

배설과 전복: 권위와 가치에 대한 도전으로 보는 현대미술에서의 배설

이지은 (명지대학교)

- I. 들어가며
- II. '고급'미술에 대한 도발과 패러디로서의 배설
- III. 가치전복으로서의 배설과 그 파장들
- IV. 테깅(Tagging)으로서의 배설
- V. 결론



I 들어가며

배설은 인간의 행위 중 가장 동물적인 것으로 여겨지며 문명의 차원에서 수치와 혐오의 대상이었다. 이들 행위에 관한 노골적인 묘사나 공공장소에서의 실연은 문화권마다 차이가 있고 시대에 따라 변하기는 하지만 여전히 꺼리는 금기요, 심지어 처벌의 대상으로 억압되어져 왔다. 본격적으로 입과 항문의 관계를 거론하며 성교와 배설을 혐오의 주 대상으로 삼은 이는 프로이트였다. 단순히 혐오의 대상을 열거하는 것을 넘어서, 프로이트는 이를 수치와 도덕심에 연결시키며 ‘반동형성(reaction formation)’의 기제로 다루었다. 무의식의 욕망을 억누르려는 이성의 발동으로 본 것이다.¹ 20세기 중반이 되자 안드라스 앙냐(Andras Angyal)이 이에 사회적 차원을 더 했다. 혐오는 대상이 실제로 오염을 일으키느냐의 여부에 달린 것이 아니라 그 대상이 의미하는 바가 “열등함과 조악함”에 있기 때문이라는 주장이다.²

배설에 대한 혐오에는 또한 이율배반적인 면이 있는데 그것은 자신의 신체에 기원한 대상에 대해 갖는 극단적인 두 갈래의 심정이다. 똥과 오줌, 콧물과 코딱지, 눈곱과 껌밥, 침, 가래와 토사물, 땀, 정액, 고름, 트림과 방귀 등은 타인의 것일 때는 분명 혐오스러운 대상이지만 자신에게 비롯된 것일 때는 좀 복잡한 감정이 된다. 화장실 물을 내릴 때, 코를 풀거나 가래를 뱉을 때,

1 Sigmund Freud, "History of an Infantile Neurosis"(1918), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (London: Hogarth Press, 1953-1974), vol. 17, pp. 3-123 참조.

2 Andras Angyal, "Disgust and Related Aversions," *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 36 (1941), pp. 393-412; William Ian Miller, *The Anatomy of Disgust* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), pp. 4-6 참조.

눈곱을 떼거나 귀를 후비고 나서 자신의 배설물을 한번쯤 혐오 아닌 감정으로 쳐다보지 않던가. 아니라고 하는 이도 있을 것이다 (프로이트적 반동형성일 수 있다). 하지만 귀를 후빈 후 새끼손가락을 살펴보고, 코를 킁 뒤에 무의식적으로 휴지를 다시 열어 자신의 배설물을 확인하는 행동을 하는 사람을 정말로 본적이 없던가!

혐오를 연구하는 학자 이안 밀러(Ian Miller)의 이론을 보면, 혐오는 프로이트 식의 욕망을 제어하려는 반동형성의 작용이거나 혹은 과잉에 의한 식상이라는 두 가지 형국인데, 이 둘은 모두 애초에 욕망의 끌림을 바탕으로 하는 것이다. 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)가 적절히 표현한대로 “불러놓고는 밀쳐내는”식의 감정의 소용돌이 속에서 결국 혐오는 호감과 이어져있다.³

그러나 배설에 대한 은밀한 감정도 사적인 영역의 것일 뿐, 배설이 미술에 등장하는 맥락은 그 자체로 파격이며 도전이다. 배설을 다루는 미술은 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 배설을 미술의 권위의식과 사회적 금기를 깨는 도구로 사용하는 것과 배설 그 자체를 나르시시즘적 자아실현의 방편으로 즐기는 경우이다. 전자가 사회적 통념과 이를 전복하려는 의지에 기반하는 이성적 행위라면 후자는 리비도의 발현이다. 그런데 실제로 많은 작업들은 이 두 가지 측면을 함께 가지고 있다. 본 논문은 20세기 후반 현대미술에 나타난 배설을 다루는 작품의 예를 살펴보고, 고급 미술의 위상과 모더니즘의 권위, 사회적 가치들의 전복을 꾀하는 이들 작품의 전략을 드러내고자 한다. 주로 다루는 배설은 가장 대표적인 소변과 대변으로 국한하여, 정액, 피, 생리혈, 침 등의 배설에 대한 논의는 본 논문에서는 다루지 않겠다. 여성작가들의 작품에 사용된 배설물이나 배설행위들—잘 알려진 예를 들면 캐롤리 슈니먼(Carolee Schneemann)의 〈내부의 두루마리(Interior Scroll)〉(1975)나 주디 시카고(Judy Chicago)의 〈붉은 깃발〉(1971), 아나 멘디에타(Ana Mendieta)

3 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), p. 1. 이에 더하여 프로이트의 흥미로운 이론이 지적하는 바로는 혐오가 단순히 욕망 억제의 댐 같은 작용에 이용되는데 그치는 것이 아니라 역설적으로 리비도를 담금질함으로써 쾌감을 배가하는데 일조한다는 것이다. 성 행위가 그 대표적 예이다. Freud, “The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life,” *Collected Papers*, ed. Joan Riviere and J. Strachey, 1912, p. 213, Miller, p. 113에서 재인용.

의 <강간장면>(1973) 등--은 페미니즘의 측면에서 별도의 정교한 논의가 요구되는 부분으로 본 논문의 제한된 분량으로 다루기에는 무리한 측면이 있다. 이들 작가들에 대한 논의 역시 본 논문에서는 포함되지 않을 것이다.

II '고급'미술에 대한 도발과 패러디로서의 배설



도 1 피에로 만조니, <미술가의 똥(Merde d'Artista)>, 1961

배설하면 떠오르는 작품 중 가장 유명한 것이 이탈리아 작가 피에로 만조니(Piero Manzoni)의 <미술가의 똥(Merde d'artiste)>(1961)(도 1)이다. 작가는 각 30g 씩의 “신선하게 생산, 보관되어 밀봉된 미술가의 똥”을 담았다고 주장하는 깡통들을 이태리어, 영어, 불어, 독어로 표기된 ‘미술가의 똥’이라는 상표로 감아 포장했다. 일련번호와 작가의 친필사인이

들어간 90개 한정본으로 제작된 작품은 ‘진품’의 아우라를 지니며 같은 무게의 금값에 판매되었다.⁴ 5월에 제작된 이 작품을 염두에 둔 것일까, 작가는 같은 해 12월 친구인 벤 보티에(Ben Vautier)에게 쓴 편지에서 이렇게 말했다.

나는 모든 미술가들이 자신의 지문을 팔거나 누가 더 선을 길게 굶나 하는 대회를 열거나 똥을 캔에 넣어 팔았으면 해. 지문이야말로 그들(컬렉터들)이 받아들일 수 있는 유일한 증거이겠지만 컬렉터들이 정말로 ‘사적인’것을 원한다면, 정말로 미술가의 개인적인 것을 원한다면 똥이 제격이지. 그보다 더 확실한 게 어디 있겠나.⁵

우리의 몸이 ‘가공’하여 내어놓는 가장 대표적인 산물이 바로 똥이 아닌가. 생산자가 누구인가? 미술가의 몸, 그 신화화(神話化)되고 물화(物化)된 몸에

4 Jonathan Glancey, “Merde d’artiste: Not exactly what it says on the tin,” *The Guardian*, 2007년 6월 13일 수요일 판을 참조. 61년 당시 금값이 온스 당 \$35,20 (이태리 돈으로는 £18,07)이었던 것을 감안하면 작품 값은 그다지 비싼 편이 아니었다. 30년이 지나 소더비 경매에 나온 <미술가의 똥>은 \$67,000에 팔렸으니 금값의 인플레이션을 훨씬 뛰어넘는 가격이었다. 당시 금값은 온스 당 \$374였다.

5 Freddy Battino and Luca Palazzoli, *Piero Manzoni: Catalogue raisonné* (Milan, 1991), p. 144.

서 나온, 바로 얼마 전까지만 해도 그 몸의 일부였던 부산물이 아닌가. 이런 견지에서 보면 <미술가의 똥>은 가장 확실한 진품성을 지닌 작가의 인덱스(index)이다. 하지만 정말 똥이 들어있기는 한 것일까?

<미술가의 똥>에 매료되어 남아있는 에디션의 소유자들을 찾아다니며 사진을 찍어왔던 프랑스의 사진가 베르나르 바질(Bernard Bazile)은 강통 중 하나에 조그만 구멍을 내어 안쪽의 내용물을 확인하려 했으나 안쪽에 포장으로 싸여진 물체를 확인하는데 실패했다. X-레이 사진에 의하면 강통 속에는 또 다른 강통이 들어있는 것으로 밝혀졌다.⁶ 작품이 납땀으로 밀봉되어 있기 때문에 작품을 훼손하지 않고는 감히 그 내용물을 알 수 없는 이 미스터리는 2007년, 만조니의 조수 중 하나였던 아구스티노 보날루미(Agostino Bonalumi)가 캔 속의 내용물이 사실은 30그램의 석고덩어리라고 폭로하면서 호기심을 더했다.⁷

그 진위야 어쨌건 간에 무엇이든 상품으로 만드는 자본주의와 이를 좇는 컬렉터들에 대한 만조니의 냉소적인 비아냥은 어제 오늘 일이 아니었다. 1960년 작가는 자신이 공기를 불어넣은 풍선을 <미술가의 숨결(Fiato d'artista)>(도 2)이라 명명하여 판매했고 이듬해에는 직접 모델의 몸에 서명하여 <살아있는 조각(Scultura vivente)>을 제작했다. 비록 제작되지는 못했지만 병에 작가의 피를 담은 <미술가의 피(Sangua d'artista)>에 대한 계획도 있었으니 글자 그대로 신체의 일부를 주는 셈이다.



도 2 피에로 만조니, <미술가의 숨결(Fiato d'Artista)>, 1960

1960년 7월 21일, 밀라노에서 《먹을 수 있는 작품전: 예술을 탐닉하는 대중들에 의한 역동적 미술의 소비(Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte)》라는 명칭의 전시를 연 작가는 삶은 계란에 자신의 지문을 찍어 전시해놓고 관람객들에게 이를 대접했다. 부활절 달걀을 떠올리게 하

6 만조니의 아버지가 유희기공업자로 통조림을 생산했다는 사실과 아버지가 작가에게 '네 작품은 똥이야'라고 일갈했다는 이야기도 <미술가의 똥>이 탄생한 배경으로 전한다. Christopher Turner, "Piero Manzoni," *Modern Painters* 21:4 (May 2009), p. 68 참조.

7 Glancey, 앞의 글 참조.

는 이 계란먹이기는 작가의 지문으로 보장된 확실한 ‘진품’미술작품의 직접적이고도 체험적인 소비였다. 예수의 부활을 상징하는 계란은 성만찬의 빵과 포도주와 마찬가지로 ‘죽음에서 깨어나는 몸’즉, 살아있는 육체를 의미한다. 이에 더하여 작가의 지문이라는 움직일 수 없는 개인의 흔적이 타인의 입으로 소비되는 행위는 마치 빵과 포도주를 통해 자신의 살과 피를 나누어 거둬나게 하는 예수의 성만찬 의식과 유사한 맥락으로 예술의 육화(肉化)를 구가한다. 결국 오프닝 날 저녁 관람객들은 모든 작품을 소화했다. 미술가의 신체적 부산물이나 인덱스를 유일무이한 진품성의 증거로 내세우는 만조니의 작업은 예술가의 흔적이 물화된 오브제, 혹은 투자와 교환가치의 상품으로서의 미술 작품에 대한 비판의 각을 세운다. 한편, 미술가가 선택하여 지정하면 그 어떤 것도 예술작품이 될 수 있다는 논리는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 유명론(nominalism)을 연상시키며, 그 배면에 존재하는 나르시시즘적인 측면을 엿보게 한다.



도 3 앤디 워홀, 〈산화 회화(Oxidation Painting)〉, 1978

똥과 함께 대표적인 배설물인 오줌 역시 미술가들이 즐겨 사용한 소재였다. 미술계의 악동으로 유명한 앤디 워홀(Andy Warhol)은 1970년대 후반, 노랑과 오렌지, 녹색의 흠뿌리기 기법의 〈산화 회화(Oxidation Paintings)〉(도 3) 시리즈를 제작했는데, 이는 구리 합금으로 코팅된 캔버스에 오줌을 누어 산화시킨 얼룩으로 만들어진 회화이다. 〈산화 회화〉는 일명 〈오줌 회화(Piss Painting)〉라고도 불리는데 그 시작에 대해서는 의견이 엇갈린다. 『언머즐드 옥스(Unmuzzled Ox)』와의 인터뷰 기사에서 워홀은 행인의 발자국이 찍히도록 길거리에 방치한 캔버스 천으로 ‘더러운’ 회화를 만들었다고 말했다. 함께 소개된 도판에는 ‘Andy Warhol: Piss Painting, urine on canvas, 46x80, c. 1961’이

라고 명시되어 있다. 그의 작업을 돕던 로니 쿠트론(Ronnie Cutrone)도 워홀이 자신에게 61년에서 62년 사이 제작된 “청색과 적색의 발자국들”을 보여 준 적이 있다고 회상했다. 그러나 이들은 모두 사이즈가 작은 작품들로, 『언머즐드 옥스』에 소개된 도판은 훗날 〈산화 회화〉를 만들 무렵 제작된 것으로 추정된다.⁸

워홀 자신과 쿠트론, 그리고 워홀이 ‘오줌누기’를 위해 고용한 거대한 방광의 소유자인 빅터 위고(Victor Hugo)의 합작품인 〈산화 회화〉 시리즈는 종종 워홀의 스튜디오에 들러 와인을 많이 마신 게스트들의 협찬까지 받으며 제작되었다. 작업의 핵심은 ‘오줌누기’인데, 이는 워홀 자신이 고백한데로 마초로 유명했던 추상표현주의 화가 잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 드리핑 기법에 대한 패러디였다. 워홀의 대필작가였던 밥 콜라첼로(Bob Colacello)는 워홀이 이탈리아 감독 피에르 파올로 파솔리니(Pier Paolo Pasolini)의 1968년 영화 〈테오레마(Teorema)〉에서 한 화가가 자신의 작품에 오줌을 누는 장면을 보고 “저건 잭슨 폴록의 패러디다”라고 말했다고 전한다.⁹ 폴록에 대한 워홀의 동경은 여러 지인들의 입을 통해 지적된 바 있다. 폴록을 죽음으로 몰고 간 자동차 전복사고 때 동승했던 여성인 루스 클리먼(Ruth Kligman)의 회고에 따르면, 워홀은 드 쿠닝과 폴록에 매료되어 있었고 이들의 사생활에까지 관심을 가지고 캐물었다고 한다.¹⁰ ‘명성(fame)’에 사로잡혀 있던 워홀에게 폴록은 단순히 훌륭한 작품을 남긴 화가로서 뿐 아니라 할리우드 배우 제임스 딘(James Dean)을 연상시키는 반항적 이미지의 히어로이자, 그와 비견되게 비극적인 최후를 맞이하는 유명인(celebrity)으로 각인되었을 것이다.¹¹

8 *Andy Warhol Catalogue Raisonné* vol. 1, ed. Georg Frei (London: Paidon Press, 2002), p. 469 참조. *Unmuzzled Ox* 4:2 (1976), p. 44의 도판 xi. *Unmuzzled Ox*는 시, 예술, 음악, 정치 등의 잡다한 이야기를 다루던 얼터너티브 잡지였다. 실제로 〈산화 회화〉이전의 〈오줌 회화〉가 있었는지의 여부에는 저자들의 의견이 엇갈린다. Rosalind Krauss는 아무것도 칠하지 않은 빈 캔버스에 얼룩만 남은 1961년 작 〈오줌 회화〉를 도판으로 사용하며 61년 제작설을 주장했다. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: The MIT Press, 1993), p. 275 참조.

9 Bob Colacello, *Holly Terror* (New York: Harper Collins, 1990), pp. 339-343 참조.

10 Victor Bockris, *The Life and Death of Andy Warhol* (New York: Bantam Books, 1989), pp. 102-118 참조.

11 폴록과 제임스 딘과의 연계는 Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: The MIT Press, 1993), p. 275에서 언급되었다.

19세기 영국의 악명 높은 연쇄살인범 ‘잭 더 리퍼(Jack the Ripper)’와 운을 맞추어 종종 ‘잭 더 드리퍼(Jack the Dripper)’로 불렸던 폴록은 실제로 공공장소에서 방뇨하는 오줌싸개로 알려졌다. 자신의 벽화가 잘려나간데 대한 분풀이로 손님들 앞에서 폐기 구겐하임의 벽난로에 쉬를 한 일화는 유명하다. 그의 드리핑 기법도 어린 시절 와이오밍의 농장주였던 아버지와 함께 커다란 돌맹이에 오줌발로 얼기설기 무늬를 만들던 기억에서 비롯되었다는 주장이 나올 정도이다.¹² 제2차 세계대전 후, 현대미술의 중심지를 파리에서 뉴욕으로 옮기며, 미국이 정치, 경제에 이어 문화의 슈퍼 파워로 등장하는데 결정적인 공헌을 한 추상표현주의(Abstract Expressionism)의 대표 화가인 폴록의 회화를 회화하는 <오줌 회화>의 패러디 이면에는 남성중심적이고 가부장적인 추상표현주의적 주체(Abstract Expressionist Ego)¹³에 대한 동성애적 시각의 비판이 깔려있다.

이는 콜라첼로가 전하는 바로 드러난다. 그는 70년대 초반, 당시 유명했던 게이 섹스클럽 ‘토일렛(Toilet)’이나 게이 전용 공중목욕장 등에서 벌거벗은 남성끼리 서로의 몸에 소변을 보는 행위가 벌어졌던 것을 회상하며 이것이 <오줌 회화>의 기원이라고 주장했다.¹⁴ 프로이트의 주장대로라면 소변으로 불을 끄는 행위는 위쪽을 향하는 화염의 수직적 성격이 갖는 “남근적”광경에 대한 응징으로, 그 자체가 “일종의 남성에 대한 성적 행위이자 동성애적 경쟁에서 성적 능력을 즐기는 것”인 셈인데,¹⁵ 그렇다면 위홀은 폴록과의 오줌누기 경쟁을 함으로써 이성애적, 권위적인 추상표현주의의 주체와의 한판 승부를 통해

12 Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga* (New York: Clarkson Potter, 1989), p. 541 참조. Jonathan Weinberg, “Urination and Its Discontents,” *Gay and Lesbian Studies in Art History*, ed. Whitney Davis (New York: The Haworth Press, 1994), p. 231 참조. Weinberg는 폴록의 작품제목으로 다섯 번이나 사용되었던 ‘No. 1’이 영어의 은어로 소변을 가리키는 말임을 상기시키기도 한다. 참고로 ‘No. 2’는 대변이다.

13 ‘Abstract Expressionist Ego’는 미술사학자 Caroline A. Jones의 용어로, 그는 존 케이지, 리우센버그를 위시한 일군의 예술가들을 추상표현주의의 마초적이고 남성적인 주체에 대항하는 새로운 대안적 주체를 대변한다고 보았다. Caroline A. Jones, “Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego.” *Critical Inquiry* vol. 19, Summer 1993, pp. 628-665 참조.

14 Colacello, 같은 책, pp. 341-342.

15 Freud, “Civilization and Its Discontents,” 앞의 책, vol. 21, pp. 59-145 참조.

자신을 폴록과 견주는 화가로 자리매김하려는 의지를 보인 것이다.¹⁶

추상표현주의의 남성적 주체와 '액션'페인팅에 대한 패러디로서 빼놓을 수 없는 또 다른 배설은 키스 보드위(Keith Boadwee)의 퍼포먼스/비디오이다. 1995년 발표된 비디오 <보라색 싸기(Purple Squirt)>(도 4)에서 전라(全裸)의 보드위는 관장약을 주입하듯이 항문에 보라색 염료를 넣고 벽에 비스듬히 기대 앉아 괄약근을 조절하여 앞에 놓인 캔버스에 물감을 '싸는'액션 회화를 감행했다. 폴록의 뿌리기가 마초적인 사정행위에 비유되었다면, 보드위의 항문회화는 “동성애적 항문예술로 치환”된 셈이다.¹⁷ 작가가 UCLA에 다닐 때 일찍이 자신의 성기를 붓 삼아 그림을 그렸던 폴 메카시(Paul McCarthy)의 조수로 일했던 경험이 작용했던 것일까. 추상표현주의의 권위적인 남성 주체는 두고두고 패러디와 영감의 원천이 된 것임에 틀림없다.



도 4 키스 보드위
<무제(Untitled) - 보라색 싸기(Purple Squirt)>, 1995

보드위의 예처럼 배설행위 자체가 작품이 된 것은 이미 선풍이 있었다. 1962년 뒤셀도르프에서 행해진 플럭서스 페스티벌에서 백남준은 <플럭서스 챔피언 컨테스트>를 개최했는데 이는 한 무리의 남성이 양동이를 둘러싸고 오줌을 갈기는 내용이다. 스톱워치를 든 백남준의 구령으로 시작된 경연에서는 가장 긴 시간 오줌을 누는 사람이 승자가 되어 그의 출신 국가가 연주되는 영광을 갖게 된다. 마치 올림픽 경기의 시상식을 연상시키는 이 장면은 명백한 마초이즘의 풍자이자 스포츠가 국가 간의 경쟁이 되는 세태를 희화하여 꼬집는 것이었다. 아쉽게도 플럭서스의 이벤트 대부분이 그러했듯이 전위미술계의 동료들을 중심으로 하는 소수의 관람자들만이 퍼포먼스를 지켜봄으로써 그 파장은 크지 않았다.

한편 오스트리아 빈을 중심으로 했던 빈 행동주의자(Vienna Aktionists)들

16 프로이트의 “Civilization and Its Discontents”에서 나온 수직적 화염과 이에 견주는 직립한 남성의 소변보기에 대한 해석을 위홀과 연결하는 시도는 Krauss의 앞의 책, p. 276과 Weinberg의 앞의 글 pp. 231-232에서도 언급되었다.

17 Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: U of Minnesota Press, 1998), pp. 100-101 참조.

의 대표 격인 귄터 브루스(Günter Brus)와 오토 뮐(Otto Mühl)은 훨씬 선을 넘었다. 1968년 9월 뮌헨에서 행해진 <오줌누기> 퍼포먼스에서 뮐은 브루스의 입에 소변을 누었고, 같은 해 브루스는 빈 대학교 학생회에서 주최한 후기 자본주의 시대의 예술의 위치와 기능에 대한 토론회에 나체로 등장하여 먼도 날로 가슴과 허벅지를 자해한 후 유리잔에 소변을 봐 이를 마시고, 똥을 누어 몸에 칠하고, 오스트리아 국가를 부르며 자위를 하는 등 엽기적인 행위로 참가자들을 경악시켰다. 결국 그는 국가의 상징을 욕보인 죄로 체포되었고 구금을 피하려고 베를린으로 도망쳤다. 파시스트 정권 이후의 오스트리아에서 정치, 사회의 부패와 권위주의에 대항하는 그의 도발은 심각한 체제위협으로 여겨졌고, 브루스는 1976년에서야 사면되었다. 이렇듯 미술에서의 배설 행위는 미술의 영역을 넘어 사회적 권위와 기성사회의 가치들에 대한 도전으로 확대되었다. 이제 본격적으로 사회적 정치적 물의를 일으킨 배설을 다루는 작품들과 그 파장을 살펴보도록 하겠다.

III 가치전복으로서의 배설과 그 파장들



도 5 안드레 세라노 <오줌 그리스도(Piss Christ)>, 1987

자신의 소변에 십자가를 담그고 사진을 찍은 안드레 세라노(Andres Serrano)의 <오줌 그리스도(Piss Christ)>(1987 (도 5)는 신성모독이나, 예술적 표현의 자유냐를 두고 논란을 일으켰다. 1989년 세라노의 개인전이 오픈하자 도널드 와일드먼(Donald Wildmon) 목사는 “내 평생 이 나라[미국]에서 오늘날처럼 예수에 대한 불경과 신성모독을 목격하리라고는 꿈에도 몰랐다”¹⁸고 격분하는 글을 미국가족협회(American Family Association) 신문에 기고했고, 이어서 목

18 Rev. Donald Wildmon, "Letter concerning Serrano's 'Piss Christ' ", April 5, 1989, *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts*, ed. Richard Bolton (New York: New Press, 1992), p. 27. 김진아, 「미국 문화 그 기로에 서서-NEA를 둘러싼 논쟁을 중심으로」, 『미술이론과 현장』 vol. 4 (한국미술이론학회, 2006), p. 34에서 재인용.

사를 지지하며 세라노 전시에 지원된 국가예술진흥기금(National Endowment for the Arts)에 항의하는 편지들이 국회로 쏟아져 들어왔다. 상원의원 알폰소 다마토(Alphonso D'Amato)는 상원의회건물 복도에서 다소 드라마틱한 제스처로 〈오줌 그리스도〉의 도록사진을 찢으며 “쓰레기”라고 외쳤다. 뒤이어 25명의 상원의원들은 입을 모아 당시 NEA 의장 대행을 맡고 있던 휴 서던(Hugh Southern)에게 NEA 기금수여 절차를 수정하도록 압력을 넣었다. 때마침 뒤이어 6월에 열린 로버트 메이플소프(Robert Mapplethorpe)의 회고전과 맞물려 문제의 전시들은 검열이나 문화적 자유냐를 두고 보수와 진보진영 간의 ‘문화전쟁(Culture Wars)’을 촉발하게 된다.¹⁹

논란은 거기서 그치지 않았다. 거의 십 년이 지난 1997년 10월, 세라노의 호주 국립미술관(The National Gallery of Victoria)의 전시에서는 오픈 이후 연이틀 잇달아 반달리즘이 일어났다. 오십대 초반의 존 알렌 헤이우드(John Allen Haywood)는 세라노의 〈오줌 그리스도〉를 벽에서 떼어내어 발로 걷어차고, 바로 다음날 십대 청소년들이 작품을 망치로 내려쳤다. 헤이우드는 작품에 대해 심한 분노를 느꼈고 작가의 얼굴을 한 대 주먹으로 갈겨주고 싶다고 밝히고는 한 달간 집행유예를 받았다. 소년들은 보다 계획적이었다. 18살과 16살, 두 명이 한조가 된 이들은 한 명이 먼저 같은 전시에 출품된 인종차별테러집단(Ku Klux Klan)에 대한 사진을 발로 차며 경비원의 시선을 끌었고, 그 동안 다른 한명이 망치로 〈오줌 그리스도〉를 여덟 번이나 내리쳐 산산조각 내었다. 이들은 인종차별과 신성모독을 자행하는 전시에 대한 공격으로 자신들의 행위가 도덕적으로 정당함을 주장했다. 결국 관장이던 티모시 퍼츠(Timothy Potts)는 안전상의 이유를 들어 전시를 중단했다.

비교적 최근인 2011년 4월, 〈오줌 그리스도〉는 전례없는 강력한 반달리즘에 의해 결국 파괴되었다. 유명한 컬렉터 이본 랑베르(Yvon Lambert)의 소장품 중 하나로, 남 프랑스 아비뇽(Avignon)에 위치한 18세기에 지어진 저택을

¹⁹ ‘culture wars’란 용어는 당시 공화당 대통령 후보였던 Patrick Buchanan이 사용한 말로 1980년대 말부터 90년대 초까지 벌어진 보수와 진보진영 간의 논쟁을 의미한다. James Hunter, *Culture Wars: The Struggle to Define America* (New York: Basic Books, 1991); 김진아, 앞의 글 참조.

개조한 랑베르 소유의 갤러리에 4개월이나 별 주목을 받지 못한 채 전시되던 〈오줌 그리스도〉는 프랑스의 카톨릭 근본주의 단체인 시비타(Civitas)의 신성모독적인 내용을 규탄하는 온라인 캠페인의 여파로 분노한 시민들이 하나 둘 참여하게 되면서 천여 명이 넘는 대규모 ‘반 신성모독’ 시위를 이끌어냈다. 보수적인 추기경 장-피에르 카테노즈(Jean-Pierre Cattenoz)는 이 ‘추악한’ 쓰레기같은 작품이 갤러리 벽에서 없어지길 원한다고 발표했다. 성난 시민들은 아비뇽 시내를 가로질러 행진하여 갤러리 앞에 집결했고, 당황한 갤러리는 보안단계를 올리고 플렉시 글라스 방패를 작품 앞에 설치하고 경비원 두 명을 붙여 감시하는 등 만반의 준비에 나섰다.

그러나 이튿날인 종려주일 일요일, 오픈하자마자 입장한 네 명의 청년들은 망치로 플렉시 글라스를 부수고 경비원을 위협하며, 스크루드라이버로 보이는 뾰족한 흥기로 작품을 난도질했다. 격분한 갤러리 관장 에릭 메질(Eric Mézil)은 훼손된 작품을 철거하지 않고 그대로 전시함으로써 반달리즘에 대한 경고로 삼겠다고 일갈했다. 컬렉션의 소유자인 랑베르는 갖가지 욕설과 협박으로 점철된 이메일과 갤러리 서버를 다운시키는 스팸 메일의 폭주에 대해 프랑스가 중세로 회귀한다며 한탄했다.²⁰

사건은 단순한 반달리즘을 넘어서 정치문제까지 비화되었다. 프랑스의 유력 일간지 리베라시옹(Libération)과의 인터뷰에서 메질은 〈오줌 그리스도〉에 대한 시위의 주범으로 엉뚱하게도 대통령 사르코지를 지목했다. 바로 전 달인 3월, 재선을 앞두고 이렇다 할 지지율의 상승을 보지 못하던 사르코지 대통령이 야당으로 부상하는 국민전선(Front National)을 저지하기 위해 프랑스의 카톨릭 전통을 강조하며 언급한 십자군 원정의 시발지인 뤼엥-벨레이(Puy-en-Velay)에 대한 찬사를 반 이슬람주의적이며 극우파적인 태도를 부추기는 행위로 비난하고 나선 것이다. “토요일의 시위에서 카톨릭 과격파들은 대통령의 말을 액면가로 받아드려서 극도로 폭력적인 시위를 만들었다”라는

20 Angelique Chrisafis, "Attack on 'Blasphemous' Art Work Fires Debates on Role of Religion in France," *The Guardian*, 2011년 4월 18일자 기사, <http://www.guardian.co.uk/world/2011/apr/18/andres-serrano-piss-christ-destroyed>.

발언과 함께 메질은 시위대가 북 아프리카 출신의 미술관 직원을 모욕한 예를 들었다. 한 사람은 “나는 코란에 당나귀 오줌을 부어버리겠다”고 했고 미술관에 전달된 어떤 이메일에서는 “안네 프랑크의 일기를 오줌에 빠뜨리겠다”는 언급도 있었다. 세라노 작품에 대한 반달리즘이 문화적 다양성과 종교적 다양성에 대한 배타주의로 비난의 대상이 되기 시작한 것이다. 사태가 이렇게 흐르자 문화부 장관인 미테랑은 재빨리 수습에 나서 작품에 대한 반달리즘이 창작과 표현의 기본권을 침해하는 행위라고 비난하며 정부의 입장을 전했다.²¹

세라노는 <담그기(Immersion)> 시리즈란 명칭으로 피, 정액, 소변 등의 체액을 이용한 작품들을 1980년대부터 꾸준히 제작해왔다. 우유에 담가놓은 성모 마리아 상, 정액에 담긴 십자가 책형상 등 그 소재부터 의도적인 도발을 통해 전통적인 금기들에 도전해왔는데, 그 주된 테마는 작가의 항변에 의하면 “수백만 달러의 영리 산업이 되어버린 기독교”와 성(性)이었다. 물론 종교의 상업화나 사회적 규범에 대한 저항이 다는 아니었다. 자신이 사정하는 순간을 찍은 <무제 13(과도 사정)>(1989)(도 6)에서는 단순한 금기에 대한 도발을 넘어서는 나르시시즘이 느껴진다.

작가의 배설물만 문제가 된 것이 아니다. 동시대 영국의 미술작가들에게 주어지는 권위있는 터너(Turner) 상의 수상자인 크리스 오펠리(Chris Ofili)는 1999년 뉴욕 브루클린 미술관에서 열린 순회전 《센세이션: 사치 컬렉션의 젊은 영국미술가들(Sensation: Young British Artists from the Saatchi



도 6 안드레 세라노
<무제 13 (Untitled XIII) - 과도 사정
(Ejaculation in Trajectory)>, 1989



도 7 크리스 오펠리, <성모 마리아
(The Holy Virgin Mary)>, 1996



도 8 크리스 오펠리, <성모 마리아>(부분), 1996

21 앞의 글 참조.

Collection)》에서 에나멜로 코팅한 코끼리 똥 세 덩이를 대중 앞에 내놓았다.(도 7, 도 8) 여성의 성기를 클로즈업한 포르노 잡지사사진들이 콜라주 된 흑인 성모 그림의 가슴 부분에 하나, 그리고 각각 '버진', '메리'라고 써서 캔버스를 오른쪽, 왼쪽 바닥에 고정시킨 똥 덩어리들이었다. 전시 명칭에 걸맞게 센세이션을 일으킨 작품에 대해 당시 뉴욕시 시장이던 루돌프 줄리아니(Rudolph Giuliani)는 격분했다. “성모 그림에 코끼리 똥을 던지는 것이 소위 예술이라는 생각은 역겹다”고 일갈했다. 더 나아가 줄리아니는 브루클린 미술관의 예산을 없애고 시 소유의 건물을 회수하려는 의향까지 비추었다. 뉴욕 시를 ‘정화’하는 것을 최우선적 과제로 꼽은 줄리아니는 길거리의 개똥과 쓰레기에 대한 엄격한 규제 같은 물리적 정화 뿐 아니라, 걸인이나 노상방뇨, 포르노 가게, 섹스 숭 등을 뉴욕 시의 중심에서 몰아내어 도덕적 정화를 이룬 것을 업적으로 삼았다.²² 이런 그에게 미술관의 코끼리 똥은 가당치 않은 것이었다.

그림에 분노한 사람은 줄리아니 뿐만 아니었다. 스스로 작가라고 소개한 스캇 로베이도(Scott LoBaido)는 전시가 오픈하기도 전에 말뚝을 섞은 퇴비를 미술관 입구에 던지다 붙잡혔다. 그는 경찰에게 전시가 카톨릭을 모욕한다고 주장했다. 72세의 은퇴한 영어교사 데니스 헤이너(Dennis Heiner)는 흰색 페인트를 플라스틱 병에 몰래 숨겨 와서 마돈나 그림을 뭉개버렸다. 경비원과 경찰을 피해 도주하지 않고 그 자리에 기다리고 있던 노인은 작품이 신성모독이기 때문이라고 주장했다. 법원은 이례적으로 가벼운 250달러 벌금형을 선고했고, 미술계는 들끓었다.

작가를 옹호하는 입장의 비평가들은 비서구권과의 문화적 차이와 금기를 깨는 전위의 역할을 들어 <동정녀 마리아>를 해석했다. 『빌리지 보이시(Village Voice)』의 비평가 제리 살츠(Jerry Saltz)는 “이것은 마돈나가 아니라 회화이다”라고 설명하며 현대미술에 적대적인 대중들의 오해에 답했다. 뉴욕

22 줄리아니 재임 시의 뉴욕에 대해서는 William A. Cohen, “Introduction: Loathing Filth,” *Filth: Dirt, Disgust, and Modern Life*, ed. William A. Cohen and Ryan Johnson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), p. vi 참조.

타임즈의 마이클 킴멜만(Michael Kimmelman)은 코끼리가 아프리카에서는 권력을 상징하고, 똥에는 비옥함이라는 의미가 함유되었다고 주장했다. 나이지리아 혈통의 작가를 서구권의 잣대로 재서는 안된다는 우려였다. 한편 흑인 성모에 덧붙여진 코끼리 똥과 도색잡지의 성기사진을 들어 인종주의와 페미니즘의 측면에서 의심스런 눈길을 보내는 사람들도 있었다.²³

정치권도 논란을 거들었다. 힐러리 클린턴은 자신은 카톨릭 신도들을 분노케 한 전시를 보러갈 생각은 없지만 예산을 없애겠다는 줄리아니의 위협은 부당하다고 비판했다. 언론은 줄리아니가 실제로 전시를 관람하지도 않고 그저 전시 도록을 보고 한 비난임을 밝혀내었고 미술계 뿐 아니라 문화계와 자유진보진영 인사들은 예술표현의 검열문제를 들어 연일 날카로운 비판을 쏟아 냈다. 미술관과 뉴욕 시의 대립에 사건은 결국 법정까지 갔다. 2000년 3월, 법은 줄리아니의 처사가 지나치다고 판단했고, 뉴욕 시가 브루클린 미술관의 개보수 비용 580만 달러를 지원한다는 중재안으로 사건은 마무리되었다. 신성모독과 예술적 표현의 자유, 인종차별과 여성비하 등 모든 논쟁의 중심부에서 작가는 오히려 말을 아꼈다. 과연 어느 쪽이 이긴 것일까? 호주 캔버라 미술관에서 열리기로 한 《센세이션》 순회전은 취소되었고, 시의 지원금을 받게 된 브루클린 미술관은 기업과 카톨릭 계의 후원이 끊어질 것을 염려하여 이미지 관리에 전전공했다. 줄리아니는 정치적 입지에 타격을 입고 뉴욕 시장자리를 넘기게 되었고, 작가 오펜리는 스캔들로 인한 명성으로 옥션에서 성공을 거두었으나 이후로는 코끼리 똥을 사용하지 않은 덜 자극적인 작품을 하고 있다.

23 Jerry Saltz, "Chris Offit's Holy Virgin Mary" *The Village Voice*, Oct. 8, 1999. 살츠는 오펜리 그림의 인종주의적 측면에 대한 지적에 대해, 흑인 미술가가 그 자신을 겨냥한다는 것이 말이 되지 않는다며 일축했다. 같은 의미로 마이너리티인 여성에 대한 비하 역시 작가의 의도가 아닐 것이라고 변명했다. Michael Kimmelman, "Critic's Notebook: Madonna's Mary Meanings in the Art World," *The New York Times*, Oct. 5, 1999에서는 오펜리가 비록 영국태생이긴 했지만 나이지리아 이민자인 그의 부모로부터 받은 아프리카 문화의 영향은 상당한 것으로 소개되었다. 한편 작품에 사용된 코끼리 똥은 아프리카 산이 아니고 런던의 한 동물원에서 공급받은 것이라고 한다. 엄밀히 말해 made in UK인 셈이다.

IV 테깅(Tagging)으로서의 배설



도 9 리처드 세라, 〈T.W.U.〉, 1980, 설치 장면(독일, 함부르크)

도 10 데이빗 해몬즈, 〈열 받다(Pissed Off)〉, 1981

앞서 본 세라노와 오피리의 예가 종교적 가치와 신앙에 대한 공격으로 관객의 분노를 이끌어내는 관객모독적인 측면이라면 이제 살펴볼 미국의 흑인 미술가 데이빗 해몬즈(David Hammons)의 작업은 작가가 관객의 입장에서 기존의 작품에 대해 언급하는 ‘테깅(꼬리표 달기 Tagging)’행위로 해석된다. 1981년, 작가는 맨해튼 시내 웨스트 브로드웨이와 프랭클린 스트리트가 교차하는 모퉁이에 놓인 리처드 세라(Richard Serra)의 조각 작품 〈T.W.U.〉(1980)(도 9)에 오줌을 누고 그 과정을 사진으로 기록한 〈열 받다(Pissed Off)〉(도 10)라는 작업을 했다. 〈T.W.U.〉는 세라의 집과 그리 멀지 않은 거리에 위치한 작품으로 공공미술기금(Public Art Fund)의 지원으로 한시적으로 설치되었는데, 세 개의 철판으로 구성된 11m에 육박하는 높이에 3.6m넓이의 규모였다. ‘T.W.U.’라는 제목은 작품이 완성된 날이 하필 운송조합(Transport Workers Union)의 파업이 끝나는 날이었던 것에 기인한다. 시야를 가리는 거대한 규모의 〈T.W.U.〉는 설치 기간 내내 계란 세례와 낙서에 시달리는 골치 덩어리였다.²⁴ 작품은 마구잡이로 부착되어 너털너털해진 포스터들로 뒤덮였고, 스프레이 페인트 낙서로 장식되었다. 안쪽 벽에는 “죽어라 Die,” “미래는 없다 No Future”라는 문구의 낙서가 있었다. 바닥은 늘 함부로 버린 쓰레기로 지저분했고, 주변 여기저기에는 찌그러진 깡통들이 나뒹굴었다.

24 Harriet F. Senie, *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), pp. 16-18 참조.

해몬즈는 두 개의 퍼포먼스를 행했다. 그 중 하나는 <신발나무(Shoetree)>였는데, 모두 25 켈레의 끈 달린 신발을 서로 묶어 던져서 <T.W.U.>에 거는 것이다. 신발을 던진다는 것은 가장 모욕적인 행위 중 하나인데, 다른 한편으로 작품에 '신발걸이'라는 유용성을 부가함으로써 조지 디키(George Dickey)식 예술작품의 정의—예술작품은 생활에서 무용지물이어야 한다—에 반(反)하도록 작품을 탈미학화(de-aestheticized) 시키는 것이라고도 해석할 수 있다. “업타운 위에 다운타운을 씌웠다”²⁵고도 일컬어지는 이 작품은 큰 액수의 커미션을 받아 제작된 백인남성작가의 기념비적 사이즈의 작업에 대한 무명의 유색인(African-American) 작가의 항변이기도 했다. 한편, 함께 한 친구 다우드 베이(Dawoud Bey)의 사진으로 남아있는 <열 받다>는 노상방뇨로 법적 처벌이 가능한 범법행위였다.²⁶



도 11 리처드 세라, <기울어진 호(Tilted Arc)>, 1981

‘오줌누기(pissation)’에서 ‘열 받다(pissed off)’로의 제목 전환도 기막히려니와, <T.W.U.>의 설치 장소에서 멀지 않은 뉴욕 맨해튼의 제이콥 자비츠(Jacob Javits) 연방청사건물 광장에 같은 해인 81년, 미술의 효용성과 공공미술에 대한 논란에 불을 붙인 세라의 <기울어진 호(Tilted Arc)>(도 11)가 설치되었다는 점에서 <열 받다>는 그 미술사적 의의를 갖는다. <기울어진 호>는 높이 3.6m에 길이가 36m, 무려 73 톤의 무게에 달하는 거대한 부식철판으로 만들어졌다. ‘장소특정적(site-specific)’미술을 추구하는 작가는 엄청난 규모로 광장을 가로지르는 작품을 통해 보행자들이 기존 공간을 새롭게 인식하도록 유도했다. 무려 17만 5000달러의 나랏돈을 들여 만든 작품은 당장에 시민들의 반발을 샀다.²⁷ 바쁜 시간 광장을 가로지르는데 방해가 될뿐더러, 일조권을 침해하며, 위압감을 주고 시야를 가리기 때문에 마

25 Tom Finkelpearl, “On the Ideology of Dirt,” *David Hammons, Rousing the Rubble*, essays by Steve Cannon, Kelle Jones and Tom Finkelpearl (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1991), p. 85.

26 실제로 현장을 지나가던 경찰관이 해몬즈에게 경고하는 사진이 남아있다.

27 작품은 the United States General Services Administration이 주관하는 Arts-in-Architecture 프로그램에 의해 건축비의 0.5%에 해당하는 공공미술 설치의 의무에 따라 정부 기금으로 위촉되었다.

약커래나 낙서, 노상방뇨 등을 조장한다는 지적이었다.

계속되는 민원에 뉴욕 시는 작품을 의뢰한 기관인 GSA(General Services Administration)의 뉴욕지부 행정관인 윌리엄 다이아몬드(William Diamond)의 주선으로 이례적인 청문회를 소집하고, 예술적 표현의 존중이나 시민의 호응이나를 놓고 팽팽한 논쟁이 벌어졌다. 미술계 종사자들은 대부분의 현대미술이 초기에는 대중에게 이해받지 못했다는 점을 들어 불편한 현실을 토로하는 ‘몰이해’한 대중들이 전위적인 작품에 적응하기를 권했고, 시민들은 광장사용의 권리를 들어 세금으로 구입하는 공공미술의 작품선정이 정작 그 소비자인 시민들의 동의를 구하지 않고 결정되는 것을 비난했다. 청문회의 결과로 122명이 철거 반대, 58명이 철거를 주장했다. 반대의견이 더 많았음에도 불구하고, 청문위원회의 표결은 4대 1로 철거를 결정했고, 89년까지 이어진 법정투쟁에도 불구하고 세라의 〈기울어진 호〉는 결국 1989년 3월 15일에 철거되었다.²⁸

위와 같은 맥락에서 해몬즈의 〈열 바다〉는 미술의 엘리트주의에 대한 미술적 맞대응으로 해석된다.²⁹ 1974년, LA.를 떠나 뉴욕에 정착하게 된 해몬즈는 시내를 쏘다니며 거리의 미술에 눈떴다. “나는 내 시간의 85 퍼센트 이상을 거리에서 쓴다. 작업실로 돌아오면 나는 이런 거리의 경험들을 반추하게 된다. 인종차별의 사회적 국면들, 내가 사회적으로 본 모든 것들이 마치 땀처럼 쏟아진다”³⁰라는 작가의 말처럼, 해몬즈에게 〈열 바다〉는 백인남성 작가의 거대한 기념비적 조각, 형식주의 모더니즘의 절제된 추상적 엄정함에 대한 회화적 비판이다.³¹

이와 함께 주목할 만한 것은 해몬즈가 기존의 작품에 대해 일종의 코멘트를 덧붙이는 테깅의 수법을 쓴다는 사실이다. 미술사적 선례로서 가장 유명

28 이에 대한 자세한 논의로는 Senie의 앞의 책과 Gregg M. Horowitz, “Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Arc controversy,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 54, no. 1 (winter 1996), pp. 8-14 참조.

29 Adam Lindemann, “A Strange Anomaly: David Hammon’s ‘Homeless’ Art on the Upper East Side,” *The Observer*, 2011년 2월 23일자 참조.

30 Maurice Berger와의 인터뷰, *Art in America* (September 1990), p. 80 참조.

31 Finkelpearl은 해몬즈의 작품을 80년대 초반 포스트모더니즘의 가치를 내세우며 등장한 제프 쿤스(Jeff Koons) 등이 작품에서 보이는 매끄럽고 상품 같은 표면의 깔끔함과 대조시킨다. “On the Ideology of Dirt,” pp. 67-78 참조.

한 테깅은 뒤상의 <L.H.O.O.Q>(도 12)일 것이다. 레오나르도 다빈치의 모나리자 그림의 복제품에 콧수염과 알파벳 글자들을 덧붙인 뒤상의 작품은 알파벳의 음가를 읽으면 “그녀는 뜨거운 엉덩이를 가졌어”라는 성적인 표현으로 미술사에서 가장 유명한 명작을 희화한다. 낙서는 그 자체로 영역표시이자 ‘내가 여기에 있었다’라는 신체적 인덱스이다. 또한 낙서의 바탕(support)을 훼손하는 행위이자 그 바탕을 덮어 가리는 원작의 부정(否定)이기도 하다.



도 12 마르셀 뒤상, <L.H.O.O.Q.>, 1919

이런 뒤상의 낙서와 비교할 때, 보다 공격적으로 보이는 해몬즈의 <열 받다>는 작가가 관람객의 한 사람의 입장이 되어 시각적인 거부감을 주는 부담스럽게 거대한 공공미술 작품에 대해 토로하는 향의로 비춰진다. 동시에, 자신의 방노행위 조차 예술작품으로 만들어버리는 <열 받다>는 앞서 본 만조니의 예와 마찬가지로 미술가가 선택하여 예술작품으로 명명한 모든 것이 예술작품이 되는 뒤상의 유명론을 연상시키며, 여기에 예술가의 육체적 부산물, 혹은 예술가의 행위를 작품으로 한다는 점에서 자기에(自己愛)적 측면을 부정할 수 없다.

해몬즈는 정원용 부삽(Spade는 흑인을 상징하는 은어로도 쓰임)과 사슬로 장식된 오브제나, 각각 아프리카의 자연, 아프리카인의 피부색, 그리고 피를 상징하는 녹색, 흑색, 빨강으로 이뤄진 성조기 등을 제작하며 흑인미술을 대변하고 인종차별에 대한 비판적 작업으로 명성을 얻었다. 특히 아프리카를 상징하는 색들의 에나멜 페인팅으로 코팅된 코끼리 똥(85년에 썼으니 오피리보다 먼저이다)이 사용된 <코끼리 똥 조각>은 아프리카를 대변하는 가장 잘 알려진 짐승(코끼리)과 미국의 흑인들(African-American) 간의 지리적, 문화적 무관함을 항변하는 작품이었다. 이렇듯 해몬즈에게 배설물과 배설행위는 미국 미술계의 소수자인 흑인들의 목소리를 대변하는 주류 미술에 대한 발언이었다.

IV 맺음말

이와 같이 배설물 또는 배설행위는 현대미술의 맥락 속에서 다양한 입장들을 표명해왔다. 앞서 살펴본 만조니와 워홀의 예에서는 배설물과 배설 행위를 통해 ‘고급’미술이라는 포장 속에 물화(物化)되고 교환가치로 전락한 미술작품에 대한 희화된 비아냥과, 신화(神話)적 존재로 추앙받는 미술가(폴록)의 액션에 대한 동성애적 패러디를 볼 수 있었다. 또한 배설물을 사용하는 이들의 전락이 아이러니하게도 어떤 소재도 예술품이 될 수 있다는 미술가의 주관적 선택과 작가의 신체에 대한 나르시시즘적 표현이라는 상반된 측면이 공조한다. 한편 백남준이나 빈 행동주의자 브루스와 밀처럼 국가권력에 대한 패러디와 저항의 수단으로 배설이 사용되기도 했다.

기성가치에 대한 배설물 혹은 배설행위의 전복적 측면은 많은 관람객들의 분노를 촉발하기도 했다. 세라노와 오피리의 신성모독적 행위는 미술계의 차원을 넘어 종교적, 정치적 입장의 표명과 이에 대한 논란으로 비화되어 대중들의 시위, 심지어 미술품에 대한 반달리즘을 이끌어내기도 하였다. 이에 반해 해몬즈의 경우는 작가가 작품의 직접적인 생산자로 나서는 것이 아니라, 기존의 미술작품에 대해 이의를 제기하고 입장을 표명하는 관람객의 측면에서 행하는 테깅이다. 직접 생산한 창작품이 아닌 기존의 작품을 소재로 한다는 측면에서 뒤상적인 발상이요, 공공장소에서 소변을 보는 불법적 행위를 예술의 차원으로 끌어올린다는 점에서 ‘미술계’라는 단토 식의 정의를 발판으로 하는 나르시시즘적 발상으로 보이기도 한다. 한편 공공미술로서의 효용성에 논란이 되는 백인남성작가의 작품을 길거리 전봇대 취급을 함으로써, 마이너리티 흑인미술가로서 미국의 공공미술에 대한 발언을 했다는 점에서 의의를 갖는다.

본 논문은 배설 혹은 배설행위를 작업에 끌어들이는 작가들에 대한 현대미술사의 궤적을 살펴봄으로써 이 하찮고 부끄러운 소재와 행위가 어떤 파장을 불러왔는지를 추적해보았다. 배설이 인간의 기본적 생존을 위한 행위임에는 틀림없다. 그러나 여전히 우리는 배설물이나 배설행위에 대해 공공연하게

말하는 것을 꺼려하고 수치로 느낀다. 이런 배설에 대한 사회적, 문화적 혐오나 금기는 앞으로도 미술에서 다양한 층위의 논의를 이끌어내며 작업의 유용한 소재나 방편으로 사용될 것이다.

주제어 Keywords

배설(Excrement), 피에로 만조니(Piero Manzoni), 앤디 워홀(Andy Warhol), 안드레 세라노(Andres Serrano), 크리스 오피리(Chris Ofili), 데이빗 해몬즈(David Hammons)

투고일: 2012. 3. 30 심사완료일: 2012. 4. 27 게재확정일: 2012. 5. 25

참고문헌 Bibliography

단행본

- Battino, Freddy and Luca Palazzoli. *Piero Manzoni: Catalogue raisonné*. Milan, 1991.
- Bockris, Victor. *The Life and Dearth of Andy Warhol*. New York: Bantam Books, 1989.
- Cannon, Steve et. al. *David Hammons. Rousing the Rubble*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- Cohen, William A. and Ryan Johnson (ed.). *Filth: Dirt, Disgust, and Modern Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Colacello, Bob. *Holly Terror*. New York: Harper Collins, 1990.
- Davis, Whitney. (ed.). *Gay and Lesbian Studies in Art History*. New York: The Haworth Press, 1994.
- Frei, Georg. (ed.). *Andy Warhol Catalogue Raisonné vol. 1*, London: Paidon Press, 2002.
- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. James Strachey (ed.). London: Hogarth Press, 1953-1974.
- Jones, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Miller, William Ian. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Naifeh, Steven and Gregory White Smith. *Jackson Pollock: An American Saga*. New York: Clarkson Potter, 1989.
- Senie, Harriet F. *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

논문 및 기사

김진아. "미국 문화 그 기로에 서서-NEA를 둘러싼 논쟁을 중심으로" 『미술이론과 현장』 vol. 4, 한국미술이론학회, 2006, p. 34.

Chrisafis, Angelique. "Attack on 'Blasphemous' Art Work Fires Debates on Role of Religion in France." *The Guardian*. 2011년 4월 18일자.

Glancey, Jonathan. "Merde d'artiste: Not exactly what it says on the tin." *The Guardian*. 2007년 6월 13일자.

Horowitz, Gregg M. "Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Arc controversy." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 54, no. 1, winter 1996, pp. 8-14.

Jones, Caroline A. "Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego." *Critical Inquiry* vol 19, Summer 1993, pp. 628-665.

Kimmelman, Michael. "Critic's Notebook: Madonna's Many Meanings in the Art World." *The New York Times*. 1999년 10월 5일자.

Lindemann, Adam. "A Strange Anomaly: David Hammon's 'Homeless' Art on the Upper East Side." *The Observer*. 2011년 2월 23일자.

Saltz, Jerry. "Chris Ofili's Holy Virgin Mary." *The Village Voice*. 1999년 10월 8일자.

Turner, Christopher. "Piero Manzoni." *Modern Painters* 21:4. May, 2009, p. 68.

Excrement and Subversion: Challenging the Authority and Values through Excrements in Contemporary Art

Rhee, Jieun (Myongji University)

This paper briefly charts the history of excrement as part of the late 20th-century art and explores ways in which excrement functions in the realms of 'High'art. From Piero Manzoni's <Merde d'artiste> to David Hammons' performance <Pissed Off>, excrement has taken a small yet distinctively important part in the development of contemporary art.

In an attempt to challenge the hegemony of 'high'art, on the one hand, and resist the commercialization and fetishization of art, on the other, Manzoni allegedly offered his own "shit" preserved in a tin can and sold it at the price of gold of the same weight. Andy Warhol took the legendary Abstract-Expressionist painter Jackson Pollock as the object of parody, simulating Pollock's dripping action by pissing onto the canvas that had been primed with copper-based paint. Warhol's urination produced splashes and stains of iridescent colors just as the patterns on ordinary abstract paintings. In contrast to Pollock's masculine action, Warhol's pissing alludes to the artist's homosexuality.

Excrements in art also provoked controversies, debates, and even acts of vandalism against the artworks. The works of Andres Serrano and Chris Ofili infuriated many Christians for the blasphemous use of excrement with religious icons. Politicians engaged in the heated debates on the use of public and national funds in support of some of the 'politically incorrect' contemporary art. In the midst of media sensation and criticisms, these works challenged the conventional understanding of artistic beauty.

The preexisting artworks were also targeted. African-american artist Hammons assumed the role of spectator in <Pissed Off> by urinating on Richard Serra's sculpture in the street of New York City. It was an act condemnation levelled at the racist pattern of the way in which large portions of funds and commissions of "public" art tended to promote established 'white' artists, whose work or creative process often failed to reflect the actual public.

The use of excrement in art is not unusual in contemporary art practices. With its subversive power, excrement plays an important critical roles in the shaping of contemporary art.