

2012년
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책,
여덟 가지 시선:

니꼴라 부리요

‘관계의 미학’

Nicolas Bourriaud / Esthétique relationnelle

2012 하반기

경기도미술관 기획강좌

한 권의 책, 여덟 가지 시선 :

니콜라 부리요 '관계의 미학'

한 권의 책을 선정하고, 그 책을 철학·미학·무용·디자인 등 서로 다른 시선들을 통해 읽어봄으로써 현재 미술계 내·외부에서 일어나는 다양한 논의들을 점검해보고, 미술의 주요한 저작을 심층적 담론으로 이해하는 장을 제공합니다.

<관계의 미학>은 프랑스에서 출간된 지 10년이 훌쩍 지나면서 화이트큐브라는 틀을 벗어나 '관객과의 놀이/축제가 지속되는 관계성', '새로운 공동체성' 등의 실천논의들로 연결되고 있습니다. 특히 최근 국내에서는 공공미술/커뮤니티 아트 영역에서 많은 주목을 받고 있습니다. 다양한 층위의 담론들을 이끌어내서 그 의미들을 다각도로 짚어보고자 합니다.

PROGRAM 안내

- 10월 10일~11월 28일 오후 3시~5시(매주 수요일 / 총8강)
- 경기도미술관 1층 세미나실

강의 일정 |

| 차수 | 일자 | 강사 | 주제 |
|----|-------|----------------|------------------------------------|
| 1강 | 10.10 | 김성원 (전시기획) | 니콜라 부리요, 팔레 드 도쿄, 그리고 90년대 전시담론 |
| 2강 | 10.17 | 홍성민 (예술가) | 퍼포먼스와 퍼포머비티 : 예술가와 관계 미학의 접속 |
| 3강 | 10.24 | 김기수 (미학) | 현대미학의 맥락에서 읽어내는 관계의 미학 |
| 4강 | 10.31 | 김동일 (미술평론) | 정치적 프로젝트로서의 미술, 가능한가 |
| 5강 | 11.07 | 조나원 (디자인비평) | 관계의 미학 - 디자인과 예술의 경계 |
| 6강 | 11.14 | 김남수 (무용평론) | 인터휴먼 댄스와 인휴먼 댄스 사이 |
| 7강 | 11.21 | 이명원 (문학평론) | 사회미학과 관계의 미학 |
| 8강 | 11.28 | 김종길 (미술평론) | 생태 아니키즘과 공동체 예술 - 두레미학의 가능성 |

Contents

니콜라 부리요, 팔레 드 도쿄, 그리고 90년대 전시담론 (김성원) _6

퍼포먼스와 퍼포머비티 : 예술가와 관계미학의 접속 (홍성민) _12

현대미학의 맥락에서 읽어내는 관계의 미학 (김기수) _18

정치적 프로젝트로서의 미술, 가능한가 (김동일) _24

관계의 미학 - 디자인과 예술의 경계 (조나원) _34

인터휴먼 댄스와 인휴먼 댄스사이 (김남수) _42

사회미학과 관계의 미학 (이명원) _50

생태 아니키즘과 공동체 예술 - 두레미학의 가능성 (김종길) _62

1

니콜라 부리요,
팔레 드 도쿄,
그리고 90년대
전시담론

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
니콜라 부리요 '관계의 미학'

1강 니콜라 부리요의 <관계미학>

김성원 | 전시기획

90년대 현대미술 비평서인 니콜라 부리요의 <관계미학>이 출간된 지 10년이 넘었지만 지금까지도 여전히 현대미술 현장의 논쟁의 대상이 되고 있다. 그 이유들 가운데 하나는 <관계미학>에서 다루고 있는 작가들이 현재 미술현장의 리딩 그룹이라는 점일 것이다. 리크리트 티라바니자, 리암 길릭, 피에르 위그, 필립 파레노, 더글러스 고든, 도미니크 곤잘레스-포스터, 카스틴 힐러, 마오리치오 카틀란, 호레 파르도... 이외에 더 많은 작가들이 있지만, 지금 이러한 작가들의 미술계 입지와 영향력을 감안해 볼 때 <관계미학>의 파장 또한 무시할 수 없으며, <관계미학>에 대한 여타 반론들도 사실 따지고 보면 이 작가들의 성공(?)여부와 어느 정도는 직·간접적으로 연결되어 있음을 감지할 수 있다. <관계미학>에서 거론되는 작가들은 거의 대부분 1996년 보르도 현대미술관(CAPC)에서 니콜라 부리요가 기획한 트래픽(Traffic) 전시를 계기로 그 당시 미술계의 주목을 받았지만, 이들은 이미 90년대 초반부터 새로운 예술실천들을 지속적으로 전개했었고, 트래픽 전시 이후 이들의 성공 또한 반드시 <관계미학>이란 후광(?) 때문만은 아니며, 이들의 개별적 행보와 작업세계에 세심한 주의를 기울여 볼 필요가 있다. 어쩌든 이러한 메이저급 작가들과 스타 큐레이터의 상관관계를 떠나서, <관계미학>의 흥미로운 지점들을 발견하기 위해서는 이 작가들 작업의 태동기로 돌아가 봐야 할 것이다. <관계미학>은 그 당시 현대미술에 대한 오해를 최소화하며 새로운 시도들을 새로운 관점에서 바라 볼 수 있는 비평적 기준들을 시기적절 하게 제안했다는 점에 주목해야 한다. 니콜라 부리요는 트래픽 전시 전후로 이들의 예술 행위를 새로운 관점에서 바라 볼 수 있는 비평 텍스트들을 미술잡지들에 발표했었고, 이러한 텍스트들로 구성된 단행본 <관계미학>이 1998년 레 프레스 뒤 레엘에서 출간된 것이다. 현장 비평이란 100년 뒤를 되돌아보는 예술이론과는 다르다. 지금 여기에서 새롭게 탄생된 예술형태에 새로운 이론적 근거를 제안하는 것이다. 그래서 현장비평은 반론과 공격에 스스로 노출되는 것을 두려워하면 안 된다. 중요한 것은 아무도 말하지 않을 때 자신의 입장을 선언한다는 것, 물론 그 이론적 근거가 출중해야 하겠지만, 적어도 <관계미학>은 현장비평서로서 90년대 등장한 과거의 기준으로는 분명하게 파악이 안 되는 '과정적이고 행동적'인 예술행위에 대해 설득력 있는 이론을 제안했다.

<관계미학>이 공격당하는 또 다른 이유는 바로 관계예술의 미학적 판단과 정치·윤리적 판단의 문제에 있다. 니콜라 부리요는 '관계미학'을 사회적 컨텍스트 안에서 인간상호관계를 근간으로 하는 예술 작품이 상상하고 유발하는 예술형태를 판단하는 것으로 정의하고 있다. 위에서 언급한 작가들의 작업은 각기 다른 이슈, 관심, 방법, 태도를 취하고 있지만, 이들 작업의 공통적 접지는 현실이며 공통 관심사는 사회 안에서 생성되는 인간상호관계인 것이다. 달리 말하자면, 그의 이론은 사회적 컨텍스트에 기반을 두고 인간 상호 관계 전반을 실질적 혹은 이론적 출발점으로 삼고 있으며, 이러한 작가들의 작품은 사회성의 모델을 생산하고, 이 사회성의 모델은 현재를 바꾸거나 현재에서 스스로 번안될 수 있다는 것이다. 이러한 맥락에서 관계예술은 즉각적으로 '관객 참여'와 '사회 참여적 예술'이라는 특징을 호출하게 되며, 이것에 대한 다른 관점들과 시각의 차이들이 생겨나며 공격을 받고 있기도 하다. 2004년 클레어 비숍은 <적대감과 관계미학>이란 에세이를 통해서, <관계미학>에서 다루고 있는 '인

간 상호 관계'와 '관객 참여'를 민주적 윤리 혹은 도덕의 차원에서 비평하고 있다. 클레어 비숍은 대화와 공존을 허용하는 모든 교류와 관계는 민주적이며, 그래서 관계예술이 민주적인 것을 지향한다는 것 자체가 설득력이 떨어진다고 언급한다. 나아가서는 민주주의의 본질은 평화적 공존과 교류뿐만 아니라 갈등과 대립도 포함하고 있고, <관계미학>은 현실의 이러한 조건들을 외면하고 있다고 지적한다. 그리고 중요한 것은 민주적인 것을 기본으로 하는 이러한 '관계'의 퀄리티가 중요한데 이것은 <관계미학>에서 전혀 검토되지 않았으며, 만일 관계예술이 인간관계를 생산한다면 논리적으로 그 다음 질문은 어떤 타입의 관계가 생산되며, 누구를 위한 것이고, 그 이유는 무엇인가라는 것이다. <관계미학>에서 바로 이 부분, 즉 관계의 유형과 그것이 탄생되는 환경에 대해서 자세히 언급하고 있음에도 불구하고, 클레어 비숍은 작품이 생산하는 관계와 그 형태에 대한 니콜라 부리요의 분석을 정치·윤리적 판단과 미학적 판단을 동일시하는 오류를 범하고 있다고 말한다. 말하자면, 관객을 위해서 식사시간을 기획하고, 휴식공간을 만들며, 미술관을 아파트로 전환하고, 소규모 커뮤니티 활동을 활성화하는 리크리트 티라바니자의 작업에서 클레어 비숍은 평화적 공존, 화목추구, 선행, 조건 없는 만남이 가져다주는 그 어떤 '실질적 효력'을 찾고 있는 것이다. 하지만 오늘날 예술의 효력은 정치, 윤리 혹은 도덕적 메시지를 전달하거나 그것의 실질적 효력이 발생하는 데서 찾아지는 것이 아니지 않나. 만일 이러한 맥락에서 리크리트 티라바니자의 작업을 본다면, 그의 작업에서 발견될 수도 있는 공존과 교류의 화목함, 초대와 선물의 무상거래에 대한 정치·윤리적 효력이 공존과 교류의 형태를 파악하는 일보다 더 중요할 수도 있다. 자크 랑시에르도 그의 저서인 <관객의 해방>에서 관계예술을 포함한 대부분의 사회 참여적 예술에서 오래 전에 시효가 소멸된 예술과 폴리틱의 관계에 대한 인종모델을 거론하며, 이러한 예술이 실질적 효력을 위한 교육모델로 비춰지는 것에 문제제기를 하고 있기도 하다. 관계예술에서 다루고 있는 작가들은 그 누구도 예술의 실질적 효력을 현대예술의 프로그램으로 표명한 적은 없다. 필자가 파악한 관계예술, 또 거기에 거론된 작가들의 작업은 예술과 폴리틱의 관계를 그것의 실질적 효력을 발휘하기 위해서 탐구하는 것이 아니라, 예술과 폴리틱의 관계형태들을 '시각적 현실'로 전환하는 데 있다. 작가는 형태를 생산하는 것이지 그것의 실질적 효력을 생산하는 것은 아니다.

자, 그러면 이제 니콜라 부리요가 관계미학에서 분석한 관객참여에 관해서 살펴보자. 90년대 초반 펠릭스 곤잘레스-토레스의 사탕더미 혹은 포스터 더미들의 설치 앞에서, 리크리트 티라바니자의 커다란 냄비가 놓여진 철재 곤돌라와 인스턴트 수프박스 앞에서, 또 리암 길릭의 미니멀한 구조물 앞에서, 관객은 과연 무엇을 보아야 하며 기대하는가? 니콜라 부리요는 90년대 예술에서 관객의 역할을 작가가 생산하고자 하는 예술형태와 연결시킨다. 사탕이나 포스터를 집어가는 관객의 행위 그 자체뿐만 아니라 그 행위로 인한 예술형태의 변화에 주목했던 것이다. 그는 예술작품이 이제 더 이상 '사적이고 독립된 공간'으로서 그 어떤 관조의 대상을 생산하는데 있지 않다는 점에 주목하며, 예술작품들을 구성하는 원칙은 다양한 사회적 요소들의 연쇄작용에 의거하고, 작품은 형태를 생성하는 역동적 구조가 된다는 것을 포착했다. 그렇다. 90년대 작가들은 '형태를 생산할 수 있는 역동적 구조'를 만들었고, 관계미학은 이러한 작품들이 상상하고 도출시키는 형태에 대한 미학적 판단인 것이다. 이러한 맥락에서, 리크리트 티라바니자의 식사시간, 휴식 공간, 커뮤니티 활동, 필립 파레노의 축제, 시위, 연설, 도미니크 곤잘레스-포스터의 자서전 써 주는 사무실, 크리스틴 힐의 여행사, 리암 길릭의 논의를 활성화시키는 플랫폼은 관조의 대상이 아닌 사용 가능한 혹은 참여해야 하는 역동적 구조들이라는 것, 그리고 이 구조들은 인간 상호 관계, 교류, 공존, 사회적 관계라는 형태를 생산할 수 있게 되었다는 것이다. 즉, 90년대 예술에서 관객참여는 사회적 관계와 상호교류를 활성화 시키는 핵심적 구성원들이고, 이들은 작가가 제안하는 역동적 구조 안에서 다양한 장치들을 활용하며 사회적 모델로서의 예술작품을 탄생시키는 데 일조하게 된다. 니콜라 부리요는 외형적으로는 그 어떤 유사점을 찾아 볼 수 없는 펠릭스 곤잘레스-토레스, 리트리트 티라바니자, 리암 길릭, 도미니크 곤잘레스-포스터, 필립 파레노, 피에르 위그 등의 작업에서 참여와 이행성이라는 공통분모를 제안한다. 많은 이들이 주지하고 있겠지만, 관객참여와 오브제의 이행성은 뒤샹의 '예술함수', 그리고 60년대 행위예술과 플럭서스, 또 비단 미술뿐만 아니라 롤랑 바르트의

‘저자의 죽음’ 혹은 ‘독자의 탄생’, 움베르토 에코의 ‘오픈 워크’ 등에서 이미 오래 전부터 논의되어 왔던 이슈이기도 하다. 그렇다면, 니콜라 부리요의 이론과 그가 언급하고 있는 90년대 일련의 작가들의 작업에서 핵심적 요소로 등장하는 관객참여와 이행성은 과거의 이러한 제안들을 맹목적으로 답습하고 있는 것인가? 관계예술의 참여와 이행성의 대략적 백그라운드에는 오늘날 커뮤니케이션 환경과 그 현실에 있다. 급증하는 매스 커뮤니케이션, 인터넷, 멀티미디어 시스템의 거대한 집단적 욕망 앞에서 작가들은 이러한 거대 욕망과 반대되는 리듬으로 인간상호관계를 생산하는 소규모의 화목한 공간, 상호교류, 유연한 시나리오를 제안하고 있다. <관계미학>에서 언급하고 있는 90년대 작가들의 작업은 뒤샹의 ‘예술함수’가 열어 놓은 무한한 가능성과 60년대 미술의 개념적, 과정적 측면을 연장하고 있는 듯 하지만 서로의 시대가 대변하는 미학적, 이념적 그리고 관계적 영역의 참조가 완전히 다르다는 것을 보여준다. 그리고 작품의 이행성과 관객참여를 공통분모로 하는 관계예술은 인간관계 영역에서 참조할 수 있는 모든 유형들, 즉 커넥션, 광대부, 협업, 계약, 미팅, 시위, 축제 게임, 초청, 화목한 장소 등이 이제는 하나의 완벽한 ‘예술적 형태들’이 되었다는 것 또한 입증하고 있다. 이러한 작가들의 프로젝트는 현실과 함께 그리고 현실 속에서 쓰여 지지만 현실이 되고자 하는 것은 아니라는 것을 강조하는 저자는 이것을 ‘실행적 리얼리즘’이라고 부른다. 이 실행적 리얼리즘은 관계예술을 이해 할 수 있는 기준을 가운데 하나이기도 하다. 실행적 리얼리즘은 현실에서 출발하지만 현실을 과거와 동일한 방법으로 재현하지 않으며, 현실 속에 존재하는 관계적 형태와 함께 예술적 생산 장치로서 활동 모델을 고안하는 데 있다. 이들의 새로운 ‘재현’ 방식은 현실 속의 다양한 삶의 유형에서 예술적 모델들이 작동할 수 있는 관계 혹은 상황을 창조하는 것이다.

<관계미학>은 또한 바로 90년대 이러한 유형의 작품들이 생산하는 형태와 그것의 폴리틱을 분석한다. 니콜라 부리요는 관계미학에서 이 ‘형태’에 관한 부분에 많은 지면을 할애하고 있다. 왜냐하면 우리가 알고 있는 형태에 대한 고정관념을 깨고 새로운 관점에서 90년대 예술 실천들의 형태를 파악해야 하기 때문이다. 그는 예술작품이 형태를 생산한다는 것에 이의를 제기하지 않는다면, 또 그것을 작품과 감상자 간의 전통적 소통방식에만 국한시키지 않는다면, 90년대 예술실천들에서 생산되는 형태는 ‘관계와 교류’에 의해서 탄생한다고 말한다. 물론 교류와 관계에 의해 탄생되는 형태는 예술의 전유물은 아니었으며, 이것은 오히려 삶의 형태에서 더 많이 찾아 볼 수 있다. 그래서 90년대 작가들은 삶 속 존재하는 다양한 교류와 관계를 탐구하며 그것을 하나의 예술형태로 전환한 것이다. 니콜라 부리요는 오늘날 예술이 그 어떤 민주적 윤리성이나 도덕성의 환기와 같은 직접적인 정치적 메시지를 전달하려는 의도도 없으며, 미래를 준비하거나 예고하는 선구자적 입장도 벗어 댔다고 강조한다. 반면, 그는 예술이 정치적인 것을 대신할 수가 없다면, 그것에 대한 문제제기와 대안은 제시할 수 있다는 것이다. 그가 오늘날 현대미술에서 파악한 폴리틱은 무엇보다도 ‘세계를 불안정한 상태로’ 유지하는 데 있다는 것, 그리고 그 세계에서 가능한 모델을 제안하는 것이다. 니콜라 부리요는 유토피아를 추구하던 모더니티의 목적론적 합리주의라는 한 버전이 종결되었다는 것, 하지만 우리 삶을 변화시키고 활기를 불러일으키는 모더니티의 정신 그 자체가 종결된 것은 아니며, 오늘날 작가들에게 있어서 모더니티는 주어진 문화를 뜯어 고치고 재생하며 일상을 창안하고 경험된 시간을 각색하면서 확장되고 있다고 설명한다. 이러한 환경에서 탄생하는 ‘예술형태’는 스타일과 서명의 개입으로 그 안에 갇혀 있는 오브제와는 달리 예술적이든 그렇지 않은 다른 구성물들에 의해 예술적 제안이 유지될 수 있는 마주침과 그것의 역동적 관계 안에서 존재한다. 우발성의 유물론과 마르크스의 사회적 간극을 배경으로 하는 이러한 예술형태는 요소들의 예측 불가능한 마주침, 일상의 질서를 부여하는 리듬과는 반대하는 지속적 시간, 모든 이미지들의 상호의존관계에서 발생하는 유대감, 인간상호교류와 공존이 가능한 공간에 의해서 탄생된다. 또한, 자본주의는 마치 우리가 완결되고 결정적인 정치적 환경 속에서 살고 있다고 믿게 하며 변하는 것은 단지 그것의 부수적 요소라는 것을 강요한다. 자본주의 체제가 이러한 불변의 메시지를 주장하면 할수록 오늘날 현대미술은 인간관계를 규정짓는 형태들, 규칙들, 제도들의 ‘상황적이고 과도적 본질’을 지속적으로 표출하고자 한다. 다시 말하면, 90년대 작가들이 추구하는 세계는 완전하고 이상적인 세계가 아니라 불완전한 세계를 인식하고 이 세계의 불완전함과 어떻게 협상하는

가에 그 지향점을 두고 있는 것이다. 90년대 작가들의 예술실천은 이 세계가 구축된 것이라는 것을 입증하며, 그래서 연출이 가능하고 각색할 수 있으며, 편집과 조합에 열려 있다는 것을 보여주고 있다.

이러한 <관계미학>을 연장하는 <포스트 프로덕션>을 근간으로 니콜라 부리요는 2004년에 팔레 드 도쿄에서 <플레이리스트 Playlist> 전시를 기획했다. ‘플레이리스트’에 초대된 작가들은 존 암래더, 리차드 프린스, 캐롤 보브, 샘 듀런트, 베르트랑 라비에, 데이브 윌러, 세르르 라모 나슈, 앨런 루퍼스버그, 부뤼노 페나도 등으로, 이들의 작업은 모두 이미 생산된 재료들을 재생산, 재활용, 재편집, 믹스, 리믹스, 샘플링 등의 방법을 취하고 있다. <관계미학>이 오늘날 작가들은 왜 사회성의 모델을 생산하는가, 또 왜 인간상호 영역에 천착하는가를 질문한다면, <포스트 프로덕션>은 인터넷 시대의 네트워크가 유발하는 지식의 형태란 무엇인가, 어떻게 문화적 혼돈을 헤쳐 나갈 것인가, 또 어떻게 여기서 새로운 생산 방식을 유추할 수 있을까라는 질문하고 있다. <포스트 프로덕션>에서 다루고 있는 예술형태는 기존의 작품들을 재편집하거나, 역사화 된 형태와 스타일을 자신에 맞게 재생산하며, 영화 이미지들에 다른 요소를 첨가 혹은 삽입하고, 사회를 형태생산을 위한 레퍼토리로 사용하며, 패션과 광고계의 요소들을 재활용한다. 이들 각각의 작업 형태는 시각적으로 매우 이질적이지만, 공통점은 ‘이미 생산된’ 형태들을 가지고 다시 시작한다는 점이다. 이들은 손대지 않은 재료에서 창조하거나 제로 베이스에서 출발하지 않는다. 반면, 엄청난 양의 생산의 흐름에 개입할 수 있는 다양한 방법을 모색하는 것이다.

<관계미학>(1998)과 <포스트 프로덕션>(2002) 이후 니콜라 부리요는 <라디컨트>(2009)라는 비평서를 내 놓았다. <라디컨트>는 2009년 테이트 미술관에서 열린 테이트 트리엔날레의 ‘얼터 모던’ 콘셉트를 보다 심층적으로 연구하며 이론화한 비평서다. ‘얼터 모던’은 문자 그대로 모더니티의 대안적 모델이라고 할 수 있다. 니콜라 부리요는 <관계미학>에서부터 지속적으로 언급하고 있는 모더니티의 정신을 시대에 맞게 변화시키며 연장하는 방법을 바로 이 ‘얼터 모던’에서 찾았으며, 이것은 포스트모더니즘의 풍토, 습관, 사유방식과의 단절, 그 파열된 접점에서 생성된다는 일종의 선언이라고 할 수 있겠다. 니콜라 부리요가 <라디컨트>에서 ‘얼터 모던’이 열어 놓은 질문들은 과연 새로운 모더니티가 가능한가, 가능하다면 이것은 어떠한 아이디어에서 시작할 수 있을까, 어떠한 형태일까 로 요약해 볼 수 있다. 니콜라 부리요에 따르면, ‘얼터 모던’은 군도(archipelago)의 형태를 하고 있으며, 이러한 군도적 사고와 그것의 상호연결이 유발하는 특이성을 핵심으로 하고 있다. 또한, 얼터 모던 시대에는 탈식민주의, 탈서구주의 등의 ‘탈-’에서 벗어나 소 군도처럼 존재하는 인간 공동체 간의 지속적 번역과 협상의 수평적 공간이 중요해 지고, 서구 주도적인 세계가 아니라 비서구권에서 새로운 근거들을 정립하는 글로벌 모더니티의 도래도 기대해 볼 수 있다는 것이다. <관계미학>과 <포스트 프로덕션>이 서양철학 전통을 토대로, 서구 유럽의 모더니티의 다양한 양상, 문화적 전통의 변화를 배경으로 90년대 이후 현대미술을 분석했다면, <라디컨트>에서는 이원성의 사유에서 출발한 모더니즘과 포스트모더니즘의 풍토와 결별을 고하며 완전히 다른 토양과 사유의 틀을 만들어야 한다는 것, 그것이 바로 아르키펠라고 형태와 사유방식이라고 제안한다. <관계미학>에서 작가들은 사회적 콘텍스트에서 사회성의 모델을 고안하며, <포스트 프로덕션>에서 작가들은 문화영역에서 특이한 경로를 생산하는 기호향해사가 되며, <라디컨트>에서 작가들은 각기 다른 시공간을 유량하며 각기 다른 문화적 종자들의 다수성 사이에서 모종의 협력을 시도하고 지속적 번안을 제안하는 번역가가 된다.

참고문헌

Nicolas Bourriaud, <Esthétique relationnelle>, Les presses du réel 1998,
 <Postproduction> Les presses du réel 2002,
 <Radicant>, Denoël 2009
 Jacques Rancière, < Le spectateur émancipé>, La Fabrique, 2008
 Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", October 110, fall 2004, pp.51-79

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
니콜라 푸리요 '관계의 미학'

MEMO

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
니콜라 푸리요 '관계의 미학'

MEMO

2

퍼포먼스와 퍼포머비티: 예술가와 관계미학의 접속

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
니콜라 부리오 '관계의 미학'

2강 관계의 미학과 퍼포머티비티 (수행성)

홍성민 | 예술가

왓지 아쉬운 한권의 책

“불교도들은 대상을 사건(event)으로 생각하였으며 어떤 사물(thing)이나 실체(substance)로 생각하지 않았다...사물들은 삼스카라(samskara) 즉, ‘행위들’ 혹은 ‘사건들’로 본 불교의 개념은 불교도들이 우리의 경험을 시간과 운동의 견지에서 이해하고 있다는 것을 명백하게 보여 준다.”

“유럽철학이 실체에서 실재를 찾으려고 했던 반면에 중국 철학은 그것을 ‘관계’에서 찾으려고 하였다. (조지프 니덤)”

“동양의 신비주의와 현대물리학의 역동적 세계관에 정적인 형태나 물질적 실체 같은 것은 들어설 여지가 없다. 우주의 기본적 요소란 역동적인 모형들, 즉 그것은 장주가 말하듯이 ‘변형과 변화의 끝없는 흐름’ 속에 있는 일시적인 단계들이다”

위에 인용된 세 개의 문장은 <현대물리학과 동양사상>이라는 한 권의 책에서 단 한 장 즉, 두 페이지에서 모두 인용되었다. 최근 10년간 <관계의 미학>이 동시대미술에 절대적인 지지를 받고 있는 것이 사실이지만, 21세기를 시작하는 새로운 예술 패러다임이 파리의 한 큐레이터가 집필한 두껍지도 않은 책 한권에서 의지해야 한다는 사실은 왓지 아쉽기도 하고 미덥지 않기도 하다. 본 강의에서는 본격적으로 시작된 관계미학의 열풍이 사실은 동양철학의 사유의 본령이었다는 사실, 그리고 그것에 큰 관심을 두었던 60-70년대의 미술운동과 무관하지 않음을 염두에 두고 큰 틀에서 관계미학의 의미에 대해 살펴보고자 한다.

니콜라 부리요가 말하는 관계미학의 키워드는 다음과 같다.

- 참여
- 전이성 Transitivity
- 접속과 만남 (집회, 시위, 협력, 계약, 게임, 파티, 환대의 장소)
- 상생과 만남
- 직접적 관계들; 손님들

‘니콜라 부리요의 아이들’ 즉, 갤러리를 태국국수 직접 만들어 먹기의 장소로 만든 티라바니자, 도미니크 곤잘레스 피스터의 남의 전기 만들어주기, 마우리치오 카틀란의 갤러리스트와의 계약하기, 일본 애니메이션 캐릭터를 싸게 사서 서로 이야기를 만들어 나누기의 피에르위그와 필립파레노, 미니멀리즘을 연상시키는 사탕을 집어 먹으면서 연인의 부채와 결핍을 공유해야 하는 곤잘레스 토레스에 이르

기 까지 <관계의 미학>에서 거론되는 키워드들을 종합하여 단하나의 키워드를 뽑아내야 한다면 또 다른 용어 Performativity (수행성) 이어야 할 것이다. 주디스 버틀러가 페미니즘이론의 퀴어와 젠더수행성으로 사용한 용어로서 ‘수행성’은 그녀에 의해 ‘즉흥의 무대’라는 표현으로 사용되기도 하였다. 무용과 음악에서의 즉흥의 핵심미학은 바로 ‘탈 하이에라키’로 알려져 있다. 관계의 미학에서의 수행성이란 이미 전제된 공고한 하이에라키의 관계들 즉, 수신자와 발신자 공간과 의미론으로부터 해방하고자 하는 노력이며 그것들은 바로 즉흥처럼 ‘스스로가 씌여진 각본 없이 참여’해야 하는 전략을 필요로 한다. 관객과 작가가 자발적으로 참여하여 진행되는 예측 불가능한 상황을 바탕으로 ‘깨우치는 어떤 것’은 다시 선(禪)의 개념을 자연스럽게 호출한다.

“어느 날 덕산은 선의 비밀을 알려고 문밖에서 좌선하고 있었다. 용담이 ‘왜 들어오지 않나?’ 하고 물으니 ‘너무 캄잡해서 어디가 어딘지 모르겠습니다.’ 하였다. 용담은 촛불을 켜서 덕산에게 건넸다. 덕산이 촛불을 받아들려는 순간 용담은 촛불을 후 불어 꺼버렸다. 그때 덕산의 마음이 열렸다.”

“젊은 중이 조주에게 선의 깊은 곳을 물었다. ‘아침은 먹었는가?’ ‘예, 먹었습니다.’ ‘그럼 가서 그릇을 씻어야지’ 이 말에 그 젊은 스님은 눈을 떴다.”

선(禪) 사상은 스스로의 끊임없는 수행을 요구하지만, 그 깨우침은 이처럼 일상적인 관계에서 불현듯 찾아온다. 선은 불교나 서양의 철학처럼 ‘죽어있는 문자’를 경전으로 모시지 않는다. 죽은 문자를 ‘번역’해야 하는 서양식 경험이 중요하지 않은 것이다. <쿤텐베르크의 은하계>에서 마살 맥루한은 이렇게 말한다. “침대 밑에서 이야기를 들려주던 할머니의 체취, 몸의 온도, 숨소리, 말소리의 톤과 높낮이, 창밖의 바람소리는 우리의 오감을 통해 몸에 기억된다.” 마살 맥루한이 정리하는 서양의 미학이란 500년 전 쿤텐베르크에 의해 오감으로 기억하는 ‘수행성’을 제거하고 언어로 번역되는 것이라고 주장하는 셈이다.

관계미학의 수행성이란 이처럼 직접적 경험, 순간, 오감적, 총체적으로 다가온다. 그것은 번역, 연속성, 분석적과는 반대의 개념이다. 순간의 직접적 경험과 오감을 동원하는 총체성은 우리에게 자연스럽게 Performing Art(공연예술)을 떠올리게 한다. 본 강의에서는 관계의 미학을 확장하여 상세히 거론된 화이트큐브의 작가들 대신 블랙큐브(극장)의 작가들과 작품을 소개하고 한다. 니콜라 부리요가 거론한 예술가들이 화이트큐브를 수행성으로 탈주시키고 해방하려고 했다면 블랙큐브 맥락의 연출가들 역시 블랙큐브의 문법과 명령으로부터 탈주하고 관극(觀劇)을 해방하고자 한다.

블랙큐브의 관계적 미학

공연예술에서 수행성의 대표적 작품은 유럽의 3인조 콜렉티브 리미니프로토콜 의 <카르고 소피아>가 대표적인 예로 적합하다. 서유럽에서 동유럽을 오가는 장거리 트럭운전수의 루트에서 착안된 이작품은 관객을 통째로 트럭에 싣고 이동하며 트럭 운전수의 ‘실제’ 이야기를 듣게 된다. 엘리트 교육을 받은 3인의 예술가와 공연관람객은 노동자계급인 타자(트럭 운전수)의 경험을 온몸으로 맞대할 수밖에 없게 된다. 21세기 진보적 예술교육을 위해 찰스에서라는 사람은 반-전문화, 반-고립(자율), 반-하이에라키를 선언했는데 이 세 요소는 흥미롭게도 21세기 공연예술이 고민하고 지향하는 바와 정확히 일치한다. 리미니프로토콜의 작업들은 훈련된 전문연기자가 아닌 사람들을 선택하며(반-전문화), 블랙박스(극장)가 아닌 길위의 트럭을 선택했다(반-고립) 또한 트럭운전수의 실제 스토리텔링에 전적으로 의

존된다는 것은 과거 공연예술에서의 시나리오-연출가-퍼포머-관객 간의 전통적 하이어라키에서 해방 되는 것이 아닐 수 없다. 또 다른 작품 'Call Cutta' 프로젝트는 '대륙을 잇는 전화놀이'라는 별칭으로 불렸는데, 유럽에서 10,000마일 떨어진 인도 캘커타의 콜센터 직원들과 실시간 화상 전화를 하는 50분간의 일대일 수행적 공연작품으로서 (카르고 소피아)의 미학을 공유한다.

로제르 베르나트의 <공공 영역>이란 작품은 광장에서 관객이 적극적으로 참여하는 작품이다. 헤드폰을 착용한 수십 명의 관객들은 이러저러한 질문에 따라 유형화 되거나 자연스럽게 연기하고 안무하게 된다. 공연을 위해 모인 관객이 누구인가를 '질문'하는 과정을 통해 일시적인 공동체가 만들어지고, 소집단이 형성된다. 연출가의 '양물'이 솟는 참가자 한명 한명을 집단적 주역으로 변신시키고, 설문 조사처럼 시작하는 여정은 기묘한 픽션으로 재배치되었다. 길거리에서 질문을 던지는 과정은 그 자체로 굉장히 정치적인 선동 행위를 연상시킬뿐더러 질문을 던지고 담론을 생성하는 원형극장에서 연극의 본원적인 기능을 회복하는 것으로 보인다(페스티벌 봄 홍보물 발췌)

한편, 21세기 공연예술계의 악동으로 불리는 제롬벨의 <PK와나>는 블랙큐브 내에서 관계의 미학을 실천하는 독특한 작품이라 할 것이다. 이 작품에서 제롬벨은 적극적으로 태국 전통 무용수 PK 라는 '타자'와 '만남'을 갖고 서로의 생각을 교환한다. 그의 대표작 <Show Must Go On>은 관계미학과는 다소 거리가 있지만 블랙박스의 권위를 효과적으로 해체하며 공연예술의 새로운 패러다임을 제공한다.

<관계의 미학>의 영향을 입체적으로 살펴보기 위해 김황의 작품을 살펴보는 것은 의미 있다. 왜냐하면 그것이 어떻게 디자인 분야에 접목될 수 있는지 보여주고 있기 때문이다. 김황은 <모두를 위한 피자>라는 작품에서 2008년 평양에 김정일 일가만을 위한 북한최초 피자점이 문을 열었다는 가정 하에 정치기득권 층만 맛볼 수 있는 피자의 장벽에 도전하기 위해 피자 만드는 법을 담은 동영상 제작, 북한 암시장의 루트를 따라 북한주민에게 배포하였다. 그 후 6개월간 북한 주민들로부터 사진, 메모 등의 지속적인 피드백을 받았다는 과정을 퍼포먼스로 설명하는 작품이다.

http://www.cgntv.net/cgn_player/player.htm?vid=73326

2012년 그의 디자인 프로젝트는 '인간 도서관'이었다. 권은선 주무관(서울시 디자인 문화관광디자인본부 디자인정책과), 김희원 대표(he1디자인 스튜디오), 안상수 교수(홍익대학교 시각디자인과), 이석우·송봉규 디렉터(SWBK 크리에이티브), 양요나 교수(양요나 디자인학교), 차일구 디렉터(스튜디오 일구), 박진우 디렉터(Zinoo 디자인 랩) 등 유명디자인 전문가들을 일반인들이 15분간 1:1 '대출'이 가능하도록 만남을 구현했다. 대여료는 법정 시간당 최저임금 4580원의 4분의 1에 해당하는 1000원을 받았다.

계원학생 2명은 학기말 프로젝트로 <유니클로 프로젝트>를 발표했다. 유니클로 매장에서 아르바이트 직원들이 직접 옷을 사 입어야 한다는 사실에서 착안한 이 프로젝트는 100명의 젊은이들이 유니클로를 방문하여 직원들에게 장례식에 어울리는 옷을 상담 받고 구매한 후 며칠 후에 모두 반품하는 내용이었다. 퍼포머들은 반품하기 전에 그 옷을 입고 퍼포먼스를 벌였다.

니콜라 부리요가 말하는 키워드들 참여, 전이성 접촉과 만남, 상생과 만남, 직접적 관계들; 손님들은 이처럼 시어터 퍼포먼스에 이어 디자인 분야로 확장되고 있다. 또한 이것들이 공통적으로 유발하는 '마이크로 커뮤니티'와 'DIWO'는 국내에서 '커뮤니티 아트'라는 개념, 심지어는 '커뮤니티 댄스'라는 용어가 등장하기도 했고, 공연예술의 맥락에서는 '포스트 드라마틱 시어터' 또는 '다원예술'이라는 개념과 혼재하고 있는 양상이다. 그런데 이처럼 '수행성'의 미학을 모조리 <관계의 미학> 한편의 우산 속에 포섭하는 것이 적절치 않은 만큼, 지자체의 욕망을 충족시켜주는 블루오션 전략의 일환, 또는 이름이 개념을 창출한다는 믿음 하에 20세기의 새 이름 짓기를 따르는 그럴듯한 용어들이 분별없이 사용되는 것은 바람직하지 않다.

선(禪) 사상에서 매스터들은 언어로 규정하거나 깨달음을 얻으려는 수행자들을 가차 없이 나무라듯,

마살 맥루한이 씌여진 텍스트의 한계를 지적했듯 그리고 무엇보다도 자크 랑시에르가 설파하는바, 구두 닳는 장인이 또는 도자기를 만드는 사람이 '장인'으로 포섭되는 순간 더 이상 공통적인 것에 참여할 수 없게 된다는 한계를 주목하지 않으면 안 된다. 그것들이 포스트 드라마틱 시어터 또는 커뮤니티 댄스라는 용어 안에 자신을 숨길 때 공통적인 것에 참여할 수 있는 기회는 스스로도 모르게 박탈당하며 언어로 범주화 되어 '번역'을 기다릴 수밖에 없기 때문에 '통치될 수 없는 것(아감벤)'의 범주에서 벗어난다.

관계의 미학이 미술, 공연예술에 이어 디자인 등 범 예술과 문화에 영향을 미치고 정치적일 수 있는 이유는 양자역학이 등장하기 이전까지 서양인들이 바라보는 세계에 대한 전면적인 수정에서 기원하고 있다는 지점을 인식하고, 관계미학이 단순히 작품을 제작하는 신선한 방법 또는 새로운 또 하나의 장르에 머무는 것이 아니기 때문이다.

서양철학의 대안

양자역학이후 서양인들은 더 이상 최소한의 물질 또는 움직이지 않는 진실이란 것이 존재할 수 없다는 사실을 깨달았고 그에 대한 대안을 그동안 신비주의 또는 원시주의로 홀대받던 비서양권 철학에 새로운 관심을 갖게 된다. 즉, 우주는 독립된 물질들의 합이 아니라 물질과 관찰자와의 '관계'라는 사실, 물질이 아니라 물질과 물질사이의 에너지의 장(場)이 우주를 구성하는 핵심이라는 사실, 부분의 합이 전체가 아닐 수 있다는 사실을 깨달았다. 그것이 70년대의 개념적 퍼포먼스의 핵심이었기에 백남준과 존 케이지 등이 동양철학에 경도되었던 사실이 놀랍지 않은 것이다. 1990년 이후 시작된 본격적인 관계성의 예술적 실천들은 바로 70년대의 그것을 확산하고 확장된 결과이다. 최근 과학자들의 실험에서 특정인의 타액이 수 킬로미터 떨어진 당사자의 기분에 따라 반응한다는 흥미로운 결과가 보도되었다. 텔레파시처럼 상호간에 연결되어 있거나 5조개의 세포 하나가 우주의 신비를 간직하고 있는 완전체라는 사실은 더 이상 '초자연'적인 것도 아닌 사실이 되었다. 그것은 마치 니콜라 부리요가 말하는 '마이크로 커뮤니티'가 사회의 '찢어진 틈'에서 작용하여 매크로 커뮤니티를 움직일 수 있을 것이라는 믿음을 우리에게 주기에 충분하다.

양자역학이 인정받은 21세기에 서양인들은 그들의 인식을 대폭 수정하지 않을 수 없었고 그 대안을 동양철학에서 찾았듯 니콜라 부리요가 말하는 키워드들이 기실 비서양권 시원적 예술에서 나타난다는 사실은 놀랍지 않다. 참여와 전이성은 시와 서예와 산수화 즉, 우리의 전통 문학과 캘리그래피와 회화는 하나의 평면위에 공존했으며 그 시를 낭독하고 이어받아 시를 지어가는 특징적 미학이다. 접촉, 상생, 만남, 손님들은 초대된 무당(예술가)이 마을사람들(커뮤니티)과 만날 때, 퍼커션과 무용과 음식이 자연풍경속에 벌어지는 한편 곳에서 발견되기도 한다. 무당곳에는 타자와 함께 하기, 신과의 접촉, 사랑하는 남편(동물)을 잡아먹는 상생의 토데미즘 등이 살아있는 시원적 예술의 형태이다. 이것을 이해하기위해 서양은 아리스토텔레스 이후 먼 거리를 돌아온 셈이다.

물론 비 서양권의 시원적 예술로 돌아 가자거나 동양미학의 우수성을 말하는 것은 아니다. 돌아가며 시를 짓고 낭독하거나 한편 구마당 자체로는 21세기 동시대예술의 그것으로 필요충분조건을 만족시키기에는 너무 흥미롭고 느슨하다. 관계미학을 어느 정도 옹호하는 랑시에르는 동시대예술의 네 가지 키워드 놀이, 목록, 만남, 신비를 말한다. 유머와 유희를 통한 결정불가능성이 야기하는 의미의 중지의 전복성, 이질적인 요소들의 긍정적 재수집과 가시화, 새로운 형태의 사회관계들의 수립에 대한 제안, 상실된 사회관계의 치유를 통해 매우 구체적으로 (니콜라 부리요도 그렇지만) 동시대성의 윤리와 미학의 정치성을 제안하고 있다. 비서양권의 신비주의나 구판은 이제 더 이상 우리의 것이라고 할 수조차 없다. 여전히 천재적인 예술가, 물질중심의 마초적 예술, 자본논리에 밀착된 우리의 예술에 대한 인식을 돌아볼 때, 유럽을 중심으로 한 관계에 주목하는 미학과 예술실천들은 우리에게도 유효함이 분명하다.

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
나팔라 부리오 '관계의 미학'

MEMO

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
나팔라 부리오 '관계의 미학'

MEMO

3

현대미학의
맥락에서
읽어내는
관계의 미학

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
너꼴라 부리요 '관계의 미학'

3강

현대미학의 맥락에서 읽어내는 관계미학

김기수 | 미학

니콜라 부리요(Nicolas Bourriaud: 1965-)는 프랑스 출신의 작가이자 비평가이며 무엇보다 1990년대 이후 서구 미술계에서 가장 영향력 있는 전시기획자 가운데 하나이다. 현대미술 잡지 Documents sur l'art(1992-2000)의 창간 및 편집장, 파리의 Palais de Tokyo(1999-2006)의 공동관장, 최근에는 Tate Britain의 현대미술 책임 큐레이터로서 2009년 제4회 Tate Triennial (Altermodern)을 기획했다. 부리요의 주요 공헌은 1990년대 이후 서구의 새로운 미술 현상에 주목하고 그 주요 작가들을 위해 여러 차례 전시회를 개최하고 또한 이러한 현상을 이론적으로 정립하려한데 있다. 왜냐하면 90년대 새로운 현상에 대해 당대의 대다수의 비평가와 철학자들이 다루기를 꺼려했는데 그 이유는 다른 아닌 이전 시대의 미술의 개념과 문제의식으로서 해석될 수 없었기 때문이었다. 이를 위해 그가 제기한 주요개념이 바로 “관계미학”(relational aesthetics)과 “관계미술”(relational art)이다.

부리요에 따르면, 관계예술이란 “(독립된 사적인 공간이라기보다는) 인간의 관계들과 그들의 사회적 맥락전체를 예술의 이론적, 실천적 출발점으로 삼는 일련의 예술유형”이고, 관계미학이란 “예술작품이 재현하고, 산출하고, 촉진하는 인간 상호관계에 기초하여 예술작품을 판단하는 미학이론이다.” 90년대 주요 작가들의 문제의식은 무엇보다 후기자본주의 시스템 하에서 심화되는 인간들 상호간의 폐쇄된 소통구조에서 비롯된다. 오늘날의 소통구조 (communication)는 모든 인간의 접촉을 감시와 통제의 영역 속에 집어넣는다. 이러한 상황에서 오늘날의 이상적 주체는 - 부리요의 “the society of the extras”에 따라 - 엑스트라로서 시공의 소비자의 조건으로 축소된다. 시장성이 없는 모든 것이 사라지게 될 때, 인간의 관계를 거래장소(trading places) 밖에서 유지하는 것은 거의 불가능하게 된다. 부리요는 오늘날 사회가 인간의 관계적 통로를 가로막는-Guy Debord의 표현을 빌려-“the society of the spectacle”의 마지막 단계를 나타낸다고 진단한다. 여기서 “스펙터클의 사회”란

- (1) 첨단 자본주의와
- (2) 대중매체, 그리고 이 양자를 지지하는
- (3) 정부형태가 함유하는 사회체제를 지칭한다.

구체적으로 말하자면 노동의 분화, 초전문화, 기계화, 이윤의 법칙에 의해 지배받는 사회에서 인간관계는 (스펙터클의 사회, 즉 자본가와 권력자가 당연하게 요구하고 추구하는) 그러한 계획된 출구로 정향되어 있어야 한다는 것이다. 이러한 폐쇄된 소통구조에서 인간관계는 더 이

상 직접 경험되지 않는다. 부리요는 묻는다. : “우리는 치즈조각이 흩어져 있는 케이지 속에서 잔혹한 운명을 기다리는 실험쥐처럼 미약하고 무력감을 느끼지 않는가?”

바로 이러한 상황에서 오늘날 예술가들의 주요 목적은 인간들 사이의 일상적 연결점을 찾고, 점진적으로 막힌 통로를 열고, 서로 단절되고 파편화된 현실적 삶과 공간들을 연결하는 것이다. 문제는 어떻게 세계와의 관계를 산출하는 것이 가능한가? 오늘날 예술적 실천은 인간의 행동을 획일화(또는 균일화)로부터 해방시키고, 다양한 실험을 위한 풍부한 토양이 되어야 하고, 현실적인 유토피아를 개선해야 한다. 이를 위해 예술가들에게 필요한 우선적 과제는 오늘날 사회적 현상에서 무엇이 변해왔고 여전히 무엇이 변화하고 있는지를 이해하는 것이다. 18세기의 계몽주의 모더니즘이 인간을 구제도와 자연으로부터 해방시키는데 크게 기여했다면, 20세기의 기술과 이성 (인간을 해방시키는 바로 정점에서) 지구남반구를 착취하고, 인간의 노동을 기계로 대체시키고, 첨단무기의 양산은 사회/삶의 구조를 근본적으로 변화시켰다. 그리하여 오늘날 예술가는 - 모더니티가 더 이상 정치적, 사회적 메시지가 될 수 없음을 통찰하고 - 실험적, 비판적, 참여적 모델을 안출함으로써 현실의 변혁, 즉 인류의 삶의 전면적 재건이 아니라 일련의 작은 변화를 추구하고, 이상적 유토피아가 아니라 현실세계 안에서 새로운 삶/행위/사회의 모델을 제시하려 한다. 이러한 측면에서 현대미술은 위와 같은 이론적 토대에 일정한 정치적 프로젝트를 갖고 있다.

이러한 맥락에서 관계예술의 가능성은 모던아트 미학적, 문화적, 정치적 목적의 근본적 변화를 전제한다. 모던아트에서 관계예술로의 전환의 사회적 배경은 전 세계적으로 도시문화의 탄생, 사회적 교환의 비약적 상승, 개인의 유동성(network, roads, tele-communication)의 비약적 확대에 있다. 모던아트에서 예술작품은 사치상품이었지만, 90년 예술작품은 사회적 연계의 힘을 표현한다. : 즉 예술적 토대는 상호주관적이고, 형식은 관계적이며, 주제는 함께함(being-togetherness)이다. 관계적 예술작품은 공감(empathy)과 나눔(sharing)과 결속(bond)을 추구하고. 현대사회를 지배하는 경제시스템에서 예술작품은 (기존의 상품적 성질과 의미론적 가치 이외에) “사회적 틈”(social interstice)을 나타낸다. 여기서 틈이란 - 마르크스의 용어로서 - 이윤의 법칙에서 벗어남으로써 자본주의 경제의 맥락으로부터 탈피하는 교역 공동체(trading community)를 나타낸다. 부리요는 이 틈의 공간이 현대미술의 정확한 본질이라고 단언한다. 여기서 틈의 공간은 전체적인 시스템에 어느 정도 적합하면서도 다른 교역의 가능성을 시사하는 공간이다. 이 틈의 공간은 (인간 상호관계의 가능성을 더욱 더 제한하는 오늘날 사회적/일상적 삶의 소통 영역과는 대조되는) 인간 상호간의 자유로운 교류의 영역을 가능하게 한다(예, on-line에서 off-line으로 전환). 이러한 상황에서 현대미술은 관계적 장(relational realm)을 이슈화하고 다룸으로써 정치적 프로젝트를 발전시키게 된다. 오늘날 (예술을 사회적 틈으로 다루는) 예술가는 이러한 사회적 틈에서 자유로운 상호교류에 기초한 인간 활동으로서의 사회적 모델을 찾는 것을 예술의 과제/기능으로 삼는다.

관계미학은 예술이론이라기보다는 형식이론을 대변한다. 형식이란 세계의 전형적 특징을 보여주는 구조이자 일관된 통일체이다. 관계예술가는 세계와의 관계를 창조하기 위해 이질적인 단위들을 일정한 수준에서 결합하는 형식을 창조한다. 세계를 창조하기 위해 이질적 원자/요소들의 조우(random encounter)가 지속적이어야 하고 이러한 지속적 조우로부터 형식이 생성된다(Epicurus & Lucretius: “random materialism”). 이질적 요소들(예, 선과 색, 정서와 개념 등)을 결합하는 방식은 역사적 맥락에 의존 한다 : 즉 시대와 사회상의 변화에 따라 다르다. 따라서 형식(의 개념)도 끊임 없이 변화하며 그 불안정성과 다양성이 강조된다(즉 어제의 무형식, 비형식이 오늘날 형식이 될 수 있다). 현대예술작품의 형식은 (그 질료적 형식으

로부터 계속 확대되어) 연결하는 요소(a linking element)이며 역동적 교착의 원리(a principle of dynamic agglutination)이다. 모더니스트 미학의 형식주의는 양식과 내용을 형식 속에 일치시켰지만, 새로운 현대미술은 이러한 형식개념(형식적 효과)을 부인하고, 형식이 아니라 형성(formation)을 중요하게 여긴다. 현대미술의 형식은 새로운 형성과의 조우를 이루는 과정에 존재하고 역동적 관계에 존재한다. 형식은 시공을 모두 포함하는 역동적이며, 실제의 두 레벨 사이의 조우로부터 일어난다. - 왜냐하면 동질성은 이미지를 생산하지 못하기 때문이다. 형식의 생산은 가능한 조우를 창안하는 것이고, 형식의 수용은 교류의 조건을 창안하는 것이다.

부리요의 관계미학의 의미는 미술사적 관점에서 어렵지 않게 찾을 수 있다하더라도 그것이 안고 있는 한계는 간과될 수 없다. 우선 부리요는 관계미학을 펠릭스 가타리(Félix Guattari)의 철학 사상에 기초시키고자 했지만 사실상 탈구조주의의 맥락을 충분히 고려함이 없이 가타리의 주체성과 미적 패러다임의 개념을 원용하고 있다는 점과, 둘째 부리요의 관계예술은 - 자크 랑시에르(Jacques Rancière)에 따라 비판적 예술의 힘이 의도와 결과의 직접적 인과관계에서가 아니라 오히려 그것의 정지/분리/파열에서 비롯된다는 것을 받아들일 때 - 동질적인 다수성을 전제하기 때문에 오늘날 “비판적 예술”의 스펙트럼에서 주변화 되어 있다는 점이다. 그리하여 부리요의 관계예술은 오늘날 다양한 사회적, 문화적, 정치적 갈등구조의 문제를 다루는데 있어서 제한적이며, 그것이 제시하는 소(小)유토피아도 민주주의적 공동체와는 거리가 멀다. 부리요의 관계미학이 이러한 문제를 안고 있는 이유는 아마도 그가 이론적으로 - 특히 모더니즘과 포스트모더니즘, 구조주의와 탈구조주의 사이에서 - 애매하고 절충적인 입장을 취하는 것과 관련되어 있을 것이다.

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
나팔라 부리오 '관계의 미학'

MEMO

4

정치적 프로젝트로서의 미술, 가능한가

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
니콜라 푸리요 '관계의 미학'

4강

정치와 미술

김동일 | 미술평론

프롤로그

나는 이 글을 준비하면서 부리요의 <관계의 미학>을 반복해서 읽었고, 아울러 이를 헬 포스터의 “*민중 지로서의 예술가*”, 잰 코언 크루즈의 <지역예술운동>, 그리고 자크 랑시에르의 <감성과 분할>을 비교했다. 이 과정에서 <관계의 미학>이 갖는 가능성과 함께 부리요가 제시한 범위 내에서 해결되기 어려운 한계들이 존재함을 알게 되었고, 이를 마침 플라토에서 진행 중인 <펠릭스 곤잘레스-토레스>전을 통해 검토하고자 했다. 그만큼 곤잘레스-토레스는 부리요가 말하는 관계의 미학에서 90년대 미술의 아이콘이었다. 하지만, 곤잘레스-토레스 전의 관람은 내 계획을 복잡하게 만들었다. 나는 곤잘레스-토레스에게 압도당하고 말았다. 나는 그가 동성애자이자 에이즈환자로서 죽음을 대면하는 과정에서 느꼈던 인간과 삶, 사랑과 공존에 대한 경험과 소망을 공유할 수 있었다. 전시장에서, 나는 십수년간 잃어버렸던 미술의 감동을 느꼈다. 곤잘레스-토레스를 통해 부리요를 비판하려던 처음의 계획은 차질을 빚고 말았던 것이다. 하지만, 문제는 간단하지 않았다. 곤잘레스-토레스가 선사해 준 감동에도 불구하고, 여전히 나에게 해결되지 않는 문제들이 남아 있다. 이 문제들은 오히려 곤잘레스-토레스 전시의 감동이 클수록 더욱 심화되었다.

이 글의 목적은 사실 관계의 미학과 부리요의 주장을 단순히 정리하고 검토하는 것이 아니라, 내 안에서 벌어지는 혼란을 조금이나마 기술해 보려는 것이다. 이 글의 시작에서 이렇게 장황하게 상황을 기술하면서, 주어진 원고를 소모하는 이유는 내 의도와 이 글의 한계 사이의 괴리를 다소나마 이해받고 싶기 때문이다.

신자유주의와 예술

부리요의 <관계의 미학>(이하 <관계>로 줄임)은 말 그대로 ‘관계’를 중심으로 벌어지는 미학적 실천을 다룬다. 사실 관계의 미학 그 자체의 내용만으론 그리 특별할 것이 없다. 정작 ‘관계’의 미학이 갖는 특성은 ‘관계 아닌 것들’의 미학과 대비할 때 분명해진다. 관계의 미학이 말 그대로 ‘사이’의 미학을 의미하며, 관계 아닌 것의 미학은 그 ‘사이’의 서로 다른 극점들에 또아리를 틀고 있는 ‘본질’의 미학이다. 부리요는 ‘본질’의 미학에 맞서고 있다. 따라서 관계의 미학으로부터 ‘미술과 정치’라는 해묵은 주제에 관한 새로운 가능성을 검토하는 작업은 곧 본질의 미학에 균열을 냄으로써 그 미학이 강화해 온 사회체제에 대해 대안의 가능성을 전망하는 시도라 할 수 있다. 부리요가 맞서고자 하는 체제란, “분업과 초-전문화, 기계-되기와 수익성의 법칙에 의해 제어되는 세계”(〈관계〉, 13쪽)이다. 이 세계에서 인간관계는 “단순하고 통제 가능하며 반복될 수 있는 몇 가지 원칙에 의해 실행”(〈관계〉, 13쪽)되며, 주체는 “치즈 몇 조각이 놓인 우리 안에서 똑같은 경로를 강요당하는 실험실의 쥐”(〈관계〉, 12쪽)로 격하된다.

명확하게 규정되지 않았지만, 부리요가 지칭하는 사회는 ‘신자유주의’(neoliberalistic)로 호명되는 사회체제를 의미한다. 이 체제는 시장의 효율성에 대한 절대적 믿음을 바탕으로 전 사회 영역을 유사-시장으로 변형시킨다. 이러한 시장중심 체제 속에서 우리는 감축해야 할 ‘생산비용’으로서의 노동력, 혹은 수익의 원천으로서 ‘소비자’에 불과해진다. 인간관계 역시 금융시장에서 고안되는 ‘파생상품’의 논리로 변환된다. 파생상품은 상품화의 영역을 무한히 확장시킨다. 예컨대, ‘크리스마스 날 서울지역에 눈이 1cm 이상 쌓이면, ~를 지급한다.’ 식으로 날씨를 상품화시키는 경우는 이미 파생상품의 익숙한 사례라 할 수 있다. 마찬가지로 사람들 사이에 벌어지는 일들도 인간의 윤리로 해결되지 않고, ‘얼마면 되겠니?’라는 경제논리가 지배하게 된다. 부모와 가족, 친구마저 이미 출세와 시장행위자로서 나의 미래수익을 위한 수단이 되었다. 지금 이 강의실 내에서도 나와 내 앞에 있는 모든 사람들은 효용을 극대화하려는 ‘경제적 동기’에 의해 매개되고 있을지도 모른다. 지금 나로 하여금 자판을 두드리며 이 글을 쓰게 하고, 이 새벽에 책장을 넘기게 하는 힘은 나의 상품가격을 결정하는 시장의 ‘보이지 않는 손’일 수도 있다. 부리요는 이를 “인간 삶의 모든 단계에서 공급자/고객이라는 관계의 일반화”로 지칭한다.(〈관계〉, 151쪽) 무서운 일이다. 부리요는 현실화된 ‘사회적 악몽’에 그가 관계의 미학으로 부르는 특정한 방식의 미학적 실천으로 맞서고자 한다. 그 이유는 미학과 미학적 실천이 칸트적인 의미에서 자율적이고 독립적인 판단이 아니라 사회체제와 밀접하게 관계 맺는 사회적 행위이기 때문이다.

“예술가의 실천, 생산자로서 그의 태도들은 우리가 작품과 유지하게 될 관계를 결정한다. 다시 말해, 예술가가 무엇보다도 먼저 생산하는 것은 바로 미학적 대상을 통해 만들어지는 인간과 세계 사이의 관계들이다.”(〈관계〉, 76쪽)

즉, 예술가는 단순히 미적대상을 창조하는 것이 아니라, 미적대상의 창조를 통해 인간들 사이의 관계, 나아가 사회를 창조하는 것이다. 이 점에서 그는 명백하게 ‘미학과 정치’에 관한 자크 랑시에르의 테제와 관련된다.

자크 랑시에르, 미학과 정치

랑시에르에 따르면, 미학은, “경험형식으로서의 정치의 장소와 쟁점을 동시에 규정하는, 시간들과 공간들, 보이는 것과 보이지 않는 것, 말과 소음의 경계설정이다. 정치는 우리가 보는 것과 그것에 대해 우리가 말할 수 있는 관한 것, 누가 보는 데 있어서의 능력과 말하는 데 있어서의 자질을 가지고 있는지에 관한 것, 공간들의 속성들과 시간의 가능성들에 관한 것이다.”(〈감성의 분할〉, 14쪽)

랑시에르의 ‘미학’이 부리요의 ‘예술가의 실천과 생산’과 동일한 것은 아니지만, 이미지 생산 이전의 감성형식들의 존재에 관한 사유인 한에서 부리요가 말하는 예술적 실천과 밀접하게 관련되는 전제임에 분명하다. 랑시에르에게 중요한 것은 감성의 형식과 정치가 밀접하게 연결되어 있음을 밝히는 것이다. 주체와 타자 사이의 위계적 관계, 말과 행위, 그리고 시간과 공간의 점유에 있어서 정당한 ‘뭇’의 배분이 특정한 감성의 분할과 연동한다는 것이다.

“감성의 분할은 따라서 분할된 공통적인 것과 배타적인 뭇들을 동시에 결정짓는다. 뭇들과 자리들의 이러한 분배는 어떤 공통적인 것이 참여에 소용되는 방식 자체 그리고 개인들이 이 분할에 참여하는 방식 자체를 결정하는 공간들, 시간들, 그리고 활동형태들의 어떤 분할에 의거한다.”(〈감성의 분할〉, 13쪽)

미학과 정치에 관한 랑시에르의 테제는 특정한 방식의 감성 분할을 전복함으로써 기존의 사회체제를 변화시키려는 것이다. 랑시에르가 극복하려는 지향하는 사회는 ‘민주주의’로 호명되는 체제, 즉 타자에 대한 긍정, 자유와 평등이 실현되는 해방의 공간이다.

관계와 관계 '아닌 것'의 사이

랑시에르가 철학적 사유를 통해 미술의 정치적 가능성을 검토했다면, 부리요는 좀 더 예술실천의 구체적 맥락 속에서 그 문제에 접근하고 있다. 관계의 미학은 기존의 감성의 분할을 과연 어떻게 극복할 것인가라는 문제에 대한 부리요의 해법이라 할 수 있다. 부리요는 사회를 구성하는 행위자들의 상호작용 그 자체를 예술적 실천의 영역에 포함함으로써 기존의 감성분할의 치안체제를 전복시키고자 한다. 부리요가 기술하는 90년대의 작가들은,

“개인과 인간 그룹 사이를 이어주는 데 사용되는 도구들이라는 구체적인 차원에서, 사회적 교환의 방식들이나 예술가가 제안하는 미학적 경험의 내부에서 관객과의 상호작용, 그리고 소통의 과정들을 문제 삼는다.”(〈관계〉, 76쪽)

즉 부리요는 지금까지의 미술사의 전개과정에서 존재하지 않았던 “예술작품의 장소로서 인간관계들의 영역”(〈관계〉, 78쪽)의 가능성을 검토함으로써 현존하는 사회체제에 대한 균열, 혹은 “틈”을 발견하려 한다.

“오늘날 유토피아는 구체적이고 고의적으로 파편적인 실험들이 진행되는 실시간 안에서, 즉 주체적인 일상 속에서 보여진다. 예술작품은 그것의 경험인 새로운 “삶의 가능성”이 가능한 것으로 드러나는 작품의 내부에서 사회적 틈으로서 나타난다. 현재의 이웃과 가능한 관계들을 창안하는 것이 행복한 미래를 찬양하게 하는 것보다 더 시급한 것으로 보인다.”(〈관계〉, 79-80쪽)

미술에서 새로운 실험은 사회의 균열을 초래할 수 있다. 이 균열은 기존의 사회 속에서 가능하지 않았던 새로운 삶의 형식을 가능하게 한다. 새로운 삶의 가능성은 지금 현재의 사회가 반드시 이러한 방식으로 존재할 필요가 없음을 보여준다. 따라서 예술의 혁신은 사회를 바꿀 수 있다.

관계의 미학과 본질의 미학

관계의 미학이 갖는 특징은 본질(essence)의 미학과 비교할 때 차별화된다. 본질은 “예술이 예술 그 자체이다”(art is art itself)라는 동어반복을 가능하게 하는 근거를 말한다. 미술의 역사 속에서 본질은 절대적 존재로서의 신(God, 바자리), 예술가(artist)의 천부적 재능(天才, 칸트, 단토), 작품의 물적 조건(그린버그), 그리고 스타일(뵐플린, 윌하임) 등의 형태로 다양하게 나타났다. 중요한 사실은, 이러한 예술의 본질이 예술의 존재정당성만을 증명한 것만이 아니라 시장논리에 의해 작동되는 자본주의 경제체제와 선택적 친화성(selective affinity)을 보였다는 것이다. 설명되지 않은 신비로 무장한 채 옥션에서 천문학적 가격으로 거래되는 예술작품들은 백화점 진열대 놓여있는 ‘명품’들의 이상적 형태일 수 있다. 또한 천부의 능력을 부여받은 천재로서 파격을 일삼는 예술가들은 기업가 정신에 충만한 시장 참여자(창조적 기업가)의 전형이다. 얼마 전 세상을 떠난 애플의 스티브 잡스가 흔히 레오나르도에 비유되는 이유 역시 본질의 미학과 자본주의 경제 사이의 정합성 때문이다. 하우저가 자신의 전 학문적 여정을 통해 보여주려 했던 것 역시 그러한 예술과 자본주의 사이의 상관성이었다. 동시에 그러한 상관성은 랑시에르와 부리요가 미학 혹은 예술적 실천의 정치적 가능성을 전망할 수 있었던 이유이기도 했다. 이 상관성의 전체 위에서 예술의 본질을 전복하는 미학과 예술적 실천은 그 본질과 연결된 사회의 정치적 구성과 자원의 불평등한 배분 구조를 변화시킬 수 있다는 것이다.

흥미로운 점은 랑시에르가 철학적 관점에서 미학과 정치의 관계를 조망했다면, 부리요는 ‘큐레이터’라는 정체성 위에서 전시라는 구체적인 형식을 통해 새로운 미학을 과연 어떻게 실현할 것인지에 고민했다는 것이다.

“진정한 문제제기는 오히려 다음과 같을 것이다. 문화적 맥락과 오늘날 스스로를 현재화하는 미술사와 관련된 적절한 전시의 방식들은 무엇일까?”(〈관계〉, 83쪽)

부리요는 여기서 사회적 존재로서 인간들의 상호작용에 관한 미학적 고려를 전시공학의 문제로 변용(일종의 ‘조작화’)시키는 것이다. “트리스탄 짜라가 “생각은 입에서 만들어진다.”고 했던 것처럼 예술은 갤러리 안에서 만들어진다.”(〈관계〉, 70쪽) 예술이 갤러리에서 만들어진다면, 기존의 미술사와 상이한 90년대 예술의 미학적 가능성을 실현하기 위해서 완전히 새로운 전시가 필요하다는 것도 당연하다.

펠릭스 곤잘레스-토레스, 예술가들의 예술가

부리요는 관계의 미학이 90년대 미술의 가장 두드러진 특성으로 현실화되고 있음을 보여준다. 관계의 미학은 철학적 숙고, 혹은 막연한 주장에 머무는 것이 아니라 현실에 관한 객관적 기술이라는 것이다. 그 가운데서 펠릭스 곤잘레스-토레스는 90년대 미술의 대표자이자, 관계의 미학의 아이콘이라 할 수 있다. 쿠바출신의 난민이자 동성애자였고, AIDS라는 천형으로 38세의 나이에 사망한 곤잘레스 토레스는 사회적 존재로서 당대 미국사회의 인종적 문화적 성적 모순이 교차하는 지점에 위치했다. 무엇보다 그는 그가 경험한 사회적 모순 자체를 예술적으로 변용했다. 그는 거대한 당대의 구조적 모순을 자신의 미시적 삶의 경험을 통해, 시대의 비극적 양상을 자신이 경험한 이별과 죽음을 통해 형태화하고 있는 것이다. 중요한 것은 곤잘레스-토레스가 그러한 삶의 형태화를 통해 공감 혹은 감동을 유발한다는 것이다. 정말 더 중요한 것은 그러한 공감과 감동을 통해 세계를 경험하고 인식하는 방식을 뒤바꾸고, 이를 통해 사회를 구조화하는 경계를 바꾸려 한다는 것이다.

“그의 힘은 인간 경험의 중심에서 감동을 주기 위해 형태를 도구화하는 능숙함과 동시에 공동체적 확일화를 벗어나는 능력 안에 있다. 그에게 동성애는 논증적 주제이기보다는 감정적 차원인 예술형태들의 창조적 삶이 갖는 한 형태를 상징한다.”(〈관계〉, 90쪽)

‘대립 없는 이중성’, ‘배려’, ‘2’의 미학을 통해 제시되는 동성애는 거부되고 척결해야 할 범죄, 혹은 창조주의 의도를 거역하는 불경이 아니라 “오히려 그것은 모두가 공유할 수 있고, 각 개인이 동화될 수 있는 삶의 모델이 된다.”(〈관계〉, 91쪽). 〈펠릭스 곤잘레스-토레스〉전이 열리고 있는 플라토 갤러리에서 필자가 수행한 인터뷰에서 한 관객은 이렇게 말한다.

“이 전시를 보고 아 동성애자의 사랑도 아름다울 수 있구나, 이들의 사랑도 우리와 다르지 않구나 하는 생각이 들어요.”

또 한 관객은,

“제가 동성애자거든요. 전공자는 아닌데요. 전시를 보면서 공감을 하게 되요.”

사실 막연하게 성소수자의 자기 권리에 대해 동의하면서도, 주변에서 동성애자와 접촉해 본 적이 없는 필자에게 서슴없이 자신의 성 정체성을 드러내는 상황은 여간 당황스러운 일이 아니었다. 더 중요한 사실은 그 전시가 그러한 억압된 정체성의 드러냄을 자연스럽게 가능하게 했지만, 그러한 드러냄이 나와 그 관객 사이의 인터뷰를 방해할 어떠한 장애도 되지 않았다는 점이다. 더 이상 성에 관한 차이가 차별이 되지 않는 상황이 벌어진 것이다. 심지어 비극적 영화의 주인공이 되고 싶었던 바람처럼 곤잘레스-토레스의 경험을 공유할 수 있다면, 나도 동성애자, 혹은 에이즈 환자가 되어 비극적 죽음 앞에 서고 싶었다. 나에겐 동성애자도, 에이즈도 더럽고 불결한 질병, 죄악이 아니라, 함께 공존해야 할 정당한 존재이자, 풀어 나아가야 할 숙제임에 분명했다.

이 전시는 “인간관계의 공간에 부여하는 우선권이라는 공동의 영토”(〈관계〉, 93쪽)였음에 틀림없었다. 조금 더 나아가면, 더 이상 곤잘레스-토레스와 동시대 성소수자들이 사회적 비극과 육체-정신적 고통을 반복하지 않도록 국가와 사회가 합당한 조치를 취해야 한다고 생각하게 되었다. 이러한 변화는 소심한 불평자이자 보수주의 사회학자인 필자에게만 일어난 일이 아니라, 함께 도슨트 투어를 경험했던 관객들에게 공통적으로 경험된 일이었다. 또 한 가지 흥미로운 사실은 관객은 부리요가 숙고했던 전시 방법의 차별성에 대해 정확히 지적했다는 점이다.

“[중략]저도 작업을 하고 있거든요. 저는 이 전시에 관한 정보를 어느 정도 미리 알고 있었어요. 이 작가의 전시는 어떻게 전시하느냐가 되게 중요하다고 들었어요. 저기 <로스 모어>는 사랑을 이렇게 좁고 길게 늘어 놓는게 중요하다고 들었는데, 여기 플라토가 작가의 의도에 맞게 잘 한거 같아요.”

이 관객은 구체적인 오브제 대신 작품이 전시되는 형태에 관한 지침(서)에 의해 구성되는 곤잘레스-토레스의 전복적 특성에 대해 이해하고 있었다. 이 전시는 랑시에르 말했던 ‘뭉 없는 자들’, ‘이름 없는 자들’에게 그들의 정당한 위치를 부여하는 공간, 평등과 해방의 민주주의를 실현하는 공간이었고, 전시는 그러한 민주주의를 실현하는 ‘놀이’였다.

전시장 밖에서

하지만, 나는 더 혼란스러워졌다. 전시장 안에서 나는 곤잘레스-토레스에게 완전히 압도당했지만, 그 감동은 전시장 밖에서 오래가지 않았다. 현실은 너무나도 견고했다. IMF를 통해 금융과 자본이동의 완전한 자유화, FTA를 통해 상품 이동의 자유화가 실현된 나라, 그 자유 속에서 거대기업과 재벌들이 거대한 부를 축적하는 신자유주의 세상 속에서 팽창하는 새로운 중심인 서울의 스카이라인은 곤잘레스-토레스가 준 감동보다 더 압도적이었다. 곤잘레스-토레스가 보여준 전복의 미학이 플라토 라는 거대한 문화적 실체를 통해 전시되는 현실 또한 예사롭지 않았다.

갤러리, 혹은 미술관은 단순한 전시공간이 아니다. 미술관은 예술적 실천이 사회화되고, 사회의 압력이 예술적 실천에 영향을 미치는 통로이다. 미술관은 예술계라는 상대적으로 자율적인 실천의 공간에 외접하는 동시에 당대 사회공간에 내접한다. 미술관은 한편에 예술장을 다른 한편에 사회공간을 두며, 이 양자를 매개한다. 미술관은 예술장과 사회 공간 사이의 환류점(feedback point)이라는 것이다. 이러한 매개 속에서 플라토는 리움과 더불어 동시대 한국 사회 공간을 지배하는 가장 거대한 경제자본의 문화적 대리자로서 기능한다. 예술계에서 국립현대미술관의 영향력을 국가의 정치적 절대성으로부터 분리할 수 없듯, 플라토(혹은 리움)가 생산하는 상징권력을 사회공간에서 삼성이라는 거대자본의 위상과 분리하기 어렵다.

제도의 층위에서 벌어지는 ‘의도하지 않은 결과들’

펠릭스 곤잘레스-토레스와 플라토의 중첩은 즉각적으로 대담되어질 수 없는 기묘한 모순을 낳는다. 즉 작가의 예술적 전복의 시도가 제도의 중심에 의해 흡입되어 제도를 강화하고 또한 이 제도가 전체 사회공간을 문화적으로 지탱하는 역설이다. 이 전시는 아시아에서 개최되는 첫 회고전이며, 작가의 미학적 혁신에 정당한 의미를 부여할 수 있는 안목과 이를 고도의 전시공학으로 연출해 낼 수 있는 기획역량을 필요로 한다. 그런 의미에서 이 전시는 어쩌면 플라토 이었기에 가능했던 이벤트였다. 펠릭스 곤잘레스-토레스의 미학이 제시하는 새로운 삶의 가능성은 예술계 내에서 플라토의 기획력과 배후의 거대자본, 그리고 그러한 거대자본의 축적을 가능케 하는 시장 중심적 사회구조에 의해 실현되는 것이다.

물론, 여기서 펠릭스 곤잘레스-토레스의 예술적 실천이 사회공간에서 자본의 축적 및 그 축적의 객관적 조건으로서 시장체제의 존재를 문화적으로 정당화하려 했다고 주장하는 것은 아니다. 그러나 미술과 정치의 테제를 숙고함에 있어서 미술의 전복이 오히려 전복하려 했던 대상에 흡수되거나 전복의 효과를 전혀 내지 못하는 현실, 즉 제도적 차원에서 발생하는 ‘의도하지 않은 결과’(unintended consequence of social action)에 관해 숙고하는 작업은 필요해 보인다.

미학적 실천의 의도와 그 실천의 실제적 효과 사이의 불일치는 펠릭스 곤잘레스-토레스 뿐 아니라 부리요의 관계의 미학을 대표하는 90년대 미술의 전반적인 상황 속에서 발견된다. 제도는 미술의 실험을 흡수한다. 제도는 미술의 실험이 사회의 균열을 내지 못하도록 일종의 ‘완충’ 역할을 한다. 제도는 펠릭스 곤잘레스-토레스의 미학적 실험마저 일종의 신자유주의 사회체제 속에서 특정 문화계급에 의해 소비되는 ‘문화재’(cultural goods)로 소화해 버린다. 이 문화재는 플라토의 터줏대감인 로맹의 〈지옥의 문〉과 조응하면서, 제도가 수용할 수 있는 포용의 넓이와 깊이를 심화/확장시킨다. 곤잘레스-토레스의 전시가 주는 감동이 크면 클수록 더욱 그러하다.

비엔날레와 관계의 미학

90년대 미술은 이른바 ‘비엔날레’라는 스펙터클을 통해 세계화되었다. 특히 95년 시작된 광주비엔날레는 관계의 미학으로 범주화될 수 있는 미술의 새로운 가능성을 우리에게 충격적으로 제시해 주었다. 2500개의 빈 맥주병 위에 감시용 목선을 올려놓은 카초의 〈잊어버리기 위하여〉는 자유를 위해 쿠바를 탈출해야만 했던 난민들의 삶을 미학적으로 형태화했다. 광명호의 〈개구리 왕〉에 적혀 있던 “살이란 곧 예술이고, 예술이 곧 삶이다. 나의 예술은 거리에서 모든 것을 얻고, 끝나면 거리에 되돌려 준다.”는 낙서는 부리요가 관계의 미학에서 표방하는 90년대 미술의 이념에 근접해 있다.

하지만, 우리에게 신자유주의는 93년 소위 ‘문민정부’의 정치적 참신함을 과장하기 위해 사용된 ‘세계화’ 이데올로기와 함께 경험되었고, “경계를 넘어”를 표명하는 광주비엔날레는 신자유주의에 대한 모든 장애물을 저항 받지 않는 방식으로 무장해제하는 문화적 메커니즘으로 기능했다. 제도의 층위에서 비엔날레가 보여준 새로운 미학이 세계를 전복시키려는 커녕, 신자유주의의 팽창을 위한 미학적 전략으로 작용한 것이다. “경계를 넘어”가 의미하는 문화적 미학적 ‘개방’이 이후 97년 IMF 상황의 금융자유화(자본이전의 자유), 노동유연화(고용과 해고의 자유), 궁극적으로 FTA 상품자유화를 위한 세계체제의 인식 조건을 제공한 것이다.

물론, 이러한 지적은 지나친 비약일 수 있다. 그것은 비엔날레라는 제도적 형식이 초래한 문제이며, 관계의 미학이 감당해야 할 책임은 아니라는 것이다. 하지만, 이점 역시 고려되어야 한다. 즉 “예술은 갤러리 안에서 만들어진다.”는 부리요의 인용이 예술적 실천과 전시형태 사이의 불가분의 관계를 함축한다면, 비엔날레는 부리요가 말하는 관계의 미학이 유통되는 가장 적절한 방식 가운데 하나였다. 또한 부리요 자신이 관계의 미학의 주창자이자, 세계적인 비엔날레를 조직하는 독립큐레이터 가운데 한 사람이었다. 이들 독립큐레이터들의 존재는 미술관 조직과 기획의 분리, 그리고 그 기획력의 세계적 이동이라는 신자유주의의 문화적 현상을 나타낸다. 관계의 미학의 세계적 유통이 신자유주의 체제를 반영하는 문화적 형식으로 이루어지는 것이다. 부리요에게 이점에 대한 고려를 찾기 어렵다.

이중적 상징투쟁

전시는 그저 예술작품을 나열하는 것이 아니라, 작가의 예술적 실천과 예술제도, 사회구조를 정합적으로 조직하는 지극히 사회적 행위라 할 수 있다. 전시는 예술적 실천을 사회화하는 효과적인 도구이기

도 하지만, 역으로 예술적 실천의 효과를 제한하는 장애물이기도 하다. 이 점은 펠릭스 곤잘레스-토레스의 전시에도 적용된다. 전시장에서 도슨트의 설명을 통해 작가의 미학과 관객의 수용 사이에 의미의 평형이 이루어졌을 때, 그 감동은 대단한 것이었지만, 이 평형은 전시장 밖에서 지속되지 않았다. 중앙일보사 현관 앞에 설치된 빌보드 작업 〈무제(더블)〉 앞에서 도슨트의 동원효과는 존재하지 않았다.

“관객: 아, 이게 예술작품인가요? 허, 광고인줄 알았는데.
필자: 두 사람 사이의 배려, 관계, 친밀감을 나타낸 작업인데요.
관객: 허.. 모르겠네요.”

관계의 미학이 갖는 전복의 효과가 전시라는 지극히 제도적이고 협소한 회로 안에서 휘발할 때, 과연 미술은 세상을 바꿀 수 있을까? 물론, 부리요가 이점에 대해 대답하지 않는 것은 아니다.

“관계적 예술의 실천 형태들은 반복적으로 비판의 대상이 되었다. 그것이 갤러리와 예술센터라는 공간에 한정되어 나타나기 때문에 이러한 작품의 의미 기반을 형성하는 사회성에 대한 욕망과 모순된다고 할 수도 있을 것이다. 예술계에 한정된 엘리트주의적이고 헛된 사회성의 형태적 모델을 만들기 위해 그 실천들이 소외된 사회적 공간에서의 사회적 분쟁, 차별, 소통의 불가능성을 부인한다고 비난받는다.”(〈관계〉, 148쪽)

이러한 비판에 대하여 부리요는 “형태의 정치적인 가치들”을 지적한다. 부리요의 강조는 전시 자체에 있는 것이 아니라 전시를 통해 새로운 형태와 삶의 모델을 만들어내는 것이다.

“우리 시대는 정치적 프로젝트를 상실한 것이 아니라 그것을 구현할 수 있는 형태, 그래서 그 형태로 부터 스스로의 구체화를 가능하게 만드는 형태를 기대하는 것이다. 왜냐하면 형태는 의미를 생산하거나 그 모델을 만들고, 의미의 방향을 정하며, 일상생활에서 그 의미의 방향을 불러일으키기 때문이다.”(〈관계〉, 150쪽)

이러한 형태의 정치성과 관련하여 “전시는 도처에서 현저하게 나타나는 소외와 관련하여 규정되는 일종의 틈”이다.(〈관계〉, 149쪽) 그런 의미에서 전시는 형태의 정치성을 실현하는 중요한 전략이다.

“전시는 시의적인 사회적 관계들을 부정하는 것이 아니라 그것을 뒤집고, 예술체제와 예술가 자신에 의해 코드화된 시공간 안에 그 시의적인 사회적 관계들을 투사하는 것이다.”(〈관계〉, 149쪽)

필자는 미술과 정치의 관점에서 전시에 효용에 관한 부리요의 주장을 부정하고 싶지 않다. 하지만, 더 중요한 일은, 전시가 예술적 실천으로부터 유의미한 형태를 추출함으로써 실제로 정치적 효과를 내고 있는지에 관한 성찰을 지속적으로 수행하는 일이다. 그리고 그러한 성찰에 있어서 예술실천의 제도적 현실에 대한 비판은 매우 중요하다. 예술제도는 예술적 실천이 정치적 효과를 실현하기 위한 객관적 조건이기 때문이다. 감성의 분할과 특정한 정치체제가 연동하는 만큼, 제도와 사회체제 사이의 상동성 역시 강력하다. 미학이 정치를 변화시키는데 있어서 제도의 변화는 중요한 매개가 된다.

예술제도가 사회공간에서 기존의 권력과 자본의 배타적 위계관계와 공모하는 상황에서 관계의 미학이 제시하는 새로운 삶의 모델, 그리고 그 모델이 갖는 전복적 힘은 전시장 밖으로 확장되기 어렵다. 따라서 부리요에게 더욱 필요한 것은 관계의 미학이 갖는 혁신만큼 관계의 제도를 재구성하는 일이다. 제도를 변화시키지 못하는 한, 관계의 미학은 기존의 위계관계에 새로운 재료를 재주입하는 일일지도 모른다. 따라서 미술과 정치의 테제는 이중의 과제를 갖는다. 그 하나는 미학적 실험을 지속하면서 이를 제도를 변화시키는 내부 투쟁이며, 그 둘은 그러한 내부 투쟁을 사회구조를 변화시키려는 외부투쟁으로 확장하는 일이다.

대안공간의 대안성

지난 십여 년간 미학적 실험과 제도 내부의 투쟁, 그리고 사회공간에서의 외부투쟁을 결합함으로써 미술과 정치의 가능성을 유의미한 방식으로 실험한 사례들이 없는 것은 아니다. 특히 지역에 기반을 둔 몇몇 대안공간들은 매우 중요한 성과들을 보고하고 있다. 이들은 제도적 총위에서 젊은 작가들의 실험적인 미학의 거점이 되었고, 이 거점들은 그들의 실험에 정당한 미학적 인정을 수여하기에 충분한 권위를 확보하게 되었다. 예술제도 내부에서 지배적 위치들에 대항할 최소한의 몫-자리를 성취한 것이다. 이들 대안공간들은 그러한 제도적 성과를 바탕으로 미학적 실험을 통해 보다 직접적으로 사회문제에 개입하고 있다. 이들 가운데 몇몇은 젊은 작가들의 예술적 실천을 통해 자본의 개발논리에 맞서 공동체의 가치를 옹호하고, 차별에 저항하여 보편적 인권을 주장했다. 또 다른 몇은 예술가로서 가져야 할 당연한 존재정당성을 관철시켜 내는 제도적 통로를 마련하고 있다. 하지만, 현재의 상황만으로 충분하지 않다. 이들 대안공간들이 미학적, 제도적 대안 뿐 아니라 사회적 대안 역시 제시할 수 있어야 한다. 이들이 사회적 대안을 제시하기 위해서 예술제도 속에서 이들의 활동은 더욱 강화되어야 한다. 이 둘은 결코 분리된 것이 아니다. 미술의 정치가 곧 사회를 재구성하는 일이라면, 이들 대안공간의 활동은 더욱 강화되어야 하며 또한 더 적극적으로 사회적 현실에 개입해야만 한다. 이들 대안공간은 제도를 바꾸고 사회를 바꾸는 다양한 힘들의 거점이 되어야 한다.

에필로그: 사랑한다면 이들과처럼

내가 부리요를 읽고 펠릭스 곤잘레스-토레스의 전시를 생각하는 동안, 내 머리 속 한편에 올 여름을 달구었던 〈콜트콜텍〉전이 자리 잡고 있었다. 나는 곤잘레스-토레스의 작업이 있어야 할 자리는 플라토나 근사한 비엔날레가 아니라 이 불법해고의 현장에서 벌어진 이 기적 같은 예술적 사건 안이어야 한다고 생각했다. 〈콜트콜텍〉전이 기적적인 이유는, 노동자들의 파업과 부도덕한 기업주의 불법해고라는 두 개의 거대한 힘이 충돌하면서 생겨난 이 텅 빈 사회적 진공상태를 22명의 작가들이 자신의 예술적 실천을 통해 충만하게 채우고 있었기 때문이다. 그들은 예술점거, 즉 스콧을 통해 현실의 극한 모순한 가운데 자신들의 자리를 마련하고 있었다. 스콧은 이들에게 예술가 자신을 고립된 개체가 아니라 사회적 범주로 인식하게 만들었다. 사회적 범주로서 예술가들은 2000일 넘게 부당해고에 맞서 투쟁하는 노동자들과 연대하면서 예술의 사회적 효용, 그리고 사회를 변화시키는 미술의 정치적 가능성을 실현하고 있었다. 이들은 어떠한 외부의 지원도 없이, 오직 예술적 의지와 사회적 변화의 열망만으로 그렇게 하고 있었다. 솔직히 나는 부끄러웠다. 제도 내에서 나와 내 가족들의 안온한 위치를 구하고자 발버둥치는 내 모습이 초라해 보였고, 비평가이자 사회학자로서 내 역할이 무엇인지 고민하게 되었다. 미술과 정치의 가능성이 실현되기 위해서, 무엇보다 비평의 실험이 동반되어야 한다. 미술을 통해 제도와 사회를 변화시키는 과제는 보다 종합적인 협력을 통해서만 가능하다. 무엇보다 이 협력을 위한 축이 만들어져야 한다. 나는 비록 관계의 미학에 만족할 수 없었지만, 그러한 고민만으로도 부리요로부터 큰 선물을 받았음에 분명했다.

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
나폴라 부리오 '관계의 미학'

MEMO

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
나폴라 부리오 '관계의 미학'

MEMO



관계의 미학 디자인과 예술의 경계

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
니콜라 부리요 '관계의 미학'

5강 진보적 미학으로서의 예술과 디자인

조나원 | 디자인 문화 비평

“관계의 미학”은 포스트모더니즘의 논의 이후에 계속되고 있는 예술 이론의 부재에 대한 물음이며 답이다. 책의 내용은 대략 두 가지로 요약된다. 서구 현대 예술은 1990년대 이후에 이론과 실천적 방향을 새롭게 하고 있다는 것, 그리고 여전히 모더니티의 이론적 전통으로부터 자유롭지 못한 예술계의 현실에 대한 침묵 내지는 절망에 대해서 대안을 제시한다는 것이다. 그의 용기 있는 비평적 대안은 실천 항목들이 구체적이지 않아서 여전히 이론적 공허함으로 회귀되지만 한 가지만은 분명하다. 예술에서 진보를 꿈꾸고 있다. 진보란 단순히 보수에 대한 반대 개념이 아니라 인류의 퇴보에 대한 보편적 대항가치를 의미한다. 현재 예술이 직면한 문제와 모순을 극복하기 위한 비판과 제안을 했다는 점에서 부리요는 진보적인 태도를 가진다. 그 동안 예술계의 보수적 이론가들은 ‘미적 대상으로서의 예술’의 가치와 의미에 대한 권위를 위하여 이상적이고 관념적인 이론만을 생산하여 예술과 아름다움에 대한 추상적 결합을 확고히 했다. 따라서 예술은 일상생활 속에서는 실천할 수 없는 영역이 되었고 미술관이라는 공간에서 전시를 통한 경험으로 완성되는 듯 했다. 예술이 미적영역과 가치를 지닌 내용과 형식을 주장하면 할수록 그 범위는 고립되고 한정된다. 절대적이고 이상적인 예술개념과 예술작품은 무엇이며, 그리고 그것을 향유하는 관람객들은 누구이고 나와 어떠한 관계가 있을까? 예술은 이러한 단순한 질문에 항상 쉬운 답을 주지 않는다. 만약 이러한 예술의 태도와 전통에 거부감을 느낀다 하더라도 예술을 사랑하지 않을 수밖에 없는 이유가 있다. 실은 예술이 (배제되기 쉽고 논의의 주변에 머무르고 있는 주제인) 우리의 모습을 담고 있기 때문이다. 예술이 항상 세계를 창조하는 행위로 인간에게 위안을 주는 역할을 할 수 있었던 이유는 비평적 활동이 함께 했기 때문이다. 비평은 대안과 진보를 지향한다.

부리요는 모더니티의 기획에서 비롯된 미학을 부정하고 예술작품과 예술가가 상품화되는 자본주의에 반대한다. 모더니티란 서구의 오래된 전통이 집약 선택 집중되어 제시된 매우 이상적인 모델로 오늘날 우리가 살고 있는 도시, 기술문명을 형성하였고 개인의 독립성을 기반한 민주주의와 사유권을 인정하는 자본주의 형태의 국가 단위로 세계화되었다. 서구의 근대를 기획했던 이성 중심주의는 과학철학분야의 발전으로 합리적인 기술문명을 주도하였다. 또한 자본주의는 물질적 가치 뿐 만 아니라 인간의 삶 속에 스며있는 추상적인 가치를 수치화 정량화하여 교환 가능하도록 함으로써 산업화되었다. 부리요는 바로 이러한 이성중심주의 미학과 자본주의의 논리를 비판하고 있다. 그리고 그의 논의에서는 누락되었지만 모더니티의 양측과 공모했던 전통이 하나 더 있다. 가부장제는 이성중심의 근대 합

리주의 그리고 자본주의보다 오래된 전통이면서 사회의 엄숙주의와 함께 사회전반을 지배하는 관습이다. 이성 중심주의와 가부장제는 세계를 인식하는 존재론, 인식론, 가치론을 결정하고 있는 바탕에 자체적인 문제를 가졌으면서도 거의 모든 부분의 담론에서 다루어지지 않는 논제이기도 하다. 이것은 모든 인문학적 이론과 실천의 담론들이 궁극에 다다르고 있는 목표가 정치적 실천이라고 보았을 때 궁극의 문제적 대상이다. 요약하면, 부리요의 진보적 성향은 결국 서구 (백인) 남성 (엘리트) 부르주아의 미학적 전통에서 예술세계를 평가했다는 점에서 한계를 드러내고 있다. 이 글에서는 그의 논의에서 누락되었으며 예술이 계속해서 확립하지 못하고 있는, 그러나 대부분은 그럴 것이라고 추측만 하고 있는 현대미술의 ‘자율성’과 ‘독립성’에 대한 문제를 논의할 것이다. 이러한 과정에서 예술과 분리된 역할과 기능을 한다고 여겼던 디자인의 실체가 얼마나 예술_미술과 중복되고 혼합되어 있는지 알아보고자 한다. 이는 국제무대의 현대 미술이 선도하고 있는 예술의 가치와 의미가 지금 한국사회의 우리에게 어떠한 의미를 주고 있는지 생각해 보고자 함이다. 만약 우리가 마지막 문제에 구체적인 실천항목을 생각해 낼 수 있다면 한국의 사회문화적 정치경제적 맥락과 조화를 이루는 담론을 생산할 수 있을 것이다.

이렇게 된 배경은 결국 모더니티_근대의 기획

원래 예술이란 주술적이고 마술적인 기능을 하였다. 고대의 동굴벽화에서 살펴볼 수 있듯이 자연과의 교감과 영감을 나타내는 행위였거나 그리스로마의 예술처럼 인간 세계의 이상적인 가치와 의미에 대한 재현으로 이어졌다. 중세 때까지 예술은 종교적인 역할과 가까웠기 때문에 가치문화 이전의 예술이란 참되고 선한 것이며 따라서 아름답다는 판단을 받아왔다. 근대가 진행되면서 통합된 형태로 존재했던 ‘인지적-기술적 영역’과 ‘도덕적-실천적’ 영역 그리고 ‘심미적-표현적’ 영역은 각각 진, 선, 미의 가치로 분화되었고 각각 독립적인 영역을 확보하게 된다. 즉 과학과 도덕 그리고 예술의 영역은 분화되어 각각의 자율성으로 독자적인 발전과 영역을 가지게 되었다. 이 가운데 가장 두드러지게 발전한 부분은 과학과 기술 분야였고, 인류의 역사를 산업혁명이라는 농업사회에서 공업사회로 변화시키는 가장 강력한 지식과 도구생산의 역할을 담당하게 된다. 이러한 과정에서 과학과 기술은 종교를 대신하는 가장 강력한 믿음과 가치가 되었고 사회적인 힘을 행사하게 되었다. 따라서 근대를 통해서 인간은 더 이상 종교적인 가치에 기대지 않고 과학이라는 합리성을 기반으로 개인의 자율성을 인정받게 된다.

모더니티와 예술의 자율성

한편 예술도 종교와 궁정세계로부터 독립하여 정치적이거나 특수 계층의 수단이 아닌 그 자체가 목적이 되는 자율성을 부여받게 되었다. 그럼에도 불구하고 근대 미학은 어떤 대상이나 행위가 미적인 것으로 간주하려면 세 가지의 조건을 갖추어야 한다는 주장을 했다. 첫 번째는 개인의 실용적 이익이 개입되어서는 안 된다는 무사심성(disinterestedness), 두 번째는 미적인 영역이 다른 영역과 구분되는 자율성, 즉 전문화(detachment), 셋째로는 미적인 세계는 일상생활과 거리가 있어야 한다는 초연함(distance)이다. 특히 무사심성과 초연함은 예술이라면 반드시 갖추어야 할 덕목이 되었으며 의미와 형식에 대한 미적 가치와 형태가 일상생활과는 동떨어진 가치 영역으로 간주되었던 이유가 된다. 따라서 예술작품과 예술가는 사회의 정치경제적인 활동과는 다른 특수한 의미 생산자로 여겨졌기 때문에 오직 ‘미적’인 영역에만 머물러 있어야 했다. 미학이라는 다양성과 창조성의 모험적 연구가 이렇게 경직되어 있는 이유는 이성 중심적인 이분법의 위계적 구분에 의해서이다. 정신과 육체, 이성과 감각-감정, 순수와 혼합, 문명과 야만, 이데아와 현실세계, 질서와 혼돈, 남성과 여성과 같은 존재가 인식적으로 우등과 열등이라는 가치로 종속되면서 미라는 정신적인 가치는 현실에서 물질로 구현될 수

없는 절대적인 것이어야 했다. 추상적이고 모호한 미적 가치를 구현하는 예술작품은 미라는 정신적이고 추상적인 개념을 끌어내는 대상으로 의미가 있다. 예술작품은 정신을 드러내고자 하는 수단에 불과하며 ‘아름다움’ 그 자체가 될 수는 없다. 정신과 몸이라는 이분법은 양극단적인 가치체계를 형성하며 편견을 낳게 된다. 정신-미-남성-순수라는 우등의 가치는 몸-추-여성-혼합이라는 열등의 가치와 쌍을 이루며 긍정과 부정 선과 악의 가치로 환원되었기 때문에 극단적인 확일성이 미의 개념과 영역을 더욱 규정하였다. 이런 위계적 가치체계에서 미술은 현실세계에서 실용적인 공예와 디자인과 분리 구분되었다. 산업사회로 이행되면서 미술은 디자인보다 우월한 가치를 증명하기 위하여 더욱 더 강력한 권위에 기대게 된다. 그런데 미적 객관성과 보편성에 대한 권위를 예술 안에서 찾지 못하고 진리의 영역, 즉 과학 기술에 기대게 되면서 예술의 독립성과 전문성에 문제가 생겼다. 과학 기술의 영역을 조형언어와 시각언어로 해석하거나 번안하는 현상이 근대 예술에서 계속되었기 때문이다.

우선 형식적인 측면에서 커다란 변화가 있었다. 전통적인 회화와 조각을 통한 수적질서, 예를 들어 조화, 비례, 균형과 같은 시각적 구현이 기계로 대체되었다. 카메라의 등장과 영화 예술의 대중화는 미술이 더 이상 사실 재현으로 의미를 전달하는 상징물이 아닌 예술가의 독창적인 창조성을 표현하는 장이 되었다. 미술은 시각적 상상력을 통하여 예술가의 주관성이나 특수성을 통하여 세계의 보편적 가치를 창조해야 하는데, 과학 기술 분야의 가치에 종속되어 새로운 발견과 발명에 대한 해석과 담론을 재생산하기만 하였다. 근대예술의 흐름을 크게 두 가지로 나누면 과학 기술의 수용과 반대로 나뉜다. 과학정신을 반영했던 인상주의와 입체파, 기술문명의 긍정인 미래파, 구성주의, 키네틱아트와 반대적 경향의 반이성, 무의식에 관한 실험과 가설에 관한 초현실주의, 표현주의, 추상표현주의와 같은 운동이 그러했다. 미국이 주도했던 현대미술은 모더니티에 대한 도전이 시작되면서 이분법적 질서에 대한 저항으로 다양성에 대한 문제를 수용하려 하였다. 또한 기술발달로 인한 매체의 확장은 현대 미술의 형식에 영향을 주었다. 현대 미술은 기술적 발명과 발견에 긍정적이었고 이론적 비평행위에도 참여했다. 특히 이성중심주의의 중심에서 배제되거나 열등했던 부분들에 대한 가치 회복에 대한 열망은 인문학적 이론으로 예술계와 함께 미시권력에 대한 인정으로 다양해졌다. 여성의 가치에 대한 연구인 페미니즘, 서양에 대한 동양에 대한 편견에 대한 논쟁인 오리엔탈리즘, 그리고 제국에 대한 식민지에서 바라본 신제국주의 이론 등은 모두 모더니티의 권력에 대한 저항이었다. 현대미술은 어느 덧 근대미학의 무사심성이나 초연함을 벗어던지고 사회경제적 정치적 목표를 위한 수단이 되었다. 이점은 긍정적이기도 하지만 예술이라는 분야가 완전한 자율성을 획득하지 못했다는 점을 시사한다. 이러한 배경에는 먼저 조형문화의 영역이 자립적이고 독립적인 세계관과 언어를 확립해 내지 못했기 때문이다. 조형언어를 창조해 내는 예술가와 그 결과인 예술작품을 향유하는 관람객은 상상력 속에서 교감해야 하는데 미술관에서 기술과 이념을 통해 조우하게 되었다. 현대미술이 기술문명과 정치적 이념 사이에서 부유하는 동안 더욱 강력한 체제에 종속되었다.

삼위일체의 자본주의

이성의 도구화와 예술의 상품화에 대한 비판은 새로운 것이 아니다. 프랑크푸르트학파의 호르크하이머와 아도르노의 “문화 산업: 대중 기만으로서의 계몽”에서 지적했던 대중문화의 독점과 확일성은 이미 현실화되었고, 그들의 우려에도 불구하고 문화는 산업이라는 비물질의 상품이 되었다. 상품화를 가속화 해 온 자본주의의 논리가 예술 영역만을 고고히 지켜주지 않았음은 당연하다. 예술은 자본주의의 매력적인 시장이다. 작가와 관객은 고민 없이 생산자와 소비자가 되고 물건-작품을 거래한다. 미술관은 백화점과 같은 역할을 한다. 또한 국제적인 공모전에서 선정되는 작품은 또 다른 구별 짓기를 주도하는 부르주아의 상징재와 같은 역할을 한다. 자본주의 시장에서 현대 미술은 또 다시 서구 백인 부르주아의 가치에 종속된다. 따라서 모더니티를 통하여 결합된 이성중심주의, 자본주의, 가부장제는 마치 종교적 삼위일체처럼 완전하게 하나가 되어 정치경제적 모델로 세계화되었다. 예술이 여전히 순

수하고 자율성을 유지하고 있을 거라는 믿음은 길거리에서 무심결에 받아들인 광고 전단지 속의 선전 문구를 그대로 믿는 것과 다름없지 않은가.

부리요의 ‘관계의 예술’ 역시 자본주의에서 자유롭지 못하다. 자본주의의 가치, 특히 교환가치에 대한 비판 보다는 대안으로서의 가치를 사회적 ‘틈interstice’이라는 마르크스주의 용어를 사용하여 제안하고 있다. 물물교환이나 덤핑, 자급자족적 생산과 같은 자본주의 경제의 틀을 벗어난 교환 공동체의 경제 활동의 맥락으로 예술작품을 위치시켜 기존의 경제구조의 순환에서 예술작품을 빼내려 한다. 공동체란 개념 역시 예술가와 관람자간의 소통을 자본주의의 교환과 거래를 통한 경제활동 이상의 인간 상호 작용으로 의미하기 위한 실천 모델로 제시하고 있다. 물질적 자원, 기호, 믿음, 필요, 위험 등 여러 요소들을 공유하며, 참여자의 동질성과 결속성을 함께 했던 자본주의 이전에 존재했던 사회형태는 이미 도시화와 산업화에 대항하는 대안 공동체로 자본주의 체제가 아닌 남미의 국가를 중심으로 활발하게 전개되고 있다. 따라서 부리요의 제안은 실천 강령이기 보다는 이미 제3세계, 혹은 비자본주의 사회, 혹은 또 다른 가치체계의 일상생활 속에서 실천되고 있는 행위들을 예술세계로 끌어들이는 듯 한 인상을 지울 수가 없다. 이론적 보안을 위해 참조하고 있는 가타리의 개념적 근거는 무엇인가? 같은 프랑크 철학자인 들뢰즈의 리즘과 영토개념, 네그리의 자율적 삶을 위한 ‘아우또노미아’, 마이클 하트의 비물질노동의 가치에 대한 분석도 함께 했더라면 좀 더 분명한 진보이론이 되었을 것이다. 현재의 자본주의는 너무나도 견재하고 시장은 늘 ‘보이지 않는 손’에 의해서 스스로 유지되고 있다고 알려져 있다. 어색한 자본주의 비판에 이어서 예술의 전문성에 대한 논의를 디자인과의 관계에서 계속해 보자.

다시 예술에 대한 질문_어떻게 다른가

예술은 항상 자유롭고 독자적으로 창조적인 상상력을 추구할 수 있는 권리를 보장받은 영역이었지만 사회 정치 경제로부터 완전히 자유로울 수도 없었다. 이 점에서 미술과 디자인의 경계가 모호해진다. 무엇이 미술이고 무엇인 디자인이란 말인가? 예술에서 미술은 또 다시 실용성을 목적으로 하는 디자인, 건축, 공예와 같은 분야와 구분된다. 예술이라는 심미적 표현적 영역 내에서 미술과 디자인의 구분은 마치 과학과 기술이 분리되어 제 역할을 해 왔던 것과 비슷한 현상이다. 과학은 보이지 않는 세계에 대한 발견과 가설을 실험으로 입증하는 지적세계를 발전시키고 기술은 그 이론을 실제 생활에서도구나 물질 환경으로 직접 구현한다. 예술은 상상력과 창조성에 자극을 주는 역할을 하고 디자인은 일상생활을 구성하는 인공적인 환경을 구성한다. 디자인은 미술과 같은 토양에서 시작되었지만 그 역할과 기능이 매우 분명하고 단순했기 때문에 늘 상 예술과 구분되고 비교되어 왔다. 특히 현대 디자인은 기술문명을 미적으로 포장하여 상품화하고 소비문화를 자극하는 광고에서부터 언어 이외의 상징과 기호를 시각화하고 물질화하는데 적극적으로 참여했던 분야다. 영국의 디자인사가인 에이드리안 포티는 “욕망의 사물”에서 디자인은 예술과는 다른 ‘사회적 이데올로기의 반영’이라고 했다. 이는 산업 디자인의 기능과 역할이 이윤창출을 위한 상품제작 과정에서 소비자와 제작자의 요구에 따른 생산과정의 일부를 담당하는 것이라고 보았기 때문이다. 따라서 디자인은 처음부터 예술가에게 부여되었던 자율성은 부여받지 못하고 경제적 조건과 기술적 한계를 가지고 ‘최대함’ 매력적인 물건을 만드는 역할에 충실해야만 했다. 따라서 디자인은 예술이 거부하고 부정하려 했던 경제적 정치적 이념적 도구화와 상품화의 기능을 적극적으로 수용했던 분야였다. 이성중심의 위계와 가치 구분에 있어서 예술에 범접할 수도 없는 태생적 비천함을 인정해야만 했던 디자인은 오히려 부르주아적 미학과 가치로부터 자유로울 수 있었다. 바꾸어 말하면 위선적인 인본주의 대신 화폐와 기술상으로 동등한 자본주의에 적극 동참함으로써 새로운 진보를 꿈꾸었기 때문이다.

사회주의적 이상향 구현으로서의 디자인

근대 디자인은 왕과 귀족을 위한 것이 아니라 새 시대의 시민을 위한 새로운 조형언어이면서 생활방식의 구현방법이었다. 모더니티의 이상주의적 유토피아를 창조하기 위해 노력했던 예술가들은 더 이상 전통적 개념의 예술가가 아닌 '디자이너'였다. 디자인은 이성중심주의적 이분법적인 위계에서 열등한 가치로, 인간의 욕망과 감정에 충실하고 솔직함을 드러내어 비난을 받았지만 위로부터의 예술보다는 훨씬 더 대중적일 수 있었다. 창조성과 유일성, 개성 존중 보다 '표준화'와 '규격화'에 대한 문제를 중시했던 것도 그러한 시대적 요구 때문이었다. 디자인의 역사는 모더니티의 정치 경제 시스템과 충실히 함께 했다. 국민국가의 구성원들이 '국가'의 요소가 아니라 주인이라는 사실을 선전하는 수단이 되는가 하면 산업발전을 위한 부가가치 창출의 도구로서 역할을 하였다. 산업박람회를 통하여 영국의 제국주의를 낭만적으로 포장하였고, 러시아의 혁명적 사회주의를 알리는 데에도 효과적인 역할을 했다. 이로써 디자인은 경제적 정치적 이념을 조형적 시각성이나 물질성으로 구현하는 수단으로 사용되어 예술과 다른 기능적 영역에 충실하게 된다. 많은 디자인 비평가들이 이러한 디자인의 행보에 대하여 여전히 비판적이지만, 이 점은 이분법적 위계에서 비롯된 것이지 실질적으로 디자인이 예술보다 그 기능과 역할에 있어서 나태하거나 부족함을 의미하는 것은 아니다. 남성과 여성, 주인과 하인의 관계, 자본가와 노동자의 관계로 바꾸어 보면 디자인은 존재론적 영역과 가치를 그대로 받아들였다. 디자이너는 예술가들이 부여받은 자율성을 늘 동경했지만 디자인이 부가가치 창출을 위한 기업 제작과정 중에 일부라는 현실을 받아들였다. 초기 산업자본주의가 발전하던 시기에 고용되었던 제품의 모델러들은 예술가 출신도 있었지만 훈련받은 장인과 공인이 대부분이었다. 이들이 새로운 산업사회의 직업인 디자이너로 불리게 된 것은 20세기 미국식 대기업이 생겨나면서 부터였다.

산업디자인은 태동되면서부터 크게 기술적, 경제적, 미적인 측면에서 빛과 그림자를 동시에 만들어 냈다. 특히 기술적 경제적인 도구로서의 제품 디자인, 정치적인 프로파간다로서의 시각 출판물과 포스터는 사회적으로 큰 영향을 주었던 디자인이다. 자본주의로 인한 물질적 풍요로움과 기술문명의 편리함 그리고 인간의 미적 욕망을 생활 속에서 실현하고 구체화하기 위해서 디자인 필수적이었다. 한동안 디자인은 더 나은 생활환경과 삶의 질을 향상시킬 수 있는 해결책으로 과학기술과 함께 미래적인 희망이기도 했다. 그러나 디자인 역시 늘 자체로 이론부재와 산업적, 경제적, 기술의 도구로서만 기능하는 것에 대한 문제가 제기되었다. 디자인은 공예나 예술의 다른 이름으로 활동하기도 했다. 유토피아적인 이상향을 구현하기 위한 모더니즘 초기 바우하우스 전 후의 예술 공예 운동, 독일공작연맹과 아르누보와 같은 사조에서 찾아볼 수 있다. 예술과 공예가 생활 속에서 실현되는 새로운 시대의 예술로 디자인을 꿈꾸었던 윌리엄 모리스의 예술 공예 운동은 실질적으로 실현되지 못한 채 예술을 더욱더 대중과 거리가 먼 부르주아적 취향으로, 공예와 디자인은 대중화가 아닌 고급화를 초래하게 되어 원래 의도와 반대의 현상을 낳기도 했다. 그러나 예술 혹은 디자인이 모두를 위한 행위라는 윤리적인 가치에 대해 고민하게 되면서 공공성에 대한 문제로 본격적인 조우를 하게 된다.

지금 여기의 예술과 디자인

예술과 디자인이 서로 영역에 대한 경계가 모호해진 것은 도시화와 함께 퍼져나간 세계화에 의해서였다. 신자유주의를 표방한 자본주의는 세계화되면서 양극화 현상과 인구의 이동, 대량생산과 같은 문제를 낳았지만 글로벌이라는 하나의 통합된 세상을 만들었다. 긍정적인 측면으로는 서구의 백인 이성중심주의가 다른 세계의 가치와 충돌하면서 확고한 이분법에 대한 비판과 대안이 빠르게 전개되면서 다양성에 대한 가치가 대두되었다. 한편 1990년대 들어서 새롭게 형성되는 시공간 속에서의 네트워크들은 디지털화되는 정보화 세계로 진입하면서 새로운 국면으로 들어서고 있다. 세계화는 인구 이동으로 인종, 종교, 정치적 이념이 섞이는 영토중심의 국가를 만들어간다. 다문화를 수용하는 세계시민은 모두가 이해할 수 있는 공공미술 public arts에 호감을 가진다. 모두를 위한 미술이라는 개념에서 예

술과 디자인이 실질적으로 만나고 있다. 예술분야에서 활동하는 미술은 반드시 공공적일 필요가 없으나, 디자인은 많은 측면에서 공공성, 대중성의 영역에서 역할을 하고 있었다. 공공성에 대한 고민과 성찰은 편협한 민족주의nationalism보다는 '공공성republic,' 모두의 '공공선(common good)'에 대한 실천을 고민하기 때문에 윤리적인 가치에서 예술과 디자인이 함께 할 수 있다. 예술가와 디자이너가 자율적으로 모두 사회에 봉사하고 공헌하게 된다.

관계의 미학이란 결국 인간적인 상호 소통하여 맺어지는 교류와 관계 맺기의 사회적 의미가 소멸되는 것에 대하여 경고한다. 소비중심의 자본주의가 아닌 협업의 시대에 함께 공생하기 위해서 생명의 존엄성을 인간 이외의 모든 살아 있는 존재로 확장하고자 하는 진보주의 철학자들의 사상과 함께 한다. 부리요가 제안하고 있는 관계에 대한 미학은 구체적인 실천전략들이 부족하기는 하지만, 진보의 입장에서 예술 세계와 예술이 안고 있는 문제를 재고하고 또 다른 방향성에 대하여 고민했다는 점에서 여전히 유효하다. 무엇이 예술이며 아닌 것을 구분하고 규정하기 보다는 지금 현재 여기서 우리가 함께 할 수 있는 행복추구야말로 예술과 가깝지 않을까. 복지가 발달한 북구 스칸디나비아의 국가들은 예술과 디자인과 공예의 영역을 나누지 않고 있으며 향유자는 자신의 환경과 조화로운 일상적인 가치를 아름답고 좋다고 평가한다. 그래서 일상의 공간과 사물이 모두 예술적 대상이고 창조성과 상상력과 같은 긍정적인 힘을 일상생활 속에서 얻는다고 한다. 역사적으로 이미 계층과 권력의 도구 혹은 저항의 수단으로 이용되었던 예술과 디자인은 '공공성(res publica-공적인 것)'으로 함께 진보에 대한 생각을 나눌 수 있다. 공공성을 정치적인 민주성이라든가 평등에 대한 담론이 아닌 정신적으로 물질적인 '나눔'에 대한 이야기로 생각해 볼 수 있다. 처음 근대의 디자인이 인류의 삶의 질을 높이고자 하는 기술적 진보를 꿈꾸었던 것과, 예술이 항상 체제에 대한 변혁을 상상했던 것과 방법이나 형식은 다를지라도 지금 여기 우리의 자연과 조화를 이루는 생활방식을 창조하는 목적이 같다면 그것이 미술인가 디자인인가는 문제가 되지 않는다. 그렇다면 현재 우리 사회가 안고 있는 양극화의 문제도 공공의 공간, 교육, 복지라는 우리의 현실에 맞는 공공미술/디자인으로 해결할 수 있지 않을까. 그 과정에서 일어나는 갈등마저 서로의 공통된 문제로 이해할 수 있다면, 우리의 미래는 진보와 보수라는 극단적인 양자 선택이 아니라 다양한 차이로 서로를 보완하며 함께 선택해 나아갈 수 있다.

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
나폴라 부리오 '관계의 미학'

MEMO

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
나폴라 부리오 '관계의 미학'

MEMO



인터휴먼 댄스와 인휴먼 댄스 사이

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
니콜라 푸리요 '관계의 미학'

6강 인터휴먼 댄스와 인휴먼 댄스 사이

김남수 | 무용평론

관계 미학의 현재

니콜라 부리요의 관계 미학에 대한 비판은 세계적으로 비등하다. 관계 미학의 예술 실천이 1950년대 이후의 컨템퍼러리 아트에 주된 조건으로 작용해온 것은 사실이지만, 소위 '관계성'의 개념에 대해서는 한 시대를 읽는 관점과 가치를 따라 새로운 견해가 나오고 있다.

일단 먼저 하나의 비판적 견해를 소개하면, 사이먼 오설리번(골드스미스 미술사/시각문화 교수)이 지적한 바 있는 관계 미학의 일반화 경향이다. 예술이란 인지충격을 가져오기 위해 어떤 임계 상태 또는 특정한 대항의 형태가 있지만, 관계 미학은 니콜라 부리요가 "함께 하기, 관람자와 회화의 '만남', 세상에 더욱 잘 거주하는 것을 배우기" 라고 하는 순간 이미 공생공락 conviviality의 일반적 모델로 대체되어 버린다는 것이다. 간단히 말해서 "잘 나눠먹고 잘 나눠 갖는" 어떤 동일한 것의 정답이 존재한다는 뜻이.

물론 부리요의 주장은 이보다 더 급진화 할 수 있는 것이다. 둘 이상의 존재가 함께 모일 때 발생하는 생산적이고 즐거운 마주침을 긍정하는 것이기 때문이다. 그러한 공동적인 것의 생산을 긍정한다는 것은 윤리적 삶과 정치적 존재론이 연합하는 예술 실천의 잠재력을 높이 평가하는 것이다. 그럼에도 불구하고 부리요가 예로 든 작가들이 하나의 전범처럼 새로운 통속적 이해로 이끄는 것도 사실이다.

리크리트 티라바니자의 유목민적 친교라든가 펠릭스 곤잘레스-토레스의 예술 선물론이라든가 바네사 비크로프트의 살아있는 회화라든가 다시 한 번 미술사를 경유하여 요셉 보이스의 사면적 공존 같은 것을 관계 미학의 유산으로 전유하는 방식이 있다. 어쩌면 이것이 더 급진화 할 수 있음에도 통속적 이해의 범주에서 머물고 있다는 비판에서 자유롭지 않은 조건이 있는지 모른다.

이 점에 관해서는 <미학 안의 불편함> 등의 미학서에서 지속적으로 관계 미학에 관심을 표명해온 철학자 랑시에르 역시 "미술제도 안에서의 도덕적 부흥회"에 지나지 않는다는 비판을 하고 있기도 하다. 물론 이 점에 관해서는 부리요 역시 다음과 같이 항변한 바 있다. "작가들의 작업의 형식, '스스로를 사회적 관계로 즉각적으로 표명하는 미술의 방식'으로 잘못 이해한다. 우리는 여기서 명백히, 현대 철학자들이 상당히 공통적으로 저지르는 추상적 왜곡에 직면하게 된다. 이들은 그들이 관찰한 세계에 대한 지식의 창조와 미술 작가들의 스튜디오 사이를 잘못 연결 지음으로써, 미술이 시각적 실재를 통해 드러내고자 하는 컨셉을 인식하지 못하는 실수를 저지른다." 즉 철학자는 예술 실천의 특성을 잘 모르고 추상화하기 일수라는 것이다. 자신이 예로 든 예술 작업들의 위치는 형식으로 묶이지 않는 사회적 관계로 결코 설명된 적이 없으며, 이러한 환원적 설명에 대해 응대할 적도 없다고 덧붙이고 있다.

하지만 이러한 공방에서 분명해지는 것은 관계 미학 역시 승리한 지식, 제도화된 지식의 전철을 밟고 있다는 것이다. 가령, 작가 리카르도 바스바움은 관계 미학은 "예술계에서 내부자를 결정하는 척도로 쓰일 수 있는 완결된 자율적 관념"으로 작용한다고 비판한다. 관계 미학 역시 예술 동네 내부에서 자유의지를 갖고 선택하고 따라야 할 자율성이라는 규제 이념으로 머물러 있다는 것이다. 거꾸로 말해서 '관계성'이란 개념이 보다 폭넓은 작업의 바운더리를 포괄하지 못한다는 것이기도 하다.

인터휴먼 댄스의 경우

니콜라 부리요가 말하는 상호인간적 장 interhuman sphere에서 그가 고집하는 '형태'는 놀랍게도 미술의 전통적 매체 감각이다. 회화나 조각, 설치 같은 것으로서 그의 서구적 편견을 보여준다. 하지만 그가 말하는 '관계성'의 공생공락 수준에서 이탈하여 "가능한 만남들을 고안"해내는 방식이라면, 이와 같은 '형태'에의 고집은 이미 자기모순이 있는 셈이다.

춤은 그러한 '형태'의 붕괴 혹은 유동화로부터 출발한다. 춤은 의인화된 그 무엇이 아니라 상호인간적 열기를 머금은 음악 같은 것이다. 이러한 설명은 전적으로 춤의 철학자라고 할 수 있는 니체를 따른 것인데, 사실상 "들리지 않지만 공명된 몸의 음악"(박준상)이 상호 전이되는 어떤 선율적 풍경을 연상하면 좋을 것이다. 한 사람의 몸이 그 몸의 동일성을 뒤흔들면서 침투하는 신경자극이 빚어내는 원-음악 archi-musique 같은 것. 여기서 "신경자극은 소리(음)로 나타나지 않는, 들리지 않는 리듬 또는 음악이며, '의지'를 직접 표현하는 예술인 음악'이 창조되기 위해 돌아가야만 하는, 즉 모든 음악이 탄생하는 장소인 원-음악"이다.



예술의 기표가 신경자극의 공명 수준에서 작동할 때, 관계 맺기가 발생한다는 것이 춤의 가장 기본적인 발상이며, 결국 예술의 최종적인 형태는 그 관계 속에서 음악적인 공명이라는 것이다. 즉 하나의 몸이 떨리기 시작하는 '리듬적 인물'과 그 떨림이 상호 전이되는 '선율적 풍경' 사이에서 춤은 상호 인간적 장을 열어왔고, 지금도 열고 있다.

2008년 백남준아트센터 개관페스티벌에서 공연한 보리스 샤르마츠의 <아-타-앙-시-웅>. 하체 누드와 성기노출을 올려보는 관객의 양각적 시선을 외설화하고 그 외설의 장치를 통해 몸의 떨림을 전이시키는 작품.

가령, 안무가 보리스 샤르마츠의 <아-타-앙-시-웅>이나 아니 비지예의 <레 장 뒤테르팡> 같은 공연을 보면, 몸 안의 분위기(기분)를 가져와서 어떤 정서적 내면의 떨림을 스크래치하는 차원을 느낄 수 있다. <아-타-앙-시-웅>은 세 개의 무대를 수직적으로 구축하고 각각의 무대에 흑인 남성, 백인 남성, 백인 여성의 하체 누드를 그대로 보여주고 있다. 여기서 핵심은 노출된 성기 주름이며, 그 주름의 기관을 통해 몸을 올려다보는 시선, 즉 양각적 시선을 유지하도록 되어 있다. 보리스 샤르마츠는 이미 일반화된 누드로부터 새로운 시선을 추출하는 것에 성공하는데, 양각적 시선이 갖는 외설의 떨림이 작동한다는 것이다. 성적 자극이 넘쳐나는 사회에서 이 안무가가 디자인한 몸의 음악적 진동은 여전히 날카롭게 신경을 자극한다.

<레 장 뒤테르팡>은 미술관 공간 속에 누드와 세미누드가 관람자들 사이에 돌연 출현하거나 몸의 수작을 붙이는 공연이다. 화이트큐브라는 것은 그린버그가 말한 것처럼 시각의 특권적 영역이다. 거기서 안무가 아니 비지예는 관람하려는 미술 작품 이전에, 혹은 미술 작품이 구현되기 이전에 필요한 몸의 선험적 영역을 제안한다. 그 돌연한 출현은 미술의 시각적 결을 공격하고 몸이라는 물질적 실천이 어떤 감각적 소동을 일으키는가를 음미하게 한다. 우선 미술관이라는 장소가 공명하고 관람자는 자신이 수

용한 화이트큐브의 특권적 시각을 교란당한다.

“의지의 간헐적 신경자극의 형식들”(니체)로서 “리듬”은 신경자극이 우리에게 알려주는 최초의 정보이며, 인간의 몸이 표방할 수 있는 음악의 기원이다. 이것이 좌우간 춤이 ‘관계성’의 이념과 상대할 수 있는 하나의 토대라고 할 수 있다. 사실 아니 비지에의 작업 같은 경우, 최근 국내 미술관을 중심으로 펼쳐지는 컨템퍼러리 댄스나 퍼포먼스의 전시에 적합한 형태라고 할 수 있는데, 그 바닥이나 밑면에 깔려있는 것은 어떤 ‘리듬적 인물’로서의 몸이라고 할 수 있다.

“남자는 ‘인물’이고, 여자는 ‘풍경’이다.” (프로이트)

앞서 ‘리듬적 인물’과 ‘선율적 풍경’이란 개념을 썼는데, 이는 들뢰즈가 프로이트의 꿈의 재료를 리토르넬로(반복구)의 감각으로 치환할 때 결정화한 것이다. 그러니까 ‘인물’이란 어떤 실체적인 것이라면, ‘풍경’이란 전체를 유동화하는 분위기 혹은 기분, 기류 같은 것이다. 춤은 어떤 의미에서는 꿈을 구성하는 어떤 기류 속에서만 가능하다. 춤이 제안하는 관계의 형식은 몸과 몸이 현실적으로 겹쳐지는 것이 아니라 몸의 원음악이 ‘리듬적 인물’로서 표현되어 다시 다른 몸들과 마주치면서 ‘선율적 풍경’으로 전이되는 것이다. 이것이 어쩌면 춤이 인터휴먼 댄스라고 표방할 수 있는 영역일 것이다. 그러니까 최근 미술관의 춤 전시는 미술에서는 결핍되어 있는 이러한 감각의 포괄을 피하는 것이라고 보인다. 물론 이것이 지속적이며 준항구적인 어떤 것이라고 말할 수는 없을 것 같다. 미술의 시각 전통은 강고한 것이며, 아무리 춤이 인터휴먼 댄스의 공명을 불러온다고 해도 미술의 침체기를 잠시 메꿔주는 역할을 하거나 쉬어가는 코너일지도 모른다.

동물-되기로서의 춤

부리요가 의지하고 참조하는 이는 펠릭스 가타리이고, 관계 미학에서 직접적으로 언급한 것은 그의 <카오스모제>이다. 부리요가 보는 가타리는 “작가와 관람객 사이의 전이의 순간”을 통해 “주체화의 전이”가 일어나는 어떤 지점이다. 알다시피 가타리는 들뢰즈와 더불어 <앙띠 오이디푸스> <천 개의 고원>을 통해 통제 사회 control society를 극복하는 대안적인 실천을 꿈꾸었다. 피부 아래의 미친듯 한 흐름을 끌어올리는 시뮬라크르로서, 국가의 편집증을 찢는 맹렬한 분열증의 자태로서, 심지어 유라시아 대지를 가로지르며 종횡무진 수많은 문화적 밈과 주름을 혼합하여 극단적인 새로움을 창안하는 전쟁-기계적 유목주의로서 “주체화 과정”의 변혁을 제안했다.

그런데 부리요는 “주체성의 유동적인 특성에 관한 직관”을 결국에는 “예술의 개념을 지각들과 정서들의 구축”으로 정의하는 것에 만족한다. 여기서 정서는 소위 정동 affect으로 번역해야 할 용어로서 잠재한 역량, 실존적 역량을 말하는 것이다. 그것이 들뢰즈&가타리가 주장하는 소위 ‘동물-되기’로 넘어가지 않는 이유는 무엇일까. 이것이 미술 작업이 관계성을 이야기하면서도 주체화가 변신과 연결되지 않는 어떤 한계가 아닐까.

컨템퍼러리 댄스의 ‘동물-되기’로서의 춤은 하나의 기원을 갖는다. 자비에 르루와가 20세기 후반 발표한 <미완성의 신체 Self Unfinished>는 카세트 오디오의 리와인드 버튼을 누른다고 가정할 아주 짧은 찰나지간에서 지구의 생물계가 변신에 변신을 거듭해온 존재의 역사를 간명하면서도 압도적으로 펼쳐놓는다. 생물 정보 안에 모든 변신의 코드가 꼬깃꼬깃하게 가득 접혀 들어가 있다는 르루와의 주장은 그가 생화학 박사 출신이라는 전력 때문이기도 하지만 인간의 몸이 동물의 의지와 영혼을 통과해온 산물이며 그러한 생명의 고고학을 통해서만 인간의 몸을 이야기할 수 있다는 철저한 연구에 바탕하고 있다.



2003년 모다페에서 발표된 자비에 르루와의 <미완성의 자신>

“우리는 시간의 교환수이자 혼합제조자다.” (미셸 세르)

시간 축선 위에서 관계를 이야기하지 않으며, 그것은 역사의 몰각으로 이어지는데, 부리요가 종종 받는 비판이 바로 역사의 몰각이다. 도덕적 우월성에 바탕을 두고 ‘정치적 올바름’을 현실화하지만 그것이 그냥 옳은 이야기의 재현에 그친다는 것이다. 거기에는 시간 축선 위에서 몸의 개입이 이루어지는, 결국 예기 악기 식으로 말해서 “감동이란 느껴서 움직이는 것”이라는 감각이 다소 미흡하기 때문은 아닌가 싶다. 과거와 미래의 시간 단위를 분자화하여 재편집하는 감각은 분명히 영화적인 것이지만, 실은 춤에서 몸이라는 매개체를 통해 자주 일어나는 사태이다. 이런 측면에서 20세기 후반 벨기에 컨템퍼러리 댄스에 휘몰아쳤던 광풍은 ‘동물-되기’의 춤으로서 이루어지는 몸의 개입이라고 볼 수 있다. 시디 라르비 세르카위, 빔 반데키부스, 알랭 플라텔 같은 안무가들, 그리고 니드 컴퍼니, 세 드 라 베 무용단 같은 경우가 대표적이다. 이들은 안무 개념을 단순히 좁은 의미의 춤의 고안이나 몸의 현시 정도로 제한하지 않고, 이미 몸의 음악이 출현할 때는 영상도 체화되고 음악도 체화되는 방식으로 ‘동물-되기’를 실현했다. 이것은 지금까지 미술사와 인접해서 설명했던 방식도 아니고 무용사 안에서 검토했던 것도 아니다. 지금까지도 진행형인 채로, 그러나 지금은 쇠락한 어떤 물결을 보여주는 관성의 형태로 유지되고 있기 때문이다.

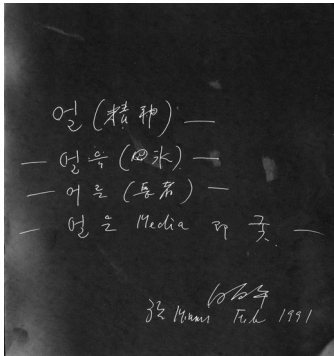
인휴먼 댄스

인휴먼 inhuman이란 리오타르의 참조이다. 46억 후의 지구는 태양의 폭발과 함께 그 유한성을 여과 없이 보여줄 것이라는 물리학적 사실을 유일하게 받아들인 리오타르는 그 유한성의 몸체를 다시 사유한다. 그는 인간/기계/동물이 하이브리드되는 세계의 가치를 재고한다. 인휴먼이란 비인간의 몫이다. 인간이 인간으로 구동되기 위해서는 인간의 몸이 필요하지만, 그 몸과 몸들의 관계 형식만으로 모든 것이 일단락되는 것은 아니다. 그것에 버금가게, 혹은 그보다 더욱 더 비인간의 몫이 개입하고 있다. 유한성의 렌즈를 끼지 않는 한, 비인간은 우리에게 엄습하지 않는다는 것이다.

어쩌면 이것이 부리요에 관한 가장 근본적인 비판이 될지도 모른다. 부리요는 관계 미학의 스타트라인으로 1993년 베니스 비엔날레에서 그다지 주목받지 못한 티라바니자의 태국수프 나눠먹기 작업을 가져오는데, 그 순간 배제하는 것은 ‘커뮤니케이션 하이웨이’이다. 이것은 단순히 비인간의 의도적인 배제를 통한 상호인간적 장의 제안이다. 이것은 직접적으로 뉴미디어에 대한 보수적 태도이자 20세기 초 다다와 미래주의자들이 표방했던 어떤 연극적 비전과 종합의 태도이다. 그러나 부리요는 감각적으로 낡았다는 인상을 주는데, 왜냐하면 다다와 미래주의자들은 비인간을 배제하는 방식이 아니었기 때문이다. 그렇다고 비인간 개념이 리오타르를 거친 해러웨이나 라투르에 기대어 동물이나 기계만을 지칭하는 것은 아니다. 무용계 안에서 인휴먼 댄스는 포스트모더니즘이 활개치던 시기에 인터휴먼 댄스의 휴머니즘을 전복하면서 출현했다고 보면 좋을 것이다. 인간의 몸이 ‘동물-되기’로서 생명의 코드를 호출하여 고고학적 탐사를 하는 대상이라면 그것은 이미 자명한 어떤 몸이 아니고, 인간과 그 너머의 비전

까지 포함된 것이다. 몸의 존재론적 위상이 '인물'에서 '풍경'으로 이동화될 때, 이미 몸은 포스트휴먼으로 넘어간 상태였다. 로메오 카스텔루치라든가 자비에 르루와라든가 사샤 발츠 같은 중요한 안무가들이 있지만, 그러한 포스트휴먼의 상황주의를 가장 잘 보여준 것은 역시 피나 바우쉬였다. 그의 안무는 1920년대 독일표현주의가 홀로코스트의 비인간적 정경을 머금고 피드백된 어떤 것이다.

<카페 물러> <봄의 제전>에 가득한 비전은 우선 뭐라고 형언할 수 없는 것이지만, 시간이 흐른 후에도 여전히 언어의 뒤편에 남는 것은 인간이 인간 이상으로, 혹은 인간 이하로 이동화 되었던 역사적 트라우마의 재출현이다. 몸이라는 시계는 이처럼 무의식을 타고 조금 늦게 당도한다. 이런 표현은 일본 철학자 아즈마 히로키가 라캉의 정신분석은 제1차 세계대전에 대한 트라우마를 해소하는 어떤 특수한 과정이었다고 사회적 역사적 구성물로 진단하는 지점과 정확히 일치한다. 다시 말하지만, 비인간은 단순히 동물이나 기계만은 지칭하는 것이 아니다.



1991년 <늑대걸음으로> 전시에서 발표

이러한 관점의 연장에서 비인간으로서의 미디어 개념을 최초로 발표한 이는 비디오 아티스트 백남준이다. 그는 1993년 베니스 비엔날레 황금사자상을 수상할 때 '커뮤니케이션 하이웨이'를 통해 횡단하는 예술이 어떤 동서의 관계맺기, '미디어=곳=정신적 춤'이라는 등식에 어떻게 다다를 수 있는가 하는 관계성의 근본 형식에 대해 새롭게 제안했다. 그러나 이 제안의 내용은 인류학적 타입으로서 다소 복잡하게 느껴진 것이었고, 무엇보다 미디어 아티스트로만 알려졌지 민족지학자로서의 태도가 상당 부분 은폐되어 있었다. 즉 미디어 자체를 민족지학의 관점에서 접근하여 거시적인 관계성에 기반한 정신적 소통 Tele-empathy을 시도했지만, 이것은 당시로서는 받아들이기 힘든 실천이었다. 아, 물론 지금도 배일에 싸여있는 것은 마찬가지다.

- 1) 미디어 아트
- 2) 춤과 음악

백남준에 따르면, 이 두 개의 예술은 서로 호환될 수 있는데, "태초와 현대 사이의 비밀약속"(아감벤)으로서 시간혼합이 이루어진 예술이기 때문이다. 작금에 펼쳐지는 미디어 아트가 미디어 물신에 물들어 미래주의적 제스처가 많은 것에 비춰볼 때, 백남준은 시간 사이의 관계를 매우 중시했다. 그 관계를 대칭성의 명제로 여럿 발표한 바 있기도 하다.

- 1) "달은 가장 오래된 TV다."
- 2) "영혼의 신비한 새인 소문은 호모 사피엔스가 발명한 최초의 라디오다."

달/TV, 소문/라디오라는 미디어 짝은 단순히 올드미디어를 뉴미디어가 구축하고 대체하는 방식이 아니라 재매개되고 재환기되는, 그리하여 본래 정신적 소통의 본질을 구명하는 시도이다. 실제로 백남준

의 비디오 아트에서 그러한 시도의 단면으로 엿보이는 것이 바로 TV 모니터가 발산하는 무한만다라적 사이키델릭 이미지의 향연이 거의 대부분 춤과 음악으로 이루어져 있다는 사실이며, 신석기 동굴의 어둠처럼 공간 디자인이 이루어지고 있다는 사실이다. 이것이 시간에 기반한 관계성의 근본 형식으로서 백남준의 제안 중에 일부였지만, 니콜라 부리오는 철저하게 사람과 사람 사이의 순수한 신호를 바탕으로 한, 어떻게 보면 철저하게 휴머니즘 타입의 연극적 비전을 고수했기 때문에 만남이 이루어질 수 없었다.

공공미술에서 커뮤니티 아트에 이르는 공중 public의 예술 실천에서 관계 미학은 매우 중요한 참조 사항인 것은 여전히 틀림없는 사실이다. 그러나 그 미학 체계가 한 큐레이터의 협소한 비전에서 이루어졌기 때문에 새로운 비전 시프트가 필요한 것은 엄연한 사실이다. 미디어의 재해석을 통해 뉴미디어 아트를 끌어안는 것도 비전 시프트로 관계 미학이 개방되고 확장되어야 하는 한 부분이다. 미디어가 춤의 약동으로 접근될 수 있는 이념은 이미 제출되어 있으며, 안무 자체의 동시대 시도 역시 근접하고 있다. 지금이야말로 새로운 국면을 열어가야 할 시점이다.

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
나팔라 부리오 '관계의 미학'

MEMO

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
나팔라 부리오 '관계의 미학'

MEMO



사회미학과 관계의 미학

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
니콜라 푸리요 '관계의 미학'

7강 사회미학과 관계의 미학

- 송경동의 시를 통해 본 권력과 저항의 언어

이명원 | 문학평론

한국에서의 유력한 문학적 경향은 권력과 저항이라는 관점에서, 예술 언어의 특이성에 집중해왔다. 이것은 대체로 예술언어가 지배권력 또는 공식문화에 저항한다는 것을 유력한 전제로 삼고 있으며, 이러한 목표를 실현하기 위한 과정과 결과로서의 독자의 집단적 참여를 미학적으로 조직화하는 방식을 선호했음을 의미한다.

하지만 우리가 저항의 유산이자 공동체의 심미적 참여를 이상으로 견지해온 근대예술이 오늘의 시점에서는 권력에 대한 덜 위험한 방식의 저항적 제스처를 양식화하는 것과 동시에 참된 저항의 장소에서는 집단적으로 퇴각해버렸다는 생각을 떨쳐버리기는 어렵다. 이런 표현이 가능하다면 예술과 권력의 '타협적 균형점'은 오늘의 중간계급 또는 부르주아적 삶의 표상과 의례, 감수성의 실현 전체에 영향을 미치고 있다고 생각한다.

'저항시인'이라는 표현이 문단에서 사라진 것은 꽤 오랜 일인데, 이는 시 쓰기의 촉발점과 소통 공간 전체가 부르주아적 삶의 질서에 표상적으로는 거의 완벽히 수렴되어버린 '체념'에 근거한다.

비 내리는 일요일 오후
오거리 돼지껍데기집에서
가리봉 20년 지기들이 세월에도 굳지 않는
추억들을 투닥투닥 긁고 있다.
노래도 한 소절씩 화덕 위로 올린다
한때 선진노동자로 여름 벌처럼 짱짱했지만
이젠 갈 곳 없이 변두리 운짱으로 사는 사람들

“밀리고 밀려, 쫓기고 쫓겨 단순조립공 꿈과 희망은 바스러지누나.”

이 빠진 것처럼 군데군데
기억나지 않는 노래들을 꿰맞추며
우린 다시 어떤 사랑을 잡고 싶은 걸까
세상은 좋아졌다는데 아직도
맥주보다는 소주가 수월하고
집안 걱정 아이 걱정 일 걱정 하다보면

변혁의 주인이라는 노동자의 꿈도
탈탈 턴 호주머니처럼 스산해지고
몇잔 술에 코끝 쩡해
있었던 팔뚝질을 해보기도 하지만
우리는 개인이 아니었는데
개인이 되고 말았다는 서글픔만

- 「가리봉오거리 연가」 전문

이 시에는 “선진노동자”로 “변혁의 주인”임을 자부했던 “노동자의 꿈”이 20여년이라는 시간의 변화과정 속에서 “집안 걱정 아이 걱정 일 걱정” 하는 사적 “개인”으로 전락해버린 상황에 대한 서글픔과 비애를 담고 있다. 그 20여년의 세월은 정확히 87년 6월 항쟁 이후의 한국적 상황 전체를 가리킨다. 그 20년은 어떤 세월인가? ‘부르주아의 지배’가 때로는 불협화음으로 또 때로는 협화음으로 추동되고 완결되고 착근된 시간대를 의미한다.

‘산업화→민주화→선진화’로 요약되는 우파 부르주아의 시대정신이란 진영의 좌우를 막론하고 ‘조국 근대화→대외적 정치양식→신자유주의’로 요약되는 한국 부르주아의 전일적 지배의 내용형식을 환기시키는 표어(가령 백낙청을 포함한 이른바 ‘창비’ 진영조차 선진화 담론에 적극 조응하고 있는 것은 그것의 명백한 증좌다). 물론 “선진노동자”나 “변혁의 주인”임을 자부하고, 현실에 개입했던 노동계급의 집단상상이 애초부터 오늘과 같은 중간계급(중산층) 이데올로기의 가장 확고한 토대인 “개인”과 혈연적 커뮤니티인 “집안”으로 폐쇄되거나, 그조차도 지킬 수 없는 “일용노동자”로 주변화 되기를 바란 것은 아니다. 이것은 중간계급 소시민 역시 마찬가지다.

1987년 6월 항쟁은 ‘넥타이부대’가 상기시키듯, 한국사회의 변혁에 대한 열망을 중간계급의 세계상에 완벽하게 조응시켰다. 연이어 벌어졌던 ‘노동자대투쟁’이나 민주노총의 성립, 이후의 민주노동당을 포함한 진보정당이 출현조차도 신자유주의의 확산에 따른 ‘부르주아의 지배’라는 세계사적 상황을 방어할 수는 없었다.

그럼에도 불구하고 이 시기의 중간계급들조차 ‘다른 세계’에 대한 집단상상을 노래의 형태로 합창할 수 있는 집합적 공감능력과 연대의 중요성은 알고 있었다. 이것이야말로 문학은 물론 일상에서 흔하게 목격할 수 있었던 ‘관계의 미학’이 아니었을까. 물론 그 참조와 인용과 변용의 원천은 “만국의 노동자여 단결하라”는 간명한 에피그램에서 왔고, 이것은 부정(독재)의 부정(부르주아 민주주의)을 통한 강한 긍정(사회주의)의 유토피아적 지향 곧 “혁명”에 대한 열망을 낳았지만, 1990년대 초반 소련 및 동구권의 붕괴 이후 그것은 지나치게 빠른 속도로 망각되었다. “혁명은 안 되고 방만 바뀌버렸다”고 1960년대의 김수영의 표현했지만, 90년대는 잔치 끝난 시대의 황망함과 어수선함으로 가득했다.

「혁명」이라는 시에서 오늘의 송경동은 “조용히 눈을 감아보다/ 분명히 내가 잃어버린 게 한 가지 있는 듯한데/ 그것이 무엇이었는지 잘 생각나지 않는다.”고 짐짓 반어(反語)의 제스처를 취하고 있는데, 이

는 개혁정권의 성립여부와 무관하게 97년을 기점으로 한국사회의 모든 구성원들이 '광장'에서의 연대가 아닌 '생활인'으로서의 살아남기 게임 안에 폐쇄되었음에서 나온 반어(反語)다. 혁명(revolution)이란 역사적으로는 사건 개념에 속할 것이지만, 문학 및 예술과 연계하여 생각해 보면 그것은 부재하는 세계에 대한 집단적·공동체적인 상상과 꿈(이진경)의 기획이라고 할 수 있다. 그것을 '공동환상'이라고 말해도 좋을 것이다. 그것이 환상인 것은, 이러한 활동과 정념이 낡은 현실의 중력 '외부'를 강력하게 호명하고 환기시키기에 그렇다.

하지만 신자유주의는 시장전체주의이고, 정치·경제·문화를 둘러싼 인간행위 모두를 예정조화설에 가까운, 시장의 자기조정 메커니즘에 '적응' 시킨다는 것을 의미한다. 이것이 어디 인간에만 해당되는 일일까. 자연·화폐·정념조차 상품메커니즘 속에 간단히 포섭하는 체제가 우리가 이미 깊숙이 빠져 있는 이 세계의 본질이다. 이런 세계에서 사람들 사이의 공감능력과 집단적 유대감은 희박해지고, 개인은 원자화되며 그런 결과로 사회의 일반적 경향은 '만인에 대한 만인의 투쟁'에 흡사한 복마전으로 전략한다. 시장독재 또는 시장전체주의는 압도적인 힘과 권능으로 사회와 공동체와 관계 모두를 부숴 버린다.

그랬을 때 남는 것은 그 자신이 매력 없는 노동력 상품이자, 일상에서는 소비자로서만 권리를 요구할 수 있는 원자화된 '개인'인 셈인데, 이 모래알갱이 같이 서걱거리는 개인들은 사회적 연대감을 꿈꿀 수 없는 '집안 걱정 아이 걱정 일 걱정'으로 버무려진 가족로망스의 총만 혹은 결핍을 악무한적으로 반복하게 되는 것이다. 이것이 '즐거운 나의 집' 유의 부르주아적 유토피아의 뒤집힌 거울상(mirror image)인 것은 우리 모두가 알고 있다. 이런 현실에 대한 수동화된 무력감은 분노보다는 체념을 낳고, 미래 쪽이 아닌 과거 쪽으로의 멜랑콜리한 몽롱함을 선사한다. 속시원한 애도와 결별을 통해 좋았던 과거를 완전히 떠나보낼 수도 없고, 그렇다고 지속할 수도 없다는 양가감정이 이 멜랑콜리의 원인이다. 그 결과로 혁명을 둘러싼 꿈과 상상은 '유령' 비슷한 상황으로 전략한다. 현재의 인간조건이란 존재도 비존재도 아닌, 억압된 것(혁명)의 상상적 재귀, 그러나 오직 개인화된 형태로만 존재하는 그런 협소한 재귀로 폐쇄된다.

그러니 오늘날 예술을 통한 저항과 연대의 언어는 필연적으로 '사회를 보호하라'는 명제로 등장할 수밖에 없다. 그것이 코뮌(commune)이건, 어소세이션이건(association)이건, 소사이어티(society)이건 단자화 된 개인을 공동체의 유대망 속에 결속시켜 공감의 커뮤니케이션을 발생시키는 것이야말로 예술이 혁명을 초래하는 가장 개성적인 방식이다. 역시 중요한 것은 관계의 복원이고, 이 과정 속에서 원자화된 존재들의 인간됨을 회복하는 것이다. 그래서 미적·사회적 혁명의 언어란 '집단상상'의 용광로를 필요로 하며, 거기에 '가족'에 폐쇄된 개인의 정념을 더 크고 위대한 공동체적 유대감으로 정열적으로 융해시킬 때 가능해진다. 저항의 언어란 그런 점에서 공동환상과 집단적 커뮤니케이션, 예술생산과 수용의 원활한 집단적 환류를 가능케 하는 사회미학(socio-aesthetics)의 형식을 띠 때 활성화 되는 것이다. 이 안에서 비인간화된 노동·자연·화폐를 인간화하여 사회를 재건하려는 상상적 기획이 일어나야 하는 것이다.

그러나 사회미학은 단순히 문학과 예술의 사회성을 의미하는 것은 아니다. 그것은 예술을 포함한 사회적 활동 모두를 커뮤니케이션과 공감능력의 확장을 통한 사회의 보존과 변혁, 그리고 실천일반으로 미학적으로 구성하는 광의의 문화적 실천행위까지를 포함하는 개념이다. 20년 전 스스로를 "선진노동자"로 자임했던 가리봉 오거리 노동자들은 혁명에 대한 집단학습과 커뮤니케이션 구조를 활성화시키는 한편, 공장에서 시를 낭독하고 공동의 노래를 만들었으며, 그것을 골방과 주점에서 기꺼이 노래했고, 비타협적인 시위와 총돌의 현장에서조차 예술과 삶 사이의 간극을 기꺼이 일치시키고자 노력했다. 이것이야말로 관계형성을 통한 사회재건의 미학인 것이다.

사실 모든 혁명의 언어는 그러한 사회미학의 산물이었다. 그러나 이것은 한국에서 80년대의 한 때 시도했던 공동창작이나 집단창작과도 다른 개념이다. E. P. 톰슨의 「영국 노동계급의 형성」이나 레이먼드 윌리엄스의 「장구한 혁명」과 같은 영국 노동계급을 대상으로 한 연구에서 검토된 것은, 노동자들이 공장이나 커피 하우스와 같은 일상적 공간에서 신문과 팜플렛, 인터넷서널가를 합창하는 과정을 통해서 집단적으로 실현했던 공동상상이야말로 사회미학의 분명한 계급적 기반이었다는 사실이다. 괴로운 현실과 더 나은 미래에 대한 공동의 기획을 예술이라는 양식화된 제도 안에서 뿐만 아니라, 일상화된 생활적 실천행위에게까지 관찰시킨 단단한 '유대감'을 우리는 상기해야 한다. 이것은 1980년대의 한국 민중운동이나 노동운동에서도 동일하게 발견되는 태도였다. 이른바 학생 지식인 엘리트들이 노동자 민중과의 정서적 유대감에서 더 나아가 존재전이를 감행하고, 노동자 민중 내부에서 "선진노동자"로서의 의식화 및 사회변혁의 주체로 나서게 되는 과정에서의 양식화된 문학과 예술의 언어란 그래서 일종의 '매개형식'에 불과했다.

송경동의 시 제목처럼 "서정에도 계급성이 있다"는 것을 이들은 이해했는데, 그랬기 때문에 문학과 예술의 부르주아적 정념체계를 대체할 미학의 형성이 당대의 예술계에서는 첨예한 쟁점이었다. 노동자들이 앞장서서 전국적인 노동자문화회와 문화단체를 조직했던 것은 인간다운 삶이란 단순한 경제투쟁 너머의 더 큰 존재론적 각성과 관련된다. 집단적 인식이 있었기에 가능했다. 당시의 노동문화회들이 과연 '등단'을 하거나 전문문인이 되기 위해서 피로한 야근후의 공부방에 모였던 것일까. 아니다. 그들은 개인의 고독을 뛰어넘는 공동체적 연대감의 그 황홀한 인간적인 트임이 체제에 의하여 찢겨버린 영혼을 다시금 드높게 고양시킬 수 있다는 것을 발견했고 또 열망했던 것이다. 아래의 시를 보라.

십 수 년 마산을 다녔다
 밤 열시 도착해 회의 끝내면 새벽 네 시 어름
 새우깡에 찬 소주 몇 잔 돌아 얼얼해지면
 마산항 새벽시장으로 향했다
 거기 오천원짜리 새벽복국집에 마주 앉아
 식초 흠뻑 탄 복국물을 들이켰다

그 밭에 마산 다녔다
 짱뚱어처럼 검은 얼굴
 한뼘 마창노련 가루의 마왕이었다지만
 지금은 하청업체에 밥 빌어 다니는 김건곤과
 여호와의 증인들에게 나는 전태일교 신자라 했다는 김태성과
 한뼘 태극기 이마에 묶고 미문화원 들어간 도도한 청년이었다가
 지금은 세상에 죄지은 바 없이 모자 폭 눌러쓰고
 이삿짐 카고 운전을 하는 정운과
 십년 도장공 생활에도 학출티가 안 빠진다고
 수줍어하는 꽃미남 오도엽과
 끈 떨어진 망실공비 육순의 김하경과
 2년 후면 공장생활 어언 정년이라는 이한걸 형
 허리디스크 산재생활 3년 하니 목디스크까지 왔다는
 상호와 마주 앉아
 오래 풀일수록 맛 더 우리나라는
 새벽복국 먹으러 갔다
 고춧가루 훌훌 풀고
 간장에 겨자도 듬뿍 이겨

마이 좀 묵어라 좋다 아이가 하다보면, 이 한 몸
저 민중의 바다에 던져?
낄낄낄 낄낄낄 웃다보면, 생의 완성은
다만 저 혁명의 오나수에만 있지 않아
다시 찬찬히 떠오르던 마산항
붉은 새벽노을

- 「마산항 새벽복국」 전문

이 시에는 그런 유대감과 사회미학의 세목이 잘 드러나 있다. 시간이 갈수록 우려나는 북국처럼, 이 시에 등장하고 있는 노동자들의 학습과 토론, 친교와 공감, 다짐과 열망 등이야말로 노동해방이라는 간명한 언어로 포괄할 수 없는 혁명적 열정의 근거였다. 사회미학이란 이렇게 개별화된 노동자 개인들의 문학과 삶 전체로 뻗어나가는 감정의 총선 및 집단적 결속감, 이를 통한 상호신뢰와 더 크고 위대한 실천으로 나아가는 사회의 복원 및 재구성의 통로를 확장시키는 행위 전체를 미학적으로 규정하는 말이다.

그렇다면, 오늘날 그 많은 “신진노동자”들은 다 어디로 갔는가 하고 우리는 물을 수 있다. 그 솔한 저항과 혁명의 언어, 당장이라도 앞당길 수 있다고 생각했던 집단적 파토스와 열망들은 대체 어디로 갔단 말인가. 과감하게 말하자면 부르주아적 삶의 동일성 속으로 수렴되거나 포섭되었다고 말하는 것이 타당하다. 혹은 실체에 있어서는 ‘부르주아적 지배’의 완성, 그것의 현 상태로서는 계급적대 없는 ‘무계급사회의 환상’ (부르주아건 노동자건 결국 모두가 ‘생활인’ 아닌가 하는 계급적대의 폐기!)에 내면화되었다고 보는 것이 타당하지 않을까. 송경동은 이에 대해 “당신은 누구인가”라고 묻고 있다.

당신은 학생이 아니다.
졸업한 지 오래됐다
당신은 노동자다 주민이다
시민이다 국민이다 아버지다
가정에서 존경받는 남편이고
학부모며 집주인이다
환자가 아니고 죄인은 더더욱 아니다

그런데 당신은 이 모두다
아침이면 건강센터로 달려가 호흡을 측정하고
저녁이면 영어강습을 받으러 나간다
노동자가 아니기에 구조조정은 찬성하지만
인근인상투쟁엔 머리띠 묶고 참석한다
집주인이기에 쓰레기 매각장 건립엔 반대하지만
국가경제를 위한 원전과 운하 건설은 찬성이다
한 사람의 시민이기에 광우병 소는 안 되지만
농수산물 시장 개방과 한미FTA는 찬성이다 학부모로서
학교폭력은 안되지만, 한 남성으로
원조교제는 싫지 않다 사람이기에
소말리아 아이들을 보면 눈물 나고
미군의 아프가니스탄 침공에는 반대하지만

북한에 보내는 쌀은 상호주의에 어긋나고
미군은 절대 철수하면 안 된다

도대체 당신은 누구인가?

- 「당신은 누구인가」 전문

위에서 스스로를 시민으로 자처하고 있는 주체들의 공동정체성은 ‘생활인’으로 규정될 수 있다. 당신 뿐만 아니라 거의 대부분의 사람들 역시 이와 유사한 답변을 할 것이다. 너희 알량한 지식인들이란 과연 생활인의 비애를 아느냐? 이렇게 ‘이해관계’를 둘러싼 삶의 복마전 앞에서, 저항이라거나 혁명이라는 수사는 얼마나 가식적인 것이냐. 사회로부터 불어오는 신자유주의의 폭풍우 앞에서, 가족이란 최후까지 지켜야 할 정념의 방파제가 아니겠는가 하는 소극적인 탄식은 가감 없는 생활인의 내면풍경이 아닐 수 없다.

그러나 송경동의 여러 집회시가 보여주는 것처럼, 이 생활인들이 처해 있는 구조화된 삶의 조건은 개인과 가족의 필사적인 노력을 뛰어넘는 더 큰 자본의 규정력에 의해 요동치고 있다. 노동계급에서조차 신분과 급여상의 차이에 따른 내부적대의 심화는 물론이고, ‘순응’과 ‘공포’의 내면화에 따른 체제 적응을 지상목표로 삼는 경쟁과 처세의 규칙은 만인에 대한 만인의 투쟁을 오늘의 보편화된 집단심성으로 고착시키고 있다. 이런 현실 속에서 “당신은 누구인가?”라는 정체성을 둘러싼 근본적인 질문은 의례 회피되기 마련이다. 살아남기 게임이야말로 사회를 작동시키는 유일한 룰이 되고 있는 것이다.

그러니 「이 냉동고를 열어라」에서 송경동이 절규하는 것은 이 회피되는 질문 속의 우리들의 삶 전체이다. 냉동고에 갇혀 있는 것은 용산참사에서 희생당한 고인뿐만이 아니다. 거기에는 “우리 모두의 양심” “이 사회의 민주주의” “이 사회의 역사” “우리의 용기” “우리의 권리” “우리의 미래” “평등과 평화와 사랑의 염원”이 갇혀 있다.

불에 그을린 그대로
134일째 다섯 구의 시신이
얼어붙은 순천향병원 냉동고에 갇혀 있다

까닭도 알 수 없다
죽인자도 알 수 없다
새벽나절이었다
그들은 사람이었지만 토끼처럼 몸을 당했다
그들은 사람이었지만 쓰레기처럼 태워졌다
그들은 양민이었지만 적군처럼 살해당했다

평지에선 살 곳이 없어 망루를 짓고 올랐다
35년째 세를 얻어 식당을 하던 일흔 둘 할아버지가
25년, 30년 뒷골목에서 포장마차를 하던 할머니가
책대여점을 하던 마흔의 어미가
24시간 편의점을 하던 아내가
반찬가게를 하던 이웃이

커피가게를 하던 고운 손이
우리의 처지가 이렇게 절박하다고
호소의 망루를 지었다

돌아온 것은 대답 없는 메아리였고
너무나도 신속한 용역과 경찰의 합동 작전이었다
6명이 죽고 십여 명이 다치고
또 십 수 명이 구속되었다
이웃이 이웃을 죽였고
아들이 아버지를 죽였다는 것 이었다
단지 쓰레기를 치웠을 뿐이니
단지 말을 잘 듣지 않는 짐승 떼를 해치웠을 뿐이니
경찰과 용역깡패들과 정부와
대통령은 아무런 죄도 없었다

그렇게 6명이 죽고도
이 사회는 아무런 일도 일어나지 않았다
소수의 시민들이 차벽과 연행에 맞서
양심의 촛불을 들고
추운 겨울부터 더운 초여름까지
어둔 거리에서 쫓기며 항의했지만 역부족이었다
그들 역시 수배되거나, 체포되거나, 소환당했다
용산참사를 말하는 것 자체가 금지되었다
용산참사를 추모하는 것조차 금지당했다
유가족들이 다시 경찰에 밝히고 희롱당했다

하루 이틀 날짜가 쌓여 닉 달이 되었다
하, 유가족들의 피눈물이 닉 달이 되었다
하, 이웃들의 원통에 찬 한숨이 닉 달이 되었다
하, 죽어서도 무슨 죄를 그리 지어
저 하늘로 돌아가지 못한 날이 닉 달이 되었다

민주주의 사회라고 한다
민주주의가 용산에서 아직도 까맣게 타들어가고 있는데
열린사회라고 한다
억울한 죽음들이 닉달 째 차가운 냉동고에 감금당해 있는데
살만한 사회라고 한다

134일째 다섯 구의 시신이
차가운 냉동고에 갇혀 있다
134일째 우리 모두의 양심이
차가운 냉동고에 억류당해 있다
134일째 이 사회의 민주주의가
차가운 냉동고에 처박혀 있다
134일째 이 사회의 역사가 전진하지 못하고

차가운 냉동고에 얼어붙어 있다
134일째 우리 모두의 분노가
차가운 냉동고에서 시퍼렇게 얼어붙어가고 있다
134일째 우리 모두의 뜨거운 눈물이
차가운 냉동고에서 퐁퐁 얼어붙어 있다

이 냉동고를 열어라
이 냉동고에는 우리의 용기가 갇혀 있다
이 냉동고를 열어라
이 냉동고에 우리의 권리가 묶여 있다
이 냉동고를 열어라
이 냉동고에 우리 자식들의 미래가 갇혀 있다
이 냉동고를 열어라
이 냉동고에 우리 모두의 것인 민주주의가 볼모로 갇혀 있다
이 냉동고를 열어라
이 냉동고에 우리 모두의 소망인
평등과 평화와 사랑의 염원이 주리 틀려 있다
이 냉동고를 열어라
거기 너와 내가 갇혀 있다
너와 나의 사랑이 갇혀 있다
너와 나의 연대가 갇혀 있다
너와 나의 정당한 분노가 갇혀 있다
제발 제발 이 냉동고를 열자
너와 내가, 당신과 우리가
모두 한 마음으로 우리의 참담한 오늘을
우리의 짝 막힌 내일을
얼어붙은 이 시대를
열어라. 이 냉동고를

- 「이 냉동고를 열어라」 전문(낭송: <http://blog.ohmynews.com/wskwon21/159960>)

폐색상황의 세목들은 단지 위에서 언급된 것으로 한정되지 않는다. 이 시를 읽고 있는 우리 모두는 각자의 지옥 속에서 서로가 서로에게 타인으로 갇혀 있다. 타인은 지옥일 뿐만 아니라 유령과도 같은 것이어서, 산 자이건 죽은 자이건 타인의 내면으로 건너가는 마음의 파문이나 습합이 전혀 이루어지지 않고 있는 것이 오늘의 상황 전체이다.

이런 상황 속에서 시집 장정 안에 갇혀 있는 저항의 언어는 그 힘과 권능과 마력을 상실한다. 장정 바깥의 현실을 지시하는 그 언어들이 시집 바깥의 세상의 대중들에게 말 건넬 수 있는 통로가 협소하게 제한되어 있기 때문이다. 그러나 송경동의 시가 활력을 확보하고 있는 그 장소들, 그러니까 추모시와 저항시가 낭송되고 절규의 형태로 발성되는 그 구체적인 장소에 운집한 대중들에게는 직접적인 감정의 환류가 이루어질 뿐만 아니라 만만치 않은 파장을 불러일으킨다는 점을 우리는 기꺼이 인정할 수 밖에 없다. 이것은 일종의 시적 르포르타주이다.

그렇게 광장에서 발생되고 있는 시와 그것을 둘러싸고 있는 상황적 맥락 전체는 닫힌 시집의 언어로는 복원할 수 없는 어떤 아우라가 생성되는 지점이다. 그 낭송의 행동주의적 컨텍스트는 어떤 전율적 공감의 일회적인 나타남과 소멸이 진행되는 문화적 실천의 장소이면서 동시에 파편화된 대중들의 감정의 칸막이들이 기적적으로 서로를 향해서 개방되고 증폭되는 사회미학의 현장인 것이다.

사회를 보호하라는 것이 송경동 시에서 반복적으로 울리고 있는 주제영역의 핵심이다. 사회를 보호하라는 것은 '악마의 맷돌'로 표현해도 과언이 아닌 자본의 질서가 인간화된 모든 영역, 인간이 태어났고 그 안에서 소멸할 수밖에 없는 자연의 모든 영역, 악무한적 자기증식을 파괴적으로 확장하고 있는 화폐교환의 모든 영역이 이 세계의 모든 공감과 유대감을 파괴하고 있는 현실에 대한 저항의 언어인 것이다.

이 저항의 언어들은 대개 유형화된 리듬과 통사론적 반복에 의거해 존재하고 있는 모순에 대한 인식과 지양을 촉구하는 들숨과 날숨으로 구성되어 있다. 이 리듬과 통사론적 반복은 오늘의 전문시인들에게 낯은 양식적 유산으로 인식될 확률이 높지만, 사회적 유대감에 대한 인간의 오래된 열망이야말로 그토록 현란하고 파괴적인 자본의 힘에 대항하는 저항과 결속의 근거가 될 수 있는 리듬인 것이다. 또 이러한 리듬과 통사론적 구조는 광장으로 개방된 것이기 때문에, 닫힌 시집의 장정 안에서는 다소 기이하게 묵독되는 낯설음을 피하기 어려운 것도 사실이다.

하지만 이 말들이 붕괴되고 있는 사회적 비극에만 그 시선을 드리우고 있는 것이 아니라, 아직 오지 않는 말들에 대한 열망으로 가 닿고 있다는 점은 중요하다.

언제부터인가
있는 말보다
없는 말을 꿈꾼다

금세 가족이 되어 동화되는 말들은
그 말들이 아니다 그의 말들은
답기 위해 오지 않고
설명하기 위해 오지 않는다

나는 이 말들의 음역이
좀처럼 떠오르지 않아
많은 날을 병어리처럼 침묵해야 했다
때론 벽을 쿵쿵 올려보기도 했다

나는 오늘도 이 말들을 찾아
거리를 헤맨다 아귀처럼
어느 길목에서 그 말들이
내 몸을 삼킬 수도 있다

나는 전혀 다른 목숨으로 그 말들을
토해내야 할지도 모른다
그 말들은 뼈를 토해놓고
이것이 말이라고 할지도 모른다

- 「아직 오지 않은 말들」전문

오늘날 언어생태계의 권력적 상황은 동어반복에 의존하고 있다. 정치적 지배의 언어가 보여주는 동어반복은 말할 것도 없고 시장의 언어 역시 자기 완결적인 상품미학, 가짜 모험, 판타지의 독재로 구축되어 있다. 그 모든 동어반복이 궁극적으로 환기시키는 것은 부르주아의 지배체제는 영원하다는 것, 신자유주의에 기반하고 있는 오늘의 자본제 형태 역시 천년왕국으로 완결된 형태라는 것이다. 그것이 이들에게는 '정상국가'의 모델이고, 송경동의 시에 등장하는 추방당하고 약탈당하는 모든 인간집단은 이 정상국가의 작동 앞에서 경쟁력을 상실하여 추방될 수밖에 없는 유령으로 현상된다.

문학의 저항성은 체제에 의해 유폐되는 왜곡된 정상성에 대항하여 대다수 유령화된 주체들의 집합감과 공동의 비전의 창안이 중요한 목표가 된다. 어떻게 문학의 공동체적 성격을 보존하면서, 사회의 공동체성을 재건할 것인가의 문제는 그래서 중요하다. 때문에 저항의 언어는 집합감정의 창안과 함께 집합적 비전을 향한 없는 말들을 상상해내야 한다. 동시에 시가 담론이 되는 일에 대해서도 두려워하면 안 된다. 시를 읽는 독자들로 하여금 오늘의 정치적 상황에 대한 재정치화, 오늘의 경제적 현실에 대한 재경제화, 오늘의 문화적 상황에 대한 재문화화의 열망을 날게 함으로써, 붕괴된 사회를 재건하기 위한 재사회화의 기획을 실천해야 한다.

물론 이 과정에서 저항의 언어에 깃들어 있는 동어반복의 유혹으로부터 결별하는 일 역시 중요한 과제다. 동어반복에 동어반복으로 대항하는 것은 창조적 저항이 아니다. 자본이 공포의 분위기로 억박지르는 생존의 동어반복에 대항하여 '생존권'을 동어 반복적으로 이야기하기보다는 그것을 뛰어넘는 문화적 지향과 오지 않는 유토피아에 대해 말할 수 있어야 한다. 오래된 나무의 비유를 폐기하고 철의 언어로 달려가야 한다는 것 역시 단순한 양도 논법이다. 오래된 상상력의 원천과 새로운 현실에 대한 구상력을 결합시켜야 한다.

그것은 송경동이 말하는 "아직 오지 않은 말들"의 세계를 적극적으로 창안해야 한다는 것을 의미한다. 그 세계에 대한 정열로 사람들의 감정이 응집되게 만들어야 하며, 그것을 상상하는 것만으로도 현실의 가중되는 압력에 대항할 수 있는 힘과 내면적 열정이 솟아나게 해야 한다. 희망은 실현될 수도 실현되지 않을 수도 있다. 그러나 오늘의 권력의 언어가 파괴적인 것은 다른 세계에 대해 꿈꿀 권리나 능력 모두를 자본의 용광로 안으로 회수시켜버리는 헛꿈의 가공할 폭력성 때문이다.

오늘의 현실은 현실에 적응하고 순응하라는 부르주아적 리얼리즘으로 충만해 있다. 이런 점에서 시인들은 일종의 감정혁명에 종사하는 자들이다. 현실에 적응하라고 억박지르는 것에 대중이 패배감을 느끼고 있는 것은 무슨 합리적 이유 때문이 아니다. 그것은 사회를 파괴하고 인간들 모두를 단자화시켜, 공동의 집합적 감정과 집합적 비전을 봉쇄하는 자본주의의 대중조직이 감정의 단순화에 기인하고 있기 때문이다.

지배의 허무주의에 대항하여 인간의 정념들을 꿈꿀 권리 쪽으로 과감하게 이동시켜야 한다. 아직 오지 않은 말들. 아직 발설하지 못했던 말들. 그러나 함께 움직이면 가능하다고 생각되는 세계에 대한 상상과 비전을 풀무질해야 한다. 그런 상상, 그런 집단상상의 근거를 만들어내는 것이 저항의 언어다. 새로운 현실 해석의 공동체, 새로운 의식표현의 공동체, 새로운 상상의 공동체를 구성함으로써, 사회를 보호하는 것이 오늘의 시인들과 예술가들에게 주어진 사명이다.

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
나폴라 부리오 '관계의 미학'

MEMO

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
나폴라 부리오 '관계의 미학'

MEMO



생태아나키즘과
공동체예술
-두레미학의 가능성

2012

하반기

경기도미술관

기획강좌

한 권의 책, 여덟 가지 시선 :

니콜라 부리오 '관계의 미학'

8강

생태아나키즘과 공동체예술 - 두레미학의 가능성

김종길 | 미술평론

◎ 생태아나키즘

국가 권력의 잘못된 억압을 거부하고 공동체주의를 추구한다. 반(反)위계적, 반(反)권위적, 반(反)도그마적, 반(反)이데올로기적이다. 하나의 삶의 양식이다. 그래서 더 실천적이다. 협동적이고 사회적 관계를 중시한다. 이념적 가치보다는 공동체적 삶의 가치를 중시한다. 연대 결속 관용의 미덕을 중시한다. 어떤 규정된 틀을 거부한다. 권력화나 조직화를 지향하지 않는다. 거대 이념을 거부하고 삶의 부분 부분에서 새로운 생태주의를 실현하고자 한다. 절대 진리를 믿지 않는다. 모든 것은 변하고 쓰러진다는 사실을 인정한다. 유토피아는 완성되는 순간 곧 닫힌 유토피아로 변질한다는 믿음에서다. 이런 점에서 생태아나키즘은 낭만적이고 자유주의적이다.

1. 놀이의 두레미학

사물화 된 예술은 완고한 물질성이 된다.

예술의 영역이 세분화되고 넓어지면서 나타난 의외의 현상은 장르 특성을 벗고 함께 어울렸던 예술마당이 상실되었다는 점이다. 더 나누고 더 넓은 결과 각각의 예술은 따로따로 살아남아 뾰족한 삼각뿔만 남았다. 서로 독불장군으로 솟아오른 것이 뿔이다. 문학은 시, 소설, 에세이, 희곡, 시나리오였으나 시가 다시 몇 개의 갈래로 스스로를 규정했고 규정된 것들 속에서도 분화되었다. 미시적 개념으로 해석할 수 있는 시의 세계는 무한에 가깝고 그래서 풍요로우나 전체가 보이지 않는다. 시의 원초적 근육이 느껴지지 않는다. 그것은 문학만이 아니라 연극, 미술, 음악, 춤에서도 마찬가지다.

예술은 예술 내부로 들어가 자신의 키를 높였다. 그 키로 사람을 사회를 국가를 세계를 우주를 보려하지 않는다. 사물화 된 예술은 완고한 물질성이 된 듯하다. 새로운 예술, 새로워져 더 높은 예술성을 궁구하기 위해서 예술의 몸은 투명해질 필요가 있다. 예술의 눈을 안이 아닌 밖으로 돌릴 때 예술은 투명해 질 수 있다. 투명해지기 위한 방법 중의 하나는 다시 예술마당으로 돌아가 '예술하기'의 놀이를 즐기는 것이다.

'예술하기'의 놀이에서 출발하기

좋은 기획은 예술의 흥과 멋을 상승시키되 그 상승된 기운을 마당에서 어울리게 하는 것이다. 흥과 멋이 없는 예술성은 자폐적 독백에 갇힐 수 있다. 언어는 무겁고 문장은 꼬여서 이해될 수 없는 구조가 된다면, 그것은 살리는 예술이 아니라 죽이는 예술이 될 뿐이다. '예술하기'는 예술이 예술의 옷을 벗고 새 옷을 입는 것과 같다. 예술은 새것을 향한 옛 것의 도전에서 온다. 옛 것은 옛 것의 멋을 두되 새것의 흥을 돌아야 한다. 옛 것을 구태의연한 것이라 방치하고 오직 새것만을 추구하는 따위의 행태는 옳지 않다.

'예술'과 '~하기'의 두 가지 태도에는 정반합의 실천의지가 담겨있다. 우리가 '예술'이라 말할 때, 그 예술은 이미 정의되어 있는 예술이다. 우리가 아는 술한 예술의 장르를 생각해 보라. 머릿속에 떠오르는 수많은 예술의 표정을 보라. 미술의 회화와 조각, 사진, 미디어, 문학의 시와 소설, 에세이, 연극의 여러 주제와 짧고 긴 형식들, 춤의 몸짓과 규정되지 못한 언어들, 대중음악, 클래식, 민요, 오페라, 국극, 창, 풍물, 굿... 헤아릴 수 없는 표정들 속에는 제각기 고유한 언어와 형식을 갖지 않는다.

'~하기'는 단순히 특정 장르나 분야를 놀이하는 것이 아니라, 장르를 섞고 분야를 혼합해서 통섭의 경로를 찾는 방식으로 나아가는 능동태의 어떤 짓이다. 한마디로 '짓거리'의 몸짓이고 의식이다. 예술이 이 몸짓의 의식과 결합할 때 이미 정의되었고 규정되었던 딱딱한 예술의 껍질이 서서히 말랑말랑해 지고 투명해 지기 시작한다. 마치 고치가 된 예술인 양 예술은 새 몸으로 탈바꿈을 시작하고 급기야는 나비가 되어 날아 오를 풍경이 된다.

예술성을 높이기 위한 프로그램은 이렇듯 향시적으로 흥과 멋의 짓거리가 풍부하도록 유도해야 한다. 흥과 멋의 짓거리를 우리는 신명이라 한다. 신명이 예술성을 높인다. 그러므로 예술성을 높이기 위해서 우리는 신명의 미학을 고려하지 않으면 안 된다. 시인 김지하는 "생명체의 가장 중심부에 있는 영과 혼은 일순의 전 우주이고 일순의 전 영혼적인 그런 특징을 가지고" 있는데, 바로 그것이 "신명, 상상력, 자기 복귀, 자기 긍정하면서 순환하는 것이 생명의 본래 모습"이라고 역설한 바 있다. 그러면서 그는 생명은 '활동하는 무'이며 '창조적 자유'라고 덧붙인다.

활동하는 무, 창조적 자유가 신명의 핵심이다. 예술성이란 누가 부여해 주는 것이 아니라 스스로 획득되는 것이다. 그것은 무궁한 생명현상처럼 영과 혼을 가진 무엇이고, 그 '무엇'의 실체를 지향하는 의지라 할 것이다. '활동하는 무'의 진실은 스스로 생명의 순환 속에 놓여있다는 것을 뜻한다. 이 말은 결국 어떤 프로그램이 혹은 어떤 기획이 예술의 모든 것을 책임져 주지 않는다는 것이다. 프로그램이나 기획은 마당일뿐이다.

품앗이와 두레정신의 마당예술로 돌아가기

예술의 눈을 밖으로 돌렸을 때 예술은 공동체를 본다. 도시와 마을을 보고, 사람을 보고, 풍경을 본다. 풍경 속으로 잠입해 들어간 예술은 투명하다. 지극히 투명해진 예술은 마당에서 꽃을 피운다. 옛 예술은 마당이 없이는 결코 꽃을 피울 수 없었다. 그런데 마당이 없다. 마당이 사라졌다. 지금 우리에게 필요한 것은 마당이다. 마당을 기획하는 것이 예술성을 높이는 지름길일지 모른다. 그리고 마당에는 두 가지 큰 개념이 있어야 한다. 품앗이와 두레다.

품앗이는 "사람과 농우(農牛)의 노동력 교환, 남성과 여성, 장년(壯年)과 소년의 노동력이 동등하게, 말하자면 인간의 노동력은 원칙적으로 모두가 대등하다는 가정(假定)하에 노동을 상호 제공하는" 것을 말하고 두레는 "원시적 유품인 공동 노동체 조직이며 농촌 사회의 상호 협력, 감찰을 목적으로 조직된 촌락 단위"를 말하는데, 둘의 개념은 작은 공동체에서의 상호 노동의 공유로 요약된다. 특히 두레는 '놀이'를 동반했는데, "모내기나 추수를 마친 뒤 공동 작업에 직접 참여한 사람들이 모여, 음식과 술을 먹고 농악에 맞추어 여러 가지 연희를 곁들여 뛰고 놀면서 농사로 인한 노고를 잊고 결속을 재확인하는 것"이었고, 토지를 소유한 집에서 많은 음식을 장만하여 흥을 돋웠다.

품앗이와 두레의 옛 정신을 따르되 현대판 품앗이와 두레가 필요하다. 예술의 장르적 세목들이 어떻게 상호 품앗이 할 수 있는지, 예술가는 또한 어떻게 두레가 될 수 있는지 살펴 생각해 보라. 두레가

모내기, 물대기, 김매기, 벼 베기, 타작 등에 적용된 공동노동의 행위였듯이 예술과 예술가는 서로에게 어떻게 모내기 할 수 있으며 물을 댈 수 있는가. 마당예술로 돌아가는 것은 옛 것으로의 회귀가 아니라 극장이나 갤러리, 책에 갇힌 예술을 마당으로 모시는 것을 뜻한다. 상호 협력으로 노동으로 연회를 띄우고 흥을 돋아 한 마당으로 어울릴 때 예술은 높은 예술성을 획득할 수 있다.

2. 바깥미술과 공동체예술

바깥미술은 공동체예술이다.

공동체예술에서 '공동체'는 그 자체로 예술개념일 수 있다. 공동체와 예술을 띄어쓰기할 때는 둘 중 하나가 다른 하나를 가로쓰기 하지만, 붙여서 쓸 때는 예술이 투명해진다. 공동체예술에서 예술은 '사물화' 되지 않고 '투명화' 되는 것이다. 그러나 '공동체'가 예술의 이름으로 악용될 때는 아수라로 돌변할 수 있다. 30년의 역사를 반추할 때 후기로 갈수록 작품들이 생태적 미학을 획득하게 된 것은 '투명화'와 연관이 깊다. 그들은 대성리에서도 자라섬에서도 '작품'이라는 물성을 영구적으로 혹은 그런 맥락의 시간성을 갖도록 허락하지 않았다. 작품은 자연이 성장하듯 출현했다가 소멸하듯 철거되고 썩어갔다.

공동체와 예술이 만나 공동체예술이라는 새로운 개념이 창조될 때는 그것이 아무리 훌륭하다손 치더라도 공동체의 예술인지 공동체를 위한 예술인지, 예술의 공동체성인지 예술공동체의 예술인지 혼란스러울 수밖에 없을 것이다. 근대적 미학개념으로는 불합치 개념이니까. '공동체' 개념과 '예술' 개념의 결합은 전제주의를 내세운 사회주의에서나 가능한 것이기 때문이다. 한 예술가의 예술적 자율성에 의해 창조된 오리지널 예술작품의 예술성은 근대 미학개념의 뿌리다. 공동체예술은 그 뿌리의 존엄성에 위배된다. 그러나 그럼에도 불구하고 공동체예술은 탄생했고 엄연히 존재한다.

우리의 경우 1970~80년대 대학가를 중심으로 전개되었던 민중문화운동에 단초가 있다. 민중문화운동은 민중의 저항성을 부각시킴으로써 민중의 대동성, 공동체성과 생명력을 바탕으로 한 운동이었다. 이러한 민중예술의 매체는 노래와 춤으로써 하늘과 땅, 신령과 인간이 하나로 융합되어 새로운 문명과 문화를 창조하는 요인으로 작동했다. 이 문화적 기반은 지역공동체를 되살리는 운동, 기획을 통한 생명운동의 정서적 뿌리를 형성하는 중요한 역할을 하게 된 것이다.

초기에서 중기의 바깥미술 작품과 활동은 이러한 문화운동의 성격을 다분히 함축하고 있었다. 특히 개막식은 하나의 제의로써 기획되었는데, 지금도 그 형식이 유지된다. 그들의 예술 활동은 '예술'에만 있는 것이 아니라 예술을 포괄하는 문화, 문명, 공동체에 있기도 했던 것이다. 이때 그 모든 것들은 서구에 대응하는 미학적 전략이기도 했고 자생적 미학 탐색을 위한 실천이기도 했다. '바깥미술회'의 출범과 '바깥미술'의 개념적 탄생에는 그러한 의식 기반이 작동했다. 그렇다면 이들이 고민했던 공동체는 무엇이었을까?

한국 공동체운동의 흐름을 되짚었던 김성균은 국내외 공동체운동의 특징을 은둔형 공동체에서 관계지향적 공동체로, 자기성찰적 공동체에서 지구적 시민으로서의 공동체로, 정부와 국가의 권위보다는 개인과 집산주의 추구에 중심을, 거대화된 위계구조보다는 평등과 자발성의 강조를 그리고 중앙집중에 대한 저항 이면에 분산과 분권의 추구에 두었다. 전문성과 경쟁성에 대응한 보편성과 상호부조의 지

향, 외생적 개발주의 가치에 대응한 내생적 생태주의 가치의 지향도 중요하다.¹⁾ 바깥미술회의 사유 또한 공동체운동에서처럼 관계지향적 공동체, 지구적 시민으로서의 공동체, 개인과 집산주의 추구, 평등과 자발성, 분산과 분권 그리고 내생적 생태주의와 같은 언어 속에 동일하게 담겨있다고 생각된다.

바깥미술은 생태아나키즘의 미학을 가진다.

20세기의 다양한 공동체 개념과 공동체예술의 실험은 아나키즘과의 결합에서 가장 창조적인 상황을 연출했다. 미술평론가 김경서는 1990년대 후반 바깥미술회의 활동을 생태아나키즘으로 논증한 바 있는데, 여기서 그는 "아나키즘은 예술을 모든 인간이 창조적 예술가로서 행하는 하나의 시도로" 보았다. "예술을 직업과 생활의 수단으로 삼는 예술가란 아나키즘이 부정하는 것"이며, "아나키즘은 모든 인간이 갖는 예술창조의 권리를 인정하며 모든 사람이 예술가"라고 주장했다. 더 나아가 그는 "미술관은 공동품들의 창고에 불과"하므로 "작품 자체보다는 그 창조의 행위를 더욱 중요하게 받아들여야 하고, 따라서 "창조의 행위는 생활 속에서 생활과 일치되는 것"이어야 한다고 강조했다.²⁾ 이렇게 볼 때 공동체 예술과 아나키즘은 근본적으로 상통한다.

공동체 개념에서 아나키즘은 오래된 원형과도 같다.³⁾ 주지하듯 아나키즘은 모든 정치적 조직과 권력 따위를 부정하는 이데올로기이며 이를 전파하고 실천하는 운동이다. 아나키즘은 *an(없는)*와 *arche(지도자)*가 합성된 고대 그리스어 아나르코스(*anarchos*)에서 비롯된 개념이다. 아나키즘의 공동체는 아나르코스에서 살필 수 있듯이 고대 공동체로부터 이어진 여러 공동체의 역사와 철학, 사상에 뿌리를 둔다.

바깥미술은 일본의 구타이 미술과 달리 강력한 사상적 결집을 이끄는 리더가 존재하지 않는다. 최운영 선생을 비롯한 초기 창립 멤버들이 여럿 계시지만, 그들이 바깥미술회를 주도적으로 이끌고 가는 것은 아니다. 운영위원회에 의해 집행부는 늘 새롭게 탄생하고 그들에 의해 실수가 꾸러진다. 바깥미술의 미학적 전통은 약 1주에서 3주에 걸쳐 진행되는 야간의 뒷담화에서 찾아진다. 그들은 흩어졌다 모인 뒤 그간의 활동에 대해 심도 있는, 그러나 자유로운 대화를 나눈다. 대화는 수평적이다. 나이 많은 자와 적은 자, 경륜이 많은 자와 적은 자, 원로와 청년 구분 없이 그들은 각자의 사유를 펼쳐놓고 따진다. 수평적 세계에의 지향이 이 순간 발현된다.

아나키즘은 근대 이후 공산주의와 사회주의의 발흥, 페미니즘과 펑크 문화와도 관련이 깊지만 평등과 자유를 추구하기에 자본주의와 공산주의 모두를 부정했다. 마찬가지로 아나키즘의 공동체는 자본주의에 저항하며, 국가와 권력, 심지어 프롤레타리아 독재도 부정한다. 아나키즘은 19세기 후반 세계 도처에서 큰 세력을 형성했으나 권력형 조직 자체를 부정했기 때문에 차츰 세력을 상실했다. 그러나 혁명이 일어난 어느 곳에서든 아나키즘은 자유와 평등을 외치면서 살아났다. 대표적인 아나키즘 투쟁으로는 파리 코뮌, 스페인 내전, 프랑스 68혁명이 있다. 아나키즘은 미래사회의 새로운 대안을 공동체 차원에서 찾고 있으며, 공동체 내의 자립, 자치, 자영 경제를 대안으로 한다.

「아나키스트 자유공동체 사회론」을 집필했던 김성국은 아나키즘을 "자유와 해방" 혹은 "자율성"을 최고의 가치로 간주하면서 이를 실현하기 위한 방안으로 (인간과 인간 그리고 자연과 인간 간의 상호부

1) 김성균, 「아나키즘과 공동체운동」, 『경기대학교 시민인문학』제19호, 2010년, 경기대학교 인문과학연구소

2) 김경서, 「생태 아나키즘 미술의 가능성-개체의 자율성을 공동체로 묶어주는」, 『오늘의 문예비평』, 1998년, 세종출판사

3) 아나키즘에는 다양한 형태의 사상적 흐름이 존재한다. 도가(혹은 노장)의 무위자연주의나 유가의 대동주의로부터 슈티르너의 절대적 개인자유주의, 푸르동과 란다우어의 연방주의, 바쿠닌의 집산주의, 크로포토킨의 아나르코 공산주의, 쏘로우의 시민불복종, 아나르코 생디칼리즘의 노동자 자주관리, 톨스토이/간디의 비폭력 평화주의, 북친의 사회생태주의/자유해방주의적 지역자치주의, 베이의 즉각주의와 라이프스타일 아나키즘, 노직의 최소정부론, 촘스키의 반제국주의 등등이 그것이다.

조에 기반을 두는) 생태공동체, (연방주의와 세계주의를 지향하는) 지역자치공동체, (다양한 자유연합의 네트워크로 확장되는) 자주관리공동체를 추구하는 이념으로 규정한다.⁴⁾ 아나키스트 대안사회로서 자유공동체는 이 세 가지 공동체가 유기적으로 결합되는 가운데 형성된다는 것이 그의 주장이다. 뿐만 아니라 그의 대안사회에 관한 하나의 접근방식으로서 자유해방주의 시민사회론은 아나키즘의 삼대 실천논리라 할 수 있는 상호부조, 연방주의 혹은 지역자치주의, 자유연합을 실현함으로써 현존하는 자본주의 국가체제를 협동경제와 자주관리에 기반을 두는 지역자치형 자유공동체사회의 네트워크로 재구성된다.⁵⁾ 이런 관점에서 보면, 바깥미술회의 바깥미술은 자본주의, 신자유주의, 물성주의, 상업주의, 현대주의, 개발주의, 전제주의, 중심주의 등을 부정하거나 그것에 저항한다.

3. 김봉준과 두령의 공동체 신명

두령이 한세상이다

홍익대 탈춤반을 비롯해 문화운동 후배들과 더불어 창립한 미술동인 두령은 김봉준에게 한마당 한세상이었다. 1983년 두령을 세우고 두령의 꿈을 달구질하며 두령의 마당을 만들었던 그는 지금 현재까지도 두령인이다. 두령의 정신은 그와 그의 삶, 그의 예술을 통해 더 본래적으로 더 활생적으로 드러나 있다. 30년 전 애오개소극장에서 그려던 그림들과 춤마당이, 일과 놀이의 정신이 지금 더 생생하게 확연하다. 그는 이상계와 현실계, 아수라계를 아우르며 큰 두령인의 삶을 살고 있는 것이다.

그가 주도한 두령은 자폐적 허무의식으로 죽어있는 그림, 상품문화가 된 병든 그림에서 '산 그림'으로 나가자면서 불교의 괘불탱을 변용한 현대식 걸개그림을 창시하고 공동창작 방법론을 개척했다. 그와 두령의 미술은 어두운 시대와 현실을 모파했으나 무겁지 않았다. 오히려 밝게 튀워서 서로 어울리는 민중의 푸진 낙살이 활활(活活)거렸다. 탈춤과 판소리, 굿과 같은 오래된 연희의 몸짓은 물론이고 제의, 노동, 놀이에서의 흥과 멋이 가득했다.

병든 미술에서 산 미술로 ;

이 시대는 문화다원주의라는 이름 아래 외래문화가 난무하고 있다. 소비문화, 고급문화, 퇴폐·향락적 문화가 해외 선진자본과의 경제적 불평등 관계 속에서 무비판적으로 받아들여진 것이다. 사회는 점점 인간 소외·계층적 불화·비인간적 질서로 병들어 가고 있다. 이런 판국에 미술은 가치 없는 무기력한 존재일지도 모른다. 그러나 사회가 문화주의로 통제될수록 문화적 책임은 더욱 요구된다. 그러기에 사회과학 일반도가 아닌 민중적 현실에 '갇고 있는 전제' 없이 겸허하게 다가가야 함을 우리는 알고 있다. (...) 미술동인 '두령'은 아직 완전한 이념 통일도, 공동 작업방식의 체계화도, 의식과 형식의 일치점도 제대로 갖추고 있지는 않지만 고뇌를 같이하는 동시대의 미술인으로서 안주를 원치 않고 변화를 갈구하는 정열로 모였다. 당분간 자체 역량의 축적에 더 주력하며 오히려 일반 생활인과 폭넓은 만남을 통해 기존의 고루한 전달방식을 탈피하고 일상 현장으로부터 신선한 자극을 받으려 한다. 줄기찬 실험정신을 갖되 보편적 설득력을 지닌 표현양식을, 해방적인 변화를 기약하되 현장적 진실을 버리지 않으려 한다.

- <두령>의 창립선언문 중에서

4) 김성국, 「아나키스트 자유공동체 사회론」, 『동향과 전망』통권 제50호, 2001, 한국사회과학연구소

5) 더 참조할 글은 김성균의 「아나키즘과 공동체운동」, 『경기대학교 시민인문학』제19호, 2010년 8월, 경기대학교 인문과학연구소 편.

이 해방의 세계를 지향하는 마음과 몸의 상태는 두말할 나위 없이 신명이다. 강요된 노동, 소외된 노동을 벗어난 신명난 일, 흥미와 기쁨이 절로 넘치는 신명난 놀이, 억압과 폭력 앞에서도 공포로부터 해방되어 맞서는 신명난 싸움, 일과 놀이와 싸움의 통일적 순환 속에서 발휘되는 미술이 '신명난 미술'이다. - 두령 기획, 『민중미술』(1985, 공동체)

공동체 신명이 미학이다

1980년대 문화운동과 예술운동의 미학적 견해는 '공동체적 신명론'으로 압축되었다. 그것은 일과 놀이의 통일적 결합으로 설명될 수 있다. 즉, 이때의 민중미술은 민중의 삶을 이끌어 가는 생명력과 솟아나는 신명이 곧 민중의 미의식이라는 견해가 지배적이었다. 인간의 의식과 행동의 고양이며, 힘의 본질로서 생명과 이것을 밝게 튀우는 흥(興)을 모두 포괄하는 '신명'이야말로 아름다움의 본성으로 본 것이다. 1990년대를 거쳐 지금에 이른 공동체예술의 개념도 그것에서 크게 멀지 않다. 김봉준은 강원도 원주에서 1980년대의 미술운동을 새로운 지역 예술운동의 테제로 확장시켰다.

4. 두령과 민중미학의 유머

민중미학의 유머는 갈등에서 비롯된다. 김지하의 『현실동인 제1선언』에 따르면, 갈등은 현실모순의 공간적 반영형식이며 시각적 구성형식이며, 그것은 각 시각요소들 사이의 상호충돌이며 그 충돌의 복합이다. 또한 경향으로서의 갈등은 그 극단에서 몽타주와 부분 강조로 나타난다. 몽타주의 소격효과는 몽타주에 의한 현실의 총체적 반영과 현실모순의 선명한 집중표현의 직접적인 결과로서 이것은 관조심리 내부의 대상에 대한 기초적 친숙감과 더불어 그것에 대한 소외감을 동시에 조성시킴으로써 비판적 기분을 유도한다.⁶⁾ 그렇게 해서 나타나는 갈등의 형식이 풍자와 해학이다. 개념이 어렵고 읽히지 않는다고 다시 에둘러 읽을 필요가 없다. 그의 시 「오적」이 전형이다. 300여행에 달하는 당시 「오적」의 도입부는 이렇다.⁷⁾

시를 쓰되 좀스럽게 쓰지 말고 꼭 이렇게 쓰랴다.
내 어찌다 붓끝이 험한 죄로 칠천에 끌려가
불기를 맞은 지도 하도 오래라 삭신이 근질근질
방정맞은 조동아리 손목뎀이 오물오물 수물수물
뒤편 자꾸 쓰고 싶어 견딜 수가 없으니, 예라 모르겠다.
불기나 확확 불이 나게 맞을 때는 맞더라도
내 별별 이상한 도둑 이야기길 하나 쓰겠다.

이 시는 임진택에 의해 창작 판소리로 불려졌다. 시의 운율이 판소리 풀과 다르지 않다는 것의 반증이다. 시의 언어가 소리언어와 다르지 않으니 입으로 읽어야 제 맛이 난다. 김지하는, 예술은 현실의 반영이며 참된 예술은 생동하는 현실의 구체적인 반영태로서 결실되고, 모순에 찬 현실의 도전을 맞받아 대결하는 탄력성 있는 응전능력에 의해서만 수확되는 열매라고 주장하면서 현실주의 미학을 선언

6) 김지하, 「현실동인 제1선언」, 『현실동인 제1선언』, 현실동인전에 즈음하여, 1969. 10. 25. 18쪽 참조.
7) 이 시는 일제강점기라는 암울한 시기에 소설되어버린 민족의 가락을 되찾아 계승하고 발전시키려는 뚜렷한 목적의식 아래 씌여진 작품이고, 창작 서사시로서 한국의 현대시문학사에 '담시'라는 새로운 형식과 전통적인 풍자기법을 되살렸다는 점에서 주목받고 있으며, 특히 이야기를 소리로 형상화함으로써 특권지배층을 날카롭게 공격하고 피지배계층의 한을 드러낸 점과 판소리를 계승 발전시킨 점이 높이 평가되고 있다.

했으나, 그것의 미학적 형식에서 매우 중요한 것은 판소리의 미학이 그렇듯이 풍자와 해학이었다. 「오적」은 풍자를 모판에 깔고 현실을 비판함으로써 비판적 현실주의를 성취한 놀라운 시다.

김지하의 현실주의 미학이 시각예술에서 싹 트는 것은 주지하듯 1980년대다. 첫 선구자는 현실동인에 참여했던 오윤이다. 그는 1979년 발기한 현실과 발언(현발)의 동인으로 참여하면서 <마케팅 I-지옥도>(1980), <마케팅 II-발라라>(1980)와 같은 작품을 통해 현실을 풍자하고 비판했다. 현발 창립전에 출품한 김건희의 <얼얼덜덜>(1980)이나 주재환의 <몬드리안 호텔>(1980), 그리고 이후의 민정기가 보여준 삼각지 풍의 작품들도 훌륭하다.

그러나 무엇보다 들끓는 현실과 모순에 찬 현실로부터 풍자와 해학의 미학을 추구했던 동인들은 광주자유미술인협회(광자협)와 두령이었다. 5·18의 참혹한 학살의 현장에서 광주 작가들이 선언했던 미학적 실천은 '집단적 신명' 이었고, 두령은 '공동체적 신명' 이었다. 죽임에 절망하고 억압에 항복하는 것은 살아도 산 것이 아니다. 5·18항쟁이 있었던 그해 7월 광자협은 「제1선언문-미술의 건강성 회복을 위하여」란 선언문을 발표했고 씨김굿을 열었다.⁸⁾ 그리고 이듬해 2월의 제2선언문.

우리는 우리 민중예술의 기본 개념이 되어 온 제의와 놀이에 대한 접근을 시도함으로써 보편적 공감대를 형성하려 한다. 이러한 신명이야말로 현대 예술이 잃어버린 예술 본래의 것이었으며, 집단적 신명은 바로 잠재된 우리 시대의 문화역량이기 때문이다.⁹⁾

광자협의 집단적 신명은 제의와 놀이를 통해 실천되었다. 그들은 시민미술학교를 운영했고 '일과 놀이' 라는 새로운 미술활동을 전개했으며, 광주시각매체연구회(시매연)를 통해서 김지하가 현실동인 선언에서 주창했던 몽타주 화법을 완성했다. 고구려 벽화에 드러난 장면의 동시성에서 김지하는 몽타주론을 찾았고, 시매연은 벽화 창작론에 그것을 적용하여 새로운 전형을 창출했다. 두령은 1983년 창립예행전에서 '산 그림'의 미학을 주장했다. 대학의 탈피 출신들이 주축이 된 이 동인은 애오개 소극장에서 창립을 준비하면서 이상계(理想界)·현실계·아수라계를 종합한 1980년대의 만화경을 표현하기 위해 토론을 벌였고, 전통적 맥락을 잇되 오늘날의 대중의 생활과 밀착되어 깊고 넓은 공감적 미감으로 소통될 수 있는 미학을 창조하자고 다짐했다. " '산 그림'을 위한 몇 가지 다짐"에 이런 내용이 있다.¹⁰⁾

3. 아름다움의 뜻은 늘 새롭다. 인간의 의식(思)과 행동(行)의 고양 일뿐 아니라 힘의 본질인 생명(氣)과 위 세 요소를 집단 속으로 맑게 띄우는 흥(興)을 모두 포괄하는 '신명' 이야말로 아름다움의 본성이다.

4. 민속미술에서 순박한 자연성, 역동적 여유, 공경적 웃음, 객관적 자기폭로, 공동적 신명 등을 몸으로 받고 서구미술에서 현대사회에 대한 과학적 인식을 배우면서 이 양자를 오늘의 민중적 사실성의 기반위에서 상생적으로 통일시키는 새로운 민속미술로 나아간다.

8) 광자협 회원들은 창립전을 준비하던 중에 '5월 광주'를 체험하게 되는데, 이들은 창립전 대신 패배감과 무력감을 떨쳐버리고자 죽은 넋을 달래는 씨김 굿을 그해 7월 20일에 남평 드들 강변에서 실행하게 된다. 이에 대해 라원식은 "광주항쟁의 연극적 형상화에 초점이 맞추어진 이날의 미술행위(총연출 홍성담)은 일종의 굿판에서의 연극적 방식이었으며, 시각매체 요소와 연극적 요소가 배합된 실험적 양식이 구현된 것"이라 평가했다. 라원식, 「일로부터의 미술문화운동」, 『민중미술 15년전』, (국립현대미술관, 1994), 23쪽.

9) 광자협, 「제2선언문:신명을 위하여」, 1981. 2.

10) 미술동인 두령 그림책 1집, 『산 그림』, 1983.

5. 민중의 비애가 자신의 비애로 육화(肉化)되며, 민중의 기쁨·용기·꿈 등 주체적 심상까지도 민중의 현실상으로 파악한다. 그리하여 있는 사실의 거울 같은 반영이 아니라 '있어야 할 것'의 구연으로 나아가야 한다.

두령은 자폐적 허무의식으로 죽어있는 그림, 상품문화가 된 병든 그림에서 '산 그림'으로 나아가자고 하면서 괘불탱을 변용한 현대식 걸개그림을 창시하고 공동창작 방법론을 채택했다. 그들의 작품은 탈춤과 굿을 비롯한 전통연희에서 풍자와 해학을 찾았고, 그들의 작품에 녹였다. <만상천하>(1983:김봉준), <끝내는 한길에 하나가 되리>(1983:김봉준 주필), <내 땅에 내가 간다>(1983:장진영), <휴식시간>(1984:김준호), <농가월령도 II>(1985:박홍규), <아리랑 동동>(1985:양은희) 등은 그 중 일부다. 그들이 도서출판 공동체에서 펴낸 『민중미술』(1985)은 민중미학의 유머를 창작하기 위한 방법론의 총체를 기록한 것이다. 서문에서 그들은 "이 해방의 세계를 지향하는 마음과 몸의 상태는 두말할 나위 없이 신명이다. 강요된 노동, 소외된 노동을 벗어난 신명난 일, 흥미와 기쁨이 절로 넘치는 신명난 놀이, 억압과 폭력 앞에서도 공포로부터 해방되어 맞서는 신명난 싸움, 일과 놀이와 싸움의 통일적 순환 속에서 발현되는 미술이 '신명난 미술'"이라고 밝힌바 있다.¹¹⁾

이렇게 볼 때 민중미학의 유머는 전통연희, 괘불탱이나 민화와 같은 민속화, 탈춤과 판소리, 굿을 비롯해 고구려 벽화에까지 이어지고, 제의, 노동, 놀이에서의 흥과 신명으로 함축된다. 죽임에서 살림으로의 '흥과 멋'이 곧 민중미학에서의 유머라고 할 수 있는 것이다.

11) 민중미술편집회, 『민중미술』, 도서출판 공동체, 1983, 5쪽.

2012
하반기
경기도미술관
기획강좌
한 권의 책, 여덟 가지 시선 :
나팔라 부리오 '관계의 미학'

MEMO

예술적인 활동은
시대와 사회적 맥락에 따라
형태와 양상, 그리고 기능이
변화하는 게임이지
불변하는 하나의 본질이 아니다.

강연자 소개 |

김성원 | 전시기획

국내의 굵직한 전시들을 많이 기획해오고 있다. 최근 기획한 전시들로는 <SeMA 중간허리 2012 : 히든 트랙, 서울시립미술관, 2012> <오래된 미래, 문화역서울284, 2012> <구본창전, 국제갤러리, 2011> 등이 있고, 저서로는 <큐레이터 본색 (공저), 한길아트, 2012>가 있다. 현재 서울과학기술대 교수이다.

홍성민 | 예술가

홍익대학교 회화과, 시카고 미술대학 시간예술학과 대학원을 졸업했다. 국내·외의 다양한 전시에 작가나 기획자로서 참여해왔다. <헨켈 이노아트 프로젝트 - 순간의 접착, 대안공간루프, 2012> <Now That : 민주주의 그리고 현대예술, 공간해밀튼, 2009> <믿거나 말거나, 일민미술관, 2006> <2005 후쿠오카트리엔날레, 일본> 등에서 작품이 전시되었다. <토타시어터 - 엘리스>로 2005 한국문화예술위원회 다원예술부문 올해의 예술상을 수상했다. 현재 계원예술대 교수이다.

김기수 | 미학

뉴욕주립대학교(SUNY-Binghamton)에서 철학 전공, 영남대학교 미학미술사학과 박사 후 연구원을 지냈다. 영남대, 계명대, 대구가톨릭대에서 미학 강의를 해오고 있으며, 현재 <은아트>(법인단체) 주관으로 2010년부터 매년 가을 대구에서 <1990년 이후 현대미술> 강좌 시리즈를 개최하고 있다.

김동일 | 미술평론

서강대학교 사회학, 동대학원에서 문화/종교 사회학을 전공했다. 저서로는 <예술을 유혹하는 사회학, 도서출판갈무리, 2010>이 있다. <2011 월간미술 대상 학술비평부문 장려상> <2009 한국사회학회 논문상> <2002 미술평론 신인상>을 수상했다. 현재 대구가톨릭대 교수이다.

조나원 | 디자인 비평

홍익대학교 예술학, 캘리포니아 주립대학 미술사를 전공, 국민대 테크노디자인 전문대학원에서 디자인학을 수료했다. 한국 디자인 문화재단과 한국 공예디자인 문화진흥원에서 연구원을 지냈다. 주요 기획한 전시로는 <보자기전, 미국 로스엔젤레스 코리안 아메리칸 뮤지움, 1998> <한일 문화 예술 교류전, 일본 아이치 현립미술관, 1995>이 있다. 디자인이론 관련한 강의와 디자인 잡지 <지클론>에서 디자인역사에 관한 칼럼 '디자인토크'를 연재 중이다.

김남수 | 무용평론

서울대 독문학 및 경영학을 전공했다. 2002년 무용예술상 평론 부문에 당선되면서 무용평론가로 활동하기 시작했다. 1998년부터 무용월간지 <몸(Momm)>에 기고했으며, 2003년 재창간과 함께 편집위원을 지냈다. 2004년 퍼포밍아트 잡지 <판>을 창간. 2008년부터 2010년까지 백남준아트센터 학예 연구원으로 활동하며, <백남준의 귀환> <백남준 - 말에서 크리스토포까지> 등을 편집·출간했다.

이명원 | 문학평론

서울시립대 국어국문학, 성균관대 국문학을 전공했다. 1993년 문화일보 신춘문예로 등단했다. 1997년 제2회 상상비평상을 수상했고, 2004년 '한국의 미래 열어갈 100인' (한겨레 신문에) 선정되었다. 이후 '한겨레' '국제신문' 등 주요 신문과 잡지 등에 칼럼을 기고 및 <타는 혀, 새움, 2000> <따문 - 2000년 전후 한국문학 논쟁의 풍경, 새움, 2003> <연옥에서 고고학자처럼, 새움, 2005> 등의 책을 저술했다. 현재 경희대 후마니타스컬리지 교수이다.

김종길 | 미술평론

서울시립대 환경조각학, 경희대학교 예술경영학, 국민대학교에서 미술이론학을 전공했다. 경기도미술관 학예연구사로 <경기 1번국도, 2007> <언니가 돌아왔다, 2008> <악동들 지금/여기, 2009> 등을 기획하였으며, 노숙인 및 자활노동자 인문학강좌 등에 참여해왔다. <한국미술평론가협회신인평론상> <자연미술이론상> <제2회 이동석 전시 기획상> <김복진미술이론상>을 수상했다. 현재 경기도미술관 교육팀장이다.

**2012 하반기
경기도미술관 기획강좌
한 권의 책, 여덟가지 시선 '니콜라 푸리요 관계의 미학'
강의 자료집**

주최 경기도, 경기문화재단
주관 경기도미술관

담당 여경환
총괄 김종길(교육팀장)
교육지원 최혜경, 조민경
어시스턴트 신소명

행정지원 백승원(행정지원팀장), 광병길, 채정민, 김충선
디자이너 이노을

자료집디자인 최서영 (주)더페이퍼

편집인 최효준 경기도미술관 관장
발행인 엄기영 경기문화재단 대표이사
발행처 경기도미술관
발행일 2012. 9. 30

경기도미술관
425-866 경기도 안산시 단원구 동산동길36(초지동 667-1)
T.031-281-7000 F.031-481-7053
www.gmoma.org / facebook gyeonggimoma / twitter @gyeonggimoma

©2012 경기문화재단 경기도미술관

본 자료집은 경기문화재단 경기도미술관 2012 하반기 기획강좌를 위해 경기도미술관이 발행하였습니다.
본권에 실린 글과 도판은 경기도미술관의 동의 없이 무단으로 사용할 수 없습니다.

정가 20,000원