,” *The New York Times*, September 15, 2016, p. 17.

190) 캐리 영은 잠비아 출생 작가로 현재 런던을 기반으로 활동하고 있다. 주로 설치, 텍스트, 사진, 퍼포먼스, 비디오 아트를 통해 ‘전문성’에 대한 작품을 만든다. 그녀는 주로 퍼포먼스에서 재계나 법조계의 전문직 종사자에 적합한 복장을 하고, 사회를 형성하고 파괴하는 각 기관의 ‘힘’에 대하여 조사하고 문제 제기를 한다.

회색 블록이 후경에 있다. 이 장소에는 청소를 하는 영 밖에 없는 것으로 보이며 타인의 부재와 영의 공식적인 자리에 어울릴만한 옷차림은 이 부조화를 더욱 강조한다.

이 작품은 《신체 테크닉 Body Techniques》 연작의 한 장면으로 총 여덟 장으로 구성되어 있다.[191] 각 사진에서 영은 '스마트' 한 투피스 정장을 입고 아랍에미리트의 두바이나 샤르자에서 절반 가량 완공된 건설부지에서 이미지 중앙에 홀로 서서 청소를 하고 있다. 이러한 설정은 1960년대 후반부터 1970년대까지 이어진 미술가의 신체와 주변 환경 사이의 관계 탐구의 연장선에 있다. 여덟 장의 사진 중 영은 한 장에서 유클리스의 <하트퍼드 닦기>를 차용하였다. 미국에서 가장 오래된 공공미술관에서 시연된 유클리스의 닦기 퍼포먼스와 달리 영의 재연은 완공되기 전에 버려져 사용되지 않는 공간을 청소한다. 빠르게 발전하고 변화하는 경쟁 시대의 차별적인 개발을 허용하는 자본주의에 대한 비판으로 해석된다. 특히, 작가의 비즈니스 복장은 현대 기업 문화와 지속되는 육체 노동 사이의 연관성을 보여주는데, 이는 유클리스가 1973년 퍼포먼스에서 입었던 청바지, 티셔츠, 운동화와 같은 편한 복장과 대조적이다. 유클리스가 가정이라는 시스템과 도시의 위생을 유지하는 노동에 대한 논의를 시각적으로 환기 시켰다면, 영은 이를 바탕으로 자본주의 구조 안에서 부동산, 노동, 예술의 변동 가치에 관심을 기울인 점에서 작가가 비판하고자 한 논의를 확장한다.

유클리스의 퍼포먼스는 연극적 요소를 배제하고 일상의 행위

191) 각 사진마다 원작 제목과 작가의 이름, 처음 시연된 날짜를 기입하여 그들의 행동을 재연한다. 예를 들어 리차드 롱 (Richard Long), 브루스 나우먼(Bruce Nauman)은 걷기와 닦기 등 동적이며, 발리 엑스포트(VALIE EXPORT), 데니스 오펜하임(Dennis Oppenheim)은 정적인 상태를 보여준다.

를 수행한다. 그리고 여성의 몸으로 수행하는 노동 또는 여성적 노동으로 인식되는 행위에 초점을 맞춘다. 여성의 몸으로 메인터넌스 노동을 수행하며 일상을 유지하기 위한 필수적 노동의 중요성을 말하며 이를 제공하는 노동의 주체를 조명한다.

이것은 메인터넌스 노동자의 행위나 동작을 따라하는 양상으로 나타나기도 하지만, 그들과 악수를 나누고 그들과 실제로 시간을 보내는 과정 자체를 보여주는 퍼포먼스이기도 하다. 이로써 유클리스의 작업은 사회에서 메인터넌스 노동의 역할과 가치는 재고되어야 하는 것으로 상정한다. 또한, 인간의 생존과 직결된 메인터넌스 노동의 보편성을 말하며 이것은 '지루하고 해야만 하는 일'이 아닌 삶의 유지하고 지탱하는 가장 근본적인 요소라는 것을 말한다.

유클리스의 퍼포먼스는 비판의 대상을 공격하지 않는다. 반대로 그녀의 작업은 말하고자 하는 바가 명확하고 꾸밈이 없다. 직관적이며 퍼포먼스 시작에 앞서 명료하게 설명을 한다. 이것은 작품의 행위의 주체에게 존경을 표하고 공감과 연대를 말하기에 더욱 효과적인 태도로 읽힌다. 유클리스는 예술가로서 새로운 것을 창조하는 사람이 아닌 이미 존재했지만 보이지 않게 된 것들을 새롭게 재조명하는 역할을 한다. 본 연구는 유클리스의 퍼포먼스가 변화한 흐름을 분석하고 양상을 읽고자 한 시도로 그녀의 퍼포먼스에 대한 논의의 지평을 국내 논문을 통해 넓히고자 한 점에서 의의를 찾는다.

참 고 문 헌

마리아 델라 코스타. 『페미니즘의 투쟁: 가사노동에 대한 임금부터 삶의 보호까지』. 이영주, 김현지 옮김. 서울: 갈무리, 2020.

타리크 알리, 수잔 왓킨스. 『1968: 희망의 시절, 분노의 나날』. 서울: 삼인, 2001.

헬레나 레킷, 페기 펠런. 『미술과 페미니즘』. 오숙은 옮김. 파주: 미메시스, 2007.

Anderson, Arvid. "Strikes and Impasse Resolution in Public Employment." *Michigan Law Review*, vol. 67, no.5 (1969): 943 - 970.

Ault, Julie. *Alternative Art, New York, 1965 - 1985 : a cultural politics book for the social text collective.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Best, Susan. *It's Not Personal: post 60s Body Art and Performance.* New York: Bloomsbury Academic, 2021.

Bird, Jon. *Rewriting Conceptual Art,* ed. Michael Newman. London: Reaktion Books, 1999.

Bourdon, David. "Art." *Village Voice.* Oct. 1976.

Butler, Cornelia. *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969 - 1974.* London: Koenig Books, 2012.

Bryan-Wilson, Julia. *Artworkers: radical practice in the Vietnam War Era.* Berkeley: University of California Press, 2009.

Caws, Mary Anne. *Manifesto: A Century of Isms.* ed. Mary Ann Caws. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.

Christensen, Andrea S. "Women in the United States Labor Force." *Comparative Labor Law.* vol.5, no.4 (Fall 1982): 437 - 469.

Chung, Kelly I. "Sleepwalking Slowly: Kat Eng and the Feminist Art of Living Labor in Common Time," *ASAP Journal*, vol.4, no.3 (September 2019): 601 - 618.

Deepwell, Katy. *50 Feminist Art Manifestos.* London: KT Press, 2014.

Deutsche, Rosalyn. *Evictions : Art and Spatial Politics*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

Dezeuze, Anna. *Almost Nothing: observations on precarious practices in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press, 2017.

Estes, Steve. "I am a Man! : Race, Masculinity, and the 1968 Memphis Sanitation Strike." *Labor History*, vol.41, no. 2 (2000): 153 - 170.

Federici, Silvia. *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction and Feminist Struggle*. Oakland, CA: PM Press, 2012.

Feldman, Mark. "Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology and the Social Circulation of Garbage." *Iowa Journal of*

Cultural Studies, vol.10, no.1 (2009): 42 - 56.

Felshin, Nina. *But Is It Art?: the Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.

Finkelpearl, Thomas. *Dialogues in Public Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

Franscina, Francis. *Pollock and After: the critical debate*. London: Routledge, 2006.

Freilich, Toby Perl. "Blazing Epiphany: Maintenance Art Manifesto 1969! An Interview with Mierle Laderman Ukeles," *Cultural Politics*, vol.16, no.1 (2020): 15 - 23.

Gaddis, Eugene R. "Foremost upon this Continent: the Founding of the Wadsworth Atheneum." *Connecticut History Review*, vol. 26 (1985): 99-114.

Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.

Harris, Jonathan, Christoph, Grunenberg. *The Summer of Love: psychedelic Art, Social Crisis and Counter-culture in the 1960s*. edited by Christoph Grunenberg and Jonathan Harris. Liverpool: Liverpool University Press, 2005.

Harrison, Wood. *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003.

Hopps, Walter. "Concept Tableux." *Grand Street,* no.55 (1996): 81 - 90.

Jackson, Shannon. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge, 2011.

Koedt, Anne et al. *Radical Feminism.* New York: Times Book, 1973.

Kwon, Miwon. "In Appreciation of Invisible Work: Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the "White Cube." " *Documents*, no. 10 (Fall 1997), 15 - 18

Liss, Andrea. *Feminist Art and the Maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Lippard, Lucy R. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972,* ed. Lucy R. Lippard. Berkeley: University of California Press, 1997.

_____. *From the Center: feminist essays on women's art.* New York: E.P.Dutton, 1976.

Molesworth, Helen. "House Work and Art Work." *October*, vol.92 (2000): 71 - 97.

_____. *Work Ethic*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2003.

Montano, Linda. *Performance Artists Talking in the Eighties*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000.

Morris, Catherine, and Brooklyn Museum. *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, eds. Catherine Morris and Vincent Bonin. Cambridge, MA: The MIT Press, 2012.

Nochlin, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays.* New York: Routledge, 1988.

Oxlund, Bjarke. "An Anthropology of the Handshake." *Anthropology Now,* vol.12, no.1 (2020) : 39 - 44.

Parker, Rozsika and Griselda Pollock. *Framing Feminism: art and the women's movement, 1970-1985.* London: Pandora, 1987.

Philips, Patricia C. *Maintenance Art: Mierle Laderman Ukeles*. New York: Prestel, 2016.

Robins, Corinne. *The Pluralist Era: American Art 1968-1981.* New York: Harper&Row, 1984.

Siegel, Jeanne. *Artwords: Discourse on the 60s and 70s.* Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985.

Scanlan, John. *On Garbage*. London: Reaktion Books, 2005.

Schmahmann, Brenda. *Iconic Works of Art by Feminists and Gender Activists : Mistress-pieces*. New York: Routledge, 2021.

Schor, Mira. *Wet: on painting, feminism and art culture.*Durham: Duke University Press, 1997.

Spencer, Catherine. *Beyond the Happening.* Manchester: University of Manchester Press, 2020.

Stimson, Blake and Gregory Sholette. *Collectivism after Modernism: the art of social imagination after 1945.* Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.

Vishmidt, Marina. "The Two Reproductions in (Feminist) Art and Theory since the 1970s." *Third Text,* vol.31, no.1 (2017): 49 - 66.

Weeks, Kathi. *The Problem with Work.* Durham: Duke University Press, 2011.

신문기사

Blumenthal, Ralph. "Recalling New York at the Brink of Bankruptcy." *The New York Times.* Dec.5, 2002. https://www.nytimes.com/2002/12/05/nyregion/recalling-new-york-at-the-brink-of-bankruptcy.html.

Dullea,Georgia. "The Garbage Picker: Treasures Made of Other People's Trash." *The New York Times.* July 21, 1977. https://www.nytimes.com/1977/07/21/archives/the-garbage-picker-treasures-made-of-other-peoples-trash.html.

Johnston, Laurie. "Whitney Museum Opens Downtown Branch." *The New York Times.* Sept.19, 1973. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1973/09/19/issue.htm

Kastner, Jeffrey. "The Department of Sanitation's Artist in Residence," *The New York Times.* May 19, 2002. https://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html

Russell, Andrew and Lee Vinsel. "Let's Get Excited About Maintenance!" *The New York Times*, July 22, 2017. https://www.nytimes.com/2017/07/22/opinion/sunday/lets-get-excited-about-maintenance.html.

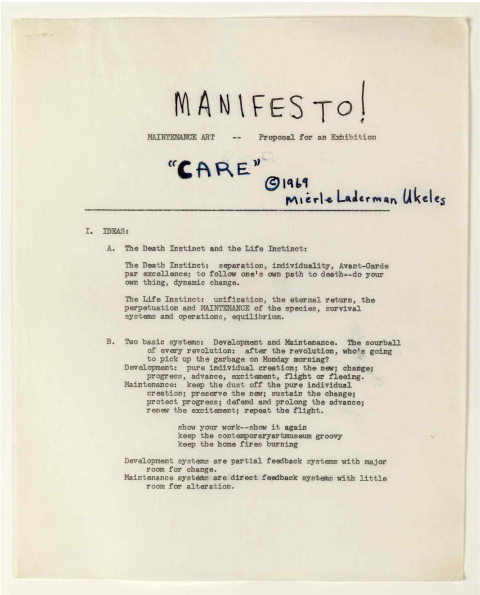
Ryan, Bartholomew. "Mainfesto for Maintenance: A Conversation with Mierle Laderman Ukeles." *Art in America*. March 18, 2009. https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/draft-mierle-interview-56056/.

Sullivan, Robert. "How the World's Largest Garbage Dump Evolved into a Green Oasis." *The New York Times*. Aug.14, 2020. https://www.nytimes.com/2020/08/14/nyregion/freshkills-garbage-dump-nyc.html.

영상자료

Akeret, Julie. *Not Just Garbage*. Leeds, MA: Akeret Films, 1986.

도판



MANIFESTO!

MAINTENANCE ART -- Proposal for an Exhibition

"CARE"

©1969
Mierle Laderman Ukeles

I. IDEAS:

A. The Death Instinct and the Life Instinct:

The Death Instinct: separation, individuality, Avant-Garde par excellence; to follow one's own path to death--do your own thing, dynamic change.

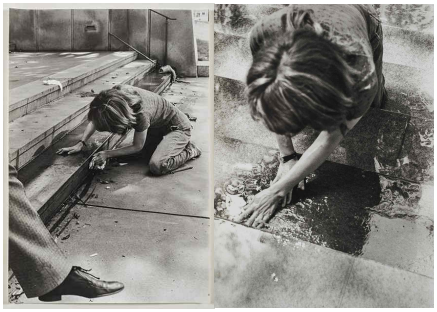
The Life Instinct: unification, the eternal return, the perpetuation and MAINTENANCE of the species, survival systems and operations, equilibrium.

B. Two basic systems: Development and Maintenance. The sourball of every revolution: after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?
Development: pure individual creation; the new; change; progress, advance, excitement, flight or fleeing.
Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight.

show your work--show it again
keep the contemporaryartmuseum groovy
keep the home fires burning

Development systems are partial feedback systems with major room for change.
Maintenance systems are direct feedback systems with little room for alteration.

그림1-1. 메릴 래더만 유클리스, *Manifesto for Maintenance Art 1969!- proposal for an Exhibition "CARE"*, 1969.



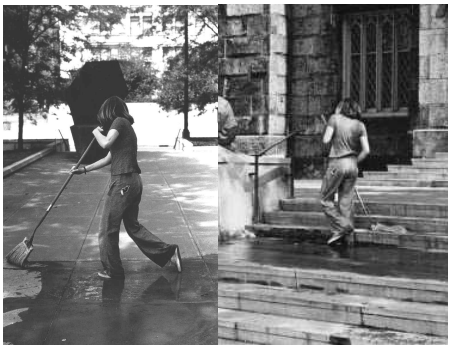


그림1-2. 유클리스, <닦기/자국/메인터넌스:실외 Washing/Tracks/Maintenance:Outside>,1973, 워즈워스 아테네움.

그림1-3. 유클리스,<위생 접촉 Touch Sanitation>, 1979-1980.

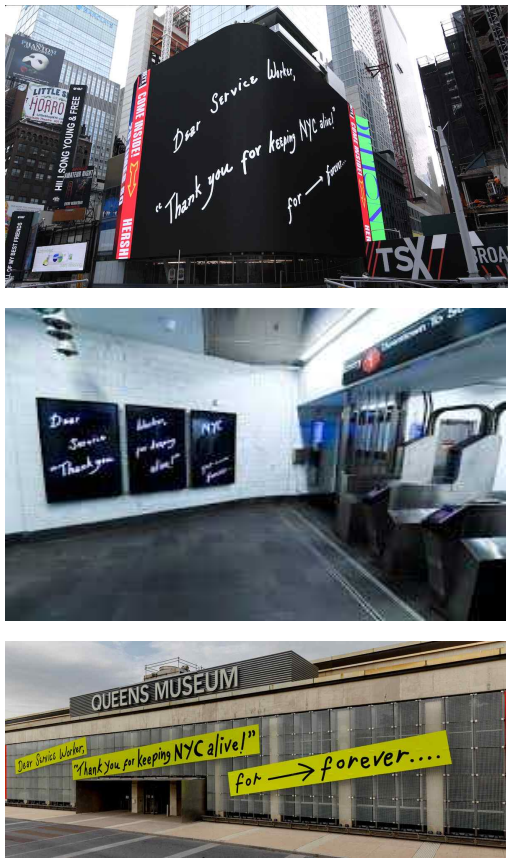


그림1-4. 유클리스, <위하여→영원히... for →forever>, 2020, 뉴욕 타임스퀘어 광장, MTA 지하철 역사, 뉴욕 퀸즈미술관.

그림2-1. 유클리스, <두 번째 묶음 Second Binding>,캔버스에 신문지, 염료, 헝겊, 알루미늄 호일로 채운 면직물. 109.9 x 82.9 x 17.5 cm, 1964,. 밀튼과 미리엄 핸들러 펀드 소장.

그림2-2. 에바 헤세, <무제(혹은 아직)>, 면, 플라스틱, 종이, 납, 실. 180.3 x 39.4 x 21cm, 1969. 샌프란시스코 현대미술관 소장.

그림2-3. 시몬 포르티, <경사대 Slant Board>, 1961.

그림2-4. 이본 레이너, <우리는 뛸 것이다 We Shall Run>, 1963.

그림 2-5. 로버트 모리스, <무제 Untitled>, 공업용 펠트, 가변크기, 1967-8.

그그림2-6. 리차드 세라, <배수로 모퉁이 얼룩 Gutter Corner Splash: Night Shift>, 용해된 납, 1969/1995.

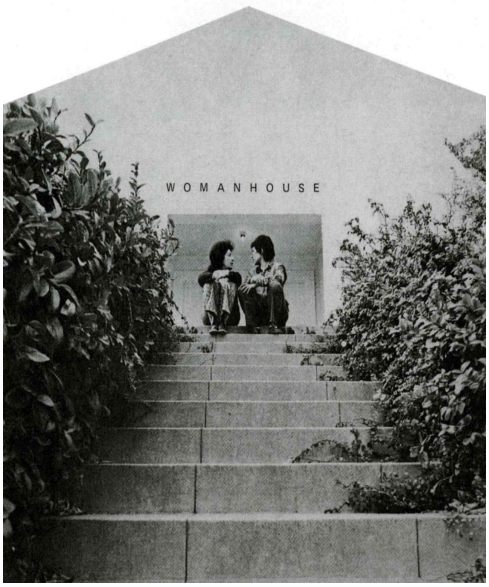


그림3-1. 《우먼하우스》 전시 도록 표지, 1972.

그림3-2..샌드라 오르겔, <다림질 Ironing>, 《우먼하우스》 퍼포먼스, 1972.

그림3-3. 마사 로즐러, <부엌의 기호학 Semiotics of the Kitchen>, 1975. 싱글 채널 흑백 비디오 (6분9초)

그림3-4. 마사 로즐러, <뒷마당 경제 *Backyard Economy*>, 1974. 싱글 채널 컬러 비디오 (3분26초)

그림3-5. 유클리스, <메인터넌스 미술 작업>, 젤라틴프린트 앨범, 체인과 헝겊, 13 × 12 1/2 × 1 3/4“.

그림3-6. <메인터넌스 미술 작업>, 세부사항

그림3-7. 유클리스, <이동: 아트 오브제의 메인터넌스 Transfer: The Maintenance of the Art Object>, 1973, 워즈워스 아테네움.

그림3-8. 메인터넌스 미술 도장

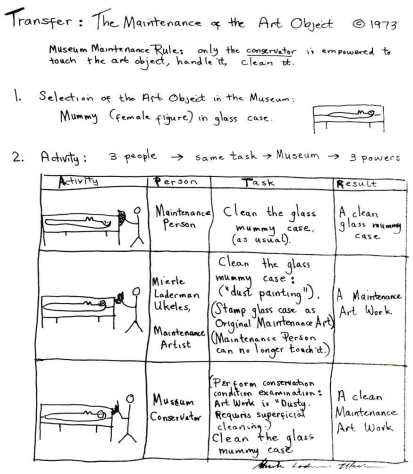


그림 3-9. 유클리스, <이동>, 1973.

그림 3-10. 유클리스, <열쇠 관리하기 The Keeping of the Keys>, 1973, 워즈워스 아테네움.

그림3-11. 유클리스, <열쇠 관리하기>, 1973, 워즈워스 아테네움.

그림3-13.. 유클리스, <닦기/자국/메인터넌스: 실내 Washing/Tracks/Maintenance: inside>, 1973, 워즈워스 아테네움.

그림 3-12. 유클리스, <닦기/자국/메인터넌스: 실외>, 1973, 워즈워스 아테네움.

그림3-14. 레아 루블린, <내 아들 Mon Fils>, 1967.

그림3-15. 유클리스, <닦기 Washing>, 1974, A.I.R 갤러리.

그림3-16. 유클리스, <닦기>, 1974, 세부사항.

그림3-17. 유클리스,<도보 위의 행인들과의 메인터넌스 미술 인터뷰>, 1974. A.I.R 갤러리.

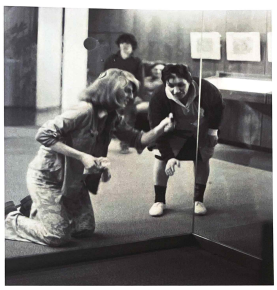


그림3-18. 유클리스, <경계 닦기 Boundary Washing>, 1974, 이스라엘 미술관, 예루살렘.

그림3-19. 유클리스, <위기 상황 속 뉴욕시 지키기: 무엇이 뉴욕을 살아있게 하는가?>, 《*Art ◇ World*》,1974.

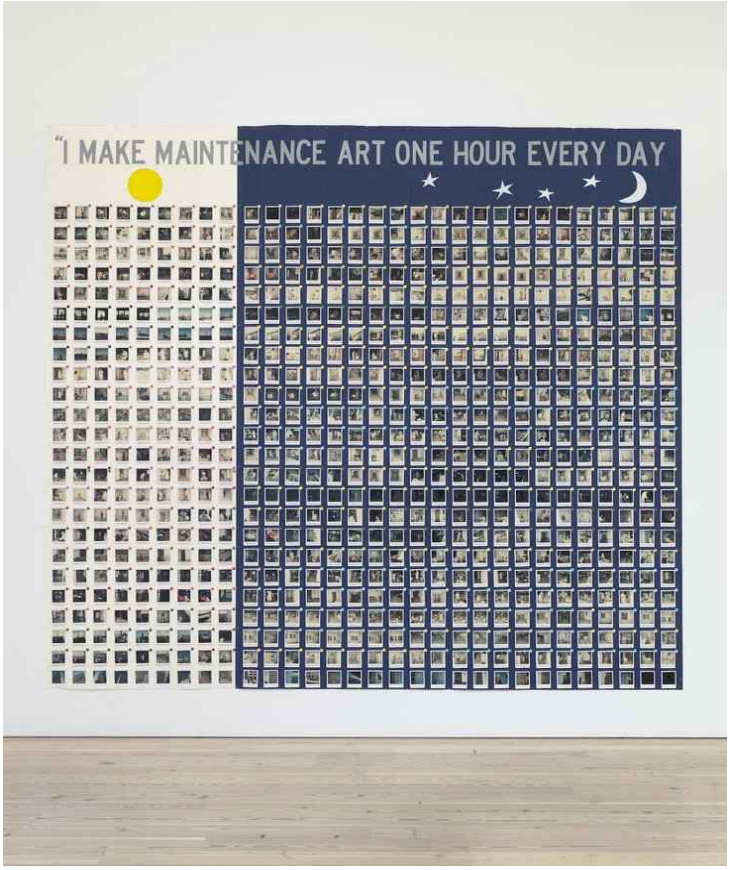
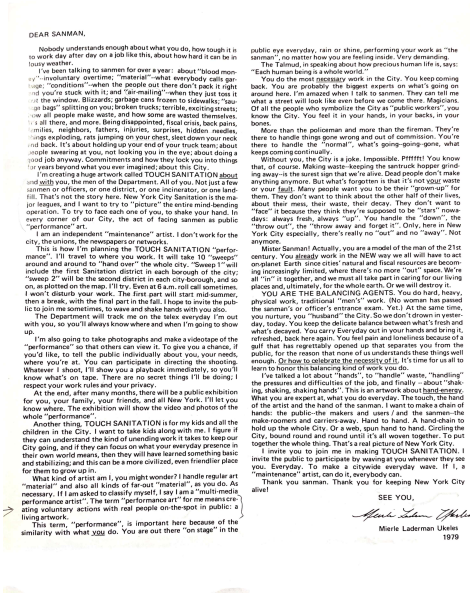


그림3-20. 유클리스, <나는 매일 한 시간씩 메인터넌스 미술을 한다 자기접착 라벨 부착된 폴라로이드 사진 720장, 뉴욕 휘트니 미술관.

그림 3-21. 뉴욕 케미컬 은행 건물 외관

그림3-22. <사회적 거울 The Social Mirror>, 1983.

그림3-23. <쓸기 의식 Ceremonial Sweeps>, 1983.



DEAR SANMAN,

Nobody understands enough about what you do, how tough it is to work day after day on a job like this, about how hard it can be in lousy weather.

I've been talking to sanmen for over a year: about "blood money"–involuntary overtime; "material"–what everybody calls garbage; "conditions"–when the people out there don't pack it right and you're stuck with it; and "air-mailing"–when they just toss it out the window. Blizzards; garbage cans frozen to sidewalks; "sauerkraut bags" splitting on you; broken trucks; terrible, exciting streets; how all people make waste, and how some are wasted themselves. It's all there, and more. Being disappointed, fiscal crisis, back pains, families, neighbors, fathers, injuries, surprises, hidden needles, things exploding, rats jumping on your chest, sleet down your neck and back. It's about holding up your end of your truck team; about people swearing at you, not looking you in the eye; about doing a good job anyway. Commitments and how they look you into things for years beyond what you ever imagined; about this City.

I'm creating a huge artwork called TOUCH SANITATION about and with you, the men of the Department. All of you. Not just a few sanmen or officers, or one district, or one incinerator, or one landfill. That's not the story here. New York City Sanitation is the major leagues, and I want to try to "picture" the entire mind-bending operation. To try to face each one of you, to shake your hand. In every corner of our City, the act of facing sanmen as public "performance" art.

I am an independent "maintenance" artist. I don't work for the city, the unions, the newspapers or networks.

This is how I'm planning the TOUCH SANITATION "performance". I'll travel to where you work. It will take 10 "sweeps" around and around to "hand over" the whole city. "Sweep 1" will include the first Sanitation district in each borough of the city; "sweep 2" will be the second district in each city-borough, and so on, as plotted on the map. I'll try. Even at 6 a.m. roll call sometimes, I won't disturb your work. The first part will start mid-summer, then a break, with the final part in the fall. I hope to invite the public to join me sometimes, to wave and shake hands with you also.

The Department will track me on the telex everyday I'm out with you, so you'll always know where and when I'm going to show up.

I'm also going to take photographs and make a videotape of the "performance" so that others can view it. To give you a chance, if you'd like, to tell the public individually about you, your needs, where you're at. You can participate in directing the shooting. Whatever I shoot, I'll show you a playback immediately, so you'll know what's on tape. There are no secret things I'll be doing; I respect your work rules and your privacy.

At the end, after many months, there will be a public exhibition for you, your family, your friends, and all New York. I'll let you know where. The exhibition will show the video and photos of the whole "performance".

Another thing. TOUCH SANITATION is for my kids and all the children in the City. I want to take kids along with me. I figure if they can understand the kind of unending work it takes to keep our City going, and if they can focus on what your everyday presence in their own world means, then they will have learned something basic and stabilizing; and this can be a more civilized, even friendlier place for them to grow up in.

What kind of artist am I, you might wonder? I handle regular art "material" and also all kinds of far-out "material", as you do. As necessary. If I am asked to classify myself, I say I am a "multi-media performance artist". The term "performance art" for me means creating voluntary actions with real people on-the-spot in public: a living artwork.

This term, "performance", is important here because of the similarity with what you do. You are out there "on stage" in the public eye everyday, rain or shine, performing your work as "the sanman", no matter how you are feeling inside. Very demanding.

The Talmud, in speaking about how precious human life is, says: "Each human being is a whole world."

You do the most necessary work in the City. You keep coming back. You are probably the biggest experts on what's going on around here. I'm amazed when I talk to sanmen. They can tell me what a street will look like even before we come there. Magicians. Of all the people who symbolize the City as "public workers", you know the City. You feel it in your hands, in your backs, in your bones.

More than the policeman and more than the fireman. They're there to handle things gone wrong and out of commission. You're there to handle the "normal", what's going-going-gone, what keeps coming continually.

Without you, the City is a joke. Impossible. Pffffft! You know that, of course. Making waste–keeping the sanitruck hopper grinding away–is the surest sign that we're alive. Dead people don't make anything anymore. But what's forgotten is that it's not your waste or your fault. Many people want you to be their "grown-up" for them. They don't want to think about the other half of their lives, about their mess, their waste, their decay. They don't want to "face" it because they think they're supposed to be "stars" nowadays: always fresh, always "up". You handle the "down", the "throw out", the "throw away and forget it". Only, here in New York City especially, there's really no "out" and no "away". Not anymore.

Mister Sanman! Actually, you are a model of the man of the 21st century. You already work in the NEW way we all will have to act on planet Earth since cities' natural and fiscal resources are becoming increasingly limited, where there's no more "out" space. We're all "in" a together, and we must all take part in caring for our living places and, ultimately, for the whole earth. Or we will destroy it.

YOU ARE THE BALANCING AGENTS. You do hard, heavy, physical work, traditional "men's" work. (No woman has passed the sanman's or officer's entrance exam. Yet.) At the same time, you nurture, you "husband" the City. So we don't drown in yesterday, today. You keep the delicate balance between what's fresh and what's decayed. You carry Everyday out in your hands and bring it, refreshed, back here again. You feel pain and loneliness because of a gulf that has regrettably opened up that separates you from the public, for the reason that none of us understands these things well enough. Or how to celebrate the necessity of it. It's time for us all to learn to honor this balancing kind of work you do.

I've talked a lot about "hands", to "handle" waste, "handling" the pressures and difficulties of the job, and finally – about "shaking, shaking, shaking hands". This is an artwork about hand-energy. What you are expert at, what you do everyday. The touch, the hand of the artist and the hand of the sanman. I want to make a chain of hands: the public–the makers and users / and the sanmen–the make-roomers and carriers-away. Hand to hand. A hand-chain to hold up the whole City. Or a web, spun hand to hand. Cocling the City, bound round and round until it's all woven together. To put together the whole thing. That's a real picture of New York City.

I invite you to join me in making TOUCH SANITATION. I invite the public to participate by waving at you whenever they see you. Everyday. To make a citywide everyday wave. If I, a "maintenance" artist, can do it, everybody can.

Thank you sanman. Thank you for keeping New York City alive!

SEE YOU,

Mierle Laderman Ukeles
1979

그림3-24. 유클리스, <위생 접촉> 공개 서한, <친애하는 위생관리자에게 >Dear Sanman>, 1979-80.

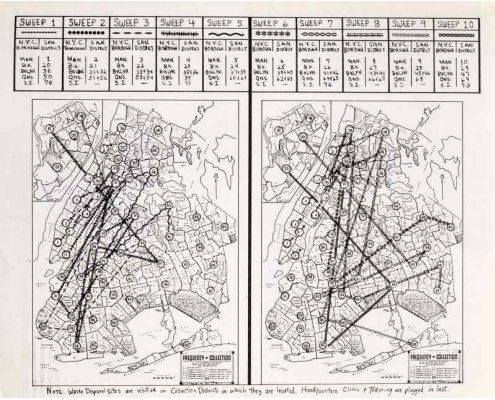


그림3-25. <Sweeps 지도>, 1979.

그림 3-26. 유클리스, <당신의 발자국을 따라서 Follow in Your Footsteps>, 1979-1980.

그림 3-27. 유클리스, <위생 접촉>, 1979-1980, 세부사항.

그림 3-28..유클리스, <나쁜 이름 지우기>, 로날드 펠드만 갤러리, 뉴욕, 1984.

그림 3-29. 유클리스, <나쁜 이름 지우기>, 세부사항.

그림 4-1. 캐리 영, <하트퍼드 닦기: 닦기, 자국, 메인터넌스: 실외, 메릴 래더만 유클리스, 1973 이후 After Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside, Mierle Laderman Ukeles, 1973>, 2007.

Abstract

Expose and Engage:
Labor in
Mierle Laderman Ukeles' (1939-)
Maintenance Art Performance

BAEK, Jessica Jung Youn
Department of Arts Management
The Graduate School
Seoul National University

This study is on the early performance works of Mierle Laderman Ukeles, who first invented "Maintenance Art" in 1969 after giving birth to her first child. Her *Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposition for an Exhibition "CARE"* declared the beginning of Maintenance Art. It also presents the meaning and explanation on why she had to create not only the manifesto but also Maintenance Art itself.

The meaning of 'maintenance' used by Ukeles refers to 'the act of processing or continuing something by making it exist

and survive.' In this context, Ukeles' objects of maintenance vary from machines, spaces, and infrastructures of public facilities to human beings. Furthermore, Ukeles reveals the labor of maintaining, sustaining, and supporting everyday life through her performance. By doing so, she presents the labor that maintains everyday life but is socially neglected and unappreciated.

Her performances expand from an individualistic performance of cleaning and managing her home to museums and galleries and engaging, collaborative works with the actual laborers who provide maintenance works. In other words, the evident physicality in her works moves from the private sphere to the public sphere, which makes the once invisible work visible. Her works do not merely stress the importance of up-keeping daily life but emphasize the act of keeping the balance between development and maintenance. Furthermore, she reveals the gap that exists between the value of the antipodal values. Her works present the universality of maintenance that exists regardless of the nature of space by situating herself in the site of the labor through using her own body.

keywords : Mierle Laderman Ukeles, Performance Art, Maintenance Art, Socially Engaged Art
Student Number : 2018 - 29347