

# 군부 독재 시기 칠레의 행동주의 미술: 카다(CADA, Colectivo de Acciones de Arte)를 중심으로

박 소 영 (영남대학교)

## I. 서론

### II. 억압체제 하에서의 새로운 형식의 창조

#### 1. 군부 쿠데타 이전의 칠레 미술

#### 2. 군부체제 하의 비공식 미술: '에스케나 데 아반자다'(Escena de Avanzada)

### III. 카다의 행동주의 미술

#### 1. 일상에의 개입: <미술에서 굶어 죽지 않기 위해>(1979)

#### 2. 저항의 슬로건: <NO +>(1983-1989)

### IV. 결론

---

## I. 서론

1973년 아우구스트 피노체트(Augusto Pinochet)의 쿠데타로부터 시작된 칠레 사회 전반에 행해진 억압과 검열은 문화예술의 영역에서도 예외는 아니었다. 이에 현실 참여적인 미술가들은 검열을 피하기 위해 기존의 미술과는 다른 새로운 매체나 형식을 고안해낼 수밖에 없었고, 그리하여 1970년대 중후반 이래 칠레 미술은 모더니즘 미술이나 리얼리즘 미학으로부터 벗어나 우회적으로 현실을 비판하는 개념주의적 작업으로 전환하게 되었다.

칠레 미술의 역사에서 행동주의 아트 콜렉티브인 카다(CADA, Colectivo de Acciones de Arte)는 기존의 모더니즘으로부터 개념주의 미술로의 미술사적 전환에서 중대한 위치를 차지한다.<sup>13)</sup> 카다는 칠레에서 정치적으로 가장 급진적인 행동주의 그룹 중 하나였고, 최근에는 “칠레의 전위미술의 최초의 역사적인 사례”로 평가받는다.<sup>14)</sup> 그것은 카다가 당시 독재 상황에서 당면한 지역의 정치, 사회, 문화적 문제를 개념적이고 비판적으로 다루었기 때문이며, 이것이 카다가 칠레의 (개념주의적) 현대미술(contemporary art)의 최초 사례로 평가받는 까닭인 것이다.

본 논문은 칠레의 1970, 80년대 정치사회적 상황과 (그것에 반응하는) 개념주의 미술의 연계성에 주목하며, 카다가 어떤 새로운 예술적 전략을 통해 공적 개입을 하고, 정치적 공간과 새로운 저항의 담론을 개진하고자 했는지를 검토하고, 그리하여 카다가 어떻게 칠레 민중들로 하여금 지배체제의 폭력과 억압에 대한 저항의 거점을 갖게 하는 데 효과적이었는지를 논증하고자 한다. 그런 뒤 카다의 작품이 칠레와 라틴아메리카 현대미술의 개념주의 계보에서 어떤 미술사적 의의를 갖는지를 규명하고자 한다.<sup>15)</sup> 이를 위해 본 논문은 카다의 대표적인 두 작품, <미술에서 굶어 죽지 않기

---

13) 카다는 피노체트 군부독재(1973-1989)가 칠레 사회를 잔혹하게 통제하고 있던 1979년, 미술가 로티 로젠펠드(Lotty Rosenfeld)와 후안 카스티요(Juan Castillo), 소설가 디아멜라 엘티트(Diamela Eltit), 시인 라울 주리타(Raúl Zurita), 사회학자 페르난도 발셀스(Fernando Balcells)에 의해 결성되었다.

14) Carla Macchiavello, "Marking the Territory: Performance, video, and conceptual graphics in Chilean art, 1975-1985," PhD diss., Stony Brook University, 2010, 286-7.

15) 루이스 캄니처 등에 따르면, 개념주의 운동은 서로 다른 지역적, 사회적 특수성에 따라 복잡하게 진행되면서, 긴급한 지역적 상황과 역사에 분명히 자극받았으며, 그렇기 때문에 그들은 개념주의의 다양한 기원의 지점들이 그러한 지역적 사건의 결정적 요소로 존재했다는 측면에서 “다중심적(multicentered) 지도”를 갖는 것으로 보았다; Luis Camnitzer, Jane Farver, and Rachel Weiss, "Foreword," in *Global*

위해>(1979)와 <No +>(1983-1989)를 중심으로 살펴볼 것이다.

## II. 억압체제 하에서의 새로운 형식의 창조

### 1. 군부 쿠데타 이전의 칠레 미술

1973년 쿠데타 이전의 칠레 미술을 카다의 행동주의 미술과 관련하여 살펴볼 때, 사회성을 띤 미술의 주요 사례로서 그루포 시뇨(Grupo Signo)와 브리가다 라모나 파라(Brigada Ramona Parra, 이하 라모나 파라)를 거론할 수 있다. 1950년대 칠레 미술계를 지배했던 기하학적 추상 그룹 렉탕굴로(Rectángulo)가 미술제도 내에서 미적 순수성을 지키는 데 앞장섰다면, 1960년대 초 중반 카탈로니아 앙포르멜 운동의 영향을 받은 그루포 시뇨는 추상적인 표면에 당시 쿠바 혁명의 성공과 그 반향에서 비롯된 라틴아메리카 정치, 사회 문제를 (사진과 신문 기사 등의) 콜라주기법을 통해 통합했다. 그루포 시뇨는 비록 전통적인 이젤 회화로부터 벗어나 현실을 반영했다는 점에서 칠레 아카데미 및 모더니즘 회화에 대한 최초의 비판적 운동으로 간주되지만, 칠레의 개념주의 미술의 맥락에서 볼 때, 여전히 회화라는 전통 매체에서 벗어나지 못한 한계를 지녔다.

그루포 시뇨가 추상미술의 양식과 당시의 사회적, 정치적 문제를 소극적으로 결합하려 했다면, 라모나 파라는 리얼리즘 양식과 슬로건을 결합하여 사회적 메시지를 직접적으로 전달했다. 1970년 아엔데의 취임 이전만 하더라도 비밀리에 작업했던 라모나 파라를 비롯한 칠레의 좌파 벽화 단체들(brigades)은 1970년대 초 아엔데의 민중연합정부(Unidad Popular, 1970-73)의 지원 아래 공개적으로 많은 공공 벽화를 그렸다. 이들은 정치적 메시지를 전달할 필요와 상황에 따라 정보를 업데이트하기 위해 도시의 벽을 이용하여 칠레 국기를 상징하는 별, 평화의 비둘기, 망치와 낫, 영웅적 인물 형상, 주먹 쥔 손 등을 대중적으로 접근 가능한 연속 만화 스타일로 그렸다. 라모나 파라의 공동 작업, 도시 공간 활용, 사회 참여적 성격은 여러모로 카다와 연결된 것처럼 보인다. 그러나 이들 벽화는 미술관에서 벗어나 도시 공간으로 개입했음에도 불구하고, 당시 민중연합정부의 정치적 프로그램과 이데올로기를 시민들에게 일방적으로 홍보하는 프로파간다적 성격이 강했고 민족주의적 색채에서 벗어나지도 못했다. 라모나 파라는 코드화된 형상을 수단으로 대중 운동의 무용담을 묘사한 모뉴먼트로서 벽화를 다루면서 사람들로 하여금 현실에 대한 새로운 사유와 지각 방식을 이끌어내지는 못했다.

### 2. 군부체제 하의 비공식 미술: '에스케나 데 아반자다'(Escena de Avanzada)

쿠데타 이후 4년 동안 군부체제는 전통적인 아카데미 회화와 현실을 반영하지 않는 미술만을 선호하고 지원했으며, 모든 정치적인 미술을 거부했다.<sup>16)</sup> 군부에 의해 시행된 '클린업 작전'(Operación limpieza)은 아엔데 정부에서 제작된 모든 대중 벽화를 대상으로 했으며, 좌파 사회주의 정책들과 관련된 모든 매체들을 괴멸시켰다.

쿠데타 직후 행동주의 미술가들은 죽임을 당하거나 감금되거나 아니면 추방된 신세가 되었고, 이런 상황에서 정권에 대한 직접적인 저항의 표현은 감시와 검열의 대상이었으므로, 칠레에 남은 미술가들은 검열을 피할 수 있는 새로운 전략과 형식을 모색해야만 했다.<sup>17)</sup> 결국, 아이러니하게도 표현의 자유가 억압된 사회가 보다 강력한 정치적 효력을 발휘할 수 있는 개념적인 작품을 창안할 수 있게 하

*Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, eds. Luis Camnitzer, Jane Farver, and Rachel Weiss, New York: The Queens Museum of Art, 1999, vii.

16) Jacqueline Barnitz and Patrick Frank, "Graphic art, painting, and conceptualism as ideological tools," *Twentieth-century art of Latin America*, Austin: University of Texas Press, 2015, 304.

17) Caterina Preda, *Art and Politics under Modern Dictatorships: A Comparison of Chile and Romania*, London: Palgrave Macmillan, 2017, 211.

는 계기로 작동했던 것이다.

칠레에서 개념주의 미술의 출현을 가능하게 한 또 다른 조건은 의외로 칠레 정부의 문화식민주의였다. 미국의 지원을 등에 업고 출범한 피노체트 정권이 신자유주의 정책과 세련된 세계주의를 추구하면서 서구의 새로운 탈모던적 미술 형식에 대해 거부감을 가지지 않았다는 것도 칠레에서 개념주의 미술을 가능케 하는 데 기여했다.<sup>18)</sup> 카다의 멤버인 로티 로젠펠드(Lotty Rosenfeld)에 따르면, 1970년대 중후반 브라질의 칠도 메이레스(Cildo Meireles)와 같은 개념주의 작가들의 작품에 대한 정보는 당시 라틴아메리카에서 일기 시작한 독재에 대한 저항의 분위기를 우려한 피노체트 정부에 의해 차단되었던 데 반해, 유럽과 미국에서 발전한 개념미술에 대한 정보는 널리 알려져 있었던 것이다.<sup>19)</sup>

칠레의 문화비평가 넬리 리처드(Nelly Richard)는 1975년 이후 “군부 체제에서 제작된 많은 전위적인 비공식 작품들”, 즉 회화적 재현에서 탈피한 사진, 비디오, 개입, 설치, 우편미술, 바디아트, 퍼포먼스 등의 작품들을 ‘에스케나 데 아반자다’(Escena de Avanzada, 이하 아반자다)라고 지칭한다.<sup>20)</sup> 아반자다는 독재정권의 예술 강령에 도전하는 예술적, 이론적 유산을 남기며 칠레 미술의 패러다임의 전환을 가져왔다. 비록 아반자다 미술이 서구의 개념미술의 형식으로부터 영향을 받았다하더라도, 그들 작품이 정치적으로 정향되어 있었다는 것은 라틴아메리카 개념주의 미술의 영향이라 할 수 있다. 카다를 비롯한 아반자다의 많은 비판적 작품은 칠레 쿠데타 이전이었던 이른바 ‘아방가르드의 해’라고 불리는 1968년 아르헨티나에서 전개된 다수의 비판적 작업, 즉 투쿠만 아르테(Tucumán Arde), 로사리오(Rosario) 그룹, 그리고 《경험 68 *Experiences '68*》 전시 등에 분명히 빚지고 있었다.<sup>21)</sup>

### III. 카다의 행동주의 미술

#### 1. 일상에서의 개입: <미술에서 굶어 죽지 않기 위해>(1979)

카다는 자신들의 미술적 작업의 토대로서, 또한 사회 변화의 주요 장(場)으로서 도시를 선택하며 개입과 퍼포먼스를 실행했다. 1979년에 실행된 <미술에서 굶어죽지 않기 위해 *Para no morir de hambre en elte*>는 빈민촌에 개입하여 우유 나눠주기, 퍼포먼스와 관련하여 잡지 전면 광고하기, 현지 유엔 건물 앞에서 메시지 읽기, 이들 행위를 기록하여 전시하기, 도심을 가로지르는 우유 트럭 퍼레이드, 칠레 국립미술관의 파사드 변경하기 등으로 구성되었다. 카다는 산티아고의 빈민촌 라 그란자(피노체트의 ‘클린업 작전’에 의해 도시 외곽으로 내몰린 사람들의 마을)를 선택하여 인텍스적 방식으로, 아엔데의 우유 무상분배정책을 기억하도록 하는 동시에 또한 피노체트정권에 의해 어떻게 그 우유정책이 폐기되었는가를 떠올리게 하고 있다. 즉 카다는 우유라는 인텍스를 제시하고 그 지역 사람들로 하여금 그 인텍스를 통해 풍부한 내용과 맥락이 적힌 페이지를 찾아내 기억하게 하고, 그렇게 함으로써 그들 스스로 현실을 인식하도록 유도한다.

<미술에서 굶어죽지 않기 위해>의 마지막 행위인 <장면 반전 *Inversión de escena*>은 미리 준비된 10대의 소프롤레(Soprole) 우유 트럭이 우유 공장에서 산티아고 도심을 통과해 국립미술관까지 이동하여 미술관 정면에 주차한 뒤, 미술관 문 앞에서 우유를 연상케하는 흰색의 천을 걸어 입구를 막

18) Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin: University of Texas Press, 2007, 86 참조.

19) Claudia Calirman, "Intervention in the social landscape: Parallels between Brazilian artistic actions and the Chilean avanzada," *Source: notes in the history of art*, University of Chicago Press, 2012, Vol. 31, no. 3, 41 참조.

20) Nelly Richard, *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*, *Art & Text 21 Special Issue*, 1986, 17; Caterina Preda, *Art and Politics under Modern Dictatorships: A Comparison of Chile and Romania*, 217에서 재인용.

21) 이와 관련하여 다음을 참조; Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art*, 73-92.

아버리는 순서로 진행되었다. 넬리 리처드는 이 행위를 “민중의 ‘진정한 미술관’으로서의 거리를 재생 하면서, 독재정권의 공식문화의 상징으로서의, 그리고 전통적인 미술의 신성화에 대한 알레고리로서의 미술 제도를 비판하는 것”으로 해석했다.<sup>22)</sup> 칠레 국립미술관은 1880년 설립된 이래 지배계급과 엘리트의 관심을 재현하고 낡은 미술의 개념을 구현한 소수의 컬렉션을 보존하는 것에 집중했다. 아옌 데 시기에 그러한 역사는 중단되었지만, 쿠데타 이후 다시 보수적으로 돌아갔다.<sup>23)</sup> 이러한 이유로 카다에게는 “미술관 그림의 죽은 시간을 생생한 경험으로 작업하는 미술의 살아 있는 시간과 대면”시켜,<sup>24)</sup> “무덤을 미술관으로 바꾸는 것”이 필요했다.<sup>25)</sup> <미술에서 굶어죽지 않기 위해>에서 카다의 행위는 도시 거리를 미술관으로 바꾸는 하나의 예시로서, 이제는 일상이 된 칠레의 독재상황에 대해 질문하기 위해 산티아고의 일상 공간에 개입함으로써 도시 사람들의 습관적인 지각 방식을 바꾸려했던 것이다.

## 2. 저항의 슬로건: <NO +>(1983-1989)

피노체트의 독재 10년 차인 1983년 9월, 카다는 쿠데타 직후 제거된 칠레 공산당 창립 50주년 기념벽화가 있었던 마포초 강둑에서 “No +”(No more) 슬로건을 제안한다.<sup>26)</sup> 하나의 기호이자 벽 태그(tag)로서 <No +>는 그래피티 형식으로 구성되었고, 특정한 사회적 요구에 따라 “...는 이제 그만”이라는 문구를 기반으로 시민들에 의해 완성되는 하나의 열린 텍스트 프로젝트이다. 작업을 시작한 지 얼마 되지 않아 카다의 제안에 적극적으로 반응한 익명의 대중에 의해 산티아고 주변의 벽면에는, 이를테면, “고문은 이제 그만”(No + tortura), “독재는 이제 그만”(No + dictadura), “가난은 이제 그만”(No + hambre)과 같은 반독재적 기호들이 도시 도처에 나타나기 시작했다. <미술에서 굶어죽지 않기 위해>가 지역 주민들의 머뭇거림으로 인해, 즉 주민들과 함께 하면서도 우유의 수동적인 수혜자로서 전락한 그들의 미미한 참여성과 의식변화로 인해 다소 실패했다면,<sup>27)</sup> <No +>는 사람들로 하여금 독재체제를 자각하게 함으로써 의식적인 행위 주체로 전환시키는 데 성공했다.

탈모더니즘과 탈미술관의 미술로서 촉발된 도시개입의 전략은 1960년대 벽화 그룹 작품에서 현저하게 나타났다. 그렇지만 그들은 비록 도시의 벽을 사용하며 개인적이고 이상화된 형식주의 모더니즘을 비판했지만 이데올로기적 메시지에 종속되어 과거의 영웅적 무용담을 반복하고, 현재의 정치적 프로그램을 재현하고, 미래의 유토피아적 비전을 설명하는 모뉴먼트로서 벽화를 다루었다. 그리하여 이러한 벽화는 벽을 제도적 장치로 제한함으로써 사람들이 벽에 대해 갖는 습관적인 지각방식을 수정할 수 없었던 것이다.

카다는 비록 라모나 파라를 “그들의 가장 가까운 선례”로 인정했고,<sup>28)</sup> 간결하고 신속한 특징을 지닌 벽화 형식을 차용했지만 더 이상 대중 이벤트성 벽화 내러티브 형식을 취하지 않았다. <No +>에 참여하는 사람들은 벽을 더 이상 장식적인 그래피티를 위한 공간이나 정치적 프로파간다로 보지 않았고,

22) Macchiavello, “Marking the Territory: Performance, video, and conceptual graphics in Chilean art, 1975-1985,” 292에서 재인용.

23) 이와 관련하여 다음 논문을 참조; Amalia Cross, “The Museum in Times of Revolution: Regarding Nemesio Antúnez’s Transformation Program for Chile’s Museo Nacional de Bellas Artes, 1969-1973,” *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*, Routledge, 2018, 236-50.

24) Richard, “Margins and Institutions: Performances of the Chilean *Avanzada*,” *Corpus delecti: performance art of the Americas*, ed., Coco Fusco, New York: Routledge, 2000, 204.

25) Cross, “The Museum in Times of Revolution: Regarding Nemesio Antúnez’s Transformation Program for Chile’s Museo Nacional de Bellas Artes, 1969-1973,” 236에서 재인용.

26) ‘플러스 기호(+)'를 스페인어로 발음할 때 “más”는 영어로는 “more”를 의미한다.

27) <미술에서 굶어죽지 않기 위해>에서 카다가 어느 정도까지 수혜자의 의식을 변화시켰는지는 2000년에 라울 주리타조차도 의문을 제기한 지점이기도 하다. Macchiavello, “Marking the Territory: Performance, video, and conceptual graphics in Chilean art, 1975-1985,” 290 참조.

28) Richard, “Margins and Institutions: Performances of the Chilean *Avanzada*,” 204.

이제 수동적인 구경꾼이 아니라 창조적 과정의 능동적인 참여자였던 것이다. 그들은 카다의 예술적 제안인 “No +”를 기폭제로 자신의 목소리를 내면서 지배 메커니즘에 갈등을 일으키고, 그것을 재편하는 정치적 주체가 되어갔던 것이다. 이것이 카다의 핵심 목적이며, <No +> 프로젝트는 바로 일반 대중을 정치적 주체로, 미적 주체로, 심지어 비판적 예술가로 만드는 데 중대한 역할을 했다.

카다의 이러한 예술적 이념은 각 사회 구성원이 의식적이고 창조적인 사고로 사회에 참여할 때 ‘모든 사람은 예술가’라는 요셉 보이스의 명제와 그러한 능동적인 참여로 새로운 사회를 창안한다는 ‘사회적 조각’의 개념과 유사하다. 그렇지만 카다는 비록 자신의 작업에 보이스의 흔적을 어렵게나마 보이는 하지만 보이스를 자신의 작업의 원천으로 인정한 적이 없었고, 대신 볼프 포스텔의 예술과 삶의 일치, 미술 작업의 ‘재료’로 활용된 사회로서 ‘발견된 삶’(found lives)의 개념으로부터 영향을 받았다는 견해가 보편적이다.<sup>29)</sup> 그렇다고 해서 카다가 포스텔의 아이디어를 단순히 모방한 것만은 아니다. 벨리 리처드도 지적했듯이, 그들은 작품이 일시성을 가지고 이동하면서 대중의 참여로 완성되도록 함으로써 ‘발견된 삶’의 개념을 “예술 상황”(art-situation)으로 번역했던 것이다.<sup>30)</sup>

이 저항의 슬로건은 이후 몇 년 동안 지속되어 정치적 저항으로 그리고 관습에 순응하지 않는 것의 대중적 상징으로 전국에 걸쳐 연극, 시위 등 다양한 영역과 다양한 집단에 의해 활용되었다. <No +>는 표현의 자유가 금지된 사회에서 일종의 투표의 방식, 즉 ‘Sí 또는 No’의 간단한 답을 제시함으로써 사람들로 하여금 억압적인 상황에서 벗어나 잠시나마 자신의 의견을 표출할 수 있는 하나의 탈출구를 만들어냈다. 결국 칠레 국민들은 1988년 피노체트 8년 집권 연장을 묻는 찬반(‘Sí 또는 No’) 국민투표에서 “No”를 선택하면서 민주주의를 회복했다.

#### IV. 결론

표현의 자유가 억압된 독재정권에서 개념주의 미술은 헤게모니 감시탑에 의해 방해받지 않으면서도 동시대성을 확보할 수 있었다. 카다의 행동주의 미술은 도시 사람들의 획일화된 일상 공간에 개입하는 방식으로 피노체트 독재에 저항할 수 있었고, 사람들로 하여금 변화에 대한 욕망을 이끌어냄으로써 그들을 의식적인 행위 주체로 거듭나게 했다. 정치적 개념주의를 특징으로 하는 라틴 아메리카 현대미술의 계보에서 카다는 예술과 삶의 연결을 넘어 예술을 삶 그 자체로 인식하며 그들의 일치를 주장했으며, 기존의 사회적, 정치적 시스템에 문제를 제기하면서도 ‘이데올로기적 미술’에만 머물지 않고 지속적으로 새로운 지각 및 사유 방식을 산출하며 정치적 주체성을 촉진하는 새로운 ‘정치적 미술’을 창출했다.

라틴아메리카 개념주의 미술에 대한 연구가 국내에서 일천한 상황에서, 라틴아메리카의 정치적 개념주의와 서구 개념미술의 역학적 상관관계에 대한 연구뿐만 아니라 미술사의 전지구적 전환의 맥락에서, 현대미술의 개념주의적 계보의 맥락에서 라틴아메리카 개념주의 미술의 위상에 대한 연구 등은 추후의 연구 과제로 남긴다.

29) 포스텔은 1977년 10월에 칠레 산티아고 갤러리 에포카(Galeria Época)에서 전시했다. 1981년에, 로젠펠트와 엘티트는 독일에 있는 포스텔을 방문했다. Robert Neustadt, *CADA Día*, 41-45; Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art*, 60, 80, 279; Macchiavello, “Marking the Territory: Performance, video, and conceptual graphics in Chilean art, 1975-1985,” 288 참조.

30) 2006년 리처드와 페데리코 갈란테의 인터뷰; Federico Galende, *Filtraciones I, Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60s a los 80s)*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007, 202-3; Carla Macchiavello, “Marking the Territory: Performance, video, and conceptual graphics in Chilean art, 1975-1985,” 288에서 재인용.

## 참고문헌

- 이성훈. 「디아멜라 엘티트의 작품에 나타난 저항의 전략: 룬페리카 Lumperica를 중심으로」, 『스페인어문학』, Vol. 32, No.-, 2004, 335-50.
- Barnitz, Jacqueline, and Patrick Frank. *Twentieth-century art of Latin America*, Austin: University of Texas Press, 2015.
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin: University of Texas Press, 2007.
- Camnitzer, Luis and Jean Farver. eds., *Global Conceptualism: points of origin, 1950s-1980s*, New York: Queens Museum of Art, 1999.
- Carmen Ramírez, Mari. *Contingent Beauty: Contemporary Art from Latin America*, Museum Fine Arts Houston, 2016.
- Preda, Caterina. *Art and Politics under Modern Dictatorships: A Comparison of Chile and Romania*, London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Alberro, Alex, "A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 1960s," *Rewriting Conceptual Art*, ed. Jon Bird and Michael Newman, London: Reaktion Books, 1999, 140-51.
- Calirman, Claudia. "Intervention in the social landscape: Parallels between Brazilian artistic actions and the Chilean *avanzada*," *Source: notes in the history of art*, University of Chicago Press, 2012, Vol. 31, no. 3, 36-42.
- Cross, Amalia. "The Museum in Times of Revolution: Regarding Nemesio Antúñez's Transformation Program for Chile's Museo Nacional de Bellas Artes, 1969-1973," *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*, 236-50.
- Cytlak, Katarzyna. "La rivoluzione siamo noi Latin American Artists in Critical Dialogue with Joseph Beuys," *Third Text*, KALA PRESS, Vol. 30, Nos. 5-6, 2016, 346-67.
- Groot, Myrthe. "Chilean Art under Dictatorship 1973-1989. A Study on Art and Giorgio Agamben's Theory on Politics," Master thesis, Leiden University, 2015.
- Longoni, Ana. "Theatrical Activism during the Last Argentine Dictatorship: Notes on the Taller de Investigaciones," *Art journal*, Taylor & Francis, Vol. 73, 2, 2014, 95-115.
- Richard, Nelly. "The Dimension of Social Exteriority in the Production of Art," *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*, Art & Text: Melbourne, May-July, 1986, 53-62.
- \_\_\_\_\_. "Postmodern Disalignments and Realignment of the Center/Periphery", *Art Journal*, Taylor & Francis, Vol. 51, 4, 1992, 57-59.
- \_\_\_\_\_. "Margins and Institutions: Performances of the Chilean *Avanzada*," trans. Paul Foss and Juan Davila, *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, ed. Coco Fusco, New York: Routledge, 2000, 203-17.
- \_\_\_\_\_. "The Escena de Avanzada and its Historical/Social Context," *Copying el Eden*, ed. Gerardo Mosquera, Santiago: Puro Chile, 2006, 112-19.
- Macchiavello, Carla. "Marking the Territory: Performance, video, and conceptual graphics in Chilean art, 1975-1985," PhD diss., Stony Brook University, 2010.
- San Martin, Florencia. "Politics of Collectivity: Muralism and Public Space in the Practices of the Brigada Ramona Parra during the Unidad Popular", *Seismopolite Journal of Art and Politics*, 2015.

## 「군부 독재 시기 칠레의 행동주의 미술: 카다(CADA, Colectivo de Acciones de Arte)를 중심으로」에 대한 질문문

최 병 진 (한국외국어대학교)

특수한 정치적 상황에서 일어나는 미술품에 대한 검열 속에서 이를 피하고 사회적 저항의 의미를 담아 새로운 표현의 형식을 찾는 것은 예술가들의 사회적 책임이라는 측면에서 여러 장소에서 보편적으로 관찰할 수 있는 현상 중 하나인 것 같습니다. 칠레에서 피노체트 군부독재 이전과 이후의 사례는 정치적 선전물로서 이데올로기적 미술과 이에 대한 다른 입장의 검열, 그리고 이 과정에서 1989년 군부독재가 무너지기 전에 시도되었던 카다의 <미술에서 굶어죽지 않기 위해>와 이후 <No +>의 사례를 통해서 이 같은 점을 잘 보여주셨던 것 같습니다.

첫 번째 사례가 퍼포먼스로서 사회적 기억을 은유적으로 다루며 미술을 전달하는 박물관의 제도적 지향성에 대한 비판이었으며, <No +>의 사례가 참여적 성격을 통해서 사회적 의미를 폭넓게 환기했던 것과 다른 점이 있다는 설명은 설득력이 있다고 생각합니다.

첫 번째로 드리고 싶은 질문은 이 같은 맥락에서 <미술에서 굶어죽지 않기 위해>에 대한 군부독재의 입장이나, 당시 사람들이 이 작업에 대해서 어느 정도 중요성을 부여했는지 궁금합니다.

그리고 두 번째 질문은 <No +>가 참여자의 동의를 이끌어낼 수 있는 시도였다면 이 같은 점이 군부독재에서 벗어날 수 있을 정도의 사회적 공감을 끌어낼 수 있었는지, 혹은 미술의 새로운 형식에 대한 선택이 미술계의 표현의 문제로 한정되고 미술의 이해 속에서 저항 정신이 보호받았는지, 아니면 벽화가 사회 고발을 위한 매체로서 불법적이지만 이후 역사적 의미를 재평가 받았는지 부연 설명해주시면 좋을 것 같습니다.