

쓰레기도 예술이 되나요?: 데이비드 해몬즈의 ‘홀리스’ 아트 *

이지은 (명지대학교)

I. 들어가며

II. 아프리카-아메리칸 정체성: 해몬즈의 초기작업

III. 노점상과 지하철 : 다운타운의 해몬즈

IV. 쓰레기도 예술이 되나요?

V. 맺음말

I 들어가며



도 1 데이비드 해몬즈, 〈무제〉, 2011, 혼합매체, 크기 미상

2011년 뉴욕 맨해튼의 업타운에 위치한 I&M 갤러리에서 열린 데이비드 해몬즈(David Hammons)의 전시는 얼핏 보기에는 평범한 회화전시로 보였다. 그러나 해몬즈를 아는 사람들은 모두 의아해했다. 작가가 단 한번도 회화를 선보였던 적이 없었기 때문이다. 전시장에는 추상표현주의를 연상시키는 캔버스들이 걸려 있었다(도1, 도2). 다른 점이라면 이 캔버스들은 노숙자들이 덮는 거적이나 쓰레기 수거용 비닐 등으로 둘

려싸여 있다는 것이었다. ‘회화’의 관람은 이런 포장에 군데군데 구멍 나고 찢어진 틈을 통해서야 겨우 가능했다. 관람을 방해하는 것은 포장뿐만이 아니었다. 어떤 작품은 커다란 옷장으로 가려져 있었다.

비평은 두 갈래로 갈렸다. 너털너털한 비닐을 회화의 일부로 보고 색감이나 질감의 추상적인 아름다움을 감상하는 사람들이 있었다. 반면, 노숙자를 떠올리는 포장과 추상표현주의 회화가 갖는 상류 사회의 이미지, 그리고 업타운에 위치한 상업 화랑이라는 전시장소가 수반하는 백인중심의 상류사회와 흑인 미술가인 해몬즈가 대비되는 측면을 보고 할렘을 대표하는 해몬즈가 백인 일색의



도 2 데이비드 해몬즈, 〈무제〉, 2011, 혼합매체, 크기 미상

* 본 논문은 2013년도 명지대학교 교내연구비 지원사업에 의하여 연구되었음.

업타운 관람객에게 응수하는 것으로 해석하는 이들도 있었다.

1943년, 미국 일리노이 주 태생의 해몬즈는 미술계에 잘 알려진 아프리카-아메리칸¹ 미술가로서의 위상을 뛰어넘어 21세기 큐레이터들에게 가장 주목받는 동시대 작가의 반열에 올라있다. 흔히 이 작가를 따라다니는 수식어 중 하나는 ‘도무지 잡을 수 없는(elusive)’인데, 그 이유는 작가가 언론매체와의 인터뷰에 인색하고, 제도권 전시공간이나 미술작품의 상업적인 판매에 무관심하거나 심지어 적대적이었기 때문이다.² 이는 작가가 L&M 갤러리를 개인전 장소로 택한 것을 더욱 의심스럽게 만드는 이유 중 하나이다. L&M은 전직 골드만 삭스 임원이 운영하는 철저하게 상업적인 화랑이다. 유망한 작가를 발굴하는 기획전이 목적이 아니라 드쿠닝이나 자코메티 같은 거장들의 작품을 컬렉터들로부터 위탁받아 이를 전시하면서 판매하는 상업 화랑이었다. 물론 해몬즈 전시의 경우는 예외적으로, 작가는 전시기간 중 어떤 작품도 판매하지 않는다는 조건을 내걸었다.

본 논문은 2011년 해몬즈 개인전을 중심으로 미국의 대표적인 흑인 미술가로 알려진 해몬즈의 작업을 통해 작가가 어떻게 백인중심의 미술계에서 지역 공동체와 인종, 계급을 해석하고 이를 작품에 반영하는지를 살펴보고자 한다. 이는 요즘 회자되는 사회적 미술의 책임이나 커뮤니티 미술의 개념에 대해 새로운 시각을 제공하는 계기가 될 것이다.

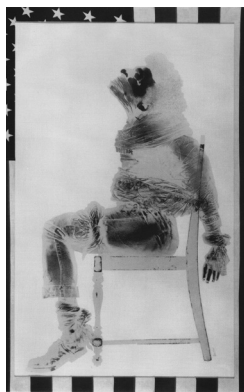
II 아프리카-아메리칸 정체성: 해몬즈의 초기작업

해몬즈의 고향, 일리노이 주 스프링필드는 전형적인 중서부 도시 중 하나이다. 미국인들에게 스프링필드는 노예해방으로 유명한 제 16대 대통령 에이브러햄 링컨(Abraham Lincoln)이 젊은 시절을 보낸 곳이자 링컨의 무덤이 있는 곳이다. 지역의 청소년들은 학교에서 링컨의 발자취를 따라가는 답사를 하

1 미국에서 출판되는 해몬즈에 관한 대부분의 저서나 논문, 기사의 경우, 그의 인종적 정체성을 표현할 때 ‘아프리카-아메리칸(African-American)’으로 사용하고, 흑인(black)이라는 표현은 극히 드물게 사용되므로 본 논문에서는 우리에게 친숙한 용어인 ‘흑인’과 ‘아프리카-아메리칸’을 병기하여 사용하겠다.

2 Steven Stern, “A Fraction of the Whole,” *Frieze* (March, 2009), p. 56.

며 고향의 영웅을 기렸고, 해몬즈 역시 이를 생생하게 기억하고 있다. 한창 감수성이 예민한 시기의 청소년에게 자신들의 조상이 노예였음을 상기시키는 고향은 썩 달갑지 않은 장소였을지 모른다. 한결같고 지루한 중서부를 떠나는 길은 흑인 소년에게 단 두 가지 밖에 없어 보였다. 바로 운동선수가 되거나 음악을 하는 것이다. 둘 다에 별 재능이 보이지 않던 해몬즈는 스무 살 때 LA로 건너가서 처음에는 광고를 전공하다가 순수미술을 가르치는 현재 ‘칼아츠CalArts’(California Institute of the Arts)의 전신인 코이너드 미술학교(Chouinard Art Institute)에 들어갔다. 1960년대 후반 흑인인권운동의 열기 속의 LA에서 해몬즈는 흑인문화국가주의(Black Cultural Nationalism)의 세례를 받아 아프리카-아메리칸으로서의 정체성에 눈떴다.³ 이는 1970년대 초부터 시작되는 작품 〈바디 프린트(Body Print)〉 시리즈를 통해 직접적으로 표현된다.



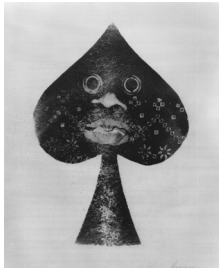
도 3 데이비드 해몬즈, 〈불의의 사건〉, 1973, 바디 프린트, 102,9x158,8cm

작가는 자신의 몸을 판화의 원판으로 사용했다. 마가린이나 기름을 머리와 몸, 옷 등에 스미게 적신 후 직접 보드에 눌러 찍는 기법으로 형태를 잡고, 이렇게 기름 묻은 종이에 분필가루나 미세한 안료가루를 뿌려 형상을 나타낸다. 여기에 드로잉이나 실크 스크린을 더하여 만들어진 〈바디 프린트〉 시리즈는 작가의 인종적 특징을 여과없이 드러낼 뿐 아니라 정치적 이슈까지 담아내었다. 시리즈의 작품들 중 〈불의의 사건(Injustice Case)〉(1973) (도 3)은 당시 미국을 떠들썩하게 만들었던 ‘시카고 에이트(Chicago 8)’ 재판의 피고인 중 하나였던

흑인 바비 실(Bobby Seale)을 모델로 한 것이다. ‘시카고 에이트’는 월남전 반대시위를 모의하기 위해 주(州) 경계선을 넘었다는 이유로 체포된 8명의 젊은이들을 말한다. 이들 중 상당수는 이미 잘 알려진 반전단체의 대표였고 바

3 해몬즈의 성장배경에 관해서는 Alana Heiss, “Breaking the Code,” *David Hammons: Rousing the Rubble*, exh. cat. (New York: The Institute of Contemporary Art, P.S.1 Museum, 1991), pp. 8-9, Kelle Jones, “The Structure of Myth in the Potency of Magic,” 같은 책, pp. 15-16 참조.

비 실은 그 중 블랙 팬더스(Black Panthers)라는 극렬흑인인권단체를 대표하고 있었다. 공판 기간 내내 재판정은 이례적으로 반전단체의 시위와 구호로 점철되었고, 판사였던 줄리어스 호프만은 다른 피고인들을 제쳐 두고 유독 실에게만 재갈을 물리고 의자에 묶어놓은 상태로 재판에 참석하게 하는 극단의 조치를 취했다. 실제로 실의 혐의는 가벼운 편이었다. 그러나 정작 혐의보다 무거운 법정모독죄가 적용되어 4년형을 받았다.⁴ 해몬즈가 선택한 것은 바로 재갈을 물고 의자에 묶여있는 실의 포즈였다. 명백하게 흑인으로 보이는 인종적 특징을 가진 인물의 형상은 직설적인 묘사와 함께, 마치 청사진을 보는 것 같은 착각이 들 정도의 인덱스(index)적 성격으로 인해 ‘시카고 8’ 사건의 다큐멘터리를 보는 듯 한 느낌마저 준다. 이렇듯 사실적인 표현을 주로 하던 해몬즈의 작품은 그가 1970년대 중반 뉴욕으로 거처를 옮긴 이후로 오브제를 사용하며 변화한다.



도 4 데이비드 해몬즈, 〈스페이드〉, 1974, 바디 프린트, 36,8x29,2cm

뉴욕으로 이사한 초기에 해몬즈는 부삽모양의 〈스페이드(Spade)〉 시리즈(도 4)를 시작했다. ‘스페이드’는 모범생을 ‘스퀘어(square)’라고 부르는 것처럼 흑인을 지칭하는 은어이다. 작가는 왜 하필이면 흑인을 ‘스페이드’로 부르는지 그 이유를 모르겠다고 고백했다. 그래서 그는 부삽 모양을 자신의 모티프로 삼고, 실제의 삽(shovel)을 구해 아프리칸 마스크를 만들기 시작했다.⁵ 아프리카-아메리칸 모티브들은 75년 전시 《기름진 봉지와 바비큐 뼈다귀》(도 5)에서도 이어진다. 식품 포장에 쓰였던 누런 종이봉투와 먹다 남은 바비큐 뼈들로 이뤄진 조형물을 장식하는 것은 해몬즈가 할렘 지역의 이발소에서 수거해온 흑인들의 머리카락으로 만든 헤어 볼(hair ball)이다. 기름이 밴

뉴욕으로 이사한 초기에 해몬즈는 부삽모양의 〈스페이드(Spade)〉 시리즈(도 4)를 시작했다. ‘스페이드’는 모범생을 ‘스퀘어(square)’라고 부르는 것처럼 흑인을 지칭하는 은어이다. 작가는 왜 하필이면 흑인을 ‘스페이드’로 부르는지 그 이유를 모르겠다고 고백했다. 그래서 그는 부삽 모양을 자신의 모티프로 삼고, 실제의 삽(shovel)을 구해 아프리칸 마스크를 만들기 시



도 5 데이비드 해몬즈, 《기름진 봉지와 바비큐 뼈다귀》 전시정경, 1975

4 <http://www.history.com/this-day-in-history/chicago-8-trial-opens-in-chicago>, 2013년 1월 20일 검색.

5 Kelle Jones, "The Structure of Myth an the Potency of Magic," p. 24.

누런 종이봉투와 뼈는 실제로 흑인들이 즐겨 먹는 ‘소울 푸드(soul food)’로 잘 알려진 돼지갈비 바비큐와 닭튀김으로 대변되는 아프리카-아메리칸 모티브이다. 이들의 인종적 특징의 대표 격인 곱슬머리 역시 직접적인 지시대상을 명백히 해준다. 그러나 초기 〈바다 프린트〉 시리즈에서 보이는 대상의 실제적인 묘사와는 달리, 위의 재료들로 구성된 조형물은 주술적인 토템 오브제와 같은 추상성을 지녔다.



도 6 데이비드 해몬즈, 〈더 높은 목표〉(1983년 뉴욕, 55피트 짜리 농구대)

할렘의 거리는 실로 작가에게 영감의 원천이자 재료의 창고, 제작현장, 그리고 전시장이 되었다. 〈더 높은 목표(Higher Goal)〉(1983)(도 6)은 무려 16.7m가 넘는 높이의 장대 위에 매달린 농구대이다. 작가는 나무를 깎아 만든 기둥에 맥주 병뚜껑으로 일일이 무늬를 넣어 장식했다. 대략 4000개가 넘는 병뚜껑을 썼다고 알려졌다. 작품은 121번가와 프레더릭 더글러스 대로 사이에 설치되었다. 작품을 설치할 때, 경찰이 다가와 허가를 받았느냐고 물었다고 한다. 물론 시의 허가 따윈 없었다. 해몬즈는 〈더 높은 목표〉를 ‘반(反)-농구’ 작품이라고 설명한다. “농구는 흑인 커뮤니티의 문제

점이 되었다. 아이들이 도무지 교육을 받으려하지 않기 때문이다. 이들은 다른 사람들의 게임에 앞잡이노릇을 할 뿐이다. 이것이 제목을 ‘더 높은 목표’로 한 이유다. 인생에 있어서 농구보다 더 높은 목표를 가져야한다는 의미이다”라는 작가의 설명은 자신의 작품이 흑인사회의 커뮤니티 미술로서 계몽적 역할을 감당해야 한다는 소견을 내비친다.⁶ 이처럼 거리는 해몬즈에게 무궁무진한 소재였다. 구석구석 버려진 쓰레기는 작품의 재료가 되고 거리마다 제각기 가진 특색은 작품의 사회적 성격을 드러냈다. 할렘의 쓰레기장을 뒤지며, 버려진 공터의 나뭇가지에 빈병을 꽂으면서, 작가는 자신만의 커뮤니

6 David Hammons quoted by Douglas C. McGill, “Hammons’ Visual Music,” *The New York Times* (July 18, 1986), p. 15.

티 미술을 전개했다.

나는 85%이상의 내 시간을 내 작업실이 아니라 거리에서 소비한다. 그래서 내가 작업실에 들어가면 이런 거리에서의 경험들을 반추하려 한다. 내가 사회적으로 지각한 모든 것들 — 인종차별의 사회적 조건들 — 이 땀처럼 쏟아진다.⁷



도 7 데이비드 해몬즈, 〈국제흑인개선회회 깃발〉, 1990, 설치장면 사진

이런 맥락에서 마커스 가비(Marcus Garvy)에 의해 디자인 된 UNIA(Universal Negro Improvement Association)의 아프리카-아메리칸 국기를 변형시켜 미국의 성조기와 합성하여 만든 해몬즈 버전의 아프리카-아메리칸 국기는 자기정체성의 선언이자 그 정체성을 만드는 사회적 조건들에 대한 환기로 볼 수 있다(도 7). 깃발의 흑색은 아프리카 사람들을, 적색은 자유를 되찾기 위해 이들이 흘린 피를, 그리고 녹색은 잃어버린 땅, 고국 아프리카의 자연을 의미한다.

III 지하철: 다운타운의 해몬즈

해몬즈가 개입하는 커뮤니티는 할렘에 그치지 않았다. 작가는 다운타운 이스트 빌리지의 쿠퍼 스퀘어 한 귀퉁이에 아예 노점상을 차렸다. 〈눈사태 공 세일(Bliz-aard Ball Sale)〉(1983)(도 8)은 어느 겨울 날, 손톱만한 크기부터 손바닥만한 크기까지의 눈송이를 묶쳐 좌판에



도 8 데이비드 해몬즈, 〈눈사태 공 세일〉, 1983, 퍼포먼스

늘어놓고, 작가가 장사에 나선 퍼포먼스 작업이다. 퍼포먼스 자체도 일회적이거나, 여기에 동원된 오브제/상품 역시 일회적이다. 쿠퍼 유니온(Cooper

7 David Hammons interviewed by Maurice Berger, *Art in America* (September 1990), p. 80.

Union)이라는 미술학교가 있는 근처, 그리고 갤러리들이 즐비한 소호나 첼시와 그리 멀지않은 곳에 다른 일상용품을 파는 노점상과 나란히 좌판을 벌여 놓고 해몬즈는 손님을 기다렸다. 다른 노점상들의 물건과는 달리 얼마 지나지 않아 녹아 없어질 눈송이들에 기꺼이 발을 멈추고 물건(?)을 살펴보는 이들도 종종 있었다. 작가는 이런 노점상 행위를 대화를 촉발하기 위한 일종의 ‘콜링 카드(calling card)’라고 설명한다.

신발이나 그 밖의 물건들을 거리에서 판매하는 것은 내 생각으로 내가 제일 잘 할 수 있는 일이다... 이런 일을 하고 있으면, 사람들과 상대하고 있는 것이 마치 전시의 오픈닝 같다. 당신과 다른 사람들 사이에 어떤 물건이 있으면, 그들은 당신과 관계를 맺을 수 있다. 만약 당신이 물건을 가지고 있지 않다면 당장에 공공의 적(거리의 흑인들)을 말하고 있다(이) 된다. 하지만 당신이 물건을 가지고 있다면, 그들은 마음을 가라앉히고 당신과 거래를 할 수 있다.⁸



도 9 데이비드 해몬즈, 〈양동이를 차라〉, 1989, 포도주 병, 양동이, 석탄, 94x94x20,3cm

여기서 노점상 행위는 철저히 장소특정적 퍼포먼스가 된다. 작가가 할렘에서 작업하는 것과 트라이베카에서 작업하는 것은 완전히 맥락이 다르다. 125번가에 있는 그의 작업실에서 다운타운 로워 이스트사이드(Lower Eastside)까지, 그리고 D 트레인이 닿는 퀸즈까지 이어지는 그의 행보는 흑인 커뮤니티를 넘어 맨해튼과 그 주변까지 확대되었다.

지하철의 경험도 그에게는 작품의 기회였다. 트레인 정거장 주변에 흔히 나뒹굴어다니는 술병들, 그 중 저가의 알코올로 대표적인 것이 ‘야간기차(Night Train)’이다. 아직 내용물이 완전히 비워지지 않은 병을 포함하여, 버려진 술병들은 둥그렇게 열을 지워 〈양동이를 차라(Kick the Bucket)〉(1989)(도 9)라는 설치작업의 재료가 되었다.

8 David Hammons quoted in Linda Goode-Bryant and Marcy S. Philips, *Contextures* (New York: Just Above Midtown, Inc., 1978), p. 41. []안의 설명은 본 논문의 저자가 삽입한 것이다.

청록색의 병들이 원을 이루는 모습은 아름답다. 여기서는 ‘나이트 트레인’이란 이름도 중요한 역할을 한다. 이는 과거 노예들이 야반도주 시 사용했던 지하터널의 운송수단에서부터, 1960년대 흑백분리정책에 반대하여 남부 지역을 돌며 버스의 “자유 승차(Freedom Ride)” 운동을 전개했던 프리덤 라이더(Freedom rider)에 이르는 아프리카-아메리칸의 역사를 상기시킨다. 흑인 재즈 음악가들의 레퍼토리에 즐겨 등장하는 기차의 모티프는 또한 백인들의 입장에서 보았을 때 “선로의 반대편에 사는(living on the other side of track)” 흑인들의 처지와도 연결되어있다.⁹ 제목 ‘양동이를 차라’는 은어로 죽음을 의미하는 말로,¹⁰ 술병이 연상시키는 알콜 중독자나 노숙자들의 이미지와 겹쳐진다. 이는 또한 휘트니 비엔날레에서 공개된 작가의 비디오 제목과도 일치한다. 비디오에는 아직은 뿌연 빛에 감싸인 새벽녘, 지하철역의 노숙자와 바닥을 나뒹구는 쓰레기, 양동이를 얹어놓고 타악기처럼 연주하는 거리의 음악가를 연상시키는 리드미컬한 소리 등이 담겨있다. 후반부에 해몬즈가 등장하는데 실은 드럼 소리처럼 들리던 것은 해몬즈가 양동이를 걷어차서 콘크리트 바닥에 구르는 소음과 발자국 소리였다. 이렇듯 할렘과 다운타운을 중심으로 하는 작가의 생활영역에서 얻어진 재료와 경험, 주변의 지역성 등을 담아내던 해몬즈의 작품성향은 2007년과 2011년, 업타운의 L&M 갤러리 전시를 통해 전혀 다른 커뮤니티와 상대하게 되었다.

N 쓰레기도 예술이 되나요?

맨해튼 이스트 78번가에 위치한 L&M은 골드만 삭스의 파트너였던 로버트 머친(Robert Mnuchin)이 설립한 상업화랑으로 흔히 보는 화이트 큐브 스타일의 모던한 공간이 아니라 우아한 타운 하우스 스타일의 주택을 개조한 건물이다. 2011년 정월, 드쿠닝이나 게르하르트 리히터가 걸려있던 벽에 노숙자들이 깔고 덮었을 법한 더러운 비닐과 담요, 다 떨어진 거죽에 쌓인 그림들이 걸렸다. 관람자들은 모더니즘과 노숙자 모두를 연상케 하는 그림 앞에서 어떤

9 Kellie Jones, 앞의 글, p. 33.

10 Manthia Diawara, "Make It Funky: The Art of David Hammons," *Artforum* vol. 36, No. 9 (1998), p. 124.

입장을 취해야 할지 망설였다. “경탄할만한, 아마도 위대한 미술(marvelous, very possibly great art)”이라고 『뉴욕커(The New Yorker)』의 비평가는 칭송했



도 10 데이비드 해몬즈, 〈무제〉, 2007, 혼합 매체, 크기 미상

고, 『옵저버(Observer)』지의 평자는 “올해 최고의 전시 중 하나(one of the best shows of the year)”라고 치켜세웠다. 『뉴욕 매거진』에서 평론가 제리 살츠(Jerry Saltz)는 전시를 추상표현주의를 폐기처분하는 공식으로 해석했고, 평론가 데이비드 캐리어(David Carrier)는 해몬즈를 “정치적 미술가(political artist)”로 치부하며 전시가 작가를 성공적인 화가로 만들지는 못하겠다고 꼬집었다.

사실 L&M에서의 전시는 2011년이 처음은 아니었다. 작가는 2007년, 여섯 벌의 모피 코트를 걸어놓은 작업으로 L&M과 인연을 맺었다(도 10). 밍크와 친칠라, 담비 등 값비싼 모피로 만들어진 발목까지 오는 길이의 코트들이 재봉사들이 쓰는 인체모형에 걸쳐진 채로 갤러리 곳곳에 나뉘어 놓였다. 전시는 작가가 직접 갤러리를 찾아가 제안한 것이었다. 물론 작품의 제작비용도 작가가 지불했다. 단, 전제조건이 붙었는데, 갤러리 측은 전시 개막 당일까지 어떤 작품이 전시되는지 일체 알 수 없으며, 어떠한 언론매체에도 절대 홍보하지 않고, 전시 기간 중 어떤 작품도 판매하지 않는다는 것이었다. 해몬즈와 그의 부인, 치(Chie)와의 협업으로 진행된 설치 는 가까운 곳에서 모피 코트의 뒷부분을 보았을 때 비로소 진면목이 드러난다. 모피들은 스프레이 페인트나 바니쉬(vernish, 유화 물감 위에 덧칠하는 유약)로 더럽혀져있거나 심하게 찢어져있고, 심지어는 가스 라이터로 군데군데 태워졌다. 모피 타는 냄새가 채 가시지 않을 정도로 심하게 훼손된 코트는 섬뜩한 느낌을 줄 정도이다.

전시장의 모피 코트는 어떤 의미일까? 이는 1980년대 미국 미술계를 알고 있는 사람들에게는 이내 연상이 가능한 코드다. 1980년대 중반, 소호의 번성기이자 월 스트리트의 전성기, 주식시장의 내부거래와 하룻밤 사이의 흥망성

최가 가능했던 시기, 찰리 쉰 주연의 영화 <월 스트리트>(1987)를 생각하면 떠오르는 이 시기의 미술품 컬렉터들은 웨스트 브로드웨이에서 소호에 이르는 화랑가의 신작들을 살펴보고 브런치를 즐기는 ‘밍크 코트’ 부대들이었다.¹¹

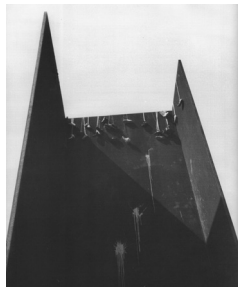
전시에 등장하는 모피 못지않게 또 하나의 숨겨진 ‘모피’가 있었으니, 그것은 바로 이 전시에 해몬즈가 대변인(혹은 딜러)으로 내세운 로이스 플랜(Lois Plehn)이란 이름의 여성이다. 80년대 전형적인 모피 부대(fur brigade)의 일원이었던 플랜 씨는 컬렉터에서 딜러로 전향했다. 물론 작가의 요청에 따라 전 시기간 중의 판매는 금지되었으나, 전시가 끝난 뒤에는 다른 문제였다(실제로 판매가 이루어진 것으로 알려졌다). 업타운의 전시 장소에서 딜러까지, 완 벽한 80년대 미술시장의 패러디였다. 물론 여기에 모피반대시위가 두드러졌던 80년대의 분위기도 빼놓을 수 없다. 이런 2007년 전시의 성공에 힘입어, 2011년 작가는 L&M측에 더 대담한 요구를 했다. 전시 작품 전체를 갤러리가 구매하는 조건이었다. 갤러리는 허접한 비닐이나 담요 따위로 쌓인 캔버스를 거금(6 digit figure라고 알려졌다)을 주고 구입했고, 심지어 어느 딜러는 갤러리를 방문한 고객에게 일단 해몬즈의 작품을 구입하고 난 다음 포장을 뜯을 수 있지 않겠냐며 설득했다.¹²

이른바 ‘발견된 물건(found object)’은 현대미술에서 새로운 것이 아니다. 거슬러 올라가보면 마르셀 뒤샹의 레이메이드(readymade)로부터 로버트 라우센 버그의 컴바인 회화에 부착된 베개나 이불, 짐 다인도 즐겨 사용하는 부삽 등 수없이 많은 선례들이 준비하다. 그러나 이들 오브제들이 예술작품의 아우라를 손상시키지는 못한다. 오히려 일상의 사물들, 쓰레기로 취급될만한 물건들이 예술작품을 이루는 요소가 되면서 색과 형태라는 조형요소로서의 역할을 하고, 각각의 오브제가 갖는 개인적인, 혹은 사회적인 의미로 이해될 뿐이다. 하지만 해몬즈의 ‘거적 캔버스’는 다르다. 누구나가 추상표현주의 회화작품으로 인식할 만한 ‘회화’가 등장하지만 해몬즈가 설정한 맥락에 따르면, 이는 더

11 해몬즈의 작업에서 모피 코트와 관련한 부분은 Jack Bankowsky, "What Becomes a Legend?" *Artforum* vol.45, No. 10 (2007), pp. 187-198을 참조.

12 Adam Lindemann, "A Strange Anomaly: David Hammon's 'Homeless' Art on the Upper East Side," *The New York Observer* (February, 22, 2011) 참조.

이상 기존의 창작물로서의 회화가 아니라 레디메이드의 역할을 하는 셈이다. 개별적인 회화로서의 가치나 역할을 하고 있지 않다. 이 ‘회화’를 감싸고 있는 ‘발견된 물건’은 다름 아닌 노숙자나 깔고 덮을 만한 비닐이나 담요, 허접한 천 조각들이다. 이는 분명 작가의 산물이 아니지만 ‘회화’를 가리는 가리개로서의 역할을 맡으면서 그 자체가 회화적 표면으로 인식되기도 한다. 하지만 해몬즈 작품에서 오브제로 등장한 가리개는 너무도 극명하게 비(非)예술(non-art)로서의 특성을 드러낸다. 회화적 표면에 기대어 예술작품으로서의 아우라를 나눠가지는 것이 아니라 오히려 감싸고 있는 ‘회화’의 아우라마저 박탈한다. 작가는 우리에게 “쓰레기도 예술이 되나요?” 라고 묻고 있는 듯하다. 이 질문 또한 오래전에 답이 나왔다. 물론, 쓰레기도 예술작품이 되었다. 뒤샹과 라우센버그, 피에로 만조니와 아르테 포베라(arte povera) 등 이미 많은 미술사조와 작가들이 허접한 사물들을 예술로 승화시켰다. 하지만 해몬즈



도 11 데이비드 해몬즈, 〈신발나무〉, 1981, 혼합 매체, 설치

의 질문은 다른 답을 요구한다. 작가는 L&M 갤러리가 표방하는 모든 문화적인 코드들—월 스트리트, 80년대 여피(Yuppie)족, 백인 위주의 모더니즘 미술의 상업적 성공, 이른바 거장들의 작품에 대한 자본주의적 재투자—등등을 회화하고, 이들 예술을 쓰레기로 만드는데 일조하고 있다.

어쩌면 백인중심의 미술계와 개인 컬렉터는 물론 기관이나 공공미술까지도 점령해버린 모더니즘의 독재에 대한 해몬즈의 비판은 진작부터 그의 작업에서 중요한 주제였다. 1981년, 작가는 맨해튼 시내 웨스트 브로드웨이와 프랭클린 스트리트가 교차하는 모퉁이에 놓인 리처드 세라(Richard Serra)의 조각 작품 〈T.W.U.〉(1980)¹³에 끈 달린 신발들을 던져 걸거나, 오줌을 누고 그 과

13 〈T.W.U.〉는 세라의 집과 그리 멀지 않은 거리에 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 세레와 낙서에 시달리는 골치 덩어리였다. Harriet F. Senie, *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), pp. 16-18 참조.

정을 사진으로 기록한 <신발나무>와 <열 받다(Pissed Off)>라는 작업을 했다. <신발나무(Shoetree)>(도 11)는 모두 25 켄레의 끈 달린 신발을 던져서 <T.W.U.>에 거는 것이다. 신발을 던진다는 것은 대단한 모욕적인 행위에 해당하는데, 다른 한편으로 작품에 ‘신발걸이’라는 유용성을 부가함으로써 무(無)목적적이라는 예술작품의 정의—예술작품은 생활에서 무용지물이어야 한다—에 반(反)하도록 작품을 탈미학화(de-aestheticized) 시키는 것이라고도 해석할 수 있다. 한편 <열 받다>는 노상방뇨로 법적 처벌이 가능한 범법행위였다.¹⁴

‘오줌누기(pissation)’에서 ‘열 받다(pissed off)’로의 제목 전환도 절묘하거니와, 같은 해인 81년, 미술의 효용성과 공공미술에 대한 논란에 불을 붙인 세라의 <기울어진 호(Tilted Arc)>가 설치되었다는 점에서 <열 받다>는 그 미술사적 의의를 갖는다.¹⁵ 바쁜 시간 광장을 가로지르는데 방해가 될뿐더러, 일조권을 침해하며, 위압감을 주고 시야를 가리기 때문에 마약거래나 낙서, 노상방뇨 등을 조장한다는 등 민원이 계속되자 뉴욕 시는 작품을 이례적으로 청문회를 소집하기에 이르렀고 팽팽한 논쟁 끝에 결국 세라의 작품은 철거되었다.¹⁶ 위와 같은 맥락에서 해몬즈의 <열 받다>나 <신발나무>의 맥락을 잇는

14 실제로 현장을 지나가던 경찰관이 해몬즈에게 경고하는 사진이 남아있다. Tom Finkelpearl, "On the Ideology of Dirt," *David Hammons, Rousing the Rubble* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), pp. 85-88 참조. <열 받다(Pissed Off)>에 관하여는 이지은, 『감각의 미술관』 (서울: 이북, 2012), pp. 228-233에 보다 자세히 다뤄졌다.

15 <T.W.U.>의 설치 장소에서 멀지 않은 뉴욕 맨해튼의 제이콥 자비츠(Jacob Javits) 연방청사건물 광장에 설치된 <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. 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. 이지은, 위의 책 참조.

16 GSA(General Services Administration)의 뉴욕지부 행정관인 윌리엄 다이아몬드(William Diamond)의 주선으로 열린 청문회에서는 예술적 표현의 존중이나 시민의 호응이나를 놓고 팽팽한 논쟁이 벌어졌다. 미술계 종사자들은 대부분의 현대미술이 초기에는 대중에게 이해받지 못했다는 점을 들어 불편한 현실을 토로하는 ‘몰이해한 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, 이어진 법정투쟁에도 불구하고 세라의 <기울어진 호>는 결국 1989년 3월 15일에 철거되었다. 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. 이지은, 『배설과 전복: 권위와 가치에 대한 도전으로 보는 현대미술에서의 배설』, 『미술이론과 현장』 vol.13, 2012, pp. 148-151 참조.

L&M의 일련의 전시들은 미술의 엘리트주의에 대한 ‘거리 미술(street art)’의 맞대응으로 해석된다. 이들은 백인남성 작가의 거대한 기념비적 조각, 그리고 형식주의 모더니즘의 절제된 추상적 엄정함과 화랑의 상업주의에 대한 거리 미술의 희화적 비판이다.

V 맺음말

해몬즈의 작업은 미국 출신 흑인의 정체성을 바탕으로 형성되어 그가 거주하고 작업하는 맨해튼의 지역적 특수성을 반영한다. 하지만 이것으로 해몬즈를 아프리카-아메리칸 정체성을 대표하는 작가라거나, 혹은 커뮤니티 아트를 수행하는 작가로 틀 지을 수는 없다. 일관되고 통일된 커뮤니티라는 환상은 이미 우리시대에 깨어진 지 오래이다. 오히려 이러한 환상이야말로 권위적이고 폐쇄적인 권력의 측면에서나 강조되는 것이다.

사회주의의 붕괴와 기존의 공동체에 관한 개념들의 쇠퇴와 함께 반성되는 것은 공동체나 정체성에 관한 정의에 수반되어 온 타자화의 전략과 본질주의였다.¹⁷ 불변하는 중심으로의 본질(essence)에 입각한 이런 정의에서 공동체라는 개념은 인종적 특징이라든지, 사회적 이념, 지리적 특성이나 영토의 한계 같은 몇 가지의 고립된 동질성으로 축소되기 마련이다. 단일한 공동체를 정의하는 이런 전체주의적인 측면은 공동체의 구성요소를 규정하는데 불필요하거나 거슬린다고 생각되어지는 차이나 모순, 혹은 여타의 사회적 형태들을 말살하거나 은폐한다. 내재성이라는 불변의 본질을 가진 불가능한 공동체에 대한 환상은 공동체가 동질성을 공유한 자율적인 주체들로 구성된 집단이라는 막연하고 편협한 정의를 통해 고착화되었다. 이런 맥락에서 공동체 개념의 해체는, 스스로 정당화하는 동질성에 대한 주장의 배면에 저항하는 세력들을 노출시키는 것이었다. 그렇다면 커뮤니티의 개념 자체가 붕괴하는 이 시점에서 과연 어떤 커뮤니티 미술이 가능한 것일까? 해몬즈의 작업에 나타나는 지역사회와의 관계들은 어떻게 설명되어야 할까?

17 Vijay Devadas and Jane Mummary, "Community without Community," *Borderlands* (e-journal) 6, 2007, http://www.borderlands.net.au/vol6no1_2007/devadasmummary_intro.htm, 2013년 1월 25일 검색.

『느슨한 공동체(Community at Loose Ends)』¹⁸의 저자 장 뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)의 비판적 접근은 유용한 잣대가 된다. 낭시는 개별자들은 언제나 ‘함께’ 할 때 존재를 드러낸다고 주장한다. 그가 사용하는 “being-in-common”은 이런 견지에서 ‘보통사람(common being)’과는 다른 의미이다. 이는 유한한 존재들이 ‘함께 나타남(co-appear, 낭시의 표현으로는 compear)’을 의미하며, 개별적 존재임에도 불구하고 또 다른 개별적 존재와 맞닿아 있음으로서만이 존재 가능한 존재를 의미한다. 다른 개별존재와 맞닿아있는 ‘연장(extension)’은 유한한 개별자가 근본적으로 외향적임을, 즉 자신을 외부에 노출함으로써 비로소 존재한다는 것을 말한다. 여기서 외부라 함은 다름 아닌 또 다른 개별자의 영역이다.¹⁹

바꾸어 말하면 해몬즈의 아프리카-아메리칸으로서의 경험은 백인들의 경험과 맞닿아있고, 할렘이나 다운타운의 성격이 업타운의 특징과 맞닿아있으며, 해몬즈의 작품이 현대미술사에서 논의되는 추상표현주의와 맞닿아있다는 것으로 유추할 수 있다. 미술학교를 나와 미술계 속에서의 습득된 해몬즈의 경험은 상이하다고 여겨지는 집단들—미술관과 거리, 상업갤러리와 노점, 업타운과 다운타운—이 마주침으로 존재가능하며 이들을 맞닿게 하여 빛어내는 다양한 대화에 기대어있다. 이는 어쩌면 가장 기본적인 인간의 조건, 즉 주체가 언제나 타자들 안에서 스스로를 발견한다는 것과 정체성(identity)은 언제나 타자의 인지(identification)에 의해 정해진다는 사실을 환기시킨다. 여기서 해몬즈가 이끌어내는 공동체에 대한 논의란 더 이상 외부로부터 고립되거나 동질성을 바탕으로 이뤄지는 것이 아니라 개별적인 특수성들 간의 부딪침과 만남으로 이루어진 ‘경험’에 있다. 그리고 그 경험은 작가 자신만이 아니라 작품을 보고 나누는 모든 타자들에게 열려있는 것이다.

L&M의 일련의 전시들은 앞서 언급한 부딪침과 만남을 극대화했다. 미술관에 걸린 추상표현주의 회화와 모피 코트를 두른 상류사회의 감상자들,

18 불어제목 *La Communité Desoeuvre*는 작동하지 않는(the non-working) community를 의미한다.

19 Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, trans. Peter Connor, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), p. 9, p. 31, pp. 40-41 참조.

월스트리트 증권가의 자본가들이 모일 것 같은 전시장에 빈민가의 쓰레기, 노숙자들이나 두를 법 한 거적과 비닐들이 벽을 덮었다. 80년대와 2000년대가, 업타운과 다운타운, 할렘이 만났으며, 노숙자와 미술감상자들이 만났다. 이런 대면에서 생성된 의미들은 고스란히 관람자들의 몫이었다.

이런 견지에서 해몬즈야말로 진정한 ‘홈리스(homeless)’의 작가이다.²⁰ 사이드(Edward Said) 비평가인 압둘 잔모하메드의 용어인 “거울상의 경계지식인 (specular-border intellectual)”을 빌려 말하자면 하나의 정체성이나 커뮤니티에 머무는 것이 아니라 서로 다른 특수성들을 맞대고 마주치게 함으로써 타자성의 경계에서 작업하기 때문이다. 집이 없기 때문에 오히려 온 천지가 다 집이 될 수 있는 경계(border)의 미술가인 것이다.

주제어 Key Words

데이비드 해몬즈(David Hammons), 쓰레기(Rubbish), 아프리카-아메리칸 미술(African-American Art), 장-뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)

투고일: 2013. 3. 10 심사완료일: 2013. 4. 29 게재확정일: 2013. 5. 25

20 해몬즈의 홈리스(homeless)적 성격에 관한 논의에서 홈리스의 개념은 에드워드 사이드(Edward Said)에 관한 Abdul R. JanMohamed의 비평을 토대로 했다. “Worldliness-without-World, Homelessness-as-Home: Toward a Definition of the Specular Border Intellectual,” *Edward Said: A Critical Reader*, Michael Sprinker ed. (Oxford: Blackwell, 1992), pp. 218-241을 참조.

참고문헌 Bibliography

Bankowsky, Jack. "What Becomes a Legend?" *Artforum* vol.45, No. 10 (2007), pp. 187-198.

Cannon, Steve, Kellie Jones and Tom Finkelpearl. *David Hammons, Rousing the Rubble*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991.

Devadas, Vijay and Jane Mummery. "Community without Community." *Borderlands* vol. 6, no. 1, 2007. http://www.borderlands.net.au/vol6no1_2007/devadasmummery_intro.htm.

Diawara, Manthia. "Make It Funky: The Art of David Hammons." *Artforum* vol. 36, No. 9 (1998), pp. 120-127.

Goode-Bryant, Linda and Marcy S. Philips. *Contextures*. New York: Just Above Midtown, Inc., 1978.

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, Kellie. "In the Thick of It: David Hammons and Hair Culture in the 1970s." *Third Text* 44 (Autumn 1998), pp. 17-24.

Ligon, Glenn. "Black Light: David Hammons and the Poetics of Emptiness." *Artforum* vol 43, no, 1 (2004), pp. 242-249.

Lindemann, Adam. "A Strange Anomaly: David Hammon's 'Homeless' Art on the Upper East Side." *The New York Observer* (February, 22, 2011).

Mcgill, Douglas C. "Hammons' Visual Music." *The New York Times* (July 18, 1986), p. 15.

Nancy, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. trans. Peter Connon. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Senie, Harriet F. *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precendent?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Sprinker, Michael. ed. *Edward Said: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1992.

Stern, Steven. "A Fraction of the Whole." *Frieze* (March, 2009), p. 56.

Tancons, Claire. "An Elective Affinity: David Hammons's *Hidden from View and Made in the People's republic of Harlem*." *Third Text* vol. 19, Issue 2 (March 2005), pp. 169-175.

Trezzi, Nicola. "David Hammons." *Flash Art International* (May-June 2011), p. 155.

Abstract

Can Rubbish Become Art?: David Hammons's 'Homeless' Art

Rhee, Jieun (Myongji University)

This paper delves into the recent 'paintings' of African-American artist David Hammons, which combine rubbish-like plastic wraps with the abstract-expressionist style paintings. In straddling between rubbish and art object, his works tend to blur the boundary drawn between two opposite categories in value, art and garbage, provoking the sophisticated taste of Upper-East-side white community in Manhattan, New York. Choosing the venue of his exhibition at a commercial gallery, Hammons's creative efforts is also a critique of what can be seen as the dominance of abstract expressionism and white elitism in American art history.

The artist is known for his use of unconventional materials in art making such as black hair, barbecue bones, and elephant droppings, ones that are often associated with African-American experiences in all different levels. Since his debut in the art scene in the 1970s, Hammons has pursued the view of art-making as a medium for provoking contentious issues of racial relations in the States.

On the other hand, the reception of Hammons's work as African-American art can be potentially quite limiting, overlooking as it does multi-faceted meanings of his art practice. His unconventional approach to art often took him outside art galleries and museums, where he was seen using a variety of common materials for site-specific installations and performances. Staged in different parts of Manhattan, these acts of art making traverse seemingly opposite communities and cultures, often blurring their boundaries.

Hammons's artistic practice can label him what Abdul Jan Mohamed calls "specular border intellectual", revealing as it does the symbiosis of binary oppositions that is basic to the experience of communal living.