개념미술에서 의상의 역할

조 정 미[†]

가톨릭대학교 생활과학부 의류학 전공

A Study on the Role of Costumes in Conceptual Art

Jungmee Cho[†]Clothing & Textiles Major School of Ecology, The Catholic University of Korea
접수일(2011년 4월 4일), 수정일(2011년 4월 11일), 게재확정일(2011년 4월 11일)

Abstract

Fine art and clothes have been closely connected since art became part of civilization. However, there relationship was one-sided rather than exchanging the essence of each other. In the 20th century, modern art began to change. Artists started intervening clothes in their work as conceptual tools. In the 1960s, Marcel Duchamp started to study 'what is fine art?' He tried to perform anti-aesthetic work that denies traditional types and contents of fine art by reconsidering a concept of fine art that started a new chapter of conceptual art in the late 20th century. Conceptual art is about concepts and ideas of the work rather than aesthetic and material concerns for the challenges traditional ideas. Conceptual art asks audiences for more active reactions. For these reasons, semi logical ideas and clothes became very important to conceptual art. This study categorizes and analyzes various roles of clothes in conceptual art. Conceptual arts since 1960 were studied in this research and the works of clothes were intervened were analyzed. The types of using clothes in conceptual art can be divided into 'ready made,' 'intervention,' 'data type,' 'language,' and 'action and process.' The different types were mixed together rather than used alone. Conceptual artists tried to deliver the characteristics and attributions of modern society through clothes. They expressed criticism of political society, anti war movements, absence caused by death, new lives, violated femininity, changed meanings of marriage, and absence of individual rights under the social system in their work. Clothes played their roles as concepts of various things including violated femininity, illusions of politicians, autocracy, new lives, social systems, and regulations.

Key words: Conceptual art, Costume, Types of using, Roles as concepts; 개념미술, 의상, 사용되어진 형식, 개념적 역할

I. 서 론

예술이란 개념이 도입된 이래로 미술과 복식은 밀접한 관계를 가져왔다. 하지만 그 관계는 서로의 본질을 상호 교류했다기 보다는 일방적이었다고 할 수

있다. 그러나 20세기에 들어 미술 경향의 새로운 변화가 일기 시작하고 패션과 다양한 분야의 교류가 점차 확대 되었다. 패션디자이너들은 미술계를 동경하여 피카소나, 마티스, 크림트와 같은 거장들의 작품을 자신의 디자인의 모티브로 사용하거나 다양한 미술적 사조나 경향을 표현하는 작품을 발표하였다. 이러한 미술과의 교류는 점차 확대되었다. 패션디자이너들은 보다 적극적으로 예술작업에 직접 참여하여 예술과 패션 사이의 간극을 좁히는 새로운 시각적 언어

[†]Corresponding author

E-mail: jungmee@catholic.ac.kr

본 논문은 2009년도 가톨릭대학교 교비연구비의 지원으로 이루어졌음.

를 창조하였다. 특히 이세이 미야케는 그의 작품이 예술품(art form)으로 인정 받는 것을 즐겼으며, “옷이 예술보다 중요하다(Clothing are more important than art)”라고 공공연히 말 할 정도로 옷을 통한 예술적 창작에 자신감을 표명했다(English, 2007)

반면 예술가들도 20세기의 미술이 우리가 존경하고 찬탄해야 하는 대상으로 가장 높은 지위를 누려온 것에 의문을 품기 시작 하면서 우리의 문화와 사회의 내적 가치에 의문을 제기하기 시작하였다. 이것은 우리의 문화와 사회의 내적 가치에 의문을 제기하는 것과 마찬가지로. 과거 미술관은 여러 면에서 교회 또는 종교적 사원과 같은 양상을 띠어왔다. 경건한 정숙함을 요구하면서 물신주의를 배태해온 것이다. 1960년대에 들어 미술가들은 이러한 경향을 격렬한 비난의 대상으로 삼았다. 특히 마르셀 뒤샹(Marcell Duchamp)은 “미술이란 무엇인가를?”를 탐구했고, 미술의 개념을 재고(再考)함으로써 전통적인 미술의 형식과 내용을 부정한 반미학적 작업들을 시도하면서 20세기 후반부를 주도해나가는 개념미술(Conceptual Art)의 새로운 장을 열었다. 개념미술의 맥락은 예술의 “최소한”을 강조하는 미니멀 아트의 논리적 귀결에서 찾을 수 있다. 또한 네오다다이즘이나 플럭스(flux) 파문을 일으켰던 1960년을 전후하여 여러 기존형식을 파괴하는 일련의 운동으로 개념미술은 태동되기 시작하였다.

개념미술이란 형태와 재료에 관한 것이 아니라 개념과 의미에 관한 것으로 전통적인 존재 방식에 도전하고 전통적인 형태를 지니지 않기 때문에 개념미술은 관람자에게 좀 더 적극적인 반응을 유도하는 미술 형식이다(Godfrey, 1998). 또, 사진 또는 도표로 나타내는 문서 등을 수단으로 종래의 예술에 대한 관념을 외면하고 완성된 작품 자체보다 아이디어나 과정을 예술이라고 생각하는 반(反)미술적 제작태도를 가리킨다. 이러한 특성상 개념미술가들은 초기의 사진 또는 도표로 나타내는 문서 등의 수단에 인간 즉, 개념 미술 관람자에 가장 근접해 있는 의상을 하나의 개념적 도구로 자신의 작품에 다양하게 도입시키기 시작하였다. 곧 의상은 친밀한 형식과 의상이 갖고 있는 다양한 기호학적인 의미들로 일부 개념미술에서 주요한 객체이자 주체로서 역할을 담당하게 되었다.

본 연구는 우선 이론적 배경으로 개념미술의 정의와 전개과정, 및 개념미술이 갖는 형식적 특성들에 대해 논의 한 후, 의상이 도입된 다양한 순수 개념미

술작품들에서 의상에 의해 수행되어지는 매체적 역할의 특징적 형식과 의미적 역할을 범주화하여 분석하는 것을 구체적 목적으로 하였다.

연구범위는 1960년대 이후에 발표된 순수 개념미술에 한정하여, 의상이 개입된 작품들만을 중심으로 분석 연구 하였다. 연구방법은 우선 개념미술의 이론적 논의를 위하여 개념미술 관련 문헌연구를 수행하였다. 다음으로 의상이 도입된 다양한 개념미술 작품을 구체적으로 종합하여 분석하기위하여, 미술 전문잡지, 관련 작가의 작품집, 비엔날레와 같은 대규모 전시회와 개인전 도록, 신문기사, 인터넷 검색, 미술 관련 전문 블로거 등을 통해 수집된 자료들을 분석 연구하였다.

이러한 연구는 과거 복식미학적 관점에서만 해석되어진 의상에 대한 여러 기호학적 의미들에서 더 나아가 타자 즉, 개념예술가들에 의해 읽혀지는 의상의 기호들을 읽으므로써 현대사회의 복합적이고 다분화된 개념적 맥락 속에 숨겨져 있던 의상이 가지고 있는 보다 확장된 의미를 평가 할 수 있다. 또한 복식에 한계 되어진 연구에서 간과 할 수 있는 의미들을 도출하여, 복식과 관계된 사회문화적 현상이나 문화 트렌드의 근원을 밝히거나 재해석하여 이제까지 인체에 한계 되어진 복식의 새로운 연구과제를 제시하는 아이디어로 사용될 수 있다는데 연구의 의의가 있다.

본 연구의 한계점은 광범위한 세계의 개념미술 속에서 의상이 개입된 모든 작품을 수집하는데 한계가 있고 수집된 작품들 중에서도 특징적인 것을 중심으로 연구를 전개하였다는데 한계점이 있음을 밝힌다.

II. 이론적배경

1. 개념미술의 정의와 전개과정

개념미술이라는 용어는 처음에는콘셉트 아트(Concept Art)라는 용어로 출발하였다. 이 표현은 미국에서 처음 등장했다. 1961년 저술되고 1963년 출판된 논문에서 플럭서스(Fluxus) 작가이자 연주자인 헨리 프린트(Henty Flynt)는 언어를 다루는 방식이 두드러지는 미술을 가리키기 위해 이 단어를 썼다. 몇 년후 미술계는 솔 르윗(Sol Lewitte)이 고안한 Conceptual Art라는 단어를 사용하기 시작하였다(Wood, 2002). 최근 이 용어는 ‘Conceptualism’으로 확장되기도 한다.

개념미술의 정의에 대해서는 수많은 논의가 있었

으며 발전 과정에 따라 그 개념도 확장되었다. 개념 미술에 대해 가장 먼저 언급한 것으로 알려진 프린트는 “개념미술은 재료가 언어인 미술이다”라는 선언으로 파장을 일으켰다(Flynt, 1963). 르윗은 “개념미술에서는 아이디어 또는 개념이 작업의 중요한 요소가 된다. 미술가가 미술의 개념적인 형식을 사용한다면, 그것은 계획을 세우고 결정을 내리는 모든 것들이 미리 행해지며 그 실행은 있어도 되고 없어도 되는 부수적인 것임을 뜻한다. 개념은 작품을 만드는 기계이다”라고 하였다(Lewitte, 1967). 코수수(Kosuth)는 개념미술의 초기인 1967년에는 “개념미술에 대한 가장 순수한 정의는 그것이 의미하게 되는 ‘미술’이라는 개념의 기초를 탐구하는 것이 될 것이다”라고 정의를 내렸으며, 개념미술이 왕성하게 진행된 1996년에는 “간단하게 말하면 개념 미술가들은 그 기본적인 신조로서, 형태나 색채 또는 재료를 가지고 작업하는 것이 아니라 의미를 가지고 작업하는 것에 대한 이해를 지니는 것이다”라고 훨씬 융통성 있는 정의를 제시하였다(Godfrey, 1998). 이와 같은 다양한 논문과 저서들을 종합해보면 ‘개념미술이란 종래의 예술에 대한 관념을 외면하고 완성된 작품 자체보다 아이디어나 과정을 예술이라고 생각하는 새로운 미술적 제작태도를 가리킨다’고 정의할 수 있다.

개념미술은 1960년대 말 본격적으로 전개 되었지만 그 뿌리는 바로 다다(DaDa)와 뒤샹에서 찾을 수 있다. 그는 1917년 뉴욕 ‘독립미술가전’에 ‘R. Mutt’라고 사인한 남성용 소변기 「샘 : Fountain」을 출품했다(Fig. 1). 이 작품은 그의 레디 메이드 중 가장 논란의 대상이 되었다. 결국 비도덕적이고 천박하다는 이유로 전시에 거절된 뒤샹의 변기는 기존의 예술 개념을 완전히

전복시키고 개념미술이라는 새로운 장르를 뿌리내리는 계기가 되었다.

개념미술이 주장한 아이디어에 대한 접근은 M. 뒤샹이 1913년 예술가의 역할에 대해 재 정의내린데서 유래한다고 볼 수 있다. 그는 미술가의 역할이 물건을 교묘하게 치장하는데 있지 않고 미의 고찰을 위한 선택에 있다고 정의 내렸다. 개념미술은 이러한 뒤샹이 구축하였던 다다이즘의 영향으로 레디 메이드(ready-made)의 사용과 선택으로서의 아이디어를 더 진보적으로 개척한 것이다. 이는 개념미술에서의 아이디어는 작가가 어떤 가치관을 지니고 어떤 것을 선택하는가에 의해서 모든 귀결점이 달라진다는 것을 의미한다(Park, 2003).

1960년대에 미술에 대한 규범적 정의는 무너지고 젊은 작가들이 확장된 분석 속에서 미술의 본질을 재해석하기 시작하였다. 그리하여 미술 자체만이 아니라 그것을 둘러싼 제도적 맥락이 미술 실천에서 폭넓은 비판의 대상이 되고, 관심의 중심이 되었다. 많은 미술가들이 미술을 상품화하는 전통 형식에 우려를 표했고, 미술 작품을 부유한 구매자를 겨냥한 장식적 오브제로 간주하는데서 벗어나려 하였다. 이와 같은 실험 속에서 미술작품의 아이디어, 혹은 개념구조는 1960년대 후반 물질의 구체화에서 해방되기 시작하였다. 많은 작가가 물질적으로 실현하는 것을 부수적인 것, 심지어는 필요 이상의 것으로 여겼다. 따라서 ‘대상 없는’ 미술을 제시하고 분배하는 새로운 방식이 발견되어야만 했다. 그것은 전통적인 전시 형식과는 확연히 다른 것이었다. 카달로그나 초청장이 전통적 형식의 전시회를 대신했고, 전보나 인터뷰, 짧은 벽보가 전시 효과에 추가되었다. 단숨에 미술이 정보의 특수한 형식으로 이해되면서 때때로 작품은 사진과 텍스트의 조합 형태로 제시되기도 했다. 결국 미술에 대한 관람객의 적극적인 참여가 강조되었고 종종 여기에는 관람객들의 상당한 노력이 요구되었다(Marzona, 2008/2008).

개념미술의 ‘개념적(conceptual)’은 ‘지각적(perceptual)’과는 대립되는 말이다. 추상표현주의가 물질성과 직관적 감흥에 의존하거나 미니멀리즘이 미술 형식 자체에만 관심을 가졌던 것과 달리 개념미술에서는 예술가가 작품화하는 과정에서 대상에 대한 지적, 이성적, 개성적으로 아는 것을 표현한다는 의미가 크다(Jung & Ma, 1987). 따라서 이런 ‘개념’이라는 용어들은 그들이 표현하고자 하는 무엇에 대한 지칭이라고 볼 수 있다. 그리고 작업 과정에서 작가의 아이디어

Fig. 1. Duchamp. (1917). 「Fountain」.
From Godfrey. (1998). p. 8.

가 이전에는 단지 완성을 위한 준비단계라는 사소한 의미였음에 비해 개념미술에서 아이디어는 그 자체로도 완벽한 미술 작품으로 간주한다(Wolgan Misool, 2007). 개념미술가들은 단순한 대상의 재현적 특성을 벗어나, 고정관념에서 탈피하고 예술가의 생각을 통해 작가의 독창성과 작품의 가치를 측정할 수 있다고 믿었다. 그들은 지극히 일상적인 인간행동, 관계, 사물, 사건, 논쟁들을 다양한 형태로 작업에 끌어들이고, 이들이 추구하고자하는 이념은 형식이 아닌 미술 본질과 우리 삶에 대한 물음이었다. 개념미술은 당시 상업성이 짙고 형식에 지나치게 의존적인 태도를 가지는 예술가들의 작업 형태를 비판하고 그것을 부정하는데서 시작되었다. 개념미술가들은 형식주의가 추구하는 완성된 작품의 형태적 아름다움보다 작업과정에서 나타나는 작가의 아이디어와 발상에 초점을 맞추어 작업을 진행하였다(Lee, 2009).

그래서 개념미술은 형태나 재료에 관한 것이 아니라 개념과 의미에 관한 것이며 미술이란 무엇인가에 대한 의문을 제기한다. 특히 개념미술은 독창적이고 수집 및 매매될 수 있는 미술 대상의 전통적인 존재 방식에 도전한다. 또한 작품이 전통적인 형태를 지지 않기 때문에 개념미술은 관람자에게 좀 더 적극적인 반응을 요구한다. 실제로 몇몇 학자들은 개념적인 미술 작품은 관람자의 정신적 참여를 통해서만이 존재한다고 주장하기도 한다(Godfrey, 1998).

개념미술에서 아이디어는 다양한 형태의 매체를 통해 표현된다. 초기에는 일상적인 오브제, 사진, 지도, 비디오, 차트 그리고 언어 등을 사용하는 것을 개념미술의 특징으로 간주하였으나 점차 발전되면서 미술 작품의 물질적 측면보다는 관념의 비물질적 측면을 중시하여 관습적인 미술의 재료에서 탈피하고 다양한 비물질적 매체들을 작업에 새롭게 등장시켰다. 그들은 비물질적 전략을 위한 수단으로서의 매체, 즉 언어나 사진, 비디오 등의 초기의 수단을 확장하여 행위, 자연, 대형광고판, 의상 등 제한 없는 모든 범주와 다양한 개념의 물질적·비물질적 모든 매체를 받아들이고 있다.

2. 개념미술의 특징

개념미술가들은 개념미술은 형태나 재료에 관한 것이 아니라 개념과 의미에 관한 것이라는 것을 강조한다. 특히 개념미술은 독창적이고 수집 및 매매될

수 있는 전통적인 형태를 지니지 않는 것이 개념미술 대표적인 특징이다. 또한 아이디어와 과정을 중시하는 특성상 새로운 다양한 형태의 제시 과정이 개념미술의 일부가 되기도 한다. 따라서 개념미술가들은 제한없는 범주와 다양한 개념의 모든 매체를 받아들이는 반면 그들의 작업을 매체나 양식으로 범주화하는 것 자체를 거부하기도 한다. 하지만 과거 수십년 동안 다양한 작업이 진행됨에 따라 개념미술은 그들만의 특성을 갖기 시작했고 근래 들어 그들의 특성이 논의되고 범주화되기 시작하였다.

Godfrey(1998)는 개념미술을 매체나 양식으로 특징지을 수 없다면, 그것과 마주쳤을 때 ‘그것이 개념미술 작품임을 어떻게 알아볼 수 있겠는가?’라는 질문을 던지며 개념미술에는 일반적으로 레디 메이드, 개입, 자료 형식, 언어 등의 네가지 형식이 있다고 하였다. Wood(2002)는 아이디어로서의 예술이라는 관점에서 미니멀리즘, 회화, 아이디어, 탈물질화, 반복, 분석, 사진·텍스트, 인덱스 등을 논의 하였다. Marzona(2008/2008)는 분석과 언어게임, 연속적 체계, 퍼포먼스, 개입과 제도비판 등으로 논의하였다. 이외에도 행위와 과정의 기록, 해프닝, 관객과의 소통 등이 여러 자료들에서 논의되어 지고 있다. 이러한 논의 속에서 본고에서는 개념미술의 형식적 특성을 포괄적으로 레디 메이드, 개입, 자료 형식, 언어, 행위와 과정 등을 중심으로 논의하였다.

첫째, 레디 메이드는 뒤상이 만든 용어로 외부세계에서 가져온 사물이 미술로 주장 또는 제시되는 것으로, 미술 작품의 독창성과 미술가의 손작업의 필요성을 거부하는 것을 말한다.

둘째, 개입(intervention)은 오브제나 이미지 또는 정보가 다른 문맥(미술관, 신문, 잡지, 거리 등)에 놓여져, 미술에 대한 관람자의 정상적인 지각을 중단시키고 그러한 문맥에 관한 이념적·제도적인 토대에 대한 관심을 이끌어낼 때를 위해 사용되는 것을 의미한다. 이미지 텍스트 사물 등을 미술관이나 길거리 같은 예기치 않은 문맥 속에 갖다 놓아 그 문맥으로 관심을 이끌어내는 것이다.

셋째는 자료 형식이다. 개념미술에서 실제 작품과 개념, 행동 등은 모두 증거와 기록, 지도, 차트 그리고 가장 빈번하게는 사진으로 제기되어진다. 특히 사진은 개념미술의 대표적인 자료의 형식 즉 매체라고 할 수 있다. 개념미술가들은 어떤 것을 물질화 하려고 하지는 않았지만 관람자들에게 자신들의 미술 개념

을 제시하고 또 정보로서 제공할 필요가 있었기 때문에 시각적으로 그러한 과정들을 제시할 수 있는 매체를 받아들인다. 여기에는 드로잉, 오브제, 사진과 비디오 같은 매체들이 있다. 이 중에서 특히 사진은 개념미술의 매우 중요한 매체로 등장하여 그들의 목표를 실현시키기 위한 수단으로서 오브제의 비물질화 전략에 자주 사용되었다(Lee, 2009).

넷째, 언어이다. 개념과 진술·조사 등이 언어의 형식으로 진행되는 것이 대표적인 개념미술의 형식 중에 하나다. 개념미술가들은 언어를 매개로 여러 관념들과 생각들을 전달하고 이해 할 수 있다는 것에 주의하였다. 그리고 미술은 다양한 시각적 기호와 색채 등을 통해 작가가 표현하고자하는 것과 생각하는 것을 나타낸다는 점에서 기본적으로 모든 조형 요소들은 일종의 언어적 기능을 한다. 언어를 이용한 개념미술가들은 이처럼 모든 미술 매체를 가장 근본적인 형태로 환원하면 그것을 ‘언어’라고 할 수 있을 것이라 생각했다(You, 2001). 초기에는 레트리스트(lettrist)들이 사진, 해프닝, 퍼포먼스 등에서 의상의 형식을 개입시키는 것을 하나의 아이디어로 시도하였다. 개념미술이 발전되면서 언어 자체가나 오브제나 오브제에 옆에 부착된 설명(index) 등으로 작품이 전개되었다.

다섯째, 행위와 과정이다. 이는 일상생활을 예술적인 창조적 상황으로 전환한다는 관점에서 출발하였다. 이러한 목표아래 일상적 공간에서의 행위 과정 자체가 오브제가 되는 과정을 중시하게 되었다. 그들은 일상의 삶으로부터 유리되지 않고 걸리지 않은, 일상 그대로를 드러낸 주제를 선택하여 예술과 삶이 밀착되고자 하였으며, 작품이 미술관을 벗어나 특정 위치나 장소를 작품의 일부로 수용하였다. 개념미술에서는 이러한 행위 표현이나 작업과정, 아이디어 기록 등이 사진이나 비디오를 통하여 정보로 수집되어지고 전달되는 자료 형식적 측면과 복합되어 이루어지기도 한다. 일반적으로 작가들은 퍼포먼스나 해프닝을 유발하고 이를 사진이나 비디오로 기록하여 다시 전시하는 복합적 형식을 취하는 경우가 많다.

III. 개념미술에서의 의상의 역할

본장에서는 개념미술에서 의상을 아이디어나 아이디어의 전개 혹은 표현 과정에서 사용된 하나의 매체로 보고 그 형식적 역할과 작가들의 표현하려고 했던 개념적 측면에서의 의미적 역할로 나누어 논의하였다.

1. 개념미술에서 의상의 매체적 역할

앞서 개념미술에서 사용된 형식적 유형에 대한 논의를 기초로 개념미술에서 의상의 매체로서의 형식적 역할에 대해 논의하였다. 한가지 전제되어야 할 것은 이런 유형들이 최근 다양한 개념미술의 전개 과정에 따라 독자적으로 사용되어지는 경우보다는 복합적으로 사용되어지는 경우가 더 많다는 점이다. 따라서 본장에서 예로 제시된 개념작품 속에서 의상은 개념미술의 매체의 다양한 형식적 역할을 수행 할 수 있지만 가장 표면화된 것을 위주로 논의하였다.

1) 레디 메이드

개념미술에서 의상이 가장 많이 사용되는 형식은 ‘레디 메이드’이다. 번기를 차용한 뒤상의 「샘」은 가장 유명하고 악명이 높은 레디 메이드의 예이지만 많은 미술가들이 이를 수용하고 각색해 왔다. 비미술적인 오브제를 미술의 문맥에 갖다 놓는 이 형식에서 기성복이나 일상적인 옷들은 미술 작품의 독창성과 미술가의 손작업의 필요성을 거부 하고 바로 미술로 주장 또는 제시될 수 있는 개념미술의 좋은 소재이다. 의상의 만들어진 과정을 주제로 한 작품이 아니라면 거의 대부분의 개념미술에서 의상은 레디 메이드 즉 미리 만들어진 형태로 사용되기 때문이다. 그 의상은 새로 제작된 의상일 수도 있고 오랫동안 입혀져 왔거나 장롱 속에 오랫동안 보관되어졌던 의상일 수도 있다. 의상은 다양한 디자인과 그것이 갖는 기호학적 의미, 인간과 가장 가까운 곳에 있는 환경이라는 존재감, 생활 필수품이라는 친밀감, 환경과 배경에 따른 다양한 해석적 변화의 가능성을 갖고 개념미술가들에게 친밀한 레디 메이드의 소재가 되었다. <Fig. 2>는 안규철(1992)의 작품으로 남자 코트 기성품 3벌을 연달아 걸어 놓았다. 배경에 의한 문맥의 변형이나, 손상, 언어의 개입을 제외한 순수 레디 메이드를 표방하는 작품이다.

2) 자료의 형식

개념미술에서 실제 작품과 개념, 행동들은 모든 증거와 기록, 지도, 도표, 사진의 제시만으로도 이루어지는데 그 가장 대표적인 형식이 사진이다. 레디 메이드 형식으로 사용된 의상은 경우에 따라서는 사진으로 촬영되어 하나의 독자적인 증거로, 혹은 사진 속에서 또 다른 중복적인 자료로 사용되었다.

<Fig. 3>은 펠트만의 작품의 일부로서 원본은 72개

Fig. 2. An Kyuchul. (1992). 「Solidarity makes freedom」.
From The Korean National Archives of the Arts. (2011 a). <http://da-arts.knaa.or.kr>

로 부분으로 구성된 「어는 여인의 모든 옷」이라는 작품이다. 이 작품에서 무심코 찍은 의복사진이 미술 작품의 지위로 격상되고 있다. 제목에서 암시되는 ‘모든’ 완전성에 대한 요구는 모티브의 대치 가능성과 무작위적 특성으로 인해 어울리지 않아 보인다. 따라서 전체로서 그 작품은 개념적 다큐멘터리 사진이라는 장르에 대한 일종의 패러디로 해석될 수도 있다(Wood, 2002).

3) 언어의 매체역할

개념과 진술, 조사 등이 언어의 형식으로 진행되는 것이 개념미술의 대표적인 형식 중에 하나다. 여기에

Fig. 4. Michelle Acete wearing the clothes of a Lettrist.
(1960).
From Godfrey. (1998). p. 55.

Fig. 3. Hans-Peer Feldmann. (1974). 「One woman, all dressed in」.
From Marzona. (2008/2008). p. 56.

추가하여 개념미술가들은 언어를 의상이라는 매체를 사용하여 관객의 더 적극적인 사고를 이끌어내려 하였다. 처음에는 레트리스트 그룹들이 다다이스트들처럼 전통적인 형식을 피하고 매체를 융합시키고자 했다. 소리를 강조함으로써 시와 음악을 통일시키려 했던 원래 목적은, 곧 문자나 시각적 단위들을 그림으로써 시와 시각 미술을 합치시키려는 의도가 강화되면서 변질되었다. 이후 레트리즘 회화는 서예와 표의 문자, 행위의 흔적들을 이용하였고, 이후 레트리즘 모티브로 직물과 옷감에 그림을 그리는데 까지 확장되었다(Fig. 4). 이어지는 개념미술로 확대시기에는 더 나아가 사진, 해프닝, 퍼포먼스 등에서 의상에 문장을 적어 넣는 것을 하나의 아이디어로 시도하였다. <Fig. 5>는 곤잘레스-토레스(Gonzalez-Torres)가 디자인하고 프랑스의 의류제조회사 아그네스 베(Agnes B)에서 만든 옷이다. 길거리를 한 젊은 여성이 길을 걸어가고 있다. 등 쪽에 녹색으로 ‘아무도 나를 가질 수 없다’라고 쓰여 있는 글 말고는 시각적으로는 아무런

Fig. 5. Felix Gonzalez-Torres. (1992). 「Untitled」.
From Godfrey. (1998). p. 346.

특징이 없다. 그러나 호기심이 강한사람은 곧 그 글이 신경을 건드리거나 생각하도록 자극하고 있음을 발견할 것이다. 개념미술에서 하나의 티셔츠가 미술인지 아닌지를 구분하는 명확한 선은 없다. 단지 개념미술가들의 의도된 아이디어에 의해 놓여진 사물이 관객을 자극하거나 사고를 유도할 때 그 티셔츠 혹은 옷은 미술이 되는 것이다(Godfrey, 1998).

4) 개입

개입은 이미지, 텍스트, 사물 등을 미술관이나 길 거리 같은 예기치 않은 문맥 속에 갖다 놓아 그 문맥으로 관심을 끌어내는 것이다. 시대성을 갖는 의상의 다양한 아이템들이 개념적으로 사용된 경우가 많았다. <Fig. 6>은 홍순태의 「서울 신세계백화점(1970)」이라는 사진 작품으로 상업주의의 표상인 변화한 백화점 쇼윈도우 앞 벤치에 앉아서 있는 두 노인의 모시한복을 개입시켰다. 현대적이고 퇴색적인 수영복이 걸려 있는 쇼윈도우 앞에 노인들은 전통 모시한복을 입고 바쁘게 걸어가는 여인들과 대조되게 유유히 담배를 피우고 있다. 이 작품에서 노인의 한복은 의외성, 역사성, 반 현대화 등 작가의 다양한 의도를 개념화는 중요한 역할을 하고 있다.

5) 행위와 과정

개념미술에서는 일반적으로 퍼포먼스나 해프닝을 유발하고 이것을 사진이나 비디오를 통해서 기록하고, 제시하는 것을 작품화하는 경우가 많다. 초기에는 작가들의 신체에 국한되었으나 곧 작가의 여러 가지

관념과 생각을 전달하는 다양한 매체들을 사용하기 시작하였다. 따라서 의상의 착탈기능, 다양한 기호적 의미는 곧 행위를 아이디어로 삼는 작가들에게 좋은 매체가 되었다. 그들은 일상 그대로의 문맥 속에서나 아니면, 미술관을 벗어난 특정 위치나 장소 속에서 의상을 이용한 다양한 행위로서 그들의 개념을 새로운 아이디어로 전달하였다. 특히 신체를 직접 손상시키거나 유린 시킬수 없는 상황에서 의상은 몸, 특정 인물을 표현할 수 있는 좋은 매체로서의 역할을 해주었다. <Fig. 7>은 오노 요코의 「조각내기(1965)」라는 작품으로 남자들이 한명씩 무대에 올라가 여자의 옷을 가위로 잘라내는 행위를 하고 있다.

2. 개념미술에서 의상의 의미적 역할

앞장에서 언급한 다양한 형식 속에서 결국 우리가 가장 중요시해야 할 것은 개념미술의 본질인 작가들이 그러한 형식 또한 의상이라는 매체를 통해 이루고자 했던 목적 즉, 전달하고자 했던 개념 또는 의미이다. 의상은 오브제와 이미지 또는 정보가 다른 문맥에 놓여져 미술에 대한 관람자의 정상적인 지각을 중단시키고 그러한 문맥에 관한 이념적 제도적인 토대에 대한 관심을 이끌어 내거나, 원래의 의미를 새로운 의미로 대체시키고 종종 전복시켜 새로운 개념으로 확장시키는 역할을 하기도 하였다. 이러한 작품 속에서 나타난 의상은 기본적으로는 인간, 몸, 정신, 경험이나 기억의 일부로서 본래의 의미에 탈피하여 작가에 의해 재해석되었다.

1) 정치적인 문맥

정치적 메시지를 전하고 싶어 하는 개념미술가들은

Fig. 6. Hoong Soontai. (1970). 「Seoul Shinsegae Departmentstore front」.

From The Korean National Archives of the Arts. (2011b). <http://da-arts.knaa.or.kr>

Fig. 7. Ono Yoko. (1965). 「Cut piece」 (A scene From a performance held in Kyoto).

From Wood. (2002). p. 22.

Fig. 8. Sonia Abian. (2002). 「The Possible Gesture : An ambulant provocation」.
From Gwangju Biennale. (2010). <http://www.gb.or.kr>

옷에 자기네들이 표현하고자 하는 개념이나 언어를 의상에 적거나, 적는 행위를 함으로써 보다 강한 이미지가 제공되기를 시도했다. <Fig. 8>은 정치적 문구들이 적힌 티셔츠를 사용한 소니아 아비안(Sonia Abian)의 암시적인 작품이다. 소니아 아비안은 유명 정치인의 연설의 일부를 인용한 문구들이 적힌 옷을 입고 아르헨티나의 ‘포사다스’시의 여러 곳을 걸어 다닌다. 그녀는 공공장소에서 그 셔츠를 벗는다. 하지만 벗을 때마다 그 안에는 다른 내용이 적힌 셔츠가 있어서 그녀의 피부가 완전히 노출되는 일은 없다. 그녀는 매우 가시적인 외양을 유희적으로 다루며 도시를 돌아다니는 셈이다. 이 티셔츠 놀이는 일종의 정치적인 선전을 패러디하며 정치 판매 방식을 역전하는 것이다(Gwangju Biennale, 2002). 입고 벗음에 따라 순식간에 나타났다 사라지는 의상을 특성으로 누가 정치인들이 하는 말을 기억하며, 구태의연하게 제도화된

Fig. 9. Katherine Hamlet and Margaret Thatcher at a reception for British Fashion Week, Downing Street 10. (1984).
From Godfrey. (1998). p. 346.

정치에 대해 누가 그들의 연설문을 기억하겠는가하는 의문으로 개념화했다. <Fig. 9>은 영국 디자이너 캐서린 햄릿(Katherine Hamnett)이 “국민의 58%가 퍼싱미사일을 원치 않는다”라고 씌어진 티셔츠를 입고 공식 리셉션장에 서있다. 이것은 진술 형식의 개념 미술이지만 또한 개입이기도 하다. 퍼싱미사일은 핵탄두를 지닌 미국의 미사일로 영국에서는 마거릿 대처수상의 동의 아래 그에 대한 반대운동이 전개되고 있었다. 개념미술가들은 반핵이라는 그들의 정치적 메시지를 근엄한 다우닝가 10번지의 공식 리셉션장에서 언어와 참여주의자들의 유니폼이라 할 수 있는 티셔츠이라는 매체를 이용한 개입의 형태로 전하고 있다.

2) 죽음과 죽음으로 인한 부재와 현존

클리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski)는 수백

Fig. 10. Christian Boltanski. (1984). 「Monument」.
From Noh, W. (2010, January 4). <http://blog.naver.com/max63kr>

Fig. 11. Christian Boltanski. (1988). 「La réserve: Canada」.
From Shin. (1998). p. 153.

Fig. 12. Christian Boltanski. (2010). 「Persona」.
From Suh. (2010). p. 35.

벌의 현혹을 걸어놓거나 거대한 무덤처럼 쌓거나, 아니면 바다에 늘어놓는 작업을 병행하는 설치작업을 하는 작가로 유명하다. 그 옷들에서 그가 주장하는 것은 인위적인 죽음과 대학살 등의 암울한 이미지이다. 그는 1944년에 유태인으로 태어났다. 전쟁이나 유대인 대학살을 직접 겪지는 않았지만 위험이나 외부에 대한 두려움 죽음에 대한 생각이 유년 시절을 지배하였다고 회고한 바 있는데, 전쟁의 참화 속에서 더구나 유대인 가정에서 태어난 그가 죽음과 인간이라는 주제에 관심을 가지게 된 것은 필연적으로 보인다. 그의 대표적인 연작 시리즈 중 「기념비(1985)」는 학살된 유대인 어린이들의 사진 밑에 중고 옷을 쌓아 놓아 그 옷들이 마치 학살된 어린이들의 옷인 것 같은 착각과 섬뜩함을 느끼게 하고 있다(Fig. 10). 그의 작품들은 현혹을 사용하여 보편적인 죽음에서부터 어린이의 죽음과 우리 안의 유년기의 죽음을 연상하게 할 뿐만 아니라 어린이의 대학살을 상기시킨다. 집단적인 죽음에 대한 연상은 자연스레 아우츠비치의 대학살이라는 사건으로도 접목되어진다. 불탕스키는 사진과 옷을 이용하여 죽음의 속성과 죽음으로 인해 떠올려지는 불안과 두려움이나 이유를 알 수 없는 막연한 섬뜩함이라고 표현되는 심리상태를 관객들이 체득하게 함으로써 죽음에 접근하는 입장을 취하고 있다(Shin, 1998). 「창고(La réserve: 1988-1991)」 시리즈의 연작들에는 더 많은 낡은 옷이 그의 작품의 중심테마가 되었다(Fig. 11). 「창고」 시리즈 중 「창고: 죽음의 호수(1990)」에서는 수백 벌의 중고 옷을 벽에 걸거나 바다에 뿌려두어 관객들이 그 옷을 밟도록 설치되어 있어 대학살의 이미지를 가장 물리적으로 표현한 작품이라고 볼 수 있다. 이 작품들은 부재된 신체, 곧 죽음에 대한 직접적인 진술이라고 할 수 있다. 왜냐하면 중고 옷은 옷의 주인을 잠재적으로 함축하고 있기 때문에 신체의 부재를 느끼게 함과 동시에 그 신체의 현존을 의복의 냄새와 구겨진 주름을 통해 강력하게 돌출시키기 때문이다. 최근 2010년에는 프랑스 그랑팔레의 모뉴멘타(Moumenta)전에서 「사람들: Persona」이라는 대형 설치 작품을 보여주었다(Fig. 12). 여기서도 역시 수백 벌의 중고 옷을 사용하여 사라져간 영혼들과 죽음의 소재를 표현하였다. 산더미처럼 쌓여져있거나 쓰레기처럼 바닥에 펼쳐진 헌 옷들은 분명히 누군가의 몸에 밀착되어 있었던 과거를 지녔을 것이다. 낡고 구겨진 옷들에는 지금은 부재하는 옷 주인의 영혼이 깃든 느낌이 포착된다. 허물만

남은 듯한 익명의 옷을 통해 개인의 인간성, 정체성을 무화시키고 죽음의 이미지를 드러내는 것이다. 삶과 죽음에 관한 개인적인 신화를 기록하는 그는 죽음을 이야기 하는 동시에 사라지는 것을 끊임없이 구조하려는 메시지를 보내고 있다(Suh, 2010). 불탕스키에게 중고 옷들은 사진과 유사하다. ‘그들의 공통점은 현존과 부재를 동시에 함축하고 있다’고 작가는 말한다. “중고 옷들은 하나의 오브제이자 한 주제의 기억이다. 마치 시체가 오브제이자 한 주제의 기억이듯이”(Shin, 1998).

3) 새로운 생명의 부여

개념미술 화가들은 같은 옷이라도 다양한 아이디어로 다른 의미를 전달한다. 가장 대표적인 예가 유키 오노데라(Yuki Onodera)의 1994년부터 1997년까지 제작된 「헌 옷의 초상(Portrait of second-hand clothes)」 시리즈이다(Fig. 13). 이 작품은 1993년 프랑스의 사진설치작가 크리스티앙 불탕스키의 개인전에서 아이디어를 얻은 것으로, 당시 불탕스키는 작품에 쓰였던 헌옷을 관객들에게 팔았고 그 중 일부를 오노데라가 사서 다시 자신의 작품에 사용했다. 그녀는 파리 몽마르트 아파트의 작업실 창문 앞에 헌옷을 늘어놓고 푸른 하늘을 배경으로 촬영하였다. 소녀의 헌 옷을 정돈된 흑백 톤으로 찍은 사진은 옷이 살아서 푸른 허공에 떠다니는 듯한 느낌을 주면서 초현실적인 분위기를 풍긴다. 사진들은 단순하면서도 묘한 여운으로 보는 이의 마음에 잔잔한 감정적 파장을 일으킨다. 그녀는 불탕스키 작품에서 죽음과 불안감, 죽은 사람들의 부재와 남아있는 자취의 현존성에 대한 슬픔이었던 헌옷들에게 개별적인 새로운 생명을 부여했으며, 희망에 대한 기대감을 사람들에게 이야기하고 있다.

Fig. 13. Yuki Onodera. (1994), some of the series 「Portrait of second-hand clothes」.

From Yuki Onodera. (n.d.). <http://arts.search.naver.com>

4) 여성성의 유린과 분노의 표현

오노 요코(Ono Yoko)는 개념미술의 초기 집단인 플럭서스에서 활동하며 페미니즘을 표방한 다양한 퍼포먼스를 진행하였다. 그녀는 1964년도 교토에서 「조각내기」라는 지극히 신랄한 남성과 여성의 힘의 관계를 환기시키는 퍼포먼스 작업을 하였다(Wood, 2002). 「조각내기」에서는 남성 관객들이 아무나 가위를 갖고 무대 위에 올라가 무릎 꿇고 있는 오노의 옷을 잘라내는 행위로 구성되었는데 이것은 남성들의 힘이 여성의 본성을 유린하는 것을 표현한다. 1964년에 일본의 동경에서 그녀가 작품을 실행했을 때, 관객들은 수줍었고 조심스러웠다(Fig. 7). 1965년 영국의 런던에서 작품이 진행되었을 때, 관객은 그녀의 옷 조각을 가지고 싶은 마음이 강한 감정으로까지 변화되어 폭력적인 모습을 보였다. 여기서 옷 조각은 여성에 대한 욕망을 표현한다. 그러나 2003년에 제작된 비디오<Fig. 14>에서는 모두 존경심을 보이며 옷을 잘랐다. 이것은 거장 오노 요코에 대한 존경심과 변화된 여성 지위에 대한 표현으로 해석된다.

니키 드 생팔(Niki de Saint-Phalle)은 20세기 후반 일찍부터 여성 및 문화적 소수자의 존재에 대한 공공연한 표현을 통하여 페미니즘 미술의 가능성을 열어 보인 선구자이다. 특히 여성에 대한 억압에 대한 분노의 표시를 표현한 “사격회화 시리즈”를 60년대에 집중적으로 제작하였다. 「다트 초상화(1961)」는 사격회화에서 가장 유명한 작품으로 자기에게 치근덕거렸던 상사를 연상시키는 남성의 흰 셔츠를 실제로 걸어두고 머

리 부분에 과녁을 설치하여 관객들이 직접 다트를 던지도록 하였다(Fig. 15). 여기서 남성의 흰 셔츠는 남성의 폭력성과 우월주의를 나타낸다고 할 수 있으며, 다트를 던짐으로써 남성에 대한 증오심을 치료하였다.

이미 만들어진 옷을 오브제로 사용함과 동시에 개념미술 작가들은 자신의 생각을 소통하기 위해 다양한 소재와 아이디어를 사용해 의상을 제작하고 이 과정을 중시하기도 한다. 야나 스테르박(Jana Sterbak)은 150파운드에 달하는 소의 옆구리부위의 스테이크를 이용하여 드레스를 만들었다. 제목을 「식욕이 없는 백인을 위한 고기드레스」로 붙이고, 여성을 ‘먹는다’고 표현하는 남성주의적 사회를 비판하였다(Fig. 16). 그녀는 인종차별, 여성에 대한 성적관심이라는 주제를 소고기로 만든 드레스로 표현하였다. 여성이 사람에게 의해 먹여지는 가축과 같이 남성에게 의해 먹혀지는 존재임을 고기드레스로서 표현하고 있다.

5) 변질된 결혼의 의미

개념미술가들에게 결혼은 좋은 주제가 되었다. 특히 결혼의 불합리성을 표현하려하는 페미니즘 여성작가들은 다양한 아이디어를 사용하였는데 웨딩드레스가 하나의 중요한 매체역할을 하였다. 그들은 웨딩드레스를 다양한 아이디어로 변질시키면서 변질된 결혼의 의미를 표현하려하였다. 니키 드 생팔은 「신부(1963)」라는 작품에서 석고화 된 웨딩드레스의 신부 모습을 보여주었다(Fig. 17). 이 작품은 젊고 순결한 아내라는 이미지가 아니라 석고로 뒤덮힌 웨딩드레스에 말라빠진

Fig. 14. Ono Yoko. (2003). 「Cut piece」 (A scene from a performance in London).

From Art Sagan. (2010, October 28). <http://blog.naver.com/artsagan>

Fig. 15. Niki de Saint-Phalle. (1961). 「Dart portrait」.

From National Museum of Contemporary Art, Korea. (2006). p. 13.

Fig. 16. Jana Sterbak. (1986). 「Meat dress made for whites do not have the appetite」.

From Kim. (2007, November 8). <http://blog.daum.net/film-art>

몇송이의 꽃, 수없이 다양한 크기의 아기인형과 장남감 등을 상반신에 덮고 있다. 이 석고화 아니 화석화된 신부의 의상은 결혼이라는 체제는 과연 여성에게 무엇인가라는 의문을 제시한다. 석고화된 웨딩드레스는 결혼이라는 현실 속에 화석화되어 갇혀 버린 신부이다. 스웨덴 작가인 아사엘젠(Åsa Elzén) 2004년 광주비엔날레에 참가해서 은 4개의 소금물이 담긴 수조에 한 달 간격으로 웨딩드레스를 담구었다(Fig. 18). 시간이 지날수록 소금물은 증발하고 대신 소금의 결정체가 웨딩드레스를 덮게 되면 웨딩드레스 본연의 모습도 변해 간다. 웨딩드레스는 기독교 전통에 기원을 둔 순결과 처녀성 등으로 대변되는 이상화된 여인상을 의미하며 소금물은 결혼이라는 새로운 환경을 의미한다. 작가는 시간이 지남에 따라 점점 변해가는 결혼의 의미를 얘기하고 있다. 전통적인 여성관이 요구하는 아름다움과 순결성의 의미를 소금물에 절여져 시간의 흐름에 따라 변질된 웨딩드레스를 통해 역설적으로 보여주고 있다.

Fig. 17. Niki de Saint-Phalle. (1963). 「Bride」. From Shim. (2010). p. 293.

Fig. 18. Åsa Elzén. (2004). One of the four water tank in 「Pross」. From Gwangju Biennale. (2010b). <http://www.gb.or.kr>

6) 제도적 억압과 통제

서도호는 「제복」 시리즈라는 작품 통해서 사회적 제도 속에 갇혀 있는 사람들에게 대해 이야기 했다. 「고등학교 교복(1997)」은 60벌의 교복을 배열해 놓은 작품으로 고등학교 시절 천편 일류적인 규율에 맞춰야만 하는 제도적 억압과 통제를 이야기하고 있다(Fig. 19). 잘 다려진 교복의 땃땃한 컬러와 한치의 오차도 없는 질서정연한 배치는 엄격하게 규율에의해 통제된 행동을 표현한다. 「나의 39살의 초상(2006)」에서는 초, 중, 고등학교의 교복과 교련복, 군복, 양복까지 작가 본인의 39년을 자신이 입어왔던 유니폼 속에 담았다(Fig. 20). 그 유니폼들은 자신의 자화상을 이기도 하고 자신이 지나온 시간들이기도 하다. 동시에 대한민국 모든 남성의 자화상이다. 이 자유스러운 사유의 흐름 속에 작가는 유니폼이라는 간단한 장치로 우리 모두가 공유하는 기억을 환기시키는 동시에 작가의 어린시절, 전체주의적인 억압과 통제로 개인을 정체

Fig. 19. Doho Suh. (1997). 「Uniform of high school」. From National Museum of Contemporary Art, Korea. (2009). <http://www.moca.go.kr/exhibition>

Fig. 20. Doho Suh. (2006). 「My 39 year self portraits」. From Sun. (2006). <http://www.suncontemporary.com>

성을 억제했던 시기를 연상시킨다. 교복이란 원래 빈부의 차가 드러나지 않고 정체성을 판단할 수 없게 하는 옷이다. 과거 우리는 치마길이, 머리길이가 정해진 규칙에서 벗어나면 제재를 받거나 처벌을 받았다. 이는 교복이 가지고 있는 폭력성을 말하기도 한다. 이 작품들에서는 제복이 상징하는 규격화된 삶과 제도, 규범 등의 의미를 전달하고, 이에 더해 제복을 일렬로 늘어놓는 구성을 보여줌으로써 조형 요소와 원리에 의한 이 의미 전달의 극대화를 꾀하고 있다.

IV. 결 론

20세기 초 미술에서 오브제 개념의 출현은 대상을 재해석하는 계기가 되었고, 1960년대 이후 개념미술에서 의상은 다양한 형식의 매체로 활용되기 시작하였다. 의상은 단순히 옷이라는 측면을 벗어나 역사적으로 진화되어 왔다. 시대마다 인식되는 복식의 의미는 다르며 문화에 따라 그 의미도 변화된다. 과거 여성의 아름다움을 표현하는 수단으로 주로 사용되어졌던 의상은 개인적으로는 취향, 연령, 정체성, 심리적 상태를 반영하고 집단적으로는 인종, 종교, 민족성, 소속된 집단 등을 함축하고 있는 복합체이다. 개념미술에서 의상은 본래 의미를 탈피하여 다른 의미를 가져와 의상과 결합시킨, 작가에 의해 재해석된 대상이라고 할 수 있다. 뒤샹의 「샘」의 변기에서와 같이 개념미술에서 의상은 작가에 의해 「서명」이나 「선택」의 방식에 의해 오브제로 인식되어 의미와 가치가 다시 창조되었다.

아이디어와 과정을 중시하는 개념미술에서는 의상은 인간, 몸 혹은 신체, 정신을 대치할 수 있는 좋은 오브제이기도 했다. 직접 신체를 유린하거나 손상시킬 수 없는 상황에서 의상은 좋은 상징적 대치물이 될 수 있었다. 또한 의상의 착탈기능과 형태적 다양성, 복합적 의미를 소유한 독자적 특성은 많은 개념미술가들의 관심이 되었다. 그들은 의상을 매체로 다양한 개념미술의 형식적 특성을 적용하기 시작하였다. 작가들이 많이 사용한 형식은 레디 메이드, 자료의 형식, 언어의 매체적 역할, 개입, 행위와 과정이었다. 이러한 형식적 특징은 독자적으로 사용되었다기 보다는 서로 복합적으로 사용되어졌다. 의상이 오브제화 되어 사진으로 제시되거나, 각 나라의 언어로 설명이 써어진 의상이 전시에 사용되어지기도 했다. 아이디어와 과정을 중시하는 개념미술의 특성에 따

라 의상은 다양한 작가의 아이디어에 의해 훼손되거나 유린, 변형되었고 이 과정을 사진이나 비디오로 촬영되어 증거 자료의 형식으로 재 전시되기도 하였다. 또한 제복이나 민속적이거나 일상적 의상들이 전혀 다른 환경이나 상황에 개입되기도 했다. 이러한 작가의 아이디어에 따라 치밀히 계산된 다양한 매체적 형식 속에서 의상은 본래의 의미를 더 부각시키거나 아니면 작가의 정교한 의도에 따른 다른 의미를 전달하기도 한다.

하지만 다양한 형식 속에서 결국 우리가 가장 중요시해야 할 것은 개념미술이 생겨나게 된 근원적 목적인, 개념미술이란 형태와 재료에 관한 것이 아니라 개념과 의미에 관한 것이라는 것이다. 작가가 의상이라는 매체를 통해 이루고자 했던 목적 즉, 전달하고자 했던 개념 또는 의미이다. 그들은 현대사회의 특성과 시대적 속성을 다양하게 전달해서 주목받았다. 우선 정치적 현실에 대한 비판이나 반전·반핵운동, 대량 학살에서 삶과 죽음을 주제로 한 죽음과 죽음으로 인한 부재와 현존, 새로운 생명의 부여, 페미니즘적 시각에서 여성성의 유린과 분노의 표현, 변질된 결혼의 의미, 사회적 제도에 의한 억압과 통제에 의한 개인의 부재를 개념적으로 전달하려고 노력했다. 이러한 문맥 속에서 의상은 정치인의 허상, 유린되는 여성성, 전체적 남성의 존재, 처녀성, 신부, 죽음으로 인한 부재와 현존, 재생명, 자화상, 제도와 통제, 규율 등의 개념적 역할을 수행하며 관객들이 보다 능동적으로 그것에 대해 사고하기를 보다 더 적극적으로 요구하기 시작했다.

초기의 개념미술은 전통적인 전시 형식과는 확연히 다른 것이었다. 알 수 없는 작품에 대해 관객들이 개념적으로 이해하기를 강요받고 있다거나 관객들은 어디까지 인내심을 발휘해야하는가에 대한 비평도 가해졌다. 그러나 의상과 같은 일상적인 매체로의 확대는 관객들의 보다 적극적인 관심과 참여를 불러일으키게 했다고 할 수 있다. 그러나 그들의 작업이 확장됨에 따라 초기의 상업주의적 미술에서 받아내려는 미술의 근본적인 문제로 돌아가려했던 의도는 그들의 주제가 사회적 이슈로 확장됨에 따라 개념적이라기보다는 직설적인 구호로 변화하기 시작 했다는 비판도 받고 있다.

앞서 논의한 것과 같이 개념미술가들이 읽는 의상의 기호는 복식미학적인 관점과는 차이가 있다. 그들은 의복을 인체의 한계에서 벗어나 다른 조형물과 동

일선상에서 작가의 조형의지에 따른 미적 개념으로 확장하였다. 이러한 그들의 확장된 개념은 우리가 간과 했던 일상적인 '옷'에 대한 숨겨진 이야기들을 끄집어 낸 것이라 할 수 있다. 또한 그들은 현대사회의 내재된 스토리들을 옷을 통해 세상 밖으로 표현하려 했다고 할 수 있다. 따라서 이러한 개념 혹은 이야기들은 패션에서 다양한 아이디어로, 트렌드로 전개 될 수 있다고 사려되고 이와 더불어 복식미학적 측면에서도 보다 확장된 연구가 진행되는 것이 필요하다.

References

- Art Sagan. (2010, October 28). Ohno Yoko. *Gallery Art Sagan*. Retrieved November 22, 2010, from <http://blog.naver.com/artsagan>
- English, B. (2007). *A cultural history of fashion in the 20th century*. Oxford: Berge.
- Flynt, H. (1963). *Concept art*. Newyork: Heiner Friedrich.
- Godfrey, T. (1998). *Conceptual art*. London: Paidon Press.
- Gwangju Biennale. (2002). *Sonia Abian. 2002 Gwanju Biennale catalog*. Gwangju: Gwangju Biennale.
- Gwangju Biennale. (2010a). *Sonia Abian. Past edition of GB. 2002*. Retrieved July 12, 2010, from <http://www.gb.or.kr>
- Gwangju Biennale. (2010b). *Åsa Elzén. Past edition of GB. 2004*. Retrieved July 12, 2010, from <http://www.gb.or.kr>
- Jung, B., & MA, S. (1987). *Trends in contemporary art*. Seoul: Mijinsa.
- Kim, H. (2007, November 8). Jana Ster-bak: Works made with meat. *Fashion empire of Hong-gi Kim*. Retrieved October 9, 2010, from <http://blog.daum.net/film-art>
- Lee, Y. (2009). *Study of art works for different expressive media and patterns of conceptual arts*. Unpublished master dissertation, Graduate School of Chungbuk National University of Education, Cheongju.
- Lewitte, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, 5(10), 79-83.
- Marzona, D. (2008). *Conceptual art* (B. Kim, Trans.). Seoul: Maronie Books. (Original work published 2008)
- National Museum of Contemporary Art, Korea. (2006). *Niki de Saint-Phalle*. Seoul: Culture Books.
- National Museum of Contemporary Art, Korea. (2009). Doho Suh from MINT CANDY. *Korea's contemporary art exhibition in Latin America*. Retrieved October 15, 2010, from <http://www.moca.go.kr/exhibition>
- Noh, W. (2010, January 4). Christian Boltanski. *ArtSide*. Retrieved October 11, 2010, from <http://blog.naver.com/max63kr>
- Park, G. (2003). *Contemporary art theory III-Dismatling of modernism and, since then-*. Seoul: Hyungseul.
- Shim, E. (2010). Event of Pompidou Women's Revillion. *Wolgan JoongAng*, 8, pp. 291-297.
- Shin, H. (1998). The Photographic at Christian Boltanski. *Journal of the Association of Western Art History*, 10, 137-156.
- Suh, D. (2010). Overseas Gallery-Monumenta. *Monthly W. E. B.*, 4, pp. 33-37.
- Sun. (2006). Doho Suh. *suncontemporary*. Retrieved October 15, 2010, from <http://www.suncontemporary.com>
- The Korean National Arcives of the Arts. (2011a). An Kyu chul. *Da-Arts Artist 500*. Retrieved March 14, 2011, from <http://da-arts.knaa.or.kr>
- The Korean National Arcives of the Arts. (2011b). Hoong soon-tai. *Da-Arts Artist 500*. Retrieved March 23, 2011, from <http://da-arts.knaa.or.kr>
- Wolgan Misool. (2007). *World Art Dictionary*. Seoul: Wolgan Misool.
- Wood, P. (2002). *Conceptual art*. London: Tate.
- You, J. (2001). *Study of the nonmaterial characteristics of conceptual art*. Unpublished master dissertation, Graduate School of Chungbuk National University of Education, Cheongju.
- Yuki Onodera. (n.d.). *NAVER Art Search*. Retrieved November 22, 2011, from <http://arts.search.naver.com>