

1. 프롤로그

나를 소개한다¹⁾

저의 미술에의 입문은 홍익대학교에 입학하면서 시작되었습니다. 중고등학교 시절에는 미술에 흥미를 느껴본 적이 없었습니다. 중학교 시절부터 막연히 꿈꾸다 고등학교 때 와서 구체화된 원예화훼농장 경영과 전원생활에의 꿈을 위해 1966년 서울대학교 농과대학에 입학하였습니다. 그러나 농과대학 입학과 2년의 세월은 저의 ‘꿈’과 ‘학문으로서의 농업’ 사이에서 아득한 거리를 확인하는 시간이었습니다. 저는 새로운 방향을 찾아야만 했고 그것은 ‘예술’이었습니다. 음악이어도 좋고, 문학이어도 좋고, 미술이어도 좋은 ‘예술’이었습니다. 그중 해볼 만하다고 판단하여 선택한 것이 미술이었습니다(초등학교 시절 제가 그렸던 풍경화, 취미활동으로 하던 연극에서의 무대장치 등 이런 빛 바랜 기억들이 아마도 나를 미술로 인도했을 겁니다.). 1968년 홍익대학교 미술대학 회화과로 다시 입학했고, 작가로서, 미술교육자로서 오늘에까지 이르렀습니다.

돌이켜보면 저는 어려서부터 미술공부를 하여 미술을 나의 숙명처럼 받아드렸다기보다는 농업을 버리고 지극히 ‘자의적’으로 미술을 선택하였고, 나의 이러한 경험과 선택은 미술과 나 사이에 일정한 거리를 항상 유지하게 하였습니다. 다시 말해 미술, 작업, 작품에 무반성적으로(행복하게!) 투신하는 것이 아니라, 언제나 나는 왜 그리나? 무엇을 그리나? 누구를 위해 그리나? 이런 의문들을 품어보고 골똘히 생각하는 그런 (괴로운) 타입의 미술가가 되었던 것입니다. 저는 점차 미술을 ‘미술 그 자체 안’에서 사고하기보다는 ‘문화 안에서의 미술’로 사고하는 성향을 갖게 되었습니다. 다시 말하면 ‘생활’과 ‘사회’ 안에서의 미술을 사고하게 되었습니다. 모더니즘 미술보다는 공공미술에 더 끌리게 되고 작업실에서의 창작 못지 않게 제도의 개혁과 비판에도 관심을 가지게 되었습니다.

저는 미술교육자로서 동시대 미술 현장과 미술교육 현장을 부단히 연결하는 노력을 하고 있습니다. 대학 밖에서 이루어지는 컨퍼런스나 워크숍을 수업과 연계짓거나 새로운 형식의 졸업 전시를 기획함으로써 미술대학이라는 제도 미술교육이 빠지기 쉬운 미학적 타성과 안일을 경계하여 왔습니다.

작가로서의 저의 개인적인 작업은 모더니즘 회화의 폐쇄적 순결성에 짐짓 흠집을 내거나 모더니스트 작가로서 브랜드화된 나의 과거 작업을 짐짓 지워버리거나 하는 것이었습니다. 최근에는 한국의 혈연 가족주의가 합리적인 사회구성 원리를 대신해버리며 각종 사회 문제의 근원이라는 사회학자들의 분석에 공감하면서 이러한 명제를 미술로 사고하고 있습니다.

저의 작가로서의 활동과 사고의 이러한 점진적인 변화가 결정적인 계기를 맞게 된 것은 아마도 1998년에 있었던 ‘광주비엔날레 정상화를 위한 범미술위원회’의 위원장 직을 떠맡게 되면서였던 것 같습니다. 그 위원회의 활동은 그 자체로서는 결코 성공적이라 말할 수 없었지만 그 이후 화단의 새로운 기류와 새로운 감수성을 대변하고 이끌어 나갈 조직체의 필요성을 느끼게 되어 ‘대안공간 풀’을 설립하면서 거기에 깊게 관여해오고 있습니다(작년에 ‘풀’

1) 2005년 미술인회의 추천으로 문화예술위원회 응모할 때 작성한 자기소개서이다.

이 법인이 되면서 현재 제가 대표이사로 되어 있습니다.). 또한 ‘미술인회의’ 창립 과정부터 관여하여 제1기 운영위원을 맡기도 했습니다(현재는 미술인회의 웹진 편집위원입니다.).

저는 재현과 이미지가 넘쳐나는 도시문화의 스펙타클에 (특히 젊은) 미술인들이 미혹되어 있으며 이런 상황에서 미술의 대중화는 자칫 대중에 대한 미술의 교태에 불과할 수도 있다는 견해에 동의합니다. 미술시장의 활성화도 미술에 독이 될 수도 있다는 견해에도 물론 강력히 동의하죠. 그러나 미술시장의 힘은 앞으로도 유구할 것이며 미술인들은 애처로이 거기에 일희일비할 것입니다.

‘미술’은 미술시장으로부터 보호되어야 합니다. 대중에 교태부리는 미술이 아닌 ‘미술’, 도구적 합리주의와 개인주의 성공 신화, 능력주의로부터 밀려난 것들을 보듬는 ‘미술’은 무정한 자본으로부터 보호되어야 합니다. (이것이 저의 미션입니다.) 이 보호의 주체가 미술가 개인이 되기엔 너무도 버겁습니다. ‘미술’을 위협하는 힘이 너무 강해졌고 ‘미술가 개인’의 힘은 상대적으로 더 약해졌기 때문입니다. 보호의 주체는 그 어떤 ‘공공의 힘’이 되어야겠죠. 미술가가 자신의 창작의 밑실에서 세상 모르고 행복하게 작품과 밀애를 나누는 꿈은 하나의 꿈으로 고이 간직하고 미술인들(제가) 공공의 장으로 나설 수밖에 없는 이유가 여기에 있습니다.

(2005)

2. 논리와 순리

[평면 오브제 78-97] 이미지 부연 텍스트

제목: 평면 오브제 78-97

재료: 천 위에 에어브러쉬

크기: 약 1000cm x 270cm

제작 년도: 1978-1997

소장자: 작가

『아트레이드』가 보내달라고 요청하여 30년 전 작품사진을 스캔했다. 좀 정확히 말하자면, 사진 속의 이 작품은 1978년 작품을 1997년에 리메이크한 것이다(금호미술관에서의 회고전 성격을 띤 개인전을 위해서...). 즉 78년 작품의 레플리카이다. 이때 78년 것보다 크기와 모양을 조금 달리해서 만들었다. 그러니까 78년 것은 같은 크기의 시트가 넉 장인데 97년 리메이크 작은 사진에서 보듯 시트가 다섯 장에 한 장은 바닥에 끌리도록 다른 것보다 좀 길다.

위 사진의 작품을 포함하여 나는 이와 같은 종류의 작품을 세 점 만들었는데, 첫 번째 만든 것은 1983년 《한국현대미술—70년대 후반 하나의 양상》전(일본 5개 도시 순회)에서 낙점을 받아 84년에 도쿄 메트로폴리탄 뮤지엄 오브 아트로 가 있고, 또 한 점은 《86 요코하마 서울 현대미술》전에 출품했다가 전시가 끝나고 돌아오지 않았다. 일본 현지에서 분실되었다는 것이다! 어처구니없는 일이었지만 나도 다소 어처구니없는 사람이어서 그냥 그런가 보다 하고 넘어가버렸다. 사실 그때나 지금이나 내가 작품 그 자체를 다소 소중히 여기지 않기 때문이라고 해야 할까?

나의 많은 작품들은 현재 사진으로만 남아 있는 상태인데, 그것은 대체로 내가 내 작품이 이미지로만 남아 있는 걸 원했기 때문이었다. 인공갤러리가 문을 닫으며 거기에 있던 다량의 ‘패널 자르기’ 작업을 나는 다 폐기시켜버렸었다. 필요하면 뭐, 사진이 남아 있으니 다시 만들면 되지 뭐, 하는 심사였고, 또 지금도 내가 유효하게 생각하는 몇 가지 ‘좋은 작품의 기준’ 중의 하나인, 언제, 어디서나, 누구나, 나와 똑같은 모양의 작품을 만들 수 있는 것일 때 좋은 작품이라는 기준을 고수하고 있기 때문이기도 하다. 난 이 작품을 1997년에 다시 만들면서, 앞서 말했듯이, 조금 변형을 했다. 그리고 이것은 내가 현재 가지고 있다. 그리고 값은... 7000만 원은 받아야 한다고 생각한다. ㅎㅎㅎㅎ

시장이 형성되어 내 작품이 팔리는 사태가 벌어진다면 나는 좀 당혹할 것 같다. 물건으로서의 작품 그 자체를 소중히 여겨오지 않은 사람이, 그래서 보관도 제대로 안 해온 사람이 사진 속의 그 물건을 사겠다는 사태 앞에서 어찌해야 할까? 만일 그런 사태가 벌어진다면 좀 가르쳐주라. 류주간... 일부러 안 팔 이유가 없잖나. 하지만 또, 그리 팔 건어붙이고 팔러

나서고 싶은 맘도 없어. 돈이 궁해서 굶거나 거리에 나왔을 처지는 아니니 말일세. 90년대에 만든 땀땀이 작업들은 학교 복도에 십여 년간 먼지 쓰고 있다가 올 가을에 쫓겨나서 지금 학교 건물 처마 밑에 야적돼 있어. 어디 약착같이 잘 보관하려면 못할 바도 아니지만 좁 좁 삭으라는 심사로 그리 두고 있지. 그러다 정말 썩으면 버리는 것이고 썩다 남은 것이 더 좋아 보여서 팔리게 되면 파는 것이고. ㅎㅎㅎㅎ

(2008)

논리와 순리²⁾

조나단의 비행(飛行)은 아름답다. 바람을 가르고 나는 제비의 모습은 아름답다. 허나 비행의 논리에 조금이라도 어긋나면 조나단과 제비는 당장 땅으로 고쿠라 떨어질 것이다. 살아 있는 논리는 언제나 이렇게 군더더기 설명이 필요 없는 명백한 것이리라—나는 언제나 이렇게 명백한 논리에 마음 이끌려왔다. 한편 명백한 논리는 보기에도 좋은 것이다. 아름답기도 한 것이다. 갈매기와 제비의 비상은 무엇을 하는 것인지 너무나 명백하며 아름답고 보기 좋다—나의 작품은 이렇게 명백한 논리에 대한 편애를 시각화해본 것이다.

살아 있는 논리, 명백한 논리대로 사는 삶—그것은 바로 우리 옛 어른들이 하신 말씀 ‘순리(順理)대로 산다’는 말과 다른 게 아닐 게다. 허나 우리는 근간 이 ‘순리대로 산다’는 말을 수동적 소극적 의미로만 해석해온 게 아니었을까? ‘순리대로 산다’는 말을 적극성을 띤 ‘논리적으로 산다’는 말로 해석해보아야 한다. 마치 옛 선비들이 벼슬을 버리고 낙향(落鄕)하는 것이, 그것으로 그 사람의 사회적 생활이 끝나고 잊혀버리는 것을 의미하는 것이 아닌 사회에 대한 강한 발언이었듯이, ‘순리대로 산다’는 말도 수동적 고분고분한 태도라기보다는 꼬장꼬장한 논리적 태도를 이르는 말이었을 게다.

(1982)

상식, 감수성, 또는 예감

결론부터 말하자면 이번 기획전 《상식, 감수성, 또는 예감》은 70년대 우리 현대미술의 미학을 하나의 상식으로 전제하고 그 상식에 대처해나가는 개인의 개별적인 감수성에 주목해보자는 데 그 의도가 있다. 그리고 나아가서는 이 의도가 조그만 변환의 예감이기를 희망해보는 것이다. 70년대 우리 현대미술의 기류를 진단할 때 논리적, 개념적, 분석적이란 말을 핵심적 용어로 사용하는 데 동의한다면, 그리고 미술을 대하는 논리적, 개념적, 분석적 태도가 우리 의식의 호리터분함을, 행동거지의 애매모호함을 깨우쳐주는 역할을 했다는 사실을 주장함에도 동의한다면, 우리는 70년대의 현대미술 운동이 어찌하여 우리 화단에 주요 세력이 되었는지 이해함에 있어 일단의 단서를 얻는 셈이라 말해도 좋을리라.

2) 《논리성 이후》 전시 소책자(1982)에는 「순리와 논리」라는 제목으로 게재되었다.

또한 70년대 우리 현대미술의 기류를 진단할 때 집단적, 획일적이란 말을 동원하는 데 동의한다면, 그리고 집단적 행동, 획일적 작품이 당연한 결과로서 개별적 감수성과 상상력을 고갈시키고 발달한 의식의 깨우침을 무기력하게 만들고 말았다고 말하는 데 동의한다면, 우리는 70년대의 현대미술 운동이 어찌하여 우리 화단에서 잡음을 일으켰는지 이해함에 있어서 일단은 단서를 얻었다고 말해도 좋을지라. 70년대에 등장한 논리적, 개념적, 분석적 태도가 개화 이래 현재까지 계속되고 있는 서세동점의 역사 속에서 우리의 선배들이 전통적으로 겪어왔던 의식의 혼란과 이에 따른 절도 없는 행동에 획을 긋겠다는 의지로 해석하는 것이 가능하다고 믿는다면, 서세동점의 역사 속에서 서세동점의 현실을 정면으로 맞닥뜨리고자 하는 의지로 해석하는 것이 가능하다고 믿는다면, 우리는 그간 우리의 현대미술에 가해진 서구지향적이란 비난을 일단은 훌가분하게 벗어 던져야 한다. 논리적, 분석적 훈련을 거치지 않은 눈은 결코 남의 것도, 제 것도 차고 맑게 보지 못하리라고 믿기 때문이다.

여기서 우리는 논리적, 분석적이란 말을 모종의 정신력, 하나의 일을 (그것이 어떤 것이든지 간에) 악착같이 물고 늘어져 그 명확한 끝장을 보려는 다짐과 집념, 하나의 사태를 구석구석 놓치지 않고 훑어보려는 치밀함, 섬세함 등 의식의 철두철미함이란 말로 환치, 음미해보아도 좋다

논리가 한낱 논리로 떨어지지 않기 위해서는 철저하게 논리적이어야 하며 철저하게 논리적인 것이 되는 길은 바로 논리를 사는(生) 것이다. 여기까지를 우리는 70년대 우리의 현대미술이 우리에게 제시한 이야기이며 윤리이며 상식이라 믿는다. 70년대 우리의 현대미술에 가해진 비난의 어투 중의 하나인 ‘한낱 논리적’이란 말이 타당하게 느껴진다면 그것은 70년대 우리의 현대미술을 살아온 사람들이 논리를 살지 못했고, 따라서 철저하게 논리적이 못했고 한갓 공허한 논리로 만족했기 때문이리라.

공허한 논리는 집단화와 획일화를 지향하게 될지 몰라도 철저한 논리는 필연적으로 개별화를 지향한다. 우리가 70년대 우리 현대미술이 제시한 상식에 대처해나가는 개인의 개별화된 감수성에 주목한다 함은 논리적이고자 함에 다름 아니다. 우리가 이 전람회를 기획하면서 조그맣게 희망해보는 것은 이렇게 철저하게 논리적이고자 하는 개인의 개별적 논리, 개별적 감수성, 개성, 감성 등이 홀연 너그러움과 품위와 위엄을 갖춘 저 큰 바위 얼굴로 변모되었음을 깨닫는 계기를 감지할 수 있을 거라는 예감이다. 거기에는 모든 시대를 관통하는 미술 정신의 확인이 우리에게 커다란 관심거리인 것이다.

(1982)

나의 최근작

나는 74년 이후 일련의 천으로 된 작품을 해오면서 <평면 오브제>란 제목을 붙여왔었다. 천이 갖고 있는 2차원적 회화공간으로서의 평면성(平面性)과 3차원적 물질성(物質性)에 동시에 주목함으로써 현대회화가 추구해 마지않았던 ‘일루전(illusion)과 재현(representation)의 거부’란 명제를 내 나름대로 깔끔하게 소화하고 있음을 과시하고자 함이었다.

그러나 이전 평면 오브제란 제목이 한정해주는 평면성과 입체성의 동일화 문제에만 만족할 수만은 없게 됐다. 그동안 처음의 단순한 생각보다는 좀 복잡된 생각으로 작품을 대하게 되었기 때문인데, 그건 결국 회화란 하나의 명제와 그 명제의 해석만으로 성립되는 것은 아니

라는 생각 때문일 것이다.

나는 명제의 해석, 아이디어의 실현만을 명쾌하게 해내려고 하면서도 그것과는 관계없이 늘 작품을 이루고 있는 재료의 표정 등에 상당한 배려를 해왔던 사실을 새삼 상기하게 되었다. 작품이 명제의 해석이라는 순수한 개념으로 떨어지지 않는 한 그러한 배려는 마땅한 것이 아닌가.

내가 나의 작품을 짐짓 함부로 다루는 것도 이러한 배려 중의 하나라고 나는 생각한다. 천을 끊어 쓸 때도 일부러 대충 적당한 길이로 죽죽 잡아 찢고, 전시실에 걸 때도 맘에 들지 않게 걸리기라도 하면 획 잡아 뉘아채 떼어냈다가 다시 걸기도 한다. 전시가 끝나면 빨래 건듯이 걸어서 되는 대로 개켜서 옆구리에 끼고 오면 그만이다. 나는 작품을 이렇게 함부로 다루면서 상당히 쾌감을 느낀다. 이 쾌감은 상식의 차원을 깨뜨리는 데서 오는 쾌감이 분명한데, 요즘 나는 이 쾌감을 어떻게 해석해보아야 할 것인가를 곰곰이 생각해보고 있다.

작품이 작품으로 되어 나타난 양상, 내가 작품을 만들어 내보이는 수법, 그것 자체가 상당히 강한 발언을 하고 있는 것으로 생각되는데, 따지고 보면 이것은 결국 형식이 내용을 결정한다는 평범한 얘기의 변형에 불과한 것이다.

그러나 나는 이러한 평범한 얘기에 좀 더 관심을 가져보아야 하겠다. 이런 태도는 평면 오브제란 제목이 시사해주는 해석 일변도의 작품 태도에서 벗어난 것으로, 이렇게 함으로써 여태까지 내가 지녀온 작품 태도를 다시 생각해보는 기회를 갖고자 하는 것이다.

(1978)

물질과 이미지 간의 화해³⁾

내게는 ‘현대미술’이라는 것이 세계사, 물리, 혹은 기하 등등과 다를 바 없는 하나의 학과목이었다. 공부하지 않으면 도저히 이해할 수 없는 하나의 학과목이었다. 나는 현대미술이란 과목을 공부하면서 이제까지는 알지 못했던 여러 가지 지식을 얻었다. 예컨대, 이론 물리학은 과학이 아니라 철학이라는 것, 곁들여서 물리철학이라는 학문의 한 분과가 있다는 것, 유클리드 기하학과는 상대되는 비(非)유클리드 기하학이라는 것이 있다는 것, 뉴턴적 우주관에 상대되는 아인슈타인의 우주관이 있다는 것 등등이었다. 이러한 지식들은 내게 획충격적이었다.

20세기 현대미술의 여러 양상을 유클리드 기하학과 비유클리드 기하학, 뉴턴적 세계상과 아인슈타인적 세계상, 이 둘을 비교하는 관점에서 19세기 미술과 비교해볼 때 그 다양한 현상이 훤히 꿰뚫어 보이는 듯도 해서 내심으로 의기양양하기도 했었다. 특히 기하학에 있어서의 모순 없는 진리를 구축해나가는 방법론과 그 방법론에 의해 우주 삼라만상을 설명하는 물리학의 이론 체계를 개념미술을 이해하는 길잡이로 삼아보고서 나는 개념미술을 이해하는데 있어 A학점을 받은 것으로 자부했었다. 애드 라인하트의 언명(言明)이자 곧 그의 작품이기도 한 알쏭달쏭한 수수께끼 같은 말의 비밀도 완전히 해독해낸 것으로 믿고 있었으니까.

나는 1974년부터 천을 재료로 삼아서 작품을 해오고 있는데 처음에는 <은폐와 개진의 동어반복적 조작>이라고 하는 극히 사변적인 제목을 붙였었다. 이 제목은 현대미술의 굵은

3) 『공간』(1978년 11월호)에는 「물질과 이미지의 대립관계의 화해」라는 제목으로 게재되었다.

컨텍스트 중의 하나라고 배워서 알고 있는 ‘물질과 이미지의 대립’이라는 명제를 연습하고자 하는 의도를 부각시키기 위해 붙였던 것이다. 그 후에 그 표현을 좀 더 간결하게 압축하여 〈평면 오브제〉로 고쳤다.

내 작품의 명제는 〈물질과 이미지의 대립관계를 화해시키고자 하는 의도의 개진이다〉라고 한다면 제일 깔끔한 표현이 될 것 같다. 내가 문제 삼고 있던 것은 새로운 명제가 아니라 한 명제의 다각적 해석과 연습이었다. 그런데 이 명제의 해석과 현실화란 단순한 논리에서부터 차차 체험이라고 하는 복잡한 성격이 드러나기 시작하고 있음을 나 자신이 요즈음 느끼고 있다. 아니 애초부터 체험의 요소가 있었음에도 불구하고 그것에 주목을 하지 않았을 뿐인 것이다. 문자 그대로 신체성이 전혀 없는 개념예술이 아닌 한, 작품이란 하나의 명제가 물질을 통하여 개진되는 것이 아닌가? 이는 곧 작품이란 체험적 요소와 명제, 즉 개념적 요소가 표리관계를 이루는 바탕 위에 성립한다는 말인데, 결국 나는 지능의 유희인 개념미술의 연습을 통하여 상식을 깨우치게 된 셈이다.

얼마 전까지만 하여도 우리 화단 일각의 젊은이들 사이에서 작품을 두고 얘기하면서 체험, 체질 운운했다가는 불순하다고 손가락질 받았을 것이다. 오직 순수해야 하며 그러기 위해 요구되는 것은 개념과 그 개념을 쌓아가는 논리뿐이라고 생각들을 했었으니까... 그러나 이젠 그 때와 분위기가 좀 달라진 것을 느낀다. 그리고 나는 그 달라진 분위기가 바로 성숙된 분위기라고 말하고 싶다. 그리고 덧붙여서 이제 우리 현대미술을 ‘공부’하고 ‘연습’하는 것일랑 그만하고 본격적인 창작을 해야 하지 않겠는가, 라고 말한다면 원님 지나간 뒤에 나 팔 부는 격일까? 아니면 너무나 공자 왈 맹자 왈이라서 끝맺는 말로서는 맥 빠지는 소리일까?

(1978)

평면 오브제

고(故) 김수영은 「시(詩)여 침을 뱉어라」란 그의 에세이에서 시를 쓰는 사람은 시에 관해 얘기할 때에도(시를 논(論)할 때에도) 시를 쓰듯이 해야 한다고 말했었다. 나는 요즈음이 말을 ‘그림을 그리는 사람은 막상 그림에 관해 얘기할 때에도 그림을 그리듯이 해야 한다’라고 바꾸어놓고 생각해본다. 시인은 시에 관해 논할 때에도 시를 쓰듯이 해야 한다는 말이 무얼 뜻하는지는 그의 에세이를 읽어보면 잘 알 수 있다. 그리고 그의 에세이가 바로 시를 쓰듯이 쓴 ‘시에 관한 얘기’이다.

얼마 전 일본의 어느 미술관에서 발행되는 미술잡지에 기고할 글을 써 보내달라는 부탁을 동경에 있는 친구로부터 받았었다. 그 잡지는 매 호마다 세계 각국의 현대미술을 소개하고 있는데 다음번이 아마도 한국 차례였던 모양이었다. 그래서 나는 한국의 현대미술이 1960년대부터 이러저러한 경로를 거쳐 오늘에 이르렀다는 내용을 써서 보냈다. 그랬더니 나중에 들려오는 소식인즉슨 내가 써 보낸 글이 편집 의도와는 동떨어진 내용이더라는 것이다. 그들이 원했던 것은 현장의 생생한 보고였던 것이다. 한국의 현대미술이 당면한 상황이 이렇다느니 저렇다느니 하는 제삼자 내지는 방관자의 입장에서 쓴 개괄적인 이야기보다는 한 사람의 작가가 활동하면서 느끼고, 당면하고 있는 자질구레한 신변 얘기들, 예컨대 재료의 문제, 전시장 사정, 개인적인 고충 등등을 털어놓았으면 더 좋을 뻔했던 것이다. 요컨대 내가

하고 싶은 얘기는 화가의 글은 자기가 현재 당면하고 있는 제반 문제들을 자기 자신의 개인적인 문맥에서 구체적으로 풀어 내보여야만이 그의 작품과 더불어 그 글이 '자료'로서 가치가 있겠다는 것이다. 그는 예술사의 문맥에서 자기 자신의 문제를 풀어보고 또 그것을 정리하는 사람은 아닌 것이다. 만일 그렇게 되면 그것은 아마도 비평가의 것일 게다. 화가와 비평가의 대립은 결국 하나의 작품을 두고 화가는 자신의 개인적 문맥에서 풀이하려 함에 반해 비평가는 그 나름의 비평적 안목(예컨대 예술사의 문맥)에서 풀이하려 하기 때문에 생기는 것이 아닌가? 앞서 내가 말한 '그림을 그리듯이 글을 써야 한다'는 말은 바로 이렇게 자신의 개인적 문맥에서 구체적이고 생생한 글을 써야 한다는 말이다.

'개인적 문맥'에 의한 생생한 글이란 것은 명료한 의식과는 거리가 먼 혼란한 의식의 소산일 수도 있는 것이다. 그것은 과대망상증적인 것이어도 좋고 편집광적인 것이어도 좋다. 구체적인 것은 결코 명료한 의식으로 잡히는 것이 아니므로. '구체적 사실은 명료한 의식으로 잡히지 않는다'는 이 말의 불명료함을 용서하기 바란다. 불명료함에도 불구하고 쓴 말이니까.

각설(却說)하고,

내가 경험하고 느낀 바 70년대 이후 한국의 현대미술은 주로 평면의 문제를 중심으로 전개되어 왔다고 말하고 싶다. 그러면 평면의 어떠한 문제를 중심으로 전개되어왔나? 무엇을 그리기 위한 바탕으로서 인식되던 평면이 그것 자체가 표현의 주체로서 인식되기 시작했다, 라고 하는 명제를 중심으로 전개되어왔다고 말하고 싶다. 이 명제는 내가 아는 바로는 회화란 그 물리적 속성이 '평면'임으로 대상을 입체적으로 묘사하여 재현하려는 일루전(illusion)에의 노력을 포기하고 평면 그 자체의 속성을 드러내고자 하는 서구 현대회화의 끈질기게 지속되어온 논리의 근본을 이루고 있는 것이다.

나는 일단 현대회화의 문맥을 이렇게 이해하고 있다. 그리고 이것이 나의 전제조건이다.

나의 작품은 오랜 손길을 거친 다음 생겨나는 것이 아니라 이러한 전제조건을 명확하게 인식하고 머릿속 궁리에 의해 어찌면 손쉽게 생겨나는 것이다. 이러한 사실은 비록 나뿐 아니라 많은 다른 화가들에게도 해당되는 사실일 것으로 나는 미루어 생각한다. 나는 요즈음 내 작품에 대해서 반성하고 생각해보고자 하면 곧 무엇엔가에 꼭 붙들려서 꼼짝 못하고 있는 듯한 갑갑증을 느끼는데, 그것은 나의 작품제작 태도가 손길이 먼저 앞서지 않고 머릿속 궁리가 먼저 앞서왔기 때문인 것으로 나는 믿고 있다. 그리고 보면 내가 해결해야 할 문제, 그것은 결국 시쳇말로 '손길의 회복'인가 보다.

눈보다 빠르게 느끼는 손. 눈은 인식하나 손은 느낀다. 의식과 느낌이 하나로 합쳐진 몸의 구현.

아직도 나의 이 글은 시를 쓰듯, 그림을 그리듯 써지지 못하고 있는데 그것도 역시 머릿속 궁리가 앞서기 때문인가? '온몸으로 온몸을 밀고 나가는' 모험이 없이.

그러나 어쨌든 머릿속 궁리가 없을 수는 없지 않는가?

각설(却說)!

앞서 나의 전제조건을 밝힌 바 있거니와, 그러면 내가 나의 작품-천을 너줄너줄 벽에 걸어놓는-에서 1) 추구하고 있는 문제는 무엇이며, 2) 또 그 문제는 어떤 의미를 던져주고 있는 것일까?

의문 1)에 대해 내가 준비한 말: 천(布)이라고 하는 물질의 여러 존재 양태(存在樣態) 중에서 걸려 있다, 매달려 있다는 양태를 전개하여 보여준다. 그리고 그 전개의 한 방법으로 써 내가 착안한 기법이 스프레이에 의한 구김살의 묘사이다. 그리고 이 스프레이에 의한 천의 구김살 묘사라는 기법은 앞서 말한 바 있는, 현대회화가 지속해온 평면성의 논리에 대한 결코 새롭거나 기발하지도 않은 내 나름의 해석이다.

의문 2)에 대해 준비한 나의 말: ‘양태(樣態)의 전개(展開)’라는 형식이 지니고 있는 상식화되어 있는 사적(史的) 의미를 구차하게 여기에서 전개할 필요는 없고, 대신 ‘양태의 전개’란 말을 낱말의 수사학적 의미에서 ‘구조’를 염두에 두고 쓴 말임을 지적해두고자 한다.

이 의문은 양태의 전개라는 형식을 빌어 내가 어떤 의미를 입히고 또 입힘을 당하는가라는 질문으로 고쳐 묻는 것이 문맥상 더 올바를 것 같다. 그러나 질문이야 어떻게 고쳐 묻든 그에 대한 답은 이미 우리 회화에서 상식화된 것이 아닌가?

어느 화가의 말대로 70년 이후 한국 화단의 평면을 문제로 삼은 일련의 작업들은 그 작업의 완성도의 우열을 제쳐놓고 본다면 이제는 누구나 어려움 없이 도달할 수 있는 논리적 수준이다. 즉 그만큼 이제는 그 논리가 상식적이 되었다는 말이라.

나는 개인적 문맥에서 생생한 글을 쓰기 원한다고 하면서도 또 사변에 그치고 마는 어리석음을 범하고 있다. 내가 그동안 작품을 제작하면서, 전람회를 가지면서 체험한 정서를 풀어 내놓는 것이 훨씬 더 생생한 현장의 보고가 될 줄 뻔히 알면서도 맘대로 그렇게 되지 않는 것은 그러한 글이 훨씬 더 성숙된 연륜과 인간성을 요구하기 때문인 것으로 생각한다.

(1979)

개념을 통한 개념의 극복

‘평면 오브제’라는 제목의 내 작품은 결국 ‘개념적’ 작품이라고 말하는 것이 가장 합당하리라고 나는 생각한다. 왜냐하면 그것은 개념적 사고의 소산이기 때문이다. 잠시 개념적이라는 말의 해석을 둘러싸고 벌어지는 복잡성을 배제하기 위해 그 뜻을 코스스(Kosuth)의 말을 빌어 정리하고 넘어가기로 한다.

코스스는 큐비즘을 예로 들면서 오늘날 큐비즘의 걸작품을 예술성을 띤 것으로 여기는 것은 개념적 관점에서 보았을 때 불합리하다고 주장한다. 그 이유인즉 큐비즘의 진가는 한 특유한 회화의 물리적 시각성의 뛰어남이나, 또는 어떤 색채나 형태의 특수화에 있지 않고 예술 영역에 있어서의 그 독자적인 의도 속에 존재하기 때문이란 것이다. 다시 말하자면 예술에 있어서 형태나 형식이 아니라 그 ‘기능’이 문제라는 말인데, 이 기능이란 개념적 기능, 즉 예술작품이 예술 비판의 자격을 지니고 예술적 맥락 가운데서 선구적 역할을 담당하는 기능인 것이며, 부연하자면 예술은 그것이 또 다른 예술 위에 끼친 영향력의 흐름이라는 방식으로서만 존재할 뿐이며 결코 한 예술가가 지닌 아이디어의 구상적(具象的) 흔적 내지는 잔여물이 아니라는 점에서의 기능이다.

우리가 회화사를 읽음으로써 얻는 지식은 대체로 이러한 회화의 개념적 기능에 대한 지식일 경우가 많다. 적어도 나 자신의 경우에는 그랬다. 그리하여 근대회화사의 흐름 중에서 내가 가장 흥미 있게 받아들인 것은 회화의 순수화 경향이었다. 그리고 이 순수화를 평면화로 해석하는 견해를 나는 받아들였다. 즉 ‘회화란 물리적인 면에서 결국 평면일 수밖에 없

다’는 명제를 나는 택한 것이다(이 명제를 코수스의 말에 대입시켜보면 그것이 바로 ‘예술 영역에 있어서의 독자적인 의도’가 될 것이다.). 이 명제의 시각화가 곧 나의 천(布) 작업의 출발이었다. 그리고 이 명제를 시각화하는 과정(작품을 제작하는 과정)과 그것이 다시 명제로 환원되는 과정(말하자면 감상이 되는 과정)을 통하여 그 명제가 변질되지 않고 애초대로의 순수성을 견지하도록 하는 배려로서 내가 선택한 방법이 천의 주름의 일루전과 그 주름 자체와의 일치화, 즉 토폴로지(tautology)이다.

천 작업을 낳도록 한 사고의 과정을 나는 개념적 사고라고 믿고 있다. 그리고 이러한 사고의 바탕 위에서 작업을 해왔다. 또한 남의 작품도 이런 식으로 보아왔다. 작가가 이 작품을 통하여 시각화하려는 명제가 무엇이며 그 명제가 얼마나 명료하게 전달되고 있는냐 하는 관점에서만 보아왔던 것이다. 그러나 이러한 개념적 관점은 곧 다음과 같은 문제점을 낳게 마련이었다. 즉 명제를 가장 순수한 상태로 전달하기를 갈구한다면 그것은 결국 비물질인 언어로 귀착될 수밖에 없다는 점이다. 그러나 만일 그렇게 된다면 그것은 더 이상 미술작품은 아니라는 점이다. 적어도 미술작품을 ‘어떠한 의도가 물질을 통하여 표현될 수밖에 없는 것’이란 관점에서 보았을 때는 그렇다. 개념적 사고를 전개해오던 나는 이 문제를 당연히 다음과 같이 해결하려 들었다. 즉 의도(명제) 자체를 표현 매체(물질) 속에 한정시킨다는 것이다. 결국 토폴로지인 것이다. 그러나 사진에서 보는 바와 같은 근래의 나의 천 작업은 반드시 토폴로지만으로 해석되지는 않는 국면이 있다. 이것은 의식 무의식 중에 내가 토폴로지의 내폐성(內閉性)을 경계함으로써 빚어진 결과라고 믿는다. 나 자신에게 말해보라고 한다면 이것은 소위 말하는 투명 구조, 물질을 구조 속에 함몰시켜 투명하게 하려는 시도를 천이란 재료를 통해 해본 것이라고 말하겠다. 그러나 이와 같은 근래의 작업들에 대해서 여러 사람들이 각각 상이한 관점에서 내게 말을 건네왔다. 그러나 당연한 일이라고 나는 생각한다. 왜냐하면 아이러니한 얘기 같지만 내가 그렇게 각각 상이한 관점으로 볼 수 있도록 했기 때문이다. 그리고 그렇게 한 까닭은 곧 작품을 하나의 관점에서만 보는 태도(내게 있어서는 개념적 태도)를 반성할 때가 되었다고 생각했기 때문이다.

우리 잠시 마음을 가라앉히고 예술작품을 해석하는 다음의 세 가지 국면을 생각하자. 1) 작가가 의도하는 바 그 의도를 작품이 얼마나 실현하고 있는가? 2) 예술작품에 필연적으로 영향을 주었을 환경적, 사회적, 역사적 제반 조건은 무엇인가? 3) 한 줄기의 선, 하나의 터치 등등 작업의 손길을 통해 드러나는 작가 자신의 내밀한 존재의 특성을 축적하는 것은 또한 얼마나 즐거운가?

앞서 말했듯이 나의 천 작업은 개념적 태도의 소산이다. 그러나 나는 이 개념적 태도를 이제 반성할 때가 되었음을 느끼고 있다. 따라서 나의 천 작업을 ‘새로운 이미지’란 타이틀을 가지고 해석하려는 데에 저항감을 느끼지 않는다. 그러나 나 자신 더욱 철저한 반성을 위하여 나는 더욱 더 ‘개념적’이어야 하리라. 왜냐하면 나는 작가로서의 뿌리를 ‘개념적 태도’에 두고 있기 때문. 설부른 탈개념은 나의 뿌리를 자르는 짓이 될 터이니까. 그리고 나는 미친 듯이 개념적이어야 하리라. 개념 속에서 비(非)개념을 찾을 때까지. 개념을 통한 개념의 극복, 와해, 무산, 해방.

(1980)

3. 가까이... 더 가까이

[김용익 개인전 소책자 웅깁러리] 전시 이미지 부연 텍스트

이번 전시는 관화로만 꾸며본다. 이젤 페인팅의 복제용으로 간간이 관화를 찍어온 지도 10여 년이 넘어 에디션 종류만도 제법 40여 종에 이른다. 그런 과정에서 오일이나 아크릴로 캔버스에서는 도저히 내기 힘든, 실크스크린 스쿼드로 이루어내는 미묘하고도 섬세한 효과의 맛을 알게 되어 거꾸로 그런 효과를 캔버스에서도 내보려고 한다.

작품 명제는 모두 <가까이... 더 가까이...>이다. 말 그대로 가까이 다가와서 봐달라는 뜻이다.

얼핏 보면 내 작품은 단순한 ‘땡땡이’ 무늬이거나 미니멀한 평면 작업처럼 보인다. 그러나 가까이 다가가서 보면 가는 선, 글씨, 얼룩 등이 드러나면서 우리의 처음 시각을 미끄러뜨린다.

이른바 모더니즘의 ‘인증된 이미지 권력’에 흠집내기이다.

이러한 나의 의도는 패러디와 아이러니의 소산이다. 그리고 나는 이러한 패러디와 아이러니가 비판적 모더니즘의 페미니즘적 전략이라고 생각하고 있다.

나의 작업은 모더니즘과 탈모더니즘의 경계 위에 애매하게 아련히 서 있다.

(2001)

나는 왜 그림을 그리는가⁴⁾

이 자문(自問)은 내가 그림을 일생의 전공으로 선택한 이후부터 늘 그 답을 구해보려 애 쓰던 것이었다. 그러나 언젠가부터 나는 이러한 자문을 하고 있지 않다. 어느 틈엔가 내 머리 속에 하나의 답이 굳어진 채 자리 잡아버렸기 때문이다. 그렇다면 그 굳어져버린 답은 무엇인가.

나는 왜 그림을 그리는가. 새삼스럽게 던져보는 이러한 자문은 어린아이의 순진하고 소박한 질문을 대할 때처럼 나를 당혹하게 만든다. 그러나 문제는 이런 질문에 답을 마련하지 못하는 당혹감에 있는 것이 아니다. 오히려 사람들이 이런 질문 따위는 쓸데없는 것으로 여기는, 둔감하거나 굳어버린 마음에 있다. 말하자면 대부분의 사람들은 너무 철이 나버렸기 때문이다. 마치 바깥일에 마음을 다 빼앗겨 아이들 얘기를 마음에 담지 못하는 아버지처럼...

그리고 보면 내가 더 이상 자문하지 않게 된 것은 나 또한 매일 밤늦게 들어오는, 바깥일에 죄다 마음 뺏긴 아버지 꼴이 되었기 때문이지 그 이상 무슨 다른 까닭이 있겠는가. 혹자는 이렇게 말할지도 모른다. 자문을 한다, 안 한다 하는 자기반성, 자기검증의 차원을 넘어 적극적인 실천의 마당에 들어서서 휘젓고 나가 볼 일이지 언제까지 그렇게 핏기 없는 반성과 검증만 하고 있을 것이냐고. 핏기가 없다는 말, 참 좋은 말이다. 그렇다. 이러한 자문에는 핏기가 없다. 나는 왜 그림을 그리는가. 마치 자살하려는 자의 독백처럼 들리기도 한다. 죽음과 허무의 그림자가 드리워있는 듯하다. 그러나 죽음과 허무는 마치 일시에 다량으로

4) 『계간미술』(1986년 가을호)에는 「모더니즘이 남긴 것」이라는 제목으로 게재되었다.

복용하면 생명을 잃게 되나 소량을 정기간 복용하면 좋은 치료제가 되기도 하는 독약과도 같은 것이다.

나는 왜 그림을 그리는가. 이 자문은 죽음이란 운명을 언제나 잊지 말라는 존재 확인의 증표로서 중세 유럽의 수도승들이 품고 다녔다는 해골과 같은 것이다.

80년대 벽두 이후 모더니즘에 대한 비판이 거세게 일고 있다. 미술의 역사란 하나의 흐름으로 이어지는 것이니까 당연한 것이라고 본다. 그러나 하나의 물결이 흘러 지나가도 바닥에 돌맹이는 남게 된다. 우리는 그것을 그 흐름이 남긴 가치라고 불러도 좋으리라. 그렇다면 모더니즘의 물결이 세차게 한번 휩쓸고 지나간 지금 남아 있는 돌맹이들은 무엇일까. 우리는 이제 그 돌맹이들을 주워 모아봐야 할 것이다. 이것은 바로 모더니즘의 의미를 좀 더 천착해보는 일이다. 그래서 모더니즘의 의미를 우리의 삶 속에 끌어들이고 우리의 삶으로 사는 일이다.

무엇보다도 우리에게 모더니즘의 의미는 마이너스 방향으로 잡혀 있다. 그것은 복잡보다는 단순, 확대보다는 축소, 성장보다는 감소, 외향적이기보다는 내향적, 발언보다는 침묵, 생명보다는 죽음의 방향으로 잡혀져 있다. 이 마이너스 방향의 의미와 가치가 모더니즘이 남긴 돌맹이다. 그리고 이것이 플러스적 가치가 지배하게 마련인 이 세상에서 역설적으로 모더니즘이 갖는 의의라 하겠다.

이 마이너스적 가치를 우리의 삶으로 받아들이는 일은 쉽지 않으리라. 자칫 그것은 패배주의자, 낙오자, 무능력자, 염세주의자, 더 나아가 침묵을 병자한 기회주의자, 몸을 사리는 이기주의자로 몰리기 쉽기 때문이다. 그러나 수동적 허무주의가 아니라 능동적 허무주의인 모더니즘은 이런 우려를 모두 씻어버리리라고 나는 믿는다.

(1986)

내로우 베이스드 스페셜리스트(Narrow based specialist)⁵⁾의 노트 1

1. 카탈로그

이번 전시는 무엇보다도 어떻게 가장 실물에 가까운 사진을 카탈로그에 싣느냐, 다시 말해 어떻게 연필 드로잉 선이나 얼룩이 식별될 수 있는 작품사진을 싣느냐에 제일 신경을 썼다. 그동안의 실패를 거울삼아 생각해낸 것이 사진을 찍기 위한 작품을 따로 제작하는 것이었다. 부득불 그 작품들은 연필 드로잉 선이나 얼룩 등을 평상시보다 진하게 하지 않으면 안될 터인데, 그러다 보면 그것이 인쇄된 상태에서까지도 진하게 나타나지 않을까 걱정된다. 언뜻 보아서는 잘 안 보이지만 가까이서 자세히 보면 보이도록 되어야 할 텐데...

2. 전시 공간

이번 전시 장소인 웅갤러리는 네모 반듯한 사각형이 아니라 사다리꼴이고 튀어나온 곳과 들어간 곳, 몇 개의 문 등 공간이 다소 복잡하다. 그래서 나는 이번에 이 화랑 공간을 세 권역으로 나누어서 운영하기로 했다. 제일 안쪽 가장 은밀한 곳은 전형적인 모더니즘 화랑 공간으로 운영을 하여 액자에 든 작품이나 캔버스 작품을 걸고, 입구 가까운 쪽의 공간은,

5) 김용욱, 『스타오 그림이야기』, 서울: 통나무 출판사, 1992. p.249. 백남준이 1992년 8월 14일 과천 현대미술관에서 가진 자기 작품 설명회에서 한 말.

말하자면 전시 공간(예술 공간)과 생활 공간(실제 공간)의 구별이 분명치 않은 가역적 공간으로서, 그곳에는 내 과거 작품을 볼 수 있는 자료들을 펼쳐놓을 수 있는 테이블과 내가 쓴 에세이들을 벽에 붙이기도 하고 판매용 드로잉 작품들을 쌓아놓을 작정이다. 그리고 나머지 공간들은, 말하자면 모더니즘 화랑 공간 개념을 비껴가는 공간 개념으로 운영하려 한다. 화랑 벽면은 언제나 소극적 공간이었고 작품은 언제나 그 한가운데 걸리게 마련이었다. 나는 이번에 그 가운데 부분을 비워두고 모퉁이나 구석, 천장과 맞닿는 부분 등에 ‘작품’⁶⁾을 설치⁷⁾함으로써 모더니즘 화랑 공간 개념을 슬쩍 비껴나가고 싶은 것이다. 그리고 비워둔 가운데의 벽면도 그냥 비어 있는 것은 아니다. 그곳에는 눈에 보이지 않는 네모꼴의 이방연속무늬가 지나가고 있는 공간이다. 주의해서 보면 그 이방연속무늬의 일부가 월 드로잉(wall drawing)의 모습으로 그 빈 공간에 드러나기도 한다. 물론 그 이방연속무늬가 확실하게 드러나는 장소는 내가 위에서 ‘작품’이라고 부른 종이 위에서이다.

3. 좋은 작품

내가 정해놓은 좋은 작품의 기준은 첫째, 만드는 데 힘(노동력)이 적게 드는 작품이어야 하며 둘째, 만드는 데 돈(재료)이 적게 드는 작품이어야 하며 셋째, 만드는 기술이 특별한 것이 아니어서 누구나 나와 똑같이, 똑 같은 것을 만들 수 있는 것이어야 하며 넷째, 운반하기 쉽고 편리한 작품이어야 하며 다섯째, 좀 찢어진다는가 더럽혀진다는가 약간 부서져도 괜찮은 작품이어야 하는데, 요즘 나의 작품들이 대체로 이 기준에 맞아 들어간다. 이 좋은 작품의 기준을 저(低) 엔트로피 미술이며 개념적 미술이라고 부르는 것에 나는 동의한다.

4. 가까이... 더 가까이

서구의 인식론은 고대 희랍으로부터 지식을 항상 시각적 비유를 통해 이해하여왔다. 즉 안다는 것과 본다는 것을 동일시하였다. 따라서 근대 과학의 가장 핵심적인 도구는 현미경과 망원경 아니었던가?⁸⁾ 이러한 시각 중심의 인식론은 세계를 바라보는 고정된 인간의 시점을 요구하게 되는 바, 시각에 의해 사물을 인식하고 지배하고자 하는 근대 이성의 대상주의적 사고는 대상을 한눈에 파악할 수 있는 고정된 인간의 시점(그 고정된 시점에서 잡히는 안구의 뷰파인더(view finder))를 요구하는 것이다. 그것은 대상과 너무 멀어도 안 되고(너무 먼 것은 망원경을 사용하여 뷰파인더 안에 집어넣고) 너무 가까워도 안 되는(이 경우엔 현미경을 사용) 그런 고정된 적정 시점인 것이다.

“김용익의 작업은 멀리서 볼 수도 없으면서 동시에 가까이... 더 가까이... 에서도 볼 수 없다. 이런 상반되는 표현 방식으로 인해 우리는 뒷걸음질치다가 다시 가까이... 더 가까이... 접근한다. 그러나 그 작업에서 적절한 거리를 유지하기란 불가능하다. 그것은 가까이 하기의 불가능이면서 동시에 멀리하기의 불가능으로 나타났다-사라진다.”⁹⁾

6) 이 ‘작품’이란 단어는 1996년 8월 16일부터 9월 6일까지 대구 문화예술회관에서 열렸던 《INSTAL-SCAPE》展의 카탈로그에 실린 홍명섭의 에세이에서 홍명섭이 비판한 근대적 의미의 ‘작품’의 개념을 참고할 것. 이 문장에는 그 의미를 탈색시켜 사용한 것이다.

7) 이 ‘설치’의 개념은 위와 동일한 카탈로그에 별도로 인쇄되어 발행된 류병학의 글을 참조할 것.

8) 시각 중심의 서구 인식론에 대한 비판과 그 대안 제시를 시도한 함재봉의 글 「근대사상의 해체와 통일한국의 정치이상」(『삼국통일과 한국통일』 하권, 서울: 통나무 출판사, 1994)을 참조할 것.

9) 이 인용구절은 1996년 9월 12일부터 30일까지 폴란드의 바르샤바에 있는 ARS POLONA GALLERY에서 열렸던 홍명섭과 김용익의 《TWO-ONE MAN SHOW》의 카탈로그에서 ‘독자’—여기서 ‘독자’는 『이우환의 입장들』의 저자임. 이 ‘독자’라는 필자는 현재 그 필명을 계속 변태, 증식시켜가며 왕성하게 글을 생산하고 있

5. 오프닝 리셉션

누가 왜 전시를 하느냐고, 왜 작품을 하느냐고 물어 주신다면 인간의 가장 기본적인 욕구인 커뮤니케이션에의 욕구(그 커뮤니케이션이 과연 이루어지느냐와는 관계없이) 때문이라고 말씀드릴 수밖에 없고, 그것이 하필 왜 그림이며 전람회란 형식을 통해서냐, 라고 물으신다면 예술이 거기에 있고 또 내가 그 안에 있기 때문이다, 라고 대답할 수밖에 없다. 나는 어느 모로 보나 그 누구처럼 나 자신의 생존의 의미를 만들어나가는 것이 내 그림의 동기가 된다고 말할 수 없다. 구태여 말해보자면 이우환의 말대로, 내가 예술가의 길을 택한 것이 아니라, 나의 삶의 방식이 예술을 낳고 있다.

6. 소통과 소비

나는 예술작품의 ‘안’에 있는 의미(만일 있다면)의 소통이 원천적으로 불가능하다고 믿는다. 물론 기적과 같은 일이 없지 않아서 순간 전기 스파크가 일어나듯 모종의 소통이 성립되는 기적의 순간이 있을 수도 있으리라.... 네가 무슨 근거로 그런 말을 하느냐고 힐문하시는 분이 계시겠지만 어쨌든 나는, 우리가 이해를 통한 진정한 소통의 현실을 살고 있는 것이 아니라, 오해를 통한 의사(疑似) 현실을 현실로 믿고 살 수밖에 없다고, 살다 보니 그렇게 믿게 되어버렸다고 고백할 수밖에 없다. 내가 생각하는 예술의 소통은 예술작품 ‘안에 있는 의미’의 이해-소통이 아니라 ‘예술작품’의 유통-소비다. 그리고 현재 나에게 있어서 민활한 ‘예술의 소통’은 작품이 잘 팔리는 데 있는 것이다.¹⁰⁾ 백남준의 말대로 전위예술의 기능은, 냉장고도 사고, 컬러텔레비전도 사고, 세탁기, 자동차, 식기세척기 등등 더 이상 살 것이 없어 소비가 정체된 상황에서 새로운 소비거리를 창출함으로써 돈의 흐름을 활성화시키는 일인진대, 우리나라 사람들은 아직도 살 것이 많이 남아 소위 ‘작품’ 같아 보이지 않는 작품이 팔리기를 기대하기는 어렵다. 나는 앞으로 ‘소통의 현실’을 개척해나가기 위해 뒤샹의 「여행용 손가방(Box in a Valise)」 같은 것이나 안드레(C. Andre)나 크리스토(Christo)가 만든 것 같은 상품 아이템(멀티플)을 개발하려 하고 있다.

(1996)

내로우 베이스드 스페셜리스트(Narrow Based Specialist)의 노트 2

서(序)

이 일기초(日記抄)를 이번 개인전 팸플릿에 실는 것이 본격적인 평론의 글들로 이루어진 팸플릿의 권위를 스스로 훼손시키는 것이라고 충고해주는 사람도 있으리라. 작년 옹골러리 개인전 때 편지를 비롯한 여러 가지 글들을 작품과 더불어 전시했을 때 그랬듯이.

전시란 작품과 작가에 대한 정보가 풍부하고 효과적으로 제공되어야 하는 하나의 이벤트다. 나는 작품과 팸플릿만으로 모든 정보 제공의 서비스를 다했다는 식의 전시를 피하고 싶었다. 전시현장에서의 효과적 연출 부족과 정보 서비스의 부족을 나는 늘 절감하여왔다. 이 일기초는 지난번과 마찬가지로 전시장에도 전시할 예정이다. 이러한 것들이 얼마나 관람객

는 중입-가 쓴 에세이 41쪽에 있음.

10) 김용옥, 위의 책, p. 251. 이것도 백남준의 어투를 빌린 것.

에 대한 정보 서비스가 될지는 알 수 없다. 그러나 언제부터인가 나는 하얗게 멸균된 전시 공간에 배타적-자기동일적으로 걸려 있는 작품에 권태를 느껴왔고 그 권위를 훼손시키고 싶은 욕구를 느껴왔다. 말하자면 나의 글들과 작품 이외 기타의 전시물¹¹⁾들은 이러한 권위에 흠집을 내고자 하는 전략이기도 한 것이다.

이번 전시는 새 작품으로만 구성할 시간의 부족으로 인하여(이런 불운은 정말 화랑-미술관 측과 작가 측이 함께 다 반성하여 이런 구차한 변명이 나오지 않게 해야 할 것이다.) 본의 아니게(어쩌면 본래의 의도대로) 70년대의 작품부터 모두 등장하는 회고전 형식이 되고 말았다. 나는 이 전시가 '70년대의 영광을 다시 한번' 재연(再演)해보려는 전시로 빠져들지 않도록 여러모로 생각을 모았다. 이 전시가 나 개인의 예술적 성과를 점검 받는 것으로 그칠 것이 아니라 우리의 70년대 미술이 야기한 쟁점에 대한 생산적 논의의 한 계기가 되기를 희망해본다.

성난 얼굴로 돌아보라

분노와 미움, 회오(悔悟)와 불안으로 마음이 답답하다. 이제 글을 쓸 수 있다. 글쓰기란 마음의 균형이 깨져서 심압(心壓)이 오르면 그것을 낮추기 위해 가스 밸브를 열어놓는 것이다. 마음의 균형이 깨짐-오늘 그것은 ○○○에 대한 분노와 미움이다. 그것은 또한 나 자신의 과거와 현재와 미래에 대한 회오와 불안이다. 이런 것들이 차 올라와 마음이 깨지고 심압이 오르면 나는 밸브를 열어놓지 않을 수 없다. 그래서 이 글은 정돈된 글일 수 없다. 마구잡이로 뿔어져 나오는 화기(火氣)일 뿐이다. 누구는 너 요즈음 글이 왜 그 모양이냐고 핀잔을 준다. 내 글이 지리멸렬하다는 것을 나도 안다. 그러나 나는 상관 았으리. 내가 글을 쓰는 것은 심화기압(心火氣壓)을 낮추기 위한 것일 뿐이다. 그러나 이 글을 공개하려 한다는 것은 또 무엇인가? 이런 것들은 다 걸려져서 절제된 문장으로 표현되어야만 발표 가능한가? 그래야만 하는가? 어이 ○○○, 그래야만 되는 거야? 그러니까 지금까지 써온 위의 모든 문장들은 다 삭제해버려야 하고 이제 새로 시작해야 하는 거야? 그래야 한다고 생각해?

이제 여기까지 쓰고 나는 다시 위의 문장들을 읽어본다. 그래, 결국 나는 나르시스트다. 내가 써놓은 글에 내가 만족하고 남들도 나처럼 보아주리라고 자위하며 나의 심압은 스프르 낮아지고 있다. (1997)

결별

이 새벽에 내가 꼭 해결하고 넘어가야 할 문제가 있다. 꼭 해결해야 한다. 그러기 위해서 그 문제를 명확하게 떠올려야 한다. 그 문제를...

너석은 내가 가장 소중히 여기고 있는 나의 정서를 철없는 애새끼의 것으로 경멸했다. 나는 너무도 분하다. 그때 왜 내가 똑 부러지게 나 자신을 방어하지 못하고 잠자코 있었는지... 그래 이제는 너석과 결별하는 일만 남았다. 너석도 너석의 마누라도, 또 그 누구도 눈치채지 못하는 가운데 결별하는 것이다. 아주 심미적으로 결별하는 것이다. 잠자코 있길 잘했지. 잘한 거야. 그 순간 내가 네놈과의 십 년을 끝장내고 있는 줄 네놈도, 내 마누라도 결코 눈치채지 못했을 거다. 내가 가장 소중히 여기는 나의 정서를 나는 지킨다. '아버지의 이

11) '작품 이외의 기타의 전시물'이란 말이 곧 '작품'이 우선이고 기타의 전시물은 부차적인 것을 뜻하는 것은 아니다. 자기완결적-자기폐쇄적인 근대적 의미의 '작품'에 대한 권태와 피곤(1)이 나의 '작품'의 권위에 흠집(2)을 내고자 하는 의도로 읽을 수도 있으리라. (1)이 거부와 반감이란 말보다 훨씬 '심미적'이지 않은가? 또한 (2) 역시 심미적 고려에 의해 선택된 단어이다.

름'으로 아무리 그것을 능멸해도 나는 지킬 수밖에 없다.

내가 지금까지도 마음속으로 상종 앓는 ○○○, 그리고 그 주변의 너무나도 잘난 그 '어른'들... 내가 그토록 견디기 힘들어 하던 자들 아닌가. 이제 와서... 나는 지킬 수밖에 없다! 나의 글은 격한 감정을 절제하지 못해 조리 있고 설득력 있는 '글'이 되지 못하고 울부 '짖음'이 되고 있다. 그래, 짖고 있다! 경련하고 있다! (1997)

위선과 업살

전시를 열고 나서 언론의 주목을 받는 상황이 '소모되는 느낌'이라는 그 누구의 말은 위선이거나 업살이다. 언론의 주목을 받는다는 것이 설령 소모되는 느낌이 들더라도 분명 거기엔 모종의 '즐거움'도 있게 마련이다. 어쩌면 그는 언론의 주목에 목말라하다 못해 언론 플레이까지 했는지도 모른다. 그것도 아주 교묘하게, 자기 자신까지도 부지불식간에 속이면서...

그는 주목 받고 싶어하며 동시에 (소모되는 느낌이어서) 주목을 피하고 싶은 욕망으로 착종되어 있는 심리를 좀 더 정확하게 보아야 했다. 주목 받고 싶은 욕망과 주목을 피하고 싶은 욕망은 같은 뿌리이다. 너무나 상식적인 명제 아닌가?

그리고 전시회를 연다는 것은 주목 받고 소모되기 위해서 자기 자신을 내어놓는 행위가 아니던가? 전시회란 '작가'와 '작품'을 보이고 소비되도록 꾸며지는 하나의 이벤트이다. 여기에서 자기 자신이 '소모'되는 것은 이미 우리가 예견되는 일로 감수하기로 한 사람들이 아니었던가? 이제 와서 새삼 소모되는 느낌이라는 업살은 무엇인가? 이것은 일종의 아마추어리즘인데 세상은 이러한 자세를 종종 그럴 듯한 인품으로 보아 높이 평가하기 마련이다. (1997)

무엇을 기준으로 시효가 지났다고 하는가

나는 지난번 개인전에서 '작품'과 함께 여러 가지 자료들을 전시하였다. 예컨대 내가 내 작품에 대해서 쓴 글, 남이 내 작품에 대해서 쓴 글, 편지, 판화, 멀티플, 작품계획서, 옛날 팸플릿 등이다. 나는 '작품'과 더불어 신중히 고려된 장소에 이런 것들을 설치하였다. 혹자는 이런 것들이 불필요한 군더더기라고 볼지도 모르겠다. 혹은 절제가 부족하여 빗어지는 자기현시욕의 결과라고 볼지도 모르겠다. 하얗고 반듯한 화랑 벽면에 자기 존재를 자기동일적-자기폐쇄적으로 드러내고 있는 '작품'전에만 익숙한 눈에는 이런 것들이 군더더기이리라. 더럽고 치사한 욕망의 각축장으로 화단을 진단하는 데만 익숙한 눈에는 이런 것들이 또 하나의 자기현시욕으로 보이기도 하리라. 이렇게 굳어져버린 눈, 눈, 눈들... 참 딱하다. 그들은 가장 세련된 미학의 소유자로 자부하면서 스스로 심미적으로 굳어지고 고립되며 나아가 억압하고 군림하려 한다. 세련된 절제의 미학 앞에 놓인 함정이다.

또 혹자는 나의 이런 시도가 남들이 이미 다해본, 시효가 지난 짓이라고 충고하기도 한다 (나는 여기서 분노한다.). 시효? 무엇을 기준으로 시효가 지났다고 하는가? 그들은 어디에서나 누구에게나 무차별하게 적용되는 절대적 시간표를 갖고 있나 보다. 그러나 나는 오직 나의 시간표만 갖고 있을 뿐이다. 이것은 맹목적 고집이 아니라 절대적 시간표의 억압을 비껴가려는 시도로 읽어야 하리라. (1997)

오프닝 리셉션

세련된 인테리어, 세련된 작품, 세련된 차림의 여인들, 기자들, 큐레이터들, 외국인들, 간

간이 터지는 카메라 플래시, 붉은 포도주잔 부딪는 소리, 깔깔대는 웃음소리, 외국어로 나누는 대화 소리….

아… 아… 나의 촌놈성(性)은 은성(殷盛)한 파티 같은 ○○화랑의 오프닝 리셉션을 견디지 못하고 뒤돌아 나온다. 견뎌야 해, 김용익. 그리고 벗어나야 해. 오륙십 년대의 선망과 부러움을 거쳐 칠팔십 년대의 적개심으로 타오른 그 정서를 벗어나야 해.

그러나 나는 안다. 그 정서를 벗어나기 힘들다는 것을… 벗어나기는커녕 오히려 강화시켜왔는지도 모르겠다. 은성한 파티장을 뒤로 하고 홀로 걸어나올 때 느끼는 고독감으로 나는 위안 받아왔고 격려 받아왔고 오만을 키워왔다. 오만(傲慢)! 그래, 내 삶의 추진력은 오직 오만이였다. 지적, 도덕적 오만. 고독과 오만은 내 앞에 정서로 가로놓여 있다. 벗어나야 해! (1997)

정녕 이런 유통 구조 외에는 대안이 없는 것일까

1989. 《사진예술 150년》 전, 브라운슈바이크 미술대

1991. 《서구적 데카덴츠》, 설치, 노동자 생활미술관, 베를린

1992. 《인터발 '92》, 베를린 미술대

《빙하시대의 얼굴》, 슬라이드 설치, 노이켈른지구 향토미술, 베를린

1995. 《글로벌 인터숍》, 설치미술 개인전, 세계문화의 집, 베를린

위의 전시 경력은 베를린에 십 년 넘게 거주하고 있는 ○○○의 개인전 팸플릿에서 따온 것이다. 보다시피 상업화랑이나 미술관(아트 뮤지엄)에서의 전시는 하나도 없다. 유럽 미술계에서 화랑 작가, 미술관 작가가 된다는 것이 특히 외국인의 경우 얼마나 어려운 일인지를 보여주는 지표일지도 모른다. 화랑 작가, 미술관 작가가 되는 것만을 작가 능력의 잣대로 삼는 관행에 젖은 사람들은 이 전시 경력을 보며 그의 작가로서의 능력을 폄하(貶下)하여 불지도 모르겠다. 그러나 어쨌든 이 경력을 좀 더 안으로 들어가 확인해보면 이 전시가 모두 자기 돈을 들인 것이 아니라 모두 공공기관의 지원금을 받아서(혹은 끌어내서) 이루어진 것이라는 사실을 알게 된다. 자기 돈이 아니라 ‘남의 돈’을 끌어내어 썼다는 이 사실이 중요하다.

미술의 소통이란 무엇인가? 미술작품 ‘안’에 있는 작가가 의도한 의미나 상징이 관람자에게 전달, 이해, 납득되는 사태를 말하는 것인가? 그것이 과연 가능한 것인가? 극히 불안정한 ‘합의’ 정도를 ‘소통’으로 이해하고 있는 것은 아닐까? (찰나적으로 모종의 소통이 이루어지는 기적과 같은 순간이 있을 수는 있으리라.)

내가 생각하는 미술의 소통은 미술작품의 유통-소비이다. 우리는 미술작품의 유통-소비를 미술관-화랑 유통 구조를 통해 생각하는 데에만 익숙하다. 모든 작가와 작가 지망생은 결국 이 유통 구조 속에 편입될 것을 꿈꾼다. 그러나 문제는 편입에 성공하는 작가들이 정말 한줌밖에 안 된다는 사실이다. 정녕 이런 유통 구조 외에는 대안이 없는 것일까?

나는 ○○○의 전시 경력 속에서 그 대안을 읽는다. 그는 철저하게 공공기관에서 공공기관의 돈으로만 전시를 해왔다(본의로, 혹은 본의 아니게). 그들을 설득하고, 설명하고, 때로는 싸우기까지 하면서 돈을 끌어내어 작품 비용과 팸플릿 비용을 충당했다. 행정관들이 볼 때 필요하기는 하나 불급(不急)하거나 불요불급(不要不急)하거나 무해무익 아니면 유해무익 할지도 모를 예술에 공금이 흐르도록 유도하는 일이야말로 소통의 현실을 개척하는 모범적 사례인 것이며 유통-소비의 또 다른 대안 구조이다.

우리의 작가 지망생들이여, 협애하기 짝이 없는 미술관-화랑 유통 구조만을 바라보지 말고 대안 공간, 대안 구조를 창출해내라.

이런 고민을 앞당겨서 한번 생각해본다. 즉 그들이 돈을 주며 이렇게 해달라, 저렇게 해달라 주문을 한다거나 어떤 제한 조건을 둘 때 '자유로운 창작'이 위축되지 않겠는가 하고. 그러나 무조건적인 자유 속에서 창작은 오히려 위축되고 조건의 한계를 아슬아슬하게 넘나들 때 창작 의욕은 팽팽히 살아나는 것이며 그 조건을 두고 벌이는 밀고 당기는 신경전을 통하여 미술은 '소통'되는 것이다. (1997)

이것만은 제발 부탁하오

어제 금호미술관 개인전 날짜를 확정했다. 금호미술관... 지난 연말 개관 기념전과 연초의 신춘 기획전에 참여했지만 아직도 낯설다. 건물과도 낯설고 사람들과도 낯설고... 다음 주 또 찾아가서 낯익히는 시간을 가질 예정이고 앞으로도 여러 번 더 갈 테지만 어쩐지 이 낯선 시간이 지난다고 해소될 것 같지 않은 느낌이다. 왜일까? 일층 로비에서 느껴지는 오피스 빌딩 같은 분위기 때문일까? 친절하려고 노력은 하지만 어쩔 수 없이 풍겨 나오는 조직사회에 길들여진 직원들의 매너 때문일까? 많은 투자는 했지만 전시 공간으로서는 다소 전문성이 떨어지는 느낌을 주는 내부의 인테리어 때문일까? 엇그제 우편으로 받아본 금호미술관 안내 브로슈어를 펴본다.

금호미술관은 지방 작가를 발굴, 지원하고 독특한 문화를 반영하는 지역 미술전을 열어 문화의 과도한 중앙 편중 현상을 해소하는 한편 역량 있는 신예, 기성 작가전과 동시대 미술을 진단하고 전망하는 기획전을 통해...

이 머리글을 읽으며 생각을 정리해본다. 내가 느끼는 낯섦이 결국은 중앙과 지방의 문화의 격차에서 오는 낯섦인가? 다시 말해 내가 느끼는 낯섦의 정체는 결국 지방에 정서적 뿌리를 둔 기업이 만든 미술관이어서 비롯되는 촌스러움인가? 촌. 스. 러. 음.

읍내 놈들은 우리 대회리 촌놈들과 놀아주지 않았다. 나는 환도 후에도 몇 년 더 대회리에서 머물다 뒤늦게 상경하여 가족들과 합류 서울 놈이 되었다. 파리 유학을 마치고 귀국한 ○○○은 서울의 문화적 후진성을 몇 년 동안 입에 달고 다녔다. 에이 서울 촌놈들, 촌놈들... 대회리에서 파리까지 촌놈성의 하이어나키는 유구하다. 파리는 또 어디의 촌일까?

나는 금호미술관을 그대로 받아들이기로 한다. 어이 ○○○, 자네가 얘기한 것 있지? 입구 로비에서 1층 전시장을 향해 봤을 때 양쪽 빈 공간을 이번 개인전 때 흰 벽으로 꼭 막아달라고 하라고 한 것 말이야. 꼭 내 개인전 때 막아달라고 강요하지 않겠어. 일층 전시장의 시야를 가로 막고 있는 투박한 유리 안전시설물의 철거도, 또 이층과 삼층 벽에 돌출되어 나와 있는, 나로서는 그 용도가 잘 짐작되지 않는, 부착물들도. 그러나 이것만은 제발 부탁하오. 언제 당신의 전시회가 시작되는지 최소한 일 년 전에 작가에게 알려주는 것. 그리고 전시의 정확한 진행 일정. 제반 비용 중 어디까지가 미술관 부담이고 어디까지가 작가 부담인지의 '세밀하고' 명확한 선. 이런 것들을 명시한 계약서의 작성. (1997)

어젯밤의 통화

— 김용익 선생님 이번 개인전에 민중미술 쪽 사람들이 글을 쓰기로 했다면서요?

음, 그렇게 되었어.

— 의외인데요….

음, 이번 전시가 70년대 작품부터 보여주는, 말하자면 회고전 형식이 되게 생겼어. 그래서 70년대 한국 모더니즘을 한번 정리하는 글이 들어가야 할 것 같고, 그러다 보면 민중미술과의 이론적 쟁점이 다시 한번 거론되어야 할 것 같아서 그쪽 사람들에게 부탁을 했지. 그리고 이쪽의 글도 물론 들어가고. 이쪽저쪽 편 갈라 얘기하는 게 이 시점에서 우습긴 하지만 사실 그 쟁점은 아직도 이론적인 해결이랄까 그런 게 부족하지 않은가? 이 기회에 총 정리하고 새롭게 전망하는 기회가 되었으면 하지. 사실 나는 민중미술 쪽 사람들이 그간 70년대 한국 모더니즘을 너무 단순한 시각으로 비판해왔다는 불만이 있었어. 말하자면 모더니즘이라고 불리는 미술 현상 속에서 아방가르드적 요소 즉 비판적 요소를 좀 세심하게 읽어내는 노력이 부족하지 않았나 생각하지.

— 김선생님 작품을 그들이 그렇게 읽어줄 때 김선생님의 입장은 뭘니까? 내 작품을 어떻게 읽어도 나는 상관없다는 방관자의 입장입니까, 아니면 김선생님의 생각이 그간 보여주었던 모습과 달라진 것입니까?

음, 그간에 내가 70년 한국 모더니즘의 적자(嫡子)로 보였던 것이 사실이지만 그 부분도 지금 와서는 좀 더 세심하게 구별해보아야 할 것 같아. 나 자신도 첨엔 휩쓸리다 보니 구별하지 못하고 지내왔지만. 그리고 내 작품을 비판이론의 틀로 읽어보는 시도는 이 시점에서 내게 새로운 흥미와 자극을 주는 것이기도 하지.

— 그렇지만 그간의 모습과 이번 개인전을 통해 보일 모습 사이에 연결고리가 빠져 있는 듯한 느낌이 드네요. 작가 자신이 그 부분에 대해 어떤 형식으로든 발언이 있어야 할 것 같아요.

글쎄… (1997)

수출은 간단한 문제가 아니다

결국 이번 팸플릿에 실릴 글들은 모두 영역(英譯)을 하지 않기로 했다. 한 편 정도는 할 수도 있었겠지만 나머지는 도저히 시간이 되질 않았다. 그래서 아예 모두 하지 않기로 한 것이다. 그것은 이번 전시가 내수용이지 수출용이 아니라고 판단했기 때문이기도 하다.

내 주변에서 수출이 되는 유일한 작가를 꼽자면 윤형근이다. 그의 작품은 이웃 일본에서 일찍이 70년대 중반부터 관심을 가져왔고 미국에서는 90년대에 들어와서이다. 그리고 90년대 후반에 들어와서는 유럽 시장에서 관심을 갖기 시작하고 있다. 그의 작품의 일본 수출이 가능했던 배경에는 70년대 초부터 꾸준히 계속되어온 한·일간의 미술 교류가 있다. 그리고 좀 먼 배경으로는 한·일간의 숙명적 문화 교류의 역사가 있으리라. 미국에의 수출은 도널드 저드의 한국전과 그의 방한, 그리고 윤형근과의 만남에서부터 비롯된다. 도널드 저드의 텍사스, Chinati Foundation에 그의 영구 개인 전시 공간이 생긴 것이 작년이니 이제 시작의 발판이 생긴 셈이다. 그리고 올해 독일의 한 사설 미술관에서 그의 전시가 기획되고 있다. 한국 작가의 세계 미술시장 진출이 거의 예외 없이 현지에 거주하고 있는 작가들에 국한되어 있던 점에 비추어볼 때 순수 국내 거주 작가로서의 그의 수출 사례는 주시해볼 만한 것이다.

오늘 아침에 모 컨설팅 회사에서 안내장이 온바 우리 화단의 중요 작가들이 유럽, 특히 파리화단에 진출하는 데 일조하려 한다며 현지의 화랑 선정 작업에서부터 홍보 활동 및 카탈로그 번역가 소개까지 한번 의뢰로 모든 것을 해결하는 ‘원 스톱 컨설팅’으로 한다나.

이렇게 미술적 문맥이 배제된 비즈니스 문맥으로만 접근해서 과연 수출이 이루어질는지,

그리고 이루어진다고 해도 과연 그것이 의미 있는 문화 상품의 수출을 통한 문화의 교류가 될는지 너무도 결과가 뻔해 보인다. 그럼에도 이런 안내장이 내게도 온 것을 보면 이것은 얼마나 많은 한국 화가들이 해외 수출을 열망하고 있는지 보여주는 반증인 것 같다.

나도 몇 해 전부터 해외 수출을 염두에 두고 일을 추진해보려 하고 있지만 과연 어떤 수순을 밟아야 되는 것인지 잘 모르고 있다. 그러나 그간의 경험과 이번 전시를 준비하면서 분명하게 된 것은 내수시장부터 확보해야 되지 않겠느냐는 것이다. 수출은 간단한 문제가 아니다. 질 좋은 상품의 개발, 정확한 시장조사와 홍보 전략 등 고급 두뇌의 치밀한 노력과 더불어 풍부한 자금, 어쩌면 정책적 지원까지도 뒷받침되어야 하는데 내수시장을 통하여 이러한 요소들이 축적되지 않고서는 수출이 어렵지 않겠느냐는 결론에 이르렀다. 반대로 해외 수출을 바탕으로 내수시장도 확보할 수 있지 않겠느냐는 반론도 있을 수 있겠으나 무엇보다도 그것은 너무 고된 일 아니겠는가? (1997)

다이얼로그, 모노로그

— 당신의 의도는 관객에게 당혹스럽고 낯선 시각 체험을 유도하려는 것이었나?

그보다는 오히려 미술의 권위와 신화를 훼손시키려는 나의 시도를 친절히 설명하고 미술에 대한 관객들의 시각을 교란 혹은 교정시키고자 했다.

— 그럼에도 관객이 당신의 작업에서 공허감을 느낀다면.

그럴 수도 있으나 반대로 쾌감을 느낀다는 반응도 있었다. 그러나 결국 나는 다수의 일반 대중을 위해 작업한 것은 아니었다. 교육 받은 미술 대중을 상대로 게임하기를 원했다.

— 예술의 엘리트주의적 소통을 전제하는 것인가?

내게 있어 미술의 소통이란 작품의 의미 소통이 아닌 미술품 자체의 소비-유통을 의미한다. 미술품과 같이 사용가치는 없고 교환가치밖에 없는 것들이 활발히 소비, 유통되는 사회가 경제적으로나 문화적으로 성숙된 사회이다. 나는 교환가치를 지닌 물건으로서의 작품의 물질적 측면과, 교육 받은 관객을 상대로 한 문화적 게임이라는 의미론적 측면의 이중적 의미를 내 작품에 깔고 있다.

— 그런 논리는 오히려 대중에게 군림하는 작가의 신화를 다시 떠올리게 한다. 만일 그렇게 된다면 그 점은 이제부터 다시 숙고해보아야 할 과제일 것이다.

지난 4월 금호미술관에서의 개인전 기간 중 가졌던 모 미술잡지와와의 대담 내용의 일부이다. 그 후 '그러한 논리'가 작가의 신화를 다시 떠올리게 하는지 '숙고'해보는 것이 내게 남겨진 과제였다.

그 기자의 마지막 물음을 풀어보자면 이런 것이리라. 교육 받은 관중, 저희들끼리는 그 작품이 갖는 게임의 의미를 즐기고 그렇지 않은 일반 대중은 그저 의미도 모르고 작품이나 사면 된다는 엘리트주의적인 태도가 그 논리에서는 엿보이는 바, 그것은 바로 당신이 비껴가려고 했던 '메시지의 고유한 출처'로서의 작가 신화로 되돌아오는 것이 아니겠느냐.

그러나 작품에 고유한 의미가 있어 '그 의미가 이해되고 전달되고 납득되는 과정이 소통이다'는 '또 다른 신화'에서 잠시 벗어날 수만 있다면 미술품 자체의 소비-유통이 소통의 모습임을 수증할 수 있을 것이다. 그렇게 되면 또한 엘리트에게는 소통이 되고 일반 대중에게

는 소통이 아니라 소비될 뿐이라는 오해도 해소될 수 있으리라. 사실상 작품에 유일무이한 고유의 의미가 존재론적으로 있다는 생각은 이제 더 이상 지탱되기 어려운 상황이 아닌가.

일반 대중은 화면에 드러난 시각적 효과를 소비하는 데서 그칠 수도 있고 교육 받은 관중은 문화적 게임¹²⁾까지도 소비할 수 있도록 작품 감상의 국면이 열려 있다는 의미로 말한 나의 소통에 관한 발언은 그리 참신한 생각이 아니라, 어차피 그럴 수밖에 없는 모든 작품들의 숙명을 재확인한 것에 불과하다.

그러나 여기까지 얘기해도 여전히 작가는 대중이 이해하기 어려운 그 어떤 세계에 노닐고 있으리라는 작가의 신화가 모순된 형태로 나의 언명 속에 남아 있다고 반박할 수 있으리라. 왠. 신화적 비신화주의라고나 할까?

당신이 작가의 신화를 거부한다 해도 결국 당신은 (신화 속의) 작가일 수밖에 없지 않은가.

엘리트적 반(反)엘리트주의를 표방한 아방가르드의 모순과 동일한 모순을 당신도 범하고 있지 아니 하나라는 반박으로 들린다. 그들은 순수한 이상주의자였으며, 따라서 몹시 과격한 부정의 제스처를 보였다. 결국 (엘리트인) 자기 자신까지도 부정해야만 하는 히스테리컬한 자기파괴적 경향으로 귀결되었다. 그러나 나는 그렇게 과격한 제스처를 취하지 않는다. 그것은 내가 온건한 인물이기 때문이기도 하지만 나의 전략 때문이기도 하다.

나는 어디까지나 작가임을 부정하지 않으면서도 작가로부터 빠져 나오려는 전략, 작품이면서도 작품으로부터 빠져 나오려는 전략을 구사하는 바, 이것이 김수영이 말하는 ‘고독하고 비겁한 원군(援軍)’의 전략이라고 믿는다. 나는 어느 모로 보나 이상주의자가 아니며, 나아가 우리는 이상주의가 더 이상 가능할 수 없는 시대에 살고 있다고 믿는다. 그러나 세상은 언제나 모든 사태를 단칼에 재단하여 답을 얻으려는 이상주의의 관성에 젖어 이러한 전략을 비겁하다고 보기에 김수영은 고독을 말할 수밖에 없었으리라.¹³⁾

어쨌든 나는 소통을 갈망하고 있다. 그러나 일반 대중도 교육 받은 관중도 내 작품을 즐겨 소유하려 하지 않는 현상을 나는 나의 이러한 다면(多辯) 탓으로 돌려본다. 다시 말해 그들은 나의 변(辯)을 듣는 것으로 내 작품에 대한 소비를 종결짓기 때문이다. 한 예로서 이번에 어떤 아트 페어에 출품했던 바, 보도자료로 만든 낱장 짜리 글은 수백 장이 소비되었으나 캔버스는 한 장도 소비되지 않았다.¹⁴⁾

(1997)

인증된 모더니즘의 권력과 비판적 모더니즘

내 작업은 말하자면 ‘모더니즘의 인증된 이미지 권력’에 흠집내기이다. 모더니즘에 정면으

12) 예술작품이 어떤 고유의 의미나 가치를 갖고 있는가가 아니라 어떤 위상에서 어떻게 기능하는가에 초점을 맞추기 위해 등장시킨 용어이다.

13) 원군이니 비겁이니 고독. 이것들은 김수영의 산문 <시여 침을 뱉어라> 중에 나오는 말들인데, 순전히 나의 자의적 해석이다. 이런 종류의 자의적 해석은 김수영을 곡해하는 것이 아니라 계속 살아 있게 하는 것이라고 나는 믿는다.

14) 내가 보도자료를 준비할 때 이미 흥명섭은 이러한 사태를 예견한 바 있었는데, 그 때 그 충고를 들었으면 불필요한 노력과 지출을 줄일 수 있었을 것이다. 혹자는 그래도 언젠가는 그 글의 소비자들이 캔버스 소비자로 변하지 않겠는가 하는 위로의 말로 해주지만, 나는 안다. 그들의 소비는 그것으로 끝나는 것임. 단지 나의 ‘노력과 지출’이 이 사회에서까지도 불필요한 것이 아니기를 희망해볼 뿐이다.

로 반격하여 뒤엎는 것이 아니라 모더니즘의 내부에 균열과 파열구를 만드는 작업이다. 모더니즘은 쉽게 무너지지 않는다. 오직 균열과 파열구를 열어 숨쉴 공간을 만드는 것이 가능한 선택이다. 즉 페미니즘적 전략이다. 혁명은 남근적이다. 이제 혁명은 불가능하다.

‘모더니즘의 인증된 이미지 권력’이란 말에서의 모더니즘이란 단어와 ‘비판적 모더니즘’이란 말에서의 모더니즘은 그 함의의 범위가 약간 다르다. 전자의 모더니즘은 그것이 영토화, 권력화(화폐 권력, 문화 권력)되면서 비판성을 상실하게 된 모더니즘을 뜻하는 것이다. 프랭크 스텔라의 줄무늬 회화나 말레비치의 검은 사각형 등은 이미 미술사의 영토에 엄연히 자리잡고 서 있지 아니한가. 그것을 우리는 이미지 권력이라고 부를 수 있으리라. 후자의 모더니즘은 그 앞에 비판적이란 수식어가 붙어 있듯이 모더니즘이 권력화되지 아니하고 비판성을 유지하고 있던 모더니즘을 말하고자 하는 것이다. 그리고 그것은 아방가르드 ‘정신’과 접속된 모더니즘인 것이다.

나는 나의 작업을 후자의 모더니즘 맥락에 위치시키고자 하면서 그것을 또 패러디하며 해체시키고자 하는데 그 방법이 페미니즘적이라는 것이다. 다시 말해 남근주의적으로 모더니즘을 도끼로 깨부수듯 부수는 것이 아니라 모더니즘의 권위 있는 도상에 가는 구멍을 낸다는 뜻이다.

누가 무어라 해도 나는 금세기 문화의 화두는 페미니즘이라 생각한다. 저간의 문화예술이 새로움, 진보를 달려왔다면 금세기는 느낌과 휴식, 뒤돌아보기의 미학을 마련해야 한다는 데 이미 합의가 되어 있다고 본다. 이러한 미학은 페미니즘의 범주에 속하는 것이다.

나의 작업은 새롭지 않다. 충격적이지 않다. 모더니즘적 도상과 그것의 흠집을 통한 탈모던적 해체 사이에서 아른거리고 있을 뿐이다.

(2002)

좋은 작품의 기준¹⁵⁾

내가 생각하는 ‘좋은 작품’이란 다음과 같은 것이다.

첫째 만드는 데 힘(노동력)이 적게 드는 작품일수록 좋은 것이다. 둘째, 만드는 데 돈이 적게 드는 작품일수록 좋은 것이다. 셋째, 만드는 기술이 특별한 것이 아니어서 누구나 똑같이 만들 수 있는 작품일수록 좋은 것이다. 넷째, 운반하기 쉽고 편리한 작품일수록 좋은 것이다. 다섯째, 좀 찢어진다고든가 더럽혀진다고든가 약간 부서져도 괜찮은 작품일수록 좋은 것이다.

나의 이 ‘기준’은 7년 남짓 동안 천(布)을 사용한 작품을 주로 제작해오던 중 얻은 결론이다. 요즈음에는 보시다시피 판지나 합판을 사용하고 있지만 이 기준에 요즈음의 작업도 맞추어보려고 한다.

그러나 잘 맞아 떨어지지 않는다.

문득 나는 이 기준과 정확하게 반대되는 ‘반(反)기준’ 또한 좋은 작품의 기준이 되리란 생각을 떠올렸다.

1. 만드는 데 힘이 많이 드는 작품

15) 『월간재정』(1987년 2월호)에는 「작가 노트」라는 제목으로 게재되었다.

2. 만드는 데 돈이 많이 드는 작품
3. 특별한 기술이어서 아무나 흉내 낼 수 없는 작품
4. 운반하기 까다로운 작품
5. 조금의 파손이나 훼손으로도 망치게 되는 작품.

이렇게 써놓고 보니 요즈음의 작업은 이 반기준들을 모두 만족시키는 것이 아닌가?

나의 요즘 합판 작업은 천 작업보다

1. 만드는 데 힘이 많이 들고(칼로 홈을 파고 톱질을 하고 앞면에 주홍 페인트칠을 깨끗이 하고 뒷면의 처리는 되도록 더럽게 해야 하는 등)
2. 돈이 많이 들고(고급 MDF 합판에 페인트 값, 더 좋게 하려면 알루미늄 판에 고급 페인트를 써야 하니 꽤 돈이 들 것이다.)
3. 사각형을 합판에서 도려내는 정교한 톱질도 꽤 고급 기술이며
4. 이리저리 도려낸 합판은 휘청휘청하여 운반에 꽤 조심해야 한다.
5. 그리고 깨끗한 주홍 페인트칠은 굵히거나 더러워지면 안 된다 등이다.

(1987)

4. 절망의 완수

[작가 노트] 전시 이미지 부연 텍스트

너무나도 명민한 머리들과 눈들로 둘러싸여
두려운 이 시대에
겹도 없이 나는 개인전을 연다.
아니 겹을 먹으며 개인전을 연다.
이것은
그동안 미술계에 몸 담아온 관성에 의한 것이리라...
교육, 연구, 봉사로 평가 매겨지는
대학의 연구 실적을 위한 것이기도 하고...
그리고 그 밑바닥에 깔려 있는 것은 역시
작가로 이름 매겨지고 싶은 욕망이다.
이러한 나를 나는 지우고 싶었고
지우고 싶어하는 나를
또 드러내는 모순을 범하고 있다. 하~~

We were young and full of life and none of us prepare to die...

이것이 마지막 개인전이 되기를 희망하여 본다.
이것이 마지막 개인전이 되지 않기를 희망하여 본다.
이것이 마지막에서 두 번째 개인전이 되기를 희망하여 본다.

and I'm not ashamed to say the roar of guns and cannons almost make me cry.

(2006)

[이미지에 대한 캡션] 작품 이미지 부연 텍스트

가족은 있으면 좋지만 없어도 좋다
혈연 중심의 가족주의에 대한 비판을 시각화해본 것. 말하자면 “가족 구성원 각자가 상상한
상상력과 경계 없는 자유의 힘으로 서로의 삶을 위로하고 힘을 실어줄 수 있는 것은 ‘혈연’
적 관계‘에서만’이 아니라 다양한 사회적 관계에서도 가능하다고 말할 수 있을 때 성취될
수 있을 것이다”라는 멘트를 직접적으로 드러내보고자 하는 시도(줄고 《포럼 에이》 제
14호 「한국의 정치미술이 약한 것은 가족주의 때문이다」 참고).

나의 유작은 나의 시신이며 마지막 공공미술은 시신 기증이다
 가족주의가 허울만 남아 집요하게 작동하는 공간인 ‘시신’과 ‘장례식’을 통과하면서 가족주의에 대해 비판을 가한 작업.
 이 작품은 작년 가을 여성 플라자에서 열렸던 《가상의 딸》전에 출품했던 <가족은 있으면 좋지만 없어도 좋다>란 작품의 연장선에 있는 가족주의 비판이다.
 모친이 돌아가시면 모든 가족이 하나도 빠짐없이 모인다. 미국 이민 간 지 20년이 넘도록 먹고 살기 바빠 한 번도 못 나왔던 큰 형님 내외도 재까닥 달려온다. 부모님의 장례식에 불참하는 것은 후례자식 중의 후례자식이기 때문이다. 가족주의는 시신이 주인공인 초상집, 장례식장에서 그 절정을 이룬다. 장례식은 가족 모임 중의 가장 중요한 행사이며 시신은 살아 계실 때보다 더 정중히 모셔진다.
 의과대학에선 실습용 시신이 모자라 고민이란다.
 연고 없이 죽은 행려병자 외엔 누구도 시신을 잘 내놓지 않으려 한단다.
 유교 가족주의의 전통이 시신 기증을 어렵게 한단다.
 내 처와 나는 시신을 기증하기로 하고 의과대학 홈페이지에서 기증 서약서를 다운 받았다.
 아항~~그런데 유가족의 동의서가 있어야 한단네.
 흠. 큰 딸과 상의를 해야겠군.
 시신 기증에는 세 가지 옵션이 있다.
 1. 실습을 마친 후 시신을 수습하여 유가족에게 돌려주는 경우.
 2. 실습을 마친 후 화장하여 뿔가루를 유가족에게 돌려주는 경우.
 3. 실습을 마친 후 장기와 유골 등이 표본으로 전시되는 경우.
 아항~~표본 전시... 이것이 나의 마지막 공공미술...

(2004)

얼룩들

작업한 지 오래 되어서, 혹은 보관상의 실수로 생긴 이 얼룩들...
 덧칠해 깨끗이 하여 전시할까 생각하다가 결국 그만두기로 한다. 오브제로서의 미술품은 서서히 훼손되어 결국 소멸되어야 하는 것... 지금 훼손되었다는 것은 단지 그것이 조금 앞당겨졌을 뿐인 것을... 때문에 나는 다시 깨끗이 덧칠할 필요를 벗어 던진다. 그동안 해놓았던 내 작품은 안정된 보관 장소를 찾지 못해 이곳저곳을 유랑하며 서서히 썩어가고 있다.
 인류의 문명은 그 절정에서 물러나 이제 그 내리막길을 내려오고 있다. 월드 트레이드 빌딩 테러 폭파는 그 상징적인 사건이다. 이제 혁명은 불가능하다. 그래서 이제 가능한 것은 테러뿐이라고 생각하는가. 우리 앞길에는 회색빛 어둠이 기다리고 있다. 거대한 공룡 인류의 앞날에 희망은 없다. 그러나 절망할 수(조차) 없음(없음).
 희망 없음이 분명하나 절망하지 않음. 절망할 수 없음. 절망할 수 없어서 난 이렇게 전시를 해본다.
 그렇다면 전시를 위해(희망을 연출하며) 덧칠을 해야 할 것이냐 결국, 결국 나는 안 하는 쪽을 선택한다. 이것은 나의 게으름 때문이다. 나는 나의 게으름을 소중히 한다. 나는 게으름이 미덕이 되는 사회를 꿈꾸기 때문이다. 적게 움직이고 적게 소비하는 그런 사회. 재빠

르고 부지런함에 나는 현기증과 멀미를 느낀다. 22, 33세기쯤에는 이런 사회가 실현될까. 썩썩 달리던 자본주의라는 기차가 드디어 무너진 다리 밑으로 추락하는 날. 아마겟돈은 어떤 모습을 띄고 올 것인가...

오직 나는 나의 주어진 지금에 충실하는 것만이 현명한 모습임을 깨닫는다. 미래는 일절 생각하지 마라. 오직 주어진 현재만을 붙잡아라... 오직 현재, 지금만을. 그런데도 나는 왜 이 순간 저 거실의 텔레비전 앞에 앉아 가족들과 더불어 웃고 즐기지 못하는가. 왜? 왜?

위의 글이 언제 쓰인 것인지 모르겠다. 지금은 흰색의 깨끗한 덧칠은 아니고 검은색으로 옛날에 작업한 캔버스들을 덧칠하고 있다. 이름하여 캔버스 리노베이션 프로젝트(canvas renovation project). 발표해볼 기회를 갖지 못하고 이리저리 유랑하다가 변색, 훼손되어가는 캔버스 작품을 재활용하는 계획이다. 처음엔 작품의 제목을 〈again in black〉으로 하려 했다. 결국은 침묵의 검은색에 나도 도달했다는 뜻으로. 그러나 좀 더 설명적인 ‘절망의 완수 프로젝트’란 말이 떠올랐다. 화가로서의 남은 과제를 이전의 캔버스 작업 모두를 하나 하나 검은색으로 덮어가는 것으로 삼는다... 그리고 더 이상 덮을 게 없을 때 화가로서의 나의 과업은 끝난다. 그렇다. 이것이야말로 절망의 완수다! 이런 좋은 생각이 어느 날 새벽에 떠올라 마음이 편해졌다. 그리고 두 점 정도 이 작업을 수행하자 흥미롭고 작업의 기쁨조차 느껴졌다. 절망의 완수를 수행하는 일이 내게 기쁨을 주네... ‘절망의 완수’라는 말이 무겁게 느껴졌다. 그래서 캔버스 리노베이션 프로젝트(canvas renovation project)로 바꿨다.

검게 덧칠한다고 해서, 검은 회화라 해서 말레비치나 라인하르트의 표면을 생각하지 마시기 바란다. 내 것은 붓자국이 보이고 희끗희끗 비백이 보이고 중간중간 칠하다 만 부분도 보이고 무어라 중얼중얼 써놓은 글도 보인다. 물론 원래 그랬던 그림도 검은 색 사이로 보인다.

작품이 작업을 은폐시키는 것을 피하기 위해서... 작품이 내 삶을 가리우는 것을 피하고 싶다는 제스처로 그렇게 해봤다.

(2002)

무능력의 천민 집단 여성

독후감 하나 올려 보립니다. 계간 잡지 『당대비평』 2003년 가을호(통권 23호)에 “무능력”이 특집으로 꾸며졌습죠. 다섯 편의 글이 실려 있는데 그 중 ‘이경’이란 편의 글이 바로 지금 제가 독후감을 쓰려는 대상입니다. 제목은 「무능력의 천민 집단, 여성」입니다. 다섯 편의 글을 아우르는 이 특집 기사의 제목은 ‘무능력-가능성의 재앙’에 대한 보고서입니다. 잠시 특집의 기획 의도를 내 나름대로의 해석으로 옮겨봅니다. “우리 사회는 장애인뿐만 아니라 무직자, 게으른 자를 무능력자로 불러왔는데 여기에 요새는 신용불량이 무능력의 대표적 표상이 되면서 비자발적 무능력자인 백수, 실직자도 무능력자로 등록되고 있다. 노동의 유연성이란 미명으로 자행되는 신자유주의 경제체제 하에서의 구조조정, 해고 사태는 우리 모두가 언제라도 무능력자의 나락으로 떨어질 수 있다는 가능성의 재앙으로 열려 있다.”

아래 글은 그대로 옮겨본 것입니다.

“무능력자를 둘러싼 우리 사회의 문제, 이것은 배제에 대한 폭력이라는 사회적 야만성에 적극적인 공모자가 된 시민사회의 비성찰성에 대한 문제 인식이다.”

능력 담론에 아무 생각 없이 빠져(아무 생각이 없다는 것은 사실 교육이라는 상징 폭력을 통해서 훈육된 것이지만) 무능력자를 울타리 밖으로 배제시키는 우리들을 한번 반성적으로 돌아보자는 얘기죠. 이번 특집의 기획 의도가 이렇다는 겁니다.

필자는 계몽주의적 ‘도구적 합리주의’와 자본주의적 개인주의의 ‘능력 담론’, 그리고 근대 사회의 ‘상징 폭력’에 이르는 일련의 과정 속에서 여성이 어떻게 훈련된 무능력자로 혹은 배제된 능력자로 위치해왔는가를 아주 명쾌하게 풀어 보여줍니다. 그리고 능력 담론을 비껴 보는 페미니즘적 시각에서 대안을 제시하고 있습니다.

저는 이 글을 읽는 순간 내 실존에 전율을 갖다 대는 듯한 찌르르한 전율을 맛보며 책의 여백에 깨알 같은 댓글을 달며 두어 번 더 읽었습니다(물론 지금 이 독후감을 쓰기 위해 다시 읽으며 그때의 그 전율을 느끼지는 못하고 있습니다만...). 바르트가 말하는 폰크툼이 사진 볼 때만 적용되는 게 아니라 글을 읽을 때도 적용되는 것 같습니다. ‘플라시보(placebo) 효과’란 단어가 바로 폰크툼입니다. 제게는...(이경 씨의 글의 부제가 바로 ‘무능력 담론의 플라시보 효과’입니다.) 전 플라시보란 단어를 이 글에서 처음 들어봤어요. 그래서 네이버 검색을 해봤더니 위약(偽藥)으로 번역할 수 있는 단어더군요. 그러니까 플라시보 효과란 진짜 약이 아니라 가짜 약을 먹고도 환자가 병이 낫는 그런 효과를 말하는 것이지요. 무능력 담론이 어떻게 플라시보 효과를 내는가에 대한 설명이 충분치는 않았지만 제게는 그 어떤 실존적 느낌으로 오더군요. 뒤상에 대한 석사학위논문을 쓰면서, 그가 예술은 진실이라기보다는 진정제(habit forming drug)다, 라고 얘기한 걸 읽은 적이 있습니다. 저는 그 말에 매혹 되면서도 한구석 미진한 감을 어렴풋이 느껴왔는데 오늘에야 그 미진한 감의 정체를 깨닫게 되었습니다. 저는 미술이 진실에 육박하는 존재가 아니라는 뒤상의 말에 공감은 하지만 그렇다고 미술이 진정제라고 생각하고 싶지도 않았던 것입니다. 제가 원했던 말, 그것은 바로 플라시보였던 것입니다(글쎄 이제 다시 생각해보니 어쩌면 뒤상이 진정제란 말로 플라시보를 의미했던 게 아닌가 하는 생각도 드네요.).

각설하고,

1장에서는 계급이나 신분에 근거하지 않고 개인 단위로 능력이 판단되는 합리주의가 지배하는 근대에도 여성의 존재는 배제되었다는 사실을 지적하고 있습니다. 프랑스 대혁명이 개인의 존재를 선언하였다지만 자유와 평등 그리고 박애의 이념 속에 여성은 배제되어 있었다는 겁니다(필자가 참고문헌으로 소개하고 있는 『프랑스 혁명의 가족 로맨스』를 읽어보니 박애라는 것이 형제애-자매애가 결코 아닌-임을 밝혀주고 있더군요.).

근대 이래의 능력 담론이 도구적 합리주의만 가지고, 즉 과정은 생략한 채 결과만을 가지고 개인을 평가하여 그 개인을 공적 영역, 시장에 편입시키는 것이라면 여성의 경우엔 여기에 가부장적, 남성중심주의적 능력 담론 속에 여성을 편입시키려는 또 하나의 한정 요인이 작용한다는 겁니다. ‘핑 잡는 게 매’라는 개인주의 신화(도구적 합리주의 신화, 자본주의의 신화, 능력 담론의 신화) 아래서 능력이 능력을 낳고 이렇게 이중의 질곡 아래 있는 여성은 계속 무능력자로 남게 된다는 겁니다. 이 점이 바로 여성 무능력의 발생 지점이라는 겁니

다.

2장에서는 능력 신화가 태동하게 된 배경과 능력 담론의 폐해를 언급하고 있습니다. 또한 근대 민주주의 사회의 교육체계가 상징 폭력의 중요한 행위자로서, 인간을 능력자와 무능력자로 가르는 지배적 권력구조에 대한 합법성을 확보하는 데 필요한 사회적 신념체계를 생산하고 있다고 비판합니다. 다시 말해 능력주의는 이런 지배 권력을 합법화하는 신화로 작용한다는 겁니다. 또한 혁명 세력의 이념이었던 개인주의가 이런 능력 신화와 결합되어 오늘날에는 저항 주체로서의 집단 자체를 무력화시키는 주요한 힘으로 변질되었음을 밝히고 있습니다.

3장, 4장에서는 현 사회에서 여성은 근대적 능력 담론의 희생자이며 또한 여전히 낮은 효력을 발휘하고 있는 전근대적 가부장 질서의 희생자라는 이중의 질곡을 뒤집어쓰고 있음을 밝히고 있습니다. 이렇게 여성의 능력이란 것이 자본 권력(능력 담론의 물질 토대)뿐만 아니라 가부장적 남성성에 의해 재단되어야 하는 상황에서 여성은 출발부터 무능력하게 인식되고 있으며, 여성의 무능력은 선택 사항이 아니라 여성의 한계 상황이라는 애길 하고 있죠. 즉 여성의 무능력은 전근대와 근대를 통과하면서 훈련된 무능력이란 것입니다.

그렇다면 여성을 종속시키며 진행되는 근대의 이중성을 우리는 어떻게 벗어날 것인가? 남성 중심적인 상징 체계와의 투쟁을 시작한다면 우리는 무엇을 어떻게 해야 할 것인가? 이 부분이 5장, 6장을 이루며 이 글의 하이라이트입니다. 무능력의 플래시보 효과란 말도 여기서 나오며 여기서 저는 ‘찌르르’를 느꼈었습니다. 예, 담은 무능력의 플래시보 효과를 신뢰하며 능력주의 신화를 흠쳐야 한다는 겁니다.

우선 본문을 좀 인용합니다.

“근대 이래 무능력은 언제나 능력의 하위 개념, 부정태로서만 의미를 가져왔다. 하지만 능력이라는 관념 자체가 노동이라는 이름으로 개인을 공적 영역 혹은 시장에 편입하기 위한 수단으로 이용되어왔음을 감안한다면, 그래서 그것은 상품으로서의 노동이라는 규정 안에서만 의미를 가지는 것이라면, 이러한 담론 구조는 그 자체 우리의 인식을 왜곡하는 신화에 다름이 아니다.”

“무능력/능력의 대비는 항상 ‘무엇을 위한’이라는 도구적 합리주의의 판단 기준을 전제로 하여서만 가능한 것이다. 만일 그 기준을 달리한다면 그 대당관계는 전혀 다른 모습을 가지거나 이 구분 자체가 무의미하게 된다. 바로 이 점에서 능력의 부정태로서가 아니라 선택 사항으로서의 무능력을 주목할 필요가 있다”

“무능력 그 자체를 바라보는 시도만으로도 능력의 독재는 그 힘을 조금씩 잃어갈 수 있으며 우리는 이를 무능력 효과라 부를 수 있을 것이다.”

“무능력 선언은 근대의 이중성을 운몸으로 느낀다는 증언이다. 능력만이 처방인 사회에서 무능력은 가짜 약이지만 그러나 이 위약으로부터 진짜 효과를 보는 것이 바로 설명할 수 없는 인간의 실절이다.”

저는 얼마 전까지도 약물 치료를 받을 정도의 우울증에 시달렸고 본격적인 치료를 받기 전에도 우울한 페시미스트였습니다. 전 그때 절망이 ‘훌륭한 약(이경 씨에게서 배운 대로라

면 위약)’이 될 수 있다는 사실을 임상적으로 체험했습니다. 미술계에까지도 불어닥치고 있는 우리 사회의 성공 신화에 제가 휘둘리지 않고 몸을 뺄 수 있었다면 그것은 우울증과 절망감 덕이었을 겁니다. 좀 ‘네거티브한 전략’이라고요? 아뇨, 저는 이것을 ‘페미니즘 전략’이라고 생각하고 있습니다. 그리고 제가 줄곧 신뢰해온 이러한 페미니즘 전략에 대한 위로와 격려와 확신을 이경 씨 글에서 받았기 때문에 ‘찌르르’함을 느꼈던 것입니다.

옛그제 중앙일보를 보니 도법스님, 수경스님을 비롯한 신부, 목사, 시인 등등 100여 명이 탁발 순례단을 꾸며 지리산 주변부터 시작하여 정처 없이 순례의 길을 떠난다더군요. 하루 30리씩, 세상의 평화를 찢어버린 난폭한 우리의 탐욕을 누우치며, 승가정신의 가장 기본이라는 걸식을 하며… 기자는 다음과 같은 말로 글을 맺고 있습니다.

“모든 걸 버리고, 모든 걸 받아들이겠다며 표표히 떠나는 그들의 걸음걸음이 우리 사회를 이기심의 업(業)에서 독립시키는 기폭제가 될 수 있는지… 지리산 푸른 하늘은 지상의 ‘근심’을 전혀 모르는 것 같았다.”

굳이 이 기자의 맺음말을 인용하는 것은 이 글에서 나타나는 바와 같은 유보적인 마음, 반신반의하는 마음이 우리 모두의 마음을 대변하는 것 같아서입니다. 이러한 생명운동, 살림운동과 같은 페미니즘 운동에 대해 우리는 확신이 없습니다. 네, 믿기지가 않습니다. 뭔가 손에 확실히 잡히는 답을 달라는 능력 답론, 도구적 합리주의 병에 걸린 우리의 머리에 와 닿지가 않는 겁니다. 이러한 정신병 치료에 좋은 약이 바로 플라시보라는 겁니다. 얘기가 장황해지네요. 어떻게 마무리를 해야 할 텐데… 다시 말해 살림운동, 생명운동과 같은 페미니즘 운동이 바로 플라시보이며 우리는 그 플라시보의 효과를 믿어야 한다는 거죠. 플라시보는 믿지 않으면 그 효과를 볼 수 없는 것 아니겠습니까? 예술도 마찬가지입니다. 플라시보죠. 예술가들은 플라시보 효과에 중독된 자들이고요. 아니면 플라시보의 ‘홍보대사’라고나 할까 ‘판촉사원’이라고나 할까.

마무리 들어갑니다.

능력 신화를 어떻게 흠쳐야 하는가(능력 신화를 어떻게 비껴갈 것인가란 말보다 훨씬 ‘활동가적’이죠?). 또 좀 인용합니다.

“자본 권력은 이윤 추구를 위하여 자신들의 권력을 행사할 수 있는 장소—작업장—를 마련한다. 그곳은 노동이 상품으로 비인격화되는 현장이자 남성 주체의 가부장적 권력이 부유하는 통로이다. 바로 이 권력의 전략이 작용하는 지점에 우리는 우리의 공간을 만들어 여성주의적 전술을 펼쳐나갈 필요가 있다.”

“작업장을 노동 사회에서 주변화되었던 시간과 자율성의 의미를 긍정적으로 복원시켜낼 수 있는 삶의 공간으로 변용하여야 한다”

필자의 서술은 점점 구체성을 띠며 에스컬레이트됩니다.

“그것은 무엇보다 먼저 생산성과 성과주의에 함몰된 기계적 노동 혹은 능력 개념으로부터의 탈피를 그 선행 조건으로 한다. 자본 권력이 부여한 평가 규율이 아니라, 자신의 욕망에 따라 현재를 재구성하려는 노력이 요청되는 것이다.”

“개인으로 단자화된 노동상품 간의 경쟁이 아니라 작업장 내에서 이루어지는 삶의 공간을 공유하는 생활인으로서의 이해와 배려, 생산과 성과를 향하여 일직선으로 진행되는 노동이 아니라 일터와 집과 지역사회의 경계를 넘나드는 유목민적 삶의 방식, 위계와 조직의 논리를 넘어서는 협업과 포용, 능력-근면-성실의 담론을 깨고 작업장 감시를 희롱하는 여가와 즐거움의 시간 개념, 이 모두는 자본 권력과 가부장 권력이 부여한 규율 권력에 조그만 틈을 내고 ‘훈련된 무능력’으로부터 벗어나는 여성주의적 전략이다.”

그러나 이러한 전략은 일단 직장에 진입해야만 가능한 것들입니다. 원천적으로 이러한 ‘진지’에의 진입이 봉쇄된 마당에는 어찌해야 하나?

이제 필자가 때린 결론을 소개합니다. 여성들은 세상을 바라보는 자신의 시선(능력 담론의 바깥에서 세상을 보는 시선)이 사회를 변화시킬 수 있는 동력임을 ‘언술화’ 해야 한다는 겁니다. 회색의 밀림(능력의 담론이 구성해놓은 상징체계)에 갇히지 않는 자의 힘으로 능력주의의 신화를 흠쳐내야 한다는 겁니다.

게으름에 대한 귀족적 선언에서 느림에 대한 환경적 선언까지 무능력의 수사학을 펼쳐내야 한다는 겁니다. 무능력은 능력의 반대어가 아니라 능력과 겹쳐져 있는 또 다른 면(이면)이며, 능력은 그 의미를 무능력을 통해서 완성한다는 겁니다. 능력 있는 자가 일생을 통하여 끌어 모은 화폐 권력이나 지식 권력이 궁극적으로 의미를 가지려면 어떻게 해야 할까요? 결국 그것을 나눔, 줌으로써 그것의 의미는 완성되는 것이라 얘기하고 있는 것입니다. 그 능력자가 살아생전에도 그의 능력을 완성하려면 “줌으로써 확장되는 살림의 방식” 즉 무능력을 수행해야 한다는 겁니다. 그리고 이러한 줌으로써 확장되는 살림의 방식은 유사 이래 여성의 전유물이 되어왔던 것이며, 시간적, 공간적으로가 아니라 오직 인간적으로 확장되는 생존의 넓이는 여성들 사이에서 확보되어온 것이란 겁니다.

여기서 잠시 앞서 얘기한 결식의 의미를 되새겨볼 필요가 있을 것 같습니다. 결식 순례를 떠나며 도법스님이 이런 말을 했습니다. “결식이란 자연과 인간으로부터 무엇이든 그저 끌어 모으는 데만 혈안이 된 인간의 탐욕을 반성하는 의미를 갖는다.” 탐욕적인 능력 담론을 반성하기 위하여 결식이라는 무능력을 수행한다는 것입니다. 결식이라는 무능력한 행위가 능력주의 신화를 흠치는 방법으로 제시되고 있습니다. 승가사상의 기본이 되는 결식이 고대 인도에서는 하나의 경제 방식으로 자리잡고 있었나 봅니다. 아직 공부하는 불자들은 결식으로 생활을 했고 이제 그가 결혼을 하고 경제 활동을 하게 되면 의무적으로 결식자들을 먹여 주었다는 겁니다. 다시 말해 너도 나도 능력자가 되려 경쟁에 나서지 않고 여건상 가능한 사람이 경제 활동을 하고 나머지 사람들은 거기에 얹혀서 먹고 사는 그런 경제구조 말입니다. 모두가 더 잘 먹고 더 잘 살기 위해 모두가 다 무한 경쟁으로 내달릴 필요가 있을까요? 우리들 중 절반 정도는 줌 언어먹으며 살림운동, 생명운동, 예술가 활동, 페미니즘 운동 줌 하면 안 되는 걸까요? 제 얘기가 말도 안 되나요? 아뇨, 말이 되죠. 말이 되는 거 저도 잘 알고 있습니다. 그런 사회를 만들려고 우리 모두가 노력해왔다는 거 잘 알고 있습니다. 단지 ‘언술화’가 부족했을 뿐이지요. 저의 이 버벅대는 글도 이런 언술화에 좀 도움이 될까 해서 쓰는 거라고나 할까요?

이제 이 글을 저 자신의 실존에 피드백하면서 읽고 쓰지 않을 수 없는 지점에 이른 것 같군요. 저는 남성이고 미술대학 교수입니다. 이 나이에 이르도록 수많은 경쟁자들을 제치고 여기까지 이르렀습니다. 그러나 나는 능력자일까요? 아닙니다. 능력 담론의 구조 속에서는

누구도 능력자가 될 수 없죠. 나는 미술 안에서 성공과 성취에 여전히 배고픈(허당크식 표현입니다.) 무능력자입니다. 그래서 과연 또 나는 무능력자입니까? 그것도 아니죠. 미술계에서 누구도 나를 무능력자라고 하지 않을 겁니다. 제가 무슨 얘기를 하려는 걸까요? 네, 저도 잘 모르겠습니다. 그저 저는 이경 씨의 글을 읽으며 능력 담론, 능력 신화의 고리에서 벗어나야겠다는 생각을 했다는 걸 말씀 드리고 싶을 뿐입니다. 제 위치에서 능력 담론, 능력 신화의 고리에서 벗어나는 방법은 여전히 배고파하지 말고 자족하며 더 이상 끌어 모으려 하지 말고 나눔, 줌을 실천하는 것이란 자각을 하게 되었습니다.

글쎄요. 제가 이 자각을 얼마나 각론으로 풀어 실천할는지... (그런데 잘나가다 끝맺음이 너무 무기력한 거 아니야? 아니야, 무기력하게 끝맺음을 하는 게 무능력 담론을 수행하는 거야. ㅋㅋㅋㅋㅋ.)

(2004)

예술과 돈

<예술과 돈>이라는 다소 선정적인 특집 기획의 타이틀에 나도 적극 동의했었다. 그러나 문득 이 특집이 “예술가가 이슬만 먹고 살 수 있는 것은 아니지 않느냐?”, “자본주의 사회에서 작가가 미술시장의 기능을 외면하는 것은 마치 공기를 외면하는 것과 다름없는 게 아니겠느냐”는 등 하나 마나 한 소리로 흘러가게나 되지 않을까 우려가 된다. 우리의 특집은 적어도 이러한 지점을 돌파한 곳에서 얘기가 시작되어야 한다고 생각하기 때문이다.

얼마 전 어디서 ‘대안 공간 작가군’들이 미술시장에 대해 비타협적 태도를 취한다고 걱정하는 글을 읽은 적이 있다. 상업과 예술은 자본주의 사회에서 끊을 수 없는 공생관계에 있으니 상업과 예술 사이에 건강한 순환을 위해 대안 공간들이, 그리고 대안 공간 작가들이 좀 현실적 필요에 맞는 섬세하고 풍성한 어휘의 언어를 개발하라는 주문이었다. 아방가르드가 제도와 상업주의에 포획되어버린 이후 매우 낮은 이런 종류의 이야기는 때때로 우리(젊은) 미술가들을 헛갈리게 한다. 과연 우리는 (팔기 위해, 혹은 팔리기 위한) ‘섬세하고 풍성한 어휘’를 개발해야만 하나?

여기서 다시 한번 예술이 무엇인지, 무엇이어야 하는지, 그리고 어떤 모습으로 존재해야 하는지 자문해보지 않을 수 없다. 예술은 무엇이며 예술가는 누구인가?

편집장은 <예술과 돈>이라는 이 특집 타이틀을 결정하고 나서 웃으며 농담처럼 “선생님은 어느 쪽이세요?”라고 물었었다. 나는 그 자리에서 즉답을 하는 것이 경망스러운 것 같아서 즉답은 피했지만 여기서 즉답을 하자면 ‘No’이다. 예술(가)과 돈은 같이 아울러 생각해서는 안 된다는 뜻에서의 ‘No’이다. 한결음 더 나가 말해보자면 “예술은 돈과 아우를 수도 있겠지만 예술가는 돈과 아우를 수 없다.”

이렇게 얘기하는 것이 즉각 어떤 반응을 불러일으킬지는 불을 보듯 훤히 보인다. 철 지난 예술지상주의 내지는 위선적 순수주의 등등으로 힐난하는 것 말이다. 나는 철 지난 예술지상주의자도 아니요 위선적 순수주의자도 아니라고 자임하기에 이런 비난은 거부한다. 그러나 해체주의 신봉자들이 내게 할지도 모를, “예술의 진정성을 순진하게 믿고 있는 어쩔 수 없는 모더니스트라고 하는 비난”이라면 그것은 달게 수용하겠다. 나는 아직도 아방가르드와 모더니즘의 비판적 소임을 신봉하고 있는 자이다. 아니, ‘아직도’가 아니라 지금이야말로 그

어느 때보다도 예술의 비판적 소임이 절실히 요구되는 때라고 믿고 있다.

대학을 졸업한 지 얼마 안 되었을 때의 일이다. 나의 선배 작가와 그분의 차(그 당시 포니2)에 동승하여 한강다리를 건널 때인가 그 분이 이런 한탄을 하셨다. “아, 내 동기들은 지금 다들 대기업의 부장이다, 차장이다 하며 고급차 굴리며 사는데 난 이 꼴이 뭐란 말이냐.” 그분은 그 뒤로 이런 멧힌 한을 푸시고도 남을 만큼 ‘성공’하셔서 아마도 지금쯤은 차장이었고 부장이었던 동기들이 거꾸로 그분을 부러워할 터이다. 그 말씀을 하실 당시에나 그분의 성공 과정을 지켜본 지금이나 나의 다짐은 “저분처럼 되지는 말아야지”였다. 예나 지금이나 돈을 좀 만지며 남부럽지 않게 살려면 애초부터 예술이 아니라 딴 길을 택했어야 한다는 게 내 생각이다. 예술가로서 여유롭게 ‘시간 권력’을 누리면서 ‘화폐 권력’까지도 거머쥐겠다는 그 욕심은 도대체 무어란 말인가.

작년에 나는 「무능력의 천민 집단 여성의 독후감」이라는 매우 ‘영감 있는(!)’ 짧은 에세이를 쓴 적이 있다. 그때 쓴 글의 여운이 아직도 내 머릿속에서 맴돈다. 능력주의 신화, 성공주의 신화, 개인주의 신화, 도구적 합리주의의 신화를 흠치라는 얘기, 능력의 배면으로서의 무능력 담론의 실천이라는 얘기가 내 머릿속을 맴돈다. 예술이란 무엇일까? 예술가란 누구일까? 도구적 합리주의와 능력주의가 빚어내는 질곡의 상황을 미리 보고 더 보는 자, 그리고 성공주의, 개인주의 신화에 의해 버림받고 밀려난 것들을 보듬는 자….

그 어느 나라, 그 어느 시대보다 성공주의와 성장주의, 능력주의 신화가 터질 듯 팽창한 나라, 그래서 사회적 압력이 개인에게 너무 강하게 밀어닥쳐서 살기에 몹시 고단한 나라 한국에서 미술의 아방가르드적 비판성은 여전히 효력이 있다고 믿는 나는, “젊은 예술가여 돈을 멀리하라”고 여전히 외친다. 아방가르드의 비판의 과녁이 되는 게 바로 돈(자본주의, 신자유주의)이기 때문이다.

그럼 어찌 살라고요? 해방 전이나 육이오 때 예술가들처럼 고풍 배를 움켜쥐고 담배 껍데기에다 그리란 말인가요? 헛헛헛헛….

나는 (무능력 담론의 실천으로서의) 예술이 보호되어야 한다고 믿는다. 화폐 권력으로부터, 그리고 공간 권력으로부터… 보호할 수 있는 그 능력(힘)이 예술가 개인이 감당할 수준을 넘어버렸기 때문에 ‘공공의 힘’으로 보호되어야 한다고 믿는다. 그래서 미술인회의는 재미없고 지루한 ‘공공의 싸움’을 계속 하고 있는 것 아닌가? 미술의 진정성을 믿고 아방가르드와 모더니즘의 비판성을 신봉하는 예술가라면 밀실에서 홀로 고독하게 작업할 수만은 없는 게 우리의 현실인 것이다.

끝으로 한마디, 이 글을 쓰다가 수업에 들어가 ‘예술과 돈’이라는 제목으로 학생들에게 페이퍼를 쓰게 했는데 그 중에서 한 편을 골라 여기에 퍼오면서 이 글을 맺을까 한다. 익명으로 써서 필자가 누구인지는 밝히고 싶어도 밝힐 수가 없다.

돈이 없다면 자본주의가 없었을 것이고 자본주의가 없었다면 세상 또는 개인에게 주어진 시간이 더 많았을 것이고, 그러면 세상은 더 천천히 흘러갈 것이고 살아가는 것에 대한(가족, 재산에 대한) 책임감이 줄어들 것이다. 그러면 조금은 나태해질 수도 있겠지만 그건 긍정적 나태함일 것이고 그 안에서의 예술 활동은 삶 자체가 예술이란 의미 안에서 이루어 질 것이다. 그러나… 돈이란 것이 없었다면 지금의 예술(미술)이 없었을 것이고 예술의 형태는 단순해질 것이다. 사람들은 쫓기며 시달릴 때 무언가 새로운 것들을 창조하기 때문이다.

ㅎ.ㅎ.ㅎ. 멧진 글이다. 역시 대학은 ‘서로 배우는 곳’이다.

한국에서 정치미술이 약한 것은 가족주의 때문이다

한국에서 정치미술이 약한 것은 가족주의 때문이다! 이렇게 우선 한번 질러놓고 얘기해보련다.

요즘 들어 나는 ‘지나치게 선택적’이다. 다시 말해 균형 감각을 버리고 한쪽으로 치우치는 경향이 심해졌다는 뜻이다. 이쪽이나 저쪽에 치우치지 않는 신중한 글쟁이들의 글은 그래서 짜증스럽다. 결코 이게 자랑이 될 수는 없겠고, 말하자면 완고한 고집쟁이 노인이 되어가는 과정이 아닐까 생각해본다. 곱게 늙어가지 못하고 더럽게 늙어가는 징조라고 마눌님은 나의 이런 모습에 계속 태클을 걸어대지만 이제 와서 어찌란 말이나? 이 글에서나마 눈치 안 보고 맘껏 지껄여보련다. 이 글의 주제는 말하자면 ‘가족주의 비판’이 되겠다.

“가족이란 있으면 좋지만 없어도 좋다.” 이 카피는 조한혜정과 우에노 치즈코 간에 『당대비평』이란 계간지상에서 이루어진 「한·일 페미니스트 서신 교환」 중, 치즈코의 글 중에서 인용한 것이다. 이 서신 교환은 작년 몇 번에 걸쳐 그 잡지에 연재되었는데 매우 가슴에 와 닿게 읽었었다. 나중에 단행본으로 묶어서 나온 걸 보서는 그 글들이 많은 사람들의 가슴에 와 닿았던 모양이다. 그 내용을 이제 와서 다 기억해낼 수는 없는데, 어쨌든 상당한 흥미와 공감으로 읽었었고 이 카피를 나는 내 작품 제목으로 써 먹었었다(작년 미술인회의 여성 소수자 분과에서 주관한 전시 《가상의 딸》전에 출품한 작품의 제목이다.).

“가족이란 있으면 좋지만 없어도 좋다!” 치즈코는 이 글을 개호 보험(介護保險) 즉, 죽을 때가 다된 늙은이가 미리 들어둔 보험으로 가족, 자식들에게 폐 끼치지 않고 타인에게 자기 집에서 간호 받는 것을 설명하면서 쓴 것으로 기억한다. 병든 노인의 간호가 가족, 그 중에서도 여성에게 짐 지워지는 무보수의 중노동임을 지적하면서 개호 보험의 실시가 페미니즘의 관점에서 봤을 때 중요한 사회적 성과라고 했던 것 같다. 그러나 나는 여기서 (지나치게 선택적으로) “가족이란 없어도 좋다!”로 이 글을 읽었다. 그런데 이렇게 얘기하고 말면 오해가 심할 것 같다. 좀 부연 설명하자면 ‘우리나라’의 ‘현재와 같은’ ‘피를 나눈 가족 중심주의’는 없어졌으면 좋겠다는 뜻이다.

가족에 관한 한 나의 체험은 어두운 상처로 가득하다. 나의 처는 친정과 결별하여 소식이 끊어진 지 오래고, 나의 친가 쪽을 말할라치면 설이건 추석이건 기제사건 나는 형제들과 일체 내왕을 하지 않는다. 내 두 딸 중 결혼 안 하고 혼자 살고 있는 둘째는 일 년에 겨우 두 번, 설과 추석에나 집에 나타나며 엄마와는 일 년 가야 전화 한 통 없다. 결혼한 큰 것은 요즘 와서 나아졌지만 결혼하기 전 엄마와는 거의 원수같이 지냈었다. 나와 내 처는 아이들을 다 내보내고 이곳 양평에서 둘이만 남아서 남은 생을 어떻게 서로 지내야 할지 연일 암투 모색하고 있다. 아~~ 나의 어둡고 쓰라린 ‘가족생활’을 어찌 이루 다 말하랴! 내게 있어서 가족, 가정은 한 번도 안식처라고 생각되어본 적이 없다. 아니, 나는 가족이, 가정이 험한 세상으로부터의 피난처, 안식처라는 구호 자체가 허구라고 생각한다. Your family is a battle ground!

흞... 자못 비극적이고 비장하게 썼는데, 문제는 이와 같은 경험이 나 혼자만의 매우 독특

한 경험이 아니라는 걸 새삼 이곳 양평의 새로 사귄 동네 사람들의 삶을 들여다보면서 알게 되었다는 점이다. 그들은 누구나 할 것 없이 가족 서로에게 상처 주고 상처 받으며 어쩔 수 없이 겨우겨우 가족임을 유지하거나 아니면 나처럼 단절되어 있었다. ‘(단란한) 가정’이야말로 국가 권력의 미시적 대행자이며 노동력을 안정되게 공급하려는 국가적 프로젝트가 만들어낸 허구의 이데올로기라는 그 누구의 분석이 내게는 더할 수 없는 진리로 다가온다.

나와 마눌의, ‘둘이 함께 노년의 삶을 견뎌내기 위한 매일의 암투 모색’(그냥 쉽게 말하자. 맨날 싸운다.)은 이제 ‘단란한 가족’ 이데올로기에서 벗어나서 상대방에 대한 민감하고 예민한 관심을 좀 접고 살아보자는 내 고상한 뜻이 마눌님에게 받아들여지지 않아서 비롯되는 것이다. 말하자면 내가 암말 없이 몇 시간씩 컴퓨터에 열중하고 있으면 자신은 또 글씨를 쓰던가 새로 배우기 시작한 피아노 연습을 하던가 하며 서로 얽히지 않고 지내자는 게 내 취지인데, 마눌님은 거기에 동의가 되다가도 또 잘 안 되는 모양이다. 부부라면 서로 뭔가를 ‘같이’ 해야 한다는 거다. 뭔가 ‘서로 같은 감정의 흐름’ 속에서 살아야 한다는 거다! 내 편에서 보자면 마눌은 ‘단란한 노년의 부부상’을 아직도 버리지 못하고 있다. 입으로는 아니라고 펄쩍 뛰지만. 뭐 또 페미니스트들이 보기엔 나의 이런 태도가 초로의 남성이 갖는 배우자에 대한 전형적인 이기주의라고 해도 될지 모르겠다.

여하튼 나는 나의 가족을 통하여 가족주의, 가족 이데올로기에 대해 오래 전부터 반감을 키워온 셈이다. 나는 우리나라의 혈연 중심의 가족(이기)주의야 말로 온갖 사회악의 근원이라고 진단한다. 강남 불패의 부동산 문제도, 고질적인 대학 입시 부정도, 어떠한 입시 개편으로도 없어지지 않는 과외 문제도, 농촌 가정까지도 시름에 잠기게 하는 사교육의 과도한 부담 문제도, 공직자의 부패 문제도, 그 밑바닥에는 가족주의가 깔려 있다. 그리고 임지현이 『우리 안의 파시즘』에서 잘 분석해 놓았듯이 가족은 학교와 더불어 밑으로부터의 파시즘을 담보하는 문화적 기제이다. 그의 주장 중에서 썩 맘에 드는 부분들을 인용해보자면, 한국 사회에서 여성해방의 과제는 완고한 가족주의의 해체와 밀접한 관련이 있다는 것이며, 한국의 경우 공동체적 전통에 대한 강조는 사실상 가족 이기주의를 강조하는 결과만을 낳은 것 같다는 것이다. 그리고 그 결과 혈연에 기초한 가족 이기주의와 배타성이 사회의 지배적 기풍으로 자리 잡았으며, 사회의 구성원리 또한 가족주의의 배타성의 연장에 불과했다는 것이다. 다시 말해 혈연은 물론이고 학연과 지연 등의 연고주의가 사회의 합리적 구성 원리를 대체했다는 것이다. 나는 임지현의 이와 같은 글을 읽으며 나의 삶의 행태에 대해 무한한 위로와 자부심을 느꼈다. 내가 형제들과 단절하며 사는 것이며, 처가와도 연락두절하며 사는 것이며, 내 자식들이 양평에 자주 오지도 않고 전화도 없는 것이며, 내가 고등학교 동창이건 대학교 동창이건 일체 만나는 일 없이 사는 것이며, 남의 애경사에 잘 참석하지 않는 것이며, 이런 것들이 다 나의 흥이라면 흥이요 결코 자랑은 될 수 없는 것들이었는데, 그의 글에 비춰보니 나는 연고주의에 관한 한 순결을 유지하고 있는 보기 드문 사람이 아닌가 말이다.

나와 나의 처는, 특히 나의 처는 아이들을, 말하자면 냉정하게 키웠다. 밖에선 용인되지 않는 일이 가족 안에서는 용인되는 그런 가족애는 우리 집엔 없었다. 푸근하게 기대며, 어리광부리며, 잘못도 모순도 가족의 사랑 안에서 묻혀가는 일이란 우리 집에선 절대 기대할 수 없는 일이었다. 이게 제 발등을 찌는 일이 되어 오늘날 섭섭하리만치 애들이 우리를 ‘객관적’으로 대하게 되었지만 부모와 자식 간에 이렇게 객관적으로 거리를 유지함으로써 오히려 애들이 늙어가는 우리를 부담스럽게 여기지 않으며, 우리 부모가 그런대로 괜찮은 사람들이다라고 새삼 깨닫게 되는 날이 다가오고 있음을 예감하고 있다. 돌쟁이를 둔 우리 큰애

가 요즘에 와서 우리의 삶에 관심을 보이는 듯하기 때문이다. 아마도 둘째도 그렇게 되리라고 나는 예상하며 위안을 삼는다.

이제 본론 같지도 않은 본론을 얘기 해야겠다. (민중미술 이후) 한국의 정치미술이 약한 것은 가족주의 때문이다!

우리의 가족주의가 완화될 기미가 안 보이는 것은 사회 안전망이 부실하기 때문이다. 노인, 장애인, 아동, 출산, 육아, 교육, 실직 등등 모든 사회적인 문제가 오로지 가족, 가정에게 책임 지워져 있기 때문이다. 우리의 가족주의가 수백 년 유구한 전통을 갖고 있다 해도 그것이 그리 질긴 이유는 바로 사회 안전망의 부실 때문이라고 본다. 사회 안전망이 부실하니까 가족(주의)에 매달릴 수밖에 없는 것이다.

우리의 미술 작가 지망생의 경우를 보자. 졸업하면 작가 활동을 하고 싶은데 작업실을 얻어야 하고 재료비도 전시회비도 필요하다. 자연스럽게 부모에게 손을 벌릴 수밖에 없다. 어디 다른 데서 돈 나올 곳이 딱히 없기 때문이다. 자식의 경우 부모에게 좀 미안하고 부모의 경우 자식이 좀 손을 안 벌렸으면 좋겠지만 우리의 가족주의 분위기에서 부모의 도움을 얻어 작품 활동하는 것이 그렇게 큰 흥은 아닌 것이다. 대부분의 작가 지망생들이 부모의 도움 없이는 활동을 시작할 수 없는 사정이고, 그러다 보니 그게 당연시되고 거기에 길들여진다. 부모의 도움으로 얻은 작업실에 파묻혀 부모에게 돈을 타 쓰며 자신의 작품세계에만 매몰된다. 정부에 대해 당당히 요구해야 할 것들, 즉 정부가 예술가들을 위해 마땅히 해야 하나 하지 않고, 있는 것들에 대해 요구하고 주장하는 일에 둔감해진다. 아틀리에 점거운동은 남의 일이고 미술제도 개혁 문제도 딴 사람들의 얘기로 느껴진다.

작가로서 활동을 하려 하는데 아무로부터 아무런 도움도 받을 수 없기에 살아남기 위해 몸부림치는 것, 그것은 그 자체가 그대로 정치적이 될 수밖에 없다. 정부의 예술 지원을 나도 좀 받아보자고 요구해야 하고, 그러기 위해서 걸림돌이 되는 제도 개혁을 요구하고, 국립미술관의 전시 기획이나 작품 소장 과정 같은 것에 나도 끼고 싶기에 감시와 비판의 눈초리를 끊임없이 보내고... 기업의 예술 지원이 왜 '그들'에게만 주어지고 내게는 안 주어지는지, 기업의 예술 지원의 실상을 폭로하고... 이런 것들이 내가 생각하는 중요한 정치미술들이다. 그러나 가족의 도움으로 별 걱정 없이 작품 활동을 하게 되면 이런 데 대한 관심이 아무래도 희박해지는 것이다.

고(故) 박이소가 누군가와 얘기 중에 “나는 작업비용이 주어지기 전에는 꿈쩍도 안 합니다.”라고 말했다던데 그 말의 의미를 나는 예술이란 무엇인가에 대한 그 자신의 정치적 입장을 밝힌 것으로 읽었다. 예술 행위는 개인이 자신의 돈(부모의 돈은 일러 무삼 하리오!)을 들여가며 하는 일이어서는 안 된다는 얘기가. 왜냐하면 예술 행위는 ‘개인적’인 행위가 아니기 때문이라는 것이다.

그리고 무엇보다도 가까이 있는 정치적 소재는 바로 가족주의 그 자체이다. 가부장적 아버지와 함께 헌신적인 어머니야말로 우리의 ‘육망의 혁명성’의 발뒤꿈치를 붙잡는 결정적 요소이기 때문이다. 가족주의에 대해 일찍부터 반감을 키워온 나는 (단란한) 가족이 육망이 거세된 장소, 육망이 거세되어야만 하는 장소라는 그 누구의 분석을 부르르 떨며 읽었다. 나의 이 독해는 물론 오이디프스 삼각형 가족에 대한 하나의 오독이지만, 나는 수업 시간에 학생들에게 분연히 외친다. 가부장적 아버지를 살해하고 헌신적 어머니와 상냥하게 이별하라고.

별로 글감도 되지 않는 제목의, 아니 글감은 충분히 되는 제목이지만 역부족으로 인하여 함량 미달인 글을 여기서 그만 그쳐야겠다.

(2005)