

포스트-미디어와 포스트프로덕션 :
포스트모더니즘 이후 현대미술의
‘동시대성(contemporaneity)’

정 연 심 (홍익대학교)

- I. 들어가기
- II. 포스트모더니즘의 종언?: 동시대미술의 ‘당대성’
- III. 특정 매체(medium)를 넘어선 포스트-미디어(Post-medium)의 시대
- IV. 동시대성의 전략: 포스트프로덕션
- V. 나가기



I 들어가기

본 논문은 1990년대 후반부터 현재까지 현대미술에 대한 논의에서 주로 등장하는 미술비평 용어 및 개념들을 살펴보려는 의도에서 비롯되었다. 모더니즘과 포스트모더니즘에 대한 이론적 논의가 개념적으로 정리된 시점에서, 『미술사를 위한 비평 용어(Critical Terms for Art History)』라는 앤솔로지가 등장할 정도로, 주체성(subjectivity), 정체성(identity), 응시, 아브젝시옹(abjection), 신체담론 등은 이제 미술사의 계보 속으로 정착하였다.¹ 그러나 당대의 미술을 비평적인 관점이나 역사적인 관점으로 관망한다는 것은 실은 쉽지가 않다. 실증적인 관점에서 ‘동시대적인 것(the contemporary)’은 어느 시점부터 현대미술이 출발하느냐의 문제로 귀결될 수 있지만, 본 논문은 연대기적 관점에서 동시대성을 논하기 보다는, 오늘날의 미술에서 우리가 관심을 가져볼만한 논점들, 개념들을 다룰 것이다.

연구자는 ‘지금-시간(now-time, Jetztzeit)’의 동시대미술에서 분석할 수 있는 다양한 지점들을 연구대상으로 다뤘다. 자료를 찾는 과정에서 큰 맥락에서 보면 세 가지의 개념들이 서로 이질적이면서도 중첩적으로 등장했다. 첫 용어는 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)가 쓴 ‘포스트-미디어’이라는 용어였고, 두 번째 용어는 테리 스미스(Terry Smith)의 논문뿐 아니라 2009년도 『악토버

1 Robert S. Nelson and Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History* (Chicago: University Of Chicago Press, 2003, 2nd edition); Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford: Oxford University Press, 1998); 미학, 미술사, 박물관학, 예술학 등 다양한 담론을 포함한 확장된 개념의 미술사를 논하고 있다.

(October)』(가을호)에 실린 설문내용에 지배적으로 등장했던 ‘동시대성/당대성(contemporaneity)’이라는 용어였다. 세 번째 용어는 동시대의 현대미술에 대해 큐레이터와 평론가의 입장에서 기술한 니콜라 부리요(Nicolas Bourriaud)가 2002년도에 출판한 저서에서 주로 사용한 ‘포스트프로덕션(postproduction)’이라는 개념이었다. 세 용어를 중첩적으로 아우르는 현상은 테크놀로지의 변화에 대한 인식을 중요하게 다루고 있다는 점이었다.

구체적으로는 인터넷의 도래와 디지털 현상으로 커뮤니케이션의 방식의 변화를 손꼽았으며, 이미지의 생산과 소비의 ‘패러다임’에 대한 변화를 염두에 두고 있었다. 동시대 미술의 다양성을 모두 포괄할 수 없기 때문에, 연구자가 위에서 언급한 세 가지 용어를 비평적으로 다루고자 한다. 본 논문의 제목인 「포스트미디어와 포스트프로덕션: 포스트모더니즘 이후 현대미술의 ‘동시대성」은 포스트모더니즘 이후, 현대미술의 동시대성이라는 것이 ‘포스트미디어’와 ‘포스트프로덕션’으로 귀결되는 현상으로 파악하려는 의도를 반영할 것이라 생각할 수도 있다. 그러나 이 글은 포스트미디어와 포스트프로덕션, 혹은 포스트미디어 시대의 포스트프로덕션이 동시대성을 반영하지만, 현대미술의 다양한 현상 중 한 측면으로 여겨진다.

먼저, 본 논문은 ‘당대성’이라고 규정하는 동시대적 조건을 살펴보고, 현대 미술에 등장하기 시작한 ‘포스트-미디어’이라는 용어를 논하고자 한다. 이러한 이론적 논의를 바탕으로, 당대성의 현상 중 한 가지 요소로 부각되는 포스트프로덕션의 방법론적 전략을 다루고자 한다. 포스트프로덕션에 대한 논의에서는 다음 두 논점을 살펴보고자 한다. 첫째, 2000년대 이후의 현대 미술가들의 작업 제작 방식뿐 아니라 작업을 재편집하는 과정에서 ‘포스트프로덕션’이 갖는 특성을 살펴볼 것이다. 둘째, 포스트프로덕션이라는 방식 속에서 미술가들이 레디메이드나 차용과는 달리 기존의 이미지나 제작 방식을 하나의 ‘데이터(data)’로 접근하는 방식을 논의할 것이다. 이는 디지털 시대에 ‘기록’과 ‘정보’가 형성되는 과정과 연관되어 있으며, 합성과 조작이 가능한 디지털 기술로 내러티브와 이미지의 재편집 기술이 발달하게 되었다. 이는 작품

의 전시방식, 소비방식(컬렉팅의 방식)의 변화를 초래하였으며, 전통미술의 오브제나 미니멀리즘의 사물성과는 다른 패러다임을 형성한다. 포스트프로덕션 방식으로 작업하는 한국 작가들이 현저하게 늘어가고 있는 시점에서 이 개념이 서구 예술분야에서는 언제부터 논의되기 시작했는지 살펴보고자 한다.²

II 포스트모더니즘의 종언?: 동시대미술의 ‘당대성’

1990년대 중반이후, 미술대학을 비롯해 미술관 등에서 ‘동시대미술, 혹은 현대미술(contemporary art)’이라는 용어는 미술관에서는 현대미술분과과는 이름으로 미술교육 현장에서는 현대미술강의 등으로 중요하게 부각되어 왔다. 국내에서 ‘현대’에 대한 한영번역은 ‘modern’이나 ‘contemporary’라는 두 용어를 사용한다.

2005년 미술비평가 도널드 쿠스핏(Donald Kuspit)은 『아트넷(Artnet)』에 출판한 「동시대적인 것과 역사적인 것(The Contemporary and the Historical)」이라는 논문에서 동시대미술의 역사를 기술하는 난제를 표명하며, 역사서술이 퍼즐조각을 함께 붙여내는 작업이라면 현대미술은 서로 맞지 않는 퍼즐들이라고 기술했다. 개별적인 조각들은 설명될 수 있지만, 이러한 퍼즐들을 관통하는 내러티브가 없다고 설명했다.³

그럼에도 ‘당대성’을 학술적으로 접근한 논문들은 계속 출판되고 있다. 테리 스미스와 엔위저(Okwui Enwezor) 등이 쓴 『예술과 문화의 안티노미: 모더니티, 포스트모더니티, 동시대성(Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)』이라는 저서가 그 중 한 예인데, 본래 2004년 피츠버그대학교에서 개최된 심포지엄에서 발표한 논문을 앤솔로지 형식으로

2 연구자는 국내작가로써는 구동회를 염두에 두었다. 2006년 구동회는 알렉시 바이앙과의 인터뷰에서 작가가 1990년대 후반 예일 대학교에서 수학하던 시절 비디오 편집 툴을 배웠다고 토로하며, 비디오는 “내러티브나 주제를 뽑아내는 거친 도구”라고 할 수 있다고 설명한다.

3 Donald Kuspit, "The Contemporary and the Historical," Artnet (2005); <http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit4-14-05.asp> (2012, 10, 26 검색)

출판한 책이다.⁴ 이 책은 복수형으로 존재하는 모더니즘(multiple modernisms)을 제안하며, 19세기와 20세기에 전개된 서구 중심의 모더니즘에서 벗어나 서구와 유사하면서도 독자적인 모더니티를 구축한 ‘더블, 유사-모더니티들(double, para-modernities)’을 구축하는 현 이론의 지형도를 보여준다. ‘대안적(alternative),’ ‘다른(alter),’ ‘평행적(parallel),’ ‘다원적(multiple),’ ‘버네쿨러(vernacular)’ 모더니티는 서구 중심의 모더니티와 차이와 거리를 두기 위해 다양하게 사용된 용어들이다.⁵

보리스 그로이스(Boris Groys)의 말대로 동시대미술은 모던아트(modern art)와는 차별성을 지닌 채 ‘현재를 제시하는 행위’로 샤를 보들레르(Charles Baudelaire) 식의 모더니티가 미래형을 담보로 ‘부정(negation)’의 창의성이라는 이름으로, 소멸적이고, 일시적이며 덧없는 것을 지향했다면, ‘동시대성’은 미래와는 단절된 ‘당대성’을 담보로 한다. 당대성의 특징들은 이미지를 둘러싼 커뮤니케이션, 세대(generation), 번역(translation), 배포(distribution) 등을 중요하게 다루고 있다. 그로이스는 과거에 비해 오늘날(당대)의 네트워크는 극도로 이질적이라고 지적한다. 또한 이러한 이미지들은 항상 변형되고, 재서술되며, 재편집, 재프로그램된다:

동시대 문화적 맥락에서 이미지는 하나의 매체에서 다른 매체로 영구히 순환한다. 영화의 어떤 장면은 영화극장에서 상영될 수도 있고, 디지털 형태로 전환될 수도 있으며, 누군가의 웹사이트에 등장하거나 심포지엄 발표 중 도판으로 상영될 수 있다. 그것은 누군가의 거실에서 사적인 관람의 대상이 될 수 있고, 미술관의 설치작업에도 등장할 수 있다. 이런 식으로 각기 다른 상황과 매체에 따라 프로그램의 언어, 소프트웨어 프로그램, 스크린의 프레임, 설치공간의 장소 등이 각기 다를 수 있다. 그렇다면, 우리는

4 애초의 심포지엄은 ‘모더니티는 당대성이 아니다’라는 명제에서 출발하여 20세기 이후의 예술과 문화의 이율배반성(Modernity ≠ Contemporaneity: Antinomies of Art and Culture After the Twentieth Century)을 다뤘다.

5 Nancy Condee, “From Emigration to E-Migration: Contemporaneity and the Former Second World,” in Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (Duke University Press, 2009), p. 235; S.N. Eisenstadt, “Multiple Modernities,” *Daedalus*, vol. 129, no. 1 (Winter 2000), pp. 1-29.

똑같은 영상장면을 다루고 있는 것일까? 아니면, 원본과 다른없는 복사본과 똑같은 복사물을 다루고 있는 것일까?⁶

동시대성은 시간성에 걸쳐진 즉시성, 직접성, 순간성에 우선권을 두며, '모던'이 가지고 있는 원래의 의미를 반영하지만, 미래와는 전혀 상관없는 현재성을 지향한다.⁷ 그로이스와 스미스는 비록 당대성은 모던의 잣대미에서 태동했지만, 단절이라는 점을 강조한다.⁸ 또한 위에서 인용한 그로이스의 논의는 본 논고의 마지막 장에서 논의할 부리요의 '포스트프로덕션' 전략과 유사하다.

이러한 동시대의 문화현상에 대해 레브 마노비치(Lev Manovich)는 '정보-미학(Info-Aesthetics)'이라는 용어로 설명하며, "정보-미학이란 정보사회의 새로운 우선권에 대한 반응으로, 정보를 이해하고, 정보로 작업하고, 정보로 지식을 생산하는 방식"이라고 논한다.⁹ 마노비치의 정보미학은 스크린에 바탕을 두고, 디지털적인 것과 물리적인 것의 결합, 충돌과 혼성화를 통해 리믹스(remix)하는 방식으로 정보를 시각화하는 것에 주력하고 있다. 그로이스와 마노비치는 서로 견해는 다르지만, 현 사회에서 정보가 데이터로 존재하는 방식을 주시시켜주며, 여기서 이미지의 생산과 소비의 경계 또한 알팍해지고 있음을 알려준다.¹⁰

2009년 할 포스터(Hal Foster)는 『악토버(October)』에서 '동시대미술'이라는 카테고리라는 전혀 새로운 것이 아니라고 말한다. 그러나 오늘날의 미술이 새로운 점이 있다면, 이질성 속에서 역사적 확정성과 개념적 정의, 비평적 판단 없이 부유하는 것처럼 보인다고 피력한다. 과거 미술 이론을 좌우했던 '네오-아

6 Boris Groys, "The Typology of Contemporary Art," in Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, p. 75.

7 Terry Smith, "Contemporary Art and Contemporaneity," *Critical Inquiry*, vol. 32, no. 4 (Summer 2006), pp. 681-707.

8 이러한 '단절'을 비판하는 존 클락의 글과 이에 대한 김희영의 질의 참조; John Clark, "The Asian Modern: Approaches to Defining the Contemporary in Asian Art," 『현대미술사연구』 (2011년 제12회 국제 학술심포지엄: 아시아 현대미술의 현재와 미래).

9 Lev Manovich, *Info-Aesthetics* (NY: Bloomsbury, 2012): 아직 미출판.

10 Pamela Lee, *New Games: Postmodernism After Contemporary Art* (NY and London: Routledge, 2012 출판예정); 이 책은 포스트모더니즘의 맥락 속에서 '당대성'을 고찰하며, 장-프랑수아 리오타르(Jean-François Lyotard)의 '포스트모던 조건(Postmodern Condition)'을 중심으로 인터랙티브, 집단주의, 신자유주의(neo-liberalism)를 비평적으로 접근한다.

방가르드'와 '포스트모더니즘'이라고 불렸던 패러다임이 모래 속으로 사라졌으며, 이를 대체할만한 이론적 모델이 부재하다는 점이다. 그는 이러한 실문을 통해 이러한 현상이 신자유주의 경제 때문인지 논의하며, 오늘날의 현상이 시장과 전지구화라는 단순한 설명을 넘어 이론의 부재로 인한 '존재의 가벼움'의 혜택은 무엇인지 대학교수, 큐레이터, 평론가 등에 걸쳐 답변을 요구하였다.

대표적인 페미니스트 미술가인 마사 로슬러(Martha Rosler)는 세계적인 [비엔날레] 전시들이 전지구화라는 최근의 전개 하에 중요한 컬렉터들이나 주체성(subjectivity)을 논하는 이론가들을 위해 봉사하는 격이라고 비판했으며, 이러한 대형 글로벌 비엔날레 전시들은 시장의 논리를 따르고 있다고 설명하였다. 로슬러는 이러한 비엔날레에 출품하는 전시 작가를 선정하는 것도 상당히 제도화되었으며, 작가선정은 파워풀한 갤러리나 큐레이터들과 같은 이해관계가 얽힌 집단에 의해 행사되고, 이는 바로 투자와 판매를 만족시킨다고 피력했다.¹¹ 반면 오키이 엔위저와 같은 낙관주의자들은 비엔날레는 다양성을 실천할 수 있는 잠재적인 장소라 설명하며, "이산의 공적 공간(diasporic public sphere)"이라고 규정한다.¹² 그에 따르면, 이 공간은 초국가적이고(transnational), 초문화적(transcultural)이며, 탈식민지적 공간이다.

포스트모더니즘 담론 중에서 후기 식민주의 연구는 서구의 그랑 모더니티에서 세계미술(사)로의 관심을 확대시키는 계기가 되었으며, 이러한 경향은 다양한 방식으로 대두되었다. 데이비드 서머스(David Summers), 휘트니 데이비스(Whitney Davids)의 수정주의 미술사를 비롯해 19세기 예술학(Kunstwissenschaft)을 직접적으로 잇고 있는 리처드 우드필드(Richard Woodfield)의 논의, 독일 위주의 이미지연구(Bildwissenschaft), 시각문화연구 등에까지 현대미술은 결국 전 세계의 현재 지형도를 포함해야한다는 정치적 올바름(political correctness)이

11 Martha Rosler, "Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition," *Artforum* 42, no. 3 (November 2003), pp. 154-161; Alexander Alberro, "Questionnaire Alberro," *October* (Fall 2009), p. 57 재인용.

12 Okwui Enwezor, "Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form," *Manifesta Journal* 2 (Winter 2004), p. 27.

라는 의무감을 느끼는 실정이다.¹³

오늘날 동시대미술이 갖고 있는 역사적 결정성이나 확실성의 부족은 과거 포스트모더니즘에서 볼 수 있었던 패러다임과는 확실히 다르다. 예를 들면, 과거 모더니즘과의 단절을 요구했던 포스트모더니스트들은 극복해야할 대상과 명분이 확실하였고, 이 속에서 개념주의자들은 추상표현주의라는 정통성과 전통성을 어떤 식으로 극복해야할지 명백한 이론들을 밝혀왔다. 포스트모더니즘의 언어는 모더니즘적 개념들과 싸우기 위해 주체성, 원본성, 제도로서의 미술, 공적 공간, 역사적 기억 등을 밝혀왔다.¹⁴ 또한 미니멀리즘과 개념주의는 유럽의 모더니즘과 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)의 환원적 회화적 존재론이라는 거대한 담론과 싸워야하는 명백한 목적의식을 가지고 있었다. 이러한 논의는 테리 스미스가 지적하듯이 더 이상 '동시대성(the contemporary)'이 단수형으로 단순하고 명쾌한 정의로 자리잡기 어려운 '다양성(multiplicities)'의 특수성을 반영한다. 이 점에서 본다면, 스미스의 '동시대성'은 단절보다는 포스트모더니즘의 지속으로 보이는 모순성을 보여준다.

'다양성'은 1982년 할 포스터가 「다원주의에 반대하며(Against Pluralism)」에서 논했듯이, 무엇이든 상관없는 상대주의를 합리화하는 결과를 초래할 위험을 반영한다.¹⁵ 이러한 다양성은 인터랙티브성을 지향하는 제프 월(Jeff Wall)이 공개 토크에서 "현대미술을 이해할 필요가 전혀 없으며, 단지 경험이 중요"하다고 설명한 부분에서도 강조된다.¹⁶ 또한 이는 부리요의 관계미학에서 논의 되듯이, 다양성과 다원주의는 관람자 입장에서 모든 것을 받아들이는 수용이론(reception theory)으로 단편적으로 이해될 가능성도 있다.

부리요가 제시한 관계미학의 지나친 낙관주의에 화답이라도 하듯이, 클레

13 David Summers, *Real Space: World Art History and the Rise of Western Modernism* (London: Phaidon, 2003); 이 책에 대한 서평은 James Elkins, "Real Spaces," *Art Bulletin* 86, no. 2 (2004), pp.373-80, '이미지연구'에 대해서는 Horst Bredekamp, "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft," *Critical Inquiry* 29, no. 3 (2003), pp. 418-28, James Elkins, "Questionnaire: Elkins," *October* (Fall, 2009), p. 11-12 참조.

14 Gregg Bordowitz, "My Postmodernism," *Artforum* 41, no. 71 (March 2003), pp. 226-29, 273-74.

15 Hal Foster, "Against Pluralism," in *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (New York: The New Press, 1985), pp. 13-32.

16 Jeff Wall, "Artist's Talk," *Tate Modern* (October 25, 2005).

어 비숍(Claire Bishop)은 2012년에 출판한 『인공적인 지옥: 참여미술과 스펙터이티십의 정치학(Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship)』에서 샹탈 무프(Chantal Mouffe)의 ‘논쟁적 다원주의’ 개념을 수용하며, 부리요의 시각에 수정을 요했다.¹⁷ 비숍은 이 글을 통해 민주주의는 갈등과 논쟁, 적대감을 통해 지속되어 왔다고 역설했다. 즉, ‘논쟁적 다원주의(agonistic pluralism)’는 다양성의 목소리를 견지하면서도 조직구조의 문제점 또한 지적하는 비판적 태도를 취한다. 무프와 라클라우(Ernesto Laclau)는 급진적 민주주의 정치를 외치면서 한쪽에서는 다원성을 옹호하고, 반대편에서는 모든 사회계층, 계급 등에 내재하는 ‘적대감(antagonism)’을 생산적인 가치, 논쟁적인 가치로 전환할 것을 주장해왔는데,¹⁸ 그들의 시각은 비숍의 ‘논쟁적 다원주의’의 주요골자를 이룬다.

III 특정 매체(medium)를 넘어선 포스트-미디어(Post-medium)의 시대¹⁹

마셜 맥루한(Marshall McLuhan)은 1964년 『매체의 이해: 인간의 확장(Understanding Media: The Extensions of Man)』에서 ‘매체는 메시지다’라고 선언하여 새롭게 등장한 전자 매체 시대의 도래를 알렸다. 맥루한의 등장은 백남준, 피터 캠퍼스(Peter Campus), 낸시 홀트(Nancy Holt), 빌 비올라(Bill Viola) 등과 같은 비디오 미술가들에게 영향을 미치면서 1945년 이전에는 가능하지 않던 테크놀로지가 미술과 함께 융합되기 시작했다. 비디오 카메라로 찍힌 이미지는 약간의 시차를 두고 비디오 스크린으로 전송되어 이미지의 거울효과를 낳았고, 관람자들은 카메라와 비디오 스크린 사이에 위치하여, 새로운 인터랙

17 Chantal Mouffe, "Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?" *Social Research* 66 (1999); Rosalyn Deutsche, Branden Joseph, and Thomas Keenan, "Every Form of Art has a Political Dimension: An Interview with Chantal Mouffe," *Grey Room* 2 (Summer, 2001), pp. 98-125.

18 Ernesto Laclau, "Universalism, Particularism, and the Question of Identity," *October* 61 (Summer 1992); C. Mouffe, "Citizenship and Political Inquiry," *October* 61 (Summer 1992), pp. 28-32.

19 포스트-미디어와 포스트-미디어에 대한 이론적 논의를 전개한 국내 문헌은 임근준, 「문답: 포스트-미디어의 문제들」, 『문화와 사회』 2007년 겨울호 제20권 제4호 통권 제80 (2007. 11), pp. 337-350; 김현주, 「뉴미디어 아트의 대안으로서의 포스트미디어 담론 연구」, 『한국영상학회 논문집』, vol. 9, 2011, pp.103-117 이 있다.

선을 체험할 수 있었다.²⁰



도 1 Marcel Broodthaers, *Voyage on the North Sea*, 1974



도 2 Bruce Nauman, *Lip Sync*, 1969

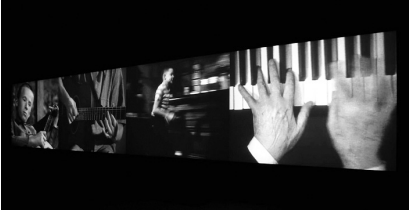
‘매체는 메시지’라는 개념을 통해 맥루한이 미학적인 매체 개념을 포기하고, 전자매체로 자신의 관심사를 전환시킨 반면, 1990년대 말 이후 미술비평가인 로잘린드 크라우스는 비평가로서 매체의 중요성을 재확인하는 논의를 진전시켰다. 크라우스는 비평가로서 매체 자체를 도저히 포기할 수 없기 때문에 오히려 매체에 더욱 천착하며, 포스트-미디어(post-medium)이라는 용어를 사용하기 시작했다.²¹ ‘포스트-미디어 조건(post-medium condition)’이라는 용어는 크라우스의 책 『북해로의 여행: 포스트-미디어 조건 시대의 예술(A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition)』에 등장하였다.

크라우스의 책 『북해로의 여행』은 본래 마르셀 브로타에스(Marcel Broodthaers)가 제작한 책과 영상 작업에서 사용된 제목을 크라우스가 빌려온 것이다(도 1). 크라우스의 눈에 브로타에스는 비디오를 통해 매체의 특수성을 지켜온 미술가이기 때문에, 비평적으로 가장 중요한 미술가임을 암시하는 대목이다.

「포스트-미디어 조건에서의 두 순간(Two Moments from the Post-Medium Condition)」에서 크라우스는 브루스 나우먼(Bruce Nauman)과 크리스찬 마클레이(Christian Marclay)의 작업을 설명하면서 ‘기술적인 지지체(technical support)’라는 용어를 제안하며, 영상의 ‘기술적인 지지체’로서 사운드 등이 다뤄졌다고 논했다. 그는 먼저 나우먼의 <립싱크(Lip Synch)>(1969)를 예로 설명한다(도 2). <립싱크>는 작가의 목과 입 부위가 위 아래로 뒤바뀐 채 ‘립싱크’를 받

20 Rosalind Krauss, “The Aesthetics of Narcissism,” *October*, vol. 1 (Spring 1976), p. 52.

21 Rosalind Krauss, *Perpetual Inventory* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2010), pp. xv, 19.



도 3 Christian Marclay, *Video Quartet*, 2002

복하는 이미지를 보여주는 작품으로 시간이 지날수록 ‘립싱크’라고 말하는 언어와 이를 내뿜는 입술 모양은 서서히 불일치하는 장면을 연출한다.²² 마클레이는 <비디오 사중주(Video Quartet)>(2002)에서 유명한 영화에 등장하는 이미지들을 편집해 40피트 정도 크기의 대형 벽에 DVD화면으로 펼쳐놓고, 각기 다른 네 개의 이미지를 서로 병치시키지만 이 네 가지 이미지는 가끔 같은 영상을 동시에 보여준다(도 3). 이 두 작가는 사운드와 무빙이미지를 ‘기술적인 지지체’로 사용하는 공통점이 있다.

‘기술적인 지지체’는 포스트-미디어 조건을 설명하는데 있어 크라우스가 구사하는 주요 용어다. 그는 포스트-미디어 조건을 설명하는데 있어 기존의 미술계에서 사용되던 ‘매체’라는 용어 사용을 극도로 자제한다.²³ 그는 클레멘트 그린버그가 주장한 매체로의 환원문제를 극복하기 위한 비평적 결정이자 대안으로 ‘기술적인 지지체(technical support)’라는 용어를 사용하며, 테크놀로지가 바탕이 되는 ‘미디어’라는 단어와의 혼선을 피하기 위해 매체의 복수형인 ‘mediums’를 사용하는 이유도 구체적으로 논한다.

크라우스는 전통적인 매체가 물리적인 실체(그리고 전문화된 길드에 의해 실현)에 의해 지속되었다면, ‘기술적인 지지체’는 이와 달리 현대작가들이 작업하는 자동차나 텔레비전과 같은 상업적인 차량을 의미한다고 논한다. 크라우스는 주로 개념미술가들을 거론하며 그들이 의존했거나 구사했던 ‘기술적인 지지체’를 설명하면서 소피 칼(Sophie Calle)은 저널리스트적인 도큐멘터리 연구를, 제임스 콜먼(James Coleman)은 <배경(Background)>에서 슬라이드 테이

22 Rosalind Krauss, "Two Moments from the Post-Medium Condition," *October* 116 (Spring 2006), pp. 55-62.

23 Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (London: Thames & Hudson, 1999), pp. 5-7.



도 4 James Coleman, *Background*, 1992-1993, Slide show with synchronized sound tape.

프(혹은 파워 포인트)라는 상업적인 수단, 에드 루샤(Ed Ruscha)는 자동차를 ‘기술적인 지지체’로 이용하고, 주차장, 주유소, 고속도로 등이 부차적인 지지체로 설정되었다고 보았다(도 4).

크라우스는 1999년에 출판한 「매체를 재창조하기(Reinventing the Medium)」

에서 사진매체와 댄 그레이엄의 <미국

을 위한 집(Homes for America)>에서 등장한 ‘사진개념주의(Photoconceptualism)’에 주목하며, 당시만 하더라도 ‘기술적인 지지체’나 ‘포스트-미디어’이라는 용어 대신 여전히 ‘매체’라는 용어를 사용하였다.

‘기술적인 지지체’를 바탕으로 한 포스트-미디어의 조건은 단순한 테크놀로지의 문제를 넘어 비디오와 TV, 슬라이드 테이프 (혹은 파워포인트), 사운드, 애니메이션, 영화 등 기존의 ‘매체’개념이나 테크놀로지나 인터랙티브에 바탕을 둔 뉴미디어 아트로는 포괄할 수 없는 다양한 접점과 통로를 마련해주는 유동적인 역할을 하였다. 이러한 기술적인 지지체들은 화이트 큐브 공간으로서의 미술관과 갤러리의 기능과 역할만으로는 이뤄질 수 없는 미술의 탄생을 알려줌과 동시에 역으로 화이트 큐브가 다변화해 이러한 미술을 수용할 수밖에 없는 상황을 역설한다.

크라우스는 특정 매체나 모더니스트적인 매체 개념에 대항한 새로운 대안으로 ‘포스트-미디어’라는 용어를 사용하였기에 이 용어는 1960년대 이후부터 가속화된 미술의 다양한 지류들을 새롭게 포괄할 수 있는 개념으로 여겨졌다. 그가 사용한 포스트-미디어는 뉴미디어 비평계에서는 ‘포스트-미디어’로 사용되어 포괄적인 개념으로 펼쳐졌으며, 뉴미디어아트가 더 이상 ‘뉴’, 새로운 것이 없는 상황에서 회화나 조각 등도 이제는 컴퓨터나 SNS, 디지털 사진 등과의 경험과 불가분의 관계를 보여주는 ‘포스트-미디어’적인 맥락으로 재편성되었다.

크라우스가 포스트-미디어의 상황에서 ‘기술적인 지지체’를 더욱 강조하는 이유는 기억을 잃어버렸던 자신의 트라우마 때문이다. 그는 1999년 ‘동맥류(aneurysm)’에 걸리면서 뇌의 신경접합부가 손상되어 한 달 동안 혼수상태에 빠진 후 단기기억 상실증 진단을 받았다. 기억상실증에 걸린 나는 나조차 기억을 못하지만, 잃어버린 기억은 기계나 매체를 통해 뒷받침된다. 기억을 다시 회복하기 위해 그는 그림·글자 등이 적힌 플래시 카드를 이용하여 치료를 받았다. 그는 ‘매체(특히, 사진은 이 평론가가 전후미술에서 가장 중요하게 생각했던 매체였다)’가 기억하는 자신의 모습, 흔적들을 발견했을 것이다. 이러한 측면에서 ‘매체는 기억이며, 매체는 지지대(The medium is the memory/The medium is the support)’라는 사실을 인식하게 된다.²⁴ 즉 매체는 기억을 유지시키는 주요한 기능을 하며, 매체는 확장된 장(medium as expanded field)으로 기능한다. 이 말은 다시금 장-뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)가 『뮤즈(The Muses)』에 실은 「왜 여러 개의 예술이 있는가?(Why Are There Several Arts?)」에서 주장한 ‘예술의 복수성(plurality of the arts)’을 되새긴다.²⁵ 예술은 하나가 아닌, 복수형으로 존재한다.



도 5 Harun Farocki, *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades*, 2006

크라우스가 말한 ‘매체는 기억’이라는 말은 앞서 언급한 마살 맥루한의 ‘매체는 메시지다’라는 말에 상반된 개념이다. 왜냐하면, 맥루한이 매체의 비-특수성(non-specificity)을 강조했다면, 크라우스는 장르의 경계를 유지하는 가운데 ‘매체의 특수성(medium specificity)’을 방어하고자 하였기 때문이다. 후자는 에드

루샤(Ed Ruscha), 윌리엄 켄트리지(William Kentridge), 소피 칼, 하룬 파로키(Harun Farocki), 크리스찬 마클레이, 제임스 콜만(James Coleman)을 이러한

24 Rosalind Krauss, *Under Blue Cup* (Cambridge, Mass.,: The MIT Press, 2011), p. 3 (밑줄은 연구자 강조).

25 Jean-Luc Nancy, “Why Are There Several Arts and Not Just One?” in *The Muses*, translated by Peggy Kamuf (Stanford, CA: Stanford University Press, 1996), pp. 1-39.

‘매체의 특수성’을 옹호하는 ‘기사들(knights)’로 칭했으며, 매체의 비존재를 주장하는 작가들과는 다르다는 점을 강력히 주장한다(도 5).²⁶

크라우스는 자신이 포스트-미디어를 논하는 이유는 “소위 설치(installation)라고 불리는 천박한 미술의 스펙터클을 보고 분노를 금치 못하기 때문”이라고 글의 서두에 기술한다.²⁷ 설치를 ‘키치’라 논하며 ‘가짜’이자 ‘사기’라고 칭하며, 설치가 모든 국제전과 비엔날레의 단골메뉴가 되어버린 국제적인 현상으로 포스트모더니즘 비평(특히 제도비판과 장소특정형 미술)이후, 최악의 골칫거리가 되어버렸다고 말한다. 그에게 설치와 인터미디어(intermedia)는 자본주의에 봉사하는 예술로 전락하고 말았다.²⁸ 상당히 냉소적인 어조이지만, 비엔날레와 같은 전시들이 점차 아트페어처럼 변해가는 최근의 변화에서 크라우스의 비판은 냉철한 비평가의 어조를 띤다.

보리스 그로이스의 말대로 ‘설치’는 인간의 문명 속에서 발견될 수 있는 모든 이미지와 물건들을 사용하고, 캔버스, 돌, 영상과 같은 특정 매체에 의존하는 예술형식과 매체의 특수성을 부정하였다.²⁹ 이는 미술가들이 매체적 특수성에서 미적요소를 발견하는 대신, 설치에서는 매체의 물질적인 지지체로 공간 자체를 중요시했기 때문이다. 그로이스는 19세기가 소설의 시대였다면, 설치는 20세기 우리시대의 예술로 자리 잡았다고 선언한다.

크라우스는 ‘매체’를 재맥락화하기 위해 ‘포스트-미디어’ 시대의 ‘기술적인 지지체’를 비평적으로 도출하지만, 현재 미디어 전반은 이미 혼성화(hybridization)와 미디어 컨버전스의 과정을 거쳐 변화된 상태이다. 인터미디어는 현대미술의 거의 모든 전시장을 장악했고, 설치는 거리에까지 파고들었다. 그의 바람과 달리, ‘키치’라 부르는 ‘스펙터클한 설치미술’은 자본주의의 도움으로 이미 헤어 나올 수 없는 몰살처럼 현장 안으로 너무 깊어 밀려와있다. 아

26 허룬 파로키의 〈몰입(immersion)〉은 2009년 광주비엔날레에 상영되었다.

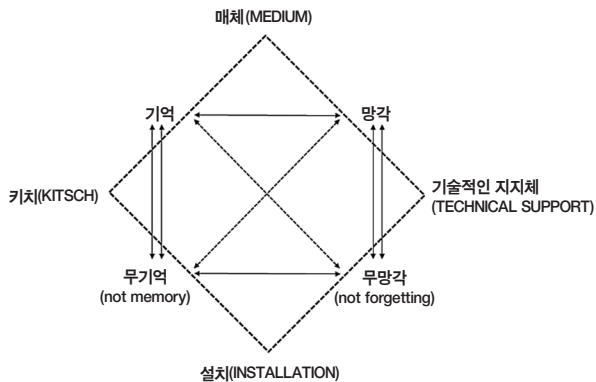
27 Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup* (Mass., Cambridge: The MIT Press, 2011), n.p.

28 인터미디어는 음악, 영화, 무용, 미술 등의 복합 예술을 의미한다. 비판적 논의는 Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, p. 56.

29 Boris Groys, “The Typology of Contemporary Art,” in Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (Duke University Press, 2009), p. 76.

래 도식은 그가 매체(미디엄)를 확장된 장으로 정의하면서 설치를 키치로 비판하는 모습을 읽을 수 있다.

크라우스의 포스트-미디엄 조건은 미디어 비평가들에게는 조금 다른 개념으로 전개되었다. 뉴미디어 아트계에서 포스트-미디어 조건은 매체의 평등성(equality)이자 매체의 혼합을 중요시한다. 여기서 페테 바이벨(Peter Weibel)은 크라우스의 용어를 빌리며, “오늘날 예술의 작업 방식은 ‘포스트-미디어 조건’이라는 용어로 가장 잘 설명할 수 있는데, 이는 단 하나의 매체가 더 이상 지배적이지 않기 때문이며, 오히려 각기 다른 매체들이 서로 영향을 미치며 서로를 결정한다”고 설명한다.³⁰ 바이벨은 이러한 조건을 1920년대의 러시아 구축주의와 1930년대의 바우하우스를 통해 회화, 조각, 사진, 영화, 디자인과 건축 등을 아우르는 매체와 장르의 변화가 일어난 배경으로 보고 있으며, 전후 미술의 현상 속에서 사진 매체, 비디오와 디지털 아트와 같은 뉴미디어 미술이 매체의 외연을 확장시켰다고 보았다.



출처 R. Krauss, *Under the Cup* (Cambridge, Mass.; The MIT Press, 2011), p. 128.

30 <http://www.medialabmadrid.org/medialab/medialab.php?l=0&a=a&i=329>: Peter Weibel, "The Post-Media Condition," n.p. (2012, 7. 4 검색); 뉴미디어 아트 측면에 바탕을 둔 시각에 대해서는 김현주 앞의 논문 참고.

정리해보면, 반그린버그적인 관점을 강조하기 위해 크라우스는 애초에 펠릭스 카타리(Félix Guattari)의 책 『부드러운 반전 (Soft Subversions)』(1996)에서 사용된 포스트-미디어 시대(Post-media era)라는 말 대신에 포스트-미디어를 강조한다. 가타리가 사용한 ‘포스트-미디어’가 우경화된 프랑스의 정치 성향, 환경문제, 그리고 대중매체의 홍수 속에서 정치적인 반대의견을 제시하는 성향을 암시했다면,³¹ ‘포스트-미디어’나 ‘포스트-미디어’를 사용하는 현대미술 비평가와 뉴미디어 연구자들은 각기 다른 뉘앙스를 지니는 용어로 유동적으로 사용했다.

레브 마노비치의 짧은 단상이 기록된 ‘포스트-미디어 미학(post-media aesthetics)’이라는 글이나, 헨리 젠킨스(Henry Jenkins)의 미디어 컨버전스(media convergence), 데이비드 로도윅(David Norman Rodowick)의 『영화의 가상적 삶(The Virtual Life of Film)』과 같은 개념과 논의들은 각기 서로 다르기는 하지만, 한 가지의 공통점을 보여준다. 이는 1960년대 이후 진행된 현대미술의 흐름과 함께 나타난 매체의 확장과 융합을 한 축으로, 또 뉴미디어 아트에서 진행된 흐름을 다른 축으로 두 진영은 서로 합쳐질 수 있는 가능성을 향해 서로 달려가는 것 같다. 마노비치는 뉴미디어 아트가 기반이 되는 튜링 랜드(Turing Land)와 뒤샹의 개념에 바탕을 둔 현대미술의 뒤샹랜드(Duchamp Land)가 서로 만날 수 없는 평행선 같은 운명을 지녔다고 설명했다. 포스트-미디어(혹은 포스트-미디어) 맥락에서 이들은 새로운 질서로 재편입되어 크라우스 랜드와 마노비치 랜드로 이미 점점 안에 있다. 그들이 만나는 지점이 바로 포스트-미디어와 포스트-미디어라는 시공간이지만, 여기에는 서로가 동시대의 미술을 규정하고 바라보는 차이 또한 존재한다.

그러나 본질적으로 크라우스의 ‘포스트-미디어’는 뉴미디어 이론가들에 의해서 ‘포스트-미디어’라는 용어로 사용되었지만, 그 의미는 상당히 달랐다. 크라우스는 사진을 미술사에 편입시키며, 매체의 구체성에 집중하며 미술사

31 Félix Guattari, *Soft Subversions: Texts and Interviews 1977-1985* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996). 카타리의 책은 23장 (Postmodern Deadlock and Post-Media Transition)과 24장 (Entering Post-Media Era)에 해당한다.

의 새로운 지형도를 다져온 미술사가였다. 클레먼트의 형식주의에 반발한 그였지만, 결국 그도 매체의 특수성이 사라져버린 ‘설치’미술의 환멸 앞에서 동시대 미술을 ‘기술적인 지지체’로 접근하며, 포스트-미디어 조건을 규정하려 한다. 이러한 크라우스의 설명은 미니멀리즘의 사물성을 비판했던 마이클 프리드(Michael Fried)만큼이나 매체중심적이고 엘리트적이며, 동시대미술에 지배적으로 등장한 설치미술에 대한 불편한 심정을 토로한 글이다.

IV 동시대성의 전략: 포스트프로덕션

1990년대 이후의 현대미술은 새로운 미술의 형태(form)보다는 기존에 있는 예술형식, 내용, 예술방식을 (재)생산하는 양상에 집중하고 있다. 이는 1970년대와 1980년대 존재했던 포스트 모더니즘 미술의 차용(appropriation)이나 유럽 상황주의자들이 주장했던 ‘전용(détournement)’과는 다른 예술의 제작방식과 의미의 생산방식, 그리고 예술의 저장(수집)방식을 알려주는 형태이며, 이를 니콜라 부리오의 포스트프로덕션(postproduction)이라는 용어를 빌어 이론적으로 논해 볼 수 있을 것이다.



도 6 Vanessa Beecroft, VB47, Peggy Guggenheim Collection, Venice, 2001

포스트프로덕션이라는 용어는 본래 ‘후-작업(제작)’이라는 필름의 편집, 몽타주 등 방송이나 광고제작에서 광범위하게 사용된 용어이지만, 부리오가 사라 모리스(Sarah Morris), 피에르 위그(Pierre Huyghe)와 같은 작가들이 재편집하는 영상작업, 바네사 비크로프트(Vanessa Beecroft)의 작업 등을 설명할 때 사용한 용어이다. 퍼포먼스를 바탕으로 작업

하고 이를 사진으로 찍어 전시했던 비크로프트의 ‘타블로 비방(tableau vivant, 살아있는 회화)’도 이러한 포스트프로덕션의 형식을 빌리며, 구겐하임 미술관에서 47번째로 실현한 <VB47>에서 엿보인다(도 6). 포스트프로덕션은 2005

년 마리나 아브라모빅(Marina Abramovic)이 구겐하임 미술관에서 비토 아콘치(Vito Acconci)의 <묘상(Seedbed)>을 <7개의 쉬운 작품(Seven Easy Pieces)>의 일부로 공연하면서 아콘치의 원작이 재제작 되었을 때도 사용된 용어이다.

앞 장에서 논의한 ‘동시대성’에 대한 논의와 더불어 피할 수 없는 국제적 현상이 새로운 테크놀로지의 대두이다. 인터넷을 통해 정보시대가 열리면서 새로운 소통방식이 제시되었고, 1990년대의 월드와이드웹은 디지털 매체의 혁명을 가능하게 하였다. 1988년 제프리 쇼(Jeffrey Shaw)가 제작한 <읽을 수 있는 도시(The Legible City)>(1988-1991)와 같은 디지털 매체 작업이나, 토마스 루프(Thomas Ruff)가 디지털 사진 이미지들을 끊임없이 조작하고 합성하여 픽셀을 변형시켰던 <Jpegs 연작(Jpegs series)>은 디지털 기술 없이는 불가능한 작품들이다. 이는 ‘시물라크르’의 개념을 넘어 이미지는 정보처럼 데이터화되는 변화를 초래했다. 익명의 누군가가 생산, 제작한 이미지는 또 다른 사람에 의해 소비되고 변형되어, 재생산된다.

비디오, 영상은 컴퓨터와 설치와 함께 다뤄지면서 새로운 매체 실험이 시작되었고, 모더니스트들의 화이트 큐브는 마치 블랙박스(black box)와 같은 어두운 공간을 필요로 하게 되었다. 비토 아콘치, 브루스 나우먼 등과 같은 초기 비디오 미술가들이 폐쇄회로(CCTV)를 이용하여 그야말로 감시용 TV와 같은 작은 스크린을 이용하였다면, 블랙박스를 필요로 하는 뉴미디어 미술가들은 대형 스크린으로 ‘몰입’을 유도하는 방식으로 변해왔다. 여기서 일어난 변화는 이제 미술이란 오브제(object)도, 미니멀리스트들이 구사하던 ‘사물(thing)’이나 ‘사물성(objecthood)’ 개념도 아닌, ‘이미지’로 천착하고 있다는 점이다.³² 특히, 아날로그에서 디지털 이미지로의 전환은 작가들이 과거에 비해 더욱 용이하게 ‘편집’할 수 있는 환경을 부여했으며, 허구와 상상에 의존한 픽션의 세계와 리얼리티를 보여주는 넌픽션의 이미지가 서로 혼용되어 등장하기 시작했다. 전통미술에서 ‘생산/제작’이라는 개념이 변화하지 않는 부동의 상태

32 Alexander Alberro, "Questionnaire Alberro," *October* (Fall 2009), p. 58; 이미지로의 변화를 지적하며 이 점 때문에 '시각문화가 연구되었다고 본다; Susan Buck-Morss, "Visual Studies and Global Imagination," *Papers on Surrealism 2* (Summer 2004), pp. 1-29.

였다면, 뉴미디어의 등장은 이러한 카테고리가 고착화된 것이 아니라는 점을 인식하게 하였다. 이러한 과정은 ‘포스트프로덕션’이라고 하는 편집과정이나 후작업이라는 자연스러운 귀결로 이어진다.



도 7 Mike Kelley and Paul McCarthy, *Fresh Acconci*, 1995, 45 min, color, sound

포스트프로덕션의 전략에는 연속적인 시간성이 깨지는 이시성(異時性, heterochrony)이 중요한 편집기술처럼 다뤄진다. 부리요가 말하는 포스트프로덕션의 유형은 다섯 가지로 요약되지만, 공통적으로 이미 존재했던 형태와 양식, 이미지의 재사용과 연관되며,³³ 아래 세 가지 형식이 동시대미술과 연관해 주목할

만하다. 첫째, 기존의 작품을 재프로그램하는 타입으로 1995년 마이크 켈리(Mike Kelley)와 폴 맥카시(Paul McCarthy)가 <Fresh Acconci>를 제작하기 위해 영화배우와 모델들을 고용해 비토 아콘치의 원래 퍼포먼스를 (재)해석했던 작업이다(도 7). 일시적인 퍼포먼스의 경우, 일차적으로 작가가 더 이상 퍼포먼스 작업을 하지 않는다(아콘치 경우). 또한 작가가 작고하는 경우(앨런 카프로의 해프닝의 경우), 이러한 작업들은 다른 작가에 의해 실행되면서 퍼포먼스가 진행되는 시공간의 차이로 원작은 각색되거나 재해석된 퍼포먼스로 존재할 수밖에 없다. 이러한 유형에는 퍼포먼스 이외에도, 자신의 설치 작업에 선행 작가들의 작품을 그대로 설치해두는 경우도 포함된다.

둘째, 부리요가 말하는 특징은 역사화된 양식과 형식이 존재하는 유형의 작업들이다. 과거 미니멀리즘의 형식을 빌려온 펠릭스 곤잘레스-토레스(Felix Gonzalez-Torres)의 작업이 미니멀리스트와 동일하다고 볼 수 없는 것처럼, 1990년대 이후 작가들이 빌려오는 미니멀리즘 스타일, 팝적인 스타일, 개념주의적 구조는 형식적 유사성에도 불구하고 1960년대 미술가들이 지향했던 반모더니스트적 기치와는 거리가 멀다. 동시대미술가들은 컴퓨터에서 접하는 정

33 Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (New York: Lukas & Sternberg, 2002), pp. 14-17.

보처럼 과거의 양식과 형식을 특별한 비판없이 수용한다. 이는 포스트모더니스트들이 주장한 차용의 전략과는 차이가 있다. 예를 들면, 셰리 레빈(Sherrie Levine)이 워커 에반스(Walker Evans)의 사진을 차용했을 때에는 원본성의 가치와 권위를 전복시키려는 분명한 의도를 지니고 있었기 때문이다. 포스트모더니즘은 모더니즘과의 관계성 속에서 존재했지만, 2000년대 이후 작가들이 구현하는 전략은 이러한 역사성과 모호한 관계를 보여준다.



도 8 Douglas Gordon, *24 Hour Psycho* (1993), a slowed-down version of Alfred Hitchcock's 1960 film *Psycho*.



도 9 Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 1999

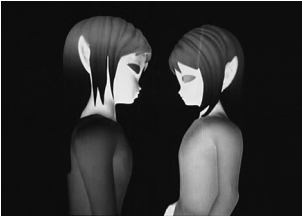
셋째, 이미 존재했던 영화를 재사용하여 이미지와 내러티브의 사용으로 확장시켜가는 작품들이다. 더글라스 고든(Douglas Gordon)이 <24시간 사이코(24 Hour Psycho)>(1993)(도 8)에서 알프레드 히치콕(Alfred Hitchcock)의 영화인 <사이코(Psycho)>(1960)를 천천히 플레이하면서 24시간, 즉 하루 동안 길게 상영하는 방식을 수용하였다. 이러한 방식에 대해 고든은 “나는 저자(author)의 개념에 여전히 회의적”이라고 말하며, 자신이 보여주는 버전에서 여전히 저자가 히치콕으로 남아있고 자신을 배경에 두는 방식을 선호한다고

설명한다. 고든의 작업은 일종의 ‘시간 레디메이드(time readymade)’이다.³⁴

피에르 위그는 <제3의 기억(Third Memory)>(1999)(도 9)에서 알 파치노(Al Pacino)가 주연으로 등장한 <Dog Day Afternoon>(1975)을 자신의 작품 속에 그대로 상영해주었다. 두 개의 스크린이 병치된 블랙 큐브에는 이 영화의 실제 주인공(John Wojtowicz)이 감옥에서 출옥한 이후, 은행을 직접 털 기억을 인터뷰로 설명하고, 한 쪽에는 알파치노가 주연으로 등장하는 영화가 상영된다.

34 Douglas Gordon, “A New Generation of Readymades,” Interview by Christine van Assche, *Art Press*, no. 255 (March 2000), pp. 27-32.

위그는 누구에게나 익숙한 영화와 애니메이션의 구조를 이용하면서도 리얼리티와 픽션의 경계를 모호하게 다루, 그 틈에서 생기는 기억의 문제를 다룬다.³⁵

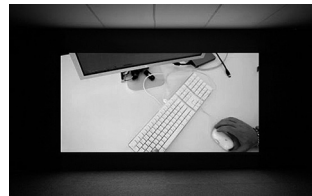


도 10 Dominique Gonzalez-Foerster, *Ann Lee in Anzen Zone*, 2000

1999년, 위그는 필립 파레노(Philippe Parreno)와 협업하여, 만화 스케치와 만화 캐릭터를 판매하던 일본회사로부터 428불에 ‘앤리(Annlee)’라는 만화의 주인공에 대한 권리를 구입하였다. 각자 앤리라는 여자 캐릭터를 이용하였는데, 위그는 <One Million Kingdoms>를 제작하였고, 파레노는 <Anywhere

out of the World>를 완성하였다. 이후 이 캐릭터를 리암 길릭(Liam Gillick), 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), 도미니크 공잘레즈-포에르스테르(Dominique Gonzalez-Foerster)에게도 이 캐릭터 사용권을 주어 애니메이션 비디오를 제작할 수 있도록 했다(도 10).³⁶

포스트프로덕션 방식으로 작업하는 동시대 미술가들은 부리요의 책 부제인 ‘시나리오로서의 문화(culture as screenplay)’에서 드러나듯이 시나리오나 음악의 악보처럼 기존의 이미지나 형식들을 다루면서 미술작품의 위치를 재고하게 만들었다. 스탠리 큐버릭



도 11 Liam Gillick, *Everything Good Goes*, 2008, Red Video, 14' 52"

(Stanley Kubrick), 장-뤽 고다르(Jean-Luc Godard) 등의 시나리오를 이용하는 위그의 작품에서 드러나듯이, 역사적이고 이데올로기적인 내러티브는 재편집된다. 이 과정에서 대안적인 시나리오로 보이는 요소들이 삼입되어, 영화나 이미지의 원본이 가지고 있던 시각이나 내러티브는 다시 재구성된다.

35 George Baker and Pierre Huyghe, "An Interview with Pierre Huyghe An Interview with Pierre Huyghe," *October*, Vol. 110, (Autumn, 2004), pp. 80-106; Mark Godfrey, "Pierre Huyghe's Double Spectacle," *Grey Room*, No. 32 (Summer, 2008), pp. 38-61.

36 Pierre Huyghe and Philippe Parreno, *No Ghost Just a Shell* (Cologne: Walther König, 2003). Hans Ulrich Obrist, "Pierre Huyghe: Collaborating on Utopia," *Flash Art* (July-September 2002), pp. 76-81. 앤리에 대해서는 Tom McDonough, "No Ghost No Ghost," *October*, Vol. 110, (Autumn, 2004), pp. 107-130.

리암 길릭(Liam Gillick)에 의하면, “시나리오 제작은 이동성과 재창조의 수준을 유지하는 중요한 요소”로 존재하며, 원본의 내러티브가 제시하던 내용을 해체하고 다른 대안적인 내러티브를 제안하기 위한 언명이기도 하다(도 11).³⁷ 이들의 작업은 미장센(mise-en-scène)으로 존재하며, 위에서 언급한 실재와 허구의 경계를 오가는 전략 외에도, 내러티브와 논평의 차이, 더빙(dubbing)과 리더빙(rebudding)을 미묘하게 오가는 방법론을 구사한다.

V 나가기

본 논문은 동시대미술에서 개념적으로 사용되는 용어들에 대한 기초 연구에서 비롯되었다. 포스트모더니즘은 정체성과 젠더, 인종, 응시, 주체성 등과 같은 용어를 중심으로 모더니즘에 대항하면서 다양한 비평용어들을 미술이론과 현장(전시와 학교, 학계 등)에 배포해왔다. 이론이라는 말 대신 이론화(theorization)이나 담론(discourse)이라는 용어들이 각계에서 등장했을 정도로, 모더니티와 포스트모더니티는 상관관계 속에서 이론적으로 전개되었다.

다원화된 복수형으로 존재하는 모더니즘과 포스트모더니즘의 전개이후, 동시대미술은 여전히 포스트모더니즘이 만들어준 제도과 미술공간 속에서 국제적으로 전개되고 있다. 동시대성은 모더니티와 연관된 ‘미래’라는 기대감 없이 현재성과 당대성, 즉시성으로 설명되지만, 크라우스-스미스/엔위저-부리요 등으로 요약되는 비평적 논의는 동시대미술을 바라보는 세대의 차이로도 보인다. 결국 포스트모더니즘 비평을 이끈 제1세대는 동시대미술을 이끈 동력이지만, 20세기 후반의 담론이 이제 모래 속으로 사라지는 것을 유유히 바라보고 있다. 또한 동시대성에 대한 논의와 포스트프로덕션은 현재의 미술을 완벽하게 포괄하지 못하지만, 현대미술에 존재하는 여러 현상 중 일부로 읽어낼 수 있을 것이다.

37 Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, p. 46. 원전은 Liam Gillick, “Should the Future Help the Past?” in *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe-Parreno, exh. cat.* (Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1998), p. 82.

1990년대 이후 가속화된 정치, 경제적 변화와 더불어, 2000년대 이후 전 세계의 미술평론가들은 이론의 부재, 비평의 부재를 외쳐오고 있다. 본 논문은 이러한 맥락에서 동시대미술의 현상에 대해 바라보는 세 가지 관점을 ‘포스트미디어,’ ‘동시대성,’ ‘포스트프로덕션’이라는 각기 다른 용어로 접근해봄으로써, 일반화의 오류를 벗어나 개념적으로 서로 관통하는 지점이 있는지를 역으로 추적하고 싶었다. 이러한 논의는 로잘린드 크라우스, 테리 스미스, 오키이 웬위저, 니콜라 부리오 등이 쓴 연구논문으로 중심으로 분석하였다. 결국 그들은 개별적으로 동시대 미술현상을 분석하고 있지만, ‘포스트미디어의 시대에 포스트프로덕션과 본 논의에서 거론하지 않은 다양한 경향이 어떠한 방식으로 동시대성을 풀어낼지’는 앞으로도 지켜봐야 할 것이다.

포스트프로덕션이라는 전략이 기존에 있는 이미지와 형태를 재사용할 뿐 아니라, 전지구화 현상까지도 수용한다면, 결국 이들의 작업을 보여주는 전시는 그들에게 어떤 존재이유(raison d'être)를 지니는지 논의되어야 할 것이다. 부리오는 현문화에서 일어나는 포스트프로덕션의 현상에 주목하지만, 이러한 방식을 제시하는 전시에 대한 논의도 필요할 것이다. 전시공간은 이미 제도비판미술을 비롯해 포스트모더니스트들의 전략 속에서 이데올로기적 공간 등으로 재고되었지만, 쿠바출신 미국 미술가인 호르헤 파르도(Jorge Pardo)의 작품에서 나타나듯이, 이제 전시는 완성된 오브제가 디스플레이 되는 공간이 아니라, 새로운 의미를 생산하는 공간으로 정의될 필요성을 제기한다. 앞 장에서 인용한 무프의 용어처럼, 전시 공간은 ‘논쟁적 다원주의(agonistic pluralism)’의 공간으로 다원적 해석에 대한 옹호뿐 아니라, 이에 대한 ‘적대감’ 또한 논쟁적 가치로 전환시켜줄 방식이 필요할 것이다. 많은 부분에 있어, 포스트프로덕션의 미술가들이 제시하는 작업방식은 과거 포스트모더니스트들과 그다지 차이가 없어 보인다. 그러나 포스트프로덕션 미술가들은 대안적 시나리오를 구축하기 위해 자신이 봐 온 미술 양식과 형식 등을 가공되지 않은 것(the raw), 또는 데이터로 규정한다. 이를 재생산하는 방식은 분명 포스트모더니스트들이 모더니즘의 가치를 공격하기 위해 사용한 차용의 전략과

는 변별력을 지닌다.

주제어 Keywords

동시대성(contemporaneity), 포스트-미디어(postmedium), 포스트미디어(postmedia), 포스트프로덕션(postproduction), 설치(installation), 기술적인 지지체(technical support), 피에르 위그(Pierre Huyghe)

투고일 : 2012. 9. 30 심사완료일 : 2012. 10. 28 게재확정일 : 2012. 11. 28

참고문헌 Bibliography

김현주, 「뉴미디어 아트의 대안으로서의 포스트미디어 담론 연구」, 『한국영상학회 논문집』, vol. 9, 2011, pp.103-117.

임근준, 「문답: 포스트-미디어의 문제들」, 『문학과 사회』 2007년 겨울호 제20권 제4호 통권 제 80 (2007.11), pp. 337-350.

Baker, George and Pierre Huyghe, “An Interview with Pierre Huyghe: An Interview with Pierre Huyghe,” *October*, Vol. 110, (Autumn, 2004), pp. 80-106.

Bordowitz, Gregg. “My Postmodernism,” *Artforum* 41, no. 71 (March 2003), pp. 226-29, 273-74.

Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. NY: Lukas & Sternberg, 2002.

Bredenkamp, Horst. “A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft,” *Critical Inquiry* 29, no. 3 (2003), pp. 418-28.

Buck-Morss, Susan. “Visual Studies and Global Imagination,” *Papers on Surrealism* 2 (Summer 2004), pp. 1-29.

Clark, John. “*The Asian Modern: Approaches to Defining the Contemporary in Asian Art*,” 『현대미술사연구』 (2011년 제12회 국제 학술심포지엄: 아시아 현대미술의 현재와 미래).

Deutsche, Rosalyn, Branden Joseph, and Thomas Keenan, “Every Form of Art has a Political Dimension: An Interview with Chantal Mouffe,” *Grey Room* 2 (Summer, 2001), pp. 98-125.

Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe-Parreno, exh. cat. Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1998.

Elkins, James. “Real Spaces,” *Art Bulletin* 86, no. 2 (2004), pp.373-80.

Enwezor, Okwui, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global From,” *Manifesta Journal* 2 (Winter 2004).

Foster, Hal. “Against Pluralism,” in *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York: The New Press, 1985, pp. 13-32.

Foster, Hal (et al.). "Questionnaire" *October* (Fall 2009).

Godfrey, Mark. "Pierre Huyghe's Double Spectacle," *Grey Room*, No. 32 (Summer, 2008), pp. 38-61.

Gordon, Douglas. "A New Generation of Readymades," Interview by Christine van Assche, *Art Press*, no. 255 (March 2000), pp. 27-32.

Guattari, Félix. *Soft Subversions: Texts and Interviews 1977-1985*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

Huyghe, Pierre and Philippe Parreno, *No Ghost Just a Shell*. Cologne: Walther König, 2003.

Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999.

_____. *Perpetual Inventory*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2010.

_____. "The Aesthetics of Narcissism," *October*, vol. 1 (Spring 1976).

_____. "Two Moments from the Post-Medium Condition," *October* 116 (Spring 2006), pp.55-62.

_____. *Under Blue Cup*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011.

Kuspit, Donald. "The Contemporary and the Historical," *Artnet* (2005); <http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit4-14-05.asp> (2012. 10. 26 검색)

Laclau, Ernesto. "Universalism, Particularism, and the Question of Identity," *October* 61 (Summer 1992).

Lee, Pamela. *New Games: Postmodernism After Contemporary Art*. New York and London: Routledge, 2012, forthcoming.

Manovich, Lev. *Info-Aesthetics*. New York: Bloomsbury, 2012, forthcoming.

McDonough, Tom. "No Ghost No Ghost," *October*, Vol. 110, (Autumn, 2004), pp. 107-130.

Mouffe, Chantal. "Citizenship and Political Inquiry," *October* 61 (Summer 1992), pp. 28-32.

_____. "Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?" *Social Research* 66 (1999).

Nancy, Jean-Luc. *The Muses*, translated by Peggy Kamuf. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.

Nelson, Robert S. and Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*. Chicago: University Of Chicago Press, 2003, 2nd edition).

Obrist, Hans Ulrich. "Pierre Huyghe: Collaborating on Utopia," *Flash Art* (July–September 2002), pp. 76-81.

Rosler, Martha. "Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition," *Artforum* 42, no. 3 (November 2003), pp. 154-161.

Preziosi, Donald (ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Smith, Terry, "Contemporary Art and Contemporaneity," *Critical Inquiry*, vol. 32, no. 4 (Summer 2006), pp. 681-707.

Smith, Terry, Okwui Enwezor, and Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press, 2009.

Summers, David. *Real Space: World Art History and the Rise of Western Modernism*. London: Phaidon, 2003.

Weibel, Peter, "The Post-Media Condition," <http://www.medialabmadrid.org/medialab/medialab.php?l=0&a=a&i=329>. (2012. 7. 4 검색).

Post-Medium and Postproduction: Contemporaneity of Contemporary Art

Chung, Yeon Shim (Hongik University)

In recent studies of art historical methodology, such as *Critical Terms for Art History* and *The Art of Art History*, subjectivity, identity, abjection, and other terms have been placed safely in the genealogy of contemporary art history. This paper questions the contemporaneity in the story of contemporary art in our time in relation to two other critical terms that have been regularly cited by contemporary critics, not only in Euro-American fields but also in Korea. The terms are post-medium and postproduction, respectively, as used by Rosalind Krauss and Nicolas Bourriaud.

This paper stems from the critical condition in which art criticism and theory have their power in the rise of neo-liberalism. But this paper does not deal with the contemporary as a chronological term for art history but rather examines the three critical terms—contemporaneity, post-medium, and postproduction—that have garnered scholarly attention. I would like to put aside postmodernism for the moment; I don't disregard the postmodern condition although the death of postmodern critical terms has resulted in the loss of its polemical power in art worlds such as in exhibitions, etc.

To look at “the postproduction in the age of post-medium age after postmodernism,” I first explore Krauss's notion of post-medium because, unlike media artists like Lev Manovich and Peter Weibel, Krauss's post-medium condition is different and insists on medium specificity. In this sense, Krauss has turned out to be another Greenberg in disguise. For her, photography and video are expanded mediums after Greenberg, because Krauss has spent her life explicating those mediums. *Under the Cup*, her recent publication, came out in 2011, and discusses her desire to defend medium-specificity against the intermedia of installation art found ubiquitously in international exhibitions and biennales. Her usage of post-medium has been taken up by Weibel as postmedia in a broader sense. But whether the post-medium condition or the postmedia age, we nonetheless enter the new age of the contemporary.

Consequently, this paper questions what constitutes contemporaneity in our times. It is said that there is nothing new on earth, yet I find original artistic strategies among the younger generation in the postmedia age. The contemporary justifies its place in art fields and criticism by keeping its distance

from postmodernism although we still find the remnants of postmodern artistic practices and theoretical foundations. By looking at materials written by Terry Smith, I would like to examine contemporaneity as a rhetoric where artists, critics, and curators endeavor to set up a new spirit of criticism, distant from the past of modernism and postmodernism. In discussions, modernism and postmodernism act as catalysts interacting with each other while justifying their own place.

In conclusion, my paper reaches to delineate where the contemporary finds its place among artists' responses and working methods. It explores the postproduction of the Internet and the World Wide Web generations, where images become data rather than representation (of modernism) and appropriation (of postmodernism). This paper analyzes Bourriaud's text, as well as relevant artists like Pierre Huyghe, Liam Gillick, and others. By examining the aforementioned critical terms, I would like to reconsider our own contemporary art in Korea, especially among young artists influenced by digital media and the World Wide Web in the 1990s.