

2020
Hello!
Contemporary
Art

「페어, '물과 나무'의 정치학」

2020
Hello!
Contemporary
Art

페허, '물과 나무'의 정치학

Contents

03	발간사
05	2020 Hello! Contemporary Art Spot1. 박휘봉의 야외원림 '폐철근 수조' 설계 & 남인숙 글 Spot2. 방준호의 실내원림 '태운 나무' 설계 & 박소영 글 Spot3. 강대영의 실내원림 '물소리' 설계 & 김미형 글 Spot4. 이기성의 실내원림 '나무뿌리' 설계 & 배태주 글 Spot5. 김호성의 실내원림 '상상의 싹' 설계 & 김옥렬 글
51	Hello! Contemporary Art 2014-2019 참고자료 전시소개, 비평, 작가노트 작가 프로필
145	Contemporary Art에 관하여 김기수, 김미형, 김옥렬, 남인숙, 배태주 글
227	2020 Hello! Contemporary Art 참여작가 프로필 전시발문_Hello! Contemporary Art - 폐허, '물과 나무'의 정치학 정종구

발간사

대구 문화예술의 중심, 삶이 여유로운 문화 중구의 봉산문화회관이 2004년 개관한 이후, 대구시민 뿐만 아니라 전국의 애호가들이 즐겨 찾는 문화예술 지원공간으로 꾸준히 자리매김해오면서 어느덧 16년을 맞이하였습니다. 봉산문화회관에서는 동시대미술의 소개와 이해, 나아가 '소통'을 지원하기 위해 지난 2014년부터 'Hello! Contemporary Art' 전시를 진행해왔습니다. 그리고 올해, "Hello! Contemporary Art-폐허, '물과 나무'의 정치학"展을 개최하고, 전시를 진행했던 시간과 과정의 일부를 기록하며 관련되는 참고 전시의 이미지와 글을 모아 자료집을 발간하게 되었습니다.

이 전시는 5명의 대구 출신 미술가를 초청하여 '물과 나무'와 '설치미술'을 기반으로 다양한 계층의 대중과 상호 소통할 수 있는 우리시대의 실험미술들을 소개하고, 그 이해와 확장 가능성을 보여주는 기획전시입니다. 이번 전시에 참여하는 강대영, 김호성, 박휘봉, 방준호, 이기성 작가와 2014년부터 2019년까지 'Hello! Contemporary Art' 전시에서 소개해온 19명의 미술가는 예술 본연의 자유로운 감성과 직관력을 바탕으로 동시대 예술의 다양한 가능성들을 실험하는 시각예술가입니다. 대중과의 예술 소통에 관한 이번 전시의 실험적인 행위들은 1970년대 대구 미술가들의 행위와 관련이 있습니다. 이번 전시 참여 미술가들의 동시대를 보는 시각과 자연에 관한 본능적인 실험과 상상은 낙동강변이나 야외에서 이벤트를 진행했던 과거 1970년대 대구현대미술에 대한 기억을 떠올리게 합니다.

이번 전시의 전신이라고 할 수 있는 "2014 Hello! Contemporary Art:실험정신1978로부터"展(2014. 10.1~10.14)과 "2017 Hello! Contemporary Art:야외설치 1977로부터"展(2017.7.21~8.19), "2018 Hello! Contemporary Art:유리상자-아트스타11년 설치미술로부터"展(2018.7.20~8.11), "2019 Hello! Contemporary Art:기억공작소10년으로부터 자연설계"展(2019.7.19~8.10)은 이들 전시와 자료집 발간을 통하여 지나온 대구 실험미술의 역사와 그 관련된 자료들이 중요한 대구의 예술적 자산을 다시 확인시켜주었습니다. 이번 "Hello! Contemporary Art-폐허, '물과 나무'의 정치학" 전시와 자료집 발간도 이러한 맥락에서 준비되었습니다. 그래서 이 자료집의 후반 부분에 2014년부터 현재에 이르는 'Hello! Contemporary Art' 전시의 기록 이미지와 그 작업에 관한 소개의 글, 참여한 미술가의 작가노트 등 참고자료를 싣고, 그 다음에는 대구에서 활동하는 미술평론가 혹은 이론가들의 'Contemporary Art'에 관한 연구들의 일부를 함께 실었습니다. 이 전시를 마무리하면서 '물과 나무'라는 키워드로 동시대미술의 현장 일부를 기록하고, 부분적으로나마 정리할 수 있어서 기쁘게 생각합니다. 아마도 이 자료집에 실린 기록 내용과 작품 이미지 등은 앞으로 더욱 풍성해질 동시대 미술의 실험정신을 기대하게 하는 소중한 자료로 기억될 것입니다.

전시에 출품한 설치미술 작업을 통하여, 실험적인 태도를 마주하고 미술 감상의 폭을 넓힐 수 있도록 참여해주신 이번 전시의 참여 작가와 평론가를 비롯하여 지금까지 봉산문화회관 기획전시에 참여하셨던 미술가 모두에게 이 자리를 빌어서 감사드립니다. 또한, 그동안 봉산문화회관 전시에 애정을 담아주신 많은 문화예술인들과 관람객들에게 깊이 감사드립니다. 앞으로도 더 많은 분들이 관심어린 마음으로 응원과 격려를 해주시길 기대하며, 이번 전시와 자료집 발간을 위해 참여해주신 모든 분들에게도 함께 감사의 뜻을 전합니다.

2020 Hello! Contemporary Art

폐허, '물과 나무'의 정치학
2020. 7. 24^{fri} - 8. 15^{sat}

Spot1. 박휘봉의 야외원림 '폐철근 수조' 설계 & 남인숙 글
1층 야외광장

Spot2. 방준호의 실내원림 '태운 나무' 설계 & 박소영 글
1~3층 계단

Spot3. 강대영의 실내원림 '물소리' 설계 & 김미형 글
2층 3전시실

Spot4. 이기성의 실내원림 '나무뿌리' 설계 & 배태주 글
3층 1전시실

Spot5. 김호성의 실내원림 '상상의 싹' 설계 & 김옥렬 글
3층 2전시실

2020 Hello! Contemporary Art
Spot1. 박휘봉의 야외원림 '폐철근 수조' 설계

Park, Huibong





실체와 비실체의 경계 2800×900×30~65cm, 페칠근, 철판외, 2020





실체와 비실체의 경계_2800×900×30~65cm, 페인트, 절판외, 2020

작가노트

폐허와 자연과의 관계에서 폐기물의 자연적 요소로서의 적용성
 폐철근의 구겨진 선이 흐르는 물에서 나타나는 현상을 자연에 있는 개울을 연상시킨다. 흐르는 개울 물속의 물체들의 흔들거리는 형상
 과 물 밖의 움직임이 없는 물체들의 형상과의 관계에서 나타나는 잔영들의 실체(보여지는 형상)와 비실체(보여지지 않는 형상) 보였다
 안 보였다하는 상황(자연)을 재현해 본다.

박휘봉



박휘봉의 철鐵의 정원

봉산문화회관의 앞마당에 철의 정원이 조성되었다. 생각보다 넓은 공간을 감당하고 있는 철의 작가는 조각가 박휘봉이다. 철 이야기를 풀어낸 작가는 더운 날도 아랑곳하지 않고 설치물에 오일스테인을 칠하고 있었다. 손이 얼마나 빠르는지, 잠시 이야기를 나누는 사이에도 오일스테인을 바르는 손은 쉬지 않고 순식간에 저 만큼 칠해지며 정원의 모습이 완성되어가고 있었다. 조형물은 날것의 기운에서 은근하고 품위 있는 모습으로 바뀐다. 견고한 전문성과 함께 작업에 대한 애정과 책임감이 전해지면서, 현장에서 작업하는 장면은 예술가에 대한 남다른 감회를 갖게 한다. 철이 물을 이끌고 가는 것인지 물이 철을 인도하는 것인지 험 없이 흐르는 물소리와 함께 철 수조 조형물의 미감이 앞마당 전체로 확산된다. 함께 조성된 주변의 작은 철 화분에서도 물소리가 흐르는 듯하다.



현장에서 작업 중인 작가 박휘봉



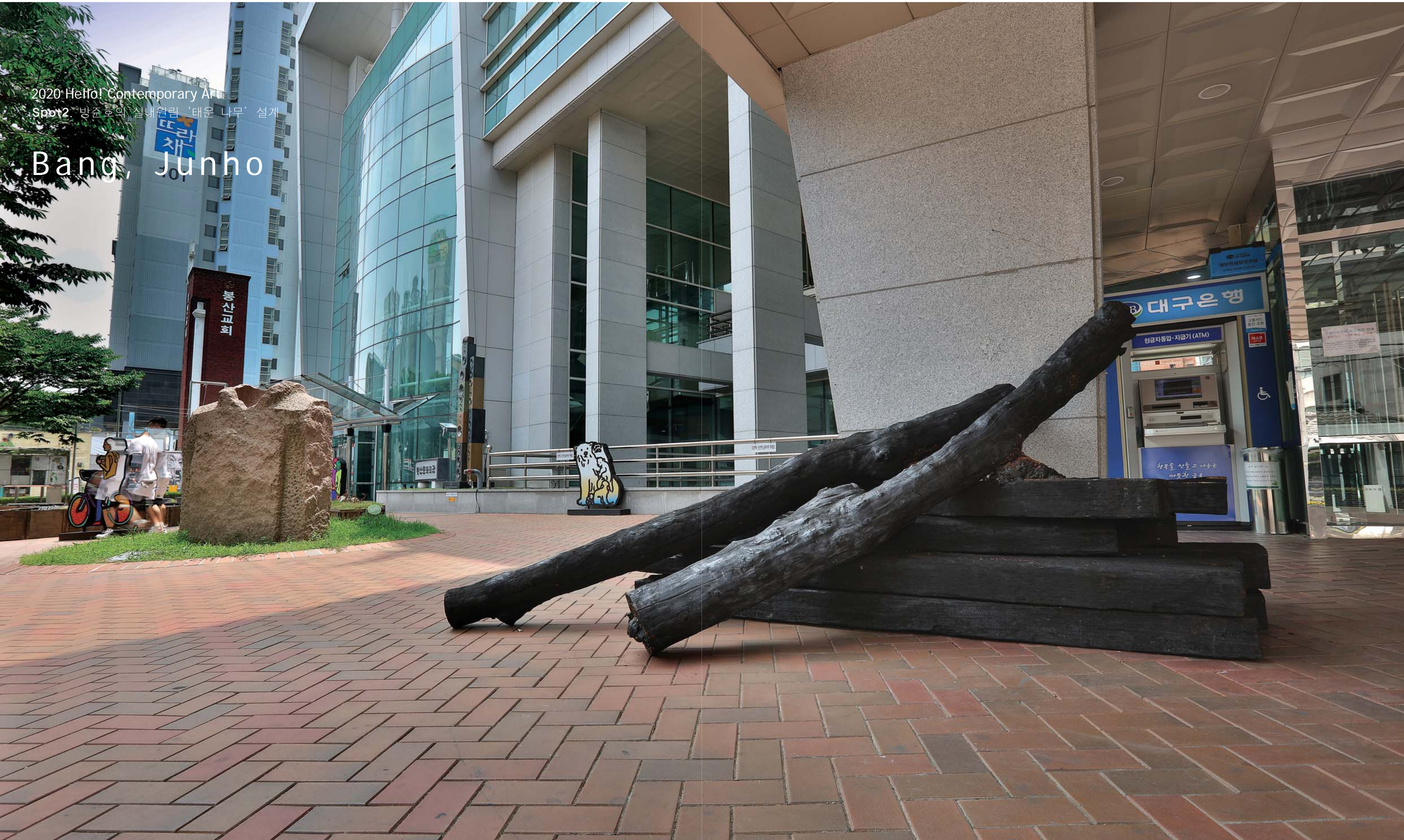
물이 흐르는 철수조와 동네 철이 있는 작은정원의 모습

조각가 박휘봉이 활용하는 주된 재료는 철과 돌이다. 이번 철의 공원은 폐품의 철이 다시 한 번 고유한 생명을 피워 철의 존재감을 드러내고 있다. 'Hello! contemporary art' 작품을 설치하면서 이야기를 나누는 중에 작가는 스페인 조각가 에두아르도 칠리다 Eduardo chilida에게 큰 감명을 받았다고 한다. 얼마 전 이루어진 박휘봉의 대규모 초대전에서도 이런 이야기를 듣지 못했기 때문에 깜짝 놀랐다. 시내 한 복판 야외에 철의 공원을 조성하는 것에 작가 스스로가 깊이 매료되어 저절로 작업 관련 이야기가 흘러나오는 듯하다. 박휘봉은 칠리다 작품에서 목격한 철의 존재감과 철의 언어 그리고 덩어리로 제시된 철의 공간해석에서 감동을 받지 않았나 싶다. 칠리다는 건축가 출신으로 공간에 건축적인 이해를 바탕으로 철, 돌, 흙을 이용한 조각을 만들어낸다. 철과 돌을 이용하는 작업방식은 박휘봉과 비슷하다. 철의 정원에서는 흙도 함께 활용되고 있다. 박휘봉은 주변에 흔히 돌아다니는 재료에서 영감을 얻어 작업을 하는 것으로 유명하다. 이리 저리 굴러다니거나 무심히 놓여 있는 돌을 이곳의 얼굴이나 꽃으로 바꾸기도 하고, 구불구불하고 잘린 폐 철 조각에서 그 꽃이 피어나게도 한다. 구부러져 쓸 수 없는 철을 모아 그 자체에서 운동감을 이끌어내며 '철의 존재감'을 드러내기도 한다. 이렇게 철에서 비롯되는 형상 실험을 통해 작업은 솟아오르는 불꽃이나 흘러내리는 폭포나 작은 생명들의 움직임 등, 다양한 이미지로 다시 태어나기도 한다. 또한 철과 돌의 어울리지 않는 조합을 통해 낯선 만남을 만들어 우리 상상력의 한계를 넓혀주기도 한다. 이번 철의 정원 역시 철, 돌, 흙이 서로 만나 새로운 도시 조형물을 만들며 기능이 증진된 철 조각에서 미의 기능을 복구 시키고 있는 것이다. 박휘봉의 작업은 항상 전복적인 실험이 뒤따르며 철 조각들이 다시 무엇으로 등장하게 될지 흥미진진한 것이다. 이번 'Hello! contemporary art' 프로젝트에서 야외에 설치된 '철의 정원'은 인공적으로 조성된 정원에서 철이 피어나고, 단단한 철이 물처럼 흐르면서 흘러가는 철의 형상은 수조 속에서 물과 함께 철 언어의 가능성을 확장시키고 있다. 박휘봉의 끊임없는 재료 실험과 형상실험은 우리 동시대 미술의 한 장면을 구성하며, 친근한 모습으로 전시장의 벽을 넘어 삶과 예술의 경계를 확장시킨다.

미술평론 남인숙

2020 Hello! Contemporary Art
Spot2. 방준호의 실내원림 '태운 나무' 설계

Bang, Junho



작가노트

나는 작품의 도구로 불을 적극적으로 사용한다.
오래된 향나무 원목 표면을 불로 그을리는 일련의 행위의 반복으로 인하여 향나무가 가지는 본질에 접근한다. 불이 개입된 향나무에서 미세하게 퍼지는 향기는 (실제의) 후각과 시각의 상호작용으로 관객에게 다가간다. 이러한 후각과 시각은 작가와 관객과의 묵시적인 거리를 하나의 매개체로 연결시켜 준다.
작품의 설치장소는 잘 정돈된 프레임 속의 전시관이 아닌 전시관 복도 계단을 적극적으로 활용하여 전시 공간으로 끌어 들였다.

방준호



목시默示 가변설치 나무, 2020



목시默示 가변설치 나무, 2020



원림園林도, 원림原林도 아닌 검은 나무들

매년 여름, 봉산문화회관에서 야심을 가지고 기획하는 전시 『Hello! contemporary art』의 2020 버전은 〈폐허-‘물과 나무’의 정치학〉을 주제로 내세웠다. 기획자는 다섯 작가를 초대한 이번 전시에서 야외와 실내를 아우르며 각자의 방식으로 해석한 원림園林의 모습을 보여주는 것을 의도했다고 한다.

정치학이란 거대담론을 앞세운 주제에서 나는 얼핏 ‘코로나-19’라는 사상 초유의 팬데믹과 정치학의 상관관계를 떠올렸다. 현재 지구촌은 팬데믹의 위력에 사회, 경제, 국제관계, 개인의 삶이 송두리째 흔들려버린 충격에서 헤어나오기 위해 안간힘을 쓰고 있는 상황이 아닌가. 국제정치에서는 연대와 공조보다는 각자도생에 바쁜 자국중심주의가 첨예화되고 있고 강대국 간의 상호불신과 경쟁의 골은 깊어만 간다. 반년 가까이 문을 닫은 상태로 제 기능을 못 했던 봉산문화회관에서 예술을 통해 ‘포스트 코로나’ 시대를 점쳐보는 의미로 이 주제를 잡은 것일까? 전시주제로 삼은 ‘폐허’는 무엇이며, 또 물과 나무를 폐허에 연결한 이유는 환경의 문제를 상기시키려는 의도인가? 궁금증으로 조금 답답한 기분이 들기도 하지만 나는 전시의 뜨겁이 얼리길 기다리기로 했다.

광야의 조각가

칠곡군 가산면에 있는 조각가 방준호의 작업실을 방문한 나는 우선 넓은 부지에 놀랐다. 600여 평의 땅에는 작은 공구방과 아담한 집 한 채가 있을 뿐이다. 공구들을 용도별로 정연하게 정돈해 둔 데서 작가의 치밀한 성정을 엿볼 수 있었다. 그 옆, 검은색 상자 모양 집의 1층은 작업을 구성하거나 손님을 맞는 공간과 자신의 작품들을 전시해놓은 갤러리로 구분되어 있고 2층은 주거공간이다. 그러면 이 조각가의 작업실은 어디인가? 넓은 마당이 바로 그의 작업실이었다. 붉은 자갈로 덮인 마당엔 나무줄기가 집적되어 있거나 일렬로 깔려있고, 완성된 석조들, 그리고 언젠가 다듬어질 거대한 돌덩이들이 여기저기 놓여있었다. 거치적거리는 요소 하나 없이 확 트인 광야와 같은 이곳에서 방준호는 돌에 바람이 지나간 자리를 새기거나 나무에 불의 흔적을 남기기 위해 더우나 추우나 각고의 노력을 아끼지 않았다. 햇볕에 탄 그의 얼굴과 손에서는 거친 바람과 넘실대는 물결을 견디어낸 인고의 시간이 배어났다. 2015년경부터 본격적으로 시작된 통나무 설치 〈목시〉연작에도 시간이 응축되어 있다. 그는 우연히 나뭇결 모양에 매료되어 용도가 폐기된 철로 침목들을 대량 헐값에 사서 근 10년간 작업공간인 마당에 쌓아두기만 했다. 강산이 바뀌는 세월 동안 침목들은 비와 눈, 한여름의 피약볕, 바람의 세례를 받고 어느 순간 조각가의 눈에 우뚝 선 원림原林의 모습으로 다가왔다.

조소과 학부 때부터 지금까지 방준호는 재료의 물성을 살린 형태를 실험하는 작업을 멈추지 않고 있다. 그에게 창조적 아이디어는 재료와 손의 치열한 접촉으로부터 나온다. 육중한 돌에서 바람의 형상을 포착해내기 위해서는 날카로운 그라인더가 돌의 표면을 수도 없이 지나가야만 했다. 〈Wind〉연작에서 그는 그라인더가 남긴 거친 자국을 없애기 위해 ‘고압 에어’ 기계를 사용해 금강석 가루를 돌 표면에 뿌리고 서서히 고착시켰다. 바람의 램소디는 이렇게 탄생한 것이다. 단단한 돌에서 바람에 흩날리는 나뭇가지를 표현하기까지는 돌과 조각가 사이의 사투에 가까운 작업과정의 필요했다. 무형의 재료에 형식을 새기기 위해 그는 재료의 물성을 다루는 손이 가는 대로 자신을 맡겼다. 조각가의 손과 재료 사이의 긴밀한 상호침투는 창조적 상상력에 불을 붙이고 물질과 자연의 법칙 사이에서 작가의 사고를 정립시킨다. 제아무리 정신이 대단한 수용력과 창의력을 가졌다고 해도 손의 협조가 없었다면 그냥 내적 통요에 머무르고 말았을 것이기 때문이다. (cf. 양리 포시옹, ‘손을 예찬함’)

불의 흔적

〈목시〉연작은 나무에 자연의 색을 입히는 것으로부터 시작한다. 산소나 LPG 토치가 뿜어내는 불꽃은 침목이나 향나무 표면을 거침없이 삼켜버릴 듯하다. 900도가 넘는 불꽃은 여차하면 통째로 나무를 활활 불태울 기세로 맹렬히 타오를 때도 있다. 일촉즉발의 순간, 작가는 불꽃을 잠재우기 위해 물을 쏟아붓는다. 불꽃은 나무를 광폭하게 소유하고 점차 녹아들다가 마침내 나뭇결과 용이 사이로 찾아들어 버린다. 그야말로 조각가와 불꽃 사이의 숨 막히는 한판 대결의 결과로 나무 표면이 타들어 가며 검은색 층이 켜켜이 깔리게 된다.

이브 클라인이 그림의 표면을 물로 그을리는 작업을 시연할 때 늘 현장에 프랑스 국영 가스회사 기술자들이 대기했었다. 클라인에게 ‘불의 회화’는 인류 문명의 시작을 일린 불의 발견을 기억하는 동시에 우리의 가슴속에서 활활 타오르는 불을 은유하는 행위였다. 클라인이나 방준호에게서 창조적인 행위의 과정을 즉각적으로 남기는 불의 흔적은 작업 현장의 본질로 이해할 수 있다.

방준호의 그을린 나무는 휴지(休止)나 종결 혹은 아포칼립스의 표상은 아닌 듯하다. 그것들은 모든 빛을 흡수한 암흑과도 같은 물체, 즉 검은 초월적 존재로서 우리를 압도하려고도 하지 않을뿐더러 현대문명을 소멸시킨 자연의 진해 혹은 태초의 처녀림에 대한 기억을 환기하는 대상 또한 아니다. 힘든 노동의 결실인 그의 나무 작업은 초월적, 금욕적, 종말론적이기보다는 보다 현실적, 감성적이다. 나무와 불의 연금술로 탄생한 검게 그을린 나무는 켜켜이 쌓인 시간과 공간을 연결하는 시각적 연결고리로 존재한다.

공간을 넘나드는 검은 나무들

〈목시〉연작에서 지금까지는 대체로 향나무는 공간에서 수직으로 세워지고 침목은 바닥에 집적된 상태로 전시되었다. 수직으로 곧추 선 나무줄기들은 거친 파도를 막기 위해 프랑스 브르타뉴 지방 북쪽 생말로St. Malo 해변에 세워진 나무 방파제를 떠올리게 한다. 오랜 세월 파도에 부딪혀 검게 변색이 되었어도 곳곳이 해안을 지키고 있는 나무 방파제처럼 풍파를 겪은 방준호의 검은 나무줄기들도 오래오래 그 자리를 떠나지 않을 것 같은 느낌을 준다.

이번 전시에서 방준호는 공간 구조에 따라 매번 다르게 설치되는 ‘장소특정적’ 작업 〈목시〉로 새로운 도전을 하게 된다. 봉산문화회관 건물 외부에서부터 로비와 계단을 따라 3층 전시장 입구까지의 동선에 맞춰 검은 나무들을 설치하는 계획은 일견 난해해 보였다. 특히 관람객들이 주로 이용하는 엘리베이터가 있는데 굳이 좁은 비상계단에 거대한 나무들을 설치해서 어떻게 공간을 구성할지, 난잡한 공간 연출이 되지 않을까 걱정이 앞섰다. 그를 작업실에서 만났던 날, 나는 지금이라도 작품설치 장소를 바꿀 수 없냐고 물었다. 이미 이번 전시에 참여하는 다섯 작가의 공간이 정해진 상태라 변경은 불가능하다며 그 또한 내심 고민에 빠져 있었다. 처음 기획자로부터 이런 공간연출을 제외하고 거절하지 못한 걸 후회하는 듯도 했지만, 자신을 새로운 도전에 던지고자 하는 의지가 더 확고해 보였다.

작품설치가 거의 끝날 무렵, 내가 그곳에 가봤을 때 전반적으로 침목들과 향나무들은 건축 구조에 맞춰 수평, 수직 사선을 그리며 건물 앞에서부터 점진적으로 3층 전시장 입구를 향해 올라가는 모양새였다. 주로 침목들은 지지대 역할을 하고 있고, 방향을 제시하는 역할을 하는 향나무 중 일부는 천장에 매달려 있다. 층계와 난간, 바닥과 벽의 구획 등 건물을 구성하는 수평과 수직의 조합에 맞춰 검은 나무들이 그리는 선 드로잉이 펼쳐진다. 1층에서 3층까지 길게 연결되는 계단을 따라 격자무늬 유리창과 천장, 창 너머 외부 건축의 수평/수직 구조는 끊임없이 나무들과 조응한다. 검은 나무들과 건축공간의 여러 층위가 서로 관계를 맺으며 한정된 공간에 역동성을 부여하고 있다. 이질적인 검은 나무와 건축공간의 만남에서 생경함, 자유분방함과 정연한 질서가 없는 구축성이 혼재한다. 원림園林도, 원림原林도 아닌, 그 어떤 것도 재현하거나 환기하지 않는 검은 나무들은 어쩌면 그 자체로 자기충족적인 오브제로서의 예술작품이란 목적을 이룬 것인지도 모르겠다.

몇몇 미래학자들이 재빨리 ‘포스트 코로나’ 시대를 예측하는 이론을 내놓고 있지만, 지금은 그 누구도 코로나 사태 이후 우리의 삶이 어떻게 바뀔지 알 수 없다. 모든 것이 불확실한 시기에 ‘온라인’이 아닌 전시장에서 관람객들을 맞는 전시가 열린다는 사실은 가뭄에 단비처럼 반가운 소식이다. 〈폐허-‘물과 나무’의 정치학〉은 인위적으로 자연을 재현해내거나 인공과 자연의 병치/공존을 제시함으로써 관람자들을 폐허의 서사성에 주목하도록 유도하는 전시인 듯하다. 여기서 폐허는 고통을 딛고 새로운 시작을 예고하는 레퀴엠이 아닐까?

전시기획자, PK Art & Media 대표 박소영



St. Melo, 나무방파제(Brise-Lames)

2020 Hello! Contemporary Art
Spot3. 강대영의 실내원림 '물소리' 설계

Kang, Daeyoung





멈추어야 비로소 들리는 소리, 가변설치, 양은냄비, 모터, 센서, 2020





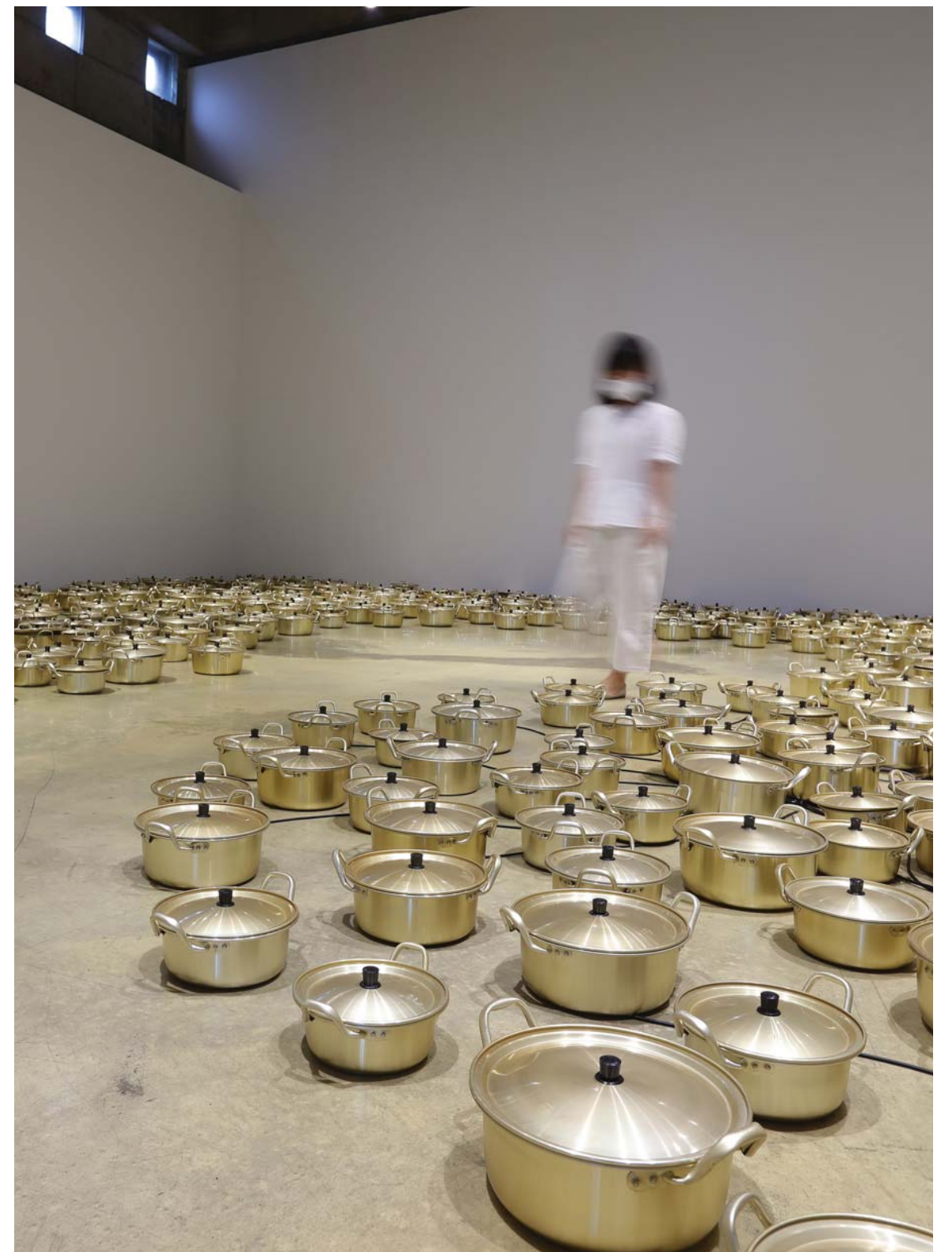
작가노트

멈추어야 비로소 들리는 소리

관람자가 한발 내딛는 순간 인체 감지한 센서에 의해 수많은 양은냄비의 뚜껑이 들썩거리며 날카로운 소리를 내기 시작한다. 이내 들끓처럼 번진 소리는 순식간에 공간을 잡아먹고 인간이 지나가는 길을 따라 소음에 가까운 철컹거림이 귀를 아리게 만든다. 새마을운동의 구호에 익숙했던 시절을 애증을 담아 상기시키기도 하고 과거의 영광을 품고 있으면서도 “독배기”라는 조리기구와 배치되어 교묘하게 정치적 긴장감을 형성하거나 사회적 비판의 대상으로 전락해버린 양은냄비는 어려운 시절의 우리를 지탱했던 대량생산물이자 산업화로 일어난 대한민국이라는 과거의 영광을 담고 있는 물건이다. 자연의 공간으로 인간이 들어가면서 인간이 이루어낸 산업화, 현대화는 자연을 폐허로 만들고 동시에 도시라는 새로운 정글을 만들어냈다. 바뀐 풍경 뿐 아니라 자연에 뿜어내던 공기와 소리마저도 인위적인 공기와 소리로 바뀌어갔다.

관람자가 어느 지점에 이르렀을 때 모든 날카로운 쇠소리는 사라지고 그 자리에 청량한 물소리가 들리기 시작한다. 대량 생산물이 만들어 낸 날카로운 소리에 덮여 들리지 않던 자연의 소리를 다시 만나게 되는 것이다. 물소리, 바람소리, 자연이 인간에게 손을 내미는 소리는 비록 도시화, 산업화로 인간과 자연이 이분되는 경험을 했지만 여전히 공존하며 살아가야한다고 말한다. 날카롭고 거슬리는 쇠소리가 잦아들자 비로소 들린 물소리처럼 걷어내야 비로소 보이고 들리는 것들이 있다. 산업화가 만들어 대량생산물이 뿜어내는 소음 속에서 자연은 인간을 당기는 소리를 끊임없이 내고 있었다.

강대영



강대영의 Moving Kitsch with Sonic Reaction

관람자의 매개, 탈-중심

설치미술이 미술의 정전(canon)으로서의 지위를 획득하고 동시대미술의 평범한 일상이 된 지 적지 않은 시간이 지났다. 관람자가 공간에 현존한다는 점을 강조하기 때문에 적당한 거리를 두고 신체와 분리된 두 눈으로 관람하는 회화, 조각, 사진, 비디오와 같은 매체의 체험과는 다른 관람자를 전제로 한다. 관람자의 현존성은 설치미술의 성격을 논하는 핵심이며 '지금, 여기'에 현존하는 관람자에게 촉각, 후각, 청각이 결합된 강화된 시각작용을 요구한다. 설치미술에서 관객은 작품을 구성하는 마지막 요소이자 체험의 주체이다. 물론 모든 예술은 작품을 만드는 주체(예술가)와 작품을 수용하는 주체(관객)가 예술가-작품-관객의 관계로 순환하지만, 전통적인 매체에서 관객과 작품은 서로의 존재가 분리되고 독립적이다. 독립적인 오브제를 만들어 특정 장소에서 작업하고 그 장소를 독자적인 상황으로 선언하는 설치미술은 관객을 공간으로 들어오게 한다. 전시가 끝나면 작품은 해체되거나 파괴된다. 일시적이고 상황적이라는 전제가 관객의 직접적인 체험을 강조하고 관객의 체험이야말로 작품의 마지막 저자에게 한다.

설치작품과 관객의 특수하고 직접적인 관계는 작품에 관한 글쓰기 방식에도 영향을 준다. 작품을 경험하지 못한 사람이 작품을 얘기하기 어렵다는 점은 분명하다. 강대영의 모기 연작들은 모기의 기호적 지시성과 간결한 조형미로 인한 각인효과 때문인지, 한 번 보아도 모든 작품을 본 것과 같은 착각을 하게 한다. 제법 긴 시간동안 모기를 통한 기호적, 매체적 실험은 성공적이었겠지만 이미지의 유희로 인한 피로와 지루함은 멀쳐 버리기 어려운 창작의 부산물이었을 법하다. 작가적 정체성을 대변하는 모기라는 기호와의 향해를 잠시 보류하고 선택한 양은냄비의 설치는 2019년 처음 발표되었다. 작품을 직접 보지 못한 채 오로지 작업제안서에 기초한 상상과 추측 및 가지 시각자료에 의지하여 작품을 재구성하다가 설치가 마무리될 무렵, 설치현장을 확인했다. 상상력과 실제 사이의 거리와 중첩을 경험하면서 설치미술의 현존성과 체험의 문제를 다시 한번 떠올렸다.

케이블, 센서, 모터로 연결된 700여개 다양한 크기의 양은냄비가 한 장소에 집단적으로 모여 있다. 관람자의 움직임에 따라 감지 센서는 양은냄비의 뚜껑을 들썩이며 금속성의 알고 둔탁한 소리를 낸다. 녹음된 소리만 분리해서 들으면 영세한 작업장의 기계소리처럼 들리기도 한다. 작가는 "냄비", "근성", "집단", "구분", "대비", "대적", "긴장감" 같은 산발적으로 튀어나오는 단어를 곱씹으면서 "소리"에 집중하고 싶어했다. 크기가 다양한 냄비는 높낮이에서 차이가 나고 뚜껑의 들썩거림은 미약하고 산발적이다. 비슷한 사물의 나열이 가져오는 현기증과 어슬픈 쫓소리가 전부이다. 강대영이 설계한 세계이고 스펙터클한 장면과는 거리가 멀다. 볼거리, 즐길 거리로 존재를 흡입하는 스펙터클에 자동적으로 반응하는 감각과는 다른 능동적 감각들이 요청된다. 먼저 관객의 존재와 그들의 움직임이 있어야 오브제는 작동하고 소리로 반응한다. 기계적 설계와 동력을 이용한 움직임이 아닌 관람자의 의식적, 무의식적 참여가 매개한 센서의 감각과 운동으로 설계된 만큼, 관객이 존재하지 않으면 운동은 정지할 수밖에 없다. 이런 능동성은 주체가 세계에 참여하는 것과 흡사하다고 한다. 그리고 이 관계를 미술에서 해빙적 태도라고 보는 의견들이 동시대 미술 비평에서는 우세하다. 작품의 일부를 구성하는 자신의 모습을 지각하고 작품을 관람하는 타자를 관찰하는 이중적 시선은 관람자들의 의식을 활성화시킨다. 바로 이 점에서 작품과 분리된 시각적 감상만을 요구하는 태도와는 극명한 대조를 이룬다. <움직임-소리>(2019)에서 관람자는 양은냄비의 운동을 매개하며 소리를 발생시키지만 다른 사람의 움직임이 매개하는 작품의 세계도 관찰할 수 있는 '이중적' 관람자의 지위를 획득한다. 타자 역시 관람하는 나를 관찰하는 이중적이면서 상호 투사적인 시선이 작동한다.

'탈중심적 주체' 개념은 능동적 주체와 동시에 작동한다. 에르빈 파노프스키는 『상징적 형식의 시각(Perspectives in Symbolic Form)』에서 르네상스적 원근법(linear perspective)은 관람자를 페인팅이 묘사하는 가상적 '세계'의 중심에 두고 중심에 위치한 관람자와 그를 중심으로 묘사된 세계가 위계적으로 존재한다고 보았다. 그런 의미에서 르네상스 원근법은 데카르트식 주체(나는 본다, 그래서 나는 존재한다)와 동일한 토대 위에 서 있다. 시각성의 변화는 주체의 위기와 연동되어 나타난다. 모더니즘과 포스트 모더니즘을 통해 미술가들은 이런 위계적 시각형식을 붕괴시키려고 노력했다. 소유와 시각적 지배관계, 중심과 같은 수사적 표현은 예술작품과 관람자의 관습적 관계를 반영한다. 이성에 기반한 질서정연한 주체를 대신하여 포스트 구조주의자들은 인간을 조화롭지 못하고 분열적인 존재로 보았다. 주체로서 인간조건을 바라보는 방식은 다분히 파편적이고 다중, 다면적이며 탈중심적이라는 의심을 지속했다. 이런 원근법적 시각에 대한 비판적 성장에 설치미술은 탈중심에 대한 다양한 실험으로 실질적인 기여도가 높다. <움직임-소리>(2019)는 단순한 운동과 소리로 구성되지만 운동의 진행은 다발적이고 소리의 파장은 동시적이지 않다. 시선은 냄비의 움직임과 소리를 따라가기 위해 끊임없이 이동하기도 하고 공명하는 소리를 따라 공간을 가로지른다. 겸손한 냄비의 단순노동이 냄비를 단순한 악기가 되게

OO 한다. 악기가 되기 위해 소리를 내는지, 소리를 내니까 악기가 되어버린 건지 판단은 끊임없이 지연된다. 목적과 과정, 원인과 결과가 서로를 흡수하고 텅기면서 끊임없이 우리의 의식을 사물들의 표면에 집중하고 머무르게 한다.

키치와 사물, 키치현상.

클레멘트 그린버그 주도의 모더니즘 미술담론에서 키치는 아방가르드의 대립 개념이며 반 예술로서 대중을 현혹하고 예술의 발전을 저해하는 악동 같은 존재로 여겨졌다. 팝아트를 논할 때조차도 차용의 전략으로만 인식한 결과, 미술담론 안에서 '나쁘고', '가벼운 대상'으로 취급되었다. 오늘날의 미술 현장에서 키치가 다양하게 차용되고 변형되는 현실을 감안하면 미술의 언어로 키치가 어떤 미적 경험을 주는가에 대한 논의가 더욱 필요하다. 그럼에도 불구하고 키치는 여전히 애매하고 이중적이고 모호한, 명확하게 정의하기 어려운 개념이다.

키치의 어원에 대한 의견은 다양하지만, 독일어 'verkitschen'에서 유래했고 비싸지 않은 값에 시장성이 좋은 미술품을 가리키는 용어였다고 한다. 20세기 들어 전문적이고 문화적 소양을 갖추지 못한 부르주아 중산층이나 프롤레타리아 하층민의 문화 향유방식, 오락적 소비문화를 지칭하는 개념으로 변화한다. 키치를 "인간과 사물의 관계방식"으로 본다면 사물로서의 키치와 함께 현상과 태도로서의 키치로 나아갈 수 있다. 따라서 모든 사물과 문화 소비 형태는 키치를 향유하는 사람들이 만드는 열린 가능성과 보이지 않는 사회체계로 볼 수 있다.

강대영의 양은냄비는 대중문화에서 튀어나온 이미지도 아니고 싼 값에 취득할 수 있는 모방작품도 아니다. 저가의 공장 제품이고 기성품 가운데 작가가 예술적 오브제로 선택한 사물(readymade)이다. 강대영은 양은냄비를 예술의 사물로 선택한 이유를 이렇게 말한다. "새마을운동의 구호에 익숙했던 시절을 애증을 담아 상기시키기도 하고 과거의 영광을 품고 있으면서도 '뚝배기'라는 조리기구와 배치되어 교묘하게 정치적 긴장감을 형성하거나 사회적 비판의 대상으로 전락해 버린 양은냄비는 어려운 시절 우리를 지탱했던 대량 생산물이자 산업화로 일어난 대한민국이라는 과거의 영광을 감고 있는 물건이다." '애증', '과거의 영광', '배치', '전락', '대량생산', '산업화' 라는 단어에서 사물로서 양은냄비에 대한 관계방식과 가치판단을 엿볼 수 있다. 양은냄비를 사회심리학적으로 쫓다 보면 사물의 변천사가 보이고 그것과의 관계방식이 드러난다. 삼시 세끼를 책임지는 조리도구로 무거운 무쇠 솥과 놋그릇에서 가벼운 양은냄비와 스텐 식기로의 변화에서 근대화와 산업화의 속도가 일상생활에서 희망과 열망으로 긍정됨을 보게 된다. 수공업 기반의 주물방식에서 공정제 대량생산, 아궁이의 고정된 솥에서 어디든 이동 가능하고, 어떤 열원 가스, 전기, 심지어 장작불조차도 에서도 조리가능한 가벼운 냄비의 탄생은 일상의 노동도 그만큼 가벼워질 것이라는 희망을 품기에 충분했다. 값싸게 찍어내고 안정적으로 공급되어 생활의 편리와 여유를 제공하던 산업화의 대표적 상품이다. 빨리 끓고 빨리 식는 양은냄비의 효율성은 자본주의적 대량생산과 소비의 함수관계를 그대로 보여준다. 상품의 가치가 다한 사물은 생산과 소비시스템에서 폐기되고 다른 사물들로 재빠르게 대체된다.

키치현상은 소비사회에 근거한다. 소비사회에서는 소비를 위한 생산이 이루어지며 생산을 위한 창조성이 요구된다. 그만큼, 창조 생산-소비-창조-생산-소비의 순환이 빠른 속도로 반복되는 사회를 말한다. 신상품의 출현은 기존 상품의 단점과 결함을 의도적으로 노출하고 유포시키다. 하나의 상품이 판타지처럼 선전되다가 상품의 주기가 생명을 다하면 또 다른 판타지를 찬양하기 위해 구세계의 결함을 노골적으로 들춰낸다. 양은냄비는 냄비 표면에 음식물이 그대로 노출되고 중금속의 인체 축적은 유해성분 때문에 치명성을 지닌다. 양은냄비의 유해성을 보완한 코팅 냄비의 등장, 인체에 무해한 스테인레스 냄비로 대체되는 소비의 변화에 키치의 심리가 투영된다. 새로운 상품의 등장은 내가 사용하면 상품의 편리함과 안락함에서 나를 소외시킨다. 키치의 감정상태인 안락함은 일상에서 경험하는 환경과 사물을 대하는 평상의 감정상태이기 때문에 의식과 무의식의 영역에 스며들어 있다. 키치적 안락함에서 벗어난 상태를 소외라고 한다. 잘 사용하면 물건이 싫어질 때, 기대했던 물건에 대한 감정이 실망으로 바뀔 때, 좋아하고 아끼던 물건이 유행이 지나 촌스럽다고 느낄 때, 남들이 가지는 물건을 나는 가질 수 없을 때, 소외의 감정을 느낀다. 양은냄비에서 참신함, 편리함, 퇴락함을 모두 경험했다. 안락과 소외는 공존하며 소외는 안락의 이면에 존재한다.

안락함과 소외감은 자본주의에 기반한 생산과 소비의 순환을 유지하기 위해 공급자가 만들어내는 이상적 삶과 소비 욕구의 심리적 기제이다. 자본주의적 소비욕구는 안락과 소외를 동시에 발생시키다, 그래서 강대영의 키치적 사물, 양은냄비는 관객에게 일상을 둘러싸고 있는 사물들의 환경과 욕망을 마주하게 한다. 시장에서 양은냄비의 쇠퇴와 복귀는 키치를 경험하는 우리의 감정상태를 안락



멈추어야 비로소 들리는 소리_기반 설치, 양은냄비, 누너, 센서, 2020

에서 소외로, 소외에서 안락으로 순환하게 한다. 산업화의 뒷안길에서 사라져 가던 양은냄비는 분식집, 포장마차, 복고 감성의 식당에서 라면, 갈치조림, 막걸리와 완벽한 궁합을 이루는 상품으로 부활하면서 다시 일상의 사물로 소환된다. 안락과 소외의 이중적 순환 구조 사이에 '레트로'와 '뉴트로' 문화현상이 자리한다. 소비에서 소외되었던 사물이나 정서가 다시 행복감을 줄 수 있는 계기가 마련될 때 사물들은 다시 안락과 행복의 대상이 된다. 라면이 소비되는 한 양은냄비는 영원한 단짝으로 존속할 수 있고, 상품소비의 즐거움이 혁명의 기억을 불러들일 때 마오쩌둥의 인민복과 붉은 어록은 문화상품으로 가판대에 등장할 수 있다. 과거가 망각되어 그리움으로 소환되는 레트로, 이런 기성세대의 문화를 신기해하면서 즐기는 세대의 새로운 복고(뉴트로)처럼, 소외의 자기부정 이 스스로를 갱신하고 새로움을 만들 때 안락함의 키치는 또다시 돌아온다.

설치의 정치학, 예술가의 자율성, 가능성에 대한 질문들

미술관에서 현대미술의 목록을 보면 작품의 대상은 본래의 기능에서 벗어난 상품과 디자인의 파편처럼 보인다. 양은냄비 역시 조리 도구라는 맥락에서 벗어나 소리를 내는 사물로 변위(displace)하였다. 전혀 다른 기능을 하는 사물로 바뀌었고 미술의 무맥으로 편입되었다. 원래의 기능을 빼앗고 사물의 기능을 다시 만든다는 것은 그 사물에게 새로운 지위를 부여하는 것일까? 예술가의 선택과 자율성은 사물에게 독자적 기능과 지위를 가능하게 한다. 자율성이란 대중의 의견과 취향, 관습적 선택으로부터 자유로운 상태를 말한다. 예술가들은 작품의 형식과 내용에 대해 자율적이고 독립적인 권리를 행사하고 싶어 한다.

강대영의 설치작업은 진행형의 프로젝트이고 소리에 대한 두가지 가능성이 존재한다. 〈움직임-소리〉(2019)에서는 부분적이고 산발적인 냄비뚜껑의 부딪힘만 있다. 관객의 등장으로 말미암아 발생하는 소리만 존재한다. 관객의 운동성을 모아 소리를 만들어내는 데 집중했다. 〈소리〉(2020)에서는 소리의 발생은 동일한 기원을 가지지만, 관람자가 동작을 멈추면 냄비소리가 잦아들고 어느 시점에서 들릴 듯 말 듯한 물소리가 흘러나온다. 외부에서 녹음한 '자연의 소리'가 새로운 구성요소로 개입된다. 설치공간을 작가가 만든 일시적 '입법 공간'이라고 전제해 보자. 작가는 입법자, 큐레이터는 공간을 제공하고 관리하는 자, 공간에 들어온 관객이 일시적이고 잠정적인 공동체를 만든다고 설정해 보자. 자연의 소리가 개입하는가에 따라 두 입법 공간의 차이가 분명해진다. 소리의 발생에 대한 나머지 규율은 동일하다. 관객들은 양은냄비의 소리를 통해 과거를 소환할 수도 있고 냄비 자체가 악기로 변할 수 있다는 미적 경험과 판단을 할 수도 있다. 거기에 더 나아가 냄비라는 사물과 냄비근성에 대한 추론적 판단이 자연스럽게 유도되고 그런 비하가 다분히 정치적인 것인지, 자기비하를 유발하는 집단 무의식이 작동하는 건 아닌지 궁리할 지도 모른다. 여기서 소리와 사물은 관객의 사유를 적극적으로 유도하는 촉매제로 작용한다. 우연적이고 산발적이지만 관객의 참여만큼 만들 수 있는 소리의 성질은 단일하고 동일하다. 〈소리〉(2020)에는 '소음이 지나간 자리, 멈추어야 비로소 들리는 소리'라는 부제가 있다. 일종의 가이드라인이 정해지면서 소음이 멈추면 다른 소리를 듣게 된다는 지침이 암시된다. 멈추면 들리는 소리는 다름 아닌 자연의 소리이다. 산업화와 자연은 서로 대립하지만 공존을 모색해야 한다는 논리는 너무도 타당하지만, 인이하다. 산업화는 냄비로, 자연과의 공존은 물소리라는 이분법적이고 환유적인 세계의 작동이 저지당하고 방해되었더라면 어땠을까? 대립과 공존 사이의 인간은 오히려 무기력하다. 방향과 방법을 알고 있어도 앞으로 나아갈 수 없는 상황이 더욱 무력하고 절망적이다. 산업화로 상실한 것들의 복구와 복권을 위해 바로 달려가는 처방이 자연으로 회귀할 수만은 없지 않나? 냄비소리의 자연의 소리를 교차시키려는 작가의 입법구조는 공공의 장소에서 대중에게 기대하는 손쉬운 공동체의 복구를 자연에서 찾는 막연한 해법이 아닌가 하는 질문을 하게 만든다. 냄비소리와 물소리는 관람자에게 들의 이질성을 대면하게 한다. 이질감이 극대화할 지, 뻘한 클리셰가 될지는 소리 공동체에 참여하는 관람자의 몫이다. 관람자가 대상과 어떤 거리를 유지하는가에 따라 칭찬과 연민의 기호학이 될 수도, 반성적 사유가 될 수도 있다. 산업화의 성과를 예찬할 수도 있고, 개별 독재였다고 비판하면서 상실한 것들에 대한 연민의 감정을 느끼기도 하고, 생존과 번영을 위해 꼭 그렇게 해야 했다면, 앞으로도 그런 속도와 방향을 유지해야 하는가 반성하기도 한다.

서로 엮히고 교차하는 시선들을 가능하게 하는 장치로서 냄비의 운동성과 소리의 반응으로 우리가 할 수 있는 질문들은 분명히 있다. 강대영의 냄비 설치행위는 우리에게 분명한 인식을 요구하거나 강요하지 않는다. 오히려 산업화에 대한 강박관념을 거부하고 대안을 위한 안이하고 성급한 대답을 거부한다. 관람자들은 무리로 바닥에 설치된 오브제들 속에서 여러 경로의 길을 만들고 그 속에서 잠시 머물 시간을 확보하고 싶어할 지도 모른다. 충분한 바닥 공간의 확보는 관람자의 내부 동선을 자유롭게 하고 다양한 설치의 장면과 소리의 반응을 유도할 수 있다. 그렇다고 인위적인 분할과 치밀하게 계산된 전체를 가정하고 싶지는 않다. '지금, 여기'의 현존성이 강조되고 관람자가 만드는 부분의 가치가 존중되면 충분하다. 강대영은 오브제의 설계와 작동에 성실함과 치밀함을 무기로 장인의 정신과 노동의 고단함을 포기하지 않는 작가이다. 현대미술이 매체를 다루는 법을 잊어버리고 있다고 한다. 장인의 방식을 망각하면서 매체의 특정성은 무능력해지고 있다. 미술의 역사에서 레디메이드의 선택은 탈기술의 과잉이었다. 강대영의 이번 작업은 레디메이드의 선택과 장인적 수고, 그 둘을 모두 가져가려 하지만 기술적 노동에 더 많은 비중을 두는 건 아닌지 모르겠다. 노동이 치열해지고 기술이 정밀할수록, 작가의 관점을 모호하게 할수록, 작품에 끌어들이 수 있는 개념과 이론이 많아질수록 관람자의 능동성은 강화된다. 그런 작업이 좋은 것 아닐까?

미술평론 김미형

참고자료

- Clare Bishop, *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge, 2005.
- 아브라함 볼프, *기치란 무엇인가?: 행복의 기술, 유희의 역, 시각과 언어*, 1995.
- Boris Groys, "Politics of Installation", *e flux Journal* #2, 2009.

2020 Hello! Contemporary Art
Spot4. 이기성의 실내원림 '나무뿌리' 설계

Lee, Giseong





불편한 진실-난민들 기념설치 나무뿌리 2020

작가노트

Uncomfortable truth (불편한 진실)

20년 전 작업실 터를 잡을 때는 주위에 모두 대추나무밭 이었다. 물론 내 작업실도 대추를 베어버리고 작업실을 지었고. 그 많았던 대추나무들이 지금은 많이 사라져 버렸다.

그 모든 나무들이 경제적 논리나 다른 이유로 사라지거나 다른 작물로 바뀌어 버린 것이다. 인간 사회도 이와 같이 '어떠한 위기 때문에 원치 않게 다른 곳으로 내몰린 사람들'로 보이며 그것은 우리 모두가 난민처럼 보여진다. 비단 정치나 종교적 난민이 아니더라도 무언가가 우리를 원치 않는 곳으로 내몰고 있는 것이 현실이다. 좋은 교육을 받기 위해 일자리를 찾기 위해 일생을 떠도는 것이 현대인이 아닌가? 아무도 인식하지 못하지만 도처에 존재하는 이러한 존재적 위기가 불편하지만 진실이다. 우리들은 애써 시선을 피해 결국 마주할 수 밖에 없는 보편적 위기를 상징화하여 공간에 펼쳐 보여주고 싶다.

이기성







불편한 진실-난민들, 가빈실지, 나무뿌리, 2020

공간
 망각의 영속적 활동은
 모든 행위에 공상적이고 비현실적이며,
 모호한 성격을 부여하므로
 확실한 것이 속하는 좁은 가장자리 이면에는
 무한 공간이 펼쳐진다.

대략적인 것.

꾸며대는 것,
 변형된 것,
 과장된 것,
 잘못 이해된 것의 공간은
 위험하다.

있는 그대로의 세계가 주는 불편함

이기성은 작품 〈불편한 진실〉에서 '있는 그대로의 세계'를 진술하려 한다. 그리고 그 말은 있는 그대로의 세계를 마주하는 것에 대한 불편함으로 떠오른다. 실제 하는 세계와 마주하는 것이 불편할 만큼 가공된 세계, 시뮬라크르의 세계에 젖어 있는 삶이기 때문이다. 그리고 끝없는 질주 뒤에 주어진 것으로 다가와 있는 세계, 관리된 사회의 질서 속에 살아가던 삶에 던져진 이기성의 작품은 불편함을 동반한다.

〈불편한 진실〉은 대상으로 바라볼 수 있는 작품이 아니다. 작가가 보여주고자 하는 세계를 마주하기 위해서는 어둠 깊은 공간으로 들어가야 한다. 무한히 열린 장 안에 몸을 담고 만나 세계는 자연과 사회의 고리 안에서 작동하며, 단순하지도 투명하지도 않다. 그것은 작가가 구현하는 세계와 바라보는 자의 세계와 작품이 서로 얽혀 들어가 펼쳐지는 세계이기 때문이다. 선택할 뿐 더하거나 빼지 않고 '있는 그대로의 세계', 작가가 추구하는 있는 그대로의 세계란 에너지가 무질서로 향해 변화하는 세계 그 변화의 방향에 놓인 세계를 그대로 보여주는 것에 있다. 흙이 물은 채로 말라가는 대추나무의 뿌리나 녹슨 쇠가리는 작가에게 소멸로 향해 가는 '있는 그대로의 세계'를 드러내는 매체이다. 그러기에 작가는 인위적인 어떤 조형적 언술도 더 하지 않는 단순함을 고집한다.

그리고 작가는 이러한 엔트로피적 사유로부터 현실의 삶에 대한 목소리를 증첩 시킴으로써 울림을 더한다. 작품은 뿌리를 드러낸 사백여 개의 그루터기가 물감이 되어 흩뿌려지듯 전시장 바닥을 채우는 것으로 구성되어 있다. 각각의 그루터기는 투박하고 강한 꺾임으로 또는 잔뿌리의 섬세함으로 땅에 뿌리를 내리고 서 있던 그 원강한 시간을 떠올리게 한다. 조형적인 의도와 손길을 배제한 낯것의 세계, 작가는 조형성에 대한 추구라는 어떤 의도적 행위를 배제하는 것으로서 작품의 단순성을 강조한다. 이를 통해 대추나무 뿌리가 가진 무수하고도 굴곡진 선들이 제 모습을 드러낼 수 있다고 보기 때문이다. 그래서 작가는 작가의 손길을 최소화하려 한다. 그러나 그러한 단순함을 통해 작가는 역설적으로 자연의 복잡성을, 사용할 수 있는 것에서 사용할 수 없는 것으로 변화하며 증대되는 무질서와 우연성에 의해 구성된 세계를 보여준다. 작품은 무질서로 향하는 자연 자체가 드러나는 장소이자 경제 논리에 의해 쓸모를 잃고 폐기되는 삶을 말하는 은유의 장소가 된다.

친숙한 낯설음으로 확장되는 거기

〈불편한 진실〉은 낯선 감각으로 먼저 다가온다. 도심 한복판에 자리한 전시장 공간에서 마주하는 말라가는 나무의 냄새는 도심에 길든 감각을 흔들어 놓는다. 인공적인 전시 공간 속에 돌연히 개입된 자연은 예술이라는 사건을 발생시키는 장치가 된다. 도시는 경제의 논리로 정교하게 짜인 인공의 공간이다. 그의 작품은 그 정교함에 균열을 내고 들어선 낯선 자연이다. 그 낯설음으로 공간은 우리가 보지 못한 것, 보이지 않던 것이 드러나는 장소가 되고, 진리가 생성되는 사건에 자리를 내준다. 자연의 일부인 우리에게 자연의 냄새는 친숙함으로 오는 동질감이 교차하며 익숙하지 않은 감각을 건드리는 낯설 속에 전해오는 교묘함으로 낯설의 냄새가 이끄는 알 수 없는 것, 드러나지 않은 것으로 있는 장소로 향하게 한다.

후각을 통해 다가온 작품은 다시 시각에 의해 증첩된다. 전시장 입구 너머로 보이는 나무의 잔해는 하나의 풍경으로 다가온다. 그러나 작품이 전시된 공간으로 들어서는 순간 그 차단된 시각적 거리조차 무너지고, 그것은 보이는 것이라기보다 나의 몸으로 더듬어가는 장소가 된다. 그것은 쓸모없어진 것으로 가득 찬 폐허다. 그가 바라보는 오늘의 모습이다.

전시장 어디에서도 작품은 전체로 조망되지 않는다. 벽과 기둥으로 인해 나의 시선에 완전히 포획되지 않는 작품. 나직하게 바닥에 깔려 어둠을 토해내듯 자리한 작품. 〈불편한 진실〉은 시선이 닿지 않는 것으로 남아 있다. 작가가 담고 싶어 했던 알 수 없는 것, 분위기라고 표현하는 '신비' 일지 모른다. 신비의 영역은 작품을 현실의 영역과 거리를 둔 무엇과 현실과 힘겨게 하는 무엇이 힘겨게 작동할 여지를 마련해 두기 때문이다. 단지 바라보는 대상으로 있는 작품이 아닌 까닭에 작품은 몸이 체험하는 장소로, 사건을 통해 거듭나야 한다. 작가는 우리가 작품 속으로 걸어 들어가 작품과 만날 수 있도록 작품을 열어 두었다. 무한히 열린 장 안에서 몸이 감각 하는 세계를 통해 우리는 각자 자신이 만나는 세계를 바라본다. 메트로 폰티가 말한 것처럼 그 불투명한 지대에서 우리는 이미 세계에 몸을 담고 세계를 체험하듯이 각자의 몸이 지각하는 세계가 상호작용하는 그 사이에서 작품은 새롭게 생성된다.

그러나 그것은 주어진 질서 속에 몸을 맡기고 일체가 되는 것도 아니고, 그러한 세계에서 분리되어 나와 자족적 세계로 남는 것도

아니다. 작품은 물입을 통해 자기를 상실하도록 하거나 작가가 제시하는 의미를 충실히 읽어 내라고 하지 않는다. 뺏어 나온 나무뿌리며 그 뿌리와 흙 부스러기가 어지럽게 놓인 전시 공간은 작품이 던지는 것에 몰입해 일체를 이루도록 내버려 두지도 않는다. 관객은 자신의 삶이 새겨진 몸을 내어주고 의미를 나눈다.

있는 것 그대로의 세계

〈불편한 진실〉은 대추나무 그루터기로 이루어진 작품이다. 작품을 이루는 하나하나의 그루터기는 나무기둥이 잘리고 뿌리가 뽑혀 나오는 과정에서 하나의 생명체로서 성장 활동할 수 없게 된 것이다. 꽃 피우고 열매를 맺을 수 없는 대추나무, 생명을 유지하기 위해 생명체를 조직하여 질서 잡을 수 없으므로 물리적인 측면에서 보면 사용할 수 없는 에너지로 가득 찬 상태이다. 사용 가능한 에너지가 사용 불가능한 형태로 변환되는 정도를 측정하는 것을 엔트로피라 한다.

엔트로피는 시간과 공간, 물질을 지배하는 법칙이다. 이 맑은 물에 의지해 살아가는 구체적인 삶을 지배하는 법칙이 된다. 우주는 소멸과 무질서로 향해 있다. 제레미 리프킨은 무질서로 향한 방향을 거꾸로 돌리려는 시도는 주위의 무질서를 높이는 것으로 연결된다고 말한다. 다시말하면 그동안 과학 문명은 우리의 세계를 질서 있고 풍요로운 세계로 이끌어 온 것으로 보였다. 그리고 과학과 기술에 의해 더욱 질서 있는 세계가 이루어진다는 믿음을 갖게 했다. 하지만 엔트로피적 관점에서 보면 우리의 멋진 신세계를 탄생시키기 위해 한정된 에너지의 총량에서 사용할 수 없는 에너지로의 전환을 재촉한 것에 불과한 것이 되고 그 방향을 되돌릴 수 없다는 것이다. 우리가 에너지 흐름을 높여 나가면 나갈수록 그만큼 세계 전체 에너지 환경은 빨리 고갈되고 무질서가 증대되는 것이다.

작가는 우리를 둘러싼 모든 것들이 변화하는 것, 소멸하는 것으로 향해 있는 것으로 인식한다. 이러한 엔트로피적인 사유는 작가의 이전의 작품에서도 엿볼 수 있다. 철가루를 이용한 작업에서 작가는 패턴을 만들어 흩어진 쇳가루에 질서를 만드는 일련의 작업을 선보였다. 우연성과 상호작용에 의한 것으로 결정적인 것이 아닌 비결정적 상황으로 알려 있지만, 질서에 의한 진보를 확산하는 모던적 사유로 향해 있다면 질서와 조형성을 추구한다. 작가는 자석을 이용하여 정형 비정형의 모양새와 패턴을 만들고 쇳가루를 고정하여 원하는 형태의 패턴을 얻었다. 엔트로피가 증대되는 상황을 역행시켜 질서 있는 작업을 규정하려 한다. 또 다른 한편으로 작가는 폐기된 사물들, 각종 악기와 카메라, 책등의 오브제 표면에 철가루를 입혀 녹슬게 함으로써 고 엔트로피 즉 사용할 수 없는 에너지로 변화되는 것에 초점을 이동시키고 있다. 그것은 질서의 상황을 만들고 고정하려는 작용들의 반대편에서 일어나고 있는 사용할 수 없는 에너지가 극대화되는 방향, 소멸해 가는 것에 관한 서술이다. 악기, 카메라, 책조차 녹슬어 사용할 수 없는 에너지로 가득 찬다. 마치 자본의 논리에 의해 예술이나 무화조차도 쓸모없는 것이 되었을 때 폐기되는 것에 대한 자조적인 질문을 던지는 듯하다.

쇳가루를 이용한 그의 작품은 뫼비우스의 띠의 안과 밖처럼 결국 하나의 시스템 안에 상호 연관되어 맞물린 두 가지 형태라고 할 수 있다. 시공간의 지배를 받는 물질세계는 물리법칙에서 모든 것은 변화한다. 한 형식에서 다른 에너지 형식으로 그 형태가 변화될 수는 있지만, 에너지 자체는 일정하여 새로이 창조되거나 소멸될 수 없다. 이때 변화의 방향은 언제나 우주의 질서 있는 상태에서 무질서, 즉 엔트로피가 증가하게 한다. 작은 단위에서의 질서는 큰 단위의 자연계에서는 사용할 수 없는 에너지의 증가 즉 고엔트로피로 나타난다는 것이다. 이처럼 자연계에서 발생하는 질서와 무질서의 양면을 그의 작품에서 조형적 요소로 작용함을 볼 수 있다.

문명의 발전은 변화를 거부하고 영속화하려는 것에 관심을 가져왔다. 서구 미술에서는 변화, 생성, 소멸하는 세계를 화면 속의 한 장면으로 고정하여 재현하거나 구체성을 배제한 순수 조형으로서의 탈시간적 세계를 구축하려는 흐름을 이어왔다. 그러나 그러한 흐름의 이면에 또 다른 현상이 펼쳐지고 있다는 것에 대한 인식은 대지미술 작가 스미슨은 이성과 진보적 역사관 중심으로 이루어져 온 전통 미술사를 부인하고 엔트로피를 부각시킨 것에서도 볼 수 있다. 미니멀 아트를 미술에서 엔트로피 증대에 대안으로 간주한 것 또한 미니멀 작품이 저엔트로피 상태를 구현하고 있다고 평가했기 때문이다. 작위적인 텅 빈 듯한 느낌, 정적인 효과를 창출하는 미니멀 아트의 특성은 사용 가능한 에너지로 가득 찬 물리학의 저엔트로피 상태를 설명하는 것으로 보았기 때문이다. 이것은 외부에 고엔트로피 상태를 발생시키는 인위적인 질서 잡음이 아니다.

〈불편한 진실〉을 구성하는 뿌리뽑힌 나무는 잘리고, 부러지고, 흩어 문은 채로 있다. 그루터기가 텅빈 공간은 그야말로 시각적으로 무질서함이 고스란히 드러나는 장소이다. 그리고 시간의 흐름과 그 흐름이 무질서 즉 사용할 수 없는 에너지로 향해 가는 장소이기도 하다. 생명이 바람과 비와 생명을 둘러싼 세계가 함께 들어와 만들어 낸 굴곡과 생명을 유지하게 뺏어낸 뿌리의 자잘함, 그 생

명을 굳건히 받치고 있었을 흙조차 작품 안으로 들어와 있다. 그리고 그러한 것들은 보이지 않는 가운데 색을 잃어 가고 마르고, 틀어지며 변화되어 가고 있다. 이기성은 자연에 속한 어떤 것도 변화하지 않는 것으로 남을 수 없다고 본다. '있는 그대로의 세계'를 표현하려는 그에게 이러한 사유로의 귀결은 당연할 수 있다. 그는 보이는 것을 작품 세계에서 다시 나타내는 것에 관심을 두기보다 보이지 않는 것으로 있는 것에 관심을 둔다. 이기성은 그의 노트에서도 인위적인 행위를 경계한다. 그는 대략적인 것 꾸며대는 것, 변형된 것 과장된 것의 공간은 위험하다고 쓰고 있다. 그는 확실한 것이 속하는 좁은 가장자리 이면에 무한 공간이 펼쳐진다고 적어 두었다. 작가의 미니멀적 사유를 읽게 하는 부분이다. 우리의 삶에 구체성을 부여하는 물리적인 세계가 갖는 법칙성은 자연의 에너지 흐름 속에 자리한 인간의 한계 상황을 보여주며 이 세상의 모든 것은 변화하고 그 흐름 앞에 순응할 수밖에 없다고 말하는 것처럼 보인다. 그러나 폐하는 경제 논리라는 인간의 인위적인 요소가 빛어낸 결과일 수 있다. 여기서 이기성의 작품은 단순히 자연의 이치에 대한 순응이나 미니멀리즘에 머무는 것이 아니라 또 다른 담론을 중첩 시킴으로써 오늘로 향하게 한다. 그의 '있는 그대로의 것'은 관리되고 질서 지어진 삶으로 만들어진 세계의 실체로 향한다. 이것이 작가가 우리를 오늘의 담론에 함께 할 수 있도록 하는 부분일 것이다.

이기성의 엔트로피적 사유는 자연에 겨누었던 칼날이 우리를 향하게 되는 사태에 직면하여 다시금 귀 기울이게 한다. 코로나 사태는 인간의 편리와 자본의 확대를 위해 자연을 잘 제어되고 있는 우리의 쓸모에 맞게 사용하고 있다는 생각이 갖는 허구성을 보여준다. 통제할 수 없는 무질서로 향한 생태계를 마주한 오늘, 그의 작품 〈불편한 진실〉은 그야말로 불편한 진실을 보여주는 것으로 보이기 때문이다. 또 한편으로 쓸모없음을 통해 현실의 틈을 만드는 그의 작업은 쓸모없음으로 폐기되는 존재를 양산하는 경제적 논리에 대한 냉소적인 목소리를 담고 있다. 랑시에르가 말하듯 몹이 없는 자, 자본의 이름으로 거부된 이름을 우리 앞에 불러 세우기 때문이다. 그것은 생명으로 존재하는 우리의 보편적인 이야기인 동시에 이 시대를 사는 우리 각자의 이야기이기도 하다.

보이지 않는 것으로 있는, 있는 그대로의 세계

작가가 작품에 쓴 대추나무는 생산성이 낮다는 이유로 뽑혀 나간 것들이다. 대추나무의 뿌리는 각을 세우며 힘차게 뺏어 있다. 나무에 의지한 지역의 삶과 함께 한 시간을 짐작할 수 있게 한다. 그 대추나무가 뽑혀 나간 자리에 포도나무가 여름 벌레 색을 발하며 정연하게 줄지어 서 있는 모습은 버려진 대추나무 그루터기가 나뭇구는 모습과 대조적이다. 생산성과 자본이라는 단어 앞에서 오랜 세월 단단히 머물어 온 대추나무의 붉은 줄기도 한순간에 잘려나가 버려진 것이다.

자연계의 에너지 방향은 소멸과 무질서로 향해 있다. 그것을 돌리려는 노력은 주위의 무질서를 증가시킬 뿐이다. 그런데 질서라는 이름으로 더 나은 삶이라는 이름으로 다른 존재를 위기로 몰아넣는 현실이 있다는 것을 외면한 채 자본을 앞세운 경제 논리로 바라보는 세계는 쓸모를 다한 것으로 폐기되는 삶을 자연의 귀결인 마냥 등식화하려고 한다. 그러나 그것은 자연법칙처럼 객관적인 것이 아니라 인간의 욕망이 만들어 낸, 그리고 힘의 논리가 작용한 것이라는 사실을 망각한 것에서 비롯된 것일 뿐이다. 작가는 자본의 논리에 의해 포획된 자연의 모습에서 오늘을 사는 우리의 모습을 더한다. 그리고 우리의 삶의 조건이라 말해지는 자본에 밀려 존재의 위기에 직면한 존재에 대해 목소리를 드러낸다.

작가는 자본이 되지 않아 살아 엮어진 작물처럼 뿌리 뽑힌 대추나무에서 원치 않게 다른 곳으로 내몰린 사람들의 존재적 위기를 본다. 정치적 종교적 난민이 아니더라도, 무언가가 우리를 원치 않는 곳으로 내몰고 있는 것이 현실 앞에서 우리 모두 난민이 된 것 같다고 말하는 작가에게 이러한 존재적 위기는 불편하지만 진실이다. 그는 애써 피해도 결국 마주할 수밖에 없는 위기를 상징화하여 공간에 펼쳐 보인다.

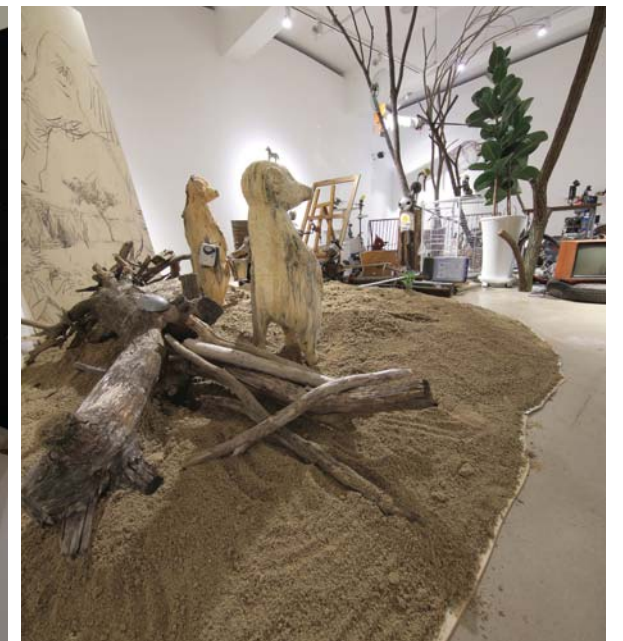
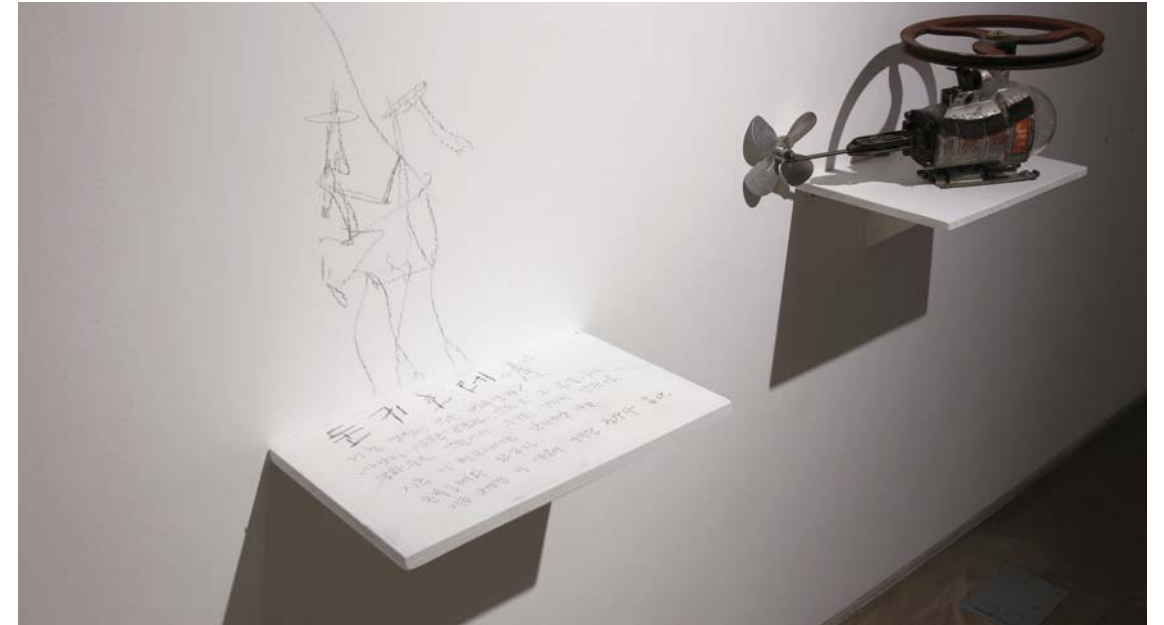
그러기에 뿌리뽑힌 나무, 그것은 존재적 위기에 처한 인간에 대한 상징이다. 밀동치가 잘린 채 뿌리를 드러낸 나무는 쓸모를 다하고 폐기된 자연의 모습인 동시에 자본주의 논리가 작동하는 삶의 모습이기도 하고 한낱 대상에 불과한 것으로 전락한 타자의 모습이기도 하다. 그러한 존재를 보여주기 위해 외부의 어떤 개입으로부터 차단된 작품 공간을 만들고자 한다. 그것은 우리가 외면한, 그래서 알 수 없는 것으로 있는 현실, 우리의 또 다른 현실을 보여주려는 의도인지 모른다. 문득 얼어붙힌 커튼 너머로 내다보이는 도심의 건물과 험터의 나무는 더욱더 찬란한 빛을 발하고 있다. 열린 틈새로 들어온 빛은 뿌리뽑힌 그루터기의 잔해에 선연한 햇빛을 더하며 소멸로 향하는 타자의 등걸을 비춘다. '있는 그대로의 것'으로 있는 오늘의 두 얼굴이다. 그리고 불편함이 만드는 긴장을 통해 폐하는 스스로를 세우나가는 생성의 장소로 거듭나기 위한 모색이 시작되는 장소가 된다.

미술평론 배태주

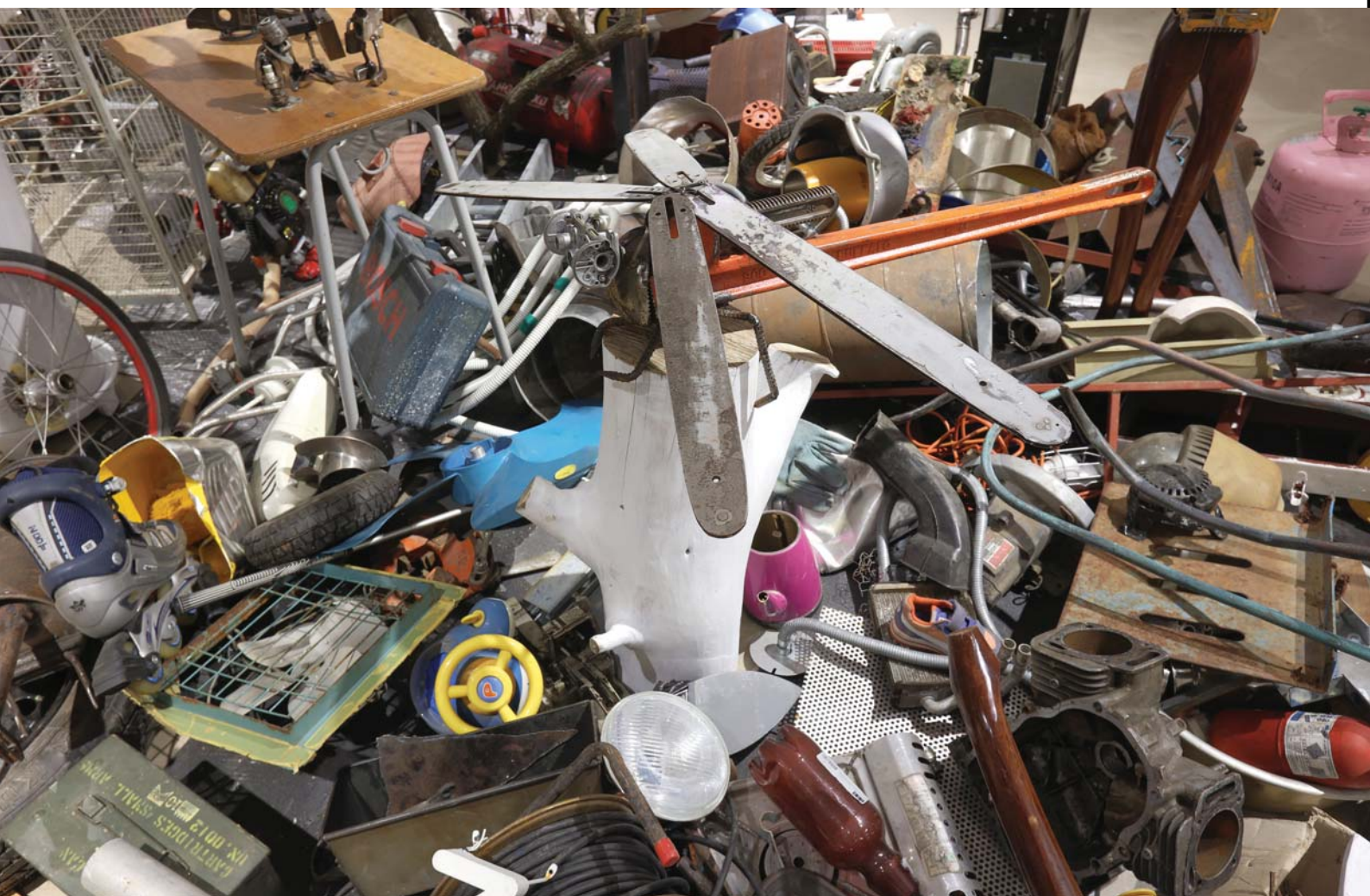
2020 Hello! Contemporary Art
Spot5. 김호성의 실내원림 '상상의 싹' 설계

Kim, Hosung





나의 별 1,000x800cm, 고철, 나무 외 혼합재료, 2020



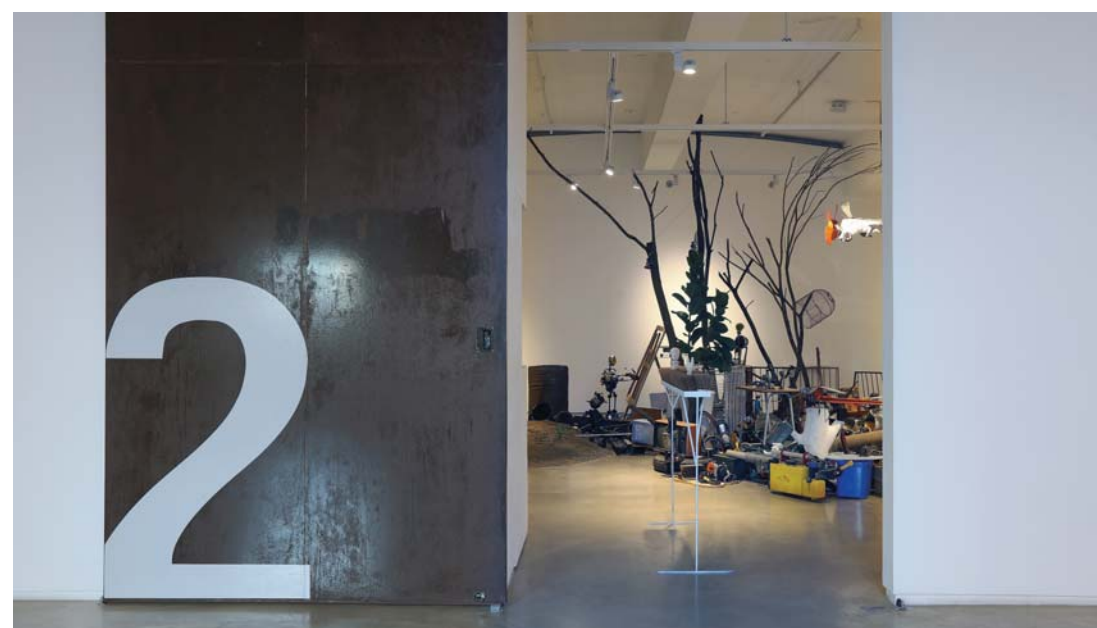
나의 별 1,000x800cm, 고철, 나무 외 혼합재료, 2020

작가노트

모든 물건들은 용도에 맞는 형태와 색채를 가지고 있으며, 그런 다양한 형태와 색채는 작가의 상상력으로 조각이 된다. 많은 부품들을 선별하여 가장 어울리는 부품을 찾는 건 작가 자신을 찾아가는 모습이기도 하다. 이런 과정이 없으면 결국 자신은 미완성이란 모습으로 살게 된다.

나 자신도 자연이 만든 작품의 일부이고, 나의 작품들 속에 나 자신도 그들의 일부이다. 서로가 서로를 만들어주는 게 작품의 방향이라 하겠다. 도움을 주고 도움을 받는 생각이 공간에서 그런 변해가는 자신을 찾았으면 한다.

김호성



김호성의 <나의 별>

1. 봉산문화회관 기획전에서 김호성의 주제는 <나의 별>이다. 이 별은 생텍쥐페리Saint-Exupery의 『어린왕자』에서 어린왕자와 여우가 만나 세상에 하나뿐인 존재가 되어가는 것처럼, <나의 별>은 쓰임새를 다하고 버려진 물건들이 그만의 모양으로 새롭게 관계 맺고 특별한 존재가 되어가는 소행성이다. 이 행성에는 어린 시절의 꿈과 어른이 된 내가 만나 미래를 품고 갈 현재의 꿈이다. 김호성을 만나기 위해 나섰다. 햇살 좋은 날 공기 맑은 가창. 코로나19 팬데믹으로 작업장과 가깝다는 카페에서 처음 만났는데 야외에 앉아있는 사람들 대부분이 마스크를 착용하고 있다. 첫인상 참 소박하고 선해 보였다. 커피를 마시며 그간에 살아온 얘기와 이번전시는 어떻게 준비하고 있는지 두런두런 얘기를 나누다 옆집처럼 가까운 작업장으로 갔다. 작업실로 가기 전에 작업장이 너무 지저분하니까 놀라지 말라고 한다. 작업장 바로 앞에는 개천에서 맑은 물이 흐르고 있다. 카페 가까이 이웃하는 비닐하우스로 향했다. 몇 번이고 작업장을 보고 놀라지 말라기에 기대는 하지 않았지만, 창작공간에 대한 나의 선입견이 컸던 모양이다. 입구에서부터 적잖이 놀랐다. 놀라지 말라고 했던 이유가 있었다.

긴 비닐하우스 안에는 낱가나 고장이 나서 버려진 잡다한 물건들이 뒤섞여 여기저기 쌓여 있다. 커다란 쓰레기장을 방불케 하는 곳으로 걸어 들어가니 한 구석에서 낡은 기계부속이나 가전제품과 자전거 등등 그야말로 쓸모없어 버려진 물건들을 닦고 조립하는 생생한 현장이 눈에 들어 왔다. 김호성이 <나의 별>을 위해 작업하는 공간이다. 이 작가는 쓰레기를 잔뜩 늘어 놓은 비닐하우스 작업장을 '나의 행성'이라고 설명한다.

이 행성에서 김호성은 버려졌던 물건 하나하나에 장미를 키우는 소년의 꿈을 담는다. 어린왕자가 장미를 키우는 마음으로 작업한다. 버려진 물건을 꼼꼼하게 보고 또 보면서 쓰임새와 모양에 따라 같고 닦아서 행성의 주인공으로 만든다. 이렇듯 김호성의 <나의 별>에는 버려진 물건이지만 서로의 관계 맺기를 통해 소중한 존재로 거듭나는 것이다. 생텍쥐페리의 『어린왕자』에서 어린왕자가 여우를 만나 소중한 것의 의미를 찾아 소행성으로 돌아 온 것처럼, 김호성의 <나의 별>은 어린 시절의 꿈과 희망을 찾아가는 여정이다.

2. 김호성은 어린 시절 부모님의 기대를 벗어나 미술대학을 진학했다. 그래서 졸업 후에는 기대에 부응코자 꿈보다는 현실적인 삶을 택했다. 이런 선택적 삶은 잊을 만하면 어린 시절 꿈들이 불쑥불쑥 현실과 이상의 경계를 허물곤 했다. 그 사이를 오락가락하며 살다가 더 늦기 전에 어린 시절 꿈을 향했다. 이 선택에는 『어린왕자』가 주는 강렬한 여운 때문이었다. 특히, '어린왕자와 여우'가 만나 서로에게 소중한 존재가 되는 것. 수많은 것 중에서 특별한 의미를 가지게 하는 것이 무엇인지, 그런 삶을 살고 싶었기 때문이라고 한다. 이제 그는 당당히 누구도 관심을 갖지 않았던 버려진 물건을 특별한 존재로 만든 <나의 별>로 초대한다. 이 별은 소년의 꿈을 담은 소행성이다. 이번 전시 주제인 <나의 별>은 다른 꿈으로 살아왔던 '나' 혹은 '너'의 꿈을 찾는 여정이다. 버려진 물건 속에서 꿈을 이루지 못한 자신을 발견하면서 더 늦기 전에 꿈을 이루고자 선택한 그의 마음은 버려진 물건의 생김새를 꼼꼼히 살피고 물건 하나하나의 짝을 찾는다. 이렇게 찾은 짝들의 낯선 생김새는 별지기의 정성스런 손길을 거쳐 익숙한 형상으로 재탄생한다. 이렇게 탄생한 <나의 별> 입구에는 '어린왕자와 여우의 첫 만남'이 기다린다. 어린왕자와 여우가 만나 서로에게 길들여지면 '특별해지는 관계'를 따라 별지기가 만든 소행성에서 저마다의 꿈을 담는다.

이 전시 공간 한쪽 모래언덕에는 나무로 조각된 몽구스(mongoose, 몽구스과Herpestidae에 속하는 포유류의 총칭으로 고양이족체 비라고 함) 두 마리가 서 있다. 몽구스 뒤에는 대형 화판 두 개에 풍경이 담겼다. 하나는 큰 나무가 다른 하나에는 코끼리가 그려져 있다. 몽구스 한 마리는 가만히 서서 먼 곳을 바라보고, 다른 몽구스는 이어폰을 끼고 음악을 듣는다. 평화로운 시간을 보내는 몽구스 가족이다. 몽구스 가족이 있는 모래언덕과 마주한 곳에는 버려진 쓰레기 더미처럼 폐자재들이 쌓여있다. 가까이 다가가면 그 속에서 잠자리, 아이 로봇, 장애를 가진 로봇(꿈을 이루지 못한 아픔) 그리고 자동차와 코끼리를 만날 수 있다. 이젤 앞에는 화가 로봇이 풍경들을 그리며 서있다.

마치 쓰레기에서 보물을 찾듯 찬찬히 보고 있다면 시조새도 있고 사자와 부엉이 그리고 안경을 쓴 '우뿔이'와 노란 모자를 쓴 '걸령이'도 보인다. 하늘에는 비행기가 날고 옆을 들어가면 다른 한쪽에는 달에 착륙한 우주인이 손짓을 한다. 이렇듯 김호성의 <나의 별>은 이루지 못한 꿈이거나 잊고 있던 꿈을 일깨우는 여정이다. 이 꿈을 향한 여정에는 버려진 물건들을 닦고 조이고 붙여서 그만의 꿈으로 다시 태어난다.

<나의 별>이 꾸는 꿈은 어린 시절 누구나 가졌던 꿈이지만, 어른이 되어 이루지 못한 꿈을 꾸게 하는 어른의 꿈이다. 이 꿈은 생텍쥐페리의 『어린왕자』에서 보아 뱀이 통째로 코끼리를 삼킨 모자그림과 보아 뱀의 뱃속 그림의 경계에서 상상을 일깨우는 특별한 의미를 찾아가는 꿈, 버려진 물건들을 통해 실현 가능한 꿈을 만들어 간다.

프랑스의 소설가이자 비행사였던 생텍쥐페리의 『어린왕자』는 비행도중 사하라 사막에서 불시착했다가 기적적으로 구출되었던 저자의 경험을 바탕으로 쓴 어른동화다. 이 책은 김호성에게 자신의 꿈을 포기하지 않게 했다. 요점은 여우를 만난 어린왕자가 수많은 것 중에서 인내와 책임감을 알고 소행성으로 돌아와 장미를 키우는 어린왕자였다고 한다. 이 소중함에 감동을 받은 김호성은 그의 소행성에서 장미를 키우듯 버려진 물건에 그만의 특별한 의미를 만들어 간다.

3. 화가라는 직업을 포기하고 비행기 조종사가 된 '나'는 엔진 고장으로 사하라 사막에 불시착한다. 이때 어린 왕자가 나타나 양 한 마리를 그려달라고 조른다. 어린왕자가 요구했던 양의 그림, "당신이 원하는 양을 그리고 싶다면 그 양은 이 상자 안에 들어 있어" 라는 말이 주는 의미, 그것은 꿈을 꾸게 하는 원동력인 상상력이다. 꿈은 현실이 되기 전 저마다의 마음에 품고 있는 앞선 미래일 것이다.

일곱 번째 별인 지구에서 뱀과 꽃을 만나고 나서 높은 산에 올라가 외로움으로 친구를 찾아 외치지만, 단지 메아리로 돌아온다. 그러다가 수천 송이가 피어있는 장미꽃 정원을 보고 놀린 어린왕자는 장미꽃이 세상에 하나뿐이 아니라는 사실을 알고 슬퍼한다. 슬픔에 잠겨 울고 있을 때 나타난 여우와의 만남. 어린 왕자가 놀자고 하지만, 여우는 길들여져 있지 않아서 같이 놀 수 없다고 한다. 길들인다는 것은 관계를 만든다는 것이고, 나를 길들일 수 있다면 서로에게 오직 하나밖에 없는 존재가 될 수 있다는 것이다. 김호성이 <나의 별>로 자신의 꿈을 찾게 했던 가장 중요한 대목이다.

『어린왕자』는 1943년 영어판과 불어판이 동시 출간된 이후 세계 여러 나라 언어로 번역되어 가장 많이 읽힌 책 중의 하나다. 이 책은 어린이와 어른이 함께 보는 동화의 명작이다. 김호성은 이번 전시를 통해 특히, 어린왕자와 여우의 첫 만남과 대화에서 영향을 받아 <나의 별>을 만들었다. 그래서 이번 전시에도 입구의 출구에 '어린왕자와 여우가 만나는 순간'을 상징적으로 설치했다. 사막에서 만난 여우가 '가장 중요한 것은 눈에 보이지 않는다.'고 했던 말도, 어린왕자가 '사막이 아름다운 것은 어딘가에 샘을 감추고 있기 때문'이라는 말은 확실히 눈도 뜨게 하는 명언이다.

이렇듯 김호성의 이번전시는 「어린왕자」에서 받은 감동을 <나의 별>로 그가 꾸는 꿈이자, 함께 꿀 수 있는 꿈으로 초대해 눈을 뜨게 한다. 이 초대에 응답하는 것은 상상력이다. 상상은 어린아이도 어른도 꿈꾸게 한다. 그리고 그 상상이 품고 있을 그리움과 온기가 식지 않는 한 누구나 어린 시절의 꿈은 현실이 된다. 자신의 꿈을 이루기 위해 잠시 불시착한 이들이라면 이번전시 <나의 별>에 동행해서 '나의 꿈'을 만나는 시간이 될 것이다.

4. 폐품을 활용한 미술은 이미 20세기 초 입체주의 화가들의 실험적 과정인 종합적 입체주의를 통해 시작되었다. 이러한 미술의 혁신적인 변화가 가능했던 것은 2차원의 평면에 길들여진 일시점의 사고에서 다시점으로서의 전환 과정에서 시도한 조형방식의 재구성을 통해 가능했다. 이는 기존의 미술에서 획기적인 재료적 확장뿐 아니라 미술에 대한 인식의 혁신이었다. 이러한 인식의 변화를 통해 쓰레기에서도 아름다움을 발견하는 미술이 되었다.

산업화된 사회에서 대량생산과 대량소비는 잡동사니를 재료로 시대적 감성을 반영하는 '정크아트'라는 예술을 낳았다. 새로운 꿈을 실현하는 김호성의 작업 역시, '정크아트'를 통해 잃어버린 꿈을 <나의 별>로 실현한다. 이 작가는 "처음 용도에 맞게 사용된 물건들은 자기의 역할이 끝나면 버려지게 된다. 우리들의 삶도 이렇하지 않을까?"라는 생각을 하게 되면서 시작했다고 한다. 그래서 늦게 찾은 꿈을 낡은 물건에 투영하면서 <나의 별>이라는 소행성에서 잃어버린 꿈을 찾는다. 이 꿈에는 버려진 재료(잃어버린 꿈이기도 한)들끼리 만나 서로의 존재가 되살아나는 것으로 완성된다.

김호성의 <나의 별>, 모래언덕 위에 몽구스 가족은 서로에게 하나밖에 없는 존재가 되었다. 몽구스 가족이 사는 별과 쓰레기 더미로 가득한 별이 공존한다. 그 속에서 각자의 생김새가 결합해 하나 밖에 없는 새로운 존재가 되어 간다. 이 작가가 꿈꾸는 <나의 별>은 쓰다가 버려진 물건 속에서 어린왕자에서 장미꽃을 소중하게 만드는 힘처럼, 많은 시간을 들여 같고 닦아 관계 맺기를 한다. 쓰임새를 다한 물건이 서로에게 소중한 관계가 된다. 그 존재의 가치를 발견하는 정성은 우리 모두의 가슴에 품고 있는 나의 별을 빛나게 한다.

김호성의 꿈을 담은 이번전시는 상황에 따라서 자기의 꿈을 놓고 다른 꿈으로 살아왔던 사람들의 모습인 동시에 자신을 닮은 모습이라고 한다. 먼지가 쌓인 오랜 시간만큼 늦게 찾은 꿈을 통해서 아직 꿈을 이루지 못하거나 잃어버린 이들에게 잠재된 꿈을 일깨우고자 하는 것이다. 이번 전시에서 동물과 나무가 있는 자연의 풍경과 도시에서 대량으로 나오는 쓰레기 더미와 그곳에서 태어나는 꿈은 <나의 별>을 빛나게 한다. 쓰레기 더미 사이사이에 발견하는 이질적인 재료를, 어떤 것은 자동차와 로봇이 되고 또 피노키오가 되기도 한다.

봉산동에 전시된 <나의 별>을 걷다 보면 한쪽에는 평온한 상태의 자연의 모습, 다른 쪽은 크고 작은 잡동사니와 기계의 부품으로 만들어진 동물과 로봇 그리고 자동차 등 다양한 형상들을 만난다. 잡동사니 속에서 찾아가는 작가의 꿈은 전시실 벽 선반에도 '엄마새'와 '염소' 그리고 '돈키호테'와 '우주소녀'의 꿈도 자리한다. "우주소녀, 어느 날 한 소년이 지구를 찾아왔다. 지구에서 처음 만난 친구 꽃, 그 꽃을 들고 지구 곳곳을 다니는 소년을 상상하면서 만든 작품"이다. 이렇듯 '일상의 휴식과 잃어버린 꿈'을 담은 김호성의 별은 '사막에서 만난 여우와 어린 왕자와의 소중한 관계처럼, 김호성의 <나의 별>은 버려진 꿈이 상상 속에서 퍼즐을 맞추고 과거의 꿈이 현재의 꿈과 만나 나의 꿈을 깨운다.

현대미술연구소 대표 김옥렬

2020 Hello! Contemporary Art

Hello! Contemporary Art 2014~2019 참고자료
전시소개, 비평, 작가노트, 작가 프로필

2014 Hello! Contemporary Art
실험정신 1978로부터
류재하, 이기철
2014. 10. 1. ~ 10. 14

2015 Hello! Contemporary Art
홍순환, 김성수
2015. 7. 22. ~ 8. 8

2016 Hello! Contemporary Art
리우, 권혁규&김형철&서상희
2016. 7. 13. ~ 8. 6

2017 Hello! Contemporary Art
야외설치 1977로부터
권혁규&김형철&서상희, 박정기, 정재범, 기록전시
2017. 7. 21. ~ 8. 19

2018 Hello! Contemporary Art
유리상자-아트스타 11년 설치미술로부터
정혜숙, 한호, 정지현, 김재경, 기록전시
2018. 7. 20. ~ 8. 11

2019 Hello! Contemporary Art
기억공작소 10년으로부터 자연설계
권효정, 이상현, 신강호, 김성수, 김현준, 기록전시
2019. 7. 19. ~ 8. 10



2014 Hello! Contemporary Art

실험정신1978로부터展

류재하

기간 2014. 10. 1(수) ~ 10. 14(화)

장소 봉산문화회관 야외광장 및 1층 실내외

미디어 영상쇼 "미디어아트@스트리트"

일시 10. 7 (화) 20:00

장소 대구초등학교 방면 봉산문화회관 외벽



2014 Hello! Contemporary Art
 실험정신1978로부터展

이 기 철

기간 2014. 10. 1(수) ~ 10. 14(화)
 장소 봉산문화회관 이위광장 및 1층 로비



2015 Hello! Contemporary Art I

홍 순 환
 structure of gravity

기간 2015. 7. 22(수) ~ 8. 8(토)
 장소 봉산문화회관 야외광장



2015 Hello! Contemporary Art II

김 성 수
꽃밭에 놀다

기간 2015. 7. 22(수) ~ 8. 8(토)
장소 봉산문화회관 2층 3전시실



2016 Hello! Contemporary Art I

리 우
사이버 정원 - 사이를 거닐다

기간 2016. 7. 13(수) ~ 8. 6(토)
장소 봉산문화회관 2층 야외공연장

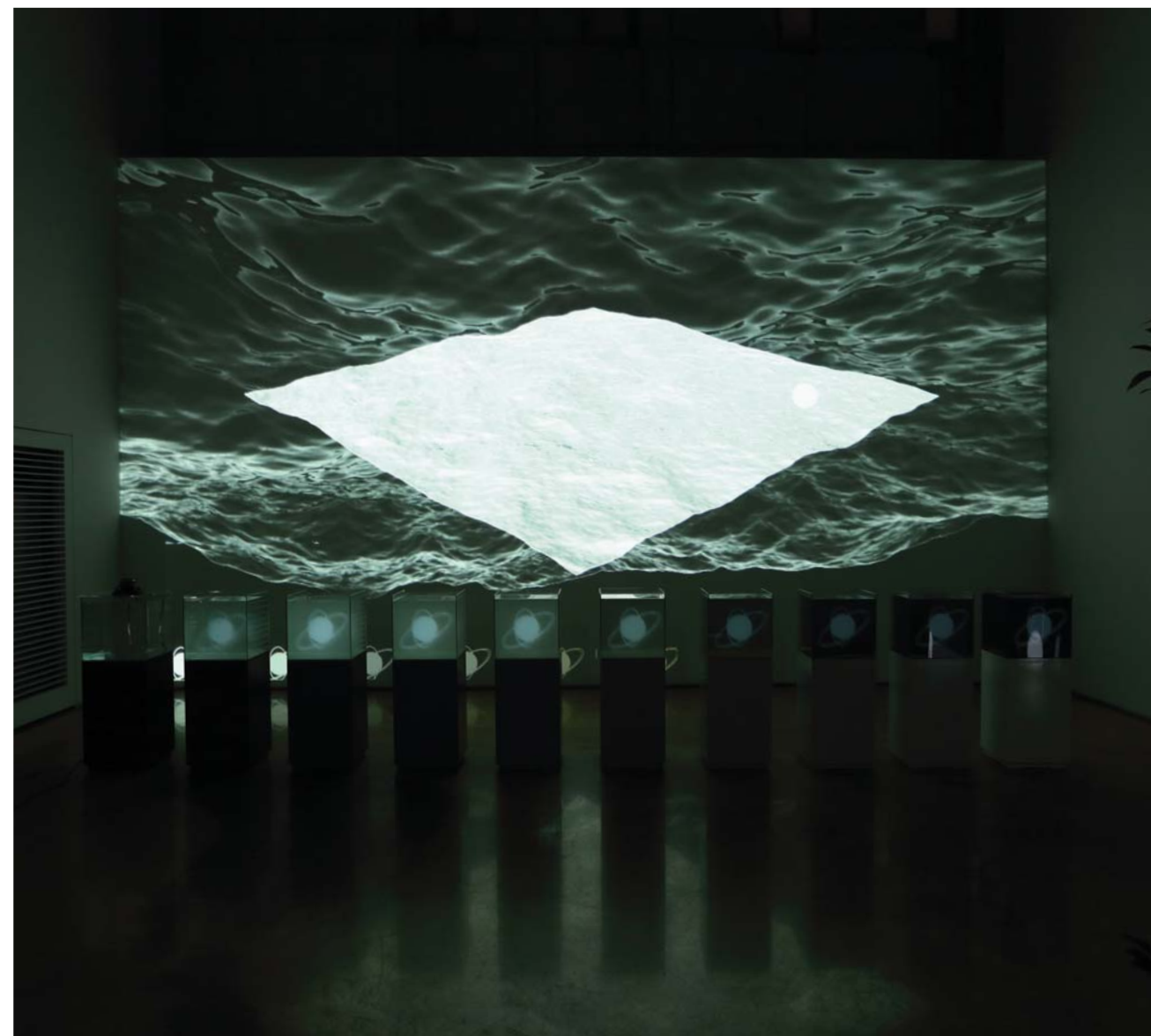


2016 Hello! Contemporary Art II

권혁규

협력 정원에서 놀다

기간 2016. 7. 13(수) ~ 8. 6(토)
장소 봉산문화회관 2층 3전시실

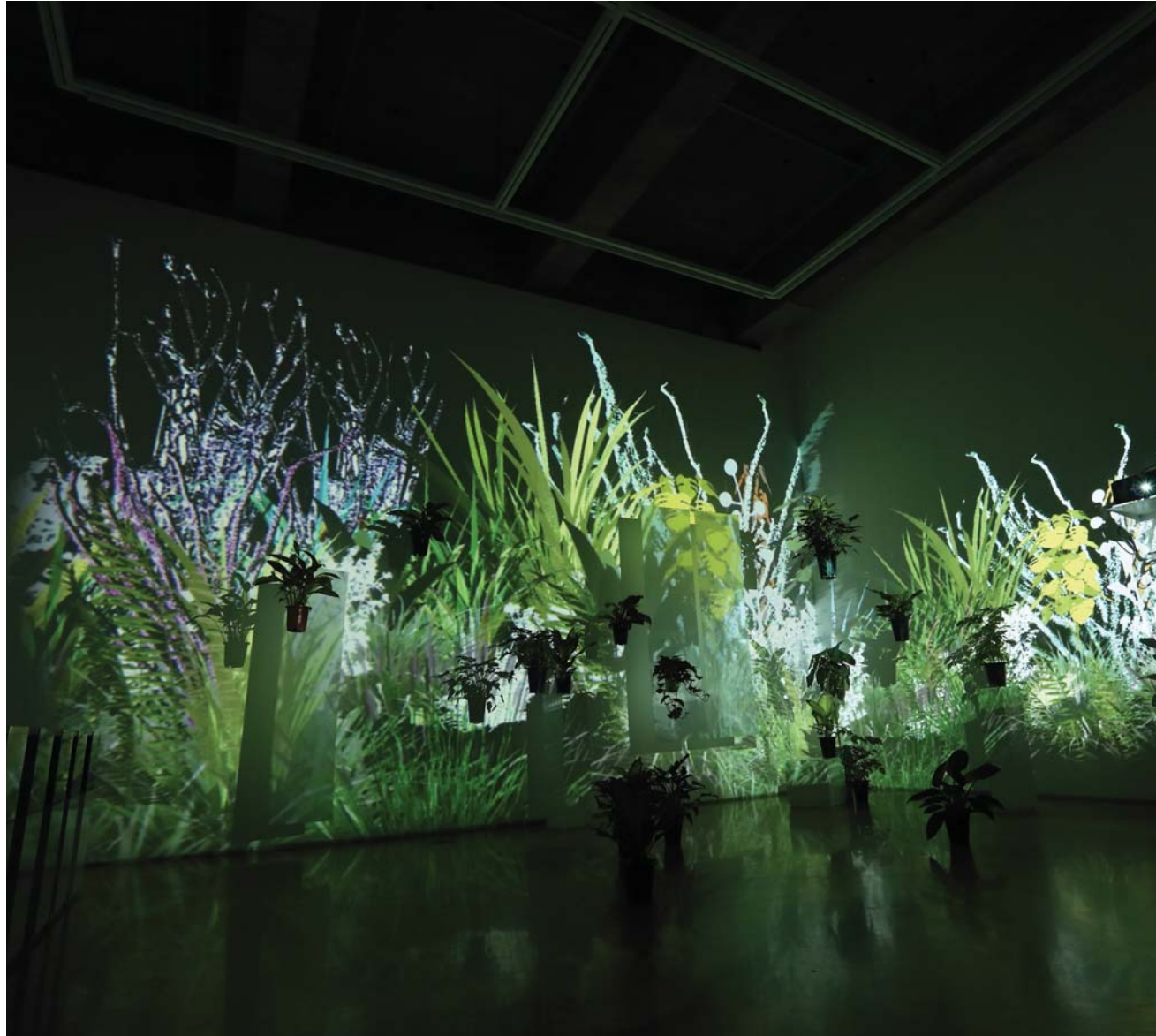


2016 Hello! Contemporary Art II

김형철

협력 정원에서 놀다

기간 2016. 7. 13(수) ~ 8. 6(토)
장소 봉산문화회관 2층 3전시실



2016 Hello! Contemporary Art II

서상희

협력 정원에서 놀다

기간 2016. 7. 13(수) ~ 8. 6(토)
장소 봉산문화회관 2층 3전시실



2017 Hello! Contemporary Art I

야외설치 1977로부터 Spot 1

협력정원展 권혁규

기간 2017. 7. 21(금) ~ 8. 19(노)
장소 봉산문화회관 이위광장



2017 Hello! Contemporary Art I

야외설치 1977로부터 Spot 1

협력정원展 김형철

기간 2017. 7. 21(금) ~ 8. 19(토)
장소 봉산문화회관 야외광장



2017 Hello! Contemporary Art I

야외설치 1977로부터 Spot 1

협력정원展 서상희

기간 2017. 7. 21(금) ~ 8. 19(토)
장소 봉산문화회관 야외광장



2017 Hello! Contemporary Art I

야외설치 1977로부터 Spot 2

정원展 박정기

기간 2017. 7. 21(금) ~ 8. 19(토)
장소 봉산문화회관 3층 2전시실



2017 Hello! Contemporary Art II

연계전시-Rainbow falls展

정재범

기간 2017. 7. 14(금) ~ 8. 26(토)
장소 봉산문화회관 2층 3전시실



2018 Hello! Contemporary Art

유리상자-아트스타11년 설치미술로부터 Spot 1

정혜숙

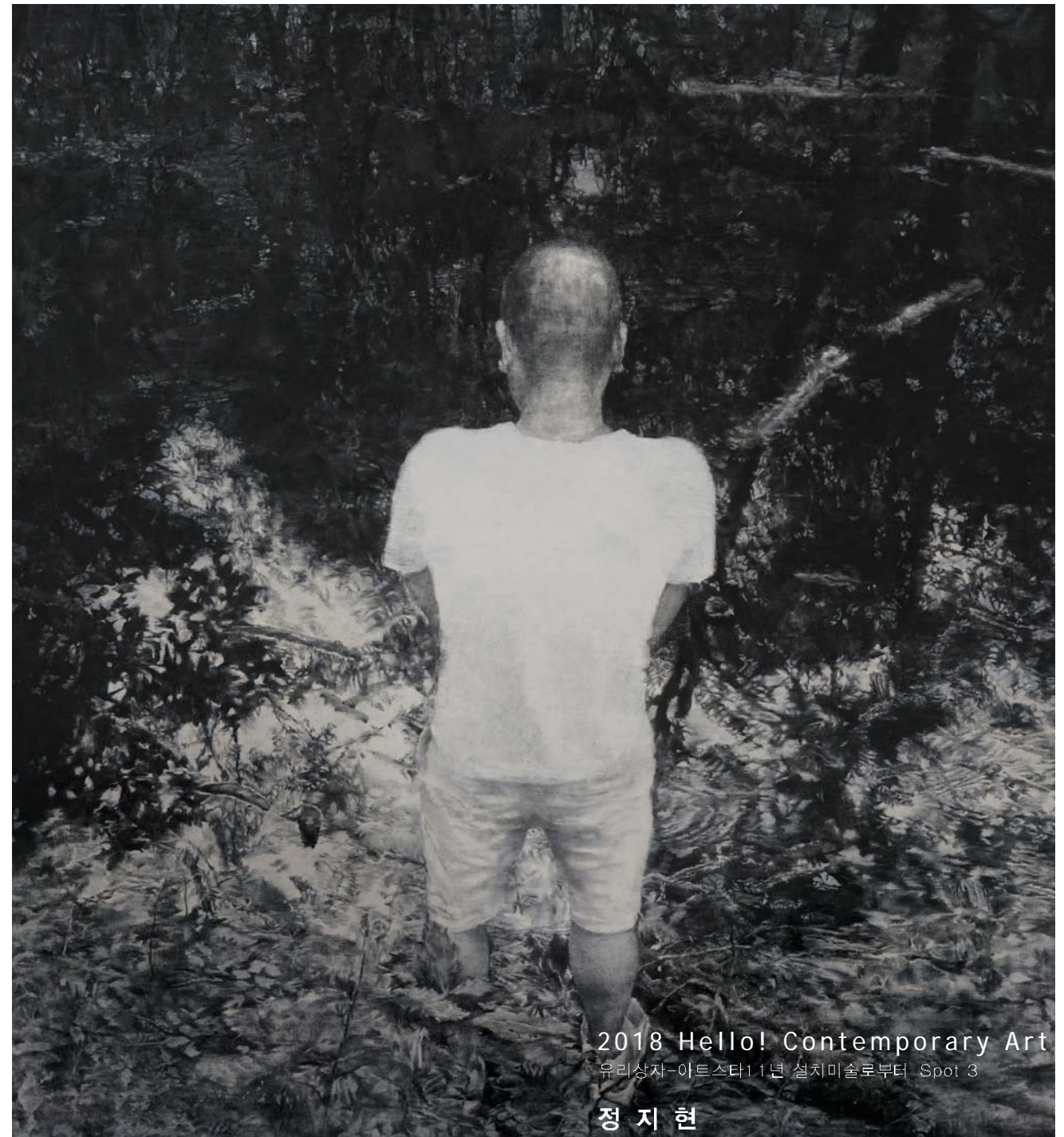
기간 2018. 7. 20(금) ~ 8. 11(노)
장소 봉산문화회관 야외광장



2018 Hello! Contemporary Art
유리상자-아트스타11년 설치미술로부터 Spot 2

한 호

기간 2018. 7. 20(금) ~ 8. 11(토)
장소 봉산문화회관 2층 3전시실



2018 Hello! Contemporary Art
유리상자-아트스타11년 설치미술로부터 Spot 3

정지현

기간 2018. 7. 20(금) ~ 8. 11(토)
장소 봉산문화회관 3층 1전시실



2018 Hello! Contemporary Art

유리상자-아트스타11년 설치미술로부터 Spot 4

김재경

기간 2018. 7. 20(금) ~ 8. 11(토)
장소 봉산문화회관 3층 2전시실



2018 Hello! Contemporary Art

유리상자-아트스타11년 설치미술로부터

기록전시 유리상자-아트스타11년 설치미술展

기간 2018. 7. 20(금) ~ 8. 11(토)
장소 봉산문화회관 2층 로비



2019 Hello! Contemporary Art

기억공작소10년으로부터 자연설계 Spot 1 야외원림

권호정

권호정 '분수'와 김성수, 이상현, 신강호, 김현준의 '나무조각'

기간 2019. 7. 19(금) ~ 8. 10(토)
장소 봉산문화회관 야외광장



2019 Hello! Contemporary Art
기억공작소 10년으로부터 자연설계 Spot 2 실내원림

이상헌

기간 2019. 7. 19(금) ~ 8. 10(노)
장소 봉산문화회관 2층 3전시실



2019 Hello! Contemporary Art
기억공작소 10년으로부터 자연설계 Spot 3 실내원림

신강호

기간 2019. 7. 19(금) ~ 8. 10(노)
장소 봉산문화회관 3층 2전시실



2019 Hello! Contemporary Art

기억공작소 10년으로부터 자연설계 Spot 4 실내원림

김성수

기간 2019. 7. 19(금) ~ 8. 10(토)
장소 봉산문화회관 3층 1전시실



2019 Hello! Contemporary Art

기억공작소 10년으로부터 자연설계 Spot 4 실내원림

김현준

기간 2019. 7. 19(금) ~ 8. 10(토)
장소 봉산문화회관 3층 1전시실



부산문화회관기회 2019 Hello! Contemporary Art

기록전시.기억공작소10년

미술의 태도展

2019. 7. 19금 ~ 8. 10토

2019 Hello! Contemporary Art

기억공작소10년으로부터 자연실계

기록전시 기억공작소10년-미술의 태도

기간 2019. 7. 19(금) ~ 8. 10(토)
장소 부산문화회관 2층 로비



Lyu, Jaeha 류재하 Lee, Kichul 이기철

봉산문화회관 개관10주년 기념전
2014 Hello! Contemporary Art
실험정신 1978로부터

2014.10.01 Wed ~ 10.14 Tue
봉산문화회관 야외광장, 건물외벽, 1층로비

"Hello! Contemporary Art - 실험정신1978로부터"는 봉산문화회관의 개관10주년 기념 전시이다. 2004년부터 지금까지 해마다 동시대 미술의 새로운 흐름을 소개하기위해 다양한 전시를 지속해 왔고, 현재까지 그 가치에 관한 신뢰의 폭을 점차 넓혀가고 있다. 미래의 가능성이 돋보이는 젊은 예술가들의 작품에서부터 미술사적 가치가 매겨진 역사적인 작품의 전시에 이르기까지 지난 10년 시간의 노력은 다양한 층위를 갖는다. 그러나 동시대 미술에 대한 대중의 관심과 이해는 턱없이 부족한 것이 사실이다. 전시의 명제 'Hello! Contemporary Art'에서도 짐작되듯이 우리시대에 진정 해결해야 할 과제는 대중과의 소통, 즉 서로간의 호흡 나누기일 것이다. 자주 되풀이되는 단어이긴 하지만, 우리는 그 실마리를 '실험정신'에서 찾으려고 한다.



Waking rabbit_mixed media, 80x70cm, 2009

'실험정신'을 싹틔우는 터전의 의미로서 '야생 서식지野生 棲息地 wildlife habitat'를 염두에 둔 이 전시는 정형화된 실내 전시공간에서 벗어나 강변 모래벌판과 숲에서 해프닝을 행하던 이전세대 대구미술인들의 태도를 떠올리듯, 광장과 거리, 건물의 안과 밖 경계를 드나들며 대중을 향한 예술 소통 인터페이스의 확장을 실험하려는 장이다.

이기철의 실험 설계 :

'Rabbit', 'Fat pet', 'Mirror' 시리즈 설치미술

어느 날 우연히, 희색 털로 무장한 야생토끼 한 마리가 도심 속 건물 안으로 들어와 이곳저곳을 휘젓고 뛰어다니다가 자신이 머무를만한 적당한 자리를 찾았는지 여기 공간에 서식하기 시작했다. 이 야생토끼는 연약하고 부드러운 초식동물로 보이지만 주변의 다른 야생동물들을 공격할 정도로 강인했고, 야생 환경에 적응하여 살아남기 위해 자신의 몸을 다른 동물의 형태로 변형할 수 있는 능력을 지니고 있었다. 시간이 흐르면서 이 야생토끼는 생태계 내에서 최상위 층을 차지하는 존재가 되었고, 격이 다른 야생토끼의 형상을 본받아 자신의 모습을 바꾸려는 동물이 있을 정도가 되었다. 이 같은 토끼의 야생성도 주목할 만하지만, 그 서식지가 되어 버린 건물 혹은 이 도심지역의 여건과 지나온 내력 역시 예사롭지 않아 흥미롭다.

건물의 기둥과 유리벽 창틀 사이를 어슬렁거리며 비집고 머리를 내밀어 우리를 뺨히 쳐다보거나 긴 의자 아래에서 두 다리를 뺨고 낮잠을 즐기고 있는 야생토끼의 모습에서 "새로운 환경에 도전하는 강인하면서도 여유로운 생존 태도", "진지하게 몰입하면서도 놀이처럼 즐기는 삶"을 살아온 실험예술가들의 이미지 흔적을 발견할 수 있다. 건물 2층 계단과 벽 사이를 기어 다니는 문어와 나무 숲 사이를 헤엄치는 3.5미터 크기의 털 달린 상어는 영동하고도 자유로운 정신을 엿보게 하고, 가림막 사이에 숨어 있는 토



브레멘즈 Resin in color, 85x77x30cm, 2012
Haaaaa~ 41x35x28cm, 2012

간지러워 Resin in color, 46x42x25cm, 2012
여행을 떠나요 Resin in color, 60x57x40cm, 2012



Camouflage seires no.1_mixed media, 340x'60x'40cm, 2012

끼가면의 고양이에게서 예민하고 수줍은 감성을 짐작하고, 여러 마리의 쥐들 가운데 왕으로 군림하는 토끼의 모습에서 비현실적으로 보이는 철학자를 떠올리기도 한다.

건물 실내의 출입문 천정 위에는 자신의 자연 체형을 잃어버리고 비대해진 야생동물의 무리가 기념탑처럼 멈춰 선 자세로 버티고 있다. 브레멘 음악대를 따라 흉내 내는 살찐 당나귀와 개. 그 위에 올라선 고양이와 닭. 그 옆에서 옷거나 간지럼을 타는 살찐 개들. 여행을 떠나는 듯 가방을 매고 있는 비만 개와 사막여우들은 그들의 몸의 색상만큼이나 유쾌해 보인다. 그러나 우리는 이들 동물들의 모습에서 자신의 정체성을 잃어버리고 편리와 안정에 익숙해진 상태에 대한 불안함을 감지하게 되고, 야생을 잃지 않도록 스스로의 경계와 긴장을 놓치지 않으려는 야생동물의 비애와 냉소 반성을 동시에 읽을 수 있다.

거리 풍경과 이어지는 건물 밖 광장에서는 점차 비대해진 실제 크기의 말과 사슴, 곰이 야생의 상태를 그리워하듯 건물 주위를 배회하고 있는데, 이들 야생동물들은 자신의 가죽 표피를 장식하고 있는 작은 거울조각의 반사 빛 때문에 무척 아름답게 반짝이고 있다. 이들 뚱뚱한 동물들은 화려한 빛을 반사하는 자신의 모습을 바라보게 하면서 관객이 자기 스스로를 들여다보며 성찰하도록 권하는 예술적 위트를 자랑하고 있는 듯하다.

류재하의 실험 설계 설치영상

2014년 10월/일 오후8시, 어두운 밤하늘을 배경으로 봉산문화회관 건물과 주변 거리 벽면에 한줄기 빛이 스며들더니 20여개의 빛줄기가 점차 제자리를 잡기 시작한다. 야생이라 할 만한 거친 빛들의 움직임이 140여 미터에 이르는 봉산문화회관 북측 거리 이곳저곳의 옛 동네 건물들을 훑어지나간다. 이 움직임은 사라져 가는 옛 동네와 현대적인 신축건물의 벽면에 우리시대의 상징인

디지털미디어를 적용시켜 초현대적인 물입환경의 사태를 요청하는 신호이다.

높고 낮은 건물의 상하좌우 가정자리와 전후방으로 굴곡이 있는 다양한 건물 벽면 형태를 따라 빛과 색, 점, 선, 면들이 새로운 형상성을 조형해내고, 건물의 생성, 사라짐과 함께 다양한 이미지의 변모를 엮어낸다. 거칠면서 숨 가쁘게 휘몰아치는 빛의 움직임은 말 그대로 살아있는 야생이다.

느리게 걸다가 갑자기 달리기도 하고, 가녀린 선을 따르다가 하늘을 향해 고향을 치는 벼락같은 영상으로 변화해가는 빛 그림들



Man&Woman 영상설치, 3:00, 20' 4

은 건물의 면을 따라 덧씌워지면서 건물과 거리의 생명감이 요동치게 한다.

'미디어아트@스트리트'의 4가지 장면에 대한 작가의 설명은 이렇다. 하나, 해와 달과 별 그리고 하늘 숫자는 무작위로 등장하는데, 단순한 숫자 나열에 의한 현재적 상황들을 조형화하고 나아가 미래에 대한 지향을 상징하기도 한다. 이어서 졸업앨범 속 인물 이미지가 등장하는데, 이것은 작가로서는 진지한 접근이다. 영상 쇼를 실행하는 대구초등학교의 장소성과 관계되는데, 100년 이상의 역사를 지닌 대구초등학교의 졸업 앨범은 지나온 어린 시절의 초상이다. 또한 소년시절의 기억 속에 '남겨진 동네 이미지와 아이들의 모습이 추억의 레이어 층처럼 겹쳐진다.

둘, 봉산의 시간 봉산문화회관 건물을 비롯하여 주변거리에 연이은 동네 건물들과 운동장 주변에 심겨진 나무들을 대상으로 색상의 전환과 이미지 공간의 분리를 실험한다. 영상을 통하여 풍경 이미지에서 나무를 떼어내기도 하고 풍경의 일부로 묻히거나 사라지게 하는 시도이다.

셋, 무제, 새때가 날아 움직이는 장관을 조형적으로 편집한 영상이다. 이 영상은 주로 인간정서를 자극하는 하나의 도상으로서 불행, 우울, 극적인 장면 등의 감성을 표현한다. 작가의 경우, 밤하늘의 기러기, 새때 등은 왠지 슬픈 감성을 주지만 슬픔을 승화한 어떠한 희망을 느끼게도 하고, 그 때문에 가끔 희망, 소망을 기원하기도 한다. 이어진 영상 '마티스의 춤'에서 우리는 축제, 제의식, 기쁨, 슬픔 등을 복합적으로 연상한다. 작가가 동네를 배경으로 마티스의 그림을 비추는 것은 무작위적 선택이었지만 가장 마음에 드는 선택이라고 말한다. 이러한 선택에서 유추할 수 있는 것은 우리의 동네는 삶이 이루어지는 작은 공동체 단위로써 다양한 정서를 품고 있다는 것이다. 동네는 단순한 정서 이상의 인간관계 지향, 특히, 유년기 시절의 기억, 추억, 미래에 대한 꿈 등이 발생하는 장소로서 인생에 큰 영향을 미치는 곳이다.

넷, 아리랑. 처음 시작되는 영상은 거리를 걷는 사람들이다. 거리의 사람들을 그림자로 표현하였으며, 광화문 작품을 제작할 때에 의도적으로 연출하여 촬영한 것이다. 그림자 이미지, 특히 '남녀의 장난치는 모습, 어린아이의 모습 등이 재미있고, 아름답기도 해서 동네란 이미지와 연결된다. 다음 영상은 옛 동네의 집을, 미디어아트 작업이 전개되는 바탕인 옛 동네의 뒤편에는 전혀 다른 이미지의 아파트가 배경으로 자리 잡고 있다. 이처럼 상반되는 이미지는 아파트가 동네를 잠식하고 있는 것처럼 보인다. 하지만 옛 동네에



미디어아트@스트리트 영상설치, 21:30, 20' 4

미디어 영상이 연출되는 상황에서는 이러한 상관관계가 반대로 전개된다. 옛 동네가 생명력을 부여받아 살아있는 야생 생물체처럼 아파트를 잠식하는 느낌을 준다. 매우 아이러니한 풍경이다.

이것은 생명감 넘치는 빛의 변화와 운동에 따라 건물이 살아 움직이는 감동의 전을 자체이다. 이러한 빛과 색, 점과 선들의 실험은 이 건물의 벽면에서부터 시작되어 오랜 시간 동안 이곳을 서식지로 여기는 야생의 기억과 겹쳐지면서 앞으로도 지속될 것으로 짐작된다.

이 전시에서 언급하는 "야생 서식지"는 1978년과 연결된 현재, 그리고 그 연계 지역과 공간, 실험적인 전시 형태가 조직되는 생육의 상태를 설명하고 있으며, 이것은 주로 실험정신과 '남다른 태도를 주목받은 그간의 봉산문화회관 전시기획 내력을 볼 때, 이곳 봉산문화회관이 야생 서식지를 닮았고 앞으로 그 역할을 하리라는 기원적 의미의 설정이다. 이 전시는 대구출신의 비디오아티스트 박현기를 비롯하여 김영진, 이강소, 최병소, 이현재 등에 의해 최초의 집단적 비디오 아트가 소개되었던 1978년 "제4회 Contemporary Art Festival DAUGU"를 기점으로 현재에 이르는 대구의 실험미술(Contemporary Art), 특히 현재의 영상 설치 미술을 소개하며 그 의미를 재고하려고 준비하였다. 그리고 1978년에서 2014년으로 이어지는 실험정신의 연결 기반이 '야생' 일

것이며, '야생'을 생육해온 서식 지역으로서 대구를 다시 기억하고, 또한 지리적으로 그 중심부에 위치한 봉산문화회관이 그 '서식지'의 주요 지역임을 인식하려는 것이다.

이 같은 전시의 의미 설정을 위한 기준 개념은 1) 1978년의 실험정신 계승, 2) 빛의 이용, 3) 새로운 전시 공간, 4) 대중과 밀착된 호흡, 5) 지역의 중견작가와 신진작가 사이의 매칭 관계 등이었다. 이에 따르는 1978년의 실험정신과 당시 미술가들의 행위에 관한 현재와의 연결성은 류재하의 미디어 영상작업과 이기철의 설치미술 전시 설계를 통해서 어렵지 않게 확인할 수 있으며, 이들 작가 2명의 실험적인 태도를 선택적으로 조명하면서 우리시대 실험미술가의 "태도"와 그 이전의 기억들을 다시 돌아보는 계기가 되리라 기대한다.

봉산문화회관규레이터 정종구

Hong, Sunhoan 홍순환

2015 Hello! Contemporary Art I
structure of gravity

2015.7.22 Wed ~ 8.8 Sat

봉산문화회관 야외광장

'2015 Hello! Contemporary Art'는 두 개의 개별 전시를 연결하여 상호 연계하고 확장하며 오래된 기억들을 발견해내는 기대期待 형태로 설계한다. 동시대 미술의 '야생 서식지'를 떠올렸던 지난해 'Hello! Contemporary Art' 전시와는 달리 '정원庭園'을 어슬렁거리는 우리시대 어느 인간의 생태를 떠올리게 하는 올해 전시 설계는 정형화된 실내 전시공간과 더불어 건물 밖 광장과 거리의 경계를 드나들며 대중을 향한 예술 소통 인터페이스의 확장을 실험하려는 동시대 미술의 장이다.

'중력의 구조, 3600개의 물'

이게 뭐지? 낯선 시선으로 머뭇거리는 사람들 햇빛이 눈부신 바다와 파도? 혹은 빙산 주변에 떠다니는 투명한 얼음조각? 정도를 떠올리고, 그것 사이사이에 보이는 돌들은 섬 아니면 징검다리가 아닐까하고, 다른 한편에 설치된 뿔은 무거운 짐을 드는 기증기 같으며 거리를 지나면 사람들이 멈춰 서서 기념촬영을 한다. 이것은 세상이 시작된 이래 수많은 생성과 소멸 현상, 인류 역사와 신화를 간직한 채, 도심 속 이곳저곳을 휘젓고 다니다가 이곳 시간과 공간의 열개 상황에 모여들어 일정기간 구체적인 형태로 정착하게 된 '3,600개의 물'이다. 이 물은 투명 비닐봉지의 크기에 맞게 1.5ℓ 정도씩 나누어 담겨져 원래의 물과는 다른 외형으로 개체화된 채로, 봉산문화회관 건물 앞 광장 바닥에 13×7.5m 크기의 직사각형과 그 옆으로 5.5×7.5m 크기 곡선도형 형태로 자리 잡은 것이다. 주변 건물과 거리를 배경으로 넓게 펼쳐진 물의 배열 규모는 그 자체로도 낯선 풍경이지만, 개체화된 한 개의 물 역시 경이이다. 비닐봉지에 물을 가득 채우고 묶은 매듭이 바닥을 향하면서 맑고 투명한 물이 수직적 압력에 의해 바닥면에 밀착되어 바닥 상태가 확대되어 선명하게 보이는 현상과 공기와 닿는 물표면의 수평적 확장 상태는 흥미롭다. 그리고 직사각형의 물 배열 사이에는 무게가 상당한 한 아름 크기의 강돌 32개가 직선적 연결선 혹은 흩어진 점으로 놓여있는데, 오랜 시간동안 물에 씻기고 다듬어진 돌의 내력과 수직적 힘의 작용을 의도하면서도 인과성因果性이 느슨한 우연처럼 설정되어있다. 한편, 곡선도형 형태의 물 배열에는 3m길이 스테인리스 봉 10개를 뿔 모양으로 세우고 그 윗부분의 끝을 서로 겹친 구조물을 볼 수 있다. 마치 움막 형태의 집을 상징하듯 보이는 구조물의 가운데 허공에는 붉은색 물이 든 상당한 길이의 투명 비닐호스가 한 덩어리로 묶여져 매달려있다. 그 물 덩어리 무게만큼의 수직적 힘이 봉 끝의 매듭 결속을 당기며 구조적 견고성을 유지하게 되는 양상이다. 작가 홍순환은 이러한 상황

들을 아울러 '중력重力의 구조構造, structure of gravity'라고 읽어낸다.

지구에 갑자기 중력이 사라진다면 '3,600개의 물'은 어떤 상황에 이를까? 당연하지만, 인간을 비롯한 모든 생물체와 물체들이 지구 표면에 그대로 있기란 어렵다. 그 뿐만 아니라 삶에 관한 인식과 태도 같은 근본적인 것들이 변할 것이다. 중력은 우리 생활 전반을 관찰하고 규정한다. 홍순환은 "중력은 우리가 가치를 판단할 때 인식하는 총체적 환경을 조율하는 보이지 않는 힘의 작용이며, 인류의 역사적인 범주에서 포괄적인 가치를 생산하고 규정지어 온 근거로서 작용한다. 중력과 연관된 이런 일련의 작업들은 인류의 역사에서 생성 소멸했던 사실들을 서사적으로 드러내는 것을 목표로 하는데, 수직적인 압력과 그 반작용인 수평적인 팽창을 기준으로 충돌, 정복, 도피, 생존, 기후 등에 의한 공간적인 이동에 관한 것이다."이라고 말한다. 이 전시는 아마도 언제나 가까이 있지만 침묵하는 자연 법칙의 힘에 대한 인간의 인식과 대응 태도 정도로 이해할 수 있으며, 만유인력과 지구의 원심력 등 중력에 대한 신뢰를 전제로 성립된 현상과 관계, 지식, 관념들을 불변의 진리로 인식하는 우리 자신을 고찰하여 신뢰가 전복되는 부조리 상황에 대하여 질문하고, 이를 시각화하는 작업이라 할 수 있다.

중력을 증명하는 구체적인 사례 중 일부이기도한 야외광장의 '3,600개의 물'은 오랜 시간과 반복적이고 단순한 인간의 신체행위를 통해서 성취되었다. 이 신체행위는 중력의 정연하고 물리적인 신뢰에 반하는 불확정적인 마음과 태도에 기인하며 부조리성과도 연관된다. 따라서 자연을 빌체하는 감성과 마음, 인간 신체행위의 조형적 결과를 담은 점에서 이 전시 상황을 자연 생명감이 충만한 '정원庭園'에 은유하고, 우리를 물끄러미 바라보듯이 설치된 물들의 서사에서 '자연', '생명', '생존'을 기억하여, 관객이 자기 스스로의 모습을 들여다보며 정원을 어슬렁거릴 수 있기를 기대한다. 이러한 자연과 인간 사이의 관계 설정, 관객 연결과 공유, 상황 몰입 등의 실험은 40여 년 전, 이 지역을 생육지生育地로 여기는 동시대미술에 대한 기억과 겹쳐지면서 지금 미술의 논의에 대한 실마리를 제공한다.

이번 전시에서 언급하는 '정원'은 1977년과 연결된 현재의 이곳, 그리고 그 당시의 자연과 인간 행위가 만나는 공간, 실험적인 전시 형태가 조직되는 생육의 상황을 상상하고 있으며, 이것은 주로

예술가의 실험정신과 '남다른 태도를 주목해온 그간의 봉산문화회관 장소 특정성을 볼 때, 이곳이 실험적 현대미술 서식의 '정원'을 담았고 앞으로 그 역할을 하리라는 기대 의미의 설정이다. 이 전시는 1977년 4월 30일 시민회관에서 개최된 "제3회 Contemporary Art Festival DAGU" 전시의 야외 특별 전시로 5월 1일 진행했던 '낙동강 강정 백사장'에서의 해프닝, 이벤트를 기점으로 현재에 이르는 대구의 실험미술(Conemporary Art), 특히 야외 설치전시의 일면을 소개하며 '자연'과 '예술 행위'의 의미를 재고再考하려는 것이다. 그리고 1977년에서 2015년으로 이어지는 설치미술 관련 태도의 연결 기반이 '실험'과 '자연', '신체 행위', '몰입'이며, '실험'적 태도를 생육해온 서식 '정원'으로서 여기, 대구를 다시 인식하려는 것이다. 1977년의 실험정신과 당시 미술가들이 전시공간의 경계를 확장하여 대중과 함께하려는 시도에 관한 현재적 연결성은 홍순환의 '중력의 구조'야외 설치의 김성수의 '꽃밭에 놀다' 실내 설치를 통해서 가능할 수 있으며, 연계되는 이 두개 전시의 실험적인 태도를 선택적으로 조명하면서 우리시대 실험미술가의 '태도'와 그 이전의 기억들을 다시 돌아 보려는 이 전시는 우리시대의 진정성을 반영하려는 예술의 사회적 습관이 미래에도 긍정적으로 작용하리라는 기대를 포함하고 있다.

한편, 이러한 서술을 배경으로 우리가 주목해야할 홍순환의 태도는 자연성自然性과 부조리를 꿰뚫는 직관적 감수성을 지속하면서 실천적 삶에서 나타나는 인식과 태도의 기원을 고찰하여 동시대미술의 지평을 확장시키며, 그 소통 가능성을 실험하는 탁월성의 제시이다. 따라서 작가의 작업 설계에 대한 이 '바라보기'는 과거에 이어 새롭고 분명해질 미래의 어떤 순간을 위한 'Hello!'라고 생각할 수 있을 것이다.

봉산문화회관큐레이터 정종구

'중력의 구조, 3600개의 물'

물을 비닐봉지에 담아 임의의 형태의 형식을 만들어 일정기간동안 고정시킨다. 약 1.5리터씩의 물이 일방적으로 구획된 외연에 의해 개체화되는 셈이다. 3600개는 만만한 숫자가 아니다. 꽤 긴 시간과 단순하고 힘든 노동력을 통해야만 다다를 수 있는 숫자다. 반복적이고 단선적인 행위를 통해 바라본 물의 모습은 점점 무거워지고 낯설어진다. 이 감각적인 경험은 세계의 배경이던 물을 특정적으로 소급하면서 얻어지는 것이다. 나누어지고 고정된 물을 다시 정방형의 판 속에 배열시키며 내 몸의 70%가 물이라는 사실을 떠올린다. 물의 위상은 물질과 정신의 이항관계를 불식한다. 그래서 때때로, 경이롭고 신령스러운 본질을 대신하며 세계의 기원이 되기도 한다. 배경으로서의 그런 권위를 빼앗기고 비닐봉지에 갇히는 물은 내게 인류의 역사와 지식은 기원을 회복하기 위한 상상력의 범위 안에서 규정된다는 입장을 떠올리게 한다.

홍순환



중력의 구조-3600개의 물
봉, 비닐주머니, 봉, 비닐호스, 스테인리스봉, 기면설치, 2015

Kim, Sungsoo 김성수

2015 Hello! Contemporary Art II
꽃밭에 놀다

2015.7.22 Wed ~ 8.8 Sat

봉산문화회관 2층 3전시실

'2015 Hello! Contemporary Art'는 두 개의 개별 전시를 연결하여 상호 연계 하고 확장하며 오래된 기억들을 발견해내는 기대 期待 형태로 설계한다. 동시대 미술의 '야생 서식지'를 떠올렸던 지난 해 'Hello! Contemporary Art' 전시와는 달리 '정원庭園'을 어슬렁거리는 우리시대 어느 인간의 상태를 떠올리게 하는 올해 전시 설계는 정형화된 실내 전시공간과 더불어 건물 밖 광장과 거리의 경계를 드러내며 대중을 향한 예술 소통 인터페이스의 확장을 실험하려는 동시대 미술의 장이다.

'꽃밭에 놀다'

입구에 들어서면 전기톱으로 거칠게 깎은 작은 얼굴 조각상이 자연 빛을 받아 매력적인 음영의 굴곡을 선보인다. 동시대 조각에 관한 작가의 태도를 설명해주는 이 한 점의 나무 조각을 시작으로 어두운 물입환경의 전시공간에는 '김성수' 식의 소통과 참여를 실험하는 조각 설치. '꽃밭에 놀다'가 펼쳐 진다.

가로, 세로, 높이 3.6미터 크기의 실내 '꽃밭'은 거리를 두고 감상하는 하나의 대상이면서, 독립적인 각자의 면모와 사연을 가진 13그루의 대형 꽃대와 새, 벌, 나비, 동물, 사람을 아우르는 마당 즉 상황 연극에서처럼 참여를 기다리는 무대이다. 나무로 거칠게 조각한 꽃과 잎을 보면서 50센티미터 높이의 계단에 올라서면 맨 먼저 눈에 감지되는 것이 무대 오른편에 밝은 색 원피스를 입고 두 손을 모은 여인 조각상의 거친 나무 촉감이다. 주위를 둘러 보면 3명의 여자와 4명의 남자가 눈에 띄는데, 그 중심에는 두 손을 허벅지 위에 붙이고 빨간 꽃봉오리 위에 앉은 노란 원피스의 여자가 보인다. 또 멀리 하늘로부터 꽃밭 위로 날아드는 파란색 바지에 노랑머리 여자, 꽃봉오리를 잡고 바람 따라 일렁이는 빨강 상의의 남자, 날개를 펴고 꽃대를 당겨보는 노랑바지 남자, 꽃봉오리를 꼭 껴안은 빨강 옷 남자, 붉은 넥타이를 매고 손에 붉은 꽃다발을 든 남자 등이 있다. 11세 소년의 감수성과 기억으로부터 조각된 이들은 꽃밭의 요정처럼 관람객에게 힘겨울 놀기를 권유한다. 작가의 꽃은 성주 선남면에 위치한 작업실 '목유정' 주변에서 자주 보는 모란, 맨드라미, 돌길, 백합, 영경귀 꽃들로서, 가까운 곳에서 구한 은행나무 덩어리로 거칠게 조각하고, 예전에 허물어진 옆집의 서까래를 꽃대로 끼워 꽃 기둥을 만들어 그 표면에 원색으로 색칠한 것인데, 오래전부터의 개인사 혹은 잊혀져가는 주변의 사연을 기억하려는 작가의 태도와 은유가 스며있는 듯하다. 무대 위의 꽃 사이를 거닐다가 계단을 내려서서 꽃밭 주위를 돌아보면 어두운 구석에 통나무를 거칠게 조각하다가 그만둔 듯한

양 한마리가 있다.

또 몇 발자국 더 나아가길 출구 근처 어두운 벽면에는 작가를 닮은 작은 꼭두 인형이 손을 꽃을 들고 배웅하듯 관람객의 여운을 달래 준다.

이전까지 작가의 작업에서는 혼자가 된 소년시절 자신의 아픔과 상처에 관한 치유, 날고 싶은 욕망, 꿈을 다루었다면 이번 전시에 출품한 작업들은 한층 성숙한 꿈, 어느 것에도 거리낌 없이 드러마틴한 즐거운 놀이 그대로의 시각적 형상화라 할 수 있다 또한 이번 작업들은 관람객이 작품 가운데에 참여하여 감상하는 즉 꽃밭에서 노니는 작가와 관객의 상상이 만나는 무대라 할 수 있다. 이 전시는 자연 생명감이 충만한 '꽃밭'과 그 사이를 어슬렁 거리며 노는 인간이 힘겨울 살아 움직이는 연극적 전을 상태를 기대한다. 이러한 자연과 인간 사이의 관계 설정, 관객 참여와 공유, 연극적 상황 몰입 등의 실험은 40여 년 전, 이 지역을 생육지(生育地)로 여기는 동시대미술에 대한 기억과 겹쳐지면서 지금 미술의 논의에 대한 실마리를 제안한다.



꽃밭에 놀다_ 3.62×3.62×3.6m. 나무에 채색, 2015

이번 전시 설계는 1977년 4월30일 시민회관에서 개최된 "제3회 Contemporary Art Festival DAE GU" 전시의 야외 특별 전시로 5월1일 진행했던 '낙동강 강정 백사장'에서의 해프닝, 이벤트를 기점으로 현재에 이르는 대구의 실험 미술(Contemporary Art), 특히 야외 설치전시와 실내 전시의 연결성을 소개하며, '참여와 놀이'의 의미를 재고(再考)하려는 것이다. 이 전시에서 언급 하는 '꽃밭', 혹은 '정원'은 그 당시와 연결된 현재의 이곳, 다시 말해 자연과 인간 행위가 만나는 공간, 실험적인 전시 형태가 조직되는 생육의 상황을 상상하고 있으며, 이것은 주로 예술가의 실험정신과 남다른 태도를 주목해 온 그간의 봉산문화회관 장소 특성을 볼 때, 이곳이 실험적 현대미술 서식 의 '정원'을 닮았고 앞으로 그 역할을 하리라는 기대 의미의 설정이다. 그리고 1977년에서 2015년으로 이어지는 설치미술 관련 태도의 연결 기반이 '실험'과 '자연', '참여적 놀이', '몰입'이며, '실험적 태도를 생육해온 서식 '정원'으로서 여기, 대구를 다시 인식하려는 것이다. 이러한 실험정신과 당시 미술가들이 전시공간의 경계를 확장하여 대중과 함께하려는 시도에 관한 현재적 연결성은 김성수의 '꽃밭에 놀다' 실내 설치의 홍순환의 '중력의 구조' 야외 설치를 통해서 가능할 수 있으며, 연계되는 이 두개 전시의 실험적인 태도를 선택적으로 조명하면서 우리시대 실험미술가의 '태도'와 그 이전의 기억들을 다시 돌아보려는 이 전시는 우리시대의 진정성을 반영 하려는 예술의 사회적 습관이 미래에도 긍정적으로 작용하리라는 기대를 포함하고 있다.

한편, 이러한 서술을 배경으로 우리가 주목해야할 김성수의 태도는 자연성 (自然性)을 꾀하는 직관적 감수성을 지속하면서 연극적 상황을 다루는 입체 조각을 탐구하고, 나무의 호흡을 그대로 살려내는 조각 행위를 통하여 순수 미적 감성의 지평을 확장시키며, 그 소통 가능성을 실험하는 탁월성의 제시 이다. 따라서 작가의 조각 설계는 거칠고 순수한 나무의 충만한 감수성과 에너지를 선보이면서 동시대적 미술의 실험과 자율성, 서술과 조형, 이상과 현실의 긴장이 있는 입체 미술을 기억하도록 한다. 이 기억에 대한 '바라보기'는 과거에 이어 새롭고 분명해질 미래의 어떤 순간을 위한 'Hello!' 라고 생각할 수 있을 것이다.

봉산문화회관규레이터 정종규

꽃밭에 놀다

이번전시는 개인의 정체성과 한국적 미의식을 바탕으로 주변 사람과 함께 소통하고 공유하는데 중점을 두었다.

어릴적 자유롭지 못한 아픔 때문에 열등감 속에서 우연히 보게된 꽃상여와 '꼭두'가 그렇게 아름다울 수가 없었다. 세속의 삶이나 경쟁과는 상관이 없는 꿈과 이상의 세계였다. 그 안에 나의 꿈도 함께 있었다. 지금 그 꽃을 만들고 있다.

유년시절을 되돌아 볼 수 있는 그 꽃들은 모란, 맨드라미, 백합, 영경귀 등 작업실 주변에서 나와 함께 살아가는 꽃들이다. 상대적으로 큰 꽃 속에 사람은 작다. 꽃을 안고 있거나, 앉아있는 사람, 멍하니 서있는 사람은 상대적으로 작다.

나의 11살 소년의 어릴적 모습을 형상화 했다. 큰 꽃들은 어린소년의 꿈을 극대화 시키 형상이다. 때론 소인국의 이야기의 피터팬의 주인공처럼 현재의 꿈을 옮겨 놓은 꽃밭에서 꿈을 나누고, 회상하는 힐링의 장소가 되었으면 한다.

김성수

Lee, Woo 리우

2016 Hello! Contemporary Art I
사이버 정원-사이를 거닐다

2016.7.13 Wed ~ 8.6 Sat

봉산문화회관 2층 야외공연장

'Hello! Contemporary Art I' 전시는 동시대성에 관한 참조를 기반으로 하는 감성들을 상호 연결하고, 공유하여 확장할 수 있는 설계를 지향한다. 지난 2014년, '야생 서식지'를 떠올렸던 미디어아티스트 류재하의 조각가 이기철의 야외설치 전시를 시작으로, 야외광장에 3600개의 비닐 물주머니를 설치한 홍순환과 나무 조각으로 조성한 실내 꽃밭을 선보였던 조각가 김성수가 참여했던 2015년 전시에 이어, 또 다른 가능성의 '정원庭園'을 상상하게 하는 올해 2016년 전시는 '현력 정원'의 실내 전시공간과 함께 야외 공간에 설치한 '사이버 정원'의 경계를 드러내며 관객을 향한 예술 소통 인터페이스의 확장과 동시대 미디어아트와 다양한 가능성들을 실험 하려는 장이다.

'사이버 정원-사이를 거닐다'

거리를 거닐다가, 느닷없이 등장한 낯선 인물조각상을 바라보며 머뭇하는 사람들. 2층으로 연결되는 계단 입구에 서있는 'Ralava(가상사회에서 자신의 분신 이미지를 의미하는 'Avatar')를 역순으로 표기한 작가의 조어造語, Avalar는 신이 인간의 몸을



GAYA Computer parts, Digital animalon 00.0025, 150x80x250cm, 2010

빌리지만 Ralava는 인간이 신의 영역에 다가가는 의미'는 은빛 금속의 신체 뿐만 아니라, 두 팔로 들어 올린 해골과 얼굴 속에 장식용 붉은 조화造花를 가득 담고 있어 낯선 세계의 입구임을 알려준다. 작가의 설명에 의하면, 이 인물은 죽음이라는 한계를 극복하고 신의 영역에 다가서는 인간에 대한 은유이다. 계단을 따라 위로 시선을 옮기면, 세 개의 팔과 여러 면의 얼굴을 가진 은빛 사이보그cyborg가 의자에 앉은 채, 관객의 입장을 알려려는 듯 종을 흔들며 소리를 낸다. 이어진 2층 공간에 다다르면, 현실이 아닌 듯 햇빛을 반사하며 번쩍이는 은빛의 공간을 만난다. 회색 건물과 붉은 벽돌바닥으로 감싼 작은 정원, 바다 가운데 떠 있는 섬처럼 소나무와 키 낮은 식물들의 중앙에 은색 판 바닥이 자리한 것이다. 그 위에는 대화를 나누듯 배치된 은색의 조각상들이 보이는데, 우리와 시선을 마주하는 첫 번째 조각상은 미의 여신 비너스를 모방하여 인공의 성형미를 강조한 'Cynus(Cyber venus)'이다. 그 왼편에는 영상미디어 얼굴과 여러 개의 팔을 가진 반인반마半人半馬 '켄타우로스Kentauros'의 뒷모습을 볼 수 있고, 오른편에는 식물로 대체한 두상과 동물의 하반신을 결합한 작은 '켄타우로스'가 서 있다. 작가의 사이버 정원에서는 DNA변형과 복제, 디지털 조각으로 영상미디어와 동물, 식물이 결합된 변형된 인류의 모습이 등장한다. 정원의 소나무 옆에는 제우스를 비롯한 신들의 의사를 전달하는 전령傳令 '헤르메스Hermes'가 디지털 정보의 이동을 관장掌掌하듯 팔을 들어 수신호를 보내고 있다. 이어서 붉은 벽돌바닥을 따라 좌측으로 걸어가면, 쇠를 먹는 상상의 동물 '불가사리' 조각상을 작가가 각색한 새로운 스토리 영상과 함께 만날 수 있다. '불가사리'의 좌측에는 철기문화를 상징하는 가야시대 의 무사상, 'Gaya伽倻'를 볼 수 있다. 초기 철기문명과 비교하여 디지털 문명의 발전과 미래를 생각해보는 작가의 사유가 담겨진 조각상이다. '가야'상 뒤편으로는 자유롭게 날아다니기를 염원하는 인간의 기획을 반영한 포스트 휴먼'Angel', 장자의 호접몽胡蝶夢에서 착안하여 디지털 세계에서의 사유외 의식의 확장, 뇌 과학의 발전, 신의 영역에 다가가려는 인간의 욕망을 은유하는 '사이버 호접몽', 동물과 식물과 사이보그의 경계가 사라지는 포스트 휴먼을 상징하는 'Ralava'가 서 있다. 이들 조각상들이 지닌 은유는 작가가 상상하는 '사이버 정원'의 이해를 위한 참조 키워드라 할 수 있다

이 전시의 기본설계는 '현실과 가상', '자연과 문명', '휴먼과 포스트 휴먼', 그리고 그 '사이'에서 머뭇거리는 낯선 감성, 즉 '미디어

를 통해 확장되는 현실 속의 낯선 공간을 산책하려는 제안이다. 작가 리우는 봉산문화회관 2층 야외공간을 '가상' 혹은 '공상'이라는 의미의 사이버 정원으로 조성하고 그 정원 사이를 산책하며, 인문학人文學의 상상想像과 자연과학自然科學적 물리物理사이의 경계를 넘나드는, 어쩌면 즉흥적이고 직관적인 '놀이'를 담은 작업 영역들을 구축해낸다. 작가는 2008년 '유리상자 아트스타' 전시에서 컴퓨터 케이스의 금속판과 디지털 영상을 조합하는 방식으로 제작한 좌상 인물조각 '사이버 호접몽'을 선보인 후, 지금까지 현실의 인체를 대체하는 가상의 몸을 상상하고 이를 영상미디어와 함께 입체조각으로 제작하는 작업을 꾸준히 발표해왔다. 이번 전시에서 그는 사이버 세계를 상징하는 컴퓨터를 해체한 은빛 금속판으로 디지털 요소와 결합하여 마치 커다란 컴퓨터의 내부를 연상시키는 '사이버 정원'의 풍경을 구현具現한다. '사이버 정원'은 꽃과 풀, 나무가 조성된 익숙한 일상의 자연 상태의 그 자연이 금속판으로 구축된 구조물 속에 담겨지거나 감싸는 낯선 모습의 풍경이고, 그 사이를 서성이는 조각상들은 인공신체, 사이버인간, 아바타, 혹은 미래의 새로운 인류처럼 해석되며, 관객은 작가가 제시한 그 사이를 거닐며, 어쩌면 익숙하지만 낯선 시간과 공간의 상상을 경험하게 된다. 이 전시는 상상과 과학기술 등 인류 스스로에 대한 신뢰를 전제로 성립된 지식과 문명, 발전을 인식하는 우리 자신의 태도, 또 신뢰가 전복될 수도 있는 부조리不條理상황에 대한 질문이라 할 수 있다. 따라서 자연을 발취하는 감성, 인간 신체행위의 조형적 축적蓄積을 고려한 점에서 이 전시 상황을 자연 생명감을 염원하여 일상 삶의 공간에 인공적으로 조성한 '정원庭園'에 은유하고, '자연', '생명', '생존'을 기억하며, 관객이 자기 스스로를 들여다보며 정원을 어슬렁거릴 수 있기를 기대한다. 이러한 자연과 동시대 인간 사이의 관계 설정, 관객과의 공유, 상황 몰입 등의 실험은 40여 년 전, 이 지역을 생육지生育地로 여기는 동시대 미술에 대한 기억과 겹쳐지면서 지금의 미술에 대한 논의를 제안한다.

이번 전시에서 언급하는 '정원'의 기억은 1977년 4월30일 시민회관에서 개최된 '제3회 Contemporary Art Festival DA'GU' 전시의 야외 특별 전시로 5월1일 진행했던 '낙동강 강정 백사장'에서의 해프닝, 이벤트를 기점으로 현재에 이르는 대구의 실험미술(Contemporary Art), 특히 야외 설치전시의 일면을 소개하며 '자연'과 인간의 '예술 행위'가 만나는 의미에 관한 것이다. 그리고 이 전시는 지금, 여기로 이어지는 설치미술 관련 태도의 연결 기



Cyber Garden Computer parts, 57x90x45cm, 2016
Ralava Computer parts, Object, 65x30x187cm, 2016

반이 '실험'과 '자연', '신체행위', '몰입'이며, '실험'을 생육해온 서식지 '정원'으로서 대구를 다시 기억하고, 1977년의 실험정신과 당시 미술가들이 전시공간의 경계를 확장하여 대중과 힘겨려하는 시도에 관한 현재적 연결성을 가능하고, '또 다른 가능성'으로서 우리시대 실험미술가의 '태도'를 다시 돌아보려는 기대를 포함하고 있다.

한편, 이러한 서술을 배경으로 우리가 주목해야 할 리우의 태도는 디지털 기술이 추구하는 가상성假像性이나 비물질性非物質性과 자연성自然性의 병치에 관한 은유, 그 사이의 부조리不條理를 꿰뚫는 직관적 인식을 시각화하여 동시대미술의 소통 가능성과 지평을 확장시키는 탁월성이다. 따라서 작가의 작업 설계에 대한 이해의 시도는 과거에 이어 새롭고 명확해질 동시대의 어떤 순간을 위한 우리의 'Hello!' 일 것 이다.

봉산문화회관큐레이터 정종구

Gwon, Hyeokgyu 권혁규 Kim, Hyungchul 김형철 Seo, Sanghee 서상희

2016.7.13 Wed ~ 8.6 Sat
 봉산문화회관 2층 3전시실

2016 Hello! Contemporary Art II
 협력 정원에서 놀다

'Hello! Contemporary Art' 전시는 동시대성에 관한 참조를 기반으로 하는 감정들을 상호 연결하고, 공유하여, 확장할 수 있는 설계를 지향한다. 지난 2014년, '야생 서식지'를 떠올렸던 미디어아티스트 류재하의 조각가 이기철의 야외설치 전시를 시작으로, 야외광장에 3600개의 비닐 물주머니를 설치한 홍순환과 나무 조각으로 조성한 실내 꽃밭을 선보였던 조각가 김성수가 참여했던 2015년 전시에 이어, 또 다른 가능성의 '정원庭園'을 상상하게 하는 올해 2016년 전시는 '협력 정원'의 실내 전시공간과 함께 야외 공간에 설치한 '사이버 정원'의 경계를 드러내며 관객을 향한 예술 소통 인터페이스의 확장과 동시대 미디어아트와 다양한 가능성들을 실험하려는 장이다.

'협력 정원에서 놀다'

이 전시를 지탱하는 대략의 에너지는 미술가 3인의 '놀이'이며, 그 장場은 실내 '정원'이다. 즉, 마음껏 놀아보는 마당으로서 정원인데, 그냥 정원이 아니라 '협력 정원'이다. 이것은 3가지 형태의 에너지가 서로 힘을 합하여 서로 도우는 상태로 이루어지며, 정원에 어우러진 연못과 물고기, 식물처럼 작가 각자 작업의 정체성이 명확하면서도 서로 유기적으로 협력하는 설정이다. 아마도 우리가 살고 있는 세계의 모습도 이렇지 않을까하는 가설에서 이 전시는 시작된다. 이 3가지의 에너지는 3인의 미디어아티스트(권혁규, 김형철, 서상희) 각자를 상징한다.

권혁규의 작업은 인간의 인지 감각에 대한 의문으로부터 출발한다. 이번 작업은 파동이 소리의 다른 형태이며, 모든 움직임이 파동을 유발하지만 인간은 가청 범위 밖의 소리를 들을 수 없다는 점에 착안한 설정이다. 출판작 '가상 소리 프로젝트 Virtual sound project-motion sound'는 어항 속에서 살아 움직이는 물고기의 파동 데이터를 인간이 인지 가능한 상상의 소리로 변환하여 관객에게 들려주는 작업이다. 변환한 소리는 테이블 위에 병

렬로 설치된 76개의 스피커에서 출력되며, 이 소리와 연동하는 링 모양의 파동 이미지가 스피커 위에 영상 맵핑되어 소리를 공감각적으로 인지하도록 설계하였다. 작가는 움직임과 소리의 변형처럼 비물질 데이터의 가변성과 유기적 연계성을 선보이면서 실체가 가진 진실을 다시 회복하려는 인간의 행위를 재고再考한다. 한편, 권혁규는 김형철의 전시작업 중의 일부인 투명한 수조水槽에 자신의 소리작업과 연결된 스피커를 설치하여 수조에 담긴 물이 물리적으로 진동하도록 개입介入하여 협력한다.

김형철에게 미디어는 인간 삶에 관계하는 감정과 본능의 상태를 표현하는 매체이다. 자신의 고민과 갈등, 방황에 관한 경험과 사유를 통해 터득한 '살의 지도'를 설치와 영상 미디어로 연결하려는 이번 작업은 사랑과 즐거움, 불안, 우울 등 자신에게 충실했던 소중한 감정과 에너지들을 수조에 담은 물과 그 물에 투사하는 영상, 수조가 놓인 공간의 배경 벽면을 가득 채우는 다양한 영상과 소리 미디어로 표현한다. 맑은 물에서 검은색 물로 농담 정도가 단계적으로 변화하는 10개의 수조(35x35x35cm)를 일렬로 설치하여 인간 각자의 환경과 여건을 설정하는데, 각각의 수조는 투명하고 맑거나, 선하거나, 순한 상태에서부터 불투명하고 어둡거나, 약하거나, 강한 상태에 이르기까지의 정도를 상징한다. 그 스펙트럼 사이에 존재하는 인간 삶의 상황과 감정 상태를 구체 이미지의 디지털 영상으로 투사하여 삶에 관한 단상들을 선보인다. 한편, 김형철은 서상희가 설치해놓은 식물화분을 향하여 여행을 하듯 자신을 상징하는 구체이미지 영상을 투사하여, 식물에게는 빛의 존재로 자신에게는 그 식물이 여행지가 될 수 있도록 개입하여 협력한다.

서상희는 디지털digital과 아날로그analogue를 동시에 경험할 수 있는 회화적 공간을 연출한다. 이는 물리적 형태와 비물질적 상태가 공존하는 세계의 모습, 또 디지털 기술이 발전할수록 그리워지는 아날로그 감성에 관한 작가의 서술이다. 아날로그와 자연생명

을 상징하는 실제 식물 화분을 천장으로부터 다양한 높이로 공간에 배치하고 디지털미디어로 편집 제작한 인위적 빛과 영상이미지를 결합하여 '가상의 정원Virtual garden'을 구축한다. 실재와 가상의 애매하고 혼돈스러운 경계를 경험할 수 있는 공간의 연출과 식물을 향하는 관객의 센서 접근에 의한 인공 사운드의 표현은 인위적인 가상의 디지털 기술만으로는 충족될 수 없는 아름다움에 관한 인간의 감동을 제안한다. 서상희는 바닥에 설치된 권혁규의 '가상 소리 프로젝트'를 연못으로 가정하고 자신의 식물 화분을 스피커 사이에 배치하여, 스피커로 출력되는 디지털 소리와 자연 식물을 공존시키는 또 하나의 '가상의 정원'을 구축하는 것으로 권혁규의 작업에 개입하여 협력한다.

이들 3가지의 에너지가 상호작용하는 상태를 우리는 '협력 정원'이라고 설정하였다. 3인의 미디어아티스트가 이 '협력 정원'을 진행하는 과정에서 그들의 태도와 행위는 조화 혹은 혼돈을 겪기도 한다. 하지만 이것은 생명감 넘치는 세계의 생태 환경의 규칙과 인간이 함께 살아 움직이는 과정의 진을일 수 있습니다. 미디어를 통한 이러한 일체의 실험은 세계 모습의 일부를 반영하는 인위적인 '정원'의 한 양태일 수 있으며, 이러한 자연과 동시대 미디어 사이의 관계 설정, 관객과의 공유, 상황 몰입 등의 실험은 40여 년 전, 이 지역을 생육지生育地로 여기는 동시대 미술에 대한 기억과 겹쳐지면서 지금의 미술에 대한 논의를 제안한다.

이번 전시에서 언급하는 '정원'의 기억은 1977년 4월 30일 시민회관에서 개최된 "제3회 Contemporary Art Festival DAF GU" 전시의 야외 특별 전시로 5월1일 진행했던 '낙동강 강정 백사장'에서의 해프닝, 이벤트를 기점으로 현재에 이르는 대구의 실험미술(Contemporary Art), 특히 야외 설치전시의 일면을 소개하며 '자연'과 인간의 '예술 행위'가 만나는 의미에 관한 것이다. 그리고 이 전시는 지금, 여기로 이어지는 설치미술 관련 태도의 연결 기반이 '실험'과 '자연', '신체행위', '몰입'이며, '실험'을 생육해온 서식지 '정원'으로서 대구를 다시 기억하고, 실험 정신과 당시 미술가들이 전시공간의 경계를 확장하여 대중과 함께 하려는 시도에 관한 현재적 연결성을 가능하고, '또 다른 가능성'으로서 우리시대 실험미술가의 '태도'를 다시 돌아보려는 기대를 포함하고 있다.

한편, 이러한 서술을 배경으로 우리가 주목해야할 권혁규, 김형철,

서상희의 태도는 디지털 기술의 가상성假像性이나 비물질성非物質性과 자연성自然性의 병치, 또는 진眞, 선善, 미美에 관한 은유, 그 사이의 부조리不條理를 꿰뚫는 직관적 인식을 시각화하여 동시대 미술의 소통 가능성과 지평을 확장시키는 탁월성이다. 따라서 작가의 작업 설계에 대한 이해의 시도는 과거에 이어 새롭고 명확해질 동시대의 어떤 순간을 위한 우리의 'Hello!'일 것이다.

봉산문화회관큐레이터 정종구



서상희 가상+plant, polycarbonate, plants, video installation, 3min, 2016
 권혁규 motion sound-vibration, 스피커, 가변설치, 2016
 김형철 Seeng)ssh, video installation, 06-30, 2016

Gwon, Hyeokgyu 권혁규 Kim, Hyungchul 김형철 Seo, Sanghee 서상희

2017 Hello! Contemporary Art I
야외설치 1977로부터 Spot1 협력정원展

'Hello! Contemporary Art I'는 동시대성의 참조와 이해를 기반으로 서로 다른 개별적 감성들의 시각적 축적을 선보이면서 세계 인식을 상호 연결하고 확장할 수 있도록 설계한 전시의 명칭이다. "2017 Hello! Contemporary Art 야외설치 1977로부터"는 지난 2014년, 비디오아트의 실험성에 주목했던 "Hello! Contemporary Art - 실험정신1978로부터" 전시의 중요한 가치들을 되새기며 야외설치 미술의 실험성에 주목하는 부산문화회관의 기획전시이다.

부산문화회관은 2004년부터 지금까지 해마다 동시대 미술의 실험정신과 새로운 흐름을 소개하기 위해 다양한 전시를 지속적으로 개최해왔고, 현재까지 그 가치에 관한 신뢰의 폭을 점차 넓혀가고 있다. 미래를 위한 가능성이 돋보이는 젊은 예술가들의 작품에서부터 미술사적 가치가 매겨진 역사적인 작품의 전시에 이르기까지 지난 시간의 성과들은 다양한 총위를 갖는다. 그러나 안타깝게도 동시대 미술에 대한 일반 대중의 관심과 이해는 턱없이 부족한 것이 사실이며, 그로 인해 공공분야에서 동시대 미술의 활성화를 지원해야 하는 부산문화회관의 역할에 아쉬움이 남는 것도 사실이다. 전시의 명칭 'Hello! Contemporary Art'에 스며있듯이 우리시대에 진정 해결해야 할 과제는 동시대성의 공감과 대중과의 상호소통, 즉 서로간의 공유와 호흡일 것이다. 이러한 의미에서, 지난 2014년 부산문화회관의 개관10주년 기념 전시로 '야생 서식지'를 떠올렸던 미디어아티스트 류재하와 조각가 이기철의 야외설치와 실내전시, 영상을 함께 소개했던 "Hello! Contemporary Art 실험정신1978로부터"를 시작으로, 야외광장에 비닐 울주머니 3600개를 설치한 흥순환과 나무 조각으로 조성한 실내정원을 선보였던 조각가 김성수에 의해 진행했던 2015년 전시, 컴퓨터 부속품으로 사이버 야외정원을 설치한 리우의 실내 협력정원을 조성

2017.7.21 Fri ~ 8.19 Sat

부산문화회관 야외광장

하는 주제로 영상, 소리, 미디어 작업을 소개했던 권혁규, 김형철, 서상희 3인의 2016년 전시 등은 동시대 예술의 공감과 소통을 위한 시각예술 실험의 흔적일 것이다. 이어져, 또 다른 '정원'을 상상하게 하는 올해 2017년 전시는 자연에 대하여 '실험정신'을 싹틔우는 인간의 터전이란 의미로서 '정원庭園'을 염두에 두고 있다. 그리고 이번 전시의 부제 '야외설치 1977로부터'는 정형화된 실내전시 공간의 한계를 확장하여 자연 상태의 강변 모래벌판과 숲에서 해프닝을 시도했던 이전 세대 미술가들의 태도를 떠올리듯, 야외광장과 거리를 드나들며 대중과의 소통과 동시대성의 실마리를 '실험정신'에서 찾으려는 신체행위의 현재적 기록들을 대변하고 있다. 다시 말해 이 전시는 야외 공간 'Spot1'과 실내 공간 'Spot2'의 경계를 드나들며 대중을 향한 예술 소통 인터페이스의 확장과 우리시대 예술의 다양한 가능성들을 실험하려는 장이라 할 수 있다.

올해, 이 전시를 지명하는 권혁규 김형철 서상희의 '협력정원'과 박정기의 '정원' 설계는 세계 혹은 우리 삶의 현재 시간과 공간으로부터 마음껏 채집採集하여 기록記錄하고 공작工作하는 놀이마당으로서 '정원'에 관한 것이다.

야외 공간 Spot1에서 권혁규의 실험 설계 : 협력정원-가상공원

'권혁규'의 설계는 자연을 가까이하려는 인간의 욕망과 이를 바라보는 시선으로부터 출발한다. 이번 작업은 대부분의 시간을 도시



가상공원Virtual Park 인조잔디, 러버콘, 스프링클러, 1800x700x240cm, 2017

에서 살고 있는 우리들에게 친숙한 자연의 모습이 손질되고 정돈되어진 공원 혹은 정원의 자연이라는 점에 착안한 설정이다. 작가는 자연 상태의 초록 잔디를 모방한 플라스틱 인조 잔디(1600x700cm)를 부산문화회관 야외 광장에 펼쳐놓았다. 그리고 그 위에 식물 영양제 100여개를 꽂거나, 스프링클러로 물을 뿌리거나, 확성기를 통한 '잔디를 밟지 마세요!' 라는 의미의 전자소리와 플라스틱 러버콘(rubber cone)으로 외부인을 통제하며 과잉보호를 하는 상황의 연출인데, 이 상황은 마치 진짜 잔디를 가꾸는 것이 아닌가하는 착각이 들 정도로 분명 이상하고 부자연스럽지만, 도시 생활인으로서 우리의 입장에서 인공적인 자연을 가꾸는 우리들 일상생활의 상황들을 떠올리게 한다. 또 잔디를 갈아놓은 광장의 한 쪽에는 계곡 물과 바람소리 등 자연의 소리가 들리고, 화려한 원색의 파라솔을 꽂아 펼친 흰색 테이블과 의자가 배치되어있으며, 박수를 치면 소리를 내며 움직이는 장난감 새 한마리가 앉아있어서 자연에서 충만감을 찾으려는 인간의 심리적 상황 설정을 시각적으로 마련하고 있다. 이처럼 작가는 일상생활 곳곳에 자연을 대체하는 대량생산 제품들이 생겨나고 그것을 자연이라 믿으며 영위하는 우리들의 모습을 유머러스하게 표현하려한다. 그리고 스프링클러가 설치된 인조잔디의 중앙에는 서상희 작가의 피라미드와 식물화분이 자리를 지키며, 늦은 오후에 비치는 김형철의 'Highlight' 작업과 함께 세 미술가가 공유하는 '협력정원'의 묘미를 드러낸다.

야외 공간 Spot1에서 김형철의 실험 설계 : 협력정원-Highlight

'김형철'에게 미디어는 인간 삶에 관계하는 감정과 본능의 상태를 표현하는 매체로서 작용한다. 세상 모든 것에 적용되는 자연의 힘과 송고함을 야외 설치작업으로 연결하려는 이번 작업은 인간이 자연 앞에서는 아주 보잘것없고 미미한 존재라는 작가의 생각과 경험적 명제들을 반영하고 있다. 변화무상한 자연 환경의 상태에 의해 인간의 감정이 변하는 모습에서 이러한 사실을 다시 확인할 수 있으며, 작가는 최대한 순수하고 자연스러운 상태로 실아가길 원한다. 미디어아티스트로서 인공조명이 아닌 자연 태양 빛에 의존하는 새로운 작업들에 대하여 생각하던 작가는 도심 속의 그늘진 장소에 태양 빛을 비추는 상상을 했고, 지름 12cm 정도의 둥근 거울을 여러 개 사용하여 해 저무는 저녁 무렵 서쪽하늘의 태양빛을 반사시켜 건물에 가려서 생긴 그늘을 밝게 비추는 상황과 그 실천 행위를 설계하였다. 김형철은 이 빛을 설명하면서 깨달음을 주

는 빛이라고 했다. 자신의 역할을 다하고 사라지기 직전의 시간이 지남 아름다움을 담아내는 그런 빛을 통하여 작가는 자연의 힘과 오묘함을 전하려고 하는 듯하다. 반사 장치를 이용하여 건물의 반대편 그늘 속으로 옮겨진 태양 빛의 움직임은 훨씬 관찰이 용이한데, 자세히 들여다보면 정말 느리게 움직인다. 이 상황을 유심히 지켜본 작가는 세상의 모든 것은 이 태양 빛의 움직임처럼 느리게, 오랜 시간을 통해 만들어 진다는 메시지를 전하려고 한다. 해가 뜨고 달이 지는 자연의 움직임처럼 태양의 자연성에 의존한 이번 설치 작업은 1977년 강정 백사장에서 미디어아티스트 박현기가 태양 빛 가득한 강변에 늘어진 모플러 나무에 헛가루를 뿌려 나무와 그림자를 역으로 그리는 작업을 떠올리게 하기도 한다. 그로부터 40년의 시간이 지난 지금, 부산문화회관 건물의 옥상 난간에 위치한 거울 설치 구조물이 축이 되어 태양의 경로를 따라 빛을 반사해서 1층 광장 바닥에 설치한 권혁규와 서상희의 작업 주위에 빛을 보내주는 '협력정원' 구조의 이번 설치 작업은 오래된 실험을 담은 신선한 실험 설계라 할 수 있다.

야외 공간 Spot1에서 서상희의 실험 설계 : 협력정원-OPEN 가상정원

'서상희'는 야외광장의 남측 일부에 인공정원이라고 할 수 있는 회화적 공간을 연출한다. 이는 자연과 인공의 상태 혹은 아날로그와 디지털적인 상황이 공존하는 세계의 모습, 또 디지털 기술이 발전할수록 그리워지는 자연 또는 식물에 대한 관심과 아날로그 감성에 관한 작가의 서술이다. 이제까지 작가의 가상정원 작업은 디지털과 아날로그, 두 상반된 개념을 적용한 상황을 만들고 관객이 이를 동시에 경험할 수 있는 공간을 연출하는 것이다. 이번 야외설치작업 'OPEN 가상정원'은 기존의 작업인 '가상정원'을 야외로 가져나오면서, 컴퓨터와 디지털 매체를 활용한 인공적인 빛 대신에 투명성을 지닌 피라미드 형 인공 구조물과 비닐을 상징적으로 대체하고 아날로그의 상징으로 식물을 결합한다. 정사각형 기초와 4개의 삼각형 면으로 구성된 고대 이집트 건축물처럼 생명체의 생육을 돕는 인공적인 에너지 집약형 피라미드 구조 안에 아날로그와 자연 생명을 상징하는 실제의 식물을 넣어 실제인 듯 실체가 아닌듯한 정원을 구성한다. 무더운 대구의 7~8월은 식물의 생장에는 맞지않는 열악한 환경이다. 게다가 작가가 제시한 피라미드형 인공구조물은 바람이 적게 통하고 열기를 머무르게 하는 등 식물을 불편하게하고 생존을 위협하는 상황에 처하게 만든다.

Park, Chungki 박정기

2017 Hello! Contemporary Art I
야외설치 1977로부터 Spot2 정원展

이러한 환경적 설정 상태에서 작가는 관객에게 참여형 재설정을 제안한다. “당신이 원한다면, 식물을 덮어 가두고 있는 피라미드 인공구조물을 식물로부터 분리시켜 신선한 공기가 통하도록 하고, 화분 식물에게 물을 주며 식물과 사랑의 대화를 나눌 수 있습니다.” 여러 개의 식물화분과 피라미드 형태의 아크릴 구조물, 3개의 물뿌리개가 놓여진 이 전시는 관객이 수행하는 두 개 공간의 결합과 분리에 대하여 실험을 설계한다.

이들 3가지의 에너지가 상호작용하는 상태를 우리는 ‘협력 정원’이라고 설정하였다. 3인의 미술가가 이 ‘협력 정원’을 진행하는 과정에서 그들의 태도와 행위는 조화 혹은 혼돈을 겪기도 한다. 하지만 이것은 생명감 넘치는 세계의 생태 환경의 규칙과 인간이 함께 살아 움직이는 과정의 전율하는 모습일 수 있다. 미디어를 통한 이러한 일체의 실험은 세계 모습의 일부를 반영하는 인위적인 ‘정원’의 한 양태일 수 있으며, 이러한 자연과 동시대 미디어 사이의 관계 설정, 관객과의 공유, 상황 물임 등의 실험은 40여년 전 이 지역을 생육지(生育地)로 여기는 동시대미술에 대한 기억과 겹쳐지면서 지금의 미술에 대한 논의를 제안한다.

실내 공간 Spot2에서 박정기의 실험 설계 : 정원

‘박정기’의 이번 설계는 길이9.5×높이2.5m정도 정원건축의 담과 지름1.8m크기의 둥근모양의 출입구로 구성되어 있다. 담 벽면과 둥근 출입구의 안쪽에는 7개의 화분에 담겨진 3m 정도 높이의 대나무들과 6개의 다각형 판 구조물에 심어놓은 잔디가 설치되어 있다. 어찌 보면 흰 벽을 배경으로 그 벽 위에 한 폭의 둥근 동양그림이 걸려있는 상황처럼 보인다. 흰색 담 벽면에 뚫어놓은 둥근 구멍 너머에 설치된 식물들이 그림의 구성요소처럼 역할을 하도록 설정한 것인데, 얼핏 보면 실제의 대나무와 잔디가 바람에 흔들리는 정원 공간을 연출하여 동양의 옛 그림에서 찾을 수 있는 침과 휴식의 요소로써 ‘바라보기’와 ‘머무르기’를 시도하는 작업처럼 해석되는 구성이다. 그러나 바위가 달린 기하학적인 나무판 구조 위에 심겨져 부유하는 듯 불안한 잔디 조각들과 이리저리 흩어져 놓여있는 대나무 화분 그리고 스피커를 통해 흘러나오는 소의 되새김질 소리가 뒤섞여 있는 풍경 조합은 우리가 알고 있는 정원과 조금 다른 상황임을 알려준다. 흔들리는 정원 공간을 연출하여 동양의 옛 그림에서 찾을 수 있는 침과 휴식의 요소로써 ‘바라보기’와 ‘머무르기’를 시도하는 작업

2017.7.21 Fri ~ 8.19 Sat

봉산문화회관 3층 2전시실

처럼 해석되는 구성이다. 그러나 바위가 달린 기하학적인 나무판 구조 위에 심겨져 부유하는 듯 불안한 잔디 조각들과 이리저리 흩어져 놓여있는 대나무 화분 그리고 스피커를 통해 흘러나오는 소의 되새김질 소리가 뒤섞여 있는 풍경 조합은 우리가 알고 있는 정원과 조금 다른 상황임을 알려준다.

이번 전시에서 제시한 작가의 정원은 더 이상 자기 자신과의 조우(遭遇)가 단절된 산업화의 과정과 급속성장 그리고 그 이후에 나타난 현대인의 자기 부정과 자기 분열적인 정신 병리상태에 주목하고 있다. 이제, 우리는 자기 스스로와 우연히 만났던 정원에서 잃어버린 자기 자신과 변질된 자신을 자기로 규정하는 풍경들을 마주하고 있다. 자본의 손익과 노동시간이 일상의 전면에 앞세워진 세계의 태도는 우리에게 자기실현의 기회를 제거시킨 채로 노동의 성과와 소비만을 강요하고 있다. 박정기는 노동과 그에 종속되어 버린 휴식이 더 이상 개인의 삶을 고양시키지 못한다고 생각한다. 전시된 작가의 설치작업에서처럼, 이제 정원은 분열되고 파편화되어 생명력이 휘발되는 듯이 부유하고 있다. 작가가 희망하는 정원은 동양의 전통적인 정원으로서 자연의 생명력과 호흡하며 감상하고 영감을 얻는 장소이며, 진정한 자기 자신을 조우하는 공간이다. 그래서 옛사람들이 남의 정원이 아닌 자신만의 정원에 서 있다는 표현은 자기 자신을 발견하는 충만감의 순간이나 그 어떤 것에도 구속되거나 종속됨이 없는 자유로운 정신의 상태를 은유하는 의미일 것이다. 하지만 작가가 바라보고 인식하는 현대사회는 더 이상 이러한 개인의 삶에 대한 본질적 접근의 방법이나 과정에 관심을 가지지 않는다. 산업화를 거치면서 우리의 신체와 정신은 노동에 적합한 기계적이고 조직화된 형태로 변질되었다고 보는 것이다. 작가의 정원은 아름답지만 아련한 자연의 풍경에 대한 상상과 그 정서적 가치를 추억하며 자신의 여유를 되돌아보는 반성의 기억이다.

이 전시는 작가가 상상하는 ‘정원’에 관한 미술의 설계를 중심으로 현실적으로 구현된 결과 작업에 대한 주목 뿐만 아니라 진행이 보류되어 드로잉이나 도면으로만 남겨진 행위들을 아우르는 작업의 생각 과정들을 포함할 수 있기를 원한다. 그래서 먼저, 작품제작과 설치의 비용 문제로 드로잉으로만 남겨진 처음의 설계를 이 글에서 소개하고, 같은 의도와 개념을 담고 출발하였지만 달라진 형식의 ‘정원’ 설치작업을 실내의 빈 전시공간에 구현한 것이다. 실현되지는 않았지만, 박정기의 상상으로 이루어진 또 다른 전시의 기본설계는 유동적인 물을 이용하여 명상적인 파빌리온 형태의

건축적 구조를 만드는 것이며, 자연 상태의 흐르는 물이 건축 구조물의 일부로 기능하게 되면 어떨까? 라는 상상의 과정이었다. 이 설치작업은 대구라는 도시환경과 기후적인 특성을 고려하여 설계되었다. 또한 자연적이고 감성적인 요소들을 이용하여 도시의 결핍 요소를 채우고, 그것이 도시 공간 속에서 여러 건축 공간들 사이와 사람들 사이의 매개자 역할을 수행할 수 있도록 실험하는 것이다. 야외 광장에 설치 계획하는 구조물은 앉거나 누울 수 있는 800 x 800 x 50cm 크기의 목재 데크 위에 세운 400 x 400 x 450cm 지붕 형태의 구조물로 이루어지며, 지붕과 바닥 사이에 벽이 없이 기둥만 존재하는 구조물로서 안과 밖의 시선이 서로 통할 수 있는 구조이다. 또 이 구조물은 노란 플렉시글라스(plexiglass)로 만들어진 투명한 지붕 때문에 구조물의 안쪽은 온통 노란빛으로 가득 차게 된다. 이 노란 지붕을 타고 물줄기가 사방 아래쪽으로 벽처럼 흘러내리고, 흘러내린 물은 30cm의 홈을 통해 바닥 공간 밑에 숨겨진 물 저장소에 모인다. 그리고 그 물은 전기펌프 장치를 통해 기둥 속의 관을 타고 지붕 위로 올라가 노랑 플렉시글라스 지붕을 타고 다시 흘러내리며 순환한다. 박정기의 ‘Rain pavilion’ 설계는 실내 전시작업 ‘The Rain Project(2012)’를 야외 설치작업으로 전환하면서, 공간 안에서 경험할 수 있었던 소리의 공명 대신에 물 자체로 공감각적인 공간을 직접 구축하는 방식으로 전환한 것이다.

소통을 전제로 하는 건축적 구조에 전통누각의 자연친화적 특징을 현대적 도시공간에 맞게 재해석하여 빛과 물을 건축 구성요소로 끌어들이면서 침과 휴식의 요소로 도시공간을 완충적으로 연결한 것이다. 우리는 이 구조물을 매개로 작가가 제안하는 시각과 청각, 촉각 등의 공감각적인 ‘머무르기’를 수행할 수 있으며, ‘머무르기’를 통하여 휴식과 명상, 치유, 소통을 공감할 수 있고, 또 거리를 거니는 사람들과 주변의 도심 풍경들을 포함하는 300㎡크기 정원(庭園)속의 정자亭子 주위를 산책하는 여유 있는 경험을 상상할 수 있다. 이 같은 작가의 상상과 생각 흔적들은 드로잉과 미니어처 모델 형태로 전시실에 펼쳐지고 관객의 상상을 다시 공작하게 된다.

이번 전시에서 언급하는 ‘정원’의 기억은 1977년 4월30일 시민회관에서 개최된 “제3회 Contemporary Art Festival DAUGU”전시시의 야외 특별 전시로 5월1일 진행했던 ‘낙동강 강정 백사장’에서의 해프닝, 이벤트를 기점으로 현재에 이르는 대구의 실험미술(Contemporary Art), 특히 야외 설치전시의 일면을 소개하며 ‘자

연’과 인간의 ‘예술 행위’가 만나는 의미에 관한 것이다. 예를 들어, 박정기가 강변에 늘어선 포플러 나무 및 그루의 그림자를 찾가 루로 그린 ‘무제’는 오랜 시간 보존할 수 있는 캔버스 그림보다는 비바람과 사람 발자국으로 쉽게 지워져 버릴 그림의 생명이 더욱 강렬할 것이라 생각하는 작가의 태도를 반영한다. 또 이강소가 넓은 모래 바닥에 구두를 벗고 상외와 넥타이, 와이셔츠, 양말을 일렬로 벗어 놓은 채 직경 5m의 모래성을 쌓아 올린 작업도 일상과 다른 자연의 상태에서 다른 차원의 시각과 상황을 경험하는 행위라 할 수 있다. 그 외에도 문범의 ‘긴 천 이벤트’, 정재규의 모래톱 평행선 굿기와 이종윤, 장성진, 이상남, 백미혜, 최병소의 다양한 신체 행위들을 당시의 신문과 자료를 통하여 확인할 수 있다.(1977년 야외설치 행위의 상세 내용은 2004년 대구문화예술회관 발행한 “대구미술 다시보기” 전시도록과 2016년 민속원에서 펴낸 “강정 대구현대미술제” 도서를 참고할 수 있다.) 그리고 이 전시는 지금, 여기로 이어지는 설치미술 관련 태도의 연결 기반이 ‘실험’과 ‘자연’, ‘신체행위’, ‘물임’이며, ‘실험’을 생육해온 서식지 ‘정원’으로서 지역과 장소를 다시 기억하고, 1977년의 야외 실험정원과 당시 미술가들이 전시공간의 경계를 확장하여 대중과 함께하려는 시도에 관한 현재적 연결성을 가능하며, ‘또 다른 가능성’으로서 우리시대 실험미술가의 ‘태도’에 대한 기대를 포함하고 있다. 한편, 문맥에서 조금 비켜난 이야기이긴 하지만 야외공공미술프로젝트의 상징이라 부를만한 ‘윈스터조각프로젝트’가 1977년 7월3일부터 11월13일 기간 동안 기존의 실내전시공간을 벗어나 첫 탄생을 알렸던 기억은 생각할수록 멋진 우연이 아닐 수 없다.

그리고 우리가 주목해야할 권혁규, 김형철, 서상혁, 박정기의 태도는 세계와 인간 정서에 대한 관찰, 관객 참여, 놀이, 자연성(自然性)의 은유, 그 사이에서의 부조리(不條理)를 꿰뚫는 직관적 인식을 시각화하여 동시대미술의 소통 가능성과 지평을 확장시키려는 탁월성이다. 따라서 이러한 작가의 작업 설계와 놀이에 대한 공감 시도는 과거에 이어 새롭고 명확해질 동시대의 어떤 순간을 위한 우리의 ‘Hello!’일 것이다.

봉산문화회관규레이터 정중구

도시에서 살고 있는 나에게 친숙한 자연은 손질된 나무, 들, 흙, 물 들로 구성되어 흐트러짐 없이 잘 정돈되어진 공원이나 여러 형태로 조성된 정원 공간들이다. 자연이지만 자연스러움이 결핍된 모습을 하고 있다고 생각하는데, 그것은 실재를 바탕으로 만들어진 모조품 같은 인공자연처럼 느껴진다.

생활 곳곳에 자연의 대체품들이 생겨나고 그것을 자연이라 믿고 영위하는 모습을 다감각적으로 표현하려한다. 가공 편집된 소리와 웅축된 향기, 자리지 않는 인공잔디에 식물영양제와 스프링클러로 물을 공급하는 모순된 행위와 스피커에서 흘러나오는 경고 메시지와 리버콘으로 과잉보호 속 통제된 모습은 우리가 자연을 영위하는 또 다른 방식 일지도 모른다.

권혁규



가상공원Virtual Park_인수전다, 리버콘, 스프링클러, 1600x700x240cm, 2017

자연의 힘이라는 것은 우리가 살고 있는 세상 모든 것에 적용이 되는 에너지라고 생각한다. 특히 사람은 자연 앞에서는 아주 미미한 존재라고 생각을 할 때가 많다. 날씨 때문에 감정이 변하고, 바다나 숲, 하늘을 보며 감정이 파도처럼 변하는 것이 인간이라 할 수 있지 않을까? 최대한 자연스러운 상태로 살아가고 싶다. 구름이 변하듯이, 파도에 바위가 변하듯이 천천히 매순간 충실하며 살아가는 것.

내가 바라는 나의 모습 때문에 이번 야외전시에서 해를 이용한 작업을 시도 하였다. 해가 뜨고 지는 것은 매일 누구나 똑같이 보고 느낄 수 있다. 하지만 매순간을 소중하다고 생각하지 못하고 시간을 흘려보내버리면 매일 똑같은 것조차 느끼는 건 어렵다고 생각한다. 사람은 죽기 전에 모든 것을 깨닫게 된다고 한다. 해가 산을 넘어 떨어져 사라지는 기분이 마치 모든 소중한 순간들이 끝나기 전, 어떤 태양빛보다 가장 깨달음을 주는 빛의 시간이라고 생각한다. 그래서 일몰의 태양빛은 나의 작업개념에서 일출이나 중천에 떠있는 해보다 더 의미가 있는 부분이라고 이야기하고 싶다. 나의 작업은 어떤 반복과 순환, 끝날 때까지 끝나지 않는 비슷한 반복과 순환의 형태에서 출발을 한다. 해가 동그란 거울을 통해 만들어주는 그림자 속(그늘)에 빛의 움직임은 정말 느리게 움직일 것이다. 세상의 모든 것은 갑작스럽게 만들어지는 것보다 빛의 움직임처럼 느리게, 오랜 시간을 통해 만들어 진다는 것을 이야기하고 싶다.

김형철



Highlight_Steel & Mirror, 150x100x180cm, 2017

기술이 발전할수록, 우리는 그 기술에 대한 감탄과 더불어 자연 또는 식물에 대한 관심도 급증하고 있는 것 같다. 어쩌면 디지털이 발전할수록 반대로 우리는 아날로그에 대한 감성을 본능적으로 그리워하며 쫓아가기도 한다. 이전의 '가상정원'은 디지털(digital)과 아날로그(analogue) 두 상반된 개념을 적용하여 이를 동시에 경험할 수 있는 회화적 공간으로 연출하는 것이 목적이다.

'OPEN 가상정원'은 기존의 작업인 '가상정원'을 야외로 가지고 나온 또 다른 버전이다. 자연적인 오브제인 식물(아날로그)과 투명성을 지닌 인공물인 '사각뿔' (인공, 디지털)을 결합한다. 사각뿔은 내가 만든 인공의 공간이다. 이는 형태적인 면에서 디지털, 인공적인 느낌을 더욱 가미해주면서 식물이 가진 자연성과 상반된 이미지를 보여주는 역할을 한다.

밖으로 가지고 나온 인공의 공간은 실제의 식물을 그 안에 넣어 가상정원을 구성하는 하나의 요소 및 객체가 된다. 다양한 높이의 객체들이 모여 열려진 야외버전의 가상정원을 형성한다. 하지만 야외의 뜨거운 햇빛 아래, 가상정원에서의 인공사각뿔은 식물이 살아가기에 어려운 공간이다. 관람자는 비닐로 설정해놓은 가상정원의 범위 안에 들어와 직접, 식물과 사각뿔을 결합시켜 객체를 만들 수 있으며, 또는 식물을 가꾸고 살리기 위해 물을 주거나 사각뿔에서 벗어나게 해주는 행위들을 통해 'OPEN 가상정원'을 관람자들이 직접 가꾸고 보살핌으로 내가 설정한 정원과 상호작용하게 되면서 진정한 협력정원을 이루게 된다.

서상희



OPEN_ 가상정원virtual garden_사물, 혼합재료, 가변크기, 2017

작업제작 과정은 먼저 스케치를 통해 아이디어와 개념을 만들고 모형을 시키는 과정으로 옮겨 간다. 이 과정에서 개념은 한층 더 구체화 된다. 그리고 나서 이렇게 생산된 개념과 아이디어는 전시 환경에 맞게 변형하거나 확대 축소해서 현실화 된다.

같은 컨셉이라도 경우에 따라 오브제작업을 설치로, 설치를 프로젝트로, 퍼포먼스를 설치로, 다양한 형태로 변형된다. 그렇지 않으면 그냥 순수 개념을 기록한 드로잉이나 모델 형태로 남겨지기도 한다.

이런 여러 단계의 과정에서 각 과정은 그 자체로 독립적 의미와 역할을 지닌 작업이 되기도 하고, 전체적인 변형 과정이 하나의 작업이 될 수 있기 때문에 이런 다층적인 작업과정을 선호하게 되었다. 이번 전시도 여러 가지 상황 변화가 많아서 여러 차례 의도하지 않은 변형 과정을 거치면서 진행되었다.

전시는 "2017Hello! Contemporary Art I - 야외설치 1977로부터 Spot2"라는 제목으로 진행되고 있다. 원래 전시는 <레인 프로젝트(The Rain Project)>를 야외 프로젝트로 전환하여 진행하자는 제안으로 부터 시작 되었다. 이후, 작업은 물을 이용하여 멸망 필리한 건축구조를 만드는<레인 파빌리온 / The Rain pavilion (2017)>으로 개념을 변형하여 진행되었지만, 예산 문제로 추진하지 못하게 되었다. 그래서 다시 제안한<레인 파빌리온 / The Rainpavilion 2 (2017)>프로젝트는 시민들이 쓸 수 있는 데크와 물로 만들어진 파빌리온 형태로 변형되었다. 하지만 이 프로젝트마저 예산부족으로 현실화되기 어려운 상황이 되고 말았다.

이제 프로젝트는 더 이상 단독으로 야외 프로젝트로 진행하기 어려운 상황이 되었고, 전혀 다른 형태로 전시계획을 변경하게 된다. 몇 명의 젊은 작가들과 그룹전 형식으로 야외공간과 실내 전시공간에서 동시에 진행하는 그룹 프로젝트가 되었다.

새롭게 기획된 그룹전에서 실내 전시공간에서의 설치작업인 <정원 / The Garden>을 변형하여 <The GardenII>로 구체화하기로 했다. 그리고 전시는 프로젝트 모델, 드로잉, 필름, 설치 등 이제까지 진행해온 작업과정 전체를 한 공간에서 같이 보여주는 형식으로 진행 하려 한다.

1. <레인 파빌리온 / The Rain pavilion (2017)> <레인 프로젝트 / The Rain Project> 는 모형 작업으로 2012년

에 기획되었다. 57x50x56cm로 축소된 가상의 전시 공간에 투명한 노린 플렉시 글라스로 지붕을 만들고 그 위에 위로 구멍이 난 파이프와 펌프를 설치하여, 비가 지붕에 반복하여 부딪히는 소리의 공명을 비어있는 전시 공간 안에 연출한 설치작업이었다. 이 작업은 이후 봉산문화회관의 요청으로 야외 작업으로 전환하는 과정에서 공간 안에서 소리의 공명을 이용하는 것 대신 물 자체로 공감각, 시각, 청각, 후각, 촉각적인 건축구조를 직접 구축하는 <레인 파빌리온 / The Rain pavilion (2017)>으로 전환되었다.

<The Rain pavilion>(3x3.5x1.2m)은 1, 2층에 각각 지붕이 있는 긴 회랑 구조를 가지고 있다.

지붕은 노랗고 투명한 아크릴 글라스(플렉시 글라스)를 사용하여 물과 빛이 잘 보이도록 연출하였다. 투명하고 노린지붕으로 인해 구조물 안쪽은 온통 노란빛으로 가득 차있게 된다.

긴 회랑의 지붕은 2층에서부터 바깥에서 안쪽으로 안쪽에서 바깥으로 마주보며 기울어진 지붕구조를 가지고 있다. 때문에 2층에서 1층으로는 구조물 안쪽으로 1층에서 바닥으로는 다시 바깥쪽으로, 물이 투명한 지붕을 타고 흘러 떨어지게 된다.

바닥에 저장되었던 물은 모터를 이용해 1,2층을 연결하는 기둥을 통해 2층 지붕 가장자리에 위치한 2개의 용마루 윗부분으로 물을 이동시켜 다시 아래로 순환하도록 하였다.

<레인 파빌리온 / The Rain pavilion (2017)>의 기본적인 컨셉은 유동적으로 흐르는 물을 재료로 이용하여 긴 회랑 형태의 명상적인 건축적 구조를 구축하는(만드는) 것이다.

<The Rain pavilion II>(1600x1000x80cm)는 앉거나 누울 수 있는 야외 데크 공간이다.



Rain project_Rain pavilion I, II를 위한 드로잉과 모델

데크(400x400x450cm) 위에는 정자 형태를 가지고 있는 구조물이 놓여있다. 구조물은 노린 플렉시(아크릴) 글라스로 만들어진 투명한 지붕 때문에, 구조물 안쪽은 온통 노란빛으로 가득 차있게 연출 되어 진다. 지붕으로 끌어올린 물은 지붕을 타고 사면의 빈 공간으로 벽을 만들며 흐른다. 흘러내린 물은 30cm 폭의 홈을 통해 무대 공간 밑의 바닥 저장 공간에 모인다. 고인 물은 모터를 통해 다시 기둥 속을 관을 타고 지붕으로 올라가 다시 흘러내린다.

<The Rain pavilion II>는 야외에 앉고 누울 수 있는 데크 바닥과 벽이 없는 구조물로 안과 밖의 시선이 소통 할 수 있는 개방적인 구조를 가지고 있다.

전통누각의 자연친화적 특징을 현대적 도시공간에 맞게 재해석하여 빛과 물을 건축 구성 요소로 끌어들이고, 침과 휴식, 소통, 명상적 요소로 도시공간을 완충적으로 연결하려 하였다.

2. <정원 / The Garden (2017)>

작업 <정원 / The Garden>은 전통적인 정원 담과 동근 문으로 구성된 전면 부와 이 문을 통해서 보여지는 후면 부로 구성되어 있다. 전면 부는 10~15x3m 긴 벽에 2m 높이의 둥글게 뚫린 문이 있는 긴 흰색담장이 설치 되어있다. 후면 부는 동근 모양의 정원 문을 통해서 보이는 안쪽에는 대나무와 풀, 꽃, 잔디가 설치 되어 있다. 그리고 소 되새김질 소리가 스피커를 통해 정원 안쪽에서부터 흘러나온다.

실제 관람객은 긴 정원 벽에 둥글게 난 문을 통해서만 이런 정원 풍경을 들여다 볼 수 있는 구조이다. 후면부의 정원 풍경은 지름



The Garden II_wood, bamboo, grass, sound of eating hay, 2017

4m의 동근 원판 위에 설치되어 있으며 원판의 아랫부분에는 모터가 연결되어 있어 원판 위에 설치된 풍경은 천천히 움직인다. 이 원판의 중앙에는 원판을 둘로 나누는 3m정도 높이의 흰 벽이 설치되어 있다. 한쪽은 정원 풍경이 설치되어 있지만 다른 한쪽에는 흰색의 벽만 보이는 빈 공간이다.

전체 원판은 천천히 회전하며 이 두개의 공간을 다양한 시각으로 보여준다.

천천히 움직이는 공간은 앉아 있는 관람객에게 앉아서 정원을 걷는 것 같은 시점을 제공한다.

이런 시점은 나이가 들어서 산에 오르기 힘들어 자신의 방 벽면에 산수화를 그려 놓고 상상 속에서 자유롭게 노닐었다는 산수화가 종병(宗炳, 3/5~443년)의 '와유(臥遊)' 개념에서 착안 하였다.

동양에서 정원은 자연을 감상하며 영감을 얻는 장소이며 참 차기를 조우하는 공간이었다.

그래서 남의 뜰이 아닌 자신만의 뜰에서 있다는 표현은 자기 자신을 발견한 로맨틱한 순간이나 그 어떤 것에도 종속될 없는 자유로운 정신을 은유하기도 한다. 하지만 인공적인 도시공간에서 인간은 스스로 정신을 고양시킬 공간적 토대마저 상실하였다. 현대 사회는 더 이상 이런 개인의 삶의 질에 대한 문제에 관심을 가지지 않는다. 산업화를 거치면서 우리의 몸과 정신은 노동에 적합한 기계적이고 집단화된 형태로 변질되었다.

이번 전시작업 <정원 / The Garden II>는 정원의 담(950x250x25cm)으로 나누어져 있는 전면 부와 후면 부로 구성되어 있다. 나누어진 두 공간은 담에 뚫려 있는 동근 문(지름 180cm)으로 출입 할 수 있다. 정원 전면은 흰색으로 칠해진 담과 빈 공간이 보이고 뒷 편은 담을 구성하는 나무골조가 그대로 노출되어 있다.

정원 후면 부는 바퀴 달린 기하학적인 나무구조 위에 놓여있는 잔디 조각들과 이리저리 놓여있는 대나무 화분 그리고 스피커를 통해 흘러나오는 소 되새김질 소리가 뒤섞여 있다.

전작인 정원(The Garden)에서 자기 조우를 상징하던 공간이었던 정원은 <정원 II / The Garden II>에서 산업화 과정 그리고 그 이후에 나타난 자기부정과 자기 분열적 풍경으로 관객과 마주하고 있다.

노동시간이 전면화된 일상은 우리에게 자기실현의 기회를 제거시

킨 채로 노동의 성과만을 강요하고 있어, 노동과 노동에 종속되어 버린 휴식도 더 이상 개인의 삶을 고양시키지 못하고 있다. 정원은 분열되고 파편화되어 부유하고 있다.



Return Home3 single channel video, 00:09:00, 2008

3. <Return Home3>

작업은 2008년 윈스타(독일)에서 제작한 9분 정도의 퍼포먼스 영상이다.

<Return Home 03>(2008)은 언어의 구속력과 상투어의 폭력성에 대한 관심을 송출 중인 라디오를 듣는 퍼포먼스 영상으로 제작하였다.

박정기

Jeong, Jaebeom 정재범

2017 Hello! Contemporary Art II
연계 전시-Rainbow falls展

2017.7.14 Fri ~ 8.26 Sat

봉산문화회관 2층 3전시실

'Hello! Contemporary Art II' 전시는 동시대성의 참조와 이해를 기반으로 서로 다른 개별적 감정들의 시각적 축적을 선보이면서 세계 인식을 상호 연결하고 확장할 수 있도록 설계한다. 지난 2014년, '야생 서식지'를 떠올렸던 미디어아티스트 류재하와 조각가 이기철의 야외설치 전시를 시작으로, 야외광장에 비닐 물주머니를 설치한 홍순환과 나무 조각으로 조성한 실내정원을 선보였던 조각가 김성수로 진행했던 2015년 전시, 컴퓨터 부속품으로 사이버 야외정원을 설치한 리우의 영상, 소리, 미디어로 실내 협력정원을 조성한 권혁규, 김형철, 서상희 3인의 2016년 전시에 이어, 또 다른 '정원'을 상상하게 하는 올해 2017년 전시는 실내 전시공간과 더불어 야외 공간의 경계를 드나들며 대중을 향한 예술 소통 인터페이스의 확장과 우리시대 예술의 다양한 가능성들을 실험하려는 장이다.

정재범의 설계 : 무지개 폭포

이 전시를 지탱하는 작가 정재범의 에너지는 우리의 삶과 세계의 움직임을 직관적으로 감지하여 은유하고 '놀이'처럼 다루는 태도이며, 그 에너지의 교감을 위한 장은 자신과 마주할 수 있는 '정원(庭園)'이다. 즉, 우리 삶의 시간과 공간으로부터 마음껏 채집(採集)하여 기록(記錄)하고 공작(工作)하는 작업 마당으로서 정원인데, 작가의 시선으로 바라본 여기, 현재의 세계에 관한 움직임은 정원이다. 이 정원은 작가가 일상적인 도시 공간의 구조인 에스컬레이터를 발견하면서 그 형태와 정서적 상황의 교감으로부터 평안함과 위로를 받았던 작가의 감성에 의한 사건이다.

"사막한 도시 안에서 우리는 오늘도 바쁜 걸음을 에스컬레이터 계단에 싣고 하루하루 반복되는 삶을 견뎌낸다. 우리의 삶은 복잡해 질수록 공허해지는 모순 속에 단순하고 반복적인 기계의 모습을 닮아간다. 인간을 걷어내고 바라본 기계들의 민낯은 꾸준하고 미련한 어느 노동자의 모습과도 닮아 차가운 기계에 어울리지 않는 연민의 감정을 불러일으킨다. 도시가 갈수록 삭막해지는 것은 여유와 낭만을 잃어버린 채 어느새 기계만큼 차가워진 우리의 탓도 있을 것이다. 숨 가쁘게 달려가는 일상 속에 에스컬레이터의 계단에 발걸음을 싣고 멈춰 서서 기계의 속도에 맞춰 숨을 고르는 짧은 순간이 아이러니하게도 기계가 우리에게 건네는 위로의 순간일 것이다. 삭막한 도시의 삶에 지친 우리에게 대자연의 웅장함과 숭고함이 위로의 치유로 다가오듯, 전시장으로 빌려 온 도시의 한



Rainbow falls (무지개폭포)
나무, 부너, 체인, 기어, 니이미, 4870x800x2840mm (2점, 가변설치), 2017

장면은 인공자연이라는 낯선 언어로 우리에게 위로의 메시지를 전한다."라는 작가의 말에서처럼 작가 자신의 정서적 교감은 현대인의 속도와 시간에 달아있다.

대자연 폭포의 상상! 높은 산, 계곡 어디에선가 굉음을 내며 수직으로 쏟아져 내려오는 폭포의 웅장함과 숭고한 움직임! 움직임은 살아있음이고, 생명이며, 순환의 이치를 따른다. 폭포는 계곡을 타고 흘러 작은 강이 되고 다시 큰 강으로 모여 먼 거리를 지나 바다에 다다른다. 바다의 수평은 비교적 움직임이 안정된 생명 에너지의 응축 상태이며, 아마도 거대한 수평과 순환의 움직임을 기억하는 폭포의 수직적 에너지는 많은 변화의 가능성들을 함축하는 긴장의 속도와 움직임의 시간을 생각하게 한다. 그리고 이러한 상상은 작가가 명명한 '무지개 폭포' 에스컬레이터에 대한 은유적 설명이 될 수 있다.

실내의 하얀 전시장 벽면에서 튀어나오듯이 나란히 3미터 높이로 설치된 2개의 에스컬레이터는 전기모터와 체인, 타이머에 의해 서서히 움직이는 목조 계단 구조물이다. 합판과 각목으로 만든 13개의 계단이 위로 오르거나 혹은 아래로 내려오도록 동작하는 데에

는 첨단 기술의 테크놀로지보다는 작가가 설명한 적이 있는 중간 기술의 친근감이 묻어있다. 작가는 예전에 발표했던 작업에서 우리가 살고 있는 도시를 하나의 거대한 공동체로 생각하고 복잡한 도시 구조 속에서 각자의 역할을 단순 반복하며 자신만의 리듬으로 살아가는 구성원의 동작들을 기계적 움직임으로 재현하여 그들의 일상적 삶에 숨어있던 관조적, 명상적 태도를 은유하였다. 자연과 유대하며 공감과 평온, 자신의 희망을 마주하는 정원처럼 작가는 자신의 '무지개 폭포'에서 위로를 구하는 행위를 지속하고 있다.

이 에스컬레이터의 움직임이 중력과 마찰력에 의해 소리를 내며 작가가 상상하는 자연의 폭포소리와 뒤섞인다. 우리는 이를 반복적인 움직임과 소리 에너지가 건물의 실내 전시 공간과 만나서 원래 공간의 일부인 듯 자연스러운 상태를 '무지개 폭포' 정원이라고 설정하였다. 도시 공간의 일부분을 마주하는 듯한 이 상황은 허전하고 낯설다. 하지만 이것은 생명감 넘치는 세계의 생태 환경 규칙의 다른 모습일 수 있고, 그 속에서 인간이 함께 살아 움직이는 발견의 또 다른 전유물일 수 있다. 반복적 움직임을 통한 이러한 일체의 실험은 세계 모습의 일부를 반영하는 인위적인 '정원'의 한 양태일 수 있으며, 이러한 세계와 동시대 미디어 사이의 관계 설정, 관객과의 공유, 상황 몰입 등의 실험은 40여 년 전, 이 지역을 생육지(生育地)로 여기는 동시대미술에 대한 기억과 겹쳐지면서 지금의 미술 실험에 대한 논의를 제안한다.

이번 전시에서 언급하는 '정원'의 기억은 1977년 4월30일 시민회관에서 개최된 "제3회 Contemporary Art Festival D'AGU" 전시의 야외 특별 전시로 5월1일 진행했던 '낙동강 강정 백사장'에서의 해프닝, 이벤트를 기점으로 현재에 이르는 대구의 실험미술(Contemporary Art) 특히 야외 설치전시의 일면을 소개하며 '자연'과 인간의 '예술 행위'가 만나는 의미에 관한 것이다. 그리고 이 전시는 지금, 여기로 이어지는 설치미술 관련 태도의 연결 기반이 '실험'과 '자연', '신체행위', '몰입'이며, '실험'을 생육해온 서식지 '정원'으로서 장소를 다시 기억하고, 1977년의 야외 실험정신과 당시 미술가들이 전시공간의 경계를 확장하여 대중과 함께하려는 시도에 관한 현재적 연결성을 가능하고, '또 다른 가능성'으로서 우리시대 실험미술가의 '태도'를 돌아보려는 기대를 포함하고 있다.

그리고 우리가 주목해야할 정재범의 태도는 세계와 인간 정서의

관찰 움직임 놀이 자연성(自然性)의 은유, 그 사이의 부조리(不條理)를 꿰뚫는 직관적 인식을 시각화하여 동시대미술의 소통 가능성과 지평을 확장시키려는 탁월성이다. 따라서 이러한 작가의 작업 설계와 놀이에 대한 공감 시도는 과거에 이어 새롭고 명확해질 동시대의 어떤 순간을 위한 우리의 'Hello!'일 것이다.

봉산문화회관큐레이터 정종구

우리가 살아가는 속도와 시간에 대한 작업을 하고 있다. 나 역시 학생으로 직장인으로 바쁜 일상을 견뎌내며 살아왔다. 도시의 빠른 속도에 적응하기 위해 발걸음은 빨라지고 호흡은 점점 가벼웠다. 이후 아스라엘 유학시절 경험한 키부츠 공동체에서의 길지 않은 시간은 조금 더디긴 하지만 내 호흡을 제 속도로 되찾아 주었다.

반잡함으로 가득한 도시 안에서 우리는 에스컬레이터에 설정된 적정 속도에 맞춰 마치 컨베이어 벨트에 실린 제품처럼 같은 모습으로 반복되는 삶을 살아간다. 우리는 그렇게 쉬지 않고 움직이는 일상의 컨베이어 벨트에 삶을 실은 채 멈추지 못하고 많은 것을 지나쳐왔을 것이다. 사람들의 발걸음이 사라지고 무의미하게 반복되는 기계의 움직임, 고풍함 속에 마주한 에스컬레이터 기계의 민낯은 낯선 모습으로 내 발걸음을 멈춰 세웠다. 높은 곳에서 끝 없이 쏟아져 내리는 계단에서 상상 속 폭포의 이미지를 떠올린다. 오르고 내리는 기계의 일정한 속도에 맞춰 천천히 숨을 들이쉬고 내쉬어본다.

정재범



참여작가 인터뷰

2017 Hello! Contemporary Art I
야외설치 1977로부터

김형철작가 인터뷰

봉산문화회관 이번 전시는 예술가의 실험정신을 주목하고 있습니다. 이번 작업의 실험적 요소는 무엇이라고 생각하십니까?

김형철 야외전시 참여가 처음이고, 태양을 이용해본 아이디어가 저에게 가장 크고 중요한 실험적 요소였다고 생각합니다.

봉산문화회관 이번 전시의 주제는 '정월'입니다. 정월에 대한 김형철 작가의 생각은 무엇입니까?

김형철 사람들이 사는 세상과 같다고 생각합니다. 3명의 작가가 모여 있는 이 정원은 세상이라는 장소의 크기만 다를 뿐입니다.

그리고 이 정원을 꾸미는 것이 3명의 작가들 이라는 특별성이 있다고 생각합니다.

식물들이 사는 정원도 또한 사람들이 사는 세상과 똑같이 계절에 따라 변화하고 반복되고 순환되는 모습을 볼 수 있다고 생각합니다.

봉산문화회관 이번 설치 작업을 시도하게 된 동기나 계기가 있다면 무엇인가요?

김형철 저는 10대~20대 때부터 하늘을 보는 것과 구름, 석양을 사진 찍는 것에 몰두했습니다. 30대가 된 지금도 여전히 좋아하는 것에 몰두하지만, 단순히 사진으로 찍는 것이 아닌 거울 설치를 통해 그들로 석양시간의 에너지를 옮겨보는 작업을 하게 된 것입니다.

야외 전시라는 특성상 최대한 자연(하늘)의 에너지를 빌려 전시를 해보고 싶었던 것이 가장 큰 동기라고 할 수 있겠습니다.

봉산문화회관 작품을 볼 수 있는 시간도 계획한 부분이었나요? 24시간 중 해질 무렵의 짧은 시간만을 위한 작품을 설치하게 된 결정적 계기나 생각이 궁금합니다. (이기선, 서정주)

김형철 날씨 좋은 날에 제가 좋아하는 해질녘의 색깔은 매번 다르지만 또 매일 해가 뜨고 지듯 같다는 것도 느끼게 해줍니다.

해질녘의 짧은 시간은 해가 떠 있는 시간 중 가장 햇빛이 아름다운 시간이라 생각합니다. 그 시간은 저에게 깨달음을 주는 순간이 되고, 어두운 밤이 오기 전 마지막 빛이 남아있는 시간. 아쉬움에 대해 생각하는 시간. 삶에 대해 생각해보는 시간이 되어주는 것입니다. 해가 중천에 있을 때 느끼기 어려운 변화를 해질녘엔 보고 느낄 수 있기 때문에 짧고 강렬한 태양빛의 시간을 어두운 그들로 옮겨보고 싶다는 마음이 들었습니다.

봉산문화회관 작업을 구현하기 위한 설치물이, 일부러 찾아보지 않으면 눈치 채지 못할 만큼 잘 보이지 않는 높은 곳에 위치해 있는데, 이런 위치에 설치하신 것은 어떤 의도였는지 궁금합니다. (신은지)

김형철 계절과 해의 동선을 계산 해 보았을 때 가장 적절한 위치였습니다. 그리고 설치물은 관람을 해야 하는 작업물이라고 생각하지 않습니다. 태양빛을 반사시켜주는 도구일 뿐, 저의 작업은 바닥에서 조금씩 움직이는 빛으로 나타납니다.

봉산문화회관 김형철 작가의 작품이 다른 두 작가의 작품에 빛을 보내줌으로써 어떤 관계에 놓여 있는지, 어떤 작용을 할 수 있는지 궁금합니다. (김지윤)

김형철 기본적으로 제 작업의 의도는 관객이 그들에서 해질녘의 햇빛을 옥상 설치물을 통해 사람이 얼굴로 받아보고 스스로 어떤 감정이든 느껴보는 것이 가장 큰 의도입니다. 권혁규 작가의 작업에 조명이 된다거나 변화를 크게 준다거나 그런 관계보다는 자연스러운 관계처럼 놓여있고 싶었습니다.

봉산문화회관 협력정원을 구성할 때, 다른 두 작가에게 영향을 주거나 받은 것은 무엇인가요? (이기선)

김형철 두 작가 모두 식물로 작업을 하였는데 녹색 식물이나 그 밖의 생물이 빛 에너지를 이용해 이산화탄소와 물로부터 유기물을 합성하는 작용으로 생명이 이루어집니다. 태양빛은 사람에게도 그들에게도 꼭 필요한 요소가 아닐까 라는 생각으로 영향을 주고 싶었습니다.

봉산문화회관 모든 것은 자연의 힘에 영향을 받는다는 김형철 작가의 생각처럼 이번 작품 또한 자연의 상태에 따라 감상할 수 있는 시간과 날씨가 제한적입니다.

김형철 작가는 동근 거울을 여러 개 사용하여 태양 빛을 반사시켜 그늘 속에서 빛의 느린 움직임을 관찰하고자 했는데, 이러한 설계도 결국 자연의 상태에 따라 그 힘을 얻을 수도 상실할 수도 있습니다. 이런 걸 보면 작품의 완성도 작가가 아니라 자연이 결정하는 것처럼 보입니다. 스스로가 생각하기에 이번 전시 작품의 완성 측면에서 만족하시나요? (예수현)

김형철 당연히 자연의 제약을 받았습시다. 전시 전 긴 장마기간 탓에 테스트를 수없이 해보지 못한 부분과 스케일에 대한 아쉬움으로 한계가 있었지만 머릿속으로 상상하던 일을 이번 전시를 통해 구현하게 되었고, 의도를 전달하는 이야기는 될 수 있게 결과물이 나온 것 같습니다.

봉산문화회관 작품 구상 시 중요하게 생각하는 것이 있다면 무엇이고, 이번 전시 준비 중 중요시 했던 것은 무엇인가요? (이기선)

김형철 저의 모든 작업은 변화, 순환, 반복 같은 자연스러움이 있는 것을 추구합니다. 이번 전시에서 매일 해가 뜨고 지고 날씨로 인해 관람을 할 수 없는 상황까지 생기는 것 또한 자연스러운 것이라고 이야기하고 싶습니다. 좋은 날씨 나쁜 날씨, 좋은 일 나쁜 일 모두 사람 뜻대로 되지 않는 자연스러움.

봉산문화회관 작품을 만들고 전시하는 과정에서 힘들었던 점이나 에피소드가 있다면 무엇인가요? (김동영)

김형철 전시 오픈 며칠 전까지 날씨가 흐리고 해를 볼 수 없는 날이 연속되어서 테스트를 다양한 방법으로 못해본 점이 가장 힘들었던 부분입니다. 맑지 않았던 날씨 탓에 조금 더 원성도 높게 전시 마무리를 할 수 없었다는 점도 아직 마음으로 힘이 듭니다. 그리고 대구의 태양빛은 정말 뜨겁습니다.

봉산문화회관 관객들이 이번 전시 작품을 보며 어떤 경험을 하고 무엇을 느끼길 원하시나요?

김형철 많이 더운 대구 날씨이지만 조금 선선해진 날 맑은 오후 해질녘의 태양빛을 얼굴로 받으며 눈을 감고 숨을 들이 마셔보길 바라고, 그때 느껴지는 사소한 어떤 감정이든 조금 더 깊게 느껴보길 권합니다.

봉산문화회관 이번 전시 작업의 핵심을 짧게 요약해 주신다면? (신혜영)

김형철 태양의 관찰과 재관찰

봉산문화회관 이 전시 이후에 계획하고 있는 작업이 있다면 소개해주세요. (신재혁)

김형철 게임 핀볼 같은 규칙 불규칙적인 판 위에서 종력에 의해 이리저리 부딪히며 떨어지고 있는 공, 사람들에게 대한 이야기입니다. 그리고 조소과를 졸업해 경험이 없었던 페인팅 작업도 처음으로 도전해 볼 계획입니다.

참여작가 인터뷰

2017 Hello! Contemporary Art I
야외설치 1977로부터

서상희작가 인터뷰

봉산문화회관 이번 전시는 예술가의 실험정신을 주목하고 있습니다. 이번 작업의 실험적 요소는 무엇이라고 생각하십니까?

서상희 이번 전시 작업 ‘OPEN 가상정원’은 기존의 영상 설치 작업인 가상정원을 밖으로 가지고 나와서 설치한 점 ‘야외’라는 공간이 가지는 특별성, 미디어 매체를 활용한 상호작용이 아닌(예를 들어 빛을 비추면 식물에서 인위적인 소리가 난다.) 아날로그적이고 조금은 원시적인 상호작용을 설정한 점이 실험적 요소라고 생각합니다.

봉산문화회관 이번 전시의 주제는 ‘정원’입니다. 정원에 대한 서상희 작가의 생각은 무엇입니까?

서상희 요즘 사람들이 ‘식물’에 유독 관심을 많이 가지고 있는 듯합니다. 더불어 정원, 공원과 같은 장소들이 이전보다 사람들에게 각광받고 있으며 식물로 인테리어 된 공간들 또한 인기를 끌고 있습니다. (일부러 찾아서 갈만큼)

어쩌면 사람들이 일상생활을 잠시 내려놓고 아무 생각 없이 실만한 곳을 찾는 게 아닐까 생각합니다. 디지털이 발전할수록 인간은 그 반대로 아날로그와 같은 향수를 찾고 있지 않을까요. 그래서 식물이 그러한 역할을 하는 것 같고, 정원이 주는 편안함이 있다고 생각합니다.

봉산문화회관 이번 설치 작업을 시도하게 된 동기나 계기가 있다면 무엇인가요?

서상희 작년, 협력정원 전시의 ‘야외버전’이라는 부분이 흥미로웠고, 협력정원 전시가 가지는 의미가 올해도 이어져 참여할 수 있다는 것이 큰 동기였고 계기였던 것 같습니다.

봉산문화회관 작품과 관객들의 행위로 만들어지는 ‘협력정원’은 ‘협력정원’이라는 제목을 실현하는 것 외에 관객들이 어떤 체험을 하고 무엇을 느끼길 원하시나요? 사각뿔을 덮거나 들어내고 물을 주는 행위로 소통이란 의미로의 ‘협력정원’이라는 점은 이해가 가지만 관객들이 현대미술을 즐기고 경험해보는 것 외에 어떤 결과를 기대하시는지 궁금합니다. (신은지)

서상희 관객들이 어떠한 것을 느끼길 원하는 건 없는 것 같습니다. 제가 설정하고 만들어 놓은 ‘OPEN 가상정원’ 안에서 우리가 흔히 보통으로 생각하는 정원의 모습을 느끼는 것이 아니라 새로운 시각과 재미있고 창의적인 생각들을 하게 되고 느끼게 되는 작품을 원합니다. 관객은 각자 다양한 삶을 살아가고 생각도 다양하기 때문에 같은 작품을 봐도 다양한 해석이 나올 수 있습니다. 관객이 느끼는 대로 느꼈으면 좋겠습니다. 관객들이 현대미술을 통해서 생각의 전환 또는 창의적인 생각과 아이디어를 얻는데 도

움이 되길 원하고 자기만의 각자의 방법으로 해석해보고 작품과 소통하면 되는 것 같습니다.

봉산문화회관 ‘협력정원’이라는 말처럼 다른 작가들의 작업과 함께 만들어간 작품인데, 작가의 작품이 다른 작가들의 작품과 어떤 협력적 관계를 맺었다고 생각하시나요? (예수현)

서상희 ‘2016 협력정원’에서는 다른 작가들의 작업에 서로 개입이 되는 형식이었습니다. 다른 작가의 작품에 나의 작업이 가지는 어떠한 부분이 개입이 되어 하나의 작품이 된다는 것이 재미있었습니다. 미디어작업을 하는 3명의 작가들이 각자가 표현하고 이야기하는 것은 분명히 다르나 개입되는 부분에서는 다른 작가의 작품과 나의 작업에서 공통된 키워드를 찾거나 또는 상대방 작가의 작업을 우선적으로 생각해보고 내가 그 작업 속에 어떻게 들어갈 수 있을까에 대한….

콜라보레이션처럼 공동 작업은 아니지만 서로의 부족한 부분을 채워줄 수 있는 약간의 개입 또는 협력적 관계가 각자의 작업에 좋은 영향과 자신이 보지 못하는 새로운 시각도 찾을 수 있는 장점이 있는 것 같습니다. 지금 야외광장에 설치된 작품들도 오후 5시~6시가 되면 3명의 작가의 작품이 권혁규 작가의 잔디 위에 하나로 모여집니다. 이렇듯 내용적, 시각적으로 모두 서로에게 협력적 관계가 맺어진 게 아닐까 생각합니다.

봉산문화회관 이번 작업은 관객들이 어떤 식으로 개입할지 예측이 불가능하고 끊임없이 변화하는 작업인데 전시가 끝날 무렵의 작품은 어떤 모습일 거라고 생각하시나요? (예수현)

서상희 관객들의 개입으로 인해 식물들의 입들이 무성하게 자랄 것 같고, 사각뿔로 결합하거나 벗어나게 해주는 행위들을 통해 제가 설정하고 계획했던 구성이 조금씩 변화되고, 작가의 손이 아닌 관객들에 의해 바뀌어진 말 그대로 ‘OPEN(열린) 가상정원’이 되어있지 않을까 기대해 봅니다.

봉산문화회관 인공물의 형상을 사각뿔로 정한 이유가 있다면 무엇인가요? (예수현)

서상희 기존의 영상설치인 ‘가상정원’은 디지털이 발전할수록 반대로 우리는 아날로그에 대한 감성을 본능적으로 그리워하고 쫓아가는 것 같다는 생각에서 출발하였습니다. 그래서 자연적인 오브제로 식물(아날로그 상징)을 선택하였고, 그와 반대되는 디지털의 대표적인 요소인 컴퓨터를 활용한 인공적 빛과 영상을 결합한 것입니다.

디지털과 아날로그 두 상반되는 언어들 속에서 애매한 경계를 동시에 경험할 수 있는 회화적 공간을 연출하는 것이 ‘가상정원’의

목적입니다. 이를 야외로 가져오는 과정에서 디지털 또는 가상을 표현하고 상징되는 ‘어떤’ 것은 무엇일까요? 육면체보다 사각뿔을 만드는 과정이 더 까다롭습니다. 수학적인 공식도 복잡하고 각도를 잡는 것도 어려웠습니다. 흔히 피라미드라 불리는 사각뿔이 저에게는 수직적이고 디지털적 느낌을 주는 ‘어떤’ 것이 되었습니다. 디지털하고 인공적인 느낌을 더욱 가미하기 위해 투명한 소재를 사용하였고, 형태적인 면에서 뾰족하고 차가운 느낌이 자연성과 상반된 이미지를 보여주는 객체입니다.

봉산문화회관 작년의 ‘협력정원’ 전시에서는 ‘영상과 사운드’라는 무형적 매체로 디지털을 표현하셨다면, 이번에는 사각뿔이라는 조각의 형태로 디지털을 형상화했습니다. 전시에서 작가가 만든 사각뿔들의 모습은 견고하고 딱딱하지만 한편으로는 사각뿔 표면의 셀로판지들이 빛을 반사시켜 다양한 색들을 뿜어냅니다. 자연과는 다른 아름다움을 보여주는데 작가에게 디지털이란 어떤 이미지인지 궁금합니다. (예수현)

서상희 사각뿔 표면의 셀로판지는 다이크로닉(dichroic)이라는 특수 필름으로 빛의 각도에 따라 다양한 색들을 보여주고 있습니다. 디지털하고 인공적인 성향을 부각시키기 위한 투명한 사각뿔 그리고 바닥에서 가상정원의 범위를 설정하고 있는 투명한 비닐이 빛을 투과하고 반사하며 서로에게 영향을 주고 있습니다. 그 역할을 더 가미해주는 다이크로닉 필름 자체는 인공이지만 자연의 빛, 조명의 각도에 따라 우연적으로 (의도치 않게) 다채로운 빛을 뿜어냅니다. 제가 생각하는 디지털의 이미지는 직선적이고 여러 빛을 반사하며, 투명하고 반짝반짝합니다. 그래서 설정해 놓은 ‘OPEN 가상정원’에서 보여지듯 저에게 디지털은 투명한 것들 사이에서 빛이 반사되고 주위의 이미지들이 함께 비춰지면서 다양한 색들을 반짝반짝 뿜어내는 이미지인 것 같습니다.

봉산문화회관 전작인 ‘가상정원’과 비슷한 점과 다른 점이 있다면? (이기선)

서상희 ‘가상정원’과 ‘OPEN 가상정원’의 비슷한 점은 디지털 혹은 인공과 아날로그 두 상반되는 언어들 속에서 애매한 경계를 동시에 경험할 수 있는 회화적 공간을 연출한 것이고, 다른 점이 있다면 영상매체를 사용하지 않았다는 점과 주어진 공간이 야외라는 것이 가장 큰 다른 점이며 상호작용하는 방식이 다르게 적용되었습니다. 기존의 작업과는 다른 직관적인 반응에 대한 상호작용이 아닌 설명적이고 개념적인 상호작용을 표현하였습니다.

봉산문화회관 작품 구상 시 중요하게 생각하는 것이 있다면 무엇이고, 이번 전시 준비 중 중요시 했던 것은 무엇인가요? (이기선)

서상희 작품 구상할 때 중요하게 생각하는 것은 아무래도 보여지는 시각적인 부분인데 (추상적인 표현이긴 하지만), 주어진 공간에

어떻게 내가 좋아하고 재미있어하는 이미지들이 잘 표현되도록 연출하는가에 대한 것입니다.

보통 공간이 주어지면 설치작업에 대한 컨셉, 대략적인 큰 그림이 그려지는 편입니다. 이번 야외광장에서의 작업은 대략적인 이미지가 확실하게 떠오르지 않아서 설치하는데 더 어려웠던 것 같습니다. 그래서 오히려 야외에서 작업을 설치하는 방법, 소재 등에 대해서 더 신경을 써서 준비를 한 것 같습니다.

봉산문화회관 작품을 만들고 전시하는 과정에서 힘들었던 점이나 에피소드가 있다면 무엇인가요? (김동영)

서상희 먼저, 야외라는 장소 자체가 어려운 공간인 것 같습니다. 기존에 해왔던 설치 방식과는 다른 방식으로 접근해야 했으며, 작품의 소재, 날씨, 안전문제 등 야외라는 이유로 고려해야 할 사항과 생각지 못한 상황들에 대한 문제들을 해결하고 대처하기 위한 방법들에 대한 고민들이 어려웠습니다. 특히 전시하는 과정에서, 뜨거운 햇빛 아래의 (구멍을 뚫어놓았지만) 공기 순환이 자유롭지 못한 사각뿔에 들어가 있는 것 자체가 식물이 살아가기에는 어려웠기 때문에 원래의 의도가 상황에 따라 다시 구상되기도 했습니다.

봉산문화회관 이번 전시 작업의 핵심을 짧게 요약해 주신다면? (신혜영)

서상희 OPEN 가상정원 말 그대로 열린 가상정원으로, 관객이 내가 설정한 정원과 상호작용하게 되면서 진정한 협력정원을 이루게 하는 것입니다.

봉산문화회관 이 전시 이후에 계획하고 있는 작업이 있다면 소개해주세요. (신재희)

서상희 9월에 대구문화예술회관에서 2017 올해의 청년 작가전을 준비하고 있습니다. 이번 전시도 기존의 ‘가상정원’ 컨셉을 가지고 작업을 하는데 설치된 공간에 들어갔을 때, 자유로운 인터랙션과 함께 좀 더 완성도 있는 2017 버전의 가상정원을 보여줄 계획입니다. 또한 다른 컨셉의 작업으로는 실제 물리적인 움직임이 가미된 설치작업들을 해보려고 공부하고 준비 중입니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

야외설치 1977로부터

박정기작가 인터뷰

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 이번 전시는 예술가의 실험정신을 주목하고 있습니다. 이번 작업의 실험적 요소는 무엇이라고 생각하십니까?

박정기) 물론 멜랑콜리한 건축구조를 만들려는 시도입니다. 하지만 실제 작업에서 실험적인 부분이라면 전체 진행 과정이라고 생각합니다. 프로젝트가 '레인프로젝트'(실내설치)에서 '레인파빌리온'(야외 프로젝트) 그리고 '레인파빌리온2'(야외 프로젝트)로 많은 변형 과정을 거치면서 진행되었기 때문입니다.

프로젝트는 사실 설치장소 변경과 예산 책정을 잘못하여 생긴 예산 부족 등으로 제반 환경이 변하면서 제작상황이 크게 바뀌게 되었습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

빛과 소리의 공명을 빈 공간에 채우는 실내 설치작업인 '레인프로젝트'는 야외 프로젝트 작업인 '레인파빌리온'으로 바뀌게 되었습니다. 이 과정에서 지붕이라는 소재를 그대로 가지고 왔지만, 물로 건축적인 구조를 만들려는 시도로 컨셉 자체가 변화하였습니다. 이후 작업은 개방적인 데크 공간과 물을 재료로 건축(레인파빌리온)한다는 요소가 결합된 '레인 파빌리온?'로 변화하게 되었습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 이번 전시의 주제는 ‘정원’입니다. 정원에 대한 박정기 작가의 생각은 무엇입니까?

박정기) 자기 자신을 발견하는 로맨틱한 순간을 표현할 때 장자에서는 '자신의 정원을 거닌다'라고 표현했습니다. 정원은 자기 자신을 대면하는 장소이면서, 저마다 다른 내면의 풍경을 상징하는 단이라고 생각합니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

대학 졸업 전시에서 처음으로 설치작업을 시도했었는데, 당시 동양화 전공자로서 설치미술은 생소한 분야였기 때문에 관련지식이 전무한 상태였습니다. 이런 상황에서 설치에 대한 근본적인 질문들을 많이 가지고 있었습니다. 그 중 하나는 '현대미술 이전에 우리는 공간과 사물에 대해 어떻게 인식해 왔는가?' 라는 의문입니다.

정원은 공간에 대한 인식과 사물에 대한 태도가 잘 나타나 있는 장소입니다. 특히 한.중.일 전통 정원이 가지고 있는 공간배치의 확연한 차이에 많은 관심을 가지게 되었습니다.

그리고 유학시절 뒤셀도르프(독일)에 있는 K20(뮤지움)에서 본 전시작업 중에서 바로크 시대양식 건축물과 바로크시대의 의상과 춤을 결합한 설치 퍼포먼스를 보았는데 아주 인상적이었습니다. 이후 기회가 되면 나도 정원의 건축양식과 소리를 결합하여 정신적인 면이 잘 드러나는 공간을 연출해 보고 싶다는 생각을 하게 되었습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 이번 설치 작업을 시도하게 된 동기나 계기가 있다면 무엇인가요?

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 이번 설치는 원래 야외 프로젝트 프로그램으로 봉산문화회관에서 제안하여 시작하게 되었습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 전시 중인 영상 속 라디오에 나오는 말은 따로 녹음한 것인지, 그 지역 라디오를 그냥 틀어놓은 것인지, 만약 녹음했다면 무슨 내용인가요? 그리고 정원 작업에서 들리는 소의 되새김질 소리에 대해 설명을 듣고 싶습니다. 소 되새김질 소리로 어떤 효과를 기대하시나요? (엄지나, 서정주)

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 라디오 소리는 당시 실시간으로 전파를 타고 있는 독일 방송입니다. 그리고 소 되새김질 소리는 여러 설치, 프로젝트 작업에서 이미 사용한 적이 있습니다. 이전 작업에서는 기존 미술언어로 이해 될 수 없는 '어떤 것'으로 사용되었습니다. 많은 경우 미술작품 이해는 기존 미술에 대한 이해의 학습으로부터 시작된 선입견 같은 것이 있다고 봅니다. 소 되새김질 소리는 이런 비교 분석적인 부분을 해체하는 일종의 장치일 수도 있을 것 같습니다. 미스터리하게 보이지만, 관객과 작업을 현재(지금)에서 바로 직면하게 하는 역할을 할 수도 있다고 생각했습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 이번 전시 작업 “정원2”에서 전시 공간을 임의로 나누어서 새로운 공간을 만드셨는데 평소에도 이런 식(마치 세트장처럼 공간을 분리시켜 새로운 공간을 만들어 내는 것)의 방식으로 전시를 많이 하시는 편인가요? 아니면 이번 전시에서 새로 시도해 보신 건가요? 이번 전시구조가 작가님의 의도대로 잘 나타난 것 같은지도 궁금합니다. (길혜민)

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 전시는 의도대로 진행되지 못하였습니다. 이번 전시는 전시 계획이 변경 되는 바람에 짧은 준비 기간에 주제에 맞는 새로운 작업을 진행해야 하는 어려운 작업 이었습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

‘정원2’에서는 ‘정원1’이 가지고 있는 자기 조우의 공간인 정원을 현대인들이 갖고 있는 자기 부정적이고 분열적인 내면공간으로 묘사하고 싶었는데, 이 점에 대해서는 아쉬움이 많고 잘 표현되었다고 보지는 않습니다. 그리고 공간을 나누어서 진행한 설치 작업은 '어떻게 죽은 보이스에게 그림을 설명할까? 2010(독일)'라는 작업에서 시도한 적이 있었습니다. 하지만 나눠진 공간 뒷부분까지 그대로 보여주는 것은 이번이 처음입니다. 정원의 내면적인 부분을 드러내려 하면서 나무 골조외 구조를 그대로 노출하는 방법으로 정원 앞쪽과 차이를 그대로 드러내 보이려는 의도도 있었던 것 같습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 뿔려 있는 문이 ‘원’인 이유는 무엇인가요? (동양의 천

2017 Hello! Contemporary Art I

원지방 사상인자…) 동양의 사군자나 정원에 구성되는 다양한 내용이 있을 텐데 특별히 대나무를 선택한 이유가 있을까요? (장보성)

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 동근 문은 전통 정원 문으로 자주 사용되는 로맨틱한 구조입니다. 자기 자신을 발견하는 장소로서의 정원에 어울리는 디자인이라고 생각합니다. 처음 동근 문을 동양 회화에서 자주 쓰는 화면 포맷으로 보았습니다. 문을 통해 보이는 풍경은 한 장의 산수화나 절지화 같은 이미지가 되리라고 상상해 보았습니다. 하지만 위에서도 언급했듯이 정원 건축을 재현해내는 과정에서 자연스럽게 선택되었던 것으로 생각합니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 동근 문은 전통 정원 문으로 자주 사용되는 로맨틱한 구조입니다. 자기 자신을 발견하는 장소로서의 정원에 어울리는 디자인이라고 생각합니다. 처음 동근 문을 동양 회화에서 자주 쓰는 화면 포맷으로 보았습니다. 문을 통해 보이는 풍경은 한 장의 산수화나 절지화 같은 이미지가 되리라고 상상해 보았습니다. 하지만 위에서도 언급했듯이 정원 건축을 재현해내는 과정에서 자연스럽게 선택되었던 것으로 생각합니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 자기조우를 상징하는 공간인 “정원1”에서 이상적으로 끝낼 수 있었을 텐데, 굳이 “정원2”에서 현실의 상황에 가로막혀 좌절된 자기실현의 공간을 만든 이유가 있다면 무엇인가요? (길혜민)

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 예! 맞는 말씀입니다. '정원1은 '정원2'의 의미를 이미 다소 역설적으로 보여주고 있다고 생각합니다. '정원2'는 우연적으로 만들어졌습니다. 개인적으로 썩 마음에 들진 않습니다만 앞의 답변에서도 언급했듯이 전시가 갑작스럽게 변경되면서 봉산문화회관에서 생각하고 있는 주제와 근접한 작업을 해야 하는 상황에 이르렀고 문화회관 측에서 '정원1' 작업을 전시하는 문제를 물어온 상황에서 예산 가능한 범위 내에서 '정원1'을 새롭게 각색한 작업을 제작하기로 결정하였습니다. 그리고 최근 진행하고 있는 '난지도 프로젝트'에서 산문화 과정에서 발생한 자기부정과 자기부정의 모습을 정신 병리학적 지질학적 관점에서 접근하는 작업과 연관성이 있다고 생각해서 진행하게 되었습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 나무나 잔디는 직접 기르신 건지 작품을 위해 구매하신 건지 알고 싶습니다. 그리고 전시가 끝나면 작품은 어떻게 되는지도 궁금합니다. (신현주, 이기선)

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 대나무는 구입한 것입니다. 그리고 전시 이후에는 지인이나 필요한 분들께 드리려고 합니다. 현실적으로 제가 키울 수 있는 대나무는 한 두 그루 정도이기 때문입니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 작품 구상 시 중요하게 생각하는 것이 있다면 무엇이고, 이번 전시 준비 중 중요시 했던 것은 무엇인가요? (이기선)

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 작업 컨셉을 잘 전달할 수 있는 적합한 표현법과 재료, 그리고 작업이 풍부하게 읽힐 수 있도록 의미들을 어떻게 연결해 나갈 것인가?에 대한 것입니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 작품을 만들고 전시하는 과정에서 힘들었던 점이나 에피소드가 있다면 무엇인가요? (김동영)

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 힘들었던 점은 '레인 프로젝트'에서 물을 이용하여 건축구조를 만드는 것이었습니다. 물을 펌프로 끌어올려 고르게 흘러내리게 하는 것이 중요한데, 정교한 분수 설치 기술이 요구 되는 점 때문에 많은 어려

2017 Hello! Contemporary Art I

움이 있었습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

작업 초기, 여러 엔지니어를 만났는데 각기 다른 문제해결 방법을 제시하는 바람에 결정하는데 어려움이 많았습니다. 그리고 예산책정에 문제가 생겨서 프로젝트 진행이 무산되었고, 이후 '정원1'을 '정원2'로 전환하는 작업을 시작하기로 했는데 작업 진행이 잘 되지 않아서 어려움이 있었습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 관객들이 이번 전시 작품을 보며 어떤 경험을 하고 무엇을 느끼길 원하시나요?

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 관객은 자유로운 자기 상상과 비평적 시각으로 제가 만든 것을 새롭게 느끼고 해석해 볼 것입니다. 무엇을 느끼고 어떤 경험을 해야 할지에 대해서는 각자의 몫인 것 같습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 관객은 자유로운 자기 상상과 비평적 시각으로 제가 만든 것을 새롭게 느끼고 해석해 볼 것입니다. 무엇을 느끼고 어떤 경험을 해야 할지에 대해서는 각자의 몫인 것 같습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 이번 전시 작업의 핵심을 짧게 요약해 주신다면? (신혜영)

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 이번 전시는 아쉽게도 처음 아이디어가 그대로 실현되지 못했습니다. 그래서 전시에서는 이런 실패의 기록이 그대로 전시되어 있는데, 이런 과정에서 작가 의도가 어떻게 변화하고 작업은 어떻게 변형되었는지를 살펴보는 것이 중요하다고 생각합니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

봉산문화회관 이 전시 이후에 계획하고 있는 작업이 있다면 소개해주세요. (신재희)

2017 Hello! Contemporary Art I

박정기) 작업에 대한 여러 가지 문제에 봉착해 있다는 생각이 듭니다. 한국에 돌아와서 진행해 온 작업에 대해서 만족하지 못하고 있습니다. 기본적으로 작업 진행이 설치, 프로젝트, 퍼포먼스 등 장르를 오가며 다발적으로 진행해 왔고, 최근에 프로젝트를 주로 해서 작업을 진행해 왔었습니다.

2017 Hello! Contemporary Art I

특히 대형프로젝트 작업은 실현시키는데 많은 자원과 다양한 조건이 충족 되어야 하므로 실현 가능성이 낮아 작업을 지속적으로 진행하기 어려웠으며, 작업 흐름을 놓치기 쉬운 단점이 있었던 것 같습니다. 앞으로 퍼포먼스를 기반으로 한 설치작업을 진행해 나가면서 새로운 작업방향을 설정하는 계기를 만들어 볼 생각입니다. 계획하고 있는 작업은 이 지면을 통해 설명하는 것 보다 실제 전시에서 만나는 것이 좋을 것 같습니다.

참여작가 인터뷰

2017 Hello! Contemporary ArtⅡ
아외설치 1977로부터

정재범 작가 인터뷰

봉산문화회관 이번 전시는 예술가의 실험정신을 주목하고 있습니다. 이번 작업의 실험적 요소는 무엇이라고 생각하십니까?

정재범 도시의 구조물인 에스컬레이터를 전시장 안에 설치한다는 게 가장 큰 실험이었습니다. 그것도 나무로 된 에스컬레이터!

봉산문화회관 이번 전시의 주제는 '정원'입니다. 정원에 대한 정재범 작가의 생각은 무엇입니까?

정재범 '정원' 이린 이미지는 넓은 집 마당에 나무나 꽃으로 둘러싸인 녹색의 공간을 떠올리게 되는데, 막상 회색 빛 도시에서 생활하는 우리들은 집 안에 나무 한 그루, 꽃 한 송이 키우기 힘들잖아요. 그래서 많은 사람들이 주말에 산이나 바다로 여행을 떠나지만, 일상에 지쳐있으면 그것도 쉽지 않습니다. 그래서 자연으로 떠날 여유가 없는 현대 도시인들을 위해 도시의 익숙한 구조물을 인공의 자연물로 해석해보고 싶었습니다.

봉산문화회관 이번 설치 작업을 시도하게 된 동기나 계기가 있다면 무엇인가요?

정재범 직장생활을 그만두고 유학생할 중에 여행하던 시기가 있었는데, 사람 없이 혼자서 움직이는 에스컬레이터를 멍하니 바라본 적이 있었습니다. 아마 직장인으로 바쁘게 살 때는 보이지 않던 게 마음의 여유가 생기니 새롭게 다가왔던 것 같습니다. 그 때 핸드폰으로 촬영한 해두었다가 이번에 그 모습을 실제로 재현하게 되었습니다.

봉산문화회관 전시 작업 제목이 '무지개폭포'인데, 작품에서는 정작 무지개라는 것을 연상하기가 어렵습니다. '무지개폭포'란 이름은 어떻게 해서 붙이게 되셨나요? (예수현)

정재범 '폭포' 앞에 생각만 해도 기분이 좋아지는 단어를 붙이고 싶었습니다. '무지개'를 떠올리면 기분 좋아지잖아요. 과학시간에 배운 대로 무지개가 생기는 원리는 누구나 알지만, 실제로 본 사람은 많이는 없습니다. 그래서 무지개는 상상과 현실 사이에 존재하는 특별한 존재 같습니다. 그리고 무지개의 색상은 다양성을 상징하는 표현으로 사용하기도 하구요. 에스컬레이터를 보고 제가 폭포를 상상했듯이 관객들도 제 작품을 보고 기분 좋은 무언가를 떠올렸으면 하는 바램에서 제목이 상상 속에 존재하는 '무지개 폭포'가 되었습니다.

봉산문화회관 보통, 도심 속 에스컬레이터는 늘 사람이 붐비는데 언제 에스컬레이터의 움직임을 관찰하셨나요?

그리고 전시장의 두 에스컬레이터 사이의 벽면에는 떨어지는 폭포와 움직이는 에스컬레이터 영상이 재생되며 폭포의 소리도 들립니다.

다. 영상들은 직접 촬영하신 건지. 어디의 모습을 찍은 것인지 궁금합니다. (신재혁, 예수현)

정재범 저도 직장 생활을 할 때, 사람이 붐비는 에스컬레이터를 타고 출퇴근을 한 적이 있었습니다. 그땐 저도 무엇을 그냥 바라볼 여유가 없었던 것 같아요. 멈추면 비로소 보인다고 하는 것처럼 삶을 돌아볼 여유가 없었죠. 이후 유학생할 중에 한가로이 여행을 한 적이 있는데, 그래서 텅 빈 에스컬레이터가 새롭게 다가왔던 것 같습니다.

그리고 에스컬레이터 영상은 핸드폰으로 직접 촬영했고, 폭포 영상은 인터넷에서 찾았습니다. 이번에 작업하면서 폭포 영상을 찾다 보니 인터넷에 다양한 폭포 영상이 많았습니다. 제가 사용한 영상은 원래 8시간짜리 영상을 짧게 편집한 건데 화면 속 가짜 폭포를 바라보며 위안을 찾는 현대인의 안타까운 모습도 잠시 생각해 볼 수 있었습니다.

봉산문화회관 반복해서 움직이는 에스컬레이터를 가만히 쳐다보며 명상에 잠길 수 있었다고 하셨는데, 다른 움직이는 것을 보여 이와 비슷한 기분을 느낀 적이 있으신가요? 있다면 어떤 것을 보셨는지 궁금합니다. (예수현)

정재범 예루살렘 시장에서 만난 거제구걸하는 사람의 구걸하는 동작을 관찰한 적이 있었는데 하루 종일 단순한 동작만 반복하며 사는 사람의 삶에 대해 생각해보게 됐습니다. 그리고 도시에서 시간에 쫓기며 바쁘게 살아가는 우리들의 삶에 대해서도 생각해보게 되었죠.

누군가는 구걸하는 사람들을 연민의 시선으로 바라볼 수도 있지만 저는 그가 나름대로 수행을 하는 중일 수도 있다고 생각했습니다. 이런 생각들을 가지고 '심플라이프'라는 제목으로 움직이는 오브제들을 제작하기도 했습니다.

봉산문화회관 에스컬레이터 속 기계 장치가 눈에 보이게 놔두신 것은 기계가 움직이는 모습을 극대화시키기 위한 건가요? (강지윤)

정재범 제가 만든 것들을 숨기고 싶지 않았습니다. 그렇게 복잡한 구조는 아니지만, 관객들에게 최대한 친절하게 보여주고 싶었습니다. 곳곳에 남겨진 낙서나 실수의 흔적들은 저에게 작업의 기록이자 관객에겐 제작과정을 유추해볼 수 있는 단서이기도 하구요. 되도록이면 작품도 쉽고 이야기도 쉽게 하는 친절한 작가가 되고 싶습니다. (참고로 대구 반월당역 만남의 광장에 속이 보이는 투명한 에스컬레이터가 있더군요.)

봉산문화회관 에스컬레이터를 만드실 때 재료를 나무로 사용하신 것은 위로나 치유의 의미로 선택하신 건가요? (강지윤)

정재범 앞서 얘기했듯이, 실험적이고 도전적인 측면의 의미가 더 큼니다. 원래의 에스컬레이터는 무겁고 거대한 금속성의 기계를 떠올리게 되잖아요. 에스컬레이터가 나무로 재현됐을 때의 낯설음을 전달하고 싶었습니다. 나무 구조와 금속 부품들 사이의 묘한 긴장감도 좋구요. 저는 가구 디자이너로 활동할 때, 나무보다 금속을 주로 사용했는데 가구의 사례를 볼 때 나무라는 소재가 꼭 따뜻하다거나 누구에게나 위로나 치유의 의미로 다가오는 건 아닌 것 같습니다.

봉산문화회관 작품 구상 시 중요하게 생각하는 것이 있다면 무엇이고, 이번 전시 준비 중 중요시 했던 것은 무엇인가요? (이기선)

정재범 작품마다 다른데, 이번 작품에서는 제가 느꼈던 경험, 위로, 휴식, 치유와 같은 정서를 전달하기 위해 고민을 많이 했습니다. 에스컬레이터 사이에 핸드폰으로 영상을 보여주는 아이디어는 고민 끝에 마지막에 결정했는데, 처음에는 거대한 프로젝션 이미지를 사용하려고 계획했다가 나중에 오히려 작은 화면이 관객을 작품에 더 가깝게 다가서게 만들 수 있겠다고 생각했습니다.

봉산문화회관 작품을 만들고 전시하는 과정에서 힘들었던 점이나 에피소드가 있다면 무엇인가요? (김동영)

정재범 제작부터 설치까지 혼자 했다고 하면, 다들 이 부분에 놀라십니다. 평소에도 혼자 작업하는 편이긴 한데, 천천히 꾸준하게 작업하는 제 작업 스타일 때문인 것 같습니다. 지난한 과정을 즐기는 저의 작업 태도는 노동 또는 수행하는 모습에도 비유할 수 있을 것 같아요. 설치하는 중간에 어떤 분이 제가 혼자서 작업하는 모습을 보시고 작업하는 과정을 기록으로 남기면 좋을 것 같다고 하셔서, 그때부터 사진을 열심히 찍어서 결국 전시장에 영상으로 들어놓게 되었습니다.

봉산문화회관 관객들이 이번 전시 작품을 보며 어떤 경험을 하고 무엇을 느끼길 원하시나요?

정재범 학생이나 직장인, 바쁘게 사느라 자연으로 휴가 갈 여유도 없는 사람들이 전시장을 많이 찾아주셨으면 좋겠습니다.

심리적, 물리적 여유가 없는 분들에게 잠시나마 휴식의 시간이 되었으면 좋겠고, 탈 수 없는 무의미하게 움직이는 에스컬레이터를 그저 멍하니 바라보기만 해도 좋을 거 같습니다. 우리에게겐 점점 아무것도 안 하는 시간들이 사라지고 있잖아요.

여담으로 에스컬레이터가 3~4분 정도 멈추는 시간이 있는데, 어

떤 관객은 작동하는 것을 못보고 그냥 돌아가는 관객도 있더군요. 어쩌면 우리는 5분도 기다릴 수 있는 마음의 여유가 사라진 것은 아닐까 생각했습니다.

봉산문화회관 이번 전시 작업의 핵심을 짧게 요약해 주신다면? (신혜영)

정재범 낯선 휴식.

봉산문화회관 이 전시 이후에 계획하고 있는 작업이 있다면 소개해주세요. (신재혁)

정재범 휴식과 멈춤에 대해 이야기하다 보니 명상에 관심을 가지게 되었습니다. 그래서 전시중에 진행되는 워크숍도 '숨쉬듯 가볍게' 라는 제목의 호흡명상 프로그램을 준비했습니다. 직장인이나 학생 등 일상에 지친 일반인 분들을 초대해 에스컬레이터 폭포 앞에서 간단한 명상과 요가를 할 계획입니다. 이후에는 지도 당분간 휴식 시간을 가지려고 합니다.

Jung, Hyesook 정혜숙

2018 Hello! Contemporary Art
유리상자-아트스타 11년 설치미술로부터 Spot 1

2018.7.20 Fri ~ 8.11 Sat

봉산문화회관 야외광장

정혜숙의 '필리핀 버드' (Philippines Birds)

1.

복잡한 도시의 거리를 걷다가 어딘가에서 들리는 낯선 새소리. 그 소리의 정체를 따라 간 곳은 작은 가게 앞이다. 낯선 소리에 끌려 간 곳 그 소리의 파형을 눈으로 보고 싶은 본능이 가 닿는 곳에서 정혜숙은 알록달록한 새를 보았다. 서울 한 복판에서 새소리를 묘사한 음악이 아닌, 진짜 새 그것도 필리핀 버드(앵무새)의 대면이었다. 당시에 느낀 시각과 청각의 여운은 시간이 지나도 일상 속에서 크고 작은 울림으로 남아 있었다.

작가는 이번 전시를 통해 기억 속 여운을 확장해 앵무새 소리, 유목민의 게르(Ger), 비둘기의 깃털과 새의 진열장을 설치한다. 봉산문화회관 야외 광장에 설치된 '필리핀 버드'는 바로 작가의 시·청각적 경험에 대한 개인적인 기억을 다수와 공유하기 위한 전시이다. 필리핀 버드, 즉 앵무새가 대구의 한복판 야외광장에 날아들었다. 대구의 한여름 속에 날아든 앵무새, 이 새의 소리를 작가는 그만의 감수성으로 후엽지근한 공기를 뚫어내고 자연과 인간의 경계를 감각하는 자리로 확장을 시도한다. '필리핀 버드'는 감성총전의 자리인 동시에 몸과 마음의 감각을 일깨우는 장소가 된다.



무제 기본설치, 훈남배제, 2018

'필리핀 버드'는 앵무새의 지저귀음으로 채운 게르(Ger)이다. 유목민이 거처하는 이동식 집이 게르다. 작가는 이 유목민이 거처하는 집에 앵무새의 지저귀음을 담아 놓았다. 길을 가다 문득 들리는 낯선 소리 그리고 낯선 집을 향한 발걸음을 게르 안으로 안내한다. 그곳에 들어가 작가와 차를 나누며 자유롭게 담소를 나누는 시간을 가질 수 있다. 한낮의 더위가 시들해지는 저녁시간 특정요일에 작가의 경험담과 관람객의 경험이 섞여 더운 공기가 마음을 데운다. 몸이 더운 것과 마음이 따뜻해지는 차이, 감성총전의 시간이다.

그리고 게르 안에 준비해 놓은 엽서와 다양한 종류의 펜으로 새의 소리를 들으며 상상 속 앵무새를 그려본다. 그림으로 그린 앵무새는 저마다의 모습으로 그만의 소리를 품고 새롭게 태어난다. 뜨거운 여름 대구의 한 복판에 별뿔별처럼 떨어진 듯 게르 안에는 필리핀 버드가 날아들고, 그 소리에 끌린 이들은 게르 안으로 들어간다. 그렇게 유목민의 거처에는 저마다 마음 그릇에 담아 두었던 담소가 새소리와 섞인다. 시시각각 같지만 다른 소리들로 감각을 일깨우는 장소가 된다.

2.

애원용 새로 인기 있는 앵무새의 평균수명은 짧게는 15년 길게는 80년을 산다고 한다. 앵무새는 인간의 말이나 소리 중의 일부를 흉내 내는 재주를 가졌다. 이런 능력으로 어떤 지역에서는 앵무새를 신성시 하고 또 다른 곳에서는 애원용으로 키우기도 한다. 앵무새의 이런 점은 인간과의 유대감을 통해 심미적 위안을 주기 때문이다. 사람과의 교감이 가능한 앵무새이기에 작가적 감수성이 가 닿은 곳이 단지 소리와 생김새에 있지만은 않았을 것이다. 앵무새를 통해 사유하는 작가적 태도에는 다양한 경험을 제공하는 생각의 깊이가 있다.

"도시에서 조금 색다른 새소리를 듣고 그 소리를 따라 갔던 나의 행동은 장소를 확인하고 소리의 근원지를 찾고자 했던 것입니다. 그곳의 새들은 도시에서 흔히 볼 수 있는 새들이 아니었고 그것에 호기심을 갖게 되면서 작업이 시작되었습니다. 그렇게 그곳에서 만난 새들을 통해 도시에서 사라져버린 새들과 도시환경에 갇혀 살아가는 새들에 대해 다시 생각하게 되었습니다. 전시는 관람객이 새 소리를 어떻게 듣고 상상하는지 드로잉 글 등을 통해 남길 수 있습니다. 관람객이 남긴 드로잉은 새소리와 장소를 통해 관람객이 느끼는 감정을 시각적으로 드러내고 그것을 여러 사람들과 함께 공유하게 됩니다."

앵무새의 소리가 채워진 게르 안에는 테이블과 낮은 의자가 있다.

그 곳에 앉아 눈을 감고 새소리를 들으면 상상이 열린다. 나무가 있는 숲이거나 동화속의 세계를 그려 볼 수도 있을 것이다. 새의 소리 따라 어디론가 날아가는 상상의 세계. 깜박 졸음으로 호접지몽처럼 새가 되어 날아보는 경험이면 여름 더위도 날려버릴 수 있지 않을까.

새의 지저귀 그리고 말과 웃음소리가 섞인 게르에서 열대의 소리를 상상해 그림으로 그리는 것은 도시의 소음을 뚫어내고 오감총전을 위한 자리이다. 이 자리는 일상을 감각하고 그것을 공유하는 작가적 태도가 만든 자리이다. 게르 안에는 새소리, 조리대(차를 만들 때 사용한 도구보관 가구), 책상과 작은 의자 그리고 조명이 설치되어 있다. 작가는 다양한 개인의 경험이 게르 안, 새의 소리를 통해 감각을 나누면서 새소리의 근원과 종류 그리고 이러한 시도에 대한 생각을 나누고자 만든 자리라고 한다. 그리고 게르 안에 비치된 책상위에 있는 엽서 크기의 종이와 색연필, 사인펜으로 새소리를 듣고 새의 모양을 상상하면서 저마다의 생각을 자유롭게 그리거나 글로 참여할 수 있다.

서울 영등포에 있던 작업실 근처를 지나다가 들었던 새소리, 그 소리 따라 간 곳에서 만난 새장에 갇힌 새, 그렇게 필리핀 버드는 시공간을 날아와 대구의 여름 속으로 왔다. 이렇듯 정혜숙이 필리핀 버드를 통해 소통하고 싶은 것은 무엇일까. 그것은 과거의 기억을 현재라는 시간과 장소에 불러와 미래를 열어가기 위한 시간여행이 아닐까. 새의 소리 따라 간 곳에서 만난 새장 속의 새 그리고 새장에서 나와 게르에 들어온 새의 소리는 그 소리를 듣고 게르 안에 들어간 사람들의 감각과 마주한다. 그리고 그 순간 저마다의 감각을 일깨운다. 그렇게 접한 감각이 다시 그만의 감각으로 다시 태어나면, 앵무새의 지저귀이나 소리는 그만의 노래가 될 것이다.

3.

봉산문화회관 건물 입구에는 비둘기의 깃털이 바람에 날리는 것처럼 설치를 했다. 비둘기의 날개를 통과해서 건물 안으로 들어간다. 작가는 "자연에 존재하는 새가 도시에서는 낯선 존재다."라고 말한다. 이런 낯선 새의 소리와 이미지가 어떻게 도시 공간 속에서 연결 고리를 가지고 호흡할 수 있을지에 대한 고민을 이번 전시작으로 제시해 놓았다. 비둘기는 도시공간에 익숙한 새이기도 하다. 낯선 앵무새의 소리와 익숙한 비둘기의 깃털은 정혜숙이 이번 전시를 통해 초대할 중요한 요소들이다.

도시의 건물에 깃털 같은 것이 바람에 흔들린다. 그리고 그곳을 통과해서 들어가도록 한 것은 건물 2층 '유리 상자'와 '야외 전시' 외의 연결고리가 되기도 한다. 건물의 입구를 통과하면서 대형 비둘기를 상상하는 것. 단순화시킨 깃털 이미지를 통해 건물을 비둘기로 상상해 보는 것은 도시인의 건조한 삶, 허기진 감수성에 촉매가 된다. 이처럼 작가는 이번 전시가 가진 의미를 앵무새, 게르, 비둘기의 깃털, 새의 진열장을 통해 무더운 여름 길을 걷다 문득, 일상에 갇힌 삶의 무게를 들어내고 새로운 창을 통해 듣고 보고 감각할 수 있는 상상의 날개를 달아 놓는다.

마지막에 설치한 새의 진열장(영글로 짜서 새들을 살게 하는 인공적인 구조물)은 화려한 색으로 건물의 입구 중앙에 마치 개선문처럼

서 있다. 건물 입구에 개선문처럼 세운 진열장은 거대한 도시 속에서 살고 있는 현대인에 대한 은유일 것이다. 그것은 유목민의 거처인 게르에 새소리를 채운 것처럼, 정숙외 이주를 반복하는 현대인의 삶을 투영한 그만의 시선, 화려한 색으로 다양한 목소리를 담을 수 있는 도시인의 꿈이 담겨있다. 이렇게 필리핀 버드는 한 여름의 꿈이 투영된 같지만 다른 장소, 익숙한 도시의 풍경 속으로 들어온 게르의 새소리 그리고 바람에 날리는 깃털처럼 무더운 여름을 살게 하는 꿈 다락이다.

현대미술연구소 대표 김옥렬

우리는 대도시에서 새를 보면 소리를 지르거나 그들을 피하기 위해 길을 비켜가는 사람들을 어렵지 않게 마주칠 수 있다. 서로의 명치를 비교해 보면 이런 모습은 다소 우스꽝스러워 보이기도 한다. 그런데 언제부터인가 도시에서 사는 새들이 사람들에게 공포의 대상이 된 듯하다. 도시의 새들은 위험하다? 개체 수 조절에 실패해 늘어난 비둘기 그리고 그들의 날개 짓 아래로 떨어지는 해충으로 설명되는 오늘날의 새는 더 이상 자유와 평화의 상징이 아니라 도시의 공해를 상징한다. 공해를 줄이기 위해 사람들은 많은 노력을 한다. 도시의 새들에게 먹이를 주지 못하도록 규범을 만들기도 한다. 그렇게 도시의 하늘은 깨끗하게 텅 비어있다.

지난 봄 작업실 근처 길가에서 어딘가에서 들려오는 새소리에 빠져 한참을 귀 기울여 듣고 있었다. 나는 소리의 근원지를 찾기 위해 자연스럽게 주변사람들 또는 내 핸드폰을 확인했다. 도로 건너편에서 보니 "필리핀버드"라고 써여 있었다. 간판을 보고 더욱 호기심이 생겼다. 그 소리는 좁은 도로에서 차를 피해 내가 마주하고 서있던 셔터가 내려진 상점 안에서 들려오는 새소리였다. 가게가 열기를 며칠 기다려 드디어 안을 들어가 볼 수 있었다. 나는 가게 직원과 대화를 나누고 나서야 어떻게 그 새들이 계절도 맞지 않는 먼 한국 땅에서 살게 되었는지 알게 되었다. 형형색색의 화려한 깃털을 가진 다양한 크기의 새들을 보며 경이로움과 함께 여러 가지 생각이 들었다.

요즘 사람들은 여행, 유학, 이민, 이사, 출장, 망명 등 다양한 명칭의 이주를 경험하고 살아간다. 그 중 어떤 것들은 간절한 기대와 노력을 필요로 하며 심지어는 목숨을 담보로 하기도 한다. 인류는 생존을 위해 더 나은 환경으로 또는 일터를 찾아 생명을 유지해 왔다. 이동을 멈추지 않는 요즘 사람들의 이유도 그것과 크게 다르지 않다고 생각한다. 하지만 여전히 강제로 이주를 강요받는 사람들도 있다. 전쟁을 피해 혹은 경제논리 속에 사람들은 여전히 강제로 이주 되어 낯선 곳에서 힘겹게 적응하며 살아가고 있다.

정혜숙

Hanho 한호

2018 Hello! Contemporary Art
유리상자-아트스타 11년 설치미술로부터 Spot 2

생성, 세계가 참여하는 사건

한호의 작업 <영원한 빛-천지 창조>은 먼저 플라톤의 동굴의 비유를 떠올리게 한다. 그리하여 그의 작업은 본질과 비본질, 규정과 무규정, 빛과 어둠으로 대비되는 플라톤의 등식으로 읽기 쉽다. 하지만 한호는 이러한 등식에 머물지 않는다. 질서에 무질서, 규정적인 것에 무규정적인 우연의 요소를 작품 속에 끌어들인다.

『티마이오스』에서 플라톤은 물질세계가 이데아의 모방으로서 창조되었음을 언급함과 동시에 우주 생성의 근원이 코라에 있음을 말하고 있다. 플라톤은 데미우르고스(만드는 자)를 통해 창조를 설명한다. 데미우르고스는 이 물질세계를 창조한 자로서 무질서를 질서, 즉 코스모스로 변화시킨다. 무질서하게 움직이는 것인 물, 불, 흙, 공기라는 4 원소는 서로 닮지 않고 균형 잡히지 않은 힘으로 가득 차 있어서 근원적으로 출렁거리고 있다. 우주의 자궁인 코라를 플라톤은 4 원소라는 '이와 같은 것들'이 생겨나는 '그 안'인 '이것'이라고 말한다. 플라톤에게 생성은 "언제나 사물을 생겨나게 하지만 존재하지 않는 것"이며, 우주는 만물을 만들어내는 과정인 '생성'이다.

플라톤에게로 향해 있지만 플라톤으로부터 벗어나 있는 바디우의 사유처럼 영원한 빛을 추구하는 작가는 질서에 무질서, 규정적인 것에 무규정적인 우연적 요소를 작품 속에 끌어들임으로써 플라톤적 등식을 넘어선다. 그의 작업은 빛이 내어 준 반복된 세계에 머물지 않는다. 관객의 들어섬과 그 들어섬이 반영된 공간이 어우러지는 새로운 공간을 만든다. 빛과 그림자라는 이분법적 도식 속에 작품이 통합되는 것이 아니라 있음의 사건에 참여할 수 있도록 한다. 거울상에 맺히는 관객은 우연적인 계기를 만들면서 새로운 작품의 창작에 함께 한다. 관객은 관람자인 동시에 작품을 만드는 자이다. 우연이 만든 틈으로 누구나의 이야기가 들어설 수 있게 함으로써 바디우가 말하는 다수에 의한 공집합적 진리의 가능성을 보여준다. 한호는 중첩된 이미지를 통해 우주의 창조라는 사건과 삶의 세계를 만들어내는 이야기들을 함께 아우르는 터를 마련한다. 한호가 만들어낸 세계는 카오스모스, 즉 무수한 다양성과 부단한 운동에 의해 생성되는 질서의 혼돈이 결합된 세계이다.

한호의 <영원한 빛 천지 창조>는 빛이 만들어 낸 세계이다. 빛은 생명이다. 생성을 이루어내는 힘이다. 정신세계에 대한 상징적 의

2018.7.20Fri ~ 8.11Sat

봉산문화회관 2층 3전시실

미와 함께 영성의 의미를 포함하기도 하는 빛은 한호에게 물리적 매체로서 작품을 형성하는 요소인 동시에 내면의 영원성을 의미하기도 한다. 작가는 <영원한 빛-천지 창조>에서 이미지와 조형물로 작품을 구성한다. 구멍을 뚫어 형상을 새긴 구형의 설치물과 바닥에 설치된 원뿔 형태와 동근 바퀴 모양의 조형물, 영상으로 이루어진 작품은 빛을 투과하거나 영상을 투사하고 반영하는 형식을 취한다.

구형 안에 설치한 조명은 전시공간 전체로 뿜어져 나가 빛 그림을 만든다. 동력장치로 쉼 없이 돌아가도록 만들어진 작품은 사방을 장악한다. 작품을 감상하기 위해서는 작품 안에 들어서야만 하고 작품 안에 들어서는 순간 몸이 알고 있던 감각들은 잠시 무력하게



영원한 빛 천지 창조 가변설치, 2채널 프로젝션영상 2분, 디공원영보, 랩스터미러, 삼각뿔미러, 스펀지액, 20*8

된다. 밤하늘을 채운 별들 가운데 자리한 것처럼 그 텅 빈 물입의 순간에 마주하는 형상들로 달이 있고, 별이 있고, 이름을 알 수 없는 동물도 있다. 근원적인 빛은 어둠을 넘어 환영의 세계를 펼친다. 한호의 작품은 그 환영을 따라 각자가 떠올리는 이야기에 상상력을 더해지고, 타자의 삶의 이야기가 더해져 새로운 세계의 가능성으로 열려 있다. 그것은 또한 작가가 말하는 치유의 세계일 수도 있다.

반면에 빛은 은유적이고 상징적인 세계의 표상이기도 하다. 별의 반짝임이 몇십만 광년 또는 그보다 더 먼 시간에 별이 남긴 흔적이라는 사실을 우리는 인식하지 않는다. 별은 바라보는 자에게 늘 새롭게 살아있는 오늘로 있기 때문이다. 그런 의미에서 별빛은 우리에게 실제하지만 실제하지 않는 세계에 대한 표상일 수 있다. 별에 담긴 추억과 동경은 우리의 내면에 실재하는 세계이다. 하지만 우리의 감각 세계에 닿지 않는 실재하지 않는 세계로 부정되기도 한다. 빛을 투과하여 만들어 낸 공간에서 작가는 소박하고 친근한 일상의 생활 세계가 시뮬라크르에 불과한 것일 수 있다. 작품에서 관객이 반영되는 설치물이 없다면 환영과 환영이 끝없이 반복 재생산되는 시뮬라시옹의 세계를 만날 수밖에 없었을 것이다.

작가는 일상의 상념이 어우러진 위로 또 하나의 영상을 더한다. 빛의 폭발과 점멸로 이어지는 빅뱅의 영상은 바닥에 설치된 바퀴 모양의 조형물과 겹치며 투사된다. 한 개인의 삶으로부터 우주 생성으로 기원하는 역사에 대해 다소 설명적으로 제시하는 구조이다. 빛그림이 이 땅 위에 살아가는 생명체의 작은 이야기들을 통해 일자가 아닌 다수에 의해 구축되는 세계의 가능성을 보여준다면 우주 생성의 순간을 담은 영상은 실재하는 우주의 모습을 보여준다. 별의 폭발은 기학적 이미지의 인공적 제스처와 대비를 이룬다. 하지만 우리의 생활 감각에 닿지 않는 우주 생성의 순간은 까마득한 시공의 거리만큼이나 추상적으로 보이는 찰나이다. 시공조차 생성되지 않은 움직임 세계로부터 각각의 존재를 내어놓는 일은 시간의 흐름 뿐이다. 일상의 시공간을 넘어서 전개되는 우주적 차원의 세계는 실재의 세계임에도 구체성을 상실하고 추상화된다. 끊임없이 돌아가고 있는 빛 그림의 형상으로 스며들어 점멸하듯이 우주 생성이 시작되고 모든 것들은 움직임과 변화 속에 놓인다.

또 한편에는 물에 비친 달의 영상이 비추어진다. 물결 위에 일렁이는 실제의 달을 그것이 아무리 찬란해도 물 위에 뜬 달은 건질 수 없다. 물에 투영된 달은 자연의 세계, 즉 실재이면서 환영의 세계이다. 영상은 매체를 통해 형성된 이미지이다. 영상은 바닥에 설치된 조형물의 그림자와 함께 벽에 투사된다. 피라미드에 달이 걸린 듯한 자연과 인공의 대비는 달의 일렁임이라는 자연 현상의 구체적 기록이며 재생으로서의 환영과 투과된 빛이 만들어낸 또 다른 환영, 그리고 거울을 부착한 설치물에 투영된 환영의 대비로 옮겨진다. 그 순간, 거울에 반영된 관객의 모습은 반복되는 영상들 사이로 투과된 빛들의 향연 사이를 뚫고 들어간다. 관객은 작가가 만들어 놓은 고정된 틀에 개입한다. 새로운 세계가 건립된다. 사건이다.

미술평론, 철학·미학 배태주

영원한 빛 타천 전시 오픈닝 퍼포먼스
우주의 공간속에 존재하는 빛, 그 빛과 시간 속에서 인간은 수많은 사유와 움직임을 가지고 있다. 현실과 꿈의 두 공간속에서 인간은 절규하기도 하며 또한 즐거워하고 지속적으로 인간은 빛을 갈구한다. 그 빛은 먼 곳에서 와서 자신을 비추어 다시 다른 곳을 비추는 것처럼 수많은 연관성을 가지고 이어진다. 눈으로 볼 수 있는 자연적인 현상의 빛과 인간의 내면적이고 인문학적인 관계성을 통해 인간과 사물에 빛 비춰지는 현상과 그 빛을 다시 다른 매체나 인간에게 전달하는 과정이 이어지는 퍼포먼스이다.

그 인연의 끈을 통해 우리의 문명의 역사들이 태동하고 소멸해 왔던 것이다. 타천은 한호작가 자신인 동시에 인간의 잔형이며 인류의 희망의 매개체일 수도 있다. 우주에서 전달되는 그 빛의 움직임이 인간의 사유를 통해 현실과 비현실 은유와 괴적으로 꿈의 공간속에서 자신들의 의지를 만들어 내고 있는 것이다.

이 작품은 영원한 빛 천지창조라는 작품으로 창세기에 천지창조에 대한 고찰을 통해 현대사회에 대한 해석과 나 자신에 대한 인간은 삶을 빛과 시간 공간을 통해 과거와 현재 그리고 미래의 빛을 표현하고 있는데 이러한 빛의 표현은 유년의 기억에서 시작되는 동심 속에서 현실과 꿈의 이중성을 천지창조라는 대 주제 앞에 이입시킨 작품이다. 현대미술의 발전을 통해 뉴 미디어 테크놀러지의 도입을 패하고 공간을 하나의 원형 빛 조형물이 공간을 우주공간으로 만들게 내며 그 공간 안에 인류의 모습을 투영하기에 충분한

미려 조형물들을 이용해서 키네틱 우주 공간에서 다시 조형거울 오브제를 통해 그 공간에 투사하는 환영적인 공간을 연출 하였다. 빛의 광원이 우리에게 주는 의미는 오랜 시간을 거쳐 우리에게 전달되지만 우리는 그 과학적 근거에 의존하지 않는다. 그 빛은 인류가 사유와 심상적인 은유와 이야기로 전해지기 때문이며 그 빛은 인간의 역사에 존재로써의 많은 의미를 주기 때문이다.

인간의 삶과 죽음의 그리고 그 시간과 공간을 우주에서 이 천지의 창조를 체험하게 하는 인터랙티브 아트인 것이며 그 빛의 움직임 속에 자신들 들어가 마치 우주의 일부부분임을 깨닫게 되는 작품인 것이다. 그 자아적인 성찰은 인류에 대한 메시지로 통하여 관객 자신들의 소통의 통로가 되는 것이다.

한호

Cheong, Jihyun 정지현

2018 Hello! Contemporary Art
유리상자-아트스타 11년 설치미술로부터 Spot 3



새벽의 축제 정지에 목탄, 130x190cm, 2017

연민과 서정, 삶을 기록하는 도구

정지현은 처음에 브르콜리와 같은 식재료를 그리는 것으로부터 그림을 시작했다. 물론 전작이 있었겠지만, 아무래도 주제의식이 엮여 보이는, 그리고 그 주제의식이 일정한 형식화에 성공한 경우로 치자면 사실상 이 시리즈 그림이 처음으로 보인다. 식재료를 확대해 그린 이 그림은 여러모로 의미심장한 의미를 예시해주고 있다. 보통 그림을 시작할 때 막연하기 마련이고 이때 대개는 마치 몸에 맞지 않는 옷이라도 입은 듯 이 주제 저 주제를 찾아 기웃거리기 마련인데, 작가는 자기 주변으로부터 시작했다. 농사를 짓는 집안에서 성장한 탓에 친숙한 것도 있겠지만, 식재료는 무엇보다도 일상적인 소재다. 이런 일상적인 소재를 연필과 흑연, 목탄과 콩테와 같은 가장 기본적인 모화재료로 마치 정밀묘사라도 하듯 정직하게(?) 그린다.

한국화를 전공한 탓에 친숙한 재료들이기도 하지만(무엇보다도 수묵처럼 무채색 재료라는 점이 친숙했을 것이다), 이보다는 일상적인 소재를 기본적인(재료도 기본적이고 방법도 기본적인) 형식으로 그린다는 점이 예사롭지가 않다. 주변에서 시작하고 기본에서 시작하는 것은, 더욱이 그렇게 시작해 일정한 형식화에 성공하는 것은 사실을 알고 보면 쉬운 일도 흔한 일도 아니다. 향후 작업에

2018.7.20 Fri ~ 8.11 Sat

봉산문화회관 3층 1전시실

대한 작가의 태도를 예감케 한다. 그렇게 작가는 사물초상화로 부를 만한 형식의 한 가능성을 예시해주고 있다. 언제 어떻게 사물이 추상화되는지를 예시해주고 있다. 탈맥락과 재맥락이 알만한 사물대상을 추상화하고 선입견을 재정의하게 만든다. 사실적인 방법을 통해 낯설게 하기에 이른 것이다. 그리고 그렇게 사물이 전혀 다른 비전을 열어 보이는 것이다. 사물의 잠재적 가능성을 발굴하고 깨내는 경우로 봐도 되겠다.

그리고 작가는 녹색의 이미지를 그린다. 녹색에도 불구하고 정작 그림에 녹색은 없다. 처음부터 그랬고 지금도 여전히 그렇지만 작가는 다만 연필과 흑연, 목탄과 콩테를 재료로 사물대상을 사실적으로 그린다. 물론 원하는 분위기를 얻기 위해 그림을 몽개기도 하고 그림 위에 흐릿하게 덧칠하기도 하지만, 기본적으로 이런 사실적인 재료와 방법 안에서 일어나는 일이다. 작가는 녹색이 아닌, 녹색의 이미지, 녹색이라는 이미지를 그렸다. 이런 이미지를 형식 실험하기에 색깔보다는 무채색이 효과적이다. 그건 숲의 이미지와 연관되고, 제주도의 한 시골에서 자란 작가의 유년시절의 기억(혹은 추억)과 연관된다. 어둡한, 호기심을 불러일으키는, 두려움과 공포심을 자아내는, 캐니와 언캐니가 그 경계를 허무는, 존재의 비의를 간직하고 있는 유년의 숲의 이미지를 현재 위로 소환한 것이다. 흑, 녹색외 같은 사회비판의식을 그린 것인지 잘 모르겠다.

이후 작가는 자연으로부터 삶의 현장으로 방향을 트는데, 그 매개 역할을 하는 것이 초소 혹은 감시탑 시리즈다. 초소 혹은 감시탑은 대개 도시가 끝나는 변방이나 자연이 시작되는 접경지대에 위치해있기 마련이다. 자연에 이식된 듯, 초소 혹은 감시탑이 이질적으로 보인다. 그림에 사람은 보이지 않지만, 사람을 암시한다. 초소 혹은 감시탑이 감시하는 것은 다른 아닌 사람일 것이므로(군대? 감옥? 정신병원? 공교롭게도 하나같이 미셀 푸코가 판옵티콘과 헤테로토피아로 지목한 장소들이다). 그렇게 작가의 그림은 이후 삶의 현장 속으로 들어오고 사회비판의식을 그리게 된다. 사실주의가 현실주의(현실에 대한 실천적 참여)로 승화되면서 구체성을 얻는 것이다.

그리고 작가는 일하는 사람들(노동자들)을 그리는데, 농사를 짓는 가정환경 탓에 시골사람들을 주로 그리고, 대개는 저 홀로 일을 하는 사람들을 그린다. 그렇게 저 홀로 일에 빠져 있는 사람들의 뒷모습이 쓸쓸해 보이기도 하고, 존재의 알레고리처럼도 읽힌다(존재론적으로 모든 사람은 우주에 던져진 미아들이고, 고립된 섬들이다). 현재 농촌이 처해있는 현실비판을 넘어, 작가가 그림에 그려놓고 있는 서정적 분위기가 그렇게 읽히게 만든다. 작가의 감

수성 아니면 능력으로 봐도 되겠다. 그렇게 일하는 사람들 중 특히 축제를 준비하는 사람들이 흥미롭다. 새벽에 체육관 운동장에 동원된 사람들인데, 밤에 있을 축제를 위한 리허설이 한창이다. 리허설은 공개된 행사도 일상적인 모습도 아니다. 축제도 공연도 관객을 전제로 한 것인데, 이런 관객이 없는 예행연습이 마치 상대가 없는 혼자말이나 헛모짓을 보는 듯 낯설고 생경하다. 어쩔 수 없이 바주는 사람이 없는 혼자말이나 헛모짓을 사는 것일지도 모른다. 그렇게 공허한 존재가 오버랩 된 일상 속 장면을 보여내고 발견하는 것도 작가의 능력이다.

작가는 시골사람들을 주로 그린다고 했다. 시골사람들의 존재감이 두드러져 보일 때(?)는 일할 때보다는 시위를 할 때이다. 전경과 대치하고 있는 모습이나, 도열한 전경의 방패 막 앞에 앉아 잠시 숨을 고르고 있는 모습, 손에 각목을 들고 있는 모습이나, 무장한 전경들 뒤편으로 바닥에 쓰러져 있는 사람의 모습은 보통의 시위 현장과 다르지가 않다. 그러나 뽀빠바지에 머리에 수건까지 동여맨 일상복 차림의 농부가 복면으로 얼굴을 가린 것이다. 시위에 돼지를 동원한 것(구제역파동?) 밭줄로 소를 매단 것(내젓소파동?), 심지어 자신의 목을 맨 것은 전혀 다른 모습을 보여준다. 연장으로 자신이 애써 생산한 걸 깨 부신다(거내농산물파동?), 차가 지나가지 못하게 막을 요량으로 바리케이드 대신 돌을 옮겨와 벽을 쌓는 것도(삼주사드파동? 제주해군기지파동? 밀양송전탑 파동?) 다른 모습이다. 그 다른 모습에서 작가는 농부들의 시위가 그들의 노동과 닮았고 일상을 닮았다고 생각한다.

그리고 보도사진의 관습을 흉내 내 모자이크처리방식을 도입한다. 민감한 사안이 걸린 부분, 예민한 부분을 모자이크 처리해 덮어서 가리는 것인데, 언론의 관행과 보도사진의 관습을 비판한 것이다. 사실보도를 내세운 편집의 기술과 이미지정치학을 비판한 것이다. 이처럼 이제 더 이상 농촌이 농촌이 아니다. 농촌은 도시와 이해관계가 첨예하게 맞물린 삶의 터전이며, 생존을 위한 투쟁의 현장이다. 작가는 그 투쟁의 현장을 섬세하게 바라보고, 기록한다. 슈터다, 사진 찍는 사람, 사진기자다. 작가 스스로 투쟁현장을 사진으로 기록하는 것이지만, 외부인의 입장에서 시위현장을 기록하고 객관 보도하는 것의 한계외, 그리고 어쩌면 왜곡보도를 비판한 것이다. 슈터는 쓰는 사람이다. 그 속에 폭력이 들어있다. 이처럼 사진을 찍는다는 것(사진기를 들이댄다는 것), 기록한다는 것은 경우에 따라서 폭력적인 행위일 수 있다. 이런 슈터와 함께 일하는 사람들 중 또 다른 흥미로운 경우가 생산자다. 생산자? 빌에는 화장실이 따로 없으므로 등을 보인 채 뚫 누고 오줌 누는 사람을 보여준다. 어느 정도는 작가의 자화상일 것이다. 그리고 작가가 묻는다. 우리 모두는 뭘 생산하고 있는지. 이런 시의성 있는 작업, 때론 그 자체 시니컬한 존재론에 연동된 작업, 그래서 예사롭지가 않은 작업을 매개로 작가는 존재의 의미를 심화시킨다. 형식으로 치자면 때로 평면으로, 그리고 더러는 설치로 풀어내면서 공간 확장을 꾀한다.

미술평론 고충환



그 사람들 ver2 '불편한 기술' 전시장면

'그 사람들 ver 2 - 불편한 기술'

2018년부터 시작한 '그 사람들' 시리즈의 2번째 버전이다. 앞서 시작한 '그 사람들'에서 시골 노동자의 일상을 다뤘었다면 이번 시리즈에서는 농민들 혹은 농촌에 사는 사람들의 시위를 주제로 하였다. '불편한 기술'이란 부제는 작품 속에 등장하는 인물들이 각자의 상황에서 요구조건을 관철시키기 위한 몸부림 혹은 생존을 위해 행하는 불편한 기술(奇術)을 뜻하기도 하고 그러한 행위들을 기술(記述)한다는 중의적 의미를 담고 있다. '시위'는 개인적으로 꼭 다루고 싶은 주제였다. 다만 그것을 어떠한 방식으로 작업해야 할지 실마리가 풀리지 않아 고민하고 있던 차에 우연히 신문을 보던 중 모자이크로 중요한(?)부위를 가린 보도사진을 접하게 되었고 순간 머리를 한 대 얻어맞은 것 같은 느낌이 들었다. 모자이크로 인해 이미지가 오염되어 희박적으로 보인다는 점, 그것을 바라보는 사람들의 상상력을 자극할 수 있다는 점 등이 매력적으로 느껴졌다. 또 모자이크로 가려진 부분 보다 집단의 왜곡된 시선과 편파적인 언론, 사회적 편견이 더 부끄럽고 가려져야 하는 것이 아닌가 하는 생각을 하게 되었다.

작업을 진행하면서 그 사람들의 생존을 위한 사회적 몸부림이 그들의 노동과 어딘지 모르게 닮아있다는 생각을 하게 되었다. 무언가를 부시는 행위, 무거운 돌을 옮기는 행위, 생산물을 내다 버리는 행위 등등 그 배경과 상황이 삶의 현장으로 옮겨지면 그들의 삶 속에서 반복되는 노동과 묘하게 닮아있다는 점을 발견하게 된다. 작업에 사용된 이미지는 신문이나 인터넷 뉴스 등에서 발췌한 것으로 모자이크는 원래 있었던 위치에 그대로 사용하거나 아무의 미 없는 곳에 모자이크를 집어넣는 방식으로 작업하였다.

정지현

Kim, Jaekyung 김재경

2018 Hello! Contemporary Art
유리상자-아트스타 11년 설치미술로부터 Spot 4

가까이서 또는 멀리서

김재경은 「산책」전에서 산책을 하면서 생기는 시야와 육체, 감정과 사고, 지각과 기억 등의 변화를 공식적으로 배열한다. 그녀의 작품에서 산책은 매우 다양한 활동을 포괄한다. 물리적인 의미의 산책뿐 아니라, 새로운 사람과 책, 음악과 공연을 만나는 것도 모두 산책에 포함된다. 잠을 잘 오게 한다는 한약재 냄새가 나는 공(共)감각적인 공간은 산책의 범주에 꿈도 포함됨을 알려준다. 디지털 생태계가 펼쳐지면서 산책은 사이버 공간 속에서의 서핑으로 바뀐 듯도 하지만, 코드에서 코드로 이어질 뿐인 디지털 생태계에서의 '활동'은 실제의 움직임처럼 심신을 갱신하지는 못한다. 산책은 점에서 점으로의 이동이 아니라 선적인 이동이며, 중간에 무수히 갈래를 칠 수 있는 복잡한 선적 이동이다. 비록 그 산책자가 철학자 칸트처럼 매일 같은 시간에 같은 경로를 통과한다 할지라도 말이다. 김재경에게 산책은 이야기이다. 공간에 들어서서 움직이고 나아가는 과정 속에서 또 다른 이야기가 만들어진다.



산책 가변설치, Oil stick on wood, 노방진 외, 2018

2018.7.20Fri ~ 8.11Sat

봉산문화회관 3층 2전시실

다양한 공간적 관계로부터 생겨나는 시간 즉 이야기를 펼쳐는 방식이 흥미롭다. 4미터가 넘는 천정에 10 200cm 크기 사이의 작나무 합판들이 180개가 벽에 붙어있거나 공중에 매달려 있고, 바닥에 놓여있거나 기대어 놓은 이미지들은 사람과 동물, 집같이 산책 중에 흔하게 만날 수 있는 것들이다. 작가가 압축적으로 재현해 놓은 상징적 우주 속에서는 동물의 비중이 꽤 높아 공존의 의미를 살린다. 하나로 환원되는 시점(가령 인간중심주의같은)이야말로 작품 「산책」이 부정하는 것이다. 차 한 대 더 세우기 위해 잘려진 아름드리 나무, 로드 킬이 빈번히 일어나는 죽음의 도로를 만물과 대화하는 산책자를 슬프게 할 것이다. 두툽한 자작나무 판을 오려서 만든 대상의 실루엣들은 재현적 이미지이기보다는 그림과 기호의 중간쯤에 있는 것이 마치 그림기호(pictogram)처럼도 보인다. 사람 안에 쓰여진 글자나 말풍선 속의 글자들은 추상적 기호에 해당한다.

한문과 한글, 유럽어권까지 다국적이다. 산책이 아니어도 현대인은 걸어 다니면서 많은 언어적 활동을 하는데, 생각하기, 말하기, 노래하기, 듣기, 읽기 등이 그것이다. 걸기라는 시간적 현상은 언어적 활동에 내재된 시간성과 조응한다. 실제로 걸기가 사고를 활성화한다는 과학적 연구가 있으며, 그것은 경험적으로도 확인되는 사실이다. 추상적인 사고를 추동하는 머리는 아예 말풍선 형태로 되어 있다. 말풍선을 거꾸로 배치하여 경쾌하고 멋스러운 분위기를 냈다. 머리 위의 돌출부는 실제의 말풍선과 끝말잇기처럼 연결되어 있는 듯하다. 이 짝패는 마치 하나의 반쪽을 두 개로 갈라놓은 듯, 한 덩어리에서 나온 실체들이다. 이러한 이미지에 의하면, 사람은 말을 낳고 말은 사람을 낳는다. 그것은 상징적인 우주에서 태어나는 인간의 운명이다. 관객이 알아볼 수 있는 부분/없는 부분을 총괄해서 언어가 차지하는 부분은 꽤 크다. 전시장 입구에서부터 말풍선을 위에 달고 있는 산책자가 관객에게 말을 걸어오는 듯하다. 태평가부터 샹송까지 시나 노래가 많다고 해서 서정적이지만은 않다.

라캉을 비롯한 현대의 정신분석학자들은 언어가 인간을 인간이게도 하지만 인간을 미치게도 한다고 말하기 때문이다. 인체 실루엣 안에 많은 기호적 도상들이 낙서하듯이 그려진 김재경의 작품은 인간이 결코 자연적으로 태어나고 사는 것은 아님을 보여준다. 이미지대로 오려진 나무 합판에 오일 스틱으로 쓴 글자들은 말 그대로 씌여진 것이지, 그려진 게 아니다. 김재경의 작품은 기본적으로 드로잉이다. 공중에 매달린 평판 설치물들은 공간에 그려진 드로잉이라고 할 수 있다. 관객은 여기저기에 써있는 다국적 글자를

읽을 수도 있겠지만, 그저 조형적인 차원에서 볼 수도 있을 것이다. 반쯤 비치는 노방 천에 쓴 글자들은 그 자체로 확정된 말이 아니라 '차이에 의한 연기', 즉 '차연'(차크 데리다)으로 작동되는 언어의 면모를 표현한다. 간략하게 표현된 인체상이지만 특히 가장 중요한 눈이 생략된 인체형상들은 시야의 중심에 놓인 주체를 해체한다. 그것은 언어의 중심에 주체가 있지 않은 것과 마찬가지로 상황이다. 주체를 중심에 놓는 시야의 대표적인 관례는 원근법이다. 주체의 눈으로부터 발사되는 사각뿔 형태의 체계 위에 대상들이 차곡차곡 배열되어있는 르네상스 이래의 그 전통 말이다. 그러한 관례가 벽 뒤로 돌린 창문을 전제했다면, 김재경의 경우 그러한 가상적 창문을 깨 버린다. 전시장은 원근법적 체계를 이루는 평행의 면들이 산재된 것으로 가정된다. 실제로 몇 년 전 작품은 반투명 아크릴로 작업하여 깨진 파편 같은 느낌을 더 주었다. 거기에서는 가까이서 본 고양이, 멀리서 본 새, 언덕을 올라가는 사람, 아침에 본 집, 몇 년 전에 들었던 노래, 지난겨울의 나무 등이 함께한다. 다양한 시공간이 공존하는 그곳은 유토피아이기보다는 헤테로피이다. 그래서 전시공간은 하나의 좌표가 아니라 무수한 좌표들이 잠재한다. 거기에 있는 거의 모든 것들이 여기에서 저기로 이동하고 있지만, 시공간적으로 시점과 종점이 같지 않다.

실루엣으로 표현된 것들은 직선적으로 나아가고 있지만, 전체적으로는 복잡하게 휘어져 있는 미로 같은 시공간에서의 이동이다. 이러한 유동적인 시공간 속에서 몇 년 전에 죽은 고양이를 생전의 모습으로 만날 수도 있고, 나의 어린 시절 집을 방문하거나 내 미래의 모습을 맞닥뜨릴 수도 있다. 다양한 스케일의 크기 때문에 매우 많은 것들이 잡다하게 걸려있는 것 같지만, 김재경이 사용하는 이미지는 많지는 않다. 작가는 선택된 핵심적인 구성요소로 최대한 다양하게 연출했을 뿐이다. 「산책」은 시각적이기보다는 언어적이다. 그것은 조합의 방식에 따라 다른 무장을 만드는 언어인 것이다. 만약에 그 반대의 경우라면 그저 색색깔의 모빌이 걸려있는 장식적인 작품으로 간주될 수도 있다. 특히 화려한 색깔과 유희적 형태들이 그러한 느낌을 줄 것이다. 그러나 김재경의 작품은 형태의 유희만큼이나 이야기가 중요하다.

가령 김재경의 설치 작품에는 집이 많이 보이는데, 그것은 산책을 집에서 나와 집으로 돌아가는 것이어서 일수도 있지만, 보다 근본적으로는 작품 속에 내재된 서사성과 관련지어 '언어는 존재의 집'(하이데거)이 된다. 어떤 도상은 나무 패널 위에 가지런히 부착되어 있기도 한데, 이런 작품은 매달리지 않고 그림처럼 벽에 걸린다. 그림 또한 무수한 변곡점을 가진 미로의 세계에서 만날 수 있는 중요한 요소 중의 하나이다. 나무판을 오려서 만든 이미지들을 여러 높이로 매달아 놓은 공간에 가늘게 새어 들어온 바람은 그림자 유희를 낳는다. 그림자처럼 새끼만 도상도 벽에 붙어있다. 검은 새는 빙뱅처럼 잠재적으로 확장하고 있는 우주 너머의 또 다른 차원을 암시하는 듯한 구멍(또는 통로)처럼 보인다. 벽 귀퉁이에는 날개 달린 사람이 어중간하게 걸쳐 있는데, 날아오르려 하는 것인지 추락 중인지 알 수가 없다. 그러나 대체로 공간에 띄워있는 많은 이미지들이 아래로의 중력을 향하는 것은 분명하다. 새와도 같은 자유로움을 추구하지만, 동시에 땅에 발을 딛는 지상

의 삶에 대한 애정을 가지고 있다. 작가는 공간적인 유희를 즐기며, 동그스름한 천정의 한켠의 공간을 놓치지 않고 작은 집, 동물 이미지들을 배치했다. 좁은 골목길을 연상시키는 이 구역은 피할 수 없이 맞닥뜨릴 수밖에 없는 상황이 펼쳐질 것이다. 길게 드리워진 노방 천은 공간을 분리하면서도 이어준다. 앞판에서 단절된 이야기가 뒤판으로 연결되거나, 뒤판의 글자들이 앞판의 번역이 되는 등, 단절과 연결의 관계는 도처에서 발견된다. 보다 정확하게는 단절이 연결을 야기한다. 모빌처럼 매달려서 약간의 움직임은 있지만, 키네틱 아트라고 할 수는 없는 김재경의 작품에서 움직임은 관객이 다가서서 보는 각도에 따라 이미지 기호들은 다른 배치와 다른 관계망을 이루어 다른 이야기로 엮여지는 것으로 나타난다. 거기에는 원근법 이전의 서양 회화나 동양화에서처럼 다시점이다. 하나의 중심이 아닌 다양한 중심으로 이루어진 우주 안으로 관객을 밀어 넣는 작품 「산책」은 그림 안으로 산책하게 하는 장치이다.

미술평론 이선영



전시를 통해 전하고자 하는 것은 일상의 여유, 즐거운 감정, 자연과의 만남이다. 산책길에서 만나는 사람, 꽃, 나무, 개, 고양이, 새 모두 자연의 일부이다. 산책은 실제로 가벼운 몸과 마음으로 걷는 것이지만, 또 다른 의미로는 정신의 자유, 내면과의 만남이기도 하다.

이 산책 공간은 동네의 작은 공원일 수도 있고, 혹은 일상의 장소들, 새로운 경험의 순간들, 새로운 사람들, 또는 책속의 어떤 시공간일수도 일수도 있다.

김재경

Jung, Hyesook 정혜숙

2018.7.20Fri ~ 8.11Sat

봉산문화회관 야외광장, 1~3전시실

Hanho 한호

Cheong, Jihyun 정지현

Kim, Jaekyung 김재경

2018 Hello! Contemporary Art
유리상자-아트스타 11년 설치미술로부터 Spot 1~4

기록전시 유리상자-아트스타11년 설치미술

2018 Hello! Contemporary Art
유리상자-아트스타 11년 설치미술로부터

유리상자-아트스타11년 설치미술로부터, 원림園林

‘Hello! Contemporary Art’는 동시대성의 참조와 이해를 기반으로 서로 다른 개별적 감성들의 시각적 축적을 선보이면서 세계 인식을 상호 연결하고 확장할 수 있도록 설계한 전시이다. 올해 전시 “2018 Hello! Contemporary Art : 유리상자-아트스타11년 설치미술로부터”는 야외설치 미술의 실험성에 주목했던 “2017 Hello! Contemporary Art - 야외설치 1977로부터”展, 지난 2014년 비디오아트와 실험성에 주목했던 “Hello! Contemporary Art 실험정신19/8로부터”展 등을 비롯하여 동시대미술의 중요한 가치들을 되새기는 다른 전시들처럼, 이제 11년을 넘긴 ‘유리상자 아트스타’ 설치미술 전시의 실험성과 역사성, 그리고 그 에너지의 파급력에 주목하고, ‘설치미술’의 몇 가지 면모에 대해 함께 생각해보려는 전시이다.

봉산문화회관은 2004년부터 지금까지 해마다 동시대 미술의 실

2018.7.20Fri ~ 8.11Sat

봉산문화회관 2층 로비

험정신과 새로운 흐름을 소개하기위해 다양한 전시를 지속적으로 개최해왔고, 현재까지 그 가치에 관한 신뢰의 폭을 점차 넓혀가고 있다. 미래를 위한 가능성이 돋보이는 젊은 예술가들의 작품에서부터 미술사적 가치가 매겨진 역사적인 작품의 전시에 이르기까지 지난 시간의 전시 성과들은 다양한 층위를 갖는다. 그러나 아쉽게도 동시대 미술에 대한 일반 대중의 관심과 이해는 턱없이 부족한 것이 사실이며, 그로 인해 공공분야에서 동시대 예술의 활성화를 지원해야하는 봉산문화회관의 역할을 다시 주목하는 것도 마땅한 일이다. 전시의 명제 ‘Hello! Contemporary Art’에 스며있듯이, 우리가 예술분야에서 진정 해결해야할 과제는 동시대성의 공유와 대중과의 상호 소통, 즉 서로간의 공감과 호흡일 것이다. 이러한 의미에서, 지난 2014년 봉산문화회관의 개관10주년 기념 전시로 ‘야생 서식지’를 떠올렸던 미디어아티스트 류재하와 조각가 이기철의 야외설치와 실내전시, 영상 등을 함께 소개했던 “Hello! Contemporary Art - 실험정신19/8로부터”는 실험적인 동시대 미술을 향해 반가워하는 관객의 손짓이며, 동시에 관객과 친숙해 지려는 미술의 적극적인 접근 방식이다. 이 전시를 시작으로 야외

광장에 비닐 물주머니 3600개를 설치한 홍순환과 나무 조각으로 조성한 실내정원을 선보였던 조각가 김성수에 의해 진행했던 2015년 Hello! Contemporary Art 전시. 컴퓨터 부속품으로 사 이버 야외정원을 설치한 리우와 실내에 조성하는 협력정원을 주제로 영상, 소리, 미디어 작업을 소개했던 권혁규, 김형철, 서상희 3인의 2016년 Hello! Contemporary Art 전시. 자연에 대하여 ‘실험정신’을 싹틔우는 인간의 터전이란 의미로서 ‘정원庭園’을 염두에 두었던 권혁규, 김형철, 서상희 3인의 야외전시와 실내 정원의 현대적 의미를 생각하게 했던 박정기와 도심의 에스컬레이터를 무지개 폭포로 은유한 정재범의 실내전시 등 2017년까지의 ‘Hello! Contemporary Art’ 전시는 동시대 예술의 공감과 소통을 위한 시각예술 실험의 기록 흔적일 것이다.

이어서 동시대 설치미술의 일면과 예술가의 실험적 태도를 소개하는 올해 2018년 전시는 인간의 ‘실험정신’을 싹틔우는 자연 터전이란 의미를 염두에 두고 ‘원림園林’을 상상하고 있다. 집터에 딸린 들, 숲, 혹은 공원의 수풀을 이르는 ‘원림’은 인위적인 조경작업을 통하여 분위기를 연출한 주택의 ‘정원’과는 다르게, 교외에서 동산과 숲의 자연스런 상태를 그대로 조경대상으로 삼아 적절한 위치에 인공적인 조경을 삼가면서 더불어 집과 정자를 배치한 것으로 우리나라에서 선호하는 장소개념이다. 인공적으로 가꾼 정원보다는 자연 그대로의 숲이 간직한 본성적 가치를 알아채고 그 자연스러움에 이끌려 그 곳에 머무르고 싶어 한다면, 그 곳은 원림을 상상할 수 있는 곳이다. 혹시, 일상적인 도시의 전시공간에서 삶과 예술에 대한 질문을 접하는 ‘설치미술’이 이러한 ‘원림’을 상상하는 가능성과 연결될 수 있을까?

한편, 이번 전시의 부제로 서술한 ‘유리상자 아트스타11년 설치 미술로부터’는 4개의 벽면이 유리로 구축된 ‘유리상자’ 공간을 실험성 강한 특정 전시공간으로 설정하고, 오랜 기간 동안 설치미술의 형식과 내용에 대하여 다양한 담론을 생성하고 실험적인 실천들을 지지해왔다는 사실을 강하게 드러내려는 장치이다. 또한 이 전시는 정형화된 평면과 입체 작업의 경계 또는 공간의 한계를 확장하여 자연 상태의 강변 모래벌판과 숲에서 해프닝 행위를 시도했던 이전 세대 미술가들의 태도를 떠올리듯, 야외광장과 거리, 몇 개의 전시공간을 드나들며 대중과의 소통과 동시대성의 실마리를 ‘실험정신’에서 찾으려는 신체행위의 현재적 기록들을 대변하고 있다. 다시 말해 이 전시는 야외 공간인 ‘Spot1’과 실내 공간인 ‘Spot2, 3, 4, 기록전시’의 경계를 드나들며 대중을 향한 예술 소통 인터페이스의 확장과 우리시대 예술의 다양한 실험성들을 소개하려는 장이라 할 수 있다.

올해, 이 전시를 지행하는 ‘유리상자-아트스타11년 설치미술의 기록’과 ‘Spot1, 정혜숙’, ‘Spot2, 한호’, ‘Spot3 정지현’, ‘Spot4, 김재경’의 미술적 태도에 관련된 ‘원림’의 설계는 세계 혹은 우리 삶의 현재 시간과 공간으로부터 자연스러운 상태를 그대로 주변 숲으로 삼아 인공적인 조경을 삼가면서 적절한 위치에

대로 주변 숲으로 삼아 인공적인 조경을 삼가면서 적절한 위치에 배치配置하여 머무르며 기록記錄하고 감상鑑賞하는 ‘명원名園’의 상상에 관한 것이다.

정혜숙의 Spot1 설계

1층 야외광장에 설치한 정혜숙의 ‘필리핀 버드’는 봉산문화회관에서 주관하는 ‘야외설치2018 전시공모’에 선정된 작업이며, 도시 생활에서 잊고 지낸 자연, 원림의 일부를 생각해보는 휴식공간과 연계활동, 설치작업 등으로 설계되어 있다. 거리를 지나가던 사람들이 낮은 새 소리를 따라 광장에 설치한 몽골 텐트 ‘게르’를 방문하여, 자연스럽게 필리핀에서 이주한 새에 관한 이야기를 나누고 참여 활동을 하면서 있었던 자연의 존재를 상기하도록 하는 관객 참여와 관계형 설치미술이다. 또 2층의 ‘유리상자 아트스타’에서 새가 없는 새의 휴식처를 선보이는 작가의 다른 작업 ‘조감도 鳥瞰圖’의 광장에서 2층을 연결하는 1층 출입구에 사람을 품을 듯한 거대한 비둘기의 가슴 털을 연상시키는 수백 가닥의 비닐 끈이 바람에 흩날리도록 설치한 이색적인 연결 통로, ‘무제’를 연계하여 감상할 수 있어서 흥미롭다.

한호의 Spot2 설계

한호의 ‘영원한 빛-천지창조’는 빛을 통한 인간과 자연의 매개 행위이며, 천장이 높은 3전시실 내부 공간 전체에 그려진 빛 그림이 서서히 움직이도록 설계한 키네틱 아트이다. 80cm크기 공의 표면에 타공한 별과 새, 나비, 물고기, 동물 등 공의 이미지는 공의 내부에서 발광하는 광원과 전기모터의 느린 회전력에 의해 현실에서 탈출하는 상황처럼 반복적인 꿈의 환영으로 벽과 바닥, 천장에 발현된다. 이 작업은 천지창조에 관한 빛과 시간, 공간의 조직을 통하여 인간 삶의 과거와 현재, 미래의 모든 기억과 꿈과 현실의 해석을 환영적인 공간 상태에서 은유한다. 작가는 어두운 작품 공간 속으로 관객이 입장하여 그 속을 이동하며 몰입 상황에 처하는 방식의 설치미술을 제시하면서, 관객 자신이 작품의 일부이고 우주 세계의 일부라는 존재적 인식을 깨닫게 하고, 이를 통하여 오랜 인류의 사유와 심상, 문명, 삶과 죽음의 변화가 이어지는 역사 속에 우리가 존재한다는 파노라마적 사유의 시각화를 설계한다.

정지현의 Spot3 설계

1전시실에 선보이는 정지현의 평면 회화는 우리 주변의 일상 풍경과 몸짓의 형상을 통하여 현대사회를 살아가는 고단하고 치열한 삶의 단면을 담고 있다. 작가는 생존을 위해 시위하는 시골 노동자들의 몸짓에서 일상적인 농업 노동자의 행위와 태도를 발견하고 그 부적절하고 세련미 없어 보이는 상황을 최근작 ‘그 사람들 ver2 불편한 기술’ 시리즈로 그려 소개한다. 그리고 자연의 장소에 배변하는 행위를 그린 ‘the maker’, 노동 행위에 주목한 ‘건초더미를 들고 있는 사람’, 일상풍경을 시리즈로 다룬 ‘무명의 사

건들' 등 30여점의 회화를 함께 선보인다. 그는 어떤 장소와 사건, 특정 행위에 주목하면서, 배경이나 상황, 행위의 맥락을 분리, 삭제, 변경하는 방식의 목탄 혹은 연필 드로잉을 통하여, 일상 풍경의 선입견 뒤에 감추어진 생경한 시각을 감지하도록 설계한다. 정지현의 드로잉과 회화를 살펴보면 공간드로잉 혹은 설치미술로 구현될 수 있는 연극적 상황들을 발견할 수 있는데, 이는 설치미술처럼 장소와 사건, 행위가 엮이면서도 선택적 시선을 담은 작가만의 회화 태도라고 이해할 수 있다.

김재경의 Spot4 설계

2전시실에서 만날 수 있는 김재경의 작업 '산책'은 '평면회화의 드로잉으로부터 설치미술' 혹은 '설치미술로부터 드로잉'으로 상호 전환하고 개입하는 방식으로 설계하는 행위의 흔적이다. 작가가 우리에게 전하려는 '산책'은 동네의 작은 자연공원을 비롯하여 일상의 장소와 새로운 세계의 경험, 새로운 사람, 책속의 시공간을 몸과 마음으로 걸으며 내면의 자유로운 정신과 만나고 확장된 크기의 새로운 에너지를 받아들이는 행위이다. 그 행위에는 일상의 여유와 자연 풍경에서 접할 수 있는 내면의 즐거운 감수성이 함께 한다. 산책길에서 만나는 '날개가 달린 사람', '걸는 사람', '개 혹은 고양이', '새', '집', '실표 또는 말풍선' 등 자신의 평면 그림에서처럼 공간에서의 설치미술 구성요소로 등장하는 이미지와 글들은 자연을 가까이 하는 원리의 풍경처럼 보이고, 작가는 관객이 그 풍경 안에서 즐겁고 편안한 휴식을 취하도록 설계한다.

유리상자-아트스타11년 설치미술 기록

2층 로비 벽면에 설치한 70점의 설치미술 전시기록 이미지는 지난 2007년부터 2017년 더 정확히는 2006년 말부터 2018년 현재까지 아트스페이스의 '유리상자' 전시에 참가했던 작가들의 태도들을 기억하고 공유할 수 있도록 설치미술 전시의 장면을 기록하는 설계이다.

유리상자의 첫 번째 전시는 2006년 12월 21일부터 2007년 1월 20일까지 진행했던 영상설치미술전시이며, 현대무용, 연극, 모노드라마, 힙합, 마임 등 작고 소박하지만 차별화된 6가지의 장르를 복합적으로 소개하는 "2006 도시 소문화 살리기 프로젝트-유리상자" 프로그램의 일환이었다. 회관의 개관 당시 아트스페이스로 사용하던 공간이 용도가 폐기된 채 방치되어 있다가 이 공간 안에 경북대디지털아트컨텐츠연구소의 류재하와 젊은 미술가들이 레이저와 모니터를 사용하여 설치한 '빛으로 그린 도시인의 꿈과 삶'이라는 전시가 유리상자의 첫 번째 전시인 것이다. 이때 처음 사용했던 '유리상자Glass Box' 명칭은 유리로 사방이 둘러싸여있고 보석같이 소중한 작품들을 담아 보여준다는 의미로 명명하였으며, 봉산문화회관 2층에 위치한 전시 공간 'ART SPACE'의 별칭으로 지금까지 부르고 있다. 그 다음 2007년 3월 27일부터 4월 21일까지 개최된 "2007 도시 작은문화 살리기 프로젝트, 유리상자"의 '하광석-영상미술 스튜디오'는 '미술창작스튜디오 만들기'

프로젝트와 연계하여 젊은 미술가의 작업현장을 들여다보려는 형태로 시도한 영상설치미술 전시였고, 그해 5월 5일부터 6월 21일까지 진행했던 '박지현-미술놀이, 생일이야기'는 퍼포먼스 형태의 관객 참여형 설치미술 전시였다. 그 이후, 같은 해 9월부터는 전시공모를 통하여 설치미술을 소개하기 시작했다.

2007년도에는 'Ver.9 하지원 & 이소연-soya와 haji의 스튜디오', 'Ver.10 김지훈-김지훈의 스튜디오를 들여다 보다', 'Ver.11 김영희-유치찬란한 영희의 스튜디오', 2008년도에는 'Ver.1 이장우-호접몽', 'Ver.2 정민제-원더랜드', 'Ver.3 한유민-光太', 'Ver.4 정세용-Hying Machine', 'Ver.5 신경애-neutral', 'Ver.6 강윤정-Draw-Crevice', 2009년도에는 'Ver.1 조용호-CCHO', 'Ver.2 김정희-세제곱', 'Ver.3 권남득-아직 끝나지 않은 이야기', 'Ver.4 허남준-Art star mirror ball', 'Ver.5 로리킴-Rising Dreams', 'Ver.6 이상현-기억 잡기', 'Ver.7 정재훈-White out', 2010년도에는 'Ver.1 하원식-조각난 풍경', 'Ver.2 정은기-하늘 놀이', 'Ver.3 손영복-Colorful palace', 'Ver.4 김소영-환(環)이 만들어내는 환(幻)', 'Ver.5 김현-Dice Cast Dice Cast', 'Ver.6 김미련-Monumental Aircoat in Glassbox', 'Ver.7 이준욱-A Vehicle', 2011년도에는 'Ver.1 김홍기-꽃', 'Ver.2 장미-M Artist Room', 'Ver.3 김철환-내가 생산한 것-사람들이 생산한 것', 'Ver.4 강민정-Happy Skin Studi O', 'Ver.5 조경희-Blindly', 'Ver.6 이시영-Becoming birds', 'Ver.7 김승현-House is not a home-series 'empty'', 2012년도에는 'Ver.1 정기엽-유리 물 안개 소리', 'Ver.2 최수남-허물을 벗다', 'Ver.3 박정현-aA : from art to Architecture', 'Ver.4 권재현-매달린 소', 'Ver.5 이지영-Framing Reflected



기록전시 유리상자-아트스타11년 설치미술 전시기록

Reality', 'Ver.6 김안나-Out/In the Universe', 'Ver.7 윤동화-망령', 2013년도에는 'Ver.1 백장마-RE:BOHN(the solid city)', 'Ver.2 신강호-Link', 'Ver.3 전새봄-현묘(玄妙)한 집', 'Ver.4 이재호-모여라 꿈동산', 'Ver.5 서상희-그곳, 집', 'Ver.6 우재오-나를 위한 위로', 'Ver.7 이소진-어느..파쿠의 성', 2014년도에는 'Ver.1 로미아키투브-Memory's Stain 기억의 흔적', 'Ver.2 배문경-Cloned me', 'Ver.3 Rohan-우리 인생의 특정 시점에 특별한 영향을...', 'Ver.4 서성훈-반야월 4.0 LIVE', 'Ver.5 정혜련-연쇄적 가능성 Serial possibility', 2015년도에는 'Ver.1 최선-자홍색 회화', 'Ver.2 홍희령-나는 모르는 일이다', 'Ver.3 이창진, 수명-Water always find it's own lever', 'Ver.4 Studio1 /b0-정혜숙-Hlower Juice', 'Ver.5 오지연-감정세포-아름다운 집', 2016년도에는 'Ver.1 이지현-dreaming book-바다', 'Ver.2 제이미리-여름 소나기', 'Ver.3 김윤경 & 박보정-하얀방White Void Room', 'Ver.4 김문석 無題-허공에 붓질을 걸다', 'Ver.5 이규홍-Silence in Nature자연의 침묵', 2017년도에는 'Ver.1 정승혜-달무리개 Moonbow', 'Ver.2 임용진-기록, 캐스팅', 'Ver.3 권효정-Oasis: Fountain of life', 'Ver.4 이선희X정연자-우리의 밤은 당신의 낮보다 아름답다', 'Ver.5 이기철, 토끼시대-잃어버린 세계를 찾아서', 2018년도에는 'Ver.1 홍정욱-nor', 'Ver.2 박경제-345kV', 'Ver.3 정혜숙-조감도鳥瞰圖' 등 현재까지 67건의 유리상자 전시를 진행했고 그 전시기록들을 벽면전시 형태로 살펴볼 수 있다.

2007년부터 시작하여 지난해로 11년째인 유리상자 전시는 '스튜디오', '아트스타'라는 부제와 함께 진행되었으며, 4면이 유리라는 공간의 장소특수성을 고려하여 공간 안으로는 들어가지 않고 내부를 들여다보는 관람방식과 도심 속에 위치해있으면서 어느 시간이나 상시적으로 전시를 관람할 수 있다는 장점 때문에 시민의 예술 향유 기회를 넓히는 데 기여하고 일정적이고 창의적인 예술가들에게는 특별한 창작지원 공간으로 자리매김하고 있다. 이 전시의 주된 매력은 특색 튀는 발상을 가지고 세상을 바라보는 젊은 예술가의 실험성을 가까이 느껴 볼 수 있는 '설치미술'이란 점이다. 유리상자 장소를 해석하고 그 공간에 맞게 설계한 다양한 면모의 유리상자 설치미술 작업들은 폐기 있는 신인작가의 파격과 열정을 느끼게 해주는, 그야말로 설치미술의 쇼케이스라고 지칭할만하다. 이번 전시에서 언급하는 '원림'으로서 정원庭園의 기억은 1977년 4월30일 시민회관에서 개최된 "제3회 Contemporary Art Festival DAEGU" 전시의 야외 특별 전시로 5월1일 진행했던 '낙동강 강정 백사장'에서의 해프닝, 이벤트를 기점으로 현재에 이르는 대구의 실험미술Contemporary Art, 특히 야외 설치와 설치미술 행위의 일면을 소개하며 '자연'과 인간의 '예술 행위'가 만나는 의미에 관한 것이다. 예를 들어, 박현기가 강변에 늘어선 포플러 나무 몇 그루의 그림자를 횡가루로 그린 '무제'는 오랜 시간 보존할 수 있는 캔버스 그림보다는 비바람과 사람들 발자국으로 쉽게 지워져 버릴 그림의 생명이 더욱 강렬할 것이라 생각하는

작가의 태도를 반영한다. 또 이강소가 넓은 모래 바닥에 구두를 빚고 상의와 넥타이, 와이셔츠, 양말을 일렬로 빚어 놓은 채 직경 5m의 모래성을 쌓아 올린 작업도 일상과 다른 자연의 상태에서 다른 차원의 시각과 상황을 직접적으로 경험하는 행위라 할 수 있다. 그 외에도 문범의 '긴 천 이벤트', 정재규의 모래를 평행선 굵기와 이종윤, 장성진, 이상남, 백미혜, 최병소의 다양한 신체 행위들을 당시의 신문과 자료를 통하여 확인할 수 있다.(1977년 야외 설치 행위의 상세 내용은 2004년 대구문화예술회관 발행한 "대구미술 다시보기" 전시도록과 2016년 민속원에서 펴낸 "강정대 구현대미술제" 도서를 참고할 수 있다.) 그리고 이 전시는 지금, 여기로 이어지는 설치미술 관련 태도의 연결 기반이 '실험'과 '자연', '신체행위', 직접적 경험으로서 '몰입'이며, '실험'을 생육해 온 '서식지'로서 이곳 지역과 장소를 다시 기억하고 1977년의 야외 실험정신과 당시 미술가들이 전시공간의 경계를 확장하여 대중과 함께하려는 시도에 관한 현재적 연결성을 가능하며, '또 다른 가능성'으로서 우리시대 실험미술가의 '태도'에 대한 기대를 포함하고 있다. 또한, 평면회화의 그리기와 입체공간에서의 그리기를 관련지어, '정지현의 Spot3 설계'에서 회화 형식과 '김재경의 Spot4 설계'의 설치작업을 통하여 회화로부터 기인하는 설치미술에 대한 접근과 기초적 해석을 시도하였고 '유리상자-아트스타 11년 설치미술 기록'을 통하여 관객의 몰입과 참여 형식의 설치미술 이전단계에서 공간 드로잉 성향의 실험적인 설치미술들을 살펴볼 수 있도록 설정하고 있다.

그리고 우리가 이번 설치미술 전시를 통하여 주목해야 할 정혜숙, 한호, 정지현, 김재경의 태도는 세계와 인간 정서에 대한 관계, 몰입과 놀이, 자연성自然性의 은유, 형식의 실험과 탐구 그 사이에서의 부조리不條理를 꿰는 직관적 인식을 시각화하여 동시대미술의 소통 가능성과 지평을 확장시키려는 탁월성이다. 따라서 이러한 작가들의 설계에 대한 공감 시도는 과거에 이어 새롭고 명확해질 동시대의 사실적인 어떤 순간을 위한 우리의 'Hello!'일 것이다.

봉산문화회관큐레이터 정중구

Kwon, Hyojung 권효정

2019.7.19Fri ~ 8.10Sat

봉산문화회관 야외광장, 1~3전시실

Lee, Sangheon 이상헌

Shin, Kangho 신강호

Kim, Sungsoo 김성수

Kim, Hyunjoon 김현준

2019 Hello! Contemporary Art

기억공작소10년으로부터 자연설계 Spot 1~4

기록전시 기억공작소10년-미술의 태도

2019 Hello! Contemporary Art

기억공작소10년으로부터 자연설계

기억공작소10년으로부터 自然設計, 물과 나무의 정치

‘Hello! Contemporary Art’는 동시대성의 참조와 이해를 기반으로 서로 다른 개별적 사실들의 시각적 축적을 선보이면서 세계 인식을 상호 공감하고 확장할 수 있도록 설계한 전시이다. 봉산문화회관은 2004년부터 지금까지 해마다 동시대 미술의 실험정신과 새로운 흐름을 소개하기 위해 다양한 전시를 지속적으로 개최해왔고, 현재까지 그 가치에 관한 신뢰의 깊이를 조금씩 더해가고 있다. 미래의 가능성을 위한 젊은 예술가들의 작품에서부터 이미 미술사적 가치가 평가된 역사적인 작품의 전시에 이르기까지 지난 시간의 전시 성과들은 다양한 층위를 갖는다. 그러나 아쉽게도 동시대 미술에 대한 일반 대중의 관심과 이해는 턱없이 부족한 것이 사실이며, 그로 인해 공공분야에서 동시대 미술의 활성화를 지원해야 하는 봉산문화회관의 역할을 다시 주목하는 것도 마땅한 일이다. 전시의 명제 ‘Hello! Contemporary Art’에 스며있듯이, 우리가 예술 분야에서 진정 해결해야 할 과제는 동시대성의 공유

와 대중과의 상호 소통, 즉 서로 간의 공감과 호흡일 것이다.

이번 전시, “2019 Hello! Contemporary Art - 기억공작소10년으로부터 自然設計”는 기존의 형식과 내용을 넘어서서 미술의 새로운 가치와 역할을 실험하는 동시대 미술가의 상상과 독자적 설계를 기억하며 이제 10년을 맞는 ‘기억공작소’ 전시의 역사성과 그 태도를 공유하면서 동시대 미술의 ‘원림園林’을 그리려는 ‘자연설계自然設計’의 호출 장치이다. 이 장치는 설치미술에 관심을 가졌던 “2018 Hello! Contemporary Art : 유리상자-아트스타11년 설치미술로부터”외 야외 설치 미술의 실험성에 주목했던 “2017 Hello! Contemporary Art - 야외설치 1977로부터”展, 비디오퍼포먼스의 실험성에 흥미를 가졌던 지난 2014년 “Hello! Contemporary Art - 실험정신 1978로부터”展 등을 비롯하여 동시대 미술의 중요한 가치들을 되새기며, 1977년 5월 1일, ‘제3회 Contemporary Art Festival DAGU’ 전시의 야외 설치행위가 있었던 ‘낙동강 강정 백사장’에서부터 현재의 이곳에 이르는 대구의 ‘실험미술 Contemporary Art’이 ‘자연 과 인간의 ‘예술

행위’가 만나는 기억에 연대하여 야외 공간과 실내 공간의 경계를 드러내며 대중을 향한 예술 소통 인터페이스의 확장과 우리 시대 예술의 공감을 다양하게 실험하려는 태도의 시각화이다.

이러한 의미에서, 지난 2014년 봉산문화회관의 개관 10주년 기념 전시로 ‘야생 서식지’를 떠올렸던 미디어 아티스트 류재하와 조각가 이기철의 야외 설치와 실내 전시, 영상 등을 함께 소개했던 “Hello! Contemporary Art 실험정신 1978로부터”는 실험적인 동시대 미술을 향해 반가워하는 관객의 손짓이며, 동시에 관객과 친숙해지려는 미술의 적극적인 접근 방식이다. 이 전시를 시작으로 야외광장에 비닐 물주머니 3600개를 설치한 홍순환과 나무조각으로 조성한 실내정원을 선보였던 조각가 김성수에 의해 진행했던 2015년 Hello! Contemporary Art 전시, 컴퓨터 부속품으로 사이버 야외정원을 설치한 리우와 실내에 조성하는 협력 정원을 주제로 영상, 소리, 미디어 작업을 소개했던 권혁규, 김형철, 서상혁 3인의 2016년 Hello! Contemporary Art 전시, 자연에 대하여 ‘실험정신’을 짝 튀우는 인간의 터전이란 의미로서 ‘정원庭園’을 염두에 두었던 권혁규, 김형철, 서상혁 3인의 야외전시와 실내 정원의 현대적 의미를 생각하게 했던 박정기와 도심의 에스컬레이터를 무지개 폭포로 은유한 정재범의 실내 전시 등 2017년의 ‘Hello! Contemporary Art’ 전시, 그리고 그동안 설치미술을 주로 다루어왔던 유리상자 아트스페이스의 역사성을 기록하며 ‘유리상자-아트스타 11년 설치미술로부터’를 주제로 정혜숙의 야외 설치와 한호, 김재경의 설치미술, 정지현의 연극적인 회화 작업을 통하여 설치미술의 특성을 되돌아보려는 2018년의 ‘Hello! Contemporary Art’ 전시 등은 동시대 예술의 공감과 소통을 위한 시각예술의 실험 기록들일 것이다.

이어서, 기억공작소 10년 전시의 기록으로부터 동시대 미술의 일면과 예술가의 실험적인 인식의 태도를 소개하려는 올해 2019년 전시는 인간의 실험정신을 발현시키는 근원이 ‘자연설계’가 아닐까라는 예측을 바탕으로 미술이 인간의 본능적 감성과 소통하는 우리 시대의 ‘원림園林’을 상상하고 있다. 집터에 딸린 들, 숲, 혹은 공원의 수풀을 이르는 ‘원림’은 인위적인 조경작업을 통하여 분위기를 연출한 보통의 주택 ‘정원’과는 다르게, 교외에서 동산과 숲의 자연스러운 상태를 그대로 조경의 일부로 삼아 인공적인 조경을 삼가면서 적절한 장소에 기대어 집과 정자를 배치한 것으로 일본식 정원을 당연시하기 이전에 우리나라에서 선호하던 미적 장소의 개념이다. 인공적으로 가꾼 정원보다는 자연 그대로의 숲이 간직한 본성적 가치를 알아채고 그 자연스러움에 이끌려 그 장소 혹은 상태에 머무르고 싶어 한다면, 그것은 원림을 인식하고 상상하는 것이다. 혹은, 자연 설계의 호출에 의해 일상적인 도시의 전시공간에서 우리 시대의 삶과 예술에 관한 질문을 시각화하는 동시대 미술이 이러한 ‘원림’의 가능성을 상상하는 것과 연결되지 않을까? 이번 전시의 부제로 설정한 ‘기억공작소10년으로부터 자연설계’는 천고 5.2m와 3.7m에 면적 68.40㎡의 4전시실 ‘기억공작소’를 실험성 강한 동시대 미술의 소개 공간으로 설정하고,

10년의 기간 동안 독자적인 새로운 미술의 가치와 형식과 내용에 대하여 다양한 담론을 생성하고 실험적인 설계와 실천들을 지지해 왔다는 사실을 강하게 드러내며, 그 주제의 일부로서 ‘자연설계’를 기억하려는 장치인 것이다. 또한 이 전시는 정형화된 평면과 입체 작업의 경계 또는 공간의 한계를 확장하여 자연 상태의 강변 모래밭과 숲에서 해프닝 행위를 시도했던 이전 세대 미술가들의 태도를 떠올리면서, 야외광장과 거리, 몇 개의 전시공간을 연결하여 대중과의 소통과 동시대성의 실마리를 자연 설계의 실험정신에서 찾으려는 신체 행위의 현재적 기록들을 대변하고 있다. 다시 말해 이 전시는 야외 공간인 ‘Spot1’과 실내 공간인 ‘Spot2, 3, 4. 기록전시’의 경계를 드러내며 대중을 향한 예술 소통 인터페이스의 확장과 우리 시대 예술의 다양한 실험성 속에서 ‘자연설계’를 감지하려는 장이라 할 수 있다.

올해, 이 전시를 지탱하는 ‘기록전시기억공작소10년-미술의 태도’와 ‘Spot1.야외원림 권효정의 분수와 김성수, 이상헌, 신강호, 김현준의 나무조각’, ‘Spot2.실내원림 이상헌’, ‘Spot3.실내원림 신강호’, ‘Spot4.실내원림 김성수와 김현준’의 미술적 태도에 관련된 ‘원림’의 설계는 세계 혹은 우리삶의 현재 시간과 공간으로부터 ‘자연설계’ 상태의 균형과 변화, 순리의 질서에 기대어 배치하고 머무르며 감상하는 다양한 경험의 확장과 공감으로서 ‘명원名園’의 상상에 관한 것이다.

Spot1.야외원림 권효정의 설계

Spot1.야외원림 권효정의 ‘분수’ 설계와 김성수, 이상헌, 신강호, 김현준의 ‘나무조각’ 설계 한여름, 대구 도심의 야외 광장 중심부에 설치한 권효정의 분수 ‘Fountain of life: WaterPark’는 삶 속의 예술과 도시생활에서 잊고 지냈던 자연의 초월성을 기억하도록 설계한다. 층층이 쌓은 스테인리스 그릇의 폭대기와 샤워헤드에서 뿜어져 나온 물줄기가 플라스틱 생활용품과 드럼통, 저울,비닐 공 사이로 떨어져 흐르면서 경쾌하고 시원한 시청각적 감성을 자극하고, 자연과는 무관한 공산품 오브제에도 불구하고 물의 생명성과 에너지의 순환에 관한 ‘자연설계’의 근원적 이치理致를 읽을 수 있도록 해준다. 작가는 자연을 대체하는 인공 분수를 영위營爲하며 위안을 삼는 우리 자신들의 모습에서 물의 본성인 생명성을 확인하고, 자연에 반하는 인간 행위들에 대해 부드럽지만 설득력 있는 신념을 담아낸다. 그리고 ‘분수’의 주변에는 자연 원림의 풍경인 듯, 실내원림으로 진입을 연결하는 장치로서 건물 입구에 매단 김성수의 ‘꽃과 새’, 송추는 사람을 조각한 이상헌의 ‘dance’, 굵은 나뭇가지로 만든 인체를 연결한 신강호의 ‘Link 나무 정령’, 거대한 나무를 무릎 꿇은 인체로 조각한 김현준의 ‘나를 너라고 부르는 너는 누구니?’ 등이 연대하여 자리하고 있다. 이 야외 ‘분수’와 ‘나무조각’은 주변의 거리와 건물, 자동차, 행인, 날씨, 시간 등 상황과 환경 전체가 작품의 일부가 되는 거대한 자연 환경적 작업이며, 주변 여건에 따라 끊임없이 변화하며 살아있는 자연설계의 미술 원림이다.

Spot2.실내원림 이상헌의 설계

이상헌의 자연설계는 전시실을 가득 채운 나무의 짙은 향으로부터 감지된다. 입구에서부터 가슴에 못을 박은 채 둔중한 대형 망치를 끌고 있는 ‘못을 박다’, 2점의 평면 드로잉, 거꾸로 된 팔 다리와 함께 길게 늘어져 날리는 벡터가 나락으로 떨어지는 모습을 실감나게 살려주는 ‘떨어지다-두 번째’, 가위에 눌리는 몸부림을 표현한 ‘가위눌림’, 억압을 벗어나 새로운 미래를 향해 자유롭게 날아가는 ‘Flying man’ 조각 등이 전시되어있다. 6.75m 높이 천장의 3전시실에 순차적인 서사를 담은 연극 무대를 연출하듯이 슬픔이나 절망, 불안, 희망, 꿈 등 순수한 인간의 정서들을 시각화하려는 이상헌의 나무조각들은 나무에 투영된 작가 자신의 불안한 현실적 삶을 담고 있다. 나무와 일체가 되면서, 그동안 바쁘게 살아온 시간 속에서 잊고 있던 자신을 직면하게 된 작가는 자신의 삶과 예술 사이의 괴리 속에서 경험한 심리적인 정서들을 드러내려고 나무의 결을 살리거나 전기 톱날 조각의 거친 자국이 느껴지도록 조각하였다. 나무를 깎는 작가의 조각 행위와 나무의 질감, 향에서 치유 에너지와 더불어 거대한 자연의 설계를 읽는 지혜를 엿볼 수 있다.

Spot3.실내원림 신강호의 설계

1층 ‘Spot1.야외원림’ 전시에서 광장에 서있는 가로수를 잡아당기는 인체 형상의 나무조각 군락은 작가 스스로의 교정 관념 때문에 자연의 설계 그대로를 받아들이지 못하고 씨름하는 신강호 자신의 심정을 표현한 것이다. 이 같은 자연과 사람의 관계성 탐구는 2전시실의 실내원림에서도 이어진다. 그는 자연과 사람 사이를 서로 유기적으로 연결하는 관계성을 ‘link’로 지칭하고 그 매개체로 ‘나무 정령’을 설정하여 작업의 개념으로 도입 하였다. 작가는 자연의 숲이나 군락을 지은 나무를 관찰하면서 도시와 사회를 만들어 살아가는 사람의 모습과 닮았다고 생각하고, 자연과 사람의 ‘link’에 대하여 나뭇가지 그대로의 형태를 따라 인체를 조각하고 그들을 연결하는 군상을 설계하였다. 그리고 땅에 뿌리를 내리고 생명의 성장 줄기를 따라 자라는 나무의 아름답고 자연스러운 선을 주목하고 “나는 그저 잘 빛어낸 선들을 선택하고 조합할 뿐이다.”라는 자신의 말처럼 자연이 설계한 나무 본연의 자연스러운 선과 생태적인 형태, 감성을 최대한 드러내는 인체의 군상을 조각 하였다. 작가는 이러한 독특한 방식을 통하여 서로 연결되어 변화와 균형 조화로 순리를 따르는 자연과 인간의 관계 설계를 시각화한다.

Spot4.실내원림 김성수와 김현준의 설계

1전시실은 김성수의 투박한 나무 꼭두와 김현준의 나무 조각상으로 구성된 실내원림이다. 출입구에는 실제 사람 크기로 조각한 김현준의 ‘somewhither’가 대담 관객과 마주 서있다. 낯선 당혹감도 잠시 부드러운 자연의 질감과 결, 향으로 인해 이내 호감으로 바뀐다. 작가에 의하면, 이조각은 해답이 없는 오랜 질문으로부터 현실 삶에 관한 조금의 실마리를 풀고 자리에서 일어나 어딘가로 가려는 그 순간 움직임의 표현이라고 한다. 김현준은 기성 사회로

부터 자기 스스로를 향해 이어지는 해답 없는 질문과 자극에 갈등하고 혼란스러웠다고 한다. 그리고 자신에게 닥친 이렇지도 저렇지도 못하는 답답한 상황들이 동시대인의 고민이라고 생각했고, 동시대인의 심리적 혼란의 순간을 조각상으로 표현한 ‘웅시’, 갈등의 몸부림을 표현한 ‘60 상념’, 온몸에 힘을 빼고 누워서 공중에 부양하는 인체로 혼란의 외부 대상을 표현한 ‘Who’, 시간과 공간이 멈춘 명상의 상황을 표현한 ‘?’ 조각 등을 통하여 그는 사회에서 요구하는 삶의 기준에 맞추려는 자신의 모습에 대해 스스로 질문하며 세계와 연결된 자신의 감각을 차단하여 보이지 않는 무언가에게 자신을 맡기는 상태를 나무조각으로 표현하려고 한다. 또 작가는 스스로와 대화하는 신중할 시간을 통하여 자신에 관한 또 다른 가능성의 싹을 틔우는 상상을 표현하기도 한다. 이는 불명명하거나 소외되어 설명되지 못한 것들을 드러내어 이해시키려는 공정하고 평등하며 균형 잡힌 자연 설계의 시각화이다. 전시실 중간 벽에 걸린 ‘꽃을 든 남자’의 우측부터는 나무조각으로 자연설계를 읽어내는 김성수의 태도가 엿보인다. 그것은 한 덩어리의 나무가 작가의 손을 거치며 완벽하고 매끈하기보다는 모자라고 비어있는 대로 거칠고 무심하지만 나무 본연의 생김새를 따라 자연의 생명력을 드러내는 설계이며 중심이 아닌 주변과 소외된 것, 설명되지 못한 것들을 존중하여 사실과 진실을 회복시키려는 균형 감각이다. 김성수는 시대의 현실에 대응 하는 서민의 해학을 담았던 ‘꼭두’의 조형성과 강한 원색, 회화적 감수성에 주목한다. 전통 장례의 상여를 장식했던 ‘꼭두’는 죽은 자의 영혼을 보호하고 생로병사, 회로애락 등 고단한 현세의 억압에서 벗어나고자 하는 서민들의 욕망을 담아 내세의 이상 세계로 이어주는 매개였다. 작가는 이 ‘꼭두’로부터 시작하여 자연의 설계를 읽어내는 조각들, 목적 없이 걸어가는 무표정한 인물, 꽃을 들고 서있는 남자, 바쁘게 걷는 남자, 꽃바구니를 들고 누군가를 기다리는 여자, 멍하니 서있는 사람, 말을 탄 여자와 천장에 매단 300개의 ‘사람을 만나다’ 군상을 인도하며 어디론가 새를 타고 날아가는 남자 등 현대인의 상처와 긴장을 다독이며 도시민의 일상과 그리운 사람들을 시각화하여 자연의 일부로서 우리들 자신의 삶과 꿈을 돌아 보게 설계한다.

기록전시.기억공작소10년-미술의 태도 설계

2층 로비 벽면에 설치한 53점의 이미지는 지난 2010년부터 2019년, 더 정확히는 2008년에 시작된 싹 틔우기를 포함하여 현재까지 10년을 맞는 4전시실의 ‘기억공작소’ 전시에 참가했던 작가들의 태도들을 기억하고 공유할 수 있도록 전시의 설치 장면이 담긴 포스터를 전시하며 기존의 형식과 내용을 넘어서서 미술의 새로운 가치와 역할을 실험하는 동시대 미술을 기록하려는 설계이다.

이 기록전시에는 4전시실이 지금까지 ‘기억공작소記憶工作所 A spot of recollections’라고 불리기 전의 기록까지도 살펴볼 수 있다. 정식 개관에 앞서 프리 오픈 전시로서 2010년 8월 5일부터 8월 22일까지 진행했던 사진전시, ‘꿈꾸는 카메라 in 잠비아

프로젝트 대구’는 꿈꾸는 카메라 프로젝트팀이 주관하여 아프리카 아이들에게 빵이 아니라 카메라를 나누어주어 아이들이 직접 촬영한 사진을 통하여 그들의 꿈을 발견하고 그 꿈을 함께 이루어가는 모든 과정을 더 많은 사람들과 소통할 수 있기를 기대하는 전시였다. 이 전시 이후부터 ‘기억 깨우기’와 ‘기억공작소’라는 부제로 동시대 미술을 소개하게 되지만, 사실 동시대 미술의 태도와 미래의 꿈, 가치의 소통을 통한 변화의 공감으로서 ‘싹 틔우기’는 2008년부터 시작되었다. 2008년 3월 1일부터 7월 6일까지 3전시실에서 진행했던 3개의 전시, “ ‘예술이 도심을 재생하다’ 프로젝트”는 도시의 재생과 변화를 기원하는 예술의 힘을 보여주는 전시였다. ‘예술은 지팡이다’라는 메시지를 전했던 홍현기의 3월 전시, ‘기억 공간으로서 도심과 미술 작업’에 관한 최병소의 4~5월 전시, 퍼포먼스와 함께 ‘나, 지금, 여기’의 가치를 제안했던 이 건용의 6~7월 전시 등은 예술을 통하여 무수한 ‘생’의 사건이 축적된 현재, 이곳의 가치를 기억하고 공작하려는 실천을 꿈꿨다. 생각하고, 상상과 그 재산을 통한 예술의 미래 정서를 주목한 것이다. 그리고 나서, 2010년 9월 2일 개관 기념전부터는 예술이란 인간의 삶과 동화되어 생명의 생생한 가치를 노래하는 기억의 보고寶庫이자, 지속적으로 그 기억을 새롭게 공작하는 실천이기도 하며, 예술 자신이 탄생한 환경의 오래된 가치를 근원적으로 기억하게 되어 그 재생과 공작의 실천을 통하여 또 다른 환경으로서 생의 사건을 가치 있게 살려 내려는 ‘기억공작소’임을 제시하기 시작한 것이다. 그해 2010년도에는 ‘기억 깨우기’라는 제목으로 ‘정병국’, ‘김호득’, ‘이명미’, ‘류재하’의 전시, 2011년도에는 ‘기억공작소’라는 제목으로 ‘김성수’, ‘임창민’, ‘오상택’, ‘임현락, 1초 수목 들꽃’, ‘배종현, 야생’, ‘정은주, Tetris’의 전시, 2012년도에는 ‘이지현, dreaming book’, ‘김영진, Nega-Posi’, ‘정용국, Anywhere’, ‘하광석, Truth in Non Reality’, ‘윤영화, 유산 Herilage’, ‘박종규, Layers & Dimensions’, ‘유영환, contemplation’의 전시, 2013년도에는 ‘이기철, 거주’, ‘김주연, 유기체적 풍경’, ‘장준석, Fantasiless’, ‘안규철, 단 하나의 책상’, ‘김혁선, I eed back’, ‘권부무, 군인들1978’, ‘송광익, 지물’의 전시, 2014년도에는 ‘안창홍, 남과 북’, ‘비디오 아티스트 1978’이라는 제목으로 ‘김영진, 고 박현기, 이강소, 최병소’, ‘김구림, wiping cloth’, ‘권오봉’의 전시, 2015년도에는 ‘유근택, A Passage 창무 밖을 나선 풍경’, ‘권순철, 얼굴 Face’, ‘이교준, metal & tableau’, ‘안수진, 그림자’, ‘안정주, Lip sync’의 전시, 2016년도에는 ‘박철호, 순환 깃’, ‘정재철, 실크로드 프로젝트-기록’, ‘KAYIP, landscape in between’, ‘이명호, 공작의 기억 나무의 신기루’, ‘오쿠보 에이지, 지구를 걷는다’의 전시, 2017년도에는 ‘서용선, 생각이 그려지는’, ‘윤석남, 사람과 사람 없이’, ‘홍명섭, running railroad’, ‘노병열, 하얀 흐름’의 전시, 2018년도에는 ‘기쿠치 다카시, 애매한 기억’, ‘유비호, 영원한 기억’, ‘서옥순, 눈물’, ‘오인환, 나는 하나가 아니다’의 전시, 2019년도에는 ‘김성룡, 흔적-비실체성’, ‘김태환, 놀자’, ‘권정호, 뉴욕 1985’의 전시 등 현재까지 53건의 기억공작소 전시를 진행했고, 그 10년 전시의 기억들을 이번 벽면 전시

형태로 기록한 것이다.

‘기억공작소’를 매개로 미술가의 기억이 관객의 기억으로 전이轉移되어, 그 기억의 일부에서 ‘자연설계’를 추측하며 ‘원림’을 떠올리고 곧 이어서 ‘물과 나무’의 가치를 시각예술로 제시하는 것. 이번 전시에서 언급하는 ‘원림’으로서 동시대 ‘기억공작소10년’으로부터 자연설계의 기억은 1977년 4월 30일 시민회관에서 개최된 ‘제3회 Contemporary Art Festival DAGU’ 전시의 야외 특별 전시로 5월 1일 진행했던 ‘낙동강 강정 백사장’에서의 해프닝 혹은 이벤트를 기점으로 현재에 이르는 대구의 실험미술 Contemporary Art, 특히 야외 설치와 실험 행위의 일면을 소개하며 ‘자연’과 인간의 ‘예술 행위’가 만나는 의미 있는 기억과 연대할 수 있을 것이다. 예를 들어, 박현기가 강변에 늘어선 포플러 나무 및 그루의 그림자를 횡가루로 그린 ‘무제’는 오랜 시간 보존할 수 있는 캔버스 그림보다는 자연의 비바람과 사람들의 발자국으로 쉽게 지워져 버릴 자연설계에 의한 그림의 생명이 더욱 강렬할 것이라고 생각하는 작가의 태도를 반영한다. 또 이강소가 넓은 모래 바닥에 구두를 벗고 상외외 벡터이, 외이셔츠, 양말을 일렬로 빗어 놓은 채 직경 5m의 모래성을 쌓아 올린 작업도 일상과 다른 자연의 상태에서 자연설계 차원의 시각과 상황을 직접적으로 경험하는 행위라 할 수 있다. 그 외에도 당시의 신문과 자료를 통하여 확인할 수 있는 무명의 ‘긴 천 이벤트’, 정재규의 모래를 평행선긋기와 이종윤, 장성진, 이상남, 백미혜, 최병소의 다양한 신체 행위들은 자연설계의 실마리를 구하려는 태도와 관련지을 수 있다.(1977년 야외 설치 행위의 상세 내용은 2004년 대구문화예술회관 발행한 “대구미술 다시보기” 전시 도록과 2016년 민속원에서 펴낸 “강정대구현대미술제” 도서를 참고할 수 있다.)

그리고 이 전시 ‘2019 Hello! Contemporary Art’는 1970년대 대구 실험미술과 기억공작소 10년을 연대하여 지금, 여기로 이어지는 동시대 미술 관련 태도의 연결 기반이 ‘실험’과 ‘자연’, ‘신체 행위’, ‘몰입’의 경험 양상으로 현상되는 ‘자연설계’이며, ‘실험’을 생육해온 ‘서식지’로서 이곳 지역과 장소를 다시 기억하고, 1977년의 야외 실험정신과 당시 미술가들이 전시공간의 경계를 확장하여 대중과 함께 소통하려 했던 시도에 관한 현재적 연결성을 ‘자연설계’의 차원으로 가능하며, 또한 자연의 설계를 따르는 태도로서 ‘나무조각’의 ‘나무’를 도시의 일상적인 돌 앞에서 ‘분수’의 ‘물’과 관계 짓는 매력적인 전시의 설계로 동시대 미술의 ‘또 다른 가능성’을 해석하려는 제안과 기대를 포함하고 있다. 이번 전시에서 우리가 주목하는 ‘자연설계’의 태도는 세계와 인간 정서에 대한 관찰, 진실과 사실의 탐구, 허위와 가식의 부조리不條理를 꿰뚫는 직관적 인식을 시각화하여 동시대 미술의 공감과 경험의 지평을 확장시키려는 자연으로서 ‘물과 나무’의 탁월한 정치성政治性이다. 따라서 미술가의 작업 모태로서 이번 자연 설계에 대한 공유는 명확하고 새로워질 동시대 미술의 어느 순간을 위한 우리들의 ‘Hello!’일 것이다.

부산문화회관규레이터 정종구

자연과 인공 그리고 초월의 세계

동시대로 번역되는 'Contemporary' 라는 용어는 우리가 사는 시대를 잠정적으로 설명하기 위해 생겨난 것으로 이해된다. 그렇기에 <Hello Contemporary art>라는 제목 아래 펼쳐진 이번 전시는 오늘을 살아가는 작가들이 인식하는 이 시대의 모습에 주목할 수밖에 없다. 나무를 재료로 한 작품들이 불러오는 자연은 인간의 삶과 얽혀들어 숲을 이루듯 펼쳐진다. 인공의 도시에 자연은 낯선 것으로 힘겨 있다. 일상에서 사용되는 공산품으로 구축된 분수대로부터 솟구치는 물을 길잡이로 하여 나무 조각들을 마주한다는 것. 이것이 오늘, 우리가 인공의 도시 한복판에서 자연을 만나는 모습이다. 이것이 또한 인공의 숲에서 삶에 자리한 자연의 울림을 불러내는 일이다.

예술작품은 단순한 사물이 아니다. 예술작품은 우리의 감각으로 인식되는 대상에 불과한 것이 아니라 삶의 다양한 맥락 속에서 새로이 생성되는 의미의 덩어리이다. 그것은 삶의 필요로부터 삶 너머의 세계와 가능 세계까지 다양한 스펙트럼으로 펼쳐진다. 그런 까닭에 예술작품은 총체적인 경험의 대상으로 다가온다. 경험의 주체는 자신이 살아온 삶의 맥락과 관점을 가지고 그 작품에 연루된 요소들로부터 하나의 경험을 완성해낸다. 예술작품은 그렇게 세계를 바라보는 우리의 시선을 담고 있다. 그러기에 우리는 예술작품으로부터 다시 우리를, 우리의 삶을 바라보게 된다.

일상에 힘들되어 사는 일상인은 자신이 살아가는 시대를 가늠하기 어렵다. 그래서 이청준의 <췌>이라는 소설의 화자처럼 일상을 살아가는 우리는 많은 이야기 속에서 자신의 소재를 확인할 방법조차 잃어버린 자가 된다. 대상에 함몰되지 않을 만큼의 거리, 미끄러져 다른 것으로 옮겨 갈 수 있을 만큼의 틈은 시대를 추동하는 동력이 되고 예술가는 예술작품을 통해 그 틈을 만드는 사람이다. 그 시대에 발을 담그고 있으면서 틈을 만들어 무언가를 인식하게 하는 사람이다. 그 틈으로부터 생성과 변화는 시작된다. 예술은 그렇게 욕망과 밀착된 시선으로부터 떨어져 나와 우리가 어디에 존재하는지를 묻는다. 동시대 예술에는 시대를 비판하는 정신이 살아 있어야 한다고 말하는 것은 현실에 밀착된 상태로 있거나 현실을 벗어나는 것을 경계하는 말일 것이다.

틈이 불러오는 긴장으로 작품은 현실과 공존한다. 하지만 기술과 학의 첨단으로 인공지능을 말하는 시대에 사는 우리에게 자연은 어느새 어둠 속에 갇힌 말이 되어 있다. 자연은 그 자체로 스스로 있는 바 그대로의 것으로 기술로 포획할 수 없는 것이기 때문이다. 그것은 물리적 현상으로 드러나는 것이기도 하고 만물을 있게 하는 것이기도 하다. 하이데거는 "자연은 좀처럼 쉽게 다룰 수 없는 사태의 내용을 자신 안에 간직하고 있다"고 말한 바 있다. 그런 까닭에 하이데거는 자연의 본연한 존재에 귀 기울이지 않는 기술에 대해 부정적이었다. 그에게 자연은 근본적으로 '드러날 수 없는 사태 연관'과 더불어 있기 때문이다. 친숙했던 자연의 결을 담은 것은 전자장치로부터 쏟아져 나오는 현란한 소리보다 작다. 박을 향해 질책하는 목소리보다 자신을 되돌아보는 소리는 작다. 그러나 작은 목소리로 끊임없이 삶에 대해 말하는 그 자리에는 삶

에 대한 진지함이 내재해 있다. 큰 목소리만이 목소리인 것은 아니다.

4차 혁명 시대를 말하는 시대에서 자연을 불러내는 일은 시대적으로 적이고 시대를 역행하는 흐름으로 보일 수 있다. 하지만 인간은 사회적 삶을 살아가는 존재인 한편 자연적 존재이기도 하다. 그러기에 그 본연한 무엇을 상실한 채 살아갈 수 없다. 기술과 예술은 인위적인 것으로서 자연과 상대되는 개념의 말이다. 이 전시에 초대된 작가들은 이러한 이질적인 개념의 공존을 통해 한낱 도구에 불과한 것이 되어가는 자연을 그리고 인간을 돌아보게 한다.

권효정은 자연이 가진 물성을 통해 인공적인 환경과 공존하는 삶을 표현하는 데 주목한다. 김현준은 생명체가 뻗어가는 것과 같은 리즘적 사유방식으로 작품을 전개 시킴으로써 자신의 작품들을 생성의 과정에 얽어 둔다. 하나하나의 작품은 그러한 사유방식의 결정체로 드러난다. 한편 김성수, 이상현, 신강호는 자연물로서의 나무를 공통의 소재로 하면서, 삶과 죽음이 공존하고, 만물의 드러남과 드러나지 않는 형이상학적 의미를 해학적 어조로 던지는가 하면 자연의 일부인 인간이 갖는 개체로서의 실존적 상황과 군집, 그리고 개체를 연결하는 관계성에 대한 탐구를 선보인다. 이를 통해 순환하는 자연과 삶의 축제가 만나고 관계 속에 얽힌 집적된 인간 군상을 볼 수 있는가 하면 인간 실존의 무게를 느끼기도 한다. 변화 속에 끊임없이 확장되어가는 생성과 초월의 세계를 향한 열망이 자리하기도 한다.

인공과 자연이 공존하는 삶의 세계

권효정의 작품 <삶의 분수 Fountain of life: water park>는 플라스틱 재질로 만들어진 대형 드럼통으로 뼈대를 이루고 있다. 푸른색과 흰색으로 인공의 색감을 선명하게 드러내며 쌓여 있는 분수는 서로 다른 장소와 시간, 서로 다른 인연의 결과로 모인 잡다한 물건들로 만들어진 바벨탑이다. 삶의 무질서함, 삶의 다양함 속에 자리한 사물들은 컨베이어 벨트를 통해 쏟아져 나오는 단순한 규격품이 아니다. 일상 속에 들어와 다양한 삶의 이야기로 다시 구성되는 가변적인 사물이다. 대형 드럼통이 쌓인 위에 고깃집이나 선술집에서 빙 둘러앉아 하루의 고단함을 풀어주었을 양철로 된 드럼통 탁자가 자리해 있다. 양철 드럼통은 스테인리스로 만든 샤워 헤드를 달고 사빙으로 시원하게 물을 뿜어낸다. 그 위로 어느 집이나 하나쯤 있을 범한 스테인리스 양푼이가 맨 꼭대기에 놓여있다. 여기에 일상의 가벼움과 가변적인 삶을 담아 낼 플라스틱 꽃, 공, 저울, 컵, 우산, 어망, 플라스틱 의자 등이 곁들여진다.

그러나 그것이 일상의 삶을 변화시켜온 기술 세계의 징표로서 서 있는 것은 아니다. 작가는 자신이 자라며 보아온 시장이라는 공간을 삶의 활기가 넘치는 공간으로 인식한다. 우리의 삶은 이미 인공의 산물들이 넘쳐나는 세계에 자리한 것을 부인할 수 없다. 하지만 삶의 저변에 흐르는 자연적 존재가 직면하게 되는 삶과 죽음, 변화에 대한 인식을 작가는 놓치지 않는다. 그러기에 인공과 자연이 공존하는 세계를 보여주려 한다. 그리고 삶의 복잡다단함을 감싸고 도는 더근엄적인 것은 자연의 존재로 감싸고 흐르는 생태적 환경이다. 물은 드럼통 더미를 타고 흐르며 일상의 사물들

다른 것으로 바꾸어 놓는다. 일상의 사물은 그 양적인 크기로 인해 작품의 중심에 서 있는 것 같지만 드럼통을 채운 물과 뿜어져 나오는 물줄기로 인해 분수로서 생명을 얻게 된다. 물이 중력을 거슬러 솟아오르기 위해 기술의 힘을 빌리지만 뿜어져 나온 물의 경쾌함은 다시 흩어진다. 자연을 거슬러 분수가 만들어 낸 환희는 구축된 사물들을 타고 다시 흘러내린다.

물은 바람의 움직임에 따라, 그릇의 형태에 따라, 타고 흐르는 플라스틱 통의 형태를 따라 끊임없이 모양을 바꾼다. 물은 각각의 오브제들의 썩임 사이로 흐름으로써 하나의 작품으로 이어진다. 물은 일정한 형태로 규정되지 않고 변화하는 힘으로 대상을 정확하고 살아나게 한다. 권효정의 <분수>에서 물은 이질적인 것들을 잇는다. 일상과 예술을 한 자리에 끌어들고, 삶의 누추함과 경쾌함을 한 자리에 불러 모은다. 작품은 분수의 물줄기로 퍼지는 삶의 기쁨을 선사하는 동시에 무상함으로 서성이게 한다. <삶의 분수>는 삶 가운데 예술이 주는 청량함과 휴식이 있는가 하면 삶을 감싸고 흐르는 생태적 환경을 떠올리게 한다.

생성으로서의 작업

김현준은 나무를 깎아 들어가 인물의 형상을 만든다. 그의 작업은 자신의 이야기로부터 시작하여 자신이 처한 현실을 인물상을 통해 표현한다. 김현준의 작업은 이 시대에 작가로 살아간다는 것에 대한 고민을 성찰 일기를 쓰듯 깎아 낸 육십 개의 목각으로부터 시작된다. 십이간지 중 하나인 토끼를 자신에 빗대어 바깥 세계를 향한 커다란 귀를 가졌지만 낙약한 상태의 형상으로 만들어 간다. 육십은 동양에서 인간의 일생을 상징하는 숫자로 이해된다. 십간과 십이지를 순서대로 조합하여 가연 육십 번째 되는 해에 자신이 출생한 해와 같은 이름을 가진 연도를 맞이한다는 의미에서 육십갑자라고 표현한다. 자신의 삶과 작업 방향에 대한 고민으로 빚어낸 <60상념>은 선명하고 단호한 선으로 조각되기보다 나무 덩어리 속에 갇힌 듯한 토끼의 형상이 드러난다. <60 상념>은 마치 누에가 고치 속에서 스스로 끊임없이 변화하고 새롭게 생성되기 위한 잠재태를 보여주는 듯하다. 그 이유는 작품의 흐름은 자연으로서의 인간이 자기 정체성에 대한 고민에서 시선을 확장하는 가운데 나와 타자, 나를 둘러싼 생활 세계에 대한 인식과 혼란스러움으로부터 스스로의 생명력으로 새로운 삶의 싹을 키워내려는 의지를 담고 있기 때문이다.

각각의 작품은 하나의 개체로서 완결되기도 하지만 끊임없이 이전의 작품이 안고 있는 고민과 특성을 안고 미끄러지면서 다른 것으로 옮겨간다. 겹침과 펼침이 무수히 반복되는 이러한 형태의 작업은 나무라는 매체가 가진 생태적 특성을 말하는 것이 아니라 일련의 작품들이 하나의 생명체가 생태적 연결고리 속에 펼쳐지는 양상을 보여준다. <응시>에서 토끼의 형상을 지닌 조각상은 아직 완전한 인간의 형태를 갖추지 못한 채 관객을 향해 시선을 던지고 있다. 사지를 땅에 붙이고 타자를 향해 달려가려는 것인지 물려서려는 것인지 알 수 없는 몸짓을 하고 있다. 이런 혼란의 상태의 원인이 작가는 외부에 있었다고 말한다.

<Who>에서 밴딩 처리된 리본 형태의 나무는 채색으로 인해 금속

처럼 번쩍인다. 현실의 스펙터클에 몸을 내맡기고 살아가는 무중력 상태의 인간을 표현하듯 인물의 눈은 가려져 있다. 작가가 인식한 현실은 포장된 세계 속에 살아가는 타자들이다. 그것은 작가 자신을 둘러싼 현실이고 우리의 현실이다. 시대의 흐름에 맡긴 삶이란 결국 세상의 가치관에 몸과 자신의 감각을 맡긴 채 눈을 감는 것이다. 자연의 한 존재로서의 생명성을 발휘하지 못하게 하는 세계가 있고 자존이 만들어내는 스펙터클에 몸을 맡긴 채 살아가는 개별자들이 자신을 알 수 없는 혼란 속에 빠뜨리고 있음을 알게 된 작가는 다른 문제로 시선을 돌린다.

김현준은 우리가 마주한 세계를 인과관계로 결정된 세계가 아니라 무한히 열린 세계로 인식함으로써 스스로를 그 세계 속에서 펼쳐 보이려 한다. 작품 <?>을 통해 있는 듯 없는 듯 잡하지 않는 존재에 대한 인식은 <나를 너라고 부르는 너는 누구니?>, <somewhither> 등에서 나무를 재료로 한 인물 조각상이라는 접근 방식을 통해 미세한 움직임, 즉 막 돌아서 오는 듯, 돌아서 나가는 듯한 사이, 일어서는 듯, 주저앉는 듯한 사이의 순간을 인체의 동세와 근육의 움직임을 통해 담아 내려 한다. 무한한 가능성으로 열린 생성의 세계에 대한 접근을 통해 인간존재가 가진 생명성을 표현하려 한다. 생명은 고정된 것이 아니라 수많은 마주침 속에서 전체 생태계와 관계 맺으며 생성되고 변화하는 것이기 때문이다. <who>에서 판재를 집성한 경우를 제외하고 톱나무를 깎아 인물상을 만드는 것도 전체성에 대한 인식이 반영된 것일 수 있다. 어떤 시작점과 목표지점에 대한 약속된 답이 아니라 열린 질문과 답들 속에 과정으로서의 삶은 끊임없이 자기의 의미로 생성해가는 존재 앞에 놓여있다. 작가는 이를 보여주려는 것으로부터 생명을 박제 화시키는 것에 맞선다.

생태적 관계망에 있는 치료로서의 자연

나무라는 재료를 따라가는 작업에서 두 갈래 길을 만난다. 하나는 이상현의 작업이 보여주는 길이다. 이상현은 인물 조각상을 통해 자신의 삶을 치유한다. 그러한 그의 시선은 인간의 내면으로 향해 있다. 다른 하나는 신강호의 작업이다. 신강호가 주목하는 것은 관계이다. 자연과 인간, 인간과 인간의 관계는 나무의 형상으로부터 얻어진 선을 통해 형성된다. 두 작가 모두 자연적 소재가 갖는 치유력을 믿고 작품의 재료를 기존의 화학적 재료에서 나무로 옮겨왔지만, 이들의 작업은 안과 밖, 하나와 다수, 고독과 연결 등으로 서로 다른 방향을 향해 있다. 그러기에 작품을 풀어나가는 방법도 다르다.

이상현에게 나무는 재료인 동시에 작가 자신이다. 나무의 무르기와 단단함, 색깔 등 나무가 가진 결을 중요하게 살핀다. 이 과정에서 나무의 성장과 관련한 생태적 환경을 짐작하게 된다. 재료를 고르는 일은 작품의 구성과 밀접한 관련을 맺는다. 섬세하고 세밀한 작업을 위해서는 단단한 나무를 고른다. 이런 나무 고르기는 비단 형태를 고려해서 결정하는 것만은 아니다. 나무를 작가 자신의 의지로 나무를 깎아 들어가기보다 나무가 지닌 결에 맞추어 작업한다. 나무와 인간을 분리하지 않으려는 생각은 관계를 맺는 방식에서도 나타난다.

특히 자연물인 나무는 그 자체로 생태계의 순환을 보여주는 재료이다. 그래서 재료를 다룰 때 그는 생태계의 질서 속에 있는 나무의 물성을 따르는 방식을 찾는다. 틀어짐이나 변형을 막기 위해서 화학적인 처리나 인위적인 장치로 문제를 해결하기보다 나무 속을 파내는 방식을 취한다. 이것은 자연을 거슬러 자연의 본성에 개입하는 일을 최소화하는 접근이다. 또한, 나무의 속을 파내는 고된 방식을 통해 가벼워진 작품은 크기라는 형태적 제약을 넘어 설치를 자유롭게 한다. 5미터에 달하는 〈flying〉을 천장에 매달 수 있었던 것도 이 때문이었다.

한편으로 나무는 그에게 자신의 내면의 아픔을 담아내는 존재로 자신과 동일시된 대상이다. 일상에서 타인에게 상처를 주는 일이 자신의 가슴에 대못을 박는 일이 되고, 삶의 무게를 감당하지 못하여 끊임없이 추락하는 것인 일상인 삶. 현실을 벗어난 꿈에서조차 〈가위놀이〉 당하며 안식을 얻지 못하는 것은 비단 작가만의 일이 아닐 것이다. 그리고 그런 현실의 무게, 실존적 불안에서 벗어나 자유롭게 싶은 영원들을 현대인들은 가지고 산다. 작가는 자신을 통해 오늘의 삶의 조건을 말한다. 그리고 작가는 자신과 나무를 하나로 보고 삶의 고통과 아픔을 나무 조각에 투영시킨다. 그리고 다시 자신의 작품을 매개로 관객이 치유 되기를 바란다. 작품 〈flying〉과 〈dance201805〉는 치유를 의미하는 작품이다. 자연을 매체로 한 작업에서 치유란 도구화된 이성에 의해 상실된 자연의 생명력을 받아들이는 일이다.

그린가 하면 신강호에게 나무는 발견된 오브제이다. 선택의 과정이 작품을 이루는 가장 중요한 요소가 된다. 작가는 작품의 제작을 위한 발견이 즉흥적이고, 우연적으로 이루어져 자신은 주어진 것에서 선택할 뿐이라고 말한다. 자연 속에서 인간을 비롯한 자연물의 형상을 발견하는 일은 그에게 작품의 첫 번째 단계이다. 이때 신강호는 나무에 자신을 투영하기보다 나무가 지닌 형태로부터 인간이나 다른 자연물의 형상을 읽어내는 방식으로 자연과 소통한다. 그리고 거기에 자신이 생각한 형상을 얻기 위해 다른 가지들을 덧붙인다.

발견된 오브제로서의 자연물인 나뭇가지를 선택하는 데 있어 작가가 중요시하는 것은 자연이 간직한 선과 형태의 아름다움이다. 자연물의 형태는 인간을 위해 그러한 모습을 지닌 것이 아니라 햇빛과 바람을 따라 생존하는 가운데 자연히 생긴 삶의 몸짓이다. 작가는 자연이 간직한 삶의 흔적으로 만들어진 선에서 인간이라는 또 다른 자연을 발견하게 된다. 작가가 자연에 대한 개입을 최소화하려는 노력은 생태계의 일원으로서의 인간이 전체 생태계에 참여하는 태도를 보여준다. 개입의 최소화는 자연에 대한 인간의 우위를 말하기보다 생태계 일원으로서의 평등한 지위에서 자연에 접근하도록 한다.

이러한 자세는 작품을 구성하는 형태에서도 드러난다. 발견된 나뭇가지를 균집을 형태를 이루도록 설계하는 것은 하나하나의 개체로서의 자연물이 깊은 연관 관계 속에 있음을 드러내는 것이다. 신강호의 작품 〈Link-나무 정령〉에서 보여주는 관계는 인과적으로 분명한 직선적인 관계라기보다 복잡적이고 중첩되어 유기적으

로 연결된 관계이다. 그리고 숲이라는 작은 생태계로부터 지구를 기반으로 하는 생태계, 또는 지구 너머의 우주 차원에서 생명이 자리한 관계망의 표현이다. 보이지 않는 관계망은 주위 온 나뭇가지를 이용한 예술적 행위를 통하여 균집형태로 서로를 지탱하며 작품으로 서 있게 된다. 비바람 속에 쌓여온 자연의 선은 부드럽지만 강하다. 그렇게 중첩된 선은 공간을 장악한다. 생명이 생성되는 공간이다. 생명의 힘이다. 양감이 주는 무게감을 뚫고 나온 선은 자신의 목소리를 분명하게 들려준다.

3미터에 달하는 선적인 형태의 개체는 스스로를 지탱하여 서 있을 수 없다. 하나의 생명이 존재하기 위해서는 '봄부터 소쩍새가 울고, 천둥이 먹구름이 속에서 울고 밤새 무서리가 내리고 나에게도 잠도 못 이루는' 밤이 있어야 한다. 전체가 하나와 관계하고 하나 속에는 만물이 있다. 나뭇가지들이 하나의 작품으로서 서 있는 것은 자연 생태계의 관계망을 보여주는 동시에 사회적 관계망의 은유이다.

이처럼 이상헌의 작품이 개체에 초점을 둔 관계망을 보여준다면 신강호는 생태계 전체의 관계망을 조망하게 한다. 생성의 자리는 어떤 것이 우위를 점유하거나, 타자를 대상으로 전락시키고 배제하는 자리가 아니다. 하나가 좋고 둘이 나쁘다고 셈을 하지 않는다. 각 개체는 그 자체로 의미 있고 그 자체로 온전한 삶의 잠재체로서 생태계의 모습을 담고 있다. 그리고 그러한 개체는 생태계 전체와 연결되어 있다. 그러기에 인공의 삶에서 배제된 생명은 자연에서 치유 될 수 있는 것이다. 이 전시가 목표로 하는 자연설계는 결국 생명의 그물을 다시 떠올리게 하는 것이 된다.

나무 작업에서 보이는 투박함이나 자연의 결을 그대로 드러내는 것은 자연의 편안함을 느끼게도 하지만 낯설음으로 다가갈 수도 있다. 세련된 인공의 이미지에 익은 감성에 던지는 그 낯설음으로 그 불편함으로 찬란함이나 성장이란 이름으로 타자를 끊임없이 포획하는 눈길을 거두고 스스로를 돌아보게 한다. 이때 작은 목소리는 작은 목소리가 아니다. 그린 의미에서 예술은 전복적이다. 훼손된 것들에 눈길을 돌림으로써, 아무도 들어주지 않는 말을 끊임없이 함으로써 자신의 시대를 살아나가는 진지하고 정직한 사유를 주목해야 한다.

보이지 않는 세계로서의 자연

신강호, 이상헌이 현실을 살아가는 개체로서의 인간과 생태계 전체 관계망 속에 자리한 인간의 의미를 통해 치유의 의미를 보여준다면 김성수는 현실의 삶으로 드러나는 형태와 현실 너머의 작용인 초월적 삶으로서의 자연을 말한다. 이때 초월은 나무, 물 인간으로 실재하는 것들처럼 우리의 감성에 와 닿는 세계가 아니라 그러한 세상을 펼쳐내는 세계에 대한 것이라 해야 할 것이다. 김성수에게 자연은 있는바 그대로로 있음이다. 작가는 나무를 깎아 꽃을 만들고 새를 만들고 사람을 만든다. 소중한 무엇이고 누구이면서 또 특별히 누구라 할 바 없는 이름 없는 그들로 있는 이들이 새겨진다. 어떤 것이 우뚝 솟아 자신을 드러내지도 않는다. 일상에서 만나는 이름 없는 사람들이 하나, 둘 그려지고 세워진다. 판재에 거친 골질이 지나간 자리로 윤곽선을 새긴 인물은 막 도화

지에 스케치하여 오려 세운 듯하다. 현실 속 인물인 듯 아닌 듯 텅 빈 눈에 단순화된 인물과 사물의 형태는 소박하다. 비어있는 것은 비어있는 대로 거친 골질이 지나간 자리는 자리대로, 무엇을 더하거나 뺄 것도 없이 있는 그대로의 모습이다.

작가는 오리를 타고 날아가고 싶다고 한다. 장자의 〈소요유〉에 나오는 봉이 아니라 집 근처에 다니는 오리를 타겠다는 작가에게서 작품에서 느껴지는 해학과 소박함이 배어 나온다. 봉은 수천 리에 달하는 날개를 실을 수 있는 큰비람을 얻기 위해 구만리를 날아오르고, 여섯 달을 가져야 숨을 한번 쉬는 큰 새이다. 봉의 이야기로 표현된 장자의 절대 자유의 경지는 작가에게서 오리의 비유로 표현된 자유의 경지가 된다. 일상의 소소함에서 획득되는 자유와 절대적 경지에서의 자유는 같은 것이 된다.

인물의 웃을 원색의 선명함으로 채색함으로써 얻게 되는 밝고 화사함에도 불구하고 인물들에 고요한 어둠이 서려 있는 것은 '꼭두'의 형식을 빌려 왔다는 것 때문만은 아닐 것이다. 살아 있으면서도 죽어있는, 죽어있으면서도 살아 있는 이 시대의 삶에 대한 김성수의 역설적 어법일 수 있다. 삶은 여전히 부조리와 모순 속에 있고, 복잡해지는 생활 환경은 불안과 긴장감을 높이고, 편리함을 가져다주는 기술 문명의 속도를 따라잡지 못하는 삶은 더 제한적이다. 작가는 긴장된 현실을 부정하거나 현실로부터의 도피를 감행하지 않는다. 비판의 목소리를 높여 원인을 묻지 않는다. 오히려 예술적 상상력으로 이 부자유함에서 벗어나는 초월의 기저를 받아들인다.

〈새를 탄 남자〉는 장자에 대한 오마주이다. 예술적 상상력으로 현실 위에 현실을 초월하는 기저를 마련함으로써 더 적극적으로 현실과 공존하면서 부자유한 현실에 포획되지 않고 미끄러져 나간

다. 작가는 삶과 죽음을 잊고 희망과 절망 그리고 현실과 초월의 세계를 잇는다. 죽음과 삶이 둘이 아니고 절망과 희망이 둘이 아니며 현실과 초월의 세계가 둘이 아닌 세계를 통해 부자유한 현실을 초극한다. 일상의 순간이 꽃을 들고 있는 남자와 여자, 빨간 옷을 입고 걸어가는 남자, 노란 티를 입은 여자 등으로 표현되어 흩어져 있는 것을 뒤로하고, 300명의 작은 군상을 빼곡하게 배치한 두 개의 판재를 이끌 듯 공중에 매단 채현웃을 입은 남자는 흰 새를 타고 천장에 높이 매달려 앞서 나간다. 마치 시류에 몸을 맡겨 살아가는 현실의 소소한 즐거움으로부터 결연히 일어나듯 일어나 오리를 타고 날아간다.

인물의 다소곳함과 명도 높은 채색의 선명함으로 어긋난 지점에서 이질성의 공존이 주는 미묘한 울림이 있다. 작가는 스펙터클의 질주함 뒤에 드리운 그림자를 읽어내고는 무심하게 툭툭 다듬어 조각하거나 새긴다. 그 그림자를 인물들의 눈에, 긴장한 듯 조심스러운 손 위에 얹고는 밝고 생생한 색으로 채색하여 아무 일도 없는 듯 넘어간다. 밝지도 어둡지도 않은 그 경계지점으로 삶을 길어 올리는 김성수의 날카로운 시선이 시간을 관통하여 오늘을 말한다.

표현방식이나 매체의 새로움만으로 이전과 다른 오늘을 말할 수 있는 것은 아니다. 전복을 위해서 이전 시대와 다른 무엇으로 선긋기를 하는 것만으로 동시대를 말할 수 없다. 자신의 삶으로부터 세계와의 어긋남을 드러냄으로써 그 이질성과 공존을 끊임없이 작동하게 하는 그러한 지점들로부터 시대는 생성된다.

미술평론 배태주



삶 속에 존재하는 모든 요소들은 현재의 나와 과거의 경험과 지식들을 통해 새롭게 관계되어 의미를 만들어 낸다. 매 순간 변화를 느끼고 상상력을 통해 새로운 이미지를 생산해 낸다. 예술가가 삶 속에서 예술을 마주하는 이러한 태도 속에서 Fountain of life는 탄생했다. 이제 삶의 터전인 광장(미술관)에 자리 잡은 예술품인 분수(Fountain of life)는 삶 속의 예술이 무엇인지 보여준다. 그 모습은 힘차게 물줄기를 뿜어내는 생명력과 시원한 감각을 지니고 있으며, 솟아오른 물은 다시 떨어지며 순환한다. 다양한 모습을 가지고 있지만 하나 되는 것은 그 원천이 물이기 때문이다.

#생명력 #시간성과 움직임

저울 바늘과 짐볼, 식물들이 물의 흐름에 움직임을 가진다. 멈춰 있던 오브제들이 상단의 스테인리스 그릇과 샤워헤드에서 나오는 물로 마치 생기를 부여받은 것 같다. 야외에 설치된 삶의 분수는 설치된 광장의 공간과 자연의 풍경마저도 작업의 일부가 된다. 해가 뜨고 지고 바람이 불고 여름의 무더운 온도처럼 시간이 지남에 따라 변화하는 모든 것이 담겨있다.

권효정



권효정 Fountain of life:WaterPark_440x440x350cm mix media, 2019

확실치 않은 미래, 불안한 현실, 작가의 삶과 가장의 삶 사이에서 겪는 딜레마. 이제 익숙한 생활이라 여겼는데 그러한 삶이란 없다는 것을 깨닫게 되는 순간들... 그 모든 무게를 나무를 깎듯이... 이상현작품의 모든 내용은 결국 나의 과거이며 현재이며 미래이기도 하다. 유년시절의 기억들을 시작으로 유독 가슴 아팠던 기억들이 각인되어 때때로 꿈을 통해 발현되기도 하는데 나는 그 기억들을 하나씩 고집내어 나무를 통해 스스로 치유의 시간을 가지고 있으며 새로운 가능성을 위한 기억의 재현을 시도하고 있다. 우리는 내면의 기억들을 누군가에게 보여주는 것에 익숙하지 않으며 또한 쉽지 않은 시도임을 안다. 나의 의도는 관람자들이 작품과 그 공간을 통한 감정의 소통을 원하며 그 소통을 통해 아픈 기억들로부터 자유로워지기를 바란다. 이는 서로 다른 삶을 살아오

며 다른 기억들을 간직 하며 살아가지만 같은 시간대를 살아가고 있는 동료이기 때문이다.

이상현



이상현 Flying man_510x450x110cm, 편백나무, 우생나무, 소나무, 2018

나무는 사람과 참으로 닮아있다.

작업실에 썩어져 있는 나무를 무심히 바라다본다. 저 나무들 속에 무엇이 숨겨져 있을까? 나무들은 나에게 많은 이야기를 하지만 난 제대로 알아듣지 못한다. 오늘도 난 나무들과 끊임없이 씨름한다. 나무의 선과 형태들은 내가 만들어 낼 수 없는 아주 자연스러운 형상을 하고 있다. 나는 그저 잘 빛어낸 선들을 선택하고 조합할 뿐이다.

내가 원하는 것은 인공적인 느낌을 최대한 배제한 자연스러운 나무의 모습을 통해 형상을 만드는 것이다. 그 속에서 자연과 인간의 관계를 표현하고 싶었다. 연결된 부분들이 모두 노출되면 이러한 시각적인 부분에서 느낌을 제대로 전달 수 없을 것이다. 여러 기법들을 연구한 끝에 나무를 이어붙인 흔적이 나타나지 않게 된 것이다. 나무가 사람의 형상으로 다시 태어난 느낌을 표현하려 한다. 고대의 전설에 나오는 나무의 정령 같은 느낌을 표현하고자 하였다.

신강호



신강호 Link 혼자 서 있는 나무정령, 45x65x340cm, 나무, 2019 외

우리의 전통인형 꼭두는 현실세계가 아닌 이상세계로 만든 나무인형으로 해학과 재치로 현대미술에 많은 영향을 미친다. 전통적인 색채와 도가적인 사상은 꿈과 환상이 있어 근간의 내 작업의 모티브로 줄곧 사용해 왔다.

매끈하고 완벽하게 만들어지는 것이 아니라 모자라면 모자란 대로 비면 빈 대로 나무의 생김새로 의해 인의적인 것 보다는 자연을 존중한 무심한 소박미가 지금까지 추구한 나의 조형세계다. 이번 작업은 현대를 살아가고 있는 우리들의 삶에 관한 인물을 표현하고 싶었다.

목적 없이 걸어가는 인물 군상의 무표정한 사람과 꽃을 들고 서 있는 남자, 바쁘게 걷는 남자, 꽃비구니를 들고 누굴 기다리는 여자. 멍하니 서 있는 사람이 어우러 지는 공간은 냉소한 이 시대의 상처를 서술적으로 담고 있다. 6점의 큰 군상들은 통나무 판의 물성과 일록달룩한 채색으로 정교하지는 않지만 현대인의 특징과 의미를 찾으려고 했다. 큰 원목의 두꺼운 판제를 부조와 같이 체인 톱으로 굵고 강한 선을 그려서 표현하고 일부는 색칠을 하기도 한다. 입체의 형태를 조각하다 보면 앞면과 뒷면을 생각하지 않을 때가 있다. 앞면을 다하고 옆면을 보면 틀리고 이상한 형태의 자유로움이 더 멋있을 때가 있어 그대로 그 부분을 남겨 둔다. 이미 생각했던 것과는 다르다. 우리 삶이 그렇듯이 즉 이성적 이라기보다는 감각적 논리로 만든 조각이 원시성을 띤다. 때로는 이렇게 엄매이지 않고 즉흥적이고 유희적인 작품이 된다. 이번 작품 역시 현대인의 인물을 자유롭게 표현한다.

김성수



김성수 사람을 만나다 124 222x45x30cm, 나무에 채색, 2010~2019
사람을 만나다 176 280x51x30cm, 나무에 채색, 2010~2019

세상을 살아간다는 것은 매 순간 질문의 연속이다. 그 질문들은 늘 명확한 해답이 없다. 검증되지 않은 생각과 추측들... 질문은 질문으로서의 가치만 추구할 뿐 해답을 구하지는 않는다. 그렇게

질문으로서의 가치만 추구할 뿐 해답을 구하지는 않는다. 그렇게 세상으로 나아가다 거대한 질문에 부딪치게 되고 그 난해한 시공간에 멈춰 서게 된다. 무엇을 찾아야 하고 어디에 의지해야 하는가. 질문이 다시 되돌아올 때 비로소 새로운 세상과 마주할 준비를 갖추게 된다. 그 순간에 어떤 변화가 오지 않을까. 딱딱한 껍질이 벗겨지고 무엇이 돌아오지 않을까. 가지가 자라나고 꽃을 피우지 않을까.

사람

사람의 형태를 만드는 것, 그냥 지금 시대의 사람을 표현하고 싶었다. 그리고 자신이 자신에게 던지는 질문에 조금 더 집중한다면. 그리고 조금씩 움직여 간다면, 조금 더 자신이 자신답게 살아갈 수 있지 않을까하는 약간의 메시지를 담고자 했다.

김현준



김현준 나를 너라고 부르는 너는 누구니 110x107x590cm, 나무, 2018

2014
류재하 柳宰夏 Lyu, Jaeha

경북대학교 교수, 미디어 아티스트

개인전 12회

- 단체전**
- 2014 Hello! Contemporary Art - 실험정신1978로부터, 동신문화회관, 대구
2014 광복분 및 뉴욕, 광복분(분쇄재형), 서울
2013 대구미술의 사색, 대구시립미술관, 대구
2013 광화문 빛 너울, 광화문(문화재청), 서울
2012 덕수궁 프로젝트, 덕수궁(국립현대미술관), 서울
Art Project 2012 : Communion, 코엑스(국립현대미술관), 서울
2011 KAF, 코엑스(분노갤러리), 서울
BC Active, 에피랑, 서울
2010 포항시립미술관 개관 1주년 기념전, 포항시립미술관, 포항
G20 정상회담 상상 조형작품 "미디어 진성네" 설치, 코엑스(G20 준비위원회), 서울
2009 대구이페어 특별전, 엑스코, 서울
2008 이미지익 반란, KI&G 대구연관, 대구
2007 Turning boloni, boloni gallery opening, 중국
2006 미술관 연합전, 市立美術館聯合開館展, 市立美術館, 중국
2005 Romako KOREA, Spacc C, 서울
Invito alla Fiera Italiana, 에비뉴엘백화점(서울역점), 서울
A Parallel - story, 시인미술관, 인천
KAF, 코엑스(세울 Gallery), 서울

이 외 다수

lyujaeha@hanmail.net

2014
이기철 李基喆 Lee, Kichul

경북대학교 미술학과 조소전공 수업 조카기

단체전

- 2014 Hello! Contemporary Art - 실험정신1978로부터, 남산문화회관, 대구
업사이클링 전, 현대예술관, 울산
대구청년작가프로젝트, EXCO, 대구
한국조각가협회 신장지기전, 이연주갤러리, 부산
남산문화재단 신성작가 선, 두류갤러리, 대구
아노열차프로젝트, 대구메트로, 대구
공공디자인 조형작품 설치 프로젝트, 범어아트드림, 대구
2013 경북조각회 신장지기 초대전, 대구 청소년 문화센터, 대구
시울시민청 오픈 프로젝트, 시울시청, 시울
시력프로젝트, 범어아트드림, 대구
문조각전, 모란동백 갤러리, 대구
KIAF, COEX, 서울
2012 리얼 네 슈퍼리얼, 대구문화재단, 대구
미술관 동물농장, 양평 미술관, 양평
하늘을 드로잉 하다, 기든 파이나, 서울
분조각 초대전, KBS 전시관, 대구
우상 초대전, 우상 갤러리, 대구
a4전, 갤러리 제이원, 대구
2011 이드인 파이팅 전, 대구문화예술회관, 대구
해골전, 갤러리 노트, 서울
신신작가 초대전, 공평 갤러리, 서울
호랑이전, 갤러리 오름, 대구

수상

- 2014 대구문화재단 신신작가선정사업 선정작가
2007 삼성현 미술대전 최우수
2006 정수 미술대전 당선

레지던시

- 2010 가창스튜디오

kkc21@naver.com

2015
홍순환 洪淳奂 Hong, Sunhoan

중앙대 예술대학 회화과 졸업
뒤셀도르프 미술대학 수형예술학과 졸업

개인전

- 2015 Hello! Contemporary Art-홍순환, 봉산문화회관, 대구
2014 사라미술관, 서울 리카미술관, 천안
2013 2300개의 물, u station, 대구
2012 중력의 구슬, 갤러리 신라, 대구
2011 중력의 힘, 아트스페이스 펄, 대구
2010 신화랑, 신아트센터, 서울
2008 중력의 확산, 갤러리쿤스트독, 서울
2007 Gallery lader 44, Dueselco, 독일
중력의 구조, 관후갤러리, 서울
역선과 현상, 무엇과 어떻게에 관한 메치석 정유진, 관후갤러리, 서울
2005 studio 128, Dueselco, 독일
2003 The centrifugal force(원심력), Stel werk im kulturBahnhof Kassel, Kassel, 독일
한구소리교회의 선상, 선주 declaration of love, 갤러리아즈월, 서울
2002 갤러리아즈월, 서울
문예진흥원마르니에미술관, 서울
관후갤러리, 서울
2000 Galerie Bloemkes & Poete, Wuppertal, 독일
1998 Die Identität(정체성), Kleine Rathaus Galerie Oerenthal, Oerenthal, 독일 예술의전당미술관, 서울
1996 Die Anwesenheit(현존), Kleine Rathaus-Galerie Oerenthal, Oerenthal, 독일
1994 정신을 위한 자자, 갤러리 도음, 서울

단체전

- 2012 CA 02 - 유익적 상상, 샛소리, 일본
2012 강정 대구현대미술제, 대구시 달성군 강정보 일대, 대구
태화강국제설치미술제, 태화강 둔치 일대, 울산
2012 금강자민미술비엔날레, 금강자민미술센터, 광주
artgwangju:12, 김대중컨벤션센터, 광주
Art Osaka 2012, -o-o-i Granvia, 오사카, 일본
2011 쿤스트독 이티스드 클러스터 2011, 갤러리쿤스트독, 서울
Who's Who?, 노보히우스, 서울
썸머드로잉페스티벌, 갤러리쿤스트독, 서울
Unlimited 2, 팔레트, 서울, 서울
바람결의 제사들, 인시아노센터, 서울
Ulrich Lockner und Hong Sunhoan, p an.d.produzenten galerie, 독일
2010 아티스드 클러스터, 갤러리쿤스트독, 서울
집과 사람, 아트스페이스 펄, 대구
휴대용 집 배위수+홍순환, project space kunsdoc, 서울
Apology, 갤러리쿤스트독, 서울
Art Jaegu, 대구엑스코, 대구
2009 대전대학교 미술학부 100 작품전, 갤러리그림속, 서울
조각석인 것에 대한 저항선, 시울시립미술관, 서울
Passage 2009, Universal cube, Leipzig, 독일
2008 장위아시아미술제, 성산아트홀, 장위
2007 도시 풍경, 옹화, 금용산독립, 서울
2006 개념의 현현, 갤러리쿤스트독, 서울
2006 쿤스트독 루빙베스티엔, 갤러리쿤스트독, 서울
감각경의 중위, 갤러리쿤스트독, 서울
꽃과 미술의 빈틈, 호수갤러리, 인천
Navigate 2006, 대구문화예술회관, 대구

hongsunhoan@gmail.com

2015
김성수 金星洙 Kim, Sungsoo

영남대학교 미술대학 수석과 졸업 및 동대학원 졸업

개인전

- 2015 Hello! Contemporary Art- 김성수, 봉산문화회관, 대구
2014 김성수선, 일본 유에센갤러리(Gallery Yui), 오사카
2011 나무에 희망을 세기다, 동송아트센터, 작두박물관, 서울
김성수선, 인부사가, 시마쿠로갤러리
기억공작소 김성수선, 남산문화회관, 대구
아트갤러리장남, 정도
2009 선 갤러리, 대구
2008 대구MBC 갤러리, 대구
2007 경북대학교 미술관, 대구
2006 분도갤러리, 대구
2005 신크로크베드아트센터, 덴마크
백화랑, 대구
2004 두산갤러리, 대구
2003 백화랑, 대구
2002 대구문화예술회관, 대구
2000 대구문화예술회관, 대구
1998 대구문화예술회관, 대구
1997 백미미술관, 대구

단체전

- 2015 Korean Art Compact:전, 일본 시나지나
서울 국제 아트페어, 서울코엑스
꿈의 나라 양평전, 양평미술관, 양평
MY - AMI-Y전, 울산현대미술관, 울산
2014 강정현대미술제, 강정아트, 대구
웃으며 예술하자, 웃는 일꾼 이드센드, 대구
아동하는 힘전, 웃는 일꾼 이드센드, 대구
2013 대구미술의 사색전, 대구미술관, 대구
수강동에서, 예술발전소, 대구
2012 땀따먹기전, 부산시립미술관
2011 국제수각심포시움, 신천둔치, 대구
2010 5월은 푸르구나, 천북미술관, 천수
3인의 조각초대전, 이수갤러리, 대구
2009 55인 명품전, 경북 미술관, 대구
대구 중국 비블리아노 조각작품실치, 대구
유쾌한 미술전, 거제 문화예술회관, 거제
꽃이나 전, 서울 종정각, 서울
2007 수성아트피아 개관기념 초대전, 수성아트피아 갤러리, 대구
2006 나무를 만나자, 구토갤러리, 대구
2005 한일 현대미술작가 126인전, 일본 동경
2004 구원과 재현전, 무학예술회관, 대구
moc 현대미술소대전, 휴전 mbc, 휴전
부산조각제, 부산 무학예술회관
2003 경주 세계 무학엑스포 조각 심포지움, 아사난 조각공원, 경주
2001 학강미술제, 서울 예술의 선명, 서울

그 외 다수

sungsoo218@naver.com

2016

리 우 Lee, Woo

경북대학교 일반대학원 조소전공 석사과정 수료
 경북대학교 일반대학원 조소전공 석사과정 졸업
 경북대학교 예술타학 미술학과 조소전공 졸업

개인전

2012 BOU\BLESS BODY, 갤러리 M, MBC, 대구
 2011 The Empty Digital Body, 한전아트센터, 서울
 2008 GLASS BOX ARTSTAR Ver.1 리우, 봉산문화회관, 대구
 2007 CYBER -> GITAI PAINTING-호심동, 예술의 선당, 서울
 2006 우리시대의 비하 사이보그 동양 디지털, 남산문화회관, 대구
 2000 시간과 공간에 대한 짧은 영상 문화예술회관, 대구
 1995 율곡거리 추신, 율곡거리, 서울 등 17회

단체전

2016 Hello! Contemporary Art II 리우, 봉산문화회관, 대구
 2016 천년의 하늘, 바람, 꿈 아노경수 특별전, IICO, 경수
 현대미술 수장전 인간 VS 인공지능, 문화예술회관, 대구
 2015 re-sound 불어날나, 포스코 부지, 포항
 현대미술 오디세이, 문화예술회관, 울산
 2014 we and a: 이등없는 방으로, 남산문화회관 특별기획전, 대구
 스페셜하게 예술하지, 웃는얼굴아트센터, 대구
 예술가처럼 생각하기, 남산문화회관, 대구
 실며, 예술하며, 문화예술회관, 대구
 2013 바람난 미술, 시민청, 서울문화재단, 서울
 몸의 현재, 대구미술관, 대구
 about The WALL, 범어아트스튜디오, 대구
 Time & Space 몽골 노마드 레지던시결과전,
 레드게이트, 갤러리, 몽골 울라바타르
 영성의 지평, 시간의 비는, 시인미술관 기획 영전
 지이를 위한 산책, 아르고 도시문화 예술공공미술
 국립공예프루덕트, 계동시, 아르고 미술관
 2012 KAF, COEX, 서울
 MBC현대조각초대전, 춘천 MBC 야외 춘천
 한국디지털아트 대표가전, 현대회정 무역센터점, H갤러리, 서울
 2011 New thinking, New Possibilities, 현대자동차, H 갤러리기획, 대구
 2010 NOW ASIAN ARTIST'S 부산비엔날레 특별전 문화예술회관, 부산
 2009 미술 과학 놀이 해설이 있는 현대미술 기획전 II, 포항문화예술회관, 포항
 2008 Tun in Art, 남산문화회관, 대구
 포스코 스페이스 이워드, 포스코 미술관, 서울
 기관기념신 에피소드, 아트스페이스 쉼, 대구
 예술 공간을 침범하다, K&G, 대구
 애니, 이트전, 대백프라자갤러리, 대구
 미피와 함께 현대미술, 시인미술관, 영천
 물(物)을 만나다, M.J 갤러리기획, 대구
 신천수형예술제, 신천, 대구
 ART in DA'GJ-이미지의 반란, <T&G, 대구
 라누(RF-VIFW)하다, 경남도립미술관기획 초대전, 창원
 2007 SPRING The new contemporary Art works Festival 2007,
 예술의 신당, 서울
 수성아트피아 기관기념신 젊은그들 쉼의 표상, 수성아트피아, 대구
 미술관에서 노자, 대백프라자 기획전, 대구
 still :o motion, 대구문화예술회관 기획 영상실치전, 대구
 이카타 국제조각 심포지움, 이카타, 일본

외 나수

기타
 2009 포스코 스페이스 이워드 우수상 수상
 2013 Time & Space 몽골 노마드 레지던시 한국문화예술위원회
 2013 시인미술관 레지던시

ccwoo24@hanmail.net;
 blog.daum.net/ccwoo24

2017

권혁규 權赫圭 Gwon, Hyeokgyu

경북대학교 예술대학 한국회전공 졸업
 경북대학교 일반대학원 디지털미디어아트학과 석사과정 수료

개인전

2016 The Data escape project part1-DATA street,
 송암갤러리202, 대구
 Motion:Sound Room, 비영리전시공간 썩, 대구
 2015 Virtua sound project, 봉산문화회관, 대구

단체전

2017 2017Hello! Contemporary Art I
 야외설치 1977로부터 Spot2, 봉산문화회관, 대구
 유지비산-노래하는 서울, 대구예술발전소, 대구
 대구예술생태교각, 대구예술발전소, 대구
 2016 도시의 산책자 공동도시 기억,생대, 범어아트스트리트, 대구
 Colorful convergence, 경북대학교 미술관, 대구
 Hello! contemporary art II 권혁규 김형철 서상희,
 봉산문화회관, 대구
 미디어풍경 interactive media art & kinetic art,
 GS칼텍스 예술대구, 여수
 Co-Work, 웃는얼굴아트센터, 대구
 2015 Interkinetic:머무르지 않는, 북성로 (구)소금청고, 대구
 강성 대구현대미술제 강성, 가까이 그리고 멀리서,
 강정 니아크, 대구
 인 대구 미디어 파사드 2015, 대구문화예술회관, 대구
 2014 9 :o 9, 스페이스9, 대구
 Colorful convergence Collaboration : now,
 경북대학교 미술관, 대구
 2013 Global Fun 게임아트전, 대구예술발전소, 대구
 디지털미디어아트전, 경북대학교 박물관, 대구

참여프로젝트

2016 디지털 지선탈기 미디어 퍼포먼스공연(아람쌈쌈),
 웃는얼굴아트센터, 대구
 2015 공연(불순한 공연) 미디어퍼포먼스 무용수 인경미와
 클라부레이션, 가창스튜디오
 공연(삼세사슴), 테크니컬 디렉터로 참여, 봉산문화회관, 대구

레지던시

2010 대서미술관, 창원

수상/선정

2017 대구문화예술회관 올해의 청년작가 선정
 2016 대구문화재단 청년예술가육성지원사업 선정

ccwoon24@hanmail.net

2017

김형철 金炯徹 Kim, Hyungchul

경북대학교 미술학과 조소전공 졸업
 경북대학교 일반대학원 미술학과 조소전공 재학

개인전

2013 The illusion grove, 이드스페이스 숲, 기창
 2011 Media holic, 진뢰령, 서울
 Movement, 게이트 내선

단체전

2017 2017Hello! Contemporary Art I-
 야외설치 1977로부터 Spot2, 남산문화회관, 대구
 아름다운선서, 중앙선거관리위원회(오프닝, 무용, 국악, 패션쇼)
 영상, 서울, 메이필드 호텔
 2016 서울 패션위크, 이상봉 x Kwave 오프닝영상, Kwave 서울, 서울
 영랑윤림의 홍보 미디어파사드 가솔갑동, <T광하고 서울, 서울
 in Daegu, 미디어파사드, 기술감독 및 참여작가,
 대구문화예술회관, 대구
 Hello! contemporary art II 권혁규 김형철 서상희,
 남산문화회관, 대구
 in Daegu, 미디어파사드, 기술감독 및 참여작가,
 대구문화예술회관, 대구
 2014 서울 패션위크, 이상봉 패션쇼 오프닝영상&음악감',,
 동네오리지널플리츠, 서울
 2013 현대백화점 미디어파사드 참여, 부정&부역점, 서울
 BMW 4시리즈 한국 런칭 오프닝영상, 미메시스유지움, 파주
 한국-오스트리아 국가수교50주년행사 무대&영상&음악 감',,
 국립예술사박물관, 빈, 오스트리아
 한국-스위스 국가수교50주년행사 무대&영상&음악 감독,
 그라운프라자, 취리히, 스위스
 2012 파리 패션위크, 이상봉 패션쇼 오프닝무대&영상 제작,
 그랑발레, 파리, 프랑스
 YAG, 1? 매니제북, 엑스쿠, 대구
 2010 키코노네, 눈도갤러리, 대구

chauleskim@gmail.com
 vimeo.com/Chazles
 instagram.com/Chazleskim

2017

서상희 徐尚希 Seo, Sanghee

경북대학교 일반대학원 디지털미디어학과 박사과정 수료
 경북대학교 예술타학 미술학과 서양회전공 및 농대학원 졸업

개인전

2016 기성정열, 봉산문화회관, 대구
 2015 범어아트스트리트 커브2410 Rhythm of Drawing, 우주,
 식물 그리고 집, 범어아트스트리트, 대구
 2013 GLASS BOX ARTSTAR Ver.5 서상희, 봉산문화회관, 대구
 2012 GrandFather's House, 봉산문화회관, 대구

단체전

2017 2017Hello! Contemporary Art I-
 야외설치 1977로부터 Spot2, 봉산문화회관, 대구
 Art without Man, 경북대학교 미술관, 대구
 2016 Re-familiarization, 서울과학기술대학교 미술관, 서울
 2016 걸리콜 컨버전스, 경북대학교 미술관, 대구
 Hello! contemporary art II 권혁규 김형철 서상희,
 봉산문화회관, 대구
 예술가의 속세, 범어아트스트리트, 대구
 청춘여랑, 갤러리 썩, 대구
 경북대학교 개교 70주년 기념전시회-70년의 전통<70년의 전망>,
 경북대학교 미술관, 대구
 2015 덴투빅아트스트리트스타 공간익선, 대구예술발전소, 대구
 A+시아+', 비영리전시공간 썩, 대구
 집에 식물 이따슈?, A-칩(무빙아트웍스 사회협동조합) 전시장,
 대구
 To My Family, 현대예술관 전시실, 울산
 2015 GAP(Glassbox Axis: Project), 봉산문화회관, 대구
 Pentagon, 갤러리 썩, 대구
 2014 컬러블 컨버전스 collaboration, 경북대학교 미술관, 대구
 Dynamic Place(다이나믹 플레이스), 범어아트스트리트, 대구
 2013 project B gallery 신작작가기획-생활의 발견,
 범어아트스트리트, 대구
 2010 작은공간 이소 나누기 프로젝트-공적노라티, 대안공간 이소, 대구

레지던시

2015 대구예술발전소 텐-도픽4기 입주작가 '드라이파드'

artheer's@naver.com

2017
박정기 朴廷基 Park, Chungki

마이스터 술러, ACADEMY OF FINE ARTS MÜNSTER,
교수 기류 바일, '1, 일
아카데미 브리프석사, ACADEMY OF FINE ARTS MÜNSTER, 독일

- 개인전**
2017 2017 Hello! Contemporary Art I -
야익설치 1977로부터 Spot2, 낭산도 학회관, 대구
2016 달콤함의 무게 Weight of Sweetness, KAST 경영대학
Research & Art Gallery, 서울
2013 Theater Keir Theater, Project: Haferweg 22,
뮌스터, 독일
2010 How to explain pictures to dead Beuys,
콘스도 아카데미 뮌스터, 독일
2009 Museum for Museum, 베베어키 파빌리온, 뮌스터, '1, 일

- 단체전**
2017 꿈, 언표하나, 어기의 시작, 고양어람누리 이림미술관, 고양
북익 제진, roma 보형 시립미술관, 보형
2016 구사구용, 시울시립 북서울미술관
2015 온밀하게 흰결하게, 문화역서울284
태회경 국제설치미술제, 울산
청색승, 세마 님지 진사실, 서울,
2013 사진들, 국립현대미술관 고양장작스튜디오, 고양
INTRO, 국립현대미술관 고양장작스튜디오, 고양
2012 Here and Now, 구스타브 립케 뮤지엄, 힌, 독일
KUNST PUNKT In Duesseldorf 2012, 뒤셀도르프, '1, 일
2011 DA Kunst in der Region 2011,
콘스도 하우스 글로스너 그라베호스너, 독일
At Home - on the Road, 키우나스 보도 7래피 갤러리,
리누이니아
KASK Kunstakademie Muenster, Selectie oor
Guillaume Bijl, 겐느, 벨기에
2010 Emscher Kunst, RUHR 2010, 레클링하우젠, 독일
Kunstpaar, RUHR 2010, 에센, '1, 일
L'artepartie, 콘스트 무세움, 알렌, 독일

- 레지던시**
2016 금천예술공장 8기, 서울문화재단, 서울
2015 남지미술 장작스튜디오 9기, 시울시립미술관, 서울
2013 고양미술 장작스튜디오 9기, 국립현대미술관, 고양

chungkipark@naver.com
http://chungkipark.blog.me

2017
정재범 鄭宰範 Jeong, Jaebeom

홍익대학교 금속조형디자인과 및 목조형기과학과 졸업
베자렌 아카데미 예루살렘, 신업디자인 석사졸업

- 개인전**
2017 2017 Hello! Contemporary Art II -정재범,
몽신보 회화관, 대구
2016 뼈 깎는 것, 개골개골, 가장장작스튜디오, 대구
단체전
2017 낮선 도착, 청주미술청지스튜디오, 청주
여유축축, 대구문화예술회관, 대구
Platform, 헨스하우스, 예루살렘
2016 SUN III _D, 이드스페이스 필, 대구
나기리, 뵤어이트스트리트, 대구
2015 미지코빙 페스티벌, 제주도 좋아, 제주도
Metabolism, 비니아미 센터, 벨라비브
2014 Up to Date, 에루살렘 디자인워크, 에루살렘
2013 40인의 단편, 광주디자인비엔날레, 광주
Korea Power, 프랑크푸르트 응용미술박물관, 프랑크푸르트
2012 도시농부의 작업실, 한국공예디자인문화진흥원, 서울
2011 의자, 김다, 청주국제공예비엔날레, 청주
푸드 커뮤니티, 광주디자인비엔날레, 광주
2010 오래된 선문, 한국공예디자인문화진흥원, 서울

- 레지던시**
2017 청주미술청지스튜디오 11기 입주작가
2016 가장장작스튜디오 입주작가
2015 일주일 제수바나 레지던시, 채수노, 좋아

jaebeom.jeong@gmail.com
www.jaebeomjeong.com

2018
정혜숙 鄭惠淑 Jung, Hyesook

2006 피리국립미술학사(D\SAF), 프랑스
2001 파리-쉴즈지 국립미술학교(DNAP), 프랑스
1998 계원조형예술대학, 한국

- 개인전**
2018 Hello! Contemporary Art Spot1, 정혜숙, 낭산도 학회관, 대구
GASS BOX ARTSTAR Ver.3 정혜숙, 풍산문화회관, 대구
2017 도시의 모양은 없다, 예술공간 사:로, 서울, 한국
2014 Draft, 청수미술장작스튜디오, 청수, 한국
2013 Light CERAMIC, 클레이이그김해미술관, 김해, 한국
2012 DRAWINGS COLLECTION, 갤러리27, 익왕, 한국
2011 사유의 시간, 스페이스 함, 서울, 한국
2010 관천, 이브색갤러리, 서울, 한국
발골&발진, 신화갤러리, 서울, 한국
2009 오늘의 발진, UV House(헤이리예술마을), 파주, 한국
2006 A l'interieur- '안에서', (2006년수불한국문화위원회 창작기제)
피리한국문화원, 프랑스

- 단체전**
2018 녹색호류, 소나무갤러리, 안성, 한국
Un ceramic, 한국문화원, 뉴멕시코, 인도
2017 세상의 미래, 대구예술 발전소, 대구, 한국
트로피칼 비치, 모하장작스튜디오, 울산, 한국
수작 먹고 사는 기예술, 경기청년창작캠퍼스, 수원, 한국
2016 빌로리스 비엔날레, 빌로리스, 프랑스
장생보레스드베드, 장생보, 울산, 한국
2015 G_ASS BOX ARTSTAR Ver.4 Studio 1750+정혜숙,
몽신보 회화관, 대구
자연미술제지년사성-과교신, 자연미술의 심, 공주, 한국
Beyond limit'ions, 클레이아크김해미술관김해, 한국
소마 드로잉:구신, 소마미술관, 서울, 한국
Nomadic Garden, 클레이아크김해미술관김해, 한국
수렴과 확산, 경기세계수사비엔날레, 이천세계수사센터,
경기도, 한국
Ear on Matter 2, 라리칼라이카데미, 첸나이, 인도
2014 짝꿍의 낮, 청주미술청지스튜디오, 청주, 한국
7개의 감자 8개의 감성, 청주미술청지스튜디오, 청주, 한국
2013 Not A Ceramic, 스페이스K, 서울, 한국
2012 A.I.R., 클레이아크김해미술관, 김해, 한국

- 레지던시**
2018 Public moments project, 인도뉴델리 한국문화원
미술청장프로젝트 녹색호류
2017 모히칭지스튜디오
2016 승생포 테스트베드
2015 아투지연미술레지던시
Beyond limit'ions
노미덕레지던시, 인노첸나이- 한국
2014-15 청수미술장작스튜디오A.I.R.
2013 경기국제도자비엔날레 멘토링캠프
2012-13 클레이이그김해미술관 A.I.R.

jung3hs@gmail.com

2018
한호 韓鎬 Hanho

2007 프랑스 국립 피리 8대학 학사, 석사 박사준비 과정 수료

- 개인전**
2018 Hello! Contemporary Art Spot2, 한호, 풍산문화회관, 대구
2017 영원한 빛, 진안예술전당미술관 개인전, 진안, 한국
영원한 빛, 주)필리핀문화원초대전, 마닐라, 필리핀
2015 포스갤러리, 부경
충북문화재단 기획초대전, 슈 갤러리, 청주
2011 영원한 빛, 테라갤러리, 뉴욕, 미국
2010 영원한 빛, 공생갤러리, 북경, 중국
1998 2018 21회 파리, 뉴욕, 북경, 서울, 마닐라 개인전

- 단체전**
2018 "Chaos&Silence" 무카 국제비엔날레, 이탈리아 무카, 이탈리아
PAPER MOON, 그리스 크레타 현대미술관, 크레타, 그리스
AT MUS'UM, 성남아트센터 큐브 미술관, 성남, 한국
스푸츠와 예술놀이, 양평미술관특별기획전, 양평, 한국
비안드네이처, 피크뷰갤러리, 홍콩
대구인현대, 대구문화예술회관미술관, 대구, 한국
중이조형전, 뮤지엄신, 원주, 한국
정준이 정준에게 전함, 보스코미술관 특별기획 초대전, 서울, 한국
바고드, 양평미술관, 양평, 한국
미디어아트 인 온신, 온신문화예술회관미술관, 온신, 한국
다빈치고백스킨, 서울역 역사박물관, 서울, 한국
2016 Technology in Contemporary Art,
유네스코세계문화유산안우출, 파리, 프랑스
코스모스 프로젝트네선 2016, 네선시립미술관 네선, 한국
LJMINESCENT 뉴욕 아시아인 아트워크 기획초대전 심비아엔
포인갤러리, 뉴욕, 미국
2015 베니스비엔날레특별선-개인의 구조물선, 필리프보부미술관,
베니스, 이탈리아
엘레비탈, 평창국제비엔날레, 아펜시아아트센터, 평창, 한국
Trio Biennale 2015, Centro Culture Banco do Brasil,
리우, 브라질
2014 아시아현대미술초대전, 송주양미술관, 송주양, 중국
음-천진난만소마미술관10주년기념전, 소마미술관, 서울, 한국
우류무차국제비엔날레, 신장, 중국
놀이의 질라, 장원아시아현대미술제, 장원, 한국
2013 2013 도원비엔날레DMZ, 파주, 한국
새로운 영혼, 허워드갤러리, 런던, 영국
2012 팬아시아국제퍼포먼스페스티벌, 문화예술공성, 서울, 한국
광주국제미디어퍼포먼스페스티벌, 광주비엔날레, 광주, 한국
지연의 소리, 금강국제지연비엔날레, 공주, 한국
익 디수

- 퍼포먼스 -타전**
2018 풍산문화회관, 대구
2017 ACAW 뉴욕 아시아 현대미술제
유네스코 세계문화, 파리 / 필리핀 마닐라 한국문화원
2016 대전시립미술관 / 인도뉴델리 한국문화원
2015 베니스비엔날레 특별전오프닝 퍼포먼스
나라질 드리오비엔날레 오프닝 퍼포먼스 / 평창비엔날레
2014 장원아시아 현대미술전
2013 팬아시아 퍼포먼스 페스티벌
광주비엔날레 퍼포먼스 페스티벌
2011 뉴욕, 테라갤러리 오프닝 퍼포먼스

sungsoo218@hanmail.net

2018 정지현 鄭址懸 Cheong, Jihyun

- 2005 영남대학교 수형대학 한국화학과 졸업
- 2012 영남대학교 조형대학 일반대학원 한국회화과 졸업
- 개인전
 - 2018 Hello! Contemporary Art Spot3, 정지현, 봉산문화회관, 대구
 - 2011 '이 사람들' 장두건 미술상 수상작기전, 포항시립미술관, 포항
 - 2017 think art korea 신정작기전-무명의 사그늘, 포네티브스페이스, 파주
 - 2015 광주시립미술관 하정웅 청년작가초대전-빛, 광주시립미술관, 광주
 - 2013 오노제속에 담긴 풍경, 정주장작 스튜디오, 정주
 - 올해의 청년작가 초대전, 보림예술회관, 대구
- 단체전
 - 2018 또 다른 영역 - '나' 그리고, 봉산문화회관, 대구
 - 2017 영남청년작기전 '복의 재진', 포항시립미술관, 포항
 - 2016 the great artist, 포스코 미술관, 서울
 - 중앙미술대전 선정작기전, 세종문화회관, 서울
 - 누구에게나 시선은 열려있다, 아트센터 화이트블럭, 파주
 - 2015 청년미술 프로젝트 YAP'15 'the twinkle world', NXC0, 대구
 - 광주시립미술관 하성웅 청년작가 추대전 '빛' 2015, 광주
 - 부심, 스키미술관, 서울
 - 구름과 비행, 대전시립미술관, 대전
 - realism interface, 석담미술관, 부산
 - 2014 들, 시선의 지어, 프로젝트 스페이스 사투미아디방, 서울
- 수상
 - 2017 장두건 미술상 수상
 - 2016 포스코 미술관 'The Great Artists' 선정작가
 - 제38회 중앙미술대전 선정작가
 - 2015 광주시립미술관 하정웅 청년작가 초대전 선정작가
 - 2014 대구문화재단 신진예술가 지원사업 선정
 - 2013 SOMA 드로잉 센터 아카이브 등록 작가
- 레지던시
 - 2013~14 청주청자스튜디오
 - 2012~13 가정장작스튜디오

britz7979@hanmail.net

2018 김재경 金宰鏡 Kim, Jaekyung

- 1992 경북대학교 예술대학 미술학과 시각회화과 졸업
- 개인전
 - 2018 Hello! Contemporary Art Spot4, 김재경, 봉산문화회관, 대구
 - 2017 흔들렸음, 콜렉션 ARTIST T10 '산책', 동갤러리, 영진
 - 2016 산책, Space129, 대구
 - 2014 새로운 세계, 프로젝트 B 갤러리, 범어아트스튜디오, 대구
 - 2011 나비, 교동아트스튜디오 갤러리, 전주
 - 2009 감정의 춤, 봉산문화회관, 대구
 - 2005 대구현대미술가협회기획 '작기 발표전, 대구문화예술회관, 대구
 - 동갤러리, 대구
 - 2000 Space129, 대구
- 단체전
 - 2018 송송통 프로젝트, BEYOND', 여울아트센터, 금호갤러리, 대구
 - 리스트이 번이 '위로', 범어아트스튜디오, 대구
 - 부안아트페스티벌, 부안
 - 이성, 예술을 말한다, 웃는얼굴아트센터, 대구
 - 공간&수용, 범어아트스튜디오 스페이스5, 대구
 - 우다! 영역 - '나' 그리고, 대구문화회관, 대구
 - '00바라 '犬公' 남시오展, 이앙아트센터, 대구
 - 국립현대미술관 대구, 큐엑스, 서울
 - 아트워크 'Art night in BUAN', 휘문미술관, 부안
 - Beautiful life, 코트라 아트콜라보 전시관, 서울
 - 그래피티+등여다보기, 범어아트스튜디오 스페이스4, 대구
 - 대구, 몸 그리고, 대구문화예술회관, 대구
 - Sweet House, space129, 대구
 - 세 개의 달, 예술진흥원대구관 동성아트홀, 대구
 - 과! 과! 과! 과! 展, 아양아트센터, 대구
 - 백수인정관화 현의 -더다니다, B커뮤니케이션, 대구
 - 정유년 복을 더나, 웃는얼굴아트센터, 대구
 - 2016 원불당라이프 노르임수원 예술, 문화중점수 팻네리, 세수
 - 대구현대미술축제 '복'아트, 갤러리오늘, 대구
 - 2015 이든트랙, 범어아트스튜디오 스페이스4, 대구
 - 대구현대미술-예술 도시에 서다, 대구문화예술회관, 대구
 - Ten-Topic Festa, 대구예술발전소, 대구
 - 살며 예술하며, 대구문화예술회관, 대구
 - Ten-Topic Project '합동 프로젝트', 대구예술발전소, 대구
 - 시상필양전, 이상숙 갤러리, 대구
 - 대구현대미술-한계 유적이다, 대구문화예술회관, 대구
 - Digital ARTFXM ODA 제3의 공간-일상의 오브제, 경북대학교 미술관, 대구
 - 2012 ART STUDIO NETWORK2012, 봉산문화회관, 대구
 - MODERN IMPACT IN ASIA, 아시아 갤러리, 대구
 - 신경익 백-영남의 청년작가전, 포항시립미술관, 포항
 - 드로잉매치 "Tell me more", 미드로 갤러리, 광주
 - 2010 사색대 여성작가展, 대구문화예술회관, 대구
 - Fast, Slow, Unmoving Art show, 지하철 중앙로익, 대구
 - 2009 GOSIOP, Kultur Bahnhof Liller, 뒤셀도르프, 독일
 - 외 다수
- 수상
 - 2016 개인예술가창작지원사업, 대구문화재단
 - 2009 대구시 기초예술진흥기금 젊은작가 지원기금
- 레지던시
 - 2013 Ten-Topic Project, 대구예술발전소, 대구
 - 2011 구북창작스튜디오, 미소
 - 2010 교동아트스튜디오, 전주
 - 2009-2010 가정장작스튜디오, 대구

www.jamibloc.com
2jamielee@gmail.com

2019 권효정 權孝貞 Kwon, Hyojung

경북대학교 미술대학 서양회화 전공 졸업

- 개인전
 - 2019 Hello! Contemporary Art spot1, 권효정 (봉산문화회관, 대구)
 - 2017 GLASS BOX ARTSTAR Ver.3 권효정-Oasis: 'ountain of life (봉산문화회관, 대구)
 - 2016 Art&Artist 'out Project 1 (여울아트센터, 대구)
 - 2015 INHERSITION (조양갤러리, 대구)
 - 2015 어루만진 밭고 익지한 (비영리 전시공간 싸, 대구)
- 단체전
 - 2019 스테어스 이드페이 (영무에디움 모텔하우스, 대구)
 - 2018 도리인 그레이의 9개의 방 (범어아트스튜디오, 대구)
 - 2017 스연송 (봉산문화회관, 대구)
 - 로맨틱넷서바이벌프로젝트 걸과전 (예술공간서인, 청동)
 - 아시아, 예술이 묻는다 (대구예술발전소, 대구)
 - 한 어류밖의 꿈 (어울아트센터, 대구)
 - Sencond Apri (아트클럽삼남, 대구)
 - 대구예술생태부강 (대구예술발전소, 대구)
 - 싸, 숲을 이루다 (범어아트스튜디오 Gallery Ars'S, 대구)
 - 청년미술제 스테이션 (ArtSpace-GIANI, 영천)
 - 드로잉클럽 (아트클럽삼남, 대구)
 - 살며, 예술하며 (대구문화 예술회관, 대구)
 - 신진작가초대展 (대구학생문화센터, 대구)
 - 2015 오한스페이스 '안녕에 속기' a sap (낙타익부원, 부산)
 - curriculum (범어아트스튜디오, 대구)
 - 시선 The Veiw (범어아트스튜디오, 대구)
 - Real Peace (이앙아트센터, 대구)
 - DEBUTANI S (Gallery sun, 대구)
- rgwb764@naver.com

2019 이상헌 李相憲 Lee, Sangheon

경북대학교 예술대학 미술학과 수석전공 및 농대학원 졸업, 박사 수료

- 개인전
 - 2019 Hello! Contemporary Art spot2, 이상헌 (봉산문화회관, 대구)
 - 2018 WOOD (수상아트피어 호반갤러리, 대구)
 - Time and memory (무학갤러리, 대구시방총참정)
 - 2017 With (Kunsten Løjer, 덴마크)
 - 국제조각페스타 부스 개인전 (예술의전당, 한가람미술관, 서울)
 - 형금 낚고 남지 (갤러리C, 대구)
 - 2016 국제조각페스타 부스 개인전 (예술의전당, 한가람미술관, 서울)
 - 2015 Mills Pond House 갤러리 초대전 (뉴욕)
 - The Inner Room-Part2 (Hollumra 갤러리, 삿포르, 일본)
 - The Inner Room-Part1 (봉산문화회관, 대구)
 - 2013 기억 속을 기쁘다 (해솔아트뮤지엄, 강릉)
 - 사람집 속의 기억 (갤러리M, 대구)
 - 2011 피어주는 비를 보고 웃시 (세이월갤러리, 대구)
 - 2009 GLASS BOX ARTSTAR Ver.6 이상헌-기억 산기 (봉산문화회관, 대구)
 - 2008 꿈꾸는 하루 (KMG문화공간, 대구)
 - 나무, 익지, 비할 기다리다 (전갈러리, 청도)
 - 2007 비할을 기다리다 (수갤러리, 대구)
 - 2006 바람을 꿈꾸다 (농재미술전시관, 대구)
 - 2005 사유의 숲 (대구문화예술회관, 대구)
 - 2004 꿈꾸는 나무 (구도갤러리, 대구)
 - 2003 부의식의 방 (리브갤러리, 대구)
- 단체전
 - 2019 아트선인 니콜라이 (니콜라이 아트센터, 골방, 덴마크)
 - 아트선인 후이어 (갤러리 콘스탄, 후이어, 덴마크)
 - 교토에서 놀지 (소무시갤러리, 교토)
 - 서울국제예술박람회 (COLX, 서울)
 - 2018 수기2인 초대전-Freedom time (갤러리루스데, 덴마크)
 - 야외수기 초대전 (오수시립미술관, 오산)
 - 내한민국 미술축전-KFAA 국제아트페어 (카넥스, 고양)
 - 행복 ZOOM (여울아트센터, 대구)
 - 100 Beyond Sculpture (COEX, 서울)
 - 한국조각가협회 지부전 (수성아트피아, 대구)
 - 임성 (영병군립미술관, 영병)
 - 현대조각 4인전 (수지미술관, 남원)
 - Street Sculpture (범어아트스튜디오, 대구)
 - SPACL22에서 놀지 (SPACL22, 서울)
 - 2016 달성-수기2인으로 놀피다 (꿈실갤러리, 대구)
 - Fantasy Pile (사사마재단 스페이스, 뉴욕)
 - 강경 대구 현대 미술제 (강경 니아트, 대구)
 - 대구아트비스트, 신-실의 비움 (대구미술관, 대구)
 - 본에서 놀자 (문화공간 본, 대구)
 - 수에서 놀자 (문화공간 수, 부산)
 - 2005~2019 미아자기공방 국제조각전 (미아자기, 일본)
 - 1회 국내외 단체전 및 기획초대전 다수 참여
- 조각심포지움, 레지던시 및 수상
 - 2019 덴마크 '꿈' 국제 조각 심포지움 (꿈, 덴마크)
 - 2017, 2018 덴마크 '호이어' 국제 조각 심포지움 및 레지던시 (호이어, 덴마크)
 - 2014, 2018 내한민국세계 조각 공모전 입선 (산이미술관, 내한)
 - 2017, 2018 오산조형미술관 국제레지던시 (보령, 한국)
 - 2016 덴마크 '손니모그' 국제 조각 심포지움 (손니모그, 덴마크)
 - 2013 'Childhood Memories' 전 "등상 수상 (Mills Pond House 갤러리, 뉴욕)
 - 티기 '카르탈' 국제 조각 심포지움 (미스탈로, 티기)
 - 하슬리아드랜드 레지던시 작가 (하슬리아드랜드, 강릉)
 - 프랑스 'laches/laches' 국제 조각 심포지움 (생로, 프랑스)
 - 2012 대만국제 조각 공모전 '우수상 수상' (산이미술관, 대만)
 - 2008, 09, 11 러시아 '펜자' 국제 조각 심포지움 (펜자, 러시아)
 - 2009 독일 '위스테인' 국제 조각 심포지움 (위스테인, 독일)

braton0116@naver.com
www.sculptorleesanq.com

2019
신강호 申剛浩 Shin, Kangho

영남대학교 미술대학 조소과 졸업 및 동대학원 수료

- 개인전**
 2019 Hello! Contemporary Art spot3. 신강호 (봉산문화회관, 대구)
 2017 신강호 개인전 (SPACE 129, 대구)
 LINK (스페이스, 대구)
 2014 커브2410 - LINK, 두 개의 문 (범여아트스트리트, 대구)
 대구국립현대미술관 현대 LINK 연진작품 (대구국립현대미술관, 대구)
 2013 GLASS BOX ARTSTART Ver.2 신강호 - LINK (봉산문화회관, 대구)
 1997 신강호 개인전 (영남대학교 신사실, 경산)

- 단체전**
 2019 영남문화의 원류를 찾아서 - 김해 (대구시 세계갤러리, 대구)
 2018 Daegu Contemporary Art Meet with Belgium (갤러리 해연, 대구)
 2018 현대미술주말 - FUTURE IDENTITY 정.충.능 (대구문화예술회관, 대구)
 KASA 대형수각전 (일산컨벤션 전시장, 경기도)
 농촌아트소각전 (아양아노센터, 대구)
 현대미술의 자화상 (대구부평예술회관, 대구)
 Koreanse Kunstenaars op bezoek (De Marcken, Brussel, Belgium)
 WA - Kunst Buiten (Leopold park, Leopold, Belgium)
 현대미술의 내일성 (대구학생문화센터, 대구)
 TUN INTERNATIONAL ART FAIR (베트남)
 2017 방천아트페스티벌 (강령성 미술거리, 대구)
 작가미술축제 BUY, 예술가-의 방 (신세계갤러리, 대구)
 김성도시 (로고고 갤러리, 울산)
 대구현대미술-대구, 문 그리다 (대구문화예술회관, 대구)
 2017 樂庵 (부산문화회관 대전시실, 부산)
 Collaboration (SPACE 129, 대구)
 함께하는 집 (웃는얼굴아트센터, 대구)
 S.S 전 (범여아트스트리트, 대구)
 함께하는 A4 (SPACE 129, 대구)
 2016 창작과 비평-삼, 해석으로서의 예술II (봉산문화회관, 대구)
 대구현대미술축제-2016 봉산아트길 (봉산문화회관, 대구)
 2016 봉산미술제 (봉산문화회관, 대구)
 대구현대미술-LIFE PAINTING ARTIST (대구문화예술회관, 대구)
 2015 봉산아트길 (봉산문화회관 대전시실, 부산)
 봉산미술제 (봉산문화회관, 대구)
 예술 도시에서다 (대구문화예술회관, 대구)
 love love love (SPACE 129, 대구)
 리사이클링 (대구문화예술회관, 대구)
 함께하는 A4 (SPACE 129, 대구)
 2014 대구현대미술축제 2014 봉산아트길 (봉산문화회관 일원, 대구)
 2014 울산 대구 현대미술 교류 (울산문화예술회관, 울산)
 대구경정현대미술제 (김정부 디아크 빌딩, 대구)
 19/3년 8월 13일 송호에서 김상강명길 까지 (대구부평예술회관, 대구)
 2014 GAI (봉산문화회관, 대구)
 DYNAMIC PLACE (범여아트스트리트, 대구)
 그 외 단체전 및 기획주대선 다수

- 레지던시**
 2018 대구 해외레지던시, Leopoldpark, Belgium
 2013 Terroir Project, 대구예술발전소

kanghoart.history.com
 dcpcon@naver.com

2019
김성수 金星洙 Kim, Sungsoo

영남대학교 미술대학 조소과 및 동대학원 졸업

- 개인전**
 2015 Hello! Contemporary Art-김성수, 봉산문화회관, 대구
 2014 김성수 전, 일본 유메갤러리(Gafeiry Yueli, 오사카)
 2011 나무에 희망을 새기다. 농촌아노센터, 석두박농공, 서울
 김성수 전, 인본사기, 시나구로갤러리
 기악공작소-김성수 전, 봉산문화회관, 대구
 2009 아트갤러리중립, 중도
 2008 선 갤러리, 대구
 2007 대구MBC 갤러리M, 대구
 2006 경북대학교 미술관, 대구
 2005 김도갤러리, 대구
 심크보그베드아트센터, 덴마크
 2004 맥컬리, 대구
 2003 두산갤러리, 대구
 2002 맥컬리, 대구
 2000 대구문화예술회관, 대구
 1998 대구부평예술회관, 대구
 1997 백아미술관, 대구

- 단체전**
 2019 Hello! Contemporary Art spot4. 김성수 (봉산문화회관, 대구)
 3·1운동 100주년 기념전-희망을 품 (천연예술역사당 미술관, 천안)
 2019 3·5인 (갤러리 문 101, 대구)
 토마에서 놀자 (갤러리 토마, 대구)
 예술의 플라노레이션 STAR WAS BORN (대백프라자 갤러리, 대구)
 병창동계울림작가님 파이어 이트페스타 (강릉 김포대)
 2018 맥컬리 (실용미술관, 김포군)
 달의 해 기념호대전 (수성아트피어, 대구)
 2017 아트쇼 (당서구 문화재단, 대구)
 SNS로 놀자 (스페이스2, 서울)
 2016 대구미술 아우노기 (한가림미술관, 서울)
 수월 교객 NI WSI UM 국제예술제 CROSS-POINT NAN / NRI (교석농예수처리장, 수원)
 2015 Korean Art Compact전 (시나지나, 샤프르, 인본)
 서울 국제아트페어 (서울 코엑스, 서울)
 쓴역 나리 양평 (양평미술관, 양평)
 MY FAMILY (유신현대미술관, 울산)
 2014 강성현미술제 (강성보 디아크 일원, 대구)
 웃으며 예술하자 (웃는얼굴아트센터, 대구)
 악동하는 집 (웃는얼굴아트센터, 대구)
 2013 대구미술의 사색 (대구 미술관, 대구)
 2012 수창동에서 (대구예술발전소, 대구)
 2011 평파머기 (부산시립미술관, 부산)
 2010 국제수각심포지움 (선천누지, 대구)
 2009 5월은 푸르구나 (천북미술관, 전주)
 3인의 조각초대전 (이수갤러리, 대구)
 55인 명품전 (경북디자인센터, 대구)
 대구 중구 퍼블릭아트 조각작품선지 (미소시티아파트, 대구)
 2008 유쾌한 미술 (거제 문화예술회관, 거제)
 꽃이나 (서울 충성각, 서울)
 2007 수성아트피아 개관기념 초대전 (수성아트피아 갤러리, 대구)
 2006 나무를 만나 (고도갤러리, 대구)
 2005 한일 현대미술작가 126인전 (동경, 일본)
 그 외 단체전 및 초대전 200 여회

작품소장
 대구시 송구름, 대구 문화예술회관
 당서구 웃는 얼굴 아트센터, 경주 엑스포 주가공원

sungsoo?18@hanmail.net

2019
김현준 金鉉竣 Kim, Hyunjoon

경북대학교 예술대학 미술학과 조소전공 및 동대학원 졸업

- 개인전**
 2017 and, alter (KOSA space, 서울)
 2014 응시 그리고 상념 (봉산문화회관, 대구)

- 단체전**
 2019 Hello! Contemporary Art spot4. 김현준 (봉산문화회관, 대구)
 HARBOUR ART FAIR (마르코폴로 호텔, 홍콩)
 미아자카공회 국제조각전 (미아자카 일원)
 강성현미술제 "예술의 선 상성" (강성보 디아크광장, 대구)
 2018 현대미술의 수양 (대구문화예술회관, 대구)
 조영미드서온 (코엑스, 서울)
 한국조각의 한걸음속으로 (수성아트피어, 대구)
 2017 미술의 숲 조각전 (웃는얼굴아트센터, 대구)
 국제수각페스티벌2017 (한가림미술관, 서울)
 이드부산2017 (백스코, 부산)
 농촌조각축제 (이왕아트센터, 대구)
 2016 두드림디 2016 (웃는얼굴아트센터, 대구)
 SOAF(100인) 페 조각전 (코엑스, 서울)
 밀성 조각 꽃피다 전 (참꽃 갤러리, 대구)
 한국조각기협회 제주 초청전 (제주문화예술회관, 제주)
 한국의 조각가전 (석남미술관, 부산)
 조각 오감노전 (KOSA space, 서울)

joon22sa@naver.com
 instagram : joon_artsculptor

Contemporary Art에 관하여

김기수

한국 · 대구미술계와 컨템퍼러리 아트

김미형

디지털 시대의 회화: David Joselit 회화의 재구성

Reassembling of Painting

김옥렬

21세기 감성생태를 향해

- 보고 듣고 쉬고 먹고 느끼다-

남인숙

도시공간의 동시대성과 정신분석

-발터 벤야민의 '초현실'을 중심으로

배태주

동시대 미술, 공동체 그리고 생태와 과학기술의 아찔한 동행

한국 · 대구미술계와 컨템퍼러리 아트

미술비평 김기수

2019년 대구미술계에서는 ‘컨템퍼러리 아트’를 둘러싸고 무척 흥미롭고도 혼란스러운 상황이 연출되고 있었다. 3월에 대구예술발전소에서 《컨템퍼러리 아트란 무엇인가? What Is Contemporary Art?》(2019.3.20~6.9), 7월에는 봉산문화회관에서 《2019 헬로우! 컨템포러리 아트 2019 Hello! Contemporary Art》(2019.7.19~8.10), 대구문화예술회관에서 《대구, 현대미술의 눈 Daegu, Eye of Contemporary Art》(2019.7.31~8.11; 기획 대구현대미술가협회)이 각각 열렸는데, 각 전시 내용이 미술사적 담론의 맥락에서 사뭇 달랐기 때문이다. 후자의 둘은 대구권의 미술가들을 중심으로 지역의 컨템퍼러리 아트를 소개하려 했다고 볼 수 있고 전자는 대구·서울·해위를 아우르는 글로벌(global)한 맥락에서 주류 컨템퍼러리 아트를 소개하려 했다. 이 양자의 거리가 좁으면 그만큼 대구미술계가 (서울 중심의) 한국과 해외의 주류 컨템퍼러리 아트 무대에 편승하고 있다고 볼 수 있겠지만, 실상은 그렇지 못한 것 같다. 그 이유는 다각적으로 논의되어야 하겠지만 우선 지역의 미술제도의 편협성, 미술사학자들의 관심 부족, 비평계의 부실 등에 기인하는 것만은 분명할 것이다.

일반적으로 말하자면, 《컨템퍼러리 아트란 무엇인가?》는 컨템퍼러리 아트의 좁은 정의에서(대구, 현대미술의 눈)은 넓은 정의에서, 《2019 헬로우! 컨템포러리 아트》는 이 양자의 중간적 입장에서 각각 기획된 전시라고 평가할 수 있다. 구체적으로 전자는 컨템퍼러리 아트의 미술사적 관점에서 기획된 전시인 반면, 후자의 둘은 미술사적 관점에서 기획된 것으로 보이지 않았다. 미술사적 관점에서 접근한다는 것은 컨템퍼러리 아트를 모던 아트와 역사적으로 양식적으로 대립시키는 것을 전제한다. 요컨대, 모던 아트는 (기존의 아카데미 아트의 패러다임을 무너뜨리며 새로운 양식을 창조해간) 인상파, 후기인상파, 야수파, 입체파, 추상파, 앵포르멜, 추상표현주의, 모노크롬 등을 포괄하며, 초역사적 관점에서 심미적 형식적 가치를 지향한 서구중심의 미술인 반면, 컨템퍼러리 아트는 2차 세계대전 이후 세계도처에서 기존의 모던 아트에 대한 반발로 전개된 실험미술 및 개념(주의)미술을 근간으로 발전했으며 각 지역의 동시대(즉 사회적, 정치적, 문화적) 문제를 동시대의 일상 및 기술 매체를 활용하여 개념적, 비판적으로 다룬 탈서구중심적 ‘글로벌 아트’를 통칭한다.

이렇게 볼 때, 모던 아트와 컨템퍼러리 아트는 무엇보다 미술사적, 양식적으로 엄밀히 구분되는 용어들이라는 점을 숙지할 필요가 있다. 지금부터 100년이 지난 시점에서 21세기 초반의 한국·대구의 미술사는 어떻게 쓰이게 될까? 오늘날 컨템퍼러리 아티스트로 자처하는 수많은 미술가들 가운데 결국 극소수만 자신의 이름을 미술사에 남기게 될 것인데, 그것은 미술사학자들이 바로 일정한 ‘포함과 배제’의 미술사적 논리에 따라 당대 미술사를 쓸 것이기 때문이다. 이것이 왜 컨템퍼러리 아트의 대한 미술사적 접근이 중요한가의 이유이고 또한 왜 우리가 컨템퍼러리 아트의 실천과 담론을 주도하고 있는 주요 미술가, 큐레이터, 비평가, 미술사학자, 이론가/철학자에 주목해야 하는 이유이다. 이러한 맥락에서 아래 두 편의 글은 – 21세기 들어 활발하게 개진된 컨템퍼러리 아트의 담론의 맥락에서 – 각각 “컨템퍼러리 아트란 무엇인가?”와 “한국·대구의 현대미술(즉 컨템퍼러리 아트)의 시대구분”의 문제를 다룬 전문학술지 논문들로서 향후 한국·대구 현대미술의 역사 서술의 준거 자료로 활용될 수 있을 것이다.

컨템퍼러리 아트란 무엇인가?

출처: 『1989년 이후 컨템퍼러리 아트’에서 ‘동시대성’의 문제: 미술사적 담론을 중심으로』 『현대미술학논문집』 제21권 1호, 2017, pp. 53–112.

한국·대구 현대미술의 시대구분의 문제

출처: 『한국 현대미술의 시대구분의 재정립의 문제: 컨템퍼러리 아트의 담론의 관점에서』 『현대미술학논문집』 제23권 1호, 2019, pp. 35–62.

컨템퍼러리 아트란 무엇인가?

- I. 서론
- II. ‘동시대성’에 대한 미술사적 담론
 1. 시대 구분의 문제
 - (1) ‘1945년 이후 미술’
 - (2) ‘1960년대 이후 미술’
 - (3) ‘1989년 이후 미술’
 2. 왜 ‘1989년 이후’인가?
 - (1) 전지구적 전환
 - (2) 탈식민적 전환
 - (3) 양식적 전환
- III. 결론

I. 서론

최근 미술계에서 가장 활발하게 논의되었던 주제 가운데 하나는 단연 컨템퍼러리 아트(conemporary art)에 관한 것이었다. 그것은 무엇보다 컨템퍼러리 아트가 기존의 지배양식을 대체하는 새로운 양식 개념으로 한창 논의되고 있기 때문이다. 컨템퍼러리 아트는 미술사적 맥락에서 1945년 이차세계대전 이후 새로운 시대를 열망하는 정치적, 사회적, 문화적 변화의 물결과 맞물려 전개된 일련의 혁신적 미술운동과 관계하는데, 특히 19세기 중후반부터 줄곧 미술계를 지배해온 형식주의 모던 아트(modern art)가 전후(戰後) 점진적으로 도전을 받게 된 역사적 과정과 관계한다. 이러한 반(反)모더니즘 아트는 일찍이 다다이즘, 러시아구성주의, 초현실주의로부터 시작되어, 전후 ‘구타이’, ‘상황주의 인터내셔널’ 등을 거쳐, 1960, 70년대 다양한 실험적 미술을 통해 전개되었다. 이러한 맥락에서 1980년대 이래 서구미술계는 포스트모던 아트(posmodern art)를 역사적으로 – 연속적이든 단절적이든 – 모던 아트를 대체하는 새로운 개념으로 논의해왔다.¹⁾ 그런데 흥미롭게도 21세기에 접어들게 되면 포스트모던 아트에 대한 논의가 돌연 자취를 감추게 되는데, 그것은 2000년대에 들어서 다수의 미술전문가들이 반(反)모더니즘의 맥락에서 새롭게 개진된 미술을 논할 때 ‘컨템퍼러리 아트’라는 용어를 선호하기 시작하면서 부터였다. 구체적으로 테리 스미스(Terry Smith)를 비롯한 여러 미술이론가들은 ‘포스트모던 아트’는 1980년대 서구미술계의 징후를 드러낼 뿐 1980년대 및 그 이후의 전지구적 미술의 흐름을 대변하는 양식개념으로 부적합하다고 평가하고, 글로벌 아트(global art)의 맥락에서 모던 아트를 역사적으로 대체한 새로운 양식으로 ‘컨템퍼러리 아트’를 전용하기 시작했던 것이다.²⁾

그렇다면 컨템퍼러리 아트란 무엇인가? 앞에서 암시한 것처럼 만약 컨템퍼러리 아트가 모던 아트를 역사적으로 대체한 새로운 양식개념으로 정당화될 수 있다면, 그것은 언제부터 시작되었으며 그 양식적 특징은 무엇인가? 그리고 최근의 담론에서 왜 ‘1989년 이후 미술’로서의 컨템퍼러리 아트의 시대구분이 부상했으며 그 중요성은 무엇인가? 컨템퍼러리 아트는 과연 (포스트모던 아트와는 달리) ‘우리의 시대’를 대변하는 새로운 미술양식으로 정착화될 수 있는가? 우리는 여기서 이러한 문제를 본격적으로 논의하기에 앞서 컨템퍼러리 아트의 담론에서 통용되는 두 가지 (얼핏 논리적으로 모순된 것처럼 보이거나 실천적으로 타당한 것으로 가정된) 전제를 받아들일 필요가 있다. 첫 번째 전제는 컨템퍼러리 아트는 비록 진행과정에 있지만 담론적으로 접근할 수 있다는 것이다. 이것은 이미 전문가들이 말하는 1960년대 이래, 가깝게는 1989년 이래 탈(脫)모던 아트를 지향해온 주요 전시회(예, 비엔날레, 도큐멘타 등) 및 이를 주도해온 미술가, 기획자, 비평가, 이론가를 중심으로 컨템퍼러리 아트가 무엇인지를 논의해왔다는 점에서 입증된다. 두 번째 전제는 컨템퍼러리 아트는 문자 그대로 ‘동시대’ 즉 현재 제작되는 모든 미술을 통칭하는 것이 아니라는 것이다. 요컨대 컨템퍼러리 아트는 전문적으로 즉 일정한 ‘포유와 배제’의 원리에 근거하여 ‘우리 시대의 미술’(the art of our times)로 간주될 수 있는 작품만을 특충한다는 것이다.³⁾ 이러한 관점에서 볼 때 컨템퍼러리 아트는 지금까지의 실천과 담론에 의거해 비록 형성과정에 있으나 유연한 담론의 형태로 논의될 수 있으며 또한 미술사적으로 ‘동시대성’을 담지하는 특정한 미술만을 지칭한다.

이러한 관점에서 본 논문은 컨템퍼러리 아트에 대한 논의의 관건으로 (모던 아트에 대한 주요 논제를 다루는데 있어서 ‘모더니티’(modernity)의 문제를 비껴갈 수 없듯이) ‘컨템퍼러니어티’(contemporaneity), 즉 ‘동시대성’의 문제에 초점을 둘 것이다. 컨템퍼러리 아트의 담론을 주도하는 이론가들은 동시대성과 모더니티를 일종의 대조적인 ‘시대정신’(Zeitgeist)으로 다루는데 여기서는 다만 미술사적 담론에 제한시켜 후자와 비교되는 전자의 특성을 살펴볼 것이다. 우선 모더니티란 18세기 서구에서 일어난 일련의 혁명 즉 산업혁명, 정치혁명, 과학기술혁명, 계몽주의 철학 등에 의해 개진된 새로운 ‘근대시대’(Modern era)를 추동한 세력들과 밀접한 관계를 갖는다. 요컨대 모더니티는 삶이나 일이나 사유에서 전통과 결별하는 혁신적인 방식을 가져오는 조건이다. 마르크스와 엥겔스는 일찍이 근대-부르주와 시대를 “견고한 모든 것은 대기 속에 용해되고, 신성한 모든 것은 세속화된다”라는 말로 특징지은 바 있고,⁴⁾ 벤야민은 예술과 문화의 측면에서 프랑크 제2제정기(1852–1870)의 파리를 이리한 모더니티의 속성을 가장 잘 예시해주는 곳으로 분석하며, 그 특징을 시골을 말살하는 도시화, 새로운 예술가의 모델로서 (몰개성적 군중과 대비되는) 개성적 산책자(flaneur) 경험의 시공간적 전치, 광고 및 정치적 이념을 통한 환동이나 환영의 세계 지배 등으로 기술한 바 있다.⁵⁾ 이러한 모더니티는 – 한편 전통적 체계를 붕괴시키고 새로운 질서를 구축하는데 결정적이었지만 – 거의 한 세기를 지배하면서 서구-, 이성-, 백인-, 남성-, 자본-, 과학-, 진보-, 도시-, 성장-중

심주의를 가속화시킴으로써 또 다른 도전에 직면하게 되었다. 이러한 모더니티에 대한 도전은 일찍이 1930년대부터 비판이론가들에 의해 제기되기도 했으나 이차세계대전과 '68 혁명'을 거치며 탈구조주의자들과 포스트모더니스트들에 의해 한층 본격화되었다. 이러한 시대적, 철학적 맥락에서 20세기 미술은 대략 1989년을 기점으로 몇 가지 측면에서 중대한 전환을 맞는데, 이것이 컨템퍼러리 아트의 부상(浮上)의 맥락이다.1989년은 시대사적으로 베를린장벽의 붕괴, 중국의 천안문사건, 웹(world wide web)의 창시 등 일련의 획기적 사건이 일어난 해이다. 이러한 사건들로 인해 세계는 급속도로 글로벌 자본주의의 체제하에 놓이게 되면서도 탈권위주의와 민주주의의 중요성에 대해 각성하게 되었고, 또한 모든 면에서 뉴미디어와 네트워크의 역할이 증대되었음을 목격했다. 이러한 맥락에서 미술은 첫째 서구 모더니스트 관점을 대변하는 '세계의 미술'로부터 탈서구중심적인 '글로벌 아트'로의 '전지구적 전환'(global turn)을 맞이하게 되며,⁶⁾ 둘째 1980년대 후반에 들어 점차 탈식민주의 담론을 수용하면서, 따라서 탈구조주의와 포스트모더니즘의 한계를 인식하며 한층 탈서구화와 탈모던화를 주창하는 가운데 '탈식민적 전환'(postcolonial turn)을 하게 된다. 컨템퍼러리 아트는 이러한 전환을 통해 '동시대(성)'을 지각하는 방식이 종전과는 크게 달라졌음을 자각하게 된다. 그리하여 '1989년 이후 컨템퍼러리 아트'는 이제 '모더니티'가 아니라 '동시대성'의 문제와 직결하게 되고, 따라서 미술사적으로 전자에 의한 모던 아트의 양식으로부터 후자에 의한 컨템퍼러리 아트의 양식으로 '양식적 전환'(stylistic turn)을 가져오게 되었음을 의미한다. 본 논문의 목적은 미술사적 관점에서 컨템퍼러리 아트의 관건으로서 동시대성의 문제를 두 가지 측면에서 다루는데 있다. 구체적으로 본고는 컨템퍼러리 아트의 담론의 맥락에서, 첫째 컨템퍼러리 아트가 언제부터 시작된 것으로 보는 것이 보다 타당할 것인가의 '시대구분'의 문제를 세 시기로, 즉 '1945년 이후,' '1960년대 이후,' '1989년 이후' 미술로 구분하여 각각의 장점과 쟁점을 - 특히 테리 스미스 피터 오스본 등의 논증을 중심으로 비판적으로 검토할 할 것이고; 둘째 최근 컨템퍼러리 아트의 담론에서 왜 '1989년 이후'의 시대구분이 부각되었는지를 논의할 것인데, 특히 1989년의 일련의 역사적 사건, 즉 베를린장벽의 붕괴, 베이징의 천안문사건, 팀 버리스-리의 웹의 창시 등이 어떻게 미술의 중대한 전환을, 즉 '전지구적 전환'과 '탈식민적 전환'을 가져오는데 결정적이었는지를 - 피터 바이블, 한스 벨팅, 장-위베르 마르탱, 일리안 아네스 고도이, 헤라토 모스케라, 라시드 아라인 등의 분석을 통해 - 살펴볼 것이고, 또한 컨템퍼러리 아트를 단순히 연대기적 개념을 넘어서 하나의 양식적 개념으로 볼 수 있는지에 관한 '양식적 전환'의 문제를, 특히 테리 스미스와 오스본의 논의를 통해 다룰 것이다. 마지막으로 본 논문은 '1989년 이후 컨템퍼러리 아트'의 담론에서 '동시대성'의 문제에 대한 논의에서 여전히 남겨진 문제가 무엇인지, 이러한 논의가 한국의 컨템퍼러리 아트의 실천과 담론에서 어떤 시사점을 던지는지, 그리고 향후 논의가 어떻게 전개될 것인지를 간략하게 언급하며 마무리할 것이다.

II. ‘동시대성’에 대한 미술사적 담론

1. 시대구분의 문제

시대구분(periodization)의 문제는 미술사적 맥락에서 컨템퍼러리 아트가 앞선 양식인 모던 아트를 어느 시점부터 역사화하며 새로운 양식을 개진한 것으로 파악하는가와 관계한다. 그런데 이러한 시대구분의 문제는 모던 아트의 수용, 발전, 쇠락의 단계가 지정학적으로, 즉 각 대륙 및 국가마다 상이할 것이기 때문에, 그것에 따라 다양한 방식으로 다뤄질 수 있을 여지가 있다는 점에 유의할 필요가 있다. 그렇지만 이차세계대전(과 뒤이은 일련의 역사적 사건)의 경험은 전례 없는 통일적인 시각에서 세계의 역사를 반추하게 했으며 그리하여 기존의 역사, 철학, 문화의 전면적 전환을 촉구하게 되었다. 이러한 맥락에서 미술계에서도 기존의 지배양식인 모던 아트로부터 새로운 미술양식, 즉 컨템퍼러리 아트로의 역사적 전환은 (비록 시간적 차이는 있을지언정) 세계 어느 지역, 어느 국가에서도 필연적이었다. 이러한 관점에서 모던 아트는 서구 근대시대의 운명과 같이 했고 비서구권의 미술 또한 대개 이러한 모던 아트의 영향으로부터 자유롭기 못했기 때문에, 우리는 일단 시대구분의 문제를 서구의 맥락에서 접근할 필요가 있다. 테리 스미스에 따르면, 컨템퍼러리 아트의 흐름은 1950년대 이후 세계사의 전개와 동시대적이다. 즉 지역적으로 모던 아트로부터 컨템퍼러리 아트로의 전환은 유럽에서는 이차세계대전 이래, 아시아와 아프리카에서는 식민지해방 이래, 라틴 아메리카에서는 반독재 혁명기 이래의 동시대(성)의 조건 속에서 전개되어왔으며, 연대기적으로 이러한 전환은 50년대에 시작되어, 60년대에 부상했고, 70년대에 경정했으며, 80년대 이래로 확고하게 되었다.⁷⁾ 컨템퍼러리 아트의 시대구분의 문제와 관련해서는 여러 미술이론가들이 논의해왔는데, 특히 피터 오스본의 분석이 주목을 끈다. 본 논문은 오스본의 논의를 중심으로 컨템퍼러리 아트의 시대구분의 문제를 검토하는 가운데, 특히 서구와 비서구의 지정학적 차이의 입장에서 이들의 논의에 여전히 내재해 있는 서구중심주의의 혐의를 염두에 두고 비판적으로 접근할 것이다. 오스본은 최근의 저작에서 시대구분의 문제에 대해 지난 수십 년간 진행된 논의를 비판적으로 종합 및 분석하고 있기 때문에, 그의 논의로부터 시작해보자. 오스본에 따르면, '컨템퍼러리 아트'는 하나의 전문용어로서 - 즉 모든 시대에 성립하는 동일한 또는 같은 시대를 의미하는 '동시대'의 미술이 아니라 역사적으로 모던 아트를 대체하고 새로운 양식적 개념에 준하는 원리에 의거해 제작된 특정한 미술만을 지칭한다는 관점에서 - 크게 세 개의 시대구분에 의해 서술될 수 있으며, 각각 그 나름의 타당성과 한계를 갖는다. 이러한 관점에서 컨템퍼러리 아트는 각각 상이한 역사적, 지리적, 정치적 맥락에 따라, 첫째 '1945년 이후 미술'(art after 1945)로서 1945년 이차세계대전 이후 미술을 지칭할 수도 있고, 둘째 '1960년대 이후 미술'(art since 1960s)로서 1960년대 이래 미술제도권 내에서의 반(反)모더니스트 아트의 흐름을 지칭할 수도 있고, 셋째 '1989년 이후 미술'(art after 1989)로서 1989년 베를린장벽

의 붕괴, 즉 냉전의 종식이후 새로운 동시대성의 미술의 흐름을 지칭할 수도 있다.⁸⁾ 그렇다면 이제 이러한 세 가지 시대구분의 특징과 문제를 차례로 검토해보자.

(1) '1945년 이후 미술'
오스본에 의하면, '1945년 이후 미술'로서의 컨템퍼러리 아트는 '동시대'나 '현재'의 시점을 최대한 확장시킬 수 있는 시대구분의 방법이다. 컨템퍼러리 아트가 용어상 모던 아트와 처음 구분되기 시작한 것이 바로 1945년 이후인 것이다. 그런데 오스본의 분석의 특징은 '1945년 이후'로서의 '컨템퍼러리 (아트)'의 의미가 동유럽과 서유럽에서 확연히 다르다는데 주목한 점이다. 동유럽에서 '컨템퍼러리'의 의미는 이데올로기적이고 정치적인 반면, 서유럽에서는 미술사적이고 연대기적이라는 것이다. 흥미로운 것은 이러한 시대구분이 제도적으로 안착되기 시작한 것은 (흔히 짐작하는 바와 같이 서유럽의 미술사에서가 아니라) 동유럽에서, 특히 모더니티와 모더니즘에 대한 소비에트의 반동에서였다는 사실이다. 예를 들어, 루카치는 1950년대에 "사회주의 리얼리즘은 '동시대 리얼리즘'(contemporary realism)이며, 그것은 사회주의의 현실이 역사적 현재를 정의했기 때문이다"라고 말했으며,⁹⁾ 바로 이러한 시각에서 1954년 옛 유고연방의 자그레브에서 일찍이 '컨템퍼러리 아트 미술관'(The City Gallery of Contemporary Art', 훗날 1998년에 'The Museum of Contemporary Art'로 개칭)이 설립되었던 것이다. 말하자면 동구권에서 모더니티는 자본주의에 내재하는 대립적인 계급형식을 은폐하기 때문에 자본주의의 역사를 이데올로기적으로 왜곡해온 것으로 간주되었고, 따라서 컨템퍼러리 아트는 정치적으로 모더니티 또는 모더니즘과 대립되는 맥락에서 등장했던 것이다. 반면 서유럽에서 '1945년 이후' 미술을 '컨템퍼러리 아트'로 간주하는 시각은 (동유럽보다) 훨씬 나중인 1980년대에 들어서야 제도화되기 시작했으며, 그것도 모더니즘과 대립되는 맥락에서라기보다는 미술사적, 연대기적 맥락에서였던 것이다. 즉 서구권에서 '1945년 이후 미술'로서의 컨템퍼러리 아트란 용어는 르네상스 바로크 신고전주의 낭만주의로 이어지는 일련의 미술사조에서 마지막에 위치한 '전전(戰前) 모던 아트'에 뒤이은 양식을 지칭하기 위해서였다. 요컨대 서구권에서 '1945년 이후 컨템퍼러리 아트'는 일차적으로 모던 아트 자체와 대립되는 용어로서가 아니라 '전전(戰前) 모던 아트'와 '전후(戰後) 모던 아트'의 양식적 구분을 위해 사용되었던 것이다. 구체적으로 이것은, 루시 스미스와 크라우스를 비롯한 여러 미술사학자들이 주장한 바와 같이, 전후(戰後) 미술이 더 이상 형식주의적, 매체 특정적인 전전(戰前) 미술과 동일시될 수 없을 만큼 미술의 개념이 확장되었고 그만큼 확장된 현재를 수용하는 '1945년 이후' 미술을 '전후 형식주의의 모더니즘'으로 재정립할 시대적, 양식적 필요성에 부응한 것이었다.¹⁰⁾ 이러한 (전전 모던 아트의 강령을 점진적으로 역사화하고 '현재의 미술'을 더 이상 초기 모더니즘의 형식성과 매체-특정성과 동일시할 수 없다는 것을 공인하는) 연대기적 구분이 과연 얼마나 정당한 것인지는 별도로 논구될 필요가 있겠지만, 어쨌든 서구권에서 '컨템퍼러리'는 - 다양한 '포

스트-형식주의'와 '포스트-미디어'의 실천이 '포스트모던'으로 재(再)개념화된 것에서 보듯이 - '모던'의 미술제도적 계승자'가 되었던 것이다.¹¹⁾ 서구권에서 볼 때, 1945년 이후, 즉 전후(戰後) 미술을 컨템퍼러리 아트의 출발점으로 규정하는 시점은 추상표현주의로 대표되는 미국의 미술이 국제적으로 헤게모니를 장악하기 시작한 해이다. 이러한 시대구분은 몇 가지 문제점을 안고 있는데, 첫째 '전후'(戰後)는 이미 끝난 것인지 아니면 (아직 끝나지 않았다면) 언제 끝날 것인지는 여전히 쟁점으로 남아 있다. 왜냐하면 (한편 아래에서 검토하게 될 '1989년 이후 미술'은 베를린장벽의 붕괴로 냉전이 종식된 것으로 보긴 하지만) 우리는 (특히 분단체제에 놓여있는 한국인에게) 신(新)냉전의 상황이 곳곳에서 돌출하는 가운데 여전히 전후(戰後) 세계의 연장에서 살고 있다고 볼 수 있기 때문이다. 둘째, 1945년이란 시대구분은 공식적으로 세계대전의 종전을 뜻한다는 의미에서 '세계적'이지만 사실상 그것은 (전후 냉전체제의 절반에 해당하는) 미국중심의 서구의 관점에 입각한 미술세계만을 지칭하는 문제를 안고 있다. 그리하여 '1945년 이후'를 기점으로 '컨템퍼러리'로 규정하는 기술방식은 아주 최근까지 '실존했던 사회주의 국가들'을 거의 반세기 동안(1945-90) 역사로부터 배제하게 되었던 것이다.¹²⁾ 또한 이러한 시대구분은 "추상의 유산에 특권을 부여하고" 이후의 미술을 이러한 조건에 따라 접근함으로써 '뒤상, 다다, 초현실주의의 개념적, 정치적 유산들' 저평가하는 경향을 낳았다. 이러한 맥락에서 우리는 과연 미술사적으로 "[1950년대, 추상표현주의와 동일한 현재에 거주하고]" 있는지, 아니면 "일차세계대전 때의 뒤상은 우리로부터 너무나 멀리 떨어져 있어서 '컨템퍼러리 아트의 범주' 밖에 있는 것인지"라고 자문하게 될 때, 우리는 (예상되는 답변을 통해) 이러한 연대기적 시대구분의 한계와 모순을 뚜렷이 직시하게 된다.¹³⁾

2) '1960년대 이후 미술'
한편 '1960년대 이후 미술'로서 컨템퍼러리 아트에 접근하는 두 번째 시대구분의 방법은 - 첫 번째 시대구분이 지정학적으로 제한적이었고 미술사적으로 이데올로기적이었다면 - 지리적으로 보다 포괄적이며 한층 미술사적 맥락에 의거한 접근방식을 취한다. 이러한 시대구분은 미술사적으로 컨템퍼러리 아트가 1960년대 초 널리 확산되던 오브제-중심적, 매체-특정적인 네오아방가르드와의 존재론적 단절로부터 시작된 것으로 간주하고, 특히 퍼포먼스, 미니멀리즘, 개념미술이 그러한 단절을 주도한 것으로 평가한다. 이러한 관점에서 오스본은 "컨템퍼러리 아트는 포스트-개념미술이다"라고 주장한다. 그런데 이러한 단절이나 파열을 기념하는 역사적 '사건'은, 비록 정치적으로 '1968'년이란 숫자에 잘 힘축되어 있지만, 경험적으로 연대를 특정할 수 있는 것이라기보다는 '60년대'로 통칭할 수 있는 성질의 것이며, 지리적으로 북미와 서유럽 뿐만 아니라 남미와 아시아를 포함한 지구의 거의 모든 지역을 휩쓴 사회적, 정치적, 문화적 급진주의들의 복잡한 결합현상이라는 것이다. '1960년대 이후 미술'이란 시대구분은 또한 북미와 유럽의 헤게모니 를 속에서 컨템퍼러리 아트가 처음으로 국제화되었던

시대였으며, 특히 일본과 남미 미술가들이 이러한 미국적 헤게모니의 국제화에 통합되었던 시대였다. 이러한 시대구분은, 비록 당시 2세계(소련, 동유럽, 중국)의 미술이 주연이라기보다는 조연으로 미술의 동시대성에 공헌한 것으로 평가되었지만, 앞선 시대구분보다 한층 광범위해졌던 것만은 분명하다. 이러한 확장 의 원인은 1960년대가 민족해방을 위한 반(反)제국주의적 투쟁과 일치하는데, 즉 그 투쟁이 서구의 각 국가에 정치적 영향을 미쳤다는데 있으며 또한 민간 항공여행과 커뮤니케이션 기술의 발달에 있었던 것이다.¹⁴⁾

오스본의 '1960년대 이후'의 시대구분 방법의 중대한 의의는 서구권에서 비로소 컨템퍼러리 아트를 모던 아트와 대립되는 양식으로 파악하는 역사적 관점에서 접근하기 시작했다는 데 있다. 구체적으로 이러한 시대구분의 방법은, '1945년 이후'의 시대구분의 방법에서 서구의 연대기적 접근방식, 즉 전전의 아방가르드와 전후의 네오아방가르드를 구분하고 후자를 컨템퍼러리 양식으로 기술하는 미술사적 구분방식을 희석시키는 가운데, 컨템퍼러리 양식을 당시 다양하게 전개되던 일련의 반(反)모더니스트 미술운동에서 찾는 접근방식에 입각하고 있다. 그런데 오스본은 전후 네오아방가르드와 1960, 70년대 부활된 역사적 아방가르드를 대립적인 양식으로 구분하는 자리에서 후자(특히 개념미술)는 형식주의 모던 아트와 존재론적으로 단절하는 방식으로 나아가지만 이 가운데 순수하게 개념적이거나 반(反)미적인 (개념)미술은 단순히 오브제나 매체를 부정하는 방식으로 발전한 나머지 동시대성을 제대로 담지하지 못했다고 비판한다. 이러한 관점에서 오스본은 '포스트 개념미술'을 - 한편 철저하게 시공간적 차원을 배제하는 반(反)미적일 수도 없고 완전히 개념적인 것을 제거하는 반(反)개념적일 수도 없다는 관점에서 개념미술의 계보를 비판적으로 수용하는 차원에서, 또한 매체나 수단을 무한히 확장시키는 포스트미디어 또는 트랜스미디어를 미술의 동시대성 조건으로 받아들이는 방식으로 - 정식화하며 컨템퍼러리 아트의 동시대성의 조건을 명시한다.¹⁵⁾ 이러한 관점에서 오스본은 포스트개념미술로서의 컨템퍼러리 아트의 기원을 1960년대에 두고 있지만 이를테면, 개념미술가들 가운데 일부(즉 조셉 코수스나 솔 르윗)는 비물질화에만 집착한 순수한 개념미술가로, 일부(즉 게하르트 리히터나 로버트 스미스슨)는 트랜스미디어에 의한 포스트개념미술가로 구분하기 때문에 - 그것의 전면적 현상은 '1989년 이후'로 파악한다.¹⁶⁾ 그런데 이러한 오스본의 관점은 두 가지 문제를 안고 있는 것으로 보인다. 첫째 오스본의 '1960년대 이후'의 시대구분은 반(反)모더니스트 관점에서 컨템퍼러리 아트의 기원을 1960년대 이래 개념미술 및 포스트개념미술의 계보로부터 추적함으로써 모던 아트 이후의 미술의 흐름을 (역사적 연속인 지 단절인지) 애매한 용어인 '포스트모던 아트'로 기술하는 기존의 미술사적 접근에 대한 새로운 대안을 제시하고 있지만, 위에서 2세계 미술을 '조연'으로 취급하는데서 보듯이 여전히 서구중심주의적 한계를 노출하고 있다. 미술계는 20세기 말자라부터 1960년대 반(反)모더니스트 운동이 서구의 '개념 미술'에서 뿐만 아니라 비서구권의 '개념주의' 미술을 통해 광범위하게 확산되어 있었음을 증시해왔기 때문이다.¹⁷⁾ 또한 오스본은

자신의 포스트개념미술의 논의를 통해, 즉 포스트개념미술로서의 컨템퍼러리 아트(서구의 개념미술이 논리적으로 '탈물질화'와 '탈미적화'에 치중함으로써 결여하게 된) '동시대성'을 담지하게 되었다고 주장하지만, 그것은 아래 '탈식민적 전환'에서 구체적으로 보게 되듯이 - 1989년 이후 동시대성의 주요 특징인 탈식민주의 담론을 적절하게 산입하지 못하고 있음에 분명하다. 이제 '1989년 이후'의 시대구분으로 눈을 돌려할 차례이다.

(3) '1989년 이후 미술'

컨템퍼러리 아트의 세 번째 시대구분은 "1989년 이후 미술"이며, 그 연대는 역사적으로 또한 상징적으로 베를린장벽의 붕괴를 의미한다. 냉전의 측면에서 1989년은 1945년의 변증법적 대척점이며 냉전의 종착점이지만, 세계정치의 측면에서 1989년은 1917년(러시아혁명)의 변증법적 대척점이다. 만약 1917 / 1989년이 세계역사에서 중대한 시대(즉 역사적 코뮤니즘의 시대)라면, 컨템퍼러리 아트는 이제 "1989년 이후 미술"로 재(再)정의되어야만 한다고 주장할 수 있을 것이다. 정치적으로 1989년은 역사적 코뮤니즘(또는 현실 사회주의)의 종말을, 독립적인 좌파정치문화의 와해를, 그리고 자본의 신자유주의적 세계화의 결정적 승리를 의미한다. 그런데 이것은 미술사적으로 1980년대 이래 제도적으로 승인된 미술의 세 가지 특징과 일치한다: (1) 아방가르드의 역사적 지평의 명백한 종결, (2) 자율적 미술의 문화산업으로서의 통합의 질적 심화, (3) 전시형식으로서의 비엔날레의 전지구화와 초국가화. 오스본에 따르면 이 가운데 가장 문제가 되는 것은 첫 번째인데, 그 이유는 아방가르드의 문제가 작품의 형식적 특징의 문제인 만큼이나 이제는 역사적 의미의 비판적 구성의 문제이기 때문이다. 이 문제는 아방가르드의 두 가지 다른 계보에, 즉 역사적 아방가르드와 네오아방가르드에 의해 한층 복잡해진다. 즉 네오아방가르드는 1940, 50년대 사회적, 경제적, 정치적 맥락으로부터 독립된 순수하고 형식적인 아방가르드 미술사의 모델을 견지하려했던 것인데, 이러한 미술사적 접근이 바로 1960년대 이래, 특히 1989년 이후 국제적으로 다양한 방식으로 도전받고 비판되었던 것이다. 한편 역사적 아방가르드는 20세기 전반(前半) 당대의 복잡한 사회적, 정치적 관점에서 현실과 미술제도를 비판하는 일정한 계보를 가졌는데, 이것이 1960, 70년대에 일련의 사회적, 정치적, 제도비판적 작품들에 의해 되살아났던 것이다.¹⁸⁾

오스본에 따르면, 이러한 역사적 아방가르드는 구체적이라기보다는 추상적인 미래에 대한 주장으로부터 역사적 지성을 이끌어내며 - 역사적 아방가르드와 네오아방가르드 사이에 매달린 채 - 현재까지 계속된다. 그럼에도 불구하고 국제적인 (특히 비엔날레나 모카류의) 미술제도는 좀처럼 이러한 컨템퍼러리 작품들을 (회고전의 형태가 아니면) 아방가르드의 역사적 맥락에서 전시하지 않는다. 그 이유가 바로 자율적 미술의 문화산업 속으로의 점진적 통합이 (비록 이것은 여전히 모순적인 과정이지만) 컨템퍼러리 작품의 제도적 구성에 역사적 시간의 의미를 부과해왔기 때문이다. 왜냐하면 이러한 통합은 상품화와 정치적 합리성에 의한 자율성의 철저한 부정은 결코 아니고, 외려 자율성 자체의 새로운 체계적

가능화, 즉 새로운 종류의 '긍정적 문화'(affirmative culture)이기 때문이다.¹⁹⁾ 이러한 새로운 자율성의 체계적 기능화(즉 이러한 새로운 미술의 '무용성'의 '유용성')는 전시형식으로서의 비엔날레의 전지구적 초국가화와 일치하며, 그것(비엔날레)의 국제적 정치와 지역적 발전의 논리 속에서의 통합과도 일치한다. 이러한 관점에서 미술은 '동시대적'이기 위해서 반성적으로 이러한 새로운 맥락을 비엔날레의 절차 속에 통합시켜야만 한다. 이렇게 볼 때, 오스본의 컨템퍼러리 아트의 세 가지 시대구분은 각각 자족적이고 경쟁적인 대안들이라기보다는 동시대성에 대해 서로 다른 초점을 갖고 있고 역사적으로 서로 다른 상호침투적 층위를 갖고 있다. 각각의 시대구분은 표면상 어떤 특수한 경우에 보다 가깝겠지만 항상 다른 두 개의 시대구분과의 관계에 의해 얼마간 매개되어 있게 된다.²⁰⁾

그렇다면 미술사적 관점에서 컨템퍼러리 아트는 언제 시작된 것으로 파악할까? 과연 이 가운데 모든 대륙, 국가를 관통하는 하나의 타당한 시대구분이 있을 수 있을까? 앞 단락의 후반부에서 오스본이 언급한 바와 같이 각각의 시대구분은 나름의 장점과 한계를 가지며 서로 보완적인 관계를 갖는 듯이 보인다. 왜냐하면 비록 서유럽, 동유럽, 라틴 아메리카, 아시아, 아프리카 등은 서로 다른 지정학적, 이데올로기적, 역사적, 문화적 배경에 따라 하나의 시대구분이 다른 두 개보다 더 타당한 듯이 보일지라도 그것은 (특히 오늘날 전지구적 상황에서) 다른 두 개의 시대구분과 완전히 무관할 수 없기 때문이다. 이렇게 볼 때, '1945년 이후'는 유럽(특히 동유럽)과 미국에서, '1960년대 이후'는 서구, 일본 및 일부 남미에서, 그리고 '1989년 이후'는 비서구 또는 3세계에서 각별한 의미를 가질 것이다. 오스본은 세 가지 시대구분의 방법에 대해 어느 하나에 특권을 부여하는 것을 거부하고 자신의 '포스트개념미술'의 관점에서 컨템퍼러리 아트가 1960년대에 시작된 것으로 볼 수 있으나 전면적으로 진행된 것은 '1989년 이후'라는 시각을 피력하고 있는 것 같다. 그렇지만 오스본의 이러한 시각은 '1989년 이후'를 컨템퍼러리 아트의 시작으로 보는 최근의 담론의 취지와 확산을 충분히 반영하지 못한 것으로 판단된다. 본 논문은 이러한 관점에서 왜 '1989년 이후'의 시대구분이 중요한지를, 특히 (오스본이 피상적으로 취급했던) 베를린장벽의 붕괴로부터 비롯된 경제적 전지구화와 미술계에서 탈식민주의 담론의 점진적 수용이 어떻게 컨템퍼러리 아트의 근본적 전환을 가져오게 되었는지를, 그리하여 미술의 탈서구화, 탈중심화, '다(多)보편주의'(pluri versalism)를 주장하게 되었는지를 논의할 것이다.

2. 왜 '1989년 이후'인가?

그렇다면 왜 '1989년 이후'인가? 컨템퍼러리 아트의 담론에서 '1989년'은 우선 획기적인 역사적 사건들이 일어난 해로, 나아가 새로운 시대의 도래를 상징하는 해로 흔히 평가받는다. 1989년은 정치적으로 독일에서 베를린장벽이 붕괴됐고 중국 베이징에서 천안문사건이 발생했고, 과학기술적으로 팀 버너스 리(Tim Berners-lee)가 웹(world wide web)을 창시한 해이다. 이러한 역사적

사건들은 동시대성의 전지구적 조건으로서 다방면에서 여러 가지 파생적 변화를 유발했다. 구체적으로 베를린장벽의 붕괴는 그간 이데올로기의 양대 축이었던 자본주의와 사회주의가 전자의 체제하에 통합되면서, 세계가 사회경제적으로 하나의 지배시스템, 즉 글로벌 자본주의와 (이것의 쌍생아인) 신자유주의 체제하에 급속도로 획일화될 것임을 예고하고 있었다. 또한 중국의 천안문사건은 이차세계대전 이후 대다수의 2, 3세계 국가에서 수립된 독재체제에 대한 항거로서 1980년대에 광범위하게 전개된 민주화운동을 상징하는데, 그것은 특히 권위주의 시대에 맞서 세계 민중들로 하여금 참여민주주의에 대한 각성을 유도하고 각 방면에서 평등의 가치에 대한 신념을 확산하는데 공헌했다. 그리고 웹의 창안과 첨단기술의 개발은 곧 인터넷, 휴대전화, 각종 SNS를 통해, 즉 온라인 네트워크와 정보시스템을 통해, 한편 글로벌 자본주의와 직접 민주주의의 확산에 각각 기여하는 가운데, 새로운 인간관계 및 교환체계를 가능케 했다. 이러한 역사적 사건들과 그 결과들은 서로 느슨하면서도 불가분으로 연결되어 진행되면서 미술계에서도 전례 없는 중대한 전환을 가져오게 되었다.

첫째, 위에서 언급한 1989년의 역사적 사건들은 미술의 '전 지구적 전환'을 가져왔다. 전지구적 전환은 무엇보다 서구중심의 미술로부터 탈서구적 미술로의 획기적 전환을 의미한다. 구체적으로 글로벌 자본주의에 의해 촉발된 '전지구화'는 피터 바이벨(Peter Weibel)의 '되쓰기'의 관점에서처럼 비서구 미술의 부상(浮上)을 촉진하였고 또한 한스 벨팅(Hans Belting)이 주장한 바와 같이 모더니스트 관점을 표방하는 '세계미술'(world art)로부터 탈모던적, 다중심적 '글로벌 아트'(global art)로의 전환을 가져왔다. 둘째, 미술계는 이러한 맥락에서 탈식민주의 담론을 받아들이며 '탈식민적 전환'을 맞게 된다. 특히 1989년은 미술사적으로 일련의 획기적인 전시회가, 이를테면, 장-뤼베르 마르탱(Jean-Hubert Martin)의 'Magiciens dela Terre,' 일리안 야네스 고도이(Lillian Llanes Godoy)와 헤라도 모스케라(Gerardo Mosquera)의 'The Third Bienal de La Habana 1989,' 라시드 아라인(Rasheed Araeen)의 'The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain' 등이 열렸던 해로서 탈식민적 전환을 상징한다. 이러한 전지구적 전환과 탈식민적 전환은 1989년 이후 컨템퍼러리 아트가 종전의 모던 아트로부터 '양식적 전환'을 가져오게 될 것임을 예견하고 있었다. 실제로 우리는 컨템퍼러리 아트의 양식이 동시대성의 조건('직접성, 동존성, 동시성')과 세력('전지구화, 불평등, 정보계')에 의거해 심미성으로부터 비판성으로, 전통적 매체로 부터 다양한 일상-, 기술-, 복합-매체로, 시각미술로부터 개념 미술 및 포스트개념미술로 전환되었음을 확인하게 된다.

(1) 전지구적 전환

컨템퍼러리 아트의 담론에서 집중적으로 논의된 것 가운데 하나는 바로 '동시대(성)'의 특징을 1989년 이후 급속도로 진행된 '전지구화'(globalization)의 현상으로 다루는 것이었다. 이러한 접근의 대표적인 사례로 2011년 조나단 해리스(Jonathan Harris)가 편

집한 Globalization and Contemporary Art와 2013년 알렉산더 덤아제(Alexander Dumbadze)와 수잔 허드슨(And Susan Hudson)이 편찬한 Contemporary Art: 1989 to the Present, 2013년 한스 벨팅(Hans Belting)과 피터 바이벨(Peter Weibel)이 공동으로 출간한 The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds 등이 있다. 위의 편집자들과 대다수의 기고자들은 전 지구화의 현상을 컨템퍼러리 아트의 출현과 발전의 핵심적 배경으로 본다. 그렇지만 전지구화에 대한 평가는 - 비록 초기인 1990년대에는 비엔날레 류(類)의 국제적인 미술전시 제도를 통해 미술의 세계화, 국제화에 크게 기여했기 때문에 대체로 환영의 기류를 보였지만 - 21세기에 들어서는 대개 부정적으로 선화했다. 이는 컨템퍼러리 아트의 담론에서 매우 중요한데, 그 이유는 컨템퍼러리 아트의 주류가 전지구화를 추종해 온 자본주의와 신자유주의 시스템으로부터 비롯되는 문제를 비판적으로 다루었기 때문이다. 전지구화가 컨템퍼러리 아트의 발전과 갖는 이러한 양면성은 다각적으로 다루어지고 평가되어 왔다. 이러한 관점에서 컨템퍼러리 아트의 '전지구적 전환'과 '글로벌아트의 출현'의 미술사적 의미를 다양한 이론가들의 논의를 통해 살펴보고자 한다.

우선 조너단 헤리스는 "전지구화"라는 용어가, 이전의 "모더니즘"이나 "르네상스"라는 용어처럼, 미술가, 미술사가, 큐레이터 등으로 구성된 미술계에서 통용되는 전문어가 되었음에 주목하고, 그것의 세 가지 요건을 분석한다. "전지구화"는 첫째, 미술계의 전문 용어로 사용될 뿐만 아니라 (미술계를 넘어) 사회 전체 구조와 관계하고, 둘째, 세계적으로 다양한 사회와 문명을 형성해온 (주로 서구로부터 기원했지만 유럽과 미국을 넘어선) 세력들을 지칭하고, 셋째, 의미론적으로 미술계 안팎에서 (비록 명확하게 설명되고 있지만) 여전히 불확실하고 최종적으로 합의된 수량을 갖고 있지 않다. 이러한 맥락에서 전지구화는 하나의 (유용하지만 시행착오적인) 분석적 개념으로서 가능하며, 세계의 여러 사회들과 민족들과 활동들을 하나의 단일한 체계 속에 점진적으로 질서화하는 실천적 개념이다. 나아가 헤리스는 여기서 "점진적"(progressive)이라는 용어의 이중적 의미를, 즉 전지구화의 점진성은 - 좋은 방향이든 나쁜 방향이든 - "확대되고" "발전하는" 것을 의미함을 분명하게 지적한다.²¹⁾

이러한 이중성은 전지구화가 '글로벌 아트'나 '비엔날레' 제도와 갖는 양면성과 긴밀하게 관계한다. 그렇다면 전지구화와 컨템퍼러리 아트의 관계는 어떠할까? 헤리스는 "만약 전지구화 연구가 부상하는 분과이고 컨템퍼러리 아트의 연구가 그것의 일부라면, 현재 컨템퍼러리 아트의 연구는 아주 어두운 방에 전등을 들고 서있는 사람과 같다"라고 주장하며, 이 양자 사이의 결합보다는 분리를 주장하는데,²²⁾ 이것은 후자가 전자에 대해 점차 능동적이고 비판적 입장에 서게 되는 맥락과 일치하는 것으로 평가될 수 있다.

한편 피터 바이벨은 "전지구화의 효과는 서로 다른 민족적, 국가적 정체성을 사이의 조우뿐만 아니라 서로 다른 문화들, 종교들, 언어들 사이의 조우가 심화되었다는 데 있다"라고 하고, 이러한 조우의 현상을 설명하기 위해 현재 제시된 두 개의 주요 가설로서,

"문명들은 만나면 충돌(clash)한다"는 헌팅턴의 주장과 "문화들의 합류"(confluence)를 희망할 수 있다는 트로야노프(Ilija Trojanow)와 호스코테(Raniit Hoskoté)의 명제를 소개한 뒤, 자신의 대안적 모델로서 "되쓰기(rewriting)" 이론을 제안한다.²³⁾ 바이벨의 되쓰기 이론은 "통합"(integration)이나 "동화"(assimilation)와 같은 진보적 민주주의적 용어들이 사실 모더니티의 논리인 "포유와 배제"라는 한 쌍의 용어에 집중되어 있다는 관찰로부터 나아간다. 바이벨에 따르면, 이러한 모더니티의 논리는 서구와 비서구의 이원론적 대립에서 전자가 후자를 배제하는 방식으로 (즉 포유는 배제가 가능할 때만 존재할 수 있기 때문에 언제나 배제를 경시하는 방식으로) 작동해왔는데, '전지구화'는 역사상 처음으로 이러한 일방적인 배제가 작동하지 않게 된 경우이다. 이를테면, 지금까지 유럽과 북아메리카가 항상 누가 자국의 국가적, 경제적, 군사적 동맹에 포함되고 배제되는가를 결정할 수 있었다면, 전지구화의 시대에는 비서구 국가들이 누가 포함되고 배제되는지를 결정하는 상황이 있음을 발견한다는 것이다. 이렇게 볼 때, 전지구화는 포유와 배제의 규칙을 서구 자신에게 적용하는 것과 관계함을 의미하며, 따라서 전 세계에 대한 서구의 일방적 지배에 의문을 제기하는 것과 관계한다.²⁴⁾

이러한 접근은 전지구화는 서구의 헤게모니의 확장이며, 따라서 근대화와 식민화의 연장이라는 기존의 추론에 반하는 것이다. 이에 대해 바이벨은 "전지구화는 한편 서구 모더니티의 결과이자 산물이지만 이러한 역사적 순간에 바로 전지구화의 주인에게서 등을 돌린다"라고 분석한다.²⁵⁾

요컨대 서구의 헤게모니는 전지구화의 시대를 맞이하여 이중으로 즉 내외적으로 위협받는다. 바이벨에 따르면, 서구의 헤게모니는 보로메오의 삼각 고리(즉 정치적으로 '국민국가' 경제적으로 '자본주의,' 문화 예술적으로 '모더니티')에 의거해 비서구를 차별적으로 배제하며 굳건히 견지되어왔는데, 이러한 서구의 헤게모니(즉 보로메오 고리)에 균열을 일으키기 위한 내적 시도가 '포스트모더니즘'이고 외적 현상이 '전지구화'라는 것이다.²⁶⁾ 전지구화의 시대에 서구 문화는 포유와 배제의 메커니즘을 독점함으로써 스스로를 지배문화에 통합 또는 종속시킴으로써, 따라서 스스로를 타자로서 소멸시킴으로써 자신의 헤게모니를 내적으로 위협하게 되었고, 반면 비서구(즉 아시아, 아프리카, 남아메리카) 민족과 문화들은 이러한 서구의 독점에 스스로를 종속시키기는커녕 외려 그 독점과 맞서 싸움으로써 스스로 누가 포유되고 배제되는가를 결정하기를 원하게 되었다는 것이다. 바이벨은 서구의 독점에 대한 바로 "이러한 [비서구의] 주장의 결과로서 새로운 시대(epoch)가 1989년 이후 시작되었는데, 그 이유는 1989년이 서구의 독점의 종말을 의미했기 때문이다"라고 말한다.²⁷⁾ 요컨대 1989년의 붕괴이후 글로벌 아트(global art)는 서구의 독점을 파괴시키는 방향으로 나아갔으며, 이러한 측면에서 그것은 새로운 (포유와 배제의) 메커니즘을 창조하게 되는데, 바이벨은 바로 이것을 "충돌"이나 '합류'라기보다는 '되쓰기'로 기술하고자 한 것이다. 바이벨의 '되쓰기'의 개념은 모든 시스템은 유한한 요소들로, 따라서 한정된 규칙들로 이루어져 있다는 가정에 의거해 있다. 이

를테면, 자연계에서 진화의 형구적 과정이 어떤 규칙들에 따르듯이, 사회체계에서 통합, 동화, 포유, 배제라는 다양한 현상들도 어떤 되쓰기의 법칙에 지배받는다. 이러한 관점에서 바이벨은 앞에서 언급한 자신의 2011년 전시 'The Global Contemporary, Art Worlds After 1989'를 통해 오늘날 전지구화의 압력 하에 어떻게 국가, 문화, 경제 시스템이, 어떻게 역사적, 민족적, 문화적 특징들이 되쓰기 되고 있는가를 예시 및 논증하려 했다. 이러한 맥락에서 바이벨은 우리는 모두 되쓰기의 시대를 경험하고 있으며, 구체적으로 전지구적 규모로 미술사의 되쓰기, 정치적, 경제적 역사의 되쓰기 등등을 경험하고 있다고 주장한다. 되쓰기의 방법은 결코 미술의 헤게모니를 창조하지 않으며, 지역과 지방을 재평가하고, 은폐된 지도와 망각된 역사를 재등장시킨다. 컨템퍼러리 아트와 컨템퍼러리 세계는 전지구적 되쓰기 프로그램의 일부이다. 우리는 이제 어떻게 인도미술이 유럽미술을, 유럽미술이 인도미술을 되쓰기 하고 있는지를, 어떻게 유럽미술이 아시아미술을, 아시아미술이 북아메리카미술을 되쓰기하고 있는지를 목격한다. 우리는 이제 미술의 새로운 지도가 만들어지고 있는 것을 목격하고 있는 것이다.²⁸⁾

한스 벨팅은, 안드레아 부덴지그와 함께 1989년 냉전의 종식이 전지구적 신(新)경제의 출현과 세계적인 비엔날레의 확산을 촉발시켰으며 결국 컨템퍼러리 아트의 지형을 영구히 바꿔놓았다고 진단한 뒤, 전지구화와 컨템퍼러리 아트의 관계를 다음과 같이 분석한다. "전지구화는 미술의 새로운 지도를 창조하는데 ... 그 지도의 특징은 ... 일백 개가 넘는 비엔날레를 위해 국제적으로 유명한 큐레이터들이 글로벌 에이전트로서 돌아다니며 항상 새로운 장소에서 국제적인 관객을 위해 국제 미술뿐만 아니라 지역 미술을 패키지로 선물(하는데 있다). 이것이 미술의 전지구화의 핵심적 성취이다 ... 전문 큐레이터들은 지역의 관객에게 글로벌 이슈를 다루는 비판적 실천으로서 미술을 촉진하는데 기여한다. 그러나 다른 한편 전지구화는 권력투쟁인데, 여기서 시장들은 결국 세계의 점진적 힘겨힘에 장애가 된다. 전지구화는 근대화와 식민화에 뿌리를 갖고 있으며, 결과적으로 [새로운 미술이 관계하는] 동시대성은 이러한 뿌리들로부터 탈출하려는 시도이다."²⁹⁾ 벨팅과 부덴지그에 따르면, 새로운 세대의 (비서구뿐만 아니라 서구) 미술가들이 미술의 국제적인 공통어(koine)로서 '동시대성'을 선언했을 때, 그것은 더 이상 모던 아트의 아방가르드를 추종하지 않을 것임을, 따라서 서구 미술의 역사적 특권으로부터의 해방과 여러 개의 미술 세계들의 공존을 합의했다. 즉 '모던'(Modern) 역사가 서구와 비서구를 분리했고 '모던 아트'가 서구의 단일한 미술세계를 구축하려했다면, 냉전의 종식과 전지구화로부터 시작된 '컨템퍼러리'(Contemporary) 시대는 세계가 복수로 이루어져 있으며 미술세계 또한 복수성을 전제하고 확인한다는 것이다.

벨팅은 구체적으로 전지구화가 어떻게 동시대(성)의 도래를 목도하게 되는지, 그리고 그것이 어떻게 '세계 미술'(world art)로부터 '글로벌 아트'(global art)로의 전환을 가져오게 되는지를 상술한다. 그는 우선 흔히 동의어로 사용되기도 하는 '세계 미술'과 '글로벌 아트'를 역사적으로 구분하는데, 전자는 한편 모더니즘을 보

원하는 예전의 개념으로서 또한 대개 서구의 박물관에서 발견되기 때문에 타자들의 미술을 지칭한다. 요컨대 '세계 미술'은 식민적 개념으로서 서구의 주류로부터 배제된 모든 시대의 (비서구) 미술을, 즉 인류의 유산을 의미했다. 반면 '글로벌 아트'는 1980년대 후반이 되어야 비로소 출현하기 시작했지만 순식간에 세계적인 미술생산으로 인정받게 되었으며, "정의상 동시대적이며 정신적으로 탈식민적이다."³⁰⁾ 이러한 관점에서 '글로벌 아트'는 한편 서구의 식민주의적 관점에서 모더니티의 경험을 결여한 모든 시대의, 모든 민족의 원시미술을 통칭하는 '세계 미술'과 엄밀히 차별되며, 또한 서구의 형식주의적 관점에서 동시대성과 관계없이 자율적인 논리에 따라 발전된 (것으로 흔히 간주되는) 초역사적인 '모던 아트'와도 명백히 구별된다. 벨팅에 의하면, 글로벌 아트는 - 모던 아트와 '세계 미술'로부터 탈피한 오늘날의 미술을 지칭함에도 불구하고 - 컨템퍼러리 아트와 동의어는 아닌 것으로 보인다. 이러한 맥락에서 벨팅은 글로벌 아트의 종대한 전시로서 장-위베르 마르탱의 1989년 'Magiciens de la Terre'를 컨템퍼러리 아트를 위한 "간주곡" 또는 "잃어버린 고리"로 다룸으로써 비서권에서 한층 본격적으로 컨템퍼러리 아트의 탈식민적 전환을 추종한 획기적인 전시로서 '3회 아바나 비엔날레'(1989) 등을 다룬 지면을 우리에게 남겨놓고 있다.³¹⁾

(2) 탈식민적 전환

1980년대 후반에 접어들게 되면 - 이차세계대전 전후로 일어난 반식민주의 운동을 토대로 1970, 80년대 사이드(Edward Said), 스피박(Gayatri Spivak), 바바(Homi K. Bhabha) 등에 의해 본격적으로 닦을 올리게 된 탈식민주의(postcolonialism)가 컨템퍼러리 아트의 발전에 종대한 영향을 미친다. 요컨대 컨템퍼러리 아트의 '동시대성'이 '1989년 이후'라는 이정표에 의해 한층 정당화될 수 있다면 그것이 다른 아닌 '탈식민적 전환'에 의해서라는 것이다. 이러한 컨템퍼러리 아트의 '탈식민적 전환'의 중요성은 - 한편 포스트모더니즘과 탈구조주의가 서구인의 시각에서 '자기-비판'의 형태로 탈(脫)모더니즘을 모색했다면 - 3세계의 관점에서 미술의 탈서구화와 탈모던화를 한층 더 밀고가려 했다는 데 있다. 이러한 탈식민적 전환은 미술사적 맥락에서 1989년에 열린 일련의 획기적인 전시회에 의해 구체화되는데, 그 뒤 이러한 경향은 모든 대륙의 주요 미술작품의 제작과 전시 및 비평에서 뚜렷이 감지되기 시작한다. 본 논문은 여기서 미술의 탈식민적 전환의 맥락에서 마르탱의 'Magiciens de la Terre'가 어떻게 주목할 가치가 있음에도 명백히 한계를 갖는지, 아라인의 'The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain'이 어떻게 작은 규모에도 의미심장한지 그리고 고도이와 모스케라의 'The Third Biennial de La Habana 1989'가 어떻게 가장 획기적이면서도 그동안 정당하게 평가받지 못했는지를 각각 간략하게 살펴본 것이다. 다만 가오밍루(高名路)의 'China/Avant-Garde'는 다소 다른 맥락에서 기획되었기 때문에 별도의 지면을 통해 그 의의를 논의하는 것이 타당할 것으로 사료된다.³²⁾

우선 장-위베르 마르탱이 1989년 파리의 퐁피두센터 등에서 기

획한 'Magiciens de la Terre' (May 18-August 14; 이하 '지구의 마법사들')는 당시 두 가지 측면에서 많은 주목과 논쟁을 불러일으켰다. 첫째 '지구의 마법사들'은 - 1984년 뉴욕 모마 (MoMA)에게 개최된 "Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern' 이 서구의 모더니스트 관점에서 기획된 (탈식민주의 시대에 열린) 식민주의 프로젝트였기 때문에 엄청난 비난을 받았던 것과는 대조적으로 - '서구 미술가들'과 '비서구 마법사들'을 동등한 조건에서 초대한 최초의 탈서구중심적, 즉 글로벌한 기획전으로 환영받았다. 마르탱은 실제로 100여명의 참여자를 거의 동일한 숫자의 서구 미술가와 원주민 마법사로 구성하고 이들의 작품을 나란히 병치하는 방식으로 전시했으며, 특히 이 전시는 심미적이고 형식적인 모던 아트를 배제하고 당시 컨템퍼러리 아트의 규준에 따라 급진적이고 독창적 작품을 현장에서 제작하도록 요청하는 참여조건에 따라 기획된 결과. '첫 번째 세계적인 컨템퍼러리 아트 전시'로서 찬양받기도 했다.³³⁾ 하지만 마르탱은 '지구의 마법사들'이 "모든 국가적, 국제적인 정치적 장치로부터 전적으로 독립된 프로젝트"이며 또한 "타자의 문명에 대해 개방적이고 수용적이지만 서구의 관점에서 작품이 선정된 것"임을 밝히고 있다.³⁴⁾ 그리하여 '지구의 마법사들'은 형식적으로 '탈식민적' 모양새를 갖추고 있었다 할지라도 1 세계와 3 세계 사이의 정치적, 문화적, 역사적 갈등의 문제를 철저히 배격했기 때문에 또한 적지 않은 비판을 받아야만 했다. 이를테면, 한 기획자는 이 전시가 "앵글로색슨의 맥락에서 컨템퍼러리 아트 시스템을 하여금 상업적, 지적으로 이전에는 금지되었던 새로운 영역들을 식민화하도록 허용한 신식민주의적 태도의 구현이다"라고 단언했다.³⁵⁾

이와 같이 '탈식민적 전환'의 관점에서 볼 때, '지구의 마법사들'의 문제는 비서구권으로부터 초대된 작가들 가운데 다수의 이를테면, 아이티의 주술사 필리도르(Wesner Philidor)가 부두교 퍼포먼스를 하는 따위의 민족적, 토속적 의식 행위나 유물제작을 수행하는 마법사 이외에도 서구 미술계에서 활동하는 동유럽, 남아메리카, 아시아 작가들 또한 다수 포함되었지만 정작 탈식민적 담론의 맥락에서 정치적, 문화적, 역사적 이슈를 다루며 작업해온 미술가들은 (라시드 아라인, 질도 메이어레스, 알프레도 자르 정도를 제외하면) 배제되었다는 사실이다. 바로 이 지점에서 우리는 라시드 아라인이 런던 헤이워드 갤러리에서 기획한 'The Other Story. Afro-Asian Artists in Post-War Britain' (November 29, 1989 February 4, 1990)을 주목해야 할 필요가 있다. 아라인은 무엇보다 1987년 3세계의 관점에서 서구미술계로부터 배제된 미술과 문화를 다루기 위해 정기간행물 Third Text를 창간한 인물이다. 그는 "아프리카/아시아 미술가들은 흔히 자신의 과거 문화전통과 관계한다고 말하지만 사실 자신의 모던(modern) 역사를 창조했으며, 한데 (전후(戰後) 영국역사의 일부인) 그들의 모던 역사가 무시되어왔다"는 사실에 주목하며, 아시아, 아프리카, 카리브 출신으로 전후 영국에서 살았거나 현재 거주하며 작업하고 있는 24명의 미술가를 초대하여 "유럽과 미국중심의 모더니즘의 배타적 강령에 대한 논쟁적 개입"의 의도로 작업 및 전시할 수 있

도록 하기 위해 'The Other Story'를 기획했다고 밝혔다.³⁶⁾ 그럼에도 불구하고 'The Other Story'는 비교적 소규모의 기획전이라는 핸디캡 외에도 지역적으로 영국에 한정되어 있었기 때문에 따라서 다양한 지역의 다수의 탈식민주의 계열의 미술가들이 배제되었기 때문에 - 제한된 영향력을 가질 수밖에 없었다.

이러한 역사적 맥락에서 1989년 쿠바 아바나에서 일리안 아네스 고도이(Lilian Ilanes Godoy)가 감독하고 헤라도 모스케라 (Gerardo Mosquera)가 기획한 'The Third Bienal de La Habana 1989' (November 1-December 31)가 특히 주목을 끈다. 그것은 진정으로 3세계의 관점에서 비서구 미술가들을 대거 초대하여 동시대의 주제를 다루게 함으로써 탈(脫)서구미술을 추동했기 때문이다. 고도이는 비엔날레의 주요 전시장소인 '위프레도 람 센터' (Centro Wilfredo Lam)의 관장이자 '3회 아바나 비엔날레'의 감독으로서 카탈로그 서문에서 "지난 50년간 동시대 시각미술을 촉진하는 기관과 재단의 숫자는 고도로 산업화된 즉 1 세계 국가들에서 현저히 증가했다. 이들은 대개 자국의 미술을 확산시키려고 했던 반면 3세계 미술은 주변화 되었고 철저히 무시되었다. 그리하여 3세계 미술은 알려지지 않게 되었고 불리한 위치에 놓이게 된 것은 놀랄만한 것이 아니다"라고 지적하며, "우리(3세계)의 동시대 미술가들의 작품을 무시하는 것은 살아 있는 문화를 - 즉 우리 민족들 사이에 존재하는 사회적, 예술적 잠재력의 결과이며, 우리 민족들의 현재와 미래의 열망을 실현한 결과로서의 문화를 - 창조할 우리의 권리를 부정하는 것이다"라고 역설한다. 고도이는 이러한 이유로 "3세계의 동시대 미술가들의 작품에 대한 이해를 증진하는 것은 관련 국가들의 미술과 문화 일반에 ... 연관된 모든 사람들에게는 하나의 도전이자 의무이다"라고 말하는데,³⁷⁾ 그것은 3세계의 문화에서 - 즉 각 민족과 문화는 독특한 방식의 혼합을 통해, 자신의 뿌리를 재확인하려는 관심과 새로운 보편주의를 향한 열망을 결합하는 가운데 - 표현의 풍부함과 다양성을 확인하고 구현하는 것이 중요하기 때문이다. 그리하여 고도이는 이러한 3세계의 문화적 열망을 와해하려는 강력한 세력들(즉 한편 산업자본주의 다국적기업, 매스미디어 등의 동질화의 시도와 또한 3세계 문화를 주변화하려는 식민주의 문화)에 맞서기 위해서, 3세계의 관점에서 3세계의 문화와 예술에 접근하는 것이 무엇보다 절실하다고 주장한다. 고도이에 따르면, 3세계는 자신이 경험하고 있는 억압과 불이익에 맞서기 위해 "새로운 국제 경제 질서"와 "새로운 정보 질서"를 위해 투쟁해야 하는 것과 동일한 방식으로 '새로운 국제 문화 질서'를 제시하고 구축하는 것이 무엇보다 필요하다. 즉 3세계 국가는 이러한 세력들과 맞서 싸움으로써 자신의 역사와 관심에 따라 (모두에게 가치 있으면서도 지역 자원을 견지하는 방식으로) 진정한 보편적 문화를 창조할 수 있다.³⁸⁾ 고도이는 이러한 관점에서 아바나 비엔날레가 진화했다고 분석한다. 나아가 모스케라는 "아바나 비엔날레는 국제적인 명성과 거대규모에도 불구하고 여전히 주변부 비엔날레로 간주된다. 요컨대 아바나 비엔날레가 1980년대 중반까지만 해도 제한적이었던 국제 미술유통의 상황을 ... 국제적으로 확대하고 주류 서열체계를 뒤바꿨던 획기적인 역할에 대해서는 거의 알려진 바가

없다"라고 불만을 토로하며, 최근 "전시연구(exhibition studies)라는 새로운 학문분과의 발전이 (아바나 비엔날레가 겪었던) '가야트리 스피박의 표현대로 - 이러한 '침묵의 여정'을 종결하기를 기대한다"라고 말한다.³⁹⁾ 모스케라는 아바나 비엔날레가 여러 가지 독특한 지정학적 상황에서 기획되었으며 그러한 맥락에서 의의를 재조명할 필요가 있음을 강조하는데,⁴⁰⁾ 그것은 쿠바가 때로 소비에트 코뮤니스트 정통파와 불화했고 때로 중국과 경쟁하면서 라틴 아메리카와 3세계의 문화적, 정치적 아젠다를 가졌던 관계로 보다 강력하게 3세계 문화들을 끌어 들일 수 있었기 때문이라는 것이다.

모스케라는 이러한 지정학적 배경이외에도 당시 쿠바정부의 진보적 기류가 초기 아바나 비엔날레의 역사적 성공에 중대한 역할을 했음을 지적한다. 쿠바정권은, 비록 비엔날레의 예술적, 문화적 폭과 중요성을 인지하지 못한 채 정치적 목적을 갖고 시작했지만, 충분히 현명하게도 그 구성 및 운영을 시각예술분야의 전문가들에게 맡겼으며 상당한 재량권을 부여했던 것이다. 이러한 맥락에서 고도이와 모스케라는 소위 '새로운 쿠바 미술'(new Cuban art) 운동을 펼칠 수 있었다. 이 운동은 구체적으로 70년대를 지배했던 이데올로기-정치적이고 보수적인 공식문화를 영구히 바꿔버렸으며, 오늘날에도 계속 이어지는 1980년대의 비판적이고, 탈(脫)모던하고, 국제적으로 개방적인 접근방식을 발전시켰다. 이러한 진보적 기류는 쿠바 미술을 혁신하는데도 결정적이었고 아바나 비엔날레의 성격을 형성하는데도 결정적이었다. 그리하여 '3회 아바나 비엔날레'는 그토록 많은 3세계(64개) 국가로부터 그토록 많은 (538명) 미술가, 큐레이터, 비평가, 학자들이 '수평적으로' 만났던 적이 결코 없었기 때문에 진정으로 '전지구적인 컨템퍼러리 아트 이벤트'로서 평가받기를 요구하게 된 것이다. 특히 아바나 비엔날레가 미술사적으로 평가받아야 하는 이유는 단순히 그 엄청난 규모 때문이 아니라 기획의 관점을 명확하게 3세계에 동으로써 오늘날 우리가 누리고 있는 컨템퍼러리 아트의 전지구적, 탈식민적 전환을 확고히 하고 있었기 때문이며, 나아가 '동시대의 주제설정'과 '지역과의 연대' 이와 관련된 '워크숍, 세미나, 토론'을 유도하는 것 등으로 '새로운 비엔날레 전시 모델'을 제시하고 있었기 때문이다.⁴¹⁾

한편 아바나 비엔날레는 몇 가지 점에서, 즉 첫째 정치적으로 1세계뿐만 아니라 2세계(동유럽과 중국)도 배제함으로써, 둘째 자국 출신의 몇몇 큐레이터들에게 전시기획을 전담시킴으로써, 셋째 1989년 냉전의 종식 이후 아이러니하게도 쿠바정권이 보수적으로 선회함으로써 점차 한계를 드러냈으며, 그 위상도 (3회 이후) 쇠락했다. 그럼에도 불구하고 '3회 아바나 비엔날레'가 컨템퍼러리 아트의 국제적, 탈식민적 전환에 미친 영향은 결코 저평가될 수 없으며, 1990년대 이래 다수의 저명한 큐레이터들에게 뚜렷하게 감지된다. 이러한 맥락에서 1997년 'The 2nd Johannesburg Biennale'와 2002년 'Documenta 11'을 기획한 오키이 엔위저(Okwui Enwezor)는 오늘날의 "탈식민적 성좌"를 "[전지구화로 인한] 복잡한 지정학적 구조와 그것의 포스트 제국주의적 변화를" 지칭하는 것으로, 즉 "제국적 담론의 해거모

니적 명령에 맞선 역사적 세력들의 교차점으로" 파악하며, 이러한 성과를 통해 확인된 것은 "탈식민적 과정들이 점진적으로 비서구 세계의 광대한 문화영역에 대한 서구의 판단의 문제점들을 부각시켜왔으며, 오늘날 많은 큐레이터들의 실천은 서구의 권위에 대한 탈식민적 비판의 직접적 반응들이다"라고 말했다.⁴²⁾ 탈식민주의 담론이 컨템퍼러리 아트의 실천과 담론에 미친 영향은 - 세계 곳곳의 미술가들이 지속적으로 서구중심주의와 제국주의적 세계관에 의해 억압되고 배제된 것들을 다루고 있는데서 확인되고 있듯이 - 지금도 계속되고 있다.⁴³⁾

(3) 양식적 전환

최근 미술전문가들 사이에 컨템퍼러리 아트에 관해 내린 주요 결론 가운데 하나는 그것이 기존의 모던 아트와 역사적으로 대립된 새로운 양식개념으로 다뤄지고 있다는 것이다.⁴⁴⁾ '모던 아트'가 단순히 시대구분을 위한 연대기적 개념이 아니라 양식적 개념으로 통용되고 있는 것과 마찬가지로 '컨템퍼러리 아트'도 단순히 시간적 개념을 넘어 새로운 양식적 개념으로, 즉 모던 아트가 모더니티(의 속성)에 의거해 모더니즘 양식으로 정식화되었듯이, 동시대성(의 특징)을 통해 양식적 개념으로 다뤄지고 있다는 것이다. 그렇다면 1989년 이후 컨템퍼러리 아트는 어떤 양식적 특징을 갖고 있을까? 우리는 여기서 미술사적으로 미술의 개념의 전환에 따라 '양식'(style)의 개념도 크게 변화해왔다는 사실에 주목해야 한다. 왜냐하면 모던 아트에서 양식이란 주로 (선, 색, 면 등의) 형식, (감정, 정서 등의) 표현, (가치론적으로) 심미성 등의 문제를 전통적 매체(즉 회화, 조각)를 통해 다루는 것과 관계하지만, 컨템퍼러리 아트에서 양식이란 우선 '동시대' 또는 '현재'의 문제를 다양한 (즉 일상, 기술, 혼합) 매체와 다양한 (즉 설치, 아카이브 등의) 전략을 통해 다루는 것과 관계하기 때문이다. 그런데 전문가들이 컨템퍼러리 아트를 모던 아트뿐만 아니라 포스트모던 아트와도 양식적으로 구별하며 논의하기 시작된 것은 21세기에 접어들어서였다. 이러한 관점에서 본 논문은 컨템퍼러리 아트의 양식적 전환의 문제를 두 가지 측면에서, 즉 테리 스미스의 '동시대성'의 분석과 피터 오스본의 '포스트개념미술'의 논의를 통해 살펴보고자 한다.

21세기 이전까지만 해도 컨템퍼러리 아트는 - 이를테면, 아서 단토(Arthur Danto)같은 영향력 있는 학자에 의해 - 탈역사적인 관점에서 다원성으로 규정되면서 정의될 수 없다는, 따라서 담론화할 수 없다는 인식이 널리 확산되었다.⁴⁵⁾ 요컨대 컨템퍼러리 아트란 지금 제작되고 있는 대다수의 미술이며, 따라서 어떤 일반적 원리에 종속되지 않는다는 것이다. 그런데 21세기에 접어들게 되면 이러한 회의론자들에 대한 반론이 제기되기 시작한다. 예를 들어, 테리 스미스는 "이러한 다원주의는 환영이다"라고 진단하며 컨템퍼러리 아트의 (정의의) 문제는 미술가들의 활동과 미술기관에 의해 이미 일관되게 답변해왔다고 말한다.⁴⁶⁾ 스미스는 물론 이러한 답변들이 단일한 형태를 갖고 있지 않기 때문에 컨템퍼러리 아트를 하나의 보편적 원리에 의해 파악될 수 있다고는 보지 않지만 몇 가지 경향들을 (구현하고 있고 따라서 그들을) 통해 접근할 수 있다고 본

다. 스미스는 첫 번째 경향을 “새로운 모던(the new modern)으로서 컨템퍼러리.” 즉 “재모던화”(Remodernization)로 서술한다. 스미스는 이러한 경향에 속하는 주요 작가로서 세라(Richard Serra), 바니(Matthew Barney) 등을 언급하고 있고, 이러한 경향을 주도한 미술기관으로서 뉴욕과 런던의 모마(MoMA), 구겐하임(Guggenheim), 디아비콘(Dia:Beacon) 등을 거론한다.⁴⁷⁾ 두 번째 경향은 ‘탈식민적 전환’이라 불리는데 이것은 탈식민주의 관점에서 2, 3, 4세계의 미술의 전면적 부상에 주목한다. 스미스는 앞 단락에서 살펴본 바와 같이 – 이러한 경향을 컨템퍼러리 아트의 주류로 평가하며 주요 작가로서 네샷(Shirin Neshat), 무어(Ayanah Moor) 등을, 그리고 주요 무대로서는 모카(MoCA), 도큐멘타(Documenta), 비엔날레 등을 언급한다.⁴⁸⁾

스미스는 다른 지면에서 세 번째 경향으로 – 위의 두 경향과는 다소 다른 노선을 추구하는 젊은 세대의 움직임에 주목한다.⁴⁹⁾ 그런데 스미스는 세 번째 경향이 비록 앞선 두 경향을 결합하는 형태를 띠고 있다고 보지만 두 번째 경향의 연장에 있다는 것을(특히 비판적인 관점을 견지하고 있다는 측면에서, 그리하여 첫 번째 경향과 거리를 두고 있다는 점에 서) 확인한다. 이러한 세 가지 흐름에 대한 스미스의 분석에서 눈에 띄는 것은 첫 번째 경향의 미술을 – ‘센세이션얼’한 것이든 ‘스펙터클러’한 것이든 – 근본적으로 ‘재모던화’로 즉 모던 아트의 연장으로 평가하고 있다는 점이다. 그리하여 스미스는 허스트(Damien Hirst), 쿤스(Jeff Koons), 세라, 바니 등으로 대표되는 첫 번째 경향의 미술을 (비록 공식적인 제도에 의해 ‘컨템퍼러리 아트’로 소개 및 전시되었지만) “후기(late) 모던 아트”로 파악하는 것이 타당할 것이라고 평가한다.⁵⁰⁾

이와 같이 컨템퍼러리 아트에 대한 회의론적, 다원주의적, 탈역사적 접근이 난무하고 있는 상황에서 스미스는 컨템퍼러리 아트에 대한 양식적, 역사적, 담론적 접근 가능성을 일찍이 간파한 주요 이론가들 가운데 한 명이다. 스미스는 컨템퍼러리 아트를 간단히 ‘동시대(성)’나 ‘현재’의 문제를 비판적으로 다루는 미술이라 규정한다. 여기서 동시대성은 지역적, 문화적으로 ‘다양한’ 동시에 ‘독특한’ 데, 이러한 의미에서 거대서사를 주창하는 모더니티와는 대립되고 또한 반(反)모더니티로 등장했지만 ‘자기 총족적 예언’으로 끝난 포스트모더니티와도 구별된다. 그 결과 컨템퍼러리 아트는 형식과 내용, 의미와 용법에서 – ‘문제 제기적이며’ 비판적이지만, 담론의 측면에서 단정적이라기보다는 ‘잠정적’이며 새로운 사유와 토의 또는 시각방식을 촉발한다.⁵¹⁾

그런 뒤 스미스는 컨템퍼러리 아트의 양식적 조건으로서 동시대성의 특징을 세 가지로, 즉 ‘직접적’(the immediate)이며, ‘동존적’(contemporaneous)이며 ‘동시적’(cotemporal)으로 서술한다. 첫째 직접성은 미술과의 직접적 조우와 즉 미술작품의 발생의 의미, 발생의 장소와 공간, 아우라, 성질, 긴장 등과 관계한다. 둘째 동존성(同存性)은 미술이 다른 장르 및 존재들과 동시에 존재함으로써 자아와 타자 사이의 공유와 구분의 문제를 통해 동시대적인 것들 사이의 끝임 없는 교섭들의 내용과 관계한다는 것이고, 셋째 동시성(同時性)은 미술이나 우리는 타자들에 의해 이미 형성된 세계에 진입하고 역사는 이러한 시간적 차이로부터 생겨나며 미술

또한 그러하다는 것이다. 그렇기 때문에 미술이나 인간은 항상 ‘동시성의 서사’를 만들 필요가 있는데, 동시성은 이와 같이 다른 시간들의 공존, 시간과의 다른 존재방식들의 공존을 의미한다.⁵²⁾ 나아가 스미스는 이러한 동시대성을 작동시키는 세 가지 세력으로, ‘전자구화’, ‘불평등’, ‘정보계’(infoscape)를 거론한다. ‘전자구화’는 문화, 시간, 자원의 주도권을 잡으려는 욕망에서 비롯되었고, ‘불평등’은 사람들, 계급들, 개인들 사이에 너무나 심화되어서 국가, 이념, 종교에 의한 통합을 위협하게 되었으며, 또한 우리는 실시간으로 모든 정보를 소통케 하는 ‘정보계’에 너무나 매몰되어 있기도 하지만 그것은 동시에 이질적인 집단들의 공존을 파열시키기도 한다.⁵³⁾ 이러한 동시대성의 특징들과 세력들은 특히 1989년 이후 모두에게 명확하게 됨으로써 (초역사적인 거대서사를 지향했던 모던 아트로부터) 동시대성의 존재론적, 시공간적 문제를 다중심적 평등의 관점에서 다루는 컨템퍼러리 아트의 양식적 전환을 추동하게 되었다.

한편 피터 오스본은 “컨템퍼러리 아트는 포스트개념미술이다”라고 선언하며 컨템퍼러리 아트의 동시대성과 양식성의 문제를 한층 정교하게 다룬다.⁵⁴⁾ 포스트개념미술이야말로 컨템퍼러리 아트의 동시대적, 양식적 성격을 특징짓는다는 것이다. 오스본은 컨템퍼러리 아트가 근본적으로 개념미술에 기반을 두고 있으면서도 개념미술의 좁은 (즉 언어적 환원이나 탈물질화의) 정의에 매달리지 않고 개념미술의 (정치적, 비판적) 가능성과 (매체나 시공간적) 잠재력을 무한 확대시키는 방향으로 전개되어왔다고 분석한 뒤, 이를 ‘포스트개념미술’로 이론화하고 이것이 컨템퍼러리 아트의 요체라고 주장한다. 오스본에 따르면, 포스트개념미술은 두 개의 대립된 철학적 담론, 즉 칸트 심미주의 그린버그를 잇는 ‘심미적 미술’과 헤겔-뒤샹-개념미술을 잇는 ‘개념적 미술’의 대립적 계보에서 후자로부터 발전된 것이다.⁵⁵⁾ 그렇다면 포스트개념미술이란 무엇이고 어떻게 그것과 컨템퍼러리 아트의 통식이 성립하는가? 오스본은 우선 지난 40여년간의 서구미술을 모더니즘으로부터 포스트모더니즘으로 전환된 것으로 기술하는 기존의 시대구분 방식에 문제를 제기한다. 그린버그의 비평적 헤게모니는 모더니즘의 미술사적 의미를 제한적인 방식으로 고정시켰으며, 그리하여 ‘포스트모던’의 미술영역은 추상주의적 모던 아트의 부정의 공간으로 개진되었기 때문에, 이러한 시대구분은 개념미술의 비평적 우위성을 확인하는데 실패하고 또한 개념미술의 포스트개념적 유산의 역사적, 비평적 중요성을 확인하는데도 실패한다. 그리하여 오스본은 (포스트모더니즘을 ‘그린버그의 모더니즘 이후의 미술’로 보는 기존의 접근 방법에 대한) 대안적 시대구분으로 “형식주의 모더니즘,” “개념미술,” “포스트개념미술”을 제시한다.⁵⁶⁾

요컨대 오스본은 미술의 개념적-포스트개념적 궤적을 다른 종류의 반(反)형식주의적 운동을 총체화하기 위한 관점으로 제시하려 했으며, 바로 이러한 궤적을 통해 컨템퍼러리 아트의 양식적 특성을 규명하려 했던 것이다. 이러한 관점에서 ‘포스트개념미술’은 개념미술의 복잡한 역사적 경험과 비평적 유산을 전제하는 가운데, 한편 매체, 형식, 양식의 측면에서 전통적인 미술사적, 비평적 범주들을 파괴하는 것과 또한 작품분석을 위한 새로운 해석적 조건들

을 제시하는 것과 관계한다. 오스본에 따르면, 개념미술의 비평적 유산은 여섯 개의 통찰들의 결합에 있으며, 그 통찰들이 집합적으로 포스트개념미술의 가능성의 조건을 구성한다.⁵⁷⁾ 오스본은 이러한 통찰들을 통해 다음과 같이 포스트개념미술을 정식화하려 한 것 같다. 포스트개념미술은 개념적인 것도 미적인 것도 완전히 제거할 수 없다는 조건을 받아들이는 가운데, 반(反)심미적인 따라서 비판적인 방식으로 역사적 현재를 동시대의 모든 가능한 매체를 활용해 다루는 미술이다. 부연하자면, 포스트개념미술은 개념적인 것과 동시에 미적인 것의 이중성과 관계함으로써 (심미적인 모더니스트에 대한) 비판성과 (시공간적으로) 동시대성을 담지한다.⁵⁸⁾ 나아가 포스트개념미술은 한편 미적인 것의 제거불가능성의 원리에 의거해 개념적인 것이 미적인 것과 결합해 새로운 가시성을 획득하는 방식으로 발전하게 되었으며, 또한 매체의 무한 확장의 원리에 의거해 소위 ‘포스트 미디어’와 ‘트렌스 미디어’의 조건을 확립했다.⁵⁹⁾ 이러한 측면에서 포스트개념미술은 특정한 유형의 미술을 위한 이름이 아니라 컨템퍼러리 아트를 위한 역사적 존재론적 조건이며 탈모더니즘의 양식적 전환의 조건이다.⁶⁰⁾

III. 결론

이상을 종합해 볼 때, 우리는 ‘1989년 이후 컨템퍼러리 아트’의 담론의 관건으로 논의한 ‘동시대성’의 의미를 다음과 같이 정리할 수 있을 것이다. 우리는 무엇보다 컨템퍼러니티, 즉 동시대성이 어떻게 모더니티와 대조되는지를 시대사적 맥락과 미술사적 맥락에서 각각 비교해볼 때 전자의 특징이 보다 선명해진다는 것을 알 수 있다. 모더니티는 신중 부르주와지가 공화주의, 자본주의, 계몽주의 등을 태동시키며 모든 전통적 (즉 봉건왕조, 가내공업, 신학의 권위 등의) 제도를 혁파하는 시대정신이었으며, 또한 미술사적으로 왕권이 관찰해왔던 아카데미 아트의 제도를 탈피하고 새로운 ‘모던 아트’의 양식을 수립하는 원동력이었다. 반면 동시대성은 이러한 모더니티가 19세기 중후반 이래 1세기가 넘도록 지배하면서 한층 강화해온 (특히 1989년 이후) 새로운 체제(즉, 글로벌 자본주의와 신자유주의)가 어떻게 결국 소수의 정치적, 경제적 엘리트들에게 유리하게 작동해왔는지, 그리하여 어떻게 ‘데모스’(demos)나 ‘다중’(multitude)이 해방적 세상을 위한 새로운 ‘정치적 주체’로서 요청되는지의 문제를 제기하고 다루는 것과 관계한다.⁶¹⁾ 이렇게 볼 때, 모더니티가 당대 철학자나 예술가로부터 새로운 시대정신으로 환영받았다면 (특히 1989년 이후 글로벌 자본주의의 지배를 선포하는) 동시대성은 동시대 철학자나 예술가로부터 비판적으로 극복되어야 할 체제로 다뤄져왔던 것이다. 이러한 시대적 맥락에서 컨템퍼러리 아트의 실천과 담론은 ‘동시대성’을 비판적으로 직시하며 일련의 혁신적 전환, 즉 전지구적, 탈식민적, 양식적 전환을 통해 미술의 탈서구화, 탈식민화, 탈중심화를 추동했던 것이다.

그렇다면 위에서 살펴본 ‘컨템퍼러리 아트와 동시대성의 연관성’에 대한 논의에는 어떤 문제가 여전히 남아 있을까? 그리고 이러한 논의와 남겨진 문제가 한국 미술계에 던지는 시사점은 무엇일

까? ‘1989년 이후 컨템퍼러리 아트’의 담론이 비록 모든 지역 및 국가에 적용될 수 있다하더라도, 각 지역 및 국가는 여전히 다소 다른 방식으로 동시대성을 체험하고 있을 것이라는 것 또한 자명하다. 그리하여 개별적 미술가들은 출신대륙 및 국가의 특수한 지정학적 조건과 역사적 경험 그리고 정치적 상황에 따라 (또한 적지 않은 경우 자신의 초국가적 경험에 따라) 다소 다른 방식으로 동시대성을 경험함으로써 각기 다양한 작업의 토대를 갖는다. 이것이 바로 컨템퍼러리 아트의 다양성, 역동성, 풍부함의 원천이며 조건이다. 그렇기 때문에 우리는 진정으로 탈중심화된 맥락에서 대륙이나 국가 마다 다소 다른 동시대성의 조건에 따라 제작된 수많은 형태의 컨템퍼러리 아트를 편견 없이 수용하고 교육할 필요가 있다. 이러한 논점들은 한국 미술계에도 여러 가지 시사점을 던져주고 있는듯하다. ‘1989년 이후 컨템퍼러리 아트’의 담론은 한국 미술인들로 하여금 무엇보다 미술사적 맥락에서 컨템퍼러리 아트에 접근할 필요가 있음을 역설하고 있는데 구체적으로 ‘동시대성’의 문제에 의거하여, 첫째 컨템퍼러리 아트가 언제부터 시작된 것으로 봐야할 것인지, 둘째 과연 한국의 컨템퍼러리 아트는 ‘탈식민적 전환’의 맥락에서 전개되어왔는지, 셋째 양식적으로 반(反)모던 아트의 운동으로서 개념미술 및 포스트개념미술의 계보를 갖고 있는지 등의 쟁점을 논의하도록 촉구한다. 이러한 쟁점을 충분히 고찰할 때 우리는 온전히 한국의 컨템퍼러리 아트의 담론을 구축해갈 수 있을 것이다.*

1) 포스트모던 아트의 역사적 맥락과 주요 쟁점에 관해서는 다음을 참조: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*(2004, 2nd Ed, 2011), eds. Hal Foster, Rosalind K. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin F. D. Buchloh, New York: Thames & Hudson, 2004.

2) 포스트모던 아트를 하나의 시대양식으로 인정하지 않는 이론가로서는 테리 스미스, 피터 오스본(Peter Osborne) 등을 들 수 있; 데 각각 다음을 참조: Terry Smith, *What Is Contemporary Art?*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009, pp. 264-271; Peter Osborne, *Anywhere Or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, New York: Verso, 2013, pp. 46-51.

3) Jean-Philippe Antoine, “The Historicity of the Contemporary is Now”, in: *Contemporary Art: 1989 to the Present*, eds. Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson, West Sussex: Wiley Blackwell, 2013, p. 28; Terry Smith, *What Is Contemporary Art?*, p. 1; Peter Osborne, *Anywhere Or Not At All*, p. 2.

4) Karl Marx and Frederick Engels, *The Communist Manifesto*(1848), New York: International Publishers, 1948, p. 12.

5) Walter Benjamin, “The Paris of the Second Empire in Baudelaire,” in: *Selected Writings*, Volume 4, eds. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003, pp. 3-92. 한편 보날레르에 의하면, 모더니티는 ‘일시적인 것(the transitory), 덧없는 것(the fugitive), 우연적인 것(the contingent)’을 의미한다(Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trans. Jonathan Mayne, London: Phaidon Press, 1964, p. 13).

6) Hans Bellmer, “From World Art to Global Art: View on a New Panorama,” in: *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, eds. Hans Bellmer, Andrea Buddensteg, and Peter Weibel,

한국·대구 현대미술의 시대구분의 문제

I. 서론

II. 컨템퍼러리 아트의 담론과 번역 문제

- 컨템퍼러리 아트의 담론이란
- 컨템퍼러리 아트의 번역 문제

III. 한국 현대미술의 시대구분의 문제와 재정립

- 한국 현대미술의 시대구분의 문제
- 한국 현대미술의 시대구분의 재정립

IV. 결론

I. 서론

21세기에 들어 미술계는 ‘1989년’을 미술사적으로 중대한 변화를 가져온 전환점으로 논의해왔는데, 이러한 논의는 컨템퍼러리 아트(Contemporary art: 이하 Ca)의 담론을 형성하는 방향으로 수렴되었다. 여기서 Ca는 에두아르 마네(Edouard Manet)부터 잭슨 폴록(Jackson Pollock)에 이르기까지 약 100년간 서구미술계를 지배해온 모던 아트(Modern art: 이하 Ma)를 미술사적으로 대체한 전문용어로 다뤄졌다. 구체적으로 Ca는 세계도처에서 1960, 70년대를 거치며 서구중심주의를 표방해온 형식적, 심미적 Ma를 거부하며 새로운 미술을 실험해온 개념주의 미술의 계보로부터 발전해왔는데 이러한 Ma로부터 Ca로의 미술사적 전환을 전지구적으로 추동한 시대사적 배경이 바로 1989년의 일련의 획기적인 사건, 즉 베를린장벽의 붕괴, 베이징의 천안문사건, 림 버너스 리(Lim Berners Lee)의 웹(world wide web)의 창시 등이었다. 본 논문은 우선 20세기 한국미술의 전개상황을 이리한1989년의 사건들과 Ca의 담론과 동연적(同延的)으로, 즉 미술사의 ‘전지구적 전환(globalturn)’의 맥락에서 파악하고 접근하는 것이 매우 중요하다고 판단한다. 예컨대, 한국에서도 1987년 민주항쟁과 1988년 올림픽개최는 정치적으로 민주주의 체도를 정착시켰고, 경제적, 문화적으로 세계무대로 본격적으로 진출하는 발판을 마련했으며, 이러한 한국의 정세변화는 미술계에서도 새로운 움직임에 주목하게 했다. 바로 이러한 시대사적, 미술사적 전환의 맥락에서 최근 영어권에서 ‘1989년 이후 Ca’를 주제로 한 전문서적이 쏟아져 나왔으며,¹⁾ 한국에서도 ‘1990년 이후’나 ‘한국 동시대미술’이란 용어가 들어간 책자가 다수 간행되었던 것이다.²⁾

이러한 1989년 전후의 시대적 격변과 (그것과 맞물려 Ma로부터 Ca로의 전지구적 전환을 공식화한) Ca의 담론은 무엇보다 한국미술계에게 ‘역사적 거리’를 확보해 주며 기존의 ‘20세기 한국미술’의 미술사적 서술방식에 대해 근본적으로 재고할 것을 촉구한

다. 이러한 촉구의 타당성은 근대화가 전면화된 이차세계대전 이후, 특히 전지구화가 구체화된 1989년 이후 어떤 국가도 어떤(정치, 사회, 경제, 문화 등의) 분야에서 단독적으로 발전할 수 없게 되었다는 사실에 의거한다. 20세기 초기에는 정치적, 사회적, 경제적 근대화(Modernization)와 철학적, 문화적, 예술적 모더니즘(Modernism)이 모든 국가에게 불가피한 시대적 요청이었듯이 또한 인류 최악의 세계대전을 초래한 세력과 궤를 같이 해온 이러한 근대화와 모더니즘에 대한 근본적 반성도 동시대의 (비록 지역에 따라 시차가 있지만)필연적인 시대적 요청이기 때문이다. 요컨대, 20세기 이래 한국미술의 전개과정도 이러한 근대화와 모더니즘의 수용과 비판의 역사적 맥락과 Ma로부터 Ca로의 전지구적인 미술사적 전환과 유기적 관계 속에서 논의될 필요가 있을 것이다. 이러한 관점에서 본 논문의 전제는 한국미술계에서 정립해온 한국 근대미술과 현대미술과 이들의 영역으로 사용해진 (K)Ma와 (K)Ca는 소위 Ca의 담론에서 정립한 Ma와 Ca의 구분방식과 어느 정도맥락을 같이해야 하고, 또한 Ca의 담론에서 구분하는 Ma와 Ca도 적절하게 국역되어야하며 나아가 이러한 Ma와 Ca의 국역도 한국 근대미술과 현대미술의 구분방식과 어느정도 일치해야 한다는 것이다.

문제는 한국미술계에서 수립한 한국 근대미술과 현대미술의 구분방식이 Ca의 담론에서 전제하는 Ma와 Ca의 구분방식과 양립하지 않는다는 데 있으며, 이것은 학술적, 제도적, 교육적으로 심각한 혼란을 초래하고 있다. 그간 한국미술계는 ‘한국근현대미술사학회’ 등을 중심으로 다수의 학자들이 지난 150년간의 한국미술을 근대미술과 현대미술로 양분하는 방식으로 서술해왔다. 한국 근대미술은 (비록 시점은 학자의 관점에 따라 다르지만) 연대기적으로 1945년 또는 1957년 이전까지, 양식적으로 서구의 인상파 계열과 추상계열의 미술로, 한국 현대미술은 연대기적으로 1945년 또는 (앵포르멜운동의 시점인) 1957년 이후 오늘날까지, 양식적으로 앵포르멜, 추상표현주의, 실험미술, 단색화와 민중미술, 심지어 포스트모더니즘 및 최근의 경향들을 모두 포괄하며, 영어로는 전자를 (K)Ma 후자를 (K)Ca로 표기해왔다.³⁾ 그리하여 이러한 한국 근대미술과 현대미술의 연기대적, 양식적 구분방식 및 영문 표기방식은 Ca의 담론에서 전제하는 Ma와 Ca의 미술사적 구분방식과 불일치하게 되는데, 문제의 핵심은 Ca의 담론에서 양식적으로 Ma로 다뤘던 앵포르멜, 추상표현주의, 모노크롬 등이 한국미술계에서는 현대미술로, 영어로 Ca로 분류되고 있다는 데 있다.⁴⁾ 이러한 분류 및 표기방식은 제도적으로 ‘현대미술사학회’(Korean Association for History of Modern Art)는 영어로 Ma, ‘현대미술학회’(Society of Contemporary Art Science)는 영어로 Ca로 표기하고 있고, 과천과 서울의 ‘국립현대미술관’(The National Museum of Modern and Contemporary Art)은 영어로 Ma와 Ca를 혼용하는 등의 혼란을 초래하게 되었다.

그리하여 한국미술계에서 현대미술이라는 용어는 Ca의 담론에서 구분하는 Ma와 Ca를 모두 포괄할 수 있고, 또한 Ma는 근대미술과 현대미술 양자 어느 쪽도 지칭할 수 있으며, 어느 쪽으로 번역될 수 있는 조커(joker)로 통용되면서 학술적, 제도적으로 혼란을

가중시켜왔다. 그렇지만 “주지하는 바와 같이 Ma와 Ca는 미술사적으로 서로 대립되는 양식이기 때문에 하나의 용어로 묶을 수가 없으며, 따라서 영어나 다른 외국어에서는 한국의 현대미술에 상응하는 용어가 없다. 그렇기 때문에 한국미술계는 이제 학술적 논의를 통해 Ma와 Ca를 구분하는 통일된 전문용어를 가질 필요가 있으며, 이는 20세기 한국미술에서 Ma에 준하는 미술양식과 Ca 계열의 미술을 미술사적으로 구분할 것을 전제한다.”⁵⁾ 물론 20세기 한국미술사를 서술하는 데는 특수한 어려움이 따를 것인데, 그것은 흔히 이원구조(즉 ‘내재발전론’과 ‘외부충격설’)나 이중구조(즉 ‘재래미술’과 ‘이식미술’)의 통합 문제에 집중되었다.⁶⁾ 그런데 이러한 특수성의 문제는 비록 충분히 고려되어야 하겠지만 식민지를 경험한 거의 모든 국가의 공통된 문제로서 어디까지나 이러한 (Ma로부터 Ca로의) 미술사적 전환의 큰 틀 속에서 논의되어야 할 것이다. 우리는 실제로 각국의 미술계가 21세기에 들어 자국의 Ca가 (1) 개념주의 미술의 계보를 바탕으로 탈(脫)모더니즘미술을 실험했고, (2) 탈구조주의와 탈식민주의 관점에 의거해 탈(脫)서구 중심적 미술을 실천했으며, 나아가 (3) 동시대성, 즉 글로벌 자본주의와 연관된 문제를 다루는 방식으로 전개해 온 것으로 담론화하고 있는 현상에 주목할 필요가 있다.⁷⁾

이러한 관점에서, 본 논문은 Ma, Ca의 담론의 맥락에서 한국 현대미술의 기점과 양식을 다음과 같이 재정립할 것을 제안한다. 한국 현대미술은 연대기적, 양식적으로 1960, 70년대 AG(Avant Garde)나 ST(Space&Time)를 비롯한 다양한 실험미술 가운데 탈(脫)Ma를 지향한 작업들로부터, 즉 1967년 《청년작가연립전》의 〈가두시위〉나 1969년 AG그룹의 김구림과 김차섭의 〈매스미디어의 유물〉 등으로 부터 시작되었고, 1980년대 ‘현실과 발언’을 중심으로 미술의 사회적, 정치적 역할을 주창한 민중미술을 거쳐, 1990년대 페미니즘을 비롯한 다양한 포스트모더니즘 미술로 확산되며 궤도에 올랐다. 물론 이와 같은 한국 현대미술의 재정립은 당연히 한국 근대미술의 재정립을, 즉 후자는 일제강점기가 시작된 1910년대부터 도입된 인상파, 후기인상파, 추상파를 거쳐 해방이후 앵포르멜, 추상표현주의, 단색화까지 포괄하며 하한선으로 단색화가 성형한 1970년대까지로 재정립할 것을 요구한다. 이러한 재정립을 위해, 본고는 우선 Ma-Ca의 담론에서 수립된 Ca와 Ma를 각각 현대미술과 근대미술로 번역할 것을 제안하고, 또한 Ma-Ca의 미술사적 전환의 맥락에 준거해 재정립된 한국 현대미술과 근대미술을 각각 (K)Ca와 (K)Ma로 영역할 것을 주장한다. 이러한 맥락에서 본고는 첫째 (I) Ca의 담론과 번역의 문제를, (1) Ca가 담론적으로 어떻게 Ma와 대립되는지, (2) 이러한 Ca를 어떻게 번역할 것인지의 문제를 통해 논의하고, 둘째 (II) 이러한 논의에 의거하여 한국 현대미술을 (1) 양식적으로 탈(脫)Ma를 지향하는 미술로 재정립하는 문제와, (2) 연대기적으로 1960년대 중후반 개념주의적 실험미술로부터 시작된 것으로 재정립하는 문제를 차례로 다룬다

II. 컨템퍼러리 아트의 담론과 번역 문제

1. 컨템퍼러리 아트의 담론이란

컨템퍼러리 아트(이하 Ca)란 무엇인가? 이 문제가 미술계에서 활발하게 논의되기 시작한 것은 21세기에 들어서인데, 그 역사적 배경은 서구중심적인 형식주의 모던 아트(이하 Ma)가 미술사적으로 1950년대를 거치며 종말을 고했다는 것을 1989년 이후 미술사의 ‘전지구적 전환’(global turn)의 맥락에서 공식화하는 데 있었다.⁸⁾ 구체적으로 Ca란 1989년 베를린장벽의 붕괴를 비롯한 일련의 획기적 사건을 통해 전지구화의 시대를 맞이하여 그야말로 전지구적으로 동시대의 문제를 다루는 방향으로 전환하게 된 미술이며, Ca의 담론이란 어떻게 Ca가 이러한 시대의 전지구적 전환과 더불어 서구중심적 미술(Ma)로부터 탈서구적, 탈모던적 미술(Ca)로 전지구적으로 전환되었는가를 이론적으로 체계화할 것인가와 관계한다. 그리하여 Ca 담론은 대체로 세 가지, 즉 (1) 개념주의 미술의 계보에 의한 미술사적 담론 (2) 탈구조주의와 동시대철학이라는 서구의 (탈근대적, 동시대적) 철학적 담론 (3) 탈식민주의와 해체식민주의라는 제3세계의 (탈서구적, 해방적) 철학적 담론에 의해 구성되어왔다. Ca는 이러한 세 가지 담론에 의해 어떻게 Ma와 대립되고 Pa와도 차별되는지를 구체화함으로써 (단순히 오늘날 제작되는 모든 미술을 총칭하는 일반적 용어가 아니라) 일정한 ‘포함’과 배제의 원리’에 의해 “우리 시대의 미술(the art of our times)”로 특충할 수 있는 미술사적 전문용어로 정착하게 된 것이다.⁹⁾ 그렇다면 Ca의 담론이 무엇인지를 좀 더 구체적으로 살펴보자.

Ca는 첫째, 미술사적으로 1960년대 이래 개념주의 미술의 계보에 따라 (서구에서는 개념미술-포스트개념미술의 계보에 따라) 기존의 형식적, 심미적 Ma를 대체하게 된다. 여기서 개념주의(Conceptualism)란, 광의로, 전지구적으로 1960년대 이래 서구 중심주의를 표방했던 Ma를 거부하고 다양한 매체와 전략을 통해 지역의 당대 미술제도나 지배제도의 문제를 비판적으로 다뤘던 미술을 통칭하며, 미술사적으로 Ma로부터 Ca로의 전환을 추동했던 실험적 미술운동의 중심에 위치했다.¹⁰⁾ 이러한 맥락에서 이론가들은 개념주의를 ‘전지구적 현상’으로 파악하며, 따라서 미술계에서 흔히 개념주의와 구분하는 서구의 개념미술(Conceptual art)을 ‘개념주의의 하나(one of conceptualisms)로 다룬다.¹¹⁾ Ca는 둘째, 서구권에서 탈구조주의(Poststructuralism)와 동시대철학(Contemporary Continental Philosophy)의 담론에 의거해 기존의 서구(이성, 남성, 백인)중심주의, 진보적 역사주의, 경제적 성장주의 등과 궤를 같이하는 모더니즘과 모더니티의 문제를, 또한 1989년 이후 전 지구적 자본주의의 지배로부터 비롯된 문제를 비판적으로 다루는 미술로 나아가게 되었다.¹²⁾ 그리하여 서구미술계는 이미 1980년대에 자신의 동시대적 문제, 즉 페미니즘, 인종주의, 성차별주의, 상업주의 등의 문제를 다루는 소위 포스트모던 아트(Pa)를 펼치고 있었다. Ca가 이러한 Pa와 구별되는 것은 후자는 (탈구조주의 담론에 의거해) 당대 서구의 특수한 문제를 다뤘다는 점에서 미술사적으로 서구에 제한된 현상이었지만 전자는 (동시대 철학에 따라) 1989년 이후 전지구적 자본주의의 출현으로 인해 그야말로 ‘전지구적 동시대성’을 담지하는 미술이 된 것이다.¹³⁾

셋째, Ca는 1980년대 후반에 이르러 비서구권(특히 인도와 남미)에서(서구의 구조주의와 탈구조주의에 대한 비판적 관점에서) 개진된 탈식민주의(Postcolonialism)와 해체식민주의(Decolonialism)의 담론을 수용하며 문화적, 예술적으로 서구중심적 모더니즘으로부터 철저히 탈피하는 미술운동으로 전개된다. 구체적으로 Ca는 한편 탈구조주의에 내재한 서구중심주의를 비판하며 한층 탈서구화와 탈모더니화를 추동하려했던 탈식민주의의 관점에서, 또한 서구근대담론과의 연결고리를 끊음으로써 새로운 주제성의 문화를 개진하려했던 해체식민주의의 담론의 맥락에서 기획된 일련의 획기적인 전시회를 통해 미술계에도 '탈식민적 전환'을 가져왔던 것이다.¹⁴⁾ 이러한 획기적 전시회가 우연찮게 1989년에 열리는데, 그들이 바로 장 위베르 마르탱(Jean Hubert Martin)의 《지구와 마법사들 Magiciens de la Terre》, 라시드 아라인(Rasheed Araeen)의 《타자의 이야기: 전후 영국의 아프리카 아시아 미술가들 The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain》, 릴리안 야네스 고도이(Lillian Llanes Godoy)와 헤라도 모스케라(Gerardo Mosquera)의 《1989년 3회 아바나 비엔날레 The Third Bienal de La Habana 1989》 등이다.¹⁵⁾ 이렇게 볼 때, Ca의 세 담론은 서구권에서도 비서구권에서도 각각 철학적으로 Ma를 뒷받침하는 구조주의와 모더니즘, 근대성(modernity)과 식민성(coloniality)을 비판하고 해체하는 데, 그리하여 미술사적으로 Ma를 역사의 뒤린으로 보내는 데 결정적으로 작동했던 것이다.

2. 컨템퍼러리 아트의 번역 문제

이러한 Ca를 어떻게 번역할 것인가? Ca의 번역 문제는 미술사적 맥락에서 Ma의 번역 문제를 필히 동반하게 된다. Ca의 번역 문제가 중요한 것은 그것이 한국미술계로 하여금 미술사적 관점에서서 20세기 한국미술에서 어떤 것이 Ma계열에, 어떤 것이 Ca계열에 속하는지를 구분하는, 즉 시대구분(periodization)의 문제를 다룰 것을 요청하기 때문이다. 그런데 문제는 한국미술계에서 현재 통용되고 있는 '현대미술'이란 용어는 마술적(魔術的) 용어로서 추상계열의 미술을 특칭하기도 하고 반(反)추상계열의 실험미술이나 개념미술을 지칭할 수도 있고, 또한 Ma를 가리키거나 Ma로 영역될 수도 있고 Ca를 가리키거나 Ca로 영역될 수도 있는 등 혼용과 난용되고 있기 때문에 학술적 용어로 부적합하다는 데 있다. 서구에서 1세기에 걸쳐 발전해온 Ma의 다양한 이즘들을 해방 전후 무차별로 수입(해)했기 때문에, 1960년대 이래 점진적으로 시작되어 1989년을 기점으로 전지구적으로 '우리 시대의 미술'로 공식화된 Ca의 실천과 담론을 또한 단기간에 수용(해)했기 때문에, 한국미술계가(즉 이들을 시차를 두고 단계적으로 도입하지 못했기 때문에) 비역사적 관점에서 Ma와 Ca를 무분별하게 다뤄도 된다는 논리는 성립하지 않으며 결코 정당화될 수도 없다.¹⁶⁾ 따라서 Ca의 번역 문제는 미술사적 관점에서 Ma로부터 Ca로의 전환 관계를 제대로 파악할 것을 전제하며, 이것은 20세기 Ma와 Ca의 미술사적 전개를 국역을 통해 수용하고 이해하는 데도,

20세기 한국미술을 미술사적으로 시대구분하는 문제나 해외미술계에 영어(Ma와 Ca)로 소개하거나 인접국가와의 교섭사를 연구하는 데도 필수적이다.¹⁷⁾

이러한 맥락에서 기존의 '현대미술'이라는 용어는 학술적 차원에서 미술사적 전문어로 재정립될 필요가 있다. 한국미술계에서 지금까지 개진된 20세기 한국미술에 대한 시대구분 방식을 종합해보면, 1910년부터 1945/1957년까지를 한국 '근대미술', 1945/1957년 이후를 한국 '동시대미술'이라 지칭하는 등 세 개의 시대구분 용어가 등장한다. 앞의 두 용어는 획계의 학술적 논쟁을 거쳐 정립된 것이지만 '현대미술'이란 용어는 '동시대미술'이란 용어의 출현으로 더욱 모호하게 되었으며, 이 양자는(아무런 학술적 논의 없이) 대개 자의적으로 구분되거나 혼용되고 있다. 이러한 상황에서 필자는 한국미술계가 '만약 1960년대 추상계열의 모더니즘 미술을 한국어 x로 지칭했다면 1990년대 탈(脫)모더니즘 계열의 미술은 x와는 다른 용어로 지칭해야 하며, 또한 만약 모더니즘 계열의 미술을 영어 y로 번역했다면 탈(脫)모더니즘 계열의 미술은 y와는 다른 용어로 번역해야 한다는 미술사적 논리를 수용해야¹⁸⁾ 하고, 따라서 '한국미술계에서 통용되고 있는 '현대미술'이란 용어는 더 이상 Ma계열의 미술(예, 추상미술)과 Ca계열의 미술(예, 개념미술)을 모두 통칭하는 용어로 사용할 수 없으며, 또한 만약 '현대미술'이란 용어를 Ma계열의 미술을 지칭하는 용어로 사용할 것이라면 Ca계열의 미술은 ('현대미술'과는) 다른 용어로 불려야 하고, 만약 '현대미술'이란 용어를 Ca계열의 미술을 특칭하는 용어로 사용할 것이라면, Ma계열의 미술은 '근대미술'로 부르는 것이 타당할 것'¹⁹⁾ 이라고 주장한 바 있다. 그런데 Ma계열의 미술을 '현대미술'로 지칭하는 것은 미술사적으로 종결된 양식이기 때문에, 따라서 의미론적으로 모순되기 때문에 부적합하다. 이러한 관점에서 필자는 Ma와 Ca를 미술사적 전환의 맥락에서 각각 근대미술과 현대미술로 번역할 것을 제안하고, 따라서 20세기 한국미술에서 양식적으로 Ma계열의 미술을 한국 근대미술, 탈(脫)Ma계열의(즉 개념주의의 계보로부터 발전한) 미술을 한국 현대미술로 재정립할 필요가 있다고 주장한다.²⁰⁾

여기서 Ca는 현대미술 이외에도 동시대미술로도 번역될 수 있는 여지가 있다. 하지만 Ca를 동시대미술로 번역하는 것은(그것이 대개 1990년대 이후 미술을 특칭하는 용어이기에) Ca의 개념주의의 미술사적 계보를 간과하는 경향이 있다. 따라서 Ca의 번역어로 동시대미술이란 용어는(그것이 1989년 이후 미술이라는 제한적 의미를 갖는 한) 현재 Ca의(각 지역에서 Ca의 미술사적 계보로서 개념주의 미술의 중요성을 광범위하게 재평가하고 있는) 연구추세로 보건데 다소 부적합해 보인다. 서 Ca의 번역어로 현대미술을 미술사적 전문용어로서 공식화하되 동시대미술을 보조용어로 활용할 것을 제안한다. 즉 Ca의 전체 역사적 계보 즉 1960년대 이후 현재까지의 개념주의 미술을 현대미술로, 1989년 이후 Ca를 특칭하는 용어로 동시대미술로 각각 번역, 사용할 것을 제안한다. 이렇게 볼 때, Ma Ca와(이들의 번역어로서의) 근대미술 현대미술의 선명한 양립구도는 Ma와 Ca를(국역을 통해) 미술사적

으로 수용하고 이해하는 데도, 나아가 한국 근대미술과 현대미술을 미술사적으로 구분하고 영어로 소개하는 데도 매우 효과적일 것이다. 관건은 한국미술계가 그간 현대미술로 지칭해왔던 앵포르멜이나 추상표현주의미술을 근대미술로 고쳐 부를 것과 Ma와 Ca를 각각 근대미술과 현대미술로 번역할 것을 요청하는 문제를 어떻게 학술적 논의를 통해 해결할 것인가에 있다.

III. 한국 현대미술의 시대구분의 문제와 재정립

Ca의 담론의 관점에서 볼 때, 한국미술계에서 학술적, 제도적으로 지금까지 통용되고 있는 한국 현대미술의 기점과 양식에 관련해서 다음과 같은 문제들이 제기될 수 있으며, 이들의 해결은 무척 긴요한 것으로 보인다. 한국 현대미술의 역사는 기전체나 편년체가 아니라 양식사로서 다루지는 한 양식의 발전 논리에 따라 기점의 문제가 결정될 것이다. 이러한 관점에서, 한국미술계는 그간 한국 현대미술의 역사가 양식적으로 추상미술(즉 유럽의 앵포르멜이나 미국의 추상표현주의)로부터 발전했으며 연대기적으로 1957년 경부터 시작된 것으로 규정해왔다. 하지만 이러한 한국현대미술사의 규정은, 비록 이경성이 1957년을 현대미술의 기점으로 규정한 이래 1980년대까지 널리 수용되었다 하더라도, 1990년대 이후(Ma와는 대립되고 Pa와도 구별되는) Ca의 본격적 전개와 2000년대에 들어 Ca 담론의 활발한 개진으로 인해 전면적으로 재고해야 할 지점에 이르렀다. 그 이유는 Ca 담론이, 앞에서 언급한 바와 같이, 1960년대 이후나 특히 1989년 이후 글로벌 자본주의의 도래 이후 어느 지역, 어느 국가의 미술도 탈Ma의 관점에서 지역적 특수성(locality)과 전지구적 보편성(globality)이 긴밀하게 연결된 문제를 다루는 방향으로 발전한 Ca의 개념주의적 계보로부터 독립적으로 서술될 수 없다는 것을 확인해주고 있기 때문이다. 그리하여 보고는 한국 현대미술의 역사가(여기서 현대미술이란 용어가 Ca의 담론의 맥락에서 Ca로 영역될 수 있고 또한 Ca의 국역으로 통용될 수 있는 방식으로) 재정립될 필요가 있다는 관점에서 한국 현대미술의 양식과 기점의 문제를 새롭게 고찰하고, 필자의 대안을 제시해보고자 한다.

1. 한국 현대미술의 시대구분의 문제

한국 현대미술의 기점과 양식의 문제와 관련된 주요 쟁점들이 최열의 최근 논문 「한국 근현대미술 기점에 관한 인식」(2011)에서 제시되어 있기 때문에 거기서부터 논의를 시작해보자.²¹⁾ 최열에 따르면, 초기 한국미술사학자들은 기전체 서술방식에 따라 '왕조 의교체'나 '정치체제의 변화'에 따라 한국근현대미술사의 기점을 규정했다. 역사학자들이 대한제국이 일본의 식민지로 전락한 1910년을 근대의 기점으로 설정한 맥락에 따라 오세창과 고유섭은 각각 근역서화징(權域書畫徵)(1928)과 「조선 고미술에 관하여」(1932)에서 1910년을 근대미술의 분기점으로 설정했으며, 그 뒤 연구자들은 이차세계대전 이전의 중전으로 한국을 비롯한 동아시아 각

국이 해방된 1945년 8월 2일을 현대의 기점으로, 또한 현대미술의 기점으로 설정해왔다.²²⁾ 해방 이후 한국미술계는(비록 몇몇 예외가 있긴 하지만)1910년부터 1945년까지 일제강점기를 한국 근대미술의 시기로 접근하는 관점을 널리 받아들였으며, 나아가 이경성이 제1회 《현대작가초대미술전》이 열린 1957년을 한국 현대미술의 기점으로 규정한 이래²³⁾ 이 또한 후학 연구자들 사이에 널리 확산되었으며 '마치 일반론'처럼 '철저히 관철'되었다.²⁴⁾ 문제의 발단은 이경성이 1957년의 전시를 '한국 현대미술의 이정표'로 설정할 때, 그것의 양식적 기준은 '앵포르멜'이었으며 그것이 '시대적인 현대'와 '정신적인 현대'로 전개된 것으로 보았다는 데 있다.²⁵⁾ 왜냐하면 이경성의 '현대미술=앵포르멜/추상표현주의=모던 아트'의 공식은 비록 당시 설득력 있는 시대적, 양식적 구분 방식처럼 받아들여졌을지라도 곧이어 1960년대부터 세계 곳곳에서 탈Ma운동이 점차 부상하게 되면서 마치 잘못 꿰어진 첫 단추 마냥 한국 현대미술의 역사서술의 문제가 혼란과 표류를 거듭하게 된 원천으로 작용했기 때문이다. 이러한 등식은 무엇보다 양식적으로 한국 근대미술과 구분해야하는 문제에 봉착한다.

이경성의 등식에 의한 한국 근대미술과 현대미술의 양식적 구분의 문제는 이중적인데, 하나는 근대미술은 인상파계열의 미술이고 현대미술은 추상미술로 구분하는 문제이고, 다른 하나는 일제강점기에 동경 유학생들(주경, 김환기, 유영국 등)에 의해 시도된 추상미술과 해방 이후 본격적으로 전개된 앵포르멜이나 추상표현주의와 구분해야 하는 문제이다. 이러한 구분방식은 미술사적 관점에서 볼 때 이중적으로 혼란과 오류를 초래했다. 그것은 전자의 경우 일본의 영향으로 구상과 추상(비구상)이라는 구분방식에 따라 인상파/후기인상파를 구상미술 또는 아카데미 아트에 귀속시켰고 후자의 경우 미셸 라곤(Michel Lagon)의 분석에 따라 몬드리안의 기하학적, 차가운 추상과 칸딘스키의 표현주의적, 뜨거운 추상으로 나누고, 전자의 기하학적 추상은 '자연 사물로부터 추론한 것으로 자연 사물의 재현의 틀을 여전히 지니고 있으므로 근대적이고, 후자의 표현적 추상은 인간내면의 순수의지를 표현한 주관의 틀을 완전히 지니는 것이므로 현대적'이라는 것이다.²⁶⁾ 문제는 전자의 경우 인상파/후기인상파의 미술사적 의미를 - 그것이 Ma의 도래를 예고하는 것으로 평가받는 한 - 간과하지 못하게 되고 후자의 경우 적어도 1980, 90년대가 되면 이러한 전전(戰前) 추상과 전



그림 1. (가두행산)경년작가연립전, 1967



그림 2. (비단우산)세 촛불이 있는 행진)경년작가연립전, 1967

후(戰後) 추상의 양식적 구분은 모두 Ma의 역사적 맥락 속에서 논의될 뿐 시대의 변화에 따른 양식적 전환의 문제로 다뤄지지 않는다는데 있다. 더구나 이경성의 구분방식은 한국 현대미술이란 용어를 앵포르멜/추상표현주의 계열의 Ma를 지칭하는 전문어로 공식화했기 때문에, 한편 인상파계열의 근대미술을 특징할 수 있는 영역(英譯)을 불가능하게 했고 또한 1960년대 이후 탈Ma를 지향한 (Pa나 Ca계열의) 미술을 위한 별도의 전문어를 창안해야 하는 난제를 맞닥뜨리게 했다.

이러한 한국 '현대미술=앵포르멜/추상표현주의'의 공식은 주지하는 바와 같이, 1960년대 초에 뜨겁게 달아올랐던 앵포르멜운동이 급격히 쇠퇴하고 1960년대 중후반에 탈(脫)앵포르멜의 기치를 앞세운 다양한 실험미술운동이 활발하게 전개됨으로써 그 한계와 모순을 노출하게 된다. 즉 한국 현대미술이란 용어의 문제는 1957년이란 기점은 거의 고정된 채²⁷⁾ 양식적으로 추후 등장하는 모든 미술운동을 무분별하게 포괄하는 방식으로 확장됨으로써 악화되었다. 요컨대, 최열이 지적한 바와 같이, 한국근대미술사학회가 2007년 한국근대미술사학회로 명칭을 변경해야 할 만큼 근대와 현대의 경계가 점차 모호해져갔고 현대미술의 하한선도 계속 무너져갔던 것이다.²⁸⁾ 구체적으로 1960년대 중후반에 이르게 되면 탈(脫)앵포르멜의 슬로건은 건 다양한 실험적 미술운동이 등장하게 된다. 예를 들어, 1967년 《청년작가연립전》의 〈가두행진〉이나 〈비닐우산과 촛불이 있는 해프닝〉, 1969년 AG(한국야방가르드협회)소속의 김구림과 김차섭의 〈매스미디어의 유물〉과 1970년대 초 이승택, 이강소, 이건용 등의 실험적 작업, 1970년 제4집단의 〈기성문화예술의 장례식〉을 비롯한 몇몇 퍼포먼스, 1970년대 SI(Space & lime) 그룹의 성능경의〈신문 1974. 6.1-6.27〉 등의 개념주의적 작업들은 (논란의 여지는 있겠지만) 확연히 탈(脫)앵포르멜, 즉 탈Ma를 지향하고 있었고,²⁹⁾ 나아가 1980년대 민중미술도 기존의 한국 근대, 현대미술의 구분방식 및 '현대미술-앵포르멜'의 등식을 비판적으로 접근하면서도,³⁰⁾ 어느 그룹이나 운동도 기존의 현대미술이라는 용어를 수정이나 거부하지 않은 채 혼용 또는 난용하고 있었다.

이렇게 볼 때, 1960, 70, 80년대를 거치며 등장한 다양한 (탈Ma를 지향한 실험적) 미술운동이 현대미술이라는 용어를 (그것이 추상계열의 Ma를 지칭한다는 근거로) 거부하지 않았던/못했던 것이 그 용어로부터 불식간에 양식적 개념을 탈각시키는 데 기여했던 것으로 보인다. 그리하여 1980, 90년대에 오게 되면 한국 미술계에서 현대미술이라는 용어는 1950, 60년대 앵포르멜과 추상표현주의, 1960, 70년대 탈(脫)앵포르멜을 지향한 실험미술과 1970년대 중후반의 단색화, 1980년대 민중미술, 심지어 1990년대 포스트모더니즘 까지도 모두 포괄하는 용어로 통용됨으로써 미술사적 전문용어로는 부적절하게 되었다. 필자는 이러한 한국 현대미술의 용어상의 문제가 무엇보다 해방이후 4, 50여년간 한국 현대미술의 담론을 주도해왔던 (이경성을 비롯한) 미술사학자 및 비평가들이 Ma와 탈Ma의 미술사적 대립구도에서 개념주의 미술(또는 개념미술)의 미술사적 전환의 계기를 제대로 인식하지 못했던 데 기인한다고 진단한다. 여기서 개념주의란 1960, 70년대

현대미술의 담론을 주도해왔던 (이경성을 비롯한) 미술사학자 및 비평가들이 Ma와 탈Ma의 미술사적 대립구도에서 개념주의 미술(또는 개념미술)의 미술사적 전환의 계기를 제대로 인식하지 못했던 데 기인한다고 진단한다. 여기서 개념주의란 1960, 70년대 세계 도처에서 형식적, 심미적 Ma를 거부하고 새로운 매체와 전략을 통해 당대의 사회적, 정치적, 문화적 문제를 다뤘던 미술운동을 통칭하며, 따라서 Ca의 미술사적 계보를 구축한 미술운동을 일컫는다.³¹⁾ 이렇게 볼 때, 우리는 20세기 한국 미술의 흐름에 대해 Ma와 Ca의 미술사적 전환에 따라 접근할 필요가 있었던 것이다. 구체적으로 (일제강점기부터 시작됨)형식적, 심미적 Ma계열의 미술, 즉 인상파/후기인상파, 야수파와 입체파 등의 전전 추상과 (해방 이후 도입된) 전후 앵포르멜, 추상표현주의, 단색화 등은 한국 근대미술로, 1960, 70년대 전개된 다양한 실험미술과 1980년대 민중미술 가운데 탈Ma를 지향했던 일군의 개념주의 미술가를 중심으로 한국 현대미술이 시작되었으며, 1990년대 포스트모더니즘이후 케도에 오른 것으로 미술사적으로 정리할 필요가 있었던 것이다.

한편 20세기 한국미술의 미술사적 서술방법의 근본적 난제는 서구미술의 굴절된 이식과정과 한국미술의 이중구조에 있는 것으로 논의되어왔다. 최열에 의하면, 한편 일제 식민체제하에 왜곡된 근대화와 근대미술의 이식과정과 해방 후 독재체제하에 굴절된 현대화와 Ma중심의 수용으로 인한 혼란하고 복잡한 역사적, 미술사적 상황이 연구자들로 하여금 '빙관상태로 복거하게' 만들었으며, 또한 20세기 한국미술사는 역사적 연속론과 단절론에 입각한 이식 미술사가 공존하는 이중구조로 인해 (특히 양자를 적절하게 통합할 수 있는 서술방법의 부재로 인해, 이식미술을 주류로 재래미술을 주변부로 서술하는 불균등의 문제를 해결할 수 있는 시대구분에 대한 회의(懷疑)로 인해) 한국근현대미술사학계가 '혼란과 표류'를 거듭할 수밖에 없었다는 것이다.³²⁾ 그런데 필자는 Ca의 담론이 20세기 한국미술의 역사적 서술체계를 재정립할 수 있는 미술사적 맥락과 이론적 틀을 제시하고 있다고 주장한다. Ca의 담론은 무엇보다 (Ma가 철저히 서구중심적인 이식미술이었다면) Ca가 (개념주의 미술의 계보에 따라 지역적 특수성과 전지구적 동시대성을 담지하는 한) 서구중심적인 미술이 아니라, 따라서 이식된 미술이 아니라 진정으로 모든 국가가 자국의 미술을 실행할 수 있게 한다. 즉 개념주의적 Ca는 기존의 Ma를 거부하거나 탈피하는 관점에서 각 지역이나 국가의 미술제도나 (대개 정치적, 사회적, 문화적) 지배제도의 문제를 다루는 미술이기 때문에, 한국 Ca의 경우 재래미술과 이식미술의 경계는 사라지고 양자는 결국 통합하게 된다. 이러한 관점에서 재래미술(즉 한국화/동양화)은 사군자, 산수, 화조, 인물 따위의 전통적(즉 비역사적, 초사회적) 소재를 탈피하고 동시대성의 문제와 관계하는 한에서만 한국 현대미술사에 편입될 수 있을 것이다.³³⁾

2. 한국 현대미술의 시대구분의 재정립

본고는 한국 현대미술의 시대구분의 재정립을 위해서 방법론적으로 Ma와 Ca의 전지구적 전환의 맥락에서 추상계열의 형식적, 심미적 Ma와 (이러한 추상계열의 Ma로부터 탈피하는 운동을 전개했던) 개념적, 비판적 Ca의 양식적 대립구도로 접근할 것이다. 그리하여 20세기 이후 현재까지 한국미술의 흐름에서 Ma계열에 속하는 것을 근대미술, Ca계열에 준하는 것을 현대미술로 시대구분할 것을 제안한다. 구체적으로 한국 근대미술은 양식적으로 일제강점기부터 시작된 모든 형식주의계열의 Ma, 즉 인상파/후기인상파, 야수파, 입체파, 기하학적/표현적 추상, 앵포르멜, 추상표현주의, 옵티컬 아트, 단색화 등을 포함하고, 연대기적으로 1910년대 고회통의 양화(洋畵)부터 시작하여 1970년대 단색화까지 이어진 것으로, 한국 현대미술은 양식적으로 1960, 70년대 명백히 탈앵포르멜(즉 탈Ma)의 기치 아래 전개된 청년작가연립회, AG, ST 등의 실험미술(가운데 특히 개념주의적 작업을 중심으로 시작되었고, 1980년대 민중미술을 거쳐 1990년대 포스트모더니즘에 이르러 케도에 올랐으며, 연대기적으로 1967년 《청년작가연립전》의 〈가두행진〉과 〈비닐우산과 촛불이 있는 해프닝〉 등으로부터 시작된 것으로 재정립할 것을 제안한다. 필자는 이러한 재정립을 위한 관건이 해방 이후 한국미술의 흐름에서 어떻게 개념주의 미술의 미술사적 계보를 구성할 것인가에 있다고 보고, 이를 위해 첫째, 1960, 70년대 실험미술, 둘째, 1980년대 민중미술, 셋째, 1990년대 포스트모더니즘 미술을 차례로 검토하고자 한다. 이러한 개념주의의 미술사적 계보에 의한 재정립의 시도는 (물론 다소 문제와 논란을 수반하겠지만) Ma Ca의 담론과

양립하는 방식으로 한국 근대미술과 현대미술의 미술사적 체계를 수립하기 위해서는 불가피하다. 그렇다면 필자가 왜 한국 현대미술이 양식적, 연대기적으로 1960년대 중후반부터 1970년대 초중반까지 전개된 (김미경이 총총하여 불렀던) 실험미술로부터 시작된 것으로 보는지를 구체적으로 살펴보자. 필자는 한국 현대미술의 기점의 기준을 언제부터 기준의 지배 양식인 앵포르멜/추상표현주의를 거부하는 미술운동을 펼치기 시작했는가에 두고자 했으며, 이러한 기준에 부합하는 첫 번째 주요 작업이 바로 1967년 12월 11일 오전 서울시에서 거행된 《청년작가연립전》의 집단적 〈가두행진〉이다. 그들은 기성미술계를 비판하는 다양한 피켓, 즉 '추상이후의 작품', '행동하는 화가', '좌상파(坐像派) 국전', '생활 속의 작품', '현대화하는 대중과 친하다', '국가발전은 적극적 예술의 정책에서', '현대미술관이

없는 한국', '4억의 도박 국립종합박물관' 등을 들고 시위함으로써 개념(주의)미술 특유의 제도비판적 프로젝트를 실행했다.³⁴⁾ 《청년작가연립전》은 서울 뒤 한국 최초의 해프닝 (비닐우산과 촛불이 있는 해프닝)을 포함한 일련의 해프닝, 설치 및 관객참여 작업을 선보였으며, 이듬해 여성미술가 정강자의 〈투명풍선과 누드〉(1968)와 강국진, 정강자, 정찬승 등이 참여한 〈한강변의 타살〉(1968) 등의 해프닝 작업으로 이어졌다. 이러한 (탈Ma를 지향한) 실험미술은 AG(1969-1975)와 SI(1969-1981), 제4집단 등의 그룹 활동을 통해 - 구체적으로 AG의 김구림과 김차섭의 매일아트 〈매스미디어의 유물〉(1969)은 미디어와 미술계의 권력 문제를 다뤘으며,³⁵⁾ 이강소의 설치작업 〈여백〉(1971)과 이건용의 이벤트 〈이리 오나라〉(1975)는 당시 권위주의사회에 대한 개념적 작품이고, 제4집단의 〈기성문화예술의 장례식〉(1970)은 제도비판적 퍼포먼스였으며, ST의 성능경의 신문작업 〈신문 1974. 6.1-6.27〉(1974)은 언론검열의 문제를 비판적으로 다룸으로써³⁶⁾ - 한국 현대미술의 초석을 다진 것으로 평가할 수 있다.³⁷⁾

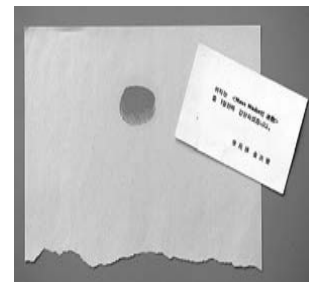


그림4. 김구림 & 김차섭 (매스미디어의 유물) 1969



그림5. 이강소(여백) 1971

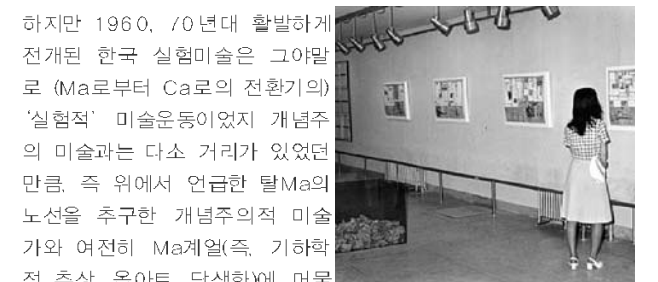


그림6. 성능경(신문 1974. 6.1-6.27) 1974

그러나 1960, 70년대 활발하게 전개된 한국 실험미술은 그야말로 (Ma로부터 Ca로의 전환기의) '실험적' 미술운동이었지 개념주의 미술과는 다소 거리가 있었던 만큼, 즉 위에서 언급한 탈Ma의 노선을 추구한 개념주의적 미술가와 여전히 Ma계열(즉, 기하학적 추상, 옵아트, 단색화)에 머물렀던 미술가들이 혼재했던 만큼 그것의 미술사적 의의는 제한적일 수밖에 없었다. 이러한 맥락에서 1980년대 민중미술의 출현은 돋보이는데, 그것은 민중미술이 형식주의의 모더니즘을 전면적으로 부정하고 현실사회에 개입하는 미술운동을 조직적으로 펼쳤기 때문이다. 성완경은 "민중미술이 개념주의의 차원을 다양한 방식으로, 즉 미술과 일상의 경계를 교란하고 미술제도를 공격하고 미술제작과 상품생산 체계의 연계를 거부하는 방식으로 통합했다"라고 말하며 민중미술과 개념주의의 연계성을 설파한 바 있으며,³⁸⁾ 이러한 관점에서 1999년 뉴욕 퀸즈미술관(The Queens Museum of Art)에서 열린 획기적인 전시 《전지구적 개념주의: 기원점들,

1950-1980년대 Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s)에 초대받아 SI의 성능경의 신문작업과 김용민 의 〈마루〉(1975), 민중미술의 박불동의 〈악몽 1, 2, 3〉연작 (1985), 김용태의 〈동두천 사진관의 기념사진들〉(1984), 최병수의 〈이한열의 장례행렬〉(1984) 등의 작품으로 한국색션을 기획했다.³⁹⁾ 이러한 맥락에서 윤범모는 "자생성, 독자성, 창의성, 대중과의 소통, 미술 민주화 등 다양한 각도에서 민중미술운동은 한국 현대미술의 진정한 출발점으로 의미부여할 수 있다"고 주장했다.⁴⁰⁾ 그리하여 민중미술은 Ma와의 대립구도의 측면에서 1960, 70년대 실험미술보다 한층 선명한 태도를 관철하며 1980년대 한국 현대미술의 주류가 될 수 있었던 것이다.

그런데 Ca의 개념주의적 계보의 관점에 따를 때, 한국 현대미술이 완전히 궤도에 오르기 시작한 것은 1990년대에 들어서였다고 봐야 할 것이다. 그것은 1960, 70년대 한국 실험미술은 Ma성향의 미술가와 탈Ma지향의 미술가가 혼재했고 후자가운데 일부는 추후 Ma로 회귀했던 만큼 한계가 있었고, 1980년대 민중미술의 경우도 성완경도 인정하고 있듯이, 내용적 성공에 비해 반예술 또는 개념주의미술의 다양한 형식을 수용하는 데 한계가 있었기 때문이다.⁴¹⁾ 요컨대, 한국 현대미술이 '1989년 이후 Ca'와 궤를 같이 하게 된 것은 바로 1990년 전후, 즉 1987년 민주항쟁과 1988년 서울올림픽을 통해 정치적 민주화와 예술문화의 세계화라는 시

대의 변화에 힘입어 내적, 외적 외연을 비약적으로 확대하면서였다.⁴²⁾ 한국 현대미술의 양적, 질적 확장은 서구에서 페미니즘 미술가들이 1980년대 Pa를 주도했던 것과 유사하게, 여성주의 미술운동에 의해 촉발되었다. 한국 여성주의 미술은 1985년에 결성된 '시월모임'의 첫 전시 《반에서 하나로》(1986)로부터 시작되어, 1987년 '여성미술연구회'의 《여성과 현실》과 1988년 '또 하나의 문화'의 《우리 붓물을 트자》로 활성화되었고, 1990년대에는 '30캐럿'의 일련의 여성주의 전시들과 《팔뚝들의 행진》(1999)으로 발전하며 1990년대 한국 현대미술의 굵은 띠를 형성했다.⁴³⁾ 한국 현대미술이 1990년대에 궤도에 올랐다는 것은 (이러한 여성주의 미술의 부상과 더불어) 첫째, 유지엄, 서브클럽, 진달래 등의 신세대 소그룹의 활동과 대안공간의 활성화, 둘째, 일련의 디아스포라 미술가들(즉, 박이소, 강익중 등 유학파 작가와 차희경, 민영순 등 한국계 미국작가)의 등장에 의한 다문화주의 인증주의, 탈식민주의 담론의 촉발, 셋째, 제도적으로 1995년 제1회 광주비엔날레와 베니스비엔날레 한국관의 개관과 비엔날레 미술가 및 기획자들의 등장으로 실증된다.⁴⁴⁾ 이상에서와 같이 본고는 한국 현대미술의 궤도를 1960년대부터 1990년대까지 탈Ma를 지향한 개념주의의 계보를 통해 개략적으로 그려보았다. 그렇다면 이러한 한국 현대미술의 기점과 양식의 재정립이 왜 필요한지, 어떤 강점이 있는지, 아울러 남겨진 문제는



그림8 박이소(이그조틱 마이노리티 우리열탈), 1990

무엇인지를 간략하게 다뤄보자. 이러한 재정립은 무엇보다 이제 한국 현대미술이 무엇인지를 (어떻게 한국 근대미술과 대비되고, 어떻게 Ca의 담론과 양립하는지를) 말할 수 있게 됨으로써 비로소 20세기 한국미술에 대한 미술사적 접근의 일관성을 부여할 수 있게 되고, 학술적, 제도적, 교육적으로 혼란을 막을 수 있게 될 것이다. 한국미술계가 학술적으로 근대미술(Ma)과 현대미술(Ca)을 전문적 용어로 위와 같이 재정립하게 되면, 그것은 우선 한국 현대미술의 (영역을 통한) 해외 소개나 Ca 담론의 (국역에 의한) 국내 소개를 원활하게 할 수 있게 되고, 교육적으로 미술학도들에게 현대미술/Ca에 대한 올바른 교과내용을 제공할 수 있으며, 제도적으로 해외 주요 국가에서처럼 한국도 모마(MoMA)와 모카(MoCA)로 분리 운영함으로써 시민들도 어떻게 근대미술(Ma)과 현대미술(Ca)이 미술사적으로 구분되는지를 알 수 있게 될 것이다.⁴⁵⁾ 그리하여 만약 이러한 한국 근대미술과 현대미술의 재정립이 Ma와 Ca의 미술사적 전개에 의해 정당화될 수 있다면, 이제 남겨진 과제는 무엇일까? 그것은 아마도 한국 현대미술의 개념주의적 계보의 관점에서 1960, 70년대 실험미술, 1980년대 민중미술, 1990년대 포스트모더니즘 미술이 각각 어떤 미술사적 의외의 한계를 갖는지를 규명하는 문제에 집중될 것으로 보인다. 이를테면, 한국 실험미술의 미술사적 의의를 재조명할 필요가 있다는 김미경의 주장이나⁴⁶⁾ 민중미술을 '한국 현대미술의 진정한 출발점'으로 보는 윤범모의 주장은⁴⁷⁾ 바로 본고의 관점에서 재평가될 수 있을 것이다.

IV. 결론

역사란 언제나 현재의 관점에서 다시 쓰이게 (될 여지가 있기) 마련이며, 미술의 역사도 당연히 예외일 수가 없다. 특히 20세기 한국미술의 역사에서처럼 격변기를 거쳐 왔을 때는 그것의 전개과정을 충분한 시간적 거리를 두고 돌아켜 볼 때 무엇이 중요하게 기록될 가치가 있고 무엇이 주변부로 밀려나게 될 것인지가 한층 선명해지게 된다. 필자는 한국 근대미술과 현대미술의 시대구분의 문제가 바로 이 경우에 해당된다고 본다. 해방 이후 일찍이 이경성을 필두로 한 미술전문가들이 한국 현대미술의 이정표를 1957년경 시작된 앵포르멜운동에 세웠을 때 이러한 '현대미술=앵포르멜'의 동식이 그 당시 그럴듯한 현실로 받아들여졌고 또한 형식주의 Ma계열의 미술을 현대미술로 지칭하고 번역했던 것도 어쩔 수

없는 선택이었을 것이다. 하지만 세계 도처에서 1960, 70년대 탈Ma운동이 전개된 이래, 나아가 1980, 90년대 Pa가 확산된 뒤에도 한국미술계가 기존의 '모던 아트=현대미술'의 통식에 의문을 제기하고 '모던 아트-근대미술'로 수정하지 못하고 있는 것은 Ma로부터 Ca로의 미술사적 전환이 1960, 70년대에 시작되어 1990년대에 공식화되었다는 것을, 즉 Ma가 Ca에 의해 미술사적으로 대체되었다는 것을 아직 명료하게 인식하지 못하고 있다는 것을 방증한다. 말하자면, 해방 후 한국미술사의 경우 Ma가 지배했던 시기의 미술사 서술방식과 탈Ma 또는 Ca 시기의 서술방식은 판이하게 다를 수밖에 없으며, 그것은 미술에 대한 관점이 근본적으로 달라졌기 때문이다. 위에서 언급한 '현재의 관점'이란 다른 아닌 Ca의 관점이며, 본고는 바로 이러한 Ca의 관점에서 20세기 한국미술 가운데 Ma 계열의 미술은 근대미술로, 탈Ma, 즉 Ca 계열의 미술은 현대미술로 재편할 것을 제안했던 것이다. 한국미술계가 현재 중대한 문제로 인식하고 시급히 해결해야 할 것은 오랫동안 (Ma와 Ca를 모두 또는 어느 쪽도 지칭할 수 있는 조커로) 난용되어오고 있는 현대미술이라는 용어를 미술사적 전문 용어로 정립하는 일이다. 이러한 용어의 정립 문제는 바로 한국 현대미술의 시대구분의 재편의 문제와 맞닿아 있는데 여기서 관건은 다른 아닌 Ca의 담론을, 즉 Ma와 Ca의 전지구적 전환의 맥락과 Ca의 개념주의적 계보를 충분히 통찰하고 수용 하는 데 있다. 이러한 관점에서 한국미술계는 우선 Ma와 Ca 양자 모두에 대한 오해와 편견을 불식시킬 필요가 있다. 20세기 전반기에는 근대문명의 물결 속에 당대의 지배양식인 서구의 형식적, 심미적 Ma를 모든 국가가 무조건적으로 받아들여야 했다면, 20세기 후반에는 탈근대문명의 흐름 속에 서구와 비서구 미술계가 모두 동시대 양식인 개념적, 비판적 Ca를 적극적으로 수용하며 21세기 자국의 미술사이자 글로벌한 미술사를 써내려 가고 있었는데, 한국미술도 결코 예외가 될 수는 없다. 여기서 유념해야 할 것은 20세기 한국 미술에서 Ma계열의 미술은 서구로부터 유입된 서구양식임에도 불구하고 종종 한국화(韓國化)된 한국미술로 인식되고 있다는 점이고, Ca계열의 미술은 탈서구적인, 탈모던한 미술임에도 불구하고 흔히 서구 또는 외래 미술로 오인되고 있다는 점이다. 요컨대, 현대미술/Ca는 무엇보다 서구의 미술도, 외래의 미술도 아니며 그간 불식간에 매몰되어 왔던 서구중심적인 초역사적, 비사회적 Ma로부터 벗어나 이제 (서구든 비서구든) 모든 국 가는 자국의 동시대 문제를 다루는 방식으로 자국의 미술을 실행할 것을 촉구한다는 사 실이다.

한국미술계는 현대미술이란 용어를 둘러싼 문제를 해결하기 위해, 이러한 용어 문제와 불가분으로 연결된 한국 현대미술의 시대구분의 문제를 다루기 위해, 무엇보다 역사적 관점에서 오늘날 미술이 어디에 와있는지를 정확하게 직시해야 한다. 그것이 바로 Ma와 Ca의 미술사적, 전지구적 전환의 맥락을 통찰하는 일이며, 그때만이 20세기 이래 한국미술의 역사를 근대미술(Ma)과 현대미술(Ca)의 시대구분에 의해 적절하게 서술할 수 있게 될 것이다. 이러한 Ca의 역사적 관점에서 우리가 해야 할 첫 번째 과제는 한국미술 계에서 여전히 통용되고 있는 '모던 아트=앵포르멜=현대

미술'이라는 공식을 해빙 이후 한국미술사의 '잘못 꿰어진 첫 단추'로 인식하고 그것의 전면적 수정을, 즉 모던 아트는 근대미술, 컨템퍼러리 아트는 현대미술 꿰어진 첫 단추'로 인식하고 그것의 전면적 수정을, 즉 모던 아트는 근대미술, 컨템퍼러리 아트는 현대미술로 재편하는 문제를 논의해야 한다는 것이다. 우리는 이제 Ca의 담론에 동참하여 현대미술/Ca는 - 흔히 한스 벨팅(Hans Belting)의 '미술사의 종말'이나 아서 단토(Arthur Danto)의 '미술의 종말'의 주장에 기대어⁴⁸⁾ - 무엇이든 가 능한 그런 미술이 아니라, 비록 형성과정에 있지만 유연한 담론의 형태로 자신을 규정해 가는, 즉 일정하게 자신의 '포함과 배제의 원리'에 의거해 (즉 형식적, 심미적 Ma를 배제하고 개념적, 비판적 미술을 포함하며) '우리 시대의 미술'을 만들어가는 미술이라는 것을 공인할 필요가 있다. 한국미술계는 - Ma와 Ca의 미술사적 전환의 담론과 한국 근대미술과 현대미술의 서술방식이 어느 정도 양립해야 한다는 것을 인정하는 한 - 이제 기존의 한국 현대미술의 용어사용 및 서술방식의 오류를 직시하고 어떻게 그것을 수정하고 재정립할 것인가를 본격적으로 논의해야 할 것이다.

1) Terry Smith, et al., eds., *Anomalies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (Durham: Duke University Press, 2008); Terry Smith, *What Is Contemporary Art?* (Chicago: University of Chicago Press, 2009); Jonathan Harris, ed., *Globalization and Contemporary Art* (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011); Hans Belting, et al., eds., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2013); Alexander Dumbadze and Susan Hudson, eds., *Contemporary Art: 1989 to the Present* (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013).

2) 김대희 외 역음, *동시대 한국미술의 지형*(학고재, 2009); 김해진, 90년대 한국 미술에 포스트모더니즘: 동시대미술의 기원을 찾아서(한신문학, 2015); 윤민서 역 지음, *한국농시대미술: 1990년 이후*(사회평론아카데미, 2017); 민이정, *한국 농시대 미술 1998-2009*(미미시스, 2018).

3) Kim Youngna, *Modern and Contemporary Art in Korea*, trans. Diana Fuchs Evans (Seoul: Hollym, 2005).

4) Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2013).

5) 김기수, *이렇게 '컨템퍼러리 아트'를 번역할 것인가?*, *서양미술사학회보* 48(2018), p. 2-3.

6) 최영, *한국 근현대미술 기점에 관한 인식*, *한국근현대미술학회* 20(2011), pp. 9-22.

7) 서구 이외의 동유럽, 남아메리카, 아시아, 아프리카 지역의 이러한 Ca의 연구동향에 대해서는 다음을 참조: IRWIN, ed., *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe* (London: Alterall, 2005); Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin, TX: The University of Texas Press, 2007); Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art* (Cambridge: The MIT Press, 2011); Reiko Tomii, *Radicalism in the Wilderness: International Contemporaneity and 1950s Art in Japan* (Cambridge: The MIT Press, 2016); Annie L. Coombes, et al., eds., *Authentic/Lx-Centric: Conceptualism in Contemporary African Art* (Ithaca, NY: Forum for African Arts, 2002).

디지털 시대의 회화: David Joselit 회화의 재구성 Reassembling of Painting

미술비평 김미형

1. 회화의 죽음, 애도 이후의 존재 방식.

뉴 밀레니엄을 앞 둔 시점에서 세상의 애도광들은 여러 종류의 죽음을 예고했다. 장 프랑스와 리오타르는 이데올로기의 죽음을, 다니엘 벨은 산업사회의 종말을, 보드리야르는 실재의 죽음을, 롤랑 바르트는 저자의 죽음을, 그리고 미술 비평에서는 모더니즘 회화의 죽음을 진단했다.¹⁾ 더글라스 크림프가 “회화의 종말”을 얘기할 때에도 모노크롬 회화는 60년 이상을 미술사의 실제로 존재했으며, 애드 라인하르트의 올블랙 페인팅과 로버트 라이먼의 백색 페인팅, 다니엘 부렝의 스트라이프 페인팅은 “누구라도 만들 수 있는 최후의 페인팅”으로 아무 것에도 오염되지 않는 순수성을 보존한 회화로, 미술관의 벽면이 아닌 길거리까지 확장할 수 있는 그림의 징표로 살아있었다.²⁾ 크림프를 비롯한 비평가론가들의 세계관에 영향을 준 인물은 뒤상과 벤야민이다. 뒤상의 모형은 화가의 손과 망막에 의존하는 미술에 대한 경멸과 부정에서 비롯되었고, 벤야민은 기술복제 시대의 예술에 대한 숙고였다. 회화의 종언에 관한 논쟁은 과도한 설정이었고 다분히 정치적이라는 인상을 벗어나기 힘들다. 진지했던 포스트모던 논쟁에 비해 80년대 미술 상황과 무관했으며, 역설적이지만 미술시장의 성공으로 인한 ‘회화의 귀환’이라는 언론의 자극적인 헤드라인도 기억해야 한다.

이 논쟁의 배경에는 그린버그의 미학적 잔재를 처분하려는 의도도 포함되었다. 마르크스 레닌주의가 목표로 하는 계급과 특권에 대한 철폐, 뒤상과 급진적 페미니즘에서처럼 예술가의 천재성 신화를 향한 풍자와 조롱도 있었다. 작가의 죽음, 실재의 죽음을 불려 들었지만 정작 페인팅의 죽음은 아트저널 지면에서나 등장했다. 죽음의 선언은 쉬웠으나 입증은 힘들었다. 오히려 순수하게 창작된 예술이 이제는 더 이상 남아있지 않다는 인정과 더불어 포스트모던 미술에서 차용과 전유 전략appropriation은 우월적 지위를 확보했다.

데이비드 조슬릿David Joselit은 1986년 보스턴의 ICA에서 엘리

자베스 서스먼(Elizabeth Sussman, 토마스 크로우와 함께 [엔드 게임Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture, 1986]을 기획했다. 전시도록에는 이브 알랭 브아의 「페인팅: 애도의 임무Painting: The task of Mourning」가 실렸다. 20여년이 지난 시점에서 조슬릿은 회화의 죽음은 모던 페인팅의 죽음이었으며 이브 알랭은 게임의 종료를 선언하고 새로운 게임의 탄생과 규칙을 말하고 싶었던 것은 아닐까 라는 반문을 제시한다.³⁾ 80년대 널리 유행하던 롤랑 바르트의 ‘저자의 죽음’은 또 다른 저자, ‘독자의 탄생’으로 읽히고 해석된다. 게임의 “새로운 규칙”은 작가와 독자의 위치를 바꾸는 변위 개념처럼 새로운 회화적 치환과 코드화를 허용했다. 그래서 차용과 전유의 방법은 포스트모던 회화와 긴밀하게 결합하여 새로운 규칙의 범주에 손쉽게 자리잡았다.

아서 단토는 음악에서 작곡자-연주자의 관계가 무제한의 해석과 연주 가능성 내포하는 것처럼 바르트의 저자 독자의 관계를 작가-비평가의 관계로 치환할 수 있다고 본다. 회화의 죽음은 비평의 힘에 무제한적인 힘을 실어주어 무한대의 해석이 가능한 차원의 문을 열게 될지도 모른다고 한다.⁴⁾ 조슬릿은 모던 페인팅의 가치는 음악의 악보처럼 작품의 의미와 가치를 저장하는 무제한적인 잠재력에 있다고 본다. 페인팅의 존재론적 가치가 미처 실현되지 못한 미래성futurity에 있기 때문에 회화의 지평을 단기적인 목적과 의미 분석으로만 파악하는 방법들과는 구분할 필요가 있다.⁵⁾ 어쩌면 모든 회화의 지각과 체험에는 관람자의 평생이 걸릴 수도 있다. 페인팅에 내재하는 시각적 자극과 정서는 결코 소진되지 않는 금고와 같아 말과 체험으로 환원되지 않고 고갈되지 않는다, 미니멀리즘에서 사물이 놓인 공간에 관계하는 관람자의 체험이 사물과 사물의 성질 보다 중요하다. 그런데 회화는 미니멀리즘의 현존성과 다른, 일종의 ‘가상의 공간’을 제공한다. 이 공간은 현상학적 체험이 가능한 세계와 가상계의 중간지대를 차지한다고 할 수 있다. 가상의 공간을 회화의 잠재성과 미래성이 점유한다.

회화가 보유한 잠재적 에너지는 소비의 총량을 초과하기 때문에 유예된 체험을 위한 저장소가 되고 거대한 축적을 위한 시간성을 지닌다. 모던 페인팅의 선구자, 세잔은 관찰자의 분산된 시선을 통해 시간을 표지하고 드러내려고 했다. 표면에 이미 존재하는 시간의 표지 위에 감각을 형태로 이동시키는 고통스러운 과정을 첨가하는 매 순간, 화가는 그 결정을 의심하는 과정을 거친다. 메를로퐁티가 ‘세잔의 의심’이라고 부르던 과정이다.⁶⁾ 모던 페인팅에서 이 의심은 생산자(화가)에서 관람자로 지각과 체험이 이동하면서 그 어떤 캔버스도 쉽게 이해되거나 단순한 이미지로 파악되지 않았으며 완성된 사건으로 끝날 수 없었다. 미술관이나 갤러리의 방문자들은 한 번에 시각적, 정서적 감상을 끝내기 보다 회화의 잠재적 에너지를 활영하거나 녹화한다. 모던 페인팅은 화면에 시간을 드러내고 저장하면서 회화적 긴장이 여전히 표면에 남아 있다. 회화적 표시가 표면에 저장됨과 동시에 언제나라도 시각적으로 드러날 수 있기 때문이다.

페인팅은 미술의 역사에서 특권적이고 우월적인 매체로 인식되었다. 디지털 기반의 대량 이미지 생산시대에도 이미지의 생산과 소비를 축적하고 순환하기에 유리한 매체이다. 이미지의 축적을 음악의 악보와 같은 역할로 본다면 미래의 가능성을 위한 기록과 지시가 된다. 1%를 위한 폐쇄적이고 불평등한 형식의 축적이 아니라면 이런 개방적이고 민주적인 형식에 반대할 이유가 있을 지 모르겠다. 세잔의 의심이 시간을 드러내기 위한 회화의 생산과 지각의 문제였다면 21세기 초반 이미지의 생산과 순환의 문제는 “뒤상의 의심”이라 부를 수도 있다.⁷⁾ 이제 회화의 질문은 캔버스 위에 형태와 물감을 어디에 놓을 것인가 보다 이미지가 어디로 갈 것인가에 있다. 뒤상의 의심은 예술작품이 세계로 진입할 때 시작된다. 이런 불안정성은 예술작품이 세계로 진입하면서 어떻게 행동하고 움직일 지 예측하고 조율한다. 페인팅의 시각적 고유성이 디지털 공간으로 순환하면서 차원이 이동하는 방식이다. 뒤상은 레디메이드를 특정한 시기에 다시 되돌아오는 광대부로 이해했다. 그래서 뒤상의 의심은 추측과 투자의 형식이다. 조슬릿은 지금의 회화를 “어김없이 시간을 표시하고, 저장하고, 악보화하고, 미래를 위한 추측과 투자를 하는” 존재로 정의한다.⁸⁾

2. 회화는 스스로를 어떻게 극복하는가: 네트워크 시대, 이미지의 순환

디지털 네트워크로 세계가 재편된 지금, 모더니스트들의 질문에 합류하며 다시 묻게 된다. 회화는 어떻게 규범주의 기호학적인 난제와 역사적 아빙가르드의 비-대상적 유토피아 건설을 의미 있게 만들 것인가? 레디메이드의 빌건, 모노크롬 페인팅의 빌생과 융선, 떨어뜨리고, 붓고, 얼룩지게 하는 회화적 제스처 기술들의 연쇄적인 실험을 통해 물질로서 페인팅의 지위는 확고하고 분명해졌는가? 60년대 팝아트의 전유, 80년대 픽처 제너레이션의 회화의 복귀에서 보았듯이 기계복제가 가능한 시대의 도전과 소명을 회화는 어떻게 해결하는가? 모든 질문들은 개별 질문으로 독립되어 있지 않고 사라진 것은 결코 아니다. 오히려 새로운 질문을 통해 재공식화 하면서 강조점이 이동하였을 뿐이다.⁹⁾

페인팅은 제작과 전시, 분배라는 네트워크의 관계로 존재한다. 독일 쾰른의 작가, 마르틴 키펜베르거는 1990년대 초, 네트워크를 시각화하는 회화적 실험들을 진행하고 있었다. 키펜베르거와 그의 작업실 동료들은 인간 행위자로 구성된 네트워크로¹⁰⁾ 회화적 이미지와 가상 세계, 어느 한 쪽도 약화시키지 않고 회화의 문제를 통합하려 했다. 지난 수 십년 동안 페인팅을 네트워크의 세계로 진입, 순환하게 하는 시도들은 모두 모더니즘에 뿌리를 두고 있다. 조슬릿은 네트워크 페인팅의 순환을 몇 가지 포맷과 코드로 제시한다. 키펜베르거의 작업실 동료였던 유타 괴더Jutta Koether는 (Lux Interior)(2009) (I, I) 전시를 통해 페인팅과 네트워크의 관계에 대한 지적인 해답을 제시했다. 여기서 페인팅은 퍼포먼스, 설치, 캔버스의 존재가 주목받기 위한 구심점 역할을 한다. (Hot Rod 푸생을 따라서)(2009XF?)는 니콜라스 푸생의 (피라모스와

티스베가 있는 풍경Landscape with Pyramus and Thisbe)(1651)에서 영감을 받아 확신에 찬 구성과 해석을 동반한 회화적 제스처로 발전시킨 작품이다. 전시에서는 세계의 강연과 퍼포먼스도 같이 진행되었는데 괴더는 캔버스를 대화 상대로 보고 캔버스와 대화하는 행위와 함께 페인팅의 현존감을 드러내기 위해 자신의 몸을 페인팅이 놓인 환경에 적극적으로 사용했다. 네트워크에 대한 괴더의 접근법은 네트워크를 시각적으로 표현하기 보다 네트워크 세계 내부를 구성하는 대상(객체)을 행동으로 보여준다. 조슬릿은 페인팅과 네트워크의 관계를 설명하는 두 개념으로 “경로passage”와 “이행성transitivity”을 제시한다. “transitivity”의 사전적 정의는 대상을 매개로 하는 행위이다. 경로는 네트워크 세계에서 대상-객체의 지위를 나타내는 개념으로 한 장소에서 다른 장소로의 이동, 이런 맥락에서 저런 맥락으로 연속되는 번역행위가 순환하는 것을 의미한다.¹¹⁾ (Lux Interior)에서 괴더는 두 개의 축으로 이행성을 설계한다. 먼저 푸생의 작품을 재현한 페인팅에서 보인 붓질은 시간을 드러내고 표시하는 경로를 표현한다. 매체로서 페인팅은 시간을 축으로 하면서 또 다른 축인 동시대적 경로와 합류한다. 동시대의 축은 문화적 기호의 산물로서 페인팅의 존재를 사회적 네트워크로 이동하게 한다. 괴더의 동시대 축과의 접촉은 무대에 오르는 유명 인사의 모습, 디스코텍의 조명, 세계의 강연을 통해 페인팅의 정점을 이끌어내는 진행자의 모습으로 나타난다.

트랜지티브 페인팅은 캔버스 내부의 경로와 외부에서 캔버스로 가는 경로를 보유하고 유예하는 능력으로 정의할 수 있다. 이행의 관점에서 보면, 1990년대 이후 페인팅은 모더니스트들이 주장한 부정의 뒷에 빠지지 않고 “제도비판institutional critique”의 기능을 수행할 수 있게 된다. 스테판 프리나Stephen Prina는 1988년부터 (우아한 시체: 마네 회화의 모든 것Exquisite Corpse: The Complete Painting of Manet)(F.3) 프로젝트를 지속하고 있다. 마네의 556점 회화를 시각적 기표visual index로 재현한 석판 인쇄물을 자신이 직접 그린 세피아색 모노크롬 드로잉 옆에 전시했다. 석판 인쇄는 마네 작품과 동일한 사이즈, 포맷으로 제작되었지만 원작의 목록, 분류, 위치를 기반으로 빈 칸으로 처리되어 시각적으로는 그리드 형태를 띤다. “사람들은 내 작업에서 마네 그림의 이미지를 찾으려고 애쓴다. 이미지에서 이미지의 재현이 나의 관심은 아니다. 나의 관심은 마네의 노동과 나의 노동에 있다.” 또한 프리나는 “마네 프로젝트에 (우아한 시체The Exquisite Corpse)라고 이름 붙인 이유는 마네의 몸과 나의 몸이 관계하는 노동을 통해 예술의 실체를 온전하게 이해하기 위해서이다”라고 분명히 말한다.¹²⁾

괴더에게 “페인팅”이 퍼포먼스, 설치, 캔버스에 형상회화를 재현하는 제스처였다면, 프리나에게 “페인팅”은 작품목록, 작품 그 자체로 작가의 드로잉과 서로 교차하고 사이즈를 포맷하는 대상, 대상의 지시성이 불가능한 표식처럼 보인다. 둘의 프로젝트에는 공유되는 것이 있다. 페인팅에서 이행적 경로를 거쳐 사회적 네트워크

로 넘어가거나 네트워크에서 출발하여 다시 페인팅으로 돌아가는 양상이 바로 그 지점이다. 이제 이행적 행위를 드러내는 페인팅은 널리 통용되는 유행이 되었다. 페인팅과 비평의 결정적인 난제였던 물산화, 상품화의 비난에서 빠져나올 길을 제시했기 때문이다.¹³⁾ 개인 및 기관 컬렉터 모두에게 전시를 위한 최고의 편의와 더불어 특권적 지위를 가지는 회화라는 매체에 가해지는 비난에는 상품성의 문제를 내재적으로 지니고 있었다. 또한 “물산화”라는 용어에는 네트워크 안에서 영원히 대상/객체의 순환으로 갇혀버릴 거라는 의미를 내포하고 있다. 페인팅은 거래 대금을 지불한 대가로 정지상태가 되어 벽에 걸리거나 수장고에 보내져 특정한 사회관계로 영원히 동결된다. 이에 반해 트랜지티브 페인팅은 회화의 형식과 구조를 재창조한다. 회화라는 대상이 네트워크에 진입하기 위한 목적으로 다시 개발되고 있다. 수장고와 같은 장소적 특성과 이동이 저조한 곳에서부터 무한히 빠른 속도로 움직이는 곳까지 물질적 순환의 속도와 조건에 따라 그 상태를 달리 하고 순환의 조건에 종속한다. 무상이 유타 괴더의 작품에 불시착할 수도 있고 스티븐 프리라가 마네의 작품 목록을 장악할 수도 있다.

다다Dada의 다이어그램 드로잉diagram drawing을 소환해 보자. 프란시스 피카비아의 드로잉(F.4)은 대상에 대한 안정적인 재현을 방해하고 더 나아가 물화의 정지를 가능하게 한다. 이행성-“대상을 건너뛰는 행위가 나타내는 표현성”-의 정의를 다시 기억해 보면 이행성과 도해성 사이의 긴밀한 관계를 예상할 수 있다. 다이어그램은 하나의 구성요소에서 다른 구성으로 이동하는 경로 passage에 최적의 공간을 제공했기 때문이다. 트랜지티브 페인팅의 최근의 모습은 다다의 다이어그램을 동시대적 배를 양상으로 수정, 보완된다. 다른 사례들도 많지만 에이미 실먼Amy Sillmann (F.5)과 토마스 에게레Thomas Eggerer(F..6)의 페인팅을 예로 들자면 형상적 요소(에이미 실먼은 직접 그린 드로잉, 에게레의 경우, 잡지나 책에서 찾은 사진적 모티브)들은 제스처라는 매개의 장으로 사라진다. 일괄스럽거나 절망적인 분위기를 불문하고 형상은 순수한 경로 속으로 분해된다. 형상의 파편들이 여기저기 불쑥 끼어들어 마치 추상화의 과정을 보는 듯하고 문화적 생성물을 디지털 네트워크의 번역작업으로 코딩하는 과정과도 흡사하게 느껴진다. 이행성이란 번역의 형식과 같다. 페인팅이 네트워크 세계로 진입하면 무한대의 위치바꿈-전 위dislocation, 파편화fragmentation, 약화degradation를 경험한다. 30여년 전 키펜베르거의 제안은 프레임의 조건들로부터 회화가 고립되거나 격리될 수 없다는 것이었다. 이렇게 페인팅은 스스로를 극복하고 있다. Painting is beside itself.¹⁴⁾

3. 회화의 재구성Reassembling Painting ¹⁵⁾

3-1 시간의 이동 경로와 픽처 Passage and Picture

페인트의 표시가 물리적 힘의 이동 경로를 따라 캔버스에 기록된다. 이런 궤도를 따라다 보면 회화는 모방적 재현론을 벗어나게

된다. 사이 톰블리Cy Twombly는 “회화에서 표현된 각각의 선들은 그것들을 물질로 만드는 하나의 사건이다”¹⁶⁾라고 말했다. 선들의 물질화를 가능하게 하는 사건이란 무엇일까? 마르셀 뒤샹의 1912년 회화작품, 〈처녀에서 신부로The Passage, from Virgin to Bride〉(F.7)는 이런 사건에 대한 알레고리를 드러낸다. 〈The Passage〉는 처녀에서 신부로 변모해 가는 과정에서 일어나는 일들에 대한 비판적 문제제기이다. 이 작품은 순결한 존재(처녀)가 남자들 사이에서 성적 교환을 나눔으로써 대상화(신부)되는 과정을 보여준다.¹⁷⁾ 뒤샹의 회화에는 처녀나 신부를 모방적으로 재현하지 않는다. 스티치 자국이 드러나고 울퉁불퉁하면서 강렬한 표면은 대상이 객체화 되는 이행의 과정을 보여준다. 가늘고 길게 절단된 면들이 겹쳐지고 제한된 스펙트럼의 색으로 표현되었지만 안정적인 대상의 묘사로는 진행되지 않는다. 오히려 예상치 못한 효과와 언제라도 발생할 수 있는 유기적이고 지속적인 형태들로 구성되어 있다. 시작이나 끝이 없이 순수하게 상대성만으로 회화를 구성했다. 다시 말하자면 시간의 이동 경로만으로 회화를 완성했다.

이런 시간의 흐름과 경과의 연출이라는 관점으로 모든 페인팅의 역사를 다시 써야할 지도 모른다. 인상주의에서부터 회화는 정신적인 것을 탐구하고 재현해 왔다. 회화의 자국이나 화가의 제스처가 주체와 객체 사이의 공간, 사람과 사물 사이의 공간을 어떻게 차지하는가를 통해서 탐색한다. 모더니즘 회화에 대한 철학적이고 역사적인 연구는 이런 관계를 재구성하는 것이었다. 리처드 쉬프Richard Shiff는 인상주의 회화를 통해 이런 관점을 보다 명확히 한다. “인상impression은 자아에 대한 주관적 지식과 세계에 대한 객관적 지식을 발아하게 하는 존재이며 주체/객체의 구분과 식별에 선행하여 존재한다.”¹⁸⁾

인상은 외부 세계에 대한 시각적 기록과 주관적 기질의 반응을 동시에 기록하고 저장하는 예금과 같다. 모더니즘 예술가들은 다중의 가능성을 탐색했다. 순수한 주관적 표현부터 정교하게 다듬어진 객관적이고 형식적인 시스템이라는 두 지점의 기술을 맞추고 조절하면서 주관적인 특징(subjective marks)이라고 명명할 수 있는 용어를 만들어 내기도 했다. 열정적이고 충동적인 작가, 바실 칸딘스키와 내면을 일관성 있는 비-대상적인 조형언어로 구사하는 몬드리안을 비교 고찰해 보자. 칸딘스키는 화가의 주관적 감정을 고무하면서 판독 가능한 의미론의 새로운 회화를 만들기 위해 색의 의미를 특정하고 분화하였으며, 색의 주관적 확장이 주도하는 회화적 공간을 창조했다. 몬드리안은 아주 잘 계획된 꼼꼼하고 치밀한 제작과정을 거치지만 회화적 화면의 구성은 직관적 배치를 통해 이루어졌다. 결국 두 사람은 각자의 방식대로 주관적이면서 객관적인, 객관적이면서 주관적인 특징을 가지고 작업했다고 할 수 있다. 유기적인 차별성(칸딘스키)에 방점을 두느냐, 표준적인 형태(몬드리안)에 방점을 둘 것인가의 차이라고 할 수 있다. 그들이 강조점을 어디에 두었던 간에 추상을 연상시키는 작업을 한 모더니즘 예술가들은 물감의 이동과 경로the passage of paint를 통해 주체와 객체의 화해를 위해 노력했다.

회화적 자국과 표시painterly mark는 모더니즘 예술에서 주체 객체의 근본적인 재분배에 적극적으로 참여한다. 바로 이 점에서 역사적 아빙가르드 미술의 위대한 발명- 레디메이드 콜라주, 모노크롬-가운데 하나로 대접받아야 한다. 뒤샹의 레디메이드, 제철용 삽에 새겨진 〈부러진 팔에 앞서In Advance of Broken Arm〉(1915)에서 보듯이, 일상의 물건이 작가의 주관적 의도에 의해 선택되고 지명되어 예술작품이 되었다.¹⁹⁾ 상품과 미학적 노동의 연대가 회화와 조각을 만드는 것보다 더욱 명백한 예술적 변별력을 확보했다는 말이다. 한편, 콜라주의 경우 상품화한 기호들, 사진 이미지 또는 문자 이미지가 회화의 구성요소를 대체하고 때로는 포토 몽타주 형식으로 재편성된다. 1912년 피카소의 파피에르 콜라주(F..8)는 새로운 것의 창안이라고 하기 보다 수집하고 재배열한 이미지로 구성된 미학적 노동의 산물들이다.²⁰⁾ 마지막 발명으로 단일한 색으로 화면을 가득 채우는 모노크롬 페인팅은 소비재의 일종으로 보이기도 하지만, 회화의 모방적 기능과 표현적 기능을 배제하면서 레디메이드의 전복 형식을 보여준다. 알렉산더 로드첸코는 삼면화로 구성된 〈순수 레드 순수 옐로우, 순수 블루〉(1921)에서 아무런 묘사 없이 삼원색으로 구성된 세 개의 화면을 보여줄 뿐이다. 여기서 예술적 노동은 개념적이고 회화는 관습 또는 담론의 장이 되며 작가는 이런 주제들을 시각화 해야 한다.

레디메이드 콜라주, 모노크롬은 예술가의 노동을 재구성한다. 레디메이드는 예술가의 선택을, 콜라주는 전유한 재료를 배열하는 행위에 특별한 우선권을, 모노크롬은 최소한의 필수 요소라는 의미에서 회화를 다시 생각하게 한다. 이들의 미학적 실천 행위들은 수공적 노동을 대체하거나 차단하기 때문에 회화적 제스처-가장 손에 의존하는 예술적 방법-가 찾기 어렵다는 점이 놀랍지는 않다. 반면, 모더니즘 회화에서 물질을 통한 힘의 이동과 경과로서 회화적 표시와 자국은 표현적 주관성의 영역 내에 자리 잡고 있다. 주관의 영역에서 대상은 해체되어 순전히 인간의 감각과 감정의 질감 속으로 스며들게 된다. 그래서 주관적이면서 객관적인 존재인 회화적 표시와 자국 역시 재현의 도구가 아니라 예술의 실천 행위로서 예술적 노동으로 재인식되어야 한다. 의미의 차원을 대신해서 인간과 사물의 역동적인 이행과정으로서 운동이 있었다.

운동은 앞으로 전개될 공간과 방향을 필요로 한다. 나의 논의를 하나의 표시와 자국에서 마침내 회화의 장field으로 스케일을 키워 보려 한다. 회화를 넘어서는 장이 될 지도 모르겠다. 앞에서 정의했듯이 물질을 통한 힘의 경과가 회화의 표시와 자국이라면 그것들의 장field은어떻게 움직이는가? 이브 알랭 브야는 앙리 마티스의 색과 표면의 밸런스를 분석하면서 회화적 장을 “다이나믹한 힘들의 관계”²¹⁾로 보았다. 거기서는 색의 수량이 질에 영향을 줄 것이다. 이브 알랭 브야는 마티스의 작품 어디에서나 등장하는 또 다른 경제학적 유형이 있다고 한다. 마티스는 일정하고 안정적인 미학적 언어들로 색과 표면의 밸런스를 유지하는 대신, 상호 모순되는 기호 체계를 인위적으로 꼼꼼하게 조율하는 방식을 채택했다. 알랭 브야는 피카소의 두번째 기호학적 변모의 과정을 이렇게

기술한다. “피레네 산맥의 동쪽 지역 세레cerate에 머무는 동안 문자, 숫자, 음표가 입체파의 이미지에 그 모습을 나타낸 것은 결코 우연이 아니다. ‘이차적’ 기호들의 회화로의 침범은 이미 말과 글, 음악의 기호체계로 작동하고 있는 기호들이 회화의 추상에 적합한 무기로 작동하는지 확인해 보는 과정처럼 보인다.”²²⁾

알랭 브야가 이 시기를 모더니즘 회화의 위대한 성취로 보는 것은 백 년 이상의 시간 동안 회화를 억압하고 괴롭히던 힘의 문제를 완벽하진 않더라도 어느 정도 인식하기 시작했다는 점이다. 역사적 경로와 대립하는 주체 객체의 대상을 다루는 방식 subjectobject과 이차적인 기호 및 픽처이미지를 사용하는 전략을 통해서 위대한 성취는 가능했다.

미술사의 경로와 픽처의 상호작용은 기호체계 간의 적대적 대립으로 취급되었다. 알랭 브야의 주장에 따르면, 표의문자는 낫의 추상에 적합한 지를 확인하기 위한 기능이라고 한다(피카소의 입체주의 조형 어휘는 비대상적인Inonobjective 체계를 일관성 있게 지속적으로 만들어낼 만한 능력을 보유한 주관적이면서 객관적인 제스처였다).²³⁾ 모더니스트처럼 회화의 자율성을 안정화시키든, 포스트모더니스트들처럼 대중문화의 상품성에 의존하는 픽처 이미지가 되었던 간에 회화의 역사적 경로와 픽처로의 이행은 서로 섞일 수 없는 존재였던 것 같다. 여기에는 한쪽이 다른 한쪽을 부패하게 할 것이라는 미술사적인 합의를 있다. 알랭 브야를 비롯한 모더니즘 회화 전공자들은 대체로 기호체계들 간의 갈등을 필연적인 것으로 보았고 기호들은 서로를 보완할 수밖에 없었다. 모더니즘 회화는 픽처의 대안에 사로잡혀 있었고 픽처의 대안은 근본적으로 추상으로 나아가는 필수적인 요건이 되었다.²⁴⁾

주체객체의 위기는 즉각적으로 다른 종류의 회화적 방법을 발명했다. 대상, 객체에 대해 어떻게 관계할 것인가를 나는 픽처라고 부르겠다. 이 같은 주체와 객체의 관계적 이행형태는 뒤샹과 피카소가 주도하는 양상으로 나타난다. 뒤샹의 레디메이드 발명을 티에리 드 뒤브Thierry de Duve는 뒤샹이 회화에서 출구를 모의하는 시도라고 보고 “회화에 대한 포기각서를 공개적으로 드러내고 공식화하는 행위”라고 설명한다.²⁵⁾ 한때 회화가 오브제 보다 우월한 존재로 생각하기도 했지만 캔버스 위의 작업을 계속하는 것이 이제 더 이상 필수적이지는 않다. 드 뒤브De Duve가 설명하듯이 회화를 중단하는 행위는 개인적 동기- 좌절, 지루함, 비평적 성공의 부재-에 기인하는 결단으로 보기 보다는 미학적이고 철학적인 제스처로 보아야 한다. 레디메이드는 회화에 대한 불편함을 장착하고 있다the readymade is painting beside itself. “모든 레디메이드는 회화에 근원을 둔다. 비록 회화가 객관적인 무용힘과 주관적인 불가능성으로 인해 포기를 선언하더라도 말이다.”²⁶⁾ 드 뒤브De Duve의 견해는 탁월했지만 뒤샹이 회화에 고별을 나누며 독보적인 이미지화를 제시한 작품, 〈Tu m’〉(1918)(F..9)을 과소평가했다고 볼 수 있다. 이 작품에서 캔버스 위로 전유되어 등장하는 사물과 캔버스의 결합 형식을 볼 수 있

다. 뒤샹의 이런 시도를 유럽의 이브 클랭에서 아르망에 이르는 예술가들이 따르는 것은 당연했고 미국에서는 뒤샹의 전략을 로버트 라우센버그가 채택하고 잰스퍼 존스가 더욱 체계적으로 발전시켰다. 레디메이드의 최초 사용이 일반적 사물로 회화라는 특정 매체를 대체하는 제한한 거라면, 뒤샹은 레디메이드를 회화로 복귀 시킴으로써 회로의 순환을 완성한 셈이다. 〈Tu M'〉에는 실제 병을 닮는 술과 관람자를 직접적으로 향하고 있는 화가의 브러시 스트로크가 공존하지만 손가락이 가리키는 방향은 은유적으로 보인다. 화면의 왼쪽에서 오른쪽으로 가면서 일상물품, 자전거 바퀴, 코르크 스크류, 모자걸이·들이 그림자처럼 나타난다. 지시하는 손가락의 방향과 손은 화가가 직접 그렸다. 병 닮는 술, 불트, 핀과 같은 사물들은 눈속임의 대적점에 직접 배치하고 있다. 뒤샹은 예술작품이 현실세계를 묘사하는 방법을 그림자, 모방, 실제 사물의 세가지 방식으로 제시한다. 작품의 제목 〈Tu M'〉는 “당신은 나를 불편하게 하는군요 tu m'emmerdes” (you annoy me) 라는 의미가 될 수도 있고, “당신은 나를 지루하게 하는군요 lu m'ennuies” (you bore me)의 단축문이 될 수도 있다. 회화의 중의적 성격을 풍자적으로 은유한다. 뒤샹은 회화를 포기하는 대신 회화를 레디메이드와 비교하고 있다. 뒤샹은 〈Tu M'〉에서 레디메이드를 시각화 시킬 뿐 아니라 초현실주의 전시에서도 설치작품을 통해서 이 주제를 다루었지만 가장 궁극의 작품은 디오라마 형식의 〈Flanl donne(1946-66)〉라고 할 수 있다.

뒤샹의 레디메이드 창안과 시각화 전략의 본질이 공간적이라고 한다면, 피카소의 방식은 시간적이다. 파피에르 골라주를 비롯한 큐비즘의 분석적이고 종합적인 피카소 스타일의 다양함과 현란함을 말한다. 하나의 작품 안에서 복잡하게 고안된 스타일이 실패한다는 것은 계속해서 제2의 스타일의 등장과 스타일 변천이 연속적으로 가능하다는 말이다. 큐비즘에서 분할주의로 옮겨 갈수도 있고 앵그르 스타일로 바뀔 수도 있음을 말한다.

레디메이드의 공간적 형태 이동이나 피카소 식의 시간적 형태의 변화 모두, 1913년에서 1918년에 이르는 기간 동안 일어났다는 사실은 우연도 아니고 놀랄 일도 아니다. 모던 회화는 회화의 대안과 직접 대면해야만 스스로의 운동을 지속할 수 있었다. 오브제를 통한 공간이 되었던, 스타일의 변화를 통한 시간의 문제가 되었던 간에, 생존하기 위해 끊임없이 스스로를 움직여야만 했다.

잭슨 폴록의 올오버 페인팅은 객관적이지 않은 예술가의 제스처가 남기는 자국들이 기호체계의 표준을 구성하기 때문에 회화에 가장 근접해 있다. 그의 작품들은 시간의 경과와 회화의 문제가 필연적으로 공존해야 한다는 나의 주장을 뒷받침하는 유용한 실험들을 제공한다. 클레멘트 그린버그는 폴록의 “드림” 페인팅(F.10)을 “에너지의 경제”라는 말로 다음과 같이 정교하게 설명한다. “탈중심decentralized”의 ‘다성악적polyphonic’인 전면회화는 동일하거나 유사한 요소들을 반복하는데 화면의 한 쪽 끝에서 다른 쪽 끝에 이르기까지 시작과 중간, 끝 부분까지 끝고루 분포하면서

강력한 변주 없이 다발적으로 일어나는 다중성이 표면을 결합시키고 있다.”²⁷⁾ 차이의 결여는 산성의 부식작용처럼 픽쳐 이미지를 용해하고 해체하면서 순수한 변화를 이끌어낸다.

폴록의 드림 페인팅이 보여주는 천재적 면모는 주체와 객체의 진자 운동을 미시적 차원뿐 아니라 거시적 차원에서 회화 전체에 동일한 수준으로 작용하게 하는 데 있다. 폴록의 제스처는 주체객체 문제를 완벽하게 보여주는 본보기이다. 무의식적 총동은 회화적 힘을 활성화하는 동인으로 작용하면서 주체와 객체를 마구 뒤섞는다. 거시적 차원으로 볼 때 제스처의 자국이 남긴 회화의 장은 지속적으로 형태를 생성하고 다시 그 형태들이 무너지는 영속적인 상태가 된다. 주체객체의 난제는 관람자가 폴록의 회화를 하나의 이미지로 통합하지 못함에서 비롯한다. 폴록의 미시적, 거시적 경로passage의 단락들은 사이 톱블리가 선이 “물질화 되는 사건”으로 묘사한 것을 예시했다고 볼 수 있다. 폴록의 드림 페인팅은 경로passage의 역동적인 경제라는 면에서 볼 때 회화 이미지의 반명제(안티테제)라고 할 수 있다. 회화는 이미지를 동결시키고 사물화 하는 특징이 있다. 그린버그는 폴록의 올오버 드림페인팅이 장식·벽지의 장식 문양은 무한으로 연장될 수 있기 때문—처럼 보인다고 초조한 반응을 보였던 것으로 유명하다. 폴록의 작품이 이젤 페인팅으로 남아 있는 한 드림 페인팅은 애매함으로 인해 회화의 관념을 오염시킬 수 있다.²⁸⁾ 벽지의 장식문양은 대량 생산된 상품의 극단적인 사례이다. 그린버그의 불안은 적중했다. 폴록의 회화 이미지에 는 늘 억압된 형태들이 유명처럼 서성대고 있었다. 또 다른 에너지의 형태로 한쪽에 잠재되어 있던 기호들도 픽쳐 이미지로 복귀를 기다리고 있었다. 물감을 뿌리고 떨어뜨리고 내던지면서 만들어진 선들의 얽힌 타래 속에 존재하던 “역동적인 힘들의 관계”가 분출되며 해방의 날을 기다렸다.

1951년 흑과 백의 영킨 선들로 만들어진 작품에는 흔적으로 남은 이미지에서 형상의 복귀가 있었다. 이작품은 베티 파슨스 갤러리에서 전시되었다. 그린버그는 다소 방어적인 느낌을 1952년전시 리뷰에서 적는다. “폴록의 마지막 그림에서 사람의 형상이 엿보이는 것은 새로운 시도의 징후로 보이지만 그가 다시 구성회화의 방향으로 돌아갈 것 같지는 않다.” 벽지의 공포가 그린버그의 마음에는 여전했다. “새로이 선보인 작품의 분명한 구조는 앞서 진행된 작업에서 암시적인 부분들이 드러났다고 할 수 있고 어떤 관람객이 보아도 폴록은 위대한 장식미술가 보다는 훨씬 더 위대한 예술가라는 확신을 심어준다.”²⁹⁾

그린버그는 순수 회화에 근접하려는 시도와 형상으로의 복귀에 따르는 두려움을 중재하려고 노력한 것 같다. 1952년 〈파르티잔 리뷰Partisan Review〉에서 폴록의 작품들에 대해 이렇게 적는다. “어떤 작품들에서는 사람의 얼굴, 머리, 동물의 형상이 나타나고 구도는 전통적인 방식으로 조정되었지만 순수하게 구성회화라고 직접적으로 말할 수는 없다. 전면회화에서 획득한 모든 요소들이 여전히 화면에는 남아있어서 이젤 페인팅이 경험하지 못한 밀도의

힘을 보여준다. 이것은 포장과 가득 채움의 문제가 아니라 신체화embodiment의 문제이다.”³⁰⁾

리 크리스너에 따르면 폴록은 “밀도”, “신체화”를 감추기와 은폐의 형식으로 이해했다고 한다. 1969년 인터뷰에서 1951년 흑백작업을 회고하면서 이렇게 말한다. “1951년 전시에 등장한 작품들은 기념비적인 드로잉이며 가볍고 즉각적인 드로잉으로 보이는 회화일 지 모른다. 새로운 카테고리라고 할 수 있다. ... 그의 페인팅이 점점 진화하는 걸 보았다. 많은 경우, 가장 추상적인 작품에서조차 인식가능한 이미지 두상, 신체의 부분들, 환상적인 창조물-가 보이기 시작했다. 왜 이렇게 형상이 드러나는 이미지를 멈추지 않느냐고 물은 적이 있다. 그가 말하기를, ‘형상을 감추는 방식이다’. 그렇게 그는 그림을 그렸다. 흑과 백으로 형상을 드러내는 방식을 선택했다.”³¹⁾

리 크리스너의 말처럼, 그린버그와 폴록이 신체화embodiment, 은폐veiling 같이 신체와 관련된 용어를 사용했다는 점을 주목할 필요가 있다. 두가지 개념 모두, 픽쳐 이미지들은 비대상적인 형태로 서식한다는 점과 순수한 시간의 경과와 무한한 접촉을 통해 형상의 근거를 에워싸는 방식으로 가능할 지도 모른다는 생각을 암시한다. 주체객체의 회화적 표식들과 아마추어가 만든 이미지의 차이가 와해되는 것은 그린버그가 모더니즘 회화이론을 고수하는데 있어 치명적이었다. 폴록의 마지막 작품 가운데 하나인, 〈초상화와 꿈Portrait and Dream (1953)〉(l.11)에는 베일 혹은 피부가 벗겨져 나가 서로 충돌하는 이미지가 병렬하고 있다. 작품에서 꿈의 장면은 제스처가 만든 자국과 표시들이고 초상화 부분은 얼굴 마스크를 그렸다. 폴록은 몇 년 전까지 무의식의 몽환적 언어와 표의문자와 같은 상징들을 혼합해 왔는데 이 작품에서 그 둘을 서로 분리시켰다. 상당히 가슴 아프고 비극적인 선언이다. 죽음을 예고하듯 심경의 변화로 형상으로 돌아가려는 폴록의 파토스를 설명할 수도 있지만, 특정 지점을 넘어서까지 전면회화에서 요구되는 에너지를 경제적으로 유지한다는 것의 불가능함을 폴록 스스로 인식했다고 주장하고 싶다. 그린버그가 두려워하듯 벽지 그림처럼 되지 않으려면 다시 형상 이미지로 돌아갈 수밖에 없었다. 이 같은 현실에서 도피하려고 정면충돌 사고로 모든 것이 귀결된 건 아닌지 모르겠다.

1948년에서 1953년까지 폴록은 주체객체 제스처와 픽쳐 이미지의 관계를 두 가지 방식으로 절충해 왔다. 이미지를 베일로 감춰서 옷감처럼 제스처 형식을 이미지에 “입히는” 은폐, 또는 신체화 방식을 첫번째로 들 수 있는데 이미지는 제스처 형식의 옷을 입는다고 할 수 있다. 두번째는 이분법으로 분할된 화면을 구성하는 병치형식이다. 베일의 은밀한 인성성이 상호 모순된 방식으로 표현되기 때문에 신체와 꿈은 더 이상 섞이지 못하고 나란히 존립할 수밖에 없다. 물론 폴록도 예외는 아니었지만 추상이미지의 경로와 형상 이미지 간의 맞대면을 공개적으로 선언하기 전까지 그만큼 예술의 순수성을 끝까지 밀어붙인 작가도 없었다.

큼 예술의 순수성을 끝까지 밀어붙인 작가도 없었다.

3-2네트워크 페인팅

탈대상화의 힘으로서 경로passage와 구성형태로서 픽쳐이미지의 관계를 구축한다는 것은 과연 무엇일까? 주체객체의 회화적 표식을 선언하는 의미로서 경로는 그 어떤 재현의 내용과 효과가 부재한 상태에서 물감에 가해지는 화가의 분투가 만들어내는 관계의 순수한 비움을 포착한다. 경로의 주체객체의 성질은 대상이 화면에 그려지든 그려지지 않든 간에 대상의 획득을 거부하는 지속적인 행위로 설명할 수 있겠다. 다른 한편, 이행성(transitivity)은 대상 객체를 끌고 가려 하는 행위를 말한다. 회화적 경로에서 결과적으로 명백해지는 이미지이거나 그렇지 않으면 작품의 장으로 들어온 이미지가 된다. 예를 들면 뒤샹의 병 닮는 술이 여기에 해당된다. 이렇게 회화를 정의하면 폴록의 드림페인팅처럼 순수 경로로 구성된 회화는 이행적 회화transitive painting로 볼 수 없다. 행위를 끌고 갈 규율과 대상이 존재하지 않고, 주체 객체의 영속적인 유동 상태를 포획하기 때문이다.

모더니즘 회화가 레디메이드, 콜라주, 모노크롬을 통해 미학적 노동을 재정의함으로써 주체와 객체의 관계를 다시 보려 했다면, 1960년에서 2015년까지 현대회화에서도 이와 유사한 시도를 찾을 수 있다. 지식정보시대의 패러다임 변화로 인한 네트워크의 형성이 경로외 이행의 결합을 가능하게 한다. “네트워크 페인팅”도 또 하나의 장을 만든다 그렇게 설립된 장에서 주체객체의 표식marks들로 암호화encode한 힘은 대상을 회피하고 무시한다. 뒤샹과 피카소의 원심형식의 이행이 보여주는 사례처럼 네트워크 페인팅은 레디메이드 형식(상품화된 이미지의 하위 카테고리까지 포함함)으로 나타날 수도 있고, 보다 복합적인 스타일로 등장할 수도 있다. 네트워크 페인팅에서 예술적 노동은 대상의 역사적, 지형적, 인식론적 위치를 다른 위치로 옮기거나 되돌리는 것으로 이루어진다. 이 시기의 미술이 왕왕 거만하다는 평가를 받는 이유이기도 했던 네오아방가르드의 길을 대신하여 네트워크 페인팅은 모더니즘의 예술적 임무였던 예술작업의 새로운 형식을 통해 주체와 객체의 관계에 대한 재정의의 지속하는 방식을 택했다. 이러한 예술노동을 구성하는 것은 집중과 분산의 연속적인 무지방을 통과하는 순환하고 유통되는 이미지다. 전후 가장 중요하고 새로운 가치의 원천은 텔레비전에서부터 인터넷의 기술이 엔진이 되었음은 분명하다.³²⁾

20세기 초의 뒤샹과 피카소 작품은 단일한 벡터로 설계된 반면, 네트워크 페인팅은 픽쳐 이미지들 간의 관계설정이 복잡하고 풍부한 다중적 설계라고 할 수 있다. 뒤샹은 회화로부터 사물을 꼬집어냈고 피카소는 양식의 변화를 연속적으로 노출시키면서 벡터의 방향을 주도했다.³³⁾ 단일 이행에서 다중적인 네트워크로의 이동을 가장 잘 보여주는 사례는 로버트 라우센버그의 〈그림과 글자의 수수께끼Rebus(1955)〉(l.12)일 것이다. 〈Rebus〉는 폴록의 “이면회diptych” 형식으로 양분된 화면의 〈초상과 꿈〉이 교착상태를 깨

고 걸어 나온 것 같은 인상을 준다. “이미지의 문장”- Rebus-이 유창하고 시끄럽고 다의미들로 겹쳐 있기 때문에 그것과 구별되는 기호가 바로 회화적 제스처이다. 네트워크 페인팅이 특별히 새로운 것은 구조보다는 스케일에 더 많은 비중을 둔다는 데 있다. 수많은 등재명부-도표 상태- 위로 셀 수 없이 많은 오슬길을 제시했다.

지금 설명하고 있는 회화들은 네트워크의 조형성을 시각적으로 표현한 것이다. 발산적 형태-클라우드를 구성하는 요소들이 신호의 강도를 달리해서 변형되는 시스템-로 글로벌한 연결을 시각화하면서 인터넷을 지도화하는 네트워크의 성질과 달리, 네트워크 회화는 다양한 수신자와 채널, 연결 방식들을 구현하면서 이질적이고 혼중적인 것과의 결합과 접합을 상상할 수 있게 한다. 이들의 작업은 네트워크 상의 지도에 누구도 영토 표시하지는 않지만 우리가 살고 있는 네트워크 현실에 훨씬 더 정확하게 부합한다. 오히려 현대회화는 네트워크의 영향을 탐구한다. 네트워크의 근본적 속성 가운데 하나가 주체적인 것과 객체적인 것들이 움직인다는 점에서 주체와 객체-사람과 이미지-를 번갈아 가며 느끼는 경험의 세계라고 할 수 있다.³⁴⁾

역사적으로 모더니즘 예술의 유통과 순환은 예술의 생산과 미술 시장의 교차점에서 발생했다. 이중의 네트워크들이 서로 강한 대립을 할 때에도 미술품 생산과 시장 간의 다중적인 연결은 늘 있어왔다. 특히 1960년 이후로 미술품 판매의 외연이 확장되는 현상이 뒤따랐다.³⁵⁾

1960년대 초 중반 앤디 워홀은 자신의 스튜디오를 예술가의 삶과 자본주의 생산 방식을 모방하는 구조로 연출했다. 아이러니하게도 워홀은 그의 작업실을 팩토리라고 불렀다. 실크스크린이나 시네마의 복제 생산이 가능한 작업공정을 갖춘 거대한 규모의 팩토리였다. 그의 작업실에는 다운타운의 동성에 집단 업무타운의 사교모임, 패션, 음악, 미술계의 인사들이 왕성하고 활발한 참여자이자 관객으로 언제나 붐볐다. 어찌 보면 관객으로 참여한 사람들은 팩토리의 원료에 해당한다. 워홀은 그 누구보다 예술의 주제를 “인간 이미지”와 “사물 이미지”. 그 둘을 동시에 다루려고 했다. 스타덤으로 탄생한 유명 인사, 미디어가 만든 명성을 불문하고 유명인들로 표현된 이미지와 2차 세계대전 이후 미국 소비사회의 폭발로 상징되는, 브릴로 상자와 코카콜라와 같은 상품 포장 이미지 모두 그의 작업재료가 되었다. 팩토리 사교세계의 참가자들은 워홀 회화가 재현하는 셀레브리티 머신의 이미지를 모방 했고 워홀의 〈스크린 테스트〉(F.13)와 시네마 작업에 정례 멤버로 참석했다. 연결성이 직접적이든 간접적이든 간에 워홀의 실크스크린 시리즈의 작업 전략은 분사되고 찍히는 잉크의 양과 압력이 고르지 못한 상태에서 반복적으로 찍히는 동일 이미지의 격자성에 있다. 동일 이미지의 반복은 워홀의 스튜디오가 만드는 기이하고 환상적인 사교현장의 분위기와 공존함으로써 이미지의 다중성 자체가 일종의 균중 역할을 한다. 상업적인 이미지는 그것이 셀럽이 되었던, 세계

상자가 되든 개성과 특별함을 요구할 수 없다. 그들의 실존적 모습은 다중 이미지 형태로 묘사되고 재생산된다. 복제 이미지를 통한 워홀의 사물화에 균열을 내고 사물화를 방해하는 것은 그가 소개하고 도입하려는 경로에 대한 반작용이라고 할 수 있다. 실크스크린에서 분사되는 잉크의 균일하지 못한 성질을 통해 사물화의 과정에는 균열이 생긴다. 이러한 시각적 노이즈는 특수한 종류의 이행성을 만들거나 픽처이미지 위에 어떤 조치를 하게 만든다. 그의 실크스크린은 대량 복제된 이미지가 제공하는 고도의 동질성과는 차별되는 특이함을 제시한다.

1963년 뒤셀도르프의 예술가들은 스스로를 자본주의 리얼리스트 Capitalist Realists 라고 명명하고 예술가의 삶과 자본주의적 소비의 관계를 설명하는 무대를 꾸었다. 워홀의 “팩토리”와 비견되는 장소가 베르게즈 가구점Berges 이었다.³⁶⁾ 콘라드 루에크Konrad Leup와 게르하르트 리히터Gerhard Richter가 기획한 〈대중문화와 함께하기-자본주의 리얼리즘을 위한 상연Living with Pop -A Demonstration for Capitalist Realism〉(F.14)는 세 공간으로 구성된다. 대기실의 방문객들은 사슴의 뿔과 소나무 향이 풍기는 방에서 프로그램을 교부받거나 두번째 방으로 가기 위해 기다린다. 메인 룸인 두번째 공간에서 예술가들이 작품처럼 “전시”된다. 거실 소품처럼 보이는 가구에 편안히 자리잡고 앉아서 저녁 뉴스를 시청한다. 조각품의 좌대처럼 연출된 장면으로 인해 예술가들은 판매용 작품으로 보인다. 일상의 베르게즈 가구점은 전시장의 마지막 방이 된다. 가구점의 소름은 갤러리 공간으로 전유되고 벽면에는 루에크와 리히터의 회화 네 점과 요셉 보이스의 옷이 걸려있다. 루에크와 리히터는 세 개의 분리된 공간을 통해 공간적, 이데올로기적, 사회경제적 가치를 변경한다. 먼저 거리에서 가구점으로 들어온 관객은 경로의 지시를 따라야한다. 이들의 일상적인 기대, 상품을 맘껏 구경하고 소비하려는 욕망은 다음 공간으로 이동하기 위해 대기해야 하고 조용히 규칙을 지켜야한다. 두번째 공간, 소름의 중심 공간이 예술품의 지위로 고양되면서 작품을 “상연”하고 있고 동시에 루에크와 리히터는 그 공간에 사는 사람처럼 시나리오에 따라 행동한다. 보통사람과는 다른 이국적인 삶의 주인공인 예술가가 흥분도 없고, 삶의 널 다른 관심사가 없는 중산층의 세계로 장소이동을 한다. 마지막 전시공간에서는 상업적 전시로의 배치를 통해 아방가르드적인 예술작품이 또 다른 맥락으로 들어간다. 미술계에서 아방가르드 전략으로 인식되던 루에크와 리히터의 장식적이고 사진적인 특성이 예술의 상품화를 위한 대리모 역할을 하는 미술시장에서는 그린버그가 지적했던 벽지의 위험과 동일한 계층의 장식적 작업으로 읽힐 수 있다. 두 예술가의 행위에 따라 그들의 회화는 가치체계가 다른 명부에 기입되고 등재된다.〈마른 행주Washcloth〉에서처럼 루에크가 창조한 패턴들은 상품제작을 위한 디자인과 혼쾌히 연대할 수 있다. 사진에서 지원하는 리히터의 회화는 경계를 흐트러리면서 “미학적” 성취를 얻는 동시에 그것이 “사진이미지”라는 지위를 포기하는 양면성을 지닌다.

그들의 작품은 사람들을 거리에서 예술이 현존하는 세계로 데려오으로써 경로와 이행의 행위를 확고하게 만든다. 루에크와 리히터

의 회화가 그들의 퍼포먼스에서 보여준 것들을 통해 다시 거리로 사람들을 데려갈 수도 있지만 경제활동과 예술을 하나의 네트워크로 통합시켰다고 할 수 있다.

워홀의 팩토리, 루에크와 리히터의 가구점은 모방하되 과장하는 전략을 추구한다. 그들은 몰락을 연출하는데 그럼에도 불구하고 아이러니하고 비판적이다. 한편에 위치한 예술가의 삶과 다른 편의 미술시장을 분리하거나 분리할 수 있는 영역으로 만들어 둘 사이를 왕복하게 만든다. 회화는 들리지 않는 소리였던 예술과 시장을 가시적으로 만들었고 셀럽과 중산층 라이프 스타일의 상품화된 언어들만 먼저 감지되는 세계로 만들었다. 거기서 예술가의 자의식은 신체적 표시라는 암호로 인용된다. 시간적 경과는 회화의 신체적 사건(워홀의 비균질적인 판화에서 보았듯이)들에 내재할 뿐 아니라 베르게즈 가구점에 좌대를 설치한 루에크와 리히터의 일상을 모방한 행위가 예술가와 삶을 아상블라주하면서 그들의 존재와 작품을 전혀 다른 위치에 놓았을 때에도 내재한다. 예술가의 행위 같은 이미지의 경로는 일종의 퍼포먼스이다. 인용의 퍼포먼스는 예술가와 픽처이미지, 주체와 객체의 관계를 재협상한다.

1972년 뉴욕에서 설립된 페미니스트 중심의 A. I. R. 갤러리(F.15)는 워홀, 루에크, 리히터처럼 예술가의 삶과 시장의 관계를 모방적 회화로 설정하기 보다 새로운 네트워크 모델을 만들기 위해 기존 예술 세계와 상업적 순환 사이의 간극을 점유하면서 관계를 재설정한다. A. I. R.은 예술계에서 여성의 입장을 대변하며 기회의 부재를 주장했다. 여성작가들은 작품의 전시와 판매에서 배제와 차별이 만연한 현실을 겪었다. 창립 멤버들은 광범위한 조사를 통해 여성작가들을 갤러리 전시에 초대했다. 약 6백여 명에 달하는 작가의 작품이 루시 리퍼드의 비평 코멘트와 함께 슬라이드 자료로 만들어졌고 그들 가운데 일부를 전시했다.³⁷⁾ A. I. R.은 정립된 미학적 논리 형성보다, 갤러리의 우선순위를 다양한 매체와 조형언어로 작업하는 작가들의 작품의 질에 중점을 두고, 그들을 단결시키려 했다. 이런 맥락에서 A. I. R.은 인지도가 높은 예술기관에 대한 비판과 치열한 논쟁에 중점을 두었다. 다니엘라 팔라조니는 1973년 도무스Domus에 이런 내용의 글을 기고한다. “여성작가들의 참여로 설립되고 운영되는 공간에서 이루어지는 대화와 경험을 공유하고 격려하면서 우리가 얻으려는 것은 언어로 구성된 참고 자료를 위한 시스템 개발과 그것을 유지하고 발전시키는 수단으로만 작동되는 스토어가 아니라, 미술계를 지배하는 지식 자본과 게임의 법칙으로부터 도피할 수 있다는 점이다.”³⁸⁾

팔라조리의 주장은 되새겨 볼만하다. A. I. R.은 새로운 정보의 순환을 위해 전시와 토론을 주도하려 노력했을 뿐 아니라 시장이 그들의 성취를 적절하게 쓰도록 허용하기 보다 “그런 노력으로 얻은 지적 자본과 창조적 게임”의 통제를 유지하려고 했다. 시장의 전용을 허용하면 페미니즘 예술의 컨텐츠가 시장으로 유출될 수도 있었다. 물론 모든 구성원들이 화가는 아니었지만 초기 A. I. R.에서는 두가지 중요한 회화적 시도들이 장려, 육성되었다. 둘 전통적

으로 회화는 남성적인 가치를 연상시키는 매체라는 점과 암묵적이든 노골적이든 비평이 드러내는 뿌리 깊은 남성 중심주의에 대한 도전을 시도했다. 낸시 스페로 Nancy Spero는 회화의 영웅적 양식을 비판했다. 스페로는 프리즈 장식처럼 보이는 콜라주 드로잉을 텍스트와 함께 역사적, 신화적 폭력이 자행된 가상의 시나리오와 함께 배치한다. 비평가 콜린 로빈스는 “스페로는 ‘오일 페인팅의 중요성’을 혐오하기 시작했고 ‘순수예술과 진보의 관념’에 저항했다. 완벽한 출발로서 자발적인 종이작업을 시작했다.”³⁹⁾고 1975년 비평문에 기록하고 있다. 그것과 반대되는 움직임으로 하모니 하몬드, 호와데나 핀델Howardena Pindell, 메리 그리고리아디스와 같은 작가들은 전통적인 “여성들의 작업”으로 알려진 바느질과 러그 공예에서 착안한 패턴과 반복을 회화에 도입했다. 아방가르드 회화의 전대 정치학을 뒤상의 처녀에서 신부로 이행하는 과정의 연화로 정리할 수 있다면, 여성을 대상화하지 않고 여성의 작품을 인정하고 존중함으로써 나타나는 또 다른 경로와 이행이 여기서 행해지고 있다고 할 수 있다.

겉으로 드러난 것만 보면 1980년대와 1990년대 쾰른에서 활동한 예술가 그룹과 연관된 작품들은 A. I. R.의 목적과 직접적인 대립으로 볼 수 있다. 쾰른에서 활동하던 그룹 가운데 대표적인 인물인 마틴 키펜베르거Martin Kippenberg는 마초 스타일로 유명했으며 협력과 제도적 장치 마련을 위한 사회활동보다는 사치스럽고 요란한 파티와 복잡한 내분을 경험한 것으로 알려졌다. A. I. R.처럼 이 그룹도 예술가의 삶과 시장의 실패에 대한 조치를 강구했다. 이들은 시장의 관습과 전통을 조롱하고 무시하며 그것을 위반하고 공격하는 수단으로 예술가의 삶을 강조했다. 쾰른 그룹의 중심적인 에토스를 비평가 요제프 스트라우Josef Strau는 “비생산적 태도non-productive attitude”⁴⁰⁾라고 불렀다. 그들의 예술적 정체성과 그들이 예술작품을 만드는 이유는 판매를 목적으로 하지 않는 능력과 태도에 기인한다는 입장이다. 유타 코터Julia Koether는 “나는 쾰른이 아주 특별한 도시이자 장소라고 생각한다. 쾰른은 이미 이런 분위가 형성되어 있어서 그런 인물들의 행동을 좋아해 줄 수 있었고 이들의 허구적 자아와 과시적이고 이상한 뭔가를 해도 사람들이 웃어주고 즐기며, 심지어 그런 것들을 찾기까지 할 정도였다.”⁴¹⁾고 말한다.

이런 소설 같은 이야기는 쾰른 예술가들이 시장이 좋아할 만한 물건에 쏟린 관심을 돌릴 수단으로 작용했다. 그들과 달리 A. I. R.은 팔라조리도 평가하듯이 특정 집단에서만 통하는 거의 사적인 농담을 통해 사회의 지배적인 “지적 자산과 창조적인 게임”에 대한 지배력을 유지하려 했다. 키펜베르거의 1989/1990년 작품, 〈무거운 사내Heavy Burschi〉(F.16)는 좋은 사례가 될 만하다. 이 작품은 키펜베르거가 그의 조수를 시켜 제작했고, 작품 도록에서 선별한 51점을 회화로 복제한 이미지들로 구성된 “쓰레기”의 나머지로 할 수 있다. 이미지의 파일을 예뻐싼 막들은 이 작업이 51점의 회화를 사진 촬영한 것이라는 관념을 거부하고 키펜베르거의 조수가 그린 그림들을 폐기하기 전에 복제한 원화의 동일한

스케일로 프린트해서 액자에 넣어 벽에 전시했다. 〈무거운 사내 Heavy Burschi〉의 일부는 조수가 복제해 온 그림이 마음에 들지 않아 해체해야 했고 조수의 노력을 훼손시켜서 가능했다는 여러 겹의 농담을 깔고 있다. 다른 부분은 키펜베르크의 오만하고 고압적인 위조능력을 드러냄으로써 가능했다. 그의 창조적인 행동은 다른 사람에게 제약을 위입하는 것으로 가능하다. 이 작품은 매체들이 서로 어떻게 형식적으로 실패하는가에 관한 문제를 야기한다. 페인팅에서 일러스트레이션으로 변경, 실패한 페인팅에서 기록을 위한 사진으로의 변경을 보여준다. 이 농담은 지속적인 경로의 형식으로 작동된다. “동일한” 이미지를 다른 매체 상태로 재빨리 변경한다. 그레고리 H. 윌리엄스는 키펜베르크의 작품을 “급소 없는 농담”에 비유했다. “서로 구분이 뚜렷한 범주들이 스스로를 조롱하고 회화한다. 그래서 관람자는 서로가 서로를 부정하는 변증법적 교착상태에서 오도기도 못한다.”⁴⁾

교착상태에 빠진 변증법은 주체객체 표식과 비교된다. 그들은 물감 위로 힘겨루기를 하면서 대상의 외양이 그 모습을 드러내는 것을 끝도 없이 막아내고 있다. 〈무거운 사내Heavy Burschi〉에서 교착 상태에 빠진 변증법은 물감이라는 물질을 통해 드러나는 것이 아니라, 이미지의 연결을 따라 관람자의 관심이 이동하는 곳에서 나타난다. 이미지반응은 결코 단순하거나 안정적인 대상을 따라 움직이지 않는다. 키펜베르크는 그 어떤 순수형식의 회화적 가능성도 배제했다. 원화로 존재했던 회화작품을 2차적 가공을 거친 복제품으로 대체하고 장르가 다른 존재로 순환하게 하는 방식을 도모했다. 회화는 다른 매체 형식으로 환원될 수 없지만 그들의 존재방식을 통해 불안정한 순환을 계속할 수 있다는 신호를 보낸 것이다.

워홀의 팩토리, 루에크와 리히터의 자본주의 리얼리즘, A. I. R 갤러리, 필론 그룹의 작업은 예술가의 삶과 시장의 관계 사이에서 격론을 일으킬 논점을 제공한다. 이들의 작업은 별개의 대상으로서 사람과 사물의 네트워크 복합체를 구성하는 위치를 통해 회화의 의미를 추정한다.

3-3 회화의 재조립

나는 서두에서 경로passage의 의미를 물감을 통해 분투하는 힘으로 정의했고 그것의 전개는 재현에 대한 저항으로 나타난다고 했다. 이행성 Transitivity을 전형적인 모더니즘적 오브제와 이미지들에 작용하는 경로passage의 양상으로 특정했다. 또 다른 시도로 1913년의 뒤상과 피카소는 페인팅을 극복하기 위한 방법으로 회화의 표준형식을 퍼포먼스와 이미지의 순환으로 만들었다. 회화 바깥을 취하는 전략(비회화적 전략extrapanterly strategy)은 회화에 관한 담론의 장에서 지속적으로 진행되어왔으며 회화론이란 이름으로 지금까지 논의 중이다. 이 담론은 네 가지 요건으로 구성된다. P. 1) 물감을 통한 힘의 경로(주체객체) P. 2) 픽처이미지들에 집중하는 경로: 1. 1) 화면 위 주체객체의 회화적 마크 (표시와 자국) 를 만들려는 이행적transitive 행위들: T. 2) 픽처이미지

(회화를 포함하여) 에 가해지는 인간 주체의 이행적(매개적) 행위들.

10대 20대의 피카소가 시대를 가능할 수 없는 복수의 회화 양식의 존재를 통한 큐비즘으로 탈중심적 화면을 구성했을 때 주체객체의 마크들이 연결되는 분석적 큐비즘의 국면(P. 1요건)을 만들어냈다. 여기에는 서로 다른 종류의 이미지 또는 서로 다른 회화양식(P. 2요건)이 동반되었다. 표면적으로는 회화를 포기하는 것처럼 레디메이드를 등장시켜 회화의 한계를 극복하려 했던 뒤상은 일상용품의 물리적 존재를 재배치(T. 2)시켰다. 그가 사용한 레디메이드 가운데 하나인 병 닻은 술을 작품(1u m')에 재통합시켰을 때는 이질감을 드러내는 필드에 물질으로서의 오브제를 자리잡게 했다. (T. 1)

1950년대는 20세기 미술의 터닝포인트로 알려져 있는데 앞에서 얘기한 네가지 요건들이 서로 결합하고 의도적으로 기획되는 양상을 보여준다. 이런 변화는 플록의 〈초상과 꿈〉의 이분법적 화면의 차이에서 잘 드러난다. 이 작품은 기존 회화문법을 정확히 양 옆에 배치하여 일종의 엔드게임과 같은 교착상태를 보여준다. 의미론적으로 훨씬 더 복잡한 라우센버그의 〈Rebus〉는 기호와 텍스트가 혼합된 네트워크로 회화의 장을 확장시킨다. 라우센버그 궁극의 성취는 네가지 요건을 하나의 작품에서 깔끔하고 정교하게 구성했다는 점이다. 회화의 물감 자국(P. 1)을 떠도는 회화이미지로 통합(P. 2)시키고 제스처가 만드는 힘의 경제로 이미지가 순환하도록 한다(T. 1). 이런 화면 구성을 위해 레디메이드 이미지와 같이 다양한 출처에서 등장한 이미지들이 전유되고 회화의 장으로 재배치된다(T. 2).

P. 2 의 전략, 이질성을 통해 이미지에 집중하게 하는 전략은 1960년대 팝아트를 통해 급속히 확산되었다. 이미지의 차용전략이 기하급수적으로 확산되는 데에는 1970년대 활발히 활동했던 소위 말하는 픽처 제너레이션의 탄생도 한 몫을 담당했다.⁴³⁾ 〈무거운 사내Heavy Burschi〉는 이미지를 통한 회화의 변화를 가져온 픽처 제너레이션의 대표적인 사례이다. 대체로 이들은 서로 다른 기질, 형식에서 나온 이미지의 끊임없는 순환을 시각화한다. 이들 가운데 일부는 가상(원본은 회화적 출처를 가지기도 한다는 의미에서)에서 나오기도 하고 또 다른 일부는 파쇄된 회화 이미지의 복제와 같이 어느 정도 물질적인 구성을 갖기도 한다. 세리 레빈도 이런 이미지의 이동 전략을 창안한 작가이다. 〈앙리 미쇼를 따라 1-10 After Henri Michaux 1-10 (1985)〉(P.1/)는 알 수 없는 동작들이 표의문자를 연상시키는 미쇼의 작품 〈운동 Movements(1950-51)〉을 수채화 연작으로 복제한 작품이다. 관람자들은 한 작품에서 다른 작품으로 이동해 보지만 전체적으로 무엇을 표현한 작품인지조차 알지 못한다. 〈앙리 미쇼를 따라 1-10〉은 P. 1 전략을 섬세하게 구사하며 레빈이 복제한 미쇼의 개별 작품은 해방된 회화적 제스처로서 P. 2 전략의 의미를 둘 수 있다. 미쇼 역시 그의 자유로운 붓의 움직임에 대해 이렇게 말한다. “말을 뛰어 넘는 새로운 언어의 가능성을 보았고 나는 그것을 해방적 존재로 생각한다.”⁴⁴⁾ 군집으로서 해방된 붓자국의 재-현과

복제를 통해 레빈은 다수의 연쇄적 이미지를 관람하게 하고(P. 2) 그러는 가운데 회화적 경로의 해방을 함께 드러낸다. (P. 1) 물감을 통한 물리적 힘과 힘겨게 표현된 개별 이미지들은 관심의 순환으로 시선이 겹쳐지고 얽히는 복잡한 네트워크를 형성하면서 변화를 일으킨다.

1. 2 전략, 화면에 작용하는 인간주체의 이행적 행위는 캔버스 작업에서 만들어질 수 있는 광범위한 퍼포먼스를 아우르면서 퍼포먼스를 통한 피드백을 지원한다. 이 전략을 구사한 눈에 띄는 사례는 안드레아 프레이저Andrea Fraser의 〈무엇을 도와 드릴까요? May I Help You? (1991)〉(P.18)이다. 안드레아 프레이저는 진지한 자세로 갤러리 투어를 진행하다가 아무런 설명 없이 흥분한 모습을 보이면서 투어 진행자일 때와는 전혀 다른 인격으로 미술계와의 관계를 보여준다. 또 다른 사례는 아이 아라카와 Ai Arakawa와 시몬 미나미카와 Shimon Minamikawa의 작품 〈파리를 내 조국으로 각색하다 PARIS ADAPTED HOMCLAN episode 6 (2013)〉이다. 아라카와는 미나미카와의 페인팅을 가면처럼 얼굴에 쓰고 리닝머신 위에서 균형을 잡으려고 애쓴다. 그를 둘러싼 공간이 주기적으로 녹색 비디오 화면으로 배경이 마법처럼 바뀐다. 영리하게 P.2 T.2전략을 사용하는 혼성적 작품은 많다. 토마스 에게레Thomas Eggerer는 상업광고 이미지에서 선택한 ‘일하는 사람들workers’의 빈대한 세계를 〈회색 추수Grey Harvest (2014)〉, 〈무거운 추수Heavy Harvest (2014)〉라는 작품으로 통합시켰다. 유타 코더Jutta Koether는 회화의 이동을 시도하는데 전유의 방법을 통해 미술사의 역사적 순간으로 회화를 시간과 공간 이동시키거나 퍼포먼스를 통해 물리적인 변신을 시도한다.

이런 경로와 이행의 확장은 두 가지 양상의 역동적 관계로 회화의 변모를 이해하게 한다. 회화의 규칙과 기준을 순환하는 이미지로 설정하고, 인간(매개하는 중재자, 또는 개별자로서)과 이미지(스테레오 타임이든 허구적 인물이든 간에)의 관계를 조정하고 협상한다. 회화의 주체객체는 위대한 모더니즘 예술가들이 창안한 형식-레디메이드 콜라주, 모노크롬-처럼 모더니티의 희비극적 조건에 반응한다. 주체의 객체로의 변신과 스펙타클화와 스스로 스펙터를 화 되는 동적 관계 내에서 중재자의 공간을 찾아보려는 영웅적이면서도 때로는 우스꽝스러운 노력을 할 수밖에 없다. 다시 말하자면 회화는 이미지들의 순환을 포괄하거나 파괴하거나 서로 결합시키려는 인간행위의 끝없는 노력으로 정의할 수 있다.

3-4 왜 지금 페인팅인가?

모던회화의 주체성과 객체성에 대한 협상과 재영역화는 20세기 초반의 정치적 혁명과 예술가 개인의 주관적 혐오와 반발이 긴밀하게 작용하면서 가능했다. 주체와 객체의 뒤섞임과 혼합은 주체와 객체의 이분법의 유보로 가능했고 픽처이미지와 결합은 인간과 사물의 관계를 역전시켜 구체화하면서 가능할 수 있었다. 말레비치의 절대주의Suprematism에서처럼 급진적인 정치와 결합한 역사적 아방가르드는 유토피아를 시각화 했고 소비에트 혁명이후

의 생산문제를 혁명적으로 수행하고자 시각문화의 새로운 형식을 만들어냈다. 정서와 감정 체형의 영역에서 초현실주의는 자동기법 드로잉에서부터 꿈의 작업화까지 회화적 기법을 다양화함으로써 영혼의 해방을 가능하게 했다.⁴⁵⁾ 이들의 혁명적 프로젝트들은 이제 낡은 것이 되었다. 정치참여를 위한 회화의 수용력은 역사적으로 특정 형식의 공약 불가능성 2차 세계대전 전까지 혁명을 통한 기존 사회 질서의 전복뿐만 아니라 몸과 마음의 무의식적 총동이 정서적으로 괴리를 일으키는 분리 상황 의 시각화로부터 발생했다면 회화의 재현을 위한 갈등은 서로 다른 전선을 펼치고 있음에도 불구하고 여전히 남아있다고 할 수 있다.

경로Passage는 시간이 물질화된 형식이다. 경로의 시작과 끝은 없지만 지속적이고 그럼에도 불구하고 공간에서 전개된다. 이행성 Transitivity은 전위를 의미한다. 출처와 상관없이 이미지를 재할성화 하고 기하학적이고 지정학적 논리로는 설명이 어려운 배치 형식으로 이미지들을 결합시킨다. 20세기 중반 이후로 네트워크 세계로 경로Passage와 이행성Transitivity이 결합함으로써 시간과 공간의 구성을 문화적으로 특징하는 크로노토포(배치와 위치 문제 chronotope)가 서로 만나게 되었다.⁴⁶⁾ 회화의 길고 긴 역사로 볼 때 다양한 회화의 방법들이 더 이상 공약 가능하지 않게 되었다. 관람자들은 같은 공간에서 여러 신을 만날 수도 있고 다양한 사람을 만날 수도 있다. 신화가 생명력을 얻고 꿈이 현실이 된다. 공간을 극적으로 확장시키고 시간에 가속을 붙이는 정보시대에 우리는 살고 있지만 회화에 대한 담론들은 여전히 유의미하다. 회화는 무엇이든 시공간으로 전속해서 이미지로 소비하는 이 시대에 네트워크의 명령을 시각화할 수 있다. 페인팅은 네트워크의 정서와 감정을 구현하고 그것들의 변위를 구현한다.

참고 문헌

- Yve-Alain Bois, *Painting: The Task of Mourning, Painting as Model* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993)
- Hans-Jürgen Löhner, Günter Reski, *The Happy Fainting of Painting*, (König, 2014)
- David Joselit et al. "After the Mourning: Round table", *Artforum International*, Vol. 41, No. 7, 2003.
- David Joselit, *Marking, Scoring, Storing, and Speculating (On Time) in* Isabelle Craw, Ewa Lajer-Burchard ed. *Painting beyond itself: The Medium in the Post-Medium Condition* (Berlin, Sternberg Press, 2016)
- Greg Lindquist, David Joselit with Greg Lidquist, *Brooklyn Rail* https://brooklynrail.org/2013/06/art_books/david-joselit-with-greg-lindquist (2020, 6.6)
- David Joselit, "Painting Besides Itself", *October* no. 130 (Fall, 2009)
- Pedro de Llano, *Displacement and Translation in the Work of* Stephen Prina, <https://www.alteral.org/online/displacement.and.translation.in.the.work.of.stephen.prina#.Xxk0I74zaM>(2020, 7.14)
- David Joselit, "Reassembling Painting", Manuela Ammer, Achim Hochdorfer, and David Joselit (eds), *Painting 2.0: Expression in the Information Age: Gesture and Spectacle, Eccentric Figuration, Social Networks* (Munich, London, New York: Prestel, 2016)



Figure 1 Jutta Koether, Lux Interior 전시장면, 2009

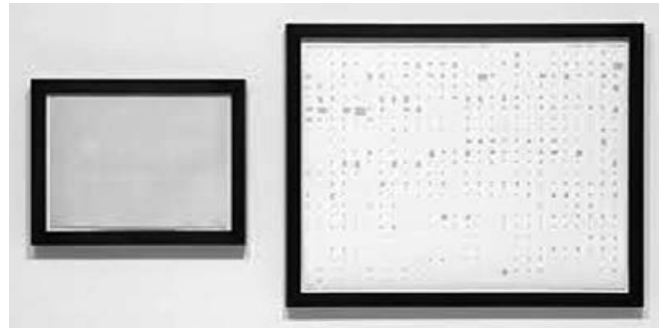


Figure 3 Stephen Prina, Exquisite Corpse: The Complete Painting of Manet, 1988.



Figure 2 Jutta Koether, Hot Rod (after Poussin), 2009.

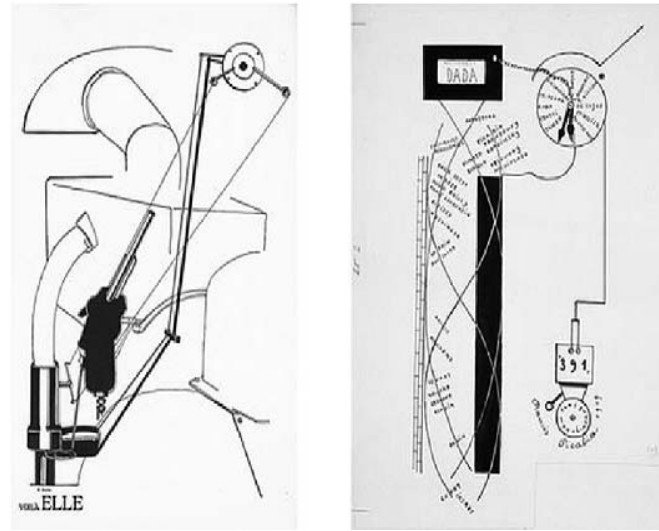


Figure 4 Francis Picabia, Voila Fillette!, 1915/ Dada Movement(right), 1919



Figure 5 Amy sillman, Untitled (finger), 2009.



Figure 6 Thomas Eggerer, Fridays Child, 2009.



Figure 7 Marcel Duchamp, The Passage from Virgin to Bride, 1912



Figure 8 Pablo Picasso, Glass and bottle of Suze, 1912.



Figure 9 Marcel Duchamp, Tu m, 1918.



Figure 10 Jackson Pollock, Echo: No. 25, 1951.



Figure 12 Robert Rauschenberg, Rebus, 1955.

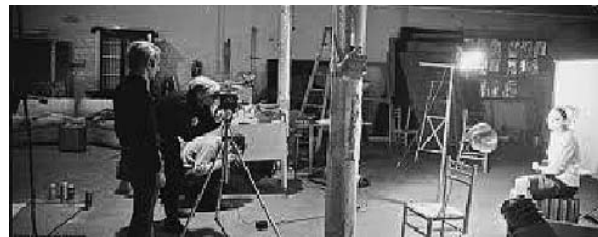


Figure 13 Andy Warhol, filming Screen Test, 1966.



Figure 11 Jackson Pollock, Portrait and a Dream, 1953.



Figure 14 Gerhard Richter and Konrad Lueg, Living with Pop, 1963.



Figure 15 Members of A.I.R. Gallery, 1973



Figure 17 Sherrie Levine, After Henri Michaux: 1-10, 1985



Figure 16 Martin Kippenberger, Heavy Burschi, 1989/1990, Tate Modern, 2006



Figure 18 Andreas Fraser, May I Help You?, 1981/2013.

21세기 감성생태를 향해

- 보고 듣고 쉬고 먹고 느끼다 -

현대미술연구소 대표 김옥렬

들어가기

- I. 유혹의 기술
 - 1. 창작의 유혹
 - 2. 창작과 감상의 유혹
 - 3. 해석의 유혹
- II. 유목적 상상
 - 1. 보다/ 읽다/ 보다
 - 2. 성장통
 - 3. 더 메시지
- III. 동시대성의 숨결
 - 1. 홍순환 2300개의 물
 - 2. 김윤섭 - 지옥
 - 3. 이은재, 이연숙 - 物 + 像의 연금술
- IV. 대구현대미술의 과거와 현재
 - 1. 대구현대미술제, 그 기억의 재생과 해석
 - 2. 비우기, 그리기, 지우기

나오기

들어가기

‘Hello! Contemporary Art’는 “동시대성의 참조와 이해를 기반으로 서로 다른 개별적 감성의 시각적 축적을 선보이면서 세계 인식을 상호 연결하고 확장할 수 있도록 설계해온 봉산문화회관 기획.”이라고 한다. 매해 여름 특별 기획으로 진행하던 ‘Hello! Contemporary Art’가 올해는 코로나를 전제한 주제인 듯, ‘폐허, 나무와 물의 정치학’이라는 큰 주제로 전시와 세미나를 기획했다. 코로나19 팬데믹으로 세계가 몸살을 앓고 있다. 이러한 상황에서 2~3월의 심각한 상황을 겪고 난 이후 7월인 지금은 마스크착용과 사회적 ‘거리두기’가 일상이 되었다. 코로나 초기 학습된 효과가 있어서인지 대구에서는 자발적 방역으로 차츰 일상을 회복해 가고 있다. 그렇지만 전문가들은 코로나 이전으로 돌아 갈 수 없다고 한다. 무엇보다 최첨단 과학으로 인류를 선도하던 선진국에서 코로나19 바이러스로 좌충우돌 갈피를 잡지 못하고 있는 것은 충격이 아닐 수 없다. 지금 인류는 미래를 위해 새로운 인식을 해야 할 시점에 놓였다.

‘거리두기’라는 일상 속에서 예술은 새로운 소통방식을 모색하고 있다. ‘비대면’이라는 초유의 사태에 뉴 비전을 위한 소통의 길을 열어 가야하기 때문이다. 디지털 시대의 소통방식에 따라 윤리의 식이나 미의식에도 많은 변화가 생길 것이다. 이 엄중한 시기, “가시적 형태들 뒤에서 작용하는 비가시적인 힘들의 현전, 개체가 전체와 일치되고자 하는 가장 본질적인 생명의 에너지(들리츠)”를 경험할 수 있는 예술이 무엇인지 생각해 본다. 포스트코로나에 소통방식의 새로운 대안이런 무엇일까. 예술계 역시 코로나 이후 무엇을 어떻게 소통해야할 것인지. 그에 대한 새로운 비전을 찾아 나서야 한다. 나는 이러한 과제 앞에서 ‘현재는 과거와 미래를 품고 있는 시·공간의 장소’에 대한 인식을 출발점으로 삼고자 한다. 그래서 현재라는 시간과 장소에서 미래의 거울인 과거의 기획을 반추하면서 대안적 비전을 찾아 가고자 한다. 그 내용은 대안공간인 아트스페이스필의 기획전시와 <19/0년대, 대구현대미술제, 그 기억의 재생과 해석>전을 통해 2020년 봉산문화회관 ‘Hello! Contemporary Art’의 비전에 답하고자 한다. 그 주제는 <?1세기, 감성생태를 향해 - 보고 듣고 쉬고 먹고 느끼다>이다. 이 주제에 담긴 의미는 인간의 감각기관인 눈, 귀, 코, 입, 촉각이라는 다섯 가지 감각과 그 감각이 작동하는 육감에 대한 것이다. 여기서 감성생태는 오감에서 육감 그리고 ‘제/감’으로 확장된 감성생태를 말한다. 그것은 흔히 육감의 판단에 전제된 착각과 착시 즉, 선입견에 대한 인식 작용의 한계, 육감에 갇힌 감각의 해방을 통해 보이는 것과 보이지 않는 것, 내가 너고 내가 나일 수 있는 상호작용을 위한 것이다. 이를 위해 ‘21세기 감성생태를 향해’ 지금 이 시간, 나는 과거의 기억을 품고 새로운 미래를 향한다.

I. 유혹의 기술 (The Art of Temptation) 전시와 심포지엄 Exhibition & Symposium

‘유혹의 기술(Art)’은 창작자(Creator), 비평가(Critic), 컬렉터(Collector)라는 포지션이 갖는 ‘유혹’의 동일성과 차이 사이의 담론생산을 위한 시도였다. 그래서 토론과 전시를 창작-이론-감상이라는 연결 고리를 통해 각각의 시각에서 담론의 장을 펼쳤다. 이 기획은 현장미술을 통해 창작자, 이론가, 컬렉터가 함께 비평적 담론을 만드는 데 참여했다. 여기서 나는 ‘전시와 담론’은 유혹 ‘하는 것’과 유혹 ‘되는 것’에 대한 소통의 지점. 이를테면 창작자의 1차적 유혹(작품의 형식과 내용에 대한 1차적 선택과 소통의 목표)과 평론가와 큐레이터의 이론적 담론에 대한 유혹(미술이 갖는 사회적 효용가치), 감상자(컬렉터)가 갖는 유혹(작품의 내적 이거나 외적인 가치)의 차이를 서론, 본론, 결론으로 도출하는 구조를 따라 3부(1. 창작의 유혹, 2. 창작과 감상의 유혹, 3. 해석의 유혹)로 나누어 진행했다.

#1. 창작의 유혹(서론)

전시기간 : 2011년 7월 7일 ~ 7월 30일,

심포지엄 : 2011년 7월 15일

참여자: 김미연, 김승현, 김윤경, 김윤섭, 서진은, 손파, 안유진

기획: 김옥렬

기록 및 진행: 정명주

장 소 : 아트스페이스필

첫 주제인 <창작의 유혹>에 참가했던 작가들의 짧은 글이다. “내가 살고 있는 한국 대구의 호박냉골, 해바라기와 동료작가가 살고 있는 독일 뒤셀도르프의 베란다에서 재배된 호박냉골, 식물의 스캔 받은 이미지를 서로 중첩해서 디지털 프린트를 하였다. 나와 동료작가는 동일한 식물을 같은 시간대에 다른 공간에서 스캔해 인터넷을 통해 파일로 교환하였고, 이 이미지는 시간과 공간의 정보가 제거된 상태로 이미지만 남아 부유하듯이 중첩되어 있다. 장소가 가진 시·공간의 비가시적인 겹겹의 총들을, 나의 부재(不在)의 현존(現存)을 매개로 가능하고 재해석 또는 규정하여, 긴장된 이미지로 가시화하는 작업이 요즘 나의 관심사이고 과제이다.”(김미연)

“창작자는 ‘어떻게 대상을 유혹하거나 유혹 되는가’에 관해 생각해 본다. 말로 설명할 수 없는 감성을 자극하는 것은 무엇인가. 내가 치는 떨림의 이유, 그것은 구성(Composition)이다. 평면에서 보여 지는 구성, 공간에서 보여 지는 구성, 이것이 바로 내 필목을 잡고, 그 입을 떠나지 못하게 계속해서 뒤돌아보게 만드는 것 ‘유혹’이다. 이제 나를 유혹하는 기술인 ‘구성’을 내 표현방식으로 전환하는 것이 과제로 남는다.”(김승현)

“예술 작품은 상품과 구분되는 신비로운 무엇이 될 수 있고 감상자들은 새로운 미적 경험을 겪기도 하며 비평은 또 하나의 예술 장르가 되는 것이다. 작품에 대한 인식이 주관적일 수밖에 없는 이유도 이 때문이다. 하나의 아이디어가 수천수만 가지의 형태로 표현될 수 있고 나 또한 애초에 내가 목주를 보았던 것과 같이 단 하나뿐인 기념비적인 나만의 목주를 만들어 거리의 가로수마다 하나씩 걸어 놓을 수도 있었을 것이다. 결국 중요한 것은 내가 무엇을 믿느냐가 아니라 얼마나 믿느냐 하는 것이었다.”(김윤경)

“까마귀 날자 배 떨어진다.” 이의 같은 문장이 있다. 까마귀와 배, 나는 것과 떨어지는 것은 아무 상관이 없는 구조이지만, 그것이 재구성 되었을 때 다른 무언가가 된다. “한 송이 꽃을 피우기 위해서 소쩍새는 그렇게 울었나 보다.” 이런 말과 마찬가지로. 각 단 어들은 상이한 곳에 이접되어 새로운 이미지를 창출한다. 요즘 나는 ‘시적 그림그리기’에 집중하고 있다. 이제까지 해온 텍스트들이 소설형식의 설명적 구조였다면, 시적구조를 메타포로 활용하는 것이 지금하고 있는 작업들이다. 나는 그것들이 전시장에 구성되었을 때 아름다운 시적 이미지가 되었으면 한다.”(김윤섭)

“1923년 9월 <백조>에 발표된 이상화의 시 <나의 침실로>에서 잠(꿈)은 곧 ‘부활’, 침실은 꿈과 부활의 동굴로서의 의미를 갖고 있다. 침실이 부활의 동굴이 될 수 있는 것은 원초로 돌아가려는

인간의 근원적인 욕구와 관련을 맺는다고 볼 수 있다. (...)잠은 영원한 죽음이 아닌, 아침의 부활을 준비하기 위한 것이므로 밤은 부활의 시간이요, 침실은 부활의 동굴이 되며 잠(꿈)은 곧 부활 그 자체가 되는 것이다. 즉 <나의 침실로>에서 침실은 정신적 인식과 활력을 주는 재생의 장소로 구체화되는 것이다.”(서진은)

“자연물에 대해 내가 아는 정도는 익히 사용하고 흔하게 보아왔던 그런 정도가 아닌 오감을 모두 동원한 집중된 관찰이 필요하다. 해체하고 분해하는 과정, 그리고 새로운 것을 발견하는 순간이 나를 즐겁게 하고 빠져들게 만든다. 그 발견된 성질을 내가 조정해서 변화시킬 때 창작의 즐거움이 완성된다.”(손파)

“(유혹의 기술)전을 준비하면서 날카롭지만 느슨하게(혹은 나른하게) 느껴지는 이 테마를 나의 작업에서 어떻게 보여줄 지에 대한 고민이 많았다. ‘유혹’은 강렬하고 도발적인 힘이 느껴지며 물리적이라기보다는 심리적, 정신적인 작용으로 보여 진다. 또한 유혹이 이루어지는 상황에서는 서로간의 교감이 짧은 시간에 극을 달한다고 볼 수 있다.”(안유진)

동시대 미술은 창작-이론-감상이라는 관계 속에서 동시대성이라는 시간과 장소를 품고 있다. 이러한 동시대의 문화 속에서 창작의 유혹이 어떻게 이루어지고 유혹의 주체와 대상이 무엇을 향해 있는지, 작가 개인의 창작의 동력은 어디에서 나오고 무엇을 위한 것인지를 생각하는 기획으로 작가중심에서 <창작의 유혹>이라는 주제로 전시와 심포지엄을 진행했다.

#2 창작과 감상의 유혹(본론)

전시기간 : 2011년 8월 23~28일

심포지엄 : 2011년 8월 24일

장 소 : 봉산문화회관 제 1전시실

참여자: 권오인, 김명삼, 이지영, 정호진, 최부운, 차용호(Hodori)

발 제 : 김정연(아트라운지디방 디렉터), 정성태(경관미학, 건축사무소대표), 이지영(미디어아티스트), 엘리야(Elia Kraegerud), 독일

기획: 김옥렬 기록 및 진행: 정명주

주최: 현대미술연구소 주관: 아트스페이스필

<유혹의 기술> 2부 ‘창작과 감상의 유혹’이 23~28일까지 대구 봉산문화회관에서 전시와 심포지엄으로 새로운 시각의 담론을 펼치는 시간이었다. 창작자(Creator), 기획자(Curator), 컬렉터(Collector)가 창작과 감상 사이에서 유혹되는 지점에 대한 다양한 시각적 담론이 펼쳐졌다. 당시의 전시와 토론의 초점은 창작-이론 감상 간에 발생하는 ‘유혹의 조건’에 대한 현상 중심의 토론이었다. 이 주제의 전시에 참여했던 작가들의 인터뷰 내용이다. “2010년 개인전 이후부터 지금까지의 시간 동안 텔레비전과 인터넷의 뉴스 등을 통해 보아온 오늘의 모습들 속에서 새로운 질문을 찾으면서, 그러던 중 수 십, 수 백 만 마리의 가축들이 산 매장되고 쓰나미와 원전 사고로 인해 사람들이 몇 만 명씩 죽어나가는 뉴스들을 접하면서 느꼈던 두려움들과 경각심들, 시간의 흐름과 새로운 뉴스들로 인해 너무 쉽게 잊어버리는 나 자신을 발견하고

“나는 무엇을 잃고 있나”라는 질문문지기로 결정했다.”(권오인) “이번 작업에서 공간에서의 건축물에 중점을 두었다. 그러나 이전의 작업과는 달리 미미한 정보만을 남긴 채 점차 현실에서 유리되어 보이는 공간에서의 건축물은 간간히 등장하는 생물체인 풀과 다시 조화를 이루고 때로는 친근하게 때로는 이질적인 느낌을 보인다. 이들은 서로 어우러져 조화를 이루고 시간에 따라 변하는 빛과 그림자의 형과 색은 전혀 다른 상황을 만들어 낸다. 나는 그런 순간들을 기록한다.”(이지영)

“나의 작업은 정형화되지 않는 현대미술에서 골라주를 활용한 방법적 요소를 회화적 요소와 결합해 가는 것이다. 상업적 표상 속에 갇힌 현대인의 모습을 정형화된 이미지를 잘라내 겹치거나 펼쳐놓는다. 대중적 아이콘이 갖는 이미지의 방법적 차용은 중첩된 욕망을 나타내기 위한 것이다.”(HODO RI)

“사물에 입체감을 주는 것도, 색깔을 더하고 빼는 것도 빛이다. 빛의 많고 적음, 흡수와 반사에 민감하게 반응하는 작업을 하고 싶었는데 빛을 표현하기 위해 빛을 더하는 것은 바다색을 쓰기 위해 바닷물을 붓에 수없이 찍는 것과 같다는 생각이 들었다. 결국엔 빛이 있음을 알리기 위해서 넣어야 할 것은 어두움, 적절한 ‘가리기’이다. 빛이 있고 없으므로 그림이 커지고 꺼진다. 그림의 색은 빛의 가감을 조절하기 위한 필터이다.”(정효진)

“나에게 있어서 회화란 질료와 행위를 통해 분화되고 파편화 된 감성의 경험을 시각화 하는 일종의 기록이다. 죽음(해골)을 통해 삶을 강하게 열망하는 사랑에 대한 노래는 죽음에 대한 역설 삶의 찬가이자 삶과 죽음 사이에 놓인 유혹의 파편들이다.”(김영삼) “나는 So Hot! 이라는 타이틀로 우리들의 의식 속에서 완벽한 미의 전형이 되어버린 여러 조각품들, 미로의 〈비너스〉 혹은 미켈란젤로의 〈죽어가는 노예〉, 그리고 보티첼리의 〈비너스의 탄생〉에 총천연색의 속웃과 유행을 입히는 작업을 하고 있다. 보티첼리의 비너스 탄생은 이시대의 미의 아이콘이라 할 수 있는 소녀시대의 아홉 멤버로 형상화 했다. 나는 동시대를 지배하는 ‘미’의 속성을 통찰함으로써 현대사회가 부딪히고 있는 문화현실의 실체, 즉 미(Beauty)를 고전조각과의 접목을 통해 우리 시대에 적용되는 미(美)의 기준, 혹은 고전주의와 현대적 트렌드가 만나는 접점을 보여주고자 한다.”(최부윤)

우리는 아침에 눈 떠서 잠들 때까지 시각이미지의 유혹 속에서 살고 있다. 유혹에는 그 어떤 목적이 내포되어 있다. 그렇기에 유혹의 본질은 원하는 것을 얻는데 필요한 소통의 기술일 것이다. 소통의 기술에는 다양한 매체를 활용해 눈과 정신을 사로잡고자 하는 욕망이 포획되어 있다. 그렇다면 미술에 내재된 시각적 주체와 객체의 관계에서 유혹은 어떤 역할을 할까? 미술이 유혹해야 하는 것이 있다면 그것은 무엇이고 왜 필요한가. 미술이 유혹하는 것의 필요악과 필요선이란 무엇인가?

이 주제 ‘창작과 감상의 유혹’은 기술(art)로 승화되어야 할 유혹에 대한 긍정적이고 생산적인 담론을 나누기 위해 마련한 장이었다. 메시지 전달을 위한 유혹이 절실히 요청되는 시대에 소통을 위한 능력은 필수다. 그래서 메시지가 뚜렷한 언어를 시각화하는 작업들이 많다. 설득과 회유 등 자신이 원하는 것을 전달하기 위

해서 유혹은 필수불가결한 것인가. 그러나 일방적인 유혹은 폭력이 되기도 한다. 유혹이 시각적 폭력이 되지 않기 위해서는 발신자의 시대적 인식과 수신자의 성숙한 시각이 필요하다. 성숙도가 전제되지 않는 유혹은 동상이몽에 불과한 자기만족일 가능성이 크기 때문이다

창작과 감상 간에 발생하는 유혹의 지점, 그 성숙도를 위한 전시와 토론이 작가와 큐레이터 그리고 미술인들이 다양한 시각에서 담론을 나누었다. 미술에 있어서 ‘유혹’의 의미가 무엇인지, 각자 자신만의 해답을 찾아가는 시간이었다. 21세기를 살아가면서 물리적인 힘과 다른 유혹이라는 심리적인 기술이 어떤 매력으로 서로의 잠재된 에너지를 끌어낼 수 있을 것인지, 그 힘이 창조적 소통을 가능하게 할 수 있는지, 여전히 답보 상태에서 다시 또 답을 찾아가는 길 위에 서 있다

#3. 해석의 유혹(결론)

전시기간 : 2011년 9월 2일 ~ 30일

전시작가 : 홍순환

심포지엄 : 2011년 9월 9일,

발제 : 김옥렬, 김승호, 서상호, 홍순환 기획 : 김옥련 기록 및 진행 : 정명주

장소 : 아트스페이스필

홍순환의 작품

홍순환의 중력의 힘(The power of gravity)
홍순환의 이번 설치작은 ‘중력의 힘’에 관한 것이다. 중력(重力)의 사전적 의미는 질량을 가진 두 물체 사이에 작용하는 힘이다. 그가 보여주는 물리적 관계는 사회적 상황에 대한 편향성 혹은 작용과 반작용에 대한 부조리에 관한 것이다. 하나의 단적인 예는 ‘방석과 물의 만남’처럼, 유통적인 물을 흐를 수 없는 조건을 만들어 고여 있게 설치함으로써, 두 물체가 가진 서로 다른 관계에서 발생하는 시각적 부조리를 발생시킨다. 이처럼 홍순환의 ‘중력의 힘’은 낯선 물체의 결합이라는 이중의 구조를 통해 그 틈새에서 익숙한 것의 차이, 즉 모순과 부조리처럼, 낯선 사물 간에 겹쳐지고 중첩되면서 작용과 반작용 그리고 모순과 부조리를 인식하는 계기로 작동한다.

홍순환의 공간에 대한 해석은 확실히 서로 다른 질량을 가진 오브제. 그러나 중력에 지배되는 오브제인 설치물들 사이에서 발생하는 간격, 즉 공간 속에 있는 주체는 중력을 인식하는 순간, 중력의 작용과 반작용이라는 틈새에 있음을 본다. 이전의 전시에서 보여주었던 〈중력의 구조〉가 생성과 소멸이라는 순환의 체계로 접근했다면, 이번 전시를 통해 보여주는 ‘중력의 힘’은 일방적으로 편향된 힘의 원리가 갖는 모순과 부조리를 담고 있다. 이러한 모순과 부조리한 힘의 원리에 이끌려 가는 유혹의 지점이 갖는 한계를 극복하기 위한 심포지엄이 바로 ‘해석의 유혹’이었다.

해석의 유혹

〈유혹의 기술〉 3부는 ‘중력의 힘-해석의 유혹’으로 비평이나 해

석을 위한 새로운 시각적 담론을 나누는 자리였다. 1부가 ‘창작자 중심’의 담론이었고, 2부는 ‘창작과 감상’의 시각에서 소통의 지점을 찾고자 하는 장소 혹은 전시에 대한 담론생산을 위한 자리였다. 그리고 3부인 ‘해석의 유혹’은 창작과 감상의 관계성에 대한 비평과 해석을 시도했다.

여기서 ‘전시와 심포지엄’은 창작 감상 비평이라는 서로 다른 입장에서 펼쳐는 유혹의 기술에 대한 질문이자 답을 찾기 위한 과정이기도 했다. 또한 유혹의 필요조건과 충분조건이 무엇인지에 대한 전시와 심포지엄은 창작과 감상간의 상호작용이라는 현장미술을 통해 유혹 ‘하는 것’과 ‘되는 것’의 관계를 파악하는 자리였다. ‘해석의 유혹’은 시장미술에서 결코 자유로울 수 없는 미술이 앞으로 어떤 모습으로 시장 속에서 창작의 의미를 담고 가치교환이 가능할 것인지에 대한 비평적인 비전을 위한 기획이었다. 당시 콘스트럭티베이터였던 홍순환 작가의 ‘중력의 힘’을 주제로 미술에는 중력의 힘이 어떻게 작용하는지에 대한 다양한 담론을 나누는 시간이었다. ‘해석의 유혹’을 위해 패널로 참여한 김승호(미술평론) 선생과 서상호(스페이스배) 디렉터 그리고 3부 개인전시에 참여한 홍순환 작가와 기획자인 필자가 ‘유혹의 기술’이라는 주제로 진행된 전시와 심포지엄을 주제로 진행했다. (심포지엄은 구두발표와 자유토론으로 이루어 졌음)

II. 유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

‘유목적 상상’이라는 주제로 세 번의 전시를 했었다. 첫 번째는 현대미술(가)과 패션센터 디자인 스튜디오에 입주한 젊은 패션디자이너와의 〈보다 입다 벗다〉라는 주제의 골라보전이였다. 두 번째 주제인 〈성장통(Growing pains)〉은 일본 삿포로 작가들이 마련해준 숙소에서 10일간 머물며 한국과 일본 작가들과 교류하면서 교차 전시를 했던 기획이었다. 세 번째 전시는 〈더 메시지〉로 독창적인 현대서예를 추구하는 노상동(한국) 그리고 일본 츠쿠바대 교수인 류현국교수는 한국어의 타이포를 통해 국어의 정신성과 예술성을, 루츠 감젠(Lutz Garmssen)은 단편영화 및 영상설치를 하는 독일 작가로 “This is the house of Nikolaus”와 “Sirens” 단편영화를 통해 인간의 본성 속에 숨어있는 이중적 감성에 주목했다. 다음은 〈유목적 상상〉이라는 주제에 대한 당시의 기획의도가 담긴 글이다.

지금 세계는 온라인을 통해 즉각적으로 소통이 가능한 국가와 국가 간의 경계가 확장되는 시대를 살고 있다. 이처럼 온라인을 통한 열린 정보와 무한소통시대에 소통의 양만큼 우리는 얼마나 개인적인 한계를 극복하고 살아가는가? 원본도 없이 무한복제가 가능하고 진짜와 가짜를 구분하기 힘든 지금 이미지의 노예가 되지 않기 위해서라도 이에 대한 질문이 필요하다. ‘유목적 상상’은 바로 이런 가상과 진상의 경계를 가로지르는 삶 속에서 원시인도 자연인도 도시인도 아닌, 어쩌면 가상의 공간 속에서 부유하는 기계적 감성에 대한 비판에서 출발한다. 이는 실재가 없는 파생실재의 확장이라는 사이버 영토에서 ‘유목적 상상’을 통해 실제의 핵심을

찾아가는 기획이었다.

거미줄에 걸린 파리의 모습처럼, 21세기를 살아가는 현대인은 스마트한 기계들의 작동 속에서 역설적이게도, 보다 수동적인 기계가 되어간다. 이 역설적인 삶은 수많은 정보망에 포획되어 몸은 없고 이미지만 떠다니는 실재와 가상의 경계에 놓여있다. 〈유목적 상상〉은 정체성을 상실한 채 검정되지 못한 이미지의 포획 속에서 자발적인 사고와 창조적인 실천을 해 나아가 할 시점에 대한 요청이자 창작의 뼈와 살의 회복을 통해 뜨거운 피가 흐르는 인간적 감성에 대한 재생을 위한 시도였다.

이 전시는 바로 소모적인 반복으로 수동적인 정보 소비자가 되어가고 있는 동시대의 현실, 감각하는 몸의 부재 속에서 환영만으로 떠도는 ‘유목적 상상’에 대한 작가적 비전을 사진, 그림 그리고 설치와 영상을 통해 신체로 사유하는 방식, 즉 ‘몸의 재생’이라는 취지를 실현하고자한 시도였다. 이에 대한 세미나는 거대 담론보다는 작은 실천이 필요한 시대에 창작과 이론이 만나고, 장르와 장르의 경계 너머 가상과 실재가 오감을 통해 만나는 실천적이고 생산적인 담론의 생성한 호흡을 통해 ‘몸의 재생’을 실천하기 위한 기획이었다.

#1. 보다 입다 벗다 (SEE/WEAR/STRIP in Korea Fashion Center)

심포지엄 : 2012년 8월 30일

(발제 : 강미정, 김옥렬, 박은수, 주태진)

전시기간 : 2012년 8월 30일~9월 16일

참여작가 : 권오인, 김건예, 서옥순, 최부윤, Jelena Vasiljev Sim&Nic, 김지영, 문보영, 조정미, 최순주

기획 : 김옥렬, 코디네이터 : 정명주

주최 : 현대미술연구소

장소 : 한국패션센터(대구)

주관 : 한국패션산업연구원

협찬 : 스튜디오아까, 민컬러, 아트스페이스필

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

유목적 상상 (Nomadic Imagination)

#2. 성장통(Growing pains)

일본 삿포로 콘다넨탈 갤러리(2012.10.8 ~ 10.14)

CAI02 raum2.3(2012. 10.9 ~ 10.20)

참여작가 : 김미연, 김승현, 김윤섭, 김윤경

서진은, 이도현, 홍순환

기획 : 김옥련

기록 및 진행 : 정명주

주최 : 삿포로-대구 작가교류전실행위원회

후원 : 삿포로시

협력 : ワンエイトクリエーション(コンテナンタルギャラリー)

CAI 現代美術研究所 /CAIKORArtspace Purl / PLUS1

中西印刷 / 大井恵子(ギャラリー門馬)

関顕京(北海道教育大学教授)

이 전시는 일본 작가들과 한국 작가들의 교류를 위하여 자연스럽게 진행되었다. 몇 년 전부터 알고 지내던 일본 작가가 포함된 청년작가그룹 PLUS1이 아트스페이스펄과의 교류를 제안했다. 아트스페이스펄은 2012년 4월 삿포로에서 활동하는 7명의 작가를 초청하여 ‘의식형태’전을 마련하였고, 전시와 프리젠테이션을 통해 대구 작가들과의 만남을 시도했다. 이후, 창작 활동을 위한 발전적 교류를 위해서 PLUS1은 삿포로에 대구작가들을 초청하면서 상호 교류가 이루어졌었다.

7명의 작가가 참여한 이 전시는 ‘유목적 상상’의 의미를 이어나며 ‘성장통’이라는 주제로 기획되었다. 이 프로젝트는 세미나와 전시 그리고 삿포로 청년작가들과의 만남으로 이어졌으며, 향후 새로운 발걸음을 위한 기틀을 마련하였다. 교류는 한 사람에 의해 억지로 만들어지지는 않는다. 이것은 여러 명의 의지가 모여야 가능한 일이다. 이 프로젝트는 서로 다른 환경에서 성장한 감성생태가 상호 교류를 통해 성장해 가는 의식의 과정이었다.

#3. 더 메시지

(The Message in Art space PURL)

전시기간 : 2015년 7월 15일 ~ 8월 14일

참여작가 : 노상동, 류현국, Lutz Garmsen

기획 : 정명주 장소 : 아트스페이스펄

후원 : 대구문화재단, 한국문화예술위원회

2015년 ‘유목적 상상’은 예술의 고유성과 문화적 다양성을 함께 연결하는 동시대 미술에 대한 확장된 시각의 실천을 목적으로 하는 프로젝트로 진행했다. 이 주제의 전시 3회에는 서예, 타이포 그래픽디자인, 뉴미디어 장르로 활동하는 세 작가를 초대했다. ‘더 메시지’에서 서예가인 노상동은 전통적 기법을 현대적으로 재해석하는 독창적인 방식을 시도했다. ‘왕희지의 난정서’를 초서체로 수백 번을 반복해서 글이 사라지고 수많은 붓의 겹침이 발하는 검은 먹빛을 보여주었다. 216번의 글씨가 겹치면서 만들어낸 이

미지는 글이 그림이고 그림이 글인 풍경이었다.

류현국은 “근대 한글 활자의 복고풍 서체 리디자인”이란 제목으로 개발 중인 한글 폰트 네 가지의 샘플과 2001년에 제작한 영상 이미지 ‘한글 타이프페이스의 가능성’을 보여주었다.

루츠 감센(Lutz Garmsen)은 “This is the house of Nikolaus”와 “Sirens”이라는 주제의 단편영화를 통해 인간의 본성 속에 숨어있는 이중성에 초점을 맞추었다. 글과 문자 그리고 영상은 서로 다른 듯 보이지만 우리의 역사 속에 살아있는 가장 중요한 미디어다. 이러한 미디어를 통해 세 명의 작가들은 읽고 보고 감각하는 메시지를 통해 심리적이고 정신적인 부분의 비전을 제시했다.

III. 동시대성의 숨결

1. 장소성 프로젝트 – U-station 홍순환의 ‘2300개의 물’

전시기간: 2013년 10월13일 ~ 27일

아트스트 토크 : 2013년 10월 13일

전시오픈: 2013년 10월 13일, 20일, 27일

일요일만 오픈(오후 1~6시)

기획 : 김옥련

기록 및 진행 : 정명주

전시장소: 달서구 월성동 805-1번지 3층

주최: 현대미술연구소

주관: 아트스페이스펄

이 전시는 창고 주인에게 공간 사용에 대한 두 번의 프리젠테이션을 통해 이론 장소 특정성을 위한 프로젝트였다. 창고 주변이 아파트 숲이었고 프로젝트를 위해 빌린 창고 역시 아파트 단지 근린 상가로 되어 한 번의 프로젝트만 가능했었다. 이 창고형 전시 공간에 창조적인 아이디어를 펼쳐 놓기 위한 새로운 프로젝트에 U-station이라는 이름 붙였다. U는 독특하거나 단일하다는 의미가 있는 unique의 U와 제한을 갖지 않고 자유롭고 넓게 세계를 바라보자는 의미에서 unlimited의 U라는 의미를 담고 있다. 무엇보다 U-station은 기존의 전시공간을 벗어나 아파트가 들어서는 곳(site)에서 마치 섬처럼 서 있는 3층짜리 창고형 건물이었다. 달서구 월성동 805-1번지에 위치한 이 건물은 1층은 창고로 2층은 힘 빚집으로 사용되었고, U-station은 3층(200여 평)을 이용해 ‘장소 특정성(site specificity)’에 대한 설치작품을 시도했다. 이 건물이 놓인 장소의 3층 공간을 활용하기 위한 전제는 개인전이나 그룹전이라는 방식을 취하지 않고, 어떤 결과나 목표지점도 설정하지 않았었다. 다만 비결정적인 지점의 연속성 속에서 열린 시각과 확장된 의식을 가지고 장소에 대한 작가적 해석을 열어놓고자 했다. 무엇보다 이 프로젝트는 우연과 필연 혹은 불연속성과 연속성의 충돌 그 사이에서 발생하는 시·공간의 변화와 그에 따

른 변화들 속에 놓인 작가 의식의 실천 내지 존재 방식을 구현하기 위한 것이었다.

창고라는 장소적 의미는 대구 월성동 대단위 아파트가 생기는 현장의 한 가운데에서 작가와 큐레이터 간의 장소성에 대한 동시대적 공감대를 전제하는 것이었다. 아파트가 완공되어 입주했거나 거의 완성단계에 있는 아파트 그리고 또 새롭게 지어질 부지로 아파트가 들어설 공사 현장의 한가운데 있는 U-station은 주변 환경과의 관계, 그 관계 속에서 느끼거나 바라보는 작가적 시선이 가닿는 장소다. 이 장소에서 이루어지는 U-station은 아파트의 완공 속도에 따라 유동성을 안고 있기에 얼마간의 기간에 어떤 작가들이 참여하게 될지 유보상태였다. 그래서 U-project는 도시공간의 흐름 따라 이동하는 ‘유목적 프로젝트(Nomadic project)’이고, 결과 보다 ‘과정(process)’을 공유하는 것에서 존재의 의미를 찾고자 했던 프로젝트였다.

U station의 ‘유목적 프로젝트’의 첫 번째 작가인 홍순환은 이 공간에 대한 느낌을 다음과 같이 표현했다. “이곳의 3층에 있는 U station을 처음 방문했을 때, 난 불현듯 ‘인식의 한계점’이란 말을 떠올렸다. 이 말은 내가 근래에 봤던 책에서 보았던 말인데 주변이 구조적으로 복잡해지면 그것과 대응하는 어떤 주체가 그 복잡성을 이기지 못해 지구적인 인식과 판단을 할 수 없는 상태에 봉착한다는 뜻이다. 그 상태의 시점은 스스로를 위한 능동적인 책무를 잃어버린 때이고 끝을 가능할 수 없는 정체가 시작되는 시기이기도 하다. 이 인식의 한계점이란 말이 이번 작업의 시작이 됐다.” 또한 홍순환은 ‘인식의 한계점’을 형태가 정해져 있지 않은 물을 휘어진 용기에 담아 구획을 나누고 또 개체화되고 ‘휘어진 물’을 떠 올렸다고 한다. 그 이유는 진화의 궤적을 벗어난 ‘휘어진 물’과 ‘U station’의 환경이 갖는 유사성을 발견했기 때문이라는 설명이다. 이러한 시도가 바로 당시 창고에서 진행했던 첫 프로젝트인 홍순환의 ‘2300개의 물’이었다. 그가 붙인 설치 제목인 ‘2300개의 물’은 하나의 단위로 개체화되는 것을 의미한다. 일반적으로 온도나 밀도 부피나 무게를 나타내는 단위의 기준이 물이기도 하지만, 무엇보다 중요한 것은 물은 생명을 이루는 가장 기본적인 요소다. 그래서 물이 없는 곳에는 생명도 없다. 무색, 무취, 무형의 물이지만, 주변의 환경과 물의 양 그리고 물의 깊이에 따라 물은 다양한 형과 색과 향과 맛을 가지기도 한다.

이렇게 물은 하나이기도 여럿이기도 한 수많은 얼굴과 맛을 가진다. 그 물을 홍순환은 ‘2300개’라는 숫자로 표현했다. 어떤 점에서 양이나 수에 대한 측정은 과학이나 수학의 언어인 수치로 나타낼 필요가 있다. 그래서 연속량을 분리량처럼 셀 필요성에 의해 단위(unit)가 만들어졌다. 이러한 단위가 갖는 것을 그 중심에 있는 물, 그것도 ‘휘어진 물’ 혹은 ‘2300개의 물’이라는 이름으로 작가의 직관과 장소가 갖는 의미를 나누거나 또 결합해 놓은 프로젝트로 탄생했다.

이 프로젝트에 대한 작가의 설명은 “나는 휘어진 물을 전시환경에 맞게 변형시키기로 했다. 그래서 비닐봉지에 물을 담아 바닥에 배열하는 비교적 단순한 방식을 택했다. 이 방식은 천정의 균건하고

위압적인 철재 빔으로 된 보와 어울릴 수 있을 것 같았다. 설치를 처음 시작할 때는 정방형의 판이 계획이었다. 그 계획은 열성통의 지도 형태로, 다시 흩어져 있는 섬들의 모양으로 변했다. 이 작업의 제목은 ‘2300개의 물’이다. 즉 분리, 분화, 분절되어 비닐봉지에 갇힌 물들의 총합이 2300개란 뜻이다.”

이렇게 ‘휘어진 물’과 ‘U-station’이 갖는 장소적 해석은 유동성을 바라보는 작가적 시선, 그가 바라보고 서 있는 자리(site)에 대한 환경, 그 시간과 공간을 해석한 휘어진 물의 개체화는 흐르는 물, 형태가 정해지지 않은 물, 무색, 무취, 무형의 물을 일회용 비닐봉지에 담아 놓는 방식이었다.

여기서 홍순환의 개체화가 갖는 의미란 무엇일까? 개체화는 무한한 것이 아니라 한정된 것이기에 개체와 개체간의 끝없는 교환을 지향한다. 이러한 교환은 투명비닐에 질료와 형상이 일시적으로 관계 맺는 개체화이기도 하다. 이 일시적이거나 한계 지어진 존재로서의 개체화의 작용에는 개체의 내부와 외부의 경계에서 발생하는 생명의 흐름이 단절과 연속이라는 변화를 거친다. 마치 시간과 장소가 연속적이거나 불연속적인 흐름을 만들어 가는 것처럼, 비닐 안의 물과 비닐 밖의 불연속의 관계는 여러 가지의 상황적 변화를 통해 개체와 개체간의 교환의 장소가 된다. 이러한 현상은 우리의 삶의 환경과 흡사하다.

보고 느끼는 시선 따라 일렁이는 마음처럼 교환을 매개하는 시선은 상황적 환경 속에서 개체와 개체 혹은 장소와 장소간의 경계를 가로질러 그 어떤 ‘만남’이 이루어지는 장소가 되었다. 그리고 홍순환의 ‘2300개의 물’은 순환(circulation)을 매개로 외부와의 새로운 관계형성이 가능한 개체로서의 물이다. 그것은 홍순환이 제시한 개체화, 즉 ‘분리, 분화, 분절되어 비닐봉지에 갇힌 물들의 총합, 2300개의 물’로서 이루어진 관계였다.

홍순환의 장소적 해석은 물을 통한 개체화의 작용으로 그 의미의 지평을 열어 놓았다. 아마도 이점은 환경적 변화에서 발생하는 내적이거나 외적인 관계를 매개하는 시·공간적 ‘사건’을 바라보는 작가적 태도에서 가능한 시도였다.

2. 김윤섭 – 지 옥(The HELL)

2014. 5. 13 ~ 5. 31

기획 : 김옥련 기록 및 진행 : 정명주

장소 : 아트스페이스펄

한모금의 지독한 독을 삼키고 타는 목마름에 손에 닿는 것이 무엇든 들이켜야만 하는 상황. 그러한 상황에서 보게 되는 눈앞의 환영. 이 환영 따라 지옥의 문을 들어서서 악마의 재물이 된다면, 무엇인들 명확히 보고 듣고 느낄 수 있을까. 사악한 힘에 취해 환각을 보게 되는 삶 속에서 ‘건자(Voyant)’가 될 수 있을까?

백년을 훌쩍 뛰어 넘어 김윤섭이 만난 랭보(Arthur Rimbaud, 1854~1891), 이제 막 30대의 삶에 접어든 젊은 작가는 이 시대, 젊은 예술가의 초상이다. 그가 삼킨 독이 온몸에 퍼져 눈앞에서 보게 되는 환영, 그것은 어떤 모습일까. 랭보가 말한 건자가 되기 위해 경험해야하는 모든 것, 그 모든 것의 경험 속에서 발견하

는 ‘것’이 지옥이라면, 지옥임을 아는 것이 모르는 것보다 행복한 것일까.

예리한 감각의 더듬이를 가진 시인은 세상의 비밀을 언어의 연금술로 말하는 사람들이다. 열린 감각의 문을 통과해서 만난 미지의 세계를 언어의 울림으로 들려주는 시인의 울성을 김윤섭은 그 자신을 둘러싼 현실, 악마와의 입맞춤, 그 달콤한 독이 주는 짧은 환상 속에서 ‘나’로서가 아닌, ‘타인’이 되어 익명의 나를 보듯 무감각이 투영된 환영, 현실과 비현실을 넘나들며 시각적 울림을 전한다.

아트스페이스 펄의 초대전인 ‘지옥地獄’은 김윤섭 작가가 상상 공간에서 만나게 된 랭보의 시선으로 현재의 자신을 바라본 ‘것 things’이다. 그는 ‘내적 망명에서 길을 걷다가 랭보와 조우’하면서 가장 달콤한 순간이 지옥일 수 있음에 대한 경험담을 인터넷을 통해 얻은 익명의 이미지 혹은 유명한 잡지의 표지를 장식하는 사진 작가들의 이미지를 통해 투영했다. 이미지의 일차적인 요소는 랭보의 자전적 영화 ‘토탈 이클립스Total Eclipse’에서 영감을 얻었다고 한다. 이 전시는 랭보가 견자를 얘기하면서 ‘견자가 되려면 모든 것을 경험해야한다.’는 것과 ‘지옥의 문’이 갖는 의미에 대한 그 자신의 시선을 담고자 했던 전시였다.

김윤섭은 “이번에 전시하는 작업은 ‘17살의 소년이 있다.’라는 전제를 통해 랭보 속으로 들어가는 것이 아니라, 단지 나 자신의 삶에 대입해 보려는 시도. 그러한 시도는 랭보가 살았던 시간을 지나서 21세기의 내가 살아가고 경험하는 삶이 주는 무게에서 랭보를 통해 나 자신의 삶의 의미를 새롭게 바라보는 시선”이다. 이 같은 시선을 작가는 입체 골라주와 평면위에 집적한 추상이미지에 담아 놓았다. 이 추상 이미지를 그는 ‘초평면hyperplane’이라는 시각에서 모든 것을 나누고 나누어서 하나의 화면에 각각의 서로 다른 모양이지만 평면 위에 쫓개고 쫓개진 면, 즉 초평면의 재구성도 시도했다.

김윤섭은 이태원에 창작공간을 마련하고 살면서 그가 경험하는 새로운 삶. 그곳에서 그동안 느끼지 못했던 현실적 삶을 발견했다. 그가 보는 환영, 환영과도 같은 현실은 창작활동을 위해 매년 옮겨 다닌 5년의 창작스튜디오 생활을 벗어나서 삶의 공간이자 창작의 공간에서 느끼는 현실의 무게를 그의 시각적 울림으로 보여주었다.

마치 랭보의 ‘지옥에서 보낸 한참’이 가장 행복한 순간이자 가장 힘든 시기였던 것처럼, 지금 나의 ‘지옥’, 환영과 현실 사이에서 살아가는 나의 삶 역시 랭보가 경험했던 것과 비슷한 것 같다고 말한다. 김윤섭이 바라보는 ‘지옥’은 누구나 한번쯤 천당과 지옥을 오가는 경험, 지독한 아픔과 불행에서 이것이 바로 지옥이고, 또 그 반대의 경험을 하면서 이게 바로 천국이 아닐까? 라고 생각해 보았던 경험. 그것이 어디 다른 곳에 있는 것이 아니라 바로 우리가 발 딛고 사는 이곳, 삶의 현실 속에 있는 것임을 본다.

김윤섭의 ‘지옥’을 주제로 진행했던 전시는 잡지의 표지를 장식하는 사진이미지를 차용해서 만든 입체 골라주와 그러한 이미지를 나누고 나누어 추상적인 화면을 만들어 놓은 작품과 더불어 한 점을 완성하는데 4~5시간이 걸려 그린 펜화 143점과 100호 유화한 점도 같이 전시가 되었다.

3. 物 + 像의 연금술

Material + Image on Alchemy 2인전(이은재, 이연숙)

2016. 3. 23 ~ 4. 22

기획 : 김옥렬 기록 및 진행 : 정명주

장소 : 아트스페이스펄

아트스페이스펄의 전시 주제인 ‘물-상의 연금술’은 일상생활에서 흔히 보고 사용하는 물건이 작가의 선택을 통해 물건(物)이 작품(像)으로 변주(鍊金術)되는 방식에 주목하고자 하는 의미에서 붙여진 이름이다. 일상의 오브제를 미술품으로 변주해 가는 흥미로운 작가 중 이연숙과 이은재의 작업은 일상의 사물이 갖는 그만의 존재감을 바라보는 새로운 가치의 발견에서 출발한 전시였다.

이은재의 창작방식은 시간의 흐름에 따라 사물의 변화를 발견하는 것이었다. 그가 물성의 변주에 주목했던 것은 ‘변하지 않는 것이 있다면 무엇일까?’에 대한 질문에서 출발했다고 한다. 그러한 반복된 질문에 스스로 터득하게 된 답은 “변하지 않는 것은 없다는 사실, 그 자체가 변하지 않는다는 것”이었다. 그래서 그의 작업의 주된 요소는 시간의 흐름에 따라 변하는 물성을 관찰하는 것이었다. 마치 화분에 물을 주며 식물의 성장을 보듯이, 종이와 휴지를 쌓아 소금물을 주고 비와 바람과 햇살 속에서 원래 가졌던 물성이 어떻게 변화되어 가는지, 그 변화의 과정을 관찰한다. 그리고 작가는 그러한 변화에 최소한의 개입을 통해 종이와 부드러운 휴지 그리고 일상의 오브제에서 새로운 존재감을 발견했다. 이러한 시도에는 작품을 만드는 것이 아니라 물과 시간을 주고, 보고, 기르는 과정에서 발견하는 그만의 연금술이 담겨졌다.

아트스페이스펄에 전시했던 이은재의 작품은 시간과 환경에 따라 변해가는 휴지나 종이 그리고 일상에서 발견하는 다양한 물체에서 발견하는 ‘시간의 흔적’에 관한 것이었다. 이렇게 작가는 쓰임새가 사라지거나 긴 시간 사용의 흔적이 남아있는 물체 간의 자연스러운 관계, 그 관계의 이질감 속에서 그만의 이야기를 품고 있는 시간의 흔적을 발견을 보여주었다. 모든 것은 시간이 지남에 따라 변한다. 그러나 그 변화의 흔적이 주는 사물의 관계를 재구성하는 작가의 손길은 작고 보잘 것 없는 것에서도 새로운 가치를 발견하는 삶의 태도, 그만의 연금술이 작동하는 것이었다.

이연숙의 작업은 재활용이 가능한 ‘비닐 봉다리’를 페인팅, 사진, 오브제로 가치전도를 시도했다. 재활용(Re-cycling) 비닐봉지를 작품의 주인공으로 삼아 업-사이클링(Up-cycling), 즉 작품으로의 재탄생을 시도했었다. 이러한 시도는 일상의 흔한 물건을 재활용하는 ‘다시쓰기’가 아닌 ‘새롭게 쓰기’로 일회용 비닐봉지에 새로운 가치를 부여하는 시도였다. 이러한 가치의 변화는 비닐봉지가 사용되고 소비되는 방식이 예코백이나 가방이 없어도 쓴 가격 이거나 무료로 소비되고 있는 것에서 출발했다.

이러한 시도에서 페인팅작업은 비닐봉지에 인쇄된 이미지가 프린터

를 하는 과정에서 오차가 생겨난 부분, 겹치거나 핀이 나간 부분을 재 시각화하는 것이다. “나의 비닐봉지 페인팅은 어린 시절 포스터 칼라로 그리면서 테두리 선 밖으로 밀려나간 기억과 겹치면서 만들어진 것에 대한 기억이다. 비닐봉지에 응용한 디자인이 갖는 의미를 재생하는 방식은 언어를 제거하고 이미지만 가지고 작업한다. 그것은 개인적인 기억과 이미지의 관계를 통해 언어나 로고가 갖는 명확한 지시성을 제거하는 것이다. 이후에 남아있는 이미지만을 그림으로 그린다. 이렇게 그림만을 보게 될 때, 알고 기억하던 것도 다르게 인식하는 경우가 많다는 것에서 차용한 것이다.”

또한, 작가는 사진처럼 이미지로 상황을 기억하는 것처럼, 비닐봉지를 들고 있는 사람들이 보이면 무작정 사진을 찍었다고 한다. 그 과정에서 비닐봉지를 들고 다니는 사람에게 그 비닐봉지가 금으로 되었다면 어떻게 할 것이냐고 물어보니, 가방에 넣어서 가져갈 것이라는 대답에서 물성이 가진 가치의 관계, 비닐봉지와 금의 관계를 시각화하는 작업으로 사진에 담긴 비닐봉지에 금박을 입혔다.

이렇듯, 비닐봉지의 쓰임새, 비닐봉지를 소비하는 사람과 비닐봉지와 의 관계를 바라보는 작가의 시선은 ‘비닐봉지’를 통해 그만의 가치와 존재감이라는 의미를 생산한다. 삶의 순간을 기록하고 결과보다는 과정에 충실하고자 하는 작가의 이러한 태도는 보잘 것 없거나 실수조차도 보는 각도에 따라 새로운 의미로 재탄생이 가능한 예술, 일회용 비닐봉지를 통한 창의적인 연금술, 바로 업-사이클링이다.

IV. 대구현대미술의 과거와 현재

대구현대미술제2013 - 〈1970년대, 그 기억의 재생과 해석〉

예술감독 : 김옥렬, 주관 : 대구문화재단

전시기간 : 2013년 12월 20일 ~ 2014년 1월 5일

참여작가

지역 : 광인식 박광호 박현기 이창미 이동엽

재생 : 권정호 김영진 김호득 김홍주 백미혜 신학철 이강소

이건용 이명미 이우환 최병소

해석 : 김결수 김영세 김종구 손파 윤동천 이교준 차규선

퍼포먼스 : 윤진섭

아카이브적 담론(The interview)

작가인터뷰 : 김영진 이강소 이건용 이명미 최병소

미술이론과 갤러리스트 인터뷰 : 이종희 장석원 김태수

1. 대구현대미술제 - 2013 과제와 전망 - ‘1970년대, 그 기억의 재생과 해석’전을 마치고-

대구경북 컬처 매니지먼트 포럼 초대

대경연구원에서의 발표 : 김옥렬

1. 들어가기
2. 1970년대, 그 기억의 재생과 해석
 - (1) 기억
 - (2) 재생
 - (3) 해석
3. 자각의 시간과 장소
 - (1) 4인의 비디오
 - (2) 8인의 인터뷰
4. 과제와 전망
5. 나오기

1. 들어가기

한국미술에 있어서 대구라는 지역에서 이루어진 1970년대 〈대구현대미술제〉가 의미하는 바는 무엇이고, 대구현대미술은 어떤 의미가 있는가? 이러한 물음은 1970년대가 이전과 이후 시대와 구분할 수 있는 역사적 의미가 무엇인가에 대한 물음이기도 하다. 대구현대미술을 논하는 하는데 있어서 70년대가 중요한 전제가 된다면, 그것은 명확하게 〈대구현대미술제〉가 이루어진 장소와 시간이 갖는 의미 때문일 것이다.

그렇다면 전국적인 규모의 현대미술제가 70년대에 대구에서 이루어질 수 있었던 배경이 무엇이었을까? 70년대 〈대구현대미술제〉가 이루어질 수 있었던 계기는 무엇이고, 누가 왜 만들었으며, 어떻게 그것을 가능하게 했는가? 이러한 물음에 답하는 것이야말로 대구미술의 현재와 미래를 위한 가치를 재창출할 수 있는 바탕이 된다.

또한, 지금까지 많은 논의가 있었고, 여전히 진행 중인 서구나 일본의 영향관계 속에서 한국현대미술 그리고 그 속에서 대구는 어떤 지역적 특색을 만들어 왔으며, 현재의 대구미술이 과거보다 발전적으로 가고 있는지를 자문해본다. 글로벌(Global+Local)시대에 지역적 특성을 명확히 인식하고, 그 지역만의 고유성을 찾아 세계와 지역의 관계를 새롭게 조망할 수 있는 탐구가 필요하다는 것을 절감한다.

이번에 〈대구현대미술제 2013-1970년대, 그 기억의 재생과 해석〉展*은 대구미술에서 1970년대가 가진 의미가 무엇인지에 대한 물음을 과거와 현재라는 시간적 연속성 속에서 풀어 가고자 했다. 특히, 〈대구현대미술제 2013〉이 학술과 전시감독을 따로 정해서 진행했기에 전시감독을 맡은 입장에서 당시 작가들의 구체적인 증언을 채록하는 것을 구심점으로 삼았다.

이번 포럼의 주제는 6개월간의 준비를 거쳐 15일(2013년 12월 20일 ~2014년 1월 5일)동안 대구예술발전소에서 전시되었던 〈대구현대미술제 2013 - 1970년대, 그 기억의 재생과 해석〉과 이후, 과제와 전망에 관한 것이다. 발표내용은 전시에 대한 소개 그리고 전시에서 하지 못했지만, 1970년대의 〈대구현대미술제〉가 현대미술을 자각한 장소와 시간이라는 의미가 있었기에 이에 대한 개인적인 소감을 밝혀 보고자 한다. 마지막으로 과제와 전망을 통해 대구미술의 미래지향적인 시각을 담아내기 위한 실천적인 가능성을 제시하는 것으로 이 글을 맺고자 한다.

* 전시기획 내용 - 전시간독이 정해지고 전시기획을 위한 전시내용에 대한 스케치 자료

2. 1970년대, 그 기억의 재생과 해석

〈대구현대미술제 2013〉은 1970년대의 대구현대미술 나아가 한국현대미술을 재조명하기 위한 전시로 역사적인 가치를 새롭게 발굴해 보다 미래지향적인 미술의 미래를 열어가기 위한 시도에서 이루어진 기획이었다. 무엇보다 60년대와 80년대라는 시대적 흐름 속에서 70년대의 의미, 70년대 미술이 차별화 될 수 있는 특수성이란 과연 무엇일까? 라는 물음에서 출발했다.

이러한 물음이 가능한 것은 1970년대 대구에서 시작된 〈대구현대미술제(1년~19까지 5회)〉¹⁾가 개인뿐 아니라 집단적인 활동으로 시대적 흐름에 반응하는 미술운동의 성격을 띠고 전국적으로 확산되는 계기가 되었기 때문이다. 이에 대한 개인의 독자적인 개성을 중요시하는 미술이 1970년대 어떻게 전국적으로 다양한 성격의 미술단체가 모여서 미술제를 할 수 있었을까? 1970년대 대구화단은 서울화단의 모노톤 회화와 구별되는 오브제, 영상 설치 퍼포먼스 실험미술로 새바람을 일으킨 현대미술의 또 다른 중심지였다. 이강소, 황현욱, 최병소 등을 주축으로 한 대구의 아방가르드들은 대구지역작가뿐 아니라 서울과 부산의 진취적 작가들을 초대하여 지역적이면서도 탈지역적인 미술제를 개최 현대미술의 활로를 찾고자 했다.²⁾ 이들은 단색조 회화가 이루어지던 분위기에서 대구에서 탈지역적 미술제로 다양한 방식의 실험미술로 새바람을 일으키는 중심지였다는 것이다.

그렇다면 1970년대 이루어진 〈대구현대미술제〉는 어떤 환경적 배경 속에서 개인과 개인이 모여 집단미술운동으로 갈수 있었던 것일까? 그 중심이 대구였던 이유는 무엇인가? 동시대의 문화적 대응방식에는 다소간의 차이가 있을 것이다. 그리고 그 차이가 건강하게 소통할 수 있을 때 문화적 풍요를 누릴 수 있는 자양분이 된다. 인간은 독립된 개체가기에 집단화 속에서 개인의 특수성은 더욱 구체화된다. 대구현대미술제가 개인과 단체 활동을 통해 어떤 역할을 했던 것일까? 전시를 마치고 나서도 그 의문은 여전히 남아있다.

1970년대 초등학교와 중학교 시절을 보냈던 나로서는 당시의 정치 사회적 분위기를 알기 어려운 나이였고, 고등학교를 다니면서 비로소 사회 문화적 분위기에 대해 이리저리 얘기를 들을 수 있었다. 1970년대는 남·북간의 군사적 대립으로 인한 긴장과 억압적인 분위기 속에서 예술가들의 활동이 소극적일 수도 있었겠지만, 보다 다양한 방식의 대응이 이루어질 수 있었을 것이다. 이점은 아방가르드적 개념미술가와 현실과 발언 작가들과의 관계에서도 당시 서로 다른 언어와 방식으로 대응했던 것을 짐작케 한다.

이러한 시대적 변화 속에서 '한국적'이라는 정체성의 의미가 어떻게 이루어졌으며, 이시기 대구는 어떤 방식으로 중심과 주변이라는 문화적 관계 속에서 자리매김하고 있었는지를 통해 역사적 가치를 재조명할 필요가 있다. 이를 위해 70년대의 역사적 스펙트럼 속에서 아직 발굴되지 못한 자료를 찾아서 그 기억에 대한 생생한 기록을 수집 정리하고, 나아가 대구현대미술이 갖는 역사적 의미를

재생산해 나가야 할 것이다.

이를 위해 하나의 단초로 아카이브를 통해 학술적이고 창조적인 지평을 마련해 보고자 인터뷰색션을 시도했다. 생생한 증언을 채록하고자 했던 것은 과거의 실천적 미술운동 속에서 그 어떤 가치를 채굴해서 동시대적 의미를 보다 확장해 보려는 의도였다. 역사적 기억을 찾는 것은 현재뿐 아니라, 미래를 위해 중요한 임무이고, 미래는 과거라는 뿌리를 통해 만들어지는 질 수 밖에 없기 때문이다. 따라서 이번 전시는 '1970년대, 그 기억의 재생과 해석'이라는 주제로 당시 대구 현대미술제의 주축이 되어 활동했던 작가의 인터뷰와 미술이론가와 갤러리스트의 인터뷰도 담아 보다 다양한 시각에서 현장감을 채록해 보고자 했다. 이러한 시도를 통해 아직 발굴되지 않은 역사적 가치를 수집하게 된다면, 과거와 현재를 유기적으로 살아 숨 쉬게 하는 연결고리가 될 수 있을 뿐 아니라, 대구미술의 아카이브를 위한 귀중한 자료가 될 수 있기 때문이다.

(1) 기억 Memory

첫 번째 섹션인 '기억'에서 전시되었던 작품은 작고한 작가로 구성되었다. 「공간」지 좌담에서는 1970년대, "그 시기의 특징을 관념화와 획일화 현상, 그리고 화단세력에 따른 이합집산으로 요약, 또 초반이 물질사고를 지향한 반면 후반은 지나친 관념론에 경도되었으며, 외국의 새 경향에 대한 무분별한 추수로 주류를 좇는 조형사고의 획일화가 일어났다."³⁾고 평가했다. 기억섹션에서는 이러한 획일화에 대한 평가에도 불구하고 아방가르드적 개념미술이나 단색조회화의 흐름 속에서 자신의 독자적 개성으로 스스로 실험적 리더에 있거나 독자적인 개성을 찾고자 노력했던 작가들의 작품으로 전시를 구성했다.

1970년대는 동시대미술에 대한 인식이 미술가를 중심으로 확산되면서 개인과 소그룹활동을 하는 작가들의 활동이 두드러졌던 시기였다. 그 당시 활발한 활동을 한 작가들의 작품을 통해 동시대 미술의 수용과정에서 개인과 집단의 공유방식이 획일화나 동질화의 함정을 안고 있었지만 유사성과 차이점 속에서 발견할 수 있는 '차별화가 개인 혹은 집단 속에서 가능할 수 있었던 가치가 무엇인지, 그 가치를 과거의 기억 속에서 새롭게 발굴해 보고자 했던 것이 '기억' 섹션의 의미였다.

곽인식의 〈Untitled〉은 어떤 대상의 재구성이 아닌 점이라는 최소한의 요소를 반복함으로써 완결된 상태 보다는 과정을 통해 무한히 열린 공간을 지향한다. 이러한 시도는 회화가 무엇인지에 대한 근원적인 물음에 스스로 질문하고, 그 길을 탐색해 가면서 만들어진 흔적들이다. 하나의 점이 반복되거나 겹치는 흔적, 그 순간은 행위 과정을 통해 생명의 울림 혹은 나와 대상의 관계설정이 이루어지는 순간일 것이다.

박광호의 요(凹)와 철(凸)은 2차원의 회화적 공간이 갖는 시각적 요소를 색과 형의 대비로 상징적인 의미를 드러내고 있다. 회화적 공간을 자각하는 그의 방식은 사각 프레임의 변화에서 출발해 요철의 상징적인 대비뿐 아니라 색과 형의 대비로 한정된 공간 속에서 부유하는 성적 기호를 통해 우주의 생성 원리를 담아내고 있다.

이동엽의 〈사이〉는 7~80년대에 시도한 백색 단색화 연작 가운데

하나이다. 1975년 〈한국 5인의 작가-다섯 가지의 백색〉전이 동경 회랑에 전시되면서 흰색이 한국의 민족성을 상징하는 가치로 인식되고 형태를 지우고 비물질적인 화면을 추구하는 경향이 보다 구체화되었다. 지속적으로 단색화작업을 시도한 이동엽의 회화 〈사이〉는 어찌면 텅 빈 화면 혹은 무위(無爲)의 화면이다. 이렇게 백색 혹은 무색으로 환원된 그의 무위의 회화적 공간은 복잡한 생각을 털어버리고 순수한 상태, 즉 무념무상(無念無想)의 장소가 된다.

이항미의 작품은 캔버스와 한지 위에서 물감의 물성이 흘러내리는 방식을 보여준다. 〈색 자체〉는 물성이 갖는 특성을 회화적인 방식으로 실험하고 있다. 캔버스와 한지가 갖는 재료적인 특성의 차이에 따라 물감의 농도와 색의 효과가 갖는 의미, 물성이 지닌 본성의 극대화, 일정한 공간에서 흘러내린 시간의 궤적과 흔적이라는 회화적 의미를 갖는다.

박현기의 〈1V어항〉⁴⁾은 움직이는 전자회화이다. 그의 〈1V어항〉은 기존의 회화가 보여주었던 그려진 이미지, 정지된 시점에서 움직임을 담는 영상으로 변화된 미술, 즉 비디오를 통해 이미지가 갖는 선입견이나 프레임의 안과 밖 혹은 정지(장소)와 운동(시간)을 다양한 방식으로 포착한다. 그는 비디오를 통해 시·공간의 경계를 걸으며 실재와 환영 사이에 놓인 벽을 전자회화인 TV를 통해 무한히 열린 시간 속에서 존재론적 질문을 던진다.

(2) 재생 Regeneration

여기서 재생의 의미는 1970년대라는 시대상황 속에서 탄생한 미술이 40년이라는 세월을 거친, 그 시간만큼 여과된 의미의 가치를 현재라는 시간 속에서 다시 재생해보고자 하는 의도였다.

개인이나 단체 활동을 통해 다양한 실험이 이루어졌던 70년대의 대구는 개인의 창작이 집단운동으로 발전되어 대규모의 현대미술운동으로 확산되는 계기를 제공했던 장소이다. 이러한 미술운동은 모색과 실험을 통해 대외적으로 보다 확장되고 한편에선 화단세력의 영향으로 이루어진 '이합집산의 획일화 현상'에 편승하기도 했다. 탈(脫)평면에서 비(非)물질화 현상이 지배하던 시기에 평면에 대한 이해는 점점 '관습화되는 것'이 되기도 했다. 이러한 시대현대미술제를 중심으로 다양한 장르의 미술운동이 이루어졌다는 것에서 〈대구미술제〉가 갖는 일차적인 의미를 찾을 수 있을 것이다.

"1970년대 초, 서울에서 학교를 마치고 활동을 벌이다 고향으로 돌아온 몇몇의 작가들은 그들의 도전과 패기를 대구에서 실험하기로 하였다. 이강소, 황현욱, 최병소, 이항미, 이명미 등은 대구에 정착하면서 1973년 Expose(1973,대구백화점 화랑), 현대작가 초대전(1973, 대구백화점화랑), 한국실험작가전(1974,대구백화점화랑) 등을 통해 다분히 실험적인 소재의 개념적이고 철학적인 작품으로 기존의 평면적인 미술의 구상, 추상이라는 구문을 넘어선 새로운 미술의 확장을 보여주었다."⁵⁾

70년대 다수에 의한 회화적 운동의 성격이었던 단색조 회화가 가능했던 것은 외래문화에 대한 정보의 속도와 혼란한 시대적 상황과도 연관되어 있다. 이러한 변화의 시대에 탈 평면이나 비 물질에 대한 영향으로 투철한 실험정신을 밀고 나가기란 쉬운 일이 아니었을 것이다. 시대적 변화에 조용하면서 시대적 흐름을 이끌어

간다는 것은 산란을 위해 언어가 하천을 거슬러 올라가는 것만큼이나 어려운 일일 것이기 때문이다. 분명한 것은 대구 현대미술제가 어떤 시대적 우연성 속에서 이루어졌다기보다는 당시에 대구에서 현대미술운동이 발아 할 수 있는 토양이 있었기에 가능했을 것이다. 그 시기 토양이라고 할 수 있는 작가의 작품을 '재생' 섹션에서 전시했다.

'재생'의 섹션에서는 〈대구현대미술제〉를 주도했던 작가와 당시 미술제에 참여하지는 않았지만 동시대미술에 대한 자각으로 새로운 시도를 하고 있었던 작가들로 전시를 구성했다. 작품은 70년대의 실험성과 탈 평면 그리고 비 물질이라는 범주, 그 범주와 연관된 근작을 포함한 전시였다.

70년대 단색조 회화에 대한 실험과 이후, 해골을 모티프로 삶과 죽음의 관계를 질문하는 권정호의 작품, 사진 속 이미지가 오브제로 만들어져 안과 밖, 네거티브와 포지티브의 관계설정 그리고 10년이라는 세월을 고스란히 담고 있는 김영진의 박제된 고양이, 채워지는 것(그림)과 비워지는 것(여백) 간의 전이를 시도한 김호득의 〈겸-사이〉, 실체와 거울에 비친 이미지 그 사이에 놓인 거울 거울 앞에선 '나'가 아닌 그려진 '타인'을 보게 하는 김홍주의 〈Untitled〉이 전시되었다.

또한, 〈땅따먹기〉로 높이 규칙에서처럼, 확보된 공간을 이어가며 선을 긋고 어느 한 쪽의 공간에 색을 칠하는 방식으로 게임의 우연성을 회화적 공간으로 설정한 백미혜, 〈뉘발〉과 〈순환〉에서 보여지 듯 오브제를 통해 70년대 현실을 담아낸 신학철, 자연의 리듬 따라 몸과 캔버스가 하나로 융화되는 지점에 손과 마음이 만나는 곳이 그림이 되는 이강소의(虛 Emptiness), 70년대 신체를 매개로 한 이벤트와 퍼포먼스를 통해 미술에 대한 상황적 논리를 회화와 설치로 보여준 이건용, 단색조 회화가 한국적 정체성으로 집단양식화 되는 가운데 독자청청 다양한 색의 매력을 〈놀이〉에 담아낸 이명미, 무한의 공간에 하나의 점 혹은 돌 하나에 호흡과 생명의 울림을 노래하는 이우환, 불필과 연필로 신문의 정보를 지우는 반복행위, 그 행위과정으로 부정과 긍정, 우연과 필연의 들숨과 날숨의 흔적을 보여주는 최병소의 작품이 전시되었다.

이렇게 '재생' 섹션에는 1970년대에 활동한 작가들이 당시의 생생한 호흡이 담긴 작품과 더불어 삶을 예술로 승화시킨 작품으로 구성했다. 삶이 예술로 혹은 예술이 삶이되는 장소에 대한 작가들의 질문은 끊임없이 변화하는 유희적인 것과 정지된 것 사이에 스스로를 개입시킨다. 그리고 보이는 것과 보이지 않는 것, 실체와 이미지의 연결고리가 되어 상상의 세계를 열어간다. 삶은 예술로 들어가고 예술은 삶으로 들어가는 뉘비우스의 띠가 된다. 역사적 장소와 시간은 과거와 현재 그리고 미래가 뉘비우스의 띠로 연결되는 순환 고리 밖이 안이고 안이 밖인 안도 밖도 없는 장소에서 만나는 재탄생의 시간이다.

(3) 해석 Interpretation

'해석' 섹션은 격동의 시기인 1970년대 유희적인 변화를 담아내 고자 했던 탈 형상과 실험미술 그리고 비 물질화, 그에 대한 과거와 현재라는 시간적 경계에 있는 근작을 전시했다. 현재라는 시간

에서 창작의 형식과 내용이 가진 70년대와의 차이와 유사성에 주목해 그 의미와 가치가 담긴 작품을 통해서 미래지향적인 비전을 찾고자 구성된 전시였다. 이 섹션에 참가한 작가들의 작품에서는 물성이 갖는 섬세한 차이, 그 속에서 발견할 수 있는 변화를 해석해 볼 수 있도록 구성했다. 이 변화에는 작가들의 연구가 단순히 재료적 특성의 차이나 결합만이 아닌, 재료가 갖는 의미가 감상의 자리로 확장되는 경험을 할 수 있는 보다 자유로운 감상이 가능한 장을 펼쳐 놓고자 했다.

김결수의 〈Labor/effectiveness〉는 30년 전 생계의 도구로 사용된 배에 담겨 있는 한어부의 노동과 질퍽한 삶의 애환을 담고 있다. 김영세는 “나는 이곳에 불시착했다. 목적지가 예정돼 있던 것이 아니어서 불시착이랄 것도 없었다.”고 하는 그의 말처럼, 캔버스와 물감이 만나는 지점은 불시착을 전제한 그의 감각이 결 따라 흐르는 순간일 것이다. 김중구의 〈씻가루 산수화〉는 인간사의 슬픔을 갈아내 듯 쇠를 갈아서 쓴 감성적 시어로 화면 가득 흘러내리며 슬픔을 녹여낸 〈씻가루 산수〉이다. 손파는 이백개개의 한방 침으로 만든 의자와 책을 보여준다. 의자는 사회적 신분을, 책은 지식을 상징하는 것이라고 볼 때, 그의 〈Untitled〉는 피로한 사회를 바라보는 작가적 시각이 담겨 있다. 윤동천의 〈사연연작〉은 텍스트와 오브제의 상호작용을 통해 작가에 의해 선택된 1차적 사연을 제3의 사연으로 확장해 간다. 이교준의 작업은 수평과 수직의 선 혹은 면이 교차하면서 대상의 모방에서 벗어나 색과 공간에 질서와 체계를 부여하는 시·공간을 형성한다. 차규선의 도자기 흙과 물감이 혼합된 화면은 자연의 본성과 인간의 본성이 회화적 장에서 만나는 순간, 제3의 풍경이 된다.

윤진섭의 오프닝을 위한 퍼포먼스는 〈동성로를 지나가는 여자의 구두 색〉이라는 제목으로 신체의 크기에 비례하는 노란색의 책을 펼쳐놓고 그 위를 한 작가(이건웅)의 참여를 유도하면서 호흡을 맞추었다. 그리고 몇몇 관객에게 노란색 선물을 하고 다른 사람들에게는 노란색의 견출지를 몸에 부착하게 하는 퍼포먼스를 펼쳤다. 미리 준비한 노란색의 포트와〈동성로를 지나가는 여자의 구두 색〉이라는 문장이 겹쳐지면서 우연성이 만들어 내는 의미를 전시 효과로 마무리했다.

3. 자각의 시간과 장소

〈대구현대미술제 2013〉은 1970년대의 역사적 조명을 위한 전시였다. 이 글에서 맨 처음 제기한 물음인 한국미술에 있어서 1970년대가 의미하는 바가 무엇이고 대구라는 지역에서 1970년대가 의미하는 바가 무엇인지에 한마디로 답하기는 어렵다. 그러나 그에 대한 정확한 답은 아닐지라도 작가들을 만나면서 마치 메아리처럼 내게 울렸던 것이 하나의 답이 될 수 있다. 그것은 바로 작가들을 움직이고 모이고 할 수 있는 힘이 그 시간과 장소에 있었다는 것이다. 그것은 당시 참여했던 작가들이 느꼈을 ‘자각의 시간과 장소’였다.

당시 신문보도 자료에서는 대구현대미술제에 대한 언론의 짧은 기사를 통해 몇 가지의 시각을 볼 수 있다. “전위미술의 현주소를 보여준 대구현대미술제”(조선일보, 1977.5.3). “전위미술 운동 지방

으로 확산”(서울신문, 1977.5.3). “행동하는 예술, 대구현대미술제의 이모저모”(서울신문, 1978.9.26). “전위미술 실험 잔치, 제4회 대구현대미술제 야외 이벤트”(조선일보, 1978.9.27). “백사장 위의 현대미술, 이벤트 페스티벌”(동아일보, 1979.7.10) 등으로 보도되어 있다.

그리고 단색조 회화가 이루어지는 분위기 속에서 한국의 실험미술이 진로를 찾은 곳이 대구였다는 시각도 있다. “〈대구현대미술제〉는 100명의 작가들이 전국적으로 참가한 대규모 전시였다. 유신시대 정치·사회적 현실과 부딪혔던 초기 실험미술에 비해 이들의 행위미술과 토론, 이벤트는 대체로 사회적 현실과 괴리된 양상을 띠었다. 비가 내리는 낙동강 백사장 모래무덤 위에 올라앉아 소주를 마셨던 이강소, 강변 포플러 나무에 횃가루로 그림자를 그렸던 박현기, 나무에 못을 박고 외투를 걸어 ‘자연과 인간의 관계’를 나타내려 했던 장성진, 강가를 따라 물결무늬를 발로 뭉갠던 이상남 등”⁹⁾. “이들의 행위미술과 이벤트는 미술 내적인 문제와 작가 자신의 문제를 다루고 있었다. 그러나 당시 보도는 앵포르멜부터 〈약취합〉이나 〈청년작가연립전〉 그리고 한국 단색조회화에 이르는 모든 새로운 미술을 실험미술로 간주했던 한계를 보였다.”¹⁰⁾ 적고 있다.

70년대 〈대구현대미술〉을 바라보는 시각은 다양할 수 있다. 그러나 한국의 사회 문화적 상황 속에서 당시 새로운 미술의 흐름에 대응한 개인과 단체를 보는 시각은 보다 면밀한 연구가 필요하다. 그 이유는 당시의 시대상황과 지금 현재를 어떻게 연결하고 또 인식하는가에 따라 그 의미가 달라질 수 있을 것이기 때문이다. 다만 이번 전시를 통해 인지할 수 있었던 부분은 당시의 기억에 대한 주축 멤버와 미술인의 증언을 통해 그 의미를 보다 구체적으로 제공하기 위한 전시였고, 그것은 분명히 당시의 시대상황 속에서 현대미술의 발전적 가능성 내지는 존재의 가치를 찾고자 자각했던 시간과 장소가 70년대 대구였다는 것이다. 어떤 점에서 대구는 폭풍의 눈처럼 공안정치의 억압 속에서 미술로 저항하면서 존재의 가치를 찾을 수 있는 적합한 장소였을 것이다. 그러한 사회적 발언에 대한 공포의 완충지대가 갖는 장소적 의미는 동시에 다양한 변화가 이루어지는 미술의 흐름을 흡수하는 곳이기도 하다. 어쨌거나 1970년대 〈대구현대미술제〉가 갖는 명백한 의미는 서울뿐 아니라 부산과 광주 등 전국적으로 미술제가 이루어지는 기폭제가 되었다는 것이다.

작가들이 가질 수 있는 현실에 대한 자각, 그 자각은 바로 인간이 가진 존재의 의미를 잃어버리지 않겠다는 의지의 소산이다. 그리고 그러한 태도에서 나오는 예술의 가치는 예술을 넘어 삶으로 확장되는 것이다. 지역에서 이루어진 창작의 태도에서 나온 실천적 자각은 거리로 들로 강으로 나서서 작가적 존재감에 대한 확인, 그 실천적 운동이었음에 주목할 필요가 있다.

(1) 4인의 비디오

이 섹션은 김영진, 박현기, 이강소, 최병소 네 명의 아티스트가 1978년¹¹⁾ K스튜디오에 모여 퍼포먼스 비디오 영상을 촬영한 것인

데, 그동안 비디오의 행방을 알 수 없었지만 뒤 늦게나마 찾게 되어 이번에 전시를 할 수 있었다. 78년 제4회 〈대구현대미술제〉 3부 ‘비디오&필름’ 전시를 위해 만들어 졌던 비디오 작업이었다. 김영진의 비디오는 투명한 유리바깥쪽에 몸의 부분 부분을 밀착하고 유리바 몸이 맞닿는 곳을 매직펜으로 따라 그리는 드로잉 영상이다. 이러한 시도는 하나의 통일된 신체의 부분만을 포착해서 신체와 유리가 만나는 지점을 따라 그린 흔적에서 추상 혹은 제3의 다양한 이미지가 된다.

박현기의 비디오는 물이 담긴 물동이에 조명기구가 비춰진 영상으로 물이 일렁이면 이미지가 흩어졌다가 다시 물이 고요한 상태가 되면 이미지가 선명해지는 영상이 된다. 비춰지는 것과 실제, 그것을 반영한 물과 이미지의 관계를 포착하고 있다.

이강소는 카메라 앞에 놓인 투명 유리 반대쪽에 서서 유리에 페인팅하는 장면을 비디오로 촬영했다. 시간의 궤적에 따라 유리바깥 쪽의 물감이 칠해지면서 붓질 사이사이로 보이던 몸의 움직임이 몇 번의 붓질을 더해가면서 카메라 앞의 영상은 마치 흰색의 캔버스로 환원되거나 색을 사용한 영상은 색면 회화가 되는 비디오 영상이다.

최병소의 비디오는 화면의 왼쪽에서 오른쪽으로 칠판에 분필로 반복된 선을 긋고 화면이 채워지면 다시 오른쪽에서 왼쪽으로 그은 분필의 선을 따라 지우듯 반복된 행위로 영상에서 사라진다. 반복행위를 통해 그리면서 지우는 행위는 마치 같지만 다른 수많은 삶이거나 한 호흡 한 호흡을 밝으며 가야하는 생명의 율림과도 같다.

(2) 8인의 인터뷰

이 섹션은〈대구현대미술제2013〉의 부제이기도한 ‘아카이브적 담론’에 대한 가장 구체적인 해석이자, 전시 주제인 “1970년대, 그 기억의 재생과 해석”이 하나로 통합되어 있는 섹션이다. 그것은 인터뷰를 하는 순간, 70년대라는 지나간 과거에 대한 기억을 떠올리고 언어화 되는 과정에서 재생과 해석이 동시에 이루어지기 때문이다. 따라서 이번 전시가 대구 나아가 한국의 1970년대를 재조명한다는 의미에서 매우 중요한 자료이기에 인터뷰의 내용 중에서 당시의 현대미술을 이해할 수 있는 중요한 부분을 기록해 놓는다.

김영진

70년대부터 대구라는 곳에서 만났던 사람들, 그 분들에게 미술에 대한 에너지가 있었던 것 같아요. 그게 나한테 힘이 되었습니까. 그런 작가들을 보면서 그 작가 옆에서 같은 수준의 작가가 되려는 마음이 있기 마련입니다. 그것은 서로 자극이 되기 때문이에요. 한마디 그냥 뵈는 것도 그게 한 단계를 같이 높이는 것이거든요. 아마 70년대 우리가 시작했던 그 작가들의 에너지, 만날 술만 먹은 것은 아니고 그냥 예술에 대해 한마디씩 하던 것이 그때에 힘이 안 되었겠나 생각합니다.

70년대부터 지금까지, 나의 작업은 종이에 그리는 것, 캔버스 같은데 그리는 것을 떠나서 40~50년 동안 설치 쪽 길로만 왔어요. 전시와 상관없이 숨어서 작업하는 사람들이 많아요. 이론 하는 사람들이 숨어있는 작가들을 찾아내서 발굴할 필요가 있어요. 스스

로 자기를 밖으로 들어내고 싶어 하는 부류가 있는가 하면, 되도록이면 숨어있기를 좋아하는 작가들도 있어요. 그러니깐 이론하시는 분들이 그런 분들을 밖으로 끄집어내 보면 아주 재밌는 이야기가 그 속에 있다고 봐요.

*2018년10월15일 김영진작가의 경주 작업실 인터뷰내용 중 일부 발췌

최병소

1970년대 중반 미대를 갓 나온 젊은 약동들이 대구에 모여들면서 이 도시에 새로운 기운이 감되기 시작했어요. 1970년도 중반에 대구에 젊은 작가들인 이강소, 황현욱 이라든지 박현기 그리고 이명미 이런 작가들이 대구에 모여들면서 새로운 전운이 감되기 시작했던 말이지. 나는 중대 미대를 다녔는데 나도 그분들과 교류하면서 미술의 고정관념을 깨는 일에 동참하게 되었습니까. 그때 그분들이 관심 가지고자 시도했던 것이 뭐냐면, ‘새로운 것 좀 만들어보자’ 이라서 기존 미술의 고정관념, 그런 것을 과감하게 깨기 시작했어요. 당시에 나도 그러한 태도에 동참을 한 거죠.

‘새로운 것도 만들어 보자’ 는 분위기 속에서 내 작업을 만들어 나갔는데, 그 땀 뒤 직장도 없고 백수로 살았으니깐 제작비도 없고 또 작업실도 없었거든. 그래서 제작비도 안들이고 작업실 없이도 할 수 있는 그런 작업을 찾으려 했는데 그 때 발견한 것이 신문 지하고 굴러다니는 필기구 그것을 가지고 작업을 시작했지요. 굳이 작업실에서 하는 것도 아니고 집에서, 식탁에서, 서재에서 해도 되고 그렇게 해서 70년대 중반에 이 작업들이 세상에 나온 것이지요. 미대를 다닐 때도 미술에 그렇게 흥미를 안가지고 있었는데, 70년대 중반 미대를 갓 나온 친구들이 모이면서 그때부터 미술에 관심을 가지게 된 거야. 친구들 때문에 가능했지요.

*2013년10월10일 최병소작가의 대구 작업실 인터뷰내용 중 일부 발췌

이명미

70년대〈대구현대미술제〉는 집단화였어요. 개별적으로 작업이 나온 것은 집단적으로 참여하는〈대구현대미술제〉나〈서울현대미술제〉이런 집단미술운동이 끝나고 나서 개인적인 개성이 부각되는 작업이 나오기 시작했어요. 쉽게 생각하면 합창단 아니면 중창단으로 작품이 나오고 나서 70년대 이후부터 솔로작업이 나오기 시작했다고 봐요. 솔로가 합창단과 중창단에서 나와서 자기 그림을 그리지만, 솔로로 독창회를 못하는 사람도 있고, 또 독창회를 했지만 사람들의 기억에 남아 있지 않으면 역사 속으로 사라지는 것이기도 합니다.

70년대 실험성은 국전에 대한 반(反)국전처럼 시대적 변화에 따른 젊은 작가들의 태도, 당시에 인정되는 화단에 대한 반발이자 시대적 변화에 따른 충돌 같은 것이었습니다.

내가 애정을 갖게 되는 작가는 새로운 작업을 하고 싶다는 매력에 빠져 그것을 위해서 최우선 목표로 잡고 가는 사람들입니다. 넓고 편한 길도 있는데 오솔길을 택해서 가려는 작가들을 보면 동료로서 어떤 연민이랄까, 애정을 갖게 됩니다. 혼자라서 외롭지만 고행

을 참으면서 가는 사람이 있다는 것은 마치 저 멀리서 불 피우고 있는 인류가 있다는 것과 마찬가지로요.

*2013년10월11일 이'병미'작가의 대구 작업실 인터뷰내용 중 일부 발췌

이강소

70년대 전후에 우리나라 현대미술은 변화가 아주 컸습니다.

그 당시 젊은 작가들 혹은 학생들은 세계미술에 대한 정보 혹은 변화를 접하기가 어려웠습니다. 구미(歐美)의 미술은 한 해 한 해 빠르게 변해갔고 그런 변화의 개념들을 동아시아에 젊은이들은 빠른 시일 내에 소화할 수 없었을 뿐더러, 그것을 이해하기도 따라가기도 상당히 힘들었습니다. 그래서 빈약한 정보환경에 의해서 젊은 작가들은 삼삼오오 모이기 시작했습니다. 그래서 그룹 활동으로 전시를 하는 것뿐만 아니라 매달 젊은이들이 모여서 현대 미술에 관한 논의도 하고 연구와 발표를 했던 것입니다.

1974년 제1회〈대구현대미술제〉는 이듬해인 75년 제1 회〈서울현대미술제〉〈에콜 드 서울〉그리고 76년도에는〈부산현대미술제〉 그 다음에 광주의 제1회〈전남현대미술제〉와 전주의 제1회〈전북현대미술제〉가 열렸었습니다. 이러한 전국적인 미술제가 일반인들의 이해를 높이기도 했지만, 중요한 것은 현대미술의 운동들이 학생들을 통해서 교내에 파급되기 시작했다는 것입니다. 그것은 우리 한국현대미술의 교육현장을 현대화되는데 상당히 큰 역할을 했다고 생각하거든요. 그래서 우리 동아시아에 각국을 비교해보더라도 일본이 먼저 서구미술의 영향을 받고 수용하고 했더라도 우리 한국은 아주 재빨리 근대미술의 흐름에서 급격하게 현대미술의 장으로 변화하게 되었던 것입니다.

*2013년10월29일 이강소작가의 안성 작업실 인터뷰내용 중 일부 발췌

이건용

〈대구현대미술제〉는 강정에서 자연을 배경으로 개방적인 방식으로 예술행위를 보여 주려했고, 그런 것을 통해서 예술의 폭을 넓히려 했던 시도였다. 바로 그런 지점들이 도시중심으로 이루어졌던 분위기를 야외로 옮겨가는 역할을 하지 않았는가. 그래서 결국은 〈대구현대미술제〉가 중단이 된 후에 그 후배들이 바깥예술이라는 명칭을 가지고 자연 속에서 하는 그런 전통도 생겼다.〈대구현대미술제〉가 전체적으로 한국 현대미술의 활기를 만드는 역할을 하지 않았는가 하는 그런 생각이 듭니다. 그 지점은 우리의 한국현대미술에 있어 상당히 중요한 요소였다고 생각합니다.

70년대, 당시에는 문화라는 것이 별로 없었었어요. 그래서 새로운 일들이 벌어지면 중고등학교 학생들이 그 어려운 세미나 하나도 알아듣지도 못해도 들어려고 하는 목마름이 있었다는 거죠. 내가 75년도에 이벤트를 시작했는데, 75년부터는 〈대구현대미술제〉에서 집단적으로 이벤트들이 벌어졌어요. 그러니까 제2회 때는 계명대학교에서 이루어졌는데, 그땐 나 혼자니까 나를 위한 무슨 장인 것처럼 나타났는데, 그 다음 77년부터는 다른 사람 끝나는 순서를 기다릴 정도로 많았어요. 여기저기서 이벤트가 벌어지고, 그 이벤

트가 벌어졌다는 것 자체가 그냥 새로운 것이 아니라 사고를 통해서 내가 왜 이 행위를 하는가 하는 그런 측면, 그런 사고의 어떤 프로세스가 작가들안에 깊게 일어났다는 거죠. 현장에서 이루어지는 이벤트는 열려져 있는 자연과 작가의 사고 그리고 적절한 형식이 구조적으로 만나서 현장에 있는 사람들과 더불어 공감하는 것입니다. 이벤트나 퍼포먼스는 그 현장, 그 장소에서 소통되지 않는다면 절실하게 소통될 수 없는 그런 예술입니다.

*2013년10월17일 이진용작가의 군산 작업실 인터뷰내용 중 일부 발췌

장석원

저는 대학원을 막 졸업하고 77년도에 서울화랑에서 '혼인의 이벤트'라는 것을 했어요. 당시 이건용선생이 주례를 했습니다. 그 때 언론의 조명을 받게 되고 행위미술가로 부각되면서〈대구현대미술제〉나 〈광주현대미술제〉에 참가를 하게 됐었죠.

제가 생각하는 과거의 70년대는 일종의 교과서 같은 것이라고 생각합니다. 하나의 견본이죠. 견본이라는 것은 보고나서 한국의 현대미술 형성에 이런 중요성한 문제를 제기 했었구나 라고 인식한 다음에는 버릴 수 있어야 돼요. 왜냐하면 교과서라는 것은 우리가 몇 걸음 더 나아가기 위한 발판으로 작용을 해야 되는 겁니다. 새로운 세대들이 이것을 따르고 쫓는 목표지점이 아니라, 이미 지나간 교과서는 버릴 수 있어야 합니다. 그래야 새롭게 나아갈 수 있기 때문입니다. 문제는 언제 버릴 수가 있느냐 하는 것인데 그것은 보다 중요한 카드가 있을 때 버릴 수 있습니다. 우리가 그것을 버리기 위해서 우리 것을 더 잘 알아야 되고 국제적인 예술의 흐름이 무엇인지, 세계 미술이 무엇인지를 더 알아야 된다는 얘기죠. 제대로 나를 알고 세계를 알면 그냥 버리는 것이 아니라 크게 버릴 수 있다는 것입니다. 버릴 수 있어야지 제대로 창의력을 발휘할 수 있을 것입니다. 그러한 방향으로 공부도 하고 서로 토론도 하고 현재와 미래의 이슈에 대해서 문제제기도 하는 이런 일들이 이루어져야 될 것입니다. 이 전시도 그런 형태에 대한 이슈 어떤 딜미, 꼬투리를 내 놓으면 좋을 것 같아요. 그래서 그것을 빌미로 현재와 미래의 어떤 지침이랄까, 이런 것들을 인지할 수 있는 그런 방향으로 가기를 바랍니다.

*2013년11월30일 장석원교수의 진남대 연구실 인터뷰내용 중 일부 발췌

이중희

1970년대 초까지는 국전이라는 큰 흐름 이외에 재야의 수많은 작가들이 출몰했다 사라지는 그런 시대였습니다. 그런 단체가 생겨나고 소멸하고 하다가 70년대 들어와서〈대구현대미술제〉가 일어나고 전국적으로 현대미술을 확산시키게 됩니다. 그 다음부터 우리다운 미술을 찾고자하는 의식이 생겨나기 시작했습니다. 나다운 그림 우리다운 그림을 찾아보자는 의식이 있었기 때문에 가능했다고 봐요. 당시 단색화가 하나의 통일을 이룬 이유가 거기에 있다고 봅니다. 단색화가 우리나라에서만 보여 졌던 것이 아니라, 일본에 가서 전시되잖아요.

일본의 평론가들이"이건 색으로서의 흰색이 아니고, 한국인의 생활이자 감정이다. 그리고 한국인의 정신이다."라고 일본인들이 먼저 지적해줘요. 그래서 우리 작가들이 다시 자기 그림을 보니까, 아 맞아 이게 내 피와 살이라는 것을 인식했던 것입니다. 그래서 자각을 하게 된 거예요. 그래서 집단 양식화 되어 국제적인 흐름을 만든 것이라고 봅니다.

과거의 6,70년대처럼 소소한 군소 단체나 군소 이념 보다는 집단화가 하나의 큰 흐름으로 나아갈 것으로 봅니다. 이념의 탐색기에는 조그만 단체들이 생성 소멸하고 반복 되었지만, 지금은 하나의 조류가 일어나 있는 흐름 속에서 그것을 어떻게 시각화 하고 조형화 하느냐 라고 하는 방법적인 문제가 더 고민거리지 이념이 아니라고 봅니다. 그러자면 많은 조형적인 고민을 해야 합니다. 작가들의 자세에서 좀 아쉬운 것은 앞으로는 테크닉의 시대가 아닙니다. 기술이라는 것은 산업이 다 하고 있기 때문에 정신적인 가치가 필요합니다. 그런데 정신이 빈곤해 있어요 지금은 손재주만 믿고 그리는 손재주의 시대가 아니고 정신적인 면이 중요한 시대입니다. *2013년10월22일 이중희교수의 계명대학교 연구실 인터뷰내용 중 일부 발췌

김태수

나는 74~5년도 계대에서 하는〈대구현대미술제〉에 갔었어요. 그리고 강정에서 할 때는 그 곳서 매운탕이나 닭백숙을 먹었던 기억이 있습니다. 그때만 해도 현대미술은 생소한 분야라 나는 별로 깊이 있게 내용을 검토 못했어요. 당시에만 해도 현대미술은 일반인들이 전혀 관심을 안 가졌어요. 나같이 미술에 관심 있는 사람도 내용을 잘 모르는데, 일반인들은 현대미술에 무슨 눈이 뜨입니까? 그러니 당시 현대미술이 대구서 활성화되기는 했지만, 일반인들은 전혀 관심이 없었어요. 내가 하는 화랑의 동양화나 서양화 그림도 전시장에 들어와서 어떻게 봐야하는지도 잘 몰랐었습니다. 당시 일반인들에게 현대미술은 거의 인식되지 않았지요.

1970년대 대구현대미술은 이강소, 박현기, 김영진씨가〈대구현대미술제〉의 주축멤버였을 겁니다. 그 중에서 내가 특별한 기억을 가지고 있는 사람이 박현기입니다. 박현기선생은 항상 엉뚱한 생각을 했어요. 비디오아트를 하면서 어떻게 보면 행위예술이라고 할 수도 있는 이상한 것을 많이 했습니다. 커다란 돌을 트럭에 싣고 대구 시내 투어를 했어요. 그 때 사람들의 표정이 아직도 생생해요. 그렇게 해서 현장사진과 화랑 벽을 허물어서 큰 돌을 화랑에 넣고 81년도에 맥향에서 전시를 했었습니다. 그 때, 그냥 새로운 뭐랄까, 이벤트로 보자. 나도 미술로는 모르겠다. 새로운 것을 찾는 게 작가들이니까 우리는 항상 똑같은 풍경보고 정물보고 그림만 그리는데, 이런 게 있다는 걸 사회에 알려야 되겠다 싶어서 나도 동참했죠.

*2013년10월26일 김태수대표의 맥향화랑 인터뷰내용 중 일부 발췌

4. 과제와 전망

이번(1970년대, 그 지역의 재생과 해석)전을 준비하면서 느낀 점은 큐레이터의 역할과 태도의 중요성, 현장비평과 실천적 비평이

왜 중요한지 더 깊이 생각하는 시간이였다. 무엇보다 버려야할 것과 굳건하게 지켜 가야할 것 사이에서 생기는 경계를 명확히 인식하고 실천하는 일이 필요하다는 것을 실감했다. 겹질을 벗고 또 벗겨야 새로울 수 있고 그래야 새로운 시각으로 세상을 볼 수 있다. 앞으로의 과제는 〈대구현대미술제〉가 과거의 영광이 아니라, 현재 대구미술 나아가 한국미술을 대표할 수 있는 구심점이 되기 위해서는 창작과 감상을 위한 콘텐츠 개발이 절실하다. "미술의 변화는 천재적인 개인에 의해서도 가능하겠지만 중요한 것은 서로간의 공통된 의식이 통하면서 협력이 필요한 것입니다. 작가는 두 사람이 모여도 의견이 다른데 여러 사람이 모이면 거기에서 한 가지 의견으로 추출하거란 대단히 힘든 것입니다. 거기에는 합당한 의견과 설득력 있는 내용 그리고 서로가 존중할 수 있는 토론들이 필요한 것입니다. 〈대구현대미술제〉는 전국적인 단위의 미술운동이지만, 아주 소박한 심정으로 작가들이 힘을 모아서 이루어진 것이라고 생각합니다.(이강소 인터뷰내용 중 발췌)" 이 말속에 대구현대미술의 발전적 전망이 들어 있음을 본다. 그것은 '합당한 의견과 설득력 있는 내용'으로 서로 '존중할 수 있는 토론'의 장을 만들어 성숙한 삶, 그 어떤 억압 속이 아니어도 자신의 존재감 안에서 가치를 발견하고 묵묵히 창작에 임하는 작가를 발굴해서 지원하는 것에 대구미술의 미래가 있다. 70년대 〈대구현대미술제〉가 한명의 천재가 아니라, 동시대의 젊은 작가들의 소박한 마음들이 모여서 가능할 수 있었던 것처럼, 현재와 미래를 위해 〈대구현대미술제〉가 가야할 길은 성숙한 태도로 잘못하면 앞에서 꾸짖고 잘하는 일은 뒤에서 칭찬하면서 '마땅한 일'을 실천해 가는 것이다.

5. 나오기

지금의 대구, 나아가 한국은 현대미술의 근거를 찾기 위한 1960~70년대의 연구가 다양하게 이루어지고 있는 시점이다. 이러한 상황에서 대구미술인은 지역미술이 갖는 의미가 무엇인지, 구체적인 자료를 통해 문화사적 의미에서나 정신사적 시각에서 특정한 장소와 시간 속에서 공유할 수 있는 미적가치를 발굴하는 지속적인 연구와 실천의 필요성을 진지하게 인식할 필요가 있다. 이것은 21세기 유목적인 삶과 상상의 시대에 보다 요구되어지는 가치들이다.

또한, 〈대구현대미술제〉는 과거를 넘어 창의적인 미래를 열어갈 수 있는 근거가 되어야 한다. 우선, 사회 문화적 환경을 위해 중요한 부분을 차지하는 미술학교나 미술관 그리고 후원을 위한 재단 등 공적인 시스템은 창작과 감상을 유기적으로 순환하는 구조 즉 안목이 자라는 환경적 조건을 만들어 가야한다. 이러한 구조가 가능할 때, 파리로 뉴욕도 아니고 바로 대구에서 세계적인 아티스트를 꿈꿀 수 있다. 70년대, 대구에서 전국적인 미술제가 이루어졌다. 2014년, 이제 대구에서 세계적인 미술제를 만들어야 한다. 그것이야말로 1970년대 〈대구현대미술제〉의 의미에 답하는 것이다.

2. 비우기 그리기 지우기

2018. 06. 5 ~ 07. 20

김영진 Youngjin Kim 이명미 Myungmi Lee

최병소 Byungso Choi

기획 : 김옥렬

기록 및 진행 : 정영주

전시장소 : 아트스페이스필

2018년 아트스페이스필 특별기획전은 1970년대 이후 꾸준히 창작활동을 하고 있는 세분의 작가를 초대해 현재라는 시간 속에서 과거와 미래의 미술을 생각하는 시간을 가지고자 한다. 40~50년의 세월 속에서 세분의 작가는 같지만 다르고 다르지만 같은 감성의 결이 담긴 작품을 발표해 왔다. 이번 전시의 주제로 내세운 '비우기 그리기, 지우기'는 창작의 태도와 과정에서 세분의 작가가 가진 제작방식을 부각시키기 위한 것이다.

김영진 이명미 최병소의 작업은 한국의 근대화 과정에서 화가인 아버지거나 어머니 화가로 호흡한 숨소리였고 말의 빛이자 생각의 표정이었다. 그 표정에는 깊이를 알지 못하는 푸른 바다의 표면이거나, 뒷마당에 핀 맨드라미의 검붉은 닭의 뺨이기도 하고, 창공을 나는 새처럼 삶의 무게를 자유롭게 하는 하얗고 파란 빛으로 그만의 직관과 자의식이 발현된 흔적들이다. 그 흔적은 삶의 무게만큼 깊고 넓으며 풍부한 색과 형과 선으로 새겨져 있다. 그곳에 가닿는 '비우기 그리기 지우기'는 같지만 다른 체화된 손맛이 주는 묵직한 감촉이 담겨있다.

아트스페이스필의 특별초대전인 '비우기 그리기 지우기'는 삶과 예술의 변곡점에서 취할 수 있는 개인적인 사유가 어떻게 미술로 녹아드는지, 그 의미를 되새겨보는 시간이다. 무엇보다 이번 '3인의 전시'에는 신작과 구작을 함께 볼 수 있다. 김영진의 이번 전시작은 신체의 부분을 재료의 특성에 맞게 찍어 내 듯 오목한 형으로 공간을 비우는 음각 작품과 신체의 부분을 양각의 부조로 표현하고, 그 위에 푸른색을 뿌려 블루라이트로 빛을 발하는 작품도 전시한다. 이명미의 작품은 1992년의 작품인 '여인좌(左)상'으로 이번에 처음 전시되는 작품이다. 이명미의 작품은 작가특유의 위트가 마치 오케스트라 지휘자처럼 선과 색, 색과 형 그리고 문자의 울림으로 언어의 의미가 결합하는 지점에서 보고 느끼고 생각 하는 시·지각의 장이다. 최병소의 구작과 신작은 신문지와 판화지라는 재료뿐 아니라, 설치작과 연필에서 실크스크린으로 제작한 작품도 볼 수 있다. 신문의 활자를 지우고 긁는 행위에서 신문의 원지인 백지에 실크스크린 프린팅을 했다. 이 작품은 검은 색 실크스크린 사이 공간을 비우고, 비워둔 공간에 긁는 행위가 만들어 내는 2차원의 평면성은 3차원의 공간성으로 확장한 작품이 전시된다.

'지우기 그리기 비우기'는 한 작가의 작품에서 보다 구체적으로 드러나는 방법적인 요소가 있지만, 세작가의 작품은 같지만 다르고 다르지만 같은 부분을 공유하고 있다. 이번 전시 주제의 의미는 어쩌면 미술에서 가장 기본적인 요소인 동시에 심오한 철학적인 의미가 만들어 지는 지점이기도 하다. 이처럼 '지우기 그리기 비우기'는 미술의 기본에 충실하면서 자신의 예술세계를 깊고 쉽게

혹은 풍부하면서 구체적으로 끌어내 그만의 행위를 통해 형과 색이 발하는 의미가 담겨있다. 그 의미는 하나인 다수 또는 다수인 하나의 삶과 예술. 보이는 것과 보이지 않는 것, 몸과 정신의 관계 속에서 상호작용하는 것에 있다.

김영진작가의 작품은 종이나 캔버스가 아닌 입체와 설치를 기본으로 한다. "내가 하는 작업 속에는 음()이 들어가 있다. 어떤 면에선 이 작업은 나의 마지막 블랙홀이고 또 마지막으로 인간이 가야 하는 곳이기도 하다. 나의 작업의 기본은 음과 양에 관한 것이다." 김영진은 확실히 음각을 시도하는 인물 조각이나 설치 작품이 다수를 차지한다. 왕성하게 작업하고 있는 경주 작업실을 찾았다. 100평 남짓해 보이는 창고형 작업실도 비좁을 만큼 이전 작품과 현재 진행 중인 작업들로 가득하다.

작업실의 바닥에 펼쳐진 해골이 빛을 발하고 있다. 금색 은색 녹색 그리고 빨갛고 파란 81개의 해골이 <색·시·날·빛>이라는 이름으로 조명을 품고 온 오프를 반복하며 빛을 뿜어내고 있다. 가로와 세로줄로 아홉 개씩(9×9) 설치된 해골이 천부경 81자를 떠올리게 한다. 작업실 곳곳에 자리한 작품의 존재감이 삶과 죽음에 대한 진지한 질문을 던져 놓고 있다. 부처의 형상을 작가적인 시각에서 바라보는 보는 것. 반가사유상 앞에 기대어 쉬고 있는 전신상은 사유하는 몸과 인간적인 몸을 결합해 놓았다.

작업실 벽에는 크고 작은 사진작업도 걸려있다. 자연을 배경으로 빛이 만드는 길게 늘어진 인체의 형상이 그림자처럼 서 있는 사진이다. 역시 음과 양을 강조한 사진이다. 해가 서쪽으로 기울는 시간, 인체를 비추는 빛은 긴 그림자를 만든다. 인체가 길게 왜곡되는 그림자를 포착한 사진이다. 이 역시 김영진의 시선이 가 닿는 곳. 대지의 숨결이 호흡하는 공간. 조각적 여백을 지향하는 작가적 시선이 담겨있다. 이번 아트스페이스필에 전시할 작품은 작업실 벽면에 설치된 손이나 바닥에 놓인 팔 그리고 빙석처럼 생긴 석고에 인체의 형상이 새겨져있는 작품이다. 신체의 부분이 방식에 닿아서 생기는 무게감이 흔적으로 남아 있는 작품이다. 이 작품 역시 방식에 닿을 때 생기는 흔적, 부재를 통해 존재를 지각하는 방식. 음각이 전제된 작품이다.

김영진의 시선은 조각적 공간이거나 회화적 공간에서 실체와 실체 사이 혹은 실체를 전제한 그림자가 자리하는 곳. '사이-공간'에 가닿는다. 그리고 이 시선이 멈춘 곳에서 작가의 작업이 만들어 진다. 지난 부산비엔날레 전시되었던 사진과 선반에 놓여있던 석고 (1978-10-2)를 국립현대미술관에서 소장했다. 선반에 놓여있던 작은 입체물이 바로 '사이-공간'을 석고조각으로 만든 작품이다. 몸과 몸 사이에 생기는 공간을 석고로 채워 하나의 조각적 형태로 만든 작품. 그 형태는 몸의 부분들에서 생기는 공간 움푹한 곳을 채웠던 흔적이다. 움푹 들어간 공간은 공기와 바람이 통하고 숨을 쉬는 공간이다. 김영진의 시선이 가닿는 곳. 바로 빈 공간을 보는 시선이다.

"나는 현대미술이 할 수 있는 실험성이라는 것이 더 이상 가능할까라는 생각을 한다. 이미 뒤상이라는 작가가 실험을 다 했다. 나

도 젊을 때 작업을 하면서 더 이상 새로운 것을 만들 수 있을까 생각했다. 지금 내가 하는 작업의 실험성도 이미 있는 것을 내 방식으로 만드는 것이다. 다만 '지금여기'라는 시간과 장소에서 존재하고 그러한 상황에서 나의 작업을 하고 있는 것이 무엇보다 중요하다. 나의 작업은 호기심에서 출발한다. 호기심은 진화를 끌어온 지남철 같은 혹은 무지개 같은 것. 꿈을 꾸는 것이다. 호기심은 악마의 필연이 뒤를 쫓아오는 것일 지라도..."(인터뷰)

김영진은 그간에 해 왔던 작업도 그렇지만 지금 하는 작업을 통해서도 다양한 실험을 하고 있다. 어떤 재료실험과 장르를 시도한다고 하더라도 그의 작업은 자신의 창작태도를 투영한 그만의 창작물일 것이다. 예술에 대한 김영진의 태도는 다만 인식에만 머물지 않고 온몸으로 과감하게 실험하면서 새로운 감각을 발견해 가려는 노력이 있다.

이명미작가의 전시작은 <여인좌상>이다. 작품의 제목이 '여인좌상이 아니고 '여인좌상'이라는 부분은 작가의 유투가 드러나는 부분이다. 이명미의 그리기는 선과 색 그리고 색의 면을 조율해 가는 과정에서 그만의 감각 작용, 보는 것에서 읽는 것을 겹쳐 놓아 의미의 확장을 시도한다. 그리기에 읽기가 결합된 언어적 의미는 선과 색에서 느끼는 시각적 강렬함에 유투와 유머를 담아 존재에 대한 무게와 깊이를 경쾌하게 풀어내는 것에 있다.

밝고 화려한 색채의 이면에는 작가의 회화적 역량이 담겨있다. 이러한 역량은 삶이 주는 내면세계의 고통, 그 허무한 심연의 슬픔과 부조리조차 밝고 강렬한 색으로 녹여내고 있다는 점이다. 이 점은 색의 면, 선의 윤곽, 선의 색 그리고 문자의 선, 윤곽이면서 색이기도 한 선들이 작가의 시선이 가 닿는 곳, 순색의 붓 터치로 화폭을 가득 채우는 색의 면, 그 울림은 절망적인 시간조차 삶의 환력으로 바꾸어 놓는다. 색과 색이 포개지고 다시 그 사이를 선과 형 문자로 이어가는 화폭의 울림, 선과 색으로 넘치는 풍요 그 속에 문자의 수사학이 자리한다.

60년대 신소설을 읽으며 청소년을 보낸 작가의 감성에는 앙티로망(반소설)이 강하게 인식되었다. 전통적인 형식이나 관습을 탈피하려는 부정의 정서가 싹튼 것은 당연한 시대적 감성이기도 했을 것이다. 이러한 시대적 감성을 고스란히 품고 있지만, 그 감성에 머물지 않는 작가가 바로 이명미다. 1968년 대학을 입학하고 70년대 작가활동을 하면서 고도를 기다리지 않고 스스로 '그리기'에 나선 사람. 바로 이명미스타일이다. '그리기'는 '기다리기'를 앞선다. 그래서 부조리조차 강렬한 색과 색 사이에 녹아들게 하는 이명미의 '그리기'는 채도가 높은 순색이 화면 가득 펼쳐진다. 순색위에 순색으로 만들어 가는 형과 색의 조화는 색을 통해 색으로부터의 해방이라는 역설이 자리한다. 이러한 역설에는 색의 파괴를 통한 자유로운 색의 구사라는 이명미의 '그리기'가 가진 연금술이 작동한다.

그리기에 더해진 '읽기'라는 수사학은 색의 부재를 형으로 또 형의 부재를 문자로 채우며 색과 형과 언어의 연쇄 속에서 부조리와 대립을 지운다. 선과 색으로 지운 다시 그리기는 그만의 조형언어로 <놀이>언어에 투영되어 있다. 예컨대 <놀이-모자그리기>는 평

크릿 배경에 붉은 색의 강한 터치 그리고 하얀색 선의 빠른 필치가 모자에서 연상되는 알파벳 H로 시작해 대문자와 소문자의 배열로 선과 색이 된다. 작가는 사물을 형상화하는 최소 단위만으로 형상 너머의 형상을 불러와 그것을 지우고 다시 그리는 이미지와 문자간의 관계를 재설정한다. 이러한 관계설정은 <동물 그리기>, <마셔버리자>, <말 탄 여자>로 이어진다. 2014년 작인 <아버지>는 색과 형이 문자에 포개지고 문자는 다시 일상의 이미지가 되어 문자를 지운다.

이처럼 이명미의 선과 색과 문자의 수사학은 그리기와 말하기, 바라보기와 읽기라는 대립을 놀이로 지운다. 다시 '그리기'라는 수행을 통해 고양된 순수한 색은 화폭에서 선과 색이라는 존재감을 획득한다. 이러한 작업을 통해 이루는 이명미의 '그리기'는 일상의 경험을 강렬한 원색으로 칠하고 그리는 방식, 울리거나 또 오려서 붙이기도 하는 다양한 기법으로 화면의 변화를 이끈다.

"나는 누구를 닮은 그림을 그리고 싶지 않다. 나만의 색을 만들어 가는 작업을 하고자 한다. 나의 그림에서 화면을 구성하는 방식은 말 할 때와 침묵할 때처럼 일상의 리듬에 따른다. 나는 일관된 철학을 가지고 있기보다 그리기에 몰입 하다보면 나의 방식으로 그렇게 된다. 내가 그림을 통해 확장을 시도하는 것은 예측 불가능한 그림 예상을 할 수 없는 지점으로 변화해 가는 것이다. 그리고 나의 작업에서 언어가 등장하는 방식은 대중적인 내용도 있지만 추억이나 삶에 대한 암호이기도 하다. 나는 단순 명쾌한 시를 좋아 한다." 이명미의 '그리기'가 단순 명쾌한 시가 되는 전시를 끝 보게 될 것 같다.

최병소작가의 신작은 신문지와 판화지(cotton paper)위에 연필로 상하의 방향으로 반복해 그은 선이 순차적으로 겹치며 검은색의 선이 되기도 하고, 선을 긁는 손의 힘과 연필심의 흔적이 부드러운 코트지를 파고들 듯 겹쳐지는 곳에서는 시선과 빛의 방향에 따라 창백한 은빛선율이 된다. 그리고 신문이 인쇄되기 전의 백지에 실크스크린을 한 작품은 최근에 시도하는 신작으로 면과 면 사이, 면이면서 동시에 선이기도 한 공간을 통해 2차원의 평면성을 3차원의 공간성으로 확장해 놓는다. 이 확장된 공간은 기존의 연필로 반복된 긁기와 달리 면과 선 그리고 앞면과 뒷면의 관계를 열어 놓는 공간개념이다.

작가의 신문지 작업은 얇은 인쇄면에 무한 반복을 통한 선긋기. 그것은 2차원의 회화가 가진 착시(illusion)를 거부한 행위의 반복이다. 신문지는 작가에게 있어 삶과 예술, 현실과 미술을 잇는 '레디메이드 오브제'다. 이 신문지 오브제에 반복된 긁기와 지우기를 통한 행위과정은 신문지와 몸 그리고 정신이 하나가 되어 몰아일체가 되는 그 과정에서 헤어지고 찢어진 구멍이 생긴다. 이처럼 재료와 행위의 반복 속에서 필연적으로 3차원의 공간이 생겨났다. 이 지점에서 찢겨져 구멍이 난 것은 작가의 행위의 소산에서 생긴 우연성의 공간개념이었다.

신문의 원지인 백지에 실크스크린을 한 작업은 2차원의 면과 면 사이를 마치 하나의 단선이나 면으로 남겨놓고, 그 남겨진 선이나 면

을 3차원의 공간개념으로 인식하는 지점을 시도한다. 이 지점은 작가의 의도가 담긴 필연적인 공간개념이다. 우연적 공간개념이 창작의 과정을 통해 필연적인 공간개념으로 변화를 시도한 신작이 전시된다. 이러한 변화는 체화된 작업과정을 통해 자의식을 일깨우는 지점이다.

“신분지라는 <존재론적 조건>에서 출발한 나의 작업은 <마당과 포변>, <시지제와 안료>라는 이위의 구조를 하나로 <인제화>시키는 데 집중되었으며, 서로 흡수되고 침투하며 지우고 칠하며 부딪치고 격렬하게 접촉되어 찢어지고, 충격과 마찰의 물리적 과정에서 봄(행위)의 <살아있음>은 감각의 부활과 함께 <의식의 연금술>으로 이행되고, 신분지는 <하나의 승업한 순수물질>로 화학하게 되어 완전히 변용되어 버린다.”(작가노트)

최병소의 실크스크린을 시도한 신작은 신문지를 연필로 긁거나 지우면서 생기는 구멍, 즉 헤지거나 찢어져서 생기는 공간개념의 우연성을 필연성으로 만들어 가는 지점에 있다. 이 지점은 이탈리아 작가인 루치오 폰타나(Lucio Fontana)가 캔버스를 날카로운 칼로 잘라 놓거나 송곳으로 구멍을 뚫어 놓고 회화라는 2차원의 프레임에서 3차원인 조각의 경계를 가로지르는 공간개념으로 새롭게 정의했던 지점을 떠올리게 한다. 1950~60년대 폰타나는 회화라는 프레임에 벗어나 새로운 공간개념을 발견 했다. 폰타나의 발견은 착시를 위한 캔버스를 새로운 물성과 공간성으로 인식했다는 점이다. 최병소의 작업은 애초에 캔버스라는 화구를 사용하지 않고 신문지를 사용한다는 점에서 기존의 틀을 버리고 출발했다. “비움과 채움, 의식과 무의식, 육체와 정신, 고통과 희열, 침묵과 절규, 삶과 죽음, 주체와 객체, 질서와 무질서, 의미와 무의미, 논리와 비논리 등 대립된 개념들이 서로 부딪치면서 <열려진 생성>의 마당으로 나아가게 되며 나는 재료 속에 스며들고 스스로 프로메테우스의 불이됨으로서 순수한 인식의 주체인 <명명한 세계의 눈>으로 남고 싶다.”는 작가의 말처럼 연필로 선을 긁거나 지우는 반복 행위는 얇은 신문지가 검은 흑연이 된 그것은 더 이상 신문이 아니라 새로운 물질 몸과 행위가 수없이 침투해 겹쳐놓은 검은 심연 우연과 필연이 겹치고 겹쳐 시공간을 품은 행위가 만든 흔적, 그것은 무심히 표면을 뚫고 아득한 지평 너머를 응시하는 것이다.

나오기

감성은 통역이 어렵다. 그것은 객관적이거나 주관적인 생각 이전의 순수한 감정, 기분 혹은 느낌이기 때문이다. 또한 주관성이 전제된 감각작용인 ‘느낌’은 인간의 내부에서 일어나는 섬세한 심리작용이다. 예컨대 같은 음악을 듣거나 전람회를 보아도 서로 다른 자기만의 느낌이 생겨나는 것과 같다. 이처럼 느낌은 말로 표현하기 어려운 감각작용이다. 그래서 말보다는 감성을 통한 공감능력이 필요하다. 예술을 통한 교류는 바로 개인과 개인 문화와 문화의 공감능력이 작용하는 감성생태의 장(site)이기 때문이다.

감성생태는 공감능력의 확장을 위한 만남과 교류가 이루어지는 시간과 장소다. 이러한 시·공간적 거리를 좁혀 언어와 문화의 차이를 녹여 내는 화합의 장이 바로 예술 활동이다. 지역의 특수성이 부각된 문화일수록 언어적 통역 보다는 공감능력을 발휘하는 감성적 소통이 요구된다. 다양한 문화교류를 통해 경험을 공유하는 장, 예술을 통한 감성생태가 필요한 이유다. 서로 다른 생각과 문화가 만나는 시간과 장소, 바로 그곳에서 새로운 감성 제3의 문화가 호흡한다.

개인의 감성은 가족의 구성원 그리고 사회 나아가 국가와 인류의 삶을 통해 서로를 조각해 가면서 성장한다. 여기서 성장이란, 나와 너의 감성이 공감대를 형성하면서 상호작용하는 가운데 서로의 감성을 조각해 가는 것이다. 역사는 개인과 개인 그리고 사회와 사회 나아가 국가와 국가라는 이름으로 서로를 조각해 온 삶의 흔적이다. 이렇듯 인간은 자연을 조각하고 도시를 조각하고 또한 친구와 연인이 되어 서로를 조각하며 살아간다. 감성생태는 마음의 벽과 소통의 벽을 조각하는 것으로부터 시작된다.

인간의 감각은 예술적 감수성으로 나는 너를 너는 나를 조각하며 살아온 그리고 또 살며 살아가야 한다. 피그말리온(Pygmalion)의 이상이 예술이 되기도 하지만 내 삶의 현실을 보는 눈과 마음을 조각하면 마음도 허물을 벗고 예술이 된다. 나의 감성을 조각하고 나아가 서로를 조각하는 삶은 마르지 않는 샘이다. 이 샘이 길러 내는 것은 풍성한 감성생태일 것이다. 그렇기에 삶에서 잉태된 예술 활동이야말로 아름다운 꽃을 피우는 텃밭이다. 감성생태는 황무지를 개간하듯 나의 감성을 조각하고 너를 품는 것이다.

보고 듣고 쉬고 먹고 느끼는 대상, 그 대상은 감성생태를 위해 현재를 살아가는 다수와 개인의 감성이 투영된 장소 바로 우리의 몸과 마음이 담긴 얼굴이다. 그것은 거울처럼 우리를 보고 그 속에서 나를 마주하는 동안 마법과도 같은 소통, 서로를 투영하며 스스로를 조각하는 가운데 그 어떤 자각이 없다. 그렇게 피어난 자각의 시간과 장소는 감성생태의 장이다. 자연의 생명, 도시의 문화 그리고 각각의 구성원 속에 깃들여 있는 것, 서로의 감성을 공감능력으로 조각하는 마르지 않는 샘, 21세기 감성생태를 향해 어제와 내일을 품은 오늘이다.

끝.

- 1) 「대구미술다시보기」, (대구현대미술제 '74~'79), 박민영, 대구문화예술진흥회 기획전시, 2004.
- 2) 「1970~80년대 한국의 역사적 개념미술」, 김충희, <박현기의 한국적 미니멀리즘 비디오>, 226p, 눈빛, 2011.
- 3) <한국현대미술의 상황과 그 선행>, 영문개이원 김인환, 우광수, 윤우리) 최단, 「공간」, 1981.6월호, 26~29p
- 4) <TV이행>은 유혹이 소장하고 있는 작품으로 1977년으로 소개되었지만 제작년도 명확하지 않음.

*참조: 「상화에 내형기울음 수식년으로 세워 그것이 출렁이네」 문선은 빈양 히도록 실차한 거울 반영작업을 비디오에 담았다는 1979년 제5회 마지막 대구현대미술제에 출품하였다. 한편 동 미술제에 출품한 <이행TV>, 1979년 <비디오 골 기운기>등 모니터 연작을 조영희, 위의 책, 김충희, <박현기의 한국적 미니멀리즘 비디오>, 237p.

- 5) 「대구미술다시보기」, 위의 책, 박민영, 16~17p.
- 6) 「한국현대미술지류 昭興(1960-79)」, 김미경, 80~81p. 선위미술의 전주 소보어준 대구현대미술제 (조선일보 1977.5.3), 재인용.
- 7) 위의 책, 같은 페이지, 김미경, <선위미술, 그 신상과 허상>, (경향신문 1977.7.12), 재인용.
- 8) 김영신, 박현기, 이강소, 최병소 4인이 <스튜디오에서 각자의 작업스타일에 맞는 비디오 영성을 1978년에 촬영했음을 세 명의 작가를 통해 확인했음. 1977년 작으로 알려졌던 <박현기작가의 비디오 영상도 1978년에 촬영되었음을 확인했음.



도판2 유혹의 기술_#1.창작의 유혹_심포지엄



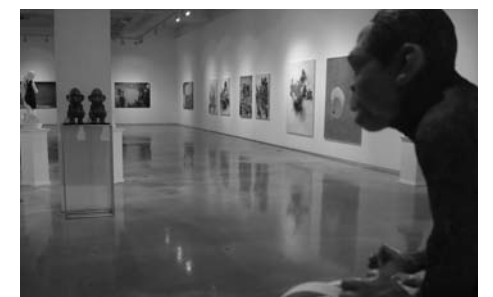
도판3 유혹의 기술_#2.창작과 감성의 유혹_심포지엄



도판4 유혹의 기술_#2.창작과 감성의 유혹_심포지엄2



도판1 유혹의 기술_#1.창작의 유혹_심포지엄1



도판5 유혹의 기술_#2.정식과 김심의 유혹_전시선경



도판6 유혹의 기술_#3.해석의 유혹_심포지엄



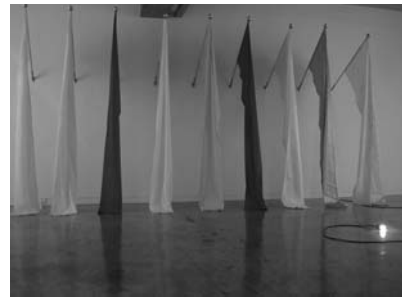
도판10 유목적 상상_#2.성장통_일본세미나



도판7 유혹의 기술_#3.해석의 유혹_전시전경



도판11 유목적 상상_#2.성장통_일본세미나



도판8 유혹의 기술_#3.해석의 유혹_전시전경



도판12 유목적 상상_#3.더 메시지_노상동



도판9 유목적 상상_#1.보다 입다 벗다_심포지엄



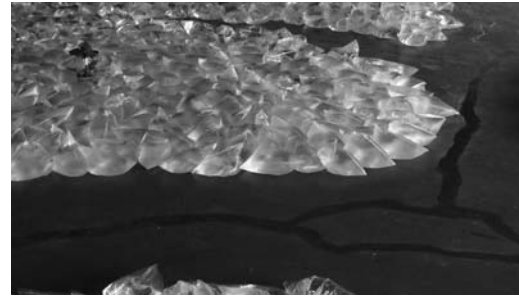
도판13 유목적 상상_#3.더 메시지_포스터



도판14 동시대성의 숨결_1.홍순환의 '2300개의 물'



도판18 동시대성의 숨결_3.物 + 像의 연금술_전시전경



도판15 동시대성의 숨결_1.홍순환의 '2300개의 물'



도판19 대구현대미술의 과거와 현재_1.대구현대미술제



도판16 동시대성의 숨결_2.김윤섭 지옥



도판20 대구현대미술의 과거와 현재_1.대구현대미술제



도판17 동시대성의 숨결_2.김윤섭 지옥



도판21 대구현대미술의 과거와 현재_2.비우기 그리고 지우기

도시공간의 동시대성과 정신분석 -발터 벤야민의 ‘초현실’을 중심으로

미술비평 남인숙

I. 들어가는 말

이 글은 벤야민의 ‘초현실주의’의 독해를 통해 도시공간의 삶과 예술에 대한 이해를 높이고자 한 연구이다. 새로운 감성을 조직하는 대도시의 삶과 새로운, 그 동시대성 속에서 새로고 낯선 것들을 어떻게 수용하고 있는지 초현실주의를 통해 그 일면을 그려본다. 초현실주의를 이해하기 위해서는 도시의 삶이라는 프리즘을 통해야만 하는 것이기에 벤야민의 관점을 빌어, 그의 논문 「초현실주의」를 지렛대로, 도시공간의 동시대성을 이해하고자 한다. 이에 「초현실주의」를 ‘원리, 방법 그리고 구체적 실천내용’으로 나누어 정리해보고, 정신분석을 보충하여 그 의미를 확장해보고자 한다.

초현실주의 운동에 대한 연구는 주로 개별 작가나 작품의 분석에 치중하고 있어, 초현실주의를 종합적으로 조망하거나 운동의 이념에 대한 체계적 연구를 찾기는 쉽지 않다. 이런 맥락에서, 벤야민의 「초현실주의」는 초현실주의 운동이 한창 전개되던 과정 중에 발표된 글이면서도 초현실주의 운동의 이념을 집중적으로 연구한 점에서 매우 선구적이다. 초현실주의에 대한 종합적 연구 성과는 1945년 모리스 나도(Maurice Nado)가 저술한「초현실주의의 역사」에서 볼 수 있다. 그러나 조르주 세바가 지적하듯, 나도의 연구는 브르통의 초현실주의 연대기 설정을 그대로 수용하는 역사서이자 자료 모음집이므로, 초현실주의 운동의 이념을 구체적으로 다루고 있지는 않다. 이후 연구서들도 사정은 크게 다르지 않다. 「초현실주의」 역시 벤야민 연구자들에게 크게 주목받지 못하고 있다. 벤야민은 파리에 체류하면서 초현실주의 운동을 직접 경험하였고, 또 초현실주의자들의 글에서 깊은 감동을 받으면서 도시의 우울자로 자신의 이론과 실천의 전망을 구체화한다. 이러한 성과물이 「일방통행로」나 「초현실주의」에서 나타난다.

벤야민과 정신분석과의 연관성은 구체적인 성과로 개진된 바가 거의 없다. 벤야민의 ‘초현실주의’와 정신분석의 관계에 대한 연구가 많지 않은 것은 무엇보다 이것들이 전복적인 성격이 강하기 때문이다. 초현실주의 운동의 목적은 전적인 자유의 실현으로 모든 형식을 넘어서고자 하며 그것이 바로 삶이 되는 운동이다. 초현실주의는 ‘시(詩)가 내부로부터 내파되어 시를 넘어서는’ 그 자리에

서, 또 그런 곳을 향해 ‘단지 실천하는 것을 목표로’ 하기 때문에 하나의 조망점을 갖기 어렵다. 그럼에도 불구하고 초현실주의 운동은 다다운동이나 무정부주의처럼 부유하지 않으며 유의미한 연구의 단서를 제공한다. 또한 적극적으로 정신분석을 참조함으로써 벤야민이 고민했던 많은 단편들에 대한 의미있는 해명을 시도해 볼 수 있다. 예를 들어, ‘비감각적 유사성’ 속에 보존되어 있는 통합성, 무의식에서 성취하고자 하는 욕망, 무화시키는 힘과 텅 빈 사물, 그리고 자본주의 사회의 판타스마고리아, 꿈, 환상 등은 ‘무의식의 주체’에 대한 이해를 통해 도시적 삶과 인간에 대하여 보다 깊은 이해를 제공할 수 있다.¹⁾ 다시 말해, 벤야민이 실천한 사유이미지의 골라주는 정신분석의 보충을 통해 도시공간의 다양한 꿈의 언어를 해명하고, 동시대성의 특성을 잘 드러낼 수 있다.

II. 벤야민의 초현실주의

벤야민은 1929년「초현실주의」를 발표한다. 1929년은 초현실주의 운동 내부에 정치와 연관된 정체성의 문제로 새로운 전기를 마련하는 시기이며, 이것은 브르통의 초현실주의 제2차 선언으로 정리된다. 「초현실주의」는 그 전해인 1928년 구성되었고, 이 해는 「일방통행로」를 발간한 해이다.²⁾ 따라서 두 개의 에세이 「일방통행로」와 「초현실주의」는 신학적·형이상학적 입장에서부터 인간학적·유물론적 입장으로 바뀌어가는 벤야민 사유의 이행의 면모가 드러난다. 「일방통행로」이 책은 이질적인 것, 아니 그보다 양극적인 것을 서술하고 있습니다. 이들의 긴장으로부터 어쩌면 일종의 번개가 때로는 강렬하게 방전하고, 또 때로는 어떤 방전은 굉음을 낼 수도 있습니다.³⁾ 라고 벤야민은 자신의 책을 소개하고 있다. 여기에서 알 수 있듯이, 「일방통행로」가 1930년대 「파사겐 베르크」에 이르는 유물론적 글쓰기 실천과 연계하여 새로운 글쓰기 실천을 보여주는 것이라면, 「초현실주의」는 이질적인 것들, 극단의 것들 사이에서 번개가 방전되는 실천적 글쓰기에 대한 방법적 이념적 해명이라고 할 수 있다. 말하자면 「일방통행로」는 초현실주의적 실천이고⁴⁾, 「초현실주의」는 후기에 전개될 벤야민 사상의 이념적 방법적 청사진이라고 할 수 있다. 특히 「초현실주의」 논문에서는 벤야민의 전기 언어관이 힘겨 등장하고 있으며, 후기 「유사성론」, 「모방능력에 대하여」, 「보들레르에 관한 몇 가지 모티프」로 이어지는 미메시스 이론의 면모도 확인할 수 있다. 여기에서 주목할 점은 언어문제가 초현실주의의 혁명성과 연관을 지니면서 주목되고 있다는 점이다. 이는 벤야민 사상의 전기와 후기의 연결을 언어를 통해 설명할 수 있는 단서를 제공하는 것이며⁵⁾, 언어이론을 중심으로 한 미메시스론은 벤야민과 라강 정신분석과의 관련성을 연구할 수 있는 주요 단서가 된다.

1. 원리로서의 꿈 혹은 도취(Rauch) 변증법과 미메시스

벤야민이 처음부터 「초현실주의」에서 운동의 시작이 어떠한지를

기술하는 것은 연대기적인 고려 때문이 아니다. 이는 〈무의식〉의 발견을 예술의 원리로 삼고, 나아가 삶의 원리로 삼으려 했던 초현실주의자들의 이념이 처음부터 확고한 형태로 운동의 핵심으로 작용하고 있다는 점을 확인하기 위해서이다. 초현실주의 운동의 시초부터 삶과 예술 간의 ‘변증법적 계기’가 작동하고 있는 점을 벤야민은 분명히 하며, 브르통의 말을 인용해 다시 한 번 이 점을 강조한다. ‘브르통은 처음부터, 실존(existence) 자체를 억누르면서 실존의 특정한 형식으로써의 문학적 참여를 대중에게 제공하는 실천과 결별을 선언하고 있다… 변증법적으로 말한다면, 이것은 시의 영역이 그 내부로부터 폭발되는 것을 의미하는 것인 바, 긴밀하게 조직된 모임에 의해서 “시적 삶”을 극단의 가능성의 한계로까지 밀어붙임으로써 내부로부터 폭발되는 것’으로 이해하는 것으로 보아, 초현실주의는 특정한 양식의 글쓰기의 형태가 아닌 광고 팝플릿 등의 문헌이 아닌 다른 것으로서 ‘문자 그대로의 경험’과 관련되는 것이다. 이것을 구체적으로 보여주는 것이 바로 아라공의「꿈의 물결」(1924)이나 필사본 여백에 쓴 랭보 자신의 시 한 구절 등이다.⁶⁾ 그렇다면 초현실주의 운동의 핵심인 ‘문자 그대로의 경험’은 또한 의식과 전통을 넘어 확장되는 경험이기도 한데, 이런 경험은 어떻게 ‘꿈 혹은 도취’와 관련되는 것인가?

벤야민이 본 초현실주의자들의 경험, 시의 내파로 인해 시를 벗어나는 그런 경험을 벤야민은 ‘꿈을 통한 통합된 삶의 경험’이라고 말한다. 삶을 가지 있게 만드는 것은 ‘깨어남과 잠 사이의 문지방이 닳아 헤지도록’⁸⁾ 자국을 남기며 이미지들이 넘쳐나는 것이다. 꿈 이미지에서 통합과 진정한 경험이 삶을 가지있게 만드는 것이다. 벤야민을 놀라게 한 것은 이런 경험이 바로 ‘언어 그 자체의 경험’⁹⁾이라는 점이다.

초현실주의가 집속하는 모든 것은 통합된다. [초현실주의자들에게] 삶은 오로지 전후로 넓혀져서는 수많은 이미지들의 반작용들로 모든 사람에게서 깨어있음과 잠 사이의 문지방이 닳아 헤어지는 곳에 서만이 살만한 가치가 있는 것으로 보이고, 언어는 ‘의미’라고 불리는 특이 전혀 없는 지복의 상태로 그리고 자동기계적인 적확함으로 이미지와 음성이 상호 침투된 곳에서만이 언어 그 자체로 보인다. … [초현실주의자들에게는] 이미지와 언어가 우선권을 가지며 … [이들이 경험한] 자아보다도 앞선다.¹⁰⁾ (강조 필사)

꿈과 언어는 어떻게 이런 삶의 통합을 이루게 하는가? 또 ‘언어 그 자체의 경험’이라는 것은 어떤 의미인가? 벤야민에게 꿈은 우리의 현실생활에서 개별성(individuality)을 느슨하게 만들어주는 것이다. 도취(꿈)는 ‘자아를 느슨하게 만들어서 [자아에 갇히지 않고] 풍성하고 생생한 경험’을 하게하며 이로 인해 자아는 도취의 밖으로 한발 내딛게 되는 것이다. 말하자면 **꿈을 통해 경험하는 통합성**은 현실 속의 견고한 경계를 넘어서는 생생한 경험이며, 새로운 지각의 조직화인 것이다. 따라서 도취는 자아를 느슨하게 함으로써 경화된 현실의 경험을 분쇄하고 그 너머까지로 나아가 통합성이라는 ‘생생한 경험’ 속에서 우리의 지각이 새롭게 조직되는

사건이다. 그러므로 벤야민이 꿈의 통합성이라고 말할 때, 그리고 ‘초현실주의와 접속하는 것은 모두 통합된다.’고 말할 때, **이 통합은 목적론적인 통합일 수 없다.** 벤야민이 사용하는 통합은 브르통이 말하는 ‘초현실성’으로 나아가는 것이며, 이는 변증법적 계기를 통해서 경험한 것. 말하자면 도취 속에서 조직되는 새로운 지각이 현실로 되면서 깨닫게 되는 새로운 현실을 말하는 것이다. 이러한 도취에서야 말로 자아는 자신을 넘어서서 상품교환의 영역 회귀 속에서 물화된 경험을 깨트리게 되는 것이다. 그러므로 도취는 또한 깨트리기인 것이다. 도취와 깨트리기 운동의 한 중심에 ‘언어 그 자체의 경험’이 놓여 있다.

벤야민은 30년대에 초기에도 자신의 언어이론을 유물론적인 입장에서 통합하기 위해 지속적으로 노력했다. 이러한 일련의 작업들이 「유사성론」(1933), 「미메시스 능력에 관하여」(1933), 「보들레르의 몇 가지 모티프에 대해서」(1939)등이다. 이 모든 작업은 그의 초기 언어 논문인〈언어일반과 인간의 언어에 대하여〉(1916)(이하 ‘초기 언어논문’이라고 칭함)와의 연관 속에서 숙고된 것들이다. 벤야민에게 언어가 중요한 것은, 인간의 미메시스 능력, 즉 **유사성을 파악하는 마법적인 능력**을 최소한으로 유지하고 있는 것이 바로 언어이기 때문이다. 미메시스린 사물과 인간의 감응 능력으로서 사물과의 ‘친화성’을 **사물이 허용하는 바대로 알아차리는** 인간의 원천적 능력이다. 언어가 ‘최소한으로’ 유사성의 흔적을 지니고 있다는 것은 원시시대 감각적이고 직접적인 사물과의 상응관계가 축소된 결과로 그 흔적이 언어에 최소한의 상태로 보존되어 있는 것이다. 왜냐하면 우리는 개별화되면서 사물에 대한 우리의 원시적인 감각적 상응과 경험이 축소되고(벤야민 말로 통합성을 상실하고), 간접적이고 매개적이며 추상적 관계로 몰락하여 언어에서만 겨우 유사성의 흔적을 담고 있기 때문이다. 벤야민은 이러한 언어 속의 유사성 관계를 ‘비감각적 유사성’¹¹⁾이라고 부른다.

그러므로 벤야민에게 언어문제는 비감각적 유사성으로서의 미메시스 문제이다. 벤야민이 보기에 초현실주의의 세계에서의 경험은 의식을 넘어서는 삶, 의미를 넘어서는 언어, 자아를 넘어서는 개별, 문학을 넘어서 다른 무엇이 되는 그런 경험이다. 이 중에서 벤야민이 주목한 언어 그 자체, 즉 의미를 넘어서는 ‘언어 그 자체의’ 경험은 음성과 이미지가 상호침투해서 그리고 의미라는 해석의 틀이 빌어지지 않고 적확하게 일치하는 언어의 체험이다. 이것은 ‘음성과 이미지’가 일치하면서 의미보다 앞선 언어의 체험 즉 해석 이전의 언어 체험인 것이고, 매개적이거나 간접적인 언어가 아니라 직접적 관계로서의 언어에 대한 체험인 것이다.

벤야민은 음성(Laut)은 이러한 ‘사물과 이름의 공동체적 연대’에 대한 ‘상징’이라고 정리한 바 있다.(강조 필사)¹²⁾ 그러므로 음성과 이미지 그리고 이미지와 음성이 ‘의미가 끼어들 틀이 없이’ 일치하여 언어 자체로 있게 된다는 것은, 타락 이전의 언어 즉 사물이 전달하는 한에서의 이름언어이며, 이는 사물들과 간접적인 관계로 전락하여 해석의 대상이 되는 타락 언어 그 이전의 것이다. 꿈은

통해 경험하는 ‘언어 그 자체’에 대한 경험은 언어가 타락하기 이전 사물과의 마법적인 연대성을 다시 경험한다는 의미이며, 이것은 타락 이전의 풍경에 대한 ‘기억의 복구’라는 의미에서 「보들레르에 관한 몇 가지 모티프」가 중심 주제로 삼고 있는 것이다. 초현실주의자들이 주제로 삼고 있는 ‘문자 그대로의 경험’이란 바로 이러한 ‘언어 그 자체의 경험’이므로, 도취 꿈에서의 경험이란 언어 그 자체에 대한 경험이라고 할 수 있다.

벤야민이 본 초현실주의 원리가 되는 도취 꿈의 경험은 두 가지를 가동시킨다. 하나는 자아의 지각을 새로이 조직하게 하는 (도취의) 변증법. 다른 하나는 비감각적 유사성으로서의 미메시스. 비감각적 유사성은 언어의 미메시스 이론이므로 이것은 언어와 사물의 본래적 상응 관계를 환기시켜주며, 이것의 각성을 현실로 복귀시키는 방법이 변증법이다. 마법적 상응관계의 경험은 개트리기로서의 도취로서 이와 같이 현실을 구제한다.

2. 방법으로서의 범속한 각성 (profane illumination)- 사물의 회귀와 전복

「초현실주의」에서 무엇보다도 중요한 것은 ‘**범속한 각성**’이라는 범법의 제시이다. 범속한 각성이란 ‘유물론적이고 인간학적인 영감 속에서 이루어지는’¹³⁾ 도취(Rauch)이다. 벤야민에 따르면 도취는 꿈에서만 이루어지는 것이 아니다. 도취는 해시시, 종교, 독서, 산보를 통해서도 이루어진다. 이 중 진정한 도취는 범속한 각성이다. 왜냐하면 범속한 각성은 해시시의 위협이나 종교의 엄격함에 구속되지 않으면서 사물과의 ‘비감각적 유사성’을 **일상에서 수행**하는 것이기 때문이다. ‘범속한’의 의미는 어떤 텔레파시 속에서(도취 속에서) ‘일상생활의 불투명성에 부딪혀 그 불투명성이 허용하는 정도로’ 일상생활을 읽어낸다는 의미이다. 그러므로 텔레파시적 읽기는 일상의 사물을 깨우는 것이다. 벤야민이 텔레파시 즉 도취의 사례로 든 것이 사랑이다. 벤야민은 범속한 각성에 대한 탁월한 사례로 제시한 것이 바로 『파리의 농부』와 『나자』이다. 『나자』는 브르통과 나자의 사랑이야기이며 나자는 ‘무의식의 대변자’¹⁴⁾이자 초현실주의적 글쓰기에 등장하는 무의식의 알레고리이다. 벤야민은 범속한 각성의 특징을 알기 위해서는 나자의 사랑이야기를 ‘진지하게’ 다루기만 하면 된다고 설명한다. 브르통이 “(나자 혹은 무의식은) 나의 유일한 믿을 만한 행동을 고취하는, 살아 숨 쉬고 울려 퍼지는 위대한 무의식이며, 나는 그것이 내 소유의 모든 것을 영원히 지배한다는 점을 늘 입증하고 싶다.”¹⁵⁾ 고 한 것은 바로 이런 의미이다. 범속한 각성이 이어지는 삶을 살며 그 삶이 바로 시가 되는 것을 브르통은 나자와의 사랑을 통해 꿈 꾀 것이다.

『나자』에 대한 벤야민의 인용은 「초현실주의」 전체에 걸쳐 드러나지만 특히 범속한 각성과 관련하여 주목해야 하는 부분이 있다. 어떻게 일상의 사물들이 혁명적 에너지가 충전되어 ‘전복의 말하기’를 시작하는가의 문제이다. 달리 말해 이것은 범속한 각성을

통해 일상의 불투명성을 읽기 시작하여 드디어 일상이 말하기 시작한다는 것을 뜻한다. 말하기 시작하는 일상. 그 일상의 전복을 어디에서 확인할 수 있는 하는 문제인데, 하나는 나자와 브르통의 만남 속에서 등장하는 ‘사물들의 빌건’에서 엿볼 수 있고 다른 하나는 사물을 수집하게 되는 그들의 사랑 방식 곧 ‘공정품 사랑’에서이다. 요약하면 사물의 빌건과 사랑의 방식에서 전복의 말하기가 드러나게 된다는 것이다. 이들의 사랑은,

“나논[브르통] 그 당시(나자와 만나던 당시) 루이제세 시대에 많은 관심을 갖고 있었다. 왜냐하면 그 시대는 ‘**공정품 사랑**’¹⁶⁾이 지배하던 시대였기 때문이다. 그래서 나는 사람들이 그 당시 삶을 어떻게 바라봤는지를 아주 집중해서 떠올려보려고 했다.” 그뒤에 우리는… 프로방스적 기사도 사랑(Minne)이 사랑에 대한 초현실주의적 구상(Konception)에 놀랍게도 근접한 점을… 알게 되었다.¹⁷⁾

벤야민은 아우어바흐를 인용하여 ‘신(新)양식’을 구현한 시인들에게는 모두 신비스러운 연인이 있는데, 그들 모두에게는 대개 똑같은 아주 특이한 사랑의 모험이 일어나며, 그들 모두에게 사랑의 신 Amor는 Amor는 감각적 향유보다는 각성에 더 유사한 재능을 부여하거나 혹은 그 재능을 발휘하지 못하도록 만든다. 그 시인들은 모두 그들의 내적인 삶과 어떠한 외적인 삶까지도 결정짓는 모종의 비밀스러운 단체에 속해 있다’¹⁸⁾ 고 말하고 있다. 말하자면 당시 기사도 사랑(공정품 사랑)은 ‘모종의 비밀단체’에 가담하게 하여 황혼의 시간을 연장해주며 유지시켜 주는 도취의 방식인 셈이다. 이 도취를 유지시켜주거나 철회하는 것이 사랑의 신Amor의 소임인 것이다. 그런데 공정품 사랑에서 보여주는 ‘비의적 사랑에서 연인은 가장 중요하지 않은 존재’¹⁹⁾이다. 브르통의 경우도 마찬가지로 ‘그(브르통은) 나자 자신보다도 나자에 가까이 있는 사물들에 더 가까이 있다.’²⁰⁾ 이러한 사랑방식에서 사랑의 대상인 여인은 하나의 텔레파시를 유지시켜주는 대상에 불과하고 결국 황홀(도취 혹은 텔레파시) 속에서 호명되는 것은 실제 여인의 존재 대신 그 여인을 대체하는 대상들이다. 나자는 무의식을 대표하지만 연인 관계에서는 ‘죽은 사물’처럼 존재하면서 죽은 사물을 대체하는 현실의 대상들을 불러내는 중심이 된다. 벤야민이 『나자』에서 사랑을 진지하게 다룬다면 범속한 각성의 속성을 이해하게 된다고 한 것은 도취(텔레파시, 사랑) 속에서 사물을 불러내는 이러한 방식 때문이다. 공정품의 사랑에서 여인은 텔레파시로 연결되어 있기는 하지만 정작 연인은 그 여인에게 도달하지 않으면서, 대상들을 통해서 자기의 사랑을 증명한다. 따라서 이런 사랑은 일상에서 대상들의 세계를 개시하기 때문에 ‘범속한’ 각성인 것이며 인간학적이고 유물론적인 각성이 되는 것이다. 그렇다면 벤야민이 방법으로서 ‘범속한 각성’을 이야기 한 것은, 공정품 사랑을 통해서, 사물들을 사랑의 이름으로 도취 속에서 불러내는 방식으로 사물에 혁명의 에너지를 충전한다는 의미이다. 공정품 사랑 속에서 전개되는 이 사물의 언어가 베이스의 음처럼 울려퍼지는 곳이 바로 대도시이다. 도시의 판타스마고리아를 뚫고 사물들은 사랑하는 여인을 중심으로 회전하며 벤야민이 말하는 혁명의 에너지를 방전할 것이다. 이때 사물들이 깨어나는 것이다. 이런 의미에서 나자는 아무 것도 아닌

도시 ‘군중들의 대변자’이면서 혁명적 에너지를 고취시키는 무의식의 대변자이며, 범속한 각성은 대중들 속에서 대중들을 ‘인간학적으로 유물론적으로’ 혁명적 에너지로 고취시키는 방법이다. 초현실주의야 말고 이러한 범속한 각성의 실천이자 무의식의 대변자라고 할 수 있다. 이 범속한 각성을 통해 ‘혁명을 위해 도취의 힘 얻기’가 바로 벤야민의 요청이다. 도취의 힘을 얻기 위해서는 ‘**범속한**’의 방법을 따라, 사랑의 실천을 통해 우리 일상으로 내려와서, 그 일상을 투명하게 통과하는 것이 아니라 불투명한 것으로 부딪혀야 하고 일상과의 부딪힘에서 일상을 재발견하는 정도로 그 정도로만 일상을 꿰뚫어 혁명에 나아가야 한다.

3. 실천으로서의 이미지 공간(Bildraum)

벤야민의 혁명적 에너지는 전방위적인 엄세주의를 실천하는 것이다. 엄세주의는 전적인 무화를 통한 전적인 자유의 실현을 목표로 한다. 벤야민에게 ‘엄세주의를 조직한다는 것’은 무엇보다 ‘정치에서 도덕적 메타포를 추방하는 일. 정치적 행동의 공간에서 백퍼센트 이미지 공간(Bildraum)을 발견하는 일’을 뜻한다.²¹⁾ (강조 필자) 따라서 혁명을 위해 도취의 힘 얻기, 즉 범속한 각성을 통해 혁명을 수행한다는 것은, 전방위적인 엄세주의를 실천하는 일이며, 무엇보다도 정치에서 도덕적 메타포를 추방하여 그 자리에 ‘백퍼센트의 이미지 공간’을 설립하는 것이다. 이 이미지공간은 ‘완전한 현재성의 세계’²²⁾로 있는 것이기 때문에 더 이상 정관적 거리두기가 불가능한 이미지이다. 이미지공간은 변증법적인 정의(Justice)와 힘겨리는 공간이며 변증법적 운동 때문에 파괴되는 이미지이다. 그러나 변형이나 파괴를 겪지 않는 것이 없다 하더라도 여전히 ‘이미지’인 그러한 공간이다. 즉,

위브에서, 육지거리 속에서, 오해 속에서, 그리고 어떤 한 행동이 스스로 이미지를 자신으로부터 밖에 내세우고 그 이미지 자체가 되며, 그것을 자신 속으로 잡아채고 붙여붙는 곳 어디거나, 가까운 이 자기 자신을 스스로의 눈으로 바라보는 것 어디거나, 이렇게 하여 찾았던 이미지 공간이 열린다.

‘완전한 현재성의 세계’로 있는 이미지공간은 무엇인가? 벤야민이 말한 ‘이미지공간’은 변증법적 정의(Justice)와 함께 형성되는 것으로서 범속한 각성을 통한 변증법적 이미지의 설립을 의미한다. 변증법적 이미지는 무엇보다 ‘심광의 이미지’²³⁾이다. 원본과 재현의 관계로 이루어진 거리감을 전제하는 것이 아니라, ‘정치 상태에서’ 번득이는 불꽃으로 등장하는 순간의 이미지인 것이다. 벤야민은 일병통행료의 〈가장용 의상대여〉²⁴⁾ 편에서 변증법적 이미지의 구조를 잘 기술하고 있다. ‘가장용 의상대여’는 벤야민 특유의 미시적 사유가 잘 드러나는 단편으로 죽음의 자리에 참석하는 소소한 일상에서 시작하여 죽음과 미(美)에 대한 우리의 관습이 와해되는 지점까지 사유를 확장해간다. 여기에서 벤야민은 죽음을 보러 가는 일이 곧 죽음에 대한 ‘다수의 입장에 동의하는’ 일이라는 점과, 전승된 미의 승인에서도 똑같은 구조가 반복되고 있음을

간파한다. 우리는 장례에 참석함으로써, 그리고 전승된 미를 승인함으로써 관습과 미에 가담해 온 이전의 모든 사람들(다수)의 의견에 동의하고 흡수된다. 말하자면 우리의 현재가 과거 속에 흡수되는 것이다. 사라져버린 ‘현재’를 어떻게 할 것인가? 이 지점에서 벤야민이 제시하는 것이 세익스피어와 칼데론의 연극이다.²⁵⁾ 벤야민은 두 작가의 연극에서 지속적으로 등장하는 마지막 장면의 특징을 소개하며, 극과 배우, 관객, 극장 등이 환경의 상호 연관 속에서 어떻게 ‘심광의 이미지’가 출현하게 되는지 보여준다. ‘심광의 이미지’는 무대에 등장하는 한 무리의 ‘등장인물’을 연극의 사건에 개입되지 않은 ‘사람들(관객들)’의 시선과 만나게 하는 지점에서 출현한다. 연극배우들이 ‘가시적으로 등장하게 되는 순간’ 즉 무대 위에서 극의 내용이 가시적으로 되는 순간 배우들은 ‘정치상태(Standstill)로 있게 되고 그 정치의 사건에 관객의 시선이 닿으면서 비로소 그 장면의 숨은 의미가 드러난다. 즉 무대에 의해서 ‘체포된’ 정치상태는 ‘가시적인 장’ 속에서 관객들의 시선과 접촉하며 그 숨은 의미를 드러내는 것이다. 그런데 숨은 의미를 드러내는 심광의 이미지는 변증법적 구조를 따라 구경하는 관객의 지각 속에 흔적으로 기입되는 것이다. 이것은 비단 연극에서만 벌어지는 것이 아니다. 정치상태의 무대처럼, 자신의 삶 속을 도주하고 있는 사람들도 어떤 한 순간에 ‘낮선 구경꾼의 현전 속에서’ 자기 삶 속의 도주 의미를 실현시키게 된다. 질주 속에 빠져 있는 자신의 삶은 이 질주를 바라보는 구경꾼에게 하나의 문제로 혹은 질문으로 드러나 그 의미를 묻게 되는 것이다. 따라서 변증법적 이미지는 정치상태에서 도주의 연속성을 끊어내고 그것을 구경하는 사람들의 시선 속에서 의미가 실현되도록 하는 것이다. 변증법적 이미지는 ‘가시적인 영역에서’ 자신의 의미를 다른 시선의 현전 속에 구현하여 ‘불모의 연속’에 묻혀 있던 나를 해방시키고 그 자리에 생생한 경험을 불러내게 된다. 이렇게 하여 변증법적 이미지는 구체적인 지각의 장 속에서 하나의 심광으로 출현하는 ‘신체이미지’가 되는 것이다. 신체이미지는 미래를 위한 현재의 은폐도 아니고 과거 속으로 무감각하게 현재를 처분하는 것도 아닌 ‘생생한 지각 속에서’ 현재를 구제하기 때문에 결국 모방이나 재현의 이미지가 될 수 없는 것이며, 이미지에 대한 정관적 태도가 불가능하게 되는 것이다. 그러므로 이미지공간은 지각 속에서 확인되는 너무나 가까운 곳에 설립된다. 그리고 이럴 때 이미지공간을 신체공간으로 읽을 수 있는 것이다. 이것이 벤야민이 말하는 신체적인 신경감응이다. 신체 이미지는 ‘연극배우’와 관객(일반대중) 사이의 변증법적 운동. 연극과 연극에 무관한 것들과의 변증법적 관계를 가동시키면서 ‘가시적인 영역’의 지각장 속에서만, 그리고 즉자가 아닌 대자의 관계에서만 즉자적인 연속체에 함몰되지 않도록 현재를 즉자대자적으로 구제하게 되는 것이다. 이런 구조에서 심광의 이미지는 변증법적 이미지가 되고 이로써 신체이미지는 즉자대자의 한 단락의 의미를 구현하게 되는 것이다.

실천으로서의 이미지공간을 요약해보자. 벤야민이 범속한 각성을 통해 설립하고자 하는 이미지공간은 철저하게 현재성의 이미지이며, 비 재현의 이미지로서 타자의 지각을 통해 설립되는 심광의 이미지이다. 현재성의 이미지라는 점에서, 그리고 지각 속에서 설

립된다는 점에서, 그리고 이 지각이 구경꾼, 즉 ‘타자의 신체’속에서 실현된다는 점에서 이미지공간은 신체공간이다. 바로 이 신체공간에서 신체적인 신경감응을 방전하면서 전적인 자유의 실현, 혁명의 기대를 걸게 되는 것이다. 신체이미지의 설립은 곧 ‘현재성’으로 있는 새로운 지각의 조직이므로 이것이 전적인 염세주의의 실천(實踐)의 조직으로 이어질 수 있는 것이다. 그러므로 이미지공간 혹은 신체공간의 설립은 자유의 실현이자 혁명의 실천이 되는 것이다.

그런데 벤야민이 말하는 이미지공간을 설립하는 일은 곧 정치속의 변증법에서 마련되는 신체공간이 상품교환의 영원회귀라는 판타스마고리아에 구멍을 뚫는 일이며, 물화된 사물을 완전히 무화시키는 일이다. 물화를 깨뜨리고 그 자리에 빈 공간을 조직하려는 이러한 염세주의의 실천은 초현실주의 작가들의 실천 속에서 보다 분명히 드러난다. 30년대 등장한 달리의 ‘비판적 망상증 방법’이나(이후, ‘망상증 방법’으로 칭한다.)²⁶⁾, 뒤샹의 레디메이드 작업 르네 마그리트의 이미지론²⁷⁾ 등에서 벤야민이 말하는 신체공간으로서의 이미지공간에 대한 훌륭한 사례들을 볼 수 있다. 뒤샹은 기성품을 그 일상으로부터 떼어내어, 의미의 무화를 그대로 제출한다. 예를 들어 〈병결이〉(1913)는 병결이라는 기능을 제거하고, 기능의 맥락에서 떼어내 병결이의 정치상태를 그대로 레디메이드 작품으로 선보인다.

이제 벤야민이 남긴 문제를 다시 보자. 꿈은 왜 변증법적 원리 속에서 현실성 그 자체일 수 있는가? 왜 도취는 사물을 불러 모으는가? 범속한 각성의 중심에 있는 여인, 이 여인을 중심으로 쌓이는 사물은 무엇인가? 이를 정신분석을 통해 보다 구체적인 해명을 시도해 보자.

Ⅲ. 이미지공간과 라캉의 정신분석

벤야민은 꿈의 현실을 천착하는 초현실주의자들이 진정한 자유개념을 파악했다고 보았으며 『기술시대 복제예술』에서는 ‘정신분석을 통해 총동의 무의식을 알게 된 것처럼 카메라를 통해서 시각적 무의식을 알게 되었다’²⁸⁾ 고 말한다. 이를 보아 벤야민은 정신분석의 개시에 긍정적이었던 것 같다. 라캉도 ‘왜상으로서의 궁정풍 사랑’²⁹⁾, 총동의 설명³⁰⁾에서 초현실주의를 언급하고 있다. 라캉은 ‘총동의 몽타주는…마구잡이로 제시되는 몽타주로서 초현실주의 플라주에서 말하는 몽타주와 같은 것’이라고 언급한다.³¹⁾ 물론 초현실주의의 사물들, 벤야민의 사유이미지들(변증법적 이미지) 총동의 몽타주가 모두 외양상 몽타주라고 해서 하나로 묶인 것은 아니다. 이들은 보다 심도 깊은 개연성과 벤야민이 말하는 ‘친화성’ 때문에 하나로 묶일 수 있다. 라캉은 이 몽타주 방식 때문에 생기는 틈에 무의식이 실현되고 이로써 무의식은 심적인 삶에 참여하게 된다고 설명한다.³²⁾ 그것은 총동이 개입되는 삶이자 현실이다.³³⁾ 그런데 이 총동의 만족대상은 바로 현실 속의 대상이다. 그러므로 이 대상을 모아보면 그것이 바로 총동의 몽타주를 형성한다. 대상과 대상 사이의 관계는 없지만 그 모두 총동의 만족 대상으로 모이게 된 것이므로 마치 총동이 제작하는 몽타주와 같이 되는 것이다. 벤야민이 몽타주가 구성되는 모습에 주

목하였다면, 라캉은 왜 그렇게 구성되는지 그 점을 설명한다. 만족의 대상이 모여 하나의 몽타주를 이루며 이 몽타주의 제작은 바로 총동이 자신의 만족 대상을 찾아 나서는 운명, 즉 총동의 일주 때문이다. 총동의 일주 도중에 만족의 대상으로 소집된 그 대상은 외양상 서로 관련이 없기에 무수히 다른 것으로 대체(substitution)될 수 있다. 이러한 대상의 출현과 만남을 초현실주의자들은 ‘객관적 우연’이라 하며 그 대상을 ‘발견된 오브제’라 하고, 바로 이곳에서 심광의 이미지가 출현한다.

1. 발견된 대상과 총동의 관계

브르통의 자동기술법에 대한 비판은 세 가지로 요약된다. 하나는 자동기술법은 수동적인 방법이며, 두 번째 자동기술법은 수동적인 드러남으로 인해 현실에 어떠한 작용도 가할 수 없으며 현실과 분리되어 있다. 세 번째 자동기술법은 자기 재현의 한계에 머무를 수밖에 없다.³⁴⁾ 그러므로 수동적인 자동기술법은 벤야민이 말하는 혁명적 에너지의 능동적 발전에 이르기 곤란하다. 이 점은 초현실주의가 진정한 자유개념을 가졌으면서도 아직 그 실천에 도달하지 못하고 있다는 벤야민의 평가와도 연결된다. 달리는 이 점을 반성하며 ‘망상증 방법’을 제시한 것이다. 자동기술법보다 무의식에 한 발 더 다가선 ‘망상적 방법’의 중요성은,

달리의 기법은 단순히 꿈 이미지를 그대로 옮겨 놓은 것이 아니라 인종의 ‘꿈해석 전차’를 거친다는 점에서 자동기술법과 단순한 꿈사술의 방식과는 구별된다는 점이다.³⁵⁾

자동기술법은 수동적으로 도취에 빠져드는 것을 강조하기 때문에 무의식을 열어주는 총동의 능동적 부분을 전혀 설명할 수 없다. 라캉은 ‘주체의 능동성은 오직 그 자신의 총동을 경유해서만’³⁶⁾ 이 나타난다고 말한다. 이런 맥락에서, ‘망상증 방법’은 우리가 언어적 존재로 사회에 등록되면서 상실한 자신의 고유존재를 실현코자 하는 능동적인 방법에 속한다고 할 수 있다. ‘자신 고유 존재’는 언어적 질서(기표)에 거주할 자리가 없으므로 언제나 언어의 잉여, 나머지로 있으면서 자신의 재출현을 도모한다. 이것이 바로 반복강박의 구조이며 이 반복강박을 추동하는 것이 총동이다.³⁷⁾ 왜 그런가. 빙금 위에서 기술했듯이 우리는 언어질서에 등록되면서 소외되는데, 달리 말하면 우리는 억압과 더불어 언어질서에 등록되어 자신(의 존재)으로부터 소외되고(무의식의 구성), 이 때문에 총동이 소외된 자신의 존재를 만족시키기 위해 자신만의 일주를 시작한다. 이런 맥락에서 라캉은 총동의 운명을 ‘머리 없는 주체화’(주체를 출현시키지만 주체와 상관없는 과정이라는 의미이다)라고 했던 것이다. 그러므로 이것은 ‘나머지 부분’, 잉여, ‘초현실’, 벤야민이 말하는 ‘언어 그 자체’를 이미지(혹은 기표, 음성, 대상, 사물)에 단단히 결착시키려는 시도이며 ‘소외 극복’에 대한 열망이다. 이러한 열망의 운동이 총동의 여행, 일주운동이며 대상은 총동의 대상으로 선택되면서 일상의 맥락과 관습이 무화되고 성적 현실이 되는 것이다. 성적 현실로서의 ‘나의 존재’는 이런 방식으로 즉 총동을 경유해서 대상을

전유하지만, 총동의 일주 과정에서 억압되어 소외된 존재의 이름(기표)을 곧장 얻는 것은 아니다. 그것은 우선적으로 일상의 대상을 무화시킨다. 대상이 하나가 아니고 여럿인 이유는 그리고 낱고 궁핍해진 사물들에 에너지가 충전되는 것은 바로 총동이 성적 현실의 실현을 위해 단 한 번 사물과의 만남으로 끝나는 것이 아니라 사물들과 우연적으로 만나기 때문이다. 총동의 목표는 바로 만족이다. 만족이란 성적 현실의 실현이므로 총동이 겨냥한 대상들은 소외되었던 존재 즉 주체의 성적 현실로 충전된다. 뒤샹의 병결이(1914), 자전거바퀴(1913), 섹(1917) 등은 작품의 맥락에서 볼 때 그 자체로 〈팅 빈〉사물인 것이다. 그러면 이 대상에서 무엇을 비었는가. 일상과 관습의 두께. 이것은 전통, 관습의 무게와 미래라는 신기루이다. 자본주의의 무기인 유행과 광고는 모두 이러한 무게와 신기루의 적절한 배합들이다. 도시의 판타스마고리아 자체가 이런 두께의 또 다른 판본이기도 한 것이다. 다시 한 번 물어보자. 무엇이 이 대상들을 텅 비게 하였는가? 그것은 존재의 에너지를 현실의 구체적 대상에 구현하려는 총동. 이렇게 해서 벤야민이 놀라워마지 않는 브르통의 발견물은 바로 총동의 대상들인 것이다.

2. 초현실주의의 사랑과 욕망

벤야민이 초현실주의 사랑개념이 중세 기사도 사랑의 구도와 달랐다고 한 점은 연인들의 사랑 관계에서 사물들이 출현하는 것과 사랑대상의 위치 때문이다. 말하자면 사랑은 뛰어난 도취의 하나로 사물들을 새로운 지각에 내 말기는 장면의 구성인 셈이다. 그렇다면 여기에서 사랑은 이미지공간을 산출하기 위한 하나의 충전소라고 할 수 있다. 라캉 또한 세미나제에서 궁정풍 사랑에 대해 설명하기 위하여 초현실주의자를 언급한다.³⁸⁾ 라캉은 특히 〈왜상으로서의 궁정풍 사랑〉절 마지막에서 앙드레 브르통의 『미친 사랑』사례를 들면서 객관적 우연에 대해서 설명하고, 폴 엘뤼아르의 시(詩)로 이 절을 마무리 한다. 벤야민은 주로 브르통의『나자』를 다루고 있지만(사물 때문에), 라캉은 ‘객관적 우연’을 설명하기 위해서 브르통의『미친 사랑』을 언급한 것이다. 라캉은 초현실주의자들의 ‘객관적 우연’은 어떠한 인과율과 합리적 도식으로 파악할 수 없는 ‘다른 곳에 닿아 있으면서’ 사물의 총만한 의미가 실현되는 것이라 설명한다. 라캉이 보기에 브르통의 ‘미친 사랑’을 출현시킨 곳은 바로 ‘사물(la Chose/das Ding)의 자리’이다.³⁹⁾ 브르통의 ‘미친 사랑’에 구체적인 모티프를 제공한 것도 마르셀 뒤샹이 제작한 그라디바 화랑의 ‘그림자 문’이었다.⁴⁰⁾ 따라서 벤야민이 브르통의 경험적 고백 속에서 간취한 사랑, 궁정풍 사랑의 구도는 라캉에게도 ‘욕망’의 근본구조를 보여주는 매우 중요한 구도이다.⁴¹⁾ 그렇다면 이제 ‘궁정풍 사랑과 사물관계’로 좁혀서 이미지공간과의 관계를 보기로 하자. 브르통은 여인(나자)에게 바치는 사랑의 노래를 사물로 증명하고 있는 것 아닌가. 아이러니 하게도 브르통의 열정의 대상인 여인(나자)은 그러나 가장 중요하지 않은 항목으로 처리되고 있다. 브르통은 여인을 향한 ‘자신의 열정에’ 관해서만 최선을 다해 해석하며 그것

을 사물로 증명하며 이 사랑을 유지하고 있다. 궁정풍 사랑은 중세 귀부인과 기사와의 사랑관계에서 비롯되었다. 서로의 신분차이로 인해서 이들은 근본적으로 이루어질 수 없는 관계이며, 이러한 불가능성 때문에 여인을 향한 열정은 더욱 불타오르면서 그녀를 상찬하는 시어들을 등장시킨다. 그러므로 궁정풍 사랑 구도의 핵심은 뒤샹 작품 〈대형유리〉의 가로막처럼 ‘불가능성’이 장착되어 더욱 사랑대상에 대한 욕망을 불러내고 그 욕망을 유지한다는 점이다. 이러한 구도에서 여인(사랑대상)의 능력은 불가능성을 전제로 남성과 거리를 유지하는 능력, 열정에 대한 냉담한 태도 등을 통해 욕망구조를 유지하는데 있다. 라캉에게 궁정풍 사랑은 이런 여인의 위상 때문에 남자를 더욱 열정적으로 만들어서 역설적으로 사랑과 욕망을 가장 훌륭하게 유지하는 구조이며, 남자들의 사랑과 욕망 그리고 환상을 가장 잘 보여주는 구조이다. 장애물로 인해서 여인에게 당장에 도달할 수 없는 남성은 ‘다른 것으로’ 그 여인에 대한 열정을 드러낸다. 이것이 여인을 상찬하기 위한 대상들 혹은 시어들이인 것이다. 결국 여인을 향한 사랑의 여정을 기록하는 일이 도달불가능성을 대신하면서 사랑대상에 도달하는 일은 끝없이 지연된다. 여인이 사소하게 취급되는 이유는 이러한 여인의 위상적 특성 때문인데, 만족의 지연속에서 그리고 욕망의 지속 속에서 그 여인과의 실질적인 접촉, 그 사랑대상에 대한 직접적인 지각이 이루어지지 않게 되므로 그녀는 사실 아무 것도 아니며 ‘그 장소’만 차지하고 있기 때문이다. 이 구도에서 우리는 여정의 기록, 즉 사물과 시어(詩語)들을 경험할 뿐이다. 그러므로 나자와 브르통 사이에 사물이 많이 모이면 모일수록 브르통의 나자에 대한 사랑은 열정적인 것이다.

그런데 이 브르통의 ‘열정’은 무엇인가? 사랑대상에 적응해서 자신의 만족을 실현시키려는 열망 아닌가. 바로 이러한 운동이 총동의 일주운동이라고 했다. 그러므로 브르통의 열정은 (진정한 그러나 아무 것도 아닌) 사랑대상(여인, 나자, 궁정풍 귀부인)을 향한 총동의 소네트이며, 도달할 수 없기 때문에, (진정한) 사랑대상을 소유할 수 없기 때문에 우회하며 표현되는 시(詩)와 사물들을 남기게 되는 것이다. 궁정풍의 사랑이라는 ‘비밀스런 연대 속에서’ 모이는 사물들은 이제 더 이상 일상의 사물이 아니다. 이 사물들은 브르통의 열망이 해소될 것이라고 믿는 만족의 대상으로 변모된 것으로 총동의 대상들이기 때문에 벤야민이 말하는 에너지로 충전된 사물이 되는 것이다. 라캉 식으로 말하자면 일상의 사물들은 나자를 중심으로 브르통의 애정, 즉 리비도 충전을 받으면서 여인에 대한 사랑의 열정을 증명하려는 총동의 대상들이자 여인을 향한 브르통의 욕망을 입증하는 요소들이다. 이러한 구조가 바로 궁정풍 사랑이다. 구체적인 물질로 증명해가는 이 사랑의 여정은 그리고 이 사랑이 탁월하게 보여주는 욕망의 구조는 사랑대상을 중심으로 언어가 조각되고, 사물이 호출되는 창조적 장이기도 하다는 점이다. 그러나 이 여인이 자리 잡고 있는 장소는 바로 ‘실체가 모두 비어버린’ ‘존재의 무(nothingness)의 자리이다.’⁴²⁾ 그렇다면 이 남성은 사랑대상의 무엇을 보고 욕망의 순환구조 속에서 질주하는가. 사물이 쌓이는 방식 속에, 시어들이 창작되는 문장 속에서 이 여인을 지시하면서 동시에 여인을 덮어버리는 그것은 결국 애초에 사랑대상에 대한 남성의 이

상화 이미지라고 할 수 있다. 이 여인은(사랑대상) 연인의 찬미 속에서 또 찬미를 부르게 하는, 남성의 나르시시적인 이상화의 다른 아인 것이다. 라캉은 이러한 자아의 이상이 구성되는 것은 바로 타자 안에서라고 말하는 만큼⁴³⁾, 자아의 이상 즉 대상에 대한 나르시시적인 이상화는 타자의 욕망을 욕망하는 자아의 응답인 것이다. 욕망의 장에서 여인[이 사소하게 취급된다는 것은 바로 이러한 나르시시즘적 이상화로 인해 ‘여성(사랑대상)의 실체가 텅 비워지게’ 되었다는 것으로 이해할 수 있다. 남성은 자신과 자신의 상징적 동일화 대상과 사랑에 빠진 것이니 만큼, 그 장소에 있는 여인은 점차 ‘비인칭으로’⁴⁴⁾ 변해가는 것이다. 이런 맥락에서 라캉이 여인의 자리를 ‘하나의 기표’라고 부른 것이다. 또한 이러한 욕망을 지탱하는 것은 남성과 나르시시즘적 이상화(사랑대상)의 배치에 기반하고 있으므로 이러한 것을 라캉의 정신분석에서는 ‘환상(fantasme)’이라고 한다.⁴⁵⁾

공정품 사랑 속의 남성과 여성(사랑대상)의 관계로 돌아와서, 이제 남성과 사랑대상이 놓은 자리, 위상적으로 이 두 자리의 관계가 근본적인 문제가 된다. 여인(사랑대상)이 차지하는 자리, 남성의 나르시시즘적인 이상화 장소, 남성이 이상화된 사랑대상을 놓으려는 그 자리는 무엇인가. 말하자면 이상화된 여성(사랑대상)을 그 자리에서 제거하면 무엇이 남는가. 또한 남성의 사랑대상에 대한 이상화가 깨지게 되면 그 자리는 어떻게 되는가. 이러한 상황을 지젝(Slavoj Žizek)은 〈크라임 게임〉의 한 장면을 예로 들어 설명한 바 있다.⁴⁶⁾ 사랑대상(닐)에 대해 연모를 바치다가 결국 닐의 배일이 벗겨지는 순간, 즉 그의 남성성(성기)이 드러나는 순간 남자(퍼거스)는 잔인하게 닐을 밀쳐내고 만다(구도). 자신의 이상화가 깨진다는 것은 바로 이러한 추락을 겪는 것이므로 배일 뒤의 ‘그것’이란 안락과 안락, 동일감을 분쇄하는 ‘무엇’인 것이다. 그리고 이것을 은폐하고자 하는 노력(나르시시즘, 이상화, 동일감, 안락, 신념)은 본디 우리가 말하는 존재(parletre)로서 결여의 존재 사실을 망각하는 것이므로 추락의 충격은 거울이 깨지는, 나르시시즘이 깨지는 소리에 다름 아니다. 라캉의 말로 하자면 닐의 웃으로 비치는 그곳은 사물(das Ding)이 있는 자리이며, 실재이다. 미술에서는 ‘현오미술’의 등장과 출현을 이러한 맥락에서 분석해볼 수 있다. 그러므로 여인은(사랑대상, 나자, 닐, 귀부인은) 바로 사물(das Ding)을 가리는 자리이며 나르시시적인 통합으로 덮어버린 은폐의 지점이다. 이는 바로 사랑의 요구 대상인 대타자의 자리와 위상적으로 같은 자리이다. 좌표로 보자면 한 지점에서 하나 이상의 여러 점이 겹쳐있는 것이라 하겠다⁴⁷⁾. 이 구멍, 균열을 가리고 메우는 것이 바로 ‘기표인 이 여인’ 혹은 사랑대상인 것이다. 그러므로 연인이 욕망의 구조 속에서 불러내는 모든 시어들, 사물들은 모두 이 구멍(빈 곳)을 향하며 이 빈(사물das Ding)을 메우기 위한 해석들이라 하겠다. 여인은(사랑대상, 나자, 귀부인) ‘텅 빈’로서의 사물을 가리면서 남자에게 최대의 상찬을 받으며, 남자는 가장 먼 길을 돌아가게 된다. 남성은 사랑대상의 이상화를 통해 균열, 구멍, 틈, 결여, 실재와의 대면에서 비롯되는 불안을 가려 버린다. 남성이 돌아가는 ‘가장 먼 길’이란 바로 위에서 설명한 ‘우회’의 다른 말이고, 욕망의 구조 속에서 우회하는 한

편으로 욕망을 더욱 극대화시키려는 자발적인 ‘불편함’의 선택이다. 이 불편함은, 애초에 만족을 향한 충동을 욕망의 구조 속에서 지연시키면서 만족의 쾌를 미루고 기꺼이 떠안는 ‘불쾌’이다. 이점은 프로이트가 삶 충동(eros)은 ‘자신의 고유한 방식으로’ 죽음충동을 향해간다고 하는 논제를 라캉이 재해석한 것 이라고 할 수 있으며, 또한 프로이트의 전희(Verlust)를 한 프로이트의 전희(Verlust)를 욕망의 변증법에 통합시킨 것이다. 이러한 노점에서 쏘아는 배설물 시의 언어이자, 초현실주의자들의 오브제이자 브르통의 사물 등은 욕망의 구조에서 확인할 수 있는 긍정적인 측면이라고 할 수 있다. 이 절을 시작하면서 물었던, 대상들은 ‘어디에서’ 대체놀이를 하는가 하는 질문은 이제 보다 구체적으로 ‘환상의 장소’에서, 환상이 떠받치고 있는 ‘욕망의 구조 속에서’라고 답할 수 있겠다. 한 가지 주목해야 할 점은, 이 만족의 대상(사랑대상)을 추구하는 욕망은 우회 속에서 목표를 자청하므로 바로 충동의 원리인 쾌락원리, 즉 만족을 목표로 하는 충동의 원리를 위반하고 있다는 것이다. 우회의 연무(戀舞)가 지속되면 될수록, 이것은 만족대상에 도달하리라는 목표를 지연시키면서 충동의 원리를 위반하는 효과를 낳게 되어 결국 ‘타자의 욕망을 욕망하는’ 데서 벗어나서 자신의 욕망을 떠맡게 될 수 있다. 이럴 때 공정품 사랑은 ‘왜상(다른 시각 혹은 다른 장면)’이 되는 것이다. 이것이 바로 라캉이 말하는 욕망의 변증법이다. 이 점 또한 욕망의 구조가 지니고 있는 긍정적인 가능성이라 하겠다. 욕망이 문제될 때, 그것은 ‘타자의 욕망을 욕망하는’ 주체가 타자의 요구에 응답하기 위해서 구성되는 대상의 이상화, 즉 나르시시즘적 관계로 인해 자신의 욕망을 망각한다는 것이 주요 논점이다. 그러나 이 욕망은 자신의 지칠 줄 모르는 질주 속에서(공정품 사랑의 구도 속에서 보자면) 시어(詩語)를 낳고 타자의 욕망에서 벗어날 가능성도 함께 지니고 있는 것이다.⁴⁸⁾ 이러한 질주는 사랑 대상(여인)이 무의식의 대변자로, 대타자의 자리를 차지하는 비인칭으로 놓는 사랑의 탁월한 실천 속에서 가능한 것이다. 사랑의 실천은 다시 말해 공정품 사랑은 사랑대상이 무의식의 대변자 자리에 놓이는 한, 욕망의 변증법을 가동시키면서 요구에서 빠져나오는 충동의 문제를 장면 속에 포함시키고 있는 것이다. 이런 맥락에서 공정품 사랑은 벤야민이 주목한 범속한 각성의 활성화, 즉 ‘초현실’을 드러낸다.

라캉은 공정품 사랑이 중세 기사도와 귀부인간의 불가능한 사랑을 주제로 한 대표적인 시의 모티프였지만 공정품 사랑의 효과는 오늘 날까지 미치고 있음을 지적하며⁴⁹⁾, 효과를 넘어서 남성과 사랑대상으로서의 여성, 이 둘 간의 관계를 대표하는 구조로 자리매김 한다. 따라서 라캉이 공정품 사랑에서 본 것은 이 사랑의 구조가 미치는 효과, 즉 욕망이 어떤 식으로 지탱하고 있는지를 탁월하게 보여주는 구조이자, 욕망의 속성이 무엇인지 보여주는 범례적인 구조인 것이다. 벤야민이 공정품 사랑에서 본 것은 라캉이 해명하고 있는 욕망의 지탱 구조 속에서 등장하는 사물들의 출현인 것이다. 여인이 대타자의 자리에, 무의식의 대변자 자리에 있는 한 여인이 가리고 있는 균열, 틈을 대체하는 사물들은 사랑의 증표로, 사랑대상의 대체물로 등장하는 것이다. 그러나 벤야민이 욕망의 구조 문제나, 성관계의 비대칭성(성차문제) 등을 본 것은 아니고(물론, 이러한 논제는

벤야민의 사유 지평에서 벗어나는 문제들이지만, 그렇기 때문에 벤야민의 통찰은 더욱 놀라운 것이다.) 이러한 사랑 방식에는 특이하게도 그 사랑의 구조 때문에 생성되는 사물들에 벤야민은 놀라워한 것이다. 그리고 이것이 바로 중세의 공정품 사랑과 그 구조가 닮은 초현실주의자들의 사랑이라고 파악한 것이다.

벤야민이 초현실주의자들의 사랑과 공정품 사랑의 상동구조를 읽어낸 점은 탁월한 통찰이 아닐 수 없다. 벤야민이 본 사물의 발견자 브르통은 그리고 초현실주의자들은 ‘사랑 속에서’ 사물들을 발견하는 충동의 운명을 따라가는 인물이고, 사랑은 이 충동을 충전하는 충전소로서 욕망을 가동시킴으로써 (환상 속에서) 사물들을 수집하게 되고 이것이 바로 ‘범속한 각성’을 가동시킨다. 그리하여 사물들은 ‘낯선 자의 현전’을 기다리는 정치상태, 잠전된 이미지공간이 된다. 이 이미지공간은 위반의 언어로 그리고 새로운 창조 의 언어로 잠전되는 것이다.

IV. 벤야민의 도시공간과 초현실

원시시대에 하늘의 별을 ‘읽는’ 것, 즉 현대과학 이전의 ‘읽기’에서 벤야민은 미메시스 능력의 원천을 찾는다. 이러한 ‘읽기’는 이제 언어 속으로 축약되어 그 미메시스를 음성(Laut)이 유지하고 있다. 다른 한편 벤야민은 필적학에서 드러나는 무의식처럼 ‘쓰기’(의미와는 상관없다)에서도 ‘읽기’ 못지않게 사물과의 만남, 미메시스가 실현되어 있다는 것을 주장한다.⁵⁰⁾ 그러므로 벤야민에게 미메시스는 음성과 쓰기(문자)를 통해서 ‘비감각적 유사성’을 실현하는 것이다. 자연과 직접적 관계를 영원히 상실한 우리들은 비감각적 유사성을 통해 사물과 접하는 단서를 유지해야 하는데, 그것이 벤야민에게 바로 변증법적 이미지, 이미지공간의 구현이다. ‘변증법’이 시사하듯, 이것은 사물의 힘이나 자연의 힘만으로 혹은 인간의 능력만으로 구현되지 않는다. ‘성광’이 출현하여 우리 지각에 응되어야만 ‘생성한 경험’인 ‘즉자대자의 지각’에 이를 수 있는 것이다. 이것이 중요한 이유는 바로 몰화, 소외를 극복하는 길이기 때문이다.

벤야민은 〈역사철학 테제〉끝에서 현재성(etztzeit)의 구제를 결론으로 재차 강조하고 있다. 현재성의 구제는 기억과 각성의 주체에 의해 이루어진다. 라캉은 이런 주체문제를 무의식의 주체로서 더욱 더 해명하고자 한 것이다. 벤야민은 초현실주의 이념을 ‘그 자유의 진정한 의미’ 속에서 고찰하며 자신이 과제로 삼았던 소외의 극복, 기억의 복구, 아우라의 전망을 확인할 수 있었다. 그렇기 때문에 벤야민은 초현실주의가 자본주의가 주입하는 지각의 마취제에서 해독되기 위해 ‘무의식의 현실성’ 문제를 더욱 철저히 실현할 것을 촉구했던 것이다. ‘진정한 전복’을 향해, 하나의 이념으로서, 그러나 실천(praxis)을 반드시 고려하면서 말이다. 이것이 꿈(도취)의 현실성, 범속한 각성, 이미지 공간(신체 공간)의 설립으로 대도시 삶의 현재를 구제하고자 한 벤야민의 통찰이다. 이제『초현실주의』논문의 부제에서 말하는 스태프사진⁵¹⁾ 의 의미를 살펴보는 것으로 마무리하자. 벤

야민의 사진(기술복제시대 예술)에 대한 통찰이 그의『기술복제 시대 예술작품』와『작은 사진의 역사』라는 글을 통해 잘 알려져 있다시피, 새로운 기술복제(사진과 영화)는 시각적 무의식의 지대로 나아가게 하고 따라서 기술 속에서 우리는 새로운 지각이 조직된다.

- 1) 정신분석적 비평의 지평에 대해서는 배리 이규범, 구베르트 야우스 등의 글을 참조.
- 2) 이 책은 벤야민의 위인 이사 라시스에게 헌정되었다. 벤야민? 이사 라시스를 만나기 위해 모스크바에 가고, 이 당시 러시아는 모스크바, 상트 페테르부르크 등을 중심으로 정신분석의 수용에 대한 심지런 연구와 논쟁이 편찬이었다.
- 3) 벤야민,『일방통행』,최승만 해설 새인용 p.45
- 4) ibid, p.37, 최승민 역시 빌터 벤야민의 생애의 사상에서『원비동행』의 형식이 파리에 채워진 당시 초현실주의 운동에서 받은 영감에서 유래한다고 기술하고 있다.
- 5) 김유동의 논문은 벤야민 초기부터 후기까지 공통하고 있는 문제? 벤야민의 언어관이라고 보고, 이런 관점에서 벤야민의 언어이론과 함께 유사성, 미메시스를 해명하고 있다. 벤야민 언어관에 대한 무일과 검토, ‘변증법적 이미지’, ‘일체구려’, ‘정치 속의 변증법’에서 구체화되지 하는 ‘생성한 체험’ 혹은 ‘현제’ 대한 이해는 보다 구체화할 수 있는 상상이 있으며, 또한 ‘초현실주의’논문에서 구체적 방법으로 제시되는 ‘이미지의 소중무세트 해명’은 내에도 도움이 된다, 그러나 이규민어, 이규민어용 보정어 : 장승희; 신의 밑샘이 ‘생성한 체험’으로 현실에서 망기된 기이의 체험(Erfahrung)으로 골조 읽을 수 있는지는 문제로 남는다. 분명한 것은 1916년 초기 언어이론은 1933년 ‘유사성에 대한 원리, 『미메시스 능력에 관하여』, 1939년 ‘보들레리크 및 기시 모티프에 대하여’의 연속성을 시나면서 벤야민이 ‘인어문제’를 후기 유희론적 입장과 연결시키고자 지속적으로 노력하고 있었다; 정이다. (김유동, ‘순수 언어’에 대한 기억, 뷔히너와 현대문학 33집)
- 6) 벤야민, 초현실주의, 최성만 역, p.145. ‘문란 열 여백에 ‘바다와 노크의 꽃이라는 비단 위에서’라고 적고 있는데 이후 그는 ‘그런 것은 존재하지 않는다.’라고 쓰고 있다.’
- 7) 벤야민은 ‘꿈’이라는 단어에서 ‘누침’로 확대해 7-매 논지를 펼친다. 누침은 꿈과 동일 구조의 용어이다. 프로이트는 꿈이 무의식이 영도리 있으며, 초현실주의자들은 이 꿈을 통해 무의식(그들의 ‘추진실’)을 현실에 실현하고자 하였기 때문에 무의식, 꿈, 누침은 ‘구상성’ 같은 것이며 따라서 ‘초현실주의’에서도 같은 의미로 사용된다.
- 8) 벤야민, 초현실주의, 최승만 역, p.146 (번의 수정)
- 9) ibid
- 10) ibid
- 11) 벤야민,『유시성 언.』,933, p.206.『미메시스 능력에 관하여』, 1933, p. 214 (벤야민 선진6, 최승만 역)
- 12) 벤야민, 언어 일반에 인간의 언어에 대하여, 최성만 역, p.82
- 13) 벤야민, 초현실주의, 최성만 역, p.147
- 14) ibid, p.152
- 15) ibid: 앙드레 브르통, 나지, p.158
- 16) 독일어에는 ‘사랑의 공장’이라고 되어 있고, 국역도 ‘사랑의 공장’으로 되어 있다. 그러나 유역상 기사도의 사랑을 의미하는 것이므로(이 사랑의 시기로 제시되는 시기도 역시 공정품 사랑의 시기와 일치하므로), ‘공정품 사랑’으로 바꾸어 읽었다. ‘공정품 사랑’은 오비디우스의‘사랑의 기술’로부터 전해져 오는 ‘사랑의 기술’이론이 17세기 이후 중세 사랑의 이론으로 전개되는 중 특히, ‘3세기 전후하여 프랑스 낭시시몽을 중심으로 전개된 기사도 사랑과 접목되면서 정착된 용어이다. ‘공정품 사랑’은 라캉에게 욕망의 구수를 범례적으로 부여주; 구수이며, 나이그-승자(sexuation)를 드러내는 구조이다. 라캉은 세미나20에서 공정품 사랑을 다시 도입하면서 ‘성관계는 없다’라는 명제를 설명하고 나아가 여성성의 문제를 제정한다. 공정품 사랑에 대한 원박적인 이해는『공정품 사랑의 기법』에서 역사 해설참수(인드레이스(Andreas), 공정품 사랑의 기법, 이봉준 역, 논형, 2009) 여기에서 사진(새로운 기술복제 예술)은 전승된 예술개념을 넘어서고 있다. 이런 맥락에서 스태프사진은 기억의 순간을 보여주는 것은 아니다. 스태프사진은 성지된 좌변으로, 성지 속의 변증법을 드러내는 변증법적 이미지이나, 그러므로 이미지 그것은 사진처럼 현재성으로 그리고 정지를 통해서 현재성 능력화; (라캉 식으로 실재이고 벤야민

시으로는 사물이자 지연인) 사물의 이름인 것이다. 변승민적 이미지, 사물의 이름 이것이 초현실주의의 ‘초현실’인 것이다.

17) 벤야민, 초현실주의, 최승만 역, p. 149.『니차, 열문은 브르통, 니차, 민음사, p. 97

18) ibid.

19) 벤야민, 초현실주의, 최승만 역, p. 150

20) ibid.

21) 벤야민, 초현실주의, 최승만 역, p. 165. 강조 필사

22) ibid., p. 168.

23) 피시켄 베르크, 최승만 해제 참조

24) 벤야민, 일방통행로, 〈가상용 의상대어〉, 윤미애 역, p. 157

25) 일방통행로역 초현실주의' 논문이 벤야민 사유의 이행기에 썼다는 것을 보여 주는 내목이나, 벤야민은 전백으로시의 구전에 대한 비평에서 유희론적 비평의 실천으로 당대작가들의 비평으로 대상을 바꾸어 나간다. 여기에서는 글쓰기 행적이 사유-문다주로 바뀌었음에도 불구하고 공인된 작가들에 사례를 인용하고 있다.

26) 비판적-임상중 방법(critical-paranoia method)은 '비판적-편집증적 방법'으로 직역되어 사용되었으나, 이 번역은 용어의 의미를 전혀 전달하지 못한다. 편집증의 가장 큰 특징은 자신만의 세계를 체계적으로 구축하는 '망상'이기 때문에, 이러한 망상적 구조가 '세로로' 정신신을 제시하게 된다. 이런 맥락에서 망상적 구축은 기승 의미에 대한 '비판적' 비평을 지닌다. 따라서 실바도로 달리가 제안한 이 방법은 '망상적 방법'이라 칭한다.

27) 홍순기, 내내 미끄러진 회화 분석 참조(철학과 현상학 연구, vol.40, 한국현상학회, 2009)

28) 벤야민, 기술복제시대 예술작품, 최승만 역, p.139(세3판), p.84(세2판)

29) Lacan, Séminaire VII, p. 177.

30) Lacan, Séminaire XI, p. 154. 맹정현역 p.255.

31) Lacan, Séminaire XI, p.154, 맹정현역 p.255. 문다주 실업에서 남들에게 떨어트리는 종이 땀글 효과보다는 이 종이로 만든 땀글에서 버려진 표리를 빼고 사용하는 문다수가 중독의 문다수이다. 이것은 초현실주의의 불라수에서 말하는 문다주와 같은 것이다. 종이로 만든 땀글에 반응하는 달들의 실현은 게슈탈트(Gestalt)를 상징하는 통일적, 목적론적의 인상이라는 점에서 문다주와 대립시키고 있다. 라캉은 이 점을 분명히 함으로써 총동의 '문다주'가 목적론적인 통합이 아님을 분명히 하고 있는 것이다. 그러므로 여기에서 '문다수'는 기법이 아니라 존재를 더오르게 하는 반복적인 방법이다.

32) Lacan, Séminaire XI, p.168

33) 무의식적 실이 왜 '현실'인지, 그리고 환상이 어떤 맥락에서 기구와 구분되는 객관적 현실로 이해되는지에 대해서는 프로이트의 〈특내위간〉, 〈이이기 때 및이요〉, 〈광 세미나지 '판적' 부분〉, 수엘 노크, 구수와 노츠승(아난케), 수엘 노크, 프로이트 리성 정신분석 임상(아난케) 등 참조

34) Nado, M, History of the Surrealism, chapter 15: 홍순기, 실바도로 달리 : 문(내동철학) 참조

35) 홍순기, 살비노크 달리의 논문(대동철학) p.18.

36) Lacan, Séminaire XI, p.175, 맹정현 역 p.290

37) 이에 대한 상세한 내용은 프로이트의『레라열리를 넘어서』, 라캉 세미나지 〈진이의 중동〉부분, 드니스 라슈『의무의 귀속』, 조엘 도르『구조와 도착중』, 홍순기, 해질 주인 3에 변승민과 라캉강박증 임상 참조(라캉과 현대정신분석).

38) 라캉의 긍정증 성격 관계의 비대칭성을 설명하기 위해서 세미나20에서 다시 언급된다. 그러므로 라캉이 언급하는 '긍정증 사랑'은 보나 넬은 이론적 시평을 얻어주는 수제라는 점을 다시 밝힌다. 밝혀지면 벤야민이 언급한 긍정증 사랑과 라캉이 다루고 있는 긍정증 사랑은 같은 구조이지만 이들이 다루려고 하는 해명의 지평은 차이가 있다.

39) 브르통의『비전 시평』에 객관적 우연, 사물계의 관은은 라캉, 세미나7 p.183-4. 여기에서 사용되는 내문사 사물(la Chose 혹은 das Ding)은 이 3문의 나머지에서 사용되는 '사물'(대상, 발견된 대상, 발견된 오브제와 구분된다. '대문사 사물'은 발견된 대상, 발견된 오브제, 대상과 섞이 쓴 '사물들'을 혼연가능하게 하는 조직사의 위치를 갖는다. 따라서 서로 혼용해서 사용한 '사물'은 '내문사 사물'

에 비주여시 밀히만 부분대상이고 보질로 경험히! 대상이다. 그러나 대문사 사물은 실질로 직접 경험이 불가능하다. 이 용어를 혼용해서 사용한 것은 본 글을 위해 연구한 지서들에서 각기 달리 번역되어 있어서 각 지서들의 맥락과 관습을 따라 그대로 사용하였음을 밝힌다. 또한 내문사 사물의 경우는 반드시 원어를 명기하였다. 별두의 명기기 있! 기? 모두 우리가 경험히! 파르시의 대상, 사물들이다.

40) Denis Hollier, surrealist PrecipitatesShadows Don't Cast Shadows, trans. Rosalind Krauss, October, Vol. 69(Summer, 1994), p.123

41) 라캉은 긍정증 사랑이 '사물을 불러 모으는' 특성을 주목하는데 멈추지 않고, 이로부터 중요한 문제를 이끌어 낸다. 사랑대상이 실질적으로 속성이 비어버린 '평탄' 대상이며, 이 지리적 대신하는 것은 비인칭적이지 기표(사랑대상)이다. 이러한 사랑에서 반주를 모르는 욕망의 구조가 가상 극명하게 드러나며, 구조의 주축을 이루는 남성과 여성의 관계는 욕망의 구조를 떠받치고 있는 환상을 통해 맺어지는 관계이므로 근본적으로 비대칭적이며, 결국 이것을 성취부제, 여성성의 부제로 확장해 간다.

42) Lacan, Séminaire VII p. 179

43) Lacan, Séminaire XI p. 132, 맹정현 역 p.219.

44) Lacan, Séminaire VII p. 179

45) Lacan, Séminaire XI, p.168 맹정현 역 p.279. '환상은 욕망을 지탱한다.'

46) 솔라보예 지복, 실락의 선이, 이만우역, p.200. 『The metastases of Enjoyment,의 원'고』 '긍정증 사랑(courtly love)에 대한 고찰이 실려 있다. 이 역사에서! '긍정증 사랑'을 '고상한 사랑'으로 번역하고 있다. '고상한'으로 번역한 'courtly'는 현실에서 떨어진 공간(성'城) 혹은 19세기 리피엘 전파에서 드러나는 이상적인 사랑의 공간으로서의 성'원, 불가능한 여성성을 자연과 유비시키는 공간으로서의 정원, 남성의 이상적 사랑의 환상이 펼쳐지는 공간'을 암시하므로 또 이러한 설정이 실제로 긍정증 사랑의 구'에서! 주요하게 작용되므로 먼저! '긍정증'으로 사용하였다. 이 맥락에서 '사랑의 긍정'이라는 표현도 이해할 만하다.

47) 이 지점을 라캉은 대상a 라고 부른다. 세미나9에서 라캉이 말하는 사물(das Ding)은 세미나X'부터 대상a로 정리된다. 세미나9에 이후 실재를 의미하기 위해서 사'物(das Ding)이라! 용어를 사용하지! 일! 다. 그러나 라캉 사유의 이행문'를 추적하거나 구조적 '제'를 지'할'게 해명하는 것이 아닌 한, 사'物(das Ding)과 대상a는 모두 실재를 실명하기 위해서 사용할 수 있다.

48) 이에 대해서는 Lacan, Séminaire VII pp.180-2 참조

49) Lacan, Séminaire VII p. 177

50) 벤야민, 미미시스 등극에 관하여, 1933, 최승만 역, pp.214-5

51) 발터 벤야민,『보들레르에 대한 몇 가지 모티프』, 발터벤야민의 문예이론, 민음사, p.142; 벤야민은 보들레르 분석에서 마치 도발! 바르트의 사진이론을 암묵하는 것처럼 스넵사진을 설명하고 있다. 벤야민이 부기에 스넵사진은 '사'를 누르! 즉 감각적인 체질에 의해서 시간을 무한한 시간 동안 정지시키면서, 광고나 신문이 필요하는 흐름은 시간을 '정지상태(Standstill)'로 세워둔다. 이는 곧 스넵사진이 벤야민이 말하는 변증법적 이미지를 구현하는 것이라 이겠다.

동시대 미술, 공동체 그리고 생태와 과학기술의 아찔한 동행 ¹⁾

미술비평 배태주

공동체, 생태, 과학기술이라는 말의 조합은 기묘하다. 이는 서로 아무 관련이 없어 보이거나 양립할 수 없는 말의 나열로 보이기 때문이다. 그러나 예술 현장에서 이 각각은 서로 교차하며 새로운 예술 형식과 주제에 접근해 간다. 예술이 예술만의 고유한 영역에 머물지 않고 생활세계를 향하여 발을 딛는 순간 삶이 안고 있는 모순에 직면할 수밖에 없다. 자연과 유기적으로 연결된 생태 공동체와 희소가치의 분배를 둘러싼 사회공동체에 토대를 둔 삶은 기술의 연결망이 더해지면서 더욱 복잡다단한 양상으로 얽혀있다. 우리는 과학기술의 발전이 가져다주는 안락하고 편리한 삶을 보고 싶어 한다. 그러나 자본과 결합한 과학기술이 자연을 적대적으로 사용하고 파괴하며, 생명의 토대가 되는 생태 공동체의 삶을 위협하는 현실을 외면하기 어렵다. 삶 깊숙이 자리한 과학기술은 예술에서도 어느 때 보다 강력한 영향력을 발휘하고 있다. 과학기술은 관람자와 예술가의 경계를 허물고 예술의 주체를 새롭게 정의하게 하며 주제 의식과 작품을 실현하는 방식에 관여한다. 그리고 개별화된 삶의 추구하고 공동체적 삶의 조건은 끊임없이 그 짜임의 관계를 새로이 한다.

무한 경쟁의 사회에서 타자는 배제되거나 추월해야 하는 대상이다. 그러나 코로나 사태에서 목격되듯이 타자의 안전이 나의 안전과 연결된 시대를 살아가는 우리에게 타자는 공존의 대상이기도 하다. 타자의 안녕에 따라 나의 삶이 제한되는 세계를 경험하는 오늘에 이르러 공공과 공동체는 동시대 삶에서 그 의미를 다시 새겨야 할 말이다. 서로 분리되어 독립된 개체로 존재하면서도 인터넷, CCTV 등의 장치로 묶여 있는 초연결 사회에서 과학기술은 삶과 예술의 지형을 변화시키고 있다. 그러기에 생태와 과학기술이 만드는 사슬에서 따로 있음과 함께 있음의 모순이 함께 하는 공동체의 책임을 생각하게 된다. 개인과 공공, 자연과 인공 등을 둘러싼 문제의식은 삶을 조명하는 오늘의 예술에서 더욱 두드러진다

공동체의 함께 떠오르는 공공이란 말은 예술의 자율성과 고유성을 추구하던 모던 미학으로는 받아들일 수 없는 개념이다. 모던은 예술에서 삶을 분류해 내고 분리하여 자율적이고 독자적인 개별영역을 구축하고자 하는 큰 흐름을 담고 있다. 반면에 동시대 미술은 삶으로부터 분리된 예술만의 고유한 영역을 추구하여 온 삶으로부터 분리된 예술만의 고유한 영역을 추구하여 삶을 배제하기보다

삶의 자리에서 기능하는 예술을 생각한다. 그러나 동시대 미술은 삶과 무관한 것도 아니며 경제 논리나 이념에 잠식된 삶과 일치된 것으로 있는 것도 아니다. 그러기에 공공의 이름으로 타자를 불러들이기는 자율과 타율, 이성과 감성, 자연과 기술 등의 이분법적 틀 속에서 그 대립 형으로 옮겨 다니는 문제가 아니다. 이것이 새로운 장르의 공공미술이나 공동체를 기반으로 한 미술로 불리면서 삶의 문제에 개입해 온 공동체 미술이 예술로 자리매김하기 위해 고민해야 할 지점이다. 그것은 또한 현실적인 삶의 문제를 다루는 동시대 미술의 모습이기도 하다.

생태에 관한 관심 또한 인간 중심의 사유에서 벗어나 대상화했던 자연을 하나의 체계 안에서 바라보게 한다. 생태학은 유기체가 자신을 둘러싼 환경과 맺는 관계를 다루는 학문이다. 그것은 자연계의 질서와 관련하여, 외부 세계와 맺는 친화적이거나 불화적인 관계를 포함한다. 전통적인 방식으로 예술가들이 재현하려 했던 것이 자연의 외적 현상이었다면 오늘의 예술가들은 아이러니하게도 디지털 기술을 사용함으로써 생태계의 변화와 생성의 과정 자체라는 보이지 않는 세계를 드러내려 한다. 크리스타 좀머러Christa Sommerer의 〈상호작용하는 식물 기르기〉(1997년)는 식물의 성장을 시각과 공간 속에 발생하는 사건의 관점에서 다루어졌다. 기술적인 장치를 이용한 관람객과의 상호작용을 통해 식물이 유기적으로 변화하는 과정을 보여줌으로써 동시대 미술이 관심을 보이는 과정과 변화, 상호작용의 예를 보여준다. 그리고 실시간 인터넷 채팅을 통해서 만들어진 이미지는 과학기술과 관객의 참여 없이는 작품이 성립할 수 없음을 보여주는 작품이기도 하다. 1994년에 만든 작품 〈에이 볼브A Volve〉는 디지털 기술을 이용하여 인공생명의 탄생과 성장, 소멸의 과정 자체를 보여주고 있다는 것에서 기술을 통한 생태에 대한 접근이며 관람객이 작품과 상호작용하는 가운데 그것을 경험하도록 한 작품이다. 이러한 시도로부터 예술은 이제 인간과 인간의 관계뿐만 아니라 인간과 자연, 인간과 기계의 관계 속에 작용하는 세계를 담는 것으로 확장하고 있다

공동체 미술이 개인과 공동체의 관계에 주목한다면, 생태 미술은 자연과 인간의 관계에 주목한다. 이때 과학기술은 예술 창작에 있어서 도구인 동시에, 그 자체가 작품으로 실현되기도 하고 작품을 실현하는 주체가 되기도 한다. 특히 디지털 기술의 발달은 재현이 아닌 원본 없는 가상세계를 현실화하고, 인공지능은 수집된 정보를 이용하고 변형하며 도구의 차원을 넘어 창작의 차원으로 나아가고 있다. 이렇게 과학기술은 관객과 창작자, 도구와 작품, 인간과 자연, 인간과 기계 사이에 놓인 위계적 관계를 전도하고 예술의 영역을 확장 시키고 의미를 새롭게 한다. 그리고 다른 한편으로는 포스트 휴먼시대를 이야기하며, 인간이 무엇인지를 다시 물어야 한다고 말하는 것처럼, 예술작품의 존재 물음이 아니라 예술이 무엇인지를 다시 묻게 한다. 삶과 예술이 일치될 때 예술은 삶의 도구로 전락한다. 예술의 상품화가 그렇고 예술의 정치화가 그렇다. 예술이 기술과 하나가 될 때 예술과 예술가의 존재 이유를 묻게 되는 것도 이 때문이다.

오늘의 삶은 개인과 자율성이 공공과 타율성이, 생태가 기술과 힘께 이야기된다. 그러나 평등한 관계 속에 자리한 긴장이 무너져 어느 하나에 힘몰리는 순간 예술은 그 자체가 가진 어떠한 생성의 가능성도 발휘하지 못하는 불모지대로 전락할 수 있는 아찔한 동행이다.

1. 1990년대 이후의 상황들

미술에서 공동체, 생태, 과학기술이 새로운 양상을 보이며 등장하게 된 것은 1990년대 이후이다. 1990년대 신자유주의 경제체제는 소련과 동유럽의 공산주의 체제의 붕괴 상황에서 세계 경제의 통합을 촉진하였다. 동서독을 막았던 장벽이 무너지고 소련과 미국의 냉전체제가 막을 내리면서 세계는 확장되었다. 1991년 인터넷 상용화는 지구화, 세계화를 더욱 실감하게 했다. 세계화는 이윤 실현을 확대하려는 자본의 논리와 전 지구적 연결망을 가능케 하는 과학기술, 정보통신, 교통 운송의 혁신 등에 의해 이끌어졌다. 정보통신기기의 발전은 '시공간 압축'을 가져왔다. 이로 인해 지구의 어느 곳에든 실시간으로 정보를 공유할 수 있는 네트워크를 유지할 수 있게 했다. 전지구적 사안에 관심 있는 행위자는 서로 연결되어 네트워크로서의 세계화를 경험하고 정책 결정 과정에 직접 참여하거나 압력을 행사하기도 한다. 한편 1980년대 말 이후 수년간 전성기를 누렸던 신자유주의 경제는 1990년대 이후 빈부의 격차를 확대하고 금융위기를 증폭시켰다. 정점으로 치달은 신자유주의는 자유경쟁과 기술우위를 앞세워 제3세계의 경제를 붕괴시키고 예측하였다. 지구화는 정치적으로는 국가 간 경계의 완화로 인한 분장이, 경제적으로는 양극화의 확산에 따른 경제적 위기를 강화하는 문제를 발생시켰다. 이런 과정에서 인종적, 민족적, 종교적 갈등에 의한 적대가 깊어졌으며 자연파괴로 인한 지구 환경에 대한 우려를 낳았다. 이러한 상황에서 예술은 지역공동체 뿐만 아니라 생태 공동체에 대한 예술실천을 통해 생활세계에 접근하게 된다. 그리고 아이러니하게도 과학기술에 힘입어 공동체 구성원이 작품제작에 쉽게 참여할 수 있거나 생태에 대해 효과적으로 표현할 수 있게 되었다. 수지 개별릭은 모던 미학이 미술을 삶으로부터 분리된 것으로 보고 개인주의에 초점을 맞추면서, 관객의 역할을 구경꾼의 역할로 한정 지었다면 개인주의 이후 접속의 미학에서는 미술에서 귀 기울이는 사람 중심의 패러다임이 작동하고 있다고 논한 것도 이러한 맥락에서라고 할 수 있다.

공동체주의는 인간의 이익공동체가 조화로운 균형을 이루어나가기를 추구한다. 자유주의는 데카르트의 사유 주체가 세계를 인식하는 틀로서 자리 잡음으로써 자아의 자유가 확장되었다고 보는데 이러한 자유를 가능하게 하는 것이 시장 경제의 자유라는 것이다. 반면에 공동체주의는 세계와 분리되어 원자화된 근대의 개인을 부정한다. 공동체주의에서 개인은 관계적이고, 구성적 존재로 그가 속한 공동체의 역사, 문화 등의 관계망 속에서 형성된다고 본다. 공동체와 생태적 접근은 기본적으로 자유주의에 대한 비판과 연결

된다. 공동체주의는 자유주의가 추구하는 형식론적 보편이 인간 실존이 처해 있는 맥락을 제거함으로써 다양한 문제를 발생시켰다고 보기 때문이다.

정혜옥은 90년대 이후 세계화의 물결이 좁은 의미의 공동체 개념을 폐기하고 세계 전체를 하나의 공동체로 간주하게 되면서 세계화의 어두운 면이 수반 되었다고 본다. 즉, 이러한 세계화는 자본의 세계화일 뿐만 아니라 테러의 세계화이기도 하고 금융위기와 같은 위기의 세계화이기도 하며, 질병의 세계화이기도 한 것이다. 그리고 자신의 안전만을 도모하는 공동체는 우리 모두를 (잠재적) 타자로 만들고 이것은 다시 더 큰 불안과 공포를 일으킨다.²⁾ 이와 같은 악순환을 근본적으로 중단하기 위한 새로운 공동체의 프레임을 짜는 것이 중요하다고 말한다. 그 새로운 공동체로서 고려해야 할 것이 랑시에르의 미학적 공동체이다. 랑시에르 Jacques Ranciere는 개체성 또는 개체의 독특성singularity를 강조하는 것만으로 공통성의 사유로 나아가기 어렵다고 보았다. 그리고 공동체에 대한 강조만으로도 타자를 환대하는 사회로 나아가기 어렵다고 진단한다. 그러기에 공동체에 대한 랑시에르의 작업은 '따로'와 '함께'가 함께 하는 감각 가능한 공동체라는 사이 공간을 탐색한다. 그의 '따로·함께'의 역설은 '따로'와 '함께'를 이접적 disunctive으로 연결하고자 하는 시도라고 볼 수 있다.³⁾

예술이 실천에 주목하는 것은 생활세계와 연결된 문제를 예술의 영역 속에 있는 것으로 받아들이기 때문이다. 그러나 이러한 시도에서 고려되어야 할 점은 예술이 지닌 자율성을 상실하지 않고 나와 타자의 관계 또는 주변 세계를 다루는 것이다. 예술의 동력으로 변화를 만들기 위해서는 어느 하나로 일치되는 순간은 영토화되어 고정되기 때문이다. 김준기는 예술의 사회적 실천의 가능성을 공동체 미술에서 본다.⁴⁾ 신자유주의 경제와 세계화의 역학 안에 놓인 예술은 사회, 정치, 환경 등 다양한 영역에 개방됨으로써 다원성을 획득하게 된다. 그런데 그 다원성 뒤에는 미술의 생산과 소비에 개입된 미술시장이 공존하고 있다는 것이다. 미술이 혼합주의 또는 상대주의의 빙임에 빠진 것은 이러한 공용자본이나 문화 자본과 같은 특정 힘에 좌우된 결과이다. 그 결과 미술에 있어서 의도나 실험, 실천의 방향이 사회의 경직된 체계 및 관계를 다원성의 예술로 해체하려는 것으로 향하거나 그 자체의 확장과 발전을 위해 유연한 태도로 다원적인 방향의 변화를 추구하는 자기 모순에 빠질 수밖에 없다는 것이다. 이러한 신자유주의 경제와 역학관계에 있는 포스트모던적 미술의 한계를 극복하기 위해 예술의 사회적 실천 가능성을 요청하는 자리에서 공동체 미술에 주목하는 것은 예술의 공공성과 자율성을 겸비했다고 보기 때문이다. 김준기는 공공예술이 예술과 사회의 합일을 지향함으로써 긴장 관계를 상실하게 되었음을 언급한다. 예술을 강조하던 공공예술이 공적 영역을 강조하는 방향으로 선화하면서 예술가의 자율적 지위가 축소 되었다. 공공예술이 예술과 사회의 긴장 관계가 아닌 합일로 귀결되는 양상을 보인다. 특히 2000년대 이후 우리나라의 공공예술이 정부 주도 미술 정책으로 자리 잡으면서 사회적 실천 자체에

힘몰린 한계를 드러냈음을 지적하고 예술의 사회적 실천에 대한 가능성으로 공동체 미술을 지목하고 있다.

2. 공동체 미술과 참여자

2.1. 존재 사건으로서의 공동체 미술

장소 특정적 공공미술과 구분되는 공동체 미술은 공적 영역에서 작가와 공동체 구성원이 상호작용하는 미술을 말한다. 이것은 결과물로서 고정되기보다 작가와 참여하는 구성원과의 관계를 통해 형성된다. 그래서 장소의 의미는 물리적 장소에서 비물질적 장소로 확장되고 작품이 설치되는 과정 자체를 예술로 받아들일 것을 요청한다. 존재가 드러나는 토대로서 예술작품은 존재의 드러남을 기다리는 것이 아니라 존재가 드러나는 사건으로 있게 된다 여기서 공동체 미술의 작품은 하나의 존재자로 대상화되어 바라보는 것으로 있기보다 존재가 생성되는 것으로 있고자 한다. 이는 감상의 대상으로서 작품의 존재보다 공동체의 문제를 함께 논의하고 산출하는 과정 자체를 작품으로 보고자 하는 것이다. 여기서 관객은 수동적인 자세로 작품이 말해주는 것을 기다리는 것이 아니라 작품으로 들어가 예술가와 함께 작품을 산출한다. 세계내의 존재로서 우리는 ‘함께 있음’과 ‘더불어 있음’으로 세계 안에 있음으로 있기 때문이다. 공동체 미술에서 공동작업의 힘의 과정에 남긴 기록물이나 사진, 공동작 형태의 결과물 등이 있다. 그러나 그것은 미적 결과물로서의 의미보다 공동작업의 진행이 성립되었음에 더 의미를 둔다. 공동체의 구성원이 자신들의 주제를 통해 온전히 자신의 존재를 드러내고 다른 존재와의 관계를 맺는 것이 무엇보다 중요하기 때문이다. 하이데거의 신전은 거기 있음으로써 인간 본질에 다가오는 모든 길과 관계를 결합하고 모은다. 이 열린 관계의 압도적 진폭을 하이데거는 ‘세계’라 부른다. 공동체 미술은 하이데거의 신전이 그곳에 그렇게 서 있음으로써 사물에게 그 자신들의 모습을 건네주고, 인간들에게는 자신의 참모습을 들이켜 보게 하는 것처럼 ‘존재의 연관’의 세계에 동참하고 그 세계를 이야기하려 한다. 진정으로 작품이 작품으로 존재하는 한 그러한 시야는 열려있다. 작품을 작품이게 하는 것은 사물성이 아니라 존재의 연관이 만드는 존재의 일행임을 담아내는 것이고 공동체 미술은 그러한 존재 연관으로 있다.

우리의 삶은 흘러간다. 그 시간을 따라 무수한 이야기가 쌓이고 변화된다. 삶을 다루는 과정으로서의 미술은 하나의 세계를, 하나의 대지를 고정된 무엇으로 규정하고 분리하지 않는다. 그것은 시간의 흐름을 따라 변화 속에 놓여있다. 시간의 흐름 속에서 그들의 계획은 방향을 잡아가고 담론은 풍성해지고 또는 논쟁으로 서로의 다름을 인식하며 조율해 가게 될 것이다. 그 모든 것에 삶은 자리하고 있고 삶이 자리하는 그곳에 대지가 있다. 공동체 미술에서 대지는 프로젝트가 진행되는 장소, 또는 프로젝트 자체로 볼 수 있는데 담론이 있는 그곳, 논의가 이루어지는 그곳, 공동체와의

만남이 이루어지는 그곳. 그곳에서 존재는 일상 속의 비본래성에서 벗어나 삶을 새로이 인식하는 자리이기도 하다.

모리스 블랑쇼는 나와 타인의 관계를 하나로 묶일 수 있는 단일한 기준이나 통일성에 따라 공동체가 이루어지는 것이 아니라 관계 그 자체에 의해서 드러나는 것이라고 말한다. 공동체 미술은 이러한 공동체가 지향하는 바를 작품의 창작과정으로 받아들인다. 낭시 또한 보이지 않는 관계를 바탕으로 한 존재, 즉 “공동 내의 존재”를 통해 존재 간의 ‘관계’ 그 자체에 주목한다.⁵⁾ 그래서 공동체를 하나의 틀로 구속하기보다 ‘자연적인’ 평등의 장소이자 소통의 장소이며 ‘관계’로서 설정한다. 공동체 미술은 관계의 펼쳐짐을 통해서 구성된다. 하이데거는 작품이 창작되어있는 것으로 작품의 현실성이 다 드러나는 것은 아니라고 말한다. 작품 속에 머물러서 세계와 대지에 대한 우리의 일상적이고 습관적인 관계를 변화시키고, 모든 통속적인 행위나 평가, 인식과 시각을 중지하면서 작품 속에 일어나는 진리 가운데 ‘머뭇’이라는 태도를 통해 창작된 것이 작품 그것으로 있게 된다고 본다. 즉 “보존” 속에서 비로소 현실적인 것으로, 그리고 작품답게 현존하게 된다는 것이다. 즉 하이데거는 감상을 통해 작품이 완성됨을 말하고 있다. 참여라는 행위를 통한 ‘보존’은 공동체 중심의 공공미술이 추구하는 참여와 유사하다. 또한, 일상에서 일상의 것들에서 벗어나 진리에 직면하는 것도 일상을 통해서 일상 이면에 존재하는 것들을 보게 하는 점과 유사하다.

공동체 미술에서는 공동체의 구성원이 작품의 과정에 참여함으로써 작품 자체가 성립한다. 작품 산출의 과정에 감상자인 수용자의 참여가 전제되어야 한다. 주어진 것을 향유 하고 머무름으로 진리에 동참하는 것이 아니라 만들어가는 과정에서 자신의 존재를 인식하게 되고 참여자와의 논의와 협력을 통해 새로운 세계를 만든다. 참여자들은 그들이 믿고 선 현실의 공간을 공유하는 존재들로서 삶의 현장을 몸으로 부딪치며 몸으로 감지하는 세계를 다시 나누려 한다. ‘작품의 보존이런 작품 가운데 일어나는 존재자의 개시성 안으로 들어섬이라고 말한다. 이처럼 보존하면서 안으로 들어섬이 곧 읽이다.’ 공동체 미술에서 얽은 몸을 통해 체현되는 것이다. 지식으로 무장된 얽의 자리가 와해 되고 삶이 주는 말에 귀 기울여 감지한다. 지금 이 자리에 있는 참여자의 삶이 작품의 구성 과정에서 솟아 나오도록 예술가들은 돕는다. 더 나아가 예술가와 감상자의 경계를 허물고 존재 간의 관계 속에서 또 다른 세계를 열어나가려 한다.

2.2. 과정으로서의 공동체 미술과 그 주제

공동체 미술은 생활세계로부터 시작된다. 예술이 삶을 회복하는 대안이 되기 위해서 탈맥락화되면서 증류된 생활세계를 불러왔다. 도시화의 결과로 사회적 교환이 비정상적으로 급증하는 상황에서 예술은 독립적이고 사적인 상징적 공간을 말하기보다 인간의 상호작용과 사회적 문맥의 지평이 되어야 했다.⁶⁾ 또한, 동시대의 예술

적 작업에서 참여자는 더는 순수한 관람자로 남아 경험세계로부터 분리된 세계를 수용하는 역할을 담당하지 않도록 요청된다. 작가는 상황의 일어남의 조건을 제공하고 작품은 상황 속에 열려있다. 그러한 상황이 전개되는 공간은 상호교류 공간이며, 개방적 공간이다. 자유주의가 형식론적 보편에 치우쳐 인간의 실존을 탈맥락화 했다면 공동체주의는 공동체 안에서 살아가는 존재로서의 인간을 다시 조명한다. 이는 시장 근본주의가 낳은 문제에 대해 공동체의 균형을 회복하려는 노력과 관계적이고 구성적 존재인 개인에 관한 관심은 현대사회의 문제와 연결되어 있다.

예술의 역사에서 객관적이고 이상적인 미를 추구한 노력은 작품을 통해 구체적 삶 너머의 세계를 관조한다. 이때 관람자는 모더니즘의 신화에 포획되고 미술은 본래의 장소와 용도를 떠나 ‘형식’ 속에 편입되었다. 형식주의 미학은 작가 자신의 내면에 내재한 의미 형식만을 추구한다. 장르를 나누고 자율적인 순수형식만을 끌어냄으로써 특수층의 감각에 보편성을 부여한다.⁷⁾ 더 나아가 자본과 결합한 예술은 ‘없는 것의 있음’의 상징 기호로 작동하면서 삶과 분리된다. 교환가치로서의 예술이 보여준 물신화의 병폐는 경험세계를 벗어나 자본의 논리 속에 삶을 가두게 됨으로써 예술이 지닌 가능성의 세계에 대해 역할을 회의하게 한다. 그러나 1990년대 이후의 공동체 미술은 관조가 아닌 실천적 예술의 행위를 중시하며8) 미술관으로부터 현장으로 이동하여 순수형식이 아닌 과정과 관계 속에서 만들어가는 미술로 작용한다. 공동체에 대한 이러한 접근방식을 통해 동시대 미술의 한 단면을 보여주는 것이 1990년대 이후의 공동체 미술이다.

과정으로서의 공동체 미술은 대개 사물적 측면을 결여 한다. ‘공동체 미술가는 스튜디오가 아니라 삶의 현장에서 그리고 미술에서 그동안 사용하지 않았던 기법을 동원한다. 그들은 행동, 낱씨, 생태학, 정치적인 이슈를 혼합한다. 그리고 미술이 무엇인지보다 삶이 무엇인지, 삶의 의미가 무엇인지, 삶의 의미가 어디에 있는지 탐구하는 것에 더 많은 관심을 기울인다.’⁹⁾ 그러기에 공동체 미술은 공동체의 구성원이 참여하는 과정에서 발생하는 비물질적 관계를 만드는 예술형태를 취한다. 공동체 미술은 개인과 공동체, 미술 작업과 공공성 사이의 관계를 재구축함으로써 작가의 내적 세계와 시각적 양식에 부여된 가치를 중시하는 미술시장의 관행들에서 벗어나고자 한다. 이 과정에서 창조성은 자율적이고 독립적인 개인의 산물이 아니라 공동작업과 상호의존 과정의 결과로서 나타난다. 물론 공동체 미술에서도 공동작업의 힘의 과정에서 남긴 기록물이나 사진, 공동작 형태의 결과물이 있다. 그러나 그것 또한 미적 결과물로서보다 과정으로 드러나기를 원한다. 완성된 결과보다 작품을 구상하고 소통하는 과정 자체를 중시하는 공동체 미술은 시장의 논리에 의해 수량화된 가치로 매겨지는 예술작품을 거부한다.

공동체 미술은 사적인 창조자로서의 작가를 대신하는 공동작업과 상호작용, 공동체라는 예술작품의 토대, 고정되고 물질화된 작품 개념을 해체하는 과정적이며 비물질적인 효과와 연관된 작업개념

이 중심이 된다. 그러기에 공동체 미술에서 작품의 대상이 되는 장소의 의미도 물리적 장소에서 비물질적 장소로 확장된다. 여기서 수용자는 수동적인 자세로 작품이 말해주는 것을 기다리는 것이 아니라 작품 안으로 들어가 예술가와 함께 작품을 산출한다. 공동체 미술은 공동체의 삶을 작품으로 수용하고 또 산출하려 하므로 삶의 한 가운데서 보이지 않고, 외면당한 존재 그 자체가 보이도록 한다. 그래서 미적 대상으로서의 가치만으로 평가되기를 거부한다. 과정에서 공동체의 삶을 아우르고 새로운 세계를 경험하려 한다. 따라서 공동체 미술은 “존재의 연관”에 동참하고 그 세계를 이야기하려 한다. 공동작업이 진행되는 가운데 공동체의 수용자들은 단순히 존재자로 머무는 것이 아니라 온전한 존재로, 존재와의 관계를 맺으며 공공의 장소에서 자신의 세계를 펼쳐나가게 된다. 전통적으로 작가와 수용자 사이의 공간은 미술 오브제로 채워졌지만, 공동체 미술에서의 공간은 관객과 미술가의 관계가 우선 된다. 그래서 작업 속으로 다양한 사람들이 유사성과 차이를 드러내며 참여하는 상호관계 자체가 미술 작업이 된다. 타자의 목소리는 미술 작업을 통해 종종 있는 그대로 전해진다.”¹⁰⁾ 관객객, 참여자들은 완결되지 않은 과정 안에서 작품의 주체가 되기도 하고 수용자가 되기도 하면서 공간을 나눈다.

수잔 레이시의 <오클랜드 프로젝트The Oakland Proiects> (1991 2000)는 캘리포니아의 오클랜드에 거주하는 청소년들과 함께 10년간 지속한 설치와 퍼포먼스 등 다양한 유형으로 구체화해낸 프로그램이다. 프로젝트팀은 오클랜드에서는 매년 여름 페스티벌 이후 청소년들의 난독이 문제가 되어 촉발된 경찰과 청소년 사이에 존재하는 불신의 벽을 허물기 위해 서로의 시선을 나누며 대화할 수 있는 장을 만들었다. 촉각에 의존한 관계의 장을 만든 ‘퍼포먼스로서의 농구대회’, 220여 명의 고등학교생이 교육과 청소년이 뽑은 화제에 대한 그들의 견해와 경험을 표현한 <타오르는 지붕The Roof is on fire>(1993 1994)과 5년에 걸친 정기 주간 모임을 통해 경찰과 청소년 간의 상호이해와 소통을 유도해냈던 <코드 33 code 33>(1998 2000)등으로 구성된 이 프로젝트는 공동체 및 청소년 지도를 통한 시각예술 활동 분야에서 개발된 공공정책 사례를 제공한다. 또한, 선택된 장소와 시간에 관람자의 참여로 작품이 성립되는 관계예술의 형식을 보여주는 예가 될 수도 있다. 학생들은 관람자이면서 동시에 제작자로서 이 만남을 취재하고 촬영한다. 이 프로젝트를 위해 학생들은 비디오 제작기술과 인터뷰 기술에 대한 워크숍 과정에 행동주의자들이 협업자로 참여한다. 주차빌딩에서 가진 경찰과 청소년의 만남에서 서로의 얼굴을 마주함으로써 타자에 대한 윤리의식을 갖게 되고 상호관계 속에서 삶을 형성 한다.

2.3. 공동체의 참여로 이루어지는 작품

과학기술의 발달로 인해 새롭게 등장하는 매체에 의해서 뿐만 아니라 장르의 경계를 넘어 동시대 미술은 혼합되고 확장해 왔다. 예술가는 작품을 제작하여 생산하는 자에 머물지 않고 교육자이기

도 하고, 프로젝트를 기획하고 자신을 포장하고 판매하는 역할을 하기도 한다. 또 한편으로 이론가 케스트Grant Kester가 소개한 대화 방법을 선호하는 예술가와 예술 집단들은 전통적인 미술 대상이 지닌 존재론적인 구속에 도전을 시도한다. 그리고 사회변혁을 목표로 삼는 미학적인 실천을 이론화하기 위해 ‘공동체’의 개념을 재구축하려 하기도 한다. 작품의 상품화에 대한 저항이나 미술제도 비판을 통해 개별 분야 안에서 저항의 가능성을 발견하려는 노력을 하는 동안 ‘획제적’으로 파악하는 예술가는 이론적 정보를 얻으면서 전개하는 활동 내부와 외부에서 문화 종사자의 형태 중 하나로 투영되면서 미술의 틀을 형성한다. 실제로 예술가/문화 생산자의 역할은 큐레이터, 교육 담당자, 흥행주와 같은 역할과 일치되기도 한다. 그리고 그 과정에서 ‘미술계’는 점차 획제적인 문화제직자가 활동하는 여러 영역 중의 하나인 ‘문화의 장’으로 보이게 되었다.¹¹⁾

공동체 미술의 중심에 위치하는 것은 참여를 통해 창조하는 과정이다. 이때 예술가는 공동체의 구성원이자 사용자인 수용자의 참여를 이끄는 조력자의 역할을 한다. 수용자와 예술가로 이분화된 관계 속에서 예술가가 절대적인 자리에 군림하던 전통적 의미의 관계는 존재하지 않는다. 예술가는 작품제작 과정을 지배하는 자에서 벗어나 작업의 초안자 또는 작업의 맥락을 규정하는 자로 머물게 되고, 관객도 작품을 바라보는 데서 벗어나 상호작용을 통해 작품을 형성한다. 공동체 미술에서 이루어지는 공동작업은 작가, 수용자, 작품 사이에서 일어나는 변화의 과정을 담고 있고 새로운 대화를 이끄는 소통의 장이 된다. 결과보다는 과정을 중시하는 것은 작품이 공동체의 참여로 이루어지는 공동작업이기 때문이다. 그 과정에서 참여자가 존재하는 방식과 추구하는 세계 또는 그들이 지향하는 공동체 삶이 드러난다.

공동체 미술은 공동체의 수용자가 작품의 과정에 참여함으로써 작품 자체가 성립한다. 작품 산출의 과정에 감상자인 수용자의 참여가 전제되어야 한다. 주어진 것을 향유하고 그것에 머무는 것으로 진리에 동참하는 것이 아니라 창조 의 과정에서 자신을 드러낸다. 이런 의미에서 공동체 미술은 좀 더 적극적인 형태로 예술이 수용될 수 있음을 보여준다. 그들은 현실의 공간을 공유하는 존재로서 삶의 현장을 몸으로 부딪치며 몸으로 감지하는 세계를 나누려 한다. ‘작품의 보존이란 작품 가운데 일어나는 존재의 개시성 안으로 들어섬이다. 이처럼 보존하면서 안으로 들어섬이 곧 읽이다.’ 공동체 미술에서 그 읽은 몸을 통해 체현되는 것이다. 이렇게 지식으로 무장된 읽의 자리가 와해 되고 삶이 주는 말에 귀 기울여 감지하고 지금 이 자리에 있는 그들의 삶이 과정에서 솟아 나오도록 예술가들은 돕는다. 더 나아가 예술가와 감상자의 경계를 허물고 존재 간의 관계 속에서 세계를 열려 한다. 이때 공동체 미술은 작품으로서 존재하게 된다.

수잔 레이시Suzanne Lacy는 공동체 미술이 기존의 공공미술과는 달리 폭넓고 다양한 관객과 힘겨 그들의 삶과 직접 관계가 있

는 쟁점에 관하여 대화를 하고 소통하기 위해 전통적 또는 비전통적인 매체를 사용하는 모든 시각예술을 지칭한다고 정의한다.¹²⁾〈크리스털 퀼트Crystal Quilt〉는 수잔 레이시의 대표작으로 1987년 미국의 ‘어머니날’에 삼천여 관객이 보고 듣는 가운데 60세 이상 430여 명의 여성이 “삶의 퀼트”를 짜며 자신들의 삶과 육체, 노화와 역사, 도시 생활과 그 안에서의 사적 문제들을 나누는 퍼포먼스이다. 예술을 통한 공동체적 삶의 조직 가능성을 보여주는 모델로 평가되기도 한 이 작품은 퀼트라는 소재와 자전적 고백을 통해 행위자들과 여성 관객 간의 상호 교감과 감정이입을 이끈다. 〈크리스털 퀼트〉는 각자의 사회, 문화, 역사, 지리적 배경에 따른 독특한 상황을 연결해나가는 과정을 표상한 것으로 미술을 완성품이나 대상물이 아닌 하나의 ‘전달과정’으로 간주함을 의미한다. 또한 심리적 감수성을 전제로 관람자의 적극적인 참여를 유도하며, 특정 장소의 사람들 사이에서 심도 있는 사회참여를 이끌고자 한 것이다.¹³⁾

3. 주체화와 해방된 관객

3.1. 관객의 역할

랑시에르Jacques Randiere가 “관객 없이 연극은 없다”라고 말한 ‘관객의 역할’은 일군의 동시대 미술이 보여주는 참여적 작품에 대해서도 다시 말할 수 있다. 랑시에르는 관객 없이 미술은 존재하지 않는다고 말한다. 이것은 참여를 통해 관객이 무대 위의 배우가 되거나 연출가가 될 때 관객은 없는 상태가 됨을 말한다. 이때의 관객은 수동적인 관조자가 아니라 예술가와 대립 되는 관객석으로부터 나와 무대에 올라 작품을 형성하는 존재이다. 수잔 레이시가 역할의 정도에 따라 관객을 나눈 것에서 보이는 공동체 미술의 관객은 작품의 출발점으로 그 결과에도 영향을 미치는 존재인 만큼 관객이 자신의 위상을 스스로 인지하는 것 또한 중요하다. 수잔 레이시는 관객의 역할이 다음과 같이 변화되고 있다고 보았다. 신화와 추억 속에서 작품을 보는 관객→ 미디어를 통해 작품을 보는 관객· 직접 작품을 대면하는 관객 봉사자들과 행위자들로서의 관객→ 작가와 협력하여 함께 개발하는 관객→ 작품의 출발점이자 책임감을 느끼는 관객의 순으로 나아가고 있다. 그리고 공동체 미술의 관객은 마지막 단계에 위치한다고 보았다.¹⁴⁾관람자/구경꾼, 관객, 혹은 공중이라는 추상적인 이름으로 미술창작의 과정에서 어느 정도 거리를 두고 떨어져 있었던 사람들이 이제는 그들을 위한 그들의, 그리고 많은 경우 그들에 의한 미술 작품의 창작에 적극적으로 참여하게 되는 모습은 랑시에르가 말하는 관객이 없는 모두가 예술가인 상태가 되었다.¹⁵⁾ 이 말은 결국 관객이 존재하지 않으므로 연극이런 예술이 존재하지 않게 된 상태이다. 관객 모두가 예술가와 일치된 것으로 그들 사이에는 변화를 만드는 어떤 긴장도 없다.

존 에이헌John Ahearn의 작품은 권미원이 공동체인 관객이 미술창작의 과정에 흡수되고 또 역으로 미술이 공동체에 흡수되는

상호 흡수의 과정을 보여주는 예로 든 작품이다. 존 에이헌의 지역민 캐스팅 작업은 초기에 지역민의 호응을 얻어 지역민을 공동체에 참여하게 하는 원천이 되었다. 지역민들 스스로 그의 작업실을 찾아와 캐스팅 모델이 되어 주었다. 다시 말하면 지역민이 작품의 출발점이 되었고 작업을 진행하는 동안 그의 작업실은 공동체의 장이 형성되는 공간이 되었다. 그러나 에이헌이 ‘미술을 위한 퍼센트 프로그램’에 지역민을 기념하기 위해 출품하여 광장에 설치되었을 때 지역민들은 그의 작품의 철거를 요구했다. 그의 작품이 지역민에게는 그들을 캐스팅한 그의 작품이 아프리카계 미국인의 부정적인 모습의 전형으로 읽혔기 때문이다. 공동체 미술의 중심 목표로 공동체 구성원 각각이 관람자/구경꾼, 관객, 공중인 동시에 관련 주체로서 작품 안에서 비판적으로 다뤄지기보다는, 우호적으로 묘사된 자신들의 모습을 발견할 수 있는 미술을 창작하는 것이라면, 미술이 공동체에 흡수됨으로써 그 목표는 달성되었다고 할 것이다. 관객과 예술가의 대립 구조에서 벗어나지 못했고 관람자로서의 그들의 자리에 재위치 하도록 한 셈이다. 그러나 또 한편으로 권미원은 이러한 사태를 관객이 미술 작품을 접하거나 미술 작품에 관여하면서 문화적으로 강화된 주체는 예술적인 자기표현을 위한 기회 및 능력을 지니고 정치적 권한을 부여받은 사회적 주체로 가정되기 때문에 미술작품이 관람자의 자기인식을 긍정해야 한다는 암묵적인 요청이 존재한다고 설명하고 있다. 랑시에르의 견해로 보자면 이들 공동체의 참여자는 기능이나 정체성에 속박된 자와 그렇지 않은 자의 구별을 무효화시킴으로써 해방의 의미를 획득하는 관객이 아니라 의도적으로 제시하는 것을 보는, 능동적이고 의식적인 방식으로 스펙터클에 참여하는 관객으로 남은 셈이다. 이 경우 공동체 미술에서의 참여자는 관객의 역할로 끝나는 한계를 드러낸 것이다.

비판적인 극작가로 알려진 브레히트Bertolt Brecht는 신비적 일체감을 말하는 아르토Antonin Artaud에게 수동적 관음자가 아니라 이미지와 가상에 유혹되지 않는 능동적 참여자가 되어야 한다고 주장한다. 관객이 환영의 지배에서 벗어나서 퍼포먼스 안으로 들어가서 살아있는 에너지를 발산해야 한다는 것이다. 그러나 이 경우 관객과 배우 사이의 거리는 없어지지만, 행동하는 자로서의 관객에게서 관찰자로서의 관객은 제거된다. 관객은 보는 자라는 지위를 내려놓아야 한다. 이러한 상황에 대해 랑시에르는 연극을 무대/관객의 이항대립의 관계에 둔 채 아르토의 수동적인 관람이나, 브레히트의 능동적 참여는 같은 종류로 본다. 스펙터클 앞의 수동적 관람이나 집단적 에너지를 발산하는 능동적 참여는 랑시에르에 따르면 모두 진정한 해방이 아니다. 랑시에르에게 진정한 해방은 무대를 우월한 것으로 능동성이 수동성에 대해 우월한 것으로 간주하는 위계질서를 폐기하는 것에서 생겨난다. 그에게 관객이나 데모스는 수동에서 능동으로 전환되어야 하는 존재가 아니다. 따라서 진정한 해방은 보기와 행하기, 보기와 말하기의 위계질서에 도전하고 보기, 행하기, 말하기를 평등의 관계에 놓을 때 시작된다.

3.2. 평등과 주체화

랑시에르는 기존의 감각적인 것의 나눔을 다시 나눌 때 기존의 생활세계와 단절하고 전복하는 역동성이 발휘될 수 있다고 본다. 그는 19세기 노동자들의 글 속에서 사회가 자신들에게 분배한 자리에서 벗어나기 위해 다양한 방식으로 노력하는 노동자들을 발견한다. 그들은 자신들에게 금지된 다른 계급의 언어와 시간과 문화를 자신의 것으로 만들고자 했다. 그들은 자신들에게 주어진 감각의 체계를 내면화하지 않았다. 오히려 정해진 계급의 경계, 정체성의 경계, 문화의 경계, 취향의 경계, 지식의 경계를 뒤섞고 흠트리려 했다.¹⁶⁾ 랑시에르에게 미학은 예술과 아름다움을 탐구하는 학문이 아니다. 그에게 미학은 작품을 예술로 식별하고 인지하는 사유체제로서 어떤 것을 예술로 할 것인가의 문제로 감각적인 것의 나눔에 관한 것이다.¹⁷⁾ 감각적인 것의 나눔을 가능하게 하는 것은 주체화를 통해서이다. 이때 주체화란 관객의 자리에서 벗어나 배우가 되는 것을 의미하는 것에 있는 것이 아니라 보는 것과 하는 것의 감각적인 것의 나눔의 우위 관계를 규정하는 경계를 허무는 것이다. 공동체 미술에서 참여자의 위치가 수동적인 입장에 벗어나 작품을 형성하는 과정에 위치함으로써 이루어진다. 이러한 과정에서 스스로 새로운 세계를 만들어가는 가능성을 발휘하게 된다. 비판적인 예술에서 같이 관람객이 참여자의 자리로 옮겨 가는 것이 예술가의 지시나 의도에 맞추어 생각하고 의식하는 것을 의미하는 것이 아니다.

랑시에르가 말하는 주체화는 평등이 전제되어야 한다. 능동적인 노동과 수동적인 일을 구분하지 않는 노동자는 감각적인 것을 다시 나누는 예술가와 같은 위상을 가진다. 예를 들면 마루를 놓는 소목장이 자신이 하던 일을 멈추고 무심히 주변의 풍경을 바라볼 때 그는 노동하는 자인 동시에 주변의 아름다움을 감상하는 자이다. 또한, 글로 그것을 표현하는 예술가가 된다. 여기서 행위, 보기, 존재 방식 사이의 위계질서가 사라질 때 평등이 펼쳐진다. 이러한 평등성의 입장에 섰을 때 공동체 미술을 실행하는 예술가와 수용자가 작품을 형성해가는 과정에서의 불일치를 생산적으로 용인할 수 있게 된다.

교육적인 논리에서 무지한 사람으로 말해지는 학생은 스승이 알고 있는 것을 알지 못하는 사람이 아니라 실은 자신이 알고 있는 것을 가지고 비교하면서 발전하는 사람이다. 이런 점에서 학생은 스승과 지적으로 평등하다. 지적 평등성은 지성의 자가-평등성을 의미한다. 그리고 각각의 지적인 행위는 지위의 고착과 위계를 지속적으로 철폐하는 길이다.¹⁸⁾ 그리고 스승은 어떤 규약에 따라 어떻게 그것을 지식의 대상으로 만들어야 하는지 아는 사람일 뿐이다. 예술가 또한 어떤 규약에 따라 어떻게 그것을 작품의 대상으로 만들어야 하는지 아는 사람이다. 학생은 인간이 처음으로 모어를 배웠던 것처럼 그리고 사물과 기호의 숲 안으로 모험하면서 배웠던 것처럼 모든 것을 같은 방법으로 배운다. 관객 또한 그러하다. 그러나 스승이라는 위계의 설정 때문에 이러한 지식은 무지한 사람의 지식이 될 뿐이다. 그리고 지식이 삶과 지식 사이의 위치의 문제임에도 지식 전파의 규칙은 무지가 지식의 반대라고 가르친다.

항상 앞서가는 스승의 실행에 의한 거리는 무지한 사람과 스승의 방식을 분리하는 근본적인 차이로 자리 잡고 그것은 지속적으로 지성의 불평등이라는 추정을 확실하게 한다. 하지만 무지한 사람으로부터 과학자까지 기호를 다른 기호로 번역하고 비교와 삽화에 의해 나아가는 지성은 같다. 랑시에르는 이러한 지적 평등성의 확인이 곧 지적인 해방이라고 본다.

관람객이 보기와 행동하기 사이의 대립에 도전할 때 고정된 자리와 위계에서의 해방은 시작된다. 보기는 그 자체가 관객으로서 가시적인 것의 분배를 승인하는 행동이다. 반면, ‘세계를 해석하는 것’은 그 자체가 세계를 변형하고 재배치하는 수단이다. 관람객은 능동적인 존재로 관찰하고 선택하고, 비교하고, 해석한다. 바로 그런 까닭에 관객은 능동적이고 의식적인 방식으로 스펙터클에 참여할 수 있다.¹⁹⁾ 그러나 교육적 해방이 무지를 지식으로 변형하는 문제가 아니듯 관람객의 해방은 관객을 배우로 개조하는 문제가 아니다. 모든 관객이 이미 자기 나름의 이야기를 공연하는 배우이며 배우도 자기 나름의 이야기를 감상하는 관객이다. 보는 사람과 행동하는 사람의 구별을 무너뜨리고 기능 또는 정체성에 속박된 자와 그렇지 않은 자의 구별을 무효화시키는 것 이것이 바로 해방의 의미이다.²⁰⁾ 참여자는 문제를 인식하기보다 감각으로 느낀다. 그들이 몸으로 감각한 것을 보이도록 하는 것이 공동체 미술에서 예술이 작동하는 방식이다.

동시에 예술가들은 예술작품을 창조하기보다 새로운 관계의 형식을 만들면서 일상생활 공간 안에서의 변형을 설득하려 한다.²¹⁾ 공동체 미술은 ‘공동체나 작품, 사용자에게 관객으로서의 관람’이 아니라 ‘작품을 능동적으로 사용하고 전유하는 역할’을 원했다.²²⁾ 〈코드 33〉에서 참여자는 수동적인 관조자가 아니라 예술가와 대립 되는 자리에서 나와 자신의 이야기를 힘으로써 작품을 형성하는 존재로, 작품의 출발점이며 그 결과에도 영향을 미치는 존재로서 자신의 자리를 재구성한다. 자신들의 삶의 문제로부터 끌어낸 주제를 다루고자 했던 청소년들은 행동주의자들의 도움을 받아 익힌 기술을 이용해 그들의 관점에서 퍼포먼스를 촬영했고, 그것이 방송됨으로써 청소년들은 예술가 역할을 전유했다. 이처럼 퍼포먼스에서 관람자/구경꾼, 관객, 혹은 공중이라는 추상적인 명칭 아래에서 미술창작의 과정에 어느 정도 거리를 두고 떨어져 있었던 사람들이 작품의 창작에 적극적으로 참여하는 모습은 스스로 감각의 나눔을 재편함으로써 해방된 관객의 모습을 보여준다.²³⁾ 더 나아가 퍼포먼스 과정에서 참여자인 경찰과 청소년들은 서로의 입장을 침예하게 드러내기도 했지만, 자신과 문제를 동일시함으로써 문제 속에 힘물되는 것이 아니라 문제와 거리를 지니게 된다. 이 과정에서 서로가 지닌 이야기를 들어줌으로써 스스로 문제를 인식할 수 있도록 해 상대방의 역할을 하는 실행하는 형태를 보여주기도 한다. 예술가가 만든 장 안에서 참여자들은 서로의 문제에 대해 다른 관점으로 접근하며, 보이지 않던 것을 무대에 드러내 보여준다. 수잔 레이시의 프로젝트가 예술가와 협업한 전문가들의 철저한 준비 작업을 거쳐 퍼포먼스의 형태로 이루어진 것이라면 ‘도시의 야

영Campement Urbain’이라 불리는 프랑스 예술가 그룹이 제안한 〈나 그리고 우리〉라는 프로젝트는 공동체가 시작 단계부터 프로젝트의 전 과정에서 공동체 구성원이 자신들의 문제를 스스로 인식하고 작품을 형성하도록 한 경우이다. 2005년 폭동이 발생한 파리 교외의 상황과 관련된 이 프로젝트는 ‘교외에서의 위기’나 집단 이기주의에 의한 ‘사회적 연대’의 파괴라는 지역적 문제에 대한 접근이었다. 그런데 프로젝트에 참여한 주민들은 역설적이게도 자신들이 거주하는 비참한 교외 내에 ‘극히 무용하고 취약하며 비생산적인’ 장소를 창조할 것을 제안하였다. 그들은 단지 한 사람에게 의해 점유될 수 있는 장소로서 인식되는 고독에 전념하게 될 장소를 만들고자 했다. 그것이 프로젝트가 〈나 그리고 우리〉라고 불렀던 이유였다. 이주민들이 모여 사는 파리 교외의 삶은 잠시도 홀로 자기 자신으로 있을 수 없는 처지에 놓인 존재들이었다. 그들은 항상 자신의 모국어가 아닌 언어에 노출되어야 했고 자신들의 말과 노래, 혼자만의 공상이나 자신의 신에게 기도할 공간이 없었기 때문이다.²⁴⁾ 이민자들은 그들이 이민 온 나라의 말과 체계를 익혀야 하는 상황이었다. 생존을 위한 노동에만 내몰릴 뿐 잠시도 자신만의 시간, 자신만의 세계를 가질 수 없는 처지에 있었다. 이러한 그들이 ‘함께-홀로 있는 공간’ 만들기애 나선 것은 무목적성의 미학적 차원에 접근하는 것이다. 그들은 이러한 미학적 활동을 통해 사회적 삶에 의해 방치했던 그들의 문제를 돌이켜보고 예술실천을 논의하는 과정에서 자신들에게 주어진 감각의 나눔을 새롭게 한다. 이민자들은 일하는 손의 감각과 지시사형을 듣기 위한 귀의 감각만을 지니면 되는 존재로 프랑스 사회에서 감각의 나눔을 부여받았다. 그리고 그러한 감각의 체계에 충실하게 따름으로써 임금을 받는 사람으로 남기를 거부하고 공동체의 이름으로 자신만의 기도하고 노래하는 입과 고요히 명상에 잠기는 침묵의 감각으로 나눔으로써 미학적 공동체를 구성한 것이다. 정혜옥은 랑시에르가 말하는 평등의 공동체라는 가정이 실현되려면 한편으로는 공통성이 있어야 하고 다른 한편으로는 중심을 잡아주는 주인의 위치도 없어야 한다고 말한다. 그러한 평등의 유토피아는 모순을 운반할 수밖에 없으며, 그래서 평등은 허구의 형식으로 등장할 수밖에 없다는 것이다.²⁵⁾ 이렇게 예술이 삶과 일치되어 예술의 자율성을 잃거나 예술과 삶이 분리되어 삶을 상실한 예술이 되지 않으면서 예술은 삶에 새로운 자리를 마련한다.

3.3. 해방된 관객

랑시에르는 그의 책 무지한 스승The Ignorant Schoolmaster: Live Lessons in Intellectual Emancipation (1991)을 바탕으로 관객의 위상을 조명한다. 19세기 초에 지적인 평등을 주장한 조셉 자코토Josep Jacotot는 “모든 사람은 다른 사람이 행하고 이해한 것을 이해할 수 있다”라고 전제했다. 랑시에르는 자코토의 가정을 연극에 적용해서 관객의 해방에 관한 설명을 개진한다. 고전 연극 이론에서 배우는 예술적 기교와 환경에 관해 잘 알고 있는 상태에서 능동적인 역할을 맡는다. 반면 관객은 무지와 수동성에 갇혀 있다고 간주 되었다. 랑시에르는 이러한 연극과 관객의

분리 구조를 벗어나지 못하는 상황을 관객이 없는 연극이라 말한 다. 관객이 존재한다는 것은 두 가지로 나뉜다. 첫째, 보는 것은 아는 것의 반대이다. 관객은 상연되는 연극의 생산 과정과 감추어진 실체에 대해 무지한 상태이다. 둘째, 보는 것은 행위의 반대이다. 무대를 바라보는 관객은 관객의 자리에서 수동적으로 상연되는 것에 몰입한 채 움직이지 못한 채로 있다. 이로써 관객이 된다는 것은 알 수 있는 능력과 행위 할 수 있는 힘, 둘 다로부터 분리된다. 그런데 랑시에르가 말하는 관객 없는 연극은 수동적으로 보고 있는 관객이 아니라 ‘행위가 동원되어야 하는 실천적인 몸’ 즉 극에 적극적으로 참여하도록 관객을 이끄는 배우에 의해 이루어진다. 그들에게 속한 수동성을 포기하는 관객의 힘은 배우의 퍼포먼스 안에서, 퍼포먼스를 구성하는 지성 안에서, 그것을 만드는 에너지 안에서 재개되고 다시 살아난다. 랑시에르는 그것이 스펙터클의 본질을 회복시켰다기보다 새로운 연극을 만들어야만 한다는 능동적인 힘의 기초라고 본다. 그래서 현대연극에서 관객은 퍼포먼스에 참석하여 이미지에 유혹되는 것에 반대하는 것을 배운다. 그리고 소극적인 관객에 반대함으로써 활동적인 참가자가 되어야 한다.²⁶⁾ 랑시에르는 현대 연극이 스펙터클과 관객의 거리를 극대화하거나(브레히트) 극소화함으로써(아르토) 수동성과 무지를 축출했다고 본다. 즉 관객과 연극 사이의 거리를 없앴다. 드보르 Guy Ernest Debord(1931-1994)는 스펙터클의 가장 중요한 특징을 ‘외재성exteriority’으로 규정하여 모든 연극적 거리와 본리를 없앨 것을 요구했다. 하지만 이러한 시도는 랑시에르가 보기에 관객과 배우의 대척적 불평등을 뒷받침하는 수동성과 능동성의 위계질서 자체를 제거하지 못한다.²⁷⁾ 랑시에르가 말하는 연극의 해방은 정반대의 원리인 평등의 원리에서 출발한다. 그것은 보는 것과 행동하는 것의 이분법을 폐기하는 데서 시작한다.²⁸⁾ 브레히트주의의 패러다임에 따르면 연극적 중재는 사회적 상황에 대해 의식하게 한다. 아르토의 논리에 따르면 그것은 관객으로서 그들의 지위를 포기하게 한다. 그들은 퍼포먼스에 둘러싸여 집합적인 에너지를 다시 불러일으키는 행동의 회로 안으로 던져진다. 이처럼 수동적으로 있거나 행동하는 관객의 사례에서 연극은 없다.

랑시에르는 관객에게 있어 해방은 보기와 행동하기 사이의 대립에 도전할 때 즉 말하기, 보기, 하기 사이의 관계 그 자체가 지배와 종속의 구조로 구조화된다는 사실을 이해했을 때 시작된다고 본다. 보기는 그 자체가 가시적인 것의 분배를 승인하는 행동이지만 ‘세계를 해석하는 것’은 그 자체가 세계를 변형하고 재배치하는 수단이다. 관객은 학생이나 과학자와 마찬가지로 능동적인 존재로 관찰하고 선택하고, 비교하고, 해석한다. 그들은 지금 여기서 상연되는 시를 활용해서 그들 나름의 시를 짓는다. 관객은 그들이 보는 것에 비판적인 거리를 유지하면서 그들 자신의 경험을 떠올린다. 바로 그런 까닭에 관객은 능동적이고 의식적인 방식으로 스펙터클에 참여할 수 있다. 그들이 보는 것은 단순히 배우가 의도적으로 제시하는 것이 아니다.” 교육적 해방이 무지를 지식으로 변형하는 문제가 아니듯 관객의 해방은 관객을 배우로 개조하는 문제가 아니다. 모든 관객이 이미 자기 나름의 이야기를 공연하는

배우이며 배우²⁹⁾도 자기 나름의 이야기를 감상하는 관객이다. 보는 사람과 행동하는 사람의 구별을 무너뜨리고 기능 또는 정체성에 속박된 자와 그렇지 않은 자의 구별을 무효화시키는 것 이것이 바로 해방의 의미이다.³⁰⁾

4. 따로 함께, 불일치가 작동하는 미학적 공동체

랑시에르에 의하면 미학적 공동체aesthetic community는 미학의 공동체community of aesthetics가 아니라 감각의 공동체community of sense이다. 감각 공동체는 공동체의 감각을 형성하는 ‘사물이나 실천을 같은 의미로 힘께 묶는 가시성과 이해 가능성의 틀이다. 동시에 그 실천과 가시성의 형태와 이해 가능성이 묶여 있는 시간과 공간에서 ‘절단’된 것이다’. 랑시에르는 이 연결과 단절을 ‘감각적인 것의 나눔’이라고 부른다. 이것은 감각의 이질적인 힘의 모순으로 구성되며, 이질적인 연결로 구성된다. 감각 공동체는 예술적 실천으로 짜인 것으로 인간 공동체의 새로운 집합을 보여줄 수 있다.

랑시에르는 미학의 공동체인 감각의 공동체가 구성되기 위해서는 다음의 세 단계를 거쳐야 한다고 말한다. 첫째, 감각 데이터들의 어떤 결합이 있어야 한다. ‘함께’이다. 둘째, 결합된 감각 데이터들과 단절하는 감각의 ‘서로 다른 감각들의 결합’으로 ‘따로’여야 한다. 셋째는 이를 가시화하고 무대에 올리는 시적이거나 예술적 발화가 존재해야 한다. 티셔츠에 문장을 쓰고 카메라 앞에서 그것을 제시하기 위한 자세를 취해야 한다. 감각체제의 연결conjunction와 두 감각체제 간의 이접disconjunction을 무대화함으로써 불화dissensus의 공동체를 보여준다. 랑시에르의 ‘불화 또는 불일치’는 단순히 서로 다른 감각 사이의 불일치만은 아니며, 서로 다른 이해관계를 지닌 사람 간 의견의 충돌이나 불화로 이해해서도 곤란하다. 불일치는 같다고 생각되는 감각들 속의 차이이자 상반되는 감각들 사이의 동일성이라는 역설의 표현이다. 이해하지 못하면서 이해하고 있다고 생각하는 이해와 이해 사이의 분열이며, 논쟁은 이러한 불화와 불일치의 상황에서 발생하는 것이다.

〈나와 우리〉라는 프로젝트에서 예술실천에 참여한 파리 교외 공동체의 주민들은 자신들이 선택한 말라르메의 시구를 프린트한 티셔츠를 입고 사진을 찍음으로써 감각의 조합은 서로 다른 감각에 관여한다. 다른 감각중추에 겹쳐놓은 감각중추 사이의 긴장인 불화는 함께 있음과 따로 있음 사이의 긴장으로 이 예술적 제안은 결합의 영역과 분리영역을 융합하는 것이다. 불화 그 자체로 구성된 공동체는 다른 공동체의 두 개로 겹친 관계 안에 있다. 즉, 예술이 자리하는 고독한 장소의 구성은 사회화의 새로운 형식과 누구나 그리고 모두의 능력에 대한 새로운 인식을 창조하는 것을 목표로 한다는 것이다. ‘따로’와 ‘함께’ 사이의 긴장은 예술적 실천에서 효력을 발생시키는 수단과 실제 예술의 실천 사이의 긴장과 밀접한 관계가 있다. 랑시에르에게 미학적 공동체는 어느 정도까지 해

체로 구성된 공동체라는 불일치의 공동체를 의미한다.³¹⁾ 랑시에르의 불화는 이념이나 감정의 갈등이 아니라 감각체제 사이의 갈등이라는 점에서 예술과 갈등을 연결한다. 예술과 정치는 불화를 중심에 두고 감각적 틀을 재편하는 활동이다. 소목장이 노동자는 마루를 깔다가 “팔을 멈추고 널찍한 전망을 향해 나래를 펴고…… 소유자들 이상으로 그 전망을 만끽한다”라고 쓰고 있다. 이 묘사에서 랑시에르는 “팔의 활동과 시선의 활동 사이의 이점”에 주목한다. 랑시에르는 “팔이 갖는 노동의 공간을 쪼개어 자유로운 비활동의 공간을 끼워 넣는 시선”에서 두 감각체제 사이의 불화를 설명한다. 정치도 마찬가지다. 랑시에르에게 정치는 기존의 틀에 틀을 내고 다른 감각으로 재편하는 것이다. 랑시에르에게 정치는 권력 싸움이 아니라, 영토화된 것에 균열을 내어 새로운 틀을 만드는 것이다.

예술은 보이지 않는 것을 드러내 보이게 만드는가 하면 우리에게 늘 그렇게 있는 것으로 친숙한 것을 다른 경험 공간으로 돌려놓는다. 모순과 낯설음으로 예술은 그 독특성을 보여준다. 그것은 물감을 혼합하여 채색하기가 각각의 색을 섞어 그 각각의 색이 본연의 색의 경계를 버리고 제삼의 색으로 혼연일체가 되는 것이라면 골라주는 화면을 구성하는 대상물을 중첩하거나 이웃하게 하는 가운데 미학적인 효과를 발생시킨다. 골라주는 각각의 구성 요소들은 그 고유한 언어를 수용하면서 함께 화면을 구성하는 데서 오는 긴장이 있다. 미학적 경험의 평등한 공간은 예술과 삶을 일치시키는 재현 체제와 끊임없이 단절하면서 두 감각 세계 사이의 긴장을 위한 틀을 마련한다. 나눈다는 것은 공통적이지 않은 어떤 것을 만드는 행위다. 다시말하면 미학의 공동체인 감각의 공동체는 첫째, ‘함께’ ‘공통적으로’ 미학 경험에서 경험된 것이 공동체의 존재 형식으로 전환된 공동체를 의미한다. 미학에서 성취한 것을 실제 삶에서도 성취하는 것이다. 둘째, 감각 공동체는 ‘따로’, ‘분리’된 공동체다. 즉 미학 경험의 평등한 공간은 예술과 삶을 일치시키는 재현 체제와 끊임없이 단절해야 한다. 랑시에르는 이 두 가지가 동시에 실현될 때, 즉 ‘따로·함께’의 역설이 실현될 때, 감각의 공동체는 감각적인 세계의 이질성을 이질적인 채로 보존할 수 있다고 주장한다.³²⁾

랑시에르의 미학적 공동체는 공공성과 자율성이 공존하는 공동체로 공동체 미술 또는 동시대 미술이 지향해야 지칭이 될 수 있다. 랑시에르는 자유와 평등, 홀로와 따로의 모순된 개념이 이중으로 겹치는 자리에 있는 사이 공간을 미학적 공동체로 본다. 미학적 공동체는 이질적인 것이 공존하며 새로이 생성되는 힘을 잃지 않도록 긴장이 자리한 불일치의 공동체로 예술이 어느 하나로 일치되는 것을 경계 된다. 자율성이 제거된 채 공공성만이 강조된다면 공동체 미술은 정권의 선전물로 전락할 것이다. 그리고 공공성을 제거하고 자율성만을 강조한다면 예술에서 삶이 자리할 수 없을 것이다. 그런데 삶이란 생태적인 연결망 속에 자리한 것이며 사회적 연결망과 기술적 연결망 속에 자리한 것임을 부정할 수 없기 때문이다. 동시대 미술에서 사회적, 정치적 문제의식을 담은 주제

가 부각 되듯이 공동체 미술의 주제 또한 관계망에 자리한 삶에서 비롯된 것이다. 더욱이 공동체 미술의 경우 공공기관과의 후원과 관련되는 경우가 많기에 공공성과 함께 예술의 자율성이 제대로 작동하도록 하는 것에 의해 동시대 미술로서 의미를 더하게 된다.

김준기의 논문에서 이런 문제가 잘 지적되고 있다. 그는 로잘린 도이티의 말을 빌어 공동체가 신자유주의의 새로운 통치술이자 장치가 되었음을 지적한다. 공공미술의 개념과 가치규정이 도시의 사회적 생산과 사유화 과정에서 개인을 고립시키고, 갈등을 은폐하는 데 활용되었다는 것이다. 이러한 문제 지적은 공동체 미술이 지닌 공공성과 자율성 사이의 긴장이 와해 되었을 때 예술이 제대로 작동하지 못하고 예술이 정치의 도구로 전락할 수 있음을 보여준다. 로잘린 도이티는 “아름다움과 유용성이 재개발과정에 도시에서 필요하지 않은 거주자를 내모는 것을 도왔다. 그리고 ‘새로운 장르 공공미술’은 아름다움과 유용성 기능에 의해 도시 재개발이 민주적 정당성을 얻고, 사회적 갈등과 억압 관계를 중화시키는 것을 도왔다”라고 밝히고 있다.

5. 동시대 미술로서의 공동체 미술

미디어아트가 기술을 매개로 하여 상호작용하는 관객을 상징한다면, 공동체 미술에서 공동체의 현안과 관련된 공동체 구성원인 관객은 작품을 구성하는 요소로서 작품의 형성과정에서 주체화를 경험하는 화자인 동시에 청자의 역할을 한다. 작품은 공동체가 안고 있는 사회적, 문화적 문제 내의 관객의 참여를 요청한다. 그러나 공동체 미술이 미술가와 지역공동체 사이의 상호작용을 통해 발생한다는 믿음으로 공동체와 미술 작품 사이를 통합하려 해서는 안 된다.³³⁾ 통일의 형식이나 통합이 외형상으로 관객을 예술가와 대등한 자리로 데려가는 이끄는 것처럼 보이지만 주어진 구조 속에 자신을 맡기는 것으로는 관객의 해빙이 자리 잡기 어렵기 때문이다.

관객은 동시대 미술에서 중요한 위치를 차지한다. 파스칼 길랭은 공동체 미술에서 참여자 상호작용 여부가 성공을 결정 짓는다고 말한다. 메리 제인 제이콥은 70년대의 미술계는 국적이나 종족, 젠더 등을 통해 미술가에 관한 규정을 확장했으며, 80년대는 전시 장소의 확장을 그리고 90년대는 동시대 미술의 관객에 관한 규정을 넓히려 했다고 밝혔다.³⁴⁾ 90년대 이후의 공동체 미술에서 이러한 경향이 뚜렷했는데 공동체 구성원인 관객은 수용자가 아니라 작품을 완성해 나가는 데 있어 결정적인 역할을 하게 된다. 90년대 이후의 뉴미디어 아트와 공동체 미술에서 특히 참여자가 작품 형성에 중요한 위치를 차지하는 것을 볼 수 있다. 그리고 미학적 공동체를 구성하는 관객은 예술의 장에서 평등한 주체로서 자신의 이야기를 드러낸다. 이런 상황에서 예술가 또한 주체화가 이루어지는 공간으로서의 미학적 공동체가 가능하도록 장을 마련하 자신의 역할을 변화시켰다. 예술을 예술 이도록 하는 것은 일치를 통해 기존의 형식에 길들이는 것이 아니라 삶의 새로운 감각이 살아나도록 틀을 마련하

는 활동이다. 그러한 활동 속에서 공동체 미술을 작동하게 하는 상호작용, 참여, 관객, 과정 등의 개념은 공동체 미술과 미디어아트, 생태 미술뿐만 아니라 동시대 미술의 예술적 실천에서도 공유하는 것으로 공동체 미술의 동시대 미술로서의 면모를 보여준다. 그리고 초연결의 사회에서 공공의 역할이 확대되는 것을 목격하고 있는 오늘, 예술이 가진 공공성 사이의 긴장이 만들어 내는 절묘한 생성의 힘을 요청하게 된다.

35) 김준기, 『공공미술의 공공성』, 서울: 아카넷, 2011, 104쪽.

1) 본 고: 공동체 미술은 중심으로 한 큰이다. 동시대 미술의 흐름에서 주목되: 부분인 생태미술과 과학기술과 관련된 뉴미디어아드에 대한 논의는 다음 기화로 미루고자 한다. 본문의 경우 크게 논문 등이 참조. 인용되었다.

2) 정혜옥, 『랑시에르의 미학적 공동체와 ‘따로·함께’의 역설』, 『비평과 이론』, 제 18권 1호, 2013, 190-192쪽, 성혜옥은 『미학적 분리, 미학적 공동체Aesthetic Separation, Aesthetic Community』와 『각각의 공동체Communities of Sense』에 실린 『동시대 예술과 미학의 정치Contemporary Art and the Politics of Aesthetics』의 논의에서 랑시에르의 미학적 공동체론을 정리하였다.

3) 최근의 주목할 만한 공동체론으로 앙시J. Nancy의 ‘구위의 공동체the inoperative community’, 아감벤 G. Agamben의 ‘도래된 공동체the coming community’, 블랑쇼M. Blanchot의 밝힐 수 없는 공동체the unavowable community’ 등이 있다.

4) 김준기, 『한국 사회예술 연구-공공미술 너머 행동주의 예술과 공동체 예술을 향하여』, 용익내역 11, 내회학 미술학과 예술학전공 박사 학위, 2018.

5) 장 피 앙시, ‘밝힐 수 없는 공동체/ 미주한 공동체’, 박순성 역, 『문화와 지성사』, 2005.

6) Nicolas Bourriaud, op. cit., 12-14 쪽.

7) 윤년지, 『성선과 백화선 사이, 7기 자본주의 시대의 미술관』, 『원간미술』, 2002. 4.

8) ‘1975년에 이르러 프랑스 이론가들 사이에서 예술은 회화와 같은 매체에 구속되지 않는 실천이라는 용어를 사용하게 된다. 이러한 현상은 미술이라는 용어의 급기사로 이어진다. 미술의 본질에 대한 믿음, 즉 모든 미술적 실천을 이루는 소역 시적이고 초근원적인 공동본주의 순체에 대한 믿음을 전달하는 것은 유희가 된다.’-조아코르 역,『1985년 이후의 현대미술 이론』, 서지열 역, 두산 동아, 2010, 38-39쪽.

9) 박삼길, 『왜 공공미술인가?』, 책고재, 2008, 268쪽. Suzanne Lacy, *Mapping in the Terrain: New Genre Public Art*, 30쪽 새인용.

10) 수잔 레이시 권, 임의 책, 45-46쪽.

11) 조아 코르 역음, 『1985년 이후의 현대 미술이론』, 19쪽.

12) 수잔 레이시 권, 『새장르 공공미술 : 시형그리기』, 문화과학사, 2010, 23-24쪽.

13) 박윤조, 『권람지에 대한 대안적 접근 수잔 레이시 작품 속에서』, 『미술사학보』30집, 2008, 73쪽.

14) 수잔 레이시 편, 『새로운 장르 공공미술: 지형 그리기 *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*』, 이영옥, 김인규 역, 문화과학사, 2010.

15) 커비원, 『공적 발언으로서의 미술』, 『한국근현대미술사학』, Vol.20, 한국근현대미술학회, 2009, 184쪽.

16) 주영일, 『랑시에르의 해방된 대중과 지식인』, 『언론과 사회』 21권 1호, 2013, 257쪽.

17) 사르 랑시에르, 『관상의 분할』, 오유성 옮김, 두서출판b, 2008, 13-14쪽 참조.

18) Jacques Rancière, 『The Emancipated Spectator』 in *The Emancipated Spectator*, translated by Gregory Elliott, Verso, 2009, 8-11 쪽.

19) 랑시에르: 『성공 앞에서 행위 위에 몸이 자리하기』, 드라마, 춤, 퍼포먼스 아트, 미인 등역 모든 스펙터클의 형식들을 포함하기 위해 연극의 스펙터클을 사용임을

밝힌다. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, 2쪽.

20) Jacques Rancière, 『The Emancipated Spectator』, 13-17 쪽..

21) Nicolas Bourriaud, *Relational aesthetics*, translated by Simon Pleasance & Franza Woods with the participation of Mathis Copland, Les Presses du réel, 2002. 참조..

22) 박삼길, 『왜 공공미술인가?』, 책고재, 2008, 238쪽.

23) 커비원, 『공적 발언으로서의 미술』, 『한국근현대미술사학』,Vol.20, 한국근현대미술학회, 2009, 184쪽.

24) Jacques Rancière, 『The Emancipated Spectator』 in *The Emancipated Spectator*, translated by Gregory Elliott, Verso, 2009, 53 쪽.

25) 정혜옥, 『랑시에르의 미학적 공동체와 ‘따로·함께’의 역설』, 2013, 209쪽.

26) Jacques Rancière, 『The Emancipated Spectator』 in *The Emancipated Spectator*, translated by Gregory Elliott, Verso, 2009, 2-5 쪽.

27) 커디 혼워드, 『평등의 무대화 : 랑시에르의 연극정치』, 윤원화 옮김, 인문웹진 사육제 모음 <http://blog.aladin.co.kr/hamo/11227117>

28) Jacques Rancière, 『The Emancipated Spectator』, 1-7쪽.

29) 성혜옥, 『랑시에르의 미학적 공동체와 ‘따로·함께’의 역설』, 2013, 209쪽.

30) Jacques Rancière, 『The Emancipated Spectator』 13-17쪽.

31) Jacques Rancière, *Emancipated Spectator* , 58-59쪽. 정혜옥, 『랑시에르의 ‘따로 또 함께의 미학』, 178쪽.

32) 정혜옥, 『랑시에르의 따로 또 함께의 미학』, 212쪽.

33) 커비원, 『공적 발언으로서의 미술』, 184쪽.

34) 버리 세인 세이콥, 『유형에 뒤떨어진 관객』, 『새로운 장르 공공미술: 지형 그리기 *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*』, 이영옥, 김인규 역, 문화과학사, 2010, 78쪽.

2020 Hello! Contemporary Art

폐허, '물과 나무'의 정치학

[참여작가 프로필](#)

[전시발문](#)

2020 Hello! Contemporary Art

폐허, '물과 나무'의 정치학

박휘봉 朴輝鳳 Park, Huibong

1987 / 영남대학교 교육대학원 미술교육 졸업
1983 / 영남대학교 미술대학교 조소과 졸업

개인전

2020 Hello! Contemporary Art spot1.
박휘봉, 봉산문화회관, 대구
박휘봉 작업 40년 전(대구문화예술회관)
2019 조각 (일본 시루쿠로갤러리)
설치 (대구 봉산문화회관)
2017 조각 (대구 제이원 갤러리)
2016 조각 (대구 해태제과쿠오리아 갤러리)
2015 조각 (대구 달성문화센터 백년갤러리)
2009 조각 (대구 갤러리 오늘)
조각 (서울 비움갤러리)
2008 조각 (경남 바람흔적미술관)
2007 조각 (대구 갤러리 로)
2006 조각 (경남 창원 갤러리 본)
2005 조각 (대구 문화예술회관)
조각 (서울 모란갤러리)
2003 설치 (대구 문화예술회관)
1999 설치 (대구 대백프라자갤러리)
1994 조각 (대구 맥향화랑)
조각 (서울 조형갤러리)
1987 조각 (대구 대백문화관)
1967 수채화 (경북 영양)
1964 수채화 (영일 기계)

단체전

2014~2019 한국조각가협회 대구지부
1999~2019 대구조각가협회전
1989~2019 한국조각가협회전
2015 포항스틸아트페스티벌 (포항 해도근린공원)
2015 강정대구현대미술제 (강정보 디아크 광장)
2013 대구미술의 사색전 (대구미술관)
2012 공간을 깨워라 (경북대학교 미술관)
2006 제5회 한 미 국제교류전(대구문화예술회관)
2006 KOAS-월간미술세계 창간 22주년 특별기획 초대전 (공평아트센터)
2005 울산한일현대미술제 (울산문화예술회관)
1991~2005 한국미술협회전 (서울)
2004 한-일입체조형미술전 (일본 도쿄 모토야자부)
2003 SFOUI, A LANDSCAPE 전 (박휘봉, 유서형, 이강모, 서울세종문화회관)

phb7777@hanmail.net

2020 Hello! Contemporary Art

폐허, '물과 나무'의 정치학

방준호 方俊鎬 Bang, Junho

영남대학교 미술대학 조소과 및 동대학원 졸업

개인전

30회(서울, 대구, 부산, 상하이)

단체전

2019 하버아트페어2019 (홍콩마르코폴로호텔)
싱가포르포더블 아트페어2019 (싱가포르컨벤션)
토마에서 놀자 (갤러리토마)
홍콩어포더블아트페어2109 (홍콩컨벤션센터)
KIAF2109 (서울코엑스)
해를 품다 (보령문화예술회관)
통일기원 초대전 (파주통일전망대)
교토에서 놀자 (교토)
디오션갤러리 개관기념초대전 (여수디오션갤러리)
2018 한-중현대조각교류전 (황제우중앙미술학원)
2018올해의중견작가전 (대구문화예술회관)
춘천현대미술-흐르다 (춘천미술관)
서울국제아트엑스포2018 (코엑스)
변화의 기회 (대백갤러리)
대구미술제2018 (대구문화예술회관)
경주현대호텔 기획초대전 (경주오션현대갤러리)
대구아트페스티벌 (대구문화예술회관)
한국조각의 현장속으로 (수성아트피아)
리빈갤러리 2인초대전 (리빈갤러리)
춘천MBC 창사50주년기념 현대조각초대전 (춘천MBC)
타이페이아트페어2018
상하이국제아트페어2018 (상하이 ICBC EXPO)
대구 무석교류전 (대구문화예술회관)
한국 조각의 흐름 (해운대아트센터)
중심이동 "불씨 나누다" (미술세계갤러리)
Art Plan 8인전 (갤러리문)
한국구상조각초대전 (마포아트센터)

2017 조각 "무릎에 꽃이피다" (광주비엔날레관)
서울국제조각페스타2017 / (예술의전당)
부산조각제 (부산문화회관)
100sculpture's & beyond (코엑스B홀)
2017화랑미술제 (코엑스B홀)
미술의 숲 (웃는얼굴아트센터)
SNS로 놀자 (스페이스22, 서울)
my life 행복찾기 (파크드림 갤러리)
Street Sculpture (범어아트스트리트)
Art Mining 선정작가초대전 (예술의전당)
상하이국제아트페어2017 / (상하이 ICBC EXPO)
KIAF2017 (서울코엑스홀)
MANIF23! 2017 (예술의전당)
현대미술 흐름을 엿보다 (여수엑스포갤러리)
수성들 색으로 물들다 (수성문화원)

외 초대 및 단체전 450여회

ihbang002000@naver.com

2020 Hello! Contemporary Art

폐허, '물과 나무'의 정치학

강대영 姜大榮 Kang, Daeyoung

2005 대구가톨릭대학교 조소과 대학원 졸업

2002 대구가톨릭대학교 조소과 졸업

개인전

2020 Hello! Contemporary Art spot3. 강대영, 봉산문화회관, 대구

2015 luce (7T 갤러리, 대구)

2013 INSetti INSiena. Fondazione Monte dei Paschi di Siena (Siena, Italy)

탐욕으로 점령된 공간 (대구MBC 갤러리M, 대구)

2012 FABBRICA DI ZANZARÉ (STUDIO AKKA, Milano, Italy)

2011 진공묘유(眞空妙有) (영천창작스튜디오, 영천)

2011 올해의청년작가초대전 '또 다른 공간속으로...' (대구문화예술회관, 대구)

SECRET GARDEN (ATELIERs HOHERWEG eV, Hherweg 2/1 /Dusseldorf, Germany)

2010 Attack of Image (shreier & von Metternich fine arts / Dusseldorf, Germany)

2008 Self-portrait (갤러리 벨벳, 서울)

2007 우리가 비워야 할 것 (문화공간 KMG, 대구)

2004 후미진 곳의 위력-강대영의 모기를 따라 (갤러리 창, 서울)

단체전

2019 TFCH-FMOTIONS (어울아트센터, 대구)

Hiroshima ARTery 2019 (히로시마 평화의거리, 히로시마)

2018 성장 通 프로젝트 BEYOND1

(어울아트센터 갤러리 금호, 대구)

2017 제작의 미래 (대구예술발전소, 대구)

2017 오피스 플랫폼 릴레이전 (갤러리 움, 영천)

3인전 (G gallery, Hiroshima)

Street Sculpture (범어아트스트리트, 대구)

레지던시

2011 ATELIERs HOHERWEG eV, H herweg 2/1, 40231 Dusseldorf, Germany

2009~2010 가창 창작스튜디오임주작가

dy 1973@hanmail.net

2020 Hello! Contemporary Art

폐허, '물과 나무'의 정치학

이기성 李基誠 Lee, Giseong

계명대학교 미술대학 회화과 졸업

무사시노 대학원 수료

개인전

2020 Hello! Contemporary Art spot4. 이기성, 봉산문화회관, 대구

2019 올해의 중견작가, 대구문화예술회관 (대구)

2017 라우갤러리 (경주)

2016 라우갤러리 (경주)

오션갤러리 (부산)

2014 렉서스갤러리 (대구)

2013 수성아트피아 (대구)

2012 한전아트센터 (서울)

2011 갤러리 이로 (경산)

2008 대백프라자갤러리 (대구)

2007 수성아트피아 (대구)

동재미술전시관 (대구)

토포하우스 (서울)

2005 우봉미술관 (대구)

2004 환갤러리 (대구)

2003 북큐슈시립미술관 (북큐슈시)

2000 레이크사이드갤러리 (대구)

1999 갤러리가제 (후쿠오카)

1998 북큐슈시립갤러리 (북큐슈시)

1996 에스갤러리 (대구)

단체전

2018현대미술 조망전 (문화예술회관)

라이프스타일전 (포항시립미술관)

ART-FESTIVAL (파주출판단지, 파주)

하나의 정원전 (광주시립미술관, 광주)

미술단체연합전 (문화예술회관, 대구)

상트-페테르부르크미술교류전 (상트-페테르부르크미술관)

대구현대미술제 (대구시민회관, 대구)

대구현대미술의단면전 (학생회관, 대구)

휴과, 먹과, 오일전 (gallery with white, 서울)

대구, 상해 국제 예술 교류전상해 (중국)

새로운 시대의 징후 (대전시립미술관, 대전)

등 200여회

gslee0815@hanmail.net

2020 Hello! Contemporary Art

폐허, '물과 나무'의 정치학

김호성 金昊聲 Kim, Hosung

대구가톨릭대학교 서양화과 졸업

개인전

- 2020 Hello! Contemporary Art spot5, 김호성, 봉산문화회관, 대구
- 2019 정크아트전, 수성빠리홀, 대구
- 2018 정크아트전, 동제미술관, 대구
- 2014 CU갤러리, 대구
- 2011 메트로갤러리, 대구
- 2010 메트로갤러리, 대구
- 2008 G갤러리, 대구
- 2007 메트로갤러리, 대구
- 2006 동제미술관, 대구
- 2004 석갤러리, 대구
- 2003 석갤러리, 대구

단체전

- 2020 동구미술협회 대가야미술인협회 교류전, 아양아트센터, 대구
- 2019 정크아트전, 남부도서관, 대구
동구합회전, 동구아양센터, 대구
- 2015 정크아트전, 대구문화예술회관, 대구
- 2011 한집 한 그림 걸기전, 메트로갤러리, 대구
- 2010 3월 우수작가초대전, 동구문화예술회관, 대구
봄맞이미술제, 메트로갤러리, 대구
- 2008 대구청년작가전, 대구문화예술회관, 대구
- 2006 대구청년작가전, KBS전시실, 대구
- 2005 표현의 내측?회전, KBS전시실, 대구
현의 내측?회전, 동경, 일본
- 2004 일본동경대학교교류, 동경예술대학교전시실, 일본
1회 일본동경대학교교류전, 대구시민회관, 대구
대구신인작가초대전, 봉성갤러리, 대구
- 2003 신인작가초대전, 고토갤러리, 대구
- 2002 2029전, 신미화랑, 대구
- 2001 2129전, 예술사랑갤러리, 대구

3sun073@naver.com

2020 Hello! Contemporary Art

폐허, '물과 나무'의 정치학



2020 Hello! Contemporary Art 폐허, '물과 나무'의 정치학

폐철근 수조, 태운 나무, 물소리, 나무뿌리, 상상의 짝

‘Hello! Contemporary Art’는 동시대성의 참조와 이해를 기반으로 서로 다른 개별적 감성 의지들의 시각적 축적을 선보이면서 세계 인식을 상호 연결하고 확장할 수 있도록 2014년부터 설계해온 봉산문화회관 기획전시의 이름이다. 봉산문화회관은 2004년 개관 이후 지금까지 해마다 동시대 미술의 실험정신과 새로운 흐름을 소개하기 위해 다양한 전시를 지속적으로 개최해왔고, 현재까지 그 가치에 관한 신뢰의 깊이를 조금씩 더해가고 있다. 미래의 가능성을 위한 젊은 예술가들의 작품에서부터 이미 미술사적 가치가 평가된 역사적인 작품의 전시에 이르기까지 지난 시간의 전시 성과들은 다양한 층위를 갖는다. 그러나 아쉽게도 동시대 미술에 대한 일반 대중과의 소통은 쉽지않은 것이 사실이며, 이로 인해 공공분야에서 동시대 예술의 활성화를 지원해야 하는 봉산문화회관의 역할을 다시 주목하는 것도 당연한 일이다. 전시의 명제 ‘Hello! Contemporary Art’에 스며있듯이 우리가 예술 분야에서 진정 해결해야 할 과제는 동시대성의 공유와 대중과의 상호 소통, 즉 서로 간의 공감과 호흡일 것이다.

이번 전시, “2020 Hello! Contemporary Art – 폐허, ‘물과 나무’의 정치학”은 현재의 세계가 겪고 있는 상실과 단절, 해체의 재난들을 황량한 ‘폐허廢墟’의 상태로 설정하고 동시대 현실에 근거하는 예술가의 실험적인 세계 재구성의 태도와 질문들을 시각화한다. 특히, 독일 시인 프리드리히 실러(Schiller,J.C.)의 시구 “채 생명은 이 폐허에서 피어난다.” 처럼 자연의 설계를 따라 새롭게 살아나는 매개이자 동시대의 현상에 대응하는 논리로서 ‘물과 나무’는 자연 혹은 동시대미술의 ‘원림園林’을 주의 깊게 살피고 몰입할 수 있도록 경계를 짓는 ‘정치학’적 호출 장치이다. 이 장치는 동시대미술의 실험성에 관심을 가졌던 “2019 Hello! Contemporary Art – 기억공작소10년으로부터 卮然設計”展과 “2018 Hello! Contemporary Art : 유리상자-아트스타11년 설치미술로부터”展, 야외 설치미술의 실험성에 주목했던 “201 / Hello! Contemporary Art – 야외설치 19 / 7로부터”展, 비디오아트의 실험성에 흥미를 가졌던 지난 2014년 “Hello! Contemporary Art – 실험정신 1978로부터”展 등을 비롯하여 동시대 미술의 중요한 가치들을 제안해온 경험들을 되새기는 것이며, 19 / 7년 5월1일, ‘제3회 Contemporary Art Festival DAEGU’ 전시의 야외 설치행위가 있었던 ‘낙동강 강정 백사장’에서부터 현재의 이곳에 이르는 대구의 ‘실험미술Contemporary Art’이 ‘자연’과 인간의 ‘예술 행위’가 만나는 기억에 연계하여 야외 공간과 실내 공간의 경계를 드러내며 대중을 향한 예술 소통 인터페이스의 확장과 우리시대 시각예술의 공감을 다양하게 실험하려는 태도의 기억이다.

이러한 의미에서, 지난 2014년 봉산문화회관의 개관 10주년 기념 전시로서 ‘야생 서식지’를 떠올렸던 미디어 아티스트 류재하의 영상설치와 조각가 이기철의 야외에서 실내에 이르는 설치전시 등을 함께 소개했던 “Hello! Contemporary Art – 실험정신 19/8로부터”展은 실험적인 동시대 미술의 매력을 향해 환호하는 관객의 손짓과 동시에 관객과 교감하려는 미술의 적극적인 접근 방식이다. 이 전시를 시작으로, 야외광장에 비닐 물주머니 3600개를 설치한 홍순환과 나무조각으로 조성한 실내정원을 선보였던 조각가 김성수에 의해 진행했던 2015년 ‘Hello! Contemporary Art’ 전시, 컴퓨터 부속품으로 사이버 야외정원을 설치한 리우와 실내에 조성하는 협력 정원을 주제로 영상, 소리, 미디어 작업을 소개했던 권혁규, 김형철, 서상희 3인의 2016년 ‘Hello! Contemporary Art’ 전시, 자연에 대하여 ‘실험정신’을 짝 띄우는 인간의 터전이란 의미로서 ‘정원庭園’을 염두에 두었던 권혁규, 김형철, 서상희 3인의 야외전시와 실내 정원의 현대적 의미를 생각하게 했던 박정기와 도심의 에스컬레이터를 무지개 폭포로 은유한 정재범의 실내 전시로 구성했던 2017년의 ‘Hello! Contemporary Art’ 전시, 그리고 그동안 설치미술을 주로 다루어왔던 유리상자 아트스페이스의 역사성을 기록하며 ‘유리상자-아트스타 11년 설치미술로부터’를 부제로 정혜숙의 야외 설치와 한호, 김재경의 설치미술, 정지현의 연극적인 회화 작업을 통하여 설치미술의 특성을 되돌아보았던 2018년의 ‘Hello! Contemporary Art’ 전시, 또 기억공작소 10년 전시의 기록으로부터 동시대 미술의 일면과 예술가의 실험적인 태도를 소개하려는 권효정, 김성수, 이상현, 신강호, 김현준의 야외설치와 나무조각 설계를 통하여 물과 나무에 관한 동시대 실험미술의 자연설계적 경향성을 상기시켰던 2019년의 ‘Hello! Contemporary Art’ 전시 등은 동시대 예술의 공감과 소통을 위한 시각예술의 실험 기록들일 것이다.

이어서, 동시대성의 현실로부터 근거하는 동시대 미술의 일면과 예술가의 실험적인 인식의 태도를 소개하려는 올해 2020년 전시는 인간의 실험정신을 발현시키는 근원이 ‘자연설계’일 것이라는 추정을 바탕으로 미술이, 인간의 본능적 감성과 소통하는 우리 시대의 ‘원림園林’을 상상하는 방식임을 제안한다. 집터에 딸린 돌, 숲, 혹은 공원의 수풀을 이르는 ‘원림’은 인위적인 조경작업을 통하여 분위기를 연출한 보통의 주택 ‘정원’과는 다르게, 교외에서 동산과 숲의 자연스러운 상태를 그대로 조경의 일부로 삼아 인공적인 조경을 삼가면서 적절한 장소에 기대어 집과 정자를 배치한 것으로, 지금까지의 일본식 정원을 당연시하기 이전에 우리나라에서 선호하던 미적 장소의 개념이다.

인공적으로 가꾼 정원보다는 자연 그대로의 숲이 간직한 본성적 가치를 알아채고 그 자연스러움에 이끌려 그 장소 혹은 상태에 머무르고 싶어 한다면, 그것은 원림을 인식하고 상상하는 것이다. 혹은, 자연설계의 호출에 의해 일상적인 도시의 전시공간에서 우리 시대의 삶과 예술에 관한 질문을 시각화하는 동시대 미술이 이러한 ‘원림’의 가능성을 상상하는 것과 연결되지 않을까? 이번 전시의 부제로 설정한 ‘폐허, ‘물과 나무’의 정치학’은 미술이 바라보는 동시대성을, 기존의 질서가 무너진 폐허의 상태로 진단하면서 질문을 시작한다. 즉, 펜데믹이 선언된 2020년 지금의 코로나19 사태가 아니더라도, 태풍과 홍수 같은 자연재난, 지구 온난화와 쓰레기 대란, 전쟁, 기아, 물 부족 같은 위협적인 사건, 세대와 인종 간의 단절 혹은 갈등, 인간성의 상실 등, 황폐화된 우리시대의 풍경을 폐허로 보는 설정, 다시 말해 도시 재개발 현장에 쌓여있는 폐콘크리트 더미에서 그 상징성이 감지되는 것처럼 정치, 경제, 사회, 문화, 도덕 등 다양한 분야의 세계 곳곳에서 폐허의 징후를 발견할 수 있는 상황을 ‘동시대성’으로 설정하는 것이다. 그리고 자연설계의 생태적 모델이라고 할 수 있는 ‘물과 나무’의 생명 에너지를 통하여 ‘폐허’ 이후의 안정과 질서의 조직화 가능성을 주장하는 독자적인 새로운 미술의 형식과 내용, 그 가치에 대하여 다양한 질문을 시도하려고 한다. 이는 전시라는 공유의 장치를 통하여 실험적인 설계와 실천들을 지지한다는 사실을 강하게 드러내며, 그 주제의 일부로서 ‘자연설계’를 기억하려는 의지인 것이다. 다른 한편으로 이 전시는 정형화된 평면과 입체 작업의 경계 또는 공간의 한계를 확장하여 자연 상태의 강변 모래벌판과 숲에서 해프닝 행위를 시도했던 이전 세대 미술가들의 태도를 떠올리면서, 야외광장과 거리, 실내계단, 몇 개의 전시공간을 연결하여 대중과의 소통과 동시대성의 실마리를 자연설계의 실험정신에서 찾으려는 신체 행위의 현재적 기록들을 대변하고 있다. 달리말해 이 전시는 야외 공간인 ‘Spot1’과 실내계단인 ‘Spot2’, 실내 공간 ‘Spot3~5’의 경계를 드러내며 대중을 향한 예술 소통 인터페이스의 확장과 우리 시대 예술의 다양한 실험성 속에서 ‘자연설계’를 감지하려는 장이라 할 수 있다.

올해, 이 전시를 지탱하는 ‘자연설계’의 태도로서 박휘봉, 방준호, 강대영, 이기성, 김호성의 ‘물과 나무’에 투영된 미술 ‘원림’은 박휘봉의 1층 ‘Spot1,야외원림’ 수조 작업을 시작으로, 방준호의 1~3층 계단 ‘Spot2,실내원림’, 강대영의 2층 ‘Spot3,실내원림’, 이기성의 3층 ‘Spot4,실내원림’, 김호성의 ‘Spot5,실내원림’ 전시로 이어지며, 인위적인 조형보다는 자연 상태의 균형과 변화, 순리의 질서에 기대어 배치하고 머물러 공유하며 우리의 삶에 대한 정치학을 말하는 다양한 경험의 확장 공간으로서 ‘명원名園’에 관한 것이다.

Spot1.박휘봉의 야외원림, ‘폐철근 수조’ 설계

대구와 여를 한가운데, 도심의 야외광장에 설치한 박휘봉의 연못 혹은 개울은 현대의 도시 생활에서 잊고 지냈던 자연의 설계를 기억하려는 ‘물’의 정치학을 담고 있다. 작가가 조성한 수조는 근대적 도시발전의 상징이기도 한 콘크리트 건축물의 철거 잔해물인 폐철근을 흐르는 물속에 넣어 새로운 조형적 생명으로서 재구성하는 설계이다. 이 같은 작가의 설계에 따라 폐철근은 ‘폐허’의 상징이 되고, 물속을 헤엄치는 물고기처럼 매력있는 선과 새로운 생명을 부여받는다. 즉, 박휘봉의 수조는 폐허와 자연 생명의 물이 만나는 상징이로서 야외원림이다. 흐르는 물속에 구겨진 채 잠겨있는 폐철근의 선을 무심히 바라보게 하는 이 작업은 일렁이는 물속에서 흔들리는 듯이 보이는 폐철근의 형상과 움직임이 없이 고정되어있는 물 밖의 폐철근 사이의 관계에서 살펴볼 수 있는 ‘현상과 실체’에 관한 사유를 통하여 폐허와 생명의 실체를 마주하는 자연설계를 다시 기억하게 한다.

작가는 자연을 대체하는 인공 수조를 즐기며 위안을 삼는 우리 자신의 모습에서 물의 본성을 확인하고, 자연에 반항하는 인간 행위들에 대해 부드럽지만 설득력 있는 정치학적 발언을 담아낸다. 그리고 ‘수조’의 주변에는 자연 원림의 풍경인 듯, 실내원림으로 진입하는 장치로서 건물 입구에 쌓은 방준호의 ‘나무’가 연대하고 있다. 이 야외원림은 주변의 거리와 건물, 자동차, 행인, 날씨, 시간 등 상황과 환경 전체가 작품의 일부가 되는 확장형 조각 작업이며, 주변 여건에 따라 끊임없이 변화하며 생활生活하는 자연설계의 미술 원림이다.

Spot2.방준호의 실내원림, ‘태운 나무’ 설계

야외광장에서 실내로 이어지는 출입구와 1~3층 계단에 이리저리 널브러져 있거나 엮여 쌓아놓은 타다만 통나무는 조각가 방준호의 설계이다. 이 설계는 상징적인 자연 생명체로서 나무를 베어내고 불에 태워서 검게 그을린 상태를 은은한 후각적 자극과 함께 제시하

는 것이다. 이는 생명성이 상실되어가는 폐허로서 동시대의 상징적 속성을 관객과 공감하려는 설정이다. 그리고 황량한 폐허의 상징들이 새로운 길이 될 수 있도록 재구성하고, 관객이 그 길을 걸어가며 시각과 후각으로 소통할 수 있도록 유도하려는 것이다. 작가는 우리의 현재가 폐허일 수밖에 없다면 그 자체를 재구성하여 새로운 길을 구축할 수도 있지 않을까? 라고 질문한다. 작가는 계단을 따라 위로 올라가며 엮어놓은 검은 나무를 보면서 기존의 계단과 콘크리트 구조물이 사라지고 없는 상태를 상상해보라고 제안한다. 영성하고 불안하지만, 1~3층까지 검은 통나무로 이어지는 탑 모양 구조의 새로운 길을 상상하는 것이다. 불에 그을린 채로 도심의 건물 내부에 놓여있는 나무는 동시대의 폐허를 읽어내게 하는 나무의 정치학적 상징이며, 동시대의 폐허를 바라보는 감성과 동시에 잠재된 자연의 에너지에 접근하려는 인간의 본능적인 행위를 짐작하게 한다.

Spot3. 강대영의 실내원림, ‘물소리’ 설계

전시실 바닥에 설치된 수백 개의 냄비와 냄비를 두드리는 시끄러운 소리, 그리고 시끄러운 소리가 조용해진 이후에 자연의 물소리가 들리는 상황은 강대영의 설계이다. 작가는 우리가 역사, 정치, 경제, 사회적으로 경험하는 동시대의 ‘폐허’와 그에 대한 두려움을 집단적이고 반복적인 소리로 표현하였다. 관객이 전시실 입구에 들어서면 감지 장치에 의해 700여개의 양은냄비 뚜껑이 들썩거리며 시끄러운 소리를 낸다. 관객의 이동 동선에 따라 순차적으로 번지는 소리가 6.75m 높이 천장의 3전시실 공간 전체를 메우는 상황은 관객의 과거 기억들을 호출하기에 충분하다. 작가는 산업화와 근대화, 대량생산, 새마을운동 등의 구호와 함께 과거의 영광과 정치적 긴장감을 기억하게 하는 이 장치를 통하여 정신적 심리적 ‘폐허’를 연상시킨다. 기억과 연상에 이어 관람자가 어느 지점에 이르렀을 때, 시끄럽고 날카롭던 소음은 사라지고 자연의 청량한 물소리가 들리기 시작한다. 이는 불편한 소음이 지나간 자리와 멈추어야 비로소 들리는 소리에 관한 작가의 설계이고, 대량생산의 상징으로서 양은냄비가 들려주는 시끄러운 소리에 가려져 들리지 않았던 자연의 소리를 다시 만나게 하는 설정이다. 작가에 의하면, 물소리, 바람 소리처럼 자연이 인간에게 들려주는 소리는 비록 인간과 자연이 단절되는 폐허의 경험 속에서도 끊임없이 새로운 생명과 공존의 가능성을 알려주는 것이다. 이처럼 시끄러운 냄비 소음 사이로 자연의 물소리가 들리는 청각적 경험은 지금의 폐허 속에서 새로운 해석과 변화의 가능성을 엿보려는 실내원림의 정치학적 메시지이다.

Spot4. 이기성의 실내원림, ‘나무뿌리’ 설계

전시실 바닥에 수백 개의 커다란 나무뿌리가 텅구는 사태는 짙은 폐허의 감수성을 직접적으로 담아내는 이기성의 실내원림이다. 뿌리에서 떨어진 흙과 잘려 나간 잔뿌리가 주변에 너저분하게 흩어져 있는 상황과 뒤집히거나 무질서하게 엉켜있는 뿌리, 툭으로 밀동까지 자른 나무 단면의 속살이 적나라한 폐허를 증거한다. 전시장에 널브러진 400여개의 대추나무 뿌리는 작가가 살고 있는 지역에서 옮겨온 것이다. 대추 생산이 많았던 20년 전에는 주변에 대추나무 밭이 많았지만 언제부터인가 경제성이 없다는 이유로 대추나무는 베어지고 사라져 갔다고 한다. 작가는 밭 주인이 베어 뽑아버린 대추나무 뿌리에서 물을 찾아 뻗어 자랐던 굴곡의 흔적과 특별한 생존의 힘을 느꼈고, 튼튼하고 에너지 넘치는 뿌리가 베어져 버려졌다는 사실로부터 인간 사회에서 행해지는 비슷한 경우들을 떠올렸다고 한다. 어떤 위기 때문에 원하지 않는 다른 곳으로 내몰린 사람들, 꼭 난민 문제가 아니더라도 동시대 사회의 곳곳에서 발견되는 폐기와 해체, 단절, 표류의 상황들은 버려진 나무뿌리로 상징되기에 충분하다. 또한 인간의 경제 논리에 의해 뽑히고 베어 버려진 나무뿌리들의 사이를 관객이 어슬렁거리는 경험은 뿌리를 잃고 갈등하며 방황하는 현대인의 심리적 상황과도 연결되는 동시대의 폐허 정서이며, 존재의 위기라고 할 수 있는 불편한 진실을 알려주는 나무의 정치학을 상상하게 한다.

Spot5. 김호성의 실내원림, ‘상상의 싹’ 설계

김호성의 실내원림 설계는 자신의 꿈과 상상을 조각 작업으로 연결하는 시공간적 행위의 시각화이다. 작가는 용도를 다하고 버려지거나 폐기된 산업용 공구, 기계부품, 생활 속의 잡동사니들을 조합하고 조립하여 만든 인물과 동물, 비행기 등이 나무와 만나는 설계를 통하여 재생과 꿈을 향한 인간 행위의 새로운 가능성을 떠올린다. 작가의 정치학은 자신이 선보이는 정크아트의 설정들이 가치 있는 상상의 싹을 틔우는 생명력이기를 희망하고, 그 상상의 싹이 새로운 변화의 근기가 되고 세계를 재구성하는 데에 기여할 것이라는 정치적 선전이라 할 수 있다.

작가에 의하면, 한 편의 영화 같은 이번 전시의 메시지는 행복의 꿈을 찾아가는 작가 자신의 ‘동화’ 정도라고 말한다. 이는 어른들도 아이처럼 상상하면서 새로운 변화의 가능성과 흥미를 확장하는 시간적 흐름에 함께할 수 있다는 메시지이다. 예를 들어 ‘우주소년 우뚝이’는 상상력의 한계가 없는 어린아이처럼 살고 싶은 작가의 우주여행 꿈을 서술하고 또 다른 시공간의 흐름에서는 목탄 드로잉을 배경으로 모래 위에 서 있는 몽구스 가족에 관한 상상을 다룬다. 몽구스가 아침에 일어나서 새날 첫 햇살을 받는 상황의 조각 설치인데, 사람처럼 두발로 서서 일광욕을 하는 장면이 작가의 모습, 즉 망가진 잡동사니 물건들을 산더미처럼 쌓아놓은 작업장에 서서 새로운 변화의 가능성을 꿈꾸며 행복해하는 모습을 은유하는 것이다. 이번 전시에 소개된 각각의 개별 작업들은 이미 오래전에 만든 작품부터 최근의 작품, 작품 대신 전시하려면 선반 위에 그린 연필드로잉, 그리고 그동안 수집해둔 잡동사니 사이에 흐르는 시공간의 상상 혹은 지난 생각의 흔적이며, 영화 속의 한컷 혹은 펼쳐진 책의 한페이지처럼 다양한 논리로 엮여져 있고, 이들 모두는 작가가 세상에 던지는 ‘상상의 싹’ 메시지 설계에 기여하고 있다.

5개의 Spot 전시에 대한 우리의 기대는 ‘동시대성’을 매개로 미술가의 기억이 관객의 기억으로 전이轉移되어, 그 기억의 일부에서 ‘자연설계’를 추측하며 ‘원림’을 떠올리고, 곧이어서 ‘물과 나무’의 정치학적 가치를 시각예술로 제시하는 것이다. 이러한 기대에 관한 긍정적인 진행 흐름을 위해 대구를 중심으로 활동하는 몇 명의 비평가, 김기수, 김미형, 김옥련, 남인숙, 박소영, 배태주에게 이번 전시 참여작가의 작업에 관한 비평 글과 함께 ‘Contemporary Art’에 대한 평소의 관심사와 쟁점이라고 생각하는 주요 내용을 논문 또는 에세이 형식으로 서술해줄 것을 청탁請託 하였다. 이 원고들은 전시와 함께 발간하는 전시자료집에 게재하였으며, ‘Contemporary Art’에 관한 이번 전시 이후의 새로운 담론 형성에 도움이 될 것으로 믿는다.

이번 전시에서 언급하는 ‘원림’으로서 동시대성, ‘폐허, 물과 나무의 정치학’의 기억은 1977년 4월 30일 시민회관에서 개최된 ‘제3회 Contemporary Art Festival DACGU’ 전시의 야외 특별 전시로 5월 1일 진행했던 ‘낙동강 강정 백사장’에서의 해프닝 혹은 이벤트를 기점으로 현재에 이르는 대구의 실험미술 Contemporary Art, 특히 야외 설치와 실험 행위의 일면을 소개하며 ‘자연’과 인간의 ‘예술 행위’가 만나는 의미 있는 기억과 연대할 수 있을 것이다. 예를 들어, 박현기가 강변에 늘어선 포플러 나무 몇 그루의 그림자를 핏가루로 그린 ‘무제’는 오랜 시간 보존할 수 있는 캔버스 그림보다는 자연의 비바람과 사람들의 발자국으로 쉽게 지워져 버릴 자연설계에 의한 그림의 생명이 더욱 강렬할 것이라고 생각하는 작가의 태도를 반영한다. 또 이강소가 넓은 모래 바닥에 구두를 밟고 상의와 넥타이, 와이셔츠 양말을 일렬로 빗어 놓은 채 직경 5m의 모래성을 쌓아 올린 작업도 일상과 다른 자연의 상태에서 자연설계 차원의 시각과 상황을 직접적으로 경험하는 행위라 할 수 있다. 그 외에도 당시의 신문과 자료를 통하여 확인할 수 있는 문범의 ‘긴 천 이벤트’, 정재규의 모래를 평행선 긋기와 이종윤, 장성진, 이상남, 백미혜, 최병소의 다양한 신체 행위들은 자연설계의 실마리를 구하려는 태도와 관련지을 수 있다.(1977년 야외 설치 행위의 상세 내용은 2004년 대구문화예술회관 발행한 “대구미술 다시 보기” 전시 도록과 2016년 민속원에서 펴낸 “강정대구현대미술제” 도서를 참고할 수 있다.)

그리고 이 전시 ‘2020 Hello! Contemporary Art’는 1970년대 대구 실험미술의 기억과 ‘물과 나무의 정치학’의 제안이 연대하여 지금, 여기로 이어지는 동시대 미술 관련 태도의 연결 기반이 ‘실험’과 ‘자연’, ‘신체 행위’, ‘물입’의 경험 양상으로 현상되는 ‘자연설계’이며, ‘실험’을 생육해온 ‘서식지’로서 이곳 지역과 장소를 다시 기억하고, 1977년의 야외 실험정신과 당시 미술가들이 전시공간의 경계를 확장하여 대중과 함께 소통하려 했던 시도에 관한 현재적 연결성을 ‘자연설계’의 차원으로 가늠하며, 또한 자연의 설계를 따르려는 의지로서 ‘물과 나무’의 정치학적 태도를 도심의 일상적인 틈 앞에서 ‘수조’의 ‘물’과 관계 짓고 실내 계단과 전시공간에서 ‘물과 나무’와 관계하는 매력적인 전시의 설계로 동시대 미술의 ‘또 다른 가능성’을 해석하려는 제안과 기대를 포함하고 있다. 이번 전시에서 우리가 주의깊게 살피는 자연설계의 태도는 세계와 인간에 대한 관찰, 진실과 사실의 탐구, 허위와 가식의 부조리不條理를 꿰뚫는 직관적 인식을 시각화하여 동시대미술의 공감과 세계 재구성의 지평을 확장하려는 정치학으로서 ‘물과 나무’의 탁월성이 다. 따라서 미술가의 작업 모태로서 이번 자연설계에 대한 공유는 명확하고 새로워질 동시대미술의 어느 순간을 위한 우리들의 ‘Hello!’일 것이다.

봉산문화회관큐레이터 정종구



2020 Hello! Contemporary Art

폐허, '물과 나무'의 정치학

2020. 7. 24. Fri - 8. 15. Sat

Bongsan Cultural Center 야외광장 및 실내계단 1~3 전시실

주최 봉산문화회관



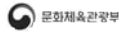
한국문화예술위원회

주관 봉산문화회관



한국문화예술위원회

후원



문화체육관광부

참여작가 박휘봉, 방준호, 강대영, 이기성, 김호성

비평&논문 김기수, 김미형, 김옥렬, 남인숙, 박소영, 배태주

기획&진행 정종구

진행지원 김영숙, 김지은

사진 이경운

디자인 LeeNu Design

발행인 대구광역시중구청장 류규하

발행처 봉산문화회관

편집인 봉산문화회관장 황종규

행정총괄 전시공연팀장 오연미, 관리운영팀장 홍은경

행정지원 조이순, 박연삼, 최미옥, 윤여창, 박경호, 류두형, 김효선

정연덕, 진은경

발행일 2020. 8. 3

발행부수 500부

Copyright© 2020 BONGSAN CULTURAL CENTER

본 자료집은 봉산문화회관의 기획으로 제작&발행되었습니다.

본 자료집에 실린 글과 도판은 봉산문화회관과 저작권자의 동의없이 무단으로 사용할 수 없습니다.

이 전시와 자료집은 '문화회관과 함께하는 방방곡곡 문화공감' - 문화회관 전시 기획프로그램 사업이며 사업비의 일부를

문예진흥기금으로 지원받았습니다.



BONGSAN CULTURAL CENTER
#77, Bongsanmunhwa-gil, Jung-gu,
Deagu, Republic of Korea
t.053 661 3500 f.053 661 3509

419 58 대구광역시 중구 봉산문화길 77
www.bongsanart.org

페이스북 bongsanart 인스타그램 bongsanart_ 트위터 @bongsanart

비매출/ 무료



9 791195 393152
ISBN 979-11-953931-5-2