

현재 조형예술의 정황성에 관한 연구

A Study on Contextuality in Contemporary Arts

강태성

(국민대 교수)

- I. 서론
- II. 정황과 예술의 의미
- III. 다양한 정황성
 - 1. 사회적 정황
 - 2. 역사적·인류학적 정황
 - 3. 인간의 정황
 - 4. 미디어와 정황
- IV. 정황, 새로운 풍경
- V. 결론

I. 서론

제2차 세계대전 이후에 현대미술, 현재의 미술은 과거 모더니즘 미술을 반성하면서도 이 시기에 제시되었던 다양한 미술의 양식을 미술 외적인 정황과 관계 맺으며 혼성적으로 발전시켜가고 있다. 이러한 미술은 일명 순수주의, 자기지시적 추상적 형태주의를 반성하며 전개되어오고 있다. 이 논문은 이러한 정황과 예술에 관한 연구로서 폴 아르덴(Paul Ardenne)의 'art contextuel'이라는 개념에 기초하여 지금 미술의 정황을 점검하고 이 정황(contexte)의 의미를 검토하고자 한다. 예술에서 정황적(contextual)이라는 것은 창작의 본질이나 내용, 그 정신이 달라지는 것을 의미한다. 이 정황적 예술은 "박물관의 회화나 조각, 박물관의 예술의 표현을 갖는 전통적인 요소와 달라지는 것"¹⁾이다. 이 예술은 박물관이나 미술관에 걸릴 작품으로 존재하는 것이 아니며 현실을 반영하는 데 그치지 않고 작가들이 삶의 현장에서 정황에 직접 참여하는 활동을 제시한다. 작품의 정황은 작품 외적 상황으로 이해되고, 이것은 사회와 정치, 경제, 문화 등 다양한 작품 외의 담

1) Paul Ardenne, *Un Art Contextuel*, Paris : Flammarion, 2004, p. 16.

론, 실체들과의 연결을 제시하는 것이다. 이 연구는 이러한 관점에서 현재 유럽과 미국에서 전개되고 있는 논의와 작품을 이해하고 그것의 미학적, 조형적 특성을 연구하며 예술적 가치와 위상을 살피는 것을 목적으로 한다.

II. 정황과 예술의 의미

정황이라는 말은 '섬유를 짜 천을 만드는 것'을 의미한다. 라틴어의 콘텍스테레(contextere)는 사회적 정황을 비롯한 여러 다양한 정황과 짜인 예술을 의미한다. 예술, '정황적(contextual)'의 예술은 상황(circonstance)의 의미나 실제 세계(reality)와의 관계를 그리는 것이라 할 수 있는데, 그 대표적인 경우를 현재의 분쟁 현장이나 문제의 장소에 작품을 삽입하는 뱅크시(Banksy)로 들 수 있다. 그의 작품 〈Kissing Coppers〉는 우범 지역에서 무능한 경찰들이 스스로 유희하고 있는 모습을 그려, 그 지역의 현실적 '정황'을 풍자한다.(도 1)



도 1. 뱅크시(Banksy), 〈Kissing coppers〉, 벽에 그래피티, 노팅힐

헨리크 플렌지 잭슨과 제스 브린치(Henrik Plenge Jacksen & Jes Brinch)는 1996년, 코펜하겐의 우범 지역에 주사기 모양의 발광 간판을 설치하여, 현대 도시인들의 갈등과 약물중독이라는 사회적 문제를 제시하는 작품을 남겨놓았다. 예술가들이 현재적 정황에 예술을 삽입하는 것은 작품의 정태적인 틀을 벗어나는 적극적인 행위이다. 이러한 정황 속의 적극적인 행위는 다양하게 전개되며 새로운 현대적 방법론을 갖게 된다. 여기서 정황이라 함은 두 측면에서 접근할 수 있는데, 첫 번째는 도회지적 정황(urbanisme)이고, 두 번째는 실제 삶이나 자연 등 넓은 의미의 정황이다.²⁾

폴 아르덴 역시 정황예술이란 참여(intervention)하는 양태를 가지며, 실제운동가(activists)의 역할을 수행한다고 그 의미를 강조한다. 이러한 예술은 실제로 '현장' 중심의 예술적 이데올로기를 가져, 과거 정치적 이데올로기를 갖는 민중미술이나, 사회비판적 리얼리스트 운동과 맥을 같이하고 있다. 그러나 이 정황미술은 반드시 정치적인 정황만이 아니라, 보다 폭넓은 의미의 상황의 예술이라고 할 수 있다. 이 예술은 때로는 물질적이며 관념적이고, 때로는 포괄적인 운동과 시간을 주제로 제시하기도 한다. 오브제의 아름다움, 생각과 장소와 행위의 아름다움의 의미가 많이 바뀌고 있음을 알 수 있다.

“나는 내가 발견하는 것처럼 세계를 이용한다”고 강조하는 것에서도

우리는 이 정황의 의미를 찾을 수 있다.³⁾ 예술은 현장으로서의 예술(*art in situ*)이라는 의미를 부여하며, 예술에서 한 예술가의 개인적인 특성을 자제한다. 이때, 인 시투(*in situ*)는 ‘현장’을 의미한다. 크리스토와 장클로드 드 길봉(*Jeanne-Claude de Gillebon*) 역시 같은 의견을 제시하는데, 그는 예술작품의 ‘인 시투(현장에서)’는 움직일 수 없는 것(실제 상황)을 의미한다고 한다. 이것은 조각에 속하지 않은 (실제) 공간을 자기 고유의 것으로 만들거나 이용하여 일반적인 조각의 의미를 벗어난다.⁴⁾ 예술에서 ‘인 시투’는 작품을 전시하는 공간이자 사람들을 받아들이는 공간(*espace d'accueil*)이다. 그래서 일반적으로 특정 지역에 맞추어 작업이 이루어지므로 작품은 일회적이고 일시적인 특성을 갖는다. 이러한 예술은 1960년대 이후 급격하게 발전되어온 예술로서 비평적 관점에서나 미학적으로 덜 장식적이며, 때로 이들의 작품은 비예술적 정황에 놓이기도 한다. 정황 예술가들은 이러한 비예술적 예술의 방법을 새로운 창작 방법으로 사용하게 된다.

이러한 미술은 ‘집단적인’ 양태의 작품을 갖는다. 또한 이들의 예술은 과거에 비예술적인 특성들, 예를 들면 일반적인 광고나 사회에서 나타나

2) 언어학적 콘텍스트, 즉 언어적인 측면에서 ‘이것은 어떤 텍스트의 정황을 떠나서는 문장을 해석할 수 없다’는 생각에서 시작된 것으로서, 본 논문의 논제와 연관되기도 한다. 주어진 요소의 총체가 해석을 결정한다는 것이다. 이것은 정황이라는 개념들을 형성하게 되는데, 특히 자연언어의 현대적인 분석이라는 의미와 연관되는 것이다. 어떤 사람도 정황을 벗어나서, 사실을 인식하거나, 해석하기는 힘들다. 반대로 말한다면, 이것은 정황을 제한하는 판단의 근거가 된다. 이러한 콘텍스트는 수많은 정의가 가능하다. 바힐(*Bar-Hill*)은 정황을 ‘구심적 원’이라고 설명하기도 한다. 아르망고(*F. Armengaud*)는 정황을 네 가지로, 즉 상황적 정황과 사실의 정황, 존재적 정황, 지시적 정황(*contexte circonstanciel, factual, existential, referential*)으로 구분한다. 상황의 정황을 이해하려고 했던 이들 중에는 런던학파도 발견되는데, 이들은 발화행위가 행위가 되는 상황, 즉 화자, 청자, 언어의 장(*field*), 언어적 행동, 비언어적 행동 등을 ‘상황의 맥락’이라 부르며, 언어표현의 의미가 그 언어표현이 행해지는 상황에 의존하는 부분이 많다고 설명한다. 그 예로 말리노프스키(*Bronislaw Malinowski*)가 ‘상황의 맥락’이라고 지적한 데에서도 찾을 수 있다. 이러한 유사한 상황에 대한 이해는 퍼스(*John Rupert Firth*)의 언어이론에서 광범위한 의미로 상황을 거론하거나, 아니면 리치(*Geoffrey Leech*)가 제시한 3인자에 최근 문어나 구어, 전화, 텔레비전, 라디오 등 다양한 언어활동의 장에 이르기까지 확대한 전달 수단을 인자로 추가하는 등 다양한 행동주의적 시각(*Leonard Bloomfield*)에서도 찾을 수 있다. 비록 다른 영역이라 하더라도 절대 고유의 영역에서만 설명 가능한 논지를 떠나가기보다는 미술에서처럼, 실제 행동과 양태에 끊임 없이 연관을 가지려 노력하고 있다. 또한 이러한 정황적 특성은 언어학적 논의나 미술의 논의에만 그치는 것이 아니라, 비트겐슈타인을 비롯한 프래그머티즘 논의 등 철학과 미학, 인식론, 기호학, 언어철학 등 다양한 영역에서 동시대적으로 나타나는 사상이라고 할 수 있다.

3) R. H. Fuchs, “Five Six Pick Up Sticks” (1980) in R. H. Fuchs, *Richard Long*, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1986, p. 236.

4) Jean Daviot, *Petit Dictionnaire des Artistes Contemporains*, Paris : Larousse, 1998.

는 개념들을 새로운 방식으로 제시하기도 한다. 1970년대에서 1990년대 사이에 정황적 미니멀 예술가인 다니엘 뷔렝(Daniel Buren)이나 신개념주의자 로타르 바움가르텐(Lothar Baumgarten)과 같은 작가들은 과거 개념 예술가들이나 미니멀 예술가들과는 다르게 동시대에 관심을 갖는다. 이들은 시장과 비평, 미술관의 체제, 예술의 위상에 대한 분석과 비판도 수행하였다. 이들이 제시하는 것은 공동체이거나 도시적 상황, 정황이다.⁵⁾ 이 '상황(situation)'은 시간적 장소로 인식할 수도 있고 사회적 신분 상황으로도 이해할 수 있는데, 이러한 측면은 정황이라는 측면과 잘 부합된다고 할 수 있다. 정황은 다른 말로 하면 상황으로서, 세 요소로 구분될 수 있다고 로비네(J. F. Robinet)는 언급한다. 그것은 확실한 것이나 상태(constat), 사실과 해석, 그리고 잠재적이고 실현될 수 있는 행위로 구분된다.

이러한 정황은 사실이 독립적 상황이 아니라 '서로 연관된 것'임을 의미하기도 한다. 사르트르는 이를 "pratico-inerte"라고 부르며, 세계를 객관화시키려는 목적, 의도를 갖는 주체들이(인간들이) 연결되는 것이라고 하였는데, 바로 이러한 주체들의 '연결(correlat)'이 상황적, 정황적인 콘텍스트라고 할 수 있다.

Ⅲ. 다양한 정황성

따라서 이러한 작품들에서 나타나는 풍경이라 함은, 과거의 대상을 풍경에 두고 관조하는 대상으로서의 '거리 두기'가 아니라 미술의 대상에 실제로 삽입되어 주-객이 혼성된다는 의미가 있다. 주체는 대상에 삽입되어 정황 속에 파악되는 상황적 요소를 제시하며, 주체와 객체의 구분이 모호하게 된다. 이러한 정황(context)에 대한 이해는 일반적으로 언어학적 정황과 심리학적 콘텍스트에 대한 이해에 기초한다.

1. 사회적 정황

마우리치오 카텔란(Maurizio Cattelan)은 1960년 이탈리아의 파도바에서

5) 상황(situation)은 실제로 도시의 'site'라는 공간적인 상황을 설명하는 '위치'로 이해되었다.

출생했다. 그는 냉소적이고 비판적이며 역설적인 논리를 펴나가는 예술가로 특히, <La Nona Ora(The Ninth Hour)>라는 작품으로 유명한데, 교황 요한 바오로 2세(John Paul II)를 묘사한 작가로 중요하다.

실제로 그는 이탈리아에서 살고 있는 세네갈 노동자들로 구성된 축구 팀을 결성하여 'AC Fortunere sud' 라고 팀 이름을 정하고, 실제 지역 리그에서 경기하게 했으며 스폰서의 이름으로 '나가라!(Rauss!)'라고 쓴 유니폼을 입게 했다. 이것은 일반 관객이 보는 실제 상황에서 작품을 만드는 것이라 할 수 있다. 그래서, 그 작품의 요소는 낯익은 정황을 만들어내고, 리얼리티가 침전된 것들의 총체를 이룬다. 이러한 작품은 '지역성'과 '직접성'으로 살필 수 있을 것이다. 즉 특정 지역의 시간과 공간 속에 작가가 존재하게 된다.

이러한 노력의 예로 장뤽 물렌(Jean-Luc Moulène)을 찾을 수 있는데, 그는 팔레스타인 인권을 위해 팔레스타인산 토마토 소스나 스파게티, 올리브 등을 전시하기도 한다. 또한 그는 1999년에 '파업 현장의 오브제(objets de greve)'를 이용하여 작품을 제작했다. 사회적 문제가 발생할 때 그 현장에서 사용되었던 오브제를 수집하여 전시한 것이다. 그는 <Billes vendues(팔린 표)>라는 작품에서, 노동자 단결의 상징으로 노동자에게 팔린 표를 수집하여 제시하였고, 공장 폐쇄에 반대한 세이타 드 팡탕(Seita de Pantin)의 노동자들이 만든 파란색 콜르와즈 담배가 아닌 붉은색 콜르와즈 담배를 수집하기도 했으며, 프랑스 철도청(SNCF) 파업 때 사용되었던 물품을 수집하였다. 이것을 티에리 다빌라(Thierry Davila)는 '현대적인 제물'로 이해한다.

2. 역사적 · 인류학적 정황

로타르 바움가르텐의 아버지는 인류학자였다. 그는 아버지에 이어 유럽인의 '타자'에 대한 생각을 인류학적으로 연구한다. 이러한 작가의 성장배경으로 인해, 작가는 문화가 타문화와 만날 때 발생하는 어려움에 대해 연구하게 되었다. 그는 어떤 장소를 이해하려 할 때, 그 장소의 고문서나 물질적인 상황들을 기술하며 연구한다. 이러한 기초 위에 그는 백인이 가진 편견이나 불합리한 주장을 대조시켜 보여주기도 한다.

작품 <Terra Incognita(익명의 땅)>(도 2)는 처음 유럽인 탐험가들이 아마존 유역에 도착했을 때, 그 땅의 이름을 몰라서 '모르는 땅'이라 부른 데에서 착안했다. 바움가르텐은 실제 1978년에서 1980년 사이에 아마존 정



글 지역의 야노마니 인디언과 함께 생활하였다. 이 작품에서 제시된 전선은 아마존 강 유역과 긴밀하게 연결되어 있다. 작품의 판 위에 그려진 소묘는 지도를 의미하며 파란 전구 불은 숲에 있는 미술적인 인광을 지시하기도 하며, 노란색의 전구 빛은 유럽인들이 들여온 질병을 상징한다.

이들 정황을 강조하는 예술가들의 공통적인 특성은 창작한다는 행위보다도 '행위' 자체를 강조하는 의식에 있다. 이러한 생각은 정신, 영혼을 실험하는 것이다. 예술가들은 실제 정황에서 '창작한다'는 의미에서 벗어나는 것이다. 이 예를 <Lady Rosa of Luxembourg>에서 찾을 수 있다.(도 3)

크루아티아 작가 산야 이베코비치(Sanja Ivekovic)⁶⁾는 여러 역사적 정황에 기초하여 작품을 제작하였다. 그녀는 룩셈부르크 국가의 제1차 세계대전 전사자를 위한 기념비인 젤라 프라(Gella Fra)를 모방하여 원래의 젤라 프라 조각상 앞에 위 사진과 같은 작품을 여러 주에 걸쳐 제시했다. 원래 젤라 프라는 로자 룩셈부르크(Rosa Luxembourg)라는 철학자이자 휴머니스트인 여인을 지시하면서도 동시에 그녀의 삶을 보여주기도 하였다. 원 작품은 독일 점령하에 있던 1차 세계대전 중 전사한 룩셈부르크 전사자들을 기억하기 위한 작품이었다가 나중에는 인권과 자유의 상징이 되었다. 이 작품 앞에 설치된 '인용문'과 같은 이베코비치의 임신한 룩셈부르크는 철학자이면서도 인권운동가였던 로자 룩셈부르크가 사회 참여를 통해 새로운 세계를 탄생시킨다는 '여인의 승리, 삶의 승리'의 의지를 강조한다. 따라서 이 작품은 무로부터의(Ex nihilo) 창조가 아니라, 이미 있는 기존의 작품에서 만들어진다는 것을 의미한다. 이러한 기존의 대상, 기존의 의미를 재구성하는 것은, 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)가 지적한 약한 부정, 약한 부정의 공간으로 이해할 수 있을 것이다.⁷⁾ 크리스테바는 이러한 인용의 작품을

도 2. 로타르 바움가르텐
(Lothar Baumgarten),
<Terra Incognita(익명의 땅)>, 설치,
740×8850×12360mm, 1969~84

도 3. 산야 이베코비치(Sanja Ivekovic),
<Lady Rosa of Luxembourg>,
혼합 재료, 2001

6) 1949년 자그레브에서 태어나, 자그레브 미술학교에서 그래픽을 공부하였다.

여성의 생산적 공간인 코라(khōra, 플라톤이 설명했던 것을 인용)로 이해하였듯이, 여기 이베코비치의 작품에서도 인용—여성의 생산적인 의미를 찾을 수 있다. 또한 젤라 프라는 역사적으로나 당대적인 의미에서 여인의 위상을 반성하게 한다. 그래서 이 작품은 두 가지의 역사성, 폴란드 태생 유대인 독일 여성으로서의 역사성과 과거 독일에 점령당한 국가 룩셈부르크의 역사성을 복합적 정황으로 논의하게 한다.

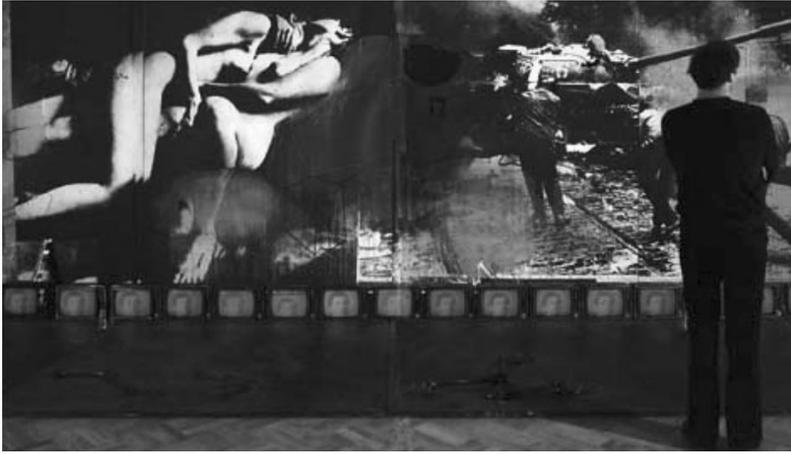
리얼리티는 모든 리얼한 것의 성격으로서 개념적인 것만이 아니라 사물을 의미한다. 이 의미는 사물의 세계를 넘어서 실제적인 것에서 파생하는 것이다. 그래서 예술가는 모든 시물라크르(simulacra)의 형태를 거부하면서 나타난다. 여기서 작품은 실제 작품의 자취와 현재 제시되는 개념의 자취를 만드는 것이다. 이때 정황은 역사적 정황을 안고 현재 나타내는 작품 속에 삽입시키는 총체를 말하는 것이고, 인용을 통해 여러 정황을 총체화시키는 것이다. 이러한 생각은 과거 모더니스트의 '파편'의 독립성을 강조한 개념에 반대하는 것이며, 한데 모으는 또 다른 의미의 개념적 이상블라주가 된다.

따라서 이러한 정황적 작품은 전통적인 방식인 회화, 조각, 사진, 비디오 방식을 포기하며, 작품과 현실 사이의 관계가 직접적으로 연계되도록 매개적인 요소들을 제거하는 데 의의를 갖는다. 이러한 작품들은 사실이나 상황을 그려내거나 사물을 형상화하는 것과는 다르게 예술을 세계에 일체화하는 것으로서 세계의 정황적인 의미를 획득한다.

이러한 의미는 작가가 세계를 감싸는 것으로서, 실을 짜 섬유를 만드는 것과 같다고 할 수 있다. 예를 들면 다니엘 뷔랭은 '인 시투' 예술의 당원으로 이야기하는데, 그것은 현실에 참여하고 현장—현실 중심적인 예술론을 강조하는 것이다. 작업장과 현장은 분리되는 것이 아니라 현장이 작업장이 된다는 의미로서 전시공간이 곧 창작공간이라는 것이다.

귀스타브 메츠거(Gustav Metzger)는 이러한 측면에서 1972년 도시의 중심에서 일상생활이나 사회적 문제에 참여하는 형식을 만들어낸다. 그는 예술작품을 어떤 실제 정황으로 연결시켜, 예술가의 고전적인 개념을 다

7) 크리스테마는 뒤카스(Isidore Lucien Ducasse, 필명은 로트레아몽 백작(Comte de Lautréamont))가 파스칼의 문장을 인용하며 자신의 텍스트를 썼던 것을 인용구조와 함께 약한 부정(논리학자 폰 라이트(Von Wright)가 제시)으로 설명한다. 이러한 생각은 텍스트를 여성의 생산적인 자궁 구조와 연관시켜, 텍스트가 갖는 여성적 특성을 포괄적으로 이해하고자 한 것이라 할 수 있다.(강태성, 『부정의 예술』, 서울 : 국민대출판부, 2006, p. 97 참조.)



도 4. 프레드 포레스트(Fred Forest),
(150cm² du papier journal), Janvier,
1972

시 불러 일으킨다. 여기서 예술가는 어떤 의미를 내포하거나 은유하는 형상을 만드는 것 이상으로 배우로 또는 행위자로 바뀐다. 이때 행위는 운동이며, 비평이다. 영국인 존 레이섬(John Latham)은 더욱 사회적으로 정치적으로 정황을 강조한다. 그는 “사실을 감시하고, 소음을 듣는다”라고 하여 순간을 이야기하기보다는, 행위 즉 예술가가 더욱 정확하게 분석하려고 접근하는 리얼리티에 존재하는 행위를 촉발한다.

이 경우 사람들은 결국, 다른 입장을 선택하게 되는데, 사물을 감시하고, 소음을 듣는 입장이다. 그래서 어떤 우연적인 사건들을 통해서 개인은 이들 사물과 소음을 재현한다. 이 사물과 소음은 이념적인 근거를 가지 있게 하는 것이 아니다.⁸⁾

또한 여러 문화적 정황의 의미로 귀스타브 메츠거를 찾아볼 수 있을 것이다. 그는 도시에 화생방 보호장치를 한 인물의 퍼포먼스에서부터 노동자, 청소부 등 다양한 제시들로 사회적 정황에 대한 리얼리스트적 언급을 보여준다. 또한 프레드 포레스트⁹⁾ 역시 이러한 관점에서 ‘사회적’ 작품, ‘사회학’적 작품을 제시한다.(도 4)

그는 형상을 조각내며 예술과 사회의 문제를 비판적으로 질문한다. 이를 위하여, 그는 사회과학적인 방법을 동원하는데 때로는 실제 사회적 활

8) John Latham, *Event structure: Approach to a Basic contradiction*, Calgary : ScArtissue, 1981.

9) 그는 프랑스의 신문 『콩바(Combat)』와 『레제코(Les Echos)』의 화가로서 현대의 새로운 미디어 기술을 사용하며, 신문과 같은 새로운 전달 수단을 찾아 나섰다. 또한 관람자와 작품의 인터랙티브한 환경을 제시하고자 하였다.

동에 참여하며 대중과 직접적인 관계를 맺어나간다. 이 과정에서 그는 예술가 자신의 정치성, 사회성을 강조한다.

사실 폴 아르텐은 이들의 예술에서 나타나는 '직접적인 경험'을 강조하였는데, 이 경험은 라틴어로 엑스페리엔시아(experiential)로서 엑스페리리(experiri)의 파생어이다. 이는 원래 '실험하다, 무엇을 해보다'를 뜻하며, 탐험적인 수행이나 시도의 의미를 포함하고, 지식과 앎, 태도를 풍부하게 하는 것을 의미한다. 이 측면에서 경험이라는 것은 창조를 역동적으로 하는 본질이다. 그래서 이들의 창조는 일종의 경험이다. 다시 말하면, 경험은 창조를 역동적으로 만드는 것이라 할 수 있다.¹⁰⁾ 이는 곧 예술가들이 야기시키는 것이며 편집되지 않은 상황들을 모아내고, 그림으로써 경험을 증가시켜나간다. 그렇다고 이 경험이 리얼리티, 사실들의 총체, 존재의 양태, 재현의 양태를 주장하지 않는 것은 아니다. 폴 아르텐의 지적에 의하면, 이 경험은 바로 무엇인가를 자극하여 감정적으로 사태를 야기하거나 선동하는 것이다.

또한 이러한 예술은 과정의 의미를 갖고 전개되는데, 앙드레 카데레(André Cadere)의 작품에서도 이러한 경향이 발견된다. 이때 나타나는 실험은 다름 아닌, 실제적인 정황, 정황적 실제의 어법을 형성한다. 실제는 단절된 시간에 존재한다거나 어떤 단일한 형태이기보다는 대화를 하고 상호작용을 한다. 카데레는 조형적으로 제시된 긴 막대기에 관해서 다음과 같이 설명한다. "이 모든 것은 일상의 삶의 행위이고 활동은 일상성으로서 설명된다."¹¹⁾ 그는 이러한 이유로 막대기를 들고 다니며 도시를 배회한다. 이것도 한두 달 들고 다니는 것이 아니라, 십 년 이상 오랜 기간 동안 들고 다니며, 그 자신이 환경을 예술적인 사건으로 변화시키고 예술을 환경에 삼입시킨다. 이러한 이벤트는 일상과의 만남을 이뤄내기도 한다.

존 레이섬의 '이벤트로서의 세계(the world as event)'의 의미나 쿠르트 슈비터스(Kurt Schwitters)의 조형성에서 이러한 과정의 의미들을 찾을 수 있다. 이들의 작업에서 실재를 찾아나가는 것은 바로 '과정(processus)'을 활성화시키는 것이다. 이러한 맥락은 질리언 웨어링(Gillian Wearing)이 지나가는 행인의 길을 막으며, 바쁜 시간에 직접 인터뷰하는 작업에서도 찾을 수 있다. 이러한 작업에서는 작가가 예술적 정황의 행위를 과거의 예술

10) Paul Ardenne, *Un Art Contextuel*, Paris : Flammarion, 2004, p. 41.

11) Lilliane et Michel Durand-Dessert, *André Cadere, histoire d'un travail*, Paris : Galerie Lilliane et Michel Durand-Dessert, 1982, p. 12

에서처럼 적극적으로 조정하기는 힘들다. 왜냐하면 타인이 작업에 항상 참여하기 때문이다.

3. 인간의 정황

인간의 정황은 퍼포먼스 등을 비롯해 작가가 자신의 신체를 직접적으로 실험해 새로운 미학적 정황을 만들어낸다. 그 예가 코

지 파니 투티(Cosey Fanni Tutti)인데 그녀는 여성 그룹 COUM에서 활동하며 매우 강렬한 성적인 실험을 수행하고 있다.(도 5)



도 5. 코지 파니 투티
(Cossey Fanni Tutti),
(The Kiss), 2001
(exhibition RE-VIEWED at the
Station Gallery, Frankfurt, Germany)

“(…) 작업은 항상, 삶의 경험과 소통하는 데 목적이 있다. 우리는 무엇을 어떤 이유로, 어떠한 양태로 (작업)하는가”라는 질문을 던지며, 기존의 일상적인 행위를 반성한다. 그녀가 행위를 통해 작품을 한다고 해서 그녀 스스로를 행위예술가(performer)로 정의하지는 않는다. 오히려 실험과 탐험 그리고 엑소시즘의 소용돌이 안에 잡혀 있을 뿐이라고 강조한다. 이 실험과 탐험, 주술은 자신이 처한 상황에 선행적이지 않으며, 미리 정해지지 않는다고 강조하고 충동성과 즉흥성에 주목한다. 그녀는 “미리 생각되지 않은 답에 의해서, 유일하게 표출될 즉흥적 행위를 미리 느끼게 된다”고 강조한다. 또한 노리토시 히라카와(Noritoshi Hirakawa)가 말하는 신체적인 의미에서도 인간의 문제를 과거보다 더 직접적으로 연결시키는 작가의 의도를 읽을 수 있다. 또한 시몬 스타링(Simon Starling)이 역사적인 이야기가 있는 오브제를 사용하여, 새로운 설치를 제시하는 데에서도 정황적인 특징을 찾을 수 있으며, 이스라엘 예술가인 유리 차이그(Uri Tzaig)¹²⁾의 작품에서도 정황성을 발견할 수 있다. 웬디 제이콥(Wendy Jacob)은 진동 소파를 설치하여, 많은 여인들이 앉아서 즐거워하는 모습을 보여주어 쾌락을 생산하는 의자, 오브제로 작동시킨다. 이러한 예술은 예술의 순수함, 무목적적·무관심적 의미를 반성하고, 미술의 유용성의 맥락에서 정황을 제시하는 작품이며, 인간의 쾌락을 오브제화한 작품이기도 하다.

12) 그는 1977년 〈play〉라는 작품에서, 두 개의 공으로 축구경기를 하게 하여, 경기규칙을 재해석한 작품을 만들어낸다. 작가는 여기서 어떻게 축구선수들이 반응하는지 지켜보는 것 자체를 작품의 정황으로 만들어낸다.

볼프강 라이프(Wolfgang Leib)는 자신이 양봉을 했던 경험을 살려 꽃가루를 전시장이나 현장에 펼쳐놓아 노란색의 추상적 평면을 만들어낸다. 그의 노란색은 추상적인 공간으로서의 노란색 사각형, 노란색 평면이라는 의미를 획득하면서도 동시에 역설적으로 화분이라는 소재로 인해 환경, 자연의 문제를 제시한다. 그는 이런 방식으로 삼입관계, 추상—물질의 혼성양식을 만들어내며, 인간의 욕망—오브제 혹은 메시지—오브제로 발전시킨다.

4. 미디어와 정황

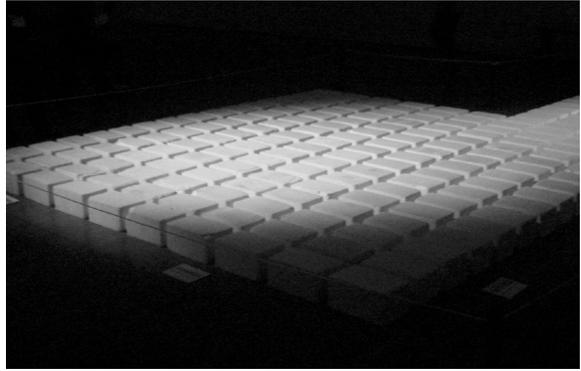
현대예술의 달라진 경험은 사진의 발명 이후 급진적으로 발전해온 영상 이미지에서 직접적인 행위를 제시하거나(행위의 직접성, 프로젝션 등), 주체와 객체의 관계를 반성하게 한다. 이러한 반성을 통해서 작가들은 실제 상황, 풍경의 정황에 작품을 삼입하거나 관객의 위상을 변화시켜 새로운 소통을 형성한다. 인터랙티브 예술의 경우, 객체가 주체에 반대되는 시각에 서지 않고, 또 다른 주체로서 대화하도록 연출하여 두 주체 사이에 실제 정황의 문제를 생산하게 한다.

행위의 기록

행위의 기록은 비디오가 갖는 직접성이라고 할 수 있다. 이 직접성은 텔레비전 방송을 비롯하여 특히 새로운 영상 매체들이 현장에 실제로 있는 듯한 생동감 있는 현실을 직접 전달한다는 특성을 말한다. 비디오와 같은 매체는 이 생생한 현장의 기억을(직접적으로) 현실화하며 지나간 시간을 잡아놓고(capture), 그럼으로써 새로운 생산(production)의 의미를 획득한다고 할 수 있다.¹³⁾ 직접적으로 현장에서 녹화하여, 그것을 보고하는 직접성(immediatety)이라고 할 수 있는데 이러한 작품의 특성을 현재의 존재에 관한 헤겔의 '다자인(Da-sein)'과 연결시킬 수 있겠다. 사실 이러한 영상 매체의 직접성(또는 비매개성)¹⁴⁾이 만들어내는 개념은 실제와의 연관을 보다 직접적인 관계로, 마치 사실로서 다가서게 한다는 점에서 영상 매체가

13) 사실 이 개념은 안 마리 뒤계의 'captation/production/perception'에서 나온 것으로 장치의 개념을 제시하는 데에서 시작된 개념이라고 할 수 있다.

14) 이 개념은 제이 다비드 볼터(Jay David Bolter)가 제시하는데, 새로운 영상 매체를 비롯한 뉴미디어의 속성으로 관람객이 실제처럼 느낄 수 있도록 하는 기술적 매체들을 제시하는 것이다. 이것은 매개체 없이 직접적인 관계를 설정하는 것이다.



갖는 정확성이라 하겠다.

로니 반 브루멜른과 지븐 드 한(Lonnie Van Brummelen & Sieben de Haan)의 경우, 아프리카에서 설탕을 생산하고 수입하는 장면을 다큐멘터리로 제작한다.(도 6) 여러 대의 영사기로 한 방 안에 다양한 장면들을 다큐멘터리 형식으로 프로젝션하고, 홀 중앙에는 사진에서처럼 거대한 설탕 덩어리들을 전시한다.(도 7) 이 작품은 미니멀 작품과 같은 추상 조각의 형태를 띠지만 실제 설탕을 전시하여 강력한 '현실 지시'의 의미를 가져온다. 이는 '비수사적 수사'¹⁵⁾라고 할 수 있는데 현실을 그대로 제시하여 정확을 만들어낸다. 이 설치는 여러 대의 영사기와 프로젝션, 텍스트가 있는 슬라이드 프로젝션, 그리고 설탕 설치 등을 이용하고 있어 '총체적-다양성'¹⁶⁾을 형성한다고 할 수 있다. 이러한 조형성은 단일한 공간의 총체성을 갖거나, 그 안에서 조화를 이뤄내는 조형과는 거리가 먼, 다양(multiple)한 매체로 이루어지는 이질적인 조형(heterogeneity)이다. 즉 이질적 다양성이며 이질적 총체성이라고 할 수 있다. 이미 이러한 조형은 요셉 보이스의 설치에서부터 시작되어 여러 작가들을 통해서 발전되고 있는 것으로서, 특히 정확성을 강조하는 조형으로 특징 지을 수 있을 것이다.

도 6. 로니 반 브루멜른과 지븐 드 한, (Lonnie Van Brummelen & Sieben de Haan), 《Voyage to china, port to port》, 2007

도 7. 로니 반 브루멜른과 지븐 드 한, 《Sugar》, 2007

15) '비수사'는 설탕이 그대로 제시되어 다른 사물이나 이미지로 대신 비유되지 않아, 직설적 의미로 비수사적이라고 할 수 있으며, 그럼에도 불구하고 서구 자본주의로 형성되는 신식민주의적 자본에 의해 수탈되는 생산품이라는 환유의 의미를 불러일으킨다는 점에서 '수사'라 할 수 있다.

16) 과거의 전통적인 회화론에서 말하는 '총체론'은 아니다. 그것은 조화로서의 총체가 아니라, 다양하고(multiple) 이질적인 총체를 말한다.

프로젝션 Projection

작가 그룹 그래피티 리서치 랩(Graffiti Research Lap)의 프로젝트는 건물에 일시적으로 투사되는 영상작품을 만들어낸다. 작품 〈레이저 택(laser tag)〉은 프로젝션을 이용해 그래피티를 그려낸다. 이들은 도시를 이동하며, 도심의 건물을 갤러리 삼아 그 위에 그래피티를 프로젝션하여 예술을 만들어낸다. 이러한 시도는 비인간적인 도시 혹은 건물의 콘텍스트와 작가들의 이질적인 행위가 만나 새로운 정황을 만들어내는 것으로, 정황예술의 특징을 그대로 갖고 있다고 할 수 있다. 물론, 이러한 작업은 후일 다양한 매체로 제작되어 도큐먼트로서 기능하게 되며, 이것 역시 작업의 일부로 포함된다. 이러한 일련의 작업은 “우리의 시각을 기억하게 하는 것, 지우는 것, 방해하는 것”¹⁷⁾이라고 할 수 있다. 마치 우리의 실제적인 공간인 것처럼 기록하며, 공간을 시각화하고 기억하게 하는 것이다.

또한 예술가들 중에는 자신이 만난 실제 현장처럼 설치를 만들어내는 경우도 많다. 볼프 포스텔(Wolf Vostell)의 작품 〈플럭서스-피아노-리투아니아(Fluxus-Piano-Lituania, Hommage to Macinas)〉 같은 경우, 실제 물건들을 설치하여 작품을 제작한다. 이러한 작품에서 보이는 장치들은 1960년대에서 1970년대 사이에 예술가들이 기술적이거나 예술적인 장치들을 다양하게 개발하고 실험하면서 부각된다.¹⁸⁾ 안 마리 뒤게가 인스탈레이션과 혼성되는 다양한 영상매체 작업을 “시간적인 양태에 따라 그리고 특정한 경험의 조건에 따라서 관람객과 기계 그리고 이미지, 환경 사이에 무한하게 가능한 관계를 결정하는 복합적인 체계”¹⁹⁾라고 했던 것처럼 이러한 작업은 복합적인 체계로 제시된다. 이러한 작품은 도시와 기술적이고 정보적인 관계를 형성하는 것으로, 작품과 함께 사회적·문화적 콘텍스트를 형성해나간다. 이것은 ‘준비된 요소들을 총체적으로 이뤄낸 유기적 양태’인 것이다. 여기서 주목할 것은 비디오-설치이다. 이는 ‘장면을 연출하는 질서’이기도 한데, 프랑수아 파르페(François Parfait)는 이미지-비디오는 실제 프로젝션에서 실제 공간으로 움직인다고 지적한다. 그래서 그것은 공공의 공간이거나 아니면, 사적인 공간으로 그리고 하나의 공간에서 다른 공간으

17) François Parfait, *Video: un art contemporain*, Paris : Editions du Regard, 2001, p. 350.

18) 강태성, 「기호학적 문장론에서 본 데-몽타주(De-montage) 기능(function)의 의미」, 서울 : 한국영상학회지, 2007, p. 34.

19) Anne Marie Duguet, “dispositif” dans *Communications*, n. 48, Paris : Edition du Seuil, 1988, p. 226.

로 움직이는 것이다. 그럼으로써, 실제 세계에 시각적인 면을 갖는다고 할 수 있다. 그것은 곧, 비디오가 출현한 이후의 역사에서 구체적이고 지속적으로 작용해온 것이며, 모든 이미지의 역사에서도 그러하다고 강조한다.²⁰⁾ 실제로 움직이면서 새로운 이야기(con-text)를 만들어내며, 이러한 의미는 미학적으로 다자인(Da-sein) 즉 현재하는 현존재처럼 현실화하는 이미지의 의미를 형상화한다. 세계 속의 삶 혹은 실제 세계처럼 세계 속에서 현상적 실체로 제시된다. 그래서 이러한 이미지 프로젝트는 두 가지의 중간, 즉 '현실-작품' 사이의 중간의 길을 현장에 부가하는 이미지를 갖게 된다.

인터랙티브

영상에도 새로운 정황과 만나는 경우가 있는데, 그 중 하나가 인터랙티브한 만남이라고 할 수 있다. 이러한 정황은 라파엘 로자노 헤머(Rafael Lozano-Hemmer) 등의 작품에서 찾아볼 수 있다. <폭발-그림자 상자 4번>이라는 작품은 2008년 '서울미디어시티' 전시에서도 보여준 것인데, 관람객의 모습이 영상 모니터에 등장하며 수많은 영상으로 해체되고, 다시 조합되는 형태들을 이뤄낸다. 이처럼 계속해서 현실을 반영하며, 관람객을 작품의 이미지로 끌어들이는 '인 시투'와 함께, 작품은 새로운 현실로서, 그때 그 시기에만 있었던 현실이 연결되면서, 변화하는 무궁무진한 콘텍스트의 이야기를 형성한다. 이와 같은 인터랙티브에 대한 논의에서 정황에 대한 미술이론적 입장이 확대되면 줄리아 크리스테바의 '상호텍스트성'과 연관된다. 크리스테바는 화자(작가)에서 관람자 그리고 이들이 만들어내는 정황(context)이 상호텍스트성을 만든다고 지적한 바 있다. 이것은 표면적인 텍스트의 만남이며, 여러 글쓰기의 대화²¹⁾를 말하는 것이다.

IV. 정황, 새로운 풍경

해미시 폴턴은 예술에서 행위를 강조하며 "걷지 않으면 작품도 없다(No Walk, No Work)"라고 하였다. 이러한 것은 예술이 2차원적이고 정태적인 상황에 머무르지 않고, 실제 행위와 삶의 실체에 다가가려는 노력으로 이뤄

20) François Parfait, 앞의 책, p. 156.

21) Julia Kristeva, *Séméiôtiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Edition du Seuil, p. 83. 더 나아가 이 개념은 크리스테바 역시 강조하였듯이, 현상학적인 다른 자아(alter ego)의 문제와도 연관된다.

내는 예술의 형태다. 또한 이는 예술의 형식적인 틀을 벗어나고자 하는 작가들의 노력이다. 크리키(Jean Pierre Criqui)는 그러한 예술의 형태는 언어를 벗어나야 된다고 말한다. 그는 “반드시 (예술의) 의미를 잃어버릴 위험에 처하더라도, 언어에서 벗어나야 한다”라고 주장하면서, 실제에 다가서려는 도전과 실험을 통해 예술에 도달하는 위험을 감수하려고 한다. “마치 처음 (이 땅을 찾은) 마야인들처럼, 당신은 우연한 여행을 떠나야 된다. 당신은 아마도 정글 속에서 길을 잃을 위험이 있을 것이나 그것은 예술을 하는 유일한 길일 것이다.” 이러한 여행은 환경, 상황인 시투의 강조로서 “기능할 수 없는 픽션”으로부터 분출되는 것이다.²²⁾

예술은 예술적 정황 속에서 창작되는 것 위에 있는 것이 아니라 탈-예술, 탈-창조(decreation) 위에 있는 것이다. 때로는 예술가의 참여에 의해 예술은 자연 자체를 이질화시켜 ‘탈자연화(denaturation)’ 되는 것이다. 물론, 로버트 스미스슨(Robert Smithson)이나 낸시 홀트(Nancy Holt)처럼 작품이 그대로 자연환경과 친화적으로 접목하고 관계를 맺는 것은 아니다.

이들은 존 오스틴(John L. Austin)이 지적한 것처럼, 말하는 행위를 강조하면서 예술작품의 행위를 강조하는 것이다. 사실 이러한 풍경은 미셸 세메니아코(Michel Séméniako)의 작품 <Portraits négociés(협상장면)>에서 보여지듯이, 풍경은 다양하게 달라진 현대의 ‘풍경’의 의미를 제시하는 것으로서 전통적 풍경에 대한 반성이자 ‘비-풍경적 풍경’의 제시이다. 풍경은 도시의 풍경(urbs)에서 시작된 것으로서 서구 문명, 인간의 존재가 형성되는 첫 번째 공간이 되는 것이다. 그러나 단순하게 도시의 문제만을 제시하는 것은 아니다. 이는 도시 초월적인 자연의 의미(extra-urbain)라기보다는 도시의 연장된 삶(urbain)에 관한 것이다. 정황예술은 도회지적 풍경(urbain)에 기초하면서도 단순하게 도시에만 초점을 맞추는 것이 아니라, 인간의 여러 활동 중에서 여행하는 동안 마주치는 풍경, 풀의 모습, 모니터에 의해 그려지는 인간의 풍경까지 폭넓게 초월적 도시화(extra-urbain)의 논의를 제시한다.

이는 ‘자연적인 풍경’ 이든 아니면 도시의 풍경이든 이 ‘풍경 내에서도 풍경과 함께 행동’ 하는 것이다. 이러한 행동은 도시민, 사회인의 의무일 수도 있다. 이 의무는 덜 익숙한 공간에 대한 예술적 도전이다. 이것은 현대적인 삶에서 밀려나 소수로 남아 있는 대상들에 대한 애착일 수도 있다. 예

22 Jean Pierre Criqui, *Un trou dans la vie: Essais sur l'art depuis 1960*, Paris : Desclée de Brouwer, 2002, p. 87.

를 들면 ‘환경(ecosystem)’ 개념의 진화 속에서 찾아질 수 있다. 이러한 달라진 풍경에 대한 의미는 풍경과 자연 사이의 관계를 전통적으로 재현하는 방식에서나 재현의 틀의 반성에서 찾아진다.

안 코클랭(Anne Cauquelin)은 “풍경은 오늘날 관심을 갖고 걱정해주는 사랑이다. 풍경은 더 이상 관조(contemplation)의 대상이 아니고, 순수한 혼성(pure fusion)도 아니다. 즉 엑스타즈(extase)가 아니다. 이것은 곧 토론이며, 전략이고 행위의 대상이다”라고 설명한다. 즉 풍경은 적극적인 참여의 대상이자, 행위의 종합이다. 이러한 자연은 모더니즘 이후 더욱 발전하여 지구 환경이라는 문제로 확장되고 있다.

이 예술은 더 이상 문화와 분열적인 관계에 있는 자연만을 취급하지 않는다. 즉 문화-자연(culture-nature)이라는 이분법의 구분이 아니다. 모방으로서의 자연, 그리고 이것과 구분된 문화로서의 ‘모더니즘’의 사이를 연결하는 또 다른 포스트 모던적인 풍경, 혼성적인 풍경이다. 이러한 이중적인 욕망, 자연이면서 문명이고자 하는 욕망은 예술가-자연의 관계에 대한 긍정적인 측면을 제시하는 것이다. 예술가의 참여에 의해 자연은 예술의 식민지가 된다.

V. 결론

이러한 예술과 예술 밖의 정황과의 관계는 모든 대상을 주객이 혼성된 풍경화하기(paysager)라고 말할 수 있을 것이다. 이 풍경화화(風景畵化)는 다시 말하면, 자연을 과도하게 탐험하기라고 할 수 있다. 이러한 정황이 나타나는 것이 바로, 예술의 개념이 달라지는 새로운 풍경화이다. 이렇게 확대된 풍경화, 예술화는 정황과 현장(In situ)의 의미 변화와 함께 이뤄지는 것이다. ‘정황과 현장’의 관계를 강조하는 작품들은 이 ‘예술-그 외의 정황’이라는 이분법적인 관계를 반성하며 새로운 예술작품의 표현방법(manierae)까지 모색하고 있다. 앞서서 살폈던 여러 조형적인 방법들은 새로운 정황, 즉 정치적, 사회적, 문화적 정황을 연관시키는 새로운 방식을 제시하고 있다.

새로운 정황적 방법은 마르셀 뒤샹의 ‘오브제’에서 근원을 찾을 수 있으며, 이를 계승한 슈바르츠(Arturo Schwarz)를 예로 들 수 있다. 슈바르츠는 어떤 물건이건 다 사인을 했다. 그는 이 행위에서 물체-작품의 분열적인 구분을 부정하고 작품의 한계를 열어놓아, 현실의 정황 속에 예술을 확대하려 한다. 이러한 운동은 분명 수백 년간 자본주의의 구조 속에서 예술

이 화폐의 가치를 갖고 발전한 이면의 부정적인 측면을 반성하는 것이기도 하다. 이러한 작가들은 플럭서스를 시작으로 아르테 포베라(Arte Povera), 쉬포르 쉬르파스(Support-Surface) 등 다양한 운동에서 발견되는데, 이들은 회화의 경제적 무가치를 내세운다는 점에서 정황 예술가들과 맥을 같이 하며, 예술적 오브제보다는 예술적 메시지 전달에 기초하려는 그들의 노력에서도 공통점을 찾을 수 있다.

이러한 다양한 운동에서 이들이 제시하는 것은 그것의 수사법과 매체가 어떻든 새로운 리얼리티와 관계를 맺고, 참여하며, 풍경을 변화시키는 것이었다. 이들의 조형성은 또 다른 총체성, 즉 해체적이거나 다양한 총체성이기도 하면서, 직접적인(immediate) 성격을 갖는 것으로서, 중성적 모더니즘의 철학을 반대하는 새로운 리얼리즘, 혼성적 리얼리즘 편에서 있다. 즉 양식은 추상(볼프강 라이프)이라 하더라도, 그 사실은 세계 자본시장, 생산과 유통의 질서와 불평등이라는 리얼리티를 그린다는 점에서, 혼성적인 양식으로 발전하고 있음을 주목할 수 있다. 이러한 혼성은 '포스트 모던' 적 수사이며, 이질적 예술의 추구라고 할 수 있을 것이다. 이들은 예술과 사회와의 경계, 그 고유한 양식과 내용, 그리고 형태 등의 경계를 열려고 하는 것이며, 대중과 소통의 문제를 보다 더 적극적으로 연구하는 것이기도 했다.

투고일: 2008. 1. 31 / 심사완료일: 2008. 2. 26 / 게재확정일: 2008. 3. 29

□ □ 주제어(Keywords)

정황(context), 인 시투(in situ), 참여(participation), 진행(proceeding), 현실성(reality)

참고문헌

강태성, 「기호학적 문장론에서 본 데-몽파주(De-montage) 기능(function)의 의미」, 『한국영상학회 논문집』, 제5권, 서울 : 한국영상학회지, 2007.

Ardenne, Paul, *Un art contextuel*, Paris : Flammarion, 2004.

Baque, Dominique, *Pour un nouvel art politique*, Paris : Flammarion, 2001.

Buren, Daniel, *Les Ecrits 1965~1990*, Bordeaux : CAPC, 1991.

Criqui, Jean-Pierre, *Un trou dans la vie : Essais sur l'art depuis 1960*, Paris : Desclée de Brouwer, 2002.

Davila, Thierry, *Marcher Créer : Déplacements, flâneries, dérivées dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris : Edition du Regard, 2002.

Fuchs, R. H., "Five Six pick Up Sticks"(1980) in R.H. Fuchs, *Richard Long*, New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 1986.

Kristeva, Julia, *Séméiôtiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Edition du Seuil, 1978

Latham, John, *Event structure : Approach to a Basic contradiction*, Calgary : ScArtissue, 1981.

Parfait, François, *Video: un art contemporain*, Paris : Editions du Regard, 2001.

Abstract

A Study on Contextuality in Contemporary Arts

Kang, Tai-Sung(Professor, Kookmin University)

The following thesis has been composed with the inspiration attained from Paul Ardenne's conception on Contextual Art. In Europe and in the United States, there is a group of artists who emphasize in the importance of artist's participation in social, political, economical, environmental and moral issues. Since the 1960's, these artists have pondered on Modernism's ideas where art is contextually separated from humanly issues whereas the manners of such artists put on emphasis in the intent to participate in the real human social and ethical issues. Forerunner in this field of art such as Wolfgang Leib display hybrid or meta style in their work. His work displays a quadrilateral form of pollen which represents the simultaneous blending of two mixed ideas such as the abstract from the real.

Thus heterogeneous style and philosophy which includes a range of medias and today's trend is observed in Contextual Art. Such art form is also found in landscapes where it is not seen as an observable object but rather an interactive object. It is correlated to Arte Povera of the Italian Art Movement, Support-Surface of the French Art Movement and lastly to the Fluxus. Through these art movements, we find a mutual antipathy towards putting art for sales in the capitalism market and reflect the social role of art in postmodern era.