

리처드 세라와 버스터 키튼 사이: 다시, 근원적인 혼동과 분산 사이에서

글·이미지 제공 광영빈 미술비평가·영화학 박사

'SeMA-하나 평론상'을 수상한 것이 벌써 4년 전 일이 되었다는 걸 깨달은 건, 사실 얼마 전의 일이다. '1회,' '최초'라는 표현이 주는 신선함 혹은 생경함이 다소 누그러진 만큼 기고문과 강연, 발표와 비평의 기회는 때론 벽차게 느껴질 만큼 늘어났고, 덕분에 지새워야 했던 수많은 밤보다는 적지만 결코 적다고 할 수 없는, 때론 내가 쓴 글을 재미있게 읽었다는 재미있는 분들을 만나게 된 것도 재미있는 사실이다. 이 글에서는 그만큼 재미있진 않다 해도, 보편적이고 역사적인 차원에서 흥미롭다 생각해온 한두 가지 이야기를 나눠 보려 한다.

일단 호칭에서 시작해보자. 이제는 그 수가 많이 줄어들었지만, 외부 강연이나 발표, 혹은 기고의 자리에서 요즘도 만나게 되는, 나를 규정하는 여러 가지 이름들 말이다. 그중 떠오르는 것들은 대략 다음과 같다. '미술비평가,' '영화비평가,' '영화학 박사,' '미디어 아트 비평가,' 그리고 (무려) '예술비평가.' 이들 중 몇몇이 섞여 있을 때도 있는데, 일단 부분적으로 이는 내 책임(?)이다. 'SeMA-하나 평론상' 수상 이후, 공식적으로는 '미술비평가'로 활동해 왔지만, 못지않게 '공식적으로' 나는 더들리 앤드류와 릭 알트만 같은 미국 영화이론학계의 1세대가 데이비드 노먼 로도워, 매리언 도운, 데이비드 보드웰 같은 대표적 영화 학자들을 배출한 산실 중 하나로 꼽히는, 미국 아이오와 대학 영화와 비교문화학과에서 박사 학위를 받았기 때문이다. 실지로 서울 아트시네마와 같은 '영화계'에서 강연을 자주 했고 '서울국제실험영화축제(EXiS)'의 심사위원을 맡기도 했으며, 대학(원) 강의 역시 미대나 미술원은 물론 영화학과와 영상원, 신문방송학과 언론정보학과에서 동시에 한 경우가 많다. 이는 미국에서만 5년을 가르친 영화사와 영화이론/비평사를 포함, 찰리 채플린과 버스터 키튼, 구로사와 아키라와 오즈 야스지로, 알프레드 히치콕에 대한 수업과 함께 현대사진이론과 예술사회학을 가르쳐 왔다는 말이기도 하고, 무엇보다 미디어와 아트, 디지털, 미학이라는 단어들이 순서와 자리만 바꾸는 일련의 세미나를 거의 매학기 가르쳐왔다는 말이기도 하다.¹

하지만 다른 한 편으로 이는, 내 책임만은 아니다. 스티브 맥퀸의 <노예 12년(Twelve Years a Slave)>(2013)과 <허기(Hunger)>(2008)를 논의하면서, 이 영화들의 감독이기 이전에 영국 최고의

미술상으로 간주되는 터너 상(Turner Prize) 수상자였던 그의 <카리브들의 도약/웨스턴 딥(Caribs' Leap/Western Deep)>(2002)을 언급하지 않을 수 있을까? 혹은 '장소특정성(site-specificity)' 논의의 대표적 사례로 간주되는 <기울어진 호(Tilted Arc)>(1981)의 작가 리처드 세라와 그의 육중한 '췌조각'들이 지난 50여 년간 다종다기한 방식으로 변주해온 대담하고 때로는 위태로워 보이는 기울기가, 자코메티나 브랑쿠시, 또는 르 코르뷔지에의 <롱상 성당>이나 한스 샤론과 같은 미술/건축/조각사적 참조점 이전에, 실은 <스팀보트 빌 주니어(Steamboat Bill Jr.)>(1928)와 같은 영화에서 버스터 키튼이 강풍에 맞서 말도 안 되는 방식으로 유지하던 아르바틱한 신체의 (불)균형과 닮아있다고 주장한다면 어떨까? 단, 세라의 작업실 조수로 일하며 그에게 버스터 키튼의 무성영화 세계를 처음으로 소개해준 사람이 다름 아닌 작곡가 필립 글래스였다는 사실을 이 '조각가'의 독특한 전기적 일화 정도로 괄호 치지 않으면서 말이다.

그때 우리는 <버스터 키튼을 위해 주조된 두 개의 둥근 조각(Two Forged Rounds for Buster Keaton)>(1991)이라는 세라의 또 다른 췌조각 작업은 물론, 화면 위에서 떨어지는 납덩이를 잡으려 끊임없이 애쓰는 손을 보여주는 그의 단순하고도 난해한 영상작업 <납을 잡는 손(Hand Catching Lead)>(1968)이, 실은 키튼 못지않게 위태로운 평형을 "잡거나 못 잡"는 이항대립 속에서, 서로에게 기대어 선 네 개의 육중한 철관 구조물인 <1톤짜리 지지대(카드로 만든 집)[One Ton Prop(House of Cards)]>(1969)에 대한 (미니멀한) 설명이라는 것을 보다 직관적으로 이해할 수 있게 된다.² 비슷한 연장선상에서, '45분짜리 줌'으로 요약되는 실험영화사의 대표작인 <파장(Wavelength)>(1967)의 감독으로(만) 기억되곤 하는 마이클 스노우가 사실 젊은 시절부터 피아노와 드럼, 신시사이저와 퍼커션을 연주하며 실험음악과 프리재즈를 가로지르던 뮤지션이었다는 사실에 대한 인식은, 라디오 안테나를 조정할 때 수신되는 다양한 채널의 음악과 소리, 노이즈를 약 39분간 테이프에 녹음한 그의 사운드 작업인 <짧은 파장(Short Wavelength)>(1980)에 대한 이해를 보다 내재적인 것으로 만들어준다.

하지만 그간의 경험상 이러한 설명들은, 대개 '해당 분야 이외

의 영역에 대한 교양이 많을수록 논의는 풍성해질 것'이라거나 '(순수) 미술 바깥에도 시야와 마음을 여는 자유로운 영혼'의 지표로 이해되곤 하는 것이 엄연한 현실이다. 몇 년 전 한글로 꼼꼼히 번역된 데이비드 조슬릿의 『Feedback: Television against Democracy』(2007)를 예로 들어보자. 『피드백, 노이즈, 바이러스: 백남준, 앤디 워홀 그리고 이미지 정치에 관하여』(2016)라는 제목으로 의역된 이 책을, 나는 그 사이 몇몇 대학원 수업에서 학생들과 함께 읽은 바 있는데, 직접 개입하지 않을 경우 너무나 전통적인 의미의 '미술사' 서적으로 환원되는 상황을 자주 목도하곤 했다. 이는 말이나 글로는 인용되지 않으면서도 적지 않은 학생들에 의해 마치 자신의 주장인양 변주되는 데 쓰이곤 하는, 다음과 같은 옮긴이 해제에서도 확인된다.

조슬릿은 흘러간 예술 작품과 급진적인 행동주의를 살피며 새로운 정치학을 구상하지만, 한편으로 결국엔 다시 미술사와 작품, 심지어 마스터피스로 돌아간다. 이러한 점은 이 책이 다름 아닌 미술사연구라는 사실을 간명하게 보여준다.³

물론 곧이어 “조슬릿이 텔레비전이나 예술작품 뿐만 아니라 시간과 역사 까지도 사물(object)이 움직이는 궤적으로 주목하고 있다는 사실을 알려주기도 한다.”는 유보가 덧붙여지긴 하지만, “시간과 역사까지도 주목하는” 조슬릿에 대한 이러한 상찬은 문장 전반부에 이미 고답적으로 보존 처리된 “텔레비전과 예술작품”에 덧붙여지는 지극히 부차적인 수사에 가깝다. (이 문단 전체가 “책임 있는 미술사학자의 태도라고 하겠다.”는 문장으로 끝나는 건 따라서 우연이 아니다.⁴) 무엇보다 이러한 이해는, 책 초반부터 제시되는 조슬릿의 급진적인 단언, 즉 “텔레비전은 레디메이드의 정당한 상속자인 것이다.”라는 문장에서 “정당한 상속자”에 해당하는 원문이 “a rightful heir”가 아니라 “the rightful heir”라는 사실의 함의를 철저히 축소시킨다.⁵ 미술사와 매체사를 소위 ‘통섭’의 이름하에 한쪽 중심으로 포섭하거나 어정쩡하게 ‘샐러드화’하지 않고 급진적으로 ‘이종교배’시키(려)는 조슬릿의 야심은, 이 과정에서 ‘열린 마음’이나 ‘다양한 관심사’의 차원으로 주변화되고, “사물을 다른 경로 속에 위치시키려는”⁶ 그의 시도는 “결국엔 다시 미술사와 작품, 심지어 마스터피스로 돌아간다”는 식으로 기각되며, 궁극적으로 (방금 우리가 살펴본 것처럼) “이 책이 다름 아닌 미술사연구라는 사실을 간명하게 보여준다”는 환원적 독해로 되돌아가고 마는 것이다.

이와 비슷한 상황은 이 책과 함께, 또는 이 책 이전에 역시 학생들과 읽곤 했던 프리드리히 키틀러의 『광학적 미디어: 1999년 베를린 강의』를 둘러싸고도 종종 반복됐다.⁷ 이 책의 목차는 카메라 옵스큐라와 투시도법에서 시작해 브루넬레스키와 알베르티를

언급하며 사진, 영화, TV로 이어지는데, 여기에 적지 않은 학생들은 기존의 관습적인 ‘미술/예술사’와 ‘매체사’ 양자를 투사한다. 하지만 키틀러의 작업은 그러한 식의 투사에 거의 반응하지 않는다. 물론 여기엔 ‘키틀러 독일어(Kittlerdeutsch)’란 표현이 시사하는 그 특유의 약명 높은 글쓰기 스타일, 특히 설명적이었으면 싶은 곳에서 함축적으로 되거나, 이런 것까지 알아야 하나 싶을 정도로 작은 사실에 천착하는 독특한 진자 운동식 서술방식이 한 몫을 하지만, 핵심은 아니다.

문제는 이 책이 그와 같은 전통적 의미의 ‘예술/미술’이나 ‘예술사/미술사’를 강화하거나 풀어주는 책이 근본적으로 아니라는 데에 있다. 브레히트의 서사극(Episches Theater)을 설명하면서 벤야민은 서사극에서 플롯이란, 발레 강사가 자신의 학생들에게 주는 최초의 요구 과제, 즉 자신의 관점을 최대한 느슨하게 풀어놓으라는 것과 같다는 특유의 비유를 든 바 있는데, 이를 빌면 이 책에서 등장하는 익숙한 작품과 인명, 미술사나 영화사의 친숙한 에피소드들은 우리와 똑같이 생겼지만 어느 순간 전혀 다른 존재로 작동, 또는 홀연히 부유하는 ‘발레리나/발레리노’의 신체를 닮아 있다.

예를 들어 브루넬레스키와 알베르티에 대한 부분에서 기존의 미술사에 침윤된 독자들은, 현실 속 대상과 닮은 이미지를 ‘재현’하는 도구인 카메라 옵스큐라를 통해 ‘대상을 모방한다(Mimesis)’는 플라톤적 체제를 이어간 ‘스승과 제자’의 이미지를 기대하기 쉽다. 하지만 키틀러는, 전자가 구체적인 지형과 환경의 한계에 속박되어 대상을 말 그대로 ‘모사’하는데 그친데 반해, 알베르티는 투시도법을 통해 시각적 활동을 ‘비율(ratio)’의 문제로 “가상화”, 또는 ‘탈영토화’했다고 읽는다. 그 결과 알베르티는 “그림[을] 수학화”한 선구자로 자리매김 되고, 이를 통해—얼마 전 한국어로도 번역된 키

1 공간과 지면의 한계상, 아래에서는 예를 들어 박사 논문의 한 챕터를 차지한 소설가 김훈의 작품에 대한 40여 쪽의 분석이나 소설가 정지돈과 김태용의 소설에 대해 청탁을 받아 발표했던 작가론들은 물론, 보르헤스 소설과 영화의 관계를 논했던 외부강연들에 대한 논의, 더불어 유학 전에 몸 담았던 음악 작업의 계보가 당대의 미술 및 오디오 비주얼 작업 일반에 갖는 함의에 대한 논의는 제외했다.

2 할 포스터, 『콤플렉스』, 김정혜 옮김, 현실문화, 2014, p.342.

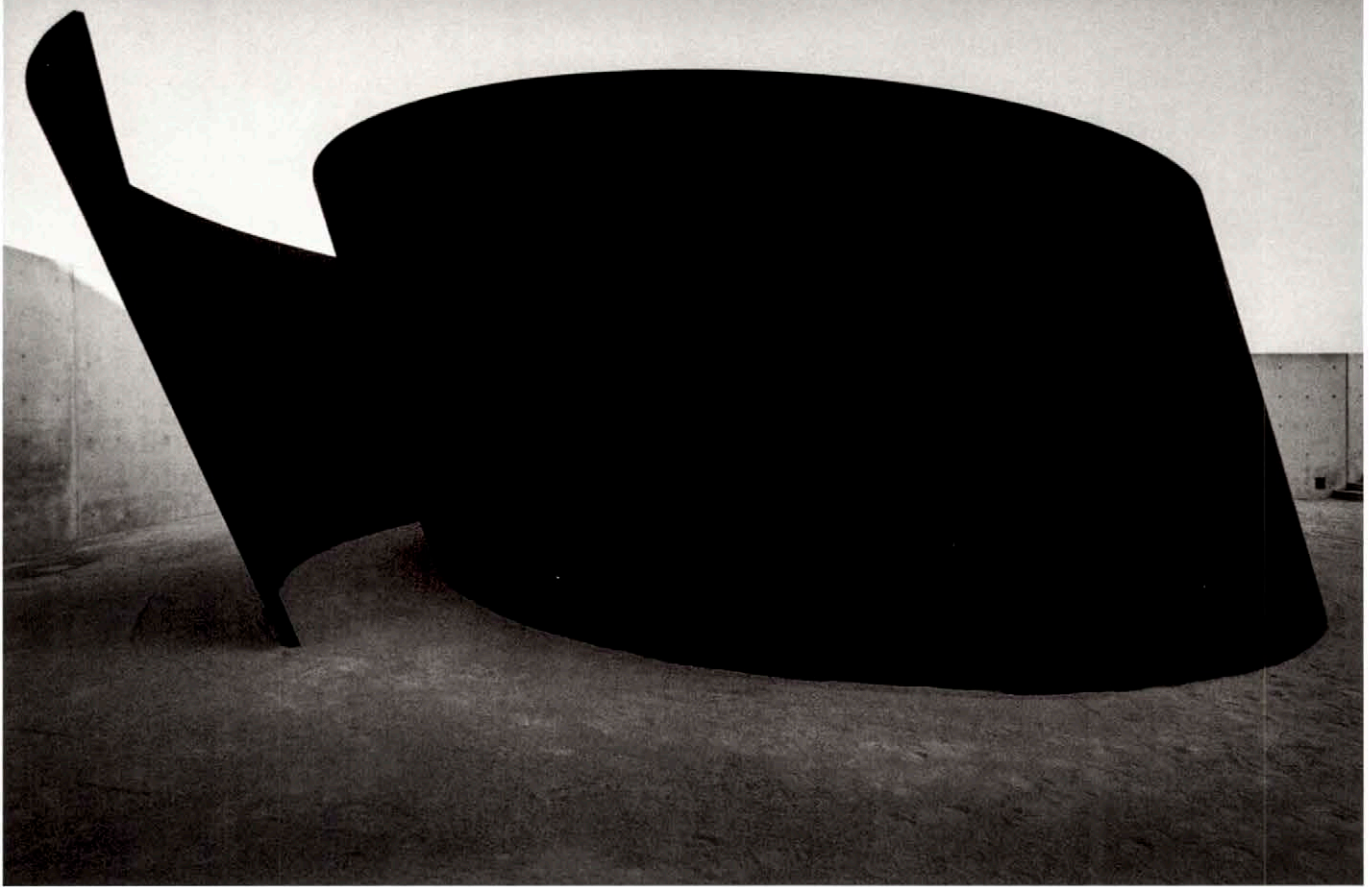
3 데이비드 조슬릿, 『피드백, 노이즈, 바이러스: 백남준, 앤디 워홀 그리고 이미지 정치에 관하여』, 안대웅·이홍관 옮김, 현실문화, 2016, p.295. 강조는 인용자.

4 위의 책, 강조는 인용자.

5 위의 책, p.83. David Joselit, *Feedback: Television against Democracy*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007, p.52.

6 위의 책, p.54. David Joselit, *Feedback: Television against Democracy*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007, p.30.

7 Friedrich Kittler, *Optische Medien - Berliner Vorlesung 1999* Berlin: Merve, 2002. 프리드리히 키틀러, 『광학적 미디어: 1999년 베를린 강의-예술, 기술, 전쟁』, 윤원화 옮김, 현실문화, 2011. Friedrich Kittler, *Optical Media: Berlin Lectures 1999*. Trans. Anthony Enns, Cambridge: Polity Press 2010.



리처드 세라, <조: 비틀어진 나선(Joe: Torqued Spiral)>, 2000

틀리의 또 다른 주저 『축음기, 영화, 타자기(Gramophone, Film, Typewriter)』(1986)가 웅변하듯 근본적으로 호환이 불가능했던—아날로그 미디어의 삼분체제를 0과 1의 디지털 정보값으로 일원화한(그가 “미디어의 미디어”라 불렀던) 컴퓨터의 계보로—브루넬레스키와 분리되어—기입된다.⁸ 미술과 건축, 사진과 영화, TV와 컴퓨터를 넘나들면서, 15세기부터 20세기말까지의 서구 역사를 종횡무진하는 이 책 전체에서, 키틀러가 호출하는 대상들은 얼핏 친숙하고 당연해 보이지만 이런 식으로 시나브로 우리의 인지적 손가락 사이를 빠져나가고, 매끈하게 이어질 것처럼 보이던 분과 학문의 교과서적인 역사 역시—조슬릿이 위의 책에서 시도한 것과 흥미롭게 공명하며—재배열된다.

이러한 설명을 통해 강조하려는 것이 결국 무엇이나 냉소적으로 반문할 이들이 여전히 있을 것이다. ‘현대미술,’ 아니 이제는 ‘동시대 미술(contemporary art)’이라는 이름하에 점점 더 이해할 수 없는 방식으로 진행되는 (것처럼 보이는) 수많은 전시들처럼, 이러한 독해 역시 기존의 모든 걸 그저 뒤섞으면서 유행을 맹목적으로 가속화하려는 건 아닐까? 그런 의미에서 전공을 불문하고 모집의 문을 개방한 ‘SeMA-하나 평론상’ 역시, 한 때 ‘포스트 모더니즘’이라 불렀고, 정확하게 40년 전인 1979년 발표한 영향력 있는 논문에서 크라우스가 “확장된 장의 조각(Sculpture in the Expanded Field)”

이라 부른 지평 속의 난잡한 대상들처럼, 명확한 경계 없이 “잡종화(hybridized)” 되는 경향을 그저 인준하려는 것은 아닌가?⁹ 나의 입장은 ‘단정한 경계’와 ‘난잡한 혼종성’, ‘블랙박스’와 ‘화이트 큐브’, 혹은 ‘포스트 미디어’와 ‘포스트 미디어’라는 일련의 이항대립들 속에서 어느 하나를 지지하는 것이 아니며, 그 둘 사이의 관계를 선형적으로, 또는 위계적으로 제시하거나 ‘전복’하는 것도 아니다.

얼핏 이들과 무관해 보이지만 이보다 ‘흥미로운’ 건 오히려 다음과 같은 것들이다. 크라우스가 그린버그 이후 동시대의 가장 영향력 있는 미술비평가이자 이론가로 부상하기 직전, 즉 1967년에서 1972년까지 근무한 첫 직장이 전통적인 의미의 미술대학이 아니라 MIT의 건축과(Department of Architecture)였다는 것. 또는 『북해에서의 항해: 포스트-매체 조건 시대의 미술(A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium)』(1999/2017)로 대변되는, 크라우스의 ‘포스트-매체’적 입장, 특히 영화와 영상 매체에 대한 이해는, 어떤 의미에서 1976년 그와 『옥토버』지를 창간한 핵심 멤버이자 그가 인정한 진정한 멘토였던 영화학자(라고만 요약될 수는 당연히 없는) 아네트 마이클슨(Annette Michelson, 1922-2018)과의 관계 속에서 이미 배양, 활성화된 것일 수 있다는 것. 혹은 “조각의 확장된 장”에서 그가 당대적으로 아카이빙한 일련의 사례와 계보, 즉 로댕의 <지



버스터 키튼, <스팀보트 빌 주니어(Steamboat Bill Jr.)>, 1928

옥의 문(Gates of Hell)과 브랑쿠시의 <끝없는 기둥/무한주(Endless Column)>(1938)을 거쳐 마이클 하이저의 <더블 네거티브(Double Negative)>(1969), 로버트 스미슨의 <부분적으로 묻힌 헛간(Partially Buried Woodshed)>(1970), 엘리스 아이카의 <미로(Maze)>(1972), 매리 미스의 <둘레/파빌리온/디코이(Perimeters/Pavilions/Decoys)>(1978), '고고학적 조각(archeological sculpture)'이라 부를 수 있을 안과 파트릭 프와리에의 작업들이 공유하는 비-분별(indistinction)의 특징은, 『미학강의(Vorlesungen über die Ästhetik)』(1835-1838) 3부에서 헤겔이 서술했던 건축과 조각의 중첩 또는 분화과정의 사례들, 즉 이집트의 오벨리스크나 스피нк스, 미궁, 그리고 인도와 이집트, 독일에서 발견된 고대의 지하건축물과 놀라울 정도로 일치한다는 것 등등.¹⁰

다시 말해두지만 이는, 연대기적으로 '선행'한 것이 이후의 사례나 그것의 '미래'를 예견한다는 식의 게으른 독해를 위한 목록이 아니다. 리처드 세라와 버스터 키튼의 작업이 공유하는 위태로운 기울기와 그 사이의 기이한 공명이 어느 한 쪽으로 쉽게 수렴될 수 없듯, 이들은 오히려 그리고 여전히, 내가 제1회 'SeMA-하나 평론상'에 제출한 구동회에 대한 글에서 인용한 벤야민의 다음과 같은

말을 염두에 두고 읽어야만 하는, 그 말의 근본적인 의미에서 '당대적(con-temporary)'인 판단과 분류의 문제이다.

"위대한 수집가는 처음부터(ursprünglich), 세상의 물건들이 자신을 발견하는 혼동(der Verworrenheit)과 분산(der Zerstreutheit)에 끌린다/만져진다(angerührt)"¹¹ □

8 이는 TV에 대한 그의 설명과도 공명하는데, 예를 들어 똑같이 축구공의 이미지를 보여주는 TV와 영화를 보고 우리는 시각적 유사성의 기호인 '도상(icon)의 차원에서 두 매체를 연속적인 것으로 간주하기 쉽지만 (예: '그림-사진-영화-TV'), 실상 TV의 이미지는 불연속적인 점과 데이터의 집약적 효과로 '브라운관'에 번역되어 나타나는 '전자공학'의 산물이었다는 점에서, 주로 아날로그 필름으로 상영된 영화와는 전혀 다른 계보에 속한다. 이러한 식의 구분은 『피드백, 노이즈, 바이러스』에서 조슬릿이 독해하는 백남준의 TV 작업, 특히 TV 주사선을 자석으로 구부려 왜곡한 리처드 닉슨의 이미지인 <전자 오페라 #1(Electronic Opera #1)>(1969)에서 가장 분명하게 가시화된다.

9 Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October* no.8, 1979, pp.30~44.

10 게오르크 빌헬름 프리드리히 헤겔, 『헤겔의 미학강의 3: 개별 예술들의 체계』, 두행숙 옮김, 은행나무, 2010. 특히 1편.

11 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften V*, hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser(Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), p.279. (H4a.1)