

5. 미술민주화의 지평을 열기 위해

순수성에 나타난 예술과 인생의 분리

인간을 떠난 예술, 예술을 떠난 인간이라는 말을 ‘예술과 인생의 분리’라는 말로 범위를 한정시켜 얘기하고자 합니다. ‘한정시킨다’는 말을 쓴 것은 예술작품의 자율성, 미적 경험의 순수성, 대상 존재에 대한 일체의 미적 무관심성 등의 말로 이해되는 ‘형식론’이 미적 경험과 일상 경험을 단절시켰는바, 이 ‘단절’이라는 말로 ‘예술과 인생의 분리’라는 말을 해석하기 위한 것입니다. 허나, 여기서 형식론이 필연적으로 예술과 인생을 분리시키고 마는 것으로 귀결되었다는 사실을 여러분에게 설명하고 재차 확인해보지는 않겠습니다. 그것보다는 호세 오르테가 이 가세트(José Ortega y Gasset)의 『예술의 비인간화』란 에세이를 읽고 내가 이해한 바를 소개하고 내 나름의 문제점을 발견해보고자 합니다.

이 에세이는 1925년에 쓰인 것으로, 예술과 인생의 분리가 서구에서 어떤 양상을 띠고 나타났는가, 그 인생과 분리되어 나온 ‘현대 예술’의 특징은 무엇인가, 그 현대 예술과 대중과의 관계는 어떠한가 하는 문제를 다루고 있습니다. 여기서 현대 예술이란 미술에 있어서의 큐비즘이나 신조형주의, 문화예술 전반에 걸친 다다이즘, 초현실주의, 표현주의, 절대주의 등 20세기 초반기의 예술을 가리킵니다. 그는 현대 예술을 극구 옹호했는데, 그의 문화사적 견해, 즉 “정치로부터 예술에 이르기까지 사회가 결국 지적으로 고등한 소수의 인간과 지적으로 저속한 다수의 인간으로 분리될 날이 올 것이며, 지적으로 고등한 인간이 지적으로 저속한 인간을 지배하게 될 것이다”는 견해와 현대 예술의 비통속적이고 반(反)대중적인 성격이 맞아 떨어지기 때문에 나온 것입니다. 즉 현대 예술을 그 비(非)통속적인 특성으로 인해 그것을 감상하는 자들을 자동적으로 두 부류로 갈라놓은 것입니다. 그리고 그는 비통속적인 현대 예술이 ‘대중은 역사적 과정에 있어 무기력한 존재이며, 정신생활의 세계에서는 하나의 부차적인 요인에 불과하다’는 사실을 깨우쳐주는 역할을 한다고 파악한 것입니다.

그러면 현대 예술은 왜 비통속성·반대중성을 갖게 되었는가? 그것은 문화 발달 진보의 기본적인 패턴인 과거 전통의 부정적 영향이라는 것입니다. 아무런 역사적 주요 사건이나 큰 변혁 없이 한 예술이 오래 두고 진화하면 그 전통의 축적된 무게가 차차 시대의 영감을 방해하는 일이 생기게 되는데, 이 같은 경우 두 가지 일 중 하나가 일어날 수 있다는 것입니다. 즉, 이집트·비잔틴 같은 오리엔트 세계에서와 같이 전통이 모든 창조력을 질식시켜버리든가, 전통 예술에 반발하여 새로운 예술이 생겨나든가 하며, 현대 예술은 과거 전통의 부정에서부터 출발하는데 그 부정의 대상이 바로 시간적으로 가장 가까운 19세기 예술, 즉 낭만주의 예술이라는 것입니다. 뒤집어 말하면 낭만주의 예술이 통속적인 예술이어야 한다는 얘기인데, 그의 견해에 의하면 낭만주의야말로 민주주의 최초의 산물로서 대중의 사랑을 받으면서 육성된 통속적 스타일의 전형이라는 것입니다. 르네상스 이래 전통적인 신고전주의가 일부 권력 귀족층의 전유물이 되어 있을 때 낭만주의는 가장 인간적인 내용을 담은 예술로서 서민 대중에게 어필할 수가 있었는데, 그 낭만주의가 고전적 전통 예술을 압도할 수 있었던 이유는 불란서 혁명 이후 대중은 사회를 대표하는 계급으로 자부하고 있었고 계몽주의와 민주주의 사조가 대중을 우상화해왔기 때문이라는 것입니다. 그래서 그 본질에 있어서 비통속적이고 반대중적이며 소수의 이해할 수 있는 능력을 갖춘 엘리트만을 상대로 하는 현대 예술

술은 자부심 많은 대중에게 용납되지 않았다는 것입니다.

그는 현대 예술의 성격을 분석하여 다음과 같이 몇 가지의 경향이 서로 밀접한 관계를 짓고 있다고 보았습니다. 1) 예술에 있어서 일체의 인간적인 내용을 배제하려는 비인간화 경향, 2) 예술작품을 예술작품 이외의 딴 것이 아니라고 보는 유미주의적 경향, 3) 근본적으로 아이러니하며, 4) 거짓을 피하여 진지한 작품의 창조를 실현코자 애쓰며, 5) 예술을 어떤 초월적인 목적이나 결론을 가진 것이 아니라 단지 유희에 불과한 것으로 보는 경향 등등.

이러한 경향들은 형식론의 주요 개념인 예술작품의 자율성, 미적 체험의 관조성 등으로 설명이 될 수 있겠는데, 그는 이러한 경향들을 설명하는 데 있어서 문화사적인 접근 방법을 쓰고 있습니다. 그리고 이런 경향들은 앞에서 말했듯이 낭만주의 예술에 대한 반동으로 나타난 경향인데, 현대 예술가들은 낭만주의의 어떠한 점이 그리 못마땅했던가?

첫째로는 낭만주의 예술이 범하고 있는 근본 오류, 혼동에 대한 혐오감이었습니다. 사실성에 뿌리를 둔 예술은 현실과 관념을 혼동하고 있다는 것입니다. 앞에서 말한 ‘거짓을 피하여 진지한 작품을 창조하고자 애를 쓰는 경향’이란 말에서 거짓을 피한다는 말은 현실에 대한 지각과 예술 형식에 대한 지각의 혼동을 피한다는 뜻이고, ‘진지한 작품을 창조하고자 애를 쓴다’는 말은 순수하게 허구인 예술 형식 그 자체만을 추구한다는 순수성에의 집념을 뜻하는 말입니다. 그리고 허구인 예술 형식 그 자체만을 추구하게 될 때, 즉 허구를 허구로서 파악할 때 그 허구는 실체성을 갖는 산 현실이 된다는 것입니다.

레오 스타인버그(Leo Steinberg)가 “거리라든가 하늘은 그 차원의 캔버스 위에서 위장되는데 불과하다. 그러나 기(旗)·표적·숫자들을 그려낸 그림은 그 자신 외에 아무것도 나타내지 않는다”고 하였듯이 본질적으로 허상을 그려낼 수밖에 없는 회화가 바로 허상인 기라든가 표적·숫자들을 그림으로써—허상 작업으로 허상을 그림으로써—허상의 실체화를 이룩했다는 말과 통하는 것입니다.

그리고 둘째로는 현대 예술가들이 혐오했던 것은 낭만주의 예술이 걸머지고 있던 책임과 기대였습니다. 그는 이것에 대해 다음과 같이 쓰고 있습니다. “19세기는 종교의 전락과 과학의 부득이한 상대론에 비추어 인류의 구원을 도맡을 책임과 기대를 예술에 걸게 되었다. 당시 예술이 중요시된 데는 두 가지 이유가 있다. 그 하나는 인간성의 가장 심오한 문제를 다룬 그 주제 때문이었고, 또 하나는 인류의 존엄성과 그 정당성을 마련해준 하나의 인간 탐구로서의 예술 그 자체의 의의 때문이었다. 예술은 하나의 굉장한 구경거리였고 또 엄숙한 분위기이기도 했다. 그 때의 대(大) 시인, 음악의 천재들은 종교의 개조가 아니면 예언자의 풍모로 세계 국가를 책임진 당당한 자세로서 대중 앞에 나타났다.”

이러한 사명감은 쇼펜하우어나 바그너의 경우처럼 인류를 구제하겠다는 일대 야망을 지니고 나오기도 했는데, 여기에 비하면 현대 예술은 한마디로 장난, 소극에 불과하다는 것입니다. 낭만주의 예술의 그 엄숙성에 대한 혐오감에서 현대 예술가들은 예술이란 단지 예술일 뿐이라는 점을 확인시켜주기 위하여 스스로 요술쟁이가 되고 도화사가 된 것이며, 피카소의 경우 현대의 자의적 데포르마송은 ‘자연과 예술은 두 개의 완전히 다른 형식이다’라는 명제를 확인시키려는 수법으로 이해되어야 할 것입니다.

오르테가는 여기서 애기의 끝을 맺고 있는데 이 글을 읽고서 어느 정도 정복당한 나에게 때로는 몇 가지 의문이 있습니다. 1) 현대 예술은 언제까지 현재의 우리 삶에는 아무런 기여함이 없이 새로운 모럴 변혁의 조짐을 나타내는 증상으로서 버티고 있을 것인가? 2) 이 글이 발표된 지 반세기가 지난 오늘에 있어 지난 오십 년 동안의 세계 변화란 경제, 사회, 과학, 문화에 걸쳐 놀랄 만한 변화를 이룩하였는데, 예술에 있어서도 그가 인간적인 내용을

배제했기 때문에 비인간적이라고 규정한 현대 예술과는 근본적으로 성격을 달리하는 예술이 현재 등장해 있는 것이 아닌가? 3) 현대 예술이 인간의 삶을 떠난 반대증적이고 비인간적인 것이라고 그는 규정하고 있지만, 이 현대 예술이 또 다른 의미에서 더 인간옹호적인 것이 아닐까 하는 의문, 즉 그는 반대증적·비통속적 것이 바로 비인간적이라고 너무 고지식하게 둘의 관계를 상정해버린 것이 아닐까 하는 의문이 생깁니다.

그러나 이러한 의문들이 제기하는 문제들은 일단 덮어두기로 하고, 다만 현대 예술의 비인간화 문제를 극복할 수 있는냐는 의문을 미학적 개념으로 해석·검토해, 비인간화란 말을 형식론이란 말로 해석·검토해보면 거기에는 하나의 대안을 찾아볼 수 있는데, 그것이 바로 듀이(J. Dewey)의 ‘하나의 경험론’, 즉 경험으로서의 예술론이라는 것을 지적하는 데 그치고자 합니다. 아울러 오르테가가 그의 독특한 견해로써 다루고 있는 예술과 대중과의 괴리란 말을 검토해보고자 합니다.

예술과 그 향수자(享受者)로서의 일반 대중과의 괴리가 서구 예술사에서 문제시될 수 있었던 것은 앞에서 말했듯이 프랑스 시민혁명과 계몽주의 그리고 전 세계적으로 보편화된, 만인은 평등하다고 하는 민주주의 사상에 의해서인 것입니다. 그 이전 시대에는 현재 우리가 쓰고 있는 대중이란 개념에 해당하는 개념이 없었기 때문에 대중, 즉 시민계급이 생기면서 비로소 대중과 예술의 괴리가 문제화될 수 있었던 것입니다. 예컨대 조선 시대의 예술과 대중과의 ‘괴리’란 말은 쓸 수 없을 것입니다. 그러면 ‘한국의 현대미술과 대중과의 괴리’란 말은 쓸 수 있을까? 이 말은 ‘한국 현대미술’이란 말이 제기하는 갖가지 논쟁을 제쳐놓고라도 다음과 같은 두 가지 문제점을 지니고 있다고 생각합니다.

첫째, 대중과의 괴리라고 말할 때 그 ‘괴리’란 한국의 현대미술이 대중에게 풍겨주는 이질감—서구적 발상법이나 기법 등에 의한 이질감—을 두고 말하는 것이냐 아니면 오르테가가 말하듯, 현대미술의 특질인 비인간적이고 비통속적이고 반대증적인 성격을 띠고 있기 때문인가 하는 것이고, 둘째는 현재 한국에 대중이라고 부를 만한 중산층이 과연 형성되어 있는가 하는 것인데, 이러한 문제점을 먼저 철저히 따져놓지 않고는 ‘한국의 현대미술과 대중과의 괴리’란 문제를 제기할 수는 없을 것이고, ‘한국의 현대미술은 대중을 외면하고 있다’란 말은 무책임한 말이고 폭력적인 언사가 될 것입니다. 어느 면에서 보면 한국의 현대미술은 서구에서 이미 반대증적으로 낙인받은 미술을 답습하고 있다고도 볼 수 있는데, 이러한 미술은 그저 예술이란 막연히 훌륭하고 좋은 것이라는 속물적인 생각에서 호의를 가지고 지지하고 지원한다는 것은 결국 오르테가가 소위 새로운 모럴이라고 지적한, 고등한 소수에 의한 열등한 다수의 통치체제가 될지도 모릅니다.

(1974)

나의 전제(前提)¹⁾

‘대중으로부터 외면당하는 작가의 전시회란 허망한 것이다’라고 한다면, ‘스스로 대중을 외

1) 1977년 7월 서울화랑이란 곳에서 나와 김선, 김용철, 강창렬, 이렇게 네 사람을 초대하여 각각 엽세씩 개인전을 하고 마지막 주에는 네 사람의 합동전을 하는 《7월의 4인》전이란 전시를 기획했었다. 나는 7월 1일부터 6일까지 했었다. 그 때 전시의 변 삼아 쓴 글인데 참 허점이 많은 글이다. 그러나 30여 년이 지나 오늘 보니 허점보다는 하나의 자료로서의 가치가 더 드러나 보인다. (2011. 3. 11)

면하는 작가의 전시회란 참으로 허망한 것이다'라고 한다면, 대중으로부터 외면당함에는 이미 익숙해졌고 스스로 대중을 외면하기조차 하는 나는 무얼 바라고 전시회를 갖는가?

이러한 자문(自問)에 대한 속 시원한 해답을 없을까?

그러나 이러한 문제제기 자체를 시효 지난 것으로 치부하는 견해가 있음을 알고 있다. 즉 대중과 대중에 의한 미술작품의 향수 문제는 대중적 미술과 비대중적 미술로 분화되어 나타나는 미술의 전문화 현상 속에 해소되어 버린다는 견해이다.

모든 것이 전문화되어가는 세상에서 미술 또한 예외가 아닐진대 미술은 이제 대중과 소수 엘리트 양쪽에 다 봉사하려는 이상을 포기하고 전문적으로 대중에게만 봉사하려는 분야와 전문적으로 소수에게만 봉사하는 분야로 나누어져 나가야만 되지 않겠는가?

이러한 두 분야가 서로 혼동되지 않으면서 각각 서로 다른 한 판을 이루는 것이 바로 미술 본래의 존재 양식이라는 견해에 동의하는 나로서는, 그리고 이러한 제안이야말로 대중과 미술의 괴리라고 하는 묵은 논쟁을 종결짓는 명쾌한 제안이라고 믿는 나로서는, 자신을 포함한 소수의 지적으로 훈련 받은 동호인만을 대상으로 그들의 지적인 호기심과 그 호기심을 만족시킴으로써 얻어지는 지적인 쾌감을 위하여 전시회를 연다는 견해에 동의하지 않을 수 없다.

(1977)

개념주의로 본 현대미술

1. 문제의 제기

개념예술이란 말이 우리 화단에 처음 등장하게 된 것은 아마도 70년대 초반 『AG』라는 잡지를 통해서였던 것으로 기억한다. 처음 그 책에는 'Conceptual Art'를 개념예술이라고 번역하지 않고 관념예술이라고 번역했었다. 그러다가 개념예술이라는 말로 쓰이게 되었다. 물론 일본이나 구미의 미술 잡지에 소개되는 화보나 간략한 소개문을 통하여 개념예술의 개념을 어느 정도 알고 있는 사람들이 더러 있었겠지만 개념예술에 대해 제법 많은 사람들이 관심있게, 그리고 좀 더 상세하게 알게 된 것은 역시 조셉 코수스(Joseph Kosuth)의 에세이 「철학 이후의 예술(Art After Philosophy)」이 우리 화단에 소개되고부터라고 생각된다. 이 에세이를 읽고 아리송한 개념예술 작품들의 비밀이 어느 정도 풀렸던 것을 기억한다. 그래서 우선 코수스의 에세이를 요약해봄으로써 이 글을 시작하고자 하는데 그에 앞서 짚고 넘어가야 할 문제가 하나 있다.

한국 현대미술에 대해 얘기할 때면 고질적으로 되풀이되어오던 이야기지만 외국 사조의 모방 내지는 추종이라는 이야기가 그것이다. 물론 우리의 현대미술이 외국 사조의 모방이며 유행에 따라서 이렇게도 저렇게도 휩쓸려왔다는 말을 정면으로, 전적으로 부정하기는 어렵다. 말하자면 앵포르멜에서부터 기하학적 추상으로, 그리고 해프닝, 오브제아트, 미니멀아트, 하이퍼리얼리즘, 근자의 드로잉에 이르기까지 이 모든 것들이 외국의 사조와 궤적을 같이 하고 있음을 감안해볼 때 외국 사조의 모방이란 말이 나올 수 있는 소지는 분명히 있는 것이다. 따라서 우리의 현대미술이 외국 사조의 추종 내지는 모방이라고 말하기는 쉽다. 그러나 모방이라면 모방일 수도 있는 현상 속에서 우리의 독자적 시각을 갖추려는 노력을 찾아 내기는 어려울 것이다. 그리고 우리의 현대미술에 필요한 것은 외국 사조의 모방이라는 쉬

운 비난의 말이 아니라 그 가운데에서 독자적 시각을 갖추려는 노력의 흔적을 가려내어 보려는, 까다롭다면 까다로운 작업이라고 믿는다. 왜냐하면 서세동점이 근대 역사의 질곡 속에서 다른 분야와 마찬가지로 현대미술도 우리에게 거부하려 해야 거부할 수 없었던 숙명적인 것이었다고 믿기 때문이다. 이 말은 다시 말하면 실사 우리가 개화 이후의 우리 현대미술을 전적으로 부정·거부한다 할지라도 그것은 어디까지나 현대미술의 문맥 속에서의 거부일 수밖에 없다는 이야기이다.

우리는 지난날 소위 미술에 있어서 우리의 것을 찾는다는 이름 아래 저질러진 적지 않은 시행착오를 기억하고 있다. 그러나 반면 한 가지 분명해진 것이 있다. 그것은 메말라가는 현대의 도회적 삶에 대한 비판과 거부로서 농촌적인 삶의 가치를 내세운다 해도 그 삶의 가치를 내세우는 의식이 도회적 감수성의 세례를 받은 만큼 받은 것이 아니고서는 그 효과적 대응이 될 수 없으리란 사실과 마찬가지로, 미술에 있어서도 우리의 것을 찾으려는 노력이 현대미술의 이론적, 체험적 의식의 세례를 받을 만큼 받지 않고서는 불가능하리라는 점이다. 물론 이 말에 대해 즉각적으로 다음과 같은 의문을 제시할 수 있다. 즉 이론적, 체험적 의식의 세례를 받을 만큼 받아야 한다는 그 현대미술이란 게 도대체 어떤 것이냐는 것이다.

이 질문 뒤에는, 지금 말한 현대미술이란 말을 너는 혹시 좁은, 어떤 특정한 분야만을 끄집어내어 그것만이 현대미술이라고 하는 것이 아니냐, 말하자면 너는 소위 아방가르드주의만을 현대미술이라고 하는 것이지 멕시코의 벽화 운동이며 미국의 흑인 회화 혹은 유럽의 새로운 구상회화는 빼놓고 하는 얘기가 아니냐고 반문하는 의도가 숨어 있는 것이다.

이러한 질문에 대한 나의 답은 이렇다.

—바로 그렇다. 내가 여기서 말하는 현대미술이란 말은 바로 형식논리적인 아방가르드주의만을 말하는 것이다.

좀 더 분명히 말하자면 현대미술의 그 형식논리적 측면의 세례를 받을 만큼 받아야지만 우리의 것을 찾으려는 시각도 좀 더 확실한 지평을 열어 보일 수 있으리라는 얘기이다. 그리고 위에서 말한 형식논리란 말을 나는 미술의 문맥 속에서 미술을 이야기하는, 또는 미술사의 문맥 속에서 작품을 논하는 ‘개념주의적’인 것으로 해석하고자 하는 것이다. 그리고 더 나아가 나는 ‘개념주의적’이란 말로써 미술을 대하고 논하는, 진지하고도 꼼꼼한 노력들을 묘사해보고 싶기도 한 것이다.

2. 본질주의로서의 개념주의

코수스는 뒤샹 이후의 모든 예술은 개념적이라고 전제를 하며, 레디메이드가 분명히 통고하는 것은 이전 더 이상 예술의 형태(형식)가 문제되는 것이 아니라 기능이 문제라고 말하고 있다. 여기에서의 ‘기능’이란 개념적 기능, 즉 예술작품이 예술 비판의 자격을 지니고 예술적 맥락 가운데서 선구적 역할을 담당하는 기능인 것이다. 부연하자면 예술은 그것이 또 다른 예술 위에 끼친 영향력의 흐름이라는 방식으로서만이 존재할 뿐이며 결코 한 예술가가 지닌 아이디어의 구상적 흔적 내지는 잔여물이 아니라는 점에서의 기능이다.

이러한 전제하에서 ‘오늘날 큐비즘의 걸작품이 예술성을 띤 것으로 여긴다고 할 때, 그것을 개념적인 관점에서 보았을 때는 불합리하다’는 말이 성립된다. 즉 큐비즘의 진가는 특유한 회화의 물리적 시각성의 뛰어난 또는 어떤 색채나 형태의 특수화에 있지 않고, 예술 영역에서의 그 독자적인 의도에 있다는 것이다. 따라서 과거의 여러 예술작품이나 예술가들이 부

활한다면 그것은 곧 그들의 어느 양상이 오늘의 현대미술가들에게 쓸모있게 된 때문이다. 부연하자면 과거의 예술품이 오늘날 살아있는 것으로 유용하다면, 그것은 그 개념, 즉 예술사의 문맥, 혹은 예술 영역의 문맥에서의 가치(기능) 때문이며 그 외양 때문은 아니라는 것이다. 이 말은, 미술이라는 개념(언어)과 작품(사물)이 결정적으로 분리되어버렸다는 분리 의식의 소산이라고 말할 수 있다. 그리고 이 분리 의식은 작품이라고 하는 ‘물질’과 작품의 제작이라는 ‘노동’ 속에서 구속을 받고 있던 작가의 창조적 정신이 그 구속을 벗어던지고 마치 수학자나 물리학자의 창조적 정신처럼 순수한 사유의 자유를 획득하려 하는 데서부터 비롯된 것이다. 우리가 알고 있던 바, 과거의 (그리고 오늘날에도 물론) 위대한 예술작품은 예술가의 창조적 정신과 재료가 주는 구속력이 긴장과 갈등 속에서 교묘한 균형을 이루었을 때 성립하는 것이었다. 즉 물질=재료가 주는 구속력은 벗어던져야 할 속박이 아니라 작품 성립의 절대 요건이었던 것이다. 이것은 미켈란젤로의 그 열화 같은 창조 정신이 어떻게 프레스코와 대리석을 통하여 형상화에 성공했는가를 상기해보는 것이 그 명료한 예가 될 것이다. 프레스코와 대리석을 뺀 미켈란젤로의 창조력이 어떻게 그 자체로서 작품으로 성립할 수 있겠는가?

그러나 어쨌거나 개념주의는 이러한 창조 의지, 개념주의자들의 좀 더 냉정한 용어로는 아이디어(Art Thought)를 재료의 구속력을 거치지 않고 생짜로 제시하면서 예술이라는 이름을 들먹이고 있는 것이다. 어쩌면 재료—물질의 구속을 벗어버린 정신으로서의 예술만을 주장하는 개념예술이야말로 기존 가치 체제에 대한 반발을 그 전통으로 삼고 있는 아방가르드의 가장 절정인 듯싶다. 그러나 한편으로는 이 개념주의가 미술의 전통적인 어떤 문맥과 결코 결별한 것으로 볼 수 없는 한 국면이 있다. 필자가 개념주의에 주목하는 측면이 바로 이 국면인바, 그것은 말하자면 일종의 ‘학예적(學藝的)’이라고 필자 나름대로 이름을 붙여본 전통이다. 코수스도 그의 에세이에서 수학자와 물리학자, 언어철학자들을 인용하면서 개념주의가 주지주의적인 것임을 강조하고 있거니와 개념예술은 바로 미술의 전통적 문맥 중의 하나인 학예적인 맥에 충실한 것이다.

미켈란젤로의 예를 다시 든다면, 그로부터 시작하여 미술이 한낱 장인의 것에서 예술가의 것으로 승격된 것임을 우리는 알고 있다. 또한 다빈치가 기름과 땀에 절은 주물공장에서 일하는 조각가이기보다 멋진 옷을 입고 아늑한 화실에서 그림을 그리는 화가임을 자처했던 것은 그의 그림이 한낱 기예가 아니라 소위 리버럴 아트(Liberal Art)에 속하는 것임을 자부했기 때문이리라 믿어진다. 르네상스 이후 근대, 현대에 이르기까지 화가나 조각가는 주문을 받아서 생산하는 단순한 기능공의 위치에서부터 인간과 세계를 탐구하고 해석하는 과학자나 철학자나 문학과 마찬가지로의 위치, 즉 예술가의 위치를 강화시켜왔다.

여기서 우리는 잠시 예술을 보는 두 가지 관점, 즉 자발적, 본능적 측면과 아울러 학예적, 탐구적 측면을 음미해보아야 할 것이다. 엄격한 선묘와 구도, 절제된 색채를 통하여 튼튼한 회화 이론을 세우려고 한 고전주의의 학예적, 탐구적 측면은 말할 것도 없고, 자발적, 본능적 충동이 가장 두드러져 보일 듯싶은 낭만주의에 있어서도 들라크루아의 경우 그의 그림은 그의 정치적 신념의 표현이었으며 동시에 색채의 대비 효과를 연구하여 새로운 회화 이론을 탐구하려는 의식의 표현이기도 했던 것이다. 종달새가 노래하듯 그림을 그렸다는 모네의 경우도 <루앙 성당>의 연작과 <수련>의 연작에서 보듯이 철저한 시각 이론의 연습이 그의 작품인 것이다. 몬드리안과 큐비즘의 학예적 성격은 다른 것이 아니라 좀 더 돋보이는 예에 불과한 것이다. 개념예술의 비조로 일컬어지는 뒤샹의 다음과 같은 말은 아마 학예적인 예술가이고자 하는 욕구를 가장 돋보이게 드러내 보여주는 예가 될 것이다.

“불란서에는 ‘화가와 같이 우둔한(stupid)’이라는 속담이 있다. 화가는 우둔한 사람으로 간주 되어온 반면에 시인과 소설가는 매우 영리한(intelligent) 사람으로 여겨져 왔다. 나는 영리한(intelligent) 사람이 되고자 한다. 나는 생각(idea)의 발견을 바랄 뿐이지, 그것을 그리려고 하지 않는다...”(그 ‘발견’이 진짜 창조이지 그것을 그린다는 것은 누구나 할 수 있는 기술에 불과한 것이라는 뜻의 말이 계속된다. 생각만 드러낼 뿐이지 그것을 작품으로 표현하지 않으려는 시도, 그 개념적 시도가 바로 레디메이드였던 것이다.).

한편, 코수스의 개념예술론은 그 자체도 무리가 많고 또 개념예술가를 자처하는 그의 작품 활동에서도 스스로 모순을 드러내는 등 하나의 미술운동으로서의 개념주의는 단명하지만 하나의 ‘보통명사’로서 개념주의 전통은 유구하다 할 것이다. 물론 필자가 이 글의 제목에서 사용한 개념주의란 말은 보통명사로서의 개념주의란 뜻으로 쓴 것이다. 요약해보자면 필자는 개념주의란 말로써 미술을 대하는 자발적·본능적 태도보다는 학예적·탐구적 태도를, 또 실존적 태도보다는 본질주의적 태도를 묘사해보고자 하는 것이며, 동시에 개념주의적 태도를 취한다는 것이 예술을 대하는 예술가의 ‘의식화’를 촉발하는 계기가 된다는 것이다. 그도 그럴 것이 개념주의자들의 주제는 미술 그 자체였기 때문이다. 다시 말하자면 그들은 예술을 가지고 무엇을 할 수 있을까를 묻은 것이 아니라 예술이란 무엇인가를 물었다고 보아야 한다. 예술의 대상을 자기 자신이 묻는 원초적인 물음으로 환원시킨 개념미술과, 모든 기존의 판단을 괄호 속에 집어넣고 원초적으로 환원된 명제로부터 시작하여 모순 없는 방법으로 현상을 기술하고자 한 현상학과는 ‘본질학적’이라는 의미에서 맥이 통한다고 볼 수 있다. 그러나 현상학이 하나의 방법론으로서 타 학문에 적용되어 발전해나간 것과는 달리, 코수스의 개념미술은 본질학 그 자체의 자폐성의 함정에 빠져버린 경우라 하겠다. 그러나 그것은 코수스 개인의 비극이라면 비극이지 개념주의의 비극일 수는 없다. “내가 예술이라고 하는 것, 그것이 예술이다”라는 알쏭달쏭함을 넘어 어쩌면 실소마저 금치 못하게 하는 말을 정보 이론 따위로 떠올려보고 마는 것은 개념미술의 자폐적 함정에서 한 발자국도 벗어나지 못한다. 우리는 그 말을 아방가르드 형식 논리가 예술 그 자체의 가능성을 되묻고 되물어 드디어는 어느 한 극점으로 수렴된 상태에서 터져 나온 말로서 한낱 자조적이거나 역설적, 냉소적인 말로만 받아들여서는 안 된다. 그 말을 데카르트적인 회의 끝에 나온 참된 명제, 즉 예술은 인간의 명철한 의식의 소산임을 뼈아프게 내뱉은 말로 이해할 때 비로소 개념예술의 자폐성을 극복하는 길이 열리리라고 믿는다. 부연하자면 개념예술에서 우리가 취할 것은 표현으로서의 예술에 대해 회의에 회의를 거듭해온 명철한 ‘의식’이다. 현상학이 하나의 방법론이듯, 우리는 개념예술의 그 명철한 의식을 방법론으로 삼아 다시금 표현, 조형을 시도해야 한다. 필자는 최근에 드로잉이란 분야가 거론되는 것을 이러한 문맥에서 파악한다. 즉, 회화를 그 가장 원초적인 지점으로 환원시켜 거기서부터 새로운 조형·표현을 시도하려는 의도가 바로 드로잉에 대한 관심으로 나타난 것이라는 얘기이다. 왜냐하면 회화를 그 원초적인 지점으로 환원시킨 양상이 바로 드로잉이기 때문이다. 그렇다면 이 새롭게 시도되는 ‘드로잉’에서 풍요한 결실을 맺은 경험은 바로 ‘페인팅’의 새로운 가능성을 모색하는 데로 연결되리라는 생각 또한 매우 자연스러운 것이 아닐 수 없다.

결론을 이미 말해버린 감이 있으나 이 글의 목표는 70년대 우리의 현대미술을 이러한 본질주의로서의 개념주의란 개념으로 비판적 조명을 가해보고 하나의 전망을 시도해보고자 하는 것이다.

3. 70년대의 현대미술

70년대는 아마도 우리의 근대사에서 가장 격동적인 시기 중의 하나로 기록될 것이다. 이제 겨우 30대 후반으로 접어든 필자의 경험으로도 60년대와 70년대는 정치, 경제, 문화 등 모든 분야에서 엄청난 차이가 있는 것으로 느껴진다.

우리의 현대미술에서도 그 차이점은 현저한 것으로, 필자는 그것을 미술을 대하는 ‘의식의 각성’이란 말로 표현하고 싶다. 물론 이것은 필자의 극히 개인적인 생각일지도 모른다. 그리고 의식의 각성이란 말도 애매하다면 애매한 말이기도 하다. 그러나 필자는 이 ‘의식의 각성’이란 말을 최소한 작가 자신이 자기의 작업이 어떠한 문맥에 속하고 있는지를 스스로 알게끔 되었다는 것으로 해석하고 싶다. 아니 좀 더 정확히 표현하자면 스스로 알게끔 된 사람의 숫자가 많이 늘었다고 해야 할 것이다. 즉 그 발언이 작품으로 성공을 하든 못하든 간에 좀 더 분명한 자신의 발언을 하려는 작가의 수가 늘었다는 말이다. 또한 자기 자신을 알고 그것을 표현하려는 데서 한걸음 더 나아가 우리 미술의 현주소를 좀 더 분명히 인식하고 활동하려는 분위기가 고조되었다는 말이다. 그리고 그 의식의 각성이 개념주의적 사고에 의해 촉발된 측면이 있지 않느냐는 것이 이 글에서 필자의 주장인 것이다. 이 말은 물론 의식의 각성이 개념주의적 사고에 의해서만 이루어지지 않았다는 사실을 전제로 하고 있다. 아니, 오히려 의식의 각성이라는 문제에서 개념주의적 사고가 차지하는 비중은 미미한 것이다. 아마도 의식의 각성은 그간의 술한 시행착오 끝에 얻어진 결과일 것이다. 그러나 미미한 것으로 간과되기 쉽기에 필자는 개념주의적 사고를 문제 삼아보고 싶다. 그리고 되풀이되는 이야기지만 개념예술 그 자체는 물론 우리에게 낯설다면 낯선, 한낱 외국 사조이나, 그 개념예술을 계기로 촉발된 개념주의적 사고는 우리의 아이덴티티를 확인해볼 수 있는 기회를 제공해주었다는 점을 부각시키고 싶었기에 이것을 문제 삼는 것이다.

그러나 한편, 의식의 각성이 그간의 술한 시행착오 끝에 얻어진 결과란 점을 우리는 강조해둘 필요가 있을 것이다. 역사가 우리에게 가르쳐 주는바 의식의 각성이란 것은 단계적 발전을 통하여 드러나는가 하면 또한 단계적 발전이 단절되는 질곡된 상황이 깊어질수록 두드러지게 나타나는 것이 아니었던가? 70년대에 이르러 미술인들의 의식이 각성되기 시작했다는 주장이 사실이라면 그것은 단계적 발전의 필연적인 귀결로 파악해야 함과 동시에, 상황의 질곡도가 그만큼 깊어졌기 때문이라는 점을 간과해서는 안 될 것이다. 그리고 여기서의 질곡된 상황이란 말은 사회 전반의 상황을 말하는 것이어야지 미술에 국한된 상황만을 지칭하는 것일 수는 없다.

여기서 잠시 질곡된 상황에 대처하는 두 가지 유형을 얘기해보기로 하자. 첫째는 그 질곡된 상황을 개선 내지 타파하기 위하여 몸으로 나서는 경우요, 둘째는 질곡된 상황이 깊어질수록 거기에 휩쓸리지 않기 위해 더욱 더 냉정한 의식을 갖추려고 노력하는 경우이다. 첫째의 경우를 우리가 실존적 태도라고 부른다면, 둘째의 경우는 본질주의적 태도라고 불러야 할 것이다. 그리고 물론 이 실존적 태도와 본질주의적 태도는 대립되는 개념이 아니라 상호보완적인 개념으로 파악해야 하는 것이다. 즉 질곡된 상황에 휩쓸리지 않고 스스로를 지키려는 냉정한 의식은 바로 질곡된 상황을 개선·타파하려는 노력으로 이어지는 것이다. 그러나 우리는 70년대에 흔히 ‘행동하는 지성’이란 말로써 본질주의적 태도의 ‘너무 본질주의적이어서 소극적’인 측면이 지적당해온 것을 알고 있다. 그 지적이 정당하다면 그것은 아마도 ‘본질주의의 함정’이라고 불러야 할 것이다. 그리고 이러한 지적은 바로 70년대 우리의 현대미술에도 그대로 적용될 수 있을 것이다. 왜냐하면 70년대 우리 현대미술의 가장 성과 있

는 부분이 바로 일련의 ‘환원주의적’인 작품들이며 그것이 내포하고 있는 함정이 바로 이 ‘본질주의의 함정’이기 때문이다. 70년대 우리 현대미술의 본질주의에 도사린 함정을 지적하면 흔히 ‘획일화’란 말을 쓰는데, 그 말은 필자가 볼 때 핵심을 꼬집어내지 못한 저르기 판트가 빛나간 말이다. “획일화가 되었다. 그러니까 획일화를 피하여 다양화를 꾀해야 한다”는 말만 가지고는 그 함정을 효과적으로 빠져나올 수 없다. 왜냐하면 획일화란 표피적 현상에 불과할 뿐만 아니라 획일화란 말은 70년대 우리 현대미술의 본질주의적이며 매우 정교한 양상을 분석하기에는 너무나 무딘 말이기 때문이다. 우리가 70년대 현대미술에 대해 비판적 조명을 가해본다면 그 조명은 앞서 예를 든 질곡된 상황에 대처하는 두 번째 유형에 70년대의 현대미술이 얼마나 충실했느냐 하는 점에 우선 가해져야 한다. 즉, 70년대의 현대미술과 미술가들이 얼마나 스스로를 지키려는 냉정하고도 선명한 의식을 견지했느냐에 조명이 가해져야 한다는 말이다. 그리고 그 냉정하고 선명한 의식을 여하히 삶으로 살아냈느냐 하는 점에 가해져야 한다는 말이다.

금욕적이고 절제된 환원주의적—본질주의적 그림이 한 개인의 삶으로 ‘살아(生)지는’ 것을 볼 때 그것은 미상불 감동적인 것이 아닐 수 없으리라. 필자는 이것을 본질주의의 윤리 혹은 환원주의의 윤리라는 말로 표현하고 싶다. 그리고 환원주의 미술, 본질주의적 미술이 ‘한날 환원주의적인 것’, ‘한날 본질주의적인 것’의 차원을 벗어나 우리 삶의 일부가 되는 통로가 바로 여기에 있다. 그러나 이 어지러운 세상에서 그것은 얼마나 성취되기 어려운 일인가.

우리가 70년대 현대미술의 어지러움을 이야기한다면 그것은 바로 이 어지러움을 이야기하는 것이 될는지 모른다. 그러나 필자는 이러한 윤리적 측면보다는 70년대 현대미술에 도사리고 있는 함정은 ‘본질주의의 함정’으로 보고, 그것을 조형·표현의 문제에 맞춰 조명해봄으로써 하나의 전망을 시도해보고자 한다.

4. 하나의 전망

필자는 앞서 개념주의 미술의 그 명철한 의식을 방법론으로 삼아 다시금 표현·조형을 시도해야 한다고 말한 바 있다. 그러한 시도의 조짐이 드로잉에 대한 관심으로 나타나고 있으며 이 드로잉에서 얻은 경험을 ‘페인팅’의 새로운 가능성을 모색하는 데로 연결되리란 점도 얘기한 바 있다. 여기서 페인팅이란 말은 선묘(drawing)적인 것의 상대 개념으로서, 회묘적인(painterly) 그림만을 말하는 것이 아니라 우리가 전통적으로 알고 있는, 점과 선과 면과 색채와 음영으로 이루어진 ‘회화’를 말하는 것이다. 어쩌면 최근 미국과 유럽에서 시도되고 있는 신표현주의 그림이 선묘적인 그림에서의 경험을 회묘적인 그림에 적용시키려는 시도의 한 사례가 될지도 모른다. 그리고 이제 이러한 문맥에서 시도되는 그림은 방법적 회의 그 자체에 머무는 차원에서 벗어나 ‘날카로운’ 조형의식이나 ‘강렬한’ 이야기를 담는 것이 되리란 전망 또한 자연스러운 것이다. 그리고 이미 우리 주위에는 날카로운 조형의식과 강렬한 이야기를 담은 그림들이 출현하고 있는 것이 아닌지 모르겠다. 또한 우리는 한때 ‘탈조형’이란 말을 잘못 해석하고 있지 않았는지 모르겠다. ‘탈조형’이란 말은 문자 그대로 조형을 떠난 ‘무조형(無造形)’ 상태를 지향하는 말이 아니라 조형의 어느 교묘한 국면을 지칭하는 말로 해석되어야 하는데 말이다.

필자는 개념주의적 사고가 70년대 한국 현대미술의 의식과 시각을 예리하게 베틀는 데 공헌함과 동시에 그 본질주의적 측면이 하나의 함정을 준비하기도 했다고 보는데, 그 함정을 묘사하는 말 중의 하나가 ‘탈표현’, ‘탈조형’이라는 말이다. ‘탈조형’이란 말을 ‘무조형’을 지

향하는 말로 받아들인다면 그 다음에 해야 할 가장 논리적인 일은 미술을 그만두는 일뿐이다. 그럼에도 불구하고 미술을 계속한다는 것은 이미 ‘탈조형’을 ‘무조형’으로 받아들이는 태도가 아니라 조형의 어느 교묘한 국면을 취하려는 태도로 보아야 할 것이다. 우리는 혹시 ‘탈조형’, ‘탈표현’이란 말을 고지식하게 해석하여 조형과 표현을 두려워하지는 않았는가? 우리가 ‘탈조형’, ‘탈표현’을 이야기하여도 그것이 결국은 조형과 표현을 이야기하는 것일진대, 탈조형과 탈표현이 지향하려는 어느 교묘한 국면만을 취하려 할 것이 아니라 ‘날카로운’ 조형과 ‘강렬한’ 표현을 취함도 두려워하지 말아야 할 것이다. 우리가 이제 조형과 표현을 마음껏 취함에 있어서 오히려 두려워해야 할 일은 ‘날카로움’이 날카롭지 못하며 ‘강렬함’이 강렬하지 못하지나 않을까 하는 것이어야 할 것이다.

결국 이렇게 조형과 표현을 ‘정면으로 다루려는 노력’이 ‘교묘하게 다루려는 노력’과 함께 좋은 결실을 맺을 때 우리의 미술은 좀 더 다양하고 풍부해지리라는 지극히 상식적인 결론에 이르게 되는데, 우리에게 필요한 것은 바로 이 ‘상식의 회복이다’라는 말로 이 글을 맺는다.

(1983)

(좌담) 미술민주화의 지평을 열기 위해

민중미술에 대하여

김용익: 민중미술이라는 용어가 미학적으로 어떻게 규정되는지 여부에 상관없이 상용되고 있기 때문에 그것은 어차피 피할 수 없는 현실적 용어인데, 제가 생각하기로는 민중미술의 개념을 ‘민중을 위한 미술이다’ 혹은 ‘민중에 의한 미술이다’라는 식으로 풀어보면 안 될 것 같습니다. 그것이 필요조건은 되겠지만 충분조건은 되지 않았다는 것이죠. 말을 만들어본다면 ‘민중민주주의 사회, 즉 민중이 명실 공히 사회의 주체로 몇몇하게 대접받는 사회의 미술, 또는 그러한 사회에 도달하기 위한 노력으로서의 미술이 민중미술이다’라고 폭넓게 보고 싶어요. 이럴 때 우리나라의 민중미술운동이라는 것도 그런 사회를 지향하는 미술이라는 것은 틀림없습니다. 그런데 이런 지향의 개념을 가진 민중미술의 개념은 상당히 동적인 것이거든요. 그래서 민중미술의 개념을 작품 자체라든가 그 내부에서 찾으면 안 되고, 작품의 제작 과정이라든가 수용, 발표, 소통, 그런 동적인 곳에서 찾아야지 작품 내부의 질, 내용 이런 데서 발견하려 해서는 안 될 것이라고 생각해요. 요즈음 자꾸 마찰을 빚고 평행선을 긋는 것은 정적인 기존 개념으로 민중미술을 보려고 하기 때문이죠. 또 민중미술의 입장에서 볼 때 동적인 개념으로 정적인 개념을 보면 역시 안 맞는 것입니다. 여기서 민중미술을 우리 모두가 바라고 있는 사회로 도달하려는 노력으로 보는 시각을 갖는다면 이 두 개념이 무언가 서로 가치를 이월(移越)할 수 있는 장(場)을 발견할 수 있으리라 믿고 그런 인식을 같이 해야 될 것 같습니다.

모더니즘 미술에 대하여

김용익: 한국미술에서의 모더니즘의 위치를 제 자신 모더니즘의 미학에 매료되었던 사람의 입장에서 한번 이야기해보고 싶습니다. 우선 전제로서 우리가 인식해야 할 것은 서세동점의 불행한 근대사가 이어져 내려와 오늘날까지도 서구 강대국에 의해 정치, 경제, 문화 등 모

든 면에서 좌지우지되는 불행한 우리의 역사에 의해 모더니즘이란 것이 현실로 존재하고 있다는 사실입니다. 부정적으로만 본다면 서세동점의 역사가 없었으면 좋았고 모더니즘도 없었더라면 좋았던 것이겠죠. 그러나 그것은 어쨌든 존재하는 실체입니다. 제가 이런 말씀을 드리는 것은 언젠가 어떤 분이 한국의 모더니즘은 우리의 역사에 아무것도 남겨 놓은 것이 없다고 단언하던 것이 생각나서 하는 말입니다.

저는 모더니즘이란 말을 현대미술, 그러니까 폭 넓은 개념인 컨템포러리로 파악하고 있지 않아요. 말하자면 70년대 미술을 저는 컨템포러리라기보다는 모더니즘으로 보는 것인데, 그것은 그린버그가 요약한 대로 자기검증적, 자기환원적 미술의 경향인 것이죠. 제가 그 모더니즘에 매료된 것은 그것의 논리적, 수학적 사고에 대한 지적인 호기심 때문이었습니다. 미술에 있어서의 논리적, 수학적 사고의 등장은 산업기술의 발달과 정확히 대응하는 현상이라고 보고 싶습니다. 그리고 덧붙여 우리가 여기서 이야기하는 ‘미술의 민주화’도 그 바탕에 현대 산업기술에 의한 물질적 생산 능력의 증진이 없이는 불가능한 것이라는 인식도 함께 하고 싶습니다.

모더니즘, 전통, 감수성

김용익: 저는 모더니즘을 과거의 우리 전통과 결부시키고 싶은 생각은 없습니다. 그리고 모더니즘을 자기고백적 예술과 결부시켜서 위안을 찾고 싶은 생각도 없습니다. 모더니즘의 미학에 보다 깊이 천착해볼 필요가 있어요. 70년대에는 모더니즘의 과열 현상이 있었습니다. 이제 80년대에 들어와서 그것이 가라앉았다고 보고, 오히려 차분한 마음으로 70년대의 과열되고 혼동된 것들을 정리해가면서 모더니즘의 미학을 천착해볼 수 있으리라고 믿습니다. 모더니즘 미학은 미술에 대한 지적 호기심을 가진 사람들에게 계속 매력을 주리라고 생각합니다.

70년대의 모더니즘이 감수성과 상상력을 도외시한 미술이라는 비판을 많이 하는데, 물론 그 말은 타당성이 있습니다. 그러나 이제 그런 말들도 좀 더 세심하게 들여다보아야 합니다. 예컨대 상상력과 감수성에는 논리적, 수학적 상상력과 감수성의 세계라는 것도 있습니다. 프랑스의 수학자 포앙카레가 “수학은 영원한 자유와 상상력의 산물이다”라고 말할 때의 그 상상력 같은 것이겠죠. 자기표현이 없다는 말도 좀 더 세심하게 봐야 하는데, 말장난이 아니라 바로 자기표현을 억제하는 자기표현이라는 측면으로 봐야 합니다. 그것이 어느 역사적인 상황에서는 자유민주주의 사회에 이월 가치가 충분히 있는 덕목이 될 수도 있으며 진정한 용기가 될 수도 있다는 것으로 살펴보아야겠다는 것입니다.

(1985)

풍경, 고품, 여름... 그리고 절망 또는 종생기

나는 지금 한 장의 카탈로그—후화랑 기획 공모 초대 김용민전, 1986년 후화랑에서 열린 김용민의 가장 최근 개인전 카탈로그—를 보고 있다. 그는 1943년 충남 연산에서 태어났다. 그리고 1970년 홍익대학교 미술대학 회화과를 졸업했다. 1981년 관훈미술관에서 개인전을 했고, 1984년에 대구 수화랑에서 개인전을 했다. 그는 올 9월 그의 네 번째 개인전을 가질 예정으로 있다. 그리고 나는 그를 여러 사람에게 알리기 위해 지금 이 글을 쓰고 있다.

왜 나는 그를 여러 사람에게 알리는 글을 쓰는가? 그리고 왜 그를 여러 사람에게 알리려 하는가?

그의 작품 활동은 1974년부터 시작된 것으로 되어 있다. 1974년 한 해 동안 그는 제3회 ST전, 제1회 대구현대미술제, 제2회 앙데팡당전, 제1회 서울비엔날레전에 작품을 출품하고 있다.

그는 나보다 4년 연배이다. 그가 홍대를 입학한 해인 1963년은 내가 고등학교 1학년 때였다. 그가 작품 발표를 시작한 1974년에 나는 대학교 4학년이었고, 제1회 대구현대미술제와 제2회 앙데팡당전에는 같이 출품했었다.

나는 지금 이 글을 서두르지 않고 침착히, 마치 무슨 보도자료라도 작성하는 듯 침착하게 쓰려고 노력하고 있다. 왜 그러는지는 차차 밝혀지게 되기를 바란다.

얼마 전 어느 좌석에서 누가 한국의 미니멀 세대는 누구냐고 물었던가 해서 이렇게 대답했다. 미니멀 세대가 누군지는 모르지만 나, 박서보, 윤형근, 문범 등등이 다 같은 세대라고. 참고로 얘기하자면 나는 마흔일곱, 윤형근, 박서보는 다 환갑을 넘긴 분들이고, 문범은 서른 아홉이다. 이 네 사람이 같은 세대라고 하는 말은 조금도 과장되거나 왜곡됨이 없이 그대로 사실이다. 그리고 사실은 우리나라 70년대 미술의 한 단면을 잘 보여주는 예이다. 김용민도 물론 같은 세대이다. 그와는 많은 전시를 같이 했고, 그의 전시는 거의 다 보았고, 또 무슨 세미나나 연구발표다 하는 모임에도 많이 동석했었다. 내가 유독 김용민의 전시나 무슨 모임에 일부러 찾아가서 동석했다는 말이 아니다. 그때는 모두 다 그랬다. 소위 70년대 미술 운동에 동참하던 사람들은 자주 모임 수밖에 없었다. 삼사십 명씩, 많으면 백 명에 가깝게 참여하는 대규모 전시가 많았기 때문이었다. 이것이 미술의 집단화 운동이라 해서 시비가 분분했지만 그것은 여기서는 별도의 문제이다.

김용민은 ST라는 그룹의 멤버로 작품을 시작했고, ST그룹은 70년대에 가장 영향력 있는 현대미술 동인그룹이었다. 참고로 1973년 6월 명동화랑에서 열린 제2회 ST그룹전에 참가한 사람의 면면을 보면, 김홍주, 남상균, 박원준, 성능경, 여운, 이건용, 이일, 이재권, 장화진, 조영희, 최원근, 황현욱이다. 김용민은 같은 해에 열린 3회전부터 이 그룹에 참여한다. 또한 1977년 10월 견지화랑에서 열린 6회전에 참가한 사람의 면면을 보면 강용대, 강창열, 강호은, 김선, 김용민, 김용익, 김용철, 김장섭, 김홍주, 남상균, 박성남, 성능경, 송정기, 신학철, 윤진섭, 이건용, 장경호이다. 화단에 관심이 있는 사람은 여기서 낯익은 사람들의 이름을 확인할 수 있으리라. 이분들의 이름을 여기에 열거하는 것이 이 글의 전개에 도움이 될 것 같은 판단에서 그랬는데 실례가 되었다면 너그러운 아량으로 양해를 바란다.

70년 이래 ST그룹은 미술 세미나 형식으로 그 당시 젊은 미술학도들이 흥미를 가지고 주목했던 조셉 코수스의 「철학 이후의 예술」이란 에세이를 가지고 공개 토론회를 가진 것을 비롯해 10회의 토론회를 가져왔고, 전시회 오프닝 날에는 현장에서—요즈음은 일반적으로 퍼포먼스라고 부르는—이벤트 쇼를 가져왔다. 이러한 이 그룹의 활동에서 김용민은 이건용과 더불어 중요 멤버였다. 카탈로그에 의하면 김용민은 여섯 차례의 이벤트를 발표했고 1977년 ST 회지에 『아트 인터내셔널』에서 발췌한 「한스 하케의 예술」이란 글을 번역 발표했다.

나는 지금 이 글을 누가 읽기를 기대하며 쓰고 있는가? 이런 얘기는 우리 세대는 다 알고 있는 얘기고 다른 세대들은 전혀 관심이 없는 얘기일 텐데...

김용민은 서울을 떠났다. 나는 그가 언제 서울을 떠났는지 알지 못했다. 오늘 연산에 있는 그를 만나고 왔다. 충남 연산은 그의 고향이다. 십 년 남짓 되었다고 한다. 오늘 만나는 것

도 실로 8년 만에 만나는 것이다. 그간 나는 그가 정신적으로 몹시 불안정하다는 소식을 풍문으로 들었었다. 그가 아직 서울에 있을 때도 이미 그가 불안정해 보인다는 얘기를 들었었고 또 내가 보기에 그랬다. 그의 과묵함, 그리고 미술을 대하는 그의 진지함. 정말 그의 과묵함과 진지함은 매우 인상적이다. 과묵하고 진지한 사람에게 따르기 마련인 어눌함, 요령부득, 그리고 그에 따른 생활에서의 실패. 내 짐작엔 잠실에서 은행 빛을 내어 열었던 미술 학원의 실패 이후 그가 서울을 떠난 것 같다. 반면 그가 얻은 것이 있다. 후배들의 각별한 애정이 그것이다.

70년대 미술운동을 특징짓는 점은 무엇보다도 그 엘리트주의적 배타성이라고 해야 할 것이다. 이 미술운동이 양적으로 팽창해나갈수록 그 배타성이 노골화되었고, 그 미학의 범주에서 벗어나 있는 사람들은 상대적으로 소외감을 느껴야 했다. 한국미술청년작가회라든가 방법전 등 또 다른 대규모 모임은 어쨌든 이 배타성에 의해 밀려난 사람들이 스스로의 권익을 지키고 주장하기 위해서 모인 모임이었다. 이러한 와중에서 우왕좌왕, 일회일비하던 젊은이들이 결국 절망 끝에 그 절망의 힘을 들어 새 희망의 정수박이에 들어부어 보고자 한 것이 《토해내기》전과 같은 래디컬한 전시였다고 본다. 김용민에게 애정을 가진 사람들은 대략 이러한 정서를 가진 사람들이었다. 밀려난 사람들, 섹트화된 70년대 미학에 불신의 눈초리를 보내고 있던 사람들... 그러나 김용민 자신은 70년대 미학과 그 미술운동에서 밀려난 사람이 아니었다. 1979년 제15회 상파울로 비엔날레 출품 작가로 선정되었고, 1982년엔 서울미술관에서 매년 기획하고 있는 문제작가 작품전(평론가11인이 위촉 선정한)에 출품하였고, 1983년에 일본 5개 도시를 순회 전시한 《한국현대미술 70년대 후반 하나의 양상》전에 출품하기도 했다. 그런데 무엇이 그로 하여금 서울을 떠나게 했을까? 그리고 후배들이 그에게 보여주는 각별한 애정의 정체는 무엇일까?

김용민의 고향 연산은 호남선 완행열차 역이 있는 그저 그렇고 그런 시골 마을이다. 그가 사는 집은 일제 때 지어진 집이다. 낡은 비닐 장판 틈으로 다다미가 보였다. 집의 삼분의 일은 무너졌고 삼분의 일은 썩어가고 있었고 나머지 삼분의 일 정도만 그가 손수 수리하여 사용하고 있었다. 그곳 국민학교 교장을 지내셨던 부친과 모친이 다 작고하여 이제 그 혼자만이 외롭게 그 집을 지키며 살고 있었다. 서울의 각박한 삶에 지쳐 몸과 마음이 피폐해질 대로 피폐해져 낙향한, 깡마르고, 말없고, 눈빛만 형형한 독신의 화가, 다 무너져 가는 고옥, 잡초가 무성한 마당, 아무도 손보는 이 없어 저 혼자 열매를 매달았다 떨어뜨리는 오래된 대추나무, 감나무, 은행나무, 모개나무 그리고 그 나무에 달라붙어 있는 허물 벗은 매미의 형해, 쏟아지는 피약별, 여름 한낮의 폭염, 간단없이 흘러나오는 라디오의 유행가 소리, 방한쪽 면을 완전히 차지하고 있는 제작 중인 작품, 수염을 길게 기르신, 유학자이기도 하시었던 선친의 사진. 이 정도면 서울의 여성지 기자들, 아니면 미술지 기자들의 구미를 만족 시켜줄 완벽한 배경과 주인공 아닌가! 아닌 게 아니라 전람회 오프닝 장을 사교장 삼아 목욕하고 향수 뿌리고 등장하여 2차 노래방, 3차 락카페를 기대하는 아줌마들이 김용민의 개인전 오픈 날을 손꼽아 기다리며 외출을 준비하고 있는 것이란 조짐이 나로서는 느껴진다. 나는 김용민이 포즈로 낙향할 사람이 아님을 알고 있었고 또 이번에 그것을 확인할 수 있었다. 그의 낙향은 마지막 남은 선택이었을 뿐이었으리라. 그러기에 그는 일절 농사를 짓지도, 꽃을 기르지도, 정원을 손질하지도 않는다. 텃밭을 일구어 오이나 가지, 고추라도 심을 만하건만... 그러면 손수 차리는 식탁에 신선한 야채라도 오를 수 있으련만.

그는 요즘 오토바이를 타고 다닌다. 대전-연산 간 국도를 120킬로로 달린다. 그리고 운전면허 시험을 준비하고 있는데 한 번 떨어졌다고 했다. 책꽂이에 꽂혀 있는 운전연습백과

라는 비디오테이프와 그 위의 오토바이 헬멧이 그것을 증명하고 있었다. 그는 또 복사기를 구입하여 70년대 만들었던 모든 에스키스를 복사하여 아홉 권에 이르는 에스키스집을 만들어두고 있었다. 연산, 김용민의 집, 소설 속의 한 장면이 되기에 충분한 배경과 주인공, 그러나 그 자신은 자신을 의식하지 않는다.

풍경이 풍경을 반성하지 않는 것처럼
곰팡이 곰팡이를 반성하지 않는 것처럼
여름이 여름을 반성하지 않는 것처럼
속도가 속도를 반성하지 않는 것처럼
(김수영, 「절망」 1-4연)

그러기에 우리의 화두는 오토바이 운전과 운전면허 시험일 수밖에 없었다. 남에게 자기 작품을 표절당했다는 피해의식과, 나의 작업이 그 누구의 것과 비슷하다는 자격지심과, 자기 작업에 어떤 이론적 틀을 세워야 한다는 해석에의 모더니즘적 갈망을 이제 불식하고 마당에 꽃도 가꾸시고 채마밭도 일구시기 바란다. 이때의 꽃 가꾸기는 결코 포즈가 될 수 없는 것이다. 당신은 무슨 근거로 그렇게 말하는가라고 내게 묻겠는가? 그것은 포즈가 아니다.

왜 우리는 김용민에 대해 애정을 갖고 있는 것일까? 권력지향적, 출세지향적 화단 풍토에서 밀려나버린 그의 순진함에 대한 동정인가? 미의 순교자처럼 보이는 그의 삶의 행태에 대한 낭만적 호기심일까? 아직도 향수로 남아 있는 한 예술가상을 김용민에게 투사시키고 대리만족을 취하고 있는 것일까?

이번의 전시는 후배들의 노력에 의해 이루어진 것이다. 그가 연산에 칩거한다는 것을 알아낸 후배들이 찾아 내려가 전시회를 권유했던 것이다. 그리고 나도 이렇게 그를 소개하는 글을 쓰게 되었다. 나는 이런 후배들이 걱정된다. 서울에서의 화려했던 작품 활동, 그리고 갑작스러운 은둔, 시간이 정지해버린 듯한 연산 화실에서의 삶, 이런 것들이 좋은 기삿거리, 애깃거리가 된다는 사실이 걱정된다. 후배들은 순수하게 김용민에 대한 애정으로 그를 컴백시키고 있지만 그들의 뜻과는 달리 그가 일회용으로 상품화되고 또 그가 상처를 입게 될 가능성이 없지 않다. 왜 전에도 한 번 그런 경험이 있지 않은가?

무릇 작품이란 살아남은 자들의 지성스런 퇴살림을 통해서만 그 생명이 존속된다는 가르침에 따라 우리가 이번 김용민 전을 준비하는 것이 되겠지만 이 전시를 계기로 김용민의 생활에 하등의 변화가 있어서는 안 되겠다는 것이 나만의 생각은 아닐 것이다. 그는 여전히 고향 연산의 고옥에서 지금처럼 지내야 할 뿐이다. 그것이 이십일 세기가 우리 화가들에게 요구하는 삶의 모습이기 때문이다.

풍경이 풍경을 반성하지 않는 것처럼
곰팡이 곰팡이를 반성하지 않는 것처럼
여름이 여름을 반성하지 않는 것처럼
속도가 속도를 반성하지 않는 것처럼
졸렬과 수치가 그들 자신을 반성하지 않는 것처럼
바람은 댄 데서 오고
구원은 예기치 않은 순간에 오고
절망은 끝까지

그 자신을 반성하지 않는다
(김수영, 「절망」 전문)

(1994)

비엔날레와 대안 공간

비엔날레와 대안 공간이라.... 블록버스터를 지향하는 비엔날레와 미학적 소수화, 분자화를 지향하는 대안 공간은 서로 대척점에 서 있는 것이 틀림없는 바, 이 글은 대체로 둘을 대립시켜 한쪽을 비판하는 글이 되어야 마땅하렸다.

허나, 비엔날레도 다 비엔날레가 아니요 대안 공간도 다 대안 공간이 아니다. 비엔날레도 공주 금강 가에서 열리는 금강자연미술비엔날레 같은 것도 있고, 장소로 보나 추구하는 미학으로 보나 제도 미술 공간에 근접한 모모한 대안 공간(을 표방하는 화랑)들도 있으니 말이다. 그리고 보니 둘을 대립시켜 한쪽을 비판하는 일은 너무 나이브해 보인다. 둘은 우리나라에서 대적관계라고 보기 어렵지 않은가? 그 예로서 대안 공간 작가들이 심심찮게 비엔날레에 초대되어가고 비엔날레 측에서 대안 공간들에게 일거리도 심심찮게 주니 말이다. 여하튼 우리나라에선 둘은 공생관계에 있다. 공생이 아니라면 적어도 ‘수혜’와 ‘시혜’ 관계에 있다.

이 글은 비엔날레라고 하는 대형 전시 행태를 비판하고 정치적으로나 미학적으로 대안적 가치를 추구하는 대안 공간의 순수성을 옹호하려는 의도를 가지고 시작하고 있는데, 이렇게 썩내려가면서 어쩐지 그 의도대로 되어갈 것 같지 않은 예감이 든다. 한마디로 자신이 없는 것이다. 다시 말하면 나 자신이 미학적으로나 정치적으로나 심리적으로나 대안적 가치로 갱신되어 있지 못하다는 자의식이 든다는 말이다.

나도 모모한 대형 비엔날레의 초대 작가가 되고 싶다! 그리하여 이러한 경력을 차곡차곡 쌓아 모모한 화랑에서 화려하게 개인전도 하고 싶다! 아~~. 그리고 잘 팔려서 목돈도 좀 만져보고 싶다. 이런, 저 어둡고 깊은 곳(dark self)에서의 욕망을 지워버릴 수 없다는 말이다. 이 글쓰기가 이런 욕망을 식히는(‘지우는’이 아니라!) 마음의 수행이 되면 다행이겠다.

올해는 우리나라 비엔날레의 쌍두마차인 광주비엔날레와 부산비엔날레를 둘 다 구경했다. 언제나 그렇듯이 급박하게 짜놓은 일정에 쫓기며 수백 명의 학생들을 인솔(?)하면서였다. 대학에 몸담고 있다 보니 언제나 이렇게 수많은 학생과 동행하여 비엔날레를 구경하게 된다. 이럴 때의 맘 상태는 그냥 수학여행이나 엠티 온 것과 다르지 않아 풋풋한 학생들과 늘상 만나는 익숙한 학교 강의실이 아닌 외부의 장소에서 만난다는 다소 들뜬 기분이 되어버린다. 그냥 건성건성 지나친다. 수첩에 뭘 적어가며 열심히 보는 아이들도 더러 눈에 띄지만 대부분은 나와 마찬가지로이다. 이번 광주비엔날레와 같이 좀 ‘읽어줘야 하는’ 작품들은 눈에 안 들어온다. 그리고 구태여 읽어주고 싶은 생각도 안 든다. 광주비엔날레 전시장은 언제나 느끼는 것이지만 어찌 그리 답답하고 숨이 막히고 혼잡한지 얼른얼른 보고 밖으로 나와버린다. 대형 쇼펍몰이나 백화점에서 느끼는 ‘상품 멀미증’ 비슷한 ‘작품 멀미증’이 심하게 도지는 곳이 광주비엔날레 전시장이다.

나의 비엔날레 기피증은 이렇게 생리적인 것에서부터 시작되어 심리적인 것으로, 미학적인 것으로 전이되어간다. 그래, 나는 어려서부터 사람 많은 곳을 싫어했어. 사람 많은 곳에선

멀미를 하곤 했었지. 시장에 물건이 산더미같이 쌓여 있는 걸 봐도 그랬고. 그런데 수십억 씩 쓰는 이런 비엔날레와 같은 대형 전시가 과연 우리 미술에 필요한 것일까?

올해 부산비엔날레 김원방 전시감독의 「비엔날레, 혹은 낭비의 사용가치」와 같은 글은 이런 의문에 대해 일정 부분 답을 준다는 점에서 공감이다. ‘바로 지금’의 예술을 설 새 없이 실시간으로 포착하고, 한 공간에 종합하여 보여주는 비엔날레 식의 대형 전시들은 그 자체가 예술을 새로이 획득·생산·보존하는 거대한 장치라는 것이며, 이를 통해 국제미술의 새로운 흐름, 정의, 현 예술의 정치사회학적, 역사적 의미, 나아가 금전적 가치 등 소위 예술에 관련된 ‘상징 시스템’이 경쟁적으로 구축되는바, 이 과잉 생산된 상징 시스템이 자신의 유지를 위해 스스로에게 행하는 ‘필연적 낭비’의 과정이 비엔날레 같은 낭비적 대형 전시라는 것이다. 스스로의 생존을 위해서… 어느 누구를 위해서가 아니라….

‘미술 스스로의 생존을 위해서’라고만 내세우기엔 돈을 댄 쪽에 대해 좀 미안하니까 ‘홍행’과 그 홍행을 통한 “지역경제에 미치는 긍정적 효과”에 그렇게 매달리는 것이구만. 흠… 일단 그 의미를 이해할 수는 있겠다. 스스로 낭비라고 고백하니 말이다. 그리고 낭비도 말 그대로 그냥 낭비라는 뜻이 아니고 ‘사용가치가 있는 낭비’라고 하니 말이다. 그러나 부산비엔날레에서 본 작품들은 척 보아도 ‘낭비’임에는 분명해 보이니 어디에 그 ‘낭비의 사용가치’가 있는 것인지 찾아내기는 어려웠다. 낭비의 ‘동종요법적’ 시행 안에 그 사용가치는 이미 ‘모방적 방어’의 형태로 내포되어 있는 것으로 읽어줘야 하는 것일까?

하인츠 페터라는 독일에서 온 평론가가 모 잡지에 기고한 글을 읽어보면 프랑스 철학자 조르주 바타이유의 사상에서의 ‘낭비’는 무력으로 억압되었던 에너지들을 해방시킴으로써 발생하는 무절제의, 그러나 치유적 의미의 낭비를 의미한다고 한다. 그래, 이 글은 바로 이해가 된다. 치유를 위한 낭비, 그러니까 사용가치가 있는 낭비라는 뜻 아닌가. 그런데 ‘치유’의 의미는 실종되고 ‘무절제’의 측면만이 부각되었다는 하인츠 페터의 부산비엔날레에 대한 비판에 한 표!

난 올해 금강자연미술비엔날레에 출품했다. 공공미술과 생태미술, 그리고 이 둘을 포함한 ‘미술 생태’에 점차 관심을 집중하게 되면서 그간 금강자연미술비엔날레를 주목하여 보게 되었고, 이명박 정부의 대운하 공약이 사회적 저항의 쟁점으로 떠오르자 공공미술, 자연미술, 생태미술의 정치성을 드러내보이고자 했던 그간의 충동이 끓어올라 비엔날레 측에 간청하여 출품 작가가 되었다.

이 비엔날레 참여 작가가 된 후 자주 공주를 왔다갔다하면서 이 작은 도시 공주에서 벌어지는 소박한 자연미술비엔날레(이 ‘비엔날레’란 명칭은 지자체로부터 기금을 따내기 위해 교육지책으로 붙인 것이란다)의 매력에 빠졌다. 출품 당사자의 자찬과 다변은 덕이 안 될 터인 즉, 말을 아끼겠다. 백지숙은 서울신문의 칼럼에서 금강자연미술비엔날레가 ‘남는 장사’를 했다고 요약해줬다. ‘낭비’와는 아주 반대다.

나는 금강자연미술비엔날레에서 ‘미술의 대안적 가치’를 추구하는 모습을 본다. 내가 생각하는 ‘대안적’이란 말의 의미는 비교적 구체적이다. 우선 공간적으로 ‘까발리진’ 대도시가 아니라 작고 조용한 지방 도시가 그 그라운드라는 점이다. 그리고 모뉴멘탈한 공간정보보다는 시간성의 추구, 다시 말해 금강자연미술비엔날레의 작품은 야외에서 서서히 풍화되고 부패되어 소멸되어감을 추구한다는 점이다.

그리고 엘리트주의적 작가주의를 표방하지 않는다는 점이다. 국내건 국외건, 유명한 작가를 포함시키려 하는 데는 무관심하다. 오히려 (소위) 주류 미술계와 자의건 타의건 거리를 둔 사람들이 주로 모여 전시한다는 점이다.

그리고 거의 한두 달을 작가들이 현장에서 기거하며 작업하며, 적잖은 작가들이 두 번, 세 번씩 출품하는 ‘정작성’을 보인다는 점이다. 대부분 공주와 대전 근처에 사는, 이 비엔날레의 주 멤버인 ‘야투(野投)’ 회원들은 매년 출품을 한다. 그리고 국제 교류팀장 양계 벨린은 십여 년째 불박이다.

이들은 모여서 작업하는 과정을 중히 여기며 작업을 도와주러 세계 각지에서 온 자원 봉사자들과 작가들이 함께 ‘자연미술 워크숍’도 하고 그 워크숍 결과물을 전시도 하며 그 자원 봉사자들을 ‘준 작가’ 대우를 해준다는 점이다. 그리고 그들은 무엇보다도 파티를 좋아하며 자주 서로 어울려 즐겁게 논다는 점이다. 아니, 매일매일 함께 모여 먹고 자고 일하는 것 자체가 캠핑이요 파티다. 나는 비엔날레 준비 기간의 이런 모습들을 ‘미술의 생태적 실천’으로 보면서 즐겁게 참여했다.

이렇게 금강자연미술비엔날레에서 ‘대안적 비엔날레’를 본 내가 또 하나 좋게 본 대안적 전시는 문래동 철재상가에 있는 Lab 39라는 프로젝트 스페이스(그들은 철재상가 3층의 전혀 손질 안 한 다목적 공간을 이렇게 부른다)에서 열린 안해룡의 《아이들아 이게 우리학교다—도요하시》 전이다.

왜 좋게 보았냐고요? 우선 문래동이라는 게 좋았고요, 안해룡이란 작가가 미술학도 출신이 아니라 역사학도 출신이라는 게 좋았고요, 전시회에 미술관에서 얼굴이 익은 사람들이 별로 안 보이는 게 좋았어요. 전시의 주제—도요하시라는 일본의 작은 도시에 있는 조선인 소학교의 역사와 그 커뮤니티의 다큐멘트—도 좋았고요. 다~~ 내가 생각하는 ‘대안성’을 드러내 보여주고 있어서 좋았어요.

다른 대안 공간들도 here를 좀 본받아보아요.

(2008)

대안은 모더니즘의 퇴행에서부터

1974년 가을, 내가 대학 졸업반일 때 학술대회가 열렸다. 주제는 ‘인간을 떠난 예술, 예술을 떠난 인간.’ 나는 그때 오르테가 이 가세트의 『예술의 비인간화』라는 텍스트를 중심으로 발표했던 것 같다. 군사정권의 숨 막히는 정치 상황. 당시 미술계 사정은 아직 민중미술이란 이름의 가시적 움직임은 없었지만 모더니즘에 대한 불신이 이미 팽배해 있던 때였다. 참석했던 한 친구가 한마디 내뱉었다. “나는 차라리 의자 하나를 만들어 내놓아 지친 사람들이 쉬었다 가게 하고 싶다.” 그것은 군사독재의 절박한 상황에서 미술이 할 수 있는 일에 대한 그 어떤 절망감 혹은 자괴감의 표현이었을 것이다.

그로부터 20여 년이 지난 오늘날 우리는 실제로 작가들이 의자를 만들어 내놓는 상황을 목도하고 있다(예컨대 가브리엘 오르스코의 MoMA 정원에 매어놓은 해떡). ‘(작품에) 손대지 마시오’란 작품으로서의 의자가 아니라 ‘(작품에) 앉아서 쉬시오’란 의자로서의 작품. 아니, 작품이라고 말하기보다는 작품과 비작품의 경계를 가로지르는 것. 예술(작품) 쪽에서 보면 현실 속에 침투함으로써 예술이 확장된 것이고, 현실 쪽에서 보면 현실이 예술(작품) 속에 침투함으로써 예술의 재현주의적·신화적 영역을 해체시킨 것이리라.

세기말, 문화 다원주의의 와중에서 비교적 분명하게 보이는 것은 제도로서의 모더니즘 패러다임에 대한 대안적 움직임이다. 그 움직임의 가장 대표적이고 강력한 주체가 민중미술이었

다면 민중미술의 거대 담론의 무게를 벗어나 미세한 시각으로 오늘의 미술계에서 벌어지고 있는 일들을 들여다보는 일은 거대 담론의 모순을 비껴가는 일이 될 것이다. 거대 담론의 모순을 비껴가? 그렇다. 무거운 담론에 의해 매몰된 다양한 담론들을 발굴해내자는 시각이다. 성의 문제, 일상성의 문제, 미시 권력, 규율 권력의 문제 등등.

도시개발 도시계획 공공미술품 등에 내재되어 있는 문제점을 드러내는 작업을 해나가고 있는 <성남 프로젝트>(모란 프로젝트, 현저동 프로젝트 등 그때마다 구성원이 달라지는 변신 그룹). 일본군 위안부 할머니들이 모여 사는 나눔의 집에서 할머니들과 같이 돌길을 만들고, 초상화를 그려드리고, 할머니들의 유품 캡슐을 만드는 등의 봉사활동을 보여준 <나눔의 집 프로젝트>. 졸업 전 무용론을 자신의 (졸업) 작품으로 만들어 각 대학을 순회하며 전시했으며 교수들과 합의하여 졸업 작품 심사를 없애고 졸업 작품전이란 이름의 전시도 없애버린 <졸업 전이 밥 먹여 주냐>팀. 지난 가을 이천의 한 폐공장에서 8개 대학 약 1백여 명의 학생과 교수들이 참가하여 제도 교육에 눌러 잠복해 있던 그들의 에너지를 발산시킨 <이천공장미술제>. 송과구청의 협조 아래 송과구청 화장실에서 열린 《송과구청 화장실에는 ‘불일’이 있다》전.

거대 담론의 틀로 볼 때 사소해 보이는 이런 일련의 미술적 사건들을 경험하면서 최근 누군가의 글에서 본 ‘간극의 개념’이란 말을 되새겨본다. 체제를 변혁시키려는 게 아니라 체제에 적응하고 살아남기 위해 그 체제의 틀 안에서 조용한 ‘역행’을 수행한다는 간극의 논리... 또 얼마 전 공중과 방송에서 취재하여 방영한 포천의 가난한 젊은 화가들 프로그램을 생각해본다. 그 프로그램이 자칫 모더니즘적 예술 신화를 부추길 우려가 있음을 감안하더라도 자본주의 사회에서의 예술가의 삶, 그 간극의 삶의 한 모델을 보여주는 예가 아니었나 생각해본다.

예술가는 공급 과잉 상태다. 누군가 말했듯이 현대 사회에서 예술가의 경제적 위상은 본질적으로 불안정하다. 정치나 종교의 속박으로부터, 대중문화의 저급한 상업주의로부터 자신을 분리시키면서 예술의 자율성을 추구해온 모더니즘의 엘리트주의는 그 양자로부터 경제적 기반을 얻지 못하고 중산층(이상)에 한정된 컬렉터에 의존함으로써 만성적 공급 과잉의 상태를 면치 못하게 된 것이다. 주변을 둘러보면 금방 알 수 있다. 매년 쏟아져 나오는 미대생들이 졸업과 동시에 어떤 처지에 놓이게 되는가? 미대생들의 꿈은 좋은 작품을 제작하여 작가로서의 명성을 높이고 미술시장 안에서 팔리는 작가가 되는 것이다. 모두의 꿈이 아닐지 몰라도 이렇게 되는 것만이 성공으로 간주되는 분위기에 젖어 있다. 그리고 대학의 미술 교육을 비롯한 제도 내의 모든 장치도 여기에 맞춰져 있다. 문제는 이러한 꿈을 이루는 길이 지극히 좁다는 데 있다. 이것은 모더니즘 패러다임이 예술가의 삶 앞에 던져놓은 덫이다. 진보와 새로움과 (빠른) 속도라는 계몽주의 프로젝트의 이데올로기에 휘둘려온 우리의 정서는 이 덫 앞에서 좀처럼 침착하지 못하고 강박적이 된다. 새로움에의 강박, 성공에의 강박... 그 대안은 없는 것일까?

퇴행. 나는 모더니즘의 대안을 수행하려면 모종의 퇴행이 수반되어야 한다고 믿는다. 모종의 퇴행. 말하자면 모더니즘의 승리의 역사 속에 떠오르는 예술의 자율성, 개인적 독창성, 고립적 천재성 등의 개념으로부터 물러난다는 의미에서의 퇴행이다. 그리고 그것은 모더니즘 미학으로 탄탄히 무장한 학교·화랑·미술관·언론매체 등을 아우르는 제도권적인 미술 제도로부터의 퇴행이자 그것에 대한 ‘조용한 혁명’을 포함한다.

(2000)

정치적인 것과 개념적인 것의 연결을 보여주기

『아트 인 컬처』에서 경기도미술관의 《한국의 역사적 개념미술 1970-80년대》전을 지상 중계한다며 원고를 의뢰해왔다. 일단 쓰고 나서 원고 청탁 메일을 다시 보니 최대가 A4 한 장이라네. 그래서 한 장으로 줄여보니 너무 ‘신문기사’ 같아서 재미없네. 그래서 여기에 원래 원고를 포스팅해본다. 그런데 일단 이 원고를 그냥 디밀어볼까?

1970-80년대의 내 작업에 대한 나의 해석: 정치적인 것과 개념적인 것의 연결을 보여주기

이번 전시를 준비하기 위해 경기도미술관 큐레이터들과 인터뷰를 녹화하기 전 미리 서너 가지의 질문 문항을 받았다. 그중에 첫 번째 문항이 ‘정치적인 것이 개념적 작업으로 어떻게 연결되는가’였다. 흥미롭고 신선했다. 여태까지 이런 질문을 받아본 적이 없었기 때문이다. 나는 그간 한국의 70년대 미학을 대변하는 모더니스트로 알려져 있었고, 한국의 70년대 모더니즘은 정치와는 거리를 두었고 또 두어야 하는 것으로 알려져 있었기에 내게 이런 식으로 질문하는 사람은 없었던 것이다.

나는 어제 경기도미술관에 다시 가서 새삼스럽게 내 인터뷰 녹화된 것을 꼼꼼이 들여다보며 이 글의 방향을 이 첫 번째 질문 문항과 관련지어 써보려고 맘먹었다. 다시 말해 이 글은 전시장에 가면 녹화된 것을 보고 들을 수 있는 첫 번째 인터뷰 문항에 대한 답을 요약한 것이 될 것이다.

그리고 또 생각해보니, 나의 이번 출품작들이 70년대 미술을 탈정치적 미술 현상으로만 기술하는 경향에 대해 이의를 제기하는 식으로 구성해보았음을 상기하게 되었다. 그리고 큐레이터와의 사전 대담에서 나는 이번 전시가 과거 70-80년대 작품들을 단순히 아카이브를 모아 보여주는 식이 되어서는 안 되며, 그 어떤 해석을 ‘적극적’으로 내놓아야 한다고 강조했다. 점도 상기하게 되었다. 적극적이란 말에 따옴표를 붙인 이유는 단순한 아카이브 전시도 ‘자연히’ 그 어떤 해석을 유발하기 때문이다. 자연히 뒤따르는 해석이 아닌 ‘적극적 해석’, 그것을 이번 전시 출품작에서 ‘나’는 ‘정치적인 것과 개념적인 것의 연결을 보여주기’로 상정했었다.

우리가 잘 알다시피 한국의 1970-80년대는 1972년의 유신 선포, 1974년의 긴급조치 1-4호 발표, 1979년 박정희 피살, 80년의 광주항쟁, 뒤이어 제5공화국의 군사독재정권 설립으로 이어지는 숨 가쁜 정치 일정을 보여주고 있다. 이러한 70-80년대의 정치 일정 속에서 나의 인생 일정은 1970년 군 입대, 1973년 제대, 1975년 졸업과 동시에 결혼, 이후 중고교 미술교사 재직으로 이어졌다.

당시 모더니즘 미학의 기존 미술 언어를 전복시키는 ‘미학적 혁명성’에 매료되어 있던 나는 이러한 현실 정치 속에서의 ‘정치적 혁명성’을 거리를 두고 바라보며 흠모하고 괴로워했다. 이러한 내게 쉽게 이렇게 충고해주는 것도 가능했을 것이다. 즉, “야, 네가 지금 하는 작업을 당장 때려치우고 현실 정치를 풍자·공격하고 민중의 현실을 그리는 작업을 바로 시작하면 될 거 아냐? 네게 부족한 건 용기야!” 실지로 나의 후배들은 나를 정치미술의 길로 이끌기 위해 나의 집을 설득 차 방문하기도 했었다.

그러나 위에 약속한 7,80년대 나의 이력에서 보다시피 나는 결코 정치혁명적 모험을 불사하는 삶을 살 수도 없고 살지도 않은 인물이었다. 나는 후배들의 권유와 설득을 거절하며

나는 나 자신에게 정직한 작품을 하기로 맘먹었었다.

생각해보면 현실 정치를 전복시키려는 정치적 혁명성과 기존 미술 언어를 전복시키려는 미학적 혁명성은 결코 배치되고 맞서는 것이 아니다. 모더니즘의 미학적 혁명성은 현실정치적 혁명성의 미학적 꿈이다. 그러나 한국 근대사의 착종 속에서 이러한 언술은 공허하게 울릴 뿐이었다. 나는 73년 제대 이후 몹시 괴로워했고, 그러한 와중에도 74년부터 촉망받는 모더니스트로 자리매김되고 말았다.

80년 광주항쟁 이후 엄혹한 군부독재정권의 탄생을 묵묵히 지켜보며 나는 미술 언어를 전복시키는 의미를 갖고 있었다고 믿었던 나의 <평면 오브제> 시리즈 작업의 지속에 회의를 느끼고 그것을 적극적으로 마감하는 작업들을 시도하였다. 그리고 그 작업들을 1981년 3월 국립현대미술관에서 열린 《제1회 청년작가》전에 선보였다. 기존의 천 작업을 포장지로 싸거나 박스에 넣고 캡션을 써넣은 작업, 액자를 끼운 작품을 뒤집어서 뒷면을 제시하는 작업, 1981년을 사는 소시민 예술가의 비통하고도 우울한 일상을 포토 에세이 식으로 만든 <신촌의 겨울> 등등이 그것이다. 그리고 비슷한 시기에 열린 《오늘의 상황》전에는 작품을 포장해서 전시장에 가져온 후 아직 개봉 안 한 것처럼 보이거나 사실은 속이 비어 있는 상자뿐인 <오늘의 상황 전에>라는 작품을 출품했었다.

이번에 주로 1981년에 제작 발표한 작업들을 재현한 것 위주로 내 부스(booth)는 구성되었고, 그 이유는 앞서 말한 대로 ‘정치적인 것과 개념적인 것을 연결하기’로 나의 70-80년대 작업을 해석해보려는 의도의 표현이다.

(그런데 여기서 계속 찝찝하게 머리를 짓누르는 ‘개념미술’ 혹은 ‘개념적’이란 말과, ‘모더니즘-모더니스트’란 말이 분별없이 사용되고 있음에 대해 잠시 얘기해야 될 것 같으나 내게 허락된 원고지 분량을 넘어갈 것 같아서 그냥 ‘개념미술’ 혹은 ‘개념적’이란 말을 매우 일반적이고 넓은 의미로 쓰고 있으니 헤량해줍시사 말씀드리고 싶고... ‘모더니즘’, ‘모더니스트’란 말도 마찬가지로 말씀드리고 싶고...)

그 81년의 몇 작업 이후 나는 앞서 말했듯이 소시민 예술가인 나 자신에게 정직한 작업을 하기로 마음을 더욱 굳혔었다. 엇그제 배달된 『녹색평론』 2011년 1-2월호를 읽다가(염무웅의 「벽초 다시 읽기」) 나의 당시 그 상황과 명료하게 유비(類比)되는 구절을 발견하였기에 인용하자면...

“벽초는 끊임없는 반성을 통해 정직한 자기인식에 이르러 애썼고 이를 바탕으로 자신의 능력과 체질이 감당할만한 범위 안에서 최선의 올바른 실천 활동으로 나아가고자 했다.”

감히 벽초 홍명희의 삶과 예술을 나와 비교한다는 게 송구스럽다. 그럼에도 불구하고 “바로 나도 그랬었습니다”라고 말씀드리고 싶다. 1982년부터 약 10년간 제작된 판지, 합판 작업은 정직하게 나를 판단하고 당시의 내 능력과 체질이 감당할 만한 작업을 하겠다는 결심의 결과였다.

그리고 90년 초부터 제작하기 시작한 소위 땡땡이 작업으로 불리는 <가까이... 더 가까이...> 시리즈의 작업은 모더니스트로서의 자기부정과 균열을 보여주는 작업이었다. 자기부정과 균열. 그 결과 나는 심한 우울증으로 최종 판단된 병에 걸려 건강을 심각하게 잃고 양평으로 이주하게 되는데, 나는 그 때의 나의 병이 모더니즘의 체화에 따른 업보로 판단하고 있다.

2000년 새로운 밀레니엄의 벽두에 나를 병에서 구하고자 하는 내 처의 굳은 결심에 의해

결행된 양평으로의 이주는 내 삶과 예술을 크게 바꿔 놓았으나 그 이야기는 70-80년대의 작업을 주로 이야기하려는 이 글의 범위를 벗어나기에 여기서 그만 그치고자 한다.

(2011)

6. 당신들의 낙원에서 우리들의 낙원으로

[쇄석의 고고학] 작품 이미지 부연 텍스트

작품의 기본 개념은 서낭당의 돌무지이다. 우리나라 사람들은 돌맹이 쌓아올리기를 좋아한다. 산행을 하다보면 심심찮게 돌무지나 그 주변에 돌맹이들을 쌓아 일종의 돌탑을 만들어 놓은 모습을 볼 수 있다. 그리고 누군가 남이 쌓은 돌탑 위에 조심스레 돌맹이 하나를 올려 놓는 모습도 볼 수 있다. 이러한 행위의 근거에는 서낭당 돌무지에 돌맹이를 던져 안녕과 복을 빌던 민속 신앙이 있다고 본다.

이 돌무지 작업은 자연물인 돌을 쌓아놓는다는 점에서 기념비성이 배제되고 예술작품으로 군림하지 아니하고 자연경관 속에 스며드는 에코페미니즘적 작업이며 지나는 사람들의 계속적인 참여로 작품이 지속태로 존재한다는 점에서 작가가 관객 위에 군림하지 아니하는 민주적 공공미술 작업이다. 또한 전체 비용이 적게 들고 제작 설치 과정에서 쓰레기 발생이 전혀 없는 저 엔트로피 작업이며 폐선 부지에 깔린 쇠석들이 정리되고 경우와 필요에 따라서 언제든지 돌맹이들은 재활용이나 철수가 용이한 친환경적이고 생태적인 공공미술 작업이라고 생각한다.

여기 모은 기찻길의 쇠석은 땅 속에 묻혀 있었거나 시냇물에 씻겨온 자갈과는 다르다. 인간에 의해 부서진 이 쇠석엔 이 철도의 개통 이래 폐선이 될 때까지의 세월의 지층이 덮여 있다. 승객들에 의해 배출된 똥과 오줌과 가래, 그리고 철길의 먼지와 녹이 켜켜이 쌓인 고고학적 쇠석인 것이다. 이 고고학적 세월의 지층엔 이름 모를 잡초와 이끼가 엮은 생존을 기대고 있기도 하다.

나는 이제 인간에 의해 부여된 그 기능을 다하고 자연으로 되돌려진 이 쇠석들을 한곳에 모아 돌무지를 만든다. 마치 행려의 안녕과 복을 빌며 던져진 서낭당의 돌무지처럼... 오가는 사람들이 또 그 돌맹이들을 조심스레 쌓아 올려 탑을 만들기도 하리라. 그리고 그것이 사람들이 오고간 흔적으로서 경계표가 되기도 하리라. 오랜 세월이 흐른 후 언젠가는 나무와 풀들이 우거져 그 자취를 찾아보기 어려워지기도 하리라. 그리고 또 오랜 세월이 흐르고 흐른 후 한 노인이 어찌다 이 돌맹이 하나를 주워 들고 이 돌맹이에 쌓인 역사를 꼼꼼이 드러다 보며 노년의 외로움에 벗 삼기도 하리라.

(2002)

[당신들의 낙원에서 우리들의 낙원으로] 작품 이미지 부연 텍스트

요즘 나의 관심사는 가족주의 비판이다. 혈연 가족주의는 우리나라의 크고 작은 사회 문제의 밑바탕에 깔려 있다. 그리고 이 가족주의란 핵은 또한 단일민족 신화를 강화시킨다. 그리고 그 결과로서 나타나는 현상이 외국인에 대한 두려움과 혐오감이다.

그러나 이 단일민족 신화는 중대한 위기에 몰려 있다. 출산율 저하와 인구 감소, 그리고 사

회의 고령화가 바로 위기의 징후들이다.

이제 우리는 어쩔 수 없이 단일민족 신화를 버리고 외국인과 더불어 사는 다민족 국가를 우리의 정체성으로 받아들이지 않을 수 없다. 외국인 근로자의 증가는 막을 수 없는 현실이며 농촌 총각의 삼분의 일이 외국 여성과 결혼하고 있는 것이 우리의 현실이다. 그럼에도 외국인을 대하는 태도가 두려움과 혐오감을 벗어나지 못하고 있는 것 또한 우리의 현실이다. 우리는 유로아메리칸에 대해서는 두려움이나 열등감을, 서남·동남아시아인들에 대해서는 우월, 혐오감을 가지고 있지 아니한가. 그런데 우리는 멀지 않은 미래에 서남·동남아시아인들과 한 국민을 이루며 살 수밖에 없다는 것이 자명하다. 나의 작업은 이러한 미래를 앞당겨 드러내고자 하는 의도의 소산이다.

작업의 내용은 서남·동남아시아 여러 국가의 언어로 ‘어서 오세요’, ‘우리들의 낙원’ 등의 글자를 바위에 새겨 표지판처럼 설치하는 것이다. 이 외국인 근로자들의 출신국 언어로 쓰인 ‘우리들의 낙원’이란 카피는 흥미할 만한 것이다. 지금 외국인 근로자들이 이 안양(安養, 낙원이란 뜻을 지님)유원지에 온다면, 이 유원지는 그들의 눈에 ‘당신들의 낙원’일 뿐이리라.... 그러나 미래에는 이곳이 그들에게 ‘우리들의 낙원’이 되어야 하리라....

표지판의 재료는 토목 공사를 하면서 나온 잡석들을 사용한다. 나는 언제나 비용을 적게 들이며 넌모뉴멘탈(non-monumental)한 외양을 띠는 에코페미니즘(eco-feminism)적 취향을 선택해왔다.

(2005)

[안양 공공미술 프로젝트 카탈로그 원고] 작품 이미지 부연 텍스트

이번 안양 공공미술 프로젝트에 참여하면서 힘이 좀 들었다. 작업이란 게 돌 쌓고 흙 퍼 나르는 일이니 완전 ‘노가다’였다. 내가 직접 삽을 든 경우는 적었지만 포크레인 기사들, 인부들을 잘 다루는 일이 참으로 힘든 일이었다. 그나마 내가 양평에서 같이 일해 본 경험이 있는 분들이었기에 망정이지 그렇지 않았다면 골병이 들었을지도 모르는 일이었다. 난 어쨌든 작업이 진행되던 3주간 하루도 빠지지 않고 옆에 서서 유무언의 간섭을 했다.

나의 작업, 돌로 만든 공원이 조경업자가 만든 것과는 과연 어떻게 다른 것일까? 내가 예술가니까 내 작업은 예술이고 조경업자가 만든 것은 그냥 작업일 뿐이라는 식으로, 미술제도론으로 해석하면 되는 것일까?

독일의 소위 뉴장르 퍼블릭 아트 현장을 방문했을 때, 그들이 마지막으로 남기는 말도 그것이었다. “우리들의 작업이 생태학자들이나 사회복지사들이 하는 일과 다른 점이 무엇인가는 하나의 질문으로 남습니다(왜냐하면 그들이 하는 일과 달라 보이지 않기 때문에!).” 그때 나는 그 말을 이렇게 이해했었다. “그래, 아방가르드는 원래 존재태가 아니라 가능태이고 래디칼하고 혼돈 속에 있는 게 그 본질이기 때문에 이것이다 저것이다 존재론적으로, 결정론적으로 구별해낼 수 없는 것이지.... 그리고 왠, 이게 바로 탈근대적인 태도라는 것이겠지...”

그러나 이제 나는 조경업자들의 일감인 작은 돌공원 만드는 일을 해놓고 나서 거기에 대해 답을 얻었다. 예술가(내)가 한 일은 조경업자와 한 일과 다르다! 돌 쌓는 솜씨가 다르다! 그냥 보면 바로 표가 나게 다르다! 예술가로서의 자연관, 세계관과 조경업자로서의 자연관, 세

계관이 다른 만큼 결과물이 다르게 나왔다. 물론 이 미학적 올바름은 조정업자도 넘보려면 넘볼 수 있는 지점이겠지만 정치적 올바름이라는 또 넘보기 힘든 지점을 예술가들은 직업적으로 선점하고 있다. 그 정치적 올바름이란 공공미술의 경우는 공공성이란 것이다. 내가 만든 돌공원에서 그 공공성은 축대에 의해 접근이 차단당한 개울로 내려가는 돌계단을 만들어 주는 것이었다. 거의 한나절을 소비하여 돌계단을 만드는 일이었다. 아무도 그 돌계단을 만들라고 종용한 사람은 없었다.

미학적 올바름과 정치적 올바름이란 두 가지 무기로 무장한 예술가를 ‘업자’가 당해내기는 어렵다! 내 말이 너무 방자한가? 업자를 무시하고 예술가를 특권화시키는 낯익은 수법인가? 하하하... 업자도 예술가와 꼭 같은 일을 할 수가 있다. 정치적으로도 올바르고 미학적으로도 올바른... 단지 예술가들이 더 훈련을 전문적으로 받아왔기 때문에 유리하다는 전략적 얘기일 뿐이다. 행정가들이여... 이 예술가들의 유리함을 전략적으로 잘 활용시게나...

내가 힘들었던 이유는 사실 또 딴 데 있었다. 나의 나이브 취향이 이영철 감독과 공무원(정확히는 안양시장!)의 아티피셜 취향과 안 맞는 데서 오는 어려움이었다. 나는 언제나 덜 만든 듯, 좀 깔끔한 마무리가 안 된 듯한 것을 선호하는 취향의 소유자이다. 1997년의 내 금호미술관 개인전에서 진행을 맡았던 미술평론가 정현이 교수와 처음에 부딪친 문제도 이것이었다. 나의 캔버스에 그린 땡땡이 작업과 전시 방식이 단호하고 깔끔한 카리스마가 없이 지저분하고 맥없어 보인다는 것이었다. 나는 나의 개인전이기에 정현이를 설득해나갈 수 있었지만 여기서는 그러기가 어려웠다. 공공미술은 어쨌거나 관객, 대중, 타인의 개입을 허용해야 하는 것 아닌가?

나의 미완성 미학은 나의 양보할 수 없는 철학이다. 완성에의 의지에서 나는 수많은 역사적, 정치적 부당성을 읽어낸다. 그것은 수납에의 의지, 질서와 규율에의 의지, 억압에의 의지, 박정희-김현옥-이명박으로 내려오는 토건적 완성에의 의지에 다름이 아니다. 이러한 의지가 안양천의 돌쌓기, 청계천의 돌쌓기라는 풀취미를 양산해 내는 것이다!

그러나~~ 나의 미완성 철학은 공공미술에서는 타협점을 모색해야 하는 법. 한 시대의 미술은 그 시대의 관람객의 수준을 넘어설 수 없는 법이려니...

그럼에도 나는 나의 고인들 작업(<우리들의 안양>)을 좀 더 완성도 있어 보이게 손대기를 바라는 안양시 문화예술국장님의 염원을 단호히 뿌리쳤다. 나의 예술의 이름으로...

때로 예술가는 그 시대의 평균적 미학을 단호히 거절함으로써 넘어서는 의지를 보여야 함이려니... 중얼 중얼 중얼중얼...

(2006)

[중촌을 품다 전 출품을 위한] 작품 이미지 부연 텍스트

행정중심 복합도시 중앙부 오픈 스페이스 약 200만 평, 공원부지로 확정된 구역을 도시가 완성될 때까지 일절 손대지 말고 개발되기 전의 상태로 그대로 보존하라!

작품 제안의 의미: 개발되기 이전의 모습을 그대로 공원의 형태로 보존하라는 이 작품 제안의 의도는 전시 주제 중의 하나인 ‘추억의 의미-내가 떠나도 없어지지 않기를 바라는 것, 돌아와서 추억을 떠올리게 하는 것’을 직설적으로 재현하고 있다. 그러나 추억의 의미와 더불어 다른 의미를 품고 있다.

사실상 그 ‘이전의 모습’은 그대로 보존되지 않는다. 인위적인 관리를 의도적으로 포기한 그곳은 동식물들의 생태적인 경쟁 터가 되며 사람이 보기엔 얽히고설킨 모습으로, 그러나 ‘그들’이 보기엔 자연스런 질서대로 스스로 변모해나간다. 한때는 사람이 살았던 건물은 다람쥐와 오소리의 서식처가 되고 이름 모를 덩굴식물과 관목들에 의해 점령당하며 서서히 썩고 허물어져간다.

이 작품 제안은 땅각의 정치학에 저항하며 과거에 대한 추억을 떠올리게 하는 ‘추억의 미학’에 복무하면서 또한 억압적 모더니티에 대한 ‘정치적 저항의 미학’을 또한 시도한다. 말하자면 덤프트럭과 포크레인을 동원하여 주름진 삶의 공간을 평평하게 깎고 메워버리며, 굴곡진 삶의 구체적 서술 공간을 개념 공간, 즉 추상적인 개발 도시 공간으로 변모시키며 진행되는 무정한 모더니즘적, 토건적 개발주의 앞에 예술의 이름으로 뺨을 놓자는 것이다. 그리고 그 저항-뺨의 한 방식으로 채택한 것이 바로 이 작품 제안에서 보이는 에코-아나키즘이다.

이런 작품 제안이 보여주는 가냘픈 예술적 저항-뺨이 과연 거대한 자본과 권력과 제도 앞에서 무슨 소용-힘이 있으랴, 하는 자괴감에 시달려온 우리는 이제 그 자괴감에서 벗어나 자신 있게 외친다. 세상을 바꾸는 힘은 자본도 권력도 제도도 아니고 문화라고. 우리의 의식, 우리의 아비투스(習俗)를 바꾸지 않는 한 세상은 달라지지 않는다는 것을 체험한 우리는 그것을 바꾸는 게 문화, 예술이란 것을 알게 되었노라고….

이 제안이 작품-공원으로 실현되었을 때 예상되는 효과: 자본과 권력의 힘으로 세련되고 매끈하게 포장된 개발 도시에 사는 사람들이 느끼는 압력, 추상화된 공간에서 느끼는 억압감을 이 공원이 보여주는 ‘에코아나키즘적 폐허의 미학’이 달래주리란 점.

(2007)

[금강자연미술비엔날레 메일아트전] 작품 이미지 부연 텍스트

나는 금강자연미술비엔날레가 추구하는 자연주의, 생태주의 미술이 이제는 역사성, 정치성을 띤 작업을 포함해야 한다고 믿는다. 나의 에코아나키즘적 작업은 바로 이런 의도의 표현이다.

한국의 과도한 산업화, 도시화의 압력은 천민자본주의와 결합하여 능력주의, 성공주의, 승리주의 신화를 일구어왔다. 오늘도 여전히 신도시가 개발되고 고속도로가 깔리고 그 길로 우리는 무한경쟁 질주한다. 우리의 삶은 힘겹고 피곤하다. 그래서 아이를 안(못) 낳고 인구는 감소한다. 나는 바로 여기서 희망을 본다. 팽창할 대로 팽창한 부동산 투기, 입시 지옥의 압력도 감소하리라. 버려진 땅은 천천히 인간의 과오를 치유하며 스스로 살아나리라…. 제발 건드리지 말고 모든 걸 그냥 흐르게 내버려둬라! 이것이 나의 에코아나키즘적 정치적 입장이다.

(2007)

[금강자연미술비엔날레 작업안] 작품 이미지 부연 텍스트

작품 제목: 서경별곡(西京別曲)—구스리 바회에 디신달 긴히단 그츠리잇가, 즘은 해를 외오

꿈 너신달 신잇단 그츠리잇가(구슬이 바위에 떨어진들 끈이야 끊어지겠습니까, 천 년을 홀로 떨어져 산들 사랑의 믿음이야 끊어지겠습니까).

작품 개념: 연미산 자연미술공원에 어느 날 느닷없이 들어선 남녀장승(아마도 시에서 세운 듯한데)은 그 모양이 전통적인 장승의 모습에 충실한 것도 아니고 그렇다고 현대적인 재해석에 성공한 것도 아니어서 흥해 보였다. 나는 그 흥함을 좀 감소시키는 작업을 해보려 한다.

장승의 흥함을 감소시키는 방법은

첫째, 뽑아내 버리는 방법

둘째, 완전히 보이지 않게 다른 구조물로 가려버리는 방법이 있을 것이다.

그러나 나는 제3의 방법을 추구해보려 한다. 장승이 거기 있다는 사실을 애써 지워버리지 않고 그것을 미학적으로 변환시키는 방법이 그것이다.

나는 고려시대의 가요 <서경별곡>에 착안하여 그 장승을 서로 사랑하는 남녀로 상징하고 그 둘을 남녀의 정분을 상징하는 청실, 홍실로 촘촘히 엮어 얼굴 부분만 조금 보이게 하려 한다. 그리고 가슴 부분에는 구슬 목걸이를 매달 것이다. 이 제3의 방법은 '고상한 미학'의 이름으로 또 하나의 폭력 내지는 권력을 행사하려는 태도와 거리를 두는 '상생적' 의도를 갖고 있다.

(2010)

[몽골 랜드아트 비엔날레 작가 스테이트먼트] 작품 이미지 부연 텍스트

The Earth is ill because of modern civilization like co2 gas, chemicals and garbage and so on. I'm going to heal the Earth by cauterization.

I do cauterization everyday to heal my body and keep it healthy. When I perform self-cauterization, I use incense to burn balls of moxa powder on my body's pressure point. I believe I can do this for the earth.

I have found a garbage dumping site in the desert. The site is the spot where the Earth feels pain. It is same as in our body. In our traditional medical treatment, we call the spot which feels pain 阿是穴. The meaning is "Oh, yes. It's the exact point where I feel pain."

I put a long pole in that point. The lightning will strike the pole and the garbage will burn. This is the cauterization of Earth.

Now, I'm reflecting on my participation in this biennale. I consumed much oil energy for flight and driving, and left much garbage behind me in the desert. I asked myself "Is it appropriate to my work?"

We need art, but should consume a little energy for it. So I decide that if I were invited to another project like this, instead of going abroad to make my work, I would send my scheme by e-mail, and make it realized by other person who lives

there. This is the way I believe to practice the aesthetics of post peak oil period.

(2010)