

낮선 이들보다 평범한: 퍼포먼스의 윤리적 정치성에 대하여

김홍석

고독한 대화

하나의 작품이 있다. 카탈로그에 수록되어 있는 비평가의 글에 의하면 이 작품은 ‘장소(in situ) 예술의 실천’이라고 한다. 전시 공간에는 미술가가 설치한 일상적 잡동사니 더미가 어떤 규칙성에 따라 바닥과 벽면에 나열되어 있다. 미술가는 이 잡동사니를 수집할 때의 광경과 자신의 진지한 행위를 기억한다. 그는 당시의 장소에 자신이 포함되어 있음을 느끼고 이에 대한 증거로 무수한 잡동사니(증거물)를 수집했다. 그는 그 광경과 수집 행위를 소중하게 생각한다. 그런데 이것의 의미를 ‘장소 예술의 실천’이라는 카테고리가 온전하게 담고 있는 걸까? 우리는 그 작품을 장소 예술의 실천이라고 지시해야 비로소 작품을 이해한다고 여긴다. 하지만 실제 행위가 일어난 장소와 그 장소가 나타내는 분위기는 전시 공간과 그 공간이 품기는 분위기와 차이가 있다. 이 때문에 관람자는 느낌(미술가의 경험과 전시장 안의 광경)을 즉각적으로 공유하기는 어렵다. 작품에 내포된 무수한 의미를 한두 가지의 제시어로 요약할 때 오히려 우리를 혼란스럽게 할 가능성이 크다. 비평가의 글에 소개된 ‘장소 예술의 실천’이라는 말의 의미, 미술가의 고유한 경험, 그리고 그 작품을 전시장에서 바라보는 관람자 간에는 소통이 불가능함을 알 수 있다. 이러한 소통의 부재는 필연적이다. 이에 대해 한탄하거나 비평할 거리를 찾아야 할 정당성은 애초부터 존재하지 않는다.

어느 관람객이 그림을 오랫동안 관찰하다가 그의 마음속에 불현듯 생긴 감성, 시각적 체험이 그의 지성과 오성을 자극하는 순간, 자신이 그림을 이해했다고 판단하는 바로 그 지점에서 고독은 발생한다. 자신이 느낀 그 감성을 타인과 공동으로 소유하기에는 불가능하며 자신의 감성과 화가의 교감이 이루어졌다는 것 또한 정확하지 않다. 이러한 고독은 비단 작품과 관람자와의 관계 뿐 아니라 모든 관계에서 발생한다. 교육을 통한 타인과의 소통은 그 태생부터 이미 고독하다. 오히려 교육은 고독을 수용하는 순간 자유로워지며 고독은 교육하는 자에게 훨씬 더 중요한 덕목이다. 타인을 이해하고 환대하는 마음가짐과, 대상을 자신의 입장에서 해석하지 않고 자신을 대상 그 자체에 대입하고자 하는 열린 사고와 태도를 절대적 고독이라 부른다. 반면 우리는 소외라는 의미로 오해하는 객관적 고독에 수없이 노출되어 있다. 이 고독은 자신이 타인과 동일화될 수 없음을 파악하는 것이고, 이로 인해 생긴 상처를 치유하려는 노력의 과정이 바로 객관적 고독이다. 예를 들어 어느 공동체에서 미국식 자유주의 정책을 자신의 공동체에 적용하려 했으나 무수한 시행착오와 공동체 구성원의 반발 등으로 적용하기 어려움을 느낄 경우, 그 정책을 유입하여 시행하고자 했던 주체에게는 소외감과 같은 고독이 발생한다. 타인에 대한 동일화는 자신의 변화를 전제로 한다. 이 때문에 타인이 변하는 것을 바라보는 일보다 에너지 소모가 크기 마련이다. 에너지 소모가 많은 만큼 자신의 변화에서 느끼는 희열과 자기만족은 자신이 설정한 타인에 대한 동일화 과정에 도달하였다는 착각을 불러일으킨다. 외형적으로나마 타인에 대한 동일화를 이룬 자신은 그렇지 못한 타인을 만날 경우, 자신이 도달한 성과만큼 그들에게 요구하게 된다. 이때 그

대상이 거부의 몸짓을 보이게 되면 자신은 극단의 고독감에 휘말리게 된다. 이런 객관적 고독은 모든 소통의 정반대에 위치한다. 그러므로 객관적 고독은 지양하고 절대적 고독에 대해 당당히 받아들여야 한다.

절대적 고독은 타인에 대한 이해가 불가능함을 수용하는 관대함, 즉 이러한 불가능성에 의한 타인과의 간격을 수용하는 관대함이다. 혹자는 이러한 간격을 이해 불가능이라고 한다. 그러나 이러한 간격은 - 다시 말해 이러한 고독은 - 상대에 의한 것이 아니라 자신에게서 발생한 것이기 때문에 철저히 주관적이다. 이러한 주관적 태도는 상대와의 차이를 은폐하거나 외면하는 행위가 아니다. 타인과 다름을 수용하는 태도, 타인과의 간격을 유지하는 태도, 그리고 타인을 모방하거나 반대로 교육시키려 하지 않는 태도는 이기심과 자신을 방어하는 수동적인 태도와는 다르다. 일종의 새로운 말걸기의 방법이며 침묵의 체스치가 이러한 방법 중 하나이다. 절대적 고독은 타인에게 무관심하거나 냉대하는 태도로 보여지지만 타인이 이러한 고독을 소통의 언어로 인식하는 순간 동일한 고독이 생성된다. 이러한 고독의 대화는 물질이 미술가에게, 미술가가 관람자에게 건내는 전통적 소통 방법이다.

차이, 경계, 권력

미술작품에서 생기는 고독은 미술가가 조종하는 것이다. 관람자들은 미술작품을 그냥 바라보는 것이 아니라 작품의 내용과 미술가의 의도를 판단한다. 관람자들의 공감을 크게 불러 일으킬수록 작품은 그만큼의 권력을 부여받는다. 미술가는 작품에 정치성을 부여하고 관람자는 이러한 정치적 입장을 작품의 독창성으로 간주한다. 이러한 구조는 포스트모던 시대에 조금씩 변화를 겪고 있지만 독창성은 타 작품과의 차이를 말하고 이 차이가 클수록 작품의 권위와 권력이 커진다는 논리는 현대에 이르러서도 확고부동한 인식으로 자리한다.

공동체는 구성원들의 이익과 행복을 대표한다. 하나의 공동체가 생성되는 과정은 매우 자연스럽게 보이지만 공동체는 복잡한 이해관계가 얽혀 있는 구성원들의 집합이다. 구성원들은 서로 충돌하고 화합하는 과정을 겪으면서 공동의 이해를 위해 공동체를 구성한다. 구성원은 기꺼이 공동체에 소속되는 것이 아니라 구성원의 이익에 부합되는 조건에 따라 공동체에 입장한다. 모든 개인에게 공동체 구성원의 자격이 부여되는 것은 아니며 소속된 공동체에 만족하는 것도 아니다. 공동체에 대한 구성원의 불만과 요구는 상황을 더 개선하기 위한 것으로, 공동체 간에도 발생하게 된다.

하나의 공동체 이웃에는 또 다른 공동체가 존재한다. 공동체와 공동체 사이에서 발생하는 이해의 충돌과 이익의 불균형은 공동체 구성원들이 겪는 문제와 동일한 방식으로 전개된다. 공동체들은 평등한 관계를 형성하기 위해 합의를 선택한다. 공동체는 다른 공동체와의 합의를 통해 또 다른 공동체를 구성하고, 이러한 공동체들의 합의는 국가 공동체로까지 확대된다. 합의가 이루어진 공동체 간의 소통은 일시적으로 평화로우며 이러한 긍정적 가능성으로 인해 유토피아를 꿈꾸는 낙관론이 제시되기도 한다.

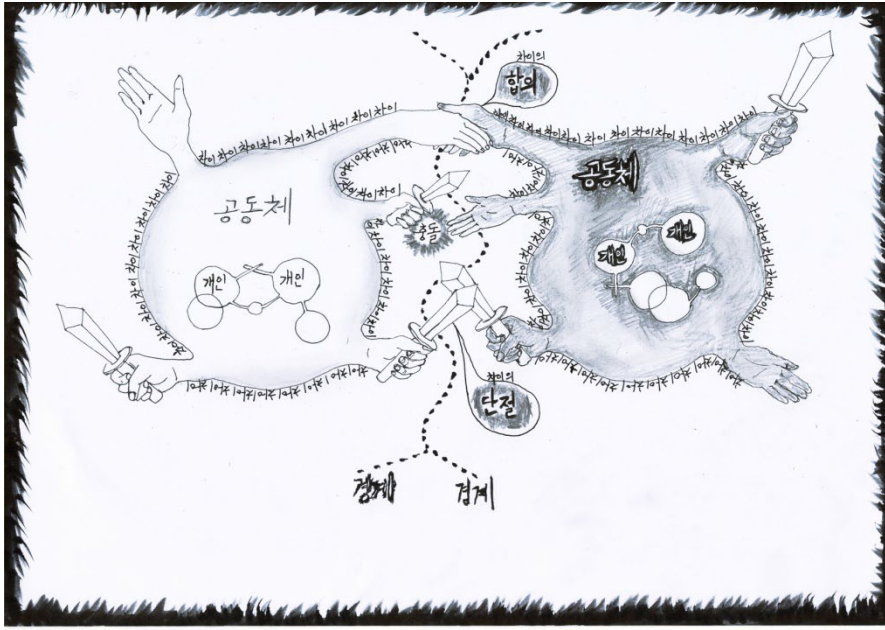
합의란 이견을 없애고 공동체를 하나로 만드는 것이다. 합의는 하나의 공동체가 존재한다는 것을

전체로 한다. 그리고 그 공동체 안의 다양한 요소들은 각자의 차이를 인정하면서 자신에게 할당된 자리에 동의한다. 공동체 안에 구성 요소들 간에 어떤 차이가 있다는 것을 주장하는 것은 합의를 부정하는 것이 아니다. 오히려 합의는 그런 차이에 따라 각자에게 고유한 자리가 할당되고 분배된다는 것을 확인하는 것이다. 따라서 공동체 내의 차이를 강조하고 차이를 거부하거나 수용하는 것은 합의에 기여하는 행위이다.

차이는 개별자가 상대를 타자화하려는 의지이자 표현이다. 차이는 존재론적으로 자신을 남과 구별시켜 드러내 보이려는 본성이다. 한국은 일본과 차이를 두려워 하고, 남자는 여자와 차이를 보이려 하고, 미술은 문학과 차이를 두려워 하고, 회화는 조각과 차이를 두려워 하고, 추상표현주의 회화는 표현주의 회화와 차이를 두려워 한다. 차이를 두려워하는 주체의 이러한 의지는 자신의 자리 할당을 위한 정당한 요구이다. 공동체 구성 요소로서의 개별자는 자신의 자리를 부여받기 위해 상대와 합의한다. 공동의 합의가 형성되면 개별자와 개별자 사이에 경계선이 발생한다. 반면, 상대에 의해 자신의 자리 부여가 거절 혹은 단절되었을 때에도 경계선이 발생한다. 하나는 합의에 의한 차이이고 다른 하나는 단절에 의한 차이이다. 합의와 단절은 모두 권력을 향한 단호한 의지이다. 그러므로 차이가 생기면서 권력이 발생한다. 차이는 존재를 부각시키고 그렇게 부각된 존재는 권력을 갖게 된다.

이러한 차이의 구조는 모든 영역에서 발견된다. 국가에도 차이가 있고 정치에도 차이가 있다. 모든 형태의 이데올로기, 개념, 단어, 소비제품에도 차이가 있다. 사람에 관계된 모든 것에는 차이의 의미가 적용되며, 특히 예술에서는 차이를 적극적으로 추구한다. 예술은 곧 차이라 정의할 만큼 개별자의 독립성이 강하며, 이것이 강할수록 합의의 과정이 수월하다. 예술의 합의적 체계란 예술작품이 사회적 유용성에 따라 식별되는 것을 말한다. 아름다운 것을 추구하는 예술에 비해 사회에 유용함을 주는 예술은 작품의 순수성보다는 제작 과정의 태도에 주목하기 때문에 보다 합의적이다. 대상에 대한 탐구보다는 작품 생성의 타당성에 대한 요구가 우선한다는 것은 태도에 대한 결정이 작품의 순수함보다 우위에 있는 것이고, 존재에 대한 승인보다 자리 부여가 우위에 있는 것을 말한다.

아름다운 것을 추구하는 예술과 사회에 유용한 예술은 항상 병행하여 존재한다. 예술을 위한 예술과 정치에 봉사하는 예술, 자율적 예술과 타율적 예술, 박물관 예술과 거리의 예술 사이의 모든 대립은 예술의 식별 형태이며 정치적 공동체의 형태들 사이의 관계이다. 그러나 예술의 순수함과 정치 사이에 갈등은 없다. 차이를 강조하기 위해 갈등이 없는 것이며 요소 사이의 갈등은 경계선으로 형태화된다.

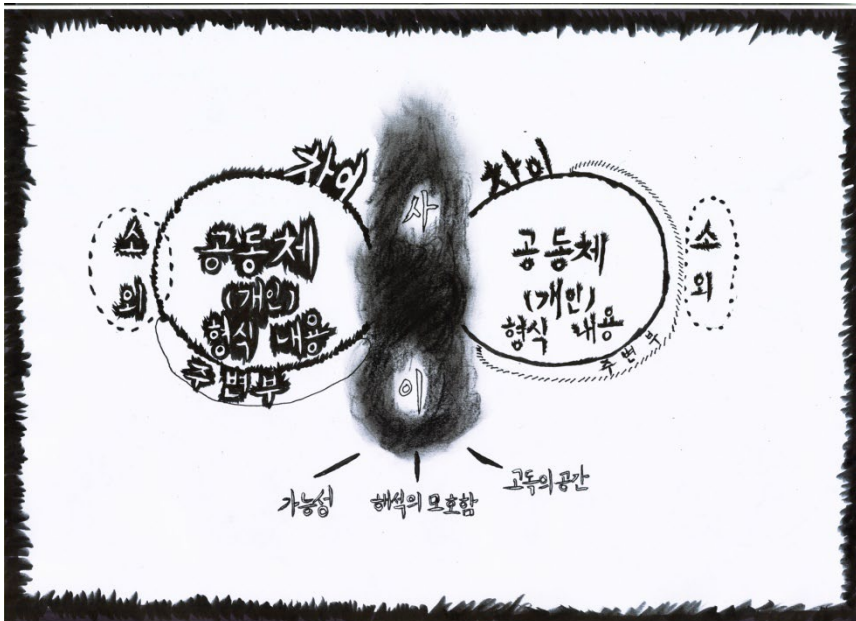


<차이와 경계의 관계를 나타내는 버블 형식의 도식적 다이어그램>

경계와 경계 사이에는 뚜렷한 선이 존재하는 것이 아니라 명확한 공간이 존재한다. ‘이쪽’과 ‘저쪽’에는 뚜렷한 경계가 존재한다고 믿어 의심치 않지만 소외와 비주류로 간주되는 한정된 공간은 그 사이에 은밀하게 자리한다. 그러나 이러한 자리는 정착의 공간이 아니라 부유하는 이동의 공간이다. 포스트모던 시대 이후 이러한 경계 사이의 공간은 사유의 확장이자 소통의 가능성으로 제시된다. 메타정치로 번역되는 이러한 시도는 세계화와 문명 충돌이라는 변화를 이어간다. 메타정치가 야기하는 문화적 화해와 충돌은 또 다른 권력적 공동체를 형성할 가능성이 높다. 모더니즘 시대의 국제화(internationalism)나 보편화(universalization)는 세계를 아우르는 보편적 경제, 정치, 문화를 표방하지만 내재적으로는 세계를 이끌어 나갈 모든 영역의 중심을 상정하고 있다. 그 중심에서 구 문명이 자리하고 있는 까닭에 아시아나 아프리카 대륙에서의 국제화나 보편화는 ‘서구화’를 의미한다. 반면 세계화는 센터나 중심 문화를 없애고 세계의 정치와 경제를 그물처럼 하나로 연결하고 문화 또한 뒤섞거나 충돌하게 하여 혼합 생성된다는 가정에서 시작한다. ‘국민국가’나 ‘민족국가’의 개념도 점점 사라져가며 국가 간 국경의 개념도 명확하지 않게 된다. 유럽연합(EU)이나 나프타(NAFTA)가 그러한 형태이다. 경계를 좀 더 해체하기 위한 이러한 시도들은 주변부의 센터로의 흡수 혹은 통합을 의미하지만, 이 또한 다른 주변부를 생성시키며 상대적으로 더 주변부인 소외 대상을 만들어낸다. 기존의 주변부가 센터로 진입하면서 새로운 경계를 생성시키는 이러한 경계 흐리기는 권력 구조를 생성한다. 말하자면 권력은 공동체에서 부정적 역할을 하는 것으로 가정되는 것이 아니라 경계선 만들기의 주요 요소로 자리하고 있음을 의미한다.

이러한 경계 흐리기에서 경계의 ‘사이’를 주목할 필요가 있다. 경계 사이가 소외를 지시하는 것은 아니지만 소외받는 것으로 간주된 공동체가 경계 사이에 위치할 때 평등한 주체로 탈바꿈할 가능성은 있다. 경계의 사이라고 하는 것은 기존의 권력 체계가 용인해준 여분의 공간이 아니다. 인과론에 입각해서 볼 때 ‘시작’과 ‘끝’은 합리적이고 선형적인 사고체계로서의 확고한 경계선을 나타

낸다. 여기서 ‘끝’은 그 자체가 목적이고 행위의 마지막 결과이자 필연적 종착점이다. 그러나 경계의 사이는 새로운 ‘시작’을 시도하는 역동적인 지적 운동이며 무한한 해석을 향해 열려 있는 텍스트이다. 이 공간에서는 차이가 희석되어 자신과 타인 간에 힘의 서열이 존재하지 않는다. 평등이라기보다는 혼란이고 무질서이다. 나는 고흐와 다르다, 나는 비틀즈와 다르다고 주장하는 사람들이 제시하는 차이의 언어가 경계 사이의 공간에 입장한다면 고흐스럽지만 고흐와는 다르고, 어느 누구도 비틀즈스러움이 모방이라고 비판하지 않는다. 이야기에는 끝이 없고 숭고함은 권력적이지 않으며 영웅은 이웃이 된다. 그러나 이 공간이 존재하기 위해 분명히 지켜져야 할 것은 고독한 태도에 대한 구성원들의 수용이다. 고독한 태도라 함은 구성원 간의 평행한 간격을 말한다. 간격은 소유하려는 권력에서 대상을 해방시킬 중요한 덕목이다. 이 공간은 길 잃은 사람 자신이 고안한 좌표를 통해 찾아낸 자신의 자리가 타인에 의해 인정되는 환상의 공간이다.



<차이와 차이 사이의 가능성을 나타내는 도식적 다이어그램>

차이의 미술

시린 네샤트(Shirin Neshat)¹는 이란에서 태어나 미국에서 성장한 미술가이다. 초기의 작품을 대표하는 언어는 이슬람 국가의 정치적, 문화적 불평등과 차별받는 여성성에 대한 간접적 비판이다. 어느 날 모국을 찾은 그녀는 그곳에서 접한 문화적 이질성과 충격으로 작품을 시작하게 된다. 네샤트의 사진과 동영상에는 얼굴을 비롯한 온몸을 차도르로 감싼 이슬람 여성이 빈번히 등장하는데, 이들은 이슬람 여성의 정체성을 현대적 시각에서 비판하기 위한 소재로 등장한다. 차도르를 착용하지 않은 여성을 부정한 여인으로 단정하여 가족이 자행한 명예 살인이 그 지역에서 법적, 윤리적 문제가 되지 않는 것도 네샤트의 작품이 수행하는 정치적, 문화적 비판과 관계가 있다.

¹ 시린 네샤트 Shirin Neshat, 비주얼 아티스트, 1957년 이란 출생, 현재 뉴욕에서 활동

네샤트의 최근 영상 작품은 메시지와 미적 완성도가 매우 높다. 90년대 말에서 2000년대 초반에 걸친 작품들과는 유사한 맥락으로 이어지나 명확한 메시지 전달보다는 인간 본연의 문제에 대해 서정적이고 관대한 태도로 작품화하고 있다. 또한 작품에는 ‘많은 사람들’이 등장한다. 예를 들어 2001년 <Passage> 시리즈가 그렇다. 사진과 비디오 작품에 등장하는 다수의 이슬람 여인들을 보다 보면 즉각적으로 몇 가지 궁금증이 발생한다. 차도르 여인들은 네샤트의 영상에서 어떤 존재로 자리하고 있는가, 이 여인들은 네샤트의 작품과 동일화를 이를 적절한 조건에 따라 참여했던 것일까, 여인들은 네샤트의 의도를 이해하고 서로 충분한 개념적 공유가 있었는가, 이들의 현재 상황은 영상에 출연한 이전의 시기와 비교하여 어떠한 변화가 있었는가, 이들은 이 작품이 국제적으로 주목을 받고 명성을 갖게 된 것을 알고 있는가 하는 의문들이 그것이다. 미국 캘리포니아에서 성장기의 대부분을 보낸 네샤트는 이란 태생이고 이슬람의 피를 갖고 태어났다는 사실로 인해 이슬람 문제를 비판할 수 있는 자격을 부여받았다고 말할 수 없다. 네샤트는 실제 이란에서 성장하지 않았기에 정확하게는 이방인으로 간주될 가능성이 있지만, 이슬람 문제에 대해 타인종, 타국적자, 타종교인이 언급하는 것보다는 훨씬 자연스럽게 비춰진다. 하지만 그 정치적 올바름에도 불구하고 그 올바름을 위해 소재화된 ‘사람들’과 대상화된 ‘환경’이 그 영상 작품에서 독립된 주체의 역할을 하는지 의심스럽다. 이슬람 여성들의 소속 공동체로부터의 하위주체화, 소외됨 등은 차이가 만들어내는 권력적 부산물이다. 이러한 지역적 문제를 타 공동체에서 공론화하려는 의지 또한 권력적이다. ‘타문화에 대한 타인들의 개입’은 새로운 공동체 출현의 시작점이라고 보기에는 무리가 따른다. 같은 민족, 동일한 언어권의 공동체 내의 구성원이 다른 구성원에 대해 간섭할 권리가 있을까? 그것은 대상을 타자화하는 것이며 경계선이다.² 이러한 유형의 권력과 경계선은 소외를 차이의 사이 공간에 입장할 수 없게 하는 강력한 방해 요소이다.

네샤트의 다채널 비디오 작품인 <Passage>를 다른 각도에서 보면 경계의 사이에 존재하고자 하는 의지가 보인다. 차도르를 착용한 여인들이 <Passage>의 내용이라면 비디오 영상이라는 매체는 형식으로 자리한다. 네샤트는 여러 개의 채널로 이루어진 스크린을 통해 매체 간의 경계 사이에 서려는 시도를 한다. 네샤트 본인이 연기하는 연극적 요소도 있고, 다수의 이란인들을 관조자로 촬영한 영상도 있으며, 네샤트의 연출에 의해 연극적으로 움직이는 다수의 사람도 등장한다. 하나의 영상 작품에 영상으로서 가능한 모든 매체적 실험이 담겨 있다. 그로 인해 다큐멘타리도 아니며, 연출의 결과물도 아니며, 영화도 아닌, 다양한 매체적 경계의 중간에 위치하는 작품으로 변모된다. 매체적 관점에서 보면 이 비디오 영상 작품에는 열린 결말의 요소가 충분하지만, 영상 안의 메시지는 차이를 강조하고 경계선을 강화한다. 영상에 등장하는 ‘사람들’을 위한, ‘사람들’에 의한 메시지는 그녀의 진지하고 올바른 태도에도 불구하고 영상 속 사람들을 타자화하고, 이들과 그녀 사

² 서구의 자유주의자들은 무슬림 여성들의(대체로 반강제적이라고 여겨지는 차도르 착용에 대해 여성들의 선택권 차원에서 문제를 제기한다. 하지만 몇몇 이슬람 사회에서의 강제적인 차도르 착용과 미국 십대 소녀들의 반강제적인 노출 간의 대비는, ‘저쪽’에는 절대적인 선택의 부재와 강압만이 존재하며, ‘이쪽’에는 절대적인 선택의 자유가 존재한다는 가정을 무심코 드러낸다.

이에 있는 경계를 강화시킨다. 영상 속 사람들은 영상에만 존재하며 그들은 그 영상을 관조하면서 흥미할 주체적 대상에서 제외되어 그 주변을 맴도는 닫힌 결말의 존재일 뿐이다. 올바른 정치성에 기반한 윤리적 행동이 닫힌 결말에 의존하게 되면 폭력으로 보일 수 있다. 기아로 죽어가는 어린이를 살리기 위해 자신이 소속된 동일한 공동체에 기아선상의 어린이의 이미지를 제공하는 일은 타자화를 심화시키는 폭력이다. 아마존 소수 민족의 인물 사진이 인류학자 레비 스트로스(Claude Lévi-Strauss)의 『슬픈 열대(Tristes Tropiques)』의 겉표지를 장식하고 있는데, 이들은 네샬트 작품에 등장하는 차도르 여인과 마찬가지로 타자로 자리한다. 올바른 신념을 위해 소재화된 사람들은 자신들의 고유한 자리가 있음에도 불구하고 차이에 의해 ‘그들’만의 세계에서 ‘이쪽’으로 강제적으로 이동된다. 차이가 강제하는 올바른 정치성은 윤리보다 우위에 자리한다.

사이의 미술

리크리트 티라바니자(Rikrit Travanija)³의 작품을 이해하기 위해서는 그가 자주 사용하는 단어인 ‘다수의 사람들(Lots of People)’에 대한 이해가 필요하다. 그의 작품은 카페, 식당, 도서관, 스튜디오, 인형극 무대, 음악다방과 같이 이 사회에서 흔히 발견되는 기능적 공간을 미술관으로 이동시킨 것이다. 이 공간이 단순히 풍경화된 것이 아니라 전시 개막과 동시에 살아 숨쉬게 된다. 미술관을 찾은 ‘다수의 사람들’은 이 공간을 사용하고, 함께 이야기 나누고, 친구를 만나고, 자발적으로 그 공간을 떠나게 되는데, 이러한 행위들은 매우 일상적으로 변모한다. 형식적으로 해석하자면 이 작품은 전시 개막과 동시에 작품 제작이 시작되고, 전시 종료와 더불어 물리적 제작 과정이 종결되는 포스트 프로덕션의 논리에 부합되는 전형이다. 이 작품은 외형 - 외형이란 이 작품에 포함된 물질의 조합을 말한다 - 이 있지만 중요하게 작용하지 않고, 이 외형은 항상 움직인다. ‘사람들’이 개입해야 살아 있게 되고, 사람들은 ‘사회적 조각’처럼 미술적 대상이 되고, 그럼에도 불구하고 ‘사람들’의 개입은 조각과 같이 물신적이지 않고, 행위가 있으나 연극적이지 않다. 이러한 상황은 민주적이며, 대중친화적이고, 탈중심적인 소서사를 만들어낸다. 여기에 등장하는 ‘사람들’은 네샬트의 조작된 ‘사람들’과는 차별화된다. 이 작품들은 일견 아방가르드적 행위, 일탈한 미술로 보일지 모르나, 정치적 올바름에는 모두 공감할 수 있다. 미술관을 찾은 사람들은 그의 작품과 유희할 수 있으며, 그 개념을 정확히 이해하지 않더라도 공감할 요소는 무수히 많다. 이 작품에는 공동체를 위한 경계선은 존재하지 않는다. 그럼에도 불구하고 이 작품은 타 작품과 차이가 있다. 이러한 차이는 기존의 차이와 구별된다. ‘사람들’은 이 작품에서 재료화되어 기능하고, 실제 작동하는 사회적 공간을 다른 공간에 재현했음에도 불구하고 이 작품은 사회에 유용한 미술도 아니고, 예술을 위한 예술도 아니다. 바라만 봐도 되는 미술이자 참여가 가능한 미술이고, 기존의 사회적 공간을 재현했다 하더라도 그 공간과 동일한 기능은 하지 않는다. 이러한 모호한 공간은 우리를 새로운 세계로 안내한다. 이곳은 새로운 해석이 가능하며 결말을 위한 이야기가 시작되지

³ Rikrit Travanija: 현대미술가. 1961년 부에노스아이레스 출생. 현재 태국 및 뉴욕 거주. 사회적 공간을 갤러리, 미술관과 같은 특수한 장소에 다시 재현하며 관람객은 풍경처럼 작품을 바라보는 것이 아니라 그가 제안한 공간에 참여하여 사용할 수 있다. 식당, 도서관, 음식을 공유하는 공간, 음악 스튜디오 등이 있다.

못한다. 그의 작품은 소서사로 이루어진 무형의 사회적 공간으로 작동될 가능성을 내재하고 있다.

해석의 어려움과 존재의 모호함이 주는 자유

우리는 예술작품을 여러 장소에서 만난다. 이러한 만남은 사회적 합의에 따라 생긴 공적 공간, 이를테면 미술관과 같은 제도 기관을 비롯하여 길거리 혹은 어느 먼 나라의 알 수 없는 장소에서도 이루어진다. 전시에 초대된 모든 작품들에는 수용자라 지칭되는 사람들이 등장하고 작품을 제작한 예술가는 이들을 신중하게 고려한다. 상대를 맞이하고자 하는 의지는 대화와 소통으로 구체화된다. 관람자의 입장에 선 우리들은 ‘다른(other) 작품과 다른(different) 작품’을 보면서 다른(different) 작품이 내포한 의미 찾기를 시작한다. ‘남과 다른 작품을 제시하고자 하는 의지’는 작품에 관습적으로 내포된 텍스트를 통해 드러난다. 이러한 차이를 통해 형성된 예술가들 간의 권력 관계는 기존의 소통 방식으로 볼 때 매우 관대하다. 그러나 분명한 것은 차이가 만들어내는 소외이다. 기존의 소통 방식을 유지하지 않는 예술가는 영역 밖에서만 존재한다. 더구나 이들을 반기는 이들도 매우 적어서 이들의 소통 방식은 도태되기 마련이다.

예술가를 작품에서 분리시킬 때 생기는 가능성은 자유로움이다. 관람자가 작품을 작품으로 관조할 때 작품은 고독해질 수 있다. 예술가는 자신과 작품이 별개로 작동하도록 이 둘을 의도적으로 개별화하고자 하지만 이러한 분리 의지는 중요하지 않다. 예술가의 표현 의지가 작품이 되면서 작품이 스스로 독립성을 획득한다는 사실을 수용하는 데서 새로운 가능성이 출현한다. 작품을 바라보는 관람자는 이미 익숙해진 방법 즉, 작품을 읽는 태도에서 벗어날 때 작품과 자유로운 대화를 시작할 수 있다. 우리에게 알려진 어려운 미술은 자유로운 대화를 위해 필수불가결하게 요구되는 덕목이다. 어려운 미술이라 함은 기존의 소통 방식과 다른 것을 의미한다.

여기서 우리는 왜 어려운 미술이 존재하는가에 대해 생각해볼 필요가 있다. ‘어렵다’라는 뜻은 상대적인 것으로, 어려운 미술은 ‘쉬운 미술’의 반대 위치에 있다고 오해한다. 철학과 결합되어 인문학적 해석이 요구되는 미술이라든가, 반미학적 해석이 중요한 미술이라든가, 심지어 평생에 걸쳐 소재 하나에 매달린 미술가의 작품을 이해하는 일은 쉬운 일이 아니다. 그런데 이러한 미술이 어려운 미술인 것은 아니다. 어려운 미술은 소통과 올바른 삶과 관계가 있다. 철학이 점차 지식산업에서 소외되고 있다고 가정해볼 때, 이에 대한 해결책으로 생성되는 인접 학문들은 이러한 소외의 근본적 해결책이 되지 못한다. 철학은 그냥 철학으로 남겨져 스스로 성장하게끔 방치해야 한다. 철학의 사회에 대한 기여와 유용성을 묻게 되면 그때부터 철학은 그 기능을 잃게 된다. 학문의 독립성은 고독하기 마련인데 타 영역과 경계를 맞대고 있는 데서 생기는 이러한 고독은 외부에서 바라보는 이들의 심성에 이질감을 느끼게 한다. 그러나 이러한 이질감은 경계선 짓기가 아니라 자유로움으로 작용한다. 이질감은 어려운 미술을 대할 때 발생하는 시작의 단계이며, 자유가 제공하는 고독은 필연적으로 역사와 투쟁의 산물이며, 다른 고독한 영역과 조우할 때 상대에 대한 존중과 사랑으로 형태화된다. 나무껍질처럼 켜켜이 쌓인 내부적 고독은 타인과의 관계에 절대적 선으로 작용하며, 이때 상대에 대한 평행의 간격이 필수적이다.

경계 사이의 가능성의 공간은 ‘모호함’으로 특징지어진다. 모호함은 명료한 것이 아니다. 모든 구

조에는 맥락에 의해 고정된 의미를 가지며 고정된 의미는 명료해지기를 강요받는다. 명료한 의미가 발생시키는 단절은 공동체 간의 소통에 절대적 장애로 작용한다. 작품 속에는 모호함이 항상 존재하지만 구조주의적 관점은 모든 작품이 관람자의 해석을 통해 명료해질 수 있고 그로 인해 완벽한 해석이 가능하다고 본다. 그러나 모호함을 통한 작품 읽기는 의미를 산출하고 결정하는 과정으로 보는 관념 자체를 부정한다. 모호함은 텍스트에 이미 내재해 있는 본성이기 때문이고, 해석자의 결정 능력과는 아무 상관이 없기 때문이다. 모호함을 통한 소통은 고정된 중심과 고정된 의미에서 해방될 수 있다. 모호함은 무한한 가능성과 유연한 본질, 그리고 고갈되지 않는 새로운 해석을 가능하게 해준다. 이러한 관점은 수잔 손탁(Susan Sontag)⁴의 에세이 『해석에 반대한다(Against Interpretation)』의 맥락과 유사하며 그녀의 ‘캠프 이론’과도 동일선상에 위치한다.

미술관의 조용한 공간과 그 내부에 놓인 조각상은 연극 행위에 모여든 군중 사이를 지나치는 행인들의 고독과 비유될 수 있다. 두 경우의 고독 모두 똑같다고 할 수 있다. 어떤 조각상(象)이 지닌 고유한 속성은 원하는 게 아무 것도 없다는 것이며, 목표들을 제안하고 실현해야 한다는 걱정으로부터 해방된 것이다. 아름다운 예술과 이해하기 어려운 예술은 해석에서 벗어날 때 자유로워지며 고독을 통해 대화한다.

권력으로서의 미술

산티에고 시에라(Santiago Sierra)⁵의 작품은 평화롭게 간격을 유지하던 기존 체계, 즉 소외되고 있는 자들과 그렇지 않은 이들 사이의 인식의 경계를 파괴한다. 그는 사회에서 타의적으로 일탈된 약자들을 미술에 개입시켜 미술인지 비미술인지, 행동주의 미술인지 구상주의 미술인지 모를 모호한 행위와 그 결과를 제시했다. 예를 들어 마약에 중독된 매춘부들을 어느 장소에 불러들여 그들의 등에 총 160cm 길이에 달하는 일직선의 문신을 하게 하고, 그 댓가로 헤로인을 구입할 돈을 지불하는 행위,⁶ 정치적 망명을 요청했으나 거절당한 4명의 사람들을 고용하여 갤러리에서 일정 시간 동안 그가 제공한 커다란 사각 구조물을 어깨에 짊어지고 서 있게 하는 일들⁷이 그것이다. 무수하게 많은 형태의 소외자들에 대한 그의 행동은 그 내용만으로도 이미 충격적이다. 그로 인해 우리는 그의 작품을 대할 때 형식보다는 내용에 급격하게 빠져들게 된다. 한 개인(미술가)에 의한 소집단, 개인의 인격, 인권 사용에 대해 우리는 과연 어느 한계까지 용납할 것인가? 시에라의 작품은 이미 많은 모순을 품고 있다. 이러한 모순이 시에라의 의도든 아니든 문제는 실제 발생했다는 사실이다. 소외자들의 현실을 만천하에 공개하여(대부분의 우리는 이미 알고 있던 사실) 그들의 사회적 자리 부여 및 인권 회복을 위한 제도적 장치를 요청하기 위한 것이라면 그는 이러한 방법을 택하지 않았을 것이다. 그래서 이 작품에 대한 사회학적 해석은 부질없게 된다. 그는 화가들이 캔버스에 풍경화를 그리듯 실제 사회에 작동되고 있던 한 장면을 특정 공간에 재현한다.

⁴ 수잔 손탁(Susan Sontag): 1933-2004, 미국 뉴욕 출생. 에세이 작가, 소설가, 예술평론가, 극작가, 영화감독, 연극연출가, 사회운동가.

⁵ 산티아고 시에라(Santiago Sierra): 미술가, 1966년 스페인 마드리드 출생, 마드리드, 독일 함부르크, 멕시코에서 수학, 현재 멕시코시티에서 거주 및 활동.

⁶ 160cm Line Tattooed On Four People, El Gallo Arte Contemporaneo. Salamanca. Spain, December 2000.

⁷ Object measuring 600 x 57 x 52 cm constructed to be held horizontally to a wall, Galerie Peter Kilchmann. Zurich. April 2001.

사람들에 대한 사랑과 존중에 근거한 행동주의적 올바른 태도는 다른 이의 몫이다. 이 해석이 그의 의도와 정확히 맞다면 악동 같은 행동이 제공하는 불안함은 주된 관심으로 자리한다. 악한 상상을 실제의 상황에 대입시키려는 그의 의도가 우리에게 주는 것은 무엇일까?

그는 자신의 작품을 위해 사람들과 만나 모종의 합의를 통하여 특이한 상황을 연출시킨다. 땅을 파는 육체노동, 마스터베이션, 문신, 상자 속에 갇혀 있기 등의 형태로 나타나는 그의 작품은 공적 장소에서 스스럼 없이 공개하기 쉬운 요소들이 아니다. 그가 접촉한 사람들은 불법 이주자, 유색인종, 마약 중독자, 매춘부, 신체 부자유자, 노동자들이다. 사회적 소외계층의 일탈적 일상은 그의 시나리오에 의해 모호한 일상으로 변한다. 이 과정에서 사람들은 시에라의 시나리오대로 조종당하며, 모종의 합의 과정은 그가 제안한 돈 거래로 인해 평등해진다.

기존의 공동체에서 통용되는 차이의 의미와, 그 차이의 의미를 이해하지 못한 구성원들이 수동적으로 부여받은 차이는 근본적으로 다른 출발점에서 시작된다. 소외자들은 자신들의 선택에 의해 사회에서 일탈된 것이 아니다. 소외는 차이의 권력이 충돌하면서 발생한 부산물이다. 시에라는 사회적 부산물을 주체화시키며 이들을 예상치 못한 경계에 위치시킨다. 이로 인한 당혹스러움은 감성의 불편함으로 다가온다. 그러나 이와 같은 감성의 조종도 시에라가 제공하는 새로운 소통 방법이다. 매우 불편하지만 그의 작품은 고독의 의미에 다가갈 새로운 방법을 제시한다. 하지만 그의 작품이 제공하는 새로운 가능성에도 불구하고 작품에 등장하는 소외자들은 자의적으로 그 공간에 입장하는 것이 아니다. 그리하여 새로운 가능성을 제시했으나 가능성은 관람자(수용자)에게만 적용되는 모순이 발생한다. 여기서 관람자는 차이를 해체하고자 하는 어떤 의지도 없는 사람들이다.

시에라의 대부분의 작품은 사진이다. 그가 기획한 모든 과정은 사진으로 기록되었고 이 사진들은 전시, 출판을 통해 공개된다. 이러한 기록 사진들은 스너프 필름(Snuff film)의 이미지보다 점잖고 세련되었지만 형식적으로는 아카이브 사진들이다. 증거물을 나열하기 위한, 미술로서의 위치를 부여하기 위한 이러한 유형의 사진은 형식적으로는 특이하지 않기 때문에 자극적으로 내용에 주목하게 한다. 그는 사람들과의 만남에 대해서는 탁월한 방법론을 제시했지만 이를 형식화하는 데에 있어서는 기존의 방법을 고수한다. 네샷트와는 달리 그가 제시한 형식론은 새로운 경계에 놓여 있지 않다. 증거로 제시된 사진들은 실제 상황을 촬영했다는 의미로만 기능하면서 결과적으로 조작된 다큐멘터리처럼 도덕적이지 못한 형식에 그치고 만다.

사진에 등장한 사람들이 길거리의 사물처럼 재료화된다는 것은 이들의 현실에 대한 담론의 장을 원천적으로 봉쇄하겠다는 의지와 같다. 돈 거래를 통해 합의가 되었다고 하더라도 사진에 개인의 인격을 사용하는 것은 논란의 대상이 된다. 그의 사진에 등장했던 사람들은 시에라와 지속적으로 교류할 가능성은 없으며, 사진에 등장한 사람들은 여전히 그 자리에 있을 것이다. 또한 사진에서 보이는 소외자에 대한 담론도 없을 것이며, 사회는 그대로 진행될 것이다. 물론 시에라가 의도한 것은 소외에 대한 담론 유발이 아니라 안전한 장소에 위치한 사람들의 인식에 대한 조정이다.

작품은 우리 주위에 존재하지만 자세히 관찰하지 않으면 '보이지 않는 사람들'을 풍경으로 전환시킨다. 풍경으로 변한 '보이지 않는 사람들'에 대한 사진은 결국 우리의 감성을 동요시키지 못하고

타자로서 자리매김하고 만다.

소외자들의 구조를 타 영역에 소개하는 일은 안전한 곳에 위치하는 이들과 소외되지 않은 이들 모두에게 충격으로 다가오지만 무엇 하나 변하는 일은 없다. 여기에서 발견되는 유일한 흥미는 사회적 부조리 - 모든 이들이 개선하고자 하는 열망으로부터의 - 마저 미적 대상으로 자리할 수 있다는 사실이다. 즉, 타인의 고통을 고독이라는 위장으로 정당화하여 이를 드러내는 일이다. 인식의 전환이 행동으로 옮겨진다 하더라도 방법을 제안하지 못할 때, 무관심보다 더 무서운 폭력일 수 있다.

50회 베니스 비엔날레의 스페인 국가관에 초대된 시에라의 작품⁸은 사회적 규범이나 합의된 질서의 틈에서 발견되는 모순을 전형화한다. 관람을 원했던 대부분의 방문자들은 입장이 거부당했는데 이는 스페인 국적의 신분증을 소지한 사람만 입장할 권리를 주었기 때문이다. 입장이 허용된 방문자들은 커다란 벽 구조물과 그 앞에서 등을 보이고 앉은 어느 여인의 참선에 가까운 행위를 보게 된다. 독일에서의 전시는 이보다 조금 더 자극적이다. 자동차 배기구를 전시장 내부로 연결시키고 그 내부에 입장하는 사람들에게 방독면을 지급하여 나치의 홀로코스트⁹를 연상시키는 작품을 소개한다. 그의 초기 작품에서 소외자들에 대한 인격, 인권을 개인적으로 사용하는 것과는 다르게 이번에는 방문자들의 국가적, 인종적 정체성을 조종한다. 여기에서는 소외자들을 다루는 일련의 작품처럼 선(先) 행위, 후(後) 기록이 아니라 바로 그 현장에서 마주하는 사람들이 소재화된다. 여기에는 사진 기록이 아닌 '상황'이 존재하며, 그 공간에 방문한 사람들이 주체적으로 작품으로 변환된다. 이 작품은 이전의 경우와 같이 자극적이고 비윤리적이지만 소외자 개인의 인격을 사용하기보다는 사람들과 직접 대면한다는 점에서 비윤리성에서 벗어난다. 사진을 매체로 하지 않고 방문객들을 매체화하면서 그들의 판단을 수용하겠다는 자세가 보이기 때문이다. 그러나 여기에 수동적으로 주체화된 방문객들은 그가 의도적으로 조종하면서 자신의 감성을 소재로 하고 있음을 직감한다. 대상과의 일체화를 위한 소통은 온데간데없다. 방문객들은 그 공간에 입장하여 상황을 목격하는 순간 자신의 즉각적 감성이 시에라의 작품 과정으로 변하고 후차적으로 발생하는 자신의 반응이 작품으로 완성되는 것을 파악하게 된다. 이 작품을 보고 남성주의적 권력과 전체주의의 악랄한 과거에 대한 재검토가 발생할 것이라고 순진하게 생각할 사람이 몇이나 있을까? 시에라는 이 상황에서도 사람들을 물신적으로 소재화하고 인식의 경계를 더욱 견고하게 만든다. 물신화된 사람들을 바라보는 우리들은 아무것도 행동할 수 없는 무기력한 자신을 발견한다. 우리들은 그 작품을 바라보면서 자신이 그 작품이 만들어지는 과정에 동참하지 않았다는 사실에 안도하면서 그 작품의 영역 밖에 있다고 다시 한번 안도한다.

이 작품은 기존의 공동체가 유지하고자 한 차이의 의미와 소통 방법의 영역에서 벗어나 있다. 이를 주변, 소외라 할 수는 없다. 이렇게 애매모호한 차이는 우리를 당혹스럽게 만들지만 당혹스러울수록 이 작품의 존재 의미는 단단해진다. 여전히 우리의 인식에는 빈 자리가 많기 때문에 시에

⁸ Wall Enclosing a Space, Spanish Pavillion. Venice Biennial. Venice, Italy. June 2003.

⁹ Holocauste. 전번제. 유태교의 제사. 통째로 구운 짐승을 신에게 바치는 행위. 여기서는 나치에 의한 유태인 대량 학살.

라의 정치적 제시에 우리는 기존의 방식으로 ‘반응’한다. 우리는 윤리라는 반응을 통해 시에라의 작품을 해석하려 하고 시에라는 우리에게 새로운 차이를 제시하고자 한다.

미술 윤리의 주변화

조각상의 탄생에는 미술가에 의한 물질의 강제력이 작용한다. 재료의 선택과 이동, 재료의 물리적 변형 등이 그것이다. 미술가의 정치적 태도에 의해 재료는 독립적 주체로 변하기도 하고 주변부적 객체로 밀려나기도 한다. 산에 자리한 어느 큼직한 바위는 조각가의 열망에 의해 적당한 크기로 절단되어 원하는 장소로 이동된다. 새로운 장소에 놓인 돌은 조각가에 의해 새로운 개체로 탈바꿈하는데, 이러한 제작 과정에는 지배와 복종의 권력 구조가 숨어 있다. 지배와 복종은 조각가의 태도에 의해 결정지어지기 때문에 조각가는 대상보다 우월한 존재로 자리한다. 돌을 도구로 사용하려는 의지와 예술로 형태화하는 것에는 차이가 있다. 도구는 목적을 이루기 위한 수단이자 방법으로 다수의 사람들을 위한 공동의 선(善)으로 기능한다. 반면 예술로서의 돌은 개인의 표현에 대한 욕망을 나타낸다. 돌을 깎는 행위는 동일하나 대상을 다루는 태도로 인해 사람들에게 다르게 수용된다. 박물관에 자리한 대리석 조각상은 다수에 의해 아름다움이라는 합의를 이룬 결과이다. 그러나 사람들에게 공동의 합의를 이루기 이전 단계 즉, 전시되기 이전 단계에는 조각가에 의한 물질의 지배와 강제가 있다. 박물관에 자리한 대리석 조각상과 자연에서 발견되는 기이한 형태의 돌이 그 태생이 다름에도 불구하고 아름다움이라는 합의를 이룰 수 있는 것은 그것들이 다수의 사람들을 위한 공동의 선으로 작용하였기 때문이다. 그러나 불행하게도 모든 조각상이 박물관의 조각상과 같이 공동의 선으로 작동될 수는 없다.

정치적 올바름은 미술 작품 제작 및 전시에서 중요한 덕목이다. 미술가들에 있어 대상과 만나는 시기(작품 제작)는 대상을 대중에게 공개하는 시기(전시)보다 중요하다. 작품의 프로덕션 과정은 미술가들에게 최소한의 윤리적 태도를 요구한다. 근대 이후 미술가들의 흥미의 대상은 돌과 같이 신성화된 자연 재료에서 대량생산품, 산업제품, 일상용품 등으로 대체되었다. 이로써 현대미술가들은 근대 이전의 미술가들이 겪었던 윤리적 태도와는 다른 태도를 요구받게 된다. 현대미술에서 중요하게 바라보아야 할 영역은 작품으로 만드는 과정에서 사람들과의 관계를 포함한 예술 형태이다. 특히 퍼포먼스는 다양한 개념을 통해 형식의 변화를 겪었는데, 대중 참여적 행위미술과 행동주의 미술은 올바른 정치적 태도를 실천적 사유로 설정한다. 미술가가 제안한 여러 유형의 퍼포먼스에 등장하는 사람들은 조각상의 재료와는 다른 정체성을 지닌다. 사람이라는 대상을 돌을 대하듯이 재료화하여 지배와 복종의 논리를 적용할 수는 없기 때문이다.

사회에 유용함을 주는 미술의 주된 목적은 평등과 평화이다. 다툼과 반목을 최소화하고 공동의 선을 통해 소외계급을 공동체에 초대하여 절대적 행복의 공간을 만드는 의지인 것이다. 미술이라는 영역에서의 이러한 결연한 의지는 공공미술, 민중미술, 대중참여 미술, 행동주의 미술 등으로 형태화된다. 이러한 형태에 포함되지 않는 다른 범주의 미술도 그 목적은 결국 사람을 위한 것이기 때문에 사회에 유용하게 기능한다. 사람을 위한 미술, 현실의 부조리를 타파하는 미술, 공동의

행복을 위한 미술, 약자를 대변하는 미술로 수식되는 여러 형태의 미술 속에 공통된 단어는 사람이다. 사람을 위한 미술이 되어야 한다는 대명제에 의해 사회적 운동으로 확대되기도 한다. 사람을 주제로 삼는 만큼, 또는 정의가 전제되어야 하는 만큼 윤리적인 타당성이 요구된다. 약자를 위한 행동과 현실의 부조리를 제거하려는 행동이 시작되는 근원은 공동체 내의 차이로 인한 것이 대부분이다. 단절의 차이를 최소화하려는 주체는 차이에 의해 희생되는 소외 무리를 대변하고 교육을 통해 자립할 수 있도록 권력을 심어준다. 차이에 의해 희생된 사람들은 정체성의 상실을 인식하지 못하는 무지한 자로 취급받는데, 미술도 이들에 대한 교육적 책임을 기꺼이 떠맡는다.

한국의 근대사를 살펴보면 ‘우리들’이라 지칭되는 중심(center)이 ‘그들’이라 지칭되는 소외자들의 계급적, 인권적 개선을 위해 계몽주의적 교육을 시도했음을 볼 수 있다. 민주화 바람이 거세던 80년대에는 학생들이 노동자들을 대상으로 의식화 교육을 했고, 이를 통해 계급적 평등이 이루어질 것이라 믿었다. 계급적 평등은 계급 간의 갈등을 최소화하여 지적, 자본적 차별이 없는 행복한 세상을 건설하려는 의지에서 시작된다. 당시 노동자들은 자본가와 지배층이 구성한 공동체에 소속하지 못한 소외계급이었고, 불평등하며 대립적인 계급 구조가 강요하는 차이의 권력으로부터 버림받은 존재였다. 지식인과 학생들은 노동자들에게 현실을 직시하여 불평등한 사회 구조를 개혁할 수 있도록 지식을 전달하였다. 이러한 접근 방법과 태도는 도덕적으로 보인다. 지식이 전달된 이후 노동자들의 사회적 환경은 개선되고 지위 향상과 함께 타인의 인식에도 변화가 일어난다. 그들을 보호할 법이 제정되고, 그들의 임금은 향상되고, 그들은 소속 공동체의 미래에 대해 같이 고민하는 주체적 존재로 변모한다. 이로 인해 계급 간 평등이 이루어지고 공동체에는 공동의 합의가 이루어진 것으로 보인다.

교육은 지식과 기술 등을 가르치며 인격을 길러주는 행동이다. 일반적으로 교육은 공동체에서 살아가는 방법을 가르치는 매뉴얼(instruction)로 시작된다. 공동체에 소속되기 위한 첫 단계로 공동체의 언어를 습득하고 가족이라는 최소 공동체에서 생존하는 법, 사랑하는 법을 배우면서 점차 사회에서 역할을 떠맡을 수 있는 전문적 구성원으로 변화되는 것이다. 공동체의 최고 권력기구는 자신들이 설정한 시대적, 이념적 이상을 구성원들에게 전달하고 이에 저항하는 무리들을 소외시키거나 재교육을 통해 적합한 구성원이 되도록 유도한다. 수많은 구성원 중에는 빈자, 낙오자, 저학력자, 병자, 일탈자와 같이 적응을 못하거나 타의에 의해 교육 대상에서 제외된 무리들이 발생한다.

국가를 상대로 한 80년대 한국의 저항 운동은 당시 국가 공동체가 제시했던 이상(理想)이 지식인과 학생들을 설득하지 못한 시대착오적 교육 매뉴얼을 강제하면서 비롯된 것으로, 국가는 대중이 더 이상 무지한 자들이 아닌 교육된 주체였음을 인식하지 못했다. 당시 국가 공동체를 운영하던 권력에 대항하던 저항적 구성원들은 자신들과 뜻을 같이 할 다른 구성원들과의 소통이 절실했고, 이에 그들은 다른 교육을 실행한다.

그러나 학생과 지식인이 시도한 교육은 올바른 도덕성과 올바른 정치적 태도에도 불구하고 교육대상을 하위주체로 전제하고 있었다. 이들이 전달하고자 했던 교육은 기성 체계의 교육과는 내용

만 다를 뿐 가르치는 자와 배우는 자라는 기성 교육의 위계적 구조를 그대로 답습한다. 기성 공동체의 불평등하고 대립적인 구조를 그들이 교육하고자 한 대상에게 그대로 반복하는 오류를 범했던 것이다. 어쨌든 교육받은 자들은 새로운 공동체에 적응하는 방법을 고스란히 습득한다. 교육하는 자들은 자신들의 소임을 마침과 동시에 교육받은 자들이 새로운 권력 주체로 자리하는 것을 목격한다. 교육 대상이었던 약자, 소외자들은 또 다른 소외계층을 생산하고 이들을 하위주체로 만듦으로써 자신들만의 공동체에 권력을 부여한다. 이러한 권력 구조 역시 착취 구조에 편승하는 것이다. 차이는 또 다른 차이를 만들어내고 그 차이에 의해 새로운 소외층은 끊임없이 생산된다.

관용의 미술

약자를 대변하는 실천적 미술이 개인에 의해 발화되고 조직될 경우, 많은 문제를 내포할 수밖에 없다. 그나마 은유에 의한 글쓰기가 비윤리적일 수 있다. 한 개인에 의해 어설픈 조직된 ‘약자를 대변하는 실천적 미술’보다 은유에 의한 회화적 표현이 차라리 윤리적이다. 은유적 미술이 유미적인 미술이기만 하거나 사람에 대한 주제를 외면하고 있다는 것은 아니다. 한 개인이 약자의 삶을 미술화한다는 일은 그 자체가 위계적이고, 표현된 대상의 인격이 조종당할 수 있기 때문에 차라리 은유적 표현이 나올 수 있다는 것이다. 개인에 의한 행동주의적 실천이 미술로 형식화될 때 포용하고자 하는 대상이 오히려 아무것도 할 수 없는 존재로 타자화되는 오류가 발생한다. 예를 들어 도시개발 정책으로 인해 강제 퇴거를 통보받은 도시 빈민자들과의 접촉을 통하여 이들의 문제를 공론화하여 정책이 철회되도록 하는 미술적 실천이 있다고 가정해보자. 대부분의 경우 인터뷰를 통해 제도의 부조리를 증거화하고 영상 매체를 사용하여 그 결과물을 공적 공간에서 공개하고, 토론과 저술 활동을 통해 다른 이들과 문제의식을 공유하고자 한다. 일견 타당해 보이는 이러한 과정에는 그들(도시 빈민자)을 이미 타자화하고 하위적 대상으로 전제한다. 사회적 약자에 주목하고 이들의 문제를 공유하기 위해 접근하는 태도는 그 자체가 위계적이다. 다른 영역의 사람들에게 자신의 기록을 공개하려는 의지와 다수의 사람들에게서 동의를 구하고자 하는 의지는 반대로 도와주려는 대상을 타자화하게 한다. 또한 개인 또는 소그룹의 미술가들에 의해 진행될 경우 이는 단순한 보고서로 기능하게 되어 다수의 동의를 얻는 데 무리가 발생한다. 행동주의적 실천은 결국 차이에 대한 권력 획득 과정이지만 어느 시대, 어느 장소에서건 발생해왔고 변화를 거쳐왔다. 행동주의적 실천에 대해 사회적 합의가 있다는 가정 하에 좀 더 효과적으로 원하는 목적에 다다르기 위해서는 체계적인 조직이 요구된다.

소외 지역민을 위한 도서 제공 프로젝트, 노숙자들을 위한 임시 주거공간 설치 프로젝트, 이주 여성들의 한국요리 강좌 프로젝트, 신체 부자유자를 위한 휠체어 체험 프로젝트 등은 올바르게 보이는 태도에도 불구하고 접근 방법과 전개 과정이 미흡할 경우 매우 심각한 인격 훼손이 발생한다. 이러한 프로젝트는 장기간의 조사 과정과 프로젝트 대상에 대한 연구, 개선된 정책 실현을 위한 제도적 접근, 예산 확보, 지역민들의 동의 절차 등의 까다로운 모든 요소들을 해결해야 한다.

수잔 레이시(Suzanne Lacy)¹⁰는 가장 모범적인 행동주의 미술의 전형을 제시했다. 그녀는 1970년대부터 페미니즘 미술가로서 다른 미술가들과의 협업과 참여를 중시하며 퍼포먼스라는 형식으로 발표해왔다. 그녀는 정책과 공공 영역에 맞추어 사회에서 발생하는 형평성의 가치 문제를 주제화하는 작품을 진행해왔으며 ‘새로운 장르의 공공미술(New Genre Public Art)’이라는 개념을 제시하기에 이른다. 이것은 공공미술(Public Art)과 구별되는 용어로서 ‘참여에 기초하며 폭넓고 다양한 관객과 함께 그들의 삶과 직접 관계하는 쟁점에 관하여 대화하고 소통하기 위해 전통적 또는 비전통적 매체를 사용하는 모든 시각예술’을 지칭하는 것으로 정의된다. 그녀의 작품에 관계하는 다수의 사람들과 관객들은 모두 주체로 등장하고, 장기간의 리서치와 토론을 통해 성취된 관계된 지역민들의 의견 합일은 작품의 핵심으로 자리한다.¹¹ 그녀의 작품은 공공적 성격으로 인해 공공미술로 분류되나 그녀는 이를 공공적 실천(Public Practice)이라고 말한다. 따라서 그녀의 작품은 기존의 공공미술이 내포한 물질성, 영구성, 정착성과는 달리 행동 중심을 통해 일시적 운동으로 완성되는 또 다른 표현 체계를 제시한다. 그녀는 모든 과정의 시작부터 미디어 출연, 전시, 토론, 공적 포출, 상담 그리고 저술로 완결될 때까지 지원자, 협력자, 봉사자로 자리하면서 관계한 모든 사람을 작품의 주체로 전환한다. 이러한 일련의 행동은 미술가로서의 역할, 지속성, 관객과의 관계에 대해 책임을 지는 윤리적 태도에 의해 가능함을 보여준다.

레이시가 제시한 ‘새로운 장르의 공공미술’은 인간의 특권과 관련하여 미술이 어떤 잠재적 역할을 할 수 있는가를 말한다. 그러한 과정에서 관객들은 미술을 위한 교육 대상이 아니라 ‘가능한 많은 사람들과 문화를 만드는 일 속에 내재하는 힘’을 같이 나눌 구조로 작용한다. 모든 미술은 미술가와 작품의 수용자 사이에 하나의 공간을 가정한다. 전통적으로 그 공간은 미술 오브제로 채워지는 데 반해 새로운 장르의 공공미술에서 공간은 관람자와 미술가의 관계에 의해 채워진다. 이러한 일련의 작품들에서 상호관계가 곧 미술 작업이 된다. 상호관계적 미술은 독백으로는 충분히 실현될 수 없는 종류의 미술이며, 다른 사람의 목소리에 귀 기울이고 그 목소리들을 포함하는 열린 상호대화 속에서 실현될 수 있다. 이러한 대화 체계는 미술가와 참여자, 나아가 참여자와 수용자들이라는 다원적 형태로 구조화되며 수용자들의 참여가 곧 작품의 완결에 근접하는 단계로 발전하게 된다. 이 과정에서 요구되는 수용자의 자발적 참여는 미술가의 조종이 아닌 열린 결말의 구조와 함께 대화의 자유로움으로 이어진다. 은유적인 참여가 아닌 실질적인 참여를 구체화하는 경우, 작품은 말을 걸려는 바로 그 사람들을 감당할 만한 자격이 있게 된다. 사람들이 주체가 되기 때문에 그들의 목소리는 작품에서 가장 중요한 요소로 자리한다.

미술에서 공중은 수용자들을 뜻한다. 이러한 유형의 미술에서 일차적으로 미술가와 참여자의 관계가 우선시되고 수용자인 공중의 지지를 통해 작품이 완결에 이르게 되는데, 이 경우처럼 수용

¹⁰ 수잔 레이시(Suzanne Lacy): 1945년 미국 출생. 미술가, 저술가, 교육가, 사회운동가로 활동. 쟁점화된 사회적 주제와 이슈들을 설치, 대규모의 퍼포먼스, 토론 등으로 표현하여 새로운 형태의 공공미술의 틀을 완성하였다.

¹¹ <오클랜드 프로젝트(The Oakland Projects)> (1991-2000)는 캘리포니아의 오클랜드에 거주하는 청소년들과 함께 10년간 지속하였던 프로젝트로서, 퍼포먼스와 멀티미디어 설치를 도구로 하여 도시 내 청소년들이 공공정책과 제도에 관여할 수 있도록 하였다. TEAM이라는 이름의 그룹은 청소년(Teens), 교육자(Educators), 작가(Artists), 매체 제작자(Media Makers)들을 포함하는 것을 말하며, 협업자들과 함께 워크숍, 강연, 미디어 작업, 제도 및 정책 개발에 관련한 저술 활동 등을 진행했다.

자를 의식하는 미술은 미술가와 참여자 사이에 발생한 이야기를 수용자에게 강제하는 경우도 있다. 수용자인 공중은 다양한 얼굴을 가지고 있기 때문에 특수한 장소에서 발생한 특수한 사람들의 상황에 항상 귀기울일 수는 없다. 참여의 미술이 공중의 다양한 목소리를 수용하여 공통의 합의를 이끌어내려는 의지인 까닭에 미술가와 참여자 간의 특수한 목적은 필연적으로 객관화되어야 한다.

‘사람들과 함께 한 새로운 장르의 공공미술’이라는 레이시의 작업은 이러한 제한 조건에 의해 집단적이고 체계적 형태를 띠게 된다. 그녀의 제안에 참여한 사람들과, 그 제안에 기초한 모든 과정은 미술이라고 할 수는 없지만 미술을 기반으로 시작된 것이다. 정치적 행동주의가 아닌 행동주의 미술을 전개한 레이시의 작품은 이러한 이유로 인해 아름다움과 무관한 듯이 보인다. 여러 사람들을 대상으로 하는 그녀의 민주적인 교육적 틀은 평등한 조직적 성격을 강화시켜주는 반면, 미술이 제공하는 보편적인 특별한 아름다움은 감소되는 아이러니가 생긴다. 아름다움의 지각이란 비록 그것이 특정 문화로부터 훈련된 것이어서 편협한 견해일 수도 있고 정치적 선전에 의해 잠재적으로 조종당하는 것일 수도 있지만, 공중(公衆)은 아름다움이 지각될 수 있는 상황을 사회에 요청한다. 레이시의 미술 기반의 공공적 실천은 매우 특수한 상황이기 때문에 아름다움에 대한 표현보다는 메시지에 중점을 둔다. 이로 인해 그녀의 공적 공간에서의 공적 발언은 일반적인 미술의 범주에서 벗어나게 된다. 레이시의 참여적 형태의 새로운 장르의 공공미술을 보면 그것이 시민단체의 행동주의와 별반 차이가 없는 형식으로 진행됨을 알 수 있다. 예를 들어 <애도와 분노 속에서>란 제목의 작품은 퍼포먼스로 진행되었는데, LA에서 발생한 일련의 여성 강간 살인 사건에 주목한 레이시가 여성 단체들과 접촉하여 로스엔젤레스 시청 앞에서 KKK를 연상시키는 검은 두건을 쓴 여성들과 시위를 벌인 것이다. 레슬리 라보위츠(Leslie Labowitz)와의 협업으로 진행된 이 퍼포먼스에는 수많은 지역의 여성단체가 함께하였고, 신중하고 치밀하게 준비된 이벤트였기 때문에 여러 방송 매체의 시선을 받았다. <애도와 분노 속에서>란 작품은 미국 사회에서 여성에게 가해지는 높은 범죄율을 상기시켰을 뿐만 아니라 흥미 본위의 충격 기사로 다루는 매스컴의 문제를 아울러 제시하는 비판적이고 상징적인 결과를 이끌어냈다. 그럼에도 불구하고 이러한 유형의 퍼포먼스가 시민단체에 의한 저항적 퍼포먼스의 형식과 다른 위치를 차지하지 못하고 미술이라는 범주에서 다루어져야 하는지에 대한 의구심을 불러일으키게 한다. 이러한 딜레마는 상황주의 인터내셔널리스트들에 의한 미술의 소멸 과정과 맥락을 같이 한다. 레이시의 작품은 다른 미술과 차이를 두지만 기존 정치적 시민단체와는 차이를 두지 못한다. 그녀의 작품은 차이를 부정하는 탈권력적 태도를 보이지만 차이의 사이의 공간에 위치하지 못한다. 모든 과정이 일목요연하고 논리적이며 참여한 모든 사람의 공통의 목적이 실현되도록 윤리적이지만 예술의 형태와는 점점 멀어진다. 이러한 간격은 시에라의 작품에서 보이는 고독한 간격과는 근원적으로 다르다.

질문이 가득한 현대미술

‘사람을 위한 미술’, ‘대중 참여 미술’, ‘관계미술’, ‘공공미술’ 등은 주변부와 소외계급을 동일 공동체에 소속시키려 노력하였으며 인권과 계급의 평등을 위해 개선된 미술의 형태를 제시하였다. 현대미술은 권력적 차이를 줄이고 사이의 가능성을 활성화하는 데 기여했음에도 불구하고 여전히 우리 주변에는 어느 곳에도 소속되기 어려운 주변부가 존재하고 나아가 단절에 의한 소외 공간이 존재한다. 모두가 평등하고 행복 추구의 자유가 보장된 곳이 우리들이 꿈꾸는 유토피아일지는 모르나 여전히 차이에 의한 불평등과 모순은 흔히 발견된다. ‘사람을 위한 미술’이 정치적으로 올바름에도 불구하고 비판의 대상이 되기도 한 것은 선한 의식과 실천을 최고의 목적으로 삼았기 때문이다. 미술가 개인이 설정한 목적, 즉 약자의 불평등한 상황을 대변하고자 하는 행동과 기존 시스템의 모순을 개선하고자 하는 발언은 옳음과 그릇됨이라는 이분법적 판단에 근거할 가능성이 있기 때문에 어느 한쪽은 결국 불편해지는 문제를 야기한다. 평등과 윤리에 대한 진지한 성찰은 ‘사람을 위한 미술’에 매우 중요한 덕목이다.

현대미술이 흥미로운 것은 미술이라는 카테고리에서만 머물지 않고 다른 영역의 경계와 사이에서 또 다른 자리를 생성시키는 일을 부단히 시도했다는 데 있다. 영화도 다큐멘터리도 아닌 영상, 건축도 조각도 아닌 조형물과 같은 미술적 실험은 이를 반증한다. 사이의 공간에서 부유하듯 떠다니는 여러 형태의 미술은 현대를 살아가는 우리들에게 낯설게 다가오지만 어느덧 우리는 이러한 정체 모를 미술에 익숙해진다. 낯섬은 거부의 몸짓을 너머 호기심과 질문을 야기한다. 현대미술은 끝없는 질문이고 불가능한 대화이다.

현대미술은 지난 과거의 오류에 대한 채무감을 자각하면서 완성되었고, 이런 문제의식과 더불어 새로운 가능성을 제시한다. 우리는 보장할 수 없는 기회와 가능성을 통해 이웃들과 희망을 공유한다. 중요한 것은 이러한 기회와 가능성을 보장할 주체가 누구인가가 아니라 보장할 만한 기회와 가능성에 대한 우리의 무한한 믿음이다.

2011년 3월, 김홍석

편집 · 교정: 김수기, 로버트 릴리스