

eISSN: 2733-9793

# 현대미술사연구

제53집  
2023년도 상반기

마르타 미누힌의 〈메네순다〉 연구  
A Study on *La Menesunda* by Marta Minujín

DOI: [dx.doi.org/10.17057/kahoma.2023..53.009](https://dx.doi.org/10.17057/kahoma.2023..53.009)

신혜성  
Shin Hyesung

현대미술사학회

[www.kahoma.or.kr](http://www.kahoma.or.kr)

[www.kci.go.kr](http://www.kci.go.kr)

투고일	2023년 05월 02일
심사일	2023년 05월 17일
게재확정일	2023년 06월 05일

## 마르타 미누힌의 〈메네순다〉 연구\* A Study on *La Menesunda* by Marta Minujín

신혜성 (서울여자대학교 강사)

Shin Hyesung (Lecturer, Seoul Women's University)

『현대미술사연구』 제53집 (2023. 6), pp. 207-236.

DOI: [dx.doi.org/10.17057/kahoma.2023..53.009](https://dx.doi.org/10.17057/kahoma.2023..53.009)

- 
- I. 서론
  - II. 미누힌의 1960년대 예술활동
    - 1. 1965년 〈메네순다〉 분석
    - 2. 부에노스아이레스 체류 시기의 의의
  - III. 1960년대 아르헨티나 미술과의 관계
    - 1. ITDT와 로메로 브레스트의 제도적 지원
    - 2. 새로운 경험에 대한 추구하고 인식의 한계
  - IV. 미누힌에 따른 〈메네순다〉의 귀환
  - V. 결론
- 

\* 이 논문 또는 저서는 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2021S1A5B5A17048061)

## 1. 서론

본 연구는 아르헨티나 작가 마르타 미누힌(Marta Minujín)의 1960년대 중반 부에노스아이레스에서의 활동을 검토하고 근래에 리메이크한 참여형 설치작품 〈메네순다(Menesunda)〉<sup>1)</sup>를 분석한다. 이는 국내 연구자들도 미국이나 유럽이 아닌 다양한 지역의 전위예술이나 실험미술까지 관심을 확대하는 추세에서 라틴아메리카의 한 사례를 자세히 살펴보는 일이기도 하다.<sup>2)</sup>

1943년<sup>3)</sup> 부에노스아이레스에서 태어난 미누힌은 스무 살 남짓의 나이에 장학금으로 파리에 체류하며 누보레알리즘과 퍼포먼스 같은 새로운 미술을 접했다. 이른 나이에 명성을 얻은 미누힌은 당대 아르헨티나 미술제도권에서 최고의 권력을 행사했던 비평가 호르헤 로메로 브레스트(Jorge Romero Brest)의 전폭적인 지지를 받으며, ‘디텔라(Di Tella) 세대’라고 불리는 1960년대 아르헨티나 아방가르드의 아이콘이 되었다. 미누힌은 당시에는 첨단 대중매체였던 텔레비전을 적극적으로 이용하고, 전통적 예술계에서 상상하기 어려운 충격적 설치와 퍼포먼스를 감행하면서 당돌한 천재의 이미지를 굳혔다. 기업의 작가 지원 제도를 통해 뉴욕에 진출한 후엔 미국과 고국을 오가며 작업하면서 히피 문화에 바탕을 둔 실험적 예술에 심취했다. 고령의 작가는 오늘날에도 왕성한 활동을 펼치고 있다.

1) 메네순다는 난장판, 야단법석, 아수라장이라는 뜻의 부에노스아이레스 지역 방언이다. 영미권 전시에서는 대혼란(mayhem) 이라는 뜻이라고 설명해주면서도 영어 단어 내의 번역어를 선택하지 않고 원어 그대로 작품명을 표기하고 있다. 연구자 또한 한국어 내에서 번역어를 선택하지 않고 ‘메네순다’라고 음차한다.

2) 국내에서 작년 《글로벌 컨셉추얼리즘》에 관한 논문 두 편이 연달아 발표되었다. 우정아, 「한국의 개념미술과 개념주의: 《글로벌 컨셉추얼리즘》전 (1999)의 국내외 맥락을 중심으로」, 『현대미술사연구』, 51집 (2022), pp. 81-112; 박소영, 「1999년 《글로벌 개념주의》 전시의 미술사적 의의에 관한 연구 - 개념주의의 다중심적 실천」, 『현대미술학 논문집』, 26권 2호 (2022), pp. 90-122. 이 그것이다. 이 전시는 1999년 뉴욕 퀸스 미술관에서 열렸던 국제전으로, 소위 제3세계라고 불렸던 비서구 지역의 실험적 미술을 관망했다. 미니멀리즘 후에 등장한 미국의 개념미술(Conceptual Art)의 범주를 넘어서 모더니즘 미술의 한계를 벗어난 여러 실험미술들을 개념주의(Conceptualism)라는 용어로 묶어서 보여주고자 했다. Luis Camnitzer, Faver Jane, and Rachel Weiss, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (New York: Queens Museum of Art, 1999), p. viii. 큐레이터 루이스 캄니처(Luis Camnitzer)와 레이첼 와이스(Rachel Weiss)는 1994년에 중남미 개념주의에 대한 전시를 구상했고, 그것이 점차 발전하여 《글로벌 컨셉추얼리즘》에까지 다다른 것이다. 우정아 (2022), p. 84, 각주 5번. 이는 라틴아메리카 출신 미술 전문가들이 다양한 지역의 실험적 미술을 확인하는데 일찍부터 관심을 가지고 주요한 역할을 해왔다는 반증으로도 볼 수 있다.

3) 미누힌은 1943년 부에노스아이레스에서 출생으로 알려져 있다. 하지만 본 논문에서 참고한 산 마르틴(María Laura San Martín)의 단행본과 글루스만(Georgia G. Gluzman)의 논문을 비롯한 몇몇 자료에서 1941년생이라고 표기한 오류도 발견된다.

미누힌은 흥행을 도모하는 데 최적화된 대중적 유명세를 지닌 작가임이 틀림없지만 시대와 지역을 대표할 만한 진지한 예술가인가 하는 점에 대해선 이견이 존재한다. 1960년대 아르헨티나의 시대정신을 따지려 든다면, 역사와 현실에 대한 맥락을 확실하게 드러내는 투쿠만 아르데(Tucman Arde) 같은 미술운동이나 사회에 대한 분석과 비판을 토대로 이론을 담지한 오스카 마소타(Oscar Masotta) 같은 작가가 더 주목받을 만하다고 보는 견해가 우세하다.<sup>4)</sup> 미누힌 역시 사회현실에 기반한 해석이 충분히 가능한 몇몇 작품을 발표했지만 역사나 정치에 관련된 맥락이 그리 선명하진 않다.<sup>5)</sup> 특히 언론에서는 작가를 “페티쉬의 대상, 유명인”<sup>6)</sup> 정도로 취급한 경우가 많았다. 연구자가 보기에 전체 작품들을 관통하며 무엇보다 강력하게 드러나는 것은 현란한 이미지를 선호하고 대중에 영합하는 기질을 지닌 ‘미누힌’이라는 작가 자기 자신의 이미지이다.<sup>7)</sup> 인물의 카리스마가 자신이 생산한 개별 작품들에 돌아갈 주목을 빼앗을

4) 클레어 비숍은 내부적으로 군부 독재의 억압을 받으면서 외부에 해당하는 유럽의 지적 유산을 들여와 결합한 아르헨티나의 참여미술의 독특한 특징들을 연구했다. 그의 글은 아르헨티나 특유의 사회 현실에 기반해 유럽이나 미국의 참여미술과 확연한 차이를 보이는 오스카 마소타나 오스카 보니(Oscar Bony)의 작업을 주요 분석의 대상으로 삼았다. 미누힌의 작업은 비숍의 관심사에 대한 주요 논증이 되기에는 마땅치 않은, 규정하기 쉽지 않은 무언가였기 때문에 다른 작가들에 비해 부차적으로만 소개됐다. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), p. 118.

5) 2017년 카셀도쿠멘타에서 전 세계의 관심을 받았던 <책의 신전(El Partenón de los Libros)>은 1983년에 부에노스아이레스에서 행했던 동명의 설치를 더 거대한 규모로 반복한 것이었다. 인류의 역사에서 금지 도서로 지정됐던 책들을 모아 파르테논 신전 모양의 철제 프레임에 부착한 이 작품 덕분에 미누힌은 마치 1980년대 아르헨티나의 독재 정권을 적극적으로 비판한 정치 미술의 대표작가처럼 오해될 소지를 제공했다. 비록 작가가 모든 종류의 금지나 억압에 대해 저항하는 정신을 지녔다 하더라도, 여러 작품의 전반을 통한 정치적 발언은 구체적이거나 지속적이지 않았다.

6) Andrea Giunta, *Vanguardia, Internacionalismo y Política: Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008), p. 164; *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*, Peter Kahn (trans.), (Durham: Duke University Press, 2007), p. 162.

1960년대 아르헨티나 미술에 관한 연구의 초석으로 삼을 수 있을만한 안드레아 giunta의 이 저서는 2001년에 초판이 나온 후 2007년 영문으로 번역됐고, 2008년에는 스페인어 개정 확장판이 출간됐다. 개정판의 책 표지엔 한 여성 관람객이 미누힌과 산탄토닌의 1965년 작 <메네순다>에서 출구로 나가기 위해 버튼을 누르고 있는 사진(도판 3)을 실었다. 연구자 역시 이 사진이 1960년대 아르헨티나 미술의 전위, 국제주의와 정치라는 주제를 언급하기에 적합한 상징적 이미지라고 생각한다.

7) 미누힌을 위대한 거장이라기보다 괴팍한 스타 작가로 보는 시선에 대해 작가는 크게 개의치 않는다. 미누힌 본인의 진술에 따르면 그런 편견은 외국에서보다 고국에서 그 정도가 더 심하다고 한다. 아르헨티나 사람들은 미누힌이 그저 미쳤거나 괴짜(estrafalario)일 뿐이라고 생각하지만, 본인은 항상 자신을 천재라고 믿어왔기 때문에 상관하지 않는다고 말한다. Marta Minujín, “Marta Minujín in Conversation with Helga Christoffersen and

정도인 셈이다. 하지만 넓게 보자면 이런 작가의 캐릭터와 행적 역시 이런 종류의 스타가 한 명쯤 탄생하길 원했던 아르헨티나 사회와 미술계의 분위기가 만들어 낸 역사의 산물이다. 수십 년 전에 발표한 작품이 오늘날에도 리메이크되는 현상 역시 현재 미술계에 엄연히 존재하는 대중성에 대한 요구를 증명한다.

이 논문은 연구자가 작가의 전체 경력에 있어서 가장 흥미롭고 의미 있는 시기라고 판단하는 1960년대 중반 부에노스아이레스에서 행한 작업에 집중한다. 약력을 살펴보면 1960년대에 매우 왕성했던 창작 활동은 1970년대에 빈도가 줄어들고 1980-90년대에는 몹시 간헐적으로만 이루어졌다.<sup>8)</sup> 그러다 2000년 무렵부터 다시 본격적으로 활동을 늘렸는데, 새로운 창작도 있었지만, 과거에 행한 작업을 반복하는 경우도 흔했다. 따라서 미누힌은 1960년대 중반에 이후 제작할 모든 작품의 기틀을 마련했다고 볼 수 있고, 오늘날의 작품들 역시 이 시기와의 연관성을 통해 읽을 수 있다.

작가가 과거의 실험적 행위나 거대 설치를 재연해서 보여줄 때 전혀 다른 시공간에서 만들어 낸 반복은 어떤 의미를 지니는가에 대한 원론적 질문을 위해 여러 사례를 다루는 것은 이 논문이 다루고자 하는 범주를 넘어선다. 미누힌이 다시 만들어낸 과거의 작품들조차 개별 작품들에 따라 맥락과 해석이 몹시 상이하기 때문이다.<sup>9)</sup> 따라서 이 논문에서는 과거에 지녔던 유명세나 상징성, 그리고 현재 리메이크를 위해 들인 노력 면에서 기념비적인 작품 <메네순다>에 한정해 연구를 진행할 것이다.

<메네순다>는 미누힌과 루벤 산탄토닌(Rubén Santantonin) 두 작가의 공동창작으로, 1965년 5월 27일부터 6월 11일까지 보름 동안 플로리다 거리 936번지에 위치한 디텔라 연구소(Instituto Di Tella, 이하 공식 약칭 ITDT로 표기)에서 전시한 참여형 설치작품이었다. 50년의 세월이 흐른 후인 2015년 부에노스아이레스 현대미술관(Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 이하 MAMBA로 표기)<sup>10)</sup>은 미누

---

Massimiliano Gioni, "Menesunda Reloaded" (New York: New Museum, 2019), p. 52.

8) 공백기에 대한 이유를 짐작할 수 있는 발언이 있는데, 약물과 알코올에 중독되어서 작품 활동은 커녕 일상생활이 어려울 정도로 십수 년의 세월을 낭비하다 감금되고 나서야 겨우 끊었다고 한다. 앞 글, p. 53.

9) 공중전화 부스를 만든 1967년 작 <미누폰(Minuphone)>은 1999년과 2010년에 다시 전시됐고, 특정 부류의 사람들을 초청해 파티를 열고 촬영한 후 그 모습을 다시 보여줬던 1968년 작 <미누코드(Minucode)>는 2010년에 리메이크됐다. 이런 작품들은 매체 발달과 관련된 실험인 동시에 계층과 집단에 대한 사회학적 실험의 성격도 강해서 시공간의 변화에 따른 차이가 크다고 볼 수 있다. 반면 앞서 각주 5에서 살펴본 1983년 작 <책의 신전>을 2017년에 재설치한 경우는 시적 은유가 과거처럼 작동하며 매체나 환경에 따른 변화는 상대적으로 적은 편이다.

10) 이 미술관은 현지에서 오랜 기간 MAMBA(맘바)라는 약칭으로 불려 왔지만, 현재는 홈페이지를 비롯한 소셜네트워크상 약칭으로 무세오 모데르노(Museo Moderno)를 선호하는 것으로 보인다. 부에노스아이레스에는 약칭이 비슷해 혼돈을 유발할 수 있는 몇 개의 미술관

힌의 단독 권위로 이 작품을 다시 제작했으며, 미국과 영국으로 순회 전시까지 성사시켰다. 연구자는 이 논문을 통해 1960년대의 작품 <메네순다>가 그 당시엔 까마득한 ‘미래’였을 현재의 시공간으로 귀환할 수 있었던 동력을 분석해보고자 한다.

## II. 미누힌의 1960년대 예술활동

### 1. 1965년 <메네순다> 분석



도판 1. <메네순다> 설치 중 미누힌과 산탄토닌

최근 <메네순다>를 리메이크한 전시는 미누힌이 개인전 형태로 진행했지만, 1965년 원작은 루벤 산탄토닌과 마르타 미누힌, 두 작가의 이름으로 발표했으며 많은 동료들과 협업으로 완성했다.<sup>11)</sup> 이 작업은 두세 달의 기간 엄청난 물량이 들어가는 설치가 필요했기 때문에 ITDT와 동료들의 지원이 없었다면 미누힌 혼자서 진행하긴 어려웠을 것이라는 점을 기억해야 한다.

루벤 산탄토닌은 아르헨티나에서 꾸준히 개념적 작업을 이어오던 중견 남성 작가로 미누힌과는 성별, 세대, 계급, 성향 등 여러 면에서 매우 다른 사람이었다.<sup>12)</sup> 그는 미누힌보다 24살이 많았고, 부르주아 가정 출신의 미누힌과는 달리 노동자 계급 출신이었다. 그는 자신이 전시하는 것들을 ‘꼬사(Cosa)’라고 지칭하며, 전통적 예술 작품에 대한 고정관념과 권위에 도전하는 작업을 선보여왔다.<sup>13)</sup> 산탄토닌은 <메네순다>를 발

---

이 공존한다. MALBA(말바)를 약칭으로 삼는 부에노스아이레스 라틴아메리카미술관(Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires)과 MACBA(막바)를 약칭으로 삼는 부에노스아이레스 동시대미술관(Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires) 또한 규모가 크고 중요한 미술관이다. MALBA와 MACBA는 홈페이지나 출판물에서도 스스로를 약칭으로 게재하면서 이를 공식화하여 유지한다. 반면에 2015년에 <메네순다>를 전시한 부에노스아이레스 현대미술관의 경우는 요즘 스스로를 지칭할 때 ‘모데르노(Moderno)’라는 단어만 강조하는 경향을 보이고 있다. 하지만 이런 전략은 비교적 근래에 행해졌기 때문에, 본 논문에서는 아직 통상적으로 사용되는 머리글자를 이용한 약칭으로 MAMBA를 선택한다.

11) 플로레알 아모르(Floreal Amor), 다비드 라멜라스(David Lamelas), 레오폴도 말레르(Leopoldo Maler), 로돌포 프라운(Rodolfo Prayón), 파블로 수아레스(Pablo Suárez)가 참여했다.

12) 2015년 MAMBA의 전시 도록에서 소피아 도우론(Sofía Dourron)은 두 작가의 상반된 성향을 “미누힌과 산탄토닌, 마르타와 루벤, 낮과 밤, 물과 기름”이라고 표현했다. Sofía Dourron, “La Menesunda,” *La Menesunda Según Marta Minujín* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2015), p. 35(서어) & p. 51(영어).

표한 이듬해인 1969년에 사망했는데, 생의 마지막 시기에 ITDT에서 협업으로 제작한 대중영화적 작품은 이전 시기의 더 개념적인 실험들과 상당히 다르다. 즉 <메네순다>는 산탄토닌이 진지하게 추구해 온 예술의 범주를 넘어선 사물에 대한 관심 위에, 대중의 주목을 끄는 새로운 것을 시도해 보려는 미누힌의 열망이 창조적으로 결합해 탄생한 작품이라고 볼 수 있다.

발표 당시 <메네순다>는 도대체 무엇이며, 내부는 정확히 어떻게 만들어져 있는가는 일종의 비밀이나 수수께끼처럼 가려졌다. 작품을 홍보하는 리플릿 역시 상업광고의 카피처럼 짧고 간결하며 자극적인 문체로 쓰였다.<sup>14)</sup> 자세한 내용은 드러내지 않으면서 기대치를 높이는 영화의 예고편처럼 몇몇 실마리만 전파됐으며, 도발적인 이미지 위주로 호기심을 자극했다.



도판 2. <메네순다>의 일부, 1965.

예를 들어 은밀한 사생활의 공간인 침실을 연출해 놓고 잠옷 차림의 남녀 퍼포머가 실제 부부처럼 드러누워 있는 방(도판 2)은 파다한 입소문을 불러올 가십거리였다. 미누힌은 여러 작업에서 부르주아의 문화적 보수성이나 위선을 공격하려는 의지를 불태웠는데, 침실을 노출시키는 것 역시 체면치레를 중시하는 부에노스아이레스의 중산계급에게 충격을 가하려는 의도였다.

전문직이나 자영업자처럼 자신이 어떤 인상을 주는지가 수입과 직결되는 직업을 가진 중산계급은 나쁜 소문이 퍼지는 것을 두려워하며 사생활의 영역을 철저히 보호하고자 했다. 그 때문에 가정은 타인과의 관계가 유발하는 피로감과 긴장감을 해소하는 휴식처로 기능하며, 외부 세계의 풍파와 분리되어 안전하게 폐쇄된 공간이어야 했다.<sup>15)</sup> 하지만 <메네순다>의 퍼포머는 공개된 침실에서 관람객의 시선에 아랑곳하지

13) 스페인어 'Cosa'는 한국어로 '것', 영어로 'Thing'의 뜻을 지닌 단어이다. 산탄토닌은 이를 자신의 사상을 담은 개념적 용어로 사용하기 때문에 번역하지 않고 음차하여 '꼬사'로 불러줄 필요가 있다.

14) “한 번에 단 8명만 **통과할 수 있는** 메네순다, 스스로 경험하시라, 화요일부터 일요일 정오에 시작” “이것은 전시나 스펙타클이 아니다. 작품도 없고, 시청자나 관중도 없다. **예술이 있지만.**” (굵은 글씨 원문에서 대문자로 강조) Inés Katzenstein (ed.), *Listen, Here, Now! - Argentine Art of the 1960s: Writings of Avant-Garde* (New York: The Museum of Modern Art, 2004), p. 109.

15) 후안 호세 세브렐리, 『부에노스아이레스, 일상과 소외』, 조영실·우석균 (역), 서울: 그린비, 2022, p. 115, p. 131. 1950-60년대 급변하는 부에노스아이레스에서는 사회적 계층에 따라 주거 구역이 분리되어 살고 각기 다른 가치관을 지니는 현상이 발생했다. 1964년에 초판을 발행한 세브렐리의 저서는 이런 차이를 가시화해서 큰 호응을 얻었으며 사회적 파급력 또한 지대했다. 2003년에 원저자가 발행한 추가개정판이 나왔으며, 2022년에는 국내에 번역 소개됐다.

않으며 유유자적 신문을 읽거나 비틀즈 음악을 들으며 시간을 보내는 모습을 보여줬다.

이 밖에도 거울로 둘러싸인 방에선 반짝이 셀로판지가 선풍기 바람을 타고 날아다니고 있었고, 온통 진분홍색으로 칠해진 방에는 메이크업 전문가를 배치해 관람객에게 화장을 해주는 서비스를 제공했다. 이런 신기한 체험에서 소외되지 않기 위해 많은 인파가 플로리다 거리로 몰려들어 ITDT 건물 앞에 몇 시간씩 줄을 서서 대기했다. <메네순다>는 대중의 관심을 유발하는 데 크게 성공했는데, 이것은 호기심 많은 소비계층이 해외에서 들여온 최신 유행이나 신기술이 첨가된 제품들에 환호하던 당시의 사회 분위기와 일맥상통한다.

이 작품은 여러 개의 개별 구역에 계단이나 경사까지 개입된 복잡한 구성 때문에, 동선에 혼란을 일으켰고, 관람을 마치고 나온 사람도 자신이 과연 <메네순다>의 전부를 경험한 것인지 자신할 수 없었다. 실제로 후반부 동선의 일부는 양자택일 구조로, 한쪽을 선택하고 나면 다른 쪽은 가볼 수 없도록 구성되어 있었다.<sup>16)</sup> 결코 전체를 파악하기 쉽지 않고 파편적 기억만 간직할 수 있는 혼돈의 상황이 연출됐다.

<메네순다>는 전반적으로 회전목마를 떠올리게 할 만큼 화려하고 요란하게 장식되어 있었고, 다음 단계로 넘어가기 위해 알맞은 버튼을 누르는 행동을 요구하는 등(도판 3) 테마파크나 놀이동산에서 즐기는 게임과 비슷했다. 작가는 만약 참여자가 이 작품을 축제의 오락거리 정도로 여긴다면 유감이라고 대응하지만 상호 간 유사점은 부정할 수 없다. 잡지 프리메라 플라나(Primera Plana)에서 취재한 익명의 관람객도 이 작품을 부에노스아이레스의 놀이동산인 레티로 공원에 있던 유령열차와 비교했다. 어떤 이는 유쾌한 즐거움을 느꼈던 반면 다른 이는 신경증적 반응을 보이거나 폐쇄공포를 겪으며 괴로워했는데, 이는 유령의 집 같은 테마파크 체험에서도 나타날 수 있는 감각적 반응이다.<sup>17)</sup>



도판 3. <메네순다>의 일부, 1965.

16) 연구자는 편의상 동선의 순서대로 11개의 구역으로 나눠서 번호를 붙여서 정리해본다.

1번 공간은 반투명의 핫핑크색 아크릴로 만든 입구, 2번은 길거리 음식의 기름 냄새가 나는 네온 터널이었다. 3번은 7개의 텔레비전이 켜져 있는 검은 터널로, 그 중 2개의 채널은 폐쇄회로에 찍힌 관람객들의 모습이 나오고 있었으며 각 영상의 소리가 교차되어 섞였다. 4번 공간이 바로 커플의 침실이었고 5번이 화장하는 방이었는데, 이 방에 들어서기 위해선 여자의 머리 모양으로 생긴 조형물을 통과해야 했다. 바구니가 돌아가고 있는 6번을 지나면 양자택일로 7번 비닐 튜브, 혹은 8번 가로지르기 힘든 늪 중 하나를 거치게 된다. 이후 치과 냄새가 가득한 한 9번, 오브제가 주렁주렁 걸려있는 10번 공간을 거쳐, 마지막으로 11번 거울로 가득 찬 방에 이른다. 거울들이 만화경처럼 반사를 일으키는 무한의 방에선 반짝이는 셀로판테이프가 선풍기 바람에 떠다니고 있었다.



제목이 뜻하는 바 그대로,<sup>18)</sup> 관람객은 이성적으로 차분한 상태에서 이 작품을 관조할 수 있는 거리를 갖지 못하고 그 속에 휘말려 들어가 체험하도록 유도됐다. 가만히 소파에 앉아 텔레비전을 보는 수동적 시청자와 달리 〈메네순다〉를 통과하는 관람객은 자신의 신체적 감각을 적극적으로 이용해 작업을 겪어내지 않을 수 없었다. 이렇듯 수동적 관람객을 적극적 참여자로 전환한다는 것이 그 시대엔 매우 의미 있다고 여겨진 부분인데, 이에 대해선 본 논문의 III-2장에서 논의를 이어가도록 하겠다.

또한 이 작업은 1960년대 국제적 소비 자본주의에 발맞춰 메트로폴리스로 변모한 부에노스아이레스에 대한 일종의 도시 고고학적 성격을 지니고 있었다.<sup>19)</sup> 특히 ‘만사나 로카(Manzana Loca)’<sup>20)</sup>라고 불리던 신흥 상업 구역의 분위기에서 폭발하는 시대적 감각들을 재현하기 위해 엄청난 물량 공세가 요구됐다. 미누힌은 〈메네순다〉가 “모든 감각에 있어서 도시를 표상”<sup>21)</sup>하는 작품이라고 말하며, 부에노스아이레스 도시 자체를 전시장 안으로 끌어들였다. 새로운 시대의 감각을 대변할 수 있는 소재인 아크릴로 만든 문을 지나 네온 불빛이 깜빡이는 터널에서 눈을 자극했고, 거리의 소음이나 감자튀김 냄새, 치과 냄새 등으로 귀와 코를 자극했다. 〈메네순다〉는 소비자본주의를 전적으로 수궁하며 물질적 풍요를 탕진하는 재미에 빠진 작품처럼 보였고, 일각에선 냉소적 비판을 퍼붓기도 했다.<sup>22)</sup>

17) Michaëla Norah De Lacaze, “Populist Counter-Spectacles and the Inception of Mass Media Art in Argentina: Marta Minujín’s Happenings, Performances, and Environments of the 1960” (PhD Diss., New York: Columbia University, 2019), pp. 188-189.

18) 마르셀로 파체코가 괄호 속에 남긴 짧은 언급을 보면 ‘메네순다’는 시중에 파는 마약을 뜻하는 단어이기도 하다. Marcelo Pacheco, “Posh Art and Post-Historic Art Argentina 1957-1965,” *Inverted Utopias: Avant-garde art in Latin America* (New Heaven: Yale University Press, 2004), p. 131.

19) Michaëla Norah De Lacaze (2019), p. 200.

20) ‘만사나 로카(Manzana loca)’를 일차적으로 직역하면 ‘미친 사과’인데, 스페인어에서 사과는 산책 삼아 걸을만한 크기의 한 블록이라는 뜻도 가지고 있어서 정확히는 ‘미친 블록’이라고 할 수 있다. 당시 ITDT가 위치한 플로리다 거리를 포함하는 상업지구엔 젊은이들이 몰려들어 유행을 만들어내며 대중문화를 이끌어갔던 현상에 대한 역사성과 상징성을 지닌 단어다.

21) Marta Minujín, *Marta Minujín: Happenings y Performances* (Buenos Aires: Ministerio de Cultura de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015), p. 61.

22) 잡지 『수르(Sur)』의 에두아르도 곤잘레스 라누사(Eduardo Gonzales Lanusa)는 “미로 가운데 로메로 브레스트식 비평이라는 미노타우로스가 희생되는 예술가라는 새로운 봉납물을 매 순간 먹어 치우고 있다 (중략) 가여워라 메네순다! 가여워라 이 나라의 모든 가난한 예술가들, 문화의 물질에서 부자들의 인색함으로 소문이 자자한 곳에서, 우리는 이런 도박적이고 미학적인 이중의 실패에 터무니없는 비용을 들여서 조직하느라고 그들의 자금을 낭비한 ITDT의 명백한 선의라는 하나의 예외를 발견하는 때를 맞았다.”라고 쓰며 신랄한 냉

〈메네순다〉는 현란한 시각 효과와 충격적 발상, 유쾌한 오락적 분위기의 흥겨움을 장착한 작품이었기 때문에 언론이 호들갑을 떨기에 유용했다. 두 작가가 협업한 공동창작품이었지만, 언론이 작품을 홍보하는 과정에서 두 명의 작가 중에서 〈메네순다〉의 이미지에 더 적합한 인물을 부각했고, 당연히 패션 감각이 뛰어나며 여러 방면에서 스타의 자질을 가진 젊은 여성 작가 미누힌이 작품을 대변하게 됐다. 미누힌은 “메네순다의 얼굴” 혹은 “메네순다의 여신”으로 치켜세워졌으며,<sup>23)</sup> 현재까지도 그 도시가 소비문화로 반짝였던 한 시기를 상징하는 인물이라는 이미지를 유지하고 있다.

## 2. 부에노스아이레스 체류 시기의 의의

미누힌의 경력에서 1960년대 중반 부에노스아이레스에서의 활동은 파리와 뉴욕의 중간 지점이라는 의미가 크다. 작가는 1960년대 초반엔 파리와 부에노스아이레스를 오가며 입지를 다졌고, 60년대 중반에는 아르헨티나 미술을 대표할 유망주로 부상했으며, 60년대 후반엔 그 기세를 몰아 뉴욕과 부에노스아이레스를 오가며 활동했다. 세계 미술의 주류가 유럽에서 미국으로, 파리에서 뉴욕으로 이동하는 추세를 보이는 시기에 미누힌도 그 경로를 따라 움직였다는 점은 의미심장하다. 이 야심 찬 젊은 작가는 현대미술에서 가장 주목받는 도시로 진출하려는 의지를 불태우면서도 기본적인 거주와 작가 활동의 근거지는 언제나 고향에 붙박아 둔 셈이다. 그래서 60년대 중반 부에노스아이레스에서의 활동은 파리 체류와 뉴욕 체류 사이의 연결점이자 전환점이라는 중요성을 지닌다.

1960년대까지만 하더라도 아르헨티나에서는 최신 예술을 경험하기 위해 파리로 가는 것이 통상적 관례였기 때문에, 미누힌 외에도 많은 작가들이 파리를 거쳐 갔다.<sup>24)</sup> 하지만 30대의 나이에 이르러 이미 형성된 주관을 가지고 해외의 경험을 했던 작가들과 스무 살 남짓의 미누힌은 파리의 미술을 대하는 태도가 크게 달랐다. 예를 들어 훗날 아르헨티나 현대미술의 거장으로 자리 잡은 호르헤 데 라 베가(Jorge De la Vega)와 루이스 펠리페 노에(Luis Felipe Noé) 역시 같은 시기에 파리에 거주하면서 최신 전시를 관람했지만, 자신의 작품 성향을 꾸준히 유지하면서 파리의 예술 운동을 적당히 수용하는 정도였고, 이 정도면 충분히 경험했으며 이제 고국에 적합한

소를 보냈다. John King, *El Di Tella* (Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007), p. 104.

23) Zanna Gilbert, “Mediating Menesundas: Marta Minujín from Informalismo to Media Art,” *Menesunda Reloaded* (New York: New Museum, 2019), p. 15, p. 27.

24) 파리에 거주하고 있던 아르헨티나 출신 젊은 예술가들의 수가 많았기 때문에, 1962년 2월~3월에는 파리의 크루즈-메장 갤러리(Galerie Creuze-Messine)에서 《새로운 세대 아르헨티나인 30인(30 Argentins de la nouvelle génération)》이라는 전시도 가능했다. 미누힌도 이 전시에 참여해서 〈죽은 개(La Chien Mort)〉라는 작품을 출품했다.

미술을 해야겠다고 말하면서 귀국했다. 반면 미누힌은 훨씬 크고 뜨거운 갈망으로 파리를 동경하면서 보헤미아 예술가의 생활에 자신을 온전히 내던졌다는 점에서 차이가 크다.<sup>25)</sup>

2018년에 미누힌은 자신이 젊은 시절 파리에 체류할 때 작성했던 일기를 묶어서 『파리에서의 세 번의 겨울(Tres Inviernos en Paris)』이라는 제목의 단행본을 출판했다. 패기는 넘치지만 돈도 없고 경험도 부족한 젊은 예술가의 불안한 심리가 잘 드러나는 텍스트로, 작가가 지향한 예술관의 맥아를 확인할 수 있다. 미누힌은 당시 주거환경이 얼마나 열악한지 토로했는데, 작업실은 샤워를 할 수도 없었고 수시로 쥐가 출몰하기도 했다. 사실 그런 고난은 작가의 보헤미안 기질과 낭만적 패기가 어우러진 결과이기도 하다. 그런 참담한 환경에서 예술가가 되려는 열정을 불태우던 젊은 작가는 자부심과 자기 연민 사이를 오갔다. 미누힌은 늘 파리 미술계의 더 깊은 곳으로 들어가 한자리를 차지하고 싶어 했고, 친분을 쌓는데 많은 시간과 노력을 쏟아부었다. 특이하게 옷을 차려입고 파티에 참석해서 음주 가무를 즐기며 자신을 알렸고, 비평가 피에르 레스타니(Pierre Restany)나 작가 니키 드 생팔(Niki de Saint-Phalle) 등의 인물과 교류했다. 동시에 사람들이 자신을 예술가가 아닌 그저 파티에서 관심을 끄는 젊은 여자아이로 인식할까 봐 걱정했다.<sup>26)</sup>

값비싼 미술 재료를 살 수 있는 형편도 아니었고 누보레알리즘의 영향으로 폐품을 활용한 작품에도 친밀했기 때문에, 미누힌은 주워온 골판지나 매트리스를 재료 삼아 그 함의와 물성을 모두 활용한 작품을 제작했다.<sup>27)</sup> 이런 작품으로 몇몇 전시를 해냈



도판 4. 마르타 미누힌, <파괴> 기록 사진, 1963.

지만, 파리에서 본인이 원하는 정도의 성공은 거두진 못했다. 파리 생활을 마무리하고 귀국하기 앞서, 미누힌은 한 시절을 일단락 지으면서 <파괴(La Destrucción)>(도판 4) 라는 퍼포먼스를 감행했다. 작가 친구들의 도움을 받아 그동안 자신이 만들어 온 모든 작품을 문자 그대로 파괴해버리는 퍼포먼스였다. 먼저 다른 동료 작가들이 자신의 작업을 마음껏 해체하거나 재조립할 수 있도록 내어준 후, 자신이 초청한 많은 사람들 앞에서 불태워 버리는 장관을 연출했다.<sup>28)</sup> 작품을 운송하거나 보

25) Andrea Giunta (2008), p. 145; Peter Kahn (trans., 2007), p. 145 참조.

26) Marta Minujín, *Tres Inviernos en París* (Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018) 내용 참조.

27) Catherine Spencer, "Performing Pop: Marta Minujín and the 'Argentine Image-Makers'," *Tate Paper*, no. 24 (Autumn 2015), n.p.

관하는 것도 쉽지 않은 상황에서 물리적 사물인 작품들을 조각이라는 행위 예술로 전환하는 멋진 해결책이기도 했다. 또한 <파괴>가 지닌 과격성이나 극단성을 거름 삼아 도발적인 아방가르드 예술가로서의 이미지를 획득할 수 있었다.

당시 미누힌은 자신의 작품은 오직 지켜볼 수 있을 뿐, 그 누구도 살 수 없다는 점을 과시하는 말들을 남겼다.<sup>29)</sup> 특히 파리 체류 시기와 귀국 직후엔 팔기 위한 사물을 만드는 창작 행위에 대해 강한 적대감을 표출했다. 작가는 유럽에서 상황주의자 인터내셔널을 접하고 작품을 소유하거나 소비하지 못하게 만들어야겠다는 생각에 매료됐던 것으로 보인다. 비록 그런 저항이 사상에 대한 깊은 이해나 깨달음을 기반으로 하고 있진 않았고 다소 충동적인 형태였다고 하더라도 말이다.<sup>30)</sup> 상업미술에 대한 적대감은 그 시기 전위적 예술가의 저항적 태도의 표준에 해당할 수 있다. 특히 아르헨티나에서부터 체제 순응적 부르주아의 삶의 태도에 깊은 반감을 지녔던 미누힌이라면 기꺼이 체화할 수 있는 생각이었을 것이다. 하지만 1964년 아르헨티나의 미술제도권의 주역으로 영입되는 기회를 잡은 이후로는 매체실험에 관심을 가졌고, 내용 면에서 더 부드럽고 모호하며 유희적인 작품을 생산했다.<sup>31)</sup>

1964년 작 <매트리스: 테크니컬러의 관능(Colchónes: Eróticos en Technicolor)>(도판 5)은 작가가 파리 시절부터 계속 사용해 오던 매트리스를 온통 현란한 색깔로 뒤덮은 작품들이었다. 밝은 빨강, 핑크, 초록, 노랑, 파랑 등 줄무늬 패턴을 이룬 테크니컬러란 본래 필름 영화에서 컬러를 구현하는 기술을 칭하는 말이다. 헐리우드에서 1950년 이전부터 컬러 영화를 제작했으며 1960년대에 테크니컬러는 최첨단 기술은 아니었다. 하지만 여러 작가들이 종이 인쇄 만화에서 사용한 반다이 점을 작품에 차용한 것처럼 미누힌 또한 테크니컬러라는 명칭과 색감을 가져왔다.<sup>32)</sup> 또한 이것은 1960년대 대중화되고 있던



도판 5. 마르타 미누힌, <매트리스>, 1964.

28) Inés Katzenstein (ed.) (2004), pp. 59-61.

29) Michaëla De Lacaze Mohrmann, "Marta Minujín's Destructive Intervention," *Art Margins*, vol. 9 no. 2 (2020), p. 72.

30) 미누힌에 관한 연구에서 기 드보르, 상황주의자 인터내셔널과의 연관성이 언급되곤 하지만, 연구자가 보기에 그 연관성은 다소 피상적이다. 미누힌 역시 "사상에 대한 전반적인 이해가 결여된 상태에서, 시각적 이미지나 연상되는 분위기로 일종의 미학적 코드를 추출"해서 자기 방식대로 실천한 하나의 사례에 해당할 것이다. 박미연, 「상황주의자 인터내셔널의 복원: I.S의 예술정치와 아방가르드의 의미」, 『현대미술사연구』, 35집 (2014), p. 121 외 내용 참조.

31) Michaëla De Lacaze Mohrmann (2020), pp. 72-73.

32) Nadja Rottner, "Marta Minujín and the Performance of Softness,"

컬러 텔레비전에서 방송 전후 화면 조정 시간 동안 보여주던 색표계를 떠올리게 한다. 미누힌은 이렇게 요란한 색상에 구불거리는 모양을 한 커다란 매트리스 3개를 천장에 매달았다. 탄성을 지닌 섬유 소재가 무게로 인해 축 늘어진 모양을 보고 있으면 부드러우면서도 탱탱한 촉감을 상상할 수 있을 뿐 아니라, 거대한 장난감처럼 건드리고 만지면서 놀고 싶은 욕구도 생겨난다. 같은 해 발표한 또 다른 작품 〈뒹굴고 살아! (¡Revuélquese y Viva! / Wallow Around and Live)〉는 더욱 직접적으로 포옹이나 애무 같은 성적 은유를 떠올리게 하는 작품이었다. 매트리스의 사이 공간으로 들어가서 온몸을 휘감는 말랑한 느낌을 체험할 수도 있었는데, 온몸으로 체험하게 만드는 작품의 성격은 〈메네순다〉에서도 지속해서 나타났다.

1966년 미누힌은 〈3개국 해프닝(A Tree Country Happening)/동시성 속의 동시성(Simultaneidad en Simultaneidad)〉<sup>33)</sup>을 실행에 옮겼다. 작가는 뉴욕에서 미국인 앨런 캐프로(Allan Kaprow)와 독일인 볼프 포스텔(Wolf Vostell)을 알게 되어 각자 출신국에서 동시에 진행되는 해프닝을 계획하고 적극적으로 추진했다.



도판 6. 볼프 포스텔, 〈3개국 해프닝〉 포스터를 위한 그림, 1966.

포스텔이 그린 포스터(도판 6)는 대서양을 가운데 둔 지도 위에 세 개의 도시를 점선으로 연결한 이미지를 담았다.<sup>34)</sup> 이는 지구라는 공간을 가로지르며 서로 연결되는 삼각형을 그리겠다는 포부를 드러냈다. 세 도시에서 세 명의 작가가 참여했지만, 동등한 비중을 지닌 것은 아니고, 아르헨티나 텔레비전과 라디오에 생방송까지 따낸 미누힌이 가장 적극적으로 작업을 진행했다. 베를린이나 뉴욕에 비해 부에노스아이레스가 차지한 비중이 훨씬 컸다는 점은 그곳이 다른 두 도시에 비해 “국제적 동시성 확보”라는 시대적 열망이 가장 강렬했다는 증거이기도 하다.<sup>35)</sup>

*Konsthistorisk Tidskrift*, vol. 83, no. 2 (2014), p. 118.

33) 이 작업을 지칭하는 제목이 문헌마다 달라서 혼선을 야기하는데, 세 명이 참여한 전체 작업을 〈3개국 해프닝〉으로 보고, 그중 미누힌이 맡아서 아르헨티나에서 진행한 부분을 〈동시성 속의 동시성〉으로 정리할 수 있다. 미누힌의 입장에서만 서술한다면 결국 두 제목이 동일한 작업을 시사하므로 교차해서 사용하는 경우도 많다. Victoria Noorthoorn, et al., *Marta Minujín: Obras 1959-1989* (Buenos Aires: MALBA, 2010), p.74.

34) 2021년 말부터 2022년 초에 광주시립미술관의 《미래의 역사 쓰기: ZKM 베스트 컬렉션》 전시에서도 포스텔이 그린 이 포스터가 전시됐다.

35) 1960년대 유럽이나 미국을 제외한 지역에서 전위적 실험예술을 논할 때 국제적 동시성이란 빼놓을 수 없는 화두였다. 1960년대 후반 한국의 AG 그룹 경우에도 “국제적 동시성 확보를 현대미술의 아젠다로 삼고” 한국 작가들의 해외 활동에 대한 지원 등 예술 정책의 변화의 필요성을 역설한 바 있다. 정연심, 「AG 그룹의 실험미술 전시 연구」, 『현대미술사연

캐프로가 세 명의 작가가 협업한다는 사실에 더 큰 의의를 두었다면, 미누힌은 위성을 사용해서 미디어 기반의 동시적 해프닝을 시도한다는 측면을 더 중시했다.<sup>36)</sup> 이 작품은 마셜 매클루언(Herbert Marshall McLuhan)의 지구촌 개념을 기반으로, 기술 발달을 이용한 동시적 연결을 실현한 것이다. 미누힌은 유토피아적이며 대중 지향적인 자신의 예술가적 비전을 뒷받침할 이론으로 매클루언을 흡수하고 설파했다.<sup>37)</sup> 전 지구적 실시간 영상 통화나 회의가 일상이 되어있는 지금, 60년 전 프로젝트가 불리일으켰을 희망이나 명분에 바로 공감하긴 쉽지 않다. 그러나 늘 미래지향적인 태도를 지녔던 미누힌이 이 작품의 아이디어에 얼마나 열광했을지는 쉽게 상상해볼 수 있다. 1960년대 미누힌의 행보를 살펴보면 점차 큰 프로젝트를 성사시키며 승승장구하는 것을 확인할 수 있는데, 이것이 아르헨티나 미술의 역사와 어떻게 관련되는지를 살펴보자.

### III. 1960년대 아르헨티나 미술과의 관계

#### 1. ITDT와 로메로 브레스트의 제도적 지원

미누힌이 1960년대 아르헨티나 미술의 스타작가가 될 수 있었던 원인을 살필 때, 결코 빠뜨릴 수 없는 두 요소가 ‘디펠라’라는 기관과 ‘로메로 브레스트’라는 비평가이다. 이 둘은 아르헨티나 미술의 역사에서 한 시대를 풍미한 이름들이다.

1955년 페론 정부가 실각한 이후, 아르헨티나는 대량의 해외자본을 유입해서 경제 성장 시기를 맞이했다. 도시에 고층 건물들이 들어섰고 중산층은 자동차와 텔레비전을 소유했으며, 광고와 대중문화가 사회 전반에 걸쳐 강력한 힘을 발휘하게 됐다. 아르투로 일리아(Arturo Illia) 대통령은 부에노스아이레스를 국제적이며 개방적인 도시로 만들어 갔고, 대중적 자본주의 소비문화는 사회 변혁을 이끄는 원동력이었다.

이런 흐름 속에서 미국 대기업들의 예술 후원제도를 모방하는 사기업 문화재단들이 미술계의 제도적 인프라를 확충하는데 대거 유입되면서 큰 변화를 일으켰는데,<sup>38)</sup> 디

---

구』, 51집 (2022), pp. 38-39. 1960년대를 놓고 비교하자면 아르헨티나의 미술계가 한국 미술계보다는 국제적 동시성 면에서 훨씬 앞서 있었다.

36) 포스텔과 캐프로는 이전에 매체를 적극적으로 사용하지 않았으며, 주로 훨씬 신체적이며 현장성이 강한 작업을 해왔다. 미누힌이 미디어 기반 해프닝을 추구하며 방송사에서 쓰는 큐시트 형태로 프로젝트를 계획했지만, 사실 두 작가와 실시간 연결도 잘 이뤄지지 않았으며, 실제로 위성을 이용하지도 않았다. Michaëla Norah De Lacaze (2019), p. 223, p. 230.

37) 매클루언의 이론이 아르헨티나에 소개됐을 때 미누힌은 이를 전폭적으로 수용했던 반면, 마소타를 비롯한 미디어 그룹의 예술가들은 비판적인 태도를 견지했다. 앞 글, pp. 227-229 참조.

38) 1960년대 미국은 진보동맹(Aliaance for Progress)을 맺어 라틴아메리카에 대해 경제 분

텔라는 그중에서도 가장 돋보이는 업적을 남겼다. 디텔라 가문은 당시 일상생활의 변화를 대표할 수 있는 자동차와 가전 분야에서 남미 최대 회사였던 SIAM의 소유주였다.<sup>39)</sup> 그들은 1958년에 재단을 설립했고 1960년엔 ITDT를 창립하여 1963년부터 상업지구의 중심인 플로리다 거리로 이전해서 운영했다. 거대한 전면 통유리를 장착한 신식 건물은 기존의 수장고형 미술관과 달리 도시 발전이나 상업 디자인과 더 밀접한 새로운 예술을 선도한다는 상징성을 보여줬다.<sup>40)</sup>

디텔라가 미누힌에게 끼친 영향으로 제일 먼저 눈여겨볼 점은 작가상과 관련된 부분이다. 로메로 브레스트는 ITDT 시각예술센터(Centro de Arte Visuales)의 수장이 되어, 세계 무대에서 아르헨티나 미술이 자리 잡을 수 있도록 도모하는 여러 전략을 마련했다. 그중 하나가 해외의 권위 있는 큐레이터나 비평가를 심사위원으로 초청하고 해외 작가들도 참여시키는 올해의 작가상 제도를 만든 것이다. 수상 제도의 제정 초기에는 아르헨티나 작가에게만 상을 부여했지만 1962년부터는 국내 부문과 해외 부문을 나눠서 외국 작가에게도 시상했고, 때에 따라서는 한 부문에서는 수상자가 없는 경우도 발생했다.<sup>41)</sup>

미누힌은 1964년 국내 작가상을 수상하면서 자타공인 스타작가로 떠올랐다. 매년 고정 심사위원인 로메로 브레스트와 더불어 1964년도의 심사를 함께한 해외 비평가로는 미국의 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)와 프랑스의 피에르 레스타니가 초빙됐었다. 이 해 미누힌은 앞에서 살펴본 〈매트리스〉와 〈땡굴고 살아!〉를 출품해 상을 거머쥐었다. 심사를 맡았던 레스타니는 누보레알리즘의 주도적 비평가로 미누힌이 파리에 체류하던 시절부터 친분을 갖고 지낸 인물이다. 미국 추상표현주의의

---

야 뿐 아니라 문화에서도 막대한 영향력을 행사했다. 네스트로 가르시아 칸클리니(Néstro García Canclini)는 “예술 실험을 기업가의 영향력 아래 있는 산업, 기술 그리고 일상 환경의 근대화 과정으로 간주하는 새로운 유통과 평가 시스템”이 구축되었으며, “미국의 메트로폴리스에서 탄생한 전후의 미학적 흐름들이 라틴아메리카로 수출”되었다고 비판했다. 이에 대한 자세한 내용은 신혜성, 「1960년대 아르헨티나 아방가르드 미술의 시간성」, 『기초조형학 연구』 14권 4호 (2013), p. 338.

39) 토르투아르토 디텔라(Tortuato Di Tella)의 컬렉션을 물려받은 그의 아들 귀도 디텔라(Guido Di Tella)는 미국의 MIT에서 공부했다. 뉴욕의 프리크 컬렉션(Frick Collection) 등의 기관에 감명받았고, 1960년대 ITDT를 비롯한 여러 기관을 후원하는 새로운 전략으로 디텔라 기업의 이미지를 쇄신했다.

40) Silvia Pampinella, “El marco invisible: Las estrategias expositivas de Guido Di Tella en los primeros años sesenta,” María José Herrera (ed.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia* (Buenos Aires: Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bella Artes, 2009), pp. 105-108 참조.

41) 1960-1967년까지 수상 결과는 Mercedes Trelles Hernández, “The Contested Object: Pop art in Latin America, 1964-1974” (PhD Diss., Massachusetts: Harvard University, 2002), pp. 40-41에 정리되어 있다.

대부인 그린버그는 다른 작가를 추천했지만, 로메로 브레스트와 레스타니의 적극적인 지지에 힘입어 미누힌이 국내 부문 최종 수상자로 선정됐다.<sup>42)</sup> 1964년 디렐라 작가상 수상으로 아르헨티나 미술계에서 자신의 입지를 확실히 다졌고, 1965년엔 <메네순다>의 흥행으로 대중적인 인지도까지 쌓았다. 그렇게 신용과 능력을 겸비한 결과로 1966년엔 국제적 프로젝트인 <3개국 해프닝>까지 주도할 수 있었던 것이다.

1960년대 중반 부에노스아이레스 시절 작업이 이전보다 훨씬 미디어에 집중했다는 점은 단순히 작가 개인의 특징이 아니라 당시 아르헨티나 예술가들의 공통된 특징으로도 볼 수 있다.<sup>43)</sup> 해프닝은 전세계적 미술계의 동시적 흐름에 해당했지만, 지역별 차이가 있었다. 유럽과 미국의 해프닝 작가들은 매개되지 않은 직접 체험을 더 중시했던 반면, 아르헨티나의 작가들은 해프닝을 구상하고 실행하는 과정에서 이것이 매체를 통해 유포되어야 한다는 점을 철저히 염두했다. 클래스 올덴버그(Claes Oldenburg)의 1963년 작업이나 캐롤리 슈니만(Carolee Schneemann)의 1964년 작업 등 서구의 해프닝에 대해 아르헨티나의 작가들은 거의 동시적으로 반응했는데, 직접 목격한 것이 아니라 잡지를 통해 입수한 정보에 따른 것이었다.<sup>44)</sup> 잡지에 실린 내용을 토대로 현장의 분위기를 상상하고 그 작품의 미술사적 의의까지 생각해보는 매개 과정을 통해 해프닝이라는 국제적 흐름에 동참하려고 애썼다. 따라서 자신들이 하게 될 작업 역시 이런 식으로 기록되고 전달될 것이라는 사실이 작품 구상의 기저에 당연하게 자리 잡았을 것이다. 미누힌은 여러 차례 텔레비전을 이용한 실험 작업을 진행했는데 이때 작가가 상정한 최종 관객은 현장에서 피사체가 되고 있는 사람보다 텔레비전을 통해 그것을 보게 될 사람들이었다고 할 수 있다.<sup>45)</sup> 다른 여러 작업에

42) 그린버그가 추천한 국내 작가는 에밀리오 레나르트(Emilio Renart)였다. 대신 해외 부문에서는 누보레알리스트 아르망(Arman Fernandez)을 제치고 미국의 케네스 놀랜드(Kenneth Noland)가 수상했다. Karen Benezra, *Dematerialization: Art and Design in Latin America* (Okland: University of California Press, 2020), p. 38.

43) 마소타처럼 아르헨티나에서 더 엄밀하게 “매스컴의 매체 예술(Arte de los medios de comunicación)”을 고민하던 사람에겐 미누힌이 60개의 텔레비전을 가지고 행한 작업은 매체 중심의 해프닝이라고 보기에 불충분했다. 미누힌의 작품은 환경 만들기(ambientación)를 넘어서려고 했지만 여전히 혼재되어 있었다. Oscar Masotta, “Después del Pop, nosotros desmaterializamos,” Marta Minujín, *Minuphone 1967-2010* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2010), pp. 200-201; “After Pop, We Dematerialize,” *Listen, Here, Now! - Argentine Art of the 1960s: Writings of Avant-Garde* (New York: The Museum of Modern Art, 2004), p. 213, p. 215.

44) Claire Bishop (2012), p. 108.

45) 일례로 1964년 작 <카발가타(La Cabalgata)>는 인기 있는 텔레비전 생방송에 출연해서 사전에 허가를 얻지 않은 상태에서 장식한 말과 상체를 탈의한 근육질의 남성 등을 불러들여서 일종의 방송 사고를 일으키는 작업이었고, 진행자와 방청객은 몹시 당황할 수밖에 없었다. 작가는 이것이 방송을 진행하는 사람의 특권을 뺏는 것이라고 봤다. Michaëla Norah De Lacaze (2019), p. 155.



서도 현장성만큼이나 매체적 매개에 관심을 보였는데, 이를 통해 더 많은 대중에게 충격을 줄 수 있다는 점을 명분으로 삼았다.

## 2. 새로운 경험에 대한 추구하고 인식의 한계

연구자가 미누힌의 작업을 기존 미술사에 넣어서 읽어보려고 할 때 다소 당혹스러웠던 점은 추구하는 바가 상당히 이질적인 해프닝과 팝아트가 버젓하게 합체되어 있다는 사실이었다. 먼저 부에노스아이레스에서 그 용어가 지시했던 의미가 뉴욕의 미술계에서 사용하던 의미와 완전히 일치하진 않았다는 점을 전제해야 한다. 누보레알리즘 작가들에게서도 둘 사이의 구분이 미국에서만 크지 않았으며, 미누힌의 작품에서는 더욱 경계를 지을 수 없다.<sup>46)</sup> 새로운 것들에 대한 환희로 가득한 ITDT에서 로메로 브레스트의 비평적 후원을 받은 예술가들이 1960년대 아르헨티나 아방가르드의 여러 작업을 실현해냈다. 연구자는 이 작업들이 추구했던 가치를 새로운 경험에 대한 갈망이나 찬양이라고 요약한다. 작업의 기반에 여러 맥락이 교차하고 있으며 관점에 따른 해석의 여지도 많지만, 타성에 젖은 수동적 인간을 각성시킬 수 있을 놀라운 경험을 생산한다는 공통의 목표가 발견된다.

미누히도 브레히트(Bertolt Brecht)가 의도한 소격 효과처럼 관람객을 각성시키겠다는 교조적 의도를 지니고 있었다. 〈메네순다〉를 포함한 여러 작업에서는 거울, 폐쇄회로 카메라나 비디오를 이용해서 관람객에게 자신의 이미지를 대면시키는 경우가 많았다.<sup>47)</sup> 자기의 거울 이미지를 보게 되면 관람객은 나르시시즘과 자기 분열적 불안을 동시에 느낄 것이다. 작가는 이런 방식으로 확고한 자아를 뒤흔들어 놓은 것만으로도 충분히 혁명적일 수 있다고 생각했다. 하지만 주체를 동요시키는 경험이라는 것은 반드시 진지한 분위기를 유지해야 할 이유가 없으며 얼마든지 유희적이고 대중적인 형태로 나타날 수도 있다. 미누힌의 예술관으로 보자면 관람자에게 충격적 경험으로 깨우침을 주는 것과 유희를 제공하는 것이 공존하지 못할 이유가 없었다.

가볍고 표피적인 것을 추구하는 태도는 1960년대 부에노스아이레스에서 “새로운 휴머니즘”이라고 불릴 정도로 그 시기를 대변한다. 작가들은 진지하고 심오한 것은 도리어 쉽다면서, 의도적으로 표면적인 것을 추구하려고 노력했다.<sup>48)</sup> 특히 미누힌은

46) 마소타는 1967년에 〈팝아트〉, 〈해프닝〉 라는 제목으로 두 권의 책을 저술했는데 미누힌은 그 팝과 해프닝의 경계를 흐려버리는 위치에 있다. 마소타는 미누힌의 작품 중 〈메네순다〉와 〈바타카소(Batacazo)〉를 팝 감성이라고 평가했지만, 그녀를 팝 아티스트라고 하지 않고 이미지 메이커(Image-Maker)에 분류했다.

47) 〈메네순다〉에서 관람객은 촬영된 자신의 모습을 거의 실시간적으로 텔레비전 모니터를 통해 확인할 수 있었다. 〈동시성 속의 동시성〉은 1966년 10월 13일에 폐쇄회로를 이용해 촬영한 영상을 10월 24일에 방출해서, 관람객이 자신이 찍힌 영상을 시간 간격을 두고 보도록 만들었다.

부에노스아이레스에 머물며 팝의 감성과 대중문화를 적극적으로 수용하는 정도를 넘어, 미국에서 히피 문화에 심취하고 그것을 수입하는 역할을 자청했다. 그는 약물을 통해서 더 적극적으로 세계를 경험하겠다는 목표를 가진 부류에 동조했다. 당시엔 히피 문화를 기반으로 약물에 대한 찬양이 지금보다 더 진지하고 현실적으로 이뤄지고 있었으며 약물에 대한 관용도가 더 높았다는 점은 고려해야 한다. 이들은 그저 수동적으로 약물에 중독되어 헤어 나오지 못한 것이 아니라, 인간의 인식과 감각을 확장해서 현재의 인간을 신인류로 이끌 수 있다고 주장했다.

또한 베트남 전쟁 반대와 반문화 운동으로 이피(Yippie)<sup>49)</sup>의 정신적 지주가 되었던 애비 호프먼(Abbie Hoffman)과 친분을 맺고 그의 사상을 제화했다. 미누힌은 호프먼만큼 언변을 갖춘 인물은 아니어서 작품의 배경이 될 만한 사상을 텍스트로 설명하는 데 미흡했지만, 1960-70년대 미누힌의 삶과 예술 활동은 호프먼의 사상과 상통한다. 이들은 언론의 관심을 끌어서 자신의 유명세를 확장하는데 유능했으며, ‘일종의 매스미디어 요법’을 통해 정보의 권리를 박탈당한 사람들을 해방하겠다는 미디어 행동주의를 설파했다. 이피는 비누나 자동차를 파는 텔레비전 광고가 관람자를 수동적 존재로 만들고 소비문화를 세뇌한다고 비판하면서, 자신들은 바로 그 광고를 이용해 혁명을 전파하고자 했다.<sup>50)</sup> 호프먼의 이피 행동주의가 내포한 딜레마는 곧 미누힌의 딜레마라고 봐도 무방할 것이다.

미누힌은 자신이 40살이 될 때까지도 작품을 판매한 적이 없으며, 후원을 받은 모든 경비를 전시를 위해 사용하면서 고된 생활을 계속했다는 사실에 자부심을 느끼며 증언하길 즐긴다.<sup>51)</sup> 그의 발언에서 자기 작품을 비누나 자동차 같은 상품이 되도록 방치하지 않았다는 예술가의 긍지가 드러난다. 하지만 그런 주장은 경험이나 혁명은 비누나 자동차 같은 상품과 확연히 다르다는 구분에 근거한다. 현재 세대는 경험과 혁명까지도 충분히 상품이나 소비재가 될 수 있다는 사실에 너무 익숙하다. 연구자는 당당하게 서 있는 이피의 발아래, 쾌청하게 웃고 있는 미누힌의 표정 뒤에 어떤 딜레마가 놓여있는지에 대해 못 본 척 무시하기 힘들다. 약물에 대한 선호나 미디어 행동

48) “Pop: ¿Una Manera de Vivir?,” *Primer Plana*, vol. 23, no. 8 (1966); María José Herrera, *POP! La Consagración de la Primavera*, exh. cat. (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010), p. 8에서 재인용.

49) 상용되는 용어인 히피(Hippie)에 기반하지만 더욱 정치적으로 행동하는 성향을 가진 집단. 약물중독자나 몽상가처럼 히피에 대한 부정적 고정관념에서 벗어나 정치적 관심을 토대로 급진적 사회 운동을 시도했다.

50) David Joselit, “Yippie Pop: Abbie Hoffman, Andy Warhol, and Sixties Media Politics,” *GreyRoom*, 08 (2002), pp. 64-67; 데이비드 조슬릿, 『피드백 노이즈 바이러스: 백남준, 앤디 워홀 그리고 이미지 정치에 관하여』, 안대웅-이홍관 (역), 서울: 현실문화, 2016, pp. 163-166 참조.

51) Marta Minujin (2019), p. 47.

주의의 주장은 현재의 상식으론 어딘가 모순이나 말장난처럼 들리기도 한다. 이런 신념의 기저를 파악하고자 노력해볼 때, 예술이란 일상을 뒤흔드는 놀라운 경험이어야 한다는 그 세대 작가의 가치관이 자리하고 있음을 발견한다.

미누힌이 추구한 놀라운 경험은 무언가에 대한 구체적 저항이나 비판이기보다 지향점이 불분명한 도전이며 모험이 되기 쉬웠다. 그리고 무엇보다 그것을 즐길 수 있는 자유를 필요로 했다. 1966년 후안 카를로스 옹가니아(Juan Carlos Onganía)의 군사 정부가 들어서면서 아르헨티나의 사회적 분위기는 나날이 냉혹해졌다. 공기관은 예술가들이 추구했던 경험, 그런 종류의 “자유”를 의심의 눈초리로 바라보며 억압하기 시작했고, 특히 태평한 히피나 몽상가들에 대해선 그저 좌시하고 있지 않았다. 팝아트의 “성전”이라고 불렸던 디펠라는 결국 문을 닫았다.<sup>52)</sup> 사실 정치적으로 반대 진영이라고 해서 이런 종류의 전위적이며 실험적인 양상의 미술을 지지했던 것은 결코 아니다. 양쪽 모두가 이런 종류의 예술가들에 대해서는 무가치한 쾌락주의라는 혐의를 두었다.

예술가들이 ITDT처럼 대기업에서 마련한 기관을 중심으로 모여 폭발적으로 팝 감성의 에너지를 냈던 1962~1965년 즈음의 시기는 아르헨티나 현대미술에서 짧고 특수한 한때였다. 1960년대 후반이 되면서 예술가들은 제도와 정치에 대해 더욱 각성했고 더 기존 형태로 실험예술을 유지할 수 없다고 판단했으며,<sup>53)</sup> 정부나 기업의 후원에 얽매이지 않는 길을 추구해갔다. 그들의 눈에 미누힌은 천재가 아니라 정치와 역사에 대한 인식과 책임감이 부족한 인물로 보였을 것이다. 다른 작가들이 현실적 발언을 늘어갈 때도 미누힌은 서로 다른 문화 간의 소통, 집단과 개인의 관계를 다루는 작업을 했다. 이는 당시 부흥하던 사회학과에서 연구하고 실험했을 법한 주제로 아르헨티나의 국내 정치와는 거리가 있었다. 미누힌은 아르헨티나 동시대미술과 완전히 결별한 것은 아니더라도 국내 작가들과 다른 노선을 걸었으며, 정치적 미술의 맥락 안에 자리 잡지 못했다.<sup>54)</sup> 실질적으로 대기업의 후원이 미누힌이 아르헨티나와 미국에서 계속해서 작가로 활동해나가는 기반이었고, 그는 꾸준히 어떤 놀라운 경험을 생산하는 데 몰두했다.

1970년대에 이르러 라틴아메리카의 문화이론가들은 선진국 메트로폴리스에서 소비적 자본주의를 토대로 발생한 동시대미술을 타지역까지 곧장 확장시키는 시스템에 대해 비판을 가하기 시작했다.<sup>55)</sup> 비평가 마르타 트라바(Marta Traba)는 1964년,

52) 따옴표 부분은 원문에서 강조. María Laura San Martín, *La Pintura en la Argentina* (Buenos Aires: Claridad, 2007), p. 198.

53) Michaëla Norah De Lacaze (2019), p. 221.

54) Catherin Spencer, *Beyond the happening: Performance art and the politics of communication* (Manchester: Manchester University Press, 2020), p. 83.

1968년, 1969년 세 차례에 걸쳐 ITDT를 방문해서 개인적으로 그곳의 전시를 관람했는데, 여기엔 미누힌의 작업도 포함되어 있었다. 이후 트라바는 저서를 통해 ITDT는 뉴욕의 문화 논리를 아르헨티나로 수입하는 견인차가 된 사례라고 저격했다.<sup>56)</sup> 미누힌의 1968년 작 <수입-수출(Importación -Exportación)>은 정확하게 이런 비판의 대상에 해당할 것이다.

작가는 1966년 구겐하임 장학금을 받아 뉴욕에 체류했는데, 때마침 미국에선 LSD 같은 항정신성 약물을 거리낌 없이 사용하는 히피 문화가 성행하고 있었고 미누힌은 이에 푹 빠져들었다. 1968년 시도한 <수입-수출> 작업 중 전반부에 해당하는 《수입》이라는 전시는 제목 그대로 미국에서 여러 물건을 구입해 ITDT로 가져와서 히피의 성지 같은 분위기를 연출했다. 미누힌은 2주 후 미국으로 돌아가 《수출》을 선보이려는 계획을 갖고 있었으나 성사시키진 못했다.<sup>57)</sup> 이 작업은 표면적으로는 평화와 사랑을 외치는 반자본주의적 제스처를 취했지만, 특정 문화 코드를 수입해서 판매하는 상업점에 가까웠다. 옹가니아 군사 정부의 억압에 저항한다는 취지를 설파할 수도 있었지만, 연구자는 이 작업이 정치 투쟁보단 반항심의 표출에 가깝다고 생각한다.

이렇게 작가가 참여자의 감각을 일깨울 경험을 생산하는데 몰입한 사이, 놀라운 경험을 향한 갈망으로 점철된 작가의 행보는 경험 자체를 소비하게 만드는 시대적 변화와 마구 뒤섞여 갔다. <메네순다>는 이런 흐름의 중간에 해당하는 작품이라고 볼 수 있다. 미누힌은 참여형 설치작품은 부자들에게 판매하는 상업미술이 아니라는 점에 자부심을 표했지만, 현재 관점에서 보자면 작품을 직접 판매하는가 아닌가의 여부가 상업성을 결정짓는 유일한 요인은 아니다. 사실 <메네순다> 내부에서 전시한 냉장고나 선풍기를 비롯한 모든 가전제품은 디텔라가 생산하고 판매하는 상품이었으며 그 밖에도 최신 유행에 따른 소비를 자극할 아이템이 많았다.<sup>58)</sup> 참여자는 신기한 예술적 체험과 동시에 일종의 간접광고까지 경험한 셈이었다. 현재 세대는 이것이 PPL을 잔뜩 집어넣은 텔레비전 프로그램 시청과 확연히 다른 경험인가에 대해 질문을 던져볼

55) Niko Vicario, "Oscar Bony's La Familia Obrera," *ART Magazines*, vol. 6, issue 2 (Massachusetts: MIT Press, 2017), pp. 60-63 참조. 니코 비카리오는 1970년대 발표된 마르타 트라바나 네스트로 가르시아 칸클리니의 비판적 시각에 적극 동의한다.

56) Marta Traba, *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950-1970* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005), p. 64.

57) 첫 번째 방은 만달라 모양이나 반문화 슬로건이 담긴 포스터로 벽을 두르고 미니스커트나 요란한 패턴의 셔츠 등으로 특정 패션 코드를 따르는 16세 이하의 청소년들을 자원봉사자로 배치해 관람객을 맞았다. 두 번째 방에서는 요란한 조명에 사이키델릭한 록 음악을 틀어두었고, 세 번째 방에서는 알루미늄 포일로 공간을 감싸고 동양 음악을 틀고 아로마 향을 피워서 어지럽고 몽환적인 클럽의 분위기를 냈다. Michaëla De Lacaze (2019), p. 278.

58) 앞 글, p. 290.

수 있다. 상업미술과 거리 두기를 원했던 작가의 주장과 달리, 〈메네순다〉는 당시 등장한 여러 신제품처럼 문화산업의 경험재로 소비된 측면이 매우 강하다.

#### IV. 미누힌에 따른 〈메네순다〉의 귀환

미누힌은 〈메네순다〉의 후속작에 대해 여러 차례 아이디어를 제시했으나 수십 년간 제대로 실행되진 않았다.<sup>59)</sup> 해프닝에 기반한 미누힌의 작업 성향을 보면 〈메네순다〉는 1965년이라는 시공간에서 완성되었다가 해체된 설치 구조물을 뜻하는 게 아니다. 작가의 머릿속에 〈메네순다〉는 자신이 언제든지 불러올 수 있는 아이디어로서 연주가 되길 기다리고 있는 악보 같은 상태로 간직되어 있었다.

2015년 MAMBA는 50년의 세월이 지나 이제 전설처럼 기억되고 있는 〈메네순다〉를 미술관 안에 재건해냈다. 원작의 공동창작자였던 산탄토닌은 오래 전에 사망했기 때문에 미누힌이 작가로서 단독 결정권을 가지고 진행했고, 이를 명백히 밝히기 위해 전시의 제목도 《미누힌에 따른 메네순다(La Menesunda según Minujín/ La Menesunada according to Marta Minujín)》<sup>60)</sup>라고 붙였다.

산탄토닌의 부재 외에도 여러 가지 어려움이 있었는데, 먼저 50년 전 완전히 해체하고 폐기해버린 작품에 대한 고증이 필요했다. 1965년 〈메네순다〉는 세부까지 철저히 계획해서 체계적으로 설치하기보단 현장에서 즉흥적으로 조율하며 제작한 부분이 많았다. 그래서 애당초 설계 도면이란 것 자체가 존재하지 않았기 때문에 증언과 기록을 통해 알아내야 할 부분이 많았다. 2015년 전시 준비팀은 사진과 영상 기록물들을 토대로 길이와 높이 등을 추론해냈다. 그리고 원작이 설치됐던 ITDT 건물이 아닌 MAMBA 건물 안에 설치해야 한다는 조건이 허락하는 내에서 최대한 원작에 가깝게 만들어냈다.<sup>61)</sup>

기술 면에서 여러 전문가들이 최선을 다했음에도 미술관 측은 염려를 내려놓을 수 없었다. 50년 사이 정말 놀랍고 스펙타클한 많은 참여미술을 경험해 온 관람객의 기

59) 1965년에는 텔레비전을 이용한 〈텔레순다(Telesunda)〉를, 1972년엔 동시에 100명의 관람객을 수용 가능한 더 거대한 버전으로 시, 연극, 드라마, 음악, 조명 등을 많은 장르를 포함한 후속작을 계획한 바 있다. Zanna Gilbert (2019), pp. 33-34.

60) 일반적으로 작가를 표기할 때 쓰는 전치사인 서어 por, 영어 by 보다 훨씬 강조된 의미를 부여하기 위해서 según이나 according to 를 사용했다. Victoria Noothoorn (ed.), *La Menesunda Según Marta Minujín* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2015), p. 9(서어), p. 13(영어).

61) 고증 과정에서 마르타 미누힌의 개인 아카이브, 토르쿠아토 디펠라 대학교 시각 예술 센터의 아카이브, 인스티투토 파이로(Instituto Payró)의 로메로 브레스트 아카이브의 자료를 비롯해 언론에 보도된 사진 기록들이 동원됐으며, 레오폴도 말러(Leopoldo Maler)가 촬영해놓은 필름도 중요한 출처가 됐다. 건축 분야에선 페르난도 만소네(Fernando Manzone)와 헤라르도 페냐(Gerardo Peña) 등이 참여했다.

대치가 크게 달라져 있었기 때문이다. 1965년에 신선한 충격을 줬던 <메네순다>가 그 모습 그대로 살아난다고 하더라도 현재의 관람객에게 비슷한 감흥을 불러일으킬 거라고 기대할 순 없었다. 하지만 미술관과 작가는 일단 역사적 작품을 현재로 소환하기 위해 노력했고, 현재 미술관의 기준에 맞게 각색했다.

1965년의 <메네순다>는 동시에 최대 8명의 입장만 허락하면서 보름간만 유지할 수 있는 구조물이었고 장애인과 노약자에 대한 고려도 없었다. 하지만 MAMBA는 공공 미술관의 소명에 따라 더 많은 관람객이 작품을 체험할 수 있길 원했다. 미술관이 도록에서 표방한 재건축의 주안점은 견고성, 이동 가능성, 안전성, 접근성이다. 전시 기간을 5개월로 계획하고 더 많은 인원을 입장시키기 위해서 자연스레 설치하는 더 안전하고 견고해지는 방향으로 준비됐다. 또한 각 공간을 모듈화시켜서 전시가 끝난 후 해체, 이동, 재조립의 과정을 거쳐 다른 장소에서도 전시할 수 있도록 계획했다. 예를 들어 거대한 여자의 두상은 운송할 때 망가질 위험을 낮추기 위해 두 부분으로 분리할 수 있도록 제작했다.<sup>62)</sup>

이런 변화로 <메네순다>는 2019년엔 미국 뉴욕의 뉴뮤지엄(New Museum), 2020년엔 영국의 테이트 리버풀 미술관(Tate Liverpool)에서도 전시할 수 있었다.<sup>63)</sup> 해외 전시는 2015년 MAMBA 전시를 또 다른 공간에 맞춰 각색한 것이다. 1965년에 2명의 공동작품이었던 것이 현재는 미누힌의 단독 작업으로 변모했다는 사실은 이제 더 이상 주요 관심사가 아니었다. MAMBA 전시 이후로는 <메네순다>가 미누힌의 작업이라는 점은 기본 전제처럼 인정됐기 때문에, 2015년과 달리 전시 제목은 《메네순다 리로디드(Menesunda Reloaded)》로 정해졌다. 전시 제목의 뉘앙스 변화를 보면 1965년의 전시를 복원하는 의미보다 새로운 버전으로 만들어낸다는 의미가 커졌다고 볼 수 있다.

1965년 최초의 <메네순다>는 변화하는 도시 문화를 흡수해서 창작의 자양분으로 삼았는데, 여기엔 1960년대 국제적이며 상징적인 청년 문화도 포함되어 있었다. 1960년대 중반 부에노스아이레스라는 환경과 직결되어 당시 일상생활을 구성하는 사물들이 투입되었고 대중음악과 패션까지도 실시간적 유행과 이어졌다. 이런 부분을 레스타니는 미누힌이 부에노스아이레스의 지역적 특색을 반영한 “도시 풍속”을 제시했다고 보고, 그 작품을 도시 현실의 “시적인 재활용”으로 규정한 바 있다.<sup>64)</sup> 만약

62) Victoria Noothoorn (ed.) (2015), p. 160, p. 178.

63) 뉴뮤지엄에서는 2019년 6월 26일부터 9월 29일까지 전시했고, 테이트 리버풀에서는 2020년 10월 8일부터 2021년 1월 17일까지 전시했다.

64) Pierre Restany, *60/90: Trente ans nouveau réalisme* (Paris: Éditions de la Différence, 1990), p. 76; Elize Mazadiego, *Dematerialization and the Social Materiality of Art: Experimental Forms in Argentina, 1955-1968* (Boston: Brill Rodopi, 2021), p. 61에서 재인용.

〈메네순다〉가 예전처럼 전시장이 위치한 거리의 감각을 전시장 안으로 가져오겠다는 최초의 아이디어를 유지하는 데 집중했다면 전시의 여러 요소가 대체되어야만 했을 것이다. 하지만 미누힌은 원작 〈메네순다〉를 타임캡슐처럼 밀봉해서 전혀 다른 시공간으로 옮겨놓기로 결심했다.

따라서 50년 이상의 세월이 흐른 후 귀환한 〈메네순다〉는 영화 촬영 세트장에서 꺼내온 것 같은 골동의 감각을 선사했다. 현재의 관람객들은 1960년대 중반 청년문화를 직접 경험했기보다 영화나 드라마를 통해 어떤 이미지로만 어렵פות이 알고 있는 경우가 많다. 그 때문에 돌아온 〈메네순다〉는 개량 한복을 입고 고궁을 관광하는 이색 체험처럼 소비될 가능성이 더욱 높아졌다.

특히 부에노스아이레스가 아닌 뉴욕에 설치한 《메네순다 리로디드》에선 주변 환경과의 이질감이 더욱 컸다. 한 리뷰는 퍼포머들이 1960년대 스타일의 가발을 쓰고 있는 것이나, 스페인어로 된 낡은 책표지 속에 영어책을 넣어서 읽고 있는 것 등을 예로 들어 “인위적 정확성이 긴장을 야기”한다고 지적했다.<sup>65)</sup> 돌아온 〈메네순다〉는 구체적 사물을 충실하게 데려왔기 때문에 오히려 주변 환경과의 관계가 아주 다른 양상을 띠게 된 것이다.

사실 시대적 유행의 차이보다 더 격변한 것은 미디어 환경이다. 1965년 사람들은 실시간적 미디어의 재현에 익숙하지 않았고, 〈메네순다〉 안에서 자신이 카메라에 촬영되었다가 텔레비전 화면에 등장하는 것만으로도 “작은 기적처럼” 놀라움을 느꼈다. 이제 사람들은 〈메네순다〉가 자신의 모습을 촬영했다가 다시 드러내는 것을 기다리지 않고, 스스로 스마트폰 카메라를 이용해서 이미지를 생산해내기 바쁘다.<sup>66)</sup> 인터넷에 전시기록을 검색해보면 근래의 〈메네순다〉는 인스타그램에 올릴 셀피를 찍는 배경이 되기 위해 다시 제작되었나 라는 생각이 들 정도다. 그리고 작품의 내부 곳곳엔 1965년엔 존재하지 않았던 감시카메라들이 전시장 안전을 위한다는 명목으로 추가됐다. 작품에서 예술적 피드백을 위해 사용되는 촬영 외에도 훨씬 더 많은 분량의 관람객 이미지가 촬영되었지만, 현재의 관람객은 그 이미지가 얼마나 저장되고 보관되는지도 알지 못한 채 감시카메라에 노출되는 데 익숙하다. 미누힌은 평생 한 번도 텔레비전 화면에 등장한 자기 자신을 본 적이 없었던 관람객들에게 했듯이, 수시로 감시카메라에 노출되며 스스로 셀피를 SNS에 업로드 하는 사람에게도 동일한 〈메네순다〉를 제공했다. 최신 스마트폰을 장착한 참여자는 과거의 미디어 환경에 투입된 관광객이 된다. 심지어 〈메네순다〉는 현재의 참여미술의 기준에서 보자면 동선이나 행위에

65) Kerry Doran, “Marta Minujín: New Museum,” *Art Forum*, vol. 58 no.2 (2019), n.p.

66) Rob Horning, “Fun Under Watch: Marta Minujín at New Museum,” *Art in America* (Jul. 2019), n.p.

있어서 관람자가 스스로 선택할 수 있는 부분이 매우 적은 제한된 경험을 제공한다.<sup>67)</sup> 2015년 전시나 2019년 전시 모두 동선의 마지막 부분엔 1965년에 촬영한 〈메네순다〉의 기록들을 배치해서 이 작품의 역사적 출처를 밝혔다. 관객은 자신이 방금 지나온 것이 한때는 놀라운 최신의 기술이었다는 점을 되새기며 시간 여행 같은 경험을 마무리하게 만드는 구성이다.



도판 7. 1965년 〈메네순다〉 안의 작가



도판 8. 2015년 〈메네순다〉 안의 작가

1965년의 〈메네순다〉와 근래의 〈메네순다〉를 촬영한 사진을 뒤섞어놓고 본다면, 피사체인 작품의 이미지 자체에서 둘을 구분할 수 있는 힌트를 얻기 어렵다. 그 때문에 피사체가 아닌 그것을 재현해낸 사진의 해상도나 색감을 살펴보면서 시대를 가늠하게 된다. 그러나 만약 낡은 사진처럼 보이는 필터를 써서 보정을 해놓았다면 그마저 구분할 수 없다. 이때 가장 쉽고 명료한 차이를 발견할 수 있는 것은 작가의 모습이다. ITDT의 셋별이었던 미누힌은 이제 연로하고 강력한 예술가의 모습으로 재등장했다(도판 7, 8).

〈메네순다〉의 귀환을 추적하면서 연구자가 간직한 질문은 이것이었다. 아카이브에 보관된 자료의 상태에서 되살아나서 다시 만들어진 〈메네순다〉가 처음보다 더욱 대중적 유희로만 소비되는 것은 아닐까? 전설처럼 전해지는 작품을 전시장에서 실물로 확인하고 싶어하는 관람자의 욕구는 충분한 수요를 만들어낼 수 있다. 하지만 유독 오락적 성격이 강화되는 현상에 대해 원작자인 마르타 미누힌 본인은 어떤 생각이나 감정을 지니고 있을지 궁금했다.

2019년 뉴뮤지엄 전시를 계기로 인터뷰가 이루어졌을 때, 마시밀리아노 지오니(Massimiliano Gioni)도 정확히 이 부분을 물었다. 질문은 “(과거에) 전위였던 무언가가 현재는 대중적 엔터테인먼트로 재활용되는 것에 대해 어떻게 느끼나요?” 였는

67) 1965년엔 참여자에게 다소 강압적인 구성마저 색다른 체험을 위해 필요한 수단으로 여겨지며 크게 문제시되지 않았다. 하지만 2019년 뉴뮤지엄에 전시한 〈메네순다〉에 관한 리뷰에서는 이 강압적 성격을 날카롭게 적시했다. 참여자는 계단과 통로에서 무조건 일렬로 걸어야 했고 왔던 길을 되돌아간다거나 엉뚱한 동선을 선택할 수 없었으며, 심지어 이제 그만 관람하고 나가고 싶다는 선택지도 고를 수 없었다. 앞 글.



데, 미누힌은 그저 모르겠다고 대답해버린다.<sup>68)</sup> 과거 아르헨티나에서 같은 세대의 더 비판적인 작가들이 첨예한 논쟁을 나눌 때도 미누힌은 그런 무리에 가담하지 않았고, 여전히 그런 주제의 대화는 즐기지 않고 일단락해 버린다.<sup>69)</sup> 때문에 한때 전위라고 불렸던 것이 오락물로 재활용되고 있다는 혐의에 대한 질문은, 자기 자신이 여전히 전위적 천재라고 확신하는 작가에게 직접 묻기엔 적합하지 않다는 생각마저 든다.

## V. 결론

1960년대부터 레스타나나 로메로 브레스트 등의 비평가가 작품의 우수성을 제도적으로 뒷받침해 주었기 때문에, 미누힌은 스스로 이론적 맥락을 정교화하지 않고서도 문제없이 작가 활동을 지속할 수 있었다. 오늘날에도 미누힌은 수십 년 전 발표한 자신의 작품이 계속 리메이크되며 초청받고 있다는 사실을 즐기면서 현재진행형의 작가로 활동하는 데 초점을 맞추고 있다. 자신의 트레이드 마크로 삼고 있는 백발의 단발머리와 선글라스, 그리고 형광의 우주복처럼 놀라운 의상으로 괴짜 천재 작가의 이미지를 연출하는데 이 또한 작업의 연장선으로 이해할 수 있다.

이미 수십 년 전부터 매체를 통해 대중과의 소통을 즐겨왔던 작가는 소셜 네트워킹 시스템을 이용하는 데도 주저함이 없다. 미누힌의 인스타그램은 이미 25만 명이 넘는 팔로워를 지니고 있으며, 오늘도 실시간 역동적으로 운영 중이다.<sup>70)</sup> 그는 업로드가 끊이지 않도록 개인적으로 소장하고 있던 과거 작업 관련 사진이나 영상 자료를 꾸준히 올리는데, 연대기와 상관없는 무작위적 순서로 관리된다.<sup>71)</sup> 작가의 인스타그램을

68) Marta Minujín, “Marta Minujín in Conversation with Helga Christoffersen and Massimiliano Gioni,” *Menesunda Reloaded* (New York: New Museum, 2019), p. 55.

69) 젠더와 관련된 질문을 받을 때도 마찬가지이다. 미누힌은 1960년대를 거치며 영향력 있는 여성 예술가의 반열에 들어, 메리 베스 에델슨(Mary Beth Edelson)의 1972년작 <몇몇의 살아있는 아메리카 예술가들/최후의 만찬(Some Living American Artists/Last Supper)> 에도 등장했다. 이 작품은 조지아 오키프를 예수, 다른 여성 작가들을 제자처럼 묘사한 작품이다. 이렇게 라틴아메리카를 대표하는 여성 작가 중 하나라는 기대치를 가지고 젠더 관련 질문을 던지면, 미누힌은 부정적인 답변들을 늘어놓으며 그런 논쟁에 휘말리기를 거부한다. Georgia G. Gluzman, “Algunos señalamientos de género en la obra de Marta Minujín,” *Mulheres na História: inovações de gênero entre o público e o privado* (Petrópolis: Editora Literar, 2020), p. 49, p. 52, p. 64.

70) [https://www.instagram.com/martaminujin/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=335fdcbce-677f-4c9f-ba0e-8764ce281273](https://www.instagram.com/martaminujin/?utm_source=ig_embed&ig_rid=335fdcbce-677f-4c9f-ba0e-8764ce281273) (2023년 4월 11일 접속).

71) 아르헨티나 현지 시각으로 2023년 부활절에 해당하는 4월 10일 저녁 시간엔 1986년 베네치아 비엔날레에 참가한 자신의 모습을 업로드했다. 며칠 전에는 자기 작품과 자기 자신이 등장하는 소위 B급 감성의 우스꽝스러운 동영상을 올렸고, 그 직전엔 2017년 <책의 신전>에 관련한 짧고 진지한 영상 중 한 버전을 올렸다.

보면 20대의 미누힌과 80대의 미누힌이 SNS라는 하나의 시공간에서 버젓이 공존하며, 늙지도 않고 죽지도 않을 하나의 아이콘처럼 살아있다.

2022년 7월부터 2023년 3월까지 MAMBA의 야외에 전시했던 〈미디어 자화상 (Autoretrato Mediático)〉은 철골 구조에 네온을 곁들여 만든 야외 조각 설치작품이다. 누가 보아도 미누힌의 두상이라는 것을 한눈에 알아볼 수 있는데, 작가가 동영상에 직접 출연해 친절하게 설명해 주듯 “과연 예술가의 머릿속에는 무엇이 들었을까?”라는 질문에 대한 조형적 답변이라고 볼 수 있다. 두개골 속 뇌가 있어야 할 위치는 텅 비어 있고 관람객이 1명씩 그 공간에 들어가보는 체험을 할 수 있다. 작가는 관람객에게 직접 미누힌의 머릿속에 들어와 미누힌이 되어보라고 초대한다.<sup>72)</sup> 이 작품은 훨씬 작은 규모지만 〈메네순다〉와 비슷한 결을 가지고 있다. 참여자는 자신의 온몸을 작품 속에 집어넣고 금색의 혈렁한 철골 구조물 사이로 바깥을 바라보는 경험을 할 수 있다. 누군가는 미누힌처럼 호탕하게 웃으며 작품 안으로 들어가서 즐길 것이고, 누군가는 유치한 체험은 자신의 취향이 아니라고 말하며 바깥에 위치할 것이다. 만약 아무도 참여하길 원하지 않으면 미누힌의 두상은 공허한 텅 빈 공간으로 유지된다.

연구자는 〈메네순다〉처럼 유희적이며 일회적인 예술 체험만으로 늘 관습적으로 살아온 사람을 각성시키고 변화시킬 수 있을 거라는 기대효과에 대해선 전혀 동의할 수 없다. 하지만 오늘날 그 작품이 부에노스아이레스의 유쾌했던 한 철을 회상시키는 레트로 감수성을 자극하며, 여전히 대중에게 호소하는 힘을 유지하고 있다는 점은 충분히 인정한다. 특히 노령의 작가가 보여주는 왕성한 활동력과 대중적 영향력은 독보적이며, 오랜 세월 묻혀있던 과거의 작품을 현재로 귀환하도록 만든 주요한 원동력이라는 데 의심의 여지가 없다.

## ■ 주제어(Keywords)

마르타 미누힌 (Marta Minujín), 메네순다(Menesunda), 1960년대 미술(Art in the 1960s), 아르헨티나 전위 예술(Argentine Avant-Garde Art), 아르헨티나 실험 예술(Argentine Experimental Art)

72) 2021년 산탄데르 재단(Fundación Santander Argentina)에서 열린 전시 《내파 (Implosión)》의 도록을 보면 참여자는 머릿속에 진입하더라도 바닥에 서 있어야 했다. 2022년 MAMBA 전시 때는 목 부분에 받침판을 추가해서 참여자가 더 정확하게 머릿속에 설 수 있도록 위치를 조정했다. 덕분에 작품에 들어가 사진을 찍을 때 훨씬 포토제닉한 효과를 낼 수 있었으며, 이런 사진들은 온라인상에 게시됐다.

<https://museomoderno.org/exposiciones/marta-minujin-autorretrato-mediatico/>

[https://www.instagram.com/p/CgHmTBCIWQk/?utm\\_source=ig\\_embed&utm\\_campaign=embed\\_video\\_watch\\_again](https://www.instagram.com/p/CgHmTBCIWQk/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=embed_video_watch_again) (2023년 4월 23일 접속).

## 참고문헌

- 박미연, 「상황주의자 인터내셔널의 복원: I.S의 예술정치와 아방가르드의 의미」, 『현대미술사연구』, 35집 (2014), pp. 117-148.
- 박소영, 「1999년 《글로벌 개념주의》 전시의 미술사적 의의에 관한 연구 - 개념주의의 다중심적 실천」, 『현대미술학 논문집』, 26권 2호 (2022), pp. 90-122.
- 신혜성, 「1960년대 아르헨티나 아방가르드 미술의 시간성」, 『기초조형학 연구』, 14권 4호 (2013), pp. 335-343.
- 우정아, 「한국의 개념미술과 개념주의: 《글로벌 컨셉츄얼리즘》전 (1999)의 국내외 맥락을 중심으로」, 『현대미술사연구』, 51집 (2022), pp. 81-112.
- 정연심, 「AG 그룹의 실험미술 전시 연구」, 『현대미술사연구』, 51집 (2022), pp. 31-56.
- 후안 호세 세브렐리, 『부에노스아이레스, 일상과 소외』, 조영실·우석균 (역), 서울: 그린비, 2022.
- Benezra, Karen. *Dematerialization: Art and Design in Latin America*, Okland: University of California Press, 2020.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012.
- Camnitzer, Luis, Jane Faver, and Rachel Weiss. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York: Queens Museum of Art, 1999.
- De Lacaze, Michaëla Norah. "Populist Counter-Spectacles and the Inception of Mass Media Art in Argentina: Marta Minujín's Happenings, Performances, and Environments of the 1960," PhD Diss., New York: Columbia University, 2019.
- De Lacaze Mohrmann, Michaëla. "Marta Minujín's Destructive Intervention," *Art Margins*, vol. 9 no.2 (2020), pp. 61-84.
- Doran, Kerry. "Marta Minujín: New Museum," *Art Forum*, vol. 58 no.2 (Oct. 2019), n.p.  
<https://www.artforum.com/print/reviews/201908/marta-minujin-80855> (2023년 3월 6일 접속).
- Dourron, Sofía. "La Menesunda," *La Menesunda Según Marta Minujín*, Buenos Aies: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2015, pp.

23-55.

- Gilbert, Zanna. "Mediating Menesundas: Marta Minujín from Informalismo to Media Art," *Menesunda Reloaded*, New York: New Museum, 2019, pp. 11-39.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, Internacionalismo y Política: Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008; *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*, Peter Kahn (trans.), Durham: Duke University Press, 2007.
- Gluzman, Georgia G. "Algunos señalamientos de género en la obra de Marta Minujín," *Mulheres na História: inovações de gênero entre o público e o privado*, Petrópolis: Editora Literar, 2020, pp. 48-66.
- Herrera, María José. *POP! La Consagración de la Primavera*, exhibition catalogue, Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010.
- Joselit, David. "Yippie Pop: Abbie Hoffman, Andy Warhol, and Sixties Media Politics," *GreyRoom*, 08 (2002), pp. 62-79; 데이비드 조슬릿, 『피드백 노이즈 바이러스: 백남준, 앤디 워홀 그리고 이미지 정치에 관하여』, 안대웅·이흥관 (역), 서울: 현실문화, 2016, pp. 159-192.
- Masotta, Oscar. "Después del Pop, nosotros desmaterializamos," *Minuphone 1967-2010*, Buenos Aires: Fundación Espigas, 2010, pp. 188-205; "After Pop, We Dematerialize", *Listen, Here, Now! - Argentine Art of the 1960s: Writings of Avant-Garde*, New York: The Museum of Modern Art, 2004, pp. 208-216.
- Horning, Rob. "Fun Under Watch: Marta Minujín at New Museum," *Art in America* (Jul. 2019), n.p. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/marta-minujin-new-museum-immersive-installation-prepack-aged-fun-60185/> (2023년 3월 6일 접속).
- Katzenstein, Inés. (ed.) *Listen, Here, Now! - Argentine Art of the 1960s: Writings of Avant-Garde*, New York: The Museum of Modern Art, 2004.
- King, John. *El Di Tella*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007.
- Mazadiego, Elize. *Dematerialization and the Social Materiality of Art: Experimental Forms in Argentina, 1955-1968*, Boston: Brill Rodopi, 2021.
- Minujín, Marta. *Marta Minujín: Happenings y Performances*, Buenos Aires:

- Ministerio de Cultura de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Tres Inviernos en París*, Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Menesunda Reloaded*, New York: New Museum, 2019.
- Noorthoorn, Victoria. et al. *Marta Minujín: Obras 1959-1989*, Buenos Aires: MALBA, 2010.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *La Menesunda Según Marta Minujín*, Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2015.
- Pampinella, Silvia. “El marco invisible: Las estrategias expositivas de Guido Di Tella en los primeros años sesenta,” María José Herrera (ed.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires: Asoc.Amigos del Museo Nacional de Bella Artes, 2009, pp. 99-111.
- Pacheco, Marcelo. “Posh Art and Post-Historic Art Argentina 1957-1965,” *Inverted Utopias: Avant-garde art in Latin America*, New Heaven: Yale University Press, 2004, pp. 127-135.
- Rottner, Nadja. “Marta Minujín and the Performance of Softness,” *Konsthistorisk Tidskrift*, vol. 83, no. 2 (2014), pp. 110-128.
- San Martín, María Laura. *La Pintura en la Argentina*, Buenos Aires: Claridad, 2007.
- Spencer, Catherine. “Performing Pop: Marta Minujín and the ‘Argentine Image-Makers’,” *Tate Paper*, no. 24 (Autumn 2015), n.p. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/> (2023년 4월 23일 접속).
- \_\_\_\_\_. *Beyond the happening: Performance art and the politics of communication*, Manchester: Manchester University Press, 2020.
- Traba, Marta. *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Trelles Hernández, Mercedes. “The Contested Object: Pop art in Latin America, 1964-1974,” PhD Diss., Harvard University, 2002.

Vicario, Niko. "Oscar Bony's La Familia Obrera," *ART Magazines*, vol. 6, issue 2 (2017), pp. 50-71.

## 국문초록

본 논문은 아르헨티나 작가 마르타 미누힌이 1960년대 중반 부에노스아이레스에 체류하던 시절에 발표했으며 근래에 다시 제작해 전시한 작품 〈메네순다〉에 대한 연구이다. 1965년 작 〈메네순다〉는 미누힌이 루벤 산탄토닌과 공동으로 창작한 작품으로, 소비 자본주의적 국제도시로 변모해 가는 부에노스아이레스를 감각적으로 표상한 기념비적 작품이다. 동시에 8명씩 입장할 수 있는 체험형 설치 작품은 유희적이며 대중융합적인 특성으로 흥행에 큰 성공을 거두었다. 이 작품은 전위적이고 실험적인 젊은 예술가들을 통해 아르헨티나 미술의 국제적 동시성을 추구했던 디텔라연구소와 비평가 호르헤 로메로 브레스트의 지원을 기반으로 일궈낸 성취라고 볼 수 있다. 2015년 미누힌은 부에노스아이레스 현대미술관에서 전문가들의 도움을 받아 〈메네순다〉를 고증하고 다시 제작해서 선보이는 개인전을 가졌고 이를 해외에서도 전시했다. 지난 50년 사이 참여형 블록버스터나 미디어아트 전시에 익숙해진 현재 세대의 관람객에게 돌아온 〈메네순다〉는 역사적 출처를 지닌 일종의 오락물처럼 보여졌다. 오늘날까지 왕성한 활동을 펼치고 있는 원로 작가의 카리스마와 자기 연출력은 이 작품이 현재로 귀환할 수 있었던 중요 동력 중 하나였다.

## Abstract

This study examines the art installation *La Menesunda* by Argentine artist Marta Minujín, which was originally exhibited during her stay in Buenos Aires in the mid-1960s and has been re-produced and re-presented recently. *La Menesunda*, co-created with Rubén Santantonin in 1965, was a monumental work that shows a sensuous representation of Buenos Aires changing into a consumer capitalistic metropolis. The work, which enabled eight people to enter at the same time, achieved success due to its playful and popular aspects. This work can be seen an achievement based on the support of the Di Tella Institute, which aimed at international simultaneity of Argentine art through radical and experimental young artists and the influential art critic Jorge Romero Brest. In 2015, Minujín held a solo exhibition at MAMBA (Museo Arte Moderno de Buenos Aires), reproduced the installation with the help of experts, and later exhibited it abroad. Returning *La Menesunda* to the new generation who are familiar with participatory blockbusters or media art exhibitions over the past 50 years, was seen as a kind of entertainment with a historical source. The important motivation of returning *La Menesunda* to the present is the charisma and self-directing ability of the veteran artist, who continues to have an active career.