

1. 프롤로그

나를 소개한다

2005년 미술인회의 추천으로 문화예술위원회에 응모할 때 작성한 자기소개서이다.

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 임학과 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. 그 중 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 받아드렸다고보다는 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 못지않게 제도의 개혁과 비판에도 관심을 가지게 되었습니다.

저는 미술교육자로서 동시대 미술 현장과 미술교육 현장을 부단히 연결하는 노력을 하고 있습니다. 대학 밖에서 이루어지는 컨퍼런스나 워크숍을 수업과 연계 짓거나 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'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)

2005년 미술인회의 추천으로 문화예술위원회에 응모할 때 작성한 자기소개서이다.

2. 논리와 순리

논리와 순리

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 굳더더기 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 짓인지 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(落鄉)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]

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

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 흐리터분함을, 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 좋으리라.

또한 70년대 우리 현대미술의 기류를 진단할 때 집단적, 획일적이란 말을 동원하는 데 동의한다면, 그리고 집단적 행동, 획일적 작품이 당연한 결과로서 개별적 감수성과 상상력을 고갈시키고 발랄한 의식의 깨우침을 무기력하게 만들고 말았다고 말하는 데 동의한다면, 우리는 70년대의 현대미술 운동이 어찌하여 우리 화단에서 잡음을 일으켰는지 이해함에 있어서 일단의 단서를 얻었다고 말해도 좋으리라

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 벗어던져야 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 철저히 논리적이어야 하며 철저히 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 철저히 논리적이지 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(平面)오브제>란 제목(題目)을 붙여 왔었다. 천이 갖고 있는 2차원적 회화공간(繪畫空間)으로서의 평면성(平面性)과 3차원적 물질성(物質性)에 동시에 주목함으로써 현대회화(現代繪畫)가 추구해 마지 않았던 'Illusion과 Representation의 거부'란 명제(命題)를 내 나름대로 깔끔하게 소화하고 있음을 과시하고자 함이었다.

그러나 이젠 평면(平面)오브제란 제목이 한정해 주는 평면성(平面性)과 입체성(立體性)의 동일화 문제에만 만족할 수 만은 없게 됐다. 그 동안 처음의 단순한 생각보다는 좀 복잡한 생각으로 작품을 대하게 되었기 때문인데 그건 결국 회화(繪畫)란 하나의 명제(命題)와 그 명제(命題)의 해석(解析)만으로 성립(成立)되는 것은 아니라는 생각 때문일 것이다.

나는 명제의 해석, idea의 실현(實現)만을 명쾌하게 해내려고 하면서도 그것과는 관계없이 늘 작품을 이루고 있는 재료의 표정(表情) 등에 상당한 배려를 해왔었던 사실을 새삼 상기하게 되었다. 작품이 명제의 해석이라는 순수한 개념(概念)으로 떨어지지 않는 한 그러한 배려는 마땅한 것이 아닌가.

내가 나의 작품을 집짓 함부로 다루는 것도 이러한 배려 중의 하나라고 나는 생각한다. 천을 끊어 쓸 때도 일부러 대충 적당한 길이로 죽죽 잡아짜고 전시실(展示室)에 걸 때도 맘에 들지 않게 걸기라도 하면 휩 잡아 나꿔채어 떼어냈다가 다시 걸기도 한다. 전시가 끝나면 빨래 걸듯이 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 생각해 보고 있다.

작품이 작품으로 되어 나타난 양상(樣相), 내가 작품을 만들어 내보이는 수법(手法), 그것 자체가 상당히 강한 발언을 하고 있는 것으로 생각되는데 따지고 보면 이것은 결국 형식(形式)이 내용(內容)을 결정(結定)한다는 평범(平凡)한 얘기의 변형에 불과한 것이다.

그러나 나는 이러한 평범(平凡)한 얘기에 좀 더 관심을 가져 보아야 하겠다. 이런 태도는 평면 오브제란 제목이 시사해주는 해석일변도의 작품태도에서 벗어난 것으로, 이렇게 함으로써 여태까지 내가 지녀온 작품태도를 다시 생각해 보는 기회를 갖고자 하는 것이다.

[1978]

물질(物質)과 이미지 간의 화해(和解)

내게 있어서 '현대미술(現代美術)'이라는 것은 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 퍽 충격적이었다.

20세기 현대미술의 여러 양상을 유클리드 기하학과 비 유클리드 기하학, 뉴턴적 세계상과 아인슈타인적 세계상, 이 둘을 비교하는 관점에서 19세기 미술과 비교해 볼 때 그 다양한 현상이 흰히 꿰뚫려 보이는 듯도 해서 내심으로 의기양양하기도 했었다. 특히 기하학에 있어서의 모순 없는 진리를 구축해 나가는 방법론과 그 방법론에 의해 우주 삼라만상을 설명하는 물리학의 이론 체계를 개념미술을 이해하는 길잡이로 삼아 보고서 나는 개념미술의 이해에 있어서는 A 학점을 받은 것으로 자부했었다. 애드 라인하트의 언명(言明)이자 곧 그의 작품이기도 한 알쏭달쏭한 수수께끼 같은 말의 비밀도 완전히 해독(解讀)해낸 것으로 믿고 있었으니까.

나는 1974년부터 천을 재료로 삼아서 작품을 해오고 있는데 처음에는 <은폐와 개진의 동어 반복적 조작>이라고 하는 극히 사변적(思辨的)인 제목을 붙였었다. 이 제목은 현대미술의 굵은 context 중의 하나라고 내가 배워서 알고 있는 “물질과 이미지의 대립”이라는 명제를 연습하고자 하는 의도를 부각시키기 위하여 붙였던 것이다. 그 후에 그 표현을 좀 더 간결하게 압축하여 <평면 오브제>로 고쳤다.

내 작품의 명제는 <물질과 이미지의 대립 관계를 화해시키고자 하는 의도의 개진이다>라고 한다면 제일 깔끔한 표현이 될 것 같다. 내가 문제삼고 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 그대로의, 신체성이 전혀 없는 개념예술이 아닌 한 작품이란 하나의 명제가 물질을 통하여 개진되는 것이 아닌가? 이는 곧 작품이란 체험적 요소와 명제, 즉 개념적 요소가 표리 관계를 이루는 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 위해서 요구되는 것은 개념과 그 개념을 쌓아가는 논리 뿐이라고 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 짓일랑 그만하고 본격적인 창작을 해야 하지 않겠는가라고 말한다면 원님 지나간 뒤에 나팔 부는 격일까? 아니면 너무나 공자왈 맹자왈이라서 끝맺는 말로서는 맥 빠지는 소리일까?

[1978. 11]

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

평면 오브제(Objet)

고(故) 김수영(金洙暎)은 “시(詩)여 침을 뱉어라”란 그의 에세이에서 시(詩)를 쓰는 사람은 시(詩)에 관해 얘기할 때에도[시(詩)를 논(論)할 때에도] 시(詩)를 쓰듯이 해야 한다고 말했었다. 나는 요즈음 이 말을 “그림을 그리는 사람은 막상 그림에 관(關)해 얘기할 때에도 그림을 그리듯이 해야 한다”라고 바꾸어 놓고 생각해 본다. 시인(詩人)은 시(詩)에 관해 논(論)할 때에도 시(詩)를 쓰듯이 해야 한다는 말이 무얼 뜻하는지는 그의 에세이를 읽어보면 잘 알 수 있다. 그리고 그의 에세이가 바로 시(詩)를 쓰듯이 쓴 “시(詩)에 관(關)한 얘기”이다.

얼마 전 일본(日本)의 어느 미술관(美術館)에서 발행되는 미술잡지(美術雜誌)에 기고할 글을 써 보내달라는 부탁을 동경(東京)에 있는 친구로부터 받았었다. 그 잡지는 매 호마다 세계 각국(世界各國)의 현대미술(現代美術)을 소개하고 있는데 다음 번이 아마도 한국 차례였던 모양이었다. 그래서 나는 한국의 현대미술이 1960년대부터 이러저러한 경로를 거쳐 오늘에 이르렀다는 내용을 써서 보냈었다. 그랬더니 나중에 들려오는 소식인즉 내가 써 보낸 글이 그 편집 의도와는 동떨어진 내용이더라는 것이었다. 그들이 원했던 것은 현장(現場)의 생생(生生)한 보고(報告)였던 것이다. 한국의 현대미술(現代美術)이 당면한 상황이 이렇다느니 저렇다느니 하는 제 삼자 내지는 방관자의 입장에서 쓴 개괄적인 이야기 보다는 한 사람의 작가가 활동하면서 느끼고, 당면하고 있는 자질구레한 신변 얘기들, 예컨대 재료의 문제, 전시장 사정, 개인적(個人的)인 고충 등등을 털어놓았으면 더 좋을 뻔 했던 것이다.

요컨대 내가 하고 싶은 얘기는 화가(畫家)의 글은 자기가 현재(現在) 당면하고 있는 제반 문제들을 자기자신의 개인적인 문맥(文脈)에서 구체적으로 풀어 내보여야만이 그의 작품과 더불어 그 글이 '자료(資料)'로써 가치가 있겠다는 것이다. 그는 예술사의 문맥에서 자기 자신의 무제를 풀어보고 또 그것을 정리하는 사람은 아닌 것이다. 만일 그렇게 되면 그것은 아마도 비평가의 것일 게다. 화가와 비평가의 대립은 결국 하나의 작품을 두고 화가는 자신(自身)의 개인적 문맥에서 풀이하려 함에 반해 비평가는 그 나름의 비평적 안목(예컨데 예술사의 문맥)에서 풀이하려 하기 때문에 생기는 것이 아닌가? 앞서 내가 말한 '그림을 그리듯이 글을 써야한다'는 말은 바로 이렇게 자신(自身)의 개인적(個人的) 문맥(文脈)에서 구체적인 생생한 글을 써야 한다는 말이다.

'개인적(個人的) 문맥(文脈)'에 의한 생생한 글이란 것은 명료한 의식(意識)과는 거리가 먼 혼란한 의식(意識)의 소산일 수도 있는 것이다. 그것은 과대망상증적인 것이어도 좋고 편집광적인 것이어도 좋다 구체적(具體的)인 것은 결코 명료한 의식으로 잡히는 것이 아니므로. '구체적(具體的) 사실(事實)은 명료한 의식(意識)으로 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 평면(平面)의 문제를 중심으로 전개되어 왔다고 말하고 싶다. 그러면 평면(平面)의 어떠한 문제를 중심(中心)으로 전개되어 왔나? — 무엇을 그리기 위한 바탕으로써 인식되던 평면(平面)이 그것 자체가 표현(表現)의 주체로써 인식되기 시작했다고 하는 명제를 중심으로 전개되어 왔다고 말하고 싶다. 이 명제는 내가 아는 바로는 회화란 그 물리적 속성이 '평면(平面)'임으로 대상(對象)을 입체적으로 묘사하여 재현(再現)하려는 일루전(illusion)에의 노력을 포기하고 평면(平面) 그 자체의 속성을 드러내고자 하는 서구(西歐) 현대회화(現代繪畫)의 끈질기게 지속되어온 논리의 근본을 이루고 있는 것이다.

나는 일단 현대회화(現代繪畫)의 문맥을 이렇게 이해하고 있다. 그리고 이것이 나의 전제조건이다. 나의 작품은 오랜 손길을 거친 다음 생겨나는 것이 아니라 이러한 전제 조건을 명확하게 인식하고 머릿속 궁리에 의해 어쩌면 손쉽게 생겨나는 것이다. 이러한 사실은 비록 나뿐 아니라 많은 다른 화가들에게도 해당되는 사실일 것으로 나는 미루어 생각한다. 나는 요즈음 내 작품에 대해서 반성하고 생각해 보고자 하면 곧 무엇인가에 꼭 붙들려서 꼼짝 못하고 있는 듯한 갑갑증을 느끼는데 그것은 나의 작품제작(作品制作) 태도(態度)가 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(具現) 아직도 나의 이 글은 시(詩)를 쓰듯, 그림을 그리듯 써지지 못하고 있는데 그것도 역시 머릿속 궁리가 앞서기 때문인가? '온 몸으로 온 몸을 밀고 나가는' 모험이 없이.

그러나 어쨌든 머릿속 궁리가 없을 수는 없지 않는가?

각설(却說)!

앞서 나의 전제조건(前題條件)은 밝힌 바 있거니와 그러면 내가 나의 작품 — 천을 너줄너줄 벽에 걸어놓는 — 에서 1) 추구하고 있는 문제는 무엇이며, 2) 또 그 문제는 어떤 의미(意味)를 던져주고 있는 것일까?

의문 1)에 대해 내가 준비한 말: 천(布)이라고 하는 물질(物質)의 여러 존재양태(存在樣態) 중(中)에서 걸려있다, 매달려 있다는 양태(樣態)를 전개(展開)하여 보여준다. 그리고 그 전개(展開)의 한 방법으로써 내가 착안한 기법이 스프레이에 의한 구김살의 묘사이다. 그리고 이 스프레이에 의한 천의 구김살 묘사라는 기법은 앞서 말한 바 있는 현대회화(現代繪畫)가 지속해온 평면성(平面性)의 논리에 대한 결코 새로움거나 기발하지도 않은 내 나름의 해석이다.

의문 2)에 대해 준비한 나의 말: '양태(樣態)의 전개(展開)'라는 형식(形式)이 지니고 있는 상식화(常識化)되어 있는 사적(史的) 의미(意味)를 구차하게 여기어서 전개(展開)할 필요는 없고 대신 '양태(樣態)의 전개(展開)'란 말을 낱말의 수사학(修辭學的)적 의미에서 '구조(構造)'를 염두에 두고 쓴 말임을 지적해 두고자 한다. 이 의문은 양태(樣態)의 전개(展開)라는 형식(形式)을 빌어 내가 어떤 의미(意味)를 입히고 또 입힘을 당하는가라는 질문으로 고쳐 묻는 것이 문맥상 더 올바를 것 같다. 그러나 질문이야 어떻게 고쳐 묻든 그에 대한 답은 이미 우리 회화(繪畫)에서 상식화(常識化)된 것이 아닌가?

어느 화가의 말대로 70년 이후 한국 화단의 평면(平面)을 문제로 삼은 일련의 작업들은 그 작업의 완성도(完成度)의 우열을 제껴놓고 본다면 이제는 누구나 어려움 없이 도달할 수 있는 논리적 수준이다 즉 그만큼 이제는 그 논리가 상식적이 되었다는 말이라.

나는 개인적(個人的) 문맥(文脈)에서 생생한 글을 쓰기 원한다고 하면서도 또 사변에 그치고 마는 어리석음을 범하고 있다. 내가 그동안 작품을 제작하면서, 전람회를 가지면서 체험한 정서(情叙)를 풀어 내놓는 것이 훨씬 더 생생한 현장(現場)의 보고가 될 줄 뻔히 알면서도 맘대로 그렇게 되지 않는 것은 그러한 글이 훨씬 더 성숙된 연륜과 인간성(人間性)을 요구하기 때문인 것으로 생각한다.

[1979]

개념(概念)을 통한 개념(概念)의 극복

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

코주스는 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(物理的) 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(機能 function)’이 문제라는 말인데 이 기능이란 개념적 기능, 즉 예술작품이 예술비판의 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 아이디어(idea)의 구상적(具象的) 흔적 내지는 잔여물(残余物)로서가 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(純粹化) 경향이었다.

그리고 이 순수화(純粹化)를 평면화(平面化)로 해석하는 견해를 나는 받아들였다. 즉 '회화(繪畫)란 물리적(物理的)인 면에서 결국 평면(平面)일 수밖에 없다'는 명제(命題)를 나는 택한 것이다. (이 명제를 코주스의 말에 대입시켜보면 그것이 바로 '예술 영역에 있어서의 독자적인 의도'가 될 것이다) 이 명제의 시각화(視覚化)가 곧 나의 천(布) 작업의 출발이었다. 그리고 이 명제를 시각화 하는 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(一致化), 즉 토틀로지(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 전달이 되고 있느냐 하는 관점에서만 보아왔던 것이다. 그러나 이러한 개념적 관점은 곧 다음과 같은 문제점을 낳게 마련이었다. 즉 명제를 가장 순수한 상태로 전달하기를 갈구한다면 그것은 결국 비물질(非物質)인 언어(言語)로 귀착될 수밖에 없다는 점이다. 그러나 만일 그렇게 된다면 그것은 더이상 미술작품은 아니라는 점이다. 적어도 미술작품을 "어떠한 의도가 물질(物質)을 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 토틀로지인 것이다. 그러나 사진에서 보는 바와 같은 근래의 나의 천 작업은 반드시 토틀로지만으로 해석되지는 않는 국면이 있다. 이것은 의식 무의식 중에 내가 토틀로지의 내폐성(內閉性)을 경계함으로써 빚어진 결과라고 믿는다.

나 자신에게 말해 보라고 한다면 이것은 소위 말하는 투명구조(透明構造), 물질을 구조(構造) 속에 함몰시켜 투명하게 하려는 시도를 천이란 재료를 통하여 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(線), 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(概念的)'이어야 하리라. 왜냐하면 나는 작가로서의 뿌리를 "개념적(概念的) 태도(態度)"에 두고 있기 때문. 설부른 탈개념(脫概念)은 나의 뿌리를 자르는 짓이 될 터이니까. 그리고 나는 미친듯이 개념적(概念的)이어야 하리라. 개념 속에서 비(非)개념을 찾을 때까지. 개념(概念)을 통한 개념(概念)의 극복(克服), 와해(瓦解), 무산(霧散), 해방(解放).

3. 가까이... 더 가까이...

나는 왜 그림을 그리는가

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

나는 왜 그림을 그리는가. 새삼스럽게 던져보는 이러한 자문(自問)은 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 쓰잘데 없는 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 자문(自問)을 하지 않게 된 것은 나 또한 매일 밤 늦게 들어오는, 바깥일에 죄다 마음 빼긴 아버지 꼴이 되었기 때문이지 그 이상 무슨 다른 까닭이 있겠는가. 혹자(或者)는 이렇게 말할지도 모른다. 자문(自問)을 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 자문(自問)에는 핏기가 없다. 나는 왜 그림을 그리는가 마치 자살하려는 자의 독백처럼 들리기도 한다. 죽음과 허무의 그림자가 드리워있는 듯하다. 그러나 죽음과 허무는 마치 일시에 다량으로 복용하면 생명을 잃게 되나 소량을 정기간 복용하면 좋은 치료제가 되기도 하는 독약과도 같은 것이다.

나는 왜 그림을 그리는가, 이 자문(自問)은 죽음이란 운명을 언제나 잊지 말라는 존재 확인의 정표로서 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 남아있는 돌맹이들은 무엇일까. 우리는 이제 그 돌맹이들을 주워 모아 보아야 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 잡혀있다. 그것은 복잡보다는 단순, 확대보다는 축소, 성장보다는 감소, 외향적이기보다는 내향적, 발언보다는 침묵, 생명보다는 죽음의 방향으로 잡혀져 있다. 이 마이너스 방향의 의미와 가치가 모더니즘이 남긴 돌맹이이다. 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 빙자한 기회주의자, 몸을 사리는 이기주의자로 몰리기 쉽기 때문이다. 그러나 수동적 허무주의가 아니라 능동적 허무주의인 모더니즘은 이런 우려를 모두 씻어버리리라고 나는 믿는다.

[1986]

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

내로우 베이스드 스페셜리스트(Narrow based specialist)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 거울 삼아 생각해낸 것이 사진을 찍기 위한 작품을 따로 제작하는 것이었다. 부득불 그 작품들은 연필 드로잉 선이나 얼룩 등을 평상시 보다 진하게 하지 않으면 안될 터인데, 그러다 보면 그것이 인쇄된 상태에서까지도 진하게 나타나지 않을까 걱정된다. 언뜻 보아서는 잘 안보이지만 가까이서 자세히 보면 보이도록 되어야 할 텐데.....

2. 전시 공간

이번 전시장소인 웅 갤러리는 네모 반듯한 사각형이 아니라 사다리꼴이고 튀어나온 곳과 들어간 곳, 몇 개의 문, 등 다소 공간이 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 캠퍼스 작품을 걸고, 입구 가까운 쪽의 공간은, 말하자면 전시공간(예술공간)과 생활공간(실제공간)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 쌓아 놓을 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, 구석이나, 천장과 맞닿는 부분 등에 '작품'(2)을 설치(3)함으로써 모더니즘 화랑공간 개념을 슬쩍 비껴나가고 싶은 것이다. 그리고 비워둔 가운데의 벽면도 그냥 비어있는 것은 아니다. 그곳에는 눈에 보이지 않는 네모 꼴의 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 위에서 이다.

3. 좋은 작품

내가 정해놓은 좋은 작품의 기준은 첫째, 만드는데 힘(노동력)이 적게 드는 작품이어야 하며 둘째, 만드는데 돈(재료)이 적게 드는 작품이어야 하며 셋째, 만드는 기술이 특별한 것이 아니어서 누구나 나와 똑같이, 똑같은 것을 만들 수 있는 것이어야 하며 넷째, 운반하기 쉽고 편리한 작품이어야 하며 다섯째, 좀 찢어진다고, 더럽혀진다고, 약간 부서져도 괜찮은 작품이어야 하는데 요즘 나의 작품들이 대체로 이 기준에 맞아들어 간다. 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 이해하여 왔다. 즉 안다는 것과 본다는 것을 동일시하였다. 따라서 근대과학의 가장 핵심적인 도구는 현미경과 망원경 아니었던가?(4) 이러한 시각 중심의 인식론은 세계를 바라보는 고정된 인간의 시점을 요구하게 되는 바, 시각에 의해 사물을 인식하고 지배하고자 하는 근대이성의 대상주의적 사고는 대상을 한 눈에 파악할 수 있는 고정된 인간의 시점(그 고정된 시점에서 잡히는 안구의 view finder)을 요구하는 것이다.

그것은 대상과 너무 멀어도 안되고(너무 먼 것은 망원경을 사용하여 view finder 안에 집어넣고) 너무 가까워도 안되는(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 표현방식으로 인해 우리는 뒷걸음질 치다가 다시 가까이... 더 가까이... 접근한다. 그러나 그 작업에서 적절한 거리를 유지하기란 불가능하다. 그것은 가까이하기의 불가능이면서 동시에 멀리하기의 불가능으로 나타났다-사라진다.(5)

5. 오프닝 리셉션

누가 왜 전시를 하느냐고, 왜 작품을 하느냐고 물어 주신다면 인간의 가장 기본적인 욕구인 커뮤니케이션에의 욕구(그 커뮤니케이션이 과연 이루어지나와는 관계없이) 때문이라고 말씀드릴 수 밖에 없고, 그것이 하필 왜 그림이며 전람회란 형식을 통해서냐 라고 물으신다면 예술이 거기에 있고 또 내가 그 안에 있기 때문이다 라고 대답할 수 밖에 없다. 나는 어느 모로 보나 그 누구처럼 나 자신의 생존의 의미를 만들어 나가는 것이 내 그림의 동기가 된다고 말할 수 없다. 구태여 말해 본다면 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 수 밖에 없다고, 살다보니 그렇게 믿게 되어버렸다고 고백할 수 밖에 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 팔리는데 있는 것이다.(6) 백남준의 말대로 전위예술의 기능은, 냉장고도 사고, 칼라 텔레비도 사고, 세탁기, 자동차, 식기세척기 등등 더 이상 살 것이 없어 소비가 정체된 상황에서 새로운 소비거리를 창출함으로써 돈의 흐름을 활성화 시키는 일 인진데, 우리나라 사람들은 아직도 살 것이 많이 남아서 소위 '작품' 같아 보이지 않는 작품이 팔리기를 기대하기는 어렵다. 나는 앞으로 '소통의 현실'을 개척해 나가기 위해서 뒤샹의 여행용 손가방(Box in a Valise)같은 것이나 안드레(C. Andre)나 크리스토(Cristo)가 만든 것 같은 상품 아이템(멀리폴)을 개발하려 하고 있다.

[1996]

다이알로그, 모노로그

-당신의 의도는 관객에게 당혹하고 낯선 시각 체험을 유도하려는 것이었나.

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

-그럼에도 관객이 당신의 작업에서 공허감을 느낀다면.

그럴 수도 있으나 반대로 쾌감을 느낀다는 반응도 있었다. 그러나 결국 나는 다수의 일반대중을 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 교환가치 밖에 없는 것들이 활발히 소비, 유통되는 사회가경제적으로나 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.

-그러한 논리는 오히려 대중에게 군림하는 작가의 신화를 다시 떠올리게 한다.

만일 그렇게 된다면 그 점은 이제부터 다시 숙고해 보아야 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. 교육받은 관중, 저희들끼리는 그 작품이 갖는 게임의 의미를 즐기고 그렇지 않은 일반대중은 그저 의미도 모르고 작품이나 사면 된다는 엘리트주의적인 태도가 그 논리에서는 엇보이는 바 그것은 바로 당신이 비켜 가려고 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 미술품자체의 소비-유통이 소통의 모습임을 수긍할 수 있을 것이다. 그렇게 되면 또한 엘리트에게는 소통이 되고 일반대중에게는 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 게임까지도 소비할 수 있도록 작품 감상의 국면을 열려있다는 의미로 말한 나의 소통에 관한 발언은 그리 참신한 생각이 아니라 어차피 그럴 수 밖에 없는 모든 작품들의 숙명을 재확인한 것에 불과하다.

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

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

엘리트적 반(反)엘리트주의를 표방한 아방가르드의 모순과 동일한 모순을 당신도 범하고 있지 아니하냐 라는 반박으로 들린다. 그들은 순수한 이상주의자였으며, 따라서 몹시 과격한 부정의 제스처를 보였다. 결국 (엘리트인)자기자신까지도 부정해야만 하는 히스테리칼한 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 빠져나오려는 전략, 작품이면서도 작품으로부터 빠져나오려는 전략을 구사하는 바 이것이 김수영이 말하는 '고독하고 비겁한 원군(援軍)'의 전략이라고 믿는다. 나는 어느모로 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.

어쨌든 나는 소통을 갈망하고 있다. 그러나 일반대중도 교육받은 관중도 내 작품을 즐겨 소유하려 하지 않는 현상을 나는 나의 이러한 다변(多辯) 탓으로 돌려본다. 다시 말해 그들은 나의 변(辯)을 듣는 것으로 내 작품에 대한 소비를 종결짓기 때문이다. 한 예로서 이번에 어떤 아트페어에 출품했던 바, 보도자료로 만든 낱장 짜리 글은 수 백장이 소비되었으나 캔버스는 한 장도 소비되지 않았다.

1997. 6 예술작품이 어떤 고유의 의미나 가치를 갖고 있는가가 아니라 어떤 위상에서 어떻게 기능하는가에 초점을 맞추기 위해 등장시킨 용어이다.

원균이니 비겁이니 고독. 이것들은 김수영의 산문 <시여 침을 뱉어라> 중에 나오는 말들인데 순전히 나의 자의적 해석이다. 이런 종류의 자의적 해석은 김수영을 곡해하는 것이 아니라 계속 살아있게 하는 것이라고 나는 믿는다.

내가 보도자료를 준비할 때 이미 홍명섭은 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 해 주지만, 나는 안다. 그들의 소비는 그것으로 끝나는 것임을. 단지 나의 '노력과 지출'이 이 사회에서까지도 불필요한 것이 아니기를 희망해볼 뿐이다.

인증된 모더니즘의 권력과 비판적 모더니즘

내 작업은 말하자면 “모더니즘의 인증된 이미지 권력”에 흠집내기이다. 모더니즘에 정면으로 반격하여 뒤엎는 것이 아니라 모더니즘의 내부에 균열과 파열구를 만드는 작업이다. 모더니즘은 쉽게 무너지지 않는다. 오직 균열과 파열구를 열어 숨실 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(화폐권력, 문화권력)되면서 비판성을 상실하게된 모더니즘을 뜻하는 것이다. 프랭크 스텔라의 줄무늬 회화나 말레비치의 검은 사각형 등은 이미 미술사의 영토에 엄연히 자리잡고 서있지 아니한가. 그것을 우리는 이미지 권력이라고 부를 수 있으리라.

후자의 모더니즘은 그 앞에 비판적이란 수식어가 붙어 있듯이 모더니즘이 권력화 되지 아니하고 비판성을 유지하고 있던 모더니즘을 말하고자 하는 것이다. 그리고 그것은 아방가르드 “정신”과 접속이 된 모더니즘인 것이다.

나는 나의 작업을 후자의 모더니즘 맥락에 위치 시키고자 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 문화 예술이 새로움, 진보를 달려왔다면 금세기는 느낌과 휴식, 뒤돌아보기의 미학을 마련해야 한데 이미 합의가 되어있다고 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 기준

내가 생각하는 “좋은 작품”이란 다음과 같은 것이다.

첫째 만드는데 힘(노동력)이 적게 드는 작품일수록 좋은 것이다. 둘째, 만드는데 돈이 적게 드는 작품일수록 좋은 것이다. 셋째, 만드는 기술이 특별한 것이 아니어서 누구나 똑 같이 만들 수 있는 작품일수록 좋은 것이다. 넷째, 운반하기 쉽고 편리한 작품일수록 좋은 것이다. 다섯째, 좀 찢어진다고 더럽혀진다고 약간 부서져도 괜찮은 작품일수록 좋은 것이다.

나의 이 “기준(基準)”은 7년 남짓 동안 천(布)을 사용한 작품을 주로 제작해 오던 중 얻어진 결론이다.

요즈음에는 보시다시피 판지(板紙)나 합판(合板)을 사용하고 있지만 이 기준(基準)에 요즈음의 작업도 맞추어보려고 한다.

그러나 잘 맞아 떨어져주지 않는다.

문득 나는 이 기준과 정확하게 반대되는 “반기준(反基準) 또한 좋은 작품의 기준이 되리란 생각을 떠올렸다.

1. 만드는데 힘이 많이 드는 작품
2. 만드는데 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. 만드는데 힘이 많이 들고(칼로 흠을 파고 톱질을 하고 앞면에 주홍페인트칠을 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 들것이다.)
3. 사각형을 합판에서 도려내는 정교한 톱질도 꽤 고급기술이며
4. 이리저리 도려낸 합판은 휘청 휘청하여 운반에 꽤 조심해야 한다.
5. 그리고 깨끗한 주홍 페인트 칠은 긁히거나 더러워지면 안된다 등이다.

[1987년 2월]

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

4. 절망의 완수

얼룩들

작업한지 오래 되어서 ,혹은 보관상의 실수로 생긴 이 얼룩들...

덧칠해 깨끗이하 여 전시할까 생각하다가 결국 그만 두기로 한다. 오브제로서의 미술품은 서서히 훼손 되어 결국 소멸되어야 하는 것... 지금 훼손이 되었다는 것은 단지 그것이 조금 앞당겨 졌을 뿐인 것을 ... 때문에 나는 다시 깨끗이 덧칠할 필요를 벗어 던진다. 그동안 해놓았던 내 작품은 안정된 보관 장소를 찾지 못해 이곳 저곳을 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(않음). 희망 없음이 분명하나 절망하지 않음, 절망할 수 없음. 절망할 수 없어서 난 이렇게 전시를 하여본다.

그렇다면 전시를 위해(희망을 연출하며) 덧칠을 하여야 할 것이나 결국, 결국 나는 안하는 쪽을 선택한다. 이것은 나의 게으름 때문이다. 나는 나의 게으름을 소중히 한다. 나는 게으름이 미덕이 되는 사회를 꿈꾸기 때문이다. 적게 움직이고 적게 소비하는 그런 사회. 재빠르고 부지런함에 나는 현기증과 멀미를 느낀다. 22,3세기쯤에는 이런 사회가 실현될까. 씩씩 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 생각지 마라. 오직 주어진 현재만을 붙잡아라..... 오직 현재, 지금만을. 그런데도 나는 왜 이 순간 저 거실의 텔레비 앞에 앉아 가족들과 더불어 웃고 즐기지 못하는가. 왜? 왜? 왜?

--

위의 글이 언제 쓰여진 것인지 모르겠다. 지금은 흰색의 깨끗한 덧칠은 아니고 검은색으로 옛날에 작업한 캔버스들을 덧칠하고 있다. 이름하여 캔버스 리노베이션 프로젝트(canvas renovation project). 발표해 볼 기회를 갖지 못하고 이리저리 유랑하다가 변색, 훼손되어가는 캔버스 작품을 재활용하는 계획이다. 처음엔 작품의 제목을 again in black으로 하려 했다. 결국은 침묵의 검은색에 나도 도달했다는 뜻으로. 그러나 좀더 설명적인 '절망의 완수 프로젝트'란 말이 떠올랐다. 화가로서의 남은 과제를 이전의 캔버스 작업 모두를 하나하나 검은색으로 덮어가는 것으로 삼는다..... 그리고 더 이상 덮을게 없을 때 화가로서의 나의 과업은 끝난다. 그렇다면 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 라인하트의 표면을 생각하지 마시기 바란다. 내 것은 붓자국이 보이고 희끗희끗 비백이 보이고 중간 중간 칠하다만 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. 11. 8]

무능력의 천민 집단 여성

독후감 하나 올려 보렵니다. 계간 잡지 『당대비평』 2003년 가을호(통권 23호)에 “무능력”이 특집으로 꾸며졌습죠. 다섯 편의 글이 실려있는데 그 중 “이경” 이란 분의 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 보고서”입니다. 잠시 특집의 기획의도를 내 나름대로의 해석으로 옮겨봅니다. “우리 사회는 장애인 뿐만 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 경제체제하에서의 구조조정, 해고 사태는 우리 모두가 언제라도 무능력자의 나락으로 떨어질 수 있다는 가능성의 재앙으로 열려있다.”

아래 글은 그대로 옮겨본 것입니다.

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

능력담론에 아무 생각 없이 빠져(아무 생각이 없다는 것은 사실 교육이라는 상징폭력을 통해서 훈육된 것이지만) 무능력자를 울타리 밖으로 배제시키는 우리들을 한번 반성적으로 돌아보자는 얘기죠. 이번 특집의 기획 의도가 그렇다는 겁니다.

필자는 계몽주의적 '도구적 합리주의'와 자본주의적 개인주의의 '능력 담론', 그리고 근대사회의 '상징 폭력'에 이르는 일련의 과정 속에서 여성이 어떻게 훈련된 무능력자로 혹은 배제된 능력자로 위치해 왔는가를 아주 명쾌하게 풀어 보여줍니다. 그리고 능력 담론을 비껴보는 페미니즘적 시각에서 대안을 제시하고 있습니다.

저는 이 글을 읽는 순간 내 실존에 전극을 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 풍크툼이 사진 볼 때만 적용되는 게 아니라 글을 읽을 때도 적용되는 것 같습니다. '플라시보(placebo) 효과'란 단어가 바로 풍크툼입니다. 제게는... (이경씨의 글의 부제가 바로 '무능력 담론의 플라시보 효과' 입니다.) 전 플라시보란 단어를 이 글에서 첨 들어 봤어요. 그래서 네이버 검색을 해봤더니 위약(僞藥)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 석사 학위논문을 쓰면서 그가 예술은 진실이라기보다는 진정제(habit forming drug)다라고 얘기한걸 읽은 적이 있습니다. 저는 그 말에 매혹 되면서도 한구석 미진감을 어렴풋이 느껴왔는데 오늘에야 그 미진감의 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 참고 문헌으로 소개하고 있는 『프랑스 혁명의 가족 로망스』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 능력담론 속에 여성을 편입시키려는 또 하나의 한정요인이 작용한다는 겁니다. '땡 잡는 게 매'라는 개인주의 신화(도구적 합리주의 신화, 자본주의의 신화, 능력담론의 신화) 아래서 능력이 능력을 낳고 이렇게 이 종의 질곡아래 있는 여성은 계속 무능력자로 남게 된다는 겁니다. 이점이 바로 여성 무능력의 발생 지점이라는 겁니다.

2장에서는 능력 신화가 태동하게 된 배경과 능력 담론의 폐해를 언급하고 있습니다. 또한 근대 민주주의 사회의 교육체계가 상징폭력의 중요한 행위자로서, 인간을 능력자와 무능력자로 가르는 지배적 권력구조에 대한 합법성을 확보하는데 필요한 사회적 신념체계를 생산하고 있다고 비판하고 있습니다. 다시 말해 능력주의는 이런 지배권력을 합법화하는 신화로 작용한다는 겁니다. 또한 혁명세력의 이념이었던 개인주의가 이런 능력신화와 결합되어 오늘날에는 저항주체로서의 집단 자체를 무력화시키는 주요한 힘으로 변질되었음을 밝히고 있습니다.

3장, 4장에서는 현사회에서 여성은 근대적 능력담론의 희생자이며 또한 여전히 낮은 효력을 발휘하고 있는 전근대적 가부장 질서의 희생자라는 이중의 질곡을 뒤집어 쓰고 있음을 밝히고 있습니다. 이렇게 여성의 능력이란 것이 자본권력(능력담론의 물질 토대)뿐만 아니라 가부장적 남성애에 의해 재단되어야 하는 상황에서 여성은 출발부터 무능력하게 인식되고 있으며 여성의 무능력은 선택사항이 아니라 여성의 한계상황이라는 얘길 하고 있죠. 즉 여성의 무능력은 전근대와 근대를 통과하면서 훈련된 무능력이란 것입니다.

그렇다면 여성을 종속시키며 진행되는 근대의 이중성을 우리는 어떻게 벗어날 것인가? 남성 중심적인 상징체계와의 투쟁을 시작한다면 우리는 무엇을 어떻게 하여야 할 것인가? 이 부분이 5장 6장을 이루며 이 글의 하이라이트입니다. 무능력의 플라시보 효과란 말도 여기서 나오며 여기서 저는 '찌르르' 를 느꼈었습죠. 예, 답은 무능력의 플라시보 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 이용되어 왔음을 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 판단기준을 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 선택사항으로서의 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 온몸으로 느낀다는 증언이다. 능력만이 처방인 사회에서 무능력은 가짜 약이지만 그러나 이 위약으로부터 진짜 효과를 보는 것이 바로 설명할 수 없는 인간의 실질이다.”

저는 얼마 전까지도 약물치료를 받을 정도의 우울증에 시달렸고 본격적인 치료를 받기 전에도 우울한 페시미스트였습니다. 전 그때 절망이 ‘훌륭한 약(이경씨에게서 배운 대로라면 위약)’이 될 수 있다는 사실을 임상적으로 체험했습니다. 미술계에까지도 불어 닥치고 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 이경씨 글에서 받았기 때문에 ‘찌르르’ 함을 느꼈던 것입니다.

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

“모든걸 버리고, 모든걸 받아들이겠다며 표표히 떠나는 그들의 걸음걸음이 우리사회를 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, 반신 반의하는 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 담론, 도구적 합리주의병에 걸린 우리의 머리에 와 닿지가 않는 겁니다. 이러한 정신병의 치료에 좋은 약이 바로 플라시보라는 겁니다. 얘기가 장황해 지네요. 어떻게 마무리를 해야 할 텐데..... 다시 말해 살림 운동, 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 흠쳐야하는가(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 노동사회에서 주변화되었던 시간과 자율성의 의미를 긍정적으로 복원시켜낼 수 있는 삶의 공간으로 변용하여야 한다”

필자의 서술은 점점 구체성을 띠며 에스컬레이트 됩니다.

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

“개인으로 단자화된 노동상품간의 경쟁이 아니라 작업장 내에서 이루어지는 삶의 공간을 공유하는 생활인으로서의 이해와 배려, 생산과 성과를 향하여 일직선으로 진행하는 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 즐길의 시간 개념, 이 모두는 자본권력과 가부장권력이 부여한 규율권력에 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(능력담론의 바깥에서 세상을 보는 시선)이 사회를 변화시킬 수 있는 동력임을 '언술화'해야 한다는 겁니다. 회색의 밀림(능력의 담론이 구성해 놓은 상징체계)에 갇히지 않는 자의 힘으로 능력주의의 신화를 흠쳐내야 한다는 겁니다.

게으름에 대한 귀족적 선언에서 느림에 대한 환경적 선언까지 무능력의 수사학을 펼쳐 내야한다는 겁니다. 무능력은 능력의 반대어가 아니라 능력과 겹쳐져있는 또 다른 면(이면)이며 능력은 그 의미를 무능력을 통해서 그 의미를 완성한다는 겁니다. 능력있는 자가 일생을 통하여 끌어 모은 화폐권력이나 지식권력이 궁극적으로 의미를 가지려면 어떻게 해야 할까요? 결국 그것을 나눔, 줌으로써 그것의 의미는 완성이 되는 것이란 얘기를 하고 있는 것입니다. 그 능력자가 살아 생전에도 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 확보되어 온 것이란 겁니다.

여기서 잠시 앞서 얘기한 걸식의 의미를 되새겨 볼 필요가 있을 것 같습니다. 걸식 순례를 떠나며 도법스님이 이런 말을 했습니다. "걸식이란 자연과 인간으로부터 무엇이든 그저 끌어 모으는 데만 혈안이 된 인간의 탐욕을 반성하는 의미를 갖는다." 탐욕적인 능력 담론을 반성하기 위하여 걸식이라는 무능력을 수행한다는 것입니다. 걸식이라는 무능력한 행위가 능력주의 신화를 흠치는 방법으로 제시되고 있습니다. 승가사상의 기본이 되는 걸식이 고대 인도에서는 하나의 경제방식으로 자리잡고 있었나 봅니다.

아직 공부하는 불자들은 걸식으로 생활을 했고 이제 그가 결혼을 하고 경제활동을 하게 되면 의무적으로 걸식자들을 먹여주었다는 겁니다. 다시 말해 너도 나도 능력자가 되려 경쟁에 나서지 않고 여건상 가능한 사람이 경제활동을 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 좀 얻어먹으며 살림운동, 생명운동, 예술가 활동, 페미니즘운동 좀 하면 안되는 걸까요? 제 얘기가 말도 안되나요? 아뇨 말이 되죠. 말이 되는 거 저도 잘 알고 있습니다. 그런 사회를 만들려고 우리 모두가 노력해 왔다는 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 미술 대학 교수입니다. 이 나이에 이르도록 수많은 경쟁자들을 제치고 여기까지 이르렀습니다. 그러나 나는 능력자일까요? 아닙니다. 능력담론의 구조 속에서는 누구도 능력자가 될 수 없죠. 나는 미술 안에서 성공과 성취에 여전히 배고픈(히딩크식 표현 입니다.) 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 이경씨의 글을 읽으며 능력담론, 능력신화의 고리에서 벗어나야겠다는 생각을 했다는 걸 말씀 드리고 싶을 뿐입니다. 제 위치에서 능력담론, 능력신화의 고리에서 벗어나는 방법은 여전히 배고파 하지 말고 자족하며 더 이상 끌어 모으려 하지 말고 나눔, 줌을 실천하는 것이란 자각을 하게 되었습니다.

글쎄요. 제가 이 자각을 얼마나 각론으로 풀어 실천할런지..... (그런데 잘나가다 끝맺음이 너무 무기력한 거 아니야? 아니야, 무기력하게 끝맺음을 하는게 무능력 담론을 수행하는 거야. ㅋㅋㅋㅋ.)

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 다름 없는 게 아니겠느냐"는 등 하나마나한 소리로 흘러가거나 되지 않을까 우려가 된다. 우리의 특집은 적어도 이러한 지점을 돌파한 곳에서 얘기가 시작되어야 한다고 생각하기 때문이다.

얼마 전 어디서 "대안공간작가군"들이 미술시장에 대해 비타협적 태도를 취한다고 걱정하는 글을 읽은 적이 있다. 상업과 예술은 자본주의 사회에서 끊을 수 없는 공생 관계에 있으니 상업과 예술 사이에 건강한 순환을 위해 대안 공간들이, 그리고 대안공간 작가들이 좀 현실적 필요에 맞는 섬세하고 풍성한 어휘의 언어를 개발하라는 주문이었다. 아방가르드가 제도와 상업주의에 포획되어버린 이후 매우 낮익은 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 자문하여보지 않을 수 없다. 예술은 무엇이며 예술가는 누구인가?

편집장은 예술과 돈이라는 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 안된다는 뜻에서의 "no"이다. 한걸음 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 힐난 하는 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 모더니스트라고하는 비난"이라면 그것은 달게 수용하겠다. 나는 아직도 아방가르드와 모더니즘의 비판적 소임을 신봉하고 있는 자이다. 아니, "아직도"가 아니라 지금이야말로 그 어느때 보다도 예술의 비판적 소임이 절실히 요구되는 때라고 믿고 있다.

대학을 졸업한지 얼마 안되었을 때의 일이다. 나의 선배 작가와 그분의 차(그 당시 포니2)에 동승하여 한강 다리를 건널 때인가 그 분이 이런 한탄을 하셨다. "아, 내 동기들은 지금 다들 대기업의 부장이다 차장이다 하며 고급차 굴리며 사는데 난 이 꼴이 뭐란 말이나" 그분은 그 뒤로 이런 맷힌 한을 푸시고도 남을 만큼 "성공" 하셔서 아마도 지금쯤은 차장이었고 부장이었던 동기들이 거꾸로 그분을 부러워할 터이다. 그 말씀을 하실 당시에나 그 분의 성공 과정을 지켜 본 지금이나 나의 다짐은 "저 분처럼 되지는 말아야지"였다. 예나 지금이나 돈을 좀 만지며 남부럽지않게 살려면 애초부터 예술이 아니라 딴 길을 택했어야 한다는 게 내 생각이다. 예술가로서 여유롭게 "시간권력"을 누리면서 "화폐권력"까지도 거머쥐겠다는 그 욕심은 도 대체 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 질곡된 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 강하여 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 고평 배를 움켜쥐고 담배껍데기에다 그리란 말인가요? 헛헛헛헛...

나는 (무능력 담론의 실천으로서의)예술이 보호 되어야 한다고 믿는다. 화폐권력으로부터 그리고 공간권력으로부터... 그 보호를 할 수 있는 능력(힘)이 예술가 개인이 감당할 수준이 넘어버렸기 때문에 “공공의 힘”으로 보호 되어야 한다고 믿는다. 그래서 미술인 회의는 재미없고 지루한 “공공의 싸움” 계속 하고 있는 것 아닌가? 미술의 진정성을 믿고 아방가르드와 모더니즘의 비판성을 신봉하는 예술가라면 밀실에서 홀로 고독하게 작업 할 수 만은 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 예술활동은 삶 자체가 예술이란 의미 안에서 이루어 질 것이다. 그러나... 돈이란 것이 없었다면 지금의 예술(미술)이 없었을 것이고 예술의 형태는 단순해 질 것이다. 사람들은 쫓기며 시달릴 때 무언가 새로운 것들을 창조하기 때문이다.

ㅎ.ㅎ.ㅎ. 멋진 글이다. 역시 대학은 "서로 배우는 곳"이다.

[2005. 5. 18]

5. 미술민주화의 지평을 열기 위해

(좌담) 미술민주화(美術民主化)의 지평(地平)을 열기 위해

[민중미술에 대하여]

김용익: 민중미술이라는 용어가 미학적으로 어떻게 규정되는지 여부에 상관 없이 상용되고 있기 때문에 그것은 어차피 피할 수 없는 현실적 용어인데, 제가 생각하기로는 민중미술의 개념을 “민중을 위한 미술이다” 혹은 “민중에 의한 미술이다” 라는 식으로 풀어보면 안될 것 같습니다. 그것이 필요조건은 되겠지만 충분조건은 되지 않았다는 것이죠. 말을 만들어 본다면 “민중민주주의사회, 즉 민중이 명실공히 사회의 주체로 떳떳하게 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 동적(動的)인 것이거든요. 그래서 민중미술의 개념을 작품 자체라든가 그 내부에서 찾으려 안되고, 작품의 제작 과정이라든가 수용, 발표, 소통, 그런 동적(動的)인 곳에서 찾아야지 작품 내부의 질, 내용 이런데서 발견하려 해서는 안될 것이라고 생각해요. 요즈음 자꾸 마찰을 빚고 평행선을 긋는 것은 정적(靜的)인 기존 개념으로 민중미술을 보려고 하기 때문이죠. 또 민중미술의 입장에서 볼 때 동적인 개념으로 정적인 개념을 보면 역시 안맞는 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 이야기해 보고 싶습니다. 우선 전제로서 우리가 인식해야 할 것은 서세동점의 불행한 근대사가 이어져 내려와 오늘날까지도 서구 강대국에 의해 정치, 경제, 문화 등 모든 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 없다라고 단언하던 것이 생각나서 하는 말입니다.

저는 모더니즘이란 말을 현대미술, 그러니까 폭 넓은 개념인 컨템포러리로 파악하고 있지 않아요. 말하자면 70년대 미술을 저는 컨템포러리라기 보다는 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 산업 기술의 발달과 정확히 대응하는 현상이라고 보고 싶습니다. 그리고 덧붙여 우리가 여기서 이야기하는 “미술의 민주화”도 현대 산업기술에 의한 물질적 생산능력의 증진이 그 바탕에 없고는 불가능한 것이라는 인식도 함께 하고 싶습니다.

모더니즘 , 전통 , 감수성

김용익: 저는 모더니즘을 과거의 우리 전통과 결부시키고 싶은 생각은 없습니다 그리고 모더니즘을 자기 고백적 예술과 결부시켜서 원인을 찾고 싶은 생각도 없습니다. 모더니즘의 미학에 보다 깊이 천착해볼 필요가 있어요. 70년대에는 모더니즘의 과열 현상이 있었습니다. 이제 80년대에 들어와서 그것이 가라 앉았다고 보고 오히려 차분한 마음으로 70년대의 과열되고 혼동된 것들을 정리해 가면서 모더니즘의 미학을 천착해 볼 수 있으리라고 믿습니다. 모더니즘 미학은 미술에 대한 지적 호기심을 가진 사람들에게 계속 매력을 주리라고 생각해요

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

[1985. 7]

비엔날레와 대안공간

비엔날레와 대안공간이라... 블록버스터를 지향하는 비엔날레와 미학적 소수화, 분자화를 지향하는 대안공간은 서로 대척점에 서있는 것이 틀림없는 바, 이 글은 대체로 둘을 대립시켜 한쪽을 비판하는 글이 되어야 마땅하렸다.

허나, 비엔날레도 다 비엔날레가 아니요 대안공간도 다 대안공간이 아니다. 비엔날레도 공주 금강 가에서 열리는 금강 자연미술 비엔날레 같은 것도 있고 장소로 보나 추구하는 미학으로 보나 제도 미술공간에 근접한 모모한 대안공간(을 표방하는 화랑)들도 있으니 말이다. 그리고 보니 둘을 대립시켜 한쪽을 비판하는 일은 너무 나이브해 보인다. 둘은 우리나라에서 대적관계라고 보기 어렵지 않은가? 그 예로서 대안공간 작가들이 심심찮게 비엔날레에 초대되어가고 비엔날레 측에서 대안공간들에게 일꺼리도 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 대안공간의 순수성을 옹호하려는 의도를 가지고 시작하고 있는데 이렇게 써내려가면서 어쩐지 그 의도대로 되어갈 것 같지 않은 예감이 든다. 한마디로 자신이 없는 것이다. 다시 말하면 나 자신이 미학적으로나, 정치적으로나, 심리적으로나 대안적 가치로 갱신되어있지 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 광주 비엔날레와 부산 비엔날레를 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 광주 비엔날레와 같이 좀 “읽어줘야 하는” 작품들은 눈에 안들어온다. 그리고 구태여 읽어주고 싶은 생각도 안든다. 광주 비엔날레 전시장은 언제나 느끼는 것이지만 어찌 그리 답답하고 숨이 막히고 혼잡한지 얼른 얼른 보고 밖으로 나와버린다. 대형 쇼핑몰이나 백화점에서 느끼는 “상품 멀미증” 비슷한 “작품 멀미증”이 심하게 도지는 곳이 광주 비엔날레 전시장이다.

나의 비엔날레 기피증은 이렇게 생리적인 것에서부터 시작되어 심리적인 것으로, 미학적인 것으로 전이되어 간다. 그래, 나는 어려서부터 사람 많은 곳을 싫어했어. 사람 많은 곳에선 멀미를 하곤 했었지. 시장에 물건이 산더미같이 쌓여있는걸 봐도 그랬고. 그런데 수십억씩 쓰는 이런 비엔날레와 같은 대형 전시가 과연 우리 미술에 필요한 것일까?

올해 부산 비엔날레 김원방 전시감독의 「비엔날레, 혹은 낭비의 사용가치」과 같은 글은 이런 의문에 대해 일 정부분 답을 준다는 점에서 공감의 간다. “바로 지금”의 예술을 쉴 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 돈은 댄 쪽에 대해 좀 미안하니까 “흥행” 과 그 흥행을 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 부산 비엔날레에서 본 작품들은 척 보아도 “낭비”임에는 분명해 보이나 어디에 그 “낭비의 사용가치”가 있는 것인지 찾아내기는 어려웠다. 낭비의 “동종요법적” 시행 안에 그 사용가치는 이미 “모방적 방어”의 형태로 내포되어있는 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 부산 비엔날레에 대한 비판에 한 표!

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

이 비엔날레 참여작가가 된 후 자주 공주를 왔다갔다 하면서 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 안될 터인즉, 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 생각 하는 "대안적"이란 말의 의미는 비교적 구체적이다. 우선 공간적으로 "까바라진" 대도시가 아니라 작고 조용한 지방도시가 그 그라운드라는 점이다. 그리고 모뉴멘탈한 공간성보다는 시간성의 추구, 다시 말해 금강 자연미술 비엔날레의 작품은 야외에서 서서히 풍화되고 부패되어 소멸되어감을 추구한다는 점이다.

그리고 엘리뜨주의적 작가주의를 표방하지 않는다는 점이다. 국내건 국외건, 유명한 작가를 포함 시키려하는 데는 무관심하다. 오히려 (소위)주류 미술계와 자의로건 타의로건 거리를 둔 사람들이 주로 모여 전시한다는 점이다.

그리고 거의 한두 달을 작가들이 현장에서 기거하며 작업하며, 적잖은 작가들이 두 번, 세 번씩 출품하는 "정착성"을 보인다는 점이다. 대부분 공주와 대전 근처에 사는, 이 비엔날레의 주 멤버인 "야투(野投)" 회원들은 매번 출품을 한다. 그리고 국제 교류팀장 양케 멜린은 십여년째 불박이다.

이들은 모여서 작업하는 과정을 중시하며 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. 아 니, 매일 매일 함께 모여 먹고, 자고, 일하는 것 자체가 캠핑이요, 파티다. 나는 비엔날레 준비기간의 이런 모습들을 "미술의 생태적 실천"으로 보면서 즐겁게 참여했다.

이렇게 금강 자연미술 비엔날레에서 "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 <아이들아 이게 우리학교다-도요하시> 안해룡 전이다.

왜 좋게 보았냐고요? 우선 문래동이라는게 좋았고요, 안해룡이란 작가가 미술 학도 출신이 아니라 역사학 도 출신이라는 게 좋았고요, 전시회에 미술관에서 얼굴이 익은 사람들이 별로 안 보이는게 좋았어요. 전시 의 주제 — 도요하시라는 일본의 작은 도시에 있는 조선인 소학교의 역사와 그 커뮤니티의 다큐먼트 — 도 좋았고요..다~~ 내가 생각하는 "대안성"을 드러내 보여주고 있어서 좋았어요.

다른 대안 공간들도 여기를 좀 본 받아 보아요.

[2008. 11. 3]

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 오로스코의 MoMA 정원에 매어놓은 해먹). '(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 민중미술이었다면 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 하나가고 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 <이천 공장미술제>. 송파구청의 협조 아래 송파구청 화장실에서 열린 《송파구청 화장실에는 '볼일' 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 공중파 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, 독립적 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

1970-80년대의 내 작업에 대한 나의 해석

이번 전시를 준비하기 위해 경기도 미술관 큐레이터들과 인터뷰를 녹화하기 전 미리 서너가지의 질문 문항을 받았다. 그 중에 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, 두어야 하는 것으로 알려져 있었기에 내게 이런 식으로 질문하는 사람은 없었던 것이다.

나는 어제 경기도 미술관에 다시 가서 새삼스럽게 내 인터뷰 녹화된 것을 꼼꼼이 들여다보며 이 글의 방향을 이 첫 번째 질문 문항과 관련 지어 써보려고 맘 먹었다. 다시 말해 이 글은 녹화되어 전시장에 가면 보고 들을 수 있는 첫 번째 인터뷰 문항에 대한 답을 요약한 것이 될 것이다.

그리고 또 생각해 보니 70년대 미술을 탈 정치적 미술현상으로만 기술하는 경향에 대해 이의제기하는 식으로 나의 이번 출품작들을 구성해보았음을 상기하게 되었다. 그리고 큐레이터와의 사전 대답에서 나는 이번 전시가 과거 70-80년대 작품들을 단순히 아카이브를 모아 보여주는 식이 되어서는 안 되며 그 어떤 해석을 “적극적”으로 내놓아야 한다고 강조했던 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 1호-4호 발표, 1979년 박정희 피살, 80년의 광주항쟁, 뒤이어 제5공화국의 군사독재정권 설립으로 이어지는 숨가쁜 정치 일정을 보여주고 있다. 이러한 70-80년대의 정치일정 속에서 나의 인생 일정은 1970년 군입대, 1973년 제대, 1975년 졸업과 동시에 결혼, 이후 중,고교 미술교사로 재직으로 이어졌다.

당시 모더니즘 미학의 기존 미술언어를 전복시키는 “미학적 혁명성”에 매료되어있던 나는 이러한 현실정치 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.

생각해 보면 현실정치를 전복시키려는 정치적 혁명성과 기존 미술언어를 전복시키려는 미학적 혁명성은 결코 배치되고 맞서는 것이 아니다. 모더니즘의 미학적 혁명성은 현실정치적 혁명성의 미학적 꿈이다. 그러나 한국 근대사의 착종(錯綜)속에서 이러한 언술은 공허하게 울릴 뿐이었다. 나는 73년 제대 이후 몹시 괴로워했고 그러한 와중에도 74년부터 촉망 받는 모더니스트로 자리매김되고 말았다.

80년 광주항쟁 이후 엄혹한 군부독재정권을 탄생을 묵묵히 지켜보며 나는 미술언어를 전복시키는 의미를 갖고 있었다고 믿었던 나의 “평면 오브제” 시리즈 작업의 지속에 회의를 느끼고 그것을 적극적으로 마감하는 작업들을 시도 하였다. 그리고 그 작업들을 1981년 3월 국립현대미술관에서 열린 “제1회 청년 작가전”에 선 보였다. 기존의 천 작업을 포장지로 싸거나 박스에 넣고 캡션을 써 넣은 작업, 액자를 끼운 작품을 뒤집어서 뒷면을 제시하는 작업, 1981년을 사는 소시민 예술가의 비통하고도 우울한 일상을 포토에세이 식으로 만든 “신촌의 겨울” 등등이 그것이다. 그리고 비슷한 시기에 열린 “오늘의 상황전”에는 작품을 포장해서 전시장에 가져온 후 아직 개봉 안 한 것처럼 보이거나 사실은 속이 비어있는 상자 뿐인 “오늘의 상황전에”라는 작품을 출품했었다.

이번에 주로 1981년에 제작 발표한 작업들을 재현한 것 위주로 내 부스(booth)는 구성되었고 그 이유는 앞서 말한대로 “정치적인 것과 개념적인 것을 연결하기”로 나의 70-80년대 작업을 해석해 보려는 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 험량해 줘시사라고 말씀을 드리고 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 굳히었다. 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 이르고자 애썼고 이를 바탕으로 자신의 능력과 체질이 감당할만한 범위 안에서 최선의 올바른 실천활동으로 나아가고자 했다.....”

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

그리고 90년 초부터 제작하기 시작한 소위 땡땡이 작업으로 불리우는 “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 체화(體化)에 따른 업보(業報)로 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.

2011.1.16 김용익

6. 당신들의 낙원에서 우리들의 낙원으로

이시무레 미치코와 로버트 메이플소프의 환상과 전복적 비판성

녹색 평론 2010년 9-10월 호(통권114호)에 매호마다 늘 실리는 김종철 선생의 “권두언”은 “대지로 회귀하는 문학”이라는 제하에 일본 소설가 이시무레 미치코의 “슬픈 미나마타”를 소개하고있다. 이 글에 저욕이 감동받은 나는 “슬픈 미나마타”를 사서 읽어보았다. 소설도 소설이지만 권말에 실린 와타나베 코지라는 평론가의 작품 해설, “이시무레 미치코의 세계”에 또다시 감동 받아버린 나는 이 감동을 어떻게든 좀 글로 정리하여 써보고자한다.

김종철은 우선 “슬픈 미나마타”라는 한국어 제목이 원제인 “고해정토(苦海淨土)”를 번역한 것이며 이렇게 전혀 다르게 번역한 이유가 한문을 잊어버린 한국의 독자들이 “고해정토(苦海淨土)”라고 써놓으면 무슨 뜻인지 전혀 모르리라는 출판사의 우려 때문일 것이라고 진단한다. 그러나 “슬픈 미나마타” 라고 번역을 해 놓으면 대충 “미나마타라는 공해병에 걸린 환자들의 슬픈 사연”이란 뜻은 전달 되지만 이 작품이 의도하는 바를 전혀 담지 못하게 된다고 말한다. 아닌게 아니라 이 소설은 미나마타병이라는, 질소비료 공장에서 폐수로 배출된 유기수은에 중독된 병에 걸려 평화롭고 행복한 삶이 파괴된 어민들의 슬픈 사연과 그 끈질긴 보상 투쟁을 그리고 있는 것은 사실이지만 작가의 의도는 그것이 목적이 아니라는 것이다. 따라서 이러한 “고발”에만 초점을 맞춰 이 소설을 읽는다면 이 소설의 핵심적인 요소를 놓치게 된다는 것이다.

원제가 의도하는 바는, 김중철을 인용하자면 “사람이 견디기 어려운 고통이나 좌절을 경험하면 의식이 굉장히 날카로워진다. 괴로움이 깊을수록 의식은 극한적인 한계까지 닿게 마련이다. 그런데 그 고통의 극한(苦海)에서 오히려 사람은 굉장히 풍요로운 생명감각(淨土)에 도달한다. 작가로서 이시무레 미치코가 자신의 작중인물을 대변해서 전하고자 한 것은 이 생명감각, 생의 근원적인 행복과 풍요에 대한 믿을 수 없을 정도의 생생한 감각이다”라는 것이다.

와타나베 교지에 의하면 이시무레는 처음으로 미나마타병 대책시민회의를 결성하고 그 뒤 그 운동이 확대됨에 따라 그녀 나름의 책임을 다 하려고 노력했다는 것이다. 그런 과정 속에서 그녀에게 운동의 이미지가 강하게 각인되어, 그녀의 소설 자체까지 공해고발이니, 피해자의 한(恨)의 표현이니 하는 식으로 “초점이 어긋난” 칭찬받게 되었다고 한다.

그러면 그녀의 “초점”은 무엇이었던가? 와타나베 교지는 계속 말한다. 그것은 이 세상 삼라만상을 향해 열려있던 감각, 가늘게 떨리는 속눈썹 같은 잔물결 위에 띄워둔 고기잡이배, 우물을 포근히 감싸고있는 마을, 아득히 불이 밝혀지는 것처럼 저물어가는 남국의 겨울하늘이며, 산에는 산의 정령이, 들에는 들의 정령이 있는 자연세계, 근대의 일본 작가들이 더 이상 가질 수 없는 이런 것들에 대한 감지력이라는 것이다. 이러한 세계에 대한 그녀의 개인적 감성에는 확실한 공동의 기초가 있고 그 공동의 기초는 지금까지 일본의 문학의 역사에서 거의 시적인 표현을 받아본 일도 없었고 나아가 근대시민 사회의 개인 즉 우리들에게는 이미 사라지고 없는 것이란 것이다.

이시무레는 소설의 무대가 되는 “통통마을”에 확실한 공동의 감성의 뿌리를 내린 작가로서 언젠가는 이런 사람들의 관능의 공동적인 존재방식과 그런 관능으로 느낄 수 있는 미분화된 세계를 그려보고 싶다는 야심을 가지고 있었는데 불행히도 그것을 그리려고 할 때가 바로 그 세계가 배출된 질소공장의 유기수에 의해 철저히 파괴된 시점과 일치하게 되었다는 것이다. 자신이 본질적으로 소속되어 있고 애착을 가지고있는 세계, 다시말해 온톨로지(ontology)의 세계가 이렇게 추악하고 극적인 형상으로 붕괴되어가는 것을 그녀는 처참하고도 두렵게 바라보게 되었다는 것이다.

이시무레 미치코는 근대주의적인 지성과 근대 산업 문명을 본능적으로 혐오한다. 하지만 그것은 단순히 혐오한다고 해서 뭐가 달라지는 것도 아니고 그에 대한 반대로 자연으로 돌아가라 같은 단순한 반 근대주의로 대처해보아도 어찌해볼 수 없는 일이다. 이에 그녀는 기록작가가 아닌 환상적 시인으로 이 붕괴를 전달한다. 그녀의 소설에서 자연이나 바다 위에서의 생활이 것처럼 아름답게 묘사되는 것은 그녀의 내면에 이 세상의 고뇌와 분열의 깊이가 한없이 불행하고 깊게 자리잡고 있어 그것이 환시자의 눈을 부여하기 때문이다. 여기서 고해가 정토가 되는 역설이 성립한다. 이시무레 미치코가 환자와 그 가족들과 더불어 서있는 곳은 이 세상의 존재의 구조와는 도저히 어울릴 수 없게 된 사람들, 즉 인간 세계 밖으로 추방된 사람의 영역이며 일단 그런 위치로 내쫓긴 사람은 환상을 향해 갈 수 밖에 없는 것이다. 소설 속의 바다위의 생활이 것처럼 아름답게 묘사되는 것은 현실의 아름다움이 아니라 현실에서 거부된 사람이 필연적으로 꿈 꿀 수 밖에 없는 아름다움일 뿐이다. 이 아름다움을 분열의 아픔을 모르는 휴머니스트적 감성으로 본다면 오해이며 그것은 극한의 분열과 아픔으로 이 세상에서 의식이 멀어져 가는 환시자의 눈이며 이를 통해 미나마타만의 어부라는 하층민을 덮친 의식의 내적 붕괴가 절절하게 다뤄지고 있다는 것이다.

이것이 바로 환상이야말로 진실을 진실하게 다루는 유일한 길이 되며 상처입은 내면의 치유와 정치적 비판이 하나가 되는 언캐니로서의 슈르리얼리즘이 갖는 진본성이다! 그리고 이것이 내가 궁극적으로 꿈꾸는 예술이다! 며칠전 참석했던 한 심포지엄에서 누군가 말했던 로버트 매플소프의 환상과 처절한 한계의 모색이 갖는 진본성도 바로 이것이다. 이러한 내용에 대해 더 풀어가며 써야할텐데 벅차고 지친다. 투 비 컨틴뉴드...

초현실주의에 관한 책(욕망, 죽음 그리고 아름다움)을 이리저리 뒤적거리며, 끄적끄적 요약하며 또 덧붙이며 글을 이어가 보련다.

초현실주의는 시각적인 것 속에 성적인 것을 겹쳐놓고 현실 속에 무의식을 겹쳐놓으며, 심리영역과 역사영역을 겹쳐놓으며 자기 치유와 정치비판을 하나로 묶는다. 성을 가지고 정체성을 흔들고 시뮬라크르로 실재를 뒤흔든다. 이것이 곧 “세계의 재현”에 대한 비판이 되는 것이다. 이러한 초현실주의를 제대로 이해하게 해 줄 개념은 언캐니(uncanny)다. 그 개념은 억압되었던 것이 통합된 정체성, 미적 규범, 사회 질서등을 파멸시키면서 회귀하는 것과 관련되어있다. 초현주의자들은 억압된 것의 회귀에 이끌렸을 뿐 아니라 억압된 것의 회귀를 비판적인 방향으로 이끌어 가려 했던 사람들이었다.

유명한 앙드레 브르통의 초현실주의 선언에서 핵심으로 제시된 것도 역시 언캐니에 해당된다. “삶과 죽음, 실재와 상상, 과거와 미래, 소통 가능과 소통 불가능, 고상함과 미천함을 더 이상 모순으로 생각하지 않게되는 지점이 우리 마음에 존재한다. 우리는 그 지점을 발견해서 단단히 붙들어 놓고자 했다.”

이러한 모순이 겹쳐지는 지점이 바로 언캐니이다. 그들은 이 지점을 발견하려고 노력하면서 다른 한편으로는 그 지점이 자신을 관통하는 것은 원치 않았다. 이유는 현실과 상상, 과거와 미래가 겹쳐지는 지점은 언캐니의 경험 속에서만 존재하는데 그 경험은 죽음을 담보로 하는 것임을 알고 있었기 때문이다.

로버트 매플소프는 언캐니의 경험 속에서 역사적 초현실주의자들의 “사회적 죽음”과는 달리 “신체적 죽음”을 선택한 예술가였다.

그는 특정한 공동체를 위해 노력하지 않았다. 극단적 “자기관계적” 예술가였다. 그의 동성애적이며 가학, 피학적인 노골적인 사진들은 바로 삶과 죽음, 실재와 상상이 겹쳐지는 언캐니한 것이며 시각적인 것 속에 성적인 것을 겹쳐 놓으며, 현실과 무의식을 겹쳐놓으며, 주체의 정체성을 흔들고 체제의 실재를 흔들며 재현을 비판한다. 그래서 그의 작업은 극단적 자기관계적 작업을 넘어 타자관계적이되며 전복적 공동체 예술이 되었다.

이시무레 미치코의 소설에 나오는 죽어가는 미나마타병 환자들의 눈으로 그린 환상의 아름다움이 결국 절절한 차원의 체제 비판이 되듯이 매이플소프의 끄찍할 정도로 정교한 인체사진과 꽃사진도 그래서 환상적이며 비판적이다. 이러한 차원을 로버트 매이플소프는 죽음을 담보로 얻었고 이시무레 미치코는 접신을 한 무당이 됨으로써 얻었다.

사람답게 살고 싶은 꿈, 불온한 꿈

우리나라의 공공미술은 건축물 장식법에 의거한 건물 앞의 조형물(art in public space)로 시작되어 도시 디자인으로서의 공공미술(art as an urban design)을 거쳐 이제는 커뮤니티 아트(community art)의 가능성에 대한 토론에 이를 정도로 진행되고 있다. 이 말은 물론 건축물을 장식하는 공공미술은 저급한 것이고 커뮤니티아트는 보다 고급한 것이라고 위계를 암암리에 설정하고 하는 말은 아니다. 우리는 여전히 건물 앞에 세워지는 좋은 조형물이 필요하고 좋은 도시 디자인이 필요하다. 단지 공공미술의 가능성을 공공조형물, 도시디자인 등 몇 가지로 한정 짓지 말고 좀 더 다양한 가능성으로 열려있기를 바라는 마음에서 최근의 커뮤니티 아트에 대한 관심이 반가운 것이다.

건축물 장식으로서의 공공미술이 저급한 상업주의에 빠져 보여주고 있는 난맥상은 공공미술이 좀 더 다양한 방식으로 열려 나가야 한다는 필요성을 대두시켰다. 또한 도시 디자인으로서의 공공미술은 도시 구성원들의 요구를 수렴하는 과정을 생략한 채 일방적, 행정적으로 처리되어 다중을 수동적 구경꾼 내지는 소비자로 전락시키는 과정을 보여주면서 역시 다양한 공공미술의 필요성을 대두시켰다. 이러한 필요성에 의해 등장한 것이 커뮤니티 아트다.

우리나라에서 커뮤니티 아트의 확산은 2006년에 시작되어 지금도 소리 없이 진행되고 있는 문광부의 “소외지역 생활환경 개선을 위한 공공미술(지금은 ‘아트 인 빌리지’라는 이름으로 진행되는 것으로 알고 있다)”이 계기가 되었다. 전국을 그 대상으로 한 이 사업은 공공미술을 “소외지역 생활 환경 개선”을 위한 것이라고 못 박으면서 당시 미술계에 신선한 바람을 일으켰었다. 그러나 여기 참여한 예술가들은 물론 이 사업을 위임 받아 집행했던 “아트 인 시티” 스태프들 마저도 커뮤니티 아트에 대한 합의가 없었다. 물론 사업을 맡긴 문광부 담당자들도 마찬가지였던 것은 말할 것도 없다. 따라서 이에 따른 혼란을 불가피한 것이었다. 그럼에도 불구하고 이 사업은 우리나라 공공미술에서 중요한 한 전환점을 이루는 것이었다. 그 한 예로서 결과물 중심의 공공미술이 아닌 과정 중심의 프로젝트형 공공미술이 이 때부터 확산 되었다는 점을 들 수 있다.

지금 와서 생각해 보면 이 사업은 “미술로 소외지역 생활환경을 개선한다”는 매우 뚜렷한 목표를 문광부에서 제시했음에도 예술가들이 이 사업을 자의적으로 해석함으로써 혼란이 빚어졌던 것 같다. 파스칼 길랭 교수가 제시한 커뮤니티 아트의 지도에서 보면 문광부의 사업 계획은 (제도)순응적 커뮤니티 아트와 타자 관계적 커뮤니티 아트 사이의 어디인가에 위치한 것이었는데 예술가들 혹은 기획자들은 작가 자신 혹은 그룹의 예술적 정체성을 포기하지 않는 자기 관계적 커뮤니티 아트를 추구했었다. 그래서 현장에서 예술가들은 지역 주민들의 “생활환경 개선요구”를 들으며 좌절 했던 경우가 많았다.

이 사업은 어쨌든 생활 환경 미화라는 소정의 효과는 거두었다. 그리고 몇몇 의욕적인 예술가들은 지역방송국 개설, 동네 영화제행사, 재래시장 활성화 같은 프로젝트를 통하여 공동체의 회복을 꿈꾸는 작업을 하기도 했었다. 그러나 여기서 이 사업의 한계를 분명하게 지적해 줌으로써 새롭게 공공미술의 가능성을 꿈꾸는 NNR 그룹과 같은 신진 공공미술 활동가들의 갈 길을 제시해 보고자 한다.

이 “소외지역 생활 환경 개선을 위한 공공미술 프로젝트”는 철저히 체제 순응적이다. 소외지역이 왜 생겼는지에 대한 사회적 정치적 접근은 외면하고 소외지역과 그렇지 않은 지역의 모순적 차이를 예술로서 덮으려 한다. 물론 예술가에게 사회학자나 빈민운동가의 위상을 요구할 수는 없다. 그러나 예술의 이름으로 이러한 모순된 현장을 분철하는 역할은 하지 말아야한다. 예술가들은 이들 지역의 주민들과 ‘더불어’(밖에서 ‘관찰하는 삶’과는 상대적인 의미에서) 살며 그들의 눈과 그들의 맘으로 세상을 바라보는 법을 우선 배워야한다. 이 말이 진정한 커뮤니티 아트를 하기 위해서는 꼭 그 지역에 주민등록을 옮긴 거주민이 되어야한다는 말을 의미하는 것은 아니다. 그들의 마음 속으로 들어가는 길은 바로 예술가들이 그간 같고 닳은 감수성과 상상력이다. 그리고 그 감수성과 상상력이 발동할 수 있는 “자신의 계급의식”에 맞는 지역을 선택하는 것이 중요하다.

다시말해 커뮤니티 아티스트들이 현장을 선택할 때는 자신이 살아온 체험이 받쳐주어 상상력을 펼칠 수 있는 공간이어야 한다는 것이다. 이것은 커뮤니티 아트의 진본성을 위한 기본적 조건이다.

두번째로 현재의 신자본주의적 시장 이데올로기와 결합한 국가주의 아래서는 제대로 된 공동체를 꿈꾸는 커뮤니티 아트는 그 자체로서 체제 대항적 혹은 전복적 예술이라는 자각을 해야한다는 것이다.

커뮤니티 아트 목표는 무엇인가? 이런 질문에 대한 답은 대체로 공동체의 활성화, 지역의 소생등이다, ..
그래, 그렇다.. 그렇다면 공동체가 활성화되고 소생한다는 것은 구체적으로 무엇인가? 그들의 열악한 생활
환경이 개선되고 문화 향수권이 진작되고 지역의 재래시장의 경기가 살아나고 지역의 경제가 잘 풀려나가
는 것 등일까? 이런 것들을 위해 예술이 동원되는 것이 커뮤니티 아트일까? 물론 그런 측면을 무시해버릴
수는 없지만 거기에 매몰 되어서는 안 된다. 커뮤니티 아티스트들은 공동체에 대한 좀 더 대의적인 꿈을
꾸어야 한다. 녹색평론 김종철의 글에 기대어 말해보자면 안심, 안전, 신뢰, 평등, 연대 등의 공동체적 가치
의 실현, 인간끼리의 사회적 유대라는 꿈을 꾸어주어야 한다. 그러나 이러한 꿈 자체가 불온한 전복적인
꿈일 수 밖에 없는 이유는 신자유주의 시장 이데올로기와 결합한 국가주의와 이 꿈이 정면으로 배치되는
것이기 때문이다.

신자유주의 사상은 우리가 살고 있는 사회를 개인 단위로 세분화하여 그 원자화된 한 사람 한 사람들이
최대한 경쟁하는 구도로 되어있는것 아니던가? 우리의 삶이 항상 불안하고 불만스럽고 서로 믿지 못하며
좀 더 많은 물질을 소유하고 소비하기 위해 아등바등거리는 이유가 바로 우리 한 사람 한 사람이 이러한
경쟁구도로 내몰리고 있기 때문이 아닌가? 그리고 자본의적 국가체제는 이러한 경쟁구도 안에서 성장을
추구하고 그 성장의 성과는 한 개인 개인 앞에 마치 전력 질주하는 그레이하운드 코 앞에 매달려 돌고 있
는 루어(lure), 아무리 달려도 결코 그들이 먹을 수 없는 가짜 미끼로 제시되는 것 아닌가? 극히 일부의 계
층을 제외하고는 말이다.

커뮤니티 아트는 이러한 경쟁구도에 호혜와 평등과 연대라는 뜻을 놓는 일을 하는 것 이어야 한다. 그리고 이러한 일이 바로 신자본주의적 국가주의와 정면 배치되는 것이기에 전복적인 것이다. 다시말해 사람답게 살고자 하는 노력이 전복적인 일이 되는 것이다!

셋째, 커뮤니티 아트가 꿈꾸는 이러한 호혜와 평등과 연대라는 체제 전복적인 꿈은 얼핏 보아서는 지배 체제에 그다지 위협해보이지 않아서 체제 내에 받아들여질 가능성이 많아 보인다. 다시 길랭교수를 인용한다면 “억압적 관용”이 베풀어질 가능성이 많다. 억압적 관용은 바람직하지 않은 사상을 중립화시키는 헤게모니 전략으로 이용된다. 만일 커뮤니티 아트의 사회참여가 정치참여로 나아가면 권력은 지원금을 중단하든지 기타 다른 방식으로 이를 저지한다. 지원금으로 유지되는 커뮤니티아트가 진정 전복적 힘을 가질 수 있을지 의문이 제기되는 이유가 여기에 있다. 따라서 진정한 커뮤니티 아티스트가 되려는 NNR 같은 신진 공공미술 활동가들은 정부나 지자체나 기업의 지원금을 거부해야 한다!!!!
ㅎㅎㅎㅎ...(이 글은 이쯤에서 그만 그쳐버리는 것이 좋을듯하다)

[2010. 11. 24 6:30 p.m]

8. 아이들아, 이것이 우리 학교다

나는 소극적 전략을 믿는다

이 글의 내용은 말하자면 '나는 어떻게 작가가 되었나?' 혹은 '나는 어떻게 작가로서 살아왔고 또 살고 있나?' 정도가 될 것이다. 대체로 이러한 내용이 될 이 글을 나는 가능한 한 '구체적'으로 쓰고 싶다. 말하자면 내 '생각'을 쓰기보다는 내 '경험'을 쓰고 싶다는 말이다. 그리하여 이 글의 독자로 내가 상정하고 있는 작가 지망생들에게 어떤 도움이 되는 글이기를 희망해보지만 또 다시 좌절과 절망을 주는 것이 될지도 모르겠다. 학교에서 학생들과의 수업에서 느끼는 것인데, 진지하게, 성의껏 미술에 대해, 작품에 대해, 작품 하는 것에 대해 얘기하면 할수록 그들에게 '꿈과 희망'을 주기보다는 좌절과 절망을 주는 결과가 될 수밖에 없음을 보아왔다. 미술대학에 들어온 학생들의 아름다운 꿈, 즉 훌륭한 화가가 되어 이름을 날리고 입신하는 꿈이거나 혹은 그 반대로 아무도 알아주지 않는 무명 화가로서 정말 고독하게 자신의 예술혼을 사르는 그런 화가가 되겠다는 꿈들, 대체로 이런 꿈들을 그들은 어려서부터 알게 모르게 주위의 영향을 받으며, 다시 말해 미술 제도의 영향 아래서 키워왔는데, 이러한 아름다운 꿈들을 좌절시키는 것이 대학 미술교육에서 가장 시급히 시행되어야 할 일이라고 믿기에, 그들의 좌절과 절망은 꼭 필요한 과정이라고 생각하지만 사실상 거기에서만 그치지 않는 그 어떤 과제를 제시해주지 못하고 그들을 그냥 방치해두고 말았다는 자책감이 들어왔었다. 이 글 또한 좌절과 절망의 미로를 벗어나지 못하는 내용으로 될 가능성이 농후하지만 그럼에도 나는 써보련다. 왜냐하면 이렇게 글 쓰는 것 자체가 내게는 좌절과 절망을 가로질러 가려는 실천이라고 믿기 때문이다.

나는 경원대학교 미술대학 회화과 교수로 있는바 우리 학과 학생들이 가장 알고 싶어하는 것은 어떻게 하는 것이 작가가 되는 길인가 하는 것이다. 좀 더 얘기를 진행시켜보면, 그들은 이미 어떤 좌절감에서 부터 출발하는데, 그것은 바로 '우리는 서울대 출신도 홍대 출신도 아니라'는 것이다. 우리는 오로지 '경원대' 출신인데, 이러한 브랜드로는 화가로 입신하는 길이 참으로 험하고도 어렵다는 것이다. 모모 화랑 혹은 모모 미술관에서 기획한 모모한 전시 팸플릿을 잠시 들춰봐도 서울대 홍대 출신 이외의 작가들은 구색이나 맞추듯 두어 명 끼어 있는 것이 사실이고 현실 아닌가? 물론 이들의 이러한 패배의식과 열등감에 대해 해줄 수 있는 말들은 많다. 아직 이 학교의 역사가 짧아 활동하는 선배들이 적기 때문이라는 데서부터, 그러나 어쨌든 열심히 하는 자는 결국 언젠가 빛을 보게 된다는가, 또 그러니까 현실의 벽이 높음을 탓할 것이 아니라 열심히 노력해서 우리 경원대 미술대를 미술 명문대가 되도록 해야 할 사명이 너희들에게 있다든가 등등.

그러나 이러한 지당하신 말씀을 마음에 새겨듣고 난 뒤에도 남는 공허감을 '홍대 출신'인 나는 피부로 느끼지 못하고 있는지도 모른다. 그러나 나도 느낄 만큼은 느낀다. 그것은 이런 말씀이 소위 공고한 지배 질서를 전제한 채 그 질서를 유지시키기 위해 나오는 지배논리의 연장선상에 있다는 의심을 품어볼 수 있다는 것을... 그리고 이제 21세기를 목전에 두고 있는 이 시점에서 이러한 논리의 효용성과 영향력은 소진되고 있다는 것을....

나는 이렇게 중심부가 아니라 주변부에 속해 있다는 좌절감에 빠져 있는 학생들이 한편으로 가지고 있는 아름다운 미술에의 꿈, 화가에의 꿈을 포기·좌절시키면서도 한편으로는 그들의 좌절감을 그냥 보아 넘길 수만은 없는 교수로서의 도리 사이에서 나의 미술 실천의 장을 찾아보려 하고 있다. 그러면서 나는 서울대나 홍대의 강의를 한번 말아보고 싶다는 생각을 해 본다. 소위 중심부에 있으며 브랜드에서 이미 기득권을 갖고 있다고 사료되는 그들은 또 어떤 문제를 그들의 미술적 실천 과제로 삼고 있는지....

나는 요즘 우리 학생들을 이렇게 격려하고 있다. “그래 너희들은 경원대 미대 학생들이다. 너희들 말대로 2류도 못되고 3류 대학이다. 그러나 바로 그 점, 3류 주변부에 속해 있음을 행운으로 삼아라. 어떻게 해서든지 중심부에 나도 편입해보겠다는 식의 중심부 논리에서 벗어나 주변부 생존 논리를 개발해라. 내가 감히 말하건대 이 시대는 중심부를 정점으로 하여 주변부로 이어져 내려가는 일사불란한 중심부 논리를 수정할 것을 요구하고 있다. 중심부에 있는 친구들은 그들에게 기득권을 주는 이 중심부 논리에 눈이 멀어 거기서 벗어나기가 쉽지 않다. 너희들은 애초부터 거기서 벗어나 있으니 얼마나 행운이냐? 너희를 잘 끼워주지 않으려는 화랑-미술관 구조 속에 애초부터 끼어들 생각을 말고 다른 방식을 모색해라.”

졸업 후에 작가로 데뷔하기 위해 겪어야 한다고들 말하는 과정들, 예컨대 공모전 출품, 포트폴리오 들고 화랑 찾아다니기, 자기 돈 적잖이 들여 그룹전 혹은 개인전 하기 등등을 버리고 다른 대안을 찾아보라는 것이다. 기존의 화랑 공간이나 미술관이 아닌 곳에서의 전시, 팸플릿만 가지고 하는 지상전, 메일아트, 기타 여러 다른 활동 형태를 개발해보기를 권하는 것이다. 지난해 우리 졸업생 세 명이 <들러리 갤러리>란 이름의 벼룩시장 정보지 형태의 작품 발표를 한 것이 그 좋은 예인데 신문 기사 형식의 글과 그림을 통해 기존의 미술 관행을 반영하기도 하고 풍자하기도 하는 풍부한 읽을거리와 볼거리를 제공한, 매우 흥미로운 전시 형태였다.

나는 오늘 우리에게 아방가르드적 전위미술 활동이 가능하다면 그것은 어떻게 미술이 이 사회에서 의미를 획득해나가는가 하는 미술의 제도와 관행, 그리고 그 신화에 대한 비판적 성찰이 없이는 존재할 수 없다고 본다. 혹자는 역사적 아방가르드의 실패 이후 더 이상의 아방가르드는 존재하지 않는다고 단언하기도 하지만, 특히 후기산업사회의 상품 문화 속에서 진보적, 비판적 아방가르드가 설 자리는 없다고 하며 아방가르드를 둘러싼 논의조차 철 지난 것으로 치부하기도 하지만, 그러한 주장이 비판적 아방가르드 정신의 수행이라는 '실천'마저도 무의미한 것으로 돌린 수는 없다고 본다. 구구한 논쟁을 떠나서 무엇보다도 이러한 실천이 우리의 미술 문화 풍경을 윤택하게 만드는 것임을 부정할 수는 없기 때문이다. 화랑-미술관 구조 속에 편입되어보려는 막무가내의 노력만이 보이는 삭막한 풍경을 벗어나 예컨대 슈퍼마켓이나 지하철 만남의 광장 등 대안 공간에서 열리는 발랄한 '실천'들을 바라보는 풍요로움을 누리보고 싶다. 그들의 발랄함이 결국은 제도 속에 함몰된다 할지라도....

비판적 아방가르드 미술은 여전히 요구된다. 제도와 신화에 대한 비판이 선행되거나 병행되지 않는 어떠한 매니페스토나 프로젝트도 내겐 공허해 보인다. 오늘날과 같이 미술 언어의 패러다임이 깨질 대로 깨져버린 상황에서 마치 공통의 언어가 가능한 양 벌이는, 예컨대 비무장 지대 미술운동이나 자연과 대지와 생태 전 같은 기획에 나는 동참할 수 없는 것이다. 이러한 종류의 기획전을 볼 때마다 느끼게 되는 것은 출품된 작업들이 의미론적으로 너무 열려 있어서 기획 의도와 일치되는 해석으로 몰고 갈 수가 없다는 점이다. 이런 식의 기획을 통하여 어떠한 문화적 이슈를 매니페스트 한다는 것은 우선순위를 잘못 짚은 에너지의 낭비이다.

미술 창작의 에너지는 먼저 미술 그 자체에 돌려져야 한다. 즉 무엇이든 가능하게(anything goes) 되어버린 미술 관용어의 초과·남용 시대에 어떤 미술이 어떻게 권력 행사를 하고 어떤 미술이 소외되는가 하는 조건들을 드러내고 분석하는 일이 먼저라고 믿는다. 이런 선행 조건이 간과된 채 벌이는 어떤 프로젝트도 공허할 수밖에 없는 바, 그 이유는 앞서 말한 대로 작품 해석이 얼마든지 자의적으로 해석될 수 있는 시대, 예술이 제도로서 정의될 수밖에 없는 시대에 우리가 살고 있기 때문이다.

이쯤에서 이젠 나의 신상 발언을 해야 할까 부다.

나는 현직 미술대학 교수다. 한국의 풍토와 실정에선 미술대학 출신자들이 누구나 가장 동경하는 자리다. 나 또한 일찍이 대학원을 마치고 이 대학 저 대학 문을 두드리다 이곳 경원 대학교에 자리잡게 되었다. 대학 교수이겠다, 지속적인 작품 발표하는 작가이겠다, 젊은 미술학도들에겐 더 없이 부러운 사람으로 보일 것이고 또한 기득권 중의 기득권을 누리는 자로 보일 것이다. 따라서 위에서 말한 나의 모든 발언이 자기 누릴 건 다 누리면서 뺄는 위선적인 말로 들릴 수도 있으리라. 기존 미술제도와 관행을 가로지르며 살라는 나의 충고가 공허하게 들릴 수도 있으리라. 그렇다. 실천이 모자라는데서 오는 공허함, 이것이 내 글의 근본적인 한계다. 나는 반성한다.

그러나 반성한다고 고백함으로써 마음의 부담을 털어버리는 약삭빠른 반성주의자가 되고 싶지도 않고 또 반성을 하고, 반성하는 자기 자신을 또 반성하는 상습적 반성주의자가 되고 싶지도 않다! 결국 나는 무언가 실천을 해야 한다는 압박을 스스로 느끼고 있는 것이다. 전에 천 시리즈의 작업을 마감하고 판지 작업으로 전환할 때 느끼던 그 압박처럼.

한성대 교수 홍명섭은 수업 시간에 학생들에게 어떤 과제를 내주고 자기 자신도 그 과제를 자기 스스로에게 부과하여 학생들과 더불어 제작한다. 지난 11월 조성희 화랑에서 열렸던 《SMALL WORLD LARGE SELF》전에 출품된 홍명섭의 숨 작업은 거기서 나온 자신의 과제물이다. 나는 여기서 작가로서의 실천과 교수로서의 실천을 가로지르는 명료한 실천의 예를 본다. 나도 그의 본을 받아 우리 학교 대학원 학생들의 교내 과제 전에 그들에게 부과한 컨셉에 나도 동참하여 출품을 준비하고 있다. 이것이 압박에 대한 반응으로서의 첫 실천이다.

얼마 전 어떤 심포지엄의 토론 자리에서 경험한 논의를 잠시 소개해본다.

문: 유럽 중심주의로 짜여 있는 현금의 문화 구도를 수정하고자 비유럽권에서 탈중심주의를 외칠 때 그것이 또 하나의 중심주의를 이루어 문화적 소비니즘을 초래할 염려가 있지 않은가?

답: 전적으로 동감한다. 주변 지역에도 자기중심주의가 있다. 문화는 서로 다 다르다. 다른 문화를 이해하기 위해 그 배경을 이해해야 한다. 이렇게 하여 소통의 장애를 제거하는 것이 예술이다.

논리상 얼핏 흠잡을 데 없는 것처럼 보이는 문답이지만 질문에도, 대답에도 역사적이고 실천적 관점이 빠져 있어 공허하게 느껴진다. 지리상의 발견 이래 400년 이상 행사되어온 비유럽에 대한 유럽의 문화적 패권주의의 역사를 감안할 때 유럽 중심주의를 해체하기 위한 노력의 실천은 문화적 소비니즘의 위험 지역과 그 위험을 경계하는 지역을 역동적으로 오가며 이루어지는 것이지 그 중간 지점에 서서 균형을 취할 때 이루어지는 것이 아니기 때문이다. 다시 말해 문화적 소비니즘의 위험을 지레 겁내지 말아야 한다. 또한 타 문화를 이해하고 소통의 장애를 제거하는 것이 예술이라고, 그 말을 액면 그대로 순진하게 믿기엔 우리는 불행하게도 이제 예술이 무엇인가에 대해 너무 영리하게 잘 알고 있지 않은가? 한편 예술에서 자기고백적 위안과 즐거움을 찾고자 하는 시도도 후기 자본주의 사회에서는 예술의 아우라를 배경으로 두른 상품화의 덫을 피할 수 없다는 이론은 또한 어떤가? 역시 흠잡을 데 없고, 논박할 수 없게 풍부한 사례를 들이댈 수 있겠지만 과연 거기서 논의는 종결되고 마는 것인가? 그리하여 '감정이나 개인의 판타지에 대한 표현'은 시대착오적인 것으로 귀결되고 마는 것일까?

그러나 그것은 상처받고 피폐해진 한 인간이 그림을 통하여 위안을 얻고, 개인적 판타지의 표현을 통해 회복되어 다시 사회와의 연결 끈을 쥐게 되는, 예컨대 정신대 할머니들의 작품전 같은 경우에서 볼 수 있듯이 실천적 차원에서 얼마든지 논박 가능한 것이다. '속세를 등지고 초야에 묻혀 사는 삶' 같은 예도 이론적 차원에서는 그 도피적 측면이 비판 가능하나 실천적 차원에서는 여전히 소중한 덕목인 것이다. 단지, 단지 그의 삶이 포즈가 아닐 때에. 아니 어쩌면 포즈일지라도....

다시 처음부터 새삼스럽게 읽어보니 실천이란 말이 너무나 빈번히 강조되고 있다. 내가 그만큼 어떤 실천에 대한 압박을 느끼고 있다는 증거이리라. 그래서인지 요즘 피곤하다. 내 나이 올해 만 오십. 지천명(知天命), 다시 말해 몸이 노쇠해가면서 보내는 여러 가지 사인을 감지하고 거기에 순종해야 할 나이인 것이다. 이삼십대의 젊은이들과 토론회 좌석이든 술좌석이든 어울린다는 것이 이제는 지력으로든, 체력으로든 힘에 부친다. 이제 갓 오십을 넘었는데 너무 무기력한 모습을 보이는 게 아니냐는 핀잔을 들을지도 모르겠다. 그러나 이 무기력하다면 무기력함을 노욕(老欲)을 피하는 전략으로 나는 삼으려 하고 있다. 나는 70년대 같이 활동했던, 이제는 50대 후반에서 60대 후반의 나의 선배, 스승들에게서 무기력에도 노욕에도 빠지지 않는 모범적인 삶을 보기를 갈망한다. 끝으로 나의 작업은 지금 어디에 위치해 있는가라는 고단한 얘기를 해야 할 것 같다. 지난 3월의 개인전 이후 8개월 동안 나는 거의 작업을 한 기억이 없다. 그럼에도 전시는 여러 개 했다. 그것도 모두 신작으로만.... 그렇다면 거의 노동력이 들지 않는 작업만 했다는 얘기가. 지적인 노동이든, 육체적인 노동이든. 지금 기분 같아서는 캔버스 앞에 앉아서 붓질을 한다는 건 너무나도 엄청난 일, 엄두도 내지 못할 일로 느껴진다.

앞으로 어떤 작업을 하게 될지 나도 모른다. 단지 내 삶의 조건에 따라 흘러가게 되리란 것만이 분명할 뿐이다. 나는 낯을 몹시 가린다. 타고난 성격 때문이지만 누구와 더불어 이 세상을 사느냐에 따라서 삶의 조건이 바뀌게 된다는 사실을 의식하게 된 후부터 더더욱 그렇게 되었다. 내 경우 미술에 대한 나의 생각이 바뀐다는 것은 곧 그간 미술계에서 가깝게 지내던 사람들과의 결별을 의미했다. 다시 말하면 그동안 가깝게 만나던 사람들이 더 이상 가깝게 느껴지지 않는다는 것은 나의 생각이 뭔가 바뀌었다는 지표이고 그것은 곧 그들과의 결별이라는 행동으로 나타났다. 나이가 들면서 그 결별을 너무 살벌하지 않게, 심미적으로 치러낸다는 점이 달라졌을 뿐이다. 내 경험에 의하면 생각의 변화가 행동의 변화로 이어져 삶을 변화시키기 위해서는 옛 사람을 떠나야만 했다. 때로 그 행동이 배신 혹은 배은망덕으로 비칠지라도....

어떤 작업을 하게 될지 나도 모른다고 말했지만 어떤 방향은 설정되어 있다고 본다. 말하자면 육체에 대한 정신의, 비이성에 대한 이성의, 비서양에 대한 서양의 권력 행사와 동심원을 이루는 모더니즘 미학의 권위에 흠집을 내는 일이 그것이다. 그것은 어쩔 수 없이 비판적 모더니즘의 모습을 띠는 것이다. 70년대 같이 작업을 하다가 20년 가까운 공백 후에 근래에 와서 다시 작업을 시작한 분의 카탈로그를 오늘 받아보았다. 그때와 마찬가지로 신문지를 수없이 연필로 그어대어 새카맣다 못해 너덜너덜해 지도록 만들어 조심스레 추슬러 벽에 거는 작업인데, 여러 가지로 해석이 될 수 있겠지만 어쨌든 거기에 투여된 노동과 시간의 두께가 강렬하면서도 매우 무표정하게 드러나는, 미상불 감동적인 작품이었다. 소위 70년대 한국 모노크롬 회화와 같이 분류되면서도 그것과는 또 다른 맥락으로 읽혀지는 그것을 감동적으로 보기 위해선 고급한 심미안이 요구됨은 물론이다. 그런데 요즘 와서 왜 나는 그런 고급한 심미안이며 취향이 그리도 멀게 느껴지는 것일까?

모더니즘 미학의 권위에 흠집을 내는 전략이 소극적인 전략이고 시효가 지난 전략, 어찌 보면 자기 보신적인 비겁한 전략으로 보일 수도 있으리라. 그러나 나는 소극적 전략이야말로 다가오는 세기의 가장 윤리적, 생태적 전략이라는 믿음을 갖고 있고, 시효 운운하는 비판에는 어떤 중심주의, 대개 유럽 중심주의를 이미 상정하고 그 절대적 잣대로 모든 것을 재단하려든다는 비판을 되돌려주고 싶다. 그리고 자기 보신적이고 비겁한 전략이 아니냐는 비판적 질문을 받는다면 앞서 말한 대로 내가 대학 교수로 있는 한 대학 교수로서의 실천과 작가로서의 실천을 일치시키려고 노력하는 가운데서 나의 작품을 성립시켜나가게 되기를 희망한다는 말로 답을 대신하고 싶다.

나는 나의 조건을 넘어설 수 없다. 신토불이(身土不二).

‘신토불이’란 말 뒤에 마침표를 찍고 이 글을 마치려 했으나 다시 읽어보니 너무 멋을 부리며 끝내는 것 같아서 덧붙여본다. 나는 나의 조건을 넘어설 수 없지만 나의 조건은 나의 의지와 유관/무관하게 변한다고.

후기(後記)

편집자의 원고 청탁 내용에 이 글이 제대로 부합되는 것 같지 않다. 청탁 내용을 정확히 알기 전에 이 글의 상당 부분이 이미 써졌기 때문이다. 특히 전문적인 미술가로서의 활동 이전의 문제들이 풀리지 않고 있는 현실은 어떻게, 무엇 때문에 가능하며 그러한 현실을 '감추거나 방법적으로 드러내는' 제도 와 언사, 관습, 품행의 재생산과 그 전략들의 구체적 사례들에 대해 비판해달라는 주문에는 전혀 부응 하지 못하고 있다. 그러나 청탁 내용을 미리 알고 썼더라도 이러한 내용은 여전히 빠져 있었을 것이다. 왜냐하면 그러한 내용에 대해 언급하는 것에 대해서도, 그러한 내용에 대해 듣고 있는 것에 대해서도 나는 지루함과 피곤함을 느낄 따름이기 때문이다.

'생각'이 아니라 '체험'을 써보겠다는 얘기는 그 누구의 말처럼 글쓰이를 숨기고 진리를 드러내려는 강박에서 나도 벗어나보자는 생각에서 서두에 제시해본 것인데 비판적 내용의 글을 쓸 때 우리가 자칫 빠지기 쉬운 함정이 바로 저자(인 자기)는 숨기고 (배타적) 진리를 드러내려는 강박 내지는 욕구이다.

[1998]

9. 무통문명에 소심하게 저항하기

쏘 쿨한 글

동물은 산소가 있어야 산다. 식물은 반대로 이산화탄소를 먹고 산소를 뱉는다. 육지가 식물 천지가 되면서 지구의 대기는 산소천국이 된다. 나무는 엄청난 양의 이산화탄소를 잡아먹는데, 대기에 돌려주는 게 아니라 상당량을 '먹고 죽어버린다.'

우리는 나무의 몸통(이것도 가지지만)과 가지를 뿔감으로 쓴다. 이 에너지가 바로 탄소에서 나온다. 나무를 태운 숯과 석탄이 얼마나 비슷한지 비교해보라. 이산화탄(炭)소의 탄과 탄(炭)소의 탄과 석탄(炭)의 탄은 같은 글자다. 지금은 웰빙이다 뭐다 해서 숯을 가슴기 대용으로 쓰지만, 원래 숯은 연료다. 실제 지금 인류가 쓰는 석탄의 대부분은 원래 옛날에 죽은 식물, 그 중에서도 특히 나무의 화석이다. (데본기 다음에 오는 시기가 석탄기다. 석탄기라는 명칭에서 알 수 있듯, 석탄이 집중적으로 형성된 시기다.)

지금 인류는 화석연료를 가열차게 태우면서 지구를 덥히고 있다. 우리는 지구온난화를 심각하게 걱정하고 있지만, 지구의 수십억 역사에서는 사실 별 일도 아니다. 지구 대기의 입장에서 보면, 그 옛날 나무를 통해 땅에 내준 이산화탄소 일부를 돌려받는 것에 불과하다. 물론 지금의 지구 '생태계'에는 참 큰일이다. 인간이 데본기 말기 이전의 기후와 환경에 맞도록 세팅된 동물이 아니라는 점이 가장 큰 문제고...

딴지일보에서 인용한 글이다. 지구는 인간의 계획과는 관계 없이 자신의 생태를 살아간다. 이 글에 나온 대로 지구는 아마 이제 전에 땅에 묻어두었던 이산화탄소를 돌려받고 (화석연료를 태워 나오는 가스의 형태로 ...) 다시 거대 식물의 시대로 돌아갈 준비를 하는 것인지도 모른다. 그 과정에서 각 생명체들의 배치가 달라질 터인데 그게 인간의 입장에서는 인류문명의 멸망으로 묘사될 것인지도 모른다. 인류문명이 멸망한다 하여도 이 지구의 멸망은 아니다. 또한 인간이라는 종의 완전한 멸절을 뜻 하는 것도 아니다.

단지 지금과는 다른 패러다임이 펼쳐질 터인데 그 과정에서 어떻게 미리 준비하면 좀 더 소프트 랜딩을 할 수 있을까를 모색해보자는 얘기를 나도 전하고 싶은데 이러한 이야기는 참 어디서나 환영 받지 못하는 주제다. 자칫 황당한 종말론을 퍼뜨리고 다니는 사이비 미래주의자로 몰릴 수도 있다.

우리나라의 현재는 나의 어린 시절, 불과 40년 전에 비하면 참으로 물질적으로 풍요하고 안락한 사회가 되었다. 어린 시절의 가난을 기억하는 세대는 완전히 이 성공주의 신화를 머릿속에 프로그래밍해 버렸기 때문에 궁핍과 불편함을 요구하는 새로운 패러다임을 절대 용납하지 못한다. 그렇다고 그들의 부모로부터 이러한 성공신화의 가치관과 그 열매를 물려받은 젊은 세대에 기대를 걸 수 있을까? 물론 이 문제는 개인의 의식의 갱생만으로 해결 되는 것은 아니다. 자연과 노동력을 착취하며 성장을 지속적으로 유지해야만 하는 속명을 태생적으로 안고 있는 산업사회, 그리고 유혹과 공포로 사람을 몰아가는 자본주의 사회 그 자체가 문제이기 때문이다.

어둡다..... 그렇기에 예술가들의 상상력이 어느 때보다 필요한 때다. 최근 읽은 어느 글에서 예술가들의 상상력이 사회, 시민, 환경운동가들에게는 커다란 힘을 주는 에너지가 된다는 글을 읽고 나는 "모더니즘 예술의 절망의 프로젝트"라는 기인 터널에서 빠져나오는 나 자신을 느낄 수 있었다.

[2010. 7. 31]

다크 마운틴 프로젝트(The Dark Mountain Project)의 여덟개의 비문명 강령

지난 겨울에 『녹색평론』 110호에 실린 폴 킹스노스의 「비문명선언」을 감동적으로 읽고 이제야 그 다크 마운틴 프로젝트 홈페이지를 찾아들어가 봤다. 폴 킹스노스는 영국의 에콜로지스트 부편집장을 지낸 시인이자 작가이자 저널리스트이며 환경운동가이다. 우리나라에는 그의 책 『세계화와 싸운다』가 번역되어 있다. 그는 그간 기후변화, 산림 벌목, 물고기 남획, 경관 파괴 등등의 이슈를 가지고 가열차게 싸워온 환경운동가로서의 활동에 환멸을 느끼고 친구들과 더불어 새롭게 사회운동을 조직했는데 그 이름이 다크 마운틴 프로젝트이다. 여기서 다크란 말은 미지의 미래라는 의미를 갖고 있음과 동시에 현재 이 문명의 어두움을 뜻하는 말이기도 한 것 같다. 그는 우리가 문명이 와해되는 시기에 살고 있다고 진단하며 이 엄연한 사실은 결코 환경운동 따위의 대증료법, 소위 지속 가능한 발전(sustainability) 같은 개념으로는 극복이 안된다는 사실을 직시하자고 한다. 가열차게 현장에서 운동해온 활동가의 진솔한 성찰이기에 귀담아 들어보아야 할 얘기다.

그러면 어찌자고? 그는 오히려 이 위기를 벗어날 희망이 없다는 절망 속에서 희망을 찾아보자는 얘길 하는 것 같은데 여기서 윗점은 이 절망은 인간으로서의 절망이고 우리가 우리의 관점을 조금 비인간적인 쪽으로 내려놓으면 굳이 절망할 필요가 없다는 얘기인 것 같다. 다시 말해 인간이 멸망한다 해서 지구가 멸망하는 것은 아니라는 얘기다. 이 세계(자연, 지구)를 구하자는 얘기를 그는 더 이상 하지 않겠다고 한다.

그 말 자체가 자연을 대상으로 보는 오만한 인간적인 관점의 소산이기 때문이고 그간 환경론자들이 그러한 관점을 지녀왔기 때문이라는 것이다. 노장자 사상에 익숙한 동북아 문명권에서는 새로울 것도 없는 얘기로 들릴지 모르나, 현금 중국, 일본, 한국 등 동북아 삼국의 문명은 과연 어떤가? 철저히 노장자적 문명관과 등을 돌린 문명을 구가하고 있지 않은가? 그렇기에 그의 얘기가 새롭게 들리며... 나는 여기서 나의 고조할아버지 뺄 되는(같은 광산 김가) 일부 김항의 후천 개벽을 떠올려본다. 일부가 쓴 책, 『정역』에 의하면 우리는 지금 우주의 가을에 접어들었다(즉 후천 세계에 접어들었다). 폴 킹스노스의 용어로 번역하면 age of global disruption 이다. 이 우주의 가을, 문명의 와해기에 우리는 어떻게 살아야 하는가? 음 너무 거창한 얘기같이 들리는데. 그걸 나 개인에게 적용하면 거창할 것도 없는, 삶의 지혜 같은 것이 도출되어 나온다. 뭐 오늘은 여기까지만 하고 다크 마운틴 프로젝트의 여덟 개 강령을 내가 서툴게 번역한 것을 올려보련다.

비문명에 관한 8개의 강령(eight principles of uncivilisation)

“우리는 우리의 시각을 약간 비인간화 시켜야한다. 그리고 우리를 만든 바위와 바다처럼 확고부동 해야 한다.”

1. 우리는 사회적으로, 경제적으로, 생태적으로 풀기 힘든 문제를 안고 있는 시대에 살고 있다. 우리를 둘러싸고 있는 모든 것들은 우리가 사는 모든 방식이 이미 역사 속으로 사라지고 있다는 징후를 보여준다. 우리는 이것을 정직하게 바라보아야 하며 어떻게 이 사태 속에서 이것들과 함께 살아갈 수 있는가를 배워야 한다.

2. 우리는 이 심각한 위기를 정치적, 기술과학적 해결책을 가지고 벗어날 수 있다는 믿음을 거부한다.
3. 우리는 이러한 위기의 근본 원인이 그동안 이 세계를 설명하여온 인간주의적 담론때문이라고 본다. 우리는 우리 문명의 기초가 되는 이러한 담론에 도전하려 한다. 그리고 진보의 신화, 인간중심주의 신화, 인간이 자연을 통제한다는 신화를 거부한다. 이러한 신화는 우리가 그것을 하나의 신화에 불과하다는 사실을 잊어버리기 때문에 위험하다.
4. 우리는 담론의 구성이란 것이 단순한 흥미 이상의 역할이 있음을 재차 강조한다. 우리가 진실의 피륙을 짤 수 있는 것은 담론을 통해서이기 때문이다.
5. 인간은 이 지구의 목적도 아니고 지구에서 가장 중요한 존재도 아니다. 우리의 예술은 이 인간중심주의의 거품으로부터 한 발짝 걸어 나오는 것으로부터 시작할 것이다. 주의 깊게 우리는 인간이 빠진 세계와 새로운 관계 맺음을 시도할 것이다.
6. 우리는 로컬한 시간과 공간에 근거를 둔 문학과 예술을 찬양한다. 우리의 문학은 "범세계적"이라는 아성에 거주해온 자들에 의해 너무 오래 지배되어왔다.
7. 우리는 이론과 이상에 빠져들어 우리자신을 잃는 짓은 하지 않을 것이다. 우리의 언어는 단순하고 근본적인 것이 될 것이다. 우리는 손톱 밑의 때와 더불어 글을 쓸 것이다.
8. 우리가 알고 있는 세계의 종말은 이 세계가 몽땅 정지해 버리는 것이 아니다. 우리는 서로 함께 희망 너머의 희망을 발견할 것이며 우리 앞에서 우리를 미지의 세계로 인도하는 길을 발견할 것이다.

[2010. 6. 21]

나는 국가를 믿지 않는다

에피소드 1.

지난 겨울 방학 중 학장실 책상 서랍에 보관 중이던 조형연구소 기금 통장에서 잔액 이천만원 남짓한 돈이 몽땅 인출되고 빈 통장만 남아있는 사고가 발생했다. 이리저리 추리해 본 결과 전 행정실 조교였던 모 군의 소행으로 추정되었다. 수도권 모 고등학교 기간제 교사로 재직 중인 모 군을 불러 추궁해 보았으나 완강히 부인. 우리는 경찰에 고발하는 대신 간곡히 설득하여 범행을 자백 받았다. 그러나 돈은 딱한 사정으로 인하여 이미 다 써버린 상태, 봉급의 절반을 매달 보내어 갚기로 하다. 다 갚는데 이 년쯤 걸릴 예정.

에피소드 2.

일본영화 <은행털이범과 어머니>[원제는 휘발성(揮發性)의여(女)]에 나오는 장면: 범인은 어머니 집에 침입하여 밥을 얻어먹고 하루 밤을 지내기로 하고선 칼로 위협하여 어머니의 손, 발을 묶어놓고 잠이 든다. 어머니는 범인이 잠든 사이 칼로 묶은 줄을 끊고 범인에게 그 칼로 상처를 입힌다. 범인은 도망다니기에 지쳤다며 경찰을 불러달라고 한다. 어머니는 거절하며 네가 경찰서에 가서 자수하라고 한다. 사건에 말려들기 싫다고... 둘은 결국 파국적 사랑에 빠진다.

[2011. 3. 13]

4대강에 대한 사적 대화



(위의 사진은 이포나루의 풍경)

나는 양평에 살고 있다. 양평은 남한강과 북한강을 양 옆에 끼고 있는, 산자수명한 아름다운 고장이다. 그러나 내가 이곳으로 옮겨 온지 십 년 만에 정말 많이 변했다. 그리고 앞으로도 변할 것이다.

우리 집 뒤를 둘러싸고 있는 종중산은 작년에 팔려서 지금 택지로 개발한다고 이리저리 파헤쳐져서 볼 썩사납기 짝이 없다. 마을 앞의 냇물은 수 백년 걸려서 만들어졌을 갈대 우거진 구불구불한 물길을 다 긁어내고 반듯하게 펴버렸다. 고개 너머엔 동네 한복판을 뚫고 포천-여주간 고속도로 공사가 한창이고 두물머리로 불리는 양수리 주변은 유기농 단지로 유명한 곳인데 이제는 공원으로 개발한다고 농사를 못 짓게하는 정부와 농민들간의 투쟁으로 유명한 곳이 되었다. "바사성"이란 임진왜란 당시의 유적지가 있는 이포나루는 이포다리보다 더 높은 보가 축조되고 있고 강바닥은 무참하게 파헤쳐져 있다.

나는 이러한 처참한 풍경 앞에 분노를 느끼지만 사실상 무기력하다. 유기농 단지를 작파하고 공원을 만들려는 계획에 대해 몸을 던져 투쟁하는 농민들과 연대하는 마음으로, 내 고장에서 벌어지는 개발 독재에 대해 투쟁하는 마음으로 예술가로서 동참했고 또 앞으로도 동참 할 것이지만 나는 무력감을 느낀다.

다른 곳은 몰라도 남한강의 4대강 사업은 아마도 중단 없이 계속될 것이다. 왜냐하면 지역 주민들이 이를 반대하지 않기 때문이다. 어쩌면 한 술 더 떠서 주민들은 왜 운하 사업을 안 하느냐고 생각하고 있을 지도 모른다. 대운하 홍보가 매스컴에 극성을 부릴 때 양평 지역에는 대운하를 찬성하는 플래카드가 곳곳에 나붙었었다. 지역의 발전을 위해 운하는 꼭 필요하다는 것이었다. 내가 대운하 반대 스티커를 차에 붙이고 다니려 하자 내 처는 말했다. “당신, 양평 지역작가로서 양평 사람들과 무언가 일을 하려고 하는데 그런 스티커를 붙이고 다니면 양평 사람들이 당신을 곱게 보겠느냐?” 는 얘기였다. 나보다 양평의 바닥 민심을 더 잘 아는 처의 얘기라 나는 그걸 따르지 않을 수 없었다.

그러나 나의 무력감은 이러한 사실에서만 비롯되는 게 아니다. 나는 나 자신에 대해 회의와 절망을 느끼고 있고 그것이 내게 무력감을 준다. 나는 나 자신에게 물어본다. 과연 나는 강과 산을 파헤치는 이 현장을 보며 생살이 찢어지는 듯한 고통을 느끼고 있나? 나의 존재를 재구성하는 근원적인 요소가 파괴 됨으로 인하여 존재의 밑바닥이 무너지는 듯한 위기감을 느끼고 있나?

답은 물론 “그렇지 못하다”이다.. 양평의 산과 강에는 나의 기억이나 경험이 들어있지 않기 때문에 나는 그런 고통을 느끼지 못하고 있다고 고백하지 않을 수 없다. 아니 더 나아가 온 한국의 산과 땅과 물에 나의 기억과 경험이 들어있지 않다. 왜냐하면 나는 낯은 동네를 허물고 산을 깎고 개울을 메우는 개발을 미덕으로 삼고 달려온 대표적 도시인 서울내기이기 때문이다.

나는 서울이라는 도시에서 나서 서울이란 도시에서 줄곧 살아왔다. 어린 시절 육이오를 겪었고 60년대의 가난과 70년대의 경제성장을 통과하여 오늘날 대학교수라는 전문직을 갖게 되었다. 나는 서울이 낡아 "발전하는" 모습을 보아오며 성장했다. 경부 고속도로와 한강에 대교들이 속속 건설되는 것을 보며 감격스러워했다. 대학교 1학년시절 집 근처의 마포대교가 준공된 직후 일부러 그 다리 밑을 찾아가 그 교각의 위용에 "송고미"를 느끼던 일이 기억난다.

나의 뿌리깊은 계급의식은 개발 찬성주의자이다. 노동과 자연을 착취하는 자본주의가 주는 공포와 유혹에 깊숙이 감염되어있다. 그러나 나는 이러한 것들을 거부해야 한다는 예술 교육을 받아왔다. 예술가는 이러한 것들에 저항하는 존재여야 한다는 것이다! 이것이 나의 개인적 비극이다.

나는 나의 개인적 비극에서 비롯하는 이 무력감을 쉽게 떨쳐버릴 수는 없을 것 같다. 그러나 비극의 주인공으로 살아오면서 느낀 바를 전하는 일은 할 수 있을 것 같다.

4대강 사업 반대운동은 그 반대를 통하여 사업을 좌절 시키는 일에만 그 목표를 두어서는 안 된다. 이제 이 4대강 사업 반대운동은 하나의 "문화 예술운동"으로 방향을 잡아야 한다. 이 4대강 사업은 어쩌면 우리사회가 깊이 빠져있는 도구적 합리주의, 능력제일주의, 개발만능주의, 신 자유주의적 시장주의 등등을 근원적으로 반성하는 큰 전환점을 마련해주는 계기가 될 지도 모른다. 아니 그렇게 되도록 만들어야 한다. 우리 신체에 아비투스로서 각인되어있는 이러한 부정적 가치들을 긁어내기 위해 예술은 정말 할 일이 많다고 본다.

아파트와 수퍼마켓으로 상징되는 추상적인 삶으로부터 신체 감각을 회복시키는 일, 일실 되어버린 우리 주변의 삶 속의 신화를 회복하는 일, 삶의 지층이 켜켜이 쌓여있는 도시 뒷골목의 낡은 공간에 도시개발이 왜곡하고 배제하는 문화와 인간세계를 아카이빙하고 재구성하여 보여줌으로써 “*온톨로지 (ontology)”를 세우는 일, 자본주의의 지배적 가치를 거스름으로서 사회적 망명자가 되는 일, 현대미술의 대안으로서의 “농업미술”의 가능성을 추구하는 일 등등,... (여기서 농업미술이란 생태미술, 자연미술 등과 동의어이나 좀 더 넓은 함의를 가진 것으로 풀이하고 싶다. 예컨대 농업미술은 천문,인문지리, 민속, 향토사, 풍수, 민간의료, 야생초, 등에 둘러싸여있으며 신체와 신화의 회복, 사회적 망명자와의 연대를 꿈꾸는 것이라고 얘기하고 싶다.)

나는 우리의 어린 세대들에게 신체감각과 신화를 회복하고 오래된 물건이나 낡은 장소를 애뜻하게 여기는 예술교육의 중요성을 깨닫고 실천하는 일이 무엇보다도 중요한 일이라고 말하고 싶다. 이러한 예술교육은 그간 우리 사회가 숨가쁘게 달려오면서 잃어버린 많은 것들을 되찾는 유일한 길이며 4대강 반대운동의 귀착점은 바로 참다운 예술교육의 중요성을 알고 실천하는 지점이라고 못박아 말해두고 싶다.

*온톨로지(ontology)

존재론으로 번역된다. 자기 자신과 이 세상이 무엇이며 어떤 관계를 갖는가를 묻는 일을 말한다. 동양의 오행사상, 기독교의 성경, 불교의 연기론, 현대물리학, 등이 존재에 대한 종교와 학문에서의 온톨로지의 예이다. 인류학에서는 울산 반구대의 암각화, 북미 태평양 연안 원주민들의 토템 폴 등이 세계의 존재들이 무엇이고 어떻게 그것이 구성되어있는가를 보여주는 온톨로지의 예이다. 여기서 인간은 자신이 접속하고 마음 속에 품고 있는 자연과의 관계를 설정하고 있으며 이 관계가 자연물들 간의 관계와 함께 복합적 온톨로지를 이룬다. 인류학에서 얘기하는 랜드스케이프는 물리적 객체로 대상화된 '경관'도, 그 대상화된 경관을 조성하는 '조경'도 아니다. 자연물들이 관계를 맺고있는 생태계, 인간이 그, 안에 포함되어 관계를 맺고 의존하고 있는 생태계를 뜻한다. 문화는 생태계를 이렇게 규정하고 작용을 가하는 인간의 행위와 사고방식의 총체를 뜻한다. 현대도시 역시 인간이 포함된 생태계이다. 반드시 자연물만 있어야 생태계가 아니다. 콘크리트와 가로수와 아스팔트와 주택과 인공적 구조물로 이루어진 세계도 삶의 생태계이다. 문제는 어떤 문화로 어떤 도시 생태계의 온톨로지를 구성하느냐는 것이다. 여기서 온톨로지란 도시공간과 사람의 생활에 대한 생생한 이야기들, 박제화된 정보가 아니라 공간과 사람과 생활에 대한 생생한 개념화를 뜻한다. (목포대 조경만 교수의 풀아카데미 특강 원고 중에서 침삭 발췌)

이러한 온톨로지가 바로 서지못할 때 사람들은 뿌리를 뽑힌 삶으로 떠돌며 자본의 유혹과 공포에 휘둘리게 되는 것이다. 한국의 근대화 산업화는 온톨로지 파괴의 역사였다 해도 과언이 아니며 그 정점에 4대강 사업이 있다.

나는 오래된 미래를 준비한다

오래 전에 주인이 떠나버려 폐허가 된 어느 집을 찾아 들어간다. 이름 모를 잡풀이 무성한 , 아니, 제각기 이름이 있으되 내가 미처 알지 못하는 야생초가 무성한 마당을 헤치며 마루로 다가간다. 지붕은 내려 앉아 방바닥에 빗물이 흥건하고 가재도구들이 심란하게 흩어져있다. 흙과 먼지 투성이의 비닐장판이 애처로운 저 마루에 펼쳐져 있는 저것은 누구의 졸업 앨범일까?

이곳은 거룩한 곳... 마루의 처마를 받치고 있는 기둥에 금색 칠을 올린다. 이것이 산업자본주의 사회의 속도에 밀려 스러져가는 것들에 대한 나의 경배다.

산업 자본주의는 공동체를 해체하여 개인을 고립시켜서 자본주의에 매혹과 동시에 공포를 느끼는 피동적 소비자로 만든다. 공동체가 형성되어있던 장소를 일단 부수고 새롭게 배치한다. 너희들이 우애와 환대를 나누며 오순도순 살았던 공동체의 기억은 잊어라!! 그리고 소비를 즐겨라. 그러기 위해서는 너희의 노동을 헐값에 내 놓아야만 한다. 망각의 정치학은 우리에게 화려하게, 달콤하게 그리고 겁주며 속삭이다.

예술가는 망각의 정치학에 저항하는 자다. 저항 해야만 하는 자다!!

흑자는 말하리라. 너희 예술가 나부랭이가 아무리 그래봐야 소용없어. 세상은 달라지지 않아..

그러나.애야,..무한히 험값으로 자연과 노동을 착취 할 수 있을 것이란 자본의 환상은 곧 깨어지게 되어
있단다. 세상은 달라지게 되어있어. 나는, 우리 예술가들은 자기 스스로도 믿지 않는 전혀 불가능한 것
을 꿈꾸는 허황된 로맨티스트가 아냐 알겠니? 정확히 말하면 **현재**는 불가능해 보이는 것, 그러나 미래
의 에너지가 되는 것을 꿈꾸는 자들이지.

이 낡은 집, 폐허가 된 집을 경배하는 나의 태도는 현실을 일부러 외면하는 로맨틱한 예술가의 제스처
아니야.

그럼 뭐냐구?

감히 말하건대 우리의 “오래된 미래”를 보여주는 것이라구,,

자본과 속도의 무한 경쟁 앞에 모든 국민이 무방비로 노출되어있는, 압축 성장의 후유증이 터질 듯 팽
배해 있는 한국 사회에서 예술가들이 먼저 **앞장서서** 꿈을 꾸어 줘야 해. 이제 이 치킨 게임을 끝내자구..
속도의 무한경쟁에서 빠져나오자구. 이제 세상은 곧 바뀔 터이니 미리 준비하자구..자발적 실업자가 되
고 사회적 망명자가 되자구,,

이제 곧 이 낡은 집은 폐가요 흉물로 스러지는 것이 아니라 다시 소생할 것임을 믿고 나는 준비하는 것
이다. 기둥에 금칠을 올려 경배하며 준비하는 것이다.

2010 9.3 오후 4시 37분 공주 원골에서 김용익

10. 에필로그

썩개떡에 부쳐

이때는 해원시대라. 몇 천 년 동안 깊이깊이 갇혀 남자의 완롱(玩弄)거리와 사역(使役)거리에 지나지 못하던 여자의 원(冤)을 풀어 정음정양(正陰正陽)으로 건곤(乾坤)을 짓게 하려니와 이 뒤로는 예법을 다시 꾸며 여자의 말을 듣지 않고는 함부로 남자의 권리를 행치 못하게 하리라.” (중략) “부인들이 천하사를 하려고 공을 들이니, 그로 인하여 후천이 부녀자의 세상이 되려 하네.” (중략) ‘대장부(大丈夫) 대장부(大丈婦)’라 써서 불사르시니라. (증산도 도전 4:59)

강증산은 1907년 음력 11월 인류 최초로 ‘종통 대권’을 여성에게 전수하는 공사(미션)를 행한다. 강증산이 부인 고판례로 하여금 차경석을 비롯한 제자들이 보는 앞에서 증산에게 올라탄 뒤 칼을 들이대고 “천지인 삼계 대권을 지금 당장 여자인 나에게 남김없이 넘겨 달라”고 요구하도록 하는 퍼포먼스가 바로 그것이다. 때는 바야흐로 남자들의 세상 선천 개혁 오만 년이 석유 종말 시대와 더불어 지나고 부녀자의 세상 후천 개혁이 도래하고 있는 중이다. 남자로 상징되는 이성과 과학, 서구 중심적 제국주의, 자본주의적 개발 및 시장 만능주의, 능력 제일주의, 서울 중심주의가 부녀자와 아이들로 상징되는 감성과 영성, 글로칼리즘, 호혜와 평등, 나눔과 우애, 보호와 치유, 농업과 생태적 가치의 존중으로 대치되는 증이고 또 그렇게 되어야만 한다. 쓰다 보니 김지하 선생 글을 몹시 닮아있지만 이것은 외면할 수 없는 시대의 요구이다.

이러한 시대적 요구를 절감한 나는 이번 봄 마눌님과 함께 앞동산, 뒷동산에서 쑥을 캐어 삶고 쌀을 불려 방앗간에 가져가 반죽을 만들어와 쑥개떡 50그램짜리 약 500개를 만들어 이웃과 나누었다(물론 우리 냉장고에도 아직 약 200개가 남아 있다.).

강증산의 말대로 여자의 말을 듣지 않고 함부로 남자의 권리를 행하면 안 되는 시기가 도래하고 있다. 내가 우리 집의 '종통 대권'을 마눌님에게 물려줄 시기도 점차 다가오고 있다. 그 시점을 나는 2013년 3월로 잡고 있다. 내가 이 봄 적지 않은 시간을 들여 쑥개떡을 만든 소이연은 그 날을 준비하고자 함에 다름 아닐진저....

[2011]



전에도 한 이야기

2011/02/10 15:15 <http://blog.naver.com/profyongik/120123740607>

전에도 그런 얘기를 한 적이 있는데요, 왜 한국의 예술가들은 이론가들이나 운동가들보다 앞서 가지 못할까. 예술가는 상상력으로 앞서 가는 사람들이잖아요. 이론가들이나 운동가들은 실현 가능성의 문제를 얘기해야 해요. 그렇지 않으면 공상가가 되고 말아요.

하지만 예술가는 공상가여도 되거든요. 당장 실현 가능성이 없어 보여도 더 나은 세상에 대해 가장 앞에서 노래하고 얘기할 수 있는 게 예술가들이잖아요. 예술가가 그렇게 노래할 때, 이론가와 운동가들 그리고 정치인들이 함께하면서 사회가 전진하는 건데요. 혁명사에서도 그렇고, 남미에서도 그런 예가 많잖아요. 그런데 한국의 진보적인 문화예술가들은 정말 불행하게도 김대중, 노무현 정권을 거치면서 이론가들이나 운동가들보다 더 실현 가능한 것에만 집착하는, 아니 이론가들이나 운동가는 고사하고 정치인들의 상상력에 매몰되는 모습을 보였어요.(김규항, 지승호 대담, '가장 왼쪽에서 가장 아래쪽까지' 중에서)

[출처] 전에도 한 이야기|작성자 profyongik

나를 정치적 개념주의 작가로 한번 정리해 보자면...

개념(주의)적 작가라는 말의 사전적(고전적) 의미를 따르면 개념적 작가는 **작품(art work)**를 만드는 사람이 아니라 **작업(working)**을 하는 사람이다. **작업(working)의 의미는 작품(art work) 둘러싼 실행, 가치평가, 소통, 효과의 맥락들을 그 자체로 존재하게 하려는 것이다. 작품은 물리적 실체를 텍스트라는 결과물로 제시하려는 것이고 작업은 실행과정을 컨텍스트로 소통시키려는 것이다.**

작품이 작가의 메시지를 일방적 제시라면 그래서 작가중심주의에 선다면 작업은 관객과 작가의 쌍방 소통을 추구한다는 의미에서 작가중심주의를 비판하는 입장에 선다.

	작업	작품
작업의 존재형태	실행	물리적 실체
메시지의 출처	과정	결과
관객과의 관계	소통	제시
의미형성 동기	컨텍스트	텍스트
작품인식의 조건	사건, 상황	대상
장소와의 관계	장소 구체성	장소보편성
사건과의 관계	생성과 소멸	유지와 보존

작품이 관객과의 쌍방향성을 회피하고 “제시하고”, “군림한다”는 것은 인민을 피동적 소비자로 돌려놓고 겁주며 유혹하는 자본주의의 생리와 정확히 대응하는 것이다. 이런 관계 속에서 관객은 근대국가의 근본적 구성요소-주체이면서 동시에 근대국가의 희생자-피지배자, 배제된 자로 전락하면서 인민이 겪게 되는 ‘주권의 역설’*을 추체험하게 된다.(라고까지 해석해 주고 싶다.)

작업이 관객과 쌍방향성을 추구한다는 것의 정치적 의미는 이러한 주권의 역설을 타파하고 인민-관객이 자신의 삶(life simple and pure, 건강과 행복을 추구하는 삶)을 되찾는 노력과 예술이 함께 한다는 의미이다. 이것을 좀 더 부연 설명하자면 개념예술 작업은 전문가의 솜씨를 벗어난 곳에 존재하는, 누구나 할 수 있는 “쉬운” 작업이기에 누구나 예술 작품 만들기에 참여할 수 있다는 느낌을 주며 실제로 그렇게 할 수도 있다는 의미에서 관객-인민의 문화적 삶(노동적 삶과 상대되는 의미에서)을 되찾는데 예술이 함께 한다고 말할 수 있다. 개념주의는 결과적으로 작품, 작가중심주의를 벗어나 쌍방향의 소통을 추구함으로써(그 소통의 성공과 실패의 여부는 잠시 옆으로 두고..) 근대 주권국가의 모순을 비판하는 정치적 미술이 되려 한다.(고 까지 해석해 줘야한다.)

작품보다는 작업을 더 중요하게 여긴다는 의미에서의 개념주의 작가는 작품이 갖는 물질이라는 무거운 갑옷-제한성을 벗어남으로서(탈 물질) 몸 가볍게 이 생각에서 저 생각으로 넘어다닐 수 있다. 이 때 “이 생각”과 “저 생각”은 지금 여기서 이 세상을 하루하루 살아가는 사람들이라면 누구나 느끼고 관심을 갖을 수 밖에 없는, 아파트 문제, 애들 교육 문제, 환경 파괴와 4대강 개발 문제, 오염 안된 물과 청정한 식료품 문제, 한진중공업사태나 용산 참사로 드러나는 노사문제, 과잉개발 문제, 등록금 문제, 사랑, 연애, 결혼, 출산, 취직 문제, 같은 것들이다.

이러한 문제를 말하자면 “몸가볍게”, “**작업해 냈**”(“**작품을 만들어냈**”이 아니라!)으로써 그 자체가 정치적인 예술이 되지만, 예술 내부의 문제로 이것을 가져와보면, “예술은 어쨌든 “**작품-물건-상품**”을 만들어내야지!”라고 하며 예술에 구강기적 집착을 보이는 기존 제도-미술에 대한 비판(탈 제도)이라는 또다른 정치적 효과를 갖는다.

(만일 개념미술을 ‘탈 물질’과 더불어 ‘탈 제도’란 말로도 요약 한다면, 탈 제도란 말은 미술언어-제도를 이탈-전복 한다는 의미와 사회체제-제도를 이탈-전복하려 한다는 의미를 동시에 포함한다고 읽어 주고 싶다. 다시 말해 “(미술)언어의 혁명”과 “체제의 혁명”을 동일한 맥락으로 읽어 줘야 한다. 이러한 경우의 역사적 예는 러시아 구체주의 미술과 러시아 혁명과의 관계일 것이다.)

김용익은 작품을 생산하기보다는 **작업의 의미**를 추구하는 언필칭 개념적 작가이다.

70-80년대 김용익은 미술 그 자체에 대한 비판에 몰두한 '언어의 조셉 코수스적 의미'에서 개념적 미술을 생산해냄으로써 제도-미술에 대한 비판이라는 정치적 효과를 노리려 한 개념적 작가였다. (그의 비판이 네오 아방가르드가 보여준 미술 제도 비판으로 충분히 나아가지는 못한 미흡한 것이기는 하지만 어쨌든,) 예컨대 1981년 "국립현대 미술관 기획 제1회 청년작가전" 이나 같은 해 "오늘의 상황전"에 출품된 박스 작품들은 "미술언어의 전복"이라는 정치성을 띠고 있는 개념적 작업이다.

그리고 2000년대에 들어와서 보여지는 그의 작업은 인민을 피동적 소비자- 구경꾼으로 돌려놓는 자본주의의 생리에 대한 비판을 행하려는 개념적 정치 미술이 되고 있다.

예컨대 2009년의 "경배"라는 작업은,

폐가를 찾아 들어가 기둥에 금칠을 올리는 것으로 끝나는 몸 가벼운 "개념적 작업"이며 또한 자본주의의 속도에 의해 뒤쳐져 스러져가는 것들이 갖는 "오래된 미래"로서의 혁명성을 소통시키려는 정치미술 작업이다.

다시 말해 개념적 정치미술 작업이다.

책의 부제인 "정치적인 것과 개념적인 것의 연결을 보여주기"가 주는 중압감을 벗어나기 위해, 다시 말해 누군가 그 부제에 탄지를 걸어오면 어떻게 방어해야하나를 고민하면서 이렇게 저렇게 고민하다가 짧게 준비해 본 글이다.

결국 미술이 추상적이고 보편적인 삶의 문제가 아니라 지금, 여기의 구체적인 삶의 문제에 관심을 갖게 될 때 보여주는 모습이 바로 정치적인 미술이라고 말하고 싶다.

예컨대 우리가 사랑과 연애라는 달콤하고 아름다운 인생사를 예술로 다룰 때 지금! 여기! 2011년, 한국 땅에서의, 구체적인 한 젊은 커플의, 사랑과 연애를 사이트 스페시픽하게 다루다보면, 즉 그들의 연애 비용 지출, 그들의 수입, 그들이 가는 술집이나 클럽, 그들의 미래의 꿈과 희망과 좌절을 구체적으로 다루다보면 자연스럽게 정치적이 되지 않을 수 없다는 것이다.(이 사랑과 연애에서 구체적 현실을 제거하고 추상적으로 다룰 때 비정치적이 되는 것이나 그것도 역시 그 어떤 정치적 효과가 있다고 말할 수 있으리란 점을 부정하지는 않는다. 그러나 여기서 그 얘기를 줄인다)

나라고 하는 구체적 개인이 어떻게 생각하고 살아왔는가를 구체적으로 밝히는 일도 필연코 정치적인 것이 되지 않을 수 없다.

“논리와 순리”라는 글과 “상식 감수성 예감”이라는 글에서 나는 논리가 우리의 삶과 유리 될 때 논리는 “한낱 논리”로 전락하지만 그 논리를 삶으로 살아낼 때 그 논리는 살아있는, 아름다운, 생생한 논리가 되는 것이라고 쓴 바 있다. 논리를 산다는 것은 논리적 태도로 구체적 현실에 투신하는 것이며 논리를 삶으로 살려는 시도와 부딪치는 것들과의 싸움을 불사하는 것이다. 그 때 그 시도는 바로 그대로 정치적인 것이 되지 않을 수 없다는 것이다.. 한국 70년대 미술의 논리, 그 미학을 나는 삶으로 살아내보려고 했기에 나는 70년대 화단의 중심에 진입 했으며 또 바로 그 이유 때문에 그들과 결별을 했다. 소위 박서보 사단과 나의 불화는 개인적인 차원을 넘어서는 매우 정치적인 사건이다. (이에 대한 이야기는 국립현대미술관 기획, 젊은 모색 30전 도록과 경기도 미술과 기획' 1970-80년대 한국의 역사적 개념미술전 도록에 실린 인터뷰를 참고 하시기 바란다)

이에 대해 폴 디렉터 김희진은 이렇게 쓰고있다.

“김용익의 요체는 순리를 향하기위해 그가 구사하는 논리적 사유와 실행이라는 두 개의 상호 공존하기 힘든 전술, 그리고 이를 절합하여 온 그의 태도이다. 논리적으로 사유하면서 논리를 몸으로 실행하기, 우주보편적 원리를 구체적 물질로 구현하기, 철학과 생활을 일체화 시키기, 개인적 사유와 사회적 발언을 조응시키기, 그 극한의 온 몸 미학에서 김용익의 논제인 미학 개념과 현실 정치가 연결 된다.”

이 말은 미학개념을 온 몸으로 살아낼 때 그것은 필연적으로 정치적이 되지 않을 수 없다는 나의 말과 다르지 않다.

예컨대 나는 오래 전부터 생태미술, 자연미술과 그 일부 개념을 공유하는 농업미술**을 꿈꾸어 왔던 바 그 미학 개념을 내가 옮겨와 살고있는 양평에서 몸-삶으로 실천하려하며 살던 중, 대운하 사건- 4대강 사건이 터져 나왔고 우리 동네 앞의 남한강 나루터가 훼손되고 가까운 두물머리의 농민들이 농사를 못 짓게 되는 사태를 접하게 되면서 나의 농업미술은 정치적인 것이 되지 않을 수 없었다.(“날 그냥 흐르게 내버려둬”..란 작품과 “농업사수’ 작품은 그렇게 탄생된 정치적 작품이다)

그러던 중 나는 초현실주의를 공부하면서 개인의 심리영역과 역사영역이 만나 개인의 치유와 사회비판이 동시에 이루어지는 순간이 있는데 그것을 언캐니라고 부른다는 사실을 알고 전율했었다.

그 차원이 바로 내가 꿈꾸는 예술의 차원이다!

나는 나의 정치미술이 나의 삶이 되지 못한다는, 즉 나의 치유가 되지 못한다는 사실을 직시하게 되었고 그것은 나의 **온톨로지*****가 내 정치미술이 다른 역사 속에, 자연 속에 부재하기 때문이라는 결론을 얻었다. 나의 정치미술은 나의 온톨로지가 존재하는 곳, 아니면 상상력으로 그 온톨로지의 부재를 뚫을 수 있는 곳, 아니면 내가 죽어서나 아니면 미쳐서나 가능한 것임을 무섭게 깨달았다. 이러한 깨달음을 고백한 글이 "4대강에 대한 사적 대화"와 "이시무레 미치코와 로버트 메이플소프의 환상과 전복적 비판성"이란 글이다.

정치적인 것과 개념적인 것의 연결을 보여주려 하다가 결국 몇 안 되는 내 정치미술 작품이 예술의 진본성에 도달하지 못했음을 고백하게 되고 말았다. 중언부언이 되었고 글이 수습불가하게 되고 말았는데, 괜찮다. 수습하고 싶지 않다. 이대로 이 글을 끝내고 싶다.

2011.9.1 9:44 P.M. 김용익

* **주권의 역설** : 근대 자유민주주의는 그 목표인 개인의 순수한 삶(life pure and simple, 건강과 행복을 추구하는 삶)을 자연상태의 위험(만인의 만인에 의한 투쟁)으로부터 해방시키기 위해 주권을 국가에 위임하여 주권국가를 요청한다. 그러나 주권국가는 통치의 이름으로 개인의 희생을 강요한다. 순수한 삶을 원하는 존재들(조에 zoe)을 위하여 국가가 요청되고 국가는 조에들을 포함시키는 명분으로 성립하지만 통치를 위하여 주권을 위임하는 순간 그들은 피통치자의 위치로 전락하며 통치세력(비오스bios)들에 의해 배제된다. 포함되지만 배제되는 존재들, 즉 현재 자유민주주의 국가에서 통치 당하고있는 대다수의 국민들이 바로 아감벤이 말하는 호모 사케르다. 다시말해 근대적 인간의 권리(단순한 삶을 살 권리)는 오직 국가의 공식적인 구성원(위임받은 대표 혹은 그들과 같은 이익집단에 소속된 사람들)일 때만 보장된다는 점을 간과해서는 안된다. 인간의 권리는 곧 시민(공식적 구성원)의 권리일 때에만 의미가 있다는 점에서 주권의 역설은 여전히 해소되지않고있다.

근대적 의미의 국가가 단순한 삶(근대적 인간의 권리라고하는)을 보장하는 주권국가를 목표로 한다는 명분을 내세움에 따라 단순한 삶을 사는 사람들, 공식적 구성원인 '시민'이 아닌 사람들, 즉 호모 사케르가 전면화 된다. 그러나 이것은 픽션에 불과하다. 이들 호모 사케르들은 주권 국가에서 통치의 정당성이란 이름으로 배제된다. 전면적으로 포함시키며 또한 배제한다. 이들은 가난 때문에 자신의 집과 땅에서 쫓겨난 삶들, 탈북자들, 이주노동자들, 구조조정의 이름으로 직장에서 쫓겨난 사람들 등이다. 이것이 근대 주권 국가의 모순이다.

특히 국가 폭력의 희생자들은 주권의 역설을 극적으로 보여주는 호모 사케르의 극단적인 예이다..아니 개인의 권리를 보호하기 위해 존재하기로 약속한 국가가 개인을 희생시키다니!!(용산참사를 떠올려보라,.. 한진중공업 사태도, 그리고 또 다른 철거현장도,..) 이러한 국가 폭력은 주권권력의 한계를 극명하게 보여준다. 그리고 오늘날 미국을 비롯한 소위 선진 자유민주주의 국가를 비롯하여 한국 일본등 산업화에 성공한 국가에서 자유주의 이데올로기의 모순과 역설은 개인주의적 자본주의 현실과 굳게 결합되면서 더욱 노골적으로 드러난다.

****농업미술이란** 생태미술, 자연미술 등과 동의어이나 좀 더 넓은 함의를 가진 것으로 풀이하고 싶다. 예컨대 농업미술은 천문,인문지리, 민속, 향토사, 풍수, 민간의료, 야생초, 등에 둘러싸여있으며 신체와 신화의 회복, 사회적 망명자와의 연대를 꿈꾸는 것이라고 얘기하고 싶다.

*****Ontology,** 자기 자신과 이 세상이 무엇이며 어떤 관계를 갖는가를 묻는 일을 말한다.

인간은 자신이 접속하고 마음 속에 품고 있는 자연과의 관계를 설정하고 있으며 이 관계가 자연물들 간의 관계와 함께 복합적 온톨로지를 이룬다.

인류학에서 얘기하는 랜드스케이프는 물리적 객체로 대상화된 '경관'도, 그 대상화된 경관을 조성하는 '조경'도 아니다. 자연물들이 관계를 맺고있는 생태계, 인간이 그, 안에 포함되어 관계를 맺고 의존하고 있는 생태계를 뜻한다. 문화는 생태계를 이렇게 규정하고 작용을 가하는 인간의 행위와 사고방식의 총체를 뜻한다. 현대도시 역시 인간이 포함된 생태계이다. 반드시 자연물만 있어야 생태계가 아니다. 콘크리트와 가로수와 아스팔트와 주택과 인공적 구조물로 이루어진 세계도 삶의 생태계이다.

.문제는 어떤 문화로 어떤 도시 생태계의 온톨로지를 구성하느냐는 것이다. 여기서 온톨로지란 도시공간과 사람의 생활에 대한 생생한 이야기들, 박제화된 정보가 아니라 공간과 사람과 생활에 대한 생생한 개념화를 뜻한다. (목포대 조경만 교수의 풀아카데미 특강 원고 중에서 첨삭 발췌)

이러한 온톨로지가 바로 서지 못 할 때 사람들은 뿌리를 뽑힌 삶으로 떠돌며 자본의 유혹과 공포에 휘둘리게 되는 것이다. 한국의 근대화 산업화는 온톨로지 파괴의 역사였다해도 과언이 아니며 그 정점에 4대강 사업이 있다.

지역재생의 과제와 커뮤니티 아트

<http://blog.naver.com/profyongik/120118069801>

금천예술공장에서 열린 “공적 영역에서의 예술의 역할: 지역재생의 과제와 커뮤니티아트”라는 심포지엄엘 다녀왔다. 첫번째 발제자는 파스칼 길랭이라는 네델란드 글로닝언 예술대학교수였다. 제목은 “매핑 더 커뮤니티아트: 새로운 커뮤니티를 형성하는 창조적 에너지”였다.

두번째는 미국 예술진흥연합회 애니메이션 데모크라시(animating democracy)의 공동 디렉터인 팜 콜자라는 분의 “애니메이션 데모크라시 활동:문화와 예술을 통한 변화 촉진” 이었다.

먼저 길랭 교수의 발제를 내 입맛대로 침삭, 발췌, 요약해본다.

그는 니콜라스 부리오를 인용하면서 모든 예술은 관계적(relational)이다라고 얘기한다. 단지 소수의 선택된 내부자들만이 작품에 접근할 수 있는 고도로 배타적인 환경 속에서 제시되는 매우 추상적인 작품들조차도 사회에 ‘관해’, ‘사회 속에서’, 그리고 ‘사회를 향해’ 발언한다는 것이다. 다른 한편 ‘관계미학’을 의식적으로 추구하는 예술가들이 있는데 그들은 대중과의 소통을 적극적으로 추구한다는 것이다. 이런 예술가들 중에 정치적 발언을 하는 사회참여적인 부류의 예술가들이 있는데 예컨대 우리나라의 경우는 외국인 노동자 문제를 다루는 믹스 라이스나 정부와 자본에 의해 통제되는 도시문제를 비판적으로 다루는 리슨 투 더 시티 같은 경우가 그들이라 하겠다.

이렇게 정치적 발언을 통하여 사회 참여를 하는 “관계 미학”을 추구하는 경우, 이들 예술가들을 활동가와 구분한다든가 예술세계를 정치적인 것과 구분한다든가, 예술작업을 사회적 작업과 구분한다는 것은 까다로운 일이라는 것이다. 사회문제에 개입하는 이들 예술가들의 작업은, 예컨대 외국인 노동자들이나 도시문제를 비판하는 시민단체의 입장에서 봤을 때 때로 직접적이지 못하고 효과적이지 못하다. 외국인 노동자들은 때로 그들을 대변한다고 하는 믹스라이스 같은 예술가들에게 더 직접적인 행동을 요구할 수 있다는 것이다. 그리고 또 다른 한편 예술계의 입장에서 봤을 때 이들 예술가들의 작업은 현대미술의 기준(현대미술의 다양성에 비춰 볼 때 ‘현대미술의 기준’이란 말은 사실상 가능하지 않기에 현대미술을 소장하는 ‘미술관의 기준’이라고 해야 맞을 듯하지만)에 못 미치는 것일 수 있는 것이다.

이때 믹스 라이스가 외국인 노동자들의 불만에도 불구하고 그들 작업의 퀄리티를 현대미술의 기준 안에 두기를 선택한다면 그들은 자기 관계적(auto-relational)이라고 묘사될 수 있다는 것이다. 그러나 자기 관계적 예술은 그 배면에 타자 관계적 예술(allo-relational art)의 존재를 상정한다. 그러나 과연 예술가 자신보다도 타자 관계성을 최종적으로 강조하는 표현, 즉 자기 관계성을 끊어버린 예술이 가능한가? 다시 말해 현대미술사에서 예술가 개인이나 예술적 집단의 정체성에 봉사하지 않는 예술작업을 발견할 수 있는가? 여기서 길랭교수는 상황주의자들의 예를 든다. 상황주의자들의 예술은 (체제 전복적)정치 운동화될 때 중요한 의미를 지니지만 바로 이 순간부터 이들의 예술은 더 이상 (전위)예술이 아닌 게 되었다. 단지 그냥 정치적 액티비스트가 되었다. 과연 그들은 이러한 “예술적 자살”을 통해 영영 예술적으로 실패하고만 것일까?

결코 그렇지 않다는 것이다. 상황주의자들의 이러한 타자관계적 예술은 그들의 자취를 추종했던 행동주의자들을 고무시켰다는 것이다. 동성애운동가, 환경행동주의운동가, 안티 글로벌리즘 운동가, 여성주의 운동가 등이 그들인데 그들은 상황주의자들이 수행했던 “사회적 전복”과 미적양식을 적극적으로 결합시켰다.(예컨대 코스프레나 연극적 표현 등을 통해서) 이러한 놀이나 미적 행위의 즐거움은 체제전복운동의 실질적 구성 요소라는 것이다. 다시 말해서 놀이와 같은 미적 행위는 끊임없이 새로운 가능성을 열어주며 상상력의 영역, 느끼고 감동할 수 있는 영역, 행위나 열정을 위한 역량을 확대시킨다. (사실상 상황주의자들의 많은 퍼포먼스들도 놀이였다)

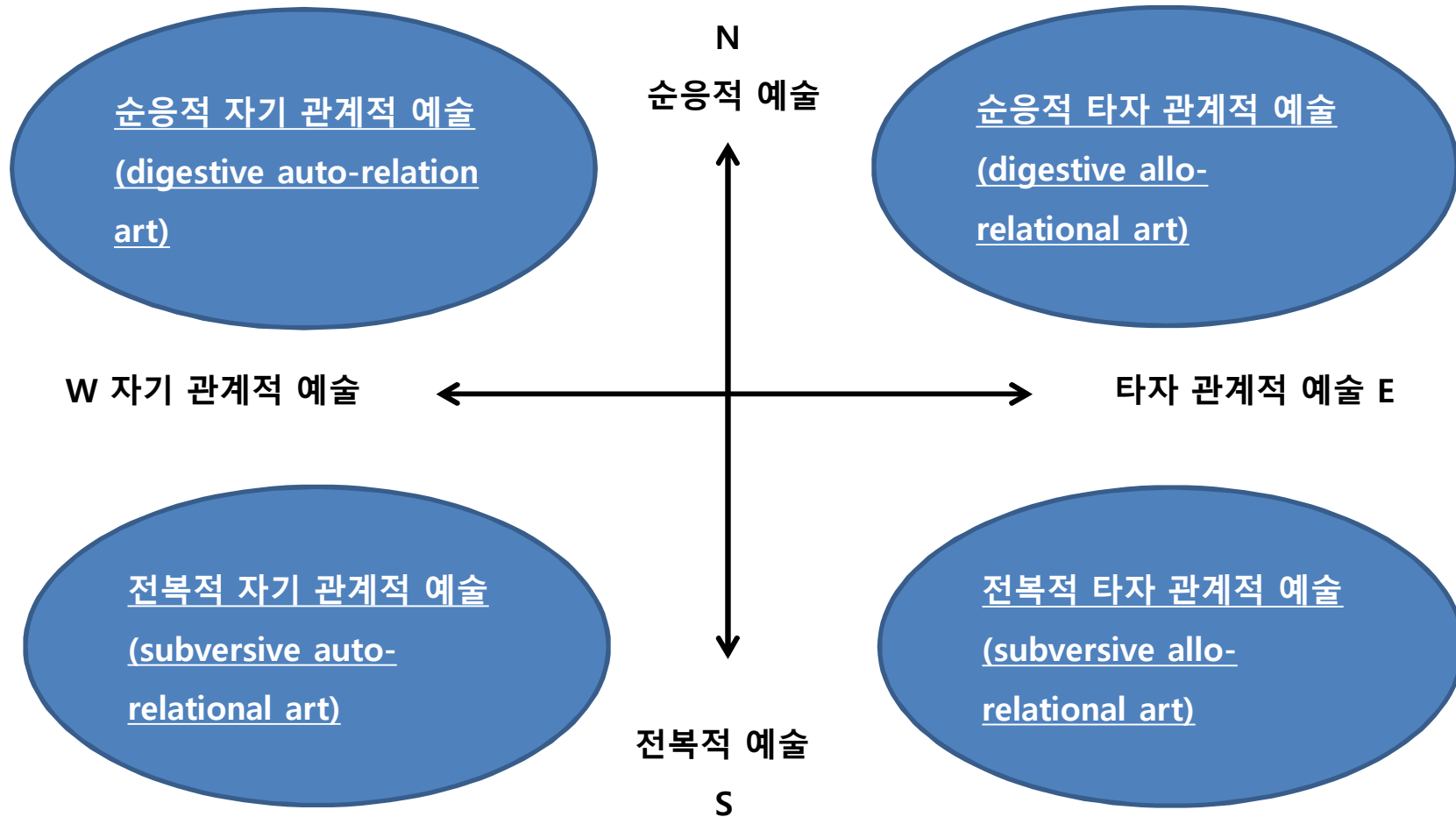
이와 같은 예비 설명 안에 커뮤니티 아트의 좌표가 드러나고 있다.

일단 커뮤니티 아트는 관계적 예술이다. 공동체는 적어도 예술만큼이나 중요하다. 커뮤니티 아트는 작가와 작가의 작업에 참여하는 공동체 구성원간의 상호작용을 이끌어낼 때 성공할 수 있다. 이러한 상호작용은 공동체의 정체성을 형성하거나 치유의 기능을 위해 이용될 뿐만 아니라 정치적이거나 사회적이며 심지어 체제전복적이다. 이럴 때 미적인 양상은 단순한 매개체로 기능하기도 한다. 표현 형식은 공동체와 예술 사이에 균형이 이루어질 때만이 전문적인 예술세계에 자리잡을 수 있다. 다시 말해 타자 관계적 작업은 당연히 심미적이어야하나 반드시 (예술적 기준에서 보았을 때)성공적인 예술작품은 아니다. 같은 이유로 공동체와 관련된 예술행사가 반드시 성공적인 공동체 작업은 아니다.

커뮤니티 아트는 자기 관계적 미학과 타자 관계적 미학 사이의 균형을 요구한다. 이것은 커뮤니티 아트가 나아가야 할 두 가지 방향을 지시한다.

첫째, 커뮤니티 아트는 대부분이 전문적인 예술의 규칙을 위해 봉사한다. 둘째, 커뮤니티 아트는 단지 사회적 상호 작용을 위해 봉사한다(공동체 정체성을 세우기 위한다든가, 공동체의 치유를 위한다든가) 이러한 두가지 방향은 커뮤니티 아트 지도 그리기(mapping)에 두가지 방향을 추가한다. 첫째, 급진전 체제 전복의 추구이며 둘째는 사회 통합이다. 후자는 전복적 효과에 대응하는 순응적 효과라고 부를 수 있다. 서울시 도시 갤러리 프로젝트 안에서 벌어지는 대부분의 커뮤니티 아트, 그리고 문광부 지원으로 이루어졌던 아트 인 시티 혹은 그 후속 프로젝트들은 모두 여러 단체를 예술과 통합시키는 순응적 효과를 갖고있다. 이러한 프로젝트들은 지배적 가치, 규범, 혹은 습관에 어떠한 의문도 제기하지 않고 진행된다.이러한 형태의 예술은 기업, 정부, 혹은 공공기관의 지원을 받아 통합의 역할을 수행한다.

여기서 우리는 전복적 예술과 순응적 예술을 각각 극점으로 삼는 상하 두 축을 설정해 볼 수 있다. 그리고 좌우의 축 끝에 자기 관계적 예술과 타자 관계적 예술을 위치 시켜볼 수 있다.



이러한 지도에서 각각의 네 극점에 위치하는 극단적인 형태의 예술은 사실상 찾아보기 어렵다. 북과 서, 남과 동이 섞이는 흥미로운 변종이 번성한다. 또한 시간 흐름에 따라 예술적 궤도는 변화되거나 방향이 바뀔 수 있다. 예컨대 믹스라이스가 길거리에서 불법체류자와 함께한 프로젝트는 전복적 자기 관계적 예술과 전복적 타자 관계적 예술 사이에서 변화를 겪지만 그 프로젝트가 미술관으로 들어가면 훨씬 더 순응적 자기 관계적 예술이 된다.

이제 이 지도상에 나타나는 커뮤니티 아트들의 구체적 사례들을 들어보자.

순응적 자기 관계적 예술(digestive auto-relation art)

이러한 예술 작품의 목표는 공공장소에 의문을 제기하거나 파괴하지 않고 이를 활성화 시키는 것이다. 예술가가 자신의 독창적 정체성을 보호받으며 그에게 임무를 부여한 정부, 기업, 그리고 주민 등 모든 사회적 힘을 조정할 수 있을 때, 그의 작품은 자기 관계적 작업의 특징을 갖게 된다. 예술가와 공동체 사이의 갈등은 임무를 부여한 재단이나 단체(후원자들)가 미리 조정한다(대체로 명망 있는 예술가에게 임무를 맡기고 그 명망을 공동체에 설득하는 것이 갈등을 조정하는 쉬운 방법이다) 그럼에도 예술가들은 미술사회통합을 강조하는 후원자들의 요구와 타협을 해야 한다.

순응적 타자 관계적 예술(digestive allo- relational art)

예를 들자면 예술가들이 교도소내에서 작업하는 프로젝트 같은 것이다. 예술이 교도소 내에 개입하는 목표는 범죄자를 일반 시민으로 변화 시키는 것이다. 이러한 유형의 커뮤니티 아트 프로젝트는 사회적 통합을 목표로 하며 예술가들의 세계가 갖는 특징은 부차적인 것이 된다. 커뮤니티 아트의 지도상에는 순응성과 타자관계성이 만나는 동북 방향이다.

전복적인 자기 관계적 예술(subversive auto-relational art)

예컨대 로버트 메이플소프의 동성애적이며, 가학적 장면이 담긴 사진작품을 들 수 있다. 이것이 체제 전복적인 것에는 이론이 없으나 이것이 커뮤니티 아트라는 데는 다소 논란이 있을 수 있다. 그리고 그의 사진의 대상인 동성애자 무리를 제외하면 공동체를 암시하는 어떠한 흔적도 발견할 수 없다. 그러므로 자기 관계적 예술이라는데도 이론의 여지가 없다. 그러나 그의 작업은 예술적 자유를 위한 권리의 표명(자기관계적)으로 해석 될 뿐만 아니라 특정 공동체의 문화, 혹은 사회적으로 억압된 문화를 드러내는 표현(타자관계적)으로 간주된다. 메이플소프는 인류학자처럼 환상, 자아도취, 타자성과 같은 미국사회의 특징과 대면한다. 그는 화려한 생활방식을 공적인 영역에서 표현하며 정치적 행위로 이해되는 체제전복적인 예술의 당위성을 확립한다. 이런 면에 있어서 이 예술가의 작업은 그 어떠한 의도적인 현장 예술 작업보다도 더욱 공동체 형성적이며 자기 확신적이다. 커뮤니티 아트 지도 상에서는 서남 방향이다.(여기에 내가 좀 더 덧붙여 본다면 메이플소프는 환상과 자아도취에 빠져 동성애 및 가학 피학 섹스에 빠져 사는, 미국 사회체제에 속하기 어려운 마이너리티들, 따라서 결과적으로 그들의 삶이 미국의 사회체제를 거부하는 것이 되는 일군의 예술가 공동체의 일원이었다고 본다. 즉 그는 예술가로서 밖에서 들여다본게 아니라 현장에 있었고 따라서 그의 작업은 커뮤니티 아트에서의 공동체 주민처럼 현장작업일 수 밖에 없었다고 본다. 나는 이러한 가능성을 리슨 투 더 시티 같은 그룹에서 본다. 이들의 작업과 삶의 태도를 흥미를 가지고 지켜 볼 예정이다.)

전복적인 타자 관계적 예술(subversive allo- relational art)

게이 퍼레이드는 공동체 형성과 관련된 활기찬 미학을 보여주는 예이다. 게이 퍼레이드는 기존 권력관계의 일시적 역전이라는 축제적 성격을 부각 시킨다. 이러한 전도는 일시적이고 다시 사회질서로 회귀하므로 단지 상징적인 것이라 할 수 있다. 축제는 사람들의 비판적 감정을 분출할 공간을 제공하며 어떤 특정한 체제전복적 분위기가 혁명으로 변하는 것을 방지하는 '환기구' 같은 역할을 한다. 게이퍼레이드는 동성애자의 정치적 권리를 주창하는 일시적인 축제의 성격을 초월할 때만 체제전복적인 영역에 발을 들여놓을 수 있다. 이러한 미학은 개인적인 예술의 정체성 보다는 오직 공동체를 위해 봉사한다. 커뮤니티 아트 지도상에서는 남동쪽에 위치한다.

아이러니하게도 오늘날 여러 시정부들이 게이퍼레이드를 유치하기 위해 경쟁한다. 정치가들은 화려한 게이 퍼레이드가 도시의 개방성을 확대하는 새로운 관광 자원이 될 것으로 기대한다. 미국의사회지리학자 리차드 플로리다에 의하면 창조적인 도시들에서 높은 동성애자 인구는 높은 창조적 잠재력과 동일시된다. 게이 퍼레이드는 새로운 경제의 한 축이 될 수도 있다! 그러나 행정 당국은 아직도 이러한 소수자의 축제가 체제 전복적인 성격을 잃지 않고있다고 믿으며 유치에 주저하고 있는 것도 사실이다. 이는 여러 다양한 커뮤니티아트의 사회적 지위에 대한 논의를 촉발 시킨다.

커뮤니티 아트에 대한 비판적 견해들

1. 커뮤니티아트는 여기서, 지금, 실행 가능한 일에만 몰두하는 실용성에만 집중한다. 마치 인도주의적 NGO 단체처럼 말이다. 정치적 발언이 자칫 단체의 활동에 제약이 될 수 있으므로 정치비판을 피하며 구조적 문제점을 외면한다.

2. 억압적 관용이라고 부를 수 있는 경우인데 현존의 권력이 전복적 시도나 묘사를 어느 선까지 용인하는 경우가 있는데 이는 권력이 진정으로 종립화를 희망하기 때문이지 전복적 시도를 용인하는 것은 아니라는 것이다. 다시말해 이러한 억압적 관용은 바람직하지 않은 사상을 종립화시키는 헤게모니 전략으로 이용된다. 만일 커뮤니티아트의 사회참여가 정치참여로 나아가면 권력은 지원금을 중단하든지 기타 다른 방식으로 이를 저지한다. 지원금으로 유지되는 커뮤니티아트가 전복적 힘을 가질 수 있을지 의문이 제기되는 이유가 여기에 있다.

3. 사회기반 시설의 부족이나 복지국가의 붕괴를 예술활동을 통해 보완하려는 시도가 있다. 네델란드의 경우 10여년 전에 중요한 사회복지사업을 철회했던 지역에서 커뮤니티아트 활동을 강화하고있다. 커뮤니티아트는 비용이 별로 들지않는 사회복지사업의 유형으로 자리잡고 있는데 임시방편적인 프로젝트나 순간적인 책임감만으로 사회적 소외나 해체라는 심각한 문제를 효과적으로 다룰 수 있는지 의문이다. 문광부의 소외지역 생활환경 개선을 위한 공공미술 프로젝트 (일명 '아트 인 시티', 그리고 현재 '마을과 미술'이라는 이름으로 진행되고 있는 프로젝트)에 대해서도 동일한 의문을 우리는 품어보아야 한다.

4. 현재 정부, 사회복지사업, 커뮤니티아트가 연계되고 있으며 이에 대한 최종적인 논점은 논의 중이다. 그러나 정부에 의해 조직된 상당수의 커뮤니티아트 프로젝트가 '목(회)자적 권력'을 갖는다는 점을 지적해볼 수 있다. 예술가는 자기도 모르는 사이에 마치 사회복지사들이나 목회자들처럼 주민들의 사생활이나 깊은 비밀까지 접근해 들어가 그들을 교화시키고 바른길(!)로 인도하는 미시정치학을 수행하여 행정행위가 생체권력(biopower)을 행사하는 일에 일조할 수도 있다는 것이다. 예술가들은 때때로 사람들의 사생활 속으로 깊이 들어가기도 하는데 예컨대 소외된 이웃들에게 사진이나 비디오 카메라를 나누어주고 그들 자신이나 이웃의 삶을 기록해줄 것을 요청한다. 각 가정을 방문하는 사회복지사들은 주민과의 친밀도를 종이나 파일에 기록하나 커뮤니티 아티스트들은 여기서 한걸음 더 나아간다. 예술가들은 주민들이 자신들의 딱한 사정이나 생활상을 공적으로 드러내도록 종용한다. 목회자, 심리학자, 그리고 사회복지사의 경우 이러한 고백의 기록은 여전히 공개되지 않으나 예술가들의 경우, 이것들을 예술표현의 이름으로 공개한다. 이럴 경우 오직 예술가의 명망만 높아지는 효과뿐이고 사회적 고통은 일시적 대증료법으로 처리될 뿐, 구조적 모순은 은폐되는 효과를 갖는다. 선한 의도를 지닌 사회 참여적 작가는 자신이 이 세상의 불의와 싸우고 소외되고 핍박 받는 사람을 위해 작업을 한다고 하지만 실제로는 불의를 행하고 있는 권력에 봉사하고 있는 자신을 발견한다.(발견이라도 한다면 다행일지도 모른다)

결론

파스칼 길랭교수는 이러한 비판적 견해들이 커뮤니티 아티스트들의 기를 꺾으려는 것이 아니라 자기반성을 위한 것이라고 말한다. 커뮤니티 아트의 지도는 커뮤니티 아트가 좋은 의도와 혁명적 사고로 가득 차 있을 뿐만 아니라 매우 순수하고 심지어 무기력하다는 것도 보여준다. 이것은 또한 메이플소프의 경우처럼 예술적 실천의 극단적 경계가 왜 탐색되어야 하는지를 말해준다.(왜 탐색되어야하나? 다시 한번 곱씹어 보시라...) 커뮤니티 아트에 관한 논의는 사회참여적 예술가들의 지위를 예측하거나 명확히 하고 효과적 전략을 개발 하는데 도움을 준다. 커뮤니티아트 프로젝트의 순응적이며 통합적 힘은 망명자나 노숙자가 늘어나고 있는 세계화 시대에 특히 유용하다. 이와 별도로 커뮤니티아트는 체제전복적인 힘을 가지며 이는 특히 '공동체'라는 단어의 배후에 감추어져 있다. 사회조직을 통제하고 개성, 개인적 이익, 경쟁, 그리고 위험한 투기가 시대적 대세가 된 신자유주의적 세계에서 공동체라는 단어는 현재의 패권질서 내에서 더 이상 혁명적이 아닌 순수한 관계를 낳는다. 그러나 공동체가 위축되지 않고 자립적으로 원칙을 지키며 서로 돕고 보호하는 질서를 만들어 낼 때 이는 예상치 못한 이념적 저항력을 갖게 된다. 이에 관하여는 녹색평론의 김종철 선생이 역설하고 있는바 이 자본주의적, 신자유주의적 시장주의에서 온전한 삶을 지켜내려면 국가를 거부하고 작은 규모의 농촌 공동체를 이루며 사는 길 밖에는 없다는 것이다. 공동체가 파괴되어 이웃으로부터 보호 받을 길이 막막해진 구성원들은 가족제도에 집착하게 되어 교육, 주거 등 온갖 사회문제를 발생시키고 있으며 오직 돈 이외에는 기댈 곳이 없기에 투기와 비리 등의 사회문제를 일으키고 있다는 것이다. 다시 말해 국가와 자본주의가 주는 공포와 매혹에 휘둘리는 개별화된 존재가 공동체가 파괴된 현재의 우리 모습이라는 것이다.

간단히 말해 공동체는 자본주의의 대안적 삶의 방식을 상징한다.

그러면 과연 정보화 시대인 오늘날 어떤 가능한 공동체를 이루고 살 수 있을까? 그리고 예술가들은 이를 위해 어떤 꿈을 꾸어야 할까? 이에 대한 길랭교수의 짙막한 결론은 내 맘에 썩 들지 않아서 여기서 소개하지 않겠다.

투 비 컨틴뉴드.....(여기까지 정리하는데 무척 힘들었다. 애니메이션 데모크라시 요약은 다음 기회에...)

[2010 11.7]

art and politics

수업 자료 2005/02/16 23:38 수정 삭제 <http://blog.naver.com/profyongik/120010320228>

Especially since Documenta 11 in Kassel, one comes across the claim that art is becoming increasingly politicised or, put more simply, that there is a return to the positing of political questions in culture and contemporary art arenas. In a variety of ways current exhibition projects are taking this thesis, which can also be seen as a trend, into consideration. Such approaches, however, tend to neglect the inherent questions that necessarily attend such a proposal. First of all, it is essential that there is an implicit understanding of the terms art and politics, of their social functions and effects. However, these terms concern conceptual disciplines and thematic fields that, instead of being clearly defined, are in a constant state of flux by the nature of their internal and external structural supports.

In the traditional view, a contradiction determines the relationship of art to politics: on the one hand there is the paradigm of modern art and its autonomy, on the other a demand for engagement and social relevance. This raises a series of questions: To what extent should these conventional discrepancies be upheld today? What is the current standing of freedom in art? And with art as the topic, what is actually being discussed with regard to the various positions in the art business: those producing art, institutions, entrepreneurs, and academics...

It is an indisputable fact that artistic works refer in a myriad of ways to human existence and that they bear witness to both cultural circumstances and social conditions; it is similarly irrefutable that the visual arts are deeply connected to capitalist marketing strategies. This was strikingly reflected in Hans Haacke's poster series Standortkultur (Corporate Culture), which was displayed in public during Documenta X, emblazoned with the slogan "Wer das Geld gibt, kontrolliert" ("Whoever gives the money, controls"), a citation of the statement by Hilmar Kopper of Deutsche Bank. In the case of art institutions, escalating pressures are forcing them to implement that catchword of efficiency: rentability. They are forced to make financially successful exhibition products that attest to their social relevance, which they are trying to prove through the art they present. Even those working in the cultural domain fall prey to the pressure of putting their relevance and originality to the test. To that extent the neo-liberal art system continually produces, to a certain extent, socially relevant art. Or as Frederic Jameson states, "The system is in the position to co-opt and disarm what are potentially the most dangerous forms of political art by turning them into cultural commodities."¹

This raises the questions: what levels do the social and political relevance of art operate on? Does the political content perhaps only satisfy the function of an alibi, with whose help the art market can clear its conscience? Does it make any sense at all to use art as a means to articulate social and political concerns? Can art be employed as an effective agent for the change or resistance to the hegemonic forces? Or is art doomed to be the decorative, irrelevant footnote to a power stronger than its own capacity for confrontation? What shapes should this kind of art assume? And in what context can it be most effective?

1 Jameson, Frederic: Reflections in Conclusion in Taylor, Ronald, Hg.: Aesthetics and Politics. London, 1977, p. 208.

(아래와 같이 내 멋대로 함 번역 해 보았습니다. 말도 안되는 부분이 있으면 댓글로 지적해 주셈.)

11회 카셀 도큐멘타 이후 예술과 문화에 있어서 정치적인 것이 복귀하기 시작했다. 정치적인 주제로 많은 전시가 열렸고 이제 그것은 하나의 유행처럼 보이기도 한다. 그런데 이런 현상은 여기에 수반되어야 할 몇가지 질문을 도외시하는 것으로 보인다. 그 질문이란 이런것이다 : '예술과 정치'란 용어와 그것의 사회적 기능과 효과에 대한 암묵적인 이해가 반드시 있어야 하는데 과연 그런 질문들을 하고있나? 이러한 용어들을 온전히 이해하기 위해서는 개념적 훈련이 필요하다. 그러나 어쨌든 이 용어들은 명료하게 정의되는 것은 아니다. 여러가지 내,외적 조건에 따라서 끊임없는 유동적 흐름 속에 있다.

전통적인 견해에 의하면 예술과 정치의 관계는 모순 관계에 있다. 예술은 예술의 자율성이라는 패러다임에 속해 있지만 정치는 자율성이 아니라 사회적 타당성을 요구 받는다는 것이다. 이런 사실은 즉각 연속적인 질문을 야기한다. 즉 이런 낡고 인습적인 생각이 오늘날 도대체 어디까지 지지받아야 하는가 하는 것이다. 그리고 현재 예술의 자유가 얼마만큼 허용되는가 혹은 안되는가 하는 예술의 위상에 대한 질문이다. 그리고 또 현안 정치 사회적 주제를 다루는 예술이 작품 제작과 미술 재단, 화상, 대학등의 미술계에서 어떤 대접을 받고있는지, 등등에 대해서 논의되고있는지에 대한 질문이 있을 수 있다.

예술 작품이 오만가지 방식으로 인간 존재와 사회적 조건, 문화적 환경 모두를 증거하는데 복무한다는 것은 부인 할 수 없는 사실이다. 이와 동시에 미술 작품이 시장과 자본에 깊숙히 연루되어있다는 사실 또한 반박의 여지가 없는 사실이다. 바로 이런 사실이 도큐멘타 10에 전시되었던 한스 하케의 일련의 포스터 작업이다. 그 작업은 "누구든 돈을 주는 자가 자기 맘대로 조종한다"라는 슬로건이 장식적으로 크게 쓰인 포스터인데 이 문장은 독일 최대의 미술 후원 기업인 도이치 은행의 힐머 코퍼의 말을 인용한 것이다.

예술 재단들의 경우 점증하는 압력이 그들로 하여금 효율성!! (예컨대 '빌려줄 수 있는 미술 작품' 같은 경우를 말하는게 되겠다) 이란 구호에 시달리게 만든다. 그 예술 재단들은 재정적으로 결코 손해보지않는 성공적인 전시를 꾸미도록 압력을 받는데 그런 성공이야말로 그들의 사회적 정당성을 입증하는 것으로 여겨진다. 그리고 또한 이런 식의 사회적 정당성을 '그들이 예술이라고 생각하며 내놓는 예술'을 통하여 계속 증명하고 싶어한다.

신 자유주의 예술 시스템은 이러한 그들이 설정한 예술의 범위 안에서 끊임없이 작품을 생산해 낸다. 그리고 그것이 사회적 정당성과 타당성을 갖는 예술이라는 것이다. 프레드릭 제임슨이 말했듯이 그 시스템은 위험한 정치적 예술의 잠재력을 무장 해제시키고 흡수하면서 그것들을 문화 상품으로 만든다는 것이다.

이러한 사실은 다음과 같은 또 몇 가지 질문을 야기한다.

사회적이고 정치적인 타당성은 어느 정도까지 그 레벨을 조정하는가? 즉 어느 수위까지 (정치적) 예술을 인정하는가?

정치적 내용은 예술 시장이 그들의 더러워진 양심을 닦아내는데 사용하는 알리바이 기능에 만족하고 마는 것은 아닌가?

예술을 정치적이고 사회적인 의제를 명료하게 드러내는 수단으로 사용하므로써 (인간의 진실에 관해) 현실적으로 그 어떤 의식을 만들어낼 수 있는가?

예술은 지배적인 세력에 대한 저항과 변혁의 에이전트로 효과적으로 사용 될 수 있는가?

그렇지 않다면 예술은 실내 장식품으로, 혹은 그들이 가지고 있는 (깨치고 나아가 끝내 이기리라고 믿는) 능력보다 더 강한 힘에 대해 신통찮은 탄축이나 거는 것에 불과한 운명에 처해지는 것 아닌가?

자, 어떤 것에 확신을 가지고 있는가?

그리고 어떤 콘텍스트 속에서 예술은 가장 효과적이 될까? (아 ~~어렵도다... 아방가르드 예술의 길에서 중심 잡기가....)

주권의 역설

2011/08/20 16:21 수정 삭제 <http://blog.naver.com/profyongik/120137537927>

주권의 역설

에코아나키즘이 결국은 국가의 거부로 이어지는 것임을 구승회교수의 글에서 확인 했던 바, 이번 글에서는 근대주권국가의 모순을 드러내는 홍철기(서울대 박사과정)의 글을 요점정리 해보면서 국가거부의 명분을 재 확인해 본다. 여기서 홍철기의 글이란 '볼'지 제 5호(2007년 봄 호)에 실린 "아감벤의 '호모 사케르'에서의 험벗은 삶과 새로운 정치"를 말하는 것이다.

근대 자유민주주의는 그 목표인 개인의 순수한 삶(life pure and simple)을 자연상태의 위험(만인의 만인에 의한 투쟁)으로부터 해방시키기 위해 주권을 국가에 위임하여 주권국가를 요청한다. 그러나 주권국가는 통치의 이름으로 개인의 희생을 강요한다. 순수한 삶을 원하는 존재들(조에 zoe)을 위하여 국가가 요청되고 국가는 조에들을 포함시키는 명분으로 성립하지만 통치를 위하여 주권을 위임하는 순간 그들은 피통치자의 위치로 전락하며 통치세력(비오스bios)들에 의해 배제된다. 포함되지만 배제되는 존재들, 즉 현재 자유민주주의 국가에서 통치 당하고 있는 대다수의 국민들이 바로 아감벤이 말하는 호모 사케르다. 다시말해 근대적 인간의 권리(단순한 삶을 살 권리)는 오직 국가의 공식적인 구성원(위임받은 대표 혹은 그들과 같은 이익집단에 소속된 사람들)일 때만 보장된다는 점을 간과해서는 안된다. 인간의 권리는 곧 시민(공식적 구성원)의 권리일 때에만 의미가 있다는 점에서 주권의 역설은 여전히 해소되지않고있다.

근대적 의미의 국가가 단순한 삶을 보장하는 주권국가를 목표로 한다는 명분을 내세움에 따라 단순한 삶을 사는 사람들, 공식적 구성원인 '시민'이 아닌 사람들, 즉 호모 사케르가 전면화 된다. 그러나 이것은 픽션에 불과하다. 이들 호모 사케르들은 주권 국가에서 통치의 정당성이란 이름으로 배제된다. 전면적으로 포함시키며 또한 배제한다. 이들은 가난 때문에 자신의 집과 땅에서 쫓겨난 삶들, 탈북자들, 이주노동자들, 구조조정의 이름으로 직장에서 쫓겨난 사람들 등이다. 이것이 근대 주권 국가의 모순이다.

특히 국가 폭력의 희생자들은 주권의 역설을 극적으로 보여주는 호모 사케르의 극단적인 예이다..아니 개인의 권리를 보호하기 위해 존재하기로 약속한 국가가 개인을 희생시키다니!!(용산참사를 떠올려보라,..한진중공업 사태도, 그리고 또 다른 철거현장도,..) 이러한 국가 폭력은 주권권력의 한계를 극명하게 보여준다. 그리고 오늘날 미국을 비롯한 소위 선진 자유민주주의 국가를 비롯하여 한국 일본등 산업화에 성공한 국가에서 자유주의 이데올로기의 모순과 역설은 개인주의적 자본주의 현실과 굳게 결합되면서 더욱 노골적으로 드러난다.

우리는 근대 자유민주주의의 이상(理想)즉, 순수하고 단순한 삶에 결코 도달 할 수 없다 .자유민주주의와 전체주의는 개인에 대한 억압이라는 하나의 지점에 도달한다. 호모 사케르들은 진정으로 정치적인 행동을 지금 당장 해야한다. 각각의 입장에서 각각의 역할대로....

이 때 우리나라와 같이 모든 국민에게 애국 애족의 이름으로 희생과 억압을 강요하는 사회에서는 우선 요청되는 정치적 행동이 에코아나키즘아닐까?

(주권 :흔히 국내적으로는 국민의 의사결정의 최고의 권위이자 국제적으로는 영토적인 상호배타적 관할권으로 정의되는데 이러한 정의의 토대는 주권의 권위에 대한 국내정치질서의 통일과 시민들의 동질적 구성에 놓여있다.그러나 굳이 국제정치와 국내정치의 경계가 흐려지고 있는 추세를 감안하지않더라도 주권에 대한 이러한 교과서적인 이해는 주권 개념의 고유한 난제를 해결하지못하고있다는 이유 때문에 그것이 지니는 한계가 계속 지적되어왔다. 예를 들어 국제정치학자인 크래스너는 국가의 주권과 이론 사이에는 간극이 존재한다고 말하면서 이러한 상황을 '조직적 위선'이라고 묘사한 바 있다.)

생명의 정치화

푸코는 생애 말년에 성의 역사를 연구하면서 그 영역 속의 권력장치들을 규명함으로써, 스스로 “생명정치”라고 명명한 것 즉 인간의 자연생명이 권력의 메커니즘과 계산 속으로 점점 더 포섭되어가는 과정에 대한 탐구를 더욱 집요하게 밀고 나갔다.

지난 수 천년 동안 인간은 생명을 지닌 동물이면서 덤으로 정치적 삶을 누릴 능력까지 갖고 있다는 아리스토텔레스의 관점 속에 머물러 있었다. 근대의 인간은 생명자체가 정치에 의해 문제시되는 동물이다.

(푸코, 앞의 의지)

그는 그러나 진정 근대 생명정치의 전형적인 장소라고 생각되는 20세기 대규모 전체주의 국가들의 정치학으로 연구영역을 옮겨가지 않았다.

아렌트는 전체주의 지배와 수용소라는, 생명이 처한 특수한 조건 사이의 결속 관계를 명료하게 인식했다. 아렌트는 강제 수용소가 “총체적 지배(영혼과 육체를 온전히 지배한다는 뜻)”의 실험실인데 이러한 총체적 지배는 극단적 조건에서만 성취될 수있을 뿐이라는 낙관적 견해를 피력하는 실수를 범했다. 정치를 벗어났을 생명의 공간(즉 수용소)으로 근본적으로 변형시키는 것이 바로 전체주의적 지배를 정당화 시키고 또 필연화 시킨다는 점을 아렌트는 놓치고 있다.

“벌거벗은 생명”, 혹은 “신성한 생명(호모사케르)”이라는 개념 속엔 정치와 생명이 너무 촘촘하게 뒤섞여 쉽사리 분석되지 않는 난점이 있기에 푸코와 아렌트도 여기에 이르지 못한 것이다.

근대정치에서 벌거벗은 생명과 그것의 현대적 변용물(생물학적인 삶, 섹슈얼리티등)의 정치적 본성을 이해하여야 할 필요가 있다.

전체주의 국가의 근본적인 특징을 처음으로 “생명의 정치화”라고 정의하면서 전체주의와 민주주의의 기이한 인접성을 최초로 지적한 사람은 칼 뢰비츠이다. 그는

“마르크스부르주아 민주주의의 형성과 대중 산업 민주주의로의 변형 이후 총체적인 정치화라는 현상이 나타났다. 마르크스주의 하의 러시아에서 어떠한 절대 왕정구가보다도 더 철저하게 국가주의적인 노동자 국가가 탄생했고, 파시즘하의 이탈리아에서는 전국적인 노동 뿐만 아니라 노동 이후의 정신생활까지도 규범적으로 통제하는 조합주의적 국가가 탄생했다. 나치하의; 독일에서는 총체적으로 조직된 국가, 즉 각종 인종차별 법률을 통해 그때까지 사적인 것으로 간주되던 생명에 이르기까지 모든 것을 정치화하는 국가가 등장했다”라고 쓰고 있다.

정치의 유일한 진정한 문제가 생명정치, 즉 벌거벗은 생명에 대한 권리, 다시 말해 생명,육체,건강, 행복, 욕구의 충족에 대한 권리를 충족 시키는 정치로 바뀌면서 벌거벗은 생명에 대한 보살핌, 통제, 향유를 보장하는데 가장 효율적인 정치조직의 형태가 무엇인가를 결정함에서 민주주의와 전제주의는 쉽게 상호 뒤바뀔 수도 있는 문제였다는 것이다.

사실상 개인들이 중앙 권력과의 투쟁을 통해 획득한 공간, 자유, 권리들은 항상 동시에 개인들의 생명을 암암리에 ,하지만 보다 깊숙이 국가 질서 속에 편입시키기를 준비해왔다.그러므로써 개인들이 거기서 해방 되기를 원했던 바로 그 주권 권력에게 새롭고 좀더 무시무시한 토대를 제공했다.이것이 바로 주권의 역설이다. 내 생명에 대한 권력을 내가 쥐고자 하는 개인의 욕망이 결국 근대 주권국가를 탄생시켰으나 근대 주권국가가 생명정치를 펼침으로써 개인은 전제정권 시절 보다 더 총체적으로 지배 받는 상황 역설적 상황을 맞게 되었다는 것이다.

생명정치는 그 자체로서는 긍정적이다. 그러나 주권의 구성 요소인 벌거벗은 생명에 대한 “결정”이 예외 상태의 경계선을 넘어 이동하고 점진적으로 확장되는 모습을 보이고 모든 근대국가에서 생명에 대한 결정이 죽음에 대한 결정으로 바뀌면서 주권자는 법률가뿐만 아니라 의사, 과학자, 전문가, 사제와 밀접한 공생관계를 이루어가면서 생명정치는 벌거벗은 생명의 권리와 멀어진다.

근대 민주주의의 토대로 간주되는 문서인 1679년의 인신보호영장은 그 보호 대상이 과거의 신민도, 미래의 시민도 아닌 신체였다는 사실이 중요하다. 그러니까 새로운 정치의 주체는 특권과 각종 지위를 가진 자유민, 또는 나아가 단순히 인간이 아니라 바로 신체인 것이다. 근대 민주주의는 바로 이러한 바로 이러한 ‘신체’의 요구로부터 탄생했다. 유럽의 신생 민주주의가 절대주의에 맞선 투쟁의 정면에 시민들의 가치있는 삶, 즉 비오스(bios)가 아니라 조에(zoe) 즉, 익명의 벌거벗은 생명을 내세웠다는 사실을 알아야한다. 그러나 근대 민주주의에서 이 벌거벗은 생명은 지위가 가장 높은 자임과 동시에 가장 지위가 낮은 자라는 모순에 처해있다. 신체는 양가적 존재로서 주권에 대한 예측의 대상이자 개인적 자유의 담지자이다.

미술과 공동체

(예술의 위기에 대응하기 위한 예술운동의 새로운 대상은 새로운 미학적 감성과 실천을 통하여 사회운동과의 적극적인 연대를 모색하고 스스로 문화권력의 장에서 “소수자되기” 전략을 통한 자기생성의 에너지를 발휘하는 과정에서 발견할 수 있다.-김동연, 문화과학 2008년 봄호에서 인용)

나는 “오늘날 예술이 위기에 처해있다”는 진단에 동의하는 것을 전제로 이 글을 시작한다. 그러나 오늘날 예술이 위기에 처해있다는 진단에 동의하지 않는 사람들이 있고 동의하지 않는 그들을 설득하고 반박할 능력이 내겐 없다. 미술계로 말할 것 같으면 요즘 미술시장의 활황에 한껏 고조되어 있는 사람들이 대체로 그런 사람들인데 나는 그들이 믿고 있는 자본의 논리를 깰 능력이 없다. 나는 어쩌면 미술시장과 자본의 논리에 자의든 타의든 밀려난 사람인지도 모른다. 한때 나도 잘 나가는 작가를 꿈꾸었었다. 맘껏 그리고 싶은 대로 그리고, 그것이 또 돈이 된다는 건 얼마나 멋진 일인가? 하지만 그 꿈이 독이 되는 현실을 나는 목도하고 있다.

오늘날 예술이 위기에 처해 있다는 사실은 대학의 구조조정 과정에서 나온 인문학(과)이 위기에 처해 있다는 얘기, 2004년 결성된 “기초예술 살리기 범 문화예술인연대”의 선언문 등등을 통해 그 징후를 느낄 수 있지만 미술을 전공하며 대학에서 학생들을 가르치는 필자의 입장에서 (대학에서의)예술-미술의 위기는 미술시장의 활성화로 인하여 심화되고 있다는 사실을 피부로 느끼고 있다. 갓 졸업하는 졸업생들을 옥션에 추천해 달라는 의뢰도 들어오고 화랑들은 새로운 젊은 작가를 발굴하여 화랑운영의 활로를 찾기 위해 좋은 예비작가를 추천해달라는 부탁을 대학 교수들에게 해댄다. 졸업 후 바로 실업자로 전락하는 졸업생들을 보며 심상해하던 교수들도 수업 시간에 학생들에게 큰소리 칠 수 있게 되었다. “열심히 그러라! 그러면 성공 한다!” 미술교육이 실종되는 현장의 모습이다.

현재 우리나라의 미술시장의 논리는 자본의 논리이자 곧 개인주의, 능력주의, 성공주의의 신화로 이어지는 천민자본주의의 논리라고 본다. 그리고 우리 미술에서 제도화된 교육을 통하여 끊임없이 재생산되며 집요하게 생명력을 이어가는 모더니즘 미학이 그 바탕에 깔려있다고 본다. 난 젊은 시절 모더니즘 미학에 경도되었었고 지금도 그 원 체험을 털어버리지 못하고 있지만 미술 현장, 미술교육 현장에서 고민하면 할수록 느껴지는 것은 바로 모더니즘의 위기와 그에 대한 대책 없음에 대한 고통이었다. 아래의 글은 2000년 1월 어느 미술잡지에 기고한 나의 고민에 가득 찬 글이다.

예술가는 공급과잉 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 공급과잉의 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 젖어있다. 그리고 대학의 미술교육을 비롯한 제도 내의 모든 장치도 여기에 맞춰져 있다. 문제는 이러한 꿈을 이루는 길이 지극히 좁다는데 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 미술제도로부터의 퇴행이자 그것에 대한 '조용한 혁명'을 포함한다.

자못 비통하고 패시미즘의 냄새가 물씬 풍기는 이 글을 나는 지독한 우울증을 약물로 달래며 썼었다. 사실 내가 모더니즘 미학에 회의를 느끼게 된 것은 모더니즘 미학, 그 자체에서 촉발되었다기 보다는 자칭 모더니즘을 수행한다고 하는 모더니스트 작가들의 생태에 대한 절망으로부터 비롯된 측면이 크다. 대학을 졸업한지 얼마 안되었을 때의 일이다. 나의 선배 작가와 그분의 차(그 당시 포니2)에 동승하여 한강 다리를 건널 때인가 그 분이 이런 한탄을 하셨다. “아, 내 동기들은 지금 다들 대기업의 부장이다 차장이 다하며 고급차 굴리며 사는데 난 이 꼴이 뭐란 말이나” 그분은 그 뒤로 이런 맏힌 한을 푸시고도 남을 만큼 “성공” 하셔서 아마도 지금쯤은 차장이었고 부장이었던 동기들이 거꾸로 그분을 부러워할 터이다. 그 말씀을 하실 당시에나 그 분의 성공과정을 지켜 본 지금이나 나의 다짐은 “저 분처럼 되지는 말아야지” 였다. 예나 지금이나 돈을 좀 만지며 남부럽지 않게 살려면 애초부터 예술이 아니라 딱 길을 택했어야 한다는게 내 생각이다. 예술가로서 여유롭게 “시간권력”을 누리면서 “화폐권력”까지도 거머쥐겠다는 그 욕심은 도대체 무어란 말인가.

오늘날 미술은 다중을 위한, 다중에 의한, 다중의 미술, 즉 공공미술을 지향하는 것이 가장 “아방”한 경향이다. 아니면 범 세계적인 신 자유주의적 자본주의 체제에서의 정치권력, 문화권력, 화폐권력, 공간권력, 시간권력의 문제를 분석하고 시각화하며 “도시외곽에 거류하는 사회적 망명자”들인 지식인들과 연대하는 경향이 또한 “아방”한 경향이다. 누군가 예술은 불가능을 꿈꾸는 정치라고 했다던데 예술가는 현실정치에서 불가능한 “정치적 상상력”을 통하여 미래의 자산을 만드는 자이지 현실의 삶에 안주하는 자이어서는 안 된다.(이렇게 말하는 나를 아직도 예술의 진정성에 목을 매고 있는 어쩔 수 없는 모더니스트라고 부른다면 나는 내가 모더니스트임을 기꺼이 자임하겠다.)

몇 년 전에 나는 “무능력의 천민 집단 여성의 독후감”이라는 매우 “영감있는(!)” 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 질곡된 상황을 미리 보고 더 보는 자, 그리고 성공주의, 개인주의 신화에 의해 버림받고 밀려난 것들을 보듬는 자...

위의 잡지 기고 글을 인용하며 모더니즘의 대안을 얘기하려다 많이 셋길로 빠졌는데. ..여하튼 지금 이 글을 다시 읽어보며 모더니즘으로부터의 퇴행이라는 “간극의 논리”도 여전히 유효하지만 실천력이 필요한 현장에서는 퇴행이라는 한쪽 날개만으로 다소 힘이 모자란다는 생각을 해본다. 퇴행과 실천이 두 날개로 같이 가야 할 것 같은 생각이 든다. 퇴행이 곧 실천이요 실천이 곧 퇴행이 되어야 한다. 무슨 그럴듯한 말장난 같지만 사실이 그렇다고 본다. 최근 맨 서두에 인용한 김동연의 글을 보며 그렇게 느꼈다. 난 그간 무슨 운동, 실천, 연대, 등등의 말에 그다지 감흥을 못 느껴 문화연대 주변 사람들을 글을 그다지 즐겨 읽지 않는 편이었는데 이번에 김동연의 글은 감흥이 왔다.

문화과학 2008년 봄호는 “사회미학과 문화혁명”이라는 주제를 내걸고 있는데 그 중 김동연의 글이 “예술운동의 죽음과 생성”이라는 꼭지제목으로 실려있다. 그리고 그의 글 중에서 가장 “감흥이 온” 문장이 위에 서두에 인용한 글이다. 그런데 “새로운 미학적 감성과 실천을 통하여 사회운동과의 적극적 연대를 모색하고 스스로 문화 권력의 장에서 소수자 되기 전략을 통한 자기생성 에너지를 발휘한다”는 건 구체적으로 무얼 말하는 것일까? 난 이 글을 아래와 같이 푼다.

졸업을 앞둔 학생들에게 앞을 작가 될 뜻이 있느냐고 물으면 대체로 되고는 싶지만 어려울 것 같다고 대답한다. 왜 어려울 것 같냐고 물으면 능력이 모자라서...라고 대답한다. 무슨 능력이 모자라는 것 같냐고 물으면 타고난 재능도 모자라고 경제적 뒷받침도 부족하고 등등..의 이유를 댈다. 난 이들의 대답을 물고 늘어진다. 타고난 재능이 모자란다는 게 뭐냐? 소위 모더니즘 미학이 표방하는, 작가= 창조자(신)=천재란 예술가상을 상정하고 거기에 자신을 대입할 때 나오는 얘기 아니냐?

근대적, 자율적 자아의 탄생은 근대적, 자율적 예술의 탄생을 뒷받쳐 주며 개성, 독창성, 창의성이 곧 예술가의 필요 충분조건이라고 우리에게 각인 시켜왔다. 그러한 특출한 재능을 지닌 천재적 예술가 신화는 우리를 감동시키켜 왔지만 오늘날 이 감동의 배면에 깔린 부정적 측면을 한번 돌아보지 않을 수 없다. 다시말해 이 천재- 예술가 신화는 특출한 개성을 지닌 자만이 예술을 할 수 있고 나머지는 피동적 관람자로 돌려세우는 예술사회학적 역할을 했다는 점을 짚어보아야겠다는 것이다. 이 모더니즘적 예술(가) 신화는 예술을 위한 예술이라는 폐쇄 회로 속에 갇히며 지속적으로 재생산 되는 예술 신화에 기대어 스스로 특권화 하며 자본주의의 상품 미학과 결합하여 독특한 시장을 형성해 놓은 것이 현대의 예술이라고 볼 때 이것은 예술의 위기라는 것이다. 그리고 거기엔 새로운 대안이 요구된다는 것이다. 그리고 그것이 바로 새로운 미학적 감성에의 요구란 것이다. 그러니까 새로운 미학적 감성은 개인주의적 모더니즘적 미학적 감성으로부터 후퇴하여 사회적, 공동체적 미학으로 들어가는 감성이라는 얘기다. 이러한 감성은 미술 안에서 미술을 사고하고 실천하는 모더니즘 미학의 감성과는 달리 바로 사회적 의제에, 사회적 운동에 동참하는 실천을 요구하는 감성이다.

또한 문화권력이란 바로 모더니즘 미학이 구축해 놓은 문화권력 즉 모더니즘 미학에 복무하는 특출난 작가들, 그리고 그들의 작품을 취급하는 화랑, 미술관, 그들을 다루는 미술잡지, 그 기자, 거기에 글을 쓰는 평론가 그리고 그들이 그들의 미학을 재생산하는 기지인 미술 대학을 아우르는 미술 제도론적 의미에서의 미술계(art world)에서의 권력을 말하는 것이다.

다시말해 미술학도들이 꿈꾸는 바로 그 “잘나가는 작가가 지닌 위상”, 그것이 바로 문화권력의 자리인 것이다. 이 권좌는 누구에게나 쉽게 주어지지 않는 아득한 것이기에 그 권력에의 의지는 예술가들로 하여금 자신의 능력 없음 곧 재능없음, 곧 학벌 없음, 곧 경제적 뒷받침 없음 등등을 한탄케 하거나 그것을 그 누구처럼 비상하게 극복하려고 아등바등하게 하며 “자기 생성의 에너지”를 고갈시킨다.

이 문화권력의 장에서 스스로 “소수자 되기”를 통하여 자기 에너지를 생성한다는 건 또 무슨 말일까? 소수자되기란 권력의 장에서의 승리 게임을 포기하고 물러남을 말한다. 앞서 얘기 했듯이 승리 게임은 우리를 파괴하고 고갈 시킨다. . 우리는 솔하게 미술권력을 쟁취하기 위한 승리게임에 몰입하여 망가진 예술가들을 보아왔다. 아마도 그 극적인 예가 모 큐레이터 사건이리라.

나는 학생들에게 이 “소수자 되기를 통하여 자기 에너지를 생성”하는 예를 이렇게 들어준다. 너희들이 꿈꾸는(혹은 꿈꾸지 못하는) 작가상이 모더니즘 패러다임 안에서의 작가상에 불과 한 것임을 깨달아라.... 이 패러다임 안에서 소수의 승리자를 제외한 다수는 언제나 무언가 모자라고 결핍된 존재로서 패배의식 속에서 선망의 정치학 아래 살아간다. 즉 “자기 에너지를 생성” 시키지 못하고 살아간다. 그러나 판(패러다임)자체를 바꾸면 얘기가 달라진다. 자본주의와 모더니즘 미학이 결합한 미술계(art world), 그 미술판을 벗어나 한 미술가가 공동체적 삶의 세계로 내려오면 그는 자기자신이 얼마나 많은, 쓸모있는 미적 재능을 이미 갖고 있는지를 발견하고 놀라게 된다. 공동체의 삶 속에서 미술가로서 해야할 일, 할 수 있는 일이 얼마나 많은지 놀라게 된다. 모더니즘적 미술계(art world)에서 느끼던 결핍감은 없어지고 자기 충족감을 느끼게 된다. 다시말해 “자기 에너지가 생성”된다.

나는 올해 2008 금강 자연미술 비엔날레 참여 작가로 작품을 구상하면서 대운하 반대를 주제로 삼으리라 하고 이리저리 웹서핑을 하던 중 “금강운하 백지화 국민행동” 이란 단체가 있는 것을 알게 되었다. 그래서 이리저리 수소문하여 전화번호를 알아내고 대전에 있는 사무실을 찾아갔다. 금강 자연미술 비엔날레 참여 작가로서 금강 운하 반대를 주제로 작품을 구상하고 있는데 귀 단체와 연대하여 프로젝트를 구상하고 싶다고 했더니 그들은 바로 우리가 원하던 바라고 하면서 예술적 가공을 통한 반대 운동이 더 효과적일 것이라며 기꺼이 연대하여 작업하겠다고 하였다. 각종 사회운동 단체에 당장 전화를 해보라! 나 미술 전공한 사람인데 뭔가 도움 드릴 일이 없을까요? 미학이 사회와 멀어지면서 정치적 힘이나 사회적 힘을 잃은 것 만큼이나 사회운동이나 정치운동은 그 실천 방식이 미학적 감수성을 결여하고 있음을 알기에 그쪽은 쌍수를 들어 환영 할 것이다. “불감청이오나 고소원이올시다”이다.

이것이 내가 해석하는 “스스로 소수자 되기를 통하여 자기 에너지를 생성한다”는 말의 의미이다. 즉 소수자가 된다는 것을 나는 모더니즘 미술계의 미술 권력으로부터 빠져 나와 공동체적 삶 속으로 들어오는 것으로 해석한다. 모더니즘으로부터의 퇴행은 그래서 여전히 유용하다. 그리고 그 다음 단계로서 공동체적 삶과의 연대가 필요한 것이다. 그리고 그 연대의 도구는 바로 공공미술이다, 공공미술가들은 모더니즘적 미학과 자본주의적 시장주의에 의해 후원 받고 있는 아늑한 그의 아틀리에를 박차고 나온다. 그리고 낡은 아파트 단지의 낡은 풀장에 자리잡는다. 주민자치위원회를 방문하고 부녀회원들을 만난다. 그들이 무엇에 고달파하고 있고 무엇에 목말라하는지를 경청한다. 그리고 그들과 더불어 무엇을 할 수 있는지를 의논한다. 무엇을 같이 하므로써 이 낡은 아파트에서의 삶이 부끄러운 삶이 아니라 보람된 삶으로 느껴지게 될런지를 의논한다. 그리하여 도회적 삶의 거대한 스펙터클에 밀려 초라하게 잊혀져 가는 그들 삶의 소중한 주름들이 수집되고, 기억되고, 해석된다. 잠재된 주민들의 능력을 불러낸다. 여기서 화폐로만 교환될 수 있는 것으로만 알았던 많은 정보와 교육 등이 서로 거저 주고 받을 수도 있는 것이란 것을 알게 되는 놀라운 경험을 하게 된다. 이러한 공공미술에 의해 주민들은 자치적 공동체를 체험하게 되고 스스로의 삶에 자긍심을 갖게 된다.

위의 글은 2007년 성남 프로젝트 중 풀장 환상이란 제목으로 아파트 단지에서 시행된 공공미술에 대해 필자가 쓴 글 중의 일부이다. 공공 미술이 무엇인가? 그 동안 예술가들에 의해 독점 되어왔던 예술 생산에 공동체 대중이 참여하는 것이 아니겠는가? 그리고 그 공공미술이 다루는 주제는 우리의 공동체적 삶이 아니겠는가?

“삶과 동떨어진 추상적 예술 교육은 육체와 정신, 육체와 생명의 관계를 왜곡 시켜온 근대철학의 지배와 한 통속이고, 일에 중독 되게 하여 신체를 파탄시키게 하는 노동사회나 상품미학에 따르는 소비사회의 강요, 각종의 미시, 거대 권력포획과 압박과 다 한 통속 아니겠는가?”(고길섭, '어느 소수자의 사유'에서 인용)
공공미술이 지금 미술계의 화두이지만 “지쳐있던 동네가 환한 거리미술관이 되는” 그런 동화 속 같은 얘기에서 그쳐서는 안되고 “문화적 참여와 자치”를 통하여 “재현의 정치에 저항하고”, “새로운 문화적 아비투스의 생성”에 복무해야 하지 않겠는가?

2008.3.22

구승회 , 에코아니키즘

에코아니키즘은 기본적으로 상호부조에 의한 자주관리 사회를 염두에 두고 있다. 자연을 배려하는 태도는 사람들로 하여금 자신이 자연계에 끼치는 영향에 대해 직접 책임지는 생산양식을 선택하는 이른바 '협동 교환과 참여의 경제'이다

사람들은 거대국가를 필연적인 것으로 받아들인다. 그러나 국가가 없다면 살인, 강도, 강간이 더 많을 것이 분명하지만, 적어도 국가가 폭력을 독점함으로써 생기는 전쟁, 권력에 의한 착취, 추방, 소유권 박탈, 민족살해, 강제수용소, 아우슈비츠, 히로시마, 체르노빌은 없었을 것이다. 그래서 에코아니키스트는 이제 좀 도둑이 있는 아나키 공동체를 택할 것인지, 체르노빌과 히로시마, 아우슈비츠가 있는 중앙집중적인 거대국가를 택할 것인지 묻는다. 국가는 이제 필연이 아니라 선택의 문제이다.

에코아니키즘은 “대의정치의 불투명한 늪”을 지나고, 시장자본주의의 높은 언덕을 넘어서려는 사람들에게 든든한 '이성의 지팡이'가 되고자 한다. 자본의 언덕을 넘어 견소포박(見素包朴)한 아나키 공동체에 들어선 사람들은 탈개성적이고, 기계화된 관계로부터 순수하게 사회적이고, 협동적인 인간관계를 복원할 것이다. 개인은 욕망으로 가득 찬 사적 주체가 아니라, 사회적 개인으로 될 것이다. 경쟁과 계약에 대한 책임이라는 자유주의적 가치보다는 연대와 결속이라는 공동체주의적 가치가 존중될 것이다. 이는 결국 관용과 인권 보장에서 친밀성의 확대로의 도덕의 구조변동을 초래할 것이다.

