"하찮음, 쾌락주의, 세속성" - 최근 오브제 미술의 마지막 전략에 대해

김 원 방 (미술평론)

현재 국립현대미술관에서 열리고 있는 <일상의 연금술 전>은 최근 미술에 있어 '일상성'이란 측면이 어떻게 구현되고 있는가를 조명하려는 전시이다. 당연히 그 전시는 차용, 변형된 오브제들과 설치물이 주류를 이루게 되는데, 나는 이 전시를 보면서 다음 몇가지 핵심어(키워드)들을 자연스레 떠올리게 되었다. 그것들은 다음과 같다:

첫째, 하찮음, 사소한 사물의 채택과 변형, 덧없음

둘째, 유희와 쾌락주의, (거의 의도된)현실안주

셋째, 현실에의 과도한 밀착, 세속성(profanity), 현실 속으로의 퇴행.

이상 나열된 세 가지 특징들은 '보편적인 특징'이라고까지는 표현할 수 없겠지만, 최근 국내 작가들에게서 강하게 부각되어 온 작업성향이라고 생각된다. 또한 해외 현대미술의 추이를 면밀히 지켜본 사람이라면 이러한 특징들이 90년대 이후의 현대미술(특히 유럽지역의)의 추세와도 상당히 부합하는 면모라는 점을 생각해 낼 것이다. 이와 관련된 해외미술경향들의 좀더 구체적인 추적이라든지, 국내미술과 해외미술흐름 간의 유사성과 차이점에 대한 냉정한 비평 같은 것도 우리의 관심사가 될 수 있지만, 이 글은 일단 그러한 예술들의 미학 자체를 좀더 밀착해서 이해하고, 예술에 대한 어떤 새로운 전망이(부정적이든 긍정적이든) 내포되어 있는가를 살펴보려는 글이다. 예로 든 <일상의 연금술 전>이 일상성과 오브제의 문제를 중점적으로 다루고 있지만, 원론적으로 보자면 오브제와 일상성은 현대미술 전체의 테마 아닌가. 하지만 나는 위의 전시사례에서 오브제나 일상성에 대한 개념설정 그리고 이것이 예술 속에서 지니는 위상에 있어 혁명까지는 아닐지라도 상당히 새로운 접근법들을 발견한다.

우선 첫번째로는 '하찮음, 사소한 사물의 채택과 변형, 덧없음'이다. 추가로 여기에 '내밀함', '개인적인 것', '작은 이야기', '미시정치학'. '독사'(doxa), '분자성'(molecular), 사소한 전복이나 교란(攪亂). 사소한 위반(transgression), 불안정한 기표, 환상적(fantastic)이고 기이한 면(The Uncanny) 등을 더 나열할 수 있다. 이러한 면은 우리에겐 이제 전혀 낯설지 않은 면이라고 할 수 있다.

주재환은 이 방면의 대표격의 작가라고 생각되는데, 나는 이 작가가 대단히 거창한 비판적 메시지들, 예를 들면 소위 "후기자본주의시대의 물신주의 문화"같은 것에 대한 신랄한 문제제기 같은 것이 그의 작업에 독특한 힘과 개성의 원천이라고 보지 않는다. 이러한 소위 정황적이거나 의미론적, 이데올로기적 측면보다는 그러한 메시지를 환기하는 시각언어 자체, 작품연출을 구성하는 그 하찮고 사소한 오브제들을 주목해야 한다. 그가 사용하는 재료에는 어떤 본격적인 '예술적 재료' 같은 것도 없다. 그는 껌과 싸구려 종이, 골판지, 신문지 등 소위 "나의 하찮은 개인적 일상에 널려져 있던, 달리 표현하면 그 일상 속에 꽁꽁 갇혀져 있던 오브제"들만 위주로 작품을 제작한다. 그럼으로써 일종의 '하찮은 재조합과 놀이의 공간"을 구축한다. 따라서 그것은 일종의 '공공적 공간(예를 들면 미술관)에 노출된 하찮은 공간'이라는 이중적 구조로서 나타나게 된다. 바로 이러한 과정을 통해서 하찮음, 사소함이 도발과 저항, 체계의 법령에 대한 위반을 향해 나아가게 된다는 것이다.

다다이즘 이후로 하찮음과 관련된 많은 선례들이 있지만 최근의 그러한 미시적 측면에 근접한 예로서는, 길거리에서 주운 너저분한 오브제들을 현장에서 즉흥적으로 조합하고 진열하여 일종의 '예술의 영도(零度)'(또는 반대로 예술의 지나친 자기애)를 드러내는 보리스 아슈르(Boris Achour)의 <하찮은 행동>(Action peu)같은 작업을 상기해 볼 수 있다. 또 쓰레기에 가까운 잡다한 사물들을 가지고 놀라울 정도로 연속적인 도미노 게임을 연출한 피슐리와 바이스(Peter Fischli & David Weiss)의 <사물들의 경주>(Der Lauf der Dinge, 1986-1987)를 보자면, 이 작품은 일종의 귀

신 들린 사물들의 반란이고 환각이며 일상적 의식표면의 균열 같은 초현실주의적 측면을 드러낸다. 그리고 할리우드 영화의 폭팔장면들을 모아 기계적, 무작위적으로 나열한 클로드 클로스키(Claude Closky)의 비디오, 일본 망가캐릭터 판권을 실제로 구입하여 이것을 계속 변형시켜 나가는 필립 파레노(Philippe Parreno), 피에르 위그(Pierre Huyghe), 곤잘레즈-포스테르(Dominique Gonzalez-Foerster) 3 인의 공동작업, 2000 년 2 월 그르노블(Grenoble)의 '마가쟁'(Magasin)에서 열린 <미시정치 展 >의 전시작 들... <일상의 연금술 전>의 경우, 라디오, 다리미, 주전자 들 간의 어리둥절한 돌연변이를 합성해 낸 김범, 소형 미니어쳐 인물들로 냉혹한 인간세계의 상징적 기념비를 만들어내는 권재홍의 특출한 작업 등...

최근에 이 '하챦은 예술'들은, 충격을 용이하게 증폭시키기 위한 일종의 후퇴전략으로 하챦음을 역이용하고 있다는 점을 주목할 수 있다. 올덴버그의 초대형 햄버거, 크리스토의 <달리는 울타리>와 드 마리아, 낸시 홀트 등의 대지예술이 사물과 자연에 대한 거의 기념비적인 숭고함과 유토피아 이데올로기의 세계로 우리를 유도하는 면이 있다면, 문제의 작품들은 반대로 '우리를 포위한 현실의 힘에 굴복하여 그 내부에 안주한 채, 비교적 제한된 범위 내에서의 저항과 현실적으로 가능한 구원'을 전략적으로 추구하는 면이 강하다는 것이다.

또 그것이 하챦은 만큼, 그 오브제들은 때로는 더욱 환상적(fantastic)이고 이해불가능하고 기이하게(uncanny) 우리에게 다가오기도 한다. 예를 들면 안규철의 아주 평범한 구조이지만 바닥이 존재하지 않는 집이나, 조성묵의 엄청난 국수가락 설치처럼 말이다. 철학자 안 코클랭(Anne Cauquelin)은 최근 현대미술에서의 이러한 하챦음의 예술에 대해, 플라톤 철학을 역설적으로 부각하여 일종의 "의견(doxa)을 매우 잘 활용하는 예술"이라고 말했다. 즉 "예술은 이제 높이 올라가려는 대신, 반대로 특출한 오브제로서의 위상을 버리고 (...) '아무거나 다'라는 차원 속에 기거하기 시작하며, 작가들은 이제 하챦은 행동들(예를 들면 시장 볼 꺼리를 메모하기, 이웃사람에게 속 털어놓고 상담해 주기 같은)을 자기 작업 속에 도입하기 시작하는 것이다." 이데아(Idea)와 같은 완전무결함의 표현이 아니라, 우리가 일상적으로 주거하는 하챦은 인식의 세계(doxa)가 바로 예술의 출발점이 되는 것이다.

다른 한편으로 이러한 하챦음의 예술은 그 존재의 가벼움만큼이나 결국 덧없이 사라져가기 쉬운 특징을 갖는다. 이러한 '덧없음'은 조성묵의 국수설치는 물론, 이미 예를 든 보리스 아슈르의 <하챦은 행동>과 같은 오브제 작업, 리지아 클라크(Lygia Clark) 같은 작가의 신체퍼포먼스, 곧 허물어질 집에 구멍을 뚫는 고든 마타-클라크(Gordon Matta-Clark)의 현장 작업, 길거리에서 무려 1 만여 명이 넘는 행인들에게 그 옆 도시로 가는 길을 종이 위에 그려 가르쳐 달라고 묻는 스탠리 브라운(Stanley Brouwn)의 행위, 이 모든 것들은 순간의 덧없음을 중시하는 예술들이다. 철학자이며 비평가인 크리스틴 뷔시-글뤽스만(Christine Buci-Glucksmann)은 현대미술의 전반의 존재론적 특징 자체를 일종의 '덧없음의 미학'(Esthétique de l'éphémère)이라고 규정했다. "(덧없음의 미학은) 예술을 단지 하나의 증상으로서, 그리고 흐름과 생성의 시간을 드러내는 존재로 간주한다.(...) 덧없음은 이미 항상 예술에 감추어져 왔던 이면이었을 뿐이며 60 년대 이후 나타난 설치, 현장작업(in situ)들은 이러한 덧없음을 더 가시적으로 부각시킬 뿐이다"라면서 덧없음이 특정 장르적 특성이 아니라, 예술전반의 존재론적 소여임을 이야기 한다.

두번째로 유희(play), 쾌락주의(hedonism) 그리고 현실안주라는 특징이다. 이는 첫번째 특징과 아울러 서로 관련되고 부분적으로 중복되는 특징이다. 예를 들어 하챦음은 유희를 좀더 용이하게 가능하게 한다. 나아가 유희를 더욱 부추기고, 그 작은 미시적 공간 속에서 장난질을 치는 불복종의 쾌락을 반복적으로 즐기도록 한다. 저항과 혁명 같은 원대한 목적이 아니라 바로 그러한 작은 공간 속의 작은 쾌락 속에 탐닉하게 만든다. 바로 그러한 의미에서 그건 '현실안주'적이다.

대표적 사례로 함진을 보자. 함진의 경우 특히 이전에 해오던 초소형 미니어쳐 인간들은 '현실공간 속에 곰팡이처럼 기생하면서 이를 발견하는 우리의 의식에 충격을 가하는 일종의 가상공간'을 만들어내는, 소위 미시정치학적 주제 위에 서있지만 동시에 그 작은 공간 속에서 온갖 익살스럽고 동화적 이야기를 펼친다는 점에서 쾌락적이다. 그것은 사회적 공공적 공간으로 뛰쳐나오지 않는다. 비록 불안정한 상황이지만 그 동화 속 공간 안에서 온갖 변태적 쾌락들을 생산하는 '현실안주'의 공간을 확보한다. 갇혀진 자폐증적 공간 속에서 그 작은 인간들은 일종의 나르시시즘적

쾌락을 표현하게 된다. 이는 정신분석학적으로 말하면 현실원칙으로부터의 최대한의 후퇴이며, 쾌락원칙이 압도하는 무의식적 환상의 공간을 표상하는 것이다.

이러한 유희와 쾌락, 현실안주의 측면은 김홍주의 소위 '플라스틱 바구니', 그리고 그의 대표작 중 하나로 알려져 있는 '꽃그림'시리즈에서도 발견된다. '플라스틱 바구니'는 오브제의 관념적이고 정신적인 질서('그릇', '싸구려', '대량생산물', '키치적' 등의 의미론적 측면)을 반짝거리는 빛의 축제라는 생리학적이고 신체적인 쾌락의 차원으로 대체시켜 버린 경우이다. 그의 꽃그림 역시 겉으로는 거대한 꽃의 재현이 일종의 공공화된 공간을 구축하고 있지만, 세부들을 자세히 들여다보면 마치 함진의 미니어쳐 설치에서처럼 공간의 현미경적 세부 속에서 드로잉의 과정 자체를 즐기는 신체적 몸놀림이 하나의 쾌락주의적 세계를 구축하고 있음을 알게 된다. 또한 매우 여성적인 장식의 과다 그 자체가 거의 본질이 될 정도로 부각시키는 김수진과 최두수, 그로테스크한 드로잉으로 강한 인상을 준 바 있는 장혜리, 그리고 이불의 잘 알려진 '<괴물> 시리즈, 잡다한 일상적 사물들을 거의 무한한 서커스 또는 공상적 건축물로 만들어나가는 사라 제(Sarah Sze)의 작업 등이 그러한 사례로 거론될 수 있다.

좀 모순된 표현같아 보이지만, 바로 이러한 쾌락적이고 현실안주적인 추구가 곧 이 '하챦은 작업'들이 지니는 충격이고 도발성이라는 점을 주목하자. 이러한 작업들은 항상 '공적이고 이념화된 사회공간 혹은 오브제'를 자기쾌락의 장소로 삼는다는 점이 중요하다. 최근 두각을 나타내고 있는 영국의 흑인작가 스티브 맥퀸의 싱글채널 비디오 <곰>(Bear,1995)을 또 하나의 예로 들면, 이것은 두 흑인 레슬링 선수들 간의 레슬링 장면임에도 불구하고, 극도로 근접한 카메라, 몸 동작과 표정들을 통해서 공격성은 유희로 그리고 다시 에로틱한 관계로 변질된다. 주먹의 가격은 부드러운 터치와 어루만짐으로 변한다. 여기서 레슬링이라는 객관적 사건진행, 그리고 남자 사이의 대립관계는 여성적이고 신체적인 측면의 시각적 과잉을 통해 모호해져 버린다. 이러한 작품들은 이미 주어진 기존의 의미들과 그 기호학적 시스템을 이와 전혀 무관한 생리적 쾌락의 잔치로 변질시킨다고 하는 의도된 역설 위에 서 있는 것이다. 한마디로 하챦은 예술에서의 쾌락주의는 바로 사물에 대한 정신의 독재에 대응하는 가장 효과적이고 불경한 반란의 미학으로 정의되는 것이다.

마지막으로 '현실에의 과도한 밀착, 세속성(profanity), 현실 속으로의 퇴행'이라는 항목에 대해 이야기하자. 여기에 추가로 '유사현실(para-reality)로서의 예술' 같은 표현을 부가할 수도 있을 것 같다. 이 역시 첫번째, 두번째 특징과 공유되는 특징이라고 볼 수 있다. 오늘의 오브제 예술과 현장설치들은 가능한 한 현실로부터의 괴리를 피하기 위해, 비예술적이고 일상적인 즉 하챦은 외양을 의도적으로 드러낸다. 그리고 현실 속에 잠입해서 그 내부에서 작동하거나 또는 현실의 일부가 되어 사라져 버린다. 예를들어 공공공간의 벽에 숨겨진 함진의 작은 인형들은 때로는 거의 주목을 못 받거나, '낙서' 정도의 가치 이상을 부여 받기 힘들 수도 있다.(언급된 <일상의 연금술 전>의 경우에서는 이 세번째 특징을 전형적으로 드러내는 작품은 없다).

미술관에서 제공한 작품제작 지원비로 오브제들을 구입해서 자신들의 '작품'으로 전시한 플라멘 데자노프와 스베틀라나 헤거(Plamen Dejanov & Swetlana Heger), 테임스 강바닥의 쓰레기들을 주워서 고고학적 발견물처럼 목록화하는 마크 디온(Mark Dion), 문화부 장관이 곧 도착할 예정인 행사장에 성대모사꾼을 미리 보내 장관을 흉내 낸 엉뚱한 연설을 하게 한 필립 파레노, 그리고 6 개월 사이에 4 명의 남자들과 결혼과 이혼을 수행해 낸 앨릭스 램버트, 이것들은 좁은 의미의 오브제미술이나 행위미술 그 어느 것도 아니며, 그 모두와 그리고 실제적 시공간, 인물들 모두를 포함하는 일종의 '유사현실'인 것이다. 이와 관련해서 파레노는 그 자신의 작업을 일종의 "현실적 가상(real virtuality)" -- '가상현실(virtual reality)'의 반대인 -- 이라고 표현한 바 있다. 이러한 유사현실적 작업들은 그 어떤 특별한 의미의 세계를 추구하는 것이 아니다. 예술적 의미와 현실적 무의미 사이를 모호하게 오락가락하며, 심지어 그게 무의미하게 덧없이 사라져 간다 해도 그 역시 예술의 숙명으로 간주될 뿐이다.

단 이러한 예술성향들이 과거 60-70 년대의 오브제 예술이나 대지예술, 개념미술 등과 구분되는 점이 있다면 -- 이건 어디까지나 전반적으로 적용될 수는 없는 부분적 차이에 불과하다는 단서를 달자 -- 후자의 경우 예술과 실재(현실)를 '예술 대 실재'라는 이항대립적 구도 속에서 파악하고, 예술을 그 자신의 제도적 질곡으로부터 해방시키려 한 면

이 강했다고 말 할 수 있다. 따라서 당시의 아방가르드적 예술들은 그것이 추구하는 일종의 '실재에 대한 정의'가 있었다. 그 실재란 예를 들면 야외의 자연공간, 도시공간, 신체, 우연성 등의 몇가지 항목들로 정형화된 측면이 있다. 그 예술들은 소위 '경계를 넘어서'라는 아방가르드적 기치 하에 예술 외부의 모든 것(즉 현실)을 예술 내부로 포섭하려는 일종의 영토 확장의 미학이었음을 부인하기 힘들다(아방가르드 예술에서의 '실재에 대한 탐닉 혹은 헛헛증'은 아서 단토(Arthur Danto), 이브 미쇼(Yves Michaud), 티에리 드 뒤브(Thierry de Duve) 같은 이론가들의 단골 주제이다). 반면 최근의 미술에서는 예술이 현실을 향해 '나아가기' 이전에, 예술 자체가 이미 현실과 거의 다르지 않으며, 따라서 현실 속에 기생적으로 존재하는 '유사적(para-) 성격'을 그 존재론으로 삼는 경향이 강하다는 것이다. 그것은 예술의 특별한 지위를 버리고 현실이라는 이 평이한 수준으로 내려간, 즉 일종의 '환속'(還俗)을 행한 예술이라는 것이다. 그런 의미에서 나는 그것을 일종의 '세속적 예술'(profane art)이라고도 규정하는 것이다. 여기서 세속성(profanity)은 두가지 의미를 지닌다. 하나는 종교적 신분을 버리고 속세로 돌아갔다는 의미 즉 계급성을 스스로 버리고 무의미하게 되었다는 의미로서, 다른 하나는 'profanity'의 또다른 뜻인 '불경스러움'의 의미 즉 신성을 모독한다는 의미이다. 이제 예술은 이 두 가지 의미에 입각해서 자신의 위상을 스스로 낮춘다. 사실 이브 미쇼가 말한 바 있지만 현대미술의 특징은 항상 "스스로를 공격하고 또 스스로를 방어하는" 것이다. 따라서 예술이 환속했다는 말은 정말로 무의미해졌다는 말이 아니라, 예술이 살아남고, 그 파괴적 힘을 다시 뽑아 내기 위한 마지막 전략이라고 볼 수 있다. 그런 의미에서 현실 속에 숨어 위장한 채 작동하는 오늘날의 퇴행적 오브제들과 현장설치미술들은 단지 예술과 실재 사이의 또다른 존재론 게임을 진행하고 있는 것이다.