

요셉 보이스의 '사회적 조각'에 나타난

교육적 의미:

1970년대의 '칠판'을 중심으로

송혜영

영남대 부교수

- I. 들어가는 말
- II. 보이스의 '사회적 조각'과 슈타이너의 '인지학'
- III. 교육자로서의 보이스
- IV. 교육용 매체로서의 칠판
- V. <올바른 방향을 제시하는 힘>
- VI. '지속적인 포럼'에 대한 비판
- VII. 나오는 말

I. 들어가는 말

20세기 현대미술의 거장들 가운데는 특정 양식이나 그룹과 무관하게 자신만의 독자적인 작품세계를 고수한 작가들이 있다. 이 가운데 한 사람인 독일의 요셉 보이스(Joseph Beuys, 1921-1986)는 모자와 조끼, 청바지 차림의 개성적인 모습과 광범위한 작업세계, 이론으로 무장된 작가론으로 유명하다.(도판 1, 3, 4) 그는 1970년대 말 삶의 총체적 영역으로 '확장된 미술 개념'을 이끌어 내며 보다 나은 사회로의 발전을 위해 모든 사람이 창의력을 발휘하는 '사회적 조각'을 주창한다. 그리고 이에 관한 자신의 생각을 알리기 위해 조형작업 뿐 아니라 강연회와 토론회에 주력하는데, 본 연구는 바로 강연회의 흔적인 칠판에 주목하고자 한다.(도판 1)

1972년 교수직에서 물러난 보이스는 일반대중을 상대로 한 강연회에서 칠

* 이 논문은 2007년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2007-332-G00016).

판을 활용했으며, 그가 남긴 적지 않은 수의 칠판들은 오늘날 유명 미술관에 자리 잡고 있다. 통상적으로 칠판은 교사가 수업시간에 지식을 전달한 후 그 내용을 지우개로 지우는 일회적인 교육용 매체로 알려져 있고, 교육자였던 보이스 역시 처음에는 동일한 관점에서 칠판을 사용하였다. 그러나 그의 칠판들은 일회용 매체에서 벗어나 미술관으로 자리를 옮겼으며, 대부분 다른 오브제들과 결합된 설치작업의 일부로 등장하고 있다.(도판 6, 7, 8, 9)

이처럼 보이스의 칠판들은 성립과정이 다양하고 그 의미 역시 유동적이다. 보이스의 칠판에 관한 기존 연구는 주로 그의 난해한 이론을 이해하거나 설치작업의 일부로 그 주제를 확인하는 내용분석에 집중되었고,¹ 간혹 칠판의 기능과 의미에 관한 개괄적인 언급이 이루어졌다.² 본 연구에 도움이 된 바바라 랑에(Barbara Lange)의 저서 역시 <올바른 방향을 제시하는 힘>(1974-1977)의 내용을 분석하고 있으며, 특히 페미니즘 관점에서 남성 작가의 과시하는 자기재현의 전략을 읽어 내고 있다.³

그런데 미술관에 소장되었다는 이유 하나만으로 보이스의 칠판을 기존의 미술작품으로 간주해야 하는가? 이런 근본적인 질문에서 출발해 본 연구는 양적으로 그 수가 증가했던 1970년대 칠판들의 성립부터 미술관에 정착하는 과정과 그 내용을 살펴보고자 하며, 특히 1백 개의 칠판으로 구성된 <올바른 방향을 제시하는 힘>에 집중하고자 한다.(도판 9) 그 다음으로 본 연구는 보이스가 제안하는 미술관과 칠판의 역할과 기능에 주목하면서 과연 그의 칠판은 그의 주장대로 관객의 열려진 사고를 유도하는 교육용 매체로서의 기능을 수행하고 있는지, 이에 대한 비판적 시각을 던져 보고자 한다. 그러나 무엇보다 보이스의 칠판은 인간의 사고하는 활동 그 자체를 조각으로 간주한 ‘확장된 미술 개념’을 전제로 하며, 이런 점에서 그 배경이 되는 ‘사회적 조각’의 의미와 교수 시절의 보이스 활동을 간략히 살펴볼 필요가 있다.

1. 보이스의 설치작업인 <자본의 공간>(1970-1977)에 관해서는 Verspohl 참조: 보이스의 설치작업인 <너의 상처를 보여다오>(1974-1976)에 관해서는 Zweite pp. 37-58 참조.

2. Brutvan, pp. 32-33; Koepllin, pp. 34-38; Meyer, p. 93.

3. Lange, 1999, 참조.

II. 보이스의 '사회적 조각'과 슈타이너의 '인지학'

보이스의 '사회적 조각'은 서구의 모순된 사회구조와 서구인의 위기의식을 깨닫는 데서 출발한다. 보이스에 의하면, 산업혁명 이후 서구 사회는 구조적인 면에서 총체적인 변화를 맞이하였고, 프랑스혁명이 주창한 자유, 평등, 박애 사상은 그 성과를 거두지 못했다. 귀족과 교회가 지배했던 자리에는 부르주아가 주도적인 세력으로 등장하면서 자본주의와 물질주의가 우선시되고, 인간의 정신과 영혼은 황폐해졌다.⁴ 여기에 주목한 보이스는 상처받은 인간의 영혼을 치유하고 모순된 현실로부터 개선된 사회로의 변화를 추구하고자 하며, 이를 위해 모든 사람이 창의력을 발휘할 것을 주창한다. 이로써 '사회적 조각'은 조형작업과 관련된 기존의 장르개념에서 벗어나 인간의 총체적 삶으로 '확장된 미술 개념'으로 전개된다. 여기에는 물론 보이스가 폭넓게 접했던 종교와 신화, 고대와 독일 철학, 독일 낭만주의와 신비주의, 인지학과 자연과학이 중요한 영향력으로 작용한다. 특히 루돌프 슈타이너(Rudolf Steiner)의 인지학(Anthroposophie)은 '사회적 조각'에서 가장 중요한 비중을 차지하는데, 보이스 역시 "미술 개념은 모든 인간의 작업, 인지학적인 영역으로 확장된다"라고 말한다.⁵

따라서 인지학을 요약해 보면, 슈타이너는 보이스에게도 영향을 미친 괴테의 사상에서 출발한다. 자연과학에 몰두했던 괴테에 의하면, 모든 유기체는 정지된 상태에서 벗어나 유동적인 상태로 끊임없이 움직이고 있으며, 인간 역시 지속적으로 형성되어 가는 존재로서 정신과 물질 사이에서 방황과 노력을 계속하고 있다. 이런 괴테의 관점에서 슈타이너는 정신이라는 실재에 도달하고자 하며, 이를 위해 신비롭고 모호한 방법이 아닌 과학적이고 객관적인 인식, 즉 '인지학'이라는 정신과학적 체계를 이끌어 낸다. 슈타이너는 인간의 인식을 두 가지 과정, 개념적인 사고를 통한 정신적 세계와 지각하는 감각기관을 통한 물질적 세계로 분류하는데, 중요한 것은 개념과 지각의 서로 다른 인식과정을 유기적으로 통합하는 데 있으며, 이것은 모든 인간에게 내

4. Angerbauer-Rau, pp. 505-506.

5. 앞의 글, p. 118.

재된 창의력을 통해 가능해진다.⁶ 따라서 슈타이너는 인간의 창의력 개발과 여기에 도움이 되는 예술교육의 중요성을 크게 강조한다.

이와 같은 인지학적 관점에서 보이스 역시 인간을 비롯한 모든 유기체를 형성되어가는 존재로 파악한다. 예를 들어 그의 중요한 재료인 지방과 꿀은 고체나 액체의 한 가지 고정된 상태에 머무는 것이 아니라, 온도의 변화에 따라 고체와 액체, 딱딱하게 고정된 형태의 '결정체'와 형태가 없이 유동적인 카오스 상태에서 변화한다. 또한 모든 재료는 인간의 사고와 행동, 의지에 상응하는 고유한 속성을 지니며, 이런 점에서 지방과 꿀은 다양한 감각을 지각하게 하는 동시에 그 개념적 의미를 생각하게 한다. 자세히 설명하면, 인간의 사고하는 정신활동 역시 결정체와 무형 사이에서 끊임없이 움직이며, 차갑게 경직된 이성의 반대편에는 아직 방향을 잡지 못한 카오스 상태에서 생동적으로 움직이는 감성과 의지가 존재한다.⁷ 특히 보이스의 중요한 '온기이론'에 의하면, 고체상태의 지방과 꿀이 따스한 열기에 의해 액체로 변화하듯이, 결정체의 죽은 사고에서 벗어나기 위해서는 정신적 에너지가 필요하다. 그러므로 보이스는 인간의 정신적 에너지인 사고하는 활동 그 자체를 비가시적인 조각으로 간주하며 "모든 것은 사고의 따스한 성향으로 귀결된다"라고 말한다.⁸ 또한 슈타이너의 관점에서 그는 모든 사람에게 내재된 창의력을 강조하고 누구나 사회의 다양한 영역에서 창의적인 조형작업을 수행할 수 있다고 주장하며 '모든 사람은 미술가이다'라는 결론을 이끌어 낸다.

이상과 같은 인지학적 사고를 바탕으로 보이스는 드로잉과 수채화, 유화와 조각, 선반과 설치작업, 행위예술과 강연회의 다양한 영역을 넘나들며 작업하였고, 물질적인 재료뿐 아니라 언어가 동반된 강연을 통해 지각과 개념의 통합된 인식과정을 보여주고자 하는데, 본 연구의 주된 관심인 보이스의 칠판들은 후자의 경우에 속한다.

6. 정윤경, pp. 42-50.

7. Bunge, pp. 174-177; Reithmann, pp. 39-40.

8. Zweite, p. 91.

III. 교육자로서의 보이스

1961년부터 1972년까지 뒤셀도르프 미술아카데미의 교수로 재직했던 보이스는 1969년의 한 인터뷰에서 “교사라는 직업은 나의 가장 훌륭한 미술작업이다”라고 말했다.⁹ 실제로 보이스는 교수직을 성실하게 수행한 것으로 전해지며, 학생들에게 인기가 높았던 그는 학생 수가 늘어나면서 공간의 문제가 발생하자 실기과목보다 그룹의 토론회 형식으로 수업을 이끌어 나갔다.¹⁰ 물론 보이스의 주된 의도는 그림을 그리거나 조각을 하는 전통적인 조형작업뿐 아니라 학생들로 하여금 상상력이 동반된 창의적인 사고를 유도하는 데 있었고, 이것은 다음과 같은 그의 말에서 확인된다. “인간의 창의력이 이끌어 내는 첫번째 작품은 생각하는 것이다. 나는 올바르게 객관적인 방법으로 사고하는 과정을 보여주고 싶다. 이런 이유에서 나는 사고를 조각으로 간주한다. 창의력으로 만들어진 생각은 이미 미술작품, 조각이다.”¹¹ 그리고 “생각하는 순간 경계선에 서서 이전에 없었던 무언가 새로운 것을 세상으로 이끌어 낸다”는 그의 말대로,¹² 보이스의 중요한 교육적 관점은 바로 학생들의 자유로운 사고를 유도하는 데 있었다.

한편 토론회에서 보이스가 학생들과 논의했던 주제는 국가와 아카데미, 교수와 학생, 자유와 독립, 민주주의와 정치 같은 현실적인 문제들이었다. 이것은 물론 1960년대의 학생운동과 맞물린 독일의 사회적 분위기에서 가능했으며, 당시의 학생들은 그들의 부모세대인 제2차 세계대전 이후의 독일인들이 사회정치적 현실에 침묵을 지킨 것과는 대조적으로 사회전반의 변혁을 요구하는 목소리를 거침없이 높여 나갔다.

더욱이 보이스는 한 걸음 더 나아가 학생들과 논의했던 주제를 근거로 독일학생정당(1967)과 ‘국민투표를 통한 직접민주주의 조직’(1971), ‘자유국제대학’(1973)의 설립을 추진해 나갔다. 물론 이 조직들은 아카데미 교수로서의 보이스가 없었다면 결코 성립될 수 없었는데, 실제로는 이상적인 이념만 앞

9. Angerbauer-Rau, p. 38.

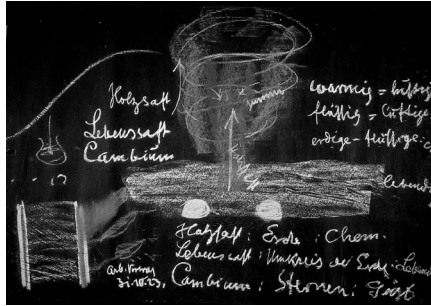
10. Stüttgen, pp. 299-307; 교수로서의 보이스에 관한 학생들의 다양한 반응은 Richter 참조.

11. Herzogenrath, p. 33.

12. Bunge, p. 176에서 재인용.



도판 1. 보이스의 야외강연, 1974, 아흐베르그



도판 2. 루돌프 슈타이너, 식물 드로잉, 바젤의 슈타이너아카이브

세운 채 현실적으로는 구체적인 능력을 수행할 수 없었던 추상적인 프로젝트에 불과했다.¹³

그러나 이상적인 사회를 꿈꾸며 평등교육의 권리를 주장했던 보이스는 1972년 10월 뒤셀도르프 미술아카데미의 행정본부와 커다란 마찰을 겪게 되었다. 그는 입학시험에서 낙방한 학생들의 추가입학을 시도했고, 이 과정에서 결국 교수 자격을 박탈당했다. 그런데 주목할 것은 강단을 떠난 후의 보이스 행보이다. 그는 국내뿐 아니라 국외에서 일반대중을 상대로 한 강연회와 토론회를 적극 개최하였고, 칠판을 활용해 사회개혁에 관한 자신의 생각을 전달하는 동시에 앞의 조직들을 본인이 이루어 낸 사회정치적 활동의 산물로 선전하였다.(도판 1) 이로써 보이스는 급진적인 사회개혁가와 진리를 전달하는 교육자의 긍정적 이미지를 동시에 부각시켰다.

IV. 교육용 매체로서의 칠판

보이스의 칠판 사용은 우선 그 선택이 되는 슈타이너와 관련해 종종 언급되고 있다.¹⁴ 1919년부터 1923년까지 슈타이너는 수백 명에 이르는 대중 앞에서 강연을 했으며, 대중의 이해를 돕기 위해 칠판에 검은 색 마분지를 부착한 후 분필을 사용해 인지학과 관련된 자신의 세계관을 설명해 나갔다. 당시 슈타이너가 사용했던 1천1백여 장에 이르는 검은색 마분지들은 현재 바젤의 슈타

13. 송혜영, pp. 37-48.

14. Koepplin, p. 37.

이너 아키브에 보관되어 있다.(도판 2) 슈타이너의 검은색 마분지와 보이스의 흑색 칠판을 비교해 보면, 흰색과 유채색의 분필이 어우러진 슈타이너의 단어와 그림들이 자아내는 서정적인 느낌과는 대조적으로 흰색 분필의 무채색만 사용된 보이스의 단어와 드로잉은 개념으로 무장된 엄격한 분위기를 전달해 준다.¹⁵

한편 보이스의 칠판 사용은 1960년대의 교수 시절로 거슬러 올라간다. 그는 수업뿐 아니라 플럭서스(Fluxus) 운동의 행위예술에서도 칠판을 사용했는데, 1963년 2월 3일 뒤셀도르프 미술아카데미의 〈시베리안 교향곡 1번〉에서 칠판에 일련의 단어를 적었고, 1966년 7월 7일 뒤셀도르프 미술아카데미의 〈오늘날의 가장 위대한 작곡가는 기형아이다〉에서 칠판에 도표를 그렸으며, 1966년 10월 14일과 15일 코펜하겐의 갤러리(101)에서 이루어진 〈유라시아〉와 〈시베리아 교향곡 34번〉에서도 칠판에 십자가 일부와 ‘유라시아’란 단어를 적었다.¹⁶

이와 같이 1960년대 행위예술에서 칠판은 일련의 개념과 상징을 알리는 일회적 수단으로 사용되었다. 그러나 1970년대로 들어서면서 칠판은 양적으로 크게 늘어났을 뿐 아니라 교육용 매체로서 중요한 역할을 수행하게 된다. 특히 1972년의 제5회 카셀도큐멘타에서 보이스는 ‘국민투표를 통한 직접 민주주의 조직’ 사무실을 열고 100일(6. 30-10. 8)간 급진적인 내용의 민주주의 이념과 프로그램을 관객들에게 설명했는데, 사회개혁에 관한 그의 생각을 가지적으로 보여주는 칠판은 전시기간 내내 수업용 칠판처럼 사용되었다.(도판 3)

제5회 카셀도큐멘타를 계기로 보이스의 칠판 사용은 꾸준히 증가하는데, 밀라노의 마르코니(Marconi) 작업실(1973. 3. 6), 하노버의 미술협회(1973. 3. 31-5. 13), 시카고와 미네아폴리스, 뉴욕의 순회전(1974. 1. 9-1. 19), 본의 마거스(Magers) 화랑(1973. 4. 28-5. 17), 에든버러의 리처드 드마르코 갤러리(1973. 8. 20), 영국과 아일랜드의 순회전(1974. 4. 7-11. 22), 런던의 동시대 미술연구소(1974), 제6회 카셀도큐멘타(1977), 이탈리아 게누아의 두칼레 궁(1978) 전시회와 강연회가 해당된다.

15. Kuspit, pp. 19-23.

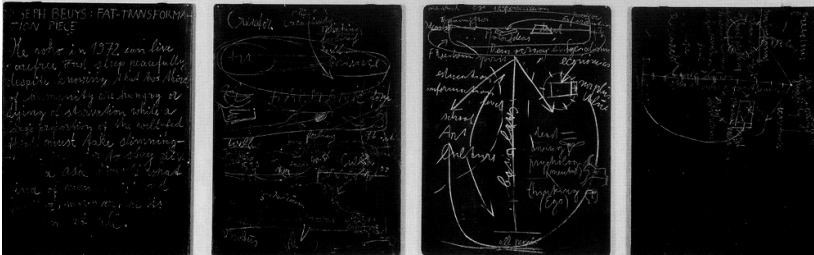
16. Adriani, pp. 108-109, pp. 156-165.



도판 3. 보이스, 직접민주주의 강연, 1972, 제5회 카셀도큐멘타



도판 4. 보이스, 1972, 런던 테이트 갤러리



도판 5. 보이스, <지방, 변형, 조각/4개의 칠판>(1972), 런던 테이트 갤러리

물론 이들 가운데 상당수의 칠판들은 현재 유명 미술관에 소장되고 있지만, 이것은 원래 처음부터 의도된 게 아니었다. 보이스의 칠판들은 그의 유명세에 비례하여 화랑과 수집가들의 주목을 끌게 되었고, 다양한 과정과 경로를 통해 미술관으로 자리를 옮기게 된다.

예를 들어, 1972년 2월 24일부터 3월 23일까지 런던 테이트 갤러리에서 개최된 「7인의 전시회」에서 보이스는 자신을 행위예술가로 소개하고 기존의 행위가 담긴 비디오 필름을 보여주었다. 그리고 2월 26일 그는 많은 수의 관객들에게 둘러싸인 채 6시간 반 동안 토론회를 개최하였다. 당시 그는 4개의 칠판을 사용해 사회개혁에 관한 자신의 의지를 표명했으며, 지방 설치작업에서 마티에르의 형태가 어떻게 사회개혁의 에너지로 변환될 수 있는가를 설명했다.(도판 4)¹⁷ 이때 사용했던 4개 칠판은 전시가 끝난 후 테이트 갤러리의 문서실에 보관되었다가 1983년에야 비로소 작품 수장고로 그 위치를 바꾸면서 <지방, 변형, 조각/4개의 칠판>이란 제목을 얻게 되었다.(도판 5)¹⁸ 다시 말해

17. Lange (1996), p. 166.

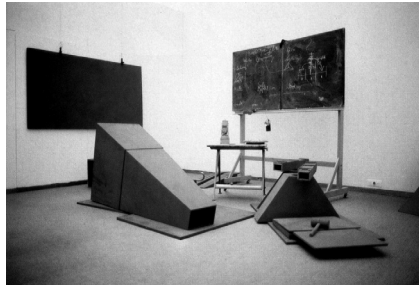
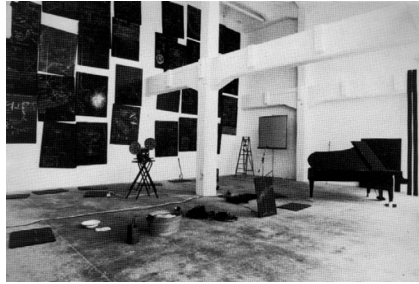
18. Lange, (1999), p. 229.



도판 6. 보이스, <화재장소>(1968-1974), 스위스 바젤미술관

도판 7. 보이스, <자본의 공간>(1970-1977), 샤프하우젠 미술관

도판 8. 보이스, <해체되기 이전의 민주주의 진영>(1970-1980), 개인소장



4개의 철판은 원래 미술작품이 아닌 단순한 기록물로 간주되었으며, 거의 10년이란 시간이 지나면서 행위예술의 산물로 그 의미가 바뀐 것이다.

그 밖에도 1974년 1월 뉴욕 순회강연의 경우, 보이스는 구입 요청에도 불구하고 일부 철판들의 내용을 지워 버렸으며, 일부 철판들은 미술관에 기증하였다.¹⁹ 이와 같이 1970년대의 철판들 가운데 일부는 흔적 없이 사라졌고 일부는 다양한 과정을 거쳐 유명 미술관에 자리를 잡게 되었다. 그리고 <화재장소>(도판 6, 1968-1974), <자본의 공간>(도판 7, 1970-1977), <해체되기 이전의 민주주의 진영>(도판 8, 1970-1980), <너의 상처를 보여다오>(1974-1976)처럼, 보이스의 철판들은 대부분 그의 다른 오브제들과 결합된 설치작업의 일부로 등장하고 있다.

그렇다면 미술관에 소장되었다는 이유만으로 보이스의 철판을 기존의 미술작품으로 간주해야 하는가? 그렇지 않다면 과연 어떤 관점에서 그의 철판을 바라보아야 하는가? 실제 보이스의 철판을 에드 라인하르트의 명상적인

19. 1974년 1월 11일에 사용된 2개 철판은 15,000달러의 구입요청에도 불구하고 보이스가 그 내용을 지웠다. Lange, 1999, p. 170, 각주 2.



도판 9. 보이스, <올바른 방향을 제시하는 힘>(1974-1977), 베를린 함부르크역 동시대 미술관

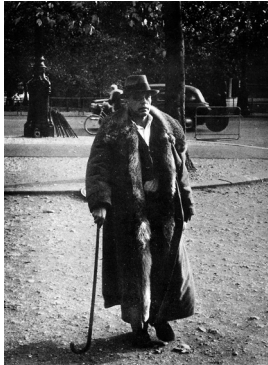
흑색 그림이나 검은색 바탕 위에 각 단어의 사전적 정의를 나열한 조셉 코주스의 작품과 비교하면, 성립과정과 제작의도에서 분명한 차이를 보인다.

그런데 주목할 것은, 보이스가 그의 칠판과 더불어 박물관과 미술관의 역할과 기능을 새롭게 제안하고 있다는 사실이다. 즉, 미술품의 수집과 보관, 정보제공에 한정되었던 기존의 역할에서 벗어나 새로운 미술관은 정치와 경제, 민중교육에 관해 생각하고 토론하는 '지속적인 포럼(permanente Konferenz)'의 장소가 되어야 하고, 인간의 모든 활동분야를 포괄하는 학

제 간 연구로 운영되는 자율적이고 보편적인 대학으로 발전해야 한다. 특히 보이스는 국회와 교회, 공장과 거리에서 이루어지는 상호 소통의 가능성을 미술관에서 발견하고자 하며, 같은 맥락에서 관객의 열려진 사고를 유도하는 인식의 도구로 칠판을 언급한다.²⁰ 따라서 중요한 것은 하얀 분필이 사용된 거친 물성의 칠판 그 자체가 아니라 관객의 사고를 유도하는 칠판에 적힌 단어와 드로잉이며, 이로써 보이스의 가시적인 칠판은 '사고하는 조각'의 비물질적이고 비가시적인 영역으로 확장된다.

이상과 같은 교육적 관점에서 보이스의 1970년대 칠판들은 관객의 사고를 유도하는 인식의 교과서로 기능하며, 특히 독일 함부르크역 동시대미술관에 소장된 보이스의 <올바른 방향을 제시하는 힘>은 1백 개의 칠판으로 구성된 설치작업으로서 칠판이라는 교육용 매체의 위력을 유감없이 과시하고 있다.(도판 9)

20. Angerbauer-Rau, pp. 164-165.



도판 10. 「사회 속의 미술: 미술 속의 사회」전 오픈식의 보이스, 1974. 10. 29. 런던 동시대미술연구소



도판 11. 「사회 속의 미술: 미술 속의 사회」, 1974. 11. 런던 동시대미술연구소

V. 〈올바른 방향을 제시하는 힘〉

영국 런던의 동시대미술연구소(Institute of Contemporary Arts)는 1974년 10월 30일부터 11월 24일까지 「사회 속의 미술: 미술 속의 사회 Art into Society: Society into Art」란 제목의 전시회를 개최하였고, 전시를 기획했던 노먼 로젠탈(Norman Rosenthal)은 보이스와 한스 하케(Hans Haacke)를 포함한 총 8명의 작가를 초대하였다.²¹ 물론 이들 가운데 가장 눈에 띈 사람은 보이스였다.(도판 10) 평소의 개성적인 모습 그대로 모자와 긴 외투를 걸친 보이스는 지팡이를 거꾸로 든 채 오픈식에 참여하였고, 다른 참여작가들의 일반적인 작품전시와는 대조적으로 전시기간 내내 설명과 토론만을 계속하였다. 12시 정오부터 저녁 8시까지 그는 항상 전시장을 지켰으며, 세 개의 받침대 위에 놓인 칠판에 단어를 적거나 드로잉을 하면서 사회개혁에 관한 다양한 개념을 설명하였다.(도판 11) 한 번 사용된 칠판은 지우개로 지우지 않은 채 소리를 내며 바닥에 던져졌고, 새로운 칠판은 다시 받침대 위에 세워졌다.(도판 12) 이런 방식으로 전시가 끝날 때까지 보이스가 사용했던 칠판은 모두 77개였는데, 실제로 그가 준비를 요구했던 칠판은 4개뿐이었다. 자세히 설명하면, 보이스는

21. 영화관과 극장, 전시장을 갖춘 동시대미술연구소는 현대미술에 집중하는 동시에 미술의 교육적인 역할을 강조하는 데 주력하였다. 「사회 속의 미술: 미술 속의 사회」전에는 보이스 외에 Albrecht D., KP Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzger, Klaus Staeck, Michael Ruetz가 참여했다.



도판 12. 「사회 속의 미술: 미술 속의 사회」, 1974. 11, 런던 동시대 미술연구소

1972년 런던 테이트 갤러리의 강연회를 기억하면서 4개의 칠판을 주문했지만 전시기획자였던 로젠탈은 우연히 구한 1백 개의 칠판을 모두 전시장으로 가져왔고, 보이스는 77개의 칠판을 여유롭게 사용할 수 있었다.²² 관객이 드문 날

그는 이미 사용한 칠판을 조심스럽게 재작업하였고, 칠판의 내용이 지워지지 않도록 헤어스프레이를 뿌려 분필의 흔적을 고착시켰다.

「사회 속의 미술: 미술 속의 사회」전이 끝나자 보이스는 기존의 77개 칠판에 23개를 추가로 작업하여 1백 개의 칠판을 완결했고, 여기에 전시장에 있었던 받침대 3개, 램프가 들어 있는 검은색 박스, 본인의 지팡이를 포함하여 하나의 설치작업을 완성하였다.²³ 그리고 사회개혁에 관한 그의 관심을 반영하듯 새로운 사회의 <올바른 방향을 제시하는 힘 Richtkräfte>(1974-1977)이란 제목을 부여했다.

이 설치작업은 1975년 뉴욕의 르네 블록(Réne Block) 화랑에 처음 소개되었고, 1976년에는 베니스비엔날레에 출품되었다. 같은 해 연말 베를린 국립미술관이 구입을 결정하자, 다음해인 1977년 3월 16일 보이스는 직접 전시장을 방문해 설치작업을 마무리했다. 그러나 이 설치작업은 국립미술관의 비좁은 전시공간으로 인해 1980년대에 가끔 모습을 보였고, 일부 칠판은 1993년 뉴욕과 로스앤젤레스, 필라델피아에서 소개되었다. 그리고 마침내 1996년 11월 베를린의 함부르크역 동시대미술관으로 자리를 옮긴 후에는 보이스의 대표적인 설치작업으로 관객을 맞이하고 있다.(도판 9)

현재 1백 개의 칠판은 무대처럼 보이는 낮은 높이의 단위에 무질서하게

22. Lange, 1999, p. 207, 각주 51 참조.

23. Adriani, p. 332.

놓여 있고, 뒤로 갈수록 철판들은 좀더 두텁게 겹쳐진다. 동일한 크기(89×118×2cm)의 1백 개 철판들 가운데 3개 철판은 뒤편에 등장하며, 마치 이젤처럼 보이는 목재받침대 위에 얹혀 있다. 앞줄 왼편의 철판에는 손잡이가 아래를 향한 지팡이가 걸려 있고, 오른쪽 뒤편으로는 닫힌 상태의 검은 색 나무상자 하나가 보이는데, 램프가 들어 있는 이 나무상자의 한쪽 면은 토기의 윤곽선이 새겨진 둥근 유리로 이루어졌다.

이상의 설치작업에서 가장 눈에 띄는 것은 역시 뒤편의 받침대 위에 놓인 3개의 철판이다. 여기서 3개의 받침대는 기존 연구가들의 지적대로 슈타이너의 이상적 사회 모델인 3중 사회구조를 의미하며, 슈타이너가 인간의 몸에 비유한 사회적 유기체인 3중 사회구조에서는 경제, 정치, 정신의 3가지 영역이 국가나 지도자에 의해 좌우되지 않고 독립적으로 상호 균형을 이룬다.²⁴ 그런데 바닥의 철판들은 겹쳐진 상태에서 단어와 기호, 도표와 선들의 흔적을 희미하게 간직하고 있는 데 반해 3개의 철판은 비교적 명확한 내용을 담고 있다. 따라서 여기서는 3개의 철판에 집중하고자 한다.

앞줄의 왼편 철판을 살펴보면, 왼쪽 상부 모서리에 ‘외외(öö)’란 단어가 적혀 있고 오른쪽에는 지팡이가 거꾸로 걸려 있다.(도판 13) 우선 독일어 모음 ‘외외’는 보이스의 교수 시절로 거슬러 올라간다. 1967년 11월 30일 뒤셀도르프 미술아카데미의 입학식에서 보이스는 10분간의 돌발적인 행위를 했는데, 그는 인사말 대신 마이크 앞에서 일정한 간격을 유지하며 웅얼거리는 소리를 냈다.²⁵ 물론 그전에도 그는 동물의 소리를 낸 적이 있는데, 죽은 토끼 옆에서 펠트에 싸인 채 누워 있었던 <대장>(1964)과 <죽은 토끼에게 어떻게 그림을 설명할 수 있을까>(1965)에서 동물처럼 웅얼거리고 부르짖었다. 이렇게 보이스는 언어뿐 아니라 동물의 소리를 흉내 낸 ‘외외’ 같은 소리를 통해 인간과 인간, 인간과 동물의 상호 소통이 가능하다는 것을 강조하고 있으며, ‘외외’라는 목소리를 이끌어 내는 행위에 조각가의 작업에 비유할 수 있는 조형적 의미, 즉 창의력을 부여하였다.²⁶

24. Meyer, p. 102; Rappmann, pp. 284–289.

25. 송혜영, p. 41.

26. Angerbauer–Rau, p. 137.

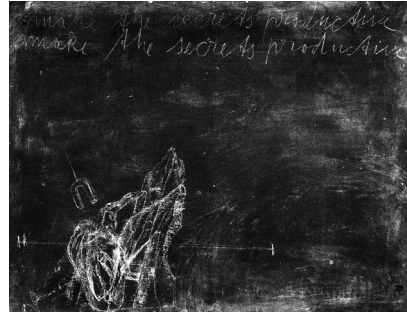
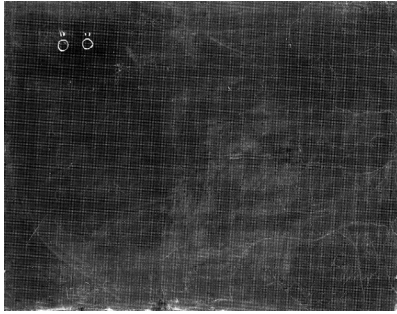
칠판에 거꾸로 걸린 지팡이는 동서의 문화적 갈등에서 벗어나 유럽의 이성과 아시아의 직관을 상호 이상적으로 통합하려는 보이스의 〈유라시안 지팡이〉를 상징한다.²⁷ 또한 1974년의 런던 전시장에 보이스가 가지고 다녔던 지팡이를 상기시킴으로써 작가의 존재를 그대로 부각시키고 있다. 결국 ‘외외’라는 개념과 지팡이는 창의력을 일깨우고자 관객과 소통하려는 보이스의 생각을 보여준다.

앞줄의 오른편 칠판에는 ‘비밀을 만들어내라(make the secrets productive)!’는 문장이 위아래로 반복해서 적혀 있고, 그 아래에는 조그만 말발굽 형태와 무질서해 보이는 바위 같은 형태, 그 중간 사이로 일직선이 그려져 있다.(도판 14) 그런데 ‘비밀을 만들어내라’는 작가의 의도는 두 번 반복되는 명령어가 지닌 호소력에도 불구하고 쉽게 이해되지 않으며, 이런 어려움은 문장 아래 그려진 드로잉에서도 발견된다.

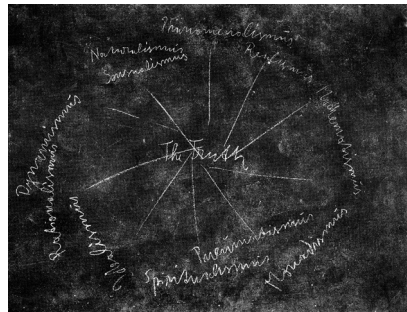
그러나 자세히 살펴보면, 아래의 불규칙한 형태는 보이스의 ‘온기이론’에서 자주 언급되는 ‘결정체’를 떠올리게 한다. 앞장에서 설명한 대로, 결정체는 차갑게 경직된 이성을 의미하며, 이런 죽은 사고에서 벗어나기 위해서는 파스한 정신적 에너지, 바로 ‘결정체’ 위에 그려진 말발굽 형태의 자석이 필요하다. 따라서 앞줄의 오른편 칠판은 창의적인 사고로의 전환을 강조하고 있다.²⁸

맨 뒤에서 있는 세 번째 받침대 위의 칠판은 여러 가지 단어로 연결된 하나의 도표를 보여준다. 중앙에는 ‘Truth’란 단어가 영어로 적혀 있고, 중앙에서 방사선 모양으로 확장된 선들은 각기 다른 독일어 단어들과 연결되고 있다.(도판 15) 중앙 상부에서 시계방향으로 읽어 보면, ‘현상론’ ‘사실주의’ ‘수학론’ ‘단자론’ ‘정령주의’ ‘정신주의’ ‘이상주의’ ‘이성주의’ ‘역동주의’ ‘감성주의’ ‘자연주의’란 독일어 단어들이 등장한다. 여기서 보이스는 ‘진실’과 관련된 개념들을 제시하고 있는데, 쉽지 않은 사변적 개념들은 그의 포괄적인 세계관을 보여준다. 이로써 세 번째 칠판은 ‘진실’이란 개념을 이끌어 내는 인간의 사고과정 그 자체를 강조하고 있다.

27. 앞의 글, p. 115. 유라시아를 주제로 한 보이스의 행위예술은 다음과 같이 진행되었다: 〈시베리아 교향곡〉 1966, 10, 15 코펜하겐의 101 갤러리; 〈시베리아 교향곡〉 1966, 10, 31 베를린의 르네 블록; 〈유라시안 지팡이〉 1967, 7, 2 비엔나의 성 스테판 갤러리; 〈유라시안 지팡이〉 1968, 2, 9 맨트워프의 Wide West Space Gallery.
28. Reithmann, p. 40.



도판 13, 도판 9의 부분도, 앞줄 왼편 칠판
 도판 14, 도판 9의 부분도, 앞줄 오른편 칠판
 도판 15, 도판 9의 부분도, 뒷줄 가운데 칠판



이상과 같이 3개의 칠판은 공통적으로 인간의 창의적 사고를 강조하는 보이스의 생각을 보여준다. 그리고 아래에 널리 있는 칠판들의 단어와 도표, 드로잉들 역시 보이스의 미술 개념과 가치관, 인간의 창의력, 사회개혁의 필요성, 그가 추진했던 자유국제대학을 주제로 삼아 역시 받침대 위 세 개 칠판의 내용을 지지하고 있다.²⁹ 질서 정연하게 세워진 세 개의 칠판은 교사의 핵심 의견을 요약하고 있다면, 무질서하게 겹쳐진 칠판들은 교사의 의견을 하나씩 설명하고 있는 것 같다. 요약하면, <올바른 방향을 제시하는 힘>은 교육적인 관점에서 새로운 사회로의 변화를 위해 인간의 창의력을 일깨우고자 한다.

VI. ‘지속적인 포럼’에 대한 비판

1977년 <올바른 방향을 제시하는 힘>의 설치작업이 끝난 후 마련된 한 토론회에서 베를린의 관객들은 칠판에 단어를 추가할 수 있는지의 여부를 물었고, 이에 대해 보이스는 “물론 이 칠판들은 안 된다. 이 칠판들의 주인공은

29. Lange, 1999, pp. 181-192.

런던의 관객들이기 때문이다”라고 대답하였다.³⁰ 그 밖에도 보이스는 “소위 냉기의 상태에서 진행되었던 4주간 세미나의 결과물”인 동시에 “균열된 움직임의 증거물”로 칠판들을 언급하였다.³¹ 보이스의 말들을 정리해 보면, 그의 강연을 접했던 런던의 관객들은 처음에는 냉담한 반응을 보였지만 점차 경직된 사고에서 벗어나 생각하는 정신적 에너지를 가동시켰으며, 따라서 칠판들은 보이스가 런던의 관객들과 나누었던 소통의 결과물로 소개되고 있다.

그러나 여기서 생겨나는 의문은 1974년의 런던 관객들이 과연 보이스의 설명을 제대로 이해했으며, 실제로 그와 의견을 주고받으며 소통했는지의 여부이다.(도판 11) 앞장에서 살펴본 세 개의 칠판에서는 보이스가 제시한 단어와 드로잉 외에 관객이 제안한 의견이나 토론의 흔적은 발견되지 않는다. 특히 첫번째 칠판의 ‘외외’란 독일어 모음과 세 번째 칠판의 결코 쉽지 않은 독일어 개념들을 영어권 관객들이 제대로 이해할 수 있었는지 자못 의심스럽다.

1974년 런던의 「사회 속의 미술: 미술 속의 사회」전에 관한 기록물로는 몇 개의 사진이 남아 있을 뿐이며, 따라서 보이스와 관객의 소통 여부는 확인되지 않는다.(도판 11, 12) 그러나 1972년 런던의 「7인의 전시회」에서 6시간 반 동안 보이스가 진행했던 강연회는 보존된 녹음테이프와 비디오를 통해 확인이 가능하다.(도판 4) 그런데 당시의 녹음테이프를 분석한 결과에 의하면, 보이스는 가능하면 통역자의 도움 없이 영어로 직접 이야기하고자 노력했으며, ‘질문이 있습니까(Questions? You have questions)?’라는 반복된 언급 외에 거의 혼자서 이야기하고 있다.³² 다시 말해 보이스는 관객과 대화를 한 게 아니라 자신의 생각을 전달했을 뿐이며, 이런 점에서 그의 칠판은 관객과 나누었던 소통의 결과물이 아닌 일방적인 수업용 매체로 간주된다.

또한 오늘날의 관객 입장에서 그의 칠판을 바라보면 원래와 다른 몇 가지 차이점이 발견된다. 우선 1974년의 런던 관객들은 전시장 바닥에 세워진 칠판을 직접 마주할 수 있었지만,(도판 11, 12) 오늘날의 관객들은 일정한 간격을 유지하며 단 위에 놓인 칠판들을 올려다보아야 한다.(도판 9) 무엇보다 칠

30, Lange, 1999, p. 219, 각주 88 참조.

31, Angerbauer-Rau, p. 196.

32, Lange, 1996, p. 168.

판의 내용이 지워지는 만일의 사태에 대비하여 관객의 접근은 철저히 금지되고 있으며, 〈올바른 방향을 제시하는 힘〉 외에도 보이스의 칠판들은 대부분 전시장의 가장 높은 벽에 걸려 있다.(도판 6, 7, 8) 이런 점에서 보이스의 칠판들은 오히려 그가 비판했던 전통적인 미술관의 역할인 철저한 감시와 보호를 요구한다.

물론 보이스의 칠판을 올려다보는 관객들은 각자의 생각과 관점에서 다양한 반응을 하게 된다. 그리고 보이스의 말대로 칠판의 내용을 바라보며 그의 미를 이해하고자 노력할 경우 무의식과 의식은 혼란에 사로잡혀 정신적 에너지를 가동하기 시작한다. 그러나 앞장에서 살펴본 대로 보이스의 쉽지 않은 개념들을 이해하기 위해서는 어쩔 수 없이 그가 남긴 수많은 글들과 인터뷰 내용을 참조해야 한다.

바로 이런 부분에서 보이스와 뒤샤는 커다란 차이를 보이며, 보이스 역시 1964년 11월 11일 뒤셀도르프의 텔레비전 스튜디오에서 ‘마르셀 뒤샤의 침묵은 과대평가되었다’라고 주장하였다.³³ 보이스에 의하면, 뒤샤의 레디메이드는 모더니즘 미술의 화두가 되었을 뿐 작가의 침묵으로 인해 확장된 모더니즘 미술의 결론을 이끌어 내지 못했다는 것이다.³⁴ 뒤샤의 열려진 의미의 레디메이드와 달리 보이스는 항상 지치지 않는 열정으로 자신의 작업에 관해 열변을 토했다. 또한 그의 펠트와 지방이 그의 유명한 전기와 관련되듯이, 그의 모든 작업은 인간의 삶, 바로 그의 주관적인 세계관에 기인하며, 이런 점에서 보이스의 조각은 사변적 의미에서 해방된 미니멀리즘과 커다란 차이를 보인다.

결국 보이스의 칠판을 바라보는 관객들은 마치 교사의 의견에 귀를 기울여야 하는 학생처럼 작가의 생각과 이념에 몰두해야 하는 과제를 안게 된다. 그리고 무엇보다 칠판에 남겨진 단어와 드로잉의 흔적은 칠판 앞에서 창의적 에너지를 분출했을 보이스에 대한 상상을 유도하는데,(도판 4, 11) 이것은 작가의 흔적이 없는 코주스의 단어와 비교하면 더욱 분명해진다.

33. Adriani, pp. 137-139.

34. 보이스와 뒤샤에 관해서는 Körner, p. 34; Kroeger pp. 66-67. 보이스에 의하면, “그(뒤샤)의 작업은 현대 미술의 한 부분을 차지한다. 그러나 나는 현대미술에서 한 걸음 더 발전된 인지학적인 미술을 추구한다.” Angerbauer-Rau, p. 116.

결국 보이스의 모든 작업을 이해하는 과정에서 가장 중요한 것은 보이스라는 인물과 그의 존재이다. 그러나 이것은 보이스가 그토록 강조했던 '지속적인 포럼'의 열려진 의미의 소통의 기능에서 벗어난다. 그런데 이런 모순과 관련해 보이스는 다음과 같이 말하고 있다. “내 작업에서 자전적인 요소가 많이 발견된다고 자주 지적하는데, 이것은 분명 옳지 않다. 왜냐하면 나는 내 자신을 드러내려는 게 아니라 나를 수단으로 삼아 (관객의) 무의식에 속하는 힘을 일깨우는 게 목적이기 때문이다.”³⁵

이같이 보이스는 중재자로서의 자신의 역할을 강조하고 있는데, 주목할 일은, 그가 중재자로서 앞에서 살펴본 교육자와 사회개혁가뿐 아니라, 혁명가와 진화론자, 구원자와 순교자, 샤먼과 예언자의 상호 모순적인 역할을 다양하게 택했다는 사실이다.³⁶ 그 결과 자신을 드러내지 않겠다는 본인의 언급과 무관하게 보이스의 작업에서는 다른 미술가들과 명확히 구분되는 그의 개성적인 존재와 역할이 더욱 부각될 뿐이다. 물론 여기에는 그의 해박한 지식과 일관된 주장, 강한 카리스마와 열정, 치밀한 작업, 독일인 특유의 성실함과 인내심이 중요한 역할을 하였다.

이상과 같은 관점에서 볼 때, 보이스의 작업은 '지속적인 포럼'의 문맥에서 벗어나며, 칠판 역시 그의 주장과 세계관으로 귀결되는 일방적인 교육용 매체의 기능을 수행한다.

VII. 나오는 말

보이스의 '사회적 조각'은 개선된 사회로의 변화를 위해 모든 사람이 창의력을 발휘할 것을 주장하며 기존의 조형작업에서 벗어나 인간의 총체적 삶으로 '확장된 미술 개념'으로 전개된다. 슈타이너의 인지학적 사고를 바탕으로 한 그의 작업은 물질적인 재료를 통한 감각과 언어적 개념을 통한 사고의 통합된 인식 과정을 보여주하고자 하며, 본 연구의 대상인 보이스의 1970년대 칠판 들은 바로 후자의 경우에 속한다.

35. Körner, p. 380에서 재인용.

36. 보이스의 다양한 역할에 관해서는 Schirmer 참조.

교수 시절의 보이스는 학생들과 사회정치적 현안에 관해 자주 토론했으며 이를 근거로 다양한 조직을 설립해 나갔다. 1972년 교수직에서 물러난 그는 국내외의 강연회에서 칠판이라는 교육용 매체를 활용해 사회개혁에 관한 자신의 생각을 널리 알렸으며, 그 결과 그는 혁명적인 사회개혁가와 진리를 전달하는 교육자로 부각되었다.

보이스의 유명세에 비례하여 그의 칠판들 역시 다양한 과정과 경로를 통해 미술관에 자리를 잡게 되는데, 상당수는 다른 오브제들과 결합된 설치작업의 일부로 등장하고 있다. 특히 보이스가 제안하는 미술관의 역할과 칠판의 기능을 살펴보면, 새로운 미술관은 기존의 전통적인 역할에서 벗어나 언제나 상호 소통이 가능한 '지속적인 포럼'의 장소가 되고 학제 간 연구로 운영되는 자율적인 대학으로 발전해야 하며, 칠판은 관객의 열려진 사고를 유도하는 교육용 매체로서의 기능을 수행한다.

보이스의 설치작업인 <올바른 방향을 제시하는 힘>은 '사회적 조각'의 교육적 관점에서 새로운 사회로의 변화를 위한 인간의 창의적인 사고를 강조하고 있으며, 이에 관한 보이스의 생각을 가시적으로 보여주는 1백 개의 칠판은 관객의 사고를 유도하는 교육용 매체로 기능한다. 그러나 보이스의 칠판을 직접 마주했던 1974년의 런던 관객들이나 상당한 거리를 유지하며 올려다보는 오늘날의 관객 입장에서 볼 때, 그의 칠판은 결코 관객의 자유로운 상상력과 사고를 유도하는 열려진 의미의 교육용 매체가 아니며 오히려 그의 주관적인 세계관에 귀를 기울이고 그의 개성적인 존재와 역할을 상기시키는 일방적인 교육용 매체로서의 한계를 보여준다.

■ 주제어

요셉 보이스(Joseph Beuys), 사회적 조각(Social Sculpture), 보이스의 칠판(Beuys's Blackboard), 보이스 칠판의 교육적 의미(Educational Meaning of Beuys's Blackboard), 지속적인 포럼으로서의 박물관 (Museum as Ongoing Forum)

참고문헌

- 송혜영, 「아카데미 교수로서의 요셉 보이즈」, 『서양미술사학회 논문집』, 제27집, 2007, 사회평론, pp. 32-51.
- 정윤경, 『루돌프 슈타이너의 인지학과 발도르프학교』, 내일을여는책, 2000.
- Adriani, Götz/Konnertz, Winfried/Thomas, Karin, *Joseph Beuys Leben und Werk*, Köln 1981.
- Angerbauer-Rau, Monika, *Beuys Kompass, Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys*, Köln 1998.
- Brutvan, Cheryl, "A Blackboard by Joseph Beuys", *Apollo*, 495, 2003, pp. 32-33.
- Bunge, Matthias, "Bildnerisches Denken und denkerisches Bilden—Die Plastische Theorie als integrierender Bestandteil der Beuysschen Kunst", *Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995*, Inge Lorenz(Hg.), Basel 1996, pp. 172-181.
- Herzogenrath, Wulf, *Selbstdarstellung Künstler über sich*, Düsseldorf 1973.
- Koeplin Dieter, *Joseph Beuys in Basel*, Bd. 1: Feuerstätte, München 2003.
- Körner, Hans/ Steiner, Reinhard, "Plastische Selbstbestimmung? Ein kritischer Versuch über Joseph Beuys", *Das Kunstwerk* 35, 1982, pp. 32-41.
- Kröger, Michael, "Make the secrets productive: Joseph Beuys redet—indem sein Werk schweigt", *Kritische Berichte* 30, 2002, pp. 62-74.
- Kuspit, Donald, "Rudolf Steiner und Joseph Beuys: Tafelzeichnungen", *Rudolf Steiner Wandtafelzeichnungen 1919-1924*, Ausstellungskatalog, Kunsthau Zürich, Köln 1999, pp. 19-23.
- Lange, Barbara, "«Questions? You have questions?» Die künstlerische Selbstdarstellung von Joseph Beuys im «Fat Transformation Piece/Four Blackboards»(1972)", *Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995*, Inge Lorenz(Hg.), Basel 1996, pp. 164-171.
- Lange, Barbara, *Joseph Beuys: Richtkräfte einer neuen Gesellschaft*, Berlin 1999.
- Meyer, Frank, "Sichtbare Skulptur—Unsichtbare Skulptur, Der Energieplan von Joseph Beuys", *Die unsichtbare Skulptur zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys*, Stuttgart/ Urachhaus, 1988, pp. 91-104.

- Paas, Sigrun, “Joseph Beuys und Rudolf Steiner, Steiners anthroposophische Vorträge als Inspirationsquelle”, *Vorträge zum Werk von Joseph Beuys*, Arbeitskreis Block Beuys Darmstadt(Hg.), Darmstadt 1995, pp. 85–98.
- Rappmann, Rainer, “Die Dreigliederungstafel”, *Joseph Beuys Documenta–Arbeit*, Veit Loers(Hg.), Kassel/ Museum Fridericianum 1993, pp. 139–143.
- Rappmann, Rainer, “Die Freie Internationale Universität(FIU), Entstehung, Idee, Wirkung”, *Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995*, Basel, 1996, Inge Lorenz(Hg.), pp. 284–289.
- Reithmann, Max, “Beuys und die Sprache”, *Joseph Beuys–Tagung Basel 1.–4. Mai*, Volker Harlan(Hg.), Basel 1991, pp. 39–47.
- Richter, Petra, *Mit, neben, gegen Die Schüler von Joseph Beuys*, Düsseldorf 2000.
- Schirmer, Lothar, *Joseph Beuys, Eine Werkübersicht*, München 2001.
- Stüttgen, Johannes, “Der Mensch hat den Elephanten gemacht, Die Anfänge der Ringgespräche in der Düsseldorfer Kunstakademie”, *Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995*, Basel 1996, Inge Lorenz(Hg.), pp. 299–307.
- Verspohl, Franz–Joachim, *Das Kapital Raum 1970–1977, Strategien zur Reaktivierung der Sinne*, Frankfurt, 1984.
- Zweite, Armin, “〈Zeige deine Wunde〉 und andere raumbezogene Arbeiten von Joseph Beuys”, *7 Vorträge zu Joseph Beuys 1986*, Mönchengladbach 1986, pp. 37–58.
- Zweite, Armin, *Joseph Beuys, Beuys zu Ehren Zeichnungen, Skulpturen, Objekte, Vitrinen*, Armin Zweite(Hg.), München 1986.

Abstract

The Pedagogical Meaning in Joseph Beuys's 'Social Sculpture': Mainly Through 'Blackboard' in the 1970s

Song, Hae-young

Joseph Beuys's 'social sculpture' unfolds in the way that it emphasizes the manifestation of collective creativities of all participants and endorses the notion of 'extended art', which subverts the conventional way of plastic art and sees art as a part of ordinary human life. Based on Steiner's theory of cognitive thought, Beuys's works are intended to show the cognitive process that combines the emotion made by the texture of material and the rational thought generated by the linguistic concept. The subject of this study, the 1970s blackboard, addresses the issue of rational thought.

While working as a professor, Beuys often discussed social and political issues with students, and such experiences induced him to get involved in various organizational activities. After he resigned from the professor position in 1972, he promulgated his own ideas on social reform by utilizing blackboard as an educational tool through lectures in Germany and abroad. That way, he reemerged as a prominent social reformer and teacher who delivers truth.

As he grew famous, his blackboards were settled and displayed in museums in various ways, but they were characteristically featured as part of installation art in which other objects were also involved. Beuys proposed a new role of art museum as the site where 'ongoing forum' in which mutual communication is always enabled takes place, and a self-complete school in which interdisciplinary studies are conducted takes shape. In this non-conventional notion of art museum, the blackboard functions as a pedagogical medium that induces open thought on the part of audiences.

Beuys's installation work <Direction of Energies to a new Society>(1974-1977) points to a pedagogical function of 'social sculpture' by stressing human creativity enacted toward a new society. Such intention materializes in 100 blackboards, an educational tool to facilitate the viewers' thoughts. However, to the Londoners who saw <Direction of Energies to a new Society> in 1974, as well as contemporary viewers who have to see it from a great distance, Beuys's blackboards are not an open medium that enabled the unrestrained imagination and thought, so much as an educational instrument that served to implant Beuys's subjective world view and his authorial voice into the viewer's mind.

「요셉 보이스의 ‘사회적 조각’에 나타난 교육적 의미: 1970년대의 ‘칠판’을 중심으로」에 대한 질의

질의자: 이현애(홍익대)

『예술의 종말』이라는 저술로 잘 알려진 철학자 아서 단토는 MIT 출판사에서 간행된 2007년판 『요셉 보이스 리더』의 서문에서 이렇게 지적한다. 요셉 보이스(1921-1983)는 마르셀 뒤샹(1887-1968)이나 앤디 워홀(1928-1987)과 함께 현재의 미술 형태를 이해하기 위해 반드시 짚고 넘어가야 할 중요한 미술가이다. 그런데, 보이스는 뒤샹이나 워홀에 비해 대중에게 훨씬 덜 알려졌고, 두 아티스트에 비해 매우 오래전의 시대를 살다 간 것처럼 느껴질 뿐만 아니라 21세기를 사는 우리들에게 비교적 빨리 잊혀진 듯하다는 지적이었다. 그 이유는 아마도 보이스 개인에 관한 독특한 사머니즘적 신화뿐만 아니라, 그의 미술작업의 주제가 본질적으로 제2차 세계대전과 종전 후에 이어진 독일 재건의 역사와 관련이 있기 때문일 것이다. 또한 1960년대의 독일 정서와 냉전체제를 반영하는 특수한 정치적 불안과 저항의 분위기 때문이기도 할 것이다. 게다가 그의 작품이 드러내는 종교적 제식 행위 같은 아우라와 보이스는 개인이 재현하는 예연자적 풍취는 더더욱 우리에게 낯설게 다가온다. 보이스의 미술세계에 관한 이러한 낯섦이 동서양을 막론하고 그 의미와 기능이 분명하게 다가오는 “칠판”이라고 하는 낯익은 물체에 초점을 맞춘 이번 주제 발표 덕분에 상당 부분 삭감되었다고 본다. 이와 더불어 ‘사회적 조각’으로 대표되는 보이스의 매우 복합적인 미술 개념이 “칠판”의 구체적인 존재가치의 강조로 단순하고 명쾌하게 부각되었다.

다음에 제시한 세 가지 질문은 발표문에서 주로 “교육용 매체”로 정의된 “칠판”의 기능과 의미에 집중한다.

1. 1972년 런던에서 진행된 「7인의 전시회」에서 보이스는 많은 관중들 앞에서 강연을 했고, 이 강연 퍼포먼스가 녹음테이프의 형태로 보존 기록되어 있다고 하는데, 비디오와 같은 동영상은 없는지, 그리고 없다면 영상자료를 남기지 않은 것이 보이스의 의도였는지 알고 싶다. 또한 보이스의 강연 퍼포먼스가 질문을 통한 관람객의 사고 개발에 주된 목적이 있었던 것이 아니라 주목받을 만한 답변을 할 수 있는 미술가 개인의 특별하고도 주도적인 역할 과시에 있었던 것이 아닐까 하는 의문이 든다.

2. 발표자는 1975년 뉴욕에서 처음 소개된 설치 작업 〈올바른 방향을 제시하는 힘〉을 구성하는 1백 개의 철판 중 특히 석 장의 철판을 강조했다. 이들이 공통적으로 인간의 “창의적 사고”를 강조하는 보이스의 생각을 보여준다는 이유에서였다. 그 석 장의 철판에 적혀 있는 내용들 — 특정한 뜻이 없는 독일어 “ÖÖ”의 반복, “비밀을 만들어내라”는 의미의 문장, 그리고 “진실”이라는 단어 — 만을 보아서는 직접적인 창의성 개발과는 거리가 멀어 보인다. 발표문에서도 지적하고 있듯이 언어의 문법적 의미보다는 조형적 의미에 초점을 맞추어야 할 듯한데, 그렇다면 보이스에게 인간의 언어 능력은 사고의 능력처럼 조각적인가? 언어 또한 조각적이라는 아이디어가 관람객에게 어떻게 전달될 수 있을까?
3. 〈올바른 방향을 제시하는 힘〉 작업에 사용된 철판에 헤어스프레이를 뿌려 분필로 적힌 철판의 내용이 지워지지 않도록 남기고, 원래 4개로 계획된 철판을 1백 개라는 기념비적인 수량으로 늘려 넓은 공간을 차지하게끔 설치한 것은 다분히 시각적인 스펙터클 및 스펙터클한 시각화에 기여한다고 볼 수 있다. 철판이 교육용 매체에서 미술작품이라는 기능으로 적극적으로 전이되는 지점이라고 보인다. 그렇다면 이때부터 보이스에게 미술관은 “지속적인 포럼의 장”을 떠나 미술작품의 수집과 보존이라고 하는 전통적인 역할을 다시 부여받게 되는 것인가?