

http://dx.doi.org/10.17703/JCCT.2024.10.5.83

JCCT 2024-9-10

시각예술잡지 『스튜디오 인터내셔널』의 담론생산: ‘이론가로서의 예술가’의 등장 중심

Discourse Practices of the Studio International: Focusing on the Emergence of the ‘Artist as Theorist’

임 산*

Shan Lim*

요약 본 논문은 영국의 월간 시각예술잡지 『스튜디오 인터내셔널(Studio International)』의 편집 프로젝트를 중심으로 당대 미술비평 실천의 주요한 양상인 ‘이론가로서의 예술가’ 등장의 역사적 의의와 미학적 의미를 분석하고자 한다. 출판물을 통해 미술에 관한 글이 공유된다는 것은 당대 미술에 대한 비평적 관점의 렌즈를 확인하는 작업이고, 더 넓은 정치적이고 문화적인 조건의 성찰 계기가 될 것이다. 특히 본 논문은 잡지 플랫폼에서 이론가나 비평가가 아닌 예술가와 출판물 사이의 연결이 이론 미술사적 지평을 가늠하는 자료가 될 수 있을 것이다. 본문에서는 1960년대 말에 『스튜디오 인터내셔널』을 통해 형성된 논쟁을 집중 탐구하여, 예술의 새로운 전개에 대한 잡지의 입장과 이에 동반된 비평용어를 규정하는 실천, 그리고 그에 대한 반응 등을 검토하였다. 『스튜디오 인터내셔널』에 실린 빅터 버긴과 조셉 코수스를 중심으로 한 ‘이론가로서의 예술가’의 텍스트는 형식적 측면에 의존하는 미술의 관습성을 극복하고, 예술가가 명명한 어떤 것으로서의 예술개념이 사물의 매개를 필요로 하지 않는 미술로서 가능성을 주장하였다. 이들의 담론 생산은 역사주의적 비평 패러다임의 권위를 무너트리는 중요한 동인이 됨으로써, 예술을 대하는 이론가로서의 위치를 택한 예술가의 미술사적 가치를 획득한다.

주요어 : 스튜디오 인터내셔널, 미술비평, 조셉 코수스, 빅터 버긴, 시각예술잡지

Abstract This paper analyzes the historical significance and aesthetic meaning of the emergence of ‘artists as theoreticians,’ a major aspect of contemporary art criticism practice, focusing on the editorial project of the British monthly visual arts magazine *Studio International*. The sharing of writings about art through publications confirms the lens of critical perspectives on contemporary art and serves as an opportunity to reflect on broader political and cultural conditions. In particular, this paper can function as a resource for assessing the art historical horizons created by the connection between artists and publications, rather than theorists or critics, on the magazine platform. This paper focuses on the debates formed through *Studio International* in the late 1960s, examining the magazine’s stance on new developments in art, the practice of defining critical terms that accompanied it, and the responses to them. The texts of ‘artists as theoreticians’ such as Victor Burgin and Joseph Kosuth, published in *Studio International*, overcame the conventionality of art that relies on formal aspects, and argued that the concept of art as something named by the artist is possible as art that does not require the mediation of objects. The discourse practices of these artists became an important factor in destroying the authority of the historicist critical paradigm, thereby acquiring the art historical value of artists who took the position of theoreticians dealing with art.

Key words : Studio International, Art Criticism, Joseph Kosuth, Victor Burgin, Visual Arts Magazine

*정회원, 동덕여자대학교 큐레이터학과 부교수 (단독저자)
접수일: 2024년 7월 25일, 수정완료일: 2024년 8월 14일
게재확정일: 2024년 9월 5일

Received: July 25, 2024 / Revised: August 14, 2024

Accepted: September 5, 2024

*Author: slim2013@dongduk.ac.kr

Dept. of Curatorial Studies, Dongduk Women’s University,
Seoul Korea

I. 서론

본 논문은 영국의 월간 잡지 『스튜디오 인터내셔널(Studio International)』의 편집 프로젝트를 중심으로 당대 미술비평적 실천의 주요한 양상인 ‘이론가로서의 예술가’ 등장의 역사적 의의와 그로 인해 생산된 미학적 의미를 분석하고자 한다. 출판물을 통해 미술에 관한 글이 공유된다는 것은 당대 미술에 대한 비판적 관점의 렌즈를 확인하는 작업이고, 더 넓은 정치적이고 문화적인 조건의 성찰 계기가 된다. 특히 잡지라는 매체의 플랫폼에서, 이론가나 비평가가 아닌 예술가와 출판물이 서로 연합하여 생산한 담론은 새로운 미술사적 지평을 가늠하는 자료가 될 수 있을 것이다.

II. 본론:

이론가로서의 예술가의 텍스트

1. 『스튜디오 인터내셔널』의 형성과 비평적 방향성

스튜디오 인터내셔널(Studio International)은 동시대 시각예술에 초점을 맞춘 영국의 유력한 월간 잡지이다. 1893년 미술비평가이자 편집자인 찰스 홈(Charles Holme)이 설립했을 당시의 명칭은 『더 스튜디오(The Studio)』였는데, 1964년 윌리엄 허스트(William Hearst)의 내셔널 매거진 컴퍼니(National Magazine Company)가 인수하여 『스튜디오 인터내셔널(Studio International)』(이하 『스튜디오』로 표기함)로 개명하였다.

초창기 『스튜디오』는 주로 모더니스트 회화와 조각에 관한 특집 기사, 연구 논문, 전시 리뷰 등의 텍스트를 제공하였다. 내셔널 매거진 컴퍼니에 소속 되면서부터, 『스튜디오』는 고급 라이프스타일을 지향하는 잡지 중 하나가 되었다. 그래서 내셔널 매거진 컴퍼니에서 함께 발간하였던 『코노셰(The Connoisseur)』와 『하퍼스 바자(Harper's Bazaar)』 같은 잡지에 대한 구독 광고도 자주 게재한 바 있다.

그렇지만 1966년부터 새로운 편집자 피터 타운젠드(Peter Townsend)의 지휘 하에 『스튜디오』는 그 시대 시각예술의 창의적 전개를 논의하는 중요한 포럼이자 플랫폼이 되었다[1]. 이 잡지는 젊은 세대의 시각예술가들이 주도하는 미술의 실험과 비평계의 권위 사이에서 벌어지는 긴장감을 중재하려고 시도하였다. 어떤 면에서는 비평가와 미술비평 행위 상호간의 관습적 관

계성을 더욱 약화시켰다는 평가도 받는다[2].

본 논문에서 주목하는 『스튜디오』의 활동 시기인 1960년대 말은 예술의 정체성, 그것을 정의하는 기준, 예술의 윤리적이고 사회적인 역할 등의 문제들이 예술가와 비평가를 비롯한 많은 지식인들에게서 더욱 큰 관심을 끌기 시작한 때이다. 이전 10년 동안 비판적 사상과 예술작품 사이, 예술가와 예술제도 사이의 관계는 지속적으로 공개 토론의 주제였다. 미술비평의 장소(매체) 또한 이러한 면밀한 연구의 과도에서 예외가 아니었다. 『스튜디오』는 이와 같은 담론 생산의 흐름을 편집 프로젝트의 핵심적 고려사항으로 인식하였다.

따라서 본 논문은 1968년부터 1970년까지의 시기에 한하여 『스튜디오』에서 펼쳐진 미술창작과 비평의 관계 변화를 살펴보고자 한다. 타운젠드는 1966년 1월부터 1975년 중반까지 『스튜디오』의 편집을 책임졌다. 이 기간 『스튜디오』는 특히 개념미술을 중심으로 한 급진적인 미술의 전개 과정, 주요한 표현적 특징과 그 미학적 의미 등을 대중에게 소개하는 데 가장 적극적으로 개입한 잡지로서 활약하였다.

1967년 말 스틸링화의 평가절하, 베트남전쟁 반대 시위, 이듬해 1968년 5월 학생운동과 정치적 혼란, 글로벌 경제의 불안정 등으로 점점 위험에 빠져드는 사회에서 『스튜디오』는 기꺼이 미적 토론의 공간을 자처했다. 이 과정은 예술가와 비평가 모두가 예술의 미적 가치와 사회적 기능 등의 문제를 해결하기 위해 필요로 했던 비평용어와 이론의 토대를 다졌다. 무엇보다 예술가의 비평적 주장을 담은 여러 원고들이 『스튜디오』를 통해서 선보임으로써, 비평가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)를 필두로 구현되었던 모더니스트 형식주의 비평의 권위는 약화되었다. 그리고 그 틈을 파고든 것은 미술실천에 대한 더욱 확장된 이론적 주장들이었다[3].

미술의 실천과 이론의 복잡한 지형은 이 시기 『스튜디오』의 편집이 형성한 역사적 현상이었다. 모더니즘 비평의 위상이 예전과 같은 기세를 더 이상 발휘하지 못하는 동안, 『스튜디오』는 그린버그와 미국 미술의 지배력에 대하여 좀 더 노골적인 비판을 가하였다. 그러면서 형식주의를 밀어내어 생신 빈자리를 채울 수 있는 ‘이론’의 생산 필요성을 역설하였다. 만약 ‘이론’이라는 것이 ‘행동’의 한 형태로서 이해될 수 있는 거라면, 『스튜디오』의 1960년대 말은 독자들에게 예술가들의

행동을 직접 보여 준 시기가 비유할 수 있겠다.

당시 『스튜디오』의 편집을 책임진 타운젠드의 임무는 해외 시각예술계의 활동들을 주시하면서도 영국 내에서 전국적 기반의 출판물로서의 위상을 더욱 세우고, 비평의 규모와 효과에 대한 반성적 접근을 강조함으로써 잡지의 편집 프로젝트를 한층 돋보이게 하는 데 있었다. 이는 하나의 학제로서의 ‘비평’의 본질을 성찰하고, 예술에 대해 글을 쓰는 예술가의 존재를 부각하는 편집 기획으로써 이루어졌다.

1966년 1월호 ‘편집자의 글’에서 타운젠드는 『스튜디오』를 영국의 현재 상황에 대한 권위 있는 반영체로 만들자는 제안을 다음과 같이 말했다.

“다음과 같은 점을 강조할 필요가 있는 시점인 것 같습니다. 이곳 영국에서는 서구 대부분의 다른 국가들에 비해 예술의 위치가 더 유동적이며 예술 활동도 더욱 활발합니다. 이런 평가는 민족주의와는 별 상관 없습니다. 미국과 유럽 사이에 위치한 영국이 양쪽의 영향을 받기 쉽고, 그러면서도 어느 한 쪽만을 위해 전적으로 헌신하지 않는다는 사실과 더 관련이 있습니다. 그럼에도 그에 동반된 활동은 긍정적이고 창의적입니다. 또한 비평가뿐만 아니라 예술가 자신, 그리고 예술에 깊은 관심을 갖고 있는 다른 사람들에게 전해지고 논평되는 것이 중요합니다.” [4]

이어서 타운젠드는, 『스튜디오』가 비평의 목적과 장소에 대한 숙고된 의견들의 출구를 제공해야 하고, 아울러 현재의 관점에서 지속적으로 재해석되고 있으면서도 과거 예술의 존재 방식을 무시하지 않는 균형 잡힌 비평적 관점을 제시해야 한다고 밝혔다. 자신의 편집 방향에 대한 이러한 두 가지 접근 통로, 즉 국제적 활동에서의 영국의 위치, 그리고 그것에 대한 다양한 비평적 성찰 등은 서로 밀접하게 얽혀 종종 부딪친다. 미술비평의 권위 문제는 그게 예술가가 제기하든 비평가가 제기하든 간에 전문가들의 영역에 속하는 것이고, 예술적 혁신의 가치와 그것의 비평용어가 던진 이슈들은 국제적인 차원에서 제기되었기에 문화지리학의 영역이기도 했다.

2. 예술가의 이론적 주장

기술 유토피아주의와 ‘68년’ 유럽의 정치경제적 격동

을 겪으며 세계 미술계에서는 매체 특정성의 붕괴, 초기 모더니스트 실천의 장르적 한계와 자기 참조성, 그리고 동시대 사회 현실에서 도출된 물질적 실천의 확장 등이 계속되었다. 동시에 인간 경험에 대한 새로운 사유를 권하는 여러 방식들이 도입되었다. 이러한 변화는 인간 경험의 정의가 아닌, 예술작품의 정의를 묻는 질문과 관심이 커지는 분위기와 맞물렸다.

이 와중에 『스튜디오』는 1969년 1월호에 영국 조각에 대한 특집을 마련하였고, 물질적인 미술작품보다는 그것의 개념적 정의를 더욱 들여다보았다. 당시 조각가 안소니 카로(Anthony Caro)와 그의 제자들인 세인트 마틴스 칼리지(St Martins College) 출신 ‘신세대’ 조각가들의 활동을 관찰함으로써, 그들의 작품세계를 둘러싼 여러 의견들을 개선하고 새로운 방향성의 안착을 열망하였다[5]. 그래서 카로의 실험에 대해 개방적인 입장을 가진 이론적 질문을 장려하였다. 즉 밀폐형 조각의 사물로서의 성질, 그리고 이에 대한 관객의 배제를 해체하여 표현의 맥락을 재구축하는 의미에서의 개방성이 대두되었다. 배리 플라네건(Barry Flanagan), 리처드 롱(Richard Long), 브루스 메클린(Bruce McLean) 등의 작품은 영국이라는 환경에서 등장하고 있던 ‘확장된(expanded)’ 조각 버전의 모범으로 평가받으며, 사물 그 자체보다는 상태의 ‘과정’에 점점 더 많은 관심을 기울이는 접근 방식을 보였다.

카로의 조각처럼 “감정(feeling)”을 일으키고 담아내는, 즉 뭐라고 꼬집어 말할 수 없는 어떤 것을 향한 미적 탐구는 예술적 사물에 대한 비평용어나 관습적으로 내려 온 제도 등을 논하는 텍스트에서 또 다른 관점에서 해석되었다. 『스튜디오』에 “파리 논평(Paris Commentary)”이라는 제목의 원고를 기고한 미셸 클로라(Michel Claura)는 다니엘 뷔랑(Daniel Buren)과 그의 그룹 BMPT 동료들의 최근의 제도비평 활동을 언급하며, 그들의 그림은 인간의 모든 감정을 결여하고 있으며 오직 예술의 기본 개념에 도전할 뿐이라고 말하였다. 클로라가 지칭한 예술가들의 작업은 더 이상 자신을 표현하려고 하지 않았다는 것이다[6].

클로라가 보기에 뷔랑은 단순한 예술가가 되기를 멈추고, 예술가는 예술이 제기하는 수많은 문제에 대한 총체적이고 구체적인 비전을 가지고 있어야 한다는 전제 하에 자신의 미술실천을 이론적으로 정교화하는 것이 가능함을 증명하는 예술가였다. 여기서 말하는 “총

제작” 이해는 통상 비평가가 해야 하는 것임에도 뷔랑은 예술가의 몫으로 여겼다. 클로라에게 뷔랑은 예술가의 역할 변화를 주도하는 예술가였으며, ‘이론가’가 해야 할 말을 하는 예술가였다.

뷔랑의 작품에 대한 클로라의 논평은, 예술정의의 관습을 작품 주제로 삼은 미술실천의 출현을 다룬 『스튜디오』의 성찰적 비평문으로서 의의가 있다. 동시에 시각예술 잡지라는 맥락에서 진행된 논의를 거치면서 예술가와 비평가 사이의 영향력의 추가 옮겨가고 있음을 보여준다. 1969년의 나머지 기간 동안 이러한 변화는 다음의 세 가지 중요한 사례에서 좀 더 적극적으로 드러난다. 그 해 『스튜디오』 9월호는 미국 추상미술 화가 찰스 비더만을 집중적으로 다루었고, 10월호는 조셉 코수스(Joseph Kosuth)의 「철학을 따르는 미술」과 빅터 버긴(Victor Burgin)의 「상황 미학(Situational Aesthetics)」 텍스트 등을 실었다. 이러한 예들은 예술가의 실천과 그것의 대중적 표명의 범위 내에 국가, 제도, 세대의 경계가 서로 얽혀있음을 확인시켜 준다.

비더만은 유럽의 몬드리안, 데 슈틸 그룹 등의 영향을 받아 ‘과정’과 ‘구축’을 중요시하는 방법론을 전개하였다. 그는 1948년에 『시각적 지식의 진화로서의 예술(Art as the Evolution of Visual Knowledge)』을 출판했다. 이 책은 이론가로서의 그의 영향력을 세워나갔다. 안소니 힐(Anthony Hill)의 원고는 비더만의 작업에서 ‘이론가’로서의 영향력을 보고자 하였다[7]. 힐은 미술운동의 이론가가 된 예술가들의 역사가 비더만을 통해 계속된다고 주장하였다. 그는 『스튜디오』에 기고한 원고 「비더만의 분위기(Climat of Biederman)」에서 안 반 데어 마르크(Jan van der Marck)의 글을 인용하여 비더만이 “자발성보다는 매개에 중점을 두고, 감정보다는 이성을 선호하는 미술”의 방향성을 제시했다고 평가하였다. 당시 ‘예술가-이론가’라는 명칭은 자발적이고 직관적이고 감정적이고 비합리적인 미술실천을 거부하는 것과 연관되었음을 짐작하게 한다.

예술가의 텍스트와 이에 대한 논평에 관심을 둔 『스튜디오』의 편집은 예술가의 확장된 이론적 집착의 경향을 독자에게 소개하고자 하였다. 이에 동반된 원고들은 더 이상 비평가 담론에 한정되지 않으며, 하나의 전체로서의 시각예술의 정체성에 관한 자율적이고 일반화된 논평을 의도하였다. 예술가들이 끌어들이는 이론은 미술사 아카데미의 제도들과 형식주의 비평의

전통을 점차 벗어나고 있었다. 예술가들은 자신의 작업을 뒷받침하는 이론적 원천들을 언급할 뿐만 아니라, 그러한 원천들을 종합하여 자신의 작업과 더불어 예술에 관한 권위 있고 일반화된 주장을 함으로써 이론가로서의 역할을 세워나가기 시작하였다.

버긴과 코수스 모두 1969년 8월 28일부터 9월 말까지 런던 현대미술연구소(ICA) 열린 “태도가 형식이 될 때” 전시회에 포함되었다. 해리슨이 그 전시회의 도록에 쓴 글 ‘선례들에 맞서며(Against Precedents)’가 『스튜디오』 9월호에 실렸다. 해리슨은, 버긴과 코수스를 포함한 “거의 모든 예술가들이 유한한 상태의 특별한 사물이라는 예술작품의 지위에 대해 가졌던 불만을 공유하고, 특정한 형식 혹은 물질에 부여할 또 다른 정체성으로서의 형식 개념을 거부한 듯 보일 것”이라고 했다[8]. 해리슨에게 ‘매체’는 선택되었거나 구상된 것만을 강조하여 독립의 상황을 연출하는 수단 그 이상이 아니었다.

버긴의 텍스트는 당대 지성계의 다양한 논쟁과 긴밀하게 연관되어 있었다. 버진은 현상학에 대한 인식과 지각의 과학을 혼합하는 방식을 택하였다. 그리고 역사적으로 주어진 미술개념과 그것의 문화적 역할이 이루는 수직적 구조를 대체하려는 ‘반(反)-사물’ 실천들을 정치적 함의의 행위로 규정하였다. 이는 관습, 역사적으로 주어진 것, 그리고 사회적으로 학습된 행동 등에 저항하려는 버긴의 생각을 드러낸다. 버진은 예술적 행위의 산물이라는 공통된 정의로서 하나가 될 수 있는 미술실천의 확산을 이야기하고자 하였다. 즉 미니멀리즘에서 개념주의에 이르는 당대 미술의 전개를 이론적으로 설명하는 과정에서, 버긴의 ‘사물’ 개념은 정적인 유물주의적 틀에 갇히지 않고 좀 더 확장되는 ‘관계적’ 정의로 전환되었다[9].

한편 코수스의 텍스트는 전통미학에 근거한 예술정의에서 벗어나, 형식주의 회화와 조각을 대척점으로 삼았다. 즉 미술은 그만의 예술정의를 질문하는 과정이어야 한다는 게 코수스의 주장이다. 이는 예술가로 하여금 자신의 용어로 예술을 지정할 수 있는 지적 배경을 제공하게 한다. 코수스가 보기에 예술작품은 예술가의 의도의 표현이고, 그래서 예술작품은 곧 예술의 ‘정의(定義)’이다. 예술은 예술가가 말하는 것이어야 한다는 명제는 사실상 그다지 새로운 주장이 아니다. 하지만 코수스는 전통적으로 예술로 수용된 것이 아닌, 가능한

것을 제안하는 형태를 취하는 것을 예술로 규정함으로써 ‘예술은 개념적이다’라는 관념에 이론적 권위를 부여하였다[10].

그럼에도 코수스의 주장에는 모순적 측면이 없지 않다. 코수스는 형태학적 근거에만 의존하여 예술을 정의하는, 즉 전통적 미술의 형태학에 기을 수밖에 없는 형식주의 비평의 관습적인 제도화를 비판하였다. 그런데 다른 한편으로 누군가가 어떤 것을 ‘예술’이라고 부르면 그것 자체를 ‘예술’이라고 부르자는 일종의 ‘명제-기반적’ 명명에 관한 코수스의 주장들은 준거 틀(frame of reference)의 제도화에 의존하는 것과 다름 아니다. 유명한 조각가 도널드 저드(Donald Judd)가 제작한 박스를 다른 사람이 만든 박스와 구별하는 것이 불가능하다는 점을 논하면서, 코수스는 박스나 정육면체 형태의 사용은 사물이 예술의 맥락에 놓일 때 예술일 뿐이라는 우리의 이전의 생각을 아주 잘 보여준다고 주장한다[11]. 아쉽게도 코수스는 자신이 ‘예술의 맥락’이라고 칭한 것의 의미를 자세히 설명하지 못하였던 것 같다. 하지만 그의 말처럼 만일 ‘형태학적’ 관습이 쓸모없는 것이 되었다면, 그로 인해 오히려 제도적이거나 맥락적인 관습만 남게 된 것이다.

3. 이론가로서의 예술가 등장의 미학적 파장

본 논문은 앞에서 사례로 다룬 예술가의 이론적 텍스트들을 그 비평적 섬세함 차원에서 비판하기 보다는, 기존 미술비평의 흐름에 대한 대안적 사유의 제시라는 점에 착안하여 주목하고자 한다. 비판의 대상이었던 형식주의적 접근은 예술의 주관성을 객관적으로 해명하여 이해하겠다는 열망이 자리한다. 그래서 미술형식의 역사적 논리와 연속성에 대한 검증 가능성을 강조하려는 그 형식주의적 시도에는 과거에 대한 주관적 접근이 암시적으로 허용된다. 그런데 본 논문에서 주목한 시각 예술가들은 경험의 주관적 차원에 대해 질문을 제기하였고, 이는 역사주의적 미술비평 패러다임의 권위를 무너트리는 중요한 동인이 되었다고 할 수 있다.

본 논문에서 다룬 『스튜디오』의 편집을 통해 가시화된 이론적 재료들은 1970년대로 향하면서 다양한 이론적 관점을 충돌을 지지하였다. 특히 그린버그의 형식주의를 향한 도전은 이후 도래하는 사이버네틱스, 미디어이론, 시스템이론 등의 지적 흐름들과 결합하며 테크놀로지, 매스미디어, 소비주의를 동반하는 광범위한 문

화적 사유의 자극이 되기에 충분하였다. 그렇지만 그러한 논쟁적 비평 영역은 정통 미술비평과 잠재적인 접촉점을 가졌을 뿐, 결국 독특한 미술형식들을 만들어야 하는 예술가들의 매개 행위를 더욱 요구하게 되었다. 아울러 그 형식을 지지하는 이론적 틀도 함께 구축해야 했다. 가령 영국의 로이 아스콧(Roy Ascott)은 자신의 예술을 사이버네틱스와 동질화하였고, 존 라삼(John Latham)은 철학과 우주론의 질층적 종합을 주장하였다.

이렇게 1960년대 후반의 아방가르드 활동과 구별되는 1970년대 초반의 아방가르드 활동은 이론적 권위에 호소하는 ‘저자로서의’ 특별한 변조라 할 수 있다. 초기 아방가르드의 미술실천은 이론적 작업 특유의 진술을 생산하였지만, 이후의 활동은 이론적 권위 일반을 더욱 명백히 주장하게 되었다. 가령 개념주의는, 분석철학의 기술을 사용하여 ‘형태학적 차이화’에 따르는 예술정의의 자체 증거, 혹은 물리적인 재료의 관습에 대한 정통적 인식에 이의를 제기하였다.

그러나 일단 형식 기준의 자의적 성질이 만들어지고 역사적 연속성에 기초한 비평담론의 권위에 도전장을 내밀게 되면서, 주관적 경험의 본질에 대한 질문이 대두되었다는 사실 자체는 유의미한 성과이다. 즉 진보적인 예술가와 비평가 모두 주관성에 대한 좀 더 일관된 해명을 모색하는 방향으로 자신들의 관심을 이동하였기 때문이다. 특히 당시 일종의 반문화(counter-culture) 운동이라는 세계적 열풍이 기존의 사회규범을 거부하고 실존적 위기감을 야기함으로써, 이론적 원천들의 원칙은 탈구조주의의 위력으로부터 영향을 받은 무의식 연구 경향과도 맞닿았다. 즉 예술가 스스로의 성찰적 텍스트의 명시적 권위가 자연스럽게 세워지고, 그에 따라 예술가가 제기하는 이론의 위상은 더욱 강화되었다. 이러한 당대의 현상은 주관성에 관심을 둔 ‘이론가로서의 예술가’의 출현에 기여하게 된다.

III. 결 론

본 논문에서는 1960년대 말에 시각예술잡지 『스튜디오』를 통해 형성된 논쟁을 집중 탐구하여 예술의 새로운 전개에 대한 잡지의 의견, 그리고 이에 동반된 비평용어를 규명하는 실천적인 반응들을 검토하였다. 본 논문에서 시도한 당시의 새로운 비평담론에 대한 연구는 한편으로, 모더니스트 비평을 향한 도전의 맥락을

제공한다. 이는 미국에서 전개되었던 미술비평 논쟁을 다룬 『스튜디오』의 편집 방향을 살펴봄으로써 가능하였다. 특히 그린버그의 비평적 위상에 대해 비판적 태도를 견지하는 예술가의 이론적 텍스트들을 분석함으로써, 형식적인 측면에만 기반을 둔 미술의 관습성을 극복하고 예술가가 명명한 어떤 것으로서의 예술개념이 사물의 매개가 필요 없는 미술의 가능성을 제시할 수 있다는 사실도 찾았다. 그런데 이러한 자의적인 성질, 그리고 담론이 아닌 제도에 의한 예술 승인의 필요성 등은 오히려 주관적 경험 자체에 대한 비평적 성찰로부터 후퇴하는 모습으로 보인다.

이렇듯 본 논문은 예술작품의 본질과 인간 주관성에 대한 기존의 관점이 예술가들로부터 지속적인 질문의 대상이 되어 미술비평으로 생산된 복합적인 상황을 진단해 보았다. 이로써 『스튜디오』라는 출판물의 역사에 접근함으로써, '잡지'라는 대중적 영역에서 이루어지는 미술실천의 의의를 인식할 수 있었다. 예술의 의미 형성에 여러 사람들이 참여한다는 점은 예술의 정체성을 구성하는 핵심적 측면이라고 할 수 있다. 그리고 그 의미 형성을 위한 조직적 활동은 그것이 실제로 언어화되는 물리적 맥락 밖에서는 이해될 수 없다. 그러므로 출판물을 통해 공식화된 대화와 논의는 담론 공동체의 합의로서 표명되며, 그에 따라 권위와 이의 제기라는 역동적 상황도 발생할 수 있는 것이다.

특히 이 시기부터 예술가들이 비평가의 중재 없이 자신의 비판적 입장을 밝히는 지면을 차지하기 시작하면서, 예술적 판단의 권위 있는 목소리이면서도 잡지의 입장의 우선적 대표자인 비평가 그룹이 배제되었다는 사실 또한 주목할 만한 변화이다. 게다가 대부분의 예술가들이 자신의 작업에 영향을 미치는 비평용어를 정교화 하는 데에 매몰되어 있는 데 비해, 본 논문에서 소개한 시각예술가들은 예술을 대하는 '이론가'로서의 위치를 스스로 채택하기 시작했다는 점 또한 비평담론의 역사적 지형에 대한 연구의 주요 논점으로서 가치를 지닌다.

References

- [1] Peter Townsend, 'Ave Atque...or, a Pot-Pourri of Random Reflections', *Studio International*, June 1975, pp.168-72.
 [2] Charles Harrison, *Since 1950: Art and Its*

Criticism, London: Yale University Press 2009.

- [3] Barbara M. Reise, 'Greenberg and the Group: A Retrospective View, Part 1', *Studio International*, Vol.175, No.900, May 1968, pp.254-57.
 [4] Peter Townsend, 'Editorial Statement', *Studio International*, Vol.171, No.873, January 1966, p.1.
 [5] David Annesley, et. al., 'Anthony Caro's Work: A Symposium by Four Sculptors', *Studio International*, Vol.177, No.907, January 1969, pp.14-20.
 [6] Michel Claura, 'Paris Commentary', *Studio International*, Vol.177, No.907, January 1969, pp.47-49.
 [7] Anthony Hill, 'Climate of Biederman', *Studio International*, Vol.178, No.914, September 1969, pp.68-69.
 [8] Charles Harrison, 'Against Precedents', *Studio International*, Vol.177, No.907, September 1969, pp.90-93.
 [9] Victor Burgin, 'Situational Aesthetics', *Studio International*, Vol.178, No.915, October 1969, pp.118-21.
 [10] Joseph Kosuth, 'Art after Philosophy', *Studio International*, Vol.178, No.915, October 1969, pp.134-37.
 [11] Joseph Kosuth, 'Art after Philosophy Part II "Conceptual Art" and Recent Art', *Studio International*, Vol.178, No.916, November 1969, pp.160-61.

※ 이 논문은 2023년도 동덕여자대학교 학술 연구비 지원에 의하여 수행된 것임.
 (This work was supported by the Dongduk Women's University grant)